

LISTAS DO DIA A DIA:
A PRÁTICA DO DESIGN NA REPRESENTAÇÃO
VISUAL DO QUOTIDIANO

Marta Saragoça Dias

Mestrado em Design de Comunicação
Fevereiro 2023

LISTAS DO DIA A DIA:
A PRÁTICA DO DESIGN NA REPRESENTAÇÃO
VISUAL DO QUOTIDIANO

Marta Saragoça Dias

Mestrado em Design de Comunicação
Fevereiro 2023

Orientador: João Tiago Pinto
Osório de Castro Santos

A todos os que me ajudaram,
e que guardo no coração.

RESUMO

O cotidiano é um fenómeno vago e ambíguo. Consequentemente, torna-se difícil compreendê-lo e representá-lo. Nesta investigação reconhece-se o designer como alguém também capaz de pensar criticamente o cotidiano e lhe dar forma visual. Explorou-se o livro como meio, comparando-o à vida quotidiana, e a experiência etnográfica como processo.

Olhou-se para listas do dia a dia e procurou-se desdobrar as ações e os gestos que abreviam. Projetou-se um método que, valorizando a subjetividade, a intuição e a experiência pessoal, revela e amplia as experiências prosaicas que os registos sugerem.

Esse processo foi materializado em quatro objetos editoriais. Todos eles tiveram como ponto de partida listas de supermercado, mas com características próprias. Os objetos finais evidenciam o volume que adveio do desdobramento, sugerindo a infinitude da lista, e exploram o potencial do livro na tradução da vida quotidiana.

Palavras-chave:
Quotidiano
Listas
Design editorial

ABSTRACT

Everyday life is a vague and ambiguous phenomenon. As such, it can be difficult to understand and represent. In this research project we considered the designer as someone capable of thinking critically the quotidian and giving it visual form. We sought to explore the book as a medium, set against the backdrop of our daily lives, while approaching ethnographic experience as a process.

Everyday lists were taken as a point of departure, attempting to unfold the actions and gestures contained within them. The method employed placed particular value on subjectivity, intuition and personal experience, revealing and amplifying the prosaic experiences suggested by the entries.

This process was given material form in four publications. All took supermarket lists as their starting point, each with its own distinctive characteristics. The final books emphasize the volume that resulted from unfolding each list, suggesting its infinitude, and explore the potential of the book as a way of illustrating everyday life.

Keywords:

Everyday life

Lists

Editorial design

INTRODUÇÃO	13
Estrutura do documento	14
1. ENQUADRAMENTO	17
1.1. A indefinição do cotidiano	17
1.1.1. Práticas de escrita do dia a dia	18
1.2. A lista como testemunho do cotidiano corriqueiro coletivo	19
1.3. A prática do design editorial na representação do cotidiano	21
1.3.1. A pluridimensionalidade do livro	22
1.3.2. O livro enquanto <i>ideia</i>	22
1.3.3. A impossibilidade da invisibilidade	23
1.3.4. Uma visão holística do design	24
1.3.5. A materialidade e o leitor	24
1.3.5.1. Sistema de grelha	25
1.3.5.2. Materiais e acabamentos	26
2. METODOLOGIA	29
2.1. Primeiro momento	29
2.2. Segundo momento	31
2.2.1. Caso de estudo: a lista de supermercado	31
2.2.2. Primeiras experiências visuais	32
2.3. Terceiro momento	33
2.3.1. Escolha das listas	33
2.3.2. Desdobramento das listas	34
2.3.3. Experiências visuais finais	37
3. PROJETO EDITORIAL	39
3.1. Composição gráfica	40
3.1.1. Formato	40
3.1.2. Grelha	40
3.1.3. Tipografia	42
3.2. Produção gráfica	43
3.2.1. Miolo	44
3.2.2. Capa	44
3.3. Objetos editoriais	45
3.3.1. Livro 1	45
3.3.2. Livro 2	47
3.3.3. Livro 3	49
3.3.4. Livro 4	50
CONCLUSÃO	53
Limitações e propostas para trabalho futuro	54
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	57
LISTA DE IMAGENS	61

INTRODUÇÃO

Esta investigação é multidisciplinar. Cruza processos das ciências sociais com estratégias de edição e de representação do design editorial. Alison Barnes (2011) já o tinha feito no contexto da geografia cultural, mas aqui a atenção direccionou-se para o quotidiano e para atos de escrita do dia a dia.

Na verdade, a investigação nasceu do interesse da autora por listas. São registos que sempre fizeram parte do seu quotidiano e com tenacidade – tarefas escritas em folhas soltas, compras rabiscadas na palma da mão, receitas anotadas no telemóvel, ideias guardadas em blocos de notas,... até os melhores momentos de cada um dos seus dias listou durante três anos.

Estes apontamentos avulsos são normalmente estudados pela etnografia, por oferecerem pistas sobre os nossos hábitos e sobre nós próprios. São registos íntimos, que fazemos para nós mesmos, e por isso reflexos muito honestos das vidas que levamos (Keaggy, 2007). Tornam-se pois fragmentos biográficos, simultaneamente mundanos e poéticos.

Aqui será o designer a olhar para os registos, assumindo o papel de investigador (Barnes, 2011). Um dos objetivos desta tese é apresentá-lo como alguém capaz de representar e de refletir sobre o quotidiano, no seu contexto sociocultural (Schouwenberg & Kaethler, 2021).

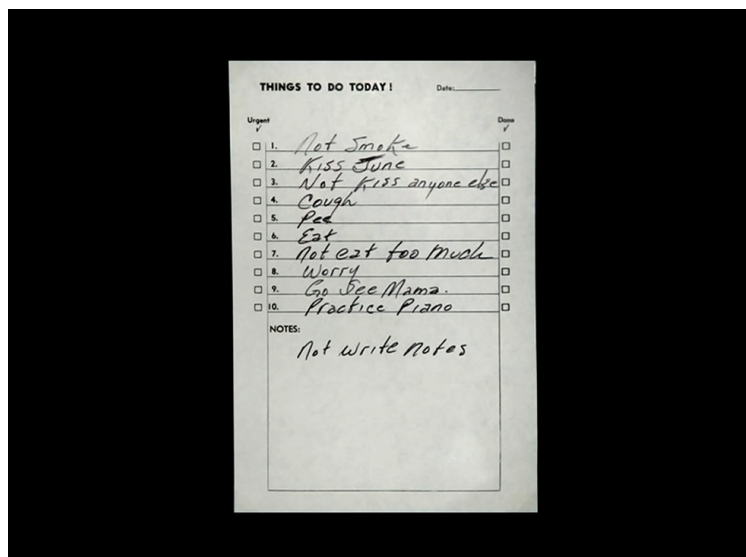


Fig. 01
Lista de tarefas do cantor Johnny Cash.

Mas se as listas revelam, elas também ocultam (Highmore, 2012, para. 7). São sumárias. Contam histórias de forma limpa e ordenada, e ao fazê-lo deixam escapar outras informações. Ao listar, desfazemo-nos naturalmente de contextos, ocultamos sequências de acontecimentos, gestos, viagens e horários. A lista de supermercado, por exemplo, abrevia percursos inteiros e refeições por preparar; a de filmes condensa horas passadas à frente de um ecrã; a de tarefas pode resumir um dia ou uma semana de trabalho. Como Ben Highmore (2012) brinca (apesar do cantor Johnny Cash concretizar): “I forget to add to the list my necessary requirements for achieving any of this: keep breathing; eat and drink regularly; visit toilet when required” (para. 7). Porém, como Alice Twemlow (2006, p. 32) coloca, será que não perdemos profundidade ao reduzir narrativas a uma série de pontos?

Como iremos ver, estes fragmentos são estimulantes. Encorajam a construção de narrativas e oferecem a possibilidade de os completarmos (Helfand, 2013; Keaggy, 2007). Propõe-se, então, partir da natureza sistemática do objeto de estudo e desconstruí-la, alargando-a. Partir de uma visão mais analítica da nossa existência e desdobrar as ações e os gestos que foram abreviados. Trata-se também de questionar e de explorar os limites de uma lista.

Pode parecer uma estratégia contraditória, sobretudo para o designer que procura tornar o complexo perceptível. No entanto, essa contradição também pode ser útil e positiva, atendendo que o próprio quotidiano é ambíguo e exige incerteza para ser apreendido (Highmore, 2002, p. 105).

Não se trata de criar um sistema que racionalize a informação, mas antes de chegar a uma forma de representação que revele e amplie as narrativas, valorizando a interpretação e a experiência pessoal. Importará olhar para as listas de forma empática e considerar vivências e contextos próprios, para conseguir reproduzir as experiências prosaicas que sugerem.

O segundo objetivo da tese é perceber como é que a prática do design editorial pode contribuir para a representação visual do quotidiano. Como iremos ver, a representação da vida quotidiana é problemática (Wilken & McCosker, 2012a). Contudo, nesta tese defende-se que o livro, pelas suas qualidades formais e materiais, consegue responder à complexidade e trazer novas possibilidades à discussão. Confrontar-se-á livro e quotidiano, o que implicará reconhecer o primeiro como um meio expressivo em si mesmo e valorizar a interpretação subjetiva. Isto levantará questões sobre forma/função e autoria.

A reflexão concretizou-se em quatro objetos editoriais diferentes, todos eles tendo como ponto de partida listas de supermercado.

Estrutura do documento

A tese abre com o enquadramento teórico do projeto. As referências são multidisciplinares, atendendo à natureza do objeto de estudo, articulando-se autores das ciências sociais e do design. Está dividido em três partes: na primeira teoriza-se o quotidiano, nomeando algumas das suas características, e olha-se para atos de escrita do dia a dia (os chamados *écritures ordinaires*); na segunda estuda-se um desses registos – a lista – apresentando-o formalmente e como testemunho do quotidiano corriqueiro coletivo; e na terceira equaciona-se o potencial da prática do design editorial na representação da vida quotidiana, correlacionando livro e quotidiano.

No segundo capítulo identificam-se os planos qualitativos adotados – a teoria fundamentada e a etnografia – e examina-se o processo de trabalho. Está dividido em momentos, contestando a habitual separação das fases do processo

de pesquisa, já que ele foi cíclico. Descreve-se o processo da recolha inicial e apresentam-se os resultados; justifica-se o afinilamento e a escolha das listas de supermercado, mencionando a nova recolha; discutem-se as primeiras experiências visuais; analisam-se as quatro listas escolhidas; detalha-se o seu desdobramento; e introduz-se o processo de edição.

O terceiro capítulo diz respeito ao projeto editorial. Está dividido em três partes: na primeira debatem-se as decisões projetuais referentes à composição gráfica (nomeadamente, o formato, o sistema de grelha e a tipografia); na segunda as referentes aos materiais e acabamentos (tanto do miolo como da capa); e na terceira apresentam-se e analisam-se os quatro objetos editoriais, considerando as suas particularidades.

Por fim, discutem-se os resultados, apontam-se limitações e melhorias e reflete-se sobre o futuro da investigação.

1. ENQUADRAMENTO

Neste primeiro capítulo contextualizar-se-á teoricamente e conceptualmente a investigação. Atendendo à natureza multidisciplinar do projeto, articular-se-ão autores e trabalhos das ciências sociais e do design. Começar-se-á pelo enquadramento social e depois apresentar-se-á o quadro do design editorial.

1.1. A INDEFINIÇÃO DO QUOTIDIANO

O quotidiano surgiu enquanto área de investigação artística e intelectual no pós-guerra, com movimentos como o surrealismo, escritores como Henri Lefebvre, Roland Barthes, Michel de Certeau e Georges Perec, e organizações como a Mass Observation (Barnes, 2011, p. 33). Nasceu da necessidade de se encontrarem alternativas à abordagem sistemática do funcionalismo e à objetividade da sociologia então vigente (Sheringham, 2006).

Rowan Wilken e Anthony McCosker (2012a, para. 4) descrevem-no como complexo, incerto e fugidio, por isso difícil de apreender e de representar. Partem de Maurice Blanchot (1987), que já apontava essa indefinição como uma qualidade distinta e fundamental da vida quotidiana: “Whatever its other aspects, the everyday has this essential trait: it allows no hold. It escapes” (p. 14).

É um fenómeno ambíguo, muito por encerrar em si contradições. Embora seja frequentemente conceptualizado como apenas contínuo e repetitivo, Michael Sheringham (2006, p. 300) lembra que ele também contém interrupções e variações, não podendo ser considerado sem elas. Não é apenas o comum e o insignificante, mas também o extraordinário e o importante. É individual e coletivo, espacial e temporal (Sheringham, 2006, p. 260).

Para além de paradoxal, é uma zona de interseção e de conexão (Sheringham, 2006, p. 300). Não o podemos reduzir a ações de todos os dias (como andar, comer, conversar, dormir), pois ao isolarmos essas práticas falseamos a forma como o experienciamos:

We can certainly make lists of objects, situations, activities, and other attributes that seem to typify the everyday, but they will not tell us anything about lived everydayness until we grasp their part in a wider configuration, the ensemble or process from which they are inseparable (Sheringham, 2006, p. 363).

O quotidiano é relacional, como conclui Ben Highmore (2011). Os fenómenos que o compõem não são uniformes e por isso devemos antes olhar para a forma como se encontram e relacionam, para os ritmos, ânimos, gestos e impulsos que os atravessam e pontuam. Para compreendermos a ida às compras, por exemplo, devemos atentar na forma como a memória, a necessidade, o esquecimento e o humor interferem no hábito (Highmore, 2011, p. 2).

Naturalmente, tudo isto cria dificuldades acrescidas a quem o procura explicar ou representar sem o dissolver em estatísticas ou em dados (Wilken & McCosker, 2012a, para. 4).

1.1.1. Práticas de escrita do dia a dia

Sheringham (2006) encerra o seu livro *Everyday life: Theories and practices from surrealism to the present*, mencionando que a atualidade dissemina e diversifica a forma como se escreve sobre o quotidiano, a partir de discursos dos autores do século XX. Uma das áreas que referencia é a dos *écritures ordinaires* – um campo que combina etnografia, autobiografia e quotidiano (Sheringham, 2006, p. 353).

Georges Perec (1997, p. 12), em *Species of spaces*, afirma que são raros os acontecimentos da vida que não deixam vestígios escritos. Quase tudo é colocado no papel: compromissos anotados nas costas de um envelope, pensamentos rabiscados em folhas soltas ou em margens de jornais, cheques, cartas, formulários, listas, até as soluções de palavras cruzadas, lembra.

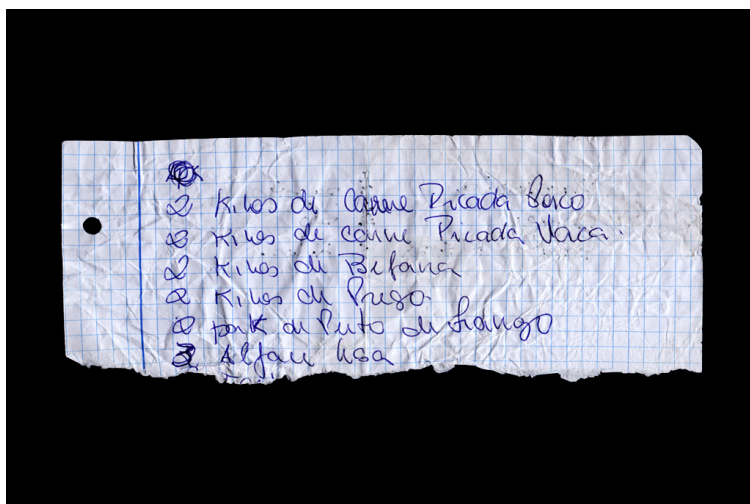


Fig. 02
Lista de compras encontrada em Aveiro, 2022.

Sheringham explica que, depois de Perec, se começaram a estudar esses apontamentos, muitas vezes esquecidos em gavetas ou empilhados em caixas. Estamos no domínio de práticas de escrita que derivam ora de imperativos sociais, ora do desejo de orientar a vida quotidiana, ora da vontade de preservar a memória, tanto individual como coletiva (Reis, 1998, p. 176). Consequentemente, este material disperso compreende pequenas dimensões da vida, dando forma à experiência: guarda gestos, hábitos, ânimos, espaços e temporalidades, e conta histórias pessoais e familiares. São fragmentos desenvolvidos, sinceros e muito íntimos das vidas que levamos.

Estas práticas corriqueiras interessaram particularmente à etnografia. As contribuições etnográficas reunidas no livro *Écritures ordinaires*, editado por Daniel Fabre (1993), consideram os espaços sociais onde a escrita se manifesta e os efeitos que os registos geram, ao invés de converter a informação em números ou de gerar estatísticas.

Esta tese concentrar-se-á num desses registos: a lista.

1.2. A LISTA COMO TESTEMUNHO DO QUOTIDIANO CORRIQUEIRO COLETIVO

As listas estão enraizadas na nossa vida quotidiana (Wilken & McCosker, 2012b). Vivemos cercados por elas: uma ementa é uma lista, da mesma forma que um dicionário, um índice ou uma fatura são listas (Helfand, 2013). Explicam o modo de preparar um prato, indicam as horas a que um comboio parte, denunciam o estado da nossa saúde, esclarecem o modo de montar algo. Também as criamos como parte da nossa rotina e muitas vezes de forma inconsciente – apontamentos escritos em folhas soltas, em blocos de notas, em guardanapos, no telemóvel; uns metódicos, outros dispersos.

Formalmente são blocos ordenados de elementos, com estruturas muito próprias – compreendem simultaneamente as unidades que as compõem e a sua soma (Belknap, 2004, p. 15). Como Robert Belknap (2004) explica:

units heard or read in a list are comprehended first as having individual, discrete meaning, and then as having significance determined by relations to the preceding units. Furthermore, the dynamics and balance of lists adjust and shift as subsequent units are added, when relations realign and metrical patterns emerge. Relations among constituents give the list coherence (p. 16).

Listar é, então, criar ligações. É dar unidade e significado a um conjunto de nomes ou de coisas. Essas ligações podem ser evidentes – sobretudo se a lista estiver categorizada ou for um *ranking* – ou ambíguas (Belknap, 2004, p. 3). Independentemente disso, por muito accidental e desconexa que a lista pareça, há sempre uma relação.

Para além de diferentes formas e tamanhos, têm diferentes propósitos (Belknap, 2004; Wilken & McCosker, 2012b). Servimo-nos frequentemente de listas para orientar e organizar a nossa vida: usamo-las para enumerar o que está por fazer, medir as despesas do mês, lembrar o que falta na despensa ou até reter o que gostaríamos de fazer antes de morrer. Registam obrigações, aspirações e, ao mesmo tempo, ilusões: “Our personal notes to self provide a unique space in which both the facts and the possibilities of our lives can coexist” (Twemlow, 2006, p. 35).

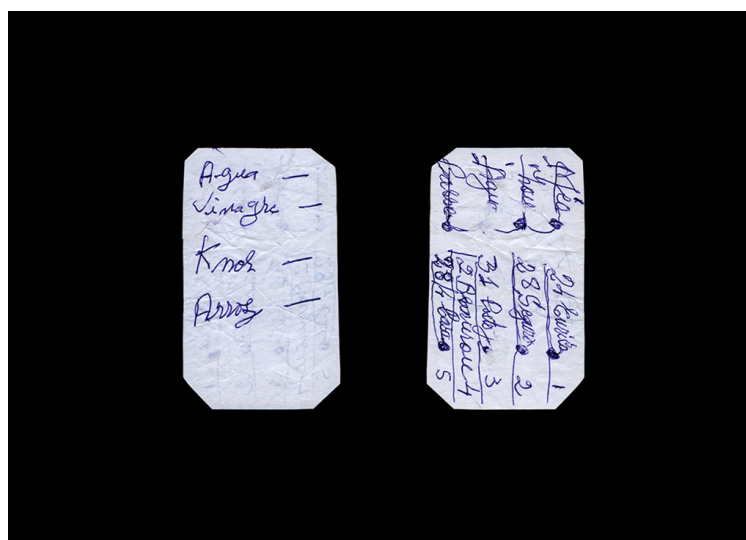


Fig. 03
Lista de compras e de tarefas encontrada
no Porto, 2021.

Fazemo-las quando nos sentimos assoberbados, quando sentimos que estamos a perder o controlo. Reconfortam-nos, porque conferem ordem, uma agenda, àquilo que é vago e confuso: “the list is a crucial mediating device, a means of organising things and bringing the mundanities and the exigencies of

the everyday under control” (Wilken & McCosker, 2012a, para. 7). São formas sistêmicas de enfrentarmos o mundo que nos rodeia (Marsden, 2014; Twemlow, 2006), nem que seja por um instante e, conseqüentemente, indícios vivos de como o experienciamos.

Umberto Eco (2009) propõe uma distinção oportuna entre listas pragmáticas e listas poéticas. A lista pragmática, voltada para necessidades práticas, identifica-se por ser puramente referencial, por registrar coisas tangíveis e familiares, e por ser finita, não podendo ser alterada (Eco, 2009, p. 113). Belknap (2004) discorda da última, afirmando que a lista não tem limites; este projeto também a questionará. São exemplo disso, a lista de compras, a lista de convidados, o dicionário, entre outros. A lista poética, por outro lado, encerra dimensões e fins de ordem artística. São exemplo, as listas de Georges Perec⁰¹, de Sei Shōnagon⁰² e as visuais de Walker Evans⁰³. Nesta tese olhar-se-á para listas pragmáticas, por serem as de todos os dias.

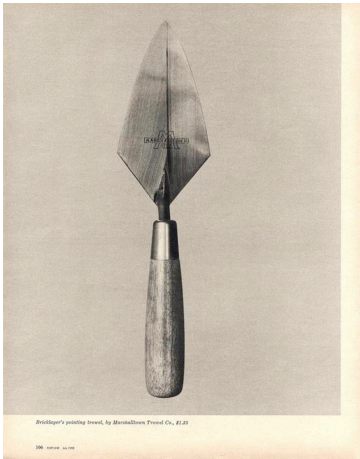
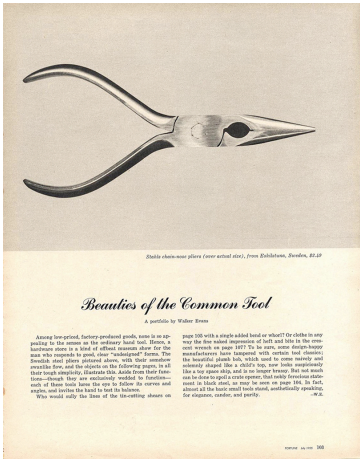


Fig. 04 + Fig. 05
Fotografias da série *Beauties of the common tool* (1955), de Walker Evans.

01. Ver, por exemplo: *Some of the things I really must do before I die* e *Attempt at an inventory of the liquid and solid foodstuffs ingurgitated by me in the course of the year nineteen hundred and seventy-four*, em *Species of spaces and other pieces* (1997); *An attempt at exhausting a place in Paris* (2010); *I remember* (2020).

02. O livro *The pillow book* (2006) reúne muitas, entre as quais: *Awkward and embarrassing things*, *Common things that suddenly sound special*, *Things that make the heart lurch with anxiety*.

03. Tais como: *Labor anonymous* e *Beauties of the common tool*, publicadas na revista *Fortune*, em 1946 e 1955, respectivamente.

Estes escritos, muitas vezes esquecidos em cestos de compras ou em fundos de gavetas, fixam experiências prosaicas do dia a dia e oferecem pistas sobre os nossos hábitos e sobre nós próprios. Parecem inocentes, mas podem ser realmente reveladores dos nossos pensamentos íntimos e dos nossos traços de personalidade – “a willy-nilly compendium that mirrors the unparalleled idiosyncrasies of its maker” (Helfand, 2013, para. 5) – seja pelo suporte que escolhemos, os itens que listámos, a letra mais ou menos trêmula ou o erro que deixámos escapar (Helfand, 2013).

São registos privados, apontamentos que fazemos para nós próprios e por isso reflexos muito puros da nossa existência (Keaggy, 2007). Tornam-se pois fragmentos biográficos, simultaneamente mundanos e poéticos. No projeto *Lange Liste 79–97*, por exemplo, o designer Christian Lange (2013) documenta a vida doméstica de forma pessoal ao usar os registos dos cadernos de contabilidade da sua mãe. Não só contam a história da sua infância e juventude, como descrevem a vida quotidiana na Alemanha antes e depois da reunificação.

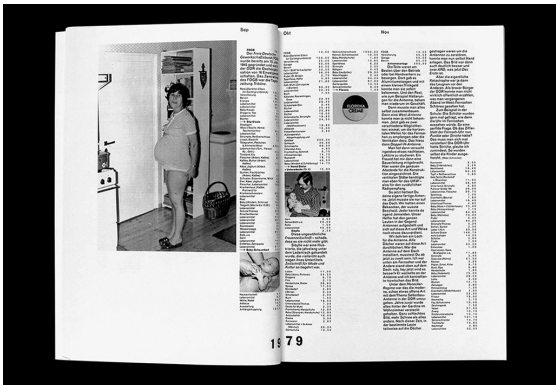


Fig. 06
Dupla página do livro *Lange Liste 79-97* (2013), de Christian Lange.

04. A designer Jessica Helfand chega a fazer esse exercício biográfico com os seus alunos. Distribui listas de supermercado pela turma e pede-lhes que descrevam quem as escreveu (Helfand, 2013).

No entanto, é curioso notar que apesar de profundamente pessoais e sugestivos, a maioria de nós, depois de os usar, se desfaz deles prontamente (Crewe, 2011, p. 31). Louise Crewe (2011) ilustra-o através do *website The grocery list collection* (<https://grocerylists.org>), de Bill Keaggy, que compila mais de quatro mil listas de supermercado abandonadas – umas encontradas no chão de supermercados ou em parques de estacionamento, outras esquecidas em carrinhos de compras.

De facto, são registos aos quais prestamos pouca atenção e aos quais raramente voltamos. Mas apesar de triviais, efémeros e aparentemente insignificantes, estão repletos de significado e de valor, podendo mesmo contribuir para um conhecimento mais genuíno da vida quotidiana, como conclui Crewe (2011): “the most mundane, ordinary, invisible, and seemingly uninteresting things can be as significant and revealing as the most dramatic” (p. 44).

Apesar de pragmáticos, são também registos muito estimulantes para quem os observa e lê: “Lists are personal constructions that invite different interpretations from different readers” (Belknap, 2004, p. XV). Entramos de forma imediata na vida de quem os escreve, temos acesso às suas necessidades básicas, às suas inquietações e prioridades (Keaggy, 2007). Imaginamos histórias e reconhecemos outras. Traçamos o retrato de quem as fez, supomos o que aconteceu antes e depois de as fazer, questionamos onde estarão agora e pensamos nas nossas próprias vivências (Helfand, 2013; Keaggy, 2007)⁰⁴.



Fig. 07
Lista de compras encontrada no Porto, 2021.

Olhamos para uma lista e conseguimos, de uma forma ou outra, relacionar-nos com ela (Keaggy, 2007). Estas micronarrativas tornam-se pois testemunhos do quotidiano corriqueiro coletivo e contribuem para a afirmação da identidade de grupo. A lista de supermercado, por exemplo, entre necessidades e desejos pessoais, torna visíveis experiências comuns da esfera privada, conta histórias que são de todos (Keaggy, 2007).

Olhar para estes apontamentos avulsos pode ser produtivo e enriquecedor para um designer, podendo torná-los ferramentas capazes de dar forma visual à experiência.

1.3. A PRÁTICA DO DESIGN EDITORIAL NA REPRESENTAÇÃO DO QUOTIDIANO

A teorização do quotidiano introduziu um conjunto de ideias e de estratégias que motivaram não só autores contemporâneos, como projetos de criação artística na área das artes performativas, das artes visuais e do cinema. Um

dos objetivos desta tese é perceber como é que a prática do design editorial também pode contribuir para esta representação. Procurar-se-á então correlacionar livro⁰⁵ e quotidiano. Deixar-se-á de entender o primeiro como o mero recetor desses textos, para passar a valorizá-lo como um meio expressivo.

A tese de doutoramento *Realising the geo/graphic landscape of the everyday: A practice led investigation into an interdisciplinary geo/graphic design process* de Alison Barnes (2011) serve de referência pela metodologia interdisciplinar que a designer criou. Apesar da sua investigação incidir sobre a geografia cultural, Barnes também apela para o potencial narrativo e comunicativo da página e do livro na tradução do quotidiano. Para a designer, torna-se essencial pensar a estrutura pluridimensional do livro.

1.3.1. A pluridimensionalidade do livro

No manifesto *El arte nuevo de hacer libros*, Ulises Carrión (1975) declara que o livro transcende a literatura, refutando a ideia de que se trata de um simples contentor de textos. Enaltece a sua tridimensionalidade, ao considerá-lo antes uma sequência espaço-temporal:

Un libro es una secuencia de espacios. Cada uno de esos espacios es percibido en un momento diferente: un libro es también una secuencia de momentos. Un libro no es un estuche de palabras, un saco de palabras, un soporte de palabras (Carrión, 1975, p. 33).

Barnes encontra eco desta posição nas palavras de Jost Hochuli (1996, p. 35), que considera o design de livros um problema de espaço-tempo – se a dupla página encerra a dimensão do espaço, o ato de folhear introduz a do tempo. Marian Macken (2018) consente, reconhecendo-lhe um potencial cinematográfico.

De facto, essa sucessão de duplas páginas lembra, em parte, a sequência cinematográfica. Bruce Mau (2000, p. 218) também acredita que as páginas podem ser tratadas como imagens sequenciais, mas com uma diferença: o livro não é um sistema linear. Como iremos ver, essa sucessão implica ritmos e sequências, repetições e sobreposições (Printed Matter, Inc., s.d., para. 5).

Esta forma de pensar o livro, que compreende espaços e temporalidades, ritmos e sequências, aproxima-o da vida quotidiana. É um objeto igualmente complexo. Paradoxalmente, é destacando o artefacto que o livro se torna *ideia* e não um contentor de textos e de imagens (Borsuk, 2018, p. 113).

1.3.2. O livro enquanto *ideia*

O livro enquanto *ideia* explora as possibilidades e os limites do código, servindo-se da estrutura espaço-temporal, da forma e do conteúdo para criar significado e abrir possibilidades de narrativa (Borsuk, 2018, p. 113). É deste livro de que fala Carrión (1975), um livro que reconhece e problematiza a sua materialidade.

Como Johanna Drucker (1995, p. 162) explica, ele é autoconsciente da página, do objeto e até da produção gráfica. O modo como é paginado, encadernado e impresso concorre para o sentido da obra. Consequentemente, as ferramentas e estratégias de edição do design editorial (tipografia, sistemas de grelha e de navegação, hierarquias de informação, a própria anatomia do objeto gráfico), os materiais e as técnicas de impressão adquirem valor expressivo.

Este livro-objeto atingiu o seu apogeu nos anos sessenta do século XX enquanto livro de artista, manifestando preocupações estéticas, sociais e políticas (Silva, 2019, para. 6). Carrión (1975, 1980) recorda que foram os poetas da poesia

05. Borsuk (2018), em *The book*, demonstra que o livro enquanto suporte de escrita e de leitura tomou várias formas ao longo da história. Esta tese concentrar-se-á no formato código: “Made from a set of bound leaves or pages, the codex is a very restrained form – conventionally made with standard-size pages fixed in a rigid sequence by being clasped or held on one side” (Drucker, 1995, p. 121).

concreta e Stéphane Mallarmé que lhe abriram caminho, ao reconhecerem o potencial espacial da página. Apesar dele se inserir num enquadramento discursivo distinto do desta tese, essa sua autorreflexividade é relevante para a investigação.

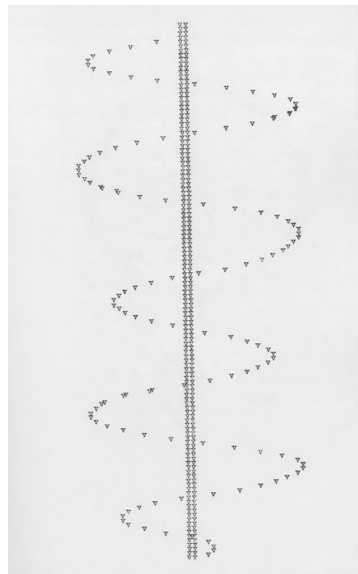


Fig. 08
Poema Vines (1972), de Ilse e Pierre Garnier.

Na verdade, e como Silvio Lorusso (2016) e Rui Silva (2019) constataam, esta característica tem-se tornado cada vez mais evidente no design editorial e em ambiente pós-digital. Os designers têm recuperado estratégias dos livros de artista, afastando-se das práticas comuns do mercado livreiro. Contudo, ao ressaltarem a forma e a matéria, destacam também o seu trabalho, negando a invisibilidade do modernismo (Silva, 2019, para. 8). Torna-se pois necessário reequacionar o conceito de autoria.



Fig. 09
Dupla página do livro *Melting into one another* (2021), com design de Márcia Novais. Este livro foi impresso a tinta de choco.

1.3.3. A impossibilidade da invisibilidade

Se nesta tese se torna essencial explorar as qualidades formais e materiais das publicações, para outros o livro ideal é um “cálice de cristal”, um contentor neutro de informação. No livro *The new typography*, Jan Tschichold (1995) enaltece o cariz funcional e objetivo da tipografia. Defende a abolição da ornamentação, que distorce e dificulta o entendimento do conteúdo, ambicionando clareza e legibilidade. Para Tschichold, a forma deve partir sempre da função.

Beatrice Warde (1955) compartilha desta posição. No ensaio *The crystal goblet, or printing should be invisible*, Warde compara a tipografia a um cálice de vinho: assim como o cálice deve ser transparente e sem adornos, de forma a apre-

sentar as propriedades do vinho sem distorção, a tipografia deve ser invisível, um veículo neutro de transmissão de ideias.

No entanto, esta forma de pensar o design, sem traços de autoria ou de subjetividade, é impraticável. Robin Kinross (1989) atesta-o em *The rhetoric of neutrality*. Ainda que muitos designers acreditem estar a transmitir informação de forma neutra, ela é sempre subjetiva e parcial. Não existe uma tipografia invisível, nem um formato ou um *layout* neutros (Sabino, 2021; Unger, 2003). Como o autor explica, o designer ao organizar e compor a informação recorre inevitavelmente a meios retóricos. Cita Gui Bonsiepe (1965), que já antes o declarava:

Informative assertions are interlarded with rhetoric to a greater or lesser degree. Information without rhetoric is a pipe-dream which ends up in the break-down of communication and total silence. “Pure” information exists for the designer only in arid abstraction. As soon as he begins to give it concrete shape, to bring it within the range of experience, the process of rhetorical infiltration begins (p. 30).

Cobiçar essa transparência seria sempre limitador, estar-se-ia a rejeitar a qualidade pluridimensional do livro, essencial à representação visual do quotidiano. Para além disso, a ambiguidade é positiva e própria do dia a dia.

1.3.4. Uma visão holística do design

Se por um lado a neutralidade é impossível, por outro há o perigo da interpretação excessiva ou o da fetichização da forma. Em *The Matta-Clark complex: Materials, interpretation and the designer*, James Goggin (2009) equaciona a questão da interpretação.

Goggin (2009, pp. 30–31) observa que é essencial estudarmos e considerarmos o conteúdo e o contexto de uma obra ao desenharmos um livro, mas lembra que não podemos ignorar a sua qualidade funcional. No fundo, a forma deve sugerir o conteúdo, mas sem competir com ele ou o suplantar em valor. Para o designer, interessa encontrar o justo equilíbrio, concluindo que: “When content and materials are interpreted and combined in a balanced way, the result can be greater than the sum of its parts” (Goggin, 2009, p. 31).

Devemos pois pensar o livro como um todo: atentar na estrutura espaço-temporal, na forma e na função. Já Drucker (1995) o afirmava: “A book is an entity, to be reckoned with in its entirety – the most successful books are those which account for the interrelations of conceptual and formal elements, thematic and material concerns” (p. 122). Catherine Dixon (2009) fala mesmo de uma visão holística do design.

Na verdade, esta perspetiva aproxima-se do aspeto relacional do quotidiano. Se devemos analisar as ações de todos os dias dentro de um contexto mais amplo (Highmore, 2011; Sheringham, 2006), também o livro apenas pode ser entendido na sua integridade; e se nesse contexto o indivíduo é agente (Sheringham, 2006), identifica-se aqui também o papel ativo do leitor.

1.3.5. A materialidade e o leitor

Como vimos, a dimensão temporal do livro advém da sucessão das páginas. Esse movimento é intrínseco ao objeto e compreende ritmos e sequências: umas vezes viramos as páginas rápido, outras vezes mais devagar; umas vezes saltamos páginas, outras vezes voltamos atrás. Segundo Barnes (2011, p. 289), é o design que ocasiona essa variação.

A leitura decorre pois da estrutura, da forma e da materialidade do livro. No entanto, como Ana Sabino (2021) conclui, “isto não significa que o objeto encerra em si mesmo o sentido – significa, sim, que ele cria as condições para que a leitura aconteça e o leitor crie um sentido” (p. 28).

É importante sublinhar que a autora não menospreza a matéria e a tridimensionalidade do livro. Na verdade, é o leitor quem o ativa e lhe atribui significado, tornando-o “um espaço performativo para a produção da leitura” (Drucker, 2013, p. 139) – uma afirmação particularmente aliciante, considerando que o quotidiano é inerentemente performativo (Sheringham, 2006) – mas a forma é parte crucial do ato de ler. Ela motiva a interação e contribui de modo determinante para a construção da relação leitor-livro.

No livro *Experimental layout*, Ian Noble e Russell Bestley (2001) apresentam um conjunto de trabalhos que questiona e alarga as fronteiras do design editorial. Muitos deles são projetos vivos que geram efeitos de desdobramento e vão para além da neutralidade. Valorizam antes a interpretação e estruturas abertas, experimentais e performativas:

This thinking could be seen as being based upon the acceptance that “good” or “effective” design is not only driven by issues such as clarity or legibility but also upon a process that is built around the interpretation of messages and a visual dialogue or exchange between designer and audience (Noble & Bestley, 2001, p. 32).

Nesta conceção, os designers não só dão forma ao conteúdo como o interpretam, abrindo possibilidades de leitura. Tal como Barnes (2011) argumenta, o objetivo é ir além do estilo e idealizar projetos que envolvam o público no processo de interpretação, através de um envolvimento profundo com o conteúdo e o contexto do livro. Esse envolvimento com o leitor relaciona-se com o aspeto performativo do quotidiano.

Todas as ferramentas do design editorial podem ser usadas nesse sentido. É essa a conceção holística do design. Exemplificar-se-á de seguida com o sistema de grelha, e os materiais e acabamentos.

1.3.5.1. Sistema de grelha

Para os designers do Estilo Internacional Tipográfico, como Josef Müller-Brockmann, a grelha é um instrumento funcional, invisível e racional. Sistematiza as composições, gerando soluções para os mais variados conteúdos. Esta conceção privilegia a objetividade em detrimento da subjetividade e evidencia o desejo de racionalizar o processo criativo: “the designer’s work should have the clearly intelligible, objective, functional and aesthetic quality of mathematical thinking” (Müller-Brockmann, 1996, p. 10). Nestas situações, como J. Abbott Miller (2004) observa, é raro atribuir significado à grelha:

Ultimately this is true to the spirit of the grid: it does not want to be particularised, it does not expect to be part of the signifying dimension. It is supposed to be the humble servant, invisible to the content that it serves (p. 28).

Porém, Barnes (2011) demonstra que pode ser produtivo torná-la visível e sem termos de adotar o estilo superficial e confuso do pós-modernismo. Fala de uma “grelha significativa”, uma grelha ativa na construção de sentidos (Barnes, 2011, pp. 99–100), referenciando Abbott Miller (2004), que já tinha usado a expressão em *Alchemy of layout* para descrever o trabalho de Walter Pamminger. No fundo,

trata-se de conceptualizar rigorosamente a estrutura espacial da publicação, considerando o seu conteúdo. Assim se abrem possibilidades de narrativa.

Um exemplo disso é a brochura com as palestras e exposições de 2016 da Harvard GSD, concebida por Larissa Kasper, Rosario Florio e Samuel Bänziger. Os designers exploraram visualmente a ideia de calendário, sujeitando a página a um sistema de coordenadas, baseado nos dias e nos meses do ano, e dispondo a informação de cada evento no ponto correspondente à sua data. A composição decorre unicamente do conteúdo (Kasper-Florio, s.d., para. 23).

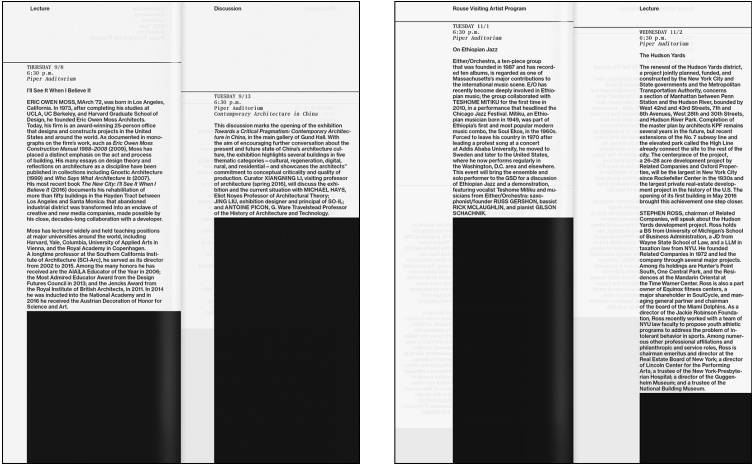


Fig. 10 + Fig. 11
Páginas do programa GSD Fall 2016 (2016),
desenhado pelo estúdio Kasper-Florio
e por Samuel Bänziger.

Outro exemplo prático é o projeto *Random: An atlas of chance*, de Aurelia Peter. A designer brinca com a ideia de atlas. Compilou informação variada, à qual associou coordenadas, consoante a região a que se referia. Submeteu cada página a uma grelha com dez colunas e dez linhas, tomando como referência as coordenadas geográficas, e definiu que a largura da coluna de texto seria ditada pelo segundo número da latitude (Bourton, 2018, para. 3).

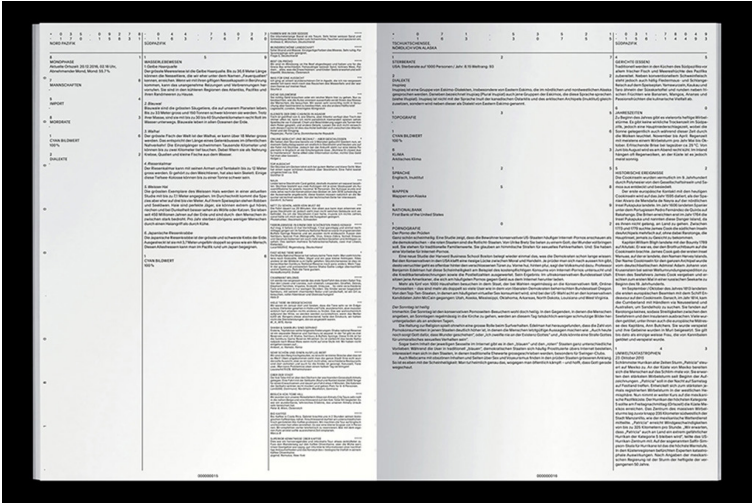


Fig. 12
Dupla página do projeto Random: An atlas
of chance (s.d.), de Aurelia Peter.

Esta conceção faz com que o leitor se concentre na estrutura conceptual da publicação e entenda a sua lógica (Abbott Miller, 2004, p. 30).

1.3.5.2. Materiais e acabamentos

Como Macken (2018, p. 34) lembra, a leitura propõe uma relação “um por um”, uma relação entre um objeto e um sujeito. A materialidade fortalece essa relação, ao estimular os nossos sentidos e pensamentos. Quando pegamos num livro e o folheamos, experienciamos logo a sua materialidade: sentimos a sua firmeza, a textura da sua capa, o peso dos seus papéis; podemos até cheirá-lo ou ouvi-lo. Tudo isso desperta emoções e reações em nós, e aproxima-nos do

objeto, tornando a experiência absolutamente subjetiva e singular. Alessandro Ludovico (2016) fala mesmo de um investimento emocional.

Como Esther Krop (2015) informa, “How a book feels in your hand, makes a big difference as to how you perceive it” (para. 13). Em razão disso, o designer deve escolher cuidadosamente as proporções, os materiais, a impressão e os acabamentos, e servir-se das suas qualidades sensoriais e lúdicas para criar novas camadas de significado e envolver ativamente o leitor no processo, como já aconselhava Barnes (2011).

Esta dimensão performativa do livro foi explorada na edição *Rahel Kraft: Paradoxical creatures*, de Rahel Kraft (2020) e projetada por Larissa Kasper, Rosario Florio e Samuel Bänziger. Não é apenas um guião para uma performance, ela própria segue a lógica da prática artística de Kraft, ao trabalhar conceitos como corpo, espaço, tempo e som (Jungle Books, s.d., para. 1). Os designers exploraram as qualidades tácteis e sonoras do livro, através de dobras, de rasgões e de papéis com várias gramagens, que, por meio da interação, geram diferentes ritmos, texturas e timbres.



Fig. 13
Dupla página do livro *Rahel Kraft: Paradoxical creatures* (2020), concebido pelo estúdio Kasper-Florio e por Samuel Bänziger.

A publicação *Composição em tempo real: Anatomia de uma decisão*, publicada pela Ghost Editions em 2017 e concebida por Marco Balesteros, segue a mesma lógica. Explora a relação entre o livro e a performance, através dos materiais e da encadernação. Mais uma vez, joga com conceitos como ação e tempo, revelando o próprio processo de trabalho do coreógrafo João Fiadeiro, e motiva várias possibilidades de leitura (Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas [DGLAB], s.d., para. 11).



Fig. 14
Páginas do livro *Composição em tempo real: Anatomia de uma decisão* (2017), com design de Marco Balesteros.

Esta ênfase na ação, no gesto e no corpo também tornam o livro um instrumento adequado à representação do quotidiano, considerando o seu aspeto relacional e performativo. Deverão, por isso, ser ponderados no projeto prático.

Se até agora a preocupação foi contextualizar teoricamente a investigação, o próximo capítulo introduzirá o trabalho empírico.

06. A conta *Archivo de la calle* (<https://www.instagram.com/archivodelistasnotasydibujos/>) e o website *The grocery list collection* (<https://grocerylists.org>) são exemplo.

2. METODOLOGIA

A investigação prática desenvolveu-se segundo metodologias qualitativas. Uma abordagem factual depreciaria o contexto, sobretudo ao lidar com dados tão abstratos e acidentais. Não se trata de converter a informação em números ou de gerar estatísticas, mas de revelar as histórias que as listas contam. Com isso em vista, adotaram-se metodologias que valorizam a interpretação subjetiva, e aceitam ambiguidade e experimentação. Cruzaram-se dois planos: a teoria fundamentada e a etnografia.

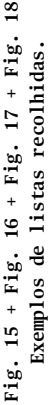
Neste capítulo apresentar-se-ão os planos de investigação e examinar-se-á o processo de trabalho. Separar-se-á o capítulo por momentos, contestando a habitual separação das fases do processo de pesquisa. Na verdade, os planos qualitativos não são lineares, mas antes cíclicos (Coutinho, 2011, p. 288). São modelos interativos e dinâmicos, compostos por fases que interagem entre si. Além disso, compreendem imprevistos, reformulações, revisões constantes e até momentos de bloqueio (Barnes, 2011).

2.1. PRIMEIRO MOMENTO

Quando se começou esta tese, não se fazia ideia daquilo que seria o projeto final, apenas se conhecia o objeto de estudo e o suporte – a lista e o livro. À vista disso, adotou-se como metodologia a teoria fundamentada. Como Clara Pereira Coutinho (2011, p. 303) explica, nesta abordagem começa-se a investigação sem ideias preconcebidas acerca de qual será o problema – a teoria nasce, é testada e aprimorada ao longo da investigação. Desenvolve-se a partir dos dados que são sistematicamente recolhidos e analisados, a fim de perceber padrões que serão testados numa nova recolha. É, por isso, uma metodologia de descoberta indutiva.

Assim, começou-se por recolher algumas listas. Descartou-se prontamente a possibilidade de trabalhar registos próprios, apesar de haver material para tal. Preferiu-se antes olhar para registos desconhecidos, que estimulassem a imaginação. Também não se recorreu a arquivos existentes⁰⁶, já que esses arquivos reúnem sobretudo papelinhos perdidos ou encontrados na rua, deixando de parte registos digitais, feitos no telemóvel ou no computador. Abraçar os dois formatos seria sempre mais representativo dos dias de hoje.

Receberam-se listas de compras, de convidados, de ideias e de pensamentos, de resoluções e de tarefas. Houve também quem enviasse do conteúdo do seu congelador, dos filmes que viu durante o ano, dos sonhos que teve numa noite mais agitada, dos gelados que experimentou durante o Verão e até de códigos promocionais Prozis. Houve ainda quem tivesse recorrido à lista para desvendar o seu amigo invisível, esboçar um plano de jogo e organizar o plano alimentar dos animais de um jardim zoológico. Umas escritas à mão – em papéis avulsos, agendas ou cadernos de notas – outras no computador, a maioria no telemóvel.



Foi também nesse instante que se achou necessário restringir a recolha. A anterior revelou-se demasiado abrangente e dispar. Apesar da ideia se adequar a qualquer tipo de lista, toda essa variedade tornaria o processo inicial muito labiríntico e até o poderia desvalorizar. Nesse sentido, decidiu-se testar o conceito com um só tipo de lista: a lista de supermercado.

30

Charmaz (2006) declara, na teoria fundamentada “We can add new pieces to the research puzzle or conjure entire new puzzles – *while we gather data* – and that can even occur late in the analysis” (p. 14).

É importante mencionar ainda que se escreveram memorandos – anotações espontâneas e informais, características da teoria fundamentada (Birks & Mills, 2015; Charmaz, 2006) – ao longo de toda a investigação. Foram momentos de reflexão muito importantes – serviram para desbloquear a criatividade, mas sobretudo para questionar as decisões tomadas, e identificar lacunas e desconformidades no projeto. Além disso, deram confiança à autora da tese para avançar, sentindo a investigação no caminho certo.

2.2. SEGUNDO MOMENTO

2.2.1. Caso de estudo: a lista de supermercado

Como vimos, o cotidiano é um fenómeno ao mesmo tempo individual e coletivo (Sheringham, 2006). Escolheu-se a lista de supermercado por remeter a uma experiência comum da esfera privada. Fazer compras faz parte da rotina doméstica de todos nós – para uns é um hábito reconfortante, para outros opressivo, mas necessário.

No entanto, e sendo o quotidiano profundamente relacional, essa tarefa não deve ser analisada como uma prática isolada (Highmore, 2011) – fazer compras é mais do que adquirir bens. Devemos antes relacioná-la com as outras experiências e instantes que compõem o dia a dia.

Muitos de nós escrevemos listas de supermercado. Fazemo-las para não nos esquecermos do que nos falta, nem comprarmos mais do que precisamos. São tentativas de economizar tempo e dinheiro. Quem as faz, entre necessidades e desejos individuais, conta histórias que são de todos (Keaggy, 2007): também eu já precisei de anti-inflamatórios e de tangerinas; já me faltou sal e vinagre; já comi gelado num dia menos bom; já lutei contra formigas e contra traças.

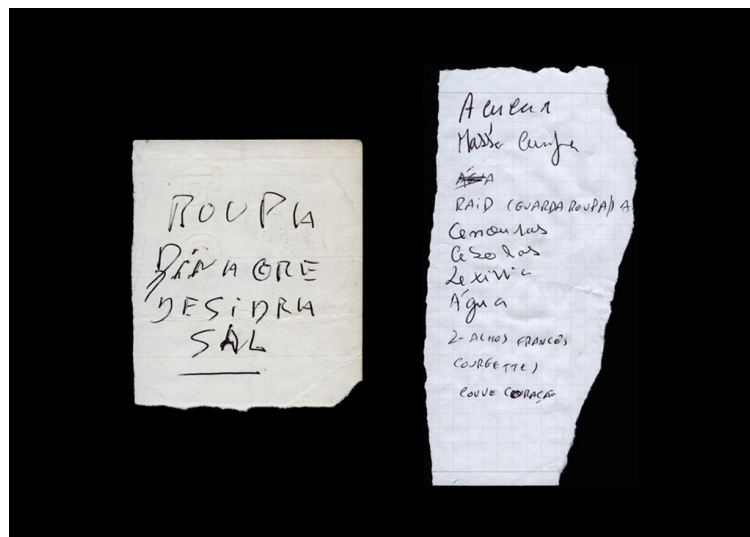


Fig. 19
Lista de compras encontrada no Porto, 2021
(à esquerda); lista de compras encontrada
em Aveiro, 2022 (à direita).

Apesar de mundanas e profundamente fugazes, são muito reveladoras, provas concretas dos nossos pensamentos e planos, valendo muito mais do que o que a sua efemeridade dá a entender (Crewe, 2011). Denunciam os nossos hábitos, tanto dentro como fora das lojas, as nossas preferências, os nossos vícios:

they hint at consumers' lives beyond the store, reveal much about choice and constraint in consumption, and invite us to imagine the consumer in

context – in the home, the kitchen, eating, drinking, alone, with friends. They codify the outcomes of “the routines and dawdles and encounters and desires and decisions... the millions of conversations on the way there and back... imagining the store as freedom or oppression or just as a place of everyday boredoms and pleasures and annoyances” (Bowlby, 1997) (Crewe, 2011, p. 32).

As listas de supermercado são familiares – revemo-nos nelas, relacionamo-nos com elas, revisitamos memórias conjuntas (Keaggy, 2007). Têm a particularidade de dizer sobre nós, sobre a nossa casa e sobre os outros. São, pois, retratos partilhados.

Tornou-se a pedir registos pessoalmente, mas também se incluíram deles que se encontraram na rua. Entre digitalizações, fotografias e capturas de ecrã, arquivaram-se cerca de trinta listas. Mais uma vez, umas escritas à mão, outras no telemóvel; umas breves, outras extensas; umas a dar sinais da idade, outras a sugerir restrições alimentares. Até delas visuais se receberam.

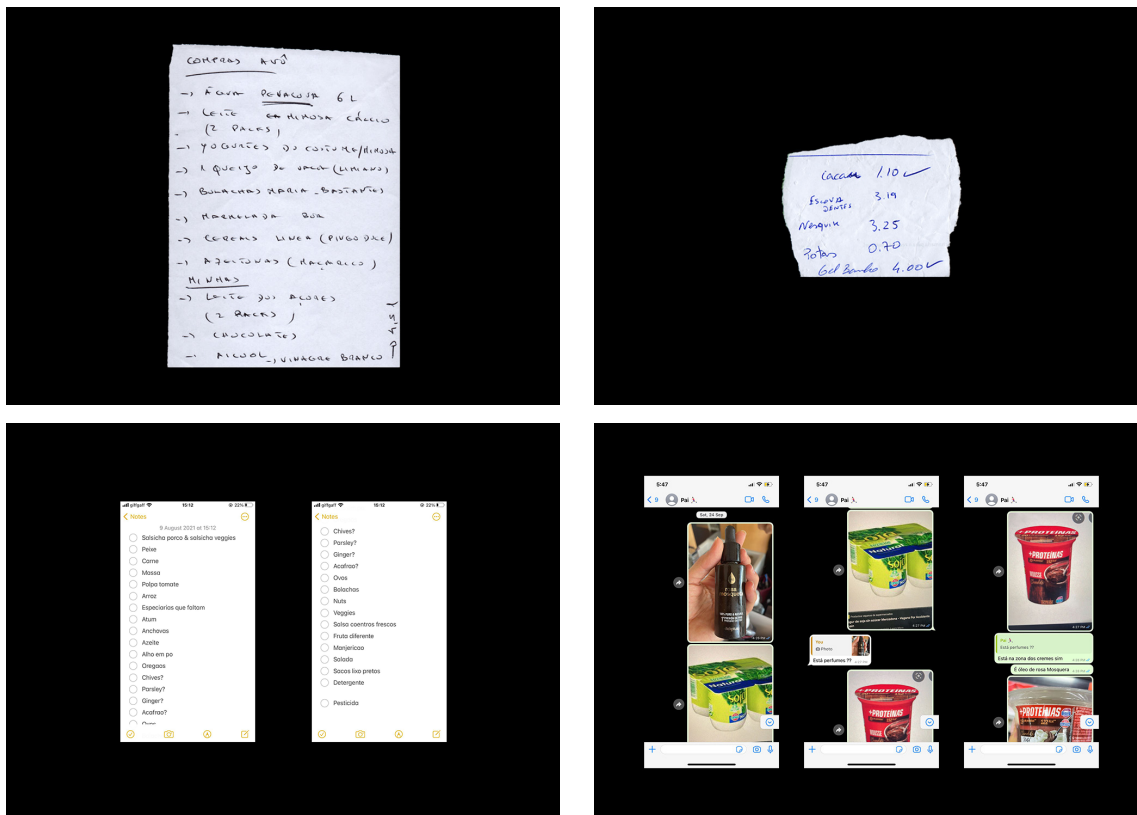


Fig. 20 + Fig. 21 + Fig. 22 + Fig. 23
Exemplos de listas recolhidas.

2.2.2. Primeiras experiências visuais

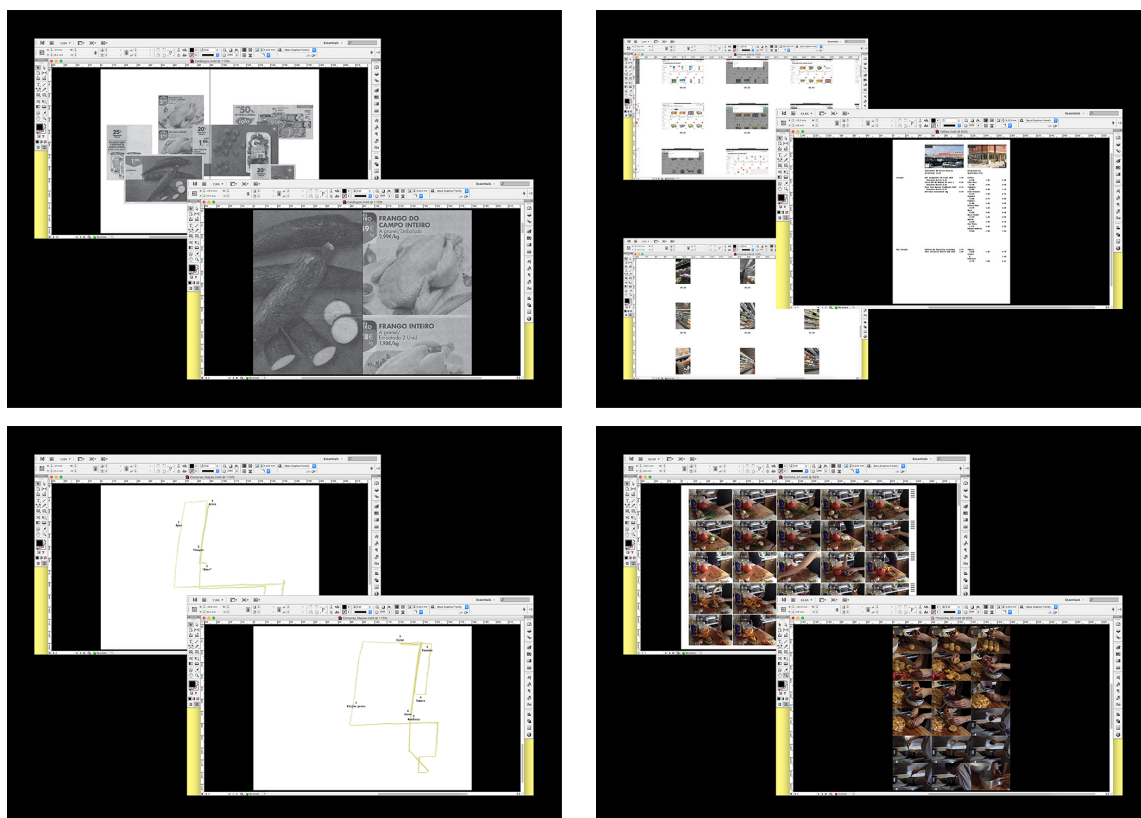
Simultaneamente, pensou-se em formas de desconstruir o material recolhido. Este foi um momento de exploração livre e intuitiva, sem preocupações estéticas ou fundamentação teórica. Serviu sobretudo para desbloquear o pensamento e testar métodos.

Começou-se então por avaliar e listar o que envolve o processo de fazer uma lista e o que se lhe segue. Em seguida, simularam-se algumas dessas ações, usando listas da recolha. Essas listas foram escolhidas arbitrariamente e sem serem analisadas ou interpretadas. Mais uma vez, importava apenas ensaiar diferentes estratégias.

Recorreu-se, por exemplo, a folhetos de supermercado e substituíram-se os elementos listados pelas imagens correspondentes; simularam-se e filmaram-se processos de compra, tanto em loja *online* como em loja física; encenaram-

se percursos no supermercado e desenharam-se mapas; imaginaram-se e prepararam-se refeições; entre outras coisas.

Fig. 24 + Fig. 25 + Fig. 26 + Fig. 27
Algumas das experiências realizadas.



Apesar de se terem ignorado as histórias e as qualidades próprias de cada lista, foi uma fase importante, não só porque incitou à reflexão, como porque permitiu chegar a algumas conclusões. Percebeu-se, por exemplo, que se iria querer explorar um único sistema de grelha que privilegiasse os conceitos de tempo e de relacionalidade, e que se utilizaria a gravação e a observação como métodos.

Seguiu-se um momento longo de leitura e de escrita. Procuraram-se referências teóricas que pudessem não só sustentar e validar a investigação, como complementá-la e enriquecê-la. Essas referências foram consideradas nas fases subsequentes.

2.3. TERCEIRO MOMENTO

2.3.1. Escolha das listas

No livro *Milk eggs vodka: Grocery lists lost and found*, Bill Keaggy (2007) ordena e classifica listas de supermercado de forma humorística. Não só olha para o conteúdo textual dos papéis avulsos, como para o objeto em si – brinca com preferências alimentares, considera pequenos recados e gatafunhos, decifra palavras e caligrafias, analisa suportes.

Também aqui se analisou o material recolhido de uma forma mais subjetiva. Estabeleceram-se relações entre as notas, a fim de perceber padrões (Charmaz, 2006) e evitar selecionar registos que pudessem gerar experiências visuais semelhantes. Escolheram-se quatro listas, com características diferentes, por uma questão de tempo:

1. A primeira lista, escrita em papel reciclado A6, identifica-se pela ordem. Não só está organizada por categorias, como também separa as compras da frutaria das feitas no supermercado, chegando a nomeá-lo.

2. A segunda lista, agora digital, seria incluída por Keaggy nas notas que nos fazem sorrir ou soltar gargalhadas. Conta uma história que é de todas as mulheres, de forma muito breve: o desejo intenso por doces durante a menstruação.
3. A terceira lista, rabiscada num pequeno papel quadrado, distingue-se por inspirar uma refeição. Ocupa a frente e o verso do papel. Está mais suja, tendo sido encontrada na rua.
4. A quarta lista, anotada num pedaço de folha pautada usada, diferencia-se por enfatizar determinados artigos. Fá-lo não só através do uso repetido do ponto de exclamação, como do próprio desenho. A urgência em comprar um teste Covid-19 torna-a ainda característica de um tempo.

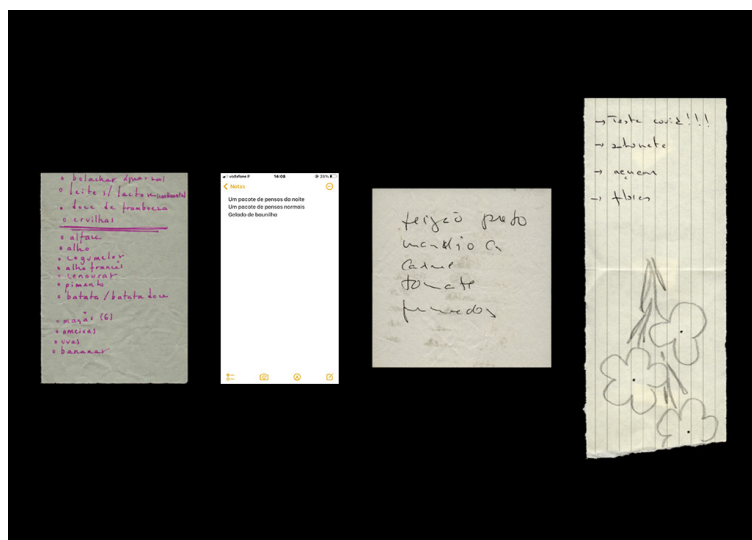


Fig. 28
As quatro listas seleccionadas.



Fig. 29
Verso das listas seleccionadas.

2.3.2. Desdobramento das listas

Em seguida, passou-se ao desdobramento das listas. Antes de mais, é importante sublinhar que elas não foram desdobradas umas a seguir às outras. Obedecendo aos métodos de análise da teoria fundamentada, começou-se por alargar as duas primeiras notas, depois materializou-se a informação em suporte editorial, e só então se alargaram e materializaram as outras duas, aprimorando assim a teoria emergente. No entanto, por uma questão de clareza, discutir-se-ão esses dois assuntos separadamente.

Começou-se assim por observar as listas com tento e empatia, sempre a partir de uma perspetiva pessoal, visando entrar o máximo possível na vida de quem as escreveu (Charmaz, 2006, p. 14). Identificaram-se experiências, hábitos, inquietações, necessidades, prioridades e até personalidades.

No entanto, este projeto vai além desse envolvimento ativo. Procurou-se aqui reproduzir algumas dessas experiências prosaicas. Foi um exercício de pura especulação, que dependeu unicamente de vivências e de contextos próprios. No fundo, a autora da tese parte de experiências exteriores para as tornar suas; começa a investigação enquanto observadora para passar a participante. Essa foi a única forma de testar o conceito, de conseguir ampliar as histórias que contam. No entanto, ela também demonstra que a intuição e a experiência pessoal podem ser significativas, e que o designer também tem voto na matéria.

O livro *The auto-ethnographic turn in design*, editado por Louise Schouwenberg e Michael Kaethler (2021), que explora a relação entre a autoetnografia e o design, corrobora-o. Fala de uma abordagem que une a investigação à criatividade e expressão individual, motivando objetos que exploram sentimentos e narrativas pessoais (Schouwenberg & Kaethler, 2021, p. 13). Como os editores explicam, ela situa o designer no centro da investigação, servindo-se do seu universo pessoal para compreender o contexto sociocultural envolvente.

1. O primeiro bilhete oferece pistas sobre a personalidade da autora e a forma como experiencia a ida às compras. A demarcação de lugares pareceu aqui significativa. Planeou-se então um percurso a partir de casa e com paragens no Continente e na frutaria, para comprar os artigos listados. Gravou-se o trajeto e registou-se por áudio tudo aquilo que chamou a atenção. Foi desdobrada sem companhia e numa hora.
2. A segunda nota transportou para uma noite de autocuidado durante a menstruação. Assim, e estando naturalmente a menstruar, filmou-se um fim de noite com gelado, botija de água quente e um episódio de uma série familiar para melhorar o ânimo. Resultou numa hora e cinquenta e um minutos de gravação, com os últimos quarenta passados a dormir. Não se repetiu a experiência, querendo-a o mais genuína possível.
3. O terceiro registo, pelos ingredientes que enumera, não só remeteu para o ato de cozinhar, como para uma gastronomia muito própria – a sul-americana. Idealizou-se então um prato que incluísse todos os ingredientes listados e filmou-se a preparação. Convidou-se uma pessoa para o almoço, ao se sentir que uma feijoada brasileira pede companhia. Esta lista foi desdobrada em cinquenta e sete minutos.
4. Na quarta lista, notou-se a necessidade imediata em comprar um teste rápido. Em razão disso, decidiu-se reproduzir a ação de ser testado à Covid-19, filmando-se num dia em que realmente se precisou de fazer um autoteste. Enquanto se aguardou pelo resultado, trocaram-se também as flores de um vaso, o outro elemento destacado na lista. Resultou em vinte e dois minutos de gravação.

Logo após se ter desdobrado cada registo, fez-se a transcrição manual da gravação. Listaram-se os pensamentos, gestos e ânimos que compreenderam a ação, e o instante em que ocorreram (já idealizando o sistema de grelha). Mantiveram-se as notas cruas, preservando a sua subjetividade e contestando os métodos da tradição funcionalista (Wilken & McCosker, 2012a). Além disso, desenharam-se mapas, retiraram-se as coordenadas geográficas de cada minuto do percurso, extraíram-se *frames* e selecionaram-se momentos-chave.

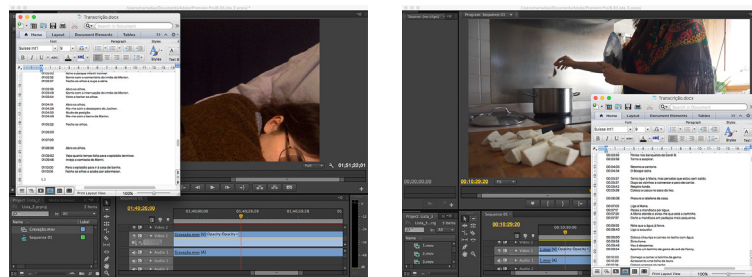


Fig. 30 + Fig. 31
Processo de transcrição
de duas das gravações.

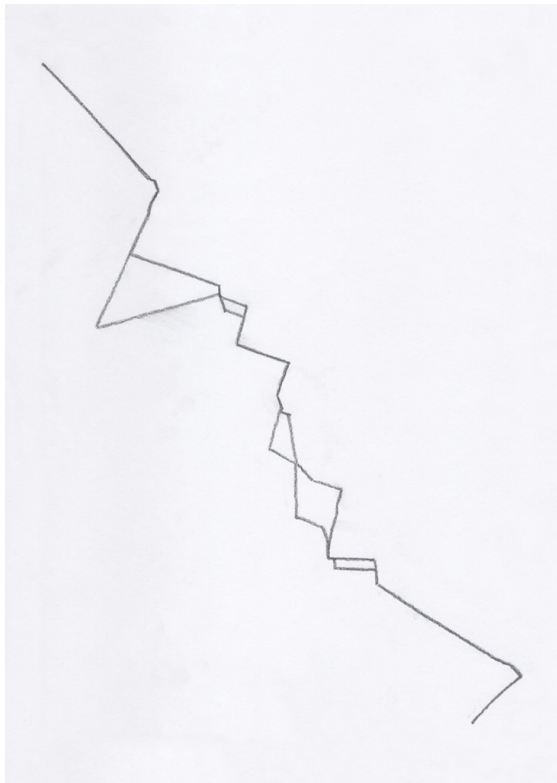


Fig. 32
Mapa do percurso a pé.

07. *An attempt at exhausting a place in Paris* (2010), na versão traduzida.

08. Consultável em: <https://www.radiofrance.fr/franceculture/tentative-de-description-de-choses-vues-au-carrefour-mabillon-le-19-mai-1978-8099914>.

Esta abordagem recebeu alguma inspiração do texto *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*⁰⁷, de Georges Perec, publicado em 1975, e da gravação áudio *Tentative de description de choses vues au Carrefour Mabillon le 19 mai 1978*⁰⁸, do mesmo autor, transmitida em 1979. Em ambos os casos, Perec objetiva registrar todos os pequenos nada que vê, aquilo a que chama de “infra-ordinário” – o banal, o habitual, o fútil – enumera sinais, veículos e até os números dos autocarros que por ele passam; atenta nos sons e nas luzes da rua, nas pessoas e nos animais; contempla cores, formas e padrões. O carácter regrado, quase obsessivo – com o uso da lista e do inventário – também é seminal.

A princípio, pode parecer um método impessoal, mas não o é. Ele é absolutamente subjetivo, seja por aquilo que Perec escolheu comentar, seja pela forma como o escreveu ou verbalizou (Sheringham, 2006). A gravação, por exemplo, compreende ritmos, e o tom da voz deixa transparecer emoções e estados de espírito: há momentos de atividade e de silêncio, de entusiasmo e de tédio, de interesse e de indiferença (Sheringham, 2006, p. 273).

Naturalmente, o primeiro objeto recebeu uma influência mais direta, muito à conta de decorrer na rua e de ter esse foco mais externo. Nos outros objetos, a autora observa-se mais a si própria (ainda que se mantenha a ânsia de enumerar tudo, por muito insignificante que pareça). Foi por essa mesma razão que se recorreu ao registo audiovisual (um método bem característico da investigação etnográfica (Coutinho, 2011)): para além de guardar conversas, observações, pensamentos e reações, permitiu a análise das suas expressões e gestos mais espontâneos, e determinar a duração dos acontecimentos.

É curioso notar como, inconscientemente, o processo de desdobramento se traduziu em novas listas. Um dos objetivos da fase seguinte também foi estudar novas formas de a representar visualmente. Para Alice Twemlow (2006), o uso da lista enquanto mecanismo incita algum distanciamento e posturas pouco críticas por parte do designer. Explorar antes os seus contornos pode ser produtivo: “investigation at the edges of lists, in opposition to lists, and of exploding lists, seems to hold the most promise for the designer interested in building and evolving the genre” (Twemlow, 2006, p. 39).

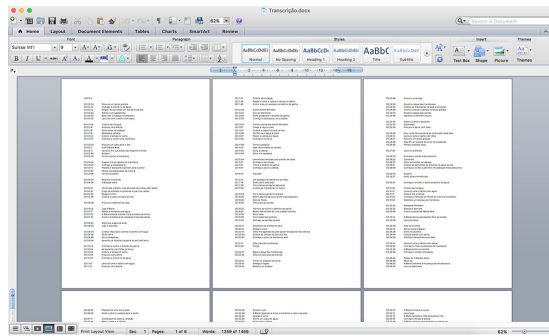


Fig. 33
Transcrição de uma
das gravações.

2.3.3. Experiências visuais finais

Procurou-se simultaneamente comunicar essa informação em suporte editorial. Também aí reside o foco da investigação, perceber como é que a prática do design editorial nos pode ajudar a representar o quotidiano. Naturalmente, isso implicou reconhecer o livro como um meio expressivo e não como um mero contentor de textos e de imagens, pois só assim se pôde explorar as suas possibilidades.

Tal como nas fases de pesquisa, esta fase encerrou hesitações, avanços e re- cuos, em concordância com Alison Barnes (2011) que reconhece semelhanças entre o processo de investigação em ciências sociais e o processo em design. Parou-se frequentemente para analisar e questionar as experiências que se fizeram, a fim de identificar desconformidades e perceber aquilo que poderia ser melhorado. A escrita de memorandos foi essencial nesses momentos: ajudou na tomada de decisões e despertou ideias. O facto de não se terem pensado os livros uns a seguir aos outros também foi produtivo – possibilitou que a autora se afastasse da tarefa e voltasse com novas perspetivas.

Naturalmente, foram realizados múltiplos protótipos até chegar aos objetos editoriais finais. Debater-se-á o processo e todas as decisões projetuais no próximo capítulo.

3. PROJETO EDITORIAL

Segundo Jost Hochuli (1996, p. 32), o designer de livros ocupa-se de questões como: o formato, a extensão, a tipografia (sendo que estes três se determinam parcialmente entre si), os materiais (papéis e materiais de encadernação), a reprodução, a impressão e os acabamentos.

Neste capítulo separar-se-ão os diferentes assuntos por uma questão de clareza. Na verdade, eles foram sempre pensados em conjunto e não segundo a ordem formal dos manuais de design editorial. Na prática, o processo de edição nunca é absolutamente sistemático: compreende imprevistos e limitações, e a própria experiência do designer (Hochuli & Morgan, 2020). Em *Systematic book design?*, Hochuli (2020) adverte mesmo para o perigo de uma abordagem demasiado técnica, e reconhece que a emoção e a intuição são parte integrante do processo.

Primeiramente, discutir-se-ão as opções projetuais de forma geral e depois analisar-se-ão os objetos editoriais individualmente, considerando as suas particularidades. São objetos discretos, mas expressivos, que exploram o lado formal e matérico do livro de modo produtivo, e confirmam o seu potencial na tradução do quotidiano.



Fig. 34
Objetos editoriais finais.

3.1. COMPOSIÇÃO GRÁFICA

Como vimos, o momento de edição não é só de edição, como também de interpretação (mais uma vez, conseguimos traçar um paralelismo com as ciências sociais (Barnes, 2011)). O objetivo é produzir um design que consolide a narrativa e envolva ativamente o leitor, aproximando-o e desafiando-o (Barnes, 2011). Procurou-se então sintonizar a escolha do formato e da tipografia, o desenho da grelha e do *layout* com o conteúdo e o contexto dos livros. Como Hochuli (1996, p. 46) atenta, tudo isso concorre para a impressão que as edições causam.

Objetivando rigor e coerência estrutural, imprimiram-se sempre as experiências que se fizeram. Foi olhando para as páginas e manuseando-as que se tomaram todas as decisões formais.

3.1.1. Formato

A princípio, idealizaram-se as publicações no mesmo formato, considerando-as parte integrante de uma série. Quiseram-se pequenas, como a lista que se guarda no bolso das calças ou se esconde na mão. Por essa razão, escolheu-se um formato que apareceu com frequência na própria recolha – o 105×148mm.

Mais tarde, após se terem testado algumas ideias com os primeiros minutos de duas das gravações, percebeu-se que num projeto de experimentação editorial faria mais sentido haver variação. Esta variação não implicaria perder o sentido de série, havendo outros critérios que o manteriam. Assim, decidiu-se que o formato de cada livro seria antes proporcional à lista que lhe deu origem. Mantendo-se o interesse em explorar formatos mais pequenos, por proporem uma relação mais intimista, e sabendo que a escala um por um seria limitadora, revolveu-se que cada livro seria uma vez e meia maior que a lista original. Esta escolha traduziu-se em objetos com 110×160mm, 90×160mm, 135×135mm e 110×260mm de dimensão.



Fig. 35
Capas dos objetos finais.

Naturalmente, estas decisões restringiram, em parte, o desenho editorial. Um formato pequeno condiciona sempre mais a disposição e o tamanho dos elementos, daí ter sido fundamental pensar os diferentes assuntos em simultâneo. Para além disso, o formato quadrado revelou-se particularmente complicado (já Jan Tschichold (1991) o maldizia em *The form of the book: Essays on the morality of good design*). Também o do quarto livro exigiu que se abrissem exceções.

3.1.2. Grelha

Procurando coerência e rigor conceptual, pensou-se simultaneamente num sistema de “grelha significativa” (Abbott Miller, 2004; Barnes, 2011) ao qual se pudesse sujeitar os quatro livros. Soube-se, desde logo, que iria privilegiar os conceitos de tempo e de relacionalidade, por ter sido aquilo que despertou mais interesse nas primeiras experiências visuais.

09. Exceto no quarto livro, onde a página obedece a uma grelha com cento e vinte e uma linhas. No subcapítulo *Objetos editoriais* explicar-se-á a decisão.

Predefiniu-se então que uma página representaria um minuto (a própria numeração seria substituída pela medição temporal), e que se reservaria sempre um espaço para a ação principal e outro para os gestos que a compreenderam. Desta forma, evidenciou-se o aspecto relacional da vida quotidiana (Highmore, 2011), motivando várias possibilidades de leitura (Barnes, 2011).

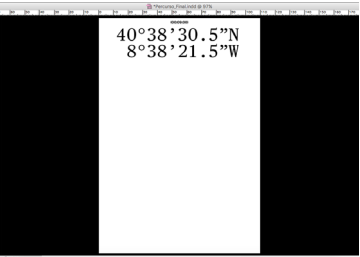


Fig. 36
Frente do primeiro livro.

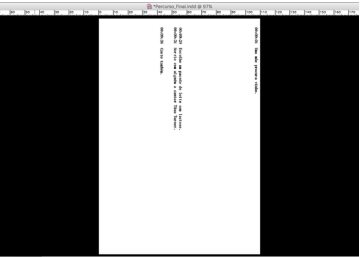


Fig. 37
Verso do primeiro livro.

Depois, decidiu-se que cada página obedeceria a uma grelha com sessenta colunas (ou linhas, dependendo da orientação)⁰⁹, simulando os sessenta segundos que compõem o minuto. Essas parcelas determinariam a posição dos gestos síncronos na página: se se cantarolou ao segundo cinco, a frase que o descreve seria posicionada na sexta coluna; se se cortou uma cebola ao segundo vinte, a frase que o descreve seria posicionada na vigésima primeira coluna (já que a primeira corresponde ao segundo zero). Parece simplista, mas também faz com que o leitor se concentre e decifre a estrutura conceptual dos objetos (Abbott Miller, 2004).

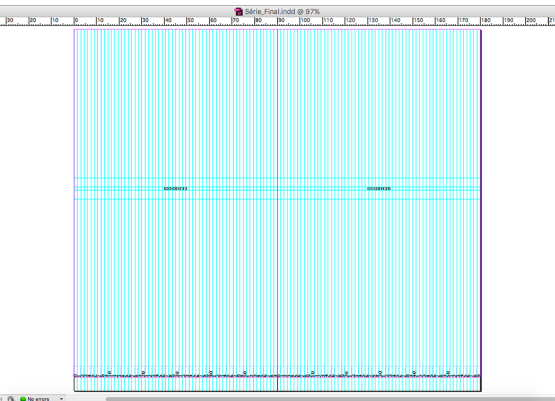


Fig. 38
Grelha do segundo livro.

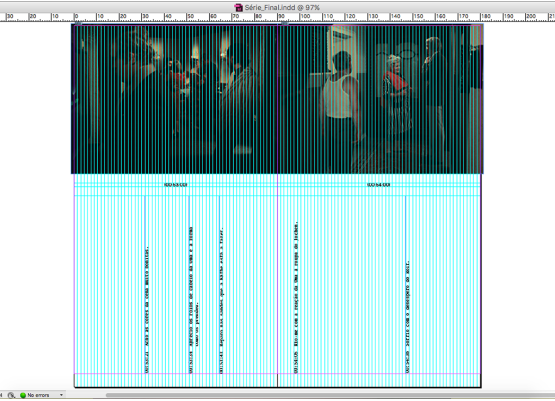


Fig. 39
Exemplo com colocação de informação na grelha.

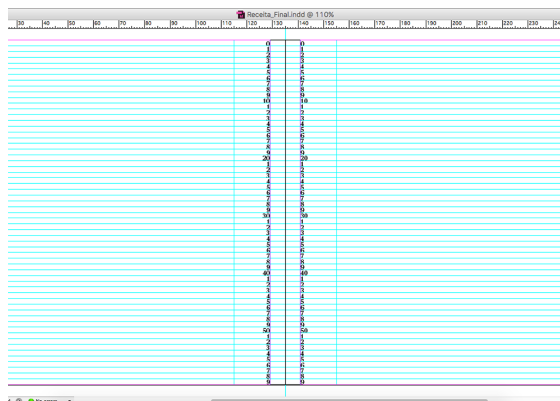


Fig. 40
Grelha do terceiro livro.

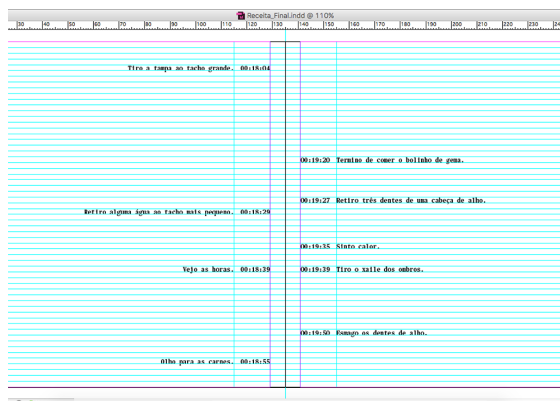


Fig. 41
Exemplo com colocação de
informação na grelha.

Usou-se o espaço físico da página de forma intencional (Carrión, 1975). Apesar da informação estar ordenada cronologicamente, a grelha gerou composições expressivas e ritmadas, com texturas quase poéticas. Importou explorar essa contradição, por tanto caracterizar o quotidiano (Sheringham, 2006). Assim, enquanto que a grelha propõe uma sequência contínua, a composição revela interrupções e variações – tal como na gravação de Georges Perec, reconhecemos momentos de atividade e de silêncio, de entusiasmo e de indiferença (Sheringham, 2006), só que agora através do grafismo. Nesse aspeto, o espaço em branco é significativo.

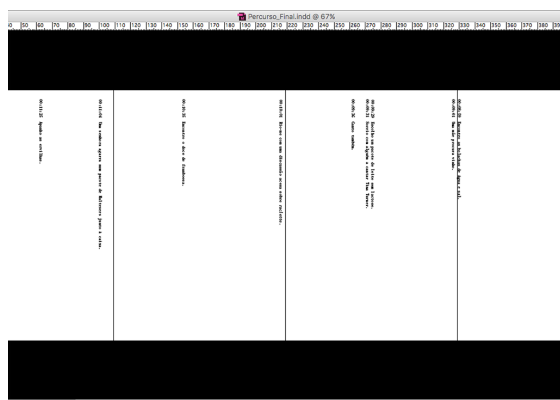


Fig. 42
Verso do primeiro livro.

No que toca às margens, elas variam de livro para livro, consoante as características de cada um. Aprofundar-se-á a questão no subcapítulo *Objetos editoriais*.

3.1.3. Tipografia

Seguiu-se a escolha das tipografias. Escolheu-se aplicar as mesmas nos quatro objetos, para tornar evidente o sistema a que obedecem.

A Publico Text Mono Semibold, da Commercial Type, foi editada como tipografia principal. O seu carácter técnico e funcional, em tudo oposto à desenvoltura da letra manuscrita, transformou as notas em dados puros. Esta escolha pode

parecer despropositada, ainda mais ao lidar com informação tão subjetiva, mas interessou explorar esse contraste e aliviá-lo depois através da composição. Como vimos, essa ambiguidade também pode ser produtiva, atendendo que o próprio cotidiano é equívoco (Highmore, 2002; Sheringham, 2006).

Foi ainda selecionada como tipografia complementar a Suisse Int'l Semi Bold, da Swiss Typefaces. Contrasta com a anterior e foi usada, centrada, na indicação de tempo que substitui a numeração. Esta escolha partiu sobretudo da intuição (Hochuli & Morgan, 2020).

Relativamente ao corpo de texto, ele dependeu totalmente do tamanho das parcelas da grelha, resultando, por isso, num corpo pequeno: seis pontos no segundo livro e sete pontos nos outros três. Em consequência, e para garantir a legibilidade, aumentou-se o peso das tipografias (um exemplo de decisão que só se conseguiu tomar através de testes de impressão). A única exceção são as coordenadas do primeiro livro, que foram compostas em Publico Text Mono Roman, corpo trinta e quatro.

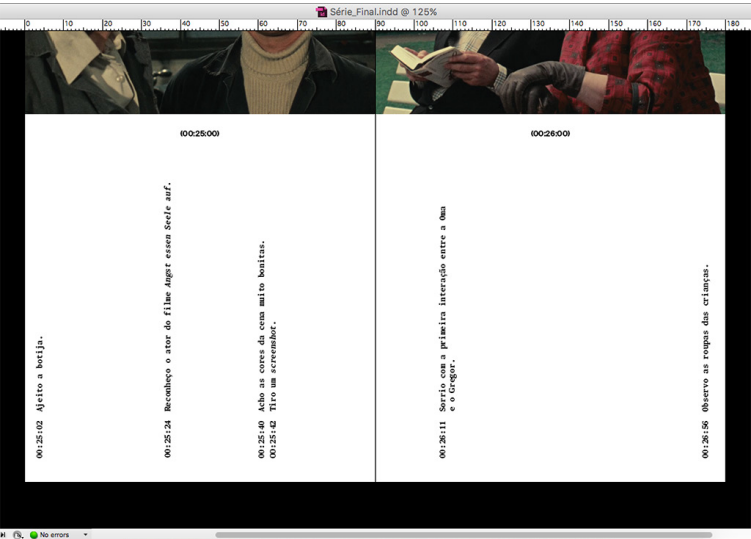


Fig. 43
Exemplo da aplicação das tipografias
no segundo livro.

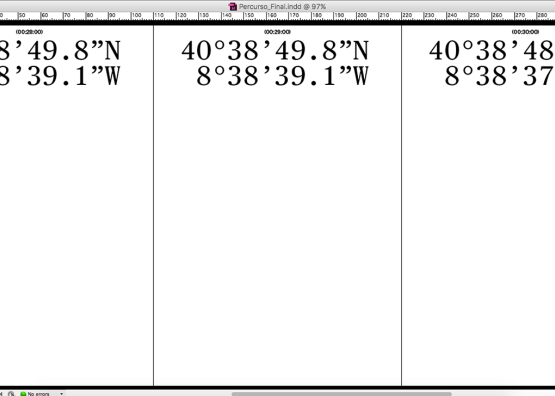


Fig. 44
Exemplo da aplicação das tipografias
na frente do primeiro livro.

Escolheu-se ainda alinhar o texto à esquerda, evidenciando a textura poética. Neste aspeto, a escolha de uma fonte monoespaçada revelou-se muito eficaz, uma vez que o texto é sempre antecedido por números. Apenas o terceiro livro fugiu à regra (parte do texto está alinhado à direita). Aspetos como o formato e o método de encadernação determinaram essa decisão.

3.2. PRODUÇÃO GRÁFICA

Como James Goggin (2009) avança: “Consideration of materials appropriate for a given project is a fundamental part of graphic design, particularly book design” (p. 23). A princípio, eles podem parecer insignificantes, mas não o são

(Dias, Oliveira, Martins, & Dantas, 2021, p. 3). Têm um papel determinante na construção da relação leitor-livro, já que proporcionam experiências multisensoriais (Barnes, 2011). Convidam-nos a tocar, a sentir, a observar, a cheirar e até a ouvir. A interação que fomentam, a ênfase que dão ao gesto e ao corpo refletem o aspeto performativo da vida quotidiana.

Para além disso, a escolha cuidadosa dos materiais e dos acabamentos, à semelhança da composição gráfica, pode sugerir o conteúdo e o contexto do livro (Barnes, 2011; Goggin, 2009). Assim, foram considerados aspetos como o tipo e a gramagem do papel, e a qualidade da encadernação. Importa mencionar que foi a autora da tese a ocupar-se da última e das capas dos objetos editoriais.

3.2.1. Miolo

Produziram-se os quatro livros no mesmo papel, não só por se pensar neles como parte integrante de uma série, como por se querer destacar o papel da nota que abre cada publicação. Foram impressos sobre o papel Munken Pure 90g/m2. Optou-se por um tom de branco mais quente, por propor uma relação mais intimista com o leitor, e por uma gramagem reduzida, que deixa transparecer o verso, tomando como referência a efemeridade do objeto de estudo.

No que respeita à encadernação, coseram-se os volumes à mão – exceto o primeiro, que foi dobrado em acordeão. Essa decisão traduziu-se em objetos delicados e pessoais, simples nos meios, como as próprias listas. Usaram-se costuras diferentes, adequadas às características de cada miolo. No subcapítulo *Objetos editoriais* discriminar-se-á cada uma.



Fig. 45 + Fig. 46
Fases de conceção dos
objetos finais.

Seguindo o conselho de Rúben Dias et al. (2019), tomaram-se estas decisões com base em monos – no fundo, sentindo e manuseando os objetos. Se não se tivessem feito tais maquetes, o desdobramento das páginas em acordeão, por exemplo, nunca teria resultado – foi crucial perceber como a dobragem e as emendas tinham de ser feitas, até porque alterou propriedades do documento digital. Também o quarto livro sofreu alterações no método de encadernação depois de se fazerem monos.



Fig. 47
Algumas das maquetes
feitas.

3.2.2. Capa

Desde o início que se quis ter as listas nas capas, não só para apresentar os objetos que motivaram cada livro, mas também para que o leitor pudesse construir as suas próprias narrativas antes de os folhear (no fundo, reproduzir parte do exercício que se fez).

Experimentou-se então colar a nota à capa, fixá-la com vinil transparente ou até guardá-la num envelope. Descartaram-se todas as hipóteses, por danificarem ou ocultarem particularidades dos papéis avulsos. Pensou-se então em fazer as capas em plástico transparente, rematadas com costura à máquina, para que a nota original pudesse ser vista solta (no fundo, criar peças transparentes que abraçassem o exterior do miolo). Esta estratégia interessou ainda por oferecer pistas do desdobramento, ao expor a primeira página, sem que o leitor deixasse de poder fazer as suas próprias interpretações.



Fig. 48 + Fig. 49
Fases de concepção das
capas finais.

À semelhança das costuras, desenvolveram-se capas distintas, adaptadas às características de cada livro. Também aqui foram feitos inúmeros protótipos – só assim se tornou possível avaliar e melhorar a eficácia de cada capa (Dias et al., 2021). Testaram-se inclusive diferentes plásticos e pontos de costura. Descrever-se-ão os protótipos e os resultados no próximo subcapítulo.



Fig. 50
Alguns dos protótipos
feitos.

3.3. OBJETOS EDITORIAIS



Fig. 51
Objetos editoriais finais.

3.3.1. Livro 1

O primeiro livro é um livro meramente tipográfico. Explorou-se tanto a frente como o verso da folha. A frente descremina o minuto e a coordenada. Tem uma margem superior de dois milímetros e margens laterais de doze milímetros. Já o verso, dividido em sessenta colunas, lista os gestos que compuseram o minuto. Tem margens superiores e inferiores de seis milímetros cada.

Por fixar um percurso, foi dobrado em acordeão, remetendo para um mapa. Apenas as dobras isolam os minutos uns dos outros: desdobrando os sessenta e um painéis, a sequência torna-se contínua (daí a ausência de margens laterais no verso). É essa a sua maior virtude, como Johanna Drucker (1995) observa: “Accordion books have the advantage of creating a seamless continuous surface which is also broken up into discrete, page-like units” (p. 140).

10. Enquanto que os três primeiros painéis medem 110×160mm, o quarto painel mede 109×160mm. Isto também implicou ajustes na grelha desse painel.



Fig. 52
Frente do primeiro livro.



Fig. 53
Verso do primeiro livro.

Podendo abrir até aos sete metros, torna-se mais difícil de manusear. Esse embaraço é proposital: põe em evidência o volume, quase incessante, que adveio do desdobramento de uma simples nota e a passagem do tempo.

Enquanto que a frente se lê da esquerda para a direita, o verso lê-se de cima para baixo. A inversão do sentido da leitura também corrobora o aspeto geográfico: obriga o leitor a reorientar-se, induzindo gestos e movimentos como os de quem usa um mapa (Barnes, 2011).

Na verdade, a maior dificuldade neste livro foi a montagem. Fizeram-se vários protótipos até conseguir que o objeto não desviasse. Foi necessário cortá-lo manualmente e colá-lo por inteiro. As emendas tiveram de ser feitas de quatro em quatro painéis, com o último a ter menos um milímetro de largura¹⁰. Só depois se pôde dobrar o objeto, sempre pelas metades.

Também a capa passou por várias versões. Começou-se por fazê-la com duas badanas, onde se encaixou o miolo. Descartou-se a solução, por fechar demasiado o objeto. Resolveu-se depois fixá-la apenas pela contracapa, como uma

brochura suíça. Preferiu-se esta solução, por permitir a abertura em plano e, assim, evidenciar o formato em acordeão. Testaram-se depois várias formas de guardar a lista. Começou-se por fazer uma pequena bolsa no centro da capa. No entanto, por se preferir preservá-la solta, acabou-se por criar uma segunda badana, do comprimento da página, exclusiva à nota.



Fig. 54
Capa do primeiro livro.

3.3.2. Livro 2

O segundo livro regista o visionamento do primeiro episódio da série *Acht Stunden sind kein Tag*, de Rainer Werner Fassbinder, minuto a minuto. Deixou de se explorar a frente e o verso da folha. Aqui, a ação e os gestos síncronos partilham o mesmo espaço: cada página é encimada por um *frame*, seguindo-lhe o minuto, centrado; a parte inferior da página foi de novo dividida em sessenta colunas, e regista as ações e reações que compuseram o minuto.

Tornou-se a explorar a natureza contínua da sequência. A página volta a não ter margens laterais, para que o conteúdo, tal como num filme ou numa série, corra sem interrupções. Foi também nesse sentido que se decidiu coser os sete cadernos de dezasseis páginas à linha, uma costura que permite a “visualização completa dos conteúdos de toda a dupla página” (Dias et al., 2019, p. 37). Tem apenas uma margem inferior de seis milímetros.



Fig. 55
Dupla página do segundo livro.

Os *frames* foram editados lado a lado, gerando uma sequência que quase pode ser lida como um *flip book*. A certo momento para-se o episódio e acaba-se por adormecer. Representou-se a situação repetindo o último *frame* dez vezes – os dez minutos que o monitor aguarda até entrar em modo de pausa – substituindo-o depois por uma imagem a negro – o ecrã desligado. No que diz respeito à tipografia, diminuiu-se o corpo de texto, por ser um objeto mais estreito (90x160mm).



Fig. 56
Dupla página do segundo livro.

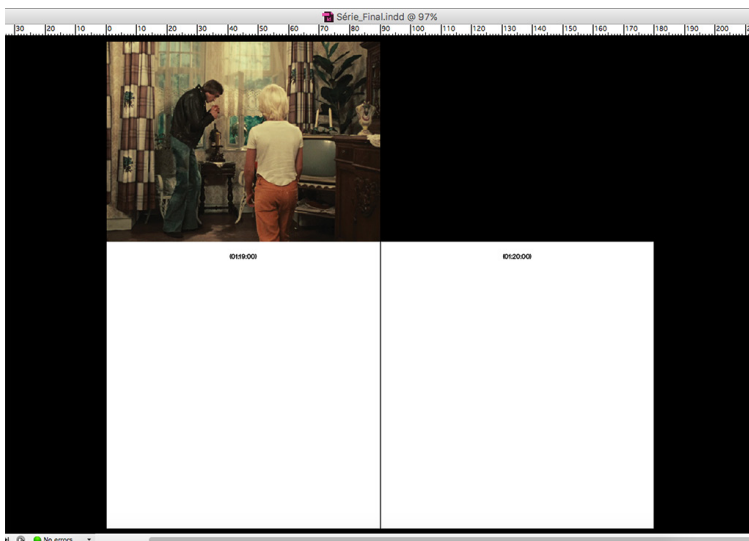


Fig. 57
Exemplo da imagem a negro.

A capa tem duas badanas e a lista colada no verso. Na verdade, a maior dificuldade neste livro foi representar a nota, por ser digital. A primeira intuição foi imprimi-la em serigrafia, mas revelou-se impossível por ser pequena e o plástico implicar tintas na altura indisponíveis. A segunda opção foi imprimi-la em papel autocolante e colá-la na frente. Descartou-se esta possibilidade, por se preferir que estivesse do lado de dentro, como as outras listas. A seguir, experimentou-se fixar a impressão no verso com vinil transparente, mas criou bolhas. Só então se experimentou imprimi-la invertida em vinil. Por ficar com o fundo transparente, colou-se papel autocolante por cima, solucionando o problema.



Fig. 58
Capa do segundo livro.

Foi impresso a cores, respeitando a imagética original.

3.3.3. Livro 3

O terceiro livro regista o preparo de uma refeição, minuto a minuto. Tornou-se a trabalhar a frente e o verso da folha, embora tenham sofrido algumas alterações ao longo da investigação. Inicialmente, a frente identificava o minuto e os momentos-chave da receita (através de texto e de imagem), e o verso introduzia os gestos que compreenderam esse minuto. Encontravam-se divididos em sessenta linhas, sendo que nas frentes era o texto que era posicionado na linha do segundo correspondente, servindo a imagem apenas de legenda.

Mais tarde, já com um protótipo feito, sentiu-se que não era a decisão mais acertada. Para além de gerar muitas páginas em branco, fazia com que parte da informação ficasse cortada ou sobreposta. O facto do livro ser quadrado (135x135mm) tornava a composição ainda mais desequilibrada.

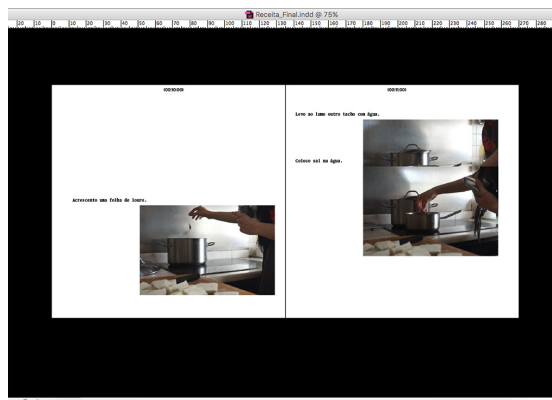


Fig. 59
Páginas da frente da
primeira versão.

A primeira intuição foi substituir os momentos-chave da receita pelo primeiro *frame* de cada minuto. Apesar de se perderem imagens de passos importantes, o objeto ficou mais legível e a passagem do tempo mais marcada. A segunda alteração consistiu em passar os gestos síncronos para a frente, e o minuto e o *frame* para o verso. Esta decisão tornou o conjunto dos livros mais harmonioso.

As páginas de texto foram divididas em sessenta linhas. Têm uma margem interior de dezoito milímetros e uma margem exterior de seis milímetros. Já as páginas com imagem têm apenas uma margem interior de doze milímetros.



Fig. 60
Frente do terceiro livro.

Procurou-se trazer para o objeto editorial a imaginação e experimentação que assinalaram o processo de criação da receita. Em razão disso, as páginas foram dobradas de forma a que as imagens ficassem escondidas no seu interior,

levando o leitor a imaginar cheiros e sabores. Ele pode espreitar por entre as páginas ou apará-las, se desejar.



Fig. 61
Verso do terceiro livro.

Foi encadernado com costura lateral. É também por isso que a sequência se desenrola verticalmente, não havendo margens superiores nem inferiores – como a costura é aplicada na frente do volume, “o acesso aos conteúdos junto à margem interior torna-se progressivamente mais difícil” (Dias et al., 2019, p. 43); se se desenrolasse horizontalmente, tapar-se-ia sempre informação. Foi por essa mesma razão que se alinhou o texto à direita nas páginas ímpares (para além de estabelecer uma relação mais harmoniosa com o formato).

À semelhança do segundo livro, a capa tem duas badanas. Não se quis complicar, uma vez que o volume já tem uma estrutura muito própria.



Fig. 62
Capa do terceiro livro.

Foi impresso a preto e branco, não só por uniformizar a mancha, mas por tornar o objeto mais económico (aproximando-o da natureza das próprias listas). Referir que os últimos quatro *frames* estão a preto, porque a câmara deixou de funcionar. Conseguiu-se assegurar a parte escrita, à custa de também se estar a gravar no computador. Preferiu-se não usar imagens deste segundo dispositivo, por não terem resolução suficiente e se preferir um só enquadramento. Também não se repetiu a experiência, querendo-a o mais genuína possível.

3.3.4. Livro 4

O quarto livro fixa um teste à Covid-19, minuto a minuto. Explorou-se apenas a frente da folha e a inspiração para o *layout* partiu não só do conteúdo da lista, como do objeto em si – uma nota alta, dobrada ao meio, com um desenho invertido numa das metades.

Por esse motivo, este livro desviou-se da regra geral: ainda que a página continue a corresponder a um minuto, não foi dividida em sessenta linhas, mas antes em cento e vinte e uma linhas. No fundo, a página espelha o minuto: reservaram-se as primeiras sessenta linhas para os momentos-chave do teste e as últimas sessenta linhas, invertidas, para o que aconteceu em simultâneo (assinando-se eventualmente a muda das flores, o segundo elemento destacado na lista); a identificação do minuto, ao centro, assinala a divisão. Admitiu-se a solução, por funcionar melhor com o formato alongado do livro (110×260mm). Não tem margens superiores nem inferiores; as laterais têm seis milímetros.



Fig. 63
Página do quarto livro.

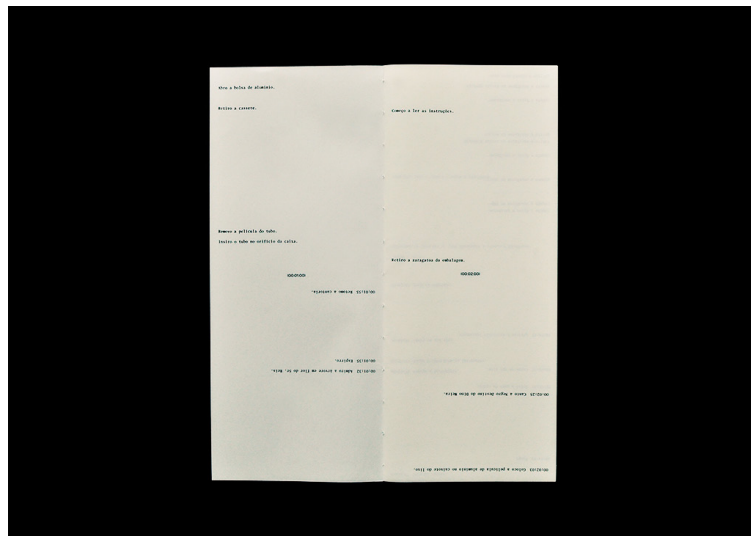


Fig. 64
Dupla página do quarto livro.

Oferece interação, convidando o leitor a virá-lo, e várias possibilidades de leitura: o leitor pode escolher ler primeiro a parte superior das páginas e só depois a parte inferior, ou escolher ler os minutos à vez.

Optou-se por cosê-lo na espinha. Na altura ainda se experimentou dobrá-lo como um folheto de instruções, mas resultou num objeto demasiado grande e labiríntico. Também se experimentou cortá-lo ao meio, mas achou-se que o objeto perdia o sentido de relacionalidade.

No que diz respeito à capa, a primeira ideia foi fazer uma caixa, também ela transparente, remetendo para a embalagem do teste rápido. Testou-se ainda colocar no seu interior objetos que fizeram parte do desdobramento (como as flores, agora secas, e a cassete do teste Covid-19). Apesar de válida, achou-se uma solução incoerente. Para além disso, sentiu-se que podia limitar a ima-

ginação do leitor e abrir menos espaço para as suas próprias interpretações. Acabou-se então por fazer uma *sleeve*, considerando o formato da publicação, onde a lista volta a ganhar destaque.

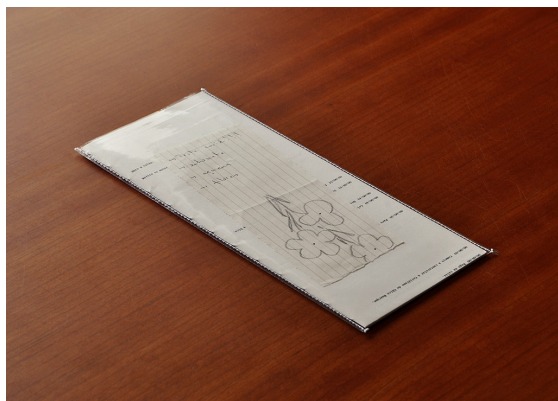


Fig. 65
Capa do quarto livro.

No próximo capítulo analisar-se-ão criticamente os resultados, partindo dos objetivos traçados na introdução. Apontar-se-ão limitações, problemas encontrados e melhorias, e comentar-se-ão formas de dar continuidade ao trabalho.

CONCLUSÃO

Nesta tese constatou-se que o estudo do cotidiano e de atos de escrita do dia a dia não são exclusivos do etnógrafo. Também o designer os pode pensar, trazendo consigo um novo olhar e outros meios à investigação etnográfica.

Já em 2011 Alison Barnes encorajava o designer a desempenhar o papel de investigador. Dez anos depois, Louise Schouwenberg e Michael Kaethler (2021, p. 13) falam de um reconhecimento crescente da capacidade do designer para refletir sobre o contexto envolvente. Nesta tese continua-se a incentivar a multidisciplinaridade, reforçando que investigação e criatividade não se anulam, e que a intuição e a experiência pessoal também são relevantes.

Estes registos podem ser pontos de partida inspiradores. A partir deles conseguiu-se dar forma visual à experiência, fundindo-se narrativas pessoais com narrativas coletivas, de um modo sincero e orientado para o processo – algo que, segundo Schouwenberg e Kaethler (2021), costuma faltar no design.

Os objetos editoriais finais evidenciam o volume que adveio do desdobramento proposto. É interessante notar como desse processo resultaram novas listas. No fundo, testaram-se os seus limites, concluindo-se que talvez eles não existam – é que aqui a lista consegue ser infinita, dado que o próprio desdobramento o pode ser. Refuta-se assim Jack Goody (1977, p. 81), que declara que a lista tem limites definidos, e Umberto Eco (2009), que coloca esses limites à lista pragmática. Concretiza-se antes o pensamento de Robert Belknap (2004).

Estudaram-se novas formas de usar criticamente a lista, como pede Alice Twemlow (2006). Como foi pensada em simultâneo com o sistema de grelha, tornou-se expressiva e ritmada, animando a natureza contínua da sequência e explorando o aspeto paradoxal do quotidiano. Revalida-se Twemlow (2006, p. 39), quando observa que ainda há muitas possibilidades de explorar esta ferramenta no design.

Procurou-se também mostrar que a prática do design editorial pode contribuir para a representação do quotidiano. Isto implicou desde logo reconhecer o livro como um meio expressivo e abraçar a interpretação subjetiva, que abre novas possibilidades de leitura. Naturalmente, rebateram-se posições como a de Jan Tschichold (1995) e de Beatrice Warde (1955), encontrando antes a solução numa visão holística – onde o conteúdo, a forma e a matéria estão ao mesmo nível e o leitor contribui com o seu papel ativo.

Estabeleceram-se relações que confirmaram a adequação do livro como suporte do cotidiano. Concluiu-se que são ambos pluridimensionais, compreendendo espaços e temporalidades, ritmos e sequências. Pedem ambos um entendimento integral dos fenómenos, são ambos performativos e reconhecem o indivíduo como agente.

Estas e outras ligações foram exploradas no projeto prático. O sistema de grelha, por exemplo, sublinha o aspeto paradoxal da vida quotidiana e o *layout* o relacional. A tipografia introduz a ambiguidade que é própria do quotidiano. Também o aspeto performativo foi considerado: se nalguns dos livros é a forma como estão paginados que fomenta interação e reflexão, noutros é a forma como estão encadernados. Do mesmo modo, o formato e os materiais consideram a perceção do leitor. Mesmo as capas foram pensadas de forma a que ele pudesse construir antecipadamente as suas próprias narrativas.

São objetos discretos mas expressivos, que confirmam o potencial do livro na representação de fenómenos complexos, relacionais e performativos.

Limitações e propostas para trabalho futuro

Se se defendeu que a multidisciplinaridade é produtiva e deve ser encorajada, também se reconhece que foi o aspeto mais trabalhoso da investigação. Teorizar sobre o quotidiano é próprio de uma disciplina distante para a autora. Nesse sentido, foi mais desafiante conseguir enquadrar teoricamente o projeto e correlacionar as duas áreas.

A falta de um conhecimento mais profundo também fez com que o processo fosse marcado por constantes períodos de questionamento. A fase prática, por exemplo, foi interrompida frequentemente por momentos de leitura e de escrita, a fim de identificar desconformidades e perceber o que poderia ser melhorado.

No que diz respeito ao futuro da investigação, uma possibilidade é testar o conceito com outros tipos de lista. Esta tese concentra-se na de supermercado, mas ela adapta-se a outros registos, já tendo sido pensada com esse horizonte.

Outra possibilidade é ensaiar novos métodos, dentro da própria ideia de desdobramento. Desde cedo se decidiu utilizar a mesma estratégia e o mesmo sistema de grelha nos diferentes livros, já antevendo a morosidade do processo, acentuada pela decisão de se realizar quatro objetos. No entanto, é uma ideia com inúmeros caminhos, que poderão até orientar-se para outros aspetos do quotidiano.

Poderia ser produtivo criar métodos que fomentassem mais variação, tanto na forma como nos materiais. Por muito ritmada e expressiva que seja a composição textual, percebe-se que à primeira vista o seu lado contínuo se possa evidenciar. Talvez se consiga equilibrar melhor a oposição contínuo/descontínuo, sem comprometer a representação visual da lista.

Também a exploração de diferentes técnicas de impressão, nas suas qualidades visuais e tácteis (Krop, 2015), possa enfatizar o aspeto performativo da vida quotidiana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abbott Miller, J. (2004). Alchemy of layout. In *Eye*. 13, 51. 28–35.

Barnes, A. (2011). *Realising the geo/graphic landscape of the everyday: A practice led investigation into an interdisciplinary geo/graphic design process*. Tese de Doutoramento. London College of Communication, Londres.

Belknap, R. (2004). *The list: The uses and pleasures of cataloguing*. New Haven: Yale University Press.

Birks, M., & Mills, J. (2015). *Grounded theory: A practical guide*. Londres: SAGE Publications Ltd.

Blanchot, M. (1987). Everyday speech. *Yale French Studies*, 73, 12–20. doi:10.2307/2930194.

Bonsiepe, G. (1965). Visual/verbal rhetoric. In *Ulm*. 14/15/16. 23–40.

Borsuk, A. (2018). *The book*. Cambridge, MA: The MIT Press.

Bourton, L. (2018). *Aurelia Peter's considered design approach leads her through uncharted territory*. Retirado em janeiro 19, 2023 de <https://www.itsnicethat.com/articles/aurelia-peter-graphic-design-270318>.

Carrión, U. (1975). El arte nuevo de hacer libros. In *Plural*. 4, 41. 33–38.

Carrión, U. (1980). *Second thoughts*. Amesterdão: VOID Distributors.

Charmaz, K. (2006). *Constructing grounded theory: A practical guide through qualitative analysis*. Londres: SAGE Publications Ltd.

Coutinho, C. P. (2011). *Metodologia de investigação em ciências sociais e humanas: Teoria e prática*. Coimbra: Edições Almedina, S. A.

Crewe, L. (2011). Life itemised: Lists, loss, unexpected significance, and the enduring geographies of discard. In *Environment and Planning D: Society and Space*. 29, 1. 27–46.

Dias, R., Oliveira, R., Martins, F., & Dantas, R. (2019). *O miolo do livro*. Maia: Item-zero Lda e Gráfica Maiadouro S.A.

Dias, R., Oliveira, R., Martins, F., & Dantas, R. (2021). *A capa do livro*. Maia: Item-zero Lda e Gráfica Maiadouro S.A.

Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas (s.d.). *Prémio design de livro 2018*. Retirado em janeiro 19, 2023 de http://livro.dglab.gov.pt/sites/DGLB/Portugues/premios/PremioDesigndeLivro/Paginas/PDL2018_Vencedores.aspx.

Dixon, C. (2009). *The form of the book 1*. Retirado em agosto 5, 2022 de <https://www.eyemagazine.com/blog/post/the-form-of-the-book-1>.

Drucker, J. (1995). *The century of artists' books*. Nova Iorque: Granary Books.

Drucker, J. (2013). Modelando a funcionalidade: do códice ao livro electrónico. In *Cibertextualidades*. 5. 135-146.

Eco, U. (2009). *The infinity of lists* (A. McEwen, Trad.). Londres: MacLehose Press.

Fabre, D. (ed.) (1993). *Écritures ordinaires*. Paris: P.O.L.

Goggin, J. (2009). The Matta-Clark complex: Materials, interpretation and the designer. In Bondt, S. D., & Muggeridge, F. (eds.). *The form of the book book* (pp. 23-31). Londres: Occasional Papers.

Goody, J. (1977). *The domestication of the savage mind*. Cambridge: Cambridge University Press.

Helfand, J. (2013). *Our shopping lists, our selves*. Retirado em maio 3, 2021 de <https://designobserver.com/feature/our-shopping-lists-our-selves/37872>.

Highmore, B. (2002). *Everyday life and cultural theory*. Londres: Routledge.

Highmore, B. (2011). *Ordinary lives: Studies in the everyday*. Abingdon: Routledge.

Highmore, B. (2012). Listlessness in the archive. *M/C Journal*, 15, 5. doi: 10.5204/mcj.546.

Hochuli, J., & Kinross, R. (1996). *Designing books: Practice and theory*. Londres: Hyphen Press.

Hochuli, J., & Morgan, J. (2020). *Systematic book design?*. Paris: Éditions B42.

Jungle Books (s.d.). *Rahel Kraft: Paradoxical creatures*. Retirado em setembro 16, 2022 de <https://www.jungle-books.com/product/paradoxical-creatures>.

Kasper-Florio (s.d.). *Information*. Retirado em setembro 16, 2022 de <http://kasper-florio.ch/information>.

Keaggy, B. (2007). *Milk eggs vodka: Grocery lists lost and found*. Cincinnati: HOW Books.

Kinross, R. (1989). The rhetoric of neutrality. In Margolin, V. (ed.). *Design discourse: History, theory, criticism* (pp. 131-143). Chicago: The University of Chicago Press.

Kraft, R., Toop, D., & Molin, G. D. (2020). *Rahel Kraft: Paradoxical creatures*. São Paulo: Jungle Books.

- Krop, E. (2015). *Tactility (=sense of reality) in paper publications*. Retirado em setembro 9, 2022 de <https://www.monsterkamer.nl/en/tactility-sense-of-reality-in-paper-publications/>.
- Lange, C. (2013). *Lange Liste 79–97*. Lipsia: Spector Books.
- Lorusso, S. (2016). *Extending horizons: The praxis of experimental publishing in the age of digital networks*. Tese de Doutorado. Università Iuav di Venezia, Veneza.
- Ludovico, A. (2016). The touching charm of print. In *xCoAx 2016: Proceedings of the fourth conference on computation, communication, aesthetics and X*. Bérnago: Universidade do Porto. 261–269.
- Macken, M. (2018). *Binding space: The book as spatial practice*. Abingdon: Routledge.
- Marsden, R. (2014). *Why do we like making lists?*. Retirado em julho 18, 2021 de <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/why-do-we-making-lists-9765922.html>.
- Mau, B. (2000). *Life style*. Londres: Phaidon.
- Müller-Brockmann, J. (1996). *Grid systems in graphic design: A visual communication manual for graphic designers, typographers and three dimensional designers*. Zurique: Niggli Verlag.
- Noble, I., & Bestley, R. (2001). *Experimental layout*. Hove: RotoVision.
- Perec, G. (1997). *Species of spaces and other pieces* (J. Sturrock, Trad.). Londres: Penguin Books.
- Perec, G. (2010). *An attempt at exhausting a place in Paris* (M. Lowenthal, Trad.). Cambridge, MA: Wakefield Press.
- Perec, G. (2020). *I remember* (P. Terry & D. Bellos, Trad.). Londres: Gallic Books.
- Printed Matter, Inc. (s.d.). *What is an artists' book?*. Retirado em agosto 4, 2022 de <https://www.printedmatter.org/about/artist-book>.
- Reis, F. (1998). Daniel Fabre (ed.), *Écritures ordinaires e Par écrit: Ethnologie des écritures quotidiennes*. In *Etnográfica*. 2, 1. 175–179.
- Sabino, A. (2021). Do livro como objeto à leitura como evento. In *Entreler*. 1. 26–31.
- Schouwenberg, L., & Kaethler, M. (eds.) (2021). *The auto-ethnographic turn in design*. Amesterdão: Valiz.
- Sheringham, M. (2006). *Everyday life: Theories and practices from Surrealism to the present*. Oxford: Oxford University Press.
- Shōnagon, S. (2006). *The pillow book* (M. McKinney, Trad.). Londres: Penguin Books.
- Silva, R. (2019). *A vanguarda invisível do livro-objecto*. Retirado em agosto 5, 2022 de <https://www.revistapunkto.com/2019/04/a-vanguarda-invisivel-do-livro-objecto.html>.

Tschichold, J. (1991). *The form of the book: Essays on the morality of good design* (H. Hader, Trad.). Londres: Lund Humphries.

Tschichold, J. (1995). *The new typography* (R. McLean, Trad.). Berkeley: University of California Press.

Twemlow, A. (2006). From the (a) trivial to the (b) deadly serious, lists dominate visual culture. In Bierut, M., Drenttel, W., & Heller, S. (eds.). *Looking closer 5: Critical writings on graphic design* (pp. 32–39). Nova Iorque: Allworth Press.

Unger, G. (2003). Legible?. In *Emigre*. 65. 96–111.

Warde, B. (1955). *The crystal goblet: Sixteen essays on typography*. Londres: The Sylvan Press.

Wilken, R., & McCosker, A. (2012a). The everyday work of lists. *M/C Journal*, 15, 5. doi:10.5204/mcj.554.

Wilken, R., & McCosker, A. (2012b). List. *M/C Journal*, 15, 5. doi:10.5204/mcj.581.

LISTA DE IMAGENS

Fig. 01 (p. 13) Lista de tarefas do cantor Johnny Cash. Retirada de: <https://www.julienslive.com/lot-details/index/catalog/15/lot/2938>.

Fig. 02 (p.18) Lista de compras encontrada em Aveiro, 2022.

Fig. 03 (p.19) Lista de compras e de tarefas encontrada no Porto, 2021.

Fig. 04 + Fig. 05 (p.20) Fotografias da série *Beauties of the common tool* (1955), de Walker Evans. Retiradas de: <https://www.fulltable.com/vts/f/fortune/aa/tools/a.htm>.

Fig. 06 (p.20) Dupla página do livro *Lange Liste 79–97* (2013), de Christian Lange. Retirada de: <https://phmuseum.com/exhibition/activating-the-archive/lange-liste-79-97>.

Fig. 07 (p.21) Lista de compras encontrada no Porto, 2021.

Fig. 08 (p.23) Poema *Vines* (1972), de Ilse e Pierre Garnier. Retirada de: <https://www.facebook.com/PoesiaConcreta/photos/a.182269558574385/549156118552392/>.

Fig. 09 (p.23) Dupla página do livro *Melting into one another ho hot chaud it heating dip* (2021), com design de Márcia Novais. Retirada de: <http://marcia-novais.com>.

Fig. 10 + Fig. 11 (p.26) Páginas do programa *GSD Fall 2016* (2016), desenhado pelo estúdio Kasper-Florio e por Samuel Bänziger. Retiradas de: <http://kasper-florio.ch>.

Fig. 12 (p.26) Dupla página do projeto *Random: An atlas of chance* (s.d.), de Aurelia Peter. Retirada de: <https://aureliapeter.ch>.

Fig. 13 (p.27) Dupla página do livro *Rahel Kraft: Paradoxical creatures* (2020), concebido pelo estúdio Kasper-Florio e por Samuel Bänziger. Retirada de: <https://www.schweizerkulturpreise.ch/awards/de/home/design/design-archiv/design-2020/ssb-2020/rahel-kraft-paradoxical-creatures.html>.

Fig. 14 (p.27) Páginas do livro *Composição em tempo real: Anatomia de uma decisão* (2017), com design de Marco Balesteros. Retirada de: <https://ghost.pt/Composition-en-Temps-Reel>.

Fig. 15 + Fig. 16 + Fig. 17 + Fig. 18 (p.30) Exemplos de listas recolhidas.

Fig. 19 (p.31) Lista de compras encontrada no Porto, 2021 (à esquerda); lista de compras encontrada em Aveiro, 2022 (à direita).

Fig. 20 + Fig. 21 + Fig. 22 + Fig. 23 (p.32) Exemplos de listas recolhidas.

Fig. 24 + Fig. 25 + Fig. 26 + Fig. 27 (p.33) Algumas das experiências realizadas.

Fig. 28 (p.34) As quatro listas selecionadas.

Fig. 29 (p.34) Verso das listas selecionadas.

Fig. 30 + Fig. 31 (p.35) Processo de transcrição de duas das gravações.

Fig. 32 (p.36) Mapa do percurso a pé.

Fig. 33 (p.37) Transcrição de uma das gravações.

Fig. 34 (p.39) Objetos editoriais finais.

Fig. 35 (p.40) Capas dos objetos finais.

Fig. 36 (p.41) Frente do primeiro livro.

Fig. 37 (p.41) Verso do primeiro livro.

Fig. 38 (p.41) Grelha do segundo livro.

Fig. 39 (p.41) Exemplo com colocação de informação na grelha.

Fig. 40 (p.42) Grelha do terceiro livro.

Fig. 41 (p.42) Exemplo com colocação de informação na grelha.

Fig. 42 (p.42) Verso do primeiro livro.

Fig. 43 (p.43) Exemplo da aplicação das tipografias no segundo livro.

Fig. 44 (p.43) Exemplo da aplicação das tipografias na frente do primeiro livro.

Fig. 45 + Fig. 46 (p.44) Fases de conceção dos objetos finais.

Fig. 47 (p.44) Algumas das maquetes feitas.

Fig. 48 + Fig. 49 (p.45) Fases de conceção das capas finais.

Fig. 50 (p.45) Alguns dos protótipos feitos.

Fig. 51 (p.45) Objetos editoriais finais.

Fig. 52 (p.46) Frente do primeiro livro.

Fig. 53 (p.46) Verso do primeiro livro.

Fig. 54 (p.47) Capa do primeiro livro.

Fig. 55 (p.47) Dupla página do segundo livro.

Fig. 56 (p.48) Dupla página do segundo livro.

Fig. 57 (p.48) Exemplo da imagem a negro.

Fig. 58 (p.48) Capa do segundo livro.

Fig. 59 (p.49) Páginas da frente da primeira versão.

Fig. 60 (p.49) Frente do terceiro livro.

Fig. 61 (p.50) Verso do terceiro livro.

Fig. 62 (p.50) Capa do terceiro livro.

Fig. 63 (p.51) Página do quarto livro.

Fig. 64 (p.51) Dupla página do quarto livro.

Fig. 65 (p.52) Capa do quarto livro.

