

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE ARQUITECTURA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



LISBOA

UNIVERSIDADE
DE LISBOA

“30 ANOS 8 DIAS”
– O livro enquanto retrato de uma geração

Joana Almeida Costa Álvares Bernardo

Trabalho de Projecto

Mestrado em Práticas Tipográficas e Editoriais Contemporâneas

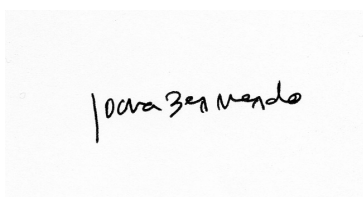
Trabalho de Projecto orientado pela Prof. Doutora Sofia Gonçalves

2016

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Joana Almeida Costa Álvares Bernardo, declaro que o presente trabalho de projecto de mestrado intitulado “*30 anos 8 dias – O livro enquanto retrato de uma geração*” é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações directas ou indirectas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

A Candidata

A rectangular box containing a handwritten signature in black ink. The signature reads "Joana Almeida Costa Álvares Bernardo".

Lisboa, 2016

RESUMO

O livro pode ser entendido como um contendor de memória, um “*lieu de mémoire*” – conceito desenvolvido por Pierre Nora nos anos 1980/90. É um objecto que preserva momentos captados no tempo, cristalizando-os como numa fotografia. A partir de uma metodologia de investigação orientada pela prática, este estudo – que inclui a produção da publicação *30 anos 8 dias* – pretende analisar o livro enquanto objecto passível de retratar uma geração e enquanto documento para o futuro.

Para este retrato geracional foram convidados jovens adultos – nascidos entre 1984 e 1986 – que acabam de completar 30 anos e procuram o seu espaço na sociedade, perante a crise socioeconómica que assola Portugal desde 2010. Os retratados estão ligados a áreas artísticas e científicas e produzem trabalho que pode ser pertinente em tempos que não-de vir. Juntos, constroem o livro *30 anos 8 dias*.

O livro enquanto retrato de uma geração assume-se, em *30 anos 8 dias*, como um estudo etnográfico. Partindo da colaboração entre autor e retratados, a investigação evidencia hábitos triviais e estilos de vida de uma geração que se torna, deste modo, objecto de investigação. Tendo em conta metodologia e processo aplicados, foi ainda relevante entender o papel do designer enquanto autor e editor. Durante a componente teórica, discutem-se ideias sobre o papel do designer ao longo dos tempos e a sua emancipação.

Em *30 anos 8 dias*, 13 pessoas descrevem como passam os seus dias e, pontualmente, partilham inquietações e desejos para o futuro. Contudo, o retrato exige uma contextualização cronológica. Para tal recorre-se à pós-produção. Este modelo operativo, que se tem afirmado desde os anos 1990 no meio artístico, é transportado para a prática editorial.

O presente estudo é composto pelo livro *30 anos 8 dias* e pela componente teórica onde se descreve e defende a estratégia que levou ao desenvolvimento da publicação.

PALAVRAS CHAVE: “geração”, “design”, “edição”, “retrato”, “etnografia”

ABSTRACT

The book may be considered as a container of memory, a “lieu de mémoire” – concept developed by Pierre Nora in the 1980/90’s. The book is an object that preserves moments captured in time – like a snapshot. During a practice-oriented investigation that includes a publication, the book will be analysed as an object that can represent a generation like a portrait, creating a document for the future.

People born in mid 1980’s were chosen for this generational portrait. These young adults have just celebrated their 30th anniversary and – in the context of the socio-economical crisis Portugal is living in – are searching for a place in society and trying do be economically independent. Those who are portrayed practice art and science, and produce work that can be relevant in the future. Together they build 30 anos 8 dias (30 years 8 days).

Practical strategies are defined to sustain the “book as a portrait” concept. This project assumes itself as an ethnographic study. Based on a collaboration between author and those portrayed, 30 anos 8 dias attempts to get a deep, detailed understanding of this generation’s life. Given the strategies applied in the book production, it was relevant to understand the role of the designer as editor and author. The emancipation of the designer throughout the years is also approached in this investigation

In 30 anos 8 dias 13 people describe their everyday life and, occasionally, they share their concerns about present life and future. However, this portrait requires a chronological context. For that, postproduction will be essential. This operative model has gained importance in the art world since the 1990’s and will be transported to the editorial project.

The study includes 30 anos 8 dias – the book as a portrait – and also the theoretical component that describes and validates the strategy applied in the book production.

KEYWORDS: “portrait”, “generation”, “design”, “editing”, “ethnography”

Lista de abreviaturas

cf. – confronto

d.i.y. – *do it yourself* (em português “faça você mesmo”)

E.U.A. – Estados Unidos da América

p. – página

pt – pontos

POD – *print on demand*

trad. – tradução

ZDB – Associação Zé dos Bois

Notas

A presente dissertação segue o Acordo Ortográfico de 1945.

Esta investigação incluiu a produção do livro *30 anos 8 dias*, publicação que deverá ser consultada para maior compreensão do estudo.

ÍNDICE

13	1. Introdução: o livro como lugar de registo do presente
14	1.1. Estrutura da dissertação: um projecto assente em dois eixos teóricos
16	1.2. Estratégia editorial: um diário a várias mãos
17	2. O livro como retrato
18	2.1. O livro: um instantâneo?
19	2.2. Um lugar de memória – <i>lieu de mémoire</i>
21	2.3. Pós-produção – uma prática artística para resgatar memórias
23	2.4. Estudo de caso 1: <i>Ma Vie Va Changer</i>
28	2.5. Projecto: o livro enquanto instantâneo e lugar da memória
31	3. Um retrato etnográfico
32	3.1. O método etnográfico
33	3.2. O designer no papel de etnógrafo
37	3.3. O designer enquanto autor/editor
44	3.4. O papel das gerações e o <i>coming of age</i> como problema contemporâneo
47	3.5. Estudo de caso 2: <i>New World Parkville</i>
51	3.6. Projecto: um estudo etnográfico para um retrato geracional
53	4. Projecto: 30 anos 8 dias
54	4.1. Participantes e conteúdos
59	4.2. Decisões gráficas e editoriais
63	5. Conclusão: discussão de resultados e futuras investigações
67	Referências bibliográficas
71	Anexos
72	Anexo I: <i>Ma Vie Va Changer</i>
82	Anexo II: <i>New World Parkville</i>
91	Anexo III: <i>30 anos 8 dias</i>

1. Introdução: o livro como lugar de registo do presente

“‘*Lieux de mémoire*’ surgiu do pressuposto de que não existe uma memória espontânea; como consequência temos de criar arquivos, marcar aniversários, organizar celebrações e homenagens e autenticar documentos, porque este tipo de eventos não acontecem por si. Quando certas minorias criam enclaves em que protegem memórias para serem guardadas dos outros, de um modo aparentemente invejoso, revelam o que é verdadeiramente o ‘*lieu de mémoire*’”.¹
(NORA 1984: 61)

O livro pode ser entendido como um retrato para o futuro; as páginas em papel cristalizam pensamentos e imagens, são tempo suspenso – o livro é um suporte de memória impressa, é um contentor de memória. Nesta investigação, analisamos o livro à luz do conceito desenvolvido por Pierre Nora – *lieu de mémoire* – e aproximamos o livro à ideia de retrato/instantâneo. O livro é um lugar onde guardamos dados, imagens e ideias que impedem que o presente seja esquecido.

Receosos de perder a nossa futura história, nasceu a necessidade de registarmos, preservarmos e, conseqüentemente, arquivarmos, tudo que está relacionado com a nossa existência. No presente, tentamos escrever a nossa própria história e o livro ocupa um lugar privilegiado nessa demanda. No âmbito deste estudo criou-se um objecto que materializa um ínfimo capítulo da história. Para tal, definiu-se uma estratégia, sustentada teoricamente nestas páginas e que é aplicada no momento projectual. O resultado: um livro, enquanto retrato, denominado *30 anos 8 dias*.

O universo escolhido para esta investigação parte de uma inquietação pessoal e é definido pelo período histórico particular que atravessamos. Pretende-se retratar uma geração que se insere na problemática da emancipação adiada², jovens adultos que acabam de completar 30 anos³ e procuram o seu espaço na sociedade e independência económica. Neste livro descrevem como passam os seus dias e, pontualmente, partilham

¹ Na versão consultada: “‘*Lieux de mémoire*’ arise out of a sense that there is no such thing as spontaneous memory, hence that we must create archives, mark anniversaries, organize celebrations, pronounce eulogies and authenticate documents, because such things no longer happen as a matter of course. When certain minorities create protected enclaves as preserves of memory to be jealously safeguarded, they reveal what is true of all ‘*lieu de mémoire*’.” (trad. livre).

² Cf. capítulo “3.4. O papel das gerações e o *coming of age* como problema contemporâneo” (p.44).

³ Os jovens adultos que colaboraram neste livro nasceram entre 1984 e 1986.

inquietações e desejos para o futuro.

Designers, músicos, fotógrafos, investigadores, profissionais das artes do espectáculo e artistas visuais reúnem-se para a construção deste retrato geracional. É um momento captado em 2016, em Lisboa, escrito colaborativamente por pensadores e criadores.

1.1. Estrutura da dissertação: um projecto assente em dois eixos teóricos

A presente dissertação divide-se em dois núcleos principais: “O livro enquanto retrato” e “Um retrato etnográfico”. Estes dois temas pretendem responder à questão que serve de motor à investigação: Como pode um livro ser um retrato?

A história do retrato surgiu com a pintura e mais tarde com a fotografia, sendo esta última aquela que se aproxima de uma ideia fundamental para este projecto. No capítulo “2.1. O livro: um instantâneo?” evidenciamos a fotografia como uma arte da presença e do instantâneo para, mais tarde, respondermos à pergunta: poderá o livro, tal como o acto fotográfico, captar um momento ínfimo no tempo?

Em “2.2. Um lugar de memória – *lieu de mémoire*”, a ideia de retrato aproxima-se da necessidade de formalização da memória. O livro é encarado como um objecto em que registamos a nossa história para não cairmos no esquecimento, um *lieu de mémoire* como define Pierre Nora.

Em “2.3. Pós-produção – uma prática para resgatar memórias”, recorreremos a Nicolas Bourriaud e à sua aceção de “pós-produção”, o autor permite contextualizar esta prática, recorrente no contexto artístico e musical, e também utilizada no universo da edição..

Concluído este primeiro módulo teórico, segue-se o primeiro estudo de caso: “2.4. Estudo de caso 1: *Ma Vie Va Changer*”. O projecto de Patrícia Almeida e David-Alexandre Guéniot materializa muitas das ideias expostas nos pontos anteriores; este estudo de caso é, portanto, fundamental para o projecto *30 anos 8 dias*.

Por fim, remete-se a investigação teórica para a componente projectual, em “2.5. Projecto: o livro enquanto instantâneo e lugar de memória”.

O segundo eixo teórico – “Um estudo etnográfico” – começa no capítulo “3.1. O método etnográfico” explicitando em que consiste, de um modo genérico, a investigação etnográfica. A partir dos anos 1980, o método passou a ser adoptado por profissionais de várias áreas. Em “O designer no papel de etnógrafo” percebemos como a etnografia aparece ao serviço do design e de projectos artísticos e editoriais.

O designer tem vindo a assumir novos papéis: é investigador/etnógrafo, e também autor e editor. Estas responsabilidades foram evidentes no projecto *30 anos 8 dias*. Em “3.3. O designer enquanto autor/editor” aborda-se o papel do designer no processo editorial. Questiona-se a diluição das fronteiras no processo criativo, no qual o designer deixa de ser um prestador de serviços para estar cada vez mais envolvido na produção de conteúdos e na dimensão conceptual dos projectos.

Estando definida a estratégia que permite a recolha de material para o livro enquanto retrato – através do método etnográfico – e assumindo o designer como autor, editor e investigador, resta saber qual é o objecto de estudo desta investigação. Em “3.4. O papel das gerações e o *coming of age* como problema contemporâneo” Karl Mannheim permite-nos um entendimento sobre o que define uma geração e qual o papel destas no tecido social. Depois evidenciam-se questões que servem de introdução à escolha particular do grupo de pessoas que compõe este retrato geracional.

O segundo módulo teórico termina com o segundo estudo de caso: “3.5. Estudo de caso 2: *New World Parkville*”. Este projecto, da artista Margarida Correia, aproxima-se de uma investigação etnográfica e é realizado em colaboração com o designer Francisco Laranjo.

Os dois estudos de caso – *New World Parkville* e *Ma Vie Va Changer* – materializam a ideia do livro enquanto documento para o futuro, ou seja, guardam memórias do presente, em formato físico, para que estas não caiam no esquecimento.

Já remetendo para a componente projectual, em “3.6. Projecto: um estudo etnográfico para um retrato geracional” resumem-se ideias presentes no módulo 3. que são aplicadas no livro *30 anos 8 dias*.

No último capítulo – “4. Projecto: *30 anos 8 dias*” – descreve-se o desenvolvimento prático do projecto. Em “4.1. Participantes e conteúdos” será explicado como foram recolhidos os diversos conteúdos e que pessoas envolveu. As opções tomadas

após a recolha dos conteúdos do livro são explicadas em “4.2. Decisões gráficas e editoriais”.

1.2. Estratégia editorial: um diário a várias mãos

30 anos 8 dias é um livro que parte de uma metodologia que se aproxima de um estudo etnográfico⁴, e consiste no seguinte:

- para retratar a geração escolhida foram convidadas 13 pessoas, nascidas entre 1984 e 1986, que vivem e/ou trabalham em Lisboa, ligadas às ciências, às artes e às humanidades. São indivíduos que produzem obra, ou investigação, que poderá servir, um dia, como material para compor um retrato do tempo presente;
- cada pessoa mantém um relatório diário de oito dias da sua vida, e a cada entrada aponta o dia e o local em que se situa;
- nestes oito dias, cada pessoa recolhe objectos que fazem parte das suas vidas, durante este período de tempo. Estes objectos irão ser, posteriormente, fotografados. Em alternativa, o autor poderia escrever uma lista.

Os depoimentos individuais surgem como um retrato colectivo. Apesar de cada retratado contribuir como uma visão pessoal, há ideias que se cruzam, há locais físicos onde se encontram – e Lisboa serve como cenário de grande parte destas histórias.

A estes depoimentos juntou-se uma linha temporal, como um cenário para as histórias dos retratados. Mantendo a ideia de diário, foram recolhidos títulos do jornal *Público* que permitem situar cronologicamente o leitor. As manchetes do jornal cruzam-se com as histórias pessoais desta geração e as leituras entrelaçam-se. Esta contextualização histórica evidencia a relevância do objecto para o futuro, pois pretende-se que este documento não perca a validade, que não esteja condenado à obsolescência.

⁴ Cf. “3. Um retrato etnográfico” (p.31).

2. O livro como retrato

2.1. O livro: um instantâneo?

Hoje em dia a fotografia é entendida como uma prática artística, no entanto historicamente começou – como diz Roland Barthes no seu ensaio *A Câmara Clara* – como uma “arte da Pessoa: da sua identidade, do seu estado civil, daquilo a que se poderia chamar, em todas as acepções da expressão, o ‘quanto-a-si’ do corpo” (BARTHES 2001: 112). Quando surgiu, a fotografia era um sistema de representação do sujeito, distinguindo-se da pintura a partir da relação com o objecto representado: o sujeito tem de estar presente no momento fotográfico ao contrário de outros sistemas de representação. A fotografia é um acontecimento, está necessariamente ligada a um momento, a um tempo específico – tal como o livro que será o resultado deste estudo – e nesse sentido pode ser entendida como um *instantâneo*.

Roland Barthes defende que o referente da fotografia não é o mesmo que o dos outros sistemas de representação. Na pintura, a realidade pode ser simulada sem ser vista, e a fotografia exige a presença do referente – é uma arte ligada ao presente e à “presença”. Na fotografia, não podemos nunca negar que “a coisa esteve lá” (BARTHES 2001: 108), ou seja, sabemos que o que está representado numa fotografia existiu na realidade⁵. Susan Sontag compara a fotografia a uma pegada, a um *stencil*, como se algo tivesse sido impresso directamente da realidade, e acrescenta: “Fotografias são uma forma de imobilizar e aprisionar a realidade, considerada rebelde e inacessível. Ou ainda de ampliar uma realidade que sentimos retraída, esvaziada, perecível, remota.”⁶ (SONTAG 2002: 163).

O acto de fotografar reduz-se a um momento ínfimo no tempo e o objecto que daí resulta perdurará por muitos anos, suscitando história, preservando memórias. A fotografia reproduz até ao infinito o que aconteceu uma só vez, repete mecanicamente o que nunca poderá repetir-se existencialmente (BARTHES 2001: 17) e é nesta relação complexa com o tempo que reside uma das características fundamentais da Fotografia:

“Na Fotografia, a imobilização do Tempo só se apresenta de um modo excessivo, monstruoso: o Tempo é sustido (...). O facto de a Foto ser ‘moderna’, inclu-

⁵ A fotografia é aqui entendida como um retrato da realidade. No entanto, o fotógrafo pode manipular as imagens que cria e contornar o real.

⁶ No original: “Photographs are a way of impriosing reality, understood as recalcitrant, inaccessible; of making it stand still. Or they enlarge a reality that is felt to be shrunk, hollowed out, perishable, remote.” (trad. livre).

ída no nosso quotidiano mais escaldante, não impede que haja nela como que um ponto enigmático de inactualidade, uma estase estranha, a própria essência de uma *paragem*.” (BARTHES 2001: 108)

É este esmagar do tempo, o acto de encapsular um momento numa única dimensão, que caracteriza o retrato ligando-o necessariamente à ideia de instantâneo. O livro pode também ser entendido como um instantâneo na medida em que, tal como a fotografia, refere-se a um momento suspenso no tempo. Ideias, histórias e pessoas estão condensadas num número limitado de páginas. A condensação é, de igual modo, uma qualidade da fotografia, e ambos os documentos podem revelar-se peças válidas na construção da história do momento em que foram produzidos. Roland Barthes reflecte sobre a relação entre a história e a fotografia:

“Paradoxo: o mesmo século inventou a história e a fotografia. Mas a história é uma memória fabricada segundo receitas positivas, um puro discurso intelectual que abole tempo mítico; e a fotografia é um testemunho seguro mas fugaz, de modo que tudo, hoje, prepara a nossa espécie para esta impotência: em breve já não poder conceber, afectiva ou simbolicamente, a *duração*.” (BARTHES 2001: 131)

Para Barthes, a fotografia é um documento infalível, mas a sua relação com o tempo deixa-nos órfãos de referentes, de uma contextualização que nos permita compreender a história e o livro terá também de lidar com essa particularidade. A fotografia aparece como uma peça de um puzzle incompleto, é uma imagem isolada que necessita ser inserida num eixo cronológico e histórico.

Contudo, apesar das palavras de Barthes, são as peças soltas – os “vestígios” do passado, como veremos no capítulo seguinte – que aos poucos têm permitido desvendar e (re)construir a história da humanidade.

2.2. Um lugar de memória – *lieu de mémoire*

A manutenção da memória envolve a sua materialização e a sua reactivação; os múltiplos registos do momento, e mais tarde o seu arquivo, são os elementos que constroem a memória pessoal e colectiva. Nos anos 1980/90, o historiador francês Pierre Nora de-

envolveu o conceito “*lieu de mémoire*”, defendendo que a memória não existe de forma espontânea; pelo contrário, esta tem de ser suportada de outras formas, tem de ser celebrada, registada, arquivada. O conceito de Nora revela-se sempre que se perpetua uma memória. O “lugar” começa quando o simples registo acaba. São lugares de memória: celebrações de aniversários, documentos de identificação, monumentos, funerais, histórias de família que passam de geração em geração, museus, missas, diários gráficos, etc.

Através destes lugares, os momentos que vivemos são preservados e a memória passa a ser um acto de reconstrução, intimamente ligado à necessidade de história. Guardamos as vivências do presente para que nada fique esquecido quando, no futuro, as próximas gerações quiserem reconstruir o que agora vivemos. O acto de lembrar é, assim, uma reconstrução meticulosa que, segundo Pierre Nora, parte do receio de uma perda irrecuperável onde até o “testemunho mais humilde e o vestígio mais modesto, pode ser potencialmente memorável”⁷ (NORA 1984: 62).

Nora defende, ainda, que a memória tem evoluído, e pode categorizar-se segundo três tipologias. Há a “memória arquivista” em que recolhemos, registamos, organizamos e preservamos material da nossa história. A “memória como direito individual” é quando o trabalho da memória deixa de ser uma preocupação social e passa para a esfera do indivíduo (com ligações à psicologia e à autobiografia, ao conhecimento da história pessoal e para a qual Freud⁸ e Proust⁹ contribuíram). Nora assinala por fim uma terceira tipologia que surgiu recentemente, a “memória alienada”, um termo que se aplica quando a história pessoal parece desfasada da história institucionalizada; nesta categoria, a memória individual tem dificuldade em acompanhar a memória aceite pela sociedade; nestes casos, encontramos uma descontinuidade temporal, elementos em falta, e a procura das origens individuais é necessária para a construção da memória pessoal.

Hoje, o passado pode ser construído partindo de qualquer fragmento. A incerteza relativa ao que o futuro nos reserva gera ansiedade e transforma qualquer coisa num

⁷ Na versão consultada: “even the humblest testimony, the most modest vestige, with the dignity of being potentially memorable” (trad. livre).

⁸ A memória tem um papel preponderante nos estudos de Sigmund Freud. A reconstrução da memória é, segundo ele, crucial para a abordagem psicológica.

⁹ Marcel Proust desenvolveu uma literatura autobiográfica promovendo o exercício da memória através de uma escrita pessoal; na sua obra *Em Busca do Tempo Perdido* aplicou pela primeira vez o termo “memória involuntária”.

vestígio, num elemento passível de construir a memória dos nossos dias. Tudo é história em potência.

2.3. Pós-produção – uma prática artística para resgatar memórias

A desconstrução do passado em fragmentos e, conseqüentemente, a sua reconstrução, leva ao aparecimento de vários conceitos – entre eles, a pós-produção. No contexto desta investigação, esta prática é adoptada como uma estratégia para resgatar memórias.

A pós-produção surge no vocabulário do audiovisual e refere-se aos processos aplicados ao material gravado: montagem, inclusão de outro material – visual ou sonoro – legendas, *voice-overs* e efeitos especiais.

Nos anos 1990, o meio artístico apoderou-se do termo e o aparecimento de obras que nasciam da apropriação de material pré-existente deram um novo significado à palavra “pós-produção”. Em *Postproduction Culture as screenplay: how art reprograms the world*, Nicolas Bourriaud explica que esta arte da pós-produção parece ser uma resposta ao caos da cultura global na Era da Informação¹⁰, “época caracterizada pelo crescente número de obras e pelo modo como o mundo da arte tem anexado formas, até aqui, desdenhadas ou ignoradas”¹¹ (BOURRIAUD 2002: 7). Ao questionar a necessidade da criação de uma nova obra, a pós-produção permite formas de criação em que não há nada de necessariamente novo. As fronteiras entre a “criação” e a “cópia”, e entre a “produção” e o “consumo”, já não são claras. Nicolas Bourriaud explica que os artistas, agora, manipulam material que já não é primário, optam por trabalhar “com objectos que já estão em circulação no mercado cultural, ou seja, objectos que são informados por outros objectos.”¹² (BOURRIAUD 2002: 7)

O conceito de “originalidade” perdeu importância, diluiu-se, e o artista assume agora a tarefa de seleccionar objectos existentes no tecido cultural para posteriormente inseri-los noutros contextos.

¹⁰ Designa-se por “era da informação” o período que se segue logo após a Era Industrial, marcado pela invenção e adopção do computador pessoal. Este período está associado à Revolução Digital.

¹¹ Na versão consultada: “which is characterised by an increase in the supply of works and the art world’s annexation of forms ignored or disdained until now.” (trad. livre).

¹² Na versão consultada: “working with objects that are already in circulation on the cultural market, which is to say, objects already *informed* by other objects.” (trad. livre).

A era da informação – era em que vivemos – é um tempo marcado pela proliferação de imagens, pela diversidade de formatos, pelo uso da internet e das redes sociais como ferramenta de trabalho. A partilha de conteúdos é uma constante. Neste contexto, a criação deixou de ser um problema da “folha em branco”, sendo valorizado o processo. É na viagem que devemos perder tempo, ambicionar chegar ao objecto final percebendo sempre o que o percurso nos pode trazer, tal como Gilles Deleuze escreve:

“(…) não são os começos e fins que contam, mas sim os meios. Coisas e pensamentos avançam, ou crescem a partir do meio, e é aí que tens de estar a trabalhar, é aí que tudo se revela.”¹³ (DELEUZE 1972: 161).

A prática artística passa a ser orientada de um modo diferente. Bourriaud defende que a questão artística deixou de ser “o que podemos fazer que é novo” para ser “o que podemos fazer com o que temos”, e acrescenta ainda outra questão central nesta prática: “como podemos produzir singularidade e sentido a partir do caos criado pela massificação dos objectos, nomes e referências que fazem parte do nosso dia-a-dia?”¹⁴ (BOURRIAUD 2002: 11)

A pós-produção permite construir novas narrativas, novos diálogos; o material que foi apresentado como produto finalizado é encarado como matéria prima. O produto final será sempre um objecto em aberto, as narrativas são infinitas, as leituras são ilimitadas. O objecto vive do seu contexto, na sua moldura cultural:

“Todos os trabalhos partem de um guião que o artista projecta para uma dimensão cultural, a moldura narrativa por sua vez projecta novas possibilidades de guiões, e assim sucessivamente.”¹⁵ (BOURRIAUD 2002: 11)

Na pós-produção não há casa de partida nem de chegada, navegamos num território de constante mutação, e “a obra de arte contemporânea não se posiciona como um ponto final no ‘processo criativo’”¹⁶ (BOURRIAUD 2002: 13). Cada obra apresenta-se como um portal que permite inúmeras possibilidades.

¹³ Na versão consultada: “it’s not beginnings and ends that count, but middles. Things and thoughts advance or grow out from the middle, and that’s where you have to get to work, that’s where everything unfolds.” (trad. livre).

¹⁴ Na versão consultada: “how can we produce singularity and meaning from this chaotic mass of objects, names, and references that constitutes our daily life?” (trad. livre).

¹⁵ Na versão consultada: “Every work is issued from a script that the artist project onto culture, considered the framework of a narrative that in turn projects new possible scripts, endlessly.” (trad. livre).

¹⁶ Na versão consultada: “the contemporary work of art does not position itself as the termination point of the ‘creative process’ (a ‘finished product’ to be contemplated).” (trad. livre).

No contexto editorial, a pós-produção assenta sobretudo num processo de escolhas e diálogos entre imagem-imagem, texto-texto, texto-imagem, promovendo as leituras que estas decisões implicam. Na sua dissertação de mestrado, Joana Mendes investiga a noção de “*Sampling* Editorial” e questiona o papel do designer neste processo:

“Trata-se de um processo crítico e do qual o designer gráfico toma necessariamente parte, colocando em confronto diversos textos e objectos gráficos numa espécie de ‘guerra’ bloomiana da qual os mais fortes (por razões de qualidade, pertinência ou identificação pessoal) são os que voltam a ser postos em circulação.” (MENDES 2012: 22)

A pós-produção na prática editorial manifesta-se na colagem e montagem de conteúdos, tal como o DJ recolhe *samples* e remistura-os. Nesta permanente recontextualização de material, o autor é, mais que um criador de algo novo, um editor de material, tal como explica Sofia Gonçalves:

“Reedição, apropriação, remistura e *sampling* são efeitos da cultura global e de uma sensibilidade pelo coletivo, pela partilha. (...) Os seus autores colocam-se num jogo permanente entre autoria e citação, como copistas que alteram sucessivamente o manuscrito até o tornar obra própria.” (GONÇALVES 2013: 46)

Deste modo, o autor assume um novo papel, apropriando-se de materiais já em circulação, promovendo novas leituras, deixando sempre a obra em aberto, lidando com conteúdos que podem ser, mais tarde, recontextualizados num ciclo sem fim.

Este ciclo sem fim resulta numa fonte inesgotável de materiais que mais tarde irão servir para a (re)construção de memórias, colectivas e pessoais. A pós-produção é, deste modo, uma prática que nos ajuda na descoberta do nosso passado através do resgate dos fragmentos, e potencia a materialização da memória ao colocar o mesmo conteúdo em diferentes contextos.

2.4. Estudo de caso 1: *Ma Vie Va Changer*

Para a recolha de informações relevantes para a produção do livro que resulta desta investigação foram escolhidos dois projectos editoriais enquanto estudos de caso. Neste capítulo, o objecto de estudo será *Ma Vie Va Changer*, um livro de Patrícia Almeida e

David-Alexandre Guéniot, construído a partir da recolha de recortes de jornais e de fotografias tiradas pelos autores entre 2011 e 2013. Para a análise aprofundada deste projecto foi feita uma entrevista presencial a Patrícia Almeida e David-Alexandre Guéniot no dia 25 de Janeiro de 2016¹⁷.

Ma Vie Va Changer surge como uma escolha natural no contexto do livro enquanto retrato, pois evidencia algumas ideias expostas durante este capítulo:

- recorre à pós-produção, uma vez que os artistas recolheram e reutilizaram recortes de imprensa;
- materializa a ideia de *lieu de mémoire* – os autores querem que este objecto seja uma prenda para o filho e o melhor amigo dele quando crescerem; é um retrato dos dias de hoje e um documento para o futuro;
- tal como o objecto que resulta deste estudo, cruza o universo pessoal com uma componente contextual histórica.

A fotógrafa Patrícia Almeida¹⁸ e o programador artístico David-Alexandre Guéniot fundaram a editora *Ghost* em 2011. Publicam livros dedicados a narrativas visuais com uma abordagem crítica em relação ao uso da imagem, quer seja através da linguagem documental, arquivista, ou ficcional.¹⁹ Os editores também se interessam em publicar conteúdo artístico desenvolvido durante processos diversos como residências, exposições, performances, workshops, etc.

O livro *Ma Vie Va Changer* começou como um projecto denominado “A minha vida vai mudar”. Patrícia Almeida e David-Alexandre Guéniot atravessavam um período particular – os projectos em que estavam envolvidos estavam a chegar ao fim – e foi nessa altura que os dois decidem trabalhar juntos. No mesmo ano em que fundam a editora, iniciam o projecto “A minha vida vai mudar”.

Corria o ano de 2011, um momento particular da história tal como foi descrito por David: “É quase sentir a história em tempo real, ou escrever uma nova história. A Europa está a mudar, a história de África está a mudar... e estamos a testemunhar

¹⁷ Cf. “Anexo I: *Ma Vie Va Changer*” (p.72).

¹⁸ Patrícia Almeida estudou História na Universidade Nova e Fotografia na Goldsmiths College em Londres. É frequente cada projecto seu passar por várias fases e unir diversos materiais – organiza instalações, workshops, edita livros. Em 2009 foi nomeada para o prémio BES Photo pela sua exposição e livro *Portobello*.

¹⁹ Entre os títulos publicados pela *Ghost*, destacam-se: *Jungle* de Leo Fávier, *Vende-se* de Augusto Brázio, *The Page as a Dancing Site* de Paula Caspão, *Secalharidade* de João Fiadeiro e Fernanda Eugénio, *The Candidate* de António Júlio Duarte, *Portobello* de Patrícia Almeida, *Bad Liver and a Broken Heart* de São Trindade e *Ma Vie Va Changer* de Patrícia Almeida e David-Alexandre Guéniot.

essa mudança – vê a história a acontecer em tempo real.”²⁰. Os dois queriam debruçar-se sobre esta ideia; Patrícia estava interessada em procurar materiais produzidos pela imprensa, David por seu lado investe no universo doméstico, nas palavras de Patrícia Almeida:

“Do meu lado havia a vontade de ir percebendo este fenómeno torrencial das notícias, tentando travar a sua velocidade. Pegava nos jornais, recortava imagens e títulos, e acumulava esse material. Por outro lado, o David tinha o interesse pela fotografia mas mais num sentido da “casa”, a câmara fotográfica como instrumento lúdico, as imagens que são feitas num quadro doméstico, com as crianças [Gustavo e Gaspar]. E nestes encontros em que pensávamos ‘como é que vamos fazer a seguir’, percebemos que podia ser interessante — depois de o David construir um universo mais próximo de um álbum familiar e eu de trabalhar com os recortes —, encontramos esses dois territórios de trabalho. Pensámos logo que era interessante trabalhar essas duas escalas: a micro escala de uma casa, doméstica, e esta escala dos *media*, das notícias do mundo que chegam a casa via imprensa.”²¹

A recolha de imagens começa em 2011. Patrícia seleciona recortes de vários jornais – sobretudo do *Le Monde*, *The Financial Times* e *Público*. Paralelamente, David regista o universo familiar, enquanto as notícias vão entrando e saindo do lar partilhado entre os dois e o filho Gustavo. Em 2013, os autores dedicam-se à fase de edição e montagem.

À medida que o arquivo de notícias, recolhido por Patrícia Almeida, começou a crescer, outras questões foram levantadas. Perante a acumulação dos recortes, a artista decide explorar este material em vários projectos de curta duração. Patrícia Almeida organizou workshops com os seus alunos, na Escola Superior de Artes e Design²², onde o foco de trabalho era a imagem dos políticos na imprensa. Surge ainda um convite da ZDB²³, onde a artista faz uma residência artística e apresenta uma instalação com o

²⁰ Excerto de entrevista feita a Patrícia Almeida e David-Alexandre Guéniot a 25 de Janeiro de 2016 (cf. “Anexo I: *Ma Vie Va Changer*”, p.72), palavras transcritas de David-Alexandre Guéniot.

²¹ Excerto de entrevista feita a Patrícia Almeida e David-Alexandre Guéniot a 25 de Janeiro de 2016 (cf. “Anexo I: *Ma Vie Va Changer*”, p.72) palavras transcritas de Patrícia Almeida.

²² Escola nas Caldas da Rainha que pertence ao Instituto Politécnico de Leiria.

²³ A Galeria Zé dos Bois é uma Associação cultural sem fins lucrativos, criada por iniciativa civil em 1994, localizada no centro do Bairro Alto, em Lisboa.

material dos recortes. Durante estes vários momentos foi desenvolvida uma publicação, mais tarde distribuída em vários momentos expositivos, em diversas cidades europeias nas quais Patrícia apresentou uma instalação que consistia num mural forrado de páginas de jornais com notícias censuradas a negro.

Em 2012, Guimarães era Capital Europeia da Cultura e, após um convite, Patrícia constrói o jornal *Casinokapitalismus*. Neste objecto, as imagens são organizadas em conjuntos e a edição parte de um exercício de fotomontagem.

Em 2013, a recolha chega ao fim. David e Patrícia decidem começar a montagem do livro. Esta decisão prende-se com vários factores:

- a história parecia estar a abrandar, a actualidade estava já numa fase de transição com a saída da TROIKA de Portugal, a Primavera Árabe já não era uma questão presente e outros assuntos surgiam nas notícias;
- o arquivo não tinha uma estrutura definida e os autores não queriam sentir-se perdidos numa grande quantidade de material. A matéria prima que tinham recolhido até então era suficiente para a publicação;
- o livro seria um retrato da infância de Gustavo, o filho dos dois autores; para sublinhar uma ideia de *raccord*, não poderiam acompanhar o seu crescimento durante muito mais tempo.

Quando iniciaram a edição, os autores sentem a necessidade de dispôr o material num espaço tridimensional. Patrícia monta a sua própria residência numa casa vazia e aí começa o processo de selecção. As imagens são impressas, fotocopiadas, e montadas em paredes e espalhadas no chão. A artista procura diálogos entre imagens e pela primeira vez cruzam-se os dois universos: o da imprensa e o da casa. O livro passou por várias fases iterativas, faziam uma maquete, avaliavam, refaziam, e assim sucessivamente. Embora o livro não siga uma ordem cronológica, no fim de um longo processo foram tomadas algumas decisões:

- o livro é encarado como um ciclo marcado por momentos chave da vida familiar, que muitas vezes têm uma relação com a fotografia: a fotografia anual da escola, a fotografia do Natal, a fotografia da visita à família que vive longe, etc.;

- seria promovido o diálogo entre imagens, mas este seria também um livro para ler, com texto nas fotografias, nos desenhos do Gustavo, nos recortes dos jornais;
- o livro é um álbum de família de Patrícia, David e Gustavo e o que vai chegar aos leitores é a reprodução desse objecto, onde o privado passa a público.

Os dois editores-autores explicam que foi muito complicado unir os recortes com o álbum de família, uma vez que estavam insatisfeitos com a ausência de harmonia cromática. Durante algum tempo pensaram que o objecto final seria a reprodução do álbum a cores que tinham encomendado a uma empresa de *print on demand*²⁴. O descontentamento perante o cromatismo do livro levou este projecto a um outro nível. Patrícia Almeida fotografou novamente a maquete, imprimiu a preto e branco e perceberam que assim conseguiam a uniformização que tanto desejavam, mas descobriram também que o livro ganhara outro *layout*: “mais uma vez eu fotografei a maquete e imprimimos essas imagens, e foi quando imprimimos essas fotografias das duplas imagens que descobrimos a possibilidade de juntar as duas duplas páginas numa folha A3”²⁵. O livro passou, assim, a reproduzir quatro páginas em cada *spread*, uma solução que permitia uma desmultiplicação de relações entre imagens. Patrícia acrescenta ainda: “acho que perceber esse dispositivo foi o momento mais importante da montagem. O que também nos interessou muito, foi a ideia de tira — as imagens são quase fotogramas de filme.”²⁶

O álbum de família impresso em POD foi fotografado na íntegra por Patrícia Almeida e em determinadas páginas os autores adicionaram *post-it's* onde podemos ler a legenda em inglês do que está escrito na imagem reproduzida. O objecto final é o resultado de todo este processo: uma reprodução a preto e branco, de um álbum de família, em que a cada *spread* estão reproduzidas quatro páginas.

Ma Vie Va Changer é um documento que David-Alexandre e Patrícia Almeida deixam para o filho Gustavo e o seu amigo Gaspar. É uma viagem por um tempo marcado pelo “auge da Primavera Árabe, a entrada da TROIKA na Grécia, Portugal e Irlanda

²⁴ Serviço online que imprime fotografias em vários formatos: livro, revista, álbum.

²⁵ Excerto de entrevista feita a Patrícia Almeida e David-Alexandre Guéniot a 25 de Janeiro de 2016 (cf. “Anexo I: *Ma Vie Va Changer*”, p.72), palavras transcritas de Patrícia Almeida.

²⁶ Excerto de entrevista feita a Patrícia Almeida e David-Alexandre Guéniot a 25 de Janeiro de 2016 (cf. “Anexo I: *Ma Vie Va Changer*”, p.72), palavras transcritas de Patrícia Almeida.

da, o terramoto e desastre nuclear no Japão, e por toda a Europa e E.U.A., os movimentos de cidadãos contra as políticas de austeridade feitas em favor do resgate financeiro” (ALMEIDA, GUÉNIOT 2015). É um documento para o futuro, um relato do que se passou entre 2011 e 2013, numa casa em Lisboa, aos olhos deste casal.

2.5. Projecto: o livro enquanto instantâneo e lugar da memória

O livro *Ma Vie Va Changer* é um dos pontos de partida para a componente prática deste estudo. Adoptou-se uma estratégia semelhante à de Patrícia Almeida: durante os meses de duração do projecto foi feita uma recolha de títulos de capas do jornal português *Público*. Com a inclusão destes materiais, o leitor pode, facilmente, contextualizar os textos dos retratados perante factos marcantes que estiveram em destaque durante este período. Deste modo, o livro não se torna obsoleto num futuro próximo devido à pertinência dos factos que contém. A escolha do jornal *Público* prendeu-se à sua qualidade de diário, à semelhança dos textos dos retratados.

Enquanto se recolhiam os títulos das capas de jornal, o projecto desenvolvia-se noutra frente. Os retratados escreviam os seus relatos diários – de forma livre e independente – durante oito dias seguidos.

Delimitando a contribuição dos retratados a apenas oito dias, o livro aproxima-se da ideia de fotografia, ou seja, apenas conhecemos a vida daquelas pessoas num determinado momento. Como um instantâneo, o relato não pretende contextualizar cada indivíduo, de onde veio, onde cresceu, o que aconteceu antes (e onde), ou o que virá a acontecer. São oito dias suspensos no tempo, sem contexto, como uma fotografia. O contexto será cronológico, como explicado anteriormente, através de títulos de capa do jornal *Público*. Tal será conseguido através de uma estratégia que recorre à pós-produção, a apropriação das manchetes, material que já existia no tecido cultural. A inserção dos títulos de jornal num outro contexto, evidencia as ideias de Bourriaud: é a pós-produção que permite resgatar fragmentos para compor este retrato.

Os títulos do jornal entram em diálogo com os diários: enquanto lemos como alguém passava o dia, sabemos que notícia fazia a capa de jornal nesse mesmo momento.

Deste modo, o livro adquire o carácter de retrato mais amplo, revelando-se um documento que irá ajudar a preservar o presente.

Tal como em *Ma Vie Va Changer*, cruzam-se duas esferas: a pública – os factos históricos retirados do jornal – e a privada – os testemunhos pessoais diários. Nos testemunhos, encontramos simples relatos do que aconteceu ao longo do dia, mas há também algumas partilhas, desabafo e desejos para o futuro. Mas, sobretudo, são textos que retratam o trivial e o quotidiano. O livro absorve, deste modo, ideias descritas por Pierre Nora e revela-se um lugar de memória. Deixa de ser apenas um lugar de registo para assumir-se como um objecto que preserva história, em que as trivialidades do dia-a-dia ganham importância. O livro, enquanto conjunto dos seus textos, é um retrato do quotidiano de membros de uma determinada geração.

3. Um retrato etnográfico

3.1. O método etnográfico

A etnografia surgiu como método de pesquisa ao serviço da antropologia, estudando o comportamento humano através de uma estratégia que passa pela observação detalhada, ou mesmo, pela participação no grupo de estudo. Durante os anos 1980, a etnografia começou a ser utilizada como estratégia de investigação noutras áreas – “estudo etnográfico” ou “pesquisa etnográfica” são, agora, termos utilizados em design, publicidade e *marketing*.

Os estudos etnográficos são minuciosos, baseiam-se no estudo detalhado de um grupo de pessoas. O sucesso destas investigações assenta, na maioria das vezes, no envolvimento que o investigador dedica ao seu grupo de estudo, pois implica ver o mundo através da sua perspectiva. Partindo destes métodos de investigação é possível um entendimento profundo e detalhado de como certos grupos de pessoas vivem, como pensam e que hábitos têm, tal como explica Tim Plowman:

“Os relatos etnográficos são, de igual modo, descrições científicas como também interpretativas. São descritivos pois pretendem captar o máximo de pormenores possível, factor crucial para testar e desenvolver teorias. São interpretativos pois o etnógrafo tem de determinar o significado de cada detalhe, sem necessariamente recorrer a informações gerais ou estatísticas. A etnografia requer rigor analítico, é um processo que implica análise indutiva (que parte dos casos particulares para obter teorias gerais).”²⁷ (PLOWMAN 2003: 32)

O método etnográfico é sempre utilizado num grupo pequeno de pessoas, ou apenas numa só pessoa²⁸, para que se possam tirar conclusões mais abrangentes a partir de uma pesquisa minuciosa e profunda. Na etnografia, o que é tomado como senso comum, ou familiar, pode ser um dado importante para compreender o comportamento humano. O sociólogo Harold Garfinkel desenvolveu e teorizou sobre a etnometodologia²⁹ e refere como este método é absorvido pelo interesse pelo trivial:

²⁷ No original: “Ethnographic accounts are both scientifically descriptive and interpretive. They are descriptive because they are designed to capture as much detail as possible, crucial to testing and developing theories. They are interpretive because the ethnographer must determine the significance of the detail in the relatively narrow scope he observes without necessarily gathering broad or statistical information. Ethnography requires analytic rigor and process as well as inductive analysis (reasoning from the particular cases to the general theories).” (trad. livre).

²⁸ É uma investigação assente no método da amostragem.

²⁹ Harold Garfinkel inventa o termo “*ethnomethodology*” e em 1967 publica *Studies in Ethnomethodology*, livro que se torna uma referência na área da Sociologia.

“Em todas as disciplinas, humanísticas ou científicas, o senso comum presente na vida quotidiana é factor de interesse. Nas ciências sociais, e na sociologia em particular, é um assunto central.”³⁰ (GARFINKEL 1967: 36)

3.2. O designer no papel de etnógrafo

No contexto do design, a pesquisa etnográfica não assenta no cumprimento exacto do método tal como é seguido por profissionais das áreas da sociologia e antropologia. Designers e artistas foram adaptando os métodos da pesquisa etnográfica, e criaram a sua própria abordagem. Ao serviço do design, a etnografia é descrita por Christopher Ireland deste modo:

“No contexto da investigação em design, descobri que o mais útil era definir a etnografia como uma abordagem de pesquisa que envolve a observação, profunda e detalhada, do comportamento, crenças e preferências das pessoas através da observação e da interacção num ambiente natural.”³¹ (IRELAND 2003: 26)

A etnografia revelou-se um método eficaz para o designer encontrar respostas às questões: Quem são os seus clientes? Quais as suas necessidades? Como enquadram os objectos que desenha nas suas vidas? A etnografia surge como o caminho possível para encontrar respostas, mas o designer também recorre a este método quando começa a assumir projectos em nome próprio e aproxima-se de uma prática artística, como veremos mais à frente.

O designer enquanto investigador aproxima-se do papel de etnógrafo, para melhor compreender o seu grupo de estudo. Este é apenas um método de investigação, entre vários, que o designer pode adoptar. É um método qualitativo que, como Christopher Ireland explica no ensaio *Qualitative Methods: From Boring to Brilliant*, pode ser aplicado de várias formas:

³⁰ No original: “In every discipline, humanistic or scientific, the familiar common sense world of everyday life is a matter of abiding interest. In the social sciences, and in sociology particularly, it is a matter of essential preoccupation.” (trad. livre).

³¹ No original: “In the context of design research, I found it most useful to define it as a research approach that produces a detailed, in-depth observation of people’s behavior, beliefs and preferences by observing and interacting with them in a natural environment” (trad. livre).

- Trabalho de campo etnográfico: parte da observação de uma pessoa ou grupo de pessoas enquanto estes continuam a viver as suas vidas como habitualmente. A duração deste estudo pode variar desde 1 hora até vários dias ou semanas;
- Etnografia digital: recorrendo a ferramentas digitais como câmaras de filmar, computadores ou outros dispositivos que registem a actividades das pessoas que são objecto de estudo; estas ferramentas permitem a gravação, edição e apresentação da informação;
- Foto-etnografia: a cada pessoa é entregue uma máquina fotográfica e é-lhe pedido que capte imagens da sua vida e que as descreva num curto texto. O investigador recebe este material – visual e textual. Este método é sobretudo útil nos casos em que a presença do investigador afecta a vida da pessoa envolvida no estudo, e consequentemente, a investigação;
- Etno-futurismo: partindo da etnografia digital, é um estudo dirigido às actividades quotidianas e aos pequenos detalhes culturais que podem influenciar tendências futuras. Tem como objectivo prever como os movimentos culturais vão evoluir;
- Encenações etnográficas do “Mundo Real³²”: método que se aproxima da designada “*reality tv*”, onde um ambiente controlado e monitorizado é criado para que se possa estudar um grupo de pessoas ou uma só pessoa;
- *Personas*: método que implica a criação de cenários ou perfis que servem para inspirar ou guiar os designers. De um modo geral, parte-se de um guião escrito, de um pequeno texto; idealmente são envolvidas pessoas reais que passam pelo processo de experimentação de terminado produto ou determinada situação.

A etnografia tem vindo também a ser adoptada como ponto de partida para outras práticas, mais exploratórias, como as artísticas ou mesmo editoriais. Deixando de ter um carácter científico – em que se formulam hipóteses que podem ou não ser comprovadas – os artistas seguem, ou adaptam, os métodos acima enunciados. Contudo, os dados recolhidos não são tratados, seguindo em rigor as metodologias da etnografia.

³² ““Real World’ ethnographic enactment” (IRELAND 2003: 27) é o termo utilizado por Christopher Ireland.

Nestes contextos, as respostas não residem nos resultados, assumindo a obra enquanto estudo.

Sherry Turkle³³ é autora de *Evocative Objects*, livro que adopta o método da pesquisa etnográfica de uma forma exploratória. Para este projecto, pediu a diversas pessoas para que escrevessem a partir de determinados objectos, e cruza estes textos com outros de natureza literária e teórica. Neste livro encontramos ensaios assinados por cientistas, humanistas, artistas e designers que evidenciam o valor dos objectos triviais que fazem parte das suas vidas. Turkle explica na introdução deste livro quais são os objectos que servem de ponto de partida para os ensaios e o que reflectem:

“Certos objectos têm um papel determinante num acontecimento importante da vida – o objecto é o marco com o qual nos relacionamos emocionalmente. Em alguns ensaios, o objecto remete para a vida intelectual do autor – foi fundamental para desenvolver alguma teoria, para descobrir ciência ou arte, ou para a escolha de uma vocação. Em todos os casos, o objecto reúne em si intelecto e emoção. Em todos os casos, o foco do autor não é no valor instrumental do objecto – quão rápido o comboio anda ou quão rápido o computador consegue calcular – o objecto é, sim, um companheiro de experiências de vida: como o comboio relaciona palavras emotivas, como o espaço mental entre o teclado do computador e o écran potencia sensações eróticas.”³⁴ (TURKLE 2007: 5).

Estes ensaios podem ser encarados como um estudo etnográfico no sentido em que a sua recolha permite o estudo deste grupo de pessoas, e o modo como se relacionam com os objectos escolhidos por Turkle. Este é apenas um exemplo de como o método etnográfico tem sido adoptado de um modo livre e exploratório, independente de tratamentos de dados. Em *Evocative Objects*, os dados recolhidos são o resultado e apresentam-se como obra final.

³³ Professora de Estudos Sociais no MIT. Tem várias obras publicadas, entre elas: *Alone Together: Why We Expect More from Technology and Less From Each Other*, *The Second Self*, *Falling for Science: Objects in Mind* e *The Inner History of Devices*.

³⁴ No original: “Certain objects reflect on an object’s role in a significant life transition – an object serves as a marker of relationship and emotional connection. In other essays, the balance shifts to how an object tied the author to intellectual life – to building theory, discovering science or art, choosing a vocation. In every case, the object brings together intellect and emotion. In every case, the author’s focus is not the object’s instrumental power – how fast the train travels or how fast the computer calculates – but on the object as a companion in life experience: how the train connects emotional words, how the mental space between computer keyboard and screen creates a sense of erotic possibility.” (trad. livre).

Nos anos 1990 Hal Foster escreve *The Artist as Ethnographer* – evocando o ensaio *O Autor enquanto Produtor*, de Walter Benjamin. Benjamin incitava os artistas a terem uma voz política; como trabalhadores revolucionários tinham de ser intervenientes e agir nos meios da produção artística. Hal Foster defende que o artista de esquerda de hoje aproxima-se do mesmo paradigma, ao assumir-se como etnógrafo:

“Hoje em dia, encontramos na arte de esquerda um paradigma próximo: o artista como etnógrafo. O objecto de contestação mantém-se, pelo menos em parte, a instituição burguesa de arte autónoma. E as suas definições intransigentes para arte, audiência e identidade. Mas o assunto que as associa alterou-se: agora é o outro cultural e étnico, e é por ele que o artista empenhado muitas vezes luta.”³⁵
(FOSTER 1994: 12)

O artista, como etnógrafo, posiciona-se ao lado do trabalhador e batalha por alguém de quem sempre se distanciou. Este modelo pressupõe que “o local de transformação artística é o mesmo local de transformação política e, ainda, que este local está sempre ‘noutro sítio’, no campo do outro”³⁶ (FOSTER 1994: 12). O artista, se não for entendido como um “outro” social e/ou cultural, só terá acesso limitado à alteridade transformadora; se for entendido como “outro” terá acesso automático. Deste modo, o artista como etnógrafo pode sofrer de um “patronato ideológico” em que o resultado do seu trabalho é uma arte quasi-antropológica “carregada de fantasmas, estereótipos raciais e fantasias primitivas” (WASHINGTON 2011: 110).

Hal Foster critica este novo modelo pois o artista deve estar inserido na “realidade” – *dans le vrai*, como lhe chama. Contudo, a obra será mais tarde desviada por agentes que irão modificá-la, deixando de proteger o grupo de estudo com o qual o artista se comprometeu. Foster descreve que “o artista quasi-antropológico de hoje pode procurar trabalhar com comunidades com as melhores intenções, e com uma atitude de compromisso político e transgressão institucional”³⁷ (FOSTER 1994: 13) mas a obra que nasce neste contexto é, posteriormente, “recodificada pelos seus patronos para

³⁵ No original: “Today there is a related paradigm in advanced art on the left: the artist as ethnographer. The object of contestation remains, at least in part, the bourgeois institution of autonomous art. Its exclusionary definitions of art, audience, identity. But the subject of association has changed: it is now the cultural and/or ethnic other in whose name the committed artist most often struggles.” (trad. livre).

³⁶ No original: “the site of artistic transformation is the site of political transformation, and, more, that this site is always located ‘elsewhere’, in the field of the other” (trad. livre).

³⁷ No original: “the quasi-anthropological artist today may seek to work with sited communities with the best motives of political engagement and institutional transgression” (trad. livre).

alcance social, relações públicas ou... arte”³⁸ (FOSTER 1994: 13). Se por um lado, o interesse genuíno pelos “mapeamentos etnográficos” (FOSTER 1994: 16) deve ser saudado, por outro os resultados podem estar distantes do contexto em que nasceram – Foster diz que são meras “encomendas” e “arte franchisada”. Deste modo, o autor questiona se os motivos políticos prevalecem – questão que pode ser dirigida ao designer-etnógrafo. Também o designer se serve da etnografia para alcançar outros propósitos, que não o interesse genuíno e puro no objecto de estudo – no “outro”.³⁹

3.3. O designer enquanto autor/editor

O designer tem, progressivamente, assumido novos papéis no processo projectual, para além do prestador de serviços – como estabelecido no capítulo anterior. No contexto editorial, um livro determinou a emancipação dos designers – nos anos 1960 era editado *The Medium is the Massage: an inventory of effects*. Este livro icónico mostra a voz de um designer, figura até então remetida para os bastidores e que aqui merecia o nome na capa. O génio criativo do designer é evidente ao longo de todas as páginas, este não é um livro de grelha formatada, as composições visuais cruzam-se com as conceptuais, a fronteira entre designer e autor foi quebrada. Com esta obra, os três autores – o teórico da comunicação Marshall McLuhan, o designer Quentin Fiore e o editor Jerome Agel – redefiniam o papel do designer e do autor.

Nos dias de hoje, dentro de um pensamento *d.i.y.* crescente, o autor acumula mais responsabilidades e está envolvido em grande parte do processo inerente à criação do livro. O editor assume o papel de autor, o designer o papel de editor e de autor, o artista assume o papel de autor-editor.

Com as ferramentas tecnológicas ao seu dispor, o designer começa a assinar projectos em nome próprio. Sem a obrigatoriedade de responder a *briefings* ou a clientes, pode escolher os conteúdos com os quais deseja trabalhar. A liberdade de não ter de responder a terceiros permite a valorização, não do estilo, mas da expressão individual

³⁸ No original: “recoded by its sponsors as social outreach, public relations, economic development... or art” (trad. livre).

³⁹ Ao investir em estudos etnográficos com o propósito de definir estratégias de *marketing*, por exemplo, o designer pode não estar a defender os interesses do seu grupo de estudo.

do designer. Deste modo, o design encontra-se num território novo, próximo das práticas artísticas. Mas como se tornou o designer em autor? E o que é que autoria implica realmente?

Na sua investigação em torno dos *Big Books*⁴⁰, Mário Moura escreve que o tema do “designer enquanto autor” começou a ser discutido mais assiduamente a partir da segunda metade da década de 90, “nas publicações e eventos associados à área disciplinar do design gráfico, tanto profissional como académica” (MOURA 2010: 32). Mário Moura faz uma leitura de vários ensaios para a compreensão da questão do “designer enquanto autor”, dos quais destacamos três autores seminais: Michael Rock, Ellen Lupton e Rick Poynor.

Em 1996, Michael Rock publica o texto mais influente neste campo: *The Designer as Author*. Reconhecendo a autoria como um problema actual na esfera do design, começa por dizer que o termo “autor” se popularizou por causa “daqueles que se colocam à margem da profissão: as academias de design e o território pantanoso entre design e arte”⁴¹. Rock refere que a palavra pode ser sedutora mas que não é fácil qualificar o designer como autor, e que o termo pode estar a ser aplicado como uma legitimação da actividade como um acto individual, isto é, o design deixa de ser “visto como um serviço executado neutralmente para um cliente” (MOURA 2010: 32).

Michael Rock tenta definir o que implica, de facto, o conceito “autor”, e para tal referencia três ensaios: *A Falácia Intencional* de William K. Wimsatt e Monroe Beardsley, *A Morte do Autor* de Roland Barthes e *O Que é um Autor?* de Michel Foucault. O ensaio de Wimsatt e Beardsley foi o primeiro a fazer a ponte entre o texto e o autor, e defende que o leitor poderá nunca chegar a “conhecer” o/a autor(a) através da sua escrita. O ensaio de Roland Barthes está “ligado ao nascimento da teoria crítica, uma teoria baseada na resposta do leitor e na sua interpretação em detrimento da intencionalidade”⁴² (ROCK 1996). Por fim, Rock remete para o ensaio de Foucault onde o filósofo francês demonstra que ao longo dos tempos a relação autor/texto modificou-se.

⁴⁰ *Big Books* são publicações feitas por designers gráficos sobre o seu próprio trabalho. Este é o tema central da dissertação de doutoramento de Mário Moura: *O Big Book – uma arqueologia do autor no design gráfico*.

⁴¹ No original: “(...) those at the edges of the profession: the design academies and the murky territory between design and art.” (trad. livre).

⁴² No original: “(...) is closely linked to the birth of critical theory, especially theory based in reader response and interpretation rather than intentionality.” (trad. livre).

Os escritos sagrados antigos não têm autoria, são anónimos, mas por outro lado os textos científicos, até ao Renascimento, eram assinados.

Barthes e Foucault “criticam a centralidade do conceito de autor” (MOURA 2010: 33), porém nunca escreveram sobre design – o problema do autor literário não é o mesmo do “designer enquanto autor”. Barthes defende que o leitor apenas emancipar-se-á – “nascerá” – após a morte do autor; Rock diz que talvez tenha surgido esse momento para os designers:

“Talvez, após anos a assumirem-se como facilitadores sem identidade, os designers estejam prontos para mostrar a sua voz. Alguns podem ter estado ansiosos por descartar os assuntos internos do formalismo – utilizando uma expressão de Paul de Man – e aventurar-se em assuntos externos que lidam com conteúdo e política.”⁴³ (ROCK 1996)

Em 1998, Ellen Lupton publica *The Designer as Producer*, um texto menos céptico que o de Michael Rock. Lupton celebra a palavra “autoria” pois é “um modelo provocador que repensa o papel do designer gráfico no início do milénio”⁴⁴ (LUPTON 1998), contudo, é um termo que remete para o ideal nostálgico do escritor, ou artista, como ponto singular de origem. Para contornar esta questão, Ellen Lupton propõe, como alternativa a “designer como autor”: “designer como produtor” (“*designer as producer*”). Ao escolher este termo, a autora parte de um ensaio de Walter Benjamin: *O Autor enquanto Produtor*.

Benjamin, enquanto marxista, acreditava que as actividades intelectuais “assentavam em estruturas de produção tais como jornais ou revistas, e defendia um tipo de autor que, tal como um proletário, deveria tentar tomar posse colectiva desses meios de produção” (MOURA 2010: 38). Segundo o teórico alemão, a ideia do autor como especialista devia ser questionada pois implicaria uma divisão de tarefas deixando o autor afastado de parte do processo – o autor-especialista abdicaria do controle dos meios de produção. Para definir a condição de “autor enquanto produtor” seria necessário o domínio de várias disciplinas. As novas formas de comunicação aliadas à reprodução das mesmas – cinema, rádio, publicidade, jornais, imprensa ilustrada – estavam a alterar pa-

⁴³ No original: “Perhaps after years as faceless facilitators, designers were ready to speak out. Some may have been eager to discard the internal affairs of formalism – to borrow a metaphor used by Paul de Man – and branch out into the foreign affairs of external politics and content.” (trad. livre).

⁴⁴ No original: “a provocative model for rethinking the role of the graphic designer at the start of the millennium” (trad. livre).

radigmas nas áreas da criação ao “esbater as fronteiras entre escrever e ler, entre autoria e edição.”⁴⁵ (LUPTON 1998)

Partindo destas ideias, Ellen Lupton sugere que o designer também se servirá do progresso tecnológico e das suas ferramentas para viabilizar uma mensagem política. Lupton defende que o computador pessoal e o domínio acrescido sobre os conteúdos permite ao designer tornar-se autor. “O processo sugerido por Benjamin ter-se-ia concretizado no computador pessoal,” (MOURA 2010: 39), e o designer podia agora responsabilizar-se por várias tarefas que estariam, anteriormente, fora do seu domínio.

Esta emancipação do designer como consequência da evolução tecnológica é uma ideia reiterada por muitos. Em 2012, Jeffrey T. Schnapp e Adam Michaels publicam em *The Electric Information Age Book*:

“De repente, os designers passaram a ter muito mais controle na produção do seu trabalho. Os vários processos envolvidos na impressão passaram a estar integrados à medida que os designers começaram a assumir o trabalho de composição, dos artistas de *layout* e dos técnicos fotomecânicos. Com o aparecimento da edição digital, as tarefas do autor (escrever e editar) podiam juntar-se às de produção (composição e *layout*), totalmente integradas numa só máquina e, potencialmente, nas mãos de uma só pessoa: o designer. Foi nesta altura também, sem grandes surpresa, que surgiu o conceito ‘designer como autor’, o que não significava que os designers escreviam livros, mas que o autor estaria na origem de determinado trabalho”⁴⁶ (SCHNAPP, MICHAELS 2012: 218)

Numa ligação estreita com o computador, o designer assume actividades ligadas ao mundo material e, como tal, assume-se como “produtor”. O termo “autor” remete somente para aspectos intelectuais, e para Ellen Lupton isso seria limitativo. A produção existe no mundo material e “valoriza coisas em detrimento de ideias, o fazer em vez de imaginar, prática sobre a teoria.”⁴⁷ (LUPTON 1998)

⁴⁵ No original: “He exclaimed that new forms of communication (...) were melting down traditional artistic genres and corroding the borders between writing and reading, authoring and editing.” (trad. livre).

⁴⁶ No original: “Suddenly, designers had much more control over the production of their work. The segmentation of labor involved in the printing process became more integrated as designers took on the work of typesetters, layout artists, and photomechanical technicians. With the advent of desktop publishing, the tasks of authorship (writing and editing) could be joined with those of production (typesetting and layout), fully integrating them into one machine and, potentially, in the hands of one person: the designer. Perhaps not surprisingly, this era spawned the concept of the designer as author, which did not necessarily mean designers writing books but rather trading on the cachet of the author as the originator of a work.” (trad. livre).

⁴⁷ No original: “It values things over ideas, making over imagining, practice over theory.” (trad. livre).

A autora defende, assim, que autoria, na esfera do design, prende-se com o domínio das ferramentas, e com o assumir de um maior número de tarefas. Para propagar as suas ideias, Ellen Lupton tem vindo a publicar vários livros que defendem o conceito *d.i.y.*⁴⁸

Mas foi Rick Poynor um dos primeiros críticos a reconhecer o “designer como autor”. O trabalho de Poynor como editor e como escritor é essencial para o entendimento deste assunto.⁴⁹

Em 1991 Poynor publica o artigo *Designer as Author* na revista *Blueprint* e é neste texto que encontramos pela primeira vez a expressão “*designer enquanto autor*”. Aqui Poynor relata um momento particular na história do design em que “se passava de uma época dominada pelo estilo ‘*Big Idea*’, um modelo de design onde o conceito era mais importante do que a execução, para um design gráfico com uma ênfase mais visual” (MOURA 2010: 44). O estilo próprio do designer era agora mais importante, e nascia o “design de autor”. Poynor fala do triunfo do estilo sobre o conteúdo: enquanto que o paradigma antigo seria “descobrir o que o cliente queria dizer e exprimir essa mensagem da maneira mais interessante e persuasiva possível”⁵⁰ (POYNOR 1998: 97), agora o mais importante para o designer seria desenvolver a sua própria “linguagem”. Para esta nova geração de designers, o design tornava-se um sistema de códigos:

“Assumiam como um dado adquirido que o design pode funcionar como uma espécie de linguagem privada, com o seu vocabulário e significados próprios. No fim de contas, o livro de design mais vendido dos anos 80 chamava-se *The Graphic Language of Neville Brody*. A maioria dos escritores gostariam de ter o seu próprio estilo pessoal; muito poucos diriam, como Brody, que estavam a comunicar na sua própria linguagem pessoal. No mínimo, Brody parecia estar a apresentar-se a si mesmo como uma nova espécie de autor, em pé de igualdade com quem quer que esteja a escrever o texto. (...) A fama de Brody, o seu livro, a sua exposição, a sua visibilidade, confirmavam tudo o que a cultura em geral estava a dizer: o design, o design gráfico, não é simplesmente um canal, mas é

⁴⁸ Ellen Lupton publicou vários livros em que defende este conceito: *D.I.Y. Design It Yourself* (2006), *D.I.Y. Kids* (2007) ou *Indie Publishing: How to Design and Produce Your Own Book* (2008).

⁴⁹ Rick Poynor editou pela primeira vez o texto de Michael Rock *The Designer as Author*.

⁵⁰ No original: “You found out what your client wanted to say and you expressed that message as forcefully, wittily and persuasively as possible.” (trad. livre).

uma parte crucial da mensagem, e o designer gráfico pode ser, por direito próprio, uma estrela.”⁵¹ (POYNOR 1998: 101)

Concluindo, neste ensaio Poynor defende que o designer para se assumir como autor terá de ser possuidor de uma linguagem própria, reconhecível por outros.

Mais tarde, em 2003, o crítico edita *No More Rules* e dedica um capítulo à questão da autoria no design, onde tenta reunir as tendências críticas que surgiram nos anos 1990 em torno deste tema. Poynor procura verificar se “designer como autor” é uma categoria crítica e histórica robusta o suficiente para explicar um conjunto de fenómenos recentes da história do design.” (MOURA 2010: 46). Ao partir do texto de Roland Barthes, *A Morte do Autor*, Poynor reconhece que, ao contrário do que Barthes propõe, em design o “autor” não é substituído pelo “leitor”, pois “muitos dos designers que invocavam as teorias de Barthes chamavam a atenção para si mesmos no processo, colocando-se assim na ribalta” (MOURA 2010: 46). O designer tinha-se tornado uma estrela e não um autor no anonimato que daria importância à figura do cliente. Mesmo que muitos continuem a pensar que o designer tem como missão a transmissão da mensagem do cliente do modo mais eficaz possível e seguindo um espírito profissional neutro, Poynor diz que “o trabalho do designer nunca poderá ser um processo neutro, uma vez que o designer traz sempre algo extra para o projecto”⁵² (POYNOR 2003: 120). O designer não consegue afastar-se do seu gosto pessoal, contexto cultural e orientação política e, conseqüentemente, há sempre algo de seu em cada projecto.

Poynor escreve também sobre os designers e agências que iniciam projectos em nome próprio. Ellen Lupton e J. Abbott Miller produzem textos, assumindo que o “designer como autor” estaria assim ligado a um controle maior e mais directo da palavra escrita” (MOURA 2010: 47). Os Tomato e os Fuel são referenciados por Poynor como designers que, com estratégias mais experimentais, contratam terceiros para produzirem os conteúdos com os quais vão trabalhar, invertendo assim o processo habitual do

⁵¹ No original: “They take it for granted that graphic design can function as a kind of private language, with its own vocabulary and its own set of meanings. After all, the best-selling graphic design book of the 1980s was called *The Graphic Language of Neville Brody*. Most writers would hope have their own personal style; very few would claim, as Brody did, to be communicating in their own personal language. At the very least, Brody seemed to be presenting himself as a new sort of author, on an equal footing with whoever it was that happened to be writing the text. (...) Brody’s fame, his book, his exhibition, his visibility, confirmed everything that the culture at large was saying: design, graphic design, is not simply a channel, it’s a crucial part of the message, and the graphic designer can be a star in his own right.” (trad. MOURA 2010: 45).

⁵² No original: “The act of designing can never be an entirely neutral process, since the designer always brings something extra to the project.” (trad. livre).

designer. Ao encomendar conteúdos, e ao assinar projectos que envolvem materiais de outros, o designer adopta a posição de editor. Ao assumir-se como editor, escolhendo conteúdos em detrimento de outros, o designer aproxima-se do papel de crítico. Poynor irá publicar em 2008 um artigo em que reflecte sobre este “design crítico”:

“Enquanto os novos designers críticos tomam a sua própria actividade como um dado adquirido, tal como as pós-feministas tomavam as vitórias difíceis das feministas, eles estão menos preocupados com o que Owens, escrevendo na [revista] *Dot Dot Dot*, chama o ‘valor de mercado do ‘Designer como Autor’. Eles tendem, pelo menos em termos gráficos, a ser mais humildes que os seus predecessores. Eles insistem no seu papel como participantes, colaboradores, proclamando o valor do processo acima do produto final e repensando os meios de distribuição, favorecendo a ideia de produção ‘*just in time*’ – um termo de fabrico industrial – para evitar desperdícios desnecessários.”⁵³ (POYNOR 2008)

Torna-se evidente que a ideia de autoria no campo do design não é clara. Poynor diz que é um conceito ainda em desenvolvimento e que ainda não há uma opinião generalizada sobre “o que é, ou poderá ser, ou onde poderá ser encontrada, e não há um entendimento claro sobre as condições que têm de ser reunidas para que um trabalho seja totalmente autoral.”⁵⁴ (POYNOR 2003: 144). A maioria das vezes, em particular no contexto comercial, não são os designers que definem as necessidades e os conteúdos dos trabalhos que desenvolvem e Poynor questiona-se sobre a validade da autoria nestes projectos.

Perante todas estas posições, a questão da autoria em design não é um assunto encerrado. Contudo, podemos afirmar que o designer tem vindo a conquistar uma atitude mais crítica em relação ao seu trabalho, e muitos assumem-se como a origem de projectos que desenvolvem. O designer passou a ter uma postura camaleónica: transforma-se em editor quando lida com conteúdos de outros, e assume-se como autor quando ini-

⁵³ No original: “While the new critical designers take their own agency for granted, just as post-feminists took the feminists’ hard-won gains for granted, they are less concerned with what Owens, writing in *Dot Dot Dot*, calls the ‘market value of “the designer as author.”’ They tend, at least in graphic terms, to be humbler than their predecessors. They stress their role as participants and collaborators, proclaim the value of process over final product, and rethink the means of distribution, favoring the idea of ‘just in time’ production – a manufacturing term – to avoid needless waste.” (trad. MOURA 2010: 57).

⁵⁴ No original: “There is no generally held view of what it is or could be, or where it might be found, and no clear understanding of the conditions that would need to be met before work could be regarded as fully authored, especially in cases where the designer deals with a content and need supplied by someone else, as in the majority of commercial commissions” (trad livre).

cia projectos em nome próprio ou quando desenvolve uma linguagem que o define perante os outros.

3.4. O papel das gerações e o *coming of age* como problema contemporâneo

Em 1952, o sociólogo húngaro Karl Mannheim publica uma colecção de ensaios que até aos dias de hoje são referência no estudo das gerações enquanto problema sociológico. Estes ensaios permitem-nos entender o que determina uma geração e como esta é importante no decorrer da história da civilização. Mannheim incorpora descobertas e resultados de outras investigações e argumenta que uma geração partilha o mesmo ano de nascimento, ou/e o mesmo local, mas não só:

“O fenómeno sociológico das gerações é, no essencial, assente no ritmo biológico marcado pelo nascimento e pela morte. Apesar da importância destes factos, não podemos reduzir, nem deduzir, a questão das gerações a esses dados. (...) Se não fosse a existência de interacção entre seres humanos – se não existissem estruturas sociais definidas, nenhuma história assente numa ideia de continuidade – a geração não existiria enquanto fenómeno social local; existiria apenas nascimento, envelhecimento e morte. O problema sociológico das gerações começa, portanto, no ponto onde a relevância sociológica desses factores biológicos é descoberta.”⁵⁵ (MANNHEIM 1952: 168)

Mannheim defende que um grupo geracional tem sempre em comum um local, pois só deste modo está envolvido no processo histórico-social. O local onde o grupo se insere – onde cresce e cria hábitos – fornece identidade; o factor geográfico é um elemento chave para o desenvolvimento de uma referência cultural, e assim desenvolvem-se padrões de experiência e pensamento que depois são transmitidos de geração em geração.

A existência de diferentes gerações é fundamental para o processo histórico da

⁵⁵ Na versão consultada: “The sociological phenomenon of generations is ultimately based on the biological rhythm of birth and death. But to be based on a factor does not necessarily mean to be deducible from it, or to be implied in it. (...) Were it not for the existence of social interaction between human beings – were there no definable social structure, no history based on a particular sort of continuity, the generation would not exist as a social location phenomenon; there would merely be birth, aging, and death. The sociological problem of generations therefore begins at that point where the sociological relevance of these biological factors is discovered.” (trad. livre).

civilização, tendo em conta que a sociedade vive do sucessivo aparecimento de novas gerações. Mannheim defende que é necessário que novos participantes estejam sempre a surgir no processo cultural; neste, os participantes mais antigos têm de dar lugar aos mais novos pois cada membro de uma geração só pode participar num tempo determinado do processo histórico. É necessária a transição e a acumulação da herança cultural, para que a transição de geração para geração seja um processo contínuo, sem quebras. Num processo que promove o diálogo intergeracional, a cada nova geração surge nova informação, ao mesmo tempo que se preserva alguma da informação prévia:

“O contínuo aparecimento de novos seres humanos resulta, certamente, em alguma perda de posses culturais acumuladas, por outro lado permite, sempre que necessária, uma nova selecção; facilita a reavaliação do nosso inventário e ensina-nos a esquecer o que deixou de ser útil, e ajuda-nos alcançar o que ainda está por conquistar.”⁵⁶ (MANNHEIM 1952: 173)

Com as ideias de Mannheim presentes, aproximamo-nos do contexto contemporâneo. A crise socioeconómica que tem assolado Portugal, desde 2010, tem evidenciado o problema da emancipação. Por exemplo, a geração que se formou no início da presente década, deparou-se com questões de independência económica, e muitos foram forçados a sair do país. O problema da emancipação é uma questão transversal a várias gerações, tal é subentendido nas palavras de Sofia Gonçalves:

“Pertença à geração que assistiu com um misto de satisfação e estranheza à extensão do período em que se é jovem. À medida que avançava na idade, caminhavam também comigo todos os epítetos e supostas regalias de se ser jovem. Aos 20 és jovem, aos 30 és jovem, quase chegada aos 40 e ainda podes ser jovem. Ainda atordoados pelas regalias (entre descontos e a falsa sensação que poderíamos percorrer mais de metade da vida adulta colados a um ideário, atitudes e comportamentos de juventude) não tomámos consciência que este também era um pretexto para a dependência e a precariedade.” (GONÇALVES 2015: 31)

Chegar à idade adulta – em inglês *coming of age* – é o reconhecimento pela sociedade de uma etapa alcançada, marcada pela maturidade e pela responsabilidade. Aos

⁵⁶ Na versão consultada: “The continuous emergence of new human beings certainly results in some loss of accumulated cultural possessions; but, on the other hand, it alone makes a fresh selection possible when it becomes necessary; it facilitates re-evaluation of our inventory and teaches us both to forget that which is no longer useful and to covet that which has yet to be won.” (trad. livre).

olhos dos outros, um adulto é capaz de tomar decisões que antes não era e, assim, traça o caminho da sua própria história. *Coming of age* aparecia como uma conquista de liberdade, de independência. Contudo, esta transição – de criança para jovem e de jovem para adulto – tem-se tornado cada vez menos clara; as fronteiras alargaram-se e hoje em dia é-se jovem até mais tarde. Muitos apontam o dedo à infantilização das gerações mais novas, outros justificam este adiamento da idade adulta com a incapacidade que a sociedade e o Estado têm de receber dignamente estes novos jovens adultos.

Em 2013, a atriz Joana Manuel, na altura com 36 anos, foi convidada a discursar na qualidade de “jovem” na Conferência Nacional em Defesa de um Portugal Sobrano e Desenvolvido. Na sua intervenção, Joana Manuel recusou o rótulo e reflectiu sobre o que é ser jovem. Referiu a geração dos seus pais, que começou a trabalhar desde cedo, muitos a partir dos 8/9 anos, e questionou sobre o que é ser jovem nos dias de hoje, conceito que se tem alargado ao mesmo tempo que se tem desrespeitado todos os jovens adultos que não conseguem afirmar-se no mundo do trabalho e na sociedade. Descreveu uma geração com níveis elevados de formação superior e mal remunerada, que tem de passar por uma série infundável de estágios, uma geração que trabalha de borla e está destinada à precariedade. Joana Manuel falou da sua geração e também das mais novas, “jovens” que não conseguem ter o seu espaço, e mesmo que o tenham conquistado podem perdê-lo a qualquer momento. Sobre o conceito “jovem” diz ainda:

“O meu pai tinha a minha idade quando nasci e desde os 10 anos que era um homem feito. Hoje em dia tenho a sensação de que chamarem-nos jovens é uma forma de nos minorizar. Estamos sempre perante a possibilidade de um futuro brilhante e a olhar para um passado que podia ter sido brilhante. Não temos presente.” (MANUEL 2013).

Todas as gerações têm as suas lutas e, talvez, a do adiamento da emancipação seja a mais pertinente para aquela que chega agora à idade adulta. As novas gerações reclamam por uma independência que as anteriores conquistaram através do esforço do trabalho, e questionam que armas devem usar agora para a conquistar.

3.5. Estudo de caso 2: *New World Parkville*

New World Parkville da artista Margarida Correia é o segundo estudo de caso que serve de linha orientadora para o “livro enquanto retrato” desenvolvido no âmbito desta investigação. Esta publicação resulta de um projecto composto por vários momentos que partem do interesse da artista pela comunidade emigrante portuguesa que vive em Hartford, nos Estados Unidos da América.

Para o desenvolvimento deste projecto artístico, a autora envolveu-se com a comunidade – recolhendo objectos, partilhando momentos das suas vidas, fazendo um levantamento fotográfico de membros da comunidade – e, deste modo, a sua prática aproxima-se dos métodos da investigação etnográfica. No decurso deste processo, a artista assumiu o papel de autora, investigadora, editora e fotógrafa, e para a conclusão do livro trabalhou com o designer Francisco Laranjo.

Para a análise aprofundada deste projecto, foi feita uma entrevista a Margarida Correia a 20 de Janeiro de 2016⁵⁷.

Margarida Correia nasceu em Lisboa, em 1972, vive e trabalha em Nova Iorque há mais de uma década. Obteve o mestrado em Fotografia na School of Visual Arts em Nova Iorque (E.U.A.), a licenciatura em Pintura na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e o bacharelato em Artes Plásticas na Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha. Apresentou projectos em Portugal e nos Estados Unidos, onde se destacam as exposições colectivas e individuais: *New World Parkville*, no *Real Art Ways* (Hartford, EUA, 2009); *Gallery Registered, White Columns* (Nova Iorque, 2009); *Portrait Show, Vermont Center for Photography* (Vermont, EUA, 2008); *In the Country of Last Things*, Galeria Aferro (Nova Jersia, EUA, 2008); *How Soon is Now?*, Bronx Museum of The Arts (Nova Iorque, 2008).

Margarida Correia iniciou o projecto *New World Parkville* em 2009 após um convite da *Real Art Ways*, uma instituição em Hartford (Connecticut, E.U.A.), no âmbito de um concurso de arte pública. Durante uma visita à sede do *Real Art Ways*, Margarida descobriu um bairro português em torno de uma rua, *Park Street*, e desta circunstância nasceu a ideia de trabalhar com a comunidade. Durante o trabalho de campo, conheceu muitos membros da comunidade portuguesa e alguns tornaram-se as suas perso-

⁵⁷ Cf. “Anexo II: *New World Parkville*” (p.82).

nagens principais: o locutor de rádio Manuel Gaspar, a cantora Maria Alves, a católica Adelaide Vida e o grupo folclórico de Hartford.

O trabalho de Margarida Correia parte do arquivo visual pessoal de cada um destes personagens. A artista recolheu fotografias, livros, cadernos, discos, etc. Através deste material visual a artista constrói a sua própria narrativa. Sobre o processo de pesquisa e o modo como escolhe os materiais para o projecto, Margarida diz:

“As pessoas podem ter histórias fantásticas, mas o meu trabalho é visual; se eu não encontro material visual não consigo construir uma história. Estou a criar uma narrativa com o material de outros, a sugerir relações com base no que encontro. Aqui havia um grupo grande, por isso há coisas que decidi não incluir por razões formais ou porque não conseguia contar a história dos personagens que escolhi.”⁵⁸

Sendo *New World Parkville*, num primeiro momento, um projecto de arte pública, a artista deparou-se com as limitações físicas que o espaço exterior implica. Margarida Correia decidiu ocupar um *outdoor* que está instalado à entrada do bairro; nele colocou uma imagem da praia da Nazaré, o local referido por pessoas da comunidade como a “mais forte memória fotográfica que têm de Portugal” (CORREIA 2011). Foi feita uma instalação na *Park Street*, a zona comercial, com os discos de Manuel Gaspar (o locutor de rádio) e Maria Alves (a fadista) reproduzidos em *banners*, e havia música a ser emitida a partir dos estabelecimentos comerciais.

O material que a artista recolheu junto da comunidade portuguesa de Hartford pedia um outro dispositivo expositivo, um espaço mais intimista que permitisse mostrar objectos de dimensões mais pequenas. Após o contacto com João Pinharanda surgiu a possibilidade de apresentar uma exposição na Fundação EDP e, nesse contexto, a publicação de um livro.

A exposição *New World Parkville* foi apresentada em Lisboa, no Museu da Electricidade, de 22 de Julho a 18 de Setembro de 2011. Foi o momento em que Margarida Correia apresentou mais quantidade de material visual da recolha efectuada em 2009. Durante este período alguns membros da comunidade de Hartford estiveram em Lisboa para poderem visitar a exposição, efectuando o diálogo que Correia idealizara:

⁵⁸ Excerto de entrevista feita a Margarida Correia a 20 de Janeiro de 2016 (cf. “Anexo II: *New World Parkville*”, p.82).

uma ponte entre Portugal e Hartford, os portugueses emigrados a regressarem a Portugal.

No âmbito da exposição foi editada uma publicação, entendida como um objecto independente, distinto de um catálogo, como um terceiro momento do projecto *New World Parkville*. O livro foi construído com a ajuda do designer Francisco Laranjo que partilhou decisões de edição.

Há quatro núcleos que desenharam a narrativa de Margarida Correia em *New World Parkville* e que podem ser identificados na exposição e na publicação.

Num primeiro momento, a narrativa é iniciada com Manuel Gaspar, locutor de rádio que apresentava o programa “A Hora da Saudade”. Ficamos a conhecer a colecção de discos, a estante dos livros, o amor pelo futebol.

Num segundo momento conhecemos Adelaide Vida, “voluntária religiosa”⁵⁹ (CORREIA 2011) e autora de um livro de recortes – um *scrapbook* – que conta a história da igreja construída pela comunidade e a sua própria relação com a Igreja. No projecto de Margarida Correia conhecemos páginas do livro de recortes de Adelaide, e algumas das suas fotografias antigas.

O terceiro personagem desta história é Maria Alves, fadista que já tinha falecido na altura em que a artista começou a sua pesquisa. A história em torno da cantora parte do arquivo pessoal que Margarida Correia descobriu através do filho João Alves. Há uma homenagem a Maria Alves, fotografias das actuações, o registo dos discos que gravou e dos que ouvia.

O quarto núcleo transporta-nos até ao momento presente, a partir dos jovens que se reúnem no clube e formam o grupo folclórico que tenta reatar com as suas raízes. Margarida fotografa-os, num momento com os fatos tradicionais, noutro com as roupas do dia-a-dia. Neste último núcleo não há representação de imagens de arquivo, ou de representação da memória; estamos perante a nova geração, a que tem de se vestir – de “mascarar-se” – para se sentir portuguesa.

A publicação do livro *New World Parkville* surge em paralelo com a exposição no Museu da Electricidade, com o apoio da Fundação EDP. Margarida Correia trabalhou com o designer Francisco Laranjo num objecto que se pretende independente da

⁵⁹ “Voluntária religiosa” é o termo utilizado por Margarida Correia na descrição deste projecto quando caracteriza Adelaide Vida, uma portuguesa dedicada à igreja de Nossa Senhora de Fátima e voluntária que ajuda nos eventos relacionados com esta igreja que serve a comunidade portuguesa em Hartford.

exposição e não evocativo da mesma, como um catálogo. Os dois decidiram o que seria esta publicação, tal como fica expresso nas suas palavras:

“O livro é o resultado de duas cabeças. O Francisco, enquanto designer, tomou muitas decisões e eu dizia se estávamos em sintonia ou não; discutimos muito a escala das imagens, das letras... O designer tem a sua parte conceptual, e eu dizia o que era mesmo importante incluir.”⁶⁰

O livro *New World Parkville* é composto por:

- capa com imagem da praia da Nazaré. A mesma imagem que tinha sido colocada na instalação de arte pública, no primeiro momento do projecto;
- miolo impresso a cores, em papel branco. A narrativa divide-se em quatro núcleos, que apresentam: Manuel Gaspar, Adelaide Vida, Maria Alves e o grupo folclórico de Hartford;
- um caderno de textos em papel cor de rosa, de dimensão mais pequena que o miolo, preso à espinha do livro e colocado a meio deste. É um módulo que reúne vários textos. Este caderno inclui: o texto “*New World Parkville*” de Margarida Correia que contextualiza o projecto; o texto “Onde Fica a Minha Pátria” de João Pinharanda que faz uma análise breve do projecto; o texto “*Parkville*” de Maria de Glória Sá⁶¹ que descreve o estabelecimento dos portugueses nos EUA; a biografia de Margarida Correia; e a ficha técnica.

O livro *New World Parkville* não tem separadores, é um arquivo – sem quebras – para folhear e para contemplar. Margarida interessa-se pela relação que as imagens têm umas com as outras. As imagens das fotografias antigas mantêm a fisicalidade do objecto, a artista quer que se veja o objecto e não apenas a imagem que a fotografia contém, e deste modo, ao tirar fotografias de fotografias, vai construindo o seu próprio arquivo: “Fotografo sempre tudo como objectos. Nos discos tentei manter as marcas de história – estão rasgados, têm o plástico.”⁶²

A escala, a proporção, o diálogo que os diferentes tamanhos proporcionam, também foi uma questão central para Margarida Correia e Francisco Laranjo:

⁶⁰ Excerto de entrevista feita a Margarida Correia a 20 de Janeiro de 2016 (cf. “Anexo II: *New World Parkville*”, p.82).

⁶¹ Professora de Sociologia e Directora do Ferreira-Mendes Portuguese-American Archives e que presta apoio a Margarida Correia nas investigações relativas aos imigrantes portugueses nos E.U.A..

⁶² Excerto de entrevista feita a Margarida Correia a 20 de Janeiro de 2016 (cf. “Anexo II: *New World Parkville*”, p.82).

“Tive de ter em conta a proporção de umas imagens com as outras. Quando fotografo, imprimo as imagens sempre ao tamanho real e aqui (...) tivemos de comprometer a relação da escala de umas em relação a outras, mantendo a proporção. Mas quando imprimo na parede elas têm o tamanho que tinham na realidade, e os discos também.”⁶³

O livro inclui menos imagens que a exposição. A selecção foi feita com a ajuda de Francisco Laranjo – o designer partilhou o papel de editor. Nunca negligenciando o diálogo entre imagens, o material visual incluído no livro tinha necessariamente de contar a história dos personagens que Margarida escolheu para este projecto.

New World Parkville resulta num retrato de uma comunidade – os portugueses que vivem no bairro Parkville. Margarida envolveu-se com a comunidade: não só para representar esta geração de imigrantes, como para revelar um retrato de valores culturais transportados pelos portugueses, e a necessidade de preservar memórias de outros tempos, ligadas à vida em Portugal.

3.6. Projecto: um estudo etnográfico para um retrato geracional

Para definir uma estratégia para o livro, optou-se por uma aproximação a uma metodologia de investigação etnográfica. Tal como *New World Parkville* de Margarida Correia, a obra será o estudo em si e não pretende responder a hipóteses, tal como seria expectável num contexto sociológico.

Partindo das ideias da foto-etnografia⁶⁴, definiu-se que seria pedido a cada um dos retratados um diário escrito durante oito dias seguidos; neste escreveriam, com o grau de pormenor que quisessem, as actividades do seu dia. Deste modo, a autora/investigadora não interviria nas suas vidas e não afectaria a investigação. Durante este período de tempo, os retratados teriam também de recolher objectos que pontuassem estes dias, e que seriam mais tarde registados fotograficamente pela autora. São incluídos objectos pessoais, outros triviais; a dimensão individual cruza com a universal, e aos poucos o retrato é construído afectiva e historicamente. A publicação evidencia a

⁶³ Excerto de entrevista feita a Margarida Correia a 20 de Janeiro de 2016 (cf. “Anexo II: *New World Parkville*”, p.82).

⁶⁴ Cf. p.34.

relação pessoas/objectos remetendo para a ideia de “cápsula do tempo”⁶⁵. Pretende-se que este documento transite para outras gerações, ao condensar ideias do presente para que estas perdurem. Deste modo, aproxima-se da ideia defendida por Karl Mannheim: “o passado tende a estar presente apenas de uma forma ‘condensada’, ‘implícita’ e ‘virtual’.”⁶⁶ (MANNHEIM 1952: 174)

Este estudo, tem como ponto de partida a geração que se tem deparado com a problemática da emancipação adiada⁶⁷. Foram escolhidas várias pessoas que nasceram entre 1984 e 1986, das quais 13 aceitaram e concluíram o que era proposto. Os testemunhos diarísticos permitem ao leitor, hoje e no futuro, perceber como é o quotidiano deste grupo de jovens adultos. As próximas gerações poderão olhar para este retrato e compará-lo com a realidade de então.

Este projecto assenta numa colaboração e vive de conteúdos que não são gerados pela autora. A autora é, num primeiro momento, editora – seleccionando os materiais – e torna-se, no momento da paginação, designer.

⁶⁵ “Cápsula do tempo” é um contentor onde se guardam objetos e documentos para virem a ser descobertos por gerações futuras. Faz-se aqui o paralelismo com o livro-retrato pois este regista objetos que fazem parte das vidas dos retratados. Ao contrário da clássica “cápsula do tempo”, o livro não é fechado e está sempre acessível.

⁶⁶ Na versão consultada: “the past tends to be present in a ‘condensed’, ‘implicit’, and ‘virtual’ form only.” (trad. livre).

⁶⁷ Cf. capítulo “3.4. O papel das gerações e o *coming of age* como problema contemporâneo” (p.44).

4. Proyecto: *30 anos 8 dias*

4.1. Participantes e conteúdos

Ao longo desta dissertação foram explicados os processos pelos quais seriam obtidos os conteúdos para o projecto *30 anos 8 dias*. Este livro é construído com três tipos de materiais:

- relatórios diários de 8 dias sucessivos, escritos por pessoas nascidas entre 1984 e 1986;
- fotografias de objectos pertencentes aos dias relatados;
- manchetes, do jornal diário *Público*, recolhidas durante este período.

Iniciámos o projecto com um momento piloto. O relatório diário escrito por Mariana Fernandes serviu como uma antevisão do que poderia correr menos bem e ainda podia ser corrigido antes de outros serem convidados a colaborar em *30 anos 8 dias*. Por isso, Mariana Fernandes é a primeira pessoa a participar e escreve um relatório diário entre os dias 16 de Fevereiro e 23 de Fevereiro. Foi estabelecido que o “diário” teria a duração de 8 dias para, deste modo, conter um dia repetido e permitir ao leitor poder tirar conclusões sobre rituais semanais. Fazendo a leitura do texto de Fernandes, pode-se concluir se a primeira terça feira mantém algumas parecenças com a última terça feira, ou não.

Após o texto completo, este modelo testado com Mariana Fernandes comprovou-se interessante. A autora escreveu sobre a sua vida em Lisboa e em Treviso (Itália), cidades onde desenvolve trabalho, refere a importância do e-mail como meio de comunicação nos dias de hoje, e ao longo do seu relatório torna-se também evidente que não segue rituais profissionais. O relatório de Fernandes, apesar de curto, revelou-se um ponto de partida válido para conclusões sobre a vida profissional, horários e rituais de convívio.

Após este momento piloto, e estabelecida a validade do modelo, foram feitos convites a cerca de três dezenas de pessoas nascidas entre 1984 e 1986 para integrarem o livro *30 anos 8 dias*. Neste convite, feito primeiro por e-mail, era explicado que o projecto nascia no âmbito académico, pretendia ser um retrato geracional e que nem todas as contribuições poderiam vir a fazer parte do objecto final. Neste primeiro contacto era também descrito em que consistia a contribuição de cada um. Era pedido que cada participante:

- escolhesse uma semana (8 dias seguidos);
- para cada um desses dias, escrevesse um relatório diário.
- escrevesse textos que poderiam ser curtos e meramente descritivos do dia-a-dia; o leitor teria de perceber como e onde cada participante passava os dias;
- em cada entrada do diário, anotasse a data e local da escrita;
- recolhesse entre 8 a 15 objectos que fariam parte desses dias, quase como ilustrações do que é descrito (este ponto podia ser discutido posteriormente, depois da conclusão do diário).

Tendo em conta o objectivo deste projecto – criar um documento para o futuro – optou-se por convidar pessoas de áreas profissionais que implicam a produção de trabalho que possa, eventualmente, ser uma referência no futuro. Foram convidadas a participar pessoas ligadas às artes e às ciências que trabalham e/ou vivem em Lisboa. 13 pessoas aceitaram e completaram o que era proposto. São elas, por ordem de participação no projecto:

- Mariana Fernandes: nasceu em Macedo de Cavaleiros em 1985. Divide o tempo entre Treviso (Itália) e Lisboa. Em Treviso, trabalha na *Fabrica*, Centro de Pesquisa e Comunicação do grupo *Benetton*. Em Lisboa, fundou em 2014, com dois amigos, o estúdio de design e serigrafia *Lavandaria*. É ilustradora, designer e directora artística;
- Vera Marmelo: nasceu no Barreiro em 1984. Estudou engenharia civil, especialidade hidráulica, profissão que exerce em Lisboa. Começou a fotografar concertos na margem sul em 2004 e tornou-se a fotógrafa oficial da geração de músicos que cresceu com ela. Também fotografa músicos de outras gerações, incluindo Thurston Moore, Angel Olsen e Devendra Banhart;
- Bárbara Falcão Fernandes: nasceu em Lisboa em 1985. Estudou ilustração em Londres e regressou a Lisboa para trabalhar em cenografia. Desenhou cenários para o Teatro Praga e passou pela Gulbenkian onde aprendeu a ser assistente de cena. Deixa agora o Teatro Maria Matos, e a direcção de cena, e é assistente de José Capela numa cenografia para a Companhia Nacional de Bailado;
- Catarina Vasconcelos: nasceu em Lisboa em 1986. Estudou Design de Comunicação nas Belas Artes de Lisboa. Mudou-se para Londres para fre-

quentar o Royal College of Arts onde escreve e realiza *Metáfora ou a Tristeza Virada do Avesso* – filme vencedor do prémio de curtas do festival *Cinéma du Réel*. Fundou o estúdio *Ilhas* com Margarida Rego, ainda em Londres. O *Ilhas* está agora sediado em Lisboa. Prepara um novo filme;

- Luis Nunes: nasceu em Lisboa em 1985. Estuda Antropologia na Universidade Nova de Lisboa. Mudou-se para Londres em 2009, onde estuda engenharia de som e co-funda a editora *Roman Road Records*. Em 2012 edita na Pataca Discos *The Imaginary Life of Rosemary and Me* assinando como Walter Benjamin. Quando regressa a Portugal adopta um novo nome, Benjaminim, e começa a escrever e a cantar em português. Edita o álbum *Auto Rádio* em 2015. É cantor, letrista, compositor, multi-instrumentista e produtor. Vive em Lisboa;
- Diogo Evangelista: nasceu em Lisboa, em 1984, onde vive. Estudou Pintura na Faculdade de Belas Artes de Lisboa e é um artista multidisciplinar. Foi finalista no *Sonae Media Art Award* (2015) e BES Revelação (2014). Trabalha com a Galeria Pedro Cera;
- Inês Magalhães: nasceu em Lisboa em 1984. Vive em Lisboa, na Avenida da República, onde em 2012 nasceram as *MagaSessions*⁶⁸. Dois anos depois surgiu o *MagaFest*. É ilustradora, designer, produtora e também canta, toca e compõe. Prepara o seu primeiro disco que irá sair no final de 2016.
- Sónia Balacó: nasceu em Peniche em 1984. Aos 14 foi finalista na edição portuguesa do *Supermodel of the World* e aos 15 começa a trabalhar como actriz. Em 2008 muda-se para Londres onde estuda representação e trabalha como modelo e actriz. Regressa a Portugal cinco anos depois. Escreve artigos de opinião para a revista *Visão*, trabalha como actriz para a *RTP* e em produções cinematográficas, e em 2015 edita o livro de poesia *Constelação*. Vive em Lisboa;
- Ana Rocha: nasceu em Aveiro em 1986. Depois de um desencontro com o curso de Direito, em Coimbra, regressa a Aveiro para estudar Novas Tecno-

⁶⁸ As *MagaSessions* são concertos intimistas que acontecem um domingo por mês. Músicos consagrados e novos projectos apresentam-se ao vivo num ambiente informal, em casa de Inês Magalhães.

logias da Comunicação e termina a licenciatura em Madrid. Muda-se para Barcelona para estudar Cinema e Audiovisual Contemporâneo. Nos anos seguintes vive entre Lisboa e São Paulo, onde trabalha nas equipas de produção e comunicação de festivais de cinema. Vive em Lisboa desde 2014 e é produtora da Companhia Olga Roriz;

- Gabriel Ferrandini: nasceu na Califórnia em 1986. Começou a tocar bateria aos 13 anos e estudou Design, curso que ficou logo esquecido. Toca com *RED trio*, *Rodrigo Amado Motion Trio*, *CAVEIRA* e muitos outros. Assume pela primeira vez o papel de compositor no ciclo *Volúpia das Cinzas*, uma residência na ZDB com várias apresentações ao vivo durante 2016. Vive em Lisboa;
- Sílvio Teixeira: nasceu em Mirandela em 1984. Estudou Design em Aveiro e Fotografia no Instituto Português de Fotografia do Porto. Viveu e trabalhou em Amesterdão, Barcelona e Viena. Em 2013, regressa a Portugal e decide viver em Lisboa. Entre os vários trabalhos que assina está o *rebranding* do *Canal Q* e telediscos para o músico Moullinex. Em 2015 funda com o amigo Afonso Gonsalves o estúdio *Raquete*;
- Marta Camacho: nasceu em 1986 em Coimbra, cresceu no Algarve e vive em Lisboa. Estudou Psicologia na Universidade de Coimbra e em 2011 terminou o mestrado especializando-se em Psicogerontologia Clínica. É neuropsicóloga e investigadora na Unidade de Neuropsiquiatria da Fundação Champalimaud desde 2012;
- Tiago Marques: nasceu em 1985 em Lisboa. Estudou Engenharia Física Tecnológica no Instituto Superior Técnico e trabalhou vários anos em consultoria estratégica, especializando-se nas áreas de Energia e Gestão de Resíduos. Deixou a consultoria estratégica e é investigador do Programa de Neurociências da Fundação Champalimaud, onde está a tirar o doutoramento.⁶⁹

Após a leitura de todos os relatórios diários, foram seleccionadas manchetes do jornal *Público* que promovessem diálogos com os textos. Por exemplo, Mariana Fernandes trabalha em duas cidades europeias e, por isso, escolheu-se um título referente a um assunto europeu, que pode interferir com a livre circulação de pessoas e bens,

⁶⁹ Biografias adaptadas a partir da componente projectual *30 anos 8 dias*.

alterando o paradigma contemporâneo: “Cameron avisa que Brexit é um salto no desconhecido” (GOMES FERREIRA 2016: 1). No caso de Vera Marmelo escolheu-se uma manchete ligada ao mundo da música⁷⁰ visto Marmelo fotografar músicos e referenciar vários concertos ao longo do seu texto. Ainda um terceiro exemplo: a investigadora Marta Camacho questiona no seu texto se irá ter tempo para criar filhos; em diálogo com esta ideia encontramos ao lado do seu texto a manchete: “Ordem quer pais a trabalhar menos duas horas por dia” (CAMPOS 2016: 1).

Definidos os conteúdos textuais, faltava recolher as imagens que complementaríamos os relatórios diários. Este ponto do projecto revelou-se o mais difícil, tendo em conta que muitos participantes não conseguiram eleger objectos que, efectivamente, tivessem feito parte dos seus dias. Algumas apresentaram uma lista de objectos: Vera Marmelo⁷¹, Bárbara Falcão Fernandes, Catarina Vasconcelos, Ana Rocha, Sílvia Teixeira e Tiago Marques. Para outras, foi necessário um novo contacto – após a leitura dos textos – em que foram sugeridos objectos que podiam complementar os textos. Mariana Fernandes, Luís Nunes, Inês Magalhães Sónia Balacó e Gabriel Ferrandini discutiram com a autora que objectos podiam representar os seus dias e, conseqüentemente, representá-los. Em dois casos excepcionais – a investigadora Marta Camacho e o artista visual Diogo Evangelista – foi a própria autora que definiu os objectos. Depois de várias tentativas de contacto, os dois autores não conseguiram agendar uma nova reunião devido às suas agendas e, como tal, decidiu-se uma estratégia que não implicasse um encontro para a entrega dos objectos. Marta Camacho enviou por email uma carta da Universidade de Brown, da qual fala no relatório diário, e os outros dois objectos foram escolhidos pela autora: uma caixa *tupperware*, pois a investigadora almoça muitas vezes na Fundação Champalimaud e transporta a refeição nesse tipo de recipiente; e um caderno simbolizando os cadernos que Marta Camacho utiliza no seu dia-a-dia para tirar notas dos pacientes que atende, ou das aulas que frequenta. No caso de Diogo Evangelista, optou-se por incluir um objecto que a maior parte das pessoas transportam consigo – um conjunto de chaves; e uma planta, visto que em conversa com a autora, Diogo

⁷⁰ O título de jornal escolhido para dialogar com o diário de Vera Marmelo foi: “Rolling Stones arrasam e fazem história em Cuba” (LOPES 2016: 1).

⁷¹ No caso de Vera Marmelo, os objetos escolhidos são impressões de fotografias que a fotógrafa tirou nesse período de tempo.

Evangelista confessou que gostaria de fotografar as suas plantas para o projecto *30 anos 8 dias*.

Os objectos foram todos fotografados pela autora, individualmente, com fundo claro. As fotografias foram, depois, processadas para que ficassem em escala de cinzentos.

No livro *30 anos 8 dias*, encontramos também, no final, um glossário e curtas biografias sobre todos os autores. As biografias incluem informação sobre a vida profissional de cada autor. Para o glossário, definiu-se que os termos reunidos diriam respeito a projectos e locais, em Lisboa, que tinham sido referenciados pelos autores dos relatórios diários. Deste modo, Lisboa – cenário das histórias que o livro reúne – é caracterizada de forma individual. Em “Glossário – locais e projectos em Lisboa” encontramos, por exemplo, a descrição das *MagaSessions*, da fundação Champalimaud, do estúdio *Lavandaria*, da associação cultural ZDB e do restaurante *Snob*.

O último conteúdo a ser definido foi a introdução de *30 anos 8 dias*. Neste texto, são explicadas as motivações pessoais da autora e é descrito, resumidamente, o que se segue nas páginas seguintes. O texto é curto e simples, e é escrito na primeira pessoa em concordância com os relatórios diários.

4.2. Decisões gráficas e editoriais

Após reunidos todos os conteúdos, foi feita uma nova leitura, mais cuidada, de todos os relatórios diários. Procurou-se que aspectos menos claros do texto fossem trabalhados e corrigidos com os autores. Dois textos – de Catarina Vasconcelos e Tiago Marques – foram editados para uma versão mais curta, para que o ritmo de leitura não se perdesse ao longo do livro. Apesar de terem sofrido modificações, os textos nunca perderam a identidade de cada autor. Era imprescindível que a voz de cada pessoa se mantivesse, recusando a homogenia do discurso escrito.

Os textos são diversificados na sua forma, o leitor poderá conhecer cada autor através da maneira que escreve: se é – ou não – sintético no que diz, se é reservado em relação à sua vida pessoal, se dá mais importância ao trabalho ou a encontros sociais. Sempre sem ambições literárias, os autores partilham 8 dias, nem sempre da mesma

modo. Alguns escreveram textos mais esquemáticos e curtos, outros desenvolveram os textos aproximando-se do típico “diário”, partilhando aspectos mais pessoais. Para evidenciar estas duas diferenças, optou-se por definir dois *layouts* diferentes:

- duas colunas para relatórios diários mais curtos e esquemáticos;
- apenas uma coluna de texto, para textos romaneados e elaborados.

Com esta estratégia, o livro torna-se menos monótono, o ritmo de leitura é quebrado de uma forma positiva, evidenciado a heterogeneidade dos discursos e, consequentemente, das pessoas que representam esta geração.

Por outro lado, era essencial manter uma ideia de continuidade. O livro nasce da sucessão de vários registos diários, e os textos estão organizados cronologicamente. Porém, era importante evidenciar uma unidade entre registos. Para tal, foram definidas as seguintes estratégias gráficas:

- o livro é impresso a uma cor; os textos estão impressos a preto e as imagens em escala de cinzentos;
- tanto as fotografias dos objectos como os títulos do jornal *Público* aparecem centrados, segundo o eixo horizontal, na página. O peso que estes dois tipos de conteúdo ocupam na página é semelhante, mantendo alguma coerência entre si;
- o nome de cada autor não está em evidência e aparece discretamente, em corpo pequeno, no extremo inferior da página. O nome é colocado ao longo de todas as páginas do diário, incluindo as que contêm imagens dos objectos. A indicação do nome aparece, deste modo, como uma forma de navegação, mas não são criados separadores entre os diferentes textos.

O projecto *30 anos 8 dias* foi, desde o início, pensado como um livro que daria importância ao texto – é ele o grande protagonista deste livro. Para evidenciar o texto como elemento principal, a impressão das imagens a preto revelou-se uma estratégia válida; deste modo, as imagens não se sobrepõem aos relatórios diários. Quanto à formatação dos diferentes conteúdos textuais, foram tomadas as seguintes opções:

- títulos de jornal: fonte *Oktave Extra Bold*. Com corpo 30pt quando ao lado de grelha de uma coluna, corpo 27pt quando está inserido ao lado de duas colunas de texto;

- nomes dos autores ao longo dos relatórios diários: foi escolhida uma fonte não serifada para contrastar com os restantes materiais textuais. A fonte utilizada é a *Gill Sans Light*, em corpo 6.5pt, sempre em caixa alta;
- relatórios diários: fonte *Berthold Baskerville*. Quando paginado em duas colunas, com corpo de 9pt. Na paginação em uma coluna, corpo 10pt;
- datas e locais dos relatórios diários: *Berthold Baskerville* em *small caps*. Corpo 9pt em duas colunas, 10pt numa só coluna.

A fonte *Berthold Baskerville* é também utilizada nos restantes conteúdos textuais: introdução, glossário e biografias. A introdução está paginada com uma só coluna; glossário e biografias, sendo textos mais curtos, foram paginados seguindo a grelha de duas colunas já pré-definida. Recorre-se à *Berthold Baskerville* em *small caps* quando é necessário identificar a entrada do glossário e o nome na biografia.

Ao longo das várias biografias optou-se por indicar o número de página em que cada autor começa o seu relatório diário. Deste modo, o capítulo das biografias é, também, o índice do livro. A decisão de colocar o índice no final do livro prende-se com a vontade de não dar protagonismo a nenhum dos autores que colaborou neste projecto. O índice é o ponto de chegada do livro, e complementa a estratégia da referência dos nomes dos autores como método de navegação (recusando a utilização de separadores). Deste modo, o leitor vai descobrindo a geração ao longo do livro, tirando as suas próprias conclusões a partir do que é descrito. Apenas no fim são desvendadas as particularidades biográficas de cada um.

A capa deste livro mantém a mesma informação que a folha de rosto:

- nome do livro *30 anos 8 dias*;
- nome da autora do projecto;
- nome de todos os que colaboraram.

Para além destas informações, a capa incluiu uma fotografia de uma agenda de 2016 aberta nas páginas respeitantes ao mês de Abril – mês em que a maioria dos autores escreveu o seu relatório diário. Este objecto pertence a Bárbara Falcão Fernandes e, como tal, também o encontramos no miolo do livro. A escolha da agenda para imagem da capa prende-se com a ideia de materializar algo que remete para a passagem dos dias; é um objecto onde registamos e guardamos parte do nosso quotidiano – como o livro *30 anos 8 dias*.

5. Conclusão: discussão de resultados e futuras investigações

Esta investigação tinha como objectivo final a concepção de um livro que retratasse uma determinada geração. Consequentemente, a componente teórica pretendeu, desde logo, responder à questão: “Como pode um livro ser um retrato?”.

Sendo esta investigação orientada pela prática, foi importante num primeiro momento estabelecer que abordagem seria feita na componente projectual. Foram definidos os vários conteúdos que fariam parte do livro – e métodos para os obter – e, posteriormente, procurou-se validar as opções tomadas na componente teórica.

O livro enquanto retrato surge como um lugar de registo dos dias de hoje, é um documento que valoriza a história dos nossos dias para que não caia no esquecimento. Assim, o livro apresenta-se como um lugar de memória – “*lieu de mémoire*” nas palavras do teórico francês Pierre Nora. *30 anos 8 dias* é um retrato de alguns dias de 2016 e capta um momento suspenso no tempo, dado que cada relatório diário está limitado a 8 dias de duração. Durante a componente escrita, tornou-se evidente a dificuldade em circunscrever os conceitos que justificariam o desenvolvimento projectual. Ao remeter para a história do retrato, percebeu-se que o livro – enquanto retrato – podia aproximar-se da fotografia, visto que ambos cristalizam um momento no tempo. Numa tentativa de estabelecer paralelismos entre o livro a fotografia, e em particular ao acto instantâneo da segunda, escolheram-se dois autores seminais – Roland Barthes e Susan Sontag. Contudo, é certo que outros teóricos poderiam contribuir para aproximar o livro da ideia de instantâneo.

Ao remeter este estudo para a etnografia, foi difícil encontrar referências em que esse método de investigação fosse transferido para o campo de actuação do designer. Mais haveria a dizer sobre o “designer no papel de etnógrafo”, porém a falta de ensaios em torno da questão não permitiu um maior aprofundamento do tema.

Reconhecendo estas limitações, espera-se no entanto que a componente escrita tenha clarificado conceitos essenciais do projecto *30 anos 8 dias*, evidenciando como o livro deve ser entendido como retrato.

A abordagem aplicada no desenvolvimento projectual, próxima da investigação etnográfica, permitiu obter treze relatos que em nada foram informados pela autora. O livro partiu de uma colaboração, mas cada relatório diário é pessoal e independente de

orientações; a autora não acompanhou o processo de escrita para que assim cada um se manifestasse do modo mais pessoal possível. A diversidade dos textos – quer em forma, quer em conteúdo – demonstra a diversidade da geração. Contudo, esta colecção de textos permite também circunscrever padrões de comportamento e pensamento. Numa leitura crítica podemos perceber que há preocupações partilhadas e rituais de convívio que se mantêm, e em todos os relatos depreendemos que cada dia é diferente do anterior.

O confronto entre os relatórios diários e as manchetes de jornal permite uma leitura, não só contextualizada, mas sobretudo crítica. Muitas das preocupações dos retratados estão também materializadas nas manchetes de jornal e os dois materiais em diálogo sugerem leituras mais profundas. O leitor pode relacionar as manchetes entre si, e terá um vislumbre do período em que vivemos. Assim, o retrato torna-se não só geracional como também de 2016, ano de vários momentos históricos: “a Constituição Portuguesa celebrou 40 anos; a Europa lida com uma crise humanitária sem precedentes, recebendo milhares de emigrantes vindos de África e Médio Oriente; Cuba e os Estados Unidos restabelecem relações em pleno; e o Reino Unido vota ‘sim’ num referendo pela saída da União Europeia”⁷².

A publicação, componente prática da investigação, resulta num objecto representativo desta geração, mas é inegável que o seu conteúdo podia ser mais rico se não houvessem constrangimentos de ordem temporal. Quando o convite foi feito, dirigia-se a um maior número de pessoas do que as que acabaram, efectivamente, por fazer parte do projecto. Pretendia-se que o retrato abrangesse várias actividades profissionais e para tal foram convidados, por exemplo: um *blogger*, um jornalista, um militante político, um galerista, um ilustrador e um realizador de televisão. Alguns destes convites foram ignorados e muitos questionados. Alguns questionavam o seu envolvimento e, sobretudo, se o projecto não se tornaria um incómodo no dia-a-dia. Muitos manifestaram, também, receio de não conseguir escrever algo que gostariam de partilhar. Foi importante respeitar o espaço de cada potencial autor e, ao mesmo tempo, persuadi-lo a participar. Foram marcados alguns encontros para explicar-se o projecto e, deste modo, estabelecer uma relação de confiança entre autora e convidados. Perante a não aceitação de muitos convites, reconhece-se que o projecto não cobre muitas áreas que tinham sido previamente definidas. *30 anos 8 dias* ganharia pertinência com a inclusão de mais tes-

⁷² Excerto da introdução de *30 anos 8 dias*.

temunhos e, como tal, este pode ser encarado como um primeiro momento projectual que servirá de linha orientadora para outros retratos geracionais.

Encarando esta investigação como um ponto de partida, espera-se que no futuro haja possibilidade de produzir outras publicações que retratem outras gerações, como por exemplo: a geração dos pais destes adultos quando se reformarem; a geração de jovens adultos que emigram e tentam conquistar o seu lugar num local estrangeiro; e, se a recessão económica chegar a um fim, a geração que termina os estudos nessa altura e que procura integrar-se no mercado de trabalho.

Será pertinente continuar a explorar o tema do “designer enquanto autor”. Partindo da ideia, explorada nesta investigação, que o designer muitas vezes se aproxima de outras áreas, e assume papéis que antes estavam destinados exclusivamente a profissionais não-designers. Num estudo futuro, pode-se questionar que outros métodos o designer pode adoptar – e adaptar – para se assumir como autor em projectos próprios. Em *30 anos 8 dias*, a etnografia revelou-se uma estratégia fundamental para a recolha de materiais, e no futuro poderá responder-se à questão: Que outras estratégias poderão estar ao serviço do designer para que este se assuma como autor?

Por outro lado, dando seguimento à problemática do “livro enquanto retrato”, podem surgir outros projectos construídos a partir de metodologias diferentes da aplicada em *30 anos 8 dias*. Partindo desta premissa, exploram-se e definem-se outros modos pelos quais o livro se pode apresentar como caracterizador de uma geração, sempre pensando a publicação como um documento para o futuro.

30 anos 8 dias tenta captar o presente mas, sobretudo, deve ser entendido como um documento para o futuro. Como tal, o objectivo será cumprido quando chegar às mãos de gerações vindouras, que poderão responder à questão “Como seria ter 30 anos em Lisboa, em 2016?”. Por outro lado, para o leitor contemporâneo, este é um objecto que contribuirá para melhor conhecer esta geração, que chegou à idade adulta enquanto o seu país vivia uma crise socioeconómica que tem roubado a muitos a independência económica.

Espera-se que esta investigação seja útil para futuros estudos, quer a sua componente teórica como a projectual. E, talvez alguém guarde *30 anos 8 dias* com estima para que a história que se escreve aqui não seja, efectivamente, esquecida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Patrícia e GUÉNIOT, David-Alexandre (2015). *Ma Vie Va Changer*. Lisboa: Ghost.
- ALMEIDA, Patrícia (2012). *Casinokapitalismus*. Guimarães: Fundação Cidade de Guimarães.
- BARTHES, Roland (2001). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.
- BARTHES, Roland (2001). *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70.
- BENJAMIN, Walter (1992). “O Autor Enquanto Produtor” in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D’Água.
- BOURRIAUD, Nicolas (2002). *Postproduction Culture as screenplay: how art reprograms the world*. Nova Iorque: Lukas & Sternberg.
- CAMPOS, Alexandra. (2016, 16 de Abril). “Ordem quer pais a trabalhar menos duas horas por dia”. *Público*, p. 1.
- CALASSO, Roberto (2004). *La edición como género literario*, disponível em <<http://www.rebellion.org/noticia.php?id=114951>> [último acesso: 23-12-2015].
- COLLINS, Hilary (2010). *Creative Research*. Lausanne: AVA Publishing.
- CORREIA, Margarida (2011). *New World Parkville*. Lisboa: Fundação EDP.
- DELEUZE, Gilles (1972). *Negotiations*, disponível em <<https://designstudiesdiscourses.files.wordpress.com/2013/09/deleuze-negotiations.pdf>> [último acesso: 25-01-2016].
- DERRIDA, Jacques (2001). “The book to come” in *Paper machine*, disponível em <<http://m.friendfeed-media.com/cfb1ac1d894247d0a28276f1eedd60fc04d92f15>> [último acesso: 25-01-2016].
- FOSTER, Hal (1994). “The Artist as Ethnographer” in FISHER, Jean (1994), *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*. Londres: Kala Press.

GARFINKEL, Simon (1967). *Studies in Ethnomethodology*, disponível em <https://monoskop.org/images/0/0c/Garfinkel_Harold_Studies_in_Ethnomethodology.pdf> [último acesso: 25-06-2016].

GOMES FERREIRA, Ana. (2016, 23 de Fevereiro). “Cameron diz aos britânicos que o ‘Brexit’ é um ‘salto no desconhecido’”. *Público*, p. 1.

GONÇALVES, Sofia (2015). “Forever Young” in *Agora, Irrepetível: a juventude, o design e a sua prática*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa.

GONÇALVES, Sofia (2009). *Página enquanto heterotopia ou espaço de convergência do design com a edição*, tese de doutoramento. Lisboa: Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa.

IRELAND, Cristopher (2003). “Qualitative Methods: From Boring to Brilliant” in Laurel, Brenda, *Design Research: methods and perspectives*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

KINROSS, Robin (2010). “Designer as publisher”, Hyphen Press, disponível em <http://www.hyphenpress.co.uk/journal/2010/07/07/designer_as_publisher> [último acesso: 20-01-2016].

LAUREL, Brenda (2003). *Design Research: methods and perspectives*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

LOPES, Mário. (2016, 27 de Março). “Rolling Stones arrasam e fazem história em Cuba”. *Público*, p. 1.

LUDOVICO, Alessandro (2012). *Post-digital print – the mutation of publishing since 1894*, disponível em <http://monoskop.org/images/a/a6/Ludovico,_Alessandro_-_Post-Digital_Print._The_Mutation_of_Publishing_Since_1894.pdf> [último acesso: 25-01-2016].

LUPTON, Ellen (1998). “The designer as producer”, disponível em <<http://elupton.com/2010/10/the-designer-as-producer/>> [último acesso: 10-10-2016]

LUPTON, Ellen e MILLER, Abbott (2004). *Design Writing Research*. Londres: Phaidon.

MANHEIM, Karl (1952). “The Sociological Problem of Generations” in *Essays on the Sociology of Knowledge* disponível em <http://1989after1989.exeter.ac.uk/wpcontent/uploads/2014/03/01_The_Sociological_Problem.pdf> [último acesso: 25-01-2016].

MENDES, Joana (2012). *Sampling Editorial: O recurso à reedição em projectos autopublicados*, tese de mestrado. Porto: Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto.

MOURA, Mário (2010). *O Big Book – uma arqueologia do autor no design gráfico*, tese de doutoramento. Porto: Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto.

MANUEL, Joana (2013). *Chamarem-nos jovens é uma forma de minorizar*, disponível em <<http://www.dn.pt/portugal/interior/chamarem-nos-jovens-e-uma-forma-de-menorizar-3096248.html>> [último acesso: 25-01-2016].

NORA, Pierre (1984). “Realms of Memory” in FARR, Ian (2012), *Memory*. Londres, Cambridge: White Chapel, MIT press.

POYNOR, Rick (1998). *Design Without Boundaries*. Londres: Booth-Clibborn editions

POYNOR, Rick (2003). *No More Rules: Graphic Design and Postmodernism*. Londres: Laurence King Publishing.

POYNOR, Rick (2008). *Critical Omission*, disponível em <<http://www.ico-d.org/connect/features/post/320.php>> [último acesso: 28-10-2016].

PRICE, Seth (2016). *Dispersion*, disponível em <<http://www.distributedhistory.com/Dispersion2016.pdf>> [último acesso: 15-07-2016].

PLOWMAN, Tim (2003). “Ethnography and Critical Design Practice” in Laurel, Brenda, *Design Research: methods and perspectives*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

ROCK, Michael (1996). *The Designer As Author*, disponível em <<http://www.eyemagazine.com/feature/article/the-designer-as-author>> [último acesso: 27-10-2016].

SCHNAPP, Jeffrey T. e MICHAELS, Adam (2012). *The Electric Information Age Book*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press.

SONTAG, Susan (2002). *On Photography*. Londres: Penguin Books.

TURKLE, Sherry (2007). *Evocative Objects: Things We Think With*. Londres: The MIT Press.

WASHINGTON, Claudia (2011). *Trânsito à Margem do Lago*, dissertação de mestrado, disponível em <<http://margemdolago.transitos.org/media/transitoamargem.pdf>> [último acesso: 14-10-2016].

ANEXOS

ANEXO I

Ma Vie Va Changer de Patrícia Almeida e David-Alexandre Guéniot:







Transcrição de entrevista feita a Patrícia Almeida e David-Alexandre Guéniot, a 25 de Janeiro de 2016:

– **Como nasceu este projecto?**

Patrícia Almeida [P. A.] – Começou em 2011. Este ano representou um período de transição nas nossas práticas. Encerrava-se um ciclo: o David estava na *Re.al* como programador, onde tinha organizado uma série de programas de residência; entretanto deixou de haver financiamento para continuarem. Eu própria também estava a passar por uma mudança: o fim de um projecto longo e a expectativa de iniciar qualquer coisa nova. E nas nossas vidas estávamos a pensar o que faríamos, a seguir, como projecto nosso. Eu estava interessada em procurar materiais que tinham a ver com a imprensa, depois havia o contexto político e económico-social que estávamos a viver na altura: a entrada da *TROIKA* em Portugal, todas as revoltas nos países árabes, a primavera árabe e, passado uns meses, no início de 2011, o *Occupy [Wall Street]*, os movimentos de cidadãos contra as políticas de austeridade... Percebia-se que estávamos a viver um período de grande importância e de mudança de uma série de paradigmas.

David-Alexandre Guéniot [D. A. G.] – É quase sentir a história em tempo real, ou escrever uma nova história. A Europa está a mudar, a história de África está a mudar... e estamos a testemunhar essa mudança – vêes a história a acontecer em tempo real.

P. A. – A partir daqui, o que é que começámos a fazer? Do meu lado havia a vontade de ir percebendo este fenómeno torrencial das notícias, tentando travar a sua velocidade. Pegava nos jornais, recortava imagens e títulos, e acumulava esse material. Por outro lado, o David tinha o interesse pela fotografia mas mais num sentido da “casa”, a câmara fotográfica como instrumento lúdico, as imagens que são feitas num quadro doméstico, com as crianças [Gustavo e Gaspar]. E nestes encontros em que pensávamos “como é que vamos fazer a seguir”, percebemos que podia ser interessante — depois de o David construir um universo mais próximo de um álbum familiar e eu de trabalhar com os recortes —, encontramos esses dois territórios de trabalho. Pensámos logo que era interessante trabalhar essas duas escalas: a micro escala de uma casa, doméstica, e esta escala dos *media*, das notícias do mundo que chegam a casa via imprensa. Começámos a acumular os materiais e só depois, em 2013, a trabalhar na montagem.

– Este projecto passa por várias fases antes de ser um livro...

P. A. – Sim, a questão do “arquivo” dos jornais, esta acumulação das notícias levantou outras questões que foram sendo exploradas em projectos de curta duração, de forma mais imediata. Houve um *workshop* que organizei com os alunos [da ESAD] a partir de algumas imagens de figuras políticas. A ideia era reflectir sobre a natureza dessas imagens e o *workshop* deu origem a uma pequena publicação. Depois há um convite para uma exposição. A certa altura fomos trabalhar com esses materiais dos jornais para a ZDB, numa residência, e começámos a trabalhar as páginas dos jornais enquanto matéria física, no espaço tridimensional. Já não eram só imagens, queríamos construir qualquer coisa num espaço físico — surge a parede, aquela grande parede coberta de jornais em que as imagens são pintadas a negro. Esta instalação também incluía uma publicação, que as pessoas podiam montar e levar para casa e que incluía as imagens feitas pelos alunos da ESAD. A partir de um convite de Guimarães – Capital da Cultura, surge o jornal *Casinokapitalismus*, que assentava mais na fotomontagem e onde começámos a pôr as imagens em grupos.

– Quem trabalhou neste projecto?

P. A. – No livro fomos nós. Mas no momento em que se faz o *workshop* o resultado é colectivo.

– Sobre o livro, em particular, como começou e como souberam que o processo tinha chegado ao fim?

D. A. G. – No início estávamos a trabalhar independentemente um do outro. Havia uma vontade de trabalharmos juntos, queríamos encontrar uma forma de nos encontrarmos através do trabalho, e não só na editora enquanto editores (os livros para os outros) mas ao produzirmos um trabalho juntos enquanto autores – é uma relação a várias dimensões. Em relação ao fim, acho que tem a ver com o ponto de saturação da informação; o arquivo não estava bem estruturado, é mais uma recolha de artigos que têm algumas coisas em comum: algumas imagens, a vida política e económica, algumas personagens... Mas não estava muito organizado. O arquivo tem, à partida, um sistema de organização bastante sólido, enquanto que aqui era relativamente informal, flutuante. A partir de um certo momento tínhamos tanta informação, tantas imagens, que precisámos

parar, se não já não conseguíamos fazer nada. Eram centenas de imagens de imprensa, centenas de imagens de casa, dos filhos... tu não consegues associar mais nada, ficas perdido dentro dessa multidão. Já nada fazia sentido no meio desse material todo. Acho que foi por isso que parámos, também por causa do facto da actualidade ter arrefecido. Já se falava da saída da *TROIKA*, a primavera árabe estava a descambar para outra coisa, os problemas da Líbia começavam a surgir... Apareciam outro tipo de assuntos, e isso assinalou o fim. Também queríamos manter uma ideia de *raccord*. Começámos quando o nosso filho tinha 5/6 anos e, para fazer sentido, não podíamos parar quando ele tivesse 12. O livro teria outra dimensão, queríamos compactar uma ideia de infância... Identifico essas três razões, principalmente.

P. A. – Aliás quando há as imagens [pintadas] a negro é sinal disso mesmo... Estamos tão sobrecarregados de informação que começamos a apagar essas imagens.

– Como foram escolhidas as imagens, e depois organizadas? É um exercício puramente formal, há uma ordem cronológica...?

P. A. – Eu tive bastante trabalho na montagem. Foi feita em vários momentos. No início digitalizei e fotografei as imagens de jornal, depois imprimi tudo em fotocópias. Fez-se uma selecção alargada das imagens e começámos por imprimir em fotocópia. Num primeiro momento, fui para uma casa que estava vazia onde começo a trabalhar com essa imensidão de material, e a construir as primeiras possibilidades de associação. Era um processo muito linear, mas não há ordem cronológica. A organização dos recortes era cronológica, mas o livro não manteve essa cronologia.

Eram muitas imagens; quando parava demorava algum tempo a voltar a entrar lá dentro. Mas criar objectos físicos – as fotocópias – era uma forma de poder ver aquelas imagens todas em simultâneo. Era muito necessário esse espaço onde as coisas pudessem estar postas na parede, vistas em simultâneo. A ideia de montagem é feita no espaço físico. Depois há muitos objectos intercalares: para ordenar aquele material fazia-se uma maquete, depois olhávamos para a maquete...

D. A. G – Nós não queríamos fazer uma reportagem do tempo presente. Queríamos basear-nos no tempo de uma casa enquanto tempo cíclico, pontuado por alguns rituais: os aniversários, os natais, e as notícias que vão entrando dentro desse ciclo... O livro ainda tem algumas coisas que guardou da ideia de ciclo e não de linha.

P. A. – A escola, as férias... a partir do momento que tens filhos, a vida organiza-se assim.

D. A. G. – São rituais que muitas vezes têm uma relação com a fotografia: no natal há sempre uma fotografia de natal, a família reúne-se e tira uma fotografia, nas férias vamos visitar os meus pais e também tiramos uma fotografia...

P. A. – Depois durante a montagem há um momento fundamental: tomámos a decisão que, no fundo, íamos fazer um álbum, e o livro que íamos passar para as outras pessoas ia ser a reprodução desse objecto, que é nosso, privado. E cada página é uma dupla página desse objecto que fizemos. A forma de introduzir as legendas foi colocar um *post-it* em cima do álbum.

D. A. G. – Foi muito complicado encontrar uma solução para juntar os dois materiais: o álbum de família com os artigos. Até um certo momento pensávamos que o livro era este objecto [apontando para o álbum impresso em POD]. Cada imagem tinha uma cor muito diferente e era muito complicado encontrar um meio tom, arranjar uma forma de harmonizar... Então passámos tudo a preto e branco.

P. A. – Quando passámos, mais uma vez eu fotografei esta maquete e imprimimos essas imagens, e foi quando imprimimos essas fotografias das duplas imagens que descobrimos a possibilidade de juntar as duas duplas páginas numa folha A3.

– No fundo, esta estratégia desdobra as leituras...

D. A. G. – Pois, nós nunca tínhamos imaginado colocar quatro imagens. De repente ao pôr as quatro imagens, desmultiplicavam-se as relações entre as imagens, e o projecto deu um grande salto.

P. A. – Sim, acho que perceber esse dispositivo foi o momento mais importante da montagem. O que também nos interessou muito, foi a ideia de tira — as imagens são quase fotogramas de filme. Aliás, a única forma que eu vejo este material a existir — para além do livro — é em filme. Nós fizemos um pequeno filme, a maneira alternativa que encontro para expôr estas imagens, porque acrescenta registos sonoros.

– Como deve ser lido? Na contra capa diz “é um livro para ler, mais do que para folhear”...

P. A. – Penso que seja da forma mais clássica, da primeira página à última. O livro tem muitas camadas, tem pequenos detalhes que se perdem ao folhear. É importante perceber o que está na legenda e os pequenos textos incluídos dentro das imagens. Há uma composição do Gustavo em que ele conta como é que descobriu que o Pai Natal não existia: foi quando viu uma fotografia em que o Pai Natal era o tio dele. E para mim esta é uma reflexão sobre a fotografia, a imagem da prova — uma brincadeira com a ideia da fotografia enquanto prova... É a prova que o Pai Natal nunca existiu.

D. A. G. – Há outra coisa que unifica o livro: um tom, um certo sentido de humor, um jogo de construção entre as várias imagens, um jogo de sentidos, de significados. Há um espírito um bocadinho infantil, porque é um livro que queremos dar a duas crianças.

– Mas para quando forem adultos...

P. A. – És sempre contaminado pela infância. Mesmo que seja um livro para eles abrirem quando forem adultos, o que se passa agora tem mais a ver com esse jogo, com esse brincar.

– Será que este livro pode ser entendido como um retrato, um retrato familiar ou dos tempos que vivemos nos últimos anos?

P. A. – “Retrato” não sei se é o termo. Depende de como entendes “retrato”. Eu acho que é um documento...

D. A. G. – Em vários livros que fizemos, de reacção à actualidade, há sempre a ideia de deixar um documento para o futuro, e este é mais uma vez um livro para o futuro. Acho que tem a ver com a velocidade das notícias, como a Patrícia estava a dizer. Aqui a ideia, é que é possível deixar um documento de uma realidade que foi vivida a uma escala macro económica mas também ao nível das pessoas, uma vez que teve um impacto nas suas vidas.

P. A. – Pensar o livro [*Ma Vie Va Changer*] enquanto retrato parece-me redutor. É um objecto que tenta falar com os outros, mas não sabemos se é possível que as outras pessoas se reconheçam aqui. Esperamos que sim.

– Podem explicar, brevemente, o título?

P. A. – O título funciona quase como uma frase programática. Está lá desde a origem do projecto. Houve uma altura em que até pensámos mudá-lo... Apareceu numa conversa num restaurante; aliás eu até guardei o papelinho do restaurante [incluído no início do livro]. Estávamos com um amigo austríaco que depois de viver muitos anos em Portugal ia voltar para a Áustria, por razões de trabalho e por não conseguir manter a sua vida aqui. É uma frase que ao mesmo tempo não quer dizer nada e é muito importante para cada um de nós. Está esvaziada de sentido. Até fizemos alguma recolha do uso que se faz desta frase, por exemplo na política, nos *slogans*, muitas campanhas a usam... De certa forma, está esvaziada pelo modo como os políticos, a publicidade e os *media* a utilizam. Por outro lado, tem importância, pode tocar profundamente na vida de alguém. O título vem desta história com o nosso amigo, vem da nossa própria história. O título ficou assim, não mudou.

– Porque ficou em francês?

P. A. – O francês é a língua da nossa casa.

D. A. G – Eu sou francês, o Gustavo fala francês e português, vai à escola francesa... é uma língua de afecto.

P. A. – Depois, são decisões que têm a ver com coisas muito práticas. Nós tínhamos os textos em português e em francês. As legendas, como tinham de chegar ao maior número de pessoas, ficaram em inglês. No final tivemos que escolher: o título ficava em português ou em francês, e pensámos que era mais abrangente o francês. Os portugueses são capazes de perceber o francês... Mas ambas as línguas tinham a ver com a nossa casa.

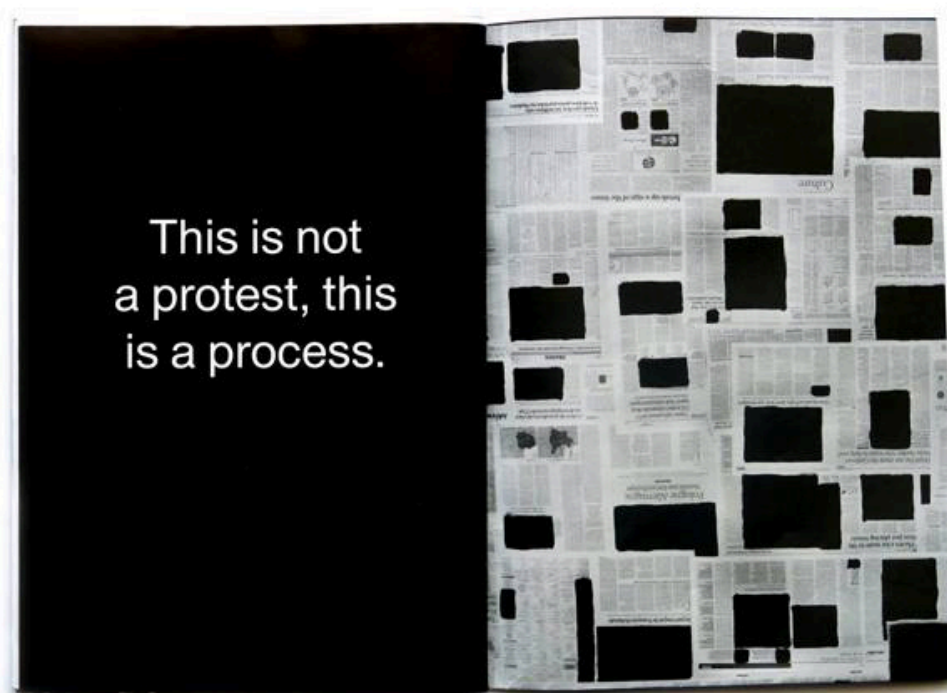
Instalação *My Life is Going to Change* de 2014

(fonte: <http://www.patriciaalmeida.com/>):



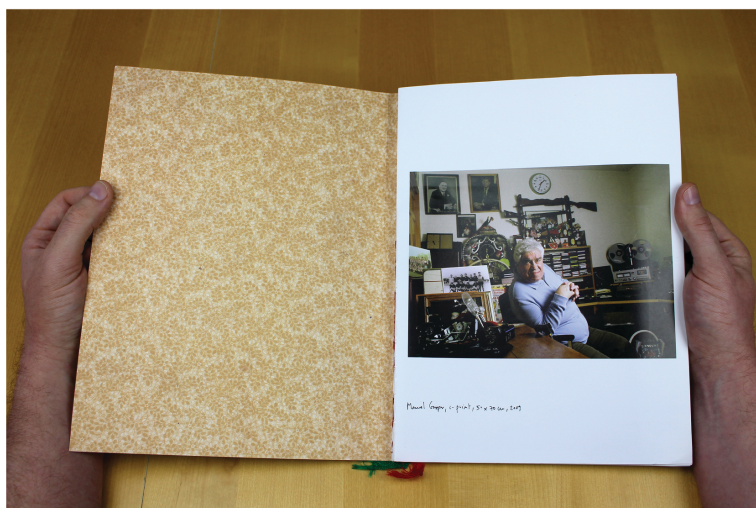
Publicação distribuída em *My Life is Going to Change*

(fonte: <http://stet-livros-fotografias.com/>):

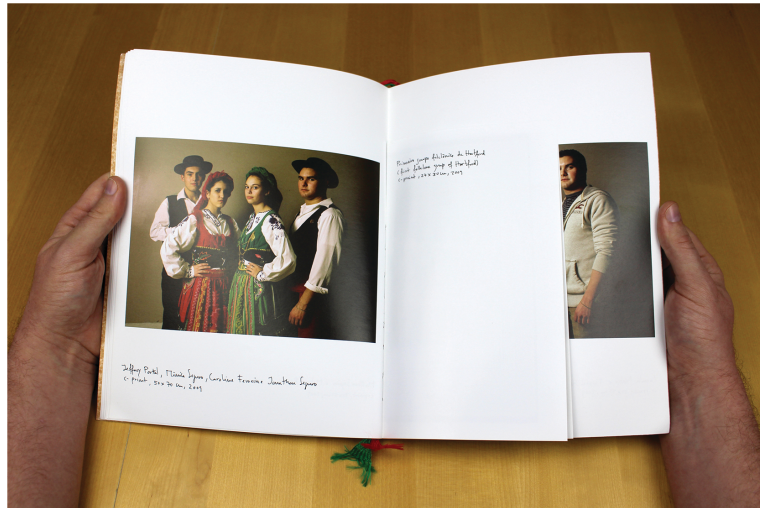


ANEXO II

New World Parkville de Margarida Correia:







Transcrição de entrevista feita a Margarida Correia, a 20 de Janeiro de 2016:

– Primeiro de tudo, gostava de saber como nasceu o projecto, não só o livro...

Margarida Correia [M. C.] – O início partiu, mais ou menos, de um convite de uma instituição em Hartford no Connecticut, que se chama *Real Art Ways*, onde fiz a minha primeira exposição individual no E.U.A.. Nessa altura estabelecemos uma relação e depois houve esta oportunidade, um concurso de Arte Pública. Eram quatro projectos e contactaram-me para enviar uma proposta. Quando fui à instituição, descobri que o edifício estava colado a um bairro português, uma rua logo ali, *Parkstreet*. Tudo isto foi uma surpresa. Quando me contactaram, percebi que a ideia era que o trabalho tivesse a ver com a comunidade. Foi daqui que surgiu a ideia de fazer a ponte com esta comunidade portuguesa. Nesta altura estava nos E.U.A. há algum tempo, mas não tinha pensado muito na questão da emigração... Estive sempre em Nova Iorque, que funciona como uma bolha. Depois de fazer este projecto, percebi que há muitos portugueses pelo país inteiro. Tenho estado a expandir esta investigação porque há muitas comunidades que têm uma história muito rica. Mas este foi o primeiro contacto... Mande a proposta, aproximei-me mais da comunidade, a instituição ajudou-me a fazer essa ligação, e conheci todos estes personagens. É comum, no meu trabalho, procurar as pessoas e começar por recolher as suas histórias. Como eu trabalho visualmente precisava de material e comecei a ver o que tinham — “então mas o que têm de fotografias antigas?” “de coisas da comunidade?”. Estava à procura de personagens que tivessem materiais que representassem a comunidade. Foi assim que encontrei o Sr. Manuel Gaspar, que tinha um programa de rádio – *A Hora da Saudade*. Foi assim que tudo começou.

– O projecto é composto por vários momentos, cá e lá. Como foram articulados, o que aconteceu primeiro?

M. C. – Começou tudo lá. Como era um projecto de arte pública tinha a limitação do espaço, as limitações físicas de fazer coisas ao ar livre que não têm a intimidade de muitos dos objectos que recolhi: os discos, os catálogos... O projecto acabou por ir muito além do que eu consegui apresentar na altura; tinha muitos materiais que acabei por não utilizar num contexto de arte pública. A *Real Art Ways* tinha um *outdoor* à entrada do bairro e acabei por lá colocar uma imagem da praia da Nazaré — a referência visual que

muitas pessoas mantinham de Portugal —, e que também acabou por ficar na capa [do livro]. Mais tarde, fiz uma instalação na rua com os discos do Manuel Gaspar e da Maria Alves, com música a tocar nas lojas. Mas tinha muito mais coisas... Mais tarde surgiu a possibilidade de fazer a exposição e a publicação, depois de falar com o João Pinharanda. E assim deu-se continuidade ao trabalho. Concretizei o trabalho inicial todo na mesma altura; em 2009, só mostrei uma pequena parte e depois voltei a visitar os materiais.

– Mas este livro não foi pensado logo de início?

M. C. – Não, não. Foi pensado depois, quando surgiu a possibilidade de fazer a exposição e também a publicação. A Fundação EDP apoiou na produção, e então decidimos fazer o catálogo. Acabou por fazer o percurso de lá para cá; o livro circula mais facilmente e chega a mais sítios, e foi engraçado fazer essa ligação. Mas foi pensado depois, sim. Eu já tinha os materiais e expliquei ao [designer] Francisco [Laranjo] qual era a ordem e o que fazia sentido.

– É um objecto independente do resto do projecto?

M. C. – Eu diria que é um objecto independente e o Francisco Laranjo também pensou nisso dessa maneira. O livro é o resultado das duas cabeças, onde o design desempenha um papel muito presente: o Francisco tomou muitas decisões, eu dizia se estávamos em sintonia ou não. Discutimos muito a escala dos objectos, das letras. Ele tem a parte conceptual dele e eu dizia o que era mesmo importante incluir.

– Só os dois trabalharam neste livro?

M. C. – Sim. Há os textos, do João Pinharanda e da Maria Glória de Sá, uma socióloga que conheci em Massachusetts, perto da comunidade. Têm lá um departamento de estudos portugueses – que eu também não sabia, e fui descobrir – relativamente recente. Têm documentação, e ela também foi um recurso valioso que me tem ajudado a perceber este assunto vasto.

– Para quem foi feito este livro?

M. C. – Eu acho que é para um público vasto. Agrada-me o paralelo com as comunidades que estão fora e depois vêm cá. Quando eu fiz a exposição em Lisboa, as pessoas vieram de lá ver – houve essa comunicação. A publicação ainda não tem uma escala tão grande. O livro é muito específico, é sobre nós. Temos de pensar que durante muito tempo estas comunidades foram vistas um bocadinho de lado...

– Como deve ser lido? Parece-me um arquivo...

M. C. – É um arquivo e essa parte interessa-me. É um objecto muito contemplativo, a relação entre as escalas dos objectos, que o Francisco trabalhou muito bem – é mesmo uma coisa deliciosa passar de uma página para outra. Faço muitas relações entre imagens, as dos ranchos com a fotografia antiga no meio, as relações entre imagens dos vários grupos... Apetece saltar de uma página para a outra, nem sei se tem propriamente uma ordem. Comecei pelo Manuel Gaspar porque foi o personagem mais completo. É da rádio, a rádio chega a todo lado... é um membro importante da comunidade. Há a colecção dele de discos, há referências ao futebol.

Adelaide Vida aparece mais como referência da presença da igreja, que tem sempre um peso muito grande. A comunidade construiu a igreja de nossa Sra. de Fátima e ela fez este livro com recortes da história da igreja e da experiência dela com a igreja. Ao fim ao cabo, o que me interessa é a experiência com a comunidade.

Maria Alves era a fadista, mas já tinha falecido. Por isso construí uma memória: ela tinha estas fotografias das performances, são tudo referências de fotografias, *polaroids* antigas, de vários formatos, e isso interessou-me... Também tinha a colecção de discos, e a escolha de discos dela é diferente da do Manuel Gaspar, que é mais diversificado porque tinha o programa de rádio, e um lado mais masculino: as bandas, o futebol... Ela tem a banda com que tocava.

Estas são fotografias de grupo que encontrei no clube. Há sempre o clube onde está o rancho, facto que se repete, normalmente, em todas as terras onde estão estas comunidades. Acabei por tentar escolher pessoas que fossem simbólicas... à volta da igreja, do clube e do rancho, que ainda é o sítio onde os jovens se reúnem e conhecem.

– Como é que acabou o processo de pesquisa?

M. C. – Depois de fazer isto, fiquei com muita curiosidade em ir a outros sítios, e é o que tenho estado a fazer. Fui a New Bedford, onde há uma comunidade de pescadores. Fui com o desejo de encontrar este tipo de coisas e foi tão difícil, simplesmente não tinham. Queria um Manuel Gaspar, e estava a imaginar barcos, a fantasiar. Tem sido mais difícil. Mas este projecto fechou porque depende muito dos materiais que encontro. As pessoas podem ter histórias fantásticas, mas o meu trabalho é visual; se eu não encontro material visual não consigo construir uma história. Estou a criar uma narrativa com o material de outros, a sugerir relações com base no que encontro. Aqui havia um grupo grande, por isso há coisas que decidi não incluir por razões formais ou porque não conseguia contar a história dos personagens que escolhi. Havia uma colecção de selos muito engraçada, mas depois a relação com a pessoa já não funcionava. Acabei por editar, reduzir e fechar a selecção neste grupo. Aqui, como se tratava de um projecto que era uma comissão, foi muito intenso. Agora por várias razões é mais difícil estar tão desligada durante um período de tempo. Estou a continuar; o meu plano é ir lá em Maio outra vez, mas tem sido uma pesquisa mais lenta. Em parte, esta pesquisa ainda vai continuar mas este grupo, do Massachusetts, está fechado.

– Há imagens criadas de raiz, há fotografias de fotografias, retratos, imagens de capas de discos... Pode explicar melhor este processo de criação e recriação de imagens, esta ideia de “arquivo”?

M. C. – Eu fotografo sempre os objectos, mesmo os discos. Tudo é fotografado. E tento sempre que tenham sombra. No livro não resultava da mesma maneira que no papel, porque o fundo não era branco-branco. Aqui [no livro] a sombra está sugerida, mas às vezes era mais presente – foi uma decisão gráfica. O fundo era branco mas isto não é iluminado tipo chapa; eu levanto sempre um bocadinho, para que os objectos fiquem sempre com volume e sombra, para se notar a sua fisicalidade. No papel, aparecia como uma moldura e não ficava bem. Foram decisões de impressão e gráficas.

Em relação à escala, varia... Tive de ter em conta a proporção de umas imagens com as outras. Quando fotografo, imprimo as imagens sempre ao tamanho real e aqui, não tenho bem a certeza, tivemos de comprometer a relação da escala de umas em relação a

outras, mantendo a proporção. Mas quando imprimo na parede elas têm o tamanho que tinham na realidade, e os discos também.

Fotografo sempre tudo como objectos. Nos discos tentei manter as marcas de história – estão rasgados, têm o plástico.

– Aqui há um arquivo feito a partir de arquivos de outros e depois há os retratos que são um arquivo que a Margarida constrói.

M. C. – Sim, sim... Eu faço as histórias com as histórias dos objectos que se relacionam com estas pessoas.

– E como foi feita esta selecção de imagens? Foi com o Francisco?

M. C. – A selecção da exposição fui eu que fiz. O livro tem menos imagens. Os discos são à volta de quarenta, aqui são menos. Escolhemos em conjunto. Tentámos que houvesse diversidade, algumas tinham mesmo de ficar, outras foram seleccionadas pelo Francisco.

– A narrativa do livro acaba por ser conduzida pelos quatro núcleos, quatro personagens: o radialista, a senhora devota, a cantora e o grupo do rancho?

M. C. – Sim, sim. Começa no passado. O rancho [no fim do livro], sendo a geração mais nova, acaba por fazer a ligação à realidade de agora.

– E uma breve explicação sobre título – *New World Parkville*?

M. C. – “Novo Mundo” tem a ver com a ida para a América e *Parkville* é o nome do bairro. *Parkstreet* é a rua principal, onde estão as lojas, e *Parkville* é o bairro.

Exposição *New World Parkville* de 2011, na Fundação EDP, Lisboa
(fonte: <http://margaridacorreia.com/>):



ANEXO III

30 anos 8 dias

