

ENTRE A FORMA E A FUNÇÃO

Diálogos Sobre Design, Edição e o Livro de Bolso

Entrevistas com: Sofia Gonçalves, Margarida Antunes, Pedro Mota,
Inês Nepomuceno, Catarina Matos, Maria João Macedo,
André Tavares e Eva Gonçalves

Entre a Forma e a Função

*Diálogos Sobre Design, Edição
e o Livro De Bolso*

Gostaria de expressar um agradecimento especial a todos os entrevistados — Sofia Gonçalves, Margarida Antunes, Pedro Mota, Inês Nepomuceno, Catarina Matos, Maria João Macedo, André Tavares e Eva Gonçalves — pela generosidade do seu tempo e pelas partilhas, que foram fundamentais para o desenvolvimento desta investigação.

Prefácio

Capítulo I.

O Livro de bolso

Democratização da Leitura (10-12)

Design VS Conteúdo (12-14)

Capítulo II.

Designer enquanto Editor (17-19)

Capítulo III.

Entrevistas

Sofia Gonçalves (22-31)

Margarida Antunes e Pedro Mota (32-43)

Inês Nepomuceno (44-55)

Catarina Matos (56-65)

Maria João Macedo (66-75)

André Tavares (76-85)

Eva Gonçalves (86-93)

Conclusões (94-95)

Biografias (97-99)

Bibliografia (99)

Prefácio

Há objetos que, apesar da sua presença discreta, carregam questões sobre a cultura, o design e a edição contemporânea e o livro de bolso é um desses objetos. Pequeno, portátil, pensado para circular facilmente entre leitores, foi muitas vezes reduzido à sua fragilidade material e associado a uma ideia de menor valor. Contudo, por detrás dessa simplicidade aparente, esconde-se um território fértil de experimentação e de significado.

Este projeto nasce da necessidade de olhar para o livro de bolso em Portugal com outra atenção. Num país onde a sua história revelou-se tímida e fragmentada, e onde a documentação sobre este formato escasseia, tornou-se claro que seria necessário construir um caminho próprio. O que se propõe aqui é mais do que um levantamento histórico ou um registo de práticas. Trata-se de questionar as percepções instaladas, reconhecer a complexidade deste objeto e explorar a sua capacidade de refletir mudanças culturais, económicas e estéticas. Ao mesmo tempo, este trabalho procura iluminar uma figura ainda pouco discutida no contexto nacional: o designer-editor. Alguém que, para além de desenhar, edita.

Que pensa o conteúdo e a forma como instâncias inseparáveis, participando ativamente na curadoria, organização e estruturação da obra. Uma prática emergente que desafia as fronteiras tradicionais entre o design e a edição, abrindo novas possibilidades de autoria e intervenção crítica. Perante a escassez de fontes que abordassem essas questões de forma direta, optou-se por privilegiar a escuta.

As entrevistas realizadas com profissionais da área do design e da edição tornaram-se o eixo central deste projeto, não apenas como instrumento de recolha de informação, mas como parte da própria construção do objeto. Através dos testemunhos, foi possível traçar um retrato vivo, múltiplo e dinâmico das práti-

cas e desafios que moldam hoje o universo do livro de bolso e do designer-editor. As entrevistas não são meros apêndices teóricos. São matéria estruturante: informam o ritmo, o tom e a forma deste objeto, estabelecendo uma relação direta entre conteúdo e construção gráfica. Mais do que documentar práticas, pretendeu-se criar um espaço de reflexão partilhada, onde teoria e prática entrelaçam-se de forma orgânica.

Este livro apresenta-se, assim, como uma extensão prática da investigação desenvolvida, mas também como uma proposta de olhar para o livro de bolso impresso de uma nova maneira. Um convite a repensar as relações entre forma e conteúdo, materialidade e significado, design e edição.

“(..) o livro de bolso é uma espécie de metonímia da distribuição massificada do livro e da sua circulação mais alargada e comodificante.”

(Medeiros, 2023, p.358)

I. Capítulo:
Livro de Bolso

Democratização Da Leitura

A história do livro de bolso acompanha, em grande medida, a transformação da leitura enquanto prática social. Desde os primeiros séculos da impressão, a materialidade do livro refletiu hierarquias de saber e poder: os grandes volumes encadernados, dispendiosos e duradouros, estavam associados ao prestígio e à erudição. Já os formatos menores, mais portáteis e acessíveis, eram muitas vezes considerados objetos transitórios e de menor valor cultural.

Foi no início do século XVI que esse paradigma começou a ser desafiado. Aldus Manutius, tipógrafo veneziano, desenvolveu os libelli portatiles, livros em formato octavo que dispensavam os extensos comentários eruditos das edições acadêmicas.

Já entre os séculos XVII e XVIII, o fenómeno dos chapbooks veio reforçar a ideia de um livro acessível e portátil. Como nos conta Carlos Nogueira (2003) ¹, estes pequenos impressos circulavam amplamente entre as classes populares, muitas vezes vendidos por ambulantes, e tinham um carácter reutilizável e efêmero. Apesar da sua fragilidade e do seu estatuto marginal, os chapbooks foram decisivos na disseminação da leitura popular, funcionando como veículos eficazes de transmissão cultural fora dos grandes centros urbanos. Durante o século XIX, a ideia de tornar a leitura acessível conheceu novas formas de expressão. Na Alemanha, a editora Tauchnitz começou a publicar obras de autores britânicos e norte-americanos em edições económicas e leves, pensadas para o público europeu. Na França, projetos como a Bibliothèqure Charpentier (1846) e a Bibliothèqure des Chemins de Fer (1853), de Louis Hachette, procuraram adaptar o livro às exigências de um leitor moderno e urbano, integrando-o no quotidiano e nos tempos de deslocação.

Contudo, foi no século XX que o livro de bolso afirmou-se como uma verdadeira revolução editorial. A Penguin Books fundada por Allen Lane, em 1935, assinala esse ponto de viragem. Inspirado pela experiência da Albatross Books, Lane propôs um novo modelo: livros com qualidade literária, gráfica e tipográfica, vendidos a preços acessíveis e com um design

¹ Este conceito foi trabalhado por Carlos Nogueira na obra *Literatura de Cordel Portuguesa*, publicada originalmente em 2003 e reeditada pela Apenas Livros em 2006.

padronizado e reconhecível. Esta aposta combinava um conteúdo relevante com uma identidade visual cuidada, criando uma relação de confiança com o leitor (Baines, 2005)². A ampla distribuição dos títulos da Penguin durante a Segunda Guerra Mundial, especialmente entre os soldados britânicos, reforçou o estatuto do livro de bolso como instrumento de acesso ao conhecimento mesmo em

contextos adversos. A difusão do formato nos Estados Unidos seguiu uma trajetória semelhante com a criação da Pocket Books e, mais tarde, da New American Library. Kurt Enoch e Victor

² *A evolução da Penguin Books e o seu papel na história do livro de bolso foram abordados por Phil Baines na obra Penguin by Design: A Cover Story, 1935–2005, publicada pela Penguin Books em 2005.*

Weybright, ambos ex-Albatross, colaboraram para consolidar o modelo de livro de bolso como uma alternativa prática e democrática à edição tradicional. Em Portugal, o percurso foi mais gradual e marcado por resistências culturais. Já no final do século XIX, surgiram iniciativas como a Bibliotheca do Povo e das Escolas (1881), dirigida por David Corazzi, e Para as Crianças (1897), de Ana de Castro Osório, que procuravam tornar a leitura acessível a públicos amplos, através de edições mais compactas e simplificadas. Contudo, só entre as décadas de 1930 e 1950 é que se verificou uma consolidação mais clara do formato, com coleções como a Série Azul da Livraria Civilização e os Livros das Três Abelhas da Editorial Gleba. Estas iniciativas contribuíram para a disseminação da leitura em novos segmentos da população, embora sem alcançar o impacto transformador observado noutros países. Parte das dificuldades na consolidação do livro de bolso em Portugal prende-se com a qualidade das primeiras edições. Como referiu Pedro Bernardo no podcast 45 Graus, muitos leitores foram “traumatizados” por livros de bolso mal concebidos, com traduções apressadas, materiais frágeis e encadernações defeituosas, frequentemente com folhas que se soltavam. Esta experiência comprometeu a credibilidade do formato e gerou um estigma cultural que ainda hoje persiste em certos contextos. Apesar disso, o livro de bolso continua a encarnar um grande potencial enquanto ferramenta de inclusão e democratização. Como sublinha Nuno Medeiros (2023)³, inovar editorialmente não implica

³ *Este conceito foi trabalhado por Nuno Medeiros no capítulo Inovações na edição de livros ou a metáfora revolucionária, publicado na obra Imprensa da Universidade de Coimbra EBooks, 2023, pp. 351–371. Disponível em: https://doi.org/10.14195/978-989-26-2548-5_11.*

necessariamente inventar novos conteúdos, mas reinventar os formatos e as formas de os apresentar aos leitores. A portabilidade, a acessibilidade económica e a vocação pública do livro de bolso fazem dele um objeto particularmente eficaz na promoção do hábito de leitura e no alargamento do acesso à cultura escrita.

Compreender esta trajetória não é apenas um exercício de memória. É, também, uma oportunidade para repensar o papel do livro no presente. Numa era marcada pelo digital e pela fragmentação da atenção, o livro de bolso, enquanto forma editorial prática, portátil e económica, pode continuar a desempenhar um papel central na construção de comunidades leitoras. Para isso, será necessário reequacionar não apenas os conteúdos que oferece, mas também o modo como se apresenta, como será explorado na próxima parte.

Design VS Conteúdo

A relação entre forma e conteúdo é um dos pilares fundamentais da prática editorial, particularmente evidente no caso do livro de bolso. Este equilíbrio delicado não pode ser entendido como uma simples junção entre estética e funcionalidade, mas sim como uma integração, onde o design desempenha um papel essencial na construção do significado. Um projeto gráfico não deve aspirar a uma beleza isolada, mas sim a uma harmonia plena com o conteúdo que o sustenta. Quando a estética se impõe sobre a mensagem, esta corre o risco de se diluir. A verdadeira potência do design está, precisamente, na sua capacidade de ampliar e clarificar o que é dito, não de o eclipsar.

O designer gráfico, neste contexto, assume um papel de mediação ativa, uma ponte entre o leitor e o conteúdo. A sua função não se resume à disposição visual de palavras e imagens, mas à tradução da narrativa numa linguagem gráfica acessível, eficaz e sensível. O designer Armand Mevis (2009)⁴ compara esta relação a uma “dança perfeita”, em que forma e conteúdo se movem em conjunto, sem que um domine o outro. Trata-se de um diálogo constante, onde as

⁴ Esta reflexão baseia-se no conceito desenvolvido por Armand Mevis no ensaio *Every Book Starts with an Idea*, incluído em *The Form of the Book*, editado por Sara De Bondt e Fraser Muggeridge, publicado pela *Occasional Papers* em 2009, pp. 112–115.

decisões formais, da escolha tipográfica à composição das páginas, contribuem para a criação de uma experiência de leitura fluida, envolvente e significativa. Este equilíbrio torna-se particularmente visível no livro de bolso, onde as restrições físicas impõem escolhas concisas, exigindo do designer uma sensibilidade redobrada. A contenção do espaço, a necessidade de legibilidade em formatos reduzidos e a pressão da portabilidade exigem soluções gráficas precisas, nas quais nada pode ser supérfluo.

Cada elemento, como a margem, o corpo de letra ou a entrelinha, atua não apenas como recurso funcional, mas como parte integrante da linguagem do objeto. Aqui, o design não é um adorno, mas um vetor de leitura.

O design editorial, quando bem conduzido, torna-se uma extensão orgânica do conteúdo. Vai além da organização visual para atuar como intérprete da obra, clarifica sentidos, constroi ritmos, insinua pausas e conduz o olhar. A materialidade do livro, incluindo a textura do papel, o corte e a encadernação, participa igualmente nesta construção.

O tipógrafo e teórico Jan Tschichold (1975)⁵ reforça esta ideia ao destacar que o design gráfico é também

responsável por tornar legível a estrutura do conteúdo. A forma imprime-se na experiência sensorial do leitor, tornando-se parte do seu entendimento da obra. O desafio do designer reside em preservar a clareza da mensagem, ao mesmo tempo

*⁵ Esta ideia foi desenvolvida por Jan Tschichold no livro *The Form of the Book*, traduzido por H. Haderer e publicado pela Lund Humphries em 1991 (obra original publicada em 1975).*

que potencializa a sua receção. Não se trata de ilustrar o conteúdo, mas de criar uma linguagem visual que o acompanhe e o reforce. Um design eficaz permite que o leitor se relacione com a obra de forma intuitiva, quase sem perceber a mediação gráfica que ali existe. Já um design mal executado interfere, introduz ruído e fricção na leitura, prejudicando a apreensão do texto. O escritor e crítico Rick Poynor (2009)⁶ salienta que o design editorial não é uma simples “embalagem”, mas um agente ativo na produção de significado. É neste entendimento ampliado do papel do design que se inscreve a figura do designer-editor, alguém que não organiza apenas visualmente um conteúdo, mas que participa na sua curadoria e na sua construção narrativa.

*⁶ Esta ideia foi explorada pelo crítico Rick Poynor no ensaio *We Are All Editors Now. Or Are We?*, publicado na plataforma Design Observer em julho de 2005. Disponível em: <https://designobserver.com/we-are-all-editors-now-or-are-we>.*

Complementando esta perspectiva, o designer Michael Rock (2009)⁷ destaca que o design não deve ser entendido como um revestimento estético aplicado ao conteúdo, mas como um prolongamento do próprio pensamento. Para Rock, forma e conteúdo não podem ser dissociados: o design só atinge a sua plenitude quando emerge do conteúdo de modo orgânico, refletindo a sua complexidade, ritmo e intenção. Esta visão exige do designer não apenas domínio técnico, mas também capacidade analítica e interpretativa, permitindo que cada decisão formal reforce, e não ofusque, a mensagem central da obra.

⁷ Esta ideia é desenvolvida por Michael Rock no ensaio Fuck Content, publicado em 2x4 em 2009. Disponível em: <https://2x4.org/ideas/2009/fuck-content/>.

Assim, ao refletirmos sobre o percurso histórico e sociocultural do livro de bolso, torna-se evidente que o seu impacto não pode ser dissociado das soluções gráficas que o sustentaram. A sua força reside tanto na sua acessibilidade quanto na inteligência do seu design, numa simbiose onde a forma é parte inseparável do conteúdo.

Mais do que um conjunto de páginas encadernadas, o livro pode ser, assim, uma experiência total. Quando há sintonia plena entre narrativa e design, o objeto ganha densidade, tornando-se capaz de envolver o leitor numa relação simultaneamente visual, sensorial e intelectual. É nessa simbiose entre conteúdo e forma que o livro revela o seu potencial mais pleno, e é também aí que reside a força do design enquanto prática crítica e criativa.

“O livro de bolso é, como o conceito mais lato de livro, um conceito polissêmico cuja definição consiste no primeiro problema, ou desafio, a abordar.”

(Medeiros, 2023, p.357)

II. Capítulo:
Designer Enquanto Editor

O papel do designer tem evoluído para além da sua função tradicional de organizador visual, passando a ocupar um lugar central no processo editorial. Esta transição tem sido discutida por autores como Michael Rock, Ellen Lupton e Richard Hollis, que problematizam a crescente sobreposição entre design e edição. Michael Rock (1996)⁸, por exemplo, identifica uma mudança em direção a uma posição mais textual, onde o designer pode reivindicar algum nível de posse sobre a mensagem, reconhecendo o seu envolvimento autoral. Já Ellen Lupton (1998)⁹ prefere a noção de “produtor”, colocando o designer como alguém que organiza e estrutura, mais do que cria a partir do nada.

Robin Kinross (2010)¹⁰, por sua vez, propõe o designer como “publisher”, valorizando o seu papel curatorial. Apesar das diferenças entre estas leituras, todas apontam para a mesma direção: o designer gráfico deixou de ser apenas um executor de ideias para assumir uma posição mais estratégica e crítica dentro do processo editorial.

No entanto, este alargamento de funções levanta questões importantes.

Até que ponto é legítimo?

E será que esta sobreposição entre design e edição pode comprometer a qualidade das publicações?

Rick Poynor (2005)¹¹ coloca a dúvida com acutilância: somos todos editores agora? A pergunta não é apenas provocatória. Poynor alerta para a tentação de acreditar que qualquer pessoa com domínio de ferramentas gráficas pode assumir o papel de editor. O risco, segundo ele, está em desvalorizar o saber acumulado da edição, substituindo a mediação crítica e a curadoria rigorosa por decisões meramente formais. É nesse ponto que as conversas reunidas neste livro tornam-se fundamentais. Ao longo das entrevistas com profissionais da área portuguesas, percebemos como esta

⁸ Esta reflexão foi explorada por Michael Rock no ensaio *Designer as Author*, publicado em 1996 no site do estúdio 2x4. Disponível em: <https://2x4.org/ideas/1996/designer-as-author>.

⁹ Esta abordagem foi proposta por Ellen Lupton no ensaio *Designer as Producer*, publicado em 1998. Disponível em: <https://ellenlupton.com>.

¹⁰ A noção do designer enquanto “publisher” foi abordada por Robin Kinross no artigo *Designer as Publisher*, publicado pela Hyphen Press em 2010. Disponível em: https://hyphenpress.co.uk/2010/07/07/designer_as_publisher.

¹¹ Esta reflexão foi explorada por Rick Poynor no artigo *We Are All Editors Now. Or Are We?*, publicado em 2005 na *Design Observer*. Disponível em: <https://designobserver.com/we-are-all-editors-now-or-are-we>.

figura do designer-editor não é uma abstração nem um capricho teórico. Ela existe, desenvolve-se em contextos concretos e reflete uma prática comprometida com a construção do objeto editorial.

Em muitos dos testemunhos, é evidente que o trabalho do designer começa muito antes do projeto gráfico propriamente dito. Há quem descreva o início de um livro como um processo de escuta — de perceber o que o autor quer dizer, mesmo quando ele próprio ainda não tem isso bem claro. Nesses momentos, o designer torna-se uma espécie de parceiro editorial, ajudando a encontrar a forma certa para uma ideia que ainda está a ganhar corpo.

Outros falam da experiência de reconhecer que um livro já existe, mesmo antes de o autor o assumir como tal. O editor, neste caso, atua como alguém que revela uma possibilidade, que ajuda a dar-lhe estrutura e coerência. Não se trata apenas de desenhar páginas, mas de organizar o pensamento, propor caminhos de leitura, sugerir cortes ou reordenações. Este tipo de envolvimento levanta também desafios importantes. Há uma tensão constante entre respeitar a visão do autor e garantir a clareza do objeto final, entre o cuidado gráfico e a responsabilidade editorial. Para muitos, acumular estas funções não é um problema, mas sim uma oportunidade para tornar o processo mais coeso, desde que exista uma consciência clara sobre o papel que se assume.

O que estas entrevistas mostram é que a figura do designer-editor é menos uma questão de função e mais uma questão de atitude. O que define este papel é a capacidade de olhar para o projeto como um todo, de pensar ao mesmo tempo no conteúdo, na forma e na experiência de leitura. Não é apenas sobre fazer livros bonitos, mas sobre fazer livros com sentido.

As falas que se seguem dão corpo a esta ideia. Revelam práticas diferentes, perspectivas diversas, dúvidas, certezas e hesitações. Mas, acima de tudo, mostram que ser designer-editor é escolher intervir com intenção, compreender o conteúdo com profundidade e dar-lhe forma com responsabilidade.

III. Capítulo: *Entrevistas*

Sofia Gonçalves

Designer-Editor; Confundadora da Dois Dias;
Investigadora e Docente da Fbaul

Dezembro, 2024

(AA) Boa tarde, primeiramente queria agradecer por ter aceite o convite. Para começar, poderia contar-nos um pouco do seu percurso no design editorial?

(SG) Como é comum acontecer com muitos de nós, estes interesses surgem ao longo do percurso académico, em particular na licenciatura. Na Faculdade de Belas Artes de Lisboa, e a partir daquilo que pude observar, tanto enquanto aluna como enquanto professora, há uma tendência clara para valorizar o design editorial como um dos domínios disciplinares do design de comunicação. Durante a minha formação inicial, essa área foi bastante reforçada pelo desenvolvimento de um conjunto de projetos. O objeto editorial é tratado como um dos artefactos mais privilegiados da nossa formação. Enquanto aluna da licenciatura, grande parte dos projetos eram de carácter editorial e, nesses projetos, o papel do designer ia muitas vezes além do que é comum em design editorial. Era-nos pedido que assumíssemos também a produção de conteúdos e a edição, de forma a que o objeto editorial surgisse desse controlo mais amplo sobre o processo.

Por outro lado, iniciei o meu percurso profissional com o redesenho da revista de arte e cultura, Número. Por ser uma equipa relativamente pequena, conseguia acompanhar de perto todos os meandros da produção editorial.

Mais tarde, outras experiências reforçaram esse caminho. Desenvolvi workshops de autoedição com o Marco Balesteros, nomeadamente o Samizdat, na Faculdade de Belas Artes, em 2010, e, ao longo do tempo, desenhei outros workshops, sempre ligados à questão da autoedição, da publicação independente e do papel do designer-editor.

A experiência de lecionar disciplinas de design editorial também foi fundamental para estruturar essa reflexão. No doutoramento, procurei investigar os cruzamentos possíveis entre a prática do designer de comunicação e a prática editorial. Esse questionamento surgiu de forma muito intuitiva e empírica. Muitas vezes, espera-se que as nossas competências fiquem restritas ao design gráfico, mas ao nos depararmos com lacunas editoriais acabamos por naturalmente as colmatar através dos processos e linguagens do design. Um exemplo, para que esta ideia

fique mais clara: em particular, nas edições das artes visuais, é frequente entregarem-te apenas os conteúdos mais ou menos organizados (por autor, por tipologia de conteúdos, etc.), mas não te esclarecem de que forma a narrativa editorial é construída pela sequência de conteúdos ou pelas transições ou ligações entre estes. Não se referem qualidades para a experiência de leitura que se quer proporcionar. Identifica-se aqui uma lacuna editorial e o designer assume que a pode preencher através das suas competências.

Ao mesmo tempo, depois dessas experiências no ensino (tanto formal como informal), surgiu uma feliz coincidência: a descoberta de interesses e afinidades em comum, com o Rui Almeida Paiva, escritor e editor. A partir daí, nasceu a vontade de explorar, na prática, as implicações do processo editorial como um todo. Até aqui, apenas criava projetos editoriais avulsos, publicações que começam e terminam quando concretizadas. Mas queria compreender o que significava estruturar e agir num processo editorial contínuo. Foi assim que surgiu a Dois Dias, uma editora que cruza interesses entre artes visuais e literatura e que me tem proporcionado uma aprendizagem que só a prática poderia oferecer. Por ser uma editora pequena, acabamos por assumir todas as tarefas, e isso permite-me perceber, com muita clareza, os cambiantes do designer-editor. Há uma frase da Ellen Lupton que costumo usar muito nas minhas aulas, porque é bastante assertiva e clara: "É mais fácil sermos editores se soubermos um pouco de design gráfico.". Certamente já te cruzaste com essa ideia, mas na verdade, há muitas camadas de entendimento nesta simples frase. Uma coisa é, em determinadas situações, expandirmos naturalmente o nosso papel, como referi antes; outra coisa é termos consciência de um processo editorial e da responsabilidade que ele exige, o que ultrapassa significativamente o trabalho tradicional de um designer. Além disso, desenvolvi alguns projetos autorais e autocomissionados, com uma dimensão um pouco mais artística e colaborativa.

Em suma, o meu percurso foi sendo entrelaçado pela formação académica, pelos workshops, pela experiência como docente de design, pela Dois Dias Edições e por estes projetos autorais e autocomissionados.

Todas essas experiências distintas acabam por nos dar uma consciência mais apurada dos cambiantes possíveis para o papel do designer-editor. O hífen que define o perfil designer-editor é no fundo um marcador para todos os gradientes ou variações possíveis.

(AA) Quais foram os principais desafios que encontrou ao assumir o duplo papel de designer e editora em projetos de livros?

(SG) Acho que há muitos desafios, e certamente não vou conseguir lembrar-me de todos. A principal dificuldade não está tanto nas competências adquiridas, mas no equilíbrio entre as funções, ou seja, entre ser editor e ser designer. Como designers, estamos muito motivados para explorar as articulações entre o conteúdo e forma, privilegiando o valor dos artefactos e da sua materialidade. Há uma tendência natural, expectável para nos concentrarmos mais no design do que na edição.

O grande desafio, nesse caso, é tentar manter o controlo sobre o poder que vem de se ser designer e, ao mesmo tempo, ser consciente das responsabilidades de um editor.

Na posição do designer-editor e em tarefas típicas do design, podemos tomar decisões sem um interlocutor direto que diga "não, talvez isso não faça sentido". Logo, o grande desafio é conseguir gerir esse poder de forma responsável. O risco é criar objetos que, do ponto de vista material ou gráfico, podem ser muito eloquentes, mas que não estão a serviço do conteúdo. Por isso, é importante gerir o poder que advém desta convergência entre duas funções. É como o Peter Parker nos diz nos quadrinhos do Homem-Aranha: "Com grandes poderes vêm grandes responsabilidades." Ao ter domínio sobre várias áreas de decisão, não podemos manipulá-las arbitrariamente. Temos que nos lembrar que há contratos e compromissos com todos os envolvidos no processo editorial: o autor, as questões orçamentais e de sustentabilidade, o leitor, etc...

Outro ponto importante é que, embora Ellen Lupton tenha dito que é mais fácil ser editor se soubermos um pouco de design gráfico, as funções não são exatamente as mesmas. Aprender mais sobre edição, no seu sentido mais canónico, tem sido um grande desafio. Logo no início da editora, tivemos a sorte de trabalhar com Vitor Silva Tavares, editor exímio e saudoso da &etc, que, apesar de não ter formação em design, tinha uma enorme sensibilidade para a materialidade do livro. Ao trabalhar com ele para a edição do seu livro, o Vitor passou-nos, consciente ou inconscientemente, muitos desses saberes: o que é isto de ser editor, em particular a desconstrução humorada desta figura de autoridade, sem

esquecer as suas responsabilidades, o brio e prazer no ofício...

Ao longo do tempo, tenho tentado baixar as minhas defesas enquanto designer para aprender o máximo possível sobre o processo editorial. Como o design sempre foi a minha formação e prática pedagógica e, naturalmente, tenho mais competências neste domínio, tenho procurado “baixar as guardas” e aprender mais sobre edição.

(AA) Passando agora para o papel de designer e editor na produção de livros, como integra estas funções ao iniciar um projeto editorial? De que forma as escolhas gráficas e editoriais influenciam o desenvolvimento do livro?

(SG) Só tenho a oportunidade de ser designer e editora em projetos autorais ou autocomissionados, ou na Dois Dias. Nesses contextos, ser designer e editor é quase um pré-requisito. É uma situação muito interessante, porque nem sempre é possível assumir ambas as funções em simultâneo. Em alguns projetos, sou apenas designer. Noutros, trabalho mais enquanto editora, como no caso da colaboração com a Ana Teresa Ascensão, designer de comunicação que também é editora, e que colaborou com a Dois Dias nas publicações Arroios e Estação Vernadsky. No caso dos projetos da Dois Dias, tenho vindo a depreender que a combinação designer/editor é essencial, pois permite uma visão mais integrada do processo editorial. Para mim, é muito importante pensar o livro como um todo.

Esse é um dos grandes privilégios do designer-editor:

estar à frente do processo em vários momentos,
desde o início.

Quando só faço design editorial, costumo pensar no livro sob várias perspectivas, não apenas nessa dicotomia entre forma e função. Por defeito, coloco-me intuitivamente como editora. Isso faz toda a diferença na forma como entendo o meu percurso pessoal. Nos projetos em que sou designer-editora, o imperativo da colaboração é sempre uma constante. Nunca fiz autoedição, e mesmo nos casos em que sou autora, estou sempre a trabalhar com outros autores ou editores, em processos colaborativos. No caso da Dois Dias, por exemplo, há sempre outro editor, o que ajuda a equilibrar esses “grandes poderes” do designer-editor, evitando que o trabalho se centre apenas nas minhas escolhas e interesses.

É fundamental que esse equilíbrio seja mantido. Não posso fazer o que me apetece, mesmo tendo mais liberdade. Há sempre um interlocutor que debate algumas das minhas opções.

A nossa tarefa é entender o que queremos afirmar com o projeto, a quem queremos chegar e que tipo de reação queremos provocar no leitor.

A articulação entre conteúdo e forma é um diálogo constante e fundamental. Por isso, para mim, o trabalho colaborativo é crucial. A edição exige um conjunto de autorias partilhadas, e essa partilha de autorias é extremamente importante no processo e aporta consequências aos resultados.

(AA) Como assegura que o design complementa e valoriza o conteúdo do livro, equilibrando a estética visual com a clareza da mensagem do texto, e de que forma o conteúdo orienta as suas decisões no design e na edição, garantindo que o design não sobreponha nem desvie a atenção do conteúdo principal?

(SG) A chave é o diálogo e a negociação. O processo tem de ser colaborativo, articulando diferentes interesses e posições para que o resultado final corresponda ao que o projeto pretende ser.

(AA) Como equilibra as expectativas do autor com as suas decisões editoriais e de design? Como gere possíveis conflitos entre a sua visão e a do autor?

(SG) Tenho tido muita sorte. Nos projetos em que atuo como designer e editora ou quando colaboro com outros autores acabo por assumir uma certa horizontalidade autoral (com um entendimento alargado do que se entende por autoria). Na Dois Dias, por ser um projeto pequeno e particular, os autores com quem trabalhamos já conhecem essas dinâmicas ou, pelo menos, tentamos apresentá-las desde o início.

Há, digamos, um entendimento tácito sobre a forma como trabalhamos, e isso tem-se revelado produtivo para todos os envolvidos. Não me lembro de nenhuma situação em que tenha sentido necessidade de defender rigidamente uma posição. Claro que existem divergências, mas tudo se tem vindo a resolver através do diálogo. A grande questão é: o que é que o projeto nos pede? A quem se dirige e que tipo de impacto queremos que tenha? Por isso, há sempre muitos momentos de negociação e conversa. Nunca senti necessidade de impor as minhas ideias. Naturalmente, dou a minha opinião que por vezes diverge da de outros.

Acredito que uma das grandes mais-valias de ser designer e editora é a necessidade de estabelecer um diálogo profundo com os

restantes intervenientes. E esse diálogo só é verdadeiramente frutífero quando não partimos de um conjunto fixo de pressupostos. Na verdade, o que ajuda a mitigar estas possíveis tensões é estar presente desde o início do projeto. Quando me envolvo logo no começo, é muito mais fácil gerir expectativas e alinhar visões. Quanto mais cedo entro no processo, mais fácil é posicionar-me e gerir o trabalho de forma integrada, sem ter de me adaptar a algo que já vai em andamento. Estando presente desde o início, compreendo melhor o projeto, percebo o que falta e onde posso contribuir.

(AA) Quais são os maiores desafios e vantagens de atuar como designer e editora num projeto? Ter controlo sobre o design e a edição contribui para a coesão do projeto?

(SG) Estar envolvida nas fases iniciais do projeto é, sem dúvida, um privilégio para o designer e editor. Ter esse conhecimento interno, saber o que o projeto quer ser, como se quer posicionar, a quem se destina, que tipo de discurso está em jogo, que tipo de comunidade de leitores queremos criar, é fundamental. O tempo que se ganha no início é também tempo para pensar no projeto. Isso permite que o designer e editor tenha uma visão mais clara e alinhada com o projeto, facilitando o trabalho de design. Quando acreditamos no projeto e no autor, o empenho emocional que colocamos no trabalho é muito maior.

Trabalhar com quem gostamos e sobre o que gostamos é uma vantagem. Perceber que a forma e o conteúdo não são separáveis é uma particularidade do designer e editor. Se não soubermos o que o projeto é, torna-se muito mais difícil tomar decisões adequadas.

Quando trabalhamos apenas como designers editoriais, muitas vezes o afastamento em relação ao conteúdo torna o processo mais abstrato. Falta-nos uma relação direta com a matéria do projeto. Como quando não temos tempo para ler os textos, nem para entender verdadeiramente as imagens que vão ser usadas. Já enquanto designers-editores, temos a responsabilidade e a oportunidade de conhecer tudo o que compõe o livro. Essa consciência torna-se quase natural quando estamos nesse papel duplo. Em contrapartida, quando trabalhamos exclusivamente como designers editoriais, muitas vezes tomamos decisões com base em métricas (número de palavras, de imagens, etc.), instruções genéricas ou resumos, sem acesso real ao conteúdo. Em muitos casos, a falta dessa informação leva a um processo de tomada de decisões por defeito. E isso pode comprometer a qualidade do projeto. É comum, por exemplo, que

se definam formatos ou características de produção gráfica que depois se revelam desajustadas às qualidades inerentes do conteúdo.

Quando o designer e editor estão envolvidos desde o início, essas decisões, em potência, são mais conscientes e fundamentadas.

(AA) Quais são os principais desafios ao trabalhar com livros de pequeno formato/Bolso?

(SG) Curiosamente, trabalhei com esse formato apenas uma vez, num projeto com um artista visual, o que não é muito comum. Historicamente, os livros de bolso estão mais associados a conteúdo literário, com ênfase no texto, enquanto os designers-editores, em geral, atuam mais em projetos artísticos e visuais. Esse é um paradoxo interessante, e talvez seja por isso que o número de exemplos de designers-editores que trabalham com livros de bolso é bastante limitado.

No projeto em que trabalhei – Cata log cata strofe, um catálogo do artista Mattia Denisse, coeditado pela Dois Dias e pela Culturgest –, escolhemos o formato de livro de bolso por dois motivos. Primeiro, para quebrar com a tradição, que prefere que os catálogos assumam grandes formatos. Isso desafiou-nos a trabalhar com o espaço limitado do livro de bolso de maneira criativa, especialmente em relação à quantidade de imagens. Segundo, havia a ideia de democratização do objeto. O livro de bolso, historicamente, tem uma ligação à acessibilidade. Ao associar o catálogo de uma exposição da Culturgest à ideia de livro de bolso, não queríamos apenas criar algo subversivo em termos discursivos, mas acima de tudo privilegiar o acesso através de uma edição económica.

Conseguimos produzir um livro de mais de 400 páginas, a um preço acessível, o que foi um feito considerável dado o aumento dos custos de produção gráfica. O maior desafio foi encontrar uma solução que fizesse sentido nesse contexto, conciliando as limitações do formato com as exigências do catálogo de arte. O livro de bolso, embora seja um objeto democrático, exige um pensamento profundo sobre como utilizar eficientemente o espaço e os recursos.

O maior desafio, portanto, foi transformar essas limitações em oportunidades criativas, sem cair em soluções simplistas ou inócuas.

(AA) O livro de bolso tem um certo estigma. Qual é a sua opinião sobre isso e sobre o futuro desse formato?

(SG) O estigma em torno do livro de bolso, na minha opinião, não faz sentido. O livro de bolso tem uma história nobre, especialmente

quando pensamos na democratização do acesso à leitura. Sem o livro de bolso, muitas pessoas, incluindo os nossos pais e avós, não teriam acesso à literatura. Hoje, com o contexto digital, seria ainda mais difícil competir em termos de portabilidade e acessibilidade, se o livro de bolso não tivesse existido. Portanto, o estigma que ainda existe no design é, em grande parte, um preconceito, por vezes uma espécie de vaidade de alguns designers que procuram um formato mais "vistoso" ou "imponente". Em relação ao futuro, acredito que o livro de bolso vai ganhar mais relevância por uma questão de necessidade, devido aos custos de produção e à procura por soluções mais acessíveis.

(AA) Quais são as tendências no design editorial que estão a moldar o futuro do designer-editor? Como é que essas transformações estão a afetar a produção de livros em geral?

(SG) Os custos de produção são um fator crucial. Hoje, é essencial pensar em soluções sustentáveis, não apenas do ponto de vista ecológico, mas também financeiro. O espaço é um valor económico: seja nos m2 de casas, seja na dimensão de uma página. Nesse contexto, os formatos pequenos, como o livro de bolso, são vantajosos, pois são mais económicos de produzir e armazenar. Isso pode explicar a crescente adoção desse formato. Em termos de tendências mais amplas, vejo uma valorização crescente do papel do designer no processo editorial, principalmente no design de objetos editoriais no contexto das artes visuais. Em certos ambientes, como revejo na minha experiência na Dois Dias, o designer-editor vê o seu papel ser reconhecido, enquanto as práticas de colaboração entre designer e editor se tornam mais transparentes. Ainda assim, em termos gerais, acredito que o designer-editor continua a ser uma figura rara, especialmente em contextos de produção industrial ou em contextos literários. Por outro lado, as editoras que são exigentes tanto na edição como no design são uma exceção, e o papel do designer-editor continua limitado a nichos específicos, como nas artes visuais, no design ou na arquitetura.

Em relação a setores industriais da edição, acredito que continuaremos a assistir a um crescimento das edições mais acessíveis. A procura por formatos mais económicos não é apenas uma tendência, mas uma necessidade real do mercado atual, uma prova de sobrevivência.

Margarida Antunes e Pedro Mota

Designer-Editor; Fundadores da Vai Vem
e do estúdio Common Forms

Janeiro, 2025

<https://vai-vem.pt>

<https://commonforms.org>

(AA) Bom dia, queria começar por vos perguntar se podiam contar um pouco sobre o vosso percurso no Design Editorial.

(PM) O meu percurso no Design Editorial começou logo que saí da faculdade da ESAD, em 2012, onde desenhei um jornal com o João Faria para a exposição Liberdade da Imagem. Desde 2019, começou a ser uma prática mais regular, porque me juntei ao estúdio da Maria João Macedo, que, entretanto, mudou para Macedo Cannatà. Se bem que o interesse pelo trabalho editorial sempre existiu desde a faculdade.

(MA) Comigo foi diferente. Enquanto que, para o Pedro, foi uma dimensão mais relacionada com a parte de design e de produção do livro, no meu caso teve mais a ver com a parte livreira, ou de gestão de livraria, ou de gestão de projeto. Portanto, esta proximidade e este interesse pela área editorial sempre existiram desde o meu último ano da faculdade. Uns anos a seguir, criei um projeto de uma livraria aqui no Porto, que se chamava Stall Bookshop que foi uma livraria, que tinha uma seleção de livros dedicada a design. Esse foi assim o meu primeiro grande projeto ligado à área editorial.

Depois daí, ingressei num outro projeto do Centro de Investigação da Esad e a Porto Design Bienal, em que inicialmente também estive envolvida na gestão de livraria e que me permitia trabalhar mais naquilo que tinha a ver com aspetos de distribuição, de comunicação, de armazenamento, de curadoria dos livros, etc. E depois passei também a participar de uma outra maneira, nesse processo de pensar o livro. Em colaboração com outros colegas que tinham, funções de direção ou de coordenação editorial, era possível pensar o que poderiam ser esses livros, como poderiam ser construídos ou como poderiam estruturar-se tendo em conta o programa de um evento ou de uma exposição.

Portanto, aí terá sido o meu primeiro contacto, com esta dimensão do conteúdo e do conceito do livro e da edição. Este período coincide também com o momento em que nós decidimos juntar estas duas experiências. Se o Pedro tinha um domínio grande na parte de desenho, de produção e de pensar o objeto, eu já tinha alguma experiência naquilo que tinha a ver com a parte de distribuição, comercialização, alguma ainda curta na parte de edição, mas já percebia como poderíamos pensar um

livro e organizá-lo. Há toda uma série de etapas que fazem parte daquele trabalho, às vezes invisível. O trabalho de edição, de revisão, de tradução, de provas, de orçamentação...

(PM) Sim. Na verdade, depois também tem muito a ver com a forma como abordas o trabalho ou o projeto.

Ou és um designer que aborda o projeto no sentido de que, na verdade, é um trabalho de executar e de pegar aquele conteúdo, pôr como ele vem e está, ou és um designer que tem um sentido crítico e olha para aquele conteúdo de forma analítica.

Não vai só desenhá-lo, porque desenhar também implica analisá-lo e, então, tem um olhar crítico sobre esse conteúdo e, ao mesmo tempo, também vai sugerir alguma alteração.

Eu acho que, quando entras no campo da sugestão de alterar o conteúdo ou de trabalhar o conteúdo de outra forma, já não és só um designer. Passas a ser um designer-editor,

de uma forma assim muito simplificada, e eu acho que nós os dois sempre tivemos essa postura. Ou seja, independentemente da experiência que tens, um olhar crítico em relação ao conteúdo é o que também determina um bocado, o sentido, do porquê de chegarmos a uma fase em que formamos uma editora.

(AA) Quais foram os principais desafios que encontraram ao assumir o duplo papel?

(MA) Acho que é precisamente assumir este novo papel de sermos também editores. Nós estamos seguros de tudo aquilo que dominamos e que resulta da experiência de 10 anos de atividade profissional, de alguma forma sempre relacionada, com a área editorial. Mas, de facto, assumir o papel de editores trouxe também outras responsabilidades, mesmo na forma como olhas para o conteúdo. Por isso, acho que é mesmo assumir esse novo papel de editor, quer no sentido das escolhas que fazemos para os livros, porquê aquelas pessoas, porquê naquele momento, quer na própria linguagem.

E a relação com os autores, que é uma coisa nova para nós, de

certo modo. Esta relação no sentido de trabalhar com eles os seus conteúdos, porque, às vezes, aquilo que está publicado não é necessariamente aquilo que foi a intenção inicial. Portanto, é esse processo de construção.

(PM) Sim, o trabalho próximo com os convidados, com os autores.

(MA) Isso tem sido super interessante e acho que tem corrido bem. E é interessante também quando pensamos que quase cada livro é um livro. Apesar de haver processos em comum, há sempre coisas novas que vamos sempre aprendendo.

(PM) O processo é sempre diferente.

(MA) Sim. Nesta situação, neste papel de editores, tu estás sempre ou a adaptar-te à forma de trabalhar de uma pessoa, ou a adaptar-te à forma de pensar de uma pessoa, ou a adaptar-te às expectativas.

(PM) Estás a conhecer novos conteúdos.

A editora não é só sobre o design gráfico e sobre o editorial. Então, acabamos por conhecer muitas coisas e isso, para nós, também é bastante interessante. O desafio também é um bocado esse: a nível pessoal, gerir expectativas, gerir pessoas. Não é gerir pessoas, mas gerir essa relação com o autor. Porque nem sempre é fácil saber até onde podes ir.

O maior desafio, assim, acho que é esse: gerir a expectativa.

A nossa também e a do autor.

(MA) É isso. Acho que é gerir essas mudanças que vão acontecendo ao longo do processo. Acho que talvez seja esse, ou tenha sido até agora, o maior desafio.

(AA) Agora gostaria de entrar um pouco no processo de produção de livros. Como integram as funções de designer e editor ao iniciar um projeto editorial?

(MA) Acho que, antes de mais, o papel que prevalece é o de editores. Numa fase inicial, a questão do designer acaba por ser secundária, no sentido em que as escolhas e os convites que diriges são decisões que tomas enquanto editor. O designer está presente por ser a disciplina de maior proximidade, quer seja o design gráfico, que obviamente conhecemos mais e temos mais referências, mas não só. Como foi no caso da Soraia, que está mais na área do produto, ou mesmo da Marta e do Paulo, que também têm a parte artística muito presente no trabalho deles.

(PM) O da Eva também é completamente diferente.

(MA) Sim, a Eva vem do design gráfico, mas foi trabalhar um tema relacionado com ensino. O design está lá presente.

(PM) É possível deixar de ser designer e deixar de ser editor, mas o design informa as nossas escolhas editoriais.

(AA) E de que forma as escolhas gráficas e editoriais influenciam o desenvolvimento do livro?

(MA) No projeto inicial que temos, que é esta primeira série, as decisões gráficas são quase um ponto de partida.

Quando apresentamos um convite a um autor, já lhe dizemos que o livro tem certas características: o formato, o número de páginas, a impressão a preto. Há uma série de coisas.

(PM) O número de caracteres.

A extensão do texto de uma maneira determinada.

(MA) Depois, obviamente, fica aberto para que as soluções de desenho se adaptem às necessidades de conteúdo. Apesar dessas direções iniciais, que são muito poucas, quatro ou cinco, a forma como a parte de desenho é trabalhada é condicionada pelas necessidades do conteúdo.

(PM) Mas também, pode acontecer o contrário, ou seja, o conteúdo determinar a forma gráfica.

(MA) E isso está-nos a acontecer.

(PM) Sim, noutro livro, mais extenso. O processo é diferente, mas faz sentido que assim seja. No caso dos primeiros livros da coleção, da série 1, fazia mais sentido para nós prever custos e o que podíamos investir naquela série.

(MA) Neste caso, como é um livro mais extenso, o processo acontece de forma inversa. O conteúdo ajuda a determinar a forma. Se é uma imagem de arquivo, se tem fotografias, o comprimento dos textos, se o texto tem citações, se é ilustrado com imagens, a quantidade e a importância das notas.

As duas situações acontecem. Depende das características do projeto editorial. Podemos partir de uma situação em que há uma série de condicionantes a nível gráfico já pré-determinadas ou podemos ter um projeto condicionado pelo orçamento. Conseguimos ter uma ideia vaga das limitações a nível de produção, mas esse trabalho de desenvolvimento gráfico acontece mais à frente no projeto. O trabalho de investigação informa o que é necessário desenhar.

(AA) Como asseguram que o design complementa e valoriza o conteúdo do livro?

(MA) Acho que isso é um ponto de partida da editora. O facto de

apresentarmos livros que sejam bem desenhados e bem produzidos é um ponto de partida. Independentemente de o desenho estar decidido no início do projeto ou mais à frente, o nosso objetivo é sempre que a questão do desenho seja um ponto interessante.

(*PM*) Nós não estamos a fazer exercícios de estilo. Não é que não sejamos capazes ou que não haja essa vontade, mas, neste caso, é importante para nós que as pessoas tenham acesso à informação.

Os livros podiam ser super complexos, com sobreposições, e a coisa podia ser muito mais artística ou experimental, até porque somos uma editora mais ligada ao design, mas temos essa premissa de que devem ser acessíveis sem deixarem de ser “bonitos” (*Não é uma palavra que adoro muito*).

(*MA*) Sim, bem produzidos, bem desenhados, bem trabalhados.

(*AA*) Como equilibram as expectativas do autor com as decisões editoriais e de desenho?

(*MA*) É sempre um compromisso. Todos os livros têm exigências diferentes nesta relação com os autores, seja pelos temas que trabalham, pela abordagem que têm, pela forma como escrevem ou organizam as ideias. Mas tentamos garantir, ao mesmo tempo, muita liberdade sobre aquilo que eles querem escrever. No caso da série que temos, o nosso convite é dirigido ao autor sem dizermos que deve ser isto ou aquilo.

O convite é dirigido àquela pessoa e depois vamos perceber com ela o que lhe interessa trabalhar neste livro. A partir daí, vamos conversando sobre o que é possível fazer. Se forem imagens que não são nossas, há questões de direitos do autor. Ou ter atenção ao facto de que as imagens só podem ser reproduzidas a preto, ou que não queremos que seja um conteúdo muito académico. É um processo de ir gerindo, conduzindo o trabalho, e menos de impor que tem que ser de determinada maneira ou tratar de um tema específico.

(*PM*) Obviamente, quando convidamos já sabemos mais ou menos o que aquele autor trabalha. Mas, se ele quiser trabalhar outra coisa, estamos abertos a isso. E até já aconteceu.

(*MA*) Por exemplo, num outro livro que estamos a fazer, que já é um trabalho de investigação e resulta de um processo de candidatura, já sabemos sobre o que vamos tratar. Já há um tema inicial, uma estrutura a nível de investigação, uma direção sobre onde queremos chegar. A partir daí, desenrola-se a parte de produção de conteúdo: textos, fotografia, etc.

Os livros podem variar consoante as suas intenções editoriais.

A forma como se trabalha com o autor ou se gerem essas expectativas também pode variar consoante as características do projeto.

(PM) E da pessoa, inclusive.

(AA) Como é o vosso processo de comunicação e colaboração com os autores, especialmente ao gerir possíveis conflitos entre a vossa visão como designers-editores e os autores?

(MA) Acho que ainda não aconteceu, porque, na verdade, este processo de comunicação, antes de mais, é muito aberto e honesto, e procuramos que seja simples e confortável para todos. E pelas características do projeto, nós não somos uma instituição, ou seja, também não há esse peso que, por vezes, pode pesar mais na comunicação entre uma estrutura e o autor.

(PM) No caso da série, ela está desenhada. Então, o autor, à partida, tem que seguir esse modelo.

(MA) Obviamente que os dois primeiros foram uma novidade. Mas, por exemplo, depois, quando contactamos a Soraia, a Eva ou o João Castro, eles já sabiam exatamente com o que, mais ou menos, podiam contar, porque já conhecem as características do livro, já conhecem o projeto.

Nesse outro livro em que estamos a desenvolver um trabalho de investigação, já é diferente. Aí a dinâmica muda, pois poderiam surgir, de facto, esses conflitos de visão, sobre a forma como o autor acha que esta ou aquela informação deve ser apresentada. Mas, de facto, ainda não nos aconteceu isso.

(AA) Focando agora no papel designer-editor. Quais são os maiores desafios e vantagens de atuar com este duplo papel no projeto? E acreditam que ter controlo sobre o design e a edição contribui para melhorar a coesão no projeto?

(MA) Isso eu acho que sim. Porque, na verdade, permite-nos conhecer o projeto do início ao fim. Conhecer e controlar o processo. Desde a parte de conceptualização da ideia, do convite, de começar a trabalhar os conteúdos com o autor, a materialização. E depois a parte que também é fundamental: a comercialização, distribuição, divulgação, comunicação.

Ou seja, conseguimos ter um conhecimento sobre todas estas etapas.

Agora, não quer dizer necessariamente que tivéssemos que participar em todas elas. Acho que a vantagem aqui é conhecermos como tudo acontece no global. Conhecer todo o processo do início ao fim, as

exigências...imagina tomares uma decisão sobre o formato porque sabes que aquele formato é melhor para enviar pelo correio. E isso permite tomar decisões mais informadas ao longo de todo o processo de pensar e criar um livro.

(*PM*) Sim, de todo o processo de pensar e criar uma publicação. Porque podes desenhar e imprimir uma publicação, mas, se depois ficar guardada sem ser vendida, não cumpre o seu propósito.

No nosso caso, o objetivo é que ela seja acessível em todos os aspetos. Não só na paginação, na forma como é escrita, nos conteúdos, mas também acessível no sentido de ser fácil de enviar e partilhar com alguém. E isso, para nós, também é importante. Ter esse conhecimento é uma vantagem.

(*AA*) Agora gostaria de entrar no livro de bolso. Quais os principais desafios que encontraram a trabalhar em projetos de livro de bolso? E como é que as limitações de espaço influenciam as vossas escolhas editoriais e de design para tornar o formato visual e visualmente atrativo?

(*PM*) Eu acho que gosto de fazer isso a mim próprio, que é ter restrições. Tens liberdade para fazer as coisas, mas, à medida que vais criando restrições, tens que a usar de uma forma diferente

O que faz o projeto, e neste caso os livros de bolso, são essas restrições. No caso dos livros de bolso, tens que trabalhar esse formato de forma a ser legível, de forma a ter imagens. As imagens têm que ser lidas também, ou seja, não podem ter um tamanho super pequeno. Então, também é esse trabalho em termos de edição.

Selecionar bem as imagens, trabalhá-las bem, os contrastes também. Obriga-te a ter muito mais cuidado do que quando trabalhas com uma página maior.

Porque o detalhe acaba por se dispersar, ainda que lá esteja, porque é uma página estática. Mas, neste caso, como é uma página pequena, de uma spread também pequena, tens que trabalhar aquilo e o espaço tem que ser muito bem arrumado. O comprimento de linha, o tamanho da letra, todos esses aspetos tipográficos e de composição, mais específicos e técnicos que tens de dominar. Porque, caso contrário, é muito fácil a página não estar bem, ou estar demasiado cheia, ou ter demasiado espaço vazio. Esse controlo do positivo e do negativo é ainda mais importante num formato mais pequeno.

(AA) O livro de bolso muitas vezes é visto como um formato de menor valor. Qual é a vossa opinião sobre esse estigma? E qual acreditam ser o futuro desse formato no mercado editorial?

(MA) No design, nos tempos recentes, tem crescido. Porque se comprava, ou encontravas, muito poucos livros com essas características.

Os livros relacionados com temas de design eram publicados em tamanhos superiores ao A5. Acho que ainda havia mais essa relação de ser um livro de estudo, ou um livro de mesa. E, se calhar, hoje as pessoas valorizam outras características.

Mas talvez porque o design se expandiu para outras áreas de investigação, mais ligadas às humanidades, à arquitetura, onde esses formatos já são mais utilizados. E isso aconteceu naturalmente.

Para nós faz muito mais sentido. Até porque também percebemos que, às vezes, um livro um pouco maior já não o pões na mochila, ou já não o levas contigo. Enquanto que um livro pequeno levas sempre. Levas para qualquer lado e consegues lê-lo em inúmeras circunstâncias que não sejam necessariamente a tua casa ou o escritório. E percebemos que tem havido essa mudança, outras editoras que trabalham também na área do design estão a assumir esses pequenos formatos para alguns dos seus projetos editoriais. Portanto, acho que está a haver essa transformação.

(PM) Isso também tem a ver com a importância que se está a dar ao conteúdo.

(MA) Sinto que há muito mais conteúdos que são ensaios, que são... Coisas que não querem entrar no domínio artístico, que não querem tomar aquela forma de um grande livro. Se calhar, privilegia-se mais a circulação da informação e o acesso à informação e menos esse aspeto quase monográfica do livro. Não é tão visual, não há espaço para tanta imagem. Assiste-se a essa transformação.

No nosso caso, percebemos que as pessoas se interessaram pelo formato, de certa forma, até foi inesperado.

Isso é um dos feedbacks positivos que temos tido ao projeto.

(AA) Quais as tendências no design editorial que estão a moldar o futuro do papel do designer-editor?

(PM) Eu acho que é o acesso à informação.

(MA) Acho que este papel do designer-editor não é muito comum. Por isso, não sei se há, de facto, uma tendência no sentido de ser algo assim tão usual.

Se isso beneficia o conteúdo que é produzido no contexto do design e para designers?

Sem dúvida.

Porque há um entendimento das preocupações da audiência e do público que são mais transversais.

Agora, a nível de desenho e de tendências do ponto de vista material e gráfico, acho que quase tudo é possível. Tem muito a ver com as características da editora ou com os orçamentos da própria editora e dos seus clientes.

(*PM*) O meio também influencia bastante.

(*MA*) Não é uma coisa fixa. Agora, os designers-editores assumirem mais papéis no domínio do digital? Sim, vejo isso acontecer com mais frequência. Mas designers que assumem também esse papel de editores... Não há muito.

(*PM*) Às vezes até acontece pessoas que estão a trabalhar temas de design e que não têm qualquer tipo de formação, mas fazem autoedição, autopublicação. E isso também os torna editores. A diferença é que podes fazer a coisa de forma menos profissional, como uma autoedição, ou podes estar muito preocupado com a comercialização e com a continuidade do projeto.

(*MA*) O facto de cada vez mais o design ser entendido como uma disciplina transversal, ou multidisciplinar, ou que pode tocar outros domínios, como sociologia e humanismo. Ia dizer política, mas a política sempre esteve mais presente. Isto acontecendo, quer no contexto profissional, quer no contexto académico, as possibilidades são maiores. Encontras mais estas dicotomias do designer que é mais qualquer coisa. Sempre foi assim, mas acho que agora é mais permissivo.

(*PM*) Eu acho que a facilidade em produzir ajuda bastante. Há mais formas de produzir, mais barato. As possibilidades são imensas. Quanto mais fácil isso fica, mais percebes que é possível.

(*AA*) Como é que a crescente convergência e as transformações estão a afetar a produção de livros em geral?

(*MA*) Eu acho que só beneficia e está a afetar de forma positiva. Principalmente se estiveres a tratar temas da tua área disciplinar... No nosso caso, embora agora estejamos a alargá-lo também para os domínios da cultura.

(*PM*) Mas é uma área que em Portugal não é muito discutida.

Não existe muita produção em termos ensaísticos.

(*MA*) Sim, mas é um domínio que não é necessariamente o do design, que se calhar não dominamos tanto. Mas o facto de nos propormos a trabalhar numa área que privilegiamos, e que temos um interesse sobre ela e sobre aquilo que se passa nos seus vários domínios, obviamente que é positivo. Não ter pessoas estranhas ao tema, à disciplina e àquilo que se passa, e que se passou a escrever ou a editar sobre essas questões.

Acabas por ter sempre uma visão mais interna. Mas é essa ideia de pessoas que percebem os processos, que participam, e que vamos procurando entender e estar atentos ao que se passa dentro da disciplina. Para depois podermos publicar assuntos que interessem no tempo presente e no futuro.

(*AA*) Pronto, já acabei as minhas questões. Obrigada por as terem respondido. Não sei se querem acrescentar alguma coisa.

(*PM*) Se vieres amanhã, as respostas são ligeiramente diferentes. Mas não vão ser muito diferentes.

(*MA*) Sim. Acho que estamos alinhados com os objetivos da editora. Quando a começámos, isso sempre foi muito claro.

Essa questão de estarmos a trabalhar temas que nos interessam e que estão em proximidade. E agora percebemos que decidimos alargá-lo para a cultura, porque há muitos temas que se inserem na cultura e que são importantes para pensar uma prática no design.

(*PM*) Interessa-nos perceber qual é a relação do design com o mundo. Como o design influencia o mundo. Informar as pessoas disso. Não quero dizer que o design seja a coisa mais importante do mundo, mas perceber essa relação e como as coisas se interligam.

Inês Nepomuceno

Designer;
Docente da ESAD Matosinhos

Novembro, 2024

(AA) Boa tarde, em primeiro lugar, gostaria de agradecer por ter aceite o convite. Para começarmos a nossa conversa, gostaria de explorar um pouco o seu percurso profissional. Será que nos pode contar um pouco sobre o seu caminho no design editorial?

(IN) Olá, Ana. Obrigada pelo teu tempo e pelo interesse no meu trabalho. Em relação ao percurso, acho que ele aconteceu de uma forma bastante natural, talvez um pouco inesperada. Quando estava a estudar nas Belas Artes, não me lembro de um momento em que tenha sentido que o design editorial fosse um interesse claro ou algo que eu quisesse seguir. Durante a faculdade, exploramos muitas áreas diferentes, e, quando terminei o curso, estava um pouco perdida, sem saber exatamente o que me interessava.

Após terminar o curso, fiz um estágio no estúdio Twopoints.net, em Barcelona, acredito que esse período, apesar de curto, foi crucial. Tive a oportunidade de estar numa cidade com uma dinâmica cultural incrível, num estúdio muito competente, com um forte vínculo à área cultural, mas também com uma vertente académica muito presente, já que tanto o Martin como a Lupi Asensio eram professores na Elisava. Esse contacto com o estúdio ajudou-me a perceber de forma mais clara o que seria possível dentro da área do design. O Martin, por exemplo, tinha desenvolvido um doutoramento muito relacionado com a identidade reflexiva, o que, naquela altura, foi algo novo para mim e que me despertou muito interesse.

Esse contacto influenciou a forma como comecei a olhar para o design, especialmente para a ideia de identidade visual, mas também pela maneira como o estúdio trabalhava, muitas vezes como editores. Eles publicavam livros e, pela primeira vez, tive a oportunidade de ver o trabalho de um designer não apenas no papel de criador, mas também como editor. Eles também publicavam conteúdos visuais, com textos em menor quantidade, e lembro-me de um livro em particular, Neuland, que foi uma publicação que eles editaram através de uma pequena editora. O livro explorava o design gráfico na Alemanha, não apenas mapeando designers alemães, mas refletindo sobre o momento de mudança que o design gráfico estava a atravessar na Alemanha e o que poderia ser o futuro dessa área.

Esse período no estúdio acabou por ser muito importante, porque, ao mesmo tempo que me proporcionava uma ligação forte ao design editorial, também me aproximava da ideia de publicar dentro da disciplina. Foi uma experiência que me fez perceber a importância de trabalhar conteúdo e imagem de forma integrada. Mais tarde, quando fiz o mestrado na ESAD, continuei a explorar a edição e o design editorial no meu trabalho de dissertação. E, durante cerca de dez anos, estive no esad—idea, onde também dei grande destaque ao design editorial, especialmente em exposições e outros projetos. Além disso, trabalhei sempre como freelancer em projetos ligados a essa área, muitas vezes colaborando com a Mariana Marques, uma designer com quem tenho feito vários livros, mesmo sem termos um estúdio formal.

(AA) E, ao longo desse percurso, quais foram os principais desafios que encontrou nesse processo?

(IN) Acho que, independentemente do contexto de trabalho, se mais institucional ou como freelancer, os desafios que encontrei foram os mesmos, porque têm a ver com o próprio projeto em si. No design editorial, um dos maiores desafios e dificuldades, que acabam por impactar o produto final, o livro, têm a ver com os conteúdos. Às vezes, isso pode parecer óbvio, mas o facto de os conteúdos nem sempre nos chegarem no momento certo ou de chegarem com grandes lacunas acaba por complicar muito o processo.

Muitas vezes, temos uma reunião inicial em que pensamos que já há uma ideia estruturada e que os textos estão prontos, mas depois percebemos que, do índice que parecia estar organizado, temos apenas 10% do conteúdo. Olho para alguns projetos e vejo que muitos deles, ou pelo menos o primeiro layout, foram feitos sem os conteúdos definitivos, ou com textos simulados, o que não é ideal por várias razões.

Por um lado, não tivemos tempo para ler e entender os conteúdos de forma aprofundada, o que, na minha opinião, é fundamental para criar um bom livro. Acredito que é importante que o design não contrarie o que está a ser dito no conteúdo.

Outro problema que surge, mesmo depois de termos os conteúdos completos, é a incoerência. Às vezes, os textos chegam sem estar devidamente revistos, o que nos obriga a repaginar o livro várias vezes, perdendo tempo com aspetos técnicos que, em teoria, já deveríamos ter ultrapassado. Em vez de estarmos a trabalhar em questões de ritmo,

narrativa ou afinação do design, perdemos tempo a repaginar o livro.

Outro desafio é o tempo. O design editorial está muito ligado ao tempo, porque muitas vezes o layout é feito com uma percentagem muito baixa dos conteúdos, e depois, quando os novos conteúdos chegam, são completamente diferentes do que imaginávamos, ou têm características muito distintas. Um ensaio visual pode ser só composto por imagens, quando esperávamos um texto, ou podemos ter que trabalhar gráficos para traduzir um conteúdo que, no texto, não se compreende bem. Isso é muito difícil de resolver quando o tempo é apertado.

E depois, há o momento crucial, que é o ajuste final. Quando o livro está praticamente pronto, temos de olhar para ele com um olhar crítico para perceber se, por exemplo, a estrutura faz mais sentido invertida ou se há alterações radicais a fazer. Muitas vezes, esse momento de reflexão só é possível quando ainda temos tempo para pensar, mas o problema é que, com prazos apertados, nem sempre conseguimos fazer essas alterações.

Esse momento pré-impressão, onde podemos fazer ajustes finais, é essencial para garantir que o projeto ganhe a forma verdadeira que deve ter. Às vezes, essas mudanças podem ser radicais, mas é muito importante que, no processo de colaboração, todos os envolvidos, seja o designer, o editor ou o autor, tenham o tempo necessário para refletir sobre o livro e fazer as alterações necessárias antes da impressão.

(AA) Ainda dentro deste tema, gostaria de explorar um pouco do seu processo criativo. Qual é a sua abordagem ao iniciar o design de um livro?

(IN) A minha primeira tarefa, é analisar o que já existe e o que está definido. Normalmente, pedimos um índice ou solicitamos que nos enviem os textos e as imagens, caso seja um livro com texto. A primeira fase é sempre tentar entender o todo. Se houver textos, procuro lê-los, dependendo do prazo que temos para o projeto. Não posso dizer que tenha lido todos os livros que desenhei, mas a minha expectativa é, sempre que aceito um projeto, tentar trabalhar com conteúdos com os quais tenho empatia e interesse.

A primeira tarefa é perceber o que está em mãos. Às vezes, é necessário ler outras coisas para compreender melhor o conteúdo que nos é enviado, porque, para entender um conteúdo mais complexo, não basta apenas o material que nos dão. Depois, analiso as imagens e, mes-

mo quando o índice não está definido, começo a identificar hierarquias e padrões, tentando organizar a informação de maneira que eu consiga entender o que tenho à minha frente. Frequentemente, não é apenas uma questão de começar a paginar, mas de entender como as informações se relacionam, pois, em muitos casos, a informação é complexa. Quando o projeto tem uma grande quantidade de imagens, o desafio é identificar os processos de organização, como por exemplo, se será necessário usar uma folha Excel para mapear as diferenças entre os conteúdos. Também analiso se consigo identificar tipologias nas imagens, o que me ajuda a definir se estas tipologias vão se refletir nas diferentes secções do livro.

Se já houver um índice, posso começar a perceber a cadência e como os conteúdos (texto e imagem) vão ser trabalhados, de acordo com a estrutura definida inicialmente, embora, muitas vezes, essa estrutura mude até o final do projeto. Isso não é necessariamente um problema. Quando o índice sofre alterações até o final, isso pode ser um sinal de que houve uma articulação entre todos os envolvidos no processo, e a partir daí, começamos a trabalhar na paginação, o que torna o livro muito mais específico.

(AA) De que forma o conteúdo do livro orienta as suas escolhas de design e como garante que essas escolhas não sobrepõem ou distraem do conteúdo?

(IN) Esta é uma pergunta difícil. Acho que depende muito do tipo de livro. Como em qualquer projeto de design, a interpretação do conteúdo é fundamental, mas, num livro de artista, por exemplo, essa interpretação pode ser mais delicada. No livro Joyeuse Apocalypse, que fiz com a Mariana para o artista Jérôme Zonder, houve uma preocupação clara, tanto por parte do artista como do editor, de que o design não tentasse mimetizar ou se aproximar demais da linguagem do trabalho do artista, o que seria tentador, dada a quantidade de referências gráficas presentes no seu trabalho.

Logo no início, ao conhecer o trabalho de Jérôme, tínhamos a impressão de que poderíamos usar muitos dos elementos visuais do seu trabalho. No entanto, o catálogo acabou sendo o oposto disso. Optámos por uma paginação clássica, onde os elementos de design, embora presentes, tinham um papel mais discreto, privilegiando sempre o trabalho do artista. O design nunca quis ser o foco, mas sim uma camada que ajudava a destacar as imagens e a obra. O uso da cor, por exemplo, foi

uma escolha ousada: introduzimos o amarelo, que é um contraste com o trabalho do artista, que é predominantemente a preto. Apesar de ser uma escolha disruptiva, o artista gostou e percebeu que a cor trouxe um elemento de destaque, sem competir com a essência do seu trabalho. A nossa abordagem foi sempre usar elementos gráficos apenas como contraste ou escala, sem mimetizar o estilo do artista.

No fundo, o livro era praticamente uma coleção de imagens, com uma parte de texto em que existe uma escolha tipográfica, no fundo. Isso foi uma forma de nos distanciarmos da linguagem do artista e permitir que o seu trabalho brilhasse.

Noutro tipos de livros, a preocupação pode ser diferente, mas, de maneira geral, acredito que o design de um livro não só traduz o conteúdo, como também deve refletir a sua época. No caso de livros como o de Paulo Cunha e Silva, que explora uma narrativa dupla, o design ajuda a situar o livro num contexto contemporâneo, como o uso do Facebook, por exemplo, que marca um período específico.

O design, portanto,

não é apenas uma tradução do conteúdo,
mas também uma forma de situar o objeto no tempo.

(AA) Passando agora à relação entre designer e editor, qual é a importância de compreender a visão do editor para criar uma obra coesa entre forma e conteúdo?

(IN) A visão do editor é, sem dúvida, importante. Tanto a visão do editor como a do autor, quando há um autor envolvido. As primeiras conversas são cruciais para entendermos qual é o objetivo do livro, quem é o público-alvo, que outros livros semelhantes existem e o que diferencia este dos demais. Essas conversas iniciais ajudam a definir o caminho do projeto.

Um livro é, antes de tudo, uma forma de disseminar um conteúdo. Portanto, entender o propósito do livro e o que o torna único em relação aos outros livros sobre temas semelhantes é essencial. Quando já existe um índice ou uma estrutura definida, o diálogo com o editor ajuda a moldar o projeto, e isso é fundamental para garantir que o design se ajuste corretamente à visão geral do livro. Muitas vezes é nesse diálogo com o editor que acaba por se encontrar caminhos que às vezes não

estão tão definidos à partida. Eu considero que o editor tem um papel fundamental na definição das hierarquias e no estabelecimento da visão global do projeto. O designer adiciona uma camada extra para traduzir essa visão de forma eficaz, tornando o conceito do editor uma realidade tangível no livro.

(AA) Nessa relação entre designer e editor, já houve situações em que as suas ideias como designer e as do editor entraram em conflito? Se sim, como resolveram?

(IN) Eu diria que, na maioria dos projetos em que trabalhei, aconteceu o contrário... Os projetos que não correram tão bem provavelmente teriam beneficiado de um trabalho com o editor. Às vezes, os conteúdos não estão disponíveis logo no início, o que é um problema, mas o maior desafio costuma ser a definição das hierarquias e do objetivo geral do livro.

Acho que não me lembro de ter, assim, nenhum problema com o editor. Muitas vezes aconteceu ao contrário. Foi sentir, sim, a falta desse diálogo. Quando uma instituição ou um autor tem uma ideia clara para um projeto, mas não entende como ele se desenvolve no processo editorial, o resultado pode ser menos eficaz.

(AA) Mudando ligeiramente o foco, mas continuando a ideia de designer e editor, na sua opinião, como é que o papel de um designer que também é editor pode influenciar e enriquecer o processo de produção editorial, e quais considera serem as principais vantagens e desvantagens dessa convergência?

(IN) Eu acho que as vantagens, seja o designer, editor, ou, pelo menos, no meu caso, nunca tive um projeto em que senti que fiz edição de um livro do início ao fim. Mas, quando há espaço para intervir na edição, há livros que desenhei com a Mariana, como o Joyeuse Apocalypse e o Cemitério das Âncoras, em que podemos sugerir mudanças ou até a inserção de conteúdo. No Cemitério das Âncoras, por exemplo, havia uma série de imagens que eram imagens de processo, tiradas pelos artistas com os seus telemóveis, conteúdos que não foram pensados inicialmente para o livro. À medida que fomos conversando e conhecendo os conteúdos, novas possibilidades foram surgindo.

Quando o designer conhece os conteúdos, após a leitura, e isso só é possível quando há tempo para o projeto, acredito que o designer pode intervir, e o conhecimento envolve também tempo. Para mim, um projeto editorial bem-sucedido depende do tempo dado ao processo de

trabalho, tanto ao trabalho do designer quanto ao processo de colaboração com todas as pessoas envolvidas.

Design implica não só a escolha tipográfica, a cor, o papel,
mas também a hierarquia e organização dos conteúdos.
Muitas vezes, essa estrutura tem implicações na edição,
o que dá ao designer uma vantagem quando há essa abertura.

Acredito que o designer pode assumir o papel de editor, se estiver familiarizado com a temática. Já tive livros em que não poderia ter sido a editora, porque, apesar de trabalhar em diálogo, não dominava o tema o suficiente para editar o livro de forma completa. Contudo, dependendo da proximidade com os conteúdos, o designer pode efetivamente desempenhar esse papel.

As desvantagens talvez surjam quando, ao escrever os conteúdos e ao desenhá-los, começamos a questionar se estamos a corrigir erros ortográficos ou a detetar incoerências na edição, o que nos faz perder um pouco do foco no design. No entanto, se o designer conhece bem os conteúdos, o projeto final será melhor. Por isso, acho que não há uma regra. Acredito que haja bons projetos em que nós não fizemos quase edição e outros projetos em que tivemos um papel muito ativo na edição dos conteúdos.

No Joyeuse Apocalypse, sempre achámos que nos iriam enviar um índice, até porque se tratava de um museu de arte contemporânea no Luxemburgo. Pensávamos que seria uma estrutura altamente organizada, com um editor dedicado apenas a esse projeto. No entanto, quando enviaram os textos, disseram-nos que ainda não sabiam se queriam todos os textos juntos ou separados. A única indicação clara que nos deram foi que não deveria existir uma relação direta entre as imagens e os textos. Tínhamos um conjunto muito variado de conteúdos: imagens da exposição, do artista a trabalhar no museu e no atelier, fotografias das obras em contexto expositivo e imagens de trabalhos digitalizados. Os textos, por sua vez, apontavam para direções muito distintas e não falavam sobre nenhuma obra em específico, pelo que provavelmente não fazia sentido estabelecer ligações diretas entre eles e as imagens.

Dessa forma, tivemos um papel fundamental na edição e na organização dos conteúdos. A primeira versão que desenvolvemos acabou

por não corresponder totalmente à visão do artista, o que nos levou a trabalhar numa segunda abordagem. Foi um processo claro de fusão entre design e edição, em que o próprio tempo desempenhou um papel essencial. No fundo, este projeto evidenciou como o designer pode também assumir funções editoriais ao longo do desenvolvimento de um livro.

(AA) Entrando agora no tema do design de livros de bolso ou livros de pequeno formato, que acabou por ser a principal questão que nos trouxe aqui, qual é a sua experiência nesse tipo de formato e quais são as principais diferenças e desafios em relação a formatos maiores?

(IN) Não tenho, na verdade, muita experiência com o formato de livro de bolso. A maioria dos livros que desenhei tem um formato próximo do 17x24 cm, não sendo particularmente grandes. A exceção talvez seja um que parece um livro, mas que na verdade não é, trata-se de uma edição da Porto Design Bienal, num formato muito distinto, mais próximo do jornal e maior do que os jornais de grande distribuição. No fundo, diria que este objeto é quase o oposto da ideia de um livro de bolso.

O que nos interessou aqui foi essa dimensão quase performativa do formato. Este objeto exige uma determinada posição para ser lido e manuseado. Permite, no entanto, uma relação muito forte com a imagem. Quando as imagens ocupam toda a página, como no caso do trabalho da Eva Papamargariti, conseguimos mergulhar visualmente na obra, explorando os seus detalhes. Esse impacto seria impossível num livro de bolso.

Por outro lado, formatos grandes não competem bem em termos de distribuição e armazenamento. Tenho estes jornais em casa e não é fácil guardá-los sem os danificar. Também não imagino levar um destes para ler na rua, requer espaço e uma leitura mais pausada. O livro de bolso, por sua vez, tem essa dimensão prática e portátil, que nos permite transportá-lo facilmente e tê-lo sempre à mão. Além disso, é um formato mais económico, e tem-se notado uma tendência para a redução dos formatos, mesmo nos livros de arte, arquitetura e fotografia, para facilitar a distribuição e reduzir custos.

A escolha do formato está sempre ligada à função que a imagem tem no livro. Muitos dos livros que desenhei não são exatamente de bolso, mas também não são de grande formato, no entanto, mesmo em projetos com uma forte componente visual, consigo trabalhar dentro de

formatos otimizados, como o 17x24 cm, garantindo um equilíbrio entre impacto e viabilidade de produção.

Por exemplo, no livro *Macau: Arquitetura e Mutações no Tecido Urbano*, que é uma antologia de textos com um ensaio visual no final, o formato permite articular bem texto e imagem. Mesmo em livros em que a imagem tem um papel mais complementar, como acontece muitas vezes nos livros de bolso, essa relação pode ser vantajosa, são objetos que facilmente transportamos, anotamos e partilhamos.

No fundo, a escolha do formato deve sempre passar por uma avaliação cuidada entre produção, design e edição. Quanto dinheiro temos para o projeto? A quantas pessoas queremos que ele chegue? Faz sentido ter uma versão digital para alcançar mais leitores? Será mais vantajoso investir numa edição impressa limitada e complementar com uma edição digital acessível?

A decisão final passa sempre por este equilíbrio entre produção gráfica, materiais, acabamento, custos, design e edição, garantindo que o objeto final reflete a intenção do projeto.

(AA) Pronto, nesta parte gostaria de refletir sobre o futuro do livro. O livro de bolso, ou os livros de pequenos formatos, muitas vezes são vistos como formato de menor valor. Qual é a sua opinião sobre esse estigma e qual acredita ser o futuro desse formato?

(IN) Provavelmente vou acabar por me repetir um pouco em relação à pergunta anterior, mas acredito que tenha havido, de facto, uma redução dos formatos, muito por conta do custo do papel e da necessidade crescente das editoras de expandir a distribuição para diferentes mercados. A tendência parece ser essa, uma diminuição dos formatos, e não o contrário. Curiosamente, o livro de bolso era algo que associávamos mais à literatura, mas hoje vemos esse formato a ser enamorado por outras temáticas, o que me parece interessante. No caso da literatura, há ainda a questão dos formatos digitais, como o Kindle, que acaba por competir diretamente com o livro de bolso. As editoras que tradicionalmente trabalhavam com este formato não estão necessariamente ameaçadas, mas acabam por encontrar alternativas. Acredito até que algumas poderiam investir mais no design, porque cada vez mais as pessoas compram livros não apenas pelo conteúdo, mas também pelo seu valor como objeto. Para muitos, o livro físico mantém um apelo especial, mas há quem opte

pelo digital pela praticidade e pelo preço. Por outro lado, nas áreas que tradicionalmente apostavam em grandes formatos como edições da Taschen ou aqueles livros de mesa que acabam por acumular pó, parece-me que esses formatos é que estão a diminuir. Ou tornam-se edições de autor, quase como objetos de coleção, ou acabam por se perder.

Lembro-me de, quando comecei a estudar, haver muitas edições da Fictionary e outras compilações que hoje se tornaram um pouco obsoletas, porque esse tipo de conteúdo está facilmente acessível online. Claro que esses livros tinham uma curadoria e uma visão editorial própria, mas a verdade é que plataformas como o Pinterest ou mesmo os sites de estúdios de design acabam por oferecer uma experiência semelhante para quem procura referências visuais.

Ainda assim, acredito muito nos livros que conseguem equilibrar texto e imagem, sobretudo nas áreas como o design, a arquitetura e as práticas artísticas. Esses formatos permitem que a imagem cumpra um papel essencial na compreensão dos conteúdos, e é interessante perceber como essa mudança reflete o tempo em que vivemos, uma abordagem mais económica, mas sem abdicar do bom design e da qualidade editorial.

Acredito que o futuro do livro passe por essa coexistência entre o digital e o impresso. Muitas vezes, queremos comprar um livro editado na Holanda, mas os custos de envio são quase tão altos quanto o próprio livro. O objeto impresso continua a ser, em muitos casos, um privilégio, e o digital, embora também dependa de infraestrutura e acesso à tecnologia, acaba por ser uma solução mais democrática. É fácil perdemo-nos na nossa bolha dentro do contexto académico, e mais especificamente dentro do design gráfico, mas é importante olhar para estas questões de uma perspetiva mais ampla e global.

(AA) Tendo isso em mente, e de forma a concluirmos esta reflexão. De que forma o design pode continuar a desempenhar um papel transformador na forma como os livros são consumidos e valorizados?

(IN) Eu quero continuar a acreditar que o design acrescenta esse valor a muitos níveis e acho que é transversal ao livro digital e ao livro impresso. Claro que depois com características diferentes dentro de cada um dos meios, mas acredito que um design que traduza e que perceba os conteúdos e que desenvolva um projeto visual, que reflete aquilo que está a ser escrito e que está a ser dito, parece-me que expande e que potencia

o objeto que é comprado. Por isso, continuo a defender que não devemos abdicar desse valor acrescentado. Independentemente de estarmos a trabalhar com um objeto digital ou impresso, acredito no potencial transformador do design.

Catarina Matos

Designer da Circo de Ideias

Dezembro, 2024

(AA) Bom dia, obrigada por teres aceito o convite.

(CM) Obrigada, eu.

(AA) Podes contar-nos um pouco sobre o teu percurso no design editorial?

(CM) O meu percurso no design editorial começou na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, quando entrei no curso de design de comunicação. Para ser sincera, não sabia bem o que era design. Estudei numa escola pública, no curso de artes, e há mais de 10 anos atrás, no seio escolar apenas falava-se de arquitetura e artes plásticas.

Por isso, antes de entrar na FBAUP, candidatei-me ao curso de arquitetura, e arrependi-me. Percebi que não era a direção que queria seguir.

Assim, fiz uma licenciatura de 4 anos na FBAUP, e durante este período os projetos mais desafiantes e que me despertaram mais interesse foram os relacionados com editorial. O professor Mário Moura foi uma enorme referência e ajudou, no último ano da licenciatura, a entrar no mundo do editorial.

Mesmo assim senti que estes 4 anos não foram suficientes e que queria investigar e aprofundar um pouco mais os meus conhecimentos sobre esta área. Portanto, quando terminei a licenciatura, optei por fazer o mestrado de design gráfico e projetos editoriais na mesma faculdade.

No último ano do mestrado decidi que queria fazer estágio para finalização do curso e durante esses 6 meses, penso eu, foi o período em que mais aprendi, porque estava a trabalhar num contexto completamente diferente do académico.

Trabalhei em equipa com outros designers, mais experientes do que eu. Assisti ao ‘nascimento’ da primeira Bienal de design do porto e participei em vários projetos fora do design editorial. No entanto, o interesse nunca desapareceu, e quando tive a oportunidade de colaborar numa editora aceitei logo o desafio.

Há quatro anos que trabalho na Circo de Ideias, uma editora de arquitetura, com o Pedro Baía e a Magda Seifert (diretores e arquitetos) e com um terceiro membro também arquiteta, que neste momento é a Inês. Têm sido 4 anos muito interessantes em que continuo a aprender sobre editorial, mas também sobre arquitetura.

(AA) Quais foram os principais desafios que encontraste ao longo da tua carreira como designer de livros?

(CM) Penso que os desafios variam muito de projeto para projeto. Nesta área do design, assim como noutras, não existe um desafio ou dificuldade inerente a todos os projetos, mas sim variantes que influenciam de forma diferente o processo e o resultado final.

Por exemplo, a relação com o cliente/autor pode ser logo o primeiro desafio. Há clientes que pretendem estar mais presentes no processo de criação do livro, desde escolha de formatos, tipografia, imagens e materiais para a produção do objeto. No entanto, também já trabalhei com outros autores que não estão tão preocupados com o processo, mas sim com o resultado.

Obviamente que é muito mais estimulante e desafiante ter um cliente que está envolvido no processo todo do livro. Em que fazes vários pontos de situação do projeto, em que vais experimentando diferentes técnicas ou composições até chegarmos a um resultado positivo quer para mim enquanto designer, quer para o cliente.

Claro que não é apenas o cliente que torna um projeto desafiante ou não. A temática também é um enorme desafio. Aqui na Circo os nossos livros abrangem diferentes temas, desde monografias, livros teóricos e críticos, catálogos de exposições (como para a Bienal de Veneza ou a Trienal de Arquitetura de Lisboa), entre outros.

O principal objetivo é que o formato se adegue ao tema do livro. No caso de uma monografia, como por exemplo o livro das obras do arquiteto Manuel Botelho, o formato é fundamental para se perceber e ler com detalhe todos os desenhos técnicos e as fotografias das obras.

É um livro que vive acima de tudo da imagem. Desta forma, sentimos uma maior necessidade para que o formato fosse maior do que os restantes livros editados por nós.

Em oposição a este exemplo temos o livro Mies e a Gata Niebla, em que o formato se aproxima ao do livro de bolso. Neste caso o mais importante é o texto e a facilidade de manuseamento do objeto. Claro que o desafio aqui foi conseguir aliar o conteúdo à forma, sem comprometer a leitura dos textos. Foi necessário considerar qual a melhor tipografia para um formato tão pequeno e qual o tamanho do texto de maneira a que a informação ficasse equilibrada na página. Este livro tem imagens que servem apenas de complemento ao texto.

(AA) Passando agora um pouco para o papel de designer no design de livros, qual a tua abordagem ao iniciar um design de um livro?

(CM) Eu acho que depende muito do projeto, lá está. Para mim o ponto de partida é sempre saber qual é o tema do livro e que ideias poderá ter o autor. Como expliquei anteriormente, o tema vai influenciar muito a forma e a adequação do conteúdo ao objeto. Assim que estes dois pontos ficam mais ou menos definidos eu avanço para a escolha do formato juntamente com o autor para percebermos o que faz mais sentido para o projeto e que ao mesmo tempo vá de encontro ao que o cliente imagina. Claro que nem sempre o formato apresentado ou escolhido no início do projeto se mantém até ao final do mesmo por diversos motivos, como por exemplo a produção do livro.

Terminei à pouco um projeto, chamado Broken House, em que numa fase inicial tínhamos pensado num formato mais perto de um A4 e a meio/quase fim da sua execução alteramos para um formato mais pequeno para evitarmos desperdício de matéria prima. A partir do momento em que formato está escolhido, todos os elementos gráficos são decididos em função do conteúdo, como a escolha da tipografia, a grelha para paginar o conteúdo, a organização de fotografias ou desenhos na página e até mesmo a maneira como hierarquizamos a informação.

Lá está o design do livro tem ou deve adequar-se ao conteúdo do mesmo, e para mim isso é o ponto mais importante para começar a desenvolver o design de um livro.

(AA) Ainda no seguimento, de que forma o conteúdo do livro orienta as tuas escolhas de design e como garantes que essas escolhas não se sobrepõem ou distraem do conteúdo?

(CM) Como disse anteriormente quer o conteúdo como as ideias do autor são fulcrais para o desenvolvimento do design e escolha de formatos, tipografias, enquadramentos, organização do conteúdo na página, todo um conjunto de escolhas.

Na minha opinião o grafismo não nos distrai do conteúdo. Ele serve para complementar de forma visual o que o autor está a descrever por palavras. Portanto o design é quase como um apoio visual para a temática do livro.

(AA) Agora passando para a relação entre o designer e o editor, para criar uma obra coesa entre forma e conteúdo, o quão importante é compreender a visão do editor?

(CM) No meu caso, como os editores dos projetos são a Magda e o Pedro (diretores da Circo de Ideias) é muito mais fácil a relação entre designer e editor. Há várias reuniões ao longo do processo de criação em que vou apresentando trabalho e juntos vamos debatendo o que faz sentido manter ou não, antes de apresentarmos uma proposta ao cliente.

No entanto, penso que sou um pouco privilegiada porque trabalhando diariamente com os editores, os mesmos acabaram por desenvolver uma grande confiança no meu trabalho, deixando-me explorar o design de forma diferente para cada projeto. Claro que há sempre elementos que precisam de ser ‘afinados’ ou melhor trabalhados, mas por norma tenho total liberdade criativa.

Aqui na Circo é muito importante o trabalho de equipa e é muito interessante, a nível gráfico, o feedback que vou recebendo, pois o background da equipa toda é a arquitetura. Portanto, os editores acabam por ter uma visão muito diferente da minha, por exemplo, no que toca à seleção de desenhos e fotografias. Eles sabem o que é importante ficar registado no livro, enquanto que eu sou capaz de selecionar imagens que considere graficamente mais apelativas.

É esta combinação de conhecimentos e experiências diferentes entre designer, editor e até mesmo autor, que acaba por enriquecer o livro.

(AA) Podes explorar aquela perspectiva que falaste, da característica da Circo?

(CM) Sim, então, nos nossos livros isto pode-se dividir de duas formas. Podemos ter um livro em que existe mesmo o autor e depois alguém que faz a parte de edição, neste caso o editor, ou então os próprios editores serem autores porque o livro contém textos que têm outras autorias. Portanto, neste caso, acabam por ser convidados diferentes autores para falar sobre um tema e os editores é que acabam por ser os autores entre aspas do livro em si, portanto, do global. A relação que eu, enquanto designer, tenho com os editores acaba por ser uma relação próxima porque os editores são o Pedro e a Magda, que são os diretores da Circo. Portanto, é um trabalho todo interno, não é um editor que vem de fora fazer esse trabalho, acaba por ser todo um trabalho interno. Acho que é sempre importante esse trabalho de grupo.

A questão aqui é que eu acho que tenho bastante liberdade, desde o início, para poder explorar aquilo que eu pretender. E é um bocado por aí que começa o processo, pelo menos o meu processo gráfico, que é eu primeiro faço sempre um bocado de investigação, depois vou explorando tipografias, as imagens, composição de texto e tento perceber se faz sentido para o projeto, se não faz, fazer testes, e depois então apresento a minha proposta aos editores e posteriormente ao autor do livro.

Aliás, o contacto que eu tenho com os autores não começa logo desde o início do projeto — eu já entro numa fase posterior, em que já foi decidido e definido aquilo que será o projeto entre os editores e os autores (ou o autor) do livro. Portanto, eu entro já numa fase mais final. E lá está, é este o processo: é-me apresentado pelos editores do projeto e, a partir daí, tendo por base aquilo que eles me vão dizendo...porque, lá está, isto também não é um processo linear.

Há autores que te conseguem entregar logo o conteúdo todo numa fase inicial, enquanto que há outros em que eu já sei qual é o projeto, posso começar a fazer testes, mas o conteúdo ainda não está fechado. Portanto, há estas duas possibilidades. Uma é muito mais fácil, e é melhor, que é já teres o conteúdo todo e poderes estar a testar e a experimentar já com o conteúdo fechado, ou praticamente fechado.

E outra é ainda estares numa fase em que tens que fazer testes de design, tens que experimentar o design, tens que apresentar algo, mas sem teres conteúdo finalizado.

Portanto, isso também, relativamente à outra questão das dificuldades, eu acho que é um problema: estares a trabalhar com conteúdo que não é final, com conteúdo que te pode alterar passado uns meses, por completo, o design, por exemplo.

Imagina, na fase em que é apresentado o projeto e em que eu começo logo a fazer testes, o conteúdo não está fechado e, passado quase seis meses, é apresentado. Portanto, um livro não é uma coisa que se faz em meses, por norma...leva um ano, da experiência que eu tenho. Porque, lá está, se o conteúdo não estiver fechado, se estiverem sempre coisas a ser alteradas, eu também acabo por não conseguir fazer o meu trabalho direito, ou seguido, ou de uma forma mais uniforme, porque há sempre coisas a serem alteradas. E, existindo conteúdo que desaparece, eu acabo por ter que pensar o design outra vez. Porque tinha pensado num livro em que tem notas de rodapé e, depois, deixa de existir notas de rodapé

e é logo ali uma mancha gráfica que desaparece. Então, tu tens que ver como é que podes resolver e compensar aqueles espaços que ficaram em branco onde estavam as notas, por exemplo.

Voltando à parte da dificuldade, eu acho que isto é um dos problemas: começar um projeto sem ter o conteúdo completamente fechado.

(AA) Nesse processo já houve situações em que as tuas ideias como designer e no caso da Circo, as do editor/autor, entraram em conflito? Como resolveram essas diferenças?

(CM) Eu não considero que alguma vez as minhas ideias tenham entrado em conflito com as ideias dos editores ou até mesmo dos autores.

O processo de criação é algo demorado, em que vamos ‘limando’ as diversas ideias que vão surgindo. Às vezes avançamos no projeto, outras vezes recuamos, mas acaba por ser normal. Fazer um livro ou outro projeto qualquer não é linear e tem os seus desafios, que vão sendo resolvidos em equipa.

Por norma eu começo o projeto, defino o formato, tipografia, hierarquias e posteriormente reúno com os editores para debatermos as minhas ideias. Quando o design já está mais sólido e seguro apresentamos ao cliente.

É importante perceber que isto é a minha experiência enquanto designer numa editora, se fosse enquanto freelancer provavelmente o processo seria completamente diferente.

(AA) Agora vou passar para o papel de designer-editor. Na tua opinião, como é que o papel de designer-editor pode influenciar e enriquecer o processo de produção editorial e quais consideras serem as principais vantagens e desvantagens desta convergência?

(CM) Eu não tenho propriamente um papel de designer-editor, no entanto o meu trabalho divide-se em três ‘patamares’ diferentes, dependendo do projeto que está a ser desenvolvido.

No primeiro patamar temos a revisão. Não sei se isto poderá ser considerado o papel de designer-editor, no entanto, todos os livros editados pela Circo de Ideias passam por este processo. No meu caso, o tipo de revisão que faço está relacionada com o design. Tentar perceber se as regras gráficas utilizadas para fazer o livro estão corretas ao longo do mesmo. Perceber se está tudo alinhado, se faltam espaços ou se existem espaços a mais, se as tipografias estão corretas. Esta revisão é feita para todos os livros, incluindo os que são feitos por outros designers fora da Circo.

Este género de trabalho é muito interessante, principalmente quando o design é de outra pessoa, porque me ‘obriga’ a estudar e a compreender o que é que o outro quer transmitir no livro, como é que pensou o design para aquela temática em específico, quais é que foram os critérios escolhidos e como é que os mesmos foram aplicados. Acaba por ser um exercício gráfico bastante enriquecedor.

Num segundo patamar temos a paginação. Isto acontece quando uma coleção é começada na Circo e por alguma razão o designer não consegue dar continuidade ao projeto e então entro eu para fazer esse trabalho. A primeira coisa que faço é perceber como é que foi pensado o design do livro, quais é que são as regras hierárquicas que foram aplicadas, tipografias escolhidas, como é que é utilizada a grelha de texto e a grelha para as imagens e a partir daí começo a paginar o novo livro tendo como referência o anterior. Isto é um trabalho, em que por norma, eu estou em contacto com o designer do projeto para se tiver alguma dúvida ou precisar de criar algum elemento gráfico que não existia no livro anterior.

Isto acontece na coleção do *Bande à Part* (coleção começada pela Rita Castilho) e na coleção dos *Textos Críticos* (coleção começada pela Ana Resende).

Por último, o terceiro patamar, são os dois anteriores mais o design realizado por mim. Neste caso, após o projeto estar terminado também faço acompanhamento na gráfica da produção do livro.

(AA) Vou passar agora para o design do livro de bolso. Qual a tua experiência no design livro de bolso e quais foram as principais diferenças e desafios em relação a outros formatos?

(CM) Acho que sempre tive uma tendência para fazer livros com um formato mais pequeno. Mesmo na faculdade os projetos que fazia tinham no máximo um formato A4, mas se não me engano isso apenas aconteceu num projeto, todos os outros livros tinham formatos mais pequenos. Aqui na editora já fiz livros com formato de bolso, como o *Mies* e a *Gata Niebla*, e a *Curadoria do Complexo* e da *Greve Aberta*, assim como formatos maiores como uma monografia da obra do arquiteto Germano de Castro Pinheiro e um livro sobre o projeto *Broken House*. O grande desafio é adequar o conteúdo ao formato escolhido. Nestes casos que te apresento os livros mais pequenos têm um teor teórico, praticamente não vivem da imagem.

Já os outros dois livros são muito focados nos desenhos téc-

nicos e nas fotografias dos projetos, o que obriga a que o formato seja maior para esse conteúdo ter a leitura adequada. Claro que também há exceções a estes casos que acabei de apresentar. Temos uma coleção monográfica em que o formato do livro está entre o livro de bolso e as restantes monografias ou teses editadas por nós.

(AA) Eu agora queria entrar nas reflexões finais sobre o futuro do design editorial e dos livros de bolso. O livro de bolso muitas vezes é visto como um formato de menor valor. Qual é a tua opinião sobre esse estigma e qual acreditas ser o futuro desse formato no mercado editorial?

(CM) Penso que a opinião sobre esse estigma está a mudar, quer ao nível do design, das editoras e também dos consumidores. A Circo para além de editora também é livraria e neste momento cada vez mais as editoras nacionais e internacionais fazem livros com formato mais pequeno. Não quer dizer que seja necessariamente livro de bolso mas temos tido mais variedade de formatos. Não há propriamente uma regra, mas cada vez mais surgem livros pequenos. E ser pequeno não é sinónimo de ser mais barato para venda ou de fraca qualidade a nível de produção. No entanto, e devido ao aumento de custo das matérias primas (papéis, tintas, e a própria mão de obra nas gráficas), por norma fica mais barato fazer um livro com um formato pequeno do que um formato grande. Na minha opinião, essa é uma das razões para vermos cada vez mais formatos pequenos, semelhantes ao livro de bolso. Por outro lado, o modo de vida da sociedade é cada vez mais intenso e com menos tempo, e o facto de poderes ter um objeto com um formato mais prático, leve e fácil de transportar e manusear é o ideal.

(AA) De que forma é que o design pode continuar a desempenhar um papel transformador na forma como os livros são consumidos e valorizados?

(CM) O design é importante e ajuda-te a ter uma consciência visual maior do que te rodeia.

No caso dos livros o design é fulcral.

Sem design não haveria distinção entre temas, os livros seguiram todos as mesmas regras e sem imagem gráfica é difícil,
na minha opinião,
um livro ficar-te na memória.

Os livros distinguem-se entre eles não apenas pelo tema, mas sobretudo pela imagem e grafismo que evocam e transmitem. Por isso é que por vezes, e falando das grandes editoras, o que é mais trabalhado são as capas. É o design da capa, o lettering escolhido, se há imagem ou desenho, se é a cores ou a preto e branco, capa dura ou mole, são estas características e outras que fazem com que as pessoas memorizem um livro, se calhar até mais do que a história em si. E isto é possível através do design editorial. E a verdade é que vivemos rodeados por design, por vezes podemos não ter essa consciência mas o design está presente no nosso dia-a-dia. Os livros são apenas mais um objeto que com design ganham vida e ficam gravados na memória.

Maria João Macedo

Designer;

Diretora criativa do estúdio Macedo Cannatà;
Cofundadora e responsável editorial
do Sismógrafo

Fevereiro, 2025

(AA) Antes de mais, gostaria de lhe agradecer por ter aceite dar esta entrevista. Para começarmos, pode contar-nos um pouco sobre o seu percurso no design editorial?

(MJM) Claro. O meu percurso no design editorial começou ainda durante os meus estudos. Estudei na Faculdade de Belas Artes, e desde o início sempre me interessei pelo design de livros. Além dos projetos académicos, comecei a fazer algumas publicações e fanzines, e outras iniciativas mais concretas, ainda enquanto estudante. Recordo-me que, no primeiro ano da faculdade, tivemos a oportunidade de criar uma fanzine com a turma. Eu, a Isabel Duarte e a Helena Gaspar ficámos responsáveis pelo corpo editorial da publicação, que era feita em fotocópias. Esse foi o nosso primeiro projeto real, e tivemos de decidir a direção da revista. Mais tarde, já no terceiro ano, fizemos outra fanzine chamada *Perfídia*, uma fanzine feminista. Também fomos as editoras desse projeto.

No último ano da faculdade, como projeto individual, criámos a *Voca*, uma revista de arte no Porto em que o objetivo era convidar artistas e pessoas do meio artístico a escreverem sobre a sua prática.

Era uma revista muito focada no texto. Na altura, éramos muito influenciadas por publicações como a *Dot Dot Dot*, que entretanto acabou, mas que marcou o nosso trabalho. Preparámos dois números, um em 2008 e outro em 2009, e ainda chegou a ser planeado um terceiro número, que acabou por não sair. A *Voca* foi uma revista que nos proporcionou muita experiência enquanto designers, pois tínhamos uma enorme vontade de desenhar objetos reais, não só as propostas académicas. Também nos interessava ter uma mão no conteúdo, embora, como éramos muito jovens, fizessemos isso de uma forma mais inocente.

Quando terminei a faculdade, fui uma das primeiras a ingressar no mestrado em design editorial, que abriu em 2009, e decidimos continuar com os nossos estudos. O mestrado foi uma extensão natural daquilo que já estávamos a fazer. Na verdade, foi durante esse período que comecei a trabalhar como freelancer e a fazer design de livros para diferentes clientes. Colaborei muito com o Museu de Serralves, com colegas e com coletivos como a Confederação e o Cine Clube de Braga. Esses primeiros trabalhos, muitas vezes não remunerados, foram funda-

mentais para ganhar experiência na área do design editorial. Em 2014, cofundi o Sismógrafo, um espaço de arte onde sou a única designer até hoje. O Sismógrafo começou sem grandes recursos, com a maioria do foco em exposições e atividades públicas, mas gradualmente fomos direcionando alguma verba para edições, criando livros de artistas, catálogos de exposições e outras publicações experimentais.

Este percurso, que começou enquanto freelancer, evoluiu para um estúdio com equipa. Desde o mestrado, colaborei com diversas empresas, associações culturais e coletivas, o que me permitiu desenvolver uma prática muito diversa.

(AA) Quais foram os principais desafios que encontrou ao longo da sua carreira como designer de livros?

(MJM) Os desafios são muitos. O design de livros é uma atividade difícil, principalmente porque, em muitos casos, é mal remunerada.

Em Portugal, o cenário é ainda mais complicado. Mesmo com o nosso estúdio já a ser reconhecido com prémios como o Prémio de Design do Livro, os honorários não são elevados. Além disso, há sempre o desafio do tempo. Os projetos exigem muito tempo e dedicação, mas, normalmente, os clientes não oferecem prazos adequados. Quando trabalhamos com clientes institucionais, como universidades ou museus, o tempo disponível é sempre muito curto e isso gera uma pressão enorme.

Outro problema é a falta de equipas profissionais nos lados dos clientes. Muitas vezes, as instituições não têm orçamentos para contratar um coordenador editorial, que é uma figura fundamental. A coordenação editorial faz a ponte entre várias áreas, como o design, a instituição e a gráfica. Contudo, o que acontece é que muitas vezes o cliente espera que o designer faça também esse papel, o que nem sempre é viável.

Além disso, em Portugal, ainda falta muito uma figura intermediária na pré-impressão, o tratamento de imagem e a revisão de provas de cor. Muitas vezes, somos nós, designers, a ter de tratar de todas essas tarefas, o que desvia o foco do nosso trabalho principal. No fundo, em Portugal, o designer de livros tem de ser uma espécie de “pau para toda a obra”, o que nem sempre é ideal.

(AA) Como é a sua abordagem ao iniciar o design de um livro?

(MJM) A minha abordagem varia de projeto para projeto, porque não há dois livros iguais. O primeiro passo é sempre entender o conteúdo do livro. Depois, o objetivo é criar uma ideia síntese que o livro possa trans-

mitir, mas sem grande artifício. O maior desafio, por vezes, é chegar a essa síntese e garantir que o livro, enquanto objeto, transmita a mensagem de forma clara e eficaz. Tudo, desde o tipo de papel, a encadernação, até à tipografia e ao formato, tem de estar alinhado com o que o autor ou o artista quer comunicar. Cada decisão deve ser pensada de forma a que o design se integre com o conteúdo, mas sem se sobrepor ou distrair o leitor.

(AA) De que forma o conteúdo do livro orienta as suas escolhas de design e como garante que essas escolhas não se sobrepõem ou distraem do conteúdo?

(MJM) O mais importante é sempre respeitar o conteúdo. O design deve ser uma extensão do que o autor ou o artista quer comunicar.

Mas, como designer, às vezes há também espaço para criar uma certa interação entre o design e o conteúdo, ou até para “distrair” o leitor de forma intencional, por exemplo, fizemos um livro para a Bienal de Design em que perfuramos as páginas do livro. Este foi um gesto de design muito invasivo, mas, dada a natureza do projeto, quisemos enfatizar o ato de design em si. Isso é algo que, de certa forma, “interfere” com a leitura, mas também faz parte da mensagem.

No entanto, a relação com o conteúdo deve ser sempre uma conversa com o autor. Quando se trata de artistas vivos, é ainda mais interessante, porque podemos dialogar sobre a visão deles e ajustar o design de acordo. No caso do Manuel de Oliveira, por exemplo, que foi um autor com quem trabalhamos, adoraria ter tido uma troca mais direta com ele sobre o que pensava em relação ao projeto. Mas a verdade é que, em muitos casos, o designer tem de fazer escolhas sem esse diálogo direto, e é aí que o respeito pelo conteúdo e pela mensagem do autor torna-se ainda mais essencial.

(AA) Qual a relação entre o designer e o editor durante o processo de criação de um livro?

(MJM) A relação entre o designer e o editor é fundamental.

O editor tem uma visão clara sobre o conteúdo e a forma como ele deve ser apresentado, e o designer, por sua vez, ajuda a traduzir essa visão para um formato visual que seja adequado ao tipo de livro e à mensagem que se quer transmitir.

Às vezes, o editor dá uma liberdade maior ao designer, o que permite uma maior experimentação e exploração criativa. Outras vezes, há uma necessidade mais explícita de seguir uma linha editorial mais

rígida. No entanto, o diálogo entre as duas partes é sempre essencial para garantir que o resultado final seja o mais eficaz possível.

(AA) Para criar uma obra coesa entre forma e conteúdo, é importante compreender a visão do editor?

(MJM) No caso, quando ela existe, porque em Portugal muitas vezes acaba por não haver esta figura. Eu diria que é raro existir um editor de livros no sentido clássico da palavra, alguém que escolhe e seleciona os conteúdos. Quando o livro compila textos ou, por exemplo, quando é um livro resultante de uma exposição coletiva, muitas vezes o editor é o curador. Ou, se não for um editor propriamente dito, é essa pessoa com quem se estabelece um diálogo. Essa pessoa tem uma ideia clara de como o livro deve ser. Para mim, não é só compreender a visão, é mesmo estabelecer um diálogo. Os exemplos mais interessantes acontecem quando há influências de parte a parte. Quando alguém vem com ideias muito fixas sobre como deve ser o design do livro, o resultado final tende a ser menos interessante. Um bom exemplo disso é o André Tavares, com quem trabalhamos várias vezes. Ele é um excelente editor, que sabe exatamente o que quer, mas também é muito generoso e aberto às sugestões. Trabalhar com ele é extremamente divertido.

O primeiro livro que fiz com o André, ainda estava sozinha, sem estúdio, foi um livro sobre o arquivo do Álvaro Siza. O André já tinha um design pré-estabelecido, mas o processo foi evoluindo porque ele também, como arquiteto, tem uma perspetiva muito visual e pensa no design de forma muito próxima. Portanto, não gosto muito de pensar que se deve apenas respeitar a visão de alguém, mas sim trabalhar em conjunto. Acredito que isso gera resultados mais interessantes.

(AA) Nesse processo, já houve situações em que as suas ideias enquanto designer e as do editor entraram em conflito?

Como resolveram essas diferenças?

(MJM) Já, às vezes, é necessário encontrar um ponto de encontro. E, de facto, nem sempre é fácil. A figura do editor muitas vezes confunde-se com a do cliente. Um exemplo disso foi o livro *L'Esprit Singulaire*, sobre a coleção Treger Saint Silvestre. Nesse caso, o cliente também é editor e colecionador das obras de arte. Portanto, é uma pessoa muito influente no processo. Trabalhar com o Antonio Saint Silvestre e o Richard Treger foi sempre muito interessante, mas também houve momentos de tensão. É um processo que, por vezes, exige cedências de ambos os lados.

Há momentos em que eles confiam nas nossas ideias, mas também há momentos em que temos de ceder para que o projeto siga e isso é que torna os projetos mais ricos.

(AA) Já desempenhou o papel de designer-editor em algum projeto?

(MJM) Sim, várias vezes.

(AA) Quais são os principais desafios ao equilibrar as funções de designer e editor?

(MJM) Eu acho que, por um lado, é a situação ideal. Vamos lá ver.

É ideal no sentido em que se encontram menos obstáculos em termos da ideia de como o livro deve ser, porque saem todos da mesma cabeça.

Mas lá está, às vezes, quando se encontram obstáculos, os projetos ficam mais ricos e mais interessantes e eu gosto mais de pensar em equipa e pensar com os outros do que pensar sozinha. Daí existir o estúdio e também o trabalho que é feito com o cliente, com os editores, etc. Por outro lado, é isso. Se eu estou a fazer as duas tarefas, à partida encontro menos contrariedades. Há uma grande dificuldade, isso eu tenho muito, que é normalmente seguir os prazos e os orçamentos. Porque, por um lado, a Maria João designer ou os Macedo Cannatà designer quer levar os projetos até às últimas consequências e, normalmente, há ideias que depois são caras para materializar. Ficam caras na gráfica. Porque são livros caros de produzir, são maluquices, são desafios técnicos.

E depois, há o lado do editor, que é responsável pelos prazos, pelos dinheiros. Aí, às vezes, há fricção. Não é raro, posso dizer isso. Já houve certos projetos em que o estúdio pôs dinheiro, porque queria tanto fazer aquela ideia e a coisa torna-se tão vital, tão importante para nós, que, quase que, no fundo, também é um trabalho nosso, é uma obra nossa. Temos que acompanhar isso com um investimento que vai para além do investimento de tempo e de design, chegando a ser um investimento de dinheiro. Já pusemos dinheiro em muitos livros.

O designer-editor conhece um espectro alargado do processo de fazer o livro,

da parte de edição, tratando o conteúdo, tendo o interesse em colocá-lo fora,

em partilhá-lo,

porque isso é a principal motivação de um editor. Depois, conhece todo

o processo de dar forma ao conteúdo e à produção do livro no seu lado mais material, até, talvez, um bocadinho da parte de distribuição e comercialização. Ter este conhecimento é importante e acredito que facilite em bastantes pontos.

(AA) Quais são as principais vantagens e desvantagens dessa convergência de funções?

(MJM) Já falei um bocado disso, que é a questão do... É muito fácil para um designer que edita dar tiros no pé no que diz respeito a tempos, orçamentos, e assim por diante. Há algo muito importante. Acho que no panorama editorial, havendo mais editores que são designers, ou confundindo-se a partir daí, saem livros mais bonitos e objetos mais ariscados e mais estimulantes. O mercado livreiro, o panorama editorial... Lembro-me de há uns anos atrás, ir à FNAC, porque era o mercado que havia em termos de livrarias no Porto, e os livros que se viam, os livros portugueses nas feiras do livro, eram muito mal tratados ao nível da tipografia. E eu acho que, no fundo, nós empurrámos um bocado, nós designers e editores, ou sobretudo os designers, ou os editores que reconhecem essa importância ao design, empurrámos o mercado no sentido de haver livros melhores no aspeto formal.

(AA) Qual a sua experiência no design de livros de bolso e quais as principais diferenças e desafios em relação a outros formatos?

(MJM) Um dos casos mais longos com os quais colaborei foi com o Museu de Serralves, na criação de uma coleção de livros que ainda hoje está em circulação. São cerca de oito livros diferentes, resultantes da série Da Coleção de Serralves. O trabalho começou por volta de 2015, com a diretora Suzanne Cotter. A série consistia em livros sobre as obras da coleção e as exposições que ocorreram ao longo dos anos. O formato foi uma questão importante, pois, inicialmente, a ideia era fazer um livro maior, mas, posteriormente, percebeu-se que a coleção deveria ser mais acessível e portátil, o que levou a optar por um formato mais pequeno. Desenhar livros, especialmente quando envolvem imagens de exposições em formatos mais pequenos, exige uma atenção especial. Aqui, havia bastante texto, mas havia que dar importância às imagens, e na altura também por questões de custos, optou-se por imprimir o texto a preto em cadernos separados das imagens, para reduzir custos. Foi um trabalho de vários anos, mas que acabou por ser bastante interessante.

No caso do Sismógrafo, também fizemos edições de livros

pequenos, geralmente por questões orçamentais. Alguns desses livros são catálogos de exposições, enquanto outros são livros de artista, mas todos seguem a mesma lógica de criar algo acessível e portátil, dentro das limitações de produção. Mais recentemente, lançámos a coleção Cadernos das Imagens de Pensamento, com volumes pequenos, que são bilingues e com uma média de 60 a 80 páginas. São livros de texto, mas com a preocupação de manter um formato que seja tanto acessível quanto fácil de transportar.

(AA) Entrando um pouco nas considerações finais, o livro de bolso muitas vezes é visto como um formato de menor valor.

Qual é a sua opinião sobre este estigma e qual acredita ser o futuro desse formato no mercado editorial?

(MJM) Eu acredito que o livro de bolso nunca vai deixar de existir. É muito difícil eliminar esse formato. Posso falar um pouco sobre a coleção Imagens de Pensamento. O Sismógrafo faz uma série de conferências que acontecem já há quatro anos e reúne, na sua maioria, filósofas que discutem questões sobre a imagem e a filosofia estética, ligando essas preocupações às artes visuais. Muitas pessoas começaram a perguntar se íamos editar esses textos, então pensamos em fazer o que é comum na academia: um "livro de atas", que compila as conferências. Isso é relativamente fácil de fazer, pois em Portugal existem muitos apoios para esse tipo de projeto. A ideia inicial era criar um livro de 300 páginas, com traduções, capa dura, imagens, biografias, e assim por diante, criando um verdadeiro calhamaço. Mas, com o tempo, percebemos que as conferências continuavam a acontecer e não tínhamos um ponto final para compilar tudo. Então, decidimos editar os textos em volumes, um por um. Isso ficou mais acessível e permitiu-nos editar a cada nova conferência. Além disso, conseguimos vender os livros nos meses de verão, quando há mais público. Eu comecei a pedir orçamentos e, com o estúdio, passamos a dar forma a esses livrinhos, para que, apesar de pequenos, fossem livros dignos. Cada volume tem duas línguas, o que foi fundamental, pois assim conseguimos ter uma quantidade de páginas suficiente.

Quando vemos editoras como a Penguin, que vendem livros por uma libra, é importante entender que elas fazem tiragens enormes, de milhares de exemplares, e conseguem reduzir os custos dessa forma. Esses livros de bolso, da Penguin e outras editoras, normalmente não são romances completos, mas sim textos menores, como contos.

Existe um equívoco por parte do consumidor, que associa o preço baixo à baixa qualidade do conteúdo. No entanto, o que acontece é que esses livros são feitos em grande escala e com preços reduzidos devido à tiragem massiva. Já no caso do Sismógrafo, os nossos livros de bolso são vendidos a preços muito baixos, como 4 ou 5 euros, mas o nosso objetivo não é lucrar, apenas cobrir os custos de produção. A diferença é que, enquanto as grandes editoras conseguem vender a preços baixos devido à escala da produção, nós não conseguimos fazer isso. O preço é baixo, mas o Sismógrafo não tem lucro algum. É preciso desmistificar essa ideia, porque as pessoas não sabem que os livros baratos das grandes editoras são feitos em larga escala, enquanto os nossos, apesar de pequenos, têm um valor de produção muito mais alto.

O futuro do livro de bolso no mercado editorial é complicado, especialmente quando se trata de editoras independentes como o Sismógrafo. O grande desafio é conciliar os custos de produção com o valor de venda. Há, no entanto, um interesse crescente pelo formato de bolso, pois ele permite a circulação rápida de ideias. Livros curtos, como os da coleção Vai Vem, fazem sentido nesse formato, pois tratam de assuntos urgentes e concisos. No mercado maior, o formato de bolso pode se tornar mais interessante à medida que o mercado de língua portuguesa se globaliza. Acredito que estamos a caminhar nesse sentido, com mais intercâmbio entre Portugal e o Brasil. Por exemplo, a Bikini Books, que surge agora entre os dois países, tem um grande potencial para alcançar públicos de ambos os lados.

(AA) Para concluir, como acredita que o design pode continuar a desempenhar um papel transformador na forma como os livros são consumidos e valorizados?

(M/M) O papel transformador do design é claro, principalmente quando há espaço para atuar. Isso envolve a escolha de quem encomenda o design e a criação de bons projetos, sempre a lutar por boas práticas, como a seleção de bons papéis, tipografias adequadas, e outros aspetos materiais.

Um livro que seja agradável de ler do ponto de vista material
é um livro mais bem-sucedido,
e isso pode até melhorar os hábitos de leitura.

Muitas vezes, as pessoas desistem de ler um livro simplesmente porque

ele é mal diagramado. Lembro-me do sacrifício que foi ler Os Maias, por exemplo. Era um livro longo, com uma tipografia miúda e apertada. Foi muito difícil ler aquela edição, que era comum a todos. Espero que agora já existam edições mais agradáveis, se ainda se lê esse livro. O objeto, nesse caso, era muito ingrato.

Por isso, sim, acredito que o design tem um papel importante na valorização dos livros e no prazer da leitura.

André Tavares

Autor; Editor; Arquiteto; Investigador;
Coordenador da Dafne Editora

Dezembro, 2024

(AA) Boa tarde, e obrigada por ter aceite esta entrevista. Para começar, gostaria de pedir-lhe que se apresentasse e, se possível, partilhasse um pouco sobre o seu percurso enquanto autor e também enquanto editor.

(AT) Normalmente apresento-me como arquiteto, foi essa a minha formação. O meu pai também é arquiteto e aprendi muito com ele, tanto na prática profissional como na visão da arquitetura. No entanto, hoje em dia a minha atividade principal é como investigador. Se, por exemplo, me perguntarem em inquéritos, respondo «arquiteto», mas, no fundo, o que paga as contas ao fim do mês é ser investigador. Isso reflete-se na minha trajetória, que tem vindo a ser desenvolvida ao longo dos últimos 20 anos. Formei-me por volta de 2000 e, nesse início, tive experiência prática como arquiteto, a desenhar projetos e a trabalhar em obras. Também estive envolvido no meio profissional da arquitetura, na Ordem dos Arquitetos. Em certo momento surgiu a oportunidade de ir para a Suíça, onde pude fazer investigação, e foi aí que descobri o meu entusiasmo pela escrita. Comecei a ser solicitado para escrever artigos sobre crítica e documentação de arquitetura, o que me permitiu combinar investigação com escrita.

O meu primeiro livro, *Arquitetura e Tuberculose*, foi um trabalho que me deu muito prazer e que abriu portas para um doutoramento acabou por dar origem a outros livros. Durante esse período, vivi a precariedade típica dos investigadores, sempre à procura de novas bolsas e projetos, o que frequentemente resultava em mais um livro. Finalmente, há dois anos consegui um contrato de trabalho permanente, mas nunca deixei de escrever críticas e de colaborar com vários projetos culturais na área da arquitetura.

Esse trabalho na área cultural acabou por ter uma grande abrangência, quando fui editor do *Jornal dos Arquitetos*, da Ordem dos Arquitetos. O jornal tinha uma tiragem de 14 mil exemplares e teve um impacto significativo na área. Nesse período, fui convidado, juntamente com o Diogo Seixas Lopes, para fazer a curadoria da Trienal de Arquitetura de Lisboa, o que me levou a desenvolver exposições de arquitetura. Mais tarde, passei a coordenar o programa de exposições de arquitetura do

Centro Cultural de Belém, na Garagem Sul, durante seis ou sete anos. Ao mesmo tempo, estive sempre envolvido no trabalho editorial na Dafne.

A Dafne Editora foi fundada pelo meu pai em 2003, inicialmente para publicar os seus próprios livros. Em 2005, a editora encontrava-se um pouco desorganizada e, como já tinha colaborado nas primeiras etapas do seu desenvolvimento, decidi continuar a ajudar, publicando livros em que eu próprio estava a colaborar, como um catálogo de uma exposição, e também livros de alguns amigos que tinham conteúdos interessantes e publicáveis. Esta trajetória foi marcada por um trabalho regular de edição e publicação e, ao longo destes vinte anos, conseguimos manter uma média de quatro livros por ano, com algumas variações. Em poucas palavras este é o meu percurso profissional, marcado pela mistura constante entre autoria e edição.

(AA) Quais foram os maiores desafios que enfrentou na sua carreira literária?

(AT) Literária? Talvez não chamasse assim.

Há desafios de diferentes ordens. Há desafios divertidos e loucos como: «André, temos um livro que precisamos de publicar daqui a três semanas. Dá para fazer? Vamos embora!» É um grande desafio fazer um livro em três semanas e depois fica pronto. Há desafios desses que são divertidos e correm bem, ficamos todos contentes — obviamente em três semanas dá sempre direito a algumas zangas — mas retrospectivamente é curioso pensar como fomos capazes de fazer aquilo.

Enquanto editor (falando como editor da Dafne), recordo-me de histórias ligadas a vários livros. Por exemplo, estar envolvido em trinta mil outras coisas ao mesmo tempo e, como se não fosse bastante, ainda me pedirem para fazer um livro. Era uma grande confusão e, embora não tivesse condições para aceitar, por razões pessoais, de simpatia ou até de interesse, não consegui dizer que não. Anos depois, penso: «Como fui capaz de editar aquele livro de um modo relativamente eficaz?»

Enfim, no meio de tanta confusão, acabamos por perdoar algumas falhas que surgem no resultado final. Hoje, sinceramente, já não seria capaz.

O grande desafio é a persistência. Lembro-me de, quando tínhamos editado apenas alguns livros, nos dizerem que estas editoras, em geral, duram três ou quatro anos. Ao fim de vinte anos continuarmos a publicar, creio que a grande dificuldade é essa persistência e, como editor, esse é o grande desafio.

Como autor, o grande desafio é não estar sempre a escrever a mesma coisa. Por vezes tenho essa sensação. Quando estou a escrever um texto e penso: «Eu já escrevi isto, estou a escrever sempre a mesma coisa.» Também pela natureza do que faço (que não é literário), há a necessidade constante de escrever a mesma coisa de formas muito diferentes, para públicos distintos e em contextos variados. Em certo momento isso pode tornar-se maçador. Por isso, diria que o grande desafio é conseguir manter uma capacidade de reinvenção que não leve à superficialidade, no sentido de que os conteúdos não se tornem demasiado ligeiros ou pouco aprofundados. Sendo um trabalho de investigação (não no sentido criminal, mas no sentido de produção de conhecimento), é importante que traga algo verdadeiramente novo.

(AA) Como se dá o processo de criação de um livro? Costuma seguir alguma metodologia específica?

(AT) Não. Mais uma vez, vamos dividir a resposta. Uma coisa é, como editor, trabalhar com outros autores; outra coisa é trabalhar como autor de livros.

Muitas vezes, como editor, tenho noção de que há autores que não têm noção de terem o livro feito. Não têm noção de que têm o bom livro nas mãos. Outras vezes é preciso fazer os livros aparecer, criar com os autores e dar os empurrões necessários para que eles aconteçam, para que as ideias ganhem determinadas perspectivas, conteúdos.

São livros que eu não seria capaz de escrever,
ou que não são os meus livros.

Mas nos quais, como editor,
também acabo por ter um pequeno papel porque conduzo o processo para determinadas soluções.

É curioso ver que o mesmo me acontece como autor. Ou seja, ter um livro que quero escrever e encontrar um editor numa fase preliminar do processo. Isto já me aconteceu em vários livros, tenho tido o privilégio de ter editores que me dizem: «Não vás por aí, vamos antes fazer isto assim porque vai ter outras consequências.» Essa relação de autor com editor é, para mim, um privilégio muito grande, porque se percebe que o livro ganha uma escala, uma dimensão e um alcance que ultrapassa muito o meu alcance como autor. Porquê? Como autores,

estamos demasiado obcecados com determinados aspetos de pormenor que, por vezes são relevantes, até podem ser interessantes, mas também bloqueiam outros aspetos que o livro possa vir a alcançar. Se mantivermos todas as obsessões o resultado final pode ficar a perder.

O mesmo acontece com o editor. Por vezes há diferenças entre aquilo que se imagina para o livro que vamos editar e as expectativas que os autores têm em relação a ele. Isso tem de ser bem negociado, senão dá zanga. As zangas, enfim, são normais, em geral são pacíficas, são irritações de dois ou três dias, não duram mais do que isso. Correspondem a diferentes percepções do livro, de como o livro funciona, qual o desempenho que possa vir a ter. Dito assim, o «desempenho» parece uma coisa muito mecânica, muito performativa na versão técnica da palavra. Mas apesar de tudo é isso mesmo, como é que o livro se comporta em diferentes contextos.

(AA) De que forma considera o público durante a sua escrita e como é que isso influencia as suas decisões possivelmente criativas?

(AT) Obviamente, isso é muito importante. Há duas dimensões. A primeira é a do primeiro leitor, que sou eu. Para mim isso é muito claro. Na maioria das vezes, sobretudo quando escrevo num contexto de investigação, concretamente de investigação em história da arquitetura, apercebo-me de que, enquanto não escrevo, não sei exatamente o que estou a dizer. Muitas vezes, escrevo para entender aquilo que estou a dizer, aquilo em que estou a pensar e para dar forma ao que estou a pensar. Porque se não escrevo — vou na rua e creio que aquele pensamento ou ideia é muito divertido, mas passado um mês ou dois lembro-me e constato que tinha tido uma ideia que me tinha dado tanto prazer e já não sei qual é que ela era. Quando me sento a escrever também percebo os conflitos e problemas, ou as dificuldades, que a formalização daquela ideia traz ao seu conteúdo.

(AA) Como é que ao escrever interroga o conteúdo?

(AT) Escrever, para mim, é um processo que começa com a formulação de algumas frases ou parágrafos. Esse início leva-me inevitavelmente à investigação, à identificação de fontes, à contraposição de argumentos concretos que interroguem o que estou a enunciar. Ou seja, o primeiro público sou eu próprio.

A segunda parte desta questão está ligada à escolha da língua em que escrevo. Nos meus primeiros livros, escrevia integralmente em

português e, embora depois tivesse de os traduzir, o português era, desde o início, a minha língua de trabalho (e gostava de deixar as citações nas respectivas línguas originais). No entanto, com o tempo, percebi que o público com o qual queria comunicar não estava ali. Já tinha publicado dois ou três livros e, apesar de ter recebido algumas palavras de incentivo, sentia não ter atingido o meu objetivo.

Rapidamente percebi, sobretudo no campo da investigação, que o circuito de circulação de conhecimento é internacional e que escrever em português não era suficiente para chegar lá. A tradução, além de dispendiosa, não resolvia o problema principal: os meus interlocutores muitas vezes não compreendiam a linguagem nem a forma como o português estrutura o pensamento. Cheguei à conclusão de que precisava de escrever para um público diferente, um público que não falava português. Isso obrigou-me a reformular o modo como apresentava as minhas ideias, como abordava os temas e como expunha os argumentos. É evidente que a escrita deve ser moldada consoante o público a que se dirige: escrever para um jornal é muito diferente de escrever para uma revista académica, por exemplo. A linguagem, o estilo e até o ritmo mudam consoante o suporte e os leitores a quem se destina o texto. Essa mudança de linguagem foi um passo importante.

(AA) Como descreveria a sua colaboração com os editores no desenvolvimento dos seus livros, tanto enquanto autor quanto enquanto editor? E como tem sido a experiência de colaborar com outros autores?

(AT) Creio que já toquei nesse ponto antes, mas, como autor, a colaboração com editores é um alívio. Tenho o prazer e o privilégio de perceber que há quem saiba como comunicar a existência de um livro, que há quem saiba como financiar uma edição, etc. Mas também que há quem saiba colaborar ao nível do conteúdo. A questão — na escrita científica isso é muito claro — do peer review é muito valiosa e potente. Pode ser problemática, felizmente para mim só foi problemática uma ou duas vezes, mas não teve problema nenhum, ou seja, não publiquei, paciência. Por vezes pode tornar-se problemática quando há campos de interesse, autoridades (o dono deste campo de conhecimento é fulano tal), mas essa experiência da revisão por pares tem sido muito profícua e aberto a possibilidade de aprender e expandir muito o conteúdo do trabalho que faço. Isso é precioso e insubstituível. Depois há editores mais

interventivos e outros menos. Trabalhar com o Tom Weaver, o Moritz Gleitz ou o Pierre Chabard foram experiências incríveis. O Tom tem uma perspectiva muito interventiva sobre o próprio livro. Como explicar? Ao nível da amarração de ideias, da clareza do pensamento, de como estruturar o texto para criar proximidade com o leitor através do texto, ou seja, como escrever de forma a envolver verdadeiramente o leitor no próprio formato do livro. Estas discussões foram muito ricas e estão particularmente visíveis no livro *Architecture Follows Fish*, ou nas duas edições do *Vitruvius Without Text* e *Vitruve hors texte*. As ideias presentes nesses livros nasceram, em grande parte, do diálogo, da troca de impressões com editores que se interessavam genuinamente pelo conteúdo e pelo projeto editorial como um todo. Esse processo contrasta radicalmente com com outros editores que têm uma postura mais burocrática, para quem o livro é apenas uma sequência de palavras e imagens. Trabalhar com editores tarefeiros torna o processo muito angustiante, os livros perdem por falta de diálogo e de envolvimento dos muitos agentes que os constroem, do autor ao livreiro, passando pelos editores, os agentes, os impressores, os distribuidores, etc.. Esse diálogo com os editores é, para mim, precioso.

Falando do outro lado, como editor, reconheço serem posições muito diferentes. Para mim, é um privilégio poder conversar com os autores, estar próximo do seu processo criativo, tornar um pouco «meu» um assunto ou um conteúdo que, originalmente, não me pertence. Partilhar essa intimidade na criação de um livro é muito especial. É precisamente por isso que há tantas formas de editar, os papéis nem sempre são claros e essa proximidade, como em qualquer relação íntima, também traz tensões e conflitos. Mas, no geral, são conversas ricas. Há autores mais disponíveis, outros menos, relações mais próximas ou mais distantes... varia muito. Mas é um trabalho do qual retiro imenso prazer e onde, acima de tudo, aprendo muito.

(AA) Já enfrentou situações em que a sua visão, como editor, entrou em conflito com as expectativas do autor? E como lida com essas divergências?

(AT) Os conflitos, como é natural, surgem em momentos de divergência de expectativas, e devem ser tratados com diplomacia. Lembro-me de uma vez, em que a mulher de um dos autores, que também era minha amiga, acabou por ser a mediadora entre nós, porque já não estávamos a conseguir chegar a um entendimento. Ela conversava com o marido,

ele falava com ela e depois ela falava comigo. Esse tipo de situações é mais comum do que se imagina, mas o mais importante é manter uma comunicação aberta e respeitosa. O grande problema é quando as expectativas sobre o livro são muito diferentes entre as partes, o que pode gerar tensões. Quando estamos demasiado agarrados à nossa visão o conflito torna-se inevitável. Com os anos, aprendi a lidar melhor com esses conflitos. Não sou tão rígido como era e aprendi a dormir melhor com os problemas. Claro, há momentos em que questões como a escolha do título, da capa ou da inclusão de determinadas imagens geram discussões. Algumas dessas discussões podem até ser mais intensas, mas no final é sempre uma negociação. Nunca fomos para tribunal, felizmente, mas o processo de negociar com patrocinadores e editores pode ser complicado. São questões que podem parecer pequenas ou até ridículas, mas às vezes tornam-se decisivas. Em geral, apesar das discussões, a relação com os autores é boa. Mesmo que existam alguns conflitos.

(AA) Falando agora da influência do conteúdo na estrutura e na apresentação dos livros, como decide a estrutura e o formato mais adequado para os seus livros, tanto enquanto autor quanto enquanto editor?

(AT) Na posição de autor, isso tem mais a ver com o conteúdo do trabalho e com a própria investigação do que com o livro propriamente dito. É verdade que o livro acaba por moldar esses conteúdos, mas coloca-se sempre a pergunta: «Para que é que aquilo serve? Para que serve o livro que estou a escrever?»

Há uma definição que por vezes uso: «São os livros que eu gostava de ler.» Para pensar o formato, trata-se de perceber como os gostaria de ler. Na praia? Na biblioteca? No metro? Enfim... tentar perceber que livro gostaria de ler.

Como editor, essa relação é um pouco diferente. Houve duas decisões editoriais que, nos primórdios da editora, tomámos com alguma radicalidade (tentámos revertê-las, mas acabámos por voltar atrás) que dizem respeito à questão dos formatos. A editora começou com a coleção Sebentas de História impressa em 15,0 por 22,5 cm. Passados uns anos, a coleção Equações seguiu aquele formato. Decidimos manter o formato dos livros para não termos de mudar de envelope, porque senão precisaríamos de dois envelopes diferentes e isso estragava-nos a logística, que tinha de ser mínima (era tudo no osso).

Mais tarde, sentimos que aquele formato era demasiado apertado para alguns conteúdos e resolvemos criar uma coleção Fora de Série, para termos mais variedade ao nível dos conteúdos e podermos organizar outro género de publicações. Essa Fora de Série rapidamente se estabilizou em dois formatos: o 16,5 por 24,0 e o 22,0 por 26,0, que já servia para anunciar «este é um livro maior». Quando agora pensamos em novos livros para a Dafne Editora, pensamos nestes três formatos — porque são os que temos. Esses formatos dão-nos um preço, uma superfície de página, uma escala e, também, um determinado alcance editorial. É muito diferente pensar num livro em capa mole de 15,0 por 22,5 ou num livro em capa dura de 22,0 por 26,0. Numa editora, os formatos acabam por conduzir o livro em determinadas direções. Claro que, depois, lá dentro, podem ser tratados de modos muito diversos — o texto pode ser editado de várias maneiras, as imagens podem ser organizadas com várias escalas, etc.

(AA) Já publicou livros em formato de bolso?

(AT) Lembro-me de ter feito um livrinho na Associação Estudantes da Faculdade que cabia num bolso, mas creio que isso não conta.

Como autor, publiquei um livro especificamente pensado para o formato de bolso: Charles Siclis: *L'Étoile filante*, uma tradução para francês de um capítulo de *Os Fantomas de Serralves*. Foi publicado numa editora chamada B2, uma invenção incrível do Nikola Jankovic, imaginada para livros de bolso. Eu estava muito entusiasmado por fazer parte dessa coleção, já conhecia e gostava muito dos livros que lá estavam a ser publicados.

(AA) Como avalia o estigma de que o livro de bolso é um formato de menor valor? Acredita que ele pode ser reposicionado como uma alternativa acessível e de qualidade?

(AT) Não creio que exista esse estigma. Não se trata de uma questão de «menor valor», mas sim de circuito. O *coffee table book*, como gostam de lhe chamar, é um livro grande. A grande vantagem do livro de bolso é permitir formas de leitura mais informais, na praia, no autocarro, na carteira, enfim, permite proporcionar uma relação física muito diferente daquela que temos com um livro de formato maior que, além do peso, tem um custo mais elevado. A questão económica é relevante: o facto de o livro de bolso poder ter um preço mais baixo permite-lhe chegar a outro público. Um público que está disposto a arriscar, a ler só as primeiras 15 ou 20 páginas e admitir que talvez não vá ler o livro todo e, ainda assim, estar disposto a pagar por ele. Creio ser essa a grande virtude do livro de

bolso. Não penso que tenha necessariamente um estilo específico. É simplesmente o que é: um livro de bolso. E muitos, maravilhosos, existem há vários séculos.

(AA) Para concluir, quais são as suas expectativas para o futuro da literatura em termos de inovação e acesso ao público?

(AT) Não sei se tenho grandes expectativas. Na verdade, tenho curiosidade. Fiquei muito surpreendido com o impacto positivo do tiktok na leitura e no mercado editorial. Isso leva-me a pensar que temos de ter curiosidade e disponibilidade para imaginar haver outros futuros possíveis. Não tenho grande expectativa porque a minha relação com o livro é marginal, ou seja, vivo de ser investigador, não de ser editor.

Aliás, é o facto de não ser editor
que me permite continuar a editar livros.

Obviamente, há determinadas coisas que quero continuar a fazer, nomeadamente livros impressos, mas também percebo que o digital tem um peso muito grande na circulação do livro impresso.

Portanto, se quero continuar a imprimir livros, tenho de encontrar mecanismos para a sua existência no meio digital. Não tenho grandes expectativas, tenho curiosidade.

Eva Gonçalves

Autora; Designer; Investigadora; Docente;
Fundadora da Ellipsis Open School

Janeiro. 2025

<https://evagoncalves.com>

<https://ellipsisopenschool.tumblr.com>

(AA) Boa tarde, primeiramente queria agradecer a disponibilidade para esta entrevista. Gostaria de começar por lhe perguntar se nos pode contar um pouco sobre o seu percurso como autora e como designer.

(EG) Claro! Como designer, estudei na Faculdade de Belas Artes de Lisboa, onde fiz a licenciatura. Após a faculdade, senti que não estava preparada para a vida profissional, então, sem muito planeamento, decidi fazer o mestrado em Design, Comunicação e Novos Média. Foi um período de incertezas, mas, eventualmente, surgiu a oportunidade de ir para Berlim fazer um estágio do programa Inovarte, uma bolsa de estágio internacional. Acabei por estagiar na revista Mono.kultur, uma publicação cultural sediada em Berlim. Foi um estágio híbrido, que envolvia tanto design como gestão de publicação. Trabalhei com as questões de distribuição, assistência ao editor, revisão editorial e até publicações no blog da revista, que na época tinha uma grande audiência.

Após o estágio, continuei a colaborar com a Mono.kultur como freelancer. No entanto, também segui o mestrado, que acabou por demorar mais do que o esperado. Nessa altura, comecei a trabalhar em part-time num café, ao fim de semana, para conseguir pagar as contas e a renda.

Durante a semana, aluguei um pequeno estúdio com amigos e comecei a criar um portfólio, aprendendo de forma prática aquilo que sentia que não tinha aprendido na faculdade. Com esse estúdio, começámos a organizar eventos, como exposições, mercados de natal e encontros de artistas e ilustradores. Esses primeiros projetos ajudaram a consolidar a minha prática profissional, que se focava muito na publicação, especialmente de livros e revistas, sempre dentro do universo cultural.

Além disso, criei o projeto colaborativo Read What You Want, um clube de leitura que explorava o uso do espaço público para encontros literários. A ideia era que cada participante trouxesse o livro que quisesse ler, e, a partir disso, surgiam partilhas e discussões espontâneas. Fizemos desde eventos no Ringbahn, que é um metro, uma linha circular. Fizemos um evento aí, fizemos vários eventos em parques, fizemos eventos em galerias... Em paralelo, houve uma altura em que tive um blog onde escrevia, na altura em que os blogs ainda existiam e faziam sentido, e as pessoas

liam. A partir desse blog, comecei a escrever algumas coisas sobre design, sobre arte, e comecei, de vez em quando, a receber alguns convites para escrever. Portanto, comecei também a escrever, algumas fases a escrever mais, em outras fases a escrever menos. Depois, os blogs deixaram de ser relevantes e comecei a usar mais as redes sociais para exprimir uma posição crítica, ideias, opiniões, tenho feito bastante ao longo dos últimos anos, especialmente através do Instagram.

Foi assim, nesse contexto, que foram surgindo alguns convites, como o convite da Vai Vem para reunir uma série de ideias e pontos de vista no livro que publicámos. Nos últimos anos, como estava a dizer, o foco do meu trabalho, não como designer, mas mais como designer que trabalha nas fronteiras entre disciplinas, tem sido mais questões relacionadas com a educação e com comunidade, que acho que é uma coisa que partiu muito de uma forma e muito natural também do meu interesse por livros e aquilo que eu acho que é mágico nos livros, que é essa capacidade de conectar pessoas através de um objeto tão simples, que pode ser passado de mão em mão, através do qual podemos trazer ideias que, de outra forma, se calhar... Claro que hoje em dia há muitas alternativas aos livros, mas os livros têm um tempo muito específico e muito particular e muito especial. E pronto, acho que, de certa forma, é isso, é esse mais ou menos o meu percurso.

(AA) Como é que esses dois papéis, de designer e autora, se relacionam entre si?

(EG) Eu diria que... não sei se há exatamente, porque eu também dou aulas, então se calhar essa relação é mais presente na minha prática enquanto educadora, no contexto de um curso de design. Porque é o espaço onde eu ponho em prática algumas das ideias, onde eu experimento, e também num projeto alternativo que eu já faço há algum tempo, que é a Ellipsis Open School, uma summer school que eu organizo no Sul de Portugal. Mas eu diria que é mais nesse tipo de espaços e nesse tipo de prática que essas duas áreas da minha prática se cruzam. Não tanto na minha prática de designer enquanto service provider. É claro que se calhar há uma certa autonomia e um certo input que eu consigo trazer para alguns trabalhos comissionados, que têm a ver também com um certo know-how de como é que o meio da publicação e da criação editorial. Mas, nesses contextos, geralmente o meu papel resume-se mais ao papel de designer ou de art director.

(AA) E como costuma iniciar o processo criativo de um livro?
Existe uma interação entre a escrita e o design desde o início ou essas etapas ocorrem separadamente?

(EG) Depende do tipo de livro. Se for, por exemplo, um livro de artista, talvez não tanto, porque tem mais a ver com o trabalho. A escrita, normalmente, por exemplo, os textos curatoriais, são coisas que acabam por chegar muitas vezes mais tarde e é a partir daí que o processo de design se desenvolve. Mas, geralmente, são objetos que são mais pensados a partir de uma ideia que já existe, a partir de um corpo de trabalho, de conteúdos textuais, que já existem. É claro que os conteúdos textuais também têm, depois, impacto no desenho, naquilo que o objeto acaba por ser, mas normalmente, essas etapas ocorrem de forma mais separada.

Mas se for um livro de ficção, se for um livro de culinária, se for, não sei, estou a pensar no tipo de livro que já fiz, se for um livro teórico, se for um livro de ensaios, sim. Normalmente, eu gosto sempre de trabalhar com conteúdos o mais próximo possível do final e, se já existe, eu peço sempre acesso, porque sinto que é importante entrar dentro daquilo que é o universo criado pelo autor, ou que é o contexto daquilo que vai ser a publicação, para conseguir perceber que corpo e que cara é que este objeto tem. Eu penso muito nos projetos, não só nos livros, mas nos projetos de design (e muitas vezes explico aos meus alunos as coisas assim):

desenhar um livro é como que um processo de humanização.
Existe aqui uma alma, uma personalidade.

Que corpo é que nós vamos dar a esta alma?

Que aparência?

Que aparência tem a parte tangível daquilo que neste momento é apenas imaterial?

Portanto, acho que, respondendo de forma mais direta à tua pergunta, depende muito do tipo de conteúdo, mas tendo sempre a preferir trabalhar com as duas coisas à partida.

(AA) E qual é a sua relação com os editores? Como descreve a sua colaboração com eles no processo de criação?

(EG) No caso da Vai Vem, a colaboração foi extremamente simbiótica. Foi muito colaborativa e de apoio constante. Quando aceitei o convite para o livro, não sabia exatamente qual seria a mensagem que

queria transmitir. O processo exigiu muita reflexão e a ajuda dos editores foi fundamental para que o trabalho se concretizasse de forma coesa.

A troca de ideias foi essencial para o resultado final.

A colaboração com os editores foi uma experiência de grande aprendizagem, e, para mim, o processo foi essencial não só para o livro, mas também crítica sobre as temáticas.

Em experiências anteriores, eram mais ensaios ou textos críticos, portanto, a relação com o editor acaba por ser sempre uma relação muito mais circunscrita no tempo. Estamos a falar de outro tipo de temporalidade, portanto, são sempre relações mais curtas. É um outro tipo de edição também, que muitas vezes tem muito mais a ver com o trabalho de edição factual, de fast-checking, do que talvez de conseguirmos encontrar uma voz ou um tom certo, portanto, são relações mais efémeras. Mas, no geral, diria que foram todas positivas...

(AA) A sua experiência como designer traz alguma vantagem nesse relacionamento com os editores?

(EG) Acho que sim, no sentido em que eu sei como funciona a publicação de um livro, sei como funciona a timeline de um projeto editorial. Mas, nesse sentido, se calhar, até torna as coisas um bocadinho mais difíceis, porque quando não consegues cumprir prazos sentes-te mais culpada, porque sabes que do outro lado há alguém que vai sofrer as consequências. Normalmente, quem está no fim da linha é o designer. Portanto, tens sempre em conta toda essa dinâmica.

(AA) Como autora e designer, tem a liberdade de definir o design do seu livro ou prefere trabalhar com designers externos?

(EG) Trabalhei sempre com projetos editoriais que já estavam definidos quando foi para publicar a minha escrita. Portanto, nunca houve espaço para tomar decisões. E para mim funciona bem, porque escrever já é, em si, um desafio. Não gosto de fazer sempre design, portanto para mim é bom, às vezes, não ter essa responsabilidade. Também acho que, se estivesse a escrever e ao mesmo tempo a ser responsável pela parte do design, podia ficar tudo um pouco mais difícil. É sempre muito mais fácil criarmos para os outros do que para nós mesmos. Pelo menos eu sinto essa dificuldade.

É mais fácil para mim trabalhar com o conteúdo dos outros do

que com o meu próprio, porque é mais difícil para mim ter essa distância e a perspectiva necessária para um trabalho fluído.

(AA) Como é que o seu olhar de designer influencia as decisões gráficas ao longo do processo de produção? E quando trabalha com outros designers, como compartilha as suas ideias e colabora na criação visual?

(EG) Dada a minha formação, tenho sempre opiniões muito fortes em relação a tudo, desde a escolha de papéis até encadernações, formatos de impressão, etc. É uma parte essencial do meu trabalho. Eu sei que há designers que trabalham de forma mais compartimentada, por exemplo, fazem o design de uma peça ou de um livro e enviam. Eu gosto de acompanhar a produção o máximo possível para ter a certeza de que tudo fica bem feito. Um livro não é só composição gráfica, é também a textura do papel, a forma como conseguimos ou não abrir a lombada. Gosto que o trabalho fique o mais bem feito possível.

Relativamente à interação com outros designers, o meu estúdio sou eu e normalmente assistentes ou colaboradores pontuais. Algumas dessas colaborações mantêm-se ao longo do tempo. Quando contrato pessoas para trabalhar comigo, geralmente há uma certa hierarquia: atuo como diretora de arte, enquanto outra pessoa trabalha comigo para executar ideias e desenhar os objetos. No entanto, também há situações em que essa relação é muito mais horizontal, e somos duas pessoas a pesquisar e a desenvolver as propostas juntas. Depende muito do projeto, do tempo disponível e da pessoa com quem estou a trabalhar. Gosto de trabalhar colaborativamente, provavelmente porque também trabalho muito sozinha, mas também porque acredito que há muito a ganhar quando temos duas pessoas a pensar juntas.

(AA) Como vê o mercado editorial atual, especialmente para autores que também atuam como designers? Acha que existe vantagem ou desvantagem nessa convergência?

(EG) Acho que o mercado editorial está a evoluir e que os livros da Vai Vem são uma boa resposta a uma lacuna no mercado português. Há muito espaço para mais publicações independentes e editoras que se dediquem a projetos editoriais mais inovadores. No entanto, o mercado editorial português ainda está a crescer, e há muito a explorar. O que me entusiasma é a possibilidade de criar coleções e publicações temáticas que tragam uma nova dinâmica para o mercado editorial.

(AA) Considerando o crescimento dos formatos digitais, como acredita que o livro físico, especialmente o livro de bolso, pode continuar relevante?

(EG) Acredito que, apesar do crescimento do digital, o livro físico continua a ter um lugar especial. Quando fiz a minha tese de mestrado, em 2011, sobre o e-book, muita gente dizia que o livro físico ia desaparecer, mas isso não aconteceu. Na verdade, o que vemos é uma polarização: muitas publicações de qualidade mais fraca e, ao mesmo tempo, um movimento de valorização dos livros físicos. O livro de bolso, por exemplo, tem a vantagem de ser acessível e de chegar a um público mais amplo. O mercado português é pequeno, e os livros tendem a ser caros. Projetos editoriais poderiam explorar a lusofonia, criando edições que funcionassem tanto para Portugal quanto para o Brasil. Também há espaço para publicações temáticas e coleções, algo que me entusiasma muito.

(AA) Quais são suas expectativas para o futuro da literatura, em termos de inovação e acesso ao público?

(EG) Não tenho grandes expectativas. No mercado comercial, não acompanho muito. O que me entusiasma são projetos independentes, publicações temáticas, coleções voltadas para design e cinema. Espero ver mais projetos desse género a surgir nos próximos anos.

Conclusões

Pensar o designer-editor e o livro de bolso em conjunto é, em última instância, refletir sobre como o designer pode agir dentro do campo editorial. As conversas reunidas ao longo deste objeto, aliadas às referências teóricas que as sustentaram, revelam que este profissional já não se limita a executar uma forma. Ele participa da construção do conteúdo, da sua organização e do modo como será lido, interpretado e experienciado. O designer-editor emerge como uma figura híbrida que escuta, interpreta e traduz. Não dispõe apenas graficamente uma informação, mas contribui ativamente para o seu sentido. Essa postura implica uma aproximação entre o fazer gráfico e o fazer editorial, numa prática que reconhece o livro como um sistema complexo de linguagem, materialidade e pensamento. Dentro desse enquadramento, o livro de bolso, tantas vezes associado à ideia de economia e transitoriedade, revela-se um campo de experimentação particularmente fértil.

A sua história, marcada por tensões entre acessibilidade e qualidade, mostra que a fragilidade material não é sinónimo de fragilidade conceptual. Pelo contrário, é no espaço das restrições que o design pode operar com mais intensidade, propondo soluções formais que não simplificam, mas ampliam a experiência de leitura.

O que se confirma, portanto, é que o livro de bolso continua a ter um papel relevante, não apenas como formato acessível, mas como território de reconfiguração crítica. E que o designer-editor tem hoje, mais do que nunca, a possibilidade e a responsabilidade de intervir nesse território com clareza, intenção e cuidado.

O que se desenha, no cruzamento entre teoria e prática, é uma figura capaz de pensar o livro como um lugar

onde conteúdo, forma e leitor encontram-se em movimento. Tal como se propôs no início deste objeto, tratava-se de olhar com mais atenção para aquilo que, pela sua escala e descrição, tantas vezes passa despercebido. O percurso aqui traçado pretende contribuir para essa escuta atenta, uma escuta que reconhece, no livro de bolso e na figura do designer-editor, não apenas práticas, mas também gestos de crítica, cultura e intervenção.

“Inovar, editorialmente, não significa necessariamente inventar livros novos mas, tão-só, inventar fórmulas ou reinventá-las a partir de obras correntes ou de obras inéditas.”

(Medeiros, 2023, p.356)

Biografia

Designer-Editor

Sofia Gonçalves

Sofia Gonçalves é designer e docente na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Licenciada em Design de Comunicação pela FBAUL, mestre em Ciências da Comunicação pela FCSH-UNL e doutorada em Belas-Artes pela FBAUL. Fundou a editora Dois Dias com Rui de Almeida Paiva, onde desenvolve projetos editoriais que questionam as fronteiras entre design e edição. A sua prática abrange também as relações entre design de comunicação, práticas editoriais, economias da publicação e políticas editoriais.

Margarida Antunes e Pedro Mota

Margarida Antunes é designer e mestre em Estudos de Arte na especialização de Teoria e Crítica pela FBAUP. Licenciada em Design de Comunicação pela ESAD de Matosinhos, trabalha como freelancer, colaborando com projetos, marcas e instituições no desenvolvimento de projetos editoriais impressos e digitais. Pedro Mota é designer, licenciado pela ESAD de Matosinhos e com pós-graduação em Design Gráfico e Projetos Editoriais pela FBAUP. Baseado no Porto, o seu trabalho é principalmente focado na tipografia e em projetos impressos. Juntos, criaram em 2022 a editora Vai Vem, dedicada à produção e publicação de conteúdos nos domínios do Design e da Cultura. Fundaram também o estúdio de design Common Forms, sediado no Porto, onde desenvolvem projetos de comunicação visual nos setores editorial, cultural e tecnológico.

Designer

Inês Nepomuceno

Inês Nepomuceno é designer e docente, formada em Design de Comunicação pela FBAUP e mestre pela ESAD, onde leciona temas ligados à Identidade Gráfica e Design Editorial. Atua como designer gráfica

independente desde 2010, colaborando com clientes nas áreas de arte, arquitetura, cinema, teatro e dança. Entre os seus trabalhos, destacam-se o livro 751 — O Tempo Não Consome a Eternidade (DGLAB, 2018), premiado pelo Prémio de Design do Livro, e projetos como a identidade gráfica da Representação Portuguesa na Bienal de Veneza de Arquitetura de 2021 e da Galeria Municipal do Porto.

Catarina Matos

Catarina Matos é designer gráfica, licenciada em Design de Comunicação (2018) e mestre em Design Gráfico e Projetos Editoriais (2020) pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. A sua tese de mestrado, intitulada “Três Meses de Porto Design Biennial”, foi desenvolvida em colaboração com o centro de investigação esad—idea. Atualmente, é designer na editora Circo de Ideias, sediada no Porto, onde continua a explorar e desenvolver projetos inovadores na área do design editorial.

Maria João Macedo

Maria João Macedo é designer, licenciada em Design de Comunicação (2008) e mestre em Design Gráfico e Projetos Editoriais (2011) pelas Belas Artes do Porto. Desde 2018, é diretora criativa do estúdio Macedo Cannatà, onde desenvolve projetos que abrangem design visual e identidade, imagem e marca, exposições e instalações, websites e livros. Trabalha com artistas, curadores e instituições culturais, destacando-se pela identidade visual da Culturgest e pela série de publicações do Museu de Arte Contemporânea de Serralves. É também membro fundador e responsável pelo programa editorial do Sismógrafo, um espaço independente de arte contemporânea no Porto.

Autor-Editor/Designer

André Tavares

André Tavares é arquiteto, licenciado pela Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto (2000) e doutorado na mesma faculdade em 2009. É coordenador da Dafne Editora e foi programador da Garagem Sul do Centro Cultural de Belém (2017-2023). Foi diretor do Jornal

Arquitetos (2013-2015) e, com Diogo Seixas Lopes, curador-geral da Trienal de Arquitetura de Lisboa 2016. Autor de livros como *The Anatomy of the Architectural Book* (Lars Müller/Canadian Centre for Architecture, 2016), *Vitruvius Without Text* (gta Verlag, 2022) e *Architecture Follows Fish* (MIT Press, 2024).

Eva Gonçalves

Eva Gonçalves é designer, investigadora e docente, atuando nas interseções entre design, política e comunidade. Mestre em Design de Comunicação e Novos Media pela FBAUL (2011), é fundadora da Ellipsis Open School, uma escola experimental e comunidade temporária no sul de Portugal.

Bibliografia

- 45 Graus. #129 Pedro Bernardo - Dos segredos da edição de livros aos hábitos de leitura em Portugal. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=C3LNHveoXwI>
- Baines, P. (2005). *Penguin by design : a cover story, 1935-2005*. Penguin Books.
- Kinross, R. (2010). *Designer as publisher*. Hyphen Press. https://hyphenpress.co.uk/2010/07/07/designer_as_publisher/
- Lupton, E. (1998). *Designer as Producer*. Ellen Lupton. <https://ellenlupton.com/Designer-as-Producer>
- Medeiros, N. (2023). *Inovações na edição de livros ou a metáfora revolucionária*. Imprensa Da Universidade de Coimbra EBooks, 351–371. https://doi.org/10.14195/978-989-26-2548-5_11
- Mevis, A. (2009). *Every Book Starts with an Idea*. In S. De Bondt & F. Muggeridge (Eds.), *The Form of The Book*. Occasional Papers.
- Nogueira, C. (2006). *Literatura de Cordel Portuguesa. Apenas Livros*. (Original work published 2003)
- Poynor, R. (2005, July). *We Are All Editors Now. Or Are We?* - DesignObserver. DesignObserver. <https://designobserver.com/we-are-all-editors-now-or-are-we/>
- Rock, M. (1996) *Designer as Author* — 2x4. 2x4. <https://2x4.org/ideas/1996/designer-as-author/>
- Rock, M. (2009) *Fuck Content* — 2x4. 2x4. <https://2x4.org/ideas/2009/fuck-content/>

Ficha Técnica

Título: Entre a Forma e a Função

Subtítulo: Diálogos Sobre Design, Edição e o Livro De Bolso

Design e Edição: Ana Armada

Orientação: Prof. Mário Moura

Instituição: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Mestrado: Design Gráfico e Projetos Editoriais

1ª Edição, Junho 2025

Impressão: Norcopia

Formato: 112mm x 178mm

Papel: Munker Pure 90 gramas,

Reciclado 80 gramas,

CLA Bristol 240 gramas

Este livro foi desenvolvido no âmbito do Mestrado em Design Gráfico e Projetos Editoriais na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, como extensão prática e reflexiva do relatório de estágio realizado por Ana Armada, sob orientação do Prof. Mário Moura.

A publicação deste objeto tem como objetivo ampliar a discussão iniciada no relatório, apresentando-o de forma tangível, acessível e alinhada com os princípios que defende.

Ano letivo: 2024–2025

Este livro é uma extensão prática de uma investigação que procurou repensar o livro de bolso em Portugal e dar visibilidade ao papel do designer-editor. Através do diálogo com designers, editores, autores e designer-editores, construiu-se um espaço de reflexão partilhada, onde teoria e prática entrelaçam-se. Mais do que um objeto de estudo, este livro propõe-se como um espaço de diálogo e de experimentação, onde se cruzam ideias e práticas.