



## O design de livros a partir da materialidade probabilística: uma discussão inicial

*Book designing in regards to probabilistic materiality: early considerations*

Gabriela Araujo F Oliveira, Hans da Nóbrega Waechter

design de livro, forma do livro, materialidade

Este artigo confronta, a partir de uma revisão de literatura, o paradigma canônico do design de livros com a abordagem da materialidade probabilística para propor um modo alternativo de conceber a forma do livro e o ofício do design de livros. Depois de apresentar o cânone conforme delineado por Jan Tschichold, apresentamos a materialidade probabilística (Drucker, 2009) e delineamos consequências para a prática do design de livros. Concluímos que o contexto contemporâneo requer uma mudança de paradigmas teóricos.

*book design, form of the book, materiality*

*This paper contrasts through a literature review canonical book design paradigm with probabilistic materiality's approach in order to propose an alternative mode of conceiving the form of the book and the craft of book design. After presenting the canon as put forth by Jan Tschichold, we present probabilistic materiality (Drucker, 2009) and outline consequences to book designing. Finally, we argue that our contemporary context requires a shift in theoretical paradigms.*

### 1 Introdução

A dicotomia transparência/opacidade é recorrente na história do design gráfico. Desde a defesa dos ornamentos nos livros por William Morris no século 19, o discurso da disciplina ora defende ou renega a *presença* do designer na configuração. Em uma reflexão recente, Goggin (2010) evidencia esse dilema no design de livros: até que ponto o projeto gráfico pode fazer boas escolhas antes de interferir no conteúdo do livro? Para ele, essa pergunta é necessária pois “embora a consideração do conteúdo e contexto de um projeto seja crucial, (...) o livro em si é um objeto funcional” (p. 31). De fato, o paradigma canônico é que essa prática deve ser invisível, neutra, sem que fique evidente uma marca de autoria ou subjetividade (Cf. Camargo, 2016). Entretanto, alguns argumentam que a ausência dessas marcas é impraticável (Souza et al, 2016; 2018).

Para Tschichold (2007), representante do cânone, a resposta é clara: o designer de livros deve “criar um modo de apresentação cuja forma não ofusque o conteúdo nem seja indulgente com ele” (p. 31). Já Goggin (2010), tenta equacionar essas questões na tentativa de “dar lugar a uma abordagem conscientemente subjetiva” (p. 31), visto que, de um lado, a neutralidade é

impossível e, de outro, há riscos de “excesso de interpretação”. Com parcimônia, a prática do design seria uma “alquimia elegante”, que combina conteúdo e materialidade de maneira equilibrada para transformar a matéria-prima (*ibid.*). Nesse sentido, Oliveira (2016) enumera e analisa, a partir dos sete livros que compõem a *Coleção Particular* da editora Cosac Naify, os parâmetros de que o designer dispõe nas configurações gráficas e materiais de um livro para articular significado. Ao longo das sete análises realizadas pela autora, fica evidente como um conhecimento multidisciplinar e a colaboração entre atores no processo produtivo do livro é capaz de viabilizar objetos cuja configuração diverge do escopo puramente funcionalista predominante no design.

Portanto, este artigo visa a iniciar a elaboração de alternativas teórico-conceituais para o design de livros, pois faz parte de uma pesquisa em desenvolvimento que busca compreender o panorama contemporâneo da produção de livros no Brasil, apresentando contribuições teóricas e projetuais para o campo. Por meio da revisão de literatura, vamos apresentar alguns aspectos do paradigma canônico a partir da perspectiva de Tschichold (2007). Em contrapartida, delinearemos como conceber a leitura a partir de um paradigma probabilístico, considerando-a *performance*, à medida que o livro é concebido como *evento* (Drucker, 2009).

## 2 O paradigma canônico

Já depois da famosa reviravolta contra os ideais da Nova Tipografia, Jan Tschichold (2007), em *A Forma do Livro*, defende a “moralidade do bom design” – conforme título original. Ela está assentada na instituição de valores absolutos: desde o “critério objetivo de gosto” (p. 26) até “a cômoda legibilidade” (p. 27) ou mesmo “encontrar a representação tipográfica perfeita para o conteúdo do livro em elaboração” (p. 31). Nesse sentido, a auto-expressão é uma ambição que “o designer de livro responsável, consciente de sua obrigação” deve se despojar (*idem*) e deve “permanecer anônimo e sem apreciação explícita, não obstante ter prestado um serviço a uma obra valiosa e ao pequeno grupo de leitores visualmente sensível” (p. 29).

Portanto, Tschichold (2007) compreende a composição tipográfica em sentido estrito, apenas em termos da organização dos tipos. Assim, o papel do designer de livros pode ser definido como:

Escolher uma fonte bem ajustada ao texto; projetar uma página primorosa, idealmente elegível, com margens harmonicamente perfeitas, impecável espaçamento de palavras e letras; escolher corpos de tipo ritmicamente corretos para folhas de rosto e títulos, e compor as páginas em que há títulos de seção e de capítulos genuinamente belas e graciosas, no mesmo tom da página de texto – por esses meios um designer de livro pode contribuir muito para a fruição de uma valiosa obra de literatura. (Tschichold, 2007, p. 32)

Bringhurst (2007) sugere que tenhamos a cortesia de ler os “enunciados categóricos e regras absolutas” (p. 14) sabendo que o próprio Tschichold reconhecia a limitação deles. Ainda assim, o escopo conceitual da sua *forma* é, de fato, limitado aos caracteres em uma página. Ainda segundo Bringhurst (2007), “sua ambição [era] tornar visível a música das esferas”

(*ibid.*), enfatizando o ritmo dos espaçamentos entre palavras, a harmonia das margens, o tempo musical do espaço da página.

De fato, é preciso considerar o contexto histórico e tecnológico em que Tschichold escreveu esses textos. A indústria gráfica europeia, ainda em larga medida trabalhando com tipos de metal (*c.f.* Aragão, 2016), requisitava tamanha divisão do trabalho e restrição do escopo do trabalho do designer de livros a essas atividades que ele delineou. Escrevendo antes mesmo do predomínio da fotocomposição, seria possível colocar em questão as correspondências e diferenças entre os termos “artista gráfico”, “designer de livros” e “tipógrafo”, uma vez que a mudança de tecnologia alterou profundamente a compreensão dessas atividades (*c.f.* Brown, 2019).

Todavia, como Oliveira (2016) aponta, o ofício do design de livros hoje é radicalmente diferente. Sobretudo desde o surgimento dos *e-books*, os aspectos materiais ganharam força na oposição do livro digital ao impresso, embora já fosse evidente que não se trata de uma relação de substituição, mas de complementaridade entre esses meios. Assim, a materialidade do livro e sua história material têm sido objetos de um interesse renovado (Farbiarz & Farbiarz, 2010; Ribeiro, 2018) e outras possibilidades de relacionar conteúdo e projeto gráfico, enfatizando a percepção imediata da materialidade de seus suportes (Chartier, 2002). Ou seja, o leitor digital evidenciou que, quando inscrito em diferentes suportes, o texto possui diferentes significados: “as formas que permitem sua leitura, sua audição ou sua visão participam profundamente da construção de seus significados” (*ibid.* p. 62). A partir disso, Melot (2012) é categórico em considerar que:

Se os conteúdos migraram com uma série de vantagens para os servidores eletrônicos, somente o estudo da forma do livro e de suas propriedades singulares pode explicar seu sucesso duradouro. No mais, supõe-se que as razões que conduziram à vitória do códice sobre seus ancestrais, a tábua e o rolo, têm alguma coisa a ver com estas singularidades, graças às quais ele se mantém em condição de igualdade com as telas do computador e da televisão. (Melot, 2012, p. 25)

Portanto, a materialidade é uma dimensão inescapável, embora naturalizada, da nossa relação com o livro. Inicialmente, a atenção à materialidade do livro emergiu no campo da Bibliografia e da História, com autores como D. F. McKenzie ou Roger Chartier (*c.f.* Oliveira, 2016). Conforme Drucker (2009) aponta, é apenas no século 20 que a atenção à matéria, à mídia e à particularidade das artes se articulam e instituem a modernidade: tanto a conceituação quanto a própria prática artística tiveram a materialidade como premissa. Alguns desses movimentos trataram a materialidade tanto em seus aspectos inerentes (fatos materiais, “formais”), quanto pelos sistemas de significados em que estavam inseridos. Dessa perspectiva, a noção de materialidade torna-se dinâmica (*ibid.* p. 13) e é a partir dessa premissa que ela propõe a ideia de materialidade probabilística.

### 3 A abordagem da materialidade probabilística

Acreditamos que esta abordagem nos permite tanto compreender que a configuração do livro articula significados quanto explicitar como se dá a negociação com as convenções estabelecidas. A seguir, consideraremos esta fundamentação para uma prática de configuração que contemple a *forma do livro* de maneira mais ampla do que o paradigma canônico, implicando outras conceituações de comunicação. Desse modo, o livro pode ser compreendido como “um campo de forças ativo e dinâmico (...) atuando umas sobre as outras naquele enquadramento delimitado para produzir as condições pelas quais o leitor é provocado no ato constitutivo de leitura que realiza o texto” (Drucker, 2009, p. 14).

As teorizações recentes sobre materialidade têm adotado uma linguagem “de longas descrições, atenção aos detalhes físicos e a identificação de quem fez o papel, o estilo da tipografia e o custo da encadernação” (Drucker, 2009 p. 7). Isso seria o que Drucker entende como **materialidade mecanicista**. Da perspectiva disciplinar do design, que materializamos essas configurações, para superar “a camisa de força peculiar da literalidade” (*idem*) são necessárias conceituações e abordagens mais amplas, que considerem os fatores históricos, culturais, ideológicos e cognitivos da materialidade. Por conseguinte, isso também terá impacto sobre como nós concebemos o próprio ato de comunicação.

Nesse sentido, Moura (2019) aponta que é indispensável compreender que “o design nunca é mero processo de decisão formal exercido num vazio. Jamais se reduz a organizar a forma e a matéria. A decisão formal nunca é meramente formal” (p. 12). Isso porque essas decisões estão sempre inseridas em contextos mais complexos e implicam, por exemplo, hierarquias laborais e institucionais. Um exemplo disto é como a proposta da Nova Tipografia de Tschichold tem relação com o processo de mudança tecnológica que, décadas mais tarde, tornou obsoleta a classe dos tipógrafos e impressores, conforme apontado por Brown (2019). Ou seja, a Nova Tipografia não se tratava de uma ruptura apenas de paradigmas estéticos, mas também tecnológicos e de classe: a *forma* “é a intersecção notável de dois regimes formais: os que regem as decisões gráficas e os que regem as instituições” (Moura, 2019, p. 14).

Essa compreensão expandida da forma é o que podemos associar à **materialidade probabilística**, que considera que

qualquer texto ou imagem (...) é realizado quando é lido, visto ou experienciado. O objeto estético apresenta um conjunto de limitações e possibilidades – ele pode ser lido de um certo número de modos, e dele emerge um conjunto de interpretações possíveis. Essas se aglomeram, como em qualquer outra experiência humana estatisticamente mensurada, em volta de uma norma, com distribuição de erros. Vão ocorrer pontos fora da curva. (Drucker, 2009, p. 13).

Portanto, Drucker (2009) indica que a **leitura probabilística** “concebe o texto como um evento em vez de uma entidade. O **evento** é todo o sistema: leitor, objeto estético e interpretação – mas nesse conjunto de relações, o ‘texto’ é recriado toda vez” (p. 8). Essa mudança de paradigma, segundo Brito (2017), significa

mudar a concepção do artefato ou do objeto como *entidade* cuja identidade é fixa (...) para a compreensão do artefato como evento histórico e experiência, a materialidade sendo então o campo de possibilidades que sempre eludirão a natureza seletiva da cognição – e, por conseguinte, sempre escapando ao caráter denotativo de suas objetivações (p. 299).

Nesse sentido, consideramos que os livros só podem realizar seu potencial criativo a partir da sua dimensão estética (física, material, gráfica). Ou seja, é a convergência do texto e do leitor que traz a obra literária à existência, sempre em algum lugar entre o que Iser (1972) denomina o polo artístico – o texto criado pelo autor – e o estético – realizado pelo leitor. A questão é que essa convergência nunca é precisa ou determinada de antemão; a obra é a disposição do leitor operada pelos padrões do texto. No sentido de atestar essa indeterminação, Drucker (2009) busca deslocar como podemos pensar o texto e, portanto, sua configuração visual: não como entidade, mas como evento. É por isso que defende um paradigma de materialidade probabilística em oposição à mecanicista.

Essa indeterminação da materialidade probabilística é similar à abordagem fenomenológica de Iser utilizada por Oliveira (2016). Todavia, devido à sua preocupação com a recepção dos textos, Iser (1972) enfatiza a virtualidade da convergência entre leitor e texto: “é a virtualidade da obra que permite sua natureza dinâmica e isso por sua vez é a condição para os efeitos que a obra evoca” (p. 280). Essa dimensão intelectual, abstrata e virtual é verdadeira conquanto nos detivermos na (re)construção do texto pelo leitor. Entretanto, nosso foco é pensar nas possíveis articulações que os designers podem operar por meio da configuração e, assim, permitir a convergência entre leitor e materialidade – uma instância específica do texto. Nesse sentido, acreditamos que Drucker nos forneceu um arcabouço teórico capaz de estreitar a relação entre a fenomenologia de Iser e a prática de configuração dos livros.

Essa virada conceitual significa um modo particular de conceber a atividade do designer. Dessa perspectiva, “o objeto estético oferece suas possibilidades, não como uma coisa ou entidade, mas como uma provocação para interpretação” (Drucker, 2009 p. 13), em muitos sentidos oposta à ideia de que “a cômoda legibilidade é o marco absoluto de toda tipografia” (Tschichold, 2007, p. 27). De um lado, os princípios gráficos “são princípios para estruturar comportamentos possíveis, deixas funcionais” (Drucker, 2009 p. 14), enquanto de outro, o designer deve “criar um modo de apresentação cuja forma não ofusque o conteúdo e nem seja indulgente com ele” (Tschichold, 2007, p. 31). Tschichold representaria o paradigma de pensar o texto – sobretudo o de livros – como *entidade*, que deve ser capaz de durar; “não pode haver algo ‘novo’ na tipografia de livros” (p. 31). Todavia, Drucker (2009) defende que devemos entender textos, imagens e experiências como *eventos*, o que significa que eles “expressam condições e um campo de forças (...) são sempre entidades probabilísticas, sujeitas a possibilidades emaranhadas, mas indeterminadas” (p. 13).

#### 4 Considerações finais

Neste artigo, nos opusemos à ideia de neutralidade e apontamos a natureza construída da linguagem gráfica, eliminando a possibilidade de ser “invisível”. Também endossamos as

conclusões apresentadas em Oliveira (2016): a materialidade do livro constitui uma camada de significado. Aprofundamos essas questões para demonstrar que ao interpretarmos, o ato de considerar o modo como é expresso não é *inovador*, mas sim “a linha de base de onde toda interpretação deveria partir” (Drucker, 2009, p. 7). Por fim, apontamos que considerar a materialidade em termos probabilísticos nos oferece uma alternativa mais rica em significados, se comparada a uma abordagem mecanicista.

Adotando essa perspectiva, acreditamos que nossa proposta deixa de ser um modo de estabilizar o significado e busca alargar a experiência estética. Afastando-nos da concepção mecanicista de correspondências de significado (“isto significa isso”), uma abordagem probabilística do design de livros pode elaborar metáforas que serão, portanto, “preenchidas” de significado pelos leitores ao longo da experiência estética. Além disso, o entendimento do artefato como um evento fornece outro paradigma teórico para o design de livros, capaz de contemplar sua complexidade. Isso porque a configuração está imbricada em outras forças relacionadas à *forma* em sentido amplo. É nesse sentido que seguiremos nos próximos passos dessa pesquisa, em que vamos explicitar fatores contextuais tradicionalmente desconsiderados – ou considerados “externos” – no design de livros.

Próximos trabalhos nessa direção devem incorporar essa abordagem à prática projetual do designer de livros. A explicitação da forma que defendemos aqui concorda com a sugestão de Drucker (2014), de que a historicização da natureza construída das interfaces – tanto analógicas quanto digitais – devem auxiliar na elaboração de novas formas de interação. Ou seja, conceber a configuração da materialidade nesse sentido – sobretudo acerca de um artefato tão antigo quanto o livro – é um passo crucial para explicitarmos as potencialidades de cada interface em que trabalhamos e situações em que nos inserimos. Caso contrário, o que ocorre não é apenas a remediação acrítica de aspectos gráficos, mas também dos valores que eles materializam.

## Referências

- Bringhurst, R. (2007). Introdução. In J. Tschichold, *A forma do livro: Ensaio sobre tipografia e estética do livro*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Brito, M. B. M. de. (2017). *Materialidade e contingência: Contribuições à reflexão estética nos estudos literários* [Tese de doutorado]. Unicamp.
- Brown, J. D. (2019). American Graphic Design in the 1990s: Deindustrialization and the Death of the Author. *Post45*, 1(1). <https://post45.org/2019/01/american-graphic-design-in-the-1990s-deindustrialization-and-the-death-of-the-author/>
- Camargo, I. P. de. (2016). *O livro de literatura: Entre o design visível e o invisível* [Tese de doutorado]. Universidade de São Paulo.
- Drucker, J. (2009). Entity to Event: From Literal, Mechanistic Materiality to Probabilistic Materiality. *Parallax*, 15(4), 7–17. <https://doi.org/10.1080/13534640903208834>
- Drucker, J. (2014). *Graphesis: Visual forms of knowledge production*. Harvard University Press.

- Fabiarz, A., & Fabiarz, J. L. (2010). Do códice ao eBook: O texto e o suporte. In C. Coelho Luiz Antonio L. & A. Fabiarz (Eds.), *Design: Olhares sobre o livro* (pp. 113–138). Editora Novas Ideias.
- Goggin, J. (2010). The Matta-Clark Complex: Materials, Interpretation and the Designer. In C. de Smet, S. de Bondt, & F. Muggeridge (Eds.), *The form of the book book* (2. ed). Occasional Papers.
- Iser, W. (1972). The Reading Process: A Phenomenological Approach. *New Literary History*, 3(2), 279. <https://doi.org/10.2307/468316>
- Melot, M. (2012). *Livro*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Moura, M. (2019). *A força da forma*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Oliveira, G. A. F. (2016). *O design na construção do livro: A Coleção Particular da editora Cosac Naify* [Dissertação de mestrado]. Universidade Federal de Pernambuco.
- Souza, E. A., Oliveira, G. A. F., Miranda, E. R., Coutinho, S. G., Filho, G. P., & Waechter, H. da N. (2018). A forma como conteúdo: O caso de Irma Boom. *Blucher Design Proceedings*, 162–171. <https://doi.org/10.5151/cidi2017-015>
- Souza, E. A., Oliveira, G. A. F., Miranda, E. R., Coutinho, S. G., Filho, G. P., & Waechter, H. da N. (2016). Alternativas epistemológicas para o design da informação: A forma enquanto conteúdo | Epistemological alternatives for information design: form as content. *InfoDesign - Revista Brasileira de Design Da Informação*, 13(2), 107–118. <https://doi.org/10.51358/id.v13i2.480>
- Ribeiro, A. E. (2018). *Livro: edição e tecnologias no século XXI*. Belo Horizonte: Moinhos; Contafios.
- Tschichold, J. (2007). *A forma do livro: Ensaio sobre tipografia e estética do livro*. São Paulo: Ateliê Editorial.

### **Sobre os autores**

Gabriela Araujo F. Oliveira, Doutoranda, UFPE, Brasil <[gabrielaa.araujo@gmail.com](mailto:gabrielaa.araujo@gmail.com)>

Hans da Nóbrega Waechter, Doutor, UFPE, Brasil <[hnwaechter@gmail.com](mailto:hnwaechter@gmail.com)>