

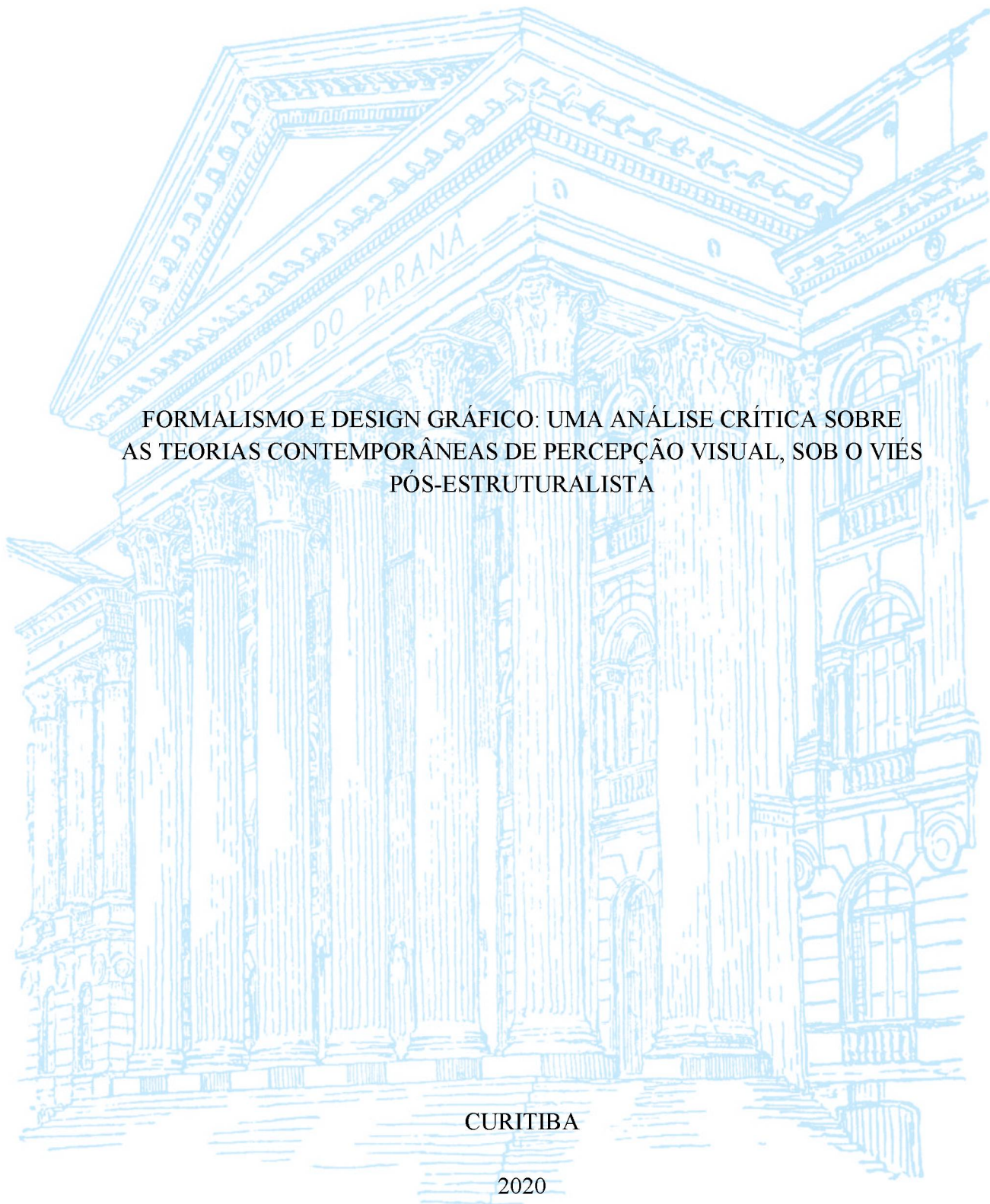
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ESTÊVÃO LUCAS ELER CHROMIEC

FORMALISMO E DESIGN GRÁFICO: UMA ANÁLISE CRÍTICA SOBRE
AS TEORIAS CONTEMPORÂNEAS DE PERCEPÇÃO VISUAL, SOB O VIÉS
PÓS-ESTRUTURALISTA

CURITIBA

2020



ESTÊVÃO LUCAS ELER CHROMIEC

FORMALISMO E DESIGN GRÁFICO: UMA ANÁLISE CRÍTICA SOBRE
AS TEORIAS CONTEMPORÂNEAS DE PERCEPÇÃO VISUAL, SOB O VIÉS
PÓS-ESTRUTURALISTA

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Design, Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Design.

Orientador: **Prof. Dr. Marcos Namba Beccari**

CURITIBA

2020

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Chromiec, Estêvão Lucas Eler

Formalismo e design gráfico : uma análise crítica sobre as teorias contemporâneas de percepção visual, sob o viés pós-estruturalista. / Estêvão Lucas Eler Chromiec. – Curitiba, 2020.

Dissertação (Mestrado em Design) – Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná.

Orientador : Prof. Dr. Marcos Namba Beccari

1. Desing gráfico - Formalismo. 2. Pós-estruturalismo. 3. Artes visuais.
4. Percepção visual. 5. Análise do discurso. I. Beccari, Marcos Namba.
II. Título.

CDD – 745.2



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DESIGN -
40001016053P0

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em DESIGN da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **ESTÊVÃO LUCAS ELER CHROMIEC**, intitulada: **FORMALISMO E DESIGN GRÁFICO: UMA ANÁLISE CRÍTICA SOBRE TEORIAS CONTEMPORÂNEAS DE PERCEÇÃO VISUAL, SOB O VIÉS PÓS-ESTRUTURALISTA**, sob orientação do Prof. Dr. MARCOS NAMBA BECCARI, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua **APROVAÇÃO** no rito de defesa.

A outorga do título de Mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 02 de Março de 2020.



MARCOS NAMBA BECCARI
Presidente da Banca Examinadora



STEPHANIA PADOVANI
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)



DANIEL BITTENCOURT PORTUGAL
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO)

AGRADECIMENTOS

Este texto resulta do enfrentamento a questões valorativas direcionadas a representação visual que permeiam os discursos das artes visuais e do design gráfico. Para mim, tais inquietações irromperam em meados de 2011, nesse contexto, partilhei algumas perguntas com quem viria a ser meu orientador dessa dissertação, o Prof. Dr. Marcos Namba Beccari, enquanto dividíamos o tempo entre um café e outro durante sessões de desenho com modelo vivo junto ao professor e amigo Gustavot Diaz. Sou imensamente grato aos dois pela convivência e proficuas conversas daquele período. Os cafés com Beccari continuaram e através deles comecei a delinear o que viria a ser essa pesquisa, de maneira que me tornei seu orientando. A ele agradeço por me instigar a perguntar mais, por me mostrar novos caminhos e pontos de vista, por não tomar nenhuma fórmula como resposta e por desvelar uma realidade que nunca se dá de ser representada. Agradeço pela amizade, pelo direcionamento, pela dedicação e paciência ao longo desses anos. Boa parte das reflexões aqui contidas derivam de sua generosa e preciosa orientação.

O texto e à organização dessa dissertação pôde ser aprimorado graças às sugestões engrandecedoras oferecidas pelo Prof. Dr. Daniel B. Portugal, com quem cursei a disciplina design e valores meses antes de entrar no programa, e a Prof^ª. Dra. Stephania Padovani, que estiveram presentes em meu exame de qualificação. À Padovani agradeço também pelas instruções ao longo da disciplina de qualificação, e pela leitura e sugestões direcionadas ao texto crítico que aqui apresento, assim como, pelas palavras de apoio que muito me ajudaram nesse período. Sou grato, também, ao amigo Maurício Perin pelo inestimável apoio e parceria intelectual. Agradeço aos colegas do grupo de estudos discursivos em design, em especial, ao Felipe Cardoso de Mello Prando pelos ensinamentos na disciplina multidisciplinar entre arte e design, e também ao amigo e professor Geraldo Leão, por algumas sugestões bibliográficas. Agradeço o conhecimento e o carinho de todos os professores e colegas de mestrado que de diferentes formas contribuíram com esse projeto.

Sou grato aos especialistas, Prof^ª. Dra. Sara Miriam Goldchmit, Prof. Dr. Milton Koji Nakata e Prof. Me. Ricardo Martins, que através da indicação de autores de linguagem/metodologia visual, me ajudaram a selecionar os autores contemporâneos de design gráfico aqui analisados. Agradeço também à Prof^ª. Ma. Ana Paula França, Prof. Dr. Daniel B. Portugal e Prof. Dr. Humberto P. Paixão, cujas sugestões me permitiram realizar os ajustes necessários para garantir a credibilidade do instrumento de análise que aqui utilizo.

Essa pesquisa recebeu o apoio, na forma de bolsa de estudos de mestrado no país, da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), a quem sou grato.

Agradeço também as pessoas que a mim estiveram próximas nos anos de desenvolvimento desse projeto, aquelas cuja proximidade permitiu o surgimento de questões, inquietações e ansiedades das quais esse texto surge como um tipo de resposta. As perguntas aqui feitas não seriam as mesmas sem vocês.

Sou grato, acima de tudo, aos meus pais Josias Chromiec e Lidia Eler Chromiec, e aos meus irmãos Lidiane Chromiec e Josias Chromiec Junior, pelo incondicional apoio. Nada seria possível sem vocês.

A “verdade” converte-se num poder, assim que a liberamos como abstração.

– Nietzsche, **Sobre verdade e mentira no sentido extramoral**

RESUMO

Esta pesquisa, de caráter teórico, tem como objetivo identificar e analisar criticamente como o formalismo influencia teorias de percepção visual de autores contemporâneos do Design Gráfico. Para isso, adoto uma postura crítica pós-estruturalista e me sustento em autores que já indicaram a existência do viés formalista no design moderno. Essa análise busca identificar em autores contemporâneos como as características formalistas permanecem no discurso das teorias de percepção visual no Design Gráfico.

A pesquisa é dividida em quatro etapas. Na primeira, analiso através de exploração bibliográfica de caráter exploratório, os principais sistemas formalistas das artes visuais e do design moderno, a fim de listar como são as características formalistas existentes nesses campos. Ainda nessa etapa, delinheiro, quais são os princípios teóricos do pós-estruturalismo, as críticas que essa corrente filosófica direcionou aos sistemas formalistas e como essa teoria foi usada nas artes visuais e no design gráfico. A partir dos critérios dessa crítica e das características formalistas listadas, elaboro, na fase seguinte, um instrumento que me auxilie a analisar o discurso dos autores contemporâneos; desses autores, a partir de uma gama de critérios, seleciono quatro obras a serem analisadas na terceira etapa dessa dissertação. Por fim, na quarta e última etapa, apresento os resultados das análises a partir de um texto crítico que responde o objetivo geral desta pesquisa e me concede a oportunidade de apresentar considerações sobre o que implica a permanência do viés formalista no discurso do Design Gráfico contemporâneo.

Palavras-chave: Formalismo; Pós-estruturalismo; Design Gráfico; Artes Visuais; Análise de Discurso.

ABSTRACT

This research, which has a theoretical approach, aims to identify and critically analyze how formalist systems influence theories of visual perception in contemporary authors of Graphic Design. For this, a post-structuralist critical analysis is adopted and I take as a base, authors who have already indicated the existence of the formalist bias in modern design. This analysis seeks to identify, in contemporary authors, how this bias remains in the discourse of visual perception theories in Graphic Design.

The research has four stages. In the first, I analyze, through bibliographic exploration, the main formalist systems of visual arts and modern design in order to list what are the formalist characteristics. Still at this stage I outline, what are the theoretical principles in the post-structuralism, the criticisms that this philosophical bias directed to the formalist systems and, how this theory was used in the visual arts and graphic design. In the next stage, based on the post-structuralism criteria and the formalist characteristics listed, I develop an instrument to analyse the discourse of contemporary authors. From these authors, based on a range of criteria, I select four works to be analyzed in the third stage of this text. Finally, in the fourth and last stage, I present the results of the analysis in a critical text, which answers the general objective of this research and gives me the opportunity to present considerations on what implies the permanence of the formalistic bias in the contemporary Graphic Design discourse.

Keywords: Formalism; Post-structuralism; Graphic Design; Visual Arts; Discourse Analysis.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - REPRESENTAÇÃO GRÁFICA DOS PRINCIPAIS TERMOS.....	22
FIGURA 2 - QUADRO DE SÍNTESE DAS CARACTERÍSTICAS DA PESQUISA.....	30
FIGURA 3 - REPRESENTAÇÃO GRÁFICA DO PROCESSO METODOLÓGICO DA PESQUISA.	33
FIGURA 4 - FASE A. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E RESULTADOS OBTIDOS.	34
FIGURA 5 - LISTA DE AUTORES E TERMOS CHAVE DO FORMALISMO.....	35
FIGURA 6 - PRINCÍPIOS DO PÓS-ESTRUTURALISMO.	37
FIGURA 7 - FRAMEWORK.	40
FIGURA 8 - RECORTE DE AUTORES DO DESIGN GRÁFICO.	41
FIGURA 9 - PROCESSO DE SELEÇÃO DOS AUTORES CONTEMPORÂNEOS.	43
FIGURA 10 - ANÁLISE INTERPRETATIVA.	44
FIGURA 11 - SÍNTESE INTERPRETATIVA E TEXTO CRÍTICO.....	46
FIGURA 12 - SÍNTESE GRÁFICA DAS CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS E EXEMPLOS DE TEORIAS.....	56
FIGURA 13 - PROCESSO DE SIMPLIFICAÇÃO NA ATIVIDADE DE MODELO.	66
FIGURA 14 - DA PINTURA ACADÊMICA AO IMPRESSIONISMO.	74
FIGURA 15 - A EVOLUÇÃO DA VISÃO NO CARTAZ MODERNO.....	75
FIGURA 16 - PRANCHAS DO ATLAS MNEMOSYNE DE ABY WARBURG.	80
FIGURA 17 - ONE: NUMBER 31, 1950 DE JACKSON POLLOCK.	82
FIGURA 18 - REPRESENTAÇÃO GRÁFICA DOS PRINCIPAIS CONCEITOS FORMALISTAS.....	88
FIGURA 19 - CÍRCULO PRETO SOBRE QUADRADO BRANCO.	92
FIGURA 20 - CAPA ORIGINAL DO LIVRO SINTAXE DA LINGUAGEM VISUAL DE DONIS A. DONDIS LANÇADO EM 1973.....	95
FIGURA 21 - Q 1 SUPREMATISTIC DE LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY, 1923.	97
FIGURA 22 - SIMULTANEOUS COUNTER-COMPOSITION, THEO VAN DOESBURG, 1929-1930.	97
FIGURA 23 - POSTER DE JOOST SCHMIDT EXIBIDO NA EXIBIÇÃO DA BAUHAUS DE WEIMAR EM 1923.	98
FIGURA 24 - QUADRO DO CONTEXTO HISTÓRICO DA HERANÇA FORMALISTA NO DESIGN GRÁFICO.....	99
FIGURA 25 - REPRESENTAÇÃO GRÁFICO DO CAPÍTULO.....	104

FIGURA 26 - REPRESENTAÇÃO GRÁFICA DO ISOLAMENTO DE UM CAMPO/PRÁTICA EM UM SISTEMA FORMALISTA	109
FIGURA 27 - SÍNTESE GRÁFICA DOS CRITÉRIOS DA CRÍTICA PÓS-ESTRUTURALISTA DERIVADOS A PARTIR DOS PRINCÍPIOS PÓS-ESTRUTURALISTAS.	124
FIGURA 28 - TRABALHOS DE KURT SWITTERS.	128
FIGURA 29 - TRABALHOS DE ROBERT RAUSCHENBERG.....	128
FIGURA 30 - TRABALHOS DE HAMILTON, WARHOL E LICHTENSTEIN.	130
FIGURA 31 - TRABALHOS DE EGON SCHIELE, ANDY WARHOL E BEN.	132
FIGURA 32 - TRABALHOS DO PUSH PIN STUDIO.	133
FIGURA 33 - TRABALHOS DE JASPER JOHNS.	135
FIGURA 34 - PINTURAS DE EDWARD RUSCHA.	136
FIGURA 35 - LIVRO TWENTYSIX GASOLINE STATIONS, ED RUSCHA, 1963.	137
FIGURA 36 - TESTES TIPOGRÁFICOS DE WOLFGANG WEINGART.....	139
FIGURA 37 - TRABALHO DE APRIL GREIMAN PARA A REVISTA DESIGN QUARTERLY, EDIÇÃO N. 133, 1986.....	140
FIGURA 38 - DETALHES DAS PÁGINAS DOBRÁVEIS DA REVISTA DESIGN QUARTERLY, EDIÇÃO N. 133, 1986.....	140
FIGURA 39 - TRABALHOS DE JAMIE REID PARA O GRUPO SEX AND PISTOLS.....	141
FIGURA 40 - TRABALHOS RECENTES DE JAMIE REID.	141
FIGURA 41 - TRABALHOS DE NEVILLE BRODY PARA A THE FACE MAGAZINE. .	142
FIGURA 42 - TRABALHOS DE PAULA SCHER.	143
FIGURA 43 - EXEMPLO DA VARIAÇÃO DOS AMERICAN WOODTYPES E A TIPOGRAFIA DO PUBLIC THEATER DE NOVA YORK. PAULA SCHER, 1994.	144
FIGURA 44 - TRABALHOS DE BARBARA KRUGER.....	145
FIGURA 45 - TRABALHOS DE SHERRIE LEVINE, 1979.....	147
FIGURA 46 - TRABALHOS DE SHARRIE LEVINE.	148
FIGURA 47 - CENAS DO VÍDEO [LOUISE LAWLER HOW TO SEE THE ARTIST WITH MOMA CURATOR ROXANA MARCOCI].....	148
FIGURA 48 - TRABALHO DE CINDY SHERMAN: UNTITLED FILM STILL, 1977-1980.	149
FIGURA 49 - DESIGN DE MARK KREMERS PARA EXPOSIÇÃO DE CINDY SHERMAN.....	150

FIGURA 50 - CAPAS E LAYOUTS INTERNOS DA COLOR MAGAZINE, Nº 4.....	152
FIGURA 51 - ANÚNCIOS DE LOU DORFSMAN E HERB LUBALIN.	152
FIGURA 52 - CAPAS E PÁGINAS INTERNAS DA REVISTA EMIGRE.	153
FIGURA 53 - LEARNING FROM LAS VEGAS.	157
FIGURA 54 - PÁGINAS INTERNAS DE THE CURRENTS OF LETTER.	161
FIGURA 55 - PÔSTER DE JEFF KEEDY PARA O DEPARTAMENTO DE FIBRA DA CRANBROOK, 1984.	165
FIGURA 56 - PÔSTER TYPOGPHY AS DISCOURSE DE ALLEN HORI, 1989.	165
FIGURA 57 - TRABALHOS DE ED FELLA.	167
FIGURA 58 - PÔSTERS DE SCOTT ZUKOWSKI E SCOTT SANTORO.	169
FIGURA 59 - TRABALHOS DE DAVID CARSON PARA A RAY GUN MAGAZINE. ...	170
FIGURA 60 - TRABALHOS DO ESCRITÓRIO DE DESIGN SAGMEINSTER E WALSH DE NOVA YORK.	171
FIGURA 61 - CARTAZES DE SAGMEINSTER, SAGMEINSTER E WALSH, SAGMEINSTER, WALSH E FUNCIONÁRIOS.	173
FIGURA 62 - CAMPANHA DO ESCRITÓRIO DE MODA VICEROY CREATIVE.	174
FIGURA 63 - PROJETOS DE DESIGN GRÁFICO QUE SE UTILIZARAM DE TEORIAS PÓS-ESTRUTURALISTAS.	175
FIGURA 64 - CENAS DO VÍDEO EMERGE 2.0.	176
FIGURA 65 - THE SIMILAR DIVERSITY PROJECT.....	177
FIGURA 66 - THE HUMANA E PROJECT.....	178
FIGURA 67 - SÍNTESE DA CRÍTICA AO PÓS-ESTRUTURALISMO.....	191
FIGURA 68 - OUTPUT #2.....	194
FIGURA 69 - MANIFESTO FIRST THINGS FIRST DE 1999.....	196
FIGURA 70 - CONSTELAÇÃO DE CRÍTICAS.....	206
FIGURA 71 - REPRESENTAÇÃO GRÁFICO DO CAPÍTULO.	212
FIGURA 72 - SÍNTESE DAS CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS NO LIVRO DE COLIN WARE.	239
FIGURA 73 - CIRCULO VERMELHOS SOBRE PÁGINA BRANCA.	246
FIGURA 74 - SÍNTESE DAS CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS NO LIVRO DE CHRISTIAN LEBORG.	248
FIGURA 75 - ESQUEMA MATRIZ DE MICHAEL TWYMAN.	250
FIGURA 76 - SÍNTESE DAS CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS NO TEXTO DE MICHAEL TWYMAN.....	259

FIGURA 77 - OITO QUARTOS DE DISCO, UNIDOS DOIS A DOIS PELO VÉRTICE DOS ÂNGULOS RETOS E DISPOSTOS ENTRE SI DE MODO SIMÉTRICO...	276
FIGURA 78 - SÍNTESE DAS CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS NO LIVRO DE BRUNO MUNARI.....	278
FIGURA 79 - SÍNTESE DAS CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS POR AUTOR.....	281
FIGURA 80 - SÍNTESE GRÁFICA DAS CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS POR AUTOR.....	282
FIGURA 81 - N° TOTAL DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS.	284
FIGURA 82 - SOBREPOSIÇÃO DAS CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS NOS AUTORES.....	284
FIGURA 83 - VIDA, TRABALHO E LINGUAGEM NAS EPISTÉMES CLÁSSICA E MODERNA.....	288
FIGURA 84 - SÍNTESE E VÍNCULO DAS METANARRATIVAS COM AS POSITIVIDADES.....	291
FIGURA 85 - CONSTELAÇÃO DE RELAÇÕES EM COLIN WARE.....	296
FIGURA 86 - CONSTELAÇÃO DE RELAÇÕES EM MICHAEL TWYMAN.....	302
FIGURA 87 - CONSTELAÇÃO DE RELAÇÕES EM CHRISTIAN LEBORG.....	306
FIGURA 88 - CONSTELAÇÃO DE RELAÇÕES EM BRUNO MUNARI.....	310
FIGURA 89 - RELAÇÃO DOS SISTEMAS FORMALISTAS AOS AUTORES CONTEMPORÂNEOS.....	312
FIGURA 90 - REPRESENTAÇÃO GRÁFICA DO PROCESSO METODOLÓGICO DA PESQUISA.....	315
FIGURA 91. EXEMPLO DE FORMAÇÃO DISCURSIVA.....	340
FIGURA 92. SÍNTESE INTERPRETATIVA DOS FRAGMENTOS.....	341
FIGURA 93. FRAMEWORK.....	343
FIGURA 94. EXEMPLO DE FRAGMENTO.....	346
FIGURA 95. FORMULÁRIO DE INDICAÇÃO DE AUTORES.....	348
FIGURA 96. EXEMPLO DE PERGUNTA DO FORMULÁRIO DE VALIDAÇÃO DO FRAMEWORK COM ESPECIALISTAS.....	350
FIGURA 97. SÍNTESE GRÁFICA DOS CRITÉRIOS DA CRÍTICA PÓS-ESTRUTURALISTA DERIVADOS A PARTIR DOS PRINCÍPIOS PÓS-ESTRUTURALISTAS.....	352

FIGURA 98. SÍNTESE GRÁFICA DAS CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS E EXEMPLOS DE TEORIAS.	354
FIGURA 99. REGISTRO DA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA SISTEMÁTICA DO ESTADO DA ARTE SOBRE O TEMA.	356
FIGURA 100. REGISTRO DA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA DE TERMOS E AUTORES CHAVE DO FORMALISMO.	368
FIGURA 101. REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 1.	424
FIGURA 102. REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 2.	426
FIGURA 103. REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 3.	428
FIGURA 104. REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 1.	434
FIGURA 105. REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 2.	453
FIGURA 106. REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 3.	472
FIGURA 107. FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM COLIN WARE.	492
FIGURA 108. FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM CHRISTIAN LEBORG.	514
FIGURA 109. FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM MICHAEL TWYMAN.	519
FIGURA 110. FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM BRUNO MUNARI.	526

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 - AUTORES MAIS REPETIDOS NOS 23 PERIÓDICOS NACIONAIS PESQUISADOS.	381
TABELA 2 - RANKING UNIVERSITÁRIO - FOLHA DE SÃO PAULO DE 2018.	400
TABELA 3 - DISCIPLINAS QUE CORRESPONDERAM AOS CRITÉRIOS.	401
TABELA 4 - AUTORES MAIS REPETIDOS NA BIBLIOGRAFIA DAS EMENTAS DAS DISCIPLINAS SELECIONADAS.	422
TABELA 5 - AUTOR MAIS CITADO NAS REFERENCIAS DOS 23 ARTIGOS DOS PERIÓDICOS NACIONAIS QUALIFICADOS.	430
TABELA 6 - AUTORES MAIS CITADOS NAS EMENTAS DE DISCIPLINAS DAS 5 UNIVERSIDADES ELENCADAS.	430

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	20
1.1	CONTEXTO	20
1.2	DEFINIÇÕES.....	20
1.3	POSTURA.....	23
1.4	OBJETIVOS.....	25
1.5	TEMA E DELIMITAÇÃO DO ESCOPO	25
1.6	JUSTIFICATIVA.....	28
1.7	MÉTODO.....	30
1.8	PROCESSO METODOLÓGICO.....	32
2	FORMALISMO E DESIGN GRÁFICO.....	47
2.1	CONCEITUAÇÃO E CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DO FORMALISMO	47
2.2	CARACTERÍSTICAS DO FORMALISMO	51
2.3	O FORMALISMO COMO UM SISTEMA DE PENSAMENTO.....	56
2.3.1	A linguística de saussure e o estruturalismo	60
2.4	O FORMALISMO E A PERCEÇÃO VISUAL.....	64
2.4.1	Fiedler, riegler, wölfflin, gombrich e a escola da visibilidade pura.....	67
2.4.2	Aby warburg e a imagem sobrevivente.....	78
2.4.3	O formalismo de clément greenberg	81
2.5	O FORMALISMO E O DESIGN GRÁFICO.....	88
2.6	SÍNTESE DO CAPÍTULO	99
3	PÓS-ESTRUTURALISMO E DESIGN GRÁFICO	105
3.1	CONCEITUAÇÃO E CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DO PÓS - ESTRUTURALISMO	105
3.2	PRINCÍPIOS DO PÓS-ESTRUTURALISMO.....	113
3.3	O PÓS-ESTRUTURALISMO NAS ARTES VISUAIS E NO DESIGN GRÁFICO	125
3.3.1	O PÓS-ESTRUTURALISMO E A CRANBROOK ACADEMY OF ART.....	153

3.4	AS CRÍTICAS À ABORDAGEM PÓS-ESTRUTURALISTA	179
3.4.1	As críticas à cranbrook academy of arts.....	192
3.5	SÍNTESE DO CAPÍTULO	206
4	ANÁLISE DOS AUTORES CONTEMPORÂNEOS DO DESIGN GRÁFICO	213
4.1	ANÁLISE: VISUAL THINKING FOR DESIGN DE COLIN WARE.....	213
4.2	ANÁLISE: GRAMÁTICA VISUAL, DE CHRISTIAN LEBORG	243
4.3	ANÁLISE: A SCHEMA FOR THE STUDY OF GRAPHIC LANGUAGE, DE MICHAEL TWYMAN	250
4.4	ANÁLISE: DAS COISAS NASCEM COISAS DE BRUNO MUNARI.....	260
5	CRÍTICA.....	280
5.1	SÍNTESE DOS DADOS ANALISADOS.....	280
5.2	CONTEXTUALIZAÇÃO E ANÁLISE CRÍTICA DOS AUTORES CONTEMPORÂNEOS DO DESIGN GRÁFICO ENTRE AS PRINCIPAIS TRADIÇÕES DE PENSAMENTO DAS CIÊNCIAS HUMANAS QUE VIERAM ASSUMIR TRAÇOS FORMALISTAS.....	286
5.2.1	WARE E A POSITIVIDADE VIDA	292
5.2.2	TWYMAN E A POSITIVIDADE TRABALHO.....	296
5.2.3	LEBORG E A POSITIVIDADE LINGUAGEM.....	302
5.2.4	MUNARI E A VIRADA KANTIANA.....	306
5.2.5	FECHAMENTO E MAPA DE INFLUÊNCIAS	311
5.3	SÍNTESE DO CAPÍTULO	313
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	314
6.1	ELEMENTOS BÁSICOS	314
6.2	CONTRIBUIÇÕES DA PESQUISA	321
6.3	LACUNAS E POSSÍVEIS DESDOBRAMENTOS.....	323
	REFERÊNCIAS	325
	APÊNDICES.....	336
7	APÊNDICE A	337

7.1	PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	337
7.1.1	ANÁLISE CATEGORIAL EXPLORATÓRIA E ANÁLISE CATEGORIAL DESCRITIVA	337
7.1.2	ANÁLISE CATEGORIAL INTERPRETATIVA	337
7.1.3	SÍNTESE INTERPRETATIVA	338
7.1.4	FRAMEWORK	341
7.1.5	ESCALA NOMINAL	344
7.1.6	ANÁLISE DE IMPACTO	344
7.1.7	REPRESENTAÇÃO GRÁFICA DE SÍNTESE (RGS)	344
7.2	TÉCNICAS DE COLETA	345
7.2.1	REVISÃO BIBLIOGRÁFICA SISTEMÁTICA	345
7.2.2	FRAGMENTOS	345
7.2.3	CONSULTA COM ESPECIALISTAS	346
7.3	CRITÉRIOS DERIVADOS DOS PRINCÍPIOS PÓS-ESTRUTURALISTAS	351
7.4	CARACTERÍSTICAS DERIVADAS DOS AUTORES E TERMOS FORMALISTAS 353	
7.5	RELAÇÃO DE CRITÉRIOS PÓS-ESTRUTURALISTAS E CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS NO FRAMEWORK	354
8	APÊNDICE B	355
8.1	REVISÃO BIBLIOGRÁFICA DE SÍNTESE DO ESTADO DA ARTE	356
9	APÊNDICE C	368
9.1	SELEÇÃO DE OBRAS DE AUTORES CONTEMPORÂNEOS DO DESIGN GRÁFICO	368
9.1.1	ANÁLISE DOS PERIÓDICOS	368
9.1.2	ANÁLISE DAS EMENTAS	399
9.1.3	INDICAÇÃO DE ESPECIALISTAS	423
9.1.4	RESULTADO FINAL DAS TRÊS FRENTES	430
10	APÊNDICE D	433
10.1	VALIDAÇÃO DE FRAMEWORK	433
10.1.1	FORMULÁRIO RESPONDIDO POR ESPECIALISTA 1	434
10.1.2	FORMULÁRIO RESPONDIDO POR ESPECIALISTA 2	453

10.1.3	FORMULÁRIO RESPONDIDO POR ESPECIALISTA 3	472
11	APÊNDICE E	491
11.1	FICHAS DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS	491
11.1.1	VISUAL THINKING FOR DESIGN DE COLIN WARE	492
11.1.2	GRAMÁTICA VISUAL, DE CHRISTIAN LEBORG	514
11.1.3	A SCHEMA FOR THE STUDY OF GRAPHIC LANGUAGE, DE MICHAEL TWYMAN.....	519
11.1.4	DAS COISAS NASCEM COISAS DE BRUNO MUNARI	526

1 INTRODUÇÃO

1.1 CONTEXTO

Início esse texto apresentando como se deu minha relação com o tema formalismo que abordarei ao longo da dissertação, em especial no tocante às teorias de percepção visual existentes no design gráfico. Sou desenhista e, como tal, debato com colegas e alunos a respeito das teorias utilizadas na prática do desenho. Em uma breve análise dessas teorias foi possível identificar como diferentes valores se propagam através dos métodos e processos do desenho. Essa constelação de valores muitas vezes deriva de determinados modos de pensamento, ou ainda de algumas correntes filosóficas das quais os autores fazem parte ou estiveram inseridos sem mesmo se darem conta disso. Os valores de tais modos de pensamento são assim propagados pela prática do desenho, se estendem à pintura em seus desdobramentos nas artes visuais e, a partir da modernidade, encontraram terreno fértil no que viria a se chamar design gráfico, campo pelo qual obtive minha formação. Nesse campo, o debate sobre observação e representação continuou caloroso e não se limitou somente ao desenho, abrangendo diferentes modos de representação como esquemas visuais, gráficos, matrizes etc. Mudou-se a forma, mas os discursos que dão sentido à forma se mantiveram e receberam uma nova roupagem.

É dessa busca por entender os valores pelos quais damos sentido às representações que o tema formalismo me interessou, ou melhor, me deixou desconfiado e permitiu que surgisse em mim dúvidas a respeito de métodos, fórmulas, normas e regras usados nas teorias de percepção visual que delimitam o valor dado às representações nas artes visuais e no design gráfico. Dessa desconfiança veio também o meu contato com o Pós-estruturalismo, postura que me ofereceu um arcabouço pelo qual lapidei as perguntas, direcionei o tema e delineei o caminho pelo qual foi possível olhar para o Formalismo e suas relações com o design gráfico.

1.2 DEFINIÇÕES

Faz-se importante, nesse momento, definir alguns termos-chave que utilizo ao longo do texto: discurso, noção, conceito e argumento. Organizei os termos em ordem de abrangência. O primeiro e mais abrangente, o **discurso**, pode ser entendido como uma

articulação valorativa efetuada por um ou mais atores que podem ser humanos ou não-humanos; dessa forma, um discurso não é, aqui, necessariamente um enunciado verbal. Uma imagem, por exemplo, possui elementos como formas, cores, texturas etc. que, ao serem interpretados em certo contexto, cultura etc., recebem valores específicos e, assim, se constituem discursivamente. Já o termo **noção** pode ser entendido como uma ideia ou conhecimento imediato de algo. Esse conhecimento, para que faça sentido, será interpretado em relação aos valores articulados discursivamente pela língua, cultura etc. Na sequência, um **conceito** significa definição, concepção ou caracterização. É a formulação de uma noção por meio de palavras, sons e/ou recursos visuais. E, por fim, o menos abrangente: **argumento** diz respeito às premissas pelas quais um conceito é defendido, ou seja, o raciocínio que conduz à indução ou dedução de algo.

Outro termo que, para esta dissertação, importa ser definido é o termo **social**. Segundo o filósofo Bruno Latour, no livro *Reagregando o Social*, de 2012, o uso do termo pode apresentar problemas quando usado de maneira generalizada a fim de justificar um conhecimento estável na sociedade. Nas palavras de Latour:

Quando os cientistas sociais acrescentam o adjetivo “social” a um fenômeno qualquer, aludem a um estado de coisas estável, a um conjunto de associações que, mais tarde, podem ser mobilizadas para explicar outro fenômeno. Não há nada de errado com esse emprego da palavra se ela designa aquilo que já foi agregado, sem acarretar nenhuma declaração supérflua sobre a natureza do que se agregou. Surgem problemas, no entanto, caso “social” passe a significar um tipo de material, como se o adjetivo fosse comparável, grosso modo, a outros termos como “de madeira”, “de aço”, “biológico”, “econômico”, “mental”, “organizacional” ou “linguística”. Então, o significado da palavra se perde, pois ela agora designa duas coisas inteiramente diversas: primeira, um movimento durante um processo de agregação; segunda, um tipo específico de ingrediente que se supõe diferir de outros materiais (Latour, 2012, p. 17).

Dessa forma, ao usar o termo social nesta dissertação, atentei para o fato de que ele “não designa uma coisa entre outras [...] e sim um tipo de conexão entre coisas que não são, em si mesmas, sociais” (Latour, 2012, p. 23). Por exemplo, ao tratar do discurso entre atores humanos (como autores, artistas, designers etc.) e não-humanos (como instituições, legislações, normas de conduta, orientações morais etc.), o social se constitui a partir das relações que se estabeleceram entre esses atores, configurando uma forma de teia, ou rede, para que estruturas discursivas pudessem ser efetivadas. A figura 1 apresenta uma representação gráfica desses termos. No caso da relação entre discurso, noção, conceito e argumentos, optei por representá-la por ordem de abrangência. No caso do social, elenquei

alguns dos possíveis atores que podem formar uma rede social como aquelas abordadas nesta pesquisa. O termo social, então, se caracteriza pelas relações tecidas entre esses atores.

FIGURA 1 - REPRESENTAÇÃO GRÁFICA DOS PRINCIPAIS TERMOS.



FONTE: Elaborado pelo autor (2019).

1.3 POSTURA

[...] tudo não passa de teia urdida de pressupostos (Xenófanes *apud* Magee, 1974, p. 34).

A citação do filósofo grego abre esse texto por apontar de forma simples que as explicações sobre uma verdade não passam de teias de pressupostos. Essa afirmação possui similaridade com a postura pós-estruturalista adotada nessa pesquisa. Não estou aqui inferindo ligação entre Xenófades e o Pós-estruturalismo, pois as diferenças são muitas. No entanto, o texto do filósofo nos serve de pretexto para iniciar um assunto caro ao pós-estruturalismo: o sentido da verdade. Para essa abordagem, os sentidos assumidos como verdade na sociedade são arbitrários, pois nada é natural ou universal, ou seja, nenhum conceito é imutável. Foucault (1999) escreveu que “a própria verdade tem uma história” e desenvolveu um método de análise discursiva¹ a partir de uma série de arqueologias. Em livro sobre pós-estruturalismo, Peters (2000, p. 37) apresenta a postura aqui tratada como “uma posição epistemológica que se recusa a ver o conhecimento como uma representação precisa da realidade e se nega a conceber a verdade em termos de uma correspondência exata com a realidade”.

É nesse sentido que o filósofo e sociólogo francês Bruno Latour, em entrevista concedida a Ava Kofman da *New York Times Magazine* em 2018, questiona a neutralidade da observação científica na produção do conhecimento: “a ideia de que podemos nos afastar e contemplar a natureza à distância, como algo distinto de nossas ações, é uma ilusão”, explica ele. E prossegue esclarecendo:

Os fatos científicos deveriam ser vistos como um produto da investigação científica. Fatos são “ligados em rede”; eles permaneceram não pela força de sua veracidade inerente, mas pela força das instituições e práticas que os produziram e os tornaram inteligíveis. Se esta rede se quebra, os fatos se quebram com ela (Latour *apud* Kofman, 2018, s. p.).

Os filósofos tradicionalmente reconhecem uma divisão entre fatos e valores – entre, digamos, o conhecimento científico, de um lado, fundamentado na observação empírica, e os julgamentos humanos, de outro, as crenças e opiniões advindas das práticas sociais. Uma

¹ A análise de discurso é um método comumente utilizado dentro das pesquisas fundamentadas pela crítica pós-estruturalista (Chizzotti, 2006).

perspectiva pós-estruturalista, como a de Foucault e Latour, acredita, no entanto, que essa divisão é ilusória. Muitos de seus escritos buscaram esclarecer que existe o envolvimento humano dentro das duas narrativas, a que cria os fatos científicos e a que cria os valores e crenças. A crítica pós-estruturalista aponta uma lacuna no modelo científico que se mantém fundamentado em uma meta-narrativa de neutralidade. Explica Latour: “o que a maioria das pessoas acreditava era que, seguindo o método científico, os cientistas conseguiam chegar a fatos objetivos que transcendiam suas origens humanas” (Kofman, 2018, s. p.). É preciso esclarecer que o Pós-estruturalismo não refuta a verdade científica, mas a concebe como resultante da prática social, e não como um conhecimento transcendente. O Pós-estruturalismo opera uma reinterpretação da ciência, e não a sua negação.

A partir dessa visada, diversos autores do design questionaram o ethos formalista presente no design moderno, regido por pressupostos formais, funcionalistas e neutros. No design gráfico, esses questionamentos ganharam forma através de experimentações que aconteceram na Cranbrook Academy of Arts, na década de 1980, sob a direção de Katherine McCoy (Camargo, 2011). Para ela, o designer deveria ir além da resolução de problemas de comunicação visual. Ou seja, em vez de prover um sistema de linguagem visual universal e abrangente, como propõe o design moderno, o designer deveria articular os significados de cada contexto a partir de um ponto de vista crítico. Os debates desse período revelaram a existência de um viés formalista na teoria de autores que firmaram as bases para que o design gráfico fosse entendido como linguagem visual (Lupton e Miller, 2011, p. 62-65). A existência desses debates salienta a tensão de interesses dentro do design e sinaliza a relevância de pesquisas que abordem a análise de discurso dentro do campo.

1.4 OBJETIVOS

O **objetivo geral** dessa pesquisa foi identificar e analisar criticamente como o formalismo influencia teorias de percepção visual de autores contemporâneos do design gráfico. E, como objetivos específicos, a pesquisa buscou:

- **Contextualizar a crítica** pós-estruturalista e seu uso no design gráfico.
- **Contextualizar as influências** formalistas na primeira metade do séc. XX, em especial no curso que abrange a formação das vanguardas das artes visuais e do design gráfico.
- **Elaborar um instrumento de análise** que auxilie a identificação de características formalistas.
- **Verificar como** as características formalistas permanecem em teorias de percepção visual de autores do design gráfico contemporâneo.

1.5 TEMA E DELIMITAÇÃO DO ESCOPO

Meu **objetivo** nesta pesquisa foi identificar influências formalistas nas teorias de percepção visual de autores contemporâneos² do design gráfico. Apoiado nos estudos de Lupton e Miller (2011), Camargo (2011), Bomeny (2009) e Beccari (2018), tenho como pressuposto que existe Formalismo³ no design gráfico e nessa dissertação verificarei como ele está presente a partir de uma **postura crítica pós-estruturalista**. Acredito que o viés formalista do design moderno permanece no discurso do design gráfico contemporâneo implicitamente (isto é, sem que sejam explicitadas as suas relações discursivas e de interesses sociais), em especial nas teorias de percepção visual que sustentam sistemas de linguagem universais utilizadas no campo.

Meu intuito não foi o de refutar tais teorias, mas mostrar que o uso delas está associado a uma série de significações que organizam política e discursivamente a sociedade. Acredito que o designer deve olhar a história do seu campo de conhecimento e, a partir de uma postura crítica, questionar os pressupostos existentes nos esquemas discursivos que caracterizam sua prática. Acredito, apoiado em autores como Beccari (2016), Lupton e Miller (2011) e Portugal (2017a), na postura ativa do designer como articulador dos signos da

² Por autores contemporâneos classifiquei o recorte compreendido entre os anos de 1970 até 2018.

³ Formalismo pode ser entendido, de modo rápido, como um viés discursivo que busca dar autonomia a uma prática cultural em relação aos demais contextos sociais e históricos de que ela faz parte.

cultura⁴, isto é, para além da postura formalista comumente vinculada ao/pelo modernismo. É dessa forma que será abordado o objeto de estudo, o formalismo no design gráfico, sobremaneira as condições pelas quais podemos falar dele. Tal abordagem considera um conjunto de características do formalismo e critérios de análise da crítica pós-estruturalista estabelecidos em minha revisão bibliográfica, portanto recorrendo a autores que já desenvolveram a mesma linha de análise crítica antes de mim.

De início, revisei alguns princípios da abordagem crítica pós-estruturalista, com ênfase em Michael Foucault, por abordar, principalmente em seu livro *A arqueologia do saber*, a questão epistemológica sob o ponto de vista discursivo. Em outros termos:

[...] a questão que, de fato, interessa não é como uma palavra se liga a uma coisa ou vice-versa, mas como pode um determinado enunciado ter surgido, justamente ele, e não outro em seu lugar. [...] Estabelece-se, desse modo, não a língua como objeto de estudo (como na concepção de língua saussuriana⁵), mas, em seu lugar, o discurso, fruto da conjugação de aspectos linguísticos e de aspectos histórico-ideológicos (Paixão, 2017, p. 25-26).

Nos termos de Foucault, os discursos são feitos de signos, assim como os concebem os estudos da linguagem, “mas o que fazem [os discursos] é mais que utilizar esses signos para designar coisas. É esse ‘mais’ que os torna irredutíveis à língua e ao ato da fala. É esse ‘mais’ que é preciso fazer aparecer e que é preciso descrever” (Foucault, 2008, p. 55). Foi esse ponto de vista que utilizei depois, ao revisar os elementos do discurso formalista que sustentaram os movimentos de arte moderna e de vanguarda do começo do século XX. Com isso, foi possível identificar que o design gráfico herdou características formalistas em seu corpo teórico preliminar⁶. Na sequência, delineei parâmetros para análise de autores contemporâneos do campo, a fim de verificar a influência formalista sobre o design gráfico ainda presente nas teorias de percepção visual.

O formalismo está vinculado diretamente à formação do design moderno e seus conceitos de percepção visual. Entendo “design moderno” como o movimento que nasce em resposta à Revolução Industrial, onde “criar uma distância entre design e a vida cotidiana foi

⁴ Designer como articulador dos signos da cultura perfaz uma abordagem que enfatiza a interferência do designer na sociedade a partir da dimensão semântica de um projeto, e não somente pelas dimensões sintáticas e pragmáticas, valorizadas pelas teorias tradicionais (modernistas) do design.

⁵ Abordarei os conceitos da linguística de Ferdinand de Saussure no capítulo 2.2 Linguística e Estruturalismo.

⁶ Que compreende os autores fundadores da Bauhaus e seus desdobramentos até a década de 1970.

um dos atos fundadores do modernismo, que estabeleceu uma divisória entre a cultura de consumo e a vanguarda crítica” (Lupton e Miller, 2011, p. 158). Nesse contexto, grande parte das teorias do design gráfico se ampararam em teorias de percepção que consideram a visão humana como uma faculdade imutável. Muitas dessas teorias herdaram seus esquemas argumentativos da pintura moderna e de conceitos que seriam doravante considerados como formalistas.

O formalismo pode ser entendido como um sistema de regras autorreguladoras postas para analisar o valor supostamente intrínseco de um artefato a partir de uma estrutura linguística. Para a percepção visual, o discurso formalista implica regras, ou gramáticas, que funcionam como um sistema de critérios valorativos aplicados às imagens a partir do pressuposto de uma visão humana autônoma, capaz de atravessar conjunturas histórico-culturais. As primeiras críticas às gramáticas de representação vieram de correntes filosóficas que buscaram desconstruir as estruturas argumentativas de linguagem, sustentadas por noções universais em diversas esferas da cultura. Autores como Jacques Derrida, Michael Foucault e Roland Barthes, Hal Foster, Leo Steinberg, Rosalind Krauss e Bruno Latour revisaram, cada um a sua maneira, as categorias que supostamente estruturam convenções e regras sociais vinculadas às representações (Derrida, 1973; Foucault, 2000; Barthes, 2007; Foster, 2017; Steinberg, 2004; Peters, 2000; Carrier, 2002; Latour, 2012). Esse tipo de abordagem crítica ficou conhecida como pós-estruturalista e é a partir dela que pretendo identificar as características formalistas existentes nos autores contemporâneos do design gráfico aqui elencados.

1.6 JUSTIFICATIVA

Através do método da análise do discurso, comumente usado pela crítica Pós-estruturalista, é possível identificar os pressupostos e valores em disputa dentro dos contextos que definem uma prática. No caso da presente pesquisa, trata-se de apresentar criticamente os interesses e as contendas sociais implícitas dentro do design gráfico. Definir o sentido da forma é o pano de fundo para as questões formalistas presentes no design. Não obstante, as teorias elaboradas para dar distinção aos produtos, industriais ou de comunicação, permanecem em disputa social por atribuírem valor aos artefatos produzidos para consumo. A principal relevância dessa pesquisa consiste no âmbito teórico-crítico do design gráfico, pois explora aspectos controversos de alguns dos fundamentos teóricos ainda vigentes. Além disso, a pesquisa possui um potencial transversal e interdisciplinar em termos de disciplinas, por entrelaçar abordagens de outros campos, como a filosofia e as artes. Por fim, destaco a importância de resgatar, por um lado, uma abordagem que marcou uma geração crítica de designers gráficos (o pós-estruturalismo na Cranbrook Academy of Arts) e, de outro, a revisão crítica, a partir dessa abordagem, de teorias de percepção visual que fundamentam o design gráfico contemporâneo (especificamente os autores aqui elencados).

No contexto brasileiro da pesquisa em design, o Pós-estruturalismo só foi tratado como um movimento histórico, ligado ao período específico que compreende as décadas de 1980 e 1990. Existem pesquisas históricas que tratam das experiências ocorridas na Cranbrook (Bomeny, 2009; Camargo, 2011), mas não existem pesquisas que apresentem criticamente o tema e sua assimilação na cultura do design gráfico a partir da abordagem filosófica pós-estruturalista. Apesar de tratar de elementos históricos, esta pesquisa não é historiográfica, e sim filosófica, com viés de abordagem crítica. Além disso, o tema do pós-estruturalismo no design gráfico permanece pouco explorado mesmo a nível mundial, e quanto a isso Iara de Camargo, que realizou uma pesquisa histórica sobre a Cranbrook em 2011, relata em sua dissertação:

Quando visitamos a escola em outubro de 2010, fomos informados pelo Departamento de Arquivos, que aquela era a primeira vez que alguém foi até os arquivos procurar informações e documentos sobre esse recorte específico [as experiências pós-estruturalistas que a escola realizou na década de 1980], ou seja, a pesquisa possui certo ineditismo inclusive nos Estados Unidos (Camargo, 2011, p. 17).

No âmbito da crítica filosófica, existem pesquisas que abordam o tema no campo da arquitetura, como a tese *O Conceito de Formalismo e Arquitetura Moderna*, de Sylvia de

Souza e Silva Coutinho, que apresentam uma revisão crítica da obra de Oscar Niemayer (Coutinho, 2012). A partir disso, e com o propósito de identificar o **estado da arte** desse tema dentro do campo do design gráfico, realizei uma Revisão Bibliográfica Sistemática (RBS) pontual no dia 22 de outubro de 2018, tendo como referência a base de periódicos da CAPES. Tal levantamento foi feito apenas para verificar o ineditismo e originalidade desta pesquisa. O procedimento utilizado nessa revisão foi adaptado do modelo proposto no artigo *Roteiro para Revisão Bibliográfica Sistemática*, de Edivandro C. Conforto, Daniel Capaldo Amaral e Sérgio Luis da Silva (2011). De início, inseri no banco de periódicos diferentes palavras-chave combinadas que atendem aos assuntos tratados na dissertação, são elas: formalismo, pós-estruturalismo, pós-estruturalista, design gráfico, análise crítica, percepção visual, Cranbrook Academy of Arts, Cranbrook, Brasil. Ao todo foram 10 pesquisas encontradas, conforme o registro em tabela anexada ao final desta dissertação. Em seguida, o operador lógico <AND> foi aplicado na combinação das palavras-chave para filtrar a quantidade de documentos e identificar aqueles que tratam do tema com especificidade. Dentro dos resultados obtidos pelas combinações, estabeleci um critério de seleção para filtrar aqueles artigos que mencionem questões ligadas à visualidade e à percepção visual no design gráfico. Os artigos encontrados que tratam de estudos de gênero não foram inclusos, a não ser aqueles que tratam de representação gráfica em suas formas de expressão cultural (arte, cinema, design gráfico, arquitetura). Artigos que tratam do formalismo e seus desdobramentos na sociologia foram filtrados a partir do mesmo critério. Com o resultado dessa revisão pontual, foi possível confirmar o ineditismo e originalidade desta dissertação, considerando as diferenças da proposta em relação aos trabalhos já realizados e possíveis lacunas a serem exploradas. E finalmente, visto o carácter teórico e interdisciplinar da presente pesquisa, outras obras⁷ foram aqui incorporadas a partir da indicação de especialistas e de referências cruzadas entre autores, tais obras foram consultadas para entendimento dos conceitos principais utilizados nesta dissertação. As obras e conceitos abordados se encontram em notas de rodapé ao longo do texto e na lista final de referências.

⁷ As obras a que me refiro são documentos bibliográficos, livros, artigos, teses e dissertações. Com destaque para *A arqueologia do saber*, de Michael Foucault, *Outros Critérios*, de Leo Steinberg, *Conceitos fundamentais da história da Arte*, de Henrich Wölfflin, *Design, escrita e pesquisa* de Ellen Lupton e Abbot Miller, o artigo *Redesconstrução e design gráfico* (ainda no prelo), de Marcos Beccari, a tese de doutorado *O Panorama do design gráfico contemporâneo: a construção, a desconstrução e a nova ordem*, de Maria H. Bomeny e a dissertação *O departamento de design gráfico da Cranbrook Academy of Art (1971 – 1995): novos caminhos para o design*, de Iara Camargo. A lista completa de bibliografias consultadas se encontra nas referências desta dissertação.

1.7 MÉTODO

Entendo como método de pesquisa a lógica subjacente a um processo de trabalho, ou seja, o encadeamento de tarefas que um pesquisador segue para cumprir com seu objetivo de pesquisa. Com isso em mente, e apoiado nas definições de Antônio Chizzotti e Humberto Eco, classifico essa pesquisa como **qualitativa** e de caráter estritamente teórico. Adoto assim um processo que consiste em um conjunto estruturado de regras operacionais necessárias e que responda às exigências metodológicas de credibilidade, consistência e confiabilidade, para que a pesquisa possa ser verificada cientificamente, tendo suas asserções interpretativas aceitas ou contestadas. As pesquisas qualitativas possuem diferentes orientações filosóficas e, por conseguinte, variados modos de proceder (Chizzotti, 2006; Eco, 2014). Para compreensão das características dessa pesquisa, desenvolvi o seguinte quadro de síntese (figura 2).

FIGURA 2 - QUADRO DE SÍNTESE DAS CARACTERÍSTICAS DA PESQUISA.

Natureza	Objetivo	Abordagem
TEÓRICA	EXPLORATÓRIO	QUALITATIVA

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

Dentro das pesquisas fundamentadas pela crítica pós-estruturalista, é comum o uso do método de **análise de discurso**, a ser aqui adotado. O objetivo desse método é encontrar os pressupostos e posições ideológicas considerando uma estrutura social-discursiva regida por valores em disputa (Chizzotti, 2006, p. 122). Acredito, sob esse viés, que é através do uso da linguagem, tanto falada como escrita ou visual, que as pessoas dão forma discursiva às interações sociais, produzindo sentidos que orientam ações dentro de determinado contexto. Segundo Chizzotti:

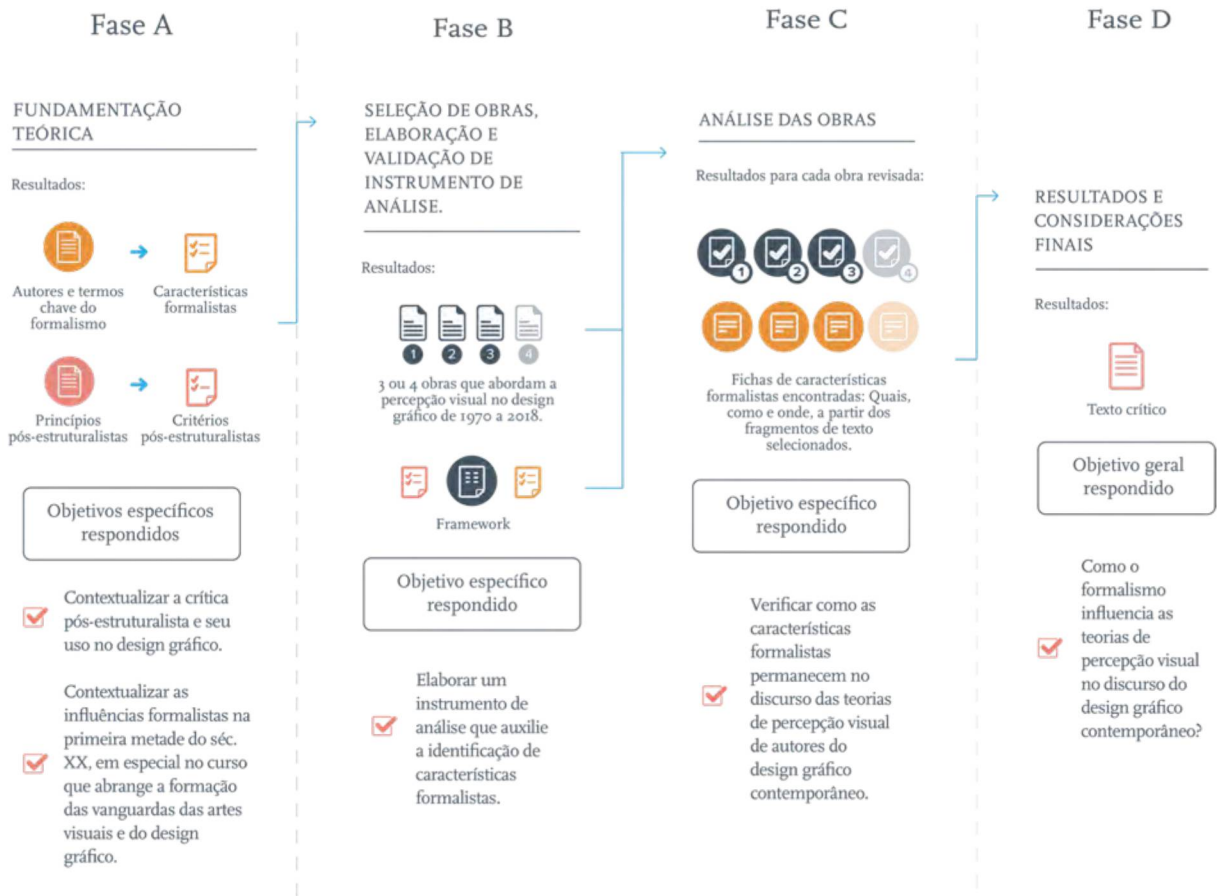
A análise de discurso constitui-se como um tipo de análise que ultrapassa os aspectos meramente formais da linguística, para privilegiar a função e o processo da língua no contexto interativo e social em que é protelada, considerando a linguagem, em última análise, como uma prática social (Chizzotti, 2006, p. 113-114).

Como falamos de formalismo, é importante salientar que a própria linguagem escrita possui uma forma gramatical pela qual o discurso é proferido. Por exemplo, a mensagem em um texto pode ser escrita em forma de prosa livre, que é coloquial, ou em prosa acadêmica, que é convencionalmente mais erudita. Inevitavelmente, portanto, as características formais presentes na sintaxe e no vocabulário dos textos confere uma distinção entre leigos e especialistas, conforme explica o sociólogo Howard S. Becker em livro sobre a escrita (Becker, 2015). Isso mostra a importância da análise de discurso em especial para essa pesquisa, que se debruça sobre teorias que propõem modelos universais para as formas produzidas no âmbito do design gráfico. Esse ponto de vista considera que as dinâmicas sociais são regidas por sistemas dispersos de valores e formações discursivas. É a partir desse pressuposto que eu adoto a **crítica pós-estruturalista** como base teórico-filosófica que me permite verificar as características formalistas nos discursos dos autores do design gráfico.

1.8 PROCESSO METODOLÓGICO

Para melhor compreensão do curso dessa dissertação, dividi o processo metodológico em quatro fases (figura 3), explicadas brevemente a seguir. A fase inicial da pesquisa consistiu em uma **revisão de literatura**, adotando como procedimento a **análise categorial exploratória**. Chizzotti (2006, p. 130) define esse procedimento como uma imersão do pesquisador nos textos, orientado a identificar os fragmentos, palavras ou temas mais significantes ou questões mais evidentes, elaborando indutivamente uma lista de categorias que decomponham a mensagem do texto a partir do objetivo da investigação. No caso desta pesquisa, contudo, em vez de “categorias” eu penso em termos de princípios e critérios pós-estruturalistas, de um lado, e características, autores e termos chave do formalismo, de outro. Em razão disso, na **fase A, fundamentação teórica**, exploro a literatura que fundamenta a abordagem crítica que serve como fio condutor dessa pesquisa e seu uso no design gráfico, assim como a literatura dos autores e teorias que Lupton e Miller (2011), Portugal (2017), Steinberg (2008), Bomeny (2009) e Beccari (2018) apontaram como formalistas nas artes visuais e design moderno. Meu objetivo através da imersão nesse conteúdo foi o de assimilar os princípios da abordagem crítica pós-estruturalista e, com isso, obter parâmetros para compor os instrumentos que me ajudarão a verificar como a influência formalista está presente nos autores contemporâneos do design gráfico.

FIGURA 3 - REPRESENTAÇÃO GRÁFICA DO PROCESSO METODOLÓGICO DA PESQUISA.



FONTE: Elaborado pelo autor (2019).

A fundamentação teórica divide-se em dois capítulos, o capítulo 2. *Formalismo e design gráfico* e o capítulo 3. *Pós-estruturalismo e design gráfico*, referentes as duas frentes de exploração. Dentro do capítulo 2. *Formalismo e design gráfico*, a bibliografia revisada percorreu o seguinte roteiro: 2.1 *Conceituação e contextualização histórica do formalismo*, onde eu defino o termo Formalismo e sua relação com o Estruturalismo e Pós-estruturalismo; 2.2 *Características do Formalismo*, onde listo as características do formalismo nas teorias de percepção visual nas artes visuais e design moderno, para comparar e identificar sua influência nas teorias de percepção visual dos autores contemporâneos do design gráfico; 2.3 *O Formalismo como um sistema de pensamento*, onde delinheiro alguns princípios do Estruturalismo, em especial os da linguística de Ferdinand de Saussure; 2.4 *O Formalismo e a Percepção Visual*, onde esclareço a relação do Estruturalismo e os conceitos que fundamentaram teorias de percepção visual nos movimentos de vanguarda artística; 2.5 *O Formalismo e o design gráfico*, onde explico como as teorias dos movimentos de vanguarda artística influenciaram o design moderno, e como os autores do design gráfico pensaram esses

conceitos dentro do campo; 2.6 *Síntese do capítulo*, onde recapitulo os principais conceitos abordados no capítulo 2, com o auxílio de uma RGS para maior entendimento do conteúdo teórico. No capítulo 3. *Pós-estruturalismo e design gráfico*, a bibliografia revisada percorreu os seguinte roteiro: 3.1 *Conceituação e contextualização histórica do Pós-estruturalismo*, onde eu defino o termo pós-estruturalismo e delinheiro como a abordagem crítica é aqui utilizada; 3.2 *Princípios do Pós-estruturalismo*, onde reviso os princípios pós-estruturalistas e derivo, a partir deles, os critérios em forma de perguntas; 3.3 *O Pós-estruturalismo nas artes visuais e no design gráfico*, onde reviso o uso da abordagem nas artes visuais e no design gráfico, com foco nas experiências feitas pela Cranbrook Academy of Arts na década de 1980; 3.4 *As críticas à abordagem pós-estruturalista*, onde discuto sobre as críticas feitas ao pós-estruturalismo e à Cranbrook Academy of Arts; 3.5 *Síntese do capítulo*, onde recapitulo os principais conceitos abordados no capítulo 3, com o auxílio de uma RGS para maior entendimento do conteúdo teórico revisado. Meu objetivo através dessa exploração bibliográfica foi o de obter os parâmetros que me ajudarão a compor os instrumentos pelos quais revisei os autores contemporâneos. São eles 1. Autores e termos chave do formalismo e 2. Princípios pós-estruturalistas, deles, derivei as características formalistas e os critérios pós-estruturalistas (figura 4).

FIGURA 4 - FASE A. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E RESULTADOS OBTIDOS.



FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

A figura 5 mostra a lista de autores e termos chave do formalismo obtida na primeira exploração. Usei essa lista para selecionar os autores contemporâneos do design gráfico que, por se relacionarem com esses termos e autores, podem ter mantido sistemas formalistas em sua produção.

FIGURA 5 - LISTA DE AUTORES E TERMOS CHAVE DO FORMALISMO.



AUTORES E TERMOS FORMALISTAS DO MODERNISMO

<p>Termos: espírito de época, progresso evolutivo, imagem sobrevivente, autocrítica.</p> <hr/> <p>Presentes na teoria da Visibilidade Pura que fundamenta os autores Konrad Fiedler, Alois Riegl, Henrich Wölfflin, Wilhelm Worringer, Ernst Hans Gombrich, Aby Warburg e Clément Greenberg.</p>
<p>Termos: Moderno e Antigo, Original e Tradicional, etc.</p> <hr/> <p>Movimentos de arte moderna que fundamentaram a Bauhaus. Expressionismo: Johannes Itten e Paul Klee; Construtivismo: Wassily Kandisky e László Moholy-Nagy; De Stijl: Theo van Doesburg</p>
<p>Termos: linguagem universal, funcionalidade, neutralidade.</p> <hr/> <p>Presentes das teorias que fundamentam: Arte e Percepção Visual, de Rudolph Arnheim; Linguagem e Visão, de Gyorgy Kepes; Síntaxe da Linguagem Visual de Donis Dondis</p>
<p>Termos: Visibilidade Pura, Gestalt e Imagem Sobrevivente.</p> <hr/> <p>Gestalt: Max Wertheimer, Wolfgang Köhler, Kurt Koffka, Gyorgy Kepes, Rudolph Arnheim, Dondis A. Dondis; Visibilidade Pura: Konrad Fiedler, Alois Riegl, Henrich Wölfflin, Wilhelm Worringer, Ernst Hans Gombrich e Clément Greenberg; Imagem Sobrevivente (<i>Nachleben der Antike</i>): Aby Warburg</p>

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

A fim de sintetizar as principais noções e conceitos formalistas, listei quatro características formalistas topificadas adiante:

- I. Apresenta uma *metanarrativa* para agrupar elementos sob um *princípio contínuo de progresso*;
- II. Possui uma *estrutura linguística* que atribui valor a um termo em detrimento de outro;
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando regras de *autonomia e autocrítica*;

IV. Defende conceitos *universais, naturais e atemporais*⁸.

A explicação de como foi formulada cada característica se encontra no apêndice A, item 6.4 dessa dissertação, e cada característica é debatida em profundidade no item 1.2 *Características do Formalismo* do capítulo 1. Essas quatro características encontradas me serviram como referência para identificar a existência do formalismo nos autores contemporâneos analisados na fase C da dissertação.

Na fase A ainda, por uma segunda exploração, Pós-estruturalismo e design gráfico, obtive a partir de Foucault (2008) e Peters (2000) os princípios que orientam a crítica pós-estruturalista (figura 6), os quais usei como parâmetros nas etapas interpretativas da pesquisa. Os princípios são: (I) A estrutura não é anterior à realidade por ela organizada; (II) Conceitos universais, naturais ou atemporais são construções sociais; (III) Existem diferentes interpretações dos fatos. A noção de uma verdade comum a uma época é construída socialmente; (IV) Os enunciados discursivos ocupam posições em um campo em disputa. A noção de neutralidade é também um posicionamento; (V) As formações discursivas atribuem parâmetros para o que será considerado como verdade a partir de interesses em constante disputa; (VI) Uma estrutura linguística atribui valor a um termo em detrimento de outro (figura 6).

⁸ Os conceitos de metanarrativa, princípio contínuo de progresso, estrutura linguística, autonomia, autocrítica, universais, naturais e atemporais são exemplificados e explicados nos capítulos Formalismo e Design Gráfico e Pós-estruturalismo de Design Gráfico dessa dissertação, respectivamente.

FIGURA 6 - PRINCÍPIOS DO PÓS-ESTRUTURALISMO.



PRINCÍPIOS DO PÓS-ESTRUTURALISMO

- | |
|---|
| I. A estrutura não é anterior a realidade por ela organizada. |
| II. Conceitos universais, naturais ou atemporais são construções sociais. |
| III. Existem diferentes interpretações dos fatos. A noção de uma verdade comum a uma época é construída socialmente. |
| IV. Os enunciados discursivos ocupam posições em um campo em disputa. A noção de neutralidade é também um posicionamento. |
| V. As formações discursivas atribuem parâmetros para o que será considerado como verdade a partir de interesses em constante disputa. |
| VI. Uma estrutura linguística atribui valor a um termo em detrimento de outro. |

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

Da lista de princípios pós-estruturalistas, formulei uma lista de critérios formulados em forma de pergunta; para usa-las em um instrumento de identificação de características formalistas. A explicação de como foi derivada cada pergunta se encontra também no apêndice A, item 6.3 dessa dissertação. Como resultado, foram dez o número de perguntas derivadas. Sendo assim, os **critérios pós-estruturalistas** elaborados foram:

1. Identifica estruturas universais comuns a todas as culturas e à mente humana?
2. Faz aferições universais?
3. Busca naturalizar um conceito?
4. Supõe uma só verdade?
5. Apresenta-se em uma posição neutralidade objetiva e apartidária?
6. Estabelece um sistema autônomo das disputas sociais?
7. Considera os elementos formais isolados de seu contexto social?
8. Atribui generalizações a todos os grupos sociais e culturais a partir de valores absolutos?
9. Justifica seu modo de pensar usando uma metanarrativa que agrupe acontecimentos semelhantes sob uma lógica de continuidade ou progresso, comum a diferentes épocas?
10. Apresenta uma lógica de oposição binária, para valorizar um discurso?

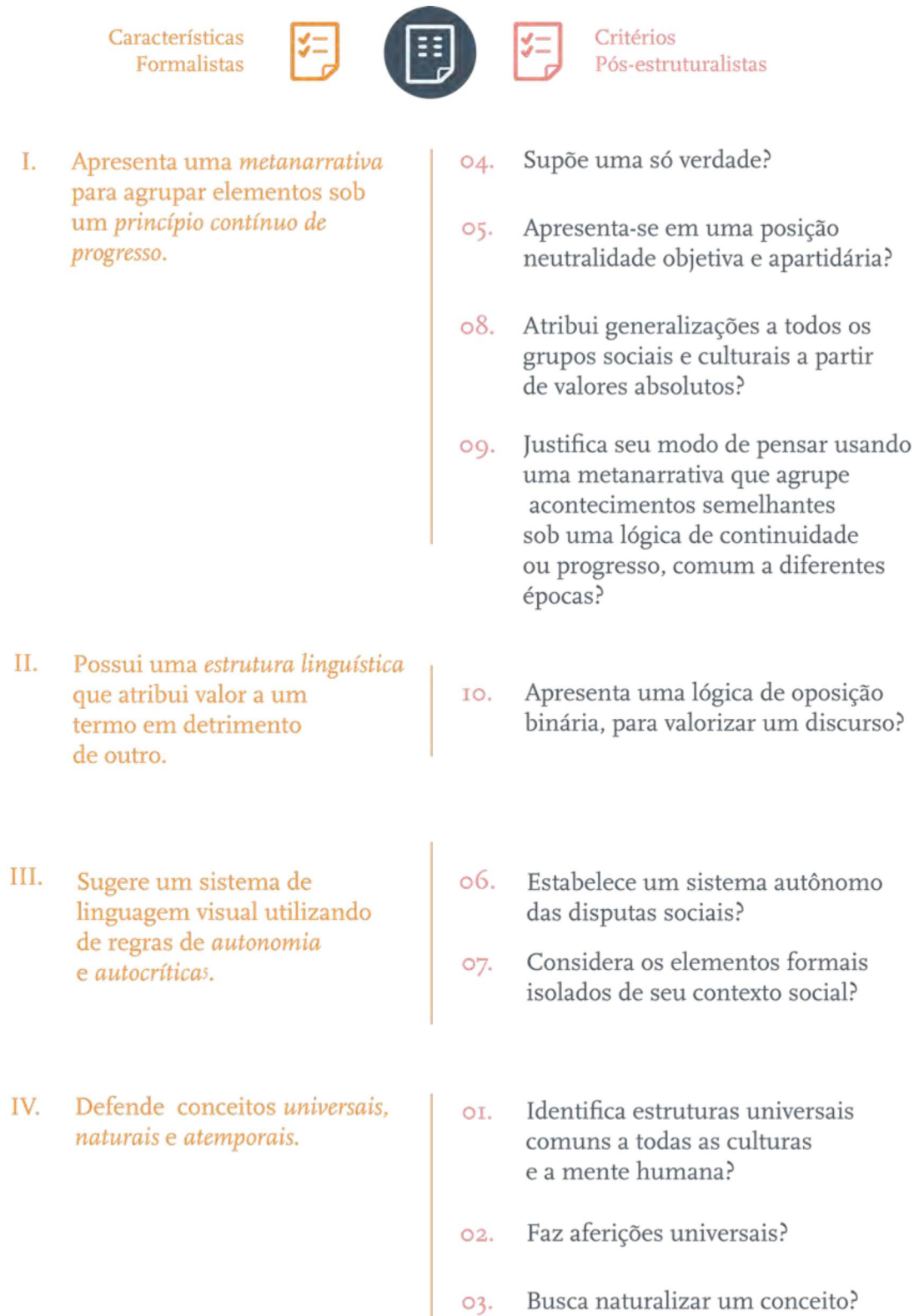
Com o entendimento das **características** e dos **critérios** apresentados, foi possível elencar os autores do design gráfico que aparentemente cultivam alguns pressupostos e aspectos formalistas em suas teorias. Além de prover os instrumentos necessários para a continuação da pesquisa, essa investigação inicial respondeu a dois dos objetivos específicos desejados. São eles:

- Contextualizar a crítica pós-estruturalista e seu uso no design gráfico.
- Contextualizar as influências formalistas na primeira metade do séc. XX, em especial no curso que abrange a formação das vanguardas artísticas das artes visuais e do design gráfico.

Na fase seguinte, a **fase B** da pesquisa, *Seleção de obras, elaboração e validação de instrumentos para análise*, elenquei os autores contemporâneos do design gráfico que possam se servir de características formalistas e elaborei os instrumentos de análise que me auxiliarão durante a **análise categorial descritiva e interpretativa** das **fases C e D**. São eles: o *framework*, e a *ficha de características formalistas* (Chizzotti, 2006; Foucault, 2008, Peters, 2000, Bloor, 1991; Taylor, 1989; Portugal, 2017; Grácio e Oliveira, 2016; Trojan e Sipriaki, 2015). Para elaborar o *framework*, relacionei os critérios pós-estruturalistas com as características formalistas a fim de compor quadro comparativo para verificar características formalistas nos autores elencados. A explicação de como relacionei esses itens se encontra no apêndice A, item 6.5 dessa dissertação. Para validar o *framework*, assim como as listas de princípios pós-estruturalistas, critérios da crítica pós-estruturalista e características formalistas, consultei três especialistas cuja linha de pesquisa se correlaciona com o tema

desse trabalho. Como critério usado para seleção dos especialistas, optei por aqueles que abordaram o pós-estruturalismo e/ou a análise de discurso no decorrer de suas carreiras acadêmicas. O questionário foi enviado via formulário online, as sugestões dos especialistas me permitiram realizar os ajustes necessários para garantir a credibilidade do *framework*. Os resultados dessa pesquisa se encontram no apêndice D dessa dissertação. A figura 7 mostra como ficou o *framework*. Esse instrumento de análise foi usado para identificar, nos autores contemporâneos, as características formalistas.

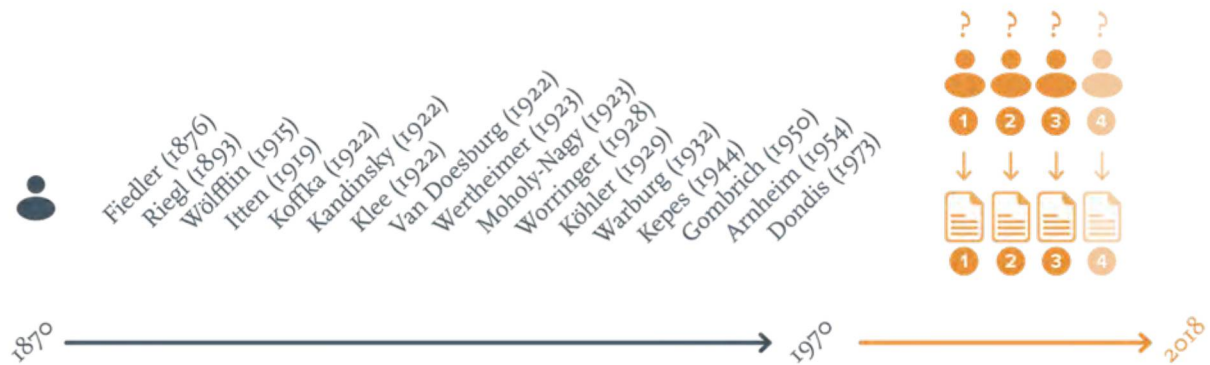
FIGURA 7 - FRAMEWORK.



FONTE: Elaborado pelo autor (2019).

Ainda na fase B, selecionei os autores contemporâneos do design gráfico que serão analisados nessa pesquisa, compreendidos entre 1970 a 2018. A figura 8 ilustra uma linha do tempo composta por autores que de 1870 a 1970 formularam teorias formalistas aplicadas a percepção visual⁹.

FIGURA 8 - RECORTE DE AUTORES DO DESIGN GRÁFICO.



FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

A partir de 1970, alguns autores do campo do design gráfico fundamentaram seus estudos de percepção visual utilizando essas teorias, transferido assim características formalistas ao campo (Lupton e Miller, 2011; Barros, 2012; Beccari, 2018; Portugal, 2011; Camargo, 2011, Bomeny, 2009, Steinberg, 2008). É dentro desse recorte que selecionei os autores para análise.

Ressalva-se que não há nesta pesquisa a pretensão de abranger a totalidade dos estudos sobre o tema. Meu objetivo foi identificar, a partir dos autores selecionados, como as tendências formalistas permanecem nas teorias de percepção visual do design gráfico contemporâneo, e não mapear todo o campo. Para isso, estabeleci critérios que me permitiram rastrear obras de autores relevantes¹⁰, dentro do recorte de 1970 a 2018, a partir de três grupos, são eles: (1) Periódicos nacionais; (2) Ementas de disciplinas e (3) Livros indicados

⁹ Esse tema é tratado com profundidade no capítulo Formalismo e design gráfico na fundamentação teórica dessa dissertação.

¹⁰ Defino obra, como um documento bibliográfico do autor em questão, geralmente, o documento mais citado nas referências pesquisadas e/ou indicadas.

por especialistas¹¹. Dessa forma, em ordem retrospectiva da data de publicação, foram quatro as obras qualificadas para a análise nessa dissertação.

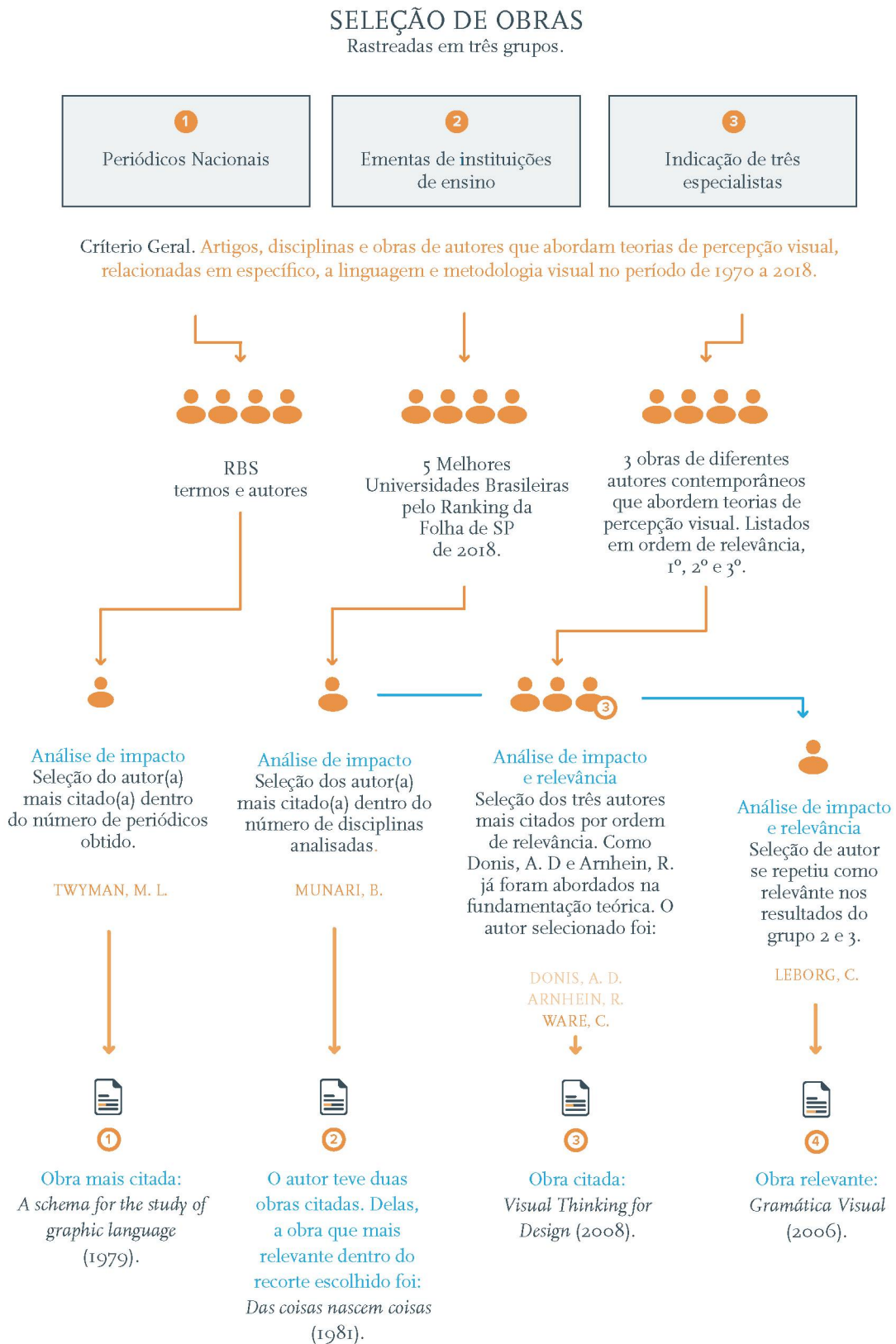
- WARE, C. *Visual Thinking for Design*, 2008.
- LEBORG, C. *Visual Grammar*, 2006.
- TWYMAN, M. *A schema for the study of graphic language*, 1979.
- MUNARI, B. *Das coisas nascem coisas*, 1981.

Analisei a obra citada de cada autor para identificar se existem nela características formalistas. Cada obra foi selecionada tendo em vista seu impacto e relevância, e não na abrangência de bibliografias do autor(a), sendo que, caso a obra apresente características formalistas, farei minha análise a partir dela. Para conferência do processo, as listas de periódicos, ementas, as ordenações de referências, o formulário respondido com a indicação dos especialistas, os resultados finais das análises de impacto e relevância então dispostas para consulta no apêndice C dessa dissertação. A figura 9 apresenta graficamente o processo de seleção das obras dos autores contemporâneos escolhidos. Essa fase respondeu o terceiro objetivo específico desta pesquisa:

- Elaborar um instrumento de análise que auxilie a identificação de características formalistas.

11 Professores acadêmicos, de ensino de graduação ou superior, que abordam teorias de percepção visual em suas disciplinas com foco em linguagem e metodologia visual.

FIGURA 9 - PROCESSO DE SELEÇÃO DOS AUTORES CONTEMPORÂNEOS.



FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

Na *fase C*, realizei a análise das obras selecionadas. Para isso, adotei a técnica de **análise categorial descritiva** (Chizzotti, 2006, p. 130), pois a revisão das obras será feita a partir do conjunto de critérios a fim de verificar como e onde, as características do discurso formalista permanecem nesses autores e no design gráfico contemporâneo. O procedimento descritivo foi escolhido por possibilitar a verificação de hipóteses interpretativas, a serem incrementadas ou contestadas posteriormente.

Para isso, apoio-me no modelo de decomposição da mensagem apresentado por Chizzotti (2006, p. 128-131), procurando, com base em um *framework* (Bloor, 1991; Taylor, 1989; Portugal, 2017), os elementos do discurso, explícitos ou implícitos, que se alinham às características formalistas. Nesse procedimento, preencho para cada autor, uma *ficha de características formalistas* (figura 10) onde registro as relações, o repertório, o contexto do autor e como ele define a percepção visual. Na ficha ainda, reproduzo, para verificação ou refutação, os principais fragmentos do texto que possibilitem interpretações qualitativas das terminologias ou frases usadas pelo autor. Para cada fragmento registrado, anotei onde o fragmento se encontra na obra.

O conteúdo integral das fichas foi anexado ao final dessa dissertação para consulta detalhada e se encontra no apêndice E dessa dissertação.

FIGURA 10 - ANÁLISE INTERPRETATIVA.



FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

A partir de uma **análise interpretativa**, preenchi qual ou quais características formalistas puderam ser representadas pelo fragmento em questão e como se apresentaram. Denominei essa análise crítica de análise interpretativa, pois interpretarei tais relações a partir

da crítica pós-estruturalista adaptada de Foucault (2008) e Peters (2000). A análise dos autores selecionados responderá ao último objetivo específico:

- Verificar como as características formalistas permanecem em teorias de percepção visual de autores do design gráfico contemporâneo.

Por fim, encerro a dissertação apresentando os resultados na *fase D*, onde relacionei, a partir das quatro fichas obtidas, uma para cada autor, os fragmentos derivados de cada obra afim de compor uma representação gráfica das ligações de cada fragmento com as características formalistas, para então, realizar uma síntese interpretativa, derivada dos princípios pós-estruturalistas que guiam a abordagem crítica utilizada na pesquisa. A síntese interpretativa desses resultados permitiu entender como os autores pesquisados influenciam as formações discursivas que constituem o design gráfico contemporâneo, e como se relacionam os discursos que estabelecem um regime formalista no campo, respondendo enfim ao objetivo geral da pesquisa:

- Identificar e analisar criticamente como o formalismo influencia teorias de percepção visual de autores contemporâneos do design gráfico.

Esse procedimento deriva do modelo de análise de discurso de Foucault (2008) e Peters (2000), abordado na fundamentação teórica dessa dissertação. O resultado final desse processo foi relatado em um texto crítico (figura 11), que evidenciou o que implica a existência de características formalistas nas teorias de percepção visual no design gráfico. E, nas considerações finais, identifiquei lacunas e possíveis desdobramentos deixados em aberto pela pesquisa.

O detalhamento dos procedimentos metodológicos e das técnicas de coleta de dados citados brevemente acima podem ser encontrados no apêndice A, itens 6.1 e 6.2 dessa dissertação.

FIGURA 11 - SÍNTESE INTERPRETATIVA E TEXTO CRÍTICO.



FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

2 FORMALISMO E DESIGN GRÁFICO

2.1 CONCEITUAÇÃO E CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DO FORMALISMO

Ao design gráfico importa entender a tendência conhecida como formalista, vinculada às teorias de percepção visual. O termo formalismo é comumente conhecido como apego excessivo à forma, isto é, uma ênfase na forma em detrimento do conteúdo ou significado. Um modo de pensar formalista pode ser encontrado em diversas áreas do saber humano: na arte, na religião, no direito, na filosofia, na matemática etc. Brevemente, o que caracteriza um sistema formalista é a definição de critérios autorreguladores que operam o isolamento desse sistema em relação a condicionantes sociais¹² e históricos. Devido ao uso do termo em diferentes áreas, se faz necessário esclarecer o que significa o formalismo que trato aqui, e as alterações que ele sofreu ao longo do tempo. De início, o termo formalismo começou a ser usado para referenciar movimentos de crítica literária Russa. Peter Steiner, no livro **Formalismo Russo**, de 1984, relata que a palavra foi utilizada para caracterizar certos tipos de análise do campo literário russo no final do século XIX. Nesse contexto, “o interesse pelos problemas formais correspondia à postura literária geral dos simbolistas¹³: a defesa de um significado auto-contido da arte e sua ‘autonomia’ em relação a objetivos extra-artísticos” (Steiner, 1984, p. 26). No entanto, o autor deixa claro que as escolas de análise literária divergiam entre si:

Desde o seu início, o Formalismo Russo foi dividido em dois grupos diferentes: o Círculo Linguístico de Moscou com jovens acadêmicos como Pëtr Bogatyrev, Roman Jakobson e Grigorij Vinokur, e o Petersburg OPOJAZ¹⁴, que incluiu Boris Èjhcenbaum, Viktor Sklovskij e Jurij Tynjanov, entre outros [...] O OPOJAZ afirmava que o motivo poético nem sempre era apenas o desdobramento do material linguístico. Além disso, enquanto os primeiros argumentam que o desenvolvimento histórico das formas artísticas tinha uma base sociológica, os últimos insistiam na plena autonomia dessas formas (Steiner, 1984, p. 17-18).

¹² O termo social, ao longo dessa dissertação, “não designa uma coisa entre outras [...] e sim um tipo de conexão entre coisas que não são, em si mesmas, sociais” (Latour, 2012, p. 23). Como por exemplo, práticas discursivas e não-discursivas, que derivam do aparelhamento de diferentes atores, como instituições, normas de conduta, orientações morais etc.

¹³ Movimento que surgiu em 1880, como resposta ao materialismo, que tinha como foco um naturalismo objetivo. Grosso modo, a meta dos simbolistas era expressar a intuição e os sentimentos, e para isso defendiam a imaginação, ou “visão interior”, como ponto de partida para a arte. Cf. Farthing, 2010, p. 338.

¹⁴ Steiner traduziu a sigla OPOJAZ (Obščestvo Izučeniya Poëtičeskogo Jazyka), como “Society for the Study of Poetic Language” (1984, p. 16 - 17).

A reorganização da vida acadêmica sob o então regime soviético acirrou as divergências entre os movimentos. O OPOJAZ se desfez nos primeiros anos do século XX e foi incorporado ao Instituto de História e Artes do Estado; por sua vez, o Círculo de Moscou se transformou com a partida de Jakobson e Bogatyřev para a República Checa, onde continuaram seus estudos no Centro Linguístico de Praga. Steiner relata que houve muita troca e colaboração entre os centros de pesquisa e seus estudantes, e “muitas noções formalistas foram aceitas por não-formalistas e, por sua vez, os formalistas modificaram suas visões em resposta às tendências intelectuais ao seu redor. Esse diálogo produziu um amplo espectro de ideias teóricas literárias rotuladas de ‘Formalistas’” (Steiner, 1984, p. 18). Na Rússia, tal miscigenação fez proliferar diferentes abordagens: algumas buscaram analisar a forma exterior do texto literário (lógica, sintaxe etc.) e outras, a chamada “forma interior” (poesia, retórica etc). Devido à multiplicidade de protagonistas no campo literário desse período, houve pelo menos quatro tendências diferentes que atendiam pelo rótulo de formalistas (Steiner, 1984, p. 21). No artigo “A questão do ‘método formal’”, de 1924, o linguista russo Viktor Zirmunskij confirma essa tendência heterogênea e explica que o modelo formalista não deveria ser entendido como um método científico homogêneo, mas sim como uma nova ciência que se pautava pela autonomia do campo literário. Em suas palavras:

O que nos caracteriza não é nem “formalismo” como uma teoria estética, nem “metodológica” como um sistema científico fechado, mas apenas o desejo de estabelecer, com base em propriedades específicas do material literário, uma ciência literária independente (Zirmunskij *apud* Steiner, 1984, p. 21).

Do movimento que começou em Moscou e continuou em Praga, não apenas os princípios e métodos formalistas tornaram-se propriedade comum dos estudiosos literários, mas foram desenvolvidos pelos próprios membros do grupo de Moscou, Roman Jakobson e Pëtr Bogatyřev. Desse modo, o termo formalismo se estendeu a movimentos cujos membros consideravam sua própria teorização claramente não-formalista, e se referiam a si mesmos por nomes bem diferentes. Explica Steiner:

O Círculo Linguístico de Praga, estabelecido em 1926, rotulou sua abordagem de “Estruturalismo”. Onde a ligação estreita entre a Escola de Praga e o Formalismo Russo é indiscutível. Os dois não só tinham membros comuns (Bogatyřev e Jakobson) como também o grupo de Praga se tornou uma sucursal da Escola Formal de Moscou – o Círculo Linguístico de Moscou (Steiner, 1984, p. 28-29).

Foi Jakobson que cunhou o termo “estruturalismo”, em 1929, “para designar uma abordagem estruturo-funcional de investigação científica dos fenômenos, cuja tarefa básica consistia em revelar as leis internas de um sistema determinado” (Peters, 2000, p. 22). Nas palavras de Jacobson:

Se tivermos que escolher um termo que sintetize a ideia central da ciência atual, em suas mais variadas manifestações, dificilmente poderemos encontrar uma designação mais apropriada que a de estruturalismo. Qualquer conjunto de fenômenos analisado pela ciência contemporânea é tratado não como um aglomerado mecânico, mas como um todo estrutural, e sua tarefa básica consiste em revelar as leis internas – sejam elas estáticas, sejam elas dinâmicas – desse sistema. O que parece ser o foco das preocupações científicas não é mais o estímulo exterior, mas as premissas internas do desenvolvimento: a concepção mecânica dos processos cede lugar, agora, à pergunta sobre suas funções (Jacobson *apud* Peters, 2000, p. 22).

O Círculo de Praga será desfeito por complicações políticas da Tchecoslováquia, ao fim da Segunda Guerra Mundial, resultando na ida de Jakobson para os Estados Unidos, onde conhece o antropólogo francês Claude Lévi-Strauss e incorpora, às ideias formalistas, os estudos da identidade do signo linguístico iniciados pelo linguista francês Ferdinand de Saussure. Peters resume essa incorporação da seguinte forma:

Parte do legado saussureano consiste no fato de que, como o pai da linguística moderna, Saussure estabeleceu uma ciência geral dos signos, dando ao estudo da linguagem, considerada como um sistema de signos, uma firme base metodológica e promovendo a semiologia – como disse ele, o “estudo da vida dos signos na sociedade” – a uma posição central nas ciências humanas. Forma, entretanto, Roman Jakobson e o vínculo que ele criou entre, de uma lado, a linguística genebrina de Saussure e, de outro, o formalismo que florescia em Moscou, que se mostraram os fatores decisivos para tornar as visões de Saussure mais amplamente conhecidas, fazendo nascer o estruturalismo do século XX (Peters, 2000, p. 21).

Nesse capítulo, discutirei a linguística de Saussure no item *1.3 O Formalismo com um sistema de pensamento*. Por ora, depois de esclarecida as origens do termo, nos interessa entender como o formalismo está ligado à percepção e à representação das formas visuais. De início, importa também esclarecer os termos representação e percepção. Representação pode ser entendida como a imagem em si. Já a percepção pode ser entendida como uma espécie de ordenação das representações. Daniel Portugal, em artigo sobre o tema (2018, p. 6-9), define a percepção como uma operação complexa: a capacidade de transformar um mesmo material bruto percebido (imagens, sons etc.) em diferentes percepções conscientes derivadas de como as significamos. No caso da percepção visual, esse processo compreende a simplificação da

imagem, “uma espécie de abstração que ajuda a tornar a imagem assimilável” a partir da sobreposição de imagens de imagens já conhecidas, imagens-lembrança.

A imagem despida de significados é composta de inumeráveis singularidades, é caótica. Em nossa vida cotidiana não poderíamos viver com tal percepção caótica do mundo. Assim, abstraímos dessa “percepção bruta” (inconsciente) uma quantidade enorme de singularidades de modo a formatá-la em uma percepção visual coerente: ali uma cadeira, aqui chão, ali parede etc. [...] Com efeito, se considerássemos todas as possíveis nuances da “percepção bruta”, não poderíamos produzir as imagens ordenadas que efetivamente vemos. (Portugal, 2018, p. 9).

Bergson, no livro *Matéria e memória*, complementa: “não há percepção que não esteja impregnada de lembranças” (Bergson, 2010, p. 10). É assim que o formalismo que trato aqui adentra ao campo da visualidade, que abrange, dentre outras coisas, questões que tratam dos modos de ver e perceber o mundo. Nos estudos da visualidade (Crary, 2012; Beccari, 2018), o termo formalismo se encontra frequentemente nos discursos e narrativas da modernidade, e comporta uma gama de sentidos muitas vezes ambíguos mesmo dentro do campo das artes visuais, do design e da arquitetura. O formalismo nos campos citados é entendido como um sistema teórico que fundamenta os deslocamentos que ocorreram da arte clássica para a moderna.

No campo das artes, o termo formalismo possui duas interpretações possíveis e antagônicas. A primeira delas está ligada à cópia, ou seja, ao fazer um processo à maneira mimética. Esse sentido do termo ganhou um valor pejorativo quando na modernidade, os argumentos buscaram atribuir valor à originalidade, dando à cópia um sentido depreciado (Coutinho, 2012). O outro sentido do termo está ligado a um sistema de análise de imagens desenvolvido por historiadores da arte na virada do séc. XX. Nesse contexto, o termo ganhou um valor positivo, por estar atrelado à corrente Estruturalista¹⁵ que ganhou importância nas ciências humanas nas décadas de 1950 e 1960. Como vimos, a junção entre o formalismo russo e a linguística-estrutural que Jakobson denominou de “estruturalismo” tinha a tarefa básica revelar as leis internas de um sistema determinado (Peters, 2000, p. 22). O termo também aparece comumente no campo da crítica da arte: nas artes visuais, a crítica formalista é aquela para a qual tudo o que for necessário para explicar uma obra visual, como uma pintura, por exemplo, está contido em suas formas. As obras de arte, então, foram analisadas

¹⁵ Ao vincular-se à linguística estrutural de Saussure, o formalismo russo angariou o “status” de ciência legítima que o campo da linguística francesa havia recentemente conquistado dentro das ciências humanas.

por critérios formais a partir de uma linguagem autônoma. Para essa abordagem crítica, o contexto da obra, o tema representado, as relações socioculturais e a intenção do artista não importam; o que se analisa são apenas os critérios formais dentro de um sistema de linguagem artística (Steinberg, 2008). Tais sistemas formalistas fundamentaram parcialmente as teorias de vanguarda artística. Os enunciados formalistas, sob esses critérios, operaram a redução das possibilidades de discurso sobre as imagens, propondo a legitimação de apenas um único critério pautado na percepção de uma forma pura, essencial, captada pelos artistas e seus críticos (Steinberg, 2008; Barros, 2008). Essa dissertação aborda, então, esse sentido do termo formalismo, pois ao design gráfico interessa entender como os sistemas formalistas promoveram o deslocamento das formas da arte clássica para uma teoria da arte moderna a partir da qual as primeiras escolas de Design desenvolveram suas teorias de percepção visual (Lupton e Miller, 2011; Camargo, 2011; Bomeny, 2009).

Em resumo, o formalismo tratado aqui pode ser entendido como um sistema de linguagem que possui regras próprias para analisar o valor das imagens. Para entendermos o mecanismo de um sistema formalista, podemos pensar na língua portuguesa, que possui um conjunto fechado de regras que funcionam somente para essa língua.

Um sistema formalista propõe um conjunto de critérios para a análise das imagens pautados por esquemas analítico-estruturais, ou seja, que sustentam o seu valor a partir de uma estrutura comum que se mantém por noções de continuidade entre as épocas, universalidade ou naturalidade. Tal conceito pressupõe a ideia de uma estrutura imutável e autônoma, capaz de atravessar conjunturas histórico-culturais sem sofrer mudanças. Minha tarefa neste capítulo consiste em fazer uma espécie de arqueologia, no léxico foucaultiano, das fontes principais que elaboraram sistemas formalistas aplicados à análise das imagens. Com isso será possível averiguar como os pressupostos presentes na base teórica dessas estruturas influenciaram o que podemos entender por gramáticas do design gráfico moderno.

2.2 CARACTERÍSTICAS DO FORMALISMO

A partir da análise exploratória que realizei na fase A dessa dissertação, e que compreende os tópicos, *1.3 O Formalismo como um sistema de pensamento; 1.4 O Formalismo e a Percepção Visual; e 1.5 O Formalismo e o design gráfico*, elenquei quatro características do formalismo, são elas: (1) *Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso;* (2) *Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro;* (3) *Sugere um sistema de linguagem visual*

utilizando regras de autonomia e autocrítica; (4) Defende conceitos universais, naturais e atemporais. E, através delas, derivei uma lista de exemplos das teorias dos autores pesquisados que me ajudarão a identificar nos autores contemporâneos do design gráfico características formalistas semelhantes. A seguir, cito as características elencadas e, brevemente, as associo com teorias e autores por meio dos quais foi possível fazer a identificação. Para depois, me aprofundar nos argumentos que fundamentaram as teorias de cada autor.

I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.

No formalismo da arte e do design moderno, a característica de uma metanarrativa de continuidade pôde ser encontrada em conceitos como espírito de época e progresso evolutivo da visão. Na teoria da Visibilidade Pura, que fundamenta historiadores da arte como Konrad Fiedler, Alois Riegl, Henrich Wölfflin, Wilhelm Worringer e Ernst Hans Gombrich, além de ter influenciado o crítico de arte norte-americano Clément Greenberg, a noção de progresso evolutivo está presente implicitamente através do *continuum* que organiza essa teoria. É o caso, por exemplo, da ideia de um desenvolvimento da visão, que permitiu aos historiadores reagruparem uma sucessão de acontecimentos através do princípio organizador de uma visão pura, capaz de se desenvolver historicamente na direção de uma linguagem bidimensional independente dos outros sentidos. Do mesmo modo, a concepção de uma história da arte pautada pela análise das rupturas formais organizadas por sucessões de estilo se fundamenta na noção de um espírito de época pela qual a “mentalidade” de uma determinada civilização poderia não apenas ser generalizada (através de um estilo representante), como também qualificada em termos de complexidade e progresso em relação às mentalidades precedentes. O *continuum* implícito nessas noções está na concepção de que cada época buscaria naturalmente o modelo formal mais apropriado ao arranjo histórico em questão. Em Aby Warburg semelhante continuidade fundamenta o conceito de Imagem Sobrevivente (*Nachleben der Antike*), que pressupõe uma forma atemporal derivada de uma memória coletiva da humanidade.

II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.

Nos movimentos de arte moderna, a característica “vanguardista” pôde ser encontrada em conceitos que fundamentam argumentos de legitimação de um termo em detrimento de outro, como oposições binárias, por exemplo, novo e velho, moderno e antigo etc. Os movimentos de arte que influenciaram o design moderno (Expressionismo, Construtivismo e De Stijl) buscavam legitimação por um esquema argumentativo de oposição que valorizava o moderno em detrimento do antigo. A influência desses movimentos foi direta naquela que é amplamente considerada a primeira escola de design, a Bauhaus, que teve em seu corpo de professores artistas plásticos como Johannes Itten e Paul Klee, integrados ao movimento expressionista, Wassily Kandisky e László Moholy-Nagy, vinculados ao Abstracionismo, e Theo van Doesburg, fundador do movimento De Stijl. A oposição dicotômica é o princípio que fundamenta a lógica valorativa que permite traçar uma distinção entre moderno e antigo, sobremaneira em termos de aspectos formais. O valor da forma de representação é, nesse sentido, em especial na sociedade pós-revolução industrial, usado para criar distinção e legitimar os produtos, tanto no campo da arte como no design (Lupton; Miller, 2011).

III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando regras de autonomia e autocrítica.

Outra característica própria do formalismo é a existência de um conjunto de regras que funciona como um sistema autônomo de linguagem. Tais regras propõem uma gramática normativa aplicada ao julgamento das formas de representação, julgamento este regido por uma autocrítica (leis próprias de autorregulação, distinções internas, exceções etc.) que busca dar ao objeto em questão uma autonomia capaz de atravessar conjunturas histórico-culturais. Nesse contexto, Foucault explica que:

A crítica literária e artística, no curso do século XIX, trata a obra cada vez menos como um objeto de apreciação que deve ser julgado, e cada vez mais como uma linguagem que deve ser interpretada em que é preciso reconhecer os jogos de expressão de um autor (Foucault, 2008, p. 47).

Esquemas formalistas propõem uma gramática com pretensão de autonomia e universalidade. Como resultado, criam sistemas fechados isolados de diferentes interpretações e das disputas tão comuns a institucionalização de valores, condutas e orientações morais presentes na sociedade. Identificamos dois sistemas formalistas dentro da arte e design moderno: os esquemas fundamentados pela teoria da Visibilidade Pura e os sistemas teóricos

de percepção visual fundamentados pela Gestalt. Para a Visibilidade Pura (presente em Fiedler, Riegl, Wölfflin, Gombrich e Greenberg), a ideia de autonomia da visão fundamenta o encadeamento da história da arte a partir do princípio organizador da evolução da visão. E, para a Gestalt, a ideia de *pregnância*¹⁶ fundamenta a noção de linguagem visual universal, onde um modelo ideal de representação possa ser entendido por todas as pessoas em todas as épocas. No design gráfico, a Gestalt fundamentou as teorias de percepção visual em obras como: *Arte e Percepção Visual*, de Rudolph Arnheim; *Linguagem e Visão*, de Gyorgy Kepes e *Sintaxe da Linguagem Visual* de Donis Dondis (Lupton; Miller, 2011; Camargo, 2011; Beccari et. al., 2017).

IV Defende conceitos universais, naturais e atemporais.

A utilização de princípios universais, naturais e atemporais sustentam, no design moderno e sob um viés formalista, a noção de uma linguagem visual comum a todas as pessoas. Na teoria da Visibilidade Pura, como vimos, a noção de evolução da visão que organiza a história da arte pressupõe um *continuum* atemporal. Dentro desse esquema argumentativo, o princípio organizador da evolução sempre existiu e é comum a todas as épocas. Ainda dentro da noção de evolução, a história da arte organizada pela comparação de estilos, como na proposta de Gombrich, pressupõe que todas as representações naturalmente buscariam uma ilusão de semelhança com um objeto referente do mundo real, cada época o representando à sua maneira, o que tornaria possível a organização de uma história analítica baseada na comparação de estilos formais. Na Gestalt, por sua vez, a noção de universalização reside no pressuposto de que todas as pessoas percebem subjetivamente certas formas da mesma maneira (a partir das teorias de Max Wertheimer, Wolfgang Köhler, Kurt Koffka, Gyorgy Kepes e Rudolph Arnheim). Esse pressuposto deu origem a uma gramática composta pelas regras de *pregnância*, unidade, segregação, proximidade, semelhança, unificação, fechamento e continuidade como elementos constituintes de uma sintaxe da percepção visual (Arnheim, 2005; Dondis, 2007; Kepes, 1995).

No design gráfico, esse conceito fundamentou a noção de uma linguagem visual universal, que através de modelos teóricos propagou os aspectos de design trabalhados na

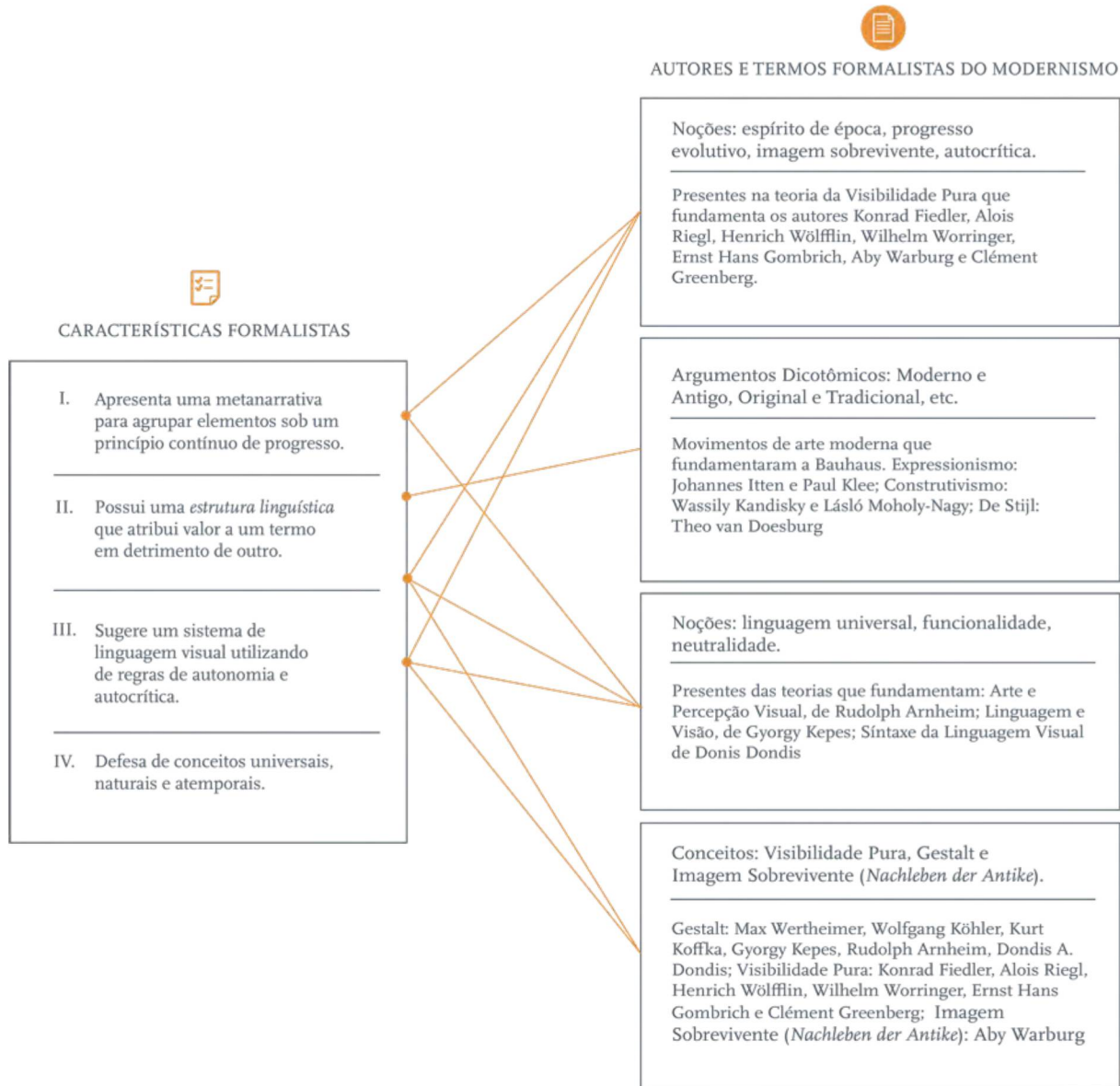
¹⁶ O conceito de *pregnância* é visto como a lei básica da Gestalt e sugere que a organização da forma possui uma estrutura simples, equilibrada, homogênea e regular. Esse conceito pressupõe que as pessoas tendem a preferir esse tipo de organização da forma a partir de uma sensação subjetiva de harmonia e prazer.

Bauhaus, De Stijl, construtivismo e Ulm, ou seja, estilos que foram utilizados no “*mainstream* profissional para divulgar grandes corporações multinacionais, que, nesse sentido, quanto mais universal fosse a linguagem, maior alcance teriam” (Camargo, 2011, p. 50). Nesse contexto, a noção de funcionalidade do design moderno pode ser considerada formalista. Katherine McCoy sintetiza essa característica em entrevista cedida a Iara Camargo:

No bom design moderno, a forma segue a função, ideias oriundas da Bauhaus, o método de design universal era apropriado a tudo e não havia uma real discussão sobre o que a forma poderia significar, pois no contexto moderno, a forma não tem pretensão de significação, uma vez que é universal (McCoy *apud* Camargo, 2011, p. 141).

A partir da análise de teorias e autores da arte e do design moderno, as características formalistas identificadas foram sintetizadas na figura 12.

FIGURA 12 - SÍNTESE GRÁFICA DAS CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS E EXEMPLOS DE TEORIAS.



FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

2.3 O FORMALISMO COMO UM SISTEMA DE PENSAMENTO

Definido o termo formalismo e traçada brevemente sua ligação com sistemas de linguagem, abordarei agora os conceitos da Linguística que fundamentaram um sistema de pensamento doravante conhecido como Estruturalista. Nesse ponto, é importante entendermos como a ideia de representação ganhou um caráter sistêmico a partir dos estudos do linguista Ferdinand de Saussure, em seu *Curso de linguística geral*. Na dissertação de 2008, *Saussure e a questão da referência na linguagem*, Karen Alves da Silva esclarece que, antes dele, a “tradição de estudos da linguagem concebia a relação da língua com os objetos de maneira

essencialmente representativa, ou seja, o mundo exterior à linguagem estava envolvido de alguma maneira quando se falava de língua” (Silva, 2008, p. 5). A contribuição dada por Saussure se pautou em mostrar que tal referencial não existia de forma absoluta, mas sim de forma arbitrária dentro de um sistema de relações que conferia a ele sentido. Para Saussure, um signo¹⁷ só recebe sentido dentro de um sistema, e não importa a qualidade de semelhança do referencial em si, mas o lugar que o ele ocupa dentro de um sistema pré-fixado; o linguista define esse sistema como língua. Em suas palavras,

[A língua] não se confunde com a linguagem ;é somente uma parte determinada, essencial dela, indubitavelmente .É ,ao mesmo tempo ,um produto social da faculdade da linguagem e um conjunto de convenções necessárias, adotada pelo corpo social para permitir o exercício dessa faculdade nos indivíduos (Saussure, 2017, p. 17.)

Saussure pensa então a linguagem¹⁸ como um esquema que relaciona os signos a partir de um modelo binário, significado e significante, onde o significante seria definido como a imagem acústica de uma palavra, o som que ouvimos, e o significado o sentido associado a essa imagem. Foucault, no livro *As palavras e as Coisas* (2000, p. 59), esclarece a mudança proposta explicando que, até o Renascimento, era comum conceber a linguagem como um sistema de signos ternário, regido por significante, significado e “conjuntura”; esse último seria uma espécie de código, que representaria passivamente os pensamentos através de uma lógica de analogia de semelhança à matéria do mundo real. Com Saussure, a conjuntura desaparece e a língua torna-se ativa. Em outras palavras, a linguagem deixa de ser “a escrita material das coisas, para encontrar seu espaço no ‘regime geral dos signos representativos’” (idem, p. 59). Foucault utiliza a palavra regime para expor também uma característica peculiar da língua proposta por Saussure: a determinação. Embora a língua seja um código compartilhado entre os seres-humanos, para Saussure ela é um sistema que “conhece somente sua ordem própria” (Saussure, 2017, p. 31), ou seja, “A língua não pode, pois, equiparar-se a um contrato puro e simples [...] pois se se quiser demonstrar que a lei

¹⁷ Um signo linguístico, para Saussure, pode ser entendido como a união de um conceito à uma imagem (acústica, pictórica etc.): por exemplo, a imagem de um cavalo associada à palavra escrita “cavalo”. O signo será entendido, então, como a associação entre esses dois elementos.

¹⁸ Linguagem para Saussure é constituída por dois elementos: a língua (código social) e a fala (o mecanismo usado pelos seres humanos para emitir sons) (Saussure, 2017, p. 21-22). O privilégio que Saussure concedeu à fala em detrimento da escrita será o ponto de partida da crítica de Jacques Derrida, a qual será retomada no capítulo 2 – Pós-estruturalismo e design gráfico.

admitida numa coletividade é algo que se suporta e não uma regra livremente consentida, a língua é a que oferece a prova mais concludente disso (Saussure, 2017, p. 85). Para Saussure, a língua seria então um sistema já dado e que transcende o sujeito da fala, pois necessariamente se fala dentro do sistema estruturado pela língua. Nesse sentido, quando falamos não podemos controlar as repercussões de nossa fala; o signo escapa, em certa medida, à vontade individual e social. Explica Saussure:

Se, com relação à ideia que representa, o significante aparece como escolhido livremente, em compensação, com relação à comunidade linguística que o emprega, não é livre: é imposto (Saussure, 2017, p. 85).

Com efeito, a palavra árvore que pronunciamos não tem nenhuma relação direta com a ideia de árvore. Afinal, se estivermos viajando pela China, por exemplo, a palavra árvore não terá o mesmo entendimento que nos países de língua portuguesa. Não podemos pronunciar a palavra árvore na China e esperar que isso seja compreendido, assim como uma criança brasileira que está sendo alfabetizada não pode se referir à árvore usando uma outra palavra que não a palavra brasileira para árvore. Ainda que o significado da palavra seja cambiante, como na relação entre os sistemas da língua portuguesa e chinesa, para que possamos ser entendidos estamos determinados a falar nas regras impostas pelo sistema em questão. É dessa forma que a língua não está subordinada à vontade do indivíduo ou mesmo a um sistema coletivo de indivíduos. Ela é um sistema produzido e convencionado, no entanto essa convenção não é consciente, como um contrato entre as partes. Esse é o ponto central de um sistema de pensamento estruturalista: a existência necessária de um sistema que confere significado aos termos. É nesse sentido que Lacan afirmará também que “é evidente que as coisas do mundo humano são coisas de um universo estruturado em palavras, que a linguagem, que os processos simbólicos dominam, governam tudo” (Lacan, 1986, p. 59). E Daniel Portugal, em seu texto sobre Saussure, sintetiza essa ideia de maneira mais específica:

As consequências que podemos tirar da existência de tal sistema (a língua), afetam o modo como pensamos sobre a linguagem e sobre nós, humanos, que nos definimos pelo uso da linguagem. Começaremos a perceber que o que caracteriza o humano é, em larga medida, a sua imersão em um mundo de linguagem que ele não controla. A linguagem seria a base e a língua o sistema estruturante daquilo que consideramos a realidade (Portugal, 2017, p. 37).

O exemplo do jogo de xadrez dado pelo linguista Ferdinand de Saussure, em seu *Curso de linguística geral*, nos ajudará a entender como funciona o conceito de estrutura. Nesse jogo, ao movermos o cavalo de um lugar para outro dentro do tabuleiro, estamos

realizando uma jogada. Mas o que há de especial na ação de movimentar um pedaço de madeira de um lugar para o outro? Podemos fazer isso com um graveto em um jardim e isso não terá o significado de uma jogada de xadrez. A diferença, segundo Saussure, está na inserção do ato em um sistema de regras, ou seja, esse movimento específico se caracteriza por ser um ato estruturado por um sistema de regras, as regras do xadrez. O que importa aqui é o sistema de regras e não a ação ou o material dos objetos em questão; é o sistema relacional que dá sentido para que o jogo de xadrez aconteça. Saussure explica essa noção de importância utilizando noções de ordem externa e interna:

Se eu substituir as peças de madeira por peças de marfim, a troca será indiferente para o sistema; mas se eu reduzir ou aumentar o número de peças, essa mudança atingirá profundamente a “gramática” do jogo [...] Nesse jogo (o xadrez), é relativamente fácil distinguir o externo do interno; o fato de ele ter passado da Pérsia para a Europa é de ordem externa; interna, ao contrário, é tudo quanto concerne ao sistema e às regras [...] É interno tudo quanto provoca mudança do sistema em qualquer grau (Saussure, 2017, p. 31 - 32).

Saussure utiliza esse exemplo para mostrar que falar é mais ou menos como realizar uma jogada de xadrez, pois produzir uma fala só é possível dentro de um sistema de regras, a língua, que possui uma ordem interna, a gramática, que regula o sistema. Assim, o que difere o fato de falarmos ou escrevermos de simplesmente emitirmos sons ou fazermos rabiscos é esse sistema de regras chamado “língua”. Podemos questionar o fato de que as regras da língua são fluidas, pois mudam com o tempo e cultura, sem dúvida. No entanto, esse movimento não altera o conceito de Saussure, pois, para que exista entendimento, no momento da fala é necessário que exista um sistema de regras dado. É provável que, ao longo do tempo, as regras do sistema de xadrez também tenham se alterado até serem como as conhecemos hoje; mas isso não importa, pois no momento em que jogamos é necessário pressupor um sistema de regras fixo, ou então o jogo não acontece. Caso uma das peças falte, os jogadores podem substituir a peça faltante por outra, mas para jogar não podem mudar as regras já dadas do jogo de xadrez. Se o fizerem, criarão outro sistema, que também terá regras para que possa ser jogado. Começa a se tornar claro, aqui, o aspecto determinado do sistema em relação ao aspecto arbitrário dos elementos que o constituem. Nas palavras de Saussure:

Justamente porque o signo é arbitrário, que não conhece outra lei senão a da tradição, é por basear-se na tradição que pode ser arbitrário [...] O tempo altera todas as coisas; e não existe razão para que a língua escape dessa lei universal [...] O tempo permitirá as forças sociais que atuam sobre ela desenvolver seus efeitos, e chega-se assim ao princípio de continuidade, que anula a liberdade. A continuidade,

porém, implica necessariamente à alteração, o deslocamento mais ou menos considerável das relações (Saussure, 2017, p. 88, 91 - 93).

É a partir desse modo de pensar que a língua, para Saussure, se mantém como um ente transcendente em relação ao sujeito, e nenhuma consciência individual pode ter controle sobre ela. Nessa configuração, o que importaria então ao estudo da linguagem seria a posição do signo dentro do sistema da língua, e não suas características. O signo em si não importa, pois “não tem nenhum laço natural na realidade” (Saussure, 2017, p. 83). Se voltarmos ao exemplo do xadrez e perguntarmos qual a semelhança de uma peça de xadrez com a realidade, veremos, por exemplo, que a peça chamada “cavalo” não tem nenhuma relação necessária com a ideia de um cavalo, ela não é um espelho da realidade, mas sim uma noção abstrata (virtual) que só faz sentido dentro do jogo de xadrez. Aqui, nenhum dos lados da relação significado e significante é absoluto. Eles estariam sempre em contexto com outros signos dentro do mesmo sistema. Nesse sentido, escreve Portugal:

Um signo só ganha sentido devido à sua relação com outros signos, e não por qualquer tipo de sobreposição a um suposto substrato real, material ou imaterial. Um objeto qualquer, tal como existe para nós, só ganha identidade na medida em que encontra-se já inserido em um sistema que articula sua relação com outros elementos do real (que também só figuram como elementos distintos dentro do sistema). As identidades e diferenças seriam, na verdade, efeito da articulação do sistema (Portugal, 2017, p. 42).

O lugar do signo dentro do sistema Saussure chamava de valor do signo. Esse valor só poderia ser definido pelo seu entorno, e não por alguma característica própria do mesmo. Em suma, é assim que o sistema da língua, em Saussure, estrutura as formas do mundo. O que se pareceria para nós como vontade autônoma, por exemplo, seria definida pelas possibilidades desse sistema, que corresponderia às supostas leis autônomas do mundo. É esse caráter de subordinação do signo ao sistema que importa ao nosso estudo, pois esse modo de pensar sistemas regidos por leis universais dará suporte para diferentes noções encontradas em sistemas formalistas de percepção visual. É esse aspecto de um sistema que estrutura as regras pelas quais percebemos a realidade – uma espécie de tabuleiro com as possibilidades fixas para o movimento de suas peças – que nos importa em Saussure, pois tal configuração servirá de fundamento para a corrente de pensamento Estruturalista.

2.3.1 A linguística de Saussure e o Estruturalismo

No final do século XIX, o interesse de muitos estudiosos consistia em definir as ciências sociais nascentes no mesmo escopo das ciências naturais. A aspiração à cientificidade, isto é, à constituição de leis naturais e padrões lógicos apoiados em uma metodologia explícita e objetiva, era o objetivo de muitos dos primeiros teóricos das ciências sociais. Saussure foi o primeiro a estudar os signos linguísticos sob uma abordagem científica, que ele mesmo denominou semiologia e que doravante ficou conhecida como ciência da significação, ou semiótica (Farias Jr., 2010). Em suas palavras, retiradas de seu *Curso de linguística geral*:

Pode-se conceber uma ciência que estude a vida dos signos no seio da vida social; ela constituiria uma parte da Psicologia social e, por conseguinte, da Psicologia Geral; chamá-la-emos de Semiologia. Ela nos ensinará em que consistem os signos, que leis os regem. (...) A Linguística não é senão uma parte dessa ciência geral; as leis que a Semiologia descobrir serão aplicáveis à Linguística e está se achará vinculada a um domínio bem definido no conjunto dos fatos humanos (Saussure, 198, p. 6).

Nesse cenário, Saussure será o primeiro teórico capaz de estabelecer uma justificativa para a inscrição da linguística entre as ciências sociais, elaborando um método de investigação analítico que ganhou corpo nas ciências sociais do século XX, conhecido como Estruturalismo. O professor de teoria literária da Universidade de Lisboa, Carlos Ceia, define o termo como uma “metodologia científica aplicável ao estudo do texto literário a partir de princípios universais que governam o uso da linguagem, isto é, a partir de todos os elementos que o constituem e que estão relacionados entre si por um sistema único de significação, a que se chama estrutura” (Ceia, 2009). Desde o início, é clara a pretensão do estruturalismo em se tornar um modelo para uma nova ciência. O vocabulário utilizado por Saussure em seu curso alude a termos metodológicos sob os quais o estruturalismo se apoiará: sistema, leis, paradigmas, totalidades solidárias, relações sistêmicas e valor de oposição (Farias Jr., 2010). José Petrucio de Farias Júnior, em seu texto sobre a teoria de Saussure, relata que o linguista:

Se apóia na idéia de que a língua é um sistema, ou seja, conjunto de signos coordenados entre si de maneira a formar um todo, no interior do qual os signos incorporam valores semânticos a partir de relações lógicas específicas; definidas, logo de início, por sua diferença bem como por seu caráter antinômico que conferem vivacidade e singularidade ao signo linguístico. Essas ideias do valor diferencial e oposicional do signo serão centrais para o estruturalismo do século XX (Farias Jr., 2010, p. 110).

A partir dessas ideias, entendemos que os elementos de um sistema formariam uma estrutura maior que os abrange e regula as relações de cada elemento do sistema. Dentro desse

esquema, o significado do elemento só existiria em relação aos outros elementos adjacentes. Terry Eagleton explica-nos que, sob esse viés, um elemento dentro de um sistema não teria significado substancial, teria somente significado relacional (Eagleton, 2006, p. 142-3). A estrutura não se daria apenas pela soma das partes, mas como mecanismo que ordenaria as partes através de oposições entre significante e significado. Ainda que o significado dos elementos fosse arbitrário dentro do sistema, as relações, para Saussure, se manteriam formadas coletivamente por uma convenção geral capaz de transcender o livre arbítrio individual, sendo que “tal convenção não seria produto da consciência ou de um contrato entre várias consciências” (Portugal, 2017, p. 40). Em outras palavras, os sujeitos atuariam dentro do sistema em condição de meros participantes, pois não poderiam alterar as regras do sistema. Nesse sentido, seríamos todos condicionados pela estrutura que nos envolve.

Outro aspecto importante da teoria de Saussure é a diferença entre a fala e a língua. A fala seria uma expressão individual e não sistêmica, uma experiência singular derivada da interpretação do sujeito, enquanto a língua seria concreta por ser social, e como não deriva de uma interpretação subjetiva (que só seria possível traçar a partir da própria língua), possibilitaria uma análise objetiva, como a das ciências naturais. É sob esse argumento que o método analítico de Saussure se sustenta enquanto lei científica. A esse respeito, Farias Júnior escreve:

O estruturalismo não se constitui como abordagem interpretativa, ou seja, os estruturalistas são antiinterpretativistas, o que afasta do campo de investigação dos estruturalistas as experiências individuais, vivenciadas pelos autores no momento de produção do discurso (Farias Jr., 2010, p. 112).

Por fim, Saussure atribuiu ao sistema um carácter anti-histórico, onde, assim como nas leis da física, as leis que organizariam o sistema de signos seriam permanentes e invariáveis. Disso derivam a noção de autonomia e a subsequente permanência universal do sistema. Dadas as bases para que o estruturalismo posicionasse a linguística entre as ciências naturais, as vertentes das ciências sociais que aderiram ao estruturalismo buscaram teorias analíticas que pudessem explicar como se relacionam os signos em diferentes áreas do conhecimento¹⁹, através de sistemas complexos focados nas relações semânticas entre os

¹⁹ Por meio de Claude Lévi-Strauss, A. J. Greimas, Roland Barthes, Louis Althusser, Jacques Lacan etc., o estruturalismo penetrou na antropologia, na crítica literária, na psicanálise, no marxismo, na história, na teoria estética e nos estudos da cultura popular, transformando-se em um poderoso e globalizante referencial teórico para a análise semiótica e linguística da sociedade (Peters, 2000, p. 10).

elementos do sistema. Com o passar do tempo, a teoria de Saussure ficou conhecida como estruturalismo estático devido ao fato de o sistema significante-significado não possuir uma origem histórica dos significados, dando a ideia de que a polarização entre os elementos sempre existiu. Isso entrou em contradição com o fato de o sistema adquirir sentido em relação às dinâmicas sociais internas. Foi apontada uma contradição também na ideia de que a língua não admitiria interpretação individual, o que levaria novamente à uma polarização, não admitindo que um termo pudesse ter diferentes interpretações dentro de um mesmo sistema. Em 1960, o estruturalismo estático de Saussure passará a ser dinâmico, com o desenvolvimento da teoria do quadro dos opostos de Algirdas Julien Greimas. Este se apropriou da teoria de Saussure e propôs uma nova disposição, tornando mais flexível a oposição binária entre significante e significado e admitindo níveis que sedimentariam a estrutura gradualmente, evitando a polarização radical.

Para Greimas, a estrutura semântica também compreende o signo como produto de duas faces interdependentes: o significante, pertencente ao plano da expressão, e o significado, ao plano do conteúdo. A diferença em relação a Saussure está na forma com que Greimas explica os mecanismos do processo de significação a partir da passagem do plano da expressão ao plano do conteúdo (Farias Jr., 2010, p. 114).

Como argumenta a historiadora de arte Rosalind Krauss, o que Greimas fez foi ampliar o sistema de diferenças, de dois termos para quatro ou mais. No entanto, a noção de um sistema estrutural determinado não se altera. Nas palavras de Krauss, citada por David Carrier em livro sobre a historiadora:

Ambos (Saussure e Greimas) tomam sucessões de fenômenos históricos brutos e os transformam em sistemas formais – na verdade, o mesmo sistema formal. [...] O significado não surge da positividade de um simples signo (cor, por exemplo), mas sim de um sistema de diferenças (cor e não linha), sendo o significado de qualquer escolha igualmente (e simultaneamente) uma função do que não é escolhida (Krauss *apud* Carrier, 2002, p. 42).

É dessa forma que uma estrutura universal se mantém na teoria de Greimas. Em síntese, “a estrutura de um sistema exige que seus termos sejam definidos sem ambiguidade, [e] isso implica que sejam definidos em termos de dicotomias ou oposições fundamentais, como significante e significado” (Peters, 2000).

Procurei aqui demonstrar os conceitos fundamentais da corrente de investigação analítica que ficou conhecida como Estruturalismo e suas relações com a percepção humana

da realidade. Das investigações analíticas baseadas nessa corrente derivaram sistemas diversos; em nosso caso, nos interessa aqueles ligados à percepção visual e que estabelecem critérios para a valorização das imagens a partir de uma estrutura determinada. A seguir, veremos os desdobramentos desses sistemas formalistas no campo da história e crítica da arte. Com isso, será possível averiguar como as teorias de percepção visual, estruturadas a partir desses critérios, deslocaram-se do campo da arte para o design gráfico.

2.4 O FORMALISMO E A PERCEPÇÃO VISUAL

A percepção visual é uma operação complexa que acontece rapidamente no momento em que observamos alguma coisa. Se eu olhar uma árvore, como no exemplo citado anteriormente, rapidamente eu a classifico como árvore por ver ali elementos naturais como galhos, folhas, frutos etc. Se estou classificando o objeto observado como árvore, estou atribuindo à árvore características diferentes de um arbusto, por exemplo, pois a imagem que vejo é uma árvore pela função de que árvores produzem frutos. Se por um instante tentarmos esquecer da função que atribuímos à árvore, e olharmos novamente a imagem, veremos apenas madeira e folhas. Mas mesmo assim, ainda estamos separando os elementos da imagem que vemos, pois “madeira” e “folhas” ainda são categorias. Se tentarmos esquecer essas categorias e fecharmos um pouco nossos olhos, buscando uma imagem desfocada e com poucos detalhes, veremos apenas manchas verdes e marrons. Mas “verde” e “marrom” ainda que mais abrangentes, também são categorias. Se seguirmos nessa lógica e nos afastarmos das noções específicas, o que veremos será uma abstração disforme e de difícil classificação. Vemos simplesmente uma imagem da qual não temos conhecimento do que é. Esse não é um processo comum, pois quando observamos as imagens, suas formas, tonalidades, cores etc. já estão carregados de sentido. O exemplo acima nos permite entender a proposta de artistas visuais que buscaram representar essa imagem “pura”, ou seja, sem interpretações sobrepostas que, para eles, levam-nos a uma imagem abstrata, que por tentar se despir de sentidos pré-estabelecidos seria mais fiel a realidade. No entanto, esse modo de pensar não seria também uma forma de classificar as imagens?

E o que eu pretendo mostrar aqui é que, ao interpretarmos uma imagem observada, seja ela qual for, automaticamente a interpretamos, simplificamos e organizamos a informação visual percebida do caos disforme que seria o mundo diante de nós, sem sentido e classificações. Daniel Portugal explica esse conceito em seu texto sobre a percepção:

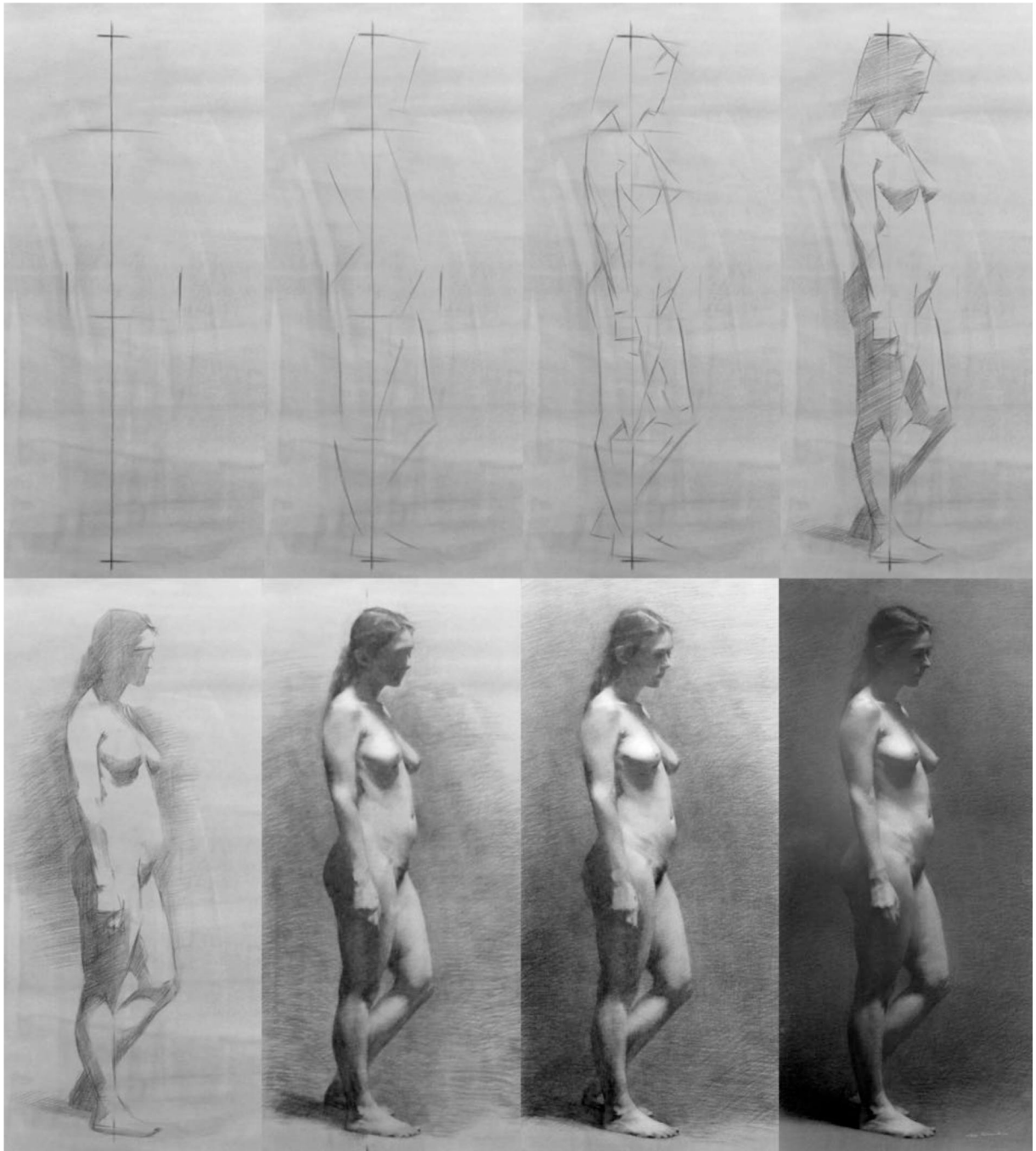
As formas estáveis que acreditamos compor os objetos que vemos só existem em um mundo já ordenado pelo nosso pensamento. Em outros termos: um mesmo “material perceptual bruto” pode se transformar em diferentes percepções conscientes dependendo de como o significamos (Portugal, 2018, p. 9).

Ao atribuímos significados a uma imagem, o que estamos fazendo é uma espécie de ordenação da multiplicidade caótica de marcas sem sentido que observamos. É dessa forma que simplificar e abstrair a informação com que estamos lidando, atribuindo a ela significados, é uma operação complexa. Ainda de acordo com Portugal:

O ato de preencher a imagem de significados é ele próprio uma espécie de abstração que ajuda a tornar tal imagem assimilável pela percepção. A imagem despida de significados é composta de inúmeras singularidades, é caótica. Em nossa vida cotidiana não poderíamos viver com tal percepção caótica do mundo. Assim, abstraímos dessa “percepção bruta” (inconsciente) uma quantidade enorme de singularidades de modo a formatá-la em uma percepção visual coerente: ali uma cadeira, aqui chão, ali parede etc. (Portugal, 2018, p. 9).

Na atividade com modelo vivo, realizada em algumas disciplinas de desenho dos cursos de artes visuais e design gráfico, uma característica dessa abstração da realidade se torna compreensível. Na transfiguração espacial que acontece ao transformar a figura vista em marcas simbólicas bidimensionais, é necessário que se decifre (ou se interprete), através de alguns critérios, padrões da realidade a serem representados, como mostra a figura 13.

FIGURA 13 - PROCESSO DE SIMPLIFICAÇÃO NA ATIVIDADE DE MODELO.



FONTE: LARA, London Atelier of Representational Art (2019).

Nesse processo de ordenação e simplificação da realidade, o desenhista sobrepõe a imagem do modelo, imagens já conhecidas e memorizadas que interferem no processo. A atividade do desenho não recria à imagem observada. É dessa forma que na percepção visual lidamos com significação e construímos sistemas de representação através de formas simbólicas, como o traço, a marca, a cor etc., mas também com palavras e enunciados que dão significado a essas formas. No livro *As Palavras e as coisas* (2000, p. 23), Foucault explica

que “até o final do século XVI, a semelhança desempenhou um papel construtor no saber da cultura ocidental, [...] foi ela que organizou o jogo dos símbolos e permitiu o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis”. O termo “invisíveis” usado por Foucault se refere a conceitos abstratos ou subjetivos que necessitam de uma “figuração” para que possam ser compreendidos. Foucault explica:

A semelhança não disporia [...] de nenhum critério se por cima ou ao lado dela não houvesse um elemento de decisão que transforma a sua frouxa cintilação em clara certeza. [...] A semelhança era a forma invisível do que, lá no fundo do Mundo, tornava as coisas visíveis, mas para que essa forma, por seu turno, venha até a luz, é necessária uma figura visível que a tire da sua profunda invisibilidade (Foucault, 2000, p. 46 e 47).

A questão enunciada na frase de Foucault remonta a pergunta: como podemos afirmar com “certeza” a forma do que habita o invisível? Como podemos fazer que ela venha até a luz? No caso desta pesquisa, interessa-nos conhecer os diferentes critérios pelos quais esse jogo de interpretações do invisível sustentou sistemas de valor ao longo da história da arte. José Costa D’Assunção Barros, em artigo de 2008 sobre a historiografia da arte, descreve “como distintos historiadores, em relação sincrônica ou diacrônica²⁰, compreenderam a tendência da arte moderna (da figuração) para a abstração” (2008, p. 3).

2.4.1 Fiedler, Riegl, Wölfflin, Gombrich e a escola da visibilidade pura

Busco aqui apresentar a diferença entre essas duas tendências e traçar um panorama do que ficou conhecido como formalismo na história da arte. Para tanto, detenho-me ao recorte que compreende os séculos XIX e XX, justamente por abranger o período de transição das narrativas históricas que sustentaram critérios de semelhança figurativa para narrativas cujo critério de semelhança se tornou abstrato. A disputa pela estruturação de uma narrativa histórica que representasse a verdade da forma obteve fôlego na Europa no início do século XX, sobretudo com a tensão entre duas escolas teóricas, a Escola Positivista e a Escola de Viena. A Escola Positivista, de um lado, estruturava a história de forma diacrônica, preocupada com o desenvolvimento da técnica. Ela narrava a história dos Grandes Homens, ou seja, aqueles que de algum modo levaram a técnica da representação adiante, pautada

²⁰ A historiografia diacrônica se pauta em uma evolução histórica linear, como a noção de progresso por exemplo. Enquanto a sincrônica se pauta pela semelhança entre eventos de épocas diferentes, estabelecendo relações entre os fatos, sem a obrigatoriedade de uma progressão linear.

especificamente em critérios de semelhança entre signo e significante conforme a história do progresso da técnica. Organizada por Gottfried Semper, a escola “considerava a arte como um mero produto mecânico de exigências técnicas, práticas e funcionais” (Barros, 2008, p. 8). A Escola de Viena, por outro lado, opunha-se frontalmente à corrente “Positivista”, e encarava a percepção humana de maneira isolada dos processos técnicos e históricos. De acordo com essa abordagem, a historiografia deveria focalizar “não apenas o que cada artista trazia singularmente irreduzível nos seus modos de representação e expressão, mas sobretudo o que os artistas imersos em um mesmo padrão estilístico teriam em comum” (Barros, 2008, p. 7). Os historiadores dessa escola buscavam uma narrativa sincrônica que abordasse a história da percepção humana para além do exibicionismo técnico. Eles criticavam o valor de diferenciação da corrente “Positivista” que enaltecia o progresso nas formas semelhantes nos critérios técnicos, enquanto as formas que se distanciavam de tais critérios eram tidas como “decaídas”. O conceito que permitiu a Escola de Viena atribuir um novo olhar à história das formas derivou do que doravante se conheceu como “Teoria da Visibilidade Pura”. Para o entendermos, é importante contextualizarmos alguns fundamentos da filosofia de Immanuel Kant e os debates sobre forma e arte entre o século XVIII e início do século XX, que foram fundamentais para o nascimento da crítica e da história da arte como disciplina.

Kant, no livro *Crítica da Faculdade de Julgar*, fornece os fundamentos para o juízo estético na arte, preocupando-se em distinguir o “belo da natureza” do “belo artístico”. O belo da natureza seria a qualidade natural em si, e o belo artístico a representação dessa qualidade. Somando-se a essa distinção, Kant distingue também a arte da natureza da arte produzida por uma habilidade humana, seja através da ciência (o poder do saber) ou do artesanato (arte livre e arte remunerada). Das habilidades humanas Kant distingue a arte mecânica, do saber e conhecer, da arte estética, ligada à sensação agradável que definiria as belas-artes. O juízo estético para Kant se dá pelo sentimento de prazer e desprazer, que é subjetivo, e fruto da reflexão do sujeito diante de um objeto produzido pela habilidade humana. Citando o autor:

Para distinguir se algo é belo ou não, referimos à representação, não pelo entendimento ao objeto, para o conhecimento, mas pela imaginação do sujeito e ao seu sentimento de prazer ou desprazer (Kant, 1980, p. 253-254).

É dessa forma que, em Kant, a produção artística, diferente da ciência, não está atrelada a uma lógica metodológica e sim à imaginação livre, que não se submete às exigências do entendimento. Ela, a imaginação, esquematiza as sensações sem conceituar, e isso levaria a um modo de pensar não-determinado. A distinção traçada por Kant dá à

representação artística uma dimensão autônoma por não estar submetida à razão; no entanto, é uma forma de pensar que possui uma finalidade não intencional. Isso pressupõe que a imaginação abrange faculdades que nenhum seguimento de regras pode efetuar, pois apenas a natureza subjetiva do sujeito pode produzir (Coutinho, 2012). A partir do conceito de Kant foi possível delimitar as competências específicas dos campos do conhecimento segundo leis internas, como escreve Habermas:

As ciências empíricas, as artes tornadas autônomas e as teorias morais e jurídicas fundamentadas em princípios formaram esferas culturais de valor que possibilitaram processos de aprendizado de problemas teóricos, estéticos ou prático-morais, segundo suas respectivas legalidades internas. (Habermas, 2002, p. 3-4).

É esse preceito de autonomia que permitiu aos teóricos da Visibilidade Pura analisar a arte através de uma “teoria do olhar artístico” e não da evolução técnica, ou das questões sócio-políticas (Barros, 2008, p. 6). Um dos fundadores dessa perspectiva foi Konrad Fiedler, que escreveu o ensaio *Sobre o juízo das obras de artes plásticas*, em 1876. O objetivo de Fiedler era propor às artes plásticas uma análise das propriedades exclusivas que configuravam esse campo artístico e, fundamentado em Kant, ele formulou uma teoria da autonomia artística. Essa teoria visava traçar leis ao julgamento estético que fossem exclusivas ao campo da arte. Justificando esse enunciado, Fiedler escreve: “O gosto não formado resulta num tribunal pouco confiável, falaz, para decidir entre o valor e o não valor das obras de arte” (Fiedler, 1991, p. 53). O que o autor pressupõe é que cada pessoa possui uma capacidade imaginativa distinta, no entanto essa capacidade se difere de uns para outros, sendo necessário adquirir um conhecimento específico, independente da sensibilidade subjetiva (Coutinho, 2012). Nas palavras do autor:

Só podemos referir a um feito da experiência interna se admitimos que a pessoa que deseja fazer um juízo seguro sobre as obras de arte deve reprimir de início o sentimento estético que o juízo proporciona já nos primeiros momentos da contemplação artística, e não deve entregar-se a ele, mas deve ao invés possuir uma visão aguçada e capacidade de distinção entre o artisticamente importante e o insignificante por uma via autônoma [...] que não é, ao contrário, resultado de uma sensibilidade autônoma e discernente. (Fiedler, 1991, p. 53-54).

Fiedler considerava o artista como um humano especialmente capaz de transmutar imediatamente a forma do plano da percepção visual para o plano da expressão visual.

O artista não se distingue por uma capacidade visual particular, pelo fato de ser capaz de ver mais ou menos intensamente, ou possuir em seus olhos um dom

especial de seleção, de síntese, de transfiguração, de nobilitação, de clarificação, de maneira a destacar em suas produções sobretudo as conquistas do seu olhar; distingue-se, antes, pelo fato de a faculdade peculiar de sua natureza colocá-lo em posição de passar imediatamente da percepção visual para a expressão visual; sua relação com a natureza não é uma relação visual, mas uma relação de expressão (Fiedler, 1991, p. 95).

O foco do artista estaria na articulação dos elementos materiais para representar a forma visual percebida, por meio de uma linguagem exclusiva da intuição e imaginação. Dentro desse arranjo, o meio reflete por si só a realidade e não existe espaço para outras interpretações, dando à arte autonomia em relação aos processos científicos de abordagem empírica e contextos sociohistóricos. A partir desse pressuposto, Fiedler atribui à imagem visual, percebida pelo artista, o grau mais elevado de verdade do objeto real. Em outras palavras, o olhar do artista perceberia a forma no que habita o invisível, conceito que o levará à ideia da percepção de uma imagem pura, a pura forma da realidade (Coutinho, 2012). Barros explica que esse foco na capacidade expressiva da arte, e não apenas nas potencialidades representativas da técnica, foi o aspecto importante para os subsequentes desenvolvimentos da corrente da “visibilidade pura”. Para ele, essa “dupla preocupação com padrões de representação e tendências de expressão reforçou [...] a ideia de que a História da Arte deveria ser fundamentalmente uma História dos Estilos, e não uma história dos autores individuais (Barros, 2008, p. 6).

O conceito de Visibilidade Pura constituiu o alicerce para uma teoria de arte moderna propagada pela Escola de Viena, que reuniu nomes importantes do campo da história da arte como Alois Riegl, Henrich Wölfflin, Wilhelm Worringer e, posteriormente, Ernst Hans Gombrich. Tais teóricos formularam métodos de análise das representações pictóricas através da comparação e da diferença entre as formas. Suas teorias se firmavam em grandes esquemas de oposições que explicavam as mudanças da forma através de uma gramática própria ligada aos estilos, independente de seus contextos. É uma visada que desconsidera (ou torna secundário) o desenvolvimento técnico, as contendas sociopolíticas, a vida dos artistas ou quaisquer outros critérios. Esse tipo de análise seria doravante denominado formalista. Como explica Barros:

O princípio básico que organiza as análises formalistas derivadas da corrente da “visibilidade pura”, é o de que as formas possuem um conteúdo significativo próprio, que nada tem a ver com o tema histórico, mitológico ou religioso que cada obra de arte esteja buscando transmitir mais especificamente. A forma, neste sentido, é a linguagem comum presente em todos ou quase todos artistas de um mesmo tempo ou ligados a uma mesma corrente estilística. E por trás da forma haveria algo de importante a ser percebido não apenas sobre os artistas que a conceberam, mas sobre os próprios grupos humanos nos quais eles se acham

inseridos. Do princípio fundamental de que existem padrões formais comuns às várias obras de arte ligadas a uma mesma sociedade ou a mesmo período (à sociedade europeia do período Renascentista, por exemplo) decorre uma primeira tendência metodológica, que é a de, em algum momento, analisar serialmente as obras produzidas por vários artistas de modo a apreender o que eles teriam fundamentalmente em comum. Desta maneira, a análise formalista pode em determinado momento ser intensiva e voltada para uma ou mais obras, mas em algum outro momento ela tem que se voltar para a compreensão de cada obra dentro de uma série mais ampla que seja realmente representativa (Barros, 2008, p. 10).

Fica claro aqui que o interesse dos teóricos da Escola de Viena estava em perceber nas formas um sistema único que se sobressaia. Os aspectos formais fundamentais ao sistema variavam; por exemplo, Worringer identificava nas sociedades mediterrâneas clássicas a tendência de representar uma forma nítida, clara e objetiva, em contraste com as formas representadas pelas sociedades nórdicas, que favoreciam formas abstratas (Barros, 2008, p. 10-11). Wölfflin estabelecia categorias opostas que representavam o Renascimento e o Barroco, como linear e pictórico, plano e profundidade, forma fechada e forma aberta (Wölfflin, 2015). A historiadora norte-americana Rosalind Kraus, citada por David Carrier no livro *From Formalism to Beyond Postmodernism* (“Do formalismo para além do pós-modernismo”), refere-se às categorias de Wölfflin, como um modo de estruturar as representações visuais dos séculos XVI e XVII em sistemas de oposições através da história. Para ela, Wölfflin utiliza metáforas linguísticas para isolar cada obra do contexto histórico pelo qual foram produzidas, como por exemplo:

No decorrer dos tempos, a arte certamente exprimiu conteúdos os mais diversos; mas só isso não é suficiente para determinar as mudanças que se operaram em seu aspecto exterior: a própria linguagem modifica-se quanto à gramática e à sintaxe (Wölfflin, 2015, p. 313).

A tese de Wölfflin tinha como foco identificar qual seria essa gramática relacionada à sintaxe formal das representações pictóricas. Tese contra a qual Kraus se opõe, afirmando que cada elemento da forma só tem significado dentro de um contexto que os estrutura. Na medida em que a lógica do sistema formal apresenta suas regras sem referência ao tempo, lugar ou circunstâncias de seu uso, tem-se um modo de análise hostil ao entendimento do processo histórico. O presente que olha ao passado e o organiza com suas regras próprias não é colocado em questão. Assim como Wölfflin, Alois Riegl comparava a Antiguidade Romana Clássica com a Antiguidade Tardia em termos de visão tátil contraposta à visão ótica (Barros, 2012, p. 69). O que os sistemas tinham em comum era o princípio organizador formulado pelos historiadores. Com a multiplicação de gêneros e modalidades de pintura, como os

estilos do Realismo, o Romantismo, o Naturalismo etc., a explicação da história da arte por comparação de estilos, como em Riegl, Wölfflin e Worringer, tornou-se por demais complexa. Com a chegada do século XX e o florescer das diversas correntes de arte moderna, tais sistemas já demonstravam seus limites, cedendo lugar à meganarrativa de Gombrich. Nele, tem-se uma história simultânea que compara pintura, escultura e arquitetura organizadas a partir de um princípio de sucessão de estilos, onde cada época (ou autor) reflete o passado ou abre caminho ao futuro. É importante notar que cada esquema argumentativo citado busca organizar uma história sincrônica a partir de um padrão de continuidade. Explica Barros:

O que se buscava (nos esquemas formalistas) era captar aspectos formais que fossem não singularidades de um único quadro, ou mesmo de um conjunto de quadros de um mesmo artista, mas sim tendências formais presentes na ampla maioria de obras de um mesmo período. Estes aspectos formais típicos de um período, reunidos em Sistema, estariam projetados em cada obra singular e prontos a comunicar algo para muito além do tema daquela obra em particular. Eles estariam comunicando na verdade uma determinada concepção do mundo e do espaço. Seria justamente o desvendamento desta concepção do mundo e do espaço o que deveria buscar o historiador da Arte (Barros, 2008, p. 10).

Tal proposta abriu caminho para inúmeras possibilidades de especular sobre o princípio unificador que relacionava um padrão formal específico. Ainda que a motivação inicial da Escola de Viena tenha sido desfazer o binômio progresso/decadência valorizado pela Escola Positivista, pode-se dizer que, por se fundamentar na teoria da Visibilidade Pura, que teve como fundamento a autonomia da arte, carregou consigo também uma lógica formalista de valoração, o que se revelou por diferentes noções unificadoras dentro de cada sistema. As regras de um sistema formalista funcionavam sob uma análise de sucessão de estilos que ordenava o modo como percebemos e representamos o mundo através dos séculos.

Em termos valorativos, essa linha de evolução teria seguido do tato para a visão. Cumpre esclarecer que a ideia da verdade da forma atrelada à percepção e à representação visual vem de muito antes da teoria da Visibilidade Pura tomar forma; no século XVIII, por exemplo, Carl Gustav Carus esboça o caminho evolutivo pelo qual teria se delineado o desenvolvimento dos sentidos em todos os organismos. Para ele, o ser humano começaria percebendo o mundo pelas sensações do tato, e depois caminharia para os sentidos mais sutis, como a audição, até chegar, por fim, à visão, entendida como o sentido “aperfeiçoado”. A ordem traçada por Carus, com efeito, atribui à visão um papel superior em relação aos outros sentidos. No séc. XIX, tal discussão foi levada a cabo por John Ruskin, que formulou o termo “pureza da visão” e conferiu aos críticos de arte, dos quais fazia parte, o papel de ensinar ao público quem melhor representava os efeitos naturais da realidade a partir do conceito de

visão pura. Para isso, Ruskin valia-se da história a fim de mostrar, pelo contraste das formas de representações pictóricas, aquelas que confirmavam a noção de evolução da visão (Ruskin, 1892).

Para ilustrar, podemos pensar no movimento da pintura impressionista, localizada no século XIX na França, que propunha o uso de pinceladas soltas para a representação do efeito da luz com base no argumento de que esse tipo de abordagem representaria fielmente o modo como o olho humano perceberia a natureza. Essa abordagem pretendia então ser mais precisa do que uma abordagem acadêmica que trabalhava as pinceladas para demonstrar a forma tridimensional. A lógica desse argumento é que apenas a visão, isolada do tato, representaria a verdade natural. Para exemplificar, a figura 14 compara a pintura *La Baigneuse Valpinçon* (A), do artista acadêmico Jean-Auguste Dominique Ingres, com a pintura *La Grenouillère* (B), do impressionista Claude Monet. Segundo o conceito da evolução da visão, a representação pictórica impressionista seria mais fiel aos efeitos da natureza e, por esse motivo, seria entendida como a mais próxima da verdade.

FIGURA 14 - DA PINTURA ACADÊMICA AO IMPRESSIONISMO.



FONTE: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Auguste-Dominique_Ingres_La_Baigneuse_Valpin%C3%A7on.jpg e https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Grenouill%C3%A8re_MET_DT833.jpg. Links acessados em 13 mar. 2019. Recorte elaborado pelo autor (2019).

LEGENDA: A esquerda, A banhista de Valpinçon, Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1808; a direita, *La Grenouillère*, Claude Monet, 1869

No design gráfico, encontramos a influência desse conceito na produção de cartazes do final do século XIX e início do XX. Na figura 15 compara-se um cartaz, Indianapolis Motor Speedway, feito em 1909 para a divulgação de uma corrida automobilística norte americana, onde a representação é tridimensional e realista (A), com o cartaz produzido em 1893 pelo diretor de arte Will Bradley para a revista *The Chap-Book*, que publicava a literatura de vanguarda europeia (B).

FIGURA 15 - A EVOLUÇÃO DA VISÃO NO CARTAZ MODERNO.



FONTE: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Indianapolis_Motor_Speedway_1909_poster.jpg. e https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_chap_book.jpg. Links acessados em 14 mar. 2019. Recorte elaborado pelo autor (2019).

LEGENDA: A esquerda, *Indianapolis Motor Speedway*, 1909; a direita, *The Chapbook*, 1895.

A representação de Bradley se distancia de uma representação tridimensional em prol de uma representação bidimensional, o que significa para os vanguardistas a evolução da visão em relação ao tato. A partir dessa lógica, a imagem pictórica não poderia ser julgada por critérios miméticos de semelhança, mas por uma linguagem própria da visão relacionada a uma visão pura. Por linguagem podemos entender, aqui, um sistema de categorias e regras, como são as leis gramaticais no caso das línguas.

O esforço dos teóricos da Visibilidade Pura em criar esquemas argumentativos coaduna-se na ambição de captar os aspectos fundamentais que apareceriam nas obras de todos os artistas ligados a um mesmo estilo. Essa ambição de criar um sistema único, uma unidade capaz de organizar os artistas em estilos, tendeu a reduzir a multiplicidade a uma ordem universal baseada na forma. A história da arte, por essa abordagem, se ancora em meganarrativas relacionadas a um “todo estrutural” que organizaria as representações de cada

época. Max Dvorak, citado por Barros, argumenta que a história da arte, sob esses termos, se transforma numa espécie de História do Espírito, ou História da Cultura (Dvorak *apud* Barros, 2008, p. 10). A noção de que se pode analisar um “todo estrutural” sustenta a comparação de diferentes civilizações e períodos históricos de Riegl, Wölfflin, Worringer e Gombrich. Os teóricos formalistas aceitavam a contextualização histórico-social, no entanto não se aprofundavam nesse assunto, mantendo-se à margem de uma análise social mais abrangente. Como a proposta, e realizada, pelo historiador Arnold Hauser no livro *História Social da Arte e da Literatura*, que levou em um período de trinta anos para ser concluída (Barros, 2012, p. 53).

Para os críticos do formalismo, os grandes esquemas argumentativos apenas dão conta da mera percepção de certos aspectos formais, mas negligenciam uma outra dimensão fundamental da obra artística, que é o seu contexto social de produção (Barros, 2012). Essa afirmação é verdadeira em partes, pois variava entre os teóricos da Escola de Viena; na abordagem de Alois Riegl, por exemplo, não estão ausentes as preocupações com os contextos sociais, no entanto a concepção de uma atividade artística autônoma derivada da visibilidade pura ainda mantém na arte um caráter espiritual, ou o *Espírito de Época* nos termos do autor. Essas noções unificadoras serviram como base para a criação de linguagens autônomas caracterizadas por sistemas rigorosos que sustentaram as práticas formalistas na arte.

Alguns dos historiadores de arte ligados à Escola de Viena vieram a ser posteriormente criticados por preconizarem certa autonomia dos processos criativos, por vezes vistos como se estivessem encadeados em uma sucessão linear cujas tendências de desenvolvimento estariam diretamente relacionadas ao fazer artístico, mais ou menos independentemente de pressões do contexto histórico-social ou da genialidade do indivíduo (Barros, 2008, p. 7).

O que procuro mostrar aqui é que dentro da noção de autonomia existe uma disputa entre os modos de representar as formas que se assemelhem à realidade. O que estava em jogo no discurso dos teóricos formalistas era descrever, através de argumentações esquemáticas, o que seria o “todo” que o artista toca através de sua sensibilidade. Entender o todo, o espírito, a essência de uma época seria a maneira de dar valor à produção artística dos períodos passados e descrever a emergência dos novos estilos.

O método proposto por Riegl implica o estudo de um Estilo confrontando-o com outros, particularmente, o contraste do estilo precedente com o estilo sucessor em um mesmo âmbito histórico-social. Esse método se pauta logo de início, pela pressuposição de uma noção totalizante de sociedade e cultura, doravante conhecida como *Espírito da Época*. Ela

permitirá a Riegl estabelecer a continuidade entre as épocas, sendo então possível comparar uma época a outra. Verificando assim, como os elementos de um estilo artístico foram se deslocando ou deslizando para o estilo subsequente em uma linha de evolução. É assim que, no fundo, está presente em Riegl uma metanarrativa de continuidade. Fundamentado nela, Riegl formula então a noção de *Vontade de Arte* (kunstwollwn), uma constante que, em todas as épocas, manifestar-se-ia de maneira equivalente, cada uma sob uma forma, ou estilo, sendo o papel do historiador, identificar o território comum, ou seja, a ligação que justificasse a evolução das expressões artísticas através da história (Barros, 2012). Em específico, Riegl examina “a transição de uma visão de mundo a outra na passagem da Antiguidade Romana Clássica para a Antiguidade Tardia” (Barros, 2012, p. 69). Essa transição teria mudado o padrão das formas de uma superfície plana para um padrão de componentes distintos em profundidade, o que levaria ao desenvolvimento da perspectiva. Para demonstrar essa transição, Riegl estabelece um esquema de pares contrastantes, a visão tátil seria contraposta à visão ótica, e a visão planimétrica contrastaria com a visão espacial.

O esquema de Riegl reduziu a análise da História da Arte a uma Lei universal de contrastes entre os períodos artísticos. Como escreve José D. Barros em artigo sobre Riegl, “a passagem de um momento a outro nada mais seria que a transição de uma ‘vontade de arte’ para outra” (Barros, 2012, p. 70). Pressuposto que cria a noção de uma alternância cíclica entre as épocas, onde a existência de um “espírito” ou “vontade de arte” comum a todos é vista como neutra e natural. É por essa vertente que irá também Wölffin comparar o Renascimento e o Barroco como estilos de época, e por fim compor categorias formais sistematizadas, como as oposições linear e pictórico, plano e profundidade, forma fechada e forma aberta, pluralidade e unidade, clareza e obscuridade, afirmando em seu livro *Conceitos Fundamentais de Histórias da Arte* (1915) que “a transição do Renascimento para o Barroco é um exemplo bastante elucidativo de como o espírito de uma época exige uma nova forma” (Wölffin, 2015, p. 12).

Os textos de Riegl e Wölffin influenciaram largamente a estruturação da disciplina de história da arte pela comparação de estilos de época. Abordagem que Gombrich levará adiante em seu livro *A História da Arte* (1950) e *Arte e Ilusão* (1960), onde a ideia de um contínuo, ainda que mutável, “espírito de época” justifica a afirmação de que todas as épocas visariam a reprodução da natureza como verdade observada pelo artista contemplador. Para Gombrich, o próprio progresso justificaria as mudanças entre um estilo e outro. Essa lei universal supostamente comum a todas as épocas é o que tornaria possível os esquemas de

oposição que sustentariam uma gramática de comparação de estilos. A essa noção de sucessão histórica podemos acrescentar sua ligação com o modernismo, como escreve Barros:

De certo modo, ele (Gombrich) desenvolve uma narrativa da História da Arte assinalada por cenas sucessivas que correspondem a uma contínua mudança de tradições, na qual cada obra (ou autor) reflete o passado e vislumbra o futuro. A Meganarrativa da arte, linear e progressista, também é a base do trabalho de Greenberg (1961), que domina a crítica de arte na primeira metade do século XX e é o grande historiógrafo do modernismo (Barros, 2012, p. 62).

2.4.2 Aby Warburg e a imagem sobrevivente

O carácter de continuidade através das épocas, aparece também no trabalho do historiador de arte alemão, Aby Warburg, que, nesse contexto onde predominavam as narrativas históricas diacrônicas (Escola Positivista) e as narrativas sincrônicas de sistema formalista (Escola de Viena), propôs um modelo de organização diacrônica das imagens que alude ao conceito do inconsciente da psicanálise, teoria de Sigmund Freud que começava a ganhar espaço no início do séc. XX²¹. Felipe Charbel Teixeira, em artigo sobre Warburg, explica que a iniciativa do historiador “se orientava precisamente pela rejeição dos vieses puramente formalistas ou estetizantes de compreensão da arte, procurando compreender (a arte) como parte de uma psicologia social mais ampla” (Teixeira, 2010, p. 137-138). Warburg concebia a história da arte como uma espécie ciência da cultura, entendendo por cultura uma espécie de “entidade unitária” composta por “arte, literatura, filosofia e ciência”, mas também por “superstições e atividades manuais”. Pode-se dizer que as obras de arte, para Warburg, eram “veículos selecionados” por uma “memória cultural” (Teixeira, 2010, p. 138-139). O cerne desse pensamento está na noção de pós-vida ou sobrevivência das imagens (*Nachleben der Antike*), que significa, de modo sumário, uma ideia de continuidade em formas existentes em todas as culturas humanas, como explicado por Mauricio Lissovsky em artigo sobre Warburg:

As imagens, as criações figurativas, as ‘obras de arte’, são [em Warburg] testemunhos da história, [...] o percurso (histórico) deixa traços na memória individual e coletiva que Warburg imagina “indestrutíveis”, como “impressões

²¹ Barros (2008, p. 12) cita que a virada do séc. XIX para o XX, foi um momento de muitas iniciativas intelectuais importantes, dentre elas a obra “A Interpretação dos Sonhos” de 1900, escrita por Sigmund Freud, que apresentava os conceitos de inconsciente, pré-consciente e consciente, fundamentando o campo de estudos doravante conhecido como psicanálise.

fóbicas” que a memória carrega consigo, de modo latente, mas em toda sua vitalidade. Entre estas imagens, aquelas que procuram dar expressão aos movimentos são as mais cruciais, pois no “correr”, “caçar”, “combater”, “agarrar” estamos mais perto do orgiástico. Por meio das imagens entendemos que a humanidade, a civilização, estaria sempre à beira da loucura, da selvageria, da brutalidade, assim como do gozo irrefreado. Mas o espectador das obras de arte ignora as forças que estão agindo ali. A tarefa iluminista de uma “ciência da cultura”, de uma “história psicológica por imagens”, visaria trazer à luz estas forças, “desdemonizar” essa herança (Lissofsky, 2014, p.318).

Para Warburg, essas forças não estariam na repetição das formas que os pintores geralmente repetem ou referenciam em temas figurativos, considerados lugares visuais comuns mobilizados conscientemente pelos pintores, mas estaria, como explica Teixeira (2010, p. 139), no revigoramento de certas “forças psíquicas arraigadas na memória coletiva, cristalizadas como espectros em imagens dotadas de intensa força”. Embora tais termos ecoem de imediato um paralelismo com a teoria do inconsciente coletivo²² de Carl Jung, Teixeira esclarece que Warburg nunca fez referência direta a este autor (2010, p. 139). Etienne Samain, no livro *Como pensam as imagens*, explica o que pode ser entendido como memória coletiva em Warburg: as imagens seriam formas que pensam, dialogam e se comunicam, independentemente da ação humana (Samain, 2012). A partir dessa premissa, as perguntas que Warburg fazia eram “Qual é a gênese das expressões verbais e pictóricas, a partir de qual sentimento ou ponto de vista, consciente ou inconsciente, são preservadas no arquivo da memória, e existem leis pelas quais são recalcadas²³ e forçadas a reaparecer novamente?” (Warburg, 2007, p. 313). Para conceituar essas formas que reapareceriam na cultura, Warburg desenvolveu o conceito de *Pathosformel* (forma ou fórmula do patético). A relação entre os conceitos de *Pathosformeln* e *Nachleben* é sintetizada por Adriana Tulio Baggio sobre o tema:

As formas do patético (*Pathosformel*) se referem às emoções profundas do ser humano, como o medo, o terror, a paixão, a sedução, a felicidade, enquanto as supervivências²⁴ (*Nachleben*) são as imagens do patético humano. Imagens que “se

²² Jung define o inconsciente coletivo como uma função psíquica independente e anterior à consciência. De modo sumário, para ele, o inconsciente coletivo seria composto das situações que não pertencem exclusivamente a um indivíduo específico, mas a toda sociedade humana, como os grandes temas que se repetem nos mitos religiosos. Tais situações pertenceriam a uma camada do inconsciente que seria coletiva e manifestada na forma de arquétipos universais (Beccari, 2012, p. 317 – 318).

²³ Recalque, na teoria freudiana, pode ser entendido como o impedimento da manifestação consciente de forças e desejos que, por não poderem se manifestar, permanecem reprimidos no inconsciente (Cordeiro, 2010).

²⁴ Teixeira (2010) explica que o termo *Nachleben der Antike* é de difícil tradução e varia de acordo com diferentes historiadores, o termo supervivência usado por Baggio nessa citação significa o mesmo que os termos pós-vida ou sobrevivência antes apresentados.

pensam e dialogam no tempo”, mas não em uma linearidade histórica; elas “abrem e desdobram a história, a descobrem ou a encobrem, a reencontram e a ressuscitam, a fazem viver e existir” (Baggio, 2013, p. 213).

Dessa ideia surgiu o *Atlas Mnemosyne* (figura 16), projeto no qual Warburg analisava, a partir de diversas pranchas, imagens diversas, representantes “da variedade e a riqueza do potencial expressivo-figurativo da humanidade.”

FIGURA 16 - PRANCHAS DO ATLAS MNEMOSYNE DE ABY WARBURG.



FONTE: ZKM, Center for Art and Media (2019).

O que estava em jogo no projeto “era o exame dos mecanismos de pós-vida das *Pathosformeln* antigas, por meio do estabelecimento e do exame de diversas linhas sutis de sobrevivência das energias psíquicas primordiais” (Teixeira, 2010, p. 145). A sobrevivências das imagens funciona em Warburg como um contínuo “inconsciente” que conecta as imagens ao longo do tempo. Nesse contínuo, formas reprimidas das culturas antigas reaparecem na cultura contemporânea, semelhante a Freud, onde algo que foi recalcado volta a aparecer nos sonhos. Em Warburg, as formas recalcadas da memória coletiva sobreviveriam ao tempo e voltariam a parecer de diferentes maneiras. O historiador de arte Didi-Huberman retoma Warburg como um modelo de temporalidade fundamentado na metafísica de uma “psico-história”²⁵, derivada das “afinidades com o tempo do inconsciente, do retorno do recalcado”

²⁵ Em artigo sobre a estrutura na psicanálise, Glória Sadala e Maria H. Martinho elucidam que, embora Freud não tenha usado o termo, “o discurso freudiano apresenta conceitos que podem ser inseridos na categoria de estrutura” (Sadala e Martinho, 2011, p. 245). Jacques Lacan, conhecido por fazer uma leitura estruturalista de Freud a partir de Saussure (Peters, 2000, p. 29), confirma que na obra “A interpretação dos sonhos”, lançada por Freud em 1900, “o inconsciente é estruturado como uma linguagem”. Sadala e Martinho esclarecem ainda que na obra freudiana a estrutura está implícita, sendo explicitada somente na leitura que Lacan fará da psicanálise (Sadala e Martinho, 2011).

(Didi-Huberman, 2008, p. 13). Embora Warburg se distancie dos esquemas analíticos formalistas fundamentados pela visibilidade pura, por fundamentar sua análise a partir da estrutura da teoria do inconsciente, é possível suspeitar que exista nele um formalismo implícito na continuidade da *Pathosformeln* operada por uma memória coletiva, assim como está também implícita na ordenação de Estilos de Gombrich. É dessa forma que não se sustentam os conceitos de visibilidade pura e de uma memória coletiva inconsciente nas narrativas sobre a forma. Ambos os conceitos se fundamentam em meganarrativas isoladas da ação humana, ou seja, noções autônomas que existiriam independentemente do dissenso e das disputas valorativas que permeiam a escolha de um tipo de forma em detrimento de outras.

2.4.3 O formalismo de Clément Greenberg

A partir do conceito de evolução da visão em direção a uma autonomia, ou à visibilidade pura, os movimentos de arte da Europa no final do século XIX buscaram uma ruptura com a pintura acadêmica em direção a uma pintura moderna, como o impressionismo, o cubismo, entre outros. Sem grandes pormenores, podemos dizer que a pintura acadêmica estava ligada ao avanço da técnica de ilusão tridimensional dos grandes mestres, organização que se assemelha discursivamente ao projeto da Escola Positivista. A ruptura proposta pelos modernistas seria um passo em direção a uma visão que deixou o aspecto tátil e tridimensional para afirmar o aspecto bidimensional das imagens. Dentro dessa lógica, o crítico de arte norte-americano Clément Greenberg acrescentou um novo passo à evolução abstrata, juntamente com o surgimento da primeira geração de artistas americanos modernos, a qual se convencionou chamar de expressionismo abstrato (figura 17).

FIGURA 17 - ONE: NUMBER 31, 1950 DE JACKSON POLLOCK.



FONTE: MoMA, (1950).

LEGENDA: Jackson Pollock foi o principal representante do Expressionismo Abstrato de Clement Greenberg.

Leo Steinberg, no livro *Outros Critérios*, retoma o contexto histórico de Greenberg. Conhecemos os efeitos que a Segunda Guerra-Mundial teve sobre a Europa e como, a partir da década de 1950, o foco industrial passou a ser ditado pelos Estados Unidos, uma sociedade com origens protestantes ligadas à disciplina, ao trabalho e o desenvolvimento técnico. No entanto, por não ter uma tradição artística como a europeia, a arte norte-americana necessitava de uma forma de diferenciação. O papel de Clement Greenberg nesse contexto foi o de conferir um novo sentido ao produto da arte em relação ao produto produzido pelo homem comum americano (Steinberg, 2008). Essa disputa não era nova, e os argumentos já estavam dispostos pelos movimentos de vanguarda europeia que, por sua vez, só deixaram de ser marginais por conta de sua posterior recepção e valorização no mercado de arte norte-americano. Nesse contexto, cita Steinberg (2008, p. 80), “a arte de vanguarda (europeia), recentemente americanizada, é pela primeira vez associada a dinheiro grosso”. Coube então à Greenberg organizar os pilares para que essa mudança de interesse, no campo da arte norte-americana, apontasse também para a noção de uma linguagem visual autônoma. É preciso lembrar que tal proposta modernista teve origem em uma disputa discursiva no território europeu, entre a Escola Positivista e a Escola de Viena. A proposta de Greenberg, embora tenha sido aceita em solo norte-americano e posteriormente fora dele, recebeu diversos questionamentos de alguns críticos de arte que trouxeram questões importantes ao debate. O motivo pelo qual algumas dessas críticas são aqui mencionadas é para tornar mais claro como a

proposta de Greenberg foi unidimensional e buscou reduzir a multiplicidade das representações pictóricas a uma única linguagem possível.

Para Greenberg, a pintura moderna abandona progressivamente a tentativa de representar a ilusão de um espaço tridimensional sobre um suporte plano. Nesse movimento, haveria ainda uma tendência em direção à arte abstrata, pois toda referência às formas do mundo observado se assemelharia, ao menos em parte, à ilusão de volume e profundidade (Naves, 2007). Seguiremos apresentando o formalismo de Greenberg com suas próprias palavras, retiradas de seu texto *Modernist Painting*, publicado a primeira vez em 1961:

Os velhos mestres haviam sentido que era necessário preservar o que é chamado de integridade do plano pictórico; ou seja, exprimir a presença permanente da planaridade sob a mais nítida ilusão de espaço tridimensional. A aparente contradição envolvida foi essencial para o sucesso de sua arte, tal como de fato o é para o sucesso de toda arte pictórica. Os modernistas nem evitaram, nem resolveram essa contradição. Em vez disso, inverteram seus termos. A planaridade de seus quadros é percebida antes, e não depois que se observa o que ela contém. Embora tendamos a ver o que está em um quadro de um pintor famoso antes de vê-lo enquanto quadro, vemos uma pintura modernista primeiro enquanto quadro. Esta é, claro, a melhor maneira de se ver qualquer tipo de quadro, de velhos mestres ou de modernistas, mas o modernismo a impõe como maneira única e necessária, e o sucesso do modernismo em fazer isto é um sucesso da autocrítica (Greenberg, 1982, p. 6).

Para entendermos os critérios do formalismo de Greenberg é necessário apresentarmos os conceitos de profundidade, planaridade e autocrítica. A profundidade é uma característica da pintura acadêmica que buscava, desde o Renascimento, o uso da técnica de perspectiva para criar, em uma folha de papel ou em uma tela de pintura, a ilusão de profundidade. Planaridade, por sua vez, é a característica da superfície que dá suporte ao meio artístico da pintura e do desenho. Para Greenberg as imagens bidimensionais realizadas nesses suportes seriam condizentes com a forma de como a imagem de um objeto tridimensional é apreendida pela retina em nossa experiência ótica. O artista que pintasse sob esses termos seria legitimado como aquele que percebe a verdade sobre a realidade. Em contrapartida, os pintores que produzissem imagens que aludam a um aspecto tridimensional não teriam o mesmo valor, pois suas representações seriam falsas, por buscar iludir a verdade da percepção. Esquemas argumentativos como esse tendem a enfatizar uma forma entendida como verdadeira, em negação a outras que são entendidas como falsas por não se conformarem ao sistema. Em contra-argumento à Greenberg, cito novamente Steinberg:

Os antigos mestres sempre levavam em conta a tensão entre superfície e a ilusão, entre os fatos físicos do meio e seu conteúdo figurativo - mas, em sua necessidade

de ocultar a arte com a arte, a última coisa que eles queriam era explicar essa tensão. A definição distintiva, portanto, não é mais uma questão de essência (do sentido para uma visão pura), mas apenas de ênfase; os grandes mestres reconhecem a materialidade do meio – mas não explicitamente. [...] A diferença objetiva entre os grandes mestres e os modernistas reduz-se a tendências subjetivas no espectador. É ele quem, ao olhar uma pintura dos grandes mestres, tende a ver essa ilusão antes de vê-la como pintura. Mas e se ele não agir assim? [...] Uma pintura de um grande mestre perderia seu status como tal sendo vista primeiramente em sua planeza e somente em seguida como uma vívida ilusão (Steinberg, 2008, p. 97 - 98)?

O que Steinberg enaltece acima é que os critérios propostos por Greenberg para definir a pintura moderna são também aplicáveis a pinturas dos períodos anteriores. Steinberg torna claro que não existe uma ordem natural para a percepção de uma pintura, e aponta para uma ordem arbitrária criada pelo observador. E conclui que “a diferença entre os grandes mestres e os modernistas não se situa, afinal, entre a ilusão e a planeza; as duas noções estão presentes em ambos” (Steinberg, 2008, p. 100). Os argumentos de oposição a Clément Greenberg vieram também da crítica de arte norte-americana Rosalind Krauss, que, após seguir os conceitos modernistas do próprio Greenberg, questionou esses princípios, direcionando-se à abordagem pós-estruturalista, como relata por David Carrier (2002). Para Krauss, Greenberg relaciona arte, política e moral. Ele sugere que o bom conhecedor (o crítico) deve ser capaz de ver a excelência da pintura de Pollock, e oferece uma teoria que conecta a tradição à ideia de excelência do expressionismo abstrato sob os termos de evolução. A crítica de Krauss ao formalismo mostra que, através da articulação moderna de oposição à tradição dos grandes mestres, Greenberg ajudou a estabelecer um mercado para a arte entendida como moderna.

Na esfera do mercado, o valor estético rapidamente se transformou em valor econômico. Os connoisseurs, que são especialistas com o olho treinado para detectar falsificações que se distanciam de tal estética, tornam-se guias de investimento. Quando um critério não tradicional aparece, era necessário então a criação de argumentos definidos por críticos e filósofos a fim de estabelecer o valor dessa arbitrariedade. Um argumento filosófico pode ser formulado de forma universal e estruturado com base em uma visão pura. No entanto, partindo de um ponto de vista pós-estruturalista, o valor atribuído ao argumento do crítico de arte deve ser validado pela história e pelo contexto político (Carrier, 2002). Krauss critica o modelo de pintura, como o de Greenberg, onde o valor se direciona a uma visão autônoma. Para ela, a analogia de progresso para o qual uma criança evoluiria do tato para a visão direcionaria o valor apenas ao apelo do olhar isolado de seu contexto. Para Krauss, existem diferentes interpretações para além da oposição dualista composta por um “progresso” do tato a visão. Krauss faz distinções de nuances entre os extremos propostos por

Greenberg. Para ela, a semiótica de Saussure, e o quadrado semiótico de Greimas, ajudaram a estruturar esquemas lógicos por oposição, criando um mundo que nega outros possíveis em forma de sustentação lógica.

Umberto Eco, citado por Carrier (2002, p. 42), descreve o quadro de Greimas como um sistema que traz as oposições à tona enquanto tenta explicar suas narrativas. Embora as oposições apareçam como polos de um esquema, essa disposição não previne que um leitor interprete os termos diferentemente da oposição aparente, não operando a redução dos termos a valores opostos. Para Eco, “Picasso (como representante da vanguarda) e Wölfflin (como representante da história da arte), por alto, fizeram para a prática e teoria das artes visuais aquilo que Saussure fez para a linguagem” (Carrier, 2002, p. 42, trad. minha). Para Krauss, o significado de valor não é intrínseco a uma característica formal, como proposta pelos sistemas formalistas, mas nas regras teóricas que escolhe tais características, como por exemplo dar preferência à cor e não à linha, ou à planaridade e não à tridimensionalidade.

Em Greenberg, importa ainda explicar o conceito que para um sistema formalista é por demais importante, o de autocrítica. Nas palavras do autor: “A essência do modernismo reside [...] no uso dos métodos [...] de uma disciplina para criticar essa mesma disciplina, não no intuito de subvertê-la, mas para entrincheirá-la mais firmemente em sua área de competência” (Greenberg, 1997, p. 1). A autocrítica é a capacidade de uma disciplina ou prática de reconhecer seus próprios limites e seguir em frente dentro deles. Esse modelo de exame crítico é semelhante ao proposto por Kant, que propôs usar a lógica para descobrir os limites da própria lógica em uma autocrítica capaz de levar à essência dos modos de conhecer. A tarefa da autocrítica na arte propõe que cada meio se torne autônomo para que possa criticar a si mesmo, segundo seus próprios termos. Através desse modelo, cada arte se tornaria pura, pois os critérios para validar as formas de arte estariam dentro da linguagem do próprio veículo. No caso da pintura e do desenho, como visto, só a planaridade seria uma característica única e exclusiva da representação pictórica. A tridimensionalidade pertenceria originalmente ao domínio da escultura, bem como o recurso narrativo ou simbólico seria tributário ao domínio da literatura (Greenberg 1982). O conceito de autocrítica é interessante para nós porque descreve o modo pelo qual foi possível a Greenberg dar à arte moderna autonomia. A autocrítica é a capacidade de uma prática de se fechar na crítica de si mesma, pelos critérios que ela mesma estabeleceu. É um raciocínio análogo à lógica proposta por Kant ao distinguir as atividades criativas, como a arte, por exemplo, das atividades da razão. Na pintura, como decorrência dessa proposta, a representação dos volumes e o conteúdo

narrativo foram abandonados em direção a uma linguagem exclusiva da visão. Como relata Steinberg:

A única coisa que a pintura pôde reivindicar como própria foi a cor que coincidia com o fundo do plano; a sua marcha em direção à independência exigiu o afastamento de tudo aquilo que lhe era exterior, e a insistência exclusiva nessa propriedade singular (Steinberg, 2008, p. 96).

A marcha em direção à independência resultará na autonomia de um meio regido por critérios próprios que o isolam de seu contexto. Como explica Hal Foster no capítulo “A paixão pelo signo”, do livro *O retorno do Real*:

No modernismo tardio do expressionismo abstrato e da pintura *color-field*²⁶, a autonomia do signo foi restabelecida como critério fundamental da arte. [...] Essa pureza do signo foi estabelecida por seu principal defensor, Clement Greenberg, em oposição expressa à contraposição dadaísta da arbitrariedade do signo (Foster, 2015, p. 86).

É por reiterar essa postura de autonomia do signo dentro de um sistema que a autocrítica enquanto requisito é importante em Greenberg. É na noção de autonomia que se faz possível uma linguagem própria. É importante entender aqui que o argumento de evolução se manteve como justificativa para a independência da visão em relação a outros contextos. Como escrevem Nigel Blake e Francis Francina no livro *Modernidade e Modernismo*:

A teoria modernista representa uma tentativa de racionalizar preferências ou de justificar as opiniões de gosto. Para Greenberg, todas as obras de arte moderna de sucesso estão relacionadas com estágios de desdobramento de uma tendência especializada e autocrítica (a busca pela essência de seu veículo através do uso de uma gramática própria (Francina *et al.*, 1998, p. 156).

Se até aqui examinamos os critérios formalistas relacionados à pintura, é para traçarmos, na sequência, correlações com alguma das premissas que ainda habitam o campo do design gráfico. Escolhemos apresentar os princípios da teoria formalista no campo da arte antes de apresentar como eles se encontram no discurso das teorias de percepção visual no campo do design gráfico porque, via de regra, os argumentos que sustentam o conceito da

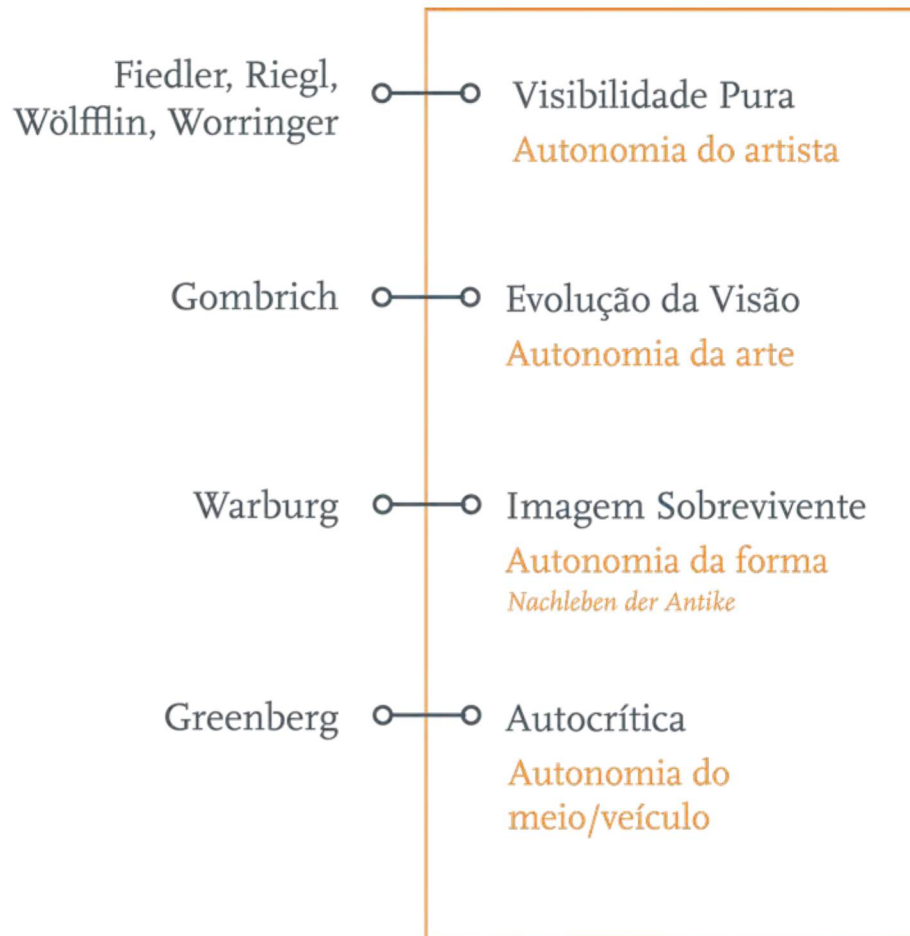
²⁶ O termo *color-field* se refere a um estilo de pintura que surgiu nos estados unidos no final dos anos 1950 onde uma grande área de cor única e sólida preenche a tela, resultando em uma superfície plana sem profundidade, como no trabalho de Jules Olitski, Anne Truitt e Friedel Dzubas, para citar alguns exemplos.

“visibilidade pura” explicitam mais claramente como um sistema de regras gramaticais próprias pode ser usado para analisar o valor das imagens.

A figura 18 sintetiza os principais conceitos que operam o isolamento do sistema dos autores acima citados. Em Fiedler, Riegl, Wölfflin e Worringer, representantes da Escola de Viena, o conceito comum das teorias é a Visibilidade Pura, que confere, sumariamente, autonomia à percepção do artista. Em Gombrich, o sistema formalista não está explícito na análise objetiva das formas, mas na distribuição da história da arte a partir de um pressuposto de evolução da visão que, ainda pautado na percepção do artista, daria autonomia a uma história da arte independente de interpretações e disputas que não fossem explicadas pelas regras desse sistema²⁷. Em Warburg, apesar de seu desejo de se afastar dos sistemas formalistas europeus, seu conceito de Imagem Sobrevivente (*Nachleben der Antike*) confere a um tipo específico de forma um carácter atemporal e, por isso, isolado das questões sócio-históricas. Em Greenberg, por fim, a mesma linha que isola a arte a partir de uma percepção pura se mantém e, além disso, sua proposta opera o isolamento de cada meio/veículo pelo conceito de autocrítica.

²⁷ Como por exemplo, a análise histórico-social de Arnold Hauser, a história dos grandes mestres da Escola Positivista, e as análises feministas como a de Tamar Garb, Rosalind Krauss etc.

Figura 18 - REPRESENTAÇÃO GRÁFICA DOS PRINCIPAIS CONCEITOS FORMALISTAS.



FONTE: Elaborado pelo autor (2019).

LEGENDA: Conceitos que organizam o isolamento das estruturas propostas pelos autores.

2.5 O FORMALISMO E O DESIGN GRÁFICO

Iremos agora entender como os esquemas de análise formalista passaram da Escola de Viena às teorias de percepção visual do design gráfico. Lupton e Miller (2011) contextualizam o momento histórico em que o design gráfico começou a ganhar status de disciplina. Para os autores, disciplina é uma gama de objetos, práticas e informações que definem um campo de conhecimento. Nas palavras dos autores:

O design moderno surgiu em resposta à Revolução Industrial, quando artistas e artesãos reformadores tentaram conferir uma certa sensibilidade crítica à fabricação

de objetos e mídias. O design tomou forma como crítica da indústria, mas ganhou seu status de maturidade e legitimação, tornando-se um agente da produção mecânica e do consumo em massa (Lupton e Miller, 2011, p. 67).

O designer como crítico, resultante desse movimento, aspirava informar à sociedade o valor distinto dos produtos industriais, no intuito de ensinar por que seus produtos deveriam ser desejados. Nesse ínterim, a ruptura proposta pelos movimentos de arte moderna da Europa foi incorporada como modelo de distinção do objeto industrial, na contramão da Escola Positivista. As análises formalistas da Escola de Viena estavam pautadas, basicamente, na teoria da visibilidade pura que atribuía valor às formas sob uma perspectiva de evolução da percepção subjetiva do artista. Tal argumento buscou atribuir à arte e, ao artista, autonomia em relação à diferentes pontos de vista e disputas econômicas, morais etc., que envolvem a atribuição de valor a alguns tipos de forma e não outros. Essa nova configuração da história da arte, pautada em uma sequência de estilos, caminhou da forma objetiva até a forma abstrata, entendida como a forma pura da percepção.

Paralelamente, a partir do séc. XIX pesquisas da psicologia também se voltaram para a análise da percepção humanas. Até então, a percepção era explicada por uma corrente empirista a partir de dados objetivos, e para isso se valia da física e suas leis objetivas. Com a mudança de foco para explicar o mundo percebido a partir de dados subjetivos (Crary, 2012), o desafio da ciência passou a ser encontrar parâmetros objetivos que permitissem uma verificação da experiência subjetiva. No tocante à imagem, parte-se de dois pressupostos: (1) a compreensão de uma imagem depende da percepção subjetiva, e (2) essa percepção pode ser pautada por padrões verificáveis empiricamente. Assim, estava estabelecido o caminho para um novo sistema de análise da percepção visual.

Das linhas da psicologia, que buscou relacionar padrões formais à percepção, e a experiência da visão subjetiva, aferida através de dados obtidos por testes empíricos, surgiu a Gestalt. Muitos livros didáticos produzidos ao longo da história do design reproduziram essa base teórica em enunciados de teorias de percepção visual. Embora existam muitas diferenças, é comum encontrar paralelos entre algumas noções dos teóricos gestaltistas e os movimentos de vanguarda artística. A ideia desse conceito é basicamente a de que, ao observar as coisas do mundo, observa-se suas formas, ou melhor, suas *Gestalten*. Depois, pode-se dividir essas *Gestalten* em partes. No entanto, cada parte será sempre parte daquela Gestalt que lhe deu início, e não um elemento constituinte básico (Engelmann, 2002). Em síntese, a premissa aqui é a tese segundo a qual “o todo formal existe independentemente de suas partes e a percepção possui uma tendência unificadora intrínseca” (Beccari *et. al.*, 2017, p. 9). Esse todo seria uma

unidade de percepção independente que organizaria as partes antes de serem entendidas como partes isoladas.

Sob esse pressuposto, seria possível organizar os elementos que compõem o todo, formulando assim regras a percepção visual. A partir dessa proposta, o design seria, no fundo, uma atividade formal abstrata, e o designer, organizador dos elementos que compõem uma “linguagem da visão”. No tocante à percepção, trata-se dizer que a compreensão de uma representação pictórica depende de como percebemos suas formas, e essa percepção seria então interna e subjetiva. Max Wertheimer, Wolfgang Köhler e Kurt Koffka e Rudolph Arnheim fizeram parte da corrente gestaltista que estudava os fenômenos da visão a fim de organizar uma sintaxe para a leitura de imagens pictóricas (Santos, 2014). “Sintaxe” aqui pode ser entendida como um conjunto de regras, verificadas através dos testes realizados, a partir das quais todas as pessoas “normais” perceberiam os objetos do mundo real. Seus teóricos apontavam explicitamente a relação de suas teorias da percepção (subjetiva) com as leis (objetivas) da física, como afirma Koffka:

Do mesmo modo que o meio geográfico é controlado pelo campo físico – gravidade, magnetismo e correlatos –, haveria o meio comportamental e, por consequência, os objetos comportamentais. Estes também seriam governados por forças, leis dinâmicas, [...] que atraem e impelem o comportamento em várias direções, mas também no sentido de que podem fornecer um ponto de apoio, estabilidade, equilíbrio (Koffka, 1975, p. 57).

Lupton e Miller (2011) relatam que livros como *Linguagem e Visão*, de Gyorgy Kepes (1944), *Arte e Percepção Visual*, de Rudolph Arnheim (1954) e *Sintaxe da Linguagem Visual* de Donis A. Dondis (1973) contêm temas recorrentes dessa teoria moderna. No livro *Arte e Percepção visual* (1954), Rudolph Arnheim apresenta a ideia de conceito visual, uma Gestalt construída a partir de experiências puramente visuais. E nesse contexto, argumenta que “a linguagem desempenharia um papel subserviente de arquivamento de dados sensoriais” (Lupton e Miller, 2011, p. 63). Citando o autor:

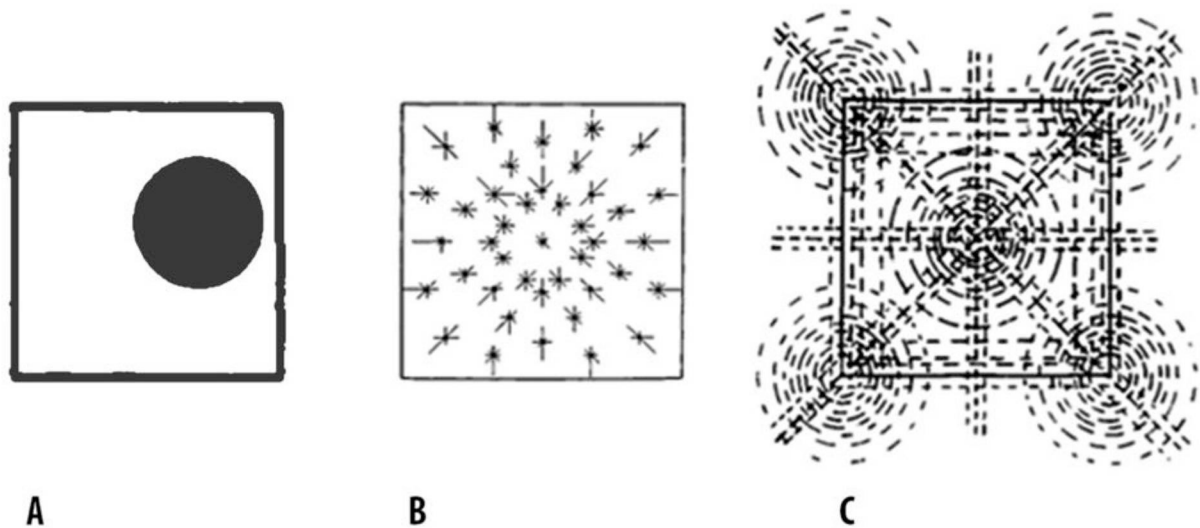
[...] palavras podem e devem esperar até que nossa mente deduza, da unicidade da experiência, generalidades que podem ser captadas por nossos sentidos, conceitualizadas e rotuladas [...] A linguagem não pode executar a tarefa diretamente porque não é via direta para o contato sensório com a realidade; serve apenas para nomear o que vemos, ouvimos e pensamos (Arnheim, 2005, p.10).

Ao se referir a uma “unicidade da experiência”, Arnheim posiciona a Gestalt como princípio ordenador do conteúdo visual observado²⁸. A partir disso, a percepção visual poderia ser pensada então por uma lista de regras pelas quais as pessoas perceberiam o mundo – por exemplo: as leis da pregnância, unidade, segregação, proximidade, semelhança, unificação, fechamento e continuidade seriam os elementos que constituem a sintaxe da percepção visual. E assim, ao longo do livro apresenta uma série de argumentos que justificariam os padrões que estruturam essa Gestalt. A lei da pregnância, vista como a lei central, sugere que a organização da forma possui uma estrutura simples, equilibrada, homogênea e regular. Para ilustrar, Arnheim apresenta o exemplo de um círculo preto disposto sobre um quadrado branco, mostrado na figura 19. O esquema (A) mostra o círculo preto em quadrado branco, e os esquemas (B) e (C) sugerem as forças que atuariam subjetivamente sobre a visão, levando o círculo preto para o centro do quadrado. Quanto a esse fenômeno, Arnheim levanta o seguinte questionamento:

As forças moleculares e gravitacionais são ativas nestes objetos, mantendo unidas suas micropartículas e impedindo que se desintegram. Mas não existem quaisquer forças físicas conhecidas que tenderiam a empurrar uma mancha de tinta de impressão descentralizada num quadrado, na direção do centro do mesmo. Tampouco linhas traçadas à tinta exercerão qualquer força magnética sobre a superfície de papel circundante. Onde estão estas forças? (Arnheim, 2005, p. 9).

28 A relação direta entre a Gestalt e a teoria de Arnheim é mostrada ao longo do *Arte e Percepção Visual*. Nas páginas 12 e 13, o autor explicita que os princípios de seu pensamento psicológico, e muitos dos experimentos usados no livro provém dessa teoria (Arnheim, 2005).

FIGURA 19 - CÍRCULO PRETO SOBRE QUADRADO BRANCO.



FONTE: Arnheim (2005, p. 7-10).

A resposta que Arnheim nos fornece, acerca da sensação magnética, se ampara na noção de um prazer visual. Nas palavras do autor, em texto publicado no *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, em 1943, “o prazer, seria um correlato psicológico do equilíbrio presente no universo em geral, orgânico ou inorgânico, acessível ao artista” que, por sua vez, captaria o “significado completo das criações da natureza, e, organizaria as percepções em acordo com a lei da *prägnanz* (pregnância)” (Arnheim, 1943, p. 71-74). Cumpre esclarecer que esse texto não é sobre a validade científica dos testes da Gestalt. Para essa dissertação, interessa revisar o argumento defendido por Arnheim de que, “subjetivamente”, todas as pessoas tenderiam a sentir prazer com o mesmo tipo de organização da imagem. Muitos autores contemporâneos já questionaram os argumentos que fundamentaram a Gestalt; para nossa discussão é interessante citar Arno Engemann, pesquisador de psicologia experimental da USP, que sublinha a indefinição do termo “bom” em uma frase de Max Wertheimer: “Por lei da pregnância entende-se uma organização psicológica que pode sempre ser tão boa quanto as condições o permitirem. O termo ‘bom’ permanece não definido. Abarca propriedades como regularidade, simetria, simplicidade e outros” (Engemann, 2002, p. 3).

Do mesmo modo, a sensação visual de harmonia e prazer proveniente do conceito de pregnância é, em Arnheim, uma lei universal para o mundo subjetivo. Tal lei abrangeria todos os seres humanos “normais” no tocante à percepção de representações pictóricas, e isso a partir de um sistema de regras que distingue uma composição abstrada, como o esteriótico do mexicano, como sendo um conceito visual entendido universalmente. A ideia proposta por

Arnheim reduz o modo como o ser humano percebe visualmente o mundo em um sistema de regras isolado de diferentes interpretações e disputas comuns a institucionalização de valores, condutas e orientações morais que permeiam as práticas na sociedade. Uma teoria da percepção visual cunhada a partir de um modelo formal atribui valor somente às representações condizentes a esse modelo. No caso da Gestalt, o modelo é guiado pelas regras de pregnância, equilíbrio, harmonia etc. É assim que podemos entender como o pressuposto de um modelo de visão universal buscou estruturar um sistema formalista.

Lucia Santaella e Winfried Nöth ilustram esse argumento, afirmando que “o gestaltismo foi o primeiro modelo que possibilitou interpretar a visualidade de modo autônomo, a partir do estudo das formas” (Santaella, Nöth, 2005, p. 44-45). O deslocamento proposto por Arnheim, da percepção objetiva para um sistema subjetivo, permitiu atribuir valores ao modo de percepção visual, valendo-se de um formalismo argumentativo semelhante aos esquemas formalistas da Escola de Viena. Nesse caso, porém, o lado favorecido é o da percepção subjetiva, para a qual a verdade seria uma ideia abstrata, em detrimento da percepção objetiva e seu referencial de semelhança com o mundo real. É a partir desse tipo de enunciado que Lupton e Miller (2011, p. 63) explicitam que “a abstração é a primeira lição para muitos estudantes de design. Ela permanece como pressuposto principal por trás de obras posteriores, como uma ideia essencial do design.” Essa ideia essencial presente nos cursos de design ensina a transformar imagens carregadas de sentido cultural em abstrações.

Ainda outro teórico da Gestalt, Gyorgy Kepes, no livro *Linguagem e Visão* de 1944, traçou paralelos com os movimentos da pintura abstrata, teorizando um vocabulário de elementos visuais essenciais à abstração (pontos, linhas, formas, texturas e cores). Seu objetivo era o de organizar esses elementos a fim de obter um sentido puramente visual, do mesmo modo que as letras do alfabeto dão sentido às palavras. Com Arnheim e Kepes, estava traçado um caminho para o formalismo no design gráfico, que pode ser entendido como uma linguagem que possui um vocabulário de elementos visuais próprios para a análise das imagens.

Na segunda metade do século XX, viu-se o surgimento de neovanguardas como o Minimalismo, a Pop Art e a Arte conceitual. Essa foi uma época onde o circuito artístico não apenas lia o enunciado das vanguardas como discurso oficial, como também se encarregava de tornar a produção teórica tão importante quanto a artística (Foster, 2015). É nesse contexto que a professora norte-americana Donis A. Dondis estrutura sua teoria de linguagem visual. Em seu livro *A Primer of Visual Literacy* (“Princípios de alfabetismo visual”, figura 20), que

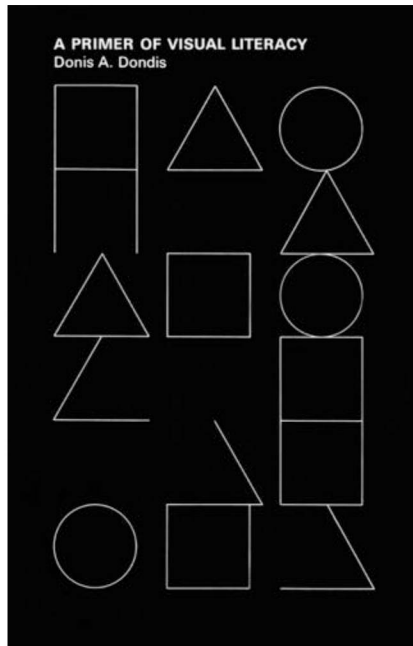
foi traduzido no Brasil como *Sintaxe da Linguagem Visual*, ela sugere, fundamentada em Arnheim, que as composições abstratas possuem sentidos universais à percepção humana. Sua preocupação então, passa a ser a de instruir a população por meio de uma alfabetização exclusivamente visual (Lupton e Miller, 2011). Para isso, Dondis apresenta os elementos básicos (ponto, linha, formas, cores, tons, etc.), estabelece critérios de composição visual (equilíbrio, tensão, atração, agrupamento etc.) e define, no capítulo “Anatomia da mensagem visual”, um sistema de compreensão e expressão das mensagens visuais em três níveis: o representacional (ex. fotografia), o abstrato (ex. pintura impressionista) e o simbólico (ex. números). No entanto, como explicam Marcos Beccari *et. al.* em artigo sobre Dondis:

A relação entre tais níveis e os fundamentos previamente apresentados permanece uma incógnita, mesmo quando a autora elenca, em seguida, diversos exemplos de aplicação (na escultura, arquitetura, design etc.), bem como inúmeras estratégias de comunicação visual. Todas as aplicações possíveis, na verdade, servem menos para demonstrar uma sintaxe já estabelecida de fato, por consenso, e mais para ilustrar a taxonomia arbitrária proposta pela autora. O trabalho de Dondis, com efeito, parece almejar mais a insinuação de certo vocabulário do que propriamente a legitimação de uma sintaxe (Beccari *et. al.*, 2017, p. 8).

Outro ponto a ser citado é o teor pseudo-democrático presente na ideia de alfabetização de Dondis, onde a “linguagem visual”, supostamente universal, seria uma linguagem mais simples e popular que a linguagem verbal. Nas palavras de Dondis (2007, p. 16), “saber ler e escrever, pela própria natureza de sua função, não implica a necessidade de expressar-se em linguagem mais elevada”. Chamei de “pseudo-democrático” porque a estratégia desse argumento consiste em afirmar de antemão a legitimidade de um sistema, como a metodologia proposta, com um valor de funcionalidade e utilidade universal. Vale lembrar que o design moderno buscou a delimitação de seu campo com uma proposta semelhante, como explica Beccari:

A concepção que Walter Gropius, fundador da Bauhaus, inaugurou o mito do design como produto “democrático”, que pode trazer a “boa forma” ao grande público. Não é de se espantar, pois, que a Bauhaus tenha inventado um estilo ligado à moderna concepção de uma grafia homogênea (Beccari *et. al.*, 2017, p. 9).

FIGURA 20 - CAPA ORIGINAL DO LIVRO SINTAXE DA LINGUAGEM VISUAL DE DONIS A. DONDIS LANÇADO EM 1973.



FONTE: Internet Archive <https://openlibrary.org/works/OL7139504W/A_primer_of_visual_literacy> Acesso em: 03 de fevereiro de 2019.

Em Dondis (2007, p. 25-26), o que se sobressai, enfim, é a crença de uma linguagem universal da percepção. Para ela, “ver era uma experiência direta, e a utilização de dados visuais para transmitir informações representava a máxima aproximação que podemos obter com relação à verdadeira natureza da realidade” (Dondis, 2007, p. 7). Tal entendimento confere à percepção um sentido vago e etéreo que não possui relação com o sentido concreto e culturalmente arbitrário dos signos. A esse respeito, Lupton e Miller (2001) citam a pesquisa do antropólogo A.R. Luria, que convidou habitantes de um vilarejo remoto da Rússia a interpretar formas abstratas e concluiu que:

A capacidade de ver formas visuais como abstratas, ou seja, dissociadas de um contexto de uso social e de comunicação figurativa, é uma habilidade sofisticada e não uma faculdade universal de percepção. Ela requer os processos mentais racionais e analíticos que caracterizam as culturas letradas (Lupton e Miller, 2011, p.64).

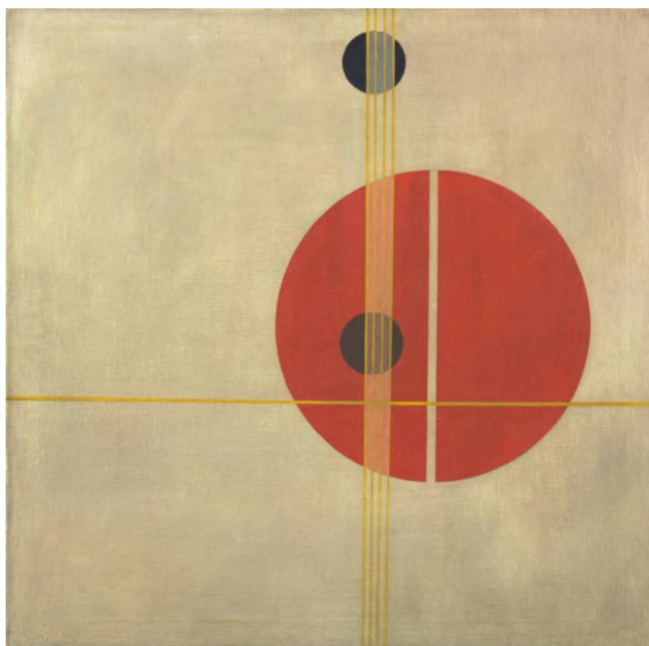
É dessa forma que existe no conceito de linguagem visual utilizado no design moderno um pressuposto universal, que desde Arnheim, e continuado em Dondis, posiciona a percepção visual como separada do raciocínio, o que permitiria então a estruturação de uma linguagem da visão. A visão, segundo essa ordem estabelecida, seria autônoma e comum a todas as culturas através dos princípios universais derivados da teoria da Gestalt. É esse

aspecto universal que atribui ao sistema de Dondis, Arnheim e Kepes, e possivelmente aos sistemas de linguagem visual derivados dessa corrente, a autonomia característica de um sistema formalista.

Em síntese, foi através de enunciados derivados da Gestalt, dos historiadores da Escola de Viena e das vanguardas artísticas, que se manteve, dentro das disciplinas do design gráfico, critérios formalistas que sustentaram um sistema autônomo de linguagem. Como vimos anteriormente, o discurso da Escola de Viena representa um dos lados de uma disputa de valor a respeito da percepção das imagens. E, vinculados a ela, os movimentos de vanguarda trouxeram consigo valores reformistas de autonomia da visão em relação a outros contextos. É na esteira nessa noção de ruptura, fundamentada em um esquema que confere autonomia a visão, que se mantém uma disputa discursiva entre os modos de conhecer e representar as imagens. Existe um valor na forma de representação que, em especial na sociedade pós-revolução industrial, foi usado para criar distinção e legitimar os produtos, tanto no campo da arte como no design (Lupton e Miller, 2011). A ideia de autonomia fundamentou também a noção de uma linguagem universal da visão, que permanece em teorias como a Gestalt. Esse caráter reformista dos esquemas formalistas se configura por definir, isoladamente, os critérios pelos quais as formas devem ser entendidas como modernas. Tais critérios são estabelecidos por uma estrutura pré-existente percebida pelo teórico, artista ou crítico.

Sistemas formalistas como os formulados pelos teóricos da Escola de Viena foram incorporados aos movimentos de arte da vanguarda europeia como o De Stijl, o Abstracionismo e o Expressionismo. Esses movimentos influenciaram diretamente a primeira escola de design em Weimar na Alemanha, a Bauhaus, que teve em seu corpo de professores artistas plásticos como Johannes Itten e Paul Klee, integrados ao movimento expressionista, Wassily Kandisky e László Moholy-Nagy, vinculados ao Abstracionismo, e Theo van Doesburg, fundador do movimento De Stijl (figuras 21, 23 e 23).

FIGURA 21 - Q 1 SUPREMATISTIC DE LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY, 1923.



FONTE: Moma, 2019.

FIGURA 22 - SIMULTANEOUS COUNTER-COMPOSITION, THEO VAN DOESBURG, 1929-1930.



FONTE: Moma, 2019.

FIGURA 23 - POSTER DE JOOST SCHMIDT EXIBIDO NA EXIBIÇÃO DA BAUHAUS DE WEIMAR EM 1923.



FONTE: Moma, 2019.

Os conceitos de percepção visual derivados dos teóricos gestaltistas foram também absorvidos como fundamento para disciplinas de metodologia visual na escola alemã (Lupton e Miller, 2011). A figura 24 traça uma linha histórica pela qual podem ser posicionados alguns dos movimentos citados acima. A diferença de cores entre Escola Positivista e a Escola de Viena serve apenas para mostrar o momento de separação divergente entre uma história da arte diacrônica e sincrônica. É importante deixar claro que a Escola Positivista não deixou de existir, mas seguiu outros desdobramentos que não são o foco aqui. Na linha laranja, optei por listar somente os agentes formadores do discurso formalista; acrescentei, por fim, o Expressionismo Abstrato de Clement Greenberg que, como exposto por Leo Steinberg (2008), derivou diretamente dos esquemas argumentativos dos movimentos de vanguarda. Posicionei também o ano em que foram lançadas as obras de Arnheim e Dondis, documentos que, como mostrado por Lupton e Miller (2011), permaneceram influentes nas teorias de percepção visual do design gráfico.

FIGURA 24 - QUADRO DO CONTEXTO HISTÓRICO DA HERANÇA FORMALISTA NO DESIGN GRÁFICO.



FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

2.6 SÍNTESE DO CAPÍTULO

Esse capítulo serviu para definir o termo formalismo e contextualizar os seus desdobramentos em sistemas de percepção visual usados nas artes e no design gráfico. O formalismo tratado nesta dissertação pode ser entendido como um modo de pensar sistemas de análise das representações visuais, como formas, imagens, etc., que buscavam autonomia

em relação à diferentes pontos de vista. Para isso, tais sistemas propuseram um conjunto de critérios valorativos fundamentados em metanarrativas universais, atemporais ou naturalizantes, conferindo a estrutura do sistema, um caráter não arbitrário, alheio as disputas e dissensos, e regido por regras próprias e autorreguladoras. Esse discurso articulado por essas formações, pressupõe a ideia de um sistema imutável, capaz de atravessar conjunturas histórico-culturais sem sofrer mudanças (Crary, 2012; Beccari, 2018; Coutinho, 2012). No que tange à análise das imagens, os teóricos formalistas desenvolveram sistemas de análise das representações visuais que conferiam autonomia à expressão do artista em detrimento de outros pontos de vista (Barros, 2008). Para essa dissertação, interessa entender, através desse capítulo, como tais sistemas promoveram o deslocamento das formas figurativas para uma teoria da arte moderna que privilegiou a abstração, noção pela qual as primeiras escolas de Design fundamentaram suas teorias de percepção visual (Lupton e Miller, 2011, Camargo, 2011, Bomeny, 2009).

Sendo o formalismo um sistema de linguagem, debrucei-me sobre o estudo da linguagem a partir da teoria do linguista Ferdinand de Saussure, em seu *Curso de linguística geral* (2006). A partir do exemplo do jogo de xadrez, citado por Saussure, procurei demonstrar como um signo possui um caráter arbitrário dentro de um sistema. Saussure mostrou que são as “regras do jogo”, ou seja, a estrutura sob a qual se relacionam os elementos, ou peças, que estabelecem o valor de cada signo dentro do sistema. O estudo do valor dos signos dentro de um sistema ficou conhecido como semiologia. A partir desse conceito, diversos teóricos elaboraram métodos de investigação analíticos, ou seja, que identificavam as regras de sistemas ordenadores de diversos âmbitos da produção cultural, prática que ganhou corpo nas ciências sociais do século XX, caracterizando uma corrente filosófica doravante conhecida como Estruturalista. Dessa corrente, os métodos analíticos que interessam ao design gráfico são aqueles que desenvolveram sistemas de análise para as representações visuais a partir de como essas formas são percebidas. Sendo a percepção visual uma operação complexa, que organiza a informação visual percebida e confere a ela significados (Portugal, 2018), diversos esquemas reguladores foram propostos para explicar as mudanças e continuidades que as imagens sofreram ao longo da história.

A partir de obras e autores apontados por Lupton e Miller (2011), Beccari (2018), Portugal (2018) e Steinberg (2008), debrucei-me então na análise das teorias que fundamentaram esquemas formalistas para a percepção visual nas artes visuais e, por conseguinte, no design gráfico. O objetivo dessa análise foi traçar um panorama de como os esquemas formalistas usados para a análise das imagens se originaram nas artes visuais e

permaneceram no design gráfico. Para isso, percorri os autores que sustentaram uma noção de autonomia da arte; através do conceito que ficou conhecido como Visibilidade Pura, que se fundamentava na ideia de que o artista possui a capacidade de perceber verdades que são ocultas à racionalidade, e isso seria feito pela sensibilidade criativa. O principal organizador dessa teoria foi Konrad Fiedler com o ensaio *Sobre o juízo das obras de artes plásticas* de 1876. Essa teoria conferia autonomia ao artista, e não demorou para que a disputa sobre o valor das imagens provocasse uma ruptura entre o modelo da Escola Positivista, baseada na evolução da técnica, e o modelo proposto pela Escola de Viena, que atribuía valor à percepção e à expressão do artista, e não à técnica. Os principais representantes dessa escola foram Alois Riegl, Henrich Wölfflin, Wilhelm Worringer e, posteriormente, Ernst Hans Gombrich. Suas teorias se firmaram em grandes esquemas de oposições que explicavam as mudanças da forma através de uma gramática própria ligada aos estilos, independente de seus contextos. Tal visada desconsiderava (ou tornava secundário) o desenvolvimento técnico, as contendas sociopolíticas, a vida dos artistas ou quaisquer outros critérios.

Nesse contexto, os critérios que estabeleciam o valor das imagens eram puramente formais, estabelecidos pelos esquemas argumentativos de cada teórico (Fiedler, 1991; Wölfflin, 2015; Barros, 2008, 2012). Por alto, a Escola de Viena concebeu a história da arte por um sistema de valor fundamentado na comparação de estilos sob um pretexto de evolução da visão, nesse caso, a pura visão do artista. Por uma vertente similar, ainda que distante da Escola de Viena, Aby Warburg definiu também um sistema que atribuía valor a imagens que supostamente “sobreviviam” na história a partir de um contínuo inconsciente, uma memória coletiva (Teixeira, 2010; Baggio, 2013; Lissovsky, 2014; Didi-huberman, 2008; Cordeiro, 2019; Salada e Martinho, 2011; Samain, 2012). As artes visuais se configuraram então pela interpretação de padrões das formas visuais consideradas evoluídas dentro de sistemas propostos por parte de teóricos, críticos e dos próprios artistas. Esse conceito influenciou as vanguardas artísticas em direção a uma forma abstrata e “pura”, no começo do séc. XX. Dentro dessa lógica, o crítico de arte norte-americano Clément Greenberg acrescentou um novo passo a essa ideia de evolução. Greenberg formulou um sistema de autocrítica que conferia a cada meio de expressão uma gramática própria; na pintura, por exemplo, o critério seria a planaridade, característica crucial do que se convencionou chamar de expressionismo abstrato, ou seja, a forma “pura” da representação visual sob uma superfície bidimensional (Greenberg, 1982; Steinberg, 2008).

Vistos os principais conceitos que fundamentaram os sistemas formalistas nas artes visuais e sua ligação com os movimentos de vanguarda artística, a sequência desse capítulo se

deu pela análise de como eles passaram das artes visuais ao design gráfico. Em 1919, a primeira escola de design, a Bauhaus, aspirava informar à sociedade o valor distinto dos produtos industriais, no intuito de ensinar por que seus produtos deveriam ser desejados. Lógica pela qual a ruptura proposta pelos movimentos de arte moderna da Europa se mostrou pertinente a ser incorporada como modelo de distinção do objeto industrial. Desse modo, a escola teve em seu corpo docente artistas plásticos que estavam ligados diretamente aos movimentos de vanguarda europeia como o De Stijl, o Abstracionismo e o Expressionismo, os quais conservaram consigo os valores reformistas de autonomia da visão – Johannes Itten, Paul Klee, Wassily Kandisky, László Moholy-Nagy e Theo van Doesburg (Lupton e Miller, 2011; Camargo, 2011; Bomeny, 2009; Beccari, 2018). Paralelamente, algumas pesquisas da psicologia se voltaram também para a análise da percepção humana. O desafio da ciência era encontrar parâmetros objetivos que permitissem a verificação da experiência subjetiva (Crary, 2012). Das linhas da psicologia, que buscou relacionar os padrões formais à percepção, e a experiência da visão subjetiva através de dados obtidos por testes objetivos, surgiu a Gestalt, proposta que concebia uma estrutura universal que funcionaria como um todo organizador das partes percebidas. A partir dessa proposta, o design seria, então, organizador dos elementos que compõem uma “linguagem da visão”. Os principais teóricos gestaltistas foram Max Wertheimer, Wolfgang Köhler, Kurt Koffka e Rudolph Arnheim (Lupton e Miller, 2011; Santos, 2014). Esse último, no livro *Arte e Percepção Visual*, estabeleceu um sistema de regras que seriam comuns à percepção humana (Arnheim, 2005). Tal sistema fundamentou diversos autores do campo do design gráfico que buscaram formular uma gramática pela qual seria possível uma alfabetização visual, como por exemplo o trabalho *Sintaxe da Linguagem Visual* de Donis A. Dondis (1973). Diversos teóricos já criticaram as bases fundamentais da Gestalt, que atribuem à estrutura que representa o todo um carácter unificador a partir de metanarrativas (Santos, 2014; Engelmann, 2002). O objetivo da Gestalt, assim como o das teorias formalistas fundamentadas no conceito da Visibilidade Pura, era, sem grandes pormenores, compor sistemas isolados para explicar a visão humana, conferindo a ela um carácter autônomo e onde certos tipos de representação que condizem com o sistema são legitimados, enquanto outros que não o fazem são deixados de fora.

Por fim, após a análise desses autores e dos sistemas formalistas por eles formulados, derivei palavras-chave que me ajudaram a identificar autores contemporâneos do design gráfico que utilizaram de alguma forma tais conceitos em suas teorias. Através da análise realizada nesse capítulo, foi possível também listar quais são as características do formalismo. Como resultado, obtive 4 características, são elas: (1) *Apresenta uma metanarrativa para*

agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso (como, por exemplo, os conceitos de visibilidade pura, evolução da visão, imagem sobrevivente e autocrítica); (2) *Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro* (como encontrado nos esquemas de oposição de estilos dos teóricos da Escola de Viena e na oposição entre os meios artísticos proposta por Greenberg); (3) *Sugere um sistema de linguagem visual utilizando regras de autonomia e autocrítica* (como a noção de autonomia do artista, da arte, da forma sobrevivente, do meio artístico); (4) *Defesa de conceitos universais, naturais e atemporais* (a partir da relação de padrões formais que atravessariam todas as épocas e que seriam comuns, ou naturais, à subjetividade humana). Junto da lista de critérios pós-estruturalistas do capítulo anterior, essa lista de características formalistas teve como objetivo a elaboração de um instrumento de análise pelo qual revisarei os autores contemporâneos do design gráfico que selecionei. A figura 25 representa graficamente os principais conceitos tratados nesse capítulo e o fio condutor pelo qual organizei meu raciocínio.

FIGURA 25 - REPRESENTAÇÃO GRÁFICO DO CAPÍTULO.



Fonte: Elaborado pelo autor (2019).

3 PÓS-ESTRUTURALISMO E DESIGN GRÁFICO

3.1 CONCEITUAÇÃO E CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DO PÓS - ESTRUTURALISMO

Para entendermos a relevância da abordagem crítica proposta pelos pós-estruturalistas, e por que ela foi escolhida nessa pesquisa para analisar as teorias formalistas de percepção visual, explico inicialmente as ideias que fundamentam a abordagem e como foram tratadas por seus autores. Por definição, o termo Pós-estruturalismo faz alusão ao Estruturalismo, que foi uma corrente filosófica que propôs esquemas linguístico-estruturais para explicar, a partir de um sistema autônomo, as relações entre os signos das mais diversas áreas do conhecimento. Esses esquemas geralmente possuíam uma noção ordenadora fundamentada em metanarrativas. Por fixarem os argumentos centrais que sustentam da existência de uma estrutura, tais metanarrativas, ou grandes narrativas, receberam o valor de verdade, ou seja, uma crença aceita e compartilhada em uma comunidade. Michael Peters, em livro sobre o Estruturalismo, explica:

As grandes narrativas são, pois, histórias que as culturas contam sobre suas práticas e crenças, com a finalidade de legitimá-las. Elas funcionam como uma história unificada e singular, cujo propósito é legitimar ou fundar uma série de práticas, uma auto-imagem cultural, um discurso ou uma instituição (Peters, 2000, p. 18).

Em nossa cultura ocidental, essa noção de legitimidade foi atribuída àquilo que representaria a verdade, que geralmente foi compreendida como oposição direta à falsidade, àquilo que não é legítimo. Essa ideia foi abordada por Nietzsche, no texto Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral, de 1873:

Porque o homem quer existir socialmente e em rebanho, ele precisa de um acordo de paz e se esforça para que pelo menos a máxima *bellum omnium contra omnes* ["guerra de todos contra todos"] desapareça de seu mundo. [...] Esse tratado de paz traz consigo algo que parece ser o primeiro passo para alcançar aquele enigmático impulso à verdade. É fixado aquilo que doravante deve ser "verdade", isto é, descoberta uma designação uniformemente válida e obrigatória das coisas, e a legislação da linguagem dá também as primeiras leis da verdade: pois surge aqui pela primeira vez o contraste entre verdade e mentira (Nietzsche, 2014, p. 63).

Nesse sentido, ao longo da história da filosofia foram propostas diversas teorias para representar o que seria entendido como verdadeiro e falso. Essas teorias buscaram categorizar, cada qual a sua maneira, as características de um objeto do mundo real, uma representação que significaria o conhecimento, isto é, a verdade sobre o objeto. Para alguns, a verdade

poderia ser conhecida através da constatação empírica dos sentidos. Essa corrente ficou conhecida como empirista. Em sentido oposto, a corrente racionalista defendeu que a verdade poderia ser conhecida através do pensamento, pois este orientaria os sentidos para conhecer o que seria verdadeiro. O que estava em jogo nessas abordagens era a construção de um sistema de categorias (nesses casos, empíricas ou racionais) que dariam significado àquilo que representaria a verdade. No entanto, esse jogo de caracterização é problematizado por Nietzsche ao debater sobre o papel da linguagem no processo de conhecimento:

Como poderíamos nós, se somente a verdade fosse decisiva na gênese da linguagem, se somente o ponto de vista da certeza fosse decisivo nas designações, como poderíamos, no entanto, dizer: a pedra é dura: como se para nós esse “dura” fosse conhecido ainda de outro modo, e não somente como uma estimulação inteiramente subjetiva! Dividimos as coisas por gêneros, designamos a árvore como feminina, o vegetal, como masculino: que transposições arbitrárias! A que distância voamos além do cânone da certeza! Falamos de uma *Schlange*²⁹ (cobra): a designação não se refere a nada mais do que o enrodilhar-se e, portanto, poderia também caber ao verme. Que delimitações arbitrárias, que preferências unilaterais, ora por esta, ora por aquela propriedade de uma coisa! As diferentes línguas, coladas, lado a lado, mostram que nas palavras nunca importa a verdade, nunca uma expressão adequada: pois senão não haveria tantas línguas. A “coisa em si” (tal seria justamente a verdade pura sem consequências) é também para o formador da linguagem, inteiramente incaptável e nem sequer algo que vale a pena. Ele designa apenas as relações das coisas aos homens e toma em auxílio para exprimi-las as mais audaciosas metáforas. Um estímulo nervoso, primeiramente transposto em uma imagem! Primeira metáfora. A imagem, por sua vez, modelada em um som! Segunda metáfora. [...] Acreditamos saber algo das coisas mesmas, se falamos de árvores, cores, neve e flores e, no entanto, não possuímos nada mais do que metáforas das coisas, que de nenhum modo correspondem às entidades de origem. [...] O que é a verdade, portanto? Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tomaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas (Nietzsche, 2014, p. 64 - 66).

Esse questionamento entre a linguagem e o processo de conhecer foi o ponto fundamental do que ficou conhecido na filosofia como virada linguística³⁰, momento de transição a partir do qual os signos que representavam “certezas” pré-definidas começaram a ser questionados. O que mudou de fato nesse caso? Sumariamente, foi o entendimento de que

²⁹ A palavra *Schlange* é diretamente derivada, por apofonia, do verbo *schlingen* (torcer, enroscar), no sentido específico da forma proposicional *sich schlingen*, que equivale ao de *sich winden* (enrodilhar-se). Em português, a ligação entre a palavra cobra e o verbo colear é bem mais remota; mais próxima, talvez, seria a relação entre serpente e serpear.

³⁰ A virada linguística marca um momento de transição do pensamento ocidental, na passagem do século XIX para o XX, onde se indaga se os problemas filosóficos não seriam problemas de linguagem. Por conseguinte, destaca-se o papel da linguagem na concepção da realidade e do sujeito.

o real não está separado da linguagem, mas é criado, ou instituído, por ela. Não podemos pensar fora da linguagem; portanto, conhecer e expressar um pensamento é um processo de tradução que envolve signos, ou seja, elementos percebidos, suas representações e as relações que convencionam o sentido de cada termo dentro de um sistema, a linguagem. Nesta pesquisa, interessa-nos entender o estudo que relacionou os signos e seus significados dentro de um sistema, que foi doravante conhecido como semiologia, iniciado por Ferdinand de Saussure e debatido amiúde dentro do campo da linguística. A teoria formulada por ele deu base para questões que focaram no caráter arbitrário do signo dentro de um sistema de significantes e significados. Para Saussure, o sentido dos signos não estava nos próprios signos, pois não existia uma ligação natural entre o significante (que é o objeto/som do mundo real) e o significado (que é o seu sentido referente). O sentido de um signo se daria apenas por sua relação com os outros signos, sempre no interior de um sistema³¹ (Saussure, 2017). Os estudos de Saussure influenciaram várias teorias que buscaram explicar, em cada área de conhecimento, como a relação entre significante e significado se estabelece, a partir de um sistema estruturado. Explica Peters:

A tradição linguística estruturalista tinha suas origens no formalismo europeu do final do século XIX³², transformando-se, sob a influência combinada de Ferdinand de Saussure e de Roman Jakobson, no programa de pesquisa dominante em linguística. Por meio de Claude Lévi-Strauss, A. J. Greimas, Roland Barthes, Louis Althusser, Jacques Lacan, Michael Foucault e muitos outros, o estruturalismo penetrou na antropologia, na crítica literária, na psicanálise, no marxismo, na história, na teoria estética e nos estudos da cultura popular, transformando-se em um poderoso e globalizante referencial teórico para a análise semiótica e linguística da sociedade, da economia, e da cultura, vistas agora como sistemas de significação (Peters, 2000, p. 10).

É comum encontrarmos em teorias fundamentadas no estruturalismo pressupostos unificadores ou atemporais que buscavam conferir a esse tipo de sistema um caráter autônomo das questões sociais e históricas³³. Grosso modo, podemos entender que, nos sistemas formalistas, tais conceitos funcionavam como uma “verdade” ordenadora do sistema, uma espécie de “contrato de paz” que sustentaria a estrutura que o mantém. No entanto, esses

³¹ Abordei o conceito de significado e significante de Saussure em detalhes no tópico 2.3.1 *A linguística de Saussure e o Estruturalismo*, do capítulo *Formalismo e design gráfico*.

³² A citar a tendência do formalismo russo que se iniciou no Círculo Linguístico de Moscou, e se desenvolveu com a atuação de Pëtr Bogatyřev e Roman Jakobson no Círculo Linguístico de Praga, na República Checa.

³³ Como visto em profundidade nas teorias de Riegl, Wölfflin, Warburg, Gombrich e Greenberg, ao longo do capítulo *Formalismo e Design Gráfico*.

esquemas analítico-estruturais, ao permanecerem firmados em noções de autonomia, fizeram a questão levantada por Nietzsche permanecer em aberto.

Enquanto cada metáfora intuitiva é individual e sem igual e, por isso, sabe escapar a toda rubricação, o grande edifício dos conceitos ostenta a regularidade rígida de um columbário romano e respira na lógica aquele rigor e frieza, que são da própria matemática. Quem é bafejado por essa frieza dificilmente acreditará que até mesmo o conceito, ósseo e octogonal como um dado e tão fácil de deslocar quanto este, é somente o resíduo de uma metáfora, e que a ilusão da transposição artificial de um estímulo nervoso em imagens, se não é a mãe, é pelo menos a avó de todo e qualquer conceito. No interior desse jogo de dados do conceito, porém, chama-se “verdade” usar cada dado assim como ele e designado, contar exatamente seus pontos, formar rubricas corretas e nunca pecar contra a ordenação de castas e a sequência das classes hierárquicas (Nietzsche, 2014, p. 66 - 67).

Ainda que o desejo inicial dos estruturalistas fosse rever as antigas “certezas” de uma ciência “exata” e reconstruir a análise dos fenômenos a partir de sistemas analítico-estruturais, ao construir grandes-narrativas ordenadoras eles conferiram a esses sistemas um caráter autônomo e fechado. A intenção por trás dos sistemas formalistas consistia em dar autonomia a um campo ou atividade³⁴, isolando essa prática de agentes sociais como a economia, as instituições, as leis, a educação, os conflitos sociais e históricos, diferentes pontos de vista e outros atores possíveis que compõem a sociedade. O cerne argumentativo de tal isolamento baseava-se, geralmente, em conceitos tidos como universais, naturais ou atemporais, que seriam capazes de transcender a atuação de agentes sociais (figura 26).

As primeiras críticas contra essas regras de autonomia dos sistemas de representação (formal, conceitual, discursivo etc.) vieram de correntes filosóficas que buscavam desconstruir as estruturas sustentadas por noções de verdade universal em diversas esferas da cultura. Autores doravante conhecidos como pós-estruturalistas buscaram revisar algumas estruturas de discurso atreladas às representações. Com base nos textos de Saussure, Jacques Derrida, em seu livro *De la grammatologie* (Gramatologia), propôs uma abordagem que ficou conhecida como “desconstrução”, pois se tratava de desconstruir a neutralidade das dicotomias. O que Derrida propôs, sem grandes pormenores, foi desconstruir o binômio significante e significado de Saussure: ele criticava os argumentos valorativos baseados em oposições dicotômicas, como, por exemplo, bom e mal, original e cópia, mente e corpo etc. (Derrida, 1973). A desconstrução de Derrida mostrou que o entendimento “neutro” de uma oposição epistêmica era, na realidade, arbitrário e formado a partir de valores em disputa.

³⁴ Como, por exemplo, a crítica literária Russa, a história da arte, a linguagem visual e outros saberes elencados no capítulo – Formalismo e design gráfico.

FIGURA 26 - REPRESENTAÇÃO GRÁFICA DO ISOLAMENTO DE UM CAMPO/PRÁTICA EM UM SISTEMA FORMALISTA



FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

Uma vez questionada a ligação natural da verdade a seu sistema de representação, Jacques Derrida, Bruno Latour, Michael Foucault e Roland Barthes, Rosalind Krauss e Hal

Foster³⁵ viram os modos de representação como poderosos meios de articulação social criados por diferentes agentes. Para tornar essa configuração explícita, esses pensadores desenvolveram formas peculiares de análise (gramatologia, desconstrução, arqueologia, genealogia etc.), que foram dirigidas com frequência, à crítica de instituições específicas (como a academia, a prisão, a clínica, a ciência, aos museus etc.) e também a uma ampla gama de meios culturais (como a escrita literária, as artes visuais, o cinema, a história da arte etc.) (Peters, 2000; Derrida, 1973; Latour 2012; Foucault, 2000, 2008; Barthes, 2017, Carrier, 2002 e Foster, 2017) e, dentro desse contexto, questionaram, cada um a sua maneira, as categorias que supostamente estruturam convenções e regras sociais.

A abordagem pós-estruturalista buscou encontrar, nos discursos vigentes, conceitos aparentemente tidos como “naturais”, como raça, sexualidade, classe e valor estético. O objetivo dessa crítica foi tornar explícitas as questões em disputa que se escondem atrás da “neutralidade” do signo dentro de uma estrutura universal. Peters interpreta o pós-estruturalismo como uma resposta à essa pretensão de neutralidade científica presente no estruturalismo. Em suas palavras:

O pós-estruturalismo deve ser visto como um movimento que, sob a inspiração de Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger e outros, buscou descentrar as “estruturas”, a sistematicidade e a pretensão científica do estruturalismo, criticando a metafísica que lhe estava subjacente e estendendo-o em uma série de diferentes direções, preservando, ao mesmo tempo, os elementos centrais da crítica que o estruturalismo fazia ao sujeito humanista (Peters, 2000, p. 10).

Em Foucault, fica explícito que a própria noção do sujeito cognoscente, que se mantém na cultura ocidental, não é um conceito universal, mas uma noção que, para existir, necessita ser historicamente representada .

O homem não é, ele próprio, histórico: uma vez que o tempo lhe vem de fora dele mesmo, ele não se constitui como sujeito da História senão pela superposição da história dos seres, da história das coisas, da história das palavras. Está submetido aos puros eventos dessas (Foucault, 2000, p. 395).

As abordagens filosóficas da representação empírica ou racional, citadas acima, se sustentam ambas pelo argumento de um sujeito universal. Como resultado, onde a dicotomia dos termos empírico e racional não é questionada, há uma verdade entendida como neutra (como a do sujeito universal), restando aos discursos conceituar se o conhecimento está mais

³⁵ É importante citar que alguns desses nomes, como Derrida, Barthes e Krauss começaram seus estudos como estruturalistas e somente mais tarde, se tornaram pós-estruturalistas.

próximo de um lado ou de outro. É nessa arbitrariedade dos signos que representariam verdades universais e atemporais que o pós-estruturalismo foca as suas críticas. O pós-estruturalismo aborda a noção da verdade a partir da crise de representação do signo linguístico; nessa perspectiva, não existem narrativas objetivas e exatas sobre a realidade, mas sim múltiplas interpretações. Dessa forma, representações que sustentam uma única metanarrativa são construídas a partir de um tipo de princípio metafísico ordenador, como a herança formalista explicada por Peters, que opera a partir de noções de universalização, de naturalização, de transcendência e atemporalidade. O signo sustentado por metanarrativas geralmente esconde, portanto, um tipo de valor hierárquico que opera a legitimação de um termo em detrimento de outros.

Considerando a dinâmica dos discursos presentes no cenário político mundial, as discussões filosóficas que abordam o pós-estruturalismo se fazem extremamente relevantes por tocarem em questões como, por exemplo, a verdade e a pós-verdade, que voltaram ao debate social devido às tensões políticas e econômicas, bem como entre os debates científicos e à proliferação de discursos anti-científicos que, fundamentados em uma concepção extrema de pós-verdade, refutam a veracidade de algumas áreas do conhecimento científico sob um pressuposto de um relativismo acrítico. A crítica pós-estruturalista concebe o seu próprio discurso a partir de uma autocrítica, reconhecendo de antemão que o signo se sustenta apenas como uma das múltiplas representações possíveis do mundo. O mundo, segundo o pós-estruturalismo, é construído a partir da intercessão linguística entre realidade e representação, sendo organizado por redes discursivas que sustentam um valor em detrimento de outros.

Ao se posicionar de maneira autocrítica, o pós-estruturalismo não atribui certo e errado a nenhum dos valores existentes, e por isso não confere à sociedade uma ótica dualista, como a representada em oposições dicotômicas entre, por exemplo, burgueses e proletários, liberais e conservadores etc. Para o pós-estruturalismo, tais noções já são, em si, parte dos discursos que atribuem valor aos termos. A formação discursiva no qual o pós-estruturalismo se sustenta não é pautada em dicotomias, tampouco em um único modelo valorativo, mas sim em diversos valores e discursos que, de maneira progressiva e dispersa, são sempre articulados a partir de interesses contextuais. Dito de outro modo, para o pós-estruturalismo os enunciados ocupam posições em um campo em disputa, onde a noção de neutralidade é também um posicionamento. Devido a discussões como essas despontarem no cenário político mundial, a jornalista Ava Kofman abordou o assunto na entrevista que a *New York Times Magazine* realizou com o filósofo pós-estruturalista Bruno Latour, em outubro de 2018:

A década de 1990 remete aos anos das chamadas guerras científicas, uma série de debates públicos acalorados entre os “realistas”, que sustentam que os fatos seriam cientificamente objetivos, e os “construcionistas sociais”, como Latour, que acredita que tais fatos seriam criados pela pesquisa científica. Tais debates levantaram a questão: se o conhecimento científico fosse socialmente produzido – e, portanto, parcial, falível, contingente –, como isso não enfraqueceria suas afirmações sobre a realidade? Os debates serviram como prelúdio a uma era de pós-verdade, e os realistas temiam que ela cedesse lugar a grupos inimigos do progresso científico, como os criacionistas, os movimentos anti-vacinação, o movimento que diz que a terra não é redonda, e os “cranks”, que não acreditam em nenhum tipo de evidência que possa contradizer as suas crenças (Kofman, 2018, s. p.).

A respeito da crise de representação e a noção da pós-verdade, Latour considera: “[como] estávamos completamente certos da autoridade da ciência, que era compartilhada como uma crença comum, não pensamos em articular uma noção de mundo comum, porque era óbvio, mas agora temos pessoas que não compartilham mais a ideia de que existe um mundo comum” (Latour *apud* Kofman, 2018, s. p.). Kofman esclarece que muitos críticos da esquerda e direita, possivelmente exagerando o alcance da teoria francesa, recentemente colocaram a culpa da crise da verdade nos “pós-modernos”, rótulo amplamente atribuído a quem acredita que os fatos científicos são produtos do pensamento humano. Kofman relata que o próprio Latour às vezes se preocupa com isso, e já em 2004 expressou publicamente o temor de que suas “armas” críticas, ou pelo menos uma caricatura delas, estivessem sendo “contrabandeadas” sob o argumento de que, se o conhecimento é resultado de uma rede de interesses, deve-se sempre desconfiar do consenso científico (como, por exemplo, o de um aquecimento global). A conversa de Kofman e Latour traz o exemplo da eleição de Donald Trump, cuja retórica se opõe às análises científicas dos climatologistas, pautando sua política de forma alheia aos acordos mundiais que estabeleceram limites e regras ao desenvolvimento econômico das nações devido às mudanças climáticas. Para Kofman, essa postura cética que aceita os fatos que lhe interessam, e que refuta a credibilidade daqueles que a contradizem, parece representar a culminação de uma “podridão epistêmica” (Kofman, 2018, s. p.).

Apesar de os críticos de Latour o acusarem de pautar a era da pós-verdade em um relativismo pós-moderno, onde nenhuma verdade científica se sustentaria, tais afirmações não compactuam com a teoria pós-estruturalista. Tanto Latour quanto os demais filósofos franceses que o precedem não negam as verdades científicas, mas as concebem de outra forma, como resultantes de práticas sociais, ou seja, atores materiais ou imateriais que compõem o tecido social, como instituições, discursos, orientações morais, regras de conduta etc., e não como reflexos de uma ordem transcendente. A questão é que, para Latour (*apud* Kofman, 2018, s. p.), “Os fatos permanecem fixos apenas quando são apoiados por uma cultura comum, por instituições que podem ser confiadas, por uma vida pública mais ou

menos decente, e por meios de comunicação mais ou menos confiáveis”. Com o surgimento de fatos alternativos, como por exemplo as *fake news*, ficou claro, relata Kofman, “que se uma afirmação é aceita como verdade depende muito menos de sua veracidade do que das condições de sua ‘construção’ – isto é, quem está a proferindo, a quem ela é direcionada, e de quais instituições ela emerge e se torna visível” (Kofman, 2018, s. p.). A relevância de tratar do pós-estruturalismo nesse cenário alinha-se com a necessidade de uma postura crítica por parte da comunidade científica, no sentido de uma autocrítica ao papel clássico de uma ciência neutra. Ou seja, trata-se de um distanciamento das metanarrativas que atribuem valor de neutralidade à produção científica. Nas palavras de Latour:

Se os cientistas fossem transparentes sobre como a ciência realmente funciona – como um processo no qual as pessoas, a política, as instituições, a revisão por pares e assim por diante desempenham suas partes –, eles estariam em uma posição mais forte para convencer as pessoas de suas reivindicações. [...] Estaríamos em uma situação muito melhor se os cientistas parassem de fingir que os outros [...] são os que estão engajados na política e que eles [os cientistas] estão engajados “apenas na ciência”. O laboratório nunca foi verdadeiramente separado das ruas; tal conceito parece ser apenas o resultado de uma tentativa da cultura científica de se isolar e passar por cima da briga (Latour *apud* Kofman, 2018, s. p.).

Desse modo, enfim, o pós-estruturalismo nunca procurou negar a existência dos fatos, e sim de uma única versão possível sobre os mesmos. Para tanto, ele tenta redescrever as condições pelas quais um fato ou conhecimento se torna verdade e, a partir disso, concebe também as condições para que tal verdade seja criticada e mesmo substituída por outras, sem aferir nenhum tipo de autonomia ou isolamento dos fatos em relação às disputas valorativas que permeiam a sociedade. É essa premissa que eu adoto nesta dissertação, a fim de explicar, no registro do design gráfico, como permanecem presentes nas teorias de percepção visual no campo características fundamentais de sistemas formalistas, que buscam isolar uma prática a partir de metanarrativas que atribuem as regras que a ordenam, valores que transcendam a ação humana.

3.2 PRINCÍPIOS DO PÓS-ESTRUTURALISMO

A partir da análise exploratória que realizei na fase B dessa dissertação, que compreende os tópicos 2.3 *O Pós-estruturalismo nas artes visuais e no design gráfico* e 2.4 *As críticas à abordagem pós-estruturalista*, elenquei 6 princípios da crítica pós-estruturalista, são eles: (I) *A estrutura não é anterior à realidade por ela organizada*; (II) *Conceitos universais, naturais ou atemporais são construções sociais*; (III) *Existem diferentes interpretações dos fatos. A noção de uma verdade comum a uma época é construída*

socialmente; (IV) Os enunciados discursivos ocupam posições em um campo em disputa. A noção de neutralidade é também um posicionamento; (V) As formações discursivas atribuem parâmetros para o que será considerado como verdade a partir de interesses em constante disputa; (VI) Uma estrutura linguística atribui valor a um termo em detrimento de outro. A partir desses princípios, derivei uma lista de critérios que funcionam como perguntas que me ajudarão a analisar os autores contemporâneos do design gráfico a partir do ponto de vista da crítica pós-estruturalista. A seguir, cito os princípios elencados e os registros que fundamentam essa seleção; em seguida, apresento a lista de critérios.

I. A estrutura não é anterior à realidade por ela organizada.

Foucault apresenta a noção de estrutura como um conjunto de três instâncias sociais³⁶ (2008, p. 46-47) que organizam o objeto dos discursos. Podemos entender como objeto do discurso o sentido que é associado a um objeto, a um conceito, a uma ideia que, por meio de práticas discursivas ou não³⁷, passa a existir e informar sobre a realidade. Para exemplificar, Foucault propõe a seguinte analogia:

Por mais que o livro se apresente como um objeto que se tem na mão; por mais que ele se reduza ao pequeno paralelepípedo que o encerra: sua unidade é variável e relativa. Assim que a questionamos, ela perde sua evidência; não se indica a si mesma, só se constrói a partir de um campo complexo de discursos [...] todo discurso manifesto repousaria secretamente sobre um já-dito; e que este já-dito não seria simplesmente uma frase já pronunciada, um texto já escrito, mas [...] um discurso sem corpo, uma voz tão silenciosa quanto um sopro, uma escrita que não é senão o vazio de seu próprio rastro. Supõe-se, assim, que tudo que o discurso formula já se encontra articulado nesse meio-silêncio que lhe é prévio, que continua a correr obstinadamente sob ele, mas que ele recobre e faz calar. (Foucault, 2008, p. 26, 28).

Com efeito, é esse campo complexo de discursos que forma a realidade a partir das relações que o compõem. Ainda Foucault:

³⁶ Para Foucault as instâncias sociais são a emergência, a delimitação e especificação. A emergência designa a diferença; a delimitação instaura o que pode ser considerado como diferente e, por fim, a especificação é o sistema segundo o qual separamos o diferente (2008, p. 46-47).

³⁷ O discurso, para Foucault, não precisa necessariamente de uma prática enunciativa. O não-dito, “se destina a ser interpretação ou escuta de um já-dito” (Foucault, 2008, p. 28). É nesse sentido que Bruno Latour no livro *Reagregando o social*, falará em agentes não-humanos, pois, tanto objetos, animais, instituições, ou qualquer coisa que modifique uma situação fazendo alguma diferença se coloca como um agente discursivo (Latour, 2012, p. 108).

Essas relações são estabelecidas entre instituições, processos econômicos e sociais, formas de comportamentos, sistemas de normas, técnicas, tipos de classificação, modos de caracterização; e essas relações não estão presentes no objeto; não são elas que são desenvolvidas quando se faz sua análise; elas não desenham a trama, a racionalidade imanente, essa nervura ideal que reaparece totalmente, ou em parte, quando o imaginamos na verdade de seu conceito. Elas não definem a constituição interna do objeto, mas o que lhe permite aparecer, justapor-se a outros objetos, situar-se em relação a eles, definir sua diferença, sua irreduzibilidade e, eventualmente, sua heterogeneidade; enfim, ser colocado em um campo de exterioridade (Foucault, 2008, p. 51).

O que aparece, o que forma a realidade, é definido e organizado pelas relações sociais. Nesse contexto, as condições para que um objeto de discurso apareça são ao mesmo tempo instauradas e limitadas por esse sistema de relações. Não existem objetos de discurso pré-existentes, eles ganham forma dentro e a partir dessas relações no campo complexo relações discursivas. Tudo o que pode ser dito é sempre circunscrito por esse contexto. Nas palavras de Foucault:

Não se pode falar de qualquer coisa em qualquer época; não é fácil dizer alguma coisa nova; não basta abrir os olhos, prestar atenção, ou tomar consciência, para que novos objetos logo se iluminem e, na superfície do solo, lancem sua primeira claridade. [...] o objeto não espera nos limbos a ordem que vai liberá-lo e permitir-lhe que se encarne em uma visível e loquaz objetividade; ele não preexiste a si mesmo, retido por algum obstáculo aos primeiros contornos da luz, mas existe sob as condições positivas de um feixe complexo de relações (Foucault, 2008, p. 50).

As condições estabelecidas para a existência de um objeto de discurso apresentam as regras (próprias da prática discursiva) que definem “não a existência muda de uma realidade, não o uso canônico de um vocabulário, mas o regime dos objetos” (Foucault, 2008, p. 55). É dessa forma que, para Foucault, o regime que permite existir um objeto de discurso é estabelecido pelas relações, e não anterior a elas.

II. Conceitos universais, naturais ou atemporais são construções sociais.

A postura pós-estruturalista suspeita de noções imutáveis explicadas a partir de conceitos universais, naturais, atemporais etc., ou seja, qualquer conceito que pressuponha uma ordem idealista ou metafísica. Michael Peters, em livro sobre o pós-estruturalismo, sintetiza tal princípio ao afirmar que os “argumentos e pontos de vista transcendentais” são vistos com suspeita por essa abordagem crítica, que rejeita “descrições canônicas e vocabulários finais” (Peters, 2000, p. 43-44). Para o pós-estruturalismo, os conceitos são formados dentro de uma rede de relações, de modo que o suposto caráter atemporal de uma preposição deve ser encarado sob suspeita. Em outras palavras:

O movimento pós-estruturalista questiona o racionalismo e o realismo que o estruturalismo havia retomado do positivismo, com sua fé no progresso e na capacidade transformativa do método científico, colocando em dúvida, além disso, a pretensão estruturalista de identificar as estruturas universais que seriam comuns a todas as culturas e à mente humana em geral (Peters, 2000, p. 39).

Para exemplificar, a ideia de evolução é geralmente “definida a partir de um parentesco das espécies que forma um *continuum* prescrito desde o início” (Foucault, 2008, p. 41). Aqui o *continuum* pode ser entendido como um conceito que organiza a noção do desenvolvimento sequencial dos seres. Esse conceito apresenta a noção de que um elemento é comum a todas as épocas e seres. Na contramão dessa ideia, Foucault relata, através do estudo da clínica psiquiátrica³⁸, as varias noções que a psiquiatria atribuiu ao conceito de “loucura” através da história, mostrando que o sentido do termo se alterou através de diferentes enunciados:

A doença mental foi constituída pelo conjunto do que foi dito no grupo de todos os enunciados que a nomeavam, recortavam, descreviam, explicavam, contavam seus desenvolvimentos, indicavam suas diversas correlações, julgavam-na e, eventualmente, emprestavam-lhe a palavra, articulando, em seu nome, discursos que deviam passar por seus (Foucault, 2008, p. 36).

Para ele, portanto, um termo “está longe de se relacionar com um único objeto, formado de maneira definitiva, e de conservá-lo indefinidamente como seu horizonte de idealidade inesgotável” (2008, p. 36). Foucault apresenta ainda outras noções às quais o conceito de *continuum* se apresenta a partir de noções universais, naturais ou atemporais:

A noção de tradição: visa a dar uma importância temporal singular a um conjunto de fenômenos, ao mesmo tempo sucessivos e idênticos (ou, pelo menos, análogos); permite repensar a dispersão da história na forma desse conjunto; autoriza reduzir a diferença característica de qualquer começo, para retroceder, sem interrupção, na atribuição indefinida da origem; graças a ela, as novidades podem ser isoladas sobre um fundo de permanência, e seu mérito transferido para a originalidade, o gênio, a decisão própria dos indivíduos. [...] *A noção de influência,* atribui a um processo de andamento causal [...] os fenômenos de semelhança ou de repetição; [...] que liga, a distância e através do tempo. [...] *As noções de desenvolvimento e de evolução:* permitem reagrupar uma sucessão de acontecimentos dispersos; relacioná-los a um único e mesmo princípio organizador; [permitem] descobrir, um princípio de coerência e o esboço de uma unidade futura. [...] O mesmo acontece, ainda, com as *noções de “mentalidade”* ou de *“espírito”*, que permitem estabelecer entre os fenômenos simultâneos ou sucessivos de uma determinada época uma comunidade de sentido, ligações simbólicas, um jogo de semelhança e de espelho - ou que fazem

³⁸ Refiro-me a obras como *A história da loucura* (1958) e *O Nascimento da clínica* (1963).

surgir, como princípio de unidade e de explicação, a soberania de uma consciência coletiva (Foucault, 2008, p. 23-24, grifos meus).

Para Foucault é preciso por em questão essas noções que oferecem sínteses acabadas, pois os termos que definem conceitos são sempre, eles próprios, “categorias reflexivas, princípios de classificação, regras normativas e tipos institucionalizados” que figuram, por sua vez, “fatos de discurso que merecem ser analisados ao lado dos outros, que com eles mantêm, certamente, relações complexas, mas que não constituem seus caracteres intrínsecos, autóctones e universalmente reconhecíveis” (Foucault, 2008, p. 25).

III. Existem diferentes interpretações dos fatos. A noção de uma verdade comum a uma época é construída socialmente.

Para Foucault, a noção de verdade como “fato dado” não existe. O que existe são fatos discursivos, ou seja, sentidos de verdade atribuídos a um termo que convencionalmente passa a ser aceito como verdade. Nas palavras de Foucault:

Aceitarei os conjuntos que a história me propõe apenas para questioná-los imediatamente; para desfazê-los e saber se podemos recompô-los legitimamente; para saber se não é preciso reconstituir outros; para recolocá-los em um espaço mais geral que, dissipando sua aparente familiaridade, permita fazer sua teoria (Foucault, 2008, p. 29).

As definições de verdade criadas pela história através de conjuntos de continuidades e descontinuidades se constituem dentro de um sistema discursivo. Nele, o sentido dado aos termos obedece a regras organizadas dentro de um corpo de enunciados presentes na sociedade. Conforme explica Peters, “Foucault vê a verdade como o produto de regimes ou gêneros discursivos que têm seu próprio e irreduzível conjunto de regras para construir sentenças ou proposições bem formadas” (Peters, 2000, p. 32). No livro *A arqueologia do saber*, Foucault pensa em termos de como o conhecimento científico pode ser concebido, posto que não existem fatos, apenas interpretações. Em suas palavras:

Em lugar de dar fundamento ao que já existe, em lugar de reforçar com traços cheios linhas esboçadas, em lugar de nos tranquilizarmos com esse retorno e essa confirmação final, em lugar de completar esse círculo feliz que anuncia, finalmente, após mil ardis e igual número de incertezas, que tudo se salvou, sejamos obrigados a continuar fora das paisagens familiares, longe das garantias a que estamos habituados, em um terreno ainda não esquadrinhado e na direção de um final que não é fácil prever (Foucault, 2008, p. 44).

Nesse movimento de suspeitar de um sentido único e assumir a dispersão de sentidos, Peters (2000, p. 39) esclarece que “o pós-estruturalismo adota uma posição antifundacionista em termos epistemológicos” e “ênfatiza um certo perspectivismo em questões de interpretações”. Sendo a verdade um produto de relações no interior de um regime discursivo, o pós-estruturalismo não atribui a nenhum conceito um sentido absoluto ou fundamental. Conforme explica Foucault, “uma língua constitui sempre um sistema para enunciados possíveis – um conjunto finito de regras que autoriza um número infinito de desempenhos” (Foucault, 2008, p. 30). É dessa forma que não existe, ao pós-estruturalismo, uma verdade única, e sim uma pluralidade de interpretações.

IV. Os enunciados discursivos ocupam posições em um campo em disputa. A noção de neutralidade é também um posicionamento.

Para Foucault, o sentido dos objetos é organizado por uma rede de relações através de um sistema discursivo. Esse sistema é composto por um campo de valores, significados e interesses em disputa, o que confere aos termos um caráter iminente político, ou seja, os enunciados discursivos são proferidos no interior de um campo em disputa. Foucault especifica que:

Não há enunciado livre, neutro e independente; mas sempre um enunciado fazendo parte de uma série ou de um conjunto, desempenhando um papel no meio dos outros, neles se apoiando e deles se distinguindo: ele se integra sempre em um jogo enunciativo, onde tem sua participação, por ligeira e ínfima que seja (Foucault, 2008, p. 112).

É no registro desse jogo de significações que todo enunciado faz parte do âmbito político e não pode ser considerado neutro. Peters esclarece:

Não existe qualquer discurso-mestre, qualquer discurso que possa ser considerado neutro ou que possa representar uma síntese, qualquer discurso que possa expressar qualquer suposta unidade ou universalidade epistemológica ou que permita decidir entre visões, asserções ou discursos em conflito. A virada linguística³⁹ na filosofia e nas ciências sociais do século XX impede qualquer posição de neutralidade metalinguística ou qualquer privilégio epistemológico fundacional (Peters, 2000, p. 43-44).

³⁹ A virada linguística marca um momento de transição do pensamento ocidental, na passagem do século XIX para o XX, onde se indaga se os problemas filosóficos não seriam problemas de linguagem. Por consequência, destaca-se o papel da linguagem na concepção da realidade e do sujeito.

Bruno Latour, filósofo francês, em entrevista com Ava Kofman para a *New York Times Magazine*, aborda esse princípio questionando o discurso científico clássico, que atribui neutralidade à ciência e que tende a situar suas formulações para além das disputas sociais. Para ele, é justamente essa suposta neutralidade que abre espaço para que discursos anti-científicos (como, por exemplo, aquele que nega o aquecimento global) sejam difundidos:

Se os cientistas fossem transparentes sobre como a ciência realmente funciona – como um processo no qual as pessoas, a política, as instituições, a revisão por pares e assim por diante desempenham suas partes – eles estariam em uma posição mais forte para convencer as pessoas de suas reivindicações. [...] Estaríamos em uma situação muito melhor se os cientistas parassem de fingir que “os outros” – os negadores da mudança climática [por exemplo] – “são os que estão engajados na política e que eles [os cientistas] estão engajados “apenas na ciência” (Latour *apud* Kofman, 2018, s. p.).

Kofman acrescenta que a defesa de um discurso científico que se posiciona acima dos interesses sociais “foi a lacuna que os negadores do clima aproveitaram para, entendendo os fatores sociais envolvidos na ciência, desacreditá-la ainda mais” (Kofman, 2018, s. p.). Nesse contexto, a partir do princípio de que não existe neutralidade discursiva, a defesa de uma ciência neutra – ou heroica, como diz Latour – não mais se sustenta.

Por mais agradável que seja retornar a uma visão heroica da ciência, ataques como esses – que exploram a divisão de longa data de nossa cultura entre uma política em debate e uma ciência “além da disputa” – não vão desaparecer. Afinal de contas, quando os climatologistas falam sobre os fatos em um tom ponderado, reconhecendo sua falta de confiança, os céticos reivindicam o manto da ciência por si mesmos, declarando que os fatos ainda não estão certos o suficiente e que sua própria ciência do lixo também deva ser considerada. E, no entanto, quando cientistas climáticos proeminentes apresentam seus fatos com uma convicção apaixonada, os céticos do clima os acusam de imparcialidade política. Este ciclo tóxico corroeu ainda mais a visão clássica (e heroica) da ciência (Latour *apud* Kofman, 2018, s. p.).

V. As formações discursivas atribuem parâmetros para o que será considerado como verdade a partir de interesses em constante disputa.

Para entendermos esse princípio, é preciso considerar como a noção de estrutura é entendida pelo estruturalismo e pós-estruturalismo. Peters (2000, p. 37) relata que o estruturalismo e o pós-estruturalismo partem de um ponto comum: “a mesma compreensão da teoria geral da linguagem e da cultura, que são concebidas em termos de sistemas linguísticos e simbólicos nos quais as inter-relações entre os elementos que os constituem são vistas como mais importantes do que os elementos considerados isoladamente”. Para o estruturalismo, os elementos isolados são arbitrários dentro de uma estrutura (como a língua) predeterminada e isolada da ação humana. O pós-estruturalismo se distanciará desse conceito ao atribuir a

arbitrariedade não apenas aos elementos da estrutura, mas às próprias estruturas. Sob esse viés, a estrutura não é isolada da ação humana, mas é constituída a partir das relações entre as formações discursivas que se constituem pela constante disputa de interesses sociais. Nas palavras de Foucault:

Fazer aparecer o espaço em que se desenvolvem os acontecimentos discursivos não é tentar restabelecê-lo em um isolamento que nada poderia superar; não é fechá-lo em si mesmo [conforme proposto pelo modelo estruturalista]; é tornar-se livre para descrever, nele e fora dele, jogos de relações (Foucault, 2008, p. 32).

Essa postura encara o sistema de linguagem como um sistema de regras indissociável das formações discursivas. Essas formações são, para Foucault, como que níveis interdependentes de um sistema vertical que não permite aos sujeitos uma livre expressão enunciativa (Foucault, 2008, p. 81). Os níveis dentro desse sistema não são autônomos uns em relação aos outros, mas são presos a uma hierarquia de relações determinadas através de estratégias de formação discursiva (Foucault, 2008, p. 82). É nesse sentido que Foucault questiona enunciados que pressupõem uma verdade única. Para ele, uma formação discursiva “não compreende somente a justaposição, a coexistência ou a interação de elementos heterogêneos (instituições, técnicas, grupos sociais, organizações perceptivas, relações entre discursos diversos), mas seu relacionamento” (Foucault, 2008, p. 79). Em outras palavras, não importa o conteúdo do discurso em si, mas a estratégia de organização discursiva que permite que o conteúdo seja dito e assimilado. É dessa forma que, em Foucault, as formações discursivas organizam a sociedade a partir de regras e segundo os interesses de quem pode falar dentro desse sistema e quais enunciados recebem o valor de “verdade”. Quanto às escolhas desses enunciados, relata que eles,

Não surgem diretamente de uma visão de mundo ou de uma predominância de interesses que pertenceriam a este ou àquele sujeito falante; mas que sua própria possibilidade é determinada por pontos de divergência no jogo dos conceitos (Foucault, 2008, p. 81).

A partir desse cenário, Foucault sugere uma análise das formações discursivas para encontrar a quem interessa “a presunção de que [um enunciado] seja verdadeiro” (Foucault, 2008, p. 56). Esse conceito de rede de relações discursivas aparece também em Bruno Latour, que desenvolveu uma abordagem de pesquisa sociológica chamada *Actor-Network Theory* (teoria do Ator-Rede). Ava Kofman, em entrevista com Latour para a *New York Times Magazine*, descreve esse conceito:

Latour estudou o modo como um item aparentemente fraco e isolado – um instrumento científico, um pedaço de papel, uma fotografia, uma cultura bacteriana – poderia adquirir enorme poder relacionado a uma complicada rede de outros itens, conhecidos como atores, que foram mobilizados em torno do item em questão. Quanto mais socialmente “conectado” for um fato (quanto mais pessoas e coisas envolvidas em sua produção), mais efetivamente ele poderá refutar suas alternativas menos plausíveis. [...] A ciência é “social” não apenas porque é realizada por pessoas (isso, para Latour, é um mal-entendido reducionista da palavra “social”); para ele, a ciência é social porque reunia uma multidão de entidades humanas e não-humanas (referindo-se às crenças e conexões compartilhadas pelos agentes) e aproveita seu poder coletivo para agir e transformar o mundo (Kofman, 2018, s. p.).

VI. Uma estrutura linguística atribui valor a um termo em detrimento de outro.

O pós-estruturalismo, segundo Peters (2000), compartilha com o estruturalismo a crítica de uma consciência humana privilegiada e autônoma capaz de conhecer verdades universais sobre o mundo através de um eu racional e objetivo. O ataque à noção do **sujeito humanista** é um tema caro ao pós-estruturalismo, pois ela carrega consigo os pressupostos universais da racionalidade, da individualidade, da autonomia, do autoconhecimento e da autoconsciência. A crença em uma “autoconsciência absoluta e no seu suposto universalismo é [para o pós-estruturalismo] parte integrante dos processos que tendem a excluir o Outro, ou seja, aqueles grupos sociais e culturais que agem de acordo com critérios culturais diferentes” (Peters, 2000, p. 36).

O pós-estruturalismo atesta que existem na estrutura linguística argumentações lógicas fundamentadas em termos de oposição binária, ou seja, que conferem privilégios a um grupo, ou sujeito, a partir da diferença do eu e do outro. Significa que uma estrutura linguística é um sistema de significados definida por oposições binárias fundamentais, e esse carácter de oposição posiciona determinados conceitos em um lugar privilegiado na estrutura. Daniel Portugal ilustra esse conceito em texto sobre a linguística de Saussure:

Este “lugar” que o signo ocupa no sistema estruturado da língua Saussure chama de valor do signo. Ao contrário do significado e do significante, não há nada de positivo no valor de um signo, ou seja, ele não pode ser definido como um elemento independente com natureza própria. O valor é negativo. Ele é o lugar vazio definido pelas posições relativas dos demais signos do sistema da língua, do mesmo modo [...] que o limite de um município pode ser encarado como o buraco desenhado pelos limites dos municípios adjacentes (Portugal, 2017, p. 42-43).

É nesse sentido que a noção de sujeito humanista autônomo e individual, que privilegia o eu em relação aos outros, é tão emblemática. Jacques Derrida explica em sua

gramatologia⁴⁰ que essas dicotomias definidoras do sistema estruturalista “expressam distinções que não se sustentam após uma cuidadosa análise” (*apud* Peters, 2000, p. 39), sendo sob esse ponto de vista que o pós-estruturalismo tende a depurar tais dicotomias dentro da estrutura.

Derrida questionou as oposições binárias que sustentam, sempre, uma hierarquia ou uma economia do valor que opera pela subordinação de um dos termos da oposição binária ao outro, utilizando a desconstrução para denunciar, deslindar e reverter essas hierarquias (Peters, 2000, p. 32).

O humanismo (ou antropocentrismo) consiste em colocar o sujeito no centro da análise teórica, entendendo-o como origem e fonte do pensamento e da ação. O estruturalismo relativizou o sujeito humanista, tirando-o do centro e o reposicionando no interior de uma estrutura de oposições linguísticas que transcendem a ação humana. O pós-estruturalismo continua a posicionar o sujeito fora do centro, mas não vê a estrutura como transcendente, e sim como um constructo que resulta de uma rede relacional de discursos, onde a própria noção filosófica de sujeito (cartesiano, humanista, fenomenológico, existencialista etc.) é entendida como construção discursiva fundamentada em noções dicotômicas (Peters, 2000, p. 31).

Por fim, apresento a lista de critérios derivados dos princípios pós-estruturalistas. Os critérios são perguntas-chave a partir das quais será possível emitir um julgamento referente à identificação de características formalistas no discurso dos autores contemporâneos do design gráfico. As perguntas que compõem os critérios são:

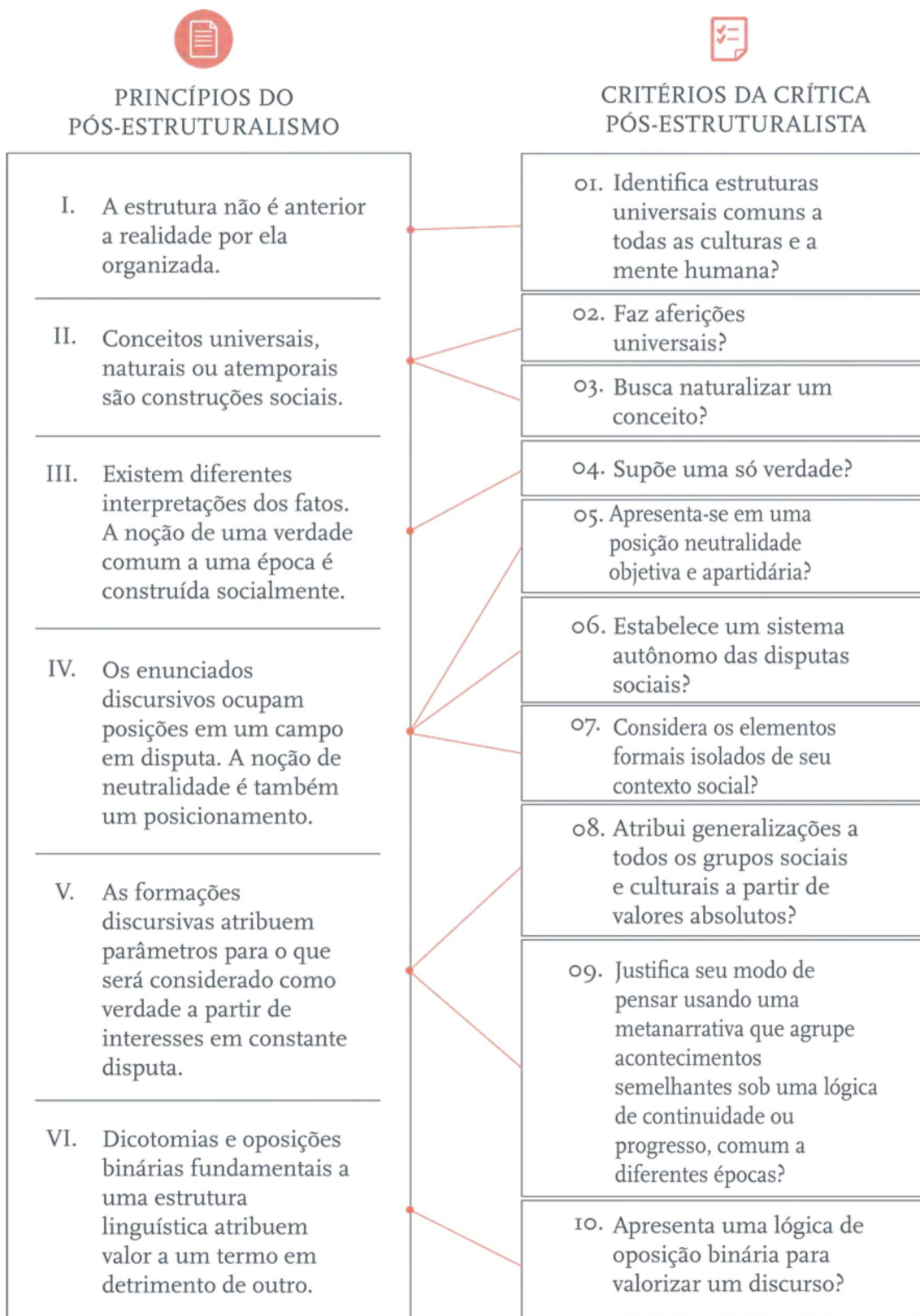
1. Identifica estruturas universais comuns a todas as culturas e à mente humana?
2. Faz aferições universais?
3. Busca naturalizar um conceito?
4. Supõe uma só verdade?
5. Apresenta-se em uma posição neutralidade objetiva e apartidária?
6. Estabelece um sistema autônomo das disputas sociais?
7. Considera os elementos formais isolados de seu contexto social?
8. Atribui generalizações a todos os grupos sociais e culturais a partir de valores absolutos?

⁴⁰ No livro *Gramatologia* (1973), Derrida formula o conceito de desconstrução para analisar as estruturas de naturalização da linguagem.

9. Justifica seu modo de pensar usando uma metanarrativa que agrupe acontecimentos semelhantes sob uma lógica de continuidade ou progresso, comum a diferentes épocas?
10. Apresenta uma lógica de oposição binária, para valorizar um discurso?

A lista de critérios foi derivada dos princípios, sendo que alguns princípios deram origem a mais de uma pergunta por abrangerem temas correlatos. A figura 27 apresenta uma síntese gráfica das derivações entre os princípios e critérios.

FIGURA 27 - SÍNTESE GRÁFICA DOS CRITÉRIOS DA CRÍTICA PÓS-ESTRUTURALISTA DERIVADOS A PARTIR DOS PRINCÍPIOS PÓS-ESTRUTURALISTAS.



FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

3.3 O PÓS-ESTRUTURALISMO NAS ARTES VISUAIS E NO DESIGN GRÁFICO

A ideia apresentada pelos pós-estruturalistas segundo a qual os discursos fabricam conceitos, muitas vezes atrelados a categorias naturais, universais e atemporais (como raça, sexualidade, valor estético etc.), foi profundamente relevante para os artistas visuais a partir dos anos 1960. Nesse campo, o pós-estruturalismo ofereceu um caminho crítico especialmente contra os modelos formalistas, cujas gramáticas começaram a ser questionadas pela abordagem da desconstrução. Derrida, Foucault e Barthes ministraram conferências fora da Europa, disseminando os princípios das teorias francesas principalmente nos Estados Unidos. Ellen Lupton e Abbot Miller (2011) contam, no livro *Design, escrita e pesquisa*, que muitos designers gráficos norte-americanos também foram influenciados pela teoria francesa nos campos da fotografia, da arquitetura e das ilustrações (p. 7). Abordarei a seguir o modo como o pós-estruturalismo foi assimilado e explorado por artistas e designers gráficos. Muitos desses artistas ganharam notoriedade por tencionarem representações formais a partir de palavras, imagens, referências políticas e midiáticas. Essa tensão atenuou os limites da arte, da ilustração e do design gráfico, práticas que não são facilmente isoladas sob o viés crítico, desconstrutivo e pós-estruturalista (Lavin, 2001).

Como ponto de partida para compreendermos a assimilação do pós-estruturalismo nas artes visuais, abordo os conceitos de Hal Foster e Leo Steinberg, críticos norte-americanos que analisaram a crise de representação dos signos na arte contemporânea⁴¹, e na sequência ilustro como o pós-estruturalismo foi explorado no trabalho de artistas visuais e designers gráficos. Foster, no livro *O retorno do real*, descreve um modelo proposto pelo crítico de arte Craig Owens sobre a dinâmica desintegradora entre significado e significante na arte contemporânea. Embora Foster não concorde inteiramente com Owens, tal modelo nos auxilia a entender como o pós-estruturalismo foi assimilado nas artes visuais.

Para Owens, a linguagem irrompe na arte de meados da década de 1960 até meados dos anos 1970 (na arte conceitual, aparece nos modos textuais de documentação, em escritos de artista), e essa erupção linguística desloca a ordem visual do modernismo e prepara o espaço textual do pós-modernismo. [...] A arte pós-modernista é alegórica não só por sua ênfase nos espaços em ruínas (como nas instalações efêmeras) e nas imagens fragmentárias (como em apropriações da história da arte e dos meios de comunicação de massa), mas, acima de tudo, por seu impulso para subverter as normas estilísticas, para redefinir as categorias conceituais, para

⁴¹ O que se costuma denominar, não sem dissenso, “arte contemporânea” são os movimentos que surgem na segunda metade do século XX, em especial após a Segunda Guerra Mundial. Cf. Beccari, 2017.

desafiar o ideal modernista de totalidade simbólica – em suma, por seu impulso para explorar a lacuna entre o significante e o significado (Foster, 2017, p. 92).

O que Owens destaca é o papel da linguagem na arte, e como, a lacuna existente entre o significado e significante, abriu espaço para que as representações convencionais entrassem em crise a partir da década de 1960. Leo Steinberg (2008, p. 117) descreve essa mudança valendo-se de uma analogia com as direções vertical e horizontal. Para ele, as artes visuais passaram por dois estágios: (1) a representação objetiva da natureza, que chama de plano vertical, e (2) a representação subjetiva da cultura, chamada de plano horizontal. O primeiro estágio é, para Steinberg (p. 116), “a concepção do quadro como representação de algum tipo de espaço do mundo (um referencial objetivo)”. E no segundo estágio, esse referencial do mundo torna-se subjetivo, ou seja, não mais representa algo do mundo, mas é o próprio mundo. É nessa mudança de significado que o referencial entre significado e significante passa então a se fragmentar, ou a se explicitar enquanto linguagem, abrindo espaço para experimentações vanguardistas como no cubismo, no construtivismo etc. Para Foster, essa mudança de sentido apresentada por Steinberg, descreve o movimento da representação em direção à abstração. Em suas palavras:

[...] a abstração não invalidava a representação, ao contrário, no período do alto modernismo, reprimiu ou (melhor) suspendeu a representação, e nessa suspensão a representação foi preservada mesmo tendo sido neutralizada. Pense-se nos resíduos da referencialidade nas primeiras composições de Kandinski ou nas primeiras grades de Mondrian. Longe de serem erros, esses vestígios de cavaleiros e montanhas em Kandinski ou rastros de árvores e píeres em Mondrian eram necessários para a abstração. Não só a definiam como tal, mas também a fundamentavam, resgatavam-na do arbitrário – e o arbitrário era uma ameaça constante à abstração, ameaça que Kandinski cortejou e a que Mondrian resistiu (Foster, 2017, p. 102).

A fragmentação do signo foi levada ao limite pelos movimentos modernistas, culminando na forma mínima da abstração. Sobre esse extremo, escreve Foster:

[...] justamente quando a autonomia semiótica parecia estar definitivamente garantida [na ideia de pureza da pintura estabelecida por Clement Greenberg], a arbitrariedade da semiótica foi reafirmada, primeiro com as figuras neodadaístas⁴² como John Cage e, em seguida, no domínio da própria pintura, por figuras como Robert Rauschenberg e Jasper Johns (Foster, 2017, p. 86).

⁴² O Neodadaísmo (1950-1960) pode ser entendido como uma continuação do Dadaísmo (1920), por ser um movimento que também tinha como objetivo a crítica dos discursos de arte abstracionista modernistas.

Foster acrescenta também que esses rompimentos presentes no discurso modernista foram os primeiros passos da aproximação da arte a um modo de pensar pós-estruturalista que se intensificava gradativamente, desde as colagens dadaístas de Kurt Schitters na década de 1920, passando pelo neodadaísmo de Rauschenberg das décadas de 1950 e 1960, até despontar na pintura pop de Jasper Johns nos anos 1970 e 1980. A inserção direta de objetos do cotidiano em diferentes meios artísticos fez romper progressivamente os argumentos de autonomia dos discursos modernistas (como o imperativo, por exemplo, de que a pintura deve reafirmar seu suporte bidimensional), reposicionando e expandindo a arte no registro discursivo dos contextos sociais.

[...] Leo Steinberg enxergou uma guinada, nas primeiras pinturas de combine de Rauschenberg, de um vertical do quadro como janela para o modelo horizontal do quadro como texto, de um paradigma “natural” da imagem como paisagem enquadrada a um paradigma “cultural” da imagem como rede informacional, que ele considerava inaugural na prática da arte pós-modernista. [...] Assim, se Rauschenberg e companhia buscavam outros critérios, distintos dos termos formalistas do modernismo específico de um meio, a pop reposicionou o engajamento com a grande arte em toda a longa frente da cultura. Essa expansão horizontal da expressão artística e do valor cultural é aprofundada, criticamente ou não, [...] nos estudos culturais (Foster, 2017, p. 183-184).

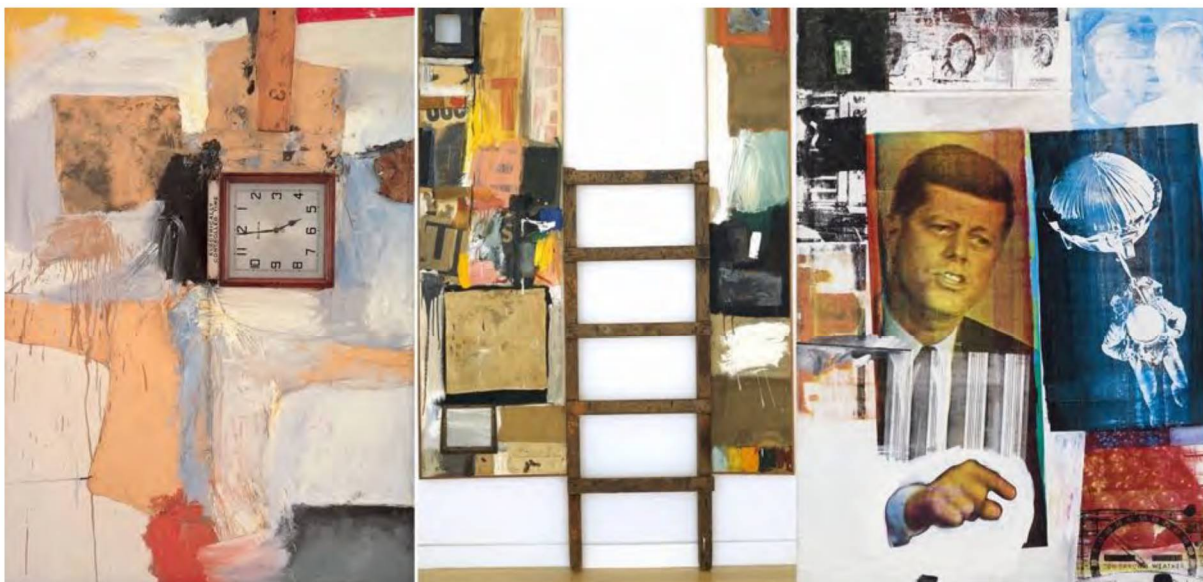
Isabel Schulz, em texto sobre o trabalho de Kurt Schitters (figura 28), relata que ele abandonou a pintura a óleo para começar a usar lixo e objetos quebrados, como papéis, madeira e jornais, criando colagens com o motivo fundamental de expor uma crítica, a de que “todos os valores só existem pela relação em si, e a restrição a um único material seria unilateral e mesquinha” (Schulz, 2007, p. 35). Rauschenberg (figura 29), como descrito por Steinberg (2007), usou em sua série *Combine* uma abordagem parecida colando no meio de suas pinturas objetos do mundo real como uma escada e um relógio e, em outros trabalhos se apropriou de signos imagens culturais e da história da arte em suas pinturas.

FIGURA 28 - TRABALHOS DE KURT SWITTERS.



FONTE: Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 2018.

FIGURA 29 - TRABALHOS DE ROBERT RAUSCHENBERG.



FONTE: Robert Rauschenberg Foundation (2018).

LEGENDA: Da esquerda à direita, Terceira pintura do tempo, 1961; Winter Pool, 1959 (série Combine); Retroactive II, 1963.

Essa inserção de objetos triviais, em contraposição ao autoisolamento da pintura modernista, também foi explicitada na arte pop de Andy Warhol, Richard Hamilton, Roy Lichtenstein e Edward Ruscha. O trabalho desses artistas se apropriou da mídia de massa, do

comércio, da publicidade, de revistas e jornais, confundindo-se em diversos aspectos com a arte comercial e o design gráfico. As inter-relações entre essas apropriações podem ser entendidas dentro da perspectiva pós-estruturalista, pois revelam várias dicotomias formais de alta e baixa cultura que pautam a distinção de valor entre processos, técnicas e, inclusive, a própria definição dos limites entre os campos. Na década de 1960, Warhol, Hamilton e Lichtenstein se apropriaram de símbolos e técnicas de reprodução em massa, como aqueles que habitam a propaganda, os jornais, as embalagens etc. Essa atitude tinha como objetivo, dentre outros, opor-se às vanguardas artísticas modernistas daquele período. Richard Hamilton usava imagens recortadas de revistas publicitárias em sua pintura, considerando que, para os modernistas, essas imagens eram entendidas como efêmeras e tecnicamente pobres. A intenção de Hamilton, com efeito, era questionar as definições de alta e baixa cultura. Roy Lichtenstein, por sua vez, ironizou as narrativas “sérias” da arte incorporando em seus trabalhos elementos do estilo gráfico⁴³, também efêmero, presente nas ilustrações de revistas e histórias em quadrinhos. Foster relata que a arte pop, em vez de retornar a um modelo de representação de mera semelhança com o referencial, abraçou a simulação (ou seja, a arbitrariedade do signo) ao trazer elementos populares e se contrapor ao autoisolamento dos discursos modernistas. Esse movimento buscou atenuar a dicotomia entre original e cópia, especialmente pelo fato de a arte pop se apropriar das técnicas de reprodução em série, como a serigrafia em Andy Warhol (Cf. Foster, 2011, p. 103). O único detalhe que separava a serigrafia de Warhol das reproduções industriais, conforme explicado por Stephen Farthing no livro *This is Art: The whole story*⁴⁴, é que Warhol aplicava a tinta manualmente, o que criava um aspecto diferente das imagens publicadas em revistas. Farthing ilustra essa ideia citando o trabalho *Vinte Marylins* de 1962, explicando que, embora as serigrafias de Warhol tenham sido criadas “para questionar a noção de obra-prima, elas foram assimiladas dentro da tradição artística ocidental” (Farthing, 2011, p. 489). Nesse sentido, Foster sintetiza

⁴³ Lupton e Miller (2011, p. 79) explicam que o termo “gráfico”, no contexto norte-americano a partir dos anos 1950, ficou conhecido como categoria estilística, a fim de distinguir a linguagem da ilustração em relação a das fotografias. Além do desenho linear, as características do estilo gráfico eram o uso do preto, das tonalidades em alto-contraste e do delineamento nítido das formas.

⁴⁴ O livro escrito pelo pintor inglês Stephen Farthing traz um panorama dos movimentos artísticos através da história. Embora a abordagem crítica pós-estruturalista utilizada nessa dissertação conteste esse tipo de ordenação linear, recorro a Farthing, pontualmente, porque ele apresenta algumas observações que podem ajudar no entendimento sobre os artistas a quem me refiro neste tópico. Ademais, menciono o título original *This is Art: the whole story* uma vez que a tradução para o português tornou o título ainda mais genérico: Tudo sobre arte: os movimentos e as obras mais importantes de todos os tempos.

afirmando que “a arte pop tentou usar a cultura de massa para testar a grande arte, mas seu efeito preponderante foi resgatar a cultura de massa como parte da alta cultura, cujas categorias continuam em sua maioria intactas” (Foster, 2017, p. 73). A figura 30 traz exemplos do trabalho de Hamilton, Lichtenstein e Warhol.

FIGURA 30 - TRABALHOS DE HAMILTOM, WARHOL E LICHTENSTEIN.



FONTE: Farting, (2017).

LEGENDA: Da esquerda para a direita,, respectivamente: Just what is it that makes today's homes so different?, 1956; Vinte Marilysns, 1962, e abaixo, Whaam!, 1963.

Lupton e Miller, no livro *Design, escrita e pesquisa*, abordam como as tensões e ambiguidades entre Alta e Baixa cultura foram também exploradas na ilustração:

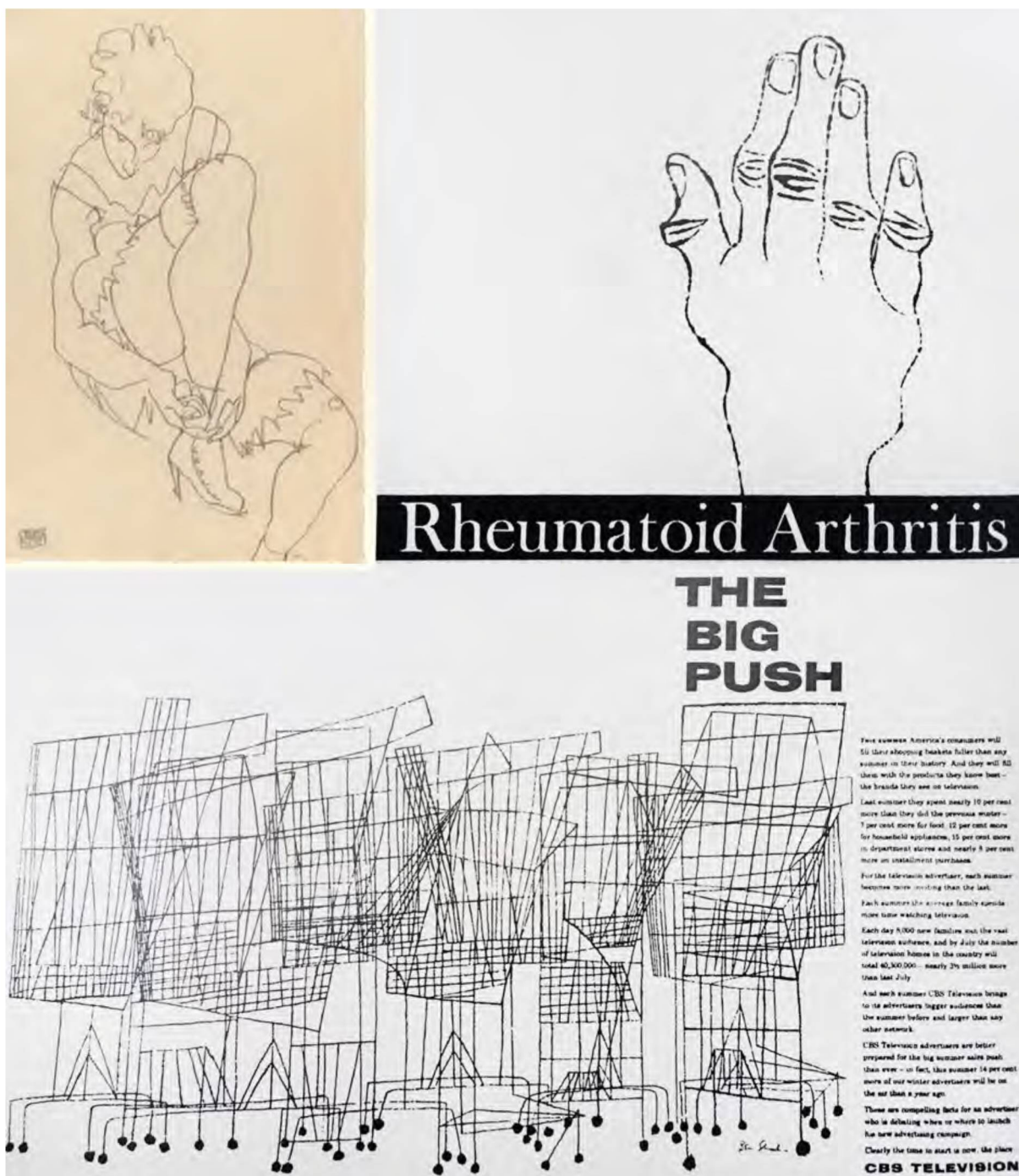
Os historiadores da arte consideram a ilustração como uma forma degradada de pintura, não apenas por sua aplicação comercial, mas também por seu conteúdo lírico ou anedótico. Uma forma padrão de criticar uma obra de arte é classificá-la como “ilustrativa”. Embora o MoMa tenha aceito o design gráfico em sua coleção, não legitimou a ilustração. Dentro da mídia popular, a ilustração “artística” carregava conotações de “alta cultura” que lhe foram negadas pelo discurso mais exclusivo dos museus e dos historiadores de arte (Lupton; Miller, 2011, p. 84).

Dos muitos ilustradores que experimentaram os meios de reprodução em massa a partir dos anos 1960, os que adotaram técnicas de pintura e desenho gestual já consagradas pelo expressionismo, como o caso de Ben Shahn e do próprio Andy Warhol, transitaram com facilidade entre a arte comercial e a “grande arte”. E a operação era muitas vezes inversa: em vez de trazer um elemento popular para a grande arte, o ilustrador se apropriava de um elemento da grande arte para a “efêmera arte comercial”. Lupton e Miller explicam que, “como Warhol, Shahn não separava o mundo da arte e dos negócios e capitalizava as inter-relações entre eles, imbuindo suas produções publicitárias e editoriais da seriedade que é associada às artes plásticas” (2011, p. 83). Essa reversibilidade valorativa do signo era possível porque, embora a ilustração fosse vista pela arte como produto da mídia popular, a apropriação estética feita por esses ilustradores compartilhava amiúde características da “alta” cultura modernista, a qual sustentava, entre outras coisas, a noção do artista como autor “original”.

Embora a ilustração “artística” incentivasse associações de originalidade em relação à pintura, ela ainda assim tinha de se acomodar às técnicas de reprodução fotomecânica. Durante a década de 1950, o desenho linear tornou-se uma solução estética e tecnicamente econômica para as demandas combinadas de reprodução e singularidade artística: ele servia como “assinatura” ou registro da personalidade do artista, mas também fornecia ao impressor uma arte pronta para uso (Lupton; Miller, 2011, p. 75).

Lupton e Miller relatam que as ilustrações de Shahn e Warhol se proliferaram em anúncios de revistas, como também foram expostas em galerias e no MoMa (2011, p. 82-83). A figura 31 mostra o traço expressionista do artista Egon Schiele e, ao lado, o traço de Warhol, desenvolvido para o anúncio de uma empresa farmacêutica em 1952, e ainda o de Shahn, desenvolvido para anúncio da *CBS Television* em 1957.

FIGURA 31 - TRABALHOS DE EGON SCHIELE, ANDY WARHOL E BEN.



FONTE: Met Museum. Rheumatoid Arthritis; Lupton; Miller (2011, p. 77).

LEGENDA: Da esquerda à direita, respectivamente: Woman Buttoning Her Shoes, 1915; Rheumatoid Arthritis, 1952; The Big Push, 1957.

Envolto na atmosfera da arte pop dos Estados Unidos na década de 1950, o design gráfico começou a dar seus primeiros passos de contestação ao modernismo. A estratégia de apropriação foi assimilada pelo estúdio nova-iorquino *Push Pin Studios* (figura 32), fundado por Seymour Chwast, Milton Glaser, Reynolds Ruffins e Edward Sorel. Lupton e Miller citam

que os trabalhos criados por Chwast e Glaser começaram intencionalmente expressionistas e, na década seguinte, “buscaram cores vibrantes (como as da pop arte), formas salientes e voluptuosas e estilos decorativos retirados da história da arte”, opondo-se à “tentativa modernista de reduzir as mensagens às suas essências geométricas” (Lupton; Miller, 2011, p. 86). Da mesma maneira que o dadaísmo e a pop, o *Push Pin Studios* explorava associações simbólicas para questionar convenções e se posicionar no discurso intelectual da arte. Assim, as estratégias de apropriação e ressignificação dos signos culturais começavam a desconstruir os limites entre os campos da arte e do design gráfico. Lupton e Miller complementam:

Os artistas do *Push Pin Studios* favoreciam o espírito permissivo de marketing dos Estados Unidos em detrimento das teorias normativas do modernismo europeu – eles tratavam o próprio modernismo como um tipo de vernacular⁴⁵, um dialeto entre muitos, e não como uma gramática padronizada. Milton Glaser transformou suas fontes – de revistas em quadrinhos ao construtivismo – em estilo próprio, filtrando o material do qual se apropriava através de um “toque” pessoal (Lupton; Miller, 2011, p. 159).

FIGURA 32 - TRABALHOS DO PUSH PIN STUDIO.



FONTE: Abstract (2017).

⁴⁵ O termo vernacular se refere aos símbolos e práticas derivados diretamente da cultura popular, como tipografias escritas manualmente, por exemplo.

Jasper Johns, artista americano sobre o qual Steinberg dedicou vários estudos, também trabalhou a ambiguidade do signo explorando a dicotomia entre figuração e abstração; seus trabalhos fizeram aparecer lacunas e contradições na base argumentativa que isolava o expressionismo abstrato⁴⁶ das demais formas de representação. Johns colava em seus quadros objetos como cabides, gavetas e a bandeira norte-americana, e em cima disso pintava de maneira expressionista, buscando o plano abstrato (figura 33). Nas palavras de Steinberg:

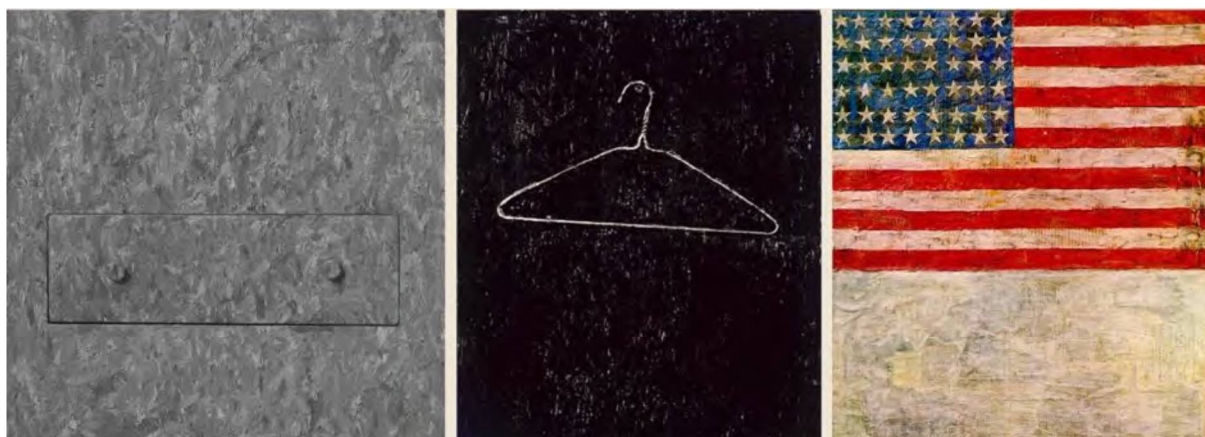
Ele [Johns] recupera aquela oscilação perpétua que caracterizou nosso modo de olhar na arte pré-abstrata. Mas, enquanto na arte tradicional a oscilação era entre a superfície pintada e o tema em profundidade, Johns consegue fazer o pêndulo oscilar dentro da planície da arte pós-expressionista abstrata⁴⁷. Ainda assim, o hábito de dissociar a “pintura pura” do conteúdo está tão arraigado que quase nenhum crítico queria ver as duas coisas juntas (Steinberg, 2008, p. 48).

O que Steinberg destaca, citando o trabalho de Johns, é a arbitrariedade do signo que, sob um ponto de vista pós-estruturalista, se mantém fundamentado em relações discursivas que dão sentido aos objetos artísticos. Nos termos de Steinberg (p. 57), “Uma vez que os objetos não são vistos de nenhum ângulo particular, não há nenhuma posição intelectual a partir da qual um fragmento significativo pudesse ter sido isolado. Nenhuma parcialidade”. O crítico conclui: “Parece-me que a estranheza do quadro [de Johns] derivava precisamente disso, de que uma conhecida regra de lógica e de precedente era aqui visualmente rompida” (p. 64).

⁴⁶ O expressionismo abstrato foi um movimento artístico defendido pelo crítico de arte Clement Greenberg, que defendia a autonomia dos meios artísticos por suas características formais. É a ideia, por exemplo, de que uma pintura é somente artística quando for bidimensional e abstrata, ou a noção de que, da mesma forma, a figuração narrativa deveria se restringir à prática literária, e a figuração tridimensional, à prática escultórica (Greenberg, 1982, p. 6)

⁴⁷ O termo pós-expressionismo abstrato usado por Steinberg faz alusão a uma geração posterior ao expressionismo abstrato defendido por Clement Greenberg, da qual Jasper Johns fez parte.

FIGURA 33 - TRABALHOS DE JASPER JOHNS.



FONTE: Steinberg (2008).

LEGENDA: Da esquerda à direita: Gaveta, 1957; Cabide, 1958; Bandeira em cima de branco com colagem, 1955.

A ambiguidade do signo de representação foi explicitada também no trabalho de Edward Ruscha (figura 34), que se apropriou deliberadamente de terminologias e convenções do design gráfico, incluindo tipografia e elementos gráficos de cor sólida em suas pinturas. Michael Dooley, em capítulo dedicado ao artista no livro *Looking Closer 5: critical writings on graphic design*, explica:

Ed Ruscha não estava limitado pelas restrições de uma comunicação precisa do design gráfico. Ele era um excelente artista que conquistou uma reputação monumental ao esculpir um vocabulário próprio [...] o texto em primeiro plano (como a tipografia) é agora uma prática comum na arte, onipresente nas obras de Jenny Holzer, Barbara Kruger e Christopher Wool. Mas não o era no início dos anos 1960, quando Ruscha começou a fazer pinturas a óleo de palavras contra cenários que sugeriam vistas do pôr-do-sol ou vazios enigmáticos (Dooley *apud* Bierut *et. al.*, 2006, p. 207).

Dooley ainda cita Richard Marshall, curador independente do *Whitney Museum of American Art*, que organizou algumas exposições de Ruscha e descreve os projetos do artista da seguinte maneira:

Ele [Ruscha] é um mestre em combinar design gráfico e arte. Se houver essas categorias separadas, ele as tornou uma. Ele obscureceu os limites entre eles. A forma de sua obra de arte se lê como um design gráfico, e seu design gráfico se lê como obra de arte. Essa é a parte intrigante de seu trabalho, e acho que ele gosta dessa ambiguidade” (Marshall *apud* Bierut *et. al.*, 2006, p. 209).

O que Ed Ruscha fez, explica Dooley, foi “pegar a tipografia direta, em negrito, e superfícies planas e ilustrativas – o vocabulário do design gráfico – e filtrar esses elementos por meio de sua sensibilidade única para produzir trabalhos radicalmente diferentes” (*ibidem*,

p. 209), isto é, trabalhos que não subordinavam a forma a algum tipo de função primária da comunicação, como proposto pela arte comercial e design europeu daquele período.

FIGURA 34 - PINTURAS DE EDWARD RUSCHA.



FONTE: MoMA (2018); Tate (2018).

LEGENDA: Da esquerda à direita: Standard Station, 1966; Honk, 1972; Artists who make books, 1976.

Em Ruscha, enfim, as “mensagens indeterminadas e abertas confrontam as convenções” (*idem*). Citado por Dooley, o crítico de arte Dave Hickey esclarece:

Ed está interessado nos aspectos não discursivos da linguagem – o som e o visual – e como eles se envolvem no ato de comunicação. Em termos de teoria da informação, ele está interessado no ruído que acompanha a mensagem tanto quanto na própria mensagem. Ele se importa com o significado, mas ele está mais preocupado com as

lacunas desse processo do que com algum tipo de conteúdo linguístico (Hickey *apud* Bierut *et. al.*, 2006, p. 209).

A preocupação de Ruscha residia nas lacunas teórica de representação deixadas pelas disciplinas da arte e design gráfico. Curiosamente, um dos primeiros trabalhos do artista, o *Twentysix Gasoline Stations* (figura 35), é um livro editorial criado com fotografias de postos de gasolina que ele tirou em Oklahoma; um livro, portanto, que poderia facilmente ser assimilado como um trabalho de design gráfico.

FIGURA 35 - LIVRO TWENTYSIX GASOLINE STATIONS, ED RUSCHA, 1963.



FONTE: Les Abattoirs (2018).

Dooley relata que “o trabalho foi reconhecido como o protótipo de um “livro de artista” (ibidem, p. 214), sendo a única diferença entre o livro de Ruscha e um livro de design gráfico certa liberdade “autoral” da mensagem, como explica o próprio artista, citado por Dooley:

Quando se trata de uma capa de revista, é um esforço cooperativo. Mas toda vez que eu fazia um livro, eu cuidava de tudo. Eu trabalhei todo o espaçamento entre letras e estas coisas. Tudo significava algo para mim, as seleções, o corte das fotografias, estas são estritamente minhas próprias publicações. O núcleo desses livros é a mesma coisa que está em minhas pinturas, a mesma coisa que está em toda a minha arte” (Ruscha *apud* Bierut *et. al.*, 2006, p. 213).

Na década de 1970, a crescente reação ao modernismo se desdobrou em dois movimentos culturais que influenciaram o design gráfico, o *New Wave* na Suíça e o Punk na Inglaterra. O *New Wave*, representado no design gráfico por Wolfgang Weingart, opunha-se ao modelo ortodoxo e formal do Estilo Internacional⁴⁸ buscando ampliar as capacidades expressivas da tipografia. Elaborando o conceito de “tipografia elementar”, Weingart testou os limites das dimensões sintática, semântica e pragmática da linguagem tipográfica⁴⁹. Bomeny explica:

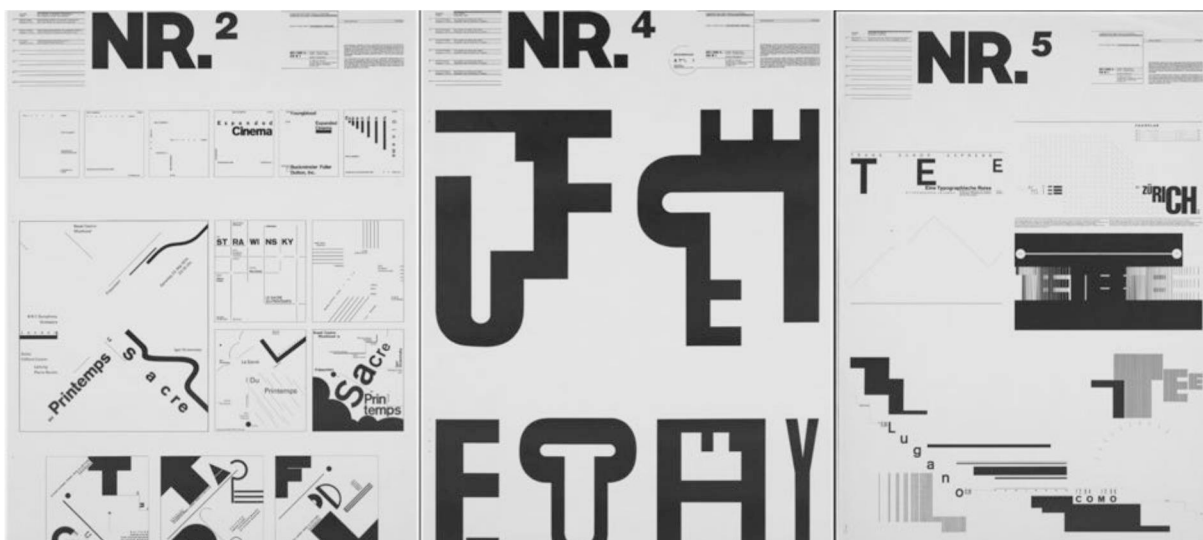
Utilizando tipos de imprensa, [Weingart] começou a investigar as relações básicas das letras, como o corpo, a cor tipográfica, a inclinação e os limites da legibilidade. Sentia-se fascinado com os efeitos de espaçamento e recorria a este recurso tanto para a separação entre letras como entre linhas, até que o texto se tornasse quase ininteligível (Bomeny, 2009, p. 63).

Os testes tipográficos realizados por Weingart mostraram que a desconstrução não destruía a linguagem, mas criava novas formas de comunicação (figura 36). Bomeny acrescenta que “Certas modificações gráficas podem intensificar a qualidade semântica da tipografia como meio de comunicação, ou, ao contrário, a falta dessas modificações na tipografia normal reduz a dimensão semântica associativa da tipografia como meio de comunicação” (Bomeny, 2009, p. 106).

⁴⁸ A proposta do Estilo Internacional no Design Gráfico, que teve suas bases na Suíça e na Alemanha, subordinava o uso da tipografia ao entendimento da mensagem corporativa. Nesse sistema, quanto menos expressiva fosse a tipografia, mais alcance ela teria (Camargo, 2009).

⁴⁹ Os termos sintaxe, semântica e pragmática são comuns em estudos de linguagem, e servem para facilitar a classificação dos elementos do processo de comunicação. Sintaxe se refere à forma, semântica se refere ao significado da forma, e pragmática se refere aos efeitos do significado (Bomeny, 2009, p. 103).

FIGURA 36 - TESTES TIPOGRÁFICOS DE WOLFGANG WEINGART.



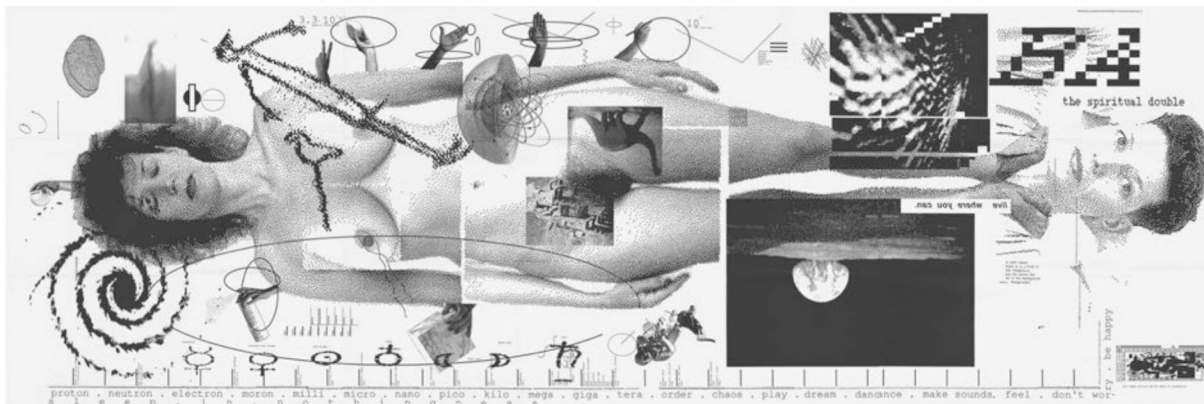
FONTE MoMa (2018).

O trabalho de Weingart se aproxima do pós-estruturalismo por entender que a prática tipográfica não pode ser neutra, como propunha o Estilo Internacional. Gui Bonsiepe, em texto sobre retórica visual/verbal de 1965, afirma que “o ato de projetar para comunicar inevitavelmente coloca em jogo elementos retóricos, e em consequência a noção de objetividade imparcial é um mito” (Bonsiepe *apud* Bomeny, 2009, p. 102). As questões levantadas pela *New Wave*, assim, desconstruíram a ideia do texto como simples portador da informação, conferindo ao designer a possibilidade de atribuir, através de sua expressão pessoal, novos significados ao conteúdo que deseja informar. Sintetiza Weingart: “A *New Typography* deve também ser resultado de um pensamento e de um padrão de design muito pessoal. Isso se refere àqueles esforços baseados na individualidade, fantasia e qualidades artísticas” (Weingart *apud* Bomeny, 2009, p. 109).

Importa mencionar também, nesse ínterim, Dan Friedman e April Greiman, que foram alunos de Weingart na década de 1970 e continuaram a incluir a desconstrução em seus trabalhos. Friedman propôs um conceito chamado “modernista radical”, que rejeitava os “frios sistemas universais” do design corporativo e buscava incluir neles “mais cultura, história e diversidade” (Bomeny, 2009, p. 112). Greiman, como cita Poynor (2003, p. 24), buscou expressar aspectos da personalidade feminina em contraposição à frieza linear e masculina do desenho suíço, além de buscar justapor os elementos de suas composições de forma irracional, sem um grid lógico ordenador. Tais experimentações permitiram a desconstrução da forma convencional da revista *Design Quarterly*, para a qual Greiman projetou uma edição onde todas as páginas se desdobravam em um pôster gigante, onde o

corpo nu da própria designer era apresentado em tamanho real, rodeado por diversos elementos culturais como fotos, gráficos, tipografias etc (figuras 37 e 38).

FIGURA 37 - TRABALHO DE APRIL GREIMAN PARA A REVISTA DESIGN QUARTERLY, EDIÇÃO N. 133, 1986.



FONTE: Culture of Design (2018).

FIGURA 38 - DETALHES DAS PÁGINAS DOBRÁVEIS DA REVISTA DESIGN QUARTERLY, EDIÇÃO N. 133, 1986.



FONTE: Typographische Monatsblätter Research archive (2018).

O surgimento do movimento *Punk* na Inglaterra também exerceu notável influência nas artes, na moda, na literatura e no design gráfico. Bomeny descreve que o punk “funcionou como um agente cataclísmico para o nascimento de uma nova abordagem do design gráfico na Inglaterra. Este estilo vivo, rude e anárquico não só captou a energia e a fúria da cultura juvenil contemporânea como também ridicularizou o requinte estético e sério do modernismo” (Bomeny, 2009, p. 64). Jamie Raid e Neville Brody foram figuras centrais dessa abordagem no design gráfico. Raid, cujo trabalho obteve grande repercussão por estar associado ao grupo *Sex and Pistols* (figura 39 e 40), se apropriava de tipografias e fotos de jornais e revistas para criar, assim como Raucheberg, uma crítica social, tendo como alvos principais a rainha da Inglaterra e figuras políticas contemporâneas. Por sua vez, Brody foi

diretor de arte da *The Face Magazine* e inseriu o estilo punk no editorial inglês: o layout da revista rompia a estrutura do grid modernista, e o próprio nome da revista mudava de lugar, questionando os princípios tradicionais de continuidade e unidade gráfica (figura 41).

Da mesma maneira que o resgate das imagens do passado e do desenho vernacular foram atribuídas ao *Push Pin Studios* [...], e a transformação do conceito de legibilidade foi atribuído a Weingart pela quebra da noção de clareza e de ordem, o movimento Punk assimilou o ruído como um recurso gráfico, e seus representantes mantiveram as bases para continuar uma ofensiva contra os métodos ordenados e convencionais do design gráfico (Bomeny, 2009, p. 65).

FIGURA 39 - TRABALHOS DE JAMIE REID PARA O GRUPO SEX AND PISTOLS.



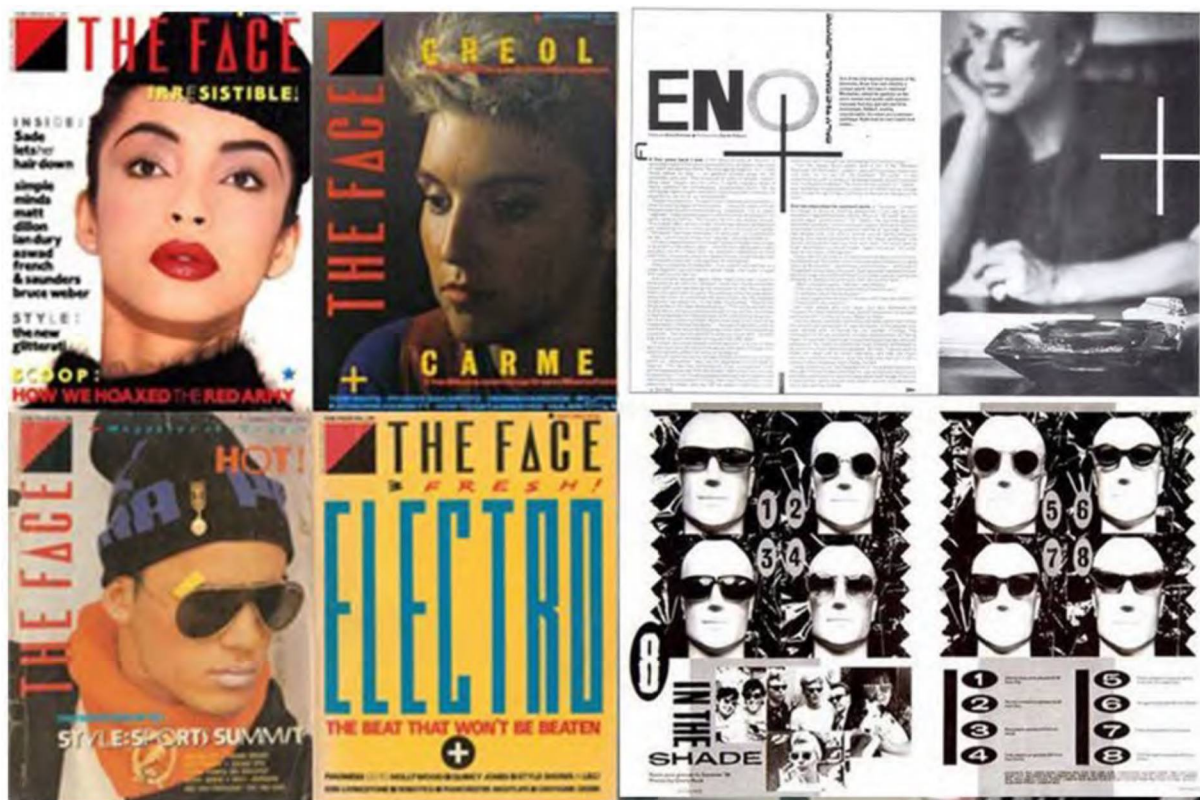
Fonte: Artnet Worldwide Corporation (2018).

FIGURA 40 - TRABALHOS RECENTES DE JAMIE REID.



FONTE: Artnet Worldwide Corporation (2018).

FIGURA 41 - TRABALHOS DE NEVILLE BRODY PARA A THE FACE MAGAZINE.



FONTE: Wilson (2012).

LEGENDA: Revista The Face Magazine, capas e layouts de página interna.

Seguindo por um caminho similar, a designer Paula Scher colocou a tipografia no primeiro plano de seus trabalhos (figura 42): “comecei a entender que a tipografia tinha alma, e não precisava ser uma arte mecânica e limpa, que simplesmente fazia seu trabalho. [...] Antes mesmo de ler, já temos consciência e sensibilidade, e se combinarmos isso com um significado é espetacular”⁵⁰. Ao tratar a tipografia como elemento autoral, ela dava continuidade, indiretamente, aos trabalhos de Weingart e Greimas, além de também se apropriar de signos culturais sob a influência do Punk. Ellen Lupton relata que “Paula sempre fez parte da cultura popular, mas trazendo uma voz única do design gráfico, personificada pelo uso da tipografia”⁵¹. A multiplicidade de representações associada ao pós-estruturalismo no design gráfico é também uma influência que se evidencia no projeto que Scher desenvolveu para o *Public Theater de Nova York*, em 1994. A ideia do projeto partiu dos

⁵⁰ Conforme entrevista com Paula Scher na mini-série *Abstract*, exibida em 2017 pela Netflix, 18:20 e 33:49.

⁵¹ Conforme entrevista com Ellen Lupton na mini-série *Abstract*, exibida em 2017 pela Netflix, 25:03.

American Woodtypes, antigos tipos de madeira americanos que eram produzidos em várias formas. Scher partiu desse aspecto da diferença dos tipos para compor o nome do teatro, a fim de abranger as diferentes pessoas que vivem em Nova York (figura 43).

FIGURA 42 - TRABALHOS DE PAULA SCHER.



FONTE: Abstract (2017).

FIGURA 43 - EXEMPLO DA VARIAÇÃO DOS AMERICAN WOODTYPES E A TIPOGRAFIA DO PUBLIC THEATER DE NOVA YORK. PAULA SCHER, 1994.



FONTE: Abstract (2017).

As questões de multiplicidade de representação social, conforme Hal Foster (2017, p. 71) argumenta, estão ligadas ao surgimento da arte feminista da década de 1970, em especial nos trabalhos de Barbara Kruger, Sherrie Levine e Louise Lawler.

[...] em sua apropriação dos mestres modernos, Sherrie Levine questionou os mitos do artista original e da obra de arte única; da mesma maneira, em fotografias de obras de arte contemporânea inseridas em cenários sociais, Louise Lawler questionou os mitos da autonomia artística e do desinteresse estético; e, em contestações dos estereótipos sexuais, Barbara Kruger questionou os mitos da masculinidade e da feminilidade presentes tanto no mundo da arte como na cultura popular (Foster, 2017, p. 91).

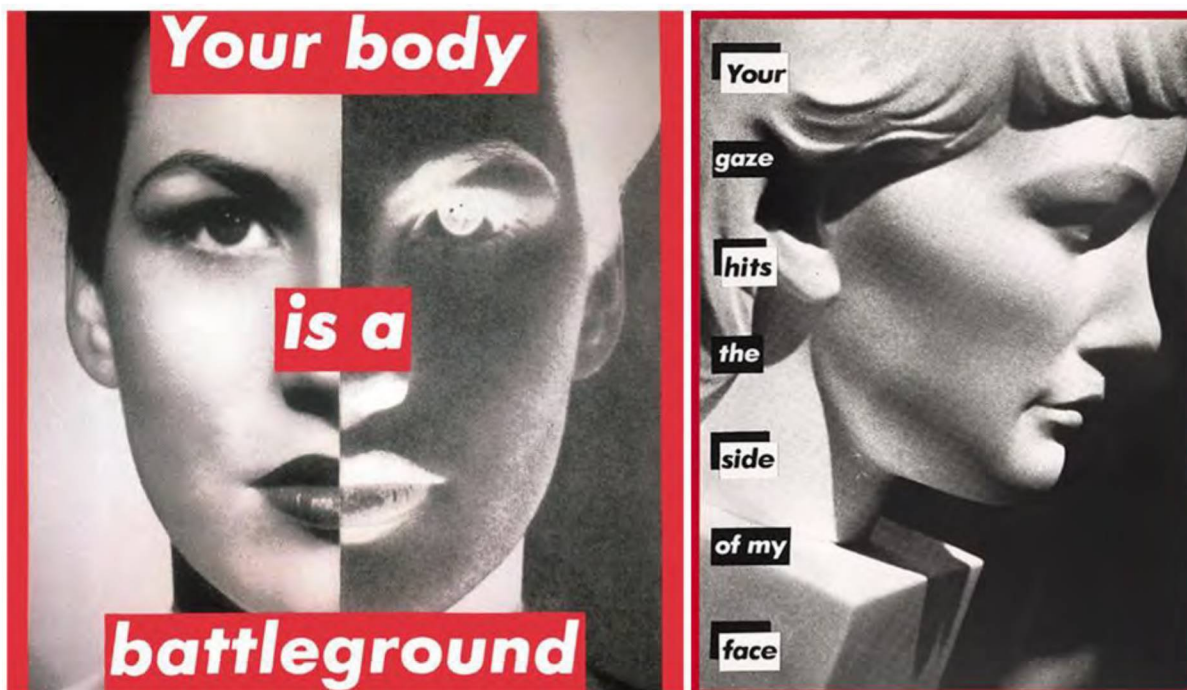
Kruger “justapõe imagens [derivadas da publicidade e da arte] a palavras e ditos expressivos que apontam para algumas das maneiras como homens e mulheres se posicionam

em relação ao olhar atento⁵² nos sistemas ocidentais de representação” (Francina et. al., 1998, p. 223). No curto texto *Taking Pictures*, publicado na revista *Screen*, Kruger procurou explicar o uso da desconstrução na arte, conforme comenta Foster:

[...] Barbara Kruger dava a entender que a arte da apropriação se inspirou na crítica da ideologia e na desconstrução (mas sem mencionar esses métodos por seus nomes). Por um lado, assim como a crítica da ideologia, a arte da apropriação estava interessada em questionar estereótipos, em contradizer “a segurança de nossas primeiras leituras”, em expor a realidade subjacente à representação. Por outro lado, assim como a desconstrução, também estava interessada em “questionar as ideias de competência, originalidade, autoria e propriedade”, em contradizer a segurança de *qualquer* leitura, em expor a realidade como uma representação (Foster, 2017, p. 115).

Kruger trabalha com colagens de imagens e tipografia, geralmente com a fonte *Futura Bold Italic* branca sobre faixas vermelhas brilhantes, posicionadas como legendas de fotografias monocromáticas (figura 44). Maud Lavin (2001, p. 4) afirma que Kruger “refere-se a si mesma como uma artista que trabalha com imagens e palavras, e não como designer”.

FIGURA 44 - TRABALHOS DE BARBARA KRUGER.



FONTE: Francina (1998, p.46 e 224).

⁵² Olhar atento faz alusão, aqui, a um conceito tratado por Tamar Garb no livro *Modernidade e Modernismo*, que significa os modos compartilhados e habituais de visão pelos quais o sujeito humano olha e é objeto do olhar dentro de contextos sociais específicos (Francina et. al., 1998, p. 223).

No entanto, para Lavin as definições entre esses campos “não podem ser facilmente classificadas” (idem), e conclui afirmando que as colagens de Kruger influenciaram muitos designers editoriais e sistemas de reprodução em massa.

Por sua vez, Sherrie Levine abordou as questões pós-estruturalistas a partir de Barthes, questionando os mitos do artista original e da obra de arte única. Levine se apropria do trabalho de outros artistas e os expõe com o prefixo “*after*”, assumindo assim a autoria do trabalho. Em 1979, Levine re-fotografou fotografias do fotógrafo americano Walker Evans e criou um site chamado *After Walker Evans*, onde distribui suas fotos digitalizadas com certificado de autenticidade com fotos quase indistinguíveis das fotos de Evans (figura 45).

A série, intitulada *After Walker Evans*, tornou-se um marco do pós-modernismo, elogiado e atacado como um sequestro feminista da autoridade patriarcal, uma crítica à mercantilização da arte em alusão à morte do modernismo. Longe de um tiro barato de alto conceito, os trabalhos de Levine desta série contam a história de nossas esperanças perpetuamente frustradas de criar significado, a incapacidade de recuperar o passado e nossas próprias ilusões perdidas (Met. Museum, 2018, s. p.).

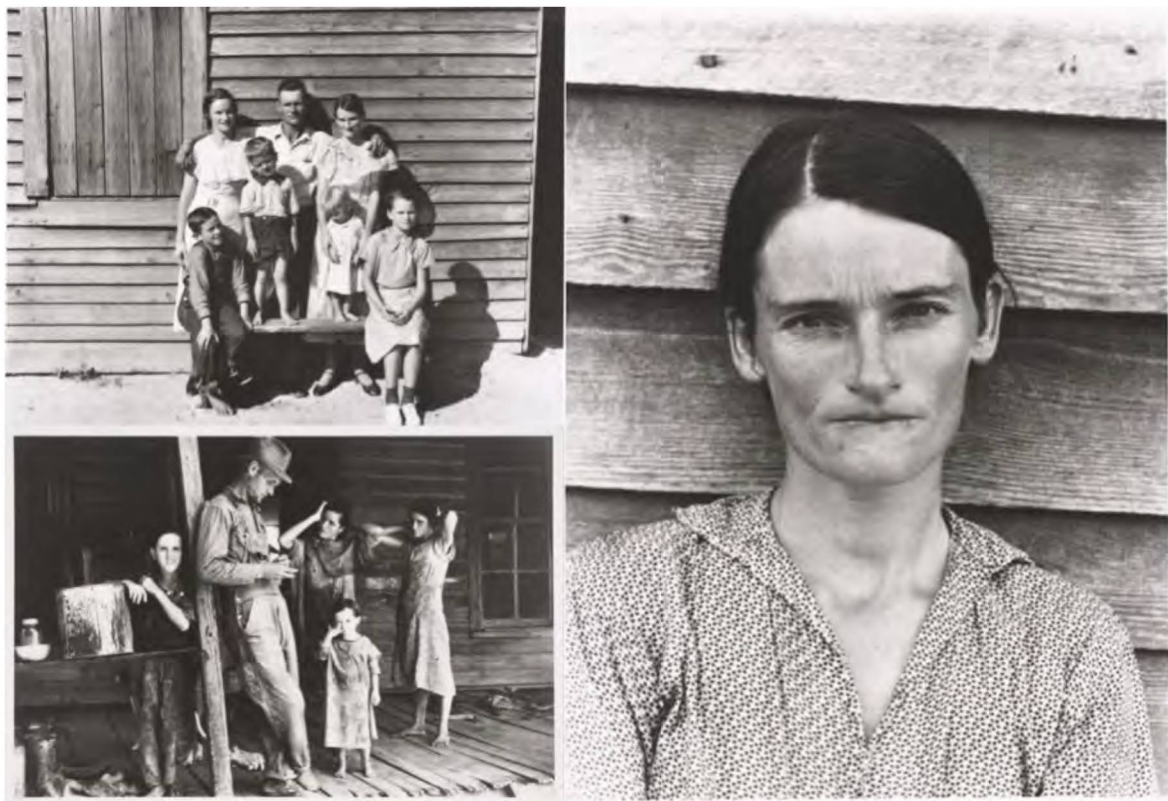
Outros trabalhos conhecidos de Levine, como o chamado *President Series*, estão expostos em diversos museus como o MoMA e o The Metropolitan Museum of Art. Nessa série, Levine recorta a silhueta de presidentes norte-americanos, como George Washington, Abraham Lincoln e John F. Kennedy, preenchendo-a com imagens de mulheres retiradas de revistas de moda (figura 46). Seu objetivo, conforme explica o MoMA em matéria sobre a artista, foi o de chamar a atenção para as relações entre poder, gênero e consumo (MoMA, 2018).

Questionando o aspecto cambiante do signo, a artista Louise Lawler também explorou os mitos da autonomia artística e do desinteresse estético atribuídos à noção tradicional das representações. Lawler acredita que as imagens não possuem significados estáveis, definidos e inalterados. Roxana Marcoci que foi curadora da exposição de Levine no MoMA, explica em vídeo produzido para a exposição, como Lawler ajusta a mesma imagem para diferentes formatos, movimento que atribui um novo significado a um mesmo signo, conforme seu uso no espaço da exposição. A ênfase de seu trabalho consiste em expor os contextos de exibição e circulação das imagens, colocando em cheque os significados arbitrários que as obras de arte acumulam através das instituições e exposições (The Art Story, 2018, figura 47).

Entre os aspectos mais intrigantes do processo de trabalho de Lawler está sua contínua re-apresentação, reenquadramento ou reformulação no presente, uma

estratégia através da qual ela revisita suas próprias imagens transferindo-as para diferentes formatos – de fotografias a pesos de papel, traçados e trabalhos que ela chama de “ajuste para caber” (imagens esticadas ou expandidas para caber no local de exibição). As estratégias críticas de Lawler para reformatar o conteúdo existente não apenas sugerem a ideia de que as imagens podem ter mais de uma vida, mas sustentam o caráter intencional e relacional de sua arte de perspicácia (MoMA, 2017, s. p.).

FIGURA 45 - TRABALHOS DE SHERRIE LEVINE, 1979.



FONTE: The Metropolitan Museum of Art (2018).

LEGENDA: Trabalhos de Sherrie Levine apropriando-se das fotografias de Walker Evans, 1936.

FIGURA 46 - TRABALHOS DE SHARRIE LEVINE.



FONTE: MoMA, 2018; The Metropolitan Museum of Art (2018).

LEGENDA: Da esquerda à direita: President Collage: 1, 1979; Untitled (President: 4), 1979; President Collage: 5, 1979.

FIGURA 47 - CENAS DO VÍDEO [LOUISE LAWLER | HOW TO SEE THE ARTIST WITH MOMA CURATOR ROXANA MARCOCI].



FONTE: MoMA (2017).

Aquilo que Hal Foster (2017, p. 71) denomina “constituição linguística-sexual do sujeito”, por sua vez, pode ser associada às fotografias de Cindy Sherman, que emergiram no cenário artístico nos anos 1980. Sherman, no projeto *Untitled Film Still*, que começou em

1977 (figura 48), fotografou a si mesma em diferentes papéis sociais atribuídos à mulher na geração de sua mãe.

FIGURA 48 - TRABALHO DE CINDY SHERMAN: UNTITLED FILM STILL, 1977-1980.



FONTE: MoMA (2012).

As personagens que ela criou incluíam vários estereótipos e situações atribuídas à mulher daquela época: a dona de casa, a mulher em perigo na cidade, a que sofreu violência doméstica etc. Sherman posou para todas as fotos e produziu sua maquiagem, o cenário e objetos, assim como a escolha de filmes e lentes de fotografia que representassem a época em questão. Segundo artigo da fundação Guggenheim,

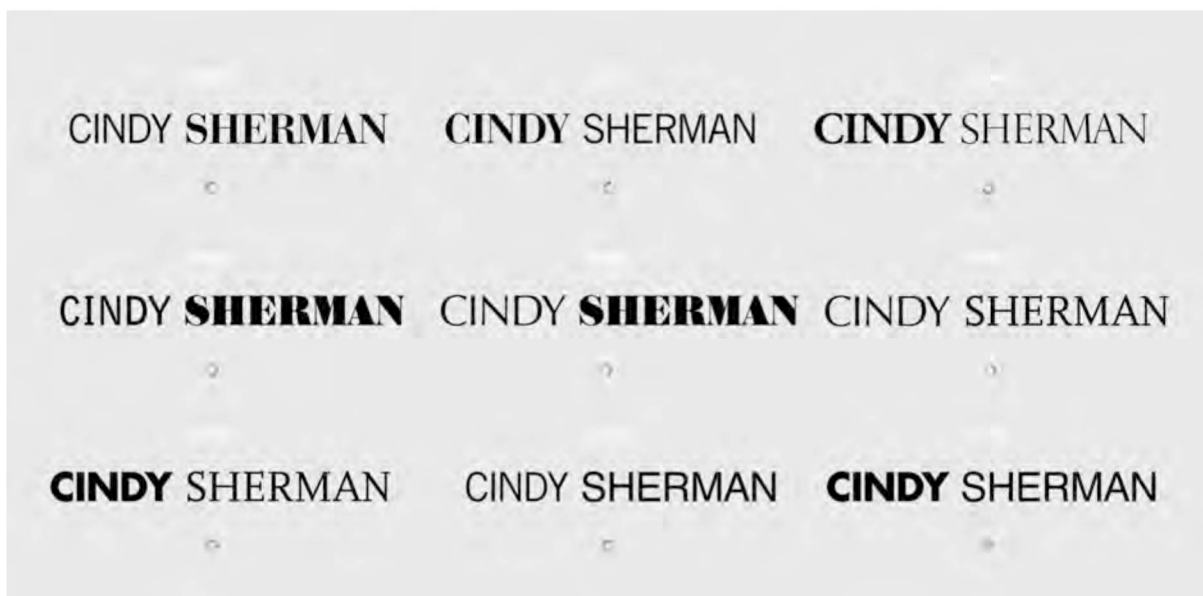
Sherman explorou a fotografia como uma maneira de revelar e examinar as construções culturais que designamos como verdade. Confrontando a crença de que as fotografias são documentos verídicos, as narrativas ficcionais de Sherman sugeriram que as fotografias, assim como todas as formas de representação, são ideologicamente motivadas. Ela está ciente de que a câmera não é um dispositivo neutro, mas sim uma ferramenta que enquadra um ponto de vista específico (Guggenheim, 2018, s. p.).

As fotografias de Sherman abordam, portanto, a simulação do signo. Para ela, assim como para o pós-estruturalismo, nunca houve um signo objetivo que representa o real, ou a natureza, por semelhança, bem como um signo abstrato pretensamente ideal e neutro, como proposto nos esquemas formalistas modernos. A virada para a simulação presente no trabalho de Sherman marca um momento onde não somente o referencial de semelhança do

signo era rejeitado pela proposta formalista moderna, como na abstração pictórica, mas onde o signo responde também a uma pós-imagem criada ou simulada. Foster (2017, p. 103) sintetiza: “Pois se a abstração tende somente *suspender* a representação, a simulação tende a *subverte-la*, uma vez que a simulação pode produzir um efeito representacional sem conexão referencial com o mundo”. Sobre essa falta de referencial, David Carrier, no livro *From Formalism to Beyond Postmodernism*, acrescenta: “futuros historiadores que querem entender a recepção de Cindy Sherman e de vários outros artistas recentes, que se desenvolvem a partir da arte pop e do surrealismo, vão achar na falta da forma o seu grande interesse” (Carrier, 2002, p. 101).

Em 2012 o MoMA realizou uma exposição do trabalho de Sherman, destacando a falta de forma representacional, em especial, no projeto gráfico do site desenvolvido pelo designer gráfico Marc Kremers. As diferentes personagens da artista foram associadas, por Kremers, à multiplicidade tipográfica, ao compor o nome da artista de diferentes modos (figura 49).

FIGURA 49 - DESIGN DE MARK KREMERS PARA EXPOSIÇÃO DE CINDY SHERMAN.



FONTE: MoMA (2012).

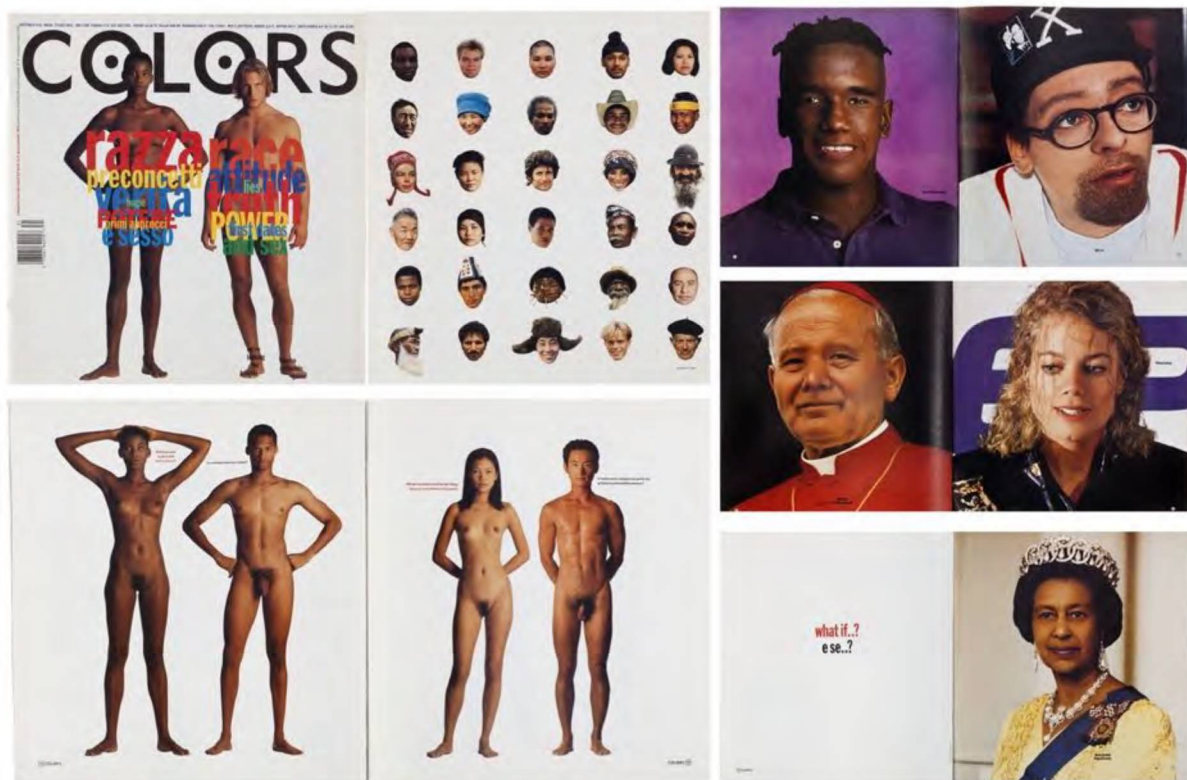
No design gráfico, a multiplicidade de representações foi tratada, ainda, no trabalho de Tibor Kalman, editor de criação da *Colors Magazine* nas décadas de 1990 e 2000. A proposta da revista abordava criticamente as convenções sociais, em especial as representações do corpo nos meios de comunicação tradicional (figura 50). E do mesmo modo que Kalman serviu-se do design gráfico editorial para promover uma cultura diversificada e

plural, os designers Lou Dorfsman e Herb Lubalin valeram-se de diversas publicações para criticar o preconceito racial da América do Norte (figura 51), bem como Quentin Fiore, que nos projetos editoriais dos livros de Marshall McLuhan procurou destacar criticamente a polaridade de interesses da sociedade norte-americana dividida entre a guerra do Vietnã e o movimento Hippie na década de 1960. Lupton e Miller comentam a respeito:

Nos valores da industrial editorial, persistia a divisão entre palavras e imagens, entre alta academia e baixa mídia de massa, entre autores e designers. [Os livros] *The medium is the Message e War and Peace* foram notáveis por dissolver as distinções profissionais, comerciais e formais que constituem as hierarquias editoriais (Lupton e Miller, 2011, p. 91).

A reação ao modernismo, a ampliação da expressividade tipográfica e o questionamento dos significados fixos ou neutros deram espaço para novas experimentações dentro do campo do design gráfico. Segundo Bomeny, a revista *Emigre*, desenvolvida graficamente por Rudy Vanderlans e Zuzana Licko em 1984, “estava em sintonia com o conceito pós-moderno, utilizando a desconstrução dos elementos formais pregados pelos padrões tradicionais, em um processo de criação livre e intuitivo” (Bomeny, 2009, p. 138-139). A revista logo se transformou em uma referência no campo, publicando também artigos sobre a desconstrução e seus desdobramentos no design gráfico (figura 52).

FIGURA 50 - CAPAS E LAYOUTS INTERNOS DA COLOR MAGAZINE, Nº 4.



FONTE: Colors Magazine (2018).

FIGURA 51 - ANÚNCIOS DE LOU DORFSMAN E HERB LUBALIN.



Fonte: Lupton e Miller (2011, p.102 e 104).

LEGENDA: Anúncios de Lou Dorfsman (esquerda) e Herb Lubalin (direita).

FIGURA 52 - CAPAS E PÁGINAS INTERNAS DA REVISTA EMIGRE.



Fonte: Emigre Inc. (2018).

LEGENDA: Capas e páginas internas da revista Emigre, desenvolvidas por Rudy Vanderlans e Zuzana Licko.

3.3.1 O pós-estruturalismo e a Cranbrook Academy of Art

Foi certamente na *Visible Language*, periódico acadêmico da Cranbrook Academy of Art, que as teorias pós-estruturalistas tiveram maior visibilidade. As experimentações práticas das teorias francesas realizadas pela escola, sob a direção de Katherine e Michael McCoy entre os anos 1970 e 1990, levantaram calorosos debates a respeito do uso da desconstrução no design gráfico nas décadas seguintes. Iara Camargo, em dissertação sobre O departamento

de design gráfico da *Cranbrook academy of art* (1971-1995), trata das experiências da escola a partir de entrevistas com Katherine McCoy e ex-alunos do departamento. Para Camargo:

A escola propôs nova abordagem no design ao incorporar conceitos da Filosofia e da Linguística, para investigação e produção da linguagem visual. Essa nova perspectiva para o design gráfico foi fruto principalmente de novas investigações na área de Linguística, ou seja, a incorporação de tais conceitos ocorreu principalmente por conta de uma nova visão sobre a linguagem verbal. As discussões sobre o papel do autor e do texto na Europa, lideradas a partir dos anos 1960 por Roland Barthes (autoria) e Jaques Derrida (desconstrução), geraram uma ruptura com a Linguística moderna – sobretudo o Estruturalismo. Na esteira desse movimento, outros campos, como a Arquitetura, o Design e as Artes, também passaram a questionar o programa moderno (Camargo, 2011, p. 114).

As relações entre as teorias pós-estruturalistas e o design gráfico experimental na Cranbrook resultaram em um programa de pós-graduação que incentivava o designer a adotar uma postura crítica em relação ao Estilo Internacional, derivado dos modelos da Bauhaus e Ulm. E propunha, com a desconstrução das relações entre texto e imagem, a reflexão do papel do designer nos processos de comunicação (Camargo, 2011). Tal proposta é sintetizada por Katherine McCoy em seu livro *Cranbrook Design: The new discourse*.

As ideias emergentes enfatizam a construção de significado entre o público e a peça gráfica, uma transação visual paralela à comunicação verbal, calcadas nas teorias linguísticas e semiótica, mas rejeitando a crença na cientificamente previsível transmissão de significado. Essas ideias começaram a ter um impacto nos experimentos que exploraram as relações entre texto e imagem e os processos de ler e ver, as imagens e textos devem ser lidas em detalhe, e seus significados, decodificados. Alunos passaram a desconstruir a dinâmica da linguagem visual e entendê-la como um filtro que inescapavelmente manipulava a resposta do público (McCoy, 1990, p. 16).

Em termos de projeto gráfico, McCoy explica que “o visual e a estrutura da forma gráfica foram rebaixados em favor do significado verbal, valorizando expressão semântica sobre estilo sintático”, o que implicava, no processo de ensino, a passagem da “celebração lírica da forma para uma exploração crítica e discursiva sobre os significados da forma” (McCoy, 1990, p. 17). No livro *Typography Now: The next wave*, Rick Poynor também se refere à proposta da escola:

O objetivo teórico da Cranbrook derivou da filosofia e literatura francesas, que foi desconstruir, separar e revelar a manipulação da linguagem visual em diferentes níveis de significação incorporados ao design, do mesmo modo que um crítico literário poderia desconstruir e decodificar a linguagem verbal de um romance (Poynor, 1991, p. 13).

O período de experimentações gráficas da Cranbrook começou na década de 1970 e se estendeu até meados de 1990. Dentro desse recorte, o princípio pós-estruturalista da

desconstrução de Jacques Derrida foi, provavelmente, o mais recorrente, por sugerir como as noções de ler e ver podem ser desconstruídas. No entanto, outros princípios do pós-estruturalismo foram também trabalhados nesse período, como explica Camargo:

É fato que a desconstrução teve um papel importante para essa escola, porém é preciso ressaltar que outros conceitos e ideias discutidos, que permeavam aquele período histórico, também tiveram bastante espaço. Não se pode, portanto, enfocar apenas a desconstrução, deixando de lado outros aspectos, considerados pós-modernos igualmente importantes para a Cranbrook, como: autoria, apropriação de estilos históricos, a tensão entre alta e baixa cultura etc. (Camargo, 2011, p. 115).

É importante aqui definirmos a diferença entre pós-estruturalismo e pós-modernismo, uma vez que muitos autores utilizam os termos de forma semelhante, especialmente ao se referirem às experimentações gráficas da Cranbrook. A esse respeito, Camargo esclarece que “antes mesmo de o termo pós-modernismo surgir, já havia um movimento de mudança do Estruturalismo, no caso, o Pós-estruturalismo)” (Camargo, 2011, p. 128). Hal Foster (1998), no livro *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, acredita que é difícil conceber o pós-modernismo sem levar em conta as relações entre estruturalismo e pós-estruturalismo, assim como as teorias de autores como Foucault, Derrida e Barthes. Camargo (2011, p. 130) elucida que o pós-moderno pode ser entendido como o período que compreende essas manifestações críticas: o feminismo, a queer theory, o pós-colonialismo, o pós-estruturalismo e, enfim, toda forma de análise de discursos literários, clínicos, disciplinares etc. Essas manifestações, cada qual à sua maneira, buscaram desconstruir meta-narrativas de legitimação fabricadas por estruturas discursivas. Em síntese, tanto o pós-estruturalismo quanto o pós-modernismo buscaram relativizar a lógica moderna das estruturas linguísticas. A diferença é que, de um lado, o pós-estruturalismo não negava o Estruturalismo e as regras da linguagem, mas procurava evidenciar que essas regras são construídas pela ação humana em uma rede de interesses; de outro, o período que ficou conhecido como pós-moderno é geralmente lembrado por atitudes radicais de negação e transgressão da estrutura, como se não existissem mais regras e, ainda, como se a negação das regras não pudesse produzir outras regras. Em suma, o pós-estruturalismo fomentava a crítica, o que não implica necessariamente a negação e a transgressão que marcam o pós-modernismo.

Desde quando os conceitos universais, naturais ou atemporais passaram a ser questionados pela filosofia francesa, foi colocada em questão a neutralidade da estrutura linguística que sustentava o design moderno. Desde a Bauhaus até a Escola de Ulm, como se sabe, foi bastante difundida a ideia geral de que a forma deveria estar subordinada à função e que, por conseguinte, o “bom design” deveria ser neutro e não interferir no significado da

mensagem. Tal preceito visava um modelo racional e funcional de comunicação semelhante ao esquema proposto por Roman Jakobson⁵³, onde a informação deveria ser entregue com total clareza a partir de uma linha de comunicação com o mínimo de ruído entre o emissor e o receptor, podendo o designer ser considerado algo como um facilitador nesse processo. Flávio Cauduro (1998, p. 123), em seu artigo *Desconstrução e Tipografia Digital*, explica que a busca por clareza e neutralidade do design moderno concordava com os pressupostos dos estudos de Ferdinand de Saussure que, em seu *Curso de Linguística Geral*, enfatizava “a primazia da fala sobre todos os demais modos de comunicação, especialmente em relação à escrita”, sendo esta entendida como “simplesmente um meio para a gravação ou anotação da fala”. Cauduro argumenta que, no enfoque instrumental e funcionalista do design moderno, tal visão estava diretamente implícita. A soberania atribuída por Saussure à linguagem falada, por sua vez, foi denunciada por Derrida no livro *Gramatologia*:

A intenção de Saussure é clara, ele está ansioso para reduzir toda a escrita à mera função de anotadora da linguagem falada, para torná-la uma simples notação. Assim fazendo, a escrita é transformada em um utensílio e excluída da linguagem “natural”, uma vez que, segundo Saussure, ela é “uma ferramenta imperfeita e uma perigosa, quase maléfica, técnica” (Derrida 1973, p. 34).

Sob esse ponto de vista, “como resultado da subordinação da linguagem escrita em relação à linguagem falada”, conforme explica Camargo (2011, p. 123), “a tipografia, e por assim dizer, o design gráfico, poderia ser considerado como uma técnica, e por isso, o designer se limitaria a um papel funcionalista”. Camargo complementa:

Não é de se admirar que tipógrafos e designers envolvidos nessa prática tenham sido tradicionalmente considerados pela grande maioria dos grupos sociais não mais do que simples técnicos, úteis, mas não muito importantes, ao serviço de autores e da indústria de publicações (Camargo, 2011, p. 124).

Outro aspecto assimilado pelo design gráfico da Cranbrook, a partir da desconstrução, foi a noção de design vernacular. Como vimos anteriormente, podemos dizer que uma forma vernacular já era usada desde os dadaístas até o *Push Pin Studios* na década de 1950. No entanto, ganhou força renovada pelo cruzamento entre o pós-estruturalismo e a arquitetura, como explica o livro *Learning from Las Vegas*, de 1972. Nessa obra, Robert

⁵³ Iniciado por Ferdinand de Saussure e desenvolvido por Roman Jakobson no início do Século XIX, o Estruturalismo propôs uma abordagem estrutural e funcional para a investigação científica dos fenômenos linguísticos (Peters, 2000).

Venturi, Denise Scott e Steven Izenour criticavam a distância entre a vida cotidiana (popular, caótica e baixa) e a arquitetura moderna (elitista, ordenada e alta), distância erigida pelo ideal moderno de forma universal e atemporal. A ironia dos autores se sobressai ao elegerem uma loja de ovos em forma de pato (o “pato de *Long Island*”) como ícone da arquitetura moderna, sob o argumento de que a forma (pato) e a função (loja de ovos) colidem em harmonia nesse edifício monolítico (figura 53). Em contraste, o restaurante típico americano, com a forma “pura” de uma caixa plana sob uma placa gigante, foi apresentado como um artefato cultural espontâneo. Lupton e Miller explicam esse descompasso:

O conflito entre alto e baixo não é uma questão de conteúdo, e sim de estrutura. Baixo e alto é um padrão, um invólucro conceitual, cujo valor pode mudar de acordo com a situação. O que é alto em um cenário torna-se baixo em outro. [...] O termo “vernacular”, assim como o par alto/baixo, é relativo: ele posiciona a língua padrão a um dialeto de menor prestígio, uma cultura dominante em oposição a uma cultura secundária. O vernacular é o Outro, e qualquer discurso tem seu Outro (Lupton; Miller, 2011, p. 157).

FIGURA 53 - LEARNING FROM LAS VEGAS.



FONTE: Lupton; Miller (2011, p. 158).

LEGENDA: Da esquerda à direita: desenho crítico de Robert Venturi em *Learning from Las Vegas*; o Pato de Long Island; restaurante típico americano.

O que os autores de *Learning from Las Vegas* fizeram foi inverter o alto e o baixo dentro da mesma fórmula que os possibilita, ironizando explicitamente a hierarquia convencional. De modo similar, os designers nova-iorquinos do *Push Pin Studios* recombinaaram elementos de arte de vanguarda, clichês históricos, *clip arts* e mídia popular, sob a mesma lógica irônica de se apropriar e transformar formas inferiores em algo superior (Lupton; Miller, 2011). Em síntese, a desconstrução motivava designers e arquitetos a ressignificarem elementos de baixa e de alta cultura. Na Cranbrook, a busca pelo vernacular

conduzia os experimentos a partir da década de 1970, como relatam Lupton e Miller (2011, p. 161):

Os alunos eram convidados a submeter um objeto tipográfico comum – como um anúncio das páginas amarelas ou um rótulo de ketchup – a uma série de operações formais, desde estudos racionais do grid até composições de forma livre. O exercício era uma lição prática para a descoberta da distância entre “nós” e “eles”, entre os esotéricos experimentos de laboratório dos alunos de graduação e os espécimes que eles habilmente dissecavam. O que esses estudos pareciam negligenciar é o fato de que o “vernacular comercial”, aparentemente *naïve*, muitas vezes pertencia a uma estratégia de marketing sofisticada.

A estratégia sofisticada a que Lupton e Miller se referem é a noção de valor que um signo (verbal ou visual) recebe dentro de uma estrutura linguística construída a partir de oposições binárias como alto/baixo e centro/periferia, que tendem a fomentar um sentido de legitimação a um dos termos em detrimento do outro. Convém aqui lembrar que, na ilustração, o traço de Ben Shahn e Andy Warhol se beneficiaram da semelhança com o expressionismo europeu, o que permitiu o rápido reconhecimento e legitimação de seu trabalho pelo campo artístico moderno. Essa estratégia, fundamental ao modernismo, era contestada na Cranbrook através da desconstrução. Nas palavras de Katherine McCoy:

Os ideais, formas, métodos e mitologia do modernismo são grande parte desse problemático distanciamento, incluindo os paradigmas de formas universais, abstração, autorreferencialismo, design isento de valor, racionalidade e objetividade. (McCoy, 1997, p. 214)

Camargo (2011) esclarece ainda que a intenção de Cranbrook não era combater o legado moderno, mas colocar em questão os aspectos da ética moderna que tendem a distanciar os profissionais do design de seu meio cultural. Nos termos de McCoy:

Nós treinamos uma profissão que sente que assuntos políticos são irrelevantes ou mesmo inapropriados ao trabalho [...] O designer gráfico tinha que ser neutro e objetivo para transmitir a mensagem dos clientes. A claridade e a objetividade eram as metas. [...] Os jalecos brancos (usados pelos cientistas) fazem uma excelente metáfora dos designers apolíticos que se valem do mito do design universal isento de valor (*value-free*). Eles sugerem que o design é um processo clínico semelhante ao da química, cientificamente puro e neutro, realizado em ambientes de laboratório estéril com resultados precisos e previsíveis (McCoy, 1997, p. 213).

A filosofia pós-estruturalista não admite neutralidade, pois atribui caráter político a todo discurso, inclusive ao que se apresenta como neutro. O que Katherine pretendia mostrar é que as falhas de uma profissão que reivindica neutralidade e objetividade podem levar a um distanciamento alienante do designer em relação aos contextos sociais e históricos que constituem a profissão, como explica Camargo:

Katherine McCoy acredita que se deve parar de treinar os alunos a ignorar suas convicções e serem passivos, ao contrário, deve-se ajudá-los a esclarecer seus valores pessoais e dar-lhes ferramentas de análise, mas lembra que mesmo assim, precisamos de um pouco de objetividade, aliada à subjetividade para evocar bases pessoais. Assim, deve-se dar ao designer a sua voz (Camargo, 2011, p. 220).

Essa noção de “voz do designer”, por sua vez, remete-nos ao problema de representação do sujeito autor-original, que paradoxalmente permitiu a McCoy orientar seus alunos em direção à formação de um designer-autor. A discussão pós-estruturalista sobre a autoria foi iniciada por Roland Barthes, que, paralelamente à desconstrução, revelou também um contraponto às bases estruturalistas da linguagem moderna. Parte-se do pressuposto de que a noção de autoria está fundamentada no sujeito humanista moderno: “o autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da idade média, [...] descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da pessoa humana” (Barthes, 2004, p. 58). Barthes desconfiou do papel de Autor-Deus que o discurso humanista atribuía ao sujeito. O humanismo se pronunciava em nome de um “eu” como autoridade absoluta. Entre autor e leitor, enquanto dicotomia conceitual, o autor detinha a autoridade plena sobre o sentido pelo qual seu texto deveria ser lido e, por conseguinte, a crítica que melhor o entendesse. Barthes desconstruiu esse binômio transferindo para a figura do leitor a autoridade maior na atribuição dos significados, entendendo que um texto não possui um único sentido de interpretação. Para Barthes, com efeito, “o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura” (p. 62). Na Cranbrook, explica Camargo, essa “concepção de que o leitor é quem dá significado à obra, permitiu aos designers uma maior liberdade de investigação e experimentação de novas relações de composição” (Camargo, 2011, p. 127). Nas palavras de Katherine McCoy:

A peça gráfica não é mais uma declaração de mão-única do designer ao receptor. Muitas peças [experimentadas na escola] têm explorado as possibilidades de desestabilizar o significado, abrindo-o para outros, o que provoca o público a considerar ativamente múltiplas interpretações de sentido (McCoy, 1990, p. 16).

Em síntese, a partir do momento em que o autor do texto não era mais o “ditador” pleno do conteúdo, nos termos de Barthes, o designer pôde interpretar e explorar o sentido do texto à sua maneira. Camargo esclarece que “antes do conceito de autoria de Barthes, o designer procurava ao máximo se distanciar do projeto e não demonstrar nele quaisquer preferências pessoais, pois seu trabalho deveria ser neutro e impessoal” (Camargo, 2011, p. 127), ao passo que, depois de Barthes, o designer poderia aparecer. A interpretação de autoria

que a Cranbrook faz do texto de Barthes possibilitou um deslocamento do designer passivo do modelo moderno para um designer ativo, autor, mediador e comunicador. Camargo resume:

O designer passa a ser o produtor de conteúdo, não apenas de expressão pessoal, mas também criador de novas narrativas e experiências gráficas, pois agora seria possível produzir peças com conceitos e significados [...] se a forma produz significado, este deve ser explorado e discutido, portanto, a forma deve ser analisada discursivamente. Esse método de análise pode ser considerado uma importante contribuição do Departamento e, talvez, seja um dos motivos pelo qual se desenvolveu um novo conceito de design preocupado com a semântica (Camargo, 2011, p. 127-128, 142).

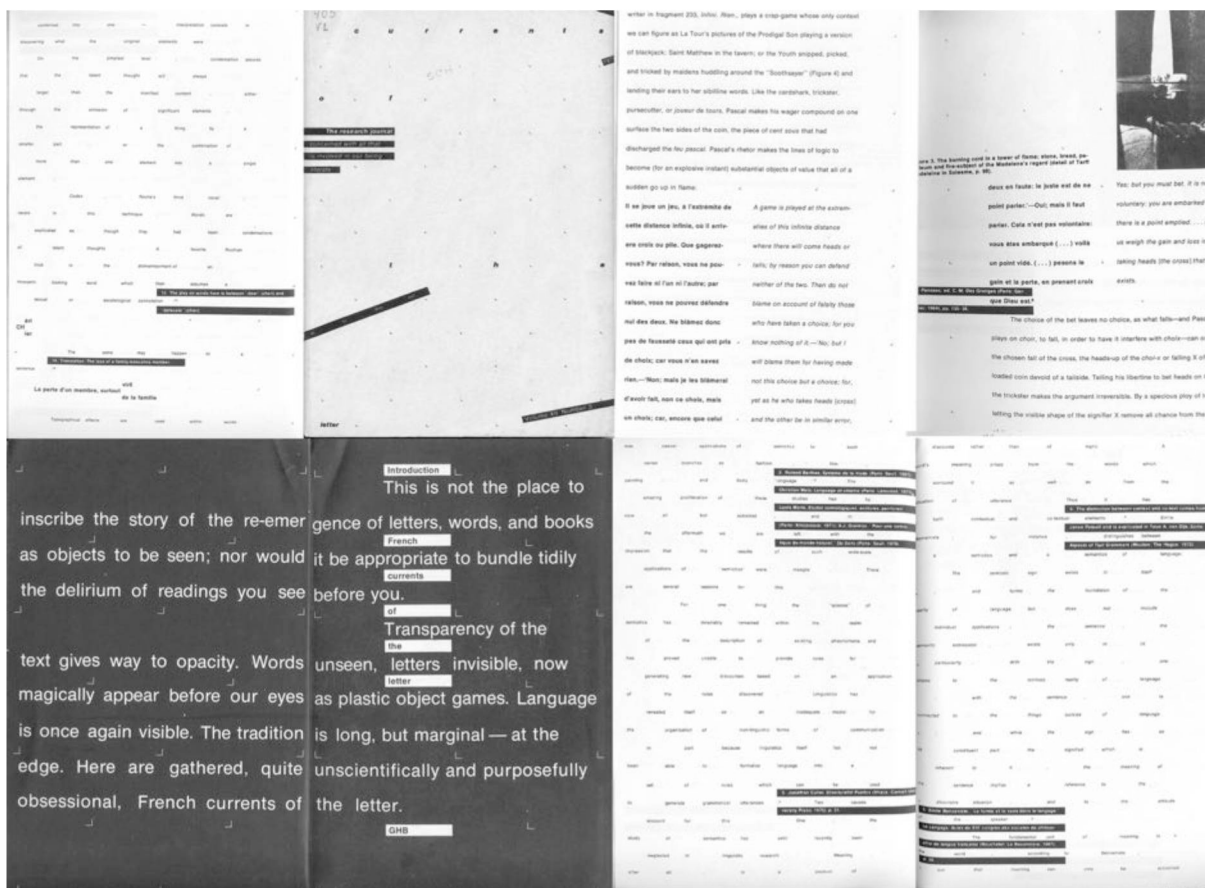
A perspectiva geral proposta por Katherine e Michael McCoy foi a de pensar o design como linguagem, portanto para além do binômio forma-função, o qual já não era suficiente para dar conta das discussões filosóficas que se destacavam a partir dos anos 1960. Camargo (2011, p. 207) explica ainda que outra ênfase da escola foi a de “trabalhar o design como discurso”, investigando a linguagem e combatendo “as experiências formais, que, mesmo pós-modernas, se contradiziam ao questionar apenas as regras formais (por meio da transgressão radical sob o pressuposto de não haverem regras)”. Laurel Harper, em seu livro *Radical Graphics* de 1999, resume:

As teorias francesas ampliaram a compreensão da linguagem ao incluírem a expressão não verbal que levou McCoy a experimentar noções como o papel do público na construção do significado e a interação das formas verbais e visuais. [...] Levando-a a concluir que os designers precisam alcançar (uma postura) para além da apresentação imparcial e injetar significado simbólico em seus trabalhos. Na verdade, ela acredita que os designers são intérpretes e comunicadores de valores culturais (Harper, 1999, p. 64).

A seguir, apresento alguns trabalhos gráficos resultantes desse período experimental da escola, bem como alguns relatos e testemunhos que ilustram como os conceitos pós-estruturalistas foram abordados por McCoy e seus alunos. Um exemplo concreto do uso da desconstrução no design editorial aconteceu com a publicação da 8ª edição da revista científica da Cranbrook, a *Visible Language*, em 1978. Essa edição, intitulada *French Currents of The Letter* (figura 54), reuniu vários artigos que encaravam o design a partir da abordagem pós-estruturalista de Derrida e Barthes. Camargo (2011, p. 159) explica que:

O projeto dessa edição, apesar de ter sido criado bem no início dessa pesquisa de abertura da linguagem, pôde trabalhar com alguns dos conceitos à medida que o texto foi graficamente desestruturado, isto é, algumas hierarquias foram rompidas, tais como: variações no texto corrido e nas notas de rodapé. O trabalho é um exemplo radical que ilustra algumas ideias, inspiradas pelos conceitos pós-estruturalistas. Essa abertura gráfica pode dar margem à interpretação, uma vez que a hierarquia e a forma haviam sido contestadas.

FIGURA 54 - PÁGINAS INTERNAS DE THE CURRENTS OF LETTER.



FONTE: Visible Language #8 (1978).

A ideia de McCoy e dos alunos que produziram o periódico foi a de aplicar visualmente o conceito pós-estruturalista da desconstrução, de modo a verificar, de maneira experimental, sua interferência no conteúdo do texto. Camargo reproduz um texto, publicado nessa mesma edição, que explica o projeto gráfico, escrito pelos alunos Richard Kerr e Alice Hetch, que trabalharam com McCoy na publicação:

Desde o começo nossa resposta à natureza experimental do material nos libertou de uma produção convencional e transparente do texto no formato de 6 por 9 polegadas. Logo, nos encontramos imersos na interpretação tipográfica específica a cada artigo. O texto estava se do manipulado de forma a se tornar altamente figurativo – negando o balanceamento que mantém a unidade das palavras em entidades polissêmicas. Foi uma abordagem enraizada no construtivismo, embora sua interpretação semântica foi limitante, em vez de enriquecer o texto ao leitor. Nós concordamos que o design dessa edição do Visible Language deve abrir possibilidades como as reveladas pela vanguarda francesa – a tipografia deve aguçar a sensibilidade, não apenas a este material, mas a qualquer texto. [...] o primeiro capítulo é apresentado de maneira linear. Essa organização transparente é então alterada a cada artigo consecutivo por adição gradual, ou invasão, ou espaços em branco. Nessa progressão, cada artigo produz um efeito diferente, o discurso fechado, linear e ininterrupto dá lugar ao fragmento e ao texto espaçado em diferentes níveis. O resultado final não é apenas uma página menos densa em quantidade de palavras, mas uma “constelação de significados” – o texto

fragmentado em discretas unidades gráficas, “cujas letras em si são libertadas e se tornam atrizes da cena tipográfica” [...] Essas mudanças graduais e radicais não apenas tornam visível a linguagem dos textos, mas, ao mesmo tempo, sensibilizam o leitor ao sentido “da página” – sua organização e seus componentes – letra, imagem e espaço. Mas ao trazer todos esses componentes variados da edição à atenção do leitor, nós rompemos com hábitos de leitura e aumentamos o estado de alerta e a concentração do leitor necessárias a medida da progressão dos textos. A reduzida subjetividade do texto demanda mais do leitor (Kerr; Hetch *apud* Camargo, 2011, p. 157).

No livro *Cranbrook Design: The new discourse*, Lorraine Wild, ex-aluna da escola, refere-se a essa publicação especial complementando que “o design da edição atacava a ‘transparência’ visual do texto por trás do design de livros tradicional, da mesma maneira que os autores (os franceses) atacaram as noções de ‘transparência’ do significado por trás da linguagem” (Wild *apud* McCoy, 1990, p. 33). *French Currents of the Letter* foi, portanto, um projeto transgressor que procurava expandir os limites entre texto e imagem. Conforme relatam Lupton e Miller (2011, p. 7), “a edição rejeitava as ideologias estabelecidas de solução de problemas e comunicação direta que constituíam a ‘ciência normal’ para os designers gráficos modernos”. Steven Heller também comenta sobre a publicação em seu livro *Linguagens do Design*, abordando o caráter de ruptura do periódico: “o trabalho chocou quase todo mundo, atraindo a fúria e a zombaria de designers ainda comprometidos com o cânone modernista de simplicidade, legibilidade e solução de problemas” (Heller, 2007, p. 277).

Na Cranbrook, as ideias pós-estruturalistas foram disseminadas em debates e experimentações críticas. A escola possuía uma atmosfera incubadora para trocas interdisciplinares, pois como os alunos moravam no campus, as práticas eram feitas no formato de residência artística, onde muitos livros, artigos, opiniões e pensamentos eram compartilhados diariamente (Camargo, 2011). Dos alunos que mativeram os conceitos pós-estruturalistas em seus trabalhos profissionais, cumpre mencionar Jeffery Keedy, que participou da Cranbrook entre 1983 e 1985, contribuindo diretamente para o diálogo entre filosofia francesa e design. Camargo conta que ele possuía uma experiência anterior em filosofia, o que facilitou o entendimento da abordagem crítica francesa e a adoção de uma postura que pensasse o design como prática cultural, e não apenas como prática comercial. Em entrevista à Camargo, Keedy conta como essa mudança aconteceu:

Durante os anos 1980, se você perguntasse a qualquer um do meio, design era solução de problemas, primariamente, era uma prática comercial. Logo, tornar-me aluno em um lugar como a Cranbrook, fez com que me interessasse por teoria e por conhecer tudo o que o pós-estruturalismo dizia sobre questões culturais e críticas da cultura. Logo, o designer poderia se questionar e se envolver no processo cultural e

crítico – só percebi isso ao ver que não é necessário aceitar o design dessa forma comercial e capitalista, mas que é também significado, comunicação, parte da cultura. O pós-estruturalismo ajudou nessa travessia (Keedy *apud* Camargo, 2011, p. 164-165).

Para Keedy, “era óbvia a mudança do design para tornar-se uma prática cultural e crítica” (Camargo, 2011, p. 165). Ele se importava com o papel do designer na sociedade, em especial daqueles formados pelos cursos de pós-graduação, que teriam condições intelectuais de criar sentidos e construir ideias para além do modelo moderno europeu. Em suas palavras:

Se vamos ser mais do que técnicos em um ofício, temos que assumir responsabilidades por estarmos inseridos no mundo e na cultura e, se há ensino e alunos de pós-graduação, obviamente, temos que crescer, criar sentidos e construir ideias. A questão estética e visual é importante, porém, a ideia moderna simplista é contraditória. As universidades baseadas no modernismo europeu (ex: Bauhaus e Ulm) têm nível intelectual básico. O pós-modernismo foi importante, pois repensava o processo conceitual (Keedy *apud* Camargo, 2011, p. 165).

Em 1984, Keedy desenvolveu um pôster (figura 55) em que pode ser notada a aplicação do princípio pós-estruturalista da pluralidade de interpretações. Nesse trabalho, Keedy usou da colagem como forma visual para representar a multiplicidade de leituras. “O cartaz tem múltiplas narrativas, sem meta-narrativa, ou uma única ‘grande ideia’. Era para ser ‘lido’ ou decifrado e não apenas visto” (Keedy *apud* Camargo, 2011, p. 171). Keedy sobrepôs fotografias dos alunos, feitas nos estúdios da escola, a rascunhos de projetos aleatórios. A imagem central mostra uma cena de tecelagem se transformando em instalação artística, servindo para mostrar uma narrativa em aberto. As imagens não possuem legenda ou explicações, o que também permite diferentes narrativas. Rick Poyner (2003, p. 54) escreve sobre o pôster de Keedy, explicando que “não há hierarquia da informação ou mensagem unificada”, sendo possível ler as imagens em qualquer ordem e com interpretações diversas.

Outro exemplo de como o conceito de desconstrução de Jacques Derrida foi abordado em Cranbrook reside no pôster *Typography as Discourse* (figura 56), que o aluno Allen Hori criou para a divulgação de uma palestra que Katherine McCoy ministraria na AIGA (*American Institute of Graphic Arts*). A proposta de Hori nesse cartaz foi a de desconstruir a distinção entre as palavras “ver” e “ler”, geralmente associadas, respectivamente, à comunicação visual e à comunicação verbal (Camargo, 2011). Em entrevista à Iara Camargo, Hori explica como McCoy pensava o tema:

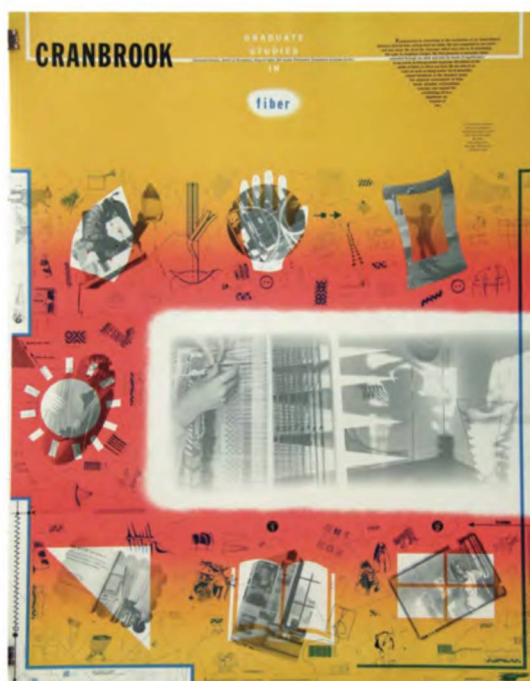
Texto e imagem são artefatos e significados que são usados e manipulados em diferentes níveis para comunicar significados através de processos verbais e visuais de ler (reading) e olhar (seeing). Tudo isso é visto através das lentes da semiótica, logo a leitura de um ou de ambos é igualmente possível, e, na verdade, encorajada a

incorporar muitos níveis de significado para o que está sendo designado como comunicação. Os vários significados estão codificados tanto em canais visuais como verbais e podem ser decodificados através ou de um ou de ambos os canais, dependendo da predisposição do receptor para o pensamento visual ou verbal. Isso é central para a proposta de Katherine da intercambialidade (interchangeability) de ver/ler/imagem/texto onde a habilidade tanto de ver e ler a imagem e o texto são um fluido contínuo e uma construção dinâmica, que ativam tanto a comunicação visual e verbal implícita e explícita em muitos sentidos poderosos (Hori *apud* Camargo, 2011, p. 195).

A noção de intercambialidade do signo, citada por Hori, é análoga à premissa pós-estruturalista de que o sentido dos signos é construído pela linguagem, de modo que os signos podem, através da desconstrução, assumir outro sentido. No capítulo “Desconstrução e Design Gráfico”, do livro *Design, escrita e pesquisa*, Lupton e Miller se referem ao tema abordando a leitura simultânea entre conteúdo teórico e imagem. Em suas palavras:

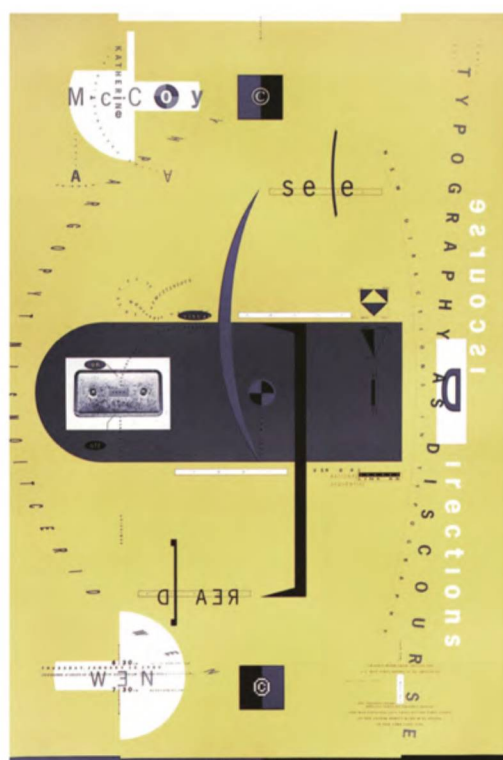
A tipografia de Hori desafia a tradicional oposição entre ver e ler, tratando a superfície como conteúdo teórico e forma sensorial, como texto e textura ao mesmo tempo. Em vez de entregar diretamente as informações, o cartaz de Hori espera que o leitor se esforce para descobrir suas mensagens (Lupton; Miller, 2011, p. 8).

FIGURA 55 - PÔSTER DE JEFF KEEDY PARA O DEPARTAMENTO DE FIBRA DA CRANBROOK, 1984.



FONTE: Camargo (2011, p. 170).

FIGURA 56 - PÔSTER TYPOGHY AS DISCOURSE DE ALLEN HORI, 1989.



FONTE: Camargo (2011, p. 194).

Rick Poynor também menciona esse trabalho em seu artigo *Absolutely the 'worst'*, de 2008:

Ele abrange a ideia de que o texto pode ser percebido como uma mensagem visual, bem como ser lido, enquanto as imagens podem ser lidas, bem como vistas. Se a comunicação visual é intuitiva, holística e simultânea, então a comunicação verbal é tradicionalmente considerada como racional, linear e sequencial – todas palavras-chave que aparecem no pôster. [...] Os nós de informação disseminados, ligados por sinuosos caminhos tipográficos, desafiam a usual distinção ver-ler ao encorajar a exploração, que pode começar em qualquer ponto e prosseguir para qualquer direção (Poynor, 2008, s. p.).

Ainda sobre esse trabalho de Hori, as professoras Johanna Drucker e Emily McVarish, no livro *Graphic Design History: A Critical Guide*, entendem o pôster como exemplo claro da representação visual do conceito de desconstrução:

Abstrato e aparentemente desestruturado, o design é uma desconstrução bem organizada de hierarquias de informação e expectativas dos leitores. [...] O equilíbrio do design de uma solidez e uma dinâmica, ação e inércia, ordem e desordem demonstra artisticamente que a desconstrução não é um caótico vale-tudo, mas sim o ato de repensar as formas nas quais ele é alcançado (Drucker, McVarish, 2009, p. 318).

Na Cranbrook, essa atitude de repensar a forma pôde ser vista também nas discussões sobre o papel da autoria no design gráfico. Nesse ínterim, os trabalhos de Edward Fella são emblemáticos por representarem um período de transição entre o modelo moderno europeu e a proposta da Cranbrook. Fella trabalhou como designer no estúdio *Designers and Partners*, em Detroit, onde conheceu Katherine McCoy antes de ela se tornar diretora da Cranbrook. Em entrevista à Camargo (2011, p. 175), Ed Fella “discute sua trajetória como profissional, dizendo que quando entrou na escola seu objetivo não era buscar formação, pois já tinha mais de 20 anos de profissão, mas sim o de se ‘reinventar’”. Como vimos anteriormente, o modelo Europeu de design visava uma forma subordinada à função; nesse contexto, o designer deveria ser neutro e não interferir no significado da mensagem. Fella explica como as ideias pós-estruturalistas o influenciaram na mudança desse imperativo:

Antes vieram as ideias de forma e conteúdo puros (Bauhaus e Ulm) e em seguida, veio a ideia de significado, contexto, ideias essas que fazem parte dessa mudança. Durante os anos 1960, tudo começou a se teorizar, especialmente na Europa, semiótica, funcionalismo, formalismo russo, teorias de como a forma se combina a criatividade, em que se observava não o que significa, mas como significa e como esse significado realmente funciona. [...] Tudo é texto, nada está fora do texto, esse se tornou o novo mantra do novo criticismo, semiótica, desconstrução, estruturalismo, pós-estruturalismo, essas ideias de linguagem e significado criativo (Fella *apud* Camargo, 2011, p. 179).

No âmbito dessa transição relatada por Fella, os textos de Roland Barthes permitiram a Katherine McCoy pensar o designer como intérprete. Como explica Pelta (2004, p. 56), “McCoy sempre defendeu a figura de um designer que vá além da resolução de problemas e que se converta em autor adicional de conteúdo, tomando uma consciência crítica da mensagem e adotando papéis que antes haviam sido associados com a arte e a literatura”. Os trabalhos de Ed Fella (figura 57) ilustram como a questão de autoria de Roland Barthes foi pensada na Cranbrook, uma vez que os depoimentos de Fella sobre sua própria autoria refletem alguns debates sobre os limites da profissão em relação à expressão pessoal do design como “autor” no processo de comunicação. Camargo explica que, para Fella, o trabalho “reflete sempre sua história pessoal, e quase tudo se volta a ele mesmo”. Em seu processo, o designer incorpora todos os estilos ao mesmo tempo em que os destrói, “buscando se reinventar e mostrar seu papel como criador” no percurso de “encontrar a sua voz, sua própria prática experimental” (Fella *apud* Camargo, 2011, p. 177-181).

FIGURA 57 - TRABALHOS DE ED FELLA.



FONTE: Camargo (2011, p. 178 e 180).

LEGENDA: À esquerda: imagens da tese que Ed Fella desenvolveu em 1987. À direita: “incorporação” dos elementos de um “estilo” pessoal em pôster criado por ele para explicar sua visão do design gráfico.

Esse exercício de incorporar elementos do contexto e da história pessoal do designer na expressão de uma autoria apareceu também no trabalho de outros designers de Cranbrook. Camargo cita dois exemplos: Scott Zucowsky e Scott Santoro. Zucowsky explorava a

interação entre texto e imagem para possibilitar diferentes interpretações, sendo que a escolha da tipografia era trabalhada como um elemento semântico. No livro *Cranbrook Design: The new discourse*, Katherine McCoy apresenta um pôster criado por Zucowsky (figura 57, A) que “provoca o público em suas inúmeras interpretações sobre a vida do trabalhador. Os textos *Loaf e his is an idle man* interagem com imagens simbólicas do cotidiano” (McCoy *apud* Camargo, 2011, p. 185). Camargo complementa:

Katherine McCoy explica que Scott Zukowski fez esse pôster para seu pai, que vivia loafing pela casa, mas não porque ele era preguiçoso, mas sim porque havia acabado de perder o emprego na fábrica. Logo, o pôster se refere ao desemprego (Camargo, 2011, p. 189).

Outro uso de imagem e texto possibilitando diferentes interpretações semânticas foi ilustrado pelo trabalho de Scott Santoro (figura 57, B):

Nesse trabalho, Scott Santoro se apropria de duas fotografias artísticas, mas que ele achava que realmente pareciam genitais masculinas, interessante notar de que na primeira foto há a palavra *Findlay*, que apesar de ser o nome de uma empresa de Ohio, se separarmos as palavras temos *find* que significa busca e *lay* que significa transa, sexo (Camargo, 2011, p. 189).

Observando os trabalhos de Fella, Zucownsky e Santoro, é possível notar como o “repertório individual de cada designer pôde enriquecer o trabalho e, ao mesmo tempo tornar necessário que alguém o explique” (Camargo, 2011, p. 191). A multiplicidade de significados acontece devido aos elementos subjetivos dos autores que podem ser interpretados de diferentes maneiras pelos leitores. Camargo sintetiza:

É justamente esse tipo de exercício que era encorajado na Cranbrook, além de refletir o trabalho como linguagem, refletir sobre o que autor criou a partir de suas referências pessoais, e trazer significados e interpretações diversas (Camargo, 2011, p. 191).

FIGURA 58 - PÔSTERS DE SCOTT ZUKOWSKI E SCOTT SANTORO.



A.

B.

FONTE: Camargo (2011, p. 186 e 188).

LEGENDA: A, pôster LOAF de Scott Zukowski, e B, pôster Findlay de Scott Santoro.

A partir desse interesse de imprimir referências pessoais nos trabalhos, fundamentado na noção de um “designer autor”, podemos suspeitar que a problematização da noção de autoria proposta pela crítica pós-estruturalista foi assimilada de maneira controversa pela Cranbrook. Afinal, o pós-estruturalismo sugere, dentre outras coisas, a desconstrução da dicotomia autor-leitor que sustenta a autoridade do autor moderno. Os exercícios de Cranbrook assimilaram a questão das múltiplas interpretações, no entanto, a partir disso o autor moderno parece ter sido transferido à figura do designer. Isso porque, no modelo moderno europeu, a autoridade do designer nunca foi associada à sua autoria, e sim, ao contrário, à sua passividade e neutralidade interpretativa. Nesse aspecto em particular, Cranbrook se distancia claramente das expressões pós-estruturalistas nas artes visuais, que problematizaram a noção de autor-original, como em Louise Lawer e em Sherrie Levine, por exemplo. Pensando dessa maneira, o discurso da Cranbrook atuou dentro de uma teia de interesses de legitimação, entendendo que a noção de autoria criticada no pós-estruturalismo deveria ser invertida no contexto do design gráfico, cujo aspecto autoral sequer havia sido legitimado. Philip Meggs (1991), em texto sobre a história do design, explica que “as tendências que foram etiquetadas como pós-modernismo foram basicamente trabalhos de pessoas treinadas dentro das normas do estilo suíço e que quiseram ampliar seu repertório” (Meggs *apud* Bomeny, 2009, p. 62). Designers como Ben Shahn, Milton Glaser, Paula Scher,

April Greiman, Ed Fella e Wolfgang Weingart possuem hoje trabalhos expostos em museus de arte moderna, e muitos deles seguiram carreira também no campo artístico. Essa inter-relação entre os campos e a legitimação da figura do designer como autor influenciaram designers contemporâneos como Bruce Mau, Jonathan Barnbrook, David Carson, Stefen Sagmeister e Jessica Walsh, para citar alguns (Camargo, 2011, p. 128). Carson foi diretor de arte da *Ray Gun Magazine* na década de 1990 (figura 59), sendo reconhecido por se contrapor a qualquer tipo de regra de projeto gráfico e por servir-se de um processo exclusivamente intuitivo. Sobre isso, comenta Bomeny:

Tibor Kalman e Ed Fella foram designers autodidatas, mas o método que utilizavam para transgredir as normas era fruto de um profundo conhecimento de suas convenções, de modo que tinham autoridade para questioná-las. David Carson, dentro da escola autodidata, fez um caminho diferente, tendo o alicerce de seu trabalho baseado no seu talento e na intuição sem restrições. Para Rick Poynor, Carson é uma exceção e foi o designer mais reconhecido nos anos noventa, adotando uma posição inusitada quando declarou, sem constrangimento, que era exatamente por sua ignorância das regras, e de todas suas possibilidades e limitações, que o permitia realizar desenhos que não pareciam em nada com o que o público estava acostumado (Bomeny, 2009, p. 73).

FIGURA 59 - TRABALHOS DE DAVID CARSON PARA A RAY GUN MAGAZINE.

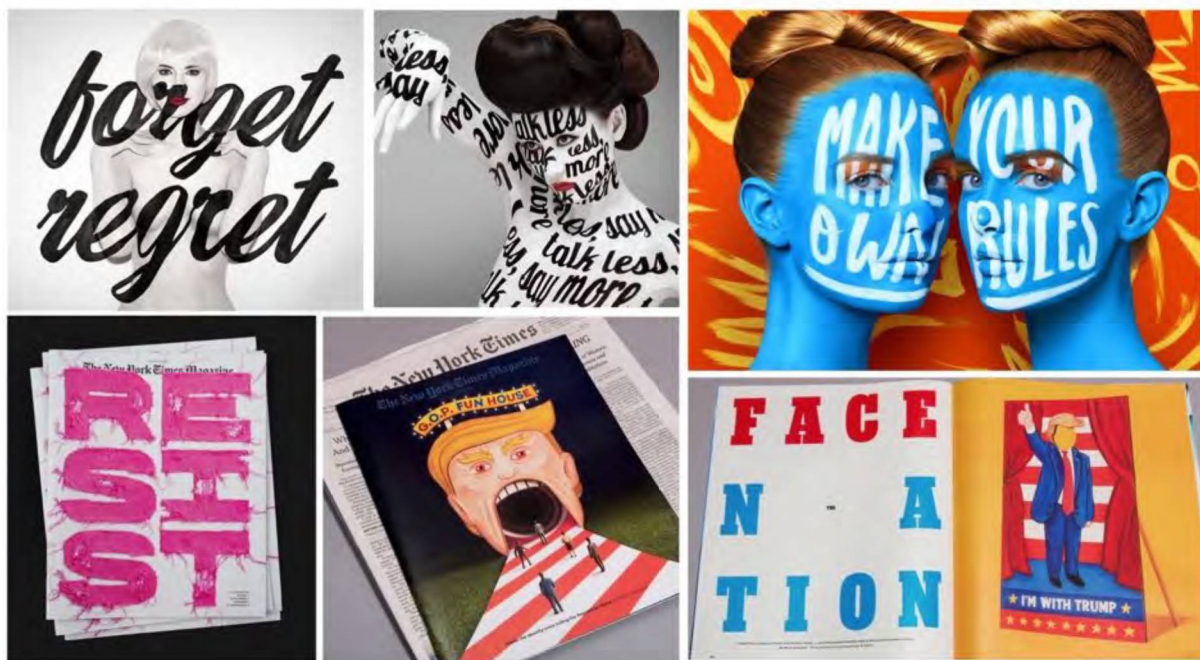


FONTE: CSUN (2018).

LEGENDA: Acima: alguns trabalhos de David Carson para a Ray Gun Magazine. Abaixo: uma polêmica página interna onde David Carson substituiu a fonte do artigo pela fonte “Zapf Dingbats”.

Embora essa postura intuitiva de Carson tenha lhe rendido resultados extraordinários, seu estilo pós-moderno foi imitado deliberadamente por outros estudantes e profissionais, cuja repetição em demasia sugeria que, “sem um talento especial, a ilógica associação levou ao caos absoluto. A intuição por si só não basta” (Bomeny, 2009, p. 73). Como vimos, o pós-estruturalismo não rejeita as estruturas, mas propõe uma postura constantemente crítica a elas. Já o trabalho de Carson, por enfatizar a negação irônica (embora virtuosa) em vez de uma proposição crítica, é claramente pós-moderno, e não pós-estruturalista. Inversamente, os trabalhos de Jonathan Barnbrook, por exemplo, criticavam diretamente o governo norte-americano das décadas de 1990 e 2000. Do mesmo modo, a tensão entre convenções sociais e a multiplicidade social aparece constantemente nos trabalhos de Stefan Sagmeister e Jessica Walsh (figura 60), que encaram o design gráfico como forma de protesto, resistência e crítica cultural.

FIGURA 60 - TRABALHOS DO ESCRITÓRIO DE DESIGN SAGMEINSTER E WALSH DE NOVA YORK.



FONTE: Sagmeister e Walsh Website, acesso em 12 nov. 2018.

A escrita sobre o corpo, como representação possível do *ethos* da figura do autor, foi explorada por Sagmeister ao usar a tipografia em cima das fotos de seu próprio corpo nu. Ao se tornar sócio de Walsh, a mensagem literal dessa fusão foi representada em uma foto dos dois designers nus, sob a premissa de que “fariam qualquer coisa pelo design”. O corpo e a

autoria como crítica às convenções sociais, com efeito, tornaram-se temas recorrentes no posicionamento da empresa, que já lançou campanhas onde seus sócios e funcionários posam nus (figura 61). A estratégia de posicionamento de marca já foi copiada por outras empresas de Nova York, como por exemplo a Viceroy Creative dentro do segmento de design de moda (figura 62). Em análise retrospectiva a essa tendência, Adrian Shaughnessy escreve:

Sempre foi a crença fundamental no design gráfico a ideia de que o designer nunca deveria aparecer na comunicação; isso atrapalharia a mensagem do cliente. Nos Estados Unidos, David Carson e Stefan Sagmeister ignoraram esse desatino e se promoveram impiedosamente. Publicaram monografias e eram interminavelmente divulgados em revistas. No final, eles se tornam mais famosos do que o trabalho que produziram. Ao mesmo tempo, outros designers estenderam os limites do design gráfico ao tencionar regras sagradas, como a legibilidade e a clareza, e promover noções de autoria de design e o desenvolvimento de estilos de assinatura. O design começou a atrair a atenção das pessoas interessadas na cultura contemporânea no sentido mais amplo (Shaughnessy *apud* Bierut et. al., 2006, p. 168).

Apesar do pós-estruturalismo ter levantado grandes debates sobre os limites da linguagem e da representação, no início dos anos 2000 a turbulência a respeito das regras se atenuou e os designers voltaram a debater questões sobre a eficácia da transmissão das mensagens, a organização da informação e o uso dos novos meios digitais (Bomeny, 2009, p. 73). Podemos pensar que, no design gráfico, a estratégia de legitimação usada para posicionar o designer como autor teve como resultado a noção de designers “celebridades” que gozam de uma assinatura pessoal do mesmo modo que o autor-original da arte ou da literatura. Talvez a abordagem pós-estruturalista no design gráfico possa ser melhor assimilada ao se distanciar do “estilo pessoal”.

FIGURA 61 - CARTAZES DE SAGMEINSTER, SAGMEINSTER E WALSH, SAGMEINSTER, WALSH E FUNCIONÁRIOS.



FONTES: Respetivamente Novais (2014), Edwards (2013), Brewer (2016).

FIGURA 62 - CAMPANHA DO ESCRITÓRIO DE MODA VICEROY CREATIVE.



FONTE: Viceroy Creative (2018).

Uma visão atual do design gráfico vinculada ao pós-estruturalismo aponta para o designer como articulador das relações discursivas na sociedade. Marcos Beccari, em artigo publicado no *Informational Design Journal* em 2018, aborda essa postura apresentando o conceito de “lugar de fala”, que pensa o espaço que certas vozes possuem dentro de uma rede discursiva. No âmbito da comunicação, pensar no lugar de fala significa “tornar visível, além do conteúdo tácito das mensagens, a hierarquização das vozes e das formas de reprodução dos discursos hegemônicos” (Beccari, 2018, p. 67-68, trad. minha). Esclarece Beccari:

A comunicação visual, especialmente o design gráfico/informacional, tornou-se um lugar privilegiado para dar visibilidade às várias vozes e posições historicamente estigmatizadas, e que agora são essenciais para a discussão sobre a transformação social. Esta é talvez a maior contribuição do conceito de lugar de fala para a prática do design: as vozes minoritárias devem ter uma participação ativa (como protagonistas, quando possível) no processo de design gráfico/informacional, rompendo com as políticas de invisibilidade e silenciamento impostas aos segmentos vulneráveis da sociedade. No domínio específico do design da informação, tomar em consideração o lugar do discurso implica, em primeiro lugar, concentrar-se nas formas como os sistemas de informação incorporam e reforçam as normas culturais (Beccari, 2018, p. 71, trad. minha).

Esse viés focado no discurso posiciona o designer em relação aos dissensos de uma sociedade plural, e considera que “o design pode engajar criticamente as mecânicas de representação, expondo e revisando seus preconceitos ideológicos” (Lupton e Miller, 2011, p. 23). A partir do viés pós-estruturalista, o designer gráfico concebe o processo de comunicação como uma dinâmica discursiva que formaliza, constantemente, as práticas sociais. Para além da reprodução de um discurso formalista que simplesmente posicione o designer como autor original, o designer pode influir nas dinâmicas discursivas da comunicação, dando voz a certos enunciados e silenciando outros, inclusive questionando o lugar de fala do próprio

discurso do design gráfico na sociedade. Sobre isso, Henry Hongmin Kim, no livro *Graphic Design Discourse*, publicado em 2018, escreve:

O discurso do design gráfico não é uma afirmação da verdade singular, mas uma análise de múltiplos entendimentos. Como designers gráficos, devemos considerar nosso papel nesse processo de forma mais crítica; devemos ampliar nosso escopo de conhecimento e desenvolver uma clara compreensão teórica do que significa comunicar (Kim, 2018, p. 19, trad. minha).

Para ilustrar, cito abaixo alguns projetos de design gráfico que buscaram, a partir das teorias pós-estruturalistas, ir além da desconstrução das regras formais do projeto gráfico (figura 63) para interferir nas redes discursivas que articulam a sociedade.

FIGURA 63 - PROJETOS DE DESIGN GRÁFICO QUE SE UTILIZARAM DE TEORIAS PÓS-ESTRUTURALISTAS.



LEGENDA: Logo Design for Diversity; Logo Diversity & Inclusion; Capa do livro *Minority languages in the linguist landscape*. Livro *Signs: Lettering in the environment*.

FONTES: Respectivamente, Northeastern University (2016), AIGA (2016), Gorter (2012), Dixon (2013).

O projeto *Design for Diversity*, da *Northeastern University* (2016), promoveu uma série de eventos públicos que visaram fomentar uma relação mais inclusiva entre profissionais de informação (como designers, bibliotecários e arquivistas) e as comunidades a que eles servem. O livro *Minority languages in the linguist landscape*, de Gorter, Marten e Van Mensel (2012), apresenta várias pesquisas que abordaram a visibilidade e invisibilidade das línguas minoritárias no espaço público. Dixon e Baines (2003), no livro *Signs: Lettering in the environment*, investigaram como as letras e pictogramas criam e influenciam o ambiente urbano, especialmente no que diz respeito ao lugar de fala e à resistência das comunidades minoritárias; o Instituto Americano de Artes Gráficas (AIGA, 2016), por meio da campanha *Diversity & Inclusion*, promoveu eventos e produziu publicações que buscaram incentivar a diversidade e a inclusão na educação, no discurso e na prática do design (Beccari, 2018, p. 73). Um exemplo desse projeto é o AIGA EMERGE (figura 64), que produz conteúdo para

um canal de youtube e para podcasts abordando a multiplicidade de representações sociais no design gráfico.

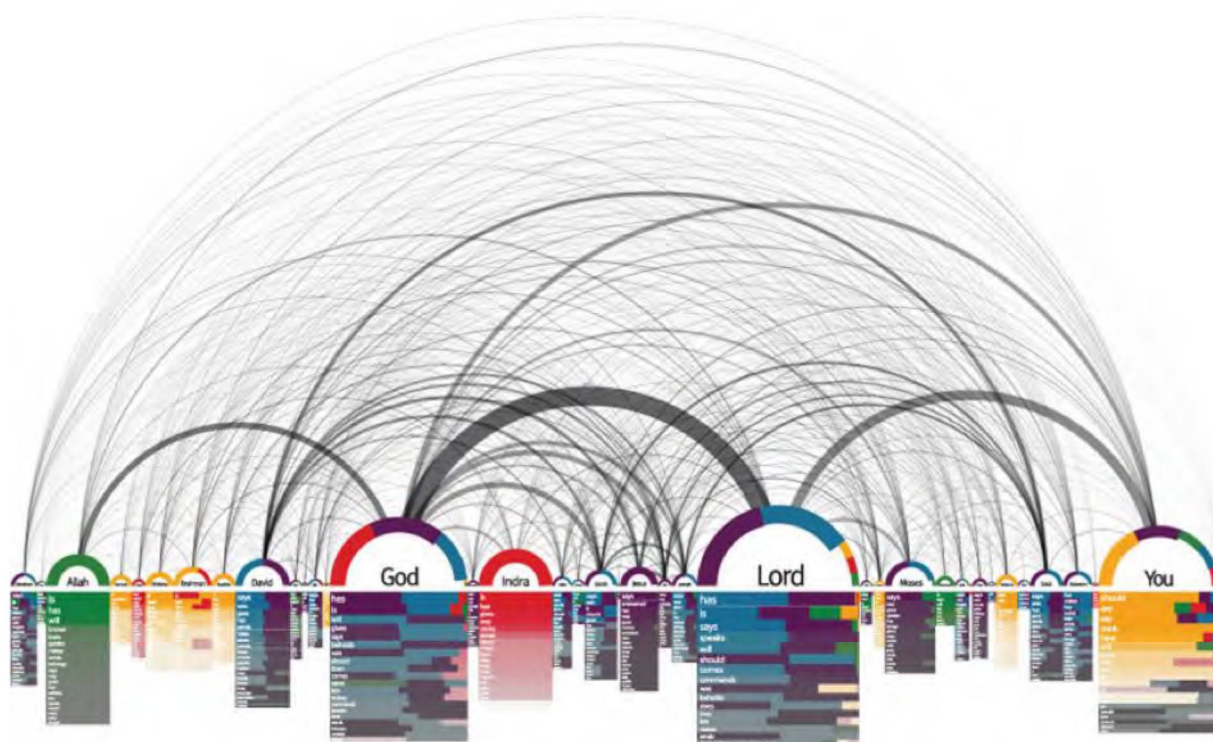
FIGURA 64 - CENAS DO VÍDEO EMERGE 2.0.



FONTE: AIGAdesign (2018).

No âmbito da visualização de dados, Philipp Steinweber e Andreas Koller realizaram um projeto chamado *Similar Diversity*, que computou as palavras mais recorrentes em diferentes textos sagrados das cinco maiores religiões do mundo (cristianismo, islamismo, hinduísmo, budismo e judaísmo). O resultado foi um gráfico informativo onde os caracteres foram alinhados em ordem alfabética em um eixo horizontal; o tamanho de seus nomes, o tamanho dos arcos e tonalidade de cinza foram calculados com base no total de palavras encontradas (figura 65). O gráfico buscou tornar visível a relevância dada aos termos e suas relações diretas com os verbos subsequentes, como por exemplo “Deus ama”, “Deus dá” etc. A palavra “Você” apareceu na maioria dos casos como um pedido para obedecer a códigos de comportamento ou moralidades e, portanto, visava mais diretamente ao leitor. Essa conclusão de caráter interpretativo foi realizada pelos autores de acordo com a frequência e posição das palavras dentro do sistema gráfico. Embora exista essa conclusão interpretativa, os autores deixam claro que a base de dados usada para a elaboração do gráfico partiu de uma análise de conteúdo objetiva dos textos. A ideia do projeto foi propor aos espectadores que realizem suas próprias interpretações e pensem as relações discursivas entre os termos, as crenças, preconceitos e conflitos religiosos históricos.

FIGURA 65 - THE SIMILAR DIVERSITY PROJECT.



FONTE: Steinweber & Koller (2007, <http://similardiversity.net/about/>).

O preconceito foi trabalhado também no projeto *Humanae*, da artista brasileira Angelica Dass, em andamento desde 2013. A partir do formato do Guia PANTONE®, a artista posicionou retratos fotográficos de diferentes pessoas mostrando a diversidade de cores da pele humana. As fotografias foram tiradas na mesma posição e enquadramento e dispostas horizontalmente no guia, buscando diluir a falsa hierárquica de algumas raças sobre outras em termos de cor da pele (figura 66). Esse formato de apresentação convida a espectador a refletir sobre a igualdade. Alejandro Castellote (*apud* Dass, 2018, s. p., trad. minha) explica que, “*Humanae* ativa um mecanismo semântico a partir de um ‘inocente’ deslocamento do contexto sócio-político do problema racial para um ambiente seguro, como um catálogo de cores em que as cores ‘primárias’ têm exatamente a mesma importância que as ‘misturadas’”.

FIGURA 66 - THE HUMANAE PROJECT.



FONTE: Dass (2018).

A partir dessas ilustrações podemos perceber como artistas visuais e designers gráficos pensaram a questão do valor arbitrário dos signos dentro dos sistemas de representação. No design gráfico, em especial, vimos como os designers criticaram a neutralidade do Estilo Internacional buscando se envolver em questões sociais e políticas para além da perspectiva profissional do projeto gráfico. Independente de sua ideologia ou crença, sob uma perspectiva Pós-estruturalista o designer é convocado a pensar sobre a responsabilidade ética de suas ações dentro do contexto social. Nesse contexto, resultado de suas ações, interpretações e omissões, atuam dentro de uma rede de enunciados visuais que dão voz ou silenciam discursos na sociedade. O texto de Beccari a respeito do lugar de fala esclarece essas questões:

O lugar de fala pode ser considerado como uma postura ética. Quando os designers, por exemplo, não se posicionam sobre o desequilíbrio salarial entre homens e mulheres nos diversos setores, eles indiretamente contribuem para esse problema, que também os afeta como classe profissional. Permanecendo em silêncio, os designers silenciam outras classes profissionais. De maneira semelhante, o design gráfico/informacional não está localizado em um lugar neutro ou externo aos discursos; ao contrário, dá visibilidade (no sentido de propor) uma possível posição de enunciação visual. A questão ética é, então, quais posições enunciativas merecem mais atenção e visibilidade social. Sob essa luz, o que designers produzem são sistemas de mediação (não universais) que atribuem significados ao mundo social, referindo-se a “possíveis olhares” ou a “possíveis realidades” de acordo com os vários fatores que estabelecem relações de diferenças. Desse ponto de vista social, a tarefa do design gráfico/informacional consiste em dar um lugar visual à fala,

articulando possibilidades visuais entre a fala dos designers (vista pelos olhos do designer) e outras formas de discurso (vistas através dos olhos dos outros). As mediações visuais produzidas pelo design gráfico/ informacional, portanto, agem como um diálogo, em vez de uma tradução transparente (Beccari, 2018, p. 73-74, trad. minha).

3.4 AS CRÍTICAS À ABORDAGEM PÓS-ESTRUTURALISTA

No texto que segue abordarei alguns pontos de vista contrários à abordagem pós-estruturalista adotada nessa dissertação. Autores de diversos campos criticaram as noções presentes nos textos de Derrida, Barthes e Foucault. De início, revisarei a crítica de Richard Rorty, Michael Salhins e Hal Foster, uma vez que foi possível identificar semelhanças na linha argumentativa desses autores. Na sequência, elenco algumas críticas direcionadas à experimentação do pós-estruturalismo no design gráfico que ocorreram na Cranbrook Academy of Arts, na década de 1980. Designers como Steven Heller, Massimo Vignelli, Robin Kinross, entre outros, receberam os trabalhos de Katherine McCoy e seus alunos com resistência. A crítica ao pós-estruturalismo e às questões levantadas por seu uso no campo do design gráfico aponta lacunas na interpretação do pós-estruturalismo realizada pela Cranbrook. Retomarei essa questão no final desse texto; antes, tratarei das críticas.

Rochard Rorty⁵⁴, no livro *Objectivity, Relativism, and Truth*, de 1991, critica o paradoxo na postura pós-estruturalista de não aceitar um fato como verdade. Para ele, a afirmação de que toda representação da verdade é arbitrária cria paradoxalmente uma verdade. Rorty ilustra sua crítica a partir do conceito de etnocentrismo⁵⁵. Em suas palavras:

A cultura liberal dos últimos tempos encontrou uma estratégia para evitar a desvantagem do etnocentrismo. Isso é, estar aberta aos encontros com outras culturas reais e possíveis, e fazer essa abertura o centro de sua autoimagem. Essa cultura é uma etnia que se orgulha de sua suspeita ao etnocentrismo e de sua capacidade de aumentar a liberdade e a abertura dos encontros, e de não possuir uma verdade (Rorty, 1991, p. 3, trad. minha).

Para Rorty, antes de a noção de representação entrar no debate científico, os filósofos até o final do século XIX discutiam sobre o realismo e seu oposto, o idealismo. Com a

⁵⁴ Filósofo neopragmatista que defende uma linha discursiva conhecida como anti-representacionista. Essa corrente não vê sentido em dizer que os elementos linguísticos possam representar elementos não-linguísticos, como a matéria por exemplo.

⁵⁵ Etnocentrismo é um termo da antropologia que pode ser entendido como a discriminação e o preconceito existentes na imposição de uma verdade cultural de uma etnia sobre as outras.

linguística de Saussure, a linguagem substituiu esses conceitos e supostamente, como diz o autor, se posicionou acima e contra a “realidade”. E Rorty acrescenta:

A discussão do realismo agora gira em torno de saber se apenas as afirmações da física podem corresponder a “fatos da matéria” ou se as da matemática e da ética também podem. Hoje em dia, o oposto do realismo é chamado simplesmente de “antirrealismo” (*ibidem*, 1991, p. 3).

Quando a questão era sobre os realistas contra os idealistas, não fazia sentido falar em “antirrealismo”. Rorty comenta que, dentro dessa chave de oposição, as discussões caminhavam para algum lugar⁵⁶. No entanto, a partir da dúvida de que um signo poderia representar uma verdade, a discussão filosófica se concentrou no campo da linguagem, tornando, por conseguinte, toda realidade subordinada à linguagem. Antirrealismo, por sua vez, é para Rorty um termo ambíguo e seu uso apresenta problemas, pois geralmente “é usado para alegar que nenhum item linguístico representaria qualquer item não-linguístico” (1991, p. 3). Ou seja, que não seria possível a existência da realidade fora da linguagem, ou ainda, para ser mais preciso, que a linguagem determinaria a realidade. Sobre isso, Rorty aponta para um mal entendimento do termo:

Para os representacionistas, “tornar verdade” e “representar” são relações recíprocas: o item não-linguístico que torna S verdadeiro é o representado por S. Mas os antirepresentacionistas (filósofos pragmáticos) consideram ambas as noções igualmente desafortunadas e dispensáveis – não apenas em relação à afirmação de uma classe em disputa, mas em relação a todas as declarações (*ibidem*, 1991, p. 4).

Rorty aponta ainda na postura pós-estruturalista “a ideia de que a determinação da realidade viria do que decidimos ou estamos preparados para encarar como determinado”. Isso manteria o pressuposto de que “certas práticas sociais estariam envolvidas” nas declarações do que chamamos “verdadeiro” ou “falso” (*ibidem*). Rorty vê esse comprometimento como uma crença que remete a um idealismo transcendente, ao atribuir à linguagem um papel fundamental a todo tipo de representação (*ibidem*, p. 4-5). Trata-se, portanto, de uma crítica direta à noção que condiciona as representações, às práticas discursivas ou não-discursivas⁵⁷ presentes na sociedade, usada tanto pelo Estruturalismo quanto pelo Pós-estruturalismo:

⁵⁶ Crítica comumente associada ao pós-estruturalismo: a de que ele não apresenta um caminho que resolva os problemas contra os quais ele profere.

⁵⁷ Práticas não-discursivas podem ser entendidas como a relação entre o ser humano e as coisas materiais ou imateriais, que não se dá pela fala, mas que é também mediada por signos, portanto é parte da linguagem (Latour, 2012; Foucault, 2000).

Representacionistas não oferecem nenhuma maneira precisa de decidir se um determinado item linguístico é utilmente implantado porque está nessas relações, ou se sua utilidade é devido a alguns fatores que não têm nada a ver com eles (*ibidem*, p. 5).

O cerne do questionamento está no fato de que não há um meio que demonstre com exatidão a correspondência entre signo e representante, pois a noção de “referência” – noção semântica que relaciona linguagem e não-linguagem – seria, segundo a crítica de Rorty, interna à nossa visão geral do mundo. Ele ilustra isso com o conceito de átomo, e explica que podemos atribuir aos átomos a representação que desejamos a partir do nosso ponto de vista; no entanto, ele expõe que, para a física atômica, os átomos são como são, fora do escopo que abrange nossa linguagem (Rorty, 1991). Essa crítica se estende tanto aos estruturalistas como pós-estruturalistas, pois se direciona ao conceito da estrutura semântica que fundamenta as relações entre signo e significante. Tanto o Estruturalismo como o Pós-estruturalismo questionam a verificação precisa do signo, atribuindo a ele valor arbitrário dentro de uma estrutura de linguagem, ou seja, o próprio meio de verificação do signo seria construído e subordinado à linguagem. Rorty vê esse argumento como totalizante, pois não permite pensar de outra forma: “o que existe e como as coisas são não podem ir além do que poderíamos, em princípio, pensar” (*ibidem*, p. 6). Para ele, as correntes representacionistas atribuem papel fundamental à linguagem e retêm um pressuposto antropocêntrico, da mesma maneira que o pensamento idealista do século XIX (Rorty, 1991).

A busca de Rorty por um modelo que demonstre com maior precisão a correspondência entre signo e representante é ponto central para a abordagem filosófica conhecida como analítica, ou anti-representacionista, composta principalmente por filósofos estadunidenses e britânicos. Essa abordagem, da qual Rorty faz parte, pensa a filosofia por um viés pragmático. Para eles, a filosofia deve ter um papel prático na sociedade, na contramão da filosofia continental⁵⁸, que abordaria problemas complexos que não podem ser verificados analiticamente, como por exemplo a noção de signo na teoria saussuriana. No entanto, o fato de não existir precisão entre o signo e o representante não diminui a relevância das questões levantadas pelos representacionistas da filosofia continental. Pois, ao menos sob uma perspectiva pós-estruturalista, os signos podem assumir discursos de verdade, de paradoxo, de

⁵⁸ Filosofia Continental é uma expressão criada pelos filósofos analíticos para se referir às tradições filosóficas da Europa continental, principalmente da Alemanha e França.

crítica à noção de linguagem etc., de modo que a própria postura pragmática adotada pela filosofia analítica é, para essa linha de pensamento, um discurso que atribui caráter de verdade a uma prática filosófica pragmatista.

Marshall Sahlins, antropólogo e crítico das ciências humanas de um modo geral, critica algumas noções do pós-estruturalismo em palestra proferida em uma conferência de antropologia de 1993. Assim como Rorty, sua crítica mira a noção da estrutura, fundamental ao Estruturalismo e Pós-estruturalismo. Para Sahlins, essas abordagens,

Ao tentarem compreender a história em termos de conceitos tais como “cultura” ou “estrutura”, oneram a antropologia com noções “perigosas”, isto é, noções essencializantes, que dotam falsamente um povo de qualidades culturais eternas, ou supervalorizam ideologias hegemônicas ao negligenciar “o caráter politicamente fraturado e contestado da cultura”. Noções perigosas? Oxalá não esteja longe o dia em que tais afirmações serão vistas como manifestamente lunáticas. Nesse meio tempo, porém, a ostentação de superioridade político-moral parece ser o melhor argumento antropológico. Para saber o que são os outros povos, basta adotar as atitudes apropriadas diante do racismo, do sexismo ou do colonialismo. Como se a verdade dos outros coincidissem com a nossa boa-vontade (Sahlins, 1993, p. 21).

Ao se referir ao “meio tempo”, Sahlins leva em consideração as críticas que o Pós-estruturalismo fez contra as noções essencializantes existentes no Estruturalismo; no entanto, o autor questiona a postura de superioridade político-moral pressuposta na noção de uma cultura liberal⁵⁹ pós-moderna.

E, certamente, um cruel destino pós-modernista este que requer que a/o etnógrafa/o celebre a diversidade contra-hegemônica dos discursos de outros povos [...] enquanto, ao mesmo tempo, vê-se forçada/o a confessar que a sua própria voz acadêmica não passa de uma versão estereotipada de um sistema de poder totalizado. Parece que o imperialismo é o último dos velhos sistemas culturais. A nossa é a única cultura que vem escapando à desconstrução por meio de oportunas trocas de vanguarda, ao mesmo tempo em que retém seu caráter essencializado e monolítico como sistema de dominação. Os antropólogos não podem, então, fazer nada senão reproduzi-la. A crítica avançada torna-se assim o último refúgio da ideia de que o indivíduo é o instrumento de sua cultura (Sahlins, 1993, p. 21-22).

A palestra de Sahlins resultou no livro *Esperando Foucault* ainda, em virtude da crítica que o antropólogo faz ao viés foucaultiano que, para o antropólogo, dissolve tudo em termos de relações de poder. Sahlins acredita que o interesse econômico (ou a rede de interesses sociais) seria em Foucault um novo regime universal. Exemplifica:

⁵⁹ Liberal é o termo utilizado por Rorty ao se referir à cultura pós-moderna, que conferiria um caráter de civilização à convivência conjunta e ao respeito às múltiplas verdades dos grupos sociais.

Assombrosa vem a ser a variedade de coisas que os antropólogos podem agora explicar em termos de poder e resistência, hegemonia e contra-hegemonia. Digo “explicar” porque o argumento consiste inteiramente em categorizar a forma cultural em pauta em termos de dominação, como se isso pudesse dar conta dela (Sahlins, 1993, p. 28).

Sahlins ataca o conceito de poder que Foucault apresenta como resultante de uma rede de interesses em constante disputa. O poder em Foucault seria a inversão do poder descrito por Thomas Hobbes em *O Leviatã*, mudando apenas o sentido: em Hobbes o poder viria de cima para baixo, e em Foucault de baixo para cima. Nas palavras de Sahlins:

Se, no contrato hobbesiano, os sujeitos constituem o poder, no esquema foucaultiano o poder constitui os sujeitos. De todo modo, o estruturalismo, que Foucault abandonou em favor de um certo senso da perversão poli-amorfa, este mesmo estruturalismo nos ensinou que os opostos são coisas similares em todos os aspectos significantes, menos um. Assim, quando Foucault fala de uma guerra de todos contra todos e, em ato contínuo, alude a um Eu dividido cristão – “há sempre em cada um de nós algo que luta com outra coisa” (Sahlins, 1993, p. 52).

Para o antropólogo, existiria nessa noção foucaultiana de disputa uma continuidade fundamentada por uma vontade de poder entre o “eu” e os “outros” e, por conseguinte, uma constante luta de sujeitos. É, sem dúvida, nessa relação entre Hobbes e Foucault (mais detalhada no capítulo, do mesmo livro, *Baleias brancas mortas: da Leviatanologia à Subjetologia, e vice-versa*) que Sahlins ataca a noção foucaultiana de poder como mantenedora de um “dualismo sociológico simplista [...] a oposição entre o Homem e a Cidade, entre o interesse privado e o da a pólis” (Sahlins, 1993, p. 83). O autor esclarece:

Esta antiga simplicidade conserva-se nas mais recentes e mais avançadas noções de coação societária, como a interpelação althusseriana⁶⁰ ou o poder foucaultiano. É certo que ambos falam em estruturas mediadoras, mas apenas para atribuir-lhes a singular função de transmitir para os corpos dos indivíduos a ordem maior da sociedade (Sahlins, 1993, p. 83-84).

A noção simplista que esse dualismo carrega seria, para Sahlins, a ideia moral de um ser humano duplo que se apresentou de diferentes formas ao longo da história. Na Idade Média, por exemplo, personificava o bem e o mal, o abençoado (indivíduo bondoso e civilizado) em contraste com o bestial (pecador, egoísta e subversivo).

⁶⁰ Louis Althusser foi um filósofo que propôs uma leitura estruturalista de Marx a partir da linguística de Saussure. Cf. Peters, 2000, p. 27.

Para Santo Agostinho, o controle social de corpos desgarrados – da criança pelo pai, bem como do cidadão pelo Estado – era uma condição necessária da sobrevivência humana nesse mundo desprezível de hedonistas adâmicos. De outro modo, os homens se devorariam uns aos outros como animais (Sahlins, 1993, p. 84).

A partir de então, a filosofia moderna, segundo Sahlins, tenta “englobar um dos lados do antigo dualismo no outro: substituindo o indivíduo na sociedade, ou então supondo a sociedade no indivíduo” (*ibidem*, p. 84), de tal modo que

Ou a sociedade não passa da soma das relações entre indivíduos empreendedores, ou os indivíduos não são mais que personificações da ordem cultural e social maior, como em certas teorias progressistas da construção da identidade pelo poder, que equivalem à morte do sujeito⁶¹ (*ibidem*, p. 85).

O espectro se divide então em uma sociedade polarizada em extremos de direita e esquerda, e cada qual propõe à sua maneira uma “solução” para um ser humano dividido. Do lado direito, a solução viria pelo individualismo radical fundamentado pela “mão invisível” de Adam Smith (metáfora de uma liberdade natural) e, do lado esquerdo, viria pelo controle social determinado pelo Estado, fundamentado pela noção de uma grande estrutura, um “monstro cultural”, o Leviatã de Hobbes. Nas palavras de Sahlins:

O Individualismo Radical suprime o social e o cultural enquanto tais. [...] A Leviatanologia, por outro lado, dispensa o sujeito enquanto tal, já que ele ou ela são mera personificação das categorias da totalidade sociocultural e suas ações são realizações das leis do movimento próprias desta última (*ibidem*, p. 85).

É esse carácter de totalidade sociocultural que Sahlins apresenta como problemático e persistente“ nos discursos Leviatanológicos avançados de Althusser e Foucault. ”Afinal, tais discursos“ conservam traços do terrível ancestral, aplicando, nas suas construções de uma subjetividade sem agência, a noção de uma repressão que em tudo penetra, sem contradição (*ibidem*, p. 87). Nesse sentido, Sahlins acredita que Foucault faz, sobretudo, uma transubstanciação do conceito da “mão invisível” na apresentação de uma cultura hipercontraladora dispersa em uma rede de interesses de poder.

Aqui encontramos um poder tão irresistível como ubíquo, um poder que emana de toda parte e invade a todos, saturando as coisas, relações e instituições cotidianas da existência humana, e que se transmite assim para os corpos, percepções, saberes e disposições das pessoas. O efeito teórico dessa visão, de acordo com muitos de seus

⁶¹ Sahlins se refere ao livro “A morte do autor”, onde Roland Barthes desconstruiu a noção de sujeito moderno, e também ao texto “O que é um autor?”, apresentado por Michael Foucault em conferência de 1969.

críticos⁶², não é uma mera “superestimação da eficácia do poder disciplinar”, mas uma “compreensão empobrecida do indivíduo, incapaz de dar conta das experiências que fujam à alçada do corpo ‘dócil’” (*ibidem*, p. 87).

Para Sahlins, a noção do poder em Foucault teria o propósito funcional de justificar a estrutura composta pela noção de rede de interesses. E considera que, “na medida em que [Foucault] dissolve teoricamente as estruturas – famílias, escolas, hospitais, filantropias, tecnologias etc. – em seus efeitos instrumentais de disciplina e controle”, estaria reduzindo a atual substância de uma instituição a seus próprios propósitos (*ibidem*, p. 87). E continua:

No final das contas, uma vez que todas as estruturas foram apagadas como tais em favor de seus efeitos instrumentais, o sujeito é a única coisa que conserva qualquer atributo de agência ou eficácia [...] No lugar das estruturas, assiste-se a entrada em cena de todo um novo elenco de personagens, estrelando sujeitos burgueses, sujeitos nacionais, sujeitos pós-modernos, sujeitos coloniais, sujeitos pós-coloniais [...] personificações abstratas de macrocosmos culturais (*ibidem*, p. 88).

Embora Sahlins considere Foucault um pós-estruturalista, sugere que ainda existe nele um traço estruturalista sustentado no dualismo sociedade/indivíduo. Para Sahlins, a noção de quebra das estruturas presente em Foucault parte de uma inversão entre os conceitos de Estado e indivíduo. E finaliza:

A multiplicidade resolve-se em puro individualismo, já que em princípio há tantas posições de sujeito quanto há indivíduos; ou ela replica a Leviatanologia em geral, gerando um cardume de baleias, uma comunidade de pessoas essencializadas, coletivas, em lugar de uma só, única e gigantesca. De um modo ou de outro, a Leviatanologia desemboca na tautologia com que o Individualismo Radical começou: com um sujeito abstrato e ideal, possuidor de todo o reino dos fins sociais sob a forma de seus próprios fins privados. Nesse caso teórico, todos os males que se supõem pertencer à cultura – essencialização, totalização e outros da mesma laia – também acabam transferidos para esse pobre coitado (*ibidem*, p. 89-90).

Essa crítica, embora levante questões relevantes, parte de uma incompreensão do discurso foucaultiano. Edson B. R. Filho esclarece o mal-entendido do argumento de Sahlins em artigo publicado em 2014:

Foucault não propôs nenhuma teoria do poder; em sua visão o que existe são relações de poder e não uma generalização deste, como quis fazer entender Sahlins. O indivíduo surge da trama das relações que são pontuais e não globais. As estruturas não foram dissolvidas, o que se questiona com o pensamento foucaultiano é o duplo empírico – transcendental acostado no iluminismo e sua pretensa liberdade fundada no saber e quais os papéis que se prestam essas estruturas na prevalência de uma ordem discursiva (Filho, 2014, p. 77-78).

⁶² Sahlins cita aqui os termos de Lois McNay, professora e crítica de teoria política e feminismo.

Dessa forma, a noção de condicionamento ainda existe em Foucault, mas não como algo universal e generalizado, e sim em termos de relações discursivas. Tais relações constituem uma estrutura composta por dualismos, universais, *continuns* etc., como o próprio par sociedade/indivíduo aludido por Sahlins. No entanto, a filosofia de Foucault não está fundamentada nesse dualismo, como sugeriu o antropólogo, mas entende que isso ilustra apenas um modelo possível de valoração dentro de uma rede de interesses em constante disputa e reformulação. É com esse raciocínio que Foucault se distancia do Estruturalismo.

A crítica que abordarei agora foi feita no livro *O retorno do real*, de Hal Foster, publicado originalmente em 1996. Nele, Foster tem como objeto de estudo a arte pós-moderna e problematiza o pós-estruturalismo, cujos artistas relacionados, com o objetivo de denunciar as epistemes⁶³, propuseram uma virada textual que rompeu com o signo moderno, pela fragmentação do significante. Tal movimento, segundo Foster, através desse olhar para a genealogia do signo, teria criado uma nova fragmentação, a do referente, que operaria ainda pela mesma lógica fragmentária moderna, pois ambas estariam presas a um esquema de reificação⁶⁴ do signo como mercadoria (por fazerem parte do mesmo sistema econômico capitalista). Foster fundamenta esse argumento citando Jean Baudrillard: “Foi o capital o primeiro a alimentar sua história inteira com a liquidação de todos os referentes [...] para estabelecer uma lei radical de equivalências e de trocas” (Baudrillard apud Foster, 2014, p. 85); e Frederic Jameson, que aborda a fragmentação do signo e sua reificação nas artes:

Num primeiro momento [o da linguística estrutural e do alto modernismo], a reificação “liberou” o Signo de seu referente, mas esta não é uma força que possa ser liberada impunemente. Num segundo momento [o da semiótica pós-estruturalista e do pós-modernismo], ela continua seu trabalho de dissolução, penetrando no interior do próprio Signo e liberando o Significante do Significado, ou do próprio sentido. Esse jogo, não mais de um domínio de Signos, mas de Significantes puros ou literais libertos dos lastros de seus Significados, de seus antigos sentidos, gera agora um novo tipo de textualidade em todas as artes (Jameson *apud* Foster, 2014, p. 86).

É dessa forma que, para Foster⁶⁴, a passagem da linguística estrutural para a semiótica pós-estruturalista foi um processo de abstração. “Na linguística estrutural”, o referente foi posto entre parênteses, “ao passo que na semiótica pós-estruturalista” o significado foi

⁶³ Epistemes são modelos fundamentais à linguagem, geralmente dicotomias de categorizações. O objetivo de Derrida foi de desfazer as epistemes através da desconstrução.

⁶⁴ A noção de reificação de Georg Lukács se refere uma dinâmica dialética que seria fundamental à sociedade capitalista. Sumariamente, o sistema que fundamenta essa dialética transforma tudo em mercadoria.

desatado e redefinido como outro significante) "Foster, 2014, p. 85). A noção de cruzamento que esse movimento propõe fica mais clara na noção de "quiasma estrutural" apresentada por Foster:

Assim como a mercadoria é dividida em valores de uso e de troca, o signo é dividido em significado e significante. Estruturalmente, portanto, assim como a mercadoria pode assumir os efeitos da significação, o signo pode assumir as funções do valor de troca. Na realidade, com base nesse quiasma estrutural entre mercadoria e signo, ele remodela o estruturalismo como um código ideológico secreto do capitalismo (Foster, 2014, p. 96).

A partir disso, Foster problematiza a ideia de Barthes de que "uma cultura dominante opera por meio da apropriação, abstraindo os significados específicos de grupos sociais em significantes gerais, que são então vendidos e consumidos como mitos culturais" (Foster, 2014, p. 96). A sugestão de Barthes para evitar a apropriação do signo como mercadoria seria a de "produzir um mito artificial: e este mito reconstituído seria uma verdadeira mitologia", e isso a partir do momento em que esse mito artificial fosse o "ponto de partida de uma terceira cadeia semiológica" (Barthes, 1957, p. 227). Quanto a esse esquema, Foster critica as práticas pós-modernas de reapropriação do signo como estratégias subculturais de criação de novos mitos, e cita vários artistas dos anos 1970 e 1980 que lançaram mão dessa abordagem textual para questionar conceitos naturalizados – como os de "artista original" e "obra de arte" em Sherrie Levine, e "masculinade" e "feminilidade" em Barbara Kruger, por exemplo. Foster aponta que esse esquema de reificação artificial do signo-mercadoria seria uma forma sofisticada de descaso em relação à crítica, posto que nesse cenário ficaria difícil saber quando o signo estaria sendo fracionado e reificado dentro da estrutura capitalista e quando estaria sendo apenas criticado. Com efeito, autores como Derrida e Barthes, bem como críticos de arte como Rosalind Krauss e Craig Owens, estariam, segundo Foster, limitados em suas reflexões a respeito do signo moderno, pois ainda estariam presos à lógica de reificação. Em suas palavras:

[...] os conceitos pós-estruturalistas análogos da época [anos 1970 e 1980] muitas vezes interiorizaram essa dinâmica de reificação e fragmentação, e isso justamente quando pareciam ser mais pós-marxistas, mais críticos do conceito de totalidade. Essa leitura sintomática da arte e da teoria corre o risco [...] de reduzir as práticas culturais a forças socioeconômicas (Foster, 2014, p. 81).

Outro ponto da crítica de Foster problematiza a genealogia enquanto método de remontar em retrospecto histórico a construção das epistemes. Para ele, os pós-estruturalistas só poderiam olhar ao passado e questionar as epistemes presumindo estarem posicionados

fora delas, mas não seriam capazes de ver as estruturas das quais eles mesmos fazem parte e que constituem seus modos de olhar. Por conseguinte, a postura pós-estruturalista buscaria explicar como as representações se construíram através da história, mas existiria nela um olhar “pós-moderno” pressuposto em relação ao passado, o qual conceberia tudo segundo a noção pós-estruturalista de descentramento⁶⁵, como proposta por Derrida.

Nesse sentido, os pós-estruturalismos de Barthes e Derrida também são discursos sintomáticos. Podem compreender rupturas passadas no signo, mas também podem prenunciar uma ruptura presente que eles *não são capazes de* compreender pela simples razão de que dela participam (Foster, 2014, p. 84).

Foster critica a noção de ruptura entre modernismo e pós-modernismo associada, no campo das artes visuais, a uma virada textual. Nesse sentido, Foster cita o crítico de arte Craig Owens, que explica o pós-modernismo artístico da seguinte forma:

Para Owens, a linguagem irrompe na arte de meados da década de 1960 até meados dos anos 1970 (na arte conceitual, aparece nos modos textuais de documentação, em escritos de artistas), e essa erupção linguística desloca a ordem visual do modernismo e prepara o espaço textual do pós-modernismo (Foster, 2014, p. 92).

No entanto, Foster sugere que “a aposta do pós-modernismo ainda é vanguardista” (*idem*, p. 93). Pois nas teorias que partem do pós-estruturalismo como fundamento teórico para destruir a noção de autonomia das gramáticas modernas, existiria um tipo de *continuum* presente no ato de ruptura de uma noção de alegoria para uma noção textual⁶⁶. Assim, dentro do pós-modernismo ainda existiria o modernismo, do mesmo modo que dentro do pós-estruturalismo ainda existiriam estruturas. Nas palavras de Foster:

Mais do que um divisor absoluto entre o modernismo e o pós-modernismo, o que temos é outra instância do efeito a *posteriori* funcionando em nossas narrativas sobre ambos (Foster, 2014, p. 93).

É preciso considerar, em primeiro lugar, que a crítica de Foster se dirige a autores que compõem a passagem do estruturalismo ao pós-estruturalismo; Derrida, Barthes e Krauss,

⁶⁵ Conceito de descentramento de Jacques Derrida estabelece que as estruturas não possuem centro fixo. Derrida sugere que, ao trocar um elemento tido como central em um sistema de representações por outro, é possível explicitar, a partir da falta de centro, que tudo se torna discurso.

⁶⁶ A noção de alegoria é um conceito de Walter Benjamin que explica o signo fragmentado como condição da representação do homem moderno (Junkes, 1994), e a noção textual se refere à ruptura epistemológica da linguística estrutural de Jacques Derrida, que desconstrói, entre outras coisas, o conceito de alegoria.

por exemplo, podem ser considerados estruturalistas em um primeiro momento, sendo só posteriormente rotulados como pós-estruturalistas. Foster, ao apresentar a ambiguidade entre, de um lado, quando o signo seria fracionado e reificado, e quando, de outro, ele seria apenas criticado, aponta uma possível lacuna deixada no início do pós-estruturalismo, a ideia de um autor separado do contexto. Nota-se que Foucault não foi citado por Foster nesse capítulo, talvez porque Foucault não se furta ao papel de agente discursivo dentro de um contexto de relações de interesses. É importante citar ainda que Hal Foster é ele próprio considerado um autor pós-estruturalista, tanto que um de seus livros anteriores, *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, de 1981, influenciou diretamente as experiências pós-estruturalistas realizadas na Cranbrook Academy of Arts⁶⁷. No entanto, é importante perguntarmos ainda se Foster, ao criticar o pós-estruturalismo sob uma noção de reificação do signo, não estaria ele mesmo preso a noção de um capital totalizante.

Desse modo, entendo que a crítica de Foster se dirigiu a uma possível lacuna do pós-estruturalismo que foi preenchida pela noção de rede de interesses de Foucault. Sob o viés foucaultiano, afinal, o argumento de reificação não faria sentido. A teoria de Foucault já problematiza o posicionamento “neutro” da crítica, e encara o seu próprio discurso como pertencente ao contexto de interesses, como uma das narrativas possíveis. De maneira similar, o filósofo Bruno Latour desenvolveu uma nova abordagem para a pesquisa sociológica chamada Teoria do Ator-Rede (*Actor-Network Theory*), onde examina, a partir de estudos laboratoriais, como um item valorativo aparentemente fraco e isolado adquirir enorme poder por causa da complicada rede de atores que se mobilizam ao redor dele. Sobre a impossibilidade de neutralidade, Latour problematiza o discurso científico sob a mesma lógica de Foster: o discurso científico clássico, mesmo e sobremaneira quando atrelado a estudos fenomenológicos das ciências humanas e sociais, sempre se posiciona fora, ou acima, da dinâmica social, pautando-se na neutralidade científica. Latour faz uma autocrítica direcionada à crítica pós-estruturalista da qual faz parte, concordando com a premissa de Foucault segundo a qual não existe lugar de neutralidade discursiva (Kofman, 2018, s.p.)

Com relação à palavra “ruptura”, criticada por Foster enquanto conceito de distinção entre Moderno e Pós-moderno (sugerindo um corte, uma cisão), a perspectiva foucaultiana não pensa nesses termos. As mudanças do tecido social são, em Foucault, redefinidas

⁶⁷ O livro é uma coletânea de autores que criticavam a cultura pós-moderna, cuja influência é destacada por Iara de Camargo (2011, p. 132) em sua tese sobre a Cranbrook Academy of Arts.

constantemente dentro da rede de interesses. Com efeito, ao contrário da noção de oposição frequentemente atribuída ao pós-modernismo, o pós-estruturalismo pode ser entendido parcialmente como uma continuidade do Estruturalismo, diferindo de seu antecessor apenas pelo modo como pensa a estrutura. O quadro (figura 67) mostra uma síntese dos argumentos levantados pelos críticos do Pós-estruturalismo.

FIGURA 67 - SÍNTESE DA CRÍTICA AO PÓS-ESTRUTURALISMO.

Rorty	Sahlins	Foster
<ul style="list-style-type: none"> • Afirmar que não existe verdade cria uma verdade. • A noção de que tudo está subordinado à linguagem se prende ao modelo antropocêntrico de sujeito. 	<ul style="list-style-type: none"> • A crítica do pós-estruturalismo as noções totalizantes seria sustentada pela noção de um indivíduo condicionado a uma rede de interesses fundamentada no dualismo sociedade/indivíduo. Essa noção a tudo reduz a relações de poder e por isso constitui uma nova noção universal. 	<ul style="list-style-type: none"> • O pós-estruturalismo foi uma inversão do modernismo, mas ainda possui o mesmo esquema valorativo por estar dentro de uma cultura capitalista de reificação. • O método da genealogia só observa o passado e não vê que faz parte de uma estrutura que o compreende. Não houve ruptura entre moderno e pós-moderno. A própria noção de ruptura já denuncia uma continuidade.
<p>Contra-argumento:</p> <hr/> <p>O Pós-estruturalismo não nega a existência do sujeito, mas entende que os discursos, sobre o sujeito - o modelo antropocêntrico, assim como, a afirmação da não existência de uma verdade universal, os paradoxos e a própria postura crítica à linguagem, como possibilidades narrativas múltiplas dentro de um sistema linguístico.</p>	<p>Contra-argumento:</p> <hr/> <p>A noção de condicionamento ainda existe em Foucault, mas não como universal generalizado, e sim em termos de relações discursivas que constituem uma estrutura composta por dualismos. A Estrutura não está fundamentada no dualismo sociedade/indivíduo, mas concebe esse par, como apenas um modelo possível de valoração.</p>	<p>Contra-argumento:</p> <hr/> <p>Para Foucault e Latour, o argumento de reificação não faria sentido pois não houve ruptura com o Estruturalismo, apenas uma nova concepção dela. A teoria desses autores já problematiza o posicionamento “neutro” da crítica, e encara o seu próprio discurso como sendo apenas uma das narrativas possíveis dentro de um contexto de interesses.</p>

3.4.1 As críticas à Cranbrook Academy of Arts

As principais críticas ao uso do pós-estruturalismo dentro do campo do design gráfico miraram três pontos específicos: (1) a falta de utilidade comercial das aplicações gráficas derivadas da desconstrução, (2) a interferência excessiva do designer enquanto autor e (3) o “estilo” pós-moderno como tendência datada nas décadas de 1980 e 1990.

A. Crítica à falta de utilidade comercial das aplicações derivadas da desconstrução.

Enquanto designers já consagrados no modelo funcionalista, os autores Steven Heller, Massimo Vignelli e Robin Kinross criticaram arduamente McCoy e seus alunos durante as décadas que se seguiram às experiências da escola. Algumas contradições foram abordadas também na dissertação de Iara de Camargo (2011), que teve como foco o registro histórico da Cranbrook. Por fim, algumas críticas foram relatadas na tese de Maria H. W. Bomeny (2009), que abordou, dentre outras coisas, a transformação do modelo de design gráfico moderno para o modelo contemporâneo. Começarei apresentando a crítica feita por Massimo Vignelli, que foi sócio-diretor do escritório de design Unimark, onde Katherine McCoy trabalhou antes de integrar o corpo docente da Cranbrook.

A Unimark desenvolvia o Estilo Internacional⁶⁸ de design gráfico, um dos alvos da desconstrução experimentada na Cranbrook (Camargo, 2011). Em entrevista concedida à Camargo, Vignelli esclarece:

Com todo respeito a Derrida, creio que suas teorias não devem ter qualquer influência com o principal objetivo do design gráfico, que é informar e comunicar de modo claro e memorável. Em todo caso, acho que Barthes é muito mais próximo ao propósito do design do que Derrida. [...] Minha principal objeção à Cranbrook é que em vez de ensinar-se a linguagem do design, estavam perdendo tempo com experimentos inúteis. O que foi, em minha opinião, uma interpretação irresponsável da tarefa do professor. [...] Desconstrutivismo não é um substituto válido ou um desenvolvimento da linguagem do design. E tem sido demonstrado que todas as suas tentativas de uso culminaram em falhas terríveis, incluindo a Cranbrook (Vignelli *apud* Camargo, 2011, p. 262).

Vignelli vê os experimentos da escola como um erro de interpretação dos professores em relação ao que deveria ser o design gráfico, e conclui afirmando que tudo não passou de um acontecimento efêmero, uma tendência esquecida dentro de um escopo maior que seria o

⁶⁸ Estilo Internacional teve suas bases na Suíça e na Alemanha e rapidamente se espalhou pelo mundo, firmando-se como um Estilo Corporativo (Camargo, 2011, p. 49).

papel pragmático do design na comunicação. Outra crítica à desconstrução no design gráfico veio do designer Steven Heller, no artigo *The cult of ugly*, publicado na revista Eye em 1993. Heller criticou um dos experimentos da Cranbrook intitulado *Output #2* (figura 68), acusando-o de abuso estilístico: para ele, os experimentos “feios” resultantes do uso do pós-estruturalismo no design gráfico estavam se tornando um novo estilo. Em suas palavras:

É possível que a maior parte dos ataques às convenções por parte de alunos e professores da Cranbrook, CalArts e Rhode Island School of Design, entre outras “hothouses⁶⁹”, são construções teóricas usadas para justificar o que o olhar ignorante pode julgar feio, e pode se tornar a fundação de novos paradigmas baseados nas sensibilidades contemporâneas. Certamente essas abordagens têm atraído muitos seguidores no mundo do design (Heller, 1993, s. p.).

Para ele a publicação era feia e excessivamente expressionista⁷⁰. Bomery esclarece que Heller entendia “a feiúra como uma tentativa consciente de criar e definir standardizações alternativas”, pois seu uso só faria sentido dentro da função de criar um novo padrão. É uma estratégia que poderia, segundo ele, “tornar-se perigosa no momento em que se converter em um culto, em moda, ou em um mero estilo carente de inteligência e sentido” (Bomeny, 2009, p. 145).

Michael Dooley entrevistou Heller na edição n. 30 da *Emigre Magazine*, publicada em 1994. Eles debateram sobre a desconstrução no design gráfico e suas implicações em relação à falta de funcionalidade comunicativa. Questionado sobre a possibilidade do trabalho *Output #2* ter sido apenas um experimento dos alunos, Heller respondeu:

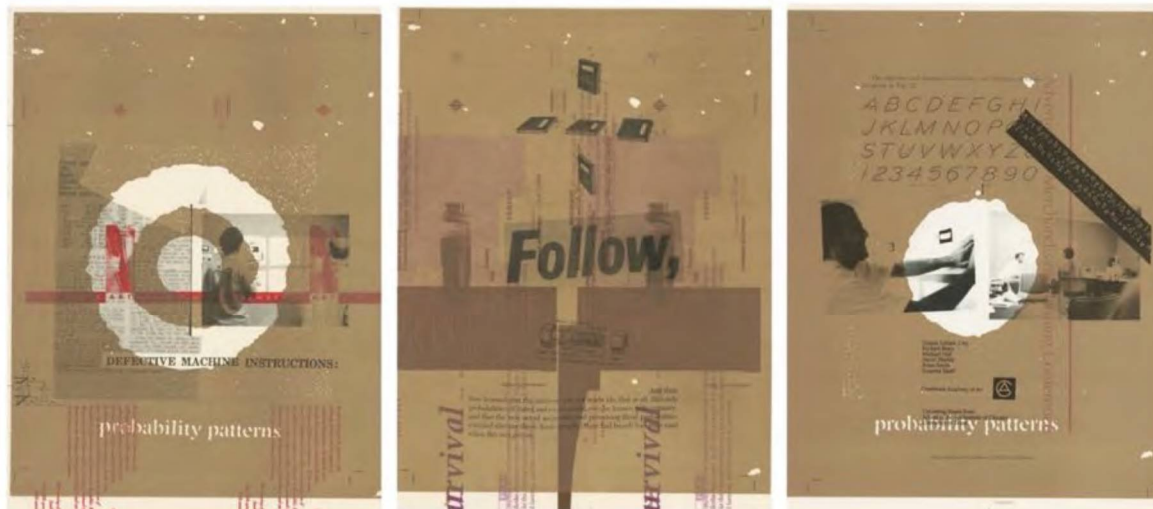
Acho que Output foi uma vazão do conceito, um derramamento dele. [...] A experimentação em design tem tomado o lugar do que esperamos de experimentos convencionais, onde há algum controle. Se falha, você aprende com o fracasso. Há limites para o que o design gráfico diz e faz. O que eu estou tentando dizer é que alguns limites devem ser respeitados (Heller *apud* Dooley, 1994).

Essa discussão a respeito dos limites definidos ao campo do design gráfico, bem como sobre a postura profissional desejada dentro desse contexto, direciona-nos aos debates que criticavam a noção de designer-autor no processo de comunicação.

⁶⁹ Termo americano usado para se referir a situações ou lugares de intensa atividade intelectual ou emocional.

⁷⁰ O termo “expressionista” a que Heller faz menção está ligado ao debate no campo das artes que buscava dar ao artista liberdade de expressão pessoal e intuitiva sem exigir nenhum compromisso de semelhança ou vínculo com uma representação visual natural.

FIGURA 68 - OUTPUT #2.



FONTE: Camargo (2011).

B. Crítica à interferência excessiva do designer enquanto autor.

A partir da desconstrução do binômio autor/crítica no campo da literatura, Roland Barthes entende que não existe apenas um sentido para a interpretação de um texto, outorgando ao leitor a autoridade para atribuir significados. Essa noção fundamentou a concessão da autoria ao designer gráfico. Bomeny (2009, p. 147) relata que, desde Cranbrook, isso se tornou “constantemente proclamado como um objetivo desejável” dentro do campo. Essa postura trouxe a possibilidade de ampliar o papel do designer dentro do processo de comunicação e foi um ponto-chave no discurso de McCoy e seus alunos, como explica Raquel Pelta em seu livro sobre o design contemporâneo:

A Cranbrook Academy deu enfoque principalmente à intenção dos designers, incentivando o que era chamado de “conteúdo pessoal” e “histórias ocultas” como forma de rejeitar as propostas consideradas antigas dos designers modernos. Esta valorização da expressão pessoal do designer deu maior abertura de significados, e o design gráfico deixou de ser uma linguagem anônima, passando a ser uma interpretação da mensagem por parte do designer (Pelta, 2004, p. 46).

Robin Kinross, em seu artigo *Fellow readers: notes on multiplied language*, publicado originalmente em 1994, critica essa postura e entende o designer-autor como um gesto egocêntrico. Kinross resume os debates levantados pela escola como uma “polêmica ‘inflamada’ e apelativa que parece levar os designers gráficos a permitirem tornar sua presença conhecida” (Kinross, 2011, p. 269). Para Rick Poynor (2003), por sua vez, a intenção desse enfoque se restringia a reafirmar o design artisticamente, o que teria resultado

em uma tendência que foi seguida pelos designers por mais de vinte anos. A noção de reafirmação artística é enunciada por Poynor devido a certa similaridade com a postura dos movimentos artísticos de vanguarda. Nesse sentido, Bomeny comenta que, em 1999, vários designers gráficos organizaram e assinaram um manifesto chamado *First Things First*⁷¹ (Figura 69) com o objetivo de politizar a prática do design gráfico, estimulando a consciência dos designers a rejeitarem as práticas comerciais de persuasão presentes em muitos processos de comunicação. Destaco abaixo, um trecho do manifesto:

Propomos uma inversão de prioridade em benefício de comunicações mais úteis e duradouras. Esperamos que a nossa sociedade se cansse dos comerciantes cheios de truques; dos vendedores de status, e daqueles que praticam a persuasão camuflada; e que as nossas habilidades sejam solicitadas prioritariamente para propósitos mais relevantes (Garland *apud* Bomeny, 2009, p. 151).

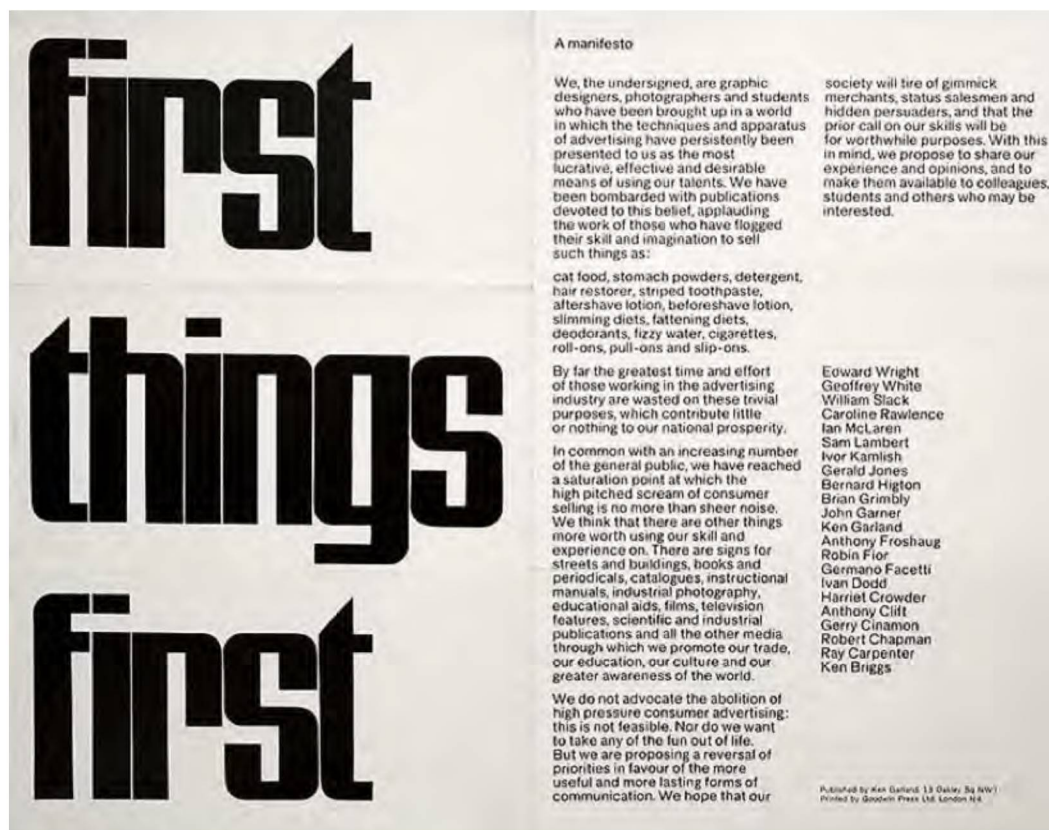
Essa postura subversiva buscava reposicionar o designer gráfico criticamente em relação aos processos de comunicação em que geralmente atua. Grosso modo, tal ato se configurou como oposição ao mercado *mainstream* convencional, o que foi recebido com críticas:

[O manifesto] não deixava claro se somente tratava-se de uma tentativa de despertar a consciência dos designers ou se era uma rejeição ao trabalho comercial. Para alguns designers, o manifesto estava cheio de um idealismo impossível e inviável, que questionava, porém não sugeria nenhuma solução (Bomeny, 2009, p. 150).

Bomeny complementa que, apesar da crítica, alguns designers entenderam “que o objetivo do manifesto era somente despertar a consciência dos profissionais” a fim de politizar o discurso do design e sua prática, tornando o design alerta “não só quanto ao conteúdo de seus trabalhos, mas também à forma que ele deveria seguir” (2009, p. 150). Esse manifesto serviu, em termos discursivos, para o mesmo propósito que a ideia de um designer-autor: como estratégia discursiva de auto-legitimação do campo.

⁷¹ Essa publicação teve origem num manifesto de 1964 publicado pelo designer gráfico inglês Ken Garland, onde “ênfatizava a opulência econômica da Inglaterra, do crescimento do consumo e da profissionalização do design gráfico” (Bomeny, 2009, p. 149).

FIGURA 69 - MANIFESTO FIRST THINGS FIRST DE 1999.



FONTE: Bomeny (2009).

C. Crítica ao “estilo” pós-moderno como tendência localizada nas décadas de 1980 e 1990.

Outra crítica frequente ao uso do pós-estruturalismo na Cranbrook é a noção de que tais experiências criaram o estigma de um estilo pós-moderno aplicado ao design gráfico, uma tendência momentânea ligada às décadas de 1980 e 1990 e ao seu anseio de se opor ao moderno. Citando novamente Vignelli:

O desconstrutivismo foi outra tendência oriunda do desejo pós-modernista de substituir o modernismo. É importante detectar quando uma nova corrente tem valor transitório ou permanente. Se perder disso, geraria uma síndrome ‘Cranbrook’ (Vignelli *apud* Camargo, 2011, p. 262).

De fato, as imagens gráficas resultantes da desconstrução ganharam espaço nos debates do design gráfico daquele período, e o desenho desconstrutivista se tornou o emblema de uma atividade *underground* e subversiva, debatida dentro das universidades com admiração e reservas. Os elementos gráficos resultantes das experimentações da Cranbrook se

disseminaram, influenciando alunos e profissionais. Bomeny relata que a fundação da revista *Emigre*⁷² foi concebida segundo essa noção experimental, e também recebeu críticas:

A proposta da publicação estava em sintonia com o conceito pós-moderno, utilizando a desconstrução dos elementos formais pregados pelos padrões tradicionais, em um processo de criação livre e intuitivo. [...] A *Emigre* transformou-se em uma revista de atualidade, promocional e também experimental. [...] As abordagens promovidas [na revista] estimularam a reavaliação de velhos métodos e estéticas, sob a luz de uma nova era tecnológica. Elas se tornam o ícone de progresso tipográfico, mas, paradoxalmente, também forneceram modelos para a imitação. [...] Heller também levanta o fato de que no momento em que a vanguarda penetra na consciência coletiva, muitos dos experimentos bem-sucedidos vão se diluindo, e aos poucos, convertem-se em um estilo (Bomeny, 2009, p. 138-141).

D. Lacunas e mal-entendidos.

A partir de agora tratarei de esclarecer as respostas de Cranbrook a essas críticas e abordarei lacunas que, talvez por possíveis mal-entendidos de interpretação dos princípios pós-estruturalistas, foram ignoradas por parte da escola.

O entendimento da desconstrução como um “estilo” localizado nas décadas de 1980 e 1990 já indica uma assimilação apressada do pós-estruturalismo no campo do design gráfico: como se houvesse, para cada abordagem teórica, uma linguagem gráfica “mais adequada” para representar seus conceitos. Como resultado, o frequente uso da termo pós-moderno serviu como “rótulo” aos alunos e profissionais que adotaram a postura de subversão das regras como modelo de distinção intelectual dentro do campo. Sintetiza Bomeny:

Nos anos oitenta, o desenho desconstrutivista tornou-se uma atividade underground e subversiva, discutida dentro das universidades e vista com reticências por muitos profissionais. No início dos anos de 1990, alcançou o gosto popular, porém o termo desconstrução continuava sem ser compreendido por completo (Bomeny, 2009, p. 157).

Jeffery Keedy, ex-aluno da Cranbrook, explica em entrevista à Camargo que uma das características do pós-modernismo era justamente o fato de não propor um novo estilo, mas ele assume que as experiências realizadas na escola possivelmente foram mal interpretadas, tornando-se visualmente vinculadas a um “estilo” pós-moderno de representação gráfica.

⁷² A revista *Emigre* foi fundada por Zuzana Licko e Rudy Vanderlans e teve sua primeira publicação em 1984, coincidindo com o lançamento do primeiro computador Macintosh que, naquela época, ainda estava sendo incorporado como ferramenta experimental ao design gráfico editorial (Bomeny, 2009, p. 138).

Nós sabemos como é visualmente a *art nouveau* e o modernismo, mas o pós-modernismo pode ser muitas coisas. O pós-modernismo abriu o modo pelo qual se pensa sobre design, e não se limita a um conjunto de estilos. Mas no começo dos anos 1990 o design pós-moderno foi visto por muitos designers como um estilo de densas sobreposições e colagens, como por exemplo o trabalho de David Carson (Keedy *apud* Camargo, 2011, p. 168).

Embora Keedy afirme que a teoria francesa não se limita a um conjunto de estilos, ele mesmo classifica o pôster que criou na Cranbrook, para o Departamento de Fibra em 1984 (figura 28), como uma possível imagem do pós-moderno, ou pelo menos o que ele pensava que poderia representar isso naquela época. Ainda assim, Keedy argumenta que, no “caso do pós-modernismo, é muito difícil dizer como ele se parece” (Camargo, 2011, p. 168), e lança mão da expressão “*what does it looks like*”. Camargo explica:

Podemos entender que a ideia do design pós-moderno, para Keedy, de acordo com o “*what does it looks like*”, é que é muito difícil de explicar e afirmar o que é ou não uma imagem pós-moderna, uma vez que não se trata de um estilo como o *Art Nouveau* ou o modernismo. Ele ainda condena de certa forma designers que se apropriaram de alguns recursos “pós-modernos” como David Carson, em que a imagem poderia refletir uma “atitude” desses conceitos, mas que se esvazia ao transformar essas ideias em estilo (Camargo, 2011, p. 168-169).

A respeito do entendimento simplificado do pós-estruturalismo como uma postura de mera subversão, Camargo continua:

O trabalho de David Carson e de alguns outros designers pós-modernos, cuja ênfase pôde se dar “no rompimento caótico das regras”, apesar de ser um trabalho divertido, para ele (Keedy) não tem valor a não ser o de “choque”. Assim, ele problematiza esse pensar formal, no sentido de que eles “não entenderam como novos conceitos podem criar novas possibilidades e formas, principalmente, porque realmente não estavam de fato interessados em novos conceitos ou formas”. O que depreendemos desse depoimento é que se os designers não estão preocupados conceitualmente, corre-se o risco de seus trabalhos caírem na armadilha do caos pelo caos, ou seja, a quebra de regras com o intuito de apenas chocar ou chamar atenção (Camargo, 2011, p. 168).

Para Keedy, a postura de transgressão que ficou conhecida como “design pós-moderno” é um falso-modernismo, pois ainda não entendeu a teoria pós-estruturalista e está presa à fórmula moderna de oposição de estilos. Em suas palavras:

Muitas das ideias [pós-estruturalistas] de como ser mais inclusivo à alta e baixa cultura, incluindo o passado, e mesmo a permissão de diversas interpretações foram incorporados à corrente modernista, mas sem alterar a fórmula estilística moderna. Eles precisavam de um modo mais expansivo de pensamento (ou poderiam se tornar obsoletos), mas não quiseram trocar a simplicidade da estética moderna pela complexidade e incerteza do pós-modernismo. As lições do pós-modernismo não são simples de assimilar. Também não são simples de simular, como no caso do falso modernismo de hoje (Keedy *apud* Camargo, 2011, p. 168).

Aqui, o ponto importante da discussão é enfatizar a diferença entre o pós-estruturalismo e o que ficou conhecido visualmente como design gráfico pós-moderno. Tal discussão se enriquece no trecho citado por Keedy no final da entrevista, ao dizer que “a imagem [pós-moderna] poderia refletir a ‘atitude’ desses conceitos, mas que se esvaziaria ao transformar essas ideias em estilo” (p. 168). Camargo argumenta que o interesse central da Cranbrook era explorar as teorias do pós-estruturalismo graficamente:

O que de fato aconteceu na Cranbrook foi uma interpretação cruzada de diversos textos críticos, resultando em **peças gráficas** que discutiam relações de linguagem, de texto e imagem (Camargo, 2011, p. 204, grifo meu).

Grifei a palavra “peças gráficas” para apontar o aspecto formal que a desconstrução recebeu na Cranbrook. Embora o pós-estruturalismo tenha sido assimilados pela academia, a busca por uma aplicação gráfica da desconstrução pode ter limitado, ou mal interpretado à crítica, vinculando tais experiências à noção de um “estilo” pós-moderno que existiria também no trabalho de arquitetos, artistas e literários daquele período – mas isso só faz sentido sob um viés formalista que tende a enxergar tudo a partir de um esquema de organização histórica distribuída em estilos de época⁷³.

E. Limites da profissão.

Embora a crítica de Vignelli e Heller acuse as experiências da Cranbrook de romperem com os limites do design gráfico enquanto campo subordinado à função comunicativa, foi possível notar preocupação semelhante no próprio discurso de McCoy e seus alunos. Em entrevistas cedidas à Camargo em 2011, foi expresso que a intenção da Cranbrook não foi usar a teoria francesa para desconstruir os limites da profissão. Camargo (2011, p. 166) comenta que, para Jeffery Keedy, a quebra das regras “pareceu aos modernistas se tratar de certa anarquia (*no more rules*⁷⁴) e vale-tudo (*everything goes*), mas não era isso, a ideia era criar uma fricção inicial, um questionamento”. Por sua vez, Katherine McCoy esclarece, também em entrevista, que “tinha receio de que os alunos passassem mais tempo lendo do que

⁷³ A noção de organização da história da arte em estilos de época deriva dos teóricos da Escola de Viena, como Alois Riegl, Frederick Wölfflin e Ernst Hans Gombrich.

⁷⁴ *No more rules* (“abaixo às regras”) é expressão homônima ao título do livro que Rick Poynor lançou em 2003, abordando o design gráfico pós-moderno.

produzindo” (McCoy *apud* Camargo, 2011, p. 166). Camargo entende essa preocupação de McCoy sob um ponto de vista funcional:

A preocupação de Katherine McCoy é compreensível, pois precisava manter o Departamento de Design funcionando, ou seja, produzindo. Se o curso é design, é importante que dialogue com outras disciplinas, mas é igualmente importante que traga resultados visuais para a área (Camargo, 2011, p. 166).

Chuck Byrne e Martha Witte, em texto sobre a desconstrução no design gráfico, citam uma frase de McCoy que aponta para uma leitura cautelosa da teoria francesa: “Algumas dessas ideias [...] se encaixam melhor na arte do que no design, já que os designers têm um acordo implícito de aceitar a mensagem do cliente como conteúdo primário” (McCoy *apud* Byrne; Witte, 1990, p. 251).

Essa preocupação se mostrou evidente também na criação do pôster *Typography as Discourse* que Allen Hori e Katherine McCoy desenvolveram juntos. No pôster, a intercambialidade do signo não pôde ser totalmente subvertida: “Hori estava ‘extrapolando’ a ponto de inverter o nome de Katherine no pôster, assim, ela não poderia concordar, pois se não conseguissem ler seu nome, provavelmente, o público não iria à palestra” (Camargo, 2011, p. 196-197). Hori demonstrou, com isso, que ainda havia um limite imposto para a intercambialidade do signo, para que o projeto permanecesse dentro da noção de funcionalidade atribuída a um pôster de design gráfico. Em suas palavras:

É verdade que eu tentei ser mais agressivo em tornar a tipografia do pôster menos legível, mas ela [McCoy] mantinha seu ponto de vista bem razoável de que o pôster precisava funcionar como anúncio de sua palestra sobre o objeto e não poderia ser uma completa demonstração acadêmica da equivalência entre tipos e imagens (Hori *apud* Camargo, 2011, p. 197).

Importa ressaltar aqui que essa visão de um campo pré-estabelecido de conhecimento pode indicar um limite não transposto pela Cranbrook no uso do conceito da desconstrução. O pós-estruturalismo questiona justamente os limites de uma área de atuação em termos de disciplinas acadêmicas, práticas, saberes, atribuições etc. Esse assunto foi explorado por Foucault no livro *A arqueologia do saber*, onde o autor apresenta a noção de disciplina como delimitações discursivas que compõem o tecido social (Foucault, 2008). A noção de desconstrução pós-estruturalista não deveria reforçar os limites entre os campos do design gráfico, da arte, da filosofia, da linguística etc., e sim reconhecer que tais limites não podem ser fixos e estanques, pois estão a todo momento sendo redefinidos por discursos em constante disputa. A intenção de McCoy não era entrar em guerra com as definições

hegemônicas do campo. Nesse contexto, a opção foi apenas a de fomentar ao designer uma postura autoral e crítica em relação à sua profissão, como esclarece Camargo:

Katherine e Michael McCoy questionam se o design está nos limites entre arte e ciência, onde contradições existem entre quantidade e poética, desejo e necessidade. Nesse sentido, a escola deve apoiar a pesquisa de cada aluno, para que ele possa encontrar sua própria voz como designer, o que, para eles, difere de outras escolas como a Bauhaus, por exemplo, em que se adotam métodos, cuja proposta é a mesma para todos os alunos (Camargo, 2011, p. 207).

F. Autorialia.

O movimento de valoração de uma postura autoral iniciado na Cranbrook implicou uma noção controversa da ideia de autor criticada no pós-estruturalismo. No modelo de Barthes, o leitor adquire autoridade para interpretar os discursos, o que colocava o designer (como possível leitor-tradutor) em posição de autorialia, como fomentava a abordagem de Cranbrook. Foucault, contudo, embora não discorde radicalmente de Barthes, aponta uma lacuna deixada na noção de “morte do autor”⁷⁵.

Seria puro romantismo imaginar uma cultura em que a ficção (ou atribuição de sentidos) circularia em estado absolutamente livre, à disposição de cada um, desenvolver-se-ia sem atribuição a uma figura necessária ou obrigatória (Foucault, 2009, p. 288).

Para Foucault, a função autorial pode assumir novas formas, mas dificilmente desaparecerá. Assim, o pós-estruturalismo entende que, no “interior de uma rede relacional de discursos, a própria noção filosófica de sujeito (ou autor moderno) é entendida como construção discursiva” (Peters, 2000, p. 31). Dessa forma, ao posicionar o designer como autor nesse contexto, a Cranbrook seguiu uma estratégia tradicional de legitimação do próprio campo. Camargo (2011) apresenta, nesse sentido, um debate entre Rudy Vanderlans e McCoy, publicado em artigo da revista *Emigre* #20, em 1991. Nele, Vanderlans pergunta a McCoy sobre o viés político do livro *Cranbrook Design: The new discourse*, de 1990. Ele questiona por que “a maior parte dos trabalhos publicados foram ideológicos” (Vanderlans *apud* Camargo, 2011, p. 258), contrapondo-se ao modelo de identidade corporativa moderno, sem oferecer nenhuma outra alternativa. Katherine responde que eles “escolheram publicar os

⁷⁵ Em texto homônimo, Roland Barthes desconstrói o conceito de que o autor-Deus humanista seria o dono da verdade textual, transferindo sua autoridade para o leitor.

trabalhos mais polêmicos, uma vez que muitos dos alunos chegam à Cranbrook depois de cursar programas sistemáticos. A ideia era a de que deveriam se envolver em um trabalho mais pessoal e cultural” (Camargo, 2011, p. 258). A resposta de McCoy parte de uma linha argumentativa que lembra a estratégia retórica dos discursos modernos, no sentido de insistir na legitimação do campo e reivindicar certo valor de superioridade:

A maioria dos trabalhos no livro é para clientes conectados com a cultura. Uma das coisas que falamos muito aqui é a mensagem, e como o designer lida ao pegar a mensagem de alguém e dar forma a ela, e como seu design é tão interessante quanto a mensagem. Então, uma das coisas que as pessoas fazem quando saem daqui é olhar para clientes que digam algo que vale a pena, em oposição, por exemplo, a lojas de desconto de sapatos. Uma vez banal, continuará sendo, não importa o quão bom designer você seja. Logo, por outro lado é um processo de seleção natural. **O trabalho das pessoas que saem daqui é mais apropriado a coisas conectadas com a cultura, mas elas são bem conscientes na procura de clientes interessantes e dignos** (McCoy *apud* Camargo, 2011, p. 259, grifo meu).

É possível notar aqui um discurso de distinção entre o perfil do designer consciente (que é conectado a clientes interessantes) e o não-consciente (destinado a atender o cliente comercial“ banal .(“A partir das palavras de McCoy nessas entrevistas, com efeito, podemos entender o papel fundamental que o autor-designer teve para a Cranbrook. Bomeny resume essa questão“ :Da mesma maneira que a mística da auto-expressão do artista boêmio surgiu em meados do século XIX, idéia do designer gráfico como ‘autor’ apareceu de forma evidente na década de 1970” (Bomeny, 2009, p. 163).

Essa comparação assinala uma lacuna que consiste na intenção de justificar o papel do designer-autor a partir de uma autocrítica do campo do design gráfico. É nesse sentido que Cranbrook se apropriou da teoria pós-estruturalista, isto é, aplicando-a a um discurso de legitimação modernista. Em outros termos, o conhecimento das teorias de desconstrução serviu para enaltecer a postura do designer enquanto crítico da cultura a partir de um lugar privilegiado e de uma gramática própria. Em termos visuais, os símbolos dessa gramática se tornaram “palpáveis” nas aplicações gráficas de transgressão das normas. Como McCoy sugeria abertamente, na contramão das críticas pós-estruturalistas, que seus alunos tomassem a posição de autoria de um artista, ou de um escritor de literatura, não é difícil deduzir que a escola serviu-se da mesma estratégia formalista de legitimação que fora amplamente adotada pelos movimentos de vanguarda artística do início do século XX. Por mais que a intenção da Cranbrook tenha sido propor um diálogo entre teoria e prática, é possível perguntar, a partir de um ponto de vista pós-estruturalista, a quem interessou tal movimento estratégico. Keedy,

em entrevista à Camargo, relata que o perfil do profissional de design visado nessa estratégia poderia se tornar um modelo elitista:

Sobre esse diálogo entre teoria e prática, Keddy adverte que investigar o design dessa maneira seria um trabalho difícil, e que pouca gente teria formação suficiente para entender o trabalho nesse nível e também o engajamento necessário. Nesse sentido, entendemos a partir de seu discurso que essa abordagem mais intelectualizada do design se reflete em apenas uma pequena parcela dos profissionais, lembrando que, assim como em muitas outras profissões, muitos estão mais interessados em produzir do que em refletir e discutir (Camargo, 2011, p. 166).

G. Um novo formalismo.

Esse modelo do designer autoral inspirou diversos alunos e profissionais daquele período a desenvolver projetos segundo o “estilo” da Cranbrook. McCoy e seus alunos, ao tornarem “úteis” as teorias da desconstrução, criaram os símbolos de uma gramática que foi assimilada como pós-moderna, a saber, que opera pela desconstrução sistemática dos elementos gráficos e pela interferência autoral. A contradição é que, como vimos, o pós-estruturalismo questiona justamente as gramáticas formalistas que se configuram enquanto esquemas discursivos sobre a forma. Bomeny acrescenta:

Durante a década de 1990, começa a surgir uma nova contradição. A concepção de projeto pós-moderna, baseada na excepcionalidade, na heterogeneidade de elementos e nos jogos de linguagem, começou a transformar-se, emergindo um “novo Estilo Internacional”, globalizado e, por incrível que pareça, universal, indiferente ao lugar, contexto e identidade, e com a atenção colocada nos processos econômicos (Bomeny, 2009, p. 154).

Quanto a isso, Camargo menciona o exemplo de Martin Vanesky, aluno da Cranbrook de 1991 a 1993, época em que os trabalhos da escola já haviam atingido notoriedade no campo. Vanesky entrou na escola já conhecendo os artefatos gráficos que dali saíram nas décadas anteriores. Ele expressa:

Eu fui atraído pela originalidade do design, sobreposição e complexidade – sua aparência de vanguarda – e pelo fato de que havia um novo pensamento desafiador por trás. [...] Todo mundo estava copiando. Eu não estava preparado para seguir uma nova direção, eu só queria aprender como fazer aquelas coisas daquelas páginas. Mas, como me foi gentilmente pontuado, aquilo já havia sido feito (Vanesky, 2005, p. 15).

No depoimento de Vanesky fica evidente que alguns designers daquele período entenderam a postura da Cranbrook como inovadora por estar ligada a um estilo transgressor, na mesma chave de ruptura proposta pela gramática da arte moderna, um sistema autorreferencial de legitimação. Julia Moszkowicz, no artigo *Lost in Translation: The*

Emergence and Erasure of 'New Thinking' within Graphic Design Criticism in the 1990s, apresenta uma crítica de Ellen Lupton a esse “novo” formalismo:

Apesar do apreço inicial das aspirações intelectuais dos designers da Cranbrook, Lupton acusa o Departamento de Design bidimensional de nutrir um **‘gênero artístico fechado em si’**, que fracassa em olhar para além do artefato gráfico, para o mundo dos negócios e da mídia (Moszkowicz, 2011, p. 244, grifo meu).

Essa noção fica clara no texto *Novos fundamentos do design gráfico*, em que Lupton discorre:

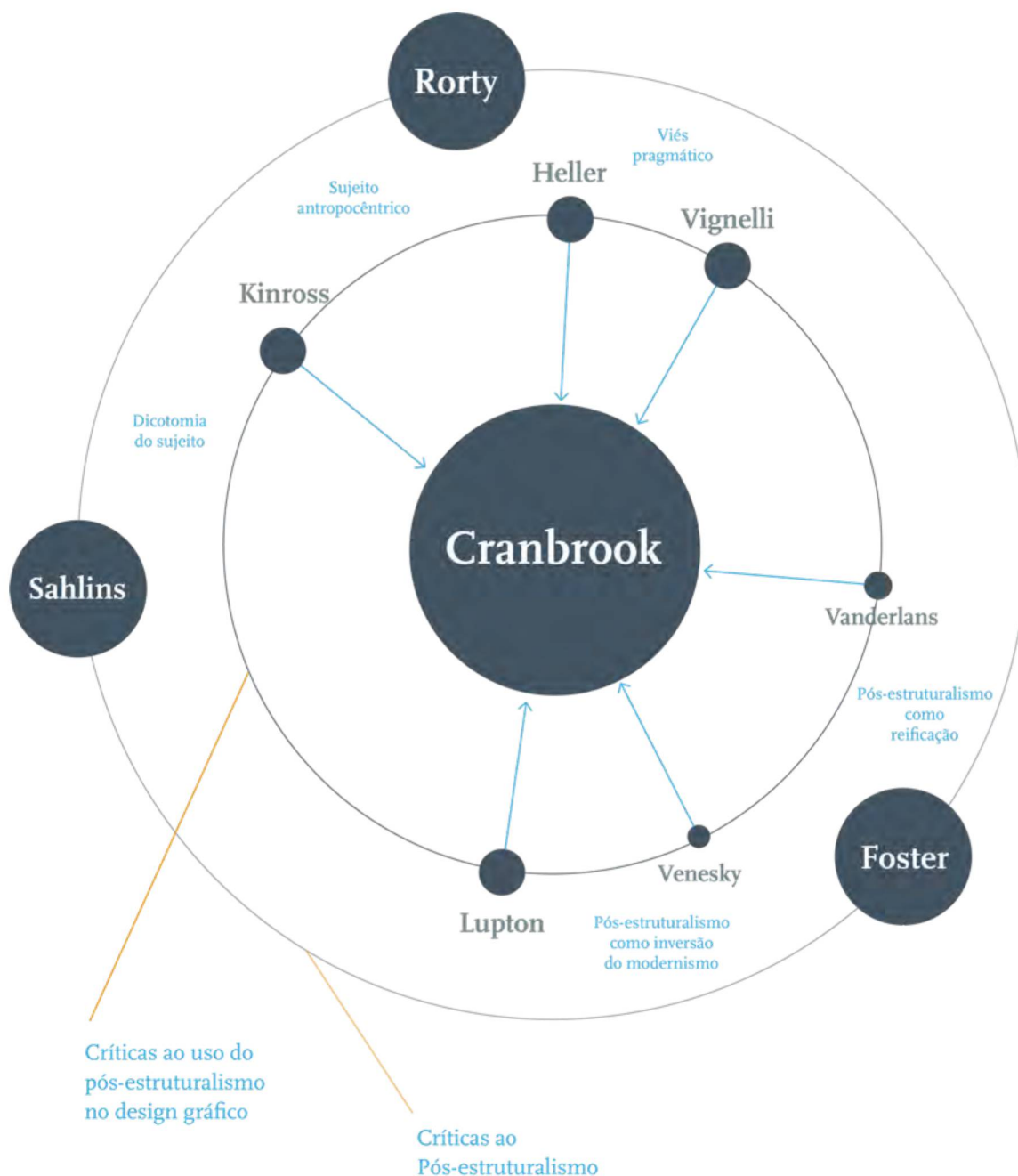
Desde os anos 1940, vários educadores aperfeiçoaram e expandiram a abordagem da Bauhaus, de Moholy-Nagy e Gyorgy Kepes, na Nova Bauhaus, em Chicago; a Johannes Itten, Max Bill e Gui Bonsiepe, na Escola de Ulm, na Alemanha; passando por Emil Ruder e Armin Hofmann, na Suíça; além das “novas tipografias” de Wolfgang Weingart, Dan Friedman e Katherine McCoy, na Suíça e nos Estados Unidos. Cada um desses educadores revolucionários articularam abordagens estruturais para o design com base em perspectivas singulares e originais. Alguns deles também aderiram à rejeição pós-moderna da comunicação universal. [...] Como o próprio pós-modernismo tornou-se uma ideologia dominante nos anos 1980 e 90, tanto na academia como no mercado de trabalho, o processo do design ficou preso às referências culturais ou à confecção de mensagens a comunidades cada vez mais estreitamente definidas (Lupton, 2008, p. 8).

Esclarecidos os possíveis mal-entendidos, pudemos identificar semelhanças na estratégia retórica do discurso moderno e do discurso da Cranbrook. O enunciado moderno foi maior em proporção e na abrangência de seu perfil unificador e totalizante, enquanto a proposta da Cranbrook, menor e mais pontual. Talvez por isso tal abordagem tenha sido assimilada pelo design gráfico como nada mais que um “estilo” episódico das décadas de 1980 e 1990. Podemos suspeitar também que, devido à aproximação retórica entre as abordagens, mesmo que se fundamentem em enunciados conflitantes, tais discussões talvez não tenham acrescentado novos conceitos ao campo da filosofia pós-estruturalista, ainda que essa abordagem estivesse sendo pensada através do design gráfico. Em suma, essa noção de um novo formalismo se alinha com o argumento de Hal Foster apresentado anteriormente, que posiciona a estratégia da arte pós-moderna como uma inversão do modernismo, mas ainda pertencente ao mesmo esquema valorativo em uma cultura capitalista de reificação. No entanto, o pós-estruturalismo não rompeu com o estruturalismo, como sugere a noção pós-moderna, mas articulou a partir dele uma nova concepção de estrutura que, sobretudo em Foucault, é subsumida a uma rede discursiva em constante mutação e que define, entre outras coisas, novos modelos formais.

Para ilustrar as críticas delineadas até aqui, desenvolvi uma representação gráfica em forma de constelação (figura 70) a fim de traçar as semelhanças argumentativas entre, de um

lado, os autores que criticaram o pós-estruturalismo como abordagem filosófica e, de outro, as críticas que ocorrem dentro do campo do design gráfico em oposição às experimentações pós-estruturalistas feitas na Cranbrook Academy of Arts. Na constelação, posicionei os autores em duas “órbitas” ao redor da escola: na primeira, constelam as críticas no campo do design gráfico e, na segunda, mais afastada, as críticas ao pós-estruturalismo como abordagem filosófica. Entre as órbitas posicionei, como que por “concentração”, os conceitos comuns aos autores citados. Richard Rorty, Steven Heller e Massimo Vignelli questionam, sob um viés pragmático, a falta de êxito prático do pós-estruturalismo. A questão do sujeito foi comum entre Rorty (sujeito antropocêntrico) e Michael Sahlins (dicotomia do sujeito), conceito encontrado também nas críticas do designer Robin Kinross contra o autor-designer. Para Hal Foster, as questões centrais são a do pós-estruturalismo como reificação (também presente em Vanderlans, ao apontar uma preferência ideológica na Cranbrook) e a do pós-estruturalismo como inversão do modernismo (que, como sugerem Venesky e Lupton, indica uma possível lacuna para a retomada de um novo formalismo).

FIGURA 70 - CONSTELAÇÃO DE CRÍTICAS.



FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

3.5 SÍNTESE DO CAPÍTULO

Esse capítulo serviu para conceituar e contextualizar historicamente a abordagem da crítica Pós-estruturalista adotada nessa dissertação. A corrente filosófica que ficou conhecida como pós-estruturalista derivou de teóricos franceses como Jacques Derrida (1973), Roland

Barthes (2007), Bruno Latour (2012) e Michael Foucault (2000) que, de modo sumário, buscaram identificar os pressupostos e valores em disputa dentro dos contextos de diferentes práticas, discursivas e não-discursivas, que se articulam dentro da sociedade segundo interesses em comum. Tais contextos são encarados para o pós-estruturalismo como formações discursivas, ou seja, um conjunto de signos que forma uma rede de agentes com determinado interesse, ou linha de pensamento. Tais agentes se articulam de maneira a instituir o valor que os signos recebem dentro de um sistema, ou estrutura, que confere a alguns signos posição de destaque em relação a outros que são deixados de lado. A corrente filosófica que buscou elaborar teorias analíticas para dar legitimidade ao valor que os signos recebem dentro de um sistema ficou conhecida como Estruturalista, derivada do *Curso de Linguística Geral* de Ferdinand de Saussure (2006), muitas delas, se pautaram em metanarrativas para justificar o valor que os signos recebiam. O pós-estruturalismo pode ser entendido, de modo rápido, pela desconfiança de conceitos sustentados por metanarrativas. Essas podem ser entendidas como histórias que as culturas contam sobre suas práticas e crenças, lançando mão de argumentos unificadores, como conceitos universais, atemporais ou naturalizantes. Sem grandes pormenores, o propósito de um sistema fundamentado em uma metanarrativa estava em concebê-lo para além da ação humana, o que confere ao mesmo uma noção de autonomia. Esses sistemas ficaram conhecidos como formalistas, pois buscavam fundamentar o valor de um signo com foco apenas em sua forma, isolada de diferentes interpretações e disputas tão comuns a institucionalização de valores, condutas e orientações morais que permeiam a sociedade. Isolamento que, para o pós-estruturalismo, é visto como uma estratégia de legitimação que buscava conferir privilégio a alguns signos sobre outros. Essa questão pode ser entendida como uma crise de representação. Em outras palavras, se o valor dos signos era arbitrário e definido dentro do sistema que o estruturava, as relações desse sistema não estariam em uma metanarrativa independente da ação humana, mas seriam articuladas pela própria ação humana a partir de formações discursivas derivadas de agentes com determinado interesse, ou linha de pensamento em comum. O prefixo “pós” doravante usado para nomear a corrente pós-estruturalista não deve ser entendido como a negação da estrutura, mas uma diferente concepção da noção dela.

Conceituado o pós-estruturalismo, identifiquei, a partir de Foucault, Latour e Peters, os princípios usados pela crítica pós-estruturalista, a fim de obter parâmetros para as análises que realizo nessa dissertação. São eles: (1) *A estrutura não é anterior à realidade por ela organizada; ou seja, qualquer estrutura é concebida socialmente sendo uma construção da atividade humana*; (2) *Conceitos universais, naturais ou atemporais são construções sociais*

(ou seja, esquemas argumentativos que fundamentam uma estrutura através de uma metanarrativa, como verdade determinante, são também construídos socialmente); (3) *Existem diferentes interpretações dos fatos. A noção de uma verdade comum a uma época é construída socialmente* (ou seja, o que é concebido como verdade se altera segundo as formações discursivas de cada época, e a noção de uma verdade absoluta é somente uma interpretação possível); (4) *Os enunciados discursivos ocupam posições em um campo em disputa. A noção de neutralidade é também um posicionamento* (ou seja, sendo o valor dos signos estipulado pela posição que ocupa dentro de uma estrutura, o valor dado a uns pode conferir a diminuição de outros, e a própria noção de imparcialidade seria apenas um discurso possível); (5) *As formações discursivas atribuem parâmetros para o que será considerado como verdade a partir de interesses em constante disputa* (ou seja, os enunciados entendidos como verdadeiros e falsos dentro de um sistema recebem valor através de uma rede de interesses sócias); (6) *Uma estrutura linguística atribui valor a um termo em detrimento de outro* (ou seja, termos em oposição como verdadeiro e falso, moderno e antigo, bom e mal etc. atribuem valor a um dos termos em detrimento do outro). A partir desses princípios, derivei uma lista de critérios em forma de perguntas e os posicionei junto às características formalistas para compor um framework que, por sua vez, me ajudará a encontrar características formalistas nas obras dos autores contemporâneos do design gráfico a serem analisados.

Após essa imersão nos fundamentos da abordagem crítica, revisei como o pós-estruturalismo esteve presente nas artes visuais e no design gráfico. Apresentei as questões levantadas por Hal Foster e Leo Steinberg (Foster, 2017, Steinberg, 2008) sobre como artistas visuais abordaram a crise de representação dos signos na arte contemporânea. Os movimentos de vanguarda artística e teorias que evocam uma evolução da visão⁷⁶ isolaram a percepção do artista das demandas sociais. Uma vez isolada a atividade artística das disputas e interesses que configuravam a prática, a forma abstrata foi entendida como legítima em detrimento de formas figurativas que receberam a conotação de falsidade.

Foster e Steinberg apresentam diversos artistas cujas obras questionaram esse sistema da arte isolado. Kurt Schitters, Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Richard Hamilton, Roy Lichtenstein e Edward Ruscha mostraram, através da apropriação de objetos

⁷⁶ Conceito derivado, por alto, da teoria da Visibilidade Pura que influenciou teóricos formalistas da Escola de Viena.

da cultura pop, como a arte não está isolada dos interesses sociais, mas é composta por eles. Suas colagens e formas gráficas questionaram o modelo abstrato de representação que conferia valor à forma abstrata/minimalista como modelo legítimo da arte. Steinberg, por sua vez, analisa o caráter arbitrário do signo a partir do trabalho de Jasper Johns, pintor abstrato que, por usar elementos figurativos tridimensionais em pinturas abstratas, mostrava fragilidade do sistema de valor que isolava a arte dos contextos sociais.

No design gráfico, Ellen Lupton e Abbot Miller, no livro *Design, escrita e pesquisa*, abordaram a questão da arbitrariedade do signo nas formas da ilustração. Estas se fundamentaram basicamente com a mesma lógica das artes visuais, conferindo legitimidade aos estilos de ilustração abstratos em detrimento dos estilos realistas. Nesse contexto, se destacaram os trabalhos do estúdio nova-iorquino *Push Pin Studios* de Seymour Chwast, Milton Glaser, Reynolds Ruffns e Edward Sorel, assim como as ilustrações editoriais do próprio Andy Warhol e Ben Shahn. No design gráfico, os sistemas formalistas que buscavam isolamento se mantiveram também a partir dos conceitos que estruturaram o Estilo Internacional, que entendia a visão a partir de um sistema de linguagem visual universal onde o design deveria ser transparente, a fim de transmitir a mensagem com máxima clareza. Na década de 1970, designers como Wolfgang Weingart, Dan Friedman e April Greiman questionaram tais pressupostos, mostrando que a desconstrução do Estilo Internacional não destruiria a linguagem, mas criava novas formas de comunicação (Bomeny, 2009; Camargo, 2011).

Na mesma época, o movimento Punk invadiu os layouts gráficos comerciais a partir de designers como Jamie Reid e Neville Brody, mostrando a arbitrariedade do valor dado as noções de legibilidade, clareza e transparência, o que influenciou diretamente o trabalho da designer nova-iorquina Paula Scher e da revista *Emigre*, desenvolvida de Rudy Vanderlans e Zuzana Licko. Através da tipografia, Scher não desejava uma representação unificadora, mas sim uma representação múltipla, mostrando visualmente as diversas possibilidades de representação de um signo. Nas artes visuais, Bárbara Kruger, Sherrie Levine, Louise Lawler e Cindy Sherman abordaram também a multiplicidade de interpretações e os significados arbitrários das obras artísticas. O trabalho de Sherman desconstruiu os estereótipos comuns ligados aos signos que representavam os papéis da mulher na sociedade da década de 1970. A multiplicidade de representações foi tratada também por de Tibor Kalman, editor de criação da *Colors Magazine*, que abordava as representações do corpo nos meios de comunicação tradicional, e designers como Lou Dorfsman, Herb Lubalin e Quentin Fiore, que utilizaram diferentes meios para criticar o preconceito racial da América do Norte.

No entanto, foi sem dúvida na Cranbrook Academy of Art que as teorias pós-estruturalistas tiveram maior visibilidade no design gráfico, a partir das experimentações práticas realizadas pela escola, sob a direção de Katherine e Michael McCoy entre os anos 1970 e 1990 (Bomeny, 2009; Camargo, 2011). Os autores pós-estruturalistas influenciaram diretamente as produções da escola nesse período, em especial a publicação da 8ª edição da revista científica da Cranbrook, a *Visible Language*, intitulada *French Currents of The Letter*, que reunia vários artigos que encaravam o design a partir dos textos de Derrida e Barthes. Designers como Lorraine Wild, Jeffery Keedy, Richard Kerr, Alice Hetch, Allen Hori, Edward Fella, Scott Zucowsky e Scott Santoro desenvolveram trabalhos fundamentados na teoria pós-estruturalista e levantaram diversos debates sobre os limites da profissão e o papel do designer gráfico no processo de comunicação na década de 1980 e 1990 (Lupton e Miller, 2011; Pelta, 2004; Poynor, 2008; Bomeny, 2009; Camargo, 2011).

As experimentações desse período legitimaram a figura de um designer-autor livre para interferir diretamente no processo de comunicação. Essa noção permaneceu presente no trabalho de designers contemporâneos como Bruce Mau, Jonathan Barnbrook, David Carson, Stefen Sagmeister e Jessica Walsh. A questão da multiplicidade de representações do signo apareceu também em iniciativas como o projeto *Design for Diversity*, da Northeastern University (2016), no livro *Signs: Lettering in the environment*, e na campanha *Diversity & Inclusion*, da AIGA (2016), que promoveu eventos e publicações incentivando a diversidade e a inclusão na educação, no discurso e na prática do design. No Brasil, o projeto *Humanae*, da artista Angelica Dass, buscou diluir, através de retratos fotográficos, a falsa hierárquica de representação de algumas raças sobre outras em termos de cor da pele.

Após analisar tais exemplos, abordei também alguns pontos de vista contrários à abordagem pós-estruturalista, a fim de entender quais os pontos de fragilidade da abordagem crítica adotada nesta dissertação. Para isso, revisei as críticas que Richard Rorty (1991), Michael Salhins (2004) e o próprio Hal Foster (2017) direcionaram a alguns conceitos usados pela corrente pós-estruturalista. Apresentei também, para cada crítica levantada, um contra-argumento fundamentado em Foucault, Latour, Derrida e Barthes. No design gráfico, em específico, designers como Steven Heller (1993), Massimo Vignelli (*apud* Camargo, 2011), Robin Kinross (2011), dentre outros, reagiram às experimentações pós-estruturalistas ocorridas na Cranbrook. Esses designers receberam os trabalhos de Katherine McCoy e seus alunos com resistência, em especial os trabalhos que tinham como foco romper os limites que definiam o campo do design gráfico.

Finalmente, a partir dos exemplos analisados e das críticas levantadas ao uso do pós-estruturalismo no design gráfico, foi possível identificar e apontar algumas lacunas deixadas pela interpretação das teorias francesas realizada pela Cranbrook, em especial o fato de a escola ter se focado na valorização de um designer-autor a partir de uma estratégia de legitimação que acabou vinculada a uma forma pós-moderna (Lupton, 2008; Bomeny, 2009). Por fim, com os princípios pós-estruturalistas elencados, com os critérios pós-estruturalistas estabelecidos e com a análise dos exemplos e das críticas recebidas pelo pós-estruturalismo nas artes visuais e no design gráfico, foi possível fundamentar e manter o pós-estruturalismo como base crítico-teórica desta dissertação. A figura 71, representa graficamente os principais conceitos tratados nesse capítulo e o fio condutor pelo qual organizei meu raciocínio.

FIGURA 71 - REPRESENTAÇÃO GRÁFICO DO CAPÍTULO.



4 ANÁLISE DOS AUTORES CONTEMPORÂNEOS DO DESIGN GRÁFICO

Início esse capítulo debatendo os resultados que obtive através das análises dos autores contemporâneos do design gráfico que forneceram as informações necessárias para o preenchimento das fichas de características formalistas das quais foi possível traçar relações entre os autores analisados e o formalismo. A saber, respectivamente, a obra *Visual Thinking for Design* de Colin Ware; a obra *Gramática Visual*, de Christian Leborg; a obra *A schema for the study of graphic language*, de Michael Twyman, e a obra *Das coisas nascem coisas* de Bruno Munari. O conteúdo integral das fichas foi anexado ao final dessa dissertação para consulta detalhada e se encontra no apêndice E dessa dissertação. No texto que segue, me deterei na explanação de como interpretei os fragmentos de texto que apresentaram características formalistas para cada autor, a fim de expor quais das características formalistas I, II, III e IV se fizeram presentes, como e onde foram localizá-las.

4.1 ANÁLISE: VISUAL THINKING FOR DESIGN DE COLIN WARE.

De início, tratarei das características formalistas encontradas na obra *Visual thinking for design*, de Colin Ware. Os fragmentos retirados dela foram traduzidos por mim e os trechos na língua original mantive indicados em notas de rodapé. Logo no prefácio o autor apresenta a definição do que chama de pensamento visual, que fundamentará sua teoria. Para ele, esse conceito concebe a visão humana como um elemento ativo, que estaria continuamente organizando informações visuais observadas. Em suas palavras:

O processo de pensamento visual é um tipo de dança com o ambiente, com algumas informações armazenadas internamente e externamente. É compreendendo essa dança que podemos entender como o design obtém significado [...] Este é um livro sobre como pensamos visualmente e o que essa compreensão pode nos dizer sobre como projetar imagens visuais. Compreender a visão ativa nos diz quais cores e formas se destacarão claramente, como organizar o espaço e quando devemos usar imagens em vez de palavras para transmitir uma ideia. [...] O design pode carregar ideias de qualquer lugar, da arte e da cultura, assim como de gêneros específicos de design. A ciência pode enriquecer a mistura (Ware, 2008, p. x-xi)⁷⁷.

⁷⁷ The process of visual thinking is a kind of dance with the environment with some information stored internally and some externally and it is by understanding this dance that we can understand how graphic designs gain their meaning [...] It is a book about how we think visually and what understanding can tell us about how to design visual images. Understanding active vision tells us which colors and shapes will stand out clearly, how to organize space, and when we should use images instead of words to convey an idea. [...] Design can take ideas from anywhere, from art and culture as well as particular design genres. Science can enrich the mix (Ware, 2008, p. x-xi).

Ao longo do texto, o autor adiciona mais elementos à definição de pensamento visual e oferece exemplos e sugestões de sua ligação com o design gráfico. Basicamente, o pensamento visual seria o caminho pelo qual a informação visual seria processada no cérebro. A partir do entendimento das partes que dividem esse caminho em regiões cerebrais que processam a informação, seria possível entender a lógica de como a estrutura cerebral funciona e, com isso, projetar com maior eficiência. Segue Ware:

Este não é, no entanto, um livro sobre neurofisiologia, mas um livro sobre o pensamento visual. Sua finalidade é fornecer uma compreensão teórica de como percebemos, a fim de informar o processo de design. Os nomes são úteis, mas no final não importa exatamente onde algo acontece no cérebro; em vez disso, é importante saber que tipos de informação visual o cérebro pode processar com eficiência. [...] No geral, o objetivo é direcionar o caminho entre a simplificação excessiva e os detalhes neurofisiológicos. [...] O cérebro não é um processador holístico indiferenciado de informações, como se pensava. Em vez disso, ele é composto de várias regiões especializadas, cada uma dedicada a realizar alguma tarefa específica de processamento, como o direcionamento de movimentos oculares ou recursos de processamento. O pensamento visual vem das atividades coordenadas dessas regiões de processamento (Ware, 2008, p. 19)⁷⁸.

Essa perspectiva concebe o design gráfico sob uma ótica funcional pela qual o entendimento das partes que processam a informação no cérebro ofereceria princípios fundamentais para um pensamento visual que, por sua vez, seria capaz de organizar as informações de maneira eficaz. Esse pressuposto carrega em si a característica formalista *I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso*. Pois existe nele a premissa fundamental de que estamos sempre olhando o mundo a fim de solucionar problemas e, dentro desse argumento, o número de movimentos oculares que fazemos para obter as informações poderia ser medido como indicador de eficiência em uma lógica segundo a qual a economia dos movimentos evitaria frustrações. Conforme explica Ware:

A pesquisa visual não é uma atividade ocasional que ocorre apenas quando se perde alguma coisa. Por mantermos pouca informação em nossas cabeças, as buscas são

⁷⁸ This is not, however, a book about neurophysiology, but a book about visual thinking. Its purpose is to provide a theoretical understanding of how we perceive in order to inform the design process. The names are useful but ultimately it does not matter exactly where in the brain something happens; instead it is important to know what kinds of visual information the brain can process efficiently. [...] Overall the goal is to steer a path between oversimplification and overwhelming neurophysiological detail. [...] The brain is not a holistic undifferentiated processor of information, as was once thought. Instead, it is made up of a number of specialized regions, each devoted to carrying out some specific processing task, such as scheduling eye movements or processing features. Visual thinking comes about the coordinated activities of these processing regions (Ware, 2008, p. 19).

fundamentais para quase todos os que enxergam. Mesmo que, na maioria das vezes, não tenhamos consciência de que estamos fazendo isso, o mundo visual reavalia constantemente onde devemos olhar e seguir para a próxima fixação. [...] Existe muita diferença entre algo que pode ser localizado com um único movimento ocular e algo que leva cinco ou dez. No primeiro caso, o pensamento visual é fluido, e no segundo ele será ineficiente e frustrante (Ware, 2008, p. 41)⁷⁹.

Para o autor, portanto, o bom design seria aquele projetado a partir de uma lógica de solução de problemas, tendo o projeto como um facilitador em relação ao processamento da informação no cérebro. Nesse contexto, os conhecimentos sobre a percepção visual estariam fundamentados em pesquisas da neurociência, e teriam como ponto de partida o conceito de consultas visuais (*visual queries*) apresentado por Ware. Segundo esse conceito, o cérebro humano estaria sempre atento a identificar padrões de informação que seriam processados em diferentes níveis. Nesse processo, um direcionamento seletivo da informação seria feito para economizar energia cognitiva, mantendo a atenção apenas na tarefa realizada em um momento específico. Esse direcionamento da atenção seria, para o autor, uma característica essencial da visão e, para ele, o poder do pensamento visual estaria em entender o caminho pelo qual o cérebro realiza a seleção de padrões de informação. Segundo o autor:

O cérebro, como todos os sistemas biológicos, tornou-se otimizado ao longo de milênios de evolução. Os cérebros têm um alto nível de consumo de energia e devem ser mantidos tão pequenos quanto possível, ou nossas cabeças cairiam. Manter uma cópia do mundo em nossos cérebros seria um enorme, e completamente desnecessário, desperdício de recursos cognitivos. É muito mais eficiente ter acesso rápido ao mundo real - ver apenas o que atendemos e atender apenas ao que precisamos - para a tarefa em questão [...] O entendimento de que apenas experimentamos o mundo visual por uma base de *o que é preciso conhecer* leva a um modelo de percepção profundamente diferente, que surgiu apenas na última década, à medida que psicólogos e neurofisiologistas criaram novas técnicas para examinar o cérebro. De acordo com essa nova visão, o pensamento visual é um processo que concebe a atenção como sua própria essência. [...] O pensamento visual consiste em uma série de atos de atenção, impulsionando os movimentos dos olhos e sintonizando nossos circuitos que buscam por padrões. Esses atos de atenção são chamados de consultas visuais e entender como essas consultas visuais funcionam nos torna melhores designers. [...] De muitas maneiras, o real poder do pensamento visual reside na descoberta de padrões. Muitas vezes, ver um padrão é encontrar a solução para um problema. Ver o caminho até a porta nos diz como sair da sala, e esse caminho é essencialmente uma espécie de padrão visual. Da mesma forma, ver os tamanhos relativos de segmentos em um gráfico-pizza informa qual empresa possui as maiores participações de mercado [...] De certa forma, a procura

⁷⁹ Visual search is not an occasional activity only occurring when have lost something. Because we have so little information in our heads, search is something that is fundamental to almost all seeing. Even though we are mostly unaware that we are doing it, the visual world is being reassessed in terms of where we should look next on every fixation. [...] There is a world of difference between something that can be located with a single eye movement and one that takes five or ten. In the former case, visual thinking be fluid, in the latter, it will be inefficient and frustrating (Ware, 2008, p. 41).

de padrões é a essência do pensamento visual e, muitas vezes, perceber um padrão é resolver um problema (Ware, 2008, p. 2-3, 12, 45)⁸⁰.

Em Ware, o ato da percepção é ativo e tem o papel de selecionar a informação percebida de acordo com uma lógica funcional, isto é, baseada na tarefa que buscamos realizar em determinado momento. Nesse contexto, os processos do cérebro teriam o papel de “sintonizar” a visão a fim de captar padrões de informação que seriam mais relevantes para responder as necessidades dessa tarefa. Assim, existiria no cérebro um caminho hierárquico por meio do qual a informação seria processada e selecionada. Ao designer, significa que projetar segundo essa hierarquia melhoraria o entendimento da informação. Ao citar os caminhos pelo qual a seleção na percepção aconteceria, o autor menciona os estudos dos psicólogos da Gestalt e afirma que, para além dela, muito se pode aprender com a neurociência. Noutros termos, a mesma lógica da Gestalt, que organiza a percepção visual a partir de leis científicas, se fundamenta agora em novas descobertas da neurociência. Ware formula o princípio de que a percepção humana regeria as ações sob uma questão de necessidade, e a habilidade necessária ao designer seria, por conseguinte, a capacidade de entender a estrutura cerebral e projetar em conformidade com ela, de modo que o design seja efetivo. Ware detalha:

O cérebro não sabe que tem um ponto cego, assim como não sabe quão pouco do mundo vemos a cada momento. Isso é mais uma evidência de que ver não é de forma alguma o registro passivo de informações. Em vez disso, é ativo e construtivo. De modo geral, o ato de percepção é determinado por dois tipos de processos: de baixo para cima, impulsionados pela informação visual no padrão de luz que incide sobre a retina, e de cima para baixo, impulsionados pelas demandas de atenção, que por sua vez são determinadas pelas necessidades das tarefas. [...] Uma onda guiada por informações passa cada informação primeiro para a parte de trás do cérebro ao longo do nervo óptico, depois avança para o cérebro anterior, e uma atenção recua,

⁸⁰ The brain, like all biological systems, has become optimized over millennia of evolution. Brains have a very high level of energy consumption and must be kept as small as possible, or our heads would topple us over. Keeping a copy of the world in our brains would be a huge waste of cognitive resources and completely unnecessary. It is much more efficient to have rapid access to the actual world – to see only what we attend to and only attend to what we need – for the task at hand [...] The understanding that we only sample the visual world on a kind of need-to-know basis leads to a profoundly different model of perception, one that has only emerged over the last decade or so as psychologists and neurophysiologists have devised new techniques to probe the brain. According to this new view, visual thinking is a process that has the allocation of attention as its very essence. [...] Visual thinking consists of a series of acts of attention, driving eye movements and tuning our pattern-finding circuits. These acts of attention are called visual queries, and understanding how visual queries work are make us better designers [...] In many ways, the real power of visual thinking rests in pattern finding. Often to see a pattern is to find a solution to a problem. Seeing the path to the door tells us how to get out of the room, and that path is essentially a kind of visual pattern. Similarly, seeing the relative sizes of segments in a pie chart tells us which company has the greatest market shares. [...] In some ways, a pattern finding is very essence of visual thinking, and often to perceive a pattern is to solve a problem (Ware, 2008, p. 2-3, 12, 45).

aprimorando as informações mais relevantes e suprimindo informações menos relevantes. [...] O principal estágio de processamento ocorre depois que a informação chega ao córtex V1, tendo percorrido o nervo óptico. [...] O cérebro tem neurônios suficientes para associar, nesse estágio, cada parte do campo visual simultaneamente a cada tipo de informação. [...] Entender o processamento de recursos pode nos ajudar a criar símbolos que se destaquem. [...] No nível intermediário da hierarquia de processamento visual, as informações são usadas para construir padrões cada vez mais complexos. O espaço visual é dividido em regiões comuns de textura e cor, e longas cadeias de recursos se conectam para formar contornos contínuos. Entender como isso ocorre é crítico para o design, porque este é o nível no qual o espaço se torna organizado e diferentes elementos se conectam. Por setenta anos o trabalho da psicologia da Gestalt evidenciou isso (*gestalt* significa forma ou configuração em alemão). Mas também há muito o que aprendermos nos anos seguintes, ao pensarmos no advento da moderna neurociência que refina e aprofunda nossa compreensão. [...] No nível mais alto da hierarquia [...] o sistema que contém [...] um pequeno número de objetos visuais [...] é chamado de memória de trabalho visual. A pequena capacidade de memória visual de trabalho é a razão pela qual [...] a informação [...] se desloca [...] para dados relevantes da tarefa. [...] A razão pela qual podemos nos contentar com apenas três ou quatro objetos extraídos da confusão do mundo é que esses poucos objetos são feitos exatamente do que precisamos para nos ajudar a realizar a tarefa de um momento específico [...] Usamos a palavra atenção para descrever o processo de cima para baixo. Esse processo é impulsionado pela necessidade de atingir um objetivo. [...] Há também uma constante preparação de planos de ação (para que, se tivermos que agir, estajamos prontos) e planos de ação que estão sendo executados. [...] O que acabamos percebendo é que os resultados das informações que adquirimos sobre o mundo são fortemente tendenciosos de acordo com o que estamos tentando realizar. [...] A impressão geral que obtemos é a de que a consulta visual é um processo eficiente e qualificado, onde a percepção e a ação estão intimamente ligadas - o princípio dominante está no fato de recebermos só as informações de que precisamos, quando precisamos. [...] Entendendo o mundo por consultas visuais relativas ao momento, o objetivo do design da informação deve ser projetar aparatos para que as consultas visuais sejam processadas rápida e corretamente em todas as tarefas cognitivas importantes que o aparato pretende suportar. Isso tem várias ramificações importantes no design gráfico. A primeira é que, para fazer um design bem-sucedido, precisamos entender as tarefas cognitivas e as consultas visuais que um gráfico pretende ressaltar. [...] Fazemos consultas visuais toda vez que buscamos alguma informação visual que precisamos para realizar nossa tarefa cognitiva do momento. Entender quais consultas visuais são facilmente executadas é uma habilidade crítica para o designer. A habilidade especial dos designers não é tanto com o desenho ou software gráfico, embora estes sejam indubitavelmente úteis, mas o talento para analisar um design em termos de sua capacidade de atender as consultas visuais de outros. [...] O design eficaz deve começar com a análise visual de tarefas, determinar o conjunto de consultas visuais a serem amparadas pelo design e, em seguida, usar cor, forma e espaço para atender eficientemente a essas consultas (Ware, 2008, 8-9, 10-14, 21)⁸¹.

⁸¹ The brain does not know that it has a blind spot, just as it does not know how little of the world we see as each moment. That is more evidence that seeing is not at all the passive registration of information. Instead it is active and constructive. Broadly speaking, the act of perception is determined by two kinds of processes: bottom-up, driven by the visual information in the pattern of light falling on the retina, and top-down, driven by the demands of attention, which in turn are determined by the needs of the tasks. [...] An information-driven wave passes information first to the back of the brain along the optic nerve, then sweeps forward to the forebrain, and an attention sweeps back, enhancing the most relevant information and suppressing less relevant information. [...] The main feature processing stage occurs after information arrives in the V1 cortex, having traveled up the optic nerve. [...] The brain has sufficient neurons in this stage to process every part of the visual field simultaneously for each kind of feature information. [...] Understanding feature processing can help us design symbols that stand out distinctly. [...] At the intermediate level of the visual processing hierarchy, feature

O autor procura contextualizar o seu raciocínio relacionando o design a outros campos que envolvem a percepção visual, como o da arte, por exemplo. E salienta as diferenças entre os campos, a fim de não fazer afirmações unilaterais. Essa atitude, embora pareça preocupada em um exame contextual, depende de uma definição dos campos dada como verdade não contestada. Nesse raciocínio, o design teria compromisso com uma comunicação clara, enquanto a arte teria outros objetivos, como a beleza, por exemplo. Tal atitude carrega implicitamente duas características formalistas, são elas: *II. Valoriza um conceito através de um argumento de oposição binária* (entre arte e design), e *III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando regras de autonomia e autocrítica* (por tomar como autônomos os campos e separar aspectos da percepção visual que a eles supostamente interessam). Nas palavras de Ware:

É claro que este livro não é sobre o mesmo tipo de pensamento visual que se ocupa a arte, onde os objetivos são frequentemente opostos à clareza, mas ligados à beleza, ao impacto visual ou à investigação de um novo vocabulário de expressão. Por causa de sua natureza pioneira e exploratória, a arte de ponta geralmente fala apenas com pequenas panelinhas de pessoas, como colecionadores, críticos e galeristas. Este livro é sobre design gráfico, que fornece um canal para uma comunicação clara através do pensamento visual e atua como uma interface para os vastos recursos de informação do mundo moderno. Não significa, no entanto, que sua mensagem é inimiga da expressão criativa. Nunca existe uma única solução

information is used to construct increasingly complex patterns. Visual space is divided up into regions of common texture and color. Long chains of features become connected to form continuous contours. Understanding how this occurs is critical for design because this is the level at which space becomes organizer and different elements become linked have been understood for seventy year thought the work of Gestalt psychology (gestalt means form or configuration in German). But there is also much that we have learned in the intervening years thought the advent of modern neuroscience that refines and deepens our understanding. [...] At the top level of the hierarchy [...] the system that holds [...] a small number of visual objects [...] is called visual working memory. The small capacity of visual working memory is the reason why [...] the information [...] become displaced [...]to immediate task-relevant data. [...] The reason why we can make do with only three or four objects extracted from blooming buzzing confusion of the world is that these few objects are made up of exactly what we need to help us perform the task of the moment. [...] We use the word attention to describe top-down process. Top-down process are driven by the need to accomplish some goal. [...] There is also a constant priming of action plans (so that if we have to act, we are ready) and action plans that are being executed. [...] What we end up actually perceiving is the result of information about the world strongly biased according what we are attempting to accomplish. [...] The overall impression we get from this research is of a remarkably efficient, skilled visual process with perception and action closely linked – the dominant principle being that we only get the information we need, when we need it. [...] If we understand the world thought just-in-time visual queries, the goal of information design must be to design displays so that visual queries are processed both rapidly and correctly for every important cognitive task the display is intended to support. This has a number of important ramifications for graphic design. The first is that in order to do successful design we must understand the cognitive tasks and visual queries a graphic is intended to support [...] We make visual queries every time we search for some visual information that we need to carry out our cognitive task of the moment. Understanding what visual queries are easily executed is a critical skill for the designer. The special skill of designers is not so much skill with drawing or graphic design software, although these are undoubtedly useful, but the talent to analyze a design in terms of its ability to support the visual queries of others. [...] Effective design should start with visual task analysis, determine the set of visual queries to be supported by design, and then use color, form, and space to efficiently serve those queries (Ware, 2008, 8-9. 10-14, 21).

ótima para um problema de design, e sim uma enorme variedade de projetos claros e eficazes (Ware, 2008, p. 22)⁸².

Para Ware, ao separar o processo cerebral em partes, as etapas iniciais do processamento de informação visual aconteceriam no sistema de baixo nível, e seguiriam regras de percepção segundo as quais seria possível ao designer projetar símbolos gráficos que se destaquem facilmente, o que o autor chama de efeito *pop out*. Explica Ware:

O que é preciso para criar um símbolo gráfico que possa ser encontrado rapidamente? Como algo pode ser destacado? O problema para o designer é garantir que todas as consultas visuais possam ser efetiva e rapidamente atendidas. Na prática, isso significa garantir que o significado semântico dos objetos gráficos que compõem um design tenha um certo nível de proeminência. As consultas visuais mais importantes e frequentes devem ser compostas por objetos visualmente mais distintos. As leis perceptivas da distinção visual baseiam-se no processamento inicial de baixo nível no sistema visual (Ware, 2008, p. 23-24)⁸³.

Assim, a partir de uma dada tarefa, como, por exemplo, a de encontrar laranjas ou tomates, o autor argumenta que o dispositivo da visão humana estaria predisposto a encontrar características visuais que corroborem com a tarefa em questão. Para ele, existe um aspecto determinado nas consultas visuais, e é a partir desse aspecto que seria possível ao designer projetar um símbolo visual que programasse os movimentos oculares do observador. Em suas palavras:

A busca visual não é aleatória [...] Na busca por tomates, todos os fragmentos vermelhos no campo visual do pesquisador tornam-se candidatos a movimentos oculares, e isso faz com que os neurônios sensíveis ao vermelho gritem mais alto e sejam ativados primeiro. O mesmo mecanismo de predisposição também se aplica a qualquer outro recurso processado pelo córtex visual primário, incluindo orientação, tamanho e movimento. Sabendo o que o córtex visual primário nos diz, torna-se mais fácil encontrar um alvo visual. Esse é o ponto importante aqui. [...] Os efeitos

⁸² It should be clear that this book is not about the kind of visual thinking that goes into fine art where the goals are frequently the opposite of clarity, but rather beauty, visual impact, or an investigation of a new vocabulary of expression. Because of its exploratory, pioneering nature, leading-edge art often speaks only to small cliques of insiders, collectors, critics, and gallery owners. This book is about graphic design that provides a channel for clear communication that supports visual thinking and acts as an interface to the vast information resources of the modern world. This should not, however, imply that its message is the enemy of creative expression. There is never a single optimal solution to a design problem, but rather a huge variety of alternative clear effective designs (Ware, 2008, p. 22).

⁸³ What does it take to make a graphic symbol that can be found rapidly? How can something be highlighted? The problem for the designer is to ensure all visual queries can be effectively and rapidly served. In practice, this means ensuring that semantically meaningful graphic objects that make up a design each has right amount of salience. The most important and frequent visual queries should be supported with the most visually distinct objects. The perceptual laws of visual distinctness are based on the low-level early-stage processing in the visual system (Ware, 2008, p. 23-24).

de *pop-out* dependem da relação entre o objeto da pesquisa visual com os objetos que o cercam. Se esse alvo for distinto para algum canal de características do córtex visual primário, podemos programar um movimento ocular para que se torne o centro de fixação. [...] A distinção visual tem tanto a ver com as características visuais do ambiente de um objeto quanto com as características do próprio objeto. É o grau de contraste entre um objeto e seus arredores que o torna distinto. [...] As características que levam ao *pop out* são cor, orientação, tamanho, movimento e profundidade estereoscópica [...]. Se você quiser fazer algo fácil de encontrar, faça-o diferente de seu entorno e de acordo com algum canal visual primário. Dê uma cor substancialmente diferente de todas as outras ali dispostas. Faça uma forma curva quando todas as outras formas estiverem retas; faça a única coisa que pisca ou se move, e assim por diante. [...] As características que se destacam são programações do cérebro e não são aprendidas (Ware, 2008, p. 26-33)⁸⁴.

As características formalistas I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso, e II. Valoriza um conceito através de um argumento de oposição binária, aparecem também quando o autor busca contrapor a clareza da mensagem ao excesso de estilo, sob o argumento de que o cérebro não conseguiria consultar mais de dois ou três símbolos ao mesmo tempo, e fundamenta essa declaração sob o pretexto de haver nisso um custo cognitivo. Argumenta Ware:

É um desafio criar um design com mais de dois ou três símbolos de modo que cada um suporte uma busca rápida. Criar um aparato contendo mais de oito a dez símbolos pesquisáveis independentemente é provavelmente impossível, pelo simples fato de que não há canais suficientes disponíveis. [...] Há uma troca inerente entre o estilo e a clareza que todo designer deve aceitar. [...] É fácil construir um conjunto de símbolos estilisticamente consistente usando sete cores diferentes ou sete formas diferentes, mas há um custo cognitivo em fazê-lo (Ware, 2008, p. 34-35).⁸⁵

⁸⁴ Visual search is not random [...] In search for tomatoes all red patches in the visual field of the searcher become candidates for eye movements, and the one that causes red-sensitive neurons to shout the loudest will be visited first. The same biased shouting mechanism also applies to any of the feature types processed by the primary visual cortex, including orientation, size, and motion. The important point here is that knowing what the primary visual cortex does tells us what is easy to find in a visual search. [...] Pop-out effects depend on the relationship of visual search target to the other objects that surround it. If that target is distinct in some feature channel of the primary visual cortex we can program an eye movement so that it becomes the center of fixation. [...] Visual distinctness has as much to do with the visual characteristics of the environment of an object as the characteristics of the object itself. It is the degree of feature-level contrast between an object and its surroundings that make it distinct. [...] The simple features that lead to pop out are color, orientation, size, motion, and stereoscopic depth. [...] If you want to make something easy to find, make it different from its surroundings according to some primary visual channel. Give it a color that is substantially different from all other sizes. Make it a curved shape when all other shapes are straight; make it the only thing blinking or moving, and so on. [...] The features that pop out are hardwired in the brain, not learned (Ware, 2008, p. 26-33).

⁸⁵ It is a challenge to create a design having more than two or three symbols so that each one will support rapid pop-out searching. Creating a display containing more than eight to ten independently searchable symbols is probably impossible simply because there are not enough channels available. [...] There is an inherent tradeoff between stylistic consistency and overall clarity that every designer must come to terms with. [...] It is easy to construct a stylistically consistent symbol set using either seven different colors or seven different shapes, but there is a cognitive cost in doing it (Ware, 2008, p. 34-35).

Ao avançar nos capítulos do livro, Ware apresenta mais detalhadamente a cadeia de processos pelo qual o cérebro processa a informação visual. Grosso modo, nos processos V1 e V2 processamos padrões visuais simples e suas relações no espaço bidimensional; depois, os padrões vão se tornando mais complexos e são influenciados pela experiência individual do observador, especialmente nos processos chamados V4 e T1. Para além da Gestalt, o autor admite que a influência subjetiva interfere na observação; no entanto, ainda assim ele generaliza os processos iniciais a partir de conceitos universais, o que configura a característica formalista *IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais*. É o que fica claro no trecho:

À medida que avançamos a cadeia de processamento de V1 para V4, e para o córtex de T1, os efeitos da experiência individual tornam-se mais aparentes. Todos os ambientes humanos têm objetos com bordas bem definidas, e essa experiência comum significa que, no início da vida, todos desenvolvem um conjunto de detectores simples orientados em sua V1. [...] Quanto mais velhos ficamos, pior fica para aprendermos novos padrões, e isso parece ser especialmente verdadeiro para os estágios iniciais do processamento neural. Existem também algumas diferenças na quantidade de experiências que temos com padrões simples. [...] mas são diferenças relativamente pequenas. Deixando de lado as pessoas com problemas visuais e nos concentrando nos moradores urbanos, ao nível de V1 todos são praticamente iguais, e isso significa que as regras de design baseadas nas propriedades V1 serão universais (Ware, 2008, p. 54)⁸⁶.

O cérebro humano, segundo Ware, ao processar padrões complexos, lidaria com a informação através de uma lógica cartesiana, ou seja, quebraria um padrão complexo em pequenas partes simplificadas e analisaria cada uma delas separadamente para entender o padrão total. Ware:

Realizar consultas visuais em padrões mais complexos do que um único pedaço apreensível requer recursos de atenção substancialmente maiores e uma série de fixações. Quando o padrão é mais complexo do que um único fragmento, a consulta

⁸⁶ As we move up the processing chain from V1 to V4 and on to the IT cortex, the effects of individual experience become more apparent. All human environments have objects with well-defined edges, and this common experience means that early in life everyone develops a set of simple oriented feature detectors in their V1. [...] The older we get, the worse we are at learning new patterns, and this seems to be especially true for the early stages of neural processing. There are also some differences in how much experience we have with simple patterns. [...] But these are relatively small differences. Leaving aside people with special visual problems, and concentrating on urban dwellers, at the level of V1 everyone is pretty much the same, and this means that design rules based on V1 properties will be universal (Ware, 2008, p. 54).

visual deve ser dividida em uma série de subconsultas, cada uma delas sendo sanada, ou não, por uma fixação separada (Ware, 2008, p. 56)⁸⁷.

As características espaciais de relacionamento entre os objetos poderiam interferir na leitura de padrões complexos a partir de agrupamento, sobreposição, aproximação etc., conceitos semelhantes às leis da Gestalt, porém, agora tratados sob a perspectiva neurocientífica de canais de processamento visual. Para além do aspecto sintático das relações entre os objetos, o autor aborda também as relações semânticas entre objetos e seus significados. O termo linguagem visual formulado por autores que abordaram a percepção sob a perspectiva da Gestalt⁸⁸ não aparece em Ware; aparece, no entanto, o termo linguagem do design. Tal sistema de linguagem estaria fundamentado no conceito de consultas visuais, pois encontrar padrões seria a essência da linguagem do design, mesmo que esses padrões não sejam visuais, como padrões verbais relacionados semanticamente com a imagem gráfica. Explícito nesse conceito está a característica formalista III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando regras de autonomia e autocrítica. Nas palavras de Ware:

Na maioria das vezes, quando vemos padrões em desenhos gráficos, contamos com o mesmo maquinário neural usado para interpretar o ambiente cotidiano. Há, no entanto, uma camada de significado - um tipo de semântica natural - construída sobre isso. Por exemplo, usamos uma forma gráfica grande para representar uma elevada quantidade em um gráfico de barras. Usamos algo graficamente anexado a outro objeto para mostrar que isso faz parte dele. Essas semânticas naturais permeiam nossa linguagem falada, assim como a linguagem do design. [...] Mesmo quando falamos de idéias abstratas, inerentemente não-espaciais, frases conectadas, construídas, contidas são tão comuns que nem sequer as consideramos metafóricas. [...] Encontrar padrões é a essência de como entendemos o mundo. Em um sentido fundamental, o cérebro pode ser pensado como um conjunto de módulos de processamento de padrões interconectados. Padrões de entrada do mundo visual ativam padrões de resposta, como sequências de movimentos oculares. O processamento do pensamento visual também envolve interação entre padrões de atividade nos centros de processamento verbal, não visual, do cérebro. Embora a descoberta de padrões seja algo que todos possam fazer, porque é uma parte fundamental do processo de ver, os designers devem ter uma habilidade adicional. Eles devem ver criticamente (Ware, 2008, p. 62-63)⁸⁹.

⁸⁷ Performing visual queries on patterns that are more complex than a single apprehendable chunk requires substantially greater attentional resources and a series of fixations. When the pattern is more complex than a single chunk the visual query must be broken up into a series of subqueries, each of which is satisfied, or not, by a separate fixation (Ware, 2008, p. 54).

⁸⁸ A linguagem visual de Rudolf Arnheim e Donis A. Dondis foi tratada com profundidade do capítulo Formalismo e design gráfico dessa dissertação.

⁸⁹ For the most part, when we see patterns in graphic designs we are relying on the same neural machinery that is used to interpret the everyday environment. There is, however, a layer of meaning – a kind of natural semantics – built on top of this. For example, we use a big graphical shape to represent a large quantity in a bar chart. We use something graphically attached to another object to show that it part of it. These natural semantics permeate our spoken language, as well as the language of design. Even when we talk about abstract, inherently non-spatial ideas, phrases such as connected to, built on, contained within are so common that we do not even

A característica formalista *I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso*, aparece também ao longo do capítulo em que Ware aborda o processamento da cor no cérebro humano: a ênfase funcional fica evidente quando o autor submete o uso das cores à clareza da informação. Com base nessa narrativa, ele afirma que, no design, o uso das cores deve estar restrito à eficácia para evitar confusão. Ware:

O restante deste capítulo é dedicado à aplicação da teoria das cores na elaboração de um conjunto de princípios para o uso da cor no design. A abordagem é utilitária, enfatizando a clareza e o suporte a tarefas visuais, mas não deve impedir que os designers criem gráficos que sejam visualmente agradáveis. Há um enorme espaço para a criatividade dentro da estrutura funcional desenvolvida aqui (Ware, 2008, p. 75)⁹⁰.

A característica formalista *II. Valoriza um conceito através de um argumento de oposição binária*, é usado também quando o autor valoriza exemplos de uso de cores através do que considera bom e mal. Assim, explica que o bom design de cores deveria ser pensado segundo sua efetividade, em contraposição ao mal design que não seria eficaz por possuir cores demais, o que retoma novamente a característica formalista *I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso*. Isso fica evidente no trecho a seguir:

Ao projetar códigos de cores, as considerações principais devem ser duas: a distinção visual, para suportar operações de pesquisa visual, e o aprendizado, de modo que cores específicas representem entidades particulares. Quando a capacidade de aprendizado é o problema, é importante usar os matizes exclusivos primeiro - vermelho, verde, amarelo e azul -, seguidos por outras cores que tenham nomes relativamente consistentes: rosa, marrom, laranja, cinza e roxo. Existem limites estritos de quantas cores podem ser usadas efetivamente como códigos. [...] A principal razão pela qual não podemos usar muitas cores é que os fundos podem distorcer a aparência da cor do símbolo pesquisado, levando à confusão. Para suportar efetivamente uma pesquisa visual, as cores do fundo e os outros símbolos do conjunto são tão importantes quanto o símbolo que está sendo pesquisado. Quando realizamos uma busca visual por um objeto que tenha uma determinada cor, nossos cérebros sintonizam nossos sistemas visuais para que os neurônios sensíveis

think of them as metaphoric. [...] Finding patterns is the essence of how we make sense of the world. In a fundamental sense, the brain can be thought of as a set of interconnected pattern-processing modules. Input patterns from the visual world activate patterns of responding, such as sequences of eye movements. The processing of visual thinking also involves interplay between patterns of activity in the non-visual verbal processing centers of the brain. Although pattern finding is something that everyone can do because it is a fundamental part of the process of seeing, designers must have an additional skill. They must see critically (Ware, 2008, p. 62-63).

⁹⁰ The remainder of this chapter is devoted to applying color theory in elaborating a set of principles for the use of color in design. The approach is utilitarian, emphasizing clarity and support for visual tasks, but should not prevent designers from creating graphics that are visually delightful. There is a huge scope for creativity within the functional framework developed here (Ware, 2008, p. 75).

a essa cor “gritem mais alto” que neurônios que sintonizam outras. [...] [Ao comparar dois exemplos, conclui] BOM. Este exemplo usa alta saturação (cores fortes) para codificar áreas pequenas, como símbolos e linhas. Áreas de fundo maiores são todas claras e de baixa saturação. Uma borda contrastante preta é usada para separar o círculo amarelo de seu fundo porque ambos têm luminância semelhante. MAU. Este exemplo mostra o que acontece quando as cores usadas para pequenas áreas e grandes áreas são trocadas. Os códigos de cores usados para os símbolos e linhas são difíceis de discriminar devido aos efeitos de contraste. Além de ser completamente ineficaz, o segundo exemplo geralmente seria considerado pouco atrativo (Ware, 2008, p. 77, 79)⁹¹.

Em relação às cores, a característica formalista *IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais*, aparece como argumento unificador. Embora Ware afirme que existam diferenças no aspecto de como os seres-humanos percebem as cores, ele sugere que existam características universais compartilhadas, tanto para nomear as categorias de cores, quanto para o entendimento semântico de aspectos quantitativos, respeitando os diferentes significados culturais. Nas palavras do autor:

Embora possa haver diferenças individuais muito grandes em como as pessoas percebem as cores, quando se trata de rotulá-las com palavras, parece que temos um sistema compartilhado. [...] As cores são muitas vezes usadas simbolicamente. Na cultura ocidental, o vermelho representa perigo, calor e parada; verde representa ir, segurança e renovação; azul representa frio; branco representa pureza e assim por diante. [...] Designers para mercados internacionais devem levar em conta esses simbolismos de cores. Outros mapeamentos semânticos relacionados à quantidade são mais universais. Quantidades maiores são geralmente mapeadas para cores mais distintas. Isso significa visualmente que cores mais saturadas devem ser usadas para representar maior quantidade. Da mesma forma, cores mais escuras em um fundo claro ou cores mais claras em um fundo escuro podem ser usadas para indicar uma quantidade maior (Ware, 2008, p. 77, 84)⁹².

⁹¹ In the design of color codes, the two primary considerations must be visual distinctness, to support visual search operations, and learnability, so that particular colors come to “stand for” particular entities. When learnability is the issue, it is important to use the unique hues first – red, green, yellow, and blue – followed by other colors that have relatively consistent names: pink, brown, orange, grey, and purple. There are strict limits as to how many colors can be used effectively as codes. [...] The main reason why we cannot use more colors is that the backgrounds can distort the appearance of a small patch of symbol color leading to the confusion of one symbol with another. To effectively support visual search the colors of the background and the other symbols in the set are as important as the symbol being searched. When we conduct a visual search for an object having a particular color our brains tune our visual systems so that neurons sensitive to that hue get to “shout louder” than neurons sensitive to other colors. [...] Good. This example uses high saturation (strong colors) to code small areas such as symbols and lines. Larger background areas are all light and low saturation. A black contrasting border is used to separate the yellow circle from its background because both have similar luminance. Bad. This example shows what happens when the colors used for small areas and large areas are switched. The color codes used for the symbols and lines are difficult to discriminate because of contrast effects. Besides being completely ineffective the second example would generally be regarded as unattractive (Ware, 2008, p. 77, 79).

⁹² Although there may be quite large individual differences in how people perceive colors, when it comes to labeling them with words we appear to have a shared system. [...] Colors are often used symbolically. In western culture, red represents danger, heat, and stop; green represents go, safety, and renewal; blue represents cold; white represents purity, and so on. [...] Designers for international markets must take such color symbolisms into account. Other semantic mappings relating to quantity be more universal. Quantities that are larger should generally be mapped to colors that are more distinct. This visually means that more saturated

A rivalidade entre a clareza da informação e a beleza é justificada pelo autor pela noção de estética funcional, ou seja, o uso das cores seria guiado pela funcionalidade da informação e não pela beleza. O que caracteriza a característica formalista *I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso*, e *II. Valoriza um conceito através de um argumento de oposição binária*. Ware:

A estética funcional da cor pode ser reduzida a um número notavelmente pequeno de diretrizes. [...] O design da cor é sutil e pode ser uma fonte de beleza e prazer ou desgosto e irritação. Principalmente isso é uma questão de gosto socialmente construído - não há padrões absolutos. Nosso objetivo neste livro é encontrar a base da estética funcional na fiação do cérebro e, infelizmente, temos pouco a dizer sobre a beleza (Ware, 2008, p. 84-85)⁹³.

A noção de estética funcional é usada também para valorizar a clareza da informação bidimensional em detrimento da confusão gerada por um ambiente tridimensional. O que retoma novamente as características formalistas *I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso*, e *II. Valoriza um conceito através de um argumento de oposição binária*. Nesse contexto, seria mais eficiente projetar em duas dimensões para evitar o custo cognitivo referente ao movimento necessário para acessar informações ocultadas pela profundidade. Como explicado no trecho a seguir:

A estética funcional do espaço está relacionada ao custo de acesso à informação. Embora vivamos em três dimensões, sempre vemos o mundo de um ponto de vista particular, e sempre é mais rápido redirecionar nosso olhar para obter novas informações do que mover a cabeça ou todo o nosso corpo. O espaço perceptivo é achatado em termos de seu conteúdo de informação [...] Os mecanismos de processamento de padrões do cérebro operam em uma imagem bidimensional na retina, o que significa que a informação bidimensional do plano de imagem é analisada de forma mais eficiente do que uma informação com profundidade. [...] O conjunto de princípios de design que leva em consideração a estrutura espaço-tempo da percepção é chamado de design de 2.5 dimensões. [...] O uso fragmentado das pistas de profundidade faz parte do design de 2.5 dimensões; no entanto, o layout de objetos e padrões tais como eles aparecem no plano da imagem devem ser o foco primário do design. [...] Confusões da informação tridimensional devem ser especialmente evitadas, pois leva muito tempo para as pessoas gerarem um mapa mental de um espaço tridimensional. Por outro lado, um design bidimensional com

colors should be used to represent greater quantity. Similarly, darker colors on a light background or lighter colors on a dark background can be used to indicate greater quantity (Ware, 2008, p. 77, 84).

⁹³ The functional aesthetics of color can be reduced to a remarkably small number of guidelines. [...] Color design is subtle and can be a source of beauty and pleasure or disgust and irritation. Mostly this is a matter of socially constructed taste – there are no absolute standards. Our goal in this book is to find the bedrock of functional aesthetics in the wiring of the brain, and sadly, we have little to say about beauty (Ware, 2008, p. 84-85).

um uso criterioso de profundidade pode ser útil, pois permite maneiras efetivas de sobrepor informações (Ware, 2008, p. 97, 105-106)⁹⁴.

Em Ware, o movimento ocular é visto como um custo, e para um design ser eficiente a informação deve ser acessada com o mínimo de movimentos possíveis. Essa lógica econômica justificada pelo custo cognitivo corrobora a metanarrativa que valoriza a funcionalidade no design e aponta para a característica formalista *I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso*. Nas palavras de Ware:

O movimento através do espaço pode ser considerado como um custo cognitivo. [...] Sob esta luz, é útil rever os custos básicos de alguns modos comuns de acesso à informação. [...] Alguns designers de interfaces de computador literalmente contam tais custos para a execução de uma tarefa específica - quantos movimentos do mouse, quantos movimentos oculares, quantos toques de tecla e assim por diante. [...] O design de aplicativos interativos para computador possui opções relacionadas ao custo do acesso à informação. O custo dos movimentos dos olhos pode ser comparado com o custo de um clique do mouse. O custo de caminhar virtualmente pode ser comparado ao custo de voar ou aumentar o zoom. Ter uma compreensão das várias compensações envolvidas em fazer essas escolhas é fundamental na elaboração de ferramentas cognitivas eficazes. [...] Eficiência cognitiva pura nunca é apenas um problema de design, é algo que sempre deve ser levado em conta (Ware, 2008, p. 104, 106)⁹⁵.

O pensamento cartesiano aparece também quando o autor cita a teoria *geon* de Irving Biederman: segundo essa teoria, o entendimento da imagem de um objeto tridimensional se

⁹⁴ The functional aesthetics of space are related to the cost of accessing information. Although we live in three dimensions, we always see the world from a particular viewpoint, and it is always faster to redirect our gaze to get new information than to move heads or our whole bodies. Perceptual space is also flattened in terms of its information content [...] The pattern-processing mechanisms of the brain operate on the two-dimensional retinal image which means that two-dimensional image plane information is analysed much more efficiently than depth information. [...] The set of design principles that takes the space-time structure of perception into account is called 2.5-dimension design. [...] The piecemeal use of depth cues is part of 2.5-dimension design; however, the layout of objects and patterns as they appear in the image plane should be the primary design consideration. [...] Three-dimensional information mazes are especially to be avoided since it takes people a long time to generate a mental map of such a space. On the other hand, a primarily two-dimensional design with a judicious use of depth can be useful because it allows for effective ways of layering information (Ware, 2008, p. 97, 105-106)

⁹⁵ Moving through space can be regarded as a cognitive cost. [...] In this light, it is useful to review the basic costs of some common modes of information access. [...] Some designers of computer interfaces literally count such costs for the execution of a particular task – how many mouse movements, how many eye movements, how many keystrokes, and so on. [...] The design of interactive computer-based application has options relating to the cost of information access. The cost of eye movements can be compared together with the cost of a mouse click. The cost of virtually walking can be compared to the cost of flying or zooming. Having an understanding of the various tradeoffs involved in making these choices is critical in designing effective cognitive tools [...] Pure cognitive efficiency is never only design issue, it is always something that should be taken into account. (Ware, 2008, p. 104, 106).

daria pelo entendimento de sua estrutura, ou seja, uma quebra abstrata do objeto complexo nas pequenas partes geométricas básicas que o formam. Com base nesse conceito, Ware acredita que um design, para evitar confusão, deve mostrar com clareza os pontos que conectam as partes básicas de um objeto complexo. Em suas palavras:

A teoria do *geon* é provavelmente a mais controversa das teorias aqui discutidas. Poucos pesquisadores acreditam que os neurônios respondem ao conjunto de três dimensões primitivas que Biederman propôs. No entanto, há fortes evidências de que percebemos a maneira pela qual partes dos objetos estão interconectadas - o esqueleto estrutural na teoria de Biederman. Objetos podem ser identificados muito mais rapidamente se forem apresentados em visões que revelam claramente as conexões entre as partes que os compõem. Por essa razão, no design é sempre uma boa ideia tornar claros os pontos que conectam as partes de objetos (Ware, 2008, p. 111)⁹⁶.

Ao longo do livro o autor aborda também o papel da memória na percepção. Ela, somada ao conceito cartesiano da divisão em partes, leva Ware a valorizar tipos de representação visual formados por estereótipos já memorizados, pelo motivo funcional de que a informação seria rapidamente reconhecida se as partes que compõem a imagem refletissem padrões já memorizados. Implícita nessa ideia estão os conceitos formalistas *I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso*, e *II. Valoriza um conceito através de um argumento de oposição binária*, onde imagens compostas por estereótipos abstratos, como as pinturas de baixo-relevo egípcias que distorcem a figura humana para mostrar claramente todos os membros do corpo no plano bidimensional, seriam mais eficazes do que imagens da figura-humana em situações estranhas à memória, como as pinturas surrealistas e o uso de perspectivas em ângulos inusuais. Nas palavras de Ware:

Os exemplares típicos de uma classe de objeto são identificados mais rapidamente porque os padrões visuais correspondentes (já memorizados) são mais fortemente codificados. [...] Para resumir, se queremos que os objetos sejam identificados com rapidez e confiabilidade, eles devem ser membros típicos de uma classe e mostrados em um ponto de vista típico. [...] A visão de um entalhe em baixo-relevo no Templo de Kom Ombo no Egito tem figuras dispostas de modo que todas as suas partes importantes são visíveis. Mãos, pés, cabeças e ombros são dados em visualizações

⁹⁶ The geon theory is probably the most controversial of the theories that are discussed here. Few researchers believe that neurons respond to exactly the set of three-dimensional primitives that Biederman proposed. However, there is strong evidence that we perceive the way parts of objects are interconnected – the structural skeleton in Biederman’s theory. Objects can be identified far more rapidly if they are presented in views that clearly reveal the connections between component parts. For this reason, in design, it is always a good idea to make the connection points between parts of objects as clear as possible (Ware, 2008, p. 111).

de estereótipos. Da mesma forma, as conexões entre esses componentes são todas claras (Ware, 2008, p. 121-122)⁹⁷.

No contexto da memória apresentado por Ware, o pensamento visual seria uma sequência de processos de memória (motora, verbal e etc.) desencadeados por padrões visuais observados. Ou seja, no pensamento visual, um padrão imagético ativaria os comportamentos que foram eficazes para resolver tarefas em situações semelhantes já vivenciadas e memorizadas pelo indivíduo. Essa concepção relaciona a percepção de imagens a padrões de comportamento memorizados sob uma ótica de resolução de problemas. Está implícita aqui uma narrativa determinante onde um projeto de design, para ser eficaz, poderia extrair comportamentos de um indivíduo por meio de processos de reflexos comportamentais, o que endossa a característica formalista *I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso*. Nas palavras do autor:

O processo de pensamento visual é muito diverso porque o que pensamos é também muito diversificado. Grande parte do pensamento visual envolve interações situadas com o mundo. Considere por um momento os três exemplos: ler um gráfico de barras estatístico, trafegar em uma via expressa com um automóvel e discutir um projeto em uma reunião cara-a-cara. Tais situações parecem muito diferentes entre si, mas cada qual requer a interpretação de informação visual e uma sequência estruturada de ações derivadas dessa informação. Cada uma dessas atividades envolve padrões de ação cognitiva que são refinados e consolidados ao realizarmos o ato com sucesso. Elas também são refinadas e consolidadas quando erros são cometidos, reconhecidos e corrigidos. Os procedimentos de pensamento visual reaplicam padrões de memória armazenados como sequências de ação. É isso o que constitui a habilidade do pensamento visual. [...] Por exemplo, entrar em uma autoestrada irá realçar e consolidar os padrões neurais que levam a uma sequência específica de movimentos oculares, movimentos da cabeça, processamento visual do padrão de veículos em movimento e movimentos de direção que produziram resultados bem-sucedidos. Interpretar um gráfico de barras e chegar a uma conclusão útil em uma estratégia de negócios, por sua vez, produzirá uma recompensa cognitiva interna e, da mesma forma, aumentará os padrões neurais que ocorreram durante a interpretação. Um diálogo bem-sucedido com um colega de trabalho (envolvendo interpretar visualmente expressões faciais) pode render uma recompensa social externalizada por um sorriso. Em cada caso, a recompensa reforça os caminhos de memória que sustentam uma sequência de ativação neural subjacente ao processamento da informação. [...] No pensamento visual, a

⁹⁷ The most typical exemplars of an object class are identified faster because the corresponding visual patterns (already memorized) are more strongly encoded. [...] To summarize, if we want objects to be rapidly and reliably identified, they should be typical members of their class and shown from a typical viewpoint. [...] The view of a low-relief carving in the Kom Ombo Temple in Egypt has figures arranged so that all their important parts are visible. Hands, feet, heads, and shoulders are all given in stereotypes views. Likewise, the connections between these components are all clear (Ware, 2008, p. 121-122).

percepção é um tipo de sequência de ação cognitiva, não um registro estático do mundo externo (Ware, 2008, p. 116-118)⁹⁸.

A característica formalista *IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais*, aparece também quando Ware trata de memórias emotivas. Para ele, algumas associações emotivas seriam universais, como sensações positivas relacionadas a crianças e animais fofos. Com essa premissa, o autor sugere que o uso de imagens emotivas seria uma ferramenta eficaz para obter a atenção do público, mantendo implícita a característica formalista *I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso*. Ware:

Certos tipos de cenas e objetos têm fortes associações emotivas. Alguns são universais. A maioria das pessoas tem associações positivas com crianças e animais fofos. Mas muitas outras imagens suscitam associações individuais muito mais variadas. [...] Sem alguma valência emocional, muitas apresentações não serão eficazes simplesmente porque o público não se importará. Adicionar imagens emotivas pode transformar um público desinteressado em um público atento (Ware, 2008, p. 124-125)⁹⁹.

Ao tratar de linguagem, Ware concebe os meios de expressão para além da dicotomia visual e verbal. Buscando ser mais abrangente, o autor reformula o conceito a partir de duas formas de expressão, a simbólica e a lógica. A simbólica daria conta dos símbolos aprendidos socialmente, e a lógica seria baseada na linguagem e apareceria de formas diferentes: a lógica visual e a lógica verbal. A lógica visual operaria por uma necessidade de encontrar padrões, e a verbal ou escrita,

⁹⁸ The process of visual thinking are very diverse, because what we think about is very diverse. Most visual thinking involves situated interactions with the world. Consider for a moment the following three examples: reading a statistical bar chart, merging onto an expressway in an automobile, and discussing a project in a face-to-face meeting. These seem very different, but each requires the interpretation of visual information and a structured sequence of actions depending on the information. Each is a skilled activity involving patterns of cognitive action that are refined and consolidated every time we perform the act successfully. They are also refined and consolidated when mistakes are made, recognized, and corrected. Visual thinking procedures re-apply memory patterns that have been stored as action sequences. This is what constitutes the skill of visual thinking. [...] For example, making it onto the freeway smoothly will enhance and consolidate the neural patterns that lead to the particular sequence of eye movements, head movements, visual processing of the pattern of moving vehicles, and steering movements that yielded the successful outcome. Interpreting a bar chart and coming to a useful conclusion, perhaps about a business strategy, will yield an internal cognitive reward and similarly enhance the neural patterns that occurred during the interpretation. A successful dialogue with a co-worker (involving visually interpreting facial expression) may yield an external social reward in the form of a smile. In each case, the reward strengthens the pathways supporting a neural activation sequence that underlies the processing of information. [...] In visual thinking, perception is a kind of cognitive action sequence, not some static registering of the external world (Ware, 2008, p. 116-118).

⁹⁹ Certain kinds of scenes and objects have strong emotive associations. Some are universal. Most people have positive associations for cute children and animals. But many other images have far more varied individual associations. [...] Without some emotional valence many presentations will not be effective simply because the audience will not care. Adding emotive images can turn a disinterested audience into an attentive audience (Ware, 2008, p. 124-125).

por expressões linguísticas abstratas. Ao projetar, um designer utilizaria ambas as lógicas de acordo com o problema em questão. Embora exista nessa abordagem um olhar mais abrangente do que a simples oposição visual e verbal, Ware argumenta que uma parte da percepção seria inata e derivada direta da evolução, enquanto outra seria aprendida por convenção social. Essa afirmação, ainda que mais abrangente, mantém a ideia de que uma parte da percepção possuiria características naturais, em especial no tocante à detecção de padrões visuais. Ainda que os argumentos sejam mais amplos, é possível encontrar aqui a característica formalista IV. *Defende conceitos universais, naturais e atemporais*, pois, a partir de uma premissa naturalizante (percepção inata e derivada da evolução), o autor traçará diretrizes valorativas para o design. Como fica claro no trecho a seguir:

Um bom design não é sobre imagens versus palavras. [...] Precisamos de uma maneira clara de distinguir o pensamento visual que acompanha a expressão gráfica e outras formas de pensamento, especialmente as formas vinculadas à linguagem. [...] Uma distinção básica entre os modos de expressão pode ser entendida como simbólica e lógica. [...] O pensamento visual tem por base a percepção de padrões e não de símbolos aprendidos. Nossa compreensão do significado através dos padrões não vem de convenção social. Nossa maquinaria perceptual vem parcialmente da evolução, por parte de nossas experiências visuais ao interagimos com o mundo; em outras palavras, nossa percepção padrão é em parte inata e parcialmente aprendida. Quando vemos padrões gráficos, objetos e conexões são percebidos usando essa combinação de processo perceptivo (simbólica e lógica). Padrões transmitem significados que não são arbitrários e nem socialmente determinados [...] A representação visual pode incorporar um tipo de lógica, mas ela é muito diferente da lógica mais abstrata da linguagem natural. A lógica visual é a lógica dos padrões, dos objetos e do espaço [...] As representações visuais da informação são processadas pelo sistema visual. Este é um sistema de busca de padrões extremamente poderoso, que é muito bom em encontrar estruturas em diagramas. Sua lógica é muito diferente da lógica verbal e consiste principalmente em relações estruturais. [...] Quase todos os designs gráficos são híbridos nos modos de expressão visual e linguístico, e a combinação deles dita o quanto de cada um será necessário para transmitir algo. Palavras, imagens e padrões espaciais devem ser usados no que expressam melhor. Na maioria dos casos, as imagens não são boas legendas, e descrever padrões complexos apenas usando palavras pode ser confuso [...] As expressões linguísticas são caracterizadas pelo uso de um rico conjunto de símbolos arbitrários inventados pela sociedade, bem como uma forma de lógica que utiliza (as conjunções) “se”, “e” e “mas” da linguagem natural. A gramática da representação visual tem muito a ver com padrões de relacionamento, como por exemplo, “conectado a”, “dentro de”, “fora de” ou “parte de”. Isso significa que certos tipos de lógica são mais indicados para a linguagem verbal ou escrita (Ware, 2008, p. 129, 130-131, 133-134, 145)¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Good design is not about pictures versus words. [...] We need a clear way of distinguishing between the visual thinking that goes with graphic expression, and other forms of thinking, especially language-based thinking [...] A more basic distinction between the modes of expression has to do with symbolization and logic. [...] The basis of visual thinking is pattern perception, not learned symbols. Our understanding of meaning through patterns does not come from social convention. Our perceptual machinery comes partly from evolution and partly from our visual experiences as we interact with the world; in other words, our pattern perception is partly innate and partly learned. When we see designed graphical patterns, objects and connections are perceived using this combination of perceptual process. Patterns convey meaning in ways that not arbitrary and not socially determined [...] Visual representation can incorporate a kind of logic, but it is very different from the more abstract logic of natural language. Visual logic is the logic of pattern, object, and space [...] Visual representations of information are processed by the visual system. This is an extremely powerful pattern finding system, which is very good at finding structure in diagrams. Its logic is very different from verbal logic and consists mostly of structural relationships. [...] Almost all graphic designs are hybrids of the visual and language modes of expression and the amount of each should depend on what is to be conveyed. Words, images, and

Ware se refere à narrativa como uma forma específica de expressão visual. Em uma narrativa, o tempo e a sequência das imagens conduziriam à atenção do observador, ou dos observadores, ao longo de um fio condutor, podendo agregar conceitos relacionais das lógicas verbais e visuais. O efeito obtido ao projetar para uma narrativa seria diferente do obtido ao projetar para quem busca informações. Assim, o designer poderia escolher qual a maneira mais efetiva de transmitir a informação, sendo a efetividade e o custo cognitivo os critérios que devem guiar essa escolha. Implícita a essa ideia está a característica formalista *I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso*. Nas palavras do autor:

Projetar uma narrativa é muito diferente de projetar para busca de informações. Os que buscam informações têm linhas cognitivas individuais, moldadas momento-a-momento por demandas cognitivas específicas usadas na solução de um problema. Esse processo é conduzido internamente. Inversamente, o público de uma apresentação narrativa terá, se estiverem prestando atenção, tópicos cognitivos muito mais semelhantes entre si, embora ainda longe de serem idênticos, devido à variedade de experiências anteriores [...] A ampla estrutura na qual as narrativas são construídas tem três componentes: estabelecer um problema, elaborar um problema e resolver um problema. O tipo de problema e a natureza de sua resolução dependem do gênero. Em um thriller de mistério, encontrar um assassino é muitas vezes o problema. Uma palestra sobre ciência geralmente terá algum enigma não resolvido sobre a natureza do mundo como problema. Em uma apresentação de negócios, o problema pode estar na abertura de um novo mercado para um tipo específico de produto. [...] O mesmo padrão pode ser encontrado em um único diálogo curto, bem como em episódios mais longos. Isso faz com que o público busque a resolução cognitiva e isso fornece motivação para manter a atenção [...] Uma apresentação de vídeo é menos eficaz no auxílio de quem busca informações, pois navegar pelo tempo em uma sequência de vídeo é muito mais difícil do que simplesmente observar diferentes partes em uma sequência de diagramas. [...] A narrativa [...] pode ser transmitida através de linguagem ou técnicas puramente visuais, ou ambas. Isso ocorre porque a narrativa é sobre conduzir a atenção de um público e isso pode ser alcançado por meio de qualquer modalidade, embora o que pode ser expresso dentro de uma narrativa seja muito diferente, dependendo de qual delas for usada. A linguagem pode transmitir relações lógicas complexas entre ideias abstratas e apoiar ações condicionais. A mídia visual pode apoiar a percepção de cenas quase instantâneas, explorações rápidas da estrutura espacial e relações entre objetos, assim como emoções e motivações. Ambos podem manter e sustentar a linha que conduz a atenção do público, a essência da narrativa (Ware, 2008, p. 138-139, 144-145)¹⁰¹.

spatial patterns should be used for what they express best. In most cases images do not make good labels, and describing complex patterns of relationships with words is confusing. [...] Linguistic forms of expression are characterized by the use of a rich set of society invented arbitrary symbols as well as a form of logic exemplified by the “ifs”, “ands,” and “buts” of nature language. The grammar of visual representation is quite having to do with pattern relationships such as “connected to”, “inside,” “outside,” or “part of”. This means that certain kinds of logic are best left to verbal or written language (Ware, 2008, p. 129, 130-131, 133-134, 145).

¹⁰¹ Designing for narrative is very different from designing for information seeking. Information seekers have highly individual cognitive threads that are shaped moment-to-moment by the specific demands of the cognitive process of solving a problem. This process is internally driven. Conversely, the audience of a narrative presentation will, if they are attending, have cognitive threads that are much more similar to each other, although still far from identical because of the variety of their prior experiences [...] The broad framework around which

A base fundamental da neurociência reaparece quando o autor explica que, em pesquisas realizadas com fMRI (*Magnetic Resonance Imaging* – Imagem por Ressonância Magnética), os mesmos pontos do cérebro usados pela visão normal seriam ativados ao se imaginar uma imagem mental com os olhos fechados. Através dessa comparação, Ware explica o papel ativo da imagem no processo de pensamento. Para ele, tal característica se faz útil ao design através de uma metodologia que ele chama de design em espiral, onde o designer utiliza uma colaboração entre o esboço e a imagem mental para intuir mudanças criativas no decorrer de um projeto, como uma espécie de diálogo realizado entre as imagens do esboço e as mentais. Tal metodologia levaria o designer a não se fixar em uma solução visual ineficaz, e buscar ativamente melhores soluções, o que retoma a característica formalista I. *Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.* Nas palavras do autor:

Essa visão (de que as imagens mentais são atividades mentais) foi exposta claramente por um filósofo, N. J. T. Thomas, da California State University. Isso faz parte de uma revolução no pensar sobre a percepção que está varrendo a ciência cognitiva, e que inspirou a criação deste livro. De acordo com esse relato, as imagens visuais são baseadas nas mesmas atividades cognitivas que a visão normal. O relato é chamado, às vezes, de teoria da atividade. A visão normal é um processo contrutivo, orientado por tarefas, pelo qual o cérebro pesquisa o ambiente e extrai informações necessárias para a tarefa em questão [...] Estudos de fMRI (Imagem por Ressonância Magnética) mostram que grande parte da mesma máquina cerebral está ativa quando as pessoas imaginam algo visual, semelhante às formas que se ativam durante a visão normal com os olhos abertos. Isso acontece pelo menos nas áreas de processamento visual mais altas. [...] Uma área do cérebro chamada de giro fusiforme é essencial para a percepção da face humana. Estudos de fMRI mostram que esta área se ativa quando as pessoas vêem os rostos e quando os imaginam mentalmente. [...] De acordo com a teoria da atividade, o processo de imaginação visual usa os mesmos mecanismos de alto nível que a visão normal. Os movimentos oculares, embora aparentemente desnecessários, ocorrem como parte da atividade de imaginar. [...] As imagens mentais podem, portanto, ser consideradas como um

narratives are built has three components: establishing a problem, elaborating a problem, and resolving a problem. The kind of problema and the nature of its resolution depend on the genre. In a mystery thriller, finding a murderer is often the problem. A lecture about science will generally have some unsolved puzzle about the nature of the world as the problem. In a business presentation the problem may be opening up a new market for a particular type of product. [...] The same pattern can be found in a single short dialogue as well as longer episodes. It makes the audience seek for cognitive resolution and this provides the motivation for sustained attention [...] A video presentation is less effective in supporting information gathering because navigating though time in a video sequence is much more difficult than simply looking at different parts of a diagram sequence. [...] Narrative [...] can be carried either though language or purely visual techniques or both. This is because narrative is about leading the attention of an audience and this can be achieved through either modality, although what can be expressed within a narrative is very different depending on which one is used. Language can convey complex logical relationship between abstract ideas and support conditional actions. Visual media can support the perception of almost instantaneous scene gist, rapid explorations of spatial structure and relationships between objects, as well as emotions and motivations. Both can maintain and hold the thread of audience attention, which is the essence of narrative (Ware, 2008, p. 138-139, 144-145).

processo ativo internalizado. Do mesmo modo que nosso diálogo interno é uma fala internalizada, a imagem visual é baseada em atividades internas da visão. E assim como o discurso internalizado pode ser usado para planejar ações futuras e interpretar ações passadas em um processo ativo, a visão internalizada pode ser usada para planejar e interpretar um processo de design. [...] O objetivo é entender e definir um problema antes de tentar resolvê-lo. Isso pode evitar a armadilha de se apegar a um conceito visual sedutor, porém inadequado, de solução ineficaz. [...] Essa metodológica de processo é chamada de design em espiral. [...] Quando o design em espiral é usado, as condições são vagas no início, mas tornam-se mais refinadas à medida que o projeto de design avança (Ware, 2008, p. 149-152, 154-157)¹⁰².

A característica formalista *I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso*, pautada aqui pela lógica da funcionalidade, mostra-se também no conceito de economia cognitiva apresentado pelo autor para se referir ao uso de esboços na arquitetura. O esboço, para ele, é entendido como uma ferramenta que auxilia o pensamento visual a fim de resolver problemas sob a lógica de economia de tempo, de esforço cognitivo e de materiais usados. O conceito é explicado no trecho a seguir:

O processo de esboçar foi em si um ato construtivo. O esboço tinha a função de mergulhar o papel em regiões de potencial significado arquitetônico. Uma linha pode ser considerada, em dado momento, como o limite de uma sala, ou pode vir cognitivamente para representar a borda de um jardim de esculturas de um lado do prédio. Suwa e Tversky mais tarde chamaram essa percepção de “construtiva” e sugeriram que ela é fundamental para o processo de design. [...] Arquitetos experientes também são desenhistas prolíficos. [...] Calatrava é um artista talentoso com um bom senso de linha e textura, mas percebe-se que sua saída gráfica nunca é o resultado de um desejo de produzir um desenho, mas sim de entender um problema. [...] Uma das características mais críticas de um esboço é a velocidade com a qual ele pode ser produzido e isso significa que ele também pode ser descartado com pouco custo. Um designer pode facilmente produzir vinte ou trinta

¹⁰² This view (that mental images are mental activities) has been set out clearly by a philosopher, N. J. T. Thomas of California State University. This is part of the revolution in thinking about perception that is sweeping cognitive science, and which inspired the creation of this book. According to this account, visual imagery is based on the same cognitive activities as normal seeing, hence it is sometimes called activity theory. Normal seeing is a constructive, task-oriented process whereby the brain searches the environment and extracts information as needed for the task at hand [...] fMRI (Magnetic Resonance Imaging) studies show that much of the same brain machinery is active when people imagine something visual as is active during normal seeing with the eyes open, at least in the higher visual processing areas. [...] A brain area called the fusiform gyrus is essential for human face perception. fMRI studies show this area is active both when people see faces and when they mentally image them. [...] According to activity theory the process of visual imagination uses the same high-level mechanisms as normal vision. Eye movements, although seemingly unnecessary, occur as part of the activity of imagining. [...] Mental imagery can therefore be thought of as an internalized active process; much as our inner dialogue is internalized speech, visual imagery is based on the internalized activities of seeing. Just as internalized speech can be used to plan future actions and interpret past ones in an active process, so internalized seeing can be used to plan and interpret as part of the design process. [...] The aim is to understand and define a problem before attempting to solve it. This can avoid the pitfall of becoming married to visually seductive but inappropriate or ineffective solutions. [...] The process is called a spiral design methodology. [...] When spiral design is used, the requirements are only vaguely specified at first. Both the requirements and the design become more refined as the project proceeds (Ware, 2008, p. 149-152, 154-157).

esboços para encontrar as soluções para vários problemas e reter apenas [...] as operações cognitivas realizadas puramente na cabeça através de imagens mentais e [...] as operações cognitivas resultantes de marcas (esboços) no papel, [que] podem ser entendidas parcialmente em termos de economia cognitiva [...] Adicionar uma marca a um esboço leva mais tempo, um segundo ou dois para preservar uma ideia que de outra forma seria perdida. [...] Rascunhos em papel têm menos flexibilidade, mas também suportam maior complexidade e podem ser mantidos ou rapidamente descartados. Projetos detalhados têm menor flexibilidade, custam muito para produzir, mas podem ser elaborados. À medida que o processo de design progride, os tipos de artefatos de design que são produzidos podem mudar de vários esboços de baixo custo para poucos desenhos detalhados e acabados [...] À medida que o designer cria rapidamente um esboço no andamento de um projeto conceitual, uma crítica perceptual está ocorrendo. Isso pode ser pensado como uma forma de metavisão. [...] O princípio da economia cognitiva determina que os projetistas desenvolvam habilidades visuais que os ajudam a avaliar os projetos em um estágio inicial sem envolver outros participantes. [...] A crítica interpretativa e construtiva é uma habilidade importante para o designer [...] Este livro pretende fornecer regras com base na percepção, que fundamentam, no design, a avaliação crítica (Ware, 2008, p. 158-160, 162-164)¹⁰³.

Esse diálogo entre o esboço e as imagens mentais daria ao designer a capacidade de uma avaliação crítica, habilidade nomeada como metavisão. Em Ware, ela distinguiria o designer habilidoso do novato. Para isso, o livro forneceria as regras da percepção que deveriam ser entendidas pelo designer habilidoso. O autor não chega a estabelecer um quadro sintático para esse sistema de regras; estas são tomadas pelas leis da Gestalt e salientadas a partir de novos argumentos da neurociência, como o princípio da economia cognitiva e o conceito de consultas visuais. Em Ware, esses conceitos seriam características fundamentais,

¹⁰³ The process of sketching was itself a constructive act. The sketch had the function of diving the paper into regions of potential architectural meaning. A line might be considered at one moment as the boundary of a room, or it might come cognitively to represent the edge of a sculpture garden at one side of building. Suwa and Tversky later called this constructive perception and suggested that it is fundamental to the design process. [...] Experienced architects are also prolific sketchers. [...] Calatrava is an accomplished artist with a fine sense of line and texture, but one senses that his graphical output is never the result of a wish to produce a drawing but rather to understand a problem. [...] One of the most critical characteristics of a sketch is the speed with which it can be produced and this means that it can also be discarded with little cost. A designer may easily produce twenty or thirty sketches to find the solutions to various problems and retain only one [...] Cognitive operations are carried out purely in the head though mental imagery, and which cognitive operations result in marks on paper, can be understood partially in terms of cognitive economics [...] Adding a mark to a sketch takes longer, a second or two to preserve an idea that would otherwise be lost. [...] Rough sketches on paper have less flexibility, but they also support greater complexity and can be kept or rapidly discarded. Permanent detailed designs have the least flexibility, cost a lot to produce, but can be very elaborate. As the design process progresses the kinds of design artifacts that are produced may change from many low-cost sketches to a few-cost detailed and finished drawings. [...] Human memory research that recognition is vastly easier to recall. [...] this suggests that it is useful to have a design production method that can produce lots of designs at least semi-automatically. Then our job to select from them, equally rapidly [...] As the designer quickly creates a conceptual design sketch an ongoing perceptual critique is occurring. This can be thought of as a form of metaseeing metavisão [...] The principle of cognitive economy dictates that designers must develop visual skills that help them to assess designs at an early stage without involving other participants [...] The important skills for the designer are interpreting and constructive criticism. [...] This book is intended to provide perceptually based design rules that form one basis for critical assessment (Ware, 2008, p. 158-160, 162-164).

um conhecimento defendido como essencial ao design. Em tal postura manifesta-se a característica formalista *I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso*, por usar da noção de economia para justificar a funcionalidade das consultas visuais em um projeto de design. Ware:

Uma análise de tarefa visual consiste na identificação de tarefas cognitivas que devem apoiar um projeto. Uma vez que um conjunto de tarefas foi identificado, elas podem ser divididas em um conjunto de consultas visuais que serão executadas por um indivíduo ao executar tarefas cognitivas relacionadas a um produto. [...] Consultas visuais relacionadas às atividades de caminhar ou passear serão melhor atendidas se o design permitir que os caminhos, os gramados e os pátios sejam percebidos como gestalt visual através do uso cuidadoso de cor, textura [...] Designers são testados por meio de consultas visuais funcionais (Ware, 2008, p. 157-158, 160)¹⁰⁴.

No último capítulo do livro, ao recapitular os conceitos abordados, o autor reafirma claramente as quatro características formalistas já citadas. A característica *I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio de progresso*, aparece novamente sob a luz de uma otimização do cérebro. Para Ware, entender como o cérebro organiza hierarquias e automatiza habilidades seria o caminho para um projeto de design otimizado. A busca inata por padrões, que caracteriza seu pensamento visual unida a esse caminho hierárquico, daria ao designer a capacidade de otimizar a informação visual percebida. Assim, projetar em conformidade com esse processo definiria o bom design em contraposição ao mal design, não otimizado. Nesse argumento, identificamos também a característica formalista *II. Valoriza um conceito através de um argumento de oposição binária*. Registro as palavras de Ware:

O pensamento visual é baseado em uma hierarquia de habilidades. [...] Qualquer tarefa cognitiva de rotina que possa ser descrita com precisão pode ser programada e executada em um computador ou em milhões de computadores. Assim como a automação de uma habilidade que ocorre no cérebro de um indivíduo, exceto que o computador é muito mais rápido e menos flexível. [...] A exploração adequada da capacidade do cérebro para descobrir de forma rápida e flexível os padrões visuais pode fornecer um enorme lucro ao design. [...] O desafio do design está em transformar os dados em uma forma na qual os padrões importantes sejam fáceis de interpretar. [...] Um bom design otimiza o processo de pensamento visual. A

¹⁰⁴ A visual task analysis consists of the identification of cognitive tasks that must be supported by a design. Once a set of tasks has been identified they can be broken down further into a set of visual queries that will be executed by an individual in performing a cognitive task with the product. [...] Visual queries relating to walking or strolling will be best supported by a design allowing for paths, lawns, and patios to be perceivable as visual gestalt though the careful use of color, texture, or line [...] Designers are tested by meand of functional visual queries (Ware, 2008, p. 157-158, 160).

escolha de padrões e símbolos é importante para que as consultas possam ser processadas com eficiência pelo observador (Ware, 2008, p. 171-172, 174)¹⁰⁵.

Para justificar o argumento de que algumas habilidades visuais seriam inatas, ou naturais, a todos os seres humanos, o autor retoma o conceito de economia cognitiva, que seria, em poucas palavras, o esforço ou gasto de energia realizado pelo aparelho visual para buscar informação. Tal aspecto inato da visão seria comum a pessoas não-especialistas, pois através da especialização seria possível que as pessoas reconhecessem rapidamente padrões específicos sem muito esforço, o que seria uma habilidade de um nível mais alto. Essas habilidades de nível alto gastariam muita energia no começo, mas ao serem sedimentadas a partir das habilidades básicas se tornariam automáticas e não gastariam tanta energia no longo prazo. Dentro dessa lógica, haveria um caminho hierárquico para o reconhecimento de informações. Por isso um design “radical” demais poderia ser não ser amplamente compreendido. Nessa argumentação, é possível identificar duas características formalistas: *I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio de progresso*, pautada do princípio da economia cognitiva, por se fundamentar na noção de funcionalidade; e *IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais*, por ter como premissa um conceito tomado como natural à percepção de todos os seres humanos. No argumento de Ware, destaca-se ainda, mesmo que implicitamente, a característica formalista *III. Sugere um Sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocrítica*, por propor um sistema de projeto de design confinado ao que o autor chama de pensamento visual. Dessa forma, os limites para uma representação gráfica de amplo entendimento ou de entendimento especializado estariam dentro da lógica hierárquica proposta. Seguem as palavras do autor:

Significado é o que o cérebro executa em uma dança com o ambiente externo. Nessa dança de significado, meios eletrônicos e sociais são captados e fragmentados, e símbolos de significado são igualmente captados [...] Na realidade, a dança é muito mais intrincada e elaborada; há um fluxo constante de novos significados sendo desenvolvidos por pessoas que interagem umas com as outras. O pensamento visual é apenas uma pequena parte da dança. No entanto, devido ao poder especial do sistema visual como mecanismo de busca de padrões, o pensamento visual tem um papel cada vez mais importante. [...] Algumas habilidades visuais, como ver formas

¹⁰⁵ Visual thinking is based on a hierarchy of skills. [...] Any routine cognitive task that can be precisely described can be programmed and executed on a computer, or on millions of computers. This is like the automation of a skill that occurs in the brain of an individual, except that the computer is much faster and less flexible. [...] Properly exploiting the brain's ability to rapidly and flexibly discover visual patterns can provide a huge payoff in design. [...] The design challenge is to transform data into a form where the important patterns are easy to interpret. [...] Good design optimizes the visual thinking process. The choice of patterns and symbols is important so that queries can be efficiently processed by the intended viewer (Ware, 2008, p. 171-172, 174).

fechadas vinculadas por contornos como “objetos”, ou compreender as expressões emocionais de outros humanos, são básicas no sentido de serem inatas e comuns a todos os humanos, embora essas habilidades sejam refinadas com prática e experiência. [...] Outras tarefas perceptivas, como a leitura de um mapa de contorno, a compreensão de uma pintura cubista e a interpretação de uma imagem de raio-X, exigem habilidades especializadas para o reconhecimento de padrões. Essas habilidades de nível mais alto são muito mais fáceis de serem adquiridas quando se baseiam em habilidades mais básicas. O que significa que um artista não pode ser radical demais e ainda esperar ser amplamente compreendido. [...] Às vezes, temos uma escolha entre fazer algo de uma maneira antiga e familiar, ou de uma maneira nova, que pode ser melhor a longo prazo. [...] Nesses casos, fazemos uma espécie de análise cognitiva de custo-benefício, em benefício de ganhos futuros em produtividade ou qualidade do trabalho. O profissional sempre procurará ferramentas que forneçam os melhores resultados, embora possam ser as mais difíceis de aprender, porque há um retorno de longo prazo. Para o usuário casual, ferramentas sofisticadas geralmente não valem o esforço. Esse tipo de tomada de decisão pode ser pensado como uma economia cognitiva; seu objetivo é a otimização do resultado cognitivo. Um designer é frequentemente confrontado com o dilema da economia cognitiva. Quão radical o design deve ser? [...] Projetos radicais, sendo novos, exigem mais esforço da parte do consumidor. O usuário deve aprender as novas convenções de design e como elas podem ser usadas. Geralmente não vale a pena tentar redesenhar os sinais de trânsito porque os custos cognitivos, distribuídos em milhões de pessoas, são altos. Em outras áreas, a inovação pode ser um enorme lucro. [...] Há limites, no entanto, em até onde podemos levar a analogia entre produtividade econômica e produtividade cognitiva. A economia tem o dinheiro como a medida unificadora de valor, o processo cognitivo pode ser valioso em muitas outras maneiras e potencialmente não há limite para o valor de uma ideia (Ware, 2008, p. 165, 170-171, 178-179)¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Meaning is what the brain performs in a dance with the external environment. In this dance of meaning are spun off into electronic and social media and tokens of meaning are likewise picked up [...] In reality the dance is far more intricate and elaborate; there is a constant stream of new meaning being developed by people interacting with one another. Visual thinking is but a small part of the dance. Nevertheless, because of the special power of the visual system as a pattern-finding engine, visual thinking has an increasingly important role. [...] Some visual skills, such as seeing closed shapes bound by contours as “objects” or understanding the emotional expressions of fellow humans, are basic in the sense that they are to some extent innate and common to all humans, although such skills are refined with practice and experience. [...] Other perceptual tasks, such as reading a contour map, understanding a cubist painting and interpreting an X-ray image, require specialized pattern recognition skills. These higher-level skills are much easier to acquire if they build on more basic skills, which means that an artist cannot be too radical and still expect to be widely understood. [...] Sometimes we have a choice between doing something in an old, familiar way, or in a new way that may be better in the long run. [...] In such cases we do a kind of cognitive cost-benefit analysis against the benefit of future gains in productivity or quality of work. The professional will always go for tools that give the best results even though they may be the hardest to learn because there is a long-term payoff. For the casual user sophisticated tools are often not worth the effort. This kind of decision making can be thought of as cognitive economics. Its goal is the optimization of cognitive output. A designer is often faced with that dilemma that can be considered in terms of cognitive economics. How radical should one make the design? [...] Radical designs, being novel, take more effort on the part of the consumer. The user must learn the new design conventions and how they can be used. It is usually not worth trying to redesign road signs because the cognitive costs, distributed over millions of people, are high. In other areas, innovation can have a huge payoff. [...] There are limits, however, to how far we can take the analogy between economic productivity and cognitive productivity. Economics has money as a unifying measure of value. Cognitive process can be valuable in many different ways and there is potentially no limit on the value of an idea (Ware, 2008, p. 165, 170-171, 178-179).

Nas últimas páginas do livro, identifiquei ainda a característica formalista *IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais*, quando o autor defende acreditar que sua teoria, o pensamento visual, seja atemporal por estar firmada em noções essenciais do aparelho perceptivo. Nas palavras de Ware:

Quando desejamos atender a algo, nós apontamos nossos olhos para que o próximo pedaço do mundo no qual estamos mais interessados caia no foco de atenção, e a sequência de fixações oculares está intimamente amarrada ao pensamento visual. [...] À medida que a pesquisa avança, nosso conhecimento crescente do cérebro humano e da percepção nos levará a novas e excitantes direções. Acredito, no entanto, que a visão geral de como o pensamento visual funciona é essencialmente correta e resistirá ao teste do tempo (Ware, 2008, p. 179, 181)¹⁰⁷.

A partir dos fragmentos citados, foi possível constatar que na obra de Ware é altamente formalista pois as quatro características formalistas foram encontradas ao menos duas vezes (figura 72). A característica formalista *I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso*, apareceu largamente ao longo da obra, implícita no prefácio e implícita e explícita na fundamentação teórica e no método. A característica *II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro*, apareceu implícita e explícita na fundamentação teórica e no método. A característica *III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocrítica*, apareceu somente implícita tanto na fundamentação teórica como no método. E, por fim, a característica *IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais*, apareceu explícita na fundamentação teórica e na conclusão.

¹⁰⁷ When we wish to attend to something, we point our eyeballs at it so that the next little bit of the world we are most interested in falls on focus of attention, and the sequence of eye fixations is intimately tied to the thread of visual thinking. [...] As research moves forward, our increasing knowledge of the human brain and perception will lead us in new and exciting directions. I believe, however, that the broad picture of how visual thinking works is essentially correct and will stand the test of time (Ware, 2008, p. 179, 181).

FIGURA 72 - SÍNTESE DAS CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS NO LIVRO DE COLIN WARE.

Ware, C. Visual thinking for design, 2018.

I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.

- ▶ Ware concebe o design gráfico sob uma ótica funcional pela qual entender como o cérebro organiza hierarquias e automatiza habilidades seria o caminho para um projeto de design otimizado. O entendimento do cérebro em partes que processam a informação ofereceria princípios fundamentais para um pensamento visual que, por sua vez, seria capaz de organizar as informações de maneira eficaz. Desse pressuposto derivam os conceitos de consultas visuais e economia cognitiva, ambos pautados pela funcionalidade. No primeiro, estaríamos sempre olhando o mundo a fim de solucionar problemas para responder uma dada tarefa. Implicado nisso estaria um aspecto determinado da visão a partir do qual seria possível extrair comportamentos de um indivíduo desde de que se projete um símbolo visual capaz de antever os movimentos oculares do observador. Assim, a eficácia de um projeto de design poderia ser medida pelo número de movimentos oculares feitos para obter informações. Deriva daí o segundo conceito de economia cognitiva, onde o progresso seria resultado do menor custo cognitivo com movimentos oculares.

- ▶ A lógica da economia cognitiva aparece também para justificar o uso do esboço no design, que seria uma ferramenta auxiliar do pensamento visual a fim de resolver problemas com economia de tempo, de esforço cognitivo e de materiais. Para o autor, a imagem tem um papel ativo no pensamento visual, e por meio do esboço, em uma metodologia chamada de design em espiral, seria possível comparar constantemente imagens esboçadas a imagens mentais, a fim buscar ativamente soluções eficientes.

FIGURA 72 (CONTINUAÇÃO) - SÍNTESE DAS CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS NO LIVRO DE COLIN WARE.

Ware, C. Visual thinking for design, 2018.

II. *Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.*

- ▶ O autor salienta diferenças entre os campos da arte e do design gráfico. Essa atitude toma de antemão a definição dos campos como verdade não contestada e nesse raciocínio, o autor delimita o design pelo compromisso com uma comunicação clara e eficaz, enquanto a arte teria outros objetivos, como a beleza e a expressão. Ao contrapor clareza de mensagem e excesso de estilo, Ware lança mão do argumento de que o cérebro não conseguiria consultar mais de dois ou três símbolos ao mesmo tempo e fundamenta essa declaração sob o pretexto da economia cognitiva. Para citar um exemplo, o uso das cores seria guiado por uma noção de estética funcional, o bom design das cores seria pensado segundo sua efetividade, em contraposição ao mal design que seria ineficaz por possuir cores demais.
- ▶ A habilidade de reconhecer padrões rapidamente será apresentada também a partir da oposição entre observadores especialistas e não especialistas. Para os especialistas o custo cognitivo seria menor devido a um aprendizado de longo prazo. O bom design no entanto, seria aquele projetado a fim de direcionar não especialistas, ou seja, em conformidade com uma hierarquia de economia cognitiva, em contraposição ao mal design que não seria otimizado para isso.

FONTE: Elaborado pelo autor (2019).

FIGURA 72 (CONTINUAÇÃO) - SÍNTESE DAS CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS NO LIVRO DE COLIN WARE.

Ware, C. Visual thinking for design, 2018.

III. *Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocrítica.*

- ▶ Ao separar os campos da arte e do design gráfico como campos autônomos que isolam aspectos da percepção visual a partir de interessantes restritos, o autor reafirma gramáticas de separação, de um lado, regras de funcionalidade, clareza, etc., que estariam na “essência da linguagem do design”, de outro, as regras de beleza, expressividade etc. não pertenceriam a esse campo. Isso fica claro quando o autor lança mão de conceitos semelhantes às leis da Gestalt para explicar a leitura de padrões complexos sob a perspectiva neurocientífica. O termo linguagem visual formulado por autores que abordaram a percepção sob a perspectiva da Gestalt não aparece em Ware; aparece, no entanto, o termo linguagem do design. Tal sistema de linguagem estaria fundamentado no conceito de consultas visuais orientadas a resolução de tarefas, pois encontrar padrões seria a essência da linguagem do design. Para além da Gestalt, o esquema de Ware inclui padrões verbais relacionados semanticamente com a imagem gráfica, no entanto, a mesma lógica organizacional se mantém.
- ▶ Um sistema isolado foi encontrado também no método de projeto proposto pelo autor, onde o conhecimento da hierárquica de funcionamento do cérebro estabelece as regras e os limites para um projeto de design que funcione em conformidade com o que o autor chama de pensamento visual.

FONTE: Elaborado pelo autor (2019).

FIGURA 72 (CONTINUAÇÃO) - SÍNTESE DAS CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS NO LIVRO DE COLIN WARE.

Ware, C. Visual thinking for design, 2018.

IV. *Defende conceitos universais, naturais e atemporais.*

- ▶ O conceito naturalizante aparece quando Ware argumenta que uma parte da percepção ligada à detecção de padrões visuais seria inata e derivada direta da evolução. Tal aspecto de nível baixo, seria comum as pessoas não-especialistas sendo possível traçar diretrizes sob uma lógica comportamental derivada do conhecimento de como as pessoas processam padrões visuais.
- ▶ Conceitos universais também aparecem no livro quando Ware divide o cérebro em diferentes níveis que processam a informação visual, os níveis V₁ e V₂ seriam mais simples e por isso mais abrangentes, os níveis V₄ e T₁ seriam mais complexos e influenciados pela experiência individual do observador. Para o nível de V₁, Ware afirma que o processamento em todos os indivíduos seria praticamente igual, e isso significaria que as regras de design baseadas nas propriedades de V₁ poderiam ser tomadas como regras universais. Mesmo nos níveis abrangentes como nas questões semânticas, para as cores, por exemplo, ele sugere que existam características universais compartilhadas, tanto para nomear as categorias, quanto para o entendimento semântico de aspectos quantitativos, respeitando os diferentes significados culturais. Características universais aparecem também em algumas associações emotivas, como por exemplo, as sensações positivas relacionadas a crianças e animais fofos, para justificar o uso de imagens emotivas como ferramenta eficaz para obter a atenção do público.
- ▶ O conceito de atemporalidade surge quando o autor defende acreditar que sua teoria, o pensamento visual, seja atemporal por estar firmada em noções essenciais do aparelho perceptivo.

4.2 ANÁLISE: GRAMÁTICA VISUAL, DE CHRISTIAN LEBORG

Em sua obra *Gramática Visual* de 2015, Christian Leborg reproduz o conceito de linguagem visual como linguagem autônoma e, sob a premissa de uma sociedade contemporânea que consome e emite mensagens visuais, o autor posiciona seu trabalho como um guia a ser consultado a fim de decodificar e produzir mensagens visuais. E ao longo da obra apresenta uma série de elementos como uma espécie de dicionário visual a fim de tratar como relacioná-los a partir da gramática apresentada no livro. Tratarei agora das características formalistas encontradas no livro, são elas: *I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso; II. Valoriza um conceito através de um argumento de oposição binária; III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocrítica e IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais.*

Logo no segundo parágrafo do prefácio, Leborg estabelece a exclusividade de uma linguagem própria da visão, como um conhecimento adquirido pela experiência física “sem o uso da linguagem escrita ou falada” (Leborg, 2015, p. 5). A partir dessa premissa, afirma que “pensamos de maneira diferente quando temos uma linguagem para descrever o que pensamos” (Leborg, 2015, p. 5). Traçada essa distinção, seu livro propõe uma contribuição para a estruturação dessa linguagem. Explícita nessa configuração está a característica formalista *III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando regras de autonomia e autocrítica*, por atribuir autonomia a um sistema de linguagem que, por sua vez, considera seus elementos visuais isolados de seu contexto social. Ainda que tal questionamento não seja o foco de Leborg no livro, tal pressuposto se mantém presente em seu discurso, sobremaneira ao fundamentar sua teoria em autores como Rudolf Arnheim (p. 24) e Donis A. Dondis (p. 9, 11 e 14).

Ainda no prefácio, Leborg afirma não existir para a linguagem visual uma sintaxe ou semântica formal; no entanto, os objetos visuais poderiam, para ele, ser classificados em abstratos e concretos e pelas relações entre eles. Objetos abstratos seriam os arranjos visuais criados para representar conceitos que não existem fisicamente, como o ponto, a linha, a superfície, o volume etc. E os objetos concretos seriam a forma em si, o tamanho e a cor. É nessa oposição categórica entre abstrato e concreto, que Leborg organiza seu argumento. Encontra-se implícita nesses termos, a característica formalista *II. Valoriza um conceito através de um argumento de oposição binária*, mesmo que a fundamentação teórica que sustenta a oposição entre esses termos não seja explicada em detalhes pelo autor, a lógica que concede uma natureza essencial à

forma abstrata em detrimento da forma concreta aparece ao longo do livro em breves citações de autores como Donis A. Dondis (p. 9, 11 e 14), Wassily Kandinsky (p. 10), Johannes Itten (p. 32-33) e Rudolf Arnheim (p. 24). A argumentação que confere um caráter essencial a forma abstrata aparece também quando Leborg (2015, p. 22), explica que a existência de “equações matemáticas que, quando representadas visualmente, não aparentam ter uma estrutura formal” como um grid geométrico concreto, no entanto, essas estruturas matemáticas abstratas ordenariam os elementos visuais, mesmo que, aparentemente, esses elementos não formem padrões percebidos. Essas estruturas são por ele chamadas de estruturas informais, enquanto o grid seria uma estrutura formal. Em ambos os casos existe uma noção de um todo abstrato que ordenaria os elementos. Ao apresentar então o conceito de “Esqueleto estrutural”, Leborg se fundamenta na noção de “forças perceptivas” que organizariam o espaço de uma composição visual. Nas palavras do autor:

Em todas as composições ou objetos existem forças que são contidas pelos limites da superfície. Estes graus variados de energia seguem certos eixos em relação à forma e proporções. Estes eixos, ou caminhos, podem ser chamados de esqueleto estrutural do formato ou do objeto (Leborg, 2015, p. 24).

Tal noção se baseia na citação do livro *Arte e Percepção Visual* de Rudolf Arnheim, já tratado na fundamentação teórica desta dissertação, que concebe a ordenação subjetiva da percepção a partir do princípio da pregnância derivado da Gestalt.

Assim, a natureza da experiência visual não pode ser descrita em termos de polegadas de tamanho ou distância, graus de ângulo, ou comprimento de onda de um tom. Essas medidas estáticas definem apenas o ‘estímulo’ isto é, a mensagem enviada ao olho pelo mundo físico. Mas a vida de um percepto – sua expressão e significado – deriva integralmente da atividade das forças perceptivas (Arnheim apud Leborg, 2015, p. 24).

Para explicar esse conceito, Leborg lança mão do exemplo de um círculo laranja posicionado fora do centro de uma página branca (figura 73), e explica que forças de atração agiriam sobre a visão atraindo o objeto aos cantos da página.

Embora este círculo vermelho esteja completamente parado em uma folha de papel, há forças atuando sobre ele. O objeto é atraído pelas margens da página. As margens mais próximas do objeto têm maior impacto sobre ele. Isso também ocorre com outros elementos na composição. Elementos que estão mais próximos entre si possuem maior atração (força atrativa) uns sobre os outros (Leborg, 2015, p. 53).

Tanto o exemplo como a explicação são semelhantes adaptações do conceito que Arnheim apresenta como “forças” que agiriam subjetivamente sobre a percepção dos seres

humanos. Leborg não explica detalhadamente o que constituem essas forças, assim como Arnheim também não o faz¹⁰⁸.

No entanto, é possível notar que se mantém em Leborg a tendência de explicar os fenômenos da percepção pela semelhança com as leis físicas, ao descrever a relação de elementos visuais (abstratos e concretos) dentro de um espaço em termos como força, atração, equilíbrio, proximidade etc. Nesse contexto, se mantém a ideia de que seria possível compreender e organizar a percepção subjetiva dos seres humanos a partir de regras para uma gramática visual. Sendo assim, a Gestalt é implicitamente o princípio ordenador da gramática proposta por Leborg. A esse respeito, foram listadas as características formalistas *I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso e IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais*, pois a estrutura organizadora aparece como argumento unificador, devido a Gestalt conceber um todo universal comum na percepção dos seres humanos, e justificar tal pressuposto por uma modelo de forma abstrata essencial. Essa forma abstrata, para Leborg, se sustenta no conceito de Donis A. Dondis, citada pelo autor, para a qual “o abstrato transmite o significado essencial, passando pelo consciente ao inconsciente, da experiência no campo sensorial diretamente ao sistema nervosa, do evento à percepção” (Dondis *apud* Leborg, 2015, p. 9). É importante notar aqui o termo “essencial” usado por Dondis e mantido por Leborg, para quem a forma abstrata remeteria à essência da forma representacional, uma tentativa de naturalizar o conceito para abranger a todos os seres humanos.

¹⁰⁸ Uma análise detalhada do discurso de Rudolf Arnheim e da Gestalt pode ser encontrada na fundamentação teórica dessa dissertação.

Figura 73 - CIRCULO VERMELHOS SOBRE PÁGINA BRANCA.



FONTE: Leborg (2015, p. 53).

A partir dos fragmentos citados, foi possível encontrar as quatro características formalistas no texto de Leborg (figura 74). Em síntese, a característica formalista *I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso*, apareceu explícita na teoria ao abordar a estrutura a partir de forças perceptivas. A característica *II. Valoriza um conceito através de um argumento de oposição binária*, apareceu explicitamente no prefácio, sumário e na teoria a partir do uso dos termos abstrato e concreto como classificação que fundamenta as relações estruturais propostas pelo autor. A característica formalista *III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocrítica*, apareceu também explicitamente no prefácio, quando o autor se refere a um sistema de linguagem visual separado da linguagem escrita e falada, o que conferiria à visão um carácter independente. Em nenhum momento autonomia desse sistema é

questionada, o que nos leva à característica formalista *IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais*, que apareceu implícita na teoria fundamentada pelas leis da Gestalt. Embora o termo Gestalt apareça apenas no glossário do livro (p. 91), os princípios que remetam às leis e aos autores dessa teoria são recorrentes ao longo do texto, o que me permitiu confirmar que ela está presente implicitamente na obra.

FIGURA 74 - SÍNTESE DAS CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS NO LIVRO DE CHRISTIAN LEBORG.

Leborg, C. Gramática Visual, 2015.

I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.

- ▶ Em Leborg, o mesmo ideal da Gestalt, de que seria possível explicar os fenômenos da percepção pela semelhança com as leis da física, se mantém. Assim como a crença de que seja possível compreender e organizar a percepção subjetiva dos seres humanos a partir de regras para uma gramática visual. Essa característica apareceu explicitamente na fundamentação teórica, ao se referir a uma estrutura organizada por forças abstratas.

II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.

- ▶ Leborg separa as formas representacionais em abstratas e concretas, e ao se fundamentar em autores como Donis A. Dondis e Rudolf Arnheim acaba conferindo a forma abstrata um caráter essencial em detrimento da forma concreta. Essa oposição aparece também quando o autor apresenta o conceito de Esqueleto Estrutural a partir de dois modelos de estrutura, uma estrutura formal, derivada de um grid geométrico concreto, e uma estrutura informal derivada de um grid matemático abstrato, uma Gestalt. Essa característica apareceu explicitamente no prefácio, sumário e na fundamentação teórica.

FONTE: Elaborado pelo autor (2019).

FIGURA 74 (CONTINUAÇÃO) - SÍNTESE DAS CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS NO LIVRO DE CHRISTIAN LEBORG.

Leborg, C. Gramática Visual, 2015.

III. *Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocrítica.*

- ▶ Leborg estabelece a exclusividade de uma linguagem própria da visão, como um conhecimento adquirido pela experiência física “sem o uso da linguagem escrita ou falada” e afirma que “pensamos de maneira diferente quando temos uma linguagem para descrever o que pensamos” (Leborg, 2015, p. 5). Seu livro propõe uma contribuição para a estruturação dessa linguagem. Essa característica apareceu explicitamente no prefácio do livro.

IV. *Defende conceitos universais, naturais e atemporais.*

- ▶ Ao apresentar o conceito de “Esqueleto Estrutural”, Leborg se fundamenta na noção de “forças perceptivas” que organizariam o espaço de uma composição visual. Tal noção se baseia na citação do livro *Arte e Percepção Visual* de Rudolf Arnheim (p. 24) que concebe a ordenação subjetiva da percepção dos seres humanos a partir da Gestalt. Em Leborg, a Gestalt aparece como princípio ordenador de sua gramática visual. O que mantém um argumento unificador, devido a Gestalt conceber um todo universal como modelo comum na percepção de todos os seres humanos, e justificar tal pressuposto a partir de uma forma abstrata essencial. Essa característica apareceu implícita na fundamentação teórica.

FONTE: Elaborado pelo autor (2019).

4.3 ANÁLISE: A SCHEMA FOR THE STUDY OF GRAPHIC LANGUAGE, DE MICHAEL TWYMAN

Adiante tratarei das características formalistas encontradas no texto *A Schema for the Study of Graphic Language* (Tutorial Paper) de Michael Twyman, originalmente publicado em 1979 nos Anais da conferência realizada no Institute for Perception Research, IPO, Eindhoven, ocorrida em setembro de 1977. Os fragmentos retirados do texto foram traduzidos por mim e os trechos na língua original estão indicados em notas de rodapé. No texto, Twyman apresenta um esquema chamado de matriz (figura 75), formulado a partir de diferentes abordagens de linguagem gráfica citadas pelo autor. Logo de início, ele explica o que considera como linguagem gráfica, e esclarece que não pretende definir uma nova linguagem, mas apresentar um esquema para que diferentes abordagens de linguagens gráficas possam ser organizadas.

FIGURA 75 - ESQUEMA MATRIZ DE MICHAEL TWYMAN.

		Method of configuration						
		Pure linear	Linear interrupted	List	Linear branching	Matrix	Non-linear directed viewing	Non-linear most options open
Mode of symbolization	Verbal/numerical	1	2	3	4	5	6	7
	Pictorial & verbal/numerical	8	9	10	11	12	13	14
	Pictorial	15	16	17	18	19	20	21
	Schematic	22	23	24	25	26	27	28

Figure 1. The matrix.

FONTE: Processing of visible language (1979, p. 120).

O problema no qual Twyman se debruça consiste em analisar as linguagens gráficas dentro das vinte oito células da matriz apresentada, ação que, para ele, pretende direcionar o

pensamento de quem faz uso dessas linguagens. No caso específico do design gráfico, organizar as linguagens gráficas significa, grosso modo, lançar mão delas para transmitir mensagens de maneira eficaz. Nas palavras de Twyman:

Este artigo apresenta um esquema que tenta abraçar toda a linguagem gráfica. A essência do esquema é mostrada em uma matriz que apresenta várias possibilidades teóricas em termos de abordagens da linguagem gráfica [...] É enfatizado que a matriz é um dispositivo para direcionar o pensamento, e não um meio de definir a linguagem gráfica. [...] A matriz é usada para ilustrar a ampla gama de abordagens existentes na linguagem gráfica e o efeito que pressupõem ter sobre estratégias de leitura/visualização e processos cognitivos. [...] Este artigo não é o culminar de um programa sustentado de pesquisa e não traz evidências sólidas sobre qualquer aspecto da linguagem gráfica. É a contribuição de um designer gráfico que teve a oportunidade de associar-se a pesquisadores envolvidos na avaliação da linguagem gráfica e foi escrito como um tutorial para estimular o pensamento e a discussão. É uma tentativa de definir o escopo da linguagem gráfica e mostrar relações entre diferentes abordagens que foram e podem ser usadas [...] Para os fins deste artigo, “designer gráfico” significa alguém que planeja a linguagem gráfica; “gráfico” significa um desenho ou qualquer coisa tornada visível em resposta a decisões conscientes, e “linguagem” significa um veículo de comunicação. O designer gráfico é geralmente visto como alguém que opera entre aqueles que possuem mensagens a transmitir e aqueles a quem elas devem ser comunicadas; a este respeito, o designer é o equivalente gráfico do produtor de rádio. O designer gráfico [...] seja ele leigo ou profissional [...] pode, às vezes, ser o autor da mensagem. Deve-se enfatizar, portanto, que o termo “designer gráfico” é usado aqui para se referir a qualquer pessoa que planeje linguagem gráfica. Embora todos nós usemos a linguagem gráfica como originadores e consumidores, muito poucos sabem como deve ser planejada para que seja mais eficaz (Twyman, 1979, p. 117-118)¹⁰⁹.

Assim, o instrumento proposto por Twyman objetiva auxiliar o designer no processo de comunicação, e pressupõe, de antemão, que a atuação do designer gráfico objetive a legibilidade da mensagem a partir de linguagens gráficas, estabelecendo claramente o

¹⁰⁹ This paper presents a schema that attempts to embrace all graphic language. The essence of the schema is shown in a matrix which presents a number of theoretical possibilities in terms of approaches to graphic language [...] It is emphasized that the matrix is a device for directing thinking, rather than a means of defining graphic language. [...] The matrix is used to illustrate the wide range of approaches open to us in graphic language and the effect this is assumed to have on reading/viewing strategies and cognitive processes. [...] This paper is not the culmination of a sustained programme of research and brings no firm evidence to bear on any aspect of graphic language. It is the contribution of a graphic designer who has had the opportunity of associating with research workers concerned with the evaluation of graphic language, and is written as a tutorial paper to stimulate thought and discussion. It is an attempt to define the scope of graphic language and to show relationships between different approaches to it that have been, and can be used [...] For the purpose of this paper “graphic designer” means someone who plans graphic language; “graphic” means drawn or otherwise made visible in response to conscious decisions, and “language” means a vehicle of communication. The graphic designer is usually seen as someone who operates between those with messages to transmit and those to whom they have to be communicated; in this respect he is the graphic equivalent of the radio producer. The graphic designer may not always be a professional however and, whether lay or professional, he may on occasions be the originator of the message. It should be stressed therefore that the term “graphic designer” is used here to refer to anyone who plans graphic language. While all of us use graphic language as originators and consumers, very few of us are aware of how it should be planned so that it can be most effective (Twyman, 1979, p. 117-118).

posicionamento funcional que norteia a confecção e o uso do instrumento. Como Twyman explica:

O esquema proposto, apresentado na forma de uma matriz, chama a atenção para os diferentes modos e configurações da linguagem gráfica e está firmemente enraizado em aplicações práticas. [...] Em termos práticos, é importante porque um esquema que apresenta a linguagem gráfica como um todo tem o valor de chamar a atenção para a variedade de abordagens disponíveis ao usar a linguagem gráfica e define as áreas em que as decisões devem ser tomadas. Tudo isso é necessário porque nosso treinamento e experiência, principalmente verbais, numéricos ou visuais, tendem a predispor-nos a abordagens particulares da comunicação gráfica. Em termos mais teóricos, o padrão geral apresentado pelo esquema nos permite ver pontos de conexão entre diferentes áreas da linguagem gráfica que são normalmente vistas como discretas e que nossas atitudes e terminologias tradicionais nos incentivam a manter-nos separados. [...] A matriz será usada como um meio de identificar, de uma maneira muito geral, as abordagens da linguagem gráfica mais comumente adotadas. Também será usado para considerar em que medida a legibilidade e as pesquisas relacionadas a ela responderam às reais necessidades daqueles que tomam decisões sobre a linguagem gráfica (Twyman, 1979, p. 118-119)¹¹⁰.

Em Twyman, o esquema opera como um sistema totalizante (matriz) pelo qual sistemas menores (linguagens gráficas) podem ser analisados. Através dessa matriz seria possível configurar as linguagens gráficas tendo como objetivo a eficácia da comunicação. A ação de organizar esses sistemas menores dentro do esquema busca dar valor, sentido e justificativa para o uso de linguagens gráficas em determinados contextos, a fim de estabelecer parâmetros para medir a eficácia da transmissão de mensagens por meio de linguagens gráficas. Começa a se delinear aqui, de maneira implícita, a característica formalista *I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso*. Embora o autor tenha cuidado em delimitar seu foco de análise à eficácia da transmissão da mensagem, admite que sua revisão teórica não esgota o assunto, e que foram deixadas de lado exceções que não se adequaram a categorização das células propostas da matriz:

¹¹⁰ The proposed schema, which is presented in the form of a matrix, draws attention to the different modes and configurations of graphic language and is firmly rooted in practical applications. [...] In practical terms it is important because a schema which presents graphic language as a whole has the value of drawing attention to the variety of approaches available when using graphic language and defines those areas where decisions have to be made. All this is made necessary because our training and experience, whether primarily verbal, numerical, or visual, tends to predispose us towards particular approaches to graphic communication. In more theoretical terms, the overall pattern presented by the schema enables us to see points of connection between different areas of graphic language that are normally seen as discrete and that our traditional attitudes and terminology encourage us to keep separate. [...] The matrix will be used as a means of identifying, in a very general way, those approaches to graphic language that are most commonly adopted. It will also be used to consider the extent to which legibility and related research has responded to the real needs of those making decisions about graphic language (Twyman, 1979, p. 118-119).

Sugere-se que a matriz seja útil para concentrar a atenção em duas questões fundamentais que sempre devem ser feitas ao decidir como uma mensagem gráfica deve ser comunicada: qual deve ser o modo de simbolização e qual deve ser o método de configuração? Para estabelecer o foco dado a essas questões, pesquisas relacionadas à legibilidade foram revisadas brevemente, tendo sido deixados de lado algumas exceções notáveis encontradas. Assim, sugere-se a necessidade de mais pesquisas que cruzem os limites das células da matriz. [...] O designer gráfico (leigo e profissional) preocupado em decidir como comunicar uma mensagem efetivamente deve fazer a si mesmo duas perguntas fundamentais desde o início: qual deve ser o modo de simbolização? E qual deve ser o método de configuração? As respostas a essas perguntas não chegarão com facilidade e serão influenciadas por vários fatores: a natureza da mensagem a ser comunicada, as pessoas a quem ela é direcionada, o efeito que se destina a ter e considerações práticas sobre custo, tempo e meios de produção. [...] Questões mais amplas como perguntar se um problema de comunicação deve ser resolvido por meios gráficos ou não gráficos, ou por uma combinação de ambos, embora importantes, ficam totalmente fora do escopo deste artigo. Os dois eixos de nossa matriz fornecem ao designer gráfico uma sinopse das respostas possíveis para as questões relacionadas ao modo de simbolização e método de configuração. Mas onde ele baseia suas decisões? Parece razoável fundamentar seus resultados com base em pesquisas empíricas para orientação. [...] Esses dois aspectos da linguagem gráfica foram escolhidos para destacar a diversidade do campo e das atividades daqueles que trabalham nele. Aqueles que estudam as formas das letras [...] provavelmente serão tipógrafos ou historiadores da impressão; aqueles que estudam a iconografia das pinturas, provavelmente serão historiadores da arte. [...] O esquema não pretende ser estanque e algumas das fronteiras entre as células da matriz são traçadas subjetivamente. O fato de que alguns tipos de linguagem gráfica não se encaixam perfeitamente na matriz serve apenas para destacar a sutileza e a flexibilidade da linguagem gráfica. Isso não deve invalidar o próprio esquema, que se destina a ser um dispositivo para direcionar nosso pensamento e não como um fim em si mesmo. [...] O esquema apresentado neste artigo é um dispositivo para direcionar o pensamento sobre a linguagem gráfica em vez de um esquema para a própria linguagem. Embora existam muitas variantes da linguagem gráfica que não se encaixam exatamente em uma única célula da matriz, muitas dessas variantes podem ser acomodadas por ela, combinando as características de várias células (Twyman, 1979, p. 117, 119, 136 e 144)¹¹¹.

¹¹¹ It is suggested that the matrix is useful in focusing attention on two fundamental questions that ought always to be asked when deciding how a graphic message should be communicated: What should be the mode of symbolization and what should be the method of configuration? Legibility and related research is briefly reviewed in order to establish what light it throws on these questions; with a few notable exceptions it is found wanting. It is suggested that there is a need for more research that crosses the boundaries of the cells of the matrix. [...] The graphic designer (both lay and professional) concerned with deciding how to communicate a message effectively ought to ask himself two fundamental questions at the outset: What should be the mode of symbolization? What should be the method of configuration? The answers to these questions will not be arrived at easily and will be influenced by a number of factors: the nature of the message to be communicated, the people to whom it is directed, the effect it is intended to have, and practical considerations of cost, time, and means of production. [...] The wider issue as to whether a communication problem should be solved by graphic or non-graphic means, or by a combination of both, though important, falls entirely outside the scope of this paper. The two axes of our matrix provide the graphic designer with a synopsis of possible answers to the questions concerning mode of symbolization and method of configuration. But where does he turn for help when making his decisions? It seems reasonable to look to the findings of empirical research for guidance. [...] These two aspects of graphic language have been chosen to highlight the diversity of the field and of the activities of those who work within it. Those who study letter forms [...] are likely to be practising typographers or historians of printing; those who study the iconography of paintings are likely to be art historians. [...] The schema does not pretend to be watertight, and some of the boundaries between the cells of the matrix are drawn subjectively. The fact that some kinds of graphic language do not fit perfectly within the matrix serves only to highlight the subtlety and flexibility of graphic language. This should not invalidate the schema itself, which is

Fica evidente que a escolha de Twyman em organizar o esquema utilizando uma matriz por células não dá conta de todas as possibilidades derivadas das linguagens gráficas sem que existam perdas, como relatado pelo próprio autor ao citar que algumas linguagens gráficas possuem características que permeiam mais de uma célula. Minha intenção aqui não é questionar o instrumento, que de fato se mostra útil dentro do foco proposto por Twyman, mas sim evidenciar que as escolhas tomadas pelo autor não estão imunes à generalizações, o que se torna um problema quando o autor certifica, mesmo com ressalvas, o uso do instrumento como modelo norteador da maneira pela qual as linguagens gráficas deveriam ser usadas no campo do design gráfico, ou seja, pautando-se na lógica utilitarista que tem como centro a eficiência da comunicação. Twyman, ao optar por esse discurso, corrobora implicitamente para as delimitações que, por exemplo, posicionam o campo do design gráfico em oposição ao campo das artes visuais, distinguindo o design através de uma “indispensável” responsabilidade com a clareza da comunicação¹¹², o que levará o autor a defender argumentos fundamentados em oposições binárias, como a separação dos agentes ligados ao processo de comunicação em especialistas e não-especialistas, ou entre quem emite e quem origina a mensagem, e quem a recebe ou a consume¹¹³. Com isso em mente, traçará relações entre as células de sua matriz e seu contexto de uso, a fim de selecionar o tipo de linguagem gráfica mais apropriada para determinado contexto. Nas palavras do autor:

Em um nível geral, parece valioso abordar cada linha, coluna e célula da matriz do ponto de vista da origem e consumo da linguagem gráfica. [...] Poucas pessoas produzem imagens, embora a maioria faça uso delas. A matriz também pode ser abordada do ponto de vista de usuários especialistas e não especialistas da linguagem gráfica (o termo especialista aqui se aplica a qualquer pessoa que em uma situação específica precisa adotar ou responder a uma abordagem da linguagem gráfica que não é considerada de uso geral). Claramente, existem graus de especialização e não existe uma linha clara de demarcação entre usuários especialistas e não especialistas. No entanto, algumas células da matriz incluem

intended as a device for directing our thinking and not as an end in itself. [...] While there are many variants of graphic language that do not fit precisely within a single cell of the matrix, most such variants can be accommodated by it in that they combine the characteristics of a number of cells (Twyman, 1979, p. 117, 119, 136 and 144).

¹¹² Ponto de vista já questionado dentro do design gráfico; como exemplo, cito as discussões levantadas pelas experiências pós-estruturalistas realizadas na Cranbrook Academy of Arts na década de 1980, que tensionaram a necessidade da clareza de informação, assunto abordado com profundidade no capítulo *Pós-estruturalismo e Design Gráfico* dessa dissertação.

¹¹³ Como já citado, em Twyman o designer gráfico é visto como alguém que opera entre aqueles que possuem mensagens a transmitir (origem ou emissor) e aqueles a quem elas devem ser comunicadas (consumidores ou receptores) (Twyman, 1979, p. 118).

abordagens à linguagem gráfica que são com frequência usadas por especialistas, mas dificilmente por não especialistas. Em uma situação prática (isto é, quando um designer precisa tomar decisões com relação à linguagem gráfica), seria útil considerar as células da matriz em relação a fatores como facilidade e custo de produção, recursos do usuário, interesses, treinamento e a eficácia de várias abordagens relacionadas a tarefas específicas de aprendizagem. Para tomar decisões válidas sem executar testes especiais, um designer precisa saber o que a pesquisa empírica revela sobre a eficácia de diferentes abordagens de linguagem gráfica em várias circunstâncias. A matriz pode, portanto, ser considerada uma ajuda útil para a revisão da pesquisa empírica no campo das células da linguagem gráfica. [...] Muitas abordagens da linguagem gráfica parecem ter sido desenvolvidas para situações especiais. Na célula» verbal / numérica, linear interrompida” (célula 2), há uma relação muito mais fraca entre a linguagem do especialista e do não especialista comparado a quem origina e a quem consome essa linguagem. Os algoritmos (célula 4) requerem quase sempre especialistas em sua origem e especialistas em seu consumo, e raramente são usados por não especialistas tanto na origem como no consumo (embora a pesquisa tenha mostrado que eles podem ser altamente eficazes sob certas circunstâncias). As tabelas (célula 5) e os mapas (células 27 e 28) requerem especialistas em origem, embora geralmente sejam destinadas ao consumo não especializado e, em alguns casos, como tabelas de liga de futebol (onde a natureza das informações geralmente é entendida), elas parecem apresentar poucos problemas ao usuário. [...] O fato de haver palavras comuns em inglês para abordagens da linguagem gráfica que se enquadram em algumas células da matriz, como árvore genealógica (célula 4), tabela (célula 5), desenho de tira célula (9) e mapa (células 27 e 28) testemunha o uso aceito de tais abordagens em situações não especializadas. Também seria interessante considerar a distribuição dentro da matriz das células da linguagem gráfica mais comumente usadas (Twyman, 1979, p. 139-141)¹¹⁴.

¹¹⁴ On a general level it seems valuable to approach each row, column, and cell of the matrix from the point of view of both the originator and consumer of graphic language. [...] Few people produce pictures, though most make use of them. The matrix can also be approached from the standpoint of specialist and non-specialist users of graphic language (the term specialist here applies to anyone who in a particular situation adopts, or has to respond to, an approach to graphic language not held to be in general use). Clearly there are degrees of specialism and no clear line of demarcation exists between specialist and non-specialist users. Nevertheless, some cells of the matrix include approaches to graphic language that are frequently used by specialists, but hardly at all by non-specialists. In a practical situation (that is, when a designer has to make decisions with regard to graphic language) it would be useful to consider the cells of the matrix in relation to such factors as ease and cost of production, user capabilities, interests, and training, and the effectiveness of various approaches in connection with specific learning tasks. In order to make valid decisions without running special tests, a designer would need to know what empirical research reveals about the effectiveness of different approaches to graphic language in various circumstances. The matrix might therefore be considered as a useful aid for reviewing empirical research in the field of graphic language cells. [...] Many approaches to graphic language appear to have been developed for special situations. Outside the “verbal/numerical, linear interrupted” cell (cell 2) there is a much weaker relationship between the language of the specialist and the non-specialist on the one hand, and the originator and the consumer on the other. Thus algorithms (cell 4) appear to be nearly always specialist in origination and mainly specialist in terms of consumption, but are used only rarely by non-specialists either as originators or consumers (even though research has shown that they can be highly effective under certain circumstances). Tables (5) and maps (27, 28) tend to be specialist in origination, though they are often intended for non-specialist consumption and in some cases, such as football league tables (where the nature of the information is usually understood), they appear to present few problems to the user. [...] The fact that there are common words in English for a approaches to graphic language which fall into some cells of the matrix, such as family tree (4), table (5), strip cartoon (9), and map (27, 28) is in itself testimony to the accepted use of such approaches in non-specialist situations. It would also be of interest to consider the distribution within the matrix of those cells of graphic language that are most commonly used (Twyman, 1979, p. 139-141).

No esquema de Twyman, para cada célula o designer analisaria os agentes de origem e consumo da mensagem, para então ponderar, a partir desse entendimento, se uma linguagem gráfica, especializada ou não especializada, deve ser usada com o objetivo de transmitir a informação com eficácia. Dentro dessa lógica está implícita à característica formalista *II. Valoriza um conceito através de um argumento de oposição binária*, pois a ordenação das linguagens gráficas dentro da oposição especialista e não-especialista só faz sentido segundo o critério de funcionalidade que atribui valor a linguagens gráficas de acordo com a eficácia de seu uso. Nesse esquema, as linguagens menos especializadas se tornam mais acessíveis ao uso comum, em detrimento de linguagens mais especializadas, cujo público seria restrito. A justificativa que Twyman oferece para explicar tal desproporção deriva de um ordenamento evolutivo da linguagem gráfica, que teria dado às linguagens lineares, ou verbais-impresas, mais popularidade pelo uso comum derivado das tecnologias de impressão e dos métodos de alfabetização. Nas palavras do autor:

Este não é o lugar para considerar seriamente a evolução histórica da linguagem gráfica, mas a matriz deixa claro o que muitos afirmam ser auto-evidente: a linguagem nos modos pictórico e esquemático tendeu a se desenvolver de maneiras não lineares, enquanto a linguagem no modo “verbal / numérico” se desenvolveu de maneira linear. A relação entre a linguagem oral e gráfica verbal explica, em grande parte, a linearidade dessa última, mas a tecnologia da impressão, sem dúvida, ajudou a reforçá-la. A facilidade de produção da linguagem gráfica usando os caracteres pré-fabricados e modulares do tipo impressão tem sido uma força poderosa na manutenção do domínio do modo verbal e, conseqüentemente, da linearidade gráfica utilizada. [...] O movimento em direção a modos pictóricos ou esquemáticos não lineares de apresentação de informações ganhou força no século XIX, nos anos entre guerras deste século e novamente na década de 1960. A tendência geral, adotando uma visão de longo prazo do Renascimento, foi uma mudança dos métodos de configuração linear para não linear. [...] Na prática, alfabetização significa a capacidade de escrever (originar) e ler (consumir) linguagem verbal linear. As crianças podem ser ensinadas a desenhar mapas simples (embora raramente os originem) e a ler mapas mais complexos; elas também podem ser ensinadas a organizar coisas como equações e cálculos de maneiras não-lineares. Nos últimos anos, as crianças pequenas foram ensinadas a produzir gráficos de linhas simples, gráficos de barras e gráficos de pizza a partir dos dados que adquiriram. Numa fase posterior da sua educação, os especialistas em determinados campos podem muito bem aprender as abordagens específicas da linguagem gráfica consideradas apropriadas à sua especialidade. No geral, porém, é verdade dizer que as crianças não são ensinadas a ler a ampla gama de linguagens gráficas com as quais serão confrontadas mais tarde. [...] Nossa experiência no planejamento de linguagem gráfica [...] provavelmente terminou na escola quando aprendemos a organizar uma carta, endereçar um envelope ou definir uma soma em matemática. A maioria das pessoas que usam meios gráficos de comunicação profissionalmente em situações cotidianas que envolvem prosa contínua apenas passa seus problemas para o datilógrafo que faz o planejamento para eles. Em áreas mais complexas da comunicação gráfica, principalmente quando a mensagem é não linear, o autor tem menos controle sobre a apresentação gráfica de sua mensagem e frequentemente conta com um desenhista, cartógrafo ou tipógrafo especialista. [...] Na prática, há uma boa chance de que as linguagens gráficas de uso comum funcionem bem, em grande parte porque são comumente usadas (por causa de uma lei do design -

análoga à teoria darwiniana - da sobrevivência dos mais aptos (Twyman, 1979, p. 143-144, 118, 147)¹¹⁵.

Por fim, implícito nessa organização evolutiva feita por Twyman a partir de Darwin, encontramos a defesa de um conceito natural decorrente da analogia de uma “lei do design” com a “evolução do mais apto”, apresentada para sustentar o argumento de que as linguagens gráficas não específicas seriam mais comumente aceitas simplesmente por serem mais aptas. O que nos indica a presença da característica formalista *IV. Defente conceitos universais, naturais e atemporais* e reafirma, agora explicitamente, a característica formalista *I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso*.

A partir dos fragmentos citados, foi possível encontrar três das quatro características formalistas no texto de Twyman (figura 76). A característica *I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso*, apareceu implícita e explicitamente na Introdução e objetivos, no método e na fundamentação teórica. A característica *II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro*, apareceu implícita na fundamentação teórica e no método. E, por fim, a

¹¹⁵ This is not the place to consider the historical evolution of graphic language in any serious way, but the matrix makes clear what many would claim is self-evident: that language in the pictorial and schematic modes has tended to develop in non-linear ways, while language in the “verbal/numerical” mode has developed in linear ways. The relationship between oral and graphic verbal language accounts to a large degree for the linearity of the latter, but the technology of printing has undoubtedly helped to reinforce it. The ease of production of graphic language using the prefabricated and modular characters of printing type has been a powerful force in maintaining the dominance of the verbal mode and, consequently, graphic linearity. [...] The movement towards non-linear pictorial or schematic modes of presenting information gained momentum in the nineteenth century, in the inter-war years of this century, and again in the 1960s. The general trend, taking a long-term view from the Renaissance, has been a shift from linear to non-linear methods of configuration. [...] In practice, literacy means the ability to write (originate) and read (consume) linear verbal language. Children may be taught to draw simple maps (though rarely to originate them) and to read more complex ones; they may also be taught to organize such things as equations and calculations in non-linear ways. In recent years young children have been taught how to produce simple line graphs, bar charts, and pie charts from data they have acquired themselves. At a later stage in their education, those specialising in certain fields may well learn the particular approaches to graphic language that are held to be appropriate to their speciality. On the whole, however, it is true to say that children are not taught to read the wide range of graphic language they will be confronted with in later life. [...] Our experience of planning graphic language [...] probably ended at school when we learned how to organize a letter, address an envelope, or set out a sum in mathematics. Most of those who use graphic means of communication professionally in everyday situations involving continuous prose merely pass on their problems to their typist who does the planning for them. In more complex areas of graphic communication, particularly when the message is non-linear, the originator has less control over the graphic presentation of his message and frequently relies on a specialist draughtsman, cartographer, or typographer. [...] In practice there is a good chance that commonly used areas of graphic language work well, largely because they are commonly used (because of the craft design law - analogous to Darwinian theory - of the survival of the fittest (Twyman, 1979, p. 143-144, 118, 147).

característica *IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais*, apareceu implícita na fundamentação teórica.

FIGURA 76 - SÍNTESE DAS CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS NO TEXTO DE MICHAEL TWYMAN.

Twyman, M. A Schema for the Study of Graphic Language (Tutorial Paper), 1979.

I. *Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.*

- ▶ O esquema (matriz) apresentado é um sistema totalizante onde sistemas menores de linguagens gráficas poderiam ser analisados e organizados sob o critério de funcionalidade. A eficácia organizaria o uso das linguagens gráficas pois estaria fundamentada numa “lei do design” um princípio contínuo análogo à teoria da “evolução do mais apto” de Darwin. Nesse contexto, a eficácia de uma mensagem seria medida pelo uso comum de determinadas linguagens gráficas em determinados contextos, sendo possível uma matriz para organizar tais elementos. Essa característica apareceu implícita e explicitamente na Introdução e objetivos, no método e na fundamentação teórica

II. *Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.*

- ▶ Dentro de um sistema de emissor (origem) e receptor (consumo), separa as linguagens gráficas entre especializadas e não-especializadas. Essa característica apareceu implícita na fundamentação teórica e no método.

IV. *Defende conceitos universais, naturais e atemporais.*

- ▶ As linguagens gráficas não-especializadas e de uso comum seriam resultantes de uma seleção feita por uma “lei do design”, análoga a teoria de seleção natural que organizaria a “evolução do mais apto” em Darwin. Essa característica apareceu implícita na fundamentação teórica.

4.4 ANÁLISE: DAS COISAS NASCEM COISAS DE BRUNO MUNARI

Por fim, na obra *Das coisas nascem coisas*, o objetivo de Bruno Munari reside na proposição de um processo metodológico para o design. O que, sumariamente, pode ser entendido como um método para a resolução de problemas a partir de uma lógica ordenada por critérios. Para ele, a lógica que fundamenta o método deriva do pensamento de René Descartes, de quem o autor extrai quatro regras básicas:

A primeira consistia em nunca aceitar algo como verdadeiro sem conhecê-lo evidentemente como tal: isto é, evitar cuidadosamente a precipitação e a prevenção; não incluir nos meus juízos nada que não se apresente tão clara e distintamente à minha inteligência a ponto de excluir qualquer possibilidade de dúvida. [...] A segunda [...] dividir o problema em tantas partes quantas fossem necessárias para melhor poder resolvê-lo. [...] A terceira [...] conduzir por ordem os meus pensamentos, começando pelos objetos mais simples e mais fáceis de conhecer, para subir pouco a pouco, gradualmente, até o conhecimento dos mais compostos; e admitindo uma ordem mesmo entre aqueles que não apresentam nenhuma ligação natural entre si. [E quarto] sempre fazer enumerações tão completas e revisões tão gerais, [para ter] certeza de que nada foi omitido (Munari, 2015, p. 1).

Com essa fórmula cartesiana em mãos, o autor propõe que seria possível a resolução de qualquer problema, inclusive os de design.

Quando se aprende a enfrentar pequenos problemas, pode-se pensar também em resolver problemas maiores. O método de projetar não muda muito, apenas mudam as áreas: em vez de se resolver o problema sozinho, é necessário, no caso de um grande projeto, aumentar o número de especialistas e colaboradores e adaptar o método à nova situação [...] O conhecimento do método de projetar, de como se faz para construir ou conhecer as coisas, é um valor libertário: é um “faça você mesmo” (Munari, 2015, p. 2 e 4).

Basicamente, como o próprio autor descreve, seu método de design pode ser entendido como uma receita de arroz: está pautada em uma experiência histórica de erros e acertos dessa prática, seja a de cozinhar o arroz ou a do design. Sua justificativa aqui opera na oposição ao projeto artístico, que segundo ele não teria uma pesquisa ou o rigor da lógica cartesiana em sua prática.

O método de projeto não é mais do que uma série de operações necessárias, dispostas em ordem lógica, ditada pela experiência. Seu objetivo é atingir o melhor resultado com o menor esforço [...] Não se pode, no caso desse arroz, pôr o arroz na panela antes da água; ou dourar o presunto e a cebola depois de se ter cozido o arroz, ou cozinhar arroz, cebola e espinafre juntos. O projeto, nesse caso, irá fracassar, e será preciso jogar tudo fora. Também no campo do design não se deve projetar sem um método, pensar de forma artística procurando logo a solução, sem fazer antes uma pesquisa sobre o que já foi feito de semelhante ao que se quer projetar, sem saber que materiais utilizar para a construção, sem ter definido bem a sua exata função (Munari, 2015, p. 10-11).

Para Munari, então, o método cartesiano seria uma prática necessária, pois a lógica desse processo teria a capacidade de legitimar um conhecimento como verdade perante outros dentro do campo. No entanto, essa ordem cartesiana do projeto não é fixa e pode ser alterada, caso existam evidências objetivas que a contestem:

O esquema do método de projeto [...] não é fixo, não é completo, não é único nem definitivo; é aquilo que a experiência ensinou até agora. É preciso esclarecer, no entanto, que, embora seja um esquema elástico, é melhor realizar as operações citadas pela ordem indicada. [...] Se houver porém alguém capaz de demonstrar, objetivamente, que é melhor alterar a ordem de algumas operações, o designer deverá estar sempre pronto a modificar seu pensamento diante da evidência objetiva (Munari, 2015, p. 54).

Através desse processo, mesmo que implicitamente, o autor objetiva conferir ao design o valor de uma “verdade” científica, obtida por processos objetivos, o que não existiria na arte. No entanto, ele também argumenta que o rigor cartesiano não deve ser automático, pois apenas repetir a ordem lógica do método levaria a uma estagnação da prática. Propõe, então, que o procedimento deva ser acompanhado de criatividade:

Há pessoas que, ao terem de observar regras para fazer um projeto, sentem-se bloqueadas na sua criatividade. [...] (elas) Terão de fazer muitos esforços para compreender que certas coisas são feitas antes e outras depois. Desperdiçarão muito tempo a corrigir erros que não teriam cometido se tivessem seguido um método de projeto já experimentado (Munari, 2015, p. 11).

A criatividade é um conceito chave em Munari. De um lado, a repetição automática do método cartesiano não seria criativa, pois culmina num bloqueio. No entanto, um projeto artístico que se inclina para à intuição também não teria serventia ao projetista de design. Para definir um “meio termo” entre os extremos colocados, se faz necessário ao autor definir o que seria a criatividade do designer e como julgá-la; para isso, ele apresenta o conceito de valores objetivos e, então, organiza uma lista deles.

Criatividade não significa improvisação sem método: dessa maneira só se cria confusão, e planta-se nos jovens a ilusão de que artistas devem ser livres e independentes. A série de operações do método de projeto é formada de valores objetivos que se tornam instrumentos de trabalho nas mãos do projetista criativo. Como se reconhecem esses valores objetivos? São os valores reconhecidos por todos como tal. Por exemplo, se afirmar que misturando amarelo-limão com azul-turquesa obtém-se uma tonalidade de verde, quer se use têmpera, óleo, acrílico ou pastéis, estou afirmando um valor objetivo. Não se pode dizer: para mim, obtém-se o verde misturando-se vermelho com marrom, pois essa mistura resultará em um vermelho sujo. Pode ser que algum teimoso diga que para ele isso é um verde, mas será apenas para ele, para mais ninguém. [...] Alguns olham um objeto que não conhecem e dizem: gosto ou não gosto, e tudo acaba aí. Outros procuram ver a que se assemelha, e perante um violino talvez digam: parece um presunto magro. [...] Se um designer quiser saber porque os objetos são como são, deve examiná-los sob todos os

aspectos possíveis. Não apenas, portanto, sob o aspecto dos valores pessoais, mas também sob o aspecto dos valores objetivos – tais como a funcionalidade, a manuseabilidade, a cor, a forma, o material de que são feitos, e assim por diante -, verificando sempre se o resultado é bom ou mau, de acordo com um critério objetivo (Munari, 2015, p. 11 e 96).

Nesse ponto, podemos perceber que começa a se articular um princípio contínuo de progresso firmado na funcionalidade, conceito que será tomado por Munari como essencial ao design. Ela sustentará, por uma chave de oposição, que os valores objetivos seriam, ao design, mais apropriados do que valores pessoais. Minha crítica não é ao método cartesiano nem à funcionalidade, mas à noção essencialista pela qual a funcionalidade será tomada pelo autor para sustentar os valores objetivos que orientariam a criatividade. Esse pressuposto contém a característica formalista *I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso*. Essa característica ficará mais clara ao longo do livro, onde o autor usará de forma explícita a noção de “essência da forma” para valorar os objetos de design por ele analisados.

Quero, nesse ponto, voltar ao exemplo das cores citado acima pelo autor: nele, já é possível questionar se todos observam as cores da mesma forma, e se aqueles que não percebem assim seriam mesmo “teimosos”. No caso em questão, convém lembrar que esse valor objetivo só faz sentido dentro de um modelo de teoria da cor pautado pela física Newtoniana do século XVII, modelo já questionado no século XIX pelo francês Michel-Eugène Chevreul em sua teoria dos contrastes simultâneos, para quem as cores não são fenômenos absolutos, mas relativos¹¹⁶.

O que Munari tenta fazer é posicionar a criatividade do designer, que seria “profissional”, em oposição à criatividade artística, que seria “romântica”. A criatividade do designer, por ser pautada em valores objetivos, levaria a um projeto funcional, enquanto o projeto artístico seria apenas “belo”. Aqui, está implícita a característica formalista *II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro*. Esse modelo de argumentação aparecerá em vários trechos do livro como justificativa para um processo metodológico do design. Nas palavras de Munari:

É bom fazer uma distinção imediata entre o projetista profissional – que tem um método de projeto, graças ao qual seu trabalho é realizado com precisão e segurança,

¹¹⁶ As questões relativas aos modelos de cor de Newton e Chevreul são tratadas por Luciana Martha Silveira na 2ª edição do livro *Introdução à teoria da cor*, lançado pela Editora UTFPR em 2015.

sem perda de tempo – e o projetista romântico, que tem uma ideia “genial” e que procura forçar a técnica a realizar algo extremamente dificultoso, dispendioso e pouco prático, mas belo. Deixemos, pois, de lado esse segundo tipo de projetista – que, além de tudo, não aceita conselhos nem ajuda de ninguém, e ocupemo-nos do método profissional de projetar do designer (Munari, 2015, p. 12).

Para caracterizar o que se entende por “belo”, Munari apresenta vários setores onde seriam encontrados os problemas de design, como mobiliário, brinquedos, sinalizações, editoriais etc. Em cada um deles, o autor procura definir quais características que seriam consideradas como “belas” (o luxo, a decoração, a moda, o que ele chama de *styling* etc.), e quais seriam os problemas específicos de design, onde aparecem com frequência termos como utilidade, comunicação, facilitação etc.

Tal como acontece na decoração, predominam com frequência as “ideias” ligadas à moda ou ao gosto corrente do público, e nesse caso não se pode falar de design, mas de styling. Essas “ideias novas” serviam de publicidade para os agora famosos Salões do Móvel, e várias desses objetos nunca entraram em produção, permanecendo como meros protótipos de propaganda e mais nada. [...] Móvel de luxo não se tem com design. [...] Deixando de lado a moda, que é o campo dos estilistas, podemos ver se há aqui possíveis intervenções de design. [...] Brinquedos que podem ser desmontados e montados de novo para comunicar informações úteis, ou informações artísticas (Munari, 2015, p. 13 a 18).

O luxo, segundo ele, era usado para “justificar” reis, monarcas etc., como algo ultrapassado e estúpido; em suas palavras:

O luxo é, pois, o uso errado de materiais dispendiosos sem melhoria das funções. É, portanto, uma estupidez [...] O modelo já não é o luxo e a riqueza já não é tanto o *ter* quanto o *ser* (para citar Erich Fromm) [...] Desaparecerão os tronos e as poltronas de luxo para os dirigentes impostos, os móveis especiais para os chefes, as grandes cadeiras luxuosas colocadas em estrados de mogno, os ornamentos, as hierarquias e tudo o que servia para impressionar. Em suma, quero dizer que o luxo não é uma questão de design (Munari, 2015, p. 5 e 6).

Munari, ao explicar um projeto de design chamado *Constelações*, que aborda a representação gráfica de constelações correspondentes aos doze signos do zodíaco, opera por uma lógica de oposição: a beleza da representação artística, que estaria ligada ao estilo, é vista como frívola e sem seriedade; em contrapartida, o design proposto a partir da fotografia de pequenos furos sobre cartas circulares, o que faria variar apenas a localização das constelações em cada carta, seria sério, exato para a sua função, sem a distração do estilo. Para aumentar o impacto do exemplo, o autor lança mão de um juízo de gênero: o estilo nas cartas do zodíaco (o estilo artístico) estaria ligado a um olhar feminino, das revistas femininas, ao passo que o olhar sério, de um design neutro, seria apropriado para homens e

mulheres, por ser uma proposta de representação ligada à função. O trecho abaixo demonstra como o autor constrói esses argumentos:

Os signos do zodíaco são encontrados, em várias revistas, em geral femininas, e, em alguns casos, foram desenhados por artistas mais ou menos famosos. Os artistas, como se sabe, têm toda a liberdade de fazer aquilo que querem (pois o que fazem está sempre bem): cada artista que seja convidado a retratar os doze signos do zodíaco irá se divertir em desenhá-los no seu estilo, sem se preocupar muito com a exatidão das figuras no confronto com as constelações que lhe deram origem. Temos, assim, desenhos de todos os gostos e estilos. Um famoso artista revolucionário desenhou (para uma grande produção) doze pequenos corações de metal preciosos, cada um com uma interpretação “pessoal” dos signos do zodíaco em relevo; doze coraçõezinhos, uns mais bonitos do que os outros, que tiveram naturalmente uma enorme procura, pois correspondem ao nível cultural do público, estimulado por uma sensacional campanha publicitária. [...] Abandonada a ideia de desenhar mais um grupo “artístico” dos signos do zodíaco, resta o problema de como apresentar as constelações e verificar se as doze podem caber num espaço mínimo. [...] São feitas fotografias com uma das mãos segurando o adereço (a cartaz com os furos) contra a luz, para demonstrar como se deve olhá-lo. O objeto tem um resultado novo, exato no que toca à sua função, e só aqueles que o conhecem podem entendê-lo. Exibe-se com discrição. É para homens e mulheres (Munari, 2015, p. 174, 176 e 179).

Munari até admite o uso de um estilo artístico no design, quando um produto é decorativo. No entanto, é nítido o valor subalterno que a decoração deveria ter no design: ela pode até existir, mas deve estar subordinada à função; assim a decoração apareceria naturalmente, por corroborar com a lógica do projeto. Nesse pressuposto, fica explícita também a característica formalista *IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais*, ao conceber a lógica cartesiana como uma função natural do projeto de design. Isso fica claro na análise que faz de uma luminária de malha:

O problema é projetar uma luminária para sala de estar, com uma boa qualidade de luz e que, além de funcional, seja também decorativa (não certamente no sentido de arte aplicada, mas que tenha uma forma que agrade a todos, uma forma natural, lógica) (Munari, 2015, p. 201).

Existe no autor a pretensão de conceber o design sob a ótica de um compromisso; ou seja, o projetista estaria incumbido da missão de resolver problemas e melhorar o mundo. Tal melhoramento estaria ligado à lógica da máxima funcionalidade e utilidade das coisas. Em Munari, esse pressuposto carrega a metanarrativa de que a função seria o princípio básico de um projeto de design.

A solução de tais problemas melhora a qualidade de vida. Esses problemas podem ser especificados pelo designer e propostos à indústria, ou pode ser a indústria a propor ao designer a resolução de algum problema. Muito frequentemente, porém, a indústria tende a inventar falsas necessidades para poder produzir e vender novos produtos. Nesse caso, o designer não deve deixar-se envolver numa operação que se

destina ao lucro exclusivo do industrial e ao prejuízo do consumidor (Munari, 2015, p. 30).

Existe no discurso de Munari uma visão neutra do design, como um campo comprometido com uma lógica cartesiana que proporcionaria o melhoramento do mundo. Em nenhum momento o autor coloca em questão o fato de o próprio design ser um discurso de valoração. Como citado por Lupton no livro *Design escrita e pesquisa*¹¹⁷, podemos entender o discurso moderno do design sob a perspectiva de uma estratégia de legitimação dos produtos, ou ainda a legitimação de uma profissão que carrega pressupostos valorativos entre as relações econômicas e sociais. Resumindo, a metodologia de projeto proposta por Munari busca acrescentar à lógica cartesiana o aspecto valorativo da criatividade. Essa característica é dividida a partir de um dualismo: a criatividade profissional, que seria funcional, e a criatividade artística, que visaria o luxo. O valor é dado ao design pela noção de funcionalidade, pela qual o autor constrói seu método.

Qualquer que seja o problema, pode-se dividi-lo em seus componentes. Essa operação facilita o projeto, pois tende a pôr em evidência os pequenos problemas isolados que se ocultam nos subproblemas. Uma vez resolvidos os pequenos problemas, um de cada vez (e aqui entra em ação a criatividade e põe-se de lado a ideia de encontrar uma ideia) (se referindo a solução artística), recompõem-se de maneira coerente, de acordo com todas as características funcionais de cada parte e funcionais entre si, de acordo com as características materiais, psicológicas, ergonômicas, econômicas e, por último, formais [...] Definido o problema, é necessário decompô-lo em seus componentes para melhor conhecê-lo [...] O princípio de decompor um problema em seus componentes para poder analisá-lo remonta ao método cartesiano. Visto que, especialmente hoje em dia, os problemas tornaram-se muito complexos e por vezes complicados, é necessário que o projetista tenha uma série de informações acerca de cada problema, isoladamente, para maior segurança no projeto. Talvez seja necessária uma definição de “complexidade” para se poder distinguir o que é complexo daquilo que é complicado. Segundo Abraham Moles, “um produto é complicado quando os elementos que o compõem pertencem a numerosas classes diferentes; é complexo se contém um grande número de elementos reagrupáveis, mas em poucas classes” (Munari, 2015, p. 36 e 38).

Nesse momento fica claro o que se pretende encontrar a partir de características materiais, psicológicas, ergonômicas, econômicas, formais etc.: os valores objetivos que servirão como partes que sustentam o projeto de design a partir da lógica cartesiana, onde cada parte teria a sua função. A ideia é que a complexidade, e portanto o valor, estaria em

¹¹⁷ Lupton e Miller entendem o “design moderno” como um movimento que nasce em resposta à Revolução Industrial, onde “criar uma distância entre design e a vida cotidiana foi um dos atos fundadores do modernismo, que estabeleceu uma divisória entre a cultura de consumo e a vanguarda crítica” (Lupton e Miller, 2011, p. 158).

sintetizar uma numerosa quantidade de elementos em poucas classes ligadas à função essencial do artefato. A lógica por trás desse pensamento, o “menos é mais”, encontra eco no discurso minimalista dos movimentos de vanguarda artística que estiveram presentes nas primeiras escolas de design europeias¹¹⁸. Isso fica claro quando o autor analisa um projeto chamado *habitáculo*:

O problema resulta da consideração do espaço para um ou dois rapazes na casa dos pais, para ver se é possível encontrar uma solução que permita a máxima funcionalidade – não só prática, mas também psicológica, econômica e espacial. [...] As junções entre as partes que irão compor o objeto devem permitir uma função simples com um mínimo de operações mecânicas e com a máxima segurança. [...] Nesse momento entra em ação a criatividade como elemento coordenador entre fantasia e invenção. Considerando a análise dos dados e das melhores possibilidades materiais e técnicas, dos componentes psicológicos, ergonômicos e práticos, procura-se fazer uma síntese que agrupe essas funções harmoniosamente. [...] O trabalho consiste em simplificar alguns esboços referentes a certos pormenores de junção e outros esboços de conjunto, tendo sempre em vista todas as funções (Munari, 2015, p. 180, 184 e 186).

Como parte do projeto, Munari cita o texto do folder que fez para acompanhar o projeto. Nele, o fio condutor do argumento é a redução do objeto à sua essência:

Habitáculo é o espaço habitável na medida do essencial. Em sentido figurado é também o íntimo recanto individual, o lugar interior onde se situa tudo aquilo que forma o mundo de alguém. [...] Habitáculo é uma estrutura de aço plastificado, reduzida ao essencial. O módulo estrutural tem vinte centímetros com os respectivos submódulos; permite uma coerência formal e a máxima combinabilidade segundo as funções. [...] O habitáculo é absoluta e voluntariamente neutro e quase invisível; não impõe uma estética a todos. Trata-se apenas de uma estrutura essencial, pronta a tornar-se invisível segundo a forma como é habitada (Munari, 2015, p. 190 e 191).

A estrutura essencial é, para Munari, um elemento neutro por estar ligado à função. Embora o autor diga que isso não “impõe uma estética a todos”, o discurso de neutralidade propagado por essa tal verdade essencial da função carrega em si um posicionamento impositivo – assunto debatido amiúde, como vimos, por McCoy e seus alunos através de experimentos pós-estruturalistas na Cranbrook Academy of Arts, na década de 1980. Outro pilar que sustenta a argumentação de Munari à favor de uma simplificação essencial se pauta na noção dualista entre função e luxo. Nesse processo, o artefato que contém características de estilo, luxo etc. tende a ser depreciado em relação àquele que tem seu direcionamento para a síntese funcional.

¹¹⁸ O Minimalismo e a ligação das neovanguardas artísticas com o design gráfico foi abordado em profundidade no item 2.5 do capítulo 2 - Formalismo e Design Gráfico dessa dissertação.

Muitas vezes, certos detalhes bem resolvidos tecnicamente são depois sobrecarregados de falsos valores estéticos – sob a alegação de que, de outra maneira, o mercado não os aceitaria. Nesse caso, eliminam-se os chamados valores estéticos, que na realidade não passam de uma decoração aplicada, e consideram-se apenas os valores técnicos. [...] Será precisamente a criatividade que substituirá a ideia intuitiva, a qual está relacionada ao modo artístico-romântico de resolver um problema. A criatividade ocupa assim o lugar da ideia e processa-se de acordo com o seu método. Enquanto a ideia, ligada à fantasia, pode chegar a propor soluções irrealizáveis por razões técnicas, materiais ou econômicas, a criatividade mantém-se nos limites do problema – limites que resultam da análise dos dados e dos subproblemas. [...] A análise dos dados, requer a substituição da operação definida no início como “ideia”; em seu lugar ficará um outro tipo de operação, definida como “criatividade”. Enquanto a ideia é algo que, supostamente, deve fornecer a solução bela e pronta, a criatividade leva em conta, antes de se decidir por uma solução, todas as operações necessárias que se seguem à análise dos dados (Munari, 2015, p. 42, 44 e 45).

É através dessas chaves de oposição – técnico/estético, fantasia/possibilidade, ideia artística-romântica/criatividade processual – que Munari busca valorizar sua proposta metodológica de design. É possível aqui questionar a ideia do gênio artístico que cria pela intuição, sem um método aparente: tomar esse pressuposto como fundamental ao campo artístico é uma simplificação notória. Como vimos nos textos que fundamentam essa dissertação, no campo das artes visuais as abordagens teóricas permeiam diferentes discursos,¹¹⁹ e nem de longe existe um consenso sobre essa tal “ideia sem processo” como coloca Munari. Esse discurso só faz sentido em um contexto de disputa que busca legitimar uma prática, o design, em oposição ao campo artístico. Ao continuar sua argumentação, Munari caminha para argumentos totalizantes: o designer, ao simplificar e organizar as partes, deve estar atento aos elementos essenciais de um produto; não elementos de gosto, mas elementos funcionais. Em suas palavras:

Como se vê por esse esquema metodológico, até agora não fizemos nenhum desenho, nenhum esboço, nada que possa definir a solução. Não sabemos ainda que forma vai ter aquilo que se quer projetar. Mas estamos seguros de que as hipóteses de possíveis erros são muito reduzidas [...] A partir desses juízos, faz-se um controle do modelo para verificar se pode ser modificado, caso as restrições a ele assentem em valores objetivos. Se alguém diz “Não gosto; só aprecio o estilo do século XV”, trata-se de uma observação muito pessoal, que não é válida para todos. Se, ao contrário, outra pessoa diz “O interruptor é pequeno demais”, é preciso ver se é possível aumentá-lo (Munari, 2015, p. 52).

¹¹⁹ No livro *Modernidade e modernismo: A Pintura francesa no século XX*, os autores apresentam diferentes abordagens discursivas que disputam no campo da arte, como por exemplo, a perspectiva da crítica histórico-social, a perspectiva socio-econômica e a perspectiva de gênero e representação.

Ao contrapor o gosto pessoal com um modelo que seria válido para todos, encontramos em Munari, mais uma vez, a característica formalista *IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais*. Em Munari, a funcionalidade recebe um carácter essencial e universal, pois ela seria importante para todos. O foco estaria na ordem cartesiana das partes, e não na estética, que seria apenas um elemento subjetivo. Para ele,

A tarefa do designer é, portanto, a de fazer uma seleção adequada e uma montagem coerente. Todas essas peças em série para combinar em conjunto têm já uma forma exata, ditada pelo material e pelas funções (Munari, 2015, p. 264).

A característica formalista *II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro*, também é identificável em Munari ao favorecer a lógica funcional na prática do desenho. Ao citar diversos tipos de desenho ao longo do livro, fica claro o destaque dado ao rigor do desenho técnico, informacional, como uma forma correta de representar por ser precisa, rigorosa, séria etc., enquanto termos como truques óticos, contorno e beleza são usados para as representações que possuem perspectiva ou estilo artístico. Nas palavras do autor:

Esse tipo de desenho (em perspectiva do objeto ou da construção) pode prestar-se a confusões, no sentido de que, com a perspectiva, pode-se fazer a coisa representada parecer muito maior e mais importante do que é. Um projetista sério usará a perspectiva sem nunca fazer uso desses truques óticos [...] Um tipo de desenho que serve para comunicar alguma coisa no projeto (um objeto, uma construção ou a montagem de um espaço expositivo) é o desenho de frente, a vista de lado, a planta, a vista de cima, de baixo, de qualquer lado que seja necessário conhecer. Esses desenhos são planos, executados com a máxima precisão, sempre em escala e geralmente cotados [...] O desenho científico, para os gráficos, é aquele por meio do qual se representa um objeto, uma planta, um animal, exatamente como é, sem cuidados com estilo, sem intenções estéticas, só para mostrar o objeto em todos os detalhes possíveis [...] Temos depois o desenho artístico, em que o objeto representado é contornado por elementos que lhe acentuam a “beleza”, tais como árvores majestosas, céus com nuvens pitorescas, luzes ao cair da noite... (Munari, 2015, p. 68, 70, 71 e 78).

Após a argumentação que fundamenta seu método, Munari propõe, enfim, uma lista de critérios para a análise dos valores objetivos que, para ele, sustentariam um projeto de design. Compõem a lista: o nome do objeto, o autor, o produtor, as dimensões, o material, o peso, as técnicas utilizadas, o custo, a embalagem, a função declarada, a funcionalidade, o ruído, a manutenção, a ergonomia, o acabamento, a manuseabilidade, a durabilidade, a toxicidade, a estética, a moda e styling, o valor social, a essencialidade, os antecedentes e, por fim, a aceitação por parte do público. Ao se analisar um artefato de design, cada critério dessa

lista deve ser pensado a partir de perguntas, em sua maioria, ligadas à funcionalidade. Cito abaixo alguns trechos:

Estética. As partes formam um todo coerente? Moda e styling. Muitos objetos são produzidos para ser símbolo de bem-estar, de luxo ou de status. Esses não são objetos de design, pois o design não se ocupa dessas frivolidades com as quais muitas pessoas gastam tanto dinheiro. Valor social. O objeto em questão tem também uma função social de eliminação ou redução de trabalhos muito fatigantes ou prejudiciais? Ou de aumentar o nível cultural e tecnológico da comunidade? Essencialidade. O objeto examinado é essencial para a realização do objetivo a que se destina? Não tem mais elementos do que seriam necessários? Tem aspectos decorativos? Todas as partes são indispensáveis ao seu funcionamento? Antecedentes. Pode ser interessante conhecer os antecedentes do objeto que se está examinando para ver se tem uma imediata evolução lógica. [...] esse conhecimento aumenta a confiança no produto (Munari, 2015, p. 100 e 101).

É importante notar o caráter valorativo que existe nessas questões: a noção de funcionalidade recebe aqui um valor de qualidade atrelada ao “bom” artefato de design. Nesses termos, o design neutro, que não expressaria moda ou styling, seria considerado como um produto de design legítimo. O valor social do design, por sua vez, se daria apenas pela função que exerce no aumento do nível cultural e tecnológico de uma comunidade. Tal progresso seria possível se os produtos de design se pautassem por uma evolução lógica em direção à máxima funcionalidade. E, por fim, o bom produto de design seria aquele onde todas as superficialidades são reduzidas ou anuladas em prol das características essenciais da funcionalidade. Ainda sobre esses critérios, cabe mencionar o critério de autoria: para Munari, um produto que funciona bem não necessitaria de um autor, bastaria que em sua essência funcionasse bem:

Inúmeros produtos são vendidos sem o nome do autor, e existem objetos, fabricados há muitos anos, que vendem bem pelo simples fato de serem benfeitos e não porque tenham sido projetados por um designer notável. [...] Alguns objetos muito conhecidos e benfeitos que são produzidos há vários anos precisamente por serem benfeitos, não porque estão assinados (Munari, 2015, p. 97 e 102).

Tal argumento corrobora com a lógica de transparência do designer no processo de comunicação, discurso propagado pelo Estilo Internacional das escolas europeias de design moderno, como abordado por Lupton e Miller, McCoy, Camargo e Bomeny na fundamentação teórica dessa dissertação¹²⁰. Tal discurso, grosso modo, posicionava a funcionalidade como princípio fundamental do design, e as características de autoria poderiam, nesse sentido, criar ruído. Assim, quanto mais o designer “desaparecesse” do processo, mais o produto, ou mensagem, se valorizaria por uma característica funcional de uso (seja, no caso da mensagem, a clareza da informação, ou, no caso do produto, pela

¹²⁰ O Estilo Internacional foi abordado em profundidade ao decorrer do capítulo 3 - Pós-estruturalismo e Design Gráfico dessa dissertação.

utilidade). Essa “essência funcional” seria a verdade dos artefatos de design, raciocínio que fica claro quando Munari explica os julgamentos que fez, a partir de seus critérios, aos objetos de design na premiação de design italiano chamada *Compasso d’Oro* nos anos de 1962 e 1964¹²¹. Cito:

Antes que se começasse a usar a palavra design para indicar uma forma correta de produzir objetos que executam funções necessárias, tais objetos já eram produzidos e continuaram a sê-lo; e hoje em dia estão cada vez melhor graças aos novos materiais e tecnologias utilizados. São objetos de uso cotidiano em casa e nos locais de trabalho, que as pessoas compram não por questões de moda ou de *status*, mas porque são bem projetados, e não importa por quem. Esse é o verdadeiro design (Munari, 2015, p. 103).

Ao longo do livro, então, Munari analisa os valores objetivos que compõem a sua lista de critérios para julgamento de produtos. Sua abordagem funciona, basicamente, como a de um crítico de arte que, sob uma gramática da funcionalidade, atribui valor aos artefatos do design.

Acabamento suficiente para a função que tem. [...] Ausência de moda, sem styling. O objeto tem estética própria, resultante da utilização de material correto e de proporções lógicas, adequadas a função. Trata-se de objeto essencial (Munari, 2015, p. 106).

A funcionalidade aparece também no discurso minimalista usado pelo autor ao examinar objetos: a essência de um objeto estaria acima dos interesses das classes sociais devido à sua funcionalidade. Essa mentalidade da essência como função deveria ser, para ele, a lógica que educa o gosto. Nos trechos abaixo, retirados das análises, esses princípios ficam claros:

A estética é a da lógica do custo mínimo e da funcionalidade máxima. A única decoração possível é a cor e o padrão do tecido, liso ou listrado. Pela sua essencialidade (a cadeira de praia) é utilizada por todos. Os ricos mandam fazê-la em mogno laqueado com o tecido decorado (inutilmente) por um famoso pintor da moda. Custa naturalmente muito mais, mas a função é a mesma da cadeira de preço reduzido [...] A estética reside unicamente no uso correto dos materiais, no que toca às cores, e nas justas proporções das partes. Nada é disfarçado ou tem função decorativa. Pela sua essencialidade (a luminária de garagem), é um desses objetos

¹²¹ O Prêmio ADI Compasso d’Oro Award (<http://www.adi-design.org>), começou em 1954, com o objetivo de valorizar os produtos do design italiano e se tornou um prêmio influente internacionalmente. É possível notar que no segundo ano em que Munari foi juri do prêmio, em 1964, o autor Massimo Vignelli, já citado nessa dissertação, também fez parte da comissão julgadora. Como vimos no capítulo de Pós-estruturalismo dessa dissertação, Vignelli levantou, com um viés funcionalista, fortes críticas à Cranbrook Academy of Arts na década de 1980, apontando que as experiências de McCoy e seus alunos fossem “perda de tempo” em relação ao que seria o design gráfico.

corretos que, além de facilitarem o trabalho, educam o gosto do público [...] Se nos habituarmos a observar os objetos sob todos os aspectos, não apenas sob o aspecto do belo e do feio, do “gosto ou não gosto”, forma-se uma mentalidade de projeto completa. [...] Simplificar é um trabalho difícil e exige muita criatividade. Complicar é muito mais fácil: basta acrescentar tudo o que nos vem à mente [...] A cadeira (de Michael Thonet) assim projetada e construída é mais prática, leve e elegante, pela coerência formal do material e tecnologia usada, sem nenhuma violência decorativa além das formas resultantes da técnica. [...] A exata coerência formal de toda a produção de Thonet prova que, da utilização correta dos materiais e das técnicas, pode resultar um tipo de estética que não necessita da arte aplicada para criar beleza (Munari, 2015, p. 126, 130 e 133).

A beleza para Munari está na funcionalidade. O conceito de coerência formal por ele apresentado se baseia na lógica de que as partes, cuja quantidade deve ser a menor possível, devem estar ordenadas para obter o máximo de funcionalidade. Para ele, “o progresso surge quando se simplifica e não quando se complica (Munari, 2015, p. 153).

Quando o projeto relaciona mais de um artefato, ele propõe que se siga uma coerência formal para que o conjunto funcione. Segundo Munari:

Quando se faz o projeto industrial de um produto ou de uma “família” de produtos, é útil considerar a coerência formal das partes e do todo – das partes que formam um objeto e dos objetos que formam o conjunto (Munari, 2015, p. 134).

Podemos encontrar essa lógica também no raciocínio por trás do Estilo Internacional, onde os elementos gráficos das peças deveriam seguir uma coerência visual, isto é, possuir formas reconhecíveis dentro de uma ordem estrutural que representa a empresa, a instituição etc. Ainda no contexto do design gráfico, vale mencionar o projeto de um livro ilegível que, também analisado por Munari, faz uso da desconstrução do formato de um livro convencional ao usar diferentes tipos de papéis recortados em diferentes formatos, e prendê-los no formato de livro editorial convencional, sem usar nenhum elemento textual. Munari apresenta o projeto da seguinte forma:

No campo editorial esse problema (do uso de diferentes papéis) nunca fora levantado. Só no caso de edições especiais escolhia-se um papel diferente, mesmo assim para dar mais importância ao texto, que era sempre o objetivo do livro; nunca se considerava o próprio livro como objeto de comunicação (excluindo o texto). [...] Procuram-se, então, todos os tipos de papéis possíveis, desde os papéis de impressão aos de embrulho, dos transparentes aos texturizados, ásperos, lisos, reciclados... [...] Em suma, cada papel comunica sua qualidade, e isso é já uma razão para ser usado como comunicante. Trata-se então de relacionar esse conhecimento com os outros que vão resultar da experimentação. [...] Duas páginas iguais comunicam um efeito de monotonia; páginas de diferentes formatos são mais comunicativas. Se os formatos forem organizados de modo crescente, decrescente, diagonal ou ritmado, pode-se obter uma informação visual rítmica, dado que a ação de virar a página realiza-se no tempo e, portanto, participa do ritmo visual-temporal (Munari, 2015, p. 212, 213 e 214).

Para Munari, mesmo sem elementos textuais o livro seria funcional, pois, ainda que não tivesse texto, a mensagem seria transmitida através dos papéis e das composições. Interessa destacar aqui que esse projeto se posiciona em lacunas teóricas deixadas pelas disciplinas da arte e design gráfico. Visto sob os valores objetivos da função, propostos por Munari, ele funcionaria como objeto essencial do livro; visto sob valores subjetivos, os significados transmitidos pelo artefato poderiam ser recebidos de formas diferentes daquelas propostas pelo autor, o que colocaria em questão a funcionalidade da mensagem transmitida, posicionando o artefato como criação artística ou decoração. Nesse momento, o dualismo apresentado anteriormente para separar um artefato de design dos artefatos artísticos não é relevante para Munari. Devido ao fato de o projeto ter sido publicado e exposto em museus de arte moderna, o autor lança mão dessa informação para legitimar sua análise.

Os primeiros livros ilegíveis, feitos com diferentes materiais, foram expostos pela primeira vez em Milão na livraria Salto, em 1950, em exemplares feitos à mão. Um desses livros foi editado pelo Museu de Arte Moderna de Nova York, em 1967 (Munari, 2015, p. 218).

Ao analisar produtos para crianças (como livrinhos, jogos e brinquedos), Munari retoma uma postura de encarar o design a partir da “missão” de melhorar o mundo. Nesse caso, o autor se fundamenta na teoria dos estágios do desenvolvimento da criança, proposta pelo psicólogo Jean Piaget, de 1940 a 1950¹²². Sumariamente, o sistema educacional seria responsável pelo condicionamento da criança em direção a um raciocínio repetitivo e não criativo. Munari aborda esse conceito no projeto chamado *pré-livros*:

Sabe-se que as pessoas de idade têm uma enorme dificuldade em modificar seu pensamento, justamente porque aquilo que se aprende nos primeiros anos de vida permanece como regra fixa para sempre, e ter de mudar, para muitos, é como arriscar-se numa situação que não se conhece. A solução desse problema, de aumentar o conhecimento e formar pessoas com mentalidade mais elástica e menos repetitiva, está em nos ocuparmos dos indivíduos no período em que se forma sua inteligência – ou seja, segundo Piaget, nos primeiros anos de vida. Sabemos também que nos primeiros anos de vida as crianças conhecem o ambiente que as rodeia por meio de todos os seus receptores sensoriais, e não apenas através da visão ou da audição, percebendo sensações táteis, térmicas, sonoras, olfativas... podia-se projetar um conjunto de objetos parecidos com livros, mas todos diferentes, para informação visual, tátil, material, sonora, térmica, todos do mesmo formato, como os volumes de uma enciclopédia que contém todo o saber ou, pelo menos, muitas e diferentes informações. [...] É preciso, desde cedo, habituar o indivíduo a pensar, imaginar,

¹²² O trabalho do psicólogo Jean Piaget, grosso modo, propõe uma Teoria Cognitiva que divide o desenvolvimento da criança em quatro estágios: inteligência sensório-motora, pré-operatória, operatório concreto e operatório formal ou abstrato. Fonte: <http://www.piaget.org/>

fantasias, ser criativo. [...] Eis porque esses livrinhos não são mais do que estímulos visuais, táteis, sonoros, térmicos, materiais. Devem dar impressão de que os livros são objetos assim, com muitas surpresas dentro. A cultura é feita de surpresas, isto é, daquilo que antes não se sabia, e é preciso estarmos prontos a recebê-las, em vez de rejeitá-las com medo de que o castelo que construímos desabe. [...] Esses livrinhos (pré-livros) são, pois, construídos com materiais diferentes, de modo a serem diferentes tanto no aspecto visual quanto tátil. Um é de papel costurado com pontos metálicos, como um caderno. Outro é de cartão de couro, grosso, preso com cordel. [...] Cada livro traz uma mensagem diferente. [...] Pode-se dizer, de forma aproximada, que a criança recebe diversas informações através de todos os seus receptores sensoriais, e fica conhecendo esses objetos que se chamam livros. [...] Não se pode dizer a uma criança que ela está pegando o livro de maneira errada. É preciso facilitar-lhe o contato com o objeto. A criança deve fixar que o livro é uma coisa agradável sob todos os aspectos: visual, tátil, material etc. (Munari, 2015, p. 223 a 230).

O papel de um jogo ou brinquedo de design teria foco, então, em desenvolver uma mente “elástica” e menos repetitiva. Esse princípio fica mais nítido quando o autor aborda os valores objetivos que deveriam orientar um projeto para crianças:

O projeto de um jogo ou brinquedo para crianças pode ser encarado de diversas formas: uma delas, a mais usual, é projetar uma produção de jogos ou brinquedos baseada exclusivamente nas possibilidades de escoamento no mercado, sem a preocupação de que esses produtos sejam verdadeiramente úteis ao desenvolvimento da criança [...] Um outro modo de projetar um jogo ou brinquedo é pensar algo que seja útil ao crescimento individual, sem esquecer naturalmente o justo lucro da empresa. A pergunta então é: o que pode ser útil ao crescimento do indivíduo em formação que é a criança? Algo que lhe dê, através do jogo, informação que lhe possam servir quando for adulto. Sabemos que aquilo que uma criança de tenra idade memoriza permanecerá para toda a sua vida. É por isso que podemos ajudar a criar indivíduos criativos e não repetitivos, indivíduos com uma mentalidade elástica e pronta a resolver todos os problemas que alguém pode ter na vida: desde encontrar um emprego até projetar sua própria casa ou educar os filhos. Um indivíduo capaz de compreender todas as formas de arte, de comunicar-se verbal e visualmente, de ter um comportamento social equilibrado – tudo isso é possível se a criança tiver, logo aos três anos, jogos e brinquedos adequados. Nessa idade, ela memoriza os frutos das experiências sensoriais do ambiente que a rodeia. [...] Assim, um designer pode projetar um jogo ou brinquedo que comunique à criança, ao indivíduo em formação, o máximo de informações compatíveis com ela, sendo, ao mesmo tempo, um instrumento para o desenvolvimento de uma mentalidade elástica e dinâmica – não estática, repetitiva, fossilizada. Um projeto desse tipo necessita da colaboração de peritos em psicologia, pedagogia, didática e, também, em processos de industrialização para a produção do brinquedo ou jogo, a fim de se descobrir o material mais adequado e a tecnologia mais correta para se obter um produto que reúna o máximo resultando o com o menor custo. Naturalmente, torna-se necessário que o projetista saiba o que pode e o que não pode comunicar à criança de determinada idade. (Os estudos de Piaget são valiosos nesse sentido.) Além disso, o projetista deve ser capaz de projetar um jogo ou brinquedo que seja fácil de entender e simples de usar, que efetivamente comunique o que se pretende, que seja divertido e agradavelmente colorido (nunca banal, pois a banalidade¹²³ não faz aumentar o

¹²³ Na página 287, Munari define o que entende por banalidade. Ela seria o desinteresse dos projetistas de alterar os velhos costumes, não pensando em melhorá-los. Argumento que corrobora para a noção de projeto de design direcionado à um melhoramento do mundo.

conhecimento), que não seja tóxico e que, por fim, os próprios adultos possam entender. [...] Não é necessário “explicar” às crianças como se brinca. Serão elas depois que ensinarão isso aos adultos que não o compreendem devido ao excesso de cultura) Munari, 2015, p. 234 a 239).

Assim, a funcionalidade de um projeto de design operaria em concordância com a teoria de Piaget, que pautaria os valores necessários para que um projeto de design para crianças fosse realizado – nesse caso, visando sempre o desenvolvimento criativo da criança em oposição ao condicionamento da repetição. Dessa forma, o designer teria uma missão social de educar crianças criativamente e “libertar” os adultos de uma mente estática. Cito as palavras de Munari, ao apresentar o projeto de um jogo de folhas de plástico transparente que se sobrepõem:

O jogo marcha à velocidade do pensamento; a mente está em contínua ação; tudo se faz e desfaz como na realidade; não há nada mais importante. O que conta é a possibilidade de combinar, mudar sempre, experimentar e tornar a experimentar. A mente fica elástica; o pensamento, dinâmico; o indivíduo, criativo. [...] Infelizmente, muitos adultos têm ainda mentalidade infantil, mesmo que sejam diretores de empresas; assim, quando compram algum brinquedo ou jogo para crianças, escolhem algo que lhes agrade também, que lhes lembre da infância, sem se preocuparem se aquele objeto é educativo, formativo ou destrutivo da personalidade da criança. [...] Seria necessário fazer também alguns brinquedos didáticos para adultos, para afastar preconceitos, exercitar o espírito, para liberar energias escondidas (se houver, visto que uma pessoa bloqueada na infância fica fossilizada e irrecuperável) (Munari, 2015, p. 244 e 245).

Segundo Munari, tanto o projeto dos *pré-livros* quanto os jogos e brinquedos levantam questões importantes ao contextualizarem a cultura de forma dinâmica e não estável. É interessante ver projetos de design preocupados com os aspectos culturais da educação; no entanto, ao proporem um caminho “correto” de como projetar, é possível afirmar que a lógica que orienta o autor desses projetos ainda se pauta no viés funcional, onde os *pré-livros*, brinquedos e jogos deveriam ter uma função útil para serem projetos de design. Sob esse prisma, um artefato de design voltado ao desenvolvimento criativo da criança deveria ser projetado para todos os sentidos. Explica Munari:

Observando não apenas as características formais de cada objeto, mas também materiais, cromáticas, táteis e outras, pode-se pensar em transformá-lo em qualquer outra coisa. Pode-se com isso ensinar as crianças a serem criativas, a verem as coisas, como diz Edward de Bono, e a construírem brinquedos grátis e de forma divertida. Uma criança habituada a ver e transformar as coisas torna-se criativa e nunca se aborrece. [...] Muitos designers projetam ainda hoje apenas para o sentido da visão. Preocupam-se unicamente em produzir algo belo de se ver e não lhes interessa que o objeto resulte depois desagradável ao tato, pesado, ou leve demais, se é frio, se não tem relações formais com a anatomia humana [...] Uma coisa que

aprendi no Japão é justamente esse aspecto de projetar que leva em conta todos os sentidos do observador, pois quando ele se encontra perante o objeto ou o experimenta, sente-o com todos os sentidos; e mesmo que à primeira vista o objeto possa agradar também aos outros sentidos será desprezado em favor de um outro que tenha a mesma utilidade mas que, além de adequado na forma, é também agradável ao tato, tem peso correto, é feito em material adequado etc. [...] Portanto, quando projetamos algo, precisamos nos recordar de que os seres humanos têm ainda todos os sentidos, mesmo que alguns estejam já em parte atrofiados em comparação com os dos chamados animais inferiores. Se projetarmos algo que tenha também um bom sentido tátil, as pessoas sem perceber voltarão a usar aquele que é um dos sentidos mais acurados. Se além disso levarmos em conta os outros sentidos, as pessoas pouco a pouco irão se habituar à experiência de que existem muitos receptores sensoriais para conhecer o mundo em que vivemos. As crianças sabem disso bem e seu conhecimento inicial do mundo é sensorial global. Também por essa razão projetei os pré-livros, para as crianças que ainda não sabem ler, mas que estão conhecendo o mundo com todos os sentidos, enquanto os adultos esqueceram para que servem. [...] O homem do futuro não terá orelhas, porque já não perceberá os ruídos; não terá nariz, porque já não perceberá os cheiros (Munari, 2015, p. 316, 373 a 375).

Ao se referir à percepção visual em específico, Munari aborda o tema afirmando que as ligações feitas pelo olhar do observador, ao observar as partes, podem variar. Ainda que Munari admita que existam variações na percepção visual de cada observador, a noção cartesiana se mantém no argumento de que a visão humana tenderia a organizar as partes, formando um todo coerente, como já visto pelos teóricos da Gestalt¹²⁴. Para fundamentar esse raciocínio, o autor cita o trabalho do psicólogo italiano Gaetano Kanizsa, que é também citado por Rudolf Arnheim no livro *Arte e Percepção Visual*; Arnheim utiliza Kanizsa para fundamentar o conceito de que a percepção visual seria organizada por forças independentes do observador. Em suas palavras:

Somos capazes de nos familiarizar com as coisas de nosso ambiente precisamente porque elas se constituem para nós através das forças da organização perceptiva agindo a priori, e independente da experiência, permitindo-nos, por isso, experimentá-la (Kanizsa *apud* Arnheim, 2005, p. 41).

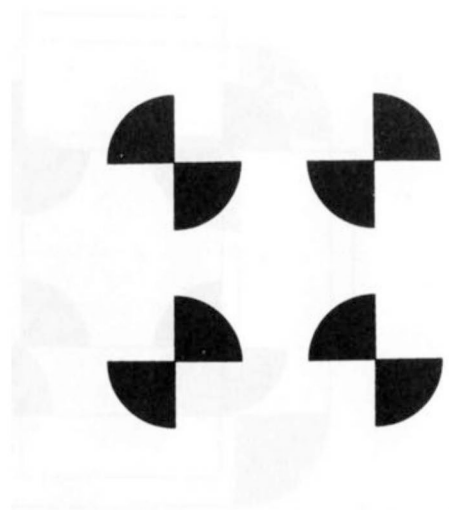
Munari também fala de forças, pois estas corroboram com a lógica cartesiana de que as partes deveriam ser organizadas por um todo coerente:

Uma das três demonstrações sobre percepção visual, feitas por Gaetano Kanizsa do Instituto de Psicologia da Universidade de Trieste, mostra com grande evidência como o olho humano percebe um conjunto de formas e tende a completa-lo com ligações imaginárias para dar unidade aos pedaços isolados espalhados. A imagem que se vê abaixo (Figura 77) é composta por oito quartos de disco, unidos dois a

¹²⁴ A Teoria da Gestalt foi abordada com profundidade no capítulo 2 - Formalismo e design gráfico dessa dissertação.

dois pelo vértice dos ângulos retos e dispostos entre si de modo simétrico. Nesta composição, tanto as linhas retas como as curvas convidam o olho do observador a fazer diversas ligações, a diferentes modos de considerar as partes num todo coerente. As mesmas formas que compõem os quatro grupos simétricos organizam-se no espaço de modo diferente, segundo as características de cada observador (Munari, 2015, p. 327 e 328).

FIGURA 77 - OITO QUARTOS DE DISCO, UNIDOS DOIS A DOIS PELO VÉRTICE DOS ÂNGULOS RETOS E DISPOSTOS ENTRE SI DE MODO SIMÉTRICO.



FONTE: Munari (2015, p. 327).

Assim, foi possível identificar na obra a existência da característica formalista *III*. *Sugere um sistema de linguagem visual a partir de regras de autonomia e autocrítica*, visto que a teoria da Gestalt usada pelo autor como valor objetivo, trazido da psicologia, para as questões de percepção visual do design gráfico contém elementos de um sistema de linguagem próprio conduzido pelas leis da Gestalt, conforme demonstrado na fundamentação teórica dessa dissertação.

A partir desses fragmentos de texto citados foi possível encontrar as quatro características formalistas no livro de Munari (figura 78). A característica *I*. *Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso*, apareceu implícita e explicitamente na fundamentação teórica, no método e nas análises de projetos de design. A característica *II*. *Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro*, apareceu explicitamente na fundamentação teórica, no método e nas análises de projetos de design. A característica *III*. *Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocrítica*, apareceu implícita na análise de projeto de design focado em percepção visual, que lança mão da Gestalt para sustentar sua

funcionalidade. E, por fim, a característica *IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais*, apareceu explicitamente no método e nas análises de projetos de design.

FIGURA 78 - SÍNTESE DAS CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS NO LIVRO DE BRUNO MUNARI.

Munari, B. Das coisas nascem coisas, 2015.

- I. *Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.*
 - ▶ Munari relaciona o método cartesiano e a criatividade a partir de uma ótica da funcionalidade. Nesse conceito, a funcionalidade seria um princípio contínuo e essencial ao design. Essa noção essencialista, chamada ao longo do livro de “essência da forma”, se tornará um critério por ele usado para atribuir valor aos objetos de design. Essa característica apareceu implícita e explicitamente na fundamentação teórica, no método e nas análises de projetos de design feitas pelo autor.

- II. *Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.*
 - ▶ Profissional e Romântico. Munari posiciona a criatividade do designer “profissional”, em oposição à criatividade artística, que seria “romântica”. Nessa oposição, a criatividade profissional seria funcional e oposta a criatividade artística que visaria o luxo. A atividade profissional seria pautada pelo método cartesiano e ligada aos valores de objetividade, utilidade, transparência na comunicação, facilitação, rigor técnico, informacional, seriedade etc., enquanto a atividade artística seria subjetiva e ligada a valores como beleza, luxo, decoração, truques óticos, ruído, contorno, superficialidade, e moda, que ele chama de styling. Para Munari, o bom produto de design seria aquele onde todas as superficialidades são reduzidas ou anuladas em prol das características essenciais da funcionalidade. A decoração pode até existir no design mas deve estar subordinada à função. Essa característica apareceu explicitamente na fundamentação teórica, no método e nas análises feitas pelo autor.

FIGURA 78 (CONTINUAÇÃO) - SÍNTESE DAS CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS NO LIVRO DE BRUNO MUNARI.

Munari, B. Das coisas nascem coisas, 2015.

III. *Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocrítica.*

- ▶ Ao se referir à percepção visual em específico, a teoria da Gestalt apareceu implícita na análise que o autor faz de um projeto de design a fim de justificar questões ligadas à funcionalidade. Na percepção, a noção cartesiana aparece no argumento de que a visão tenderia a organizar as partes formando um todo coerente, como proposto pelos teóricos da Gestalt. Essa teoria contém elementos que isolam a percepção visual a partir de um sistema autônomo baseado em leis tidas como universais, como visto na fundamentação teórica dessa dissertação.

IV. *Defende conceitos universais, naturais e atemporais.*

- ▶ A lógica cartesiana seria natural ao projeto de design. Ela ajudaria a contrapor o gosto pessoal a um modelo válido para todos. O carácter essencial, universal e até atemporal desse modelo seria justificado por sua funcionalidade. Essa característica apareceu explicitamente no método e nas análises de projetos de design feitas pelo autor.

FONTE: Elaborado pelo autor (2019).

5 CRÍTICA

Neste capítulo, apresento os dados obtidos nas revisões de características formalistas dos autores contemporâneos analisados nesta dissertação, para então relacionar as informações coletadas a diferentes tradições do pensamento das ciências humanas, em particular a determinados saberes do final do século XVIII e início do XIX que fundamentaram sistemas doravante entendidos como formalistas. Tenho como fio condutor desta contextualização o autor Michel Foucault, que norteia o viés pós-estruturalista adotado nesta dissertação. Apoio-me aqui, em especial, na tese central do livro *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas* (2000): a partir de diferentes tradições do pensamento ali evidenciadas, faço a relação entre alguns autores formalistas já tratados na fundamentação teórica desta dissertação e os autores contemporâneos do design gráfico ora analisados – Colin Ware, Michael Twyman, Bruno Munari e Christian Leborg. O mapeamento proposto pretende demonstrar como esses autores, uma vez ligados a determinadas tradições das ciências humanas, sustentaram positivities¹²⁵ que se expressam em saberes sobre a vida, o trabalho e a linguagem, conferindo assim um caráter de “verdade antropológica” a sistemas formalistas da modernidade que influenciaram teorias de percepção visual no design gráfico.

5.1 SÍNTESE DOS DADOS ANALISADOS

A fim de responder o objetivo geral desta pesquisa, que consiste em identificar e analisar criticamente como o formalismo influenciou teorias de percepção visual de autores contemporâneos do design gráfico, inicio este tópico debatendo os resultados obtidos a partir das análises dos dados preenchidos nas fichas de características formalistas resultantes da revisão das obras dos autores selecionados¹²⁶. Ao analisar esses dados, aqui, pretendo interpretar as informações obtidas para, a partir delas, traçar relações entre os autores

¹²⁵ A noção de “positividade” se refere, para Foucault, a determinado objeto, tema ou proposição capaz de produzir verdade. É a partir de uma positividade que um saber pode se constituir, tornando possíveis teorias e conhecimentos, reflexões e ideias. Desse modo, uma positividade é todo conceito que só pode ser entendido a partir dele mesmo, funcionando de maneira autorreferencial.

¹²⁶ O conteúdo integral das fichas preenchidas pode ser encontrado no capítulo 4. Análise dos autores contemporâneos do design gráfico, desta dissertação.

contemporâneos analisados e as principais tradições do pensamento que culminam no formalismo moderno. Para tanto, elaborei duas RGS de síntese (figuras 79 e 80), onde parto de uma relação quantitativa, obtida pela somatória das características listadas nas análises, para então posicionar os resultados em quatro quadrantes, divididos pelas características formalistas:

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso;
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro;
- III. Sugere um sistema de linguagem visual a partir de regras de autonomia e autocrítica;
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais.

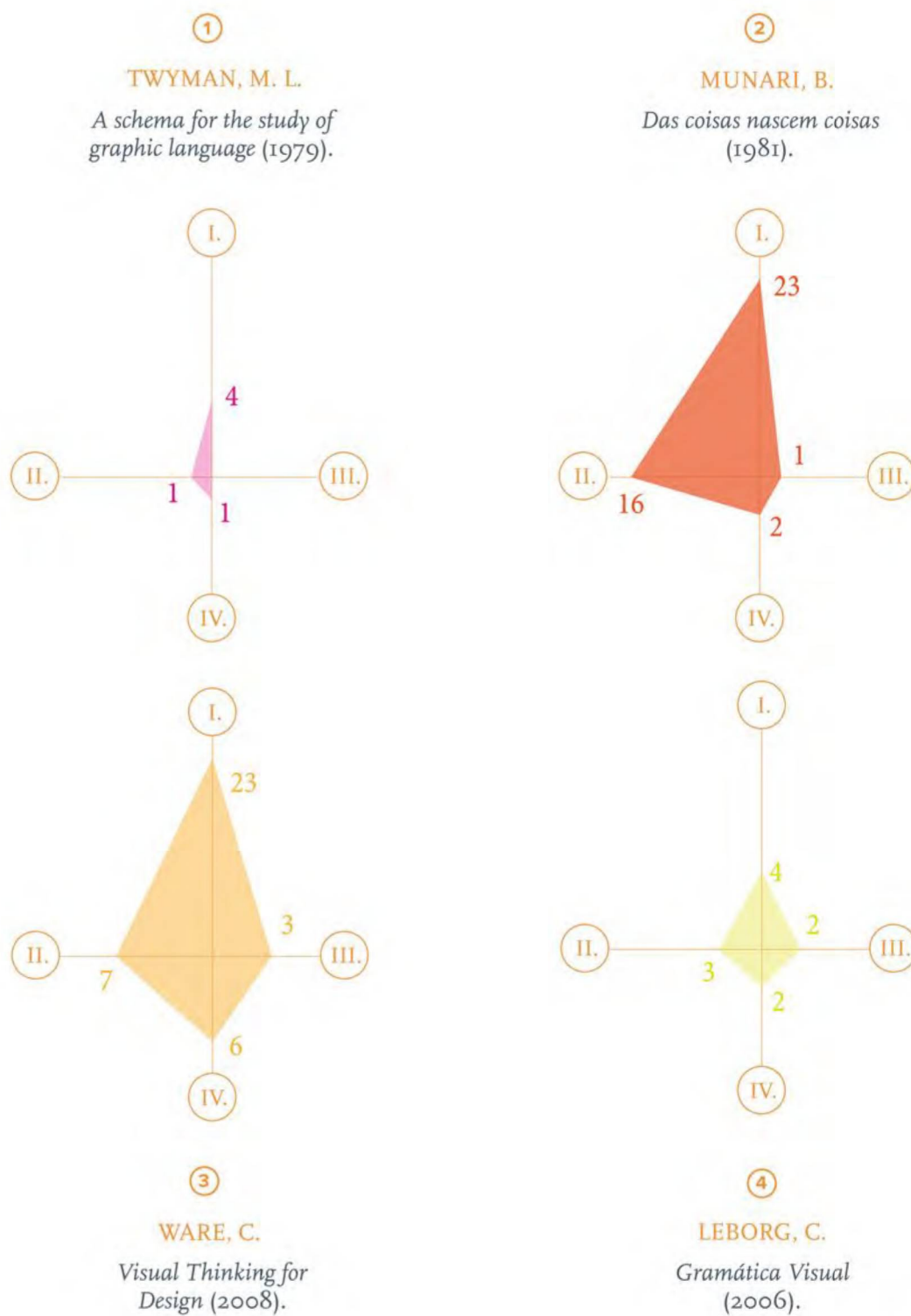
Além disso, fixei o número total dos fragmentos obtidos em uma tabela de informações que me serviu de parâmetro para posicionar cada autor isoladamente nos quadrantes.

FIGURA 79 - SÍNTESE DAS CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS POR AUTOR.

	Total de fragmentos por autor	Total de Características por autor	Característica I	Característica II	Característica III	Característica IV
TWYMAN, M. L.	5	6	4 (3 + 1)	1	-	1
MUNARI, B.	28	42	23 (13 + 10)	16	1	2
WARE, C.	30	39	23 (12 + 11)	7 (2+5)	3 (2+1)	6 (1+5)
LEBORG, C.	7	11	4	3	2	2
<i>Soma (Implícitos + Explícitos)</i>						

FONTE: Elaborado pelo autor (2019).

FIGURA 80 - SÍNTESE GRÁFICA DAS CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS POR AUTOR.



FONTE: Elaborado pelo autor (2019).

Na obra (1) *A schema for the study of graphic language* (1979), de Twyman, o número de fragmentos identificados foi 5. Neles, encontrei 6 alusões às características formalistas:

- 4 referentes à característica formalista I, sendo 3 implícitas e 1 explícita;
- 1 referente à característica formalista II, que apareceu implícita;
- 1 referente à característica formalista IV, que apareceu explícita.
- A característica formalista III não foi encontrada.

Na obra (2) *Das coisas nascem coisas* (1982), de Munari, o número de fragmentos identificados foi 28. Neles, encontrei 42 alusões às características formalistas, sendo esta a obra que revelou o maior número de enunciados remetendo às características formalistas:

- 23 referentes à característica formalista I, sendo 13 implícitas e 10 explícitas;
- 16 referentes à característica formalista II, todas explícitas;
- 1 referente à característica formalista III, que apareceu implícita;
- 2 referentes à característica formalista IV, que apareceram explícitas.

Na obra (3) *Visual Thinking for Design* (2008), de Ware, o número de fragmentos identificados foi 30. Neles, encontrei 39 alusões às características formalistas:

- 23 referentes à característica formalista I, sendo 12 implícitas e 11 explícitas;
- 7 referentes à característica formalista II, sendo 2 implícitas e 3 explícitas;
- 3 referentes à característica formalista III, sendo 2 implícitas e 1 explícita;
- 6 referentes à característica formalista IV, sendo 1 implícitas e 5 explícitas (esta foi a obra com maior alusão a essa característica).

Na obra (4) *Gramática Visual* (2006), de Leborg, o número de fragmentos identificados foi 7. Neles, encontrei 11 alusões às características formalistas:

- 4 referentes à característica formalista I, todas explícitas;
- 3 referentes à característica formalista II, todas explícitas;
- 2 referentes à característica formalista III, todas explícitas;
- 2 referentes à característica formalista IV, todas implícitas.

Todas as características foram encontradas em Munari, Ware e Leborg; em Twyman, somente a característica III não foi encontrada. A disposição das formas em quadrantes auxiliou a visualização de quais características tiveram mais e menos relevância para cada autor, isoladamente. E, para visualizar a recorrência das características no conjunto das quatro

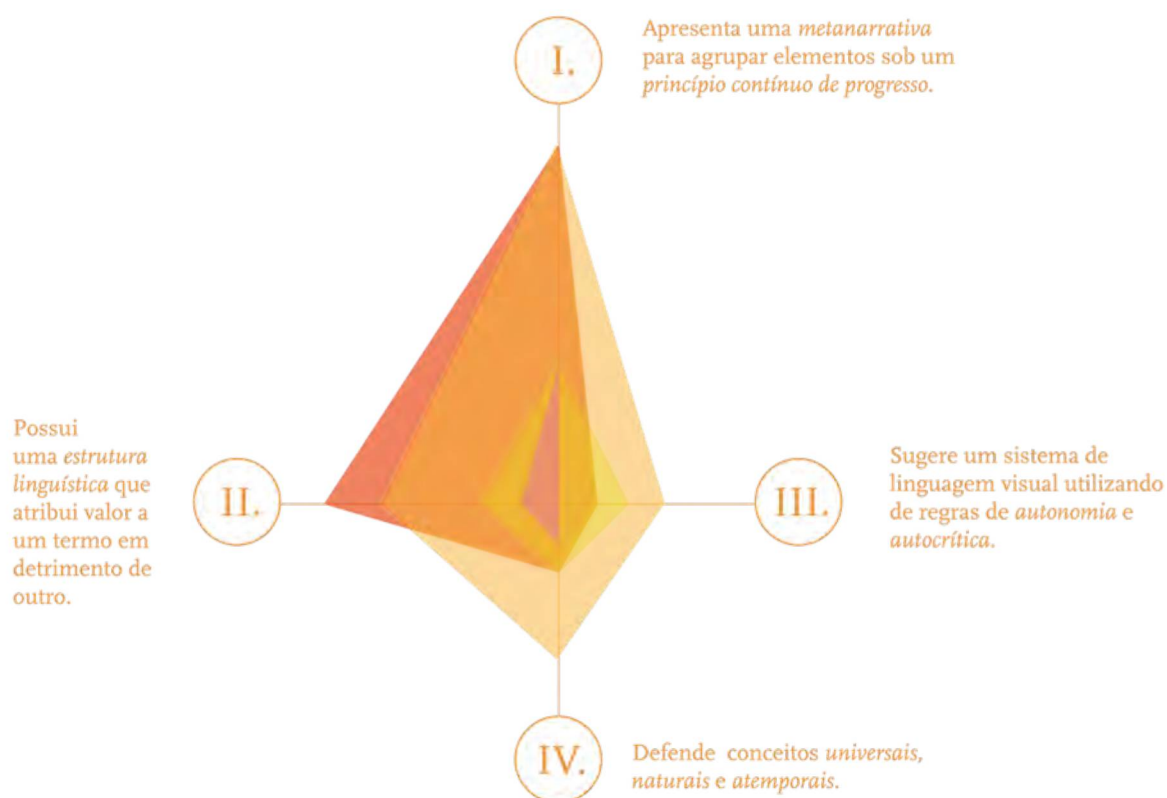
obras analisadas, realizei a somatória total do número de ocorrências das características formalistas (figura 81), e a comparação visual das áreas preenchidas em um mesmo quadrante através de sobreposição (figura 82).

FIGURA 81 - Nº TOTAL DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS.

	Característica I	Característica II	Característica III	Característica IV
TWYMAN, M. L.	4	1	-	1
MUNARI, B.	23	16	1	2
WARE, C.	23	7	3	6
LEBORG, C.	4	3	2	2
<i>Nº de ocorrências</i>	<i>54</i>	<i>28</i>	<i>6</i>	<i>11</i>

Fonte: Elaborado pelo autor, 2019.

FIGURA 82 - SOBREPOSIÇÃO DAS CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS NOS AUTORES.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2019.

Com isso, foi possível perceber que a característica formalista *I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso* foi a mais recorrente, somando números como 23, 23, 4 e 4, totalizando 54 ocorrências. As metanarrativas que permeiam essa característica apareceram geralmente no referencial teórico a partir do qual os autores desenvolveram seu trabalho, e implicitamente no método adotado, mesmo quando a teoria não é referenciada. Brevemente, convém lembrar que o conceito de metanarrativa se refere a narrativas construídas com base em um princípio metafísico ordenador, que opera a partir de noções de universalização, de naturalização e de transcendência¹²⁷. Desenvolvo tal questão no próximo tópico, a fim de demonstrar como tradições pautadas por metanarrativas aparecem vinculadas aos autores contemporâneos analisados. Devo mencionar ainda, no âmbito da síntese dos dados, os resultados referentes às demais características. A característica formalista *II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro* foi a segunda que mais apareceu entre os autores, somando números como 16, 7, 3 e 1, totalizando 28 ocorrências. Na sequência, a característica *III. Sugere um sistema de linguagem visual a partir de regras de autonomia e autocrítica* somou números como 3, 2, e 1, totalizando 6 ocorrências, não aparecendo somente em Twyman. Por fim, a característica *IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais* somou números como 6, 2, 2, 1, totalizando 11 ocorrências. Esclareço que tais parâmetros serviram, até aqui, apenas para dispor visualmente os resultados, a fim de comparar, por sobreposição, as áreas de maior incidência. Importa mais, daqui em diante, a teia de características formada pelas áreas preenchidas que, por sua vez, remetem a determinados enunciados, valores e pontos de vista que definem como se pode falar da percepção visual dentro do design gráfico contemporâneo. Com base nessa rede, foi possível repensar as relações entre os textos analisados e as referências que fundamentam esta dissertação, para então contextualizá-las dentre as principais tradições do pensamento das ciências humanas que vieram a assumir traços formalistas.

¹²⁷ O conceito de metanarrativa foi debatido em profundidade no Capítulo - Pós-Estruturalismo e design gráfico, desta dissertação.

5.2 CONTEXTUALIZAÇÃO E ANÁLISE CRÍTICA DOS AUTORES CONTEMPORÂNEOS DO DESIGN GRÁFICO ENTRE AS PRINCIPAIS TRADIÇÕES DE PENSAMENTO DAS CIÊNCIAS HUMANAS QUE VIERAM ASSUMIR TRAÇOS FORMALISTAS.

É preciso acordar desse sono antropológico como outrora se acordou do sono dogmático (Foucault *apud* Machado, 2005, p. 103).

Na célebre citação que inicia este tópico, Foucault posiciona a problemática antropológica no mesmo nível de um saber dogmático, ou seja, aquilo que se pensa ser uma verdade inquestionável. Tal problemática, que antecede a Antropologia enquanto ciência, não diz respeito meramente às reflexões gerais sobre o humano. Trata-se da seguinte premissa epistemológica: todo conhecimento empírico concernente ao humano, sendo simultaneamente extraído do e subsumido ao humano, seria capaz de revelar o fundamento de todo conhecimento possível, a definição de seus limites e, enfim, a verdade sobre o humano. Essa premissa delimita, segundo Foucault, o terreno em que germinaram as ciências humanas (psicologia, sociologia, economia etc.).

Mediante tal problemática, podemos retomar a discussão a respeito das metanarrativas, ou seja, dos saberes aceitos como verdade inquestionável, a partir de diferentes tradições do pensamento – em especial, aquelas que, no final do século XVIII e início do XIX, possibilitaram o que doravante fora denominado “ciências humanas”. Michael Foucault, no livro *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas* (2000), relata como se deu, neste período, a produção de um tipo de “sujeito subjetivado”, o sujeito moderno: pela primeira vez, o homem se colocou como objeto de análise; em outras palavras, o sujeito que buscava conhecer as coisas objetivamente se tornou objeto do conhecimento objetivo. Nesse contexto, os saberes sobre a vida, o trabalho e a linguagem se debruçavam, respectivamente, sobre os conteúdos empíricos do humano vivente, trabalhador e falante, permitindo-o conhecer-se por meio de um saber positivo, isto é, de forma aparentemente empírica, objetiva, concreta.

Para mapear a trajetória desses saberes em direção aos autores contemporâneos de percepção visual no design gráfico, elenquei, a partir das positivities apresentadas por Foucault (vida, trabalho e linguagem), três camadas pelas quais tais saberes se conectaram: (1) as citações e contextos dos autores contemporâneos analisados, (2) autores da fundamentação teórica desta dissertação que apontaram traços formalistas em sistemas de

percepção visual, e (3) os principais autores e conceitos que, segundo Foucault, se desenvolveram a partir de uma ruptura epistémica¹²⁸ que inaugurou o modo de pensar da modernidade.

Mas, para apontar a relação dos saberes da modernidade com o formalismo tratado nesta dissertação, é importante exemplificar o que caracteriza as positividades que Foucault chama de vida, trabalho e linguagem, iniciadas na transição de uma *epistème* clássica para uma moderna. O autor, ao pretender dar conta dos saberes sobre o homem na modernidade, distingue os saberes empíricos modernos dos saberes clássicos a partir do momento em que o humano foi entendido como objeto finito, possibilitando que os saberes sobre a vida, o trabalho e a linguagem o estudassem a partir de sistemas funcionais, econômicos ou linguísticos.

O que caracterizava o saber clássico era a representação e a ordenação das coisas a partir de modelos de classificação fechados em si e independentes entre si, como o da História Natural, o da Análise das Riquezas e o da Gramática Geral. Nessas três tradições de pensamento estudadas por Foucault, a mudança em direção a uma *epistème* moderna ocorre a partir do desaparecimento dessas teorias gerais em direção a saberes empíricos. Tais saberes, embora tenham criticado os dogmas existentes nas ciências clássicas, cultivaram consigo outro dogma (o “sono antropológico”, nos termos de Foucault) que manteve o sujeito moderno em uma posição transcendente. Não se trata literalmente de um ser celestial, mas da delimitação do que se entende por homem com base em sistemas que lhe são exteriores e que transcendem sua finitude a partir dos saberes da vida, trabalho e linguagem, isto é, dimensões que atravessam e excedem uma existência individual (Foucault, 2000; Machado, 2005). Noutras palavras, os saberes clássicos remetiam a uma dimensão transcendente ao se apresentarem como sistemas prontos e acabados (sendo, por isso, quase que “intocáveis”), ao passo que os saberes modernos passaram a funcionar como uma perspectiva holística e em constante aperfeiçoamento, transferindo o aspecto transcendental para seu novo objeto, o humano como algo pronto e acabado.

Mais detidamente, os saberes sobre a vida, que antes remetiam a uma História Natural dos seres vivos sob comparações formais de taxinomia, passaram a constituir na

¹²⁸ Para demarcar a formação das positividades, Foucault as localiza na última das três configurações históricas que ele chama de *epistèmes*: pré-clássica (até o séc. XVI), a clássica (séculos XVI e XVII) e a moderna, que se inicia no séc. XVIII e será fundamento para as principais tradições do pensamento do séc. XIX e XX (Foucault, 2000).

modernidade um modelo macroestrutural, a Biologia. Os saberes sobre o trabalho, por sua vez, que antes se definiam pelas dinâmicas de troca e de acúmulo de riqueza, se converteram a um modelo de sistema de produção econômico-política, onde o valor se dá pelo próprio ecossistema estruturado na capacidade de produção humana. Por fim, os saberes da linguagem, antes pautados por correlações prefixadas de termos e significados, passaram a ser entendidos a partir de um modelo estrutural segundo o qual os signos só adquirem sentido e valor no interior de um sistema relacional específico (figura 83).

FIGURA 83 - VIDA, TRABALHO E LINGUAGEM NAS EPISTÉMES CLÁSSICA E MODERNA.

Clássica Séc. XVII	Moderna Séc. XVIII	
História natural	Biologia	 Vida
Análise das riquezas	Economia política	 Trabalho
Gramática geral	Filologia	 Linguagem

FONTE: Elaborado pelo autor (2019).

A despeito do caráter atemporal dessas positivities (vida, trabalho e linguagem), persistiu uma metanarrativa de evolução/progresso humano (seja em termos biológicos, econômicos ou linguísticos), noção que é justamente extraída de conteúdos empíricos e que, por conseguinte, passa a funcionar como verdade antropológica fundamental às ciências do homem. Esse tipo de metanarrativa ilustra como a problemática antropológica pôde manter o sujeito moderno em uma posição transcendente: não mais a partir de uma linhagem natural, de uma riqueza acumulada ou de valores imemoriais, e sim sob uma condição evolutiva que transcende a temporalidade, como uma superação permanente. Essa ideia, como veremos, permaneceu presente em metanarrativas que fundamentam os autores contemporâneos do design gráfico analisados nessa dissertação.

Feito esse breve panorama acerca da emergência das positivities modernas (vida, trabalho e linguagem) com a diluição da epistème clássica, é possível traçar de maneira mais inteligível a relação dos saberes da modernidade com o formalismo no design gráfico.

Retomo a seguir, pois, como o formalismo influenciou o trabalho de cada um dos autores contemporâneos analisados, aparecendo, em geral, na esteira de metanarrativas que contêm características formalistas. E, no próximo tópico, delinheio mais longamente a relação entre as positivities modernas e sua influência sobre os autores contemporâneos do design gráfico analisados.

Em Twyman, a metanarrativa que permeia o texto consta na introdução, nos objetivos, na fundamentação teórica e no método utilizado. O autor estabelece que, no design gráfico, a funcionalidade da comunicação seria o critério de evolução pelo qual linguagens gráficas poderiam ser classificadas como eficazes. O autor justifica seu argumento explicando que a eficácia da comunicação seria uma lei “natural” do design, análoga à teoria da evolução de Darwin. Essa lei justificaria a organização de um sistema capaz de medir a eficácia da comunicação, pautado pelo entrosamento entre emissor e receptor, e que permite categorizar linguagens como especializadas e não especializadas. É o caráter imperativo desse sistema que confere a Twyman uma posição formalista em relação ao modo de produção da comunicação dentro do design gráfico – e, por isso, vinculei o autor à positividade do trabalho.

Em Munari, a metanarrativa aparece na fundamentação teórica, no método e no modelo proposto de análise de projetos. Para o autor, a funcionalidade seria a essência do design, em oposição à arte, que seria “não-funcional”. Esse é principal critério adotado pelo autor para atribuir valor aos objetos de design. Além disso, a criatividade seguiria uma lógica cartesiana, “natural” ao projeto de design. Por intermédio dela, o designer poderia se aproximar da “essência funcional da forma”. A oposição de valores entre profissional e romântico é usada pelo autor como justificativa. O profissional valorizaria conceitos cartesianos, como objetividade, utilidade, transparência na comunicação, rigor técnico, informacional e seriedade, em detrimento do romântico, que valorizaria conceitos artísticos como beleza, luxo, decoração, truques óticos, ruído, contorno, superficialidade e styling (moda). Como o maior esforço do autor ao longo das páginas do livro consiste em fornecer – e, em última análise, convencer o designer a utilizar – princípios implicitamente derivados da proposta de Kant, em sua *Crítica do Juízo*, não vinculei o autor em uma positividade específica; no entanto, propus amplamente a sua ligação à virada kantiana que permeia as três positivities descritas por Foucault – associação que esclareço doravante no tópico 4.2.4 Munari e a virada kantiana.

Em Ware, a metanarrativa operante consiste na crença de que o sistema biológico do cérebro humano forneceria os princípios e leis fundamentais sob os quais seria possível

organizar a informação visual dos seres humanos. Essa premissa aparece no prefácio, na fundamentação teórica, no método e na conclusão do texto do autor. Ware justifica sua tese através de um princípio que ele denomina “consulta visual”, uma habilidade humana determinada pela biologia que serviria como fundamento ao projeto de design. A consulta visual, portanto, seria uma predisposição natural e inata derivada da evolução humana, de modo que a “linguagem do design” é considerada como a mais adequada para otimizar essas consultas com baixo custo cognitivo. O grau de otimização dessa linguagem funcional é medido pela economia cognitiva de observadores não especialistas, pois esses teriam maior custo perceptivo do que observadores especialistas (i. e., os designers). Nesse sistema, os campos da arte e do design são tomados de antemão como sistemas de linguagem visual isolados. O imperativo desse princípio de consulta visual inconsciente confere ao autor uma posição formalista em relação ao modo de organização da percepção visual dos seres vivos, motivo pelo qual o vinculei à positividade da vida.

Por fim, em Leborg a metanarrativa faz alusão a uma gramática visual, um sistema “puro” de linguagem visual pelo qual seria possível organizar a percepção dos seres humanos. Esse pressuposto aparece no prefácio, no sumário e na fundamentação teórica. Pautado na oposição de representações abstratas e concretas, o autor valoriza o que chama de “essência da forma abstrata”, como um esqueleto estrutural da linguagem visual. Essa essência possuiria características universais capazes de explicar o fenômeno da percepção através de leis fundamentadas na noção de “forças perceptivas”. Assim como pregava a Gestalt, o esqueleto estrutural ordenaria as forças sob as quais seria possível construir uma gramática visual autônoma, isolada da linguagem escrita e falada¹²⁹. A gramática visual de Leborg nada mais é, portanto, do que um rearranjo de sistemas formalistas de linguagem já usados no design gráfico, apresentando um novo modelo que, assim como os anteriores, atribui um caráter de pureza à forma abstrata. Esse modelo confere à Leborg uma posição formalista em relação a como a linguagem é entendida dentro do campo do design gráfico, e por isso o autor foi vinculado à positividade da linguagem.


Os dados resultantes do cruzamento entre os autores e as positivities modernas foram organizados e distribuídos no quadro da figura 84. Nos tópicos que seguem, apresento, a partir de algumas das disciplinas examinadas por Foucault em torno da vida, trabalho e

¹²⁹ O conceito de forças perceptivas e da Gestalt já haviam aparecido anteriormente no Formalismo e Design gráfico, da fundamentação teórica desta dissertação.

linguagem, uma breve arqueologia do formalismo no design gráfico, explicando em detalhes a relação entre as positivities e sua influência sobre os autores contemporâneos do design gráfico analisados.

FIGURA 84 - SÍNTESE E VÍNCULO DAS METANARRATIVAS COM AS POSITIVIDADES.

① TWYMAN, M. L.

Metanarrativa	Principais argumentos	Onde aparecem	Positividade
<p><i>Característica I.</i></p> <p>A evolução das linguagens gráficas segue o critério de eficiência na comunicação.</p>	<p><i>Características: II e IV.</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Eficácia da comunicação • Lei "natural" do design • Diferencia linguagens especializadas das não especializadas. 	<ul style="list-style-type: none"> • Introdução • Objetivos • Fundamentação teórica • Método 	 Trabalho


② MUNARI, B.

Metanarrativa	Principais argumentos	Onde aparecem	Positividade
<p><i>Característica I.</i></p> <p>A funcionalidade é a essência do design em oposição a arte "não-funcional".</p>	<p><i>Características: II, III e IV.</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Lógica cartesiana + criatividade • Lei "natural" ao projeto de design • Essência funcional da forma • Valorizaria objetividade, utilidade, transparência na comunicação, rigor técnico, informacional e seriedade, • Desvaloriza beleza, luxo, decoração, truques óticos, ruído, contorno, superficialidade e styling (moda). 	<ul style="list-style-type: none"> • Fundamentação teórica • Método • Análise de projetos 	<p>Virada kantiana</p>

③ WARE, C.

Metanarrativa	Principais argumentos	Onde aparecem	Positividade
<p><i>Característica I.</i></p> <p>As leis da percepção visual seguem o sistema biológico do cérebro humano.</p>	<p><i>Características: II, III e IV.</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Princípio da consulta visual • Fundamento da linguagem do design • Critério de economia cognitiva • Observadores especialistas e não especialistas • Arte e Design como sistemas de linguagem visual isolados. 	<ul style="list-style-type: none"> • Prefácio • Fundamentação teórica • Método • Conclusão 	 Vida

④ LEBORG, C.

Metanarrativa	Principais argumentos	Onde aparecem	Positividade
<p><i>Característica I.</i></p> <p>A percepção visual é ordenada por uma gramática que segue um sistema de linguagem visual "puro".</p>	<p><i>Características: II, III e IV.</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Esqueleto estrutural como Gestalt • Leis fundamentadas à percepção derivam da essência da forma abstrata • Opõe forma abstrata e concreta • Isola a linguagem escrita da falada. 	<ul style="list-style-type: none"> • Prefácio • Sumário • Fundamentação teórica 	 Linguagem

5.2.1 Ware e a positividade vida

No livro *Visual thinking for design*, toda a lógica argumentativa de Colin Ware (2008) se baseia na premissa de que o sistema biológico do cérebro humano forneceria princípios e leis fundamentais sob os quais seria possível organizar a informação visual dos seres humanos. Ware aborda o tema da percepção visual a partir de conhecimentos fundamentados em pesquisas da neurociência, dos quais decorre o conceito de consultas visuais (*visual queries*). Segundo esse conceito, o cérebro humano estaria sempre atento a identificar padrões de informação que seriam processados em diferentes níveis neurológicos, alguns deles inatos e universais. Esse direcionamento da atenção seria, em sua teoria, uma característica essencial à visão, e seu conceito de “pensamento visual” propõe que os designers entendam os caminhos neurológicos pelos quais o cérebro processaria esses padrões de informação para fundamentar seus projetos a partir desse conhecimento. Nas palavras do autor:

A consulta visual não é uma atividade ocasional que ocorre apenas quando se perde alguma coisa. Por mantermos pouca informação em nossas cabeças, as buscas são fundamentais para quase todos os que enxergam. Mesmo que, na maioria das vezes, não tenhamos consciência de que estamos fazendo isso, o mundo visual reavalia constantemente onde devemos olhar e seguir para a próxima fixação (Ware, 2008, p. 41).

Ao citar os caminhos pelo qual a percepção visual ocorre, o autor menciona os estudos dos psicólogos da Gestalt e afirma que, para além dela, muito ainda se pode aprender com a neurociência:

Entender como isso ocorre é crítico para o design [...] Por setenta anos o trabalho da psicologia da Gestalt evidenciou isso [...] Mas também há muito o que aprendermos nos anos seguintes, ao pensarmos no advento da moderna neurociência que refina e aprofunda nossa compreensão (Ware, 2008, p. 10).

Noutros termos, a mesma lógica da Gestalt, que outrora organizava a percepção visual a partir de leis científicas, se fundamenta agora para as novas descobertas da neurociência. Para fundamentar esse conceito, Ware lança mão de uma lógica pautada na evolução do cérebro sob uma perspectiva de economia de recursos cognitivos, obtida através da gestão do tempo e do esforço usado para realizar determinadas tarefas visuais em um constante direcionamento seletivo de informação. Em seus termos:

O cérebro, como todos os sistemas biológicos, tornou-se otimizado ao longo de milênios de evolução. Os cérebros têm um alto nível de consumo de energia e devem ser mantidos tão pequenos quanto possível, ou nossas cabeças cairiam. Manter uma cópia do mundo em nossos cérebros seria um enorme desperdício de recursos cognitivos e completamente desnecessário (Ware, 2008, p. 2-3).

Em Ware, o princípio da consulta visual deriva diretamente de nossa natureza biológica e possui um papel determinante para o seu modelo de pensamento visual. O imperativo natural e “inconsciente” desse princípio aponta para um viés formalista em relação ao modo de organização da percepção visual dos seres vivos, motivo pelo qual relacionei Ware à positividade da vida. Fundamentei essa relação a partir da crítica apresentada por Marcos Beccari e Jonathan Crary, autores que menciono em minha fundamentação teórica e que também estabeleceram as associações entre modelos de representação do corpo e sistemas de percepção nas tradições do pensamento moderno.

No artigo *O corpo de Frankenstein e sua anatomia gráfico-textual*, Marcos Beccari esclarece que, a partir de 1818, período em que para Foucault se inicia a epistémica moderna, “o corpo humano emergia, na esteira da fisiologia, como um ‘continente’ a ser explorado e mapeado” (Beccari, 2018, p. 198). Jonathan Crary, no livro *Técnicas do Observador: visão e modernidade no século XIX*, apresenta o tema sob uma perspectiva genealógica e estabelece que “a importância real da fisiologia relaciona-se menos com quaisquer das descobertas empíricas do que com o fato de que [...] o corpo estava se tornando o lugar tanto do poder como da verdade” (Crary, 2012, p. 82). É nesse contexto que, a partir da inclusão do homem como objeto de estudo na epistémica moderna, a imagem do corpo se torna alvo de delimitações, códigos, leis, discursos, práticas e saberes postulados por sistemas. Foucault, em sua arqueologia das ciências humanas, relata que os saberes positivos sobre a vida tiveram seu início na passagem do modelo de história natural para um modelo de sistema biológico. A história natural era organizada por diversos modelos taxonômicos, como aquele proposto na obra *Genera Plantarum* (1789), do botânico Antoine Laurent de Jussieu, que elaborou um sistema natural de classificação de plantas (Foucault, 2000, p. 344). A taxonomia de Jussieu, com efeito, buscou estabelecer uma classificação dos seres vivos a partir de uma regra de subordinação a características formais observáveis e representáveis.

O rompimento com essas características em direção a um sistema abstrato só foi possível a partir do trabalho de Georges Cuvier: com ele, a historicidade introduz na natureza, bem como no sujeito humano, uma matriz fundamental, bem maior do que aquela pautada pela comparação objetiva das representações, pautando-se agora por uma história comparada. Segundo Foucault, Cuvier transferiu a noção de classificação biológica por representação

direta para um modelo abstrato pautado pela funcionalidade do próprio sistema. Nas palavras do autor:

Cuvier libertou de sua função taxinômica a subordinação dos caracteres para fazê-la entrar, aquém de toda classificação eventual, nos diversos planos de organização dos seres vivos. [...] A organização torna-se um ser abstrato... suscetível de formas numerosas. O espaço dos seres vivos gira em torno dessa noção e tudo o que até então pudera aparecer através do quadriculado da história natural (gêneros, espécies, indivíduos, estruturas, órgãos), tudo o que era dado ao olhar, assume doravante um modo novo de ser. [...] Na análise dos clássicos, o órgão se define, a um tempo, por sua estrutura e por sua função; era um sistema de dupla entrada que podia ler exaustivamente, que a partir do papel que desempenhava (por exemplo, a reprodução), que a partir de suas variáveis morfológicas (forma, grandeza, disposição e número): os dois modos eram independentes um do outro – o primeiro enunciando o utilizável, o segundo, o identificável. É essa disposição que Cuvier altera; revogando tanto o postulado do ajustamento quanto o da independência, faz extravasar – e largamente – a função em relação ao órgão e submete a disposição do órgão à soberania da função. [...] De sorte que a diversidade visível das estruturas não mais emerge do fundo de um quadro de variáveis, mas do fundo de grandes unidades funcionais suscetíveis de se realizarem e de cumprir seu fim de maneiras diversas: o que é comum a cada gênero de órgãos considerado em todos os animais se reduz a muito pouca coisa e, frequentemente, eles só se assemelham pelo efeito que produzem. [...] A partir de Cuvier, é a vida, no que tem de não-perceptível, de puramente funcional, que funda a possibilidade exterior de uma classificação. Não há mais, sobre a grande superfície da ordem, a classe daquilo que pode viver; mas sim, vindo da profundidade da vida, do que há de mais longínquo ao olhar, a possibilidade de classificar (Foucault, 2000, p. 363-364, 369).

Esse novo modelo de comparação anatômica relacionou os elementos puramente com base na funcionalidade de um sistema apresentado. Foucault explica que “na época de Cuvier não existia ainda história do ser vivo, como a que descreverá o evolucionismo; mas o ser vivo foi pensado, logo de início, com as condições que lhe permitissem ter uma história” (Foucault, 2000, p. 380-381). Beccari sintetiza essa transformação epistêmica em torno da anatomia comparada da seguinte maneira:

No século XIX o corpo adquire contornos abstratos [...] uma imagem do corpo como algo semelhante a uma fábrica, constituído de processos e atividades diversificados, gerenciados por quantidades mensuráveis de energia e trabalho. [...] Desse modo, o corpo humano, ao deparar-se com sua própria natureza exposta e catalogada, passou a conglomerar novos estímulos físicos, visuais e simbólicos que reescrevem a realidade que o envolve. Ciência e fantasia se contaminam; corpo e palavra são costurados em uma nova reescrita do mundo (Beccari, 2018, p. 184-185).

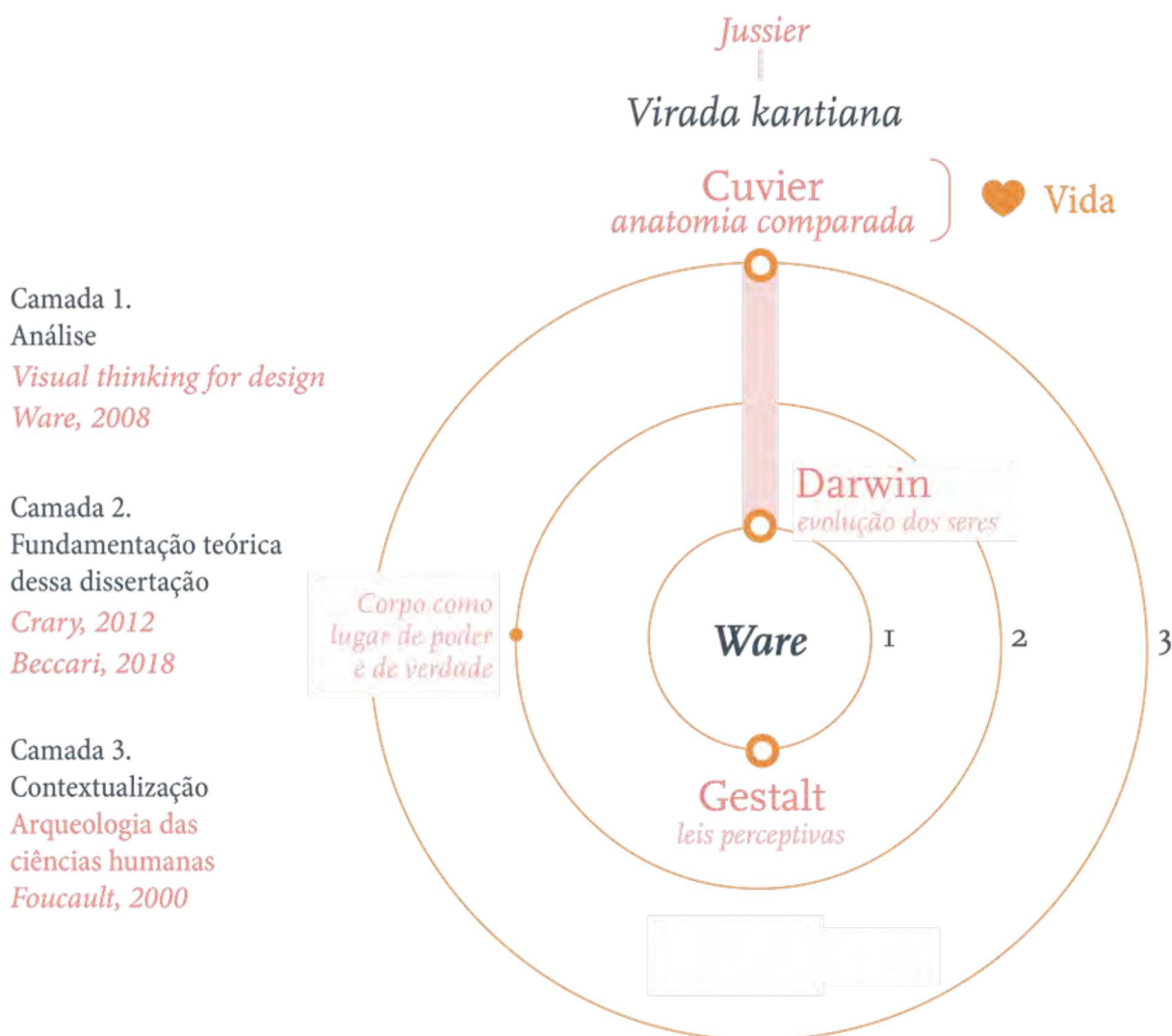
Essa ruptura da representação abriu espaço para sistemas abstratos de comparação, como o sistema evolucionista proposto por Charles Darwin. Embora não exista em Ware uma citação direta a Darwin, é explícita a influência dessa teoria no sistema de pensamento visual proposto pelo autor: o fio condutor de uma evolução do cérebro sustentaria o sistema de pensamento visual proposto para além da finitude do homem. O anseio de uma lei

transcendente capaz de ordenar a visão humana fica claro quando o Ware afirma, ao fim do livro, que “a visão geral de como o pensamento visual funciona é essencialmente correta e resistirá ao teste do tempo” (Ware, 2008, p. 181).

Resumidamente, como apresentado por Foucault, o trabalho de anatomia comparada de Cuvier estabeleceu um modelo abstrato para a comparação sistêmica dos seres-vivos. A partir desse projeto, foi possível a Darwin estabelecer uma história evolutiva dos seres, conceito doravante adotado por autores como Colin Ware. Relacionei o autor com a positividade vida, pois seu pensamento visual parte da premissa de que o conhecimento sobre o funcionamento biológico do cérebro forneceria as bases para um sistema universal de percepção visual. Tal sistema é formalista por determinar, a partir de argumentos biológicos, como a percepção humana deveria ser estudada no design gráfico.

A figura 85, constelação de relações em Colin Ware, posiciona os autores e teorias que se relacionam ao autor a partir de três camadas: (1) as citações e contextos do próprio autor, que remetem diretamente à teoria de evolução dos seres de Charles Darwin e das leis perceptivas da Gestalt; (2) autores da fundamentação teórica dessa dissertação como relatado pela crítica de Crary (2012) e Beccari (2018); e (3) os principais autores e conceitos que, segundo Foucault, se desenvolveram a partir de uma ruptura epistêmica que inaugurou o modo de pensar da modernidade – nesse caso em específico, ligados à positividade da Vida: o botânico Antoine Laurent de Jussier e, após a virada kantiana, a anatomia comparada de Georges Cuvier.

FIGURA 85 - CONSTELAÇÃO DE RELAÇÕES EM COLIN WARE.



FONTE: Elaborado pelo autor (2019).

5.2.2 Twyman e a positividade trabalho

O texto *A Schema for the Study of Graphic Language (Tutorial Paper)*, de Michael Twyman, se aproxima dos saberes que formalizam o trabalho, pois seu sistema de classificação de linguagens gráficas tem a finalidade de distinguir as taxonomias eficazes e não eficazes para determinadas funções. O formalismo se revela aqui como uma teoria pautada pelo ganho relacionado à atividade de comunicação. Nesse contexto, encara-se o designer como um agente capaz de facilitar e melhorar a comunicação humana.

Essa postura que posiciona o designer como facilitador da comunicação, ao prover sistemas pelos quais as representações possam ser valorizadas por sua eficácia

comunicacional, permeia o método classificatório da *Semiologia Gráfica* de Jacques Bertin, autor que serviu de base teórica para Twyman. Em sua metodologia, Bertin propôs variáveis estruturais para análise de elementos gráficos, como tamanho, textura, cor e forma. Em Twyman, são as linguagens gráficas que passam a ser, elas próprias, variáveis que poderiam ser organizadas sob um critério de eficácia de sua comunicação, dentro de um quadro que as classificaria de acordo com seu modo de configuração.

No capítulo “Hieróglifos modernos” do livro *Design, escrita e pesquisa*, que integra a base teórica desta dissertação, Ellen Lupton e Abbot Miller (2011) debatem sobre como o design moderno se esforçou em organizar a percepção visual por intermédio de sistemas abstratos que, muito antes de Bertin e Twyman, teriam a pretensão de melhorar a comunicação humana. Nesse contexto, os autores relatam que a ideia de melhoria da comunicação a partir de uma linguagem universal foi o fio condutor do sistema ISOTYPE de Otto Neurath: “Neurath acreditava que o ISOTYPE era capaz de transcender as fronteiras nacionais e unificar a vida social global” (Lupton e Miller, 2011, p. 44). Desde Neurath, acrescentam os autores, o operário da linguagem “está equipado para usar design e teoria como ferramentas para trazer à luz questões e construir novas respostas” (idem). Esse ideal de melhoramento social, presente em Twyman, Bertin e Neurath, estabelece fundamento para o design que se volta para os sistemas de informação, como explica Ricardo Cunha Lima no artigo *Otto Neurath e o legado do ISOTYPE*:

O design da informação é uma atividade que tem se desenvolvido bastante, nos últimos anos, como uma área voltada para o design gráfico, mas que se relaciona com a linguística aplicada, a psicologia aplicada, e a ciência da informação, entre outras áreas. O design da informação está voltado aos sistemas de informação com o objetivo de otimizar o processo de aquisição de informação. [...] O conceito do “transformador”, proposto nos anos de 1930 por Neurath, é o de um tipo de profissional que reinterpreta a informação, ou transforma a mesma, para se adequar a contextos sociais diferentes (Lima, 2008, p. 47).

O anseio por um sistema totalizante de comunicação foi o objetivo capital do projeto de Neurath. Nesse contexto, encara-se o designer como um agente capaz de “transformar” e melhorar a comunicação humana, ideal que também permeia o esquema proposto por Twyman ao valorizar as linguagens gráficas que cumprem eficazmente a função comunicacional.

Conforme explicam Lupton e Miller (2011, p. 42-43) e Lima (2008, p. 37), Neurath foi um dos membros mais radicais do positivismo lógico e se envolveu ativamente no ambicioso projeto da Enciclopédia das Ciências Unificadas, que visava unificar as ciências a partir de uma base teórica comum. Qual fosse essa base, ele valorizava de maneira

reducionista a objetividade das ciências exatas, como a matemática e a física, como um padrão de conhecimento universal pautado por leis naturais. Lima destaca:

Para Neurath, [...] as ciências sociais precisavam alcançar um padrão maior de objetividade para se equipararem às ciências exatas [...]. O sistema ISOTYPE seria a forma de comunicar, para um público não especializado, os conceitos complexos das ciências [...]. O Círculo de Viena analisava a linguagem através da lógica simbólica de Gottlob Frege, em um processo de valorização de sistemas abstratos que espelhariam a própria natureza (Lima, 2008, p. 37).

O desejo pela cientificidade, isto é, pela constituição de leis naturais e padrões lógicos apoiados em uma metodologia explícita e objetiva, foi o intento de muitos teóricos das ciências sociais no início do séc. XIX. No livro *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*, Jonathan Crary (2013) relata que semelhante aspiração guiou a noção de organização social de Émile Durkheim. Antes de explicar essa associação, contudo, é importante trazer à luz outra metanarrativa que permeou o século XVIII, provinda dos escritos de Goethe¹³⁰, que serviram como alternativa aos autores que viram os primeiros sinais de esgotamento dos modelos de ciência clássica. O romantismo goetheano forneceu as bases de um modelo de organização da percepção subjetiva pautado por uma ideia abstrata de totalidade. Marcelo Santos, no artigo *Metafísica romântica (verniz científico): sobre a pertinência da Gestalt como teoria da comunicação visual*, observa que a ideia da Gestalten surgiu de uma carta enviada por Goethe, em 1784, ao poeta Karl Ludwig von Knebel, que formataria o conceito em uma publicação chamada *Die Metamorphose der Pflanzen*, em 1798, com a ideia de que:

Todos os corpos, absolutamente distintos, resguardariam unidade quase suprassensível [...]. É precisamente deste significado atribuído ao termo alemão Gestalt, o de uma *forma além da forma, ou além do fenômeno*, que nascerá a teoria homônima. [...] Em Goethe tal conceito designa tanto a esfera dos fenômenos passíveis de percepção como a dos arquétipos passíveis de contemplação. O acordo entre os gestaltistas e o pensamento goetheano é, assim, a audaciosa [...] tarefa de propor ciência da percepção enraizada numa espécie de metafísica romântica aeriforme: os processos cognitivos, algum modo, seriam antecedidos, e assim condicionados, por protótipos transcendentais, “a verdadeira natureza, natureza-origem” (Santos, 2014, p. 270-271).

Dos desdobramentos do romantismo goetheano, importa salientar que o conceito de totalidade ordenadora das formas foi também usado como justificativa para preencher a

¹³⁰ Johann Wolfgang von Goethe foi uma importante figura do pensamento alemão no final do século XVIII e início do XIX; seus escritos serviram como base para o movimento literário romântico alemão.

lacuna deixada pela “verdade antropológica” no sistema de organização social. Em especial no caso do modelo proposto por Émile Durkheim no século XIX, a noção uma ordem social holística (similar ao modelo da Gestalt) é claramente enunciada, como explica Crary em capítulo sobre o tema:

Durante a década de 1890, Durkheim interessou-se por novos modelos holísticos de associação, que suplantariam os modelos inflexíveis das cada vez mais obsoletas teorias associacionistas. Seu trabalho supõe a rejeição da simples justaposição, apresentando sínteses como um processo dinâmico auto-organizado. Não seria descabido vincular alguns aspectos do pensamento de Durkheim com o início da teoria da Gestalt: “O todo não é idêntico à soma de suas partes. É algo diferente e suas propriedades diferem das de seus componentes [...]. Ao contrário, [a associação] é a fonte de todas as inovações que foram produzidas sucessivamente durante o curso da evolução geral das coisas”. Durkheim desenvolveu analogias entre a percepção fisiológica e a percepção de objetos sociais, afirmando que cada nível orientava-se de acordo com conjuntos e totalidades e não com os elementos atomizados. O método de Durkheim envolvia uma reorientação da atenção para a apreensão de grupos grandes e não unidades isoladas ou individuais (Crary, 2013, p. 190-191).

No intuito de classificar as formas de organização social, Durkheim voltou-se para Auguste Comte¹³¹ “em busca de um vocabulário para elaborar os efeitos da anomia: decomposição, dispersão, dissolução” (Crary, 2013, p. 191), palavras que descrevem padrões formais de organização social a fim de estabelecer uma junção entre os conhecimentos sobre a vida e o trabalho que ofereceriam as bases antropológicas para os saberes da sociedade do século XX. Segundo o autor:

Durkheim [...] tentou caracterizar as formas modernas de coesão social, perguntando-se o que mantém unidos os diversos elementos de uma sociedade, dada a ausência de formas tradicionais relativamente rígidas como a religião, o mito e a consanguinidade. [...] A “solidariedade orgânica” possui a mesma flexibilidade que um sistema vivo, no qual um enorme número de indivíduos diferenciados, integrantes de vários subsistemas, unem-se em um organismo de funcionamento intrincado. [...] “solidariedade” implicava uma nova série de imperativos morais, o dever de tornar-se um “ser social”, de tornar-se socializado em relação a uma ampla gama de instituições (Crary, 2013, p. 191-192).

¹³¹ Em 1838, Auguste Comte propôs um esquema sociológico fundamentado no Positivismo, uma corrente filosófica daquele período que, grosso modo, buscou se distanciar radicalmente da teologia e da metafísica, elegendo o conhecimento científico como a única forma de conhecimento capaz de fazer a sociedade avançar. Nesse contexto, apontou para a necessidade de uma ciência capaz de estudar a sociedade a fim de ordená-la e desenvolvê-la. Esse conceito teve como fio condutor a noção de um evolucionismo social onde as sociedades começariam primitivas e se tornariam evoluídas quando civilizadas. Para além de Durkheim, ecos de seu pensamento são encontrados em muitas correntes filosóficas do séc. XIX e XX, como no Positivismo Lógico do Círculo de Viena.

Para demonstrar tal conceito, Durkheim elaborou uma comparação de formas abstratas de organização social a partir de estatísticas, e disso derivou o conceito que chamou de anomia. Segundo Crary:

A anomia [...] é um conceito formal. Isto é, designa um fluxo normalmente regulado de comunicação e retroalimentação. [...] Seu modelo de solidariedade orgânica está relacionado tanto com a complexidade saudável de um organismo superior quanto com o quase equilíbrio de um sistema termodinâmico. [...] A anomia descreve uma distribuição estatística de elementos, na qual o contato ou a proximidade insuficiente impedem o fluxo de mensagens ou de informações do sistema como um todo. [...] Poder-se-ia dizer que Durkheim entendia a transmissão de conhecimento como medida da organização ou da desorganização relativa da sociedade (Crary, 2013, p. 191-193).

O fundamento central do conceito de anomia de Durkheim está na noção de evolução social, onde as sociedades começariam primitivas e se tornariam evoluídas quando civilizadas. Essa ideia de progresso pela qual seria possível organizar a sociedade a partir de sistemas capazes de ordená-la está diretamente ligada à ideia de um sistema econômico que, segundo Foucault, serve de base aos saberes sobre o trabalho. Em sua arqueologia das ciências humanas, o autor escreve que os saberes positivos sobre o trabalho tiveram seu início na passagem do modelo de Análise de riquezas para um modelo de Economia Política. A Análise das riquezas obteve seu auge com Adam Smith, particularmente na obra *Uma investigação sobre a natureza e a causa da riqueza das nações* (1776), que fundamentou a teoria do livre comércio e da comparação objetiva de riquezas. O rompimento dessa objetividade de representação em direção a um sistema abstrato só foi possível a partir do modelo de David Ricardo, que associou a ideia de valor à noção de produção. Foucault explica essa ruptura da seguinte maneira:

Em Adam Smith [...] toda mercadoria representava certo trabalho, e todo trabalho podia representar certa quantidade de mercadoria. A atividade dos homens e o valor das coisas comunicavam-se no elemento transparente da representação. [...] [A análise de Ricardo] faz explodir a unidade da noção, e distingue, pela primeira vez, de uma forma radical, essa força, esse esforço, esse tempo do operário que se compram e se vendem, essa atividade que está na origem do valor das coisas. [...] A diferença, porém, entre Smith e Ricardo está no seguinte: para o primeiro, o trabalho, porque analisável em jornadas de subsistência, pode servir de unidade comum a todas as outras mercadorias; para o segundo, a quantidade de trabalho permite fixar o valor de uma coisa, não apenas porque este seja representável em unidade de trabalho, mas primeiro e fundamentalmente porque o trabalho como atividade de produção é “a fonte de todo valor”. Já não pode este ser definido, como na idade clássica, a partir do sistema total de equivalências e da capacidade que podem ter as mercadorias de se representarem umas às outras. O valor deixou de ser signo, tornou-se um produto. [...] A positividade da economia se aloja nesse vão antropológico (Foucault, 2000, p. 348-349; 353-354).

Smith utilizou um valor constante de trabalho para definir o preço natural das coisas, e Ricardo subsumiu o valor do trabalho (antes tomado como uma noção objetiva de troca a partir de um jogo de equivalências) aos processos de produção. Foi assim que, na modernidade, o trabalho passou a ser considerado uma atividade de produção diretamente ligada ao tempo, e cujo valor é mensurável a partir de um sistema que olhará o homem como agente produtivo de uma história econômica. No livro *Foucault, a filosofia e a literatura*, Roberto Machado sintetiza esse conceito:

A partir do momento em que tem origem no trabalho, o valor deixa de ser um signo, como na economia clássica, quando valer alguma coisa era poder ser substituído no processo da troca. Na economia política moderna, o trabalho é o conceito capaz de explicar a produção, a troca, o lucro (Machado, 2005, p. 89-91).

É essa ideia de ganho, derivado de um sistema econômico pelo qual a sociedade poderia ser organizada, que norteará a noção de Durkheim de que a transmissão de conhecimento, particularmente a eficácia de sua comunicação, poderia ser a medida da organização ou da desorganização relativa da sociedade como sinal de evolução. Em Twyman, esse mesmo ideal de que um sistema abstrato proporcionaria o melhoramento da atividade comunicativa fica explícito quando o autor lança mão, em seu artigo, de um argumento pautado em uma evolução histórica para fundamentar sua tese:

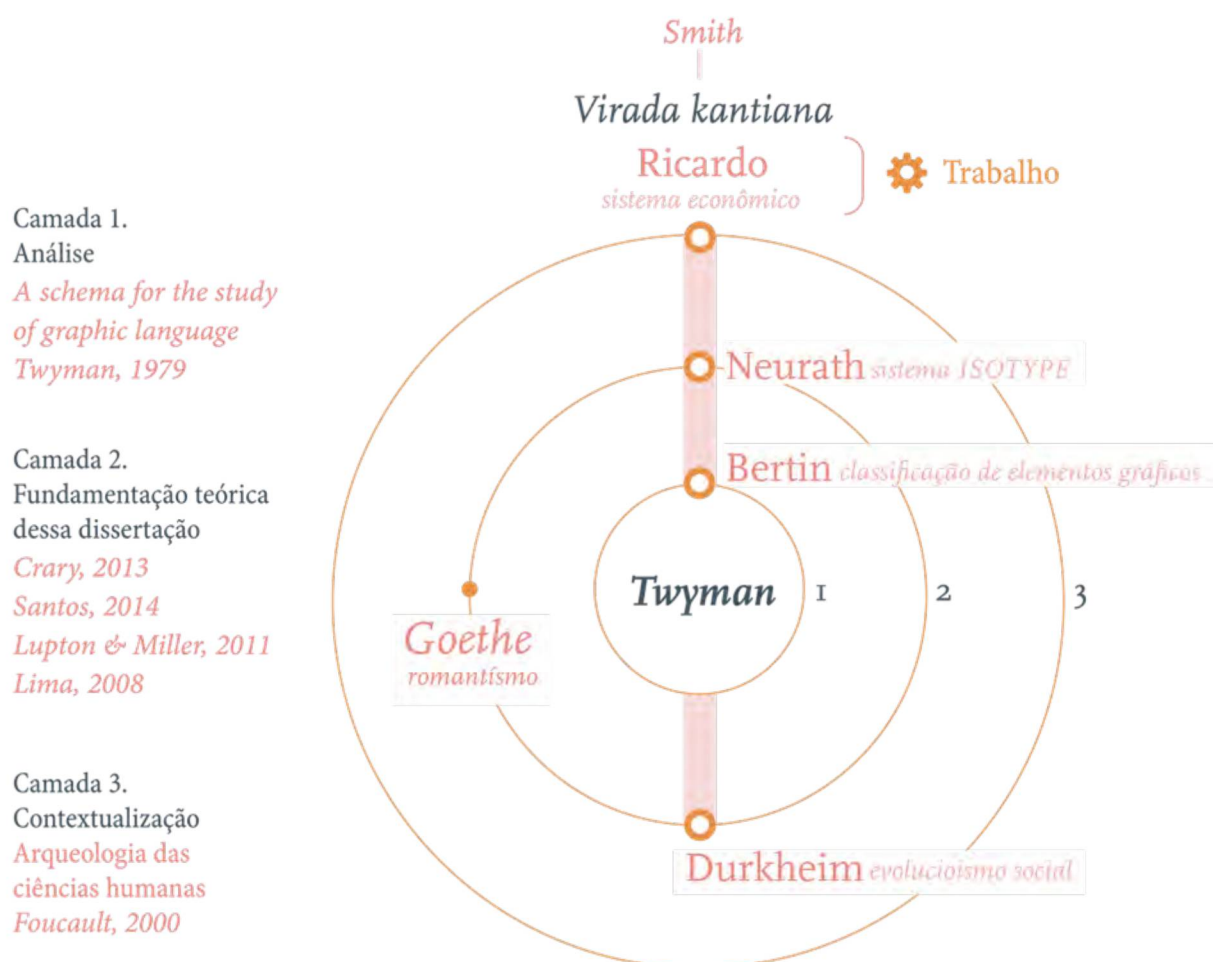
Há uma boa chance de que as linguagens gráficas de uso comum funcionem bem, em grande parte porque são comumente usadas (por causa de uma lei do design - análoga à teoria darwiniana - da sobrevivência dos mais aptos) (Twyman, 1979, p. 147).

É assim que, em Twyman, a eficácia da comunicação seria uma lei natural do design. Essa lei justificaria a organização de um sistema capaz de medir a eficácia da comunicação, pautado pelo entendimento alcançado entre emissor e receptor, permitindo categorizar linguagens como especializadas e não especializadas, ou seja, fornecendo ferramentas para a possibilidade de medir um caminho contínuo de evolução da comunicação humana. É o caráter imperativo desse sistema que confere a Twyman uma posição formalista em relação ao modo de produção da comunicação dentro do design gráfico – e, por isso, vinculei o autor à positividade do trabalho.

A figura 86, constelação de relações em Michael Twyman, posiciona os autores e teorias que se relacionam ao autor a partir de três camadas: (1) as citações e contextos do próprio autor, que remetem diretamente à teoria de classificação de elementos gráficos de Jacques Bertin; (2) autores da fundamentação teórica dessa dissertação que apontaram traços

formalistas em sistemas de percepção visual, dos quais destaco o sistema ISOTYPE de Otto Neurath, e o conceito de evolucionismo social de Durkheim, ambos vinculados à noção de um todo abstrato organizador, procedente do romantismo goetheano e relatado pela crítica de Lupton e Miller (2011), Santos (2014), Lima (2008) e Crary (2013); por fim, (3) os principais autores e conceitos que, segundo Foucault (2000), se desenvolveram a partir da ruptura epistêmica que inaugurou o modo de pensar da modernidade – nesse caso em específico, aqueles ligados à positividade do trabalho: Adam Smith e, após a virada kantiana, o sistema econômico de David Ricardo.

FIGURA 86 - CONSTELAÇÃO DE RELAÇÕES EM MICHAEL TWYMAN.



FONTE: Elaborado pelo autor (2019).

5.2.3 Leborg e a positividade linguagem

A Gramática Visual proposta por Christian Leborg se aproxima dos saberes que positivaram a linguagem, pois sugere um sistema gramatical capaz de ordenar a percepção

visual subjetiva dos seres humanos. A gramática visual apresentada por Leborg se sustenta no conceito de esqueleto estrutural, uma abstração conceitual sobre o que seria “natural” à visão e ordenaria os elementos gráficos a partir das leis da Gestalt; eis a proposição que confere à gramática de Leborg um caráter formalista. Embora o termo apareça apenas no glossário do livro, a Gestalt é implicitamente o princípio ordenador da gramática estrutural que ele propõe, em especial no capítulo sobre as relações entre os elementos visuais. De início, o autor opõe representações abstratas às concretas, valorizando o que chama de essência da forma abstrata. Tal essência, também chamada de esqueleto estrutural, possuiria características universais capazes de explicar o fenômeno da percepção através de leis fundamentadas na noção de “forças perceptivas” (Leborg, 2015, p. 24), termo tomado diretamente de uma citação de Rudolph Arnheim. Para Leborg, o esqueleto estrutural ordenaria as forças sob as quais seria possível construir uma gramática visual isolada da linguagem escrita e falada. O isolamento da linguagem visual em relação à falada se pauta por uma citação de Donis A. Dondis, para quem o abstrato transmitiria o significado essencial da forma “passando pelo consciente ao inconsciente, da experiência no campo sensorial diretamente ao sistema nervoso, do evento à percepção (Dondis *apud* Leborg, 2015, p. 9).

Como visto no capítulo *Formalismo e design gráfico* desta dissertação, a tentativa de estabelecer leis para a visão humana foi o objetivo dos teóricos da Gestalt do século XX, teoria derivada do romantismo goetheano, que exerceu papel capital na percepção visual do século XX. Pode-se dizer, brevemente, que seu uso esteve relacionado a uma suposta capacidade da linguagem de traduzir a percepção visual através de leis “universais”, como a noção de “forças perceptivas” e a defesa de uma linguagem visual autônoma, separada da linguagem verbal. A gramática visual de Leborg nada mais é, portanto, do que o rearranjo de sistemas formalistas de linguagem já usados no design gráfico para confeccionar um novo modelo que, assim como em Arnheim e Dondis, atribui um caráter transcendente à forma abstrata, que seria o elemento ordenador da percepção dos seres humanos. Esse tipo de sistema estruturante remete, ademais, ao modelo desenvolvido por Saussure no final do séc. XIX, que buscava encontrar leis e padrões lógicos que regem os signos no interior de determinado sistema linguístico.

Foucault, em sua arqueologia das ciências humanas, relata que os saberes positivos sobre a linguagem tiveram seu início na passagem da Gramática Geral para a Filologia. Um modelo típico da Gramática Geral foi proposto na obra *Um ensaio para um personagem real e uma linguagem filosófica* (1668), de John Wilkins, que estabelecia um sistema métrico de medição gramatical. Na época clássica, o trabalho de Wilkins objetivou desenvolver um

método analítico que facilitasse a comunicação internacional, de forma análoga aos sistemas métricos da física e da matemática. Wilkins propôs uma gramática geral a fim de auxiliar diplomatas, viajantes e mercadores. Jorge Luís Borges, no texto *O idioma analítico de John Wilkins*, explica o sistema da seguinte forma:

No idioma universal idealizado por Wilkins em meados do século XVII, cada palavra define-se a si mesma. [...] [Wilkins] dividiu o universo em quarenta categorias ou gêneros, subdivisíveis em diferenças, por sua vez subdivisíveis em espécies. Atribuiu a cada gênero um monossílabo de duas letras; a cada diferença, uma consoante; a cada espécie, uma vogal. [...] As palavras do idioma analítico de John Wilkins não são toscos símbolos arbitrários; cada uma das letras que as integram é significativa (Borges, 2007, p. 121-126).

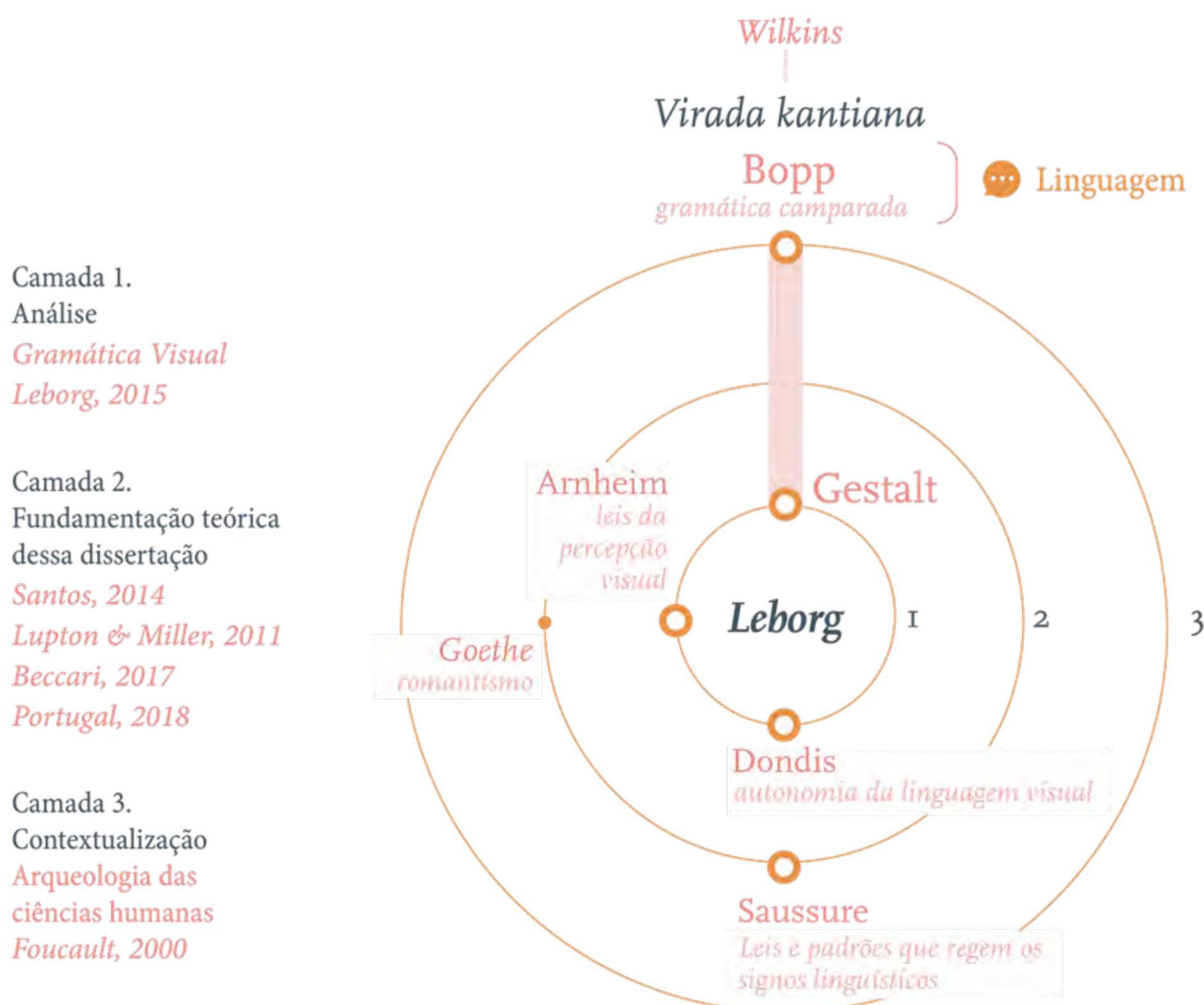
O rompimento com a Gramática Geral em direção à Filologia inicia-se no séc. XVIII, a partir do trabalho de Franz Bopp. A transição evidenciada por Foucault acontece quando o valor das palavras deixa de estar nelas próprias, como em Wilkins, e se voltam para o sujeito da linguagem, aquele que seria o representante da “essência” da linguagem segundo Bopp. O sujeito, pela própria condição temporal, instaura na linguagem uma perspectiva diacrônica, onde os signos só poderiam ser compreendidos a partir de sua sucessão histórica, relacionada posteriormente, em Saussure, a duas abstrações: o significante e o significado. Explica Foucault:

As análises de Bopp deviam ter uma importância capital não somente para a decomposição interna de uma língua, mas ainda para definir o que pode ser a linguagem em sua essência. Ela não é mais um sistema de representações que tem poder de recortar e de recompor outras representações; designa, em suas raízes mais constantes, ações, estados, vontades; mais do que o que se vê, pretende dizer originariamente o que se faz ou o que se sofre; [...] os nomes não recortam tanto o quadro complexo de uma representação; recortam, detêm e imobilizam o processo de uma ação. A linguagem “enraíza-se” não do lado das coisas percebidas, mas do lado do sujeito em sua atividade. [...] A nova gramática é imediatamente diacrônica. Como poderia ser de outro modo, já que sua positividade não podia ser instaurada senão por uma ruptura entre a linguagem e a representação? [...] Ao ser separada daquilo que ela representa, a linguagem certamente aparecia, pela primeira vez, na sua legalidade própria, e, no mesmo movimento, ficava-se vetado a só poder apreendê-la na história. Sabe-se bem que Saussure só pôde escapar a essa vocação diacrônica da filologia, restaurando a relação da linguagem com a representação, disposto a reconstituir uma “semiologia” que, à maneira da gramática geral, define o signo pela ligação entre duas ideias (Foucault, 2000, p. 400-407).

É assim que, na gramática visual de Leborg, mantém-se presente a ideia de um sistema puramente formal pelo qual seria possível compreender e organizar a percepção humana. Esse modelo confere ao autor uma posição formalista em relação a como a linguagem é entendida dentro do campo do design gráfico, e por isso vinculei o autor à positividade da linguagem.

A figura 87, constelação de relações em Christian Leborg, posiciona os autores e teorias que se relacionam ao autor a partir de três camadas: (1) as citações e contextos do próprio autor, que remetem diretamente à Gestalt, em especial, ao se basear nas leis de percepção visual propostas por Rudolph Arnheim e na pretensão de uma linguagem visual autônoma a partir de Donis A. Dondis; (2) autores da fundamentação teórica dessa dissertação que apontaram traços formalistas em sistemas de percepção visual, que demonstram a ligação da Gestalt com o romantismo goetheano e a busca de Saussure por encontrar leis e padrões capazes de reger os signos no interior de determinado sistema linguístico, como relatado pela crítica de Lupton e Miller (2011), Santos (2014), Beccari (2017) e Portugal (2018); por fim, (3) os principais autores e conceitos que, segundo Foucault, se desenvolveram a partir da ruptura epistémica que inaugurou o modo de pensar da modernidade – nesse caso em específico, aqueles ligados a positividade da Linguagem: John Wilkins e, após a virada kantiana, a gramática comparada de Franz Bopp.

FIGURA 87 - CONSTELAÇÃO DE RELAÇÕES EM CHRISTIAN LEBORG.



FONTE: Elaborado pelo autor (2019).

5.2.4 Munari e a virada kantiana

No livro *Das coisas nascem coisas*, o esforço de Bruno Munari (2015) ao longo das 375 páginas consiste em fornecer – e mesmo em convencer o designer a utilizar – princípios derivados indiretamente de uma distinção estabelecida por Immanuel Kant, em sua *Crítica do Juízo*. Além disso, Munari atribui valor aos objetos de design dentro de uma lógica que mistura o método de René Descartes e a criatividade subjetiva que, para o autor, estaria sempre subordinada à função. Sua justificativa aqui opera na oposição do design ao projeto artístico, que segundo ele não teria o rigor da lógica cartesiana em sua prática. No entanto, ele também argumenta que o rigor cartesiano não deve ser automático, pois apenas repetir a

ordem lógica do método levaria a uma estagnação da prática. Propõe, então, que o procedimento deva ser acompanhado de criatividade:

Criatividade não significa improvisação sem método: dessa maneira só se cria confusão [...] A série de operações do método de projeto é formada de valores objetivos que se tornam instrumentos de trabalho nas mãos do projetista criativo [...] Se um designer quiser saber porque os objetos são como são, deve examiná-los sob todos os aspectos possíveis. Não apenas, portanto, sob o aspecto dos valores pessoais, mas também sob o aspecto dos valores objetivos – tais como a funcionalidade, a manuseabilidade, a cor, a forma, o material de que são feitos, e assim por diante -, verificando sempre se o resultado é bom ou mau, de acordo com um critério objetivo (Munari, 2015, p. 11 e 96).

Em Munari, a criatividade é um conceito chave. De um lado, a repetição automática do método cartesiano não seria criativa, pois culminaria em um bloqueio criativo. No entanto, um projeto artístico que se inclina diretamente à intuição também não teria serventia ao projetista de design. Para definir um “meio termo” entre os extremos colocados, o autor apresenta uma definição do que seria a criatividade do designer e como julgá-la; donde ele apresenta o conceito de valores objetivos. O que Munari tenta fazer ao manejar esse conceito é posicionar a criatividade do designer em oposição à criatividade artística. A criatividade do designer, por ser pautada em valores objetivos, levaria a um projeto funcional, enquanto o projeto artístico seria apenas “belo”. Tal antagonismo refere-se diretamente à distinção estabelecida por Immanuel Kant entre o inteligível e o sensível¹³², que abriu espaço para que a noção abstrata (ou sublime) de “função” fosse definida, em Munari, como essência do design pela qual seria possível compor os critérios valorativos para julgar o valor dos objetos de design, concebendo a forma em uma chave binária característica de sistemas formalistas.

No livro *A Estética do Século XX*, o filósofo Mario Perniola explica como esse tipo de oposição foi estabelecida a partir de Kant:

O pressuposto teórico da estética novecentista encontra-se na *Crítica do Juízo* de Kant, onde ele distingue sublime do belo: enquanto o belo implica uma forma sensível que é adequada às faculdades humanas, pelo que ele parece predisposto para as nossas capacidades de juízo, o verdadeiro sublime não pode ser contido em nenhuma forma sensível, pelo que ele agrada não pela sua consonância mas pela sua oposição ao interesse dos sentidos (Perniola, 1998, p. 50-51).

¹³² Como vimos no capítulo Formalismo e Design Gráfico desta dissertação, a lógica proposta por Kant na *Crítica do Juízo* se relaciona diretamente ao formalismo ao fundamentar a teoria da “Visibilidade Pura” dos teóricos da Escola de Viena e o Expressionismo Abstrato de Clément Greenberg.

Para Munari, a criatividade (inteligível) do design estaria ligada à funcionalidade e estaria em oposição à arte (sensível), que não teria compromisso com a função. Dessa forma, o objetivo permanente e essencial do design seria o de criar objetos funcionais e úteis, critérios adotados pelo autor em sua avaliação crítica de projetos de design. Isso porque a criatividade, segundo o autor, segue uma lógica cartesiana “natural” ao projeto de design, e por intermédio dela o designer poderia se aproximar da “essência funcional da forma”. Como justificativa, Munari lança mão de uma outra oposição: profissional *versus* romântico. O profissional valorizaria conceitos cartesianos, como objetividade, utilidade, seriedade, transparência na comunicação, rigor técnico e informacional, em detrimento do romântico, que valorizaria conceitos artísticos como beleza, luxo, decoração, truques óticos, ruído, contorno, superficialidade e *styling* (moda).

Tal sorte de oposição de matriz kantiana é também comentada por Foucault em sua arqueologia das ciências humanas. Se a filosofia kantiana pode ser considerada um marco decisivo na transição da epistémica clássica para a moderna, é por ter subsumido o registro empírico ao transcendental: em vez de se perguntar como algo pode ser conhecido (empiricamente, por exemplo), Kant se indagou sobre a condição de possibilidade de todo conhecimento. O aspecto transcendente aparece na premissa de que toda forma de conhecimento advém de uma mesma natureza. Mas o estatuto dessa natureza é ambíguo: embora ela possa ser acessada de maneira empírica, supõe-se uma dimensão anterior que organiza tal acesso empírico. Trata-se do que Foucault chamou de “duplo empírico-transcendental”, a condição de possibilidade para o advento do sujeito humanista transcendente. Roberto Machado explica esse conceito:

Kant inaugura [...] uma reflexão sobre as condições do conhecimento cujo lugar está fora do quadro das identidades e das diferenças, uma reflexão sobre as condições da representação. Com Kant, “é a análise do sujeito transcendental que extrai o fundamento de uma síntese possível entre as representações”. [...] A partir de então, conhecer não é mais sinônimo de representar. Não basta mais uma representação para formar um conhecimento. Para haver conhecimento, além de uma representação propriamente dita, uma representação intelectual, conceitual, é necessário que o fenômeno, a diversidade sensível, se apresente ao sujeito como uma intuição sensível. [...] Vemos a diferença da modernidade em relação à época clássica, quando filosofia e ciência se distinguiam pela universalidade ou particularidade das ideias analisadas, mas se situavam ambas no nível da representação. Com Kant, tanto a filosofia quanto a ciência escapam da representação; mas se situam em níveis diferentes, se desnivela, com duas tarefas diferentes: a ciência diz respeito ao objeto, à empiricidade; a filosofia, ao sujeito, ao fundamento transcendental do conhecimento; é uma reflexão sobre as condições de possibilidade de todo conhecimento; uma analítica de tudo o que pode se dar em geral à experiência do homem (Machado, 2005, p. 93-94).

O problema evidenciado por Foucault sinaliza que, em decorrência da virada kantiana, emergiram na modernidade positivities que, embora pudessem criticar os dogmas existentes nas ciências clássicas, cultivaram consigo uma premissa formal que manteve o sujeito moderno em uma posição transcendente. Qual seja, é a premissa que assegura certa ordem autônoma que precede o mero registro empírico: deve haver uma ordem que organiza a forma (empírica) como os objetos podem ser pensados e, ao mesmo tempo, a forma (transcendente) como é possível pensá-los. Vale lembrar aqui, conforme foi tratado no *Formalismo e design gráfico* desta dissertação, o importante papel que essa lógica formal e transcendente desempenhou na tentativa de atribuir à arte uma autonomia epistemológica em relação aos demais saberes científicos, esforço relatado a partir dos escritos de Konrad Fiedler, Clément Greenberg, e dos teóricos da Visibilidade Pura, como Alois Riegl, Henrich Wölfflin e Wilhelm Worringer (Cf. Barros, 2008, 2009; Fiedler, 1991; Wölfflin, 2015; Greenberg, 1982; Steinberg, 2008).

De maneira similar, a proposta de Munari busca aproximar o design da cientificidade através do método cartesiano e, opondo-se ao âmbito da subjetividade humana, busca demonstrar que a “funcionalidade” seria o elemento ordenador pelo qual o design ocupa um lugar autônomo, separado das artes visuais. A oposição dualista presente no autor confere ao sistema por ele apresentado um caráter formalista por determinar o valor de uma forma em oposição à outra, no caso a forma abstrata essencial, a função, em detrimento de uma beleza artística superficial.

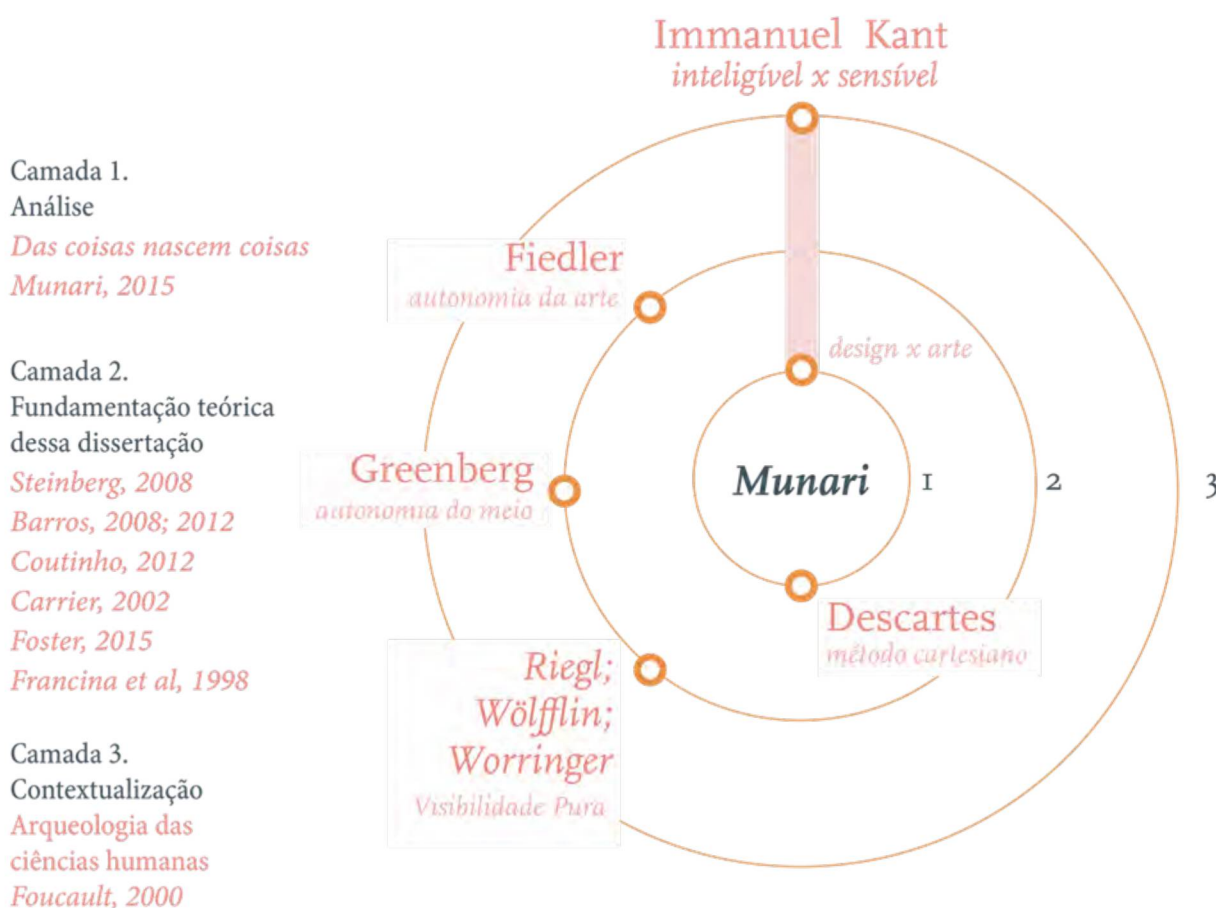
Embora exista também em Munari menções diretas à Gestalt, e seu livro apresente um método cartesiano relacionado à produção de um objeto de design, o autor, ao retomar a cisão entre forma abstrata e concreta, torna evidente o papel da virada kantiana, em especial sua distinção entre forma sensível/empírica e forma inteligível/transcendente, nos discursos que permeiam o formalismo no design gráfico¹³³. Por esse motivo não posicionei o autor em uma positividade específica; no entanto, propus seu vínculo direto à virada kantiana que possibilitou as três positivities descritas por Foucault.

A figura 88, constelação de relações em Bruno Munari, posiciona os autores e teorias que se relacionam ao autor a partir de três camadas: (1) as citações e contextos do próprio autor,

¹³³ O assunto foi debatido amiúde no capítulo *Formalismo e Design Gráfico* desta dissertação, em especial no contexto de autores que atribuíram à forma abstrata uma característica essencial, como alguns teóricos da teoria da Visibilidade Pura e posteriormente no expressionismo abstrato de Clément Greenberg.

que remetem diretamente ao método cartesiano de René Descartes, para então incluir nele o elemento subjetivo da criatividade, que estaria no design ligado à função, estabelecendo a distinção entre design e arte; (2) autores da fundamentação teórica desta dissertação que apontaram traços formalistas em sistemas de percepção visual, pautados pela distinção entre arte e ciência a fim de propor teorias que buscaram dar autonomia à arte, autonomia ao meio, e uma noção essencial à visão como na teoria da Visibilidade Pura – relatados pela crítica de Steinberg (2008), Barros (2008; 2012), Coutinho (2012), Carrier (2002), Foster (2015) e Francina *et. al.* (1998); por fim, (3) os principais autores e conceitos que, segundo Foucault, se desenvolveram a partir da ruptura epistémica que inaugurou o modo de pensar da modernidade – nesse caso em específico, a ligação indireta à Immanuel Kant e sua distinção entre conhecimento inteligível e sensível.

FIGURA 88 - CONSTELAÇÃO DE RELAÇÕES EM BRUNO MUNARI.



FONTE: Elaborado pelo autor (2019).

5.2.5 Fechamento e mapa de influências

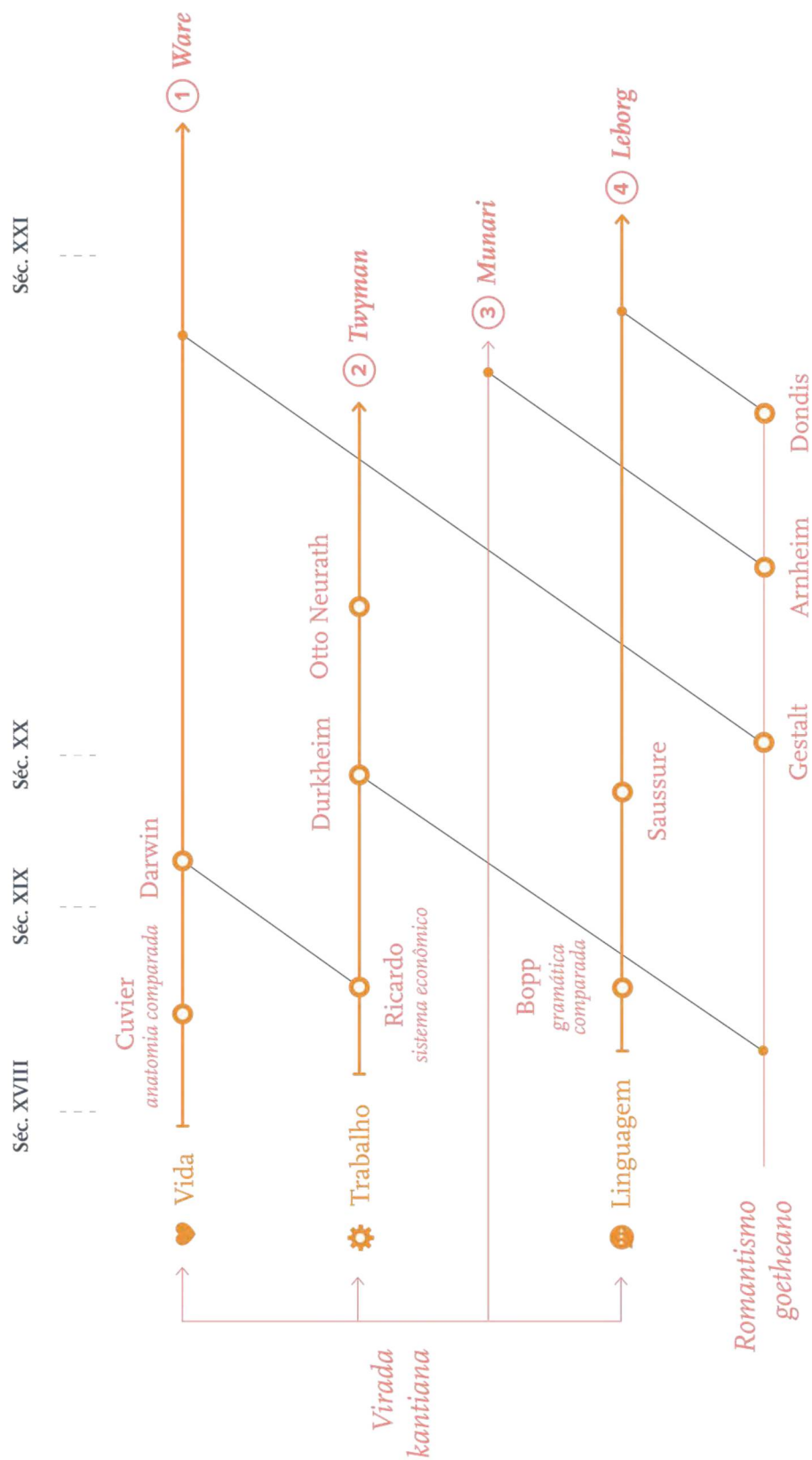
A partir dos dados resultantes das análises dos autores contemporâneos, e do contexto dado pelas tradições que permeiam as ciências humanas, foi possível identificar de que maneira o formalismo influenciou o trabalho dos autores contemporâneos analisados, e como ele aparece, em geral, derivado de metanarrativas que contêm características formalistas. Apresento abaixo um mapa que posiciona as positivities em três eixos de tradições do pensamento antropológico que propuseram sistemas transcendentais a partir da virada kantiana; posiciono em cada eixo os autores tratados acima, localizando linearmente sua influência nos autores contemporâneos de percepção visual no design gráfico analisados nesta dissertação, Ware, Twyman, Munari e Leborg (Figura 89).

Resumidamente, o pensamento visual de Ware localiza-se no eixo da vida, pois parte da premissa de que o conhecimento sobre o funcionamento biológico do cérebro forneceria as bases para um sistema universal de percepção visual pelo qual o designer deveria pautar seus projetos. Tal sistema é formalista por determinar, a partir de argumentos biológicos, como a percepção humana deveria ser estudada no design gráfico. Twyman, por sua vez, se serve do conceito evolutivo de Darwin para justificar o esquema proposto para auxiliar o uso e a produção de linguagens gráficas. O lugar no qual Twyman se firma, no entanto, se aproxima dos saberes que formalizam o trabalho, pois seu sistema pretende auxiliar a classificação de linguagens gráficas com base na eficácia de seu uso comunicacional. Se a finalidade desse sistema é distinguir linguagens gráficas eficazes e não eficazes para determinadas funções, o formalismo se revela aqui como uma teoria de evolução pautada pelo ganho que, nesse contexto, está relacionado à atividade de comunicação. No eixo da Linguagem, localiza-se a gramática visual apresentada por Leborg sob o conceito de esqueleto estrutural, uma abstração essencial que seria “natural” à visão e ordenaria os elementos gráficos a partir das leis da Gestalt, proposição que confere à gramática de Leborg um caráter formalista. Por fim, a separação entre o inteligível/transcendente e o sensível/empírico, proposta por Kant, abriu espaço para que a noção abstrata (ou sublime) de “função” fosse teorizada como essência do design por Bruno Munari, que lança mão desse antagonismo para compor os critérios valorativos pelos quais seria possível julgar o valor dos objetos de design, concebendo a forma em uma chave binária característica de sistemas formalistas.

FIGURA 89 - RELAÇÃO DOS SISTEMAS FORMALISTAS AOS AUTORES CONTEMPORÂNEOS.

RELAÇÃO DOS SISTEMAS FORMALISTAS AOS AUTORES CONTEMPORÂNEOS

Mapa de influência das positividades das ciências humanas ao design gráfico.



FONTE: Elaborado pelo autor (2019).

5.3 SÍNTESE DO CAPÍTULO

Para concluir, apresento uma breve síntese do que foi tratado nesse capítulo. De início, apresentei os dados obtidos a partir da revisão de características formalistas nos autores contemporâneos do design gráfico analisados. Com isso, pude constatar que a característica que mais predominou foi a existência de diferentes metanarrativas usadas como justificativa para organizar os argumentos propostos pelos autores. A fim de entender o contexto pelo qual os saberes apresentados como “verdades incontestáveis” existentes nessas metanarrativas estruturaram sistemas formalistas, busquei contextualizar esses discursos mediante diferentes tradições do pensamento, em particular os saberes que fundamentaram as ciências humanas desde o final do século XVIII até o início do século XX.

Fez-se necessário, para tanto, um estudo da tese central que Michael Foucault apresenta no livro *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas* (2000), que estabelece três positivities pelas quais os saberes empíricos da modernidade tornaram-se possíveis desde uma distinção estabelecida por Kant entre forma sensível/empírica e forma inteligível/transcendente. A forma inteligível se apresentou de diferentes maneiras na busca por ordenar cientificamente o registro sensível, o que resultou em positivities que permearam as ciências humanas, empiricidades as quais Foucault chamou de saberes sobre a vida, o trabalho e a linguagem. Tomando esses saberes por tradições do pensamento, foi possível mapear sua trajetória em direção aos autores contemporâneos de percepção visual no design gráfico a partir de três camadas pelas quais tais saberes se conectaram: (1) as citações e contextos dos autores contemporâneos analisados, (2) autores da fundamentação teórica dessa dissertação que apontaram traços formalistas em sistemas de percepção visual, e (3) os principais autores e conceitos que, segundo Foucault, se desenvolveram a partir de uma ruptura epistêmica que inaugurou o modo de pensar da modernidade.

O caminho percorrido nesse capítulo buscou demonstrar como a obra analisada dos autores Colin Ware, Michael Twyman, Bruno Munari e Christian Leborg se relacionam às tradições modernas das ciências humanas. E, a partir da crítica feita por Foucault à noção de “verdade antropológica”, foi possível analisar criticamente como sua ligação com as positivities vida, trabalho e linguagem conferiram um caráter transcendente aos sistemas formalistas modernos, influenciando teorias de percepção visual no design gráfico. As etapas que compuseram a análise dos autores e a síntese interpretativa aqui descrita responderam o objetivo geral dessa pesquisa, qual seja: identificar e analisar criticamente como o formalismo influencia teorias de percepção visual de autores contemporâneos do design gráfico.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste capítulo, comento brevemente os elementos básicos desta pesquisa, a saber, o problema e os objetivos, e debato sobre o que funcionou ou não em termos de método, postura e resultados desse trabalho. Aproveito também para recapitular de maneira breve o percurso percorrido e apresento as principais contribuições, lacunas e possíveis desdobramentos deixados em aberto pela pesquisa.

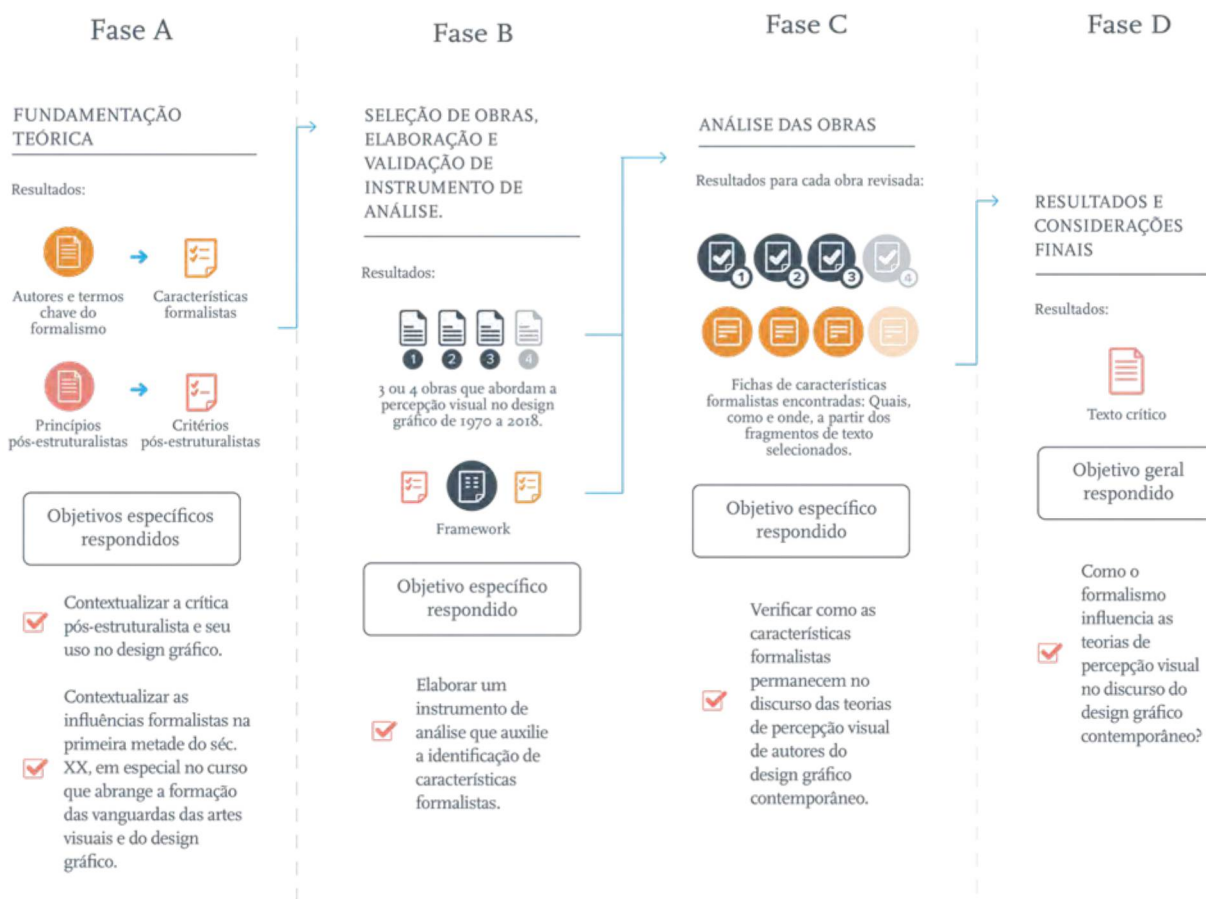
6.1 ELEMENTOS BÁSICOS

O objetivo geral dessa pesquisa foi identificar e analisar criticamente como o formalismo influencia teorias de percepção visual de autores contemporâneos do design gráfico. E, como objetivos específicos, a pesquisa propôs:

- Contextualizar a crítica pós-estruturalista e seu uso no design gráfico;
- Contextualizar as influências formalistas na primeira metade do séc. XX, em especial no curso que abrange a formação das vanguardas das artes visuais e do design gráfico;
- Elaborar um instrumento de análise que auxilie a identificação de características formalistas;
- Verificar como as características formalistas permanecem em teorias de percepção visual de autores do design gráfico contemporâneo.

Tais objetivos foram todos respondidos em diferentes fases dessa pesquisa. O objetivo geral foi respondido logo após a fase de análises dos autores contemporâneos selecionados, a partir de um quadro que debateu os resultados citando para cada autor, a metanarrativa e as argumentações pelas quais o autor foi considerado formalista. A figura 90 apresenta o percurso percorrido para responder esses objetivos, ordenados por quatro fases, *A*, *B*, *C* e *D*, lembradas brevemente a seguir.

FIGURA 90 - REPRESENTAÇÃO GRÁFICA DO PROCESSO METODOLÓGICO DA PESQUISA.



FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

A fase inicial da pesquisa consistiu em uma *revisão de literatura*, adotando como procedimento a *análise categorial exploratória*, que pode ser entendida como um procedimento de pesquisa de textos, orientado a identificar os fragmentos, palavras ou temas mais significantes ou questões mais evidentes, elaborando indutivamente uma lista de categorias para decompor a mensagem do texto a partir do objetivo da investigação (Chizzotti, 2006). Nessa etapa da pesquisa, obtive princípios e critérios pós-estruturalistas, de um lado, e características, autores e termos chave do formalismo, de outro. Essa fase inicial constituiu a *fase A* da dissertação, que chamei de *fundamentação teórica*. Nela, de início explorei a literatura fundamental à abordagem crítica que me serviu como fio condutor ao longo da pesquisa, assim como a contextualização de seu uso no design gráfico. Os principais autores tomados como base foram Lupton e Miller (2011), Portugal (2017), Steinberg (2008), Bomeny (2009) e Beccari (2018), pois seus textos problematizaram a questão de sistemas formalistas nas artes visuais e no design moderno. Tendo o caminho de pesquisa traçado,

dividi a exploração em dois eixos que constituem dois capítulos dessa dissertação: o capítulo 1. *Formalismo e design gráfico* e o capítulo 2. *Pós-estruturalismo e design gráfico*.

Dentro do capítulo 1. *Formalismo e design gráfico*, a bibliografia revisada percorreu o seguinte roteiro: 1.1 *Conceituação e contextualização histórica do formalismo*, onde eu defino o termo Formalismo e sua relação com o Estruturalismo e Pós-estruturalismo; 1.2 *Características do Formalismo*, onde listo as características do formalismo nas teorias de percepção visual nas artes visuais e no design moderno, para comparar e identificar sua influência nas teorias de percepção visual dos autores contemporâneos do design gráfico; 1.3 *O Formalismo como um sistema de pensamento*, onde delinheiro alguns princípios do Estruturalismo, em especial os da linguística de Ferdinand de Saussure; 1.4 *O Formalismo e a Percepção Visual*, onde esclareço a relação do Estruturalismo e os conceitos que fundamentaram teorias de percepção visual nos movimentos de vanguarda artística; 1.5 *O Formalismo e o design gráfico*, onde explico como as teorias dos movimentos de vanguarda artística influenciaram o design moderno, e como os autores do design gráfico pensaram esses conceitos dentro do campo; 1.6 *Síntese do capítulo*, onde recapitulo os principais conceitos abordados no capítulo 1, com o auxílio de uma RGS para maior entendimento do conteúdo teórico.

No capítulo 2. *Pós-estruturalismo e design gráfico*, a bibliografia revisada percorreu o seguinte roteiro: 2.1 *Conceituação e contextualização histórica do Pós-estruturalismo*, onde eu defino o termo pós-estruturalismo e delinheiro como a abordagem crítica é aqui utilizada; 2.2 *Princípios do Pós-estruturalismo*, onde reviso os princípios pós-estruturalistas e derivo, a partir deles, os critérios em forma de perguntas; 2.3 *O Pós-estruturalismo nas artes visuais e no design gráfico*, onde reviso a assimilação dessa abordagem nas artes visuais e no design gráfico, com foco nas experiências feitas pela Cranbrook Academy of Arts na década de 1980; 2.4 *As críticas à abordagem pós-estruturalista*, onde discuto sobre as críticas feitas ao pós-estruturalismo e à Cranbrook Academy of Arts; 2.5 *Síntese do capítulo*, onde recapitulo os principais conceitos abordados no capítulo 2, com o auxílio de uma RGS para maior entendimento do conteúdo teórico revisado.

O meu objetivo através dessa exploração bibliográfica foi o de obter os parâmetros que me ajudaram a compor os instrumentos pelos quais revisei os autores contemporâneos. Do capítulo *Formalismo e design gráfico*, obtive autores e termos chave do formalismo, dos quais derivei uma lista de categorias formalistas. Do capítulo *Pós-estruturalismo e design gráfico*, obtive, a partir de Foucault (2008) e Peters (2000), os princípios que orientam a crítica pós-estruturalista, e deles derivei uma lista de critérios que me ajudaram a identificar as

características formalistas nos quatro autores contemporâneos do design gráfico analisados nesta dissertação. Além de prover os parâmetros necessários para a continuação da pesquisa, essa investigação inicial respondeu a dois dos objetivos específicos desejados. São eles:

- Contextualizar a crítica pós-estruturalista e seu uso no design gráfico.
- Contextualizar as influências formalistas na primeira metade do séc. XX, em especial no curso que abrange a formação das vanguardas artísticas das artes visuais e do design gráfico.

Na fase seguinte, a *fase B* da pesquisa, *Seleção de obras, elaboração e validação de instrumentos para análise*, selecionei os autores contemporâneos do design gráfico que foram analisados nesta pesquisa. O recorte definido compreendeu obras entre 1970 a 2018, pois, a partir de 1970, alguns autores do campo do design gráfico fundamentaram seus estudos de percepção visual se pautando em teorias formalistas, transferindo assim características formalistas ao campo (Lupton e Miller, 2011; Barros, 2012; Beccari, 2018; Portugal, 2011; Camargo, 2011, Bomeny, 2009, Steinberg, 2008). Ressalva-se que não existiu nesta pesquisa a pretensão de abranger a totalidade dos estudos sobre o tema formalismo no design gráfico, objeto que demandaria investigação mais abrangente. Meu objetivo foi identificar, a partir dos autores selecionados, como as tendências formalistas permanecem nas teorias de percepção visual do design gráfico contemporâneo, e não mapear todo o campo. Para isso, estabeleci critérios que me permitiram rastrear obras de autores relevantes dentro desse recorte, a partir de três grupos: (1) Periódicos nacionais; (2) Ementas de disciplinas e (3) Livros indicados por especialistas¹³⁴. Assim, foram quatro as obras qualificadas para a análise nesta dissertação.

- WARE, C. Visual Thinking for Design, 2008.
- LEBORG, C. Visual Grammar, 2006.
- TWYMAN, M. A schema for the study of graphic language, 1979.
- MUNARI, B. Das coisas nascem coisas, 1981.

Cada obra foi selecionada tendo em vista seu impacto e relevância no campo. Ainda na fase B, elaborei os instrumentos de análise que me auxiliaram durante a *análise categorial descritiva e interpretativa* realizadas nas *fases C e D*. São eles: o *framework* e a *ficha de características formalistas* (Chizzotti, 2006; Foucault, 2008, Peters, 2000, Bloor, 1991;

¹³⁴ Professores acadêmicos, de ensino de graduação ou superior, que abordam teorias de percepção visual em suas disciplinas com foco em linguagem e metodologia visual.

Taylor, 1989; Portugal, 2017; Grácio e Oliveira, 2016; Trojan e Sipriaki, 2015). Para elaborar o *framework*, relatei os critérios pós-estruturalistas com as características formalistas a fim de compor um quadro comparativo para verificar características formalistas nos autores elencados. Tanto o conteúdo como as relações propostas pelo *framework* foram validadas através de consulta com três especialistas cuja linha de pesquisa se correlaciona com o tema desse trabalho; em específico, que abordaram o pós-estruturalismo e/ou a análise de discurso no decorrer de suas carreiras acadêmicas. Essa fase respondeu o terceiro objetivo específico desta pesquisa:

- Elaborar um instrumento de análise que auxilie a identificação de características formalistas.

Com o instrumento desenvolvido e os autores elencados, realizei na *fase C* a análise das obras selecionadas. Para isso, adotei a técnica de *análise categorial descritiva* (Chizzotti, 2006, p. 130), pois a revisão das obras foi feita a partir de um modelo de decomposição da mensagem onde procuro, com base em um *framework* (Bloor, 1991; Taylor, 1989; Portugal, 2017), os elementos do discurso, explícitos ou implícitos, que se alinharam às características formalistas. Nesse procedimento, preenchi, para cada autor, uma *ficha de características formalistas* onde registrei as relações, o repertório, o contexto do autor e como ele define a percepção visual. Na ficha, ainda reproduzi, para facilitar verificação ou refutação ulterior, os principais fragmentos do texto pelos quais realizei interpretações qualitativas das terminologias ou frases usadas por cada autor. Por intermédio dessa análise, foi possível constatar que as características formalistas apareceram geralmente no referencial teórico pelo qual os autores desenvolveram suas teorias, e implicitamente no método adotado, mesmo quando a teoria não é referenciada. As relações e considerações que observei em cada análise foram dispostas no capítulo *Análise dos autores contemporâneos do design gráfico*, desta dissertação. Essa fase respondeu o quarto objetivo específico desta pesquisa:

- Verificar como as características formalistas permanecem em teorias de percepção visual de autores do design gráfico contemporâneo.

Por fim, na *fase D* apresentei os resultados obtidos a partir da síntese dos dados obtidos nos quatro autores analisados. Com isso, foi possível perceber que a característica formalista *I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso* foi a mais recorrente, totalizando 54 ocorrências. A característica formalista *II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de*

outro foi a segunda que mais apareceu entre os autores, totalizando 28 ocorrências. Na sequência, a característica *III. Sugere um sistema de linguagem visual a partir de regras de autonomia e autocrítica* apresentou 6 ocorrências, não aparecendo somente em Twyman. Por fim, a característica *IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais* apresentou 11 ocorrências. Com base nesses resultados, esquematizei uma teia de características que, por sua vez, remeteram a determinados enunciados, valores e pontos de vista que definem como se pode falar da percepção visual dentro do design gráfico contemporâneo. Com base nesse arranjo, foi possível repensar as relações entre os textos analisados e as referências que fundamentam esta dissertação, para então contextualizá-las dentre as principais tradições do pensamento das ciências humanas que vieram a assumir traços formalistas. Como fio condutor dessa contextualização, retomei o autor Michel Foucault, que norteia o viés pós-estruturalista adotado nesta dissertação. Apoiei-me, em especial, na tese central do livro *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas* (2000), no qual o autor apresenta três diferentes tradições das ciências humanas que se desenvolveram a partir de uma ruptura epistémica, inaugurando o modo de pensar da modernidade em torno de uma problemática antropológica que o autor posiciona no mesmo nível de um saber dogmático, e que estabeleceu, ao longo do séculos XIX e XX, positivities que ele chamou de vida, trabalho e linguagem.

Com isso, mapeei a trajetória desses saberes em direção aos autores contemporâneos de percepção visual no design gráfico amparando as relações propostas a partir de três camadas pelas quais os saberes se conectaram: (1) as citações e contextos dos autores contemporâneos analisados, (2) autores da fundamentação teórica dessa dissertação que apontaram traços formalistas em sistemas de percepção visual, e (3) os principais autores e conceitos que, segundo Foucault, inauguraram o modo de pensar da modernidade.

De forma breve, vinculei o autor Michael Twyman à positividade do trabalho, pois o autor propõe um sistema cujo critério de evolução das linguagens gráficas residiria em sua eficácia comunicacional que, por sua vez, seria uma lei “natural” do design. É o caráter imperativo desse sistema que confere a Twyman uma posição formalista em relação ao modo de produção da comunicação dentro do design gráfico.

Associei Colin Ware à positividade da vida, pois o autor se fundamenta na crença de que o sistema biológico do cérebro humano forneceria os princípios e leis fundamentais sob os quais seria possível organizar a informação visual dos seres humanos. O imperativo presente em um princípio de consulta visual inconsciente, que seria natural à “linguagem do design” a partir de uma predisposição natural e inata derivada da evolução humana, confere

ao autor uma posição formalista em relação ao modo de organização da percepção visual dos seres vivos.

Na gramática visual de Christian Leborg, o autor sustenta a ideia de um sistema “puro” de linguagem visual pelo qual seria possível organizar a percepção dos seres humanos. A pureza essencial desse sistema, que o autor chama de esqueleto estrutural, se fundamenta na Gestalt, que ordenaria as forças sob as quais seria possível construir uma gramática visual autônoma, isolada da linguagem escrita e falada. A gramática visual de Leborg nada mais é, portanto, do que um rearranjo de sistemas formalistas de linguagem já usados no design gráfico, apresentando um novo modelo que, assim como os anteriores, atribui um caráter de pureza à forma abstrata. Esse modelo confere à Leborg uma posição formalista em relação a como a linguagem é entendida dentro do campo do design gráfico, e por isso o autor foi vinculado à positividade da linguagem.

Por fim, em Munari a funcionalidade seria nada menos que a essência do design, portanto também o principal critério adotado pelo autor para atribuir valor aos objetos de design em direta oposição aos objetos artísticos, que não teriam compromisso com a função. Tal antagonismo refere-se indiretamente à distinção estabelecida por Immanuel Kant, em sua Crítica do Juízo, entre o inteligível e o sensível, e estabelece uma chave binária característica de sistemas formalistas. Por isso não vinculei o autor em uma positividade específica; no entanto, propus sua ligação amplamente à virada kantiana que permeia as três positivities descritas por Foucault.

Enfim, o caminho percorrido nesta dissertação, desde as análises das características formalistas até a sua síntese e contextualização, demonstrou como as características elencadas se mantiveram presentes no design gráfico. O que responde finalmente ao objetivo geral da pesquisa:

- Identificar e analisar criticamente como o formalismo influencia teorias de percepção visual de autores contemporâneos do design gráfico.

Além disso, foi possível entender também como o formalismo enquanto formação discursiva no design gráfico se configura a partir de saberes externos ao campo, como os saberes sobre a vida, o trabalho e a linguagem. Portanto, ainda que Ware, Twyman, Leborg e Munari pretendessem conferir à percepção visual no design gráfico um caráter cientificamente confiável, pautados sobremaneira por uma ideia de progresso, ao tomarem como base de suas teorias uma noção de “verdade antropológica”, acabaram por estabelecer um regime formalista no design gráfico a partir de diferentes sistemas que, em sua dimensão

discursiva, serviram para delimitar como os elementos visuais devem ser percebidos e valorizados dentro do campo.

Das considerações sobre o método adotado e o uso de procedimentos como o framework, a síntese interpretativa e os fragmentos, todos se mostraram suficientes para responder o problema em questão. Porém, é importante salientar que a escolha da postura Pós-estruturalista adotada na pesquisa evidenciou conflitos com o próprio uso de um método científico, em especial relacionado às categorizações para definir o Formalismo. O método ofereceu parâmetros para falar do tema e encontrar nos autores analisados evidências que pudessem ser entendidas como formalistas, mas o seu uso pautado por um instrumento de análise de características, isso por meio de coleta de fragmentos de texto e comparação do número de resultados, apresentou um forte viés formalista ao conceber e definir como formalistas os autores analisados a partir de critérios rígidos. Ainda que eu tenha debatido as questões de forma qualitativa a partir da síntese interpretativa, o uso de tal sistema de categorizações entrou em conflito com a postura Pós-estruturalista que me guiou ao longo do trabalho. Como apresentei no início dessa dissertação, ao falar sobre a postura adotada, o próprio método científico foi problematizado pelo Pós-estruturalismo; tal problematização seria, em si, uma pesquisa à parte, que me levaria para outro objetivo que não o estabelecido nesta pesquisa. Escolhi assim manter o método com vistas à necessidade de adequar o trabalho ao contexto acadêmico do qual faço parte, especialmente relacionado ao campo do design gráfico.

Quanto aos principais achados dos resultados dessa pesquisa, saliento o mapeamento de metanarrativas utilizadas para se falar sobre percepção visual dentro do campo e sua contextualização com as principais tradições do pensamento das ciências humanas. Mostrar como o Formalismo transcende o campo do design gráfico, ao passo que delimita esse campo a partir de metodologias e processos, permitiu que se produzisse aqui um pensamento sobre o design a fim de que novos pesquisadores, professores, profissionais e alunos ponderem a respeito dos valores que conferem às representações visuais propagadas pelo campo.

6.2 CONTRIBUIÇÕES DA PESQUISA

Definir o sentido da forma é o pano de fundo para as questões que demarcam a prática do design gráfico. Nesse contexto, evidenciam-se interesses e contendas sociais implícitas no campo. Em relação à percepção visual abordada nesta pesquisa, as teorias sobre a forma conferem distinção aos produtos, industriais ou de comunicação, através de discursos

exteriores ao campo e que permanecem em disputa social por atribuírem valor aos artefatos produzidos para consumo.

A principal relevância dessa pesquisa consiste no âmbito teórico-crítico do design gráfico, pois explora aspectos controversos de alguns dos fundamentos teóricos ainda vigentes e propagados pelos autores contemporâneos analisados, conforme exposto por Lupton e Miller (2011) ao afirmarem que “o corpo teórico estabelecido dentro da tradição pedagógica modernista é intrinsecamente hostil a uma abordagem histórica do design gráfico”, uma vez que “a abstração é a primeira lição para muitos estudantes de design e permanece como pressuposto principal por trás de obras posteriores, como uma ideia essencial ao design” (idem, p. 62-63).

Identificar os pressupostos e valores em disputa que permanecem nas obras de Ware, Twyman, Munari e Leborg demonstrou como as teorias de percepção visual usadas no campo do design gráfico se relacionam às tradições modernas das ciências humanas, carregando, por isso, enunciados que ultrapassam o próprio campo. Essa aproximação é relevante porque contextualiza o campo do design gráfico mediante a problemática antropológica já debatida em outras áreas do conhecimento, salientando, através de análise crítica, como a existência de positivities presentes nas ciências humanas conferiram um caráter transcendente aos sistemas formalistas modernos que ainda são utilizados em teorias de percepção visual no campo do design gráfico. Tais enunciados, por buscar a atemporalidade a partir de argumentos que se propõem universais e naturais, procuram delimitar valores e pontos de vista que delimitam como se pode pensar a percepção visual dentro do campo.

Além disso, a pesquisa possui um potencial transversal e interdisciplinar em termos de disciplinas, por entrelaçar abordagens de outros campos, como a filosofia e as artes visuais. A pesquisa também preenche uma lacuna presente no contexto brasileiro da pesquisa em design, onde não existem pesquisas que apresentem criticamente o tema do formalismo e sua assimilação na cultura do design gráfico a partir da abordagem filosófica pós-estruturalista, conforme apontado nas justificativas do capítulo de introdução desta dissertação¹³⁵. Em tópicos, no que se refere à relevância do presente projeto, destaco:

¹³⁵ Conforme apontando também pelas pesquisas históricas de Bomeny (2009) e Camargo, (2011), pela pesquisa filosófica de Coutinho (2012), e Revisão Bibliográfica Sistemática (RBS) sobre o tema.

- O debate crítico a respeito de aspectos controversos de alguns dos fundamentos teóricos modernos ainda vigentes no campo do design gráfico;
- A visão interdisciplinar do design gráfico a partir de outros campos do conhecimento, como a filosofia e as artes visuais;
- resgate de uma abordagem crítica que marcou uma geração de designers gráficos (o pós-estruturalismo na Cranbrook Academy of Arts);
- A confecção de um instrumento de análise discursiva de enunciados formalistas sob o viés da crítica pós-estruturalista;
- mapeamento discursivo de pressupostos e valores propagados por teorias de percepção visual dos autores contemporâneos Colin Ware, Michael Twyman, Bruno Munari e Christian Leborg;
- A contextualização histórica e a aproximação dos enunciados desses autores às tradições modernas das ciências humanas;
- destaque à importância de um ponto de vista crítico em relação aos valores e pontos de vista que delimitam como se pode pensar a percepção visual dentro do design gráfico;
- ineditismo e originalidade da pesquisa ao preencher uma lacuna presente no contexto brasileiro da pesquisa em design, ao abordar criticamente o tema do formalismo e sua assimilação na cultura do design gráfico a partir da abordagem filosófica pós-estruturalista.

6.3 LACUNAS E POSSÍVEIS DESDOBRAMENTOS

Quanto às lacunas que esta pesquisa deixa em aberto, encontram-se ligadas, de imediato, à delimitação desse recorte, que se detém exclusivamente sobre teorias de percepção visual de autores contemporâneos do design gráfico a partir do viés da crítica pós-estruturalista, especialmente ligada ao pensamento foucaultiano. Nota-se que não existiu nesta pesquisa a pretensão de abranger a totalidade dos estudos sobre o tema formalismo no design gráfico. Meu objetivo foi identificar, a partir dos quatro autores selecionados, como as tendências formalistas permanecem nas teorias de percepção visual do design gráfico contemporâneo. Como visto, os sistemas formalistas se constituíram através de enunciados ligados às tradições das ciências humanas, cuja emergência é localizada por Foucault junto à virada kantiana. Tais enunciados precedem o campo do design gráfico e, não obstante, a ele circunscrevem e influenciam, podendo estar conectados a diferentes temas dentro da prática do design gráfico, não restritos às teorias de percepção visual. Questão pela qual se faz relevante, devido à escassez de tais reflexões, que demais estudos abordem o tema dentro do campo.

À parte do recorte reservado ao formalismo em teorias de percepção visual dentro do campo, é importante e desejável salientar ainda a necessidade de que o tema seja pesquisado a partir de diferentes autores e abordagens. Olhar o tema sob diferentes perspectivas contribuirá com o objetivo de revelar como sistemas formalistas delimitam valores e pontos de vista dentro do design gráfico, mesmo que o ponto de vista pós-estruturalista adotado nesta dissertação possa também ser alvo de contestação. Em tópicos, no que se refere às lacunas do presente projeto, destaco:

- A delimitação do tema de análise, a saber, as teorias de percepção visual de autores contemporâneos, visto a volatilidade e abrangência do tema formalismo;
- A delimitação dos quatro autores contemporâneos analisados;
- A escolha do viés pós-estruturalista que norteia a crítica aqui estabelecida, ligada, em especial, ao pensamento foucaultiano.

Dos desdobramentos, destaco:

- A análise do formalismo em teorias de percepção visual em diferentes autores contemporâneos do design gráfico, a partir da crítica pós-estruturalista aqui apresentada;
- A análise do uso de sistemas formalistas em diferentes temas dentro do campo do design gráfico, a partir da crítica pós-estruturalista aqui apresentada;
- A crítica ao viés pós-estruturalista adotado nesta dissertação, no intuito de complementá-lo expandindo as interpretações sobre o tema a partir de diferentes abordagens.
- aprofundamento dos resultados aqui alcançados, especialmente a partir de contextos interdisciplinares entre o design gráfico, a filosofia e as artes visuais.

REFERÊNCIAS

ARNHEIM, R. *Arte e Percepção Visual: Uma psicologia da visão criadora*. Internet Archive, livro digitalizado. Disponível em: (<https://archive.org/details/ArteEPercepcaoVisualRudolfArnheim>). Acesso em 26 mar., 2005.

_____. *Gestalt and Art*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Malden, v. 2, n. 8, p. 71-75, 1943.

BAGGIO, A. T. *Imagens que pensam, que sonham, que sentem. Uma proposta ousada?* Galaxia. (São Paulo, Online), n. 25, p. 211-216, jun. 2013.

BARROS, J. *Por uma historiografia comparada da arte: uma análise das concepções de Riegl, Wölfflin e Didi-Huberman*, Revista de História Comparada, v. 2, n. 2, 2008.

_____. *J. Alois Riegl e a visibilidade pura: revisando a obra do historiador da arte de fins do século XIX*. *Cultura Visual*, n.18, p. 61 – 72, dez, 2012.

BARTHES, R. *Mitologias*. São Paulo: Edições 70, 2007.

_____. *Mudar o Próprio Objeto*. In: _____. *Atualidade do Mito*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, [1977] p. 11-15, 1971.

_____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *A Morte do Autor*. In: _____. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BECCARI, M.; CHROMIEC, E.; SANTOS, A. *Uma revisão crítica de Harold Speed e Donis A. Dondis no âmbito da história da visualidade*. *Revista Educação Gráfica*, 21 (2), 89-97, 2017.

BECCARI, M. *Discourse and place of speech in graphic/information design: some philosophical considerations*. *Information Design Journal*, n. 24 (1), John Benjamins Publishing Company, 2018.

_____. *Desconstrução e design gráfico: a desconstrução visual da cultura*, p. 3214-3226. In: *Anais do 13º Congresso Pesquisa e Desenvolvimento em Design (2018)*. São Paulo: Blucher, 2019.

_____. *Articulações simbólicas: uma nova filosofia do design*. Teresópolis, RJ: 2AB, 2016.

_____. *Articulação simbólica: uma abordagem junguiana aplicada à filosofia do design / Marcos Namba Beccari*. – Curitiba, 2012.

_____. *O corpo de Frankenstein e sua anatomia gráfico-textual*. *Estudos em Design*, revista (online). Rio de Janeiro: v. 26, n.1, pp. 178 – 194, 2018.

BECKER, S. *Truques da escrita: para começar e terminar teses, livros e artigos*. Editora Zahar, 1ª Ed, 2015.

BERGSON, H. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 30.

BERTIN, J.; *Semiologie graphique: les diagrammes, les reseaux, les cartes*, 1967.

BIERUT, M; DRENTEEL, W; HELLER, S. *Looking Closer 5: critical writings on graphic design*, New York, NY, Allworth Press, 2006.

BLOOR, D. *Knowledge and social imagery*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.

BOMENY, M. *O Panorama do design gráfico contemporâneo: a construção, a desconstrução e a nova ordem*, Tese de Doutorado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, São Paulo, 2009.

BORGES, J. *O idioma analítico de John Wilkins*. In: BORGES, Jorge Luis. Outras inquirições. São Paulo: Companhia das Letras, p. 121-6, 2007.

BYRNE, C.; WITTE, M. *A Brave New World: Understanding Deconstruction*. Print Magazine, nov./dec. 1990.

CAMARGO, I. *O departamento de design gráfico da Cranbrook Academy of Art (1971 – 1995): novos caminhos para o design*. Dissertação de mestrado, São Paulo: FAUUSP, 2011.

CARRIER, D. *Rosalind Krauss and american philosophical art criticism: from formalism to beyond postmodernism*. Praeger Publish, Westport, Connecticut, 2002.

CEIA, C. *Estruturalismo*, E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/estruturalismo>>, consultado em 20-03-2019.

CEIA, C. *Formalismo Russo*, E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/formalismo-russo>>, consultado em 20-03-2019.

CHIZZOTTI, A. *Pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais*, Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

COUTINHO, S. *O Conceito de Formalismo e Arquitetura Moderna: Contribuição para uma revisão crítica da obra de Oscar Niemeyer*. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

CONFORTO, E.; AMARAL, D.; SILVA, S. *Roteiro para revisão bibliográfica sistemática: aplicação no desenvolvimento de produtos e gerenciamento de projetos*. Porto Alegre, RS, 8º Congresso Brasileiro de Gestão de Desenvolvimento de Produto - CBGDP, 2011.

CORDEIRO, E. F. *O inconsciente em Sigmund Freud*. Revista Psicologia.pt, ISSN 1646-6977, Disponível em <<http://www.psicologia.pt/artigos/textos/A0745.pdf>> acesso em 08 de janeiro de 2019.

CRARY, J. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, 2013.

DERRIDA, J. *Gramatologia*, São Paulo: Perspectiva, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1973.

DONDIS, D. A. *Sintaxe da linguagem visual*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DOOLEY, M. *An Interview with Steven Heller*. Emigre Magazine #30, 1994. disponível em: <https://www.emigre.com/Essays/Magazine/AnInterviewwithStevenHeller>. Acesso em 27/08/2018.

DIAZ, E. *A Filosofia de Michel Foucault*, São Paulo, Editora Unesp, 2012.

DIDI-HUBERMAN, G. *La ressemblance par contact*. Paris: Éditions de Minuit, 2008.

DRUCKER, J, MCVARISH, E. *Graphic Design History: A critical guide*. New Jersey: Pearson Prentice Hall: 2009.

DURKEIM, E. *The Rules of Sociological Method* (1895). Nova York, Free Press, p, 263-267, 1964.

EAGLETON, T. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, U. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 25ª Ed, 2014.

ENGELMAN, A. *A Psicologia da Gestalt e a ciência empírica contemporânea*. Psicologia: Teoria e Pesquisa, Brasília, v. 18, n. 1, p. 1-16, jan./abr, 2002.

FARIAS JÚNIOR, J. *Estruturalismo e semiótica: aproximações entre Saussure e Greimas*. Revista Espaço Acadêmico (UEM), v. 10, p. 106-115, 2010.

FARTHING, S. *Tudo sobre Arte: Os movimentos e as obras mais importantes de todos os tempos*, Rio de Janeiro, Sextante, 2011.

FIEDLER, K. *Escritos sobre Arte*. Madrid, Visor, 1991.

FILHO, E. *A episteme em Foucault: ataques e defesas*. Revista Jurídica da Universidade de Cuiabá e Escola da Magistratura Mato-Grossense, v.2, p.65-80, jan./dez., 2014.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. 7ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. *A verdade e as formas jurídicas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nau, 1999.

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FOSTER, H. *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX*, Ubu Editora, São Paulo, 2017.

_____. *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX*, Ubu Editora, São Paulo, 2015.

_____. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FRANCINA, F; BLAKE, N; FER, B.; GARB, N; HARRISON, C. *Modernidade e Modernismo: Pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação*. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GRÁCIO, M.; OLIVEIRA, T. *Estudos métricos da informação no Brasil: análise da interlocução entre os pesquisadores de destaque*, In: Encontro Brasileiro de Bibliometria e cientometria, 5., 2016, São Paulo: USP, 2016.

GREENBERG, C. *Modernist Painting*. In: F. Francina e C. Harrison (eds.). *Modern Art and Modernism*. Londres: Harper and Row/Open University, 1982.

HABERMAS, J. *O Discurso filosófico da Modernidade*, São Paulo, Martins Fontes, 2002.

HARPER, L *Radical Graphics*. San Francisco: Chronicle Books, 1999.

HAUSER, A. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HELLER, S.; BALANCE, G. *Graphic Design History*. New York: Allworth Press, 2001.

HELLER, S. *Linguagens do Design: Compreendendo o Design Gráfico*. Trad. Juliana Saad. São Paulo: Edições Rosari, 2007.

_____. *Cult of the Ugly*. Eye Magazine, Summer 1993. Disponível em: <http://www.eyemagazine.com/feature/article/cult-of-the-ugly>. Acesso em 27/08/2018.

ISO 9241-210. (2010). *Ergonomics of human-system interaction – Part 210: Humancentred design for interactive systems*

JURY, D. *O que é tipografia?* Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

JUNKES, L. *O processo de alegorização em Walter Benjamin*. Anuário de Literatura, UFSC, n. 2, p. 125-137, 1994.

KANT, I. *Crítica da Razão Pura*. São Paulo, Abril Cultural, 1980.

KINROSS, R. *Unjustified texts: perspectives on typography*. London: Hyphen Press, 2011 [artigo que integra Fellow readers: notes on multiplied language, originalmente publicado em 1994].

KIM, H. *Graphic Design Discourse: Evolving theories, ideologies, and processes of visual communication*. New York: Princeton Architectural Press: 2018.

KOFMAN, A. *Bruno Latour, the Post-Truth Philosopher, Mounts a Defense of Science*. The New York Times Magazine, Outubro de 2018. Disponível em:

<https://www.nytimes.com/2018/10/25/magazine/bruno-latour-post-truth-philosopher-science.html>. Acesso em: 01/11/2018.

KOFFKA, K. *Princípios de psicologia da Gestalt*. São Paulo: Cultrix, 1975.

LACAN, J. *Seminário I: os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

LEBORG, C. Gramática visual. São Paulo, Editora G. Gilli Ltda, 2015.

LAKATOS, E; MARCONI, M., *Fundamentos de metodologia científica*. São Paulo: Editora Atlas S. A., 2003.

LATOURE, B. *Reagregando o Social: Uma introdução à Teoria do Ator-Rede*. Salvador: Edufba, 2012; Bauru, São Paulo: Edusc, 2012.

LAVIN, M. *Clean new world: culture, politics and design graphic*, Cambridge, MA, MIT Press, 2001.

LIMA, R. *Otto Neurath e o legado do ISOTYPE*. InfoDesign Revista Brasileira de Design da Informação, v. 5, n. 2, pp. 36-49, 2008.

LISSOVSKY, M. *A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem?* Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v. 9, n. 2, p. 305-322, maio-ago. 2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1981-81222014000200004>.

LUPTON, E. *Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes*, São Paulo, Cosac Naify, 2006

LUPTON, E.; MILLER, A. *Design escrita pesquisa: a escrita no design gráfico*. Porto Alegre: Bookman, 2011.

LUPTON, E.; PHILLIPS, J. *Novos Fundamentos do Design Gráfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MAGEE, B. *As idéias de Popper*. São Paulo: Cultrix, 1974.

MACHADO, R. *Foucault a Filosofia e a Literatura*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 3ª ed., 2005.

MCCOY, K; MCCOY, M. *The New discourse*. In: ALDERSEY-WILLIAMS, Hugh et al. (Eds.). *Cranbrook Design: The New Discourse*. New York: Rizzoli International Publications Inc., 1990. p. 14-19.

MINGERS, J; LEYDESDORFF, L. *A Review of Theory and Practice in Scientometrics*. European Journal of Operational Research, Volume 246, Issue 1, Pages 1-19, 1 October 2015.

MOSZKOWICZ, J. *Lost in Translation: The Emergence and Erasure of 'New Thinking' within Graphic Design Criticism in the 1990s*. Journal of Design History, vol. 24, n. 3, 2011.

MUNARI, B. *Das coisas nascem coisas*. Martin Fontes Editora Ltda. 3º ed., 2015.

NIETZSCHE, F. *Obras incompletas*, São Paulo, Editora 34, 2014.

PADOVANI, S; HEEMAN, A. *Representações Gráficas de Síntese (RGS) como artefatos cognitivos para aprendizagem colaborativa*. Revista Estudos em Design, Rio de Janeiro: v. 24, n. 1, p. 45 – 70, 2016.

PAIXÃO, H. *Resistência e poder no dispositivo da moda*. Tese de doutorado, Goiânia: UFG, 2017.

PELTA, R. *Diseñar Hoy: Temas Contemporâneos de Diseño Gráfico*. Barcelona: Phaidós, 2004.

PETERS, M. *Pós-estruturalismo e filosofia da diferença*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2000.

PORTUGAL, D. B. *Design e melhoramento do mundo: reflexões a partir da filosofia de Nietzsche*. Revista Não Obstante, v. 1, n. 1, pp. 20-28, jan.-jul. 2017a. <<http://www.naoobstante.com/revista>>.

_____. *B. Éticas do design: considerações preliminares sobre os valores da produção industrial em modos de pensamento iluministas e românticos*. Revista Não Obstante, v. 1, n. 1, pp. 5-12, jan.-jul. 2017b. <<http://www.naoobstante.com/revista>>.

_____. *O realismo entre as tecnologias da imagem e os regimes de visualidade: fotografia, cinema e a “virada imagética” do Século XIX*. Discursos Fotográficos, v. 7, n. 11, p. 33-54, jul./dez, 2011. (<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/8671>).

_____. *A linguagem como um jogo de xadrez: considerações sobre a teoria linguística de Saussure*. Revista Não Obstante, v. 2, n. 1, pp. 35-44, ago./dez. 2017. <<http://www.naoobstante.com/revista>>.

_____. *Percepção visual, memória e cadeira*. Revista Não Obstante, v. 3, n. 1, pp. 6-11, jan./jun. 2018. <<http://www.naoobstante.com/revista>>.

POYNOR, R. *No more rules: Graphic Design and Post modernism*. London: Laurence King Publishing, 2003.

_____. *Typography now: The next wave*. London: Booth-Cliborn Editions, 1991.

_____. *Absolutely the ‘worst’*. Eye Magazine, n. 68, vol. 17, 2008. Disponível em: <http://www.eyemagazine.com/opinion/article/absolutely-the-worst> - acesso em 10 out. 2018

PROCESSING VISUAL LANGUAGE; A schema for the study of graphic language. In: Paul A. Kolers, Merald E. Wrolstad & Herman Bouma (Eds.). *Processing of visible language*. Nova York & Londres: Plenum Press, vol.1, pp.117-150.

RORTY, R. *Objectivity, relativism and truth*. Philosophical papers, v. 1. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

RUSKIN, J. 1892. *The nature of gothic: a chapter of the stones of venice*. Internet Archive, Disponível em: < <https://archive.org/details/natureofgothicch00rusk> >. Acesso em: 22 jun. 2017.

SADALA, G.; MARTINHO, M. H., *A estrutura em psicálise: uma emunicação desde Freud*, Revista Ágora, Rio de Janeiro, vol. XIV n. 2, jul/dez, p. 243-258, 2011.

SAHLINS, M. *Esperando Foucault ainda*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SAMAIN, E. (Org.). *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SANTOS, M. *Métafísica romântica (verniz científico): sobre a pertinência da Gestalt como teoria da comunicação visual*. Revista Em Questão, v. 20, n. 1, p. 269-290, 2014. (<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao>).

SCHULZ, I; ORCHARD, K; SCHITTERS, K; PALHARES, T. *Kurt Schitters 1887/1948: O artista Merz*. Sprengel Museum Hannover, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museu Oscar Niemayer, Curitiba, PR, e Goethe Institut. São Paulo, SP, Pinacoteca do Estado, outubro de 2007; Curitiba, PR, Museu Oscar Niemayer, dezembro de 2007.

SAUSSURE, F. *Curso de linguística geral*. São Paulo, Cultrix, 27. Ed. 2006.

_____. *Curso de Linguística Geral*. Tradução de Antônio Chelini, José Paul Paes e Izidoro Blikstein. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1986.

_____. *Curso de linguística geral*. Trad. A. Chelini; J. P. Paes; I. Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006. Disponível em: <https://monoskop.org/images/1/1f/Saussure_Ferdinand_de_Curso_de_linguistica_geral_27_ed.pdf>. Acesso em 20 out. 2017.

SILVA, K. *Saussure e a questão da referência na linguagem*. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, 2008.

SILVA, E. L. da; MENEZES, E. M. *Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação*. 4. ed. Florianópolis: UFSC, 2005.

STEINBERG, L. *Outros Critérios: Confrontos com a arte do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

TAYLOR, C. *The sources of the self: the making of modern identity*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

TEIXEIRA, F. C. *Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas*. História da historiografia, Ouro Preto, n.5, p. 134-147, set. 2010.

TROJAN, R.; SIPRIAKI, R., *Perspectivas de estudos comparados a partir da aplicação da Escala Likert de 4 pontos: um estudo metodológico da pesquisa TALIS (OCDE, 2009)*. Revista Ibero-Americana de Estudos em Educação, v. 10, p. 275-300, 2015.

WARE, C. Visual thinking for design. Morgan Kaufman, 1ª ed, 2018.

WILD, L. *Transgression and Delight: Graphic Design at Cranbrook*. In: ALDERSEY-

WILLIAMS, H. et al. (Eds.). *Cranbrook Design: The New Discourse*. New York: Rizzoli International Publications Inc., 1990, p. 30-36.

WÖLFFLIN, H., *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

FIGURAS

LARA, London Atelier of Representational Art, Figure drawing sight size. Disponível em <https://drawpaintsculpt.worldsecureresources.com/journal-post/figure-drawing-sight-size?A=WebApp&CCID=2856&Page=10&Items=8> Acesso em 10 de Janeiro de 2019.

ZKM; The Mnemosyne Atlas. ZKM, Center for Art and Media. Disponível em: <<https://zkm.de/en/event/2016/09/aby-warburg-mnemosyne-bilderatlas/the-mnemosyne-bilderatlas>> Acesso em: 15 de janeiro de 2019.

MOMA; Jackson Pollock, One: Number 31, 1950. The Museum of Modern Art. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/78386?artist_id=4675&locale=en&page=1&sov_referrer=artist> Acesso em: 15 de janeiro de 2019.

ARNHEIM, R. 2005. Arte e Percepção Visual: Uma psicologia da visão criadora. Internet Archive, livro digitalizado. Disponível em: (<https://archive.org/details/ArteEPercepcaoVisualRudolfArnheim>). Acesso em 26 mar. 2018.

INTERNET ARCHIVE. Sintaxe da Linguagem Visual, 1973. Disponível em <https://openlibrary.org/works/OL7139504W/A_primer_of_visual_literacy> Acesso em: 03 de fevereiro de 2019.

MOMA; Q 1 Suprematistic (1923). The Museum of Modern Art. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/80514>> Acesso em: 03 de fevereiro de 2019.

_____. Simultaneous Counter-Composition (1929-30). The Museum of Modern Art. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/80028?artist_id=6076&locale=en&sov_referrer=artist> Acesso em: 03 de fevereiro de 2019.

_____. Joost Schmidt, Staatliches Bauhaus Ausstellung (1923). The Museum of Modern Art. Disponível em: https://www.moma.org/collection/works/6235?artist_id=5230&locale=en&page=1&sov_referrer=artist Acesso em: 03 de fevereiro de 2019.

SCHULZ, I; ORCHARD, K; SCHITTERS, K; PALHARES, T. Kurt Schitters 1887/1948: O artista Merz. Sprengel Museum Hannover, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museu Oscar Niemayer, Curitiba, PR, e Goethe Institut. São Paulo, SP, Pinacoteca do Estado, outubro de 2007; Curitiba, PR, Museu Oscar Niemayer, dezembro de 2007.

ROBERT RAUSCHENBERG FOUNDATION; Artworks. The Robert Rauschenberg Foundation, New York, NY. Disponível em: <<https://www.rauschenbergfoundation.org/art/search-artwork?page=5>> Acesso em: 08 de novembro de 2018.

FARTHING, S. Tudo sobre Arte: Os movimentos e as obras mais importantes de todos os tempos, Rio de Janeiro, Sextante, 2011.

MET MUSEUM; After Walker Evans: 4. The Metropolitan Museum of Art. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/267214>> Acesso em: 07 de novembro de 2018.

_____. Woman Buttoning Her Shoes. The Metropolitan Museum of Art. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/483446?searchField=All&sortBy=relevance&who=Schiele%2c+Egon%24Egon+Schiele&ft=*&offset=0&rpp=20&pos=16> Acesso em: 09 de novembro de 2018.

MOMA; President Collage: 1 (1979). The Museum of Modern Art. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/96493?>> Acesso em: 07 de novembro de 2018.

_____. Louise Lawler: why pictures now. The Museum of Modern Art. Disponível em: <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1646>> Acesso em: 07 de novembro de 2018.

_____. Cindy Sherman The Museum of Modern Art, 2012. Disponível em: <<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/>> Acesso em: 07 de novembro de 2018.

_____. Passion of Sacco and Vanzetti. The Museum of Modern Art, 2018. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/64565>> Acesso em: 09 de novembro de 2018.

_____. Standard Station The Museum of Modern Art, 2018. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/76637?>> Acesso em: 10 de novembro de 2018.

_____. Wolfgang Weingart The Museum of Modern Art, 2018. Disponível em: <<https://www.moma.org/artists/6289?locale=en>> Acesso em: 22 de novembro de 2018.

TATE; Artists who make “pieces” (1976). Tate Gallery. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/ruscha-artists-who-make-pieces-ar00057>> Acesso em: 10 de novembro de 2018.

_____. Artists who make books (1976). Tate Gallery. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/ruscha-artists-who-do-books-ar00056>> Acesso em: 10 de novembro de 2018.

_____. Honk (1962). Tate Gallery. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/ruscha-honk-ar00184>> Acesso em: 10 de novembro de 2018.

LES ABATTOIRS; [Le 26 du mois] "Twentysix Gasoline Stations" d'Ed Ruscha, Les Abattoirs Musée – FRAC Occitane Toulouse. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IVrQQ_N9qvk> Acesso em: 10 de novembro de 2018.

ABSTRACT, mini-série Abstract, exibida em 2017 pela Netflix.

STEINBERG, L. 2008. Outros Critérios: Confrontos com a arte do século XX. São Paulo: Cosac Naify.

CULTURE OF DESIGN; April Greiman. Culture of design: Global design in the 21st century, Paris College of Art. Disponível em:

<<https://cultureofdesign.wordpress.com/2014/05/12/april-greiman/>> Acesso em: 10 de novembro de 2018.

TYPOGRAPHISCHE MONOTSBLÄTTER; April Greiman. Typographische Monatsblätter (TM) Research archive. Disponível em: < <http://www.tm-research-archive.ch/interviews/april-greiman/>> Acesso em: 10 de novembro de 2018.

ARTNET WORLDWIDE CORPORATION; Jamie Reid. Disponível em: < <http://www.artnet.com/artists/jamie-reid> > Acesso em: 22 de novembro de 2018.

BREWER, J. The new Sagmeister & Walsh website has a live feed from a snake enclosure and a new naked photo (NSFW), It's Nice That, 2016. Disponível em: < <https://www.itsnicethat.com/news/sagmeister-walsh-new-website-250516>> Acesso em: 22 de novembro de 2018.

WILSON, M. The Face – Neville Brody. Graphic design history and theory, 2012. Disponível em: < <https://kingydesignhistory2012.wordpress.com/2012/06/24/post-14-1980s-the-face-neville-brody-monique>> Acesso em: 22 de novembro de 2018.

FRANCINA, F; BLAKE, N; FER, B; GARB, T; HARRISON, C. 1998. Modernidade e Modernismo: Pintura francesa no século XIX. São Paulo: Cosac & Naify.

COLORS MAGAZINE; RACE ISSUE #4. Disponível em: <http://www.colorsmagazine.com/magazine/4> > Acesso em: 22 de novembro de 2018.

LUPTON, E.; MILLER, A. 2011. Design escrita pesquisa: a escrita no design gráfico. Porto Alegre: Bookman.

EMIGRE INC.; Emigre Magazine #1 - #32 (1984 - 1994). Disponível em: <https://www.emigre.com/Magazine> > Acesso em: 22 de novembro de 2018.

VISUAL LANGUAGE; The Currents of Letter. Revista Visible Language #8, 1978.

CAMARGO, I. O departamento de design gráfico da Cranbrook Academy of Art (1971 – 1995): novos caminhos para o design. Dissertação de mestrado, São Paulo: FAUUSP, 2011. Figura 56. Pôster Typography as Discourse de Allen Hori, 1989. Fonte: Camargo, 2011, p. 194.

CSUN. David Carson: Digital Applications Change Editorial Design. California State University Northridge. Disponível em: < <http://www.csun.edu/~pjd77408/DrD/Art461/LecturesAll/Lectures/PublicationDesign/DigitalTimes/David-Carson.html>> Acesso em: 12 de novembro de 2018.

SAGMEINSTER E WALSH; Nova York, Sagmeister e Walsh Website, acesso em 12 novembro de 2018.

EDWARDS, J. Why This New York Design Agency Makes Its Employees Pose Naked For Official Staff Photos, Business Insider, 02 de Junho de 2013. Disponível em: < <https://www.businessinsider.com/why-this-new-york-design-agency-makes-its-employees-pose-naked-for-official-staff-photos-2013-5>> Acesso em: 22 de novembro de 2018.

NOVAIS, E. Tipografia Experimental, O tipo da fonte, 02 de Junho de 2014. Disponível em: < <http://otipodafonte.com.br/2014/06/tipografia-experimental/>> Acesso em: 22 de novembro de 2018.

VICEROY CREATIVE; Naked Campaign of Viceroy Creative - The Chronicle, 2015. Disponível em: <<http://www.viceroycreative.com/vc/assets/pdf/press/2015.03.10%20-%20Naked%20Campaign%20of%20Viceroy%20Creative%20-%20The%20Chronicle.pdf>> Acesso em: 22 de novembro de 2018.

NORTHEASTERN UNIVERSITY. Design for diversity: An IMLS national forum Project. Disponível em: < <https://dsg.neu.edu/research/design-for-diversity/>> Acesso em: 26 de novembro de 2016.

AIGA. Diversity & Inclusion Initiative. Disponível em: < <https://www.aiga.org/diversity-and-inclusion-initiative>> Acesso em: 26 de novembro de 2016.

AIGADESIGN. EMERGE 2.0 Encourage. Inspire. Empower. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1ZnEj3cj7Cs>> Acesso em: 26 de novembro de 2018.

GORTER, D., MARTEN, H. F., & MENSEL, L. (Eds.). Minority languages in the linguist landscape. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2012.

DIXON, C. & BAINES, P. Signs: Lettering in the environment. London: Laurence King, 2013.

STEINWEBER, P.; KOLLER, A. The Similar Diversity project. Disponível em: <<http://similardiversity.net/about/>> Acesso em: 27 de novembro de 2018.

DASS, A. Humanae: Work in progress. Disponível em: < <http://humanae.tumblr.com/about>> Acesso em: 27 de novembro de 2018.

BOMENY, M. O Panorama do design gráfico contemporâneo: a construção, a desconstrução e a nova ordem, Tese de Doutorado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, São Paulo, 2009.

LEBORG, C. Gramática visual. São Paulo, Editora G. Gilli Ltda, 2015.

PROCESSING VISUAL LANGUAGE; A schema for the study of graphic language. In: Paul A. Kolers, Merald E. Wrolstad & Herman Bouma (Eds.). Processing of visible language. Nova York & Londres: Plenum Press, vol. 1, pp.117-150.

MUNARI, B. Das coisas nascem coisas. Martin Fontes Editora Ltda. 3º ed., 2015.

APÊNDICES

7 APÊNDICE A

7.1 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Apresento abaixo, em detalhes, os procedimentos metodológicos usados nessa dissertação.

7.1.1 Análise Categórica Exploratória e Análise Categórica Descritiva

Antônio Chizzoti, em seu livro *Pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais*, de 2006, apresenta duas técnicas usadas por pesquisadores que tratam de análise de discurso, são elas: a análise categórica exploratória e a análise categórica descritiva. A **análise categórica exploratória** serve como ponto de partida para a fundamentação teórica da pesquisa. Chizzotti (2006, p. 130) a define como uma imersão do pesquisador nos textos, orientado a identificar os fragmentos, palavras ou temas mais significantes ou questões mais evidentes, elaborando indutivamente uma lista de categorias que decomponham a mensagem do texto a partir do objetivo da pesquisa. No caso desta pesquisa, como exemplificado acima, em vez de “categorias” penso em quatro termos: (1) os princípios pós-estruturalistas, (2) os critérios pós-estruturalistas, (3) os autores e termos-chave do formalismo e (4) as características formalistas. Chizzotti apresenta ainda um tipo específico de análise chamada **análise categórica descritiva** (Chizzotti, 2006, p. 130), que se diferencia da exploratória devido ao procedimento descritivo adotado: utiliza-se de categorias previamente estipuladas para analisar o texto; no caso dessa pesquisa, os quatro termos obtidos na fase exploratória darão origem a um *framework* que servirá como parâmetro preliminar para análise dos autores contemporâneos. Outra característica desse tipo de análise é o registro dos fragmentos de texto que contenham a mensagem para a qual realizarei a interpretação do texto. Tanto o *framework* como os fragmentos de texto serão importantes por possibilitar a verificação das hipóteses interpretativas formuladas, a serem incrementadas ou contestadas posteriormente.

7.1.2 Análise Categórica Interpretativa

Formulei o termo **análise categórica interpretativa** para compor com as técnicas apresentadas por Chizzoti; no entanto, como pesquisei os princípios Pós-estruturalistas a partir de Michael Peters (2000) e Michael Foucault (2008) – autor que, basicamente, formulou

o método de análise de discurso aqui utilizado –, decidi pautar minha análise interpretativa nos princípios apresentados por ele no livro *A arqueologia do saber*, tratados mais detidamente no capítulo 1.2 *Princípios do Pós-estruturalismo*. Por ora, apresento como Foucault pensa as relações discursivas, e como, a partir dele, relacionarei os resultados obtidos em diversos momentos dessa pesquisa. Para Foucault, ao se falar de análise do campo discursivo,

[...] trata-se de compreender o enunciado na estreiteza e singularidade de sua situação; de determinar as condições de sua existência, de fixar seus limites da forma mais justa, de estabelecer suas correlações com os outros enunciados a que pode estar ligado, de mostrar que outras formas de enunciação exclui (Foucault, 2008, p. 31).

É esse tipo de relação que buscarei ao interpretar os resultados obtidos pelo *framework* e pelos fragmentos de texto dos autores contemporâneos analisados. Perguntarei, com Foucault, “de onde vêm, e qual é a destinação histórica que atravessa (os enunciados)”, e que “ingenuidade impossibilita” ver as condições que tornam possíveis um isolamento “metafísico que se fecha em um positivismo rudimentar” (Foucault, 2008, p. 227). Terei como objetivo “fazer aparecer, na densidade das performances verbais, a diversidade dos níveis possíveis de análise; para mostrar que, ao lado dos métodos de estruturação linguística”, como uma estrutura formalista por exemplo, “pode-se estabelecer uma descrição específica dos enunciados, de sua formação e das regularidades próprias de seu discurso (Foucault, 2008, p. 224).

7.1.3 Síntese Interpretativa

A síntese interpretativa deriva dos princípios pós-estruturalistas obtidos a partir de Peters (2000) e Foucault (2008). A diferença dessa síntese para a análise categorial interpretativa é basicamente os elementos que serão relacionados aqui. Nesse caso, relacionarei as fichas de características formalistas obtidas em cada autor contemporâneo, que registram, entre outras coisas, onde e como o formalismo se faz presente no texto desses autores. O foco dessa síntese é apresentar as **formações discursivas** que disciplinam o campo do design gráfico; em especial, aquelas que se relacionam com a percepção visual nos autores contemporâneos a partir de uma gramática formalista. O objetivo dessa síntese interpretativa, pautada em Foucault, será “mostrar como se pode organizar, sem falha, sem contradição, sem imposição interna, um domínio em que estão em questão os enunciados, seu princípio de agrupamentos, as grandes unidades históricas que eles podem constituir e os métodos que

permitem descrevê-los” (Foucault, 2008, p. 199 – 130). No livro, *A arqueologia do saber*, Foucault relata como o conceito de loucura recebeu diferentes enunciados dentro de formações discursivas através dos séculos, e isso para ilustrar como os enunciados médicos associavam a loucura à doença, aos enunciados jurídicos, à culpa e à punição, e como as práticas sociais associavam a loucura a moral e assim por diante. Essa teia de enunciados discursivos define, pautada em diferentes valores e pontos de vista, a forma como se pode falar da loucura. No caso dessa pesquisa, trato da rede discursiva que define como se pode falar da percepção visual dentro do design gráfico contemporâneo, o que ganha valor e o que é deixado de fora, especialmente em enunciados formalistas que buscam, sem grandes pormenores, o isolamento de uma prática em relação aos contextos sociais. A figura 75 mostra uma representação gráfica de como uma rede discursiva se organiza a partir de Foucault – nesse caso, em especial, uma rede de discursos que atribui valor a imagens, sejam elas fotos, obras de arte ou representações gráficas. Delimitei, dentro de uma área isolada, os principais enunciados (1), (2), (3) e (4) que definem o valor das imagens e sustentam, por predominarem em relação aos demais enunciados sob o mesmo tema, como se pode falar e o que não se pode falar sobre percepção visual no campo do design gráfico.

FIGURA 91. EXEMPLO DE FORMAÇÃO DISCURSIVA.



FONTE: Elaborado pelo autor (2019).

A partir da revisão dos autores contemporâneos selecionados nesta pesquisa, registrei fragmentos de texto que me permitiram relacionar as características formalistas encontradas e, a partir de um gráfico de relações entre os fragmentos, foi possível observar quais enunciados foram mais recorrentes no discurso do design gráfico contemporâneo, e como se apresentam, se implícitos ou explícitos. A Figura 76 mostra o resultado dessa síntese, e ajuda a visualizar quais características formalistas foram mais recorrentes entre as teorias de percepção visual dentro do campo.

FIGURA 92. SÍNTESE INTERPRETATIVA DOS FRAGMENTOS.



FONTE: Elaborado pelo autor (2019).

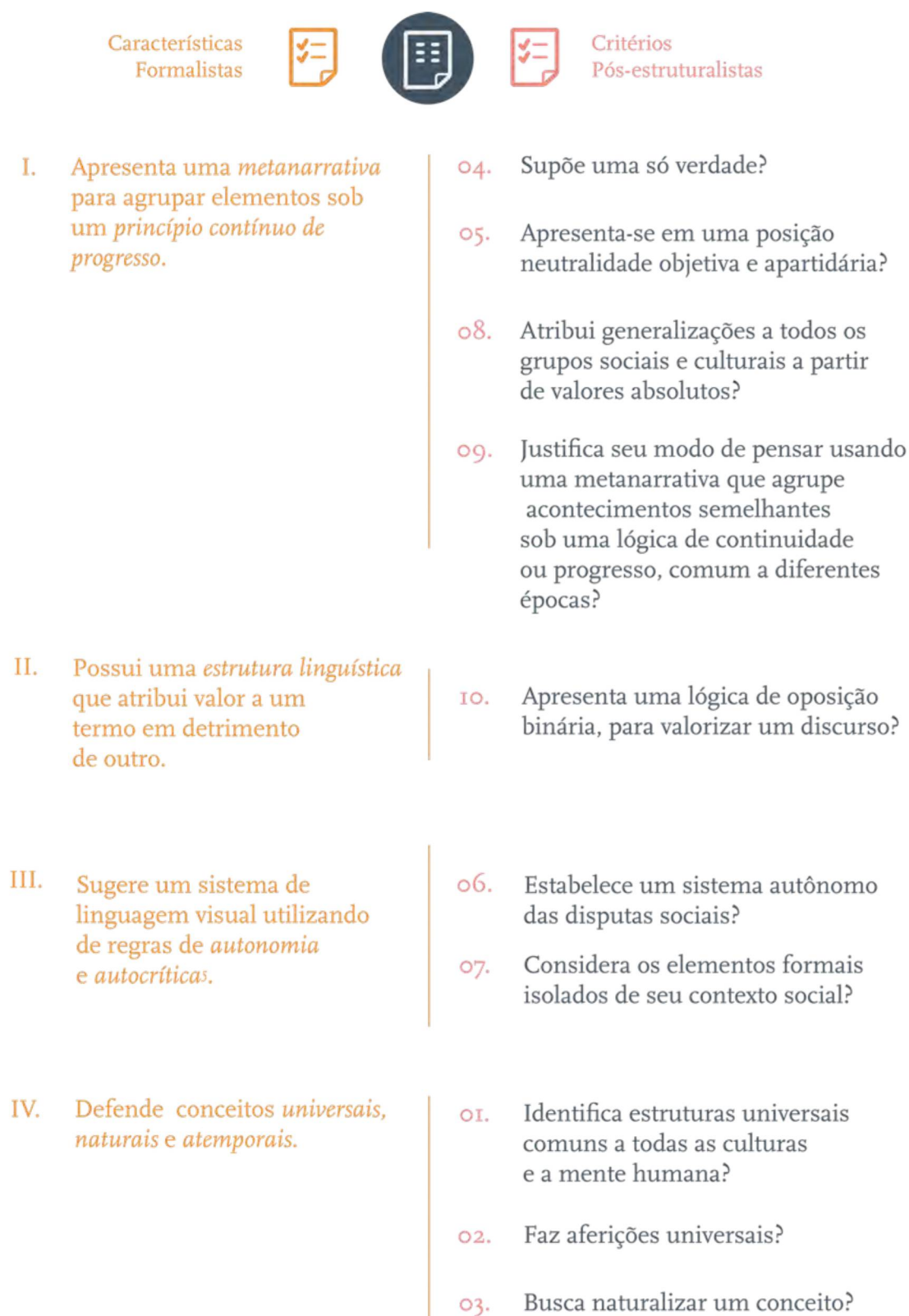
7.1.4 Framework

Segundo Portugal (2017, p. 7), o termo *framework* foi cunhado por Charles Taylor em 1989 e pode ser entendido como uma teia de valores que oferece um conjunto de diretrizes básicas atreladas a um modo de pensar. Em 1991, no David Bloor (1991, p. 64), em seu livro *Knowledge and social imagery*, apresenta o conceito a partir dos termos “metáforas sociais”, “ideologias” ou modos de “pensamento social” que criam noções valorativas e podem funcionar como um framework, por meio do qual os valores de um determinado modo de pensamento se apresentam em diferentes áreas do saber: na economia, na filosofia, na política, na moral etc. Em seu livro, Bloor ilustra esse conceito pensando as categorias valorativas do Iluminismo e do Romantismo. No caso dessa pesquisa, sendo o Formalismo um tipo específico de estrutura¹³⁶, penso em termos de Estruturalismo e Pós-estruturalismo.

¹³⁶ As relações entre o Formalismo e a Linguística são tratadas no Formalismo e Design Gráfico da fundamentação teórica desta dissertação

As noções valorativas de cada modo de pensamento foram obtidas na fundamentação teórica dessa pesquisa e organizadas nos itens 1.5 *Características do Formalismo* e 2.2 *Princípios do Pós-estruturalismo*, dos capítulos 1 e 2. Partir desse conceito, relacionei as noções presentes nesses termos e elaborei um *checklist* (figura 76) que será usado na análise dos autores contemporâneos, para verificar se existe neles valores que os caracterizem o formalismo.

FIGURA 93. FRAMEWORK.



FONTE: Elaborado pelo autor (2019).

7.1.5 Escala Nominal

Uma escala nominal será usada nas fichas de características formalistas como procedimento de registro. Trojan e Sipraki citam que o modelo de escala nominal é utilizado para categorizar dados (2015, p. 278). No caso desta pesquisa, as categorias presentes na ficha foram dispostas em duas perguntas a serem feitas para cada obra contemporânea analisada. A primeira questiona como se apresentam as características formalistas, e a resposta identificará, para cada característica, uma das três opções: (1) não existe, (2) existe implicitamente (ou seja, que está subentendido) e (3) existe explicitamente (ou seja, que está claro sem deixar ambiguidade). A segunda pergunta identifica onde se localizam as características, e a resposta poderá ser: (1) na abordagem, (2) na fundamentação teórica e (3) no método.

7.1.6 Análise de impacto

A análise de impacto pode ser entendida como a verificação do número de citações de um mesmo autor dentro de um certo período de tempo (Mingers e Leydesdorff, 2015, p. 5). No caso desta pesquisa, estipulei o período de 1985 a 2018. O número de citações de um autor pode ser compreendido como reflexo de uma comunidade discursiva. Nesse processo, segundo Grácio e Oliveira (2016, p. 2), a citação é tomada como um indicador e “permite a identificação de grupos de cientistas e suas publicações com maior impacto em uma área”. A análise de impacto pertence a um campo de estudos conhecido como Bibliometria, que compreende uma disciplina científica em si. Essa pesquisa não possui natureza bibliométrica, por isso usarei desse conceito apenas como referência indicativa da relevância dos autores, que podem ou não possuir características formalistas, dentro do campo do design gráfico. Farei o levantamento através da análise da bibliografia citada nas referências dos periódicos nacionais elencados, e da análise da bibliografia elencada em ementas de instituições de ensino de design gráfico selecionadas. Usarei esses dados como indicadores complementares aos outros critérios estipulados para a seleção dos textos a serem analisados nessa pesquisa.

7.1.7 Representação Gráfica de Síntese (RGS)

Para Padovani e Heemann, as Representações Gráficas de Síntese (RGSs) podem ser definidas como “artefatos visíveis bidimensionais estáticos criados com o objetivo de complementar a informação escrita” (2016, p. 46). O uso de RGSs em uma pesquisa teórica facilita a compreensão e revisão do conteúdo por parte do pesquisador e por parte dos leitores.

Nesta pesquisa, abordo principalmente como diferentes autores pensaram conceitos abstratos como Formalismo, Estruturalismo e Pós-estruturalismo em diferentes áreas do conhecimento, como a filosofia, a linguística e as artes visuais. O uso das RGSs opera uma espécie de “tradução” do conteúdo externo para que o mesmo seja assimilado dentro do campo do design gráfico. Além disso, o uso de gráficos pode mostrar relações entre os elementos tratados, em especial as relações de enunciados dentro de uma rede discursiva, conceito caro a uma pesquisa que se ampara no pós-estruturalismo. Este procedimento estará presente em todas as fases dessa dissertação, facilitando o entendimento dos conceitos, do método, processo metodológico e dos resultados obtidos.

7.2 TÉCNICAS DE COLETA

As técnicas pelas quais coletarei as informações que usei na pesquisa são citadas em detalhes abaixo:

7.2.1 Revisão Bibliográfica Sistemática

A Revisão Bibliográfica Sistemática (RBS) é um procedimento que permite verificar o ineditismo e originalidade de uma pesquisa. O procedimento utilizado nessa revisão foi adaptado do modelo proposto no artigo Roteiro para Revisão Bibliográfica Sistemática, de Edivandro C. Conforto, Danielsi Capaldo Amaral e Sérgio Luis da Silva (2011), a fim de encontrar o estado da arte sobre as relações que abordam o tema da pesquisa. Esse procedimento foi usado no início desta pesquisa para relacionar os seguintes termos: Design gráfico; Pós-estruturalismo; Formalismo; percepção visual; análise crítica; crítica pós-estruturalista e Cranbrook Academy of Art – isso a fim de entender como tais conceitos já foram trabalhados no campo. Os detalhes sobre como relatei os termos e os resultados obtidos estão no anexo 01 dessa dissertação. Utilizarei também a RBS para rastrear em periódicos nacionais, de 1985 a 2018, termos de características formalistas obtidos na fundamentação teórica dessa pesquisa.


7.2.2 Fragmentos

Denomino **fragmentos** o que Chizzoti (2006) apresenta como unidades de registro. Trata-se, basicamente, de um procedimento de coleta realizado durante uma análise de discurso que “permite a contabilização ou decomposição dos elementos do conteúdo ou, no caso de apreciações qualitativas, os temas ou frases com significação” (p. 131). No caso dessa

pesquisa, registrarei os fragmentos de texto que me permitam a interpretação de valores formalistas a partir do framework elaborado. Interpretarei o conteúdo dos textos a partir dos princípios pós-estruturalistas fundamentados por Foucault (2008) e Peters (2000), conforme explicado no procedimento da análise categorial interpretativa. Como modelo de organização dos fragmentos, farei o fichamento de cada autor a partir do modelo apresentado por Silva e Menezes (2005, p. 41), registrando Autor, Título, Ano, Capítulo, Fragmento e página, conforme ilustra a figura 77.

FIGURA 94. EXEMPLO DE FRAGMENTO.

Fragmento nº 15.

 *A tarefa do designer é, portanto, a de fazer uma seleção adequada e uma montagem coerente. Todas essas peças em série para combinar em conjunto têm já uma forma exata, ditada pelo material e pelas funções (Munari, 2015, p. 264).*

Onde se localiza?
Método

Qual característica representa?

I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.

II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.

III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocrítica.

IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta? Implicitamente Explicitadamente

FONTE: Elaborado pelo autor (2019).

7.2.3 Consulta com especialistas

Uma consulta a um especialista pode ser entendida como “a obtenção de informações de um entrevistado, sobre determinado assunto ou problema” (Silva e Menezes, 2005, p. 34). Existem diversos métodos para realizar uma consulta; nesta pesquisa, optei por questionários previamente estabelecidos a serem usados em dois momentos: (1) para receber indicação de autores contemporâneos no design gráfico e (2) para validação dos critérios pós-estruturalistas e das características formalistas usadas na elaboração do *framework*. No primeiro enunciado, consultei professores acadêmicos, atuantes no ensino de graduação em design gráfico, que abordam teorias de percepção visual – em especial, temas de linguagem/metodologia visual. Enviei a eles um formulário online com a seguinte pergunta: em sua opinião, dentre os autores

que abordam teorias de percepção visual no design gráfico contemporâneo, de 1970 a 2018, quais, em ordem de relevância, 1º, 2º e 3º, são indicados? A figura 78 ilustra o formulário de preenchimento.

FIGURA 95. FORMULÁRIO DE INDICAÇÃO DE AUTORES.

**Indicação de autores:
Linguagem/metodologia Visual**

De início, agradeço o seu tempo e participação. Este questionário é parte de uma pesquisa de mestrado intitulada "Formalismo e Design gráfico", desenvolvida por Estêvão Chromiec, sob a orientação de Marcos Beccari, para o Programa de Pós-Graduação em Design da UFPR, na Linha de pesquisa de Design de Sistemas de Informação, com previsão de defesa para Fevereiro de 2020.

Em uma etapa da pesquisa revisarei influentes autores contemporâneos do design gráfico que abordam o assunto da percepção visual. Estou rastreando autores a partir de periódicos, ementas de disciplinas e consulta com docentes que tratam de linguagem e metodologia visual em suas aulas. Sua participação me ajudará a selecionar os autores e obras mais relevantes no campo para, em seguida, analisar se existem neles características formalistas. Como resultado da pesquisa abordarei, sob o viés da crítica pós-estruturalista, o que implica a existência de características formalistas nesses autores, caso confirmadas. Em contrapartida à sua participação, enviarei uma cópia impressa da pesquisa (quando concluída), onde seu nome será mencionado nos agradecimentos e nas referências bibliográficas.

*** Required**

Seu nome completo: *

Your answer

Seu grau de formação e experiência docente em disciplinas de linguagem e metodologia visual. *

Your answer

Em sua opinião, dentre os autores que abordam teorias de percepção visual no design gráfico contemporâneo, de 1970 a 2018, qual são os(as) três autores(as) mais relevantes?

1. Nome e obra mais relevante: *

Your answer

2. Nome e obra mais relevante: *

Your answer

3. Nome e obra mais relevante: *

Your answer

SUBMIT

Never submit passwords through Google Forms.

This content is neither created nor endorsed by Google. Report Abuse - Terms of Service

Google Forms

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

Para o segundo enunciado, a consulta foi feita também através de um formulário online enviado a especialistas que abordaram o pós-estruturalismo e/ou a análise de discurso no decorrer de sua carreira acadêmica. Cada questão desse formulário respondeu a um enunciado das listas de princípios, critérios e características, assim como a correlação desses enunciados feita na elaboração do *checklist (framework)*. Para cada enunciado, o participante expressou se considerava (1) totalmente adequado, (2) parcialmente adequado e (3) nada adequado. Cada questão ofereceu também um campo para sugestões do especialista. A figura 79 ilustra algumas questões do formulário. Os formulários completos com as respostas dos participantes estão dispostos nos anexos dessa dissertação.

FIGURA 96. EXEMPLO DE PERGUNTA DO FORMULÁRIO DE VALIDAÇÃO DO FRAMEWORK COM ESPECIALISTAS.

Pesquisa para elaboração de instrumento de identificação de características formalistas fundamentado na crítica pós-estruturalista.

* Required

Princípios do Pós-estruturalismo

A partir da leitura de Foucault (A arqueologia do saber) e Peters (Pós-estruturalismo e filosofia da diferença), sintetizei os conceitos da crítica pós-estruturalista em seis princípios, conforme a tabela abaixo.

PRINCÍPIOS DO PÓS-ESTRUTURALISMO

01. A estrutura não é anterior a realidade por ela organizada.

02. Não existem conceitos universais, naturais ou atemporais.

Quanto ao enunciado 01. "A estrutura não é anterior a realidade por ela organizada", você o considera: *

Totalmente adequado.

Parcialmente adequado (sugerir ajustes)

Nada adequado.

Sugestões:

Your answer

Quanto ao enunciado 02. "Não existem conceitos universais, naturais ou atemporais", você o considera: *

Totalmente adequado.

Parcialmente adequado (sugerir ajustes)

Nada adequado.

Sugestões:

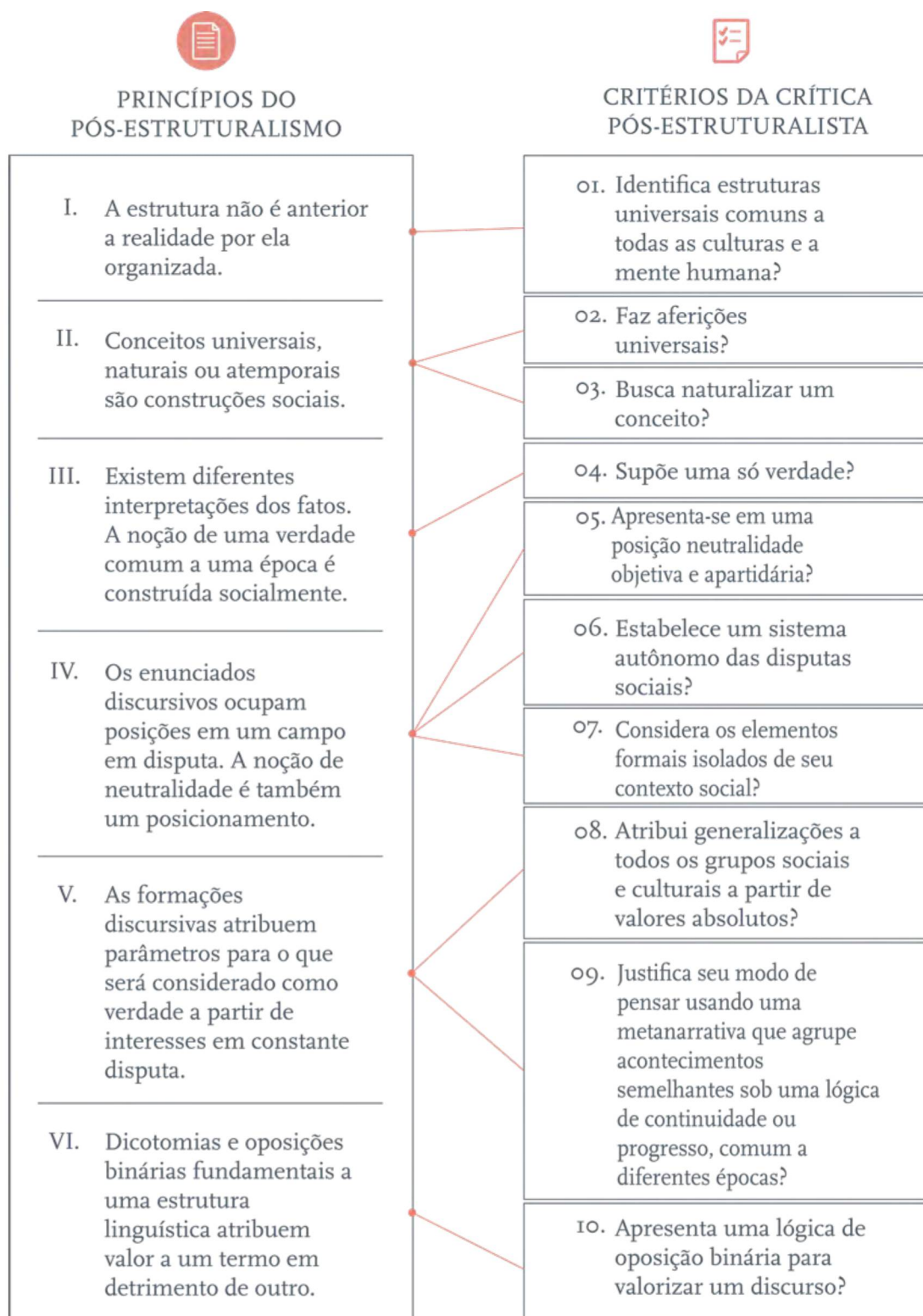
Your answer

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

7.3 CRITÉRIOS DERIVADOS DOS PRINCÍPIOS PÓS-ESTRUTURALISTAS

Do princípio (I) A estrutura não é anterior a realidade por ela organizada, derivei uma pergunta: (01) Identifica estruturas universais comuns a todas as culturas e a mente humana? Do princípio (II) Conceitos universais, naturais ou atemporais são construções sociais, derivei duas perguntas, são elas: (02) Faz aferições universais? (03) Busca naturalizar um conceito? Do princípio (III) Existem diferentes interpretações dos fatos. A noção de uma verdade comum a uma época é construída socialmente, derivei uma pergunta: (04) Supõe uma só verdade? Do princípio (IV) Os enunciados discursivos ocupam posições em um campo em disputa. A noção de neutralidade é também um posicionamento, derivei três perguntas: (05) Apresenta-se em uma posição de neutralidade objetiva e apartidária (06) Estabelece um sistema autônomo das disputas sociais? (07) Considera os elementos formais isolados de seu contexto social? Do princípio (V) As formações discursivas atribuem parâmetros para o que será considerado como verdade a partir de interesses em constante disputa, derivei duas perguntas, são elas: (08) Atribui generalizações a todos os grupos sociais e culturais a partir de valores absolutos? (09) Justifica seu modo de pensar usando metanarrativa que agrupe acontecimentos semelhantes sob uma lógica de continuidade ou progresso, comum a diferentes épocas? Por fim, do princípio (VI) Dicotomias e oposições binárias fundamentais a uma estrutura linguística atribuem valor a um termo em detrimento de outro, derivei uma pergunta: (10) Apresenta uma lógica de oposição binária para valorizar um discurso? O resultado dessa ação é mostrado na figura 7.

FIGURA 97. SÍNTESE GRÁFICA DOS CRITÉRIOS DA CRÍTICA PÓS-ESTRUTURALISTA DERIVADOS A PARTIR DOS PRINCÍPIOS PÓS-ESTRUTURALISTAS.

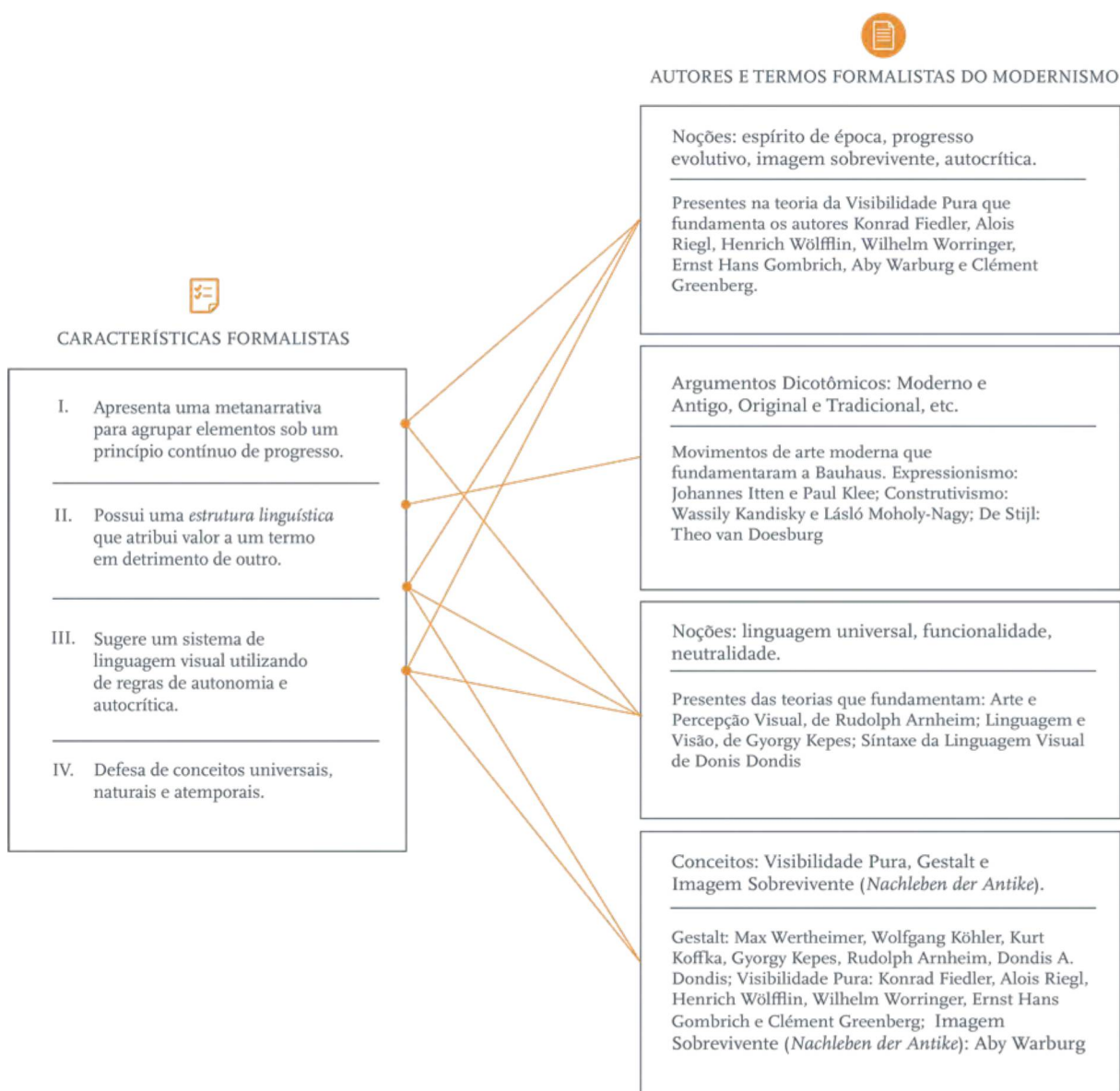


FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

7.4 CARACTERÍSTICAS DERIVADAS DOS AUTORES E TERMOS FORMALISTAS

Para listar as características formalistas, o resultado dessa ação deriva das relações mostradas na figura 8. A característica (I) Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso, está presente na noção de “espírito de época” e “progresso evolutivo” encontrada na teoria da Visibilidade Pura que fundamenta autores como Konrad Fiedler, Alois Riegl, Henrich Wölfflin, Ernst Hans Gombrich, Wilhelm Worringer e Clément Greenberg; A noção de Imagem Sobrevivente (*Nachleben der Antike*) de Aby Warburg, também se baseia em uma metanarrativa atemporal derivada de uma memória coletiva da humanidade, por fim, a metanarrativa de uma linguagem universal está presente em livros de percepção visual derivados da Gestalt, como Arte e Percepção Visual, de Rudolph Arnheim; Linguagem e Visão, de Gyorgy Kepes; Síntaxe da Linguagem Visual de Donis Dondis. A característica (II) Valoriza um conceito através de um argumento de oposição binária, está presente nos esquemas dicotômicos de valoração de imagens defendido pelos movimentos de arte moderna que fundamentaram a Bauhaus, como o Expressionismo de Johannes Itten e Paul Klee, o Contrutivismo de Wassily Kandinsky e László Moholy-Nagy e o De Stijl de Theo van Doesburg, como exemplo desses argumentos cito moderno e antigo, e original e tradicional; A característica (III) Sugere um sistema de linguagem visual utilizando regras de autonomia e autocrítica, está presente nas noções de linguagem universal, funcionalidade e neutralidade, também presente nos livros já citados de Arnheim; Kepes e Dondis, assim como na noção que fundamenta a autonomia da visão no conceito de Visibilidade Pura; Por fim, a característica (IV) Defesa de conceitos universais, naturais e atemporais, está presente tanto na teoria da Visibilidade Pura, na Gestalt e em Imagem Sobrevivente (*Nachleben der Antike*).

FIGURA 98. SÍNTESE GRÁFICA DAS CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS E EXEMPLOS DE TEORIAS.



FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

7.5 RELAÇÃO DE CRITÉRIOS PÓS-ESTRUTURALISTAS E CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS NO FRAMEWORK

Para identificar a característica formalista (I) Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso, serão feitas as seguintes perguntas derivadas dos critérios pós-estruturalistas: se (04) supõe uma só verdade, se (05) apresenta-se em uma posição de neutralidade objetiva e apartidária, se (08) atribui generalizações a todos os

grupos sociais e culturais a partir de valores absolutos, e se (09) justifica seu modo de pensar usando uma metanarrativa que agrupe acontecimentos semelhantes sob uma lógica de continuidade ou progresso, comum a diferentes épocas. Para verificar se existe a característica (II) Valoriza um conceito através de um argumento de oposição binária, será perguntado: se (14) apresenta uma lógica de oposição binária, para valorizar um discurso. Para identificar a característica (III) sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocrítica, serão feitas as seguintes perguntas: se (06) estabelece um sistema autônomo das disputas sociais, e se (07) considera os elementos formais isolados de seu contexto social. Por fim, para verificar se existe a característica (IV) defesa de conceitos universais, naturais e atemporais., serão feitas as perguntas: se (01) identifica estruturas universais comuns a todas as culturas e a mente humana, se (02) faz aferições universais, e se (03) busca naturalizar um conceito.

8 APÊNDICE B

8.1 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA DE SÍNTESE DO ESTADO DA ARTE

FIGURA 99. REGISTRO DA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA SISTEMÁTICA DO ESTADO DA ARTE SOBRE O TEMA.

SELEÇÃO DE AUTORES CONTEMPORÂNEOS

Busca 1						
Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação		
periódicos da CAPES	Espírito de época	Design Gráfico	é (exato); é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.		
Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Remoção de Duplicatas	Filtro 03	Qualificados	
25	11	7	7	3	3	
1	Título do Periódico	Ano	Tipo	Autor	Proposta / Resumo	Periódico / Editora
	Metafísica romântica (verniz científico): sobre a pertinência da Gestalt como teoria da comunicação visual	2014	Artigo	Cauduro, F.	Crítica ao uso Gestalt em teorias de comunicação visual.	Em Questão, Jan-Jun 2014, Vol.20(1), pp.269-290; ISSN 1808-5245
2	Arte e Ciência: processos criativos	2015	Livro	Firorin, E; Landim, P; Leote, R.	Aborda linguagens contemporâneas de arquitetura e design.	SciELO Books (Scientific Electronic Library Online); eISBN:9788579836244
3	Design, empresa, sociedade	2010	Livro	Cruz, P. da	Aborda a educação em design com o objetivo de conceber produtos universais com a marca da cultura brasileira.	SciELO Books (Scientific Electronic Library Online); eISBN:9788579830938
Busca 2						
Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação		
periódicos da CAPES	Progresso Evolutivo	Design Gráfico	é (exato); é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.		
Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Remoção de Duplicatas	Filtro 03	Qualificados	
3	2	0	0	0	0	
Busca 3						
Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação		
periódicos da CAPES	Visibilidade Pura	Design Gráfico	é (exato); é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.		
Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Remoção de Duplicatas	Filtro 03	Qualificados	
6	3	3	1	1	1	
1	Título do Periódico	Ano	Tipo	Autor	Proposta / Resumo	Periódico / Editora
	Iconização do verbal e criatividade em vinhetas de abertura de telenovelas brasileiras.	2011	Artigo	Guimarães, D; Azevedo, D.	Aborda signos intercambiantes entre verbal e iconico em vinhetas de televisão	Revista Famecos - Midia, Cultura e Tecnologia, Jan-April, 2011, Vol.18(1), p.147(16); ISSN:1415-0549; eISSN: 1980-3729

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA99 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA SISTEMÁTICA DO ESTADO DA ARTE SOBRE O TEMA.

Busca 4	Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
	periódicos da CAPES	Moderno	Design Gráfico	contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
	Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Remoção de Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
	38	19	14	12	11	11
	Título do Periódico	Ano	Tipo	Autor	Proposta / Resumo	Periódico / Editora
1	Poéticas verbais e visuais em Peter Pan e Wendy: o encontro empírico entre livro e leitor na cultura das mídias.	2012	Tese	Mastroberti, P. A; Teiceira, V.	Aborda a semiótica entre imagem e texto no livro ilustrado Peter Pan e Wendy	PUCRS Repository; Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
2	Entre a função e a expressão do gesto: a poética funcional na obra gráfica de Aurelindo Jaime Ceia.	2018	Artigo	Rafael, S. I. F. dos S.	Aborda a estética funcional e a expressão artística na obra gráfica de Aurelindo Jaime Ceia.	GAMA, 2018, Issue 11, p. 29(12); ISSN 2182-8539 (impresso); e-ISSN 2182-8725 (em linha)
3	Alternativas epistemológicas para o design da informação: a forma enquanto conteúdo.	2016	Artigo	Souza, E.; Oliveira, G; Miranda, E; Coutinho, S; Filho, G; Waechter, H.	Aborda princípios do design da informação e suas alternativas epistemológicas do modernismo e pós-modernismo	Brazilian Journal of Information Design, 2016, Vol.13(2), p. 107(12); ISSN:1808-5377
4	Design e pós-modernidade: representações na contemporaneidade.	2009	Artigo	Cauduro, F.	Aborda as características visuais do design pós-moderno	Revista Famecos - Midia, Cultura e Tecnologia, Dec, 2009, Issue 40, p.113(4); ISSN: 1415-0549; eISSN:1980-3729
5	Design de notícias no curso de Jornalismo: uma experiência de ensino a partir do design da informação.	2017	Artigo	Oliveira, E; Lotif, J.	Aborda a organização da informação para estudantes de jornalismo a partir da linguagem gráfica do design.	Brazilian Journal of Information Design, 2017, Vol.14(2), p. 204(14); ISSN:1808-5377
6	MTV, a única com design pós-moderno: análise da influência da pós-modernidade nas vinhetas da MTV.	2008	Artigo	Lyra, G.	Aborda a linguagem gráfica pós-moderna nas vinhetas da MTV	Brazilian Journal of Information Design, Jan, 2008, Vol.5(1), p. 52(10); ISSN:1808-5377
7	Buscando uma linguagem para a cibernotícia: (re)conhecendo o leitor/ usuário como fator decisivo para definições.	2008	Artigo	Baldessar, M; Longui, R.	Aborda as características da linguagem digital analisando a navegação dos usuários/leitores do jornalismo online.	Revista Famecos - Midia, Cultura e Tecnologia, Dec, 2008, Issue 37, p.128(5); ISSN: 1415-0549; eISSN:1980-3729
8	Paulo de Cantos: máquina de ensinar pelo desenho.	2014	Artigo	Pelayo, M.	Aborda a visualização da informação pelo desenho como método pedagógico.	GAMA, Jan-June, 2014, Issue 3, p.101(10); ISSN 2182-8539 (impresso); e-ISSN 2182-8725 (em linha)
9	A retórica visual da Pós-modernidade.	2008	Artigo	Cauduro, F; Perurena, P.	Buscar classificar a imagem pós-moderna.	Revista Famecos - Midia, Cultura e Tecnologia, Dec, 2008, Issue 37, p.107(8); ISSN: 1415-0549; eISSN:1980-3729
10	The image in postmodern culture.	2010	Artigo	Aguiar, J.	Busca compreender a imagem pós-moderna em relação a percepção das relações sociais.	Tempo Social, 01 June 2010, Vol.22(1), pp.179-198; ISSN: 0103-2070 (Print); 1809-4554 (Online)
11	Interculturalidade, linguagens e formação de professores, Vol. 2	2016	Livro	Souza, F; Aranha, S.	Análise o uso das imagens no ensino a partir das linguagens digitais.	SciELO Books (Scientific Electronic Library Online); ISBN:9788578793463; eISBN: 9788578793470

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA99 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA SISTEMÁTICA DO ESTADO DA ARTE SOBRE O TEMA.

Busca 4	Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
	periódicos da CAPES	Moderno	Design Gráfico	contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
	Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Remoção de Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
	38	19	14	12	11	11
Título do Periódico	Ano	Tipo	Autor	Proposta / Resumo	Periódico / Editora	
1 Poéticas verbais e visuais em Peter Pan e Wendy: o encontro empírico entre livro e leitor na cultura das mídias.	2012	Tese	Mastroberti, P. A; Teiceira, V.	Aborda a semiótica entre imagem e texto no livro ilustrado Peter Pan e Wendy	PUCRS Repository; Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul	
2 Entre a função e a expressão do gesto: a poética funcional na obra gráfica de Aurelindo Jaime Ceia.	2018	Artigo	Rafael, S. I. F. dos S.	Aborda a estética funcional e a expressão artística na obra gráfica de Aurelindo Jaime Ceia.	GAMA, 2018, Issue 11, p. 29(12); ISSN 2182-8539 (impresso); e-ISSN 2182-8725 (em linha)	
3 Alternativas epistemológicas para o design da informação: a forma enquanto conteúdo.	2016	Artigo	Souza, E.; Oliveira, G; Miranda, E; Coutinho, S; Filho, G; Waechter, H.	Aborda princípios do design da informação e suas alternativas epistemológicas do modernismo e pós-modernismo	Brazilian Journal of Information Design, 2016, Vol.13(2), p. 107(12); ISSN:1808-5377	
4 Design e pós-modernidade: representações na contemporaneidade.	2009	Artigo	Cauduro, F.	Aborda as características visuais do design pós-moderno	Revista Famecos - Mídia, Cultura e Tecnologia, Dec, 2009, Issue 40, p.113(4); ISSN: 1415-0549; eISSN:1980-3729	
5 Design de notícias no curso de Jornalismo: uma experiência de ensino a partir do design da informação.	2017	Artigo	Oliveira, E; Lotif, J.	Aborda a organização da informação para estudantes de jornalismo a partir da linguagem gráfica do design.	Brazilian Journal of Information Design, 2017, Vol.14(2), p. 204(14); ISSN:1808-5377	
6 MTV, a única com design pós-moderno: análise da influência da pós-modernidade nas vinhetas da MTV.	2008	Artigo	Lyra, G.	Aborda à linguagem gráfica pós-moderna nas vinhetas da MTV	Brazilian Journal of Information Design, Jan, 2008, Vol.5(1), p. 52(10); ISSN:1808-5377	
7 Buscando uma linguagem para a cibernotícia: (re)conhecendo o leitor/ usuário como fator decisivo para definições.	2008	Artigo	Baldessar, M; Longui, R.	Aborda as características da linguagem digital analisando a navegação dos usuários/leitores do jornalismo online.	Revista Famecos - Mídia, Cultura e Tecnologia, Dec, 2008, Issue 37, p.128(5); ISSN: 1415-0549; eISSN:1980-3729	
8 Paulo de Cantos: máquina de ensinar pelo desenho.	2014	Artigo	Pelayo, M.	Aborda a visualização da informação pelo desenho como método pedagógico.	GAMA, Jan-June, 2014, Issue 3, p.101(10); ISSN 2182-8539 (impresso); e-ISSN 2182-8725 (em linha)	
9 A retórica visual da Pós-modernidade.	2008	Artigo	Cauduro, F; Perurena, P.	Buscar classificar a imagem pós-moderna.	Revista Famecos - Mídia, Cultura e Tecnologia, Dec, 2008, Issue 37, p.107(8); ISSN: 1415-0549; eISSN:1980-3729	
10 The image in postmodern culture.	2010	Artigo	Aguiar, J.	Busca compreender a imagem pós-moderna em relação a percepção das relações sociais.	Tempo Social, 01 June 2010, Vol.22(1), pp.179-198; ISSN: 0103-2070 (Print); 1809-4554 (Online)	
11 Interculturalidade, linguagens e formação de professores, Vol. 2	2016	Livro	Souza, F; Aranha, S.	Análise o uso das imagens no ensino a partir das linguagens digitais.	SciELO Books (Scientific Electronic Library Online); ISBN:9788578793463; eISBN: 9788578793470	

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA99 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA SISTEMÁTICA DO ESTADO DA ARTE SOBRE O TEMA.

Busca 5						
Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação		
periódicos da CAPES	Artigo	Design Gráfico	contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.		
Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Remoção de Duplicatas	Filtro 03	Qualificados	
33	17	10	3	3	3	
Título do Periódico	Ano	Tipo	Autor	Proposta / Resumo	Periódico / Editora	
1 Design entre aspas: indícios de autoria nas marcas da comunicação gráfica.	2010	Artigo	Weymar, L.	Aborda a questão de autoria e neutralidade no design gráfico de identidades a partir de um viés pós-estruturalista.	Revista Farnecos - Mídia, Cultura e Tecnologia, May-August, 2010, Vol.17(2), p. 150(3); ISSN:1415-0549; eISSN: 1980-3729	
2 Análise de histórias produzidas a partir da observação da ilustração sequencial "Infaustas aventuras do senhor pancrácio".	2016	Artigo	Oliveira, I; Silva, F; Miranda, E; Coutinho, S; Leite, H.	Pesquisa de observação e criação de narrativas em ilustração sequencial	Brazilian Journal of Information Design, 2016, Vol.13(3), p. 214(17); ISSN:1808-5377	
3 Quatro princípios óticos para a construção de glifos: estabilidade, obstrução, densidade e demarcação.	2010	Artigo	Silva, S; Silva, A.	Busca elaborar princípios para criação de glifos no design tipográfico a partir de particularidades da percepção humana.	Brazilian Journal of Information Design, 2010, Vol.7(1), p.11(11); ISSN:1808-5377	

Busca 6						
Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação		
periódicos da CAPES	Original	Design Gráfico	contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.		
Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Remoção de Duplicatas	Filtro 03	Qualificados	
61	26	15	6	6	6	
Título do Periódico	Ano	Tipo	Autor	Proposta / Resumo	Periódico / Editora	
1 Design da informação: aspectos históricos, teóricos e metodológicos.	2016	Artigo	Dias, R.	Análise, sob a perspectiva do design da informação, três linguagens: texto, ilustração e design gráfico.	Brazilian Journal of Information Design, 2016, Vol.13(3), p. 291(4); ISSN:1808-5377	
2 A linguagem gráfica em artefatos educacionais gerados com ferramentas de TIC.	2012	Artigo	Cadena, R; Coutinho, S; Andrade, B.	Pesquisa artefatos gráficos, sob o viés de Twyman, Tinker e Walker, em observação e entrevistas com professores e funcionários de escolas.	Brazilian Journal of Information Design, 2012, Vol.9(1), p.33(13); ISSN:1808-5377	
3 Retórica visual na infografia sobre saúde.	2016	Artigo	Escobar, B; Spinillo, C.	Examina figuras de linguagem (acadêmica, mercadológica ou jornalística) em aspectos formais de infográficos na área de saúde.	Brazilian Journal of Information Design, 2016, Vol.13(2), p. 162(18); ISSN:1808-5377	
4 Leitura e análise da comunicação visual no espaço público.	2011	Artigo	Bustos, C; Scherer, F; Bakos, F.	Examina a percepção visual no espaço urbano através de elementos de design emocional e design universal.	Brazilian Journal of Information Design, 2011, Vol.8(1), p.1(9); ISSN:1808-5377	
5 Como crianças percebem o leiaute antes de aprenderem a ler.	2010	Artigo	Ribeiro, A.	Análise a alfabetização visual em crianças observando o reconhecimento de um layout de jornal antes de saberem ler.	Alfa: Revista de Linguística, July, 2010, Vol.54(2), p.505(27); ISSN:0002-5216	
6 Análise eyetracking do uso da fotografia na divulgação científica.	2018	Artigo	Barcelos, J; Gomes, S; Oliveira, F.	A pesquisa propõe que textos científicos tem maior compreensão quando associados a fotografias ao longo do texto. A conclusão é que o leitor tem maior interesse pelo texto quando possui imagens.	Em Questão, May-Aug 2018, Vol.24(2), pp.83-108; ISSN 1808-5245	

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA99 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA SISTEMÁTICA DO ESTADO DA ARTE SOBRE O TEMA.

Busca 7						
Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação		
periódicos da CAPES	Tradicional	Design Gráfico	contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.		
Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Remoção de Duplicatas	Filtro 03	Qualificados	
61	21	10	2	2	2	
	Título do Periódico	Ano	Tipo	Autor	Proposta / Resumo	Periódico / Editora
1	A linguagem gráfica efêmera e o design no ensino fundamental brasileiro.	2011	Artigo	Çadena, R; Coutinho, S; Lopes, M.	Análise da linguagem gráfica utilizada por professores na lousa, e debate o uso de conhecimentos de design gráfico para professores.	Brazilian Journal of Information Design, 2011, Vol.8(3), p.1(11); ISSN: 1808-5377
2	Pesquisa de linguagem e tecnologia na Universidade Federal de Minas Gerais.	2013	Artigo	Paiva, V.	Pesquisa as características de linguagem/discurso, leitura, escrita, ensino e aprendizagem, e ambientes virtuais de aprendizagem. Concluiu-se que a pesquisa não foi capaz de acompanhar a inovação tecnológica.	Revista Brasileira de Pós-Graduacao, 2013, Vol.10(22), p.921(21); ISSN (impresso): 1806-8405; ISSN (on-line): 2358-2332

Busca 8						
Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação		
periódicos da CAPES	Expressionismo	Design Gráfico	contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.		
Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Remoção de Duplicatas	Filtro 03	Qualificados	
1	1	1	0	0	0	

Busca 9						
Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação		
periódicos da CAPES	Construtivismo	Design Gráfico	contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.		
Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Remoção de Duplicatas	Filtro 03	Qualificados	
6	4	3	1	1	1	
	Título do Periódico	Ano	Tipo	Autor	Proposta / Resumo	Periódico / Editora
1	Contribuições da Nova Tipografia e do Estilo Internacional para a hierarquização visual da informação.	2016	Artigo	Araújo, G; Mager, G.	Aborda o uso do Estilo Internacional e da Nova tipografia como facilitadores no consumo de informação por facilitarem, por meio da hierarquia, a escolha da informação a ser consumida.	Brazilian Journal of Information Design, 2016, Vol.13(2), p. 119(24); ISSN:1808-5377

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA99 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA SISTEMÁTICA DO ESTADO DA ARTE SOBRE O TEMA.

Busca 10		Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação
	periódicos da CAPES	De Stijl	Design Gráfico		contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.
Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Remoção de Duplicatas	Filtro 03	Qualificados	
	0	0	0	0	0	0
Busca 11		Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação
	periódicos da CAPES	Linguagem Universal	Design Gráfico		é (exato); é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.
Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Remoção de Duplicatas	Filtro 03	Qualificados	
	0	0	0	0	0	0
Busca 12		Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação
	periódicos da CAPES	Linguagem Visual	Design Gráfico		é (exato); é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.
Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Remoção de Duplicatas	Filtro 03	Qualificados	
	30	19	17	12	10	10
	Título do Periódico	Ano	Tipo	Autor	Proposta / Resumo	Periódico / Editora
1	Estética vernacular como retórica visual da publicidade gráfica.	2012	Tese	Dones, V; Francisco, R.	A tese analisa a linguagem visual usada na retórica publicitária.	PUCRS Repository SCIENTIFIC PUBLICATIONS; Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
2	Infografia: conceito e prática	2012	Artigo	Carvalho, J; Aragão I.	Aborda os aspectos da linguagem gráfica da infografia,	Brazilian Journal of Information Design, 2012, Vol. 9(3), p.160(18); ISSN: 1808-5377
3	Design de notícias no curso de Jornalismo: uma experiência de ensino a partir do design da informação	2017	Artigo	Oliveira, E; Araújo, L.	Aborda os aspectos da organização da informação verbal e visual em notícias jornalísticas.	Brazilian Journal of Information Design, 2017, Vol. 14(2), p.204(14); ISSN: 1808-5377
4	Linguagem esquemática no cinema: uma abordagem analítica.	2008	Artigo	Aragão, I; Coutinho, S.	Aborda o uso da linguagem esquemática em filmes narrativos de longa metragem.	Brazilian Journal of Information Design, Jan, 2008, Vol.5(1), p.1(11); ISSN: 1808-5377
5	Design de informação em interfaces digitais: origens, definições e fundamentos.	2014	Artigo	Quintão, F; Triska, R.	Aborda do design da informação fundamentado em Otto Neurath (Isotype) e Harry C. Beck (metro de Londres).	InfoDesign: Brazilian Journal of Information Design, 01 January 2014, Vol.11(1), pp. 105-118; 1808-5377 (Online)
6	A produção de comerciais sob uma montagem de Design	2011	Artigo	Wagner, A.	Aborda a composição dos comerciais de motion graphics sob uma perspectiva de linguagem audiovisual.	Brazilian Journal of Information Design, 2011, Vol. 8(2), p.58(12); ISSN: 1808-5377
7	Pensar Infográfico: uma proposta de ensino introdutório de infografia sob a perspectiva da linguagem gráfica.	2017	Artigo	Miranda, F; Andrade, R.	Aborda como a linguagem gráfica fundamenta a infografia, e propõe modelo de curso.	Brazilian Journal of Information Design, 2017, Vol. 14(3), p.374(23); ISSN: 1808-5377
8	Funções da cor na infografia: uma proposta de categorização aplicada a análise de Infograficos jornalísticos.	2017	Artigo	Menezes, H; Pereira, C.	Aborda a cor no jornalismo por uma classificação de três conjuntos, perceptivas, indicativas e representativas.	Brazilian Journal of Information Design, 2017, Vol. 14(3), p.321(19); ISSN: 1808-5377
9	Eu [love] kitsch: uma análise da atitude kitsch na obra de Pedro Almodovar.	2008	Artigo	Beltrão, H; Waechter, H.	Aborda a linguagem visual (kitsch) dos filmes de Pedro Almodovar.	Brazilian Journal of Information Design, Jan, 2008, Vol.5(1), p.43(9); ISSN: 1808-5377
10	Representações gráficas de Síntese (RGS): proposta de um modelo de avaliação.	2017	Artigo	Bueno, J; Padovani, S; Smythe, K.	Propõe critérios para avaliação de RGS afirm de auxiliar professores a avaliar as RGSs de seus alunos.	Brazilian Journal of Information Design, 2017, Vol. 14(2), p.187(17); ISSN: 1808-5377

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA99 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA SISTEMÁTICA DO ESTADO DA ARTE SOBRE O TEMA.

Busca 13	Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
	periódicos da CAPES	Funcionalidade	Design Gráfico	contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
	Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Remoção de Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
	38	12	6	0	0	0
Busca 14	Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
	periódicos da CAPES	Neutralidade	Design Gráfico	contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
	Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Remoção de Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
	12	5	4	2	2	2
	Título do Periódico	Ano	Tipo	Autor	Proposta / Resumo	Periódico / Editora
1	Design entre aspas: indícios de autoria nas marcas da comunicação gráfica.	2010	Tese	Wyemar, L; Vinicius, F.	Aborda a impossibilidade de neutralidade na comunicação gráfica, retomando as polêmicas da autoria no design gráfico, pela perspectiva estadunidense e britânica.	PUCRS Repository SCIENTIFIC PUBLICATIONS; Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
2	Alternativas epistemológicas para o design da informação: a forma enquanto conteúdo.	2016	Artigo	Souza, E; Oliveira, G; Miranda, E; Coutinho, S; Filho, G; Waechter, H.	O artigo afirma que o design da informação busca um ideal de neutralidade e retoma as questões do design pós-moderno e da Cranbrook pelo viés de que o design não consiste apenas em questão de estilo, mas na reflexão de modelos que estruturam a realidade.	Brazilian Journal of Information Design, 2016, Vol.13(2), p.107(12); ISSN: 1808-5377
Busca 15	Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
	periódicos da CAPES	Arte e Percepção Visual	Design Gráfico	é (exato); é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
	Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Remoção de Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
	2	2	2	0	0	0
Busca 16	Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
	periódicos da CAPES	Linguagem e Visão	Design Gráfico	é (exato); é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
	Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Remoção de Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
	0	0	0	0	0	0

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA99 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA SISTEMÁTICA DO ESTADO DA ARTE SOBRE O TEMA.

Busca 17		Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
		periódicos da CAPES	Sintaxe da linguagem visual	Design Gráfico	é (exato); é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
		Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Remoção de Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
		9	8	8	4	4	4
	Título do Periódico	Ano	Tipo	Autor	Proposta / Resumo	Periódico / Editora	
1	Contribuição de metodologias de design para a prática pedagógica: apresentação de um esquema inicial.	2012	Artigo	Lopes, M; Coutinho, S; Barbosa, N.	Propõem um modelo metodológico para pedagogia pautado no design da informação, em especial, na construção de artefatos educacionais a serem usados pelos professores.	Brazilian Journal of Information Design, 2012, Vol.9(1), p.10(11); ISSN: 1808-5377	
2	Análise das capas de livros de Vicente Di Grado: década de 1960.	2011	Artigo	Duarte, M; Moura, M.	Analisa as capas dos livros de Vicente Di Grado a partir de questões formais e de sintaxe visual e contextual, e suas relações com o design da informação.	Brazilian Journal of Information Design, 2011, Vol.8(2), p.48(10); ISSN: 1808-5377	
3	Visualização da trajetória de navegação de usuários em ambiente virtual de aprendizagem.	2017	Artigo	Althoff, A; Fadel, L.	Propõe um modelo de visualização de dados de navegação de ambiente virtual de aprendizagem.	Brazilian Journal of Information Design, 2017, Vol.14(1), p.46(21); ISSN: 1808-5377	
4	Capas de disco da gravadora Continental nos anos 1970: música popular e experimentalismo visual.	2013	Artigo	Vargas, H.	Analisa as capas de disco do período da ditadura militar, em seu contexto semântico, não apenas como produto comercial, mas como mediação estética.	Revista Famecos - Midia, Cultura e Tecnologia, 2013, Vol.20(2), p.1(27); ISSN: 1415-0549; eISSN: 1980-3729	
Busca 18		Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
		periódicos da CAPES	Gestalt	Design Gráfico	contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
		Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Remoção de Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
		14	9	6	2	2	2
	Título do Periódico	Ano	Tipo	Autor	Proposta / Resumo	Periódico / Editora	
1	Mediações e sense-making: duas lógicas comunicacionais do design da informação.	2015	Artigo	Giannella, J; Souza, S.	Analisa duas lógicas existentes no design da informação, a mediação e o sense-making.	InfoDesign: Brazilian Journal of Information Design, 01 January 2015, Vol.12(1), pp. 47-61; 1808-5377 (Online)	
2	Proposta de metodologia de testes para avaliar a percepção visual e a preferência subjetiva de crianças surdas.	2013	Artigo	Bueno, J; Mendonça, A; Garcia, L.	Aborda questões de percepção visual, em especial as cores, em testes com crianças surdas.	Brazilian Journal of Information Design, 2013, Vol.10(2), p.207(17); ISSN: 1808-5377	

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA99 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA SISTEMÁTICA DO ESTADO DA ARTE SOBRE O TEMA.

Busca 18	Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
	periódicos da CAPES	Gestalt	Design Gráfico	contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
	Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Remoção de Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
	14	9	6	2	2	2
Busca 19	Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
	periódicos da CAPES	Fiedler	Design Gráfico	contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
	Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Remoção de Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
	7	0	0	0	0	0
Busca 20	Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
	periódicos da CAPES	Riegl	Design Gráfico	contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
	Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Remoção de Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
	2	1	1	1	1	1
	Título do Periódico	Ano	Tipo	Autor	Proposta / Resumo	Periódico / Editora
1	La forma como contenido: itinerario de una hipótesis sobre el aprendizaje de la composición arquitectónica	2012	Artigo	Francesconi, R.	Aborda a composição visual na linguagem arquitetônica.	Dearq, 01 December 2011, Issue 9, pp.202-212; 2011-3188 (Print); 2215-969X (Online)
Busca 21	Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
	periódicos da CAPES	Wöflflin	Design Gráfico	contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
	Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Remoção de Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
	1	0	0	0	0	0
Busca 22	Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
	periódicos da CAPES	Gombrich	Design Gráfico	contém; contém	01/01/1985 a 31/10/2018.	
	Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Remoção de Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
	4	3	2	3	3	3
	Título do Periódico	Ano	Tipo	Autor	Proposta / Resumo	Periódico / Editora
1	Formas de apropriação da arte pela publicidade.	2013	Artigo	Estêves, R; Cardoso, J.	Aborda sete categorias para avaliar a apropriação total e parcial da arte pelas peças publicitárias.	Comunicacao, Midia E Consumo, May-August, 2013, Vol.10(28), p.137(32); ISSN:1806-498; eISSN: 1983-7070
2	Recorta y pega: los primeros usos del collage y fotomontaje en la representación de la arquitectura moderna.	2018	Artigo	Garcia, F.	Aborda a linguagem gráfica da colagem na arquitetura, a partir de Frank Lloyd Wright, Le Corbusier e Mies Van der Rohe.	Estoa. Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca, 2018, Vol.7(13), pp.37-49; Código UNESCO 620100. Arquitectura.
3	Infographic: historial and developmental stages of the graphical information	2013	Artigo	Arroyo, R.	Análise de representações gráficas em seu contexto histórico de organização da informação.	Historia y Comunicación Social, 2013, Vol.18, pp. 335-347; ISSN 1137-0734, ISSN-e 1988-3056

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA99 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA SISTEMÁTICA DO ESTADO DA ARTE SOBRE O TEMA.

Busca 23	Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
	periódicos da CAPES	Greenberg	Design Gráfico	contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
	Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Remoção de Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
	23	1	1	1	1	1
	Título do Periódico	Ano	Tipo	Autor	Proposta / Resumo	Periódico / Editora
1	New corporal practices within dwelling spaces: pop domesticity in Casa & Jardim Magazine during the 1960-70s.	2012	Artigo	Pedro, J; Rial, C.	Aborda a representação da mulher na revista Casa & Jardim da década de 1960.	Revista Estudo Feministas, Jan-April, 2012, Vol.20(1), p. 233(25); ISSN:0104-026X
Busca 24	Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
	periódicos da CAPES	Warburg	Design Gráfico	contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
	Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Remoção de Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
	8	1	1	0	0	0
Busca 25	Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
	periódicos da CAPES	Itten	Design Gráfico	contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
	Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Remoção de Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
	3	2	1	1	0	0
	Título do Periódico	Ano	Tipo	Autor	Proposta / Resumo	Periódico / Editora
1	Mídias digitais como auxiliares no processo criativo em design - análise de uso do aplicativo farbe	2017	Artigo	Coelho, L; Meurer, H; Frosi, F; Ravanello, I; Arrue, E;	Aborda a cor e a comunicação visual como fundamento para a criação de interface de aplicativo.	Brazilian Journal of Information Design, 2017, Vol.14(1), p.106(17); ISSN: 1808-5377
Busca 26	Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
	periódicos da CAPES	Klee	Design Gráfico	contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
	Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Remoção de Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
	9	3	2	1	0	0

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA99 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA SISTEMÁTICA DO ESTADO DA ARTE SOBRE O TEMA.

Busca 27						
Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação		
periódicos da CAPES	Kandinsky	Design Gráfico	contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.		
Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Remoção de Duplicatas	Filtro 03	Qualificados	
9	6	3	2	2	2	
1	Título do Periódico	Ano	Tipo	Autor	Proposta / Resumo	Periódico / Editora
	El dibujo analítico como método de interpretación del diseño gráfico.	2014	Artigo	Pujadas, A.	Aborda o produto gráfico pelo método de desenho analítico de Kandinsky.	Grafica ; Vol. 2 Núm. 4 (2014), p. 109-122; ISSN 2014-9298
2	Explorations in modular textures: approximations from object trouvé to the parametri design	2016	Artigo	Cañete-Islas, O.	Aborda o princípio de módulo de montagem por tamanho e forma de Kandinsky, aplicado a padrões de arquitetura e tecidos.	Revista de Arquitectura, Jan-Jun 2016, Vol.18(1), pp. 76-97; E-ISSN 2357-626X e ISSN 1657-0308 Impresa
Busca 28						
Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação		
periódicos da CAPES	Moholy-Nagy	Design Gráfico	é (exato); é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.		
Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Remoção de Duplicatas	Filtro 03	Qualificados	
7	7	3	0	0	0	
Busca 29						
Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação		
periódicos da CAPES	Van Doesburg	Design Gráfico	é (exato); é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.		
Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Remoção de Duplicatas	Filtro 03	Qualificados	
2	1	1	0	0	0	
Busca 30						
Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação		
periódicos da CAPES	Arnheim	Design Gráfico	contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.		
Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Remoção de Duplicatas	Filtro 03	Qualificados	
13	9	5	2	2	2	
1	Título do Periódico	Ano	Tipo	Autor	Proposta / Resumo	Periódico / Editora
	As linguagens tipográficas no contexto das imagens tecnológicas.	2018	Artigo	Mello, R; Campoy, R.	Aborda a tipografia na obra "Claudio Rocha e a sociedade do papel" fundamentado pela relações entre texto e imagem propostas por Vilem Flusser.	CROMA, 2018, Issue 12, p. 165(11); ISSN 2182-8547 (Impressa); e-ISSN 2182-8717 (online)
2	Signo visuale en oposicion a la propuesta de valor del producto.	2011	Artigo	Blessa, E; Freitas, J.	Aborda o signo visual na publicidade fundamentado na semiótica de Pierce e na teoria da Gestalt.	Comunicacao, Midia E Consumo, March, 2011, Vol. 8(21), p.163(18); ISSN: 1806-4981; eISSN: 1983-7070

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA99 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA SISTEMÁTICA DO ESTADO DA ARTE SOBRE O TEMA.

Busca 31	Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
	periódicos da CAPES	Kepes	Design Gráfico	contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
	Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Remoção de Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
	4	2	1	0	0	0
Busca 32	Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
	periódicos da CAPES	Dondis	Design Gráfico	contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
	Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Remoção de Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
	16	11	8	5	0	0
	Título do Periódico	Ano	Tipo	Autor	Proposta / Resumo	Periódico / Editora
1	Cor e infográfico: o design da informação no livro didático.	2013	Artigo	Quatter, M; Gouveia, A.	Analisa como a cor e outros elementos visuais interferem no processo de compreensão dos infográficos.	Brazilian Journal of Information Design, 2013, Vol.10(3), p.323(19); ISSN: 1808-5377
2	Visual Content: um estudo das ferramentas e conceitos entendidos por uma agencia de comunicação digital internacional.	2018	Artigo	Isensee, G; Rosumek, G.	Aborda um conceito de visual content, referente a comunicação visual da imagem em uma agencia de publicidade internacional.	Brazilian Journal of Information Design, 2018, Vol.15(1), p.125(18); ISSN: 1808-5377
3	Special features of informative photography in Spanish online media.	2008	Artigo	Villa, M.	Aborda como a mensagem visual da fotografia sofre interferência em diferentes mídias digitais, como jornal, rádio e televisão.	Revista Latina de Comunicación Social, 01 January 2008, Vol.63(757), pp.303-312; 1138-5820 (Online)
4	Infographics in digital Journalism	2008	Artigo	Sancho, J.	Aborda a diferença entre a beleza estética e a mensagem funcional da infografia.	
Busca 33	Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
	periódicos da CAPES	Weitheimer	Design Gráfico	contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
	Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Remoção de Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
	0	0	0	0	0	0
Busca 34	Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
	periódicos da CAPES	Köhler	Design Gráfico	contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
	Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Remoção de Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
	16	1	1	0	0	0
Busca 35	Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
	periódicos da CAPES	Koffka	Design Gráfico	contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
	Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Remoção de Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
	3	1	1	0	0	0

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

9 APÊNDICE C

9.1 SELEÇÃO DE OBRAS DE AUTORES CONTEMPORÂNEOS DO DESIGN GRÁFICO

9.1.1 Análise dos Periódicos

a) Revisão Bibliográfica Sistemática de termos e autores.

FIGURA 100. REGISTRO DA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA DE TERMOS E AUTORES CHAVE DO FORMALISMO.

Seleção de Autores Contemporâneos						
Busca 1	Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
	periódicos da CAPES	Espírito de época	Design Gráfico	é (exato); é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
	Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
	25	11	7	7	3	3
	Título do Periódico	Ano	Tipo	Autor	Proposta / Resumo	Periódico / Editora
1	Metafísica romântica (verniz científico): sobre a pertinência da Gestalt como teoria da comunicação visual	2014	Artigo	Cauduro, F.	Crítica ao uso Gestalt em teorias de comunicação visual.	Em Questão, Jan-Jun 2014, Vol.20(1), pp.269-290; ISSN 1808-5245
2	Arte e Ciência: processos criativos	2015	Livro	Firorin, E; Landim, P; Leote, R.	Aborda linguagens contemporâneas de arquitetura e design.	SciELO Books (Scientific Electronic Library Online); eISBN:9788579836244
3	Design, empresa, sociedade	2010	Livro	Cruz, P. da	Aborda a educação em design com o objetivo de conceber produtos universais com a marca da cultura brasileira.	SciELO Books (Scientific Electronic Library Online); eISBN:9788579830938
Busca 2	Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
	periódicos da CAPES	Progresso Evolutivo	Design Gráfico	é (exato); é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
	Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
	3	2	0	0	0	0
Busca 3	Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
	periódicos da CAPES	Visibilidade Pura	Design Gráfico	é (exato); é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
	Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
	6	3	3	1	1	1
	Título do Periódico	Ano	Tipo	Autor	Proposta / Resumo	Periódico / Editora
1	Iconização do verbal e criatividade em vinhetas de abertura de telenovelas brasileiras.	2011	Artigo	Guimarães, D; Azevedo, D.	Aborda signos intercambiantes entre verbal e iconico em vinhetas de televisão	Revista Famecos - Midia, Cultura e Tecnologia, Jan-April, 2011, Vol.18(1), p. 147(16); ISSN:1415-0549; eISSN:1980-3729

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA100 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA DE TERMOS E AUTORES CHAVE DO FORMALISMO.

Busca 4		Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
		periódicos da CAPES	Moderno	Design Gráfico	contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
		Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
		38	19	14	12	11	11
	Título do Periódico	Ano	Tipo	Autor	Proposta / Resumo	Periódico / Editora	
1	Poéticas verbais e visuais em Peter Pan e Wendy: o encontro empírico entre livro e leitor na cultura das mídias.	2012	Tese	Mastroberti, P. A; Teixeira, V.	Aborda a semiótica entre imagem e texto no livro ilustrado Peter Pan e Wendy	PUCRS Repository; Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul	
2	Entre a função e a expressão do gesto: a poética funcional na obra gráfica de Aurelindo Jaime Ceia.	2018	Artigo	Rafael, S. I. F. dos S.	Aborda a estética funcional e a expressão artística na obra gráfica de Aurelindo Jaime Ceia.	GAMA, 2018, Issue 11, p. 29(12); ISSN 2182-8539 (impresso); e-ISSN 2182-8725 (em linha)	
3	Alternativas epistemológicas para o design da informação: a forma enquanto conteúdo.	2016	Artigo	Souza, E.; Oliveira, G; Miranda, E; Coutinho, S; Filho, G; Waechter, H.	Aborda princípios do design da informação e suas alternativas epistemológicas do modernismo e pós-modernismo	Brazilian Journal of Information Design, 2016, Vol.13(2), p.107(12); ISSN: 1808-5377	
4	Design e pós-modernidade: representações na contemporaneidade.	2009	Artigo	Cauduro, F.	Aborda as características visuais do design pós-moderno	Revista Famecos - Midia, Cultura e Tecnologia, Dec, 2009, Issue 40, p.113(4); ISSN:1415-0549; eISSN: 1980-3729	
5	Design de notícias no curso de Jornalismo: uma experiência de ensino a partir do design da informação.	2017	Artigo	Oliveira, E; Lotif, J.	Aborda a organização da informação para estudantes de jornalismo a partir da linguagem gráfica do design.	Brazilian Journal of Information Design, 2017, Vol.14(2), p.204(14); ISSN: 1808-5377	
6	MTV, a única com design pós-moderno: análise da influência da pós-modernidade nas vinhetas da MTV.	2008	Artigo	Lyra, G.	Aborda à linguagem gráfica pós-moderna nas vinhetas da MTV	Brazilian Journal of Information Design, Jan, 2008, Vol.5(1), p.52(10); ISSN:1808-5377	
7	Buscando uma linguagem para a cibernotícia: (re)conhecendo o leitor/ usuário como fator decisivo para definições.	2008	Artigo	Baldessar, M; Longui, R.	Aborda as características da linguagem digital analisando a navegação dos usuários/leitores do jornalismo online.	Revista Famecos - Midia, Cultura e Tecnologia, Dec, 2008, Issue 37, p.128(5); ISSN:1415-0549; eISSN: 1980-3729	
8	Paulo de Cantos: máquina de ensinar pelo desenho.	2014	Artigo	Pelayo, M.	Aborda a visualização da informação pelo desenho como método pedagógico.	GAMA, Jan-June, 2014, Issue 3, p.101(10); ISSN 2182-8539 (impresso); e-ISSN 2182-8725 (em linha)	
9	A retórica visual da Pós-modernidade.	2008	Artigo	Cauduro, F; Perurena, P.	Buscar classificar a imagem pós-moderna.	Revista Famecos - Midia, Cultura e Tecnologia, Dec, 2008, Issue 37, p.107(8); ISSN:1415-0549; eISSN: 1980-3729	
10	The image in postmodern culture.	2010	Artigo	Aguiar, J.	Busca compreender a imagem pós-moderna em relação a percepção das relações sociais.	Tempo Social, 01 June 2010, Vol.22(1), pp. 179-198; ISSN: 0103-2070 (Print); 1809-4554 (Online)	
11	Interculturalidade, linguagens e formação de professores, Vol. 2	2016	Livro	Souza, F; Aranha, S.	Análise o uso das imagens no ensino a partir das linguagens digitais.	SciELO Books (Scientific Electronic Library Online); ISBN:9788578793463; eISBN:9788578793470	

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA100 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA DE TERMOS E AUTORES CHAVE DO FORMALISMO.

Busca 5						
	Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
	periódicos da CAPES	Artigo	Design Gráfico	contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
	Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
	33	17	10	3	3	3
Título do Periódico	Ano	Tipo	Autor	Proposta / Resumo	Periódico / Editora	
1 Design entre aspas: indícios de autoria nas marcas da comunicação gráfica.	2010	Artigo	Weymar, L.	Aborda a questão de autoria e neutralidade no design gráfico de identidades a partir de um viés pós-estruturalista.	Revista Famecos - Midia, Cultura e Tecnologia, May-August, 2010, Vol.17(2), p. 150(3); ISSN:1415-0549; eISSN: 1080-3729	
2 Análise de histórias produzidas a partir da observação da ilustração sequencial infaustas aventuras do senhor pancrácio*.	2016	Artigo	Oliveira, I; Silva, F. Miranda, E; Coutinho, S; Leite, H.	Pesquisa de observação e criação de narrativas em ilustração sequencial	Brazilian Journal of Information Design, 2016, Vol.13(3), p.214(17); ISSN: 1808-5377	
3 Quatro princípios óticos para a construção de glifos: estabilidade, obstrução, densidade e demarcação.	2010	Artigo	Silva, S; Silva, A.	Busca elaborar princípios para criação de glifos no design tipográfico a partir de particularidades da percepção humana.	Brazilian Journal of Information Design, 2010, Vol.7(1), p.11(11); ISSN: 1808-5377	
Busca 6						
	Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
	periódicos da CAPES	Original	Design Gráfico	contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
	Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
	61	26	15	6	6	6
Título do Periódico	Ano	Tipo	Autor	Proposta / Resumo	Periódico / Editora	
1 Design da informação: aspectos históricos, teóricos e metodológicos.	2016	Artigo	Dias, R.	Análise, sob a perspectiva do design da informação, três linguagens: texto, ilustração e design gráfico.	Brazilian Journal of Information Design, 2016, Vol.13(3), p.201(4); ISSN: 1808-5377	
2 A linguagem gráfica em artefatos educacionais gerados com ferramentas de TIC.	2012	Artigo	Cadena, R; Coutinho, S; Andrade, B.	Pesquisa artefatos gráficos, sob o viés de Twyman, Tinker e Walker, em observação e entrevistas com professores e funcionários de escolas.	Brazilian Journal of Information Design, 2012, Vol.9(1), p.33(13); ISSN: 1808-5377	
3 Retórica visual na infografia sobre saúde.	2016	Artigo	Escobar, B; Spinillo, C.	Examina figuras de linguagem (acadêmica, mercadológica ou jornalística) em aspectos formais de infográficos na área de saúde.	Brazilian Journal of Information Design, 2016, Vol.13(2), p.162(18); ISSN: 1808-5377	
4 Leitura e análise da comunicação visual no espaço público.	2011	Artigo	Bustos, C; Soherer, F; Bakos, F.	Examina a percepção visual no espaço urbano através de elementos de design emocional e design universal.	Brazilian Journal of Information Design, 2011, Vol.8(1), p.1(9); ISSN: 1808-5377	
5 Como crianças percebem o leiaute antes de aprenderem a ler.	2010	Artigo	Ribeiro, A.	Análise a alfabetização visual em crianças observando o reconhecimento de um layout de jornal antes de saberem ler.	Alfa: Revista de Linguística, July, 2010, Vol.54(2), p. 505(27); ISSN:0002-5216	
6 Análise eyetracking do uso da fotografia na divulgação científica.	2018	Artigo	Barcelos, J; Gomes, S; Oliveira, F.	A pesquisa propõe que textos científicos tem maior compreensão quando associados a fotografias ao longo do texto. A conclusão é que o leitor tem maior interesse pelo texto quando possui imagens.	Em Questão, May-Aug 2018, Vol.24(2), pp.83-108; ISSN 1808-5245	

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA100 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA DE TERMOS E AUTORES CHAVE DO FORMALISMO.

Busca 7						
Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação		
periódicos da CAPES	Tradicional	Design Gráfico	contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.		
Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Duplicatas	Filtro 03	Qualificados	
61	21	10	2	2	2	
Título do Periódico	Ano	Tipo	Autor	Proposta / Resumo	Periódico / Editora	
1 A linguagem gráfica efêmera e o design no ensino fundamental brasileiro.	2011	Artigo	Cadena, R; Coutinho, S; Lopes, M.	Análise da linguagem gráfica utilizada por professores na lousa, e debate o uso de conhecimentos de design gráfico para professores.	Brazilian Journal of Information Design, 2011, Vol.8(3), p.1(11); ISSN: 1808-5377	
2 Pesquisa de linguagem e tecnologia na Universidade Federal de Minas Gerais.	2013	Artigo	Paiva, V.	Pesquisa as características de linguagem/discurso, leitura, escrita, ensino e aprendizagem, e ambientes virtuais de aprendizagem. Concluiu-se que a pesquisa não foi capaz de acompanhar a inovação tecnológica.	Revista Brasileira de Pós-Graduação, 2013, Vol.10(22), p.921(21); ISSN (impresso): 1808-8405; ISSN (on-line): 2358-2332	
Busca 8						
Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação		
periódicos da CAPES	Expressionismo	Design Gráfico	contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.		
Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Duplicatas	Filtro 03	Qualificados	
1	1	1	0	0	0	
Busca 9						
Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação		
periódicos da CAPES	Construtivismo	Design Gráfico	contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.		
Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Duplicatas	Filtro 03	Qualificados	
6	4	3	1	1	1	
Título do Periódico	Ano	Tipo	Autor	Proposta / Resumo	Periódico / Editora	
1 Contribuições da Nova Tipografia e do Estilo Internacional para a hierarquização visual da informação.	2016	Artigo	Araújo, G; Mager, G.	Aborda o uso do Estilo Internacional e da Nova tipografia como facilitadores no consumo de informação por facilitarem, por meio da hierarquia, a escolha da informação a ser consumida.	Brazilian Journal of Information Design, 2016, Vol.13(2), p.119(24); ISSN: 1808-5377	
Busca 10						
Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação		
periódicos da CAPES	De Stijl	Design Gráfico	contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.		
Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Duplicatas	Filtro 03	Qualificados	
0	0	0	0	0	0	
Busca 11						
Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação		
periódicos da CAPES	Linguagem Universal	Design Gráfico	é (exato); é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.		
Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Duplicatas	Filtro 03	Qualificados	
0	0	0	0	0	0	

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA100 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA DE TERMOS E AUTORES CHAVE DO FORMALISMO.

Busca 12	Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
	periódicos da CAPES	Linguagem Visual	Design Gráfico	é (exato); é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
	Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
	30	19	17	12	10	10
	Título do Periódico	Ano	Tipo	Autor	Proposta / Resumo	Periódico / Editora
1	Estética vernacular como retórica visual da publicidade gráfica.	2012	Tese	Dones, V; Francisco, R.	A tese analisa a linguagem visual usada na retórica publicitária.	PUCRS Repository SCIENTIFIC PUBLICATIONS; Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
2	Infografia: conceito e prática	2012	Artigo	Carvalho, J; Aragão I.	Aborda os aspectos da linguagem gráfica da infografia,	Brazilian Journal of Information Design, 2012, Vol.9(3), p.160(18); ISSN: 1808-5377
3	Design de notícias no curso de Jornalismo: uma experiência de ensino a partir do design da informação	2017	Artigo	Oliveira, E; Araújo, L.	Aborda os aspectos da organização da informação verbal e visual em notícias jornalísticas.	Brazilian Journal of Information Design, 2017, Vol.14(2), p.204(14); ISSN: 1808-5377
4	Linguagem esquemática no cinema: uma abordagem analítica.	2008	Artigo	Aragão, I; Coutinho, S.	Aborda o uso da linguagem esquemática em filmes narrativos de longa metragem.	Brazilian Journal of Information Design, Jan, 2008, Vol.5(1), p.1(11); ISSN: 1808-5377
5	Design de informação em interfaces digitais: origens, definições e fundamentos.	2014	Artigo	Quintão, F; Triska, R.	Aborda do design da informação fundamentado em Otto Neurath (Isotype) e Harry C. Beck (metro de Londres).	InfoDesign: Brazilian Journal of Information Design, 01 January 2014, Vol.11(1), pp. 105-118; 1808-5377 (Online)
6	A produção de comerciais sob uma montagem de Design	2011	Artigo	Wagner, A.	Aborda a composição dos comerciais de motion graphics sob uma perspectiva de linguagem audiovisual.	Brazilian Journal of Information Design, 2011, Vol.8(2), p.58(12); ISSN: 1808-5377
7	Pensar infográfico: uma proposta de ensino introdutório de infografia sob a perspectiva da linguagem gráfica.	2017	Artigo	Miranda, F; Andrade, R.	Aborda como a linguagem gráfica fundamenta a infografia, e propõe modelo de curso.	Brazilian Journal of Information Design, 2017, Vol.14(3), p.374(23); ISSN: 1808-5377
8	Funções da cor na infografia: uma proposta de categorização aplicada a análise de infográficos jornalísticos.	2017	Artigo	Menezes, H; Pereira, C.	Aborda a cor no jornalismo por uma classificação de três conjuntos, perceptivas, indicativas e representativas.	Brazilian Journal of Information Design, 2017, Vol.14(3), p.321(19); ISSN: 1808-5377
9	Eu [love] kitsch: uma análise da atitude kitsch na obra de Pedro Almodovar.	2008	Artigo	Beltrão, H; Waechter, H.	Aborda a linguagem visual (kitsch) dos filmes de Pedro Almodovar.	Brazilian Journal of Information Design, Jan, 2008, Vol.5(1), p.43(9); ISSN: 1808-5377
10	Representações gráficas de Síntese (RGSs): proposta de um modelo de avaliação.	2017	Artigo	Bueno, J; Padovani, S; Smythe, K.	Propõe critérios para avaliação de RGS afim de auxiliar professores a avaliar as RGSs de seus alunos.	Brazilian Journal of Information Design, 2017, Vol.14(2), p.187(17); ISSN: 1808-5377

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA100 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA DE TERMOS E AUTORES CHAVE DO FORMALISMO.

Busca 13	Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
	periódicos da CAPES	Funcionalidade	Design Gráfico	contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
	Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
	38	12	6	0	0	0
Busca 14	Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
	periódicos da CAPES	Neutralidade	Design Gráfico	contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
	Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
	12	5	4	2	2	2
	Título do Periódico	Ano	Tipo	Autor	Proposta / Resumo	Periódico / Editora
1	Design entre aspas: indícios de autoria nas marcas da comunicação gráfica.	2010	Tese	Wyemar, L; Vinicius, F.	Aborda a impossibilidade de neutralidade na comunicação gráfica, retomando as polêmicas da autoria no design gráfico, pela perspectiva estadunidense e britânica.	PUCRS Repository SCIENTIFIC PUBLICATIONS; Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
2	Alternativas epistemológicas para o design da informação: a forma enquanto conteúdo.	2016	Artigo	Souza, E; Oliveira, G; Miranda, E; Coutinho, S; Filho, G; Waechter, H.	O artigo afirma que o design da informação busca um ideal de neutralidade e retoma as questões do design pós-moderno e da Cranbrook pelo viés de que o design não consiste apenas em questão de estilo, mas na reflexão de modelos que estruturam a realidade.	Brazilian Journal of Information Design, 2016, Vol.13(2), p.107(12); ISSN: 1808-5377
Busca 15	Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
	periódicos da CAPES	Arte e Percepção Visual	Design Gráfico	é (exato); é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
	Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
	2	2	2	0	0	0
Busca 16	Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
	periódicos da CAPES	Linguagem e Visão	Design Gráfico	é (exato); é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
	Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
	0	0	0	0	0	0

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA100 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA DE TERMOS E AUTORES CHAVE DO FORMALISMO.

Busca 17		Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
		periódicos da CAPES	Sintaxe da linguagem visual	Design Gráfico	é (exato); é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
		Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
		9	8	8	4	4	4
	Título do Periódico	Ano	Tipo	Autor	Proposta / Resumo	Periódico / Editora	
1	Contribuição de metodologias de design para a prática pedagógica: apresentação de um esquema inicial.	2012	Artigo	Lopes, M; Coutinho, S; Barbosa, N.	Propõem um modelo metodológico para pedagogia pautado no design da informação, em especial, na construção de artefatos educacionais a serem usados pelos professores.	Brazilian Journal of Information Design, 2012, Vol.9(1), p.10(11); ISSN: 1808-5377	
2	Análise das capas de livros de Vicente Di Grado. década de 1960.	2011	Artigo	Duarte, M; Moura, M.	Analisa as capas dos livros de Vicente Di Grado a partir de questões formais e de sintaxe visual e contextual, e suas relações com o design da informação.	Brazilian Journal of Information Design, 2011, Vol.8(2), p.48(10); ISSN: 1808-5377	
3	Visualização da trajetória de navegação de usuários em ambiente virtual de aprendizagem.	2017	Artigo	Althoff, A; Fadel, L.	Propõe um modelo de visualização de dados de navegação de ambiente virtual de aprendizagem.	Brazilian Journal of Information Design, 2017, Vol.14(1), p.46(21); ISSN: 1808-5377	
4	Capas de disco da gravadora Continental nos anos 1970: música popular e experimentalismo visual.	2013	Artigo	Vargas, H.	Analisa as capas de disco do período da ditadura militar, em seu contexto semântico, não apenas como produto comercial, mas como mediação estética.	Revista Famecos - Midia, Cultura e Tecnologia, 2013, Vol.20(2), p.1(27); ISSN: 1415-0549; eISSN: 1980-3729	
Busca 18		Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
		periódicos da CAPES	Gestalt	Design Gráfico	contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
		Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
		14	9	6	2	2	2
	Título do Periódico	Ano	Tipo	Autor	Proposta / Resumo	Periódico / Editora	
1	Mediações e sense-making: duas lógicas comunicacionais do design da informação.	2015	Artigo	Giannella, J; Souza, S.	Analisa duas lógicas existentes no design da informação, a mediação e o sense-making.	InfoDesign: Brazilian Journal of Information Design, 01 January 2015, Vol.12(1), pp. 47-61; 1808-5377 (Online)	
2	Proposta de metodologia de testes para avaliar a percepção visual e a preferência subjetiva de crianças surdas.	2013	Artigo	Bueno, J; Mendonça, A; Garcia, L.	Aborda questões de percepção visual, em especial as cores, em testes com crianças surdas.	Brazilian Journal of Information Design, 2013, Vol.10(2), p.207(17); ISSN: 1808-5377	
Busca 19		Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
		periódicos da CAPES	Fiedler	Design Gráfico	contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
		Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
		7	0	0	0	0	0
Busca 20		Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
		periódicos da CAPES	Riegl	Design Gráfico	contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
		Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
		2	1	1	1	1	1
	Título do Periódico	Ano	Tipo	Autor	Proposta / Resumo	Periódico / Editora	
1	La forma como contenido: itinerário de una hipótesis sobre el aprendizaje de la composición arquitectónica	2012	Artigo	Francesconi, R.	Aborda a composição visual na linguagem arquitetônica.	Dearq, 01 December 2011, Issue 9, pp.202-212; 2011-3188 (Print); 2215-969X (Online)	

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA100 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA DE TERMOS E AUTORES CHAVE DO FORMALISMO.

Busca 21		Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
		periódicos da CAPES	Wölfflin	Design Gráfico	contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
		Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
		1	0	0	0	0	0
Busca 22		Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
		periódicos da CAPES	Gombrich	Design Gráfico	contém; contém	01/01/1985 a 31/10/2018.	
		Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
		4	3	2	3	3	3
	Título do Periódico	Ano	Tipo	Autor	Proposta / Resumo	Periódico / Editora	
1	Formas de apropriação da arte pela publicidade.	2013	Artigo	Esteves, R; Cardoso, J.	Aborda sete categorias para avaliar a apropriação total e parcial da arte pelas peças publicitárias.	Comunicacao, Midia E Consumo, May-August, 2013, Vol.10(28), p.137(32); ISSN:1806-498; eISSN: 1983-7070	
2	Recorta y pega: los primeros usos del collage y fotomontaje en la representación de la arquitectura moderna.	2018	Artigo	Garcia, F.	Aborda a linguagem gráfica da colagem na arquitetura, a partir de Frank Lloyd Wright, Le Corbusier e Mies Van der Rohe.	Estoa. Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca, 2018, Vol.7(13), pp. 37-49; Código UNESCO 620100. Arquitectura.	
3	Infographic: historial and developmental stages of the graphical information	2013	Artigo	Arroyo, R.	Análise de representações gráficas em seu contexto histórico de organização da informação.	Historia y Comunicación Social, 2013, Vol.18, pp. 335-347; ISSN 1137-0734, ISSN-e 1988-3056	
Busca 23		Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
		periódicos da CAPES	Greenberg	Design Gráfico	contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
		Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
		23	1	1	1	1	1
	Título do Periódico	Ano	Tipo	Autor	Proposta / Resumo	Periódico / Editora	
1	New corporeal practices within dwelling spaces: pop domesticity in Casa & Jardim Magazine during the 1960-70s.	2012	Artigo	Pedro, J; Rial, C.	Aborda a representação da mulher na revista Casa & Jardim da década de 1960.	Revista Estudio Feministas, Jan-April, 2012, Vol.20(1), p. 233(25); ISSN:0104-026X	
Busca 24		Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
		periódicos da CAPES	Warburg	Design Gráfico	contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
		Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
		8	1	1	0	0	0

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA100 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA DE TERMOS E AUTORES CHAVE DO FORMALISMO.

Busca 25	Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
	periódicos da CAPES	Itten	Design Gráfico	contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
	Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
	3	2	1	1	0	0
1	Título do Periódico	Ano	Tipo	Autor	Proposta / Resumo	Periódico / Editora
	Mídias digitais como auxiliares no processo criativo em design - análise de uso do aplicativo farbe	2017	Artigo	Coelho, L; Meurer, H; Frosi, F; Ravanello, I; Arrue, E;	Aborda a cor e a comunicação visual como fundamento para a criação de interface de aplicativo.	Brazilian Journal of Information Design, 2017, Vol.14(1), p.106(17); ISSN: 1808-5377
Busca 26	Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
	periódicos da CAPES	Klee	Design Gráfico	contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
	Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
	9	3	2	1	0	0
Busca 27	Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
	periódicos da CAPES	Kandinsky	Design Gráfico	contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
	Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
	9	6	3	2	2	2
1	Título do Periódico	Ano	Tipo	Autor	Proposta / Resumo	Periódico / Editora
	El dibujo analítico como método de interpretación del diseño gráfico.	2014	Artigo	Pujadas, A.	Aborda o produto gráfico pelo método de desenho analítico de Kandinsky.	Grafica ; Vol. 2 Núm. 4 (2014), p. 109-122; ISSN 2014-9298
2	Título do Periódico	Ano	Tipo	Autor	Proposta / Resumo	Periódico / Editora
	Explorations in modular textures: approximations from object trouvé to the parametric design	2016	Artigo	Cañete-Islas, O.	Aborda o princípio de módulo de montagem por tamanho e forma de Kandinsky, aplicado a padrões de arquitetura e tecidos.	Revista de Arquitectura, Jan-Jun 2016, Vol.18(1), pp. 76-97; E-ISSN 2357-626X e ISSN 1657-0308 Impresa
Busca 28	Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
	periódicos da CAPES	Moholy-Nagy	Design Gráfico	é (exato); é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
	Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
	7	7	3	0	0	0
Busca 29	Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
	periódicos da CAPES	Van Doesburg	Design Gráfico	é (exato); é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
	Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
	2	1	1	0	0	0

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA100 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA DE TERMOS E AUTORES CHAVE DO FORMALISMO.

Busca 25	Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
	periódicos da CAPES	Itten	Design Gráfico	contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
	Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
	3	2	1	1	0	0
1	Título do Periódico	Ano	Tipo	Autor	Proposta / Resumo	Periódico / Editora
	Mídias digitais como auxiliares no processo criativo em design - análise de uso do aplicativo farbe	2017	Artigo	Coelho, L; Meurer, H; Frosi, F; Ravanello, I; Arrue, E;	Aborda a cor e a comunicação visual como fundamento para a criação de interface de aplicativo.	Brazilian Journal of Information Design, 2017, Vol.14(1), p.106(17); ISSN: 1808-5377
Busca 26	Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
	periódicos da CAPES	Klee	Design Gráfico	contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
	Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
	9	3	2	1	0	0
Busca 27	Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
	periódicos da CAPES	Kandinsky	Design Gráfico	contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
	Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
	9	6	3	2	2	2
1	Título do Periódico	Ano	Tipo	Autor	Proposta / Resumo	Periódico / Editora
	El dibujo analítico como método de interpretación del diseño gráfico.	2014	Artigo	Pujadas, A.	Aborda o produto gráfico pelo método de desenho analítico de Kandinsky.	Gráfica ; Vol. 2 Núm. 4 (2014), p. 109-122; ISSN 2014-9298
2	Explorations in modular textures: approximations from object trouvé to the parametric design	2016	Artigo	Cañete-Islas, O.	Aborda o princípio de módulo de montagem por tamanho e forma de Kandinsky, aplicado a padrões de arquitetura e tecidos.	Revista de Arquitectura, Jan-Jun 2016, Vol.18(1), pp. 76-97; E-ISSN 2357-626X e ISSN 1657-0308 Impresa
Busca 28	Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
	periódicos da CAPES	Moholy-Nagy	Design Gráfico	é (exato); é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
	Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
	7	7	3	0	0	0
Busca 29	Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
	periódicos da CAPES	Van Doesburg	Design Gráfico	é (exato); é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
	Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
	2	1	1	0	0	0

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA100 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA DE TERMOS E AUTORES CHAVE DO FORMALISMO.

Busca 25	Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
	periódicos da CAPES	Itten	Design Gráfico	contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
	Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
	3	2	1	1	0	0
	Título do Periódico	Ano	Tipo	Autor	Proposta / Resumo	Periódico / Editora
1	Mídias digitais como auxiliares no processo criativo em design - análise de uso do aplicativo farbe	2017	Artigo	Coelho, L; Meurer, H; Frosi, F; Ravanello, I; Arrue, E;	Aborda a cor e a comunicação visual como fundamento para a criação de interface de aplicativo.	Brazilian Journal of Information Design, 2017, Vol.14(1), p.106(17); ISSN: 1808-5377
Busca 26	Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
	periódicos da CAPES	Klee	Design Gráfico	contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
	Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
	9	3	2	1	0	0
Busca 27	Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
	periódicos da CAPES	Kandinsky	Design Gráfico	contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
	Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
	9	6	3	2	2	2
	Título do Periódico	Ano	Tipo	Autor	Proposta / Resumo	Periódico / Editora
1	El dibujo analítico como método de interpretación del diseño gráfico.	2014	Artigo	Pujadas, A.	Aborda o produto gráfico pelo método de desenho analítico de Kandinsky.	Grafica ; Vol. 2 Núm. 4 (2014), p. 109-122; ISSN 2014-9298
2	Explorations in modular textures: approximations from object trouvé to the parametric design	2016	Artigo	Cañete-Islas, O.	Aborda o princípio de módulo de montagem por tamanho e forma de Kandinsky, aplicado a padrões de arquitetura e tecidos.	Revista de Arquitectura, Jan-Jun 2016, Vol.18(1), pp. 76-97; E-ISSN 2357-626X e ISSN 1657-0308 Impresa

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA100 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA DE TERMOS E AUTORES CHAVE DO FORMALISMO.

Busca 28		Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação
		periódicos da CAPES	Moholy-Nagy	Design Gráfico	é (exato); é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.
Resultados		Filtro 01	Filtro 02	Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
		7	7	3	0	0
Busca 29		Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação
		periódicos da CAPES	Van Doesburg	Design Gráfico	é (exato); é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.
Resultados		Filtro 01	Filtro 02	Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
		2	1	1	0	0
Busca 30		Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação
		periódicos da CAPES	Arnheim	Design Gráfico	contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.
Resultados		Filtro 01	Filtro 02	Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
		13	9	5	2	2
	Título do Periódico	Ano	Tipo	Autor	Proposta / Resumo	Periódico / Editora
1	As linguagens tipográficas no contexto das imagens tecnológicas.	2018	Artigo	Mello, R; Campoy, R.	Aborda a tipografia na obra "Claudio Rocha e a sociedade do papel" fundamentado pela relações entre texto e imagem propostas por Villem Flusser.	CROMA, 2018, Issue 12, p. 165(11); ISSN 2182-8547 (impressa); e-ISSN 2182-8717 (online)
2	Signo visuale en oposicion a la propuesta de valor del productio.	2011	Artigo	Blessa, E; Freitas, J.	Aborda o signo visual na publicidade fundamentado na semiótica de Pierce e na teoria da Gestalt.	Comunicacao, Midia E Consumo, March, 2011, Vol. 8(21), p.163(18); ISSN: 1806-4981; eISSN: 1983-7070
Busca 31		Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação
		periódicos da CAPES	Kepes	Design Gráfico	contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.
Resultados		Filtro 01	Filtro 02	Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
		4	2	1	0	0

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA100 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA DE TERMOS E AUTORES CHAVE DO FORMALISMO.

Busca 32	Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
	periódicos da CAPES	Dondis	Design Gráfico	contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
	Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
	16	11	8	5	0	0

	Título do Periódico	Ano	Tipo	Autor	Proposta / Resumo	Periódico / Editora
1	Cor e infográfico: o design da informação no livro didático.	2013	Artigo	Quatter, M; Gouveia, A.	Analisa como a cor e outros elementos visuais interferem no processo de compreensão dos infográficos.	Brazilian Journal of Information Design, 2013, Vol.10(3), p.323(19); ISSN: 1808-5377
2	Visual Content: um estudo das ferramentas e conceitos entendidos por uma agencia de comunicação digital internacional.	2018	Artigo	Isensee, G; Rosumek, G.	Aborda um conceito de visual content, referente a comunicação visual da imagem em uma agencia de publicidade internacional.	Brazilian Journal of Information Design, 2018, Vol.15(1), p.125(18); ISSN: 1808-5377
3	Special features of informative photography in Spanish online media.	2008	Artigo	Villa, M.	Aborda como a mensagem visual da fotografia sofre interferência em diferentes mídias digitais, como jornal, rádio e televisão.	Revista Latina de Comunicación Social, 01 January 2008, Vol.63(757), pp.303-312; 1138-5820 (Online)
4	Infographics in digital Journalism	2008	Artigo	Sancho, J.	Aborda a diferença entre a beleza estética e a mensagem funcional da infografia.	

Busca 33	Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
	periódicos da CAPES	Weitheimer	Design Gráfico	contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
	Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
	0	0	0	0	0	0

Busca 34	Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
	periódicos da CAPES	Köhler	Design Gráfico	contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
	Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
	16	1	1	0	0	0

Busca 35	Origem:	Palavras Chave	AND	Restrição	Data de publicação	
	periódicos da CAPES	Koffka	Design Gráfico	contém; é (exato)	01/01/1985 a 31/10/2018.	
	Resultados	Filtro 01	Filtro 02	Duplicatas	Filtro 03	Qualificados
	3	1	1	0	0	0

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

b) Análise de impacto dos 23 periódicos nacionais.

Autores mais citados nas referências dos 23 artigos dos periódicos nacionais qualificados. A tabela 10 abaixo mostra os autores mais repeditos nas referências dos 23 periódicos nacionais pesquisados. Liste os autores que obtiveram seis ou mais citações.

TABELA 1 - AUTORES MAIS REPETIDOS NOS 23 PERIÓDICOS NACIONAIS PESQUISADOS.

Nº de Citações	Autor	Obra mais citada dentre as obras citadas nos 23 periódicos nacionais
10	TWYMAN, M. L.	TWYMAN, M. 1979. A schema for the study of graphic language. In: Paul A. Kolers, Merald E. Wrolstad; Herman Bouma (Ed.). Processing of visible language. Nova York & Londres: Plenum Press.
9	COUTINHO, S. G.	COUTINHO, S. G.; LOPES, M. T. 2011. Design para educação: uma possível contribuição para o ensino fundamental brasileiro. In: BRAGA, M. C. (Org.), O Papel social do design gráfico: história, conceitos & atuação profissional. São Paulo: Editora SENAC, p.137-162.
7	TUFTE, E. R.	TUFTE, E. R. 2001. The Visual Display of Quantitative Information. Cheshire: Graphic Press.
6	DONDIS, D. A.	DONDIS, D. A. Sintaxe da Linguagem Visual. Martins Fontes. 2006.
6	HORN, R. E.	HORN, R. Visual language: global communication for the 21 th century. Washington: Macrovu Inc, 1998.
6	LIMA, R. C.	LIMA, R. C. 2015. O que é infografia jornalística? Revista InfoDesign v. 12, n. 1: 111-127. LIMA, R. C. 2009. Análise da infografia jornalística. Dissertação (Mestrado em Design). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Escola Superior de Desenho Industrial, Rio de Janeiro.
6	MORAES, A.	MORAES, A. 2013. Infografia: história e projeto. São Paulo: Blücher.
6	BONSIEPE, G.	BONSIEPE, G. 2011. Design, cultura e sociedade. São Paulo: Blucher

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

Abaixo está a lista, em ordem alfabética, das referências dos 23 artigos dos periódicos nacionais qualificados. A lista foi representada na íntegra, posicionando os autores e repetindo aqueles que se repetem em ordem decrescente para contagem de relevância.

A

- ARNHEIM, R. 1989. Max Wertheimer e a psicologia da gestalt. In: _____. *Intuição e intelecto na arte*. São Paulo: Martins Fontes, p. 31-38.
- ARNHEIM, R. 2011. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. Trad. Ivonne Terezinha de Farias. São Paulo: Cengage Learning.
- ARNKIL, H. 2013. *Colours in the visual world*. Helsinki: Aalto.
- ARAÚJO, J. C. S. 2007. Entre o quadro-negro e a lousa virtual: permanências e expectativas. Artigo não publicado. Texto apresentado na 29ª Reunião Anual da ANPED.
- AINSWORTH, S.; PRAIN, V. & TYTLER, R. Drawing to learn in science. *Science*, n. 333, 2011, p.1096-1097.
- ALSINA, M. R. 2009. *A construção da notícia*. Petrópolis: Vozes.
- AMBROSE, G.; HARRIS, P. 2011. *Grids*. Barcelona: Paramón.
- AMBROSE, G; HARRIS, P. 2012. *Fundamentos de design criativo*. 2.ed. Porto Alegre: Bookman.
- ARNOLD, E. 2000. Getting back to basics with Edmund Arnold. *Design, Rhode Island*, n.77, p. 32-42, winter. Interview.
- ANDRADE, R. C. 2014. *Infográficos animados e interativos em saúde: Um estudo sobre a compreensão de notícias*. Dissertação de Mestrado. UFPR, Programa de Pós-Graduação em Design. Curitiba.
- ARAGÃO, I. R. 2006. *A dimensão gráfica do cinema: uma proposta de classificação de suas configurações*. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Design, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.
- ASHWIN, C. 1979. The ingredients of style in contemporary illustration: A case study. *Information Design Journal*, v.1, n.1:51-67.
- AGATE, J. 2015. *Visual Content Guide: how visual content can increase website traffic by 400%*. Filadélfia: Skyrocket Digital. Disponível em: <<http://skyrocket.digital/wp-content/uploads/2014/11/Visual-Content-Guide.pdf>>. Acesso em: nov. 2017.
- AINSWORTH, S. 2008. The educational value of multiple-representations when learning complex scientific concepts. *Visualization: Theory and practice in science education*. Springer Netherlands: 191-208.
- ANDRADE, R. C. 2014. *Infográficos animados e interativos em saúde: Um estudo sobre a compreensão de notícias*. Dissertação (Mestrado em Design). Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

B

- BONSIEPE, G. 2008. Visuell-Verbale Rhetorik (1965, 2007). *Design als Rhetorik*: 27-43.
- BONSIEPE, G. 2011. *Design, cultura e sociedade*. São Paulo: Blucher: 74-229.
- BONSIEPE, G. (1997a). *Design: do material ao digital*. Florianópolis: FIESC/IEL. Bonsiepe, g. (1997b). *Design - the blind spot of theory or Visuality | Discursivity or Theory - the blind spot of design*. Disponível em: <www.guibonsiepe.com/pdf/visudisc.pdf> . Acesso em: 22 Maio 2012.
- BONSIEPE, G. (1999). *Del objeto a la interfase: mutaciones del diseño*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.

- BONSIEPE, G. (2011). Design, cultura e sociedade. São Paulo: Blucher.
- BONSIEPE, G. 2011. Design, cultura e sociedade. São Paulo: Blucher. CHAPARRO, C. M. 2012. Interesse público não se confunde com “interesse do público”. Disponível em: <http://oxisdaquestao.provisorio.ws/wpcontent/uploads/2016/03/2012_7_31_14_31_7_54154.pdf> Acesso em: 08 de maio de 2017.
- BERTIN, J. 1967/1983. Semiology of graphics: diagrams, networks, maps. Translated by William J. Berg (1983). London: The University of Wisconsin Press.
- BERTIN, J. (1983). Semiology of Graphics. University of Wisconsin Press, Madison.
- BERTIN, J. (1986). A neográfica e o tratamento gráfico da informação. Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná.
- BUENO, J.; PADOVANI, S. Representações Gráficas de Síntese (RGSs): o desenho colaborativo para uma aprendizagem significativa. In: Seminários sobre Ensino em Design, 2016, Curitiba. SED 2016, 2016. v. 2. p. 52-61.
- BUENO, J.; PADOVANI, S. Estudo do processo de aprendizagem colaborativa através das representações gráficas de síntese (RGSs). 7th Information Design International Conference (CIDI), 2015. p.374-385.
- BARTHES, R. 1971. Introdução a análise estrutural da narrativa. In: Greimas, A. J. et al. Análise estrutural da narrativa. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. 4.ed. Petrópolis: Vozes. p.19-60.
- BARTHES, R. 1977. Elements of semiology. Macmillan.
- BRASIL. Ministério da Educação. 2013. Diretrizes Curriculares Nacionais para o curso de graduação em Jornalismo, bacharelado, e dá outras providências. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=14242-rces00113&category_slug=setembro-2013-pdf&Itemid=30192. Acesso em: 06 jun. 2017.
- BRASIL. 2000. Resolução CNE/CEB Nº 1, de 5 de julho de 2000. Câmara de Educação Básica do Conselho Nacional de Educação. Disponível no Portal do MEC. Acesso em junho de 2012.
- BALOGH, A. M. Colagens em Movimento. In: Peñuela Cañizal, E. (Org.) Urdiduras de sigilos. São Paulo: Annablume; ECA-USP, 1996. 352p.
- Folha Online. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u44134.shtml>. Acesso em: 07.01.2005.
- BERRY, S.; MARTIN, J. 1994. Diseño y color: cómo funciona el lenguaje del color y cómo manipularlo en el diseño gráfico. Trad. Gloria Prieto Puentes. 1a ed. Barcelona, Espanha: Blume.
- BURKE, C. (2009). Isotype: representing social facts pictorially. Data Designed for Decisions Conference, OECD, Paris, jun. Disponível em: <http://isotyperevisited.org/Isotype_representing_social_facts_pictorially.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2014.
- BARTRAM, A. 2004. Futurist typography and the liberated text. 1a ed. New Haven: Yale University Press.
- BAYER, H. 1967. On Typography. In: ARMSTRONG, Helen (Ed.). 2009. Graphic Design Theory: Readings from the field. New York: Princeton Architectural Press, 44-49p.
- BRINGHURST, R. 2005. Elementos do estilo tipográfico. 1a ed. São Paulo: Cosac Naify.
- BARROS, L. R. M. 2009. A cor no processo criativo: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe. 3a edição. São Paulo: Editora Senac.
- BÜRDEK, B. E. 2006. História, Teoria e Prática do Design de Produtos. Tradução Freddy Van Camp. São Paulo: Edgard Blücher.
- BROWN, T. 2010. Design thinking. São Paulo: Elsevier Editora.
- BELLUGI, U.; POIZNER, H.; KLIMA, E.S. (1989). Language, modality and the brain. Trends in Neurosciences, 10, p. 380-388.
- BUCCINI, M. (2001) A estética tecno na tipografia de vinhetas da MTV. s.l. Disponível em:

<http://www.notitia.com.br/milanesa/newstorm.notitia.apresentacao.ServletDeNoticia?codigoDaNoticia=342&dataDoJornal=atual>. Acesso em: 3 fev. 2005.

BAKOS, F; BUSTOS, C; SCHERER, F. (2009). Comunicação Visual Urbana. Um estudo de caso: Avenida Bento Gonçalves. *Actas de Diseño*, v. 8, p. 160-165.

BAKOS, F; et all. 2010. Relatório da Pesquisa Comunicação Visual Urbana: Avenida Bento Gonçalves – Porto Alegre. Porto Alegre: ESPM Escola Superior de Propaganda e Marketing.

BOUMA, H. (Ed.). *Processing of visible language*. New York: Plenum Press, v.1:117-150.

BRAGA, C. S. 2009. O infográfico na educação a distância: uma contribuição para a aprendizagem. In: 15o

C

COUTINHO, S. G.; LOPES, M. T. 2011. Design para educação: uma possível contribuição para o ensino fundamental brasileiro. In: BRAGA, M. C. (Org.), *O Papel social do design gráfico: história, conceitos & atuação profissional*. São Paulo: Editora SENAC, p.137-162.

COUTINHO, S. G & LOPES, M. T. 2011. Design para educação: uma possível contribuição para o ensino fundamental brasileiro. In: BRAGA, M. C. (Org.), *O Papel social do design gráfico: história, conceitos & atuação profissional*. São Paulo: Editora SENAC, p.137-162.

COUTINHO, S. G.; LOPES, M. T. 2011. Design para educação: uma possível contribuição para o ensino fundamental brasileiro. In: BRAGA, M. C. (Org.), *O Papel social do design gráfico: história, conceitos & atuação profissional*. São Paulo: Editora SENAC, p.137-162.

COUTINHO, S. G. 2011. *Ensina Design: A introdução de conteúdos de Design Gráfico no currículo do Ensino Fundamental Brasileiro*. Relatório de Pesquisa aprovado pelo CNPq, não publicado. Recife: UFPE.

COUTINHO, S. G. 2011a. *Ensina Design: A introdução de conteúdos de Design Gráfico no currículo do Ensino Fundamental Brasileiro*. Relatório de Pesquisa aprovado pelo CNPq, não publicado. Recife: UFPE.

COUTINHO, S. G.; FREIRE, V. E. C. 2007. Design para educação: uma avaliação do uso da imagem nos livros infantis de Língua Portuguesa. In: ROCHA, C. (Org.), *Arte: limites e contaminações - Anais do 15o Encontro Nacional da ANPAP (2006)*. Salvador: ANPAP/UNIFACS, vol. II, pp.245-254.

COUTINHO, S. G. 2011b. *Ensina Design 2: A introdução de conteúdos de Design da Informação na formação dos professores das Licenciaturas*. (Projeto de Pesquisa submetido ao CNPq, não publicado). Recife: UFPE.

COUTINHO, S. G. 2008. *Ensina Design: A introdução de conteúdos de Design Gráfico no currículo do Ensino Fundamental Brasileiro*. Projeto de Pesquisa aprovado pelo CNPq, não publicado. Departamento de Design. Universidade Federal de Pernambuco.

COUTINHO, S. G.; LOPES, M. T.; CADENA, R. A. 2011. *Ensina Design: mapeamento do uso da linguagem gráfica no ensino fundamental brasileiro*. Anais do 5º Congresso Internacional de Design da Informação. Florianópolis: SBDI – Sociedade Brasileira de Design da Informação e Universidade Federal de Santa Catarina. www.sbd.org.br/congresso2011.

CAIRO, A. 2005. *Sailing to the future: infographics in the internet era*. Disponível em: www.albertocairo.com. Acesso em: ago. 2010.

CAIRO, A. 2008. *Infografía 2.0: visualización interactiva de información en prensa*. Madri: Alamut.

CAIRO, A. 2011. *El Arte Funcional – Infografía y visualización de información*. Madri: Alamut.

CAIRO, A. 2012. *The Functional Art: An introduction to information graphics and visualization*. Califórnia: New Riders.

CAIRO, A. 2008. *Infografía 2.0: visualización interactiva de información en prensa*. Madrid: Fareso S.A.

CAÑIZAL, E. P. A corrosão do relato falocêntrico no primeiro longa de Almodóvar. In:

- CAÑIZAL, E. P. (Org.) Urdiduras de sigilos, 1996. 352p.
- CANTO, E. L. (2009). Ciências naturais: aprendendo com o cotidiano (Volume 3). São Paulo: Moderna.
- CANTO, E. L. (2009). Ciências naturais: aprendendo com o cotidiano (Volume 4). São Paulo: Moderna.
- CARDOSO, R. (2012). Design para um mundo complexo. São Paulo: Cosac Naify Field, k. (2011) Editorial: Celebrating Jacques Bertin. The Cartographic Journal, v.48, n. 2. International Cartographic Conference, Paris. p. 79-80. Disponível em: <<http://www.maneyonline.com/doi/pdfplus/10.1179/000870411X13032074303571>>. Acesso em: 13 jun. 2014.
- CARDOSO, R. (Org.). 2005. O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica -1870-1960. São Paulo: Cosac Naify.
- CAIVANO, J. L. 1998. Color and semiotics: A two-way street. Color Research & Application, v. 23, n. 6, p. 390-401.
- CAMARGO, I. P. 2011. O departamento de Design Gráfico da Cranbrook Academy of Art (1971-1995): novos caminhos para o design. Dissertação de mestrado. São Paulo.
- CARD, S. K.; MACKINLAY, J. D.; SHNEIDERMAN, B. 1999. Readings in information visualization: using vision to think. Morgan Kaufmann.
- CAMPELLO, S B.; ARAGÃO, Isabella. Imagens comerciais de Pernambuco: ensaios sobre os efêmeros da Guaianases. Recife: Néctar, 2011.
- CAVALCANTI, L. de H. Humor Diário: a ilustração humorística do Diário de Pernambuco (1914-1996). Recife: Editora Universitária da UFPE, 1996.
- CHRIST, R. 1975. Review and analysis of colour coding research for visual displays. Human Factors, v.17, n.6: 542-570.
- CHARTIER, R. 1999. A aventura do livro do leitor ao navegador. São Paulo: Unesp. DONDIS, A. D. 1997. Sintaxe da linguagem visual. São Paulo: Martins Fontes. LUPTON, E.; PHILLIPS, J. 2008. Novos fundamentos do design. São Paulo: CosacNaify.
- CRILLY, N.; MOULTRIE, J.; CLARKSON, P. J.. 2004. Seeing things: consumer response to the visual domain in product design. In: Design Studies. v. 25, n. 6, November 2004, p. 547-577. Disponível em <<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0142694X04000225>>. Acessado em 27/04/2012.
- CRESWELL, J. W. 2010. Projeto de Pesquisa: métodos qualitativos, quantitativos e mistos. 3. ed. Porto Alegre: Artmed.
- CYBIS, W., BETIOL, A. H., & Faust, R. 2010. Ergonomia e usabilidade: conhecimentos métodos e aplicações. 2. ed. São Paulo: Novatec.
- CADENA, R. A. 2010. Linguagem gráfica efêmera: uma investigação acerca das mensagens produzidas no quadro em escolas do Recife de ensino fundamental. Orientadora: Solange G. Coutinho. Monografia não publicada. Departamento de Design. Universidade Federal de Pernambuco.
- CROSS, N. 2007. Designerly ways of knowing. Basileia: Birkhauser Verlag AG.
- CHENG, Karen. Designing Type. New Haven: Yale University Press, 2006. 232 páginas.
- CHEN, R.; CHEN, P.; FENG, R.; LIU, Y.; WU, A. & MAZALEK, A. SciSketch: A Tabletop Collaborative Sketching System. 8th International Conference on Tangible, Embedded and Embodied Interaction (TEI'14), 2014, p. 247-250.
- COELHO, T. (1996) Moderno pós-moderno. 3.ed. São Paulo: Iluminuras.
- COELHO, L. A. L. (2006). O papel narrativo do objeto cênico. Anais do P&D. Curitiba.
- CREDIDIO, D. (2001) Jimmy Leroy. s.l. Disponível em: <http://www.notitia.com.br/milanesa/newstorm.notitia.apresentacao.ServletDeNoticia?codigoDaNoticia=2041&dataDoJornal=atual>. Acesso em: 3 fev. 2005.
- CRUZ, R. (2004) Animação geral. Revista da MTV, São Paulo, v.IV, n.34, p.66-69, março.

- CANEVACCI, M. 2004. A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. São Paulo: Studio Nobel.
- CAPOVILLA, F.; CAPOVILLA, A. G. S.; VIGGIANO, K. (2005). Processos logográficos, alfabéticos e lexicais na leitura silenciosa por surdos e ouvintes. *Estud. psicol. Natal*, 10, 1, p. 15-23.
- CONGRESSO INTERNACIONAL DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA. Fortaleza. Anais... Fortaleza: ABED, mai.2009.
- CESAR, N. 2013. Direção de arte em propaganda. 10.ed. Brasília: Editora Senac. COLUMN FIVE. Disponível em: <https://www.columnfivemedia.com/work> Acesso em: nov. 2017.

D

- DONDIS, D. A. 1997. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes.
- DONDIS, D. A. (2007). *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes.
- DONDIS, A. D. 1997. *Sintaxe da linguagem visual*. 2ed. São Paulo: Martins Fontes.
- DONDIS, D. A. 2000. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes. GOOGLE ANALYTICS. Disponível em: <<http://www.google.com/analytics/?hl=pt-BR>> Acesso em: 08 fev.2015.
- DONDIS, D. A. (2006). *Sintaxe da Linguagem Visual*. Martins Fontes.
- DONDIS, D. 2007. *Sintaxe da linguagem visual*. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes. FUENTES, R. 2006. *A prática do design gráfico: uma metodologia criativa*. São Paulo: Rosari.
- DE PABLOS, J. M. 1999. *Infoperiodismo. El Periodista como Creador de Infografia*. Madrid: Editorial Sintesis.
- DE PABLOS, J. M. 1998. Siempre ha habido infografía. In: *Revista Latina de Comunicación Social*. no 5. La Laguna (Tenerife, Espanha). Disponível em: www.ull.es/publicaciones/latina. Acesso em: jul. 2010.
- DE PABLOS, J. M. 1999. *Infoperiodismo: el Periodista como Creador de Infografia*. Madri: Síntesis.
- DANELLI, S. C. S. (Org.) (2007). *Projeto Araribá: geografia (Volume 3)*. São Paulo: Moderna.
- DANELLI, S. C. S. (Org.) (2007). *Projeto Araribá: geografia (Volume 4)*. São Paulo: Moderna.
- DEMARCHI, A. P. P.; REGO, R. 2002. *A. Marketing e Design: Ferramentas de Integração Organizacional nas Empresas*. Anais do 5o Congresso Brasileiro de Pesquisa & Desenvolvimento em Design. Rio de Janeiro.
- DÜRSTELER, J. C. 2000. Diseño de Información: no confunda al recién llegado. *Revista InfoVis.net*. n. 9. Publicado em 18/09/2000. Disponível em <<http://www.infovis.net/printMag.php?num=9&lang=1>>. Acessado em 26/04/2012.
- DESIGN COUNCIL. (2007). *Eleven lessons: managing design in eleven global companies*. Design Council Magazine. Londres.
- DURAND, J. 1970. Rhétorique et image publicitaire. *Communications*, v. 15, n.1:70-95.
- DATAJOURNALISMHANDBOOK. 2015. Disponível em: [http:// datajournalismhandbook.org/pt/](http://datajournalismhandbook.org/pt/). Acesso em: 03 ago. 2015
- DE PAULA, M. MV et al. 2011. *A Visualização de Informação e a Transparência de Dados Públicos*. VII Simpósio Brasileiro de Sistemas de Informação.

E

- EHSES, H. 1984. Representing Macbeth: A case study in visual rhetoric. *Design Issues*: 53-63.
- EHSES, H. 2009. *Design on a rhetorical footing*. CEAD, Puebla, México.
- EHSES, H.; Lupton, E. 1988. *Rhetorical handbook: An illustrated manual for graphic designers*. *Design Papers*, v. 5: 1-39.

- ERREA, J.; GIL, A. (Org.) (2011). 18 Premios internacionales de infografía Malofiej. SND-E. Madrid: Index Book.
- ERREA, J.; GIL, A. (Org.) (2012). 19 Premios internacionales de infografía Malofiej. SND-E. Madrid: Index Book.
- ERREA, J. (Org.) (2013). 20 Premios internacionales de infografía Malofiej. SND-E. Madrid: Index Book.
- ENGELHARDT, Y. 2002. The language of graphics. Amsterdam: Sewn. Disponível em: <http://dare.uva.nl/en/record/105970>.
- ENGELHARDT, Y. 2002. The language of graphics: a framework for the analysis of syntax and meaning in maps, charts and diagrams. Amsterdam: ILLC.
- EISENBERG, P. L. Modernização sem mudança: a indústria açucareira em Pernambuco: 1840/1910. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- EPPLER, M. J. & PFISTER, R. A. 2014. Comunicação Visual: como utilizar o design thinking para resolver problemas e se comunicar melhor em qualquer situação. São Paulo: Elsevier, 2014.
- ECO, U. Apocalípticos e integrados. São Paulo: Perspectiva (Coleção Debates), 1979. 6.ed. 385p.
- ESCOBAR, B., T.; SPINILLO, C., G. 2016. Retórica visual na infografia sobre saúde. In: Infodesign – Revista Brasileira de Design da Informação. Vol. 13 – 2. p. 162- 179. Disponível em: www.infodesign.org.br. Acesso em: mar. 2017.
- ESTIVALET, L. F. 2000. O Uso de Ícones na Visualização de Informações. Dissertação (Mestrado) - Curso de Computação, Instituto de Informática, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- EMMOREY, K.; KOSSLYN, S. M.; BELLUGI, U. (1993). Visual imagery and visual spatial language - enhanced imagery abilities in deaf and hearing asl signers. Cognition. n.46. Elsevier Science Publishers. p.139-181.
- F**
- FRASCARA, J. (2004). Communication design: principles, methods, and practice. New York: Allworth Press.
- FRASCARA, J. (2011). ¿Qué es el diseño de información? Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- FRASCARA, J. 1988. Graphic Design: Fine Art or Social Science? Design Issues, Vol. 5, No. 1 (Autumn, 1988), pp. 18-29
- FRASCARA, J. 2004. Communication design: Principles, Methods and Practices. New York: Allworth Press.
- FLUSSER, V. 2010. Uma Filosofia do Design: A Forma das Coisas. Lisboa, Portugal: Relógio D'Água.
- FLUSSER, V. 2007. O Mundo Codificado. São Paulo: Cosac & Naif.
- FERLAUTO, C. 2002. O Tipo da Gráfica uma continuação. São Paulo: Edições Rosari.
- FILHO, J. G. 2000. Gestalt do objeto: Sistema de leitura visual da forma. São Paulo: Escrituras (2.ed.)
- FREITAS, R. F. 2011. Análise de Metodologias em Design: a informação tratada por diferentes olhares (mimeo). Recife: Pós-Graduação em Design da UFPE.
- FARINA, M., PEREZ, C. & BASTOS, D. 2004. Psicodinâmica das cores em comunicação. 5. ed. São Paulo: Edga Blücher.
- FASSINA, U. 2011. A infografia como recurso comunicacional no processo de aquisição de informação e compreensão de tipografia. Dissertação de Mestrado. UEL, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Londrina.
- FOGAZZI S. V. & ZORDAN P. G. 2014. Da pintura e da cor: Filosofia. In: Revista- Valise, Porto Alegre, v. 4, n. 8, ano 4. Disponível

em:<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/115038/000954865.pdf?sequence=1> Acesso fev. de

2017.

FONTOURA, A. M. 2002. *EdaDe: a educação de crianças e jovens através do design*. Orientadora: Alice Theresinha Cybis Pereira. Tese não publicada. Departamento de Engenharia de Produção e Sistemas. Universidade Federal de Santa Catarina.

FELICI, James. *The Complete Manual of Typography: a guide to setting perfect type*. Berkeley: Peachpit Press, 2003. 362 páginas.

FILHO, S. R. *Graphos: glossário de termos técnicos em comunicação gráfica*. São Paulo: Editorial Cone Sul, 2001. 738 páginas.

FISH, J. & SCRIVENER, S. *Amplifying the Mind's Eye: Sketching and Visual Cognition*. Leonardo, 23(1), 1990, p. 117-126.

FERNANDES, S. F. (2006). *Práticas de letramentos na educação bilíngue para surdos*. SEED, Curitiba.

FISKE, J. 1990. *An Introduction to Communication Studies*. Routledge. FRASCA, G. 2007. *Play the message: Play, game and videogame rhetoric*. Dissertação de PhD não publicada. IT University of Copenhagen, Denmark. JANÉ, M. B. 1999. *La Infografía Aplicada al Periodismo Científico*. Chasqui – Revista Latinoamericana de Comunicación. n. 66: 27-30.

G

GUIMARÃES, L. (2003). *A cor como informação*. São Paulo: Annablume.

GUIMARÃES, L. (2004). *As cores na mídia*. São Paulo: Annablume.

GUIMARÃES, L. 2004. *A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultura da simbologia das cores*. São Paulo: Annablume.

GIL, A. C. 2009. *Métodos e Técnicas de Pesquisa Social*. 6 ed. 2. Reimpr. São Paulo: Atlas.

GIL, A. C. 2009. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4.ed. São Paulo: Atlas. HYERLE, D. 2000. *A field guide to using Visual Tools*. Virginia: Association for Supervision and Curriculum Development.

GALILEU. 2016. Disponível em:<<http://revistagalileu.globo.com/>>. Acesso em jun. 2016.

GAULTNEY, J. Victor. *Balancing typeface legibility and economy: practical techniques for the type designer*. 2001. 14 páginas. Disponível em: <http://scripts.sil.org/cms/scripts/render_download.php?site_id=nrsi&format=file&media_id=BalanLegEcon.df&filename=BalanLegEcon.pdf> Acesso em: 28 ago. 2010.

GAUDÊNCIO, N. 2004. *A herança escultórica da tipografia*. 1a ed. São Paulo: Edições Rosari.

GERSTNER, K. 1964. *Designing Programmes*. In: ARMSTRONG, Helen (Ed.). 2009. *Graphic Design Theory: Readings from the field*. New York: Princeton Architectural Press, 58-61p.

GOLDSMITH, E. 1984. *Research into illustration: an approach and a review*. Cambridge: Cambridge University Press.

GILLILAN, L. *Kitsch Deluxe*. London: Mitchell Beazley, 2003. 144p.

GRAY, D. *Gamestorming: jogos corporativos para mudar, inovar e quebrar regras*. Rio de Janeiro: Alta Books, 2012.

GOMES FILHO, João. (2004). *Gestalt do Objeto: Sistema de Leitura Visual da Forma*. São Paulo: Editora Escrituras. 6ª ed.

GOSCIOLA, V. (2004). *Roteiros para as novas mídias*. XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Porto Alegre.

H

- HORN, R. 1998. *Visual Language: global communication for the 21st century*. Bainbridge Island, Washington: MacroVU Press.
- HORN, R. E. 1998. *Visual language: global communication for the 21st century*. Bainbridge Island, Washington: Macrovu.
- HORN, R. *Visual language: global communication for the 21 th century*. Washington: Macrovu Inc, 1998.
- HORN, R. E. 1998. *Visual Language: Global communication for the 21st Century*, Washington: Macro VU, Inc.
- HORN, R. E. (2000). *Information design: emergence of a new profession*. In: JACOBSON, Robert (ed.). *Information design*. Cambridge (MA): The MIT Press.
- HORN, R. E. 1999. *Information Design: Emergence of a New Profession*. Em R. Jacobson (Ed.). *Information Design*. Cambridge, Massachusetts. London, England. Massachusetts Institute of Technology: The MIT Press.
- HOLLIS, R. 2000. *Design Gráfico: Uma história concisa*. 1a ed. São Paulo: Martins Fontes.
- HOLLIS, R. 2006. *Swiss Graphic Design: The origins and growth of an Internacional Style*. New Haven: Yale University Press.
- HOLLIS, R. (2001) *Design gráfico: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes.
- HELLER, E. (2004). *Psicologia del color: como actuan los colores sobre los sentimientos y la razon*. Barcelona: Gustavo Gili.
- HELLER, S.; LANDERS R. 2014. *Infographics Designers' Sketchbooks*. New York: Princeton Architectural Press.
- HELLER, E. 2014. *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão*. Trad. Lúcia Lopes da Silva. São Paulo: Gustavo Gili.
- HARVEY, D. *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens e mudanças sociais*. São Paulo: Loyola, 2000.
- HARVEY, D. (2000) *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens e mudanças sociais*. São Paulo: Loyola.
- HALLEWELL, L. 1985. *O livro no Brasil – sua história*. São Paulo: T.A. Queiroz / EDUSP.
- HEARTNEY, E. *Pós-modernismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. 80p.
- HERRERA, M. J. *Toward a definition of information design*. Professional Communication Conference (IPCC), 2013 IEEE International. IEEE, 2013.
- HOADLEY, E. 1995. *The supplanting function of color in human information processing*. In: Carey, J. (Ed.). *Human factors in information systems: emerging theoretical bases*: 89-100. Norwood, New Jersey: Ablex Publishing.
- HEISER, J.; TVERSKY, B. & SILVERMAN, M. *Sketches for and from collaboration*. <www.psych.stanford.edu/~bt/gestures/papers/vr04.pdf>, 2004, 15/09/2016.

I

- IIID. *Internation Institute for Information Design*. Disponível em: <<http://www.iiid.net/home/definitions/>>. Acesso em 28 de maio de 2016.
- IIID. (2007). *International Institute for Information Design*. [s.l.]. Disponível em: <<http://www.iiid.net/Information.aspx>>. Acesso em: 08 set. 2013.
- IIID. (2011). *25th anniversary*. [s.l.]. Disponível em: <<http://www.iiid.net/Anniversary.aspx>>. Acesso em 23 out. 2013.
- IIID. (2013). *Information design: core compentencies. What information designers know and can do*. Viena:

IIID, 2007. Disponível em: <<http://www.iiid.net/PDFs/idxPublication.pdf>> Acesso em: 09 set. 2013.

IIID, International Institute for Information Design. (1997). International Institute for Information Design. Definitions. Disponível em: <<http://www.simlinger-iiid.magnet.at/simlinger-iiid/English-2.html>>. Último acesso em 4 de maio de 2015.

IIID, International Institute for Information Design. 2016. International Institute for Information Design. Definitions. Disponível na internet em: <<http://www.iiid.net/home/definitions/>>. Acesso em 14 mai. 2016.

INTEIRO, F. F. 2013. A fotografia no design de comunicação: o seu contributo no seio das campanhas publicitárias. Dissertação (Mestrado em Design de Comunicação) - Universidade de Lisboa: Lisboa.

J

JACOBSON, R. Information design. Cambridge (MA): The MIT Press.p. 8-9, 2000.

JACOBSON, R. (ed.). (2000). Information design. Cambridge (MA): The MIT Press. Johnson, s. (2001) Cultura da interface: como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

JAMRA, M. Some elements of proportion and optical image support in a typeface. 1993. 6 páginas. Disponível em: <http://www.typeculture.com/academic_resource/articles_essays/pdfs/tc_article_6.pdf> Acesso em: 28 ago. 2010.

JAMESON, F. (1997) A lógica cultural do capitalismo tardio. 2.ed. São Paulo: Ática.

JACOBS, J. 2000. Morte e vida de grandes cidades. São Paulo: Martins Fontes.

JORDAN, P. 1997. Products as personalities. In Robertson, S. (ed.) Contemporary Ergonomics. London: Taylor & Francis.

JOLY, M. 2012. Introdução à análise da imagem. Campinas, SP: Papirus. KANNO, M. 2013. Infografe: Como e porque usar infográficos para criar visualizações e comunicar de forma imediata e eficiente. São Paulo: Infolide. KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. 1996. Reading Images: a grammar of visual design London: Routledge.

K

KAROW, Peter. Digital formats for typefaces. Hamburg: URW Verlag, 1987. 400 páginas.

KRAAK, M. J. (2011) Book and atlas reviews. The Cartographic Journal, v. 48, n. 2. International Cartographic Conference, Paris. p. 153. Disponível em: <<http://www.maneyonline.com/doi/pdfplus/10.1179/000870411X13033822531071>>. Acesso em: 13 jun. 2014.

KULPA, C. C., TEIXEIRA, F. G. & SILVA, R. P. 2010. Um modelo de cores na usabilidade das interfaces computacionais para deficientes da baixa visão. In: Design & Tecnologia - 01 – 2010. p. 66-78. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/26372/000743978.pdf>? Acesso em fev. de 2017.

KRUEGER, R. A. Focus groups: a practical guide for applied research. 2. ed. Thousand Oaks: SAGE Publications, 1994.

KITSCH. Disponível em: http://www.saplei.eesc.usp.br/tgi/texto_carson_kitsch.doc. Acesso em 01.06.2004.

KOOP, R. (2002) Design gráfico cambiante. Santa Cruz do Sul (RS): Edunisc.

KOHLSDORF, M. E. (1996). Apreensão da forma da cidade. Brasília: UNB.

KELLEY, T., LITTMAN, J. (2001). The art of innovation. Crown Publishing Group.

KRASNER, J. (2006). Motion Graphic Design: Applied History and Aesthetics. Focal Press.

KALBACH, J. 2007. Designing web navigation. California: O'reilly Media. LUPTON, E.; PHILIPS, J. C. 2012. Novos fundamentos do design. São Paulo: Cosac & Naify.

L

LIMA, R. C. 2008. Otto Neurath e o legado do ISOTYPE. In: Infodesign – Revista Brasileira de Design da Informação. Vol. 5 – 2. p. 36-49. Disponível em: www.infodesign.org.br. Acesso em: abr. 2011.

LIMA, R. C. 2009. Análise da infografia jornalística. Dissertação de Mestrado. UERJ, Escola Superior de Desenho Industrial. Rio de Janeiro.

LIMA, R. C. 2009. Análise da infografia jornalística. Dissertação (Mestrado em Design). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Escola Superior de Desenho Industrial, Rio de Janeiro.

LIMA, R. C. 2015. O que é infografia jornalística? In: Infodesign – Revista Brasileira de Design da Informação. Vol. 12 – 1. 2015. p. 111-127. Disponível em: www.infodesign.org.br. Acesso em: mar. 2016.

LIMA, R. C. 2015. O que é infografia jornalística? Revista InfoDesign v. 12, n. 1: 111-127.

LIMA, R. C.; ANDRADE, R. C.; MONAT, A.; SPINILLO, C. G. 2015. A adaptação de infográficos jornalísticos: a relação entre as versões on-line e impressa. In: C. G. Spinillo; L. M. Fadel; V. T. Souto; T. B. P. Silva & R. J. Camara (Eds). In: Anais [Oral] do 7o Congresso Internacional de Design da Informação/ Proceedings [Oral] of the 7th Information Design International Conference | CIDI 2015 [Blucher Design Proceedings, num.2, vol.2]. São Paulo: Blucher.

LANKOW, J.; RITCHIE, J.; CROOKS, R. 2012. Infographics: The power of visual storytelling. John Wiley & Sons.

LANKOW, J.; RITCHIE, J. & CROOKS, R. 2012. Infographics: The Power of Visual Storytelling. Wiley.

LANKOW, J; RITCHIE, J; CROOKS, R. 2012. A business guide to visual communication. Column Five and Visage. Califórnia. Disponível em: <https://visage.co/downloads/Business_Guide_to_Visual_Communication_by_Visage.pdf>. Acesso em: nov.2017.

LANKOW, J; RITCHIE, J; CROOKS, R. 2012 Everything you need to know about visual content. Column Five. Califórnia. Disponível em: <<https://www.columnfivemedia.com/everything-you-need-to-know-about-visual-content>>. Acesso em: nov.2017.

LYOTARD, J. F. 2009. A condição pós-moderna. Rio de Janeiro: Editora José Olympio.

LYOTARD, J. F. (1998) A condição pós-moderna. 5.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio Ed.

LA JORNADA. Disponível em: <http://www.jornada.unam.mx/1998/mar98/980313/esp-almodovar.html>.

Acesso em: 31.12.2004.

LIPOVETSKY, G. O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 294p.

LÖBACH, B. 2001. Design Industrial: bases para a configuração dos produtos industriais. São Paulo. Edgard Blücher.

LEMONS, A. (1997). Anjos interativos e retribalização do mundo. Sobre interatividade e interfaces digitais. Revista Tendências XXI, v.2. Lisboa: APDC, p. 19-29, 1997. Disponível em: <<http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/lemos/interativo.pdf>>. Acesso em: 23 Maio 2012.

LOPES, M. T. 2009. A linguagem gráfica na educação brasileira: um estudo para a sua inserção na formação dos professores das licenciaturas. Orientadora: Solange G. Coutinho. Tese não publicada. Departamento de Design. Universidade Federal de Pernambuco.

LIDWELL, W.; HOLDEN, K. & BUTLER, J. 2003. Universal principles of design. Gloucester: Rockport.

- LUPTON, E. Intuição, ação, criação: *Graphic Design Thinking*. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.
- LAPOLLI, M.; VANZIN, T. 2016. *Infografia na era da cultura visual*. Florianópolis: Pandion.
- LOPES, M. T. 2009. *A linguagem gráfica na educação brasileira: um estudo para a sua inserção na formação dos professores das licenciaturas*. Dissertação de Mestrado. Recife: UFPE, 237 p.
- LOURENÇO, D. 2011. Características tipográficas para livros literários infantis: o tamanho da tipografia e da linha e as ascendentes e descendentes das letras. In: *Anais do 5º Congresso Internacional de Design da Informação*. Florianópolis: SBDI – UFSC.
- LUCAS, F. (2004) No rastro da pós-modernidade. *Continente multicultural*, Recife, v.IV, n.42, p.76-79, junho.
- LINCH, K. 1997. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes.
- LORANGER, H; NIELSEN, J. 2017. *Microcontent: A Few Small Words Have a Mega Impact on Business*. Disponível em: <<https://www.nngroup.com/articles/microcontent-how-to-write-headlines-page-titles-and-subject-lines>>. Acesso em: nov. 2017.

M

- MORAES, A. 2013. *Infografia: história e projeto*. São Paulo: Blücher.
- MORAES, A. 2013. *Infografia: história e projeto*. São Paulo: Blucher.
- MORAES, A. 2013. *Infografia: História e Projeto*. São Paulo: Blücher.
- MORAES, A. 2015. *Design de notícias: a acessibilidade do cotidiano*. São Paulo: Blücher.
- MORAES, A. 2010. *Design de notícias: um estudo de casos múltiplos*. Tese (Doutorado em Design). PUC-RJ, Departamento de Artes e Design. Rio de Janeiro.
- MORAES, A. 1998. *Infografia – O design da notícia*. Dissertação de Mestrado em Design. PUC-RJ, Departamento de Artes. Rio de Janeiro.
- MEGGS, P. B; PURVIS, A. W. 2009. *História do Design Gráfico*. 1a ed. São Paulo: Cosac Naify.
- MEGGS, P. B. 1983. *A History of Graphic Design*. London: Alan Lane.
- MEGGS, P. B., purVis, a. W. (1998). *Meggs' history of graphic design*. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, .
- MEGGS, P. B. (1998) *A history of graphic design*. 3.ed. New York: Jonh Wiley & Sons.
- MEGGS, P. B.; Purvis, A. W. 2011. *Meggs' history of graphic design*. John Wiley & Sons.
- MIRANDA, F.; SPINILLO, C. G. ; FONTOURA, A. M. 2012. O ensino da infografia no Brasil: um levantamento preliminar nos currículos de Design. In: *10o P&D Design - Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 2012*, São Luís-MA. *Anais do X Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design*. São Luís: EDUFMA.
- MIRANDA, F. 2013. *Animação e Interação na infografia jornalística: Uma abordagem do Design da informação*. Dissertação (Mestrado em Design). UFPR, Programa de Pós-Graduação em Design. Curitiba.
- MIRANDA, F. 2013. *Animação e interação na infografia jornalística: Uma abordagem do Design da Informação*. Dissertação (Mestrado em Design). Universidade Federal do Paraná, Curitiba.
- MCCOY, K. & MCCOY, M. *Cranbrook Design: The New Discourse*. Disponível em: <<http://www.highgrounddesign.com/mccoy/cran3.htm>>. Acesso em: 20 de julho de 2016.
- MCCOY, K. Entrevista. Em Camargo, Iara Pierro. 2011. *O departamento de Design Gráfico da Cranbrook Academy of Art (1971-1995): novos caminhos para o design*. Dissertação de mestrado. São Paulo.
- MCCOY, M. Entrevista. Em Camargo, Iara Pierro. 2011. *O departamento de Design Gráfico da Cranbrook Academy of Art (1971-1995): novos caminhos para o design*. Dissertação de mestrado. São Paulo.

- MACCARTHY, D. *Arte pop*. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. 80p.
- MOLES, A. *O kitsch*. Trad. Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva (Coleção Debates), 1971. 5.ed. 232p.
- MAGALHÃES, L. 1996. Aspectos perceptivos da interação homem-computador. In: Anais do Workshop Ciências Cognitivas e a Concepção de Sistemas de Informação, Florianópolis, fev. Disponível em: <<http://www.labiutil.inf.ufsc.br/lia3-3.html>>. Acesso em mai. 2017.
- MCCLLOUD, S. *Understanding Comics The Invisible Art*. Harper Paperbacks: New York, 1994.
- MELO, F. H. (Org.). 2007. *O design gráfico brasileiro: anos 60*. São Paulo: Cosac Naify.
- MEGGS, P. B. *História do Design Gráfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. MELO, Chico Homem de; RAMOS, Elaine. *Linha do Tempo do Design Gráfico no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- MACHADO, A. (2000) *A arte do vídeo*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense.
- MACHADO, A. 1997. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. São Paulo: Papirus.
- MULLER-BROCKMANN, J. 1981b. *Grid System in Graphic Design*. Niederteufen (Switzerland): Niggli,
- MULLER-BROCKMANN, J. 1981c. *Posters from 1948-1981*. Zurich: Pro-Helvetia. MULLER-BROCKMANN, J. 1992. *Sistema de Retículas: Un manual para diseñadores gráficos*. México: Gustavo Gili.
- MCLUHAN, M. 1962. *The Gutenberg Galaxy*. Toronto: University of Toronto Press. MULLER-BROCKMANN, J. 1981a. *Grid and design philosophy*. In: ARMSTRONG, H. (Ed.). 2009. *Graphic Design Theory: Readings from the field*. New York: Princeton Architectural Press, 58-61p.
- MANDEL, L. 2006. *Escritas: Espelho dos homens e das sociedades*. 1a ed. São Paulo: Edições Rosari.
- MOHOLY-NAGY, L. 1925. *Typophoto*. In: ARMSTRONG, Helen (Ed.) 2009. *Graphic Design Theory: Readings from the field*. New York: Princeton Architectural Press, 32-34p.
- MALAMED, C. (2009). *Visual language for designers: principles for creating graphics that people understand*. Beverly: Rockport Publishers.
- MIJKSENAAR, P. (1997). *Visual function: an introduction to information design*. Rotterdam: 010 Publishers, .
- MORITA, T. Reflections on the works of Jacques Bertin: from sign theory to cartographic discourse. *The Cartographic Journal*, v. 48, n. 2. International Cartographic Conference, Paris. p. 86-91, 2011. Disponível em: <<http://www.maneyonline.com/doi/pdfplus/10.1179/000870411X13038059668604>>. Acesso em: 13 jun. 2014.
- MEURER, H. 2014. *Ferramenta de gerenciamento e recomendação como recurso na aprendizagem baseada em projeto de design*. Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Informática na Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).
- MIJKSENAAR, P. 1997. *Visual Function. An Introduction to Information Design*. Rotterdam: 010 Publishers.
- MOK, C. 1996. apud Petterson, Rune. 2002. *Information Design – An introduction*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- MARTIN, B. & HANINGTON, B. *Universal Methods of Design*. Beverly, MA: Rockport Publishers, 2012.
- MAYER, C. *Hieroglyphen der Psyche: Mit Patientenskizzen zum Kern der Psychodynamik*. Schattauer, Berlin, 2007.
- MOLES, A. (1971). *O kitsch*. 5.ed. Trad. Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva. 232p. (Coleção Debates).
- MTV Brasil. (2002) *História da TV*. s.l. 2002. Disponível em: <http://www.tudosobretv.com.br/historv/historbr.htm#>. Acesso em: 7 jan. 2005.

MARGOLIN, V. 1994. A idade da comunicação: um desafio para os designers. *Estudos em Design*, Rio de Janeiro: v.2, n.1, p. 10-14.

METZ, C. 1980. *Linguagem e cinema*. Trad. Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva.

MIRZOEFF, N. (1999). *An introduction to visual culture*. London: Routledge.

McCULLOUGH, S.; EMMOREY, K. (1997). Face Processing by deaf ASL Signers: Evidence for Expertise in Distinguishing Local Features. *Journal of Deaf Studies and Deaf Education* 2:4. Oxford University Press. p. 212-222.

MENEZES, C. S. (2007). *Design e Emoção: Sobre a relação afetiva das pessoas com os objetos usados pela primeira vez*. Tese de mestrado. Rio de Janeiro: PUC Rio.

MURRAY, J. H. (1997). *Hamlet on the holodeck : the future of narrative in cyberspace*. Free press, New York.

MANIC, M. 2015. Marketing engagement through visual content. *Bulletin of the Transilvania University of Braşov, Economic Sciences*, v.8 (57), n.2: 89-94.

MARSHALL, L; MEACHEM, L. 2010. Como usar imagens. São Paulo: Rosari. PAVEL, C. 2014. Using visual content in your marketing. *Quaestus Multidisciplinary Research Journal*, n.5: 164-167.

MAZZALI, G. C. 2008. Retórica: de Aristóteles a Perelman. *Revista Direitos Fundamentais & Democracia*, v. 4, n. 4.

MEMORIA, F. F. P. 2003. *Usabilidade de Interfaces e Arquitetura da Informação: Navegação Estrutural*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica. NEAD. 2015. *O Ambiente Virtual de Aprendizagem*. Disponível em: <<http://www.nead.feituverava.com.br/index.php/faq/30-o-ambiente-virtual-de-aprendizagem>>. Acesso em: 22 jul. 2015.

N

NEURATH, O. 1936/1980. *International Picture Language*. English edition (1980). Reading, UK: The Department of Typography & Graphic Communication, University of Reading.

NOGUEIRA, D.; Nojima, V.; Braidá, F. 2015. Retórica do design: discurso visual e persuasão na produção de infográficos. *Blucher Design Proceedings*, v. 2, n. 2, p. 1098-1103

O

OLIVEIRA, M. C. C.; MIUCCI, C.; PAULA, A. (2009). *História em Projetos (Volume 4): A encruzilhada dos mundos: concertos e desconcertos nos séculos XX e XXI*. São Paulo: Ática.

OLALQUIAGA, C. *Megalópolis*. Caracas: Monte Ávila, 1993. 144p.

O ESTADO DE S. PAULO. Disponível em: <http://www.estadao.com.br>. Acesso em: 07.02.2005.

P

PADOVANI, S; HEEMANN, A. . Representações Gráficas de Síntese (RGS) como artefatos cognitivos para aprendizagem colaborativa. *Estudos em Design (Online)*, v. 24, p. 45-70, 2016.

PADOVANI, S. Representações gráficas de síntese: artefatos cognitivos no ensino de aspectos teóricos em design de interfaces. *Educação Gráfica (UNESP. Bauru)*, v. 16, p. 123-142, 2012.

PADOVANI, S.; PECE, C. A. Z. Aprendizagem colaborativa impulsionando o desenvolvimento de dissertações de mestrado em design: uma proposta didático-metodológica. *Revista Design em Foco (Salvador. Impresso)*, Salvador, v. 3, n.1, p. 63-79, 2006.

PETTERSSON, R. 2002. *Information design: an introduction*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co.

PETTERSON, R. 2013. *Information Design – Basic ID-concepts*. IIID Public Library. Disponível em: <http://www.iiid.net/>

PHILLIPS, B.; MCQUARRIE, E. 2004. Beyond visual metaphor: A new typology of visual rhetoric in advertising. In: *Marketing Theory Articles*. Vol. 4 (1/2). Sage Publications. p. 113-136.

PHILLIPS, B. J.; McQuarrie, E. F. 2004. Beyond visual metaphor: A new typology of visual rhetoric in advertising. *Marketing theory* 4.1-2: 113-136.

PEDRO ALMODÓVAR. Disponível em: http://www.cinepop.com.br/perfil/pedro_almodovar.htm. Acesso

em: 07.12.2004; <http://www.imdb.com/find?q=Almodovar;tt=on;nm=on;mx=20>. Acesso em: 07.12.2004; http://pt.wikipedia.org/wiki/Pedro_Almodovar. Acesso em: 14.09.2004.

PEDRO ALMODÓVAR. <http://clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/premios.htm>. Acesso em: 07.12.2004. (website oficial)

PELTZER, G. (1991). *Periodismo iconográfico*. Madrid: Ediciones Rialp.

PEETERS, B. *Case, planche et récit: comment lire une bande dessinée* Tournai. Casterman, 1991.

PENN, G. 2008. Análise de imagens paradas. In: BAUER, M. W. e GASKEL, G. (Eds.) *Pesquisa qualitativa com texto: imagem e som: um manual prático*. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. – 7 ed. Petrópolis: Vozes.

PINE, J. II; GILMORE, J. H. 1998. Welcome to the experience economy. *Business Review*, Harvard, v. 76, July August.

PEDROSA, T & TOUTAIN, L. 2005. O uso das cores como informação em interfaces digitais. In: *Anais do IV Encontro Nacional de Ciência da Informação – Cinform*. Disponível em: http://www.cinformanteriores.ufba.br/vi_anais/docs/TaisPedrosaLidiaToutain.pdf Acesso em fev. de 2017.

PLEBE, A. 1978. *Breve História da Retórica Antiga*. E.P.U. EDUSP, São Paulo.

PORTELLA, A. A. 2003. *A qualidade visual dos centros de comércio e a legibilidade dos anúncios comerciais*. Porto Alegre: UFRGS, Faculdade de Arquitetura, 2003. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Arquitetura, Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional, Porto Alegre, RS.

PREISE, W.; OSTROFF, Elaine. 2001. *Universal Design Handbook*. New York: McGrawHill.

PARASNIS, I., SAMAR, V. J., BETTGER, J. G., SATHE, K. (1996). Does Deafness Lead to Enhancement of Visual Spatial Cognition in Children? Negative Evidence from Deaf Nonsigners. In *Journal of Deaf Studies and Deaf Education* 1:2. Spring. Oxford University Press, p. 145-152.

Q

QUADROS, R. M. (2006). *Ideias para ensinar português para alunos surdos*. Brasília: MEC, SEESP.

R

RAJAMANICKAM, V. 2005. *Infographics seminar handout*. Ahmedabad. Disponível em: <http://goo.gl/mL5p>.

RAJAMANICKAM, V. 2005. *Infographics seminar handout*. Seminars on Infographic Design, National Institute of Design, Ahmedabad, and the Industrial Design Centre, Indian Institute of Technology, Bombay.

RAJAMANICKAM, V. 2005. *Infographics Seminar Handout*. Disponível em

<<http://www.albertocairo.com/infografia/noticias/2005/infographichandout.pdf>>. Acesso em 8 de Junho de 2011.

REZENDE, A. P. (Des)encantos modernos: histórias da cidade do Recife na década de XX. Recife: FUNDARPE, 1997.

REDISH, J. 2000. What's information design? *Technical Communication Journal*. Disponível em: <<http://dwheelersite.com/PDFs/Articles%20for%20Reading%20List/Redish%20What%20Is%20Information%20Design.pdf>>. Acesso em julho de 2012.

RICKEY, G. 2002. *Construtivismo: origens e evolução*. 2a ed. São Paulo: Cosac & Naify.

- REDIG, J. (2012). Não há cidadania sem informação, nem informação sem design. *Infodesign*, v. 1, n.1. [s.l.] p. 58-66, 2004. Disponível em: <http://www.infodesign.org.br/revista/public/journals/1/No.1Vol.12004/InfoDesign_v1_n1_2004_04_Redig.pdf>. Acesso em: 06 nov.
- ROYO, J. (2008) *Design digital*. São Paulo: Rosari.
- RIBEIRO, Susana Almeida. 2008. *Infografia de Imprensa: História e análise ibérica comparada*. Minerva Coimbra.
- ROAM, D. 2013. *The Back of the Napkin: Solving Problems and Selling Ideas with Pictures*. Portfolio Trade.
- RODRIGUES, A. A. 2009. *Infografia interativa em base de dados no jornalismo digital*. Dissertação de Mestrado em Comunicação. Universidade Federal da Bahia. Salvador.
- REDIG, J. 2004. Não há cidadania sem informação, nem informação sem design. *Revista Brasileira de Design da Informação*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 58-66. SAMARA, T. 2011. *Guia de design editorial: manual prático para o design de publicações*. Porto Alegre: Bookman.
- ROCHA, E. P. G. (1995) *Magia e capitalismo: um estudo antropológico da publicidade*. Brasiliense.
- ROBERTSON, G. et al. 2008. Effectiveness of Animation in Trend Visualization. *IEEE Transactions on Visualization and Computer Graphics*. Vol. 14, no 6: 1325-1332.
- RIBAS, B. 2005. *Infografia Multimídia: um modelo narrativo para o webjornalismo*. In: V CONGRESO IBEROAMERICANO DE PERIODISMO DIGITAL. Anais... Salvador.

S

- SPINILLO, C. G. 2002. Instruções visuais: algumas considerações e diretrizes para o design de seqüências pictóricas de procedimentos. *Estudos em Design*, v. 9, n. 3, p. 31-50.
- SPINILLO, C. G. *An analytical approach to procedural pictorial sequences*. Tese (Doutorado em Tipografia e Comunicação Gráfica) - Department of Typography & Graphic Communication, The University of Reading, 2000.
- SPINILLO, C. G.; LIMA, R. C.; ANDRADE, R. C.; MONAT, A. 2015. A adaptação de infográficos jornalísticos: a relação entre as versões on-line e impressa. In: C. G. Spinillo; L. M. Fadel; V. T. Souto; T. B. P. Silva & R. J. Camara (Eds). In: *Anais [Oral] do 7o Congresso Internacional de Design da Informação/ Proceedings [Oral] of the 7th Information Design International Conference | CIDI 2015 [Blucher Design Proceedings, num.2, vol.2]*. São Paulo: Blucher
- SANCHO, J. L. V. 2001. *La Infografía: Técnicas, Análisis y Usos Periodísticos*. Universidad Autónoma de Barcelona.
- SANCHO, J. L. V. 2000. *La infografía de prensa. Ámbitos* *Revista Internacional de Comunicación*, Barcelona, n.3-4: 123-131.
- SANTANA, G. *Espelho-Esfinge*. In: *Urduídas de sigilos*. In: Peñuela Cañizal, E. (Org.) *Urduídas de sigilos*, 1996. 352p.
- SCHRIVER, K. 1997. *Dynamics in Document Design: creating texts for readers*. Nova York: Wiley & Sons.
- SLESS, D. 2005. *Designing for safety: a guide to my presentation*. Disponível em: <<http://www.buksa.com/MediaGallery/Documents/Halifax/2005/H5---006---Sless.pdf>>. Acesso em julho de 2012.
- SIMLINGER, P. 2007. *Information design: core competencies what information designers know and can do*. Disponível em: <<http://www.iiid.net/PDFs/idxPublication.pdf>>. Acesso em julho de 2012.
- SAMARA, T. 2006. *Typography Workbook: A Real-World Guide to Using Type in Graphic Design*. 1a ed. Gloucester: Rockport Publishers.
- SPENCER, H. 1990. *Pioneros de la Tipografía Moderna*. 1a ed. México: Ediciones Gustavo Gili.

- SBDI. (2006). Sociedade Brasileira de Design da Informação. [s.l.]. Disponível em: <<http://www.sbd.org.br/>>. Acesso: em 25 fev. 2013.
- SHEDROFF, N. (2000) Information interaction design: a unified field theory of design. In: JACOBSON, Robert (ed.). Information design. Cambridge (MA): The MIT Press.
- SAMPIERI, R. H., COLLADO, C. F., LUCIO, M. del P. B. 2013. Metodologia de Pesquisa. 5. ed. Porto Alegre: Penso.
- SUWA, M. & TVERSKY, B. What do architects and students perceive in their sketches? A protocol analysis. *Design Studies*, v. 18, n. 4, 1997, p. 385-403.
- SOUZA, R., et al. 2016. Alternativas epistemológicas para o design da informação: a forma enquanto conteúdo. *Revista Brasileira de Design da Informação*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 107-118.
- SHEDROFF, N. 2000. Information interaction design: a unified field theory of design. In: JACOBSON, Robert (ed.). Information design. Cambridge (MA): The MIT Press.
- SBDI (Sociedade Brasileira de Design da Informação). 2013. O que é Design da Informação. Disponível em: www.sbd.org.br. Acesso em: set. 2015.
- SLESS, D. 2004. Labelling code of practice: designing usable non-prescription medicine labels for consumers. 2004. Disponível em: <www.communication.org.au>. Acesso em abr. 2009.
- SIPLE, P.; HATFIELD; N., CACCAMISE, F. (1978). The role of visual perceptual abilities in the acquisition and comprehension of sign language. *American Annals of the Deaf*. 123,7, p. 852-856.
- SOFIATO, C. G. (2005). O desafio da representação pictórica da língua de sinais brasileira. Dissertação (mestrado em Artes Visuais), Instituto de Artes, Universidade Federal de Campinas.
- STUMPF, M. (2005). Aprendizagem de escrita de língua de sinais pelo sistema signwriting: línguas de sinais no papel e no computador. Porto Alegre: Ufrgs, Tese (Doutorado em Informática na Educação), Pós-Graduação em Informática na Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- SANTAELLA, L; NÖTH, W. 2001. Imagem, cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras.
- SANTOS, A.; Pazmino, A. V. 2011. A retórica visual como técnica emocional no design gráfico: um manual de consulta. *Desenhando o Futuro*.
- SPENCE, R. 2001. Information visualization. New York: Addison-Wesley.
- SHEN, Z.; SUNDARESAN, N. 2010. Trail explorer: Understanding user experience in webpage flows. In IEEE VisWeek Discovery Exhibition, Salt Lake City, Utah, USA.
- SOURIAU, E. 1953. L'univers filmique. Paris: Flammarion.

T

- TWYMAN, M. L. 1979. A schema for the study of graphic language. In: Paul A. Kolers, Merald E. Wrolstad & Herman Bouma (Eds.). *Processing of visible language*. Nova York & Londres: Plenum Press, vol.1, pp.117-150.
- TWYMAN, M. 1979. A schema for the study of graphic language. In: Paul A. Kolers, Merald E. Wrolstad; Herman Bouma (Ed.). *Processing of visible language*. Nova York & Londres: Plenum Press.
- TWYMAN, M. 1979. A Schema for the Study of Graphic Language. In: KOLERS, P.A.; WROSTAD, M.E.; BOUMA, H. (eds.). *The Processing of Visible Language*. Vol. 1. Plenum.
- TWYMAN, M. 1979. A schema for the study of graphic language. In: Kolers, P. A.; Wrolstad, M. E. &
- TWYMAN, M. L. 1979. A schema for the study of graphic language. In: *Processing of visible language*, 1979. Editado por Paul A. Kolers, Merald E. Wrolstad & Herman Bouma. Nova York & Londres: Plenum Press, vol.1, pp.117-150.
- TWYMAN, M. 1985. Using pictorial language: a discussion of the dimensions. In: Dufty,

- TWYMAN, M. 1985. Using pictorial Language: a discussion of the dimensions of the problem. In: DUFTY, T.M.:
- TWYMAN, M. 1985. Using pictorial language: a discussion of the dimensions of the problem. In T. M. Dufty and R. Waller (eds.). *Designing usable texts*. Orlando, Florida: Academic Press, p. 245-312.
- TWYMAN, M. L. 2002. Further thoughts on a schema for describing graphic language. In: *Proceedings of the 1st International Conference on typography & Visual Communication, History, Theory, Education*. Thessaloniki, Grécia. p. 329-350.
- TWYMAN, M. L. 2002. Further thoughts on a schema for describing graphic language. In: *Proceedings of the 1st International Conference on Typography and Visual Communication*, Thessaloniki, Greece: University of Macedonia Press, pp. 329-350.
- TUFTE, E. (2001). *The visual display of quantitative information*. Cheshire: Graphic Press.
- TUFTE, E. R. 2001. *The Visual Display of Quantitative Information*. Cheshire: Graphic Press.
- TUFTE, E. R. (2011b) *The visual display of quantitative information*. Connecticut: Graphic Press.
- TUFTE, E. R. 1983. *The Visual Display of Quantitative Information*. Cheshire, Connecticut: Graphics Press.
- TUFTE, E. 1983. *The Visual Display of Quantitative Information*. Graphics Press.
- TUFTE, E. (2006). *Beautiful evidence*. Cheshire: Graphic Press.
- TUFTE, E. R. (2011a). *Envisioning information*. Connecticut: Graphic Press.
- TINKER, M. A. 1959. Print for childrens' text books. *Education*, vol. 80, n.1.
- TINKER, M. A. 1963. *Legibility of Print*. Iowa: Iowa State University Press.
- TINKER, M. A. 1965. *Bases for Effective Reading*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- TSCHICHOLD, J. 1928. The new typography. In: ARMSTRONG, Helen (Ed.). 2009. *Graphic Design Theory: Readings from the field*. New York: Princeton Architectural Press, 35-38p.
- TSCHICHOLD, J. 2007a. *A forma do livro: ensaios sobre tipografia e estética do livro*. Cotia: Ateliê Editorial.
- TSCHICHOLD, J. 2007b. *Tipografia Elementar*. São Paulo: Altamira Editorial. TUFTE, E. R. 1990. *Envisioning Information: subnarratives of space and time*. Cheshire: Graphic Press LLC.
- TRACY, W. *Letters of credit: a view of type design*. Boston: David R. Godine Publisher, 2003. 224 páginas.
- THOMAS M. & WALLER, R. (Ed.). *Designing usable text*. Orlando, Florida: Academic Press, pp.245-312.
- TVERSKY, B. & SUWA, M. *Thinking with sketches*. A. Markman (Editor), *Tools for innovation*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- TEIXEIRA, L. H. (2006). *Signos naturais e culturais: o significado das cores no tempo e no espaço*. Tese de mestrado. São Paulo: UNESP.
- TODMAN, J., SEEDHOUSE, E. (1994). Visual-action code processing by deaf and hearing children. *Language and Cognitive Processes*, 9, p. 129-141.
- TINOCO, Á. 2003. *Um olhar pedestre sobre o Mobiliário Urbano paulistano – Itaim Bibi 1995-2001*. Tese (Doutorado). FAU-USP: São Paulo.
- TAMBINI, M. *O design do século*. São Paulo: Ática, 1999. 2.ed. 288p.

V

- VAN MULKEN, M. 2003. Analyzing rhetorical devices in print advertisements. *Document design*, v. 4, n. 2: 114-128.

VAZ, F. R.; DE CARVALHO, C. L. 2004.. Visualização de Informações. Universidade Federal de Goiás.

VIGOTSKY, L.S. (1974). *Mind in society: the development of higher psychological processes*. Harvard University Press, Cambridge.

VANOYE, F. & GOLIOT-LÉTÉ, A. 1994. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Papyrus.

W

WALLER, R. & WHALLEY, P. 'Graphically organised prose', in E De Corte, H Lodewijks, R Parmentier and P Span (eds), *Learning and instruction*, 1987, Oxford: Pergamon Press, 369-381

WALLER, R. *The Information Society* Volume 28 issue 4 2012 Waller, Robert -- Graphic Literacies for a Digital Age- The Survival of Layout

WALLER, R. 1999. *Making connections: typography, layout and language* Robert Waller. AAAI Technical Report FS-99-04.

WALLER, R. 1996. *The origins of the Information Design Association*. Disponível em: <www.robwaller.org/IDA_origins_RW.pdf>. Último acesso em: 26 de maio de 2016.

WALLER, R. *Design usable texts*. Orlando: Academic Press

WALKER, S. (2014). *Explaining history to children: Otto and Marie Neurath's*

work on the visual history of mankind. *Journal of Design History*, v. 25, n. 4, online, p. 345-362, 2012. Disponível em: <<http://jdh-oxfordjournals-org.ez46.periodicos.capes.gov.br/content/25/4/345.full.pdf>>. Acesso em: 14 jun.

WALKER, S. 2001. *Typography and language in everyday life*. London: Longman and Harlow.

WALKER, S. 2005. *The songs the letters sing: typography and children's reading*. Reading: National Centre for Language and Literacy – The University of Reading.

WARDE, B. 2015. *A Taça de Cristal, ou Por que a tipografia deve ser invisível*. Em ARMSTRONG, Helen (org.). *Teoria do Design Gráfico*. São Paulo: Cosac Naify: 2015.

WARE, C. (2008). *Visual thinking for design*. Burlington (MA): Morgan Kaufmann.

WEST, R.; LESKOVEC, J. *Human wayfinding in information networks*. *Proceedings of the WWW 2012 Session: Web User Behavioral Analysis and Modeling* : 619–628, 2012.

X

XIAO, B., BENBASAT, I. *E-commerce product recommendation agents: use, characteristics and impact*. In: *MIS Quarterly*, v.31, n.1. Minnesota, EUA, 2007.

Z

ZAPPATERRA, Y. 2008. *Professione: grafico editoriale*. Modena: Logos.

9.1.2 Análise das Ementas

a) Seleção de bibliografia em ementas de cursos de design gráfico

Selecionei as ementas a partir do Ranking Universitário - Folha de São Paulo de 2018, na categoria: Design e artes visuais Fonte: <<https://ruf.folha.uol.com.br/2018/ranking-de-cursos/design-e-artes-visuais/>> (Figura 11).

TABELA 2 - RANKING UNIVERSITÁRIO - FOLHA DE SÃO PAULO DE 2018.

Ranking	Instituição
1º	Universidade de São Paulo (USP) Fonte: < https://uspdigital.usp.br/jupiterweb/listarGradeCurricular?codcg=16&codcur=16100&codhab=4&tipo=N > Acesso em 3 de janeiro de 2019
2º	Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) – ementas sem bibliografia Fonte: < http://www.ufrgs.br/ufrgs/ensino/graduacao/cursos/exibeCurso?cod_curso=1482 > Acesso em 3 de janeiro de 2019
3º	Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) Fonte: < http://www.arq.ufmg.br/site/v2/index.php/sobre-a-ea/administracao/formularios/conteudo-programatico-disciplinas-obrigatorias-design/ > Acesso em 3 de janeiro de 2019
4º	Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) Fonte: < https://www.siga.ufrj.br/sira/temas/zire/frameConsultas.jsp?mainPage=/repositorio-curriculo/BEB0D421-92A4-F79D-77AC-F1C02342710E.html > Acesso em 4 de janeiro de 2019.
5º	Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) Fonte:< http://design.ufsc.br/files/2013/04/PP-Design-FINALLLLLLLLLLLLLL.pdf > Acesso em 3 de janeiro de 2019
6º	Universidade Federal do Paraná (UFPR) Fonte: < http://www.sacod.ufpr.br/portal/coordesign/grade-curricular-grafico/ > Acesso em 3 de janeiro de 2019

FONTE: (<https://ruf.folha.uol.com.br/2018/ranking-de-cursos/design-e-artes-visuais>), acesso em 04 novembro de 2018.

Das universidades listadas, a UFRGS não possui bibliográfica nas ementas disponíveis no site da instituição, por isso ela foi descartada e deu lugar para a 6ª universidade da lista, a UFPR. Como sou aluno dessa instituição, obtive as ementas diretamente da secretaria do curso de design gráfico. Abaixo, listei as disciplinas de percepção visual que encontrei nas ementas dessas instituições. Para isso, a partir da grade curricular dos cursos, obtidas pelas fontes acima citadas, realizei uma leitura das ementas de cada instituição e optei pelas disciplinas que abordam as teorias de percepção visual relacionadas a assuntos específicas de metodologia visual, linguagem visual, desenho de observação e estudos da forma. As disciplinas que corresponderam a esses critérios foram (figura 12):

TABELA 3 - DISCIPLINAS QUE CORRESPONDERAM AOS CRITÉRIOS.

Instituição	Disciplinas
USP	AUP2318 Linguagens Visuais CRP0551 Design para a Comunicação AUP0351 Linguagens Gráficas AUP1401 A Função Poética da Linguagem da Arquitetura e do Design e a Cultura Brasileira
UFMG	TAU 050 Metodologia do Design I TAU 054 Introdução à Oficina DES 058 Cor, Forma e Composição TAU 057 Metodologia do Design II TAU 058 Design II
UFRJ	BAV 101 Metodologia Visual e Percepção Visual BAF 109 Desenho 1 – CVD BAF 112 Desenho 2 – CVD BAV 104 Design e Gênese 1 BAV 115 Design e Gênese 2
UFSC	EGR7105 Desenho de Observação EGR7109 Teoria da Cor EGR7516 Teoria da Forma e Composição EGR7112 Metodologia de Projeto
UFPR	OD312 Linguagem Gráfica OD315 Metodologia Visual 1 OD315 Metodologia Visual 2 OD 302 Desenho de Observação 1 OD 303 Desenho de Observação 2

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

b) Lista completa de bibliografias das disciplinas elencadas por instituição.

USP

CRP0551 - DESIGN PARA A COMUNICAÇÃO

AQUINO, Victor (org.) A USP e a invenção da propaganda. 40 Anos depois. São Paulo: Fundac, 2002.

- BARBOSA, Ivan Santo et PEREZ, Clotilde. Hiperpublicidade, v. 2. São Paulo: Thomson Learning, 2008.
- BARRETO, Roberto Menna. Criatividade em Propaganda. São Paulo: Summus, 2004.
- BERGSTRÖM, Bo. Fundamentos da Comunicação Visual. São Paulo: Edições Rosari, 2009.
- CÉSAR, Newton. Direção de arte em Propaganda. São Paulo: Futura, 2000.
- CLARK, Sheree et LYONS, Wendy. Great Design using Non-Traditional Materials. Cincinatti, Ohio: North Light Books, 1996.
- FORTES, Hugo. Peças gráficas publicitárias não-convencionais: conquistas estéticas da contemporaneidade. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA-USP, 2000.
- HIMPE, Tom. La Publicidad ha muerto. Larga vida a la publicidad! Barcelon: Blume, 2007.
- HOLLIS, Richard. Design Gráfico: uma história concisa. São Paulo, Martins Fontes, 2000.
- HURLBURT, Allen. Layout: o design da página impressa. São Paulo: Mosaico, 1980.
- KUNSCH, Margarida Krohling. Relações públicas: história, teorias e estratégias nas organizações contemporâneas
- MELO, Chico Homem de. O design gráfico brasileiro: anos 60. São Paulo, Cosac & Naify, 2006
- NASSAR, Paulo. Tudo é comunicação. São Paulo: Lazuli, 2006
- RIBEIRO, Júlio et. al. Tudo o que você gostaria de saber sobre propaganda e ninguém teve paciência para explicar. São Paulo, Atlas, 1985
- SANTAELLA, Lucia e NÖTH, Winfried. Estratégias Semióticas da Publicidade. São Paulo: Cengage Learning, 2010.
- SANT'ANNA, ARMANDO. Propaganda: teoria, técnica e prática. São Paulo, WILLIAMS, Nancy. Paperwork. London, Phaidon, 1994. Pioneira: Thomson Learning, 2001.

AUP2318 - LINGUAGENS VISUAIS

- ALBERS, J. Interaction of color. Yale University Press, 1975.
- ARNHEIM, Rudolf. Arte e Percepção Visual. São Paulo: Enio Matheus Guazzelli, 1989. DERDIK, E. Disegno, desenho, designio. São Paulo: Ed. SENAC. 2007.
- HOFMAN, A. Graphic design manual: principles and practices. Sulgen, Niggli Verlag, 1965.
- GUIMARÃES, Luciano. A cor como informação. São Paulo: Annablume. 2003.
- KLEE, Paul. Pedagogical sketchbook; introduction and translation by Sibyl Moholy-Nagy. New York: Frederick A. Praeger, c1953.
- LEBORG, Christian. Visual Grammar. New York: Princeton Architectural Press, 2006.
- LUPTON, Ellen. Novos fundamentos do design. São Paulo: Cosac Naify, 2008. MUNARI, Bruno. Design e comunicação visual. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MUNARI, Bruno. Das Coisas Nascem Coisas. São Paulo: Martins Fontes. 1998.
- SARAIVA, Roberta. (org.). Saul Steinberg: as aventuras da linha. São Paulo: Instituto Moreira Salles
- SAMARA, Timothy. Drawing for graphic design. Beverly: Rockport, 2012.

AUP2318 LINGUAGENS GRÁFICAS

- BERSIER, Jean E. La gravure: les procedes, l'histoire. Paris: Berger-Levrault, 1980.

- BRUNNER, Felix. A handbook of graphic reproduction process. Londres, Alec Tiranti, 1972.
- CAMARGO, Iberê & CARNEIRO, Mário. Iberê Camargo/Mário Carneiro: Correspondência Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Centro de Arte Hélio Oiticica/Rio Arte, 1999.
- DASILVA, Orlando. De colecionismo: graphica. Curitiba: SEC, 1990.
- DAWSON, John. Guia completa de grabado e impressão: técnicas y materiales. Madrid, H. Blume, 1982.
- FERREIRA, Orlando da Costa. Imagem e letra. São Paulo: Edusp, 1977.
- IVINS JR., Willian M. Imagen impresa y conocimiento: Análisis de la imagen prefotográfica. Barcelona, Gustavo Gili, 1975.
- JARDIM, Evandro Carlos. Reflexões sobre a prática da gravura em metal. São Paulo: 1989. (Memorial descritivo da tese de doutorado).
- LARAN, Jean. L'estampe. França: Quarto Press e Universitaires de France, 1979. MACAMBIRA, Yvoty. Evandro Carlos Jardim. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial, 1998. MARTINS, Itajahy. Gravura: arte e técnica. São Paulo: Laserprint: Fundação Nestlé de Cultura, 1987.
- SARAIVA, Maria Teresa Kerr. Imagens da cidade – Estação da Luz. São Paulo, 1998. (Dissertação de mestrado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo.
- TWIMAN. Lithography 1800-1850. Londres: Oxford University, 1970.

AUP1401 - A FUNÇÃO POÉTICA DA LINGUAGEM DA ARQUITETURA E DO DESIGN E A CULTURA BRASILEIRA

- AMARAL, Aracy A. - Artes Plásticas na Semana de 22 – (5a ed. revista e ampliada), S. Paulo, Editora 34, 1998.
- ARGAN, Giulio C. - El Arte Moderno - 2 vols., Valencia, Fernando Torres Editor, 1975. ARTIGAS, J. B.V. - Vilanova Artigas – Série Arquitetos Brasileiros – coord. editorial Marcelo Carvalho Ferraz - São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi / Fundação Vilanova Artigas, 1997. BARDI, Lina Bo - Lina Bo Bardi - S. Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993.
- BARDI, Lina Bo - Tempos de Grossura: o design no impasse – coord. editorial Marcelo Suzuki, São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.
- BOSI, Alfredo - Reflexões sobre a arte - S. Paulo, Ática, 1989.
- BOSI, Ecléa – Memória e Sociedade (lembranças de velhos) – T. A. Queiroz/EDUSP, S. Paulo, 1987.
- BRUAND, Y. - Arquitetura Contemporânea no Brasil - S. Paulo, Perspectiva, 1981.
- CAMPOS, Haroldo (organizador) - Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem - S. Paulo, Cultrix, 1986.
- COSTA, Lúcio - Registro de uma vivência - Editora UnB / Empresa das Artes, S. Paulo, 1995.
- CUNHA, Euclides - Os Sertões - Edição Crítica por Walnice Nogueira Galvão - S. Paulo, Brasiliense, 1985.
- FERRARA, L. D'Aléssio - Estratégia dos Signos - São Paulo, Perspectiva/Secretaria de Estado da Cultura, 1981.
- HOLANDA, S. Buarque - Raízes do Brasil – S. Paulo, Cia. Das Letras, 1996.
- JAKOBSON, Roman – Linguística e Comunicação – São Paulo, Cultrix, 1989.
- JORGE, Luís Antônio – O Espaço Seco – imaginário e poéticas da arquitetura moderna na América – Tese de Doutorado, FAU/USP, 1999.
- LÉVIS-STRAUSS, C. - Saudades de São Paulo, S. Paulo, Instituto Moreira Salles / Cia. das Letras, 1996.
- PLAZA, J. - Tradução Intersemiótica – S. Paulo, Perspectiva, 1987.
- PRADO, Paulo – Retrato do Brasil (ensaio sobre a tristeza brasileira) - São Paulo, Cia. Das Letras, 1997.

- RISÉRIO Antonio, *Avant-Garde na Bahia* – S. Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.
- ROCHA, Glauber – *Uma Estética da Fome* – Revista *Civilização Brasileira*, ano I, no. 3, Julho, 1965.
- ROSA, J. Guimarães - *Literatura e Vida - Um diálogo de Günter W. Lorenz com João Guimarães Rosa (entrevista)* - *Arte em Revista*, no. 2, mai/ago de 79.
- ROUANET, S. P. – *Mal-estar na modernidade* – S. Paulo, Cia. Das Letras, 1993.
- VALÉRY, Paul - *Variedades* - S. Paulo, Iluminuras, 1991.
- XAVIER, Alberto (organizador) – *Depoimento de uma geração* – S. Paulo, ABEA/Fund. Vilanova Artigas/PINI, 1987.
- ANDRADE, Oswald - *A Marcha das Utopias in Obras Completas*, vol. A *Utopia Antropofágica*, Ed. Globo / Secretaria da Cultura do Estado de S. Paulo, 1990.
- ARTIGAS, J. B. Vilanova - *Caminhos da Arquitetura* – S. Paulo, LECH, 1981.
- BANDEIRA, Manuel - *Poesia Completa e Prosa* – vol. único - Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1996 (reimpressão da 4a edição).
- BARBOSA, J. Alexandre - *As Ilusões da Modernidade* - S. Paulo, Perspectiva, 1986.
- BARBOSA, João Alexandre – *João Cabral de Melo Neto* – São Paulo, PubliFolha, 2001
- BELLUZZO, A. M. M. - *O Brasil dos Viajantes - Volumes I (Imaginário do Novo Mundo), II e III (A Construção da Paisagem)* - S. Paulo, F. Odebrechet / Metalivros, 1994.
- BERNARDET, Jean-Claude - *Cinema Brasileiro: propostas para uma História* - Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.
- BERNARDET, Jean-Claude - *Aqui no Centro* – in *São Paulo Centro XXI - Entre História e Projeto* - S. Paulo, Associação Viva o Centro / FAU/USP / FUPAM / Fundação Banco de Boston, 1994.
- CAMPOS, Haroldo - *A Arte no horizonte do provável* – S. Paulo, Perspectiva, 1977.
- FREYRE, Gilberto – *Casa-Grande & Senzala* – (32a edição), Rio de Janeiro, Record, 1992.
- GOODWIN, P. – *Brazil builds: architecture, new and old, 1952* – New York, Museum of Modern Art, 1943.
- HOLANDA, S. Buarque – *Visão do Paraíso – os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil* – S. Paulo, Brasiliense, 1992.
- JORGE, Luís Antônio – *O Desenho da Janela* – São Paulo, AnnaBlume, 1995.
- LE CORBUSIER in *Por uma Arquitetura*, S. Paulo, Coleção Estudos da Editora Perspectiva, 1989.
- LE CORBUSIER – *O Modulor – ensaio sobre uma medida harmônica à escala humana aplicável universalmente à arquitetura e à mecânica* – Tradução, prefácio e notas: Marta Sequeira – Lisboa, Orfeu Negro, 2010.
- LE CORBUSIER – *Modulor 2 – 1955 – os utilizadores têm a palavra / continuação do O Modulor de 1948* – Tradução e notas: Marta Sequeira – Lisboa, Orfeu Negro, 2010.
- MELO NETO, J. Cabral – *Obra Completa*, vol. único, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de - *Morfologia das Cidades Brasileiras - Introdução ao estudo histórico da iconografia urbana in Revista USP no. 30*, 1996.
- MUNARI, Bruno. (1981). *Das coisas nascem coisas* (trad. José Manuel de Vasconcelos). Lisboa: Edições 70.
- NAVA, Pedro – *Baú de ossos (Memórias 1)* – S. Paulo, Círculo do Livro, 1983.
- NAVA, Pedro - *Balão Cativo (Memórias 2)* – Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.
- NAVA, Pedro - *Chão de Ferro (Memórias 3)* – Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1976.
- PEDROSA, Mário - *Mundo, Homem, Arte em Crise* - S. Paulo, Perspectiva, 1975.
- PEIRCE, C. S. – *Semiótica e Filosofia* – S. Paulo, Cultrix, 1983.
- PIGNATARI, Décio. (2004). *Semiótica e literatura*. Cotia, SP: Ateliê Editorial.
- REIS FILHO, N. G. – *Quadro da Arquitetura no Brasil* - São Paulo, Perspectiva, 1983.

ROCHA, G., DIEGUES, C., ANDRADE, J. P., HIRSZMAN, L., FARIA Jr, M., SANTOS, N. P., LIMA Jr., W. - Manifesto “Luz & Ação”: de 1963 ... a 1973, Arte em Revista 1, S. Paulo, 1979.

ROCHA, P. A. Mendes – Mendes da Rocha – Introdução de J. M. Montaner e M. I. Villac – Lisboa, Blau, 1996.

ROSA, J. Guimarães – Grande Sertão: Veredas – 20a ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

TELLES, S. Silva – A casa no Atlântico - in Revista AU, no. 60, ano 10, jun/jul 95 – S. Paulo, Ed. PINI.

UFMG

DISCIPLINA TAU 050 – METODOLOGIA DO DESIGN I

BAXTER, M. Projeto de produto: guia prático para o desenvolvimento de novos produtos. 2.ed. rev. São Paulo: Edgard Blucher, 1998. 260 p.

BROWN, T. Design Thinking: Uma metodologia poderosa para decretar o fim das velhas idéias. Campus Elsevier, 2010. 252 p.

FUENTES, R. A prática do design gráfico: Uma metodologia criativa. Edições Rosari, 2a ed., 2009. 144 p. LÖBACH, B. Design industrial: bases para a configuração dos produtos industriais. São Paulo: Edgard Blücher, 2001. 206 p.

MUNARI, B. Das coisas nascem coisas. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 378 p.

MUNARI, B. Design e comunicação visual. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PEÓN, M. L. Sistemas de identidade visual. 2AB Editora, 4a Edição, 2009. 80 p.

PHILLIPS, P. L. Briefing: a gestão do projeto de design. São Paulo: Edgard Blücher, 2008. 183 p.

RIBEIRO, M. Planejamento visual gráfico. 10 ed. atualizada. Brasília: L.G.E., 2008. 498 p. SLACK, N. Administração da produção: edição compacta. São Paulo Atlas 1999. 526 p.

ADG. O Valor do Design. Adg Brasil Associação dos Designers Gráficos / Senac São Paulo, 2004. 224 p. BANN, David. Novo Manual de Produção Gráfica. Porto Alegre: Bookman, 2010. 224 p.

BERGSTRÖM, Bo. Fundamentos da Comunicação Visual. São Paulo: Edições Rosari, 2009. 240 p.

BRINGHURST, Robert. Elementos do estilo tipográfico. Editora Cosac Naify, 3a ed. 2004. 432 p.

FRANÇA, J. L. et al. Manual para normalização de publicações técnico-científicas. 8. ed. rev. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. 258 p.

FONSECA, J. Tipografia e design gráfico: Design e produção gráfica de impressos e livros. Porto Alegre: Bookman, 2008. 280 p.

GOBE, M. A emoção das marcas. Negócio Editora, 2002. 384 p.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. Fundamentos de metodologia científica. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2006 LUPTON, Ellen. Pensar com tipos: um guia para designers, escritores, editores e estudantes. Editora Cosac Naify, 2008. 184 p.

TAU 054 – INTRODUÇÃO À OFICINA

DOCZI, György. O Poder dos Limites: Harmonias e Proporções na Natureza, Arte e Arquitetura. Tradução de Maria Helena de Oliveira Tricca e Júlia Bárány Bartolomei. São Paulo: Mercuryo, 1990. 149p.

DONIS, Donis A. Sintaxe da Linguagem Visual. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FILHO, João Gomes. Gestaut do Objeto: Sistema de Leitura Visual da Forma. São Paulo: Escrituras, 2000. OSTROWER, Fayga. Universos da Arte. 2a ed. Rio de Janeiro: Campus, 1989. 358p.

ARNHEIM, Rudolf. Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora. Tradução de Yvonne Terezinha de Faria – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

- BEZERRA, Charles. O Designer Humilde, São Paulo: Edições Rossari, 2008.
- DROSTE, Magdalene. Bauhaus: Bauhaus Archiv 1913-1933 – Germany: Taschen, 1994.
- MOTRO, René. Tensegrity: Structural Systems for the Future. London: Kogan Page Science, 2003. 238p.
- PUGH, Anthony. Polyedra: a Visual Approach. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1976. 118p.
- PUGH, Anthony. An Introduction to Tensegrity. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1976. 121p.
- SÁ, José Ricardo C. C. Edros. São Paulo: Projeto Editores Associados, 1982. 121p.
- STRAUB, Ericson et al. ABC do Rendering – São Paulo: Infolio, 2006.
- WONG, Wucius. Principios de forma e desenho. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

DES 058 – COR, FORMA E COMPOSIÇÃO

- BARROS, Lilian Ried Miller. A cor no processo criativo; um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe. São Paulo: Senac, 2007.
- GUIMARÃES, Luciano. A cor como informação; a construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores. São Paulo: Annablume, 2000.
- WONG, Wucius. Fundamentos del diseño bi y tridimensional. Barcelona: Gustavo Gilli, 1981.
- ARHEIN, Rudolf. Arte e percepção visual. São Paulo: Edusp, 1980
- DAY, R. H. Psicologia da percepção. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1979.
- FARINA, Modesto. Psicodinâmica das cores. São Paulo: Edgard Blucher, 2006.
- GUILLAUME, Paul. Psicologia da forma. São Paulo: Nacional, 1966.
- GOMES FILHO, João. Gestalt do objeto; sistema de leitura visual da forma. São Paulo: Escrituras, 2000.
- KÖHLER, Wolfgang. Psicologia da Gestalt. Belo Horizonte: Itatiaia, 1968.
- RIBEIRO, Milton. Cor e Luz. In: _____. Planejamento visual gráfico. Brasília: Linha Gráfica, 1998. p. 191-201.
- TORNQUIST, Jorrit. Color y luz; teoría y práctica. Barcelona: Gustavo Gilli, 2008.

TAU 057 – METODOLOGIA DO DESIGN II

- BAXTER, M. Projeto de produto: guia prático para o desenvolvimento de novos produtos. 2.ed. rev. São Paulo: Edgard Blucher, 1998. 260 p.
- BROWN, T. Design Thinking: Uma metodologia poderosa para decretar o fim das velhas idéias. Campus Elsevier, 2010. 252 p.
- CHENG, L. C. QFD planejamento da qualidade. Belo Horizonte: UFMG, EE/F.C.O., c.1995 261p.
- CSILLAG, J. M. Análise do valor: metodologia do valor. 4. ed. São Paulo: Atlas, 1995. 370 p.
- FUENTES, R. A prática do design gráfico: Uma metodologia criativa. Edições Rosari, 2a ed., 2009. 144 p.
- LÖBACH, B. Design industrial: bases para a configuração dos produtos industriais. São Paulo: Edgard Blücher, 2001. 206 p.
- MUNARI, B. Das coisas nascem coisas. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 378 p.
- MUNARI, B. Design e comunicação visual. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PEÓN, M. L. Sistemas de identidade visual. 2AB Editora, 4a Edição, 2009. 80 p.

- PHILLIPS, P. L. Briefing: a gestão do projeto de design. São Paulo: Edgard Blücher, 2008. 183 p.
- RIBEIRO, M. Planejamento visual gráfico. 10 ed. atualizada. Brasília: L.G.E., 2008. 498 p.
- SLACK, N. Administração da produção: edição compacta. São Paulo Atlas 1999. 526 p.
- VARGAS, R. V. Análise de valor agregado (EVA) em projetos. Rio de Janeiro: Brasport, 2002. 99p
- JORDAN, P. W. Designing Pleasurable Products. Taylor & Francis, 2000.
- KUNIAVSKY, M. Observing the user experience: a practitioner's guide to user research. SanFrancisco: Morgan Kaufmann, 2003.
- NORMAN, D. A. O Design do futuro. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2010. 192 p.
- NORMAN, D. A. Emotional design: why we love (or hate) everyday things. NY Basic Books 2004.
- NORMAN, D. A. The design of everyday things. New York: Doubleday, 1990, c1988. 257 p.
- PEREIRA, A. F. Método ELO - sistematização, padronização e registro das informações em design de produto. In: P&D DESIGN, 2006, Curitiba. 7o Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 2006.

TAU 058 – DESIGN II

- DAMAZIO, Vera & ESPOSEL, Júlia. Design & Emoção: sobre a “competência emocional” de produtos e de marcas. In: P&D DESIGN, 2008, São Paulo. 8o Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 2008.
- Design, ergonomia e emoção. Organização Cláudia Mont'Alvão e Vera Damazio. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2008.
- IIDA, Itiro; BARROS, Tiago; SARMET, Maurício. A conexão emocional no design. In: Design e Transversalidade. Organização de Dijon de Moraes e Lia Kruken. Belo Horizonte: Santa Clara: Centro de Estudos Teoria, Cultura e Pesquisa em Design. UEMG, 2008.
- IIDA, Itiro; BARROS, Tiago; SARMET, Maurício. Teste de personalidade de produtos. In: P&D DESIGN, 2008, São Paulo. 8o Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 2008.
- GOMES FILHO, João. Design do objeto: bases conceituais. São Paulo: Escrituras, 2006.
- LÖBACH, Bernd. Design industrial: bases para a configuração dos produtos industriais. São Paulo: Edgard Blücher, 2001. 206 p.
- NIEMEYER, Lucy. Elementos de semiótica aplicados ao design. Rio de Janeiro: 2AB, 2003.
- NIEMEYER, Lucy. Avaliação de barbeadores: uma abordagem atitudinal. In: P&D DESIGN, 2008, São Paulo. 8o Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 2008.
- NORMAN, Donald A. Design emocional: por que adoramos (ou detestamos) os objetos do dia-a-dia. Tradução de Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- ONO, Maristela Mitsuko. Design e cultura: sintonia essencial. 1. ed. Curitiba: Maristela M. Ono, 2006.
- BAXTER, Mike. Projeto de produto: guia prático para o desenvolvimento de novos produtos. 2.ed. rev. São Paulo: Edgard Blucher, c 1998. x, 260 p.
- LÖBACH, Bernd. Design industrial: bases para a configuração dos produtos industriais. São Paulo: Edgard Blücher, 2001. 206 p.
- KELLEY, T. A Arte da Inovação. Tradução de Maria Claudia Lopes. São Paulo: Futura, 2001.
- MUNARI, Bruno. Das coisas nascem coisas. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 378 p.

UFRJ

BAV 101 METODOLOGIA VISUAL E PERCEPÇÃO VISUAL

ARNHEIM, R.- Arte e Percepção Visual. Pioneira.
 GREGORY, R. L. - Olho e cérebro: psicologia da visão. Zahar.
 DAY, R. H. - Psicologia da Percepção.
 GUILLAUME, P.- Psicologia da Forma. Cia. Ed. Nacional.
 BONSIPE, G. - “Metodologia experimental em DI”
 WONG, W. - Princípios de Forma e Desenho. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
 KANDINSKY, W.- Ponto e Linha sobre o Plano. São Paulo: Martins Fontes Ed. Ltda., 1997.
 GUIMARÃES, - A cor como Informação. AnnaBlume,SP
 DONDIS, D.A. - Sintaxe da Linguagem Visual. Ed. Martins Fontes, S. Paulo, 1999

BAV 104 DESIGN E GÊNESE 1

DROSTE, M.- Bauhaus : 1919-1933. Köln : Taschen, 1990.
 HENDERSON, W. O. A Revolução Industrial . São Paulo : verbo, 1979.
 MAENZ, P. Art déco : 1920-1940. Barcelona : Gustavo Gili, 1974.
 MUNARI, B. Artista e Designer. São Paulo : Martins Fontes, 1979.
 MUNARI, B., 1981, Das Coisas Nascem as Coisas. 1ª ed. São Paulo, Martins Fontes Editora Ltda..
 MUNARI, B., 1981, Design e Comunicação Visual. 1ª ed. São Paulo, Martins Fontes Editora Ltda.
 READ, H.- Art & Industry. London : Faber and Faber, 1966.
 WICK, R.- Pedagogia da Bauhaus. São Paulo : Martins Fontes, 1989.

BAV 114 DESIGN E GÊNESE 2

MUELLER-BROCKMANN,J. A History of Visual Communication. 1971. Verlag Arthur Niggli, Suíça.
 DROSTE, M.- Bauhaus : 1919-1933. Köln : Taschen, 1990.
 MUNARI, B. Artista e Designer. São Paulo : Martins Fontes, 1979.
 MUNARI, B., 1981, Das Coisas Nascem as Coisas. 1ª ed. São Paulo, Martins Fontes Editora Ltda..
 MUNARI, B., 1981, Design e Comunicação Visual. 1ª ed. São Paulo, Martins Fontes Editora Ltda.
 WICK, R.- Pedagogia da Bauhaus. São Paulo : Martins Fontes, 1989.
 AICHER, O., KRAMPEN, M., 1979, Sistemas de Signos en la Comunicacion. Barcelona, Ed. Ggili.

BAF 109 DESENHO 1

Arnheim, R. – Arte e Percepção Visual – Martins Fontes, SP
 Bontle, M. – El Dibujo y la Pratica de Memória – Barcelona, Ed. L.E.D.A.
 Koestles, A. – The Act of Creation
 Loomis, A. - Dibujar es Fácil – Barcelona, Ed. L.E.D.A.
 Munari, B. – Design e Comunicação Visual – Barcelona, Ed Gustavo Gilli

BAF 110 DESENHO 2

- Arnheim, R. – Arte e Percepção Visual – Martins Fontes, SP
- Bontle, M. – El Dibujo y la Pratica de Memória – Barcelona, Ed. L.E.D.A.
- Koestles, A. – The Act of Creation
- Loomis, A. - Dibujar es Fácil – Barcelona, Ed. L.E.D.A.
- Munari, B. – Design e Comunicação Visual – Barcelona, Ed Gustavo Gilli

UFSC

DESENHO DE OBSERVAÇÃO

- EDWARD, Betty. Desenhando com o lado direito do cérebro. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- HALAWHEEL, Philip. À mão livre. São Paulo : Melhoramentos, 1994. KANDINSKY, Wassily. Ponto, linha, plano. São Paulo: Martins Fontes, 1997
- METZGER, Phil. A perspectiva sem dificuldade. Taschen, 1997.

TEORIA DA COR

- FARINA, Modesto. Psicodinâmica das cores em comunicação. São Paulo: Edgard Blücher, 1990.
- GUIMARÃES, Luciano. A cor como Informação: a Construção Biofísica, Linguística e Cultural da Simbologia das Cores. São Paulo: Annablume, 2000.
- PEDROSA, Israel. Da cor à cor inexistente. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.
- TAUSZ, Bruno. A linguagem das cores. Rio de Janeiro: Edições MG, 1976.
- TISKI-FRANCKOWIAK, Irene. Homem, comunicação e cor. São Paulo: Ícone, 1997.

METODOLOGIA DE PROJETO

- BAXTER, Mike. Projeto de Produto. São Paulo: Edgard Blucher, 1998. BERNSEN, Jens. Defina primeiro o problema. SENAI/LBDI, Florianópolis, 1995.
- FUENTES, Rodolfo. A prática do design gráfico. Uma metodologia criativa. São Paulo: Edições Rosari, 2006.
- MADUREIRA, Omar M. Metodologia do Projeto: planejamento, execução e gerenciamento. São Paulo: Ed. Edgar Blucher, 2010.
- MUNARI, Bruno. Design e comunicação visual: contribuição para uma metodologia didática. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- PHILLIPS, Peter L. Briefing: A gestão do projeto de design. São Paulo: Ed. Edgar Blucher, 2008.

TEORIA DA FORMA E COMPOSIÇÃO

- GOMES Filho, João. Gestat do Objeto Visual. São Paulo: Escrituras, 2000.
- WONG, Wucius. Princípios de Forma e Desenho. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

DOCZI, György. O Poder dos Limites. São Paulo: Mecuryo, 1990.

ARNHEIM, Arte e percepção Visual – Uma psicologia a Visão criadora. São Paulo: Ed. Pioneira, 1986.

GOMES, LUIZ VIDAL. Desenhando: um panorama dos sistemas gráficos. UFSM, Santa Maria, 1998.

MUNARI, BRUNO. Design e Comunicação Visual. São Paulo: Ed. Martin Fontes, São Paulo. 1989QUARANTE, DANIELLE. Éléments de design industriel. Maloine S.A. Ed. Paris, 1984.

WONG, WUCIUS. Princípios da forma e do desenho. São Paulo, Martin Fontes, 1998.

UFPR

OD315 METODOLOGIA VISUAL 1

DONDIS, D. A sintaxe da imagem. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1991.

LEBORG, C. Gramática visual. São Paulo: Gustavo Gilli, 2015.

LUPTON, E.; PHILLIPS, J. C. Novos fundamentos do design. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ARNHEIM, R. Arte e Percepção Visual. São Paulo: USP, 1980.

DABNER, D. et al. Graphic Design School. London: Thames & Hudson, 2017. 6a ed. FILHO, J. G. Gestalt do Objeto. São Paulo: Escrituras Editora, 2004. 6a ed.

KANDINSKY, W. Ponto e linha sobre o plano. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MUNARI, B. Das coisas nascem coisas. São Paulo, Martins Fontes, 2008.

VILLAS-BOAS, A. Princípios de organização visual. Rio de Janeiro: Editora 2AB, 2000. WONG, W. Princípios de forma e desenho. São Paulo: Martins Fontes, 2010. 2a ed.

OD315 METODOLOGIA VISUAL 2

DONDIS, D. A sintaxe da imagem. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1991.

LEBORG, C. Gramática visual. São Paulo: Gustavo Gilli, 2015.

LUPTON, E.; PHILLIPS, J. C. Novos fundamentos do design. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ARNHEIM, R. Arte e Percepção Visual. São Paulo: USP, 1980.

KANDINSKY, W. Ponto e linha sobre o plano. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MUNARI, B. Das coisas nascem coisas. São Paulo, Martins Fontes, 2008.

VILLAS-BOAS, A. Princípios de organização visual. Rio de Janeiro: Editora 2AB, 2000.

WONG, W. Princípios de forma e desenho. São Paulo: Martins Fontes, 2010. 2ª edição.

OD312 LINGUAGEM GRÁFICA

TWYMAN, M. A schema for the study of graphic language. In P. A. Kolers, M. E. Wrolstad and H. Bouma (eds.) Processing of visible language 1. New York, London: Plenum Press pp. 117-150, 1979.

WAARDE, K. The graphic presentation of patient package inserts. In H. J. G. Zwaga, T. Boersema & H. C. M. Hoonhout (Eds.), Visual Information for everyday use: design and research perspectives. London: Taylor & Francis, pp. 75-81. 1999.

BONSIEPE, G. Visual / Verbal Rhetoric. In M. Bierut, J.; Helfand; S. Heller and R. Poynor (eds.) Looking

- Closer 3: Classic writings on graphic design. pp. 167-173. New York: Allworth Press, 1999.
- CANAVACCI, Massimo. Antropologia da comunicação visual. São Paulo: DP&A, 2001.
- DORMER, Peter. Os significados do design moderno. São Paulo: Porto Editora, 1995.
- FARINA, Modesto. Psicodinâmica das cores em comunicação. São Paulo: Edgard Blücher, 1990.
- JOLY, Martine. Introdução à Análise da Imagem. Campinas: Papyrus Editora, 1996.
- KOPP, Rudnei. Design gráfico cambiante. Florianópolis: EDUNISC, 2004.
- SANTAELLA, Lucia. O Que é Semiótica. São Paulo: Editora Brasiliense (Coleção Primeiros Passos), 1995.
- TWYMAN, M. The graphic presentation of language. *Information Design Journal*, 3/1, pp. 2-22. 1982. TWYMAN, M. Using pictorial language: a discussion of the dimensions of the problem. In T. M. Dufty and R. Waller (eds.) *Designing usable texts*. Orlando, Florida: Academic Press, pp. 245-312. 1985.
- VILLAS-BOAS, André. Princípios de Organização Visual. Rio de Janeiro: Editora 2AB, 2000.

OD302 DESENHO DE OBSERVAÇÃO 1

- BARGUE, C. Curso de Desenho. São Paulo: Criativo Editora, 2014.
- NICOLAÏDES, K. The natural way to draw. Boston: Houghton Mifflin Co., 1975. SPEED, H. The practice and science of drawing. New York: Dover Publications, 2012. OLPE, P. Drawing as design process. Switzerland: Braun Publish, 1997.
- ARISTIDES, J. The classical drawing atelier: a contemporary guide to traditional studio practice. New York: Watson-Guption Publications, 2006.
- BRIDGMAN, G. Bridgman's Complete Guide to Drawing from Life. New Delhi: Sterling Publishers, 2009. FOWKES, N. How to draw portraits in charcoal. Culver City, CA: Design Studio Press, 2016.
- GNASS, K. Spirit and force in figure drawing. Los Angeles, CA: Karl Gnass Studios, 2014.
- HUSTON, S. Figure drawing for artists: making every mark count. Beverly, MA: Rockport Publishers, 2016. WOODWARD, R. Gesture drawing – Volume 3. Mapleton, Utah: Ryan Woodward, 2011.
- YAN, H. Henry Yan's Figure Drawing. Salt Lake City: Aardvark Global Publition, 2006.

OD303 DESENHO DE OBSERVAÇÃO 2

- GURNEY, James. Color and Light: A Guide for the Realist Painter. Kansas: Andrews McMeel Publishing, 2010.
- HAZEL, Harrison; TATE, Elizabeth. Manual de Técnicas de Pintura. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.
- REID, Charles. The Natural Way to Paint. New York: Watson-Guption Publications, 2000.
- PARRAMÓN, J. M. The Big Book of Watercolor. New York: Watson-Guption Publications, 1985
- SCHMID, Richard; SWATLAND, Katie. Alla Prima II (Expanded Edition): Everything I know about painting and more. Lancaster: Stove Prairie Press, 2013.
- STABON, Mel. The Figure in Watercolor: Simple, Fast and Focused. New York: Watson-Guption Publications, 2002.
- WHITE, Mary. Painting Portraits and Figures in Watercolor. New York: Watson-Guption Publications, 2011.
- ZBUKVIC, Joseph. Mastering Atmosphere & Mood in Watercolor: The critical ingredients that turn paintings Into art. Nevada: International Artist Publishing, 2002.

c) Análise de Impacto dos autores das disciplinas selecionadas

Lista de bibliografias das disciplinas elencadas para contagem.

A

- ARNHEIM, R. *Arte e Percepção Visual*. São Paulo: USP, 1980.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção Visual*. São Paulo: Enio Matheus Guazzelli, 1989.
- ARNHEIN, Rudolf. *Arte e percepção visual*. São Paulo: Edusp, 1980
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. Tradução de Yvonne Terezinha de Faria – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.
- ARNHEIM, R. *Arte e Percepção Visual*. São Paulo: USP, 1980.
- ARNHEIM, *Arte e percepção Visual – Uma psicologia a Visão criadora*. São Paulo: Ed. Pioneira, 1986.
- ARNHEIN, R. – *Arte e Percepção Visual – Martins Fontes*, SP
- ARNHEIN, R. – *Arte e Percepção Visual – Martins Fontes*, SP
- ARNHEIM, R.- *Arte e Percepção Visual*. Pioneira.
- ALBERS, J. *Interaction of color*. Yale University Press, 1975.
- AICHER, O., KRAMPEN, M., 1979, *Sistemas de Signos en la Comunicacion*. Barcelona, Ed. Ggili.
- AQUINO, Victor (org.) *A USP e a invenção da propaganda. 40 Anos depois*. São Paulo: Fundac, 2002.
- AMARAL, Aracy A. - *Artes Plásticas na Semana de 22 – (5a ed. revista e ampliada)*, S. Paulo, Editora 34, 1998.
- ARGAN, Giulio C. - *El Arte Moderno - 2 vols.*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1975. ARTIGAS, J. B.V. - *Vilanova Artigas – Série Arquitetos Brasileiros – coord. editorial Marcelo Carvalho Ferraz - São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi / Fundação Vilanova Artigas, 1997.*
- ANDRADE, Oswald - *A Marcha das Utopias in Obras Completas*, vol. A *Utopia Antropofágica*, Ed. Globo / Secretaria da Cultura do Estado de S. Paulo, 1990.
- ARTIGAS, J. B. *Vilanova - Caminhos da Arquitetura – S. Paulo, LECH, 1981.*
- ADG. *O Valor do Design*. Adg Brasil Associação dos Designers Gráficos / Senac São Paulo, 2004. 224 p.
- BANN, David. *Novo Manual de Produção Gráfica*. Porto Alegre: Bookman, 2010. 224 p.
- ARISTIDES, J. *The classical drawing atelier: a contemporary guide to traditional studio practice*. New York: Watson-Guption Publications, 2006.

B

- BAXTER, M. *Projeto de produto: guia prático para o desenvolvimento de novos produtos*. 2.ed. rev. São Paulo: Edgard Blucher, 1998. 260 p.
- BAXTER, Mike. *Projeto de produto: guia prático para o desenvolvimento de novos produtos*. 2.ed. rev. São Paulo: Edgard Blucher, c 1998. x, 260 p.
- BAXTER, Mike. *Projeto de Produto*. São Paulo: Edgard Blucher, 1998.
- BAXTER, M. *Projeto de produto: guia prático para o desenvolvimento de novos produtos*. 2.ed. rev. São Paulo: Edgard Blucher, 1998. 260 p.
- BARDI, Lina Bo - *Lina Bo Bardi - S. Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993.*
- BARDI, Lina Bo - *Tempos de Grossura: o design no impasse – coord. editorial Marcelo Suzuki, São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.*
- BARBOSA, J. Alexandre - *As Ilusões da Modernidade - S. Paulo, Perspectiva, 1986.*
- BARBOSA, João Alexandre – *João Cabral de Melo Neto – São Paulo, PubliFolha, 2001*

- BERNARDET, Jean-Claude - Cinema Brasileiro: propostas para uma História - Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.
- BERNARDET, Jean-Claude - Aqui no Centro – in São Paulo Centro XXI - Entre História e Projeto - S. Paulo, Associação Viva o Centro / FAU/USP / FUPAM / Fundação Banco de Boston, 1994.
- BROWN, T. Design Thinking: Uma metodologia poderosa para decretar o fim das velhas idéias. Campus Elsevier, 2010. 252 p.
- BROWN, T. Design Thinking: Uma metodologia poderosa para decretar o fim das velhas idéias. Campus Elsevier, 2010. 252 p.
- BONTLE, M. – El Dibujo y la Pratica de Memória – Barcelona, Ed. L.E.D.A.
- BONTLE, M. – El Dibujo y la Pratica de Memória – Barcelona, Ed. L.E.D.A.
- BONSIEPE, G. - “Metodologia experimental em DI”
- BONSIEPE, G. Visual / Verbal Rhetoric. In M. Bierut, J.; Helfand; S. Heller and R. Poyner (eds.) Looking Closer 3: Classic writings on graphic design. pp. 167-173. New York: Allworth Press, 1999.
- BERSIER, Jean E. La gravure: les procedes, l’histoire. Paris: Berger-Levrault, 1980.
- BRUNNER, Felix. A handbook of graphic reproduction process. Londres, Alec Tiranti, 1972.
- BARBOSA, Ivan Santo et PEREZ, Clotilde. Hiperpublicidade, v. 2. São Paulo: Thomson Learning, 2008.
- BARRETO, Roberto Menna. Criatividade em Propaganda. São Paulo: Summus, 2004.
- BERGSTRÖM, Bo. Fundamentos da Comunicação Visual. São Paulo: Edições Rosari, 2009.
- BOSI, Alfredo - Reflexões sobre a arte - S. Paulo, Ática, 1989.
- BOSI, Ecléa – Memória e Sociedade (lembranças de velhos) – T. A. Queiroz/EDUSP, S. Paulo, 1987.
- BRUAND, Y. - Arquitetura Contemporânea no Brasil - S. Paulo, Perspectiva, 1981.
- BANDEIRA, Manuel - Poesia Completa e Prosa – vol. único - Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1996 (reimpressão da 4a edição).
- BELLUZZO, A. M. M. - O Brasil dos Viajantes - Volumes I (Imaginário do Novo Mundo), II e III (A Construção da Paisagem) - S. Paulo, F. Odebrechet / Metalivros, 1994.
- BERGSTRÖM, Bo. Fundamentos da Comunicação Visual. São Paulo: Edições Rosari, 2009. 240 p.
- BRINGHURST, Robert. Elementos do estilo tipográfico. Editora Cosac Naify, 3a ed. 2004. 432 p.
- BEZERRA, Charles. O Designer Humilde. São Paulo: Edições Rossari, 2008.
- BARROS, Lilian Ried Miller. A cor no processo criativo; um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe. São Paulo: Senac, 2007.
- BRIDGMAN, G. Bridgman’s Complete Guide to Drawing from Life. New Delhi: Sterling Publishers, 2009.
- BARGUE, C. Curso de Desenho. São Paulo: Criativo Editora, 2014.
- BERNSEN, Jens. Defina primeiro o problema. SENAI/LBDI, Florianópolis, 1995.

C

- CAMPOS, Haroldo (organizador) - Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem - S. Paulo, Cultrix, 1986.
- CAMPOS, Haroldo - A Arte no horizonte do provável – S. Paulo, Perspectiva, 1977.
- CÉESAR, Newton. Direção de arte em Propaganda. São Paulo: Futura, 2000.
- CLARK, Sheree et LYONS, Wendy. Great Design using Non-Traditional Materials. Cincinatti, Ohio: North Light Books, 1996.
- CAMARGO, Iberê & CARNEIRO, Mário. Iberê Camargo/Mário Carneiro: Correspondência Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Centro de Arte Hélio Oiticica/Rio Arte, 1999.

- COSTA, Lúcio - Registro de uma vivência - Editora UnB / Empresa das Artes, S. Paulo, 1995.
 CUNHA, Euclides - Os Sertões - Edição Crítica por Walnice Nogueira Galvão - S. Paulo, Brasiliense, 1985.
- CHENG, L. C. QFD planejamento da qualidade. Belo Horizonte: UFMG, EE/F.C.O., c.1995 261p.
- CSILLAG, J. M. Análise do valor: metodologia do valor. 4. ed. São Paulo: Atlas, 1995. 370 p.
- CANAVACCI, Massimo. Antropologia da comunicação visual. São Paulo: DP&A, 2001.

D

- DONDIS, D.A. - Sintaxe da Linguagem Visual. Ed. Martins Fontes, S. Paulo, 1999
- DONDIS, D. A sintaxe da imagem. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1991.
- DONIS, Donis A. Sintaxe da Linguagem Visual. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- DONDIS, D. A sintaxe da imagem. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1991.
- DROSTE, M.- Bauhaus : 1919-1933. Köln : Taschen, 1990.
- DROSTE, M.- Bauhaus : 1919-1933. Köln : Taschen, 1990.
- DROSTE, Magdalene. Bauhaus: Bauhaus Archiv 1913-1933 – Germany: Taschen, 1994.
- DAY, R. H. Psicologia da percepção. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1979.
- DAY, R. H. - Psicologia da Percepção.
- DOCZI, György. O Poder dos Limites. São Paulo: Mercuryo, 1990.
- DOCZI, György. O Poder dos Limites: Harmonias e Proporções na Natureza, Arte e Arquitetura. Tradução de Maria Helena de Oliveira Tricca e Júlia Bárány Bartolomei. São Paulo: Mercuryo, 1990. 149p.
- DERDIK, E. Disegno, desenho, desígnio. São Paulo: Ed. SENAC. 2007.
- DAMAZIO, Vera & ESPOSEL, Júlia. Design & Emoção: sobre a “competência emocional” de produtos e de marcas. In: P&D DESIGN, 2008, São Paulo. 8o Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 2008.
- Design, ergonomia e emoção. Organização Cláudia Mont’Alvão e Vera Damazio. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2008.
- DABNER, D. et al. Graphic Design School. London: Thames & Hudson, 2017. 6a ed.
- DORMER, Peter. Os significados do design moderno. São Paulo: Porto Editora, 1995.
- DASILVA, Orlando. De colecionismo: graphica. Curitiba: SEC, 1990.
- DAWSON, John. Guia completa de grabado e impression: técnicas y materiales. Madrid, H. Blume, 1982.

E

- EDWARD, Betty. Desenhando com o lado direito do cérebro. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

F

- FILHO, J. G. Gestalt do Objeto. São Paulo: Escrituras Editora, 2004. 6a ed.
- FILHO, J. G. Gestalt do objeto; sistema de leitura visual da forma. São Paulo: Escrituras, 2000.
- FILHO, J. G. Design do objeto: bases conceituais. São Paulo: Escrituras, 2006.
- Filho, J. G. Gestat do Objeto Visual. São Paulo: Escrituras, 2000.
- FILHO, João Gomes. Gestat do Objeto: Sistema de Leitura Visual da Forma. São Paulo: Escrituras, 2000.

- FARINA, Modesto. *Psicodinâmica das cores em comunicação*. São Paulo: Edgard Blücher, 1990.
- FARINA, Modesto. *Psicodinâmica das cores*. São Paulo: Edgard Blücher, 2006.
- FARINA, Modesto. *Psicodinâmica das cores em comunicação*. São Paulo: Edgard Blücher, 1990.
- FERRARA, L. D'Aléssio - *Estratégia dos Signos* - São Paulo, Perspectiva/Secretaria de Estado da Cultura, 1981.
- FREYRE, Gilberto – *Casa-Grande & Senzala* – (32a edição), Rio de Janeiro, Record, 1992.
- GOODWIN, P. – *Brazil builds: architecture, new and old, 1952* – New York, Museum of Modern Art, 1943.
- FUENTES, R. *A prática do design gráfico: Uma metodologia criativa*. Edições Rosari, 2a ed., 2009. 144 p.
- FUENTES, R. *A prática do design gráfico: Uma metodologia criativa*. Edições Rosari, 2a ed., 2009. 144 p.
- FUENTES, Rodolfo. *A prática do design gráfico. Uma metodologia criativa*. São Paulo: Edições Rosari, 2006.
- FORTES, Hugo. *Peças gráficas publicitárias não-convencionais: conquistas estéticas da contemporaneidade*. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA-USP, 2000.
- FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra*. São Paulo: Edusp, 1977.
- FRANÇA, J. L. et al. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 8. ed. rev. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. 258 p.
- FONSECA, J. *Tipografia e design gráfico: Design e produção gráfica de impressos e livros*. Porto Alegre: Bookman, 2008. 280 p.
- FOWKES, N. *How to draw portraits in charcoal*. Culver City, CA: Design Studio Press, 2016.

G

- GUIMARÃES, Luciano. *A cor como informação*. São Paulo: Annablume. 2003.
- GUIMARÃES, Luciano. *A cor como informação; a construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores*. São Paulo: Annablume, 2000.
- GUIMARÃES, - *A cor como Informação*. AnnaBlume,SP
- GUIMARÃES, Luciano. *A cor como Informação: a Construção Biofísica, Lingüística e Cultural da Simbologia das Cores*. São Paulo: Annablume, 2000.
- GUILLAUME, Paul. *Psicologia da forma*. São Paulo: Nacional, 1966.
- GUILLAUME, P.- *Psicologia da Forma*. Cia. Ed. Nacional.
- GOMES, LUIZ VIDAL. *Desenhando: um panorama dos sistemas gráficos*. UFSM, Santa Maria, 1998.
- GOBE, M. *A emoção das marcas*. Negócio Editora, 2002. 384 p.
- GURNEY, James. *Color and Light: A Guide for the Realist Painter*. Kansas: Andrews McMeel Publishing, 2010.
- GNASS, K. *Spirit and force in figure drawing*. Los Angeles, CA: Karl Gnass Studios, 2014.
- GREGORY, R. L. - *Olho e cérebro: psicologia da visão*. Zahar.

H

- HOLANDA, S. Buarque - *Raízes do Brasil* – S. Paulo, Cia. Das Letras, 1996.
- HOLANDA, S. Buarque – *Visão do Paraíso – os motivos edênicos no descobrimento e colonização do*
- HIMPE, Tom. *La Publicidad ha muerto. Larga vida a la publicidade!* Barcelon: Blume, 2007. HOLLIS, Richard. *Design Gráfico: uma história concisa*. São Paulo, Martins Fontes, 2000.

- HURLBURT, Allen. Layout: o design da página impressa. São Paulo: Mosaico, 1980.
- HOFMAN, A. Graphic design manual: principles and practices. Sulgen, Niggli Verlag, 1965. Brasil – S. Paulo, Brasiliense, 1992.
- HAZEL, Harrison; TATE, Elizabeth. Manual de Técnicas de Pintura. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.
- HUSTON, S. Figure drawing for artists: making every mark count. Beverly, MA: Rockport Publishers, 2016. WOODWARD, R. Gesture drawing – Volume 3. Mapleton, Utah: Ryan Woodward, 2011.
- HALAWEEL, Philip. À mão livre. São Paulo : Melhoramentos, 1994. KANDINSKY, Wassily. Ponto, linha, plano. São Paulo: Martins Fontes, 1997
- HENDERSON, W. O. A Revolução Industrial . São Paulo : verbo, 1979.

I

- IVINS JR., William M. Imagen impresa y conocimiento: Análisis de la imagen prefotográfica. Barcelona, Gustavo Gili, 1975.
- IIDA, Itiro; BARROS, Tiago; SARMET, Maurício. A conexão emocional no design. In: Design e Transversalidade. Organização de Dijon de Moraes e Lia Kruken. Belo Horizonte: Santa Clara: Centro de Estudos Teoria, Cultura e Pesquisa em Design. UEMG, 2008.
- IIDA, Itiro; BARROS, Tiago; SARMET, Maurício. Teste de personalidade de produtos. In: P&D DESIGN, 2008, São Paulo. 8o Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 2008.

J

- JORDAN, P. W. Designing Pleasurable Products. Taylor & Francis, 2000.
- JAKOBSON, Roman – Linguística e Comunicação – São Paulo, Cultrix, 1989.
- JORGE, Luís Antônio – O Espaço Seco – imaginário e poéticas da arquitetura moderna na América – Tese de Doutorado, FAU/USP, 1999.
- JOLY, Martine. Introdução à Análise da Imagem. Campinas: Papyrus Editora, 1996.
- JORGE, Luís Antônio – O Desenho da Janela – São Paulo, AnnaBlume, 1995.
- JARDIM, Evandro Carlos. Reflexões sobre a prática da gravura em metal. São Paulo: 1989. (Memorial descritivo da tese de doutorado).

K

- KANDINSKY, W. Ponto e linha sobre o plano. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- KANDINSKY, W. Ponto e linha sobre o plano. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- KANDINSKY, W. - Ponto e Linha sobre o Plano. São Paulo: Martins Fontes Ed. Ltda., 1997.
- KOESTLES, A. – The Act of Creation
- KOESTLES, A. – The Act of Creation
- KUNSCH, Margarida Krohling. Relações públicas: história, teorias e estratégias nas organizações contemporâneas
- KUNIAVSKY, M. Observing the user experience: a practitioner's guide to user research. SanFrancisco: Morgan Kaufmann, 2003.
- KELLEY, T. A Arte da Inovação. Tradução de Maria Claudia Lopes. São Paulo: Futura, 2001.
- KÖHLER, Wolfgang. Psicologia da Gestalt. Belo Horizonte: Itatiaia, 1968.
- KOPP, Rudnei. Design gráfico cambiante. Florianópolis: EDUNISC, 2004.

KLEE, Paul. Pedagogical sketchbook; introduction and translation by Sibyl Moholy-Nagy. New York: Frederick A. Praeger, c1953.

L

LÖBACH, Bernd. Design industrial: bases para a configuração dos produtos industriais. São Paulo: Edgard Blücher, 2001. 206 p.

LÖBACH, Bernd. Design industrial: bases para a configuração dos produtos industriais. São Paulo: Edgard Blücher, 2001. 206 p.

LÖBACH, B. Design industrial: bases para a configuração dos produtos industriais. São Paulo: Edgard Blücher, 2001. 206 p.

LÖBACH, B. Design industrial: bases para a configuração dos produtos industriais. São Paulo: Edgard Blücher, 2001. 206 p.

LEBORG, Christian. Visual Grammar. New York: Princeton Architectural Press, 2006.

LEBORG, C. Gramática visual. São Paulo: Gustavo Gilli, 2015.

LEBORG, C. Gramática visual. São Paulo: Gustavo Gilli, 2015.

LUPTON, E.; PHILLIPS, J. C. Novos fundamentos do design. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LUPTON, Ellen. Novos fundamentos do design. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LUPTON, E.; PHILLIPS, J. C. Novos fundamentos do design. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LE CORBUSIER in Por uma Arquitetura, S. Paulo, Coleção Estudos da Editora Perspectiva, 1989.

LE CORBUSIER – Modulor 2 – 1955 – os utilizadores têm a palavra / continuação do O Modulor de 1948 – Tradução e notas: Marta Sequeira – Lisboa, Orfeu Negro, 2010.

LE CORBUSIER – O Modulor – ensaio sobre uma medida harmônica à escala humana aplicável universalmente à arquitectura e à mecânica – Tradução, prefácio e notas: Marta Sequeira – Lisboa, Orfeu Negro, 2010.

LOOMIS, A. - Dibujar es Fácil – Barcelona, Ed. L.E.D.A.

LOOMIS, A. - Dibujar es Fácil – Barcelona, Ed. L.E.D.A.

LÉVIS-STRAUSS, C. - Saudades de São Paulo, S. Paulo, Instituto Moreira Salles / Cia. das Letras, 1996.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. Fundamentos de metodologia científica. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2006
LUPTON, Ellen. Pensar com tipos: um guia para designers, escritores, editores e estudantes. Editora Cosac Naify, 2008. 184 p.

LARAN, Jean. L'estampe. França: Quarto Press e Universitaires de France, 1979.

M

MUNARI, Bruno. Design e comunicação visual. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MUNARI, B. Design e comunicação visual. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MUNARI, BRUNO. Design e Comunicação Visual. São Paulo: Ed. Martin Fontes, São Paulo. 1989

MUNARI, Bruno. Design e comunicação visual: contribuição para uma metodologia didática. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MUNARI, B., 1981, Design e Comunicação Visual. 1ª ed. São Paulo, Martins Fontes Editora Ltda.

MUNARI, B. Design e comunicação visual. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MUNARI, B. – Design e Comunicação Visual – Barcelona, Ed Gustavo Gilli

MUNARI, B., 1981, Design e Comunicação Visual. 1ª ed. São Paulo, Martins Fontes Editora Ltda.

MUNARI, B. – Design e Comunicação Visual – Barcelona, Ed Gustavo Gilli

- MUNARI, Bruno. Das Coisas Nascem Coisas. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- MUNARI, B. Das coisas nascem coisas. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 378 p.
- MUNARI, Bruno. Das coisas nascem coisas. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 378 p.
- MUNARI, B. Das coisas nascem coisas. São Paulo, Martins Fontes, 2008.
- MUNARI, Bruno. (1981). Das coisas nascem coisas (trad. José Manuel de Vasconcelos). Lisboa: Edições 70.
- MUNARI, B., 1981, Das Coisas Nascem as Coisas. 1ª ed. São Paulo, Martins Fontes Editora Ltda..
- MUNARI, B., 1981, Das Coisas Nascem as Coisas. 1ª ed. São Paulo, Martins Fontes Editora Ltda..
- MUNARI, B. Das coisas nascem coisas. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 378 p.
- MUNARI, B. Das coisas nascem coisas. São Paulo, Martins Fontes, 2008.
- MUNARI, B. Artista e Designer. São Paulo : Martins Fontes, 1979.
- MUNARI, B. Artista e Designer. São Paulo : Martins Fontes, 1979.
- MAENZ, P. Art déco : 1920-1940. Barcelona : Gustavo Gili, 1974.
- MUELLER-BROCKMANN, J. A History of Visual Communication. 1971. Verlag Arthur Niggli, Suíça.
- MADUREIRA, Omar M. Metodologia do Projeto: planejamento, execução e gerenciamento. São Paulo: Ed. Edgar Blucher, 2010.
- MACAMBIRA, Yvoty. Evandro Carlos Jardim. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial, 1998. MARTINS, Itajahy. Gravura: arte e técnica. São Paulo: Laserprint: Fundação Nestlé de Cultura, 1987.
- MELO NETO, J. Cabral – Obra Completa, vol. único, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994. MENESES, Ulpiano T. Bezerra de - Morfologia das Cidades Brasileiras - Introdução ao estudo histórico da iconografia urbana in Revista USP no. 30, 1996.
- MELO, Chico Homem de. O design gráfico brasileiro: anos 60. São Paulo, Cosac & Naify, 2006
- MOTRO, René. Tensegrity: Structural Systems for the Future. London: Kogan Page Science, 2003. 238p.
- METZGER, Phil. A perspectiva sem dificuldade. Taschen, 1997.
- N**
- NORMAN, Donald A. Design emocional: por que adoramos (ou detestamos) os objetos do dia-a-dia. Tradução de Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- NORMAN, D. A. O Design do futuro. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2010. 192 p.
- NORMAN, D. A. Emotional design: why we love (or hate) everyday things. NY Basic Books 2004.
- NORMAN, D. A. The design of everyday things. New York: Doubleday, 1990, c1988. 257 p.
- NAVA, Pedro – Baú de ossos (Memórias 1) – S. Paulo, Círculo do Livro, 1983.
- NAVA, Pedro - Balão Cativo (Memórias 2) – Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.
- NAVA, Pedro - Chão de Ferro (Memórias 3) – Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1976.
- NIEMEYER, Lucy. Elementos de semiótica aplicados ao design. Rio de Janeiro: 2AB, 2003.
- NIEMEYER, Lucy. Avaliação de barbeadores: uma abordagem atitudinal. In: P&D DESIGN, 2008, São Paulo. 8o Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 2008.
- NASSAR, Paulo. Tudo é comunicação. São Paulo: Lazuli, 2006
- NICOLAÏDES, K. The natural way to draw. Boston: Houghton Mifflin Co., 1975. SPEED, H. The practice and science of drawing. New York: Dover Publications, 2012. OLPE, P. Drawing as design process. Switzerland: Braun Publish, 1997.

O

OSTROWER, Fayga. Universos da Arte. 2a ed. Rio de Janeiro: Campus, 1989. 358p.

ONO, Maristela Mitsuko. Design e cultura: sintonia essencial. 1. ed. Curitiba: Maristela M. Ono, 2006.

P

PHILLIPS, Peter L. Briefing: A gestão do projeto de design. São Paulo: Ed. Edgar Blucher, 2008.

PHILLIPS, P. L. Briefing: a gestão do projeto de design. São Paulo: Edgard Blücher, 2008. P. 183

PHILLIPS, P. L. Briefing: a gestão do projeto de design. São Paulo: Edgard Blücher, 2008. 183 p.

PEÓN, M. L. Sistemas de identidade visual. 2AB Editora, 4a Edição, 2009. 80 p.

PEÓN, M. L. Sistemas de identidade visual. 2AB Editora, 4a Edição, 2009. 80 p.

PUGH, Anthony. Polyedra: a Visual Approach. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1976. 118p.

PUGH, Anthony. An Introduction to Tensegrity. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1976. 121p.

PEIRCE, C. S. – Semiótica e Filosofia – S. Paulo, Cultrix, 1983.

PIGNATARI, Décio. (2004). Semiótica e literatura. Cotia, SP: Ateliê Editorial.

PLAZA, J. - Tradução Intersemiótica – S. Paulo, Perspectiva, 1987.

PRADO, Paulo – Retrato do Brasil (ensaio sobre a tristeza brasileira) - São Paulo, Cia. Das Letras, 1997.

PEREIRA, A. F. Método ELO - sistematização, padronização e registro das informações em design de produto. In: P&D DESIGN, 2006, Curitiba. 7o Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 2006.

PARRAMÓN, J. M. The Big Book of Watercolor. New York: Watson-Guption Publications, 1985

PEDROSA, Mário - Mundo, Homem, Arte em Crise - S. Paulo, Perspectiva, 1975.

PEDROSA, Israel. Da cor à cor inexistente. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

Q

QUARANTE, DANIELLE. Éléments de design industriel. Maloine S.A. Ed. Paris, 1984.

R

RIBEIRO, M. Planejamento visual gráfico. 10 ed. atualizada. Brasília: L.G.E., 2008. 498 p.

RIBEIRO, M. Planejamento visual gráfico. 10 ed. atualizada. Brasília: L.G.E., 2008. 498 p.

RIBEIRO, Milton. Cor e Luz. In: _____. Planejamento visual gráfico. Brasília: Linha Gráfica, 1998. p. 191-201.

ROCHA, Glauber – Uma Estética da Fome – Revista Civilização Brasileira, ano I, no. 3, Julho, 1965.

ROCHA, G., DIEGUES, C., ANDRADE, J. P., HIRSZMAN, L., FARIA Jr, M., SANTOS, N. P., LIMA Jr., W. - Manifesto “Luz & Ação”: de 1963 ... a 1973, Arte em Revista 1, S. Paulo, 1979.

ROSA, J. Guimarães – Grande Sertão: Veredas – 20a ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

ROSA, J. Guimarães - Literatura e Vida - Um diálogo de Günter W. Lorenz com João Guimarães Rosa (entrevista) - Arte em Revista, no. 2, mai/ago de 79.

RISÉRIO Antonio, Avant-Garde na Bahia – S. Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.

ROUANET, S. P. – Mal-estar na modernidade – S. Paulo, Cia. Das Letras, 1993.

- REIS FILHO, N. G. – Quadro da Arquitetura no Brasil - São Paulo, Perspectiva, 1983.
- ROCHA, P. A. Mendes – Mendes da Rocha – Introdução de J. M. Montaner e M. I. Villac – Lisboa, Blau, 1996.
- REID, Charles. The Natural Way to Paint. New York: Watson-Guptill Publications, 2000.
- READ, H.- Art & Industry. London : Faber and Faber, 1966.
- RIBEIRO, Júlio et. al. Tudo o que você gostaria de saber sobre propaganda e ninguém teve paciência para explicar. São Paulo, Atlas, 1985

S

- SLACK, N. Administração da produção: edição compacta. São Paulo Atlas 1999. 526 p.
- SLACK, N. Administração da produção: edição compacta. São Paulo Atlas 1999. 526 p.
- SANTAELLA, Lucia. O Que é Semiótica. São Paulo: Editora Brasiliense (Coleção Primeiros Passos), 1995.
- SANTAELLA, Lucia e NÖTH, Winfried. Estratégias Semióticas da Publicidade. São Paulo: Cengage Learning, 2010.
- SARAIVA, Roberta. (org.). Saul Steinberg: as aventuras da linha. São Paulo: Instituto Moreira Salles
- SARAIVA, Maria Teresa Kerr. Imagens da cidade – Estação da Luz. São Paulo, 1998. (Dissertação de mestrado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo.
- SAMARA, Timothy. Drawing for graphic design. Beverly: Rockport, 2012.
- SANT'ANNA, ARMANDO. Propaganda: teoria, técnica e prática. São Paulo, WILLIAMS, Nancy. Paperwork. London, Phaidon, 1994. Pioneira:Thomson Learning, 2001.
- SCHMID, Richard; SWATLAND, Katie. Alla Prima II (Expanded Edition): Everything I know about painting and more. Lancaster: Stove Prairie Press, 2013.
- STABON, Mel. The Figure in Watercolor: Simple, Fast and Focused. New York: Watson-Guptill Publications, 2002.
- SÁ, José Ricardo C. C. Edros. São Paulo: Projeto Editores Associados,1982. 121p. STRAUB, Ericson et all. ABC do Rendering – São Paulo: Infolio, 2006.

T

- TWIMAN. Litography 1800-1850. Londres: Oxford University, 1970.
- TWYMAN, M. The graphic presentation of language. Information Design Journal, 3/1, pp. 2-22. 1982.
- TWYMAN, M. Using pictorial language: a discussion of the dimensions of the problem. In T. M. Dufty and R. Waller (eds.) Designing usable texts. Orlando, Florida: Academic Press, pp. 245-312. 1985.
- TWYMAN, M. A schema for the study of graphic language. In P. A. Kolers, M. E. Wrolstad and H. Bouma (eds.) Processing of visible language I. New York, London: Plenum Press pp. 117-150, 1979.
- TELLES, S. Silva – A casa no Atlântico - in Revista AU, no. 60, ano 10, jun/jul 95 – S. Paulo, Ed. PINI.
- TAUSZ, Bruno. A linguagem das cores. Rio de Janeiro: Edições MG, 1976.
- TISKI-FRANCKOWIAK, Irene. Homem, comunicação e cor. São Paulo: Ícone, 1997.
- TORNQUIST, Jorrit. Color y luz; teoría y práctica. Barcelona: Gustavo Gilli, 2008.

V

- VILLAS-BOAS, A. Princípios de organização visual. Rio de Janeiro: Editora 2AB, 2000.
- VILLAS-BOAS, A. Princípios de organização visual. Rio de Janeiro: Editora 2AB, 2000.

VILLAS-BOAS, André. Princípios de Organização Visual. Rio de Janeiro: Editora 2AB, 2000.

VALÉRY, Paul - Variedades - S. Paulo, Iluminuras, 1991.

VARGAS, R. V. Análise de valor agregado (EVA) em projetos. Rio de Janeiro: Brasport, 2002. 99p

X

XAVIER, Alberto (organizador) – Depoimento de uma geração – S. Paulo, ABEA/Fund. Vilanova Artigas/PINI, 1987.

W

WONG, Wucius. Fundamentos del diseño bi y tridimensional. Barcelona: Gustavo Gilli, 1981.

WONG, Wucius. Principios de forma e desenho. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

WONG, W. Princípios de forma e desenho. São Paulo: Martins Fontes, 2010. 2ª edição.

WONG, Wucius. Princípios de Forma e Desenho. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

WONG, W. Princípios de forma e desenho. São Paulo: Martins Fontes, 2010. 2a ed.

WONG, WUCIUS. Princípios da forma e do desenho. São Paulo, Martin Fontes, 1998.

WONG, W. - Princípios de Forma e Desenho. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

WAARDE, K. The graphic presentation of patient package inserts. In H. J. G. Zwaga, T. Boersema & H. C. M. Hoonhout (Eds.), Visual Information for everyday use: design and research perspectives. London: Taylor & Francis, pp. 75-81. 1999.

WHITE, Mary. Painting Portraits and Figures in Watercolor. New York: Watson-Guption Publications, 2011.

WICK, R.- Pedagogia da Bauhaus. São Paulo : Martins Fontes, 1989.

WICK, R.- Pedagogia da Bauhaus. São Paulo : Martins Fontes, 1989.

Y

YAN, H. Henry Yan's Figure Drawing. Salt Lake City: Aardvark Global Publition, 2006.

Z

ZBUKVIC, Joseph. Mastering Atmosphere & Mood in Watercolor: The critical ingredients that turn paintings Into art. Nevada: International Artist Publishing, 2002

d) Resultado dos autores e obras mais citados ementas de disciplinas das 5 universidades elencadas

A tabela abaixo (figura 13) mostra os autores mais repeditos na bibliografia das ementas das disciplinas selecionadas. Foram listados os autores que obtiveram 3 ou mais citações.

TABELA 4 - AUTORES MAIS REPEDIDOS NA BIBLIOGRAFIA DAS EMENTAS DAS DISCIPLINAS SELECIONADAS.

Nº de Citações	Autor	Obra mais citada dentre as obras citadas nos 23 periódicos nacionais
20	MUNARI, B.	MUNARI, B. Das coisas nascem coisas. São Paulo, Martins Fontes, 2008. MUNARI, B. Design e comunicação visual. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
9	ARNHEIN, R.	ARNHEIM, R. Arte e Percepção Visual. São Paulo: USP, 1980.
7	WONG, W.	WONG, W. Princípios de forma e desenho. São Paulo: Martins Fontes, 2010. 2ª edição.
5	FILHO, J. G.	FILHO, J. G. Gestalt do Objeto. São Paulo: Escrituras Editora, 2004. 6a ed.
4	NORMAN, D. A.	NORMAN, D. A. Design emocional: por que adoramos (ou detestamos) os objetos do dia-a-dia. Tradução de Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
4	LÖBACH, Bernd.	LÖBACH, Bernd. Design industrial: bases para a configuração dos produtos industriais. São Paulo: Edgard Blücher, 2001. 206 p.
4	GUIMARÃES. Luciano	GUIMARÃES. L. A cor como informação; a construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores. São Paulo: Annablume, 2000.
4	TWYMAN, M.	TWYMAN. Lithography 1800-1850. Londres: Oxford University, 1970. TWYMAN, M. The graphic presentation of language. Information Design Journal, 3/1, pp. 2-22. 1982. TWYMAN, M. Using pictorial language: a discussion of the dimensions of the problem. In T. M. Dufty and R. Waller (eds.) Designing usable texts. Orlando, Florida: Academic Press, pp. 245-312. 1985. TWYMAN, M. A schema for the study of graphic language. In P. A. Kolers, M. E. Wrolstad and H.
4	DONDIS, D.A	DONDIS, D.A. Sintaxe da Linguagem Visual. Ed. Martins Fontes, S. Paulo, 1999
4	BAXTER, M.	BAXTER, Mike. Projeto de Produto. São Paulo: Edgard Blucher, 1998.
3	VILLAS-BOAS, A.	VILLAS-BOAS, A. Princípios de organização visual. Rio de Janeiro: Editora 2AB, 2000

3	PHILLIPS, P. L.	PHILLIPS, P. L. Briefing: A gestão do projeto de design. São Paulo: Ed. Edgar Blucher, 2008.
3	RIBEIRO, M.	RIBEIRO, M. Planejamento visual gráfico. 10 ed. atualizada. Brasília: L.G.E., 2008. 498 p.
3	LEBORG, C.	LEBORG, C. Gramática visual. São Paulo: Gustavo Gilli, 2015.
3	KANDINSKY, W.	KANDINSKY, W. Ponto e linha sobre o plano. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
3	FARINA, Modesto	FARINA, Modesto. Psicodinâmica das cores. São Paulo: Edgard Blucher, 2006.
3	FARINA, Modesto.	FARINA, Modesto. Psicodinâmica das cores. São Paulo: Edgard Blucher, 2006.
3	DROSTE, M.	DROSTE, M. Bauhaus : 1919-1933. Köln : Taschen, 1990.

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

9.1.3 Indicação de Especialistas

a) Resultado do formulário enviado aos especialistas para consulta

FIGURA 101. REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 1.

Indicação de autores: Linguagem/metodologia Visual

De início, agradeço o seu tempo e participação. Este questionário é parte de uma pesquisa de mestrado intitulada "Formalismo e Design gráfico", desenvolvida por Estêvão Chromiec, sob a orientação de Marcos Beccari, para o Programa de Pós-Graduação em Design da UFPR, na Linha de pesquisa de Design de Sistemas de Informação, com previsão de defesa para Fevereiro de 2020.

Em uma etapa da pesquisa revisarei influentes autores contemporâneos do design gráfico que abordam o assunto da percepção visual. Estou rastreando autores a partir de periódicos, ementas de disciplinas e consulta com docentes que tratam de linguagem e metodologia visual em suas aulas. Sua participação me ajudará a selecionar os autores e obras mais relevantes no campo para, em seguida, analisar se existem neles características formalistas. Como resultado da pesquisa abordarei, sob o viés da crítica pós-estruturalista, o que implica a existência de características formalistas nesses autores, caso confirmadas. Em contrapartida à sua participação, enviarei uma cópia impressa da pesquisa (quando concluída), onde seu nome será mencionado nos agradecimentos e nas referências bibliográficas.

Seu nome completo: *

Ricardo Martins

Seu grau de formação e experiência docente em disciplinas de linguagem e metodologia visual. *

Professor de Design Gráfico na UFPR de 2008 a 2019. Professor de Metodologia Visual na UFPR de 2008 a 2017. Mestre em Design da Informação.

FIGURA 101 (CONTINUAÇÃO) REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 1.

Em sua opinião, dentre os autores que abordam teorias de percepção visual no design gráfico contemporâneo, de 1970 a 2018, qual são os(as) três autores(as) mais relevantes?

1. Nome e obra mais relevante: *

Colin Ware (2008). Visual Thinking for Design.

2. Nome e obra mais relevante: *

Ann Marie Seward Barry (1997) Visual Inteligence.

3. Nome e obra mais relevante: *

Donald Hoffman (1998) Visual Intelligence – How we create what we see
Vicki Bruce & Patrick Green (1990) Visual Perception. Physiology, Psychology and Ecology.

This content is neither created nor endorsed by Google.

Google Forms

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA 102. REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 2.

Indicação de autores: Linguagem/metodologia Visual

De início, agradeço o seu tempo e participação. Este questionário é parte de uma pesquisa de mestrado intitulada "Formalismo e Design gráfico", desenvolvida por Estêvão Chromiec, sob a orientação de Marcos Beccari, para o Programa de Pós-Graduação em Design da UFPR, na Linha de pesquisa de Design de Sistemas de Informação, com previsão de defesa para Fevereiro de 2020.

Em uma etapa da pesquisa revisarei influentes autores contemporâneos do design gráfico que abordam o assunto da percepção visual. Estou rastreando autores a partir de periódicos, ementas de disciplinas e consulta com docentes que tratam de linguagem e metodologia visual em suas aulas. Sua participação me ajudará a selecionar os autores e obras mais relevantes no campo para, em seguida, analisar se existem neles características formalistas. Como resultado da pesquisa abordarei, sob o viés da crítica pós-estruturalista, o que implica a existência de características formalistas nesses autores, caso confirmadas. Em contrapartida à sua participação, enviarei uma cópia impressa da pesquisa (quando concluída), onde seu nome será mencionado nos agradecimentos e nas referências bibliográficas.

Seu nome completo: *

Milton Koji Nakata

Seu grau de formação e experiência docente em disciplinas de linguagem e metodologia visual. *

Professor Doutor, 33 anos envolvidos com estas disciplinas.

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA 102 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 2.

Em sua opinião, dentre os autores que abordam teorias de percepção visual no design gráfico contemporâneo, de 1970 a 2018, qual são os(as) três autores(as) mais relevantes?

1. Nome e obra mais relevante: *

Rudolf Arnheim - Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora

2. Nome e obra mais relevante: *

Donis A. Dondis - Sintaxe da Linguagem Visual

3. Nome e obra mais relevante: *

Betty Edwards - Desenhando com o lado direito do cérebro

This content is neither created nor endorsed by Google.

Google Forms

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA 103. REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 3.

Indicação de autores: Linguagem/metodologia Visual

De início, agradeço o seu tempo e participação. Este questionário é parte de uma pesquisa de mestrado intitulada "Formalismo e Design gráfico", desenvolvida por Estêvão Chromiec, sob a orientação de Marcos Beccari, para o Programa de Pós-Graduação em Design da UFPR, na Linha de pesquisa de Design de Sistemas de Informação, com previsão de defesa para Fevereiro de 2020.

Em uma etapa da pesquisa revisarei influentes autores contemporâneos do design gráfico que abordam o assunto da percepção visual. Estou rastreando autores a partir de periódicos, ementas de disciplinas e consulta com docentes que tratam de linguagem e metodologia visual em suas aulas. Sua participação me ajudará a selecionar os autores e obras mais relevantes no campo para, em seguida, analisar se existem neles características formalistas. Como resultado da pesquisa abordarei, sob o viés da crítica pós-estruturalista, o que implica a existência de características formalistas nesses autores, caso confirmadas. Em contrapartida à sua participação, enviarei uma cópia impressa da pesquisa (quando concluída), onde seu nome será mencionado nos agradecimentos e nas referências bibliográficas.

Seu nome completo: *

Sara Miriam Goldchmit

Seu grau de formação e experiência docente em disciplinas de linguagem e metodologia visual. *

Doutorado. 10 anos de experiência docente em disciplinas de linguagem visual e projeto visual em cursos de Design e Arquitetura. Professora do Instituto Europeu de Design entre 2009 e 2014 e na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP desde 2012 até o presente.

FIGURA103 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 3.

Em sua opinião, dentre os autores que abordam teorias de percepção visual no design gráfico contemporâneo, de 1970 a 2018, qual são os(as) três autores(as) mais relevantes?

1. Nome e obra mais relevante: *

Donis A. Dondis. Sintaxe da Linguagem Visual.

2. Nome e obra mais relevante: *

Ellen Lupton. Novos Fundamentos do Design.

3. Nome e obra mais relevante: *

Christian Leborg. Visual Grammar.

This content is neither created nor endorsed by Google.

Google Forms

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

9.1.4 Resultado final das três frentes

- a) Autor mais citado nas referências dos 23 artigos dos periódicos nacionais qualificados

TABELA 5 - AUTOR MAIS CITADO NAS REFERÊNCIAS DOS 23 ARTIGOS DOS PERIÓDICOS NACIONAIS QUALIFICADOS.

Nº de Citações	Autor	
10	TWYMAN, M. L.	TWYMAN, M. 1979. A schema for the study of graphic language. In: Paul A. Kolars, Merald E. Wrolstad; Herman Bouma (Ed.). Processing of visible language. Nova York & Londres: Plenum Press.

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

- b) Autores mais citados nas ementas de disciplinas das 5 universidades elencadas

Como as características formalistas do autor ARNHEIN, R. já foram indicadas por Lupton e Miller (2011) e abordadas na fundamentação teórica dessa dissertação, esse autor foi eliminado dando lugar ao próximo autor mais citado na lista.

TABELA 6 - AUTORES MAIS CITADOS NAS EMENTAS DE DISCIPLINAS DAS 5 UNIVERSIDADES ELENCADAS.

Nº de Citações	Autor	
20	MUNARI, B.	MUNARI, B. Das coisas nascem coisas. São Paulo, Martins Fontes, 2008. MUNARI, B. Design e comunicação visual. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
9	ARNHEIN, R.	ARNHEIM, R. Arte e Percepção Visual. São Paulo: USP, 1980.
7	WONG, W.	WONG, W. Princípios de forma e desenho. São Paulo: Martins Fontes, 2010. 2ª edição.
5	FILHO, J. G.	FILHO, J. G. Gestalt do Objeto. São Paulo: Escrituras Editora, 2004. 6ª ed.
4	NORMAN, D. A.	NORMAN, D. A. Design emocional: por que adoramos (ou detestamos) os objetos do dia-a-dia. Tradução de Ana Deiró. Rio

		de Janeiro: Rocco, 2008.
4	LÖBACH, Bernd.	LÖBACH, Bernd. Design industrial: bases para a configuração dos produtos industriais. São Paulo: Edgard Blücher, 2001. 206 p.
4	GUIMARÃES. Luciano	GUIMARÃES. L. A cor como informação; a construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores. São Paulo: Annablume, 2000.
4	TWYMAN, M.	TWYMAN. Litography 1800-1850. Londres: Oxford University, 1970. TWYMAN, M. The graphic presentation of language. Information Design Journal, 3/1, pp. 2-22. 1982. TWYMAN, M. Using pictorial language: a discussion of the dimensions of the problem. In T. M. Dufty and R. Waller (eds.) Designing usable texts. Orlando, Florida: Academic Press, pp. 245-312. 1985. TWYMAN, M. A schema for the study of graphic language. In P. A. Kolers, M. E. Wrolstad and H.
4	DONDIS, D.A	DONDIS, D.A. Sintaxe da Linguagem Visual. Ed. Martins Fontes, S. Paulo, 1999
4	BAXTER, M.	BAXTER, Mike. Projeto de Produto. São Paulo: Edgard Blucher, 1998.
3	VILLAS-BOAS, A.	VILLAS-BOAS, A. Princípios de organização visual. Rio de Janeiro: Editora 2AB, 2000
3	PHILLIPS, P. L.	PHILLIPS, P. L. Briefing: A gestão do projeto de design. São Paulo: Ed. Edgar Blucher, 2008.
3	RIBEIRO, M.	RIBEIRO, M. Planejamento visual gráfico. 10 ed. atualizada. Brasília: L.G.E., 2008. 498 p.
3	LEBORG, C.	LEBORG, C. Gramática visual. São Paulo: Gustavo Gilli, 2015.

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

c) Indicação de Especialistas

Como as características formalistas do autor Arnheim, R. e Donis A. Dondis já foram indicadas por Lupton e Miller (2011) e Beccari *et al* (2017) e, abordadas na fundamentação

teórica dessa dissertação, esses autores foram eliminados dando lugar ao próximo autor em ordem de relevância, 1º, 2º e 3º.

TABELA 7 - AUTORES MAIS CITADOS POR INDICAÇÃO DE ESPECIALISTAS.

Nº de Citações	Nível de relevância	Autor	
2	1º, 2º	DONIS, A. D.	Sintaxe da Linguagem Visual (1973).
1	1º	ARNHEIM, R.	Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora (1954).
1	1º	WARE, C.	Visual Thinking for Design (2008)
1	2º	LUPTON, E.	Novos Fundamentos do Design (2018).
1	2º	BARRY, A. N. S.	Visual Intelligence (1997).
1	3º	HOFFMAN, D.	Visual Intelligence – How we create what we see (1998).
1	3º	LEBORG, C.	Visual Grammar (2006).
1	3º	BRUCE, V; GREEN, P.	Visual Perception. Physiology, Psychology and Ecology (1990).
1	3º	EDWARDS, B.	Desenhando com o lado direito do cérebro (1979).

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

d) Síntese

O autor mais citado nas referências dos 23 artigos dos periódicos nacionais foi: TWYMAN, M. *A schema for the study of graphic language* (1979). O autor mais citado nas ementas de disciplinas das 5 universidades elencada foi: MUNARI, B. *Das coisas nascem coisas*. São Paulo, Martins Fontes, 2008 (9 aparições). O autor mais citado foi Bruno Munari. Dele, as obras *Das coisas nascem coisas*, e *Design e comunicação visual* obtiveram o mesmo número de citações dentro das ementas analisadas, nove citações cada. A escolha da obra, *Das coisas nascem coisas* foi tomada por se tratar de uma obra mais recente. O autor indicado por

docentes como mais relevante, após a eliminação de Arnheim, R. e Donis A. Dondis por já terem sido analisados, foi: WARE, C. *Visual Thinking for Design* (2008). O autor que se repetiu em mais de uma das frentes, nas ementas e indicação dos docentes, foi: LEBORG, C. *Visual Grammar* (2006). Em resumo, os autores elencados para análise foram:

- WARE, C. *Visual Thinking for Design*, 2008.
- LEBORG, C. *Visual Grammar*, 2006.
- TWYMAN, M. *A schema for the study of graphic language*, 1979.
- MUNARI, B. *Das coisas nascem coisas*, 1981.

10 APÊNDICE D

10.1 VALIDAÇÃO DE FRAMEWORK.

10.1.1 Formulário respondido por Especialista 1

FIGURA 104. REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 1.

Pesquisa para elaboração de instrumento de identificação de características formalistas fundamentado na crítica pós-estruturalista.

De início, agradeço o seu tempo e participação. Este questionário é parte de uma pesquisa de mestrado intitulada "Formalismo e Design gráfico", desenvolvida por Estêvão Chromiec, sob a orientação de Marcos Beccari, para o Programa de Pós-Graduação em Design da UFPR, na Linha de pesquisa de Design de Sistemas de Informação, com previsão de defesa para Fevereiro de 2020. Suas respostas contribuirão para a elaboração de um instrumento de análise de discurso que me ajudará a identificar características formalistas na revisão bibliográfica de alguns autores contemporâneos do design gráfico. Em contrapartida à sua participação, enviarei uma cópia impressa da pesquisa (quando concluída), onde seu nome será mencionado nos agradecimentos e nas referências bibliográficas.

Abaixo, peço que apresente seu nome e uma das obras em que abordou o pós-estruturalismo e/ou a análise de discurso no decorrer de sua carreira acadêmica. Após, apresento algumas questões (em 4 seções) referentes ao processo de elaboração do instrumento, sobre as quais será muito importante receber o seu parecer.

Seu nome completo: *

Ana Paula França

Título/ano da dissertação, tese ou outra produção acadêmica onde você tratou do pós-estruturalismo e/ou da análise de discurso como um dos temas principais. *

Arte informal e os limites do discurso crítico moderno em Antônio Bento e Mario Pedrosa no final da década de 1950

E-mail: *

anap.fcs@gmail.com

FIGURA104 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 1.

Princípios do Pós-estruturalismo

A partir da leitura de Foucault (A arqueologia do saber) e Peters (Pós-estruturalismo e filosofia da diferença), sintetizei os conceitos da crítica pós-estruturalista em seis princípios, conforme a tabela abaixo.



PRINCÍPIOS DO PÓS-ESTRUTURALISMO

01. A estrutura não é anterior a realidade por ela organizada.

02. Não existem conceitos universais, naturais ou atemporais.

03. Não existe verdade única e sim pluralidade de interpretações

04. Não existe neutralidade, todo discurso é político.

05. As relações sociais atribuem sentidos de verdade a partir de interesses em constante disputa.

06. A noção de valor fundamenta a lógica dialética de uma estrutura linguística.

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA104 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 1.

Quanto ao enunciado 01. "A estrutura não é anterior a realidade por ela organizada", você o considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

Quanto ao enunciado 02. "Não existem conceitos universais, naturais ou atemporais", você o considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

Ao invés de afirmar categoricamente que "não existem" sugiro que se expresse de modo como "conceitos universais, naturais ou atemporais são construções sociais".

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA104 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 1.

Quanto ao enunciado 03. "Não existe verdade única e sim pluralidade de interpretações", você o considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

Insisto na revisão da escritura para que o termo "não existe" seja excluído. Entendo que o princípio aqui definido é uma ferramenta, mas no âmbito discursivo há "verdade única". Aliás, pensando com Foucault, é o "efeito de verdade" uma das premissas da configuração de um discurso.

Quanto ao enunciado 04. "Não existe neutralidade, todo discurso é político", você o considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

Sustento que poderia definir o enunciado excluindo "não existe". :)

FIGURA104 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 1.

Quanto ao enunciado 05. "As relações sociais atribuem sentidos de verdade a partir de interesses em constante disputa", você o considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

Quanto ao enunciado 06. "A noção de valor fundamenta a lógica dialética de uma estrutura linguística", você o considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

Aqui me incomoda um pouco a ênfase em "fundamento" e "lógica dialética". Quando realizo análises de discurso esforço-me para não reforçar o lugar comum em que se considera o discurso como algo posterior a algo que o anima. Assim, penso não alimentar o possível equívoco de que meu intento seria desvelar o discurso.

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA104 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 1.

Critérios da crítica pós-estruturalista

A partir dos princípios pós-estruturalistas, elaborei treze perguntas que me ajudarão a identificar características formalistas na leitura dos autores contemporâneos do design gráfico. Chamei essa lista de "Critérios da crítica pós-estruturalista".



CRITÉRIOS DA CRÍTICA PÓS-ESTRUTURALISTA

01. Identifica estruturas universais comuns a todas as culturas e a mente humana?
02. Faz aferições universais?
03. Faz alusão ao natural?
04. Supõe uma só verdade?
05. Se apresenta em posição de neutralidade?
06. Estabelece um sistema fechado em si mesmo?
07. Considera os elementos isoladamente?
08. Utiliza de conceitos absolutos para atribuir generalizações a todos os grupos sociais e culturais?
09. Utiliza a noção de "espírito", "paradigma" ou "consciência coletiva" para agrupar sob um contínuo, os acontecimentos semelhantes como espelho de determinada época?
10. Utiliza da noção de evolução para agrupar acontecimentos dispersos segundo um princípio contínuo organizador?
11. Utiliza da noção de tradição para atribuir importância a um conjunto de itens sucessivos pautado por analogia ou similaridade?
12. Apresenta uma ruptura histórica como argumento de legitimação do discurso?
14. Possui uma dialética dicotômica?

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA104 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 1.

Quanto à pergunta 01: "Identifica estruturas universais comuns a todas as culturas e a mente humana?", você a considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

Quanto à pergunta 02: "Faz aferições universais?", você a considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA104 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 1.

Quanto à pergunta 03: "Faz alusão ao natural?", você a considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

Aqui seria importante remarcar (pelo menos para sim mesmo) que natural e naturalizar podem ser enunciados distintos, não?

Quanto à pergunta 04: "Supõe uma só verdade?", você a considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA104 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 1.

Quanto à pergunta 05: "Se apresenta em posição de neutralidade?", você a considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

Penso que valeria a pena aqui também discutir aproximações e limites entre neutralidade e objetividade.

Quanto à pergunta 06: "Estabelece um sistema fechado em si mesmo?", você a considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

A noção de "sistema fechado", a meu ver, seria menos profícua do que a noção de projeto de construção social.

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA104 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 1.

Quanto à pergunta 07: "Considera os elementos isoladamente?", você a considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

Quais elementos? Em termos discursivos ou de temas e/ou conteúdos?
Seria importante deixar mais claro.

Quanto à pergunta 08: "Utiliza de conceitos absolutos para atribuir generalizações a todos os grupos sociais e culturais?", você a considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

Essa pergunta o conduziria para uma análise de conteúdo. Valeria a pena investir em algo tão específico? As questões anteriores já não dariam conta de tocar nesse ponto de estruturação discursiva?

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA104 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 1.

Quanto à pergunta 09: "Utiliza a noção de espírito, paradigma ou consciência coletiva para agrupar sob um continuum, os acontecimentos semelhantes como espelho de determinada época?", você a considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

Também julgo que aqui estaria caindo na armadilha da análise de conteúdo...

Quanto à pergunta 10: "Utiliza da noção de evolução para agrupar acontecimentos dispersos segundo um princípio contínuo organizador?", você a considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

Também julgo que aqui estaria caindo na armadilha da análise de conteúdo...

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA104 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 1.

Quanto à pergunta 11: "Utiliza da noção de tradição para atribuir importância a um conjunto de itens sucessivos pautado por analogia ou similaridade?", você a considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

Também julgo que aqui estaria caindo na armadilha da análise de conteúdo...

Quanto à pergunta 12: "Apresenta uma ruptura histórica como argumento de legitimação do discurso?", você a considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

Também julgo que aqui estaria caindo na armadilha da análise de conteúdo...

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA104 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 1.

Quanto à pergunta 13: "Possui uma dialética dicotômica?",
você a considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA104 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 1.

Características Formalistas

A partir da leitura de críticos pós-estruturalistas, listei autores das artes visuais e do design gráfico que abordam o assunto da percepção visual sob um viés formalista (ex. Arnheim, Beth Edwards, Donis A. Dondis). Entendo o Formalismo, grosso modo, como um viés discursivo que busca isolar um saber/prática cultural em relação ao seu contexto social e histórico. Da leitura dos autores formalistas, sintetizei quatro conceitos que podem aparecer nos modelos de estrutura formalista, conforme mostrado na tabela abaixo. Chamei essa lista de "Características Formalistas".



CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS

01. Meta narrativa fundamentada por uma noção de **continuum**.

02. Espírito vanguardista composto de argumentos de **oposição dicotômicos**.

03. Sistema fechado de linguagem sustentado pelos conceitos de **autonomia e autocrítica**.

04. Defesa de conceitos **universais, naturais e atemporais**.

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA104 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 1.

Quanto ao enunciado 01. "Meta narrativa fundamentada por uma noção de continuum", você o considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

Quanto ao enunciado 02. "Espírito vanguardista composto de argumentos de oposição dicotômicos", você o considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA104 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 1.

Quanto ao enunciado 03. "Sistema fechado de linguagem sustentado pelos conceitos de autonomia e autocrítica", você o considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

Quanto ao enunciado 04. "Defesa de conceitos universais, naturais e atemporais", você o considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA104 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 1.

Framework valorativo

Em minha pesquisa, penso o Pós-estruturalismo e o Formalismo a partir de um framework valorativo, ou seja, a partir do conjunto de diretrizes que forma cada modo de pensar, a saber (1) Princípios pós-estruturalistas e (2) Características formalistas. Para me ajudar a identificar as características formalistas nos autores contemporâneos, elaborei um checklist relacionando os treze critérios pós-estruturalistas (que elaborei a partir dos seis princípios) às quatro características formalistas. Ao analisar o discurso de uma obra contemporânea, interpretarei o texto a partir dos critérios pós-estruturalistas e preencherei o(s) campo(s) em que a resposta for afirmativa. A existência de uma ou múltiplas afirmações identificará se o texto possui ou não alguma das quatro características formalistas. Chamei esse instrumento de "Framework Valorativo", adaptado de Charles Taylor, David Bloor e Daniel Portugal.

FRAMEWORK VALORATIVO

Critérios Pós-estruturalistas    Características Formalistas

01. Meta-narrativa fundamentada por uma noção de continuum.	<input type="radio"/>	05. Sistema fechado de linguagem sustentado pelos conceitos de autônomo e autocrítico.	<input type="radio"/>
02. Supõe uma só verdade?	<input type="radio"/>	06. Estabelece um sistema fechado em si mesmo?	<input type="radio"/>
03. Se apresenta em posição de neutralidade?	<input type="radio"/>	07. Considera os elementos isoladamente?	<input type="radio"/>
04. Utiliza de conceitos absolutos para atribuir generalizações a todos os grupos sociais e culturais?	<input type="radio"/>	08. Define de conceitos universais, naturais e atemporais.	<input type="radio"/>
09. Utiliza a noção de "espírito", "paradigma" ou "consciência coletiva" para agrupar sob um continuum, os acontecimentos semelhantes como espelho de determinada época?	<input type="radio"/>	09. Identifica estruturas universais comuns a todas as culturas e a mente humana?	<input type="radio"/>
10. Utiliza de noção de evolução para agrupar acontecimentos dispersos segundo um princípio contínuo organizado?	<input type="radio"/>	10. Faz analogias universais?	<input type="radio"/>
11. Utiliza de noção de tradição para atribuir importância a um conjunto de fatos históricos justada por analogia de similaridade?	<input type="radio"/>	11. Faz alusão ao natural?	<input type="radio"/>
12. Espanta ou questiona o conjunto de argumentos de oposição dicotômica.	<input type="radio"/>		
13. Possui uma dialética dicotômica?	<input type="radio"/>		
14. Apresenta uma ruptura histórica como argumento de legitimação de discurso?	<input type="radio"/>		

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA104 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 1.

Quanto à característica formalista 01. "Meta-narrativa fundamentada por uma noção de continuum", em relação aos critérios pós-estruturalistas a ela associados, você a considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

Quanto à característica formalista 02. "Espírito vanguardista composto de argumentos de oposição dicotômicos", em relação aos critérios pós-estruturalistas a ela associados, você a considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA104 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 1.

Quanto à característica formalista 03. "Sistema fechado de linguagem sustentado pelos conceitos de autonomia e autocrítica", em relação aos critérios pós-estruturalistas a ela associados, você a considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

Quanto à característica formalista 04. "Defesa de conceitos universais, naturais e atemporais", em relação aos critérios pós-estruturalistas a ela associados, você considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

10.1.2 Formulário respondido por Especialista 2

Figura 105. REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 2.

Pesquisa para elaboração de instrumento de identificação de características formalistas fundamentado na crítica pós-estruturalista.

De início, agradeço o seu tempo e participação. Este questionário é parte de uma pesquisa de mestrado intitulada "Formalismo e Design gráfico", desenvolvida por Estêvão Chromiec, sob a orientação de Marcos Beccari, para o Programa de Pós-Graduação em Design da UFPR, na Linha de pesquisa de Design de Sistemas de Informação, com previsão de defesa para Fevereiro de 2020. Suas respostas contribuirão para a elaboração de um instrumento de análise de discurso que me ajudará a identificar características formalistas na revisão bibliográfica de alguns autores contemporâneos do design gráfico. Em contrapartida à sua participação, enviarei uma cópia impressa da pesquisa (quando concluída), onde seu nome será mencionado nos agradecimentos e nas referências bibliográficas.

Abaixo, peço que apresente seu nome e uma das obras em que abordou o pós-estruturalismo e/ou a análise de discurso no decorrer de sua carreira acadêmica. Após, apresento algumas questões (em 4 seções) referentes ao processo de elaboração do instrumento, sobre as quais será muito importante receber o seu parecer.

Seu nome completo: *

Daniel B. Portugal

Título/ano da dissertação, tese ou outra produção acadêmica onde você tratou do pós-estruturalismo e/ou da análise de discurso como um dos temas principais. *

As bestas dentro de nós (no prelo). A tese de mesmo nome foi defendida em 2015

E-mail: *

dp@formaelementar.com

FIGURA105 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 2.

Princípios do Pós-estruturalismo

A partir da leitura de Foucault (A arqueologia do saber) e Peters (Pós-estruturalismo e filosofia da diferença), sintetizei os conceitos da crítica pós-estruturalista em seis princípios, conforme a tabela abaixo.



PRINCÍPIOS DO PÓS-ESTRUTURALISMO

01. A estrutura não é anterior a realidade por ela organizada.
02. Não existem conceitos universais, naturais ou atemporais.
03. Não existe verdade única e sim pluralidade de interpretações
04. Não existe neutralidade, todo discurso é político.
05. As relações sociais atribuem sentidos de verdade a partir de interesses em constante disputa.
06. A noção de valor fundamenta a lógica dialética de uma estrutura linguística.

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA105 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 2.

Quanto ao enunciado 01. "A estrutura não é anterior a realidade por ela organizada", você o considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

Quanto ao enunciado 02. "Não existem conceitos universais, naturais ou atemporais", você o considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA105 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 2.

Quanto ao enunciado 03. "Não existe verdade única e sim pluralidade de interpretações", você o considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

Quanto ao enunciado 04. "Não existe neutralidade, todo discurso é político", você o considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

seria o caso de definir o que você está entendendo por "político". Em um sentido muito amplo do termo, a frase faz sentido. Mas talvez algo como "...todo discurso ocupa certo lugar em um campo de disputas" ou algo do gênero

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA105 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 2.

Quanto ao enunciado 05. "As relações sociais atribuem sentidos de verdade a partir de interesses em constante disputa", você o considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

colocar "as relações sociais" como agente que atribui sentido não me parece muito adequado. E também a expressão "sentidos de verdade" é um pouco estranha. Talvez "parâmetros de verdade"?

Quanto ao enunciado 06. "A noção de valor fundamenta a lógica dialética de uma estrutura linguística", você o considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

Enunciado confuso. Não consigo entender exatamente que lógica dialética é essa.

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA105 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 2.

Critérios da crítica pós-estruturalista

A partir dos princípios pós-estruturalistas, elaborei treze perguntas que me ajudarão a identificar características formalistas na leitura dos autores contemporâneos do design gráfico. Chamei essa lista de "Critérios da crítica pós-estruturalista".



CRITÉRIOS DA CRÍTICA PÓS-ESTRUTURALISTA

01.	Identifica estruturas universais comuns a todas as culturas e a mente humana?
02.	Faz aferições universais?
03.	Faz alusão ao natural?
04.	Supõe uma só verdade?
05.	Se apresenta em posição de neutralidade?
06.	Estabelece um sistema fechado em si mesmo?
07.	Considera os elementos isoladamente?
08.	Utiliza de conceitos absolutos para atribuir generalizações a todos os grupos sociais e culturais?
09.	Utiliza a noção de "espírito", "paradigma" ou "consciência coletiva" para agrupar sob um continuum, os acontecimentos semelhantes como espelho de determinada época?
10.	Utiliza da noção de evolução para agrupar acontecimentos dispersos segundo um princípio contínuo organizador?
11.	Utiliza da noção de tradição para atribuir importância a um conjunto de itens sucessivos pautado por analogia ou similaridade?
12.	Apresenta uma ruptura histórica como argumento de legitimação do discurso?
14.	Possui uma dialética dicotômica?

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA105 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 2.

Quanto à pergunta 01: "Identifica estruturas universais comuns a todas as culturas e a mente humana?", você a considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

Quanto à pergunta 02: "Faz aferições universais?", você a considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA105 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 2.

Quanto à pergunta 03: "Faz alusão ao natural?", você a considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

Quanto à pergunta 04: "Supõe uma só verdade?", você a considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA105 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 2.

Quanto à pergunta 05: "Se apresenta em posição de neutralidade?", você a considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

Quanto à pergunta 06: "Estabelece um sistema fechado em si mesmo?", você a considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

vago

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA105 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 2.

Quanto à pergunta 07: "Considera os elementos isoladamente?", você a considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

também um pouco vago. Quer dizer: ...os elementos como mais fundamentais que o "todo"?

Quanto à pergunta 08: "Utiliza de conceitos absolutos para atribuir generalizações a todos os grupos sociais e culturais?", você a considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA 105 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 2.

Quanto à pergunta 09: "Utiliza a noção de espírito, paradigma ou consciência coletiva para agrupar sob um continuum, os acontecimentos semelhantes como espelho de determinada época?", você a considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

Quanto à pergunta 10: "Utiliza da noção de evolução para agrupar acontecimentos dispersos segundo um princípio contínuo organizador?", você a considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

FIGURA105 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 2.

Quanto à pergunta 11: "Utiliza da noção de tradição para atribuir importância a um conjunto de itens sucessivos pautado por analogia ou similaridade?", você a considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

Quanto à pergunta 12: "Apresenta uma ruptura histórica como argumento de legitimação do discurso?", você a considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

Algo como: minha fala é inovadora?

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA105 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 2.

Quanto à pergunta 13: "Possui uma dialética dicotômica?",
você a considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

Novamente, o que seria uma dialética dicotômica? A dialética está
pressupondo sempre uma dicotomia inicial que é "superada"...

FIGURA105 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 2.

Características Formalistas

A partir da leitura de críticos pós-estruturalistas, listei autores das artes visuais e do design gráfico que abordam o assunto da percepção visual sob um viés formalista (ex. Arnheim, Beth Edwards, Donis A. Dondis). Entendo o Formalismo, grosso modo, como um viés discursivo que busca isolar um saber/prática cultural em relação ao seu contexto social e histórico. Da leitura dos autores formalistas, sintetizei quatro conceitos que podem aparecer nos modelos de estrutura formalista, conforme mostrado na tabela abaixo. Chamei essa lista de "Características Formalistas".



CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS

- | |
|---|
| 01. Meta narrativa fundamentada por uma noção de continuum . |
| 02. Espírito vanguardista composto de argumentos de oposição dicotômicos . |
| 03. Sistema fechado de linguagem sustentado pelos conceitos de autonomia e autocrítica . |
| 04. Defesa de conceitos universais, naturais e atemporais . |

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA105 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 2.

Quanto ao enunciado 01. "Meta narrativa fundamentada por uma noção de continuum", você o considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

É adequado. Mas: 1. uma palavra só: metanarrativa. 2. esse continuum não envolveria necessariamente uma noção de progresso?

Quanto ao enunciado 02. "Espírito vanguardista composto de argumentos de oposição dicotômicos", você o considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

aqui há duas coisas, e não consigo entender de cara como elas se relacionam: 1. espírito vanguardista 2. argumentos de oposição dicotômicos

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA105 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 2.

Quanto ao enunciado 03. "Sistema fechado de linguagem sustentado pelos conceitos de autonomia e autocrítica", você o considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

também seria o caso de explicar o que você esta entendendo por "sistema fechado de linguagem"

Quanto ao enunciado 04. "Defesa de conceitos universais, naturais e atemporais", você o considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA105 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 2.

Framework valorativo

Em minha pesquisa, penso o Pós-estruturalismo e o Formalismo a partir de um framework valorativo, ou seja, a partir do conjunto de diretrizes que forma cada modo de pensar, a saber (1) Princípios pós-estruturalistas e (2) Características formalistas. Para me ajudar a identificar as características formalistas nos autores contemporâneos, elaborei um checklist relacionando os treze critérios pós-estruturalistas (que elaborei a partir dos seis princípios) às quatro características formalistas. Ao analisar o discurso de uma obra contemporânea, interpretarei o texto a partir dos critérios pós-estruturalistas e preencheri o(s) campo(s) em que a resposta for afirmativa. A existência de uma ou múltiplas afirmações identificará se o texto possui ou não alguma das quatro características formalistas. Chamei esse instrumento de "Framework Valorativo", adaptado de Charles Taylor, David Bloor e Daniel Portugal.

FRAMEWORK VALORATIVO

Princípios
Pós-estruturalistas



Características
Formalistas



03. Meta-narrativa fundamentada por uma noção de continuum.	<input type="radio"/>	
04. Supõe uma só verdade?	<input type="radio"/>	
05. Se apresenta em posição de neutralidade?	<input type="radio"/>	
06. Utiliza de conceitos absolutos para atribuir generalizações a todos os grupos sociais e culturais?	<input type="radio"/>	
09. Utiliza a noção de "espólio", "paradigma" ou "homogeneidade estético" para agrupar até um continuum, os acontecimentos semelhantes como espelho de determinada época?	<input type="radio"/>	
10. Utiliza da noção de evolução para agrupar acontecimentos dispersos segundo um princípio contínuo organizado?	<input type="radio"/>	
11. Utiliza da noção de tradição para atribuir importância a um conjunto de itens sucessivos postais por analogia de similitude?	<input type="radio"/>	
02. Espinha vertebral composta de argumentos de oposição dicotômica.	<input type="radio"/>	
14. Possui uma dialética dicotômica?	<input type="radio"/>	
13. Apresenta uma natureza histórica como argumento de legitimação do discurso?	<input type="radio"/>	
		08. Sistema fechado de linguagem sustentado pelos conceitos de autonomia e autocrítica.
		<input type="radio"/>
		06. Estabelece um sistema fechado em si mesmo?
		<input type="radio"/>
		07. Considera os elementos totalmente?
		<input type="radio"/>
		04. Defina de conceitos universais, naturais e atemporais.
		<input type="radio"/>
		05. Identifica estruturas universais comuns a todas as culturas e a mente humana?
		<input type="radio"/>
		08. Faz afirmações universais?
		<input type="radio"/>
		05. Faz alusão ao natural?
		<input type="radio"/>

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA105 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 2.

Quanto à característica formalista 01. "Meta-narrativa fundamentada por uma noção de continuum", em relação aos critérios pós-estruturalistas a ela associados, você a considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

Ok, com essa organização do quadro ficou mais claro o que você quer dizer com essa frase.

Quanto à característica formalista 02. "Espírito vanguardista composto de argumentos de oposição dicotômicos", em relação aos critérios pós-estruturalistas a ela associados, você a considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

esse tópico está um pouco vago

FIGURA105 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 2.

Quanto à característica formalista 03. "Sistema fechado de linguagem sustentado pelos conceitos de autonomia e autocrítica", em relação aos critérios pós-estruturalistas a ela associados, você a considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

também ficou um pouco mais claro situado no quadro. Mas todos os títulos dessa seção precisam ser explicados para que ganhem clareza

Quanto à característica formalista 04. "Defesa de conceitos universais, naturais e atemporais", em relação aos critérios pós-estruturalistas a ela associados, você considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

10.1.3 Formulário respondido por Especialista 3

FIGURA 106. REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 3.

Pesquisa para elaboração de instrumento de identificação de características formalistas fundamentado na crítica pós-estruturalista.

De início, agradeço o seu tempo e participação. Este questionário é parte de uma pesquisa de mestrado intitulada "Formalismo e Design gráfico", desenvolvida por Estêvão Chromiec, sob a orientação de Marcos Beccari, para o Programa de Pós-Graduação em Design da UFPR, na Linha de pesquisa de Design de Sistemas de Informação, com previsão de defesa para Fevereiro de 2020. Suas respostas contribuirão para a elaboração de um instrumento de análise de discurso que me ajudará a identificar características formalistas na revisão bibliográfica de alguns autores contemporâneos do design gráfico. Em contrapartida à sua participação, enviarei uma cópia impressa da pesquisa (quando concluída), onde seu nome será mencionado nos agradecimentos e nas referências bibliográficas.

Abaixo, peço que apresente seu nome e uma das obras em que abordou o pós-estruturalismo e/ou a análise de discurso no decorrer de sua carreira acadêmica. Após, apresento algumas questões (em 4 seções) referentes ao processo de elaboração do instrumento, sobre as quais será muito importante receber o seu parecer.

Seu nome completo: *

Humberto P. da Paixão

Título/ano da dissertação, tese ou outra produção acadêmica onde você tratou do pós-estruturalismo e/ou da análise de discurso como um dos temas principais. *

Resistência e poder no dispositivo da moda (2017)

E-mail: *

paixaohumberto@hotmail.com

FIGURA106 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 3.

Princípios do Pós-estruturalismo

A partir da leitura de Foucault (A arqueologia do saber) e Peters (Pós-estruturalismo e filosofia da diferença), sintetizei os conceitos da crítica pós-estruturalista em seis princípios, conforme a tabela abaixo.



PRINCÍPIOS DO PÓS-ESTRUTURALISMO

01. A estrutura não é anterior a realidade por ela organizada.

02. Não existem conceitos universais, naturais ou atemporais.

03. Não existe verdade única e sim pluralidade de interpretações

04. Não existe neutralidade, todo discurso é político.

05. As relações sociais atribuem sentidos de verdade a partir de interesses em constante disputa.

06. A noção de valor fundamenta a lógica dialética de uma estrutura linguística.

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA106 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 3.

Quanto ao enunciado 01. "A estrutura não é anterior a realidade por ela organizada", você o considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

Quanto ao enunciado 02. "Não existem conceitos universais, naturais ou atemporais", você o considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA106 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 3.

Quanto ao enunciado 03. "Não existe verdade única e sim pluralidade de interpretações", você o considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

Ao invés de verdade, melhor seria considerar "vontade de verdade" ou o "verdadeiro de uma época"

Quanto ao enunciado 04. "Não existe neutralidade, todo discurso é político", você o considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

saber e poder estão imbricados
ou
a neutralidade também é um posicionamento

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA106 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 3.

Quanto ao enunciado 05. "As relações sociais atribuem sentidos de verdade a partir de interesses em constante disputa", você o considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

não somente as relações sociais, mas todo um emaranhado de formações discursivas e não discursivas - ou, em termos mais genealógicos, uma série de dispositivos

Quanto ao enunciado 06. "A noção de valor fundamenta a lógica dialética de uma estrutura linguística", você o considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

estrutura linguística é uma preocupação da linguística, na análise do discurso o foco se amplia.
também a noção de dialética, para uma análise do discurso foucaultiana, deve ser questionada.

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA106 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 3.

Critérios da crítica pós-estruturalista

A partir dos princípios pós-estruturalistas, elaborei treze perguntas que me ajudarão a identificar características formalistas na leitura dos autores contemporâneos do design gráfico. Chamei essa lista de "Critérios da crítica pós-estruturalista".



CRITÉRIOS DA CRÍTICA PÓS-ESTRUTURALISTA

01.	Identifica estruturas universais comuns a todas as culturas e a mente humana?
02.	Faz aferições universais?
03.	Faz alusão ao natural?
04.	Supõe uma só verdade?
05.	Se apresenta em posição de neutralidade?
06.	Estabelece um sistema fechado em si mesmo?
07.	Considera os elementos isoladamente?
08.	Utiliza de conceitos absolutos para atribuir generalizações a todos os grupos sociais e culturais?
09.	Utiliza a noção de "espírito", "paradigma" ou "consciência coletiva" para agrupar sob um continuum, os acontecimentos semelhantes como espelho de determinada época?
10.	Utiliza da noção de evolução para agrupar acontecimentos dispersos segundo um princípio contínuo organizador?
11.	Utiliza da noção de tradição para atribuir importância a um conjunto de itens sucessivos pautado por analogia ou similaridade?
12.	Apresenta uma ruptura histórica como argumento de legitimação do discurso?
14.	Possui uma dialética dicotômica?

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA106 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 3.

Quanto à pergunta 01: "Identifica estruturas universais comuns a todas as culturas e a mente humana?", você a considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

Quanto à pergunta 02: "Faz aferições universais?", você a considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA106 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 3.

Quanto à pergunta 03: "Faz alusão ao natural?", você a considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

Quanto à pergunta 04: "Supõe uma só verdade?", você a considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA106 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 3.

Quanto à pergunta 05: "Se apresenta em posição de neutralidade?", você a considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

Quanto à pergunta 06: "Estabelece um sistema fechado em si mesmo?", você a considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA106 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 3.

Quanto à pergunta 07: "Considera os elementos isoladamente?", você a considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

Quanto à pergunta 08: "Utiliza de conceitos absolutos para atribuir generalizações a todos os grupos sociais e culturais?", você a considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA 106 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 3.

Quanto à pergunta 09: "Utiliza a noção de espírito, paradigma ou consciência coletiva para agrupar sob um continuum, os acontecimentos semelhantes como espelho de determinada época?", você a considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

Quanto à pergunta 10: "Utiliza da noção de evolução para agrupar acontecimentos dispersos segundo um princípio contínuo organizador?", você a considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA106 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 3.

Quanto à pergunta 11: "Utiliza da noção de tradição para atribuir importância a um conjunto de itens sucessivos pautado por analogia ou similaridade?", você a considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

Quanto à pergunta 12: "Apresenta uma ruptura histórica como argumento de legitimação do discurso?", você a considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA106 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 3.

Quanto à pergunta 13: "Possui uma dialética dicotômica?",
você a considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA106 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 3.

Características Formalistas

A partir da leitura de críticos pós-estruturalistas, listei autores das artes visuais e do design gráfico que abordam o assunto da percepção visual sob um viés formalista (ex. Arnheim, Beth Edwards, Donis A. Dondis). Entendo o Formalismo, grosso modo, como um viés discursivo que busca isolar um saber/prática cultural em relação ao seu contexto social e histórico. Da leitura dos autores formalistas, sintetizei quatro conceitos que podem aparecer nos modelos de estrutura formalista, conforme mostrado na tabela abaixo. Chamei essa lista de "Características Formalistas".



CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS

- | |
|---|
| 01. Meta narrativa fundamentada por uma noção de continuum . |
| 02. Espírito vanguardista composto de argumentos de oposição dicotômicos . |
| 03. Sistema fechado de linguagem sustentado pelos conceitos de autonomia e autocrítica . |
| 04. Defesa de conceitos universais, naturais e atemporais . |

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA106 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 3.

Quanto ao enunciado 01. "Meta narrativa fundamentada por uma noção de continuum", você o considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

Quanto ao enunciado 02. "Espírito vanguardista composto de argumentos de oposição dicotômicos", você o considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA106 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 3.

Quanto ao enunciado 03. "Sistema fechado de linguagem sustentado pelos conceitos de autonomia e autocrítica", você o considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

Quanto ao enunciado 04. "Defesa de conceitos universais, naturais e atemporais", você o considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA106 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 3.

Framework valorativo

Em minha pesquisa, penso o Pós-estruturalismo e o Formalismo a partir de um framework valorativo, ou seja, a partir do conjunto de diretrizes que forma cada modo de pensar, a saber (1) Princípios pós-estruturalistas e (2) Características formalistas. Para me ajudar a identificar as características formalistas nos autores contemporâneos, elaborei um checklist relacionando os treze critérios pós-estruturalistas (que elaborei a partir dos seis princípios) às quatro características formalistas. Ao analisar o discurso de uma obra contemporânea, interpretarei o texto a partir dos critérios pós-estruturalistas e preencherei o(s) campo(s) em que a resposta for afirmativa. A existência de uma ou múltiplas afirmações identificará se o texto possui ou não alguma das quatro características formalistas. Chamei esse instrumento de "Framework Valorativo", adaptado de Charles Taylor, David Bloor e Daniel Portugal.

FRAMEWORK VALORATIVO

Critérios
Pós-estruturalistas

Características
Formalistas

01. Neta-narrativa fundamentada por uma noção de continuum.	<input type="radio"/>	23. Sistema fechado de linguagem sustentado pelos conceitos de autonomia e autorreflexão.	<input type="radio"/>
04. Sabe uma só verdade?	<input type="radio"/>	04. Estabelece um sistema fechado em si mesmo?	<input type="radio"/>
05. Se apresenta em posição de neutralidade?	<input type="radio"/>	27. Considera os elementos isoladamente?	<input type="radio"/>
06. Utiliza de conceitos absolutos para atribuir generalizações a todos os grupos sociais e culturais?	<input type="radio"/>	24. Defesa de conceitos universais, naturais e atemporais.	<input type="radio"/>
09. Utiliza a noção de "espírito", "paradigma" ou "consciência coletiva" para agrupar sob um continuum, os acontecimentos semelhantes como espelho de determinada época?	<input type="radio"/>	05. Identifica estruturas universais comuns a todas as culturas e a mente humana?	<input type="radio"/>
10. Utiliza da noção de evolução para agrupar acontecimentos dispersos segundo um princípio contínuo organizador?	<input type="radio"/>	08. Foi atemporal universal?	<input type="radio"/>
11. Utiliza da noção de tradição para atribuir importância a um conjunto de temas sucessivos pontuado por analogia na similaridade?	<input type="radio"/>	09. Foi atemporal natural?	<input type="radio"/>
02. Espírito argumentativo composto de argumentos de oposição dicotômica.	<input type="radio"/>		
14. Possui uma dialética dicotômica?	<input type="radio"/>		
12. Apresenta uma narrativa histórica como argumento de legitimação do discurso?	<input type="radio"/>		

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA106 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 3.

Quanto à característica formalista 01. "Meta-narrativa fundamentada por uma noção de continuum", em relação aos critérios pós-estruturalistas a ela associados, você a considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

Quanto à característica formalista 02. "Espírito vanguardista composto de argumentos de oposição dicotômicos", em relação aos critérios pós-estruturalistas a ela associados, você a considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).

FIGURA106 (CONTINUAÇÃO). REGISTRO DAS RESPOSTAS DO ESPECIALISTA 3.

Quanto à característica formalista 03. "Sistema fechado de linguagem sustentado pelos conceitos de autonomia e autocrítica", em relação aos critérios pós-estruturalistas a ela associados, você a considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

Quanto à característica formalista 04. "Defesa de conceitos universais, naturais e atemporais", em relação aos critérios pós-estruturalistas a ela associados, você considera: *

- Totalmente adequado.
- Parcialmente adequado (sugerir ajustes)
- Nada adequado.

Sugestões:

FONTE: Elaborado pelo autor (2018).




11 APÊNDICE E

11.1 FICHAS DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS

11.1.1 Visual Thinking for Design de Colin Ware

FIGURA 107. FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM COLIN WARE.

FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS

	Autor: <u>Colin Ware</u>	 3 
	Título: <u>Visual thinking for design</u>	
	Editora: <u>Morgan Kaufmann</u> Ano: <u>2018 (1ª ed.)</u>	

Relações.

Quais relações, dentre autores, professores, instituições ou outros, são citadas com relevância na obra?

A cada capítulo Ware cita múltiplas referências. Registre aqui as mais relevantes à revisão de características formalistas realizada.

Daniel J. Simmins; Daniel T. Levin, p. 1, *Failure to detect changes to people during real world interaction*, 1998; Jeff Hawkins; Sandra Blakeslee, p. 12, *On intelligence*, 2004; Mary Hayhoe; Dana Ballard, p. 13, *Eye movements in natural behavior*, 2005. Usada como justificativa para o conceito de Consultas Visuais.

G. Lakoff, p. 62, *Metaphors we live by*, 1980. Usada para justificar a busca por padrões como essencial à linguagem.

David Hube; Torsten Wiesel, p. 25, sem referência específica; Anitha Pasupathy; Charles Connor, p. 53, *Population coding of shape in area V4*. Usados para justificar as partes V1, V2, V4 e IT que compõem o cérebro.

B. Salim; K. A. Jameson; N. Alvarado; M. K. Szeszel, p. 77, *Evidence for a shared color naming function*, 2005.

Irving Biederman, p. 110-111, *Recognition by components*, 1987; Mary C. Potter; Ellen Levy E. I., p. 119, *Recognition memory for a rapid sequence of pictures*, 1969. Usados para justificar os conceitos de memória de trabalho e teoria geon.

N. J. Thomas, p. 149, *Are theories of imagery theories of imagination?*, 1999. B. Larson, p. 158, *Design in mind*, 1994. Usadas para justificar a noção de visão ativa.

S. Deneve, p. 178, *For an application of Bayes' theorem to describe neural activity*, 2004. Usada para justificar o princípio de economia cognitiva.

Repertório.


Quais teorias são citadas na obra? Quais fundamentam os conceitos e quais são refutadas?

No prefácio Ware apresenta a definição do que chama de pensamento visual e ao longo dos nove capítulos seguintes irá justificar sua teoria apresentando justificativas a partir de pesquisas da neurociência. Tais pesquisas trazem princípios relacionados à percepção visual, são eles, à Gestalt, o conceito de consultas visuais, de visão ativa, da teoria geon de Irving Biederman, o conceito de memória de trabalho e o princípio de economia cognitiva.

Autor: Colin Ware, página 01 de 20.

FIGURA107 (CONTINUAÇÃO). FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM COLIN WARE.

FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS



Autor: Colin Ware

Título: Visual thinking for design

Editora: Morgan Kaufmann Ano: 2018 (1ª ed.)

③

📄

Contexto do autor.

Em qual período histórico viveu o autor, em especial no momento em que escreveu a obra?

Colin Ware é diretor do Data Visualization Research Lab no Centro de Mapeamento Costeiro e Marinho da Universidade de New Hampshire. Ele é especializada em visualização avançada de dados e combina interesses em pesquisa básica e aplicada em ciência da computação (MMath, Waterloo) e na psicologia da percepção (PhD, Toronto). Colin Ware's escreveu dois livros: Visual Thinking for Design, que é o livro em foco aqui, e Visualization: Perception for Design.

Percepção Visual.

Como o autor define a percepção visual?

Ware aborda o tema da percepção visual a partir de conhecimentos fundamentados em pesquisas da neurociência, dos quais decorrem o teriam o conceito de consultas visuais (visual queries). Segundo esse conceito, o cérebro humano estaria sempre atento à identificar padrões de informação que seriam processados em diferentes níveis do cérebro, alguns deles inatos e universais. Nesse processo, um direcionamento seletivo da informação seria feito a partir de uma lógica de economia de tempo e de esforço cognitivo. Esse direcionamento da atenção seria, para o autor, uma característica essencial da visão e sua teoria de pensamento visual propõe entender os caminhos neurológicos pelo qual o cérebro processa os padrões de informação e projetar a partir desse conhecimento.

Autor: Colin Ware, página 02 de 20.

FONTE: Elaborado pelo autor (2019).

FIGURA107 (CONTINUAÇÃO). FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM COLIN WARE.

Fragmento nº 1.



O processo de pensamento visual é um tipo de dança do ambiente com algumas informações armazenadas internamente e externamente. Compreendendo essa dança que podemos entender como os designs gráficos obtêm significado [...] Esse é um livro sobre como pensamos visualmente e o que essa compreensão pode nos dizer sobre como projetar imagens visuais. Compreender a visão ativa nos diz quais cores e formas se destacarão claramente, como organizar o espaço e quando devemos usar imagens em vez de palavras para transmitir uma ideia. [...] O design pode carregar ideias de qualquer lugar, da arte e da cultura, assim como de gêneros específicos de design. A ciência pode enriquecer o mix (Ware, 2008, p. x-xi).

Onde se localiza?

Prefácio

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocritica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitadamente Explicitadamente

Fragmento nº 2.



Este não é, no entanto, um livro sobre neurofisiologia, mas um livro sobre o pensamento visual. Sua finalidade é fornecer uma compreensão teórica de como percebemos, a fim de informar o processo de design. Os nomes são úteis, mas no final não importa exatamente onde algo acontece no cérebro; em vez disso, é importante saber que tipos de informação visual o cérebro pode processar com eficiência. [...] No geral, o objetivo é direcionar o caminho entre a simplificação excessiva e os detalhes neurofisiológicos. [...] O cérebro não é um processador holístico indiferenciado de informações, como se pensava. Em vez disso, ele é composto de várias regiões especializadas, cada uma dedicada a realizar alguma tarefa de processamento específica, como o direcionamento de movimentos oculares ou recursos de processamento. O pensamento visual vem das atividades coordenadas dessas regiões de processamento (Ware, 2008, p. 19).

Onde se localiza?

Prefácio

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocritica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitadamente Explicitadamente

Autor: Colin Ware, página 03 de 20.

FIGURA107 (CONTINUAÇÃO). FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM COLIN WARE.

Fragmento nº 3.



A pesquisa visual não é uma atividade ocasional que ocorre apenas quando se perde alguma coisa. Por mantermos pouca informação em nossas cabeças, as buscas são fundamentais para quase todos os que enxergam. Mesmo que, na maioria das vezes, não tenhamos consciência de que estamos fazendo isso, o mundo visual reavalia constantemente onde devemos olhar e seguir para a próxima fixação. [...] Existe muita diferença quando algo que pode ser localizado com um único movimento ocular e quando algo que leva cinco ou dez. No primeiro caso, o pensamento visual é fluido, no segundo caso, ele será ineficiente e frustrante (Ware, 2008, p. 41).

Onde se localiza?

Fundamentação teórica e método.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocritica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitadamente Explicitadamente

Fragmento nº 4.



O cérebro, como todos os sistemas biológicos, tornou-se otimizado ao longo de milênios de evolução. Os cérebros têm um alto nível de consumo de energia e devem ser mantidos tão pequenos quanto possível, ou nossas cabeças cairiam. Manter uma cópia do mundo em nossos cérebros seria um enorme desperdício de recursos cognitivos e completamente desnecessário. É muito mais eficiente ter acesso rápido ao mundo real - ver apenas o que atendemos e atender apenas ao que precisamos - para a tarefa em questão [...] O entendimento de que apenas experimentamos o mundo visual por uma base de o que é preciso conhecer leva à um modelo de percepção profundamente diferente, que surgiu apenas na última década, à medida que psicólogos e neurofisiologistas criaram novas técnicas para examinar o cérebro. De acordo com essa nova visão, o pensamento visual é um processo que tem concebe à atenção como sua própria essência. [...] O pensamento visual consiste em uma série de atos de atenção, impulsionando os movimentos dos olhos e sintonizando nossos circuitos que buscam por padrões. Esses atos de atenção são chamados de consultas visuais e entender como essas consultas visuais funcionam nos torna melhores designers. [...] De muitas maneiras, o real poder do pensamento visual reside na descoberta de padrões. Muitas vezes, ver um padrão é encontrar a solução para um problema. Ver o caminho até a porta nos diz como sair da sala, e esse caminho é essencialmente uma espécie de padrão visual. Da mesma forma, ver os tamanhos relativos de segmentos em um gráfico de pizza informa qual empresa possui as maiores participações de mercado [...] De certa forma, a procura de padrões é à essência do pensamento visual e, muitas vezes, perceber um padrão é resolver um problema (Ware, 2008, p. 2-3, 12, 45).

Onde se localiza?

Fundamentação teórica e método.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocritica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitadamente Explicitadamente

Autor: Colin Ware, página 04 de 20.

FIGURA107 (CONTINUAÇÃO). FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM COLIN WARE.

Fragmento nº 5.



O cérebro não sabe que tem um ponto cego, assim como não sabe quão pouco do mundo vemos a cada momento. Isso é mais uma evidência de que ver não é de forma alguma o registro passivo de informações. Em vez disso, é ativo e construtivo. De modo geral, o ato de percepção é determinado por dois tipos de processos: de baixo para cima, impulsionados pela informação visual no padrão de luz que incide sobre a retina e de cima para baixo, impulsionados pelas demandas de atenção, que por sua vez são determinado pelas necessidades das tarefas. [...] Uma onda guiada por informações passa à informação primeiro para a parte de trás do cérebro ao longo do nervo óptico, depois avança para o cérebro anterior, e uma atenção recua, aprimorando as informações mais relevantes e suprimindo informações menos relevantes. [...] O principal estágio de processamento ocorre depois que a informação chega ao córtex V1, tendo percorrido o nervo óptico. [...] O cérebro tem neurônios suficientes nesse estágio para processar cada parte do campo visual simultaneamente para cada tipo de informação. [...] Entender o processamento de recursos pode nos ajudar a criar símbolos que se destaquem. [...] No nível intermediário da hierarquia de processamento visual as informações são usadas para construir padrões cada vez mais complexos. O espaço visual é dividido em regiões de textura e cor comuns, e longas cadeias de recursos se conectam para formar contornos contínuos. Entender como isso ocorre é crítico para o design, porque este é o nível no qual o espaço se torna organizado e diferentes elementos se tornam ligados. Por setenta anos o trabalho da psicologia da Gestalt evidenciou isso (gestalt significa forma ou configuração em alemão). Mas também há muito que aprendemos nos anos seguintes ao pensarmos no advento da moderna neurociência que refina e aprofunda nossa compreensão. [...] No nível mais alto da hierarquia [...] o sistema que contém [...] um pequeno número de objetos visuais [...] é chamado de memória de trabalho visual. A pequena capacidade de memória visual de trabalho é a razão pela qual [...] a informação [...] se desloca [...] para dados relevantes a tarefa. [...] A razão pela qual podemos nos contentar com apenas três ou quatro objetos extraídos da confusão do mundo é que esses poucos objetos são feitos exatamente do que precisamos para nos ajudar a realizar a tarefa de um momento específico [...] Usamos a palavra atenção para descrever o processo de cima para baixo. Esse processo é impulsionado pela necessidade de atingir um objetivo. [...] Há também uma constante preparação de planos de ação (para que se tivermos que agir, estamos prontos) e planos de ação que estão sendo executados. [...] O que acabamos percebendo é que os resultados das informações que adquirimos sobre o mundo são fortemente tendenciosos de acordo com o que estamos tentando realizar. [...] A impressão geral que obtemos é a de uma consulta visual é um processo eficiente e qualificado, onde a percepção e a ação estão intimamente ligadas - o princípio dominante está no fato de só recebermos as informações de que precisamos, quando precisamos. [...] Se entendermos o mundo por consultas visuais relativas ao momento, o objetivo do design da informação deve ser projetar aparatos para que as consultas visuais sejam processadas rápidas e corretamente em todas as tarefas cognitivas importantes para qual o aparato pretende suportar. Isso tem várias ramificações importantes no design gráfico. A primeira é que, para fazer um design bem-sucedido, precisamos entender as tarefas cognitivas e as consultas visuais que um gráfico pretende ressaltar. [...] Fazemos consultas visuais toda vez que buscamos alguma informação visual que precisamos para realizar nossa tarefa cognitiva do momento. Entender quais consultas visuais são facilmente executadas é uma habilidade crítica para o designer. A habilidade especial dos designers não é tanto habilidade com o desenho ou software de design gráfico, embora estes sejam indubitavelmente úteis, mas o talento para analisar um design em termos de sua capacidade de atender as consultas visuais de outros. [...] O design eficaz deve começar com a análise visual de tarefas, determinar o conjunto de consultas visuais a serem suportadas pelo design e, em seguida, usar cor, forma e espaço para atender eficientemente a essas consultas (Ware, 2008, 8-9, 10-14, 21) .

Onde se localiza?

Fundamentação teórica e método.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento do outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autonomia.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitadamente
- Explicitadamente

Autor: Colin Ware, página 05 de 20 .

FIGURA107 (CONTINUAÇÃO). FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM COLIN WARE.

Fragmento nº 6.



É claro que este livro não é sobre o tipo de pensamento visual que da arte, onde os objetivos são frequentemente opostos à clareza, mas sim beleza, impacto visual ou uma investigação de um novo vocabulário de expressão. Por causa de sua natureza pioneira e exploratória, à arte de ponta geralmente fala apenas com pequenas painelinhas de pessoas, colecionadores, críticos e galeristas. Este livro é sobre design gráfico que fornece um canal para uma comunicação clara que suporta o pensamento visual e atua como uma interface para os vastos recursos de informação do mundo moderno. Isso não deve, no entanto, implicar que sua mensagem é inimiga da expressão criativa. Nunca existe uma única solução ótima para um problema de projeto, mas sim uma enorme variedade de projetos alternativos claros e eficazes (Ware, 2008, p. 22).

Onde se localiza?

Fundamentação teórica e método.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocrítica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

Implicitadamente

Explicitadamente

Fragmento nº 7.



O que é preciso para criar um símbolo gráfico que possa ser encontrado rapidamente? Como algo pode ser destacado? O problema para o designer é garantir que todas as consultas visuais possam ser efetivamente e rapidamente atendidas. Na prática, isso significa garantir que o significado semântico dos objetos gráficos que compõem um design, possuam uma quantidade certa de proeminência. As consultas visuais mais importantes e frequentes devem ser compostas por objetos visualmente mais distintos. As leis perceptivas da distinção visual baseiam-se no processamento inicial de baixo nível no sistema visual (Ware, 2008, p. 23-24).

Onde se localiza?

Fundamentação teórica e método.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocrítica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

Implicitadamente

Explicitadamente

Autor: Colin Ware, página 06 de 20.

FIGURA107 (CONTINUAÇÃO). FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM COLIN WARE.

Fragmento nº 6.



É claro que este livro não é sobre o tipo de pensamento visual que da arte, onde os objetivos são frequentemente opostos à clareza, mas sim beleza, impacto visual ou uma investigação de um novo vocabulário de expressão. Por causa de sua natureza pioneira e exploratória, à arte de ponta geralmente fala apenas com pequenas painelinhas de pessoas, colecionadores, críticos e galeristas. Este livro é sobre design gráfico que fornece um canal para uma comunicação clara que suporta o pensamento visual e atua como uma interface para os vastos recursos de informação do mundo moderno. Isso não deve, no entanto, implicar que sua mensagem é inimiga da expressão criativa. Nunca existe uma única solução ótima para um problema de projeto, mas sim uma enorme variedade de projetos alternativos claros e eficazes (Ware, 2008, p. 22).

Onde se localiza?

Fundamentação teórica e método.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocritica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

Implicitadamente

Explicitadamente

Fragmento nº 7.



O que é preciso para criar um símbolo gráfico que possa ser encontrado rapidamente? Como algo pode ser destacado? O problema para o designer é garantir que todas as consultas visuais possam ser efetivamente e rapidamente atendidas. Na prática, isso significa garantir que o significado semântico dos objetos gráficos que compõem um design, possuam uma quantidade certa de proeminência. As consultas visuais mais importantes e frequentes devem ser compostas por objetos visualmente mais distintos. As leis perceptivas da distinção visual baseiam-se no processamento inicial de baixo nível no sistema visual (Ware, 2008, p. 23-24).

Onde se localiza?

Fundamentação teórica e método.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocritica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

Implicitadamente

Explicitadamente

Autor: Colin Ware, página 06 de 20.

FIGURA107 (CONTINUAÇÃO). FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM COLIN WARE.

Fragmento nº 6.



É claro que este livro não é sobre o tipo de pensamento visual que da arte, onde os objetivos são frequentemente opostos à clareza, mas sim beleza, impacto visual ou uma investigação de um novo vocabulário de expressão. Por causa de sua natureza pioneira e exploratória, à arte de ponta geralmente fala apenas com pequenas painelinhas de pessoas, colecionadores, críticos e galeristas. Este livro é sobre design gráfico que fornece um canal para uma comunicação clara que suporta o pensamento visual e atua como uma interface para os vastos recursos de informação do mundo moderno. Isso não deve, no entanto, implicar que sua mensagem é inimiga da expressão criativa. Nunca existe uma única solução ótima para um problema de projeto, mas sim uma enorme variedade de projetos alternativos claros e eficazes (Ware, 2008, p. 22).

Onde se localiza?

Fundamentação teórica e método.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocritica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

Implicitadamente Explicitadamente

Fragmento nº 7.



O que é preciso para criar um símbolo gráfico que possa ser encontrado rapidamente? Como algo pode ser destacado? O problema para o designer é garantir que todas as consultas visuais possam ser efetivamente e rapidamente atendidas. Na prática, isso significa garantir que o significado semântico dos objetos gráficos que compõem um design, possuam uma quantidade certa de proeminência. As consultas visuais mais importantes e frequentes devem ser compostas por objetos visualmente mais distintos. As leis perceptivas da distinção visual baseiam-se no processamento inicial de baixo nível no sistema visual (Ware, 2008, p. 23-24).

Onde se localiza?

Fundamentação teórica e método.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocritica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

Implicitadamente Explicitadamente

Autor: Colin Ware, página 06 de 20.

FIGURA107 (CONTINUAÇÃO). FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM COLIN WARE.

Fragmento nº 8.



A busca visual não é aleatória [...] Na busca por tomates, todos os fragmentos vermelhos no campo visual do pesquisador tornam-se candidatos a movimentos oculares, isso faz com que os neurônios sensíveis ao vermelho grite mais alto e sejam visitados primeiro. O mesmo mecanismo de predisposição também se aplica a qualquer outro recurso processado pelo córtex visual primário, incluindo orientação, tamanho e movimento. Sabendo o que o córtex visual primário nos diz, se torna mais fácil encontrar um alvo visual. Esse é o ponto importante aqui. [...] Os efeitos de pop-out dependem da relação entre o objeto da pesquisa visual com os objetos que o cercam. Se esse alvo for distinto para algum canal de características do córtex visual primário, podemos programar um movimento ocular para que se torne o centro de fixação. [...] A distinção visual tem tanto a ver com as características visuais do ambiente de um objeto quanto as características do próprio objeto. É o grau de contraste entre um objeto e seus arredores que o torna distinto. [...] As características que levam ao pop out são cor, orientação, tamanho, movimento e profundidade estereoscópica. [...] Se você quiser fazer algo fácil de encontrar, faça-o diferente de seu entorno de acordo com algum canal visual primário. Dê uma cor substancialmente diferente de todos os outros tamanhos. Faça uma forma curva quando todas as outras formas estiverem direitas; faça a única coisa que pisca ou se move, e assim por diante. [...] As características que se destacam são programações do cérebro e não são aprendidas (Ware, 2008, p. 26-33).

Onde se localiza?

Fundamentação teórica e método.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocrítica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitadamente Explicitadamente

Fragmento nº 9.



É um desafio criar um design com mais de dois ou três símbolos onde cada um suporte uma busca rápida. Criar um aparato contendo mais de oito a dez símbolos pesquisáveis independentemente é provavelmente impossível simplesmente porque não há canais suficientes disponíveis. [...] Há uma troca inerente entre o estilo e a clareza que todo designer deve aceitar. [...] É fácil construir um conjunto de símbolos estilisticamente consistente usando sete cores diferentes ou sete formas diferentes, mas há um custo cognitivo em fazê-lo (Ware, 2008, p. 34-35).

Onde se localiza?

Fundamentação teórica e método.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocrítica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitadamente Explicitadamente

Autor: Colin Ware, página 07 de 20.

FIGURA107 (CONTINUAÇÃO). FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM COLIN WARE.

Fragmento nº 10.



À medida que avançamos a cadeia de processamento de V1 para V4, e para o córtex de T1, os efeitos da experiência individual tornam-se mais aparentes. Todos os ambientes humanos têm objetos com bordas bem definidas, e essa experiência comum significa que, no início da vida, todos desenvolvem um conjunto para detectores simples orientados em sua V1. [...] Quanto mais velhos ficamos, pior fica para aprendermos novos padrões, e isso parece ser especialmente verdadeiro para os estágios iniciais do processamento neural. Existem também algumas diferenças na quantidade de experiência que temos com padrões simples. [...] mas são diferenças relativamente pequenas. Deixando de lado as pessoas com problemas visuais especiais e nos concentrando nos moradores urbanos, ao nível de V1 todos são praticamente iguais, e isso significa que as regras de design baseadas nas propriedades V1 serão universais (Ware, 2008, p. 54).

Onde se localiza?

Fundamentação teórica e método.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocritica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitadamente Explicitadamente

Fragmento nº 11.



Realizar consultas visuais em padrões mais complexos do que um único pedaço apreensível requer recursos de atenção substancialmente maiores e uma série de fixações. Quando o padrão é mais complexo do que um único fragmento, a consulta visual deve ser dividida em uma série de subconsultas, cada uma delas satisfeita, ou não, por uma fixação separada (Ware, 2008, p. 56).

Onde se localiza?

Fundamentação teórica e método.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocritica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitadamente Explicitadamente

Autor: Colin Ware, página 08 de 20.

FONTE: Elaborado pelo autor (2019).

FIGURA107 (CONTINUAÇÃO). FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM COLIN WARE.

Fragmento nº 12.



Na maioria das vezes, quando vemos padrões em desenhos gráficos, contamos com o mesmo maquinário neural usado para interpretar o ambiente cotidiano. Há, no entanto, uma camada de significado - um tipo de semântica natural - construída sobre isso. Por exemplo, usamos uma forma gráfica grande para representar uma elevada quantidade em um gráfico de barras. Usamos algo graficamente anexado à outro objeto para mostrar que isso faz parte dele. Essas semânticas naturais permeiam nossa linguagem falada, assim como a linguagem do design. [...] Mesmo quando falamos de idéias abstratas, inerentemente não-espaciais, frases como conectadas, construídas, contidas são tão comuns que nem sequer as consideramos metafóricas. [...] Encontrar padrões é à essência de como entendemos o mundo. Em um sentido fundamental, o cérebro pode ser pensado como um conjunto de módulos de processamento de padrões interconectados. Padrões de entrada do mundo visual ativam padrões de resposta, como sequências de movimentos oculares. O processamento do pensamento visual também envolve interação entre padrões de atividade nos centros de processamento verbal não visual do cérebro. Embora a descoberta de padrões seja algo que todos possam fazer porque é uma parte fundamental do processo de ver, os designers devem ter uma habilidade adicional. Eles devem ver criticamente (Ware, 2008, p. 62-63) .

Onde se localiza?

Fundamentação teórica e método.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocrítica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitadamente Explicitadamente

Fragmento nº13.



O restante deste capítulo é dedicado à aplicação da teoria das cores na elaboração de um conjunto de princípios para o uso da cor no design. A abordagem é utilitária, enfatizando a clareza e o suporte a tarefas visuais, mas não deve impedir que os designers criem gráficos que sejam visualmente agradáveis. Há um enorme espaço para a criatividade dentro da estrutura funcional desenvolvida aqui (Ware, 2008, p. 75) .

Onde se localiza?

Fundamentação teórica e método.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocrítica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitadamente Explicitadamente

Autor: Colin Ware, página 09 de 20 .

FIGURA107 (CONTINUAÇÃO). FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM COLIN WARE.

Fragmento nº 14.



Ao projetar um códigos de cores, as considerações principais devem ser duas, a distinção visual, para suportar operações de pesquisa visual e o aprendizado, de modo que cores específicas representem entidades particulares. Quando a capacidade de aprendizado é o problema, é importante usar as matizes exclusivas primeiro - vermelho, verde, amarelo e azul - seguidas por outras cores que tenham nomes relativamente consistentes: rosa, marrom, laranja, cinza e roxo. Existem limites estritos de quantas cores podem ser usadas efetivamente como códigos. [...] A principal razão pela qual não podemos usar muitas cores é que os fundos podem distorcer a aparência da cor de símbolo pesquisado, levando à confusão. Para suportar efetivamente uma pesquisa visual, as cores do fundo e os outros símbolos do conjunto são tão importantes quanto o símbolo que está sendo pesquisado. Quando realizamos uma busca visual por um objeto que tenha uma determinada cor, nossos cérebros sintonizam nossos sistemas visuais para que os neurônios sensíveis à essa cor "gritem mais alto" que neurônios que sintonizam outras. [...] (Ao comparar dois exemplos conclui) BOM. Este exemplo usa alta saturação (cores fortes) para codificar áreas pequenas, como símbolos e linhas. Áreas de fundo maiores são todas claras e de baixa saturação. Uma borda contrastante preta é usada para separar o círculo amarelo de seu fundo porque ambos têm luminância semelhante. MAU. Este exemplo mostra o que acontece quando as cores usadas para pequenas áreas e grandes áreas são trocadas. Os códigos de cores usados para os símbolos e linhas são difíceis de discriminar devido aos efeitos de contraste. Além de ser completamente ineficaz, o segundo exemplo geralmente seria considerado pouco atrativo (Ware, 2008, p. 77, 79).

Onde se localiza?

Fundamentação teórica e método.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocritica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitadamente Explicitadamente

Fragmento nº 15.



Embora possa haver diferenças individuais muito grandes em como as pessoas percebem as cores, quando se trata de rotulá-las com palavras, parece que temos um sistema compartilhado. [...] As cores são muitas vezes usadas simbolicamente. Na cultura ocidental, o vermelho representa perigo, calor e parada; verde representa ir, segurança e renovação; azul representa frio; branco representa pureza e assim por diante. [...] Designers para mercados internacionais devem levar em conta esses simbolismos de cores. Outros mapeamentos semânticos relacionados à quantidade são mais universais. Quantidades maiores são geralmente mapeadas para cores mais distintas. Isso significa visualmente que cores mais saturadas devem ser usadas para representar maior quantidade. Da mesma forma, cores mais escuras em um fundo claro ou cores mais claras em um fundo escuro podem ser usadas para indicar uma quantidade maior (Ware, 2008, p. 77, 84).

Onde se localiza?

Fundamentação teórica e método.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocritica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitadamente Explicitadamente

Autor: Colin Ware, página 10 de 20.

FIGURA107 (CONTINUAÇÃO). FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM COLIN WARE.

Fragmento nº 16.



À estética funcional da cor pode ser reduzida à um número notavelmente pequeno de diretrizes. [...] O design da cor é sutil e pode ser uma fonte de beleza e prazer ou desgosto e irritação. Principalmente isso é uma questão de gosto socialmente construído - não há padrões absolutos. Nosso objetivo neste livro é encontrar a base da estética funcional na fiação do cérebro e, infelizmente, temos pouco a dizer sobre a beleza (Ware, 2008, p. 84-85).

Onde se localiza?

Fundamentação teórica e método.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocrítica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitadamente Explicitadamente

Fragmento nº17.



À estética funcional do espaço está relacionada ao custo de acesso à informação. Embora vivamos em três dimensões, sempre vemos o mundo de um ponto de vista particular, e sempre é mais rápido redirecionar nosso olhar para obter novas informações do que mover a cabeça ou todo o nosso corpo. O espaço perceptivo é achatado em termos de seu conteúdo de informação [...] Os mecanismos de processamento de padrões do cérebro operam em uma imagem bidimensional na retina, o que significa que a informação bidimensional do plano de imagem é analisada de forma mais eficiente do que uma informação com profundidade. [...] O conjunto de princípios de design que leva em consideração a estrutura espaço-tempo da percepção é chamado de design de 2.5 dimensões. [...] O uso fragmentado das pistas de profundidade faz parte do design de 2.5 dimensões; no entanto, o layout de objetos e padrões como eles aparecem no plano da imagem devem ser o foco primário do design. [...] Confusões da informação tridimensional devem ser especialmente evitadas, pois leva muito tempo para as pessoas gerarem um mapa mental de um espaço tridimensional. Por outro lado, um design bidimensional com um uso criterioso de profundidade pode ser útil, pois permite maneiras efetivas de sobrepor informações (Ware, 2008, p. 97, 105-106).

Onde se localiza?

Fundamentação teórica e método.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocrítica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitadamente Explicitadamente

Autor: Colin Ware, página 11 de 20.

FIGURA107 (CONTINUAÇÃO). FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM COLIN WARE.

Fragmento nº 18.



O movimento através do espaço pode ser considerado como um custo cognitivo. [...] Sob esta luz, é útil rever os custos básicos de alguns modos comuns de acesso à informação. [...] Alguns designers de interfaces de computador literalmente contam tais custos para à execução de uma tarefa específica - quantos movimentos do mouse, quantos movimentos oculares, quantos toques de tecla e assim por diante. [...] O design das aplicações interativas para computador possui opções relacionadas ao custo do acesso à informação. O custo dos movimentos dos olhos pode ser comparado com o custo de um clique do mouse. O custo de caminhar virtualmente pode ser comparado ao custo de voar ou aumentar o zoom. Ter uma compreensão das várias compensações envolvidas em fazer essas escolhas é fundamental na elaboração de ferramentas cognitivas eficazes. [...] Eficiência cognitiva pura nunca é apenas uma problema de design, é algo que sempre deve ser levado em conta (Ware, 2008, p. 104, 106) .

Onde se localiza?

Fundamentação teórica e método.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocritica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitadamente Explicitadamente

Fragmento nº 19.



A teoria do geon é provavelmente a mais controversa das teorias aqui discutidas. Poucos pesquisadores acreditam que os neurônios respondem ao conjunto de três primitivas dimensionais que Biederman propôs. No entanto, há fortes evidências de que percebemos a maneira pela qual partes dos objetos estão interconectadas - o esqueleto estrutural na teoria de Biederman. Objetos podem ser identificados muito mais rapidamente se forem apresentados em visões que revelam claramente as conexões entre as partes que os compõem. Por essa razão, no design, é sempre uma boa ideia tornar os pontos que conectam as partes de objetos o mais claro possível (Ware, 2008, p. 111) .

Onde se localiza?

Fundamentação teórica e método.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocritica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitadamente Explicitadamente

Autor: Colin Ware, página 12 de 20 .

FIGURA107 (CONTINUAÇÃO). FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM COLIN WARE.

Fragmento nº 20.



Os exemplares típicos de uma classe de objeto são identificados mais rapidamente porque os padrões visuais correspondentes (aos já gravados) são mais fortemente codificados. [...] Para resumir, se queremos que os objetos sejam identificados com rapidez e confiabilidade, eles devem ser membros típicos de uma classe e mostrados em um ponto de vista típico. [...] A visão de um entalhe em baixo-relevo no Templo de Kom Ombo no Egito tem figuras dispostas de modo que todas as suas partes importantes são visíveis. Mãos, pés, cabeças e ombros são dados em visualizações de estereótipos. Da mesma forma, as conexões entre esses componentes são todas claras (Ware, 2008, p. 121-122).

Onde se localiza?

Fundamentação teórica e método.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocrítica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitadamente Explicitadamente

Fragmento nº 21.



O processo de pensamento visual é muito diverso porque o que pensamos é muito diversificado. Grande parte do pensamento visual envolve interações situadas com o mundo. Considere por um momento os três exemplos: ler um gráfico de barras estatístico, trafegar em uma via expressa com um automóvel e discutir um projeto em uma reunião cara-a-cara. Estes parecem muito diferentes mas cada um requer a interpretação de informação visual e uma sequência estruturada de ações derivadas dessa informação. Cada uma dessas atividades envolve padrões de ação cognitiva que são refinados e consolidados ao realizarmos o ato com sucesso. Elas também são refinadas e consolidadas quando erros são cometidos, reconhecidos e corrigidos. Os procedimentos de pensamento visual reaplicam padrões de memória armazenados como sequências de ação. É isso que constitui a habilidade do pensamento visual. [...] Por exemplo, entrar em uma autoestrada irá realçar e consolidar os padrões neurais que levam a uma sequência específica de movimentos oculares, movimentos da cabeça, processamento visual do padrão de veículos em movimento e movimentos de direção que produziram resultados bem-sucedidos. Interpretar um gráfico de barras e chegar a uma conclusão útil em uma estratégia de negócios, produzirá uma recompensa cognitiva interna e, da mesma forma, aumentará os padrões neurais que ocorreram durante a interpretação. Um diálogo bem sucedido com um colega de trabalho (envolvendo interpretar visualmente expressões faciais) pode render uma recompensa social externalizada por um sorriso. Em cada caso, a recompensa reforça os caminhos de memória que sustentam uma sequência de ativação neural subjacente ao processamento da informação. [...] No pensamento visual a percepção é um tipo de sequência de ação cognitiva, não um registro estático do mundo externo (Ware, 2008, p. 116-118).

Onde se localiza?

Fundamentação teórica e método.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocrítica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitadamente Explicitadamente

Autor: Colin Ware, página 13 de 20.

FIGURA107 (CONTINUAÇÃO). FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM COLIN WARE.

Fragmento nº 22.



Certos tipos de cenas e objetos têm fortes associações emotivas. Alguns são universais. A maioria das pessoas tem associações positivas para crianças e animais fofos. Mas muitas outras imagens têm associações individuais muito mais variadas. [...] Sem alguma valência emocional, muitas apresentações não serão eficazes simplesmente porque o público não se importará. Adicionar imagens emotivas pode transformar um público desinteressado em um público atento (Ware, 2008, p. 124-125).

Onde se localiza?

Fundamentação teórica e método.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocritica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitadamente Explicitadamente

Fragmento nº 23.



Um bom design não é sobre imagens versus palavras. [...] Precisamos de uma maneira clara de distinguir o pensamento visual que acompanha à expressão gráfica e outras formas de pensamento, especialmente as formas vinculadas à linguagem. [...] Uma distinção básica entre os modos de expressão pode ser entendida como simbólica e lógica. [...] O pensamento visual tem por base a percepção de padrões e não de símbolos aprendidos. Nossa compreensão do significado através dos padrões não vem de convenção social. Nossa maquinaria perceptual vem parcialmente da evolução por parte de nossas experiências visuais ao interagimos com o mundo; em outras palavras, nossa percepção padrão é em parte inata e parcialmente aprendida. Quando vemos padrões gráficos, objetos e conexões são percebidos usando essa combinação de processo perceptivo (simbólica e lógica). Padrões transmitem significados que não são arbitrários e nem socialmente determinados [...] A representação visual pode incorporar um tipo de lógica, mas ela é muito diferente da lógica mais abstrata da linguagem natural. A lógica visual é a lógica dos padrões, dos objetos e do espaço [...] As representações visuais da informação são processadas pelo sistema visual. Este é um sistema de busca de padrões extremamente poderoso, que é muito bom em encontrar estruturas em diagramas. Sua lógica é muito diferente da lógica verbal e consiste principalmente em relações estruturais. [...] Quase todos os designs gráficos são híbridos dos modos de expressão visual e linguístico, e a combinação deles dita o quanto de cada um será necessário para transmitir algo. Palavras, imagens e padrões espaciais devem ser usados no que expressam melhor. Na maioria dos casos, as imagens não são boas legendas, e descrever padrões complexos apenas usando palavras pode ser confuso [...] As expressões linguísticas são caracterizadas pelo uso de um rico conjunto de símbolos arbitrários inventados pela sociedade, bem como uma forma de lógica que utiliza (as conjunções) "se", "e" e "mas" da linguagem natural. A gramática da representação visual tem muito a ver com padrões de relacionamento, como por exemplo, "conectado a", "dentro de", "fora de" ou "parte de". Isso significa que certos tipos de lógica são mais indicadas para a linguagem verbal ou escrita (Ware, 2008, p. 129, 130-131, 133-134, 145).

Onde se localiza?

Fundamentação teórica e método.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocritica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitadamente Explicitadamente

Autor: Colin Ware, página 14 de 20.

FIGURA107 (CONTINUAÇÃO). FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM COLIN WARE.

Fragmento nº 24.



Projetar uma narrativa é muito diferente de projetar para busca de informações. Os que buscam informações têm linhas cognitivas individuais, moldadas momento-a-momento por demandas cognitivas específicas usadas na solução de um problema. Esse processo é conduzido internamente. Inversamente, o público de uma apresentação narrativa terá, se estiverem prestando atenção, tópicos cognitivos muito mais semelhantes entre si, embora ainda longe de serem idênticos, devido à variedade de experiências anteriores [...] A ampla estrutura na qual as narrativas são construídas tem três componentes: estabelecer um problema, elaborar um problema e resolver um problema. O tipo de problema e a natureza de sua resolução dependem do gênero. Em um thriller de mistério, encontrar um assassino é muitas vezes o problema. Uma palestra sobre ciência geralmente terá algum enigma não resolvido sobre a natureza do mundo como problema. Em uma apresentação de negócios, o problema pode estar na abertura de um novo mercado para um tipo específico de produto. [...] O mesmo padrão pode ser encontrado em um único diálogo curto, bem como em episódios mais longos. Isso faz com que o público busque a resolução cognitiva e isso fornece motivação para manter a atenção [...] Uma apresentação de vídeo é menos eficaz no auxílio de quem busca informações, pois navegar pelo tempo em uma sequência de vídeo é muito mais difícil do que simplesmente observar diferentes partes em uma sequência de diagramas. [...] A narrativa [...] pode ser transmitida através de linguagem ou técnicas puramente visuais ou ambas. Isso ocorre porque a narrativa é sobre conduzir à atenção de um público e isso pode ser alcançado por meio de qualquer modalidade, embora o que pode ser expresso dentro de uma narrativa seja muito diferente, dependendo de qual delas for usada. A linguagem pode transmitir relações lógicas complexas entre idéias abstratas e apoiar ações condicionais. A mídia visual pode apoiar a percepção de cenas quase instantâneas, explorações rápidas da estrutura espacial e relações entre objetos, assim como emoções e motivações. Ambos podem manter e sustentar a linha que conduz à atenção do público, à essência da narrativa (Ware, 2008, p. 138-139, 144-145).

Onde se localiza?

Fundamentação teórica e método.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando (de regras de autonomia e autenticidade).
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atempórais?

Como se apresenta?

- Implicitadamente Explicitadamente

Autor: Colin Ware, página 15 de 20.

FONTE: Elaborado pelo autor (2019).

FIGURA107 (CONTINUAÇÃO). FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM COLIN WARE.

Fragmento nº 25.



Essa visão (de que as imagens mentais são atividades mentais) foi exposta claramente por um filósofo, N. J. T. Thomas, da California State University. Isso faz parte de uma revolução no pensar sobre a percepção que está varrendo a ciência cognitiva, que inspirou a criação deste livro. De acordo com esse relato, as imagens visuais são baseadas nas mesmas atividades cognitivas que a visão normal. O relato é chamado, às vezes, de teoria da atividade. A visão normal é um processo construtivo, orientado por tarefas, pelo qual o cérebro pesquisa o ambiente e extrai informações conforme necessário para a tarefa em questão [...] Estudos de fMRI (Imagem por Ressonância Magnética) mostram que grande parte da mesma máquina cerebral está ativa quando as pessoas imaginam algo visual, semelhante às formas que se ativam durante a visão normal com os olhos abertos. Isso acontece pelo menos nas áreas de processamento visual mais altas. [...] Uma área do cérebro chamada de giro fusiforme é essencial para a percepção da face humana. Estudos de fMRI mostram que esta área está ativa quando as pessoas vêem os rostos e quando os imaginam mentalmente. [...] De acordo com a teoria da atividade, o processo de imaginação visual usa os mesmos mecanismos de alto nível que a visão normal. Os movimentos oculares, embora aparentemente desnecessários, ocorrem como parte da atividade de imaginar. [...] As imagens mentais podem, portanto, ser consideradas como um processo ativo internalizado; Por mais que nosso diálogo interno seja a fala internalizada, a imagem visual é baseada em atividades internas da visão. Assim como o discurso internalizado pode ser usado para planejar ações futuras e interpretar ações passadas em um processo ativo, a visão internalizada pode ser usada para planejar e interpretar um processo de design. [...] O objetivo é entender e definir um problema antes de tentar resolvê-lo. Isso pode evitar a armadilha de se casar com um conceito visual sedutor, porém, inadequado de solução ineficaz. [...] Essa metodológica de processo é chamada de design em espiral. [...] Quando o design em espiral é usado, as condições são vagas no início, porém, tornam-se mais refinadas à medida em que o projeto de design avança (Ware, 2008, p. 149-152, 154-157).

Onde se localiza?

Fundamentação teórica e método.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocriação.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitamente
- Explicitadamente

Autor: Colin Ware, página 16 de 20.

FONTE: Elaborado pelo autor (2019).

FIGURA107 (CONTINUAÇÃO). FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM COLIN WARE.

Fragmento nº 26.



O processo de esboçar foi em si um ato construtivo. O esboço tinha a função de mergulhar o papel em regiões de potencial significado arquitetônico. Uma linha pode ser considerada em um momento como o limite de uma sala, ou pode vir cognitivamente para representar a borda de um jardim de esculturas de um lado do prédio. Suwa e Tversky mais tarde chamaram essa percepção construtiva e sugeriram que ela é fundamental para o processo de design. [...] Arquitetos experientes também são desenhistas prolíficos. [...] Calatrava é um artista talentoso com um bom senso de linha e textura, mas percebe-se que sua saída gráfica nunca é o resultado de um desejo de produzir um desenho, mas sim de entender um problema. [...] Uma das características mais críticas de um esboço é a velocidade com a qual ele pode ser produzido e isso significa que ele também pode ser descartado com pouco custo. Um designer pode facilmente produzir vinte ou trinta esboços para encontrar as soluções para vários problemas e reter apenas [...] As operações cognitivas realizadas puramente na cabeça através de imagens mentais e [...] as operações cognitivas resultantes de marcas (esboços) no papel, podem ser entendidas parcialmente em termos de economia cognitiva [...] Adicionar uma marca à um esboço leva mais tempo, um segundo ou dois para preservar uma ideia que de outra forma seria perdida. [...] Rascunhos em papel têm menos flexibilidade, mas também suportam maior complexidade e podem ser mantidos ou rapidamente descartados. Projetos detalhados têm menor flexibilidade, custam muito para produzir, mas podem ser elaborados. À medida que o processo de design progride, os tipos de artefatos de design que são produzidos podem mudar de vários esboços de baixo custo para poucos desenhos detalhados e acabados [...] À medida que o designer cria rapidamente um esboço no andamento de um projeto conceitual, uma crítica perceptual está ocorrendo. Isso pode ser pensado como uma forma de metavisão. [...] O princípio da economia cognitiva determina que os projetistas desenvolvam habilidades visuais que os ajudem a avaliar os projetos em um estágio inicial sem envolver outros participantes. [...] A crítica interpretativa e construtiva é uma habilidade importantes para o designer [...] Este livro pretende fornecer regras com base na percepção, que fundamentam, no design, a avaliação crítica (Ware, 2008, p. 158-160, 162-164).

Onde se localiza?

Fundamentação teórica e método.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento do outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocritica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitadamente Explicitadamente

Autor: Colin Ware, página 17 de 20.

FONTE: Elaborado pelo autor (2019).

FIGURA107 (CONTINUAÇÃO). FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM COLIN WARE.

Fragmento nº 27.



Uma análise de tarefa visual consiste na identificação de tarefas cognitivas que devem apoiar um projeto. Uma vez que um conjunto de tarefas foi identificado, elas podem ser divididas em um conjunto de consultas visuais que serão executadas por um indivíduo ao executar tarefas cognitivas relacionadas a um produto. [...] Consultas visuais relacionadas as atividades de caminhar ou passear serão melhor atendidas se o design permitir que os caminhos, os gramados e os pátios sejam percebidos como gestalt visual através do uso cuidadoso de cor, textura ou [...] Designers são testados por meio de consultas visuais funcionais (Ware, 2008, p. 157-158, 160).

Onde se localiza?

Fundamentação teórica e método.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocrítica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implícitamente Explícitamente

Fragmento nº 28.



O pensamento visual é baseado em uma hierarquia de habilidades. [...] Qualquer tarefa cognitiva de rotina que possa ser descrita com precisão pode ser programada e executada em um computador ou em milhões de computadores. Assim como à automação de uma habilidade que ocorre no cérebro de um indivíduo, exceto que o computador é muito mais rápido e menos flexível. [...] A exploração adequada da capacidade do cérebro para descobrir de forma rápida e flexível os padrões visuais pode fornecer um enorme lucro ao design. [...] O desafio do design está em transformar os dados em uma forma na qual os padrões importantes sejam fáceis de interpretar. [...] Um bom design otimiza o processo de pensamento visual. A escolha de padrões e símbolos é importante para que as consultas possam ser processadas com eficiência pelo observador (Ware, 2008, p. 171-172, 174).

Onde se localiza?

Fundamentação teórica e método.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocrítica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implícitamente Explícitamente

Autor: Colin Ware, página 18 de 20.

FIGURA107 (CONTINUAÇÃO). FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM COLIN WARE.

Fragmento nº 29.



Significado é o que o cérebro executa em uma dança com o ambiente externo. Nessa dança de significado, meios eletrônicos e sociais são captados e fragmentados e símbolos de significado são igualmente captados [...] Na realidade, a dança é muito mais intrincada e elaborada; há um fluxo constante de novo significado sendo desenvolvido por pessoas que interagem umas com as outras. O pensamento visual é apenas uma pequena parte da dança. No entanto, devido ao poder especial do sistema visual como mecanismo de busca de padrões, o pensamento visual tem um papel cada vez mais importante. [...] Algumas habilidades visuais, como ver formas fechadas vinculadas por contornos como "objetos" ou compreender as expressões emocionais de outros humanos, são básicas no sentido de serem inatas e comuns a todos os humanos, embora essas habilidades sejam refinadas com prática e experiência. [...] Outras tarefas perceptivas, como a leitura de um mapa de contorno, a compreensão de uma pintura cubista e a interpretação de uma imagem de raio-X, exigem habilidades especializadas para o reconhecimento de padrões. Essas habilidades de nível mais alto, se baseadas em habilidades mais básicas, são muito mais fáceis de serem adquiridas. O que significa que um artista não pode ser radical demais e ainda esperar ser amplamente compreendido. [...] Às vezes, temos uma escolha entre fazer algo de uma maneira antiga e familiar, ou de uma maneira nova, que pode ser melhor a longo prazo. [...] Nesses casos, fazemos uma espécie de análise cognitiva de custo-benefício, em benefício de ganhos futuros em produtividade ou qualidade do trabalho. O profissional sempre procurará ferramentas que forneçam os melhores resultados, embora possam ser as mais difíceis de aprender, porque há um retorno de longo prazo. Para o usuário casual, ferramentas sofisticadas geralmente não valem o esforço. Esse tipo de tomada de decisão pode ser pensado como uma economia cognitiva, seu objetivo é a otimização do resultado cognitivo. Um designer é frequentemente confrontado com o dilema da economia cognitiva. Quanto radical alguém deve ser o design? [...] Projetos radicais, sendo novos, exigem mais esforço da parte do consumidor. O usuário deve aprender as novas convenções de design e como elas podem ser usadas. Geralmente não vale a pena tentar redesenhar os sinais de trânsito porque os custos cognitivos, distribuídos em milhões de pessoas, são altos. Em outras áreas, a inovação pode ser um enorme lucro. [...] Há limites, no entanto, até onde podemos levar a analogia entre produtividade econômica e produtividade cognitiva. À economia tem o dinheiro como a medida unificadora de valor, o processo cognitivo pode ser valioso em muitas outras maneiras e potencialmente não há limite para o valor de uma ideia (Ware, 2008, p. 165, 170-171, 178-179).

Onde se localiza?

Fundamentação teórica e método.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de antonímia e antitética.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implícitamente Explícitamente

Autor: Colin Ware, página 19 de 20.

FONTE: Elaborado pelo autor (2019).

FIGURA107 (CONTINUAÇÃO). FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM COLIN WARE.

Fragmento nº 30.



Quando desejamos atender à algo, nós apontamos nossos olhos para que o próximo pedaço do mundo no qual estamos mais interessados caia no foco de atenção, e a sequência de fixações oculares está intimamente amarrada ao pensamento visual. [...] À medida que a pesquisa avança, nosso conhecimento crescente do cérebro humano e da percepção nos levará a novas e excitantes direções. Acredito, no entanto, que a visão geral de como o pensamento visual funciona é essencialmente correta e resistirá ao teste do tempo (Ware, 2008, p. 179, 181).

Onde se localiza?

Conclusão.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocrítica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitadamente Explicitadamente


Autor: Bruno Munari, página 20 de 20.

FONTE: Elaborado pelo autor (2019).

11.1.2 Gramática Visual, de Christian Leborg

FIGURA 108. FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM CHRISTIAN LEBORG.

FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS



Autor: Christian Leborg ④

Título: Gramática Visual / Visuel Grammatikk 📄

Editora: Gustavo Gili Ano: 2015 / 2004 (1ª ed.)

Relações.
Quais relações, dentre autores, professores, instituições ou outros, são citadas com relevância na obra?

Arte e Percepção Visual, Rudolf Arnheim (p. 24)
A Sintaxe da Linguagem visual, Donís A. Dondís (p. 9, 11, 14)
Wassily Kandinsky (p. 10)
The Art of Color, Johannes Itten (p.32-33)
Princípios de forma e desenho, Wucius Wong (p. 12, 13, 23)
Planolândia, Edwin A. Abbot (p. 15)
Kunstrdbog, Broby-Johansen (p. 16, p.27)
Symboler, Carl G. Liungman (p. 29)
Desvendando quadrinhos, Scott McCloud (p. 39)
The Art of looking Sideways, Alan Fletcher (p.42)
Blick for Bilder, Gunnar Danolt, (p.69)

Repertório.
Quais teorias são citadas na obra? Quais fundamentam os conceitos e quais são refutadas?

A Gestalt, fio condutor do livro Arte e Percepção Visual de Rudolf Arnheim está presente na teoria que Leborg elabora de uma gramática visual. A Gestalt é implicitamente o princípio ordenador da gramática estrutural proposta por Leborg, em especial no capítulo sobre as relações entre os elementos visuais (p. 24, p. 53, . No entanto, o termo aparece apenas no Glossário (p. 91).

Contexto do autor.
Em qual período histórico viveu o autor, em especial no momento em que escreveu a obra?

Christian Leborg é professor e consultor de branding. É docente no Westerdals School of Communication de Oslo, Noruega, de disciplinas como Semiótica, Linguagem visual, e Imagem Corporativa. A primeira edição do livro foi publicada em 2004, sob o título Visuell grammatikk e traduzida para o inglês em 2006, com o título Visual Grammar. No Brasil, a primeira edição é de 2015, e foi catalogada com as palavras chave, 1. Arte - técnica; 2. Comunicação visual; 3. Desenho - técnica.

Percepção Visual.
Como o autor define a percepção visual?

A teoria que permeia a percepção visual não é de adita amíude. Leborg toma como fundamento à Gestalt e apresenta citações de autores como Dondís e Arnheim como argumento para organizar sua gramática visual. No prefácio, “O conhecimento sobre conceitos visuais costuma ser adquirido através da experiência física e aplicado sem o uso da linguagem escrita ou falada [...] nós pensamos de maneira diferente quando temos uma linguagem para descrever o que pensamos” (Leborg, 2015, p. 5). A partir dessa definição, o livro intenta organizar essa gramática visual.

Autor: Christian Leborg, página 01 de 05.

FIGURA108 (CONTINUAÇÃO). FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM CHRISTIAN LEBORG.

Fragmento nº 1.



O conhecimento sobre conceitos visuais costuma ser adquirido através da experiência física e aplicado sem o uso da linguagem escrita ou falada; existem, entretanto, vários processos básicos antes e depois do ato de criação nos quais a linguagem verbal tem papel fundamental. A reflexão sobre o que vamos criar ou sobre que foi criado altera o processo criativo: nós pensamos de maneira diferente quando temos uma linguagem para descrever o que pensamos. Este livro é uma contribuição para o estabelecimento de tal linguagem. Ele pretende ser tando uma introdução à linguagem visual quanto um dicionário visual dos aspectos fundamentais da comunicação visual (Leborg, 2015, p. 5).

Onde se localiza?

Prefácio.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocrítica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitadamente Explicitadamente

Fragmento nº 2.



Os motivos para escrever uma gramática da linguagem visual são os mesmos que poderíamos listar para qualquer outra linguagem: definir seus elementos básicos, descrever seus padrões e processos, e compreender as relações entre os elementos individuais do sistema. A linguagem visual não possui uma sintaxe ou uma semântica formal, mas os objetos visuais podem ser classificados. Dessa forma, o livro é dividido em quatro partes: objetos e estruturas abstratos, objetos e estruturas concretos, atividades e relações (Leborg, 2015, p. 5).

Onde se localiza?

Prefácio.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocrítica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitadamente Explicitadamente

Autor: Christian Leborg, página 02 de 05.

FIGURA108 (CONTINUAÇÃO). FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM CHRISTIAN LEBORG.

Fragmento nº 3.



Sumário. Abstrato. Objetos abstratos: Ponto, linha, superfície, volume, dimensões, formato; Estruturas abstratas: Estruturas formais, gradação, radiação, estruturais informais, distribuição visual, estruturas invisíveis/inativas, esqueleto estrutural. Concreto. Objetos concretos: Forma, tamanho, cor; Estruturas concretas: Estruturas visíveis, estruturas ativas, textura. Atividades: Repetição, frequência/ritmo, espelhamento, espelhamento sobre um volume, rotação, ampliação/redução, movimento, caminho, direção, movimento superordenado/subordinado, deslocamento, direção de deslocamento. Relações: atração, imobilidade, simetria/assimetria, equilíbrio, grupos, refinado/grosseiro, difusão, direção, posição, espaço, peso, quantidade/predomínio, neutralidade, plano de funda/primeiro plano, coordenação, distância, paralelismo, angulação, negative/positive, transparente/opaco, tangente, sobreposição, composto, subtração, coincidência, penetração, extrusão, influência, modificação, variação (Leborg, 2015, p. 6 e 7).

Onde se localiza?

Sumário.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocrítica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitadamente Explicitadamente

Fragmento nº 4.

O abstrato transmite o significado essencial, passando pelo consciente ao inconsciente, da experiência no campo sensorial diretamente ao sistema nervoso, do evento à percepção (Dondis apud Leborg, 2015, p. 9).



Onde se localiza?

Na teoria apresentada, ao falar de objetos abstratos.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocrítica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitadamente Explicitadamente

Autor: Christian Leborg, página 03 de 05.

FIGURA108 (CONTINUAÇÃO). FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM CHRISTIAN LEBORG.

Fragmento nº 5.



Existem equações matemáticas que, quando representadas visualmente, não aparentam ter uma estrutura formal (Leborg, 2015, p. 22) [...] Esqueleto Estrutural. Em todas as composições ou objetos existem forças que são contidas pelos limites da superfície. Estes graus variados de energia seguem certos eixos em relação à forma e proporções. Estes eixos, ou caminhos, podem ser chamados de esqueleto estrutural do formato ou do objeto (Leborg, 2015, p. 24).

Onde se localiza?

Teoria, ao falar de uma estrutura organizadora.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocrítica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitadamente Explicitadamente

Fragmento nº 6.



Assim, a natureza da experiência visual não pode ser descrita em termos de polegadas de tamanho ou distância, graus de ângulo, ou comprimento de onde de um tom. Essas medidas estáticas definem apenas o 'estímulo' isto é, a mensagem enviada ao olho pelo mundo físico. Mas a vida de um percepto – sua expressão e significado – deriva integralmente da atividade das forças perceptivas (Arnheim apud Leborg, 2015, p. 24).

Onde se localiza?

Na teoria, ao argumentar, a partir de Arnheim, que tal estrutura deriva de forças perceptivas.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocrítica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitadamente Explicitadamente

Autor: Christian Leborg, página 04 de 05.

FIGURA108 (CONTINUAÇÃO). FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM CHRISTIAN LEBORG.

Fragmento nº 7.

Embora este círculo vermelho esteja completamente parado em uma folha de papel (figura 1), há forças atuando sobre ele. O objeto é atraído pelas margens da página. As margens mais próximas do objeto têm maior impacto sobre ele. Isso também ocorre com outros elementos na composição. Elementos que estão próximos entre si possuem maior atração (força atrativa) uns sobre os outros (Leborg, 2015, p. 53).



Onde se localiza?

Teoria, ao explicar como as "forças perceptivas" atuam sobre a percepção.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocrítica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

Implicitadamente

Explicitadamente

Fragmento nº ____.



Onde se localiza?

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocrítica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

Implicitadamente


Explicitadamente

Autor: Christian Leborg, página 05 de 05.

11.1.3 A schema for the study of graphic language, de Michael Twyman

FIGURA 109. FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM MICHAEL TWYMAN.

FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS



Autor:	<i>Michael Twyman</i>	1
Título:	<i>A Schema for the Study of Graphic Language (Tutorial Paper)</i>	1
Anais:	<i>Processing of visible language. Volume 1, pp. 117-170.</i>	
Editora:	<i>Plenum Press</i>	Ano: <i>1979</i>

Relações.

Quais relações, dentre autores, professores, instituições ou outros, são citadas com relevância na obra?

Bertin, J. *Semiologie graphique: les diagrammes, les reseaux, les cartes*, 1967. Usado como exemplo de abordagem que propõe variáveis estruturais para análise de elementos gráficos, no caso, tamanho, tom, textura, cor e forma. As variáveis em Twyman serão Modos de Simbolização (Verbal/Numérico; Pictórico e verbal/numérico; Pictórico e Esquemático) e Método de configuração (Linear puro; Linear interrompido; Lista; Linear ramificado; Matriz; Não-linear com visão dirigida; e Não-linear com opções abertas) (p. 122).

Para elaborar as variáveis da matriz, Twyman deriva os temas a partir da revisão de diferentes autores, são eles: Macdonald-Ross e Smith (1977); Wright (1977); Feinberg e Franklin (1975); Tinker (1965); Spencer (1968, 1973); Foster (1971, 1972); Watts e Nisbet (1974); Plata (1974); Kennedy (1974); Smith, Watkins e MacManaway (1970); Hudson (1967); Spencer, Reynolds e Coe (1973, 1974); Wason (1968), Jones (1968), Wright e Reid (1973); Washburne (1927); Carter (1947, 1948a, 1948b); Tinker (1954, 1960), Feliciano, Powers e Kearn (1963); Hartley, Young e Burnhill (1975); Wright (1968, 1971, 1977), Wright e Fox (1969, 1970, 1972), Wright e Barnard (1975); Holmes (1963); Dwyer (1972); Fuglesang (1973); Vernon (1946, 1950, 1951, 1952, 1953); Carter (1947, 1948a, 1948b); Feliciano et al. (1962, 1963); Walker, Nicolay e Stearns (1965); Zeff (1965); Van Nes (1972); Phillips, De Lucia e Skelton (1975); Magne e Parknas (1963); Smith e Watkins (1972); Coleman e Hahn (1966); Carver (1970); P.C. Wason e B.N. Lewis (1960); Jones (1968); Wright e Reid (1973) (p. 144-147).

Darwin, C. (Obra não especificada na bibliografia). Usado para organizar uma evolução histórica da linguagem gráfica, ordenada pela defesa de um conceito natural decorrente da analogia entre uma "lei do design" e a "evolução do mais apto", apresentada para sustentar o argumento de que linguagens gráficas não específicas seriam mais comumente aceitas do que linguagens gráficas específicas (p. 147).

Repertório.

Quais teorias são citadas na obra? Quais fundamentam os conceitos e quais são refutadas?

A matriz proposta por Twyman deriva metodologicamente da obra *Semiologia Gráfica* de Jacques Bertin que formulou uma estrutura de categorias para a análise de elementos gráficos, como citado na página 122. A teoria da evolução de Charles Darwin (p. 147) também serviu de fundamento para o autor organizar uma evolução histórica da linguagem gráfica, ainda que sem aprofundamento, e dela, sugerir uma analogia entre uma "lei do design" e a "evolução do mais apto".

Autor: *Michael Twyman*, página 01 de 07.

FIGURA 109 (CONTINUAÇÃO). FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM MICHAEL TWYMAN.

FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS



Autor: Michael Twyman ⓘ
 Título: A Schema for the Study of Graphic Language (Tutorial Paper) 📄
 Anais: Processing of visible language. Volume 1, pp. 117-170.
 Editora: Plenum Press Ano: 1979

Contexto do autor.

Em qual período histórico viveu o autor, em especial no momento em que escreveu a obra?

Michael Twyman é professor emérito do departamento de Typography & Graphic Communication da University of Reading da Inglaterra. Começou a dar aulas na universidade em 1959 e atualmente está aposentado ministrando aulas em turmas de pós graduação e se mantém no cargo de diretor do centro de estudos efêmeros na mesma instituição. Possui pesquisas nas áreas de história da impressão, teoria da linguagem gráfica e estudos do efemeridade, que a grosso modo, significa o estudo de impressos criados para fins momentâneos, como cartazes, ingressos, anúncios etc. A maior parte de suas publicações aborda os temas de impressão, litografia e efemeridade, no entanto, para o foco dessa dissertação, interessa relatar as suas publicações que tratam da teoria da linguagem gráfica, a citar: (1979) *A Schema for the Study of Graphic Language*; (1982) *The Graphic Presentation of Language*; (1985) *Using Pictorial Language: A Discussion of the Dimensions of the Problem*. Em específico o artigo de 1979, *A Schema for the Study of Graphic Language (Tutorial Paper)*, publicado nos Anais da conferência realizada no Institute for Perception Research, IPO, Eindhoven, ocorrida em setembro de 1977.

Percepção Visual.

Como o autor define a percepção visual?

No texto em questão, Twyman não se aprofunda no conceito de percepção visual. Seu foco está na apresentação de instrumento de análise de linguagens gráficas. Nessa conjuntura, o que faz é apresentar definições breves sobre o que entende por “linguagem”, “gráfico” e “designer gráfico”. Para ele, “designer gráfico” significa alguém que planeja a linguagem gráfica; “gráfico” significa um desenho ou qualquer coisa tornada visível em resposta a decisões conscientes, e “linguagem” significa um veículo de comunicação. Nesse contexto, o designer gráfico, para Twyman, “é geralmente visto como alguém que opera entre aqueles que possuem mensagens a transmitir e aqueles a quem elas devem ser comunicadas; a este respeito, o designer é o equivalente gráfico do produtor de rádio” (Twyman, 1979, p. 117-118).

Autor: Michael Twyman, página 02 de 07.

FIGURA 109 (CONTINUAÇÃO). FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM MICHAEL TWYMAN.

Fragmento nº 1.



Este artigo apresenta um esquema que tenta abraçar toda a linguagem gráfica. A essência do esquema é mostrada em uma matriz que apresenta várias possibilidades teóricas em termos de abordagens da linguagem gráfica [...] É enfatizado que a matriz é um dispositivo para direcionar o pensamento, e não um meio de definir a linguagem gráfica. [...] A matriz é usada para ilustrar a ampla gama de abordagens existentes na linguagem gráfica e o efeito que pressupõem ter sobre estratégias de leitura/visualização e processos cognitivos. [...] Este artigo não é o culminar de um programa sustentado de pesquisa e não traz evidências sólidas sobre qualquer aspecto da linguagem gráfica. É a contribuição de um designer gráfico que teve a oportunidade de associar-se a pesquisadores envolvidos na avaliação da linguagem gráfica e foi escrito como um tutorial para estimular o pensamento e a discussão. É uma tentativa de definir o escopo da linguagem gráfica e mostrar relações entre diferentes abordagens que foram e podem ser usadas [...] Para os fins deste artigo, "designer gráfico" significa alguém que planeja linguagem gráfica; "gráfico" significa desenhado ou tornado visível em resposta a decisões conscientes, e "linguagem" significa um veículo de comunicação. O designer gráfico é geralmente visto como alguém que opera entre aqueles que possuem mensagens a transmitir e aqueles a quem elas devem ser comunicadas; a este respeito, o designer é o equivalente gráfico do produtor de rádio. O designer gráfico [...] seja ele leigo ou profissional [...] pode, às vezes, ser o autor da mensagem. Deve-se enfatizar, portanto, que o termo "designer gráfico" é usado aqui para se referir a qualquer pessoa que planeje linguagem gráfica. Embora todos nós usemos a linguagem gráfica como originadores e consumidores, muito poucos sabem como deve ser planejada para que seja mais eficaz (Twyman, 1979, p. 117-118)

Onde se localiza?

Introdução e objetivos.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e auto-crítica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitadamente Explicitadamente

Autor: Michael Twyman, página 03 de 07.

FONTE: Elaborado pelo autor (2019).

FIGURA 109 (CONTINUAÇÃO). FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM MICHAEL TWYMAN.

Fragmento nº 2.



O esquema proposto, apresentado na forma de uma matriz, chama a atenção para os diferentes modos e configurações da linguagem gráfica e está firmemente enraizado em aplicações práticas. [...] Em termos práticos, é importante porque um esquema que apresenta a linguagem gráfica como um todo tem o valor de chamar a atenção para a variedade de abordagens disponíveis ao usar a linguagem gráfica e define as áreas em que as decisões devem ser tomadas. Tudo isso é necessário porque nosso treinamento e experiência, principalmente verbais, numéricos ou visuais, tendem a predispor-nos a abordagens particulares da comunicação gráfica. Em termos mais teóricos, o padrão geral apresentado pelo esquema nos permite ver pontos de conexão entre diferentes áreas da linguagem gráfica que são normalmente vistas como discretas e que nossas atitudes e terminologias tradicionais nos incentivam a manter-nos separados. [...] A matriz será usada como um meio de identificar, de uma maneira muito geral, as abordagens da linguagem gráfica mais comumente adotadas. Também será usado para considerar em que medida a legibilidade e as pesquisas relacionadas a ela responderam às reais necessidades daqueles que tomam decisões sobre a linguagem gráfica (Twyman, 1979, p. 118-119).

Onde se localiza?

Introdução e objetivos.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocrítica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitadamente
- Explicitadamente

Autor: Michael Twyman, página 04 de 07.

FONTE: Elaborado pelo autor (2019).

FIGURA 109 (CONTINUAÇÃO). FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM MICHAEL TWYMAN.

Fragmento nº 3.



Sugere-se que a matriz seja útil para concentrar a atenção em duas questões fundamentais que sempre devem ser feitas ao decidir como uma mensagem gráfica deve ser comunicada: qual deve ser o modo de simbolização e qual deve ser o método de configuração? Para estabelecer o foco dado a essas questões, pesquisas relacionadas à legibilidade foram revisadas brevemente, tendo sido deixados de lado algumas exceções notáveis encontradas. Assim, sugere-se a necessidade de mais pesquisas que cruzem os limites das células da matriz. [...] O designer gráfico (leigo e profissional) preocupado em decidir como comunicar uma mensagem efetivamente deve fazer a si mesmo duas perguntas fundamentais desde o início: qual deve ser o modo de simbolização? E qual deve ser o método de configuração? As respostas a essas perguntas não chegarão com facilidade e serão influenciadas por vários fatores: a natureza da mensagem a ser comunicada, as pessoas a quem ela é direcionada, o efeito que se destina a ter e considerações práticas sobre custo, tempo e meios de produção. [...] Questões mais amplas como perguntar se um problema de comunicação deve ser resolvido por meios gráficos ou não gráficos, ou por uma combinação de ambos, embora importantes, ficam totalmente fora do escopo deste artigo. Os dois eixos de nossa matriz fornecem ao designer gráfico uma sinopse das respostas possíveis para as questões relacionadas ao modo de simbolização e método de configuração. Mas onde ele baseia suas decisões? Parece razoável fundamentar seus resultados com base em pesquisas empíricas para orientação. [...] Esses dois aspectos da linguagem gráfica foram escolhidos para destacar a diversidade do campo e das atividades daqueles que trabalham nele. Aqueles que estudam as formas das letras [...] provavelmente serão tipógrafos ou historiadores da impressão; aqueles que estudam a iconografia das pinturas, provavelmente serão historiadores da arte. [...] O esquema não pretende ser estanque e algumas das fronteiras entre as células da matriz são traçadas subjetivamente. O fato de que alguns tipos de linguagem gráfica não se encaixam perfeitamente na matriz serve apenas para destacar a sutileza e a flexibilidade da linguagem gráfica. Isso não deve invalidar o próprio esquema, que se destina a ser um dispositivo para direcionar nosso pensamento e não como um fim em si mesmo. [...] O esquema apresentado neste artigo é um dispositivo para direcionar o pensamento sobre a linguagem gráfica em vez de um esquema para a própria linguagem. Embora existam muitas variantes da linguagem gráfica que não se encaixam exatamente em uma única célula da matriz, muitas dessas variantes podem ser acomodadas por ela, combinando as características de várias células (Twyman, 1979, p. 117, 119, 136 e 144).

Onde se localiza?

Introdução, método e fundamentação teórica.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e auto-crítica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitamente
- Explicitamente

Autor: Michael Twyman, página 05 de 07.

FONTE: Elaborado pelo autor (2019).

FIGURA 109 (CONTINUAÇÃO). FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM MICHAEL TWYMAN.

Fragmento nº 4.



Em um nível geral, parece valioso abordar cada linha, coluna e célula da matriz do ponto de vista da origem e consumo da linguagem gráfica. [...] Poucas pessoas produzem imagens, embora a maioria faça uso delas. A matriz também pode ser abordada do ponto de vista de usuários especialistas e não especialistas da linguagem gráfica (o termo especialista aqui se aplica a qualquer pessoa que em uma situação específica precisa adotar ou responder a uma abordagem da linguagem gráfica que não é considerada de uso geral). Claramente, existem graus de especialização e não existe uma linha clara de demarcação entre usuários especialistas e não especialistas. No entanto, algumas células da matriz incluem abordagens à linguagem gráfica que são com frequência usadas por especialistas, mas dificilmente por não especialistas. Em uma situação prática (isto é, quando um designer precisa tomar decisões com relação à linguagem gráfica), seria útil considerar as células da matriz em relação a fatores como facilidade e custo de produção, recursos do usuário, interesses, treinamento e a eficácia de várias abordagens relacionadas a tarefas específicas de aprendizagem. Para tomar decisões válidas sem executar testes especiais, um designer precisa saber o que a pesquisa empírica revela sobre a eficácia de diferentes abordagens de linguagem gráfica em várias circunstâncias. A matriz pode, portanto, ser considerada uma ajuda útil para a revisão da pesquisa empírica no campo das células da linguagem gráfica. [...] Muitas abordagens da linguagem gráfica parecem ter sido desenvolvidas para situações especiais. Na célula "verbal / numérica, linear interrompida" (célula 2), há uma relação muito mais fraca entre a linguagem do especialista e do não especialista comparado a quem origina e a quem consome essa linguagem. Os algoritmos (célula 4) requerem quase sempre especialistas em sua origem e especialistas em seu consumo, e raramente são usados por não especialistas tanto na origem como no consumo (embora a pesquisa tenha mostrado que eles podem ser altamente eficazes sob certas circunstâncias). As tabelas (célula 5) e os mapas (células 27 e 28) requerem especialistas em origem, embora geralmente sejam destinadas ao consumo não especializado e, em alguns casos, como tabelas de liga de futebol (onde a natureza das informações geralmente é entendida), elas parecem apresentar poucos problemas ao usuário. [...] O fato de haver palavras comuns em inglês para abordagens da linguagem gráfica que se enquadram em algumas células da matriz, como árvore genealógica (célula 4), tabela (célula 5), desenho de tira célula (9) e mapa (células 27 e 28) testemunha o uso aceito de tais abordagens em situações não especializadas. Também seria interessante considerar a distribuição dentro da matriz das células da linguagem gráfica mais comumente usadas (Twyman, 1979, p. 139-141).

Onde se localiza?

Fundamentação teórica e método.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento do outro.
- III. Sugere um sistema de [linguagem visual] utilizando de regras de autonomia e autocritica.
- IV. Detende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitadamente Explicitadamente

Autor: Michael Twyman, página 06 de 07.

FONTE: Elaborado pelo autor (2019).

FIGURA 109 (CONTINUAÇÃO). FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM MICHAEL TWYMAN.

Fragmento nº 5.



Este não é o lugar para considerar seriamente a evolução histórica da linguagem gráfica, mas a matriz deixa claro o que muitos afirmam ser auto-evidente: a linguagem nos modos pictórico e esquemático tendeu a se desenvolver de maneiras não lineares, enquanto a linguagem no modo "verbal / numérico" se desenvolveu de maneira linear. A relação entre a linguagem oral e gráfica verbal explica, em grande parte, a linearidade dessa última, mas a tecnologia da impressão, sem dúvida, ajudou a reforçá-la. A facilidade de produção da linguagem gráfica usando os caracteres pré-fabricados e modulares do tipo impressão tem sido uma força poderosa na manutenção do domínio do modo verbal e, conseqüentemente, da linearidade gráfica utilizada. [...] O movimento em direção a modos pictóricos ou esquemáticos não lineares de apresentação de informações ganhou força no século XIX, nos anos entre guerras deste século e novamente na década de 1960. A tendência geral, adotando uma visão de longo prazo do Renascimento, foi uma mudança dos métodos de configuração linear para não linear. [...] Na prática, alfabetização significa a capacidade de escrever (originar) e ler (consumir) linguagem verbal linear. As crianças podem ser ensinadas a desenhar mapas simples (embora raramente os originem) e a ler mapas mais complexos; elas também podem ser ensinadas a organizar coisas como equações e cálculos de maneiras não-lineares. Nos últimos anos, as crianças pequenas foram ensinadas a produzir gráficos de linhas simples, gráficos de barras e gráficos de pizza a partir dos dados que adquiriram. Numa fase posterior da sua educação, os especialistas em determinados campos podem muito bem aprender as abordagens específicas da linguagem gráfica consideradas apropriadas à sua especialidade. No geral, porém, é verdade dizer que as crianças não são ensinadas a ler a ampla gama de linguagens gráficas com as quais serão confrontadas mais tarde. [...] Nossa experiência no planejamento de linguagem gráfica [...] provavelmente terminou na escola quando aprendemos a organizar uma carta, endereçar um envelope ou definir uma soma em matemática. A maioria das pessoas que usam meios gráficos de comunicação profissionalmente em situações cotidianas que envolvem prosa contínua apenas passa seus problemas para o datilógrafo que faz o planejamento para eles. Em áreas mais complexas da comunicação gráfica, principalmente quando a mensagem é não linear, o autor tem menos controle sobre a apresentação gráfica de sua mensagem e frequentemente conta com um desenhista, cartógrafo ou tipógrafo especialista. [...] Na prática, há uma boa chance de que as linguagens gráficas de uso comum funcionem bem, em grande parte porque são comumente usadas (por causa de uma lei do design - análoga à teoria darwiniana - da sobrevivência dos mais aptos (Twyman, 1979, p. 143-144, 118, 147) .

Onde se localiza?

Fundamentação teórica.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autenticidade.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

Implicitadamente

Explicitadamente


Autor: Michael Twyman, página 07 de 07 .

FONTE: Elaborado pelo autor (2019).

11.1.4 Das coisas nascem coisas de Bruno Munari

FIGURA 110. FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM BRUNO MUNARI.

FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS



Autor: Bruno Munari ②

Título: Das coisas nascem coisas / Da cosa nasce cosa 📄

Editora: Martins Fontes Editora Ltda Ano: 2015 / 1981 (1ª ed.)

Relações.
Quais relações, dentre autores, professores, instituições ou outros, são citadas com relevância na obra?

Gaetano Kanizsa, p. 327 e 328, Grammatica del vedere.
Jean Piaget, p. 223 a 230, sem referencia específica.
Abraham Moles, p. 36 e 38, sem referencia específica.
Edward de Bono, p. 316, Impare a pensare in 15 giorni.
M. Asimov, p. 30, Principi di progettazione.
J. C. Jones, p. 30, Un metodo di progettazione sistematico per progettisti.
B. Archer, p. 30, O problema do design resulta de uma necessidade.

Repertório.
Quais teorias são citadas na obra? Quais fundamentam os conceitos e quais são refutadas?

A lógica cartesiana de René Descartes (p. 1) é a fundamentação teórica da metodologia de projeto proposta por Munari. Em seu método, apresenta o conceito de valores objetivos, que seriam opostos aos valores pessoais de um projeto artístico. A liberdade do projeto artístico é refutada em favor de uma criatividade baseada nesses valores objetivos, que sustentados por conhecimentos como ergonomia, psicologia, funcionalidade, minimalismo, etc. Da psicologia são citados dois conceitos, a Gestalt, que aparece implícita na teoria de Gaetano Kanizsa (p. 327 e 328), e a teoria dos estágios do desenvolvimento da criança de Jean Piaget (p. 223 a 230).

Contexto do autor.
Em qual período histórico viveu o autor, em especial no momento em que escreveu a obra?

Bruno Munari é artista, escritor, arquiteto, designer, educador e filósofo, nasceu em Milão na Itália em 1907. Em 1927 começou a seguir Marinetti e o movimento futurista, mostrando seu trabalho em muitas exposições. De 1939 à 1945 trabalhou como designer gráfico para a Editora Mondadori e como diretor de arte da Tempo Magazine. Participou como jurado do prêmio de design italiano Compasso D'oro nos anos de 1962 e 1964.

Percepção Visual.
Como o autor define a percepção visual?

Munari aborda o tema afirmando que diferentes observadores organizam as partes observadas de diferentes maneiras, no entanto, mesmo variando as formas de organização, as partes seriam organizadas a partir de um todo coerente, como já visto pelos teóricos da Gestalt. Para fundamentar esse raciocínio, o autor cita o trabalho do psicólogo italiano, Gaetano Kanizsa, que é também citado por Rudolf Arnheim no livro, Arte e Percepção Visual, ambos utilizam Kanizsa para fundamentar o conceito de que a percepção visual seria organizada por forças independentes do observador. Ainda que Munari admita que existam variações na percepção visual de cada observador, a noção cartesiana se mantém no argumento de que a visão humana tenderia a organizar as partes, formando um todo coerente.

Autor: Bruno Munari , página 01 de 18 .

FIGURA 110 (CONTINUAÇÃO). FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM BRUNO MUNARI.

Fragmento nº 1.



A primeira consistia em nunca aceitar algo como verdadeiro sem conhecê-lo evidentemente como tal; isto é, evitar cuidadosamente a precipitação e a prevenção; não incluir nos meus juízos nada que não se apresente tão clara e distintamente à minha inteligência a ponto de excluir qualquer possibilidade de dúvida. [...] A segunda [...] dividir o problema em tantas partes quantas fossem necessárias para melhor poder resolvê-lo. [...] A terceira [...] conduzir por ordem os meus pensamentos, começando pelos objetos mais simples e mais fáceis de conhecer, para subir pouco a pouco, gradualmente, até o conhecimento dos mais compostos; e admitindo uma ordem mesmo entre aqueles que não apresentam nenhuma ligação natural entre si. (E quarto), sempre fazer enumerações tão completas e revisões tão gerais, (para ter) certeza de que nada foi omitido (Munari, 2015, p. 1).

Quando se aprende a enfrentar pequenos problemas, pode-se pensar também em resolver problemas maiores. O método de projetar não muda muito, apenas mudam as áreas: em vez de se resolver o problema sozinho, é necessário, no caso de um grande projeto, aumentar o número de especialistas e colaboradores e adaptar o método à nova situação [...] O conhecimento do método de projetar, de como se faz para construir ou conhecer as coisas, é um valor libertário: é um "faça você mesmo" (Munari, 2015, p. 2 e 4).

Onde se localiza?

Fundamentação teórica

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocrítica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitadamente Explicitadamente

Fragmento nº 2.



O método de projeto não é mais do que uma série de operações necessárias, dispostas em ordem lógica, ditada pela experiência. Seu objetivo é atingir o melhor resultado com o menor esforço [...] Não se pode, no caso desse arroz, pôr o arroz na panela antes da água; ou dourar o presunto e a cebola depois de se ter cozido o arroz, ou cozinhar arroz, cebola e espinafre juntos. O projeto, nesse caso, irá fracassar, e será preciso jogar tudo fora. Também no campo do design não se deve projetar sem um método, pensar de forma artística procurando logo a solução, sem fazer antes uma pesquisa sobre o que já foi feito de semelhante ao que se quer projetar, sem saber que materiais utilizar para a construção, sem ter definido bem a sua exata função (Munari, 2015, p. 10 e 11).

Onde se localiza?

Fundamentação teórica (lógica de funcionalidade minimalista).

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocrítica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitadamente Explicitadamente

Autor: Bruno Munari, página 02 de 18.

FIGURA110 (CONTINUAÇÃO). FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM BRUNO MUNARI.

Fragmento nº 3.



Há pessoas que, ao terem de observar regras para fazer um projeto, sentem-se bloqueadas na sua criatividade. [...] (elas) Terão de fazer muitos esforços para compreender que certas coisas são feitas antes e outras depois. Desperdiçarão muito tempo a corrigir erros que não teriam cometido se tivessem seguido um método de projeto já experimentado [...] Criatividade não significa improvisação sem método: dessa maneira só se cria confusão, e planta-se nos jovens a ilusão de que artistas devem ser livres e independentes. A série de operações do método de projeto é formada de valores objetivos que se tornam instrumentos de trabalho nas mãos do projetista criativo. Como se reconhecem esses valores objetivos? São os valores reconhecidos por todos como tal. Por exemplo, se afirmar que misturando amarelo-limão com azul-turquesa obtém-se uma tonalidade de verde, quer se use têmpera, óleo, acrílico ou pastéis, estou afirmando um valor objetivo. Não se pode dizer: para mim, obtém-se o verde misturando-se vermelho com marrom, pois essa mistura resultará em um vermelho sujo. Pode ser que algum teimoso diga que para ele isso é um verde, mas será apenas para ele, para mais ninguém. [...] Alguns olham um objeto que não conhecem e dizem: gosto ou não gosto, e tudo acaba aí. Outros procuram ver a que se assemelha, e perante um violino talvez digam: parece um presunto magro. [...] Se um designer quiser saber porque os objetos são como são, deve examiná-los sob todos os aspectos possíveis. Não apenas, portanto, sob o aspecto dos valores pessoais, mas também sob o aspecto dos valores objetivos – tais como a funcionalidade, a manuseabilidade, a cor, a forma, o material de que são feitos, e assim por diante –, verificando sempre se o resultado é bom ou mau, de acordo com um critério objetivo (Munari, 2015, p. 11 e 96).

Onde se localiza?

Método (O método cartesiano é para Munari, uma verdade objetiva que guia o projeto).

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocritica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitadamente Explicitadamente

Fragmento nº 4.



É bom fazer uma distinção imediata entre o projetista profissional – que tem um método de projeto, graças ao qual seu trabalho é realizado com precisão e segurança, sem perda de tempo – e o projetista romântico, que tem uma ideia “genial” e que procura forçar a técnica a realizar algo extremamente dificultoso, dispendioso e pouco prático, mas belo. Deixemos, pois, de lado esse segundo tipo de projetista – que, além de tudo, não aceita conselhos nem ajuda de ninguém, e ocupemo-nos do método profissional de projetar do designer (Munari, 2015, p. 12).

Onde se localiza?

Método

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocritica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitadamente Explicitadamente

Autor: Bruno Munari, página 03 de 18.

FIGURA110 (CONTINUAÇÃO). FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM BRUNO MUNARI.

Fragmento nº 5.



Tal como acontece na decoração, predominam com frequência as “ideias” ligadas à moda ou ao gosto corrente do público, e nesse caso não se pode falar de design, mas de styling. Essas “ideias novas” serviam de publicidade para os agora famosos Salões do Móvel, e várias desses objetos nunca entraram em produção, permanecendo como meros protótipos de propaganda e mais nada. [...] Mobília de luxo não te haver com design. [...] Deixando de lado a moda, que é o campo dos estilistas, podemos ver se há aqui possíveis intervenções de design. [...] Brinquedos que podem ser desmontados e montados de novo para comunicar informações úteis, ou informações artísticas (Munari, 2015, p. 13 a 18).

Onde se localiza?

Na fundamentação teórica.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocrítica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitadamente Explicitadamente

Fragmento nº 6.



O luxo é, pois, o uso errado de materiais dispendiosos sem melhoria das funções. É, portanto, uma estupidez [...] O modelo já não é o luxo e a riqueza já não é tanto o ter quanto o ser (para citar Erich Fromm) [...] Desaparecerão os tronos e as poltronas de luxo para os dirigentes impostos, os móveis especiais para os chefes, as grandes cadeiras luxuosas colocadas em estrados de mogno, os ornamentos, as hierarquias e tudo o que servia para impressionar. Em suma, quero dizer que o luxo não é uma questão de design (Munari, 2015, p. 5 e 6).

Onde se localiza?

Na fundamentação teórica.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocrítica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitadamente Explicitadamente

Autor: Bruno Munari, página 04 de 18.

FIGURA110 (CONTINUAÇÃO). FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM BRUNO MUNARI.

Fragmento nº 7.



Os signos do zodíaco são encontrados, em várias revistas, em geral femininas, e, em alguns casos, foram desenhados por artistas mais ou menos famosos. Os artistas, como se sabe, têm toda a liberdade de fazer aquilo que querem (pois o que fazem está sempre bem): cada artista que seja convidado a retratar os doze signos do zodíaco irá se divertir em desenhá-los no seu estilo, sem se preocupar muito com a exatidão das figuras no confronto com as constelações que lhe deram origem. Temos, assim, desenhos de todos os gostos e estilos. Um famoso artista revolucionário desenhou (para uma grande produção) doze pequenos corações de metal preciosos, cada um com uma interpretação "pessoal" dos signos do zodíaco em relevo; doze coraçõezinhos, uns mais bonitos do que os outros, que tiveram naturalmente uma enorme procura, pois correspondem ao nível cultural do público, estimulado por uma sensacional campanha publicitária. [...] Abandonada a ideia de desenhar mais um grupo "artístico" dos signos do zodíaco, resta o problema de como apresentar as constelações e verificar se as doze podem caber num espaço mínimo. [...] São feitas fotografias com uma das mãos segurando o adereço (a cartaz com os furos) contra a luz, para demonstrar como se deve olhá-lo. O objeto tem um resultado novo, exato no que toca à sua função, e só aqueles que o conhecem podem entendê-lo. Exibe-se com discrição. É para homens e mulheres (Munari, 2015, p. 174, 176 e 179).

Onde se localiza?

Análises de projetos de design.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocrítica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitadamente Explicitadamente

Fragmento nº 8.



O problema é projetar uma luminária para sala de estar, com uma boa qualidade de luz e que, além de funcional, seja também decorativa (não certamente no sentido de arte aplicada, mas que tenha uma forma que agrade a todos, uma forma natural, lógica) (Munari, 2015, p. 201).

Onde se localiza?

Análises de projetos de design.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocrítica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitadamente Explicitadamente

Autor: Bruno Munari, página 05 de 18.

FIGURA110 (CONTINUAÇÃO). FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM BRUNO MUNARI.

Fragmento nº 9.



A solução de tais problemas melhora a qualidade de vida. Esses problemas podem ser especificados pelo designer e propostos à indústria, ou pode ser a indústria a propor ao designer a resolução de algum problema. Muito frequentemente, porém, a indústria tende a inventar falsas necessidades para poder produzir e vender novos produtos. Nesse caso, o designer não deve deixar-se envolver numa operação que se destina ao lucro exclusivo do industrial e ao prejuízo do consumidor (Munari, 2015, p. 30).

Onde se localiza?

Análises de projetos de design.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocrítica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitadamente Explicitadamente

Fragmento nº10.



Qualquer que seja o problema, pode-se dividi-lo em seus componentes. Essa operação facilita o projeto, pois tende a pôr em evidência os pequenos problemas isolados que se ocultam nos subproblemas. Uma vez resolvidos os pequenos problemas, um de cada vez (e aqui entra em ação a criatividade e põe-se de lado a ideia de encontrar uma ideia) (se referindo a solução artística), recompõem-se de maneira coerente, de acordo com todas as características funcionais de cada parte e funcionais entre si, de acordo com as características materiais, psicológicas, ergonômicas, econômicas e, por último, formais [...] Definido o problema, é necessário decompô-lo em seus componentes para melhor conhecê-lo [...] O princípio de decompor um problema em seus componentes para poder analisá-lo remonta ao método cartesiano. Visto que, especialmente hoje em dia, os problemas tornaram-se muito complexos e por vezes complicados, é necessário que o projetista tenha uma série de informações acerca de cada problema, isoladamente, para maior segurança no projeto. Talvez seja necessária uma definição de "complexidade" para se poder distinguir o que é complexo daquilo que é complicado. Segundo Abraham Moles, "um produto é complicado quando os elementos que o compõem pertencem a numerosas classes diferentes; é complexo se contém um grande número de elementos reagrupáveis, mas em poucas classes" (Munari, 2015, p. 36 e 38).

Onde se localiza?

Método

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocrítica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitadamente Explicitadamente

Autor: Bruno Munari, página 06 de 18.

FONTE: Elaborado pelo autor (2019).

FIGURA 110 (CONTINUAÇÃO). FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM BRUNO MUNARI.

FONTE: Elaborado pelo

Fragmento nº 11.



O problema resulta da consideração do espaço para um ou dois rapazes na casa dos pais, para ver se é possível encontrar uma solução que permita a máxima funcionalidade – não só prática, mas também psicológica, económica e espacial. [...] As junções entre as partes que irão compor o objeto devem permitir uma função simples com um mínimo de operações mecânicas e com a máxima segurança. [...] Nesse momento entra em ação a criatividade como elemento coordenador entre fantasia e invenção. Considerando a análise dos dados e das melhores possibilidades materiais e técnicas, dos componentes psicológicos, ergonômicos e práticos, procura-se fazer uma síntese que agrupe essas funções harmoniosamente. [...] O trabalho consiste em simplificar alguns esboços referentes a certos pormenores de junção e outros esboços de conjunto, tendo sempre em vista todas as funções (Munari, 2015, p. 180, 184 e 186).

Onde se localiza?

Análises de projetos de design.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocrítica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitadamente Explicitadamente

Fragmento nº 12.



Habitáculo é o espaço habitável na medida do essencial. Em sentido figurado é também o íntimo recanto individual, o lugar interior onde se situa tudo aquilo que forma o mundo de alguém. [...] Habitáculo é uma estrutura de aço plastificado, reduzida ao essencial. O módulo estrutural tem vinte centímetros com os respectivos submódulos; permite uma coerência formal e a máxima combinabilidade segundo as funções. [...] O habitáculo é absoluta e voluntariamente neutro e quase invisível; não impõe uma estética a todos. Trata-se apenas de uma estrutura essencial, pronta a tornar-se invisível segundo a forma como é habitada (Munari, 2015, p. 190 e 191).

Onde se localiza?

Análises de projetos de design.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocrítica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitadamente Explicitadamente

Autor: Bruno Munari, página 07 de 18.

autor (2019).

FIGURA110 (CONTINUAÇÃO). FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM BRUNO MUNARI.

Fragmento nº 13.



Muitas vezes, certos detalhes bem resolvidos tecnicamente são depois sobrecarregados de falsos valores estéticos – sob a alegação de que, de outra maneira, o mercado não os aceitaria. Nesse caso, eliminam-se os chamados valores estéticos, que na realidade não passam de uma decoração aplicada, e consideram-se apenas os valores técnicos. [...] Será precisamente a criatividade que substituirá a ideia intuitiva, a qual está relacionada ao modo artístico-romântico de resolver um problema. A criatividade ocupa assim o lugar da ideia e processa-se de acordo com o seu método. Enquanto a ideia, ligada à fantasia, pode chegar a propor soluções irrealizáveis por razões técnicas, materiais ou econômicas, a criatividade mantém-se nos limites do problema – limites que resultam da análise dos dados e dos subproblemas. [...] A análise dos dados, requer a substituição da operação definida no início como “ideia”; em seu lugar ficará um outro tipo de operação, definida como “criatividade”. Enquanto a ideia é algo que, supostamente, deve fornecer a solução bela e pronta, a criatividade leva em conta, antes de se decidir por uma solução, todas as operações necessárias que se seguem à análise dos dados (Munari, 2015, p. 42, 44 e 45).

Onde se localiza?

Método

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e auto-crítica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitadamente Explicitadamente

Fragmento nº 14.



Como se vê por esse esquema metodológico, até agora não fizemos nenhum desenho, nenhum esboço, nada que possa definir a solução. Não sabemos ainda que forma vai ter aquilo que se quer projetar. Mas estamos seguros de que as hipóteses de possíveis erros são muito reduzidas [...] A partir desses juízos, faz-se um controle do modelo para verificar se pode ser modificado, caso as restrições a ele assentem em valores objetivos. Se alguém diz “Não gosto; só aprecio o estilo do século XV”, trata-se de uma observação muito pessoal, que não é válida para todos. Se, ao contrário, outra pessoa diz “O interruptor é pequeno demais”, é preciso ver se é possível aumentá-lo (Munari, 2015, p. 52).

Onde se localiza?

Método

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e auto-crítica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitadamente Explicitadamente

Autor: Bruno Munari, página 08 de 18.

FIGURA 110 (CONTINUAÇÃO). FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM BRUNO MUNARI.

Fragmento nº 15.



A tarefa do designer é, portanto, a de fazer uma seleção adequada e uma montagem coerrente. Todas essas peças em série para combinar em conjunto têm já uma forma exata, ditada pelo material e pelas funções (Munari, 2015, p. 264).

Onde se localiza?

Método

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocritica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitadamente Explicitadamente

Fragmento nº 16.



O esquema do método de projeto [...] não é fixo, não é completo, não é único nem definitivo; é aquilo que a experiência ensinou até agora. É preciso esclarecer, no entanto, que, embora seja um esquema elástico, é melhor realizar as operações citadas pela ordem indicada. [...] Se houver porém alguém capaz de demonstrar, objetivamente, que é melhor alterar a ordem de algumas operações, o designer deverá estar sempre pronto a modificar seu pensamento diante da evidência objetiva (Munari, 2015, p. 54).

Onde se localiza?

Método

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocritica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitadamente Explicitadamente

Autor: Bruno Munari, página 09 de 18.

FONTE: Elaborado pelo autor (2019).

FIGURA110 (CONTINUAÇÃO). FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM BRUNO MUNARI.

Fragmento nº 17.



Esse tipo de desenho (em perspectiva do objeto ou da construção) pode prestar-se a confusões, no sentido de que, com a perspectiva, pode-se fazer a coisa representada parecer muito maior e mais importante do que é. Um projetista sério usará a perspectiva sem nunca fazer uso desses truques óticos [...] Um tipo de desenho que serve para comunicar alguma coisa no projeto (um objeto, uma construção ou a montagem de um espaço expositivo) é o desenho de frente, a vista de lado, a planta, a vista de cima, de baixo, de qualquer lado que seja necessário conhecer. Esses desenhos são planos, executados com a máxima precisão, sempre em escala e geralmente cotados [...] O desenho científico, para os gráficos, é aquele por meio do qual se representa um objeto, uma planta, um animal, exatamente como é, sem cuidados com estilo, sem intenções estéticas, só para mostrar o objeto em todos os detalhes possíveis [...] Temos depois o desenho artístico, em que o objeto representado é contornado por elementos que lhe acentuam a "beleza", tais como árvores majestosas, céus com nuvens pitorescas, luzes ao cair da noite... (Munari, 2015, p. 68, 70, 71 e 78).

Onde se localiza?

Fundamentação teórica

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocritica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitadamente Explicitadamente

Fragmento nº18.



Estética. As partes formam um todo coerente? Moda e styling. Muitos objetos são produzidos para ser símbolo de bem-estar, de luxo ou de status. Esses não são objetos de design, pois o design não se ocupa dessas frivolidades com as quais muitas pessoas gastam tanto dinheiro. Valor social. O objeto em questão tem também uma função social de eliminação ou redução de trabalhos muito fatigantes ou prejudiciais? Ou de aumentar o nível cultural e tecnológico da comunidade? Essencialidade. O objeto examinado é essencial para a realização do objetivo a que se destina? Não tem mais elementos do que seriam necessários? Tem aspectos decorativos? Todas as partes são indispensáveis ao seu funcionamento? Antecedentes. Pode ser interessante conhecer os antecedentes do objeto que se está examinando para ver se tem uma imediata evolução lógica. [...] esse conhecimento aumenta a confiança no produto (Munari, 2015, p. 100 e 101).

Onde se localiza?

Método

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocritica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitadamente Explicitadamente

Autor: Bruno Munari, página 10 de 18.

FONTE: Elaborado pelo autor (2019).

FIGURA110 (CONTINUAÇÃO). FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM BRUNO MUNARI.

Fragmento nº 19.



Inúmeros produtos são vendidos sem o nome do autor, e existem objetos, fabricados há muitos anos, que vendem bem pelo simples fato de serem benfeitos e não porque tenham sido projetados por um designer notável. [...] Alguns objetos muito conhecidos e benfeitos que são produzidos há vários anos precisamente por serem benfeitos, não porque estão assinados. [...] Antes que se começasse a usar a palavra design para indicar uma forma correta de produzir objetos que executam funções necessárias, tais objetos já eram produzidos e continuaram a sê-lo; e hoje em dia estão cada vez melhor graças aos novos materiais e tecnologias utilizados. São objetos de uso cotidiano em casa e nos locais de trabalho, que as pessoas compram não por questões de moda ou de status, mas porque são bem projetados, e não importa por quem. Esse é o verdadeiro design. [...] Acabamento suficiente para a função que tem. [...] Ausência de moda, sem styling. O objeto tem estética própria, resultante da utilização de material correto e de proporções lógicas, adequadas a função. Trata-se de objeto essencial (Munari, 2015, p. 97 a 106).

Onde se localiza?

Análises de projetos de design.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocritica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitadamente Explicitadamente

Autor: Bruno Munari, página 11 de 18.

FONTE: Elaborado pelo autor (2019).

FIGURA110 (CONTINUAÇÃO). FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM BRUNO MUNARI.

Fragmento nº 20.



A estética é a da lógica do custo mínimo e da funcionalidade máxima. A única decoração possível é a cor e o padrão do tecido, liso ou listrado. Pela sua essencialidade (a cadeira de praia) é utilizada por todos. Os ricos mandam fazê-la em mogno laqueado com o tecido decorado (inutilmente) por um famoso pintor da moda. Custa naturalmente muito mais, mas a função é a mesma da cadeira de preço reduzido. [...] A estética reside unicamente no uso correto dos materiais, no que toca às cores, e nas justas proporções das partes. Nada é disfarçado ou tem função decorativa. Pela sua essencialidade (a luminária de garagem), é um desses objetos corretos que, além de facilitarem o trabalho, educam o gosto do público [...] O objeto (embalagem paralelepipedal do leite) é essencial, até porque tem duas funções e assume para cada uma delas a forma adequada. [...] Se nos habituarmos a observar os objetos sob todos os aspectos, não apenas sob o aspecto do belo e do feio, do "gosto ou não gosto", forma-se uma mentalidade de projeto completa [...] Se algum projetista quiser estudar a fundo o chamado "design essencial", poderá examinar os seguintes objetos [...] A bicicleta de corrida, com o peso de seis quilos, em que todas as partes que a compõem são essenciais. [...] Simplificar é um trabalho difícil e exige muita criatividade. Complicar é muito mais fácil: basta acrescentar tudo o que nos vem à mente [...] A cadeira (de Michael Thonet) assim projetada e construída é mais prática, leve e elegante, pela coerência formal do material e tecnologia usada, sem nenhuma violência decorativa além das formas resultantes da técnica. [...] A exata coerência formal de toda a produção de Thonet prova que, da utilização correta dos materiais e das técnicas, pode resultar um tipo de estética que não necessita da arte aplicada para criar beleza (Munari, 2015, p. 108, 114, 116, 118, 125, 126, 130 e 133).

Onde se localiza?

Análises de projetos de design.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocrítica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitadamente Explicitadamente

Fragmento nº 21.



O progresso surge quando se simplifica e não quando se complica (Munari, 2015, p. 153).

Onde se localiza?

Análises de projetos de design.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocrítica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitadamente Explicitadamente

Autor: Bruno Munari, página 12 de 18.

FONTE: Elaborado pelo autor (2019).

FIGURA 110 (CONTINUAÇÃO). FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM BRUNO MUNARI.

Fragmento nº 22.



Quando se faz o projeto industrial de um produto ou de uma “família” de produtos, é útil considerar a coerência formal das partes e do todo – das partes que formam um objeto e dos objetos que formam o conjunto (Munari, 2015, p. 134).

Onde se localiza?

Análises de projetos de design.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocritica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

Implicitadamente Explicitadamente

Fragmento nº 23.



No campo editorial esse problema (do uso de diferentes papéis) nunca fora levantado. Só no caso de edições especiais escolhia-se um papel diferente, mesmo assim para dar mais importância ao texto, que era sempre o objetivo do livro; nunca se considerava o próprio livro como objeto de comunicação (excluindo o texto). [...] Procuram-se, então, todos os tipos de papéis possíveis, desde os papéis de impressão aos de embrulho, dos transparentes aos texturizados, ásperos, lisos, reciclados... [...] Em suma, cada papel comunica sua qualidade, e isso é já uma razão para ser usado como comunicante. Trata-se então de relacionar esse conhecimento com os outros que vão resultar da experimentação. [...] Duas páginas iguais comunicam um efeito de monotonia; páginas de diferentes formatos são mais comunicativas. Se os formatos forem organizados de modo crescente, decrescente, diagonal ou ritmado, pode-se obter uma informação visual rítmica, dado que a ação de virar a página realiza-se no tempo e, portanto, participa do ritmo visual-temporal. [...] Os primeiros livros ilegíveis, feitos com diferentes materiais, foram expostos pela primeira vez em Milão na livraria Salto, em 1950, em exemplares feitos à mão. Um desses livros foi editado pelo Museu de Arte Moderna de Nova York, em 1967 (Munari, 2015, p. 212, 213, 214 e 218).

Onde se localiza?

Análises de projetos de design.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocritica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

Implicitadamente Explicitadamente

Autor: Bruno Munari, página 13 de 18.

FONTE: Elaborado pelo autor (2019).

FIGURA110 (CONTINUAÇÃO). FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM BRUNO MUNARI.

Fragmento nº 24.



Sabe-se que as pessoas de idade têm uma enorme dificuldade em modificar seu pensamento, justamente porque aquilo que se aprende nos primeiros anos de vida permanece como regra fixa para sempre, e ter de mudar, para muitos, é como arriscar-se numa situação que não se conhece. A solução desse problema, de aumentar o conhecimento e formar pessoas com mentalidade mais elástica e menos repetitiva, está em nos ocuparmos dos indivíduos no período em que se forma sua inteligência – ou seja, segundo Piaget, nos primeiros anos de vida. Sabemos também que nos primeiros anos de vida as crianças conhecem o ambiente que as rodeia por meio de todos os seus receptores sensoriais, e não apenas através da visão ou da audição, percebendo sensações táteis, térmicas, sonoras, olfativas... podia-se projetar um conjunto de objetos parecidos com livros, mas todos diferentes, para informação visual, tátil, material, sonora, térmica, todos do mesmo formato, como os volumes de uma enciclopédia que contém todo o saber ou, pelo menos, muitas e diferentes informações. [...] É preciso, desde cedo, habituar o indivíduo a pensar, imaginar, fantasiar, ser criativo. [...] Eis porque esses livrinhos não são mais do que estímulos visuais, táteis, sonoros, térmicos, materiais. Devem dar impressão de que os livros são objetos assim, com muitas surpresas dentro. A cultura é feita de surpresas, isto é, daquilo que antes não se sabia, e é preciso estarmos prontos a recebê-las, em vez de rejeitá-las com medo de que o castelo que construímos desabe. [...] Esses livrinhos (pré-livros) são, pois, construídos com materiais diferentes, de modo a serem diferentes tanto no aspecto visual quanto tátil. Um é de papel costurado com pontos metálicos, como um caderno. Outro é de cartão de couro, grosso, preso com cordel. [...] Cada livro traz uma mensagem diferente. [...] Pode-se dizer, de forma aproximada, que a criança recebe diversas informações através de todos os seus receptores sensoriais, e fica conhecendo esses objetos que se chamam livros. [...] Não se pode dizer a uma criança que ela está pegando o livro de maneira errada. É preciso facilitar-lhe o contato com o objeto. A criança deve fixar que o livro é uma coisa agradável sob todos os aspectos: visual, tátil, material etc. (Munari, 2015, p. 223 a 230).

Onde se localiza?

· Análises de projetos de design.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autenticidade.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporalis?

Como se apresenta?

- Implicitadamente
- Explicitadamente

Autor: Bruno Munari, página 14 de 18.

FONTE: Elaborado pelo autor (2019).

FIGURA 110 (CONTINUAÇÃO). FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM BRUNO MUNARI.

Fragmento nº 25.



O projeto de um jogo ou brinquedo para crianças pode ser encarado de diversas formas: uma delas, a mais usual, é projetar uma produção de jogos ou brinquedos baseada exclusivamente nas possibilidades de escoamento no mercado, sem a preocupação de que esses produtos sejam verdadeiramente úteis ao desenvolvimento da criança [...] Um outro modo de projetar um jogo ou brinquedo é pensar algo que seja útil ao crescimento individual, sem esquecer naturalmente o justo lucro da empresa. A pergunta então é: o que pode ser útil ao crescimento do indivíduo em formação que é a criança? Algo que lhe dê, através do jogo, informação que lhe possam servir quando for adulto. Sabemos que aquilo que uma criança de tenra idade memoriza permanecerá para toda a sua vida. É por isso que podemos ajudar a criar indivíduos criativos e não repetitivos, indivíduos com uma mentalidade elástica e pronta a resolver todos os problemas que alguém pode ter na vida: desde encontrar um emprego até projetar sua própria casa ou educar os filhos. Um indivíduo capaz de compreender todas as formas de arte, de comunicar-se verbal e visualmente, de ter um comportamento social equilibrado – tudo isso é possível se a criança tiver, logo aos três anos, jogos e brinquedos adequados. Nessa idade, ela memoriza os frutos das experiências sensoriais do ambiente que a rodeia. [...] Assim, um designer pode projetar um jogo ou brinquedo que comunique à criança, ao indivíduo em formação, o máximo de informações compatíveis com ela, sendo, ao mesmo tempo, um instrumento para o desenvolvimento de uma mentalidade elástica e dinâmica – não estática, repetitiva, fossilizada. Um projeto desse tipo necessita da colaboração de peritos em psicologia, pedagogia, didática e, também, em processos de industrialização para a produção do brinquedo ou jogo, a fim de se descobrir o material mais adequado e a tecnologia mais correta para se obter um produto que reúna o máximo resultando o com o menor custo. Naturalmente, torna-se necessário que o projetista saiba o que pode e o que não pode comunicar à criança de determinada idade. (Os estudos de Piaget são valiosos nesse sentido.) Além disso, o projetista deve ser capaz de projetar um jogo ou brinquedo que seja fácil de entender e simples de usar, que efetivamente comunique o que se pretende, que seja divertido e agradavelmente colorido (nunca banal, pois a banalidade não faz aumentar o conhecimento), que não seja tóxico e que, por fim, os próprios adultos possam entender. [...] Não é necessário “explicar” às crianças como se brinca. Serão elas depois que ensinarão isso aos adultos que não o compreendem devido ao excesso de cultura (Munari, 2015, p. 234 a 239).

Onde se localiza?

Análises de projetos de design.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio comum de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocriação.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

Implicitamente

Explicitamente

Autor: Bruno Munari, página 15 de 18.

FONTE: Elaborado pelo autor (2019).

FIGURA110 (CONTINUAÇÃO). FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM BRUNO MUNARI.

Fragmento nº 26.



O jogo marcha à velocidade do pensamento; a mente está em contínua ação; tudo se faz e desfaz como na realidade; não há nada mais importante. O que conta é a possibilidade de combinar, mudar sempre, experimentar e tornar a experimentar. A mente fica elástica; o pensamento, dinâmico; o indivíduo, criativo. [...] Infelizmente, muitos adultos têm ainda mentalidade infantil, mesmo que sejam diretores de empresas; assim, quando compram algum brinquedo ou jogo para crianças, escolhem algo que lhes agrade também, que lhes lembre da infância, sem se preocuparem se aquele objeto é educativo, formativo ou destrutivo da personalidade da criança. [...] Seria necessário fazer também alguns brinquedos didáticos para adultos, para afastar preconceitos, exercitar o espírito, para liberar energias escondidas (se houver, visto que uma pessoa bloqueada na infância fica fossilizada e irrecuperável) (Munari, 2015, p. 244 e 245).

Onde se localiza?

Análises de projetos de design.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e auto-crítica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

Implicitadamente Explicitadamente

Autor: Bruno Munari, página 16 de 18.

FONTE: Elaborado pelo autor (2019).

FIGURA110 (CONTINUAÇÃO). FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM BRUNO MUNARI.

Fragmento nº 27.



Observando não apenas as características formais de cada objeto, mas também materiais, cromáticas, táteis e outras, pode-se pensar em transformá-lo em qualquer outra coisa. Pode-se com isso ensinar as crianças a serem criativas, a verem as coisas, como diz Edward de Bono, e a construírem brinquedos grátis e de forma divertida. Uma criança habituada a ver e transformar as coisas torna-se criativa e nunca se aborrece. [...] Muitos designers projetam ainda hoje apenas para o sentido da visão. Preocupam-se unicamente em produzir algo belo de se ver e não lhes interessa que o objeto resulte depois desagradável ao tato, pesado, ou leve demais, se é frio, se não tem relações formais com a anatomia humana [...] Uma coisa que aprendi no Japão é justamente esse aspecto de projetar que leva em conta todos os sentidos do observador, pois quando ele se encontra perante o objeto ou o experimenta, sente-o com todos os sentidos; e mesmo que à primeira vista o objeto possa agradar também aos outros sentidos será desprezado em favor de um outro que tenha a mesma utilidade mas que, além de adequado na forma, é também agradável ao tato, tem peso correto, é feito em material adequado etc. [...] Portanto, quando projetamos algo, precisamos nos recordar de que os seres humanos têm ainda todos os sentidos, mesmo que alguns estejam já em parte atrofiados em comparação com os dos chamados animais inferiores. Se projetarmos algo que tenha também um bom sentido tátil, as pessoas sem perceber voltarão a usar aquele que é um dos sentidos mais acurados. Se além disso levarmos em conta os outros sentidos, as pessoas pouco a pouco irão se habituar à experiência de que existem muitos receptores sensoriais para conhecer o mundo em que vivemos. As crianças sabem disso bem e seu conhecimento inicial do mundo é sensorial global. Também por essa razão projetei os pré-livros, para as crianças que ainda não sabem ler, mas que estão conhecendo o mundo com todos os sentidos, enquanto os adultos esqueceram para que servem. [...] O homem do futuro não terá orelhas, porque já não perceberá os ruídos; não terá nariz, porque já não perceberá os cheiros (Munari, 2015, p. 316, 373 a 375).

Onde se localiza?

Análises de projetos de design.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocrítica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

Implicitamente

Explicitamente

Autor: Bruno Munari, página 17 de 18.

FONTE: Elaborado pelo autor (2019).

FIGURA110 (CONTINUAÇÃO). FICHA DE CARACTERÍSTICAS FORMALISTAS ENCONTRADAS EM BRUNO MUNARI.

Fragmento nº 28.



Uma das três demonstrações sobre percepção visual, feitas por Gaetano Kanizsa do Instituto de Psicologia da Universidade de Trieste, mostra com grande evidência como o olho humano percebe um conjunto de formas e tende a completa-lo com ligações imaginárias para dar unidade aos pedaços isolados espalhados. A imagem que se vê abaixo (Figura 01) é composta por oito quartos de disco, unidos dois a dois pelo vértice dos ângulos retos e dispostos entre si de modo simétrico. Nesta composição, tanto as linhas retas como as curvas convidam o olho do observador a fazer diversas ligações, a diferentes modos de considerar as partes num todo coerente. As mesmas formas que compõem os quatro grupos simétricos organizam-se no espaço de modo diferente, segundo as características de cada observador (Munari, 2015, p. 327 e 328).

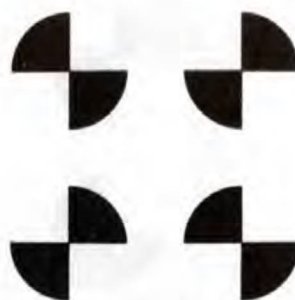


Figura 01

Onde se localiza?

Análises de projetos de design.

Qual característica representa?

- I. Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.
- II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro.
- III. Sugere um sistema de linguagem visual utilizando de regras de autonomia e autocrítica.
- IV. Defende conceitos universais, naturais e atemporais?

Como se apresenta?

- Implicitamente Explicitamente

Autor: Bruno Munari, página 18 de 18.

FONTE: Elaborado pelo autor (2019).