

**Linguagem da forma/linguagem visual no âmbito do ensino de design:
balizamentos teóricos; tópicos de pesquisa**
*Language of Form/Visual Language in the context of Design teaching: theoretical
delimitations; topics of research*

LESSA, Washington Dias

Doutor em Comunicação e Semiótica, ESDI/UERJ – wdlessa@esdi.uerj.br

Resumo

No ensino do design do começo do século 20 surgem as iniciativas designadas como *linguagem visual* ou *linguagem da forma* – que na Bauhaus correspondem ao *Curso Preliminar* e às disciplinas a ele correlatas. A consolidação e permanência deste conceito pedagógico, de vários modos e em formatações variadas, podem ainda hoje ser constatadas nos cursos de design. O objetivo deste texto é: (a) propor balizamentos teóricos que permitam uma visão adequada da questão; (b) indicar tópicos de pesquisa relativos à sua dinâmica.

Palavras-chave: Linguagem da forma e Design; Linguagem visual e Design; Fundamentos formais/visuais para o ensino e prática do Design

Abstract

The teaching of Design in the early twentieth century brought on what was named Visual Language or Language of Form – corresponding to the Preliminary Course and its related disciplines in the Bauhaus. The consolidation and permanence of this pedagogical concept, in different ways and varied structures, can still be seen today in the courses of design. The objective of the present text is: (a) to propose theoretical delimitations that aim at an appropriate vision of the theme; (b) to indicate topics that aim at the understanding of this issue's dynamic.

Keywords: Language of Form and Design; Visual Language and Design; Form and Visual Basics for the Teaching and Practice of Design

**1. Surgimento e continuidade da linguagem da forma/linguagem visual
no campo do design**

No texto de Walter Gropius “Minha concepção da idéia de Bauhaus”, publicado em 1935, um dos tópicos abordados é a linguagem visual, também referida, no mesmo texto, como linguagem da forma. Gropius indica que esta área de conhecimento teria se delineado a partir de “estudos intensivos (...) a fim de se descobrir a gramática da plasmação da forma [e] transmitir aos estudantes um conhecimento objetivo sobre os fatos ópticos, tais como proporção, ilusões ópticas e cores”; e isto segundo enquadramentos das “leis da natureza” (Gropius, 1977: 39-40).

Embora essas denominações não existissem na Bauhaus, e apesar de sua imprecisão terminológica¹, a menção de Gropius diz respeito ao Curso Preliminar (o Vorkurs), proposto por Johannes Itten ainda em 1919, no início do funcionamento da escola. Visando, nas palavras de seu criador, transmitir aos estudantes “as leis básicas da criação plástica” (*apud* Wick, 1989: 135), era obrigatório para os alunos ingressantes, assim como eram obrigatórias as disciplinas a ele conectadas. Ao longo da existência da escola (1919-1933) passa por transformações condicionadas pelas concepções pedagógicas de seus professores e por reformulações do currículo da escola. Além de Itten, também Lazlo Moholy-Nagy e Josef Albers foram professores do Curso Preliminar. Os cursos correlatos obrigatórios foram ministrados por Paul Klee, Wassily Kandinsky, Oskar Schlemmer e Joost Schmidt, e estavam voltados para um aprofundamento analítico de alguns dos aspectos da elaboração e síntese da forma.

De modo similar, no Vkhutemas, escola de arte que funcionou na Rússia revolucionária de 1920 a 1930, e que além da arte tradicional e da arte aplicada de natureza artesanal também ensinava arquitetura e arte envolvida com a produção industrial (referida como *arte produção*), também existiu um curso básico desde a fundação da escola. Como na Bauhaus, a proposta do curso passou por várias reformulações, e estiveram engajados em seu ensino, entre outros professores, artistas da vanguarda construtivista, como Lyubov’ Popova, Alexandr Rodchenko e Ivan Klyun, e arquitetos como Alexandr Vesnin, Vladimir Krinskii e Nikolai Ladovskii.

Essas iniciativas vinculavam-se às transformações de linguagem, no campo das artes plásticas, promovidas pelas vanguardas do final do século 19 e início do século 20; e também se manifestavam em novas propostas de educação artística. O aprendizado da arte acadêmica, que partia da representação de objetos e da figura humana até chegar à composição de cenas históricas ou mitológicas, ia perdendo o sentido com a relativização e a *desmontagem* da imagem figurativa, que levaram ao surgimento das poéticas abstracionistas – ou não-objetivas, como eram então chamadas. Ao mesmo tempo a arte era progressivamente convocada para envolver-se com a “criação artística para a indústria”, e também a cópia de ornamentos e elementos estilísticos praticada nas escolas de artes e ofícios foi sendo substituída pela pesquisa com formas abstratas, adequáveis a novas concepções de produtos industriais (Lessa, 1995). E na área do ensino elementar, na primeira metade do século 19 Friedrich Froebel desenvolveu uma pedagogia para a educação de crianças que incluía a vivência da manipulação de formas abstratas (Lupton, Miller, 1993).

A partir deste cenário inaugural, o conceito de um aprendizado formal/visual básico passa a integrar o ensino do design. Emblematicamente também está presente na New Bauhaus (1937-1938), fundada em Chicago por Moholy-Nagy, e na escola que a sucede, a School of Design, fundada em 1939, e que a partir de 1944 ganha *status* de *college* e passa a se chamar Institute of Design. Assim como está presente, como curso básico de um ano, na Hochschule für Gestaltung de Ulm, que funcionou de 1953 (quando aconteceram as primeiras aulas) até 1968; assim como nos cursos que adotaram o modelo ulmiano.

A essas experiências pedagógicas, algumas delas descritas e publicadas, soma-se uma bibliografia que trata o tema de vários modos e em várias abrangências. E neste conjunto de marcos pedagógicos e sistematizações práticas e/ou teóricas evidencia-se a diversidade de

¹ ver item 2.1 deste texto

recortes e abordagens que marcaram o ensino de fundamentos formais/visuais do design até os dias de hoje.² Podem ser indicadas algumas tendências, que eventualmente se repetem. Na Bauhaus destacava-se o conflito de propósitos entre Itten — que encarava a linguagem visual como recurso de auto-conhecimento, orientação que também marca uma vertente de educação artística — e os de Moholy-Nagy e Albers, que buscavam apresentá-la integrada à produção industrial. E existem tanto as propostas que se pretendiam válidas para todas as disciplinas projetuais quanto as sistematizações voltadas para áreas específicas. Ou aquelas abordando elementos que transcendem a diversidade das áreas – como é o caso da cor –, ou restritas a uma especificidade setorial – como pode ser o caso da tipografia. E mais: tanto abordagens abertas e inclusivas em relação a áreas afins quanto sistematizações rigorosas de caráter monossêmico, como em propostas ligadas ao design de informação; tanto uma abordagem concentrada no campo do design, quanto deslocando-se para outras áreas; tanto a categorização com base na vivência da prática projetual, quanto a partir de referências científicas etc.

Tendo em vista as transformações e reconfiguração do campo do design hoje, torna-se oportuna uma reflexão quanto aos modos de atualização dessa tradição face aos novos agenciamentos sociais, técnicos e culturais.

2. Balizamentos teóricos possíveis para uma compreensão da linguagem da forma/linguagem visual

Apesar da diversidade de propostas tendo em vista a categoria de linguagem da forma/linguagem visual, todas se identificam com uma intenção propedêutica em relação à síntese projetual: a de fornecer referências para o projeto, tendo em vista categorias, relações e elementos básicos da forma e da visualidade. Gui Bonsiepe indica uma chave de leitura desse propósito:

no campo da educação em design o ensino fundamental sempre teve como propósito solucionar um problema inegável: fornecer aos estudantes uma educação estética formal buscando cultivar não apenas habilidades de diferenciação receptivas, mas também, e sobretudo, suas habilidades de diferenciação gerativas. (Bonsiepe, 2007: 35)

Chama, ao mesmo tempo, atenção para a inadequação de uma identificação do design com a arte, à qual tradicionalmente se associa o discurso sobre a forma e a visualidade:

Já há algum tempo o design deixou de se envolver com a estetização da vida cotidiana, se é que chegou a fazer isso em primeiro lugar. Dificilmente conseguimos chegar às raízes do design usando conceitos teóricos da arte. Design é uma categoria independente” (Bonsiepe, 2007: 31).

Apesar das relações possíveis, e eventualmente proficuas (conforme acreditamos), entre design e arte, certamente não é adequado que a questão da forma no design se restrinja a este recorte. A

² Em 2008, por exemplo, foram apresentadas novas propostas em duas publicações. Ver LUPTON, PHILLIPS, 2008 e WARE, 2008.

forma dá a condição de existência do produto ou artefato de design³, e a diversidade de tipos de artefatos leva naturalmente a uma diferenciação e a uma diversidade entre equacionamentos formais. E estas transcendem, enquanto diretrizes metodológicas, o enquadramento artístico, invocado como principal garantia de qualidade projetual em diversos momentos ao longo da história do design.

Por outro lado a realização de um projeto envolve uma competência que não é apenas formal/visual, mas, sobretudo, de articulação de um *conceito de artefato*⁴, que necessariamente envolve a síntese formal/visual. Impõe-se, no entanto, o caráter inelutável de síntese projetual evidenciada pela forma e pela visualidade. No relatório final da pesquisa *Design na Educação Geral* (1979), desenvolvida por Bruce Archer e seus pares do Royal College of Art (Londres), na argumentação quanto à especificidade do design frente às ciências e às humanidades, destaca-se, por exemplo, a afirmação de que

como núcleo [do design] está a “linguagem” da “modelagem”. É possível desenvolver as aptidões dos estudantes nessa “linguagem”, equivalente às aptidões na “linguagem” das ciências (habilidade com números [*numeracy*]) e a “linguagem” das humanidades (habilidade para ler e escrever [*literacy*]).⁵ (*apud* Cross, 2007a: 17)

Esta menção à *linguagem da modelagem* e o texto citado de Gropius sobre a linguagem visual ou linguagem da forma caracterizam uma mesma posição, que recorre à linguagem verbal como modelo da elaboração formal/visual e respectiva síntese, projetual ou artística. Em 1928 Wassily Kandinsky escrevia: “como as palavras da língua, os elementos plásticos devem ser reconhecidos e definidos. E como na gramática, deverão estabelecer-se as leis de construção” (Kandinsky, 1987: 96). E a permanência dessa opção pode ser comprovada com Nigel Cross re-enfatizando em 2007 a importância da forma no design, cujo conhecimento residiria nos “produtos em si mesmos: nas formas, materiais e acabamentos que corporificam os atributos de design”; e reafirmando que “a modelagem é a ‘linguagem’ do design” (Cross, 2007b: 47).

Porém a questão das categorias formais/visuais para o projeto também é caracterizada a partir de dois outros conceitos: o de *fundamento* e o de *pensamento visual*. Dessas três possibilidades, a segunda talvez seja a mais neutra enquanto designação: como metáfora bastante usada, diz respeito à base sobre a qual algo se constrói, o pressuposto de uma realização. O termo *fundamentos* é usado de modo equivalente aos termos *linguagem da forma* ou *linguagem visual*. Já em relação ao *pensamento visual*, os fundamentos se colocariam como uma consequência,

³ Segundo Krippendorff o termo *produto* estaria marcado por conotações industrialistas, colocando-se o termo *artefato* como mais adequado às características contemporâneas do projeto (Krippendorff, 2006: 5-13). Este artigo segue esta orientação.

⁴ Tradicionalmente referido no discurso do design como *conceito do produto*, ele será referido neste artigo como *conceito do artefato*, conforme a opção explicitada na nota 3.

⁵ Bonsiepe e Cross consideram o design enfatizando áreas e metodologias diferentes (Bonsiepe, 2007: 27). Para Cross design diz respeito a disciplinas projetuais, pois também trata de *engineering design* e arquitetura, embora não trate, por exemplo, do design gráfico. Neste artigo não há a intenção de destacar este tipo de diferenciação, nem a de buscar uma coordenação entre as diferentes concepções do campo e de suas especializações. Partimos do design em seu sentido mais abrangente, pois uma das faces da questão aqui discutida é dada justamente por esta heterogeneidade.

tanto mais eficaz e adequada à elaboração e à síntese formais/visuais quanto maior o respeito às características e à lógica deste tipo de pensamento.

Uma investigação sobre o *pensamento visual* como conceito de referência relativo à linguagem da forma/linguagem visual sem dúvida enriqueceria a compreensão do tema. Optamos, porém, por trabalhar com a *linguagem verbal* como referência de produção de sentido, partindo de categorias propostas pelo lingüista Émile Benveniste no âmbito da lingüística de Ferdinand de Saussure, e da leitura de uma dessas categorias pelo filósofo Giorgio Agamben. E procedeu-se a uma re-significação dessas categorias em termos da linguagem da forma/linguagem visual.

Este encaminhamento, porém, deve ser situado frente: (a) à correlação entre esta lingüística e a semiologia dos anos 1960, que se apropria de conceitos saussurianos; (b) à consolidação do campo semiótico contemporâneo, que também trabalha com questões de produção de sentido formal/visual. Tendo em vista as investigações possibilitadas pelo avanço do conhecimento neste campo, é importante salientar que a pesquisa à qual este artigo está vinculado não busca situar-se neste contexto, não se propondo a privilegiar suas sínteses e dinâmicas. Parte da linguagem como conceito de referência com base na sua adoção pelo campo do design.⁶

Feita esta ressalva, devem ser esclarecidas duas opções de método: a primeira (abordada na parte 2.1) diz respeito a uma delimitação dos conceitos de *forma* e *visualidade* tendo em vista sua imprecisão dada pela superposição de referências; a segunda (abordada na parte 2.2) refere-se à validade da correspondência estabelecida entre as estruturas da linguagem verbal e da linguagem da forma, caracterizando um modo possível da busca de balizamentos teóricos para a compreensão da linguagem da forma/ linguagem visual.

São em seguida apresentados: (na parte 2.3) os conceitos saussurianos que fundamentam a reflexão de Benveniste; (na parte 2.4) os conceitos benvenistianos que caracterizam os balizamentos teóricos; (na parte 2.5) a leitura do conceito de *modo semiótico de significância* por Agamben. E na parte 3 é indicada a caracterização desses balizamentos teóricos em termos da linguagem da forma/linguagem visual.

2.1. A forma e a visualidade

Segundo a metafísica aristotélica, a *forma* é um princípio que determina, modela ou delinea a *matéria* bruta, tornando inteligível a sua ocorrência no mundo e, em consequência disso, tornando o mundo mais compreensível. Pode ser indicada uma correspondência entre este conceito e o da *forma como evento perceptivo*, que de um modo singelamente descritivo seria uma ocorrência com extensão espacial em duas ou três dimensões. Porém a acepção metafísica confere uma conotação positiva a esta “forma física”. O *informe*, assim, seria o ininteligível, o que “ainda não chegou lá”; como seria *disforme* a ocorrência formal “que não é boa”.

Exemplifica esta acepção, por exemplo, o fato de Herman Muthesius, incentivador do design alemão no começo do século 20, ver de modo quase místico a questão da padronização formal:

⁶ Apesar de pelo menos duas importantes propostas relativas à linguagem visual apresentarem conexões com o campo semiótico: *Language of Vision*, de Gyorgy Kepes, de 1944 (KEPES, 1951), que contou com a participação de Charles Morris na sua redação final (Golec, 2002), e *Sémiologie Graphique* de Jacques Bertin, de 1967 (BERTIN, 1973), mesmo que o autor não tenha utilizado conceitos consagrados pela semiologia de base lingüística.

para ele a forma seria uma “criação secreta do espírito” (Alemanha, anos 1910; *apud* Naylor, 1985: 40). E temos o movimento da Boa Forma, que durante um período do século 20 buscava caracterizar o que seria o design de boa qualidade. A crítica de Krippendorff quanto ao universalismo do conceito de forma, e de outros conceitos estabelecidos pelo design modernista, supõe a crítica do otimismo deste enquadramento (Krippendorff, 2006: 22).

Uma outra leitura da oposição entre forma e matéria vem de sua aplicação metafórica ao conhecimento. A *forma* de um processo de conhecimento corresponderia às relações existentes entre os termos que caracterizam este processo, colocando-se como uma abstração dos significados respectivos; e estes significados corresponderiam à *matéria*, ou conteúdo. Nesse sentido um silogismo tem uma forma, cuja matéria é dada pelos conceitos que veicula; assim como uma disciplina de ensino é denominada *matéria* pelo fato de abranger um conjunto de informações. A partir dessa polarização, em que a forma caracteriza o modo como um conhecimento se estrutura e se apresenta, e a matéria caracteriza a substância desse conhecimento, desenham-se dois tipos de raciocínio em relação ao nosso objeto.

De acordo com um primeiro raciocínio, por se opor à matéria, compreendida como conteúdo, a forma seria compreendida como não tendo significado, colocando-se como uma “forma pura”. Mas isto certamente não corresponde aos modos de significação dos projetos de design, como a Semântica do Produto veio demonstrar. E em sentido inverso, mas de acordo com este mesmo enquadramento opositivo, temos a matéria, como conteúdo, condicionando a percepção da forma. De acordo com esta concepção a *linguagem visual* diria respeito apenas às imagens figurativas e à sua referencialidade, compreendida como conteúdo. Exemplifica esta aceção o livro editado por Philip Thompson e Peter Davenport – *The Dictionary of Visual Language* –, coletânea de projetos de design gráfico que utilizam imagens figurativas, estando esses projetos ordenados alfabeticamente de acordo com a designação verbal dos conteúdos das imagens (Godfrey, 2009: 62-63). Esse mesmo pressuposto da referencialidade também está presente na área dos *Visual Studies*. Uma crítica deste enquadramento deve considerar o fato de que, embora ele funcione como recorte possível, ao mesmo tempo limita o entendimento da questão.

A segunda linha de raciocínio conecta-se à difusão do conceito de *informação*, conforme a argumentação de Vilém Flusser. Em contraposição à crença de que a realidade seria primordialmente matéria, princípio veiculado pela ciência moderna, assiste-se hoje a um retorno à concepção grega: “sob o impacto da informática, começamos a retornar ao conceito original de ‘matéria’, como preenchimento transitório de formas atemporais” (Flusser, 2007: 24). E se estabelece uma diferenciação entre os conceitos de informação e de conteúdo: “[a forma] é o *como* da matéria e a matéria é o *quê* da forma. Em outras palavras: a informação ‘queda livre’ tem um conteúdo (corpo) e uma forma (uma fórmula matemática)” (Flusser, 2007: 27). Ou seja, neste contexto o caráter visual da forma tende a ser relativizado, ou mesmo desconsiderado. “[As] formas não são descobertas nem invenções, não são idéias platônicas nem ficção; são recipientes construídos especialmente para os fenômenos (‘modelos’). E a ciência teórica não é ‘verdadeira’ nem ‘fictícia’, mas sim ‘formal’ (projetam-se modelos)” (Flusser, 2007: 28). E este é, sem dúvida, um questionamento importante tendo em vista o cenário contemporâneo.

Finalmente deve ser indicado um aspecto da tradição que constitui a linguagem da forma/linguagem visual como conceito pedagógico, que é o da busca da caracterização da forma e da visualidade segundo coordenadas científicas e tecnológicas. Um marco nesse sentido é

dado pela utilização da teoria da Gestalt como referência explicativa e produtiva. Na Bauhaus, no ano letivo 1930-1931, uma palestra sobre psicologia introduz o tema, e chega a ser programado um curso com o psicólogo da Gestalt Felix Krueger, o qual não chega a se realizar (Wingler, 1981: 164). Os princípios desta teoria são posteriormente incorporados ao universo dos fundamentos formais/visuais para o design. No mesmo sentido Walter Gropius adota o conceito de *cultura óptica*, que “é apresentada como processo e resultado de uma prática bem direcionada, que sempre faz uso das tecnologias mais avançadas e dos meios técnicos” (Friedhelm Kröll, *apud* Wick, 1989: 56).

Frente a essas referências torna-se necessário estabelecer um termo e uma acepção que sejam adequados à maneira como pretendemos construir o objeto desse estudo, mesmo sabendo que uma conceituação mais precisa só virá com o avanço da investigação dos modos de operação do design hoje.

Optamos pelo termo *forma*, em vez de *visualidade*⁷, como foco de delimitação conceitual, apesar de não abrirmos mão de eventuais referências à *linguagem visual*, conforme a tradição estabelecida, e de continuar utilizando a qualificação *formal/visual*, tendo em vista que o termo *formal* pode induzir a uma compreensão apenas em termos da modelização ou da abstração de conteúdo. Naturalmente deixamos de lado a conotação positiva dada pela tradição metafísica e pelas referências do modernismo histórico. Do mesmo modo deixamos em suspenso a discussão de questões fundamentais para a compreensão contemporânea do tema. Neste sentido, tanto uma avaliação do lugar da teoria da Gestalt neste contexto, quanto a maneira formal/modelizada de ver e projetar, a qual se afasta da visualidade como evidência (cf. Flusser, 2007: 29), colocam-se como temas a serem oportunamente desenvolvidos.

Teríamos, assim, que a dita forma efetiva (seja ela “física” ou “virtual”), a qual pode ser mais precisamente referida como *ocorrência de relacionamento formal entre os componentes de um artefato*, apresenta-se como espaço de diferenciação/caracterização sensorial num ambiente de vivência onde se definem campos perceptivos. E pode efetivar-se em várias escalas: da manipulação fina de um telefone móvel ao deslocamento em espaços geográficos amplos.

Com base nos fundamentos visuais/táteis/espaciais da forma, algumas de suas características – tais como a cor, a luz, os materiais, a textura – ganham autonomia analítica. Mas além da visão e da somestesia – na qual se destacariam o tato e a propriocepção – sua percepção/vivência também pode envolver as modalidades sensoriais da audição e do olfato, e eventuais associações cinestésicas. Haveria além disso: a) as caracterizações operativas, interativas e de agenciamento espacial; b) hibridizações técnicas, envolvendo modelização matemática e captação de dados da realidade; c) hibridizações técnicas e de linguagem considerando o formal/visual associado a outras bases de linguagens (a sonora ou a verbal, por exemplo); d) a incorporação da percepção temporal por meio de estruturas narrativas e outros recursos etc. E os modos de estruturação e síntese, que envolvem relações e caracterizações sintáticas e semânticas, e a consolidação pragmática dos componentes definidos por essas relações/caracterizações em cada tipo de artefato projetado/realizado.

⁷ A partir deste ponto do texto o objeto do artigo passará a ser referido apenas como *linguagem da forma*.

2.2. A linguagem verbal como modelo metafórico de compreensão

Quanto à busca de balizamentos teóricos para a linguagem da forma a partir do modelo da linguagem verbal, é importante que haja uma indicação geral quanto a alguns aspectos teóricos e práticos deste encaminhamento.

A maioria das ocorrências em que se recorre ao conceito de linguagem para designar ou aludir à elaboração e síntese formais/visuais, caracteriza-se como operação metafórica simples. Por outro lado, se partimos da representação científica da linguagem – como um relacionamento, logicamente validado, entre conceitos lógicos –, evidenciam-se problemas na comparação. Destaca-se, inicialmente, o fato da linguagem verbal possuir uma amplitude e um caráter único. Como salienta Benveniste, “a língua constitui o que mantém juntos os homens, o fundamento de todas as relações que por seu turno fundamentam a sociedade” (Benveniste, 2006: 63). Além disso não é possível estabelecer uma correspondência estrita entre o modo verbal de significar e os modos formais/visuais de produzir e de significar: a diferença tendencial entre características lineares/temporais e sintéticas das respectivas percepções/leituras talvez seja apenas o aspecto mais evidente deste quadro. De qualquer modo no âmbito da semiologia trabalhou-se com a hipótese de que a estrutura da língua seria suficiente para esclarecer outros sistemas de significação, e isto levou tanto a equívocos quanto a refutações⁸.

Dadas as inadequações da linguagem como modelo lógico estrito, assumimos que a dimensão metafórica dos conceitos lingüísticos selecionados como guias de compreensão supõe um desdobramento, dado pela dinâmica de confronto conceitual entre as duas realidades que compara, que pode levar a metáfora a ultrapassar o estatuto de figura de linguagem e a adquirir função cognitiva.⁹ Metáforas não são afirmações que correspondem a um estado de coisas real, frustrando expectativas quanto a possíveis inferências lógicas. A potencialidade compreensiva da metáfora “resulta da interação de dois pensamentos sobre coisas diferentes. Antes de ser uma mera substituição, a metáfora é (...) um intercurso de conceitos.” (Snodgrass, Coyne, 1992: 66)

A compreensão, nesses termos: (a) deve partir de um modelo de referência explicativa com consistência científica quanto à estrutura a que se refere, como a apresentada pelo trabalho de Benveniste; (b) deve contar com um mínimo de conhecimento vivenciado da estrutura a ser explicada, e esta experiência deve ser acionada como critério parcial de validade¹⁰; (c) apresenta-se segundo um caráter processual, que pode levar à formalização lógica ou categorial quanto à estrutura explicada. É importante deixar claro que o item (c) não se coloca no horizonte desse artigo, embora possa vir a ser futuramente desenvolvido.

Feitas essas ressalvas, apresentamos em linhas gerais alguns conceitos básicos de Saussure, de Benveniste, e a leitura de um desses conceitos por Agamben.

⁸ Coloca-se como um exemplo clássico Lévi-Strauss não ter reconhecido a pintura abstrata como produção de significado pelo fato dela não apresentar, assim como a articulação dos fonemas em palavras no âmbito da linguagem, a articulação de formas e cores em imagens icônicas (*apud* Eco, 1971: 122-123). Ver comentário de Eco sobre a imagem icônica (Eco, 1971: 127-138) e de Benveniste sobre as artes plásticas (Benveniste, 2006: 60); ver também Lessa, 2006.

⁹ Esta opção baseia-se nas indicações de Snodgrass e Coyne (1992), a partir de sua avaliação, com base na hermenêutica, da questão dos modelos de compreensão.

¹⁰ Neste sentido coloca-se nossa experiência de ensino da linguagem da forma.

2.3. Alguns conceitos lingüísticos básicos de Saussure

Saussure parte do pressuposto de que a linguagem verbal é o mais importante meio de comunicação humana, porém não como um instrumento para a comunicação de um pensamento que a precedesse. O pensamento, que se colocaria como o domínio dos conceitos, antes da língua só pode ser considerado como “‘uma massa amorfa’, como que uma ‘nebulosa’” (Ducrot, Todorov, 2007: 26). Nesse sentido “a linguagem é a matéria do pensamento, [e] é também o próprio elemento da comunicação social” (Kristeva, 1983: 18). E este pressuposto está presente na caracterização da palavra, ou signo lingüístico, composto por uma imagem acústica – o significante – associado a um conceito – o significado, que assim como as duas faces de uma folha de papel, não podem ser dissociados.

São identificadas outras unidades lingüísticas além da palavra. Até o século 18 esta era considerada “a menor unidade lingüística dotada de uma realidade na cadeia falada e, ao mesmo tempo, portadora de significação” (Ducrot, Todorov, 2007: 191), pois só podia ser dividida em sílabas ou letras, que são unidades sem *significância*, a qual se define como *propriedade de significar*, dada pela associação entre significante e significado (Benveniste, 2006: 52). A lingüística comparativa trouxe a divisão da palavra em unidades significativas mais elementares. “Com efeito a comparação de duas línguas diferentes com o fito de estabelecer seu parentesco não pode efetuar-se de palavra para palavra, mas de parte de palavra para parte de palavra” (Ducrot, Todorov, 2007: 192). São, assim, identificadas novas unidades – os radicais, as flexões gramaticais ou verbais, os afixos – denominadas genericamente como *morfemas*. E a partir do referencial da fonologia é conceituada uma segmentação mais elementar: cada palavra ou morfema se decomporia em fonemas, unidades fônicas sem significância. E estes, apesar de não serem segmentáveis, caracterizam-se pela combinação de traços distintivos ou pertinentes. Esses traços “são em pequeno numero para cada fonema (assim o /d/ francês tem o traço ‘sonoro’ que o distingue do /t/, o traço oral que o distingue da consoante ‘nasal’ /n/, o traço ‘dental’, que o distingue de /b/ e de /g/.” (Ducrot, Todorov, 2007: 168) Uma língua possui cerca de trinta fonemas no máximo, e não mais que uma dezena de traços que neles se combinam.

A linguagem só se efetiva por meio da prática da *fala* pelos sujeitos. Mas a comunicação só acontece pois eles partilham o mesmo código, a *língua*, que “é, ao mesmo tempo, um produto social da faculdade de linguagem e um conjunto de convenções necessárias, adotadas pelo corpo social para permitir o exercício dessa faculdade nos indivíduos.” (Saussure, 1969: 17).

Se pudéssemos abarcar a totalidade das imagens verbais armazenadas em todos os indivíduos, atingiríamos o liame social que constitui a língua. Trata-se de um tesouro depositado pela prática da fala em todos os indivíduos pertencentes à mesma comunidade, um sistema gramatical que existe virtualmente em cada cérebro ou, mais exatamente, nos cérebros dum conjunto de indivíduos, pois a língua não está completa em nenhum, e só na massa ela existe de modo completo. (Saussure, 1969: 20-21)

“A fala é a utilização, o emprego deste código pelos sujeitos falante. (...) [ou seja] a língua é um fenômeno social, enquanto a fala é individual” (Ducrot, Todorov, 2007: 120). E Saussure indica que há uma organização inerente à língua, que a caracteriza como *sistema*. A natureza de sistema garante a determinação das palavras, pois pressupõe que cada uma delas “seja relacionada com outras e recolocada no âmbito de uma organização de conjunto” (Ducrot,

Todorov, 2007: 27). Segundo este esquema tanto as palavras quanto as outras unidades lingüísticas não teriam realidade independentemente de suas relações com os conjuntos respectivos.

O sistema se constitui com base no *valor lingüístico* e na *opositividade*. Quanto ao valor temos que um signo lingüístico, como uma moeda, pode ser trocado por um objeto de natureza diferente pois designa uma realidade extra-lingüística referida pelo seu significado; como também pode ser trocado por objetos da mesma natureza (como numa relação de câmbio entre duas moedas), pois “é condicionado pelas relações que o unem a outros signos da língua, de modo que não se pode apreendê-lo sem o reinserir numa rede de relações intralingüísticas” (Ducrot, Todorov, 2007: 27). Na caracterização do sistema, essas relações são complementadas pelo princípio da *opositividade*. Um signo é opositivo pelo fato de ser o que os outros signos não são: “o importante, tanto em sua significação (significado), quanto em sua realidade fônica (significante), é aquilo que permite distingui-lo dos outros signos da língua, opô-los a eles.” (Ducrot, Todorov, 2007: 166).

2.4. Conceitos de Benveniste como referências de análise para a linguagem da forma

Tendo em vista este pano de fundo da lingüística saussuriana, destacamos algumas conceituações elaboradas por Benveniste: (a) a *enunciação*, que efetiva a fala e funda o *discurso*, eventualmente envolvendo o *enunciado*, como enunciação concretizada; (b) a oposição entre língua e fala passa a ser entendida como oposição entre *língua e discurso*, envolvendo dois modos diferentes de significância, ou seja, dois modos de constituição de sentido: o *modo semiótico* e o *modo semântico*, respectivamente.

O conceito de *enunciação* relativiza a importância que Saussure confere à língua. A teoria saussuriana sugere que a fala, que corresponderia ao individual, não seria mais do que um acionamento da função da língua, que corresponderia ao coletivo. A língua seria a “sinfonia” e, por meio da fonação, a fala seria a sua “execução”, em um processo que apenas efetivaria o sentido já presente na língua enquanto sistema de signos.

A enunciação coloca-se como um contraponto à idéia de que é a língua que possibilita a comunicação. Se isto é fato, por outro lado é a enunciação que funda a linguagem. “O ato individual pelo qual se utiliza a língua introduz em primeiro lugar o locutor como parâmetro nas condições necessárias da enunciação. Antes da enunciação, a língua não é senão possibilidade da língua” (Benveniste, 2006: 83-84). Ao dizer “eu” o locutor instaura a enunciação como vivência específica, marcando e sendo marcado pela linguagem como processo comunicativo¹¹. E “desde que ele se declara locutor e assume a língua, ele implanta o *outro* diante de si, qualquer que seja o grau de presença que ele atribui a este outro. Toda enunciação é, explícita ou implicitamente, uma alocação, ela postula um alocutário” (Benveniste, 2006: 83-84), seja este um parceiro real ou imaginado, individual ou coletivo. E a utilização velada ou manifesta dos pronomes pessoais *eu* e *tu* explicita a indicialidade da vivência, pois *eu* sempre corresponde ao indivíduo que enuncia para o *outro*, que por sua vez torna-se o *eu* da réplica que estrutura o diálogo.

¹¹ Ducrot e Todorov lembram que foi Peirce o primeiro a chamar a atenção para a natureza ambígua dos pronomes pessoais, que além de serem símbolos destacam-se por seu caráter indicial (Ducrot, Todorov, 2007: 290)

Um outro aspecto da enunciação diz respeito ao modo como ela supõe a conversão individual da língua em discurso, que se efetiva a partir das frases. “Aqui a questão (...) é ver como o ‘sentido’ se forma em ‘palavras’. (...) É a semantização da língua que está no centro deste aspecto da enunciação” (Benveniste, 2006: 83). Giorgio Agamben refere-se a um manuscrito inédito onde Saussure indica que a passagem da língua ao discurso precisava ser teoricamente esclarecida: “a língua, diz ele aproximadamente, não existe senão em vista do discurso, mas o que é que separa o discurso da língua, ou o que é que, num certo momento, permite que a língua entre em ação como discurso?” (Agamben, 2002: 99). E isto aponta para a questão de que o sentido das unidades lingüísticas se constitui de modo diferente do sentido da frase.

Conceituando as unidades lingüísticas e o seu sentido, Benveniste recorre às categorias de *decomposição* e de *integração*. “A forma de uma unidade lingüística define-se como a sua capacidade de dissociar-se em constituintes de nível inferior”: a palavra se decompõe em morfemas, e a palavra e o morfema se decompõem em fonemas. Já o sentido de uma unidade lingüística se definiria “como a sua capacidade de integrar uma unidade de nível superior” (Benveniste, 2005: 135-136). Ou seja, dado o conjunto característico de fonemas presentes em uma língua, não é qualquer combinação deles que resulta em morfema ou palavra com sentido assegurado pelo léxico desta língua.

Quanto à frase, que se coloca como unidade do discurso, ela é composta por palavras, mas não é por meio da adição que esses signos consolidam um sentido. Há uma mudança de lógica, pois “o sentido de uma frase é sua idéia, [e] o sentido de uma palavra é seu emprego” (Benveniste, 2006: 231). Tanto “a frase contém signos, mas é ela mesma um signo” (Benveniste, 2005: 138)¹², quanto “os fonemas, os morfemas, as palavras (...) podem contar-se; existem em número finito. As frase não” (Benveniste, 2005: 139). E sintetiza: “é no discurso atualizado em frases que a língua se forma e se configura. Aí começa a linguagem” (Benveniste, 2005: 140).

Compreendendo a *significância* como *propriedade de significar*, ao discurso corresponde o *modo semântico de significância*, o sentido intencionado, concebido como ponto de partida e síntese, presente na enunciação que se coloca significativamente como ato inserido em uma situação empírica. À língua corresponde o *modo semiótico de significância*, o sentido atomizado dos signos, assim como a sua não inserção referencial na realidade. O *modo semiótico* (o signo lingüístico que caracteriza a língua) deve ser reconhecido, enquanto que o *modo semântico* (o discurso) deve ser compreendido.

2.5. A compreensão do modo semiótico de significância por Agamben

A consideração do eixo *fala/discurso/enunciação* como instância fundadora da linguagem repropõe a compreensão do estatuto da língua. Embora ela se coloque como referência que garante o sentido discursivo a partir do sentido semiótico das unidades lingüísticas, ela deixa de ser vista como a matriz do sentido do discurso. E com esta “liberação” a língua recupera seu estatuto lógico de sistematização analítica do modo de produção de sentido e significação. Se a enunciação caracteriza-se como a *origem vivencial* do sentido que a linguagem produz, a língua coloca-se como sua *estrutura lógica ou compreensiva*, e justamente por ter esta natureza pode ser hipostasiada como realidade primeira, que parece pré-existir à realidade concreta da

¹² Benveniste aproxima-se aqui do signo peirciano, conceituado como uma relação geral.

enunciação. E a partir da compreensão da língua como lugar de referências de produção de sentido e significação, ela tende a ganhar caráter geral. Assim, “a natureza semiótica parece ser comum a todos os comportamentos que se institucionalizam na vida social, porque são entidades de dupla face, semelhantes ao signo lingüístico” (Benveniste, 2006: 228)

Giorgio Agamben radicaliza esta compreensão ao indicar a conexão existente entre a tradição filosófica e a “etapa decisiva na história da reflexão ocidental sobre a linguagem”, que consiste no isolamento da língua, como “momento da pura significação” face à “realidade concreta da fala” (Agamben, 2002: 107)

N’ *O Sofista* Platão já havia claramente distinguido entre um *logos* que denomina e um *logos* que discorre; mas é nas *Categorias* de Aristóteles que se efetua o passo decisivo e nasce do mesmo gesto a lógica ocidental. “Entre as coisas que se diz”, escreve Aristóteles (I a, 16-19), “algumas se dizem seguindo uma conexão (*katà symplokèn*), e outras sem conexão (*aneu symplokés*). De um lado diz-se seguindo uma conexão: o homem corre, o homem vence; de outro lado diz-se sem conexão: homem, boi, corre, vence”. Essa constatação aparentemente banal implica um acontecimento de uma importância fundamental: a colocação em evidência, na linguagem humana, de um modo de dizer sem conexão, de um *logos* que não se diz em discurso, mas que torna possível enquanto língua a dedução das categorias e a construção da lógica. Na frase citada (...) no primeiro caso (com conexão) trata-se da fala, do discurso humano concreto; no segundo (sem conexão) trata-se do dizer da língua, ou sobretudo da metalinguagem gramatical (pois é evidente que sem *symploké*, sem conexão, na realidade não se diz nada). Toda a lógica ocidental, de Aristóteles a Husserl e Wittgenstein se baseia nessa distinção entre a língua e a fala. (Agamben, 2002: 107-108)

E segue:

A lógica ocidental nasce de uma suspensão, de uma *epoché* [suspensão de julgamento] da fala; ou seja, da idéia de que alguma coisa como “homem, boi, corre, vence” existe realmente na linguagem humana. Ela pressupõe as categorias gramaticais e não pode ser delas separada. Mais uma vez Aristóteles tinha consciência disso: as classificações da lógica não valem senão por essa distinção entre língua e fala, entre o dizer sem conexão e o dizer com conexão (como ele afirma em diversas repetições, “nenhum desses termos – as categorias – se dizem em si e por si em qualquer afirmação. A afirmação é produzida graças à sua *symploké* [conexão] recíproca”). (Agamben, 2002: 108-109)

Segundo esta leitura mais geral do modo semiótico de significância, abrem-se possibilidades de compreensão do que seriam as significâncias semântica e semiótica no âmbito formal/visual, podendo ser destacadas as diferenças em relação à estrutura que caracteriza a língua como conceito da lingüística.

3. Tópicos de pesquisa relativos à linguagem da forma

Os balizamentos sugeridos pelos conceitos apresentados são aqui pensados a partir de uma resignificação tendo em vista as especificidades da elaboração e síntese formais/visuais para o design. O que está em jogo é o modo como se estruturaria a linguagem da forma para o design, e como se definiria a sua dinâmica, tanto em termos de seu ensino quanto de sua prática. Tendo

isso em vista, algumas questões serão minimamente articuladas indicando tópicos de pesquisa a serem futuramente investigados.

Inicialmente é importante salientar que a linguagem da forma, embora esteja sendo aqui tratada em termos das especificidades do design, pode apresentar caracterizações diversas e/ou uma maior abrangência. Pode constituir-se como categoria tendo em vista outras áreas ou questões, seja no âmbito da produção artística ou não, apontando para outros enquadramentos epistemológicos. Ou seja, existe a possibilidade de investigação da linguagem da forma neste seu caráter ampliado ou diferenciado em relação ao design, apesar disso não se colocar no horizonte desta pesquisa.

Considerando a linguagem visual no âmbito do design, um paralelismo estrito com o âmbito verbal pode levar a impropriedades ou imprecisões conceituais, tanto pelas diferenças de estrutura entre a linguagem verbal e a linguagem da forma, quanto por problemas de terminologia. Por exemplo, assim como Benveniste compreende a *linguagem* a partir da *enunciação*, que efetiva o *discurso*, e da complementaridade entre *língua e discurso*, na compreensão da *linguagem da forma* poderiam ser designadas a *enunciação formal/visual* e a complementaridade entre uma *língua formal/visual* e um *discurso formal/visual*. Mas a compreensão do universo do design a partir dessas categorias é parcial, pois a prática do design não é apenas uma questão de ordem formal/visual.

Visando uma abordagem mais adequada, pode-se dizer que o projeto em sua totalidade envolve uma *enunciação projetual*, e neste âmbito a *enunciação formal/visual* diria respeito à efetivação do artefato em termos da linguagem da forma. Mas abre-se aí uma nova frente conceitual, pois considerando a mesma metáfora aplicada à questão formal/visual, a *enunciação projetual* suporia os conceitos de *linguagem do design*, assim como os de uma língua e de um discurso do design. Apesar de recorrermos à categoria de *enunciação projetual*, não se coloca entre os objetivos desse artigo a discussão quanto a uma *linguagem do design* e seus desdobramentos. Com isto, inclusive, evita-se a imprecisão do termo *discurso do design*, que tanto pode referir-se à *enunciação projetual* quanto ao *discurso verbal sobre o design*; e optou-se por também não usar o termo *discurso formal/visual*, embora eventualmente a *enunciação formal/visual* possa ser referida como discursiva. Por outro lado temos que o caráter não unitário da “língua” formal/visual – conforme será visto na parte 3.2 – sugere a utilização de termo conotando abertura. Nesse sentido, tendo em vista o modo semiótico de significância da linguagem da forma, será usado o termo *referências formais/visuais*.

Assim, buscando privilegiar as designações mais adequadas, as categorias julgadas pertinentes para uma compreensão analítica da linguagem da forma foram agrupadas em dois núcleos – os quais correspondem aos modos de significância semântico e semiótico – e serão apresentadas nas partes que se seguem:

a) temos na parte 3.1 a *enunciação projetual*, que envolve a *enunciação formal/visual* como sua pressuposição intrínseca, em confluência com outros aspectos e condições projetuais, e que caracteriza o *modo semântico de significância* da linguagem da forma; considerando um outro ângulo, indicamos que a *enunciação projetual* envolve a definição do *conceito do artefato*, que supõe uma ponderação entre fatores e decisões projetuais, entre os quais o equacionamento articulado pela *enunciação formal/visual*;

b) e temos na parte 3.2 *as referências formais/visuais* para o projeto, que se colocam como *tesouro* de referências significantes – conforme a imagem usada por Saussure para referir-se à língua – configurado a partir da prática da enunciação formal/visual, e que caracterizam o *modo semiótico de significância* da linguagem da forma; se consideramos que, na prática acadêmica, o ensino dessas referências também envolve exercícios elementares de enunciação, como será visto adiante, também parece apropriado o uso de *linguagem da forma* nesta mesma acepção, já que homologamente à linguagem verbal, esta diz respeito tanto à enunciação quanto às referências para a enunciação.

3.1. A enunciação projetual e o modo semântico de significância da linguagem da forma

A transposição do conceito de enunciação para o contexto de design caracteriza-se a partir tanto das *condições da enunciação projetual*, quanto dos *equacionamentos da enunciação projetual*.

Em relação às *condições de enunciação projetual* temos:

- (a) a enunciação projetual possui um caráter produtivamente concreto, ou seja, resulta em um artefato realizado pela atividade humana produtiva, considerada em suas dimensões individual, tecnológica e econômica; e este artefato poder ser percebido como “virtual” não invalida a sua caracterização como algo concretamente efetivado;
- (b) como a enunciação verbal, a enunciação projetual também prevê um *outro* a quem se dirige, seja como usuário ou consumidor, individual ou coletivo; e deve ser investigada uma presumida natureza dialogal da enunciação projetual, homóloga, de alguma maneira, à natureza dialogal da enunciação verbal;
- (c) a enunciação realiza-se segundo um caráter coletivo, tendo em vista um ciclo de produção-consumo e uma comunidade de partes interessadas (*stakeholders*) que se distribui neste ciclo, conforme a conceituação de Butter e Krippendorff (Krippendorff, 1989: 27; 2006: 2);
- (d) a enunciação deve considerar os tipos de equacionamento que caracterizam os parâmetros projetuais, sendo um desses parâmetros justamente o equacionamento formal/visual
- (e) as enunciações se dão a partir das diferentes especializações e/ou metodologias que constituem contemporaneamente o campo do design, as quais envolvem objetivos, contextos e condições de efetivação, assim como relacionamentos característicos entre os tipos de equacionamento referidos no item (d); essas delimitações de especializações e metodologias definem-se a partir de critérios diferenciados, apesar de eventualmente confluentes, tais como: caracterização mais geral de linguagens projetuais (design gráfico, design de produto, *engineering design* etc); tipos específicos de artefatos (design editorial, design de móveis, web design etc); circunscrições temáticas (design para área cultural, design comunitário etc); caracterização tecnológica (design gráfico, design digital etc); caracterização metodológica (design de informação, design de experiência etc) etc.

Em termos da natureza dessas condições de enunciação projetual, temos que o item (a) caracteriza o artefato como *enunciado* com existência autônoma, embora isso possa vir a ser relativizado tendo em vista o desenvolvimento da área do design de serviços; os itens (b) e (c) dizem respeito ao caráter social da enunciação (naturalmente ultrapassando o caráter subjetivo

da enunciação lingüística); os itens (d) e (e) dizem respeito ao modo como os equacionamentos que caracterizam os parâmetros projetuais se efetivam em um *conceito de artefato*.

Quanto aos *equacionamentos da enunciação projetual*, referidos no item (d) das *condições da enunciação projetual*, temos:

(a) equacionamento relativo à formatação utilitária, ou seja, à caracterização do artefato dada pela sua utilidade; esta, apesar de ser definida a partir de uma diretriz principal, raramente possui um caráter monossêmico; nem é aqui considerada de um ponto de vista moral (como, por exemplo, segundo o postulado de que só seria útil o que fosse “necessário”); ou seja, o termo é usado de um modo designativo básico, segundo o qual pode-se falar, por exemplo, da utilidade de um jogo eletrônico;

(b) equacionamento funcional/operativo, que define como o uso do artefato se resolve; envolve, por exemplo, questões de ergonomia, de interface e de interação;

(c) equacionamento formal/visual, também envolvendo decisões quanto aos materiais do artefato;

(d) equacionamento tecnológico do funcionamento do artefato;

(e) equacionamento de efetivação produtiva, prevendo a diversidade de esquemas de realização de artefatos, da produção doméstica e individual para a divulgação em rede à grande linha de montagem industrial;

(f) equacionamento de mercado, envolvendo definição de público alvo, esquemas de distribuição/transmissão, critérios e ações comerciais etc;

(g) equacionamento quanto ao estabelecimento e gestão de uma imagem do artefato tendo em vista o espaço público de aparecimento;

(h) equacionamento ético e de responsabilidade social, que envolve vários tipos e níveis de avaliação, mais ou menos necessárias ou idealizadas, e com maiores ou menores possibilidades de efetivação.

É necessário assinalar que não há uma paridade entre estes equacionamentos, pois conforme o tipo do artefato em questão, e conforme as decisões empresariais e projetuais em jogo, eles podem ocorrer em diferentes ponderações. Também deve ser indicado que os equacionamentos não se fazem todos presentes em qualquer tipo de artefato; assim como a ordem de sua apresentação acima não corresponde à ordenação de um encadeamento real ou desejável, pois várias são as situações e as possibilidades de articulação. Além disso, e sobretudo, esta categorização só faz sentido com base na constatação de que *estes equacionamentos necessariamente se entredeterminam de acordo com o conceito do artefato*.

A categoria de *conceito do artefato*¹³, refere-se a uma síntese dos traços e características do artefato que mais fundamentalmente o determinam. Embora seja uma categoria proposta

¹³ Ver nota 4.

contemporaneamente, como possui validade analítica geral, uma referência histórica pode ser indicada visando o seu esclarecimento.

Na consolidação do design ao longo do século 19 destacava-se como diretriz na determinação do conceito do produto industrial projetado a busca da excelência estética, ou seja, o foco no equacionamento formal/visual tendo em vista um referencial artístico. Várias iniciativas visaram deslocar este eixo do conceito do artefato para outros equacionamentos. Na Bauhaus é significativa, por exemplo, a posição de Hannes Meyer visando priorizar as necessidades das classes populares. Como é significativa a ênfase na função, que caracteriza o movimento funcionalista no século 20.

Como resultado da relativização do enquadramento artístico na determinação do conceito, a dimensão formal/visual do projeto também tende a ser relativizada. E sem tirar a validade da utilização de critérios de caráter científico no projeto, em muitos casos, esta posição acaba levando a uma suposição implícita de que a forma é algo que se deduz de um conceito não-formal/visual. Como indica Krippendorff a respeito do princípio “a forma segue a função”, formulado por Louis Sullivan: “elevada a princípio de design leva à crença de que a forma dos produtos tangíveis emergiria naturalmente de uma compreensão clara da função à qual vão servir” (Krippendorff, 2006: 5).

Neste sentido a forma tende a ser compreendida como oposta ao conceito. Isto parece natural, pois na medida em que o equacionamento formal/visual é o que se coloca como a evidência do conceito do artefato, é através dele que os outros equacionamentos se apresentam.

No entanto não apenas o equacionamento formal/visual participa do conceito conjuntamente com os outros equacionamentos, como existe uma *autonomia da elaboração e síntese formais/visuais*. Independentemente do equacionamento formal/visual colocar-se como a mais importante ou como a menos importante diretriz em um projeto, o seu acionamento pode se dar segundo lógicas especificamente formais/visuais. E se a diretriz principal do conceito é dada pelo caráter formal/visual, o equacionamento formal/visual pode colocar-se de modo auto-referente, acionando prioritariamente lógicas formais-visuais de desenvolvimento, e priorizando critérios formais/visuais na tomada de decisões.

A enunciação projetual deve sempre levar em conta parâmetros formais/visuais dos outros equacionamentos. As formatações utilitárias, as condições tecnológicas e outros equacionamentos da enunciação projetual consolidam formas e visualidades que se colocam como referências para o projeto, participando do modo semiótico de significância (como será visto mais adiante). Como deve levar em conta os parâmetros formais/visuais do próprio equacionamento formal/visual, que dizem respeito à história do design e à produção visual em seu sentido mais amplo, envolvendo o referencial artístico e coordenadas de estilo.

A enunciação projetual envolve tanto a consideração desses repertórios já estabelecidos – eventualmente apenas para descartá-los – quanto a possibilidade de um agenciamento novo e original (e efetivo, em termos projetuais), elaborado/sintetizado no desenvolvimento singular de um projeto. Sendo que este resultado tende a levar à incorporação de novas referências no âmbito do modo semiótico de significância.

De qualquer maneira, independentemente de apresentar-se como evidência do conceito do

artefato, o equacionamento formal/visual também é potencializado de acordo a natureza de seu aparecimento. Como diz Hannah Arendt destacando o enquadramento estético da percepção dos artefatos: para “julgar objetos, ainda que objetos de uso ordinários, unicamente por seu valor de uso e não também por sua aparência – isto é, por serem belos, feios ou algo de intermediário – teríamos que arrancar fora nossos olhos” (Arendt, 1997: 263). Ampliando este juízo, a forma/visualidade também pode se destacar por ser, por exemplo, admiravelmente engenhosa, ou simbolicamente forte, ou suscitar assombro como substrato da nossa consciência perceptiva de estar no mundo.

3.2. Referências formais/visuais para o projeto e o modo semiótico de significância da linguagem da forma

Assim como a categoria de *língua* para Saussure coloca-se como abstração sistematizada a partir do discurso concreto, tentativas similares empreendidas no campo semiótico em relação aos signos formais/visuais evidenciam a impossibilidade de identificação de uma estrutura estritamente homóloga à da língua verbal. Em relação à imagem figurativa, por exemplo, Umberto Eco constata que:

no *continuum* icônico (...) os aspectos pertinentes variam: ora são grandes configurações reconhecidas por convenções, ora até mesmo pequenos segmentos de linha, pontos, espaços brancos, como acontece num desenho de perfil humano, onde um ponto representa um olho, um semicírculo, a pálpebra; quando sabemos que em um outro contexto, o mesmo tipo de ponto e o mesmo semicírculo representam, pelo contrário, digamos, uma banana e um bago de uva. Portanto os signos do desenho não são elementos de articulação correlatos aos fenômenos da língua, porque não têm valor posicional e oposicional (...): podem assumir significados contextuais (...) sem terem significado próprio, [e] não se constituem num sistema de rígidas diferenças, pelo qual um ponto tem significado enquanto se opõe à linha reta ou ao círculo. (Eco, 1971: 114)

E se já existe esta disparidade em relação à produção iconográfica, que é relativamente homogênea, a consideração em geral da produção do design, com suas diversas especializações, coloca um impasse quase absoluto. A menos que, conforme a utopia do movimento de vanguarda holandês De Stijl, nos conformássemos em viver num mundo ortogonalizado em branco/preto/cinza – vermelho/azul/amarelo. Certamente não haveria ânsia de coerência que compensasse tal perda de complexidade.

Porém a consideração do nível semiótico de significância como *lugar de sistematização analítica em geral* faz com que este comentário de Eco seja não a constatação de uma inadequação teórica: uma vez abandonada a comparação estrita com a estrutura da língua, coloca-se como referência adequada à natureza da imagem figurativa.

Segundo essas coordenadas a linguagem da forma para o design se definiria não a partir de um sistema unificado, como o da língua. Tendo em vista a heterogeneidade própria do universo das enunciações projetuais, ampliam-se as possibilidades de caracterização de unidades formais/visuais, pois torna-se oportuna a consideração das especificidades discursivas das diversas especializações e/ou metodologias do design. Ou seja, o modo semântico de significância da linguagem da forma se projeta, numa certa medida, sobre o seu modo semiótico de significância. E a multiplicidade das referências formais/visuais decorrentes se desenha a

partir de duas lógicas.¹⁴

A primeira diz respeito às categorias, colocadas por Benveniste, que balizam a identificação de unidades lingüísticas: a *decomposição* (da palavra em morfemas, e desses em fonemas) e a *integração* (dos fonemas compondo morfemas, e estes compondo palavras). No âmbito da linguagem da forma a integração poderia partir de elementos abstratos mínimos¹⁵, mas os níveis analíticos subseqüentes tendem a diferenciar-se entre si. Podem ser identificados tipos de unidades semanticamente “pré-formatadas”, as quais já condicionam modos de significância associados à significância sintética da enunciação projetual que integram. Este é, por exemplo, o caso da *tipografia* em relação ao projeto de design gráfico, de *empunhaduras* ou *cabos* em relação ao projeto de design de produto, de *widjets* em relação ao projeto de interface gráfica (*graphic user interface*) etc. E dada a tendência a uma não-homogeneidade entre as unidades que integram a enunciação projetual, cabe também falar de *agregação*, como relacionamento entre elementos heterogêneos.

Em relação aos níveis formais/visuais de análise destaca-se a mutabilidade. Ela se dá no âmbito da enunciação como relatividade “gramática” ou gestáltica das unidades, já que a significância dessas sempre pode se alterar de acordo com novas integrações/agregações. Mas também se dá nas relações que podem vir a ser estabelecidas internamente aos conjuntos diferenciados que integram o modo semiótico de significância. E considerando a integração/agregação neste cenário, temos que o balizamento dado por uma especialização do design sugere a consideração de opositividade entre os artefatos correspondentes. Ou seja, eles também se apresentariam semioticamente, como unidades formais/visuais possíveis segundo as condições e os parâmetros que caracterizam a especialização. E este nível analítico voltado para unidades mais complexas – por apresentarem um caráter discursivo – seria similar a uma consideração pragmática da língua, tendo em vista léxicos e repertórios correspondendo a grupos e vivências sociais. Temos assim não mais a forma do sistema único, mas a “ação livre” de seus princípios de constituição, segundo vários recortes e em diversos graus de generalização/abstração.

A segunda lógica diz respeito ao fato de que a inadequação conceitual do sistema unificado sugerido pela língua saussuriana – seja a nível da palavra, do morfema ou do fonema –, aponta tanto para uma simultaneidade de conjuntos dentro do modo semiótico, assim como para as diferentes possibilidades de configuração desses conjuntos. O modo semiótico de significância da linguagem da forma define-se, assim, como uma rede aberta entre os vários conjuntos. E estes colocam-se seja como *distribuição inteligível* de unidades homogêneas (de modo similar aos fonemas, morfemas ou palavras), seja como sistemas abertos, dinâmicos e processuais, seja como *séries*, *coleções*, *repertórios* etc. E vários podem ser os critérios de estabelecimento desses conjuntos: as óbvias formatações de uso, as referências científicas consagradas (geometria, topologia etc), estilos, tendências, caracterizações sociais-culturais etc.

A opositividade, que neste cenário apresenta um caráter cambiante, pode se dar entre os conjuntos, internamente aos conjuntos, no confronto entre unidades díspares de conjuntos diferenciados, entre conjuntos e unidades etc. E se dá tanto entre elementos similares quanto

¹⁴ Revejo aqui um conceito de linguagem visual proposto em 2006 (Lessa, 2006: 19-21).

¹⁵ Embora as propostas nesse sentido sejam bastante frágeis tanto prática quanto conceitualmente.

entre elementos de naturezas diversas, como as categorias de *coleção* ou *repertório* fazem supor.

Uma compreensão emblemática do arco que define este “território” pode se basear na metáfora que Lévi-Strauss utiliza para caracterizar o pensamento mítico: ele trabalha com os conceitos do engenheiro e do *bricoleur*¹⁶, que corresponderiam respectivamente à ciência ocidental e ao conhecimento elaborado pelo mito. De modo esquemático podemos associar o design racionalista-funcionalista ao engenheiro, e o *bricoleur* ao design que se desenvolve com a crítica do movimento modernista, e o mesmo vale para os respectivos antecedentes históricos. O engenheiro raciocinaria por sistemas e desenvolvimento formal/visual racional e controlado; o *bricoleur* trabalharia com coleções e conjuntos fortuitos de caráter eclético, com “um repertório cuja composição é heteróclita” (Lévi-Strauss, 1962: 26), e cuja lógica é favorecida, por exemplo, pela *captação de dados*, categoria técnica que começa a se desenhar com o surgimento da fotografia, assim como pelo *sampleamento*.

Neste confronto entre o raciocínio dedutivo/indutivo rigoroso e o preenchimento de um *scrap book*, uma lógica não elimina a outra. Como diz Lévi-Strauss em relação ao seu objeto: “não se tratam de dois estágios, ou de duas fases da evolução do saber, pois os dois processos são igualmente válidos” (Lévi-Strauss, 1962: 32-33). Ou seja, tendo em vista o nosso objeto, esta indicação não pretende sugerir tomadas de partido (que, evidentemente, podem ser feitas), e sim registrar a ampliação e o enriquecimento das possibilidades de enunciação.

Buscando relativizar essas duas posições, é interessante notar que a crítica feita pelo design pós-moderno a um certo modernismo burocrático pode se caracterizar tão burocraticamente quanto o próprio. E apesar da abertura trazida pela bricolagem, o raciocínio do engenheiro pode colocar-se como o mais adequado para determinados projetos. Por outro lado a lógica da bricolagem está, de uma certa maneira, presente no processo de constituição de uma história profissional, que envolve a *escolha de influências* em termos formais e metodológicos.

Tendo em vista o propósito que rege a determinação categorial desta “língua” heterogênea que é o modo semiótico de significância da linguagem da forma, ele se distingue do propósito da lingüística, cuja intenção é especificamente a de construção de conhecimento científico. Quanto ao design, embora eventualmente sejam invocados, e eventualmente aplicados de modo não muito sistemático, critérios científicos para a caracterização da linguagem da forma, o propósito é analítico-demonstrativo ou didático, tendo em vista a transmissão de conhecimento a partir de um enquadramento produtivo/enunciativo, ou seja, de uma vivência de elaboração e síntese formal/visual. Assim, as formulações que compõem o modo semiótico de significância da linguagem da forma –, independentemente do maior ou menor rigor lógico, da postura metodológica e do comprometimento em relação a algum *parti-pris* teórico no campo de conhecimento –, são marcadas pela experiência produtiva de quem as propõe. É emblematicamente significativo, por exemplo, o que Oskar Schlemmer diz, em 1929, do ensino de Klee e de Kandinsky: “O que mais é senão a chave para os seus próprios reinos?” (*apud* Droste, 1990: 161)

¹⁶ Não existe um termo equivalente em português. Na medida em que designa alguém que exerce diversas atividades, poderia valer o termo *faz-tudo*. Optou-se pela manutenção do termo em francês.

Neste sentido, as caracterizações da linguagem da forma poderiam estar mais sujeitas a revisões. Porém a institucionalização desta como conceito pedagógico ganha uma estabilidade própria das convenções. E isto aponta para as determinações sociais tanto das condições quanto dos equacionamentos de enunciação projetual, influenciando tanto no que se coloca como matéria (no sentido metafórico) para a categorização pela linguagem da forma, quanto nas maneiras com que é formulada e institucionalizada. A questão da mudança tecnológica exemplifica as relações que podem se estabelecer entre o técnico e o social.¹⁷

De modo geral temos que, na medida em que acontece uma mudança tecnológica, não pode deixar de ser considerado como ela vai conformar a cultura material: (a) em termos de formatações utilitárias; (b) em termos de ocorrências formais/visuais mais elementares; (c) em termos de conceitos associados a esta nova realidade; (d) em termos de desdobramentos tecnológicos e conseqüências sociais correspondentes; (e) em termos do controle social do conhecimento.

Tomando o avanço da informática como exemplo, os três primeiros pontos corresponderiam: (a) ao próprio computador pessoal, a jogos digitais etc; (b) à difusão, por exemplo, de animações e da utilização da transparência, pois embora esta categoria já existisse, inclusive caracterizando especialmente a técnica da aquarela, passa a ser maciçamente usada (Lupton, Phillips, 2008: 6-7); (c) à importância que ganha contemporaneamente o conceito de *interação*.

Em termos de desdobramentos tecnológicos desenvolve-se a produção de softwares, profissionais ou não, voltados para o projeto, ou seja, reproduzindo o próprio conceito de linguagem da forma como “inteligência congelada” (Lessa, 1993: 79-80; Lupton, Phillips, 2008: 6-11). E isto tanto potencializa a enunciação projetual quanto pode empobrecer a produção correspondente.

E em termos das determinações sociais, coloca-se o controle da linguagem da forma como conhecimento no contexto digital. Seus núcleos temáticos manifestam-se em disciplinas e campos profissionais distintos (além de outros campos projetuais, colocam-se o da informática e o do marketing, por exemplo), e isto tende a caracterizar modos de desenvolvimento, sejam eles independentes, e/ou marcados por dinâmicas de confluência ou confronto técnicos/profissionais.

Finalmente, deve ser destacada a perspectiva que a experiência da prática projetual sugere para um entendimento da linguagem da forma. Pelo seu próprio enquadramento didático-produtivo, ela tendencialmente apresenta um caráter metodológico projetual. Pois a linguagem da forma no âmbito do ensino não se limita ao estudo analítico de categorias, mas a um exercitar, visando um saber fazer.

Diferentemente da linguagem verbal, que é naturalmente apreendida no ambiente social¹⁸, o aprendizado da linguagem da forma é normalmente construído em espaços específicos de elaboração simbólica. E envolve não apenas exercícios visando o reconhecimento de categorias

¹⁷ Partindo, aqui, do pressuposto de que, apesar de sua lógica de desenvolvimento, a mudança tecnológica necessariamente se articula com as condições sociais de sua existência.

¹⁸ Embora também seja encarada de modo produtivo em disciplinas em que a escrita é matéria de prática profissional, como, por exemplo, nos cursos de jornalismo.

formais/visuais acabadas, assim como seus princípios de constituição. Também envolve a elaboração de “proto-enunciações” projetuais, pequenas enunciações formais/visuais que se caracterizam como ensaios, desvinculadas de condições pragmáticas do projeto.

4. Considerações finais

Conforme indicado na parte 2.2, o desdobramento desta pesquisa pode levar a propostas de formalização lógica ou categorial da linguagem da forma. E isto irá envolver a checagem da re-significação, em termos da linguagem da forma, das categorias lingüísticas utilizadas, conforme indicado pelos tópicos de pesquisa apresentados na parte 3. Gostaríamos, no entanto, de finalizar este artigo indicando duas questões que se destacam como pertinentes ao ensino da linguagem da forma – ou de seus fundamentos – nos cursos de design. Referem-se a:

- (a) como a linguagem da forma deve ser encarada em termos de conhecimento, ou seja, como se define sua dimensão cognitiva/significativa, e como ela se situa na dinâmica contemporânea do design;
- (b) como o ensino da linguagem da forma deve se estruturar, em termos de seu relacionamento com a teoria do design e em termos da sua formulação pedagógica e da sua inserção curricular.

Quanto à caracterização cognitiva da linguagem visual como fundamento para o projeto, deve ser reafirmada a sua dimensão produtiva. Seu ensino destaca tanto o modo semiótico quanto o modo semântico de significância, tanto o *tesouro* (conforme a imagem saussuriana) que garante a produção/significação, quanto a efetivação de sentido dada pela enunciação projetual, mobilizando poéticas e a inteligência retórica. Ou seja, envolve tanto o desenvolvimento de uma consciência dos recursos existentes quanto das possibilidades de desdobramentos para a enunciação. Conforme indicado, o modo semântico se projeta, de uma certa maneira, sobre o modo semiótico.

Como conhecimento, a linguagem da forma deve ser vista menos como uma disciplina acadêmica estanque e mais como articulação aberta de núcleos temáticos. O caráter dessa estrutura deve se definir tanto como um mapeamento dinâmico, supondo um trabalho constante de intercâmbio e ocupação de territórios¹⁹, quanto como convivência com a diversidade de vários tipos de sínteses. Deve, assim, permitir a delimitação de configurações particulares, que sejam adequadas aos vários equacionamentos do ensino nos vários cursos de design.

Visando um enriquecimento do conhecimento da área, seria interessante que houvesse a busca de uma consolidação compreensiva quanto ao funcionamento do conjunto de iniciativas nas diversas instituições, destacando o desdobramento de identidades e diferenças. Assim como se coloca uma dimensão sugerida pelo caráter analítico próprio do modo semiótico, apontando para um horizonte de pesquisa que abra possibilidades quanto a um desejável agenciamento entre a prática projetual e suas referências teóricas e produtivas.

Quanto à sua estruturação e inserção pedagógica, dada a amplitude e multiplicidade com que foi aqui caracterizada a linguagem visual, ela pode apresentar-se: com caracterização propedêutica

¹⁹ Pensado a partir do conceito deleuziano de mapeamento

ou não; como articulação orgânica entre disciplinas distintas; como rede de tratamentos concentrados como sub-temas em disciplinas de escopo mais geral, tanto em termos de uma disciplina estruturante do ensino da prática projetual (como a de desenvolvimento de projeto), quanto em termos de uma disciplina de caráter referencial e de contextualização (como a de história da arte, ou a de história do design, ou de percepção visual etc).

Certamente estas indicações possuem um certo caráter utópico, de difícil implementação. Sempre existirão determinações de ordem legal, institucional, de mercado, entre outras, que condicionam as reais possibilidades logísticas de efetivação de propostas. No entanto seria interessante manter como referência o conceito de mapeamento dinâmico ou em processo, referido acima, onde confluiriam articulação de conteúdo e inteligência metodológica.

De qualquer modo, o que se defende é uma caracterização abrangente e multifacetada da linguagem da forma. No poema *Isso é aquilo*²⁰ Carlos Drummond de Andrade dialoga com forma verbal. E alguns de seus versos parecem referir-se a esta concepção da linguagem da forma, como que aludindo ao corpo a corpo projetual, ao *tesouro* de referências, à possibilidade da criação/produção renovadas, à integração dos artefatos ao habitar humano no mundo, à expectativa de que este habitar seja positivo. Diz o poeta:

não encontrar-te é nenhum desgosto
pois abarrotas o largo armazém do factível
onde a realidade é maior do que a realidade

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Enfance et histoire – Essai sur La destruction de l' expérience*. In **Enfance et histoire: destruction de l'expérience et origine de l'histoire**. Traduit par Yves Hersant. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2002. p. 21-119.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Isso é aquilo*, em *Lição de coisas*. **Obra completa**. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1964.

ARENDETT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. Tradução de Mauro W. Barbosa de Almeida; revisão de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de Lingüística Geral – I**. Tradução Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri; revisão Isaac Nicolau Salum. Campinas: Pontes Editores, 2005.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de Lingüística Geral – II**. Tradução Eduardo Guimarães et al. ; revisão Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes Editores, 2006.

BERTIN, Jacques. **Sémiologie Graphique**. Paris: Mouton; Guathiers-Villars, 1973.

BONSIEPE, Gui. *The Uneasy Relationship between Design and Design Research*. In MICHEL, Ralf (ed.). **Design Research Now: Essays and Selected Projects**. Basel: Birkhäuser Verlag, 2007. p.25-39.

CROSS, Nigel. *Designerly Ways of Knowing*. In: **Designerly Ways of Knowing**. Basel: Birkhäuser, 2007a. p. 17-31.

²⁰ publicado em *Lição das Coisas* (1959-1962). Andrade, 1964: 358.

- CROSS, Nigel. From a Design Science to a Design Discipline: Understanding Designerly Ways of Knowing and Thinking. In MICHEL, Ralf (ed.). **Design Research Now: Essays and Selected Projects**. Basel: Birkhäuser Verlag, 2007b. p.41-54.
- DROSTE, Magdalena; BAUHAUS ARCHIV. **Bauhaus, 1919-1933**. Translation Karen Willians. Köln: Benedikt Taschen, 1990.
- DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. **Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem**. Tradução Alice Kyoko Miyashiro, J. Guinsburg, Mary Amazonas Leite de Barros e Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- ECO, Umberto. **A estrutura ausente**. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1971.
- FLUSSER, Vilém. Forma e material. In **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. Organizado por Rafael Cardoso; tradução de Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007. pp.23-32.
- GODFREY, Jason. **Bibliográfico: 100 livros clássicos sobre design gráfico**. Prefácio Steven Heller; tradução Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- GOLEC, Michael. A Natural History of a Disembodied Eye: the Structure of Gyorgy Keper's *Language of Vision*. **Design Issues**, Cambridge, MIT Press, v. 18, no. 2, Spring 2002. pp. 3-16.
- GROPIUS, Walter. Minha concepção da idéia de Bauhaus. Em **Bauhaus: Novarquitectura**. Tradução de J. Guinsburg e Ingrid Dormien. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977. pp. 29-44.
- KANDINSKY, Wassily. **La gramática de la creación / El futuro de la pintura**. Organização de Philippe Sers, tradução de Caterina Molina. Barcelona: Ediciones Paidós, 1987.
- KEPES, Gyorgy. **Language of vision**. Chicago: Paul Theobald, 1951.
- KRIPPENDORFF, Klaus. On the Essential Contexts of Artifacts or on the Proposition that "Design Is Making Sense (of Things)". **Design Issues**, Cambridge, MIT Press, vol. 5, no. 2, Spring 1989. pp. 9-38.
- KRIPPENDORFF, Klaus. **The semantic turn: a new foundation for design**. Boca Raton, New York: CRC Press, Taylor & Francis Group, 2006.
- KRISTEVA, Julia. **A história da linguagem**. Tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1983.
- LESSA, Washington Dias. A informatização do elemento gráfico. **Design e interiores**. São Paulo, nº 33, ano 6, março-abril 1993. p. 79-80.
- LESSA, Washington Dias. Abstracionismo e design. **Gávea**. Rio de Janeiro: Curso de Especialização em História da Arte e da Arquitetura no Brasil, PUC/RJ, no.13, setembro de 1995. p.357-371.
- LESSA, Washington Dias. Linguagem visual: algumas considerações. In: **Textos selecionados em design – 1**. Rio de Janeiro: PPD/ESDI-UERJ, 2006. p. 9-23
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **La pensée sauvage**. Paris: Plon, 1962.
- LUPTON, Ellen; PHILLIPS, Jennifer Cole. **Novos fundamentos do Design**. Tradução Cristian Borges. São Paulo: CosacNaify, 2008.
- LUPTON, Ellen; MILLER, J. Abbott (ed.). **The ABCs of [triangle, square, circle]: The Bauhaus and Design Theory**. London: Thames and Hudson, 1993.
- NAYLOR, Gillian. **The Bauhaus reassessed – sources and design theory**. New York: E. P. Dutton, 1985
- SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de lingüística geral**. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1969.
- SNODGRASS, Adrian; COYNE, Richard. Models, Metaphors and the Hermeneutics of Designing. **Design Issues**, Cambridge, MIT Press, v. 9, no. 1, Fall 1992. p. 56-74.
- WARE, Colin. **Visual Thinking for Design**. Burlington, MA: Elsevier/Morgan Kaufmann Publishers, 2008.
- WICK, Rainer. **Pedagogia da Bauhaus**. Tradução João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- WINGLER, Hans M. **The Bauhaus – Weimar, Dessau, Berlin, Chicago**. Translation Wolfgang Jabs e Basil Gilbert; ed. Joseph Stein. Cambridge: The MIT Press, 1981.