

INTRODUÇÃO À LINGUAGEM VISUAL PARA O DESIGN: UMA PEDAGOGIA

INTRODUCTION TO VISUAL LANGUAGE FOR DESIGN: A PEDAGOGY

Washington Dias Lessa ¹

Resumo

O artigo apresenta uma proposta para um curso de introdução à linguagem visual para o design, elaborada/aplicada na Esdi Escola de Design da UERJ Universidade do Estado do Rio de Janeiro, nos períodos de 1998 a 2007; e de 2017 até hoje. Inicialmente é apresentado o conceito pedagógico *introdução à linguagem visual para o design*, com a indicação de alguns marcos relativos ao seu surgimento e à sua permanência. São em seguida indicadas as referências teóricas das áreas da linguística – envolvendo conceitos de Saussure, Benveniste e Barthes – e da filosofia de Peirce, às quais se recorreu visando lidar com aspectos gerais e particulares da linguagem visual. A estrutura e a dinâmica da proposta são descritas a seguir. O artigo termina com considerações gerais e a conclusão.

Palavras-chave: linguagem visual; ensino de design; design de comunicação

Abstract

The article presents a proposal for a course of introduction to visual language to design, elaborated/applied at Esdi - Design School of UERJ - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, in the periods from 1998 to 2007; and from 2017 till today. Initially, the pedagogical concept introduction to visual language for design is presented, with the indication of some milestones related to its emergence and its permanence. After that comes the indication of theoretical references in the areas of linguistics – involving concepts by Saussure, Benveniste and Barthes – and of Peirce's philosophy, which were used to deal with general and particular aspects of visual language. And then the structure and dynamics of the proposal are described. The article ends with general remarks and the conclusion.

Keywords: visual language; design learning; communication design

¹ Professor Doutor, PPD ESDI/UERJ – Escola de Design da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, RJ, Brasil.
washington.lessa@gmail.com; ORCID: 0000 0002 0952 0577

1. Introdução

Este artigo apresenta a estrutura de um curso de introdução à linguagem visual para o design, elaborado e aplicado na Esdi, Escola de Design da UERJ. Na sua origem a proposta concretizou-se na disciplina *Cor e estruturas bidimensionais*, ministrada por mim de 1998 a 2007. Em 2017, na grade de um novo currículo, ela foi retomada e atualizada na disciplina *Introdução aos elementos da comunicação 1*. Sendo que esta disciplina foi assumida, a partir de 2019, pela profa. Helena de Barros, quando vivenciamos mais uma profícua colaboração.²

No item 2 são apresentados dados gerais relativos ao nascimento desse conceito pedagógico na Bauhaus, assim como alguns aspectos de sua permanência até os dias de hoje. O item 3 apresenta os balizamentos teóricos da proposta. A estrutura do curso é apresentada no item 4. Considerações gerais e a conclusão fecham o artigo.

2. Contextualização Histórica do Conceito Introdução à Linguagem Visual para o Design

O conceito pedagógico relativo a uma introdução à linguagem visual para o design é pela primeira vez proposto em 1919, na Bauhaus, a escola emblemática fundada por Walter Gropius, que funcionou até 1933 (DROSTE, 1990). No item 2.1 são indicados alguns marcos desse processo; e o item 2.2 aborda aspectos ligados à permanência do conceito até hoje.

2.1. Nascimento do Conceito

No início das atividades da Bauhaus, um curso de introdução aos elementos plásticos e visuais básicos – compreendido como curso preliminar, *Vorkurs* – é proposto por Johannes Itten, um dos professores convidados por Gropius. Esse conceito pedagógico, que se torna o cerne do programa da escola (ibid., p.25), é mantido até o seu fechamento pelo nazismo.³ E já nos anos 1930 Gropius usa o termo *linguagem visual* em referência ao *Vorkurs* (GROPIUS, 1977, p. 39).

Itten, formado como professor da escola elementar,⁴ havia se tornado um pintor e teórico da arte, e antes de agregar-se à Bauhaus mantinha uma escola em Viena. Sua proposta na Bauhaus voltava-se para a elaboração e compreensão de elementos e relações plásticas de um modo sistemático. Seu propósito maior, no entanto, era o de buscar uma harmonização entre formas elementares e uma ordem interna do indivíduo, em sintonia com o *ethos* do expressionismo e considerando referências de ordem mística.⁵ Para ele o que importava era o “despertar e o desenvolvimento da criatividade individual em harmonia consigo mesmo e com

² Helena de Barros foi a vencedora do Prêmio Capes de Tese 2019 na área Arquitetura, Urbanismo e Design.

³ Com proposta similar à da Bauhaus, entre 1920 e 1930 funcionou na recém criada União Soviética o Vkhutemas – Ateliês Artísticos-Técnicos Superiores, reorganizado como um instituto em 1926 e renomeado Vkhutein. Congregando representantes das vanguardas russas a instituição também adotou o conceito de um curso preparatório, comum às suas oito faculdades. No entanto, a evolução do quadro político da União Soviética inviabilizou os possíveis desdobramentos das ideias desenvolvidas na escola (ADASKINA, 1992, p.283-293).

⁴ Abbott Miller assinala o débito do *Vorkurs* para com as reformas progressistas do ensino elementar no século XIX (portanto familiares a Itten e a Albers, que também ensinou no *Vorkurs*), as quais concebiam o desenvolvimento infantil fundamentado no desenho e na manipulação de sólidos com formas elementares (LUPTON; MILLER, 1993).

⁵ Itten era adepto de Mazdaznan, seita fundada no século XIX, elaborada com base em elementos do zoroastrismo.

o mundo” (DROSTE, 1990, p.46).⁶ Com base em tais premissas a progressiva discordância de Itten em relação às “preocupações comerciais” de Gropius — o qual, compreensivelmente, buscava recursos para que a escola se tornasse independente dos subsídios oficiais — culmina com sua saída da Bauhaus em 1923.

Por outro lado, esse desfecho também se relaciona à presença em Weimar do artista Theo van Doesburg, do grupo holandês de vanguarda De Stijl. Atraído pela Bauhaus, ele se instala na cidade em 1921. E no primeiro semestre de 1922, sem o apoio da escola, mas contando com a adesão de vários de seus estudantes, oferece um curso sobre a poética do De Stijl. Em contraste com a pedagogia de Itten, a composição ortogonal e as cores primárias dessa poética traziam um outro referencial. Nesse sentido “o criticismo de Van Doesburg e as formas claras e construtivas do De Stijl serviram para acelerar o movimento da Bauhaus em direção a um novo estilo” (ibid., p.58), estabelecendo um novo campo de atividade: design contemporâneo para a produção industrial (ibid., p.60). Em substituição ao lema *arte e artesanato*, do manifesto de abertura da escola, entra em cena a diretriz *arte e técnica*.

Com a saída de Itten o Vorkurs passa a ser ministrado com ênfase industrializante por László Moholy-Nagy. A nova orientação prevê uma oficina na qual os materiais eram abordados de modo racional e sistemático, oficina dirigida por Josef Albers, à época ainda estudante da Bauhaus. A atuação de Moholy-Nagy leva a uma ampliação do universo do Vorkurs, que passa também a abranger a luz e o movimento, materiais e procedimentos industriais, a imagem técnica, a fotomontagem dadaísta e construtivista, a experimentação tipográfica. E em sintonia com esse universo ele publica o livro *Pintura, fotografia e filme* (1925), oitavo lançamento da Bauhaus, e artigos sobre o movimento da Nova Tipografia.

Mas, de modo paradoxal, no novo Vorkurs são também integrados os cursos de teoria da forma e da cor de Wassily Kandinsky e Paul Klee. Kandinsky, quando participante do grupo expressionista Der Blaue Reiter, em seu livro *Sobre o espiritual na arte* (2011) defendeu que a forma independente do conteúdo figurativo revelaria a pulsação interna do artista. E quanto ao trabalho artístico de Klee, para Sibyl Moholy-Nagy ele derivaria da natureza, inspirado “pela observação da configuração e da mudança cíclica, mas sua aparência só interessa na medida em que simboliza uma atualidade interna, em que ganha significado na sua relação com o cosmos” (KLEE, 1968, p.7). Quando em 1928 Gropius deixa a Bauhaus, Moholy-Nagy o acompanha, e o Vorkurs é assumido integralmente por Albers até o fechamento da escola.⁷

A bibliografia de professores da Bauhaus sobre linguagem visual compreende, entre os livros publicados pela escola, *Sketchbook pedagógico* (Klee, 1925), *Pintura, fotografia, filme* (Moholy-Nagy, 1925), *Ponto e linha para o plano* (Kandinsky, 1926), *Do material à arquitetura* (Moholy-Nagy, 1929; com edição revista em 1930, reintitulada *A nova visão*). Posteriormente Itten publica obras relacionadas à sua atuação na escola: *A arte da cor* (1961), e *Meu Vorkurs na Bauhaus: Design e ensino da forma* (1963). E ainda em 1963, Albers publica *Interação da cor*, baseado no curso que desenvolveu entre 1933 e 1949 no Black Mountain College, EUA.

Por fim, no contexto das conexões bauhausianas se destaca o marco da incorporação de princípios da teoria da *Gestalt* à linguagem visual para o projeto. György Kepes — designer húngaro que desde 1930 colaborava com Moholy-Nagy, tendo a seu convite se mudado para

⁶ São minhas as traduções de textos em inglês, francês e espanhol.

⁷ Pode-se dizer que, para além das orientações estéticas e programáticas dos professores ligados ao Vorkurs, a condição de ordem mais geral para o trabalho com elementos formais-visuais básicos foi disposta pelo desenvolvimento da *arte não objetiva*, denominação, à época, da arte abstrata (LESSA, 1995).

os EUA em 1937 – publica em 1944 o livro *Linguagem da visão*, onde aborda a linguagem visual à luz da teoria da Gestalt. Esta começa a se articular no final do século XIX com base em uma crítica ao empirismo inglês, que compreendia a percepção como associação de elementos parciais. Contrapondo-se a tal concepção, em 1890 Von Ehrenfels introduz o conceito de *Gestaltqualitäts*, correspondendo à estrutura percebida como conjunto não aditivo (PENA, 2000). E, de fato, pôde ser demonstrado que as funções das partes de um percepto se relacionam à sua participação numa totalidade. Segundo esta concepção os elementos estruturam o todo e se potencializam nessa relação, assim como o todo é sempre mais do que a soma de suas partes. O livro de Kepes é muito bem recebido nos EUA. E a publicação em 1954 de *Arte e percepção visual*, de Rudolf Arnheim, que aborda gestalticamente o universo da arte, vem consolidar o diálogo aberto entre a linguagem visual e a teoria da *Gestalt*.⁸

2.2. A Permanência do Conceito Introdução à Linguagem Visual para o Design

Examinando o conjunto de propostas relativas ao ensino da linguagem visual para o projeto, destaca-se, primeiramente, o fato de que elas partem de vivências docentes/profissionais particulares. Propostas elaboradas por artistas, por exemplo, normalmente se relacionam às poéticas respectivas.⁹ Quanto às características editoriais, os livros publicados sobre o tema envolvem a descrição de elementos, relações e princípios, assim como imagens que ilustram/demonstram esses conceitos. Imagens que variam de uma apresentação apenas designativa a exemplos mais densos, que também incorporam a questão da qualidade gráfica.

Partindo da abertura de escopo trazida por Moholy-Nagy, pode-se compreender a linguagem visual tanto segundo uma intenção abrangente, que ganha especificidade com pressupostos conceituais, quanto balizada por recortes de naturezas e amplitudes diversas. Exemplificando a variedade de abordagens no século 20, temos: de motivações especulativas de caráter cósmico (Klee, 1925)¹⁰ a abordagens estritas de aspectos perceptivos (Albers, *Interação da cor*, 1963); da busca de parâmetros comuns a diferentes tipos de artefato (Moholy-Nagy e o movimento moderno, em *A nova visão*, 1930, e em *Visão em movimento*, 1947) às especificidades tanto de artefatos particulares (a infografia segundo Jacques Bertin, *Semiologia gráfica*, 1967) quanto de elementos particulares (a tipografia segundo Emil Ruder, *Tipografia*, 1967). E a linguagem visual também foi tratada no âmbito de livros sobre a metodologia projetual (Munari, *Design e comunicação visual*, 1968).

No cenário contemporâneo deve ser destacada a publicação em 2008 de *Graphic Design: the new basics*, de Ellen Lupton e Jennifer Cole Phillips, pesquisa que busca atualizar o conceito de introdução à linguagem visual. Desenvolvido por Lupton como projeto de doutorado e contando com a participação de Phillips, as categorias selecionadas como básicas

⁸ Vale assinalar que em algumas propostas pedagógicas gestaltistas a ênfase excessiva na experimentação com formas geométricas elementares pode levar a uma compreensão parcial da linguagem visual para o projeto.

⁹ Na Bauhaus, quando sob a direção de Hannes Meyer diminui a influência dos pintores no currículo, Oskar Schlemmer, comentando o ensino de Klee e de Kandinsky com desalento, destaca esse aspecto: “[o ensino deles] o que mais é senão a chave para os seus próprios reinos?” (*apud* Droste, 1990, p.161).

¹⁰ Deve ser dito que a disposição especulativa não invalidava, em absoluto, a inteligência visual analítica de Klee.

são exemplificadas com trabalhos desenvolvidos no Maryland Institute College of Art — Mica, instituição onde as autoras ensinam.¹¹

Dois aspectos destacados no prefácio trazem uma compreensão em perspectiva do conceito. Primeiramente as autoras deixam claro que uma motivação do projeto foi o fato do livro *Graphic Design Manual* de Armin Hofmann,¹² um clássico da área publicado em 1965, “ter começado a perder sua relevância na irrequieta e mutável cena do design” (LUPTON; PHILLIPS, 2008, p.6). Pois em vista de parâmetros pós-modernos, exercícios abstratos pareciam “em descompasso com o interesse corrente em apropriação e historicismo” (ibid.). Essa avaliação vem confirmar um caráter particular da linguagem visual: dinâmicas de constituição e transformação de padrões estéticos — seja em ciclos culturais longos ou de natureza mais “sazonal” — caracterizam um importante vetor da sua prática e compreensão.¹³

O segundo aspecto diz respeito à nova realidade tecnológica, pois nos anos 1990 a educação em design “foi pega na pressão para ensinar (e aprender) *software*” (ibid.). Sendo que, na medida em que um *software* gráfico sistematiza elementos, propriedades, parâmetros e ações, de um certo modo “a inteligência congelada de um programa gráfico corporifica, em escala restrita e ‘leiga’, a aspiração bauhausiana de uma metodologia baseada em uma gramática de elementos visuais” (LESSA, 1993, p.80). Cada programa se constitui com base em um repertório de elementos e regras de combinação, e mesmo que os profissionais não tenham consciência disso, o acionamento desses elementos pressupõe uma consciência a seu respeito. Por outro lado, as autoras relativizam o avanço da inteligência artificial, pois reafirmam que essa sistematização “automatizada” do *software* não elimina a interpretação e o trabalho do design (LUPTON; PHILLIPS, 2008, p.9). Num diálogo com essa realidade o livro aborda categorias provenientes de caracterizações técnicas, como a curva de Bézier ou desenhos criados com Processing. E destaca a particularidade do *layering* e da transparência: embora essas categorias se façam presentes na história das artes gráficas, “no contexto de hoje o que as renova é sua onipresente acessibilidade por meio do *software*” (ibid.).

Finalizando essa contextualização é importante indicar a distinção existente entre o modelo canônico de introdução à linguagem visual – que se origina na Bauhaus e se caracteriza como uma pedagogia de caráter produtivo – e as abordagens da semiótica e da semiologia, disciplinas teóricas voltadas para a compreensão dos signos.¹⁴ Isto, porém, não invalida a importância de suas questões para a formação em design, tanto em nível geral quanto de modo específico. A caracterização geral do design como atividade, para além da instrumentalização tendo em vista a prática projetual, mobiliza temas que lhe são conexos, e

¹¹ A indicação de que foram reproduzidos trabalhos também de estudantes de pós-graduação, assim como alguns trabalhos de profissionais atuantes, evidencia que as imagens não se referem a resultados de cursos de introdução ministrados pelas autoras (como é, por exemplo, o caso de *Meu Vorkurs na Bauhaus*, de Itten).

¹² Designer e professor na Escola da Basileia — onde sucedeu Emil Ruder na direção do Departamento de Design Gráfico —, seu livro é estruturado com exemplos extraordinariamente criativos nos padrões do chamado *design suíço*, vertente do *estilo internacional* (HOFMANN, 1988).

¹³ Sendo que, em termos da variedade de abordagens da disciplina, as propostas de Hofmann e de Lupton/Phillips oferecem um bom exemplo de diferenças dadas por enquadramentos estilísticos distintos.

¹⁴ A esse respeito vale lembrar uma avaliação de Klaus Krippendorff, que nos anos 1980 veio a propor, conjuntamente com Reinhart Butter, uma abordagem projetual considerando os aspectos semânticos do produto. Referindo-se à sua discordância com Tomás Maldonado, seu professor na HfG Ulm, quanto à importância da semiótica para o design, reafirma que o significado no projeto deve ser prioritariamente abordado não como representação, e sim produtivamente, como um operador no produto acabado (KRIPPENDORFF, K. *The semantic turn: a new foundation for design*. Boca Raton, New York: CRC Press, Taylor & Francis Group, 2006).

entre eles está o da significação. Mas também, de modo específico, avaliações relativas ao significado são intrínsecas e fundamentais para a prática de projeto. Tendo isso em vista, os aportes conceituais sobre a significação – articulados no item 3 a seguir – apresentam um arcabouço que tanto conforma o espaço do curso quanto nele se atualiza. Assim como se coloca como referência para a futura prática projetual dos estudantes.

3. Linguagem e Significação: Subsídios Teóricos para uma Fundamentação do Ensino da Linguagem Visual

Visando compreender como o significado se estabelece na linguagem visual, referências foram buscadas: a) em conceitos linguísticos elaborados por Ferdinand de Saussure e por Émile Benveniste (itens 3.1 a 3.3); b) na filosofia de Charles Sanders Peirce (item 3.4); c) em aspectos da retórica como metodologia do discurso (item 3.5).

3.1. Gramática ou Linguagem?

Em um texto de 1928 Kandinsky estabelece um paralelo entre os elementos plásticos e as palavras da língua, concluindo que na pintura, “como na gramática, deverão estabelecer-se as leis de construção” (KANDINSKY, 1987, p.96). Quase sessenta anos depois, os semioticistas Kress e Leeuwen ainda recorrem à mesma imagem, afirmando que, assim como na linguagem verbal, “nossa ‘gramática’ visual vai descrever o modo no qual pessoas, lugares e coisas representadas se combinam em ‘declarações’ de maior ou menor complexidade e extensão” (KRESS; LEEUWEN, 1986, p.1).

O recurso aos conceitos de *gramática* ou *linguagem* busca o estabelecimento de uma metáfora relativa à construção do significado no âmbito visual. Mas tendo em vista o caráter cognitivo da metáfora — a qual se caracteriza como operação semântica que, “baseada em correlações de domínios cruzados em nossa experiência, suscita as similaridades entre os dois domínios nela referidos” (LAKOFF; JOHNSON, 2003, p.245) — deve-se buscar a metáfora que seja a mais adequada possível à realidade que se busca esclarecer.

Uma das acepções de *gramática* no dicionário Houaiss de fato registra o uso do termo em relação a domínios não linguísticos (“conjunto de regras de uma arte, de uma ciência, de uma técnica”). Mas não deve ser esquecido que a gramática tende a ser percebida em seu caráter de norma e coerção, pois é ela que determina “o uso correto da língua escrita” (ibid.). Nesse sentido o conceito de *linguagem*, também usado em relação à visualidade – sugerindo maior abrangência e abertura, sendo que uma das acepções apresentadas no Houaiss reconhece como linguagem “qualquer meio sistemático de comunicar ideias ou sentimentos através de signos convencionais, sonoros, gráficos, gestuais” –, se apresenta como uma metáfora mais esclarecedora tendo em vista a natureza dinâmica da linguagem e da invenção visual. Nesse sentido recorro a conceitos linguísticos e filosóficos que, por homologia, ajudam a pensar e compreender a linguagem visual para o design.

3.2. Língua e Linguagem, Discurso e Enunciação

Segundo Ferdinand de Saussure, fundador da linguística moderna, “a linguagem tem um lado individual e um lado social”, que respectivamente correspondem à fala (individual) e à língua (coletiva), “sendo impossível conceber um sem o outro” (SAUSSURE, 1969, p.16). A língua, que Saussure estabelece como o objeto da ciência linguística moderna, é por ele definida como

“um tesouro depositado pela prática da fala em todos os indivíduos pertencente à mesma comunidade, um sistema gramatical que existe de modo virtual em cada cérebro” (ibid., p.21). E como “conjunto de convenções necessárias” à comunicação humana, a língua se caracteriza como “um produto social da *faculdade de linguagem*” (grifo meu), sendo apropriada pelo corpo social para “permitir o exercício dessa faculdade nos indivíduos” (ibid., p.17), levando à efetuação do discurso.

O filósofo Giorgio Agamben refere-se a um manuscrito inédito de Saussure no qual é indicado que a passagem da língua ao discurso ainda precisaria ser esclarecida. A língua, como sistema de palavras com valências gramaticais diversas, não existiria senão tendo em vista o discurso, mas “o que é que separa o discurso da língua, ou o que é que, num certo momento, permite dizer que a língua entra em ação como discurso?” (AGAMBEN, 2002, p.99). Uma resposta a esse impasse é articulada pelo linguista Émile Benveniste, que propõe os conceitos de *enunciação* e de *modos semiótico e semântico*.

O foco na *enunciação* (que corresponde ao conceito saussuriano de *fala*) relativiza a importância conferida à *língua* por Saussure. Segundo ele a fala, como ocorrência de caráter individual, não seria mais do que o acionamento do caráter geral da significação, garantido pela língua como realização coletiva. Ora, sem dúvida, a língua fornece a base da comunicação, mas é a *enunciação* que funda a linguagem. O ato individual de utilização da língua “introduz em primeiro lugar o locutor como parâmetro nas condições necessárias da enunciação”, sendo que antes da enunciação a língua não seria senão a possibilidade da língua. É a enunciação que “supõe a conversão individual da língua em discurso” (BENVENISTE, 2006b, p.83).

Mas como isso aconteceria? Ao dizer “eu”, o locutor instaura a enunciação como vivência específica, marcando e sendo marcado pela linguagem como processo comunicativo. 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” (ibid., p.84), seja ele um sujeito real ou imaginado, individualizado ou coletivo. A utilização velada ou manifesta dos pronomes pessoais *eu* e *tu* explicita a indicialidade dessa vivência, pois *eu* sempre corresponde ao indivíduo que enuncia para o *outro*, que por sua vez torna-se o *eu* da réplica que instaura o diálogo e configura o *discurso*.

A enunciação supõe a conversão individualizada da língua em discurso, efetivando-se por meio de frases ou enunciados. Buscando compreender este fato, Benveniste demonstra que o sentido das palavras, como unidades da língua, se constitui de modo diferente do sentido da frase. E designa-os, respectivamente, como *modo semiótico* e *modo semântico*.

O modo semiótico se refere à forma das palavras e das suas subunidades, compreendendo as categorias de *decomposição* e de *integração*. “A forma de uma unidade linguística define-se como a sua capacidade de dissociar-se em constituintes de nível inferior” (ibid., 2005, p.135), com a palavra se decompondo em morfemas, e esses em fonemas. Inversamente o sentido dessas unidades linguísticas menores se definiria “como a sua capacidade de integrar uma unidade de nível superior” (ibid., p.136): fonemas formando morfemas, morfemas formando palavras. Sendo que, naturalmente, tal operação é condicionada pelo sistema fonológico de cada língua em particular, pois não é qualquer combinação de sons que resulta em uma palavra com sentido confirmado no léxico respectivo.

A frase, porém, sendo unidade do discurso constitui-se de acordo com outro tipo de operação. É composta por palavras, mas não é por meio da adição/combinção (como no caso dos fonemas e morfemas em relação às palavras) que essas estabelecem o sentido da frase. Há uma mudança de lógica, pois se o sentido de uma palavra é dado pelo seu emprego, “o sentido

de uma frase é sua ideia” (id., 2006a, p.231). Dado o seu pertencimento ao discurso, onde as frases funcionam como unidades (id., 2005, p.139), “a frase contém signos [palavras], mas é ela mesma [também] um signo” (ibid., p.138). E, sobretudo, enquanto “os fonemas, os morfemas, as palavras (...) podem contar-se”, pois existem em número que tende a ser finito, as frases são inumeráveis (ibid., p.139). E Benveniste conclui: “é no discurso atualizado em frases que a língua se forma e se configura. Aí começa a linguagem” (ibid., p.140).

Finalmente, cito uma observação de Saussure quanto ao caráter cambiante da linguagem. Ela “implica ao mesmo tempo um sistema estabelecido e uma evolução: a cada instante ela é uma instituição atual e um produto do passado” (SAUSSURE, 1969, p.16). Pois a necessidade de dar conta de um mundo em constante mudança leva não só ao surgimento de novos termos, mas também de novas referências de enunciação, novas formatações discursivas e novos parâmetros estilísticos. A linguagem é, essencialmente, dinâmica!

3.3. Linguagem e Enunciação Visual

A formulação de Kandinsky “ponto e linha para o plano” é até hoje citada como fundamento da linguagem visual para o design. A crítica de Benveniste à ideia de que o sentido linguístico se estabeleceria do fonema ao discurso, em encadeamento contínuo e progressivo, coloca em xeque essa compreensão da linguagem visual (que, de fato, é uma conceituação de Kandinsky adequada à sua própria poética).¹⁵ Do mesmo modo outros conceitos linguísticos — *níveis semiótico e semântico, enunciação, dinâmica de transformação* da linguagem — também podem subsidiar uma compreensão mais precisa da linguagem visual para o design.

Na reflexão de Benveniste o nível semiótico diz respeito às relações entre fonemas que, passando pela organização intermediária em morfemas, formam as palavras. Distinguindo-se do *caráter homogêneo de toda essa matéria fônica* — que ganha sentido balizada pelas especificidades de locução de cada língua —, e partindo do marco estabelecido na Bauhaus por Moholy-Nagy — que agregou ao repertório da pintura abstrata a diversidade da comunicação de massa, abarcando fotografia, filme, tipografia, matéria industrializada etc —, temos que, diferentemente do nível semiótico linguístico, o nível semiótico visual compreenderia um *conjunto essencialmente heterogêneo*. Entre os elementos e as relações dessa “língua visual” podem ser indicados: a forma abstrata, a cor, o padrão, a imagem figurativa e a infográfica, a imagem técnica (estática ou em movimento), o som, a tipografia, a matéria etc. E quanto às condições de percepção, para além da categoria estática de *campo*, que vem da tradição pictórica, colocam-se outros protocolos formais-visuais relativos à diversidade contemporânea dos artefatos, tais como a percepção visual em distâncias variadas, o deslocamento no espaço, a manipulação, o movimento, a interação etc.

Quanto ao nível semântico da linguagem visual devem ser esclarecidos dois aspectos. O primeiro diz respeito à natureza da *enunciação visual*, similar à situação de “colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização” (BENVENISTE, 2006, p.82) que leva ao *enunciado visual*. No contexto do mercado a *enunciação visual* se identifica com o desenvolvimento do projeto pelo designer, enquanto no contexto do ensino ela corresponde ao desenvolvimento de trabalho pelo estudante. No mercado o *enunciado visual* resultante deve respeitar os parâmetros de produção e corresponder aos objetivos definidos na relação com o cliente, assim como satisfazer as condições de uso/consumo. No curso o *enunciado*

¹⁵ Esta compreensão não invalida a possível eficácia pedagógica dessa referência kandinskiana no ensino da linguagem visual, como pode ser constatado no trabalho pedagógico de HOFMANN, 1988.

visual faz parte do processo de ensino e aprendizagem, como também se caracteriza psicologicamente, enquanto aquisição no desenvolvimento pessoal de cada estudante.

Quanto à dinâmica da transformação da linguagem, Saussure indica que esta, “a cada instante (...) é uma instituição atual e um produto do passado”,¹⁶ pois sua atualidade constantemente se transforma com a incorporação de novos modos de enunciar. A mesma dinâmica pode ser constatada em relação à cultura visual em geral, embora nesse plano se coloque um aspecto particular. De acordo com Walter Benjamin transformações nos meios visuais de comunicação também afetam o próprio modo pelo qual se processa a percepção humana, pois esse modo “não é apenas condicionado naturalmente [em termos fisiológicos], mas também historicamente” (BENJAMIN, 1985, p.169). Ou seja, ao mesmo tempo que se transformam as condições e as formatações da comunicação, o modo humano de existência também se modifica com o desenvolvimento de novos modos de perceber.

Tendo em vista todas essas características, a capacidade de linguagem visual no âmbito do design se efetiva na articulação de várias frentes, abrangendo de mudanças na vida social e nas condições sociais da comunicação a inovações técnicas e novas formulações estilísticas. E assim como se dá no âmbito verbal, a dinâmica da enunciação visual dialoga com repertórios já configurados, mobilizando a riqueza trazida por enunciações anteriores. Com o tempo esses novos elementos e relações são aos poucos incorporados à “língua visual”, assim como caem em desuso elementos e relações anteriores. Desse modo pode-se dizer que a linguagem visual se define como um *conjunto dinâmico* compreendendo tanto *elementos heterogêneos e suas relações*, quanto *referências de repertório dispostas por condições e transformações tecnológicas e sociais*, continuamente renovadas por mudanças na sociedade e por articulações face a novos protocolos e objetivos no âmbito da comunicação.

3.4. Referências Peircianas

A partir da filosofia de Kant o *fenômeno* é compreendido como aquilo que se dá ao conhecimento humano ao aparecer em uma consciência, podendo sua origem ser física ou psíquica. Charles Sanders Peirce, filósofo norte-americano do século XIX que inaugura o pragmatismo como doutrina filosófica, entende que o fenômeno possui uma natureza triádica. Os três “modos elementares fundamentais da consciência” seriam: a) a primeiridade, que pode ser compreendida como um instante do tempo, uma “consciência passiva de qualidade, sem reconhecimento ou análise”; b) a secundidade, que corresponderia a uma “interrupção no campo da consciência, sentido de resistência, de um fato externo”; c) a terceiridade, correspondendo a uma “consciência sintética, reunindo tempo, sentido de aprendizado” (PEIRCE, 1977, p.14).

Segundo essa referência é também triádico o modo como o pensamento se desenvolve: o *signo* (um primeiro) representa seu *objeto* (um segundo) criando em uma mente um signo equivalente ou mais desenvolvido (um terceiro), denominado *interpretante* do primeiro signo (ibid., p.46), caracterizando um processo de semiose. E a significação envolve processos encadeados de semioses, pois o signo interpretante tende a assumir o lugar de primeiro em tríades subsequentes, levando a uma ampliação significativa progressiva.

Em sua reflexão Peirce utiliza a compreensão triádica de modo recorrente. Seu sistema filosófico, por exemplo, abrange três domínios: 1º) fenomenologia, 2º) ciências normativas, 3º)

¹⁶ Cf. 3.2.

metafísica. As ciências normativas compreendem: 1º) a estética, 2º) a ética, 3º) a lógica ou semiótica. Tendo em vista a natureza do signo em relação a seu objeto caracterizam-se: 1º) o ícone, 2º) o índice, 3º) o símbolo. E assim por diante.

3.4.1. Efetuação Projetual: Âmbitos e Esquema de Análise Visual

Com base na estrutura triádica peirciana podem ser pensados dois esquemas conceituais relativos à enunciação visual:

- *Esquema de efetuação projetual*, compreendendo *linguagem e enunciação visual/ efetuação técnico-produtiva/ artefato, propósito, uso*: 1º) a *linguagem visual*, assim como a *enunciação visual* que com base nela se particulariza, é um primeiro; 2º) a *efetuação técnico-produtiva* da enunciação visual como *enunciado visual* é um segundo; 3º) o *artefato* – onde se combinam a enunciação, a adequação à efetuação técnico-produtiva e o uso – é um terceiro.
- *Esquema de análise*, compreendendo *nível sintático/ nível semântico/ nível pragmático*: 1º) o *nível sintático*, relativo às características formais e cromáticas da enunciação (no seu aspecto mais elementar, apenas diferencial), é um primeiro; 2º) o *nível semântico*, correspondendo à construção de significado na enunciação,¹⁷ é um segundo; 3º) o *nível pragmático*, que focaliza a adequação ao artefato que se tem em vista, é um terceiro. Considerando o processo de desenvolvimento de um projeto, em correspondência a esses níveis de análise respectivamente definem-se os *âmbitos de elaboração visual*, igualmente denominados *sintático, semântico e pragmático*.¹⁸

3.5. Retórica e Linguagem Visual

Segundo Barthes a retórica grega constitui-se como “um primeiro esboço teórico da palavra simulada (distinta da palavra fictícia, a dos poetas, [pois] a poesia era então a única literatura, só mais tarde a prosa acedeu a este *status*)” (Barthes, 1982, p.13). A retórica nasce na Grécia dos primeiros decênios do século V a.C. como técnica de convencimento em processos judiciais; e num momento subsequente passa a se aplicar também à deliberação política nas assembleias da pólis. No final do século V a.C. aos gêneros judicial e deliberativo da retórica

¹⁷ Abarcando da significação explícita de uma imagem figurativa ou de uma palavra à significação metafórica de elementos abstratos, por exemplo.

¹⁸ Charles Morris (MORRIS, 1938), partindo de referências do pragmatismo e do behaviorismo, propôs três correlatos da relação triádica da semiose: a) a *dimensão semântica*, correspondendo a relações dos signos com seus objetos; b) a *dimensão pragmática*, correspondendo a relações dos signos com seus intérpretes; c) a *dimensão sintática*, correspondendo a relações do signo com outros signos. Embora essas dimensões morrisianas — oportunamente reordenadas como “sintática, semântica e pragmática” — sejam tradicionalmente relacionadas ao raciocínio triádico peirciano, de fato isso não faz sentido. Em desacordo com o pensamento de Peirce, Morris não só incorpora um *intérprete* como “sujeito” do signo interpretante (ibid., p.3), como também o seu nível sintático recebe essa designação não por dizer respeito à natureza do signo em si (o que poderia ser visto como uma relação própria da primeiridade, algo justificável, segundo Peirce), mas porque se referiria à sintaxe com outros signos (ibid., p.6-7). Mesmo assim, considerando os três modos de consciência da fenomenologia peirciana, optei por manter a terminologia de Morris, no entanto sem endossar sua conceituação do processo de significação. Segundo o meu entendimento, o recurso metafórico à sintaxe deve dizer respeito não à linguagem visual como um todo (e coerentemente crítico no item 3.1 a sua compreensão com base na *gramática*), mas apenas à constatação e reconhecimento primeiro dos elementos e relações significantes (cf. 4.2.3).

inicial se acrescenta o discurso epidítico, gênero relativo a elogios fúnebres enunciados em público como “prosa-espetáculo” (ibid., p.14).

No século IV a.C. Aristóteles vem a definir a técnica retórica como arte da comunicação cotidiana, própria do discurso em público, em contraposição à técnica *poietiké*, arte da evocação imaginária (ibid., p.16). Mas essa oposição é repensada em Roma a partir do primeiro século d.C., quando a retórica passa a ser identificada com problemas não de prova, mas de composição e de estilo. E uma vez compreendida como *bem escrever* (ibid., p.16-17), para além da motivação judicial ou deliberativa impõe-se o compromisso com o discurso bem construído e empático. Nesse momento “a retórica deixa de opor-se à poética em proveito de uma noção transcendente que hoje chamaríamos de literatura (...) De agora em diante é a teoria do *escrever* e tesouro das formas literárias” (ibid., p.22). E nesses termos a retórica participa da tendência à ampliação do universo da linguagem, dada pela contínua incorporação de novos modos de compreender e enunciar (cf. 3.2).

Barthes é quem pela primeira vez propõe a análise retórica da mensagem visual.¹⁹ No ano seguinte, em artigo sobre retórica verbal/visual publicado na revista de Ulm, Gui Bonsiepe aborda a questão no âmbito do design, quando reconhece que “asserções informativas são em maior ou menor grau entremeadas com retórica”, e que “informação sem retórica é uma quimera que leva ao colapso da comunicação e ao silêncio total” (*apud* KINROSS, 1985, p.18).²⁰ No entanto, partindo do fato de que existem projetos mais abertos à elaboração retórica e aqueles mais estritamente informativos, Bonsiepe chega a se contradizer, afirmando que tabelas de horários ferroviários seriam “informação isenta de toda mácula de retórica” (ibid., p.19). No que é contestado por Kinross, pois baseado em uma amostragem dessas tabelas ele demonstra a não isenção de certas inflexões formais (ibid.).

4. Introdução à Linguagem Visual para o Design: uma Pedagogia

O curso é dirigido a estudantes em início de formação, e na grade curricular da Esdi/Uerj ele integra o ensino do design de comunicação.²¹ No entanto, o papel do curso não se limita a essa área, pois também para o design de interação a questão da significação/comunicação é essencial. E tendo em vista as possibilidades de combinação entre competências projetuais diversas, o tema ganha abrangência ainda maior.²²

A estrutura do curso compreende: a) uma aula de abertura apresentando seu conceito e sua dinâmica; b) aulas expositivas sobre os tipos de elementos com base nos quais são propostos os trabalhos, cada uma delas introduzindo a série de propostas de trabalho correspondentes; c) aulas de esclarecimento e fixação de conceitos e critérios, baseadas na análise dos trabalhos realizados.

¹⁹ “A retórica da imagem”, texto publicado em 1964 na revista *Communications*.

²⁰ Deve ser indicado que, provavelmente devido a uma assimilação equivocada de princípios essencialistas do funcionalismo modernista, até hoje circula no meio do design a concepção equivocada que associa informação a *consistência*, e compreende a elaboração retórica como motivada por alguma *conveniência* supérflua.

²¹ Designação mais recente da área que também continua a ser identificada como *design gráfico, comunicação visual* ou *programação visual*.

²² O título do artigo se refere ao design em geral devido a esta potencialidade.

4.1. Aula de Abertura

A aula de apresentação do curso aborda: (A) a caracterização da área de projeto à qual o curso se destina; (B) a apresentação de referências teóricas gerais do curso; (C a G) a dinâmica do curso tendo em vista o aprendizado e a avaliação.

A) Caracterização do design de comunicação como área projetual voltada para: a) artefatos ligados à tradição gráfica (livros, periódicos, embalagens, cartazes e outros impressos efêmeros); b) sistemas de sinalização no espaço arquitetônico ou urbano; c) ambientações espaciais (exposições, estandes); d) questões de comunicação visual em mídias digitais; e) *branding* ou identidades visuais simples etc. É indicado que questões de comunicação visual também se fazem presentes em outras áreas, como no design de interação, ou no motion graphic design, por exemplo.

A essa abertura segue-se a contextualização teórica do curso, que é apresentada do modo mais simples e claro possível. É indicado que ela se baseia em conceitos da linguística e da filosofia peirciana, sendo essas áreas descritas em linhas bem gerais. Referências mais precisas só são fornecidas ao estudante que as solicita.

B) Caracterização conceitual da *linguagem visual* (cf. 3.3). Recorrendo ao esquema *linguagem e enunciação visual/ efetuação técnico-produtiva/ artefato, propósito, uso* (cf. 3.4.1), é indicado como a *linguagem visual* possibilita a *enunciação visual* (ainda 3.3), que no âmbito do curso corresponde à elaboração dos trabalhos (sendo que esses, uma vez concluídos, apresentam-se como *enunciados visuais*). E como o curso se concentra na *dinâmica da enunciação*: a) não são abordados de modo sistemático aspectos técnicos de *softwares* (que corresponderiam à *efetuação técnico-produtiva*),²³ podendo os trabalhos serem realizados tanto com recursos digitais quanto artesanais; b) as propostas de trabalho se concentram em questões de linguagem, não abordando características de artefatos específicos (correspondendo ao esquema *artefato, propósito, uso*), pois embora referências nesse sentido possam ser indicadas, no âmbito do curso o propósito dos trabalhos é pedagógico: contribuir para a formação dos estudantes tendo em vista tanto a prática da enunciação visual quanto a consciência analítica e crítica que deve acompanhá-la.

A seguir são abordados os protocolos didáticos adotados e as orientações pedagógicas.

C) O objetivo do curso é a prática e a compreensão vivenciada da enunciação visual, tendo em vista tanto a articulação de seus elementos e relações quanto a análise de resultados. A sequência dos trabalhos começa envolvendo apenas dois elementos (o campo mais um), e outros tipos de elementos vão sendo progressivamente agregados. A entrada em cena de cada categoria geral de elemento é introduzida por aula expositiva correspondente.

D) São apresentados de modo bem geral os tipos de elemento e de relações com base nos quais os trabalhos serão realizados (cf. 4.2, abaixo). É indicado que nas aulas expositivas de apresentação dos elementos, assim como nos comentários dos trabalhos, eles serão explicados de modo mais detalhado. Também é indicado que o recorte do curso não esgota a temática da linguagem visual (visto que os temas podem ser aprofundados, e que o elemento audiovisual, por exemplo, será abordado na disciplina *Elementos da Comunicação 2*).

²³ São dados apenas esclarecimentos pontuais, uma vez que o currículo inclui disciplinas específicas sobre o tema.

E) É explicado que uma vez comunicada uma proposta de trabalho, o enunciado visual correspondente deve ser entregue em até um dia antes da aula seguinte, quando então os resultados serão comentados. E que os trabalhos serão feitos em A4.²⁴

F) Na análise dos trabalhos são utilizados: a) do esquema de análise os *níveis sintático e semântico* (cf. 3.4.1); b) aspectos *informativos e retóricos* (cf. 3.5); c) o conceito da teoria da Gestalt referente *ao todo e a seus elementos constitutivos* (cf. 2.1).

G) É salientado que a didática do curso se estrutura como um *processo coletivo de experimentação e esclarecimento*, na medida em que a vivência e a compreensão das categorias da linguagem visual vão sendo trabalhadas pública, progressiva e coletivamente, com base nos comentários dos trabalhos realizados.

4.2. Elementos e Relações

As discriminações conceituais propostas não se pretendem nem absolutas nem definitivas. Seu objetivo prioritário é o de subsidiar uma dinâmica de análise tanto no processo de enunciação, por parte dos estudantes, quanto no momento da avaliação pública. Baseiam-se na estratégia pedagógica segundo a qual nomear e compreender “o que está em jogo” possibilita trabalhar de maneira mais fácil e eficaz tanto os detalhes quanto a configuração geral da enunciação. E essas discriminações devem ser encaradas não como “substâncias”, e sim como tendências ou “chaves” em um agenciamento ou composição.

Os tipos de elemento mobilizados na linguagem visual são: o *campo*, a *forma abstrata*, a *cor*, a *imagem figurativa*, a *imagem infográfica*, a *tipografia*; e as relações abordadas no curso caracterizam-se como *sintáticas e semânticas*. Neste artigo são apresentadas as categorias *campo*, *imagens figurativa e infográfica*, *relações sintáticas e semânticas*. No curso as referências à tipografia e à cor se valem das respectivas bibliografias especializadas. Já as categorias referentes à forma abstrata são indicadas nos primeiros exercícios, assim como revisitadas nos exercícios seguintes, tanto tendo em vista elementos explícitos quanto estruturas de composição.

4.2.1. Campo: Ocorrência e Ocupação

O *campo* é um elemento de caráter especial. Com base em sua existência material ou luminosa (em projeção ou visor luminoso) ele se define como um espaço plano que ganha sentido com sua ocupação por um ou mais elementos, os quais também ganham sentido nessa relação.²⁵ A tradição do campo de limites ortogonais desenvolve-se historicamente com base na pintura mural em paredes ortogonais, no códice e no quadro de cavalete. E se atualiza contemporaneamente no *enquadramento* fotográfico ou fílmico — quando se trata também de, inversamente, “circunscrever” elementos prévios²⁶ —, assim como na tela interativa. Mas

²⁴ Recentemente, nas aulas virtuais, optou-se pelo formato da tela de celular (cf. a diretriz *mobile first*). No âmbito do curso com duração anual (ministrado de 1998 a 2007) trabalhava-se também com suportes envolvendo manipulação e escala arquitetônica.

²⁵ Devem ser observadas exceções: em um projeto de *branding*, por exemplo, num primeiro momento os elementos respectivos são pensados de modo independente dos campos de ocorrência.

²⁶ Operação que possui uma história insuspeitada: Shapiro indica que a ideia de isolar uma imagem por meio de um quadro contínuo remonta ao segundo milênio a.C. (SHAPIRO, 1982, p.12).

antes da “hegemonia ortogonal”, em seus primórdios o campo se caracteriza como superfície irregular com limitação variada, como na arte rupestre ou numa cerâmica grega.

O relacionamento do campo a suportes, dispositivos ou instalações amplia seu escopo como categoria: do campo ortogonal isolado estático (como num cartaz ou impresso efêmero) à articulação em escala manipulável (como num código ou num pôster), ou ao campo com elementos em movimento e/ou com interatividade (como um visor de dispositivo ou tela de quiosque); do campo condicionado por suporte tridimensional (na aplicação de elementos visuais em objetos) à percepção dinâmica do campo dada pelo deslocamento numa configuração arquitetônica (como na apreciação de painéis em uma exposição), ou pelos deslocamentos rodoviários no espaço urbano (em relação a *outdoors* ou similares). E no cenário contemporâneo, com drones sincronizados que se acendem no céu de uma paisagem, o campo ganha o caráter espacial e desmaterializado de “direcionamento do olhar”.

O relacionamento entre elementos no campo é tradicionalmente referido como *composição*, “ato ou efeito de constituir um todo” (Houaiss). Lembrando que a composição também pode incorporar movimento e som, em filme, animação ou motion graphic design.

4.2.2. Imagem Figurativa; Imagem Infográfica

De acordo com a origem latina, o termo *imagem (imago)* se refere ao conhecimento do mundo por meio da visão. A palavra grega correspondente, *eidos*, também se refere a uma combinação da visão e da dimensão cognitiva, cobrindo não só o que se vê mas também o que se reconhece.²⁷ O termo contemporâneo *ideia*, porém, abarca além da inteligibilidade das coisas reais também a antevisão de algo concretizável, dizendo respeito tanto à cognição, no sentido de “fazer uma ideia de algo”, quanto à “concretização de uma ideia”.

É nesse último sentido que tanto *ideia* quanto *imaginação* (cognato de imagem) também podem se referir à elaboração/produção de artefatos ou ao cumprimento de ações. Enquanto artefato visual, a imagem pode ser ritual, artística, técnica ou de comunicação; refira-se ela à visualidade empírica ou a uma realidade imaginada; seja ela produzida com traços realistas ou estilizados etc.²⁸ Podem ser indicados dois tipos de imagem produzida.

A) A *Imagem figurativa, estática ou em movimento*,²⁹ que representa — por semelhança visual, mas sempre balizada por convenções iconográficas — coisas e eventos relativos ao mundo visível, sejam eles reais, supostos ou imaginados, de modo realista ou não. A imagem pode apresentar-se como uma cena — o mundo como se visto de uma janela, como no quadro renascentista ou no enquadramento fotográfico ou fílmico — ou como um elemento figurativo autônomo — isolado ou combinado com outros tipos de elementos.

²⁷ A neurociência atual ainda recorre à visão como referência metafórica para caracterizar os processos sensoriais físicos ou imaginados, designando como *imagem* (ou ainda como *mapa*, ou *padrão neural*) “visões, sons, sensações táteis, cheiros, gostos, prazeres e coisas do gênero (...) coisas dentro ou fora de nosso corpo, imagens concretas e abstratas, em curso ou previamente gravadas na memória” (DAMÁSIO, 2011, p.95-96).

²⁸ Deve ser dito que no âmbito da comutação entre pensamento e imagem produzida a prática do *desenho* ocupa um lugar especial, pois tanto cumpre, em disciplinas de projeto (sobretudo no design de produto e na arquitetura), uma função de representação investigativa, quanto também pode operar o registro de “movimentos de pensamento” ao longo de um processo de elaboração/conceituação (operação essa que se relaciona à técnica de mapeamento mental com *post-its*, por exemplo). O curso não desenvolve a questão específica do desenho.

²⁹ Conforme já indicado a imagem em movimento é trabalhada na disciplina Elementos de Comunicação 2.

De um modo bem geral pode-se dizer que a representação figurativa comporta três tendências:³⁰ a) a *verossimilhança*, que tende a um “realismo” cuja expressão mais acabada seria dada pela fotografia e pelo cinema documentais; b) a *simplificação* que leva à representação esquemática do glifo; c) a *estilização ou exagero*, que pode dizer respeito tanto a uma caricatura ou um anime quanto a uma estética expressionista. Se consideramos que cada uma dessas tendências corresponde ao vértice de um triângulo, no espaço de representação assim definido várias são as posições relativas que caracterizam possibilidades de combinação.³¹

B) A *Imagem infográfica, estática ou em movimento*, voltada para a visualização de dados não imagéticos (como séries numéricas, organogramas, *mind maps* etc) ou de visualização difícil (como em mapas, plantas arquitetônicas, desenhos projetivos etc).³²

E para além da imagem como elemento visual, o termo *imagem* também diz respeito ao modo simultâneo e sintético como se dá a apreensão visual, “em um instante de percepção (de um só golpe de vista)” (BERTIN, 1977, p.430). Considerando este parâmetro, na medida em que uma composição tipográfica ou uma configuração formal abstrata se destaca visualmente em um campo, devido à sua presença ela tende a adquirir *valor de imagem*. E com esse mesmo sentido de apreensão sintética de um todo, mas abrangendo diferentes tipos de vivência, o termo *imagem* se amplia como conceito, como no caso da fixação cognitiva/emotiva em campanhas de marcas, produtos, relações públicas etc.

4.2.3. Âmbito Sintático, Relações Sintáticas

O âmbito sintático compreende condições de *visibilidade* e de um *primeiro reconhecimento*, relativo à identificação de tipos de elementos. A visibilidade é possibilitada pela energia luminosa e abrange a combinação de referências cromáticas e formais, sendo a percepção da forma determinada pelos contrastes cromáticos. A enunciação visual envolve a associação entre forma e cor, mesmo que a cor seja acromática (referente à escala que vai do preto ao branco), ou “discreta”. Na abordagem específica de aspectos formais normalmente recorre-se à neutralidade do preto e branco, embora não possa ser esquecido que, juntamente com as outras cores, o preto, o branco e o cinza participam cromaticamente da enunciação visual. Além disso, a despeito das qualidades especificamente cromáticas, a cor em seu caráter puramente diferencial também pode afetar a forma (como no caso de diferentes distribuições cromáticas em um diagrama de padrão, que podem levar à percepção de padrões diferentes).

A cor se efetiva como *cor-luz* (como em uma tela digital) ou *cor-pigmento* (como em um impresso). As categorias notadamente cromáticas — o matiz, o valor, a saturação (de acordo com o sistema proposto por Albert Munsell no começo do século XX) — são

³⁰ Esses critérios foram formulados por mim em projeto desenvolvido em 1981 pela FTI — Fundação de Tecnologia Industrial para o INPI — Instituto Nacional de Propriedade Industrial (LESSA, 1995, p.61-111).

³¹ As tendências tanto se combinam empiricamente quanto condicionam “compreensões”. Por exemplo, a animação computacional 3D do *Toy Story* original (1995), que apesar da estilização HQ foi, à época, qualificada como “realista”, devido à inédita representação volumétrica do cartoon; b) a simulação “fotográfica” do *Rei Leão* (2019) foi qualificada como “live action”, como se fosse um registro documental de animais atores.

³² A imagem infográfica também tem uma longa história: o mais antigo mapa topográfico conhecido, encontrado em Nuzi, no Iraque, remonta a 3000 a.C. (HARVEY, P.D.A. *The history of topographical maps. Symbols, pictures and surveys*. London: Thames and Hudson, 1980). E deve ser indicado que nos dias de hoje o mapeamento por satélite relaciona o mapa à verossimilhança fotográfica ou de escaneamento.s

apresentadas na aula teórica correspondente. E nesse caso são também apresentados os modelos matemáticos da cor utilizados em programas como Photoshop e Illustrator (e seus similares em *software* livre), visando subsidiar a possibilidade de seu uso nos trabalhos. Nesse sentido é indicada a correspondência relativa que pode ser estabelecida entre valor e brilho.

As relações cromáticas compreendem contrastes e analogias, conceitos que podem ser visualizados no círculo cromático. Em relação ao matiz colocam-se os contrastes de cores complementares (posições opostas no círculo) e as escala de cores análogas (correspondendo a pequenas seções do círculo). Associando-se a esse quadro situam-se os contrastes de valor/brilho e saturação. Além disso, considerando as cores-pigmento, são mencionados os tratamentos especiais (metalização, fluorescência); assim como é indicada a ação da cor-luz no espaço (em exposições, estandes etc.).

A leitura abstrata pode se aplicar à compreensão formal de elementos figurativos ou tipográficos,³³ assim como à composição de elementos em geral. Quanto aos elementos intrinsecamente abstratos, sem a pretensão de esgotar as suas relações no plano, são indicados dois enquadramentos analíticos que se relacionam sob vários aspectos.

Relações entre elementos e campo: a) ocorrência pontual, linear, zonal;³⁴ b) tamanho; c) posição e orientação (centro, bordas, abaixo, acima, esquerda, direita, ortogonal, diagonal); d) simetria/assimetria; e) equilíbrio/desequilíbrio; f) estabilidade/instabilidade; g) distribuição sistemática (seguindo modulação do campo ou diagrama), estruturada ou randômica etc.

Relações de elementos entre si: a) proximidade e distanciamento; b) justaposição (contato); c) superposição; d) concentração e dispersão; e) escala f) sequenciamento; g) ordenação; h) ritmo; i) repetição “infinita”;³⁵ j) semelhança e diferença; k) forma e contraforma (figura e fundo); l) contraste e consonância; m) simetria e assimetria; n) modularidade; o) hierarquia etc.

4.2.4. Âmbito semântico, relações semânticas

Se o âmbito sintático se refere à *visibilidade* e a um *reconhecimento inicial* de elementos e relações, o âmbito semântico mobiliza o *reconhecimento que leva à significação*.

Numa primeira instância coloca-se o condicionamento semântico dado pelas funções que os elementos visuais desempenham nos protocolos comunicativos dos diversos tipos de artefato. Num livro, por exemplo, a ação da tipografia vai do título na capa à nota de pé de página; assim como num livro ilustrado a imagem figurativa tanto pode destacar-se na capa ou como ilustração de página inteira, quanto ocorrer como uma pequena vinheta. Nas aulas de avaliação dos trabalhos, esses aspectos podem ser eventualmente comentados, embora, conforme indicado, a dimensão pragmática do projeto não seja o foco do curso.

Quanto aos elementos em si mesmos, sua ação na semântica da enunciação se condiciona, num primeiro momento, às suas próprias naturezas, que compreendem: da forma abstrata, em princípio sem outra referência a não ser sua própria visualidade, a elementos semantizados de modo intrínseco, devido ao fato de já compreenderem referências de

³³ Como, por exemplo, na percepção frontal de rosto como uma oval, ou de um “i” CA bold como um retângulo.

³⁴ Armin Hofmann (1988) utiliza essas designações para caracterizar as conformações gerais dos elementos; e Jacques Bertin (1973) as compreende como tipos de implantação num projeto de design de informação.

³⁵ Como o *rapport*, ou módulo de repetição, na estampa.

conteúdo, como é o caso da imagem e da tipografia, respectivamente relacionadas ao significado pela visão e à significação verbal. Sendo que esta pré-semantização também pode ocorrer em relação à cor, embora de um modo aberto e não necessário: o vermelho, por exemplo, pode ser associado a fogo, a sangue etc., mas também pode ser percebido apenas de modo diferencial, como uma cor em relação a outras cores.

Quanto às formas abstratas, para além de seu caráter não referencial elas podem ganhar sentido de um modo “demonstrativo”, tendo em vista a possibilidade da identidade entre conceitos e características visuais e/ou de distribuição. Como, por exemplo, considerando os significados de ordem, desordem, uniformidade, diversidade, orgânico, geométrico, expressivo etc. Mas para além da autorreferencialidade formal, elementos abstratos — assim como também elementos pré-semantizados — podem ganhar sentido devido a uma atribuição metafórica, garantida pela presença de uma designação textual, ou seja, envolvendo necessariamente o elemento tipográfico.

Além dessa semântica mais direta, também existem outras possibilidades de articulação retórica. Em termos da imagem figurativa, por exemplo, na referência a uma pessoa real pode-se usar uma foto — formalista ou jornalística —, um desenho realista ou uma caricatura, e cada um desses formatos já vem com suas conotações “de espécie”. E os outros tipos de elementos, como forma abstrata, tipografia ou combinações cromáticas, também compreendem suas possibilidades dessa sobredeterminação retórica. E, de mais a mais, colocam-se possíveis particularidades de enunciação, como tipos diferenciados de ênfase etc.

Finalmente temos que o âmbito semântico também compreende uma outra possibilidade. Considerando o diálogo da enunciação visual com estilos e repertórios já estabelecidos, e recorrendo-se ao conceito de *símbolo*, proposto por Peirce, pode-se falar em *simbolização semântica*. Segundo Peirce, o signo se relaciona ao seu objeto de três modos: 1º) como ícone, que se refere ao objeto por uma nativa semelhança; 2º) como índice, quando é direta ou indiretamente afetado por seu objeto (como na fotografia ou em pegadas); 3º) como símbolo, quando representa seu objeto por convenção, mesmo que essa se baseie em uma associação visual (como no caso da cruz em relação ao cristianismo). Nesses termos a expressão de uma marca em um projeto de *branding*, por exemplo, funciona simbolicamente. E nesse sentido referências a visualidades já convencionalmente reconhecidas — relativas a movimentos culturais, estilos históricos, linguagens artísticas (em relação a um artista em particular ou a um movimento), tendências de moda, paradigmas tecnológico etc —, para além do caráter denotativo da mensagem também se apresentam como *simbolizações semânticas* dos movimentos, estilos, linguagens etc..

4.3. Diretrizes Didático-Pedagógicas

O objetivo dos trabalhos não é o de, prioritariamente, “provar” a compreensão da “matéria” apresentada nas aulas expositivas (embora, evidentemente, essas aulas visem subsidiar a prática dos estudantes). Por isso, os parâmetros das propostas são intencionalmente bem gerais, de modo a abrir espaço à experimentação e à criatividade. Conforme prescreve Armin Hofmann, “todo exercício intensivo prepara para um resultado prático, e todo resultado válido comporta uma parte de exercício e experimentação” (Hofmann, 1988, p.22).

Enquanto método, é enfatizado para os estudantes: a) a necessidade da testagem de ideias, pois o fato de haver uma intenção não garante que ela vá se efetivar e/ou funcionar; b) a necessária e salutar convivência entre ação sistemática e controle, por um lado, e disposição lúdica e eventual incorporação de um acaso que contribua para o resultado, por outro lado.

A avaliação do conjunto dos trabalhos, apresentada na aula subsequente à da proposta, caracteriza-se como o fechamento de uma *experimentação coletiva*, conduzida pelo professor em interação com as soluções apresentadas e as questões levantadas em sala de aula. Nessa perspectiva a análise do funcionamento das categorias da linguagem visual enseja uma compreensão vivenciada, na qual se conectam as experiências da elaboração pelo estudante e da avaliação pública no espaço comum da sala de aula (espacial ou virtual).

São identificados os tipos de encaminhamento das soluções e comentados em detalhe tanto elementos quanto relações sintáticas e semânticas particulares. Sendo que a sucessão dos trabalhos tende a consolidar uma familiarização com as categorias, levando ao seu reconhecimento e à sua nomeação. E como destaca Leborg “pensamos diferente quando temos uma linguagem para descrever algo” (Leborg, 2006, p.5).

Finalmente, para além das observações analíticas de caráter descritivo-relacional, também é abordada a questão da qualidade gráfico-visual das soluções.

4.4. Tópicos de Análise

Os tópicos de análise mobilizados no processo da avaliação coletiva em sala de aula visam subsidiar o domínio da linguagem visual pelos estudantes. E isso deve ficar claro desde a primeira avaliação. São eles: (A) uma importante referência de fundo é dada pela teoria da *Gestalt*, que fundamenta o entendimento da relação entre discriminação e síntese, assim como a compreensão do condicionamento recíproco entre a totalidade e elementos (pois a experiência não mostra os elementos em suas singularidades, e sim como partes de um todo); (B) as análises sintática e semântica, compreendendo questões de visibilidade, reconhecimento (inteligibilidade visual) e significação; (C) uma contextualização suplementar é dada pela simbolização semântica, com base na qual se pode falar de uma relação em rede, estabelecida entre uma enunciação e as referências estilísticas às quais ela se relaciona, ratificando uma consciência abrangente da linguagem visual; (D) finalmente, colocam-se parâmetros relativos ao juízo de valor quanto à qualidade dos enunciados, utilizando categorias tais como: força gráfica, força empática, originalidade (envolvendo o inesperado, o surpreendente), excelência estética, precisão de detalhamento etc.

5. Considerações Gerais

Num projeto real a enunciação visual é balizada prioritariamente pelo âmbito pragmático. Tendo em vista a mediação com o cliente e *stakeholders* são estabelecidas as restrições do processo, podendo mesmo surgir conflitos quanto ao encaminhamento da solução. De todo modo, mesmo em tais casos o papel do designer, tendo em vista o seu domínio da linguagem visual, será sempre o da concepção, do detalhamento e da consolidação final do projeto. Essas condições da prática profissional efetiva são mencionadas na primeira aula. Mas também é especificado que, no curso, o objetivo pedagógico de desenvolver uma competência técnica quanto à linguagem visual se realiza com base na potencialidade criativa do *trabalho conjunto entre professor e estudantes*.

Quanto às características da linguagem visual tal como ela é pensada no curso, indico aqui dois conceitos que ajudam a esclarecê-la, e que se fazem presentes ao longo do processo pedagógico: o primeiro, relativo à recepção do enunciado, diz respeito à *empatia*; enquanto o segundo se refere ao *caráter prático (e aventureiro) do ato de enunciação visual*.

De acordo com a classificação canônica da técnica retórica sintetizada por Barthes (1982, p.42-45), esta compreenderia três “operações mães” que seriam as mais importantes: a *invenção*, a *disposição* e a *elocução*. Segundo ele tudo já estaria disposto na invenção, pois as outras duas operações estariam voltadas para a organização da matéria verbal. E uma das características da invenção é que dela “partem duas grandes linhas, uma lógica e outra psicológica: convencer e emocionar” (ibid., p.44). No âmbito da linguagem visual pode-se dizer que o convencimento diz respeito à elaboração do significado (mobilizando visibilidade, reconhecimento e significação), enquanto a emoção se relaciona à busca de *empatia*.

O termo *Einfühlung*, vertido para o inglês como *empathy*, “foi criado por Robert Vischer no final do século XIX, significando globalmente uma ‘projeção’ do eu na natureza” (ELIE, 2009, p.18). O ideal de uma comunhão com o mundo natural já existia desde o pré-romantismo, mas “com as teorias do *Einfühlung* o sentimento de convivência foi então estendido aos objetos, e depois aos homens, aos povos ou à humanidade em geral” (ibid.). A incorporação do termo pela psicologia tende a limitar sua abrangência a “uma comunidade afetiva com a pessoa do outro (ibid., p.18)”, mas a sua utilização no campo do design retém, da acepção original, a identificação com o objeto. Vale dizer que, para além da compreensão do conteúdo, pode haver uma *adesão afetiva* ao enunciado visual, dada pelo modo como se articula a enunciação tendo em vista os seus destinatários.

Quanto à *natureza prática e aventureira da enunciação* recorro ao conceito de *ciência nômade* (Deleuze; Guattari, 1997). Buscando explicá-lo os autores se referem, entre outros tópicos, à invenção do arco gótico no século XII. Visando construir igrejas mais longas e altas que as igrejas românicas, pensou-se em recorrer a uma ciência teorematizada, “cujas cifras e equações seriam a forma inteligível capaz de organizar superfícies e volumes” (ibid., p.29). “Porém, segundo a lenda, Bernardo de Claraval renuncia a isso por ser ‘difícil’ demais, [e busca] a especificidade de uma geometria operatória arquimediana, projetiva e descritiva, definida como ciência menor” (ibid.). E então seu companheiro de confraria Garin de Troyes “invoca uma lógica operatória do movimento que permite ao ‘iniciado’ traçar, depois cortar os volumes em profundidade no espaço, e fazer com que o ‘traço produza a cifra’. Não se representa, engendra-se e percorre-se” (ibid., p.29-30, grifo meu).

Nesse sentido a comutação entre ideação e prática, o deixar-se levar pela investigação empírica de uma ideia, contrapõe-se ao plano prévio a ser executado. Este se faz necessário em planejamentos de produção, mas o que o projeto pede são *insights*, planejamentos parciais e experimentação, dando corpo à implicação recíproca entre o pensar e o fazer.³⁶

6. Considerações Finais

Lupton e Phillips iniciam seu livro sobre linguagem visual com a questão: “como os designers têm ideias?” (2008, p.6). A familiaridade com o funcionamento da linguagem visual, assim como o conhecimento dos repertórios que se constituem pelo seu exercício, embasam e estimulam esse “ter ideias”. No entanto, também deve ser destacada a importância do “trabalhar as ideias”, a imprescindível aquisição de um domínio da linguagem visual.³⁷ Tanto

³⁶ Na área do design esta compreensão já conta com uma reflexão consistente, na qual se destacam os conceitos de *reflexão-na-ação* e *praticante reflexivo* (SCHÖN, 1983). Pode também ser indicado, na área correlata da administração, o conceito de *efetuação* (SARASVATHY, 2001).

³⁷ Considerando as homologias com a linguagem verbal, vale citar o grande poeta Maiakovski: “o problema não é a inspiração, mas a organização da inspiração” (*apud* MIKHAILOV, 2008, p.435).

em termos das referências teóricas quanto da estratégia didática estabelecida, essas duas questões nortearam a conceituação, a montagem e a prática do curso.

As homologias cognitivas estabelecidas com a linguística, as abordagens de caráter processual sugeridas pela estrutura triádica peirciana, assim como a compreensão gestáltica da interdependência entre partes e todo, subsidiam a compreensão das especificidades e dinâmicas da linguagem visual. E na medida em que essas referências se fazem presentes em todas as aulas, contribuindo para a inteligibilidade dos resultados, além de estimular um pensamento analítico elas familiarizam os estudantes com a importância da crítica para a compreensão e o aprimoramento da prática.

Finalmente deve ser mencionada a eficácia da estratégia de mobilização dos estudantes. Pois é com base nos seus trabalhos, e num ritmo regular e continuado, que as categorias da linguagem visual e os critérios relativos à qualidade da enunciação vão sendo esclarecidos. E desse modo essa dinâmica enseja uma *compreensão vivenciada*, a qual vai se consolidando ao longo do *processo de experimentação coletiva* que caracteriza o curso.

Referências

- ADASKINA, Natalia. The Place of Vkhutemas in the Russian Avant-Garde. In: GUGGENHEIM MUSEUM. **The great utopia: the russian and soviet avant-garde, 1915–1932**. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1992. p.282-293.
- 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**. Trad. Yves Hersant. Paris: Payot & Rivages, 2002, p.21-119.
- BARTHES, Roland. **Investigaciones retóricas I**. La antigua retórica, ayudamemoria. Trad. Beatriz Dorriots. Barcelona: Buenos Aires, 1982. 92p.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras Escolhidas, vol. 1**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.165-196.
- BENVENISTE, Émile. A forma e o sentido na linguagem. In: **Problemas de Linguística Geral, v.II**. Trad. João Wanderlei Geraldi; revis. Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 2006a, p.220-242.
- . O aparelho formal da enunciação. In: **Problemas de Linguística Geral, v.II**. Trad. Marco Antônio Escobar; revis. Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 2006b, p.81-90.
- . Os níveis da análise linguística. In: **Problemas de Linguística Geral, v.I**. Trad. Maria da Glória Novak, Maria Luisa Neri; revis. Isaac Nicolau Salum. Campinas: Pontes, 2005, p.127-140.
- BERTIN, Jacques. **Sémiologie graphique**. Paris: Mouton; Guathiers-Villars, 1973. 431p.
- DAMÁSIO. António. **E o cérebro criou o homem**. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. 439p.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, v. 5**. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: 34, 1997. 232p.
- DROSTE, Magdalena; BAUHAUS ARCHIV. **Bauhaus, 1919–1933**. Trad. Karen Williams. Köln: Benedikt Taschen, 1990. 256p.
- ELIE, Maurice. **Aux origines de l’empathie, fondements et fondateurs**. Nice: Ovidia, 2009. 256p.
- GROPIUS, Walter. **Bauhaus: Novarquitetura**. Trad. J. Guinsburg e Ingrid Dormien. São Paulo: Perspectiva, 1977. 220p.

- HOFMANN, Armin. **Graphic design manual**. Niederteufen, Switzerland: Verlag Arthur Niggli AG, 1988. 200p.
- KANDINSKY, Wassily. Analisis de los elementos primeiros de la pintura. In: **La gramática de la creación, el futuro de la pintura**. Barcelona: Buenos Aires; Mexico: Paidós, 1987. p.93-100.
- KINROSS, Robin. The rhetoric of neutrality. **Design Issues**. Cambridge: MIT, v. 2, n. 2, p.18-30, Autumn 1985.
- KLEE, Paul. **Pedagogical sketchbook**. Trad. e Introd. de Sibyl Moholy-Nagy. London: Faber and Faber, 1968. 64p.
- KRESS, Gunther; LEEUWEN, Theo van. **Reading Images: the grammar of visual design**. London: Routledge, 1996. 288p.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metaphors we live by**. Afterword, 2003. Chicago: University of Chicago, 2003. 276p.
- LEBORG, Christian. **Visual grammar**. Trad. Diane Oatley. New York: Princeton Architectural, 2006. 97p.
- LESSA, Washington Dias. Abstracionismo e design. **Gávea**. Rio de Janeiro: Curso de Especialização em História da Arte e da Arquitetura no Brasil, PUC-Rio, 13:357-371, setembro de 1995.
- . A Informatização do elemento gráfico. **Design e Interiores**. São Paulo, n. 33, ano 6, março-abril 1993, p.79-80.
- . **Dois estudos de comunicação visual**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995. 111p.
- LUPTON, Ellen; MILLER, J. Abbott. (ed.). **The ABCs of [triangle, square, circle]: The Bauhaus and design theory**. New York: Princeton Architectural, 1993. 63p.
- LUPTON, Ellen; PHILLIPS, Jennifer Cole. **Graphic design: the new basics**. New York: Princeton Architectural, 2008. 247p.
- MIKHAILOV, Aleksandr A. **Maiakovski, o poeta da revolução**. Trad. Zoia Prestes. Rio de Janeiro: Record, 2008. 548p.
- MORRIS, Charles W. Foundations of the theory of signs. **International Encyclopedia of Unified Science**. Chicago: University of Chicago Press, v. 1, n. 2., 1938. 59p.
- PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1977. 337p.
- PENA, Antonio Gomes. **Introdução ao gestaltismo**. Rio de Janeiro: Imago, 2000. 129p.
- SARASVATHY, Saras D. Causation and effectuation: toward a theoretical shift from economic inevitability to entrepreneurial contingency. **Academy of Management Review**, v. 26, n.2, p.243-263, 2001.
- SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1969. 279p.
- SCHÖN, Donald A. **The reflective practitioner**. How Professionals Think in Action. New York: Basic Books; Perseus Group Books, 1983. 374p.
- SHAPIRO, M. **Style, artiste et société**. Paris: Gallimard, 1982. 439p.