

## FORMALISMO E DESIGN GRÁFICO: UMA ANÁLISE CRÍTICA DO MODELO TEÓRICO DE MICHAEL TWYMAN ACERCA DA LINGUAGEM GRÁFICA

*FORMALISM AND GRAPHIC DESIGN: A CRITICAL ANALYSIS OF THE MICHAEL TWYMAN'S THEORETICAL MODEL ON GRAPHIC LANGUAGE*

**Estêvão Lucas Eler Chromiec**

Universidade Federal do Paraná

[estevaochromiec@gmail.com](mailto:estevaochromiec@gmail.com) ✉

**Marcos Namba Beccari**

Universidade Federal do Paraná

[contato@marcosbeccari.com](mailto:contato@marcosbeccari.com) ✉

## PROJÉTICA

### COMO CITAR ESTE ARTIGO:

CHROMIEC, Estêvão Lucas Eler; BECCARI, Marcos Namba. Formalismo e Design Gráfico: uma análise crítica do modelo teórico de Michael Twyman acerca da linguagem gráfica. **Projética**, Londrina, v. 14, n. 1, 2023.

**DOI: 10.5433/2236-2207.2023.v14.n1.44385**

**Submissão:** 18-08-2021

**Aceite:** 13-10-2022

**RESUMO:** Este artigo colabora com as reflexões a cerca do tema Design: educação, cultura e sociedade, e aborda em específico a educação no design gráfico, apresentando uma análise crítica de características formalistas identificadas no artigo *A schema for the study of graphic language*, de Michael Twyman (1979). Para tanto, contextualizamos o que está em jogo no formalismo; descrevemos o método de análise e apresentamos, com base no livro *As palavras e as coisas* de Michael Foucault, os resultados aproximando o autor a uma tradição formalista.

**Palavras-chave:** formalismo; análise crítica; Michael Twyman; design gráfico.

**ABSTRACT:** *This paper collaborates with reflections on the theme Design: education, culture and society, and specifically addresses the graphic design education, presenting a critical analysis of the formalist characteristics identified in the article *A schema for the study of graphic language*, by Michael Twyman (1979). Therefore, we contextualize what is at stake in formalism; we describe the method of analysis and we present, based on the book *The Order of Things* by Michael Foucault, the results approaching the author to a formalist tradition.*

**Keywords:** *formalism; critical analysis; Michael Twyman; graphic design.*

## 1 INTRODUÇÃO

Definir o sentido da forma tem sido o pano de fundo para as questões que demarcam a educação e a prática no design gráfico. As teorias sobre a forma conferem distinção aos produtos industriais e peças de comunicação através de discursos internos e externos ao campo, discursos estes que buscam estabelecer o valor aos artefatos produzidos para consumo. Nas subdisciplinas do design que tomam a informação como objeto, comumente se mede o valor de um artefato

por seu enquadramento a sistemas estabelecidos, entre outras coisas, nas teorias de percepção visual. Muitas dessas teorias se desenvolveram na esteira de um quadro teórico estabelecido dentro de uma “tradição pedagógica modernista” que alicerçou, em grande medida, os discursos do design (LUPTON; MILLER, 2011, p. 62-63).

Os autores contemporâneos que escreveram sobre percepção visual ainda se servem, com notável frequência, de teorias amparadas em conceitos universais, naturais e atemporais, que são usados como bases metodológicas na educação do design gráfico.

O olhar crítico sobre os pressupostos e valores que sustentam as teorias de percepção visual motivou a dissertação de Mestrado em Design<sup>1</sup> intitulada “Formalismo e design gráfico: uma análise crítica sobre as teorias contemporâneas de percepção visual, sob o viés pós-estruturalista” (CHROMIEC, 2020), que explorou aspectos controversos de alguns dos fundamentos teóricos da percepção visual ainda vigentes e propagados no design gráfico.

De forma breve, o formalismo pode ser entendido como um modo de pensamento que estabelece uma estrutura de regras autorreguladoras postas para analisar o valor supostamente intrínseco de um artefato. As regras que fundamentam essa estrutura se sustentam geralmente em *metanarrativas*<sup>2</sup> que permitem o isolamento desse sistema em relação às questões sociais e históricas (PETERS, 2000). Mediante tal contexto, o objetivo da supramencionada pesquisa

1 Disponível em: <<https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/69504>>. Acesso em 21 jun. 2023. A pesquisa foi financiada pela CAPES, a qual agradecemos pela concessão de bolsa de estudos.

2 Metanarrativas podem ser entendidas como histórias que as culturas contam sobre suas práticas e crenças, com a finalidade de legitimá-las. Elas funcionam como uma história unificada e singular, fundamentada em conceitos universais, atemporais ou naturais, cujo propósito é legitimar ou fundar uma série de práticas, uma auto-imagem cultural, um discurso ou uma instituição.

consistiu em identificar e analisar histórica, discursiva e criticamente como o formalismo influenciou, e continua a influenciar, as teorias de percepção visual no design gráfico. Esse artigo compila parte dos resultados obtidos na referida pesquisa a fim de apresentar, em especial, a análise do artigo *A schema for the study of graphic language*, de Michael Twyman (1979), texto relevante e largamente citado em disciplinas de percepção visual no design gráfico<sup>3</sup>. A pergunta aqui levantada é saber se existe, no modelo teórico de Twyman, características formalistas. O caminho percorrido para responder a tal questão se ateve a identificar como determinados pressupostos e valores em disputa se encontram nesse texto, bem como traçar relações a fim de contextualizá-lo dentre as principais tradições do pensamento das ciências humanas que também vieram a assumir contornos formalistas. Essa análise seguiu o viés pós-estruturalista e se apoiou, em especial, na tese defendida por Michel Foucault (2000) no livro *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*, que apresenta três tradições das ciências humanas que inauguraram o modo de pensar da modernidade.

## 2 CONTEXTUALIZAÇÃO E ELEMENTOS METODOLÓGICOS

O contexto que conduziu a pesquisa ao formalismo surgiu do debate com colegas e alunos a respeito das teorias adotadas na prática e no ensino do desenho: em uma breve investigação dessas teorias, foi possível identificar como determinados valores em comum se propagam através dos diversos métodos e processos de representação visual. Essa constelação de valores muitas vezes deriva de diferentes vertentes e tradições de pensamento das quais os autores dessas teorias fizeram parte, ou obtiveram influência, mesmo sem se darem conta.

Ao longo da história recente, e colocando de maneira abreviada, tais valores

---

3 Os critérios utilizados para selecionar esse texto são apresentados no tópico seguinte.

e modos de pensamento foram propagados pela prática do desenho, estendendo-se às artes visuais e, a partir da modernidade, encontraram terreno fértil no que viria a se chamar “design gráfico”. Nesse campo, o debate sobre a percepção visual continuou acirrado e não se limitou somente ao desenho, abrangendo diferentes modos de representação tais como esquemas, estilos, gráficos e animações. Mudou-se a forma, porém muitos dos discursos que atribuem sentido a ela se mantiveram em vigência, mesmo que sob uma nova roupagem.

Neste íterim, o tema formalismo apareceu ao indagarmos não tanto os sistemas, métodos, fórmulas, normas e regras adotados nas teorias de percepção visual, mas antes suas premissas discursivas, isto é, prerrogativas filosóficas que delimitam o valor dado às representações nas artes visuais e no design gráfico. Tal desconfiança encontrou sustentação no pós-estruturalismo<sup>4</sup>, postura que nos permitiu problematizar o modo de pensar formalista e que nos forneceu um arcabouço pelo qual as perguntas sobre o tema puderam ser lapidadas, e o caminho de análise, delimitado. De forma concisa, as questões foram colocadas para identificar como o formalismo continua a influenciar teorias de percepção visual de autores contemporâneos do design gráfico. O método de análise utilizado foi a análise de discurso<sup>5</sup> adaptada de Foucault (2008) por meio da técnica de análise categorial descritiva (CHIZZOTTI, 2006), sendo que a revisão das obras foi feita a partir de um conjunto de critérios, definidos com base na literatura elencada, a fim de verificar como e onde as características do discurso formalista permanecem nos autores elencados.

A fase inicial consistiu em revisão de literatura a fim de obter, de um lado,

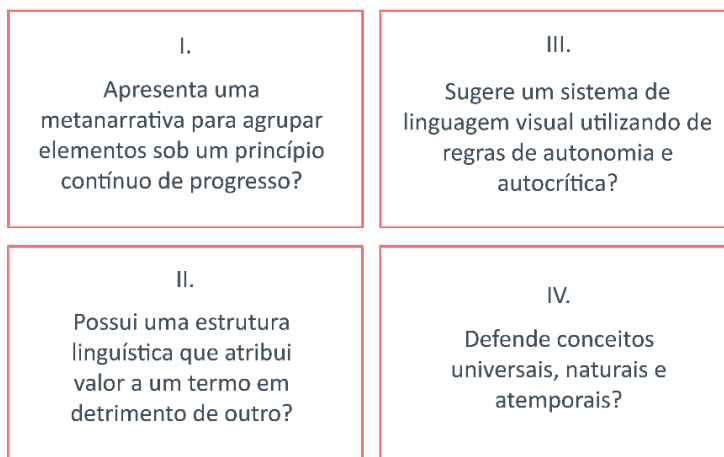
---

4 O pós-estruturalismo foi uma corrente filosófica que buscou explicitar/desconstruir, nos discursos hegemônicos, conceitos aparentemente tidos como naturais, universais e atemporais. O objetivo dessa crítica foi tornar explícitos os valores em disputa nos discursos e práticas sociais que fundamentam sistemas como o formalismo (PETERS, 2000).

5 A análise de discurso é um método comumente utilizado no escopo das pesquisas fundamentadas pela crítica pós-estruturalista (CHIZZOTTI, 2006).

alguns princípios e critérios pós-estruturalistas, tendo como principais autores Foucault (2008) e Peters (2000); e, de outro, as características, autores e termos chave do formalismo, seguindo indicações de Lupton e Miller (2011), Portugal (2017), Steinberg (2008), Bomeny (2009) e Beccari (2019), que já problematizaram a prevalência de sistemas formalistas nas artes visuais e no design gráfico moderno. O objetivo da exploração bibliográfica foi o de obter os parâmetros para compor o instrumento analítico pelo qual os autores contemporâneos do design gráfico puderam ser perscrutados<sup>6</sup>. Tal instrumento possibilitou a busca dos elementos de discurso, explícitos ou implícitos, que se alinhavam às quatro características formalistas previamente definidas, descritas na Figura 1.

**Figura 1** - Características Formalistas Procuradas



**Fonte:** Elaborado pelos autores (2021).

<sup>6</sup> O artigo “Elaboração e validação de instrumento usado para identificar características formalistas em teorias de percepção visual no design gráfico” (CHROMIEC; BECCARI, 2019) apresenta como este instrumento foi desenvolvido.

Para a seleção de obras dos autores contemporâneos, o recorte definido compreendeu publicações entre 1970 a 2018, pois, conforme identificado na revisão de literatura, foi a partir de 1970 que alguns autores do campo do design gráfico passaram a adotar explicitamente conceitos formalistas por meio de suas propostas teórico-metodológicas<sup>7</sup>. Ressalva-se que não houve na pesquisa a pretensão de abranger a totalidade dos estudos sobre o tema formalismo no design gráfico, objeto que demandaria investigação mais abrangente. Pretendeu-se apenas identificar, a partir dos autores selecionados, de que maneira algumas tendências formalistas permanecem nas teorias de percepção visual do design gráfico contemporâneo. Para isso, foram estabelecidos critérios para selecionar obras de autores relevantes dentro desse recorte, a partir de três grupos: (1) Periódicos nacionais; (2) Ementas de disciplinas e (3) Livros indicados por especialistas<sup>8</sup>. O texto *A schema for the study of graphic language*, de Michael Twyman (publicado originalmente em 1979), foi uma das obras selecionadas em decorrência de seu impacto e relevância no campo<sup>9</sup>. Após a leitura do texto, iniciou-se o procedimento de análise, mirando-se as relações, o repertório, o contexto e a relação com a percepção visual.

### **3 ANÁLISE: A MATRIZ DE TWYMAN PARA OS ESTUDOS EM LINGUAGEM GRÁFICA**

Adiante tratarei das características formalistas encontradas no texto *A Schema for the Study of Graphic Language (Tutorial Paper)* de Michael Twyman, originalmente publicado em 1979 nos Anais da conferência realizada no *Institute for Perception Research*, IPO, Eindhoven, ocorrida em setembro de 1977. No texto, o autor

7 Ver, a este respeito: (BARROS, 2012; LUPTON; MILLER, 2011); BECCARI, 2019; (PORTUGAL, 2011) (BOMENY, 2009; STEINBERG, 2008; CAMARGO, 2011).

8 Neste caso, foram consultados professores de ensino superior que abordam teorias de percepção visual em suas disciplinas, com foco em linguagem gráfica e metodologia visual.

9 As outras três obras selecionadas foram: *Visual Thinking for Design*, de Colin Ware; *Gramática Visual*, de Christian Leborg; e *Das coisas nascem coisas*, de Bruno Munari

Figura 2 - Esquema Matriz de Twyman

		Method of configuration						
		Pure linear	Linear interrupted	List	Linear branching	Matrix	Non-linear directed viewing	Non-linear most options open
Mode of symbolization	Verbal/numerical	1	2	3	4	5	6	7
	Pictorial & verbal/numerical	8	9	10	11	12	13	14
	Pictorial	15	16	17	18	19	20	21
	Schematic	22	23	24	25	26	27	28

Figure 1. The matrix.

120

Michael Twyman

Fonte: Twyman (1979, p. 120).

apresenta um esquema chamado de **matriz** (Figura 2), formulado a partir de diferentes abordagens de linguagem gráfica.

De início, ele explica o que considera como linguagem gráfica e esclarece que não pretende definir uma nova, mas apresentar um esquema para que diferentes linguagens gráficas possam ser organizadas. O problema no qual Twyman se debruça consiste em analisar as linguagens dentro das vinte e oito células da matriz apresentada, ação que, para ele, pretende direcionar o pensamento de quem faz uso delas. No caso específico do design gráfico, organizar as linguagens gráficas significa, grosso modo, selecionar aquela que melhor comunique a mensagem desejada. Nas palavras de Twyman:



Este artigo apresenta um esquema que tenta abraçar toda a linguagem gráfica. A essência do esquema é mostrada em uma matriz que apresenta várias possibilidades teóricas em termos de abordagens da linguagem gráfica [...]. É enfatizado que a matriz é um dispositivo para direcionar o pensamento, e não um meio de definir a linguagem gráfica. [...] A matriz é usada para ilustrar a ampla gama de abordagens existentes na linguagem gráfica e o efeito que pressupõem ter sobre estratégias de leitura/visualização e processos cognitivos. [...] Para os fins deste artigo, “designer gráfico” significa alguém que planeja a linguagem gráfica; “gráfico” significa um desenho ou qualquer coisa tornada visível em resposta a decisões conscientes, e “linguagem” significa um veículo de comunicação. O designer gráfico é geralmente visto como alguém que opera entre aqueles que possuem mensagens a transmitir e aqueles a quem elas devem ser comunicadas; [...] O designer gráfico [...] seja ele leigo ou profissional [...] pode, às vezes, ser o autor da mensagem. Deve-se enfatizar, portanto, que o termo “designer gráfico” é usado aqui para se referir a qualquer pessoa que planeje linguagem gráfica. Embora todos nós usemos a linguagem gráfica como originadores e consumidores, muito poucos sabem como deve ser planejada para que seja mais eficaz (TWYMAN, 1979, p. 117-118, tradução nossa).

O instrumento proposto por Twyman objetiva auxiliar o designer no processo de planejamento da comunicação, e pressupõe, de antemão, que a atuação do designer gráfico objetive a legibilidade da mensagem a partir de linguagens gráficas, estabelecendo claramente o posicionamento funcional que norteia a confecção e o uso do instrumento. Isso fica evidente quando Twyman explica que

A matriz será usada como um meio de identificar, de uma maneira muito geral, as abordagens da linguagem gráfica mais comumente adotadas. Também será usado para considerar em que medida a legibilidade e as pesquisas relacionadas a ela responderam as reais necessidades daqueles que tomam decisões sobre a linguagem gráfica. [...] O designer gráfico (leigo e profissional) preocupado em decidir como comunicar uma mensagem efetivamente deve fazer a si mesmo

duas perguntas fundamentais desde o início: qual deve ser o modo de simbolização? E qual deve ser o método de configuração? [...]. Os dois eixos de nossa matriz fornecem ao designer gráfico uma sinopse das respostas possíveis para as questões [...] o esquema apresentado [...] é um dispositivo para direcionar o pensamento sobre a linguagem gráfica (TWYMAN, 1979, p. 117-119, 136, 144, tradução nossa).

Em Twyman, o esquema opera como um sistema totalizante (matriz) pelo qual sistemas menores (linguagens gráficas) podem ser analisados. Através dessa matriz seria possível configurar as linguagens gráficas tendo como objetivo a eficácia da comunicação. A ação de organizar esses sistemas menores a partir de um sistema maior busca dar valor, sentido e justificativa para o uso de linguagens gráficas em determinados contextos, a fim de estabelecer parâmetros para medir a eficácia da transmissão de mensagens por meio de linguagens gráficas. Começa a se delinear aqui, de maneira implícita, a característica formalista I. *Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso.*

Embora o autor tenha cuidado em delimitar seu foco de análise à eficácia da transmissão da mensagem, admite que sua revisão teórica não esgota o assunto, e que foram deixadas de lado exceções que não se adequaram à categorização das células proposta na matriz. Assim, fica evidente que a escolha de organizar o esquema utilizando uma matriz por células não dá conta de todas as possibilidades derivadas das linguagens gráficas sem que existam perdas, como relatado pelo próprio autor ao citar que algumas linguagens gráficas possuem características que permeiam mais de uma célula (TWYMAN, 1979, p. 144).

Nossa intenção aqui não consiste em questionar o instrumento, que de fato se mostra útil dentro do foco proposto por Twyman, mas sim evidenciar que as escolhas tomadas pelo autor não estão imunes a generalizações, o que se torna um problema quando o autor certifica, mesmo com ressalvas, o uso do instrumento como modelo norteador para a compreensão da maneira pela qual as linguagens

gráficas deveriam ser usadas no campo do design gráfico, ou seja, pautando-se na lógica utilitarista que tem como meta uma comunicação eficiente. Twyman, ao optar por esse discurso, corrobora implicitamente para as delimitações que, por exemplo, posicionam o campo do design gráfico em oposição ao campo das artes visuais, distinguindo o primeiro através de uma “indispensável” responsabilidade com a clareza da comunicação. Tal lógica levará o autor a defender argumentos fundamentados em oposições binárias, como a separação dos agentes ligados ao processo de comunicação em especialistas e não-especialistas, ou entre quem transmite e quem origina a mensagem, e quem a recebe e quem a consome.

Isso posto, ao traçar relações entre as células de sua matriz e seu contexto de uso, o designer teria o objetivo de analisar os agentes de origem e consumo da mensagem, para então ponderar, a partir desse entendimento, se uma linguagem gráfica, especializada ou não especializada, deve ser usada com o objetivo de transmitir a informação com eficácia. Dentro dessa lógica está implícita a característica formalista II. *Valoriza um conceito através de um argumento de oposição binária*, pois a ordenação das linguagens gráficas dentro da oposição especialista e não-especialista só faz sentido segundo o critério de funcionalidade que atribui valor a certas linguagens gráficas de acordo com a eficácia de seu uso. Nesse esquema, as linguagens menos especializadas se tornam mais acessíveis ao uso comum, em detrimento de linguagens mais especializadas, cujo público seria restrito.

A justificativa que Twyman oferece para explicar tal desproporção deriva de um *ordenamento evolutivo da linguagem gráfica*, que teria dado às linguagens lineares, ou verbais-impressas, maior popularidade pelo uso comum derivado das tecnologias de impressão e dos métodos de alfabetização. Nas palavras do autor:

Este não é o lugar para considerar seriamente a evolução histórica da linguagem gráfica, mas a matriz deixa claro o que muitos afirmam ser

auto-evidente: a linguagem nos modos pictórico e esquemático tendeu a se desenvolver de maneiras não lineares, enquanto a linguagem no modo “verbal / numérico” se desenvolveu de maneira linear. A relação entre a linguagem oral e gráfica verbal explica, em grande parte, a linearidade dessa última, mas a tecnologia da impressão, sem dúvida, ajudou a reforçá-la. A facilidade de produção da linguagem gráfica usando os caracteres pré-fabricados e modulares do tipo impressão tem sido uma força poderosa na manutenção do domínio do modo verbal e, conseqüentemente, da linearidade gráfica utilizada. [...] Na prática, há uma boa chance de que as linguagens gráficas de uso comum funcionem bem, em grande parte porque são comumente usadas (por causa de uma lei do design - análoga à teoria darwiniana - da sobrevivência dos mais aptos) (TWYMAN, 1979, p. 118, 143-144, 147, tradução nossa).

Por fim, implícito nessa organização evolutiva feita por Twyman a partir de Darwin, encontramos a defesa de um conceito natural decorrente da analogia de uma “*lei do design*” com a “*evolução do mais apto*”, apresentada para sustentar o argumento de que as linguagens gráficas não específicas seriam mais comumente aceitas simplesmente por serem mais aptas. Este argumento nos indica a presença da característica formalista IV. *Defende conceitos universais, naturais e atemporais*, e reafirma, agora explicitamente, a característica formalista I. *Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso*.

#### 4 RESULTADOS E DISCUSSÃO: TWYMAN E A POSITIVIDADE DO TRABALHO

É preciso acordar desse sono antropológico como outrora se acordou do sono dogmático (FOUCAULT apud MACHADO, 2005, p. 103)

A partir da síntese dos dados obtidos na análise, e a fim de contextualizá-los, foi possível traçar relações entre as características formalistas encontradas no texto examinado e as principais tradições das ciências humanas que vieram a assumir contornos formalistas. Essa análise mais aprofundada seguiu o viés pós-estruturalista e se apoiou, em especial, na tese defendida por Michel Foucault (2000)

no livro *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*, que apresenta três tradições das ciências humanas que se desenvolveram a partir do que o autor chama de “ruptura epistêmica”, uma transição ocorrida entre os séculos XVIII e XIX que inaugura o modo de pensar da modernidade. Essa ruptura abriu espaço para o desenvolvimento das ciências humanas e, nelas, a ocorrência de uma problemática antropológica que conforma o ser humano entre os domínios epistêmicos da vida, do trabalho e da linguagem. Para Foucault, a modernidade, ao pretender dar conta dos saberes sobre o homem, distingue os saberes empíricos modernos dos saberes clássicos a partir do momento em que o humano foi entendido como objeto finito, possibilitando que os saberes sobre a vida, o trabalho e a linguagem o estudassem a partir de sistemas funcionais, econômicos ou linguísticos.

Em Foucault, a modernidade tem início a partir de Immanuel Kant, que, em sua *Crítica do Juízo*, formula os princípios de uma distinção entre forma sensível/empírica e forma inteligível/transcendente, distinção esta que ampara a organização das chamadas positivities da vida, do trabalho e da linguagem (FOUCAULT, 2000). Tais saberes, embora tenham criticado os dogmas existentes nas ciências clássicas, cultivaram consigo outro dogma (o “*sono antropológico*”, nos termos de Foucault) que concebe a noção de sujeito como um ente atemporal. Não se trata literalmente de um ser eterno, mas da posição em que se encontra o homem moderno: na base de sistemas que lhe são exteriores e que transcendem sua finitude a partir dos saberes da *vida, trabalho e linguagem*, isto é, dimensões que atravessam e excedem uma existência individual (FOUCAULT, 2000; MACHADO, 2005). O problema evidenciado por Foucault sinaliza que, em decorrência da virada kantiana, emergiram na modernidade novas positivities que mantiveram, ao cultivarem consigo uma premissa formal, o sujeito moderno em uma posição transcendente.

O texto *A Schema for the Study of Graphic Language (Tutorial Paper)*, de Michael Twyman, se aproxima dos saberes que formalizam o trabalho, pois seu sistema de classificação de linguagens gráficas tem a finalidade de distinguir as taxonomias eficazes e não eficazes para determinadas funções. O formalismo se revela aqui como uma teoria pautada pelo ganho relacionado à atividade de

comunicação. Nesse contexto, encara-se o designer como um agente capaz de facilitar e melhorar a comunicação humana. Essa postura, ao prover sistemas pelos quais as representações possam ser valorizadas por sua eficácia comunicacional, permeia o método classificatório da *Semiologia Gráfica* de Jacques Bertin, autor que serviu de base teórica para Twyman. Em sua metodologia, Bertin propôs variáveis estruturais para análise de elementos gráficos, como tamanho, textura, cor e forma. Em Twyman, são as linguagens gráficas que passam a ser, elas próprias, variáveis que poderiam ser organizadas sob um critério de eficácia de sua comunicação, dentro de um quadro que as classificaria de acordo com seu modo de configuração.

No capítulo “*Hieróglifos modernos*” do livro *Design, escrita e pesquisa*, Ellen Lupton e Abbot Miller (2011) debatem sobre como o design moderno se esforçou em organizar a percepção visual por intermédio de sistemas abstratos que, muito antes de Bertin e Twyman, teriam a pretensão de melhorar a comunicação humana. Nesse contexto, os autores relatam que a ideia de melhoria foi o fio condutor da busca de uma linguagem *universal* que remonta ao sistema ISOTYPE de Otto Neurath: “Neurath acreditava que o ISOTYPE era capaz de transcender as fronteiras nacionais e unificar a vida social global” (LUPTON; MILLER, 2011, p. 44). Desde Neurath, acrescentam os autores, o operário da linguagem “está equipado para usar design e teoria como ferramentas para trazer à luz questões e construir novas respostas” (idem). Esse ideal de melhoramento social, presente em Twyman, Bertin e Neurath, estabelece fundamento para o design que se volta para os sistemas de informação, como explica Ricardo Cunha Lima no artigo *Otto Neurath e o legado do ISOTYPE*:

O design da informação é uma atividade que tem se desenvolvido bastante, nos últimos anos, como uma área voltada para o design gráfico, mas que se relaciona com a linguística aplicada, a psicologia aplicada, e a ciência da informação, entre outras áreas. O design da informação está voltado aos sistemas de informação com o objetivo de otimizar o processo de aquisição de informação. [...] O conceito do “transformador”, proposto nos anos de 1930 por Neurath, é o de um tipo de profissional que reinterpreta a informação, ou transforma a mesma, para se adequar a contextos sociais diferentes (LIMA, 2008,

p. 47).

De acordo com Lupton e Miller (2011, p. 42-43) e Lima (2008, p. 37), Neurath foi um dos membros mais radicais do positivismo lógico e se envolveu ativamente no ambicioso projeto da *Enciclopédia das Ciências Unificadas*, que visava unificar as ciências a partir de uma base teórica comum. Qual fosse essa base, ele valorizava de maneira reducionista a objetividade das ciências exatas, como a matemática e a física, enquanto um padrão de conhecimento universal pautado por leis naturais. Lima destaca:

“Para Neurath, [...] as ciências sociais precisavam alcançar um padrão maior de objetividade para se equipararem às ciências exatas [...]. O sistema ISOTYPE seria a forma de comunicar, para um público não especializado, os conceitos complexos das ciências” (LIMA, 2008, p. 37).

O desejo pela cientificidade, isto é, pela constituição de leis naturais e padrões lógicos apoiados em uma metodologia explícita e objetiva, foi o intento de muitos teóricos das ciências sociais no início do séc. XIX. No livro *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*, Jonathan Crary (2013) relata que semelhante aspiração guiou a noção de “organização social” de Émile Durkheim. Antes de explicar essa associação, contudo, é importante trazer à luz outra metanarrativa que permeou o século XVIII, provinda dos escritos de Goethe<sup>10</sup>, e que serviu como alternativa aos autores que viram os primeiros sinais de esgotamento dos modelos de ciência clássica. O romantismo goetheano forneceu as bases de um modelo de organização da percepção subjetiva a partir de uma “*abstração total*”, posteriormente redefinida pelo termo *Gestalten*. Marcelo Santos, no artigo *Metafísica romântica (verniz científico): sobre a pertinência da Gestalt como teoria da*

---

10 Johann Wolfgang von Goethe foi uma importante figura do pensamento alemão no final do século XVIII e início do XIX; seus escritos serviram como base para o movimento romântico alemão.

*comunicação visual*, explica a ideia da seguinte forma:

Todos os corpos, absolutamente distintos, resguardariam unidade quase suprassensível [...]. É precisamente deste significado atribuído ao termo alemão Gestalt, o de uma forma além da forma, ou além do fenômeno, que nascerá a teoria homônima. [...] Em Goethe tal conceito designa tanto a esfera dos fenômenos passíveis de percepção como a dos arquétipos passíveis de contemplação. O acordo entre os gestaltistas e o pensamento goetheano é, assim, a audaciosa [...] tarefa de propor ciência da percepção enraizada numa espécie de metafísica romântica aeriforme: os processos cognitivos, algum modo, seriam antecedidos, e assim condicionados, por protótipos transcendentais, “a verdadeira natureza, natureza-origem” (SANTOS, 2014, p. 270-271).

Dos desdobramentos do romantismo goetheano, importa salientar que o conceito de totalidade ordenadora das formas foi também usado como justificativa para preencher a lacuna deixada pela “verdade antropológica” no sistema de organização social. Em especial no caso do modelo proposto por Émile Durkheim no século XIX, a noção uma ordem social holística (similar ao modelo da Gestalt) é claramente enunciada em termos de “organização social”, como explica Crary em capítulo sobre o tema:

Durante a década de 1890, Durkheim interessou-se por novos modelos holísticos de associação, que suplantariam os modelos inflexíveis das cada vez mais obsoletas teorias associacionistas. Seu trabalho supõe a rejeição da simples justaposição, apresentando sínteses como um processo dinâmico auto-organizado. Não seria descabido vincular alguns aspectos do pensamento de Durkheim com o início da teoria da Gestalt: “O todo não é idêntico à soma de suas partes. É algo diferente e suas propriedades diferem das de seus componentes [...]. Ao contrário, [a associação] é a fonte de todas as inovações que foram produzidas sucessivamente durante o curso da evolução geral das coisas”. Durkheim desenvolveu analogias entre a percepção fisiológica e a percepção de objetos sociais, afirmando que cada nível orientava-



se de acordo com conjuntos e totalidades e não com os elementos atomizados. O método de Durkheim envolvia uma reorientação da atenção para a apreensão de grupos grandes e não unidades isoladas ou individuais (CRARY, 2013, p. 190-191).

No intuito de classificar as formas de organização social, Durkheim voltou-se para Auguste Comte<sup>11</sup> “em busca de um vocabulário para elaborar os efeitos da anomia: decomposição, dispersão, dissolução” (CRARY, 2013, p. 191), palavras que descrevem padrões formais de organização social a fim de estabelecer uma junção entre os conhecimentos sobre a vida e o trabalho que, por sua vez, ofereceriam as bases antropológicas para os saberes da sociedade do século XX. Segundo o autor:

Durkheim [...] tentou caracterizar as formas modernas de coesão social, perguntando-se o que mantém unidos os diversos elementos de uma sociedade, dada a ausência de formas tradicionais relativamente rígidas como a religião, o mito e a consanguinidade. [...] A “solidariedade orgânica” possui a mesma flexibilidade que um sistema vivo, no qual um enorme número de indivíduos diferenciados, integrantes de vários subsistemas, unem-se em um organismo de funcionamento intrincado. [...] “solidariedade” implicava uma nova série de imperativos morais, o dever de tornar-se um “ser social”, de tornar-se socializado em relação a uma ampla gama de instituições (CRARY, 2013, p. 191-192).

Para demonstrar tal conceito, Durkheim elaborou uma comparação de formas abstratas de organização social a partir de estatísticas, e disso derivou o

---

11 Em 1838, Auguste Comte propôs um esquema sociológico fundamentado no Positivismo, uma corrente filosófica daquele período que, grosso modo, buscou se distanciar radicalmente da teologia e da metafísica, elegendo o conhecimento científico como a única forma de conhecimento capaz de fazer a sociedade avançar. Nesse contexto, apontou para a necessidade de uma ciência capaz de estudar a sociedade a fim de ordená-la e desenvolvê-la. Esse discurso teve como fio condutor a noção de um evolucionismo social onde as sociedades começariam primitivas e se tornariam evoluídas quando civilizadas. Para além de Durkheim, ecos deste discurso são encontrados em muitas correntes filosóficas do séc. XIX e XX, como no Positivismo Lógico do Círculo de Viena, onde despontaria Otto Neurath e seu projeto ISOTYPE.

conceito que chamou de anomia. Segundo Crary:

A anomia [...] é um conceito formal. Isto é, designa um fluxo normalmente regulado de comunicação e retroalimentação. [...] Seu modelo de solidariedade orgânica está relacionado tanto com a complexidade saudável de um organismo superior quanto com o quase equilíbrio de um sistema termodinâmico. [...] A anomia descreve uma distribuição estatística de elementos, na qual o contato ou a proximidade insuficiente impedem o fluxo de mensagens ou de informações do sistema como um todo. [...] Poder-se-ia dizer que Durkheim entendia a transmissão de conhecimento como medida da organização ou da desorganização relativa da sociedade (CRARY, 2013, p. 191-193).

O fundamento central do conceito de anomia de Durkheim está na noção de *evolução social*, onde as sociedades começariam primitivas e se tornariam evoluídas quando civilizadas. Essa ideia de progresso pela qual seria possível organizar a sociedade a partir de sistemas capazes de ordená-la está diretamente ligada à ideia de um sistema econômico que, segundo Foucault, serve de base aos saberes sobre o trabalho. Em sua arqueologia das ciências humanas, o autor argumenta que os saberes positivos sobre a trabalho tiveram seu início na passagem do modelo de análise de riquezas para um modelo de economia política. A análise das riquezas obteve seu auge com Adam Smith, particularmente na obra *Uma investigação sobre a natureza e a causa da riqueza das nações* (1776), que fundamentou a teoria do livre comércio e da comparação objetiva de riquezas. O rompimento dessa objetividade de representação em direção a um sistema abstrato só foi possível a partir do modelo de David Ricardo, que associou a ideia de valor à noção de produção. Foucault explica essa ruptura:

Em Adam Smith [...] toda mercadoria representava certo trabalho, e todo trabalho podia representar certa quantidade de mercadoria. A atividade dos homens e o valor das coisas comunicavam-se no elemento transparente da representação. [...] [A análise de Ricardo] faz explodir a unidade da noção, e distingue, pela primeira vez, de uma forma radical, essa força, esse esforço, esse tempo do operário que se compram e se vendem, essa atividade que está na origem do

valor das coisas. [...] A diferença, porém, entre Smith e Ricardo está no seguinte: para o primeiro, o trabalho, porque analisável em jornadas de subsistência, pode servir de unidade comum a todas as outras mercadorias; para o segundo, a quantidade de trabalho permite fixar o valor de uma coisa, não apenas porque este seja representável em unidade de trabalho, mas primeiro e fundamentalmente porque o trabalho como atividade de produção é “a fonte de todo valor”. Já não pode este ser definido, como na idade clássica, a partir do sistema total de equivalências e da capacidade que podem ter as mercadorias de se representarem umas às outras. O valor deixou de ser signo, tornou-se um produto. [...] A positividade da economia se aloja nesse vão antropológico (FOUCAULT, 2000, p. 348-349, 353-354).

Smith já falava em termos de valor de trabalho para definir o preço “natural” das coisas, mas Ricardo subsumiu este valor do trabalho (antes tomado como uma noção objetiva de troca a partir de um jogo de equivalências) aos processos de produção. Foi assim que, na modernidade, o trabalho passou a ser considerado uma atividade de produção diretamente ligada ao tempo, e cujo valor é mensurável a partir de um sistema que olhará o homem como agente produtivo de uma história econômica. No livro *Foucault, a filosofia e a literatura*, Roberto Machado sintetiza esse conceito:

A partir do momento em que tem origem no trabalho, o valor deixa de ser um signo, como na economia clássica, quando valer alguma coisa era poder ser substituído no processo da troca. Na economia política moderna, o trabalho é o conceito capaz de explicar a produção, a troca, o lucro (MACHADO, 2005, p. 89-91).

É essa ideia de ganho, derivado de um sistema econômico pelo qual a sociedade poderia ser organizada, que norteará a noção de Durkheim de que a transmissão de conhecimento, particularmente a eficácia de sua comunicação, poderia ser a medida a partir da organização ou da desorganização relativa da sociedade, como sinal de evolução. Em Twyman, esse mesmo ideal de que um sistema abstrato proporcionaria o melhoramento da atividade comunicativa fica explícito quando o autor lança mão, em seu artigo, de um argumento pautado em

uma evolução histórica para fundamentar sua tese:

“Há uma boa chance de que as linguagens gráficas de uso comum funcionem bem, em grande parte porque são comumente usadas (por causa de uma lei do design - análoga à teoria darwiniana - da sobrevivência dos mais aptos)” (TWYMAN, 1979, p. 147).

É assim que, em Twyman, a eficácia da comunicação seria a de uma “*lei (natural) do design*”. Essa lei justificaria a organização de um sistema capaz de medir a eficácia da comunicação, pautado pelo entendimento alcançado entre emissor e receptor e permitindo categorizar linguagens como especializadas e não especializadas, ou seja, fornecendo ferramentas para a possibilidade de medir *um caminho contínuo de evolução da comunicação humana*. É o caráter imperativo desse sistema que confere a Twyman uma posição formalista em relação ao modo de produção da comunicação dentro do design gráfico – e, por isso, o autor pode ser vinculado, nos termos de Foucault, à positividade do trabalho.

O quadro da Figura 3 sintetiza as características formalistas identificadas

**Figura 3** - Quadro de Características Formalistas e Metanarrativa

 TWYMAN, M. L. A schema for the study of graphic language, 1979

 trabalho

Metanarrativa	Principais argumentos	Onde aparecem
<p><b>Característica I.</b></p> <p>A evolução das linguagens gráficas segue o critério de eficiência na comunicação.</p>	<p><b>Características: II e IV.</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Eficácia da comunicação</li> <li>• Lei "natural" do design</li> <li>• Opõe linguagens especializadas de não especializadas.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Introdução</li> <li>• Objetivos</li> <li>• Fundamentação teórica</li> <li>• Método</li> </ul>

**Fonte:** Elaborado pelos autores (2021)

no artigo de Twyman, aponta onde apareceram, e destaca a metanarrativa por ele utilizada.

## 5 CONCLUSÃO E CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise realizada, identificamos no texto de Michael Twyman três das quatro características formalistas previamente estabelecidas. São elas: I. *Apresenta uma metanarrativa para agrupar elementos sob um princípio contínuo de progresso*; II. Possui uma estrutura linguística que atribui valor a um termo em detrimento de outro; e IV. *Defende conceitos universais, naturais e atemporais*.

A metanarrativa encontrada em Twyman sugere que a eficácia da comunicação seria a de uma *lei natural do design*, e apresenta um esquema que se propõe capaz de medir a eficácia da comunicação, distinguindo linguagens gráficas especializadas e não especializadas sob o crivo de uma suposta – e não esclarecida em momento algum – *evolução histórica das linguagens gráficas*. Ainda que Twyman pretendesse conferir à percepção visual, no design gráfico, um caráter cientificamente confiável, amparado sobremaneira por uma ideia de progresso, o autor, ao fundamentar sua teoria estritamente nessa metanarrativa, somente reitera a prevalência discursiva de um regime formalista no campo do design gráfico, um regime epistemológico que determina e regula a maneira como as linguagens são e/ou deveriam ser percebidas e valorizadas. O aspecto imperativo desse discurso explicita em Twyman uma postura formalista em relação ao modo de produção da comunicação visual praticado no design, em específico nas subdisciplinas que possuem a informação como objeto.

## REFERÊNCIAS

BARROS, José D'Assunção. Alois Riegl e a visibilidade pura: revisando a obra do historiador da arte de fins do século XIX. *Cultura Visual*, Salvador, BA, n. 18, p. 61 – 72, dez, 2012.

BOMENY, Maria Helena Werneck. *O Panorama do design gráfico contemporâneo: a construção, a desconstrução e a nova ordem*. 2009. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, São Paulo, 2009.

CAMARGO, Iara Pierro. *O departamento de design gráfico da Cranbrook Academy of Art (1971 – 1995): novos caminhos para o design*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo -FAUUSP, São Paulo, 2011.

CHIZZOTTI, Antônio. *Pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

CRARY, Jonathan. *Suspenções da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FOUCAULT, Michael. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FOUCAULT, Michael. *A arqueologia do saber*. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

LIMA, Ricardo Cunha. Otto Neurath e o legado do ISOTYPE. *InfoDesign: Revista Brasileira de Design da Informação*, São Paulo, SP, v. 5, n. 2, pp. 36-49, 2008.

LUPTON, Ellen; MILLER, Abbot. *Design escrita pesquisa: a escrita no design gráfico*. Porto Alegre: Bookman, 2011.

MACHADO, Roberto. *Foucault a filosofia e a literatura*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.

PETERS, Michael. *Pós-estruturalismo e filosofia da diferença*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2000.

PORTUGAL, Daniel Bittencourt. O realismo entre as tecnologias da imagem e os regimes de visualidade: fotografia, cinema e a “virada imagética” do Século XIX. *Discursos Fotográficos*, Londrina, v. 7, n. 11, p. 33-54, jul./dez. 2011.

PORTUGAL, Daniel Bittencourt. Éticas do design: considerações preliminares sobre os valores da produção industrial em modos de pensamento iluministas e românticos. *Revista Não Obstante*, Rio de Janeiro, RJ, v. 1, n. 1, p3p. 5-12, jan.-jul., 2017.

SANTOS, Marcelo Santos. Metafísica romântica (verniz científico): sobre a pertinência da Gestalt como teoria da comunicação visual. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 269-290, 2014. [http:// www.seer.ufrgs.br/index.php/ EmQuestao](http://www.seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao)

STEINBERG, Leo. *Outros critérios: confrontos com a arte do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2018.

TWYMAN, Michael. A schema for the study of graphic language (tutorial paper). In: KOLERS, Paul A.; WROLSTAD, Merald E., BOUMA, Herman (ed.). *Processing of visible language*. Boston, MA: Springer, 1979. v. 13, p. 117-150.