

O DESENHO E A INTERPRETAÇÃO DOS SIGNOS: O PARQUE BIOLÓGICO DE GAIA

José Augusto Mourão
Departamento de Ciências da Comunicação
da Universidade Nova de Lisboa

José Pinto Casquilho
Faculdade de Agricultura
da Universidade Nacional Timor Lorosae

«Dasein ist Design.»
Peter Sloterdijk

«There is always something slightly superficial in design, something clearly and explicitly transitory, something linked to fashion and thus to shifts in fashions, something tied to tastes and therefore somewhat relative.»

Bruno Latour

Como definir o homem: à maneira de Aristóteles (*zoon logon echô, zoo politikon*), «animal simbólico» (E. Cassirer), «animal semiótico» (C. S. Peirce), «*self-interpreting animal*» (Ch. Taylor), «Dasein» (Heidegger), «*advenant*» (C. Romano), «carne habitada pelo desejo» (D. Vasse), «*homo legens*» (J. Greisch), «semiófago» (G. Haddad)? A realidade é que vivemos no interior de um grande sistema de signos em que a vida se manifesta e desenvolve — a biosfera —, que é um complexo mecanismo de transformação e tradução¹. Wilson recorda-nos² que o maior empreendimento da mente humana sempre foi e sempre será o objectivo de conectar as ciências com as humanidades e que a chave da unificação é a consiliência: concordância de induções provindas de séries distintas. A semiótica não observa a realidade em toda a sua diversidade, mas unicamente os seus modelos signícos convencionais e muito simplificados. A única maneira de comunicar directamente uma ideia é por meio de um ícone, como dizia Peirce³. Victor Segalen assinala à perfeição a luta entre a palavra oral e a escrita: «Os estrangeiros pálidos, por momento tão ridículos, têm um grande engenho: tatuam as suas telas brancas com sinais negros que indicam nomes, rituais, números. E podem, muito tempo depois, cantá-los de

novo. Quando, no meio destes cantos — talvez relatos sobre as origens — a sua memória titubeia, baixam os olhos, consultam os signos e prosseguem sem erro.»⁴ O pensamento do ideograma, que não é um signo a classificar simplesmente entre os ícones, precede o da palavra. Depende das «coisas». Vivemos de facto num mundo de signos que formam uma semiótica do mundo natural e um mundo de sistemas artificiais de signos onde a convencionalidade impera. Este mundo de signos abarca tanto os signos do mundo natural ou de expressão, como os artificiais, ou de comunicação.

«Para designar as coisas com sabedoria, os sábios do Egipto não utilizam letras desenhadas, que se desenvolvem em discurso e em proposições e que representam sons e palavras; desenham imagens, em que cada uma é a de uma coisa desenhada... cada signo gravado é pois uma ciência, uma sabedoria, uma coisa real que captamos com um só golpe, e não um raciocínio ou uma deliberação.»⁵

Outros dirão que, o mais das vezes, é necessário um código para decifrar o significado. Conhecemos signos visuais como os *índices* (o fumo que remete para o fogo quando visto), ou os *símbolos* (as cores enquanto tais), ou os *ícones*. O signo icónico é analógico e remete para um objecto da realidade. Para Peirce ainda há uma instância pertinente que ele designa por objecto imediato, que se apresenta como testemunho dado do objecto dinâmico, através do signo. O signo plástico mobiliza códigos que assentam em linhas, cores e texturas, independentemente de qualquer relação mimética com os objectos. O emblema, o diagrama, o logótipo são simultaneamente signos icónicos e signos plásticos. Peirce classifica o *ideograma* no interior da classe dos ícones porque o vê como uma imagem portadora de sentido. Uma definição errada, segundo A.-M. Christin⁶: a) porque é incompleta — o ideograma enquanto tal releva, pelo facto do seu valor verbal, tanto do «legisigno» como do «qualisigno»; b) o ideograma, onde quer que se manifeste, nunca foi visto como um signo de «identidade bem determinada» que constitui, segundo Peirce, o *legisigno*. A originalidade do ideograma é ser um signo *flutuante*, ou melhor, *alternativo*, sendo capaz de assumir três funções diferentes: de *logograma*, de *fonograma* ou de *determinativo*. Há quem distinga quatro espécies de objectos⁷: objecto da natureza, objecto de técnica, objecto de *design* e objecto de arte, determinados, cada um deles, por três parâmetros: o dado, a determinação e a antecipação.

A aventura dos signos

Pode dizer-se que a cognição é impossível sem os signos que no *design* revestem a forma de artefactos e que se estendem hoje do mobiliário urbano, à paisagem, às culturas, aos genes e à própria natureza. O *design* foi entendido durante muito tempo na sua relação com a *função*. Um objecto era visto primeiro através da sua intrínseca materialidade e depois através do seu aspecto mais estético ou «simbólico». Esta visão, pobre, do *design*, hoje ultrapassada pelo mundo dos computadores reflecte uma visão tipicamente modernista. O *design*, em particular o *design* industrial não é univocamente definido: para alguns é tudo o que é feito por mão de homem, para outros é o resultado da aplicação de

critérios estéticos e/ou sociais a itens industrialmente produzidos. Bernhard Buerdek lembra que «since the 1970's there has been a wide ranging consensus that what is specific to design can be designated using the concept of "product" language»⁸. Antes de traçarmos uma forma no papel ou no monitor devemos ter algo como uma ideia ou conceito. Este processo mental é um processo de natureza verbal ou devemos pensá-lo em termos de imagem? Os mecanismos topológicos mentais estão limitados à actuação e combinação de três possíveis e fundamentais operações: adição, subtracção e transformação. Podemos acrescentar mentalmente por exemplo duas formas elementares como um cubo e um cilindro; podemos fazer um buraco num cubo. Este processo mental inclui a cor e a textura. Em qualquer caso, o *design* navega entre «tecnologia» e «arte», não sendo nem um mero acto de construção tecnológica, nem uma mera expressão estética. Onde passa, pergunta Bruno Latour, a linha divisória entre forma e função? «The artifact is composed of writings all the way down!»⁹ A esta visão pobre, o autor sobrepõe uma outra, a que chama um «*mode d'existence*». Desenhar um objecto compreende sempre o *design* de paixões. Os humanos foram sempre construídos, desenhados, o que manifesta a fórmula de Sloterdijk: «*Dasein ist Design.*» Podemos seguir a intuição de Lévi-Strauss, para quem a semiótica permitia eliminar a oposição entre o consciente e o subconsciente. Onde a etnologia tradicional tenta esclarecer, por exemplo, se uma prática ritual se baseia em modelos conscientes, subconscientes (ao nível individual no sentido de S. Freud) ou não conscientes (no sentido da não consciência colectiva de K. G. Jung), a antropologia estrutural apenas descreve os símbolos, a sua estrutura, o seu significado e a sua eficácia. Será preciso, então, compor uma sinalética de estímulos, uma semiótica emocional por onde um dado sujeito (espectador, decifrador, colaborador) navegue. Procuramos o que nos falta no objecto de que os sentidos se apropriam de maneira pulsional. A relação com o objecto parcial — o seio, a imagem, o sexo, o dinheiro — apazigua a tensão pulsional. Na antropologia do imaginário devem os signos (cor)responder ao desejo e fazer sinal ao sujeito, convidado a satisfazê-los. Estar satisfeito é ter obtido prazer ou serenidade — a satisfação é a marca de que alguma coisa funcionou bem, a marca de um sucesso. A publicidade faz da satisfação do cliente a finalidade do comércio que glorifica: «Se não ficar satisfeito, reembolsamos!»

Nos textos literários antigos e medievais, como nos romances do século XIX, é raro encontrarmos o tema da incompreensão. A informação pode perder-se fisicamente ou deformar-se tecnicamente, mas não se admitem nem a possibilidade de diferentes interpretações psicológicas nem a mútua incompreensão entre os falantes de uma mesma língua. O espectador canónico foi educado como um condutor numa auto-estrada, de quem se exigem bons reflexos, induzidos pela língua dos sinais, e imperativos vitais de ausência de colisão. Nenhuma deriva interpretativa lhe é permitida. Os «*corrosive signs*» de que fala César Espinosa são o melhor exemplo de desestabilização do sistema literário canónico. Os monoteísmos zeladores (que pervivem nas Luzes e no cientismo) persistem na ideia de se poder um dia conseguir «restabelecer» a linguagem original monovalente contra todas as errâncias e confusões da realidade que na linguagem têm a forma da controvérsia e das imagens múltiplas. No dizer de Sloterdijk, «eles gostariam de tornar audível o monólogo das coisas tais como são em si, e restituir os factos sem véu, as primeiras estruturas, as instruções puras do Ser,

sem ter de entrar no mundo intermediário das línguas, das imagens e das projecções, com as suas leis específicas»¹⁰. É o fantasma de uma linguagem humana sem ambivalência e sem o ruído que toda a linguagem transporta: substituamo-lo por um código que ainda não foi contaminado pela contradição, pela negação e pelo erro. Os Filósofos Naturais do círculo de Samuel Hartlib acreditavam que a ciência é capaz de nos levar um dia à sua origem, ao encontro da língua mãe de todas as línguas. O caminho seria um só: estudar com todo o cuidado e pormenor a cultura dos diferentes povos. Conta Amorim da Costa que George Dalgarno (1626-1687) viveu o ano de 1657 em casa de Hartlib, em Londres, devotando todo o seu tempo ao estudo de «uma linguagem universal cujos caracteres representassem directamente as coisas e não os sons de palavras». Dalgarno publicaria em 1661 a sua *Ars Signorum*, em que a comunicação se basearia numa taxonomia das coisas. Este era o primeiro projecto de uma língua filosófica.

«Com ela se propunha fazer esquecer as muitas linguagens lexicológicas em que cada povo usa palavras diferentes para referir um e o mesmo objecto. Ela seria a língua das coisas, a língua dos mistérios da Natureza, com a mais simples das sintaxes, onde apenas contaria a ordem das palavras. A linguagem sistemática foi adoptada pela Química, a Física, a Matemática e as Ciências Naturais, dos sistemas de Lavoisier (1743-1794) e Lineu (1707-1778), na sequência da *Arte de Pensar e Raciocinar* de Étienne B. Condillac (1715-1780).»¹¹

E também a beleza. Andrea Cook, interrogando-se sobre qual era o segredo dos grandes artistas, concluiu que¹² não era o mero copiar dos objectos naturais, mas antes o estudo dos objectos naturais visando descobrir as origens secretas da sua beleza. A espiral do *nautilus* é um exemplo de forma plástica que expressa o desenrolar do tempo, condensado numa figura. Terá sido René Thom quem primeiro definiu de maneira simultaneamente matemática e geral o que é uma morfologia e um processo morfogenético¹³, enquanto herdeiro do legado de D'Arcy Thompson; mas foi Alan Turing quem primeiro mostrou, em 1952, como podiam resultar formas geradas espontaneamente em instabilidades de sistemas dinâmicos deterministas que descreviam processos de difusão. A linguagem matemática é considerada uma construção multisemiótica¹⁴, um discurso formado através de escolhas dos sistemas de signos funcionais, onde o simbolismo se junta à imagem. A matemática ocupa um lugar especial no âmbito das ciências, porque o seu objecto é sintáctico e semântico mas ideal, por exemplo, uma linha sem largura ou uma superfície sem espessura, um plástico imaterial, plasma induzido por condições sintácticas onde opera o sentido num dado espaço.

O império dos signos

Há signos em toda a parte: nos parques, nos museus, nas ruas, nas paredes. Um mecanismo de *feedback*, como um termóstato, um tear mecânico, um cata-vento, ou mesmo um girassol podem ser entendidos como exemplos de signos¹⁵. É essa, de resto, a definição que Peirce dá do signo:

«Um signo ou *representamen* é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou, talvez, um signo mais desenvolvido. O signo assim criado, denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objecto. Representa esse objecto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que eu, por vezes, denominei fundamento do *representamen*.»

O signo é «alguma coisa que aos olhos de alguém está por outra coisa a algum respeito e capacidade». Ou: «alguma coisa que representa algo para alguém». O «a algum respeito» significa que o signo não representa a totalidade do objecto, mas — por via de abstrações diversas — o representa de «um certo ponto de vista» ou «com o fim de um certo uso prático». Num dispositivo de interpretação, pode-se falar de uma racionalidade simbólica ou semiológica: Trata-se de «dar sentido», ou de ligar significante e significado para fazer sentido segundo a modalidade do signo. Aquilo que há a analisar é o suporte material:

«C'est son support qui donne sa valeur à l'écrit. Hommage rendu à la matière par laquelle le texte deviant visible, et dont on connaît beaucoup d'autres exemples dans la culture japonaise, mais qui témoigne aussi, de façon secrète et indirecte, de ses liens demeurés constants avec l'invisible.»¹⁶

Sem esquecer a memória cultural que o transporta. Com pertinência escreve Faustino Menéndez-Pidal: «il est très important de considérer les témoignages héraldiques conjointement avec leurs supports matérielles. En les séparant, en les traitant comme des abstractions, on déracine ces témoignages, on les détache de la société qui les créa»¹⁷.

A natureza sígnica extravasa de longe a linguagem verbal. O signo é, antes de mais, um operador de representação. Porém, a condição do signo não é apenas a da substituição, mas a de uma possível interpretação. A *semiose* ou a produção da significação é um processo triádico que implica três elementos: um signo, um objecto e um interpretante. O universo da *semiose* é o labirinto da cultura humana, ela própria uma rede infinitamente virtual de interpretantes, cuja ordem é um modo partilhado de utilizar signos. Temos um mundo de signos que formam uma semiótica do mundo natural e um mundo de sistemas artificiais de signos onde a *convencionalidade* impera. Conjuntos de signos que vão desde os signos do mundo natural ou de expressão aos artificiais ou de comunicação. O signo é-o sempre para alguém, donde a sua natureza comunicacional. Mas a Natureza (o mundo, o cosmos, a realidade) revela-se a si mesma através dos processos de signos ou *semiose*. Greimas, por exemplo, fala de uma semiótica do mundo natural, insistindo no facto de que todos os acontecimentos físicos, o signo meteorológico, o modo de caminhar de uma pessoa, etc., são outros tantos fenómenos de significação através dos quais interpretamos o universo, graças a existências precedentes que nos ensinaram a ler estes signos como reveladores. É evidente que os signos registam uma memória cultural impressa. A impressão nunca fornece uma correspondência exacta e completa porque está sujeita, por um lado, às propriedades do substrato material (basta comparar para isso uma impressão fotográfica, uma impressão gravada na madeira ou no metal e uma impressão numa tela), e, por outro lado, ao *modus operandi* (a experiência e

o tipo de inscrição). A impressão deixada sobre a superfície de uma superfície corporal torna-se a memória das interacções passadas, «marcação», em virtude do princípio sintáctico de modificação durável das entidades semióticas através das interacções anteriores: a cadeia e a sobreposição das «marcações» constituem a «memória» do discurso, e, no caso da sintaxe figurativa, as «marcações» são «impressões».

Há diferentes classificações do «logos» ou *logótipos*: gráficos, emblemas, publicidade e imagem. Um *logótipo* exprime-se a si mesmo de vários modos:

- Como um *icone*, um símbolo gráfico visual (e. g., como também é o logótipo do parque biológico de Avintes).
- Como *nome*, isto é, como representação verbo-visual ou fonética do elemento básico da identidade.
- Como *marca*, isto é, como registo do nome para uso comercial.

O logótipo do parque biológico de Avintes enquadra-se entre os signos visuais como um *sinsigno* indexical dicente, seja qualquer processo visual que reproduza os objectos concretos, como o desenho de um animal para comunicar o objecto ou conceito correspondente. O logótipo do Parque Biológico de Gaia, E. E. M. concentra no seu grafismo elementos fundamentais da educação ambiental, nomeadamente a conservação da natureza através da observação da flora e da fauna: olhos. No quadrado do emblema, constituído por três semas icónicos, também se vê uma folha, o objecto natural por excelência, superfície fotossintética e de transpiração, representante da flora e índice da planta que a suporta, verde de força num traçado fractal de nervuras; e um terceiro termo, como se fora meia cabeça de um pato, ou de um cisne, representante da fauna, remetendo o leitor à posição de objecto observado. Umberto Eco recorda-nos¹⁸ que um código icónico releva de um conjunto de signos icónicos, que são semas, complexas unidades de significado amiúde analisáveis em signos precisos, mas dificilmente em figuras. O código icónico escolhe como entidades pertinentes ao nível das figuras o código perceptivo, e os seus signos só denotam se inseridos no contexto de um sema. O sema icónico é um *idiolecto* e constitui uma espécie de código que confere significados aos seus elementos analíticos, definindo-se primeiro como um código privado de um artista, mas que por imitação transpõe essa barreira e torna-se *semiprivado* ou público.

Quando entramos numa sala de um museu deparamo-nos com objectos expostos pertencendo a diferentes séculos, acompanhados por inscrições em línguas conhecidas e desconhecidas, instruções para as decifrar, um texto explicativo redigido pelos organizadores, os esquemas de itinerários para ver a exposição, as regras de comportamento para os visitantes. Os guias turísticos, os mapas, os manuais, quaisquer que sejam, dão-nos indicações, orientações, instruções. A questão é saber o que faz que um signo seja «bom». Importa é saber se a sua forma, o seu *design* permitem uma correcta interpretação e as suas funções: signos de orientação/informação, signos de aviso e signos interpretativos. De acordo com os autores de *Designing Interpretative Signs Principles in Practice*, os signos de orientação e informação definem com clareza que pistas os visitantes de um museu ou de um parque natural podem tomar. «Essentially, orientation signs are navigational tools that help visitors pinpoint their current location and find their way around.»¹⁹ Os mapas que indicam os lugares temáticos, as salas de exposição e os serviços são evidentemente signos infor-

mativos, normalmente disponíveis à entrada dos parques ou dos museus. Há casos em que as cores distribuem as diferentes áreas de navegação. O *design* é feito para ser interpretado na linguagem dos signos. No *design* há sempre um *designo* (desígnio). Os signos de orientação e informação são geralmente apresentados com frases curtas e num formato que pode ser facilmente lido e interpretado. Este tipo de signos serve para rapidamente planificar a visita que se pretende fazer e o seu respectivo percurso.

O Parque Biológico de Gaia

O logótipo do Parque Biológico de Gaia, E. E. M. concentra no seu grafismo elementos fundamentais da educação ambiental, nomeadamente da conservação da natureza através da observação da flora e da fauna: os olhos. O visitante dispõe de informação e de pequenas exposições que o ajudam a descobrir o parque e a interpretar a paisagem, a fauna e a flora. A questão da visualidade é importante, não só pela sua natureza expressiva ou comunicativa, como pelo seu valor significativo. O plástico é uma linguagem segunda que se sobrepõe à linguagem figurativa. Entre as categorias consideradas pertinentes na construção da linguagem plástica, destacam-se as linhas e formas (eidéticas), as que dizem respeito às cores (cromáticas) e aquelas que dizem respeito ao espaço de suporte (topológicas). A estas categorias acrescenta as questões da luz e a da textura (que em parte confina com a problemática da enunciação e da taticidade).

O signo plástico mobiliza códigos que assentam em linhas, cores e texturas, sem qualquer reenvio mimético. Podemos descrevê-lo segundo três parâmetros: a cor, a forma e a textura. A textura é uma propriedade da superfície. J.-M. Klinkenberg chama-lhes *texturemas* que relevam da natureza dos elementos e das leis de repartição²⁰. A forma plástica é uma forma espacial que se articula em unidades significantes não manifestadas: são a posição, a dimensão e a orientação que têm cada uma significados potenciais. A cor articula-se também em unidades mais pequenas, os *cromemas*: a luminância e a saturação. A cada variação destes *cromemas* podem corresponder variações de significados cromáticos: uma /forte saturação/ remete para a /energia/. Pode dizer-se que os dois tipos de significante — icónico e plástico — são feitos da mesma matéria, mas têm substâncias diferentes porque as suas formas são diferentes. Os signos plásticos relevam das famílias do símbolo ou do índice. Exemplos: tal /cor/ que remete para um «conceito» ou um «afecto» (o «sentido do trágico» em Rothko), tal /forma/ que remete também para um significado «aberto», seja em Vieira da Silva. Exemplos de signos plásticos indiciais: um /traçado/ dado, índice da «rapidez» do gesto de traçar, em Júlio Pomar.

Se a racionalidade narrativa é monoplane, a racionalidade interpretativa é biplana, associando plano de expressão e plano do conteúdo e permitindo substituir o significado ao significante: o acontecimento esgota-se no «sentido» que o ancora. Deleuze²¹ afirma que a superfície é o lugar do sentido: os signos permanecem desprovidos de sentido enquanto não entram na organização de superfície que assegura a ressonância entre duas séries, duas imagens — signos, duas fotos, duas pistas, etc. A interpretação resulta da relação

entre o que o sujeito traz em si de não-sabido e a expressão simbólica (icónica) que lhe vem dos signos. Na interpretação dos signos (da estrada) não há dissenso possível. O valor do signo, no plano proto-semântico, corresponde a um termo complexo que resulta de uma dupla exigência:

- que tenha uma forma,
- que tenha uma injunção.

Há um código de conduta no Parque. Há regras a observar. Dentro do Parque não é permitido, por exemplo, qualquer tipo de armas, paus ou arpões, animais de companhia de qualquer tipo. Erros de interpretação no Parque biológico — «Fale baixo», «Não colha plantas», «Não trepe a árvores», «Não bata nem se apoie em vidros ou redes que protejam os animais» — podem provocar efeitos indesejáveis, se não mesmo penalizações: «Os visitantes que não cumprem estas regras serão convidados a abandonar o Parque e ficarão sujeitos às consequências legais.» Ao visitante cabe reconhecer e obedecer para que a sua *performance* (a visita) seja frutuosa. No caso de prevaricação, não se respeitou nem a forma nem a injunção que os códigos prescrevem. As funções *mandamento vs. aceitação* e *proibição vs. transgressão* podem organizar-se na forma de proporção²², um esquema herdado de Lévi-Strauss e que sustenta a existência ou a ruptura de contrato. No caso da sinalética também há uma dimensão estética, que se pretende prevalecente; podemos dizer que a estética veicula o significado tanto mais facilmente quanto mais incisivo e sedutor for o desenho dos objectos. A medida estética de um objecto é definida²³ como sendo a razão entre ordem e complexidade, também convertido na razão entre redundância e informação.

A primeira condição para que o signo opere é que a forma do signo seja imediatamente reconhecível. A seguir, que a injunção seja clara e de imediata apreensão. A injunção obriga, dado o seu carácter imperativo. Erros de interpretação no Parque Biológico — não se aproxime, não tocar — podem provocar efeitos indesejáveis, se não mesmo penalizações. O Parque tem um circuito com cerca de três quilómetros ao longo dos quais aparecem vitrinas com várias informações. O visitante pode, evidentemente, torpedear o percurso assinalado pelo guia: em vez de seguir o percurso das rapinas diurnas, pode preferir o parque das merendas; pode igualmente interromper, ou saltar de uma casa a outra, seguindo apenas o seu apetite: de ver (ouvir, tocar, cheirar). A interpretação pode, de facto, ser variável, não canónica: não pode, porém, a leitura dos signos ser arbitrária. No final dos anos cinquenta, Claude Lévi-Strauss desenvolveu a sua teoria do excedente constitutivo do significante relativamente ao significado. A significação, dizia ele, está originalmente em excesso em relação aos significados que a podem preencher, e esta distância traduz-se através da existência de significantes livres, vazios de sentido em si mesmos. Tratam-se portanto de não-signos, ou de signos «de valor simbólico zero, isto é (...), que marcam a necessidade de um conteúdo simbólico suplementar»²⁴. Esta teoria torna-se transparente se a lemos como uma doutrina da prioridade constitutiva da *assinatura* sobre o *signo*. O grau zero não é um signo, mas uma assinatura que, na ausência de um significado, continua a operar como exigência de uma significação infinita que nenhum significado pode preencher²⁵. No caso presente do Parque Biológico não há signos de valor simbólico zero. Tudo está cartografado, tudo está da-

do ao prazer sempre renovado de quem o revisita. As águas do rio Febro que o atravessa nunca serão as mesmas. O visitante do Parque procura a evasão do meio urbano e o acolhimento daquilo que, obra da mão do homem em grande parte, lhe dê a sensação do prazer que é sempre a «primeira vez».

- 1 Yuri Lotman, *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, Barcelona, Gedisa, 1999.
- 2 Edward O. Wilson, *Consilience. La Unidad del Conocimiento*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999.
- 3 C. S. Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978, p. 149.
- 4 Victor Segalen, *Les Innémoriaux*, Paris, Pion, 1956, p. 138.
- 5 Plotino (V, 8, 6, 1.) in Pierre Hadot, *Plotin ou la simplicité du regard*, 2.^a ed. Paris, 1973.
- 6 Anne-Marie Christin, *Poétique du blanc*, Vrin, 2009, p. 42.
- 7 Elisabeth Walther-Bense, *A Teoria Geral dos Signos*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2000, p. 90.
- 8 Bernard E. Buerdek, «On Language, Objects and Design», in *FORMDISKURS Journal of Design Theory* 3, II/1997, Frankfurt am Main, Alemanha, 1997.
- 9 Bruno Latour, «A Cautious Prometheus? A Few Steps Toward a Philosophy of Design (with Special Attention to Peter Sloterdijk)», 2007, www.bruno-latour.fr.
- 10 Peter Sloterdijk, *La Folie de Dieu*, Libella, Maren Sell, 2008, p. 118.
- 11 A. Amorim da Costa, *Ciência e Mito*, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010, p. 176.
- 12 Theodore Andrea Cook, *The Curves of Life*, Nova Iorque, Dover Publications Inc. (1914), 1979, p. 393.
- 13 Jean Petitot, *Morphologie et Esthétique*. Paris, Maisonneuve & Larose, 2004, p. 131.
- 14 Kay L. O'Halloran, *Mathematical Discourse*, Londres, Continuum, 2008, p. 226.
- 15 Lucia Santaella, *A Teoria Geral dos Signos*, Thomson Pioneira, 2000, p. 91.
- 16 A.-M. Christin, *op. cit.*, p. 37.
- 17 Faustino Menéndez-Pidal, «Armoriaux et Décor Brodé au Millieu du XIIIe Siècle», in *Les Armoriaux Médiévaux*, Paris, Le Léopard d'Or, 1997, p. 267.
- 18 Umberto Eco, *A Estrutura Ausente*, São Paulo, Editora Perspectiva SA, 2007, p. 134.
- 19 Gianna Moscardo, Roy Ballantyne e Karen Hughes, *Designing Interpretative Signs Principles in Practice* (Sam H. Ham, Editor), Fulcrum Publishing, 2007.
- 20 Jean-Marie Klinkenberg, *Précis de sémiotique générale*, De Boeck Université, 1996, p. 380.
- 21 Gilles Deleuze, *Lógica do Sentido* (4.^a ed.). São Paulo, Editora Perspectiva SA, (1998) 2006, p. 107.
- 22 Anne Hénault, *História Concisa da Semiótica*, São Paulo, Parábola Editorial, 2006, p. 142.
- 23 Elisabeth Walther-Bense, *A Teoria Geral dos Signos*, São Paulo: Editora Perspectiva, 2000, p. 86.
- 24 Marcel Mauss, *Ensaio sobre a dádiva*, Lisboa: Edições 70 Lda, 1988.
- 25 Giorgio Agamben, *Signatura rerum: sul Metodo*, Turim: Bollati Boringhieri, 2008, p. 89.