



Análise semiótica orientada pela noção peirciana de diagrama: proposta aplicada em um estudo de caso sobre as produções de André Vallias

Semiotic analysis guided by the peircean notion of diagram: a proposal applied to a case study of André Vallias' productions

Análisis semiótico guiado por la noción peirciana de diagrama: una propuesta aplicada a un estudio de caso de las producciones de André Vallias

Samuel Florenso Rodrigues Otaviano

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Design | PPDESDI, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

samuelotaviano@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0001-8899-166X>

Lucy Carlinda da Rocha de Niemeyer

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Design | PPDESDI, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

lucy.niemeyer@gmail.com | <http://lattes.cnpq.br/9230527583400338>

Raquel Ferreira da Ponte

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Design | PPGD, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

raquelponete@eba.ufjf.br | <https://orcid.org/0000-0002-4718-3671>

Resumo

O presente artigo traz resultados preliminares do processo de análise empregado em uma pesquisa de doutorado sobre as produções de design de André Vallias. Baseada na fenomenologia de Peirce, especialmente no conceito de diagrama, a análise evidencia o 'pensamento diagramático' nas produções de Vallias. Inicialmente focado na dimensão sintática, são trazidos dois exemplos das relações sintáticas presentes no esquema do site Música de São Paulo e na tipografia na capa do disco "OK OK OK" de Gilberto Gil. Conclui-se que a noção de diagrama, oriunda do signo icônico, é crucial para compreender como componentes de design se interrelacionam, destacando a sintaxe como elemento-chave na expressão das mensagens visuais e poéticas de Vallias.

Palavras-chave: Análise semiótica; Design; Poesia visual; André Vallias.

Abstract

This article presents preliminary results from the analytical process employed in doctoral research on the design productions of André Vallias. Based on Peirce's phenomenology, especially the concept of the diagram, the analysis highlights the 'diagrammatic reasoning' in Vallias's works. Initially focused on the syntactic dimension, two examples are brought forth: the syntactic relations in the scheme of the Música de São Paulo website and the typography on the cover of Gilberto Gil's album "OK OK OK." It is concluded that the notion of the diagram, derived from the iconic sign, is crucial for understanding how design components interrelate, emphasizing syntax as a key element in expressing Vallias's visual and poetic messages.

Keywords: Semiotic analysis; Design; Visual poetry; André Vallias.

Resumen

Este artículo presenta resultados preliminares del proceso de análisis empleado en una investigación doctoral sobre las producciones de diseño de André Vallias. Basado en la fenomenología de Peirce, especialmente en el concepto de

Artigo recebido em: 18/06/2024 | Aprovado em: 15/10/2024 | Publicado em: 25/10/2024

Como citar:

OTAVIANO, Samuel Florenso Rodrigues; NIEMEYER, Lucy Carlinda da Rocha de; PONTE, Raquel Ferreira da. Análise semiótica orientada pela noção peirciana de diagrama: proposta aplicada em um estudo de caso sobre as produções de André Vallias. **Tríades em Revista**: Transversalidades, Design e Linguagens, Juiz de Fora: UFJF, v. 14, p. 1-19, e44794, 2024. e-ISSN 1984-0071. DOI: <https://doi.org/10.34019/1984-0071.2024.v13.44794>.





diagrama, el análisis resalta el 'razonamiento diagramático' en las obras de Vallias. Inicialmente centrado en la dimensión sintáctica, se presentan dos ejemplos de las relaciones sintácticas presentes en el esquema del sitio web Música de São Paulo y en la tipografía de la portada del disco "OK OK OK" de Gilberto Gil. Se concluye que la noción de diagrama, derivada del signo icónico, es crucial para comprender cómo los componentes del diseño se interrelacionan, destacando la sintaxis como un elemento-clave en la expresión de los mensajes visuales y poéticos de Vallias.

Palabras clave: Análisis semiótico; Diseño; Poesía visual; André Vallias.

1 Introdução

O artigo aqui apresentado integra parte da pesquisa de doutorado em andamento sobre a produção do poeta, designer e produtor multimídia André Vallias à frente da produtora Refazenda. A pesquisa é baseada em um estudo de caso com a finalidade de compreender as particularidades da produção de design gráfico deste designer. Sendo assim, três procedimentos metodológicos foram adotados com este objetivo: levantamento documental, a partir de projetos publicados no site da produtora; entrevista com Vallias; e análise semiótica dos projetos selecionados. Neste artigo, apresentamos as particularidades do processo de análise e o referencial teórico que dá suporte a este procedimento.

Em função dos aspectos distintos não só da sua produção poética como também de parte de suas produções de design, consideramos a análise semiótica um recurso metodológico adequado para compreensão do objeto desta pesquisa. Com a intenção de revelar a interseção entre poesia visual e design gráfico nos projetos da Refazenda, propomos aqui um estágio de análise preliminar em que iniciamos pelo que, na fenomenologia de Peirce, refere-se à primeiridade, cujas classificações do signo correlatas são as de qualisigno e de ícone. Em especial, destacamos nesta pesquisa uma das classificações de ícone puro nomeada de diagrama por Peirce. Segundo Pignatari (2004, p. 52), o ícone puro é um “diagrama quando representa algo por relações diádicas análogas”. André Vallias (Wiese, 2012) também chama de diagrama as relações entre códigos (verbais, visuais e sonoros) que constituem sua linguagem poética. São duas visões distintas, porém guardam semelhanças em suas definições, já que tanto para Peirce quanto para Vallias, diagrama representa relações.

Partindo da convergência no sentido do conceito diagrama para ambos, temos por objetivo, a partir das análises, evidenciar o ‘pensamento diagramático’ (Ponte, 2017, p. 147) presente nas produções do designer. Optamos por analisar as produções com foco inicial na sua dimensão sintática (Braidá, 2012), para posteriormente tratar das dimensões semântica e pragmática, por tanto trazemos aqui dois dos componentes que integram o procedimento proposto, a avaliação das relações cromáticas presentes no projeto, a partir do sistema de Albert Henry Munsell (1969), e a classificação da tipografia, a partir de um estudo anterior (Otaviano, 2015), pelo qual foi estabelecido um sistema de classificação baseado na visualidade das palavras em projetos de design. Foram empreendidas análises de dois projetos publicados no site da Refazenda, o site do projeto Música de São Paulo, e a capa do disco “OK OK OK” de Gilberto Gil. Concluímos, preliminarmente, que a noção de diagrama, atrelada à natureza intrínseca do signo icônico, é providencial para revelar como os diversos componentes de um artefato de design se relacionam, constituindo mensagens onde a sintaxe constitui um elemento-



chave para sua expressão, seja por meio do esquema cromático ou de seus recursos tipográficos. Esta noção marca a produção poética de André Vallias e se manifesta em suas produções de design.

2 Estágio preliminar de análise baseado na noção de diagrama

As análises empreendidas na pesquisa têm por premissa as dimensões semióticas do design (Braidia e Nojima, 2014) e vinculam-se às próprias características intrínsecas das produções de Vallias. As dimensões semióticas têm como alicerce as definições do signo (Niemeyer, 2010; Santaella, 2012) explicitadas nas tricotomias do signo. Contudo, nesta etapa preliminar de análise, temos o foco nas relações formais na sintaxe visual e como os elementos mais elementares, como estrutura compositiva, formas, cores, texturas e tipografia, interagem mutuamente como componentes que habilitam tais projetos a funcionar como signos. Por esta razão, e em função das questões inerentes às produções de Vallias, temos particular interesse pelas definições que Peirce atribuiu ao qualisigno e ao ícone, como demonstraremos mais adiante neste artigo.

Compreendendo os projetos como sistemas sígnicos (Braidia e Nojima, 2015, p. 303), tratamos neste artigo de como as relações entre esses sistemas possuem o potencial de fornecer subsídios e indícios para as outras dimensões de análise. Os sistemas tratam de relações, pois suas partes exercem influência entre si, desencadeando processos imbricados em termos perceptivos. A semiótica nos auxilia a “tornar essas relações explícitas” (Santaella, 2012, p. 37), pois a análise de cada elemento do signo, do seu objeto e de seu interpretante faz parte de uma trama indissolúvel.

2.1 A noção de diagrama no design, em Peirce e para Vallias

No ofício do designer, diagramar significa dispor imagens, textos e outros elementos visuais em uma determinada composição visual. A diagramação é resultado das escolhas funcionais e estéticas de acordo com determinado projeto. Já o diagrama, no âmbito do design gráfico, é a representação visual dos elementos de texto, imagem e grafismos, sendo assim produto da ação de diagramar, em geral, a partir de um projeto gráfico, mas com proeminência da função informativa. Na metodologia do design, o diagrama funciona como uma representação das ideias ou relações do projeto, portanto, uma ferramenta utilizada para tornar tangível um pensamento, um processo ou um raciocínio e assim demonstrar o fluxograma do projeto para um cliente ou equipe de projeto.

As rotinas, os processos e o próprio pensamento criativo dos designers fazem do diagrama algo que lhes é familiar, que faz parte de sua lida diária. Para Priscila Farias (2008, p. 2 – grifos da autora), “um ‘diagrama’ pode ser definido, de modo geral, como uma associação entre elementos expressa por meio de relações em um ambiente visual”. Contudo, o modo como Peirce estabeleceu este conceito propicia sua compreensão como um modelo de pensamento “que representa um esquema de relações identificado em fenômenos observados de forma estrutural” (Ponte, 2017, p. 73). Segundo Wiese (2012, p. 34), o conceito de diagrama “que é discutido na semiótica peirciana e bastante utilizado nos estudos de design, designa um tipo de representação gráfica visual, geralmente simples, de um conceito, ideia,



proposição, objeto, etc.”. Conjugar as noções mais comuns de diagrama no campo do design com as definições de Peirce permite observá-las através de uma lente conceitual que alarga seu entendimento para além de um recurso visual, permitindo examiná-las também como um modo de pensamento. É por esta lente que objetivamos compreender as reflexões expressas por André Vallias sobre a ideia de diagrama, como demonstraremos mais adiante.

Farias (2008) traz uma relevante contribuição para aprofundar o conceito de diagrama a partir das definições de Peirce, mapeando sua localização dentre as classificações do signo elaboradas pelo filósofo americano. Podemos ainda evocar a descrição de Décio Pignatari (2004, p. 59) de que “um diagrama é, antes de mais nada, um ícone — e um ícone de relações inteligíveis”. Este autor, em sua descrição, já traz levemente as associações entre diagrama e pensamento, e ainda, Queiroz (2010, p. 323), ao afirmar que “os diagramas são ícones associados à descoberta de relações” nos auxilia a delinear, em nosso horizonte, os aspectos de primeiridade. Como vimos anteriormente, dentre as categorias da experiência sónica propostas por Peirce, a primeiridade é aquela “em que predomina o caráter qualitativo, pré-reflexivo, sensível” (Niemeyer, 2010, p. 45). O diagrama, da maneira como foi definido por Peirce, repercute as qualidades da categoria de primeiridade em sua constituição. Elencando as propriedades de primeiridade, Pignatari (2004) associa a definição deste conceito entre as três especificações dos ícones degenerados, ou ‘hipoícones’. Segundo o autor,

Um ícone puro, genuíno, só pode ser uma possibilidade, em virtude de sua qualidade — e o seu objeto só pode ser um primeiro. Uma fórmula algébrica é um ícone desse tipo. Há ícones degenerados, representamos icônicos, que Peirce denomina hipoícones, classificando-os em três tipos:

Imagens — participam de qualidades simples, ou primeiras primeiridades;

Diagramas — representam algo por relações diádicas análogas em algumas de suas partes;

Metáforas — representam um paralelismo com alguma outra coisa. (Pignatari, 2004, p. 52 – Grifos do autor).

Do mesmo modo, Farias (2002, p. 58 – Grifos da autora) entende que “o conceito de ‘diagrama’ como um tipo específico, entre outros, de ícone, torna-se mais claro a partir da formulação de uma tipologia dos ícones atualizados, ou hipo-ícones”. Peirce¹ (CP 2.282, tradução nossa) assinala que “muitos diagramas não se assemelham a seus objetos em nada na aparência; é só em respeito às relações das partes que constituem a sua semelhança”. Segundo Ponte (2017, p. 114), “a definição de ícone mais usual é ser ele o signo que possui uma relação de similaridade com seu objeto dinâmico”, que é o objeto originário, ou seja, aquilo “que está fora do signo” (Niemeyer, 2010, p. 37). A característica do ícone vai além da relação de semelhança entre o signo e o objeto, pois se baseia também numa relação de analogia que define a iconicidade (Ponte, 2017, p. 114). Tratando das reflexões sobre “o nível semiótico das relações sónicas”, Haroldo de Campos (1994, p. 81) recobra que, para Peirce, um diagrama é “um ícone de relações inteligíveis” e “um ícone das formas de relações na constituição de seu objeto.



O signo icônico, na condição de diagrama, demonstra suas potencialidades enquanto configuração formal e também como modo de pensamento. A maneira como Peirce elaborou a definição do ícone aponta caminhos para a transposição destes processos no campo do design, como demonstram Niemeyer (2010), Ponte (2017), Farias (2002) e Santaella (2012). A natureza da iconicidade foi da mesma forma abordada por autores como Campos (1994), Pignatari (2004) e Queiroz (2010) no sentido de fornecer aportes para a compreensão e análise de produções poéticas. André Vallias recorre também ao conceito de diagrama para explicar como ele entende as possibilidades poéticas provenientes da mistura entre o verbal, o visual e o sonoro, especialmente por meio das possibilidades da linguagem digital. De imediato, percebemos este conceito não só como uma espécie de espinha dorsal na obra de André Vallias, como também um de seus princípios norteadores. O que o poeta chama de “diagrama aberto” (Vallias, 2003) se traduz em uma visão muito particular da linguagem e na maneira como podem ser operacionalizados códigos distintos, verbais e não verbais. O olhar experimental do poeta se aplica especialmente por meio da linguagem digital, a partir de suas produções multimodais, híbridas e interativas. Ao considerar tais particularidades, podemos perceber com um pouco mais de clareza a coerência que reside nos procedimentos e técnicas perceptíveis nas produções de design de Vallias. Em certa medida, seu ‘raciocínio diagramático’ coaduna com sua familiaridade e desenvoltura no uso do computador e, da mesma maneira, também justifica a afinidade com as ideias do filósofo Vilém Flusser e seu mundo codificado imerso em uma pletora de sistemas de símbolos. Soma-se a isso a própria consciência de que as operações entre signos verbais e não verbais, eixo operativo do ‘diagrama aberto’, alinham-se ao conceito de tradução intersemiótica², já que, conforme demonstrado, o diagrama é um signo icônico baseado em relações, e tal “propriedade é muito claramente manifesta nas operações criativas de tradução” (Queiroz, 2010, p. 326).

O caráter esquemático é particularmente oportuno para a prática e para o pensamento criativo dos designers. Contudo, a noção de diagrama como algo relacional foi identificada por Peirce no estabelecimento da classificação de uma das instâncias do signo icônico chamada hipoícone, dotada de semelhanças estruturais com seu objeto. Como ícones puros, hipoícones transitam no campo das possibilidades, favorecendo “uma forma eminentemente visual, e supostamente mais intuitiva, de raciocínio” (Farias, 2002, p. 58). Sendo um ícone de relações inteligíveis, o diagrama detém um potencial revelador, já que sua estruturação reconstitui o objeto por analogia. O raciocínio diagramático é fruto de um processo cíclico de abduções e induções com potencial de desvelar verdades ‘novas’. No estágio preliminar de análise dos projetos de Vallias, este conceito foi o fio condutor para perceber as relações dos diferentes signos em um mesmo exemplo. Neste sentido, nos baseamos em dois ferramentais para análise dos elementos de design em sua dimensão sintática: as cores e a tipografia (entendida aqui como signo tipográfico).

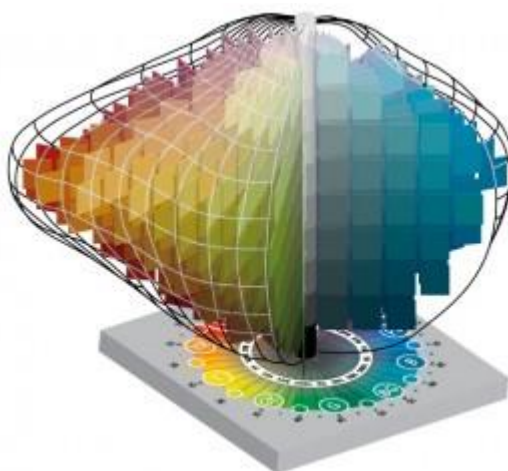
2.2 Modelo de análise de cores de Munsell

Realizamos um estudo preliminar tendo em vista qual ferramental poderia ser utilizado nas análises no que concerne às cores. Para isso, recorreremos ao modelo proposto por Munsell (Birren, 1969, tradução nossa), em que podemos distinguir



entre os matizes, valores (luminosidade) e croma (saturação) das cores utilizadas nos projetos da Refazenda. Proposto inicialmente em 1898, o Munsell Color System procura classificar as cores de acordo com parâmetros que deem conta dos diferentes matizes, e também da intensidade e luminosidade, contudo, dispensa nomenclaturas subjetivas. Munsell buscou um sistema de representação tridimensional (figura 1) onde “cada cor de uma infinita variedade pode ser precisamente organizada e identificada por notação” (Birren, 1969, p. 8, tradução nossa).

Figura 1: Espaço tridimensional de cores de Munsell



Fonte: Munsell Color Space and Solid. Disponível em: <https://munsell.com/about-munsell-color/how-color-notation-works/munsell-color-space-and-solid> Acesso em 26 de março de 2023.

O ponto mais elevado da representação tridimensional elaborada por Munsell é onde se localiza a cor branca e na extremidade inferior fica a cor preta. No eixo vertical e central estão distribuídos os tons de cinza, nomeados de neutros em uma escala de 10 valores (N1 – mais escuro – a N10 – mais claro). Nos ângulos do círculo horizontal (figura 2) estão dispostos os matizes, dos quais os principais são 5: Vermelho (R), Amarelo (Y), Verde (G), Azul (B) e Púrpura (P). Estes matizes têm subdivisões intermediárias entre dois matizes principais, portanto, entre o amarelo (Y) e o vermelho (R), fica o amarelo-vermelho (YR). Cada intervalo entre um matiz principal e a subdivisão é dividido em escalas decimais.



Figura 2: Divisão de matizes de Munsell



Fonte: Munsell Hue. Disponível em: <https://munsell.com/about-munsell-color/how-color-notation-works/munsell-hue> Acesso em 26 de março de 2023.

O terceiro dos parâmetros é o croma, que é a dimensão de ‘força’, ou intensidade da cor. Juntos, os três parâmetros abarcam todas as cores e funcionam em um sistema que localiza as cores de modo lógico, permitindo posteriores análises quanto à harmonia das cores, relações entre cores e combinações de cor. A versatilidade e valia do Sistema de Munsell reside na possibilidade de visualizar as relações entre cores. Sejam elas frutos de variações de matizes, valores ou croma, a disposição das cores neste espaço tridimensional evidencia contrastes, harmonias e ritmos compositivos de um modo muito prático e facilmente identificável. Segundo Helena de Barros et. al

o Sistema de Munsell baseia-se em livros de amostras referenciais e é adotado atualmente por artistas, designers, cientistas, engenheiros e reguladores do governo, para especificar cores existentes ou desejadas em diversos campos de atuação como arqueologia (cores de artefatos), estudos médicos (referenciando tons de pele em doenças), geologia (para tonalidades de solo) e até hobbies como, por exemplo, para determinar a cor de aviões antigos (Barros, Lessa e Lima, 2018, p. 9).

Da mesma maneira, procuramos analisar o uso das cores, preliminarmente, a partir do sistema proposto por Munsell, para em seguida avaliar, em conjunto com outras dimensões dos projetos, os processos de significação à luz da semiótica.

2.3 O signo tipográfico no design gráfico

Uma análise da dimensão semiótica da tipografia foi demonstrada na dissertação de mestrado “Para além da dimensão verbal: as linguagens do signo tipográfico no design” (Otaviano, 2015), em que foram identificadas quatro maneiras pelas quais a tipografia, entendida como signo tipográfico, pode estar imbuída de aspectos que a habilitam a expressar dimensões sonoras e visuais, além da dimensão verbal. Foi identificado que, de forma geral, nos casos em que o signo tipográfico opera para além da dimensão verbal, ocorre um abandono do que foi chamado pelos poetas



concretos de sintaxe discursiva (Aguilar, 2005), ou seja, basicamente, não prevalece a linearidade de letras e palavras na composição do texto. Portanto,

a sequência textual, a linearidade da leitura e os principais cânones da composição de texto são relegados para dar lugar às oportunidades expressivas advindas da liberdade no uso das palavras. Nesse contexto, em uma perspectiva semiótica, as palavras funcionam muito além da dimensão verbal, revelando as virtualidades da sua dimensão sonora e sua dimensão visual. Suas potencialidades icônicas e indiciais emergem pela ação inventiva dos designers gráficos (Otaviano, 2015, p. 165).

A partir do legado dos poetas concretos e de suas incursões na computação, Vallias traz em sua atuação estes preceitos, de tal modo que encontra familiaridade com estas dimensões da linguagem verbal. Sendo assim, julgamos providencial adotar as classificações obtidas a partir desta análise da tipografia enquanto signo. As quatro classificações (figura 3) são **especialização do signo verbal**, onde os resultados expressivos são obtidos mediante a espacialização das palavras, ou seja, na disposição fora de uma linha de base regular; **a marca do gesto**, em que são emulados não só processos manuais de escrita, como a caligrafia e o rabisco, como também processos artesanais e rudimentares, como a xilogravura ou a tipografia mecânica; **o signo verbal como imagem** são projetos que se constituem segundo a linguagem visual-verbal, tal como proposta por Santaella (2005, p. 384), onde as reminiscências do verbal vão cedendo lugar ao vigor do caráter imagético do signo verbal tipográfico; e **a forma fragmentada** que refere-se à manipulação da forma dos caracteres tipográficos resultando em composições onde o signo verbal aparece fragmentado, com ausência de partes de sua forma original. Cabe sinalizar aqui que estas classificações podem ocorrer de maneira conjunta, em situações em que se percebe a mistura entre elas.

Figura 3: classificações do signo tipográfico



Fontes: Especialização do signo verbal: Capas da coleção “Quem sou eu” de Casa Rex. ADG Brasil (2006, p.82); a marca do gesto: Cartaz “Ocupações Descobrimientos” de Dupla Design. ADG Brasil (2000, p.23); o signo verbal como imagem: Cartaz “Guerra e Paz”. ADG Brasil (2004, p.148); a forma fragmentada: Cartaz “Difícil amor” de Marcos Minini. ADG Brasil (2006, p.287).

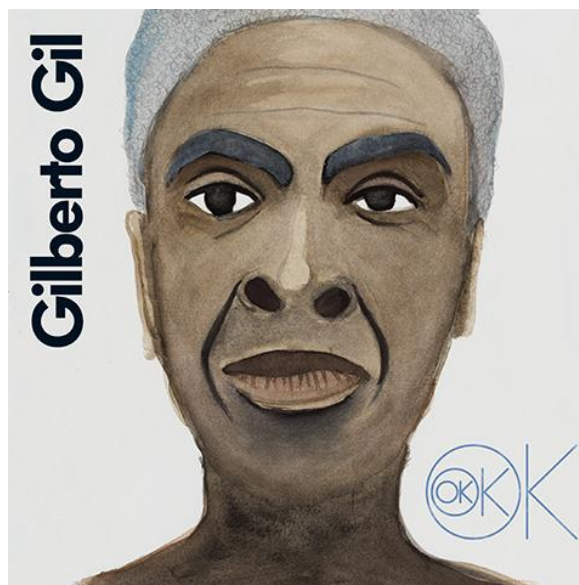
3 Análise das dimensões sintáticas em dois projetos de design

3.1 O signo tipográfico na capa do disco Ok Ok Ok



Lançado em 2018, 'Ok Ok Ok' é o primeiro disco de inéditas de Gilberto Gil desde 'Fé na Festa', de 2010, e foi elaborado após um período de severas complicações de saúde do cantor e compositor. Considerado intimista pela crítica (Autran, 2019; Menezes, 2018), o disco traz 17 canções inéditas que abordam temas ligados à família e amigos. A canção que dá nome ao disco é uma resposta às constantes demandas do público, da imprensa e de seus círculos mais próximos por posicionamentos acerca de temas que suscitam discussões e debates, e que não estão necessariamente no âmbito da música ou das artes. A estas demandas, o artista responde ao seu modo, "maduro, doce e ponderado" (Autran, 2019). Decidimos por empreender a análise da capa (figura 4), entendendo este como o elemento predominante do projeto gráfico como forma de divulgação do disco.

Figura 4: Capa do disco OK OK OK



Fonte: Disponível em <https://www.refazenda.com/opus/185/index.html> Acesso em 10 de dezembro de 2023.

A capa do disco tem poucos elementos, apenas o nome do artista, a ilustração do retrato do seu rosto e o nome do disco. O retrato é centralizado, com enquadramento acima do pescoço e um pouco acima da testa, cortando parte do cabelo. O olhar é sóbrio e tranquilo. A ilustração é de Luiz Zerbini e, pela característica dos traços e da textura, tem o aspecto de aquarela. Ela destaca alguns traços marcantes da fisionomia do artista, como a sobrancelha, o nariz e os lábios. Tudo isso com tonalidades dessaturadas e quase esmaecidas. O esquema cromático é compatível com o semblante da figura retratada. Neste artigo, iremos nos centrar na análise do signo tipográfico tal como foi estruturado no nome do disco, já que o site escolhido para análise cromática se enquadra melhor nos objetivos de demonstrar como se dão as relações entre as cores em nível sintático.

O nome do artista está escrito em fonte tipográfica sem serifa, com hastes de espessura negrito e na vertical, em um tamanho que cobre mais da metade da altura da capa. Talvez a posição vertical seja para compor com o retrato, que ocupa todo o centro da composição, e o nome do disco, posicionado no canto direito abaixo. Este tem uma disposição tipográfica em que as letras 'O' estão em

disposição concêntrica (figura 5). Esta disposição acarreta que cada palavra 'OK' fica dentro de outra, como as bonecas matrioshkas.

Figura 5: Tipografia Ok Ok Ok



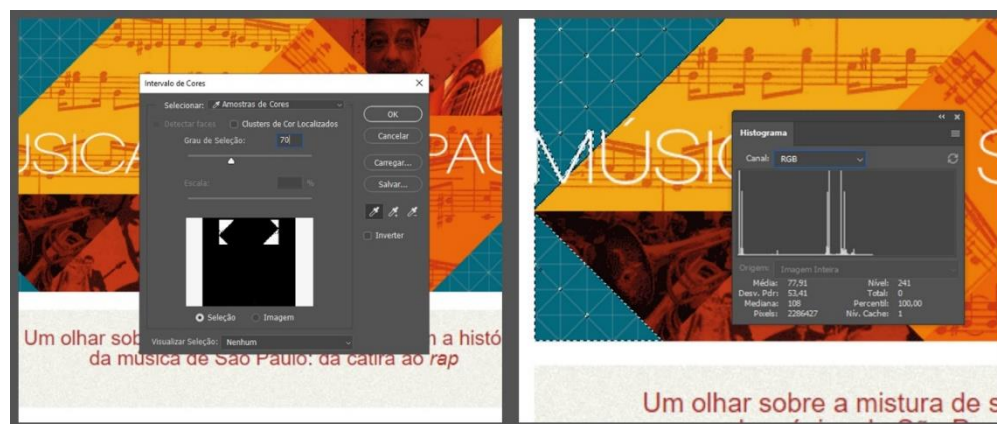
Fonte: Fragmento da capa do disco. Disponível em <https://www.refazenda.com/opus/185/index.html> Acesso em 10 de dezembro de 2023.

Esta configuração se enquadra no que classificamos como espacialização do signo tipográfico, ou seja, a posição das letras tem um sentido denotativo. Este sentido não é fechado, pode ser entendido como a propagação das palavras 'OK', ou ainda a harmonia e o que sai do interior para fora. Tal como o signo poético, que não só é autorreferente, como também suscetível a múltiplas interpretações, o arranjo tipográfico criado por Vallias, quase um logotipo, está imbuído destas particularidades.

3.2 Relações cromáticas no site Música de São Paulo

No processo de análise das cores dos projetos selecionados na pesquisa, iniciamos pela determinação das cores mais predominantes e destacadas no objeto de análise. Isto pode ser feito de duas formas, pela própria observação do analista, de acordo com a disposição das cores no artefato, e também pela estratificação quantitativa das cores por meio da combinação de duas ferramentas (Figura 6) de programas de edição de imagens³: a seleção de Intervalo de Cores (*Color Range*) e o Histograma (*Histogram*). Combinadas, as duas ferramentas permitem identificar o percentual de cada cor na imagem analisada.

Figura 6: Ferramentas seleção de Intervalo de Cores (*Color Range*) e o Histograma (*Histogram*).

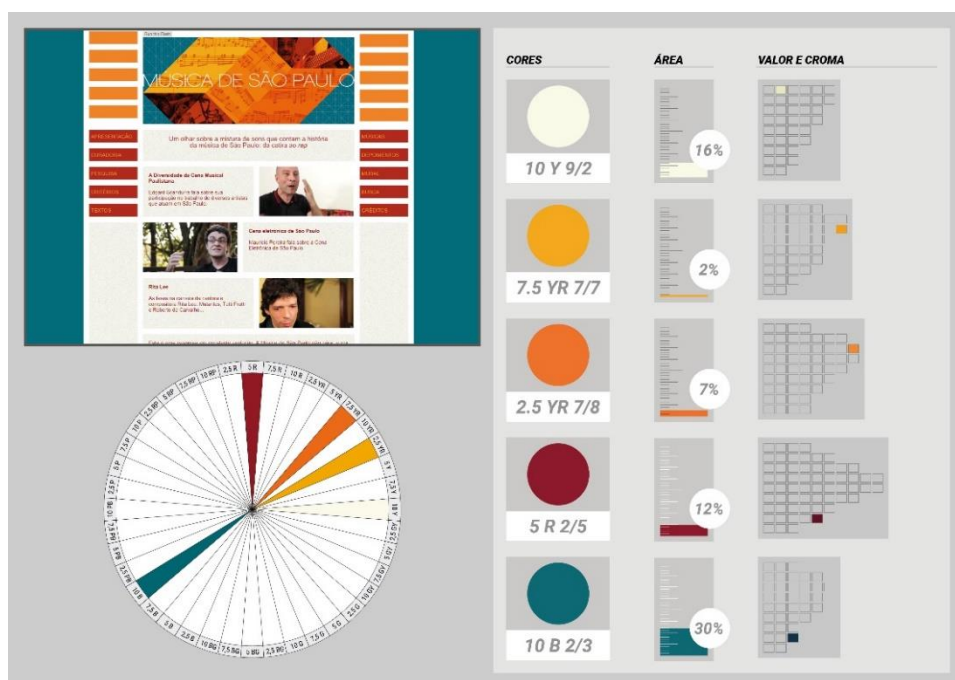


Fonte: dos autores.

O recurso Intervalo de Cores⁴ permite selecionar uma faixa de cores em uma imagem bitmap. Ao clicar em um ponto na imagem, com a opção ‘Amostras de Cores’ acionada, de acordo com o grau de seleção (que vai de 0 a 200), as tonalidades semelhantes são adicionadas à seleção. Com isso, é possível criar uma seleção que inclua somente os ‘verdes’ de uma imagem, por exemplo. Feita esta seleção, é utilizado o recurso Histograma⁵ para fazer a contagem de pixels na seleção, pois este recurso exibe um gráfico do número de pixels em cada nível de intensidade de cor. Utilizado em geral para avaliar o grau de exposição de uma imagem, neste caso adotamos essa ferramenta para quantificar, proporcionalmente, o quanto cada matiz de cor ocupa na imagem analisada. Com isso, podemos comparar a distribuição das cores no espaço tridimensional de Munsell, seus valores e croma com a predominância de cada matiz na imagem. Assim, podemos avaliar se uma cor com alta intensidade em termos de valor e croma pode ainda assim se destacar a despeito de ocupar uma área pequena da imagem, ou ainda o inverso, uma cor de baixa intensidade e luminosidade pode ser destacada por ocupar uma área maior da imagem.

Para sistematizar a análise do esquema cromático, foi elaborado um quadro (Quadro 1) que dispõe da imagem do artefato selecionado. No caso, foi utilizada a imagem do site ‘Música de São Paulo’ publicada no site da produtora Refazenda. A apresentação da análise cromática conta com a captura de uma imagem do projeto que representa seu esquema de cor principal e predominante. Abaixo da imagem do projeto encontra-se o círculo de matizes de Munsell com indicação das cinco cores principais selecionadas de acordo com a predominância e destaque na imagem. Do lado direito do quadro estão três colunas: as cores principais do esquema de cores do projeto conforme a nomenclatura de Munsell, com a escala decimal do matiz; mais à direita encontra-se a indicação da área proporcional ocupada por cada cor na imagem de exemplo; e, ao lado, a disposição do valor e do croma.

Quadro 1: análise cromática do site ‘Música de São Paulo’





Fonte: dos autores.

Para o projeto do site 'Música de São Paulo' foram selecionadas cinco cores, amarelo-marfim, amarelo-alaranjado, laranja, um vermelho-vinho e um verde escuro, nomeados aqui por questões de facilitação de identificação e cujas especificações de acordo com o Sistema de Munsell são, respectivamente: 10Y, 7.5 YR, 2.5 YR, 5R e 10B. Os matizes entre amarelo, laranja e vermelho, compostos por quatro cores, têm uma relação análoga, indo do matiz Y até R. Dentro do círculo de matizes, este conjunto está em oposição à quinta cor (10B). A oposição na posição de matizes no círculo estabelece uma relação complementar. Percebe-se de imediato a combinação de cores análogas e complementares, ou seja, a combinação de harmonia (entre as análogas) e contraste (por conta da cor 10B). Contudo, nota-se uma variação de valor e croma, em um espectro que vai do claro e "fraco" (valor alto e croma baixo em 10 Y), para uma cor escura e "fraca" (10B), passando pela cor mais intensa (alto valor e croma em YR). Considerando os 'movimentos' demarcados no sistema de Munsell, nota-se, inclusive pela disposição dos pontos de valor e croma no Quadro 1, um 'arco' (observando a coluna de valor e croma de cima para baixo) formado pela diferença do raio de cada um dos matizes em relação ao centro da esfera. Quantitativamente, observando-se a distribuição das cores por área, a cor mais predominante é a 10B, com 30%, mais escura (baixo valor), com baixo croma e em uma posição oposta às demais cores. Porém, ao mesmo tempo em que tem valor e croma baixos, o que resultaria em pouco destaque, ocupa uma área maior na imagem. Podemos perceber então uma estrutura do sistema cromático que equilibra contraste e harmonia e configura relações de 'figura e fundo' por toda a imagem. O contraste facilita a leitura e a identificação do que é fundo (o verde 10B e o amarelo-marfim 10Y) e os demais matizes de maior destaque, que estão "na frente". A partir desta etapa inicial da análise, podemos concluir que, na dimensão sintática, ou seja, a partir de suas relações, o esquema de cores evoca um equilíbrio entre contraste e harmonia.

4 As relações entre signos icônicos presentes no diagrama

Com uma demonstração das relações estabelecidas a partir do esquema cromático e outra dos aspectos semióticos da tipografia enquanto signo, colocamos aqui o cerne do conceito de diagrama, tanto pelas formulações próprias do campo do design, como também pela teoria de Peirce e ainda pelo modo como Vallias define seus processos de criação. Tais formulações atravessam as reflexões e análises da pesquisa empreendida e nos possibilitam traçar paralelos entre arte, poesia e design. Assim, delinearemos aqui a discussão sobre as percepções iniciais sobre os aspectos do signo icônico decorrentes das análises, sobretudo na forma do que Peirce definiu como diagrama, já que, conforme Farias

Embora o conceito de diagrama na obra de Peirce seja, conforme vimos, bastante rico e com muitas possibilidades de aplicação para os estudos em design, tanto o seu entendimento enquanto exemplo de signo icônico, quanto a divisão dos ícones em hipo-ícones, ou mesmo o potencial cognitivo dos diagramas, são temas pouco discutidos na pesquisa em design. (Farias, 2008, p. 7)



Podemos perceber neste estágio de análise, a partir dos exemplos apresentados, que “na dimensão sintática, os signos se implicam” (Braidia e Nojima, 2015, p. 308), ou seja, não estão dissociados. Tanto as propriedades da cor, como nos informa o esquema de Munsell, quanto as relações formais e estruturais internas da palavra, nos permitem perceber a “dimensão da semiose que contempla o estudo das relações dos signos entre si e das combinações sógnicas na medida em que são sujeitos a regras sintáticas” (Brisolara, 2008, p. 100). São as relações, similaridades e analogias que irão orientar o processo de significação ainda em estágios contemplativos. Segundo Peirce,

Um diagrama, de fato, na medida em que tem uma significação geral, não é um ícone puro; mas na parte intermediária de nossos raciocínios esquecemos essa abstração em grande medida, e o diagrama é para nós a própria coisa. Então, ao contemplar uma pintura, há um momento em que perdemos a consciência de que ela não é a coisa, a distinção do real e da cópia desaparece, e é por um momento um sonho puro — não qualquer existência particular, e ainda assim não geral. Naquele momento, estamos contemplando um ícone (Peirce, CP3.362, tradução nossa).

As cores análogas aplicadas ao esquema cromático do site “Música de São Paulo”, que são próximas em seus matizes, trazem a sensação de harmonia, enquanto as cores opostas geram contraste, que no projeto em questão ficam no fundo. A experiência do contato com a cor suscita, em um primeiro momento de contemplação, uma qualidade e, segundo Santaella (2012, p. 12), o “poder de sugestão que a mera qualidade apresenta lhe dá a capacidade de funcionar como signo”. As primeiras impressões geradas pela visualização das cores são associadas ao signo icônico, que é um signo de relações vinculado à dimensão sintática proposta por Charles W. Morris (1976). A partir da elaboração de Morris, Pereira (2023) propõe uma sintaxe da cor, pois, conforme a autora

num dado sistema cromático, a análise sintática dá conta da estrutura interna do sistema, das regras que norteiam o colorido (independente do que significam); e considera o modo como os elementos cromáticos caracterizam a composição (os estilos do colorido), as escalas utilizadas, as predominâncias, as recorrências e as ausências (Pereira, 2023, p. 10).

Estamos, portanto, tratando de um estágio preliminar de análise de natureza icônica, que atenta para as estruturas internas segundo as quais as cores se relacionam em um artefato de design, e que momentaneamente prescinde dos significados possíveis de um determinado esquema cromático.

No caso da tipografia em “Ok, Ok, Ok”, a iconicidade é percebida nas relações estruturais das letras, no que foi definido como espacialização do signo tipográfico (Otaviano, 2015). Ao elaborar o pensamento sobre uma iconicidade tipográfica, Brisolara (2008, p. 109 – grifos do autor) afirma que “na *iconicidade diagramática* são representadas relações estruturais”. A estrutura do signo tipográfico, ou, nos termos dos poetas concretos, a materialidade da palavra, é um campo de exploração criativa por parte de designers, conforme verificado em pesquisa anterior, já que,



em uma perspectiva semiótica, as palavras funcionam muito além da dimensão verbal, revelando as virtualidades da sua dimensão sonora e sua dimensão visual. Suas potencialidades icônicas e indiciais emergem pela ação inventiva dos designers gráficos (Otaviano, 2015, p. 165).

A noção de espacialização foi apropriada pelos poetas concretos como um caminho para a desvinculação das convenções tradicionais da poesia impressa, centradas na estrutura em versos. Segundo Aguilar (2005, p.77),

o poema [concreto] deixa de ser um discurso que admite qualquer versão tipográfica ou reprodutiva, e passa a ser um objeto que ocupa um lugar no espaço e que visualiza uma série de relações estruturais.

A poesia concreta está entre as principais referências para Vallias e foi determinante em sua formação, não só como poeta, mas também como designer, fato que foi revelado por ele em entrevista para esta pesquisa. A partir dela e de outras experiências artísticas, ele elaborou a seu modo o seu conceito de diagrama, muito similar ao modo como Peirce definiu o mesmo conceito.

5 Considerações finais

Neste artigo, trouxemos algumas das avaliações iniciais a respeito das produções de design de André Vallias. Em caráter preliminar, percebemos como as relações internas entre os elementos compositivos constituem um procedimento pelo qual ele estabelece seu 'pensamento diagramático'. Tais relações se evidenciam na análise da dimensão sintática, especialmente pela tipografia e pelas relações cromáticas. Podemos assim delinear os estágios iniciais de análise da produção de design de Vallias a partir do emprego da semiótica. Tal procedimento tem ampla utilização nas pesquisas de design e aqui foi adotado o processo que considera as dimensões semióticas do design, tal como formulado por Braida e Nojima (2014, 2015). Assim como outros estudos que empregam a semiótica, a análise busca evidenciar as dimensões sintática, semântica e pragmática na concepção do signo (Brisolara, 2008; Cresto e Queluz, 2011; Mattos, Braida e Nojima, 2016; Pereira, 2023). Estas propostas, em acordo com a teoria de Peirce, entendem o signo como um fenômeno global e, em geral, elas partem da decomposição do conjunto de elementos constitutivos de determinado artefato de design. Apresentamos aqui os resultados de um estágio de análise ainda preliminar em que iniciamos pelo que na fenomenologia de Peirce refere-se à Primeiridade, cujas classificações do signo correlatas são as de Qualisigno e de Ícone. Para tal, recorreremos ao sistema de Munsell, entendendo a cor como um signo, e ao estudo anterior das dimensões semióticas do signo verbal. Concluímos que a noção de diagrama, oriunda do signo icônico, se mostra como um caminho válido para compreensão do design de André Vallias.

Referências

AGUILAR, Gonzalo Moisés. **Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista**. São Paulo: Edusp, 2005. 404 p. ISBN 978-85-314-0779-6.



AUTRAN, Gabriella. Gilberto Gil reverencia os seus em “OK OK OK”. **Folha de Pernambuco**, 2019. Disponível em: <https://www.folhape.com.br/cultura/gilberto-gil-reverencia-os-seus-ok-ok-ok/107175/>. Acesso em: 30 set. 2023.

BARROS, Helena de; LESSA, Washington Dias; e LIMA, Edna Cunha. Proposta de nomenclatura de cor para pesquisa de impressos históricos. *In*: 13º Congresso Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 2018. **Blucher Design Proceedings**. 5 nov. 2018. v. 6, n. 1, p. 2582–2595. ISSN 23186968. Disponível em: <https://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/proposta-de-nomenclatura-de-cor-para-pesquisa-de-impressos-histicos-30133>. Acesso em: 26 mar. 2023.

BIRREN, Faber. **A grammar of color: a basic treatise on the color system of Albert H. Munsell**. New York: Van Nostrand Reinhold Company, 1969. 96p. il. ISBN 0-442-25576-4.

BRAIDA, Frederico. **A linguagem híbrida do design: um estudo sobre as manifestações contemporâneas**. 2012. 297 p. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

BRAIDA, Frederico; e NOJIMA, Vera Lucia Moreira dos Santos. **Tríades do Design. Um Olhar Semiótico Sobre a Forma, o Significado e a Função**. Rio Books, 2014. ISBN 978-85-61556-76-1.

BRAIDA, Frederico; e NOJIMA, Vera Lúcia. Um percurso semiótico para leitura e análise dos produtos do design gráfico. **Revista Educação Gráfica**, v. 19, n. 1, p. 299–318, 2015.

BRISOLARA, Daniela. **Design (tipo)gráfico e Semiótica: proposição de um modelo analítico e semiótico da tipografia produzida por não-experts**. 2008. Dissertação (Mestrado em Design) – Programa de Pós-Graduação em Design, UFPR, Curitiba, 2008. Acesso em: 5 ago. 2023.

CAMPOS, Haroldo de (ed.). **Ideograma: lógica, poesia, linguagem**. 3. ed ed. São Paulo: Ed. da Univ. de São Paulo, 1994. 237 p. ISBN 978-85-314-0170-1.

CRESTO, Lindsay Jemima; e QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro. Análise semiótica na compreensão de aspectos culturais do design. **Projetica**, v. 2, n. 2, p. 96–104, 17 dez. 2011. ISSN 2236-2207. DOI 10.5433/2236-2207.2011v2n2p96.

FARIAS, Priscila Lena. **Sign Design, ou o design dos signos: a construção de diagramas dinâmicos das classes de signos de CS Peirce**. 2002. Doutorado em Comunicação e Semiótica – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC/SP, São Paulo, SP, 2002.

FARIAS, Priscila Lena. O conceito de diagrama na semiótica de Charles S. Peirce. **Tríades em Revista**, [s. l.], v. 1, n. 1, p. 1–13, 2008.

MATTOS, Jader; BRAIDA, Frederico; e NOJIMA, Vera Lúcia. O rótulo é a cerveja: uma análise semiótica do conteúdo. **Estudos em Design**, v. 24, n. 3, 21 dez. 2016. ISSN 1983-196X. DOI 10.35522/eed.v24i3.383. Disponível em: <https://estudosemdesign.emnuvens.com.br/design/article/view/383>. Acesso em: 2 ago. 2023.

MENEZES, Thales de. Crítica: Gilberto Gil dá atestado de vida em “OK OK OK”, disco cercado pela família. **Folha de S.Paulo**. 21 ago. 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/08/gilberto-gil-da-atestado-de-vida-em-ok-ok-ok-disco-cercado-pela-familia.shtml>. Acesso em: 30 set. 2023.



MORRIS, Charles. **Fundamentos da teoria dos signos**. São Paulo: Edusp, 1976.

NIEMEYER, Lucy. **Elementos da semiótica aplicados ao design**. Rio de Janeiro: ZAB, 2010. 80 p. (Série Design). ISBN 85-86695-31-9.

OTAVIANO, Samuel Florenso Rodrigues. **Para além da dimensão verbal: as linguagens do signo tipográfico no design**. 2015. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brazil, 14 abr. 2015. DOI 10.17771/PUCRio.acad.25599. Disponível em: http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=25599@1. Acesso em: 16 dez. 2022.

OTAVIANO, Samuel; NOJIMA, Vera Lucia Moreira dos Santos; e PAULA, Frederico. Tradução intersemiótica como um processo criativo em design: uma análise do cartaz-poema batmakumba. In: 11^o Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 2014. **Blucher Design Proceedings**. 2014. v. 1, n. 4, p. 1078–1089. ISSN 23186968. Disponível em: <https://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/traduo-intersemitica-como-um-processo-criativo-em-design-uma-anlise-do-cartaz-poema-batmakumba-12719>. Acesso em: 8 jan. 2023.

PEIRCE, Charles Sanders. **The collected papers of Charles Sanders Peirce**. Virginia: Past Masters, 1994. (Eletronic Edition). Disponível em: <https://library.nlx.com>.

PEREIRA, Carla. A cor como signo: fundamentos para uma abordagem semiótica das cores no design. **Estudos em Design**, v. 31, n. 1, 13 fev. 2023. ISSN 1983-196X. DOI 10.35522/eed.v31i1.1574. Disponível em: <https://eed.emnuvens.com.br/design/article/view/1574>. Acesso em: 2 ago. 2023.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica & literatura**. 6. ed ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004. ISBN 978-85-7480-205-3.

PONTE, Raquel Ferreira da. **Design sob uma perspectiva peirciana: o processo de criação de existências e suas consequências práticas**. 2017. Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Escola Superior de Desenho Industrial, Rio de Janeiro, 2017. Accepted: 2021-12-03T18:35:43Zpublisher: Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.btd.uerj.br:8443/handle/1/16971>. Acesso em: 29 jan. 2023.

QUEIROZ, João. Tradução criativa, diagrama e cálculo icônico. **Alea: Estudos Neolatinos**, [s. l.], v. 12, p. 322–332, dez. 2010. ISSN 1517-106X, 1807-0299. DOI 10.1590/S1517-106X2010000200010.

SANTAELLA, Maria Lúcia (ed.). **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal, aplicações na hipermídia**. São Paulo: FAPESP, 2005. 431 p. ISBN 978-85-7321-152-8.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Thomson, 2012. ISBN 978-85-221-0276-1.

VALLIAS, André. ANDRE VALLIAS. **André Vallias**. 2003. Disponível em: <https://www.andrevallias.com/>. Acesso em: 22 fev. 2023.

WIESE, Maíra Borges. **A poesia digital de André vallias**. 2012. 115 p. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários e Culturais, na área de especialização em Literatura Comparada – Universidade de Coimbra, Coimbra, 2012.



Notas

¹ As citações diretas da obra *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* são identificadas pela sigla *CP*, seguida do número e parágrafo, conforme o modelo mais comum de referência a essa obra de Peirce.

² Tradução intersemiótica é um conceito elaborado por Julio Plaza. Uma abordagem desse conceito aplicado a processos criativos pode ser encontrada em Otaviano *et al.* (2014).

³ No caso deste procedimento, foi utilizado o software de edição de imagens *Photoshop*.

⁴ Orientações sobre a utilização deste recurso estão disponíveis em: <https://helpx.adobe.com/br/photoshop/using/selecting-color-range-image.html>. Acesso em 01 de fevereiro de 2024.

⁵ Orientações detalhadas sobre o que é o histograma de uma imagem estão disponíveis em: <https://helpx.adobe.com/br/photoshop/using/viewing-histograms-pixel-values.html>. Acesso em 01 de fevereiro de 2024.

Informações complementares

Financiamento

Não se aplica.

Contribuição de autoria

Concepção e elaboração do manuscrito: Samuel Florenso Rodrigues Otaviano.

Coleta de dados: Samuel Florenso Rodrigues Otaviano.

Análise de dados: Samuel Florenso Rodrigues Otaviano.

Discussão dos resultados: Samuel Florenso Rodrigues Otaviano.

Revisão e aprovação: Lucy Carlinda da Rocha de Niemeyer; Raquel Ferreira da Ponte.

Preprint, originalidade e ineditismo

O artigo é original, inédito e não foi depositado como *preprint* (Caso o artigo não tenha disso publicado anteriormente).

Verificação de similaridades

O artigo foi submetido ao iThenticate e obteve um índice de similaridade compatível com a política antiplágio da Tríades em Revista.

Consentimento de uso de imagem

Escolha uma das opções abaixo:

Não se aplica.

Aprovação de Comitê de Ética em Pesquisa

Não se aplica.

Conflito de interesse

Não há conflitos de interesse.



Conjunto de dados de pesquisa

Não há dados disponibilizados.

Utilização de ferramentas de inteligência artificial (IA)

Este artigo não contou com auxílio de ferramentas de inteligência artificial (IA) para redação de nenhuma das seções.

Licença de uso

Os autores cedem à Tríades em Revista: Transversalidades, Design e Linguagens os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a [Licença Creative Commons Attribution \(CC BY\) 4.0 International](#). Esta licença permite que terceiros remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação inicial neste periódico. Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (ex.: publicar em repositório institucional, em site pessoal, publicar uma tradução, ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial neste periódico.

Publisher

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU). Publicação no Portal de Periódicos da UFJF. As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.

Editores

Frederico Braidá. Vera Lúcia Nojima.

Formato de avaliação por pares

Revisão duplamente cega (*Double blind peer review*).

Sobre os autores

Samuel Florenso Rodrigues Otaviano

Graduado em Desenho Industrial pela Universidade Estácio de Sá, com formação técnica em Programação Visual pelo SENAI/RJ. Especialista em Design Estratégico pela ESPM-RJ. Mestre em Design pela PUC-RJ. Doutorando em Design pela ESDI-RJ. Integrou do grupo de pesquisa NelGraf - Núcleo de Estudos em Linguagens Gráficas. Atua em pesquisa com foco no aspecto interdisciplinar do design gráfico, explorando as interfaces entre comunicação, cultura e artes.

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5341944613219918>

Lucy Carlinda da Rocha de Niemeyer

Graduada em Desenho Industrial pela UERJ e em Formação Pedagógica em Inglês pela Notre Dame. Mestre em Educação pela UFF. Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Pós-Doutora em Design pela PUC-Rio e no IADE-U em Lisboa. Atuou como professora adjunta da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Foi Procientista da UERJ e coordena o Laboratório Multidisciplinar de Pensamento Crítico em Design: Estudos, Pesquisas, Eventos e Produção. É líder do Grupo de Pesquisa credenciado pelo CNPq "Design, Interação e Tecnologia". Tem experiência nas áreas de consultoria, projetos, pesquisa e ensino do Design, atuando principalmente nos seguintes temas: projeto de produto, semiótica, interação, comunicação.

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9230527583400338>

Raquel Ferreira da Ponte

Graduada em Comunicação Social (Cinema) pela UFF e em Design Gráfico pela Universidade Estácio de Sá. MBA em Marketing pela PUC-Rio. Mestre em Design pela ESDI-UERJ. Doutora



em Design pela ESDI-UERJ. Professora Adjunta do curso de Comunicação Visual Design, da Escola de Belas Artes, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Design da UFRJ. Coordena os projetos de pesquisa e extensão em Semiótica do Design e Identidade Visual, com ênfase em Semiótica Peirciana, Audiovisual e Identidade Visual.

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3837159067419946>