

Autoria em design na capa de *Kaya N’Gan Daya*: uma análise apoiada na semiótica

authorship in design on the cover of Kaya N’Gan Daya: an analysis supported by semiotics

OTAVIANO, Samuel; Doutorando de Design pela ESDI/UERJ

samuelotaviano@gmail.com

NIEMEYER, Lucy; Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP; ESDI/UERJ

lucy.niemeyer@gmail.com

PONTE, Raquel; Doutora em Design pela ESDI/UERJ; EBA/UFRJ

raquelponte@eba.ufrj.br

Resumo

Proveniente de uma pesquisa de doutorado em andamento, este artigo traz um caso particular da produção de design de André Vallias, a capa do disco *Kaya N’Gan Daya* de Gilberto Gil. Ele revelou em entrevista concedida para a pesquisa que teve participação direta na escolha da forma de se escrever o nome do disco, com a contração do pronome “na” e a quebra das sílabas da palavra “gandaia”. A concepção gráfica da capa foi definida a partir desta ideia. Com o objetivo de compreender seu processo criativo em design, partimos da noção de autoria e das suas influências advindas da Poesia Concreta para empreender a análise semiótica da capa, baseada nas dimensões sintática, semântica e pragmática. Concluímos que Vallias empreende uma síntese dos procedimentos da poesia visual combinados com tendências do design contemporâneo dentro do seu processo criativo.

Palavras Chave: design gráfico; análise semiótica; autoria em design, André Vallias.

Abstract

Coming from ongoing doctoral research, this article presents a particular case of André Vallias’ design production, the cover of the album Kaya N’Gan Daya by Gilberto Gil. He revealed in an interview given for the research that he had direct participation in choosing the way to write the name of the album, with the contraction of the pronoun “na” and the breaking of the syllables of the word “gandaia”. The graphic design of the cover was defined based on this idea. With the aim of understanding his creative process in design, we start from the notion of authorship and its influences arising from Concrete Poetry to undertake the semiotic analysis of the cover, based on the syntactic, semantic and pragmatic dimensions. We conclude that Vallias undertakes a synthesis of visual poetry procedures combined with contemporary design trends within his creative process.

Keywords: graphic design; semiotic analysis; authorship in design, André Vallias.

1. Introdução

Diante de um projeto, cabe ao designer encontrar a solução mais adequada e original. Cada situação projetual requer a aplicação de métodos e procedimentos que proporcionem ser atingido um resultado que conjugue as aspirações de quem demanda o projeto, satisfaça os objetivos de uso, sejam eles de ordem prática ou simbólica, e ainda esteja em acordo com o contexto social no qual está inserido. As relações sociais, de produção e consumo são determinantes para a eficácia de um projeto e incidem sobre a atuação do designer, em maior ou menor grau, a depender das condicionantes projetuais. Decorre daí a condição que ele ocupa na dinâmica entre os diversos agentes envolvidos em um projeto. Historicamente, seu papel social assume perfis distintos em função de sua inserção na cadeia produtiva. No período em que prevaleceu o paradigma funcionalista, por exemplo, em que houve ênfase em determinantes pragmáticos no direcionamento dos projetos, o designer assume uma postura objetiva, visando soluções universais, validadas conforme critérios racionalistas. Por sua vez, em um contexto contemporâneo, percebem-se abordagens mais subjetivas, que dão margem a expressões particulares do designer, a partir de iniciativas que interferem em decisões que, em outros contextos, estariam sob a alçada do cliente. Tais abordagens se aproximam do que é o designer como autor. A autoria no design consiste na intervenção do designer nas determinantes do projeto, ao invés dele atuar naquilo que foi determinado por quem tenha demandado o mesmo.

O presente artigo tem por objetivo evidenciar um traço na atuação do designer André Vallias que o enquadra naquilo que é chamado autoria no design. Para tal, realizamos a análise de um de seus projetos, a capa do disco *Kaya N'Gan Daya* de Gilberto Gil. Após uma breve apresentação de Vallias e a contextualização de sua atuação no projeto, partimos para uma discussão sobre a própria definição do conceito de autoria em design e suas aparições no cenário contemporâneo, dentro do que é classificado como design pós-moderno. Em seguida, realizamos a análise da capa do disco a partir das dimensões semióticas sintática, semântica e pragmática. A escolha do objeto de análise é decorrente da entrevista concedida pelo designer para esta pesquisa, onde o mesmo revelou todo o processo de criação da capa junto ao artista que concebeu o disco. Para além da escolha das imagens, das cores, da tipografia e da diagramação dos elementos gráficos, o designer foi co-autor do nome do disco, sugerindo a grafia a partir do conceito do disco. Ficou evidente, na ocasião, que este projeto se mostra um bom exemplo de demonstração de como o referencial proveniente dos poetas concretos se revela no processo criativo de André Vallias, já que nele se percebe não só o que é a materialidade da palavra, como também a quadrícula e o uso da *Gestalt*. Todos esses recursos utilizados pelos poetas concretos, sobretudo em sua fase ortodoxa.

Com a análise, podemos concluir que Vallias se vale das condições em que se decorreu o projeto da capa, ou seja, em que teve abertura para fazer uma intervenção no nome do disco, para aplicar na concepção gráfica da capa não só os procedimentos que traz em seu repertório, como a *Gestalt*, a quadrícula e o *grid*, como também uma estética contemporânea por meio da justaposição de imagens atreladas ao ambiente musical e cultural jamaicano, imprimindo uma identidade visual singular ao disco.

2. O percurso de análise vinculado à noção de autoria em design e às influências de Vallias

A atuação de Vallias na concepção do disco *Kaya N'Gan Daya* tem as características de um design autoral porque acontece a partir de uma intervenção que nem sempre é realizada por designers perante uma situação de projeto. A exceção é para os casos de projetos de criação de

marcas, no que é chamado *naming*¹. Porém, para Vallias, esse tipo de intervenção faz parte do seu próprio processo criativo, e ele tende a realizá-la em seus projetos sempre que tem uma oportunidade. O fato de ter artistas e produtores culturais entre seus principais clientes abre espaço para um diálogo em que o próprio designer sugere e intervém na concepção do próprio conteúdo que será utilizado no projeto. Outro fator que colabora para esse tipo de atuação é sua relação com a palavra, algo que vem da sua atuação como poeta. Em entrevista para a pesquisa a qual este artigo se refere, Vallias revela a importância que o nome tem para as primeiras centelhas de um projeto. Na ocasião, ele fez a seguinte afirmação

Eu tenho uma certa tendência em todos os projetos que faço, normalmente eu começo sempre pelo nome. Quer dizer, o nome para mim é muito importante. [...] Por isso que a minha formação é de poeta... Por isso que eu digo que eu sou só designer gráfico, porque sou poeta. Porque pela minha atividade de poeta é que eu adquiri recursos para poder atuar como designer gráfico. Então, a minha visão é sempre muito de poeta, quer dizer, de pegar uma palavra e tentar encontrar a forma ideal para aquela palavra amplificar [...] criar mais significados, ficar mais complexa. E aí, eventualmente, surgem ideias de imagens.

Iniciar o projeto por essa dimensão da linguagem verbal coloca Vallias em uma condição como profissional criativo que abre as portas para a experimentação por meio do signo verbal. A possibilidade de exploração de dimensões da palavra para além da sua dimensão verbal aciona as formas expressivas das suas dimensões visuais e sonoras, conforme foi demonstrado em trabalho anterior (Otaviano, 2015). Nele foi constatado que “a materialidade do signo [tipográfico] surge da alternância de soluções provenientes do campo da técnica e da arte” (Otaviano, 2015, p. 116).

André Vallias é um poeta que encontrou no design gráfico um campo de atuação. Nos anos 1980, a partir do contato com a técnica de serigrafia (Wiese, 2012, p. 10; Vallias, 2013, loc. 1'00"), proporcionado pelo gravurista e serigrafista Omar Guedes, produziu os seus primeiros poemas visuais (Rocha, 2016, p. 169), onde já se registrava a influência do poeta Augusto de Campos, fundador do movimento da Poesia Concreta no Brasil. Ele viveu na Alemanha em meados dos anos 1980, onde teve contato com as ideias do filósofo Villém Flusser, o que o estimulou a adotar o computador para a criação de poesia digital (Rocha, 2016, p. 169). De volta ao Brasil no início dos anos 1990, ele criou a produtora Refazenda, onde passou a atuar como designer, além de produtor multimídia e curador de exposições. A Refazenda tem o predomínio de clientes do setor cultural e surgiu com a criação do site do Gilberto Gil, o que levou à criação de sites para outros artistas brasileiros. Outra característica da produtora é a implementação de recursos multimídia nos sites, algo que Vallias já trazia dos seus poemas digitais. A partir de suas influências e referências, ele elaborou o conceito de “poema como um diagrama”. Para Vallias, o diagrama é a confluência de vários códigos que interagem entre si e propiciam variadas leituras. Segundo ele, o universo da comunicação visual pode ser entendido como um diagrama onde texto, imagens, símbolos, texturas e formas diversas compõem uma mensagem de forma conjunta. “Então, o diagrama é interessante porque ele é múltiplo, híbrido e sempre depende do repertório.” (Vallias, 2013). Veremos com a exposição do projeto de *Kaya N'gan Daya* como essa ideia se manifesta em um de seus projetos de design.

A iniciativa de Vallias na concepção da capa evoca ainda a noção de “autoria em design”. Pretendemos neste artigo demonstrar a relação entre a forma como o designer se comporta como um autor, no sentido proposto por Michael Rock em seu artigo “O designer como autor” (2015), e como este comportamento se reflete em sua produção carregada de referências a técnicas e procedimentos empregados pelos Poetas Concretos em sua poesia visual. Utilizamos a análise

¹ Segundo Delano Rodrigues (2011) refere-se ao projeto de desenvolvimento e escolha do nome de uma marca.

semiótica, sobretudo em sua dimensão sintática, para demonstrar a correlação entre a atitude e a técnica empregada pelo designer.

2.1 Autoria no design gráfico

Segundo Rick Poyner (2003, p. 118 – Grifos do autor, tradução nossa), “a emergência do ‘designer como autor’ é uma das ideias-chave do design gráfico do período pós-moderno”. Com as transformações ocorridas no período, tanto os críticos do design quanto os seus praticantes promoveram debates e reflexões sobre o papel do designer diante de suas produções. Tais discussões foram estimuladas por conta de mudanças de ordem tecnológica, social e também teóricas. Para Rock (2015, p. 131 – grifos do autor), este foi o momento em que “‘autoria’ tornou-se um termo popular em círculos de design gráfico, sobretudo nas áreas limítrofes da profissão”, que são, segundo ele, a área acadêmica e as intersecções com a arte. Estabelecendo um contraponto com o paradigma funcionalista do período moderno, Pinheiro assinala que

Se no período moderno os designers acreditavam minimizar a sua interferência como mediadores de um discurso formulado por outros, a partir de meados da década de 80 e início dos anos 90 ocorre o movimento oposto: muitos designers assumem explicitamente seu papel de co-autores, ressaltando as possibilidades discursivas da composição visual em seus trabalhos. Além disso, muitos projetos deste período buscavam possibilitar múltiplas leituras a partir de um mesmo objeto (Pinheiro, 2010, p. 4).

A tradição funcionalista situou o design gráfico como uma atividade a serviço da comunicação, com regras cuja orientação se baseava na máxima eficácia na transmissão da mensagem, evitando ruídos. O cientificismo foi um traço marcante do design modernista, o que se mostrou como um pensamento ancorado na racionalidade e no rigor metodológico, aderente a sistemas cartesianos. O resultado foi uma atitude do designer como mediador (Weymar, 2010, p. 120), ou seja, um agente intermediário cuja interferência não é percebida no produto final. Foi se formando assim todo um arcabouço de atividade neutra. Quando o designer assume a postura reivindicativa de autoria, a neutralidade não é mais um princípio a ser perseguido e abre-se o caminho para a autoexpressão e uma “visão subjetiva do designer” (Azevedo e Campos, 2017, p. 8). Sobre o desvio do caráter mais pessoal da profissão, Garcia afirma que

Contrapondo-se à impessoalidade de um modernismo racionalista, designers gráficos em desacordo com esse ponto de vista utilitário passam a trabalhar de modo mais intuitivo e expressivo: a clareza e a limpeza dos designs dão lugar à ambiguidade e ao ruído. As composições mais radicais (como as da tendência denominada desconstrutivista) exploram um aparente caos visual para contrapor-se à extrema economia de elementos do design gráfico modernista racionalista (Garcia, 2013, p. 198–199).

Com as transformações sentidas no campo do design na segunda metade do século XX, no período pós-moderno, surgiram iniciativas que deram mais espaço para a inventividade. Para Ana Matos (2014, p. 24), a ideia de autoria “seria uma tentativa de assumir uma maior participação no processo de criação e produção de conteúdo, em oposição às ideologias modernistas de produção”. A busca por uma maior participação é um reflexo do contexto cultural da época em que emergem as teorias pós-estruturalistas e estas repercutem entre designers (Rock, 2015). Segundo Poyner,

No final da década de 1980 e início da década de 1990, os designers iriam muito mais longe nas suas tentativas de criar comunicações multicamadas que capturassem a complexidade e a ambiguidade da experiência moderna (Poyner, 2003, p. 27 – Tradução nossa).

As novas possibilidades de composições visuais inventivas foram trazidas junto com as transformações tecnológicas, seja pelos processos de impressão ou pelo uso de ferramentas informatizadas. Combinado a estas transformações, do ponto de vista da organização social, o pós-modernismo trouxe um descentramento e uma fragmentação do sujeito, que se refletiu na

linguagem visual empregada por designers. Segundo Bomeny, a

Fragmentação de imagens com múltiplas camadas, por meio da utilização de fotos sobre texturas, usos e espaçamentos tipográficos aleatórios, mesclagem de tipos com peso, tamanhos e famílias diferentes, transformam-se em ferramentas desta linguagem, que faz do ruído um forte recurso visual (Bomeny, 2009, p. 93).

Tais concepções combinaram-se com as teorias pós-estruturalistas emergentes desde os anos 1960. Segundo Lupton e Miller (apud Poynor, 2003, p. 66 – Grifos do autor, tradução nossa), “a ênfase do ‘pós-estruturalismo’ na abertura do significado foi incorporada por muitos designers numa teoria romântica da autoexpressão”. De fato, a partir da leitura de obras de autores como Roland Barthes e Michael Foucault, que elaboraram críticas à categoria de autor na literatura e na arte (Rock, 2015), certos designers passaram a abrir mão do controle da forma como determinado texto é lido a partir de composições não convencionais. As mudanças foram sentidas de modo a borrar certas barreiras entre forma e conteúdo, design e escrita, já que o texto é sujeito à interferência do designer. Poynor argumenta que

Se as antigas fronteiras entre categorias estão realmente em colapso, como insiste a retórica pós-moderna, e se as antigas regras do ofício das disciplinas já não se aplicam, então, em teoria, o campo da autoria gráfica está aberto a qualquer pessoa capaz de criar um “trabalho” que integre uma linguagem verbal e dimensão visual (Poynor, 2003, p. 140 – Grifos do autor, tradução nossa).

Rock (2015, p. 133) refere-se às formulações do crítico literário para definir o pós-modernismo como um momento propício para esse tipo de postura por parte dos designers por conta de ser uma época em que foi ativado o “descentramento e a fragmentação do sujeito”. Contudo, o autor busca apontar também as contradições no desejo de designers em se colocar de uma maneira diferente dos postulados modernistas que demandavam uma postura mais neutra.

2.2 Elementos da poesia concreta

Em sua atuação como designer, Vallias se aproxima mais da postura da autoexpressão. E muito se deve às influências provenientes da Poesia Concreta. Para os poetas concretos, que conclamavam uma poesia verbivocovisual², a linguagem era não só um campo de autoexpressão, em todas as suas formas verbais, visuais e sonoras, mas também um campo de projeto, ou seja, algo que deveria ser planejado segundo determinados paradigmas. Orientado pelo princípio funcionalista (predominante no Brasil nos anos 1950 e 1960), Pignatari (2006, p. 220 – grifos do autor) afirma que este deve ser aplicado também à linguagem, e para ele, “é neste sentido que o poeta é um designer, ou seja, um projetista de linguagem”. Curiosamente, foi este um dos eixos da inventividade e originalidade da Poesia Concreta. Não cabe no espaço deste artigo a problematização do modo *sui generis* como os concretistas trouxeram para sua obra o pensamento da corrente racionalista do design. Nos interessa enumerar aqui os procedimentos e técnicas empreendidos por eles e que alimentaram o repertório gráfico de André Vallias.

A busca pela materialidade do signo poético resultou em um repertório visual próprio dos poetas concretos, especialmente em seus trabalhos da fase ortodoxa, entre os anos 1950 e 1960. Dentre estes, o mais marcante foi denominado por Gonzalo Aguilar (2005, p.196) de quadrícula, presente em poemas como *Tensão* (figura 1), de Augusto de Campos, e *Velocidade* (figura 2), de Ronaldo Azeredo. Este consiste na disposição do poema de modo que a forma resultante é um quadrado e a orientação do texto segue um padrão ortogonal. Sobre *Tensão*, Aguilar (2005, p.209)

² Segundo o Plano Piloto da Poesia Concreta o poema concreto criou uma área linguística específica, “verbivocovisual”, “que participa das vantagens da comunicação não-verbal, sem abdicar das virtualidades da palavra” (Campos et. al, 2006, p. 216).

argumenta que

neste poema, o "t" não possui um caráter simbólico nem um valor neutro; sua forma acentua (graças a sua tipografia em Futura) a quadrícula do poema e o valor nodal do "t" como vínculo espacial entre quatro elementos que formam uma cruz ou um "t" (tem, tam, tem, tom). Não há uma metáfora da tensão: a tensão age no próprio poema (é o poema). E para compreender isso, devemos considerar os signos em sua aparência visual.

Figura 1 – Poema *Tensão* de Augusto de Campos, 1956.

com	can	
som	tem	
con	ten	fam
fem	são	bem
	tom	sem
	bem	som

Fonte: Campos (2001, p.95)

Figura 2 – Poema *Velocidade* de Ronaldo Azeredo, 1958.

VVVVVVVVVVV
VVVVVVVVVVE
VVVVVVVVVEL
VVVVVVVVELO
VVVVVVELOC
VVVVVELOCI
VVVVELOCID
VVELOCIDA
VELOCIDAD
VELOCIDADE

Fonte: Bandeira e Barros (2008, p.241).

Além da noção de quadrícula, outra noção norteadora das produções dos poetas concretos é a de estrutura, que por sinal se vincula diretamente à primeira. Aguilar (2005, p.190, grifos do autor) alerta que, quando se considera a noção de estrutura, que permeia toda a teorização e crítica dos poetas concretos, “não se deve interpretar o termo ‘estrutura’ em um sentido ‘estruturalista’ [...], mas sim em um sentido mais gestáltico”. É certo que os poetas concretos defrontaram-se com o poema de Mallarmé em “estritos termos de *Gestalt*”³ (CAMPOS, 2006, p.32, grifos do autor),

³ A *Gestalt* é uma teoria oriunda da área da psicologia da percepção cujo princípio fundamental “é conhecido como

apontando-o como precursor no que eles almejavam como salto inventivo em sua linguagem poética. Aguilar destaca como o conceito de *Gestalt* foi apropriado pelo grupo dos poetas concretos como um caminho para unir o racionalismo à expressão estética (especialmente em sua forma visual). Segundo o autor

As categorias da *Gestalt*, que já eram parte do repertório habitual dos artistas plásticos [...], proporcionaram um esqueleto perceptivo aplicável ao plano da página e uma série de leis nas quais – muito de acordo com as inclinações do grupo [dos poetas concretos], ciência e estética confluíam a simplicidade e a ordem como critérios científicos e estéticos e o caráter objetivo dessas estruturas que são propriedades comuns da natureza e da mente (Aguilar, 2005, p. 191)

Um exemplo deste procedimento pode ser percebido no poema *Código* (figura 61) de Augusto de Campos, onde o signo verbal, morfologicamente, apresenta uma configuração visual que reforça o significado da palavra.

Figura 3 – Poema *Código* de Augusto de Campos, 1973.



Fonte: Campos (2001, p.209).

Outro aspecto inerente ao pensamento estrutural que foi incorporado pelos poetas concretos é o racionalismo matemático. Ao conceber o poema como um objeto em si mesmo, e não mais referente a “pretensões figurativas de expressão” (CAMPOS, 2006, p.55), este passa a funcionar como um sistema autônomo; um sistema em que o signo verbal se transforma em unidade mínima, operacionalizada segundo princípios ideogrâmicos, isomórficos e espaço-temporais. Esta autonomia pavimentou o caminho a outro componente próprio do design, e mais especificamente da corrente racionalista, que é o *grid*, já que

ao dispor os signos no espaço de um modo regular, as formas geométricas quadriculares (sintéticas e simultâneas) pretendem substituir as disposições lineares do verso (sucessivas e recursivas). Desse modo, o poeta concreto se distancia ainda mais das formas narrativas da discursividade poética e se aproxima do trabalho espacial da pintura e da música que lhe são contemporâneas.

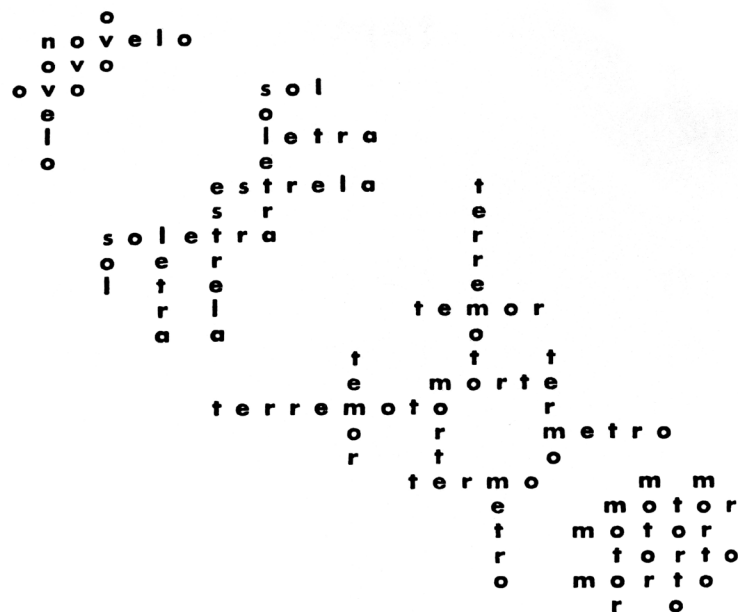
Nesse sentido, a atuação do poeta se dá por meio de formulações e constrangimentos

Prägnanz, e baseia-se na tendência humana de organizar elementos de maneira regular, simétrica e, em grande medida, baseada na simplicidade” (NOBLE, 2013, p.26, grifos nossos).

estabelecidos *a priori*, em que ele deve “enxergar seu vetor de desenvolvimento” (CAMPOS, 2006, p.133). Tal evolução de formas implicará o emprego de uma estrutura matemática, conforme o poema *Terremoto* (figura 4), de Augusto de Campos. Ao descrever o método, Haroldo de Campos (2006, p.134) revela que

a solução do problema da estrutura é que requererá, então, as palavras a serem usadas, controladas pelo número temático. A definição da estrutura que redundará no poema será o momento exato da opção criativa. A partir daí, a intervenção da inteligência disciplinadora e crítica se fará com muito maior intensidade. Será a estrutura escolhida que determinará rigorosa, quase que matematicamente, os elementos do jogo e sua posição relativa.

Figura 4 – Poema *Terremoto* de Augusto de Campos, 1956.



Fonte: Campos (2000, p.96).

Todos estes procedimentos repercutem na concepção da capa de *Kaya N’Gan Daya* elaborada por André Vallias. Para demonstrar a presença destes aspectos vinculados tanto às experimentações do design contemporâneo quanto à Poesia Concreta, empreendemos a análise semiótica da capa do disco, com ênfase em sua dimensão sintática.

2.3 Análise semiótica

A análise que propomos para a análise da capa de *Kaya N’Gan Daya*, cujo alicerce é a semiótica de Peirce, é baseada na lógica das relações internas do signo. Tais análises são recorrentes em estudos e pesquisas do campo do design (Brisolara, 2008; Cresto e Queluz, 2011; Mattos, Braidá e Nojima, 2016; Pereira, 2023). Compreendendo o signo como um fenômeno global, em geral, estas propostas partem da decomposição do conjunto de elementos constitutivos de determinado artefato de design. Braidá e Nojima (2015) propõem um percurso que considera as categorias mais fundamentais de Peirce, que são a primeiridade, a segundidade⁴ e terceiridade. O modo como foram formuladas as categorias estabelece uma relação cumulativa entre os estágios de análise, de

⁴ Nesta pesquisa optamos por adotar a denominação “segundidade” em lugar de “secundidade” conforme Ibrí (2001) e Ponte (2017), porém, no caso das citações diretas, mantivemos a grafia conforme a fonte consultada.

modo que, cada qual com suas particularidades contribui para uma apreensão global do signo, no caso aqui a capa do disco. Conforme Braida e Nojima

As três categorias coexistem nos fenômenos e cada uma pode, em determinado momento, se mostrar mais presente que as demais. Há, contudo, um processo evolutivo que relaciona as três categorias: a potencialidade da Primeiridade se faz existente na Secundidade e sua mediação, a fim de lidarmos com a existência, está subsumida à Terceiridade (Braida e Nojima, 2015, p. 304).

A aplicação da semiótica como recurso de análise de projetos de design considera estes como manifestações de linguagem por meio das dimensões sintática, semântica e pragmática. Braida e Nojima (2014) articulam estas dimensões com os aspectos intrínsecos dos produtos de design que são forma, significado e função. Segundo os autores, “a *forma* está sob o domínio da *Primeiridade*, o *significado*, sob o domínio da *Secundidade* e a *função*, sob o domínio da *Terceiridade* (Braida e Nojima, 2014, p. 24–25). Este pensamento estrutura as análises e cria a lógica atrelada aos elementos constitutivos de um produto de design, conforme se percebe pela elucidação de Cresto e Queluz

A dimensão sintática trata das relações e associações das escolhas de elementos formais como linhas, formas, cores, texturas; a dimensão semântica trata do que o produto comunica, quais significações evoca; a dimensão pragmática está associada às relações entre produto e usuário e as possíveis significações dessa relação (Cresto e Queluz, 2011, p. 97).

Este é o percurso adotado para a análise aqui apresentada. Contudo, temos particular atenção para a dimensão sintática, pois compreendemos que os procedimentos empreendidos por Vallias, que repercutem aqueles dos poetas concretos, estão relacionados à dimensão sintática.

3. *Kaya N’Gan Daya*

Lançado em 2002, *Kaya N’gan Daya* é o quadragésimo sexto álbum de Gilberto Gil. Ao longo de sua carreira, o cantor e compositor já havia contribuído para a popularização do Reggae de Bob Marley no país (Ferreira, 2021). O disco tem 16 faixas, todas regravações ou versões de músicas do cantor e compositor Jamaicano. Parte do disco foi gravada no Rio de Janeiro e outra parte foi gravada nos estúdios Tuff Gong, na Jamaica, gravadora criada pelo próprio Bob Marley em 1970. Com este álbum, Gil ganhou disco de ouro pela Associação Brasileira dos Produtores de Discos (ABPD), vendendo mais de 150 mil cópias em 2002.

O contato de Gil com o Reggae se deu durante seu tempo no exílio em Londres, no qual também esteve Caetano Veloso, entre os anos de 1969 e 1972 (Fagundes, 2023). Ali, o artista teve contato com manifestações da cultura jamaicana. Embora o Caetano tenha sido pioneiro em fazer alguma referência ao Reggae em suas composições, ainda em 1971 (Ferreira, 2021), foi Gil quem mais se inspirou no Reggae em suas composições. Durante os anos 1970, foram compostas as suas primeiras composições com referências diretas à música jamaicana (Fagundes, 2023). Ainda assim, como tropicalista que é, o artista imprimiu sua marca em suas criações do gênero. Ao se referir a duas das composições dessa época, *Norte da Saudade* e *Sandra*, Fagundes ressalta que

É interessante notar que as ambas faixas trazem elementos do reggae, mas misturados a tantos ingredientes rítmicos e melódicos que as músicas entram em uma zona cinzenta de difícil classificação. Essa característica antropofágica e miscigenadora está presente em toda obra de Gil e os momentos em que ele se alinha a um gênero musical específico são pontuais (Fagundes, 2023).

Anos depois, o cantor vai alcançar um dos grandes sucessos de sua carreira com a canção *Não chore mais*, uma versão em português de *No, Woman, No Cry* música gravada por Bob Marley.

Para Mauro Ferreira (2021), embora Gil já tivesse demonstrado seu interesse pelo Reggae, “nada se comparou ao êxito nacional de Não chores mais, música lançada por Gil em 1979 em single que alcançou o topo das paradas brasileiras naquele ano.”

Após esse sucesso, o artista realizou outras incursões no universo do reggae, com composições suas com arranjo seguindo o ritmo jamaicano ou ainda composições originais, especialmente depois que passou a contar com a atuação do produtor Liminha, que já possuía competência técnica e artística neste tipo de sonoridade (Fagundes, 2023). Estão entre essas gravações *Esotérico*, no disco homônimo de 1976, e ainda *Extra* em 1983. Em 1984, Gilberto Gil foi à Jamaica (Fagundes, 2023) e gravou *Vamos Fugir* para o álbum *Raça Humana* (1984), cuja própria faixa título já é um Reggae. O artista seguiu ao longo de sua trajetória sempre produzindo canções nesse estilo, e em 2002 finalmente realizou “sua maior obra dedicada ao gênero jamaicano, *Kaya N’gan Daya* (2002), um álbum em tributo ao Bob” (Fagundes, 2023). Ao revelar, durante a entrevista concedida para esta pesquisa, os bastidores do processo de criação da capa do disco, Vallias afirmou o seguinte

Por exemplo, o ‘*Kaya n’Gan Daya*’. ‘*Kaya n’Gan Daya*’ também foi um projeto que a ideia é do Gil, mas ele não estava ainda muito certo de como ele ia escrever. Aí eu falei: “Vamos botar como se fosse uma palavra africana, vamos botar o ‘N’”. O ‘N’ com apóstrofo ‘n’gandaya’, como muita palavra africana, tem essas abreviações.

Por quê? Porque quando eu fiz a estrutura do nome, eu fiz realmente para criar uma forma geométrica. Forma um quadrado em três partes: ‘Kaya’, ‘n’Gan’, ‘Daya’. Então, não podia entrar outra letra ali. Então ficou uma estrutura bem... ficou um poema visual também, porque... a forma que gerou e onde são inseridas as imagens, então ficou uma colcha... de uma espécie [colcha] de retalhos. É um *grid* de imagens que dá uma coisa meio do Reggae, dá uma ideia da coisa meio primitiva, mas ao mesmo tempo muito sofisticada do Reggae.

A partir do relato do designer, podemos perceber tanto a atitude que coaduna com as considerações aqui apresentadas sobre autoria em design, ou seja, quando o designer participa ativamente na definição do conteúdo da mensagem, e não apenas como um intérprete de uma mensagem preconcebida, tanto como percebemos o repertório em afinidade com as técnicas de design que também foram empregadas pelos poetas concretos.

Tendo posto as circunstâncias do lançamento do disco quanto às declarações do designer, partimos para as análises segundo as dimensões sintáticas, semânticas e pragmáticas.

3.1 Dimensão sintática

À primeira vista, a capa do disco forma uma colcha de retalhos com a justaposição de diversas imagens que remetem ao universo da música jamaicana. Uma análise mais atenta irá permitir a identificação de um círculo, bastante sutil, formado com o “recorte” das imagens do fundo. A justaposição de imagens dificulta a identificação do que está sendo retratado, contudo, é possível perceber, do lado esquerdo, Gilberto Gil sentado vestindo roupas despojadas. Do lado oposto do círculo encontra-se uma grande cortina laranja com estampas da Cannabis Sativa, planta popularmente conhecida como maconha no Brasil e como *kaya* na Jamaica. As imagens restantes presentes na capa, por serem menores, são de identificação mais difícil, e contam com equipamentos de gravação, veículos, pequenos objetos, etc. Todos estes elementos compõem a paisagem geral da capa. Porém, em primeiro plano está o título do disco “*KAYA N’GAN DAYA*” escrito em caixa alta. Este é o elemento de maior destaque da capa, apesar de estar quase que mesclado com o fundo devido às letras estarem “vazadas”, revelando imagens diversas internamente. A contra forma das letras tem três cores em faixas que cobrem a largura das três linhas em que as letras estão escritas. As três cores são verde, amarelo e vermelho. Cores que simbolizam o reggae.

Figura 5 – Capa do disco *Kaya N’Gan Daya*



Fonte: Dos autores

Nesta configuração formal é que se percebe a resultante do raciocínio diagramático de André Vallias, partindo da relação entre a dimensão verbal, a forma “africana” de escrever o nome do disco e a configuração visual da tipografia dentro da composição da capa. A disposição da tipografia forma três linhas de quatro letras cada, ou seja, um *grid* de três linhas e quatro colunas. Essa disposição forma um quadrado, ou quadrícula, nos termos dos poetas concretos. A quadrícula, por sua vez, está circunscrita em um círculo, também circunscrito, só que em um quadrado. Esta disposição forma uma *Gestalt*, porém, a justaposição e interação com as imagens, fazem com que a estrutura geométrica fique menos pregnante.

Para facilitar a composição do *grid* e a configuração da capa, a tipografia é uma letra sem serifa e geométrica. O espaçamento entre letras é ajustado com compensações para ajustar as letras ao *grid*.

Figura 6 – Estrutura tipográfica com o *grid* em evidência (quadrícula e *Gestalt*)



Fonte: Dos autores

Todos os recursos gráficos empregados por Vallias condensam múltiplos significados em uma única composição. A avaliação do potencial de significação dos múltiplos signos que compõem a capa é realizada a seguir.

3.2 Dimensão semântica

Kaya N'Gan Daya é um disco em que Gilberto Gil decide fazer uma efusiva homenagem ao rei do reggae Bob Marley e ao ritmo jamaicano, carregada de entusiasmo, descontração e “positividade”. Segundo reportagem da revista IstoÉ (2002), “A pura diversão contida nas ótimas interpretações de Gil começa pelo título, um trocadilho com *kaya*, gíria jamaicana para maconha de boa qualidade e nome de uma das canções e disco mais populares do rei do reggae”. A reportagem destaca ainda que, para Gil, Bob Marley é um clássico, por isso a decisão de fazer um disco majoritariamente de regravações. Por essa razão, faz sentido uma capa que adote símbolos fortemente associados ao reggae, como as cores verde, amarelo e vermelho. Segundo reportagem da Folha de São Paulo (2002), parte do disco foi gravada na Jamaica, o que demonstra a preocupação do artista em manter-se fiel à musicalidade de Bob Marley, tendo inclusive contato com a participação de músicos jamaicanos. Este aspecto está também presente na capa, com as imagens que remetem à cultura Jamaica e do reggae em particular.

Percebe-se na capa a imagem de Gil imbricada à amálgama de referências evocadas pelo ritmo e pela cultura jamaicana. O autor do disco está em segundo plano, na lateral, vestindo roupas despojadas. Sua imagem se mistura com outras tantas, potencializando o significado da diversidade cultural da terra do Reggae e da mistura de sonoridades que compõe a música jamaicana, tão bem

representada por Bob Marley. A sua posição, diante das outras imagens, é algo que pode funcionar também como um índice para a reverência de Gil a Bob Marley. Em um texto de apresentação do DVD produzido a partir do disco, Gil revela sua admiração por Bob Marley e pela cultura jamaicana e como vê similitudes com a música nordestina de Luiz Gonzaga (referência em outra obra anterior sua). Essa visão está presente no disco, pois, segundo Fagundes (2023), “Gil acrescenta um acento próprio às canções [de *Kaya N’Gan Daya*] expondo o cruzamento orgânico das culturas jamaicana e nordestina”.

3.3 Dimensão pragmática

As capas têm a função de armazenar o disco, e são essencialmente embalagens que protegem o produto, seja um CD ou mesmo um disco de vinil, por isso o formato quadrado. Têm também a função de apresentar a um possível comprador o conteúdo do disco no ponto de venda. Sendo assim, do ponto de vista da função, é tanto um item que mantém o produto acondicionado como promove sua venda. As capas possuem imagens que promovem diretamente o artista, com fotos e imagens de suas performances ou instrumentos, quanto imagens que retratem cenas ou imagens que remetam ao tema ou estilo das músicas que o disco traz.

Vallias tirou proveito do formato quadrado em sua composição. Conforme mencionado anteriormente, o quadrado da capa tem circunscrito um círculo composto de imagens, que por sua vez tem outro quadrado com o *grid* formado com o nome do disco. Essa composição regular quase se perde devido à justaposição das imagens, que cria um efeito de ambiguidade entre figura e fundo. O designer consegue com essa estrutura tanto um ordenamento que sustenta sua ideia inicial de contração do pronome “na” e separação das sílabas da palavra “gandaia”, e ainda gera o efeito de multiplicidade que se pretende atribuir ao Reggae.

A capa funciona assim como um veículo para a proposta de Gil com sua homenagem a Bob Marley. O disco foi bem sucedido do ponto de vista de vendas e soube materializar os signos que se referem ao reggae e à cultura jamaicana.

4. A síntese de tendências contemporâneas a partir da materialidade da palavra

A capa de *Kaya N’Gan Daya* é um exemplo não só do processo criativo de Vallias como também sua visão sobre a postura do designer em um projeto, onde ele não se exime de participar ativamente na concepção de todas as dimensões do projeto. No caso do disco de Gil, sua participação veio desde a construção do nome. Para que haja esta possibilidade, é preciso que artista e cliente tenham uma relação em que esse tipo de intervenção seja permitido. Em suas reflexões sobre autoria no design, Rock (2015) levanta questionamentos sobre os rumos que essa atuação pode levar. O autor pondera entre uma perspectiva de que este tipo de atuação dá voz ao designer como um protagonista do projeto, e outra em que o designer deve mesmo atuar mais como um mediador. O autor conclui indicando a possibilidade de um caminho em que coexistam “todas as formas de discurso gráfico” (Rock, 2015, p. 141) em uma multiplicidade de métodos que englobem abordagens artísticas e comerciais, individuais ou coletivas.

Sem dúvida, a abordagem de Vallias é mais artística e nutrida pelo seu vasto acervo de referências no design, na arte e na poesia visual. Em entrevista para esta pesquisa (Vallias, 2023), ele revela dentre suas influências tanto as vanguardas artísticas europeias quanto designers como David Carson, que durante os anos 1990 foi um dos expoentes do design autoral. É notório o quanto a solução para a capa de *Kaya N’gan Daya* recorre aos procedimentos e técnicas que remetem à Poesia Concreta, especialmente em sua fase ortodoxa, como a espacialização das palavras configurando um *grid*. Ao relacionar a teoria da *Gestalt* com os procedimentos da poesia de

vanguarda, Garcia afirma que

Qualquer poema é formado de "partes" (versos) que se combinam para formar uma estrutura maior, o "todo", que é mais que a soma das partes que o compõem. A diferença está em que, nas neovanguardas, a utilização consciente dessas leis permitiu um tratamento mais elaborado ou consciente das relações espaciais (Aguilar, 2005, p. 191).

A assimilação por Vallias deste repertório decorre das motivações dos poetas concretos pela utilização das leis da *Gestalt*. Augusto de Campos, em um de seus textos teóricos sobre a Poesia Concreta, se refere a uma realidade poética que é decorrente “da aplicação dos conceitos gestaltianos ao campo das artes” (Campos, 2006, p. 32). O mesmo ocorre com os princípios do *grid* e da quadrícula. Sobre esta última, Aguilar explica que

Ao dispor os signos no espaço de um modo regular, as formas geométricas quadriculares (sintéticas e simultâneas) pretendem substituir as disposições lineares do verso (sucessivas e recursivas). Desse modo, o poeta concreto se distancia ainda mais das formas narrativas da discursividade poética e se aproxima do trabalho espacial da pintura e da música que lhe são contemporâneas (Aguilar, 2005, p. 203).

Em *Kaya N’Gan Daya*, Vallias empreende uma síntese dos procedimentos da poesia visual combinados com tendências do design contemporâneo dentro do seu processo criativo. Ao sugerir as mudanças no nome do disco, seu pensamento está direcionado ao que os poetas concretos se referiam como a materialidade da palavra e ao que no design está mais próximo das experimentações que se tornaram mais populares nos anos 1990, como o desconstrutivismo (Bomeny, 2009), onde a legibilidade já não era mais tão imprescindível. Percebe-se na atuação de Vallias a linguagem como integrante do projeto, onde as dimensões verbais e visuais participam em nível equivalente no ferramental criativo do designer. O elemento da Poesia Concreta mais diretamente presente na capa do disco é a tipografia em forma de quadrícula, como nos poemas *Tensão* de Augusto de Campos e *Velocidade* de Ronaldo Azeredo. A quadrícula se vincula a *Gestalt*, outro princípio visual perseguido pelos poetas concretos. A solução do nome do disco, da qual a forma gráfica da capa é resultante, é também um exemplo da “matemática da composição” (Campos *et al*, 2006, p. 133), pois a contração pronominal “na” e a separação da palavra “gandaia” permitem a estrutura do *grid* em 3 linhas com 4 letras cada. Essa busca pela forma visual inventiva do signo verbal é um traço comum entre a poesia visual e o design gráfico.

5. Considerações finais

Neste artigo demonstramos um exemplo particular do processo criativo e da atuação de Vallias como designer. A partir da análise de *Kaya N’Gan Daya* foi possível perceber uma ocasião em que o fato de ser também poeta traz uma visão para o designer que incorpora a dimensão verbal (por meio da escolha do nome) em sua potencialidade visual. O procedimento é aplicado segundo princípios da Poesia Concreta combinados a atitudes próprias do design contemporâneo.

As conclusões a que chegamos neste estudo contribuem para um entendimento mais amplo das produções de Vallias como designer, objeto de estudo da pesquisa mais ampla. A partir do seu relato, obtivemos um testemunho das possibilidades criativas a partir de uma participação ativa nos projetos. É certo que ele se encontra em uma posição que favorece esse tipo de atuação, pois os clientes que o procuram são majoritariamente ligados à área artística e cultural e mais propensos a receber bem o que estamos chamando aqui de autoria em design. Entendemos também que esta circunstância projetual ganha maior projeção com o design contemporâneo, em que designers são chamados a expressar sua voz com maior intensidade, e por que não, de modo mais poético.

6. Referências

- AGUILAR, Gonzalo Moisés. **Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista**. São Paulo: Edusp, 2005. 404 p. ISBN 978-85-314-0779-6.
- AZEVEDO, Carolina Noury; e CAMPOS, Jorge Lucio de. Reflexões acerca da autoria no design: notas sobre o nascimento do autor e as origens do direito autoral. **Lugar Comum**, v. 49, p. 150–166, 2017.
- Barato jamaicano. **ISTOÉ Independente**. 22 maio 2002. Disponível em: https://istoe.com.br/23755_BARATO+JAMAICANO/. Acesso em: 8 jun. 2024.
- BOMENY, Maria Helena Werneck. **O panorama do design gráfico contemporâneo: a construção, a desconstrução e a nova ordem**. 2009. text – Universidade de São Paulo, 3 abr. 2009. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-17112010-094224/>. Acesso em: 31 jan. 2023.
- 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, Augusto de. Pontos - Periferia - Poesia Concreta. *In: Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; e CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.
- 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.
- FAGUNDES, Ariel. Cangaceiro e rastaman: Gilberto Gil semeou a MPB com mudas jamaicanas - NOIZE | Música do site à revista. **NOIZE | Música do site à revista** -. 26 jun. 2023. Site de notícias. . Disponível em: <https://noize.com.br/cangaceiro-e-rastaman-gilberto-gil-semeou-a-mpb-com-mudas-jamaicanas/>. Acesso em: 8 jun. 2024.
- FERREIRA, Mauro. Gilberto Gil é o cantor que popularizou no Brasil o reggae de Bob Marley, artista morto há 40 anos. **G1**. 11 maio 2021. Site de notícias. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2021/05/11/gilberto-gil-e-o-cantor-que-popularizou-no-brasil-o-reggae-de-bob-marley-artista-morto-ha-40-anos.ghtml>. Acesso em: 8 jun. 2024.
- Folha Online - Reuters - Gilberto Gil lançará tributo a Bob Marley no Dia da Abolição - 24/04/2002**. 2002. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/reuters/ult112u14949.shtml>. Acesso em: 8 jun. 2024.
- GARCIA, Angelo Mazzuchelli. **A literatura como design gráfico: a linguagem em cena**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2013. 175 p. ISBN 978-85-7654-144-8.
- IBRI, Ivo Assad. Ser e aparecer na filosofia de Peirce: O estatuto da fenomenologia. **Cognitio: Revista de Filosofia**, n. 2, p. 67–75, 2001. ISSN 2316-5278.
- MATOS, Ana. **Design de autor: conceito, relevância e aplicação no desenvolvimento de um produto na Vandoma Design**. 2014. PhD Thesis, 2014. Disponível em:

<https://comum.rcaap.pt/handle/10400.26/5359>. Acesso em: 5 jun. 2024.

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. Disponível em: <https://estudosemdesign.emnuvens.com.br/design/article/view/383>. Acesso em: 2 ago. 2023.

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.

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; PINTO, Luis Ângelo. nova linguagem, nova poesia. *In: Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

PINHEIRO, Mauro. Autoria e comunicação no design. **The triumph of Design/O triunfo do desenho**. Lisboa: Livros Horizonte, p. 243–241, 2010.

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.btdt.uerj.br:8443/handle/1/16971>. Acesso em: 29 jan. 2023.

POYNOR, Rick. **No more rules: graphic design and postmodernism**. New Haven: Yale University Press, 2003.

ROCHA, Rejane C. “Monstro esperançoso”: a respeito de Oratório, de André Vallias. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 47, p. 157–184, 2016. ISSN 2316-4018. DOI 10.1590/2316-4018478.

ROCK, Michael. O designer como autor. *In: Teoria do design gráfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 131–142. ISBN 978-85-405-0658-9.

RODRIGUES, Delano. **Naming: o nome da marca**. 1. ed. Rio de Janeiro: 2AB, 2011. (Série Oficina).

VALLIAS, André. **Entrevista com André Vallias**. 2013. Áudio MP3.

VALLIAS, André. **O design gráfico de André Vallias**. 2023. Áudio MP3.

WEYMAR, Lúcia Bergamaschi Costa. **Design entre aspas: indícios de autoria nas marcas da comunicação gráfica**. 2010. Tese (Doutorado) – PUC-RS, Rio Grande do Sul, 2010. publisher: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Disponível em: <https://meriva.pucrs.br/dspace/handle/10923/2122>. Acesso em: 5 jun. 2024.

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.