



# METÁFORA SINESTÉSICA

*Uma proposta decolonial  
de diálogo entre  
Objeto-Espaço  
no Design*

*Mateus Francisco Feitosa*

*Orientadora*

Ana Carolina Kalume Maranhão

Universidade de Brasília

2024

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

FF311Mm Feitosa, Mateus Francisco  
Metáfora Sinestésica: Uma proposta decolonial de diálogo  
entre objeto-espaco no Design / Mateus Francisco Feitosa;  
orientador Ana Carolina Kalume Maranhão. -- Brasília, 2024.  
157 p.

Dissertação(Mestrado em Design) -- Universidade de  
Brasília, 2024.

1. Decolonialismo. 2. Sinestesia. 3. Semiótica da  
Cultura. 4. Modernismo. 5. Design. I. Kalume Maranhão, Ana  
Carolina , orient. II. Título.

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN**

MATEUS FRANCISCO FEITOSA

**METÁFORA SINESTÉSICA:**  
Uma proposta decolonial de diálogo  
entre objeto-espaco no Design

**BRASÍLIA**  
**2024**

**MATEUS FRANCISCO FEITOSA**

**METÁFORA SINESTÉSICA:**

Uma proposta decolonial de diálogo  
entre objeto-espço no Design

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design pela Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, na área de concentração Design, Espaço e Mediação.

**Orientadora:**

Professora Doutora Ana Carolina Kalume Maranhão.

**BRASÍLIA**

**2024**

**METÁFORA SINESTÉSICA:**  
Uma proposta decolonial de diálogo  
entre objeto-espaco no Design

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design pela Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, na área de concentração Design, Espaço e Mediação.

**BANCA EXAMINADORA**

**Presidente:**

Ana Carolina Kalume Maranhão - UnB

**Avaliadores:**

Pedro David Russi Duarte - UDELAR

Paulo Roberto Assis Paniago - UnB

*«Pobre do povo que, sem estrutura,  
acaba crendo na loucura  
de ter que ser outro  
para ser alguém»*

Emicida

À minha mãe e meu avô.  
Que este texto saiba respeitar a nossa história.

# AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os meus professores, que souberam despertar em mim a leitura e o apreço ao conhecimento. À professora Neuza, que no ensino fundamental, soube criar na escola um lugar seguro para os questionamentos, obrigado por sua capacidade de reconhecer seus alunos um por um, mesmo após 25 anos. Às professoras de história e geografia, que me incentivaram à leitura crítica do mundo que me cerca. Aos meus professores da graduação, que fizeram ser possível existir o profissional que sou hoje.

Aos professores e professoras do programa de pós-graduação da Universidade de Brasília que me acolheram em um ensino baseado no diálogo horizontal deixo meu muito obrigado. Professora Célia Matsunaga, professora Mariza Cobbe Maass, professora Fátima Aparecida dos Santos, seus ensinamentos permanecerão.

À minha orientadora, professora Ana Carolina Kalume Maranhão agradeço enormemente pela parceria destes anos, nossas conversas, trocas e conquistas ampliaram meus horizontes acadêmicos.

Agradeço especialmente à minha mãe, Maria Lúcia, que encarou com grandeza e brio a criação de uma criança de forma solo. Obrigado por todos os sacrifícios e as batalhas travadas em favor da minha educação, que eu saiba compreender os significados para nós dois de ser o primeiro graduado e pós-graduado em universidades públicas. Que nossa família continue a avançar sob a luz da educação.



# RESUMO

Os Estudos Decoloniais ganharam importante destaque e relevância nas pesquisas em Design no Brasil, nos últimos dez anos, por meio do ensino e da pesquisa advindos especialmente dos estudos em Design que unem pesquisadores das Ciências Sociais de diferentes Universidades da América Latina em torno da pesquisa sobre colonialismo e o pós-colonialismo nas Américas. O conceito de decolonialismo aplicado ao Design expõe a centralidade do pensamento eurocêntrico no ensino-aprendizagem em Design e seus impactos nas produções dos discentes. A presente pesquisa tem como objetivo demonstrar o funcionamento da metáfora sinestésica como proposta decolonial ao processo criativo do designer e sua inserção no texto cultural presente nos estudos advindos do campo da semiótica da cultura na região centro-oeste brasileira, especificamente no estado do Goiás. A pesquisa baseia-se em uma análise sinestésica no Design relacionada às construções transdisciplinares como forma de desenvolvimento de um processo emancipatório da retórica. São contextualizados o design e sua linguagem, a centralidade do repertório cultural na articulação do discurso e questionados os conceitos de Modernidade, Modernização e Modernismo, onde o cânone eurocêntrico restringe o que é considerado design em produções do sul global como sintoma das relações de poder pela cultura. A pesquisa busca investigar, assim, epistemes locais ao designer goiano como forma de emancipar sua produção de sentido.

**Palavras-chaves:** Decolonialismo, Sinestesia, Semiótica da Cultura, Modernismo, Design.

# ABSTRACT

Decolonial Studies has gained important prominence and relevance in Design research in Brazil in the last ten years, through teaching and research, especially from Design studies that unite Social Science researchers from different Universities in Latin America around research on colonialism and postcolonialism in the Americas. The concept of decolonialism applied to Design exposes the centrality of Eurocentric thinking in the teaching-learning of Design and its impacts on the students' productions. The present research aims to demonstrate the functioning of the synesthetic metaphor as a decolonial proposal to the creative process of the designer and its insertion in the cultural text present in the studies from the field of semiotics of culture in the middle-west region of Brazil, specifically in the state of Goiás. The research is based on a synesthetic analysis in Design related to transdisciplinary constructions as a way of developing an emancipatory process of rhetoric. Design and its language are contextualized, as well as the centrality of the cultural repertoire in the articulation of discourse and the concepts of Modernity, Modernization and Modernism are questioned, where the Eurocentric canon restricts what is considered design in productions from the global south as a symptom of power relations through culture. The research seeks to investigate, therefore, local epistemes to the designer from Goiás as a way to emancipate his production of meaning.

**Keywords:** Design, Language, Synaesthesys, Decolonialism, Modernism.

# LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Fluxograma da construção da linguagem do design.	27
Figura 2. Relação entre o design, a cultura e o repertório ao designer.	29
Figura 3 - Semiose, centro e periferia na semiosfera.	47
Figura 4 - Tríade modernidade, modernização e modernismo.	51
Figura 5. Exemplos de cartazes modernistas	52
Figura 6. Fachadas de negócios padronizadas pelo patrocinador em Anápolis, Goiás.	53
Figura 7 - Configuração Lotmaniana da comunicação, baseada no diagrama proposto por Rosário (2021).	56
Figura 8. Fachada de negócio padronizadas pelo patrocinador em Goiânia, Goiás.	57
Figura 9. Bares, um frente ao outro, patrocinados pela cervejaria Brahma em Anápolis, Goiás.	58
Figura 10. Análise da hierarquia, proporção visual e a relação de dominância na fachada patrocinada.	59
Figura 11. Estrutura da ação da comunicação pelos sentidos	65
Figura 12: Relação combinada entre semiótica, intersemiótica e design emocional.	71
Figura 13: Tradução visual gastronômica dos discentes do curso de Design Gráfico da Faculdade Senac Goiás	77
Figura 14: Divisão da proposta de metáfora sinestésica	78
Figura 15: Painel semântico sinestésico construído pelos discentes em sala de aula sob orientação do autor	79
Figura 16: Painel semântico sinestésico construído pelos discentes em sala de aula sob orientação do autor	81
Figura 17: Painel semântico sinestésico construído pelos discentes em sala de aula sob orientação do autor	83
Figura 18: Painel semântico sinestésico construído pelos discentes em sala de aula sob orientação do autor	

Figura 19: Painel semântico sinestésico construído pelos discentes em sala de aula sob orientação do autor	85
Figura 20: Projeto discente entregue em aula a partir do processo criativo da metáfora sinestésica sob orientação do autor.	87
Figura 21: Projeto discente entregue em aula a partir do processo criativo da metáfora sinestésica sob orientação do autor.	88
Figura 22: Projeto discente entregue em aula a partir do processo criativo da metáfora sinestésica sob orientação do autor.	89
Figura 23: Projeto discente entregue em aula a partir do processo criativo da metáfora sinestésica sob orientação do autor.	90
Figura 24: Projeto discente entregue em aula a partir do processo criativo da metáfora sinestésica sob orientação do autor.	91
Figura 25: Painel semântico sinestésico discente entregue em aula a partir do processo criativo da metáfora sinestésica sob orientação do autor.	92
Figura 26: Projeto discente entregue em aula a partir do processo criativo da metáfora sinestésica sob orientação do autor.	93
Figura 27: Painel semântico sinestésico discente entregue em aula a partir do processo criativo da metáfora sinestésica sob orientação do autor.	95
Figura 28. Projeto discente entregue em aula a partir do processo criativo da metáfora sinestésica sob orientação do autor.	96
Figura 29. Painel semântico sinestésico discente entregue em aula a partir do processo criativo da metáfora sinestésica sob orientação do autor.	97
Figura 30. Projeto discente entregue em aula a partir do processo criativo da metáfora sinestésica sob orientação do autor.	98
Figura 31: Projeto discente entregue em aula a partir do processo criativo da metáfora sinestésica sob orientação do autor.	99
Figura 32. Projeto discente entregue em aula a partir do processo criativo da metáfora sinestésica sob orientação do autor.	100

# SUMÁRIO

<b>Agradecimentos</b>	<b>7</b>
<b>Resumo</b>	<b>8</b>
<b>Abstract</b>	<b>9</b>
<b>Lista de figuras</b>	<b>10</b>
<b>Sumário</b>	<b>12</b>
<b>Pensar o objeto, um começo</b>	<b>13</b>
1.1 Design e visualidade	18
<b>2  Design, cultura, língua e realidade: a construção do repertório</b>	<b>24</b>
<b>3  Epistemologias, decolonialidade e design</b>	<b>30</b>
3.1 Teoria decolonial	30
3.2 Epistemologias: desenvolvimento e a centralidade do design	35
3.3 Escobar, os pluriversos e a ontologia	39
<b>4  Procedimentos metodológicos</b>	<b>44</b>
4.1 Semiótica da cultura, estruturas modelizantes e método de análise	45
<b>5  As relações entre modernidade, modernização e modernismo: análise dos discursos modernistas no espaço goiano</b>	<b>49</b>
<b>6  Linguagens, sinestesia e metáfora</b>	<b>62</b>
6.1 Sinestesia e multisensorialidade	66
6.2 Pesquisas em linguagem e sinestesia	68
<b>7  A metáfora sinestésica como processo criativo:</b>	<b>74</b>
<b>Refletir o espaço, um convite</b>	<b>102</b>
<b>Referências bibliográficas</b>	<b>105</b>
<b>Apêndices</b>	<b>111</b>
<b>Apêndice I</b>	<b>112</b>
<b>Apêndice II</b>	<b>135</b>
<b>Apêndice III</b>	<b>148</b>

## PENSAR O OBJETO, UM COMEÇO

Esta dissertação foi estruturada e escrita com base no incômodo sobre como a compreensão acerca dos sentidos das diferentes linguagens constroem um tipo de retórica e sentido no design gráfico através das formas e suas subjetividades. A busca é pela investigação, a partir da metáfora sinestésica, sobre o processo criativo de articulação decolonial responsável pela produção de sentido no Design Gráfico, focado no designer goiano como forma de entendimento da produção com um olhar focado na sinestesia.

Compreende-se o campo como resultado visual da comunicação a partir dos sentidos, sensações e percepções. Sob um olhar histórico pode-se apresentar uma série de precursores na investigação do objeto, lógica e comunicação e suas representações em diversas áreas, desde as Letras, as Artes, a Música e outras manifestações de expressão do cenário criador de diferentes autores e suas obras.

Meggs (2009) nos apresenta que a caligrafia para os mestres chineses representava mais do que a tradução escrita da língua falada, mas uma forma de expressão do que estes definiriam como o espírito responsável por gerir os seres animados e inanimados. Esta passagem explicita a característica subjetiva inerente à construção da mensagem, capaz de despertar emoções pelo crivo da interpretação.

O estudo da construção de sentido e de intenção na ação humana constituem um campo da pesquisa aprofundado por autores como Peirce, Morris, Lotman e diversos outros através do estudo da Fenomenologia. A Semiótica e a Semiose vão se debruçar sobre a lógica na construção do sentido. Semiótica é para Peirce (2017) a estrutura lógica da organização dos signos, estes signos são manifestos em todas as comunicações humanas. Fidalgo (1998) define a semiose estabelecida por Charles Morris como tridimensional, veiculada pela pavimentação do discurso semântico e pragmático através da sintaxe. A sintaxe constitui o vértice da tríade semiológica mais bem estruturado pois é a forma como a língua organiza-se.

(FIDALGO, 1998). A confirmação da sintaxe como gramática possibilita criar sentido em uma determinada ordem e permitem a construção de subjetividades a partir de convenções culturais, em diferentes abordagens. Nesta imersão, utiliza-se como meio de entendimento a semântica, onde a proposta sinestésica é capaz de desenvolver linguagens e a subjetividade expressa entre autor-objeto-espaço, por meio de diferentes sentidos sensoriais, como visão, olfato e tato.

É visto que as significações assumidas pelas semânticas de cada sensação são construídas conforme a cultura do espaço de inserção do usuário. Um cheiro forte e amargo como o do pequi ou da guariroba causa estranhamento em primeiro contato, com conotações negativas, entretanto pode aos goianos representar proximidade e familiaridade.

A noção de objeto-espaço aqui, é definida por Milton Santos (2006), em sua obra *A Natureza do Espaço*, onde o autor traduz o espaço como um híbrido composto de formas-conteúdo, e o objeto, como um sistema em si. Ou seja, observamos o espaço como conceito amplo a abrigar e possibilitar a existência do objeto, este, inserido na dinâmica de relação informacional. É o espaço que permite codificações diferentes a objetos distintos a partir de suas características e qualidades sensoriais.

É importante para a compreensão da investigação explicitar a definição de linguagem e técnica para Santos (2006, p.83), onde a linguagem tem um papel fundamental na vida do homem por ser a forma com a qual este se identifica e reconhece a objetividade. Para o autor, o ato fundador é dar um nome, e então produzir o pensamento, não o contrário. Assim, a linguagem é a estruturação da comunicação, do intento, pelo qual se montam as intenções discursivas.

Já a técnica é um dado constitutivo do espaço e do tempo, uma referência comum capaz de assegurar a equivalência tempo-espaço, em que o tempo não é definido pelo que se faz, mas como se faz e com quais instrumentos de trabalho (SANTOS, 2006). Logo, em uma metáfora sinestésica, ou seja, no atravessamento das qualidades de percepções de um sentido sensorial por outro, como o azedo trabalhado visualmente, a partir das semânticas, depende-se da técnica e suas formas para materializar-se.

Depreende-se que o design pode ser observado a partir de vários prismas, porém, no olhar do design como linguagem aparece a razão inquietante entre significação, discurso e práxis que motivam esta pesquisa. Para Paul Hefting (2008) fazer design é dar significado. Tal afirmação provoca enorme reflexão sobre o que se entende por gerar significado no contexto latino, sobre o que é fazer design na vivência latino-americana, no centro-oeste brasileiro. Bonsiepe (2008) traz que a identidade se relaciona com o próprio, no reconhecer do que nos faz sentirmo-nos como nós. assim, se constroi em um intercâmbio permanente de ideias que saíram de outros contextos. Esta contextualização está constituída pelo repertório compartilhado entre os indivíduos, na cultura local.

Ramon Tejada (2020) afirma que decolonizar é sobre visibilidade e reconhecimento, ao que podemos associar a defesa de Flússer (2012), de que a língua é realidade, e assim exerce um aspecto determinístico em seus falantes, o que condiciona o desenvolvimento de ideias e filosofias. Ou seja, a depender das características subjetivas, sintáticas e culturais, uma língua conota personalidade aos substantivos e objetos em artigos, preposições e adjetivos. A subjetividade em certo grau é entendida pela atribuição de características extrínsecas do objeto a si. De alguma forma, a realidade da língua portuguesa atinge a práxis visual do designer brasileiro, a partir de sua imersão nos aspectos culturais configurados pela língua e está articulada por aspectos dialéticos.

A partir da leitura dos espaços do design e suas linguagens, observar na linguagem do design, suas subjetividades e investigar relação casual de qualificação do discurso e retórica a partir de qualidades presentes em outras linguagens, por seus sentidos sensoriais. A música, a literatura, a perfumaria, a culinária, se manifestam respectivamente por audição, visão, olfato e paladar. Em um fazer transdisciplinar pode assim ser ponte para o eco da cultura local, a produção do fazer voltado à episteme do próprio. O decolonialismo é o conceito utilizado oriundo desta articulação, na construção gráfica do design. A partir da compreensão da linguagem nestas disciplinas, nos sentidos em que se manifestam, ou seja, visão, audição, paladar, tato, olfato propõe-se a dissertação que segue nas dialéticas entre



linguagem-comunicação / sentido sensorial-sentido semântico / retórica-reprodução.

Quanto à construção do discurso na linguagem gráfica, Almeida-Junior (2010) aponta que o design se realiza como manifestação de linguagem que opera nas várias interfaces entre os usuários e produtos, que pressupõe a efetivação de uma semiose que cria enunciações. Para isso conclui que:

O design gráfico é a prática projetual que resulta numa linguagem de gramática imprecisa e em um vocabulário em franca expansão, cuja matéria-prima se assenta na manipulação de imagens. Enquanto linguagem, nunca é neutro, resguarda sempre uma ambiguidade e, ideologicamente norteado, traz uma argumentação e detém uma retórica específica. (ALMEIDA JUNIOR, 2010, p. 76)

Por fim, o autor mostra que a retórica do design gráfico é constituída para alcançar a persuasão através da identificação, termo cuja importância e definição opta-se pelo entendimento de Bonsiepe (2008), e assim, permitir ao emissor externar uma garantia de credibilidade, um ethos, a fim de uma ação eficiente. Estas noções justificam o exame de um momento anterior na construção da imagem visual como objeto gráfico, que se volta para a composição visual a partir de técnicas que permitam buscar, enfim, a subjetividade.

O conceito de semiologia apresentado previamente permite explicitar o trabalho de construção da sintaxe visual no design, exemplificada pela lente dos fundadores de movimentos canônicos ao design, como a Bauhaus, que explicada por Lupton e Phillips (2016), exploraram a linguagem visual como base perceptiva, seus professores, como Kandinsky, ambicionaram a criação de um dicionário de elementos e uma gramática universal.

A Bauhaus abriu as portas do séc. XX para a consolidação do pensamento modernista, racionalista e que defendia que o design não é redutível a sua função ou, uma descrição técnica. No tardar do mesmo século os pós-modernistas em oposição, concordavam que buscar o significado inerente a uma imagem ou objeto é inútil, já que o receptor incorpora ao processo de interpretação suas próprias vivências e experiências culturais

(LUPTON, PHILLIPS, 2016). A semiótica da Cultura traz contraste importante a este posicionamento, já que em Lotman (1998) e na escola de Tártu-Moscou, inaugura-se a semiologia levando-se em conta o espaço e o tempo da semiose, e assim seus impactos nos sentidos construídos e compreendidos pelos indivíduos.

Deste entendimento, esta dissertação contextualiza e problematiza a fixação do Modernismo enquanto movimento hegemônico de pensamento e discurso no design gráfico goiano. A centralidade do movimento modernista do design enquanto definidor da própria concepção do que é design e o que não é design e seu uso canônico no ensino-aprendizagem será questionado por meio dos conceitos advindos da semiótica da cultura e do decolonialismo.

Capella, Correia, Machado (2005), em sua obra sobre morfologia no português, fixam que a língua falada é um instrumento do qual não nos damos conta de seu poder. Sobre as classes de palavras balizam que os substantivos dão qualidade de ser ao objeto, e que os adjetivos caracterizam estes seres em seus estados e, portanto, modificam os substantivos. Como expressar, de forma subjetiva, qualidade de ser e características aos objetos visuais por meio de características gustativas? Como a investigação transdisciplinar pode favorecer a construção de uma prática decolonial e emancipatória? Qual é a proposta de decolonialismo e emancipação que se define?

Para responder a estes questionamentos, a metáfora sinestésica foi testada enquanto parte do processo criativo inserido na metodologia Design. No pré-projeto em que a pesquisa define os rumos e discursos gerados pelo projeto de Design, se propõe a transcodificação dos sentidos sensoriais ao visual para enriquecer o diálogo feito pelo designer e assim emancipar a significação da retórica.

O pianista Antônio Vaz Lemes (2020) analisa a expressão da música “Construção”, de Chico Buarque (1971) de uma maneira que nos instiga a transpor para o visual as características abordadas. O autor cria interpretações subjetivas e semânticas ao analisar construções e composições

morfológicas e sintáticas em uma prática semelhante às análises e críticas de arte. Lemes interpreta os valores e qualidades de ser morfológicos modificados pelo ritmo e compasso que adjetivam a obra. Assim, princípios da linguagem como repetição, contraste e tensão se tornam representantes semânticos do trabalho, do dia a dia e do enfado.

Este trabalho experimenta a metáfora sinestésica no processo criativo do Design, abrindo espaço para possibilidades de trocas sensoriais e qualificação do discurso. A experimentação volta-se ao espaço local, em proposta de desarticulação da reprodução acrítica de cânones eurocêntricos replicantes de retóricas que são demonstrados no tópico sobre decolonialismo, manifestações de colonialidades do ser / saber / poder, sufocantes de epistemes e modos de fazer, classificados como menores.

É necessário então análise para que se possa reconhecer a atuação colonial presente em produções de design para que se possa compreender a transdisciplinaridade sinestésica como meio de produção visual e de discurso, que, ao olhar para o lado, não se torne reprodutor de discursos importados, mas propositor, absorvedor e transformador do objeto e do espaço local.

## **1.1 DESIGN E VISUALIDADE**

Ao enxergarmos o design como uma disciplina visual, faz-se necessário entender a formação de sua composição no universo cultural. O estudo da cultura visual, suas composições inseridas no espaço e tempo, possibilita nortear a discussão. Define Éverly Pegoraro (2015) em seu artigo que os estudos visuais são influenciados pelos estudos culturais a partir da relação entre visibilidade e discurso. A autora cita Jessica Evans e Stuart Hall, (1999) que firmam os estudos da imagem como irreversíveis a pressupostos pré-semióticos, indissolúveis do domínio linguístico e suas estruturas.

Alberto Manguel (2001) nos traz que a imagem, sua produção e cultura, de que as narrativas estão inseridas no tempo e as imagens no espaço, assim sua leitura tem o caráter temporal da narrativa. Portanto, a pesquisa em Design é também a pesquisa acerca das visualidades, enquanto objetos de estudo também culturais.

Lilia Moritz Schwarcz (2014) conclama à leitura das imagens, para além da ilustração, como concepção, percepção e representação de questões éticas, de conhecimento e poder. A autora está aqui relacionando a leitura da imagem à construção de si, e nacionalmente à construção de Brasil. Essa defesa também está presente no trabalho de Gustavo Piqueira (2021) em seu *Primeiras Impressões*, uma obra mista entre narrativa e historicidade que demonstra como a composição de imagens narrativas construiu a percepção colonial do originário sul-americano como selvagem e antropofágico. Reconhecer o discurso presente no texto semiótico das imagens pelo Design exige então reconhecer nesta leitura suas intencionalidades e significações pragmáticas.

Em consonância com o exposto por Flússer (2012) anteriormente, o artigo de Camargo-Borges (2020) mostra que: “As descrições de mundo são limitadas pela linguagem disponível, o que aponta para a importância da linguagem na criação de nossa realidade e não somente na sua representação”. Ou seja, a construção de sentido e significação só pode estar realizada conscrita a interpretação da realidade pelo interpretante. No mesmo artigo a autora ainda defende que uma abordagem epistemológica como construção não nos restringe em posições como objetividade e neutralidade, visão que favorece a busca de uma proposição emancipadora, ciente dos impactos que as noções de objetividade e neutralidade têm no design e sua origem modernista.

Esta reflexão instiga reflexão para que se possa discutir a capacidade desta abordagem de favorecer uma perspectiva decolonial, de emancipação do espaço latino ao problematizar seus cânones europeus. Decolonialismo entendido como o explicitado por Porto-Gonçalves (2005),

no legado epistemológico do eurocentrismo, que não nos permite ler, compreender e assim produzir o espaço a partir do lugar que ocupamos.

A teoria decolonial firmada pelo grupo Modernidade/Colonialidade (SOTO, 2008), é o ponto de partida para esta discussão, em que; “Na América Latina a perspectiva eurocêntrica foi adotada pelos grupos dominantes como própria e levou-os a impor o modelo europeu de formação do Estado-nação para estruturas de poder organizadas em torno de relações coloniais”. (QUIJANO, 2005, p. 136)

Acerca da relação entre emancipação e as linguagens, Rivera Cusicanqui (2015, p. 30) traz: “A busca por uma sintaxe que possa caracterizar-nos de forma que se possa abrir zonas de autonomia nas nossas práticas pessoais e coletivas”. Rodrigues (2021) faz uma importante reflexão relacionada com os conceitos de espaço, lugar, território, em um deslocamento de confronto ao colonialismo interno.

É possível então, como demonstram os autores mencionados buscar no estudo da imagem e a cultura que se cria, investigar os discursos linguísticos e como estes são criados a partir de recursos sintáticos, para assim estabelecer relações semióticas que possam conversar e propiciam o domínio subjetivo da narrativa em um fazer sinestésico transdisciplinar.

No entendimento estabelecido pela semiótica da cultura, tem-se que a cultura funciona mecanizada através das linguagens e organizada entre elas (Nakagawa, Nakagawa, 2020). Os autores explicam a diferenciação que é feita por Lotman (1968) em observar a cultura por dois sistemas sígnicos, a língua natural e a linguagem espacial. A primeira relacionada a mediação entre esferas culturais, e a segunda, que destacada nesta discussão, permite que o “modelo estrutural do espaço” possa classificar e posicionar os textos culturais e se contrapor à “não cultura” (Nakagawa, Nakagawa, 2020). A semiótica da cultura então, estabelece organicamente diferenciação entre o centro e a periferia, na fronteira da semiose. O centro sendo mais rígido, é resistente às mudanças, ao passo que na fronteira, a periferia é modelizada constantemente e produz maior quantidade de informações. O que nos inquieta a refletir o lugar

do design nesta periferia, modelizando e sendo modelizado constantemente. É nesta fronteira que o entendimento do discurso produzido pelo projeto de design ou ecoa textos locais, ou é colocado como modelo por epistemes locais.

Ao se observar a cultura neste acordo signico, os símbolos são constituídos em acordo coletivo, que Manguel (2001) dirá que as imagens e seus discursos são símbolos, sinais, mensagens e alegorias. O autor discorre sobre a imagem como narrativa, e defende que esta, existe no tempo, enquanto as imagens, no espaço. Daí conclui a leitura, da imagem dependente do aspecto temporal da narrativa, em que só podemos ler traduzidos em nossa própria experiência, e ainda que, a narrativa é construída em ecos de outras narrativas, não sendo nem definitivas, nem exclusivas. Isto as coloca neste fluxo informacional da semiosfera definida como parte indissociável do texto cultural.

Assim, busca-se na metáfora sinestésica potencialidades decoloniais para o fazer do design, com suas leituras por meio da semiótica da cultura que aglutina em suas teorias e métodos as defesas apresentadas da centralidade da linguagem e sua estruturação contextualizada pelo espaço e local para a compreensão do indivíduo e sua cultura. Problematizar-se-á a expansão do pensamento modernista à América Latina, ao Brasil, filtrado no cerrado goiano, em uma análise histórica do colonialismo e seus impactos na constituição da modernidade; o século XX como fixador do design enquanto campo e profissão; sua exportação modernista à América Latina como ferramenta de modernização e industrialização local; a crítica desenvolvida por cientistas sociais, antropólogos e historiadores em um esforço contra colonial, apresentando a teoria decolonial e seus impactos no debate do design. Compreender-se-á a história, o estado das coisas e depreender caminhos possíveis para que processos decoloniais surjam em eco à subjetividade local em busca da modelização própria da semiosfera.

Abre-se outra vertente para que seja possível o debate sobre a transdisciplinaridade como importante ferramenta de projeto, de expansão do repertório e de reconhecimento e identificação. Crê-se que existe

espaço para a transliteração cultural de uma linguagem a outra a partir de metáforas sinestésicas transdisciplinares, em uma abordagem voltada a fornecer recursos discursivos ao campo do Design.

A partir dos expostos, a pesquisa questionou se através destes estudos, das relações transdisciplinares, existe relação possível entre inspiração, análise, interpretação sinestésica transdisciplinar e a construção do discurso/diálogo na práxis do design gráfico.

Assim, constiu-se como objetivo investigar, a partir da metáfora sinestésica, o processo criativo de articulação decolonial responsável pela produção de sentido no Design Gráfico, focado no designer goiano como forma de entendimento da produção com um olhar focado na sinestesia.

Para este fim, foi preciso atender objetivos específicos importantes. Pesquisar a subjetividade presente entre as sintaxes e semânticas do design a partir da visão como sentido sensorial, e as linguagens presentes nos outros sentidos, como tato, olfato, paladar, como forma de entendimento sobre a aplicabilidade e implementação em espaços de ensino-aprendizagem em Design.

Estudar o campo do Design, a partir de um olhar sobre os Estudos Culturais, como agente reprodutor de colonialidades do saber, ser e poder a fim de introduzir a teoria decolonial do grupo Modernidade/Colonialidade como parte necessária à criação em Design.

Investigar o processo criativo de produção da metáfora sinestésica como forma de análise dos resultados entre a articulação de epistemes e fazeres voltados ao espaço local goiano.

A pesquisa percorre então no primeiro capítulo, a relação entre a articulação da linguagem e o repertório cultural do designer como determinantes da produção de sentido e significações do design. No capítulo seguinte, o decolonialismo é apresentado enquanto conceito em favor de epistemes locais e a problematização do eurocentrismo é percorrida em diálogo com autores latino americanos em posições contrastantes. As análises feitas para esta pesquisa são estruturadas no capítulo metodológico que delinea a semiótica da cultura e o decolonialismo em etapas e percursos que possibilitam as análises que seguem nos capítulos

seguintes. A primeira análise faz a leitura das fachadas patrocinadas pela cervejaria Brahma no espaço goiano como sintoma visual do colonialismo do ser presente no modernismo enquanto hegemonia no Design. Estes diagnósticos são confrontados nos capítulos finais que apresenta a metáfora sinestésica enquanto processo criativo e proposta decolonial de reconhecimento do repertório cultural local entre objeto-espço. Este processo criativo é testado com os alunos de design gráfico da Faculdade Senac Goiás na disciplina de Design de superfícies ministrada pelo autor no segundo semestre de 2024.



## 2 | DESIGN, CULTURA, LÍNGUA E REALIDADE: A CONSTRUÇÃO DO REPERTÓRIO

O designer goiano produz ciente de seu local e território (SANTOS, 2006). É sob esta premissa que se busca alicerçar em teóricos de diferentes campos das ciências sociais conceitos como decolonialismo, repertório e linguagem, que se mostram relevantes e necessários à pesquisa em design ao refletir sua inserção cultural e propor processos de emancipação.

Vilém Flússer em sua filosofia investiga as relações formais e informacionais entre design, cultura, língua e realidade. Para o filósofo, informar assume a significação de dar forma a (FLÚSSER, 2007), em seus amplos sentidos. Em um lado da balança, informar é dar conhecimento a, no outro, colocar algo em forma. O autor não faz distinção do design então para além de uma manifestação cultural. Rafael Cardoso (2007), ao prefaciar o filósofo, diz que para Flússer a base de toda a cultura é tentar enganar a natureza por meio da tecnologia. Os códigos assumem-se como vértices de tecnologia, capazes de informar o mundo, rejeita-se o *dídimos* signo e coisa em si como entes distintos. Linguagem e objeto são então signos do espaço, constituintes da tríade discurso vs. diálogo vs. narrativa.

Sobre o papel da linguagem na constituição do espaço, temos em Santos (2006) que é na linguagem que se reconhece e identifica a objetividade, damos nome e aí produzimos o pensamento, já que, em contrário, caso o objeto precedesse o pensamento, não poderíamos nomeá-lo. Cabe aqui pequena digressão, para citar o que o autor formulará mais a frente em seu texto “Um mesmo objeto simboliza e possui significações sociais diferentes, e uma significação pode se instalar em objetos diferentes” (p. 56). Ao citar Ferrara, Santos apresenta: “A função do produto é sua capacidade de informar sobre tecnologias materiais, outro modo de viver, outros comportamentos, outra ideologia” (p. 44). Fecha-se a digres-

são para concluir que, “não há significação independente dos objetos (p. 56), ou seja, depreende-se que a linguagem é indissolúvel da intencionalidade, independente do emissor dominá-la ou não, há informações produzidas e reproduzidas”. Este domínio da intenção, discurso e sentido está bem desenhado em:

O Interpretante Imediato corresponde ao Sentido (palavra à qual Peirce continuou preferindo o termo antigo Acepção), o Interpretante Dinâmico equivale ao Significado e o Interpretante Final, à Significação. Sentido é o efeito total que o signo foi calculado para produzir e que ele produz imediatamente na mente, sem qualquer reflexão prévia; é a Interpretabilidade peculiar ao signo, antes de qualquer intérprete. Coelho Netto (1983, p. 73)

Ou seja, o sentido é, segundo o autor, uma abstração dependente da construção coletiva em torno do significado. Surge operação pragmática entre a significação, ou o efeito real dado. Desta forma, Netto (p. 98) segue para considerar “o sentido que se propõe a neutralidade no discurso burocrático, ou de massas diante da impossibilidade de sentido ausente de intenção no apagamento do sujeito”. A obra conclui que discurso sem sujeito não permite o diálogo, a troca fica impossibilitada porque “presupõe que alguém que diz e, do outro lado, alguém que cala. Fala-se para alguém que não existe.”

Volta-se, assim, a Flusser (2012), para quem a língua é realidade, manifestação da comunicação. Matemática, física, português, música, design, são todas línguas a serviço da IN+formação. Estes autores coadunam para que se conclua que a linguagem é a materialização da cultura, lhe dá forma e objetividade, manifesta a partir da expressão humana em diferentes superfícies. Não há cultura sem expressão simbólica, bem como a linguagem não pode ser neutra, separada da soma cultural dos grupos que a informam.

Pela inserção do design na cultura, buscamos identificar sua ação cultural. Estando imerso na semiose deste texto, o design depende da Cultura para se realizar, entretanto condicionado ainda a outro texto semiótico.

Qualquer que seja a sociedade, não existe a possibilidade de um indivíduo dominar todos os aspectos de sua cultura...o importante, porém, é que deve existir um mínimo de participação do indivíduo para permitir sua articulação com os demais. Laraia, (2001, p. 79)

Ou seja, depende-se de uma camada a mais, que nomeamos aqui como repertório, o grau de articulação individual nesta semiose. Ainda baseados na fala de Laraia (2001) em que o autor relembra que Ruth Benedict escreveu, que a cultura é como uma lente através da qual o homem vê o mundo. Nela, homens de culturas diferentes usam lentes diversas, e têm visões desconstruídas das coisas. Logo, o projeto design depende de quem o realiza, este, condicionado ao alcance de sua troca informacional na fronteira da semiose.

Wagner (2017), antropólogo, em sua publicação *A invenção da cultura*, afirma que o antropólogo, experiente, de um modo ou de outro, seu objeto de estudo, e que isto acontece através do universo de seus próprios significados. Um indivíduo só consegue comunicar essa expressão se o seu relato fizer sentido nos termos de sua própria cultura. Parece pertinente extrapolar a definição de antropólogo para o indivíduo cultural. Reforçado pelos autores com que conversamos acima, o agente, na nossa análise, o designer, produz cultura e linguagem condicionado a sua própria inserção no texto, em suas significações experienciadas localmente, já que é a lente pela qual este visualiza o local.

Esta lente precisa estar em acordo coletivo de significação, o que garante sua linguagem e expressão. Um objeto não acrescenta nada sem significado, é o coletivo que determina o que o artefato diz, no design é que se atribui significado aos artefatos que ficam associados a conceitos abstratos marcados coletivamente (CARDOSO, 2013).

Isto é, estando o designer condicionado a seu repertório, precisa estar consonante com a cultura para que em sua semiosfera, a periferia reconheça a validade do discurso, que para Cardoso (2013), é o modo como o ponto de vista de cada um encontra tradução no outro. O artefato, o objeto de design, necessita da validação coletiva, não restrito apenas à

criação do projetista. Este reconhecimento é subjetivo, e por esta razão esta pesquisa até aqui buscou estabelecer os laços entre design, cultura e linguagem. O intento foi delinear a importância do diálogo subjetivo entre objeto-espaco-local em que se forma a linguagem no design, e assim abrir a discussão a respeito do tipo de discurso que se é produzido, reproduzido em investigação da teoria decolonial e sua aplicabilidade no design gráfico.

Figura 1. Fluxograma da construção da linguagem do design.



Fonte: Do autor (2024)

A figura 1 apresenta o fluxo da construção do design sob o viés cultural. O projeto resultante do design é codependente do designer, que por sua vez está condicionado ao seu repertório e vivência para ampliar suas possibilidades projetivas. Este repertório é construído a partir do caldo cultural em que o designer se insere, na sociedade em que faz parte. Aqui está a base para o desenvolvimento local do pensamento do campo, que, entretanto, fica prejudicado ao se observar a presença de estruturas coloniais na cultura que moldam o pensar a partir do outro caldo cultural, reduzindo a potencialidade do espaço local.

Entendendo o projeto de design e seus resultados como dependentes de quem os gera, não para valorizar uma “aura criadora”, mas para

demonstrar que o produto do designer é condicionado ao leque de repertório que este possui, em que “o indivíduo não é o ponto final dos processos de aquisição, o conhecimento não se encontra na mente de uma pessoa, mas também nas ferramentas que a pessoa utiliza.” (SOBRAL, 2015, p. 69). Assim, fica relacionado o diálogo objeto-espço, ao repertório dentro da cultura, que está formada a partir de acordos sociais de significação.

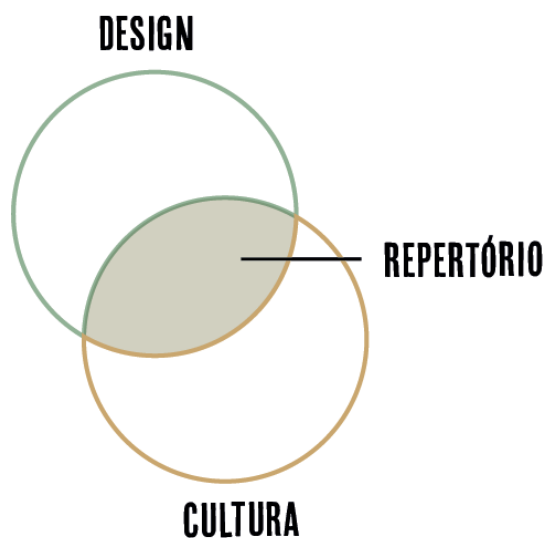
Estes símbolos formam, nas entrelinhas do diálogo, nuances subjetivas, que como terceiridade, buscam o subjetivo coletivo. “Estamos imersos, assim, num universo simbólico próprio e composto pelas tantas referências que trazemos... que compõem nossa subjetividade” (ARRUDA, 2023, p. 112).

A subjetividade é o marcador que interpreta a realidade já objetivada e dá sentidos simbólicos a objetos e artefatos no território local, onde o território é dado no espaço, e o local fixado pelo tempo.

A realidade cotidiana aparece já objetivada, isto é, constituída por uma ordem de objetos que foram designados como objetos antes de minha entrada na cena[...]desta maneira a linguagem marca as coordenadas de minha vida na sociedade e enche esta vida de objetos dotados de significação.” (BERGER; LUCKMANN, 2009, p.38; *apud.* ARRUDA, 2023, p.110)

Desta forma, a figura 2 desenha o que é possível inferir da organização do campo do Design na sua relação intrínseca com a cultura. Entendendo tanto o Design quanto a Cultura como entes sociais, estão ambos, suscetíveis à apropriação, conversão e ressignificação por diferentes choques com outras culturas e outras formas de fazer Design.

Figura 2. Relação entre o design, a cultura e o repertório ao designer.



Fonte: Do autor (2024)

Esta proposição é relevante, porque inserida na discussão da semiótica da cultura, nos atenta para a colonização dos discursos, o etnocentrismo colonial presente no design, que define na formação dos designers símbolos, tokens do que é bom e do que é ruim, baseados em experiências e epistemes outras, importadas e modelizadoras do texto do design local. “É uma crença comum de que a própria sociedade é o centro da humanidade, sua única expressão, em propensão a considerar seu modo de vida como o mais correto e mais natural.” (LARAIA, 2001, p. 69).

Assim, abrem-se caminhos para as discussões seguintes, do reconhecimento etnocêntrico eurocentrado a partir do modernismo como movimento idealizado para a produção no design, a partir da análise de produções locais nas fachadas patrocinadas, entendidas como reproduutoras de uma linguagem importada.

## 3 | EPISTEMOLOGIAS, DECOLONIALIDADE E DESIGN

Este capítulo volta-se à observação das formas e procedimentos utilizados para a aplicação do campo no espaço latino-americano. Produzir, pensar e projetar neste local é, como se vê ao longo deste tópico, consequência das escolhas dos governos e agentes culturais do séc. XX. Os discursos de racionalismo, cientificismo e neutralidade em busca da modernização e desenvolvimento dos países latinos a partir das bases modernistas europeias de design foram e são também atributos de poder e hegemonia, resultantes em epistemicídios (VERGÈS, 2020), crises epistemológicas e sufocamento ontológico da modelização do pensamento. Esta última introduzida aqui na definição dada pela semiótica da cultura, movimento pelo qual enrijece-se a estrutura, tornando-a homogênea.

Em seleção de publicações recentes sobre o tema, é possível visualizarmos duas macro correntes entre: os Estudos Culturais do Design (ESCOBAR, 2018) e daí o pensamento decolonial aplicado; e os Estudos Projetuais para o Desenvolvimento (NUNES, PATROCÍNIO, 2018) com uma crítica à desindustrialização dos países sul-americanos. O texto aqui apresentado cria uma via tripartite de diálogo entre estas posições, os autores, e convida os leitores à participação. A proposta nesta escrita não é neutra, e percebe no decolonialismo e nos estudos culturais importantes contribuições à práxis latino-americana, especialmente centrada no centro-oeste brasileiro, no designer goiano, sem prejuízo do valor do texto de Nunes e Patrocínio.

### 3.1 TEORIA DECOLONIAL

A teoria decolonial foi concebida pelo grupo de pesquisa e investigação formado por teóricos latino-americanos Modernidade/Colonialidade (M/C) (SOTO, 2008), inspirados por teóricos asiáticos como Spivak

(1990) e Bhabha (2004), que haviam formado o grupo de estudos Subalternos do Sul da Ásia, que, refletindo os estudos pós-coloniais liderados por Fanon (1968) buscaram organizar o pensamento local em reflexo das independências ocorridas do século XX. Fizeram parte do M/C sociólogos e pensadores como Grosfoguel, Mignolo, Quijano, Lander, Escobar, entre outros. Este último, pesquisador também em design e dos estudos culturais, de onde o cerne da oposição em defesa das epistemologias locais deste texto está orientado.

O termo decolonial causa estranheza em seu primeiro contato com o interlocutor por sua ausência do *s*, já que seria esperado o sufixo *des*, em sentido de afastamento. É, porém, intencionalmente proposto pelo grupo de estudos sua retirada (Ballestrin, 2013) para grifar a diferença entre os processos de independência dos países periféricos em relação às metrópoles. Os estudos pós-coloniais estão focados no processo emancipatório das nações africanas da segunda metade do século XX, firmados por autores como Said (2003) e sua crítica ao orientalismo ocidental e Fanon (1968) por expor as contradições coloniais. Para Miglievich-Ribeiro (*apud*. Arcoverde Jr, Castillo, 2022) o pós-colonial é a articulação das vozes subalternas em busca das próprias condições de sujeito, fala e história.

Se por um lado, a raiz da colonização está na experiência de opressão vivida por povos nativos e a tomada de seus recursos para o desenvolver da capital (Sen, Poovaiah, 2018; Khandwala, 2019) que são definidos a partir de fronteiras de gênero, étnicas ou raciais, indissolúveis do colonialismo (Costa *apud*. Ballestrin, 2013), por outro, dá como justificativa colonial o transportar de valores de uma sociedade a outra, que à luz da historiografia desconsiderou valores intrínsecos ao conhecimento local. Esta visão fica mais bem desenhada ao se observar os contornos dados por Quijano (2005) em sua reflexão sobre a colonialidade do ser, desta progressiva transferência de recursos e produtos, cadeados em transferências de valor, cujo controle coube à Europa Ocidental.

Entender este transpor de “valores” como justificativa foi, e é, a maneira pela qual as sociedades do norte global estabelecem suas bússolas



las morais para que suas interferências sejam aceitas pelas comunidades internacionais a despeito do apagamento cultural que constantemente surge destas ações. Assim, uma intensa relação de poderes e interesses que mantém o status quo das nações conceitualizadas como desenvolvidas em relação aos países periféricos, ou vistos pelo centro durante o século XX, terceiro mundo. Sobre este status temos:

Todas as experiências, histórias, recursos e produtos culturais terminaram também articulados em uma só ordem cultural global em torno da hegemonia europeia...a Europa concentrou as formas de controle da subjetividade, da cultura e especial do conhecimento, da produção do conhecimento. (Quijano, 2005, p. 121)

Como continuidade desse processo de domínio, tem-se ainda no século XXI, reativo controle de políticas internacionais por parte de ex-metrópoles em relação a suas ex-colônias, como fica claro na passagem de Quijano (2005) em que explicita que: “a independência, desde inícios do séc. XIX, está acompanhada pelo estancamento e retrocesso do capital e fortalece o caráter colonial da dominação social e política sob Estados formalmente independentes”.

A América Latina, independente a mais tempo que África e Ásia, tenta avançar a partir de seus próprios interesses, apesar da influência estadunidense, ou, “sob o regime da ‘colonialidade global’ dos Estados Unidos” (Grosfoguel, 2008). Os Estados Unidos, como parte do Norte Ocidental, substituíram as antigas metrópoles através tanto do hard-power, ou a capacidade e ferramentas tangíveis disponíveis aos Estados para atingir os seus objetivos, quanto do soft-power, meios não coercivos de persuasão e convencimento de um Estado (SANTOS E MOURA, 2023).

Aqui, é pertinente entender a dualidade histórica latino-americana, que sob a perspectiva eurocêntrica, existe como um espelho que distorce aquilo que reflete (Quijano, 2005). Estando tão intensamente mergulhados em uma epistemologia eurocêntrica, não reconhece ou identifica a partir de si, mas em uma terceira pessoa. Ou seja, refletimos

conhecimentos sobre o local produzidos por agentes externos. Colonizados, somos explicados por colonizadores, o que segundo Santos (2020) remete às percepções do colonizador sobre si mesmo em oposição a um colonizado imaginado em caricatura.

O grupo Modernidade/Colonialidade (SOTO, 2008) defende e teoriza a divisão da aplicação colonial entre a colonialidade do ser / poder / saber. As relações de colonialismo sob o viés do poder são comumente o aspecto primeiro de análise e problematização como mencionado acima. Entretanto, o colonialismo do ser delimita e modeliza as identificações do indivíduo sul-americano a partir das qualidades reconhecidas como virtudes do ser europeu. Bem como o saber que impõe hierarquia entre as produções de conhecimento e epistemes nas relações globais, o colonizado pelo saber assume que sua feitoria está de forma imanente abaixo das formas de saber do norte global. Assim, o prestígio está em conseguir exportar a intelectualidade para além do atlântico sul, ou ser suficientemente atraente para despertar o interesse do saber eurocêntrico. Ser/ poder / saber formam então tríade de modelização segundo os preceitos do colonizador, em que ser e saber formam aspectos subjetivos e por sua abstração, menos reconhecíveis. Suas implicações são estendidas a partir destes ramos, concebidas à luz das ciências sociais.

Decolonizar é, portanto, refletir sobre as epistemologias e ontologias locais latino-americanas em um esforço de emancipação das relações de imposição da modernização eurocentrada. O racionalismo eurocêntrico impôs e permanece atribuindo dualismo radical entre as práticas modernas vs. vernaculares, ciência vs. “curandeirismo”, racionalismo vs. humanismo, desenvolvimento vs. atraso (Escobar, 2018). Ao leitor fica como inquietação reconhecer qual grupo global ocupa qual fronteira mencionada neste discurso. A colonialidade define cultura, trabalho, intersubjetividade e a produção de conhecimento que sobrepõe o colonialismo (Maldonado-Torres, 2007) e a separa de sua origem, como uma posição e ferramenta de dominância entre os países.

Antes que se entenda em tais indicações a rejeição do conhecimento refletido na criação do centro, Ballestrin (2013) reforça para que não se confunda desta forma o termo decolonialismo nesta negação, mas no impulso de epistemes locais. Bem, fosse assim, estaríamos presos no ciclo desenhado por Lima Barreto (2021) em que a personagem Major Quaresma em *O triste fim de Policarpo Quaresma*, está sempre a frustrar-se frente a impossibilidade de se rastrear a genealogia originalmente brasileira. Trata-se, portanto, sob os estudos culturais e da comunicação, o que Vergès (2020) conclama, a luta por uma justiça epistêmica, de igualdade entre os saberes, uma troca de conhecimento aprofundado na relação Sul-Sul, que, não começando conosco, faz-se missão redescobrir e valorizar saberes e filosofias fora do eixo Norte em um resgate ontológico que possibilite o florescer dos pluriversos descritos por Escobar (2018), aprofundados nos tópicos que seguem.

O decolonialismo assim sendo, é proposta de diálogo entre epistemologias dissonantes, produzidas fora do centro, em busca de fazeres conscientes das relações coloniais que rodeiam este espaço desde a fundação da modernidade, nas colonialidades do ser, poder e saber. Em que as relações sociais desiguais inauguradas com o racismo colonial na América é parte fundadora e mantenedora do imperialismo e colonialismo, formas assim, de dominação.

Observar as propostas decoloniais sugere e incita caminhos possíveis de pensamentos entre lugar e local, a partir de análises emancipatórias e conscientes de suas próprias limitações e proposição de meios para que a cultura visual e aqui, especificamente o design, estejam sobre trilhos menos colonizadores refletores de epistemes que, se formadas a partir do Norte, se dediquem nos indivíduos a favorecer o entendimento e a tradução local.

## 3.2 EPISTEMOLOGIAS: DESENVOLVIMENTO E A CENTRALIDADE DO DESIGN

O dualismo presente nos debates em design com enfoque histórico do século XX e a vinda do campo e a institucionalização do ensino em design na América do sul. Observe-se as propostas de Arturo Escobar (2018) para os pluriversos como reflexão acerca das crises epistêmicas. Muitas possibilidades apresentadas pelo autor para a autonomia latina chocam com o entendimento de parte dos designers sobre a centralidade do design no desenvolvimento das economias latino-americanas. Esta dissonância será conduzida pelas reflexões e debates de Gabriel Patrocínio (2018) em sua publicação *Design & Desenvolvimento*, com críticas ao pensamento de Victor Papanek (1973), que, por sua vez, inspira algumas reflexões de Escobar, fechando o diálogo entre os autores.

Escobar centraliza os intentos do livro em localizar uma autonomia cultural e política a partir de ideais de comunidades da América Latina e questiona a capacidade do legado modernista de se reorientar para além da dualidade capitalismo e modernidade. Modernismo, modernização e modernidade serão aprofundados no capítulo 6.

As dissonâncias fundamentais entre os textos de Escobar, e o de Nunes e Patrocínio estão no papel e foco que o pensamento desenvolvimentista teve nos países sul-americanos durante o século XX, bem como seus resultados para o design, e a configuração do design neste desenvolvimento. Ambos reconhecem a centralidade que a Organização das Nações Unidas (ONU), em sua autarquia para o Desenvolvimento Industrial (United Nations Industrial Development Organization) tiveram em ampliar o design nestes países com a criação das escolas superiores de design entre as décadas de 1950 a 1980 como sequência do documento “Diretrizes básicas para políticas de design industrial em países em desenvolvimento”.

Para Patrocínio (2018): “o design deve integrar as ferramentas que o governo tem para a gestão e políticas públicas, para um maior entendimento e clareza em suas construções”. O autor diferencia essas ferramentas de integração entre políticas de design e design para a política. Políticas de design buscam inserir o design como ferramenta, enquanto design para a política traz métodos de design para a política pública. Para o autor não há desenvolvimento verdadeiro que possa conviver com a miséria, e aqui se aproxima das críticas de Escobar, que ao citar a ONU traz que para a organização: “Poucas comunidades estão dispostas a pagar o preço do progresso econômico, o que consideramos uma visão de design arrogante” (p. 30, tradução própria).

Enquanto os autores da coleção de artigos organizados por Nunes e Patrocínio seguirão reconhecendo a relevância da ONU por ter apresentado o design projetivo aos governos latinos, Escobar tece duras críticas à forma e às visões de implementação do design nestes locais. À luz de 60 anos passados pode-se considerar que esta proposição foi bem-sucedida, mas que foi feita a base de epistemicídios (VERGÈS, 2020), em que Escobar segue: “As Nações Unidas visionam a aplicação do design fragmentando o design vernacular e práticas que por séculos nutriram a vida de muitos. Quase de um dia para o outro, tradições ricas e vibrantes foram desvalorizadas” (p.30, tradução própria). Estas práticas passaram a ser percebidas como subdesenvolvidas ou tokens do subdesenvolvimento destes locais, carentes de industrialização moderna.

Enquanto Patrocínio entende o design para o desenvolvimento como ferramenta de inclusão dos países periféricos no mercado global, através da competitividade (p. 74, posição 1333) Escobar cita Fry (2017) para quem, “o mundo do Sul, tem em grande parte sido projetado ontologicamente como consequência eurocêntrica do Norte” (p. 31). Ora, os currículos de design foram importados à América Latina, África e Sul asiático reproduzindo os conteúdos modernistas de escolas como a Bauhaus e Ulm, definidoras do que ficaria conhecido como estilo internacional suíço (Meggs, 2009). Currículos que foram formados em resultado das considerações da UNIDO, por profissionais estrangeiros ou nacionais enviados ao exterior

para retornar a seus países periféricos e aplicar os conteúdos que seriam defendidos como ponte para o desenvolvimento.

Já em 1973, Victor Papanek identificou contradições nessa transposição de ideários europeus a países diversos em sua obra *Design for the real world*, em que propunha uma epistemologia de design local definida como design humanitário, em fortes críticas ao industrialismo e o consumismo. Outro teórico importante deste período cujas posições são dicotômicas e vão mudando ao longo de 60 anos, é o alemão Gui Bonsiepe, que também em 1973 fornece documento à UNIDO em defesa da centralidade do design às nações periféricas (PATROCÍNIO, 2018). Dicotômicas porque embora tenha tido papel primordial na confirmação do modernismo europeu no pensamento epistêmico latino, e defensor da centralidade do design como ferramenta e agente industrial de desenvolvimento das nações, reconhece os problemas advindos conjuntamente.

O imaginário modernista europeu não vem sozinho, mas carregado de vieses que definem suas produções como corretas e boas, e o imaginário local como desprovido de capacidade intelectual avançada (BONSIEPE, 2008). O autor defende a necessidade de se trabalhar *com*, em vez de *para*. Preposições que marcam centralidade na crítica de Patrocínio (2018) ao pensamento de Papanek, que enquanto assumia um discurso emancipatório para os países periféricos, desenvolveu seus domínios com alunos europeus e norte-americanos nestes países periféricos, ditando, portanto, novamente, os conceitos de boas práticas vs. más e ecoando o colonialismo do saber.

As contribuições de Bonsiepe para o design latino são nevrálgicas, por sua capacidade de articulação em prol do campo no local, mas divide autores que se posicionam em defesa de pontos isolados de sua obra, e ao ignorar algumas contradições dialéticas presentes, alimentam ainda mais dualismos que interditam e polarizam o debate.

A antropologia e as ciências sociais, matriarcas dos conhecimentos das ciências humanas, compreenderam a importância dos lugares de fala, onde os enunciantes partem em suas análises.

Um antropólogo *experiencia*, de um modo ou de outro, seu objeto de estudo; ele o faz através do universo de seus próprios significados, e então se vale dessa experiência carregada de significados para comunicar uma compreensão aos membros de sua própria cultura. Ele só consegue comunicar essa compreensão se o seu relato fizer sentido nos termos de sua cultura. (WAGNER, 2017, p. 29)

Ou ainda, no conceito de etnocentrismo, em que o interlocutor tende a perceber o seu modo de vida como o mais correto e natural (LARAIRA, 2001). Logo, os lugares de fala são importantes para que epistemes próprias sejam frutificadas, mesmo que baseadas em outras, para que não apenas modelizadas, modelizem a si mesmas em suas capacidades.

É neste ponto que a defesa do desenvolvimentismo industrial baseado nas diretrizes propostas pela UNIDO em 1973 falha com o espaço latino. Os seus proponentes, sendo europeus, ou replicantes do cânone europeu, não consideraram as formas locais de se pensar e produzir como capazes, inspirados no industrialismo, entenderam a prática modernista como razão do avançar dos países centrais, atribuindo ao design centralidade no processo, e a seus conceitos, primazia. O design, a comunicação, informação e outras vertentes do processo cultural, ao focarem em si mesmas, ignoram a construção do todo em favor da parte. O desenvolvimento das nações do norte global estiveram e em larga medida se mantêm em detrimento dos países do sul (QUIJANO, 2005).

É o Sul global, segundo entendimento das pesquisas sobre modernidade, especialmente as Américas, que possibilitam a modernidade europeia. Os insumos provenientes das colônias e o garroteamento do sul pelo centro pós-colonial são necessários para manter a colonialidade do poder, e em especial aqui, as colonialidades do ser e do saber, de onde os epistemicídios são corolários.

### 3.3 ESCOBAR, OS PLURIVERSOS E A ONTOLOGIA

Arturo Escobar é antropólogo e teórico do design, colombiano, enfoca suas propostas em busca de uma ontologia da cultura e do design que se desdobre também a partir dos saberes tradicionais de comunidades originárias sul-americanas. Este tópico aprofunda reflexões sobre os escritos do autor em sua obra *Design for the Pluriverse: New Ecologies for the Twenty-First Century*. O autor intercede pela superação do debate para além dos dualismos e aforismos eurocêntricos, mas desenvolve duras críticas às colonialidades do ser e saber pelas quais defende que “a reserva cultural contemporânea se desdobra em tradição racionalista” (p. 118, tradução própria) e seus efeitos sobre as formas de ser e pensar das pessoas.

Um leitor desatento pode confundir a crítica da modernidade e do racionalismo como anticientificismo, entretanto que se deixe claro de que não se trata de ataque ao desenvolvimento científico, mas de reconhecimento do uso para o controle e superioridade moral de um espaço sobre o outro. As ciências humanas nos países descentralizados foram constituídas como espelho do positivismo e da filosofia europeia (ESCOBAR, 2018, p. 119). É a partir dos estudos pós-coloniais que insurgem iniciativas de investigação, estudo e valorização de filosofias e sociologias não europeias em si, não exotizadas, mas valoradas como conhecimento. Para o autor, o domínio racionalista é focado na crença do individual, do real, da ciência e da economia como entidades auto constituídas. Assim, o mundo preexiste à nossa existência em contraste com outras epistemologias que co-criam o mundo com a natureza, em coexistência. Escobar se apoia em autores das ciências biológicas, como Maturana e Varela (1987) e seus conceitos de *autopoiesis*, autogestão e estruturação natural.

A centralidade do pensamento racionalista, que aqui, é traduzido também na sua forma de construção do modernismo europeu, é para Escobar parte dos problemas culturais do design, já que elimina formas locais de existência relacional em uma guerra cultural. A noção de existência em indivíduos separados advinda da teoria liberal é a mais naturalizada forma de ficção da modernidade ocidental (p. 122) e neutralidade.



A modo de exemplificar as potencialidades de epistemes dissonantes, traz-se o relato de uma pesquisa de campo transdisciplinar entre antropólogos, arqueólogos e museólogos, que este autor da dissertação participou, na documentação do documentário Rio Araguaia: lugar de memórias e identidades (2017), projeto da Faculdade de Ciências Sociais – Universidade Federal de Goiás que se dispunha a auxiliar os indígenas Iny/Karajá das Aldeias Buri Diná, e Bdè-Burè (Aruanã – Goiás) na preservação de seu patrimônio cultural material e imaterial através do Museu da aldeia Buri Diná e a investigação subaquática de suas embarcações.

Em entrevistas e conversas interpessoais, o cacique Raul Hawakati discorreu sobre as epistemologias Karajá, suas visões e as relações entre local e espaço desta cultura. Em fala pertinente à discussão da individualidade criticada por Escobar, Hawakati exemplificou que o espaço e território Karajá, em sua concepção de localidade e propriedade se expande por 200km<sup>2</sup>, já que, às margens do rio Araguaia, a comunidade se desloca com as cheias e secas do rio. Na cheia do rio, a comunidade, antes da construção da cidade de Aruanã, subia seu território e fazia ali suas colheitas. Durante a baixa do rio e a estação da seca, outros espaços de coletividade eram redescobertos e reapropriados, em um convívio sinérgico com o local. A cidade de Aruanã que, a despeito do nome, dado à festa mais importante desta comunidade indígena, não respeitou o espaço e o local deste povo, bem como sua reivindicação de propriedade daquele lugar.

Em um dos depoimentos mais tristes dessas conversas, um familiar do cacique expôs a construção de um guarda-barcos, foi feita sobre o cemitério Karajá, em que estavam sepultados muitos de seus antepassados. Assim funciona o reconhecimento racionalista colonial, absorvendo signos que possam ser exotizados, como o nome da cidade e seus bairros, ignorando e sufocando práticas que não atendam ao projeto de ser, saber e poder. É importante salientar que a significação coletiva de propriedade Karajá não se assemelha à da cidade branca, em exclusão de acesso.

Enquanto a individualidade moderna expõe a propriedade e domínio local a sua própria residência, em seus comuns 60m<sup>2</sup>, a episteme Iny/Karajá a compreende coletivamente em seus locais diversos e espalhados de vivência. Não fosse as ontologias indígenas desconsideradas pelo racionalismo, as cidades goianas e seus habitantes poderiam desfrutar da construção de um futuro de identificação local mais própria e zelosa de seu patrimônio coletivo. O individualismo modelizado, porém, transfere a responsabilização do cuidado e propriedade dos bens coletivos exclusivamente a instituições e poderes públicos, que, amorfas e incorpóreas, não criam os laços de identidade entre seus habitantes e o local em sua potencialidade. Pensar, projetar e experienciar a cidade tendo o *buenvivir* (ACOSTA, 2012) como possibilidade, a cidade voltada para a qualidade de vida de seus habitantes como marco de sucesso, para além do desenvolvimento econômico medido pelo volume monetário circulante às custas do local.

“A ideia de que o design assume seu lugar em distribuição de papéis, poder, e expertise, tem tornado mais difícil manter a ficção do indivíduo isolado, e do designer como gênio em ação no estúdio” (ESCOBAR, 2018, p.125). Pode-se depreender novamente a importância do repertório na construção do profissional, sua práxis condicionada à vivência e experiências culturais em sociedade, seus produtos como resultado destas somas. O *codesign* e a colaboração dialógica pelas quais designers e público redescobrem o poder de fazer juntos (MANZINI, 2015 apud ESCOBAR, 2018), retira do designer sua centralidade criativa e o posiciona como mediador em construção conjunta, dependente das epistemologias locais. O “redespertar das coisas locais e comunitárias” (tradução própria, p.125) refletindo aspectos culturais, assumindo-os, vernaculares ou não, em favor do reconhecimento do espaço como meio de fruição.

A noção de *Um Único Mundo* sinaliza a ideia predominante do ocidente de que todos vivemos em um só mundo, feito uma realidade (uma natureza) e diversas culturas. Essa noção imperialista pressupõe a capacidade do ocidente de arrogar a si o direito de *Ser* este mundo, e sujeitar todos os outros mundos a suas regras, diminuí-los a *status* secundários ou de inexistência, frequentemente figurativamente e materialmente. (ESCOBAR, 2018, p. 126)

Como configurar nossos espaços sem um pensamento objetivista, de uma única visão de mundo, é o convite dos pluriversos teorizados pelo autor. Assumir as relações dialéticas de avanços no conhecimento e domínio científico sem projetar o mundo como um plano inanimado (p.127). Observar a cultura e o local também como parte formadora de identidades coletivas e subjetivas, que assim sendo, favorecem o desenvolver de formas outras de fazer, mesmo que baseadas, inspiradas, adaptadas e incorporadas de outros espaços e fronteiras.

Este chamado ao pluriverso significa convite ao reconhecimento das nuances culturais e a assunção do conhecimento periférico, mesmo dentro dos próprios países, que se traduz nesta dissertação em refletir e favorecer no cerrado goiano, epistemes, vivências e experiências locais em prol de soluções para questões locais.

Em um universo hiperconectado, convergente, é preciso produzir em movimento pela cidade, física, e em seus espaços virtuais. Cabem análises a serem aprofundadas de iniciativas neste caminho, seja na cultura visual goianiense estabelecida por artistas urbanos, seja na produção de conteúdo que reivindique a cultura imaterial local, que por diversas vezes é minorada em adjetivos que a classifica como pouco escolarizada e peculiar. Os pluriversos epistêmicos têm de se formar de dentro para que, deslocando a voz, cada um possa falar por si.

São imersões reflexivas que apontam para futuros divergentes às distopias eurocêntricas, neoliberais que produzem visões resultantes em catástrofes, conscientes dos danos impostos pela própria ideia de modernidade antropocêntrica. Em um espaço globalizado não se deve aceitar a existência de apenas uma forma de dizer, ser e reproduzir informações em julgamento demeritório a práticas ancestrais. É preciso reafirmar a conexão como amplificadora, não de ecos, mas identidades.

Assim, a comunicação, em suas vertentes, tem de também se localizar localmente, em emancipação do discurso e crítica. A técnica é ponte para futuros utópicos, críticos do próprio conhecimento. O desenvolvimento tem valor à medida em que se avança nas construções sociais de autodeterminação.

No papel importante que a cultura e o reconhecimento dos fatores culturais exercem sobre os profissionais da comunicação e da informação, percebe-se a valorização da hiperespecialização como resultante do sufocamento epistêmico, de viés tecnicista, que retira o pensamento crítico da parte em relação ao todo. Assim, um convite à ética e a responsabilidade sociocultural refletida sobre a técnica como princípio e fim não trata de dualismos, de choques entre teorias excludentes, mas de entendimentos e acordos que reconhecem ontologias epistêmicas como cultura imaterial a ser debatida, desenvolvida e ampliada.

## 4 | PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

A presente pesquisa se constitui como reflexão acerca dos colonialismos do ser e saber presentes na construção do discurso visual do Design, através da estruturação da linguagem por meio dos sentidos sensoriais, bem como o caminho de suas sensações e percepções. No que tange aos colonialismos discursivos de ser e saber, procura-se compreender as suas formas de manifestação no espaço e local goiano. Constitui-se como reflexão o reconhecimento do modernismo enquanto movimento e sua retórica como importante mantenedor de colonialismos no Design através das relações de poder entre os usos e aplicações destas epistemes. Considerando o objetivo de contribuir para a emancipação do designer no espaço goiano, se estabelece uma proposta de processo criativo baseada na metáfora sinestésica. Procura-se apresentar nesta pesquisa caminhos epistemológicos emancipatórios do discurso e retórica do Design. Assim, espera-se que os resultados das análises propostas pelo estudo possam ser compreendidos por:

**Leitura dos espaços:** A observação sintática e semântica visual do espaço local goiano, na articulação teórica do entendimento deste lugar pela semiótica e suas semioses.

**Análise das estruturas:** A definição das estruturas de poder e hierarquia que definem os acessos ao design, as aberturas e os fechamentos do conceito de Design, a depender do sujeito partícipe. As trocas entre identidade, poder e propriedade por meio do visual e os interesses econômicos.

**Análise dos processos:** Os usos relacionais entre cultura, semântica, metáfora e intencionalidade. O reconhecimento do repertório enquanto articulador de significações, simbologias e pragmáticas visuais.

E, pela Semiótica da Cultura, como método de análise, observar a construção das ações semióticas, alternada entre a escola de Tártu-Moscou, identificada por seu expoente, Lotman (1998), e seus intérpretes no espaço brasileiro, como Machado (2012) e Velho (2009). Deste modo, esta pesquisa dividiu-se em duas etapas complementares essenciais para execução dos objetivos propostos:

**Primeira-etapa:** Análise das fachadas patrocinadas no eixo Goiânia - Anápolis pela cervejaria Brahma de pequenos negócios, como bares e cafés. Etapa desenvolvida por meio de registros fotográficos deste autor em articulação direta com o método de leitura dos espaços da semiótica da cultura.

**Segunda-etapa:** Construção da metáfora sinestésica como processo criativo e o teste deste processo com os alunos de design gráfico da faculdade tecnológica Senac Goiás em pré-teste, na disciplina de Expressão Gráfica em maio de 2023 e o teste efetivo do processo na disciplina de Design de Superfícies em agosto de 2024, por meio de atividades projetuais em sala de aula. Estes testes foram compreendidos através de análises das semioses e os discursos gerados por meio da Semiótica da Cultura enquanto método.

## 4.1 SEMIÓTICA DA CULTURA, ESTRUTURAS MODELIZANTES E MÉTODO DE ANÁLISE

Ao somar a construção teórica que insere o design enquanto agente cultural dependente da linguagem, e essa, resultado das trocas de repertórios entre interpretantes a dissertação até aqui articulou problematizações sobre o design e sua replicação de colonialidades do ser e saber. Este capítulo estrutura os métodos e os procedimentos metodológicos utilizados para as análises e testes que seguem no restante do texto.

A análise proposta no presente trabalho parte do entendimento estabelecido pela semiótica da cultura, fruto dos esforços dos intelectuais da Escola de Tártu-Moscou, aqui interpretada por diferentes autores que a relacionam à cidade, à imagem e a grupos culturais que investigam a linguagem em sua modelização secundária.

Mecanizada através das linguagens, a cultura funciona organizada entre elas (Nakagawa, Nakagawa, 2020), aqui, considerando as interseções entre as discussões levantadas por teóricos da semiótica da cultura e o objeto de estudo da imagem e seus textos discursivos. Os autores explicam a diferenciação feita por Lotman (1998) em observar a cultura em dois sistemas sógnicos, a língua natural e a linguagem espacial. A primeira relacionada a mediação entre esferas culturais, e a segunda, destacada nesta discussão, que permite o “modelo estrutural do espaço”, e assim possa classificar e posicionar os textos culturais e se contrapor à “não cultura” (Nakagawa, Nakagawa, 2020).

O estudo e a construção do modelo semiótico sob o viés da cultura, embora tenha seu maior expoente em Lotman, é entendido a partir da escola de pensamento Tártu-Moscou, grupo de troca e debates que entre idas e vindas das universidades destas cidades soviéticas e seus intelectuais, aglomeram um saber linguístico e semiótico que nos permite observar a articulação dos diálogos e a comunicação para além do estruturalismo peirciano, mas na ação fluida da cultura por entre seus atores.

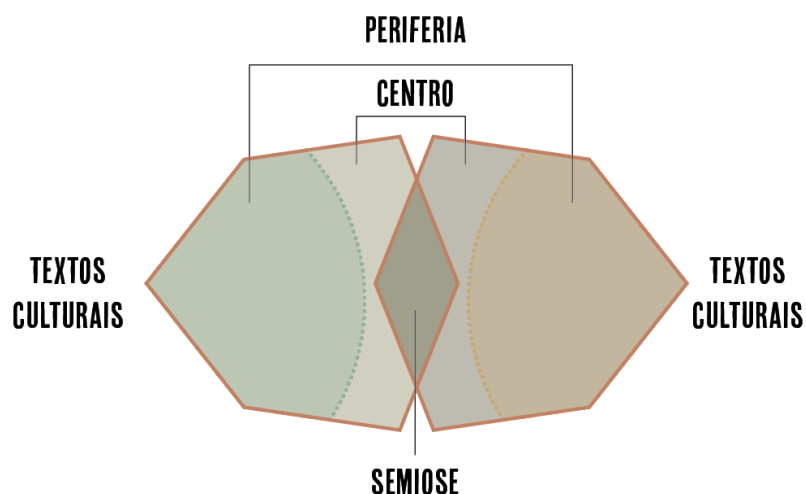
Velho (2009, p.251), afirma que a Escola de Tártu-Moscou trata a cultura como memória, informações acumuladas por grupos sociais durante a vida. Ao citar Àran e Barei (2006) lembra que não se trata de um depósito, mas um mecanismo complexo interpretante da materialidade produtiva de signos em que a cultura escreve utilizando diferentes códigos, ou, códigos culturais.

Onde houver linguagem haverá texto [...] considerando a linguagem como ocorrência num dado contexto da evolução, coube a língua o caráter de sistema modelizante primário, atribuindo aos demais a condição de sistemas modelizantes secundários. (MACHADO, 2013, p. 141).

Esta é uma diferenciação importante à análise pela semiótica da cultura, em que fica estabelecido o interesse da ação cultural da semiótica na modelização secundária, onde acontece a semiose, lugar que Lotman define como semiosfera (KIRCHOF, 2010). Neste espaço, os sistemas não devem ser estudados de forma abstrata, distintos do tempo e espaço em que acontecem, pois são dependentes do contexto em que se inserem. (KIRCHOF, 2010, p.64).

Destes textos que fluem de uma semiosfera a outra surgem o centro e a periferia no espaço semiótico ilustrado na figura 3. O centro, mais rígido, é resistente às mudanças, ao passo que na fronteira, a periferia é modelizada constantemente e produz maior quantidade de informações (NAKAGAWA, NAKAGAWA, 2020).

Figura 3 - Semiose, centro e periferia na semiosfera.



Fonte: Dos autores (2023)

Na semiosfera os discursos dialógicos são construtores de sentido (MACHADO, 2013) na troca entre informações que serão absorvidas ou expelidas é que se constrói um sistema de ideias, ou ideologemas, como apresentado pelo círculo bakhtiniano (MACHADO, 2013, p. 139). O diálogo surge na diferença entre os agentes discursivos, em que um se apropria do que o outro traz de novo (VELHO, 2009, p. 253). Contrariamente à semiótica francesa, que valoriza a língua a semiótica da escola Tártu-Moscou



volta-se para os textos da cultura, entendendo estes textos não somente como um conjunto linguístico, mas manifestada pelos mais diferentes sistemas de signos, para além do signo verbal, dominante nas análises semióticas. A pintura, a música, a paisagem e o espaço formam também sistemas sígnicos (MACHADO, 2019).

A Semiótica da Cultura articula assim, procedimentos de análise e compreensão que nos leva a refletir sobre o lugar do design nesta semiosfera, modelizando e sendo modelizado constantemente. Da inserção e fixação do design no centro e suas implicações, ou seu deslocamento à periferia por atores contra hegemônicos, problematiza-se o diálogo gerado pelos designers com e para a cidade. Na fronteira, o entendimento do discurso produzido pelo projeto de design ou ecoa textos locais, sendo potência para o elaborar cultural e do próprio Design local, ou é colocado como modelo por epistemes outras, reproduzidor de colonialismos.

Vemos estas reproduções nos objetos deste texto, na análise das fachadas patrocinadas por grandes empresas a pequenos negócios, lê-se como se impacta ao texto cultural a proposição de desenvolvimento às custas da identidade e propriedade destes negócios.

A proposição da metáfora sinestésica como processo criativo para a decolonização do design gráfico, reconhecendo os textos culturais possíveis investigados por outros sentidos além da visão e signos diferentes da construção textual, busca fornecer caminhos em espelhamento do próprio repertório cultural local, nestes testes o goiano, em exercício de identificação com discentes da faculdade Senac Goiás entre a coletividade e o indivíduo.

## 5 | AS RELAÇÕES ENTRE MODERNIDADE, MODERNIZAÇÃO E MODERNISMO: ANÁLISE DOS DISCURSOS MODERNISTAS NO ESPAÇO GOIANO

Tratamos sobre a linguagem e a modelização da cultura e da realidade apoiados por autores como Santos (2006), Lotman (1998) e Flússer (2012). Por meio da teoria Decolonial do grupo Modernidade/Colonialidade (2005) entendeu-se a centralidade da invasão das Américas como fundadora do conceito de Modernidade. Quijano (2005) demonstra como a exploração colonial do continente permitiu à Europa se desenvolver e acumular capital, às custas do manutenção das Américas, em especial de suas colônias Ibéricas, em condições de subdesenvolvimento.

É condição essencial do desenvolvimento capitalista ocidental estruturar-se através da exploração econômica e cultural de outra sociedade para possibilitar os ganhos de sua própria constituição cultural. Capitalismo e a idade moderna se inauguram pelo colonialismo na América (GROSFOGUEL, 2007; QUIJANO, 2005).

Acrescenta-se a este diálogo, o debate proposto pelas autoras Lara-Betancourt e Rezende (2019) para inserir à Modernidade defendida pelo Modernidade/Colonialidade (2005), também o conceito de Modernização Latino-americana, enquanto representante do pensamento de desenvolvimento, que durante a segunda metade do século XX foi compreendido como o caminho de avanço aos países latinos pela lente do Desenvolvimentismo.

Neste período, países, como Brasil, Argentina e Chile, já haviam comemorado seus centenários de independência, e buscado entre o fim do século XIX e primeira metade do XX se industrializar, com dificuldades, frente aos desafios impostos como a segunda revolução industrial e o período das guerras mundiais. A segunda metade do século representou a confirmação do norte global como ícone do desenvolvimento capita-

lista às outras nações, em iniciativas como a da Organização das Nações Unidas para o Desenvolvimento Industrial (UNIDO) (NUNES, PATROCÍNIO, (2018), que propuseram transpor o pensamento modernista do design europeu como ferramenta deste avanço.

Camargo-Borges (2020) aborda a epistemologia como proposição emancipadora, para além de objetividade e neutralidade, e aponta a linguagem como a criação da realidade. Sendo o design comunicação visual, é responsável por moldar a realidade visual do espaço. Em sua ambição por modernizar a América Latina, “a propaganda do design modernista moldou a produção do Design, subordinando a produção de conhecimento em design na região ao entendimento prevalente de Design como produto de sociedades industriais modernas” (LARA-BETANCOURT; REZENDE, 2019, p.6).

Segundo as autoras, é preciso ir além do legado modernista, onde a América Latina e o Caribe devem ser compreendidos em múltiplas temporalidades ou modernidades coexistentes. O desenvolvimento entendido como industrialização, deu aos europeus modernistas a oportunidade de requisitar o conteúdo social do design como racional, técnico e meio para escapar do subdesenvolvimento, na construção de um modelo de modernização e modernidade que já estavam em desuso na Europa (LARA-BETANCOURT; REZENDE, 2019).

A tríade: Modernidade vs. modernização vs. modernismo, apresentada na figura 4, estabelece a síntese que vincula os três conceitos que servem como apoio ao uso do modernismo como forma gráfica de demonstrar as colonialidades do ser e saber, feita a partir da percepção retórica de que os saberes europeus são os saberes modernos, civilizados e replicáveis.

Figura 4 - Tríade modernidade, modernização e modernismo.

<b>MODERNIDADE</b>	<b>MODERNIZAÇÃO</b>	<b>MODERNISMO</b>
<b>INAUGURADA COM O COLONIALISMO SOBRE AS AMÉRICAS, POSSIBILITOU O DESENVOLVER DAS METRÓPOLES EUROPEIAS</b>	<b>TENTATIVA DURANTE A 2ª METADE DO SÉC.XX DE DESENVOLVIMENTO LATINO-AMERICANO AO ESTILO EUROPEU</b>	<b>EPISTEME EUROPEIA DE DESIGN APLICADA COMO BASE VISUAL DO DESENVOLVIMENTO ECONÔMICO</b>

Fonte: Do autor, 2024.

Nesta análise parte-se da estrutura gráfica representativa do modernismo por meio da Bauhaus e o Estilo Internacional Suíço, escolas que serão replicadas no Brasil, Argentina e Chile por teóricos importantes como Bonsiepe e Maldonado.

Armstrong (2015) define a Bauhaus, e os movimentos que moldam o modernismo no design europeu como fundadores da disciplina do Design, compreendendo a definição do que é design a partir do que fica estabelecido na Alemanha das duas primeiras décadas do século XX, por profissionais inspirados em Peter Behrens. Meggs (2009) faz revisão bem mais ampla, e contextualizada em sua obra, *História do Design*, desde o desenvolvimento da escrita até a invenção da prensa, aonde traça o surgimento do Design enquanto disciplina aplicada ao editorial.

O autor desenha na segunda revolução industrial e nos movimentos pré-modernistas, como o Artes e Ofícios a preconização do design enquanto profissão estabelecida, entretanto também assume o período modernista como implementador das bases e cânones do design contemporâneo. Ambos os autores estão extremamente difundidos pelas escolas de Design no Brasil, e suas contribuições para o ensino do campo são reconhecidas também neste texto.

Ainda que o intento que guia esta escrita não seja o de questionar as qualidades e virtudes dispostas nas estruturas de projeto estabelecidas, objetiva-se problematizá-las a partir de suas reproduções acríticas, como modelizantes da cultura local, em especial a percepção de que o Estilo Internacional Suíço traz aos designers os valores do que é o bom design e assim, a reprodução de um discurso asfixiante da produção visual.

A figura 5 abaixo exemplifica a estrutura de organização visual modernista em linhas de construção organizadas em colunas e grids, e o uso de tipografia sem serifa neogrotesca, características típicas do período de experimentação modernista europeu que buscava demonstrar a neutralidade institucional do desenvolvimento industrial.

Figura 5. Exemplos de cartazes modernistas



Fonte: A) Moderne Kunst, Max Bill, 1951. B) Neue Grafik: New Graphic Design: Graphisme Actuel, Josef Müller-Brockmann, 1958. C) National Zeitung Lokal National International Poster, Karl Gerstner, 1960.

Desta forma e baseados na importância de Max Bill, Josef Muller-Brockmann e Karl Gerstner para a história do design e do movimento modernista no século XX, este trabalho os seleciona como exemplos para a representação visual do modernismo. Suas contribuições ao movimento os tornaram expoentes da configuração de projeto que ao longo das décadas de 1960, 1970 e 1980, serão exportadas à América Latina como marco do ensino e aprendizagem em design.

O escopo da análise desta pesquisa, não está na crítica isolada ao movimento modernista e sua inserção no espaço latino, mas no extrato

percebido da prática das fachadas patrocinadas por grandes empresas, neste enfoque, a cervejaria Brahma, que faz uso da estética e preceito do Estilo Internacional Suíço como recurso projetual, a fim de padronizar e homogeneizar a comunicação de bares e cafés. A esta prática, o artigo problematiza seus ideologemas e os discursos percebidos à luz do Design enquanto comunicação visual, parte constituinte de uma semiosfera, ilustrada na figura 6, que segue.

Figura 6. Fachadas de negócios padronizadas pelo patrocinador em Anápolis, Goiás.



Fonte. Do autor (2024)

O patrocínio de fachadas de pequenos negócios por grandes empresas não é uma inovação da cervejaria, nem prática nova na comunicação visual brasileira, entretanto destaca-se o trabalho que vem sendo desenvolvido pela empresa de forma incisiva no espaço local goiano nos anos seguintes à pandemia, no segmento de bares e, em menor grau, cafés.

Para o espaço semiótico criar significação precisa relacionar-se ao espaço extrasemiótico ao redor, ou seja, na fronteira da semiosfera. Esta exerce o papel de filtro e limitador do fluxo modelizante, entre o que é aceito, imposto, rebatido, adaptado (ISRAEL, 2020).

A estratégia da empresa em patrocinar novas fachadas ocupa um vácuo deixado por designers e agentes da comunicação visual em rela-

ção a pequenos negócios, seja no fornecimento do serviço, ou no custo de implementação e manutenção de uma fachada identitária.

Este espaço esteve e permanece em grande medida ocupado por gráficas e arte finalistas que buscam neste perfil de serviço ofertar o produto físico, a impressão. Como o desenho gráfico da fachada ou o reforço identitário não é o maior ganho financeiro destes modelos de negócios, resigna-se a este um diálogo frágil visualmente.

Esta atividade social das fachadas patrocinadas, em semiose pelo diálogo, busca mostrar parceria entre o estabelecimento e a marca patrocinadora, em que o estabelecimento diz aos usuários que se relaciona com a marca patrocinadora, e a marca impõe sua presença no cotidiano dos usuários. O comércio local se afasta da identidade vernacular presente na comunicação visual popular e se aproxima do discurso retórico modernista como representante do desenvolvimento.

Almeida e Torres (2019) citam Ferrara (1988) para explicar que a transformação urbana é feita em restauro, renovação e redesenho em que o restauro busca manter a identidade, a renovação objetiva a reciclagem e o redesenho funciona como transposição criativa.

*A imagem está incorporada à dimensão antropocêntrica da cultura ocidental (cf. Belting, 2004) e reproduz sua necessidade de hierarquias e classificações que fazem com que a ciência, que nela se constrói, esteja a serviço de uma ordem dicotômica. (FERRARA, 2018, p. 35).*

O patrocínio das fachadas opera então na renovação. Para isto, porém, o estabelecimento renuncia ao reconhecimento visual de seu comércio, e assim perde a propriedade intelectual de seu negócio, que se hierarquiza e se torna mais um estabelecimento da marca patrocinadora, ou, uma franquia. Isto porque a prática social inter-relacional não mantém estruturas de poder equalizadas quando uma identidade visual é mantida e a outra é substituída por uma fonte tipográfica sem serifa aplicada em uma visualidade que busca a neutralidade.

Esta neutralidade não é neutra em seu discurso retórico, mas favorece uma dominância institucionalizada. Existe uma transferência de valores que se, por um lado, busca demonstrar desenvolvimento, por outro, perde pregnância tornando-se inerte visualmente.

Apoiados pelo pensamento do círculo intelectual bakhtiniano, para quem, a alteridade permite que se reconheça o outro, e a comunicação se constitui nesta diferença, a massificação do recurso modernista de aplicação da marca da cervejaria acompanhada do nome do bar em menor grau de hierarquia visual, como visto na figura 6, desarticula a expressão identitária e a individualidade comunicacional de estabelecimentos já limitados em seu alcance. Leia-se a passagem: da professora Machado (2013):

No movimento em direção ao outro, e na dinâmica dialógica da resposta, as coisas do mundo ganham sentido e dessa forma, geram a dimensão de realidade que se constitui como cultura em relação à natura [...] o mundo da cultura é aquele das relações arquitetônicas, por exemplo, em que o homem se interroga sobre si, sobre seu entorno, e ao fazê-lo, articula relações interativas capazes de enunciar respostas a partir das quais constrói conhecimentos. Este é o mundo dos eventos, dos atos éticos e da atividade estética. (MACHADO, 2013, p. 149)

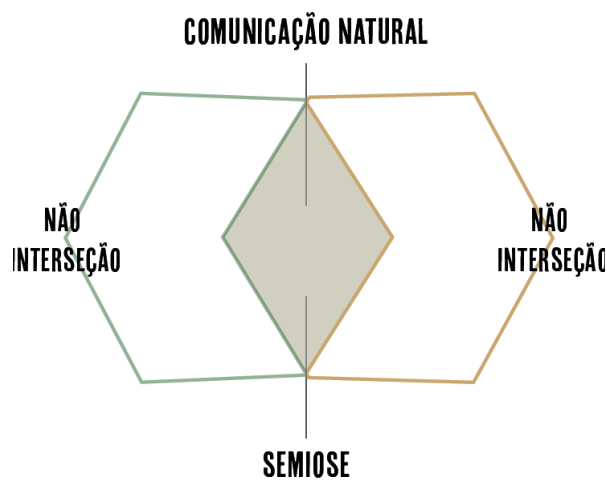
Toda comunicação acontece em um pressuposto coletivo, de uma memória, sem a qual não é possível construir linguagem em comum, quanto mais complexa é uma linguagem, transmissora e produtora de informação complexa, maior a profundidade de sua memória (LOTMAN, 1998). Para haver abstração é preciso um embasamento que aglutine e possibilite a soma de elementos que permitem a seletividade (ESQUIVEL, 2021). Logo, sem que haja identificação da fachada, ao comércio, ao dono do estabelecimento e a seus visitantes, não há abstração que gere identidade e profundidade na mensagem, cumprindo apenas o nível natural de semiose.

A Semiótica da Cultura apoiada em Lotman define o primeiro nível da comunicação como a comunicação natural, explicado anteriormente



e ilustrado na figura 7. Esta se dá no entendimento, inserida na interseção, pela convergência semiótica. Entretanto, por ser natural, ausente de estranhamentos e ter sua mensagem facilitada, é propícia à trivialidade, em tendência a construção despreziosa e simplória. (ROSÁRIO, 2021). No espaço semiótico, a não interseção representa a insegurança comunicativa, que não deve ser entendida como a inabilidade comunicacional, mas a profundidade interpretativa do signo em linguagem partilhada. No dialogismo bakhtiniano, os integrantes são ativos e responsivos, e a linguagem, prática social (ROSÁRIO, 2021).

Figura 7 - Configuração lotmaniana da comunicação, baseada no diagrama proposto por Rosário (2021).



Fonte: Do autor (2024)

Assim, em um discurso sem individualidade, o investimento financeiro em uma fachada própria não apresenta relevância suficiente de investimento ao comerciante frente à proposta de patrocínio da fachada por outra empresa. Esta, por sua vez, representa renovação na qualidade temporal do material e, por conseguinte, do espaço. O resultado instalado da fachada patrocinada não apresenta nenhuma novidade comunicacional. Na interseção, no estranhamento e na comunicação, ao contrário, se torna mais homogênea, como se vê nas figuras 8 e 9. Contudo, favorece o estabelecimento ao gerar o valor percebido de investimento e atualização do espaço a um investimento baixo.

Figura 8. Fachada de negócio padronizadas pelo patrocinador em Goiânia, Goiás.



Fonte: Do autor (2024)

A relação entre o discurso dialógico trazido pelo modernismo gráfico europeu e o colonialismo do ser e saber fica sensibilizada ao deslocar a produção gráfica da periferia para o centro, onde se endurece o discurso a partir de um ator dominante que domestica a ação semiótica e seu resultado experienciado. “Ao evidenciar sua matriz comunicativa, a paisagem visual urbana se torna signo e texto da cultura [...] transformada em conexão subjetiva ou sentimental” (ALMEIDA, TORRES, 2019, p. 92).

Ou seja, em observação à prática do patrocínio da fachada a partir do discurso comunicacional do pequeno negócio e sua contribuição ao espaço da cidade, vê-se constante pasteurização destes negócios, que compartilham os mesmos recursos visuais, comportando-se como franquias do patrocinador. Renunciam à construção identitária que leva tempo e intento na manipulação dos signos, já que a pregnância exige investimento no discurso.

Figura 9. Bares, um frente ao outro, patrocinados pela cervejaria Brahma em Anápolis, Goiás.



Fonte. Do autor (2024)

Quando Rosário (2021) lembra que na semiosfera de Lotman, o ruído, seccionado no estranhamento, é desejado por sua possibilidade de potencializar o processo interpretativo, em busca de polifonias, ou seja, sentidos múltiplos, diz-se do recurso do diálogo profundo, fonte de geração de memórias. O recurso físico da fachada patrocinada flui em sentido oposto e elimina as possibilidades de ruído, corta as tensões que a autora relembra serem propulsoras de movimentos de potência nas fronteiras da semiosfera. Enquanto linguagem, o Design Gráfico trabalha nestes espaços em favor da individualidade, que, por vezes traduzida como exclusividade, são substantivos que, ainda que possam assumir signos parecidos, são dicotômicos em origem. A individualidade resgata o estranhamento e a tensão, reafirma a alteridade e a unicidade da comunicação em compreensão – não compreensão. O signo de exclusividade, ainda que seja utilizado como recurso de valor por designers, segue seu verbo e exclui indivíduos entre os que merecem acesso e aqueles para quem são negadas as entradas.

A semântica do Design exclusivo, vem acompanhada do colonialismo discursivo do ser e saber importado com a retórica modernista, em que o moderno, o atual e o civilizado são de acesso de certas classes em detrimento a outras a partir da reserva cultural racionalista da filosofia europeia (ESCOBAR, 2018). O deslocamento do Design por entre centro

e periferia ampliam ou reduzem acesso. Isto porque, os que podem se mover pela semiosfera, seus sentidos e memórias são limitados, em uma questão de classe. A retórica modernista, ecoa princípios do neoliberalismo em que a identidade não é permitida a todos por seu custo, o direito a individualidade está restrito ao alcance destas classes que conseguem se mover por entre periferia, centro e fronteiras. Estabelecimentos providos de maiores recursos e liberdade de movimento não aceitarão esta prática, já que lhes custaria, para além da individualidade e identidade, a exclusividade.

Os marcadores sígnicos que promovem esta limitação da individualidade e da identidade são reconhecidos na leitura das imagens registradas até aqui, quando a marca da cervejaria ocupa o primeiro importante quadro da fachada e por vezes mais de cinquenta por cento do total como se vê na figura 10, o que causa confusão ao leitor, indeciso da propriedade do local. A escolha da tipografia sem serifa em caixa alta e condensada, gerada a partir do lettering da marca patrocinadora, trabalha para que não se crie nenhuma interferência na marca da cervejaria e reforça esta dominância. A mancha gráfica construída a partir das relações de peso visual entre os elementos deixa clara a autoridade da cervejaria sobre o negócio, enquanto a redução do corpo do texto no nome patrocinado marca a submissão neste espaço.

Figura 10. Análise da hierarquia, proporção visual e a relação de dominância na fachada patrocinada.



Fonte. Do autor (2024)

A homogeneidade gerada, ainda que seja, ao fim, um recurso de otimização da produção física da fachada, constrói as retóricas discutidas até aqui. Porquanto seja ao cabo uma escolha financeira, aos designers é importante reflexão, ao tratar da construção do espaço-objeto. É preciso pensar o campo do design, inserido na produção da cidade, na consciência dos resultados obtidos pela massificação de práticas mercadológicas.

Este tópico termina como inquietação, em convite ao pensamento do design em produção dialógica entre espaço e local. Através da Semiótica da Cultura foi possível elaborar análise visual que entrelaçou o Design, sua linguagem, visualidade e discurso, com as propostas decoloniais do grupo Modernidade/Colonialidade, e suas problematizações à cerca da importação de epistemes europeias ao espaço latino-americano, em supressão do local. Esta relação foi capaz de demonstrar a tríade modernidade/modernismo/modernização inserida no cotidiano da práxis do Design, mesmo nos seus meandros mais usuais, como a produção de fachadas.

Realizar o patrocínio das fachadas e criar/manter uma relação identitária do estabelecimento com seu proprietário e clientes exigiria um esforço em favor da autonomia visual destes espaços que talvez não seja do interesse econômico destas empresas, a considerar os custos da operação. Isto, para reafirmar que as problematizações expostas neste trabalho podem ser despercebidas dos operadores destes patrocínios, mas que ao fim resultam nas compreensões apresentadas quando observadas a partir das discussões sociais.

A atividade do patrocínio é facilitada pela restrição de acesso dos pequenos comerciantes à linguagem do design. O espaço da cidade e sua paisagem, é modelizado também por designers e os lugares que ocupam e que deslocam. O vazio deixado pelo design profissional a este nicho permite a entrada de outras formas de comunicação pela relação centro vs. periferia. Por sua relevância ao diálogo entre espaço e local, é preciso ao design pensar como reocupar lugares negligenciados, mas que são importantes à comunicação do espaço e sua cultura. Ledesma (2010) aponta para que não se seja ingênuo a acreditar que o design e suas ações

em si, sua simbologia pode por si gerar estratégias que solucionem crises, mas que se marque a possibilidade de pensar o design desde outro lugar e local.

Às empresas patrocinadoras, busca-se inquietar não sobre a prática em si, mas nos seus resultados. Sendo capazes de fornecer o produto, questiona-se a possibilidade de tal em favor também da emancipação comunicacional, contra a homogeneização visual destes estabelecimentos. Como se poderia manter as relações identitárias dos locais patrocinados? Por certo não seriam produções mecanizáveis, sendo necessário o investimento humano na construção de um projeto de verdadeiro incentivo à modelização da cidade.

## 6 | LINGUAGENS, SINESTESIA E METÁFORA

A linguagem e seus instrumentos de comunicação e expressão, formas e capacidades distintas de gerar mensagens de um indivíduo a outro continuam neste capítulo. Alicerçados no que defendem Milton Santos (2006), para quem a linguagem identifica a realidade, e Vilém Flússer (2007), ao defender que a língua é a realidade. Estes autores convergem na compreensão da linguagem enquanto meio objetificador da realidade, em que só é possível reconhecer algo comunicado.

Assim, identifica-se os sentidos sensoriais enquanto meio pelos quais interpretamos a realidade e construímos a linguagem. Visão, audição, tato, olfato e paladar, vinculados à realidade local, abrem espaço para a compreensão da metáfora sinestésica.

A proposta do texto segue permeada por critérios e caminhos que entendem a produção de sentido no design através da linguagem e semiótica. Inseridos na produção local, a metáfora sinestésica surge aqui como potencial processo criativo para reconhecer o repertório, cultural e local, e assim ecoar conscientemente valores que espelham a identidade do espaço e local, problematizada no capítulo anterior. A crítica decolonial continua como justificativa deste processo, que busca fornecer caminhos do processo criativo para designers deslocados dos centros, em favor de epistemologias periféricas do Design. Assim, apresenta-se os conceitos de sinestesia, suas inserções no design, pesquisas correlatas e tangentes, como as do Design Multissensorial e Design Emocional.

O processo criativo resultante da investigação une sintaxes e semânticas sensoriais para traduzir experiências e repertórios locais na soma de sentidos e sensações. Ao observar a cultura como compartilhada por agentes locais que formam coesão em um grupo mas que se diferenciam de outros, perguntas sinestésicas, como o cheiro da infância, ou, a textura da malícia, são utilizadas para que designers pesquisem e construam sentido local.

Esta metáfora sinestésica foi testada entre os alunos do curso de design gráfico da faculdade Senac Goiás, na disciplina de Design de Superfícies no ano de 2024. O processo sinestésico foi introduzido como fio condutor da investigação e do pré-projeto com estes discentes. Os resultados são apresentados aqui em entrevistas semiestruturadas com os alunos ao longo de 3 exercícios projetuais e interpretados em descrição narrativa.

A princípio, a pesquisa buscou investigar linguagens que são manifestações de discursos subjetivos e interpretações para, assim, estabelecer os vínculos sintáticos que forneceriam transliterações práticas de uma linguagem a outra.

Contudo, percebeu-se nesta abordagem viés técnico, que deixa escapar o importante pilar desta dissertação de criar vínculo decolonial no Design, e ao designer, focado nos estudantes de design da Faculdade Senac Goiás.

Porém, em revisão bibliográfica, fixou-se a comunicação humana permeada pelos sentidos e significados, o que trouxe outras possibilidades dessa aproximação entre Design e linguagens diferentes. A significação e o sentido como resultado da ação da comunicação seguem por meio da Semiótica, que atravessa todo este trabalho. Todavia, sentido ganha expansão em seu termo para a acepção física. Através dos sentidos sensoriais é que nos comunicamos e nos fazemos compreender coletivamente e culturalmente. Neles experienciamos o entorno, criamos relações intersubjetivas e adjetivamos a realidade. São os sentidos os veículos pelos quais as linguagens se materializam. Vemos esta relação documentada no artigo de Braida e Nojima (2011), em que apresentam autores que definem os sentidos sensoriais como parte indelével da comunicação, como Gibson (1974), para quem os sentidos são o meio pelo qual criamos o elo entre o mundo externo e o mundo interno. O autor faz diferenciação importante para a sequência desta pesquisa entre sensação e percepção, em que:



Sensações são só cores, sons, toques, cheiros, gostos; objetos e espaço dependentes da percepção. Determinada matiz, o calor, e cheiro de fumaça não são coisas em si, somente quando combinados à percepção passam a nos fazer experimentar o fogo. (GIBSON, 1974, p. 12, tradução própria).

Braida e Nojima, trazem ainda trecho de Rector e Trinta (2005, p.33) para quem a percepção exige esforço do que se pretende compreender, já que só percebemos o que se quer, da maneira como se deseja.

Por esta razão a percepção é subjetiva. “É pelos sentidos que os homens se comunicam entre si” (PLAZA, *apud*. BRAIDA, NOJIMA, 2011). Ou mesmo, “as sensações são experiências associadas a estímulos simples... a percepção envolve a integração e interpretação das sensações (ATKINSON, *apud*. BRAGANÇA, 2008). Em sua tese, Bragança (2008) demonstra que as experiências perceptivas são comuns a todos os sentidos no entendimento e compreensão do compartilhamento de hábitos e memórias culturais. Percepções são assim, relacionados à semiótica nos acordos simbólicos feitos culturalmente entre os indivíduos que compartilham repertório em comum em determinado espaço.

Existem então dois níveis estruturantes dos sentidos, sensações e percepções que são explicados na figura 11. Um nível está ligado aos processos físicos, químicos e biológicos, ao qual podemos, em um olhar semiótico, interpretar como relacionados à sintaxe, e o outro nível que se relaciona à semântica, às interpretações. Os níveis físico-químicos ficam sujeitos à sua seleção de acordo com as interpretações semânticas que sejam intencionadas

Figura 11. Estrutura da ação da comunicação pelos sentidos



Fonte: Do autor, 2024.

Logo, sendo os sentidos os meios pelos quais nos manifestamos e comunicamos, estruturamos a linguagem e expressão discursiva através destes. O design manifesta comunicação visual e tátil; a música, manifesta comunicação sonora, e a culinária, olfativa e do paladar. São, portanto, os sentidos e sensações geradas neles, entradas dos estímulos que, em suas saídas geram expressão e comunicação, assim, meios distintos de um mesmo fim. Sentidos e sensações compõem a estrutura organizacional, ou, as sintaxes, enquanto as percepções formam as semânticas variáveis e que só se concretizam no uso pragmático feito pelos interpretantes.

Ao buscarmos inter-relacionar semanticamente essas linguagens, transpor, transladar as percepções de uma a outra, o resultado não são as características sintáticas da música no design em si, mas a associação de uma percepção pela outra, uma adaptação de um sentido pelo outro.

O próximo tópico explora o conceito de sinestesia e dialoga com as pesquisas selecionadas sobre os aspectos teóricos da sinestesia e a metáfora para selecionar suas aplicações neste trabalho. O conceito de sinestesia fenômeno é restrito e diz respeito a pessoas capazes de experimentar sensações de um sentido por outro, sempre de forma objetiva e repetida, todavia, nesta pesquisa o expandimos para além do fenômeno em si, na

sua representação subjetiva. A este transladar de sensações e percepções explicitado a seguir chamaremos de metáfora sinestésica.

## 6.1 SINESTESIA E MULTISENSORIALIDADE

A sinestesia é o cruzamento de sensações, a transposição de um sentido em outro (BRAGANÇA, 2008). É uma condição neurológica pouco comum, ainda em estudo científico, mas já comprovada. Mistura associações e sensações, em que um sentido ao ser estimulado, desperta outros (CYTOWIC, EAGLEMAN, apud LEMOS, 2011).

Diz-se sinesteta a pessoa capaz de perceber e sentir sensações que atravessam dois ou mais sentidos. Embora a fisiologia já tenha acrescido mais receptores de sentido, distinguindo dos sentidos clássicos, diferenciando os sentidos somáticos que são responsáveis por coletar as sensibilizações, e sentidos cinéticos, responsáveis pela percepção de movimento, fechamos este texto nos sentidos clássicos, chamados especiais que correspondem à visão, audição, paladar, tato e olfato (BRAGANÇA, 2008). Bragança cita qualidades supra sensoriais, que englobam a experiência sensorial, definindo-os em intensidade, qualidade, extensão e duração. Meios pelos os quais fazemos equivalência entre os sentidos, podemos dizer de um som intenso, bem como um calor intenso, ou ainda uma cor intensa. Essa equivalência é importante para a aderência à construção de sentido discursivo transdisciplinar e, no capítulo 8 será entendida como a escolha dos substantivos representativos dos valores e qualidades buscados em metáfora sinestésica.

Para exemplificar o processo do sinesteta imaginemos uma pessoa capaz de associar letras a cores, esta, é capaz de compor acordes cromáticos representativos a palavras. Ou um sinesteta que relaciona sons a cheiros, capaz assim de atribuir sentidos de qualidade como agradável, fétido, cheiroso a um acorde musical. Não é difícil perceber as possibilidades de aplicação destas interpretações ao design, porém, o processo sinestési-

co estudado na neurologia tem características e restrições que o torna objetivo, em contraponto a subjetividade que buscamos. Bragança (2008) elenca as características essenciais à sinestesia; é involuntária, consciente, não reversível e diferente de indivíduo para indivíduo. Também Lemos (2011) a estabelece assim, reações automáticas, imutáveis e projetadas de forma externa ao corpo, acionadas por estímulos externos específicos e identificáveis. A autora adiciona um condicionante a mais, de que a sinestesia não se relaciona com experiências pessoais, instigadas pela memória ou lógica estruturada que faça o sinesteta perceber cruzamentos específicos. Uma pessoa pode experimentar um som como redondo, ou triangular, independentemente de o som ser grave ou agudo. Esta última definição dificulta a aplicação da sinestesia como fenômeno no design por sua singularidade e a afasta dos estudos semióticos e culturais.

Há, contudo, uma percepção coletiva que associa o entendimento de um sentido por outro em um acordo signico. O neurocientista Cytowic (2009), aponta haver uma interpretação coletiva de que sons mais intensos são mais brilhantes, enquanto sons mais suaves são mais escuros, ou ainda, sons mais agudos são triangulares enquanto sons graves são circulares.

Nesta relação volta-se à sintaxe da linguagem e as percepções das formas. A linguagem sintática e suas interpretações estão bem desenhadas no design, quando compreendemos que os princípios de design e seus elementos estão conectados nestes entendimentos. Estes princípios se repetem nas diferentes linguagens em equilíbrio, espaço, forma, movimento, tensão, contraste etc. Na linguagem visual o ponto traz estabilidade, a linha, movimento (PUHALLA, 2011), na configuração sonora, o som grave traz estabilidade enquanto o agudo, movimento, na comunicação gustativa, os contrastes entre sabores criam tensão (BRAGANÇA, 2008).

Abre-se caminho para uma relação sinestésica intralinguística, que Braidá e Nojima (2011) vão definir como tradução intersemiótica, amparados por Plaza (2003), que a define como a tradução entre os diferentes sistemas de signos, de relações entre sentidos, meios e códigos em que as

linguagens são ampliadas no sistema sensorio de uma, ficando traduzidas nesses meios. Bragança (2008) coaduna ao discutir a metáfora sinestésica, em alusões voluntárias a outras percepções, compreendendo que a sinestesia é quase inevitável às sensações e suas interpretações, recorrer à sinestesia para explicar uma sensação é sinal de proximidade entre diferentes origens sensoriais. Por fim, Leote (2014) chama de multisensorialidade esta relação subjetiva, imersiva que não pode ser chamada de sinestésica. A autora conclui que são pseudosinestesias, modos interativos de multimodalidade.

Neste texto adotaremos a definição metáfora sinestésica, compreendendo que as quatro descrições acima orbitam o mesmo processo. Ainda que a sinestesia em sentido estrito não permita subjetividade, semânticas e camadas interpretativas, existem processos discursivos que podem ser descritos em um sentido pelo outro, em sobreposição.

## **6.2 PESQUISAS EM LINGUAGEM E SINESTESIA**

As pesquisas que relacionam Design, Linguagens e Sinestesia fecham escopo na descrição sinestésica em objetividade material, através de atribuições a mais camadas de experiência em relação ao sentido principal do projeto. É o caso da dissertação de Kawasaki (2009), em que o autor analisa características múltiplas do design, possibilidades sensoriais e aplicações em projetos selecionados para análises.

A pesquisa organiza os fatores de percepção e seus usos no design, como o fisiológico, emocional e principalmente, fatores culturais, como repertório, tempo e espaço. Desta estrutura o autor organiza possibilidades de aplicação sinestésica em pares.

Por escrever sobre design gráfico, monta pares sempre a partir da visão: visão/audição – visão/tato – visão/olfato – visão/paladar em que oferece análises de produtos a partir das cores, diagramação, formas e texturas. E finaliza seu texto expondo a importância da sinestesia na

construção projetual do design gráfico. Por entender a sinestesia de maneira semântica, o trabalho apresenta considerações que seguindo as definições estritas de sinestesia, se relacionam mais à psicologia da percepção do que com o fenômeno sinestésico.

No artigo que discute o Design para os sentidos, Braida e Nojima (2011) seguem pelo mesmo caminho, em constante relação entre semiótica interpretada por Lucia Santaella (2005), e os sentidos. Entendem que a sinestesia está presente nos estudos multissensoriais, o Design emocional de Don Norman (2004) e o Design da experiência. Seguem os mesmos parâmetros da dissertação de Kawasaki (2009) e realizam análises de produtos, como o cheiro da marca Melissa de calçados, canetas esferográficas perfumadas e o Shampoo SEDA SOS, com cheiro de chocolate. As análises e seus objetos se limitam a identificar o nível de relação inter-semiótica presente na experiência dos produtos, e interpreta estas relações como sinestésicas, em que a identidade e diferenciação dos produtos e marcas são tangenciados pelos diferentes sentidos.

Ao citar Plaza (2003), o artigo apresenta sua maior contribuição a esta pesquisa, pois estrutura percepções semelhantes às induzidas aqui. Sendo os sentidos os meios primários de comunicação, são também por onde a estrutura semiótica se estabelece. Então, existem conexões entre as tríades semióticas de Peirce e os níveis de transposição sinestésica. A saber, a transcrição, que está correlacionada à primeiridade, que escolhemos representar através do ícone – baseada na similaridade entre as estruturas, a partir de qualidades e aparências similares. A transposição, que aqui optamos por correlacionar ao índice – entre o original e a tradução do sentido em relação de causa e efeito. E a transcodificação, correlata ao símbolo – em convenção cultural, opera em um terceiro nível que exige uma lei geral aceita socialmente. Ao desenvolvermos a proposta do processo criativo na metáfora sinestésica, operaremos primordialmente na transposição e transcodificação, nas relações entre o signo e sua tradução em seus acordos coletivos.

A esta contribuição dos autores, adicionamos em nossa construção

destas comparações também os níveis de Design emocional, que não pode ser comparado ao que os autores estabelecem como intersemiótica. Todavia, é também composto por três níveis operacionais, o visceral, o comportamental e o reflexivo (NORMAN, 2004). Novamente espelhamos a tríade frente aos níveis semióticos de primeiridade, secundidade e terceiridade.

O nível visceral apresenta ao interpretante a primeira camada da emoção e experiência, se limita a uma primeiridade semiótica, o objeto é lido a partir de suas qualidades originais, podemos dizer em transcrição de que se trata do signo em si. Norman explica que neste nível o usuário reconhece o todo sem interpretação de valor, tem-se a primeira reação ao estímulo, por isto visceral, da expressão anglófona *from the guts*, ao tratar de uma emoção primitiva. No nível comportamental, o objeto possui uma curva de aprendizado relacional, exige-se compreensão do fenômeno somado a outro tipo de experiência prévia, portanto indicial, este comportamento após aprendido se torna usual em suas conexões. O último nível, reflexivo, como sugerido pelo nome, traz uma camada de experiência subjetiva, interpretativa, dotada de convenções coletivas subjetivas, que manifestadas individualmente necessitam de validação social, por isso, através de repertório, é preciso refletir sobre seus significados e possibilidades. Como ilustração, imaginemos a escuta pela primeira vez de alguma música, essa experiência, ao percorrer os níveis de Norman passará primeiro pelo impacto visceral, o primeiro choque do gosto ou contragosto. Depois, o nível comportamental reconhece o ritmo e aprende a melodia. Por fim, a camada reflexiva desperta significações subjetivas e interpretações à cerca da intencionalidade do autor, os jogos semânticos etc.

A metáfora sinestésica pode ser aplicada em cada um destas comparações, e no entender deste texto, ganha valor a cada afastamento semiótico de sua primeiridade por gerar estranhamentos (MACHADO, 2019), possibilidades outras, acrescentando camadas de experiência interpretativa. A figura 12 relaciona a tradução intersemiótica de Braida e Nojima ao Design Emocional com base na Semiótica Peirciana, em que os três

níveis de ordem são alinhados de acordo com seu afastamento do signo.

Figura 12: Relação combinada entre semiótica – intersemiótica – design emocional.

	<b>PRIMEIRIDADE</b>	<b>SECUNDIDADE</b>	<b>TERCEIRIDADE</b>
<b>SEMIÓTICA (PEIRCE)</b>	<b>ÍCONE</b>	<b>ÍNDICE</b>	<b>SÍMBOLO</b>
<b>INTER SEMIÓTICA</b>	<b>TRANSCRIÇÃO</b>	<b>TRANSPOSIÇÃO</b>	<b>TRANSCODIFICAÇÃO</b>
<b>DESIGN EMOCIONAL</b>	<b>VISCERAL</b>	<b>COMPORTAMENTAL</b>	<b>REFLEXIVO</b>

Fonte: Do autor, 2024.

O trabalho de Lemos (2011) faz uma contribuição de observação quantitativa da sinestesia estrita aos sinestetas, para criar o projeto de uma coleção de moda sinestésica. A autora estuda o fenômeno a partir das pesquisas neurológicas e seleciona um grupo de sinestetas para entrevista e coleta de dados que alimentem critérios para o desenvolvimento do produto, o que resulta em propostas que ecoam percepções semânticas aos não sinestetas e despertam sensações únicas aos sinestetas em suas variações de manifestação. O texto da pesquisadora difunde a complexidade do fenômeno e a dificuldade de se organizar padrões e repetições devido à especificidade individual de cada indivíduo sinesteta. Para a exequibilidade, a autora criou um organograma dos estímulos sinestésicos que variam entre números, letras, palavras, dias da semana, música, notas musicais, sabores, cheiros, texturas, dor, emoções e personalidades. Deste quadro seleciona como os mais próximos entre si a visão e o Design para montar o conceito da coleção.

A dissertação de mestrado de Bragança (2008) e sua teste de doutorado (2014) pesquisam “A sinestesia e a construção de significação musical” e dedicam-se à explorar a música enquanto linguagem e suas interpretações. Para este fim, estabelece, a partir da semiose de Morris, elos entre os conceitos de sintaxe e semântica ao que Bragança chama de significações



intrínsecas e extrínsecas, respectivamente. As significações intrínsecas para o autor são remissões que se referem à sintaxe, relações formais de um evento, delineante de sua estruturação. Ao passo que as extrínsecas, associadas à semântica, fazem entre a música e alguma sensação, emoção ou qualquer outra referência, repertório. Nesta última, o primeiro passo, para o autor, é a sinestesia e por conseguinte a metáfora sinestésica e suas subjetividades. Das obras selecionadas para o estudo da sinestesia e suas possibilidades ao design e o estudo cultural, o autor se destaca ao delimitar também a diferenciação etimológica entre estesia e sinestesia, a diferença entre os conceitos de sensação e percepção.

A sensação está na estesia, na faculdade do sentido, enquanto a sinestesia cria as somas de sensações na percepção, que não existem isoladas, mas em construção. Bragança (2008) levanta tópicos para avanço da pesquisa em sinestesia e música, que entendemos ser passível de maior aptidão à linguagem e comunicação nesta pesquisa. Sugere procedimentos de análises sinestésicas, sob um mesmo critério, para desenvolver um catálogo de figuras sinestésico-musicais.

Os autores e as obras selecionadas acima para este estudo, embora criem associações e estabeleçam a interpretação sinestésica e sua importância na linguagem por entender que ela é feita a partir dos sentidos e por isso dependente das qualidades e conteúdos de repertório para a comunicação, os textos não apontam para o encadeamento destes fenômenos na reprodução de discursos e vozes no espaço. Desta forma, se limitam a crítica do fenômeno em si mesmo, em que o interesse é compreender formas e aplicações sinestésicas como processo de linguagem.

Para este texto de dissertação, porém, a linguagem está compreendida em seu contexto social de espaço e local. Parte-se da posição decolonial já teorizada, como proposto por autores como Aníbal Quijano, Arturo Escobar, Luciana Ballestrin, Livia Rezende e Patricia Lara-Betancourt. Destes, Escobar (2018) e Lara-Betancourt e Rezende (2019) discutem o decolonialismo no design, na importância de se reconhecer a produção e reprodu-

ção de epistemes coloniais que interferem no ser e saber dos designers de países do sul global. Assim, o fenômeno sinestésico é proposto como procedimento de estímulo entre sentidos para o reconhecimento do repertório local através da semiótica da cultura no próximo tópico.

## 7 | A METÁFORA SINESTÉSICA COMO PROCESSO CRIATIVO

As articulações teóricas dissertadas até aqui constituíram o estofo teórico-cultural que foi necessário para contemplar um caminho metodológico do processo criativo que se insira nas formas e jeitos de se produzir design. Porquanto os testes percorridos neste capítulo sejam feitos no design gráfico, entende-se que o posicionamento da proposta no processo criativo torna-o pertinente ao campo do Design de maneira mais ampla em suas ramificações.

Este capítulo demonstra a importância da pesquisa e da investigação na metodologia de projeto, na forma de se realizar design em um caminho emancipatório, refletor das epistemes locais (ESCOBAR, 2018). O pré-projeto e as escolhas de discursos a serem produzidos e ecoados em reconhecimento do repertório coletivo da comunidade são o enfoque para a subjetividade, em especial goiana, já que este é o local de fala do texto.

Percorremos à frente análises de produções locais em que entendemos estarem refletidos os princípios do discurso modernismo / modernidade (LARA-BETANCOURT, REZENDE, 2019), produtores do colonialismo retórico no design gráfico, em busca de compreender razões e interpretações que levam a estas produções a partir da leitura das visualidades do objeto no espaço.

Apresentamos então os princípios construtivos da metáfora sinestésica (BRAGANÇA, 2008) no processo criativo expresso na troca de sentidos e percepções a partir do repertório local. A construção formal que entende a metáfora e suas subjetividades a partir de substantivos e adjetivos precedidos dos sentidos e suas qualidades em tradução ao visual.

Como visto, os sentidos se manifestam no discurso em sensações que geram qualidades de ser atribuídas a cada uma. Visão, audição, tato, olfato e paladar são experienciados a partir das sensações geradas

em cada um destes sentidos. O calor, frio, pressão, volume, frequência, enquanto sensações, são uniformes, contudo, as percepções abstraídas de cada sensação são condicionadas à cultura e os acordos gerados nesta. Enquanto um goiano acostumado ao calor seco da segunda metade do ano sente 23º como um ambiente propício para o uso de suéter, um catarinense, tranquilamente utilizará regata. Guardada a devida hipérbole, o exemplo serve para ilustrar como são as percepções que definem a forma como uma sensação será qualificada. Esta qualificação se dá sempre em acordo coletivo subjetivo culturalmente mediado (GIBSON, 1974).

A audição possui características sensitivas como som, volume, densidade, amplitude, agudo, grave, médio etc.; o olfato apresenta cheiros que podem ser qualificados como agradáveis, perfumados, leves, fortes, podres, enjoativos; o paladar traduz-se em doce, amargo, azedo, salgado, cítrico, apimentado, agridoce; o tato revela superfícies em texturas macias, ásperas, lisas, brilhantes, rugosas; a visão, sendo o sentido de tradução proposto ao design, apresenta cores, brilhos, saturações, formas, contrastes, níveis etc.

O repertório dependente da construção cultural, que na semiótica da cultura está condicionado às reproduções e modelizações vividas pelos indivíduos no espaço (MACHADO, 2019), na semiótica peirciana encontra-se na abstração da terceiridade, e na semiose europeia traduz-se na semântica.

As três vertentes semióticas são complementares, e ao Design, propõe-se que sejam expressas a partir de substantivos e adjetivos que guiem a pesquisa e a construção retórica em reconhecimento semântico que seja favorável à articulação da semiose periférica.

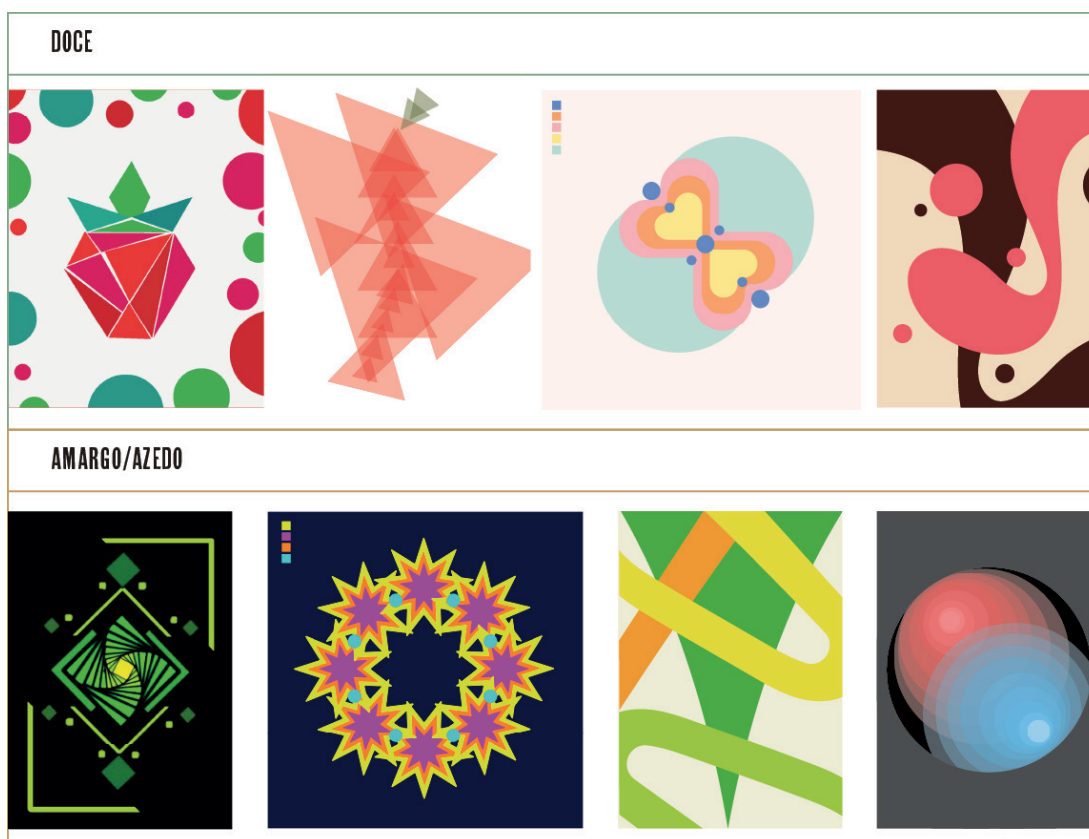
Assim, propõe-se um processo criativo através da metáfora sinestésica explicada até aqui, a se inserir no pré-projeto, na pesquisa projetual. Ou seja, observar as qualidades substantivas percebidas em cada sensação de um sentido a fim de transpô-lo ao visual e ao design. É um processo que se inicia no questionamento de qual é o cheiro de uma cor e o que ela representa, ou, como é o som percebido em formas triangulares, quadradas ou redondas e o que este som simboliza semanticamente.

Esta ideia foi abordada e testada com alunos de design gráfico da Faculdade Tecnológica Senac Goiás em pré-teste, na disciplina Expressão Gráfica em 2023 e produziu bons resultados entre os discentes. Estes alunos estavam em seu primeiro semestre do curso e não receberam outras instruções sobre o processo sinestésico para além da demanda de ilustrações que deveriam representar graficamente a gastronomia por meio dos elementos do desenho gráfico, ponto, linha e plano.

A figura 13 mostra alguns dos resultados obtidos quando os discentes foram incentivados a abstração gráfica que representassem o paladar e seus qualificantes. Doce, amargo, azedo, salgado foram traduzidos visualmente a partir dos elementos básicos do desenho gráfico, ponto, linha e plano. É importante observar que enquanto alguns alunos se fixaram a ícones e índices das sensações, que consideramos neste teste uma vergonha de se permitir abstrair mais o processo criativo, outros optaram por reconhecer as qualidades gustativas em símbolos cromáticos e gestuais. Assim, o doce foi representado por cores dessaturadas e planos orgânicos, enquanto o amargo e o azedo foram representados por linhas e formas agudas.

Contudo, considera-se que esta troca sinestésica em si mesma, da tradução direta entre cores e gostos não foi suficiente como proposta favorável a uma decolonização do ensino e prática do design como a buscada nesta pesquisa através da semiótica da cultura. Faltava ainda aproximar esta construção processual ao local, à realidade e favorecer o repertório periférico com que os alunos chegam à sala de aula, e que é paulatinamente homogeneizado na compreensão modernista do que é o bom design, em enrijecimento ao centro.

Figura 13: Tradução visual gastronômica dos discentes do curso de Design Gráfico da Faculdade Senac Goiás



Fonte: Do autor, 2024.

É na continuação da pesquisa e na transdisciplinaridade, proposta como base para este texto que, ao compreendermos nas percepções as formas pelas quais qualificamos as sensações, ou seja, damos qualidade de ser a estas sensações, estamos a tratar de substantivos que, se dotados de valor, se tornam adjetivos.

Construiu-se assim a formulação do processo criativo da metáfora sinestésica testada no ano seguinte, 2024, aos mesmos alunos como proponente de decolonização do Design. Une-se em uma pergunta guia da exploração projetual um sentido e sua sensação, somada a um substantivo ou adjetivo que favoreça o repertório local do sujeito que projeta e as qualidades subjetivas que são intencionadas. A figura 14 explica a proposta:

Figura 14: Divisão da proposta de metáfora sinestésica

<u>SENTIDO</u>	+	<u>SUBSTANTIVO</u>
<b>SENSAÇÃO</b>		<b>ADJETIVO</b>
<b>QUAL É O CHEIRO</b>		<b>Da infância</b>
<b>QUAL É A TEXTURA</b>		<b>Da malícia</b>
<b>QUAL É A COR</b>		<b>Da inocência</b>
<b>QUAL É O SABOR</b>		<b>Da saudade</b>
<b>COMO É O SOM</b>		<b>Da elegância</b>

Fonte: Do autor, 2024.

Encontrar e reconhecer este substantivo é conhecer o tom que se quer passar como mensagem, discurso, diálogo e retórica no projeto. Em exercício de aula, a turma, agora em seu quarto semestre, na disciplina Design de Superfícies 2024/2, foi introduzida ao debate decolonial, suas problematizações históricas e ramificações na aprendizagem em design. Em diálogo aberto, os discentes debateram sobre a demanda de estágio de uma aluna que devia construir um catálogo de representantes comerciais da junta comercial do Estado de Goiás. A princípio livres e tendo a metodologia de Bruno Munari ensinada na faculdade como base projetual, os discentes buscaram investigar discursos que fossem afeitos ao local e discutiram a mensagem central que deveria ser trabalhada a partir de termos como “um catálogo limpo, clean” ou ainda “um produto que respira”. Ideias que, vindas do ensino em design enrijecido que refletem o tipo de visual que aprenderam a reproduzir.

Quando introduzidos à metáfora sinestésica, começamos a discussão em resgate da atividade feita então um ano e meio atrás. Como esperado, recordavam-se de ter realizado a atividade, mas já bastante distanciados de qualquer simbologia mais profunda. O diálogo sinestésico começou por um mapa mental que os questionava qual é o gosto deste catálogo. Após o choque de ter que atribuir uma sensação do paladar a um projeto

de design, debateram se era doce, ou amargo, e o que representaria para a retórica esta doçura ou amargor. Decidiram em conjunto que o projeto seria agridoce, já que não poderia ser representado por um algodão doce que de acordo com o repertório deles, simbolizaria inocência e infância, mas não desejavam trabalhar a percepção do salgado como algo que distanciaria o projeto do público.

Se questionaram a seguir qual seria a cor deste projeto agridoce, e optaram por amarelo, específico entre o limão siciliano e o melão. Quando indagados como esta cor amarela agridoce se transcodificaria (BRAIDA E NOJIMA, 2011) como substantivo, ou seja, que qualidade de ser ela representaria, concluíram que é um amarelo agridoce simpático. Dessa forma, em conexões de metáfora sinestésica, por significações entre transcodificações, transliterações, as escolhas icônicas, indiciais e simbólicas e suas semânticas montaram em imagens o painel abaixo na figura 15.

Figura 15: Painel semântico sinestésico construído pelos discentes em sala de aula sob orientação do autor



Fonte: Do Autor, 2024.



Neste momento definiram como deveria ser a construção da mensagem do projeto. Deveria ser simpático, visto que representantes comerciais são profissionais que devem ser reconhecidos por seus clientes como fonte de confiança, ainda que esse substantivo seja lugar comum em projetos de design gráfico. A partir desta definição, os alunos puderam reconhecer o projeto localmente e coletivamente nas questões de metáfora sinestésica, qual é a textura da simpatia agridoce? Como é o som do amarelo simpático? Este exercício se encerrou neste ponto, como debate e sem ação projetual concreta já que o objetivo era familiarizá-los com a apresentação da proposta sinestésica, em teste da potencialidade do processo.

Continuou-se a trabalhar o processo durante as aulas a fim de relacioná-lo ao reconhecimento do repertório individual e coletivo que os envolve. Nesta fase utilizamos três perguntas que deviam refletir em suas respostas imagens em painéis semânticos que possam trabalhar a capacidade de abstração individual e apresentação oral de cada painel para que a turma pudesse reconhecer e dialogar de qual lugar e local cada imagem foi escolhida e seus motivos. A discussão e explicação de cada painel foi importante para que o vocabulário individual de cada discente também seja aprimorado para além dos lugares comuns da fala e suas subjetividades e poéticas visuais desenvolvidas. As perguntas foram; qual é o gosto da infância? Qual é o cheiro da inocência? Qual é a textura da malícia?

O gosto de infância é particular ao repertório adquirido por cada um durante esse período, que será distinto em suas semânticas e significações, a depender do espaço e local aplicados. O cheiro da inocência também será assim, dependente da coletividade do repertório local, e por isso favorecedor de um discurso retórico que valorize as epistemes locais. As figuras a seguir apresentam alguns dos painéis gerados e divididos por suas perguntas. As explicações apresentadas foram transcritas pelos próprios discentes após a apresentação dos painéis, via plataforma Moodle.

Figura 16: Painel semântico sinestésico construído pelos discentes em sala de aula sob orientação do autor

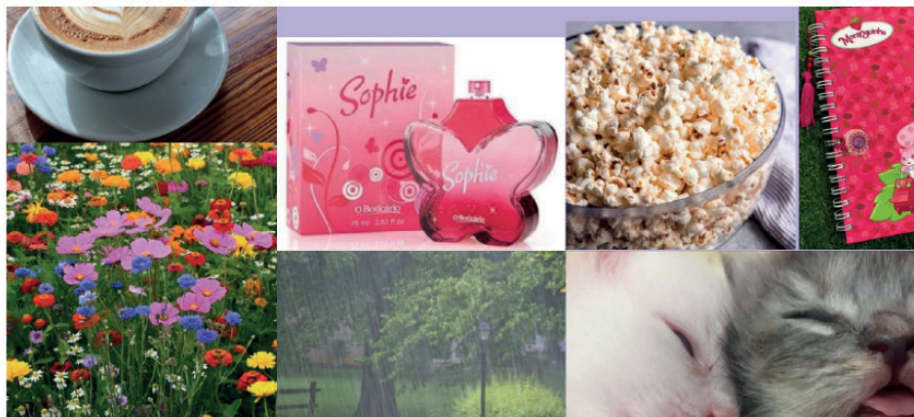


Fonte: Do Autor, 2024.

Neste primeiro painel, foi interessante perceber a temporalidade presente nas escolhas das imagens e seus impactos nos repertórios que compartilham. O perfil etário dos discentes desta turma do curso de Design Gráfico da faculdade Senac Goiás, é em sua maioria, de alunos jovens, recém-saídos do ensino médio. Ao passo que o gosto de infância para eles está atrelado a doces e guloseimas disponíveis nas mercearias e festas do início dos anos 2000, alguns alunos mais velhos acrescentaram itens que já não se encontram com facilidade em aniversários infantis, como balas de coco e moedas de chocolate.

Os doces e guloseimas foram índices facilmente percebidos pelo coletivo e de imediato reconhecimento, entretanto, signos como a abóbora e o charuto, sabores salgados, precisaram ser contextualizadas. Daí inferiram coletivamente outra característica do gosto de infância que desperta conexões metafóricas importantes, como o cuidado familiar. O salgado surge como símbolo do almoço de domingo e personagens importantes à formação cultural, como os avós. Estes são representantes imateriais do gosto de infância que abrem novas entradas para a pesquisa projetual. Quais são os sons e texturas destes almoços? Quais as cores e cheiros presentes? A figura 17 apresenta alguns painéis semânticos que os discentes produziram quando questionados acerca do cheiro da inocência.

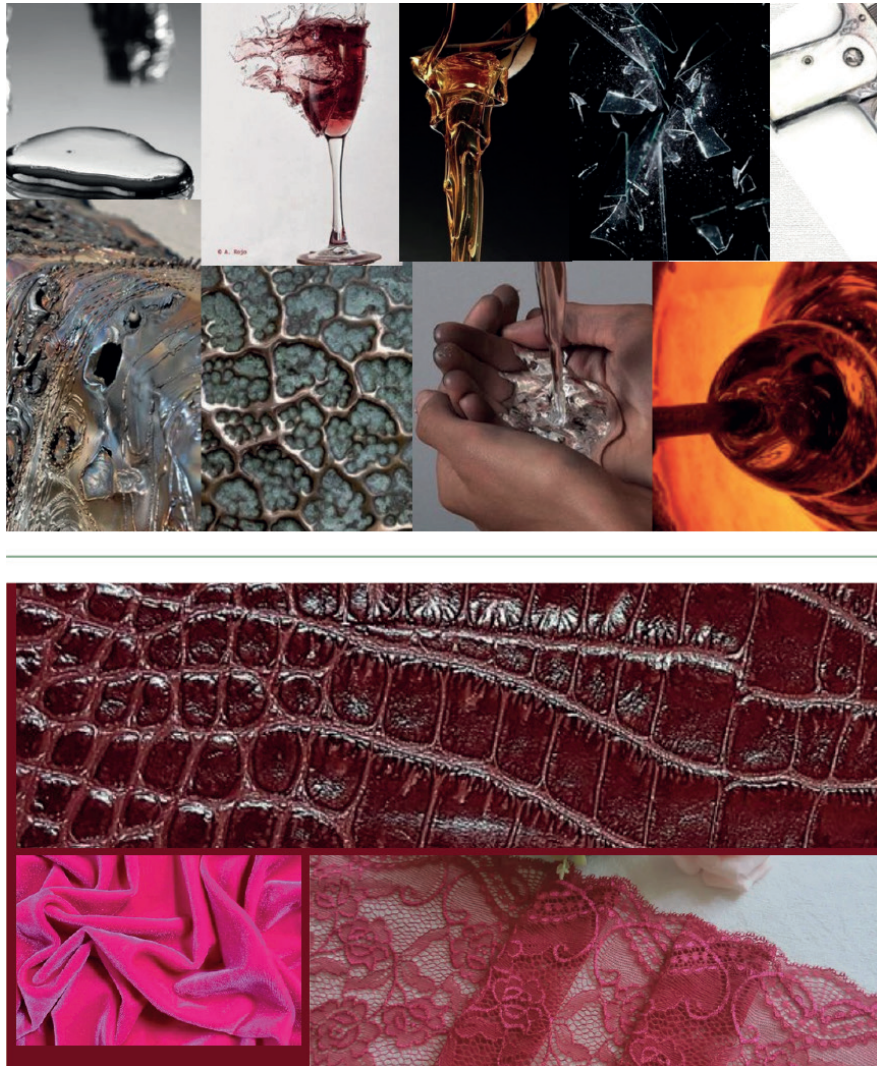
Figura 17: Painel semântico sinestésico construído pelos discentes em sala de aula sob orientação do autor



Fonte: Do Autor, 2024.

Sobre os cheiros e odores percebeu-se nas arguições discentes o constante empréstimo de qualidades de outros sentidos, como paladar, tato e audição para qualificar o olfato. Assim, cheiros se tornaram suaves, doces, leves, pesados, carregados, cítricos etc.

Figura 18: Painel semântico sinestésico construído pelos discentes em sala de aula sob orientação do autor

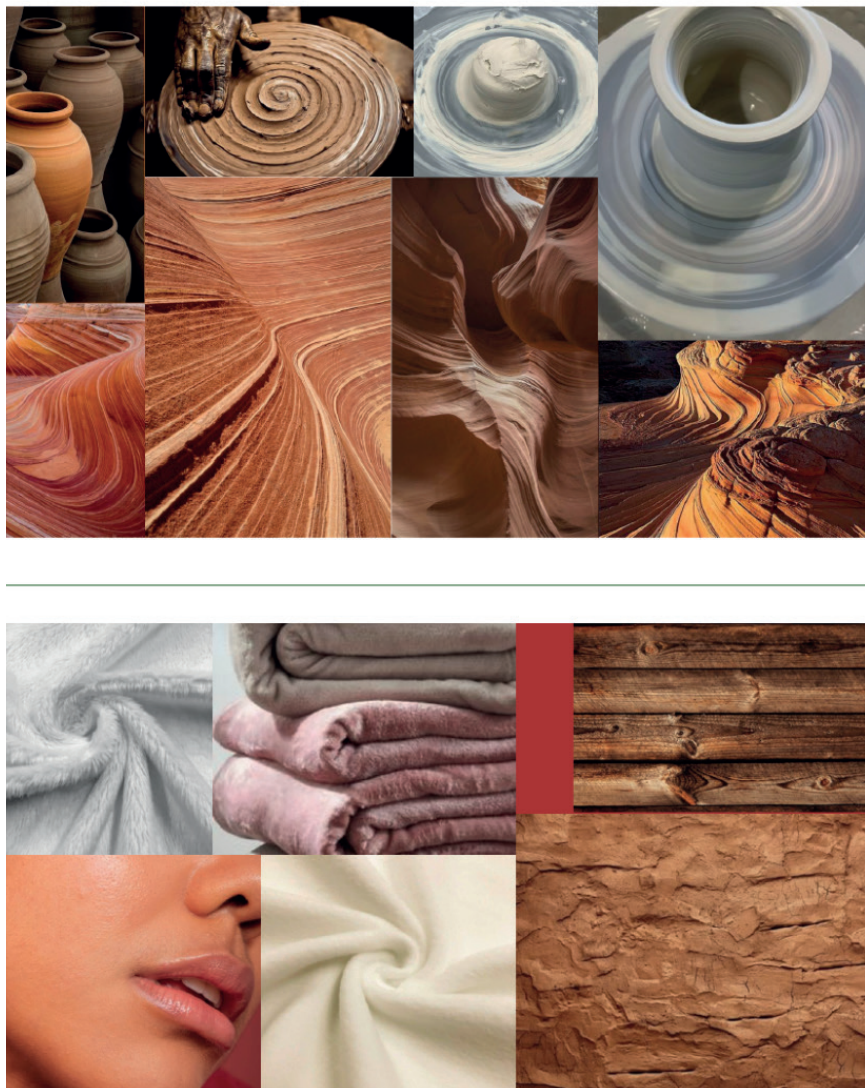


Fonte: Do Autor, 2024.

Mais uma vez a força do processo esteve não nas respostas como fim do exercício, mas como entrada para pesquisas mais aprofundadas sobre o que cada resposta apresenta e representa. O cheiro se tornou o ponto

de partida para refletir o que significa a inocência, seus substantivos e adjetivos, e a construção de um universo particular a partir de suas experiências culturais.

Figura 19: Painel semântico sinestésico construído pelos discentes em sala de aula sob orientação do autor



Fonte: Do Autor, 2024.

O último painel de metáfora sinestésica feito pelos discentes neste exercício foi pensado como forma de provocação e inquietação às suas percepções e reconhecimentos de ambiguidades em favor da abstração como potência para o estranhamento e ruído apresentado por Lotman (1998) e a semiótica da cultura. A malícia possui significados de valores dicotômicos. Se por um lado é a capacidade de ludibriar, ironizar e assim maléfica e oposta à inocência, em outro é sentimento necessário ao subterfúgio, a esperteza, ao flerte e assim, ao subentendido. Os resultados se dividiram então entre imagens que traduzem a malícia como índice da enganação e principalmente, índice do desejo.

Durante as apresentações ficou latente que a escolha da textura como sensação foi importante, pois os resultados foram por caminhos surpreendentes aos próprios discentes, que esperavam dos seus colegas texturas e ícones com os quais já estão acostumados a representar o desejo malicioso, como a renda, o batom, a pele, a cereja, a pimenta etc. Em diferentes níveis as texturas apresentam características que foram definidas como ruidosas, ásperas, fluidas, quentes, agudas, todas qualidades que associaram a pequenas interferências no toque e no tato. A partir desta quebra de expectativas e o reconhecimento das potencialidades na comunicação por meio da metáfora sinestésica decidiu-se em conjunto com a turma uma nova demanda derivada deste painel.

Os discentes deveriam agora produzir uma identidade visual fictícia para uma marca de lingerie fictícia, em que individualmente cada aluno escolheu uma imagem representante de textura da malícia de seu painel para criar o universo expandido de qualidades e valores desta nova identidade visual. Assim, foi possível sob uma mesma demanda projetual observar os comportamentos projetuais e as seleções de público-alvo, as relações de diferenciação apontadas na análise das fachadas como importante fator de contextualização local e os variados caminhos epistemológicos possíveis a partir da metáfora sinestésica na produção do discurso e diálogo do design gráfico.

As figuras que seguem apresentam alguns dos resultados obtidos e os comentários entregues pelos discentes acerca do caminho sinestésico. Os nomes dos alunos serão omitidos e identificados apenas como o discente referente a figura e o resultado projetual em análise.

Figura 20: Projeto discente entregue em aula a partir do processo criativo da metáfora sinestésica sob orientação do autor.



Fonte: Do Autor, 2024.



A figura 21 apresenta o primeiro produto resultado desta atividade, que em seu processo criativo sinestésico trouxe a textura da malícia como algo subentendido, a se revelar, simbolizado pelo jogo de luz e sombra criado pela cortina entreaberta. Para isso, a seleção imagética desta textura tátil voltou-se para os filmes de investigação de detetive da primeira metade do século XX, como *Panic in the Streets*. Como contextualização do espaço local, a discente recorreu ao *neon* e suas cores saturadas e contrastantes presentes nos bórdeis do interior da região norte do país, local de origem da discente. Outra referência de seu repertório a se somar no resultado são as estéticas LGBT da comunidade trans, inspiradas pelo movimento *glam* da década de 1980.

Figura 21: Projeto discente entregue em aula a partir do processo criativo da metáfora sinestésica sob orientação do autor.



Fonte: Do Autor, 2024.

O trabalho apresenta características de repertório modelizadas pela cultura norte-americana, como o movimento *glam*, a escolha da escrita em inglês, que não invalidam a representação do espaço local. Como explicado por Grosfoguel (2008), o *soft power* é parte da realidade global, e o decolonizar não está na negação do outro, mas no resgate do próprio (RIVERA CUSICANQUI, 2015). O resultado observado na figura 22, gerado pelo desenvolvimento sinestésico, demonstra a sua capacidade projetiva para o design de superfícies no movimento de transliteração da textura tátil da luz e sombra para a textura visual mantendo suas características semânticas.

Figura 22: Projeto discente entregue em aula a partir do processo criativo da metáfora sinestésica sob orientação do autor.



Fonte: Do autor, 2024.

Neste projeto, a metáfora sinestésica foi relevante para que uma subjetividade como a defendida por Arruda (2021) fosse possível. Símbolos alcançados nas entrelinhas da retórica, a subjetividade como marcador de sentido simbólico em potencialização do ruído e da tensão (VELHO, 2009). A discente, que possui grande dificuldade em se afastar da objetividade material, ao discutir a textura da malícia seu painel semântico esteve permeado pelo primeiro e segundo nível emocional de Norman (2004), visceral e comportamental, na escolha do vermelho, o fogo como índices do sexo.

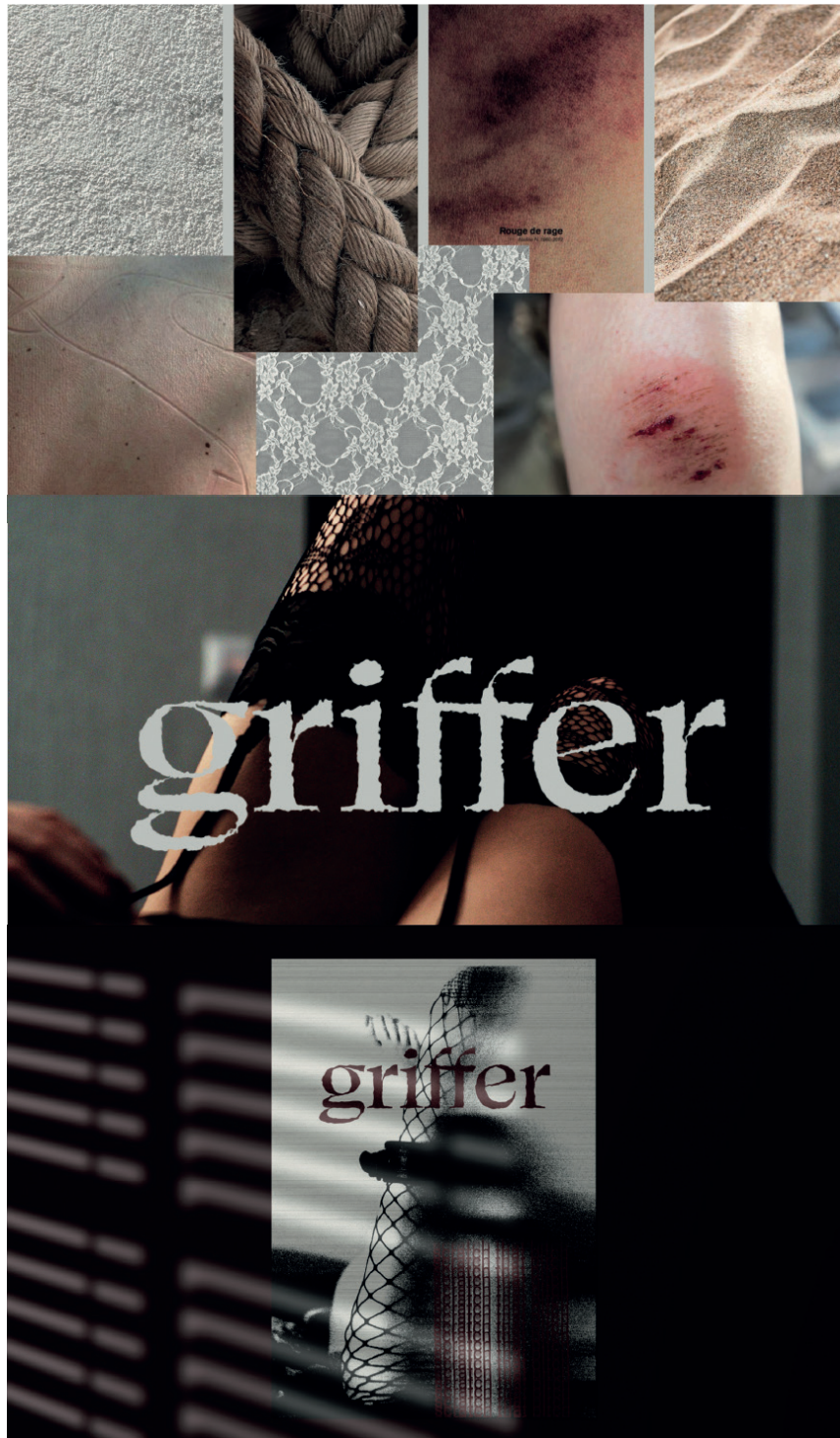
Figura 23: Projeto discente entregue em aula a partir do processo criativo da metáfora sinestésica sob orientação do autor.



Fonte: Do autor, 2024.

Instigada a continuar o processo de afastamento semiótico para além do signo sexual, a discente chegou ao do vidro quebrado como textura da malícia. O desenvolver contínuo do discurso se mostrou como ponto central para esta aluna, a metáfora sinestésica proporcionou ferramentas para a construção de sua retórica. Durante a defesa de seus resultados nas aulas que seguiram após a apresentação do painel, a aluna optou pela semântica do vidro quebrado como a quebra da barreira da timidez, reforçada pelo conservadorismo interiorano que lhe foi característico em sua formação, algo invisível que impede a pessoa de explorar a própria malícia. A textura tátil assim forneceu a semântica da identidade projetual.

Figura 24: Projeto discente entregue em aula a partir do processo criativo da metáfora sinestésica sob orientação do autor.



Fonte: Do autor, 2024.

O projeto ilustrado na figura 24 foi selecionado por seu trabalho indici- al e simbólico. A discente teve seu trajeto acadêmico marcado por sua capacidade de distanciamento e boa argumentação textual em defesa de suas escolhas semânticas relacionadas aos movimentos de Design Gráfico. Em sua entrega dos arquivos, a aluna disponibilizou também a justificativa escrita de suas escolhas, em que explica que a textura da malícia foi pensada utilizando principalmente fotos que trouxessem a aspereza e a fricção como sensação e assim despertar a intimidade carnal como percepção. A areia e seus grânulos transmitem segundo a discente a sensação de contraste entre o macio e o áspero. A corda e sua textura áspera como um todo é formada individualmente por diversos fios trançados representantes do entrelaçar e o entranhar. As imagens foram editadas para dar a ideia de ação, com intervenções que utilizam o movimento grunge como transcodificação da parede de cimentos e os arranhados.

Figura 25: Painel semântico sinestésico discente entregue em aula a partir do processo criativo da metáfora sinestésica sob orientação do autor.



Fonte: Do autor, 2024.

Figura 26: Projeto discente entregue em aula a partir do processo criativo da metáfora sinestésica sob orientação do autor.



Fonte: Do autor, 2024.

O trabalho deste discente ilustrado nas figuras 25 e 26 foi realizado tendo o seu repertório e a si mesmo como fonte para o público-alvo. Para isto, o painel semântico sinestésico representa as comunidades cultu-

rais deste discente, como os *ballrooms* LGBT, festas em que acontecem competições de dança e performance, o grafite e o pixo como repertório tipográfico e o trabalho manual como estética visual. As texturas foram extraídas dos bailes funk e *ballrooms*, identificadas pela corrente e o uso recorrente da renda como elemento de destaque nas roupas. Deste resultado, destaque-se a abstração gráfica alcançada que mantém ainda assim os seus representantes. O discente explica a escolha das texturas táteis para a transcodificação com a justificativa de que as correntes mostram visualmente uma ideia de resistência e força, qualidades que trazidas a lingerie, se tornam suaves em sons de fricção conforme o corpo se ajusta, de forma discreta e íntima. O toque frio de início no tato se aquece com o calor do corpo, em uma percepção de segurança somada ao conforto e sensualidade. A renda e sua delicadeza mistura leveza e firmeza com a suavidade do toque dos dedos no tecido.

A avaliação que se faz da atividade foi positiva em sua capacidade de construir a metáfora sinestésica como um processo criativo a se inserir na metodologia de Design e facilitar aos discentes as escolhas de sentido, retórica e diálogo com o espaço e o local a partir de seus repertórios em reconhecimento da cultura coletiva em que estão inseridos e fixar que uma mesma demanda projetual pode possuir públicos diferentes, que é preciso ir para além da retórica do próprio design (ALMEIDA-JUNIOR, 2010) e projetar tendo o design gráfico como ator cultural e não fim em si mesmo.

Enquanto a atividade exercitou o uso das texturas táteis e sua tradução ao visual, entendendo assim o uso da superfície como ampliação gráfica, os resultados observados estiveram relacionados ao discurso identitário. A disciplina de design de superfícies na Faculdade Senac Goiás, porém, tem parte de sua ementa no desenvolvimento das habilidades dos alunos em estamparia. Assim, mais um exercício projetual foi demandado destes discentes, que em acordo, levando em consideração a presença das Olimpíadas de 2024 e as críticas feitas pelos discentes aos uniformes da delegação olímpica do Brasil, optaram por desenvolver

estampas para uniformes esportivos. Em consideração à atividade anterior que tinha uma mesma demanda para todos, esta ficou em aberto. Os alunos escolheram desenvolver estampas para os times de futebol que disputam o campeonato goiano como fonte também para ressaltar o espaço local. As figuras seguintes apresentam alguns dos resultados selecionados desta atividade e os comentários que elencam os aspectos extraídos do exercício sinestésico.

Figura 27: Painel semântico sinestésico discente entregue em aula a partir do processo criativo da metáfora sinestésica sob orientação do autor.



## PESQUISA

### Lobo-Guárá

- Listra preta nas costas;
- Branco nas orelhas, no pescoço e na calda;
- Pata com pelos preto;

### Lobeira

- Roxo com amarelo;
- Padrão da semente no fruto;
- possui filamentos nos galhos;

Fonte: Do autor, 2024.



Figura 28. Projeto discente entregue em aula a partir do processo criativo da metáfora sinestésica sob orientação do autor.



Fonte: Do autor, 2024.

O primeiro projeto selecionado, entregue nesta nova demanda, criou a partir da pergunta sinestésica, qual é o gosto do cerrado? Das respostas encontradas, a pesquisa projetual imergiu nos frutos endógenos do cerrado com os quais o discente estava familiarizado. A lobeira foi selecionada por ser uma fruta que tem relação intrínseca com o lobo-guará, símbolo do clube escolhido. Nas palavras do aluno são curvas suaves do fruto e de suas sementes, o lobo Guará e o fruto no mesmo ícone mantém linhas pontiagudas para garantir a sensação do galho que além da textura da folha da lobeira possui silhueta mais fina.

Figura 29. Painel semântico sinestésico discente entregue em aula a partir do processo criativo da metáfora sinestésica sob orientação do autor.



Fonte: Do autor, 2024.

Figura 30. Projeto discente entregue em aula a partir do processo criativo da metáfora sinestésica sob orientação do autor.



Fonte: Do autor, 2024.

Para o trabalho ilustrado na figura 30, a discente se fez a seguinte pergunta sinestésica ao produzir a estampa para Clube Recreativo e Atlético Catalão, como é o som de Catalão? Desta indagação a pesquisa imagética resultou nas congadas da cidade, reconhecidas como patrimônio cultural da cidade. Da festa da Congada foram extraídos os elementos visuais que deram origem à estamperia desenhada pela discente. O que se infere deste trabalho é que seria possível à aluna chegar ao mesmo resultado e a inspiração das festas em pesquisa que não fosse sinestésica. Todavia, o processo da metáfora sinestésica foi agente facilitador do reconhecimento cultural e local no processo criativo da designer em formação. São repertórios que estão presentes no cotidiano e cultura destes alunos, mas que durante a sua formação vão sendo suprimidos por sua característica periférica em relação ao centro no estudo do design.

Figura 31: Projeto discente entregue em aula a partir do processo criativo da metáfora sinestésica sob orientação do autor.



Fonte: Do autor, 2024.

O aluno autor da estampa na figura 31, fez o caminho da metáfora sinestésica na soma de duas texturas táteis para representar o Vila Nova, clube da capital goiana. Em sua defesa o discente explicou aderir à textura da listra do tigre, mascote do time, e suas semelhanças gráficas com a impressão digital como representante da identificação dos torcedores com o clube. Em Goiás é comum ouvir o grito de guerra do time entoado em sequência, um torcedor grita – Vila! Ao que inúmeras pessoas respondem de maneira seguida, muitas vezes sem mesmo ser torcedor do time do bairro Vila Nova e por vezes até mesmo torcer por times rivais, tornou-se parte cultural do espaço local goiano. Nesse aspecto a escolha da listra do tigre fica em um nível de segundidade semiótica (PEIRCE, 2017), mas que somado à impressão digital gera subjetividades discursivas mais tensionadas em favor da comunicação (VELHO, 2009).

Figura 32. Projeto discente entregue em aula a partir do processo criativo da metáfora sinestésica sob orientação do autor.



Fonte: Do autor, 2024.

No último trabalho analisado nesta dissertação, ilustrado na figura 32, a discente escolheu criar a estampa na soma do mascote do clube escolhido, a Aparecidense, clube da cidade de Aparecida de Goiânia, com seu processo sinestésico feito na primeira atividade sinestésica de reconhecimento do repertório individual. O mascote do clube é o camaleão, fonte para a escolha cromática da aluna. Ao se questionar o cheiro da alegria no futebol, a aluna percorreu o campo de terra como lugar de infância, para chegar à toalha de mesa como terceiridade do lanche à tarde, após o futebol na rua, assim o ponto cruz forneceu o grafismo para as estampas geradas. Na retórica de sua sustentação oral, e apoiado pelo painel semântico sinestésico, a discente foi capaz de demonstrar suas intenções de significação e gerar tensionamentos (VELHO, 2009) múltiplos que impactaram também seus colegas de classe, no reconhecimento coletivo do resultado gráfico e seu despertar de sentidos e emoções através das sensações sensoriais.

Os resultados trazidos para este texto foram selecionados para compreender as capacidades distintas do processo sob o olhar individual de cada discente. Outros projetos entregues ficaram de fora por dois principais motivos, ou por a documentação do processo estar incompleta e não possibilitar a avaliação do processo criativo, ou para evitar estender esta análise de forma que se torne enfadonha. Desta forma, este capítulo se encerra na compreensão de que o processo criativo da metáfora sinestésica foi útil ao ensino-aprendizagem em design como ferramenta para incentivar e instigar a subjetividade nestes alunos permeada pelo repertório que estes constroem durante a vida e que não devem ser descartados no ingresso do curso de Design Gráfico em favor de epistemologias que enrijeçam suas capacidades argumentativas na produção de significação, sentido, discurso e diálogo.

## REFLETIR O ESPAÇO, UM CONVITE

A pesquisa da metáfora sinestésica enquanto processo criativo é um *continuum*. A importância dos sentidos foi entendida como forma de aumentar o repertório visual e argumentativo na produção do Design.

Uma filosofia do Design como a defendida por Flússer e Cardoso deve ser ampliada e alcançar mais mesas de diálogo, que extrapolem as páginas acadêmicas e cheguem às páginas de desenho na prática social dos designers. O decolonialismo tem considerações de impacto imediato aos estudos em design. Em especial ao ensino-aprendizagem de jovens profissionais, que ao começarem as cadeiras do curso de design são moldados e incentivados a lapidarem os conhecimentos adquiridos sob o olhar exógeno de uma comunidade globalizada de design.

Impactados por conteúdos apresentados em redes sociais como Instagram, Behance e Pinterest, se observa que profissionais em formação se fecham para o conhecimento e repertório local em favor de formas de fazer homogêneas destas plataformas, em busca de reconhecimento externo e assim também os dos seus pares locais. Esta é uma característica que não é inerente aos estudantes, mas que por esta pesquisa se compreende como sintoma das colonialidades do ser e saber. É na articulação epistemológica da valorização de saberes tradicionais e ancestrais, no respeito pelo fazer vernacular e na inserção consciente do estudo em design nos estudos socioculturais que encontram formas de resistência ao colonialismo esterilizante.

As rodas sociais do ensino em design, por meio da semiótica da cultura, devem avançar para além do debate inicial entre design e arte para problematizar a definição excludente de design que desvaloriza fazeres projetivos tradicionais e interioranos e os qualifica enquanto artesanato. Porquanto design e arte são campos de exclusividade e acesso restrito, no design que se assinado e restrito se torna arte, e na arte, que licenciada se torna design, o artesanato é objetificado como saber menor, indigno de

ser reconhecido como projeto e massivo demais para ser aceito enquanto arte. Na articulação cultural da semiótica estes questionamentos podem aflorar e desviar o prumo cientificista do design em favor do campo enquanto agente importante da linguagem e comunicação neste espaço.

Goiânia e Goiás pulsam culturalmente e seus estudantes e jovens designers precisam reconhecer as próprias capacidades de modelização do espaço na ampliação das possibilidades de trabalho e formas de produzir. O colonialismo do saber que lhes atribui o conhecimento como uma eminência distante, limita suas possibilidades de ser. Se todo conhecimento de valor é exógeno, o que podemos ser está limitado àquilo que me é dito pelo outro, assim, os sonhos destes jovens é emigrar para centros em que possam talvez fazer parte do grupo que modeliza os saberes. Esta relação é dialética e cruel, na medida em que o resultado desta interação gera também frustração.

O olhar decolonial para a cultura, comunicação e linguagem é importante para garantir a emancipação de se poder escolher ser, saber e fazer em construção coletiva, na certeza do impacto que as próprias escolhas terão na carreira dentro do design, mas também do impacto intangível que os produtos feitos tem sobre o espaço. Valorizar o repertório local não significa renegar o mundo conectado e emaranhado de acesso aos conteúdos do norte global, mas assumi-los como ponte para o eco das vozes dissonantes em busca dos tensionamentos capazes de gerar pluriversos, mundos sobrepostos carregados de semioses latentes e potentes.

Enquanto linguagem visual, o design gráfico ganha força e energia para potencializar estes pluriversos ao deslocar seu sentido para outras sensações e percepções. Design é linguagem. E esta linguagem não está limitada a um sentido apenas. Mas que as linguagens se articulem em codificação e transcodificação, transposição e transcrição, para que o gráfico seja suporte e meio e o diálogo seja o fim.

Perspectivas futuras levam a pesquisa empreendida a realização de novos testes, adaptações, correções, acréscimo de mais termos e subjetividades, no aprofundar da relação decolonial entre linguagem e design



gráfico. Mais textos e pesquisas podem e devem surgir em leitura dos espaços de ocupação do design e seus discursos, mais problematizações são necessárias às já apresentadas durante esta pesquisa. Aberturas e afunilamentos serão bem-vindos, em que se expanda a crítica e a relação modernidade / modernismo e modernização através dos seus impactos no design gráfico local latino-americano. Do filtro de análise de projetos específicos podem nascer outras considerações para além das vistas na análise das fachadas patrocinadas, soluções e caminhos possíveis para práxis e epistemes menos coloniais devem emergir dos estudos culturais do design.

O fim desta pesquisa levanta outros questionamentos como este, voltados ao metadesign, será realmente que definimos design por critérios técnicos como a existência do projeto, a capacidade de produção múltipla, ou existem na própria noção do campo a operação de colonialidades.

Espera-se que esta pesquisa também alcance outras disciplinas comunicacionais, que a música possa aprender com este texto, como esta pesquisa aprendeu com os textos da música. Culinária, literatura, e áreas de outros sentidos podem e devem correlacionar-se a um fazer transdisciplinar em junção para os epistemes locais.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACOSTA, A. **O BUEN VIVIR:** uma oportunidade de imaginar outro mundo. In: SOUSA, C. M., org. Um convite à utopia [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2016. Um convite à utopia collection, vol. 1, pp. 203-233. Disponível em: doi: 10.7476/9788578794880.0006

ALMEIDA-JUNIOR, Licínio Nascimento de. **RETÓRICA DO DESIGN GRÁFICO:** da prática à teoria: coleção pensando o design, Marcos Braga, coordenador. São Paulo: Blucher, 2010.

ARCOVERDE JR, José Carlos P; CASTILLO, Leonardo Augusto Gomez. **IN: [BEM] ALÉM DO DIGITAL. COL. FRONTEIRAS DO DESIGN.** organizado por Ney Brito Dantas, Walter Franklin Marques Correia; autores: Amanda Carolina M. de Andrade... [et al]. São Paulo: Blucher, 2022.

ARRUDA, Marina Silveira. **DESIGN DE REALIDADES.** Curitiba: Appris, 2023.

BRAIDA, F.; NOJIMA, V. L. Design para os sentidos e o insólito mundo da sinestesia. **In: INSÓLITO, MITOS, LENDAS, CRENÇAS.** Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011.

BRAGANÇA, Guilherme Francisco Furtado. **A sinestesia e a construção de significação musical** / Guilherme Francisco Furtado Bragança. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

BONSIEPE, Gui; FERNÁNDEZ, Silvia; organizadores. **HISTORIA DEL DISEÑO EN AMÉRICA LATINA Y CARIBE:** Industrialización y comunicación visual para la autonomía. São Paulo: Blucher, 2008.

CAMARGO-BORGES, C. Criatividade e imaginação: a pesquisa como transformação de mundo! **ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes, [S. l.],** v. 7, n. 2, 2020.

CAPELLA, Marcia; CORREIA, Selma Monteiro; MACHADO, Claudio Manuel Valente. **PORTUGUÊS 1:** morfologia. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2005.

CARDOSO, Rafael. **DESIGN PARA UM MUNDO COMPLEXO**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 43., 2020, Virtual. **A SEMIÓTICA DA CULTURA, A PRODUÇÃO DE SENTIDOS E O PROBLEMA DO TEXTO NAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS [...]**. [S. l.: s. n.], 2020. 16 p. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2020/resumos/R15-0990-1.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2024.

CYTOWIC, Richard E.; Eagleman, David M. **WEDNESDAY IS INDIGO BLUE: DISCOVERING THE BRAIN OF SYNESTHESIA**. Cambridge: MIT Press, 2009.

EVANS, Jessica; HALL, Stuart (eds.). **VISUAL CULTURE: the reader**. London: Sage, 1999.

ESCOBAR, Arturo. **DESIGNS FOR THE PLURIVERSE: Radical interdependence, autonomy, and the making of worlds**. Durham and London, Duke University Press, 2018.

FAIRCLOUGH, N., & MELO, I. F. de. (2012). Análise Crítica do Discurso como método em pesquisa social científica. *Linha D'Água*, 25(2), 307-329.

FANON, Franz. **OS CONDENADOS DA TERRA**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FERRARA, Lucrecia D'Alessio. **A COMUNICAÇÃO QUE NÃO VEMOS**. São Paulo: Paulus, 2018.

FERRARA, Lucrecia D'Alessio. **VER A CIDADE**. São Paulo: Nobel, 1988.

FIDALGO, António. **SEMIÓTICA: A lógica da comunicação: estudos da comunicação**. Beira: Universidade da Beira, 1998.

FLÚSSER, Vilém. **LÍNGUA E REALIDE**. Coimbra: Ed. Universidade de Coimbra, 2012.

FLÚSSER, Vilém. **O MUNDO CODIFICADO**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FREITAS, Renata Oliveira Teixeira de. **DESIGN DE SUPERFÍCIES: ações comunicacionais táteis nos processos de criação; coordenação de Marcos Braga**. 2. Ed. São Paulo: Blucher, 2018.

GIBSON, James Jerome. **THE PERCEPTION OF THE VISUAL WORLD**. Connecticut: Greenwood Press, 1974.

HEFTING, PAUL. *In*: BONSIPE, Gui; FERNÁNDEZ, Silvia; organizadores. **HISTORIA DEL DISEÑO EN AMÉRICA LATINA Y CARIBE: Industrialización y comunicación visual para la autonomía**. São Paulo: Blucher, 2008.

KIRCHOF, E. R. Yuri Lotman e Semiótica Da Cultura. **REVISTA PRÁKSIS**, [S. l.], v. 2, p. 63–72, 2010. DOI: 10.25112/rp.v2i0.703. Disponível em: <https://periodicos.feevale.br/seer/index.php/revistapraksis/article/view/703>. Acesso em: 22 mar. 2024.

LARAIA, Roque de Barros. **CULTURA – UM CONCEITO ANTROPOLÓGICO**. 14. Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

LEDESMA, Maria del Valle. **EL DISEÑO GRÁFICO, UNA VOZ PÚBLICA: de la comunicación visual em la era del individualismo**. Buenos Aires: Wolkowicz Editores, 2010.

LEMES, Antônio Vaz (@pianoquetoca). **POR QUE CONSTRUÇÃO É UMA DAS MAIORES COMPOSIÇÕES DA MÚSICA BRASILEIRA?** Instagram, 20 de julho de 2022. Disponível em: < <https://www.instagram.com/p/CgPIM-pNbRj/> >

LEOTE, R. (2014). **MULTISENSORIALIDADE E SINESTESIA: POÉTICAS POSSÍVEIS? ARS** (São Paulo), 12(24), 43-61. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2014.96737>>

LOTMAN, Iuri M. **LA SEMIESFERA: Semiótica de la cultura, del texto, de la conecta y del espacio**. Tradução: Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998. v. 2.

LUPTON, Ellen; PHILLIPS, Jennifer Cole. **DISEÑO GRÁFICO: nuevos fundamentos**. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2016.

MACHADO, Irene de A. Concepção sistêmica do mundo: Vieses do círculo intelectual bakhtiniano e da escola semiótica da cultura. **BAKHTINIANA. REVISTA DE ESTUDOS DO DISCURSO**, [S. l.], v. 8, n. 2, p. Port. 136–156 / Eng. 133, 2013. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/16400>. Acesso em: 22 mar. 2024.

MACHADO, Irene de A. Semiótica como resistência no contexto da semiosfera latino-americana. **MATRIZES**, São Paulo: v. 13, n. 3, p. 183–204, 2019.

MANGUEL, Alberto. **LENDO IMAGENS:** uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MEGGS, Philip B. **HISTÓRIA DO DESIGN GRÁFICO.** 4. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MORAES, Dijon de. **METAPROJETO:** o design do design. São Paulo: Blucher, 2010.

MOURA, Ticiania G. Z; SANTOS, Thierry, W. M. S. A análise do papel do soft power e do hard power como forma de atuação na geopolítica global. **In: C@LEA - CADERNOS DE AULAS DO LEA.** V. 12, N.1 p. 81-96. Dez, 2023.

NAKAGAWA, Regiane M. de O.; NAKAGAWA, Fábio S. A urbe articulada pela lógica periférica da semiosfera: análise do centro social autogestionado La Tabacalera, na cidade de Madri. **In: POL. CULT. REV.** Salvador, v. 13, n.2, p.165-192, jul/dez. 2020.

NORMAN, Donald A. **EMOCIONAL DESIGN, WHY WE LOVE (OR HATE) EVERYDAY THINGS.** Nova York: Basic Books, 2004.

NUNES, Mauro; PATROCÍNIO, Gabriel. **DESIGN & DESENVOLVIMENTO: 40 anos depois.** São Paulo: Blucher, 2018.

PEIRCE, Charles Sanders. **SEMIÓTICA.** São Paulo: Perspectiva, coleção estudos, 2017.

PEGORARO, Éverly. Estudos visuais: principais autores e questionamentos de campo emergente. In: **REVISTA DOMÍNIOS DA IMAGEM**, ano IV, n.8. p.41-52, Londrina, 2011.

PLAZA, Julio. **TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA.** 2. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PIQUEIRA, Gustavo. **PRIMEIRAS IMPRESSÕES:** o nascimento da cultura impressa e sua influência na criação da imagem do Brasil. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2020.

PORTO-GONÇALVES, C. W. Apresentação da edição em português. In.: LANDER, E. (Org.). **A COLONIALIDADE DO SABER:** eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, set. 2005.

PRODANOV, Cleber Cristiano. **METODOLOGIA DE TRABALHO CIENTÍFICO:** Métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico / Cleber Cristiano Prodanov, Ernani Cesar de Freitas – 2. Ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

PUHALLA, Dennis M. **DESIGN ELEMENTS:** Form and shape. Beverly: Rockport Publishers, 2011.

QUIJANO, Aníbal. In.: LANDER, E. (Org.). **A COLONIALIDADE DO SABER:** eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, set. 2005.

REZENDE, Viviane de Melo. Decolonizar os estudos críticos do discurso: por perspectivas Latino-Americana. In: **CRITICAL DISCOURSE STUDIES.** V.18 n.1. 2020. DOI: 10.1080/17405904.2020.1754869

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **SOCIOLOGÍA DE LA IMAGEN:** ensayos. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso. Pesquisa autobiográfica em arte: apontamentos iniciais, In: **REVISTA NÓS - CULTURA, ESTÉTICA & LINGUAGENS,** Vol. 06, N. 1 - 1º Semestre 2021.

SAID, Edward. **REFLEXÕES SOBRE O EXÍLIO E OUTROS ENSAIOS.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTOS, Milton. **A NATUREZA DO ESPAÇO:** Técnica, Razão e Emoção / Milton Santos. - 4 ed. 2. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SANTOS, Heloísa Helena de Oliveira. Uma análise teórico-política decolonial sobre o conceito de moda e seus usos. In: **MODA PALAVRA,** v. 13 n.18, 2020.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **LENDO E AGENCIANDO IMAGENS:** O rei, a natureza e seus belos naturais. Rio de Janeiro: Sociologia e antropologia, v.4.2, p.391-431, 2014.

SOBRAL, Gilberto Nazareno. **LINGUAGEM, SOCIEDADE E DISCURSO.** São Paulo: ed. Blucher, 2015.

TEIXEIRA COELHO. **SEMIÓTICA, INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO:** diagrama da teoria do signo. São Paulo: Perspectiva, 1983.

TEJADA, Ramon. In: Decolonizing means many things to many people: Four practitioners discuss decolonizing design, **EYE ON DESIGN.** Nova York: AIGA, 2020.

UNIDO SECRETARIAT **BASIC GUIDELINES FOR POLICY OF INDUSTRIAL DESIGN IN DEVELOPING COUNTRIES.** Viena, 1975.

VELHO, A. P. M. **A SEMIÓTICA DA CULTURA:** apontamentos para uma metodologia de análise da comunicação. Revista de Estudos da Comunicação, [S. l.], v. 10, n. 23, 2009. DOI: 10.7213/rec.v10i23.22315. Disponível em: <https://periodicos.pucpr.br/estudosdecomunicacao/article/view/22315>. Acesso em: 22 mar. 2024.

VERGÈS, Françoise. **UM FEMINISMO DECOLONIAL** / Françoise Vergès; traduzido por Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

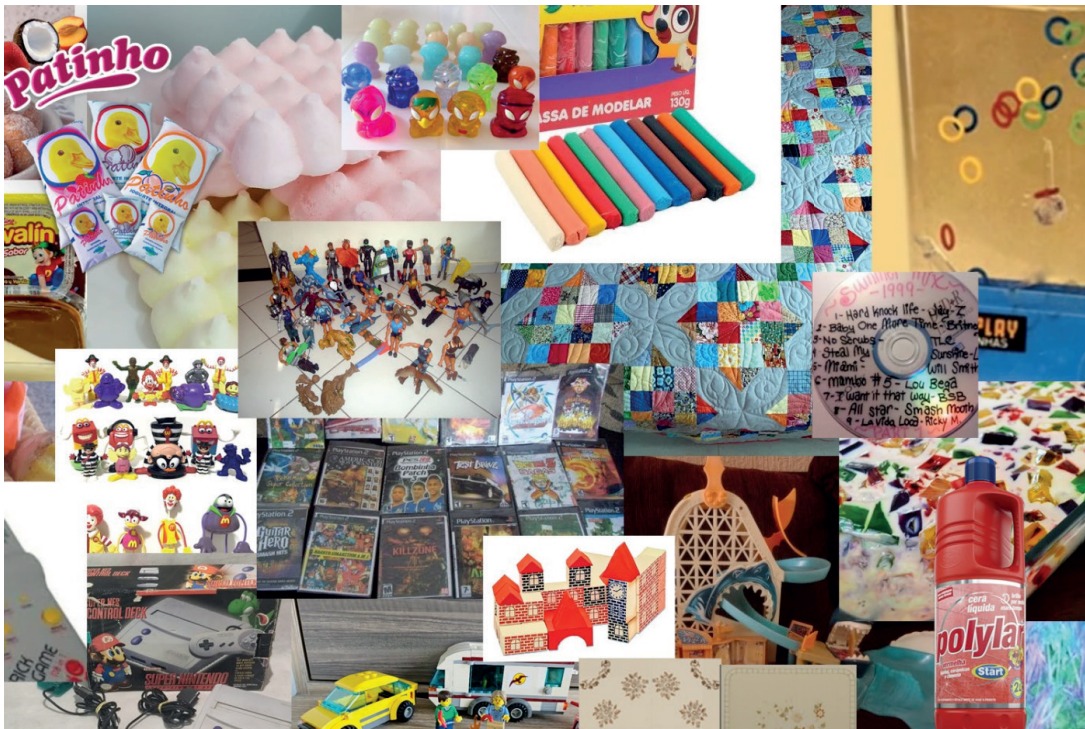
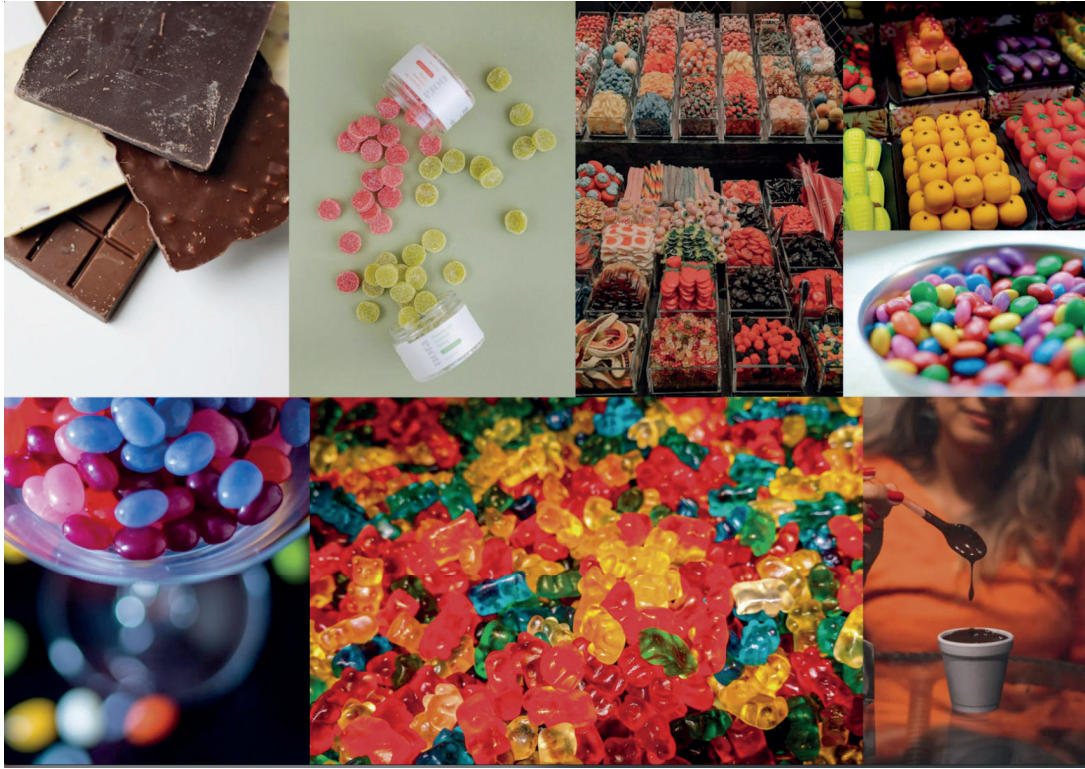
# APÊNDICES

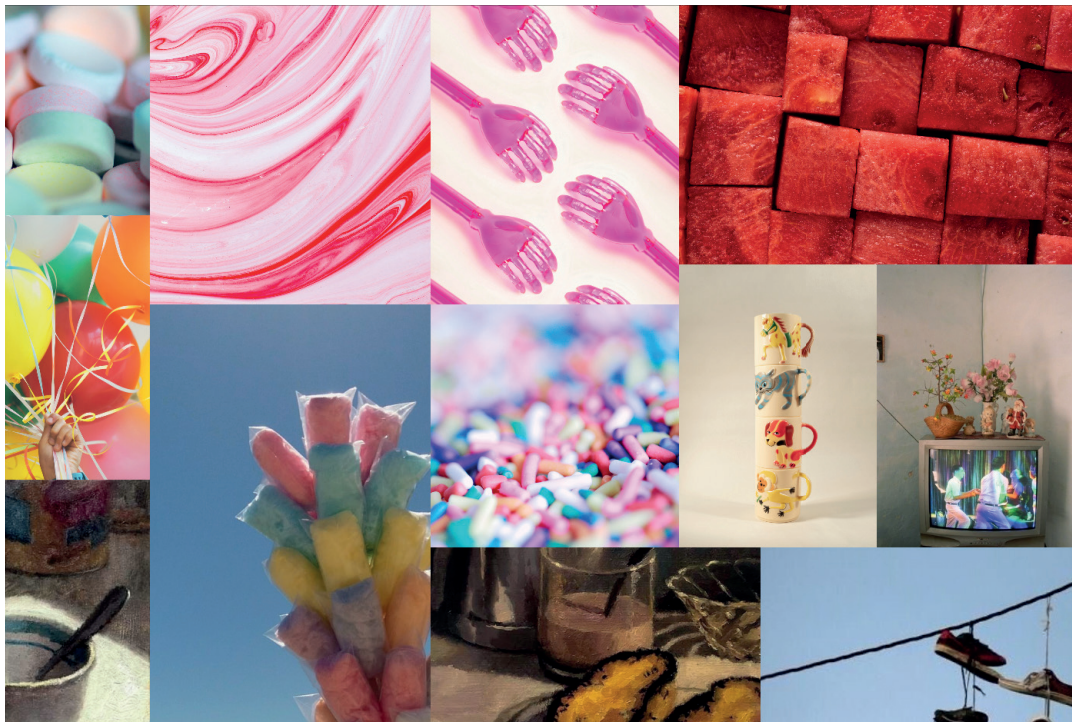


# **APÊNDICE I**

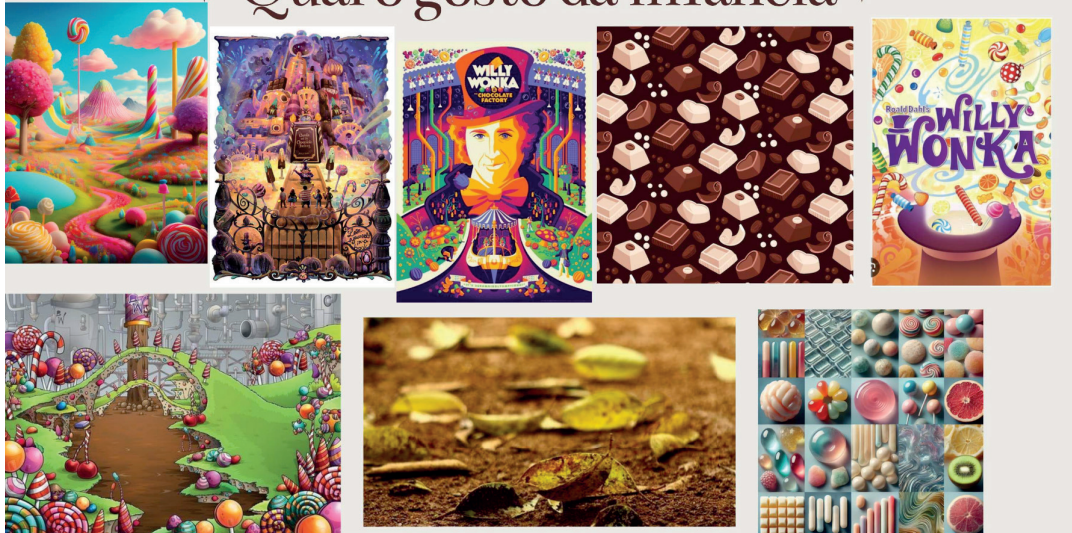
**PAINÉIS SEMÂNTICOS PRODUZIDOS PELOS ALUNOS DA FACULDADE  
SENAC GOIÁS SOB A SUPERVISÃO DO AUTOR ENVIADOS EM  
AGOSTO DE 2024.**

**GOSTO DA INFÂNCIA**

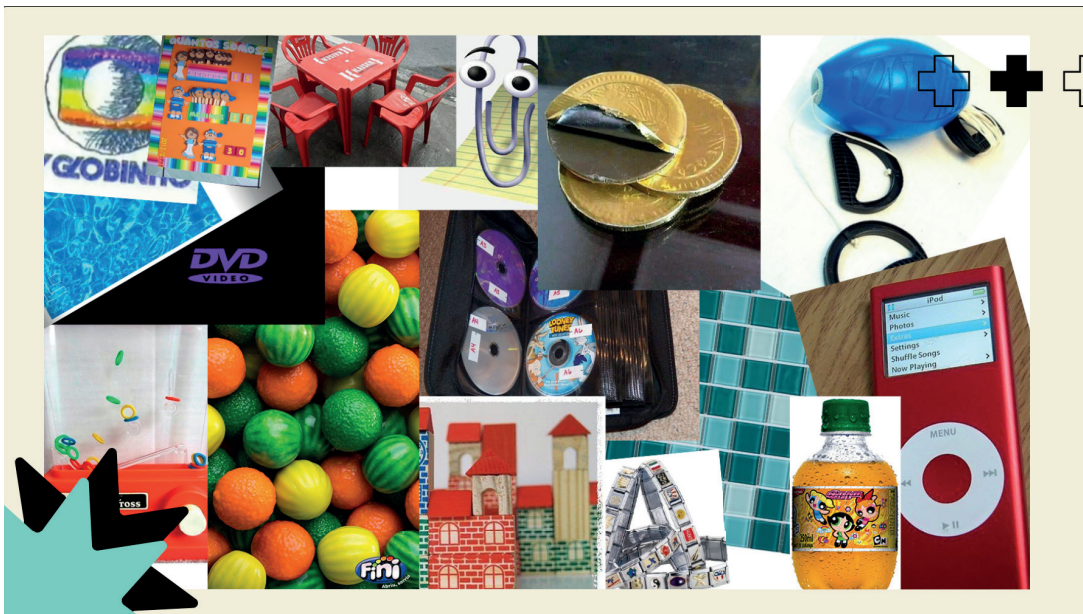




✦ Qual o gosto da infância ✦



## Gosto da Infância



# Gosto da Infância













## CHEIRO DA INOCÊNCIA

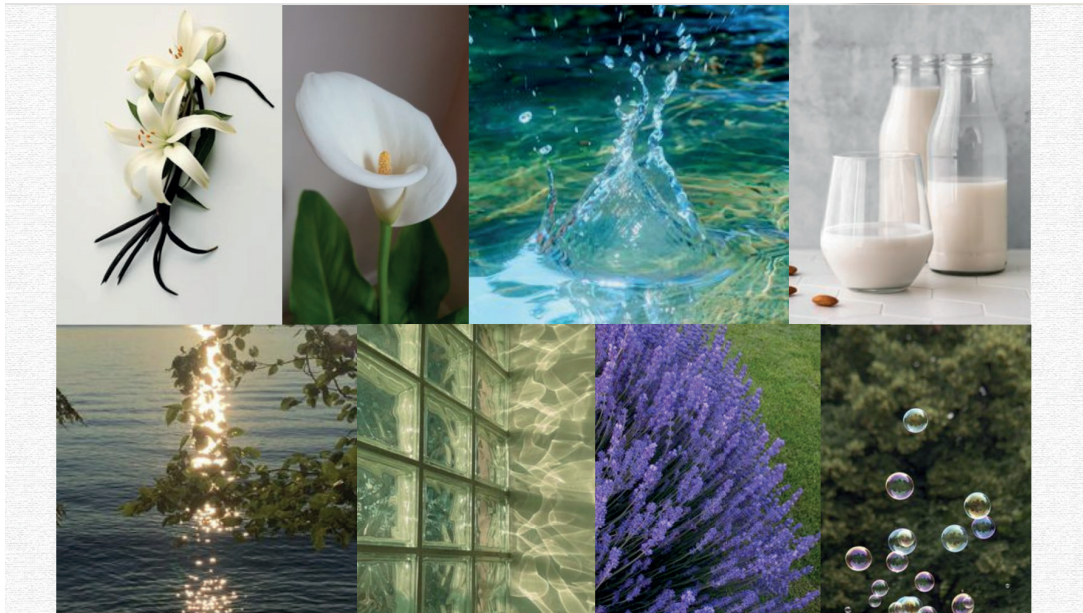


## CHEIRO DA INOCÊNCIA





# Cheiro da inocência



## Cheiro da Inocência



## Cheiro da Inocência



## + Qual o cheiro da inocência +



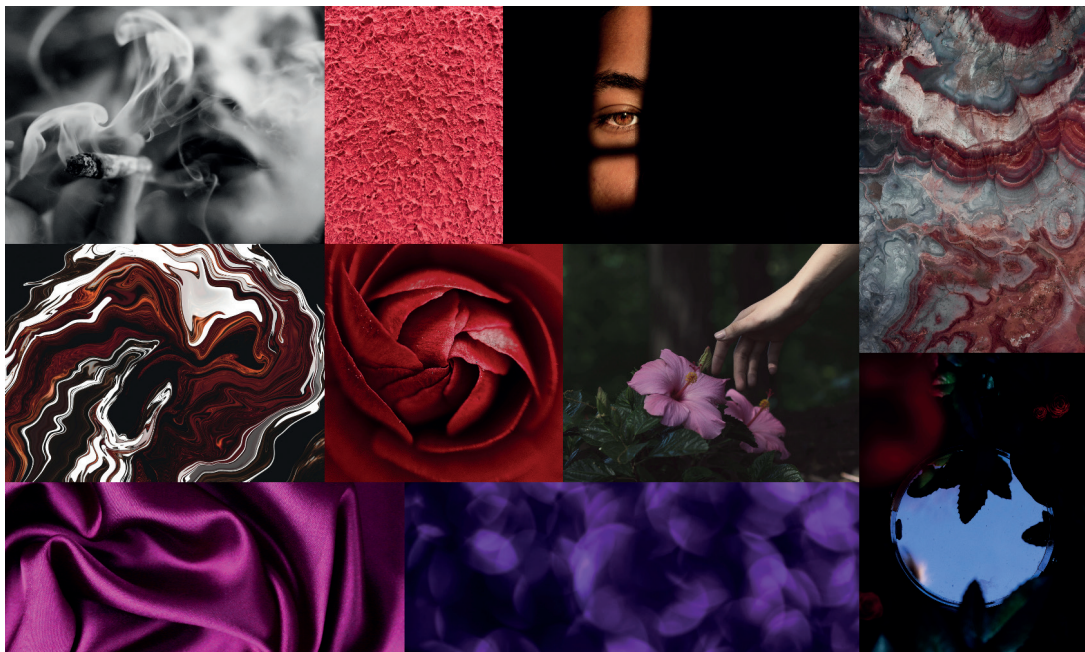
## Cheiro da Inocência







## TEXTURA DA MALÍCIA



## Textura da Malícia



## ✦ Qual a textura da malícia ✦



## Textura da Malícia



## Textura da Malícia



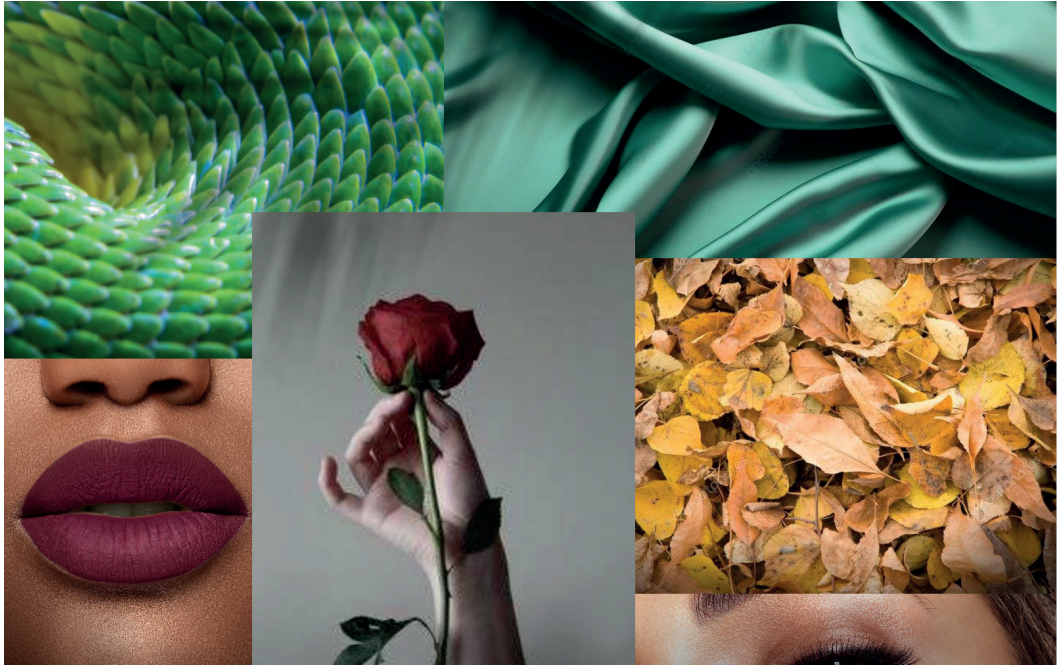






## TEXTURA DA MALÍCIA

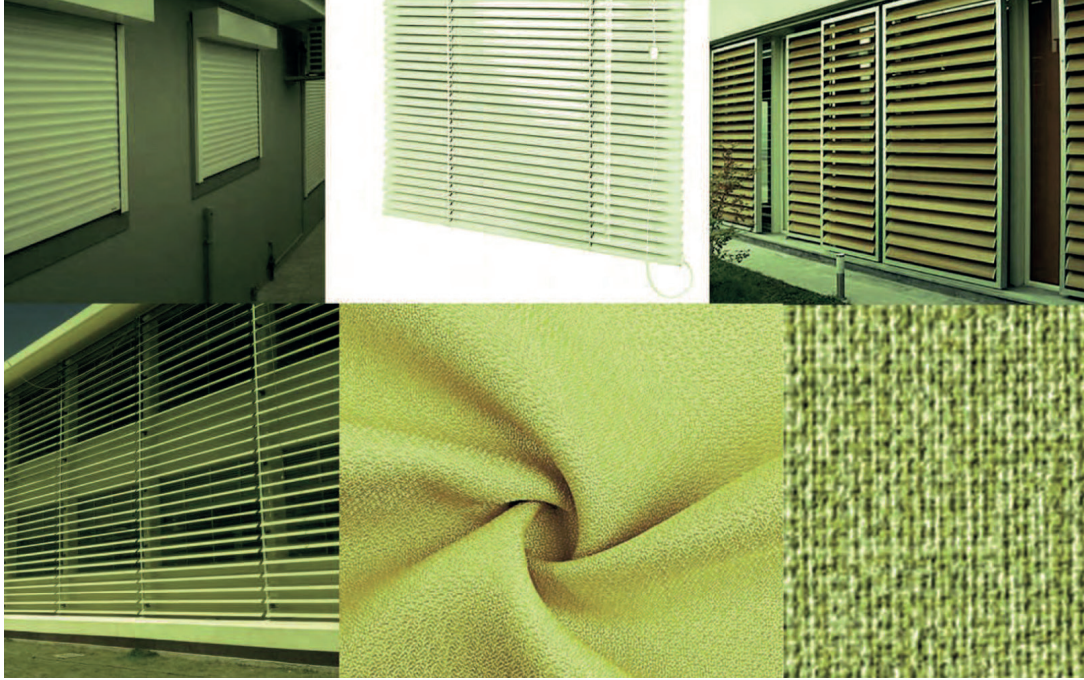




## **APÊNDICE II**

**PROJETOS SINESTÉSICOS - IDENTIDADE VISUAL DE UMA MARCA  
DE LINGERIE - PRODUZIDOS PELOS ALUNOS DA FACULDADE SENAC  
GOIÁS SOB A SUPERVISÃO DO AUTOR ENVIADOS EM  
AGOSTO DE 2024.**



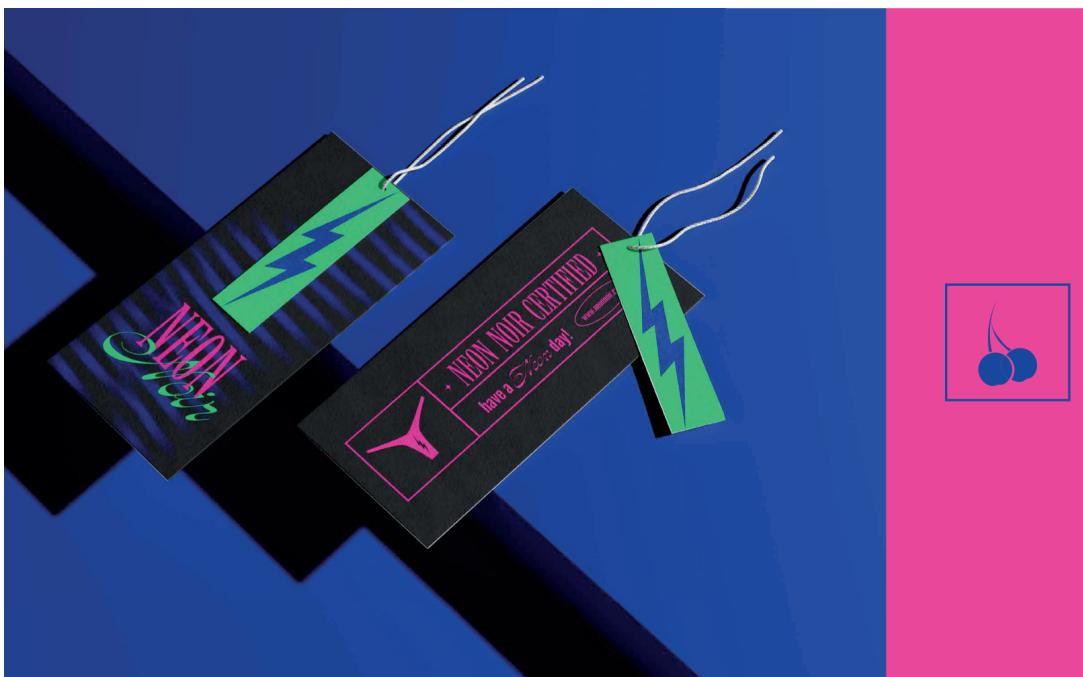




# 100 CALGINHA


# 100 CUECA








A MARCA



# ROSA E CHARME


MODA ÍNTIMA

A MARCA




# ROSA E CHARME


MODA ÍNTIMA




O escudo representa a defesa e a luta dos espinhos.



As pétalas representando a delicadeza e harmonia. Elas são associadas à estética e ao charme, sugerindo um sentimento de prazer e suavidade.



Espinhos representando proteção e desafio. O contraste com a rosa também pode sugerir a ideia de que a beleza é frequentemente acompanhada de riscos ou dificuldades.



Círculo representando o núcleo da beleza.

# Moodboard



**Lace Joker**

LINGERIE







# Serpentia

remete à fluidez da  
serpente, com um toque de  
mistério, sedução e luxúria.

## Serpentia

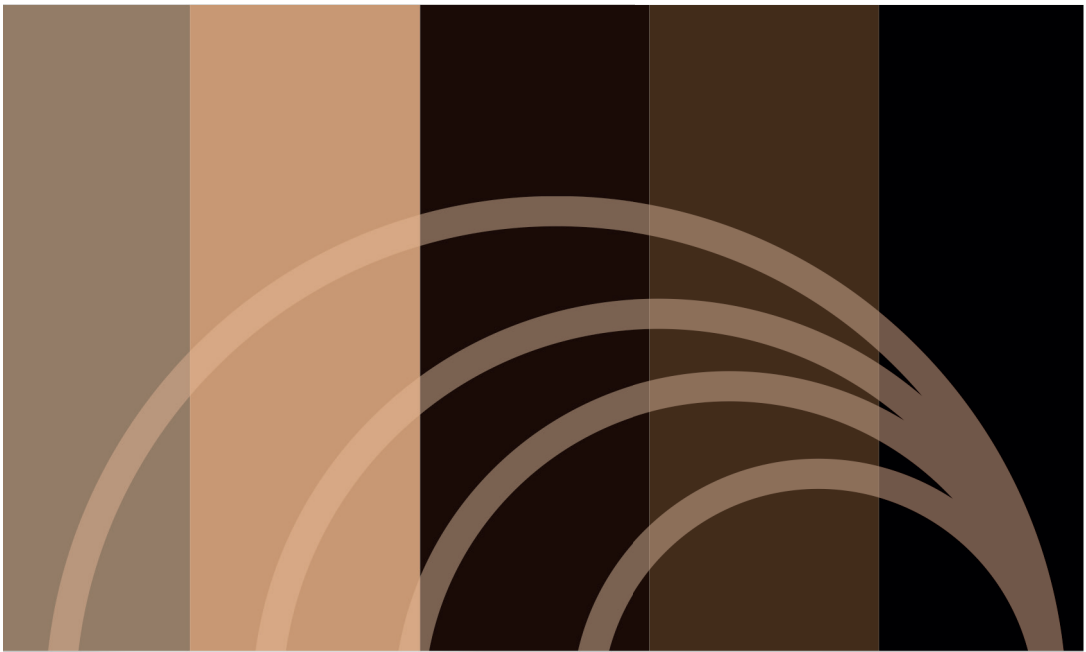
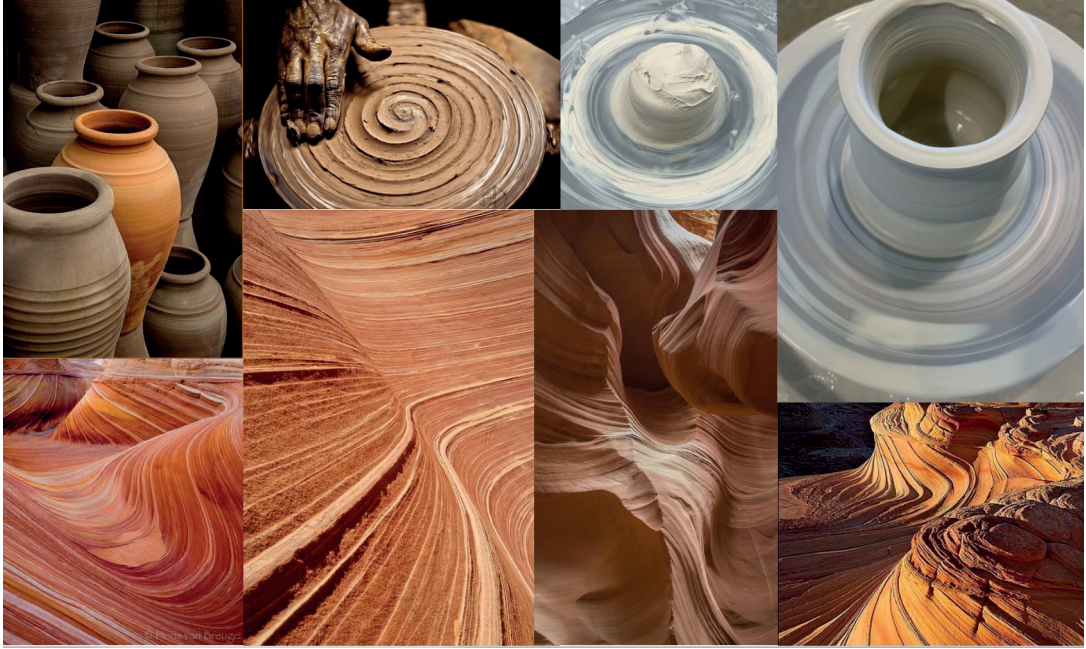
## Serpentia

## Serpentia

## Serpentia





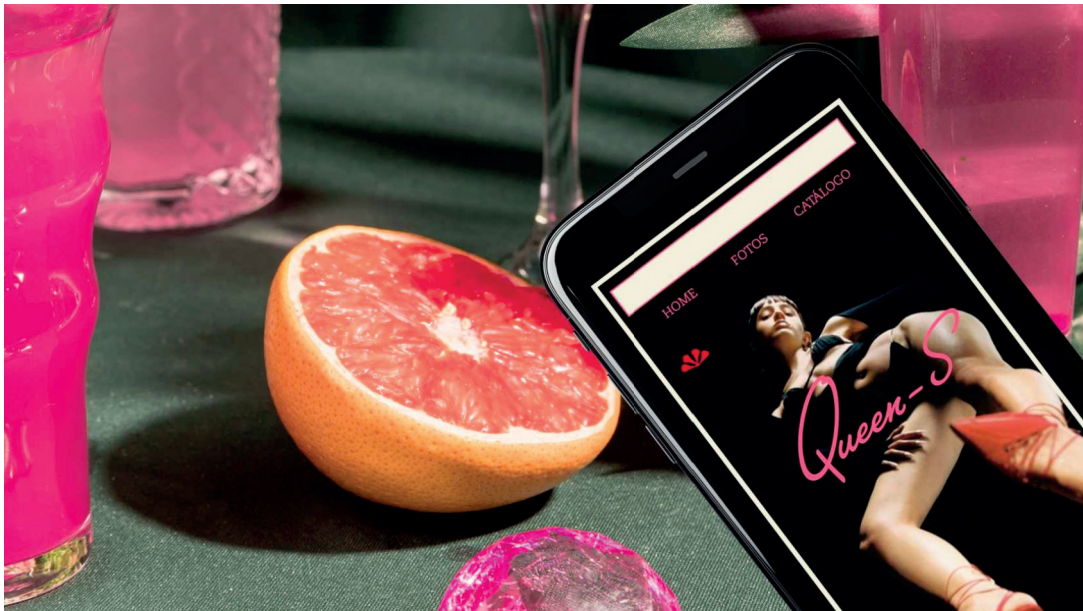


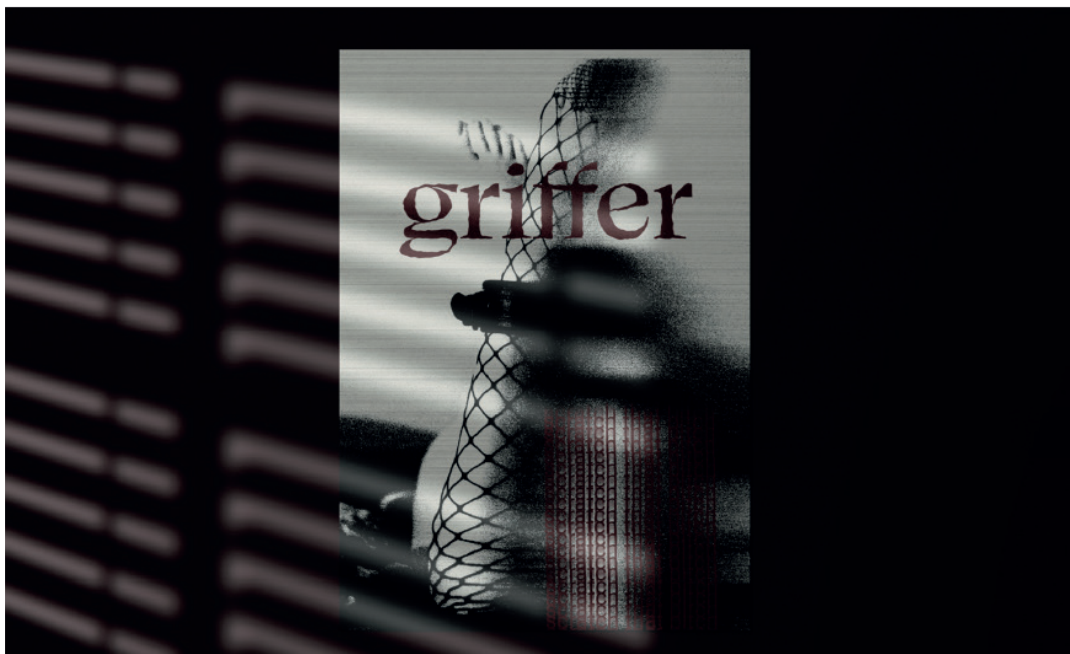
# Painel Semantico:



# Marca:







## **APÊNDICE III**

**PROJETOS SINESTÉSICOS - ESTAMPAS E UNIFORMES DOS TIMES DO CAMPEONATO GOIANO DE FUTEBOL- PRODUZIDOS PELOS ALUNOS DA FACULDADE SENAC GOIÁS SOB A SUPERVISÃO DO AUTOR ENVIADOS EM SETEMBRO DE 2024.**





## PESQUISA

### Lobo-Guará

- Listra preta nas costas;
- Branco nas orelhas, no pescoço e na calda;
- Pata com pelos preto;

### Lobeira

- Roxo com amarelo;
- Padrão da semente no fruto;
- possui filamentos nos galhos;



# CONGADAS CATALANAS



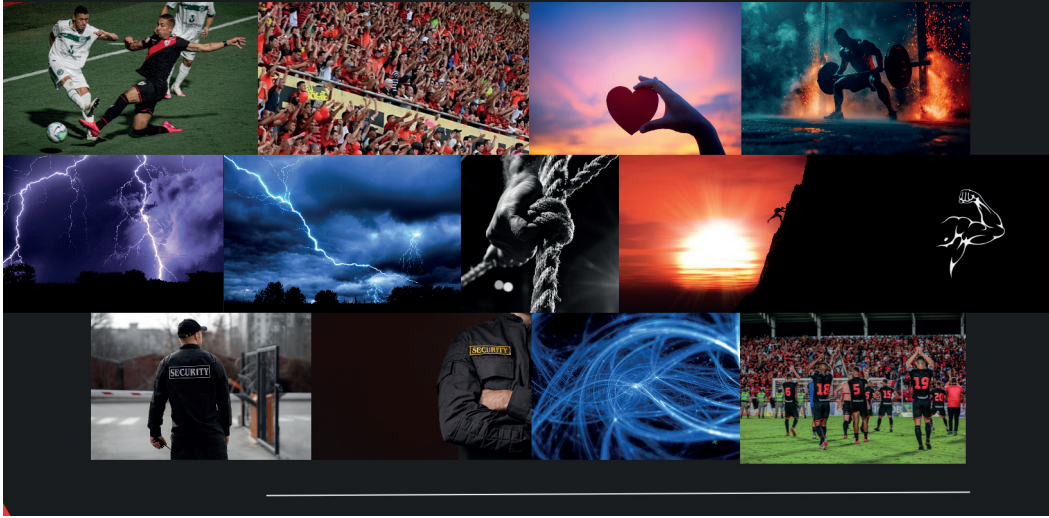




**Painel  
sinestésico**



# PAINEL SINESTÉSICO



## UNIFORME 3



## UNIFORME 2



