

## ODE À IDENTIDADE: O DESIGN DE SUPERFÍCIE COMO INTERFACE ENTRE INDIVÍDUO-LEITOR E SÍMBOLOS

### ODE TO IDENTITY: SURFACE DESIGN AS AN INTERFACE BETWEEN INDIVIDUAL AND SYMBOLS

Monike Genuino Soares<sup>1</sup>

Letícia Cunico<sup>2</sup>

#### Resumo

O trabalho tem como objetivo desenvolver uma coleção de superfícies têxteis utilizando-se dos conceitos da semiótica, com base na transposição de componentes emblemáticos presentes no Hino Oficial do Município de Araranguá-SC como forma de iconografia. A semiótica abordada neste projeto corresponde ao estudo estabelecido por Peirce, investigando-se a interpretação, as ferramentas e o contexto para promover a análise dos significados. Trata-se de pesquisa bibliográfica e exploratória de abordagem projetual, resultando em uma coleção de superfícies têxteis capaz de comunicar a poesia do município. Contribuindo também para a promoção e valorização do território e da identidade local, visto que a citada urbe tem enfrentado grandes perdas patrimoniais de um legado deixado por diversas gerações. Dessa forma, foram realizadas simulações virtuais para que as superfícies resultantes pudessem futuramente ser inseridas no contexto da cidade e assim causar tais trocas e interações com sua população, estimulando também o redirecionamento do olhar interno e externo sobre a urbe.

**Palavras-chave:** *design* de superfície; superfície têxtil; semiótica; identidade; Araranguá.

#### Abstract

The work aims to conceive a collection of textile surfaces employing the methods of semiotics, based on the transposition of the emblematic components of the Official Anthem of the Municipality of Araranguá-SC as a form of iconography. The concepts addressed in this project correspond to the study established by Peirce, investigating the interpretation, tools and context to support an analysis of meanings. It is a bibliographic and exploratory research with a project approach, resulting in a collection of textile surfaces capable of communicating the poetry of the municipality. Furthermore, it contributes to the promotion and valorization of the territory and of the local identity, since the aforementioned city has faced great patrimonial losses of a legacy that was built by several generations. Thus, virtual simulations were performed so that the resulting surfaces could be inserted into the city context in the future, promoting such exchanges and interactions with its population and also stimulating the redirection of the internal and external perspective on the city.

**Keywords:** design; surface design; textile surface; semiotics; identity; Araranguá.

---

<sup>1</sup> Graduada em Tecnologia em Design de Moda (IFSC). Araranguá, Santa Catarina, Brasil, mo.genuino@gmail.com.

<sup>2</sup> Professora Mestre do Ensino Básico Técnico e Tecnológico (IFSC) - Grupo de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Sociais Aplicadas e da Linguagem - Gesign, Araranguá, SC, Brasil, leticia.cunico@ifsc.edu.br.

## 1. Introdução

A valorização cultural e identitária do território brasileiro pode e deve servir como motivo de pesquisa e exploração nos diferentes âmbitos do *design*, visto que há ainda uma predisposição em encontrar inspiração no externo. Por esse motivo, esta pesquisa bibliográfica e exploratória tem a finalidade de propor de forma projetual uma coleção de superfícies têxteis, desenvolvida com base na transposição de componentes emblemáticos presentes no Hino Oficial do Município de Araranguá-SC como forma de iconografia, utilizando-se dos conceitos da semiótica. Pretende-se aqui contribuir com o processo criativo do *designer*, ampliar seu repertório, auxiliar na representação e valorização dos elementos da cultura local e da historicidade do município. Porém, nada obsta que seja utilizado também como produto de promoção turística para reforçar o patrimônio cultural.

A perseguição frenética do moderno acaba por deixar de lado a preocupação em conservar a memória e a história das coisas e dá lugar à substituição do velho pelo novo, carregando um falso discurso de necessidade. É oportuno tratar do assunto porquanto, nos últimos 40 anos, a citada urbe tem enfrentado grandes perdas patrimoniais, um legado deixado por diversas gerações que desaparece ano após ano (RONCONI, 2015).

Há muito tempo a prática de preservação de obras e artigos se dá por razões distintas, porém determinados motivos de ordem cultural, política e religiosa continuam em evidência para que isso ocorra. Ainda que seja um costume datado da Antiguidade, foi somente “após a Revolução Francesa que esses valores e significados de preservação passaram por novo processo de apreciação” (RONCONI, 2015, p. 21).

A preservação e valorização de obras e artigos pode ocorrer pelo viés do *design*, possibilitando redescobrir e criar positivamente experiências sensoriais para estender a rede de contato com o usuário que, por sua vez, encontra nos signos de conteúdo imaterial novas relações comerciais, desprendendo-se do perfil de consumo do século XX, baseado na ostentação e no *status* social, no desejo de poder e no acúmulo de riquezas (FREIRE, 2009; FREITAS, 2011; MAZIERO; BONAMETTI, 2014).

Dessa forma, “o *design* não está apenas envolvido em projetar objetos, mas também em projetar as funções e os contextos de uso, os sistemas nos quais eles se organizam ou o ambiente no qual eles operam” (FREIRE, 2009, p. 39). Em sua totalidade, representa um sistema de comunicação e manifestação de linguagem verbal e não verbal, o qual age como mediador no diálogo constante e intenso entre o universo sociocultural, o sentido estético, o valor simbólico e o funcionamento mecânico dos produtos.

Ao observar a equivalência técnica cada vez mais frequente dos produtos, Schwartz (2008) propõe o emprego da superfície como responsável por fornecer a distinção necessária, agregar valor estético, definir e qualificar o artefato tendo como objetivo, além da identidade, uma relação entre objeto e sujeito. Freitas (2011) acrescenta como sendo a dimensão imaterial contida nas características do produto, sobretudo na superfície, o fator corroborativo de diferenciação.

Para tal, a pesquisa classifica-se como aplicada, pois além de gerar conhecimento, objetiva gerar soluções para problemas específicos envolvendo interesses e verdades locais. Quanto aos seus objetivos, é de cunho exploratório, já que se baseia em investigações empíricas na intenção de formular questões ou problema e, a partir daí, estreitar a relação do pesquisador com o ambiente, fenômeno ou fato. No tocante aos procedimentos técnicos, trata-se de estudo bibliográfico. E no que diz respeito à abordagem do problema, a pesquisa se caracteriza como qualitativa, pois considera a relação da subjetividade do sujeito com a objetividade do mundo real (MARCONI; LAKATOS, 2003; PRODANOV; FREITAS, 2013).

A semiótica abordada neste projeto corresponde ao estudo estabelecido por Peirce, a semiótica peirceana. Essa quase-ciência está alicerçada na fenomenologia, o que possibilita analisar e descrever a representatividade dos fenômenos e objetos. Além disso, investiga a interpretação, as ferramentas e o contexto para promover o entendimento dos significados (HALL, 2008; NIEMEYER, 2010; SANTAELLA, 2005).

O signo tem o papel de representar algo para alguém diante de determinada circunstância. Geralmente, ultrapassa seu significado intrínseco e, por ocupar e substituir o lugar de algo, não significa que seja propriamente esse algo. Portanto, o signo vem como a representação de alguma coisa, e esta vem a ser o objeto do signo ou o objeto de referência. A semiótica de Peirce confere ao signo três propriedades fundamentais: a qualidade, em que tudo pode ser signo; a existência, em que tudo é signo; e a lei, em que tudo deve ser signo (NIEMEYER, 2010; SANTAELLA, 2005). Defende-se aqui também que o signo depende de um contexto para ser lido e, nessa perspectiva, Hall (2008, p. 7) diz que “os signos são formados pela sociedade (que os gera), pelas estruturas e pelas fontes geradoras que a sociedade usa”.

Utiliza-se aqui a definição triádica de Peirce sobre o signo e sua possibilidade de análise. Neste contexto utilizam-se os autores Hall (2008), Ferraz Júnior (2012), Niemeyer (2010), Santaella (1983, 2005) e Wolff (2011) para que auxiliem na interpretação do objeto de estudo (hino) e na identificação de seus elementos semióticos que são transportados para a superfície têxtil resultante do trabalho.

## 2. Design de Superfície – Experiências Imateriais de um Corpo Físico

A denominação “Design de Superfície”, como hoje se conhece, é a tradução de Surface Design, de origem estadunidense, introduzida no Brasil na década de 1980 (RUBIM, 2013). Considerado também como design de interfaces, o Design de Superfície é aquele que habita a pele dos produtos, e essa pele, assim como a nossa, serve como mediador informacional. É a primeira interface comunicativa entre o usuário e o objeto, entre o que somos biologicamente e socialmente, entre o interior e o exterior (FREITAS, 2011).

Embora o projeto circunde os campos do corpo palpável, torna-se necessária a exposição acerca do corpo virtual, já que este também possibilita trocas simbólicas, entendidas aqui como todo e qualquer conteúdo imaterial que determinado produto provoque em seu usuário. Assim sendo, um projeto de superfície tem a competência de tornar real o imaterial a partir da materialidade de um corpo, seja ele físico ou virtual, desenvolvendo “uma estrutura gráfica ou tátil, que, por sua vez, servirá de estímulo aos sentidos humanos” (FREITAS, 2011, p. 35). Ou seja, o *design* de superfície é capaz de atingir diferentes cenários, cobrir diferentes corpos de diferentes topografias e materialidades (FREITAS, 2011).

Maziero e Bonametti (2014) lembram que, ao projetar algo, o *designer* projeta também sua intenção – um signo manifestado – mas que nem sempre será percebido e interpretado com o mesmo significado que foi projetado, uma vez que este é subjetivo, passível de divergência em sua compreensão. Lembram ainda, esses autores, que os produtos, como provocadores de reações e veículos de comunicação, podem desencadear entendimentos individualizados pautados em códigos de natureza denotativa ou potencializar a imaginação mediante pensamentos e sensações ilimitadas.

Por mais coletivo que o corpo físico e o virtual sejam, o entendimento e a experiência imateriais serão sempre individuais. Logo, para cada signo coletivo, há uma infinidade de interpretações individuais de diferentes leitores. O reconhecimento dessa imaterialidade que as trocas provocam ocorre “na convergência de signos entre a experiência oferecida pelo

objeto e as expectativas, os valores e as referências emocionais prévias do consumidor” (FREITAS, 2011, p. 35).

Torna-se evidente a ação da superfície diante do sujeito, a forma como se comunica gerando novos códigos e informações que possibilitam envolver os sentidos e vão além do raciocínio lógico, literário e pragmático. Para Freitas (2011), a percepção sensorial e a comunicação tátil acontecem por sinestesia, sendo esta mais um subsídio como criação de superfícies. Dessa forma, o designer pode utilizar-se de recursos táteis na intenção de produzir efeitos (maciez, brilho, transparência etc.) sujeitos à leitura da percepção sensorial e da qualidade de procedimentos técnicos pelo usuário.

A inserção do *designer* no cenário pós-industrial ocasionou uma mudança na maneira como o profissional atua, permitindo um olhar para além do objeto e atingindo também o contexto ao qual está incorporado. Sob efeito dessa mudança houve a crescente discussão a respeito do papel do *designer* – e do *design* – enquanto gerador e estimulante de experiência de uso de produto (FREIRE, 2009).

No entanto, essa abordagem de considerar o campo do *design* para as experiências requer atenção, como bem salienta Freire (2009), para que as emoções não se tornem uma tendência superexplorada do *marketing*. Nesse sentido de novas possibilidades, de significar relações, desempenhar papel ativo no âmbito de armazenar e propagar informações que englobam o *design*, focaliza-se o fato de que o *Design* de Superfícies carece de reflexão constante, uma vez que cresce significativamente em sua multidisciplinaridade, relacionando-se a outras especialidades do *design* – como o *design* gráfico aplicado à área têxtil, por exemplo – atingindo uma pluralidade de aplicações (PIFFERO; PIZZATO, 2018).

### 3. *Design* de Superfície Têxtil – Características Projetuais

O *Design* de Superfície contempla o *design* como um todo e está presente nas suas mais diversas áreas, podendo ser aplicado no *design* têxtil, de vidro, cerâmico, de papéis, emborrachados, plásticos e ainda contribuir na inserção de desenhos e cores sobre porcelana e outros tipos de material. Trata-se de um trabalho que tem como resultado, num processo criativo, um projeto original (RUBIM, 2013).

No que se refere ao *Design* de Superfície Têxtil, também objeto de estudo deste trabalho, destaca-se a sua ampla aplicabilidade dentro do setor, configurando-se como uma das mais extensas áreas do *design* de superfície porque está relacionado com a tecelagem dos fios (tecidos planos), os tramados (tricôs e malhas), os tecidos não tecidos, a estamparia (nas suas mais variadas técnicas), as aplicações e transformações têxteis (bordados, nervuras, plissados etc.) e a tapeçaria (industrial e artesanal), dentre outros (LEÃO, 2016).

Diante dessa diversidade de atuação, Levinbook (2008) destaca a importância de haver conhecimentos técnicos sobre fios e fibras, além de compreender as características dos materiais no ato de projetar. Devem ser considerados os aspectos que ultrapassam os estéticos e funcionais, como os táteis e agradáveis, por exemplo, já que o produto resultante vem, também, com a intenção de vestir e tocar o corpo.

Seja qual for a matéria-prima utilizada, os elementos gráficos estabelecidos, e ainda a técnica escolhida, o trabalho deve estar fundamentado no ato de expressar e estimular percepções e sensações para que a superfície confirme seu caráter de elemento criador de conteúdo (SCHWARTZ, 2008). Os elementos e imagens nela presentes precisam estimular e manter a conexão com o leitor, por isso a importância em apreender as trocas simbólicas entre sujeito e corpo e conhecer o consumidor – e seu contexto – no momento de projetar,

porquanto “a estamparia têxtil também pode ser uma prática que se distingue da lógica social voltada para o mercado da moda, onde se destaca o valor estético social sob uma análise simbólica e perceptiva” (SILVA; PATRÍCIO, 2016, p. 20), evocando também a identidade de um lugar, no intuito de impulsionar sua valorização.

Para Rubim (2013), quando se trata de superfície têxtil, há uma predisposição para o uso de repetições moduladas, popularmente chamadas de *rapport* – de origem francesa, ou *repeat* – em inglês. A autora caracteriza como equívoco bastante comum associar o *design* de superfície a um tecido estampado ou exclusivamente a estampas corridas, porque acredita que o termo inglês *pattern*, também utilizado nesse cenário, não tem tradução equivalente ao seu real significado, já que serve para designar um modelo, um padrão contínuo (ou não), ocasionando confusão ao disseminar sua concepção. Convém reforçar que o conceito de *design* de superfície está além de *rapport*, padrão contínuo e *pattern*.

No entanto, mesmo que não seja determinante o sistema de repetição e que exista a possibilidade de empregar estampas e/ou superfícies localizadas, ele é recorrente e também expressivo na área, permitindo desenvolver uma extensa diversidade de padrões utilizando um mesmo módulo (FREITAS, 2011; MOL; LANA, 2018).

Para Freitas (2011), o módulo consiste numa área, de medida predeterminada em largura e comprimento que são desenvolvidos geralmente por meio do *briefing*, motivos e elementos gráficos, cromáticos ou texturais, podendo ser também composto por uma só figura.

Outro fator de grande relevância no ato de projetar a superfície é a cor. A cor tem papel fundamental no dia a dia, sendo campo altamente explorável, pois relaciona-se entre arte, ciência e vida. É intrínseca e carregada de subjetividade, uma vez que também resulta em interpretações individuais e significado diverso conforme o contexto. É considerada o fator responsável por atrair, ou repelir, o espectador logo em primeira instância, como interlocutora do canal que comunica e liga os dois meios: o objeto e o usuário (RUBIM, 2013).

Freitas (2011, p. 43) enfatiza que tão importante quanto a cor é o material a ser trabalhado, já que é por meio dele que o projeto de fato ocorre. “A matéria também possui sua materialidade própria, isto é, características físicas, químicas e sensoriais que lhe conferem potencial expressivo e de manuseio”.

Como visto na seção anterior, a superfície tem caráter comunicacional, gera informações e desperta sensações individuais no leitor por sua interface: a pele que reveste seu corpo. Barachini (2015) defende ainda que o design de superfície seja desenvolvido com base num processo investigativo somado a uma poética visual. Segundo a autora, essa abordagem transforma o cotidiano através do senso lúdico e desperta no outro a interação por meio da subjetividade.

É imperioso, porém, distinguir as diferentes vertentes dessa pele que é a superfície. Para isso, Rubim (2013) elenca como sendo parte das variações aquela que apresenta texturas intrínsecas (alto ou baixo relevo); a que recebe tratamento cromático; e a que possui um projeto sobre ela.

Em razão dessas variações, Schwartz (2008) recomenda a organização em três abordagens para o tema. Para a autora, essa tríade tem inter-relação, interferindo – em proporção alternada – na aparência final e nas propriedades observáveis da pele de determinado corpo, gerando uma infinidade de conteúdos para discussão e análise dentro do *design*, resultando, ainda, em potencialidades para a projeção, percepção e estudo da superfície. Portanto, fazem parte da tríade as abordagens: Representacional, relativa ao

caráter gráfico e às dimensões/volume; a Constitucional, que diz respeito a como e com o que se deu o processo de fabricação do corpo; e a Relacional, envolvendo toda e qualquer relação entre o indivíduo que faz a leitura, o corpo e o contexto (mercadológico, ergonômico, produtivo, cultural e semântico, entre outros).

Se superfícies se relacionam com o volume do corpo, e os corpos quando físicos são tridimensionais, deve-se considerar então que as superfícies vão além da definição de comprimento e largura, limitadas na sua bidimensionalidade, passando a assumir caráter tridimensional uma vez que circunscrevem esse corpo (BARACHINI, 2015; RUBIM, 2013; SCHWARTZ, 2008). Compreender a tridimensionalidade da superfície corresponde a desbravar o conceito da abordagem Representacional de Schwartz (2008), o que é essencial para o projeto, por ser dentro dessa abordagem que o *design* têxtil, um dos objetos de estudo deste trabalho, torna-se, de fato, a pele do corpo, materializa-se.

A concepção de Barachini (2015) acerca de superfície-objeto serviu como base para Schwartz (2008) desenvolver um segundo conceito a fim de complementar o primeiro: o de superfície-envoltório. Com isso substitui as funções de Revestir e Definir da superfície, antes apontadas por Barachini (2015), por Caracterizar e Constituir, respectivamente, julgando ser mais coerente com os novos conceitos apresentados.

Estrutura-se então como superfície-objeto aquela intrínseca ao volume em razão de construir o corpo. Nela o objeto depende precisamente do vínculo entre volume e superfície para, ao final da interação, passar a existir como produto. Está ligada à função constituir (SCHWARTZ, 2008). São exemplos de superfície-objeto: cestos de vime, tapetes, cobogós etc.

Na superfície-envoltório o objeto caracteriza-se conforme o volume apresentado e é diretamente dependente dele. Aqui a superfície atua com a função de caracterizar, aplicar, ou modificar o corpo em toda ou em parte de sua extensão, pois este já existe como produto antes mesmo de receber a superfície. São exemplos de superfície-envoltório: gravações e/ou entalhes, porcelanas decoradas, texturas em diferentes objetos, estamparia em tecidos etc. (FREITAS, 2011; MOL; LANA, 2018; SCHWARTZ, 2008).

É partindo da intenção de evocar a identidade do território nacional e promover sua valorização ou simplesmente redirecionar o olhar para ele, e atender as considerações de desenvolvimento e fundamento de superfície propostas por Barachini (2015) e Schwartz (2008), que o estudo reconheceu o Hino Oficial do Município de Araranguá como um signo. Esse signo poderá ser mais bem compreendido no contexto araranguense.

#### **4. A Identidade Local e o Contexto Araranguense**

O Brasil apresenta extensa diversidade cultural, com sua história de migrações e colonizações frequentes, possibilitando que cada região cultivasse seus próprios costumes e características. No entanto, as autoras alertam para o fato de que “a fronteira tempo-espaço está diminuindo cada vez mais, aproximando e intensificando as trocas culturais” (PICHLER; MELLO, 2012, p. 1), tornando o indivíduo multicultural. E o fenômeno da globalização pode ser considerado a causa para depreciar o local, enfraquecendo sua identidade.

Entende-se por identidade aquilo que causa distinção de algo ou alguém, promove exclusividade, é essência (MOL; LANA, 2018). Para detectar ou definir a identidade de um lugar, de um território, basta perceber os elementos que o compõem. Krucken (2009) classifica alguns desses elementos como paisagísticos, históricos, de cunho populacional (estilo de vida da população), econômicos, patrimônio material (artesanato, arte, arquitetura) e patrimônio imaterial (música, folclore, rituais). Para Pichler e Mello (2012) a cultura é composta por

fatores sociais e pessoais que constituem a identidade, seja do indivíduo ou do grupo social, como comunidade, nação ou território.

Novamente o papel do *designer* é posto em evidência como promotor de mudança. O *designer* deve reconhecer os recursos do território, interpretar a cultura local de forma correta e sensível, a fim de valorizar o patrimônio respeitando seu significado, dinamizando as qualidades locais e possibilitando ainda o desenvolvimento de produtos emocionais – no sentido de conexão com a origem do usuário – simbólicos e contemporâneos (KRUCKEN, 2009; PICHLER; MELLO, 2012). De acordo com Krucken (2009), não existe uma receita para desenvolver um projeto pautado na valorização do território ou de produtos locais, mas ações que promovem e facilitam essa questão entre produtos e territórios.

Julga-se então pertinente um estudo histórico do município no período em que o hino foi instituído para compreender o cenário da cidade e auxiliar na análise. Para esse fim, utiliza-se de entrevista com o historiador e coautor do livro “A história de Araranguá”, Alexandre Rocha. A entrevista justifica-se pela falta de bibliografia sobre o município, seu hino e como foi elaborado. Por não ser esse período o principal objeto de estudo deste trabalho, a entrevista não será apresentada na íntegra, apenas recortes essenciais. Ainda a título assistencial de leitura e interpretação do hino, o trabalho aborda também o brasão do município, tomando-o como referência ilustrada.

Fundada em 3 de abril de 1880, ano em que se emancipa de Laguna, e localizada no extremo sul catarinense, Araranguá aparece oficialmente na história do país em 1728 como pertencendo à rota dos tropeiros na abertura do Caminho dos Conventos (PREFEITURA MUNICIPAL DE ARARANGUÁ, 2019). A cidade nascida no tempo do Império “teve sua base no enlace entre Igreja e Estado, tanto que o Distrito original, chamado de Campinas, e a Freguesia, denominada Nossa Senhora Mãe dos Homens, foram criados no mesmo mês, em maio de 1848” (ROCHA, 2019). Ainda segundo Rocha (2019), em virtude desse forte vínculo, conservado até hoje, na década de 1950 a cidade recebeu o Colégio Nossa Senhora Mãe dos Homens, mantido pela congregação dos Josefinos de Murialdo. A referida instituição se compunha de padres professores, entre eles os responsáveis pela assinatura do hino oficial anos mais tarde: Padre Giuseppe Perona, autor da letra, e Padre Hugo Zullian, autor da melodia. Esse fato comprova a dimensão do legado católico no município.

Na segunda metade da década de 1960 Araranguá desponta como “Cidade das Avenidas”, termo reivindicado pelo então prefeito da época Osmar Nunes (ROCHA, 2019), “fato determinante dentro do imaginário e da formação da identidade local, ao se coadunar com os anseios pela modernidade que vinha sendo representado nas mudanças realizadas pelo poder público na paisagem urbana” (RONCONI, 2015, p. 13). Nesse contexto, na década seguinte, quando a cidade passou a selecionar o que possuía de representativo, surgem os três principais símbolos identitários do município: o brasão, a bandeira e o hino. Segundo Rocha (2019), o período em questão coincide com o nacionalismo ditatorial dos anos 1970 no país, daí exercer importante papel a simbologia no civismo e no desenvolvimento, um movimento nacional que foi sendo difundido aos estados e municípios. Foi o que fez Gercino Pasquali, prefeito de Araranguá, ao sancionar leis que determinavam a adoção da simbologia cívica, visando, além da consonância nacional, uma visibilidade maior quanto à representação identitária da urbe, que se consolidaria a partir daquele período. Rocha (2019) ainda exemplifica quando cita o Morro dos Conventos como cartão postal, símbolo do qual a cidade se orgulha e em que se vê representada, em conjunto com o farol da Marinha, que se destacam no brasão, como se vê na Figura 1.

Figura 1: Brasão da cidade de Araranguá



Fonte: Prefeitura Municipal De Araranguá (2019)

Criado no ano de 1971, o brasão já apresentava alguns dos elementos simbólicos da cidade; porém, para Rocha (2019), foi somente no ano seguinte, com a criação do poema lírico de jornada épica – que narra a saga de um povo – que o sentimento de representatividade se fez valer e com ele a elevação do moral.

O presente trabalho percebe no Hino Oficial Municipal, instituído pela Lei nº 533 de 11 de maio de 1972, conteúdo simbólico, poético e emocional capaz de reconhecer e valorizar o território e ainda promover experiências imateriais com o leitor, estreitando a relação entre ambos. Colferai (2010, p. 34) valida a justificativa quando diz que “um hino oficial pode ser tomado como uma peça de legitimação e identificação de dada sociedade, por ser reconhecido por esta sociedade como uma representação da forma como ela própria se reconhece”. Trata-se então como subsídio interpretativo para criar uma coleção de superfícies têxteis, a poesia de autoria de Padre Giuseppe Perona: o Hino Oficial do Município de Araranguá sob o viés da semiótica peirceana. Aos 11 de maio de 1972 nascia oficialmente o Hino de Araranguá:

“Ó rainha do Sul Catarinense,  
Rosa de um vale sempre em flor,  
Tu ostentas, com largas avenidas,  
A beleza e o esplendor.

Grande marco na história,  
Meu orgulho, minha glória,  
Terra de descanso, mar e sol  
És tu, Araranguá.

Beija o sol o vigor de tuas veigas  
Dourando imensos arrozais;  
O trabalho, a cultura e o progresso  
Te exaltam sempre mais.

Amo o rio que espelha teu encanto  
Nas lindas noites de luar,  
E o verde sereno da paisagem  
E as dunas do teu mar.

Amo o mar que afaga mansamente

Teu areal deitado ao sol,  
E o morro que orienta os pescadores  
Com a luz do seu farol.”

(Padre Giuseppe Perona)

Dessa forma, quando se trata de um projeto de *design*, é interessante considerar o contexto cultural com uma abordagem fundamentada na semiótica peirceana, pois é no contexto cultural que se dá o processo comunicacional. Entende-se, portanto, que um signo está diretamente vinculado com a cultura na qual está inserido e seu objeto de referência faz parte dela como sendo uma unidade cultural (NIEMEYER, 2010).

### 5. Interpretação do Hino Sob o Olhar da Semiótica

Nesta etapa, o hino, que já foi estabelecido como um signo, agora é tratado como signo composto, isto é, isolar um texto e fundamentá-lo em apenas uma única categoria é limitar seu significado e conseqüentemente a interpretação de quem o lê. Ferraz Júnior (2012) diz que um isolamento como esse é praticamente impossível quando se trata de análise literária, por sugerir a observação do contexto para identificar o elemento que mais se sobressaia. Porém, por se tratar de um trabalho com enfoque na possibilidade de interação, significado entre sujeitos, corpos físicos e, sobretudo, a capacidade de interpretar os símbolos araranguenses do indivíduo-leitor, sentiu-se a necessidade de analisá-lo por meio da definição triádica de Pierce que consiste em distinguir o hino-poema em três momentos: em si mesmo; no âmbito de significar; e em relação ao objeto ao qual ele se refere, indica e representa (SANTAELLA, 2005; WOLFF, 2011).

A saber da contextualização citada na seção anterior e que o brasão da cidade de Araranguá fora criado antes do hino oficial do município, julgou-se adequado comparar os dois objetos antes de entrar na análise propriamente dita. O período em que foram estabelecidos, suas representações e significados dentro do contexto da urbe são considerados e mantidos; portanto, o comparativo pretende identificar elementos que se destaquem em ambos os meios para que possam receber maior atenção e aprofundamento no ato de desenvolver a superfície. São elementos figurativos comuns, como: as avenidas, símbolo consagrado da cidade; a paisagem e tudo o que ela contempla (mar, sol, rio, dunas, areia e morro), além de seu viés turístico (rio, morro e farol); o arrozal e a conexão com a agricultura base do município; a presença do elemento progresso, a busca por desenvolvimento (engrenagens); e a pesca, no hino representada por pescadores; no brasão, pelos peixes.

No que tange à análise semiótica, deve-se expor que não existe um método a ser seguido que seja inteiramente eficaz. Como a intenção do estudo é significar e extrair ao máximo o conceito e o significado do hino para além da composição musical e textual, trata-se de uma análise investigativa que busca compreender o signo, sua possibilidade de leitura e o modo como ele está representado na cultura araranguense.

A começar, a análise do signo como um todo dentro de si mesmo: o hino está repleto de sentimentos como orgulho, apreço, afeição, contentamento – que também podem funcionar como qualidades do signo; porém, dentre estes, aquele que mais se destaca é a paixão pela cidade. A impressão que a leitura causa é de ser Araranguá um lugar ideal para viver, pela riqueza que no hino é citada; logo, é possível que provoque também um sentimento de curiosidade, desperte interesse no local. Em suma, o hino se faz reconhecer como uma carta de amor, uma declaração aberta sobre amar sua origem e orgulhar-se dela. “Todo o quadro mostra em visão romântica e panorâmica as belas praias, rio e dunas, um tanto

distantes das 'misérias' sociais e dos problemas, mas tão somente cenários que elevam a cidade e as suas 'grandezas'" (ROCHA, 2019). A grandeza e o romantismo sugeridos pelo historiador podem ser conferidos no uso das palavras "ostentas", "esplendor", "imensos" e "exaltação"; e, quando evoca "noites de luar", um símbolo para enamorados, uma ideia romântica. Embora haja distinções entre partes e um todo, percebe-se a presença da paisagem em todas as estrofes e nela o elemento água (vale, mar, veigas e rio).

Já em um modo relacional entre signo e objeto que ele faz referência e indica, tem-se a presença de palavras-setas (Sul, Catarinense, Tu, Meu, etc.), palavras-figuras (Rainha, Flor, Sol, Terra etc.), a indicação do período de construção diante do recorte tempo-história (a intenção de ser aceita e bem-vista, contexto já apresentado aqui anteriormente), o caráter estrutural de poesia lírica e a localização, o espaço ao qual este texto se refere.

No potencial de despertar e provocar interpretações no leitor, leva-se em conta, conforme Wolff (2012), três estados: o emocional, em que, numa suposição, o leitor desconheça o contexto ou qualquer outro indicativo do hino, podendo gerar uma sensação de desconforto, estranheza ou até fascínio; o energético, o qual corresponde a um movimento muscular que, neste caso, se daria pelo canto do hino; e o lógico, supondo que o leitor seja um linguista, por sua capacidade de análise técnica, poderia fazer correções ou melhorias.

No entanto, para que sejam desenvolvidas as superfícies resultantes deste projeto, as estrofes do hino foram analisadas separadamente; logo, a coleção será composta por cinco superfícies que correspondem a cada uma delas.

Da primeira estrofe: Iniciado pela invocação ("Ó") de alguém, neste caso a "**rainha do Sul Catarinense**", o verso já abre para possibilidades interpretativas quando qualifica Araranguá como rainha, uma mulher com poder (qualidade da grandeza) e em seguida situa uma localização, o sul, que em termos geográficos, localiza-se na região inferior de um mapa. A palavra rainha pode ser também ícone de Nossa Senhora Mãe dos Homens, padroeira da cidade, enaltecendo suas origens e raiz católica, pois tem como autor um padre. O verso seguinte contrapõe a soberania da rainha à delicadeza da rosa, que por pertencer a um vale sempre florido (sempre belo), ganha destaque sobre as outras flores com sua menção. Rainha ou rosa, Araranguá ostenta (ação de grandeza) por meio de – não apenas avenidas – mas largas avenidas (sentimento de qualidade, elevação), "**A beleza e o esplendor**", puramente qualidade.

Da segunda estrofe: começa por afirmar a grandeza. A grandeza por si mesma e por ser parte importante da história, o marco, aquilo que determina e afirma sua importância como território – demarcação territorial – as rotas dos tropeiros, um "**marco na história**". O sentimento de grandeza logo se repete no verso seguinte quando declara que a cidade é motivo de orgulho e glória. Em "**Terra de descanso, mar e sol**", a terra corresponde ao território araranguaense que, por sua vez, está em condição de descanso pela posse dos elementos naturais (mar e sol); logo, visto o contexto e a intenção de criar o hino, este verso é um convite ao turismo e se encerra com a afirmação de que sim, Araranguá é tudo isso mesmo. Vale ressaltar que este é o único momento no qual a cidade aparece literalmente no hino.

Da terceira estrofe: Em "**Beija o sol o vigor de tuas veigas**", percebe-se o ato caloroso do sol, o beijo, o toque, e a qualidade de vigor (energia e vitalidade) dos campos férteis. Portanto, o sol toca os campos vigorosos "**Dourando imensos arrozais**". Neste último verso estão presentes o índice do beijo/toque do sol (nos campos dourados), o sentimento de grandeza dos imensos arrozais e o próprio arroz, tradição agrícola local altamente rentável, um símbolo que transita entre economia e paisagem. Os dois próximos versos se complementam:

a exaltação (confirmação de grandeza) da cidade só ocorre se houver harmonia entre trabalho, cultura e progresso. Nesse contexto, o trabalho equivale ao homem, a cultura ao ambiente em que ele está inserido e o progresso à afirmativa de caminhar em consonância com o país (“Ordem e Progresso”). É preciso cooperação para atingir a excelência.

Da quarta estrofe: (Eu) **“Amo o rio que espelha teu encanto”**. O amado rio aqui referido é o Rio Araranguá, do qual se originou o nome da cidade segundo Hobold (2005). A ele é atribuído o ofício de refletir encanto **“Nas lindas noites de luar”**, o que reforça o sentimento de romantização da noite enluarada quando testemunha o encontro entre rio e mar. A conjunção **“E”** presente no início dos versos seguintes permite notar a afirmação do amor pela natureza por mais duas vezes em uma mesma estrofe que, por natureza, ilustram esse trecho o rio, o luar, a paisagem como um todo e sua qualidade de verde sereno, as dunas e o mar.

Da quinta e última estrofe: (Eu) **“Amo o mar que afaga mansamente”**. O mar aqui é ativo e descaracteriza sua imagem de agito e de ser imprevisível quando afaga mansamente o areal. É uma ironia o fato de afagar, de ser doce e manso quando se é feito de sal e instabilidade. O areal que o mar afaga está deitado ao sol confirmando o caráter de **“Terra de descanso”** da segunda estrofe, a presença de figuras-palavras e da natureza. A conjunção **“E”** do verso seguinte supõe que o morro **“por mim”** também é amado; este mesmo morro, símbolo turístico, é responsável por orientar, por dar rumo e indicar a direção aos pescadores, que nesse momento evocam a cultura, representam a população e a tradição do município. Entretanto, essa orientação só se dá **“Com a luz do seu farol”**, ou seja, o farol – outro símbolo turístico – localizado no morro indica por meio de sua luz a orientação necessária. O farol, que desempenha o papel de orientar embarcações, vem então como o responsável por (re)direcionar o olhar dos pescadores (população) para si, como a luz no fim do túnel. Ou começo dele.

## 6. Superfícies Têxteis a Partir da interpretação do Hino

As superfícies resultantes deste projeto foram elaboradas com base nas considerações de projeção e desenvolvimento sugeridas por Barachini (2015) e Schwartz (2008) através de uma análise pautada na semiótica peirceana do Hino Oficial do Município de Araranguá. Portanto, compõem seu planejamento: questões investigativas, provocativas e interativas (no sentido de instigar o leitor); a inter-relação entre as abordagens Representacional, Constitucional e Relacional; o *rapport* e a utilização das cores conforme as apresentadas no brasão do município, podendo sofrer alteração de tom.

Convém salientar que este trabalho não tem objetivo de produção, e por isso o projeto não passará de um protótipo virtual de cunho simulatório, o que justifica o não aprofundamento no processo de fabricação. Logo, as aplicações virtuais aqui expostas têm como objetivo único expandir a usabilidade e potencialidade das superfícies e não levam em conta os aspectos de fabricação, como a escolha de materiais, o tempo de produção e a viabilidade financeira do projeto, por exemplo. O propósito aqui se resume a sugerir e ampliar seu emprego.

As aplicações aqui abordadas visam, como dito anteriormente, à utilização das superfícies no contexto da cidade com o intuito de redirecionar o olhar interno e externo para a urbe, promovendo a valorização do seu território. Na sequência, de forma proposital, apresenta-se primeiramente a superfície desenvolvida e sua aplicação, o que possibilita ao leitor um primeiro impacto diante de tal material, para posteriormente explicá-lo.

A presença de uma figura feminina é evidente. Araranguá teve e tem muitos nomes de destaque que podem simbolizar esse aspecto, entretanto é Anita que aqui é representada. Anita nasceu no século XIX, era indígena e ainda criança foi separada de sua família em decorrência de um ataque de perseguição e assassinato cometido pelos bugreiros<sup>3</sup> da época. Após a separação de seu povo e morte dos pais, foi adotada por uma família araranguense que lhe deu esse nome, cresceu, tornou-se professora e, em sua homenagem, uma rua da cidade foi batizada como “Anita Brasil” (HOBOLD, 2005), também título dessa superfície. As flores aqui estão sutilmente retratadas, pois Anita é a rosa em destaque do vale sempre florido e o tom azul faz ilação ao manto de Nossa Senhora Mãe dos Homens, padroeira da cidade e também **Rainha**.

Figura 2: Superfície Anita Brasil e aplicação em têxtil para vestuário



Fonte: Elaborado pela autora<sup>4</sup>

Nesse contexto, de ruas e pavimentos públicos, é pertinente tratar das simbólicas e “**largas avenidas**” do município, já que são símbolos acolhidos pela população. Assim cria-se a relação entre os elementos da proposta: a Rua Anita Brasil, as largas avenidas e a Rainha que a tudo protege. Vale mencionar que as linhas geométricas em preto, a fim de garantir destaque, fazem exatamente o desenho das principais avenidas da cidade em visão aérea.

O “**marco na história**” aqui se dá pela utilização de elementos geográficos extraídos do Portal de Mapas do site IBGE (1991) com o intuito de legitimar o território, assim como a menção ao ano de 1728, data de sua aparição em contexto nacional. Posteriormente, a representação da grandeza pelo uso do amarelo e também losangos, ícone das cartas de um baralho correspondentes ao naipe de ouro. Para a questão turística, guiada pelo descanso, foi utilizado o coqueiro que, mesmo não predominando na região, é tido como símbolo para locais litorâneos. A imagem de um coqueiro também sugere a figura de ilhas, geralmente imaginadas como ilhas desertas, tranquilas e propícias ao descanso. Sol e mar estão presentes como na estrofe e por isso julgou-se adequado que apareça aqui de forma caracterizada e não subjetiva, pela facilidade de reconhecimento e presença no hino.

<sup>3</sup> Jagunço cujo caçava, aprisionava e assassinava os Bugres da região (HOBOLD, 2005).

<sup>4</sup> Simulação realizada a partir de imagem coletada do site Mockupworld.

Figura 1: Superfície ARARA.guá e aplicação em têxtil para linha cama permitindo também a variação de cores



Fonte: Elaborado pela autora<sup>5</sup>

Visto que este é o único verso com menção literal a Araranguá, buscou-se a representação em suas origens. Inicialmente as palavras “ARARA” e “GUÁ” podem ser vistas na proposta e aparentemente não fazem sentido, ou ainda provocam estranhamento, já que podem sinalizar também um erro de grafia do nome da cidade. Todavia, foi a partir dessas duas palavras que significam papagaio grande e vale ou baixada, que se popularizou a origem do nome do município (HOBOLD, 2005), daí também a imagem do pássaro. Entretanto, o real significado do nome Araranguá é desconhecido, pois além dessa versão existem outras tantas, como a do topônimo “Iringuá” (referência ao som estridente dos golfinhos) dos índios Carijós. Justificando essas possibilidades e origens, a presença também de outro animal, o golfinho. O uso do preto se deu em função de sobriedade e para formalizar o que aqui foi proposto.

Figura 2: Superfície Trinca e aplicação em têxtil para calçados



Fonte: Elaborado pela autora<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Simulação realizada a partir de imagem coletada do site Pixelbuddha.

O ponto de início da proposta foi a tríplice: trabalho, cultura e progresso, que foi interpretada como razão do bom desempenho e elevação da urbe. Desse modo, três círculos contínuos, um para cada aspecto, são dispostos e em união geram essa forma inter-relacionada apresentada no centro da imagem. Tais aspectos ainda surgem de maneira individual, enquanto a corda representa o trabalho, o esforço e os pescadores; as rosas, a cultura e toda a devoção por Nossa Senhora; e as engrenagens, o progresso. Os ramos e grãos de arroz compõem e também reforçam a economia, paisagem e tradição. Utilizou-se do fundo em preto para fim de contraste e então destaque dos elementos em primeiro plano, em diversos tons de amarelo na intenção de representar o dourado provocado pelo toque do sol.

**Figura 3: Superfície Reverberar e aplicação em têxtil para acessórios**



Fonte: Elaborada pela autora<sup>7</sup>

Reverberar, refletir ou espelhar, este foi o conceito responsável pela proposta acima, que teve todos os seus elementos refletidos em si mesmo, como o rio que reflete os encantos araranguenses. A intenção desta foi retratar o romantismo presente na estrofe, assumindo a presença da noite enluarada na parte superior e, logo abaixo dela, um elemento que se assemelha ao coração humano, porém este é feito de mar. De fato, é o que sugere também no hino quando menciona o apreço pela paisagem da cidade insinuando também que todo esse cenário é composto e se resume pelo verde sereno. Daí o uso da cor como plano e parte dominante, da mesma forma que se apresenta no hino.

O centro aqui é onde tudo começa, e para afirmar esse caráter de orientação, os elementos norteadores e indicativos ali se encontram: o farol, a bússola e o morro. A bússola aqui representa, além do rumo, também o Sol, que pode conferir orientação (Relógio do Sol, por exemplo); nela está inscrito o mesmo que consta no brasão, porém na forma de círculo, em continuidade, sem fim nem começo. Sob a bússola/Sol, o areal ali deitado e nele as doces ondas do mar manso e ornado, um mar adornado sob a influência da aparência de um azulejo português que vem como referência subjetiva aos colonizadores. O morro triangular, por assim representar o ícone de sua silhueta, aparece duas vezes: no primeiro plano em cores com imagem real do Morro dos Conventos ilustrando o presente, e no segundo plano, em

<sup>6</sup> Simulação realizada com base em imagem coletada do site Pixelbuddha.

<sup>7</sup> Simulação realizada com base em imagem coletada do site Deviantart.

preto e branco, ilustrando o passado para fazer jus às suas origens e ser a ponte ligando passado e futuro, partida e chegada, reforçando o ato de direcionar.

**Figura 4: Superfície Meridião e aplicação em têxtil para estofados. Neste caso, proposta para ser utilizada no transporte coletivo da cidade.**



Fonte: Elaborada pela autora<sup>8</sup>

## 7. Considerações Finais

O papel que o *designer* exerce sobre uma cultura é fundamental para o seu desenvolvimento e manutenção, visto que pode funcionar como promotor de conteúdo interna ou externamente daquele determinado contexto. Isto quer dizer que o *design*, seus produtos e os indivíduos de certo cenário têm entre si uma relação baseada em comunicação, uma linguagem – verbal ou não – que permite uma infinidade de trocas, sejam elas informacionais, de experiências, emocionais ou imateriais. Essas trocas, em sua maioria, vêm para resgatar os princípios e tradições do território que cada vez mais perde identidade e sofre com o processo multicultural.

É da capacidade humana produzir significado e é capacidade da semiótica peirceana propor o processo de leitura dele. Essa quase-ciência é responsável por investigar todas as linguagens possíveis e conferir significado aos fenômenos que delas resultam. Logo, a semiótica peirceana vem como um mapa orientador de conteúdo e facilitador no processo de aprendizado. Desse modo, a junção da semiótica sob um projeto de *design* se faz pertinente ao assumir que o produto resultante é passível de interpretação. Este produto possui - e gera – significado, servindo como objeto expressivo, que estimula e alcança diferentes indivíduos de diferentes maneiras, mesmo que exposto à coletividade. É esse o fio condutor que torna possível a realização deste trabalho cujo baseia-se na habilidade de tornar o design de superfície legível.

Os objetivos foram atingidos no momento em que as propostas resultantes possibilitam leitura e interpretação, uma vez que apresentam conteúdo histórico, imagético e também intencional das autoras, atingindo também o viés provocativo, já que todo indivíduo lê e reage a seu modo e que as interpretações aqui expostas cumprem o papel de elementos

<sup>8</sup> Simulação realizada a partir de imagem coletada do site Depositphotos.

sugestivos subsidiários e não absolutos.

A validade do presente trabalho se firma, dentre outras, pela possibilidade de continuidade do estudo a fim de verificar e analisar a eficácia da aplicação das superfícies em relação aos seus possíveis destinatários: a população araranguense. Ademais, a temática e a abordagem utilizadas poderão servir como referência para aqueles que têm como objetivo o *design* de superfícies e a valorização da identidade local.

Portanto, este trabalho permitiu constatar a multidisciplinaridade do *design*, sobretudo do *design* de superfície, o qual tem competência de ser interface numa relação entre indivíduo e objeto que vai além da tátil, compreendendo também os aspectos imateriais e sensórios na posição de ser interpretada e, por consequência, atribuir qualidade de leitor para com quem se relaciona. Compreender as superfícies como elementos projetuais e fomentá-las enquanto *designer* é garantir mais uma área de atuação profissional de um tema relativamente novo no Brasil.

## Referências

- BARACHINI, Teresinha. Design de superfície: uma experiência tridimensional. **Arquitextos**, São Paulo, ano 16, n. 185.06, out. 2015. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.185/5790>. Acesso em: 24 mar. 2019.
- COLFERAI, Sandro Adalberto. Ribeirinhos e colonos: a representação de uma identidade preferencial no hino de Rondônia. **Raído**, Dourados, v. 4, n. 7, p. 333-346, jan./jun. 2010. Semestral. Disponível em: <http://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raido/issue/view/40>. Acesso em: 23 abr. 2019
- FERRAZ JÚNIOR, Expedito. A leitura do texto literário: uma abordagem semiótica. **Signo**, Santa Cruz do Sul, v. 37, n. 62, p. 65-81, jan./jun. 2012. Semestral. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/2838/1944>. Acesso em: 11 maio 2019.
- FREIRE, Karine. Reflexões sobre o conceito de design de experiências. **Strategic Design Research Journal**, [s. l.], v. 2, n. 1, p. 37-44, 1 jul. 2009. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.4013/sdrj.2009.21.05>. Acesso em: 16 mar. 2019.
- FREITAS, Renata Oliveira Teixeira de. **Design de superfície: ações comunicacionais táteis nos processos de criação**. São Paulo: Blucher, 2011.
- HALL, Sean. **Isto significa isso. Isso significa aquilo: guia de semiótica para iniciantes**. São Paulo: Rosari, 2008. 176 p.
- HOBOLD, Paulo. **A história de Araranguá**. Complementada e atualizada por Alexandre Rocha. Araranguá: [s. n.], 2005.
- IBGE. **Mapas do diagnóstico territorial**. Brasília: IBGE, 1991. Disponível: <https://portaldemapas.ibge.gov.br/portal.php#mapa16123>. Acesso em: 24 mar. 2019.
- KRUCKEN, Lia. **Design e território: valorização de identidades e produtos locais**. São Paulo: Studio Nobel, 2009. 126 p. Disponível em: [https://www.academia.edu/33392149/Design\\_e\\_territ%C3%B3rio\\_-\\_pdf\\_completo](https://www.academia.edu/33392149/Design_e_territ%C3%B3rio_-_pdf_completo). Acesso em: 10 abr. 2019.

- LEÃO, Tereza Cristina Fernandes. **Design de superfície e estamparia têxtil**: características, relações e identidades. 2016. 139 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Engenharia e Arquitetura, Estudos Culturais, Universidade Fumec, Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <http://ppg.fumec.br/ecc/producao-intelectual/dissertacoes/>. Acesso em: 19 out. 2019.
- LEVINBOOK, Miriam. **Técnicas e processos em estamparia têxtil para produção industrial**. 2008. 104 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Design, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://ppgdesign.anhembi.br/mestrado/dissertacoes/ano-2008/>. Acesso em: 19 out. 2019.
- MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003. 311 p. Disponível em: [https://docente.ifrn.edu.br/olivianeta/disciplinas/copy\\_of\\_historia-i/historia-ii/china-e-india](https://docente.ifrn.edu.br/olivianeta/disciplinas/copy_of_historia-i/historia-ii/china-e-india). Acesso em: 10 maio 2019.
- MAZIERO, Lucia Teresinha Peixe; BONAMETTI, João Henrique. Lugares, pessoas e objetos definindo conceitos de design na Paris dos séculos XVII e XVIII: sob um olhar da Semiótica e da Psicologia Cognitiva. **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais**, [s. l.], v. 6, n. 11, p. 6-21, jan./jun. 2014. Semestral. Disponível em: <https://rbhcs.emnuvens.com.br/rbhcs/article/view/199/193>. Acesso em: 26 mar. 2019.
- MOL, Iara Aguiar; LANA, Sebastiana Luiza Bragança. Design de Superfície: proposição de método de ensino a partir de valores culturais brasileiros. **Moda Palavra**: e-periódico, Florianópolis, v. 11, n. 21, p. 96-115, jan./jun. 2018. Semestral. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/10369/7185>. Acesso em: 24 fev. 2019.
- NIEMEYER, Lucy. **Elementos da semiótica aplicados ao design**. 4. ed. Rio de Janeiro: 2ab, 2010. 80 p. (Design).
- PICHLER, Rosimeri Franck; MELLO, Carolina Iuva de. O design e a valorização da identidade local. **Design e Tecnologia**, [s. l.], v. 2, n. 4, p. 1-9, 31 dez. 2012. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.23972/det2012iss04pp1-9>. Acesso em: 18 abr. 2019.
- PIFFERO, Victória de Menezes; PIZZATO, Gabriela Zubarán de Azevedo. Uma contribuição do design emocional para o design de superfície: um estudo de caso da ciclovia Van Gogh-Roosegaard. **Moda Palavra**: e-periódico, [s. l.], v. 11, n. 21, p.43-55, jan./jun. 2018. Semestral. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/10376>. Acesso em: 25 fev. 2019.
- PREFEITURA MUNICIPAL DE ARARANGUÁ. **História**. Araranguá: Prefeitura Municipal de Araranguá, 2019. Disponível em: <https://www.ararangua.sc.gov.br/>. Acesso em: 24 mar. 2019.
- PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar de. **Metodologia do trabalho científico**: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013. 276 p. Disponível em: <https://www.feevale.br/institucional/editora-feevale/metodologia-do-trabalho-cientifico---2-edicao>. Acesso em: 10 maio 2019.
- ROCHA, Alexandre. **Ode à identidade**: o design de superfície como interface entre indivíduo-leitor e símbolos – IFSC, SC. Entrevistadora: Monike Genuino Soares. Araranguá, maio 2019. 1 mensagem eletrônica.
- RONCONI, Richard Vieira. **O processo de urbanização e o patrimônio histórico edificado de araranguá (1970-2015)**. 2015. 31 f. TCC (Graduação) - Curso de História, Universidade do Extremo Sul Catarinense, Criciúma, 2015. Disponível em: <http://repositorio.unesc.net/handle/1/3870>. Acesso em: 25 fev. 2019.

RUBIM, Renata. **Desenhando a superfície**. 3. ed, São Paulo: Rosari. 2013.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983. 84 p. (Primeiros Passos). Disponível em: [https://www.academia.edu/33252957/O\\_Que\\_E\\_Semiotica\\_-\\_Lucia\\_Santaella.pdf](https://www.academia.edu/33252957/O_Que_E_Semiotica_-_Lucia_Santaella.pdf). Acesso em: 16 abr. 2019.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Thomson, 2005. 186 p.

SCHWARTZ, Ada Raquel Doederlein. **Design de superfície**: por uma visão projetual geométrica e tridimensional. 2008. 200 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, 2008. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/89726>. Acesso em: 18 mar. 2019.

SILVA, Tânia Cristina do Ramo; PATRÍCIO, Fabiana dos Santos. Design de superfície têxtil: além da imagem estampada. **Entremeios**: revista de estudos do discurso, [s. l.], v. 13, n. 2, p. 15-32, jul./dez. 2016. Semestral. Disponível em: <http://www.entremeios.inf.br/>. Acesso em: 28 mar. 2019.

WOLFF, Marcus S. Dos signos musicais aos signos de identidade: uma abordagem semiótica do processo de construção de identidades. *In*: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 5., maio 2011, Belém. **Anais eletrônicos** [...]. Belém: Abet, 2011. Disponível em: <http://abetmusica.org.br/conteudo.php?&sys=downloads>. Acesso em: 11 maio 2019.