

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

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

MONIKE GENUINO¹

LETÍCIA CUNICO²

Resumo: 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 este motivo, este trabalho tem como objetivo desenvolver uma coleção de superfícies têxteis utilizando-se dos conceitos da semiótica, a partir da transposição de componentes emblemáticos presentes no Hino Oficial do Município de Araranguá-SC como forma de iconografia. Portanto, trata-se de uma pesquisa bibliográfica e exploratória de abordagem projetual, resultando em uma coleção de superfícies capaz de comunicar a poesia do município através de trocas simbólicas com o usuário – neste caso, a população araranguaense.

Palavras-chave: Design; Design de Superfície; Superfície Têxtil; Semiótica; Iconografia; Araranguá.

Abstract: The cultural and identity valorization of the Brazilian territory can and should serve as a reason for research and exploration in the different scopes of design, since there is still a predisposition to find inspiration outside. For this reason, this work aims to develop a collection of textile surfaces using the concepts of semiotics, from the transposition of emblematic components present in the Official Anthem of the Municipality of Araranguá-SC as a form of iconography. Therefore, it is a bibliographic and exploratory research of a design approach, resulting in a collection of surfaces capable of communicating the poetry of the city through symbolic exchanges between the user - in this case, the Ararangua population.

Keywords: Design; Surface design; Textile Surface; Semiotics; Iconography; Araranguá.

¹ Acadêmica do Curso Superior Tecnológico em Design de Moda (IFSC). Araranguá, Santa Catarina, Brasil. Email: mo.genuino@gmail.com;

² Mestra em Administração pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Docente do ensino Básico Técnico e Tecnológico do Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC), Araranguá, SC, Brasil. E-mail: leticia.cunico@ifsc.edu.br.

1. Introdução

Este trabalho apresenta uma pesquisa bibliográfica e exploratória que tem por finalidade propor de forma projetual uma coleção de superfícies têxteis, estes irão formar-se a partir da 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, deste modo, contribuir com o processo criativo do designer, ampliar seu repertório, auxiliar na representação e valorização dos elementos da cultura local, da historicidade do município e, ainda, promover experiências imateriais estreitando a relação entre o produto têxtil resultante e o usuário – a população araranguaense. Não impedindo também de ser utilizado como produto de promoção turística a fim de reforçar o patrimônio cultural.

Há muito tempo a prática de preservação de obras e artigos se dá por razões distintas, porém determinados motivos seguem em evidência para que isto ocorra, eles são de ordem cultural, política e religiosa. 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 perseguição frenética pelo moderno, no entanto, acaba por deixar de lado a preocupação em conservar a memória e a história das coisas e dá lugar a substituição do velho pelo novo, carregando um falso discurso de necessidade. É pertinente tratar do assunto já que a urbe supracitada tem enfrentado nos últimos 40 anos grandes perdas patrimoniais, um legado deixado por diversas gerações que desaparece ano após ano (RONCONI, 2015).

Sabendo que “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) e que, 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. Verifica-se, portanto, ser viés do design redescobrir e criar positivamente as experiências sensoriais a fim de 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, o qual baseava-se na ostentação e *status* social, no desejo de poder e no acúmulo de riquezas (FREIRE, 2009; FREITAS, 2011; MAZIERO; BONAMETTI, 2014).

Schwartz (2008) ao observar a equivalência técnica cada vez mais frequente dos produtos, propõe o emprego da superfície como responsável em fornecer a diferenciação 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.

Portanto, compreender as superfícies como elementos projetuais e fomentá-las enquanto designer, é garantir mais uma área de atuação profissional deste tema que é relativamente novo no Brasil, considerando que foi integrado como uma Especialidade à área do Design em 2005 (SCHWARTZ, 2008).

2. Referencial Teórico

2.1. Design de Superfície - Experiências imateriais de um corpo físico

A denominação “Design de Superfície”, de que hoje se tem conhecimento, nada mais é que a tradução de *Surface Design*, de origem estadunidense, a qual foi 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, isto é, 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 presente projeto circunde os campos do corpo palpável, se faz necessária a exposição acerca do corpo virtual já que este também possibilita trocas simbólicas, estas entendem-se aqui por 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, isto é, desenvolver “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) fazem lembrar que o designer quando projeta algo, 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, portanto passível de divergência em sua compreensão. Sinalizam ainda 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 vão além do raciocínio lógico, literário e pragmático. Para Freitas (2011) a percepção sensorial e a comunicação tátil acontecem por sinestesia sendo a última mais um fator de subsídio enquanto criação de superfícies. Configurada em qualidade estética, quando utiliza de recursos táteis na intenção de produzir efeitos (maciez, brilho, transparência, etc.) sujeitos à leitura da percepção sensorial e qualidade de procedimentos técnicos, onde os meios que realizam os recursos táteis como a impressão ou construção estão relacionados ao feitiço do produto.

A inserção do designer no cenário pós-industrial ocasionou uma mudança na maneira como o profissional atua, permitindo um olhar para além do objeto atingindo também o contexto com o 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 sinaliza Freire (2009), para que as emoções não sejam "*commoditizadas*" e tornem-se uma tendência super explorada do marketing. Nesse sentido de novas possibilidades, de significar relações, desempenhar papel ativo no âmbito de armazenar e propagar informações que englobam o design, atenta-se para 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 por exemplo – atingindo uma pluralidade de aplicações (PIFFERO; PIZZATO, 2018).

2.2 Design de Superfície Têxtil - Características projetuais

O Design de Superfície contempla o design como um todo e se faz presente nas suas mais diversas áreas podendo ter aplicabilidade no design têxtil, vidros, cerâmico, papéis, emborrachados, plásticos e ainda contribuir na inserção de desenhos e cores sobre porcelanas e demais utilitários. Trata-se de um trabalho que tem como resultado, mediante processo criativo, um projeto original (RUBIM, 2013).

Como visto na seção anterior, a superfície tem caráter comunicacional, gera informações e desperta sensações individuais diante do leitor a partir de sua interface, a pele que habita o corpo. Barachini (2015) defende ainda que o design de superfície deve ser desenvolvido a partir de um processo investigativo somado à uma poética visual, essa abordagem, segundo a autora, transforma o cotidiano através do senso lúdico e desperta no outro a interação por meio da subjetividade.

É necessário, 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, logo, interfere – em proporção alternada – na aparência final e nas propriedades observáveis da pele de um determinado corpo, gerando uma infinidade de conteúdo 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, semântico, entre outros).

Se superfícies se relacionam com o volume do corpo, e os corpos quando físicos são tridimensionais, tem-se a considerar então que estas vão além da definição de comprimento e largura limitando-as de serem bidimensionais, passando a assumir caráter tridimensional uma vez que circunscrevem este corpo (BARACHINI, 2015; RUBIM, 2013; SCHWARTZ, 2008). Compreender a tridimensionalidade da superfície corresponde a desbravar o conceito de abordagem Representacional de Schwartz (2008), o que é essencial para o presente projeto visto que é 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 a autora (2008) desenvolver um segundo conceito a fim de complementar o primeiro: o de superfície-envoltório. Com isso Schwartz (2008) 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 sendo que 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).

Rubim (2013) diz que quando se trata de superfície têxtil, há uma predisposição para o uso de repetições moduladas, popularmente denominadas de *rapport* - de origem francesa, ou *repeat* - em inglês. A autora caracteriza como um equívoco bastante comum associar o design de superfície a um tecido estampado ou a exclusivamente estampas corridas, isso porque acredita que o termo inglês *pattern*, também utilizado neste cenário, não tem tradução equivalente ao seu real significado, já que serve para designar um modelo, um padrão contínuo (ou não), ocasionando assim uma confusão na disseminação da sua concepção. Reforçando 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 do emprego de 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).

O módulo, segundo Freitas (2011), consiste em uma área, de medida predeterminada, entre largura e comprimento a qual são desenvolvidos, geralmente por

meio do *briefing*, motivos e elementos gráficos, cromáticos ou texturais podendo ser composto, também, por somente uma 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 um 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) ressalta que assim como a importância da cor, está a seleção do 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."

Portanto, seja qual for a abordagem utilizada para a construção do projeto de superfície têxtil, a função e elementos gráficos estabelecidos, bem como o material escolhido, 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 presentes nela 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 visto que "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 a valorização dele.

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 no Hino Oficial do Município de Araranguá como um signo. Este signo poderá ser melhor compreendido a seguir.

2.3 O Hino que é signo

Segundo Pichler e Mello (2012), o Brasil apresenta extensa diversidade cultural já que ao longo da sua história os quadros de migrações e colonizações foram 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", tornando o indivíduo multicultural. Trata-se do fenômeno da globalização, a possível causa para a depreciação do local e o enfraquecimento da identidade dele (PICHLER; MELLO, 2012, p. 1).

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) indica como sendo alguns desses elementos os paisagísticos, históricos, de cunho populacional (estilo de vida da população), econômicos, patrimônio material (artesanato, arte, arquitetura) e patrimônio imaterial (músicas, folclore, rituais). Para Pichler e Mello (2012) é a cultura composta por fatores sociais e pessoais que constitui a identidade, seja do indivíduo ou 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, tornando-a reconhecível 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 que se desenvolva um projeto pautado na valorização do território ou de produtos locais, mas sim ações que promovem e facilitam essa questão entre produtos e territórios.

Quando se trata de um projeto de design, o contexto cultural deve ser considerado a todo momento. O mesmo acontece com uma abordagem fundamentada na semiótica peirceana, pois é diante dele que se dá o processo comunicacional. Entende-se, portanto, que um signo está diretamente vinculado com a cultura a qual está inserido e seu objeto de referência faz parte dela como sendo uma unidade cultural (NIEMEYER, 2010).

A semiótica abordada neste projeto corresponde ao estudo estabelecido por Peirce, isto é, trata-se da semiótica peirceana. Essa quase-ciência está alicerçada na fenomenologia, o que possibilita a análise e descrição da representatividade dos fenômenos e objetos, investigando 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 uma 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 geram), pelas estruturas e pelas fontes geradoras que a sociedade usa".

Dessa forma este trabalho percebe no Hino Oficial Municipal, conferido pela Lei de 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 que age a ele 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 a criação de 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.

3. Metodologia

A presente pesquisa classifica-se como aplicada, pois objetiva além de gerar conhecimento, gerar soluções para problemas específicos envolvendo interesses e verdades locais. Quanto aos seus objetivos, possui cunho exploratório, já que se baseia em investigações empíricas na intenção de formular questões ou problema e a partir disso estreitar a relação do pesquisador com o ambiente, fenômeno ou fato. Referente aos procedimentos técnicos, trata-se de um estudo bibliográfico. E no que diz a abordagem do problema, a pesquisa resulta-se em qualitativa uma vez que considera a relação da subjetividade do sujeito com a objetividade do mundo real, o que não podendo ser representado por números (MARCONI; LAKATOS, 2003; PRODANOV; FREITAS, 2013).

Como mencionado anteriormente, no que se refere aos procedimentos metodológicos, o trabalho é norteado pela semiótica peirceana e para isto utiliza-se a definição triádica de Peirce sobre o signo e sua possibilidade de análise. Neste contexto utilizam-se os autores Hall (2008), Junior (2012), Niemeyer (2010), Santaella (1983; 2005) e Wolff (2011) a fim de que auxiliem na interpretação do objeto de estudo (hino), bem como na identificação de seus elementos semióticos que são transportados para a superfície têxtil resultante do trabalho.

Julga-se pertinente também, neste momento, um estudo histórico do município referente ao período em que o hino foi constitucionalizado para nível de compreensão do cenário da cidade e também de assistência quanto a análise. Para este fim, utiliza-se de entrevista com o historiador e coautor do livro "A história de Araranguá" (2005), Alexandre Rocha. A entrevista justifica-se pela falta de bibliografia do município no que diz respeito ao hino e sua elaboração e, por não ser o período em questão o principal objeto de estudo deste trabalho, não terá sua apresentação na íntegra, havendo 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.

4. Análise de dados

4.1. Linha do tempo - Análise do contexto araranguense

Fundada em 03 de abril de 1880, ano em que se emancipa de Laguna, e localizada no extremo sul catarinense, Araranguá aparece oficialmente na história do país no ano de 1728 como pertencendo a rota dos tropeiros perante a abertura Caminho dos Conventos (ARARANGUÁ, 2019). A cidade nascida do Império "teve sua base no enlace entre Igreja e Estado, tanto que o Distrito original, chamado de Campinas, e a Freguesia, denominada de Nossa Senhora Mãe dos Homens, foram criados no mesmo mês, em maio de 1848" (ROCHA, 2019). Ainda segundo Rocha (2019), em virtude deste forte vínculo, conservado até hoje, a cidade estabelece na década de 1950 o Colégio Nossa Senhora Mãe dos Homens mantido pela congregação dos Josefinos de Murialdo. A

referida instituição possuía além de padres, professores, dentre 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 tamanho é o legado católico do 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). Neste contexto, na década seguinte, quando a cidade passou a selecionar aquilo de representativo que possuía, surgem os três principais símbolos identitários pertencentes ao município: o brasão, a bandeira e o hino, respectivamente. Segundo Rocha (2019), o período em questão coincide com o nacionalismo ditatorial dos anos 1970 no país, daí exercer a simbologia no civismo e 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 correspondiam a adoção da simbologia cívica, visando além da consonância nacional, uma visibilidade maior quanto a representação identitária da urbe, que se consolidou a partir deste período. Rocha (2019) ainda exemplifica quando cita o Morro dos Conventos como cartão postal, símbolo pela qual a cidade se orgulha e se vê representada, juntamente do farol da Marinha os quais ganham destaque no brasão, 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 conta a saga de um povo - que o sentimento de representatividade se fez valer e com ele a elevação da moral. Nascia aos 11 de maio de 1972, 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)

4.2 Interpretação do hino sob o olhar da semiótica

Nessa 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. Júnior (2012) diz que um isolamento como esse é praticamente impossível quando se trata de análise literária, por isto sugere 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; em relação ao objeto, ao que ele referencia, indica e representa; e nas diferentes interpretações e experiências que pode despertar no leitor (SANTAELLA, 2005; WOLFF, 2011).

A saber da contextualização citada na seção anterior e que o brasão da cidade de Araranguá teve sua criação antes do hino oficial do município, julgou-se adequado fazer um comparativo entre os dois objetos antes de dar início de fato à análise. O período em que foram estabelecidos, suas representações e significados dentro do contexto da urbe são considerados e mantidos, portanto, o comparativo visa identificar elementos que se destaquem em ambos os meios para que estes possam receber maior atenção e aprofundamento no ato de desenvolver a superfície. São elementos figurativos

comuns entre eles: as avenidas, símbolo consagrado da cidade; a paisagem e tudo o que ela contempla (mar, sol, rio, dunas/areia e morro) bem como 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 a análise semiótica, faz-se necessário expor que não existe um método a ser seguido que seja inteiramente eficaz. O que deve ser levado em consideração, ainda antes da análise, é qual a necessidade e intenção de quem analisa e quais exigências compreendem o que está sendo analisado (SANTAELLA, 2005). Dado que a intenção deste 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 a de que Araranguá é um lugar ideal para se viver por conta da riqueza que no hino é depositada, 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 quando do uso das palavras "ostentas", "esplendor", "imensos" e "exaltação" e, quando evoca "noites de luar", um símbolo para enamorados, ou seja, romântico. Ao passo que haja distinções entre partes e um todo, percebe-se a presença da paisagem em todas as estrofes e presente com ela o elemento água (vale, mar, veigas e rio).

Já em um modo relacional entre signo e o objeto que ele referencia 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/espço a 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, este, por capacidade de análise técnica, implicaria correções ou melhorias.

No entanto, para que seja desenvolvido as superfícies resultantes desse projeto, as estrofes contidas no hino foram analisadas separadamente, logo, a coleção será composta por cinco superfícies que serão correspondentes 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 dado que tem como autor um padre. O verso seguinte contrapõe a soberania da rainha pela 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 - largas avenidas (sentimento e qualidade elevação), “**A beleza e o esplendor**”, puramente qualidade.

Da segunda estrofe: começa por afirmar a grandeza. A grandeza por si mesmo e por ser parte importante da história, o marco, aquilo que determina e afirma sua importância como território - uma demarcação territorial - as rotas dos tropeiros, um “**marco na história**”. O sentimento de grandeza logo se repete no verso seguinte quando se faz saber que a cidade é motivo de orgulho e glória. Em “**Terra de descanso, mar e sol**”, a terra corresponde ao território araranguense que, por sua vez, está em condição de descanso e de posse dos elementos naturais (mar e sol), logo, este verso, visto o contexto e a intenção de criação do hino, 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, neste contexto, o trabalho se equivale ao homem, a cultura ao ambiente em que este está inserida e o progresso à afirmativa de se estar a par 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 corresponde ao Rio Araranguá o qual 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 possui 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.

5. Resultados

As superfícies resultantes deste projeto foram elaboradas a partir das 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 o planejamento destas: 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, passíveis de alteração de tom.

Importante ressaltar que este trabalho não tem objetivo de produção, deste modo 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 bem como a viabilidade financeira do projeto, por exemplo. Portanto, possuem apenas o propósito de sugerir e ampliar seu emprego.

As aplicações aqui abordadas visam, como dito anteriormente, a utilização das superfícies no contexto da cidade a fim de causar trocas e interações entre sua população, bem como um redirecionamento do olhar interno e externo para a urbe e deste modo promover 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 mediante tal material, para posteriormente tratar da explicação correspondente.

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



Fonte: elaborado pela autora³.

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 bugreiros⁴ da época. Após a separação de seu povo e morte dos pais foi adotada por uma família araranguense, a qual lhe deu este 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 ligação ao manto de Nossa Senhora Mãe dos Homens, padroeira da cidade e também **Rainha**. 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 se vistas de uma visão aérea.

³ Simulação realizada a partir de imagem coletada do site Mockupworld.

⁴ Jagunço cujo caçava, aprisionava e assassinava os Bugres da região (HOBOLD, 2005).

Figura 3: Superfície ARARA.guá e aplicação em têxtil para linha cama permitindo também a variação de cores



Fonte: elaborado pela autora.⁵

O “**marco na história**” aqui se dá pela utilização de elementos geográficos extraídos do Portal de Mapas do site IBGE com o intuito de legitimar o território assim como a menção ao ano de 1728, quando data 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 sendo predominante na região, é tido como símbolo para locais litorâneos. A imagem de um coqueiro também sugere uma ilha que, geralmente, são imaginadas como ilhas desertas, logo, tranquilas e propícias ao descanso. Sol e mar se fazem presente assim como na estrofe e por isso julgou-se adequado que aparecessem aqui de forma caracterizada e não subjetiva, dado sua facilidade de reconhecimento e presença no decorrer do hino. Visto que este é o único verso em que há menção literal a Araranguá, buscou-se em suas origens a representação. Inicialmente as palavras “ARARA” e “GUÁ” podem ser vistas na proposta e, aparentemente não fazer sentido, ou ainda provocar estranhamento já que pode sinalizar também um erro de grafia do nome da cidade. Todavia, foi a partir dessas duas palavras que significam papagaio grande e vale, baixada - respectivamente - que popularizou-se 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 o 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 formalizar o que aqui foi proposto.

⁵ Simulação realizada a partir de imagem coletada do site Pixelbuddha.

Figura 4: Superfície Trinca e aplicação em têxtil para calçados



Fonte: elaborado pela autora.⁶

O ponto de início da proposta foi a tríplice trabalho, cultura e progresso a qual foi interpretada como razão do bom desempenho e elevação da urbe. Deste modo, três círculos contínuos, um para cada aspecto, são dispostos e em união geram esta forma inter-relacionada apresentada no centro da imagem. Estes aspectos ainda surgem de maneira individual ao passo que 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, estes que possuem tons diversos do amarelo na intenção de representar o dourado provocado pelo toque do sol.

Figura 5: Superfície Reverberar e aplicação em têxtil para acessórios



Fonte: elaborado pela autora.⁷

⁶ Simulação realizada a partir de imagem coletada do site Pixelbuddha.

⁷ Simulação realizada a partir de imagem coletada do site Deviantart.

Reverberar, refletir ou espelhar, este foi o conceito responsável pela proposta acima a qual teve todos os seus elementos refletidos em si mesmo tal como o rio que reflete os encantos araranguaenses. A intenção desta foi retratar o romantismo presente na estrofe, portanto assume a presença da noite enlaurada 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 o hino quando menciona o apreço que tem pela paisagem da cidade insinuando também que todo este 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.

Figura 6: Superfície Meridião e aplicação em têxtil para estofados. Neste caso uma proposta para ser utilizada no transporte coletivo da cidade.



Fonte: elaborado pela autora.⁸

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 cujo também pode conferir orientação (Relógio do Sol, por exemplo), nela estão inscritas o mesmo que consta no brasão, porém em forma de círculo, em continuidade, sem fim ou 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 dos colonizadores. O morro aqui é triangular, por assim representar o ícone de sua silhueta, ele aparece duas vezes: no primeiro plano em cores com imagem real do Morro dos Conventos ilustrando o presente, e no segundo plano em preto e branco ilustrando o passado para assim fazer jus às suas origens e ser a ponte de ligação entre passado e futuro, partida e chegada, reforçando o ato de direcionar.

⁸ Simulação realizada a partir de imagem coletada do site Depositphotos.

6. Considerações finais

O papel que o designer exerce sob 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 vêm, em sua maioria, 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.

Acredita-se que 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 da autora, atingindo também o viés provocativo, já que todo indivíduo lê e reage a sua maneira e que as interpretações aqui expostas cumprem o papel de elementos sugestivos subsidiários e não absolutos.

A validade deste 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 destinatários, a população araranguaense. Ademais a temática e abordagem utilizadas possam servir como referência para àqueles que têm como objetivo a aproximação entre usuários e produtos e, com isso, a promoção de trocas simbólicas entre eles.

Portanto, constatou-se com este trabalho 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 sensoriais na posição de ser interpretada e, por consequência, atribuir qualidade de leitor para com quem se relaciona.

Referências

BARACHINI, Teresinha. Design de superfície: Uma experiência tridimensional. *Arquitextos*. São Paulo, ano 16, n. 185.06, **Vitruvius**, 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/Raído/issue/view/40>>. Acesso em: 23 abr. 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. UNISINOS - Universidade do Vale do Rio Dos Sinos. <http://dx.doi.org/10.4013/sdrj.2009.21.05>. Disponível em: <<http://revistas.unisinis.br/index.php/sdrj/article/view/5159>>. Acesso em: 16 mar. 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.

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 - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Mapas do diagnóstico territorial**. Araranguá, s.d. Vários mapas, color. Disponível em: <<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>. Acesso em: 10 abr. 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>. 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. 04, p.1-9, 31 dez. 2012. PGDesign / Universidade

Federal do Rio Grande do Sul. <http://dx.doi.org/10.23972/det2012iss04pp1-9>. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/det/index.php/det/article/view/67>>. 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**. Disponível em: <<https://www.ararangua.sc.gov.br/>>. Acessado 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: **entrevista** [maio. 2019]. Entrevistadora: Monike Genuino. Araranguá: 2019. Entrevista concedida ao trabalho de conclusão de curso intitulado ODE À IDENTIDADE: O DESIGN DE SUPERFÍCIE COMO INTERFACE ENTRE INDIVÍDUO-LEITOR E SÍMBOLOS – IFSC, SC.

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, Lúcia. **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>. Acesso em: 16 abr. 2019.

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

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.

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. Acesso em: 11 de mai. de 2019.

WOLFF, Marcus S. Dos Signos Musicais aos Signos de Identidade: uma abordagem semiótica do processo de construção de identidades. In: Anais do V Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ENABET), Belém, maio de 2011. Disponível em: <<http://abetmusica.org.br/conteudo.php?&sys=downloads>>; Acesso em: 11 mai. de 2019.