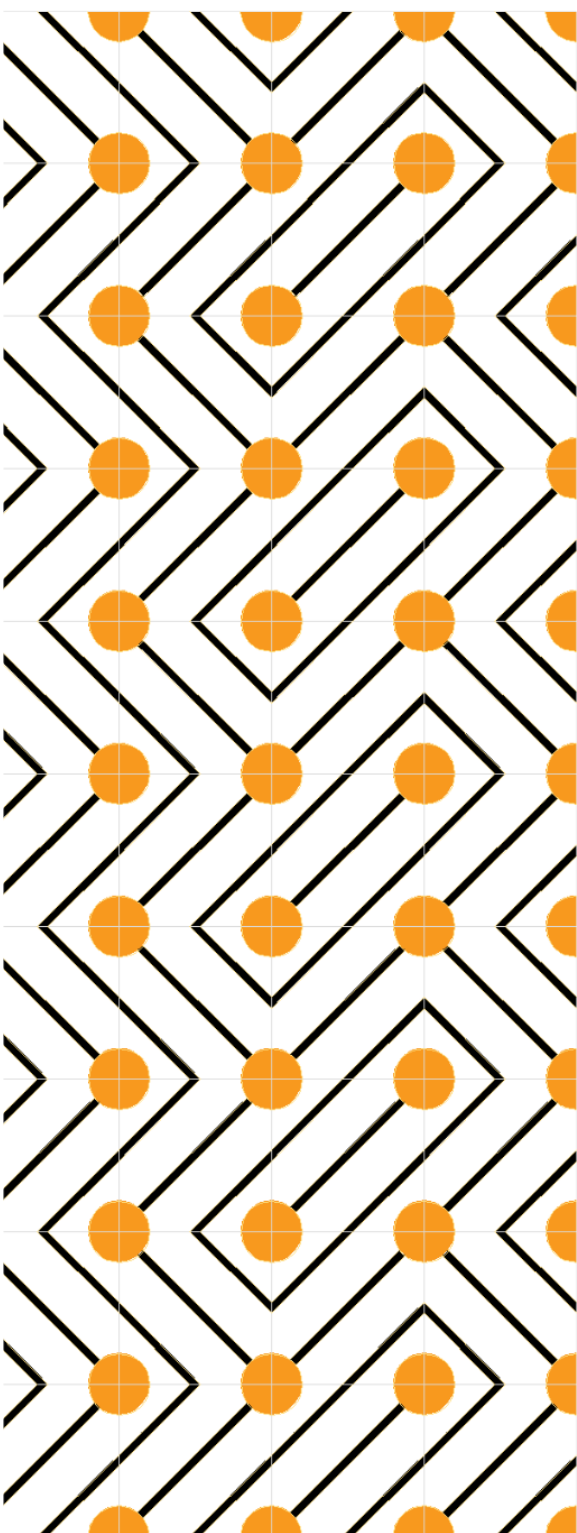


UFCG | CCT | PPGDESIGN



COMPOSIÇÃO VISUAL AZULEJAR MODERNA DE CAMPINA GRANDE-PB:

um levantamento dos painéis de
1960 a 1970

Autor:
Anderson Khallyl Farias Gomes

2022

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE CIÊNCIAS E TECNOLOGIA
MESTRADO ACADÊMICO EM DESIGN**

ANDERSON KHALLYL FARIAS GOMES

**COMPOSIÇÃO VISUAL AZULEJAR MODERNA DE CAMPINA
GRANDE-PB: um levantamento dos painéis de 1960 a 1970**

ANDERSON KHALLYL FARIAS GOMES

**COMPOSIÇÃO VISUAL AZULEJAR MODERNA DE CAMPINA
GRANDE-PB: um levantamento dos painéis de 1960 a 1970**

Projeto de Pesquisa apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal de Campina Grande como requisito parcial à Qualificação de Mestrado.

Linha de Pesquisa: Ergonomia, ambiente e processos

Orientador: Prof. Dr. Juscelino De Farias Maribondo

Campina Grande, PB
2022

G633c Gomes, Anderson Khallyl Farias.
Composição visual azulejar moderna de Campina Grande-PB: um levantamento dos painéis de 1960 a 1970 / Anderson Khallyl Farias Gomes. – Campina Grande, 2022.
264 f. : il. color.

Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Ciências e Tecnologia, 2022.

"Orientação: Prof. Dr. Juscelino de Farias Maribondo".

Referências.

1. Design de Superfície. 2. Arquitetura Moderna. 3. Azulejos - Composição Visual. 4. Ergonomia, Ambiente e Processos. I. Maribondo, Juscelino de Farias. II. Título.

CDU 7.05(043)

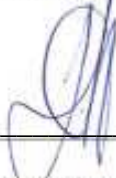
Anderson Khallyl Farias Gomes

**COMPOSIÇÃO VISUAL AZULEJAR MODERNA DE CAMPINA
GRANDE-PB: um levantamento dos painéis de 1960 a 1970**

Projeto de Pesquisa apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal de Campina Grande como requisito para obtenção do título de Mestre em Design.

APROVADO EM: 02 / 09 / 2022

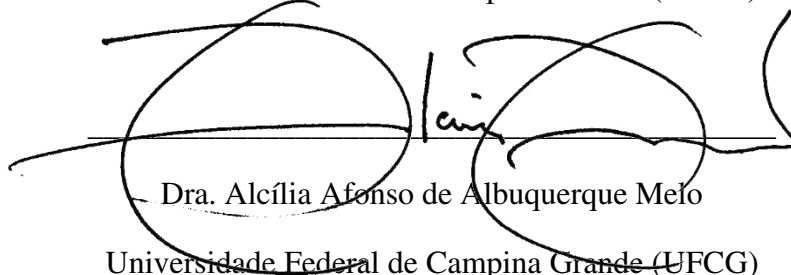
BANCA EXAMINADORA:



Dr. Juscelino de Farias Maribondo (Orientador)
Universidade Federal de Campina Grande (UFCG)



Dra. Nathalie Barros da Mota Silveira (Membro interno)
Universidade Federal de Campina Grande (UFCG)



Dra. Alcília Afonso de Albuquerque Melo
Universidade Federal de Campina Grande (UFCG)

“Há um gosto de vitória e encanto na condição de ser simples. Não é preciso muito, para ser muito. ”

Lina Bo Bardi.

AGRADECIMENTOS

Primeiro eu agradeço a Deus, pois sem ele eu não seria nada. Registro aqui todo meu amor a popys e momys, pois sou muito grato a meus pais maravilhosos, que aturaram todos os meus surtos durante este trabalho, e esses são os pilares da minha vida, por causa deles eu não desabo nos momentos de turbulência.

Toda minha gratidão para a minha amiga Juliana Pimentel, pois ela é a irmã que Deus mandou para abrilhantar meus dias. Sua crença em mim, foi a força motora que me fez seguir em frente. Ao acreditar que eu conseguiria, você me deu forças para acreditar também. Obrigado pelas conversas, por aturar meus surtos, e tanta coisa além disso.

Quero agradecer também a todos os meus colegas de turma por dividirem esse momento comigo mesmo com a maior parte do contato sendo remoto. Em especial, a meus amigos Italo José, Emanuelle Leão e Daniel Celegatti.

De coração eu também sou extremamente grato a minha amiga, irmã e mãezona, Marina Baracuhy.

Quero agradecer a minha querida avozinha, Deus te levou durante esse período, mas, eu sei que você continua orando por mim, pois sem suas orações eu não conseguiria. Esse período de Pandemia vai deixar uma dor nos nossos corações que nunca poderá ser reparado.

Agradeço a meu orientador o Professor Doutor Juscelino de Farias Maribondo, por não desistir de mim, mesmo quando eu cheguei ao meu limite. Este ser iluminado, foi um exemplo de humanidade e compreensão, sobre a dor que eu passei ao ter perdido meu cachorrinho, e poucos dias depois veio a dor maior de perder minha amada avozinha.

Professora Doutora Nathalie Barros da Mota Silveira, eu queria agradecer por todos os apontamentos que foram feitos sobre esse trabalho, pois a todo momento que eu pude, agradei a senhora por tirar diversas dúvidas que surgiram.

Professora Doutora Alcilia Afonso de Albuquerque Melo, é até difícil encontrar palavras que expressem a gratidão e o afeto que tenho pela senhora. De todo coração eu sou muito grato por ter conhecido alguém maravilhoso como a senhora. Sua ajuda para este trabalho foi incrível, obrigado por tirar parte do seu tempo corrido para olhar o que estava sendo produzido, por perguntar sempre como as coisas estavam indo.

Gostaria de agradecer também a professora Isis Macedo, por ser tão compreensiva com relação ao estágio supervisionado, obrigado por todo carinho e todo conhecimento compartilhado, sou muito grato de todo meu coração.

Agradeço a todos os membros do programa de pós-graduação em Design por sua disponibilidade, pelo conhecimento compartilhado, e por terem feito tanto durante este tempo de pandemia, um agradecimento especial a secretária do PPG Gil, por ter me aturado, e por todas as dúvidas que você tirou ao longo desse período e por todas as boas conversas e risadas.

Meus agradecimentos sinceros a todos os membros do GRUPAL (Grupo de pesquisa Arquitetura e Lugar), por sua paciência e organização.

À CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela bolsa de pesquisa concedida no segundo semestre de 2021 e que permitiu a conclusão deste trabalho.

Apesar de qualquer coisa, posso dizer que a felicidade reside em mim. Pois, eu tive a sorte de trilhar esse caminho com vocês, e apesar de ter seus espinhos, foi repleto de alegria, já que eu tenho a percepção de que vários sorrisos surgiram no meu coração, muito obrigado por serem tão maravilhosos, e terem compartilhado tanta coisa comigo. Vocês são os melhores!

GOMES, A. K. F. **COMPOSIÇÃO VISUAL DA OBRA AZULEJAR MODERNA DE CAMPINA GRANDE-PB: um levantamento dos painéis de 1960 a 1970.** 2022. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade Federal de Campina Grande-PB, Centro de Ciências e Tecnologia, Unidade Acadêmica de Design, Programa de Pós-Graduação em Design. Campina Grande - Paraíba, 2022.

RESUMO

A proposta deste trabalho se debruça sobre a escassez de material produzido com ênfase nas peças azulejares de Campina Grande-PB. Desenvolvendo um aporte de informações que auxilie na compreensão sobre a complexidade das composições dos murais azulejares das obras residenciais unifamiliares de caráter moderno na região, com intenção de propor um meio de preservação visual deste patrimônio cultural Paraibano. Partindo desta premissa, o estudo investiga os aspectos compositivos dos padrões encontrados, ordenando os pensamentos com base nas diretrizes do design de superfície, somado a elementos da linguagem visual. A contribuição transitiva destas áreas fortalece a construção de um material que atenda a premissa de preservação imagética, necessária para a compreensão dos elementos compositivos dos motivos presentes nos sistemas. A pesquisa adota o posicionamento de que a compreensão da linguagem visual presente nas peças tem função ativa na compreensão do design impresso nos murais, contribuindo assim, com a preservação da produção imagética cultural de uma região, mais especificamente na cidade de Campina Grande-PB. Debatendo sobre aspectos relacionados a falta de preservação deste patrimônio, que segue perdendo seu espaço em meio a malha urbana, enaltecendo a necessidade de preservar a memória visual deste detalhe arquitetônico, que contribui para o contexto das faces urbanas. Como consequência a esta constatação, o estudo enaltece o direito de uma sociedade ter acesso a estes elementos, constituintes das memórias afetivas e gráficas, que permeiam o saudosismo do observador, ativando diversas ligações afetivas com o produto azulejar e o contexto que o engloba.

Palavras-chave: Azulejos, design de superfície, arquitetura moderna.

ABSTRACT

The purpose of this work focuses on the scarcity of material produced with emphasis on tile pieces from Campina Grande-PB. Developing a contribution of information that helps in understanding the complexity of the compositions of the tile murals of single-family residential works of modern character in the region, with the intention of proposing a means of visual preservation of this cultural heritage of Paraíba. Based on this premise, the study investigates the compositional aspects of the patterns found, ordering thoughts based on surface design guidelines, added to elements of visual language. The transitive contribution of these areas strengthens the construction of a material that meets the premise of image preservation, necessary for the understanding of the compositional elements of the motifs present in the systems. The research adopts the position that, the understanding of the visual language present in the pieces, has an active role in the understanding of the design printed on the murals, thus contributing to the preservation of the cultural imagery production of a region, more specifically in the city of Campina Grande-PB. Debating aspects related to the lack of preservation of this heritage, which continues to lose its space in the middle of the urban fabric, extolling the need to preserve the visual memory of this architectural detail, which contributes to the context of urban faces. As a consequence of this finding, the study praises the right of a society to have access to these elements, constituents of affective and graphic memories, which permeate the longing of the observer, activating several affective links with the tile product and the context that encompasses it.

Keywords: Tiles, surface design, modern architecture.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Fotomontagem da relação entre o território e algumas culturas presentes em zonas diferentes do Brasil.....	32
Figura 2 - Linha do tempo que acompanha a trilha azulejar.	35
Figura 3 - Exemplo de pintura azulejar efetuada por silck screen, ou por meio manual.	36
Figura 4 - Peças estocadas depois de saírem do forno.	38
Figura 5 - Residência moderna em Campina Grande-PB com destaque de cor no cobogó e no painel azulejar.....	43
Figura 6 - Fotomontagem da Estação nova e seu painel azulejar.....	45
Figura 7 - Fotomontagem do Edifício Rique e seu painel azulejar	45
Figura 8 - Fotomontagem do SESI (Prata) e seu painel azulejar.	46
Figura 9 - Fotomontagem da FIEP e seu painel azulejar.....	47
Figura 10 - Fotomontagem do antigo Hotel Ouro Branco e seu painel azulejar.....	47
Figura 11 - Fotomontagem do Edifício Prata e seu painel azulejar.	48
Figura 12 - Fotomontagem da residência Manoel Damião e seu painel azulejar.....	48
Figura 13 - Fotomontagem da residência Raymundo Alvez e suas peças cerâmicas.	49
Figura 14 - Residência Raymundo Alves antes e depois do processo de destruição irregular.	50
Figura 15 - Fotomontagem da residência Antonio Diniz e do painel azulejar cultural pintado a mão.	50
Figura 16 – Croquis com referência a alguns aspectos da linguagem arquitetônica moderna.	52
Figura 17 - Athos Bulcão orienta funcionários na obra do Hospital Sarah, em Brasília.	56
Figura 18 - Arte de autoria do artista Francisco de Paula Coimbra de Almeida Brennand, localizada em sua exposição aberta ao público na cidade de Recife em Pernambuco.....	59
Figura 19 - Mesa de autoria do artista Sérgio J. Matos, com publicação de modelagem 3D em lojas virtuais.....	59
Figura 20 - Peça Ellos, e suas diferentes combinações do <i>rapport</i>	60
Figura 21 - Caftan produzido pela designer Goya Lopes.....	62
Figura 22 - Imagem dos novos módulos segundo Proctor (1990).	63
Figura 23 - Atuação do design de superfície como prevenção para encaixes adequados dos motivos.	64

Figura 24 - Disposição dos quatro módulos propostos por Schuartz (2008) e ao lado a disposição dos nove.....	65
Figura 25 - Simetria entre módulos	66
Figura 26 - Sistemas de repetição.....	66
Figura 27 - Elementos Estruturadores do Projeto.....	67
Figura 28 - Elementos compositivos do rapport	68
Figura 29 - Representação de grades Compositivas.....	69
Figura 30 - Fotomontagem Athos Bulcão em obra e os resultados dos seus painéis.....	71
Figura 31 - Sistemas de rotação de motivos em azulejos sem encaixe.	72
Figura 32 - Rotação dos módulos em ângulo reto.....	72
Figura 33 - Possibilidades de combinações azulejares.....	73
Figura 34 - Representação do ponto, da linha, do plano e da forma segundo Wong (2010) ..	76
Figura 35 - matiz, luminosidade e saturação.	77
Figura 36 - Círculos cromáticos	78
Figura 37 - Representação de frequência uniforme (esquerda), representação de frequência não uniforme.....	79
Figura 38 - Padrão com mesma escala em produtos diferentes, e padrão com escalas diferentes em produtos iguais.....	80
Figura 39 – Desenho digital dos azulejos da residência Helion Paiva em Campina Grande (Paraíba) exemplificando o aspecto de sobreposição.....	80
Figura 40 - Desenho digital inspirado nas azulejares do edifício Prata em Campina Grande (Paraíba) exemplificando o aspecto de transparência.....	81
Figura 41 - Desenho digital de superfícies bidimensionais que com representação de ilusão em preto e branco e direção em amarelo e roxo.....	82
Figura 42 - Localização Brasil, Paraíba, Campina Grande.	89
Figura 43 - Variáveis da pesquisa.	90
Figura 44 - Conversão em arquivos digitais editáveis.....	93
Figura 45 - Modelo inicial da ficha proposta, antes dos apontamentos	94
Figura 46 - Digitalização da segunda versão da ficha de análise.....	95
Figura 47 - Ficha de análise utilizada na qualificação	96
Figura 48 - Ficha de análise proposta para o estudo.	97
Figura 49 - ferramenta de análise arquitetônica	98
Figura 50 - Ferramenta de análise das peças em unidade.	99
Figura 51 - Ferramenta de análise das peças em composição	100

Figura 52 - Ferramenta de análise dos significados	100
Figura 53 - Localização das obras a ser contempladas na a pesquisa em esquema de mapa geral.	104
Figura 54 - Imagem de esquema representando a linha do tempo das obras.	105
Figura 55 - Residências e seus respectivos azulejos.	106
Figura 56 - Esquema com representação dos azulejos internos e externos nas obras.	108
Figura 57 - Agrupamento dos painéis de área externa e interna	110
Figura 58 - Variável dos azulejos com motivos dotados de aspectos de encaixe e os módulos com motivos sem encaixe.	111
Figura 59 - Esquema da localização da residência em meio a malha urbana.	114
Figura 60 - Fachada principal e ficha técnica da residência Sosthenis Silva.	115
Figura 61 - Planta baixa 01 da residência.	115
Figura 62 - Planta baixa 02 da residência.	116
Figura 63 - relação da edificação com os jardins que a circundam.	116
Figura 64 - Azulejos locados na área de transição da escada, e nas paredes da lavanderia. .	117
Figura 65 - Digitalização 3D da peça azulejar	117
Figura 66 - Diagrama dos pontos.	118
Figura 67 - representação das linhas de acordo com a direção e o sistema de repetição e rotação do módulo.	118
Figura 68 - destaque dos elementos compositivos do motivo.	119
Figura 69 - diagrama dos aspectos cromáticos da peça.	120
Figura 70 - Aspectos de textura na superfície da peça.	120
Figura 71 - Diagrama de escala e dimensão dos motivos	121
Figura 72 - Percepção de direção representada na peça.	121
Figura 73 - Rapport do mural azulejar	122
Figura 74 - Esquema da localização da residência em meio a malha urbana.	124
Figura 75 - Fachada principal e ficha técnica da residência Heleno Sabino	125
Figura 76 - Planta baixa 01 da residência.	125
Figura 77 - Planta baixa 02 da residência.	126
Figura 78 - Peças azulejares locadas na fachada da obra.	127
Figura 79 - Digitalização da peça azulejar	127
Figura 80 - Diagrama dos pontos.	128
Figura 81 - representação das linhas de acordo com a direção e o sistema de espelhamento no módulo.	128

Figura 82 - destaque dos elementos compositivos do motivo.....	129
Figura 83 - diagrama dos aspectos cromáticos da peça.....	130
Figura 84 - Aspectos de textura na superfície da peça.	130
Figura 85 - Diagrama de escala e dimensão dos motivos	131
Figura 86 - Percepção de direção representada na peça.	132
Figura 87 - <i>Rapport</i> do mural azulejar	132
Figura 88 - Reconstrução digital da peça azulejar.....	133
Figura 89 - Reconstrução digital da peça a ser analisada.....	133
Figura 90 - Diagrama de pontos e linhas da peça azulejar	134
Figura 91 - Elementos compositivos do motivo da peça.....	134
Figura 92 - Aspectos cromáticos da peça.	135
Figura 93 - Aspectos de textura na superfície da peça.	136
Figura 94 - Diagrama de escala e dimensão dos motivos	136
Figura 95 - Percepção de direção representada na peça.	137
Figura 96 - <i>Rapport</i> da peça em rotação.....	138
Figura 97 - Reconstrução digital da peça azulejar encontrada na residência.....	138
Figura 98 - Percepção dos detalhes das peças reconstruídas virtualmente.	139
Figura 99 - localização da residência Antônio Diniz Magalhães em meio a malha urbana ...	141
Figura 100 - Fachada principal e ficha técnica da residência Antônio Diniz.....	142
Figura 101 - Planta baixa da edificação	142
Figura 102 - Fachada da edificação.....	143
Figura 103 - Face azulejar pintada a mão.....	143
Figura 104 - Reconstrução digital da peça azulejar encontrada na residência.....	144
Figura 105 - linhas vermelhas e linhas azuis interligando os pontos que organizam a distribuição dos motivos na superfície.	145
Figura 106 - Aspectos compositivos dos motivos do módulo.....	145
Figura 107 - diagrama dos aspectos cromáticos da peça.....	146
Figura 108 - Aspectos de textura na superfície da peça.	147
Figura 109 - Relação da escala entre os motivos compositivos da peça e a percepção de direção percebida.....	147
Figura 110 - <i>Rapport</i> do mural azulejar	148
Figura 111 - reconstruções digitais das peças azulejares	149
Figura 112 - localização da residência João Felinto.....	151
Figura 113 - Reconstrução digital da Fachada principal e ficha técnica da residência.....	152

Figura 114 - Planta baixa da residência João Felinto de Araujo.	152
Figura 115 - Fachada com pele de cobogó.	153
Figura 116 - Reconstrução digital da peça azulejar encontrada na residência.	154
Figura 117 - Diagrama de pontos e linhas da peça.	154
Figura 118 - Aspectos organizacionais dos motivos no módulo.	155
Figura 119 - Aspectos cromáticos da peça.	155
Figura 120 - Aspectos de textura na superfície da peça.	156
Figura 121 - Relação de escala dos elementos compositivos do motivo.	157
Figura 122 - Rapport do Mural azulejar.	157
Figura 123 - Sistema com rapport díspar ao encontrado na residência.	158
Figura 124 - Sistema da peça com repetição seguindo a reflexão presente no mural da residência.	158
Figura 125 - localização da residência João Felinto.	160
Figura 126 - Fachada da residência e ficha técnica.	160
Figura 127 - Representação das plantas baixas da edificação.	161
Figura 128 - fachada voltada para a rua Agamenon Magalhães.	162
Figura 129 - Relações de algumas texturas das superfícies da residência.	163
Figura 130 - Digitalização da peça azulejar.	163
Figura 131 - Diagrama dos pontos.	164
Figura 132 - Linhas da malha que organizam a propagação dos motivos.	164
Figura 133 - Compreensão da distribuição e destaque dos elementos compositivos do motivo na peça.	165
Figura 134 - Aspectos cromáticos da peça.	165
Figura 135 - Representação dos aspetos de textura na peça.	166
Figura 136 - Relação de escala entre os elementos compositivos do motivo.	166
Figura 137 - Percepção de direção na peça.	167
Figura 138 - Reconstrução digital das peças.	168
Figura 139 - Esquema de localização da residência em meio a malha urbana.	170
Figura 140 - Foto da fachada e ficha técnica da residência.	171
Figura 141 - Planta baixa 01 da edificação.	171
Figura 142 - Planta baixa 02 da edificação.	172
Figura 143 - Redesenho digital da obra.	173
Figura 144 - Peles que revestem as superfícies da obra.	173
Figura 145 - Imagem digital da peça analisada.	174

Figura 146 - Diagrama dos pontos.	174
Figura 147 - Diagrama da compreensão acerca das malhas compositivas invisíveis da peça.	175
Figura 148 - Motivos compositivos da peça e aspecto de rotação interna.	176
Figura 149 - Aspectos cromáticos da peça.	177
Figura 150 - Aspectos de textura presentes na peça.....	178
Figura 151 - Relação de escala entre os elementos compositivos do motivo	179
Figura 152 - Percepção de direção representada na peça.	179
Figura 153 - Rapport do mural azulejar	180
Figura 154 – Reconstrução digital da peça em unidade compositiva.	180
Figura 155 - Reconstrução digital da peça alternada aplicada no mural da residência.....	181
Figura 156 - Diagrama de pontos e linhas da peça.....	182
Figura 157 - Diagrama de pontos e linhas da peça intercalada	183
Figura 158 - Marcação dos motivos compositivos em suas respectivas faces azulejares	183
Figura 159 - Aspecto cromático das peças	184
Figura 160 - Aspectos de textura na superfície das peças.....	185
Figura 161 - Relação de escala dos motivos da peça	185
Figura 162 - Percepção de direção representada na peça.	186
Figura 163 - Rapport do mural azulejar	186
Figura 164 - Reconstrução digital da peça em sua unidade compositiva.....	187
Figura 165 - Comparativo da peça da residência Heleno Sabino com a peça da residência Cavalcante.	187
Figura 166 - Desenho digital das peças em sua unidade compositiva.	188
Figura 167 - Aspectos cromáticos da peça	188
Figura 168 - Indicação da compreensão de sobreposição na peça.	189
Figura 169 - Digitalização da peça em sua unidade compositiva.	190
Figura 170 - Localização da residência em meio a malha urbana.....	192
Figura 171 - Fachada principal e ficha técnica da residência.....	193
Figura 172 - Plantas baixas da residência.....	193
Figura 173 - Residência antes e depois da reforma.	194
Figura 174 - Face azulejar posterior as grades da fachada da residência.....	195
Figura 175 - Digitalização da peça azulejar da residência.....	195
Figura 176 - Diagrama dos pontos na face.	196
Figura 177 - Diagrama das linhas presentes nas peças.....	196

Figura 178 - Localização dos motivos na face azulejar.	197
Figura 179 - Aspectos de espelhamento e rotação dos motivos.....	197
Figura 180 - Aspectos cromáticos da peça.....	198
Figura 181 - Aspectos de textura presentes na peça.....	198
Figura 182 - Elementos compositivos do motivo da face azulejar.....	199
Figura 183 - Percepção de direção na peça.	200
Figura 184 - Rapport do mural azulejar	200
Figura 185 - Conversão digital das peças azulejares.....	201
Figura 186 - Esquema da localização da residência em meio a malha urbana.....	203
Figura 187 - Fachada principal e ficha técnica da residência.....	203
Figura 188 - Planta Baixa da residência	204
Figura 189 - Azulejos como elementos compositivos da linguagem moderna da fachada da obra.	205
Figura 190 - Reconstrução digital das peças	206
Figura 191 - Representação digital das peças intercaladas compositivas do mural azulejar.	206
Figura 192 - Diagramas de aprofundamento sobre os aspectos compositivos do motivo.....	207
Figura 193 - Diagramas de aprofundamento sobre os aspectos compositivos do motivo da peça intercalada.....	209
Figura 194 - Aspectos compositivos do motivo e rotação do quadrante da peça.....	209
Figura 195 - Aspectos cromáticos da peça.	210
Figura 196 - Aspectos cromáticos da peça intercalada.	211
Figura 197 - Aspectos de textura das peças compositivas do mural.	212
Figura 198 - Relação de dimensão dos motivos compositivos da peça 01.	212
Figura 199 - Relação de dimensão dos motivos compositivos da peça 02.	213
Figura 200 - Percepção de direção representada nas peças.	213
Figura 201 - Rapport do mural azulejar.	214
Figura 202 - Digitalização das peças azulejares compositivas do mural	215
Figura 203 - Esquema da localização da residência em meio a malha urbana.....	217
Figura 204 - Fachada principal e ficha técnica da residência.....	217
Figura 205 - Plantas baixas e suas respectivas legendas.	218
Figura 206 - Fachadas da residência voltadas para as vias de tráfego de pessoas e automóveis.	219
Figura 207 - Digitalização da peça azulejar.	219

Figura 208 - Diagrama dos pontos compositivos do motivo.....	220
Figura 209 - Diagrama das linhas ordenadoras do motivo.....	220
Figura 210 - Elementos compositivos do motivo, espelhamento dos grafismos no módulo.....	221
Figura 211 - Aspectos cromáticos da peça.....	222
Figura 212 - Aspectos de textura na superfície da peça.....	222
Figura 213 - Diagrama de escala e dimensão dos motivos.....	223
Figura 214 - Percepção de direção representada na peça.....	223
Figura 215 - Rapport do mural azulejar.....	224
Figura 216 - Digitalização da peça e representação da sua unidade compositiva.....	224
Figura 217 - Digitalização da peça azulejar.....	225
Figura 218 - Diagrama dos pontos.....	225
Figura 219 - Representação das linhas em malhas compositivas da peça.....	226
Figura 220 - Destaque dos elementos compositivos do motivo.....	226
Figura 221 - Aspectos de reflexão e rotação dos motivos da peça.....	227
Figura 222 - Diagrama dos aspectos cromáticos da peça.....	227
Figura 223 - Aspectos de textura na superfície da peça.....	228
Figura 224 - Diagrama de escala e dimensão dos motivos.....	228
Figura 225 - Percepção de direção representada na peça.....	229
Figura 226 – Unidade compositiva do mural azulejar.....	229
Figura 227 - Rapport do mural azulejar.....	230
Figura 228 - Digitalização das peças azulejares.....	230
Figura 229 - Esquema da localização da residência em meio a malha urbana.....	232
Figura 230 - Fachada principal e ficha técnica da residência.....	232
Figura 231 - Planta baixa 01 da residência.....	233
Figura 232 - Planta baixa 02 da residência.....	234
Figura 233 - Fachada principal da residência e detalhe da face azulejar na fachada.....	234
Figura 234 - Diagrama dos pontos.....	235
Figura 235 - Diagrama das linhas visíveis e invisíveis da peça.....	236
Figura 236 - Destaque dos elementos compositivos do motivo.....	236
Figura 237 - Aspectos cromáticos da peça.....	237
Figura 238 - Aspectos de textura da peça.....	238
Figura 239 - Relação de escala dos elementos compositivos do motivo.....	239
Figura 240 - Percepção de direção representada na peça.....	239
Figura 241 - Rapport do mural azulejar.....	240

Figura 242 - Digitalização da peça e representação da sua unidade compositiva.....	240
Figura 243 - Relação das peças e dos significantes percebidos na pesquisa analítica.	243
Figura 245 - redes da maré	258
Figura 246 - Site de indexação AZ infinitum.....	259

LISTA DE QUADROS

Tabela 1 - Lista de Obras encontrada nos drivers do GRUPAL.....	91
Tabela 2 - Marcação das obra que não se enquadram na delimitação da pesquisa.	102
Tabela 3 - Ferramenta da compreensão simbolica e de seus significados.....	248

LISTA DE ABREVIATURAS

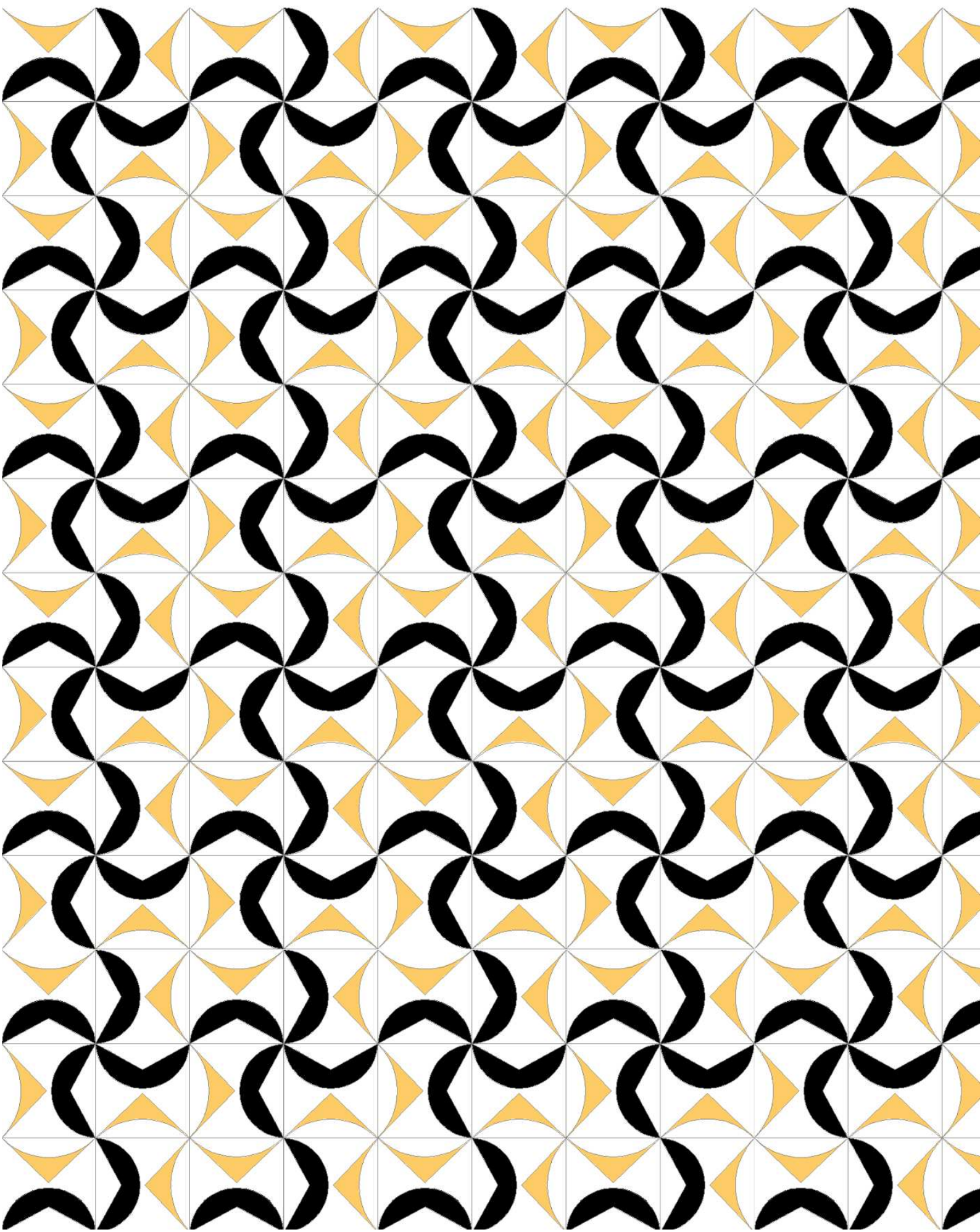
FIEP	Federação das Indústrias do Estado da Paraíba
GRUPAL	Grupo de pesquisa Arquitetura e Lugar
IAB	Instituto de Arquitetos do Brasil
IPHAEP	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba
SEPLAN	Secretaria de Planejamento, Gestão e Transparência de Campina Grande
PMCG	Prefeitura Municipal de Campina Grande
FUNDARPE	Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco

SUMÁRIO

CAPÍTULO I	24
1.0 INTRODUÇÃO	24
1.1 OBJETIVOS	26
1.1.1 Objetivo Geral	26
1.1.2 Objetivos específicos	27
1.2 JUSTIFICATIVAS	27
1.3 DELIMITAÇÃO DA PESQUISA	29
CAPÍTULO II	31
2.0 CULTURA	31
2.1 O azulejo na cultura material	33
2.1.2 Processo fabrico azulejar	37
2.2 PATRIMÔNIO	38
2.2.1 Patrimônio industrial	39
2.2.2 O azulejo e a arquitetura do Brasil	43
2.2.3 Aplicações azulejares em Campina Grande - Paraíba	44
2.2.4 A modernidade e a residência moderna	51
2.3 DESIGN DE SUPERFÍCIE	55
2.3.1 Elementos Compositivos	61
2.3.2 Módulo	63
2.3.3 Encaixe	64
2.3.4 Sistemas de repetição	65
2.3.5 Malhas	68
2.3.6 Composições sem encaixe	71
2.4 LINGUAGEM VISUAL	74
2.4.1 Elementos da linguagem visual	75
2.4.2 Princípios de composição.	78
2.4.3 Princípios compositivos aplicados no design de superfície.	83
2.4.4 Aspectos relacionados a visão	84
CAPÍTULO III	87
3.0 METODOLOGIA	87

3.1 CARACTERIZAÇÃO DA PESQUISA.....	87
3.2 PROCEDIMENTOS METODOLOGICOS	88
3.2.1 Local da pesquisa	88
3.1.3 Variáveis da pesquisa	90
3.1.4 Ferramentas	90
3.1.5 Coleta de dados	90
CAPÍTULO IV.....	102
4.0 RESULTADOS E DISCUSSÕES	102
4.1. Apresentação da amostra da pesquisa	102
4.1.1 Mapa geral com indicação dos azulejos nos respectivos bairros.....	104
4.1.2 Linha do tempo das residências componentes da amostra da pesquisa	105
4.1.3 Residências e seus respectivos azulejos	106
4.1.4 Faces parietais onde os azulejos estão locados	108
4.1.5 Faces parietais onde os azulejos estão locados	111
4.2 APLICAÇÃO DA FICHA DE CATALOGAÇÃO.....	112
4.2.1 – Ficha da residência Sosthenis Silva.....	113
4.2.2 – Ficha da residência Heleno Sabino.....	123
4.2.3 – Ficha da residência Antonio Diniz	140
4.2.4 – Ficha da residência João Felinto	150
4.2.5 – Ficha da residência José Barbosa Maia	159
4.2.6 – Ficha da residência Cavalcante	169
4.2.7 – Ficha da residência José Augusto.....	191
4.2.7 – Ficha da residência Dr. Firmino.....	202
4.2.9 Ficha da residência Feliciano Alexandre	216
4.2.10 Ficha da residência Amaro Fiuza.....	231
CAPÍTULO V	243
5.0 Percepção dos ícones da composição	243
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	254
6.1 Sugestões para atuações futuras.....	257
REFERÊNCIAS	261

CAPÍTULO I



CAPÍTULO I

1.0 INTRODUÇÃO

A existência dos seres vivos pode ser considerada momentânea ou efêmera, entretanto a arte produzida pelos homens tende a perdurar, e estas produções detêm em seus aspectos compositivos diversas mensagens que refletem as crenças, os costumes e as individualidades de um povo. Ao efetuar uma abordagem histórica, é improprio o ato de não mencionar as relações entre os indivíduos e as artes. Os registros históricos remontam que ao longo da sua trajetória, o ser humano utiliza as superfícies dos espaços que ocupa como corpo físico para se expressar e manifestar seus anseios, medos, vitórias ou qualquer esboço que seja da sua vontade.

Por meio dos recursos materiais e imateriais de cada época, é possível afirmar que a linguagem formal adotada tende a ser partilhada por aqueles que desenvolvem as produções artísticas de um período. O resultado disso são algumas obras dotadas de valor expressivo. Em diversos casos, a mensagem contida no elemento artístico consegue transcender a necessidade de palavras; efetuando, desta forma, uma transmissão de conhecimento que possibilita ao observador relativizar conjecturas sobre a complexa existência dos indivíduos que deixaram as marcas de sua história.

Partindo desta premissa é possível afirmar que, ao longo do processo evolutivo humano, diversos artefatos foram forjados providos da experimentação de técnicas, resultantes de erros e assertividades que foram continuamente melhoradas. Neste contexto, o design e a memória são ciências que atuam com mesmo grau de intensidade, tendo em vista a interação entre o sujeito e a ativação do seu repertório cognitivo, que pode ser construído através dos seus canais táteis, auditivos, espaciais e/ou visuais. As considerações feitas sobre o design, tendem a relacionar o mesmo aos elementos visuais, que podem servir de inspiração para a construção de novos elementos, pois ao conhecer a história contida no objeto, os valores sociais e culturais podem servir de parâmetro para criações.

O estudo racionaliza que a busca pela ilusória representação de “modernidade” foi incitada pelos processos de globalização e afetou a forma que o homem percebe o mundo, incluindo os aspectos que podem ser relacionados a cultura de uma época. O impacto da soma desses fatores resultou no varrimento de diversos artefatos históricos, que tendem a ser menosprezados e substituídos por estarem circundados pelo esquecimento. Entre estes artefatos, que se encontram em situações distintas, o estudo abordará um elemento compositivo do patrimônio edificado.

A pesquisa reconhece a existência de diversos órgãos de preservação atuantes que fiscalizam e enaltecem a importância do patrimônio artístico e cultural da humanidade. Apesar destas esferas de proteção sobre algumas obras, várias ações e atuações irregulares desgastam o patrimônio edificado. Como resultado destes atos, o que resta são obras mutiladas ou, na pior das hipóteses, ocorre o total varrimento do patrimônio histórico.

Em meio as superfícies das obras que integram a paisagem urbana, algumas edificações têm resistido aos fatores temporais e humanos. Uma parcela de pesquisadores tem direcionado seu tempo à catalogação de aspectos relacionados a arquitetura e design, que atuam como ciência norteadora da linguagem visual adotada em cada período. Neste contexto, o estudo se desvencilha da abordagem macro, com intenção de compreender o detalhe arquitetônico, tendo como foco a mensagem proveniente da aplicação do produto azulejar em uma superfície.

Com relação aos aspectos históricos, os azulejos estão presentes em diversas faces parietais, porém, com a chegada de Le Corbusier ao Brasil em 1936, o arquiteto destacou os azulejos como “o elemento mais representativo” da arquitetura moderna. Para a cidade de Campina Grande-PB, a vivência e a adoção do estilo moderno para as obras começou a ser aderida pelos profissionais por volta de 1950. Apesar de todos os aspectos sociais, econômicos e culturais presentes nas entrelinhas formais destas obras, não existe resguardo de tombamento patrimonial vigente sobre o patrimônio moderno da cidade.

A inexistência de um véu protetor sobre as obras, somado a um desinteresse instigado por “padrões” que em diversos casos silenciam os aspectos culturais de um povo, resultam na mutilação ou mesmo na demolição do patrimônio cultural. Estas obras que foram “apagadas” da malha urbana ainda apresentam chance de serem reconstruídas digitalmente. A tecnologia atual permite a construção virtual das obras, caso a prefeitura da cidade mantenha os registros projetuais. Estes registros são as plantas-baixas, cortes e fachadas, que geralmente não contêm a especificação do design de superfície de peças como azulejos, ladrilhos e outros. Por este motivo, esses elementos apresentam um risco maior de sumirem sem deixar vestígios.

Partindo desta premissa, o estudo busca aporte no design de superfície como ferramenta de preservação das faces parietais azulejares, enaltecendo a necessidade de salvaguardar este subproduto cerâmico. Os murais compostos pelos azulejos são compreendidos como elementos que transcenderam sua função de revestimento para tornar-se um produto dotado de aspectos culturais e regionais, e isto reflete nos grafismos presentes em suas faces vitrificadas. Diante a atual conotação de reconhecimento da cultura, o azulejo abandona os “grilhões” de um produto retrógrado para ser percebido como artefato de repertório rico em cultura e inspiração.

A contemplação da arte, do design e da arquitetura que compõem a linguagem visual de uma cidade é possível graças as ações de resguardo, provenientes das diretrizes de conservações contínuas. A denotação de preservação da cultura de uma região na atualidade tende a ser percebida como verdadeiro progresso. O desfrute da cultura local é o reflexo da sua própria produção material, somada às heranças imateriais, resultando no enriquecimento da identidade da cidade. Neste contexto, o trabalho busca compreender as diferentes formas de conservar o patrimônio, adotando o meio de ações virtuais, tendo como base a ciência do design de superfície.

Assumindo que o indivíduo consegue efetuar a decodificação de imagens a determinado nível, é possível afirmar que cada ser humano interpreta as formas de acordo com seu repertório cultural, conseguindo conjecturar suas próprias conclusões. Neste sentido, Goodman (2006), afirma que os símbolos podem ser compreendidos e reavaliados diferentemente, a partir das experiências evolutivas que os indivíduos desenvolvem ao longo de suas vidas; a representação de um símbolo para um indivíduo é um reflexo dos aspectos sociais, econômicos e culturais que cada pessoa carrega.

Conforme o que foi abordado, o estudo propõe uma ação de digitalização das peças, com intenção de somar conhecimento sobre o significado dos grafismos presentes no produto, utilizando a ferramenta do design de superfície, como meio para alcançar a interpretação dos motivos, da face vitrificada do azulejo. Neste contexto, surge o seguinte questionamento: **quais aspectos do design de superfície assomam maior frequência na linguagem visual dos painéis azulejares das obras modernas da cidade de Campina Grande-PB?**

1.1 OBJETIVOS

1.1.1 Objetivo Geral

Estudar a composição visual presente nas superfícies dos painéis azulejares das obras do modernismo de Campina Grande - PB. Visando compreender o posicionamento e a inter-relação entre os motivos, elevando a familiaridade do observador. Por meio do reconhecimento dos aspectos compositivos que configuram os aspectos geradores do padrão

1.1.2 Objetivos específicos

- Identificar dentre as obras modernas de Campina Grande-PB catalogadas pelo Grupo de Pesquisa Arquitetura e Lugar (GRUPAL), quais residências possuem painéis azulejares em suas faces parietais;
- Estudar quais elementos da composição visual assomam-se nos painéis azulejares;
- Buscar aspectos de ritmo e repetição da linguagem visual empregada no produto;
- Elucidar os motivos presentes nas peças, proporcionando aporte de leitura sobre seu significado.

1.2 JUSTIFICATIVAS

Constata-se que, na cidade de Campina Grande-PB, os atos de demolição tendem a ser recorrentes. O trabalho utiliza as pesquisas da Professora Doutora Alcilia Afonso, em conjunto com as produções do seu Grupo de Pesquisa Arquitetura e Lugar (GRUPAL), para identificar quais as residências modernas que apresentam em suas faces parietais os módulos de azulejos. De acordo com Afonso (2016), mais de 40 edificações com características de transição ou com pura linguagem moderna foram demolidas ou sofreram descaracterizações tão intensas que não foi possível efetivar o reconhecimento da obra.

Dentre as produções de cunho científico desenvolvidas em Campina Grande-PB, algumas apresentam discussões sobre a arquitetura e o design. O método de análise proposto por Afonso (2016) incita a efetuação do resguardo imagético dos aspectos tectônicos e dos detalhes das obras. Apesar dessa informação ser apresentada por outros pesquisadores, um exponencial número de autores tende a não registrar os detalhes compositivos das superfícies parietais. Neste contexto, foi perceptível para o autor que alguns estudos até efetuam o registro dos produtos compositivos de uma superfície, porém, ao apresentar para o observador estes elementos, a qualidade do registro tende a ser insuficiente, o resguardo digital é corriqueiramente locado no canto da página, para servir apenas como informação complementar.

Partindo desta premissa, busca-se o aprofundamento das informações sobre a obra azulejar, tendo como meio o ato de digitalização das peças físicas, a fim de proporcionar o acesso à informação sobre os murais cerâmicos, com ênfase nos motivos compositivos da peça, na intenção de preservar o legado cultural para novas gerações. A privação da sociedade ao conhecimento sobre este patrimônio alastra-se de maneira silenciosa, ao considerar que mais

de quarenta residências tiveram sua história desfragmentada, um montante exponencial de informação social, cultural e emocional, perdeu-se em meio ao vazio que corresponde ao nada.

De acordo com Melo (2014), em Pernambuco e na Paraíba, a identidade cultural local teve influência sobre os grafismos (motivos) impressos nas faces dos azulejos. A autora afirma ainda que isso possibilita o reconhecimento dos aspectos compositivos, partilhados pelos artistas da região. A inserção destes elementos de linguagem reforça que as peças produzidas no Nordeste são dotadas de aspectos sociais, culturais e econômicos da região. Fortalecendo o apontamento que o azulejo ao longo dos anos transcendeu sua função de revestimento, tornando-se, de fato, uma representação cultural da região. Ornamentando as faces parietais com seus motivos dotados de essências regionais.

Apenas como esclarecimento, esta pesquisa não é voltada a sanar todas as indagações referentes ao tema azulejar, ao contrário disto, objetiva-se preencher algumas lacunas sobre os murais cerâmicos de Campina Grande-PB, contribuindo com novas discussões, visando outras abordagens e/ou aprofundamentos sobre a temática do patrimônio azulejar e do design de superfície. De acordo com Ruthschilling (2008), a linguagem visual, aos poucos, tem ganhado visibilidade no meio científico, e a pesquisadora acredita no fortalecimento do material produzido na área referente a especialidade do design de superfície.

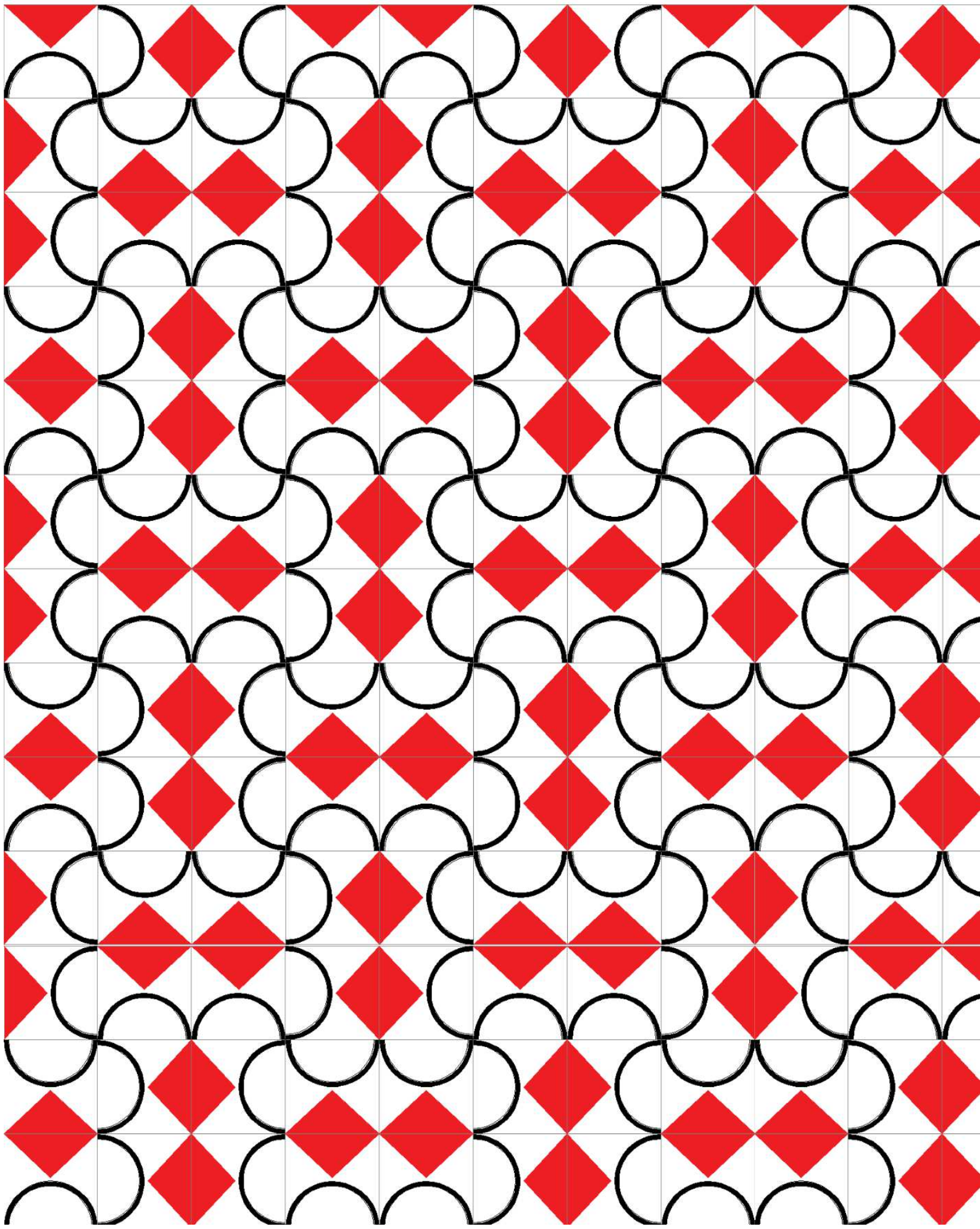
A motivação para esta pesquisa está relacionada a escassez de acervo produzido sobre o patrimônio azulejar da cidade de Campina Grande-PB. Alguns estudos apresentam registros dos azulejos em meio aos demais revestimentos; de forma generalizada, entende-se que por este motivo as análises e discussões na maioria das vezes não são aprofundadas. Percebe-se que as pesquisas desenvolvidas tendem a mencionar o revestimento de acordo com a perspectiva funcional, ou a contribuição das peças para aspectos estéticos gerais da edificação.

Tomando como base estas discussões, o trabalho busca centralizar as informações sobre os motivos presentes nas faces vitrificadas dos azulejos que compõem a amostra a ser caracterizada ao longo da pesquisa. Partindo desta premissa, é reforçado o foco nos aspectos relacionais do produto e na complexidade do desenvolvimento dos padrões existentes. Tendo como base as diretrizes da ciência do design de superfície para analisar as faces parietais azulejares que se destacam nas residências modernas de Campina Grande-PB, no recorte temporal de 1960 a 1970.

1.3 DELIMITAÇÃO DA PESQUISA

Para delimitar a pesquisa, o estudo foi dividido em quatro recortes. O primeiro é o recorte temático: por meio deste, evidencia-se que a pesquisa será voltada as peças azulejares quadradas. O segundo é o recorte temporal: O estudo adota o período de 1960 a 1970, por considerar o momento onde a linguagem moderna moldou-se e adotou as configurações necessárias para estabelecer-se como característica na maioria das edificações deste espaço e tempo. Recorte espacial: retrata o lugar da pesquisa, que consiste na cidade de Campina Grande. O último é o recorte tipológico: por meio deste recorte, o trabalho exclui murais culturais que tendem a não apresentar a repetição de seus motivos compositivos em sua propagação, e adota as residências unifamiliares como única tipologia de residência a ser aprofundada.

CAPÍTULO II



CAPÍTULO II

2.0 CULTURA

Este tópico apresenta uma caracterização geral da terminologia cultura. Com intenção de auxiliar na compreensão do uso deste termo ao longo das discussões apresentadas na pesquisa.

O modo que os indivíduos percebem os estímulos externos é atribuído às experiências e trocas de informações com o meio, estas permutas alteram o repertório de vivência de cada ser. Neste contexto, assume-se que as noções de cultura presente nos indivíduos tendem a moldar-se segundo as influências externas que os circundam.

Vários pensadores apresentam novos significados para os mais diversos vocábulos existentes, e ao longo dos anos o termo cultura, assim como outros, sofreu alterações em seu sentido. Devido a este fato a palavra cultura tornou-se uma expressão popular e na atualidade pode se fazer presente até em conversas casuais. (VASCONCELOS, 2016).

Em concordância com a breve caracterização do termo, o antropólogo Ralph Linton, destaca a importância do meio na formação dos aspectos culturais de cada pessoa. Neste trabalho, optou-se por considerar que as diferenças genéticas não são um fator decisivo ao tratar as disparidades culturais, por este motivo, assume-se um posicionamento voltado para a análise do reflexo que um território ou região geográfica têm sobre os fatores culturais de uma sociedade. Apesar desta colocação, a pesquisa não descarta a existência da diversidade cultural em um mesmo ambiente físico, visto que os indivíduos que ali convivem podem ter aspectos culturais diferentes, provenientes de trocas de experiências com indivíduos externos.

Ainda de acordo com Ralph Linton, a “cultura” pode ser definida como as relações de convivência dos indivíduos em sociedade, encontrando meios de chegar a um equilíbrio que se manifesta por condutas e opiniões, com intenção de alcançar algo que se aproxime de um consenso. Promovendo diretrizes ordenadoras de padrões relacionados às vivências, onde a soma destes elementos culminaria em uma sociedade organizada.

O homem é o resultado do meio cultural em que foi socializado. Ele é um herdeiro de um longo processo acumulativo, que reflete o conhecimento e a experiência adquiridas pelas numerosas gerações que o antecederam. A manipulação adequada e criativa deste patrimônio cultural permite as inovações e as invenções. Estas não são, o produto da ação isolada de um gênio, mas o resultado do esforço de toda uma comunidade. (LARAIA, 1932, p.38)

As noções de cultura transitam por diversas áreas, e as contribuições acrescidas dos pontos de vista de outros indivíduos podem agregar novos significados ao vocábulo. Em suas pesquisas, Gleen (2004) acrescenta que a cultura é definida por padrões comportamentais transmitidos socialmente e estes comportamentos reverberam em outras áreas, a exemplo da produção de artefatos e ideais que podem ser organizacionais ou mesmo tecnológicos.

Figura 1 - Fotomontagem da relação entre o território e algumas culturas presentes em zonas diferentes do Brasil.



Fonte: Editado pelo autor (2022)

A autora acrescenta ainda que a reverberação em diversas esferas ocorre através da “linhagem cultural”, que pode ser compreendida como um “método” utilizado para efetuar a transitoriedade de costumes e peculiaridades de uma época, propagando-os para gerações seguintes. Outra função da linhagem cultural é elucidar a relação entre as particularidades de uma região e a interligação com todos os elementos materiais e imateriais ali produzidos. Por meio desta afirmação, reforça-se que as produções culturais merecem reconhecimento e

compreensão por portarem o retrato histórico vivenciado por uma população carregando, em seus sistemas simbólicos, estímulos atuantes na memória relacional das pessoas, permitindo diferentes interpretações conforme o repertório portado pelo indivíduo. (ROSE, 2016).

Neste contexto, o trabalho compactua com a necessidade de acentuar a importância dos sistemas simbólicos, que se entrelaçam aos bens materiais e imateriais de uma cultura, e ao compreender os mesmos, os significados revelam-se como possíveis elementos de elucidação dos aspectos únicos de um povo. De acordo com Cardoso (2008), diversas análises sobre artefatos produzidos pelo homem estão fortemente relacionadas aos aspectos culturais, sociais e econômicos da sociedade responsável pela concepção de tal artefato. Desta maneira, é possível afirmar que o design tem atuação ativa na construção destes produtos, evidenciando o ponto de discussão deste trabalho que assume o posicionamento de crença sobre a relação entre cultura e identidade como elemento de relevância para as composições dos sistemas simbólicos adotado e disseminado em um território.

A pesquisa sobre a cultura e suas ramificações neste tópico constituem apenas como “ponta do iceberg”, que pode aprofundar-se criando as mais diversas ramificações por ser uma terminologia abrangente em seus diversos aspectos transitórios.

2.1 O azulejo na cultura material

A partir do conhecimento adquirido com as discussões prévias, o estudo abordará, de maneira superficial, duas vertentes entre o infinito universo das discussões sobre cultura, sendo a 01 — Cultura Imaterial e a 02 — Cultura Material. A vertente 01 afirma que o artefato é dotado de simbolismo e abastado de informações que dependem de um específico aporte teórico sobre os aspectos sociais, culturais e temporais de um território para compreender a mensagem em sua totalidade. Já a vertente 02, para esta pesquisa, assume que todo e qualquer artefato produzido e/ou materializado pelo homem enquadra-se nesta vertente. (VASCONCELOS, 2016).

Neste contexto, a pesquisa considera o azulejo como um produto que carrega em seu “corpo” características que representam a cultura material e imaterial de um local. Os aspectos da linguagem partilhada pelos autores tendem a ser alterados conforme o período temporal da concepção do azulejo. Por meio da figura 2, o estudo utiliza do aporte imagético para elucidar momentos considerados relevantes na caracterização do percurso azulejar enquanto produto e elementos característicos da partilha estilística regional e cronológica de uma população.

A linha do tempo apresenta produtos considerados antecessores dos azulejos, que efetuavam o papel de adornar as edificações até o período que ocorreram as invasões mongóis e as primeiras peças azulejares começaram a ser disseminadas nas obras. Posterior a este momento, ocorre uma discordância sobre a história azulejar, proveniente da chegada do azulejo em Portugal, contudo, devido aos registros dos azulejos em edificações do século XIII, o estudo compactua com esta informação compactuando com a probabilidade da chegada do azulejo em um momento anterior ao século XVI.

Em meio a estes recortes temporais, novas técnicas são desenvolvidas para adornar as superfícies azulejares e a linha do tempo segue seu curso até alcançar o momento em que o Brasil, colônia de Portugal, tem acesso aos azulejos portugueses; e subsequente a este fato, Portugal recebe o devido reconhecimento como produtor azulejar e, posteriormente a isso, o Brasil alcança o direito de produzir seus azulejos autorais.

Figura 2 - Linha do tempo que acompanha a trilha azulejar.



Fonte: Rached (2018); Moura (2006); Simões (1990); Barata (1936) & Tindada (2006). Editado pelo autor (2022).

Após estes breves apontamentos sobre a linha do tempo azulejar, reafirmam-se as mudanças em seu “corpo” de acordo com a representação cultural material e imaterial de um local. A partir desta compreensão, o estudo apresenta discussões sobre a caracterização da peça azulejar, e de acordo com Simões (1990), o azulejo caracteriza-se como subproduto da cerâmica, com finalidade decorativa, onde a aplicação do mesmo como revestimento é feita em superfícies parietais e pavimentares, a princípio era utilizado para a proteção contra a umidade.

Os significados da palavra azulejo são variados e, às vezes, confusos. Segundo a maioria das definições, a palavra azulejo, originária do árabe, significa uma placa pintada e vidrada em uma das faces, possuindo na outra, fendas ou um tipo de relevo para facilitar o assentamento. (MOURA, 2006).

Dentre as discussões abordadas por Moura (2006), constata-se que alguns artistas tendem a caracterizar o azulejo como uma peça artesanal que serve apenas como material utilitário. Enquanto outros profissionais desprendem-se desta percepção planificada sobre a relevância azulejar, e adotam um posicionamento voltado ao enaltecimento das funções do azulejo na composição dos espaços. Os murais compostos por estas peças proporcionam leituras únicas, requintadas, dotadas de brilho, que transmitem uma sensação de frescor para os indivíduos que os contemplam.

Além das considerações do produto em seu estado “final”, é válido ressaltar que as peças azulejares apresentam ampla versatilidade sobre a perspectiva de inserção dos motivos compositivos em sua face relacional. Entre os exemplos de preenchimento da peça, é possível citar a pintura manual, serigrafia, sublimação, fotocerâmica ou a impressão *silk screen*, permitindo que o artista preencha a face da peça da maneira que o mesmo julgar pertinente, fazendo este preenchimento através traços, planos, retículas ou demais técnicas.

Figura 3 - Exemplo de pintura azulejar efetuada por *silk screen*, ou por meio manual.



Fonte: Documentário: Como se faz um azulejo (2006)

Além destes aspectos, a superfície azulejar ainda comporta uma vasta possibilidade de composições cromáticas, com diversificação de cores, e estas cores auxiliam na distinção dos grafismos compositivos dos motivos da peça. Essa combinação de elementos transita por diversos estilos da linguagem visual, que está relacionada aos elementos compositivos escolhidos pelo provedor do artefato. (FEITOSA, 2019).

A abordagem do trabalho tende a apresentar mais informações sobre a parte relacional da peça, que contém as informações necessárias para a análise com a ferramenta do design de superfície. Apesar deste fato, torna-se relevante discutir qual o processo que transforma o barro na peça que recebe os motivos que adornam sua face. Por este motivo, faz-se necessário compreender o processo de fabricação, e os resultantes deste ato transformador da matéria-prima (o barro) nos revestimentos cerâmicos azulejares.

2.1.2 Processo fabríco azulejar

Este tópico apresenta noções sobre o processo de produção dos revestimentos cerâmicos em fábricas, visando produções de peças em larga escala. O passo inicial no fabrico industrial consiste na extração da matéria-prima, que tende a ser coletada em um perímetro regional, para ser levada até a fábrica. (SANTOS, 2016).

Ainda de acordo com Santos (2016), após a chegada da matéria-prima na indústria, dá-se início ao processo de fabricação dos azulejos. Este processo é assistido por um técnico, que aciona os equipamentos. O barro é despejado através de um funil, sendo distribuído em uma superfície apropriada para a formação de placas de argila com dimensões adaptadas ao processo produtivo de cada empresa. Estas placas trilham seu percurso, posicionadas em esteiras rolantes e são encaminhadas para o próximo processo da fabricação. A grande peça formada pelo despejo do barro é cortada, originando peças menores que são distribuídas em novos moldes, para que não percam sua forma quadrada.

Desta forma, as peças são agrupadas seguindo um processo de secagem em temperatura ambiente. Depois de secas, são levadas a uma estufa para um segundo processo de secagem. Ao concluir esse ciclo, as peças cerâmicas são levadas ao forno. De acordo com Santos (2016), cada indústria possui fornalhas que atingem diferentes temperaturas. Por este motivo, o tempo de cozimento varia podendo chegar a 72 horas de exposição, dependendo também das cores que serão aplicadas no processo de vitrificação.

Figura 4 - Peças estocadas depois de saírem do forno.



Foto: Editado de pelo autor, foto de André Brandão (2016)

Após o processo de cozimento, as peças são levadas mais uma vez para as esteiras, onde são limpas com uma escova, evitando que qualquer tipo de sujeira ou gordura fique presa à mesma. Este processo de limpeza é feito para prevenir deformidades na aplicação do vitrado na face nobre da peça. Com todo esse trabalho desenvolvido, os azulejos são acomodados em uma estufa para serem umedecidos e, em seguida, recebem sua camada vitrificada. Mais uma vez as peças são limpas, o azulejo é novamente levado ao forno e, com o auxílio de braços robóticos, é distribuído em tabuleiros de metal. Um responsável averigua se as peças atendem ao padrão de qualidade necessário para ser comercializado.

Após esta compreensão geral do processo de transformação do barro em peças de revestimento, o estudo aborda a transitoriedade temporal do azulejo, como um elemento dotado de aspectos que retratam a realidade vivenciada por uma população. Neste contexto, torna-se importante discorrer sobre a transitoriedade dos significantes e significados deixados em uma superfície, elucidando a caracterização dos azulejos como patrimônio representativo de um legado.

2.2 PATRIMÔNIO

Para elucidar detalhes sobre o azulejo, o conhecimento sobre o patrimônio industrial é de grande valia para esta pesquisa. Porém, antes de serem levantados questionamentos específicos, faz-se necessário apresentar uma conotação geral de patrimônio. De acordo com Oliveira e Oliveira (2012), a palavra patrimônio origina-se do latim, sendo derivado do termo *pater*, que por tradução literal significa pai. Os autores acrescentam ainda que esta caracterização se adequava melhor que as demais, pois a sociedade partilha do pensamento que os costumes, as peculiaridades culturais e alguns bens materiais tendem a ser passados dos pais

para seus filhos como uma herança. Ainda segundo os autores, com o passar dos anos o termo patrimônio adquiriu vertentes distintas, ganhando um significado mais abrangente.

De acordo com a Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (FUNDARPE), o sentido do uso da palavra patrimônio equivale a:

Todas as atividades e modos de viver e agir de um grupo, bem como a materialização da manifestação da sua cultura. Ou seja, são bens culturais: a culinária, as construções arquitetônicas, as danças e rituais, as esculturas, os documentos, livros antigos, etc. (FUNDARPE, 2011, p.09).

O conceito de patrimônio faz menção a um conjunto de bem produzidos por gerações antecessoras, sendo um reflexo da realidade da época, que corresponde à soma das experiências coletivas e individuais vivenciadas por um povo. Estes aspectos entrelaçavam-se em determinado momento, culminando em elementos carregados de significado para a história de uma sociedade, marcado pelas vivências de um grupo em um território.

2.2.1 Patrimônio industrial

Devido sua relevância para as discussões subsequentes, esta seção tem intenção de apresentar uma conceituação geral sobre o patrimônio industrial, que se manifesta nas atividades relacionadas ao resgate de vestígios existentes. Estes vestígios podem ser as tecnologias industriais e os equipamentos utilizados em delimitados recortes temporais; englobam também os resgates sobre as edificações entre outros artefatos produzidos pelo homem.

É relevante acrescentar que os arranjos industriais são os objetos de estudo elucidados pela arqueologia industrial e essa ramificação do saber caracteriza-se como movimento, com intento de elevar-se em defesa do legado fabril. Perante o exposto, acrescenta-se que este movimento não é recente e seu surgimento ocorreu na Inglaterra nos anos de 1950, durante o ápice da Segunda Guerra Mundial, onde os atos de destruições de fábricas ocorria polvorosamente. (AFONSO, CARVALHO, 2015, p.3).

A memória que reveste as paredes das fábricas efetua contraposição aos polvorosos atos temporais, e esta batalha se acirra a cada momento que passa. Consequentemente, as superfícies parietais que atuam como agentes preservadores dos acontecimentos históricos decaem gradualmente. Porém, devido à relevância que reside nestas paredes históricas, é necessário compreender que este patrimônio é um bem comum a todos os indivíduos, e essas edificações

são carregadas de memórias coletivas que possuem uma representatividade diferente para cada cidadão, sendo reflexo das experiências sociais e culturais que cada sujeito vivência.

De acordo com Medeiros (2018), o motivo que eleva representação destes símbolos para as pessoas ocorre graças a revolução industrial, onde grupos de indivíduos começaram a ocupar o entorno das fábricas. O autor acrescenta que as características sociais e econômicas das pessoas que viviam nas áreas circundantes as regiões das edificações de caráter fabríco, em sua maioria, eram famílias pouco abastadas, desprovidas de poder aquisitivo. Ao longo das discussões abordadas pelos autores somado ao posicionamento de outros pensadores, fica evidente que este fato não limita as pessoas, e esses indivíduos, acima de qualquer aspecto, são dotadas de memórias, sonhos, vivências e conhecimentos que podem e devem ser preservados.

Após tais afirmativas, faz-se uso de uma transcrição trecho presente na carta de Nizhny Tagil (TICCIH, 2003):

O patrimônio industrial compreende os vestígios da cultura industrial que possuem valor histórico, tecnológico, social, arquitetônico ou científico. Estes vestígios englobam edifícios e maquinaria, oficinas, fabricas, minas e locais de processamento e de refinação, entrepostos e armazéns, centros de produção, transmissão e utilização de energia, assim como os locais onde se desenvolveram atividades sociais relacionadas com a indústria, tais como habitações, locais de culto ou de educação.

Neste contexto, abre-se uma margem para afirmar que discutir sobre patrimônio industrial também engloba aspectos do patrimônio histórico. Ao abordar questões relacionadas a coletividade e memória viva, a vertente de conexão torna-se mais evidente. Assim, é possível margear a importância de preservar o patrimônio histórico, dotado de diversos condicionantes dos valores simbólicos de uma região. É por meio desta preservação memorial, que se enaltecem as particularidades territoriais de um lugar, fortificando a crença em uma sociedade; buscando evidenciar o valor emocional ali presente, para que os indivíduos não repudiem a sua historicidade. (AMORIM, 2000).

De acordo com Lucca (2018), o conhecimento sobre a história de uma região estende-se ao estilo moderno arquitetônico dos anos 1950, sendo este, dotado de características típicas da industrialização. Por este motivo, o professor em arquitetura traça paralelos entre o patrimônio moderno e o industrial, contextualizando essa relação por meio do partido arquitetônico adotado. Elucidando a forma que isso reflete na concretização da linguagem construtiva que pode ser reconhecida nas obras, conforme a época de sua concepção e edificação.

Ainda na linha de pensamento sobre as definições formais de uma edificação, é válido salientar que algumas obras dotadas de aspectos modernos, apresentavam relativo grau de preservação e, devido a isso, o uso das mesmas poderia ser continuado na atualidade, sem problemáticas que não podem ser contornadas. Porém, utilizando o artifício de crítica amena, o professor de arquitetura Lucca (2018), desenvolve um comentário que alerta sobre a inexistência de atuações das políticas patrimoniais.

As ações de preservação patrimonial poderiam estender um véu de proteção sobre a potencialidade latente que os equipamentos edificados podem assomar para a cidade. Neste contexto, tem-se como resultante da falta de preservação os recorrentes atos de demolição, provenientes de uma constante verticalização das cidades. Os atos de construção de edificações com vários pavimentos têm a mesma conotação de locar um alvo sobre as obras que se estendem por terrenos amplos. Mesmo que estes sejam protegidos por alguma esfera de tombamento, a falta de conscientização gera o desrespeito à proteção, e nem mesmo estas residências estão a salvo de violações.

O ato abrupto de destruição dos patrimônios, visados por estarem locados em terrenos vastos, tem potencial para deturpar a paisagem urbana e a harmonia visual existente na região. Neste contexto, torna-se corriqueiro relacionar falta de planejamento a decisões que repercutem negativamente, e em vários casos um profissional qualificado poderia atuar desenvolvendo análises que elevem as potencialidades do determinado patrimônio e/ou território, sem a necessidade de apagar os vestígios de uma obra, com intenções comumente capitalistas.

Visando uma elevação dos aspectos homogêneos da paisagem, é relevante a presença de um responsável qualificado para intervir com respeito e sabedoria, ponderando os valores culturais e históricos de uma edificação. Em diversos casos, os envolvidos tendem a enaltecer apenas aos fins monetários, e as consequências disso são cada vez mais evidentes. Como mencionado anteriormente, as demolições completas das obras, tendem a ocorrer por causa do terreno que as alicerça, para que a área que aportava a edificação seja fragmentada em pequenas parcelas, e estas parcelas possam ser posteriormente revendidas. Com a premissa de alcançar o maior lucro possível e como resultado desta equação, originam-se conjuntos de edificações de uso misto, com linguagem descontextualizada, que conflitam e hostilizam com o espaço a sua volta.

Além das demolições, outro processo preocupante são as “renovações”, que têm como intenção inicial propor soluções para a adaptação dos imóveis visando novos usos. De fato, as

ações de “renovação” aparentam ser uma solução viável, uma vez que podem ser preservados aspectos que fortalecem a identidade local, mas existem ocasiões onde estas atividades prestam um desserviço de total descaracterização da obra.

A empresa Pastifício Fio de Ouro, remanescente da arquitetura industrial moderno, mencionada no estudo do professor Gustavo Rogério Lucca, apresentava em sua fachada principal azulejos com elementos visuais característicos da arquitetura de Criciúma-SC. Apesar da busca por imagens sobre esse patrimônio azulejar da fachada da obra moderna industrial, os registros escassos e de baixa qualidade não permitem a identificação dos motivos compositivos da linguagem. O professor acrescenta ainda que no ano de 2001, quando tal revitalização foi proposta, o mural encontrava-se em bom estado de preservação e poderia ser mantido sem comprometer as novas demandas de uso para o imóvel.

Tem-se consciência que não é viável ou mesmo interessante sancionar atos visando congelar ou restringir as ações na paisagem urbana, porém, entre tantas possibilidades. Considerando a capacidade dos profissionais do ramo da área de arquitetura, design e engenharia, é necessário trazer as pautas compreendendo os anseios das pessoas de reconhecer as heranças presentes nas paisagens. De acordo com Vasconcelos (2016), reforça-se que as composições visuais são um bem coletivo, são cenário de diversas memórias e atuam como documentos históricos com função de gravar a diversidade construtiva do processo de produção de um local. Devido à raridade desses elementos, deve ocorrer um processo de conscientização, pois a paisagem é um bem de direito coletivo e a responsabilidade de reconhecer e divulgar essas qualidades recai sobre os profissionais que podem atuar ponderadamente.

Ao abordar a discussão sobre a necessidade da atuação de profissionais capacitados, é retomado que as políticas moderadoras não conseguem conter ou intervir os atos de demolição e descaracterização. Porém, quando todos os envolvidos fecham seus olhos, a cidade desfalece, e o seu clamor indenitário, que “branda” das superfícies parietais, se esvai devido à adoção de um padrão estético empobrecido, guiado por uma linha retilínea que visa aspectos de consumismo sem fim. Neste contexto, as intervenções propostas por designers e arquitetos apresentam uma uniformização ditada pela moda, tendem a silenciar elementos evocadores de mensagens gravadas nas faces urbanas, planejados para serem percebidos e contemplados pelos transeuntes.

2.2.2 O azulejo e a arquitetura do Brasil

Em contrapartida aos arquitetos e designers que optam por seguir a moda dos padrões estéticos empobrecidos, Le Corbusier, em sua segunda visita ao Brasil, ressaltou a importância da valorização do repertório imagético dos azulejos brasileiros. Assim, as peças azulejares dotadas de caráter meramente funcional, voltadas apenas a função de proteção contra a excessiva umidade climática, tornaram-se uma forma de expressão plástica, dotada de riqueza formal e decorativa.

A partir desta visita de Le Corbusier, iniciou-se um processo de conscientização que visava superar o “preconceito” que alguns arquitetos brasileiros possuíam, com relação aos murais azulejares. Esta expressão positiva sobre os valores azulejares, encorajou o uso do produto, fomentando o retorno azulejar, que se tornou o espírito das edificações modernas. (MOURA, 2006.)

A autora ainda acrescenta que as fachadas das construções modernas brasileiras recebiam um tratamento distinto, pois a pressão do clima tropical fez com que as superfícies parietais fossem repensadas. O que resultou na implantação de elementos de tratamento de superfície, conhecidos comumente como cobogós, *brise-soleil*, ou mesmo os murais azulejares, entre outros exemplos. A riqueza e a verdade do material abrilhantavam as obras, valorizando a linguagem da paisagem, carregando-a com aspectos regionais resultantes do repertório que os artistas da época partilhavam.

Figura 5 - Residência moderna em Campina Grande-PB com destaque de cor no cobogó e no painel azulejar.



Fonte: acervo do grupal, editado pelo autor.

Como supracitado, o clima atuou como fator indiscutível para as decisões tectônicas da linguagem das edificações modernas brasileira, considerando que durante o verão a temperatura

tende a atingir picos elevados. Por este motivo, os profissionais da época buscaram meios de contrapor os aspectos climáticos que causavam desconforto aos usuários das edificações. A intensa incidência solar contribuiu para a elevação exponencial da sensação térmica, assim como o excesso de luminosidade invadia as residências causando ofuscamento e fadiga visual, e estas atribuições são provenientes da intensa ação solar, o que reforça a necessidade de buscar soluções para estes aspectos.

Além das particularidades relacionadas a incidência do sol, no Brasil o clima tende a mudar e os dias ensolarados são substituídos por períodos de chuva intensa. Partindo desta premissa, a atuação das intempéries afeta as fachadas das edificações e as pinturas em áreas externas desgastam-se progressivamente; assim, o ato de aplicar a tinta com regularidade devia ocorrer incessantemente, para evitar a sensação de abandono da residência. Devido ao dispendioso ato constante de retoque da pintura, o uso de revestimentos, a exemplo dos azulejos, foi uma das soluções empregadas tendo em vista que as peças cerâmicas têm maior vida útil, se comparados à “vida” fugaz de uma pintura.

2.2.3 Aplicações azulejares em Campina Grande - Paraíba

Perante alguns apontamentos feitos, torna-se possível a percepção errônea que o uso do azulejo se restringe ao movimento moderno, porém, este foi apenas um dos momentos onde o azulejo “ergueu-se” contra o esquecimento. De acordo com Moura (2006), no final do período colonial, as peças cerâmicas adornaram diversas fachadas de casas e sobrados até serem lançados a um momento de esquecimento. Durante o período neocolonial, o uso do azulejo começa a ser retomado, mesmo que timidamente, as peças são aplicadas como elemento de destaque, com aplicações em frontões de fachadas, ou mesmo em detalhes de muros externos.

Em meio aos seus momentos de abrilhantamento e esquecimento, o azulejo seguiu nesta “queda de braço”, até o ano de 1936, data que marca a segunda vinda de Le Corbusier ao Brasil. A partir desta época o modernismo abraça o azulejo, e diversas parcerias entre arquitetos e artistas plásticos resultam no fulgor da paisagem urbana dos locais mais distintos do Brasil.

Em continuidade ao que foi exposto, esta seção apresentará alguns dos murais cerâmicos de Campina Grande-PB. Estes painéis serão brevemente mencionados por possuírem fator de relevância, uma vez que o pesquisador se deparou com estas peças; porém, devido às limitações impostas pelo recorte, fomenta-se um elo com outras vertentes de investigação sobre o patrimônio azulejar, que podem inspirar novos estudos.

A primeira obra a ser mencionada corresponde ao painel azulejar presente na estação ferroviária nova localizada no bairro do Quarenta, em Campina Grande-PB. Apesar da relevância para a cidade, a edificação apresenta diversas marcas causadas pelo abandono. Os grafismos presentes na peça azulejar locada acima do acesso principal da obra faz menção a chegada do trem entre outros aspectos. Na atualidade o painel azulejar está encoberto por grafites que ocultam a história presente no mural.

Figura 6 - Fotomontagem da Estação nova e seu painel azulejar



Fonte: Editado pelo autor (2022).

Em meio a malha urbana, no bairro do centro, encontra-se o Edifício Rique, projetado pelo arquiteto pernambucano Hugo Marques, por volta de 1950. O mural azulejar implantado na área interna do edifício faz menção a colheita do algodão, que deu destaque a Campina Grande-PB, fazendo com que a mesma recebesse o título de “Liverpool Brasileira”. (AFONSO, 2015).

Figura 7 - Fotomontagem do Edifício Rique e seu painel azulejar



Fonte: Editado pelo autor (2022).

Conforme o material coletado pelo GRUPAL, em 1962, o projeto do Sesi Prata foi desenvolvido pelo arquiteto Tertuliano Dionísio, com apoio do engenheiro Edson Costa. O painel da obra apresenta referências a indústria, uma vez que a posição dos elementos antropomorfos remete aos operários em frente a roldanas, e esta mensagem tem relação direta com a função do Sesi.

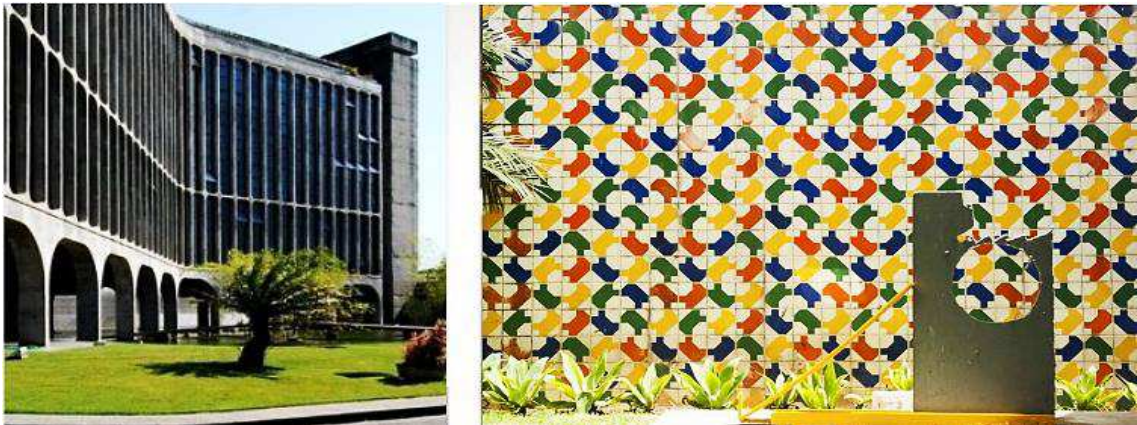
Figura 8 - Fotomontagem do SESI (Prata) e seu painel azulejar.



Fonte: Editado pelo autor (2022).

De acordo com Medeiros e Afonso (2018), um acontecimento importante para Campina Grande-PB, foi a fundação da Federação das Indústrias do Estado da Paraíba (FIEP). Conforme os autores, a obra foi idealizada em 1940, porém, sua edificação ocorreu somente em 1978, sendo concluída cinco anos após este início, e o projeto foi supervisionado pelo arquiteto Cydno da Silveira Oliveira. Uma ampla parcela da população não tem acesso ao painel que está locado no sexto andar do prédio: um extenso mural que reveste a face parietal do gabinete da presidência. Apesar de ser uma obra do artista brasileiro Athos Bulcão, a peça não alcança a reverberação que merece em comparação a outras obras deste artista.

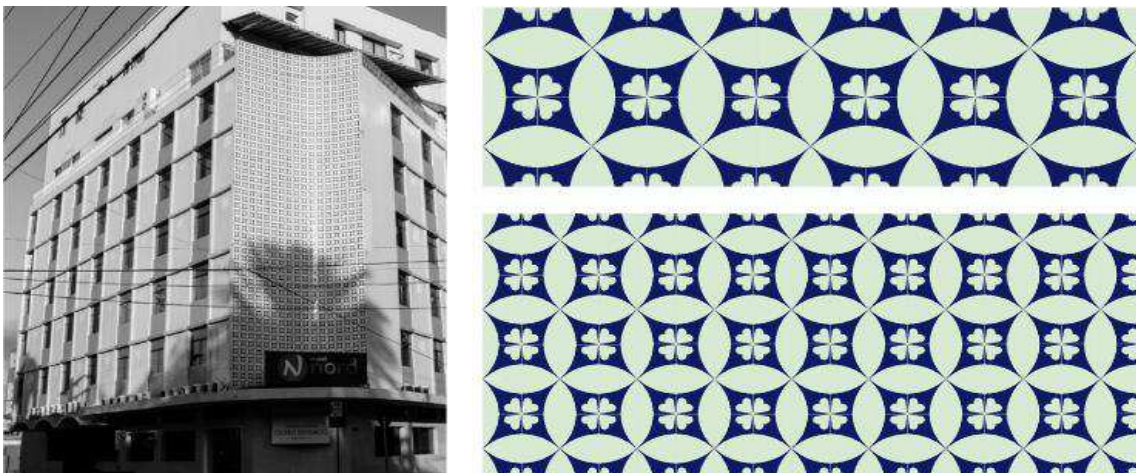
Figura 9 - Fotomontagem da FIEP e seu painel azulejar.



Fonte: acervo do Grupal editado pelo autor (2022).

Outra obra que apresenta um mural azulejar que se destaca é o hotel ouro branco, localizado no centro da cidade de Campina Grande-PB. Atualmente a obra está desocupada, por este motivo levantam-se questões sobre o que pode acontecer a esta obra que serve de referência para a população local.

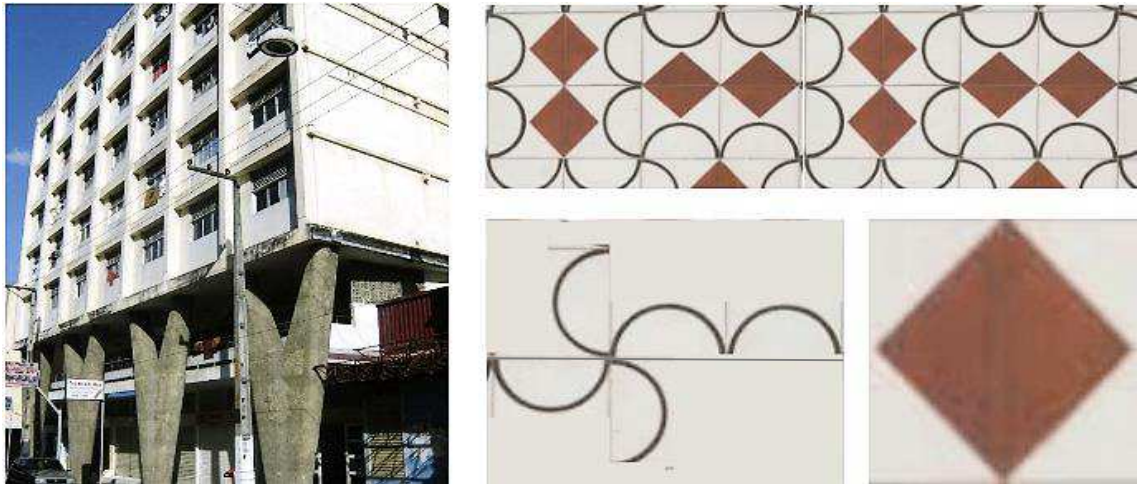
Figura 10 - Fotomontagem do antigo Hotel Ouro Branco e seu painel azulejar.



Fonte: Editado pelo autor (2022).

De acordo com Guimarães, et al. (2016), o Edifício Prata, que também está localizado no bairro do centro de Campina Grande-PB, foi projetado pelo arquiteto Augusto Reynaldo, no início da década de 60. O mural da obra está locado no mesmo nível da rua, em uma face parietal do hall de entrada. Os grafismos das peças são compostos por um triângulo vermelho e um semicírculo preto, porém, quando agrupados em módulos, os triângulos são percebidos como losangos, enquanto o semicírculo propaga-se apresentando duas configurações. As distinções de combinações provenientes das rotações dos multimódulos no sistema, e os demais aspectos de combinação serão elucidados no tópico referente a design de superfície.

Figura 11 - Fotomontagem do Edifício Prata e seu painel azulejar.



Fonte: Editado pelo autor (2022).

O bairro da Prata é reconhecido devido a sua ampla população de obras modernas e, entre elas, encontra-se a residência Manoel Damião. Conforme os registros do GRUPAL, foi projetada e executada pelo engenheiro Austro França. A fachada principal da residência apresenta uma composição onde o cobogó e o mural cerâmico são voltados para a via principal, agregando valor a paisagem visual. Além deste aspecto, as decisões por este tipo de elementos de composição parietal são provenientes da incidência solar, tendo em vista que o sol poente a oeste é uma característica debatida nas salas de aula da graduação em arquitetura. O uso do cobogó atua como elemento que reduz a passagem de luz, enquanto o revestimento cerâmico rebate a luz devido a sua camada vitrificada.

Figura 12 - Fotomontagem da residência Manoel Damião e seu painel azulejar.



Fonte: acervo do grupal editado pelo Autor (2022).

Por meio das imagens cedidas pela professora Dra. Alcilia Afonso, é possível notar a riqueza dos detalhes da residência Raimundo Alves. Apesar de ser uma obra tombada, o único meio de efetuar um levantamento sobre esta edificação na atualidade é utilizando imagens catalogadas por outros profissionais, pois só existe um terreno devastado, coberto de fragmentos de uma memória coletiva, espalhados e delegados ao relento.

Em meio a registros imagéticos, encontram-se alguns resguardos dos revestimentos, porém, nem todos os aspectos da obra foram salvaguardados, uma vez que a demolição ocorreu durante a madrugada, sem as devidas permissões para tal ato. Tornando-se inviável o registro dos detalhes da obra, para desenvolver análises sobre o design de superfície e os elementos compositivos das composições que adornavam as faces da edificação.

Figura 13 - Fotomontagem da residência Raymundo Alvez e suas peças cerâmicas.



Fonte: Cedido por Afonso (2021) editado pelo autor (2022).

No ano de 2017, a edificação moderna construída na década de 1950 com autoria atribuída ao arquiteto pernambucano Augusto Reynaldo, a residência Raimundo Alves foi completamente demolida. Tal ação resultou em um posicionamento do INSTITUTO DE ARQUITETOS DO BRASIL (IAB), DEPARTAMENTO DA PARAÍBA e o órgão emitiu uma nota técnica solicitando os devidos esclarecimentos da não salvaguarda do patrimônio de valor cultural da cidade de Campina Grande. Direcionando o questionamento ao Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba (IPHAEP) e da Prefeitura Municipal de Campina Grande (PMCG) para prestarem os devidos esclarecimentos sobre a fiscalização referente à demolição da casa moderna que ocorreu na madrugada do dia 19 de março de 2017.

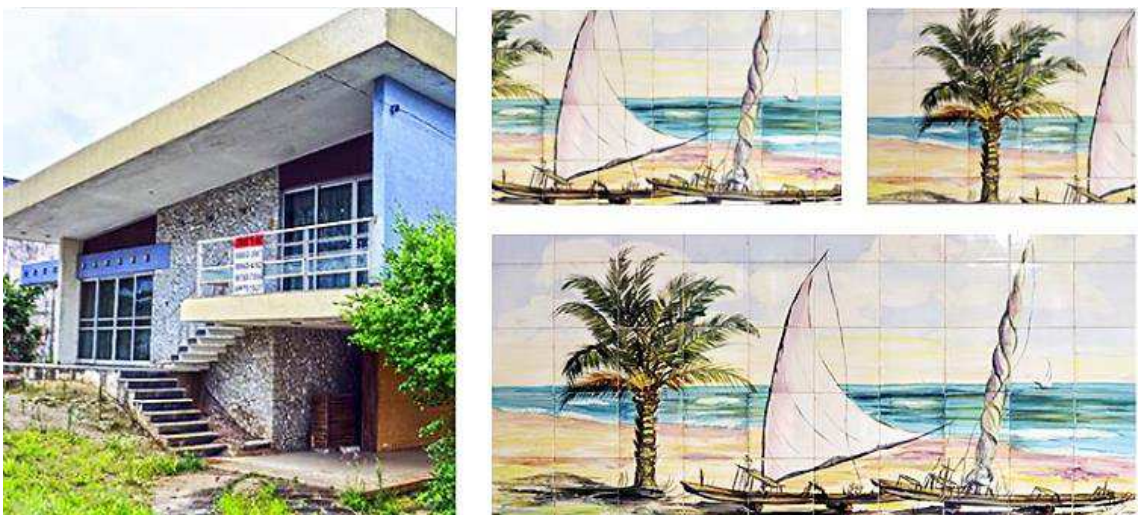
Figura 14 - Residência Raymundo Alves antes e depois do processo de destruição irregular.



Fonte: Cedido por Afonso (2021) editado pelo autor (2022).

Para concluir, a residência Antônio Diniz Magalhaes, faz parte da amostra de edificações a serem analisadas, porém, o mural cultural pintado à mão que está localizado na área externa da garagem foi excluído das amostras a serem analisadas. De acordo com Medeiros e Afonso (2016), o painel foi pintado pelo artista pernambucano Jair Rodrigues e retrata uma paisagem condizente com o litoral nordestino.

Figura 15 - Fotomontagem da residência Antonio Diniz e do painel azulejar cultural pintado à mão.



Fonte: acervo do Grupal editado pelo autor (2022).

Concluindo a discussão deste tópico, torna-se relevante reafirmar que o estudo em questão busca elucidar os aspectos dos painéis em residências modernas unifamiliares. Neste contexto, edificações de caráter multi-familiar, comercial, de serviço ou demais não constituirão os elementos de amostra. Devido ao recorte temporal adotado, a residência

Raimundo Alves também não será parte da amostra, apesar de atender os demais requisitos: a edificação corresponde a década de 1950, sendo predecessora ao recorte proposto.

Acrescenta-se ainda, que o design de superfície é a ferramenta adotada para este estudo. Então painéis culturais, que podem ser entendidos como composições que contam uma história por meio de grafismos, com intenção de retratar uma mensagem de maneira realista, não serão contemplados por essa pesquisa. Considerando que o foco da pesquisa consiste na compreensão da informação em módulos que apresentam motivos com constante repetição enquanto se propagam em continuidade sobre uma superfície.

Após reforçar brevemente os limites da pesquisa, o estudo será continuado, por meio da familiarização de noções sobre a residência moderna no Nordeste. Pois, conforme as pesquisas a serem expostas, na década de 1950 a 1970 a linguagem moderna era disseminada em Campina Grande-PB; por este motivo, é possível afirmar que esta tipologia arquitetônica carrega em suas faces parietais os azulejos que caracterizam a amostra do estudo.

2.2.4 A modernidade e a residência moderna

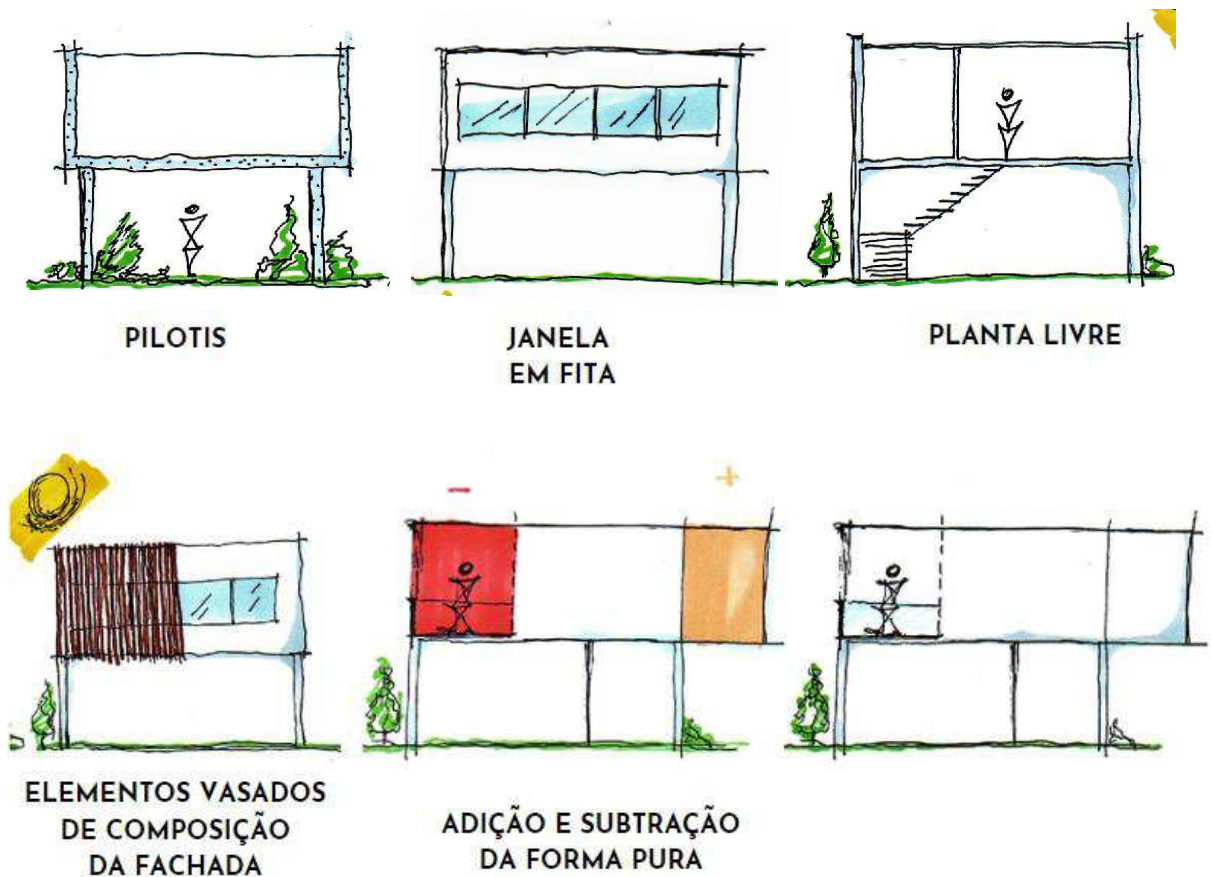
De acordo com as buscas realizadas, é possível afirmar que a arquitetura moderna tem como base os princípios projetuais e os conceitos elencados por Montaner (2002, p.82), como: 01 — O destaque a primazia das medidas; 02 — O elementarismo e a ênfase ao detalhe técnico; 03 — O desenvolvimento do projeto baseado em uma repetição modular; 04 — A subdivisão do global em volumes eficazes; 05 — A busca em alcançar a máxima funcionalidade, que segundo o autor, corresponde a forma seguindo exclusivamente as exigências da função. Além destes aspectos, a abstração e o racionalismo são considerados como elementos primordiais para a caracterização da arquitetura moderna, tendo em vista que o ato de decompor um sistema em seus elementos básicos é citado pelo autor como uma necessidade fundamental para haver a compreensão do todo.

De acordo com Coelho (2008), entre as contribuições de Le Corbusier, destacam-se cinco pontos, tais como: 01 — A construção sobre pilotis, criando uma relação “interno-externo” entre observador e morador; 02 — O terraço-jardim proveniente da evolução tecnológica do uso do concreto-armado 03 — O uso de sistemas viga-pilar em grelhas ortogonais proporcionando definições internas; 04 — A fachada livre da estrutura, com os pilares locados internamente às construções; 05 — A janela em fita, a locada certa altura,

criando um rasgo de um ponto a outro da fachada. Entre estes aspectos, o terraço-jardim não se tornou um elemento recorrente no local onde este estudo ocorre.

De acordo com Medeiros e Afonso (2016), a implantação da linguagem moderna em campina grande ocorreu de maneira incompleta, incorporando apenas elementos isolados dessa linguagem. E entre estes destacavam-se as Linhas funcionais, a valorização da climatização natural, a predominância volumétrica e o uso de revestimentos variados a exemplo dos módulos vazados, das cerâmicas, dos azulejos e de outros elementos que compunham conjunto arquitetônico moderno.

Figura 16 – Croquis com referência a alguns aspectos da linguagem arquitetônica moderna.



Fonte: acervo do autor (2022).

Após esta breve ilustração de alguns dos elementos explanados por Afonso e Medeiros (2018), em complemento as contribuições de Coelho (2008). A dissertação busca elucidar assuntos relacionados ao termo “tectônica”, que corresponde mais aspectos de um projeto indo além dos elementos estruturais de uma obra, englobando também as superfícies da construção,

e o aspecto representacional que emerge da complexa ação de combinar elementos diversos. (K. FRAMPTON, 1995).

De acordo com Costa (1995), as obras devem ser planejadas com intenção de ordenar e setorizar plasticamente uma área, ponderando os aspectos de uma época. Neste contexto, o autor acrescenta ainda que as intenções plásticas de uma edificação são a fronteira que difere a arquitetura das simples construções.

Partindo destes apontamentos, obras que diferem das construções simples podem ser compreendidas como patrimônio edificado, e de acordo com Choay (2011), a partir dos anos 60, as definições que englobam o patrimônio edificado foram estendidas a novas obras estilísticas, novas cronologias e tipologias. Neste contexto, é viável afirmar que as produções modernas e industriais, assim como outros exemplares, enquadram-se como patrimônios edificados.

Considerando que a produção moderna e industrial são patrimônios edificados, a carta de Burra (1999), lista os processos e cuidados que devem ser adotados durante a intervenção em um sítio, lugar, área, terreno, paisagem, edifício, ou grupo de edificações, visando uma intervenção que não elimine o seu significado cultural. A carta apresenta duas formas de atuação sendo a preservação e a manutenção, onde a “preservação” faz menção ao ato de retardar a deterioração do patrimônio, enquanto a “manutenção” engloba os processos de cuidado contínuos para manter os significados do local.

Ainda com relação à carta supracitada, os valores de um local, atuam diretamente nos valores de indivíduos ou grupos. Neste contexto, é importante fortalecer o vínculo da sociedade com um sítio ou uma obra, pois é um fato que os indivíduos tendem a cuidar do que valorizam.

Atualmente, a conservação de um bem, ou um imóvel transcendeu essa ideia de efetuar pequenas manutenções dos aspectos materiais. Neste contexto, é possível afirmar que o ato de conservar é diretamente proporcional a construção de significância e significado estão atrelados aos objetos.

De acordo com Zancheti (2014), a conservação pode ser compreendida como uma ação alicerçada em um código ético, que alinha noções congruentes com a intervenção em determinados objetos. Seguindo esta afirmativa, são apresentados dois meios de realizar a conservação, sendo o meio preventivo e o informacional. O primeiro molde corresponde a ações

cotidianas de manutenção; enquanto a segunda ocorre por meio de ações virtuais, com intenção de identificar e armazenar aspectos de determinados objetos por meio de registros artificiais.

As relevâncias destas atuações de preservação sobre o patrimônio edificado tornam-se foco da discussão devido à expansão territorial do Brasil e a difusão dos aspectos culturais em áreas distintas. De acordo com Lara (2005), o Brasil apresentou disparidade com relação aos Estados Unidos e Europa, uma vez que a linguagem do modernismo arquitetônico se difundiu até para regiões que não eram próximas ao centro tecnológico e construtivo do país. Ainda de acordo com a autora, nenhuma outra localidade teve este mesmo efeito de propagação da linguagem moderna. Na cidade de Campina Grande-PB, a difusão do modernismo campinense tomou como base a escola do Recife-PE (Afonso, 2006), onde diversos artistas pernambucanos, como Geraldino Duda, moldaram o cenário moderno campinense de acordo com os anseios das mais distintas classes sociais que solicitavam os projetos destes mestres.

De acordo com Afonso (2020), entre a década de 1950 e 1970, o movimento moderno tornava-se a linguagem adotada para diversas obras da região. Neste contexto, é possível compreender que em 1960 a linguagem moderna estava em seu ápice, uma vez que 1950 marca o início da conjectura moderna na paisagem urbana campinense e em 1970, esta linguagem inicia um processo de transição.

Afonso e Pereira (2020) afirmam que a arquitetura contemporânea recorre a diversos aspectos da arquitetura moderna, pois estas edificações apresentam várias características estilísticas e técnicas, trazidas como herança. Neste contexto, os autores evidenciam os elementos adotados destacando: a distinção entre planos; a abstração do racionalismo; a simplificação da planta baixa e da volumetria da edificação; e o uso de malhas construtivas com características geométricas de predominância regular. Além destes aspectos, é perceptível a ausência de adornos, que cederam seu lugar à linguagem da “forma pura”.

Afonso (2020) aponta ainda que as bases projetuais da arquitetura moderna nordestina recebem destaque devido a seus aspectos tectônicos nas obras residenciais. Além do seu sistema estrutural com base no concreto armado — sendo o material que compõe os pilares, as vigas, as lajes pré-moldadas, entre outros elementos construtivos de uma edificação —, as peles que correspondem ao tratamento das fachadas são revestidas por meio de pinturas, pedras, pastilhas e cerâmicas com variações de coloração, com intenção de contrapor os aspectos climáticos.

De acordo com Afonso (2020), no Nordeste, assim como em outras regiões que sofrem com temperaturas elevadas, devido à intenção de amenizar a insolação, as obras adotaram um sistema de peles com efeito de permear o sol, sendo o caso dos cobogós e dos *brises*. A aplicação destes elementos geralmente ocorre nas fachadas com maior incidência solar, enquanto nas fachadas que são agraciadas com o sol nascente e os ventos comumente são implantadas grandes esquadrias em madeira com folhas em veneziana ou em vidro com intenção de captar os aspectos climáticos regionais, fazendo com que os mesmos atuem de maneira positiva, visando o conforto dos ocupantes destas áreas.

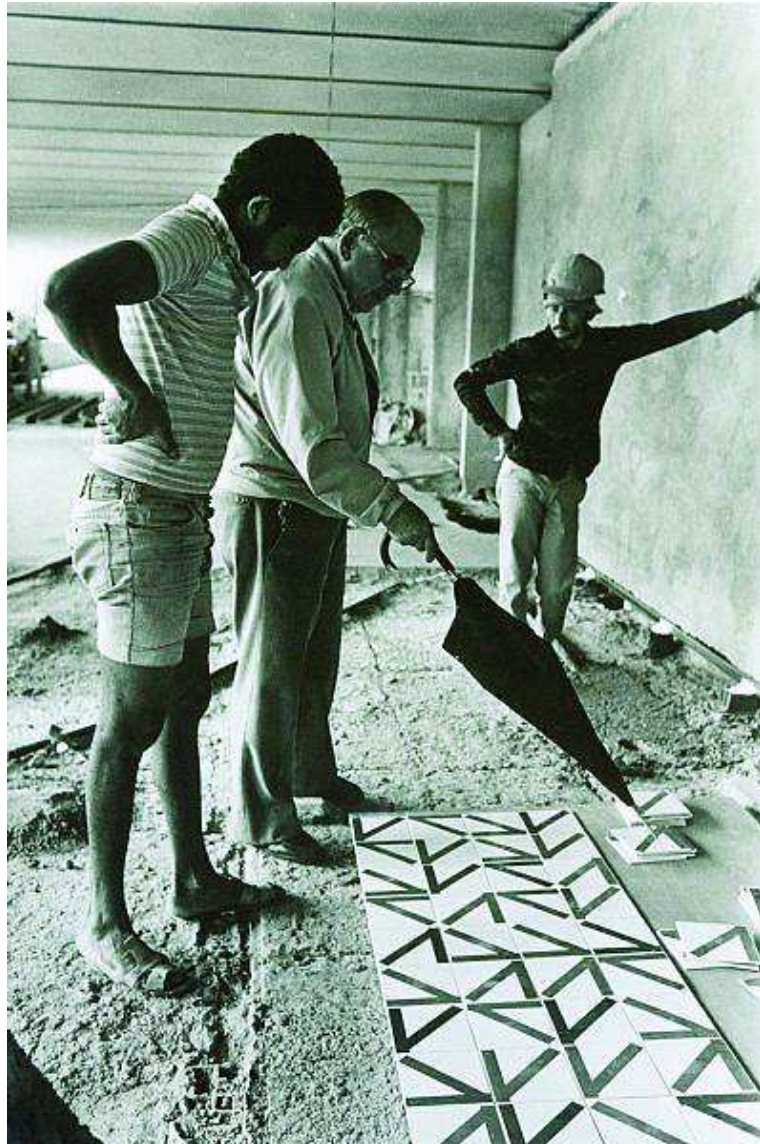
Outra forma de reduzir a sensação térmica nos ambientes foi a implantação de revestimentos cerâmicos nas fachadas. Como citado anteriormente, os mesmos apresentam características de rebatimento dos raios solares o que auxilia na sensação térmica, em certos casos as faces revestidas de azulejo decorados são acompanhados por uma extensão da laje, que atua sendo mais uma proteção tanto para os azulejos quanto para a insolação.

2.3 DESIGN DE SUPERFÍCIE

Ao longo das discussões sobre azulejo neste trabalho, destaca-se a relevância dos padrões compositivos para as superfícies azulejares. Partindo desta premissa, a pesquisadora Ruthschilling (2008), afirma que o design de superfície se consagrou como área de atuação e pesquisa entre os anos de 2005 a 2008. O que permite compreender o mesmo como uma área relativamente nova. Porém, apesar deste reconhecimento tardio, as aplicações de noções compositivas do design de superfície perduram desde épocas remotas.

A autora destaca ainda que no Brasil, o artista Athos Bulcão, com suas obras azulejares produzidas para dar identidade a capital Brasília, é um nome que denota pioneirismo na aplicação do design de superfície brasileiro. Partindo desta premissa, compreende-se que a área seguiu em desenvolvimento, recebendo reconhecimento por ser ferramenta fundamental dentro de diversos setores das indústrias brasileiras, a exemplo do campo da moda, das embalagens e dos revestimentos cerâmicos e de cimento. (RIETH, 2019).

Figura 17 - Athos Bulcão orienta funcionários na obra do Hospital Sarah, em Brasília.



Fonte: acervo Fundathos.

O entrelace entre esta área de conhecimento e as áreas de produtos têxteis e cerâmicos é clara, pois as noções que fundam o design de superfície tornam-se mais claras para a população quando são abordados este tipo de artefato, onde a superfície é o principal elemento relacional entre o indivíduo e o produto. Os fundamentos compositivos dos motivos, presentes no design de superfície são o reflexo da linguagem visual adotada em uma época somada às experiências de um determinado autor, e o resultado disso são linhas e formas dotadas do repertório estético construído por este artista ao longo de sua vida. (RUTHSCHILLING, 2008). Antes da caracterização dos elementos presentes nas composições do design de superfície, faz-se necessário compreender o significado desta terminologia.

De acordo com Feitosa (2019), a primeira instituição voltada para esta especialidade foi a *surface design association*. Esta associação de 1977 é apontada como uma possível criadora da expressão *surface design*, porém este termo estava limitado apenas ao segmento têxtil. Neste contexto, o termo design de superfície ou DS é introduzido por uma designer e artista plástica conhecida como Renata Rubim, que o utilizou para identificar esta especialidade no Brasil. Em seu livro sobre superfícies, Evelise Ruthschilling, informa que Renata Rubim começou a usar esta terminologia na área práxis, em paralelo a ela que recorreu à mesma na área de pesquisas científicas.

Na atualidade, novas contribuições surgem moldando e agregando aspectos provenientes da visão prática e científica na área do design de superfície, e estas práticas fortalecem a compreensão sobre a extensão desta área de conhecimento. Partindo desta colocação, a pesquisadora Schwartz (2008) apresenta em seus estudos uma abordagem que se divide em três campos, denominados como o representacional, constitucional e relacional.

Ainda sobre os estudos da pesquisadora, a abordagem representacional corresponde às aplicações gráficas, composta de elementos formais com valores expressivos, geométricos e projetivos. Com relação à abordagem constitucional, o destaque encontra-se nos materiais compositivos da superfície. A terceira caracterização proposta pela autora é a relacional, congruente ao que foi discutido ao longo deste estudo, consistindo na capacidade de troca de informações entre o indivíduo e uma superfície. Tendo em vista que as possibilidades perceptivas são percebidas como elemento de troca entre a face e o possível usuário, sendo um reflexo do repertório cultural e os níveis de compreensão alcançados entre artefato e o indivíduo.

Rubim (2010) afirma que o design de superfície se apresenta por diversas maneiras em distintos produtos, expandindo-se a diversas áreas do design, incluindo os revestimentos que necessitam de uma metodologia com embasamento teórico e prático, para concepção das padronagens.

Com relação aos métodos e o repertório compositivo do padrão, Schwartz (2008) afirma que a geometria e a representação gráfica dos objetos legitimam a possibilidade da percepção de um período baseado em suas mudanças espaciais. Para isso, faz-se necessário ir além da arquitetura e da antropologia, utilizando instrumentos auxiliares com intenção de promover ampla compreensão diante do repertório analisado no patrimônio, incluindo os motivos impressos nas cerâmicas e demais aspectos iconográficos. A autora acrescenta e defende que o

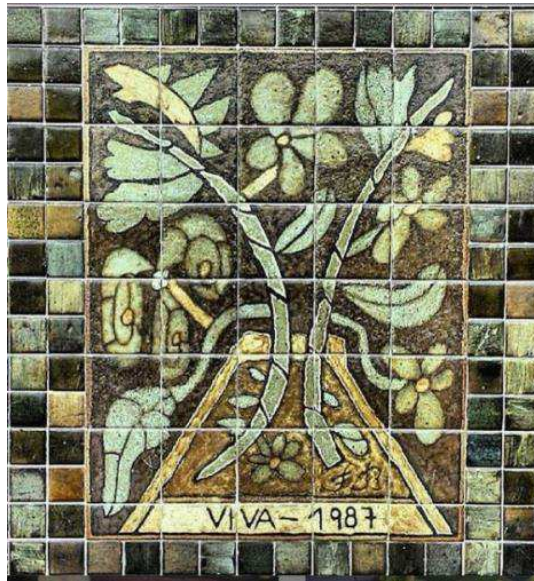
design de superfície é definido como uma atividade projetual, com intenção que atribuir elementos de cunho perceptivo e expressivos para superfície de um objeto.

De acordo com abordagem discutida por autores como Schwartz (2008), Ruthschilling (2008), Rubim (2008), Barachi (2015) e Feitosa 2019, o design de superfície pode manifestar-se como elemento envoltório ou como superfície do objeto. Diante disso, afirma-se que a superfície não é necessariamente bidimensional, pois as discussões entre estes autores fortalecem a noção, onde entende-se que superfície também pode ser tridimensional.

De modo geral, os autores discutem sobre a noção de superfície envoltória como algo palpável que está intrinsecamente ligado e incorporado ao artefato, dependendo de sua estrutura física para existir como aspecto compositivo do produto. Entre as superfícies envoltórias destacam-se as ramificações da cerâmica, estamperia e papelaria. Já a questão superfície-objeto pode ser definida como a construção da superfície como o próprio elemento compositivo do objeto, estruturando-se como elemento autônomo, ou seja, desprendendo-se da ideia do objeto anterior que necessita de uma face de artefato para poder existir.

Para exemplificar esta questão de superfície envoltória, o estudo aborda obra de Francisco de Paula Coimbra de Almeida Brennand, e apesar de ter falecido no final do ano de 2019, este ainda é um artista plástico brasileiro de renome no Nordeste. Além do trabalho com esculturas, o artista também apresentou vasto domínio sobre a técnica da superfície envoltória, tornando-se um notório ceramista. O nome Brennand pode ser rapidamente reconhecido no Nordeste, devido a sua forte atuação na região de Pernambucana e da Paraíba. As peças do artista são dotadas de aspectos indenitários, com cunho histórico e cultural, que reverbera sobre os conhecedores da cultura cerâmica nordestina.

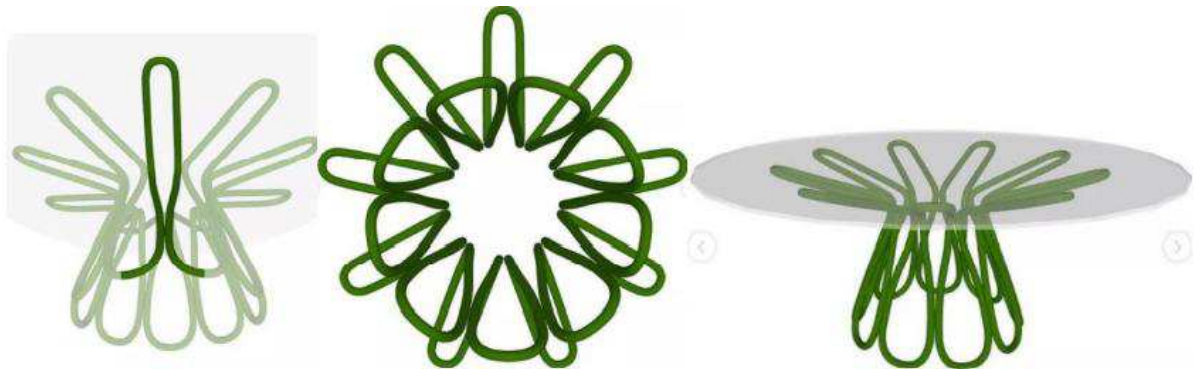
Figura 18 - Arte de autoria do artista Francisco de Paula Coimbra de Almeida Brennand, localizada em sua exposição aberta ao público na cidade de Recife em Pernambuco.



Fonte: oficinabrennand

Como exemplo de superfície-objeto o estudo traz como exemplo a obra macramê, desenvolvida pelo Estúdio Sérgio J. Matos. O suporte da mesa é concebido por meio de um módulo, partir deste modulo efetua-se uma rotação e replicação das peças. Neste caso, a rotação de cada módulo é em um ângulo de 40°.

Figura 19 - Mesa de autoria do artista Sérgio J. Matos, com publicação de modelagem 3D em lojas virtuais.

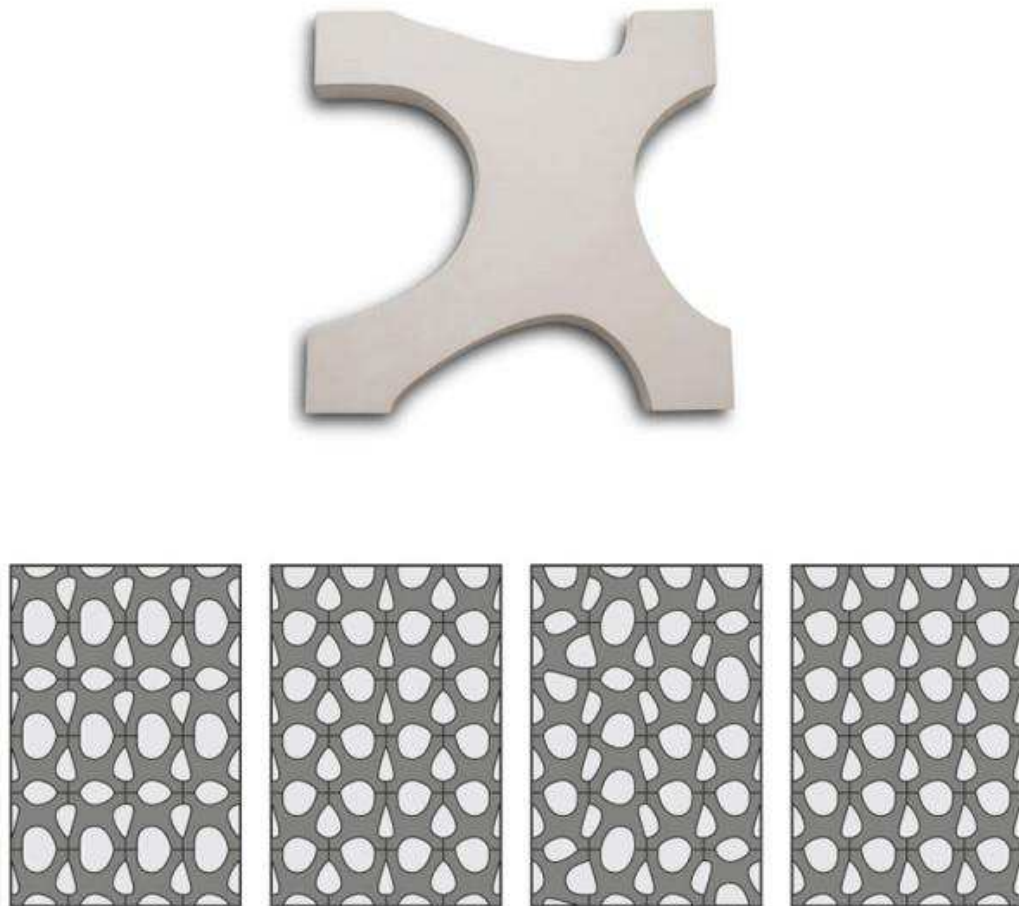


Fonte: Estúdio Sérgio J. Mato.

Outro exemplo de superfície objeto, é a Linha Ellos criada pelas designers Renata Rubim e Débora Lacroix, para a empresa Solarium no ano de 2006. A principal matéria-prima utilizada pela empresa é um tipo de concreto para pisos. A diversidade do produto toma como base dois pontos, o primeiro é a possibilidade de alteração do *rapport* (repetir), proporcionando

novas combinações devido à assimetria das formas vazadas compositivas da peça. O segundo ponto, consiste no discurso da empresa em embasar-se na atuação ecologicamente correta.

Figura 20 - Peça Ellos, e suas diferentes combinações do *rapport*



Fonte: Escritório Renata Rubim.

De fato, a áreas de atuações que o design de superfície permeia são inúmeros e é possível afirmar que esta ferramenta não é voltada apenas para a forma. O DS, assim como outras áreas projetuais, tem intento de contemplar o artefato, sem interferir em sua função. Por este motivo, deve-se existir uma preocupação aos detalhes compositivos, referentes a cada aspecto da proposta, para que as decisões tomadas não interfiram em aspectos de uso entre o produto e o usuário.

Design de superfície é uma atividade projetual que atribui características perceptivas expressivas à superfície dos objetos, concretas ou virtuais, pela configuração de sua aparência, principalmente por meio de texturas visuais, táteis e relevos, com o objetivo de reforçar ou minimizar as interações sensorio-cognitivas entre o objeto e o sujeito. Tais características devem estar relacionadas às estéticas, simbólicas e práticas (funcionais e estruturais) dos artefatos das quais fazem parte, podendo ser resultantes tanto da configuração de objetos pré-existentes em sua camada superficial quanto do

desenvolvimento de novos objetos a partir da estruturação de sua superfície. (SCHWARTZ, 2008. p. 146).

Buscando ampliar e disseminar o conhecimento, o estudo compreende a necessidade de discutir sobre alguns dos fundamentos que contribuem na composição de uma superfície.

2.3.1 Elementos Compositivos

Para compreender os fundamentos do design de superfície, faz-se necessário desenvolver aporte sobre os elementos compositivos dos padrões, sendo os responsáveis por formar a linguagem visual da proposta. De acordo com Ruthschillig (2008), as superfícies apresentam três tipos de elementos e estes são aplicados em porcentagens diferentes, consoante a configuração visual que o autor da peça deseja alcançar. Os elementos correspondem às figuras ou “motivos” — nomenclatura adotada para este trabalho —, a segunda classificação corresponde aos elementos de preenchimentos e por fim os elementos de ritmo.

Neste contexto, a função dos motivos correlaciona-se a construção visual da mensagem, gerando aporte ao observador, possibilitando a interpretação da mensagem projetada pelo designer. Estes elementos podem ser de cunho figurativo, abstrato, geométrico ou orgânico. Briggs-Goode (2013) afirma em suas pesquisas a recorrência da aplicação de elementos geométricos, florais, étnicos e figurativos como motivos compositivos da linguagem. Porém, é válido ressaltar que a aplicação de uma destas leituras não impede o uso de outra, de fato o autor ainda cita a mescla entre elementos variados com o intuito de gerar novos estilos.

É comum para a maioria das composições o motivo apresentar-se em primeiro plano, e para complementar a ocupação da superfície aplicam-se os elementos de preenchimento que potencialmente estarão posicionados em um plano de fundo da composição. De acordo com Ruthschillig (2008), para formar a textura desejada, o designer utiliza-se da cartela cromática para implementar a mensagem de combinação ou de isolamento entre estes elementos compositivos da superfície.

Após esta caracterização do motivo e dos elementos de preenchimento. O próximo aspecto a ser estudado, é o que determina a “força” ou o impacto da composição, possuindo grande importância pois é o que atrai o olhar do observador, são os elementos de ritmo da estampa. Normalmente, estes aspectos são percebidos primeiro por estarem relacionados ao contraste de cores e/ou aos aspectos de dimensionamento e de escala, diferindo os elementos compositivos do ritmo da peça, dos demais componentes. (RUTHSCHILLING, 2008).

A estrutura formal construída pela repetição dos elementos de ritmo promove o entrelaçamento gráfico-visual. Metaforicamente, os elementos de ritmo atuam como impulsos responsáveis pela ação de propagação do tratamento visual que vem cobrindo a superfície. (RÜTHSCHILLING, 2008, p. 62)

Conforme o que foi abordado, os elementos ditadores do ritmo das superfícies encarregam-se de direcionar os aspectos relacionados ao “movimento” da forma e do padrão. Elementos que, segundo a autora, são os responsáveis por atrair e direcionar o olhar do observador, promovendo a interação entre o usuário e uma superfície.

A imagem de um caftan produzido pela designer Goya Lopes, nota-se o destaque empregado ao motivo devido ao contraste em vermelho, e em segundo plano apresentam-se os elementos de preenchimento com o contraste do amarelo sobre o preto. Esta imagem reforça a discussão anterior, tornando clara a importância do ritmo para atrair a atenção do observador, para os pontos da peça que a designer deseja destacar. Neste contexto, a peça também elucida a importância dos motivos e dos elementos de preenchimento, que se tornam distintos na superfície, proporcionando um produto que contempla aspectos não só do design de superfície, porém, também apresenta uma linguagem visual cultural, recorrentes nas composições desta designer.

Figura 21- Caftan produzido pela designer Goya Lopes.



Fonte: designer Goya Lopes

Apesar da compreensão de Ruthschilling (2008) sobre os elementos de ritmo, é válido ressaltar que uma superfície nem sempre será constituída da soma destes elementos em simultâneo. Por esta razão, é possível afirmar que uma composição não tem como obrigação apresentar tais elementos para ser uma obra assertiva.

Por meio das análises de diversos modelos de superfícies, constatou-se que produtos compostos apenas por motivos, ou até mesmo de elementos de preenchimento, também apresentam resultados consistentes. Porém, a construção de uma superfície apenas com elementos de ritmo não é viável, uma vez que a função do ritmo é coordenar a distribuição dos elementos na face relacional do produto. (FEITOSA, 2019).

Após estes aspectos sobre o design de superfície serem apresentados, o estudo segue buscando elucidar algumas das limitações dos planos que recebem os grafismos.

2.3.2 Módulo

De acordo com Feitosa (2019), para conceber a estruturação de uma padronagem, faz-se necessário que um ou mais elementos compositivos sejam interligados, formando uma unidade. E esta unidade será distribuída na altura e na largura de uma superfície, com a intenção de preencher determinada área. A autora ainda acrescenta que este processo de compor um módulo que possa ser repetido surgiu da necessidade da produção em larga escala de uma determinada peça. Este meio de fabricação foi adotado por muitos designers que utilizam deste subterfugio como recurso criativo.

O padrão tradicional dos módulos era configurado por peças quadradas, contudo, ao longo do desenvolvimento das tecnologias e de novos repertórios sociais e culturais, novas formas foram compreendidas, a exemplo das formas triangulares, hexagonais, os losangos, as escamas e os ogees.

Figura 22- Imagem dos novos módulos segundo Proctor (1990).



Fonte: acervo do autor.

A partir das composições entre linhas retas, formas geométricas e de linhas curvas, estas romperam a delimitação quadrática, e tornaram-se uma opção nova para os artistas, designers e arquitetos que demonstravam interesse nos módulos que se diferenciavam dos tradicionais. (PROCTOR, 1990).

2.3.3 Encaixe

Na concepção de padrões, não existem regras que ditem a presença de encaixes, porém, quando os motivos dos módulos apresentam estes aspectos, torna-se extremamente importante prever os pontos de encontro destes grafismos. De acordo com Rùthschilling (2008), existem dois princípios norteadores para a composição visual de uma peça, onde o artista opta por padrões que apresentem continuidade ou contiguidade.

É válido ressaltar que, em algumas peças azulejares, os motivos podem propagar-se para além da área limite do módulo. Quando isso ocorre, é de extrema importância para o responsável pela obra, prever os pontos de encaixe da peça, evitando possíveis ruídos na composição. Devido à versatilidade do design de superfície, esta ferramenta proporciona o aporte necessário para a compreensão desse fenômeno nos murais de azulejo. Para Schwartz (2008), a compreensão dos encaixes e seu efeito sobre as faces, são resultantes da repetição dos motivos e deve ocorrer por meio da visualização da unidade compositiva.

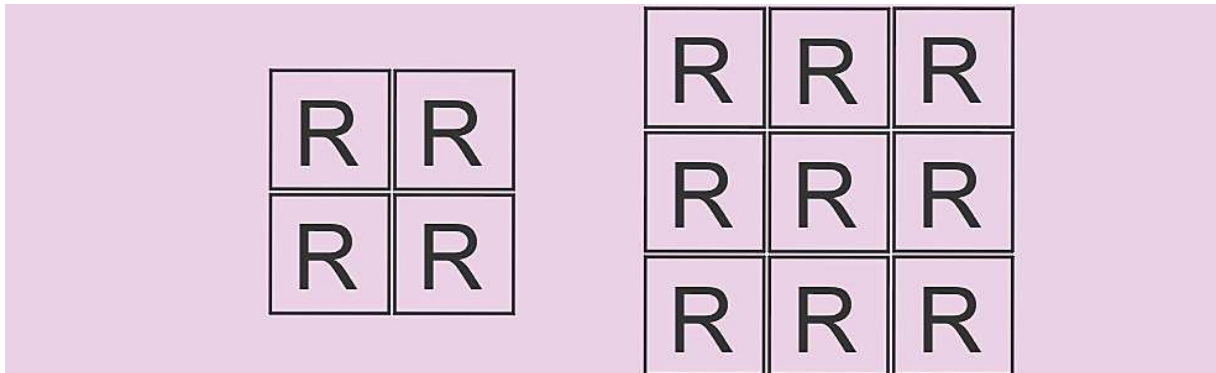
Figura 23 - Atuação do design de superfície como prevenção para encaixes adequados dos motivos.



Fonte: acervo do autor (2022)

A unidade compositiva corresponde ao conjunto mínimo de módulos repetidos, e estes devem ser posicionados um ao lado do outro. Neste contexto, a autora indica o uso mínimo de quatro módulos dispostos em duas linhas sendo uma superior e uma inferior. Já Rùthschilling (2008), afirma que o estudo de encaixes deve ocorrer da visualização mínima de nove módulos, repetidos em três linhas de três. Conforme a autora, este ato clarifica a análise da junção dos módulos e suas relações entre seus elementos compositivos. Por meio deste artifício, o artista pode ter controle da propagação do módulo em quatro sentidos, sendo o superior, inferior, lateral esquerdo e lateral direito.

Figura 24 - Disposição dos quatro módulos propostos por Schwartz (2008) e ao lado a disposição dos nove



Fonte: Arquivo editado de Feitosa (2019)

É imprescindível para a criação de padrões que os pontos de contato do módulo sejam estudados com atenção antes da produção do artefato, pois este aspecto é fundamental para o desenvolvimento de uma superfície contínua.

2.3.4 Sistemas de repetição

Para desenvolver uma proposta de cobertura de superfície, a distribuição dos módulos é compreendida como um aspecto principal para o projeto. Todas as decisões cabíveis sobre este processo de repetição do módulo são responsabilidade do artista idealizador, inclusive os aspectos relacionados aos encaixes.

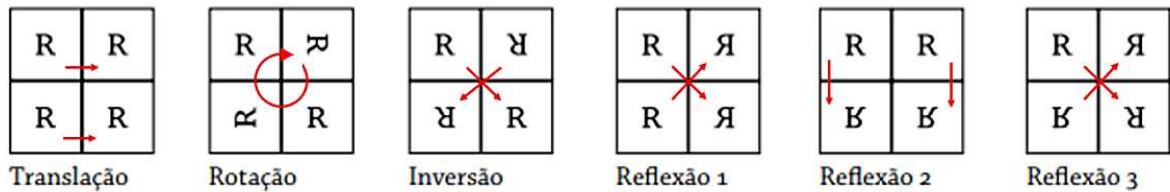
É um pré-requisito importante ao designer de superfície a compreensão da repetição tanto como recurso técnico como possibilidade expressiva, pois muitas vezes na repetição do módulo surgem diferenças visuais inesperadas, mas interessantes, provocando um diálogo com o seu criador. (RÜTHSCHILLING, 2002, p. 41).

Em estudos mais recentes Ruthschilling (2008), descreve a existência de três principais sistemas de repetição, sendo: 01 – alinhado; 02 - não alinhado e o 03 - progressivo. De acordo com a autora, o sistema 01 é caracterizado por módulos que apresentam repetições sem deslocamento, e as combinações possíveis ocorrem devido a alteração de eixo e orientação. Para os sistemas alinhados, as possibilidades de composição transitam entre a translação, a rotação e a reflexão. Contudo, em pesquisas posteriores às de Ruthschilling (2008), Schwartz (2008) acrescenta mais uma combinação possível, sendo nomeada pela pesquisadora como inversão.

Neste contexto, a translação pode ser considerada, como o deslocamento do módulo, onde sua propagação não sofre rotação independente do sentido de aplicação. Já o processo de rotação, como o próprio nome sugere é caracterizado por um deslocamento que ocorre ao redor de um ponto de centro imaginário. Neste contexto, a translação pode ser considerada, como o

deslocamento do módulo, onde sua propagação não sofre rotação independente do sentido de aplicação. Dos casos propostos por Ruthschilling, o de reflexão é o último, consistindo no espelhamento do módulo acontecendo em um eixo, ou mesmo nos dois eixos. A contribuição de Schwartz nomeado como inversão, caracteriza-se pelo movimento duplo de rotação ou reflexão nos módulos compositivos.

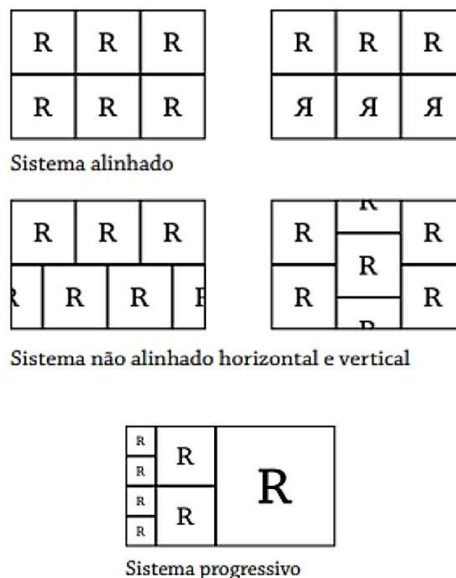
Figura 25 - Simetria entre módulos



Fonte: editado de Ruthschilling (2008)

Após a caracterização dos sistemas alinhados, será abordada a caracterização dos sistemas não alinhados. Nestes sistemas, o módulo pode sofrer deslocamento no sentido horizontal ou vertical, e este tipo de aplicação normalmente ocorre com o afastamento do módulo, na proporção de 50%, ocorrendo um alinhamento entre o centro e a linha que se forma do encontro entre módulos. Por fim, outro caso de combinação entre módulos é o sistema progressivo, configurados pelo aumento ou redução dos módulos proporcionalmente. (SCHWARTZ, 2008).

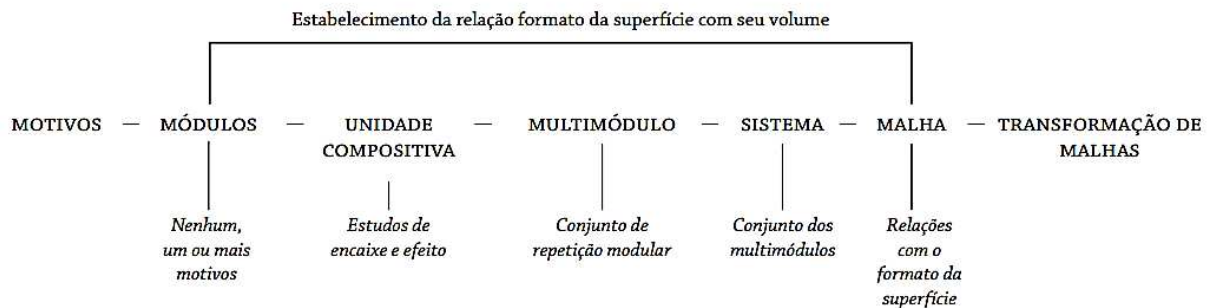
Figura 26 - Sistemas de repetição.



Fonte: Adaptado de Rinaldi (2013, p. 96)

Ainda de acordo com seus estudos Schwartz (2008, p. 139), a pesquisadora recorre a um diagrama gramático, com intenção de elucidar os aspectos de configuração plástico-estrutural, tendo como foco o do design de superfície. Seus aspectos são compreendidos pela autora como “complexo de embricamentos e interrelações, tanto no plano quanto no espaço, conjugando simbioticamente aspectos formais e geométricos”. O esquema representado na figura subsequente elucida de maneira geral a complexidade de resolução de uma composição bem-sucedida.

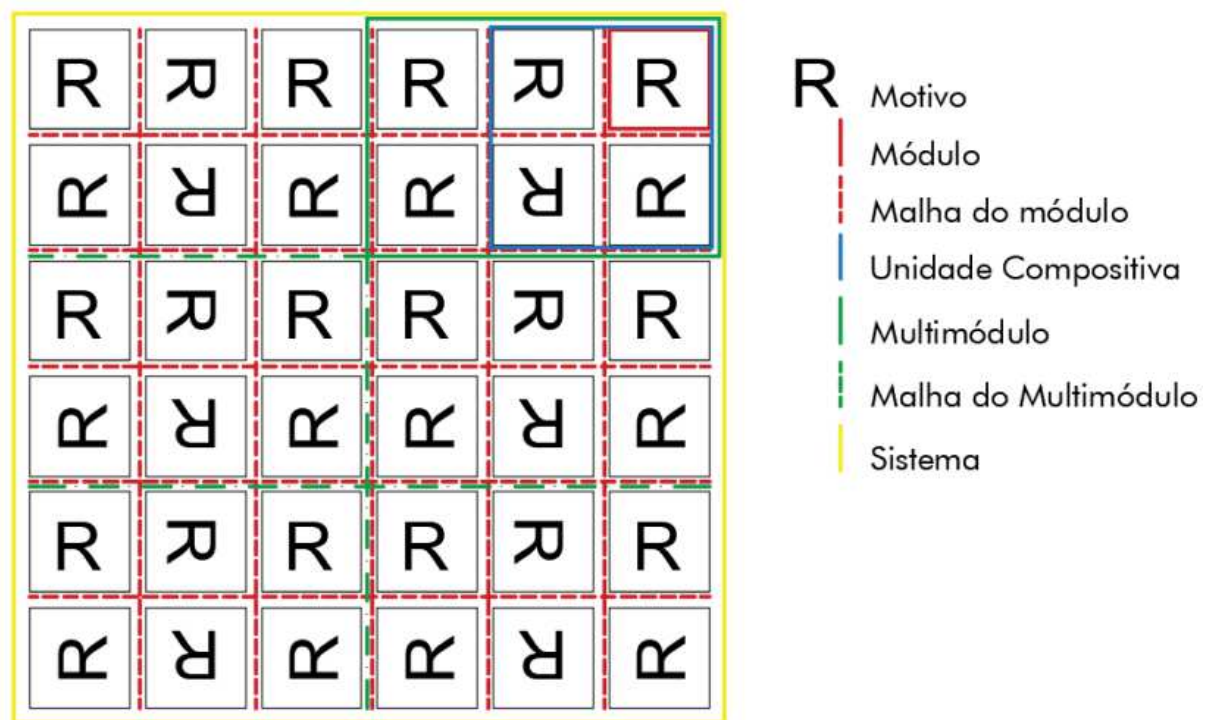
Figura 27 - Elementos Estruturadores do Projeto



Fonte: Adaptado de Schwartz (2008).

Buscando uma compreensão mais didática do esquema apresentado, Schwartz (2008), recorre a uma composição com intenção de sintetizar os elementos que estruturam um projeto de design de superfície. Por meio do esquema, torna-se possível a compreensão dos fundamentos, com relação à organização de uma padronagem. É válido ressaltar que o uso de uma perspectiva de aporte técnico não é garantia de um projeto efetivo, tendo em vista que se faz necessário aplicar e conciliar aspectos criativos que estão intrinsecamente relacionados ao motivo desenvolvido para a composição do padrão.

Figura 28 - Elementos compositivos do *rapport*



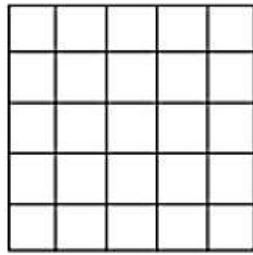
Fonte: Adaptado de Feitosa (2019)

De acordo com a autora, a distribuição destes elementos projetuais, ocorre de maneira não profusa, e cada decisão adotada durante este percurso afeta os demais aspectos da composição. Ainda de acordo com a autora, a situação ideal corresponde a uma relação igualitária dos elementos atuando juntos, porém, a prática tem potencial para ocorrer de maneira distinta ao que se idealiza.

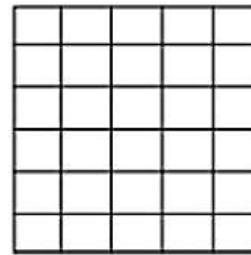
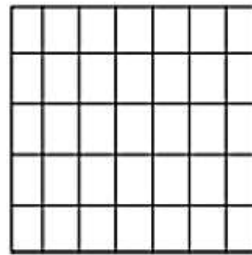
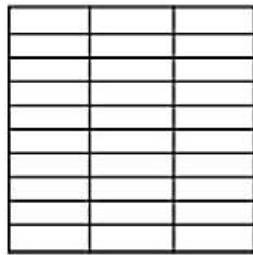
2.3.5 Malhas

No tocante as estruturas de repetição, Wong (2010) apresenta um conceito onde são atribuídas nomenclaturas para alguns dos estilos de grade, que tendem a ser encontradas nas superfícies. Ainda conforme o autor, a grade comum apresenta formato regular com distância igual entre as linhas que cruzam no sentido vertical e horizontal, porém, ao efetuar modificações nestas grades as mesmas podem atender diferentes requisitos projetuais. Por meio da figura subsequente, serão apresentadas algumas variações estilísticas de grade.

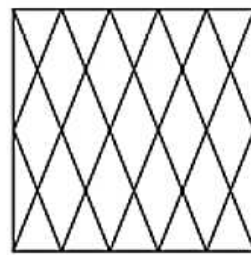
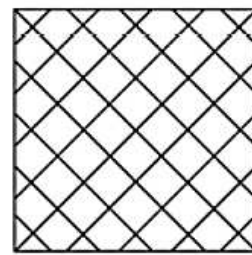
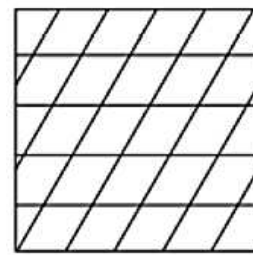
Figura 29 - Representação de grades Compositivas



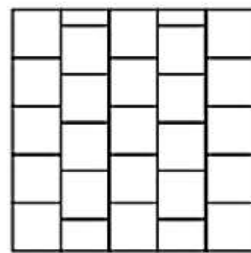
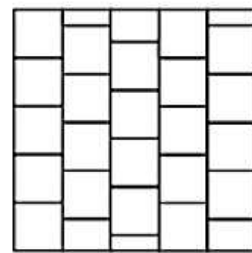
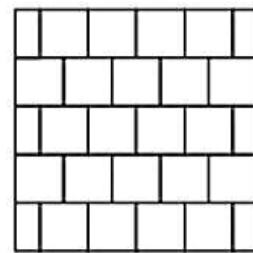
Grade básica



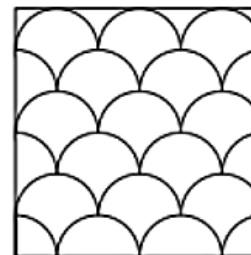
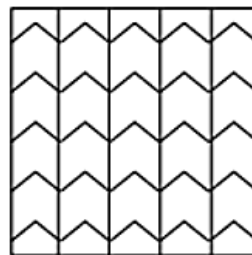
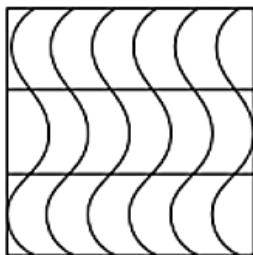
Mudança de proporção



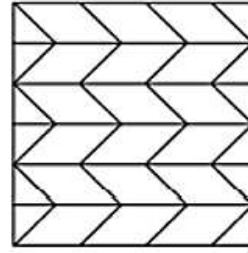
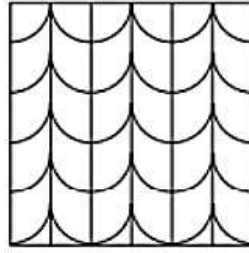
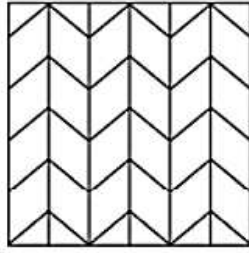
Mudança de direção



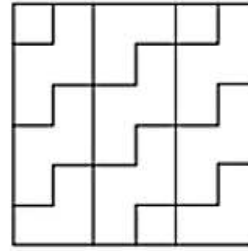
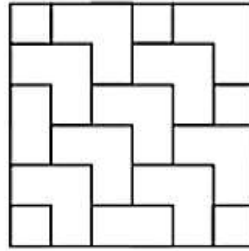
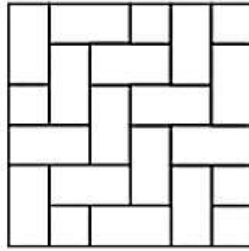
Deslizamento



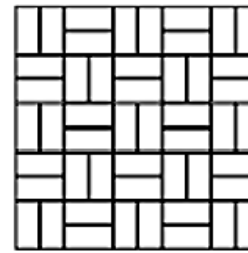
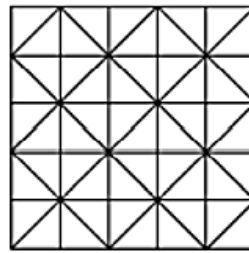
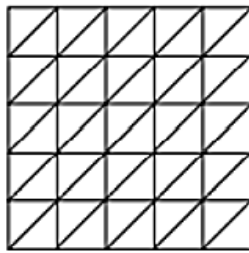
Curvatura e/ou quebra



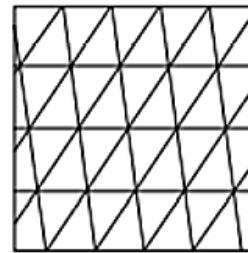
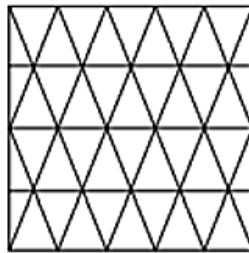
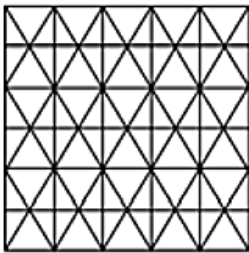
Inversão



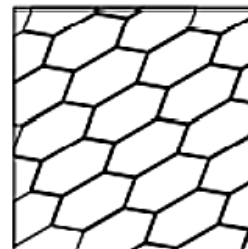
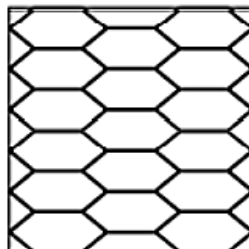
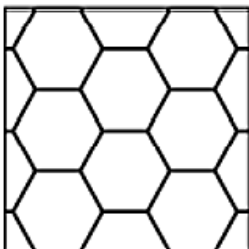
Combinação



Divisão adicional



Grade triangular



Grade hexagonal

Fonte: Wong (2010)

As estruturas de repetição podem adquirir múltiplo, uma vez que estas sejam formadas por duas ou mais subdivisões estruturais. Este tipo de padrão é comumente encontrado em composições de mosaicos. (WONG, 2010)

2.3.6 Composições sem encaixe

As composições sem encaixe correspondem aos casos onde os elementos compositivos da superfície são posicionados sem se prologar aos limites dos módulos. De acordo com Rùthschilling (2008), mesmo que a padronagem seja concebida com ausência de continuidade, é possível observar uma preocupação na manutenção da contiguidade, do ritmo e do equilíbrio visual com intenção de garantir uma efetiva na propagação de determinados padrões. No tocante ao desenvolvimento de padrões azulejares, que utilizam os conceitos de contiguidade, o resultado é uma via de mão dupla entre o designer e o aplicador devido às opções de rotação dos módulos.

Figura 30 - Fotomontagem Athos Bulcão em obra e os resultados dos seus painéis

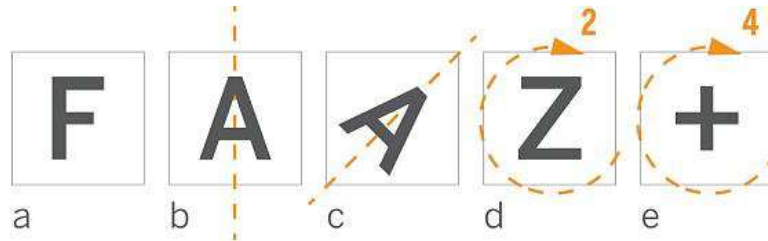


Fonte: Fundathos

De acordo com Rezende (2013), a geometria aplicada aos módulos azulejares, e a sua estrutura compositiva, apresentam cinco tipos recorrentes de simetria, classificadas como: a — azulejo sem qualquer simetria; b — azulejo com eixo de reflexão; c — azulejo com um eixo de reflexão numa diagonal do quadrado; d — azulejo com um centro de rotação de ordem 2 no

meio do quadrado; e — azulejo com um centro de rotação de ordem 4 no meio do quadrado. Estes exemplos encontram-se representados por meio da figura subsequente.

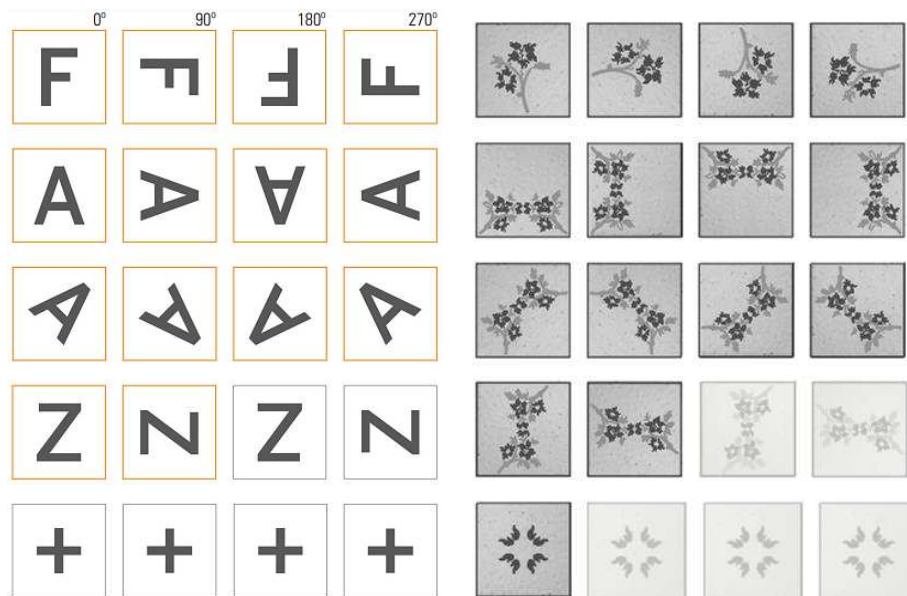
Figura 31 - Sistemas de rotação de motivos em azulejos sem encaixe.



Fonte: Graciano e Prado (2017).

Ainda de acordo com a Graciano e Prado (2017), a rotação dos motivos contidos na superfície azulejar, tem sua percepção alterada de acordo com o ângulo de inserção do módulo na composição. Motivos que apresentam aspectos de espelhamento concêntrico ao módulo, tendem a ter menos alterações de leitura ao serem rotacionados.

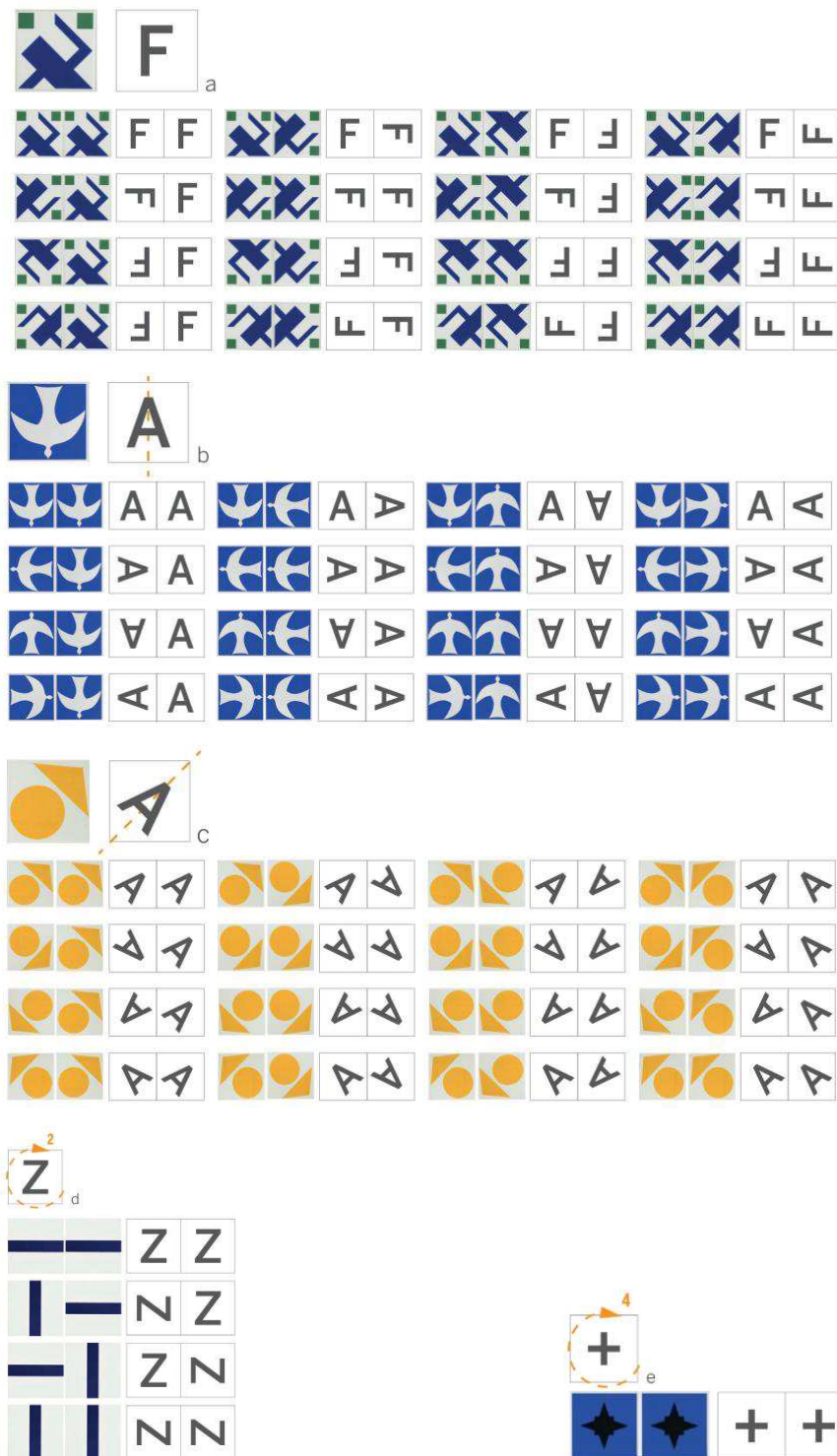
Figura 32 - Rotação dos módulos em ângulo reto.



Fonte: Graciano e Prado (2017), editado pelo autor.

De acordo Graciano e Prado (2017), ao aplicar esta categorização nos módulos desenvolvidos por Athos Bulcão, o número de combinações possíveis altera consoante o tipo de simetria adotada para o motivo aplicado na face vitrificada. Este aspecto é alterado conforme a intenção do artista, somado a de seu domínio sobre as diretrizes do design de superfície, e da linguagem visual, que configuram os padrões formais dos grafismos.

Figura 33 - Possibilidades de combinações azulejares.



Fonte: Graciano e Prado (2017).

Ainda sobre os módulos sem encaixe, é válido salientar que os recursos voltados à liberdade de aplicação tornam as peças bastante atrativas, podendo equiparar as mesmas aos módulos com junções precisas. No que se refere as questões de ritmo e harmonia que estão

presentes em diversos padrões. Uma superfície sem encaixe bem-sucedida requer um domínio profundo de diversas diretrizes geridas pelo design de superfície.

Rüthschilling (2008) acrescenta que com relação às peças que não apresentam encaixe, devem ter um cuidado mais elevado com o desenvolvimento da contiguidade, pois ritmo e o equilíbrio visual são fatores decisivos para o sucesso de uma composição, pois, estes são os aspectos que culminam no efeito de propagação do padrão. Composições sem encaixe tendem a ser recorrentes no patrimônio azulejar, e apesar de sua aparente simplificação na criação, os módulos que não apresentam motivos que se encaixam, também apresentam recursos criativos que se equiparam a repetições modulares dotadas de junções precisas, principalmente nos aspectos de ritmo e harmonia.

2.4 LINGUAGEM VISUAL

Nesta seção, serão abordadas as noções da linguagem visual, abordando as relações entre o indivíduo e a compreensão dos significados das mensagens visuais que o circundam e conseguem deter sua atenção.

O termo linguagem visual de acordo com Dondis (1997), tem entre suas funções o ato de “compôr”, este ato é considerado um dos mais importantes na resolução de problemas relacionados a linguagem visual. Embasando-se na premissa que a alfabetização visual não é algo difundido fortemente, a autora acrescenta que a compreensão de um todo ocorre de modo acumulativo. Por meio da interpretação de elementos separados que se entrelaçam e culminam na compreensão do todo. De acordo com este posicionamento, o ato de composição da linguagem visual é onde estão definidos os significados do que pretende ser expresso na peça, com o intuito de influenciar o modo como a informação será recebida pelo indivíduo.

Neste contexto, torna-se pertinente acrescentar que a relação entre o design de superfície e a linguagem visual envolve uma série de fatores, que devem estar claramente definidos na composição visual da mensagem que se deseja construir. Considerando que a composição busque o equilíbrio da harmonia visual. Em alguns projetos, o autor pode optar por aspectos desequilibrados para transmitir uma mensagem que requer um ato de decomposição, para ser assimilada aos poucos. É válido ressaltar que tais aspectos podem sofrer a interferências culturais devido ao território para onde a padronagem foi planejada.

A discussão sobre a que seria um bom exemplo de composição é recorrente em diversos textos de caráter científico, porém, os mesmos convergem em uma certa concordância quando

tratam que isto é recorrente quando existe uma boa construção dos elementos compositivos ou os elementos de linguagem visual.

2.4.1 Elementos da linguagem visual

Com relação ao tema da linguagem visual, os elementos compositivos adotados para este estudo foram: ponto, linha, plano, forma, dimensão, escala, tom, cor, textura. Dependendo do pesquisador alguns elementos podem ser acrescentados ou mesmo eliminados, a constatação deste aspecto deu-se por meio do estudo de trabalhos científicos a exemplo das dissertações de Feitosa (2019), Vasconcelos (2014), entre outros trabalhos na área de design e arquitetura que analisavam estes elementos com frequência constante.

De acordo com Wong (2010), para compreender a “forma” como objeto que transcende a noção de figura que é apenas vista, esta deve ser estudada por meio dos seguintes prismas: cor, textura e variação de tamanho. Além destes conceitos, o autor ainda acrescenta um elemento denominado como estrutura, que consiste no reflexo do modo como a forma é planejada, prevendo a interligação entre formas. Tendo em vista que o design de superfície atua para a compreensão da relação de um módulo com os demais, o estudo mantém o design de superfície como ferramenta principal para a compreensão da estrutura do produto em sua totalidade.

Perante ao que foi exposto Leborg (2006), afirma que os indivíduos são bombardeados com excessivas de mensagens visuais, e por este motivo, é possível afirmar que todo indivíduo possui o mínimo de discernimento sobre o que valorizar neste meio de comunicação, conseqüentemente, se a linguagem visual é bem construída a mensagem vai atuar de modo eficaz ao atingir o público.

De acordo com Dondis (1997), os elementos visuais são componentes essenciais, e corroboram com efetividade da compreensão da mensagem gráfica a ser “consumida” por um indivíduo. A autora destaca dez elementos que foram adotados neste estudo, partindo desta premissa os elementos supracitados serão aprofundados ao longo deste capítulo. Para alcançar uma compreensão profunda de determinada obra como um todo, a autora sugere o ato de decompor os elementos estudando cada componente visual individualmente buscando a compreensão do todo.

São muitos os pontos de vista a partir dos quais podemos analisar qualquer obra visual, um dos mais reveladores é decompô-la em seus elementos constitutivos, para melhor

compreendermos o todo. Esse processo pode proporcionar uma profunda compreensão da natureza de qualquer meio visual, e também da obra individual e da pré-visualização e criação de uma manifestação visual, sem excluir a interpretação e a resposta que a ela se dê. (DONDIS, 1997, p. 52).

Partindo desta premissa, Leborg (2006) define o ponto como base dos elementos visuais. Neste contexto o ponto pode ser visível ou invisível no grafismo e, devido a esta afirmação, subentende-se que o ponto não possui forma definida ou tamanho. De acordo com Feitosa (2019), o ponto no design de superfície atua no sentido de direcionar a atenção e pode ser percebido por meio dos elementos que proporcionam o ritmo da composição. A autora ainda acrescenta que a linha pode ser entendida como a evolução do ponto ou surgir da reunião de um ou mais pontos sendo interligados em uma direção específica.

Desta forma, Dondis (1997) acrescenta que as linhas também se apresentam como elementos limitadores da forma, atuando por meio da aplicação de malhas que direcionam e ditam como o sistema de repetição deverá ocorrer. Seguindo com os elementos a serem caracterizados, de acordo com Leborg (2006), o plano caracteriza-se como superfície, que por sua vez pode ser compreendido como um elemento bidimensional, os planos são as representações em duas dimensões de quadrados, círculos, triângulos e outros elementos planos.

De acordo com os elementos de linguagem adotados para o estudo, Leborg (2006), aborda que o vocábulo “forma” faz referência as dimensões de um objeto, o que pode ser compreendido como seus aspectos métricos ou de escala. O processo que envolve o cálculo do porte de um objeto deve ocorrer considerando o ponto de vista do observador, por este motivo indica-se relacionar a escala do objeto com relação ao formato onde ele será inserido, assim como a relação deste objeto com os demais elementos. Por este motivo, Wong (2010) afirma que a dimensão e a escala de determinado elemento é algo relativo.

Figura 34 - Representação do ponto, da linha, do plano e da forma segundo Wong (2010)



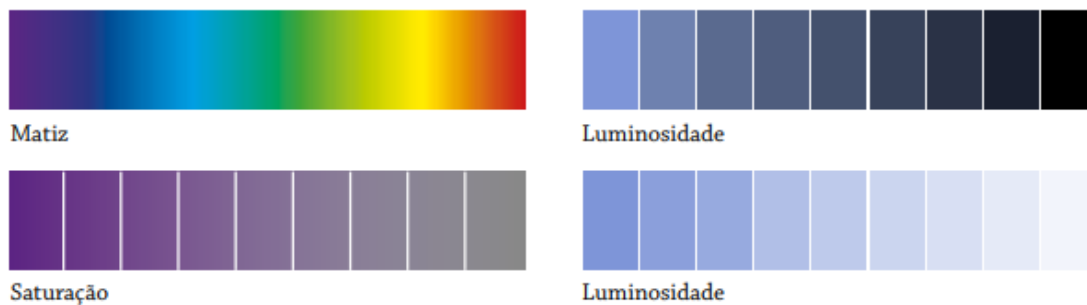
Fonte: acervo do autor.

Outro aspecto compositivo a ser tratado está relacionado aos aspectos cromáticos das composições. De acordo com Feitosa (2019), a cor existe em função da luz, que pode ser emitida

de fonte ou ser refletida por um artefato, então após a afirmação que a cor depende da luz para existir, os aspectos como matiz, luminosidade, e saturação, correspondem a características que possibilitam a distinção entre as cores.

Assim, os autores Lupton e Phillips (2008) caracterizam matiz como o posicionamento da cor em meio ao espectro da luz, sendo compreendida como representação da cor pura, sem acessão de preto ou branco, e os aspectos comumente referidos como claro ou escuro são provenientes da luminosidade na peça. Os autores acrescentam que ao retirar o matiz de uma imagem, seus aspectos referentes a luminosidade são preservados. Completando a tríade de terminologias apresentadas, a saturação pode ser compreendida como o grau de pureza da cor.

Figura 35 - matiz, luminosidade e saturação.



Fonte: Feitosa (2019)

De acordo com Feitosa (2019), o espectro de cores foi uma descoberta de Isaac Newton, utilizando-se de um prisma que divide a luz e a difusão deste feixe possibilitou a percepção de sete cores, que foram organizadas dando origem ao chamado disco de Newton, e com o passar dos anos este disco foi sendo alterado até a configuração atual do círculo cromático conhecido na atualidade. Por meio desta ferramenta, é possível compreender quais são as cores complementares, que podem ser compreendidas como as cores diametralmente opostas; e as cores análogas, que correspondem as cores que estão locadas próximas a outra cor do círculo.

Neste contexto, é possível afirmar a valia do círculo cromático como ferramenta para definir os grupos de cores que possuem maior chance de efetuar combinações efetivas. De acordo com Stone et. al. (2006), os tipos de harmonia podem ser divididos em seis grupos: complementar; complementar dividida; complementar dupla; análoga; tríade; e monocromática. Por fim, o autor acrescenta ainda que é necessário ponderar sobre certas escolhas, uma vez que estas combinações podem resultar em harmonias extravagantes ou inexpressivas.

Figura 36 - Círculos cromáticos



Fonte: color research and application (2020).

Com relação as texturas Lupton e Philips (2008), existem duas associações comuns a superfícies, sendo: visuais e táteis ou as concretas e virtuais. Os autores ainda acrescentam que os aspectos de textura tátil, tem suporte para despertar elevadas reações emocionais no observador.

Após esta breve caracterização sobre os elementos da linguagem visual, o tópico a seguir busca apresentar como estes elementos se combinam, discutindo sobre o modo que a atuação conjunta destes aspectos tem sobre as composições.

2.4.2 Princípios de composição.

Com relação a aplicação dos elementos de linguagem visual nas peças, é valido salientar que estas decisões são um reflexo das intenções criativas que os designers buscam incorporar a seus trabalhos. De acordo com isso, Wong (2010) afirma que a criação visual pode ocorrer de maneira indutiva ou intelectual. Neste contexto, a maneira indutiva corresponde a uma concepção espontânea que reflete subjetividade com relação as vivências e as emoções do autor, em contraponto a isso uma abordagem intelectual ocorre de maneira objetiva, buscando solucionar o problema compositivo de maneira efetiva, transmitindo uma mensagem direta ao observador.

Para Leborg (2006), em uma composição efetiva, um elemento que deve se fazer presente é a repetição, o autor acrescenta que em uma peça podem existir repetições variadas, ocorrendo de maneira simultânea ou isolada. Para perceber estes aspectos faz-se necessário uma observação dos elementos compositivos, como forma, tamanho, cor, direção e textura. Tendo em vista que a repetição de uma ou mais formas possibilita uma compreensão da frequência que os elementos aparecem, e isso pode ser caracterizada como **frequência** uniforme ou não uniforme. (LEBORG, 2006).

A constância de repetição presente no padrão, caracteriza o ritmo proposto para este produto. O **ritmo** de composição de uma peça pode ocorrer de maneira regular ou irregular, porém, é válido ressaltar estas decisões devem ser tomadas previamente, evitando possíveis falhas no produto final.

Figura 37 - Representação de frequência uniforme (esquerda), representação de frequência não uniforme.



Fonte: Feitosa (2019)

Ao observar algumas composições, fica evidente como as decisões dos motivos da peça atuam sobre seus aspectos de proporção e escala. O ato de ampliar ou reduzir determinado elemento, alterando a proporção do mesmo com relação aos demais, tem ação sobre a leitura subjetiva dos elementos. De acordo com Feitosa (2019), ao observar produtos distintos, onde os motivos são aplicados com a mesma escala, a mensagem é recebida de forma díspar, uma vez que o sistema de relações espaciais é distinto.

Figura 38 - Padrão com mesma escala em produtos diferentes, e padrão com escalas diferentes em produtos iguais.

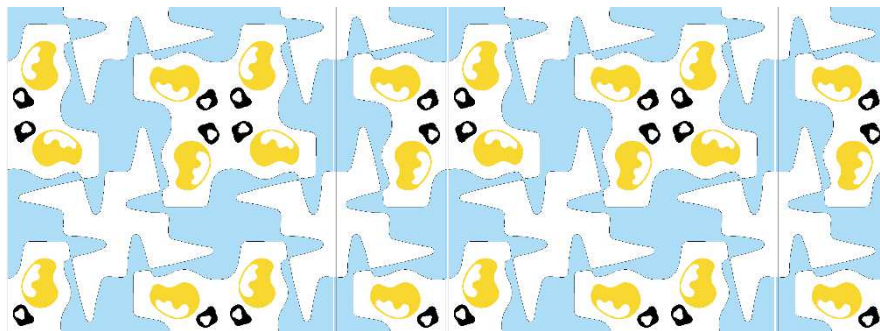


Fonte: acervo do autor.

Assim, como as questões de proporção e escala dependem dos outros elementos presentes na peça, a sobreposição entre elementos pode ocorrer de modo parcial ou total. De acordo com Feitosa (2019), a sobreposição parcial ocorre quando o elemento em primeiro plano apresenta transparência, permitindo a visualização do objeto em segundo plano, em contrapartida a sobreposição total encobre partes do elemento em segundo plano. A pesquisadora acrescenta ainda que a intenção da sobreposição é a de passar a sensação de profundidade a composição.

A cor atua como elemento importante para fortalecer a ideia que os elementos estão sendo sobrepostos. Por meio da cor no exemplo azulejar da residência Helion Paiva localizada em Campina Grade-PB, é possível afirmar a existência de profundidade, uma vez que o branco se sobrepõe ao azul, e o amarelo está sobreposto ao branco, e em primeiro nível constata-se a presença de formas brancas que podem ser compreendidas como outro elemento sobrepondo-se a forma orgânica amarela.

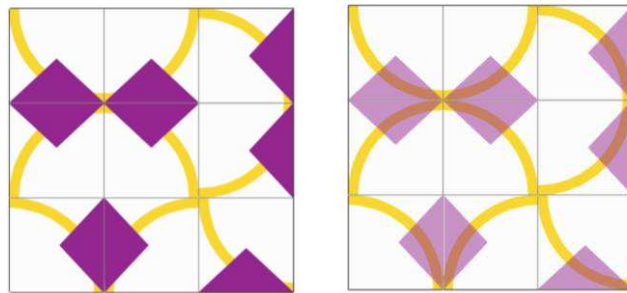
Figura 39 – Desenho digital dos azulejos da residência Helion Paiva em Campina Grande (Paraíba) exemplificando o aspecto de sobreposição.



Fonte: Acervo pessoal.

Para exemplificar o caso de transparência, o estudo apresenta uma digitalização inspirada nos azulejos do Edifício Prata. No primeiro exemplo, o matiz aplicado no triângulo não vai apresentar transparência e por este motivo a linha amarela será encoberta ao entrar em contato com esta forma, enquanto o segundo exemplo sofre uma alteração de 50% em sua transparência, permitindo ao observador a total visibilidade da linha amarela.

Figura 40 - Desenho digital inspirado nas azulejares do edifício Prata em Campina Grande (Paraíba) exemplificando o aspecto de transparência.

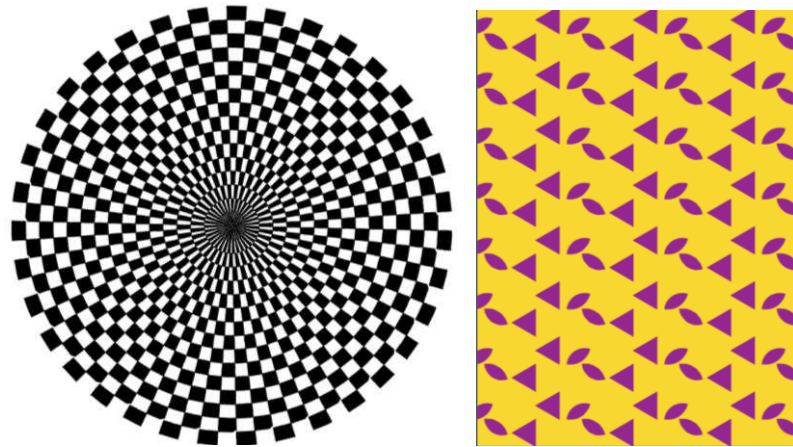


Fonte: acervo do autor.

O próximo ponto a ser abordado é o movimento e de acordo com Dondis (1997), em peças estáticas o movimento deve ser compreendido como uma representação, uma vez que o movimento não ocorre de fato. Esta representação é feita através de uma ação sugestionada, que pode ser compreendida pela a percepção do real que afeta o observador, somada à intenção de sugestão do autor, o que resulta em uma ilusão. As ilusões não são o foco deste trabalho, por este motivo, optou-se por não se debruçar sobre a temática.

Outra forma de repassar a sensação de movimento é proveniente da repetição dos elementos de forma contínua sobre a superfície, ou seja: utilizando uma linha imaginária, é possível representar caminhos. A representação destes caminhos não é ditada pela repetição de um mesmo objeto diversas vezes, a intenção do autor deve determinar quantos sentidos o caminho vai apresentar e se o mesmo terá começo e fim. (LEBORG, 2006).

Figura 41 - Desenho digital de superfícies bidimensionais que com representação de ilusão em preto e branco e direção em amarelo e roxo.



Fonte: acervo do autor.

Após as discussões sobre movimento, o próximo aspecto a ser discutido é o contraste. De acordo com Feitosa (2019), o contraste comumente estará presente nas composições, o mesmo pode ocorrer por meio das formas escolhidas, das cores, do tamanho, texturas, direções entre outras coisas. Os aspectos relacionados a anomalia também podem ser considerados contrastes, uma vez que existe uma interrupção na regularidade em que os elementos se destacam na peça. De acordo com Wong (2010), o contraste pode ser caracterizado como a diretriz que gerencia a hierarquia nos objetos. Neste contexto, é possível afirmar que o contraste no design de superfície tende a destacar-se nas estampas que apresentam elementos de ritmo, e estes elementos são incorporados as superfícies com a intenção de direcionar o olhar do observador ao longo da criação.

Para este estudo, o último princípio de composição a ser analisado corresponde ao equilíbrio. Com relação aos aspectos visuais o equilíbrio pode ser compreendido como a equiparação entre as parcelas de um todo. Isto não implica que a simetria de uma peça não precisa apresentar-se por meio de linhas retas, somado ao espelhamento dos elementos. Neste contexto, o equilíbrio em padrões assimétricos de acordo com Hann e Moxom (2019), ocorre de duas maneiras: sendo o equilíbrio dinâmico, onde os elementos de uma composição encontram-se contrapostos, e por meio de outro componente, que denote mesmo “peso” visual, o equilíbrio é estabelecido no produto; enquanto o equilíbrio formal é obtido por meio do espelhamento dos elementos compositivos do padrão.

A partir das discussões anteriores, o estudo assume que o equilíbrio, de maneira geral, está relacionado a distribuição espacial de uma composição. Uma vez que a ancoragem destes

elementos ocorre no lugar correto, com distância ideal dos demais, isto implica que este aspecto atua de maneira adequada na composição (FEITOSA, 2019).

2.4.3 Princípios compositivos aplicados no design de superfície.

Este tópico da pesquisa transita entre os aspectos referentes a composição visual, correlacionando os mesmos à configuração modular no design de superfície. De acordo com Ruthschilling (2018), a organização dos elementos visuais é de grande valia para efetuar a repetição de um módulo e isso interfere diretamente na qualidade e amplitude de uma superfície. A autora ainda acrescenta a caracterização de ritmo, unidade e variedade de acordo com o design de superfície. Neste contexto, o ritmo pode ser compreendido como a frequência que os são repetidos; enquanto a unidade está relacionada a coesão, ou seja, é a união dos componentes visando o conjunto total; e a variedade é a diversidade real, ou ilusória dos elementos que uma composição possui.

De acordo com Hann e Moxom (2019), para construir uma composição visual é necessário: criatividade, experiência, senso comum e consciência das possibilidades. Os autores afirmam que a criatividade, o senso comum e a consciência são de nível pessoal, e podem ser aprimoradas, caso seja do interesse do indivíduo. Neste contexto, Feitosa (2019) acrescenta que a consciência sobre as possibilidades, na atualidade, ocorre por meio do uso das ferramentas de softwares que permitem a visualização do projeto. O conhecimento e a familiaridade com essas ferramentas são compreendidos pela pesquisadora como um meio de aperfeiçoar os projetos desenvolvidos.

De acordo com Feitosa (2019), um número elevado de indivíduos, incluindo os alunos que estudam composição, apresentam reflexões desprovidas de posicionamentos críticos ou profundos em obras que demandam abordagens mais profundas e discursivas. Ainda de acordo com a autora, a maioria tende a tecer comentários objetivos que descrevem os elementos que podem ser reconhecidos na superfície.

O observador de estampas se detém pouco tempo na análise dessas imagens e pouco busca a intencionalidade do criador e o significado. A apreciação se foca na harmonia, disposição e relação entre os elementos. As sensações costumam ser resultados gerais da obra, não havendo uma busca mais atenta pelo elemento que causa tal sensação. (OKASAKI e KANAMARU, 2017, p. 17)

É possível afirmar que os indivíduos podem compreender as relações presentes nas superfícies por meio das sensações que as mesmas emanam, porém, a presença de elementos

que ocasionam o desequilíbrio da peça, raramente serão compreendidos pelos observadores que não dominam o conhecimento necessário para apontar a causa desta instabilidade, reforçando a afirmação de Dondis (1997), onde a autora apresenta que para compreender o todo é necessário compreender primeiro suas partes.

Para compreender a mensagem presente em uma superfície, é necessário que a composição do significado ocorra de maneira eficiente. Para o design de superfície, os módulos podem apresentar elementos distintos abarcando diversas temáticas, com intenção de construir uma mensagem. De acordo com Feitosa (2019), padrões com motivos figurativos tendem a ser compreendidos com maior facilidade, porém, grafismos e texturas só são compreendidos por meio do repertório, da memória afetiva e da familiaridade que o usuário apresenta com as formas. Aspectos pessoais também influenciam na leitura e no reconhecimento de um padrão.

Ainda sobre o reconhecimento dos padrões, Ruthschilling (2008) afirma que a sintaxe visual busca a interpretação da função dos elementos compositivos do design de superfície. Neste contexto, Feitosa (2019) acrescenta ainda que os motivos também têm função importante no aspecto informacional das peças, uma vez que estes proporcionam pistas que elucidam parte da mensagem visual presente na composição.

Com relação ao meio que o corpo capta a linguagem visual, é possível afirmar que a visão é o canal que relaciona o observador com a obra, permitindo que o mesmo interprete as mensagens presentes em suas camadas, dando continuidade a esta informação, o estudo apresentará breves constatações sobre a visão.

2.4.4 Aspectos relacionados a visão

Ver é outro passo da comunicação visual e consiste no processo de absorver informações no interior do sistema nervoso através dos olhos. De acordo com Dondis (2003), através do sistema perceptivo presente em cada indivíduo, é possível absorver mensagens visuais. Feitosa (2019) acrescenta que apesar dos seres humanos possuírem os mesmos aparatos sensoriais, as experiências acumuladas ao longo da existência também interferem no modo que as pessoas percebem algo, os repertórios individuais, crenças, emoções, idade, sexo, aspectos regionais e culturais também atuam refletindo na relevância de cada símbolo para determinados indivíduos.

No design de superfície, é possível afirmar que a percepção geralmente está ligada ao sentido da visão e ao tato. De acordo com Malamed (2009), a primeira fase da visão corresponde a uma observação mecânica do produto, o que não demanda uma lógica dos pontos a serem

observados primeiro. O responsável pelo primeiro nível de compreensão dos aspectos da peça é o movimento sacádico dos olhos, de acordo com o autor são caracterizados como movimentos rápidos, que permitem focalizar pequenas regiões dos objetos. Devido às limitações da fóvea, as zonas de visualização normalmente são diminutas. Malamed (2009) acrescenta ainda que a fóvea se caracteriza como a região da retina que se relaciona com os aspectos de nitidez de visão, possibilitando a distinção entre de objetos pequenos, detalhes e cores.

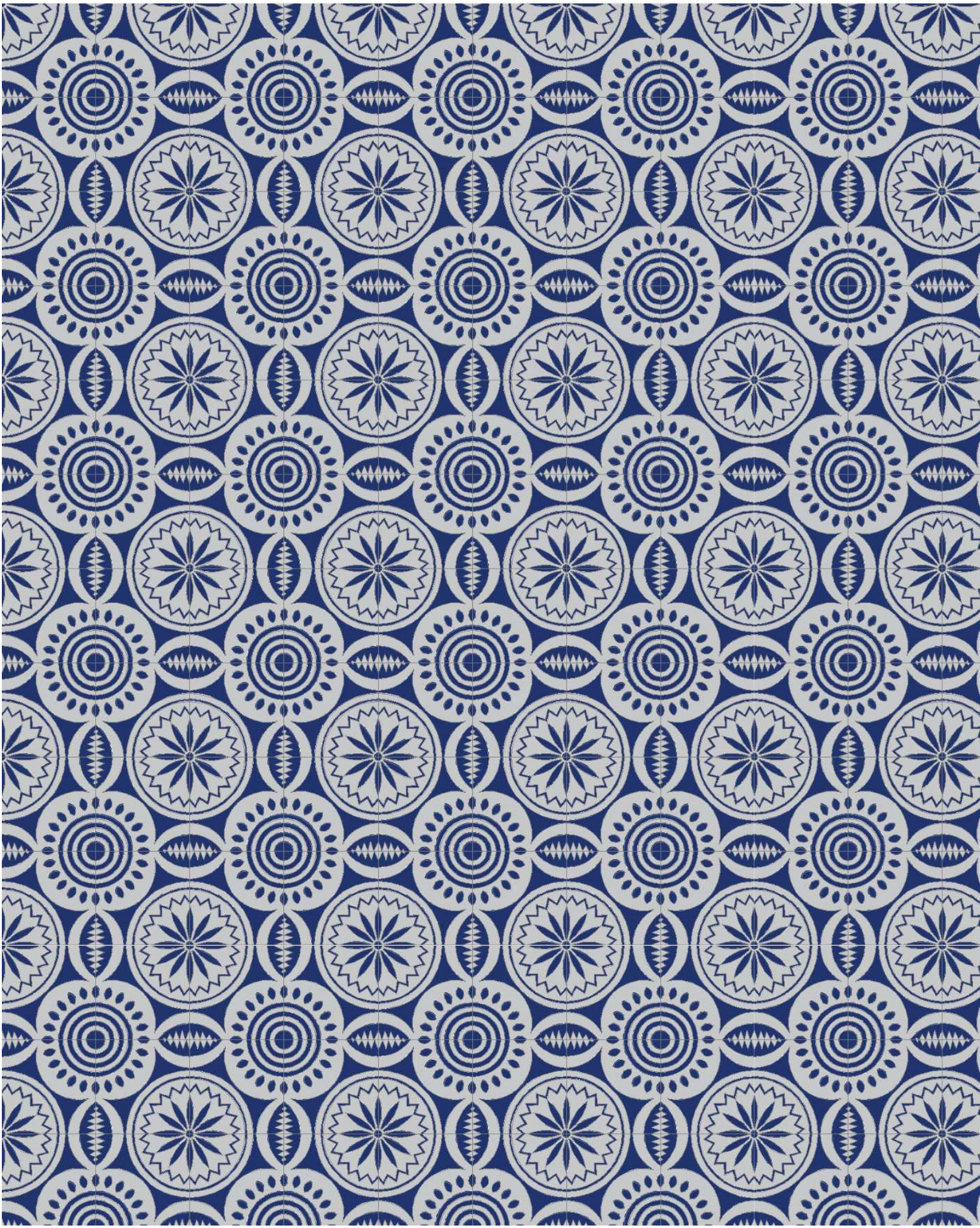
O movimento sacádico dos olhos permite que os indivíduos contemplem, durante maior período, os elementos compositivos que despertem seu interesse. Com relação ao momento supracitado, a fixação do olhar do observador permite que novos dados sejam assimilados, resultando na compreensão dos aspectos compositivos da mensagem, de acordo com o repertório do observador. (FEITOSA, 2019).

A partir da compreensão de pontos isolados, uma organização mental sobre o que está sendo observado é estruturada. Neste contexto, o repertório individual ocorre atuando no processamento das informações “de baixo para cima”, e a partir dos reflexos projetados pelos estímulos externos atuam na capacidade dos indivíduos de interpretar um produto ou uma superfície envoltória. De acordo com Malamed (2009), a compreensão depende da organização de dados sensoriais com intenção de ordenar o que é visto e, caso isto não ocorresse, o que seria percebido consistiria na aglomeração desordenada de pontos e linhas.

Durante o processo organizacional das mensagens visuais, realiza-se em paralelo uma análise visual caracterizada como pré-consciente que ocorre em duas etapas, podendo ser caracterizadas como: a etapa primária, sendo identificação das características que assomam intenso peso visual para o artefato, podendo ser forma, cor ou textura; e a etapa secundária, que consiste na organização de grupos ou unidades que podem ser constatados no artefato, e estes por sua vez, expõem novas relações entre os elementos compositivos e sua totalidade.

Para Malamed (2009), o próximo patamar referente a percepção transpassa a pré-conscientes, tornando-se uma constatação consciente sobre algo, e assim, inicia-se a etapa cognitiva, e toda a informação coletada será posteriormente recuperada e combinada com um conhecimento previamente existente, culminando em novos conhecimentos.

CAPÍTULO III



CAPÍTULO III

3.0 METODOLOGIA

Este capítulo tem por objetivo apresentar ao leitor a maneira como e com que foram realizadas as atividades para o desenvolvimento desta pesquisa.

3.1 CARACTERIZAÇÃO DA PESQUISA

A presente pesquisa possui natureza exploratória com a finalidade de aumentar a familiaridade do pesquisador com o ambiente, ato ou fenômeno, a fim de clarificar seus conceitos. A fonte de dados é diretamente do ambiente natural, sendo mais focada no processo de composição da linguagem visual que nos resultados. Nesta pesquisa tem ainda uma abordagem indutiva, privilegiando os significados. (LAKATOS, 2003).

A análise dos signos e simbologias impressas acontecerá por meio de uma ficha combinando os métodos de Vasconcelos (2014), Feitosa (2019) e Afonso (2016). O ato de catalogar as peças acrescenta um caráter documental a pesquisa, uma vez que o produto final do mesmo será composto de dados provenientes da leitura visual do produto registrado na ficha.

A pesquisa ainda se configura como qualitativa já que irá investigar parâmetros para a avaliação e registro ao ponto de vista do observador, visando obter uma coletânea de informações sobre os painéis azulejares. Neste contexto, Creswell (2010) afirma que a pesquisa qualitativa pressupõe uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito e entre a objetividade e a subjetividade. Devido a essa relação, os dados coletados não podem ser traduzidos em números, sendo, portanto, o ambiente natural adotado como a própria fonte da coleta de dados e o pesquisador o instrumento-chave dessa abordagem. Neste contexto, o responsável pela coleta dos dados torna-se capaz de explorar e compreender fatores complexos referentes ao estudo, apresentando sua percepção dos significados.

A linha teórica da pesquisa é o socioconstrutivismo, tendo como premissa uma busca profunda para a construção de um determinado conhecimento. Neste sentido, o contexto e a linguagem são elementos imprescindíveis para o desenvolvimento do repertório intelectual, cultural e social dos indivíduos. Tomando como base este pensamento, é possível constatar a capacidade exigida para a compreensão das soluções adotadas entre cada sujeito. Sendo assim, esses resultados também são o reflexo de diversas limitações decorrentes de fatores

compositores da realidade do meio onde esses indivíduos alcançaram a maturação da capacidade de absorver e transmitir informação. (SOUZA, 2018).

É importante compreender que a intenção inicial desta dissertação consistia em apresentar os murais azulejares para as pessoas que transitavam em áreas circundantes aos mesmos. Porém, devido a pandemia do COVID-19, que limitou o trânsito dos pesquisadores, surgiu a necessidade de reestruturar o método guia, optando por abordagem distinta dos painéis.

Graças a Professora Doutora Alcilia Afonso, que abriu os arquivos resguardados nos drivers informações do GRUPAL, foi possível ter acesso a um conteúdo que contribuía no fortalecimento de discussões sobre a composição azulejar nas residências de Campina Grande-PB. Por este motivo, a pesquisa adota alguns dos levantamentos efetuados pelo grupo, utilizando-se dos registros destes pesquisadores como embasamento norteador sobre alguns aspectos do estudo.

3.2 PROCEDIMENTOS METODOLOGICOS

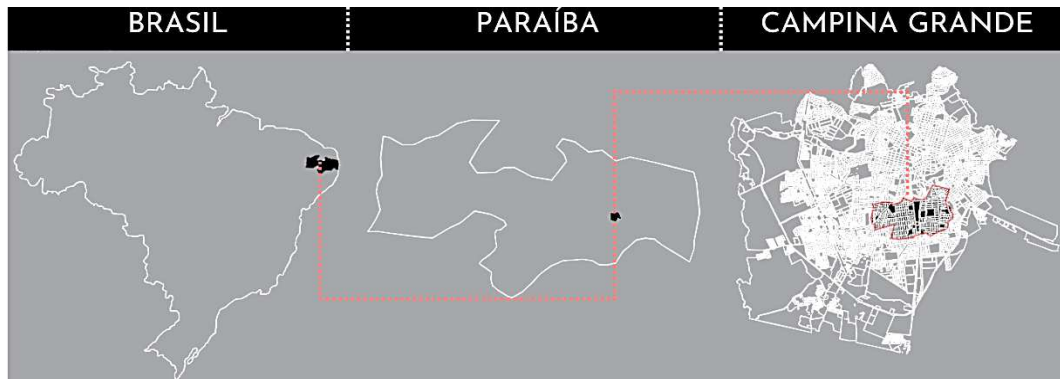
O estudo tem continuidade abordando os aspectos metodológicos adotados em conformidade à metodologia. A primeira compreensão a ser destacada é a caracterização do local onde a pesquisa ocorre.

3.2.1 Local da pesquisa

De acordo com o recorte espacial, a cidade contemplada por esta pesquisa é Campina Grande-PB, que está localizada na região agreste do estado da Paraíba, nordeste brasileiro. Durante décadas foi considerada uma das maiores produtoras de algodão do país, exportando o chamado “ouro branco” para várias cidades do mundo. Afonso (2015) acrescenta que a cidade é considerada como o polo de oito microrregiões que compõem o “Compartimento da Borborema”. Área que abrange 79 municípios, 44% do território paraibano e uma população que soma mais de um milhão de habitantes.

Por meio de um diagrama bidimensional representando o mapa, apresenta uma noção da localização espacial da cidade de Campina Grande, além da localização espacial da Paraíba, que por sua vez também está representada e indicada geograficamente na representação que faz referência ao Brasil.

Figura 42 - Localização Brasil, Paraíba, Campina Grande.



Fonte: Mapa SEPLAN (2011) editado pelo autor.

Com intenção de apresentar mais características sobre Campina Grande-PB, são apresentadas as estimativas de 2014, que apontam que sua população é de 402.912 habitantes, sendo a segunda cidade mais populosa da Paraíba — possuindo uma população estimada em 630.788 habitantes. Está a uma altitude média de 555 metros acima do nível do mar. A área do município abrange 594,2km². Fazem parte do município de Campina Grande os seguintes distritos: Catolé de Boa Vista, Catolé de Zé Ferreira, São José da Mata, Santa Terezinha e Galante.

3.1.2 População e Amostra

A população deste estudo é compreendida a partir da definição de Moura (2006), que caracteriza os azulejos como peças cerâmicas de formato quadrado, apresentando uma face vitrificada. Para definir a amostra, o estudo propõe delimitações, consistindo no recorte espacial, e por este motivo as peças devem ser subprodutos cerâmicos, quadrados, encontrados na expansão territorial de Campina Grande-PB. Além deste aspecto, é proposto um recorte temporal, e por meio desta restrição os azulejos que compõe a amostra deste estudo devem estar localizados em faces parietais de obras edificadas entre 1960 e 1970.

Durante o período de qualificação, duas sugestões foram acatadas para efetuar a redução da amostra e adequar a atuação da ficha analítica sobre as peças catalogadas. Por esta razão, a tipologia das residências estudadas também foi delimitada, e a configuração selecionada para as análises foram as residências unifamiliares. Além deste aspecto, os painéis que apresentam grafismos culturais, sendo comumente pintados à mão, dotados de elementos que beiram o realismo, foram excluídos. Neste contexto, o estudo prioriza as peças cerâmicas, quadradas, com face vitrificada, localizadas em superfícies parietais, de residências unifamiliares edificadas

entre 1960 até 1970, que apresentem murais azulejares, dotados de motivos que apresentam frequência de repetição nos módulos.

3.1.3 Variáveis da pesquisa

Para esta pesquisa, duas variáveis sobre as amostras serão consideradas.

Figura 43 - Variáveis da pesquisa.



Fonte: acervo do autor

3.1.4 Ferramentas

Google drives; lista das obras modernas analisadas pelo GRUPAL; câmera digital semiprofissional; Adobe Photoshop (2021); AutoCAD (2021); SketchUP (2021); Enscape (3.0); Folhas A4 brancas; Canetas esferográficas de corpo sextavado transparente azul; Lápis grafite corpo de madeira b2; Caderno de notas tamanho A5; Ficha de Análise.

3.1.5 Coleta de dados

O primeiro momento da coleta de dados ocorreu por meio das pesquisas bibliográficas. Neste contexto, foram efetuadas buscas pelas seguintes palavras: arquitetura moderna; design de superfície; linguagem visual; azulejo. O processo de busca também foi aplicado por meio da tradução dos termos para o inglês, porém, é válido ressaltar que algumas palavras não possuem

traduções fieis, por este motivo, a busca adotou termos generalistas como: *modern architecture; surface design; visual language; tiles*.

Como supracitado, dois termos abrangiam resultados que eram díspares ao objeto da pesquisa. O termo “tile” englobava uma vertente ampla de revestimentos, não sendo a tradução apenas para a palavra azulejo, e a tentativa de recorte dos resultados por meio do acréscimo da palavra *ceramic*, não surtiu o efeito esperado. Outro termo que abrangia elementos distintos foi o “surface design”, que apresentava diversas referências voltadas a produções têxteis, porém a compreensão do design de superfície no Brasil trata da construção de mensagens em várias superfícies, não sendo limitado ao segmento têxtil.

Ao efetuar a busca sobre estes termos em sites o trabalho selecionou pesquisas elencadas nas referências, e por meio destas a construção de conhecimento foi fomentada. O trabalho passou por modificações provenientes do aporte do pesquisador, somado às indicações propostas pela banca de qualificação, incluindo o orientador do trabalho.

O contato mantido com a professora doutora Alcilia Afonso permitiu ao pesquisador ter acesso aos levantamentos digitais locados no Google drive do GRUPAL. Além destes trabalhos, a professora ainda indicou o contato de alguns membros do grupo para que os mesmos compartilhassem arquivos, ou informassem em qual drive poderiam se encontrar levantamentos relacionados à pesquisa.

A organização das pastas nos drives, somada à boa vontade dos envolvidos, possibilitou um encaminhamento menos tortuoso no tocante à seleção das edificações que compõem a amostra do estudo. Dentre as pastas, um ficheiro contendo a lista de registro das obras com linguagem moderna serviu como ponto de partida para as decisões seguintes.

Tabela 1 - Lista de Obras encontrada nos drivers do GRUPAL

OBRA	ANO	ARQUITETO
TEATRO MUNICIPAL SEVERINO CABRAL	1960	GERALDINO DUDA
RES. ALAÍDE MUNIZ	1955	GERALDINO DUDA
RES. CAVALCANTI	1964	GERALDINO DUDA
RES. MANOEL DAMIÃO ARAÚJO	1960	TERTULIANO DIONÍSIO
RES. EUTIQUE LOUREIRO	1962	GERALDINO DUDA
RES. HELIO PAIVA	1960	GERALDINO DUDA
RES. CAMILO PAULINO	1964	GERALDINO DUDA
RES. SÓSTHENIS SILVA	1960	GERALDINO DUDA

RES. LOUREIRO CELINO	1958	AUGUSTO REYNALDO
RES. HELENO SABINO	1962	GERALDINO DUDA
RES. WALDECYR VILLARIM MEIRA	1961	TERTULIANO DIONÍSIO
RES. SR. DANIEL DA COSTA GUIMARÃES	1962	GERALDINO DUDA
RES. FELICIANO ALEXANDRE FERREIRA	1965	GERALDINO DUDA
RES. ANTÔNIO DINIZ MAGALHÃES	1962	GERALDINO DUDA
RES. CUSTÓDIO MIRANDA	1964	HUGO MARQUES
BIBLIOTECA CENTRAL UFCG	1977	TERTULIANO DIONÍSIO
RES. JOÃO FELINTO	1962	HUGO MARQUES
RES. SEBASTIÃO PEDROSA	1961	TERTULIANO DIONÍSIO
ESCOLA NORMAL	1970	TERTULIANO DIONÍSIO
CLUBE DO TRABALHADOR	1962	TERTULIANO DIONÍSIO
RES. JOSÉ BARBOSA MAIA	1962	TERTULIANO DIONÍSIO
n° 1919 (Av. Floriano Peixoto)		GERALDINO DUDA
RES. AMARO FIUZA	1968	GERALDINO DUDA
ANTIGA ESCOLA POLITÉCNICA DA PB	1959	HEITOR MAIA NETO
ALIANÇA CLUBE 31	1964	TERTULIANO DIONÍSIO
RES. GERMINIANO CRISPIM	1964	JOSUÉ BARBOSA
RES. VIEIRA SILVA	1958	AUGUSTO REYNALDO
CAIC		LELÉ
CENTRO CULTURAL LOURDES RAMALHO		RENATO AZEVEDO
EDIFÍCIO PRATA	1962	

Fonte: acervo do GRUPAL.

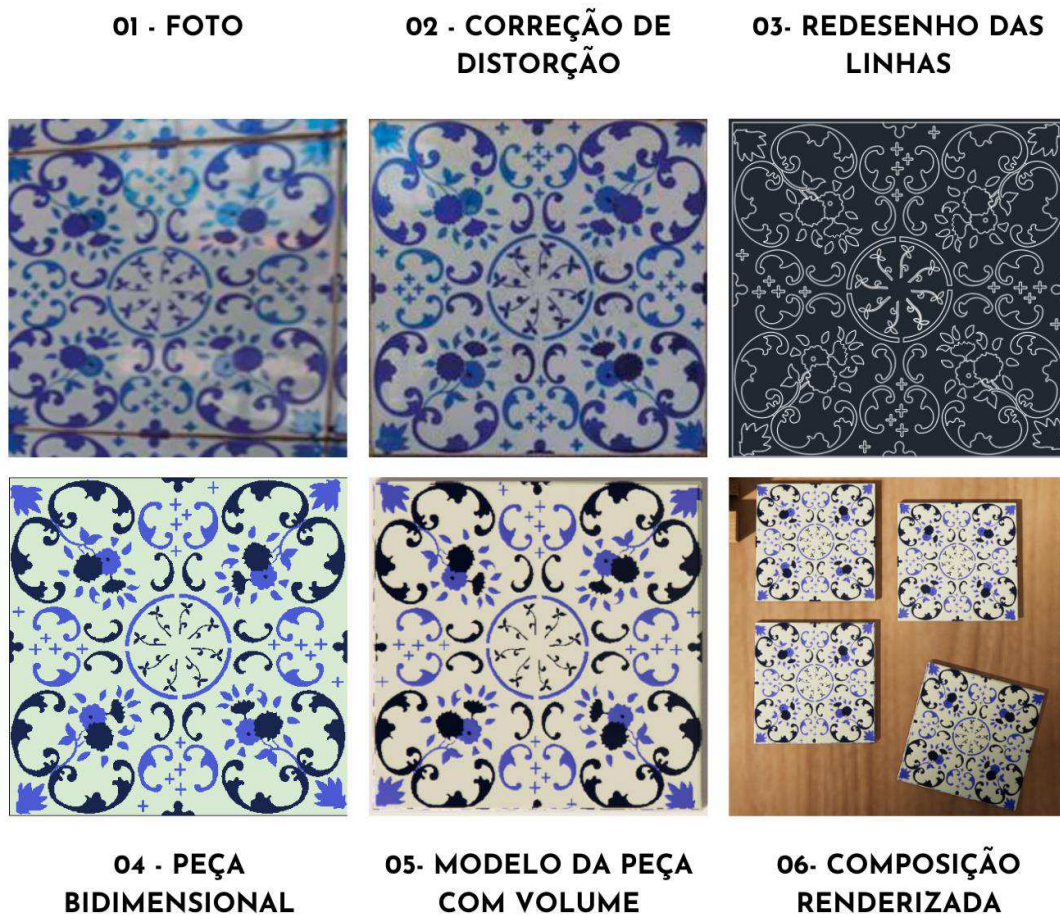
A partir da lista, o pesquisador acessou os trabalhos desenvolvidos pelo grupo sobre o modernismo campinense e aplicou as delimitações da pesquisa excluindo as residências que não se enquadravam no recorte proposto.

Apesar da qualidade do material de pesquisa produzido, algumas imagens não promoviam o respaldo necessário para efetuar a análise das peças azulejares. Devido a este fato, tornou-se prudente efetuar visitas às obras, registrando da melhor maneira possível as peças localizadas nas fachadas das obras; para as peças internas, o estudo utilizou, na maioria dos casos, os registros salvaguardados pelo Grupo de Pesquisa Arquitetura e Lugar.

Partindo desta premissa, o estudo efetua a transição das imagens para arquivos digitais editáveis. Por meio do Photoshop, a distorção das fotos é corrigida, e após este processo, a imagem é inserida no AutoCAD. O software permite ao pesquisador efetuar o redesenho das peças, que ocorre linha por linha, com todas as linhas fechadas em planos. São efetuados os preenchimentos de cor, e os arquivos digitais da representação bidimensional são salvos.

O processo tem continuidade por meio da ferramenta do SketchUP. As linhas dos planos, geradas no AutoCAD, são exportadas para o software de modelagem. Estas linhas bidimensionais passam por um processo de extrusão, e posterior a esse passo, os “materiais” das representações tridimensionais são configurados para que o *pluggin* do Enscape seja ativado. As configurações de luz e sombra atuantes sobre a peça são ajustadas, e o processo de *renderização* é efetuado pela ferramenta.

Figura 44 - Conversão em arquivos digitais editáveis.



Fonte: acervo do autor.

É importante ressaltar que o processo de conversão supracitado denotou a carga horária mínima de uma hora para as peças menos complexas. Enquanto as peças mais complexas demandaram um período próximo a oito horas para ser finalizado o ciclo de digitalização proposto para esta pesquisa.

Posterior ao processo de digitalização, o estudo recorre ao material proveniente das coletas do GRUPAL somado ao repertório do autor. Para analisar os motivos da peça, conforme a percepção cultural do observador.

Por meio da ficha de catalogação proposta para esta pesquisa, são elencados alguns pontos propostos por Afonso (2016) com intenção de compreender a esfera arquitetônica que envolve a obra. Somados à compreensão de Vasconcelos (2014) — que propõe uma compreensão do design de superfície — e da linguagem visual como um elemento que pode ser modificado por aflorar percepções distintas devido aos aspectos culturais que o observador carrega. Somado a estas autoras, como elemento de compreensão dos aspectos técnicos da linguagem visual e do design de superfície, o estudo utiliza da metodologia proposta por Feitosa (2019) para compor uma ficha de análise que elucide aspectos sobre a face relacional azulejar.

A elaboração da ferramenta apresenta elementos discutidos no referencial teórico a partir do comparativo dos estudos de superfícies, propostas por Feitosa (2019) e Vasconcelos (2014), carregando a ficha com o repertório que lhe faltava.

Figura 45 - Modelo inicial da ficha proposta, antes dos apontamentos

<p>LOCALIZAÇÃO DA OBRA</p> <p>ANO DE CONCLUSÃO DA OBRA.</p> <p>REPONSÁVEIS LEGAIS DA CONCEPÇÃO PROJETUAL</p> <p>ESFERA DE TOMBAMENTO DA OBRA:</p>	<p>MÉTODO DE ANÁLISE</p> <p>01 - ASPECTOS GERAIS DA EDIFICAÇÃO</p>	<p>LOCAL DE FABRICAÇÃO DAS PEÇAS AZULEJARES</p> <p>ESTADO DE CONSERVAÇÃO DE CADA MÓDULO COMPONENTE DO SISTEMA (IDENTIFICAR AÇÕES DOS INTEMPERES, ATOS VÂNDALOS OU SUBSTITUIÇÕES DE PEÇAS.)</p>	<p>MÉTODO DE ANÁLISE</p> <p>02 - ASPECTOS GERAIS DO PAINEL AZULEJAR</p>
<p>NÚMERO DE CORES ENCONTRADAS NOS AZULEJOS.</p> <p>CONTRASTES PRESENTES NAS PEÇAS.</p>	<p>MÉTODO DE ANÁLISE</p> <p>03 - ASPECTOS CROMÁTICOS DOS AZULEJOS ESTUDADOS</p>	<p>FORMAL / SEMIFORMAL / INFORMAL / ATIVA / INATIVA .</p> <p>GEOMÉTRICO / ORGÂNICO / RETILÍNEO /IRREGULAR</p> <p>SEPARAÇÃO / CONTATO / SUPERPOSIÇÃO / INTERPENETRAÇÃO / UNIÃO / SUBTRAÇÃO / INTERSEÇÃO / COINCIDÊNCIA</p>	<p>MÉTODO DE ANÁLISE</p> <p>04 - ANÁLISE SINTÁTICA DAS PEÇAS</p>
<p>REPETIÇÕES DE: FORMATO/ TAMANHO / COR / TEXTURAS NOS MÓDULOS</p> <p>REPETIÇÃO DOS MÓDULOS EM UM SISTEMA (RAPPORT)</p>	<p>MÉTODO DE ANÁLISE</p> <p>05 - ANÁLISE DOS ELEMENTOS DE REPETIÇÃO</p>		

Fonte: acervo do autor.

A partir das indicações efetuadas, a ficha de catalogação contempla aspectos pertinentes ao design de superfície e a linguagem visual, baseado em um aporte teórico com um repertório mais adequado a proposta de compreensão dos grafismos das peças.

Figura 46 - Digitalização da segunda versão da ficha de análise.



Fonte: Elaborado pelo autor, com base na pesquisa de Vasconcelos (2014); Dondis (1997); Wong (2010) e Freitas (2019)

NOME DA EDIFICAÇÃO	
ANO	
ARQUITETO	
USO	RESIDENCIAL() COMERCIAL() MISTO() SEM USO
ESTADO DE CONSERVAÇÃO	EXCELENTE() BOM() RUIM() PÉSSIMO()
ESTADO DE PRESERVAÇÃO PROTEÇÃO LEGAL	
PONTO	VISÍVEL () INTERLIGADO POR LINHAS ()
LINHA	ELEMENTOS ESTRUTURADORES NA FORMAÇÃO DA MALHA
FORMA	QUADRADO, CIRCULO, TRIANGULO, HEXÁGONO; ENTRE OUTROS.
DIREÇÃO	UNIDIRECIONAL, BIDIRECIONAL, QUATRO DIREÇÕES, ALEATÓRIA.
COR	UMA () DUAS () TRÊS () QUATRO () CINCO () MATIZ; SATURAÇÃO ANÁLOGAS/ COMPLEMENTARES
TEXTURA	VISUAIS E TÁTEIS OU CONCRETAS E VIRTUAIS
DIMENSÃO	ELEMENTO RELATIVO AO POSICIONAMENTO DOS DEMAIS OBJETOS
ESCALA	ELEMENTO RELATIVO AO TAMANHO DOS DEMAIS OBJETOS.
MOVIMENTO	EM ELEMENTOS ESTÁTICOS EXISTE APENAS A REPRESENTAÇÃO DO MOVIMENTO
MÓDULO	TRIANGULO/ HEXÁGONO;/ LOSANGO/ ESCAMA/ OGEE
ENCAIXE	CONTINUIDADE/ CONTIGUIDADE
TIPOS DE SIMETRIA	TRANSLAÇÃO/ ROTAÇÃO/ INVERSÃO/ REFLEXÃO
SISTEMAS DE REPETIÇÃO	ALINHA/ NÃO ALINHADO/ PROGRESSIVO
RAPPORT	TRANSLAÇÃO/INVERSÃO/ ESPELHAMENTO
MALHA	REGULAR: TRIANGULAR/ QUADRADA/ HEXAGONAL SEMIREGULAR: SIMPLES/ DUPLA/ TRIPLA
MODIFICAÇÕES NA GRADE	PROPORÇÃO/ DIREÇÃO/ DESLIZAMENTO/ CURVATURA OU QUEBRA/ INVERSÃO/ COMBINAÇÃO/ DIVISÃO ADICIONAL/ GRADE TRIANGULAR/ GRADE HEXAGONAL.
COMPOSIÇÕES SEM ENCAIXE	ÂNGULO DE ROTAÇÃO DOS MÓDULOS.

Fonte: acervo do autor.

Buscando aprofundamento na dissertação de Vasconcelos (2014), percebeu-se que a autora faz o uso de dois dicionários para descrever o possível sentido dos motivos. Assim, no intento de aprofundar-se na compreensão dos grafismos, a proposta recorre a mais um elemento do seu método, adotando também o dicionário de Lurker como meio tradutor da forma, com a intenção de elucidar os possíveis significantes latentes nos grafismos. Para compor um aporte escrito que atue como apoio para a compreensão da leitura dos motivos consoante o ponto de vista do autor.

Figura 47 - Ficha de análise utilizada na qualificação

FICHA DE CATALOGAÇÃO		Nº 01	
IMAGEM DA OBRA			
IMAGEM DO REVESTIMENTO AZULEJAR			
ENDEREÇO DA EDIFICAÇÃO	R. RAIMUNDO ALVES DA SILVA		
ANO	1957		
ARQUITETO	AUGUSTO REYNALDO		
USO	RESIDENCIAL () COMERCIAL () MISTO () SEM USO (Demolida)		
ESTADO DE CONSERVAÇÃO	EXCELENTE () BOM () RUÍM () PÉSSIMO ()		
ESTADO DE PRESERVAÇÃO PROTEÇÃO LEGAL	TOMBADA		
MODULO	TRIANGULO/ ESCAMA/ OGEE	HEXAGONO/	LOSANGO/
ENCAIXE	CONTINUIDADE/ CONTIGUIDADE		
TIPOS DE SIMETRIA	TRANSLAÇÃO/ REFLEXÃO	ROTAÇÃO/	INVERSÃO/
SISTEMAS DE REPETIÇÃO	ALINHAV/ NÃO ALINHADO/ PROGRESSIVO		
RAPPORT	TRANSLAÇÃO/ INVERSÃO/	ESPELHAMENTO	
MALHA	REGULAR/ HEXAGONAL	TRIANGULAR/ QUADRADA/	
MODIFICAÇÕES NA GRADE	SEMIREGULAR: SIMPLES/ DUPLA/ TRÍPLA PROPORÇÃO() DIREÇÃO() DESLIZAMENTO() CURVATURA OU QUEBRA() INVERSÃO() COMBINAÇÃO() DIVISÃO ADICIONAL() GRADE TRIANGULAR() GRADE HEXAGONAL()		
COMPOSIÇÕES SEM ENCAIXE	ÂNGULO DE ROTAÇÃO DOS MOTIVOS.		
PONTO	VISIVEL () INTERLIGADO POR LINHAS ()		
LINHA	ELEMENTOS ESTRUTURADORES NA		
FORMA	FORMAÇÃO DA MALHA QUADRADO, CIRCULO, TRIANGULO, HEXAGONO, ENTRE OUTROS.		
DIREÇÃO	UNIDIRECIONAL, BIDIRECIONAL, QUATRO DIREÇÕES, ALEATORIA.		
TEXTURA	VISUAIS E TÁTEIS OU CONCRETAS E VIRTUAIS		
DIMENSÃO	ELEMENTO RELATIVO AO POSICIONAMENTO DOS DEMAIS OBJETOS		
ESCALA	ELEMENTO RELATIVO AO TAMANHO DOS DEMAIS OBJETOS.		
MOVIMENTO	EM ELEMENTOS ESTÁTICOS EXISTE APENAS A REPRESENTAÇÃO DO MOVIMENTO		
ANALISE DA COR			
NÚMERO DE CORES	CMYK:		
CONTRASTE:	RGB:		
ANÁLISAS			
COMPLEMENTARES	PANTONE:		
SIGNIFICANTE DOS ICONES	SIGNIFICADO PRIMEIRO NÍVEL	EM SIGNIFICADO SEGUNDO NÍVEL	EM SIGNIFICADO EM
OBSERVAÇÕES COMPLEMENTARES			

Fonte: acervo do autor.

No intento da compreensão homogênea das informações, estas mudanças ocorreram em comum acordo com a bancada examinadora.

Figura 48 - Ficha de análise proposta para o estudo.

FERRAMENTA DE ANÁLISE 02	FERRAMENTA DE ANÁLISE 01
<p>ANÁLISE DA COR NÚMERO DE CORES _____</p> <p>COR</p> <p>LINHA</p> <p>FORMA</p> <p>DIREÇÃO</p> <p>TEXTURA</p> <p>DIMENSÃO</p> <p>ESCALA</p> <p>MOVIMENTO</p>	<p>NOME DA OBRA</p> <p>ANO</p> <p>ARQUITETO</p> <p>LOCALIZAÇÃO</p> <p>TIPOLOGIA</p> <p>ÁREA CONSTRUÍDA</p> <p>ESPAÇOS INTERNOS</p> <p>TECTONICIDADE</p> <p>FICHA DE ANÁLISE</p> <p>(APRESENTAR MAPA DE LOCALIZAÇÃO)</p> <p>(DE ACORDO COM A NOVA ABORDAGEM, TODAS AS OBRAS TERÃO CARÁTER RESIDENCIAL.)</p> <p>(APRESENTAR A PLANTA DA OBRA)</p> <p>ELEMENTOS ESTRUTURADORES NA FORMAÇÃO DA MALHA QUADRADO, CÍRCULO, TRIÂNGULO, HEXÁGONO; ENTRE OUTROS.</p> <p>UNIDIRECIONAL, BIDIRECIONAL, QUATRO DIREÇÕES, ALEATORIA.</p> <p>CMYK:</p> <p>RGB:</p> <p>VISUAIS E TÁTEIS OU CONCRETAS E VIRTUAIS</p> <p>ELEMENTO RELATIVO AO POSICIONAMENTO DOS DEMAIS OBJETOS</p> <p>ELEMENTO RELATIVO AO TAMANHO DOS DEMAIS OBJETOS.</p> <p>EM ELEMENTOS ESTÁTICOS EXISTE APENAS A REPRESENTAÇÃO DO MOVIMENTO</p>
<p>FERRAMENTA DE ANÁLISE 04</p> <p>SIGNIFICANTE DOS ÍCONES</p> <p>SIGNIFICADO EM PRIMEIRO NÍVEL</p> <p>SIGNIFICADO EM SEGUNDO NÍVEL</p>	<p>FERRAMENTA DE ANÁLISE 03</p> <p>TIPOS DE SIMETRIA</p> <p>SISTEMAS DE REPETIÇÃO</p> <p>RAPPORT</p> <p>COMPOSIÇÕES SEM ENCAIXE</p> <p>TIPOS DE SIMETRIA DOS MOTIVOS</p> <p>FICHA DE ANÁLISE</p> <p>TRANSLAÇÃO/ROTAÇÃO/INVERSÃO/REFLEXÃO</p> <p>ALINHAMENTO/PROGRESSIVO</p> <p>TRANSLAÇÃO/INVERSÃO/ESPELHAMENTO</p> <p>ÂNGULO DE ROTAÇÃO DOS MÓDULOS</p> <p>TRANSLAÇÃO/ROTAÇÃO/INVERSÃO/REFLEXÃO</p>

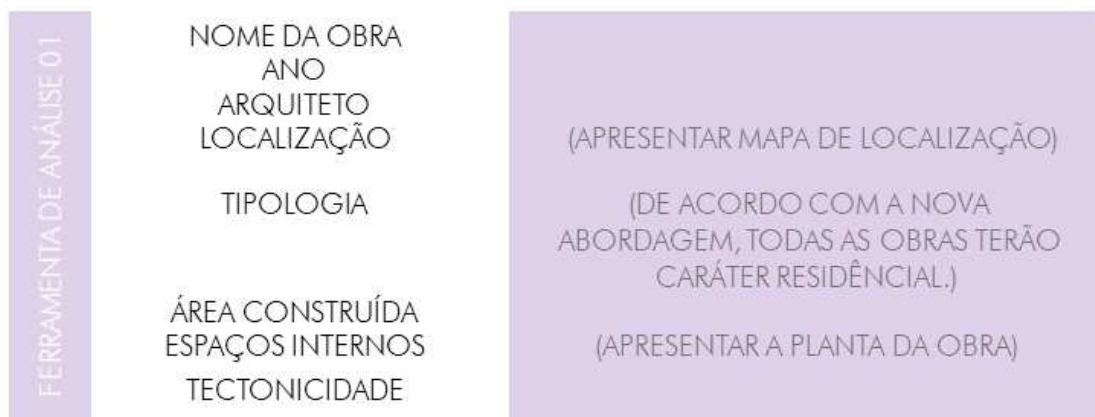
Fonte: acervo do autor.

As fichas foram impressas em folhas A4 para que as análises das peças seguissem a mesma sequência de pensamento. Partindo desta premissa, foi abordada a esfera arquitetônica caracterizada como ferramenta 01. Por meio desta ferramenta, serão elucidados o “nome” dado

às edificações, que conduz referência ao responsável pela contratação do arquiteto. Este aspecto, ao ponto de vista do autor, humaniza as obras, o ano correspondente à edificação das obras e a localização em meio a malha urbana. De acordo com a metodologia proposta por Afonso (2016), deve ser apresentada a tipologia das obras, que no contexto deste estudo serão todas residências unifamiliares, e a área construída da obra.

Além destes elementos, a autora indica a apresentação das áreas que compõem a edificação e, para concluir a primeira esfera da análise, é proposta uma pesquisa sobre a tectônica e dentre estes elementos compositivos da obra estão as faces revestidas de azulejos.

Figura 49 - ferramenta de análise arquitetônica

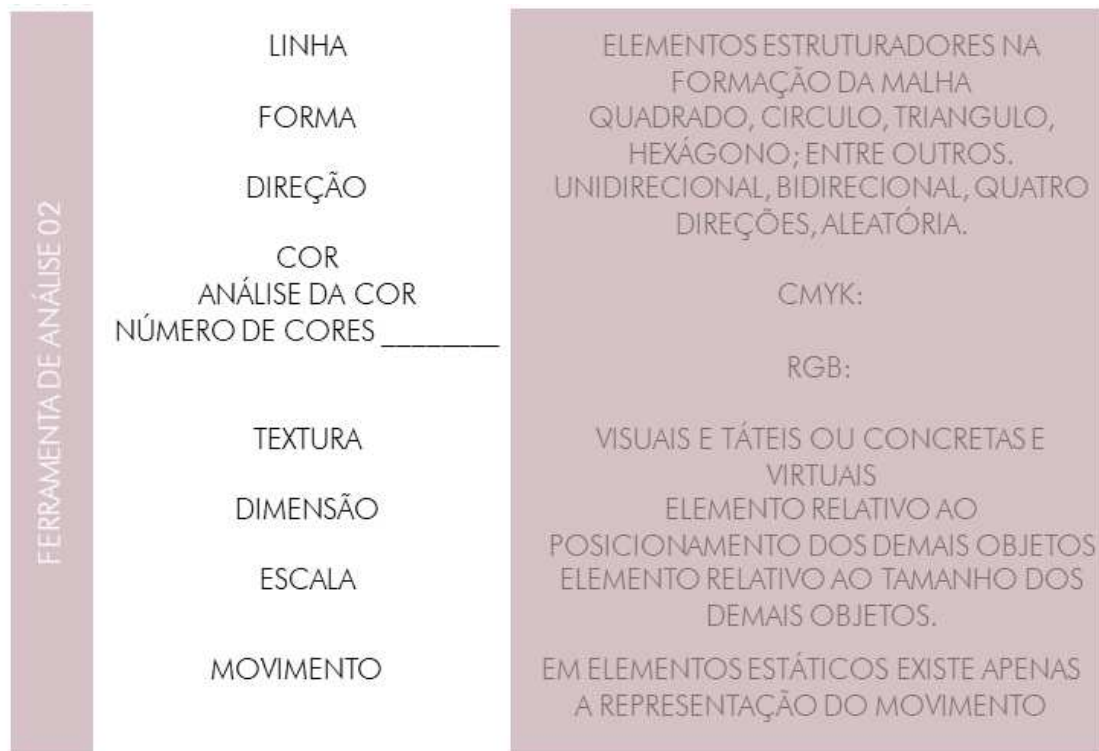


Fonte: acervo do autor.

As pesquisadoras Vasconcelos (2014), assim como Feitosa (2019), complementam a análise do design de superfície por meio da combinação de análises similares ou pontos em comum da linguagem visual. Partindo desta premissa, o estudo utiliza dos mesmos pontos propostos pelas pesquisadoras, com intenção de encontrar aprofundamento nos aspectos unitários das peças antes de partir para a compreensão da composição dos murais.

Os aspectos da linguagem visual são compreendidos como elementos atuantes de modo explícito ou implícito. De acordo com as análises propostas por Wong (2010), Dondis (1997) e outras fontes, a pesquisadora Vasconcelos (2014) assim como Freitas (2019), abordam esta temática, transmitindo a compreensão que a linguagem visual atua como meio para que o autor consiga transmitir uma mensagem. Buscando elucidar como estes aspectos relacionais entre o indivíduo e a peça podem ocorrer, o estudo faz uso dos elementos destacados por estas pesquisadoras, buscando as mesmas fontes de conhecimentos utilizadas, elencando assim os aspectos relevantes para a pesquisa com relação a compositivos dos motivos impressos nas peças.

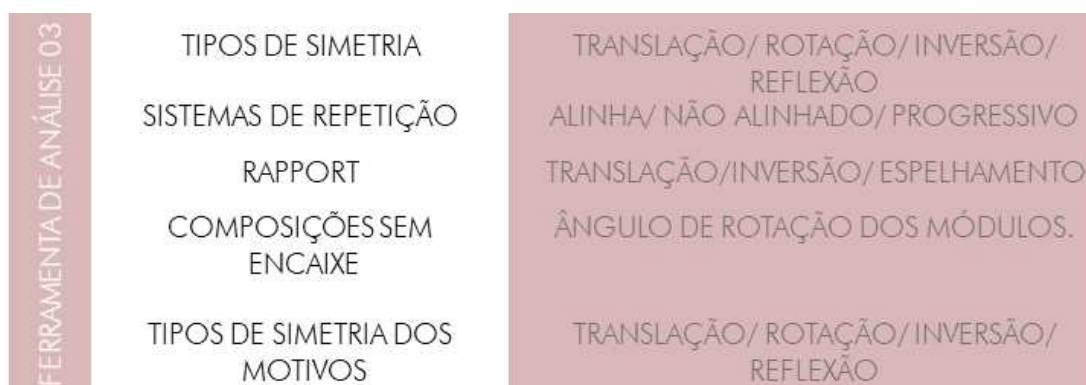
Figura 50 - Ferramenta de análise das peças em unidade.



Fonte: acervo do autor.

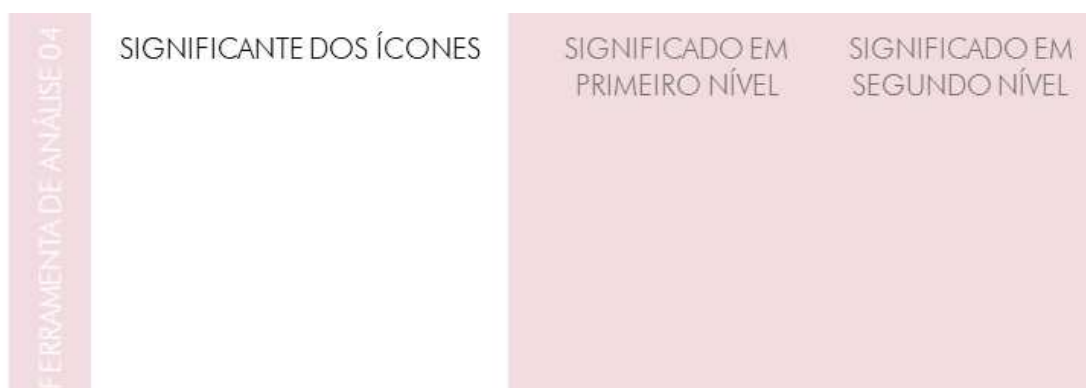
Dando segmento aos elementos da ficha de catalogação, o estudo recorre aos aspectos fundamentais para o design de superfície, utilizando o mesmo percurso mental apresentado por Feitosa (2019). Esta ferramenta proporciona o aprofundando dos aspectos de composição das peças, combinando-os com os dados coletados com ferramenta 02, e as contribuições desta combinação consistem na identificação da organização das unidades compositivas, que estão diretamente relacionadas as disposições dos motivos inseridos nos módulos.

Partindo desta premissa, foi compreendida a relação do módulo; da malha do módulo, sua unidade compositiva; do multimódulo; da malha de repetição do multimódulo; e do sistema. A soma destes aspectos é resultante das decisões do artista e elucidam qual intenção do mesmo para com o produto final que preenche a superfície.

Figura 51 - Ferramenta de análise das peças em composição

Fonte: acervo do autor.

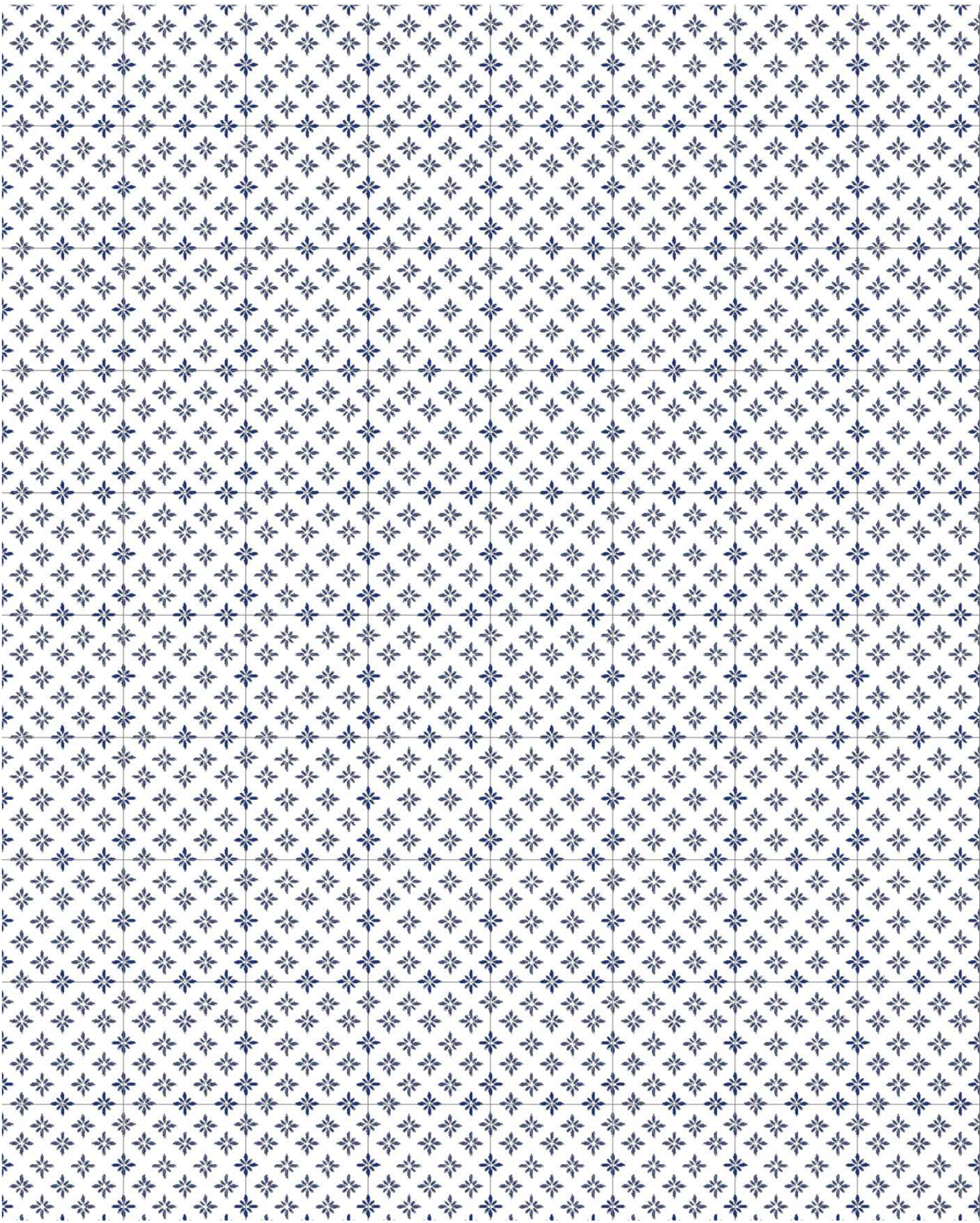
Por meio da metodologia aplicada por Vasconcelos (2014), o estudo busca utilizar toda a informação percebida pelo autor sobre os aspectos formais compositivos dos motivos da amostra do patrimônio azulejar de Campina Grande-PB. Com intenção de relacionar estas formas ao repertório cultural carregado pelo observador, que no caso da pesquisa é o próprio autor, e assim como foi feito na pesquisa proposta por Vasconcelos (2014), será apresentado um possível significado para a compreensão do autor sobre aquela forma, por meio do dicionário Aurélio correspondendo ao primeiro nível, e em segundo nível será utilizado o mesmo dicionário proposto pela autora, que é de autoria de Lurker.

Figura 52 - Ferramenta de análise dos significados

Fonte: acervo do autor.

Partindo desta premissa, estes são os elementos a serem observados no patrimônio azulejar que compõe a amostra desta pesquisa. No tópico referente a pesquisa analítica, serão clarificadas quais obras da ficha do GRUPAL se adequam aos recortes propostos na pesquisa, qual a localização das edificações que apresentam superfícies azulejares em seus respectivos bairros. Subsequente a estas informações será apresentado quais azulejos se enquadram nas variáveis apresentadas, para que os mesmos sejam analisados conforme a ficha de catalogação proposta para esta pesquisa.

CAPÍTULO IV



CAPÍTULO IV

4.0 RESULTADOS E DISCUSSÕES

Nesta seção, serão abordados os resultados de acordo com as diretrizes presentes no método da pesquisa. O primeiro momento será caracterizado pela apresentação dos elementos compositivos da amostra.

4.1. Apresentação da amostra da pesquisa

Retomando a delimitação da pesquisa supracitada na introdução, faz-se uso da tabela 2, dotando-a de marcações, onde as edificações destacadas não serão contempladas neste estudo. A pesquisa compreende a relevância deste patrimônio, porém, devido ao recorte criado, foram marcadas em vermelho as edificações que apresentam uma ou mais destas características: patrimônios edificadas desprovidos de murais azulejares; obras com período cronológico díspar à pesquisa; edificações com tipologia que não corresponde à configuração residencial unifamiliar; superfícies azulejares com grafismos culturais.

Como resultado da delimitação da pesquisa, buscou-se, de modo geral, as informações pertinentes sobre todas as obras da lista. Partindo desta premissa, foram identificadas dez obras, selecionadas por serem dotadas de murais azulejares, edificadas no período de 1960 até 1970, caracterizadas com residências unifamiliares, situadas em bairros da cidade de Campina Grande-PB.

Tabela 2 - Marcação das obra que não se enquadram na delimitação da pesquisa.

OBRA	ANO	AUTOR
TEATRO MUNICIPAL SEVERINO CABRAL	1960	GERALDINO DUDA
RES. ALAÍDE MUNIZ	1955	GERALDINO DUDA
RES. CAVALCANTI	1964	GERALDINO DUDA
RES. MANOEL DAMIÃO ARAÚJO	1960	TERTULIANO DIONÍSIO
RES. EUTIQUE LOUREIRO	1962	GERALDINO DUDA
RES. HELIO PAIVA	1960	GERALDINO DUDA
RES. CAMILO PAULINO	1964	GERALDINO DUDA
RES. SÓSTHENIS SILVA	1960	GERALDINO DUDA
RES. LOUREIRO CELINO	1958	AUGUSTO REYNALDO
RES. HELENO SABINO	1962	GERALDINO DUDA

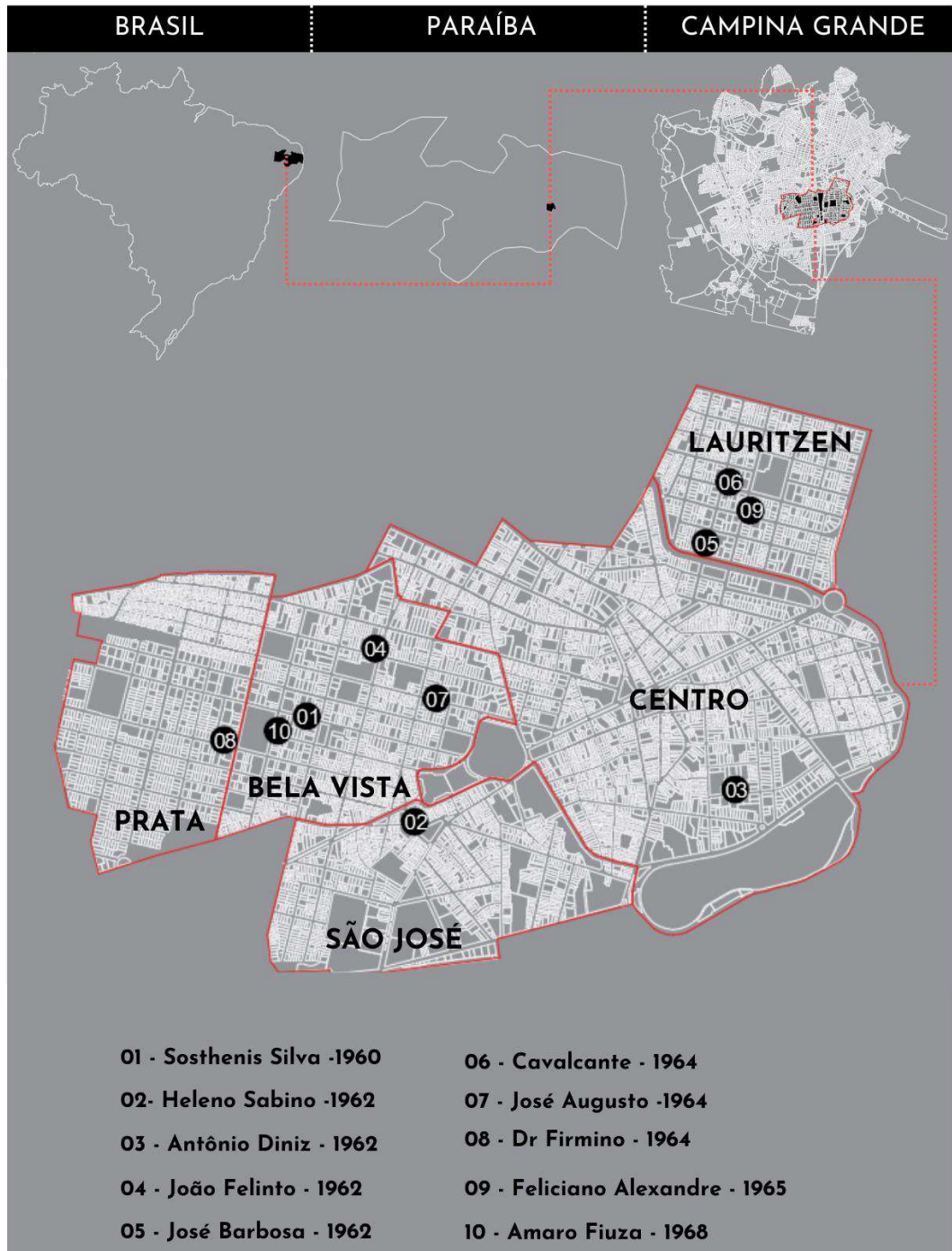
RES. WALDECYR VILLARIM MEIRA	1961	TERTULIANO DIONÍSIO
RES. SR. DANIEL DA COSTA GUIMARÃES	1962	GERALDINO DUDA
RES. FELICIANO ALEXANDRE FERREIRA	1965	GERALDINO DUDA
RES. ANTÔNIO DINIZ MAGALHÃES	1962	GERALDINO DUDA
RES. CUSTÓDIO MIRANDA	1964	HUGO MARQUES
BIBLIOTECA CENTRAL UFCG	1977	TERTULIANO DIONÍSIO
RES. JOÃO FELINTO	1962	HUGO MARQUES
RES. SEBASTIÃO PEDROSA	1961	TERTULIANO DIONÍSIO
ESCOLA NORMAL	1970	TERTULIANO DIONÍSIO
CLUBE DO TRABALHADOR	1962	TERTULIANO DIONÍSIO
RES. JOSÉ BARBOSA MAIA	1962	TERTULIANO DIONÍSIO
n° 1919 (Av. Floriano Peixoto)		GERALDINO DUDA
RES. AMARO FIUZA	1968	GERALDINO DUDA
ANTIGA ESCOLA POLITÉCNICA DA PB	1959	HEITOR MAIA NETO
ALIANÇA CLUBE 31	1964	TERTULIANO DIONÍSIO
RES. GERMINIANO CRISPIM	1964	JOSUÉ BARBOSA
RES. VIEIRA SILVA	1958	AUGUSTO REYNALDO
RES. Dr. FIRMINO	1964	EDSON DE SOUSA
CAIC		LELÉ
CENTRO CULTURAL LOURDES RAMALHO		RENATO AZEVEDO
EDIFÍCIO PRATA	1962	

Fonte: acervo do GRUPAL, editado pelo autor.

4.1.1 Mapa geral com indicação dos azulejos nos respectivos bairros

Após a exclusão das obras que não serão contempladas nesta pesquisa, faz-se uso de um diagrama, onde é representada a localização das residências, visando elucidar a distribuição das obras unifamiliares dotadas dos painéis azulejares, em versão esquemática do mapa de Campina Grande-PB.

Figura 53 - Localização das obras a ser contempladas na a pesquisa em esquema de mapa geral.

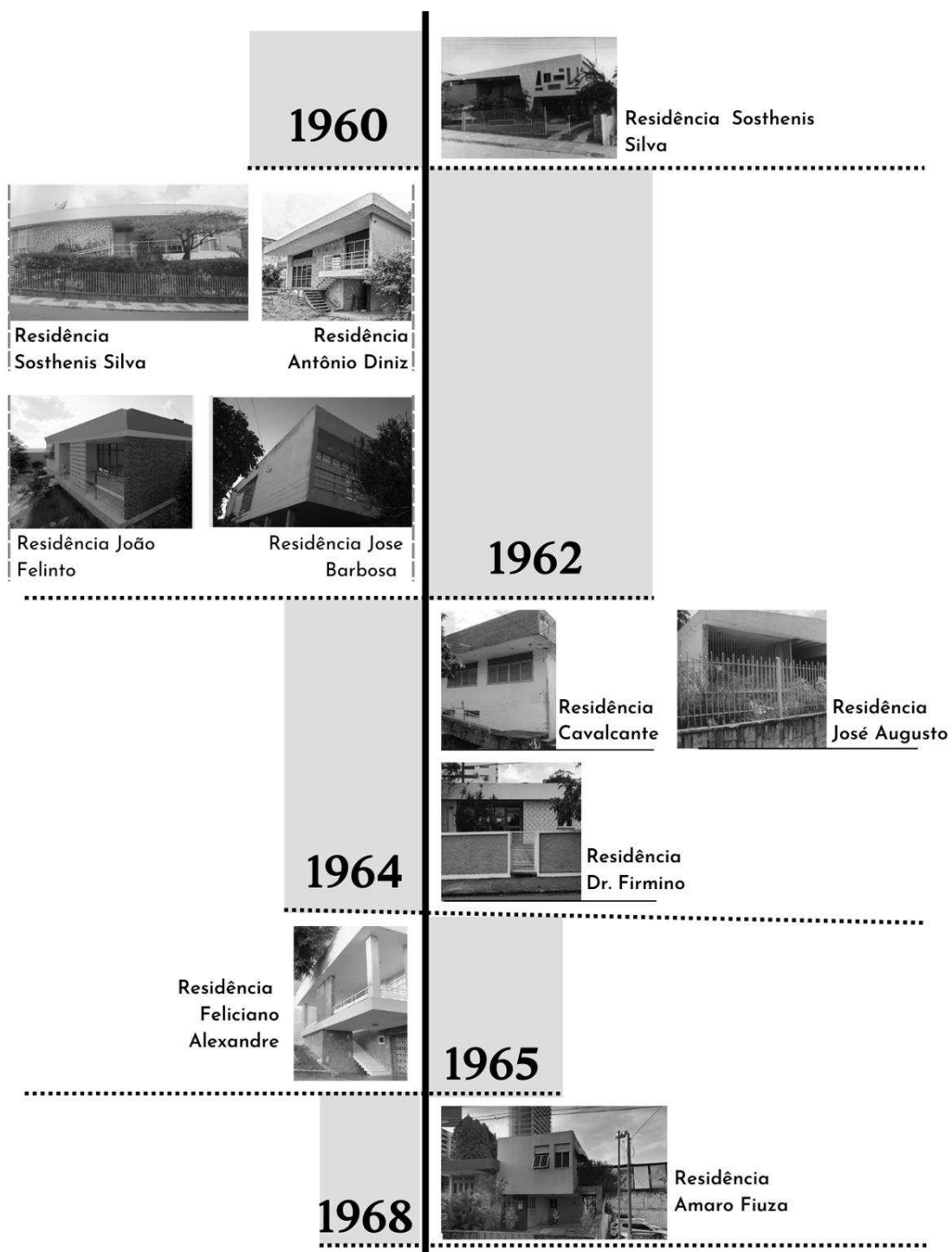


Fonte: Editado do mapa da SEPLAN (2011), editado pelo autor.

4.1.2 Linha do tempo das residências componentes da amostra da pesquisa

Este momento da pesquisa corresponde à apresentação de esquema referente a uma linha do tempo que registra a ordem cronológica das residências, correlacionando as mesmas ao recorte temporal da pesquisa. Subsequente à apresentação da *timeline*.

Figura 54 - Imagem de esquema representando a linha do tempo das obras.

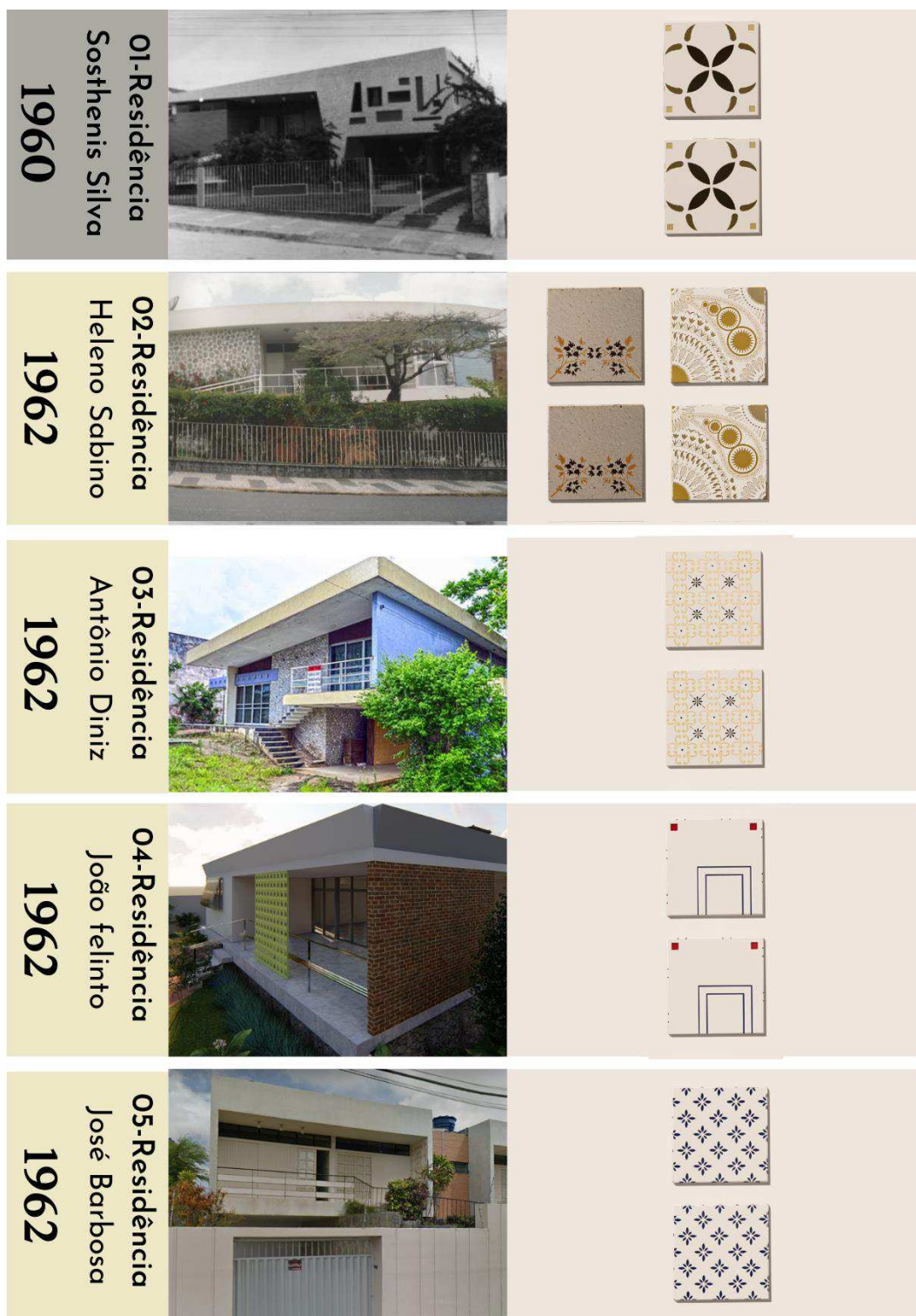




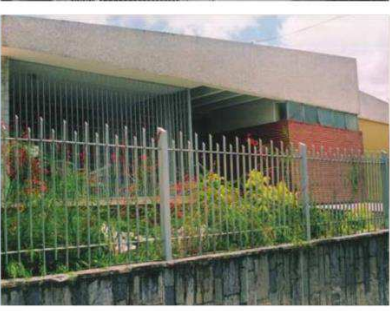




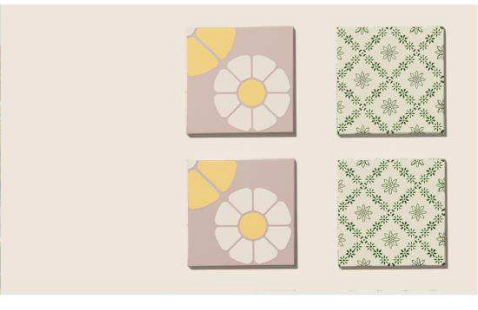


Fonte: acervo do autor.

4.1.3 Residências e seus respectivos azulejos

Este tópico agrupa as residências e seus respectivos azulejos, esta identificação primária será retomada e aprofundada no momento da análise proposta para a ficha desenvolvida para este estudo.

Figura 55 - Residências e seus respectivos azulejos.



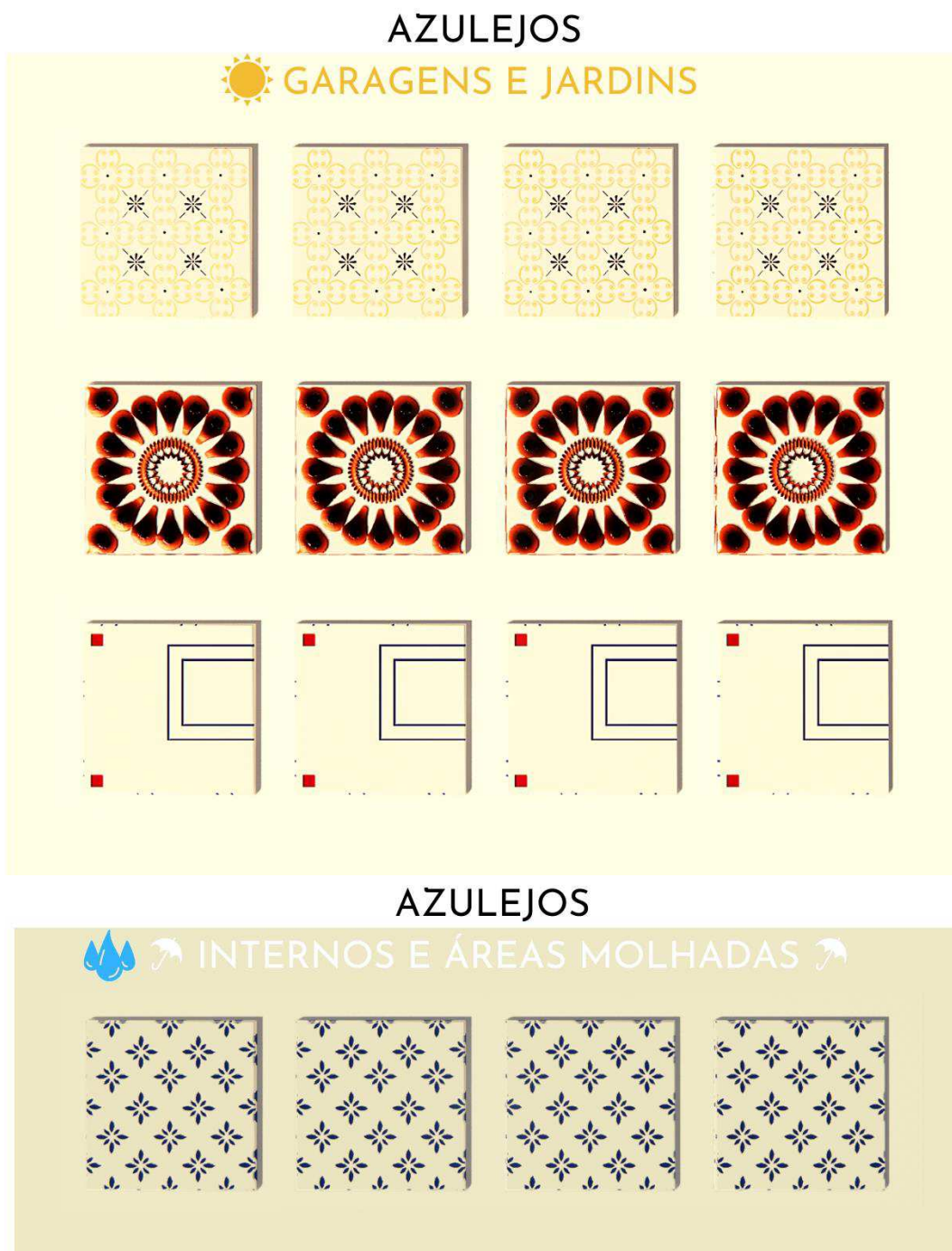
<p>06 -Residência Cavalcante 1964</p>		
<p>07-Residência José Augusto 1964</p>		
<p>08-Residência Dr. Firmino 1964</p>		
<p>09-Residência Feliciano A. 1965</p>		
<p>10-Residência Amaro Fiuza 1968</p>		

Fonte: acervo do autor.

4.1.4 Faces parietais onde os azulejos estão locados

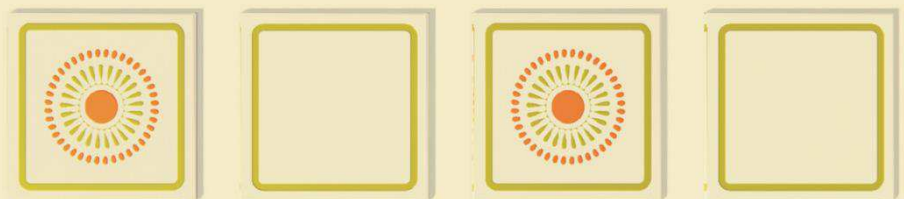
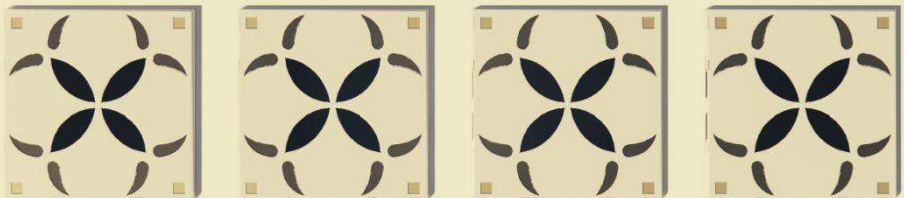
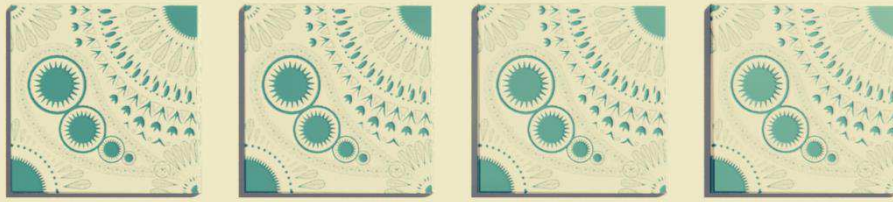
Entre as variáveis desta pesquisa, foi questionado se as peças azulejares estavam locadas em áreas internas ou externas das residências unifamiliares. Por meio do esquema subsequente, com a representação das peças, elucida-se ao leitor a relação sobre a localização das peças em faces externas ou internas da obra.

Figura 56 - Esquema com representação dos azulejos internos e externos nas obras.



AZULEJOS

INTERNOS E ÁREAS MOLHADAS



Fonte: acervo do autor.

Esquema de agrupamento das peças e sua localização externa e interna a obra, com localização geral, utilizando os ícones solares para representar as peças locadas em área externa, e o ícone que faz referência a água para marcar as peças que estão locadas em áreas molhadas (internas à edificação).

Figura 57 - Agrupamento dos painéis de área externa e interna



Fonte: acervo do autor

4.1.5 Faces parietais onde os azulejos estão localdos

Outro aspecto das variáveis, faz menção a existência (ou inexistência) de pontos de encaixes nas peças, por mais sutil que pareçam. Quando os motivos transpassam de uma peça para outra, foi considerado um aspecto contínuo devido a esses encaixes, enquanto as peças que se mantém delimitadas no módulo quadrado, são retratados como contiguidada, que Feitosa (2019) e Graciano e Prado (2017), afirmam ser comuns nos azulejos.

Figura 58 - Variável dos azulejos com motivos dotados de aspectos de encaixe e os módulos com motivos sem encaixe.



Fonte: acervo do autor

Ainda de acordo com as autoras, os murais azulejares são dotados de módulos que geralmente não possuem pontos de encaixe, a amostra encontrada para esta pesquisa apresenta um equilíbrio de 7 peças que não transpassam o módulo, e sete peças dotadas de grafismos que se estendem para os módulos que estão faceados com suas delimitações, configurando assim uma situação de encaixe por mais sutil que esta seja. Tal aspecto pode ser proveniente da relação cultural, o que demanda a necessidade de novos estudos comprobatórios sobre esta constatação.

Dando continuidade ao estudo, a pesquisa adota a ficha de catalogação proposta na metodologia e faz uso de suas ferramentas, com intenção de compreender os aspectos azulejares antes de elucidar os resultados correspondentes a ferramenta 04 da ficha de catalogação.

Devido ao aspecto organizacional, a pesquisa propõe as análises dos pontos agrupados de acordo com as respectivas edificações, pois a análise dos elementos da ficha de todas as obras ao mesmo tempo, não agregou valor aos aspectos organizacionais da pesquisa.

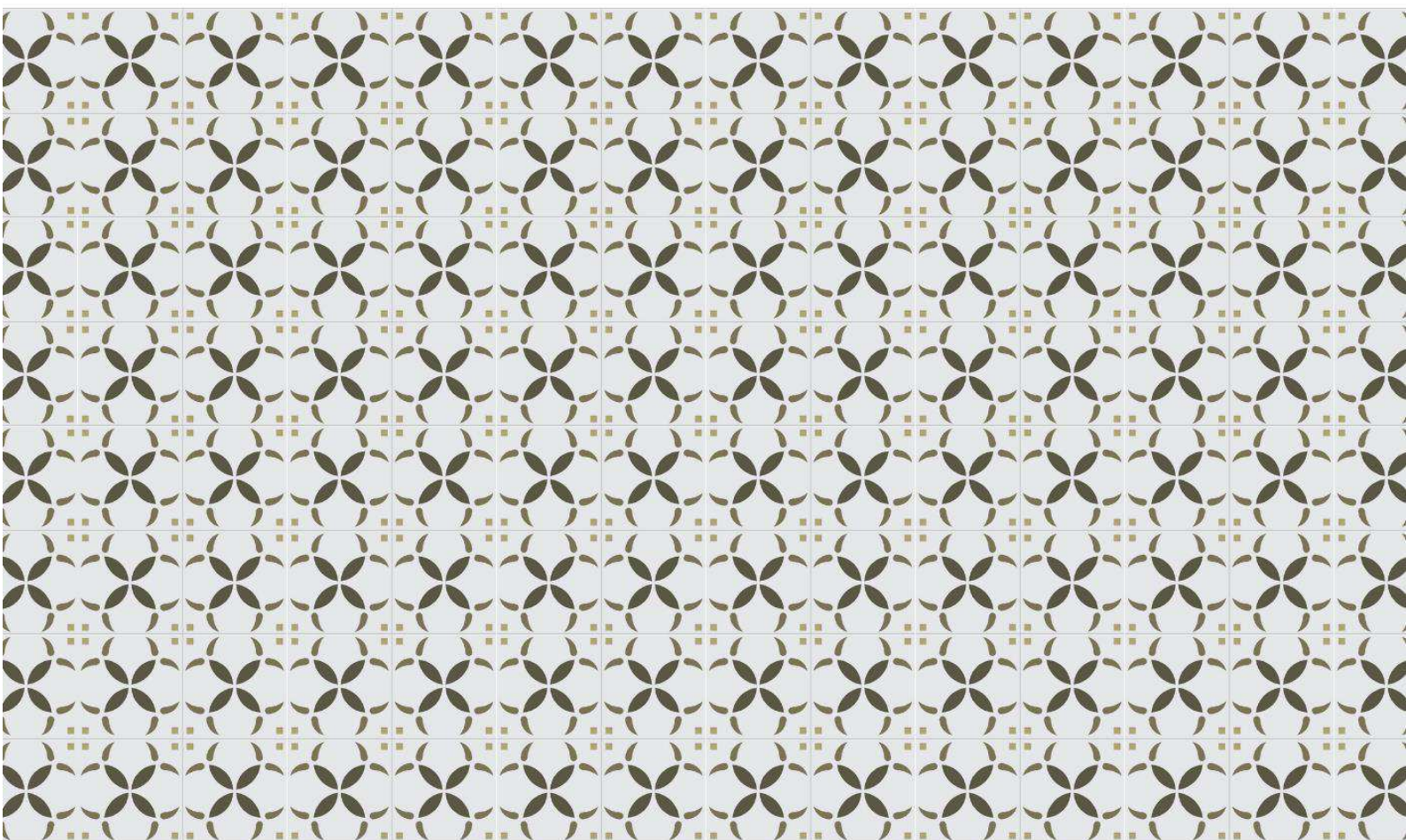
4.2 APLICAÇÃO DA FICHA DE CATALOGAÇÃO

01	02	03	04
RESIDÊNCIA SOSTHENIS SILVA	RESIDÊNCIA HELENO SABINO	RESIDÊNCIA ANTONIO DINIZ	RESIDÊNCIA JOÃO FELINTO
05	06	07	08
RESIDÊNCIA JOSÉ BARBOSA	RESIDÊNCIA CAVALCANTE	RESIDÊNCIA JOSÉ AUGUSTO	RESIDÊNCIA dr FIRMINO
	09	10	
	RESIDÊNCIA FELICIANO A.	RESIDÊNCIA AMARO FIUZA	

RESIDÊNCIA

SOSTHENIS SILVA

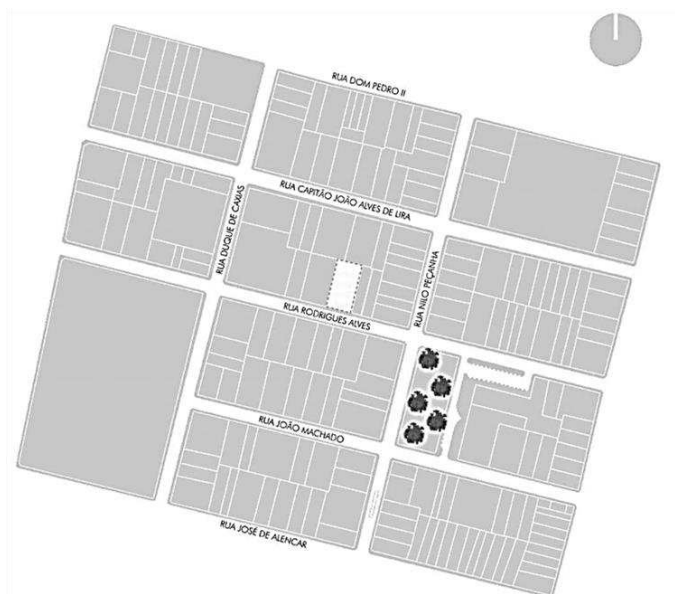
Design • Arquitetura • Murais azulejares



Como supracitado, esta parte da dissertação busca fazer os apontamentos, com intenção de preencher os dados elencados na ficha apresentada na metodologia.

A busca no acervo do GRUPAL resultou na seleção da residência Sósthenis Pedro Silva. A obra está localizada na Rua Rodrigues Alves, em Campina Grande. O arquiteto responsável pelo projeto foi o Geraldino Duda e o processo de construção desta edificação ocorreu no ano de 1960. De acordo com Afonso (2017), o bairro em questão foi agraciado com desenvolvimento propícios de infraestrutura urbana.

Figura 59 - Esquema da localização da residência em meio a malha urbana



Fonte: Camila de Melo (2017)

Com relação a aspectos de proteção patrimonial, o bairro em questão não apresenta zonas de tombamento, diferentemente do centro da cidade. Os estudos levantados por membros do GRUPAL informam que a residência apresenta modificações em sua planta baixa, porém, a volumetria manteve-se fiel a proposta desenvolvida pelo arquiteto Geraldino Duda. O respeito à integridade de uma obra adequando sua planta baixa a novos usos é uma pratica condizente com a dinamicidade e a atuação para sua requalificação.

Figura 60 - Fachada principal e ficha técnica da residência Sosthenis Silva.



Fonte: acervo do grupo de pesquisa Arquitetura e lugar.

Com relação a divisão dos ambientes da residência, o projeto apresenta dois pavimentos. No pavimento inferior, existe um lago artificial (1), uma circulação vertical que permite acesso ao alpendre (2), e uma área de diversões (3) que formam a área de lazer neste pavimento. Além destes ambientes, no mesmo patamar, foi proposto um setor de serviços distribuído em lavanderia (4), sanitário (5), depósito (6), serviço (7), e quarto para empregados (8). A delimitação entre espaço social e área de serviço é bem demarcada, fortalecendo a diferença de usos entre a área social voltada ao lazer e a área de serviço.

Figura 61 - Planta baixa 01 da residência



Fonte: acervo do grupo de pesquisa Arquitetura e lugar.

No pavimento superior da obra, torna-se evidente uma distinção de alturas que se dá por meio de uma escada e uma rampa que circundam o jardim (9). No centro do projeto, como áreas sociais de uso comum, a proposta engloba a sala de estar (10), a sala de jantar (11) e um escritório (12). A presença de dois alpendres tem a intenção de distinguir o fluxo social por

meio do alpendre (13) interligado à sala de estar, enquanto o alpendre (14) é voltado a um fluxo de serviço. Por meio deste ambiente é possível acessar a cozinha (15) e o depósito (16).

Figura 62 - Planta baixa 02 da residência



Fonte: acervo do grupo de pesquisa Arquitetura e lugar.

Como zona íntima da residência, a sala (17), que corresponde ao cômodo de transição que limita os cômodos sociais da casa, permite a privacidade para os moradores desfrutarem de seus quartos, demarcando os limites entre fluxos e evitando fluxos cruzados. Nesta área reservada da casa, localizam-se três quartos (18), com um banheiro (19) para atender a estes três quartos, e uma suíte (20), que além do banheiro individual para este cômodo, ainda possui closet (21) e varanda (22).

Figura 63 - relação da edificação com os jardins que a circundam



Fonte: Camila de Melo (2017)

Como foi possível observar por meio da planta baixa, os ambientes quadrados ou retangulares respeitam uma malha construtiva, enquanto a forma também apresenta linhas retas

que enaltecem os aspectos da pureza da forma, compreendidas por meio de adições e subtrações dos volumes, evocando toda a maestria da “poesia” moderna.

As aberturas propostas por esquadrias de madeira com grandes lâminas de vidro captam a luz natural, e permitem uma relação mais intimista com as áreas externas, mesmo quando o indivíduo está dentro da residência. Além destes aspectos, as peles da residência apresentam cartela de texturas que se harmonizam entre pastilhas, pedras, cobogós e os azulejos que são o foco desta pesquisa, e estes elementos atuam em conjunto enaltecendo e abrilhantando a obra.

Figura 64 - Azulejos locados na área de transição da escada, e nas paredes da lavanderia.



Fonte: Camila de Melo (2017)

Dando sequência a ficha de catalogação, o estudo faz uso das ferramentas voltadas a compreensão dos grafismos e dos demais elementos que podem interferir na compreensão do observador no tocante as peças azulejares encontradas na residência Sosthenís Silva.

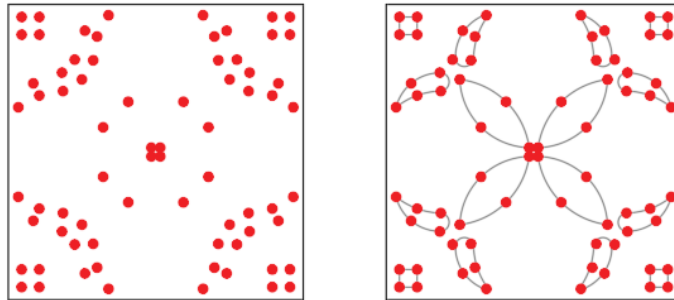
Figura 65 - Digitalização 3D da peça azulejar



Fonte: acervo do autor.

Com relação a peça azulejar encontrada na residência Sosthenis Silva, o estudo adota o posicionamento onde os pontos estão presentes na peça, porém, os mesmos são encobertos pelas linhas. Neste contexto, os pontos não aparecem como elementos visíveis na composição, mas, apesar deste fato, pontos apresentam função ordenadora, demarcando o posicionamento dos elementos compositivos do motivo.

Figura 66 - Diagrama dos pontos.

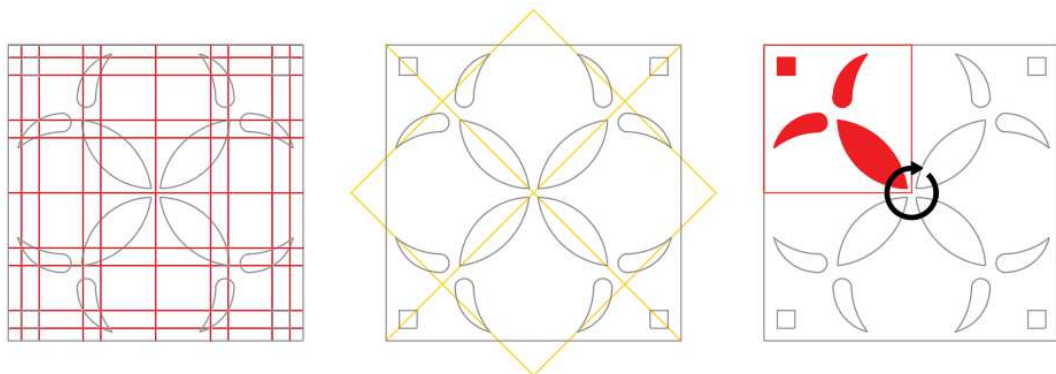


Fonte: acervo do autor.

As linhas podem ser compreendidas não só como elementos que originam a forma dos motivos, como as que estão correspondendo as formas visíveis na peça, demarcados em tom de cinza. A existência de linhas imaginárias marcadas em vermelho no diagrama subsequente, representam linhas em ângulo de 90° horizontal e verticalmente alinhadas as arestas do módulo.

As linhas imaginárias a 45° presentes na peça permitem uma constatação que os motivos tendem a acompanhar estes alinhamentos serão representadas em tom amarelado. A localização dos pontos e das linhas na peça, culmina em um motivo simétrico, e isto torna-se ainda mais evidente uma vez que se efetua a repetição com rotação de um quadrante específico do módulo.

Figura 67 - representação das linhas de acordo com a direção e o sistema de repetição e rotação do módulo.

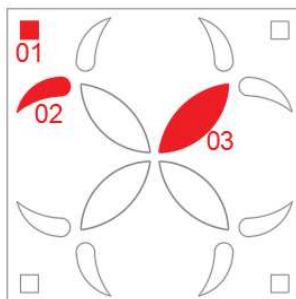


Fonte: acervo do autor.

Devido ao sistema de repetição com rotação interno ao módulo, é possível afirmar que o motivo da peça é composto por três elementos e a malha de contenção proposta pelas linhas,

não permite que estes elementos se cruzem ou que efetuem qualquer tipo de união, assim, reforçando a compreensão da existência de três elementos que sofrem repetição interna na peça.

Figura 68 - destaque dos elementos compositivos do motivo.

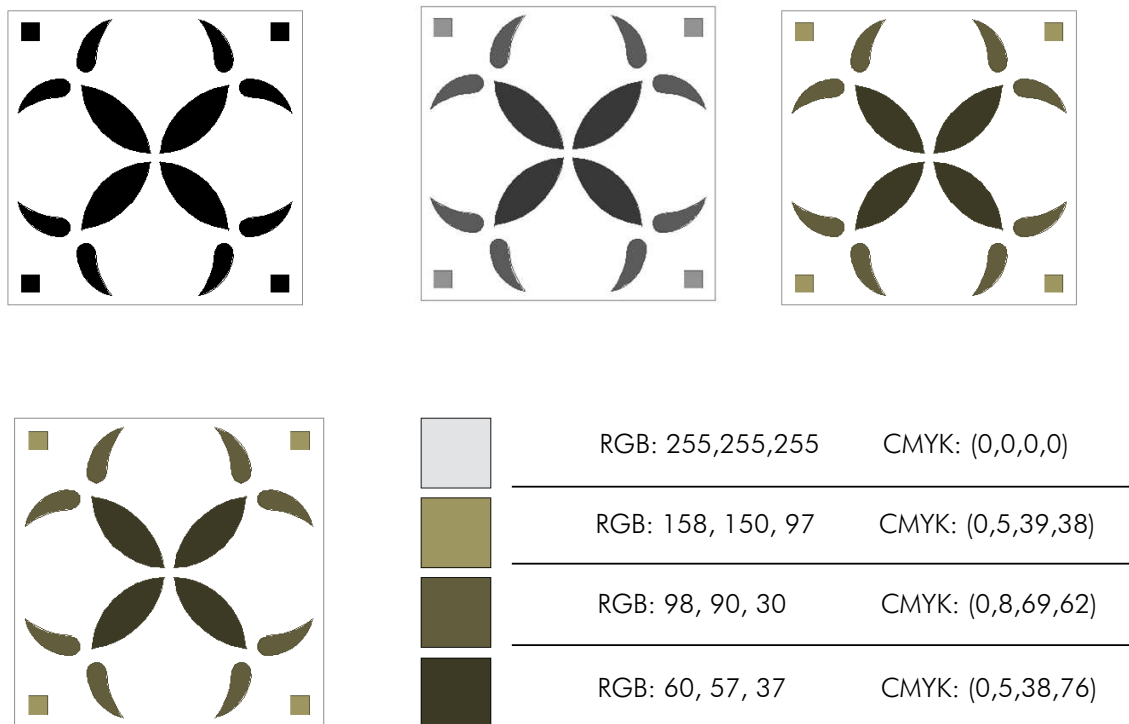


Fonte: acervo do autor.

De acordo com o que foi discutido no aporte teórico, a cor destaca a sensação de profundidade das peças. Neste contexto, é possível afirmar que a escolha de um mesmo matiz, com mesmo espectro de intensidade de luz, tornaria mais complexa a distinção entre planos ao ponto de vista do observador. Uma vez que o matiz apresenta distinção de saturação ou luminosidade, a compreensão dos planos pode ser interpretada de acordo com as capacidades do observador.

No produto em questão, os elementos do motivo mesclam-se com luminosidade ao aproximar-se dos limites do arquétipo, permitem ao observador fazer alegações sobre os planos na peça. O primeiro aspecto constatado é a sensação de sobreposição dos elementos do motivo sobre o plano branco da peça.

De acordo com as noções do observador, os elementos tendem a receber mais luz de acordo com a altura que foram posicionados. Partindo deste pressuposto, com relação a luminosidade atuante no matiz, contata-se a sensação de presença de quatro planos distintos, considerando o fundo branco como o primeiro plano. De acordo com a busca do RGB e do CMYK, todos os matizes encontram-se no recote amarelo da barra de cores, o plano mais distante do observador na peça é o branco.

Figura 69 - diagrama dos aspectos cromáticos da peça.

Fonte: acervo do autor.

No tocante as texturas presentes no azulejo abordado neste tópico, a superfície desta peça não apresenta nenhum tipo de rebaixo ou relevo. A cerâmica recebe uma camada de pintura, e esta pintura recebe uma camada vitrificada brilhosa, destacando o aspecto liso da superfície. Estas configurações colaboram para que o observador relacione a superfície a um elemento frio e, mesmo com a paleta de cores adotada — correspondendo a um matiz entre o amarelo e vermelho, tons percebidos como “quentes” —, a cor nesta peça não consegue sobrepôr a sensação proveniente do material do produto.

Figura 70 - Aspectos de textura na superfície da peça.

Fonte: acervo do autor.

Com relação aos aspectos de dimensão e escala, o estudo compreende a existência de três elementos compositivos do motivo. O agrupamento destes componentes ocorre devido a sua relação de cor e de forma. A hierarquia do motivo tende a elevar o elemento mais escuro destacando-o em relação aos demais, pois a sua área de propagação ocupa a maior parcela da superfície, atraindo o olhar observador quando a peça é compreendida unitariamente.

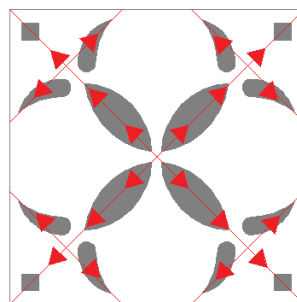
Figura 71 - Diagrama de escala e dimensão dos motivos



Fonte: acervo do autor.

De acordo com o que foi observado, os motivos encarregam-se de direcionar o observador a acompanhar os grafismos a um ângulo de 45°. Para esta pesquisa, o centro da peça foi considerado como ponto de convergência, tendo esta diretriz definida, a propagação na peça “percorre” um número superior a quatro direções, porém, o “peso” visual dos elementos atua de forma equilibrada e os aspectos de repetição determinam um ritmo constante o que torna claro o sentido presente na peça.

Figura 72 - Percepção de direção representada na peça.

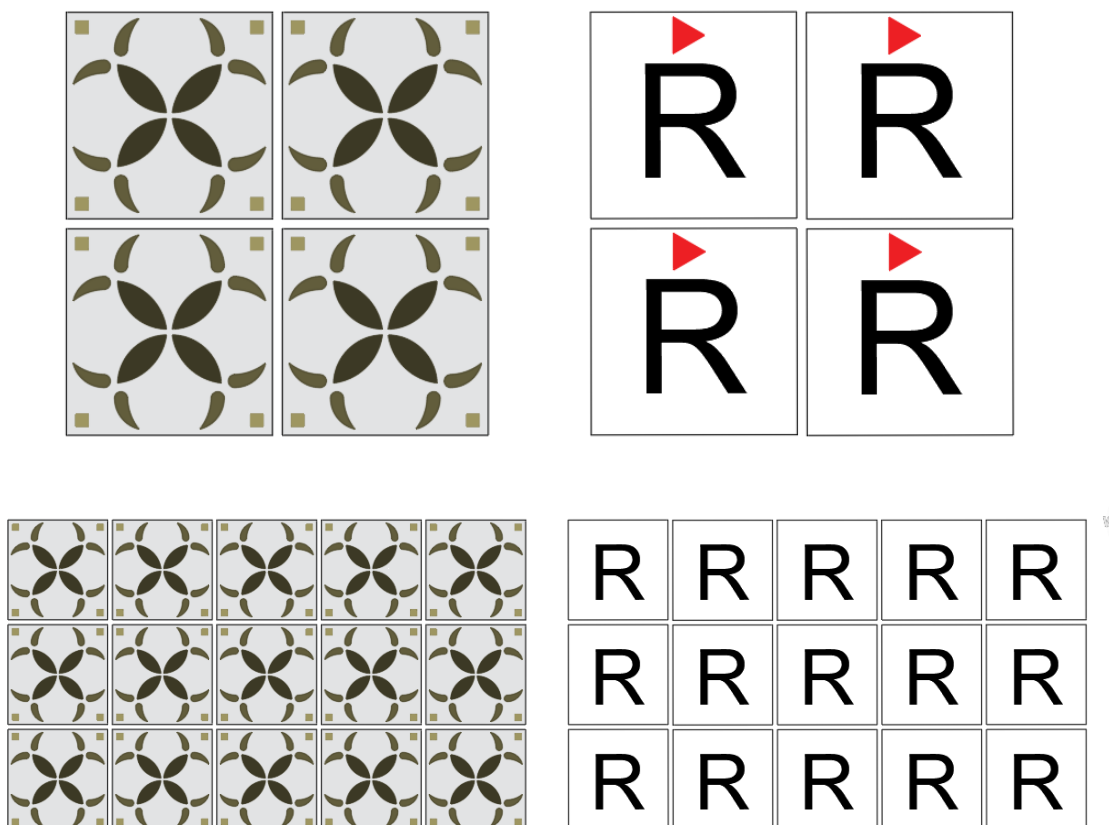


Fonte: acervo do autor.

A peça apresentada denota aspectos de contiguidade, uma vez que os elementos estão contidos dentro dos limites do módulo quadrado. O sistema de repetição corresponde a

translação, uma vez que os módulos são repetidos em um eixo, mantendo a direção do primeiro módulo nas subsequentes.

Figura 73 - Rapport do mural azulejar



Fonte: acervo do autor.

O *rapport* da obra reforça seu sistema de propagação, porém, a exemplificação da composição apresentando mais de nove módulos, permite ao observador compreender como a composição comporta-se em sua propagação nas quatro direções (cima, baixo, direita e esquerda).

Apesar da inexistência visível de encaixes, a aproximação dos elementos e a similaridade dos mesmos permite que os observadores percebam novas ligações, uma vez que o módulo é inserido ao sistema dos multimódulos para que a composição alcance sua totalidade, revelando novos significados, por meio de formas que se assomam, provenientes da possibilidade que se tem acesso a obra em sua totalidade.

RESIDÊNCIA

HELENO SABINO

Design • Arquitetura • Murais azulejares



Outra residência compositiva da amostra do estudo, concebida também pelo arquiteto Geraldino Duda, apresenta em suas superfícies dois murais azulejares. De acordo com os registros do grupal, a residência Heleno Sabino teve seu processo de edificação durante o ano de 1962. Localizada em um bairro que faz fronteira com o centro da cidade, é válido ressaltar que a obra é cercada por vias que apresentam intenso trânsito de veículos e pedestres, proveniente a sua proximidade com o centro da cidade.

Figura 74 - Esquema da localização da residência em meio a malha urbana



Fonte: Camila Menezes (2017)

A representatividade desta obra, é consideravelmente relevante para a população da região. A imponência da edificação é percebida em destaque, tendo em vista que sua fachada principal em arco não sofre repressão de outros elementos construtivos da região, considerando que o patrimônio edificado se encontra locado em frente à praça do trabalho.

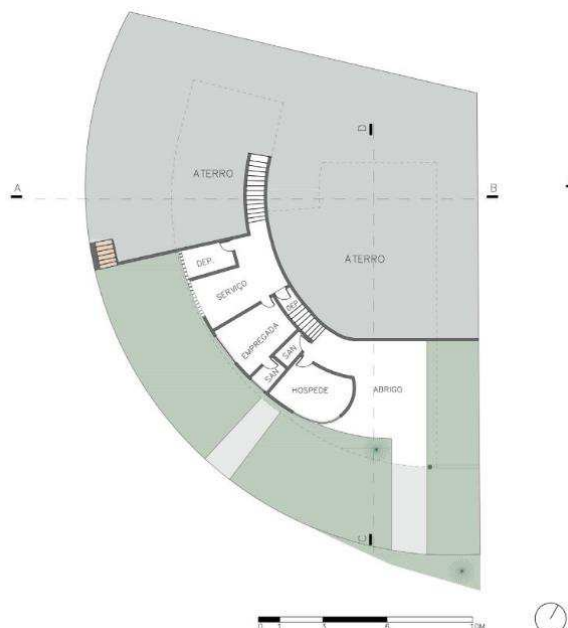
Esta praça é considerada como área de valor para a comunidade da região, porém, os quesitos de segurança afetam o trânsito das pessoas. Este dado empírico sobre os aspectos de segurança tende a ser partilhado como aviso entre as pessoas que demonstram intenção de transitar, ou de permanecer na praça do trabalho.

Figura 75 - Fachada principal e ficha técnica da residência Heleno Sabino

Fonte: acervo do grupal

A planta baixa do primeiro nível da edificação não preenche o terreno por completo. Devido às curvas de nível da região, existe um aclave que foi trabalhado como elemento do partido arquitetônico adotado pelo arquiteto Geraldino Duda. Ainda de acordo com a planta do primeiro nível, constata-se as três escadas voltadas para a circulação vertical. Além da circulação vertical, a planta tem caráter voltado às áreas de serviço: sendo o depósito (01), setor de tarefas (02), e a dependência da empregada com sanitário separado (03). O acesso a estas áreas ocorre por meio de um pequeno depósito (04), localizado no fim de uma das escadas de circulação.

Em um nível mais baixo deste primeiro pavimento, é visível ainda a existência de um quarto para hóspedes com banheiro (05), e neste mesmo patamar também está localizado o abrigo de automóveis.

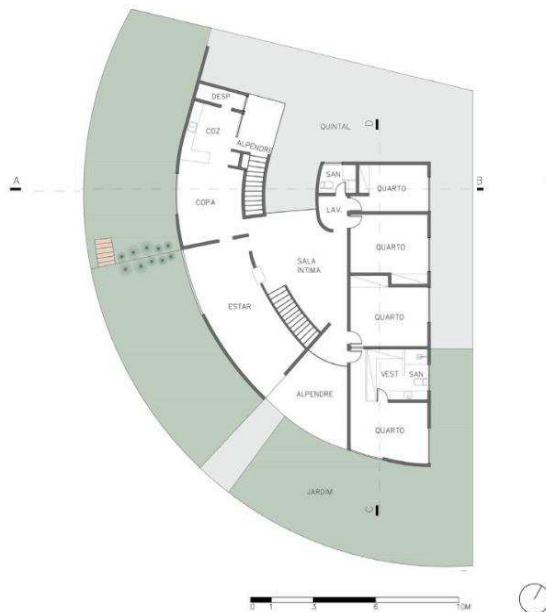
Figura 76 - Planta baixa 01 da residência

Fonte: Camila Menezes (2017)

Com relação à planta do pavimento superior, é possível perceber que a interligação interna entre os pavimentos ocorre por meio de duas escadas em arco que acompanham a forma da residência. No projeto do primeiro nível, uma escada relaciona a área de serviço e o depósito com o alpendre (06), que faz parte da planta do segundo nível da edificação.

Este alpendre permite o acesso tanto ao quintal (07), assim como a cozinha e depósito (08) da residência, e este ambiente interliga-se com a copa (09), e estes ambientes podem ser compreendidos ainda como setores de serviço da obra. Ainda no nível dois, está localizada uma sala de estar (09), que pode ser compreendida como principal área social da residência, e seu acesso se dá por um alpendre (10) que demonstra aparente ligação com uma rampa que se estende até a aresta do terreno.

Figura 77 - Planta baixa 02 da residência.



Fonte: Camila Menezes (2017)

Os demais ambientes podem ser caracterizados como uma zona íntima, sua interligação com todos os demais cômodos ocorre através de uma sala íntima (11), que interliga o acesso entre a suíte (12), os três quartos (13) e o lavatório com banheiro (14), que é de uso comum aos quartos da residência.

Figura 78 - Peças azulejares locadas na fachada da obra.



Fonte: acervo do GRUPAL

As decisões que nortearam os volumes e a estrutura da obra, surgem do respeito à curvatura do terreno, e isto resulta em uma obra de três fachadas, dotada de uma linguagem visual reconhecida por meio de elementos imponentes, concebidos para engrandecer a obra como um todo. A composição é marcada pela mescla de pedras, pastilhas, venezianas de madeira e vidro, assomada à aplicação de peças azulejares. Denota equilíbrio ponderado, pois todas estas texturas destacam-se em harmonia, valorizando o traçado que é resultado da soma e subtração formal que emerge do solo.

Assim, consagra-se como elemento reconhecido, enaltecido pela memória de uma comunidade, evocando sensações que transcendem os aspectos de tempo e “fura a bolha” das imposições cegas da busca por uma ilusória “modernidade”.

Devido a existência de dois elementos azulejares na residência, que se enquadram aos recortes da pesquisa, ambos serão estudados, porém, devido ao fato dos azulejos comporem murais distintos, o estudo vai abordar uma composição por vez.

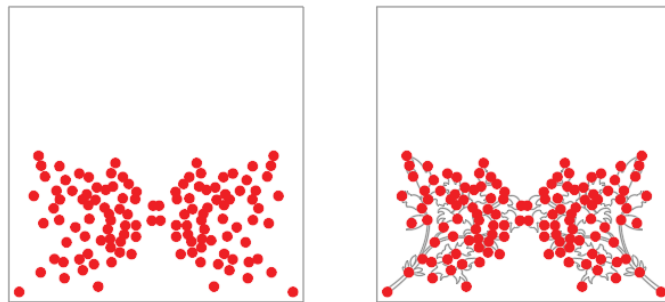
Figura 79 - Digitalização da peça azulejar



Fonte: acervo Pessoal

Seguindo a abordagem proposta na ficha, os pontos presentes nesta peça aparecem apenas como elementos invisíveis, assim como na peça da edificação Sosthenis Silva. Os pontos aqui atuam como elementos ordenadores da forma. Um número elevado de pontos se faz presente neste motivo, uma vez que os grafismos de configuração floral apresentam aspectos proeminentes de sinuosidade das linhas compositivas.

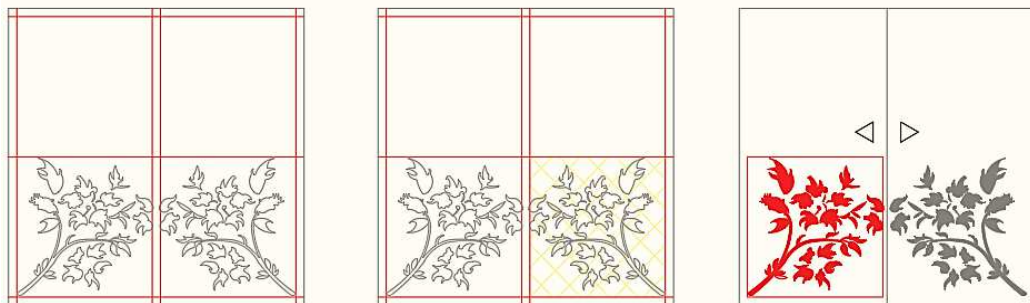
Figura 80 - Diagrama dos pontos.



Fonte: acervo Pessoal

As linhas marcadas em vermelho na figura, delimitam a área de propagação do motivo dentro da peça. É válido ressaltar que a distância presente nas margens da peça corresponde a mesma distância entre o motivo e seu espelhamento. Diferente da peça analisada na residência Sosthenis Silva, que apresentava rotação do motivo, a peça presente na residência Heleno Sabino apresenta um motivo espelhado da direita para a esquerda da peça. O espelhamento não ocorre nos quatro sentidos, por este motivo, apenas a bisseção da peça é preenchida com grafismos.

Figura 81- representação das linhas de acordo com a direção e o sistema de espelhamento no módulo.

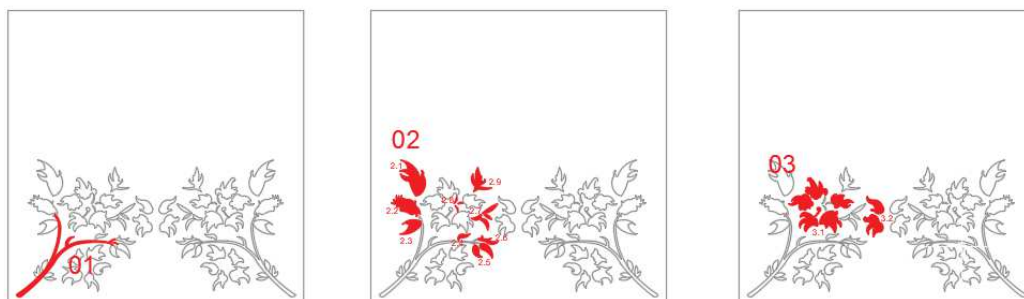


Fonte: acervo Pessoal

Devido ao aspecto de espelhamento do motivo, o estudo adota que a peça apresenta três grupos de elementos compositivos do motivo, sendo os grafismos que fazem menção ao galho de sustentação, os elementos que fazem menção as folhagens e os elementos que fazem menção

as pétalas da flor. Estes três componentes apresentam subdivisões, porém, o estudo os agrupa devido a sua aproximação e da semelhança que os mesmos apresentam.

Figura 82 - destaque dos elementos compositivos do motivo.



Fonte: acervo Pessoal

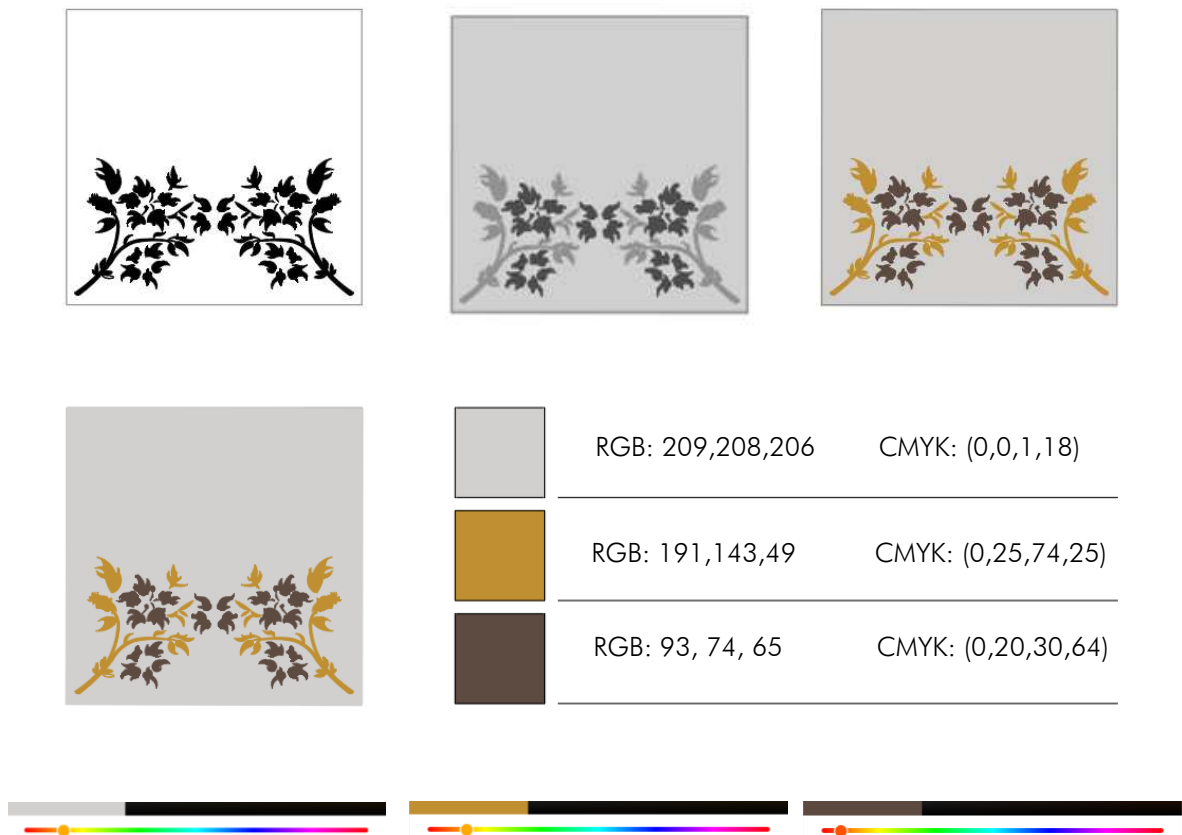
Na peça em questão, a cor também atua na percepção da distinção entre planos. O estudo adota o fundo acinzentado com textura como o plano mais distante do observador na composição, e os elementos do motivo estão sobrepostos a este elemento. De acordo com o esquema subsequente, percebe-se que a ausência de luminosidade nos matizes da peça afetaria a distinção dos planos, assim como a distinção dos elementos compositivos. Por meio da representação em preto e branco, sem luminosidade mantida dos matizes, e mesmo desconsiderando o fundo cinza, que tornaria o esquema em uma placa com ausência de matiz e luminosidade, ainda assim ocorre o agrupamento dos elementos compositivos do motivo em uma mescla de informações.

O que interfere exponencialmente na forma que o observador compreende a mensagem, outro aspecto a ser abordado, corresponde à luminosidade que se faz necessária para auxiliar na distinção dos elementos da peça. Esse elemento, somado ao matiz de cada forma compositiva do motivo, tende a reforçar a sensação de distinção entre as folhagens e as corolas de pétalas que compõem a mensagem.

De acordo com o RGB e o CYMK, a peça apresenta duas cores que se aproximam do encontro entre o amarelo e o laranja, porém, uma apresenta o matiz vermelho como base, enquanto a outra apresenta o matiz amarelo. As flores são representadas pela derivação do matiz vermelho, enquanto as folhagens e os galhos são representados pela derivação do amarelo.

A compreensão sobre os planos desta peça não adotam a luminosidade como fator de relacionado a compreensão dos planos, uma vez que as experiências do observador tendem a relacionar as flores como elementos locados em um plano acima das folhagens.

Figura 83 - diagrama dos aspectos cromáticos da peça.



Fonte: acervo Pessoal

Com relação às texturas componentes da superfície, a obra apresenta o brilho proveniente da camada vitrificada, porém a textura da peça remete aos azulejos produzidos em Pernambuco, conhecidos popularmente como azulejos Brennand, e algumas destas peças apresentam superfícies que remetem sensações a relevos de rugosidade.

Figura 84 - Aspectos de textura na superfície da peça.



Fonte: acervo Pessoal

Com relação aos aspectos de dimensão e escala, retoma-se a questão das linhas dando destaque para as linhas amarelas, que elucidam a relação da escala dos elementos, uma vez que a proporção dos mesmos demonstra uma preocupação com a propagação dentro da malha quadrática. Partindo desta premissa, nota-se que as folhas e as pétalas estendem-se dentro de um limite de dois quadrados, provenientes das linhas imaginárias que coordenam os elementos compositivos do motivo.

Neste contexto, é possível afirmar que as folhas e as pétalas tendem a apresentar uma relação de proporção na maioria das representações apresentadas. Em contrapartida a este aspecto, o elemento que faz referência a um galho que sustenta as folhas e as pétalas estende-se por diversas casas da malha, porém o mesmo apresenta uma representação esguia, o que denota menos “peso” a este elemento compositivo do motivo na composição.

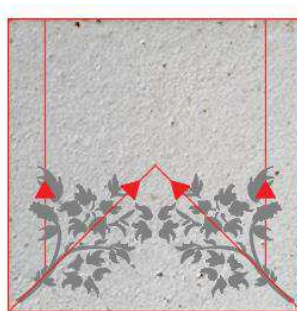
Figura 85 - Diagrama de escala e dimensão dos motivos



Fonte: acervo Pessoal

Com relação aos aspectos de direção da peça, o espelhamento faz com que o direcionamento do motivo que ocorra a 45° e se cruze no ponto central da peça. Além deste aspecto, a peça também passa a sensação de direcionamento a 90°, o que pode influenciar ao observador a direcionar o olhar para as peças que vão sendo posicionadas sobre a primeira pedra a ser posicionada, comumente descrita na arquitetura como “pedra de saída”.

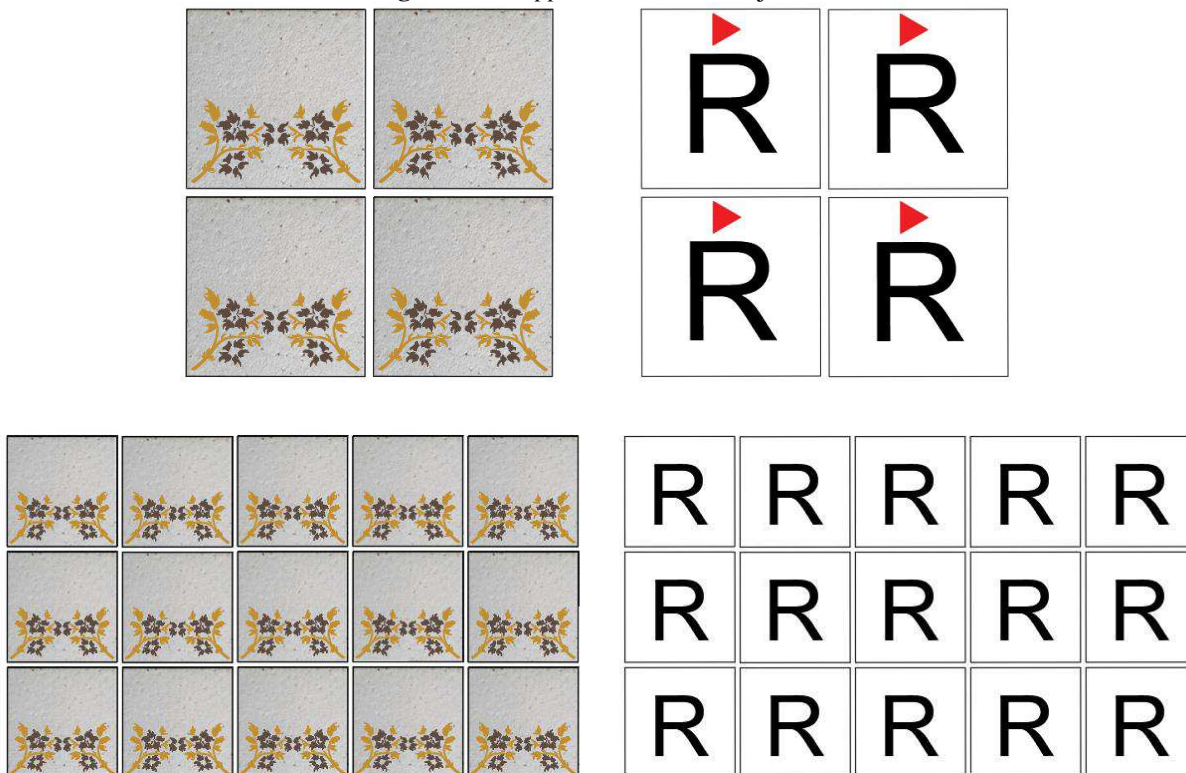
Figura 86 - Percepção de direção representada na peça.



Fonte: acervo Pessoal

Assim como a peça da residência Sosthenis Silva, a peça apresenta o sistema de repetição em translação, a ocupação de uma bisseção da peça permite ao observador a capacidade de constatação caso alguma rotação ocorresse no sistema de repetição do módulo.

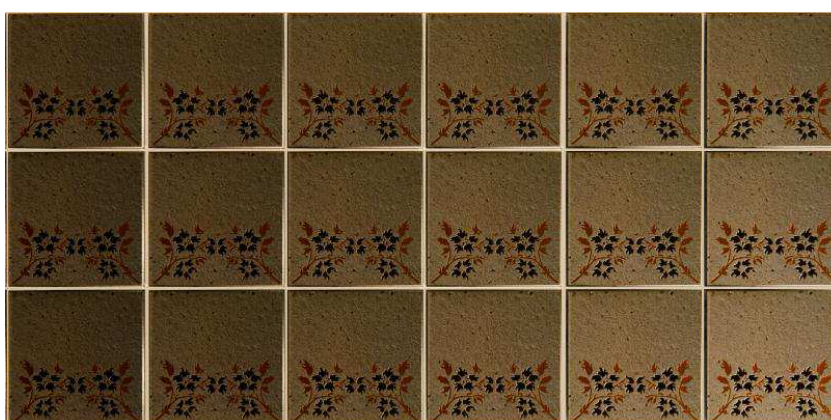
Figura 87 - *Rapport* do mural azulejar



Fonte: acervo Pessoal

A sensação de direção na composição difere do esperado e, de acordo com as experiências do observador, a leitura das peças ocorreu horizontalmente, e não de cima para baixo. Essa interferência na leitura pode ser proveniente da ausência de motivos na parte superior do módulo, ou pode ser um reflexo das experiências do observador, adotando essa percepção como dominante.

Figura 88 - Reconstrução digital da peça azulejar



Fonte: acervo Pessoal

Os aspectos de repetição do módulo, da unidade compositiva e dos multimódulos ocorrem em translação, e a reconstrução digital das peças atua como ferramenta imprescindível para confirmar as afirmações do autor sobre a relação entre o produto e as ferramentas de análise adotadas.

Entre os outros revestimentos da residência Heleno Sabino, foi estudada uma peça locada na fachada da edificação. Partindo desta premissa, a pesquisa vai seguir abordando todos os pontos apresentados na ficha de catalogação.

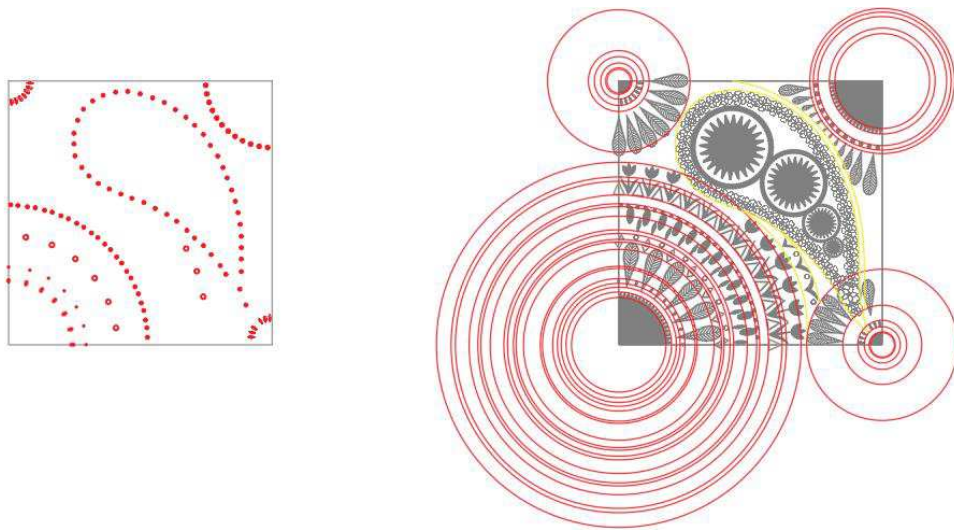
Figura 89 - Reconstrução digital da peça a ser analisada



Fonte: acervo Pessoal

Ao observar a peça, a presença dos pontos é visível na composição da mensagem visual, ou seja, a peça apresenta pontos imaginários e pontos que não são encobertos por linhas. O posicionamento dos pontos direciona as linhas guias dos grafismos. As linhas imaginárias que direcionam os elementos das peças propagam-se em radiação das margens dos módulos, estas linhas seguem com a mesma frequência e a mesma direção até alcançar uma linha visível na composição da peça que, por sua vez, torna-se o elemento ordenador dos grafismos contidos na área de projeção da linha marcada em amarelo.

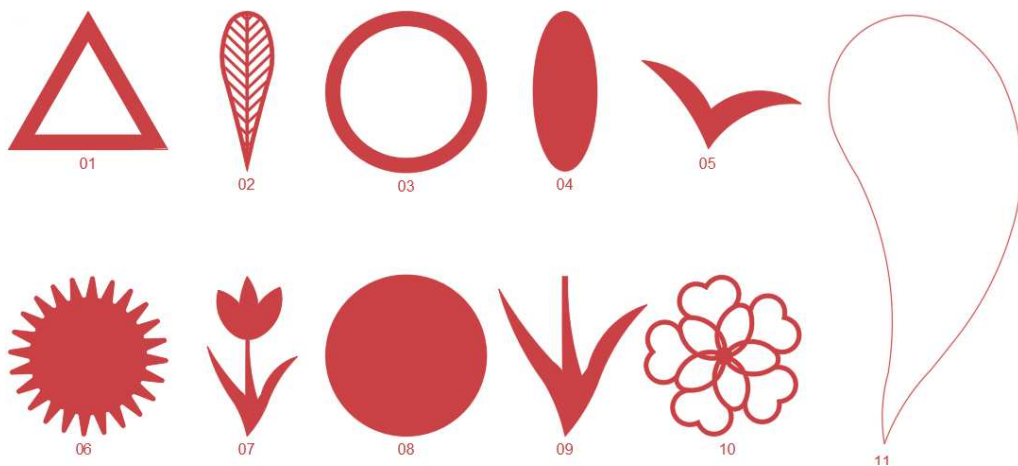
Figura 90 - Diagrama de pontos e linhas da peça azulejar



Fonte: acervo Pessoal

Entre os elementos compositivos da peça, foi possível reconhecer 11 formas. As linhas e os pontos ordenadores, distribuem os grafismos na superfície e estes são distribuídos em radiação, compondo assim a mensagem presente no módulo.

Figura 91 - Elementos compositivos do motivo da peça

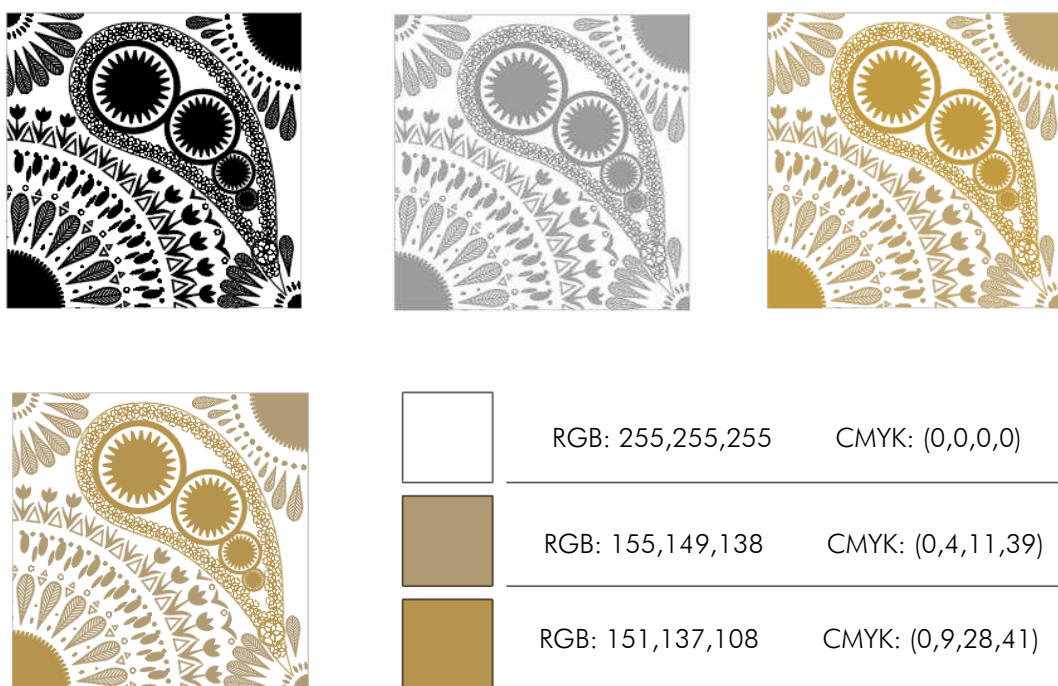


Fonte: acervo Pessoal

Com relação às cores, caso a mesma não estivesse presente na peça, seria possível afirmar que todos os elementos encontram-se em um mesmo plano. Na peça em questão, os aspectos de sombra e luminosidade atuantes no matiz auxiliam na distinção de planos dos elementos.

Adotando o plano base da peça correspondente a cor branca, os demais elementos com matiz que transita entre o vermelho e o amarelo podem ser compreendidos como sobrepostos ao branco. O matiz (RGB: 151,137,108 / CMYK: 0,9,28,41) com saturação mais elevada destaca-se na composição e, devido a este aspecto, os elementos que detêm estes aspectos cromáticos tendem a ser compreendidos como objetos locados em primeiro plano com relação ao observador. A representação da cor sofreu algumas variações, pois a locação do azulejo na fachada apresenta alterações na percepção devido a incidência solar sobre as peças.

Figura 92 - Aspectos cromáticos da peça.



Fonte: acervo Pessoal

A peça apresenta sutis relevos em sua face, a pintura destaca os aspectos de textura, e a soma da camada vitrificada reforça a sensação de frescor e limpeza transmitidos pela peça. O uso de tons quentes não consegue sobrepor a sensação proveniente dos materiais compositivos

da peça azulejar, aspecto que se apresenta com constância nos objetos levantados até o momento.

Figura 93 - Aspectos de textura na superfície da peça.

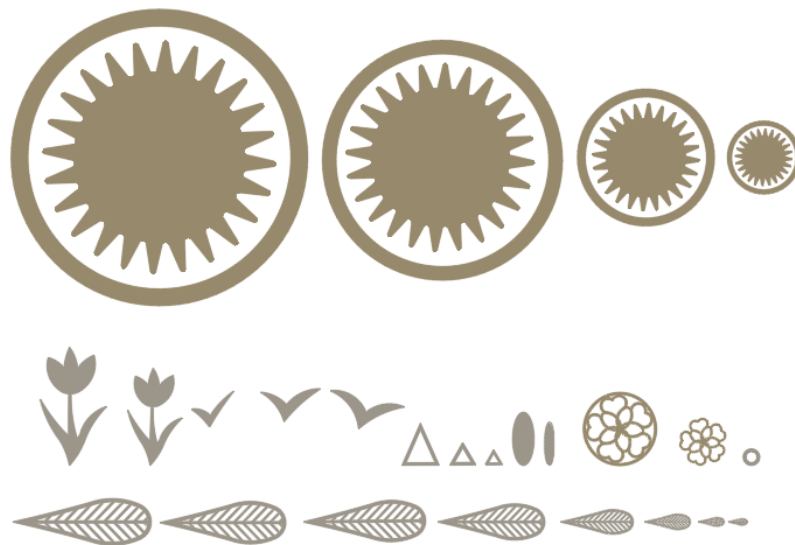


Fonte: acervo Pessoal

Os elementos presentes na peça são repetidos em locais diferentes do módulo, e são apresentados em proporções diversas. A variação formal dos elementos, somada aos ajustes de escalas e cores, atua na complexidade da composição, porém o impacto expressivo do produto pode atuar com maior intensidade no despertar do interesse dos observadores. O uso destacado da peça na fachada principal da edificação demonstra que o autor da obra priorizou esta peça, reconhecendo o valor compositivo que este padrão impresso no azulejo possui.

O padrão apresenta elementos de fácil compreensão, organizados com primor sobre uma superfície, culminando em uma peça harmônica, que comunica e direciona os usuários a investigarem seus aspectos compositivos.

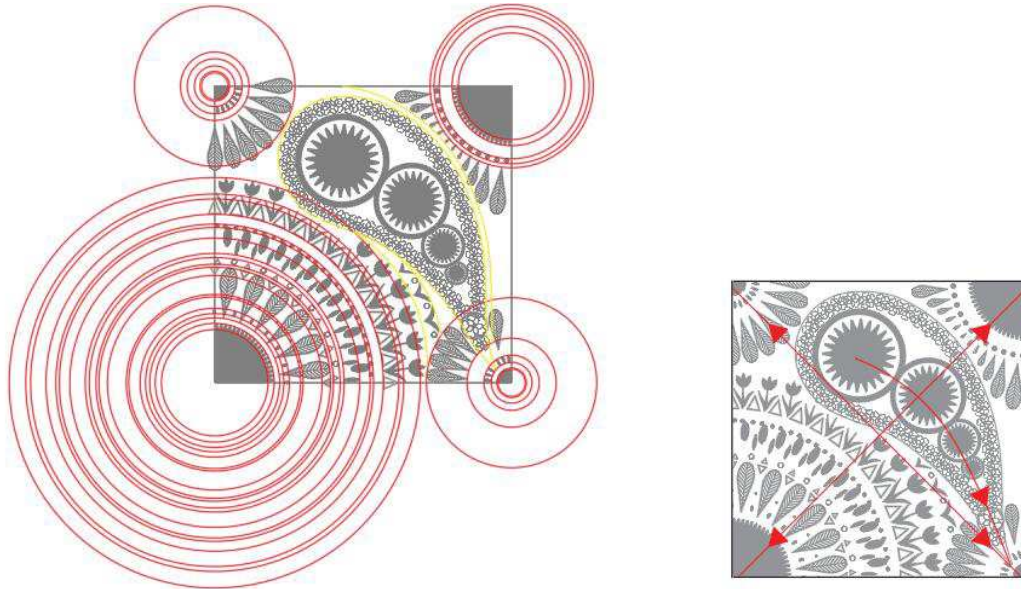
Figura 94 - Diagrama de escala e dimensão dos motivos



Fonte: acervo Pessoal

Como mencionado anteriormente a peça apresenta aspectos de direcionamento que seguem a propagação em radiação para os cantos da peça com sentido de 45° e, mesmo o elemento presente na peça destacado em amarelo, apresenta o direcionamento que converge na mesma direção.

Figura 95 - Percepção de direção representada na peça.

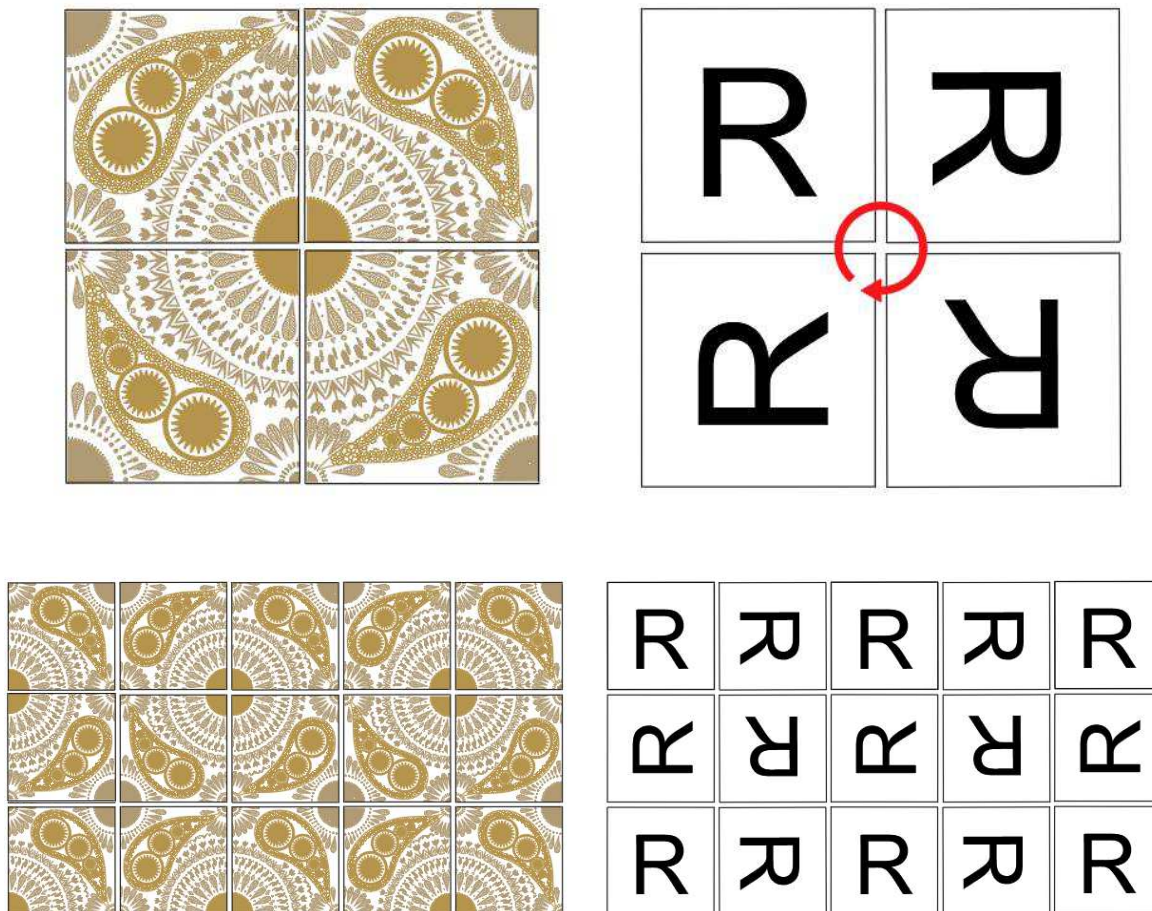


Fonte: acervo Pessoal

Adentrando na análise do *rapport* da peça, o sistema de radiação torna-se ainda mais consciente, uma vez que a peça apresenta continuidade e o motivo depende da composição para ser compreendido em sua totalidade. Os aspectos de continuidade não são a única diferença da proposta conceitual deste mural azulejar, as peças do módulo apresentam características do *rapport* denominado como rotação, onde cada módulo rotacional 90° de acordo com o eixo da composição.

Os módulos em rotação são repetidos em translação na unidade compositiva e posteriormente os multimódulos adotam uma translação, assim como no sistema repete os multimódulos em translação.

Figura 96 - Rapport da peça em rotação



Fonte: acervo Pessoal

A transformação da mensagem é evidente, a rotação dos módulos afeta a compreensão do usuário, e o posicionamento incorreto das peças criaria um erro na frequência da repetição.

Figura 97 - Reconstrução digital da peça azulejar encontrada na residência

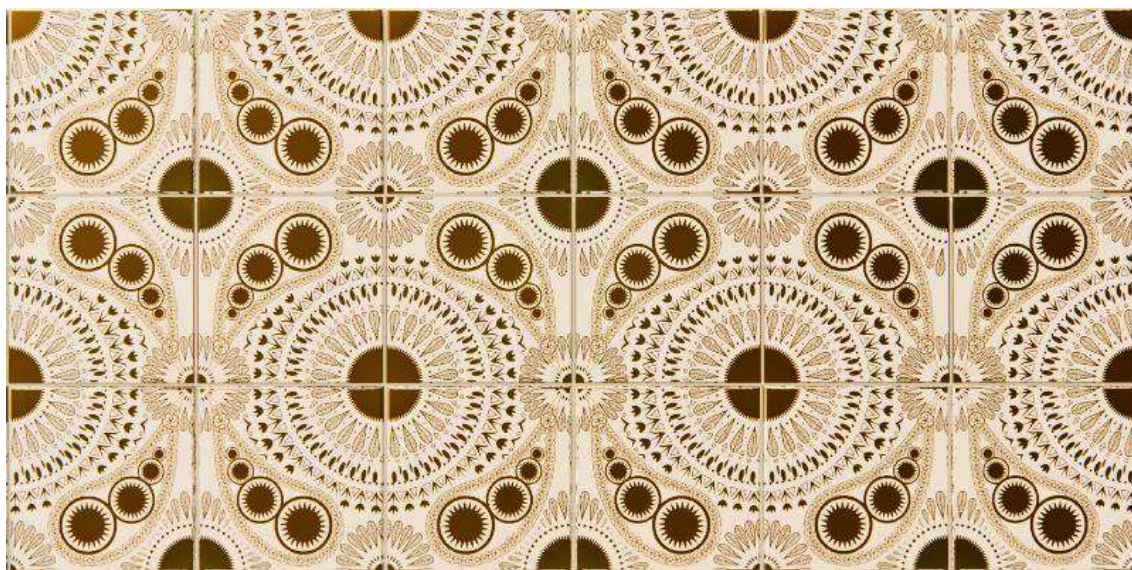


Fonte: acervo do autor

O uso das ferramentas de digitalização das peças, auxilia também na compreensão da relação cromática dos grafismos com a incidência direta da luz. Mesmo que este trabalho não

seja voltado a tal premissa, torna-se relevante fazer esta breve constatação sobre os vários aspectos que afetam a percepção e a forma que o observador recebe uma mensagem.

Figura 98 - Percepção dos detalhes das peças reconstruídas virtualmente.



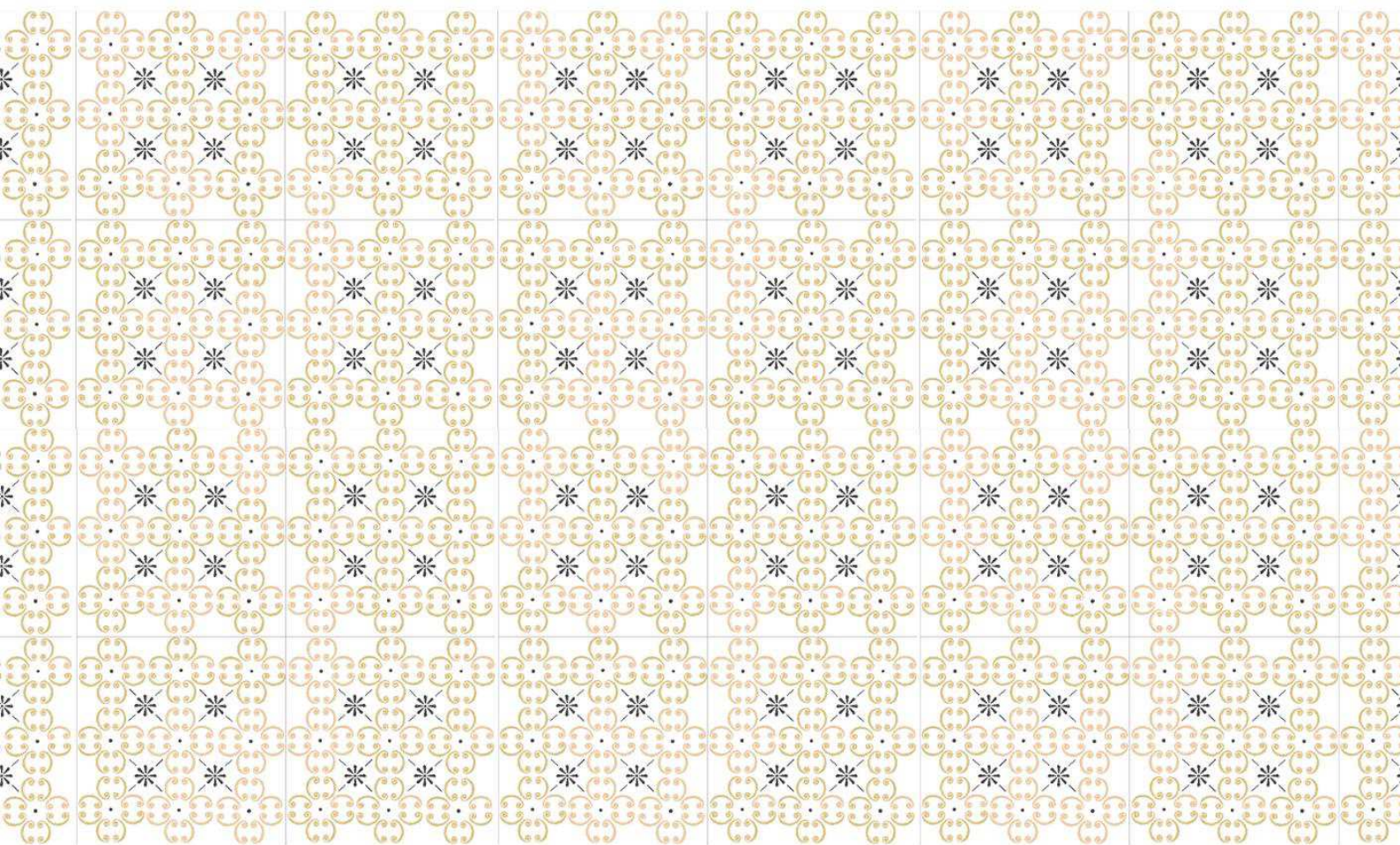
Fonte: acervo do autor

A complexidade da peça encontra-se em seus vários elementos que atuam em radiação e nas diferenças de escalas, assomadas a um *rapport* de rotação, que desenvolve uma leitura visual de elementos circulares que transcendem o espalho quadrangular do azulejo.

RESIDÊNCIA

ANTONIO DINIZ

Design • Arquitetura • Murais azulejares



No bairro do Centro de Campina Grande, a residência Antonio Diniz Magalhães é mais uma das obras do arquiteto Geraldino Duda. Apesar de localizar-se no bairro onde existe uma poligonal histórica de tombamento, a edificação não é resguardada pela proteção do IPHAEP ou da prefeitura de Campina Grande-PB.

É possível afirmar que o bairro do centro apresenta uma valorização elevada em seus terrenos. A obra em questão encontra-se em um setor de risco eminente, uma vez que o número de edifícios cresce exponencialmente e esta questão pode resultar no arrasamento completo da obra pois, de acordo com Afonso e Medeiros (2018), a obra estava desocupada mesmo antes da época do registro feito pelos autores.

Figura 99 - localização da residência Antônio Diniz Magalhãe em meio a malha urbana



Fonte: mapa da seplan editado pelo autor. (2022)

Apesar de não ser resguardada por nenhum tipo de tombamento, as faces parietais externas da edificação apresentam os revestimentos que foram propostos originalmente. A valorização desta edificação ocorre por meio da variação de cores, que busca transmitir a sensação de movimento, com intenção de assomar dinamicidade à obra que recebe destaque de forma elegante, sem destoar da paisagem urbana por conter aspectos que atraem o olhar do observador, atuando de maneira negativa.

Figura 100 - Fachada principal e ficha técnica da residência Antônio Diniz.



Fonte: acervo do grupal

A pesquisa reforça a existência da documentação das plantas da edificação, porém, a resolução gráfica das mesmas não permitiu que fossem posicionados elementos referentes a nomenclatura dos ambientes. O ato de elucidar tais aspectos não cabe a esta pesquisa, por este motivo, indica-se que novos estudos sejam desenvolvidos com intenção de vistoriar se o projeto segue condizente com a situação atual da obra.

Figura 101 - Planta baixa da edificação



Fonte: acervo do grupal

Com relação à tectônica da obra, destaca-se a inclinação da laje, aspecto coerente com a linguagem expressa em outros projetos do tipo; as janelas contínuas com molduras em

madeira; além destas esquadrias, a presença do vidro da porta, assim como o alumínio da varanda, contrasta com a mescla de materiais, proveniente do uso de pedras, ladrilhos e cerâmicas.

Figura 102 - Fachada da edificação.



Fonte: Ettore Almeida (2017)

No projeto em questão, as cerâmicas locadas no ambiente externo encontram-se na área da garagem. Entre os dois modelos presentes, um é o mural pintado à mão, com aspectos culturais que representam uma paisagem de praia. Este painel não será contemplado na presente pesquisa, porém, torna-se importante validar a consciência da presença desta obra de arte.

Figura 103 - Face azulejar pintada a mão.

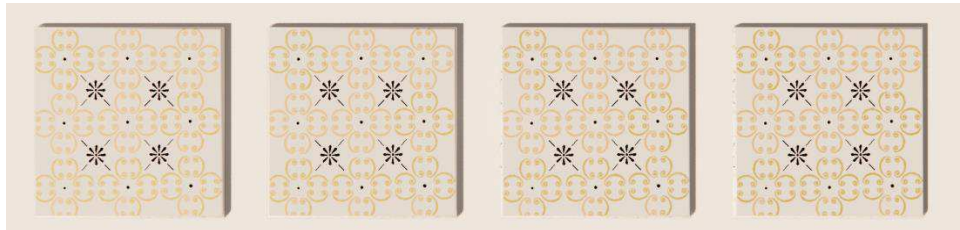


Fonte: acervo do grupal

Posicionado ao redor do painel pintado à mão, foi implantado um outro azulejo com motivos diferentes. Os motivos rosáceos e florais emolduram o mural com elementos característicos das paisagens litorâneas nordestinas. Neste contexto, apesar de ser uma obra

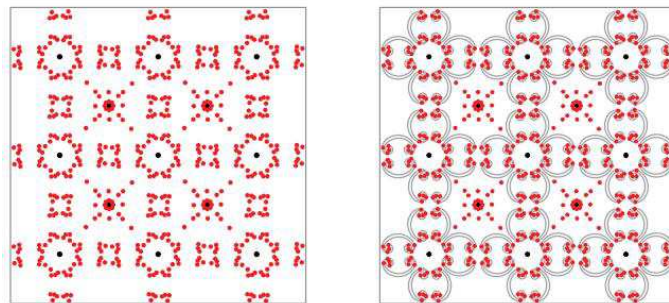
estática, a sensação de pertencimento consegue despertar a memória contida nos observadores, tem potencial de atuar como gatilho, transportando-os momentaneamente para um lugar que remete a essa imagem.

Figura 104 - Reconstrução digital da peça azulejar encontrada na residência



Fonte: acervo do autor.

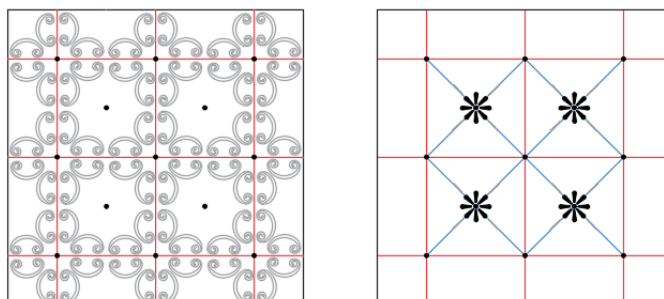
Locado na área da garagem, os azulejos dourados da residência Antonio Diniz emolduram outro painel, que foi pintado à mão pelo artista Jair Rodrigues de Recife – PE. Seguindo a ficha de análise da pesquisa, o primeiro aspecto a ser observado é relacionado aos pontos. Na peça em questão os pontos invisíveis moldam os motivos da peça, enquanto os pontos visíveis servem como “âncora” ordenadora da localização dos elementos. Por meio do diagrama subsequente, são apresentados invisíveis encobertos por linhas em matiz vermelho e os pontos visíveis são apresentados em tom preto.



No tocante às linhas, as que são apresentadas em tom de cinza correspondem às formas correspondente aos motivos visíveis na peça. Com relação às linhas imaginárias, o estudo apresenta as linhas vermelhas que representam as linhas da malha a 90° no sentido horizontal e vertical da peça, e sua sobreposição identifica o posicionamento do motivo 01 (rosáceo).

Enquanto as sobreposições das linhas azuis, que se propagam a 45° na peça, representam a inserção do motivo 02 (floral). Estas sobreposições da malha correspondem à ancoragem dos pontos visíveis, representados em preto, no diagrama apresentado previamente.

Figura 105 - linhas vermelhas e linhas azuis interligando os pontos que organizam a distribuição dos motivos na superfície.

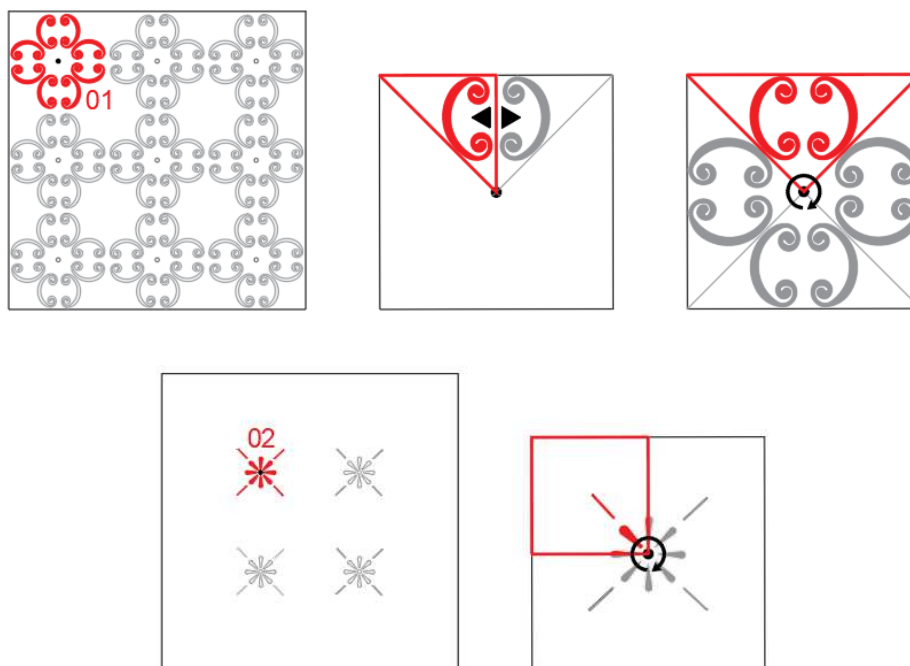


Fonte: acervo do autor.

Buscando aprofundamento na discussão sobre os motivos, torna-se perceptível que a repetição do elemento 01 na peça ocorre em translação, porém, a composição deste motivo é dotada de duas atividades de repetição. Neste contexto, observa-se que o seu elemento primário passa por um processo de espelhamento, e subsequente ao espelhamento este elemento é rotacionado, originando a compreensão rosácea do agrupamento das formas.

Já o elemento 02, pode ser compreendido como uma rotação, onde um dos quadrantes gerados pela malha imaginária sofre rotações em ângulo de 90° em relação ao ponto de “ancoragem” do motivo.

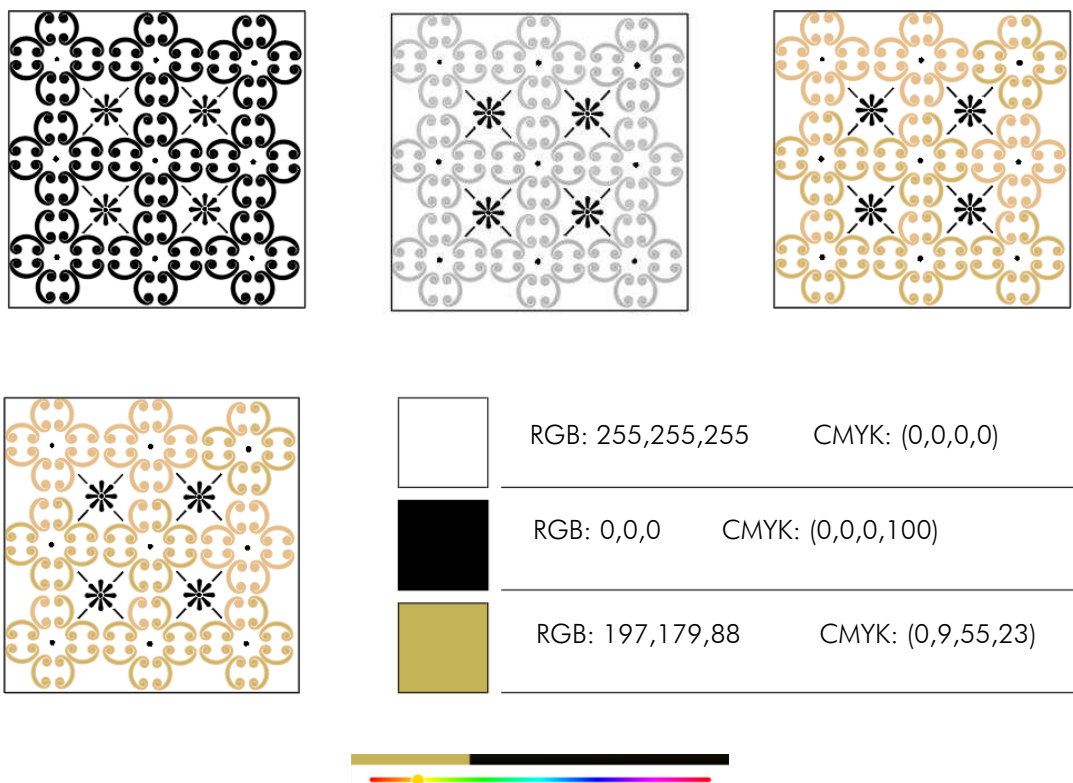
Figura 106 - Aspectos compositivos dos motivos do módulo



Fonte: acervo do autor.

Em continuidade às análises, os aspectos cromáticos da peça auxiliam na distinção dos elementos, a separação dos elementos rosáceos com relação aos elementos florais torna-se melhor delimitada, uma vez que a peça define os rosáceos em um tom dourado, enquanto os florais apresentam-se ao observador como preto. Neste contexto o estudo identifica o branco que se propaga ao fundo no plano de base da peça, sobreposto ao branco tem os elementos de contraste em preto, enquanto os elementos dourados apresentam maior “peso” visual na composição da peça.

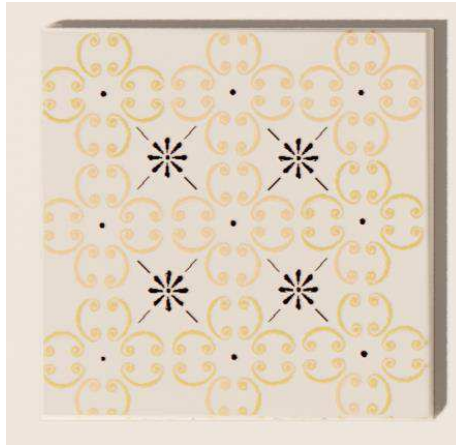
Figura 107 - diagrama dos aspectos cromáticos da peça.



Fonte: acervo do autor.

A peça não apresenta relevos, porém, como os demais azulejos estudados, apresenta a camada vitrificada reforça a sensação de frescor e limpeza transmitidos. O uso de tons quentes não consegue sobrepor a sensação proveniente dos materiais compositivos da peça azulejar, e a intensidade da luz solar sobre as peças ressalta as nuances brilhosas proporcionadas pelo tom dourado da paleta adotada.

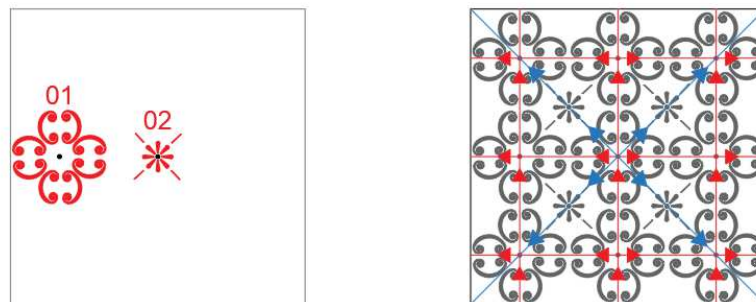
Figura 108 - Aspectos de textura na superfície da peça.



Fonte: acervo do autor.

Os aspectos de dimensão e escala podem ser compreendidos na peça devido à relação estabelecida entre os motivos rosáceos e os motivos florais. Os motivos rosáceos são apresentados em uma escala maior, quando comparados aos elementos florais, o que também influencia nos aspectos direcionais da peça. Os elementos florais tendem a direcionar o olho do observador em ângulos retos de 90° e 180° , enquanto os elementos florais que aparecem no centro da peça tendem a propagar-se em ângulos de 45° , acrescentando mais um aspecto de direção ao motivo que compõe a face estudada.

Figura 109 - Relação da escala entre os motivos compositivos da peça e a percepção de direção percebida

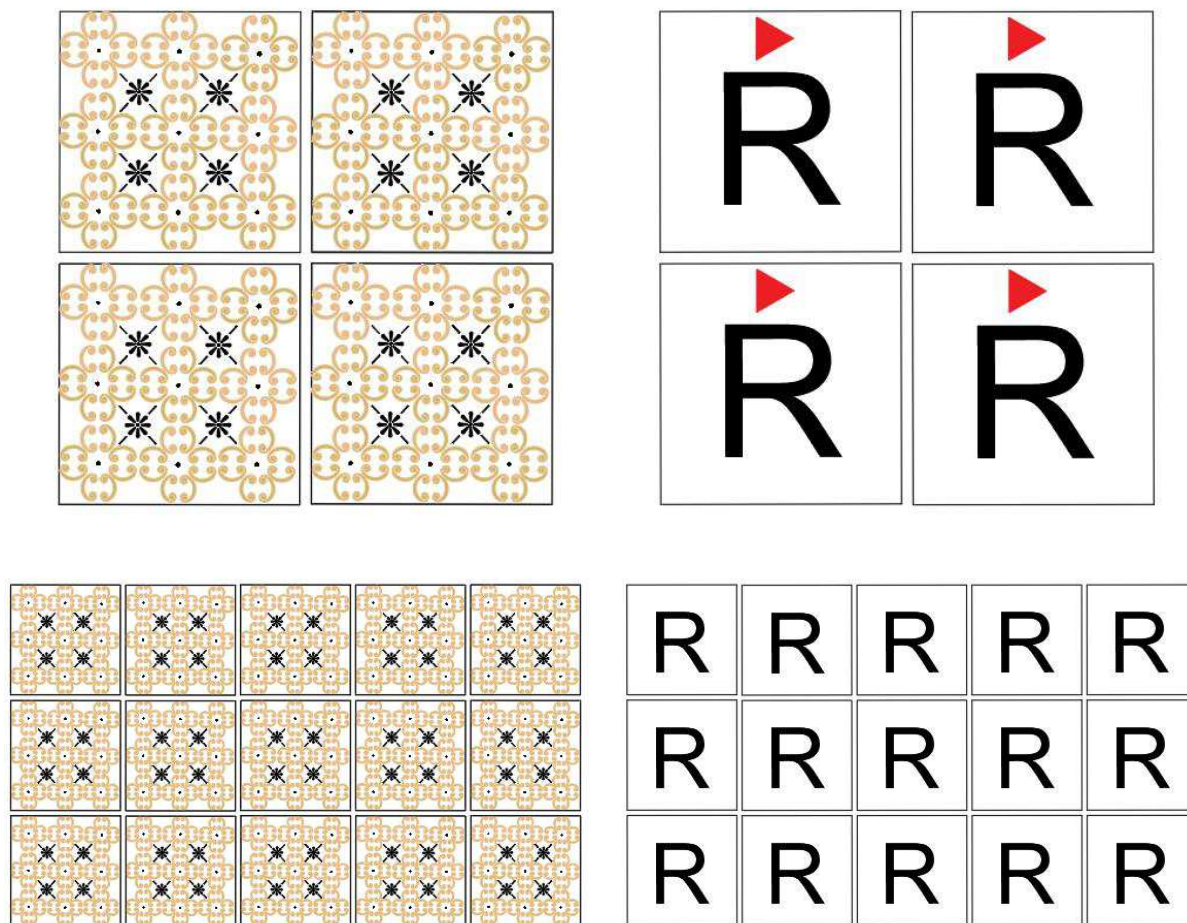


Fonte: acervo do autor.

Devido aos aspectos de contiguidade da peça, é possível destacar que os elementos propostos para o motivo estão contidos na área quadrada que corresponde ao azulejo, a simetria presente entre os elementos impede erros de rotação durante a execução do mural.

Uma vez que sua implantação ocorre de maneira uniforme, sem desencontro ou distorção da malha, estes azulejos simétricos tendem a ter uma aplicação que apresenta menor chance de erro em sua implantação na superfície. Este aspecto não desmerece a complexidade de uma composição, apenas facilita o trabalho do responsável pela aplicação.

Figura 110 - *Rapport* do mural azulejar

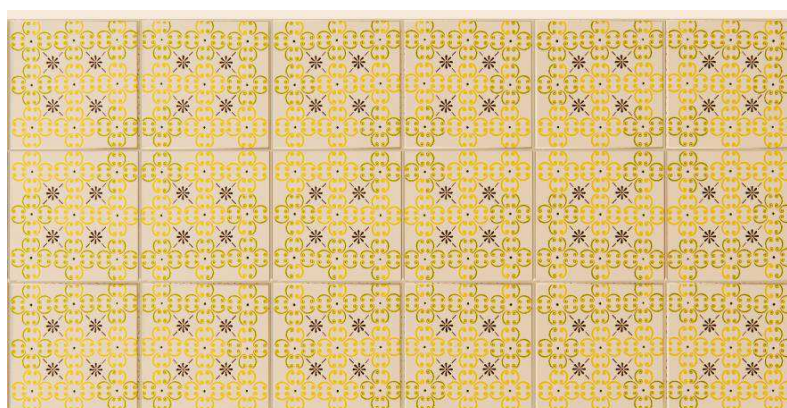


Fonte: acervo do autor.

A digitalização das peças por meio dos programas indicados na metodologia propiciou uma melhor compreensão do autor com relação à propagação dos elementos em um mural. A relação dos espectros de luz atuantes sobre os elementos cromáticos pode ser melhor compreendida devido à incidência de luz que pode ser ajustada por meio dos *softwares*.

A peça física encontra-se locada em uma garagem e a luz só alcança a peça por meio de seus rebatimentos, ou seja, a maior parte do tempo encontra-se à meia sombra, por isso alguns detalhes da mesma acabam despercebidos.

Figura 111 - reconstruções digitais das peças azulejares



Fonte: acervo do autor.

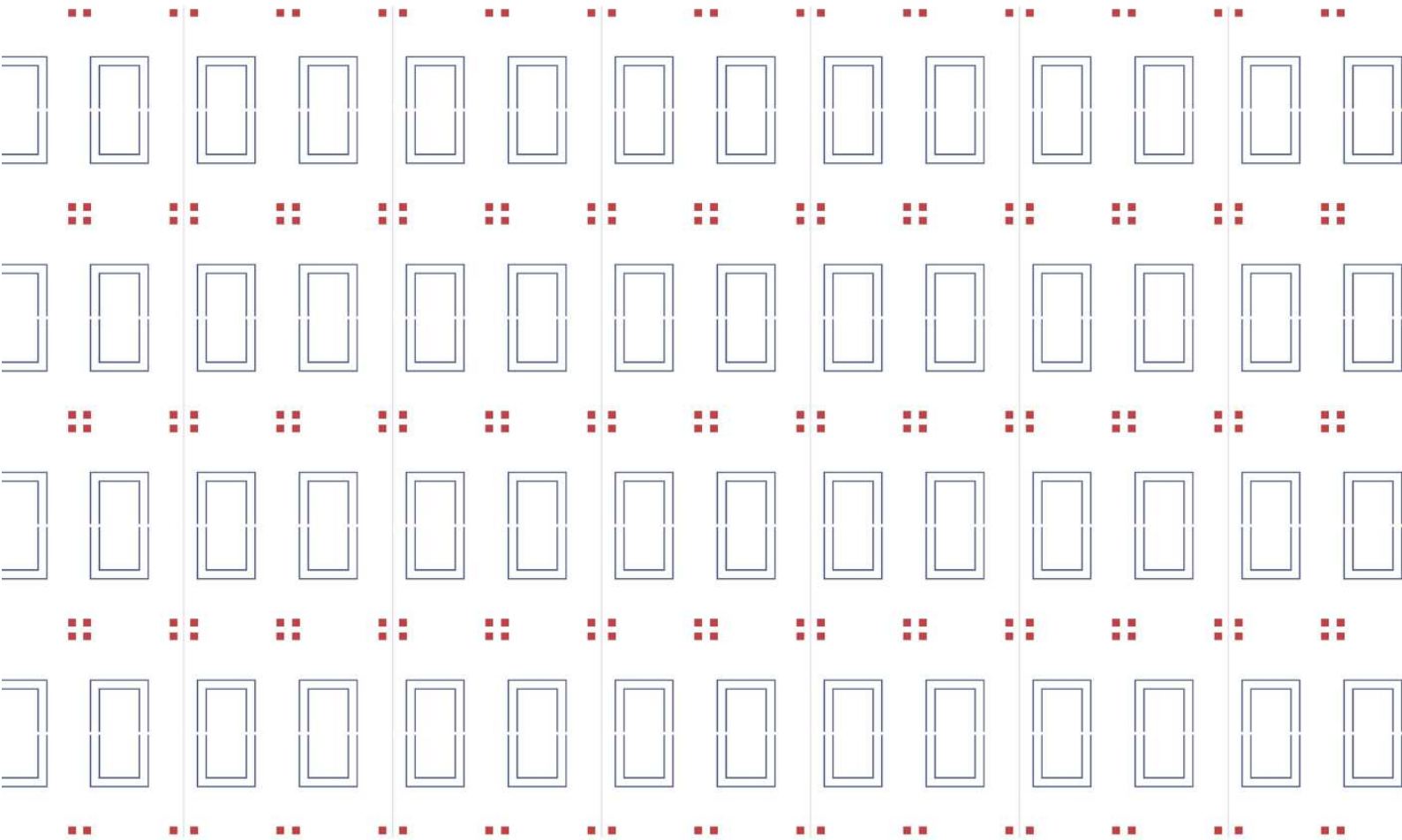
Reitera-se que a incidência solar sobre as peças não é o ponto que norteia este trabalho, porém, os aspectos de vivência e de aporte do observador destacam a existência desta relação que pode ser aprofundada em trabalhos futuros.

Com relação aos elementos compositivos da peça, a obra adota uma composição mais silenciosa. Não existe aporte que comprove tal discussão, porém, ao longo deste trabalho, constata-se que as composições de superfície denotam elevado grau de sensibilidade de seus autores, além da maestria técnica. Pois as discussões durante o processo de construção de conhecimento já abordam que só a técnica não significa uma capacidade compositiva de sucesso.

A motivação desta discussão tem embasamento na compreensão da atuação destes elementos em conjunto com o painel azulejar, as pedras, as lâminas de vidro e os demais objetos compositivos da fachada da residência. O estudo adota que a escolha desta peça, dotada destes grafismos, ocorre com intenção de equilibrar a composição visual da edificação como um todo, denotando uma sensibilidade que busca uma convergência harmônica que destaca-se por meio da elegância, e pela adoção de elementos berrantes.

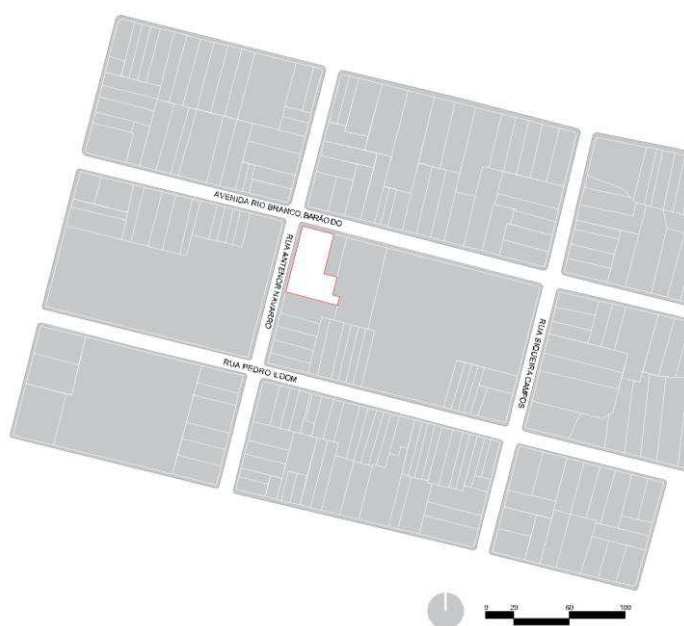
RESIDÊNCIA
JOÃO FELINTO

Design • Arquitetura • Murais azulejares



A residência está localizada no encontro entre a Avenida Rio Branco e a rua Antenor Navarro, no bairro da Prata, na cidade de Campina Grande-PB. De acordo com os levantamentos efetuados pelo Grupal, assim como tornou-se uma informação comum na atualidade, o bairro da prata tem desenvolvido o status de bairro médico, onde diversas modalidades de atendimentos clínicos propiciam variados atendimentos a população da região e de cidades circundantes.

Figura 112 - localização da residência João Felinto

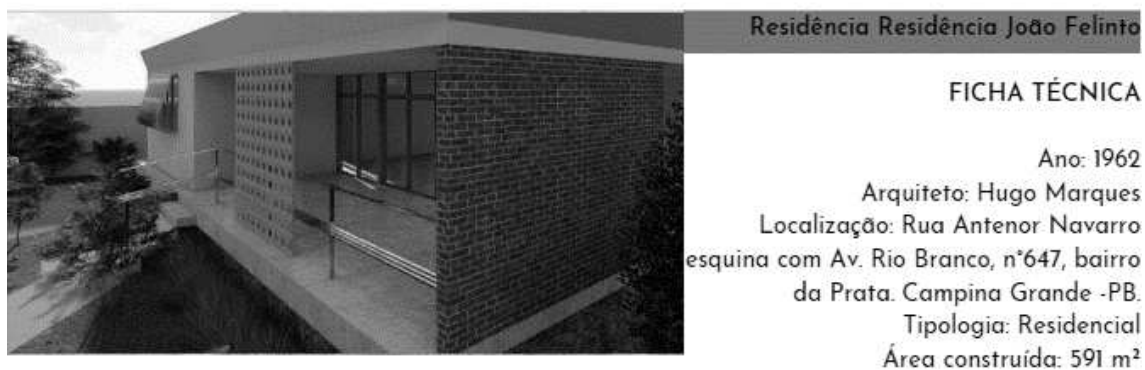


Fonte: mapa da seplan editado pelo autor. (2022)

De acordo com os dados do GRUPAL, a execução da obra ocorreu no ano de 1962 e o arquiteto responsável pela obra foi Hugo Marques. Em termos de áreas, a residência ostenta 591m² de área construída, desta área o pavimento térreo apresenta apenas 187m². Em contrapartida a esta área, o pavimento superior apresenta 404m² de área edificada.

A partir de uma breve observação sobre a proposta da obra, constata-se que a mesma foi planejada para que a incidência de ventos sul e sudeste privilegiassem os quartos da residência, e o aproveitamento dos aspectos naturais da região é uma das características da arquitetura moderna.

Figura 113 - Reconstrução digital da Fachada principal e ficha técnica da residência.



Fonte: Acrevo do Grupal & Gabriel Leão (2018)

Com relação à planta baixa da edificação, o primeiro nível da mesma é uma área em sua maior parte de serviço, porém é possível caracterizar a academia como um espaço de lazer. A garagem transmite a impressão de estar sufocada entre a academia e a lavanderia, compondo os usos de caráter de serviço. O nível interior engloba a lavanderia, três ambientes com caráter de depósito, e entre dois destes ambientes encontra-se o banheiro de serviço.

Figura 114 - Planta baixa da residência João Felinto de Araujo.



Fonte: Seplan, editado por Paula Pequeno (2021)

O acesso ao pavimento superior (nomeado na imagem como pavimento térreo) ocorre por meio da varanda, a planta apresenta uma varanda em cada uma de suas fachadas laterais. De acordo com o que está representado na planta, os quatro quartos da obra — assim como a suíte — foram locados na área correspondente às fachadas sul e sudeste, compondo assim a zona íntima da casa. Enquanto as áreas sociais, caracterizadas por sala de televisão, sala de estar, e sala de jantar, formam a área de caráter social.

É válido salientar que no meio da planta existe um pátio interno, cuja função, na maioria das vezes, é proporcionar a permeabilidade de mais de luz natural, fazendo com que a luz possa ser rebatida por mais faces, propagando-se para outros ambientes.

Figura 115 - Fachada com pele de cobogó.

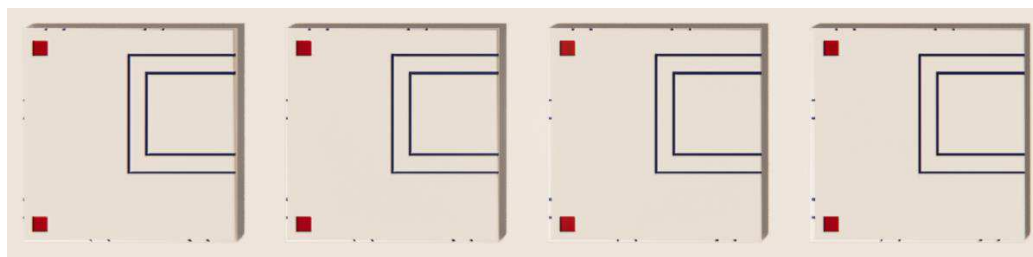


Fonte: acervo do GRUPAL

Com relação aos aspectos formais de modo geral, a residência apresenta paredes em tom de branco, porém o silêncio do branco é cortado por vidros, com esquadrias de alumínio ou esquadrias de madeira. A linguagem expressa pela forma remete às características do puro modernismo, onde os traços limpos e contínuos prolongam-se culminando no purismo tradicional característico deste movimento.

De acordo com Afonso (2019), Hugo marques faz uso de soluções que refletem a escola Carioca: o primor em solucionar a planta baixa, aliado à presença do pátio interno; e a preocupação em elevar a edificação para que a mesma não fique no mesmo nível do terreno reforçam a afinidade e o refinamento da linguagem arquitetônica adotada.

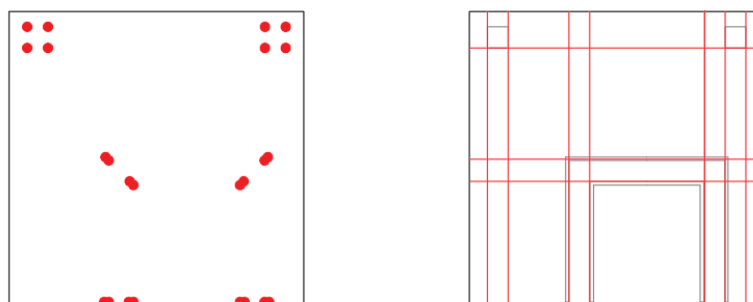
Figura 116 - Reconstrução digital da peça azulejar encontrada na residência



Fonte: acervo do autor

A peça da residência João Felinto, localizada em uma área de sol interna à residência, está localizada nas paredes de um jardim de inverno no centro da obra. Dando continuidade à ficha de análise do estudo, os pontos na peça estão encobertos por linhas, servindo como elementos delimitadores das formas. As linhas nesta peça aparecem a 90° e 180°, as linhas visíveis na peça estão marcadas em cinza, enquanto as linhas organizacionais aparecem em vermelho. As linhas desta peça dão origem aos dois elementos que formam o motivo presente na superfície.

Figura 117 - Diagrama de pontos e linhas da peça



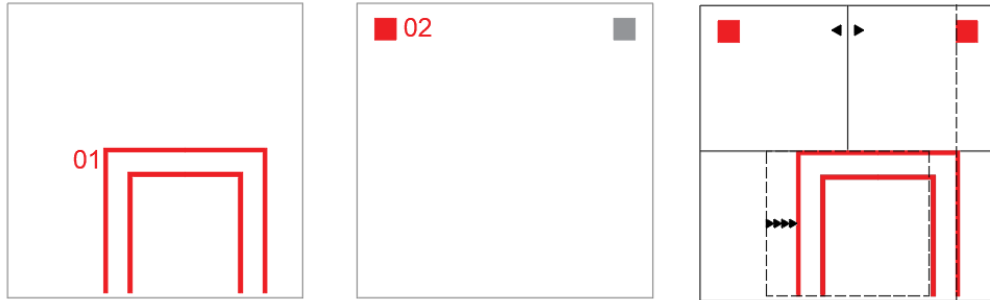
Fonte: acervo do autor

O elemento 01 poderia ser caracterizado como parcelas separadas de um todo, porém, o estudo adota o mesmo como elemento unitário. O outro elemento corresponde a uma forma quadrada.

Com relação à disposição dos elementos na peça, estes ocorrem de duas formas, de acordo com a percepção do autor: o módulo é dividido em seu centro por uma linha horizontal, a partir desta divisão, a parcela inferior da peça, onde estão localizadas as linhas ortogonais com aspecto de progressão (que constituem o motivo 01), são deslocadas do centro, quebrando a relação de distância igualitária do elemento e as margens laterais do objeto. Já na parte superior da peça, onde estão localizados os elementos quadrados (motivo 02), ocorre uma repetição, compreendida no design de superfície como reflexão.

O Deslocamento do motivo 01 ocorre até o seu alinhamento com o motivo 02, estes aspectos de deslocamento estão representados por meio das linhas pontilhadas apresentadas na figura 118.

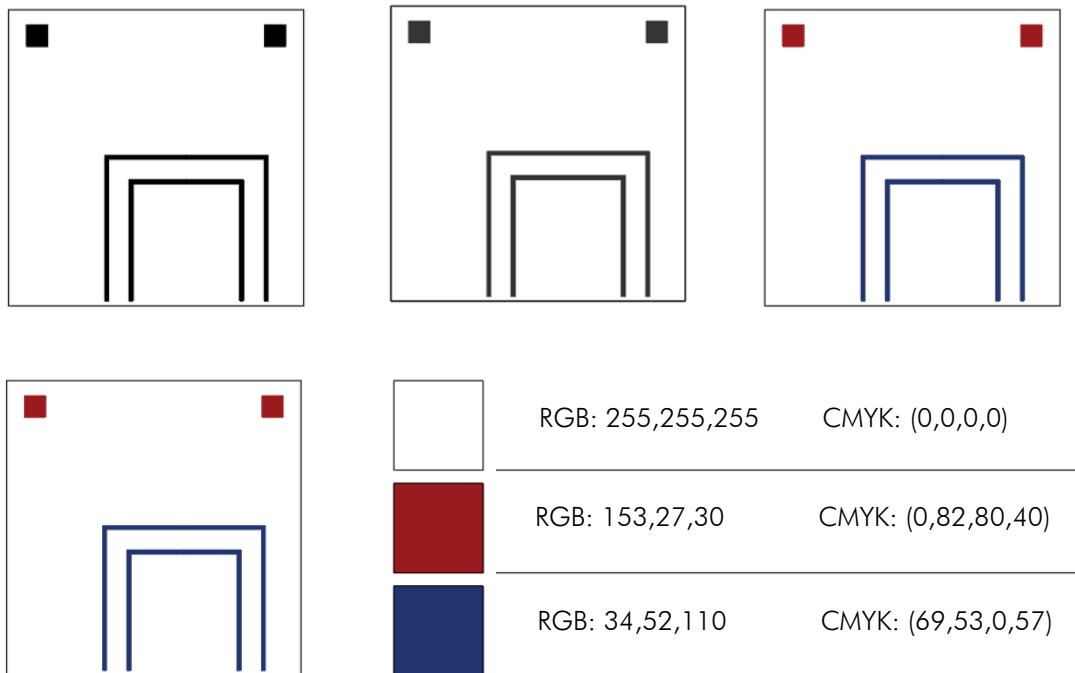
Figura 118 - Aspectos organizacionais dos motivos no módulo.



Fonte: acervo do autor

Os aspectos cromáticos da peça, apresentam um saturação mais intensa, quando relacionada as peças da residência Sosthenis Silva, Heleno Sabino e Antonio Diniz, que apresentavam matizes com saturações mais suaves. A intensidade do vermelho e do azul destacam o motivo do padrão, fazendo com que estes sobressaltem no fundo branco de acordo com o ponto de vista do pesquisador.

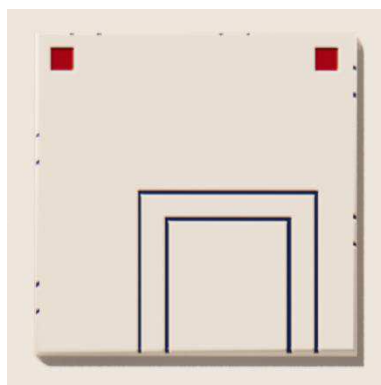
Figura 119 - Aspectos cromáticos da peça



Fonte: acervo do autor

A peça não apresenta relevos assim como a peça da residência Sosthenis Silva e Antonio Diniz. Apresenta a característica camada vitrificada presente nos azulejos. Apesar da presença do matiz vermelho, a contraposição da cor por meio do matiz frio azulado proporciona um balanceamento com relação a sensação cromática do ponto de vista do autor. Neste contexto, é possível afirmar que a sensação proveniente dos materiais compositivos da peça azulejar, destaca-se na mesma, e a percepção do observador com relação a textura tende a ser de frescor como foi recorrente nas amostras supracitadas.

Figura 120 - Aspectos de textura na superfície da peça

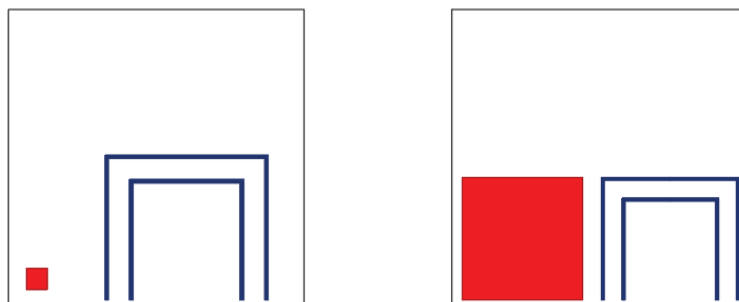


Fonte: acervo do autor

Os aspectos de luz e sombra, assim como os demais elementos relacionados a cor, não contrapõem-se de maneira intensa (além do matiz), a ponto do observador diferenciar distinções de planos através desta abordagem. Neste contexto, os aspectos de escala são fundamentais para a compreensão da hierarquia dos motivos: as linhas azuis do motivo ocupam uma área maior na face, por este motivo os movimento sacádicos do ponto de vista do observador têm a percepção deste motivo como elemento em plano de destaque no módulo.

Caso os motivos apresentassem uma proporção similar a discussão seria voltada a uma compreensão distinta do observador, portanto ocorre um fortalecimento da relevância da escala dos motivos e o efeito que este aspecto tem sobre o observador.

Figura 121 - Relação de escala dos elementos compositivos do motivo

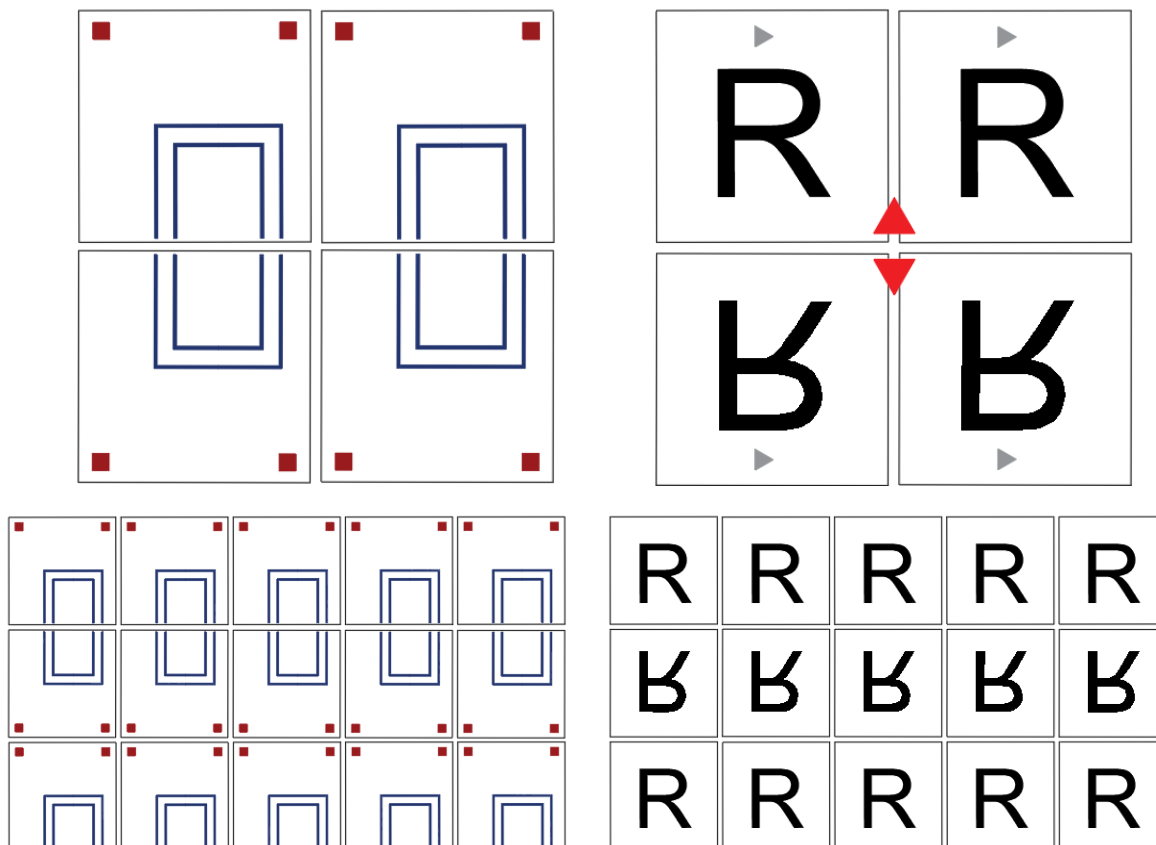


Fonte: acervo do autor

O *rapport* desta proposta tem como base o processo de reflexão, que dos módulos dessa peça, a reflexão ocorre em um eixo. Neste contexto, os módulos superiores são espelhados na vertical, mantendo sua repetição no eixo horizontal.

A relação do módulo com a unidade compositiva desperta uma sensação de continuidade para os motivos em azul, estas linhas ortogonais podem ser agora compreendidas como elementos retangulares.

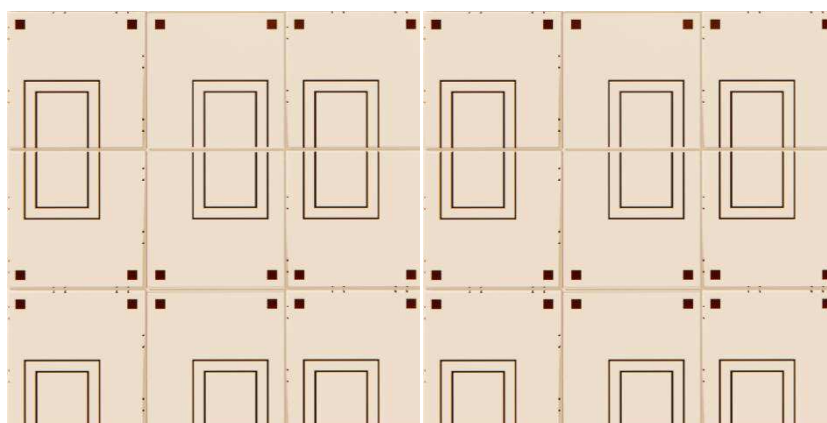
Figura 122 - *Rapport* do Mural azulejar



Fonte: acervo do autor

Com relação a reconstrução digital das peças, o uso do comando que representa a reflexão no software proporcionou um resultado que é apontado por Schwartz como inversão. Tendo em vista que este não é o aspecto de propagação apresentado pela pesa azulejar da residência João Felinto.

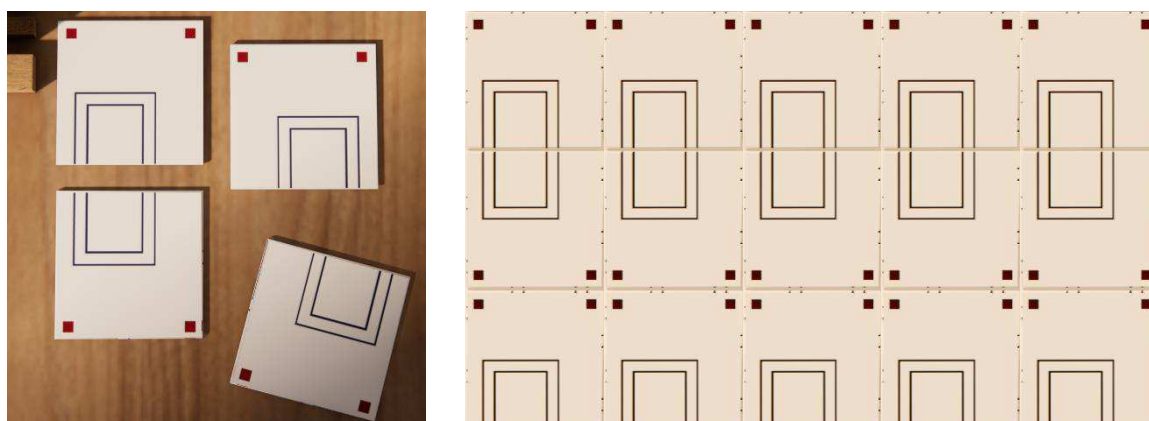
Figura 123 - Sistema com *rapport* díspar ao encontrado na residência



Fonte: acervo do autor

É reforçada a capacidade compositiva dos arquitetos, designers e artistas da época, que não possuíam estes elementos digitais e, ainda assim, obtiveram sucesso em suas composições dos murais que abrilhantam as fachadas das residências com linguagem arquitetônica moderna no município de Campina Grande-PB.

Figura 124 - Sistema da peça com repetição seguindo a reflexão presente no mural da residência

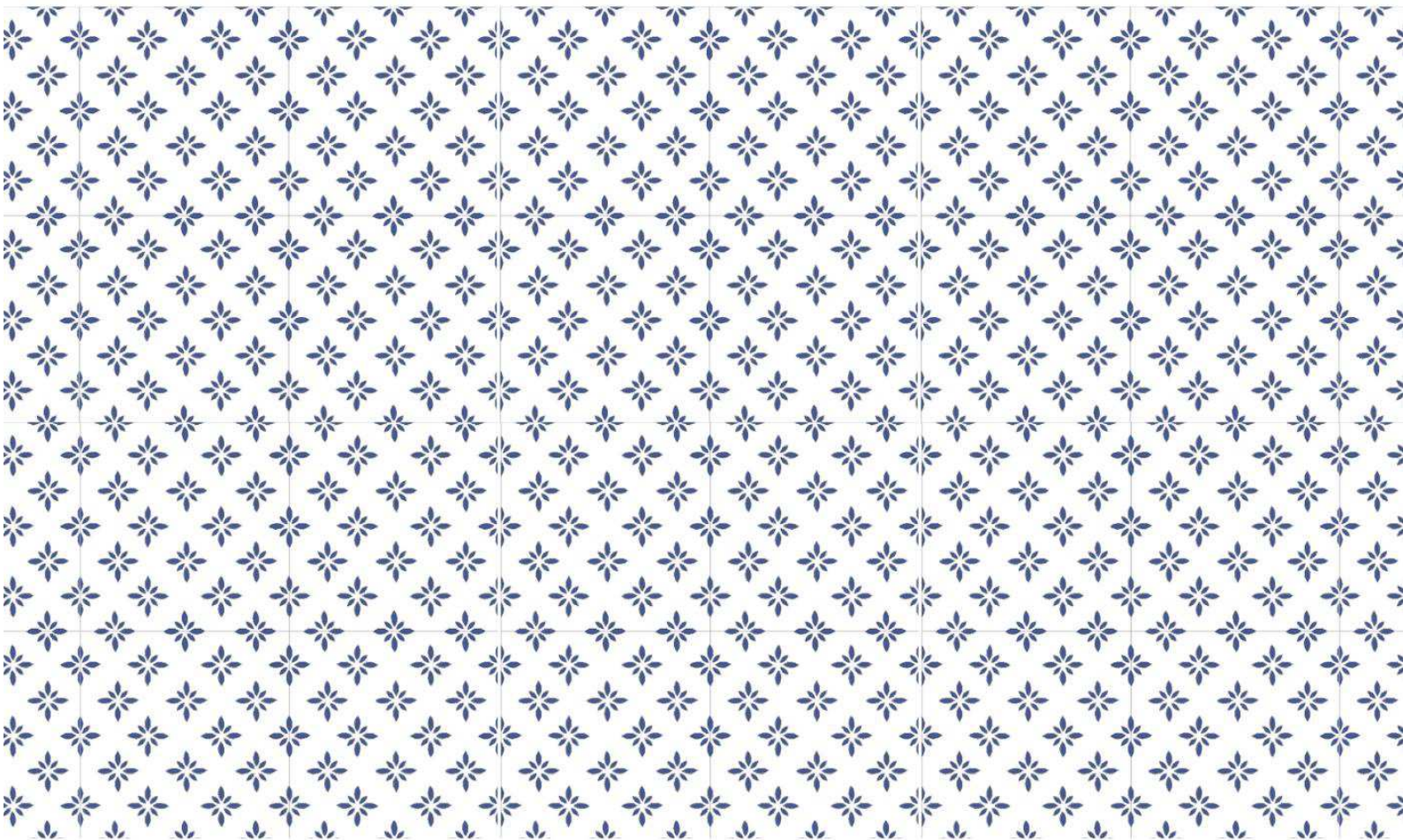


Fonte: acervo do autor

Os aspectos compositivos da linguagem adotados para esta peça, e composição do seu *rapport* em espelhamento comprova a variação de combinações dos murais em Campina Grande-PB, uma vez que os painéis encontrados na cidade já apresentaram configurações de rotação, translação e agora espelhamento.

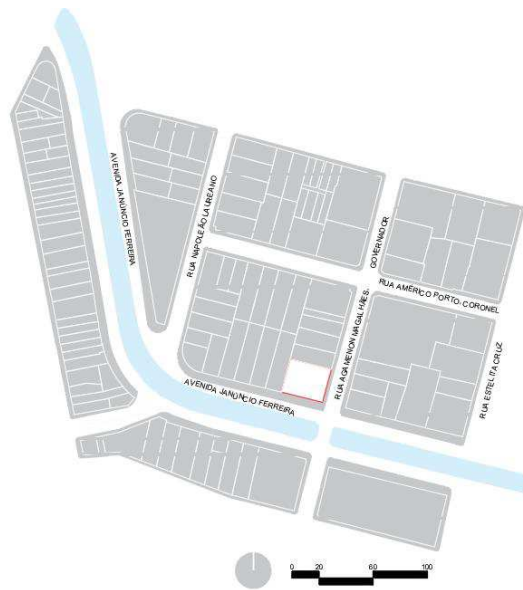
RESIDÊNCIA
JOSÉ BARBOSA

Design • Arquitetura • Murais azulejares



A residência José Barbosa Maia encontra-se em um bairro que circunda o centro. A delimitação do canal apresentada em azul na imagem de localização representa o limiar entre o bairro do centro e o bairro Lauritzen. A avenida apresenta um intenso fluxo de veículos, o fato do lote de inserção da obra ser próximo a esta via eleva a visibilidade da mesma, e para aqueles que conseguem construir uma memória imagética da região, é crível que esta obra vai ser lembrada devido à imponência da sua projeção compositiva da paisagem urbana.

Figura 125 - localização da residência João Felinto.



Fonte: Seplan editado pelo autor (2022)

De acordo com os dados do grupo de pesquisa Arquitetura e Lugar, o profissional responsável por este projeto foi o pernambucano Tertuliano Dionísio; e o processo de construção da obra teve início no ano de 1962. O arquiteto pernambucano exprime os aspectos do modernismo neste projeto por meio dos vãos livres, a presença do pilotis e o uso de elementos que revestem as superfícies a exemplo do cobogó.

Figura 126 - Fachada da residência e ficha técnica



Fonte: acervo do GRUPAL

No pavimento inferior da obra, está localizada a garagem e um pequeno hall que permite o acesso ao nível superior da casa utilizando uma escada em “L” como elemento de circulação vertical. Além da garagem, no mesmo patamar encontra-se a dependência da empregada com banheiro e, do lado oposto, um ambiente é identificado na planta como terraço social.

Figura 127 - Representação das plantas baixas da edificação.



PROGRAMA DE NECESSIDADES:

- | | | |
|--------------------|---------------------|----------------------|
| 1. ESTAR | 7. COZINHA | 13. BANHEIRO |
| 2. SALA | 8. DESPENSA | 14. HALL |
| 3. JANTAR | 9. DEPÓSITO | 15. TERRAÇO SOCIAL |
| 4. REFEIÇÕES | 10. DML | 16. GARAGEM |
| 5. SALA DE ESTUDOS | 11. ÁREA DE SERVIÇO | 17. QUARTO EMPREGADA |
| 6. LAVABO | 12. QUARTOS | |

Fonte: acervo do GRUPAL

Como supracitado, o acesso ao pavimento superior ocorre por meio de uma escada e a divisão da planta posiciona a área de serviço compreendida como: cozinha; despensa; depósito; DML; e área de serviço na fachada oeste da obra, onde ocorre maior incidência solar. Lateral à escada que configura a ligação entre os patamares da obra, existe um banheiro que pode ser utilizado por visitantes, sem a necessidade de adentrar para as zonas íntimas caracterizadas como quartos.

Complementando a zona social da residência, observa-se uma área de estar, uma sala, uma área de jantar e uma área para refeições. A transição da zona social para a íntima da casa ocorre por meio da sala de estudos. A sala de estudo encaminha os indivíduos a um corredor que se estende até um pequeno Hall e o acesso à suíte da residência, assim como aos quatro quartos, ocorre em sua maioria através do Hall que o arquiteto pernambucano propôs.

Figura 128 - fachada voltada para a rua Agamenon Magalhães.

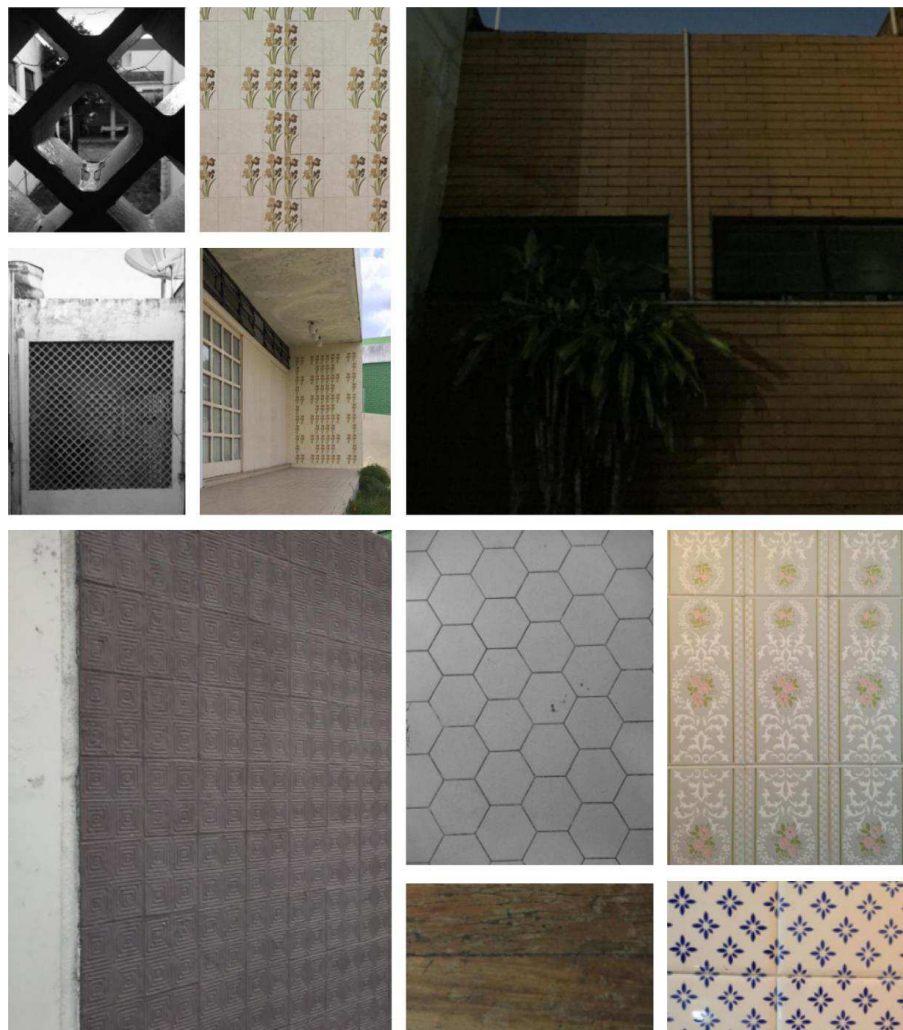


Fonte: acervo do GRUPAL

É possível observar que o traço da edificação se inspira em planos retangulares regulares, os aspectos de adição e subtração da forma também são elementos atuantes na proposição do jogo de valores da obra. O arquiteto ainda proporciona uma sensação de contraste, uma vez que os esguios elementos compositivos dos pilotis fazem a sustentação das robustas formas retangulares que se desprendem do solo, graças a estes elementos estruturais.

Assim, ainda é possível ressaltar o repertório do arquiteto ao combinar texturas, uma vez que os elementos de superfície consistem em: pedras da região; esquadrias em madeira, vidro e alumínio; presença de cobogós; tijolinhos; e detalhes cerâmicos internos e externos que atuam em harmonia. Onde estes elementos servem como propulsor para abrilhantar um ao outro, sem lutar por um protagonismo desproporcional que silencia a beleza da conjectura de um todo.

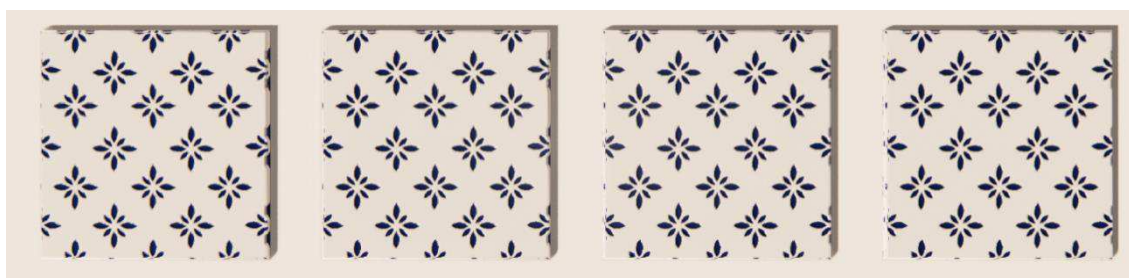
Figura 129 - Relações de algumas texturas das superfícies da residência



Fonte: acervo do GRUPAL

Apesar da relevância dos produtos compositivos das faces da obra, o estudo vai abordar apenas as peças cerâmicas quadradas. Neste contexto, apenas um produto das peles da residência será contemplado neste estudo.

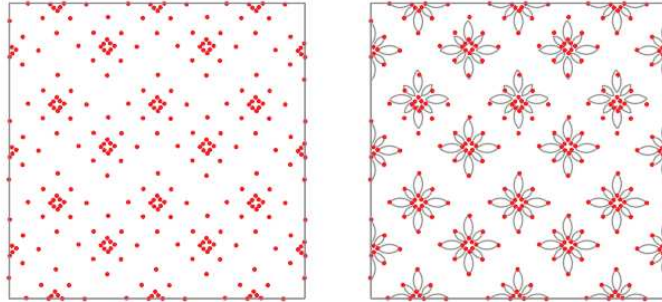
Figura 130 - Digitalização da peça azulejar



Fonte: acervo do autor

O azulejo analisado neste ponto foi encontrado na casa José Barbosa, nele podemos perceber que os pontos estão presentes na peça, encoberto pelas linhas. É possível afirmar que os pontos têm função de nortear a localização dos motivos.

Figura 131 - Diagrama dos pontos.

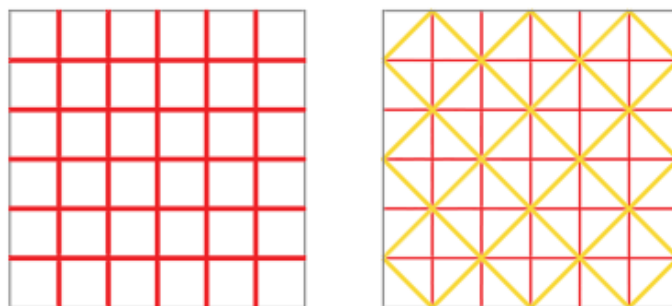


Fonte: acervo do autor

As linhas vermelhas não fazem parte dos elementos visíveis do módulo, porém, estas permitem representar a peça dividida em seis partes iguais na horizontal e na vertical. O motivo compositivo da linguagem adotada para a peça faz-se presente na sobreposição entre a malha a 90° marcada em vermelho e sua relação com a em linhas no ângulo de 45° marcada em amarelo.

A proporção de distribuição ocorre em estilo ponto tomado e ponto deixado na malha da peça, a partir da compreensão das linhas imaginárias verticais, horizontais e angulares, originando pontos de sobreposição, que culminam na distribuição dos elementos da face. Sendo exatamente nessas interseções que se posicionam os motivos das peças.

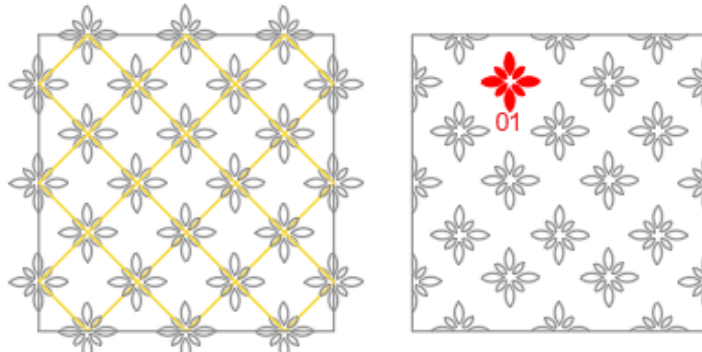
Figura 132 - Linhas da malha que organizam a propagação dos motivos.



Fonte: acervo do autor

É possível perceber que a peça apresenta apenas um motivo floral, unitário que se propaga conjecturando os aspectos de ritmo e frequência adotados para a superfície.

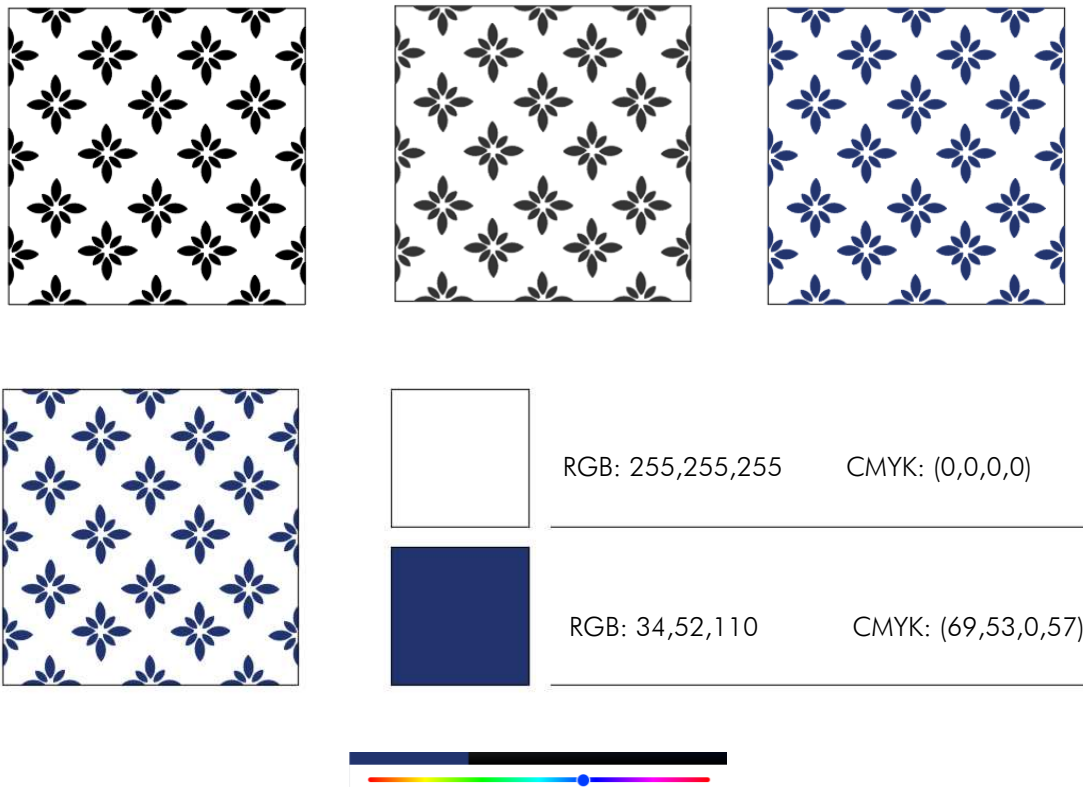
Figura 133 - Compreensão da distribuição e destaque dos elementos compositivos do motivo na peça



Fonte: acervo do autor

No tocante aos aspectos cromáticos, a peça apresenta apenas um motivo, então os aspectos de luz e sombra não interferem tanto na percepção do observador, por esta razão, o estudo adota a percepção do plano de fundo branco. O que permite a afirmação que os elementos em matiz azul estão mais próximos ao observador, configurando o primeiro plano da peça.

Figura 134 - Aspectos cromáticos da peça

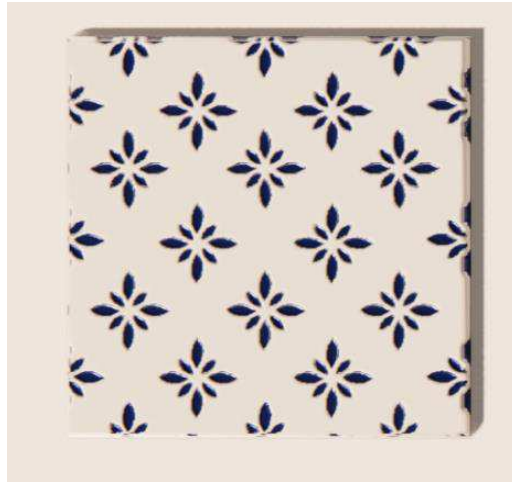


Fonte: acervo do autor

Com relação à textura da superfície, esta peça não apresenta nenhum tipo de rebaixo ou relevo. A cerâmica recebe a camada de pintura e esta pintura recebe uma camada vitrificada brilhosa, tornando a superfície lisa. Estes aspectos colaboram para que o observador relacione

a superfície a um elemento frio, assomado à paleta de cores em tom azul, onde este matiz tende a ser compreendido como um tom frio.

Figura 135 - Representação dos aspetos de textura na peça.



Fonte: acervo do autor

Com relação aos aspectos de escala, o estudo adota que o motivo floral pode ser compreendido como dois quadrifólios com escalas diferentes, um dentro do outro, em repetição com redução de escala ou progressão, somado a isso ocorre a rotação em ângulo de 45°, compondo assim a mensagem floral do motivo.

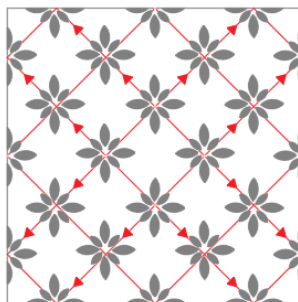
Figura 136 - Relação de escala entre os elementos compositivos do motivo.



Fonte: acervo do autor

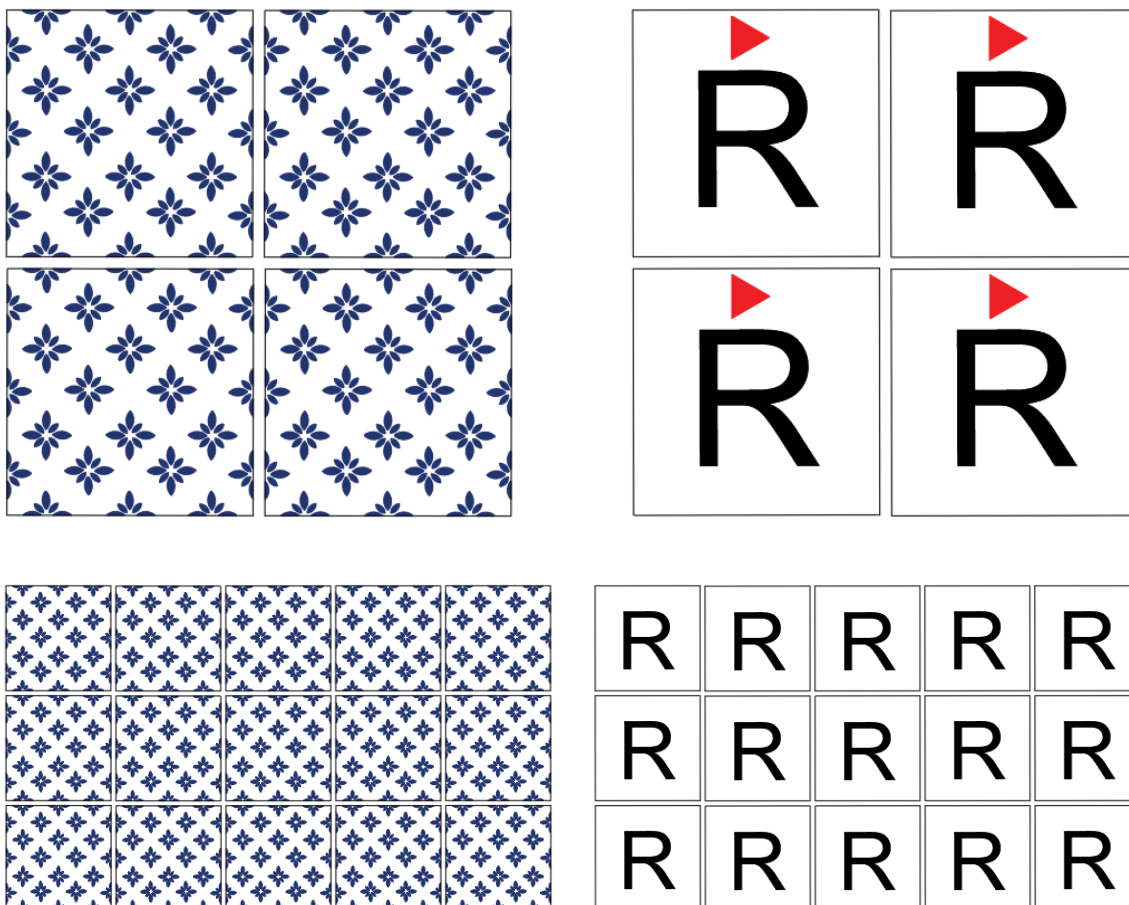
Embora o motivo da peça aqui analisada seja de primordialmente vertical, a direção da composição é multidirecional, acompanhando um ângulo de 45° proveniente da malha de inserção dos motivos florais.

Figura 137 - Percepção de direção na peça



Fonte: acervo do autor

Mesmo apresentando aspectos de continuidade onde os grafismos transpassam a peça e conectam-se com outras peças, a simetria dos motivos faz com que o resultado seja o mesmo, independente das tentativas de rotação e espelhamento da mensagem compositiva da face, e devido a esta constatação, adota-se que o *rapport* é de translação.



Fonte: acervo do autor

A unidade compositiva da peça pode ser identificada como a junção de quatro azulejos, todos posicionados em translação como foi supracitado, e a repetição no multimódulo e no sistema também ocorre em translação.

Figura 138 - Reconstrução digital das peças

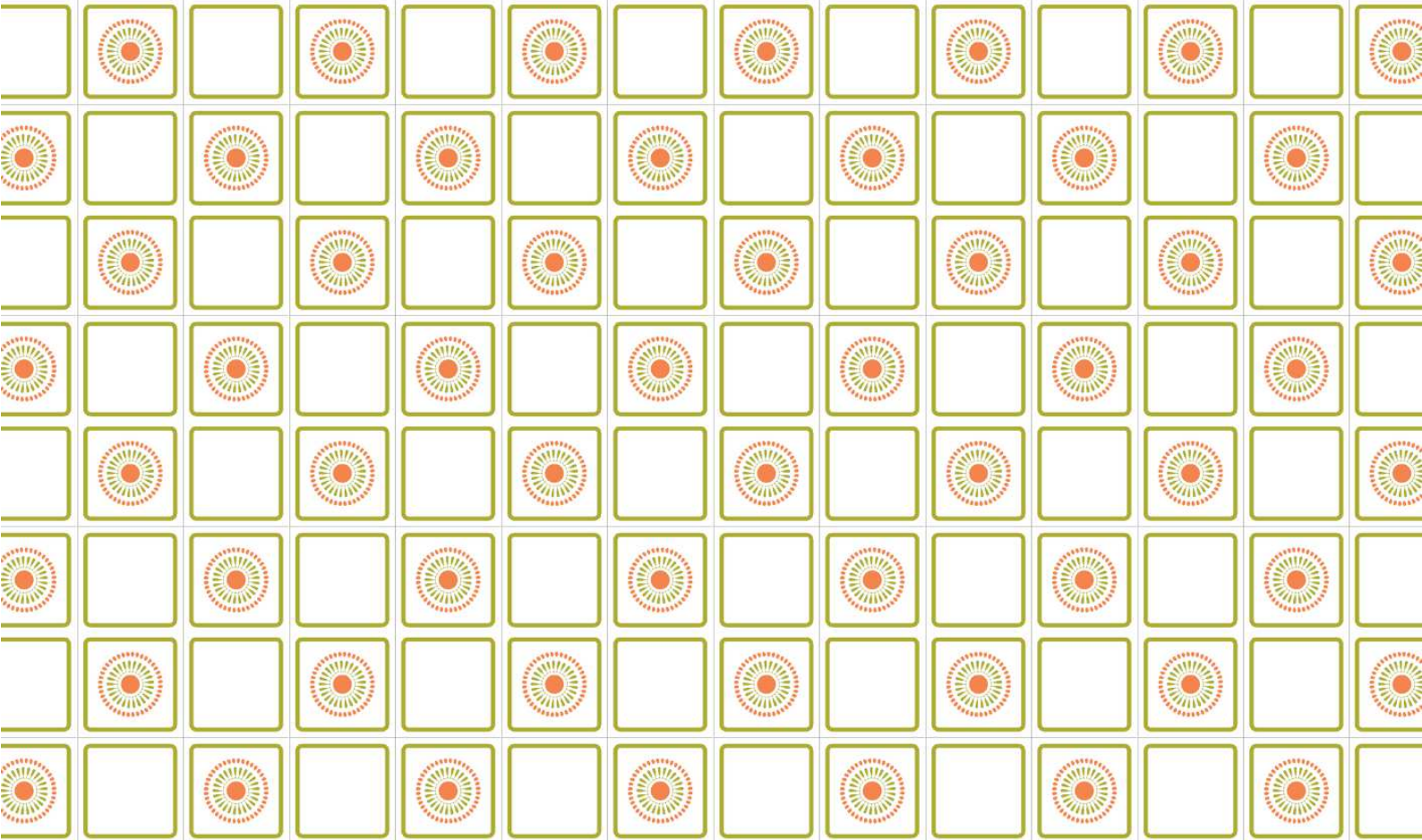


Fonte: acervo do autor

Apesar da composição ser dotada apenas de um motivo, os aspectos de frequência e repetição atuam de maneira transformadora para a face relacional do produto. Neste contexto, é reforçada a ideia de que não se precisa de muito para ter um resultado fortemente expressivo, que instiga e captando a atenção do observador, podendo ser considerado um sucesso para os projetos de tratamento das superfícies.

RESIDÊNCIA
CAVALCANTE

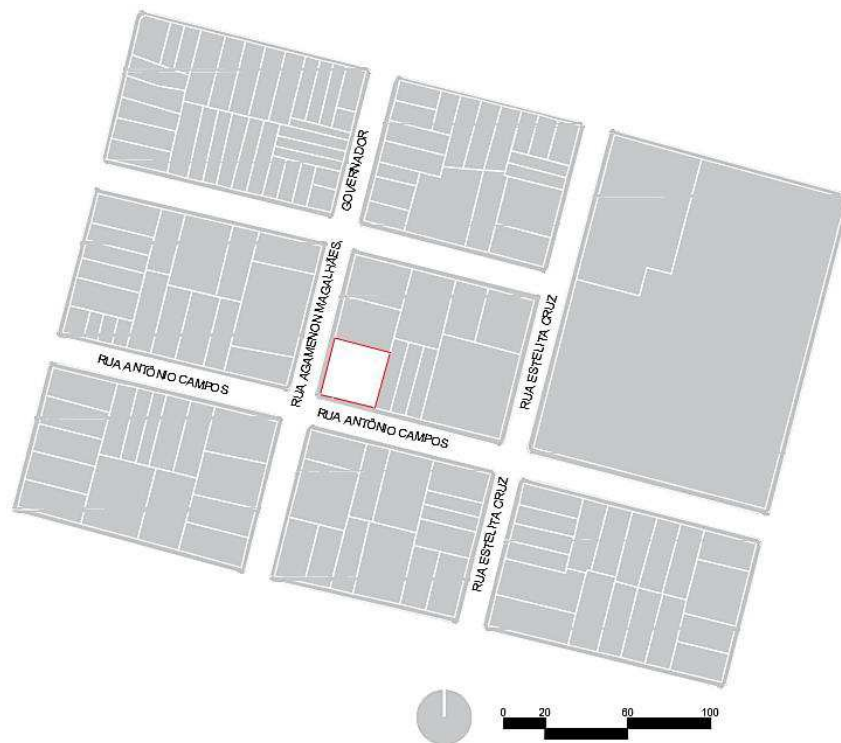
Design • Arquitetura • Murais azulejares



De acordo com os levantamentos efetuados pelo GRUPAL, a edificação encontra-se em uma das áreas mais altas da cidade, porém apesar deste detalhe as curvas de nível não são tão próximas, e isso reflete em aclives mais suaves na topografia. Além disto, o terreno onde a obra foi implantada corresponde a 767,10m², por este motivo, os recuos da edificação alternam as medidas, tendo o menor recuo superior a quatro metros, e o maior recuo sendo aproximadamente oito metros.

A construção da edificação deu-se no ano de 1964, tendo como arquiteto responsável por seu projeto o Geraldino Duda. A edificação está localizada no encontro da rua Agamenon Magalhães com a rua Antônio Campos.

Figura 139 - Esquema de localização da residência em meio a malha urbana.



Fonte: SEPLAN (2011) editado pelo Autor.

De acordo com Costa (2013), no bairro do Lauritzen a maioria das edificações apresentam caráter residencial unifamiliar, onde a expansão e exploração territorial da região ocorreu na década de 60, sendo um bairro visado por familiar campinenses com alto poder aquisitivo.

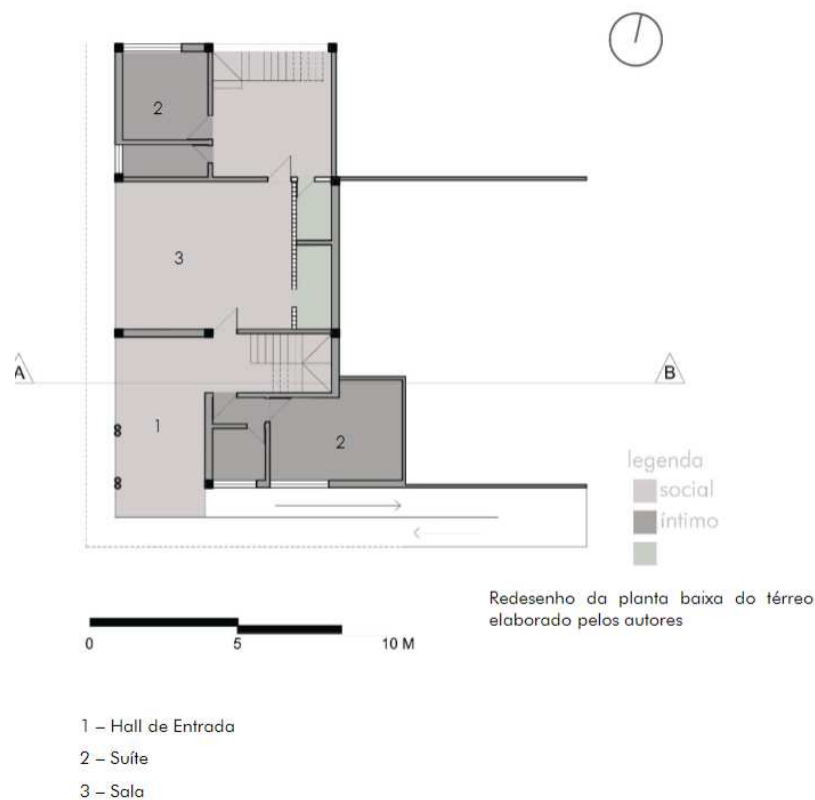
Figura 140 - Foto da fachada e ficha técnica da residência



Fonte: acervo do grupo de pesquisa Arquitetura e lugar.

Com relação à distribuição dos ambientes, é possível interpretar a marcação de um elemento que recebe o numeral 08, apesar do mesmo não aparecer na legenda, o reconhecimento deste ambiente como garagem pode ser feito ao relacionar o posicionamento da rampa correlacionando a distribuição dos elementos da fachada representados em planta. Torna-se importante mencionar a implantação de quartos no térreo da residência, pois, em todas as obras anteriores os quartos estavam localizados no nível superior da planta.

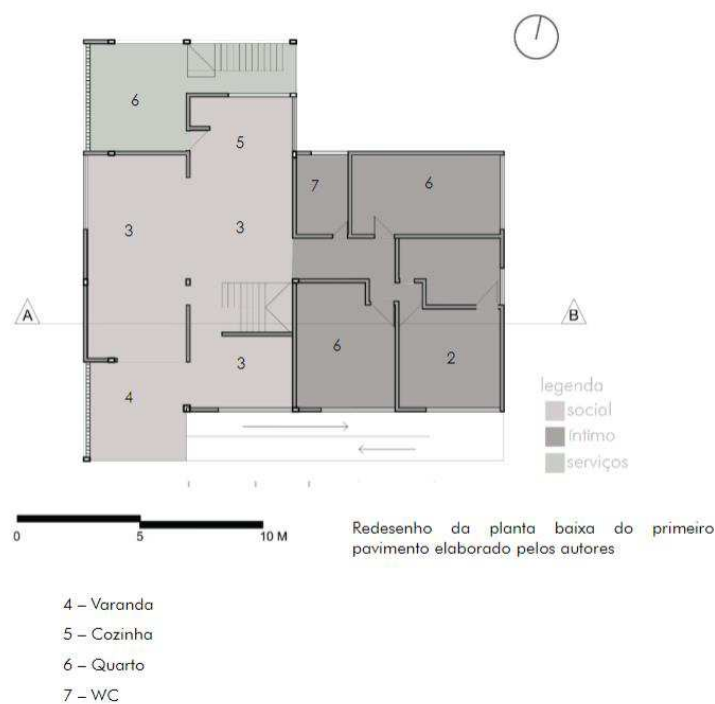
Figura 141 - Planta baixa 01 da edificação.



Fonte: acervo do grupo de pesquisa Arquitetura e lugar.

Com relação ao segundo andar da edificação, é possível identificar três salas, possivelmente sendo a sala de jantar, sala de refeições, sala de estar e sala de estudo. A casa apresenta três circulações verticais, duas escadas internas e uma rampa externa, que permite o acesso a varanda. Este ambiente torna-se o “ponto de partida”, por assim dizer, da zona social da casa. No mesmo andar, ainda é encontrado um banheiro que atende os dois quartos, assim como atende os possíveis visitantes sem que os mesmos transitem até o final do corredor que encaminha os moradores até seus quartos.

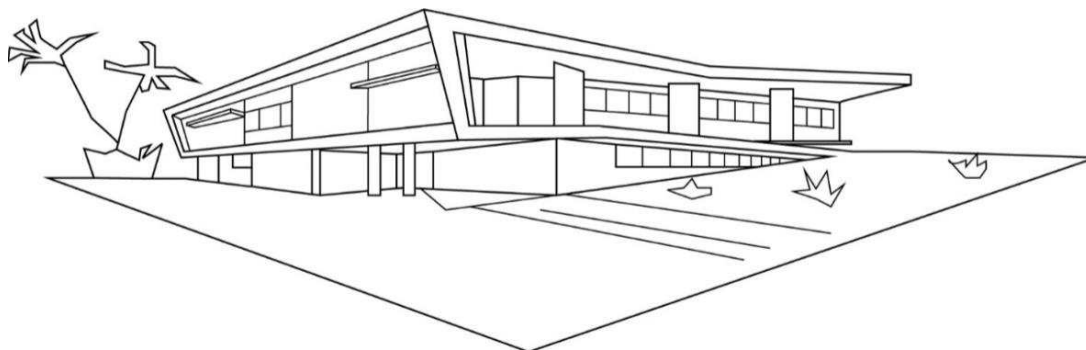
Figura 142 - Planta baixa 02 da edificação



Fonte: acervo do grupo de pesquisa Arquitetura e lugar.

Devido à intensa vegetação encobrendo os detalhes da obra, optou-se por utilizar um redesenho efetuado pelo GRUPAL. Na montagem da figura XX, é possível compreender a dimensão formal da obra, o teto em borboleta destaca-se em meio a linguagem da arquitetura moderna, os traços retilíneos da obra e os recortes proporcionados por adição e subtração da forma valorizam a edificação como um todo, colaborando como aspecto formal que engradece os blocos retangulares que originam as formais primarias da obra.

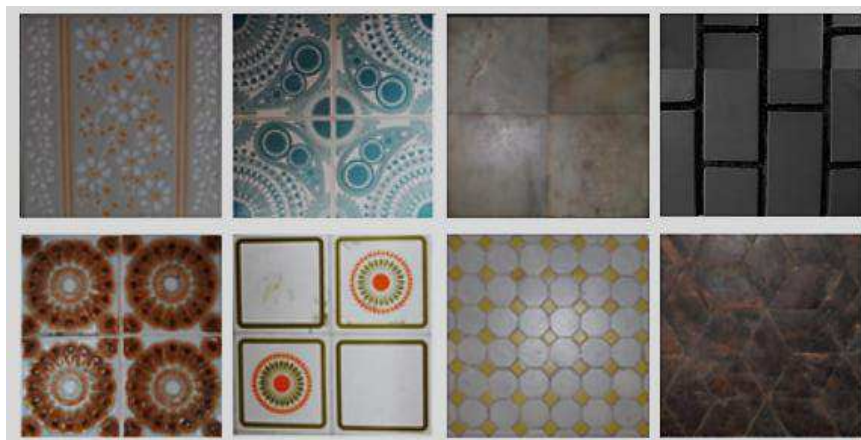
Figura 143 - Redesenho digital da obra



Fonte: acervo do grupo de pesquisa Arquitetura e lugar.

Além destes aspectos de formais a mescla de materiais destaca-se por meio da cartela subsequente, apresenta a mescla entre mármore, tacos de madeira, pastilhas, tijolinho e azulejo proporcionam uma cartela diversificada que enriquece as faces parietais da obra.

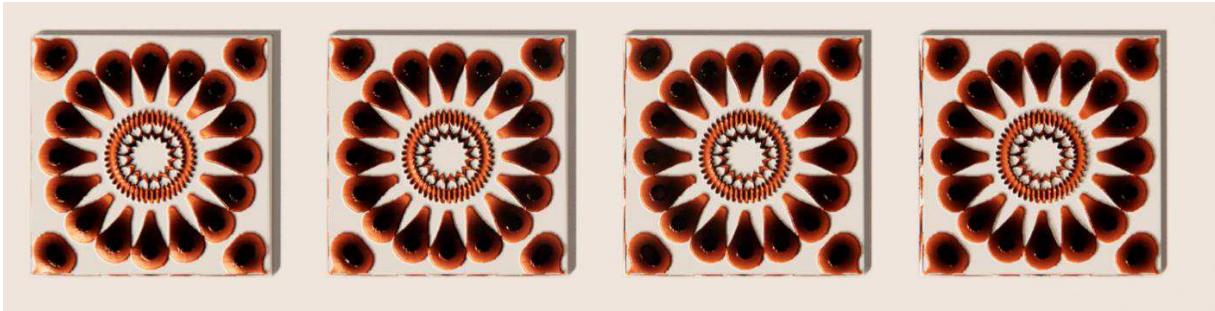
Figura 144 - Peles que revestem as superfícies da obra.



Fonte: acervo do grupo de pesquisa Arquitetura e lugar.

Das obras analisadas nesta dissertação, a residência Cavalcante destaca-se devido ao fato de suas faces parietais serem portadoras de três exemplares de composições azulejares. Dentre essas composições, é relevante ressaltar que um dos murais apresenta a combinação de peças dotadas de motivos diferentes, sendo o primeiro sistema apresentado nesta dissertação, constituído da mescla de unidades dotadas de motivos compositivos distintos. Partindo desta premissa, a primeira peça apresentada corresponde ao mural azulejar presente na área da garagem da obra.

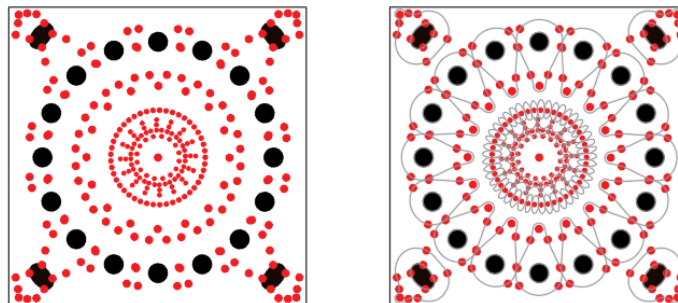
Figura 145 - Imagem digital da peça analisada.



Fonte: acervo do autor.

A distribuição dos elementos compositivos do motivo ocorre sobre os pontos da peça. As marcações em preto no esquema que será apresentado a seguir correspondem aos pontos visíveis na composição, enquanto os pontos em vermelho, são correspondentes aos elementos delimitadores dos motivos. A aplicação destes elementos circulares que correspondem aos pontos não visíveis, identificados pelo matiz vermelho, faz menção às mudanças de sentido das linhas, assim como têm ação atuante como delimitadores da forma. Os elementos referentes à planificação do motivo são representados por meio de linhas em tom de cinza.

Figura 146 - Diagrama dos pontos.



Fonte: acervo do autor.

Buscando fortalecimento da compreensão da peça, são apresentadas em amarelo as linhas em ângulo que atuam de maneira concêntrica na malha. Como mencionado anteriormente, os motivos são representados pela cor cinza e a disposição destes elementos, na área delimitada do módulo, tendem a passar a sensação de direção guiada, acompanhando a malha marcada em amarelo.

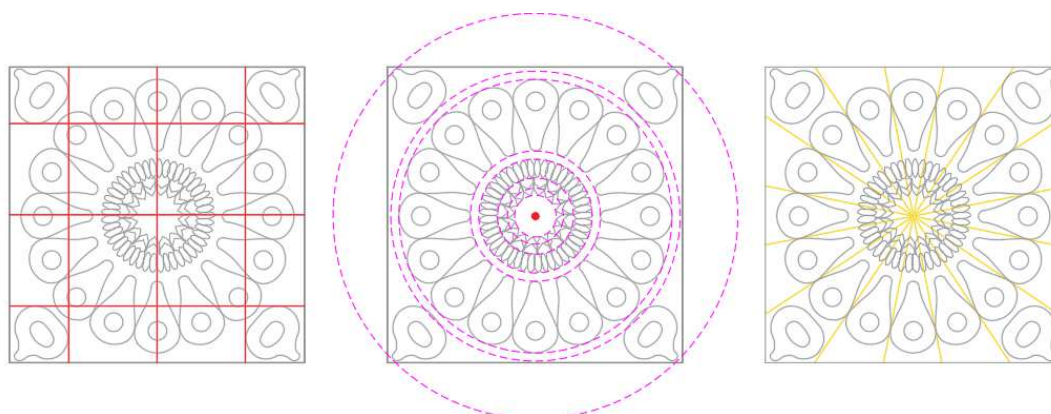
Os círculos pontilhados em tom magenta representam a compreensão do crescimento concêntrico de maneira circular, apresentando o mesmo centro do módulo. E o diâmetro destes círculos imaginários segue em expansão transpassando as margens que delimitam o módulo,

mesmo com o módulo apresentando apenas elementos compositivos do motivo, com características de contiguidade.

Além da malha concêntrica representada pelo tom magenta, para o autor ainda é perceptível a presença de uma malha quadrática representada por um tom vermelho. E esta, por sua vez, demarca os aspectos de limitação de propagação das linhas guias circulares, atuando como delimitador das relações de distribuição dos motivos compositivos. Pois a soma destas três linhas ordenadoras auxilia na organização da linguagem apresentada na face azulejar,

A representação destes aspectos reforça o nível de complexidade e compreensão do responsável pela autoria da peça no momento da distribuição dos elementos, apesar de ser um motivo dotado de aspectos simétricos. O que reforça as afirmações de Feitosa (2019), Graciane e Prado (2017), onde os autores abordam a complexidade e a necessidade da compreensão das diretrizes do design de superfície na composição das faces azulejares.

Figura 147 - Diagrama da compreensão acerca das malhas compositivas invisíveis da peça.

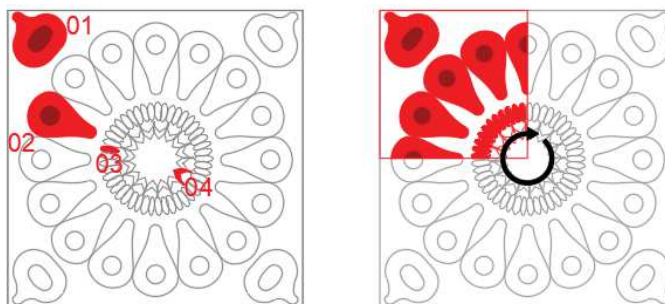


Fonte: acervo do autor.

Ao ponto de vista do autor, a peça é dotada de quatro elementos gráficos que serão destacados por número e pela cor vermelha. Estas formas repetem-se contemplando aspectos de ritmo da peça. Além desta observação, nota-se que a disposição dos elementos na superfície culmina na intenção percebida do motivo compositivo da unidade.

Por meio do esquema subsequente, torna-se evidente a relação de simetria do motivo com o destaque dos elementos em vermelho, com intenção de elucidar o efeito da rotação efetuada utilizando o quadrante da peça, adotando o centro do módulo como ponto de rotação. E o resultante destas ações corresponde às decisões compositivas tomadas pelo responsável pela concepção dos motivos que revestem a face azulejar.

Figura 148 - Motivos compositivos da peça e aspecto de rotação interna.



Fonte: acervo do autor.

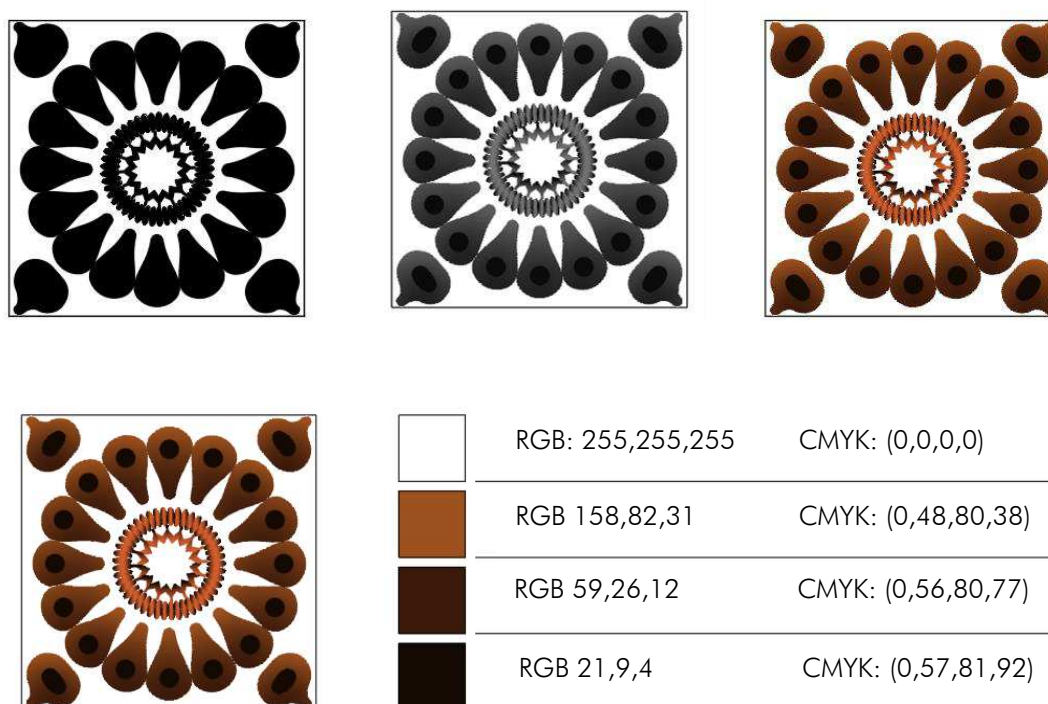
O elemento seguinte a ser contemplado na ficha de catalogação proposta para este trabalho corresponde aos aspectos cromáticos presentes nas peças. É válido ressaltar que, para este estudo, a peça foi a única a apresentar gradiente de cor, o que valorizou ainda mais os seus aspectos cromáticos em diferentes esferas.

O esquema apresentado a seguir ilustra a importância da cor para a compreensão dos elementos da peça, uma aplicação monocromática na composição do tudo não teria o resultado de destaque adequado. Além deste aspecto, a relação dos aspectos de luz e sombra escolhidos para o matiz apresentam relação com a textura que será discutida à frente, devido à linha de raciocínio proposta na ficha de catalogação.

Os aspectos de luz e sombra somados aos matizes em gradiente, representam uma evolução brusca em termos tecnológicos com relação aos aspectos fábricos dos azulejos. A atuação referente a apenas estes elementos de cor já proporcionam, ao observador, aporte suficiente para compreender que os elementos dotados dessa mescla de cor em gradiente estão sobrepostos ao plano branco, que constitui o plano de fundo da peça.

A peça é dotada de quatro aspectos cromáticos, sendo o branco e três variações de matiz próximas que transitam entre o amarelo e o vermelho.

Figura 149 - Aspectos cromáticos da peça.



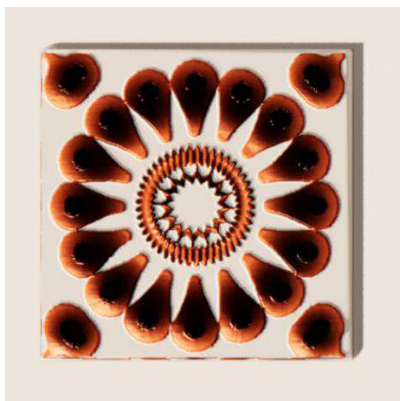
Fonte: acervo do autor.

No tocante às texturas presentes no azulejo abordado neste tópico, diferente das peças anteriores, a superfície desta peça apresenta um relevo bem demarcado, sendo o único elemento da amostra que apresentou este aspecto de forma tão proeminente.

Apesar do relevo, a peça ainda recebe uma camada de pintura gradiente, e esta pintura recebe uma camada vitrificada brilhosa. Estes aspectos colaboram para que o observador relacione a superfície a um elemento frio. E mesmo com a paleta de cores adotada estando entre o amarelo e vermelho, tons quentes, a cor nesta peça não consegue sobrepor a sensação proveniente do material que a compõe.

Retomando a discussão sobre o aspecto cromático, a distinção de planos nesta peça é evidenciada pelos relevos, onde os matizes com gradiente adornam tais relevos da unidade. Em contraposição a isso, é utilizado nos pontos visíveis da peça um matiz com intensa sombra, e este matiz é proposto com a intenção de destacar a existência de rebaixos, em meio aos relevos de matiz gradiente.

Figura 150 - Aspectos de textura presentes na peça



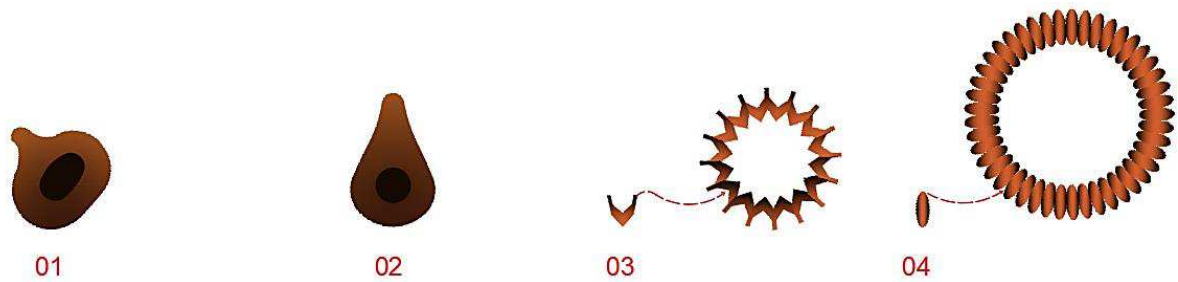
Fonte: acervo do autor.

Utilizando o esquema a seguir, destaca-se os pontos com matiz mais escuro nos elementos compositivos 01 e 02 (da direita para a esquerda do esquema), pois enquanto o matiz gradiente representa o relevo da peça, o matiz com mais sombra no ponto destes elementos, corresponde aos rebaixos.

Com relação a escala e dimensão, ao ponto de vista do autor, os aspectos relacionados a estes elementos na peça são relativos e dependem do ponto de vista adotado, pois dependendo da leitura adotada o elemento 01, localizado nos quatro cantos do módulo, pode ser compreendido como equivalente ao elemento 02. Enquanto o elemento 03, assim como o elemento 04, também pode ser compreendido como equivalências.

Porém, tanto o elemento 03 quanto o 04, ao serem sobrepostos e rotacionados, desenvolvem aspectos de equivalência, ou mesmo de maior grandeza comparados aos demais. Ainda assim, diferente do elemento 01, o elemento composto 02 ainda é repetido e rotacionado na peça e, se o agrupamento deste elemento for compreendido como unidade, é possível afirmar que os demais aspectos compositivos do motivo, mesmo em combinação de sobreposição e rotação, possuem uma escala reduzida em comparação a unidade formada pelo agrupamento do elemento 02.

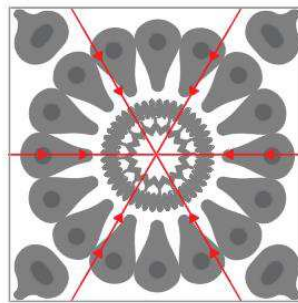
Figura 151 - Relação de escala entre os elementos compositivos do motivo



Fonte: acervo do autor.

Partindo do que foi discutido sobre a abordagem desta peça, o pesquisador adota que a direção tende a ser concêntrica, sendo direcionada ao centro da peça, essa direção pode ser percebida de maneira distinta ao ser organizado um conjunto de módulos no *rapport*. Porém, a este nível da discussão, a constatação sobre direção é que a mesma atua de maneira concêntrica.

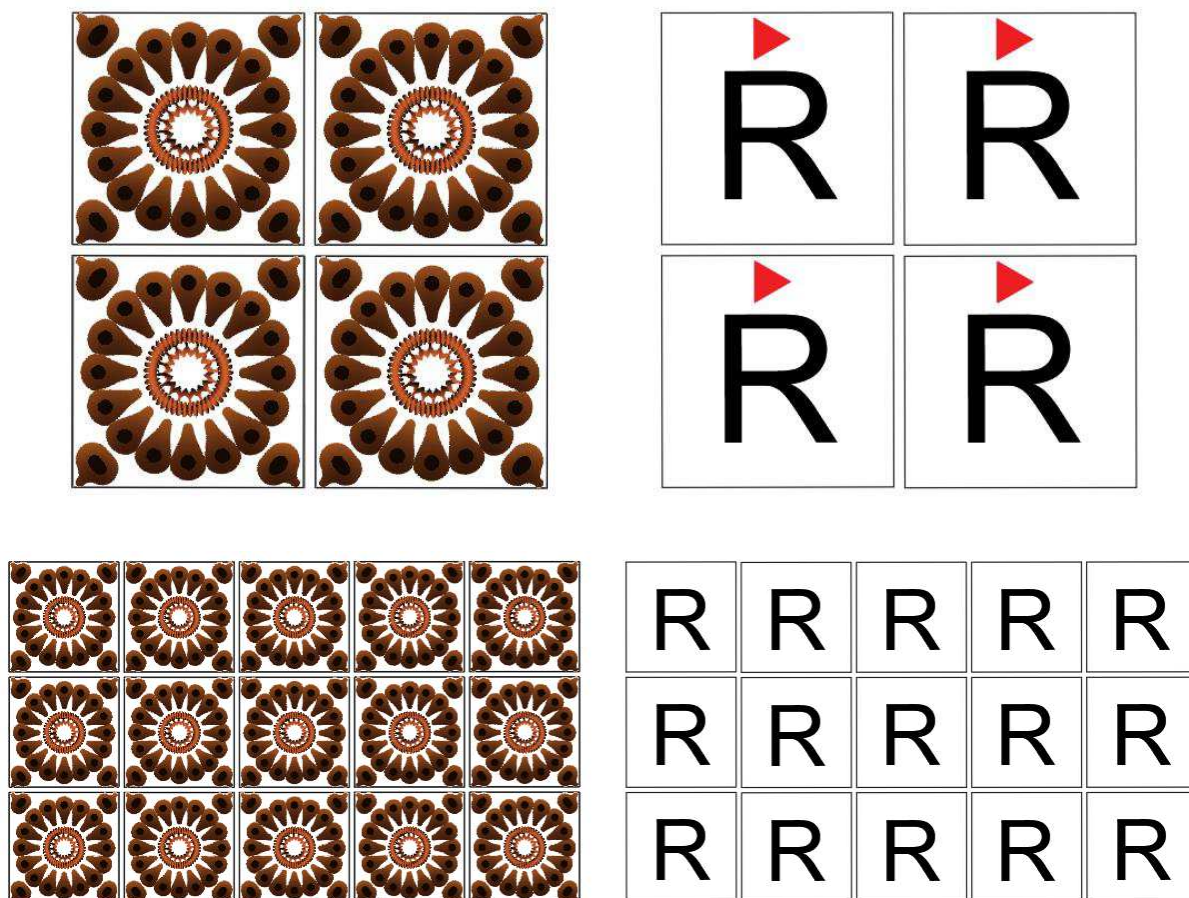
Figura 152 - Percepção de direção representada na peça.



Fonte: acervo do autor.

A peça apresenta todos os grafismos locados dentro da área limite do módulo, e a repetição dessas peças ocorre em translação. De acordo com tudo que foi observado sobre este produto cerâmico, é possível afirmar que seus aspectos de similaridade entre os elementos compositivos fortalecem a ideia de contiguidade presente no mural.

Figura 153 - *Rapport* do mural azulejar



Fonte: acervo do autor.

O ato de conversão das peças atua como ferramenta extra que elucida os aspectos gerais dos módulos, assim como também atua na clarificação dos aspectos de relação que surgem da aproximação dos módulos e das suas unidades compositivas.

Figura 154 – Reconstrução digital da peça em unidade compositiva.



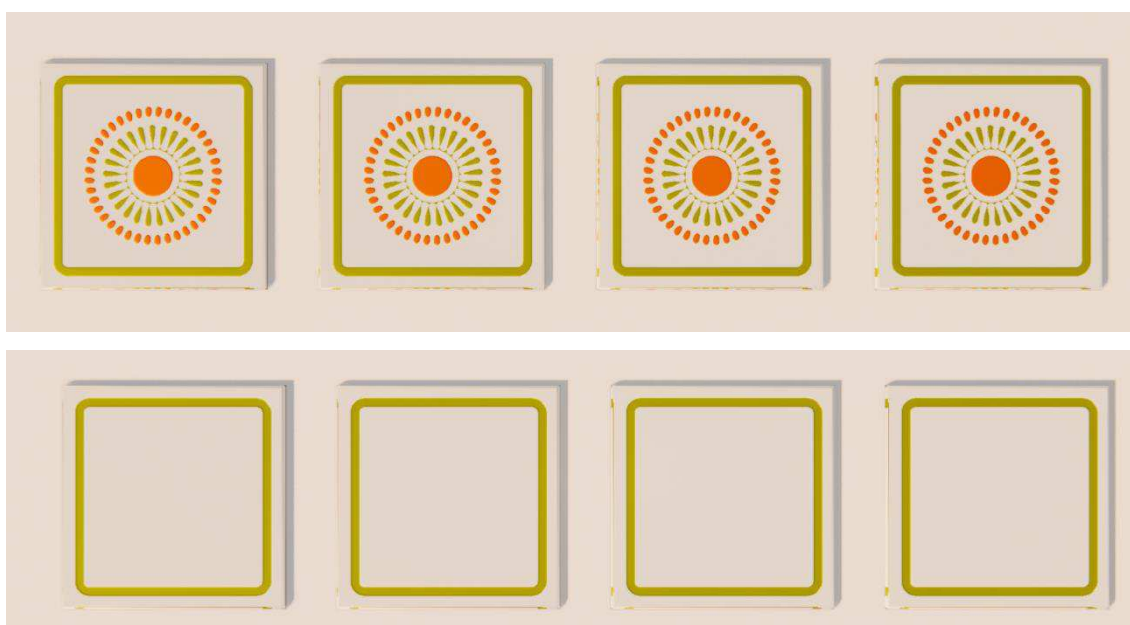
Fonte: acervo do autor.

Devido aos aspectos de simetria do motivo compositivo das unidades, o *rapport* de rotação, ou mesmo de inversão não teria efeito, pois a peça apresentaria uma propagação que não sofreria os efeitos da aplicação destas repetições distintas.

A residência Cavalcante é dotada de mais dois murais azulejares, em continuidade a pesquisa, a ficha de análise será aplicada de acordo com as ferramentas necessárias.

Dentre as faces revestidas de azulejos, uma parede apresenta duas peças que compõem seu sistema de repetição, devido a sua similaridade, subentende-se que o peso visual da peça com motivos no centro tende a ser mais relevante para a composição.

Figura 155 - Reconstrução digital da peça alternada aplicada no mural da residência.



Fonte: acervo do autor.

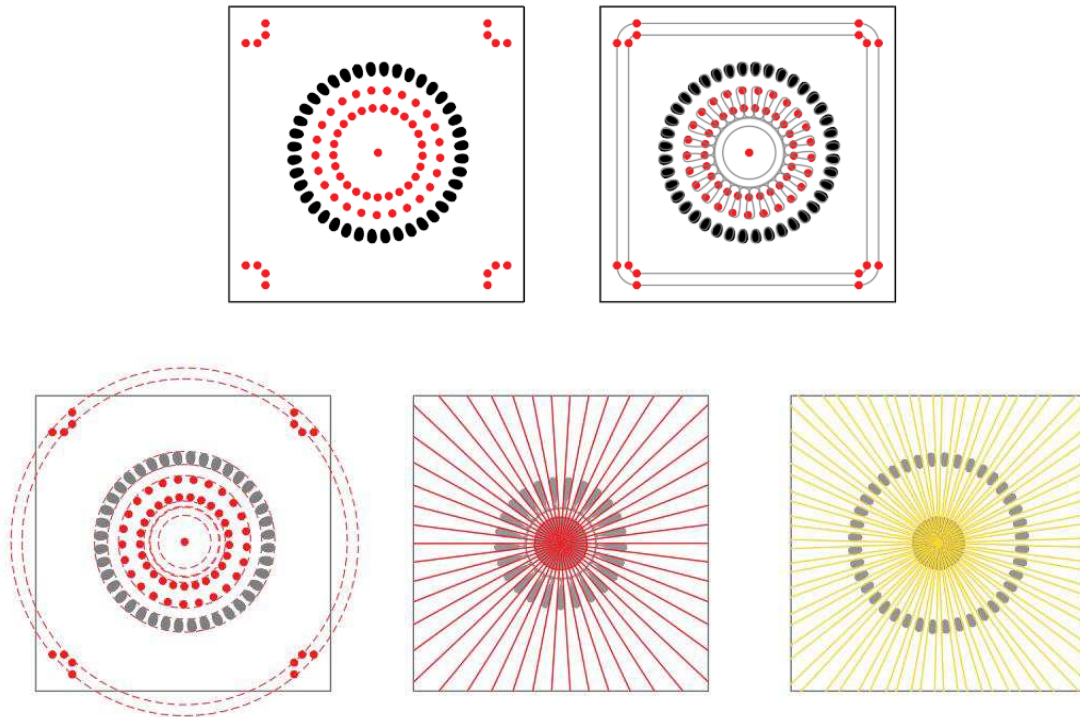
Seguindo o mesmo padrão de análise, o objeto apresenta pontos invisíveis marcados em vermelho, que denotam mudança de ângulo das linhas compositivas do motivo, ou pontos de eixo de eixo, ou de suporte para delimitação do motivo. Além dos pontos invisíveis, a peça apresenta pontos marcados em preto que são visíveis e atuantes na composição do motivo.

Os motivos agrupados no meio da peça apresentam uma noção concêntrica, com diâmetros diferentes que se propagam do centro da peça, e essas linhas de caráter circular, margeiam as primeiras noções de escala dos motivos compositivos da peça.

Com relação às linhas concêntricas, é perceptível um desencontro no alinhamento dos motivos. Por meio desta afirmação, são propostas duas representações de diagrama, uma

composta por linhas vermelhas e amarelas, com a intenção de representar a diferença no ângulo de implantação dos motivos compositivos do motivo central da peça.

Figura 156 - Diagrama de pontos e linhas da peça.

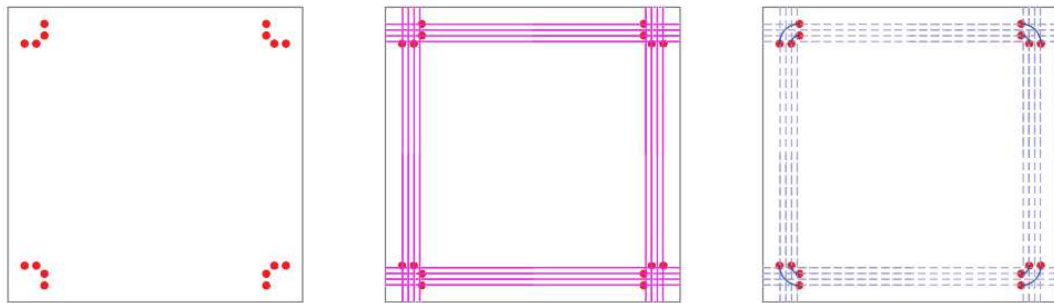


Fonte: acervo do autor.

Apesar da representação subsequente ser um complemento do motivo compositivo da peça supracitada, optou-se por uma apresentação solo deste elemento, uma vez que a peça 02 também o apresenta, sendo o único elemento gráfico presente em sua face.

Partindo desta premissa, o estudo adota os pontos vermelhos como encobertos por linhas, e utiliza as linhas destacadas em magenta buscando elucidar os aspetos da malha quadrática presente nas margens da composição, que unida aos pontos da origem ao motivo mais próximo das margens do módulo, destacado em azul, está a relação da proporção dos arcos compositivos da curva presente nas bordas do motivo.

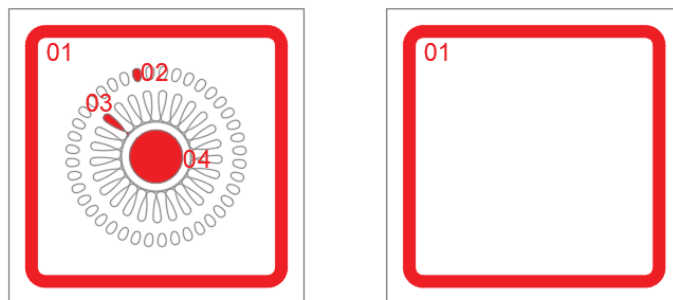
Figura 157 - Diagrama de pontos e linhas da peça intercalada



Fonte: acervo do autor.

Partindo desta premissa, o estudo adota o elemento mais próximo à margem das peças como o elemento 01, enquanto os pontos visíveis em atuação concêntrica são entendidos como elemento 02, a forma locada entre o ponto e o centro da peça é compreendida como elemento 03, e no centro da peça está disposto o elemento 04.

Figura 158 - Marcação dos motivos compositivos em suas respectivas faces azulejares



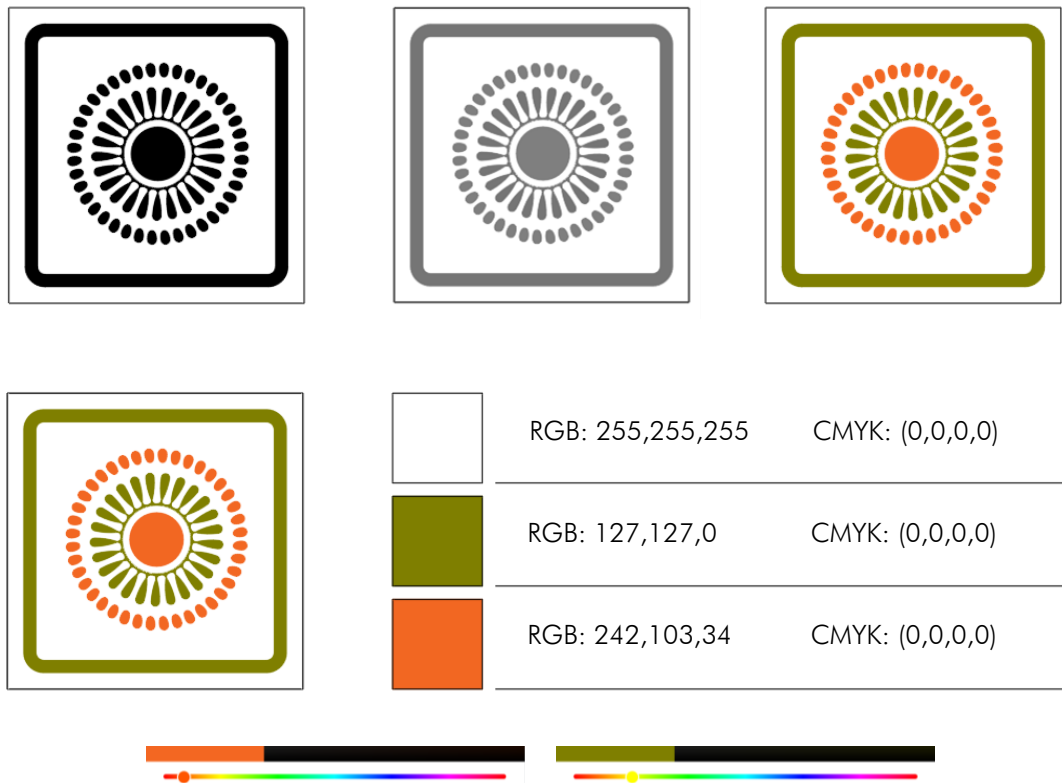
Fonte: acervo do autor.

A análise tem continuidade por meio das constatações dos aspectos cromáticos compositivos do padrão. Por meio da remoção de luz e do matiz, é possível afirmar que a distinção entre planos pode ser compreendida apenas com os elementos compositivos todos agrupados em um mesmo plano. Graças a remoção do matiz, torna-se possível afirmar que os elementos em laranja (representados pelo matiz entre o vermelho e o amarelo), apresentam uma luminosidade superior a 50%, enquanto os elementos em matiz verde apresentam uma luminosidade inferior a 30%.

Por meio destas constatações, adota-se três planos para a peça: o branco; sobreposto ao plano branco estão locados os elementos representados pelo matiz verde; e subsequente a estes elementos estão locados os grafismos com o matiz entre o vermelho e o amarelo. Considerando

que a sobreposição ocorre apenas sobre o plano branco, o estudo não adotará a compreensão dos planos, como objetos que se intercalam em laminas de subsequências.

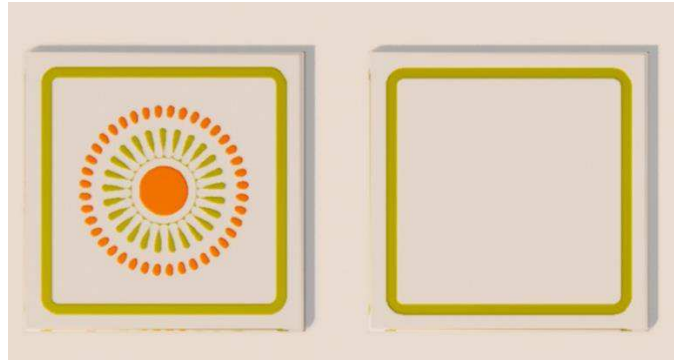
Figura 159 - Aspecto cromático das peças



Fonte: acervo do autor.

No tocante às texturas destes azulejos, a superfície das peças apresenta sutis relevos nas áreas consistentes com as aplicações dos motivos. A cerâmica recebe uma camada de pintura, e esta pintura recebe uma camada vitrificada brilhosa. Estes aspectos colaboram para que o observador relacione a superfície a um elemento frio e, mesmo com o destaque dos elementos em laranja proveniente da mescla do amarelo com vermelho que são tons quentes, a cor presente na peça não consegue sobrepor a sensação proveniente do material constituinte da peça.

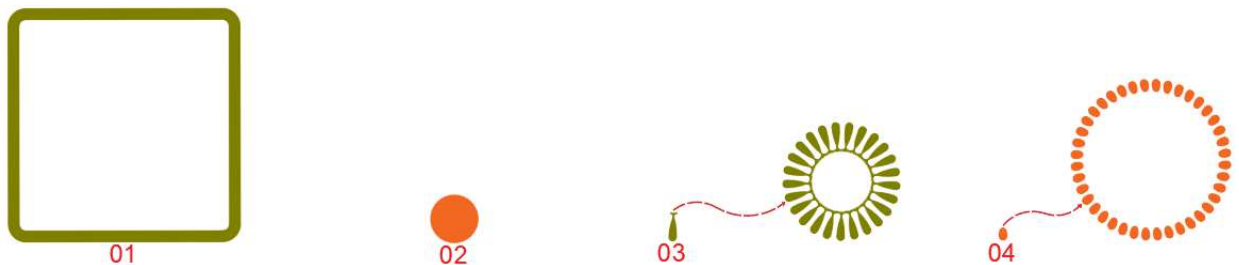
Figura 160 - Aspectos de textura na superfície das peças.



Fonte: acervo do autor.

A conotação de escala nesta superfície, é percebida por meio da inter-relação dos elementos compositivos do módulo. O elemento 01, em termos de proporção se destaca sobre os demais e seus agrupamentos. O elemento 02, quando comparado ao 03 e ao 04 de maneira unitária, pode ser compreendido como objeto de maior escala, porém o agrupamento dos elementos devido a sua similaridade afeta a percepção do observador, sobre os elementos compositivos do motivo.

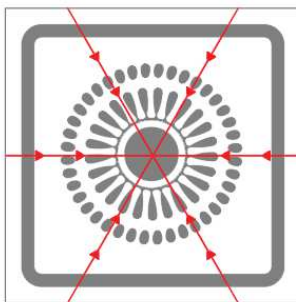
Figura 161 - Relação de escala dos motivos da peça



Fonte: acervo do autor.

Com relação ao que foi discutido, o estudo adota que a peça 01 apresenta uma configuração que tende a ser percebida como concêntrica, uma vez que ao ser posicionada ao lado da peça 02, o olhar do observador tende a ser direcionado ao centro do grafismo circular. Enquanto o grafismo quadrangular de bordas arredondadas, tende a ser percebido como objeto complementar da composição.

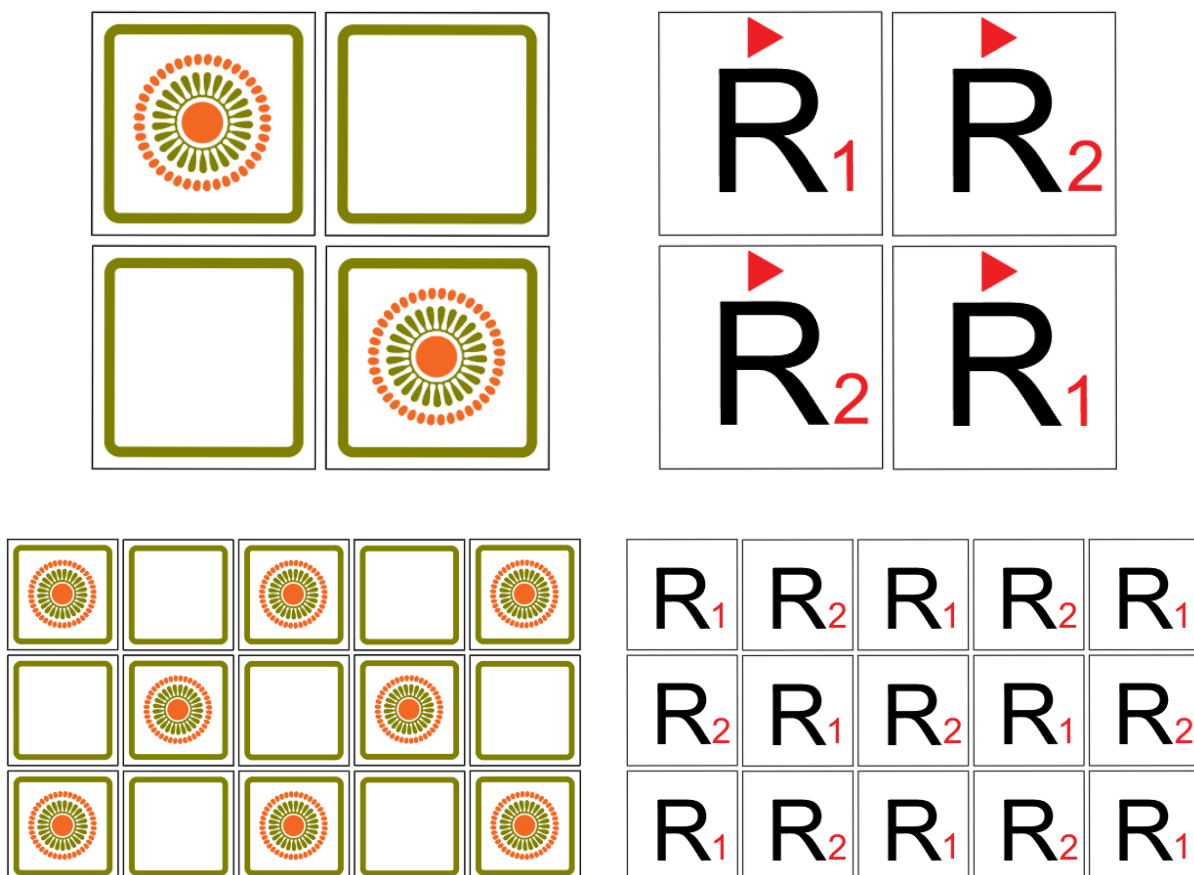
Figura 162 - Percepção de direção representada na peça.



Fonte: acervo do autor.

Com relação ao aspecto de repetição das peças, este ocorre por meio da alternância entre os módulos R1 e a peça R2. Apesar deste fato, o *rapport* ainda pode ser considerado como uma translação, uma vez que as demais caracterizações de repetição não contemplam, adequadamente o movimento de repetição apresentado, uma vez que existe uma translação alternada de peças.

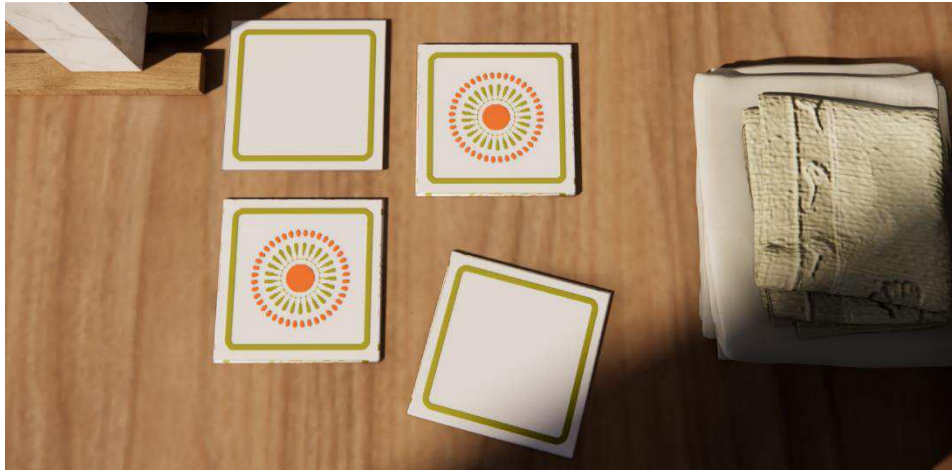
Figura 163 - *Rapport* do mural azulejar



Fonte: acervo do autor.

A reconstrução digital das peças intensifica a percepção dos aspectos de contiguidade do mural formado, uma vez que os motivos podem ser reconhecidos e relacionados devido a sua questão de proximidade. Apesar da combinação entre peças, a ligação de unidade em um sistema é fortalecida devido a maestria de equilíbrio da composição.

Figura 164 - Reconstrução digital da peça em sua unidade compositiva



Fonte: acervo do autor.

Em meio aos registros da residência Cavalcante, mais um elemento azulejar foi encontrado. É válido ressaltar que este produto será analisado apenas com relação aos seus aspectos cromáticos, tendo em vista que este é o único elemento díspar da peça registrada e estudada na residência Heleno Sabino.

Figura 165 - Comparativo da peça da residência Heleno Sabino com a peça da residência Cavalcante.



Fonte: acervo do autor.

Com relação aos aspectos cromáticos, a peça da residência Heleno Sabino, apresentava duas matizes além do branco, nesta peça existe apenas um tom azulado além do branco. A compreensão dos elementos, mesmo sem alteração formal, sofre interferência da cor, alterando a compreensão do autor acerca dos seus possíveis significados.

Figura 166 - Desenho digital das peças em sua unidade compositiva.



Fonte: acervo do autor.

Após a breve constatação da efetividade da cor na compreensão dos elementos, outro aspecto relevante a percepção nesta peça ocorre devido ao uso de um matiz azulado que destaca os elementos sobre o plano de fundo branco.

Ao efetuar uma comparação com a peça da residência Heleno Sabino, os elementos sofriam alteração do matiz ou do aspecto de luminosidade da peça, o que resultava na percepção de planos distintos, porém, devido ao aspecto monocromático destes motivos, subentende-se que a peça loca todos os elementos em um mesmo plano.

Figura 167 - Aspectos cromáticos da peça



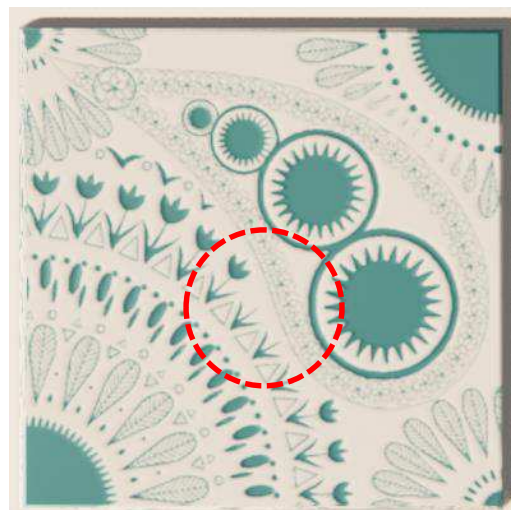


Fonte: acervo do autor.

Retomando a discussão sobre os planos presentes na peça, o aspecto de sobreposição se faz presente, assim como na composição da face azulejar da unidade encontrada na residência Heleno Sabino.

Apesar da cor não ser um fator decisivo para a distinção dos planos neste padrão, é perceptível que os elementos florais no centro da peça estão incompletos. E devido a esta constatação, torna-se possível afirmar estas formas estão encobertas pela junção de elementos florais, dispostos em padrão similar ao de uma gota.

Figura 168 - Indicação da compreensão de sobreposição na peça.



Fonte: acervo do autor.

A composição em rotação requer elevada atenção durante sua execução, a constatação da destreza dos profissionais envolvidos com o patrimônio azulejar de Campina Grande-PB,

apresenta um vasto salto, ao efetuar um comparativo entre estas composições de 1964, com a primeira composição estudada.

Figura 169 - Digitalização da peça em sua unidade compositiva.



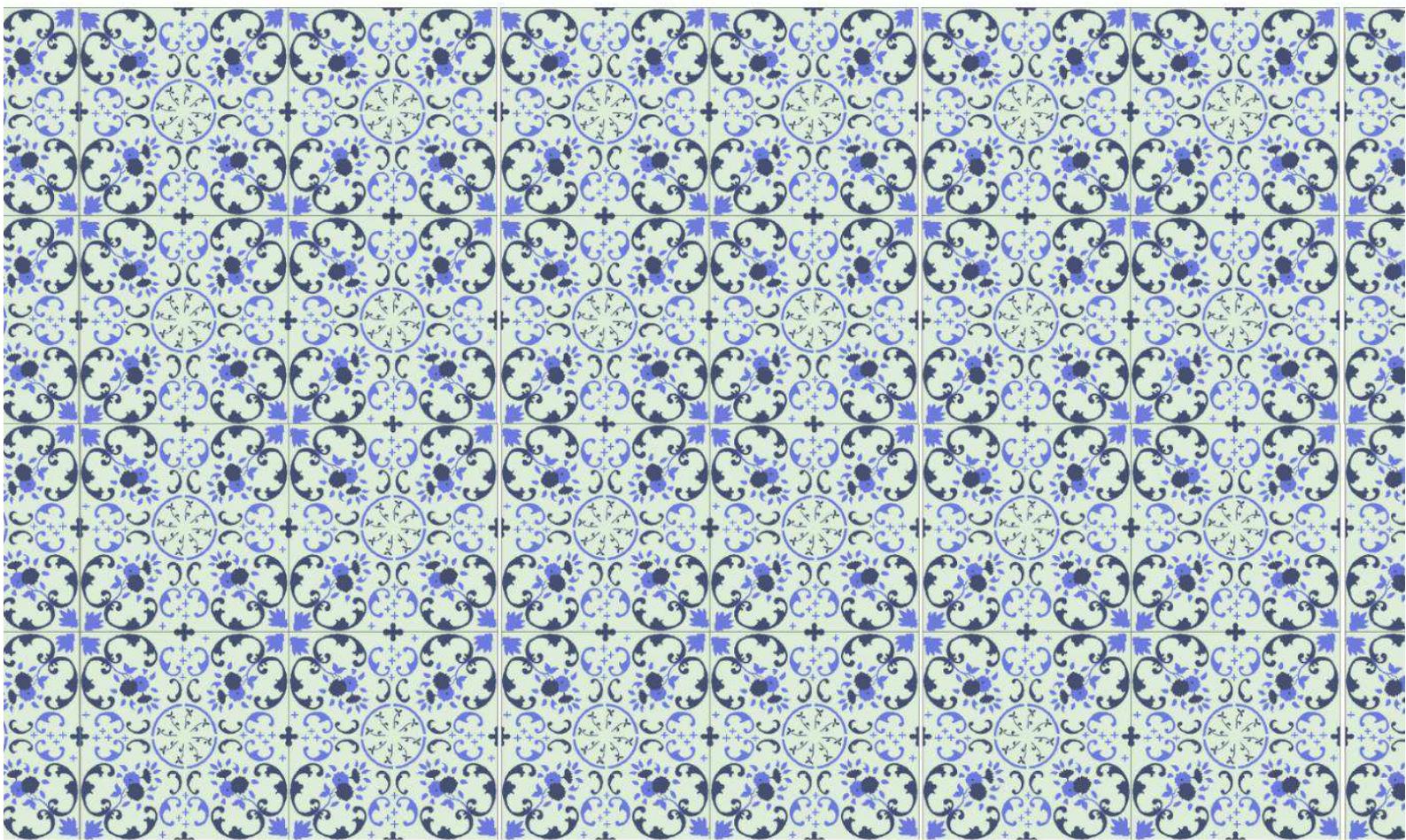
Fonte: acervo do autor.

É provável que os profissionais fossem dotados das capacidades compositivas, porém, diversas limitações externas podem ser levantadas em outras pesquisas, refletindo aspectos da revolução azulejar da região.

RESIDÊNCIA

JOSÉ AUGUSTO

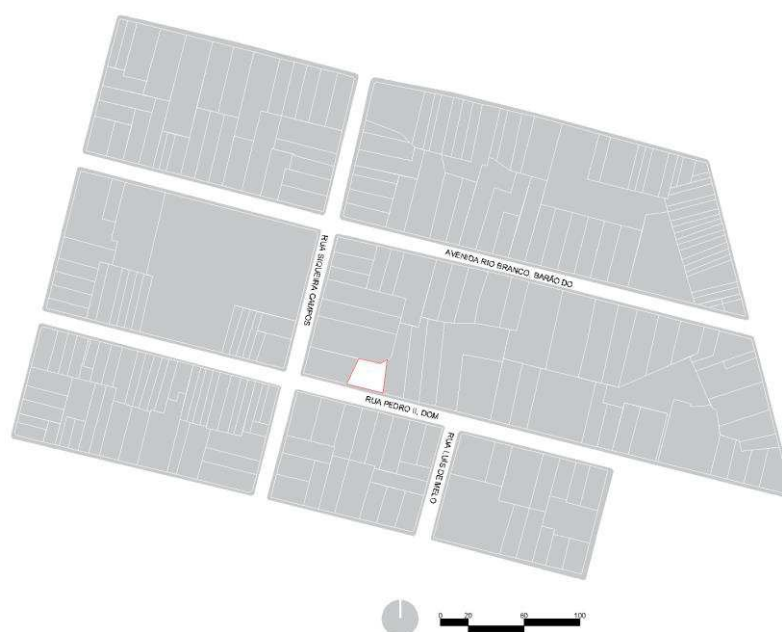
Design • Arquitetura • Murais azulejares



Dando continuidade à análise das obras: a residência José Augusto de Almeida, situada na rua Pedro II. A edificação em questão apresentava caráter residencial, porém, uma reforma intensa foi efetuada em todo o projeto. Devido a estas ações, os traços característicos da mesma perderam-se, dando lugar à famigerada perda de identidade regional, sufocada em meio as mudanças causadas pelo falso “moderno”.

Por não existir nenhuma esfera de tombamento que protegesse a obra, a reforma ocorreu sem que pudesse ser efetivado nenhum tipo de intervenção.

Figura 170 - Localização da residência em meio a malha urbana.



Fonte: SEPLAN (2011) editado pelo Autor.

Sobre a história da edificação, sua construção foi solicitada por José Augusto de Almeida, no final de agosto de 1964. O projeto foi de autoria do arquiteto Geraldino Duda, e foi implantado em um terreno situado à Rua Pedro II, em uma região relativamente próxima ao Açude Novo.

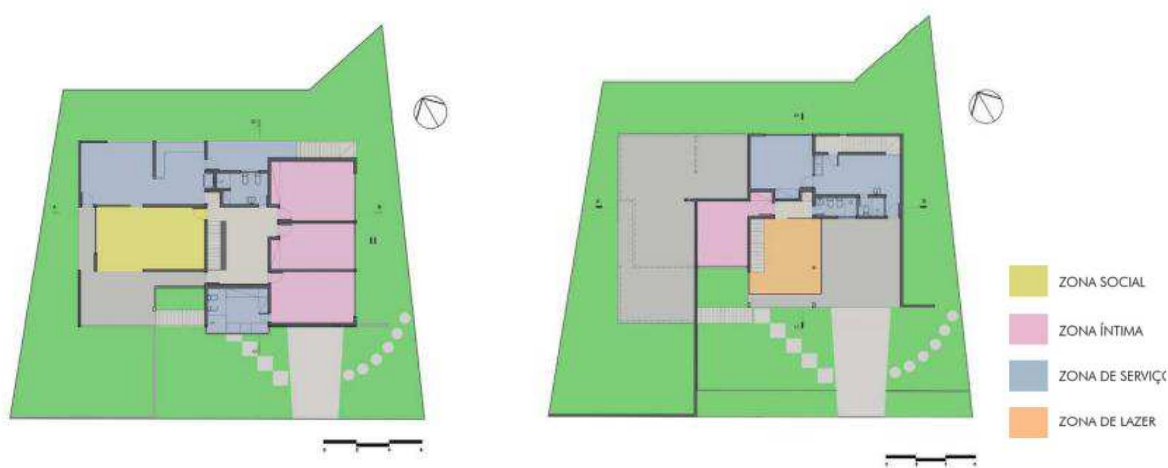
Figura 171 - Fachada principal e ficha técnica da residência



Fonte: acervo do GRUPAL.

O resgate do projeto arquitetônico original foi fruto da movimentação das pesquisas do GRUPAL, que permitiu a análise dos zoneamentos da obra. No pavimento térreo a obra apresenta as zonas de serviço desmembradas em fachadas opostas, enquanto a zona social também está posicionada opostamente à zona íntima. Em meio a estas áreas, uma zona neutra permite a circulação entre as zonas da residência.

Figura 172 - Plantas baixas da residência



Fonte: acervo do GRUPAL.

O projeto do pavimento superior não apresenta uma zona social. De acordo com as imagens encontradas, existe apenas uma suíte, uma área voltada para o serviço e uma zona de lazer. O aprofundamento sobre o projeto desta obra pode ocorrer em outro momento, uma vez que a mesma veio sofrendo alterações desde a década de 80. A intenção era abrigar a família que crescia com a chegada de novos membros, porém, em determinado momento, optaram por abandonar a residência, buscando novos caminhos.

A contribuição desta edificação para a pesquisa é o reflexo de uma intervenção descomedida. A intenção não é julgar as escolhas do profissional que efetuou a alteração na obra, porém, é voltada a levantar uma discussão sobre o repertório que é imposto para os profissionais, que muitas vezes seguem as propostas corporativistas que absorvem as informações como uma esponja, sem ao menos ponderar aspectos que poderiam ser avivados, constituindo um ponto de interesse resgatando a essência de uma proposta, em vez de esmagar o que existia.

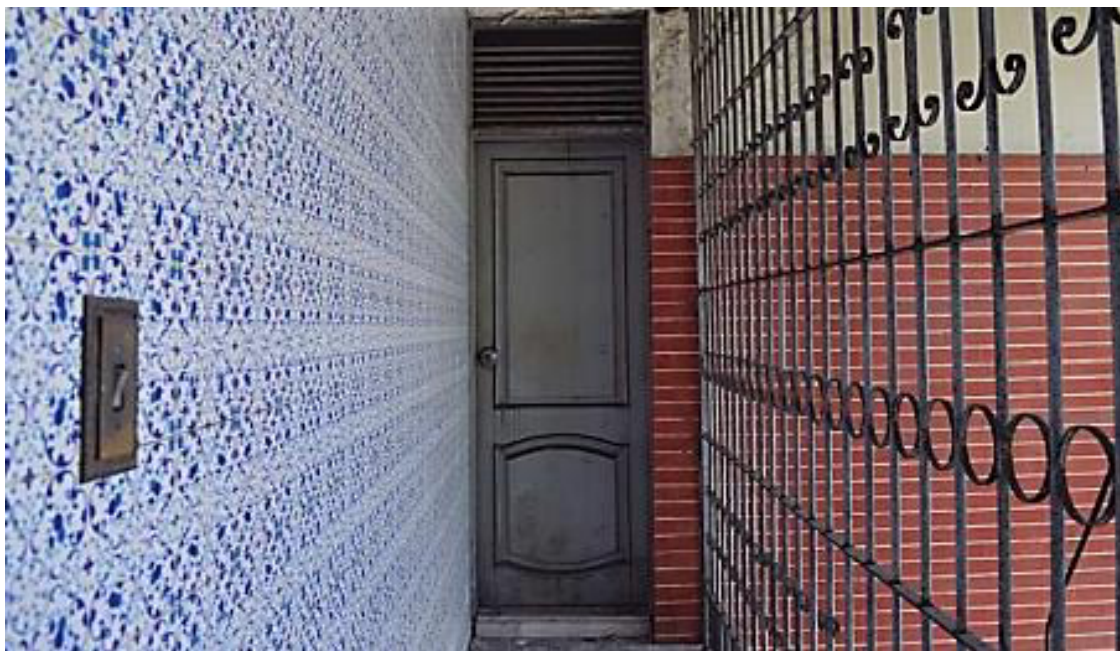
Figura 173 - Residência antes e depois da reforma.



Fonte: acervo do GRUPAL.

O registro imagético do banco de dados do Grupal apresenta um azulejo português na área fechada por grade. Estas peças encontram-se com os tijolinhos, fortalecendo os aspectos da linguagem visual da arquitetura moderna. Enquanto a proposta removeu estes revestimentos, substituindo os mesmos por um porcelanato que faz referência a madeira, o que afeta diretamente o que grandes arquitetos defendem como sendo a “verdade do material”.

Figura 174 - Face azulejar posterior as grades da fachada da residência



Fonte: acervo do GRUPAL.

A proposta de intervenção substitui os gradis por vidros com caráter espelhado. Por este motivo, surge o questionamento se os azulejos que revestiam a área externa foram mantidos, ou se estes foram completamente varridos da composição. No período prévio à reforma, a visibilidade das peças era acessível para a comunidade, mas, na atualidade este direito foi restringido, levantando questionamentos sobre as ações dos próprios profissionais em suas respectivas áreas de atuação.

Após esta constatação, o estudo segue sua proposta de catalogação da peça azulejar, visando elucidar os aspectos cabíveis a esta pesquisa, assim, serão observados os aspectos compositivos da face relacional da peça azulejar.

Figura 175 - Digitalização da peça azulejar da residência.

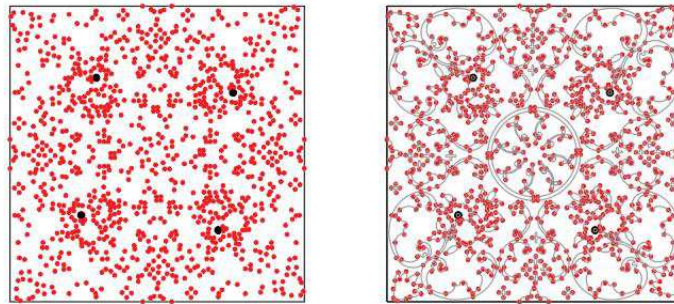


Fonte: acervo do autor.

De acordo com a ficha de catalogação, o estudo dá continuidade à pesquisa com a análise dos pontos presentes na peça. Devido ao montante elevado de linhas curvas e objetos florais, a

peça com motivos que fazem menção aos azulejos portugueses apresenta copiosos pontos imaginários em sua estrutura. Também é perceptível a presença de quatro pontos visíveis na composição, que estão marcados em preto, e estes elementos podem ser reconhecidos no centro das quatro composições florais dos quadrantes do azulejo.

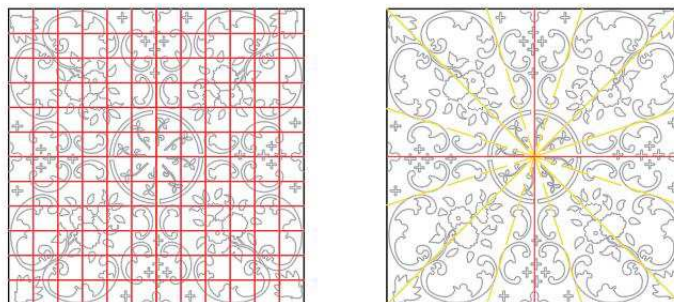
Figura 176 - Diagrama dos pontos na face.



Fonte: acervo do autor.

Além dos aspectos dos pontos, as linhas marcadas em vermelho correspondem à malha quadrática do módulo azulejar, por meio desta malha é perceptível uma relação de escala, mesmo com a mescla entre elementos orgânicos e florais. Por meio das linhas amarelas, contata-se um aspecto concêntrico no motivo que se propaga das margens da peça, em direção ao centro.

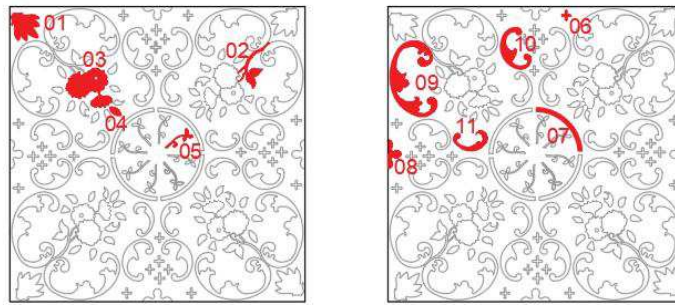
Figura 177 - Diagrama das linhas presentes nas peças.



Fonte: acervo do autor.

A peça azulejar em questão apresentou elevada combinação e elementos em seu motivo, totalizando dez elementos. Com intenção de facilitar a marcação dos motivos na peça, optou-se por marcar os elementos florais em uma representação, e os demais elementos compositivos do motivo foram destacados em uma representação secundária idêntica.

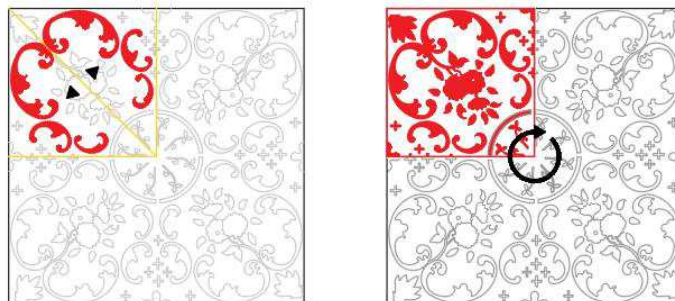
Figura 178 - Localização dos motivos na face azulejar.



Fonte: acervo do autor.

A composição do quadrante da peça, é marcado pelo agrupamento de uma parcela dos motivos de caráter floral, posicionados em ângulo de 45°. O quadrante da obra também apresenta um espelhamento dos elementos que serão interpretados neste trabalho como grafismos que fazem menção a elementos fitomorfos/formas naturais. O espelhamento destes elementos, somado ao posicionamento dos em ângulo dos elementos florais, corresponde a composição do quadrante da peça, e a rotação interna ao módulo destes grafismos corresponde à totalidade da mensagem contida na peça unitária.

Figura 179 - Aspectos de espelhamento e rotação dos motivos



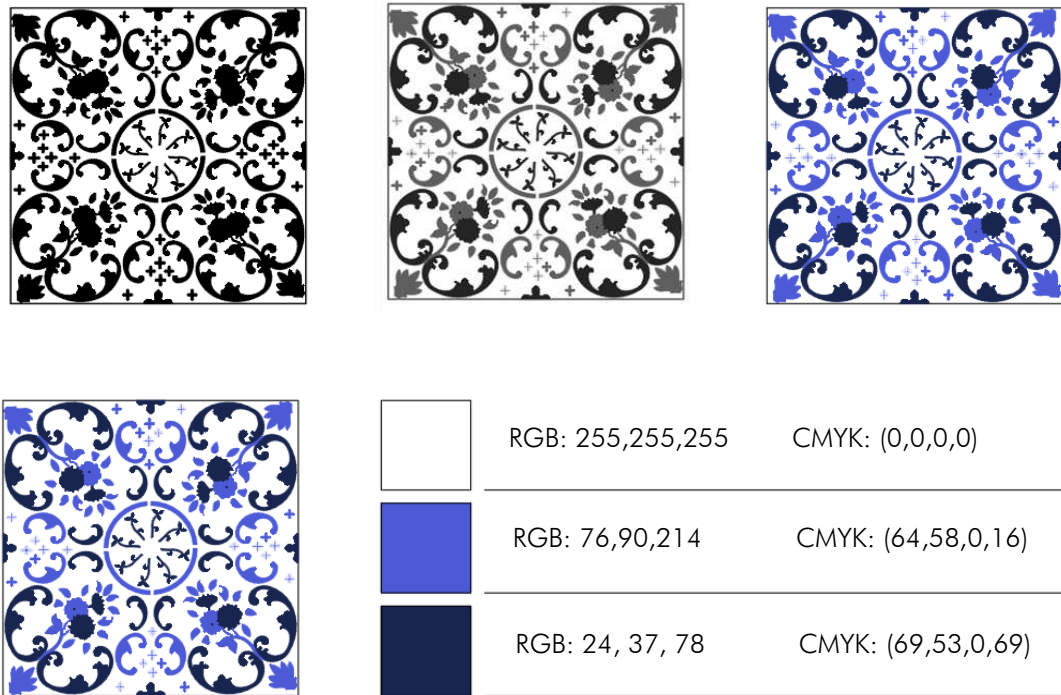
Fonte: acervo do autor.

A distinção dos elementos tende a ser delimitada por meio dos matizes ou da luminosidade dos motivos. O ato de remoção destes aspectos tende a comprometer a distinção de detalhes presentes na composição, além de interferir na compreensão de que os grafismos podem ter sido planejados para serem percebidos em planos diferentes. Neste contexto, é possível afirmar a clara relação entre os planos, a luminosidade e os matizes. E a ausência destes aspectos comprometem a compreensão da mensagem proposta pelo autor da composição.

Por meio do diagrama apresentado na sequência, é reforçada a relevância dos valores cromáticos para a percepção do observador. Os motivos monocromáticos podem ser percebidos

sobre um plano de fundo. Os aspectos de luminosidade somado aos matizes possibilitam a compreensão de distinção de planos entre o matiz em azul escuro e o matiz azul claro.

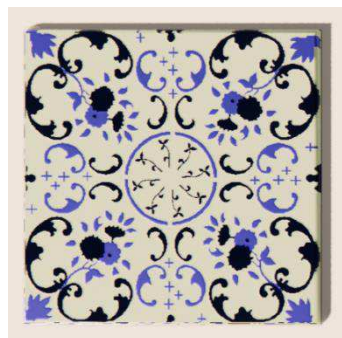
Figura 180 - Aspectos cromáticos da peça



Fonte: acervo do autor.

Pela análise de textura, constata-se que superfície desta peça não apresenta nenhum tipo de rebaixo ou relevo. A cerâmica recebe uma camada de pintura, e esta pintura recebe uma camada vitrificada brilhosa assim como as demais. Estes aspectos somados a cartela cromática compositiva da peça, colaboram para que o observador relacione a superfície a um elemento de aparência fria.

Figura 181 - Aspectos de textura presentes na peça.

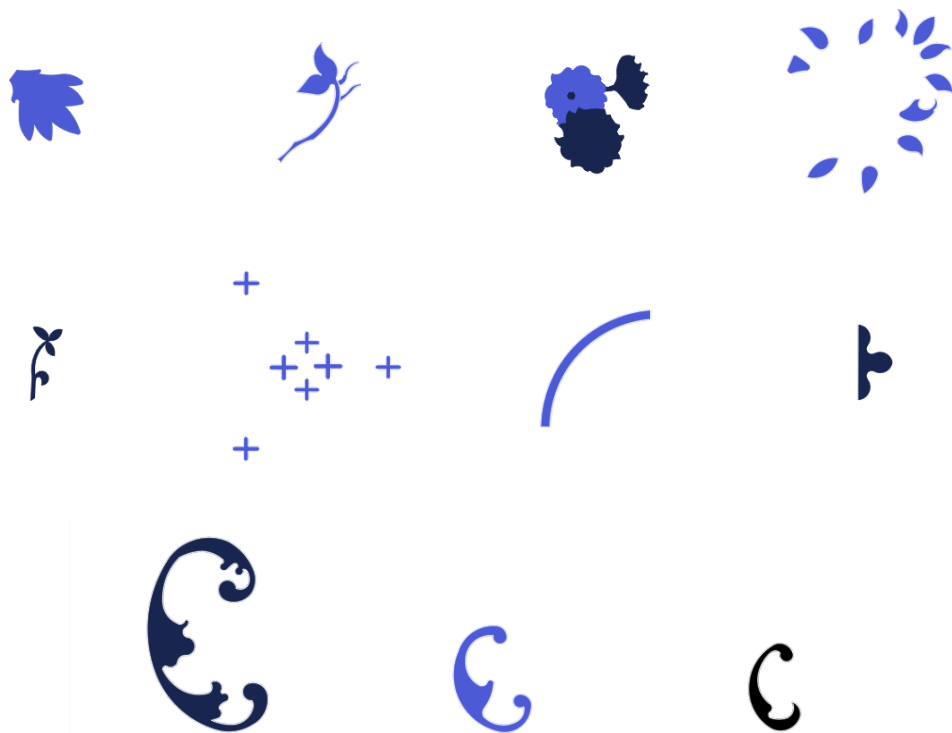


Fonte: acervo do autor.

A peça apresenta um elevado número de elementos compositivos de seu motivo e proporciona diversas relações de escala entre os grafismos, uma vez que a composição ainda abarca linguagens distintas, caracterizada pela mescla de elementos cruces, arcos, ondas, elementos florais, folhas e outros elementos fitomorfos, que se interligam e até atuam em sobreposição.

De acordo com as abordagens anteriores, o trabalho adota as cores com maior luminosidade como objeto mais próximo ao observador, porém, devido aos aspectos de sobreposição presentes nos elementos florais, esta alegação sofre alternância para esta peça, sendo necessário a flexibilização da compreensão do observador. Partindo desta premissa o estudo adota um novo plano que considera alguns dos elementos destacados em azul escuro sobrepostos ao respectivo plano dos grafismos em azul claro.

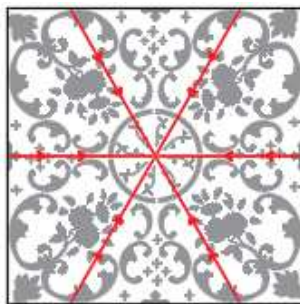
Figura 182 - Elementos compositivos do motivo da face azulejar



Fonte: acervo do autor.

O estudo adota que a direção presente na peça denota dos seus aspectos concêntricos de distribuição dos elementos. Por esta razão, subentende-se que a convergência dos motivos ao centro do módulo direciona o olhar do observador a este para este ponto.

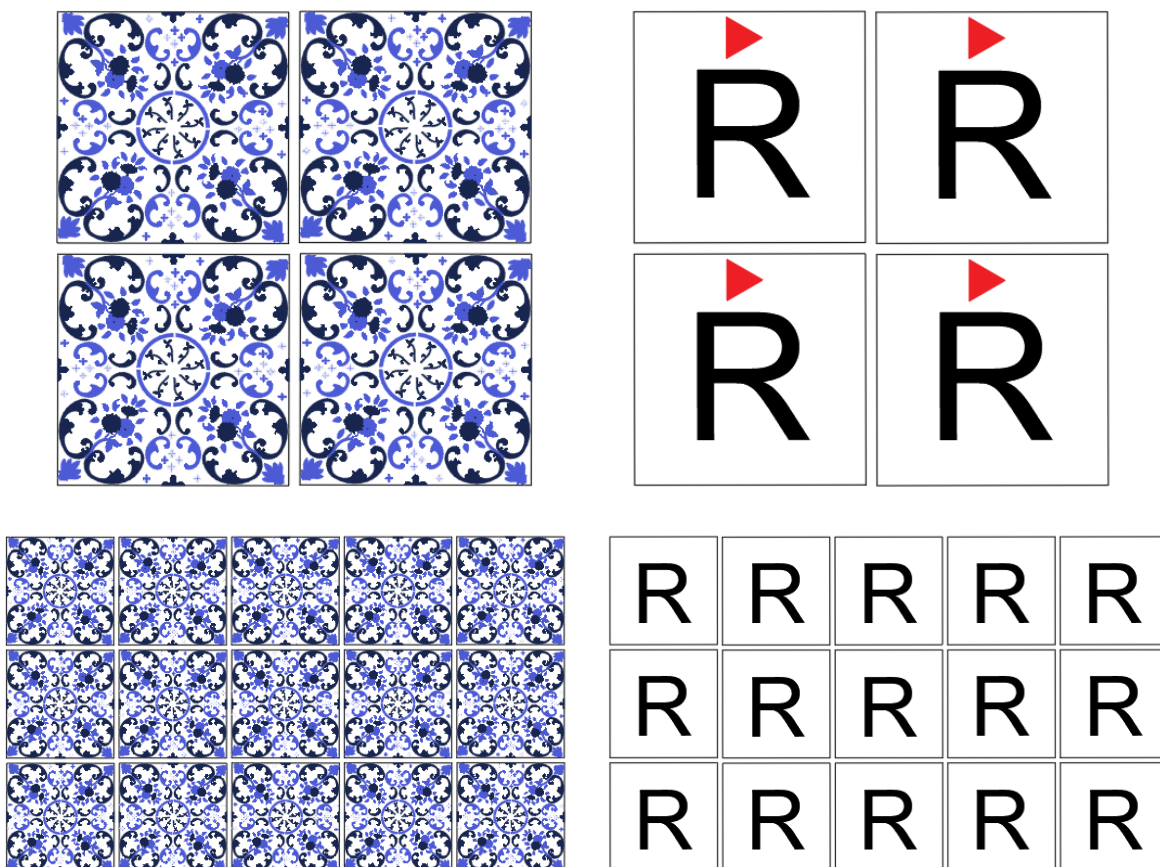
Figura 183 - Percepção de direção na peça.



Fonte: acervo do autor.

O *rapport* da peça ocorre em translação, devido aos aspectos de elevada simetria, as rotações ou inversões na repetição do módulo não surtiriam efeito na composição final, o que facilita a aplicação da peça nas superfícies.

Figura 184 - *Rapport* do mural azulejar



Fonte: acervo do autor

A peça apresenta elementos que podem ser compreendidos como pequenas ondas, localizados nas margens laterais do módulo. O posicionamento das unidades no conjunto compositivo do mural, possibilita a percepção diferente, uma vez que estas representações de

ondas podem ser compreendidas como quadrifólios, devido ao aspecto de encaixe presente neste elemento compositivo do motivo.

Figura 185 - Conversão digital das peças azulejares.



Fonte: acervo do autor.

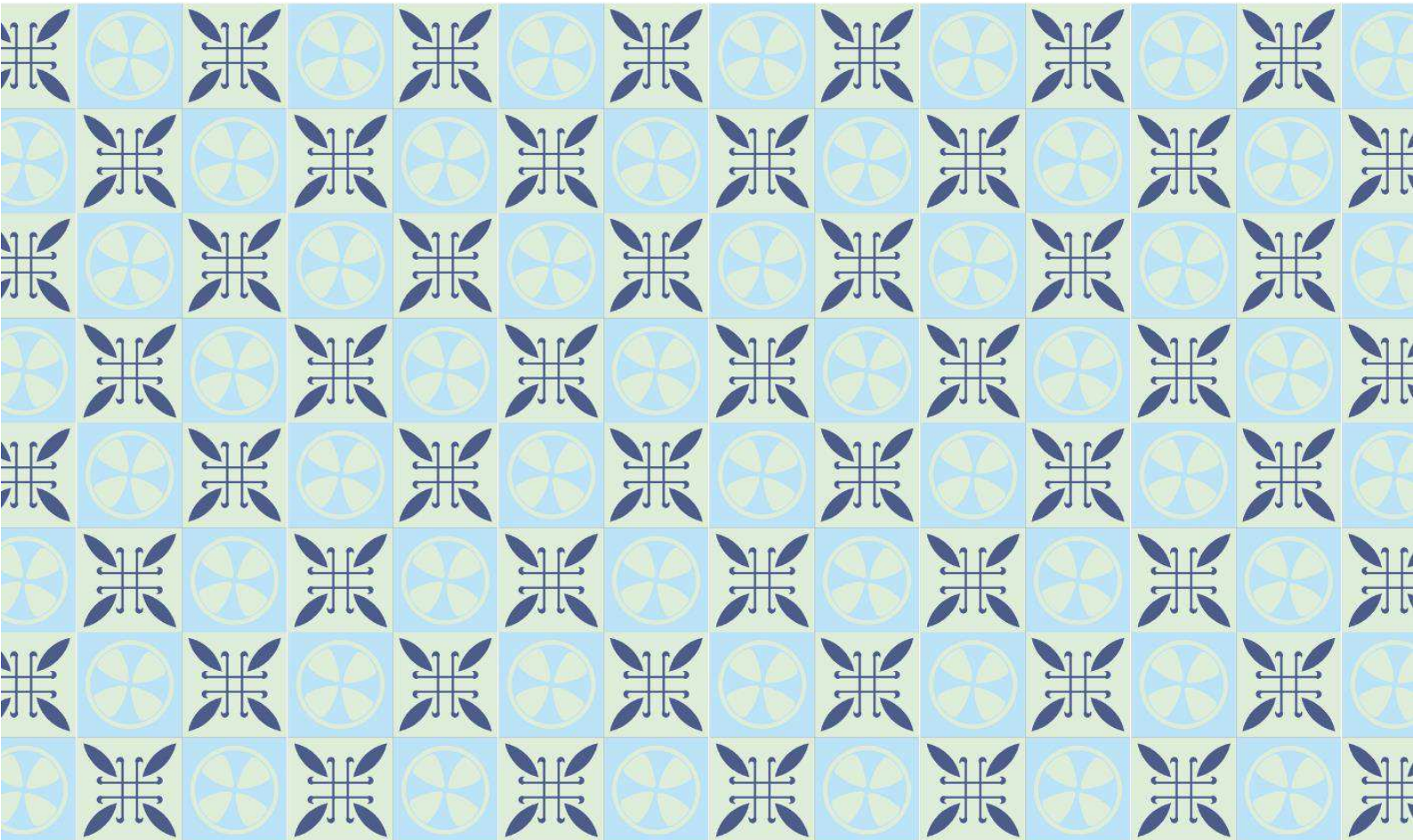
O ato de silenciar um elemento que não apresentava desgastes era uma necessidade exponencial para a reforma, chegando às vias de fato de toda sua remoção, ou seria apenas um reflexo da busca desenfreada pelos padrões impostos pela busca da falsa “modernidade”. Acatando o empobrecimento visual, enquanto renegam os aspectos regionais e culturais que resguardam os vestígios da cultura campinense.

Neste contexto, pouco pode ser feito, tendo em vista que os projetos de reforma são aprovados, varrendo objetos que mereciam ser compreendidos e respeitados, deixando um vazio, preenchido apenas com os resguardos produzidos por pesquisas que reconhecem, a riqueza cultural campinense.

RESIDÊNCIA

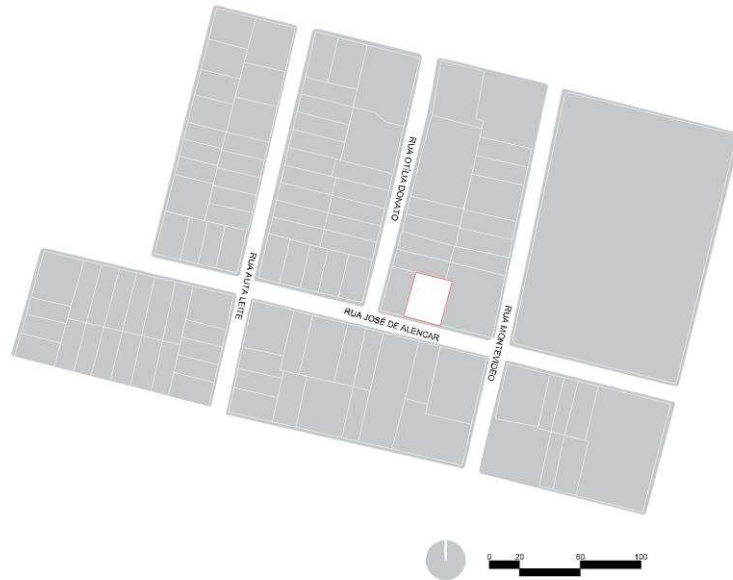
Dr. FIRMINO

Design • Arquitetura • Murais azulejares



Localizada no bairro da Bela Vista, na rua José de Alencar, a área do terreno é de aproximadamente 840m². Desta área, a residência ocupa 255.80m², o menor recuo de implantação da obra corresponde a 4m, enquanto o maior recuo ultrapassa os sete metros.

Figura 186 - Esquema da localização da residência em meio a malha urbana.



Fonte: SEPLAN (2011) editado pelo Autor.

A residência encontra-se rodeada por diversos prédios de uso comercial e clínicas, a exemplo da clínica Santa Clara, do centro médico San Pietro, a Promédica, o centro médico San Raphael e diversos outros. Apesar de tantos locais com essa finalidade, é possível afirmar que novos serviços médicos visam esta área, devido ao fato da população direcionar-se a esta região buscando os mais diversificados tratamentos. Tendo isso em vista, fica o questionamento sobre o que pode ocorrer com esta edificação, ainda mais com o exemplo da residência José Augusto.

Figura 187 - Fachada principal e ficha técnica da residência.

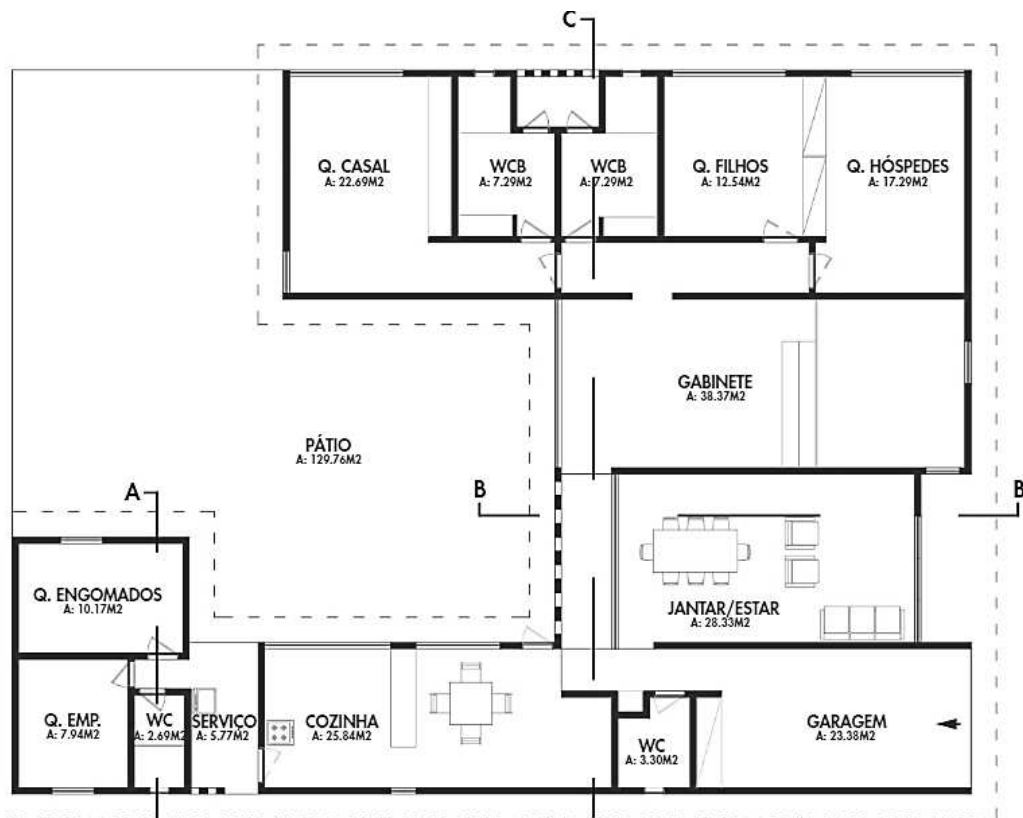


Fonte: acervo do GRUPAL

A planta baixa pode ser compreendida como um retângulo que preenche a superfície do terreno. Por meio da adição e subtração formal, a edificação apresenta apenas um nível, e pode ser dividida em três zonas: a primeira sendo o setor de serviço, composto pela dependência da empregada com banheiro, uma área que provavelmente era utilizada para passar roupas por estar próxima a área de serviço. Ainda neste setor de serviço, existe a cozinha e por último é possível notar um banheiro que atende visitantes sem que os mesmos precisem adentrar em cômodos íntimos da obra.

Com relação à segunda zona — a área social da casa — a sala de estar e jantar são os primeiros cômodos deste caráter a serem observados, depois destes existe um cômodo nomeado como gabinete, que permite o acesso para um corredor que delimita o fim do setor social da residência. A terceira e última zona, área íntima da casa, é formada por três ambientes: sendo uma suíte para o casal, uma suíte para os filhos e um quarto de hóspedes. O purismo das linhas retas e a setorização desta obra podem ser considerados como atemporais em diversos sentidos.

Figura 188 - Planta Baixa da residência



Fonte: acervo do GRUPAL

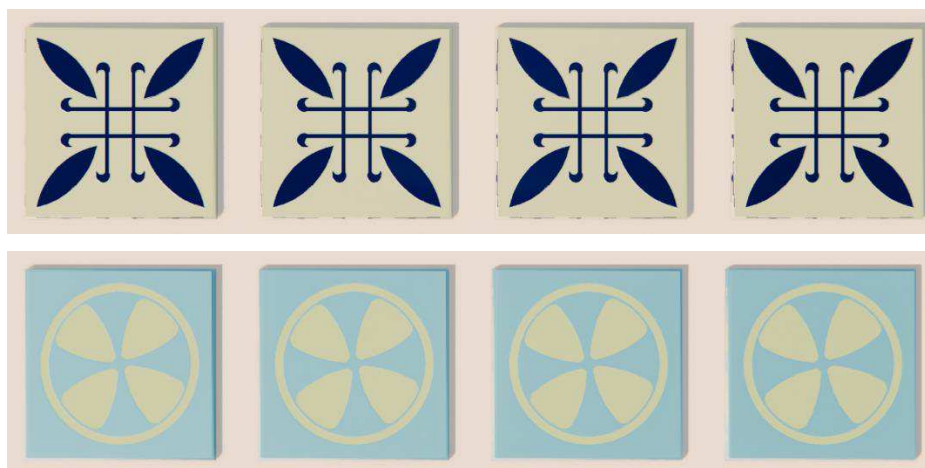
De acordo com o que foi citado no referencial teórico, para o modernismo, a forma segue a função. Por este motivo, a volumetria da obra apresenta um traçado retilíneo, proporcionando volumes com linguagem puramente racional, bem característicos da arquitetura moderna. Para as pessoas que residem em Campina Grande-PB, ou mesmo para os que estão apenas de passagem, o mural da edificação destaca-se sutilmente sem contrastar os demais elementos da região. A obra de arte denota a pura “poesia visual”.

Figura 189 - Azulejos como elementos compositivos da linguagem moderna da fachada da obra.



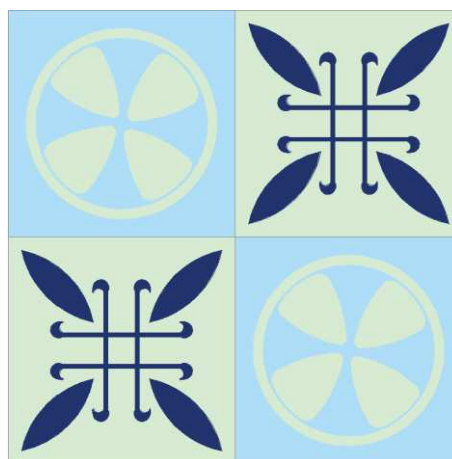
Fonte: acervo do GRUPAL

A forma da residência pode ser interpretada como singela, mas esta tem uma essência que é dotada de história, cultura e regionalidade. Por este motivo, a mesma não pode ter a conotação de “algo descartável”. Busca-se a conscientização, por meio do vínculo da arquitetura, do design e da arte para que as pessoas possam compreender a real dimensão que um produto pode ter.

Figura 190 - Reconstrução digital das peças

Fonte: acervo do autor.

O próximo mural a ser analisado corresponde as peças compositivas da fachada da residência Dr. Firmino. O mural em questão, locado na fachada da residência, é a mescla de azulejos dotados de motivos diferentes, assim como ocorre na residência Cavalcante, no caso dos azulejos de cor verde e laranja. Porém, a distinção entre os motivos e os aspectos cromáticos adotados para os módulos pode ser considerada exponencialmente díspar.

Figura 191 - Representação digital das peças intercaladas compositivas do mural azulejar.

Fonte: acervo do autor.

Seguindo as ferramentas de abordagem elencados na ficha, os pontos presentes no módulo consistem no elemento a ser discutido. Por meio do diagrama subsequente, constata-se que os pontos atuam como elementos invisíveis no motivo, devido a este motivo, todos os pontos reconhecidos foram marcados em vermelho. Encobrendo os pontos, estão representadas as linhas compositivas do motivo em tom acinzentado.

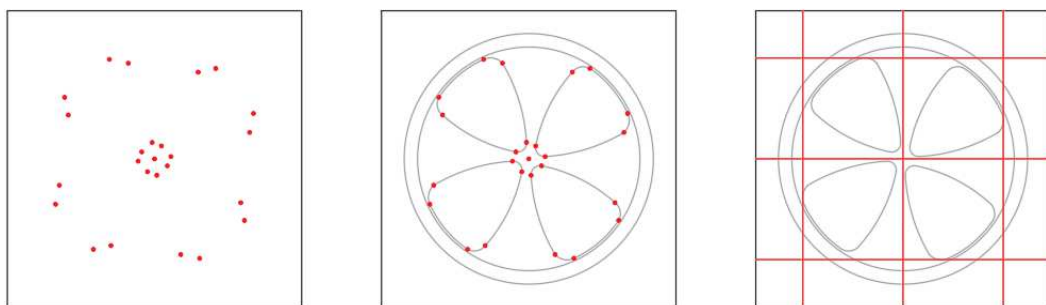
Além das linhas em tom de cinza, o estudo distribui linhas imaginárias buscando aprofundar o conhecimento sobre a distribuição dos elementos compositivos do motivo dentro dos limites do módulo. Por meio das linhas vermelhas, é possível compreender as linhas em ângulo de 90° que formam a malha quadrática interna ao módulo, caracterizando o aspecto de proporção dos elementos do motivo. Em magenta são demarcadas linhas de propagação concêntrica, que se propagam do centro da peça, compreendendo assim o diâmetro da propagação dos grafismos com aspectos circulares.

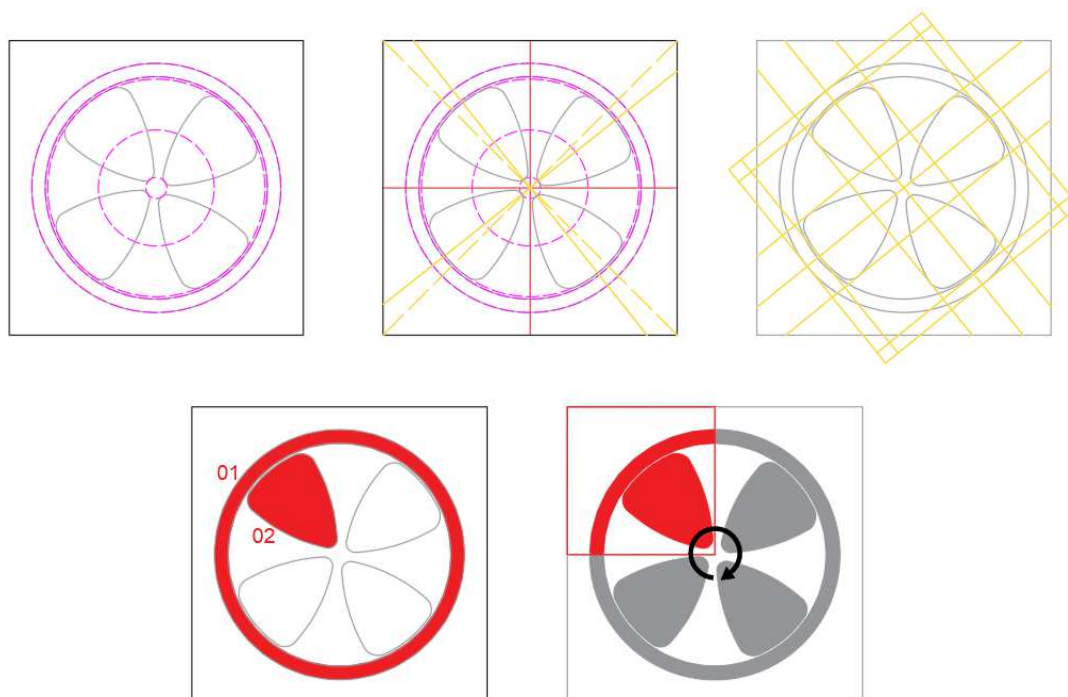
As linhas em ângulo de 45° têm sido representadas em amarelo, porém, como é possível perceber com o auxílio da malha vermelha, os motivos compositivos da peça apresentam uma distorção em seu ângulo de rotação. Neste contexto, foi utilizado o eixo concêntrico dos grafismos que remetem a folhas para ajustar o alinhamento da malha angular (em amarelo), assim, constatou-se que os motivos mantinham seus aspectos de simetria.

Com relação aos motivos compositivos, é possível destacar dois elementos, sendo a circunferência caracterizada como elemento 01, que apresenta o mesmo centro em relação ao módulo onde o motivo está implantado. O elemento 02 é compreendido neste trabalho como uma folha ou pétala.

Antes da abordagem sobre os aspectos cromáticos, é relevante comentar que, apesar da distorção no ângulo de 45° , a simetria da peça não é afetada e a rotação do quadrante do módulo, de acordo com o que é apresentado no esquema, ocorre de maneira efetiva para a proposta.

Figura 192 - Diagramas de aprofundamento sobre os aspectos compositivos do motivo.





Fonte: acervo do autor.

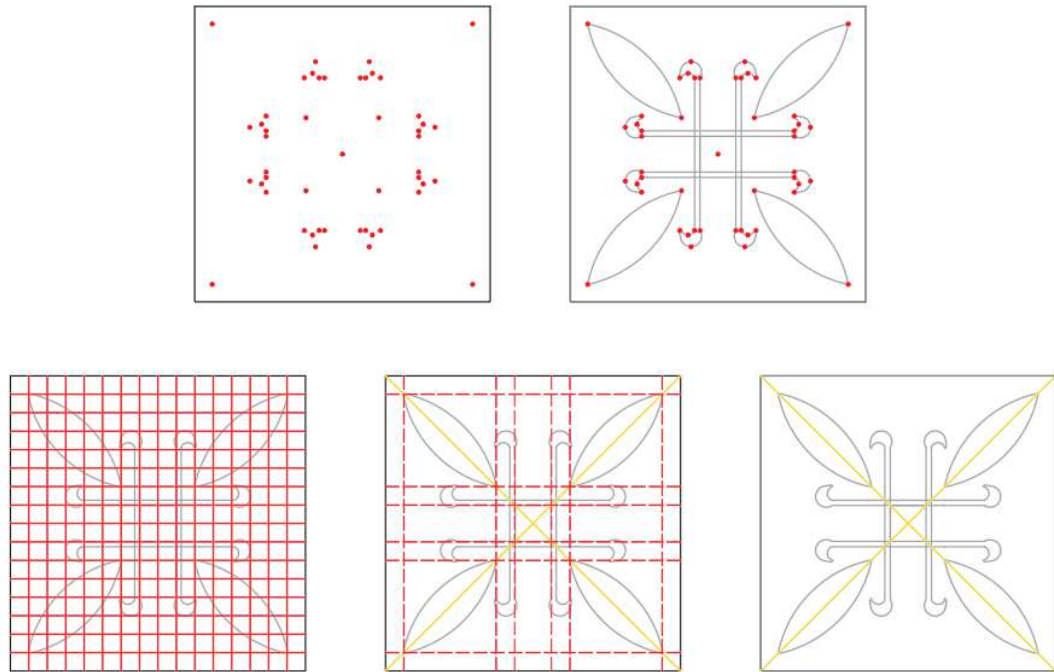
Devido à composição do mural ser dotada de duas peças, a análise dos motivos compositivos da unidade vai ocorrer em paralelo. Por isso, a ficha retoma a análise de pontos e linhas antes de prosseguir para as constatações cromáticas empregadas nos módulos.

Com relação à presença dos pontos na peça, são todos imaginários, por este motivo estão marcados em vermelho, assim como as representações de pontos imaginários nos diagramas de pontos predecessores a este, as linhas tom de cinza delimitam os aspectos formais dos elementos compositivos do motivo.

No intento de compreender a distribuição dos motivos de maneira mais aprofundada, o estudo propõe mais uma vez as malhas imaginárias como ferramenta. Partindo desta premissa, é compreendido uma malha correspondente a uma quadricula, onde as linhas percorrem a peça de maneira vertical e horizontal sem alterar seu ângulo de 90° , e a representação destas linhas é destacada por meio da cor vermelha.

Além das linhas horizontais e verticais a 90° , a peça apresenta elementos em ângulo de 45° distribuídos nas quatro quinas do módulo quadrado. A percepção do ângulo destes elementos é clarificada por meio da proposição das linhas destacadas em amarelo, que se propagam em direção as quinas do módulo quadrado.

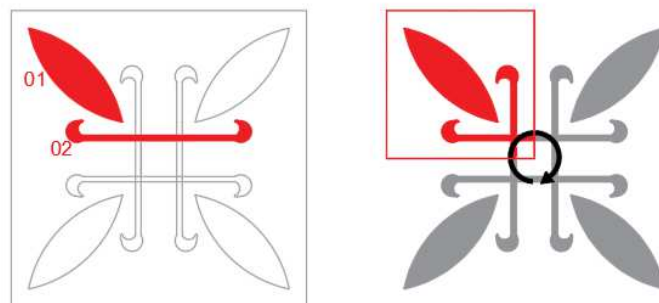
Figura 193 - Diagramas de aprofundamento sobre os aspectos compositivos do motivo da peça intercalada.



Fonte: acervo do autor.

Dando continuidade ao estudo, a pesquisa adota a existência de dois elementos compositivos do motivo. Estes elementos são rotacionados a partir do eixo da peça, com intenção de contemplar a mensagem proposta pelo autor. Neste contexto, é possível afirmar que os aspectos de simetria estão presentes nos quadrantes da peça. Por meio do esquema subsequente, estão destacados os motivos, além de ser apresentada a rotação de quadrante constatada pelo autor.

Figura 194 - Aspectos compositivos do motivo e rotação do quadrante da peça.



Fonte: acervo do autor.

De acordo com a ficha de catalogação, o próximo elemento a ser analisado corresponde aos aspectos cromáticos da peça. Por meio do esquema subsequente, será apresentada a interferência da cor na compreensão dos elementos e do plano. No primeiro quadro é apontado

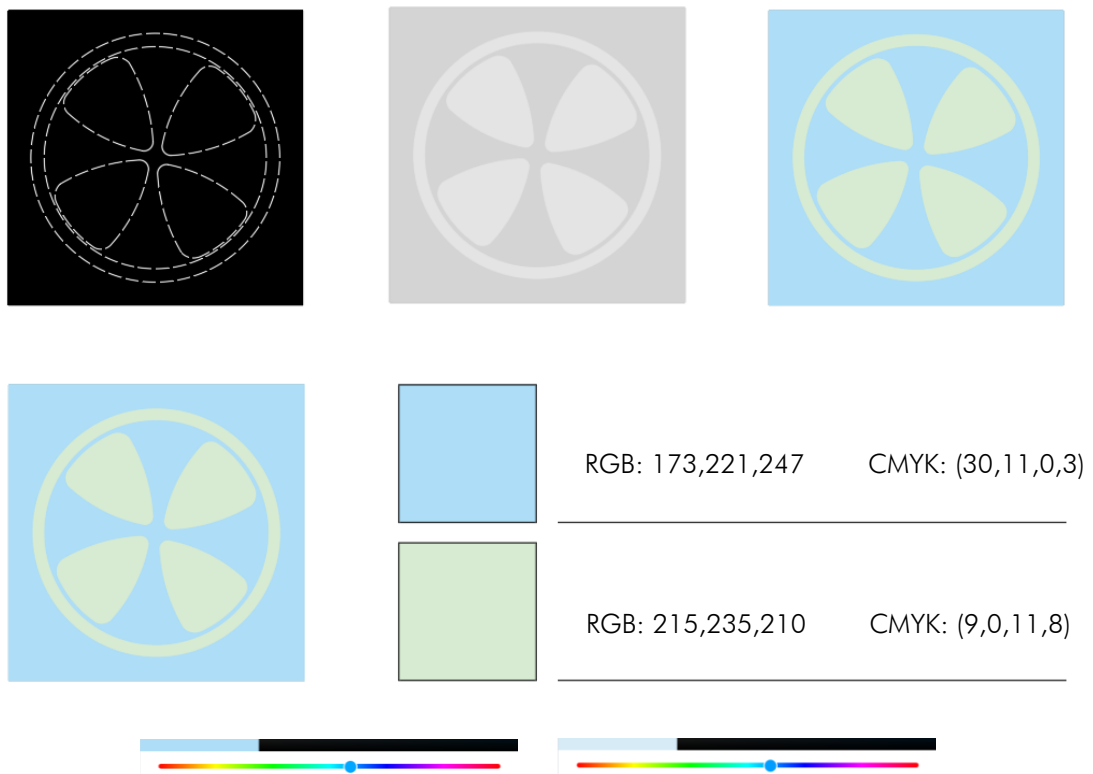
o ato de remover o matiz e luminosidade do motivo compositivo da unidade, o que afeta exponencialmente a percepção do observador, uma vez que a relação cromática tem como base dois tons de azul. A representação das linhas brancas pontilhadas refletem a localização do motivo apenas de maneira ilustrativa para o esquema.

As escalas de cinza já alcançam a noção de profundidade que a proposta demanda. Por meio dos aspectos de luminosidade é possível efetivar a distinção dos planos, o que se torna ainda mais evidente graças a aplicação do matiz.

No contexto da superfície, o estudo compreende a existência de quatro planos: sendo o fundo da peça em azul com saturação mais elevada; o azul escuro; e, sobreposto a este elemento, é possível compreender a existência de um círculo com matiz azul menos saturado, compreendido como azul claro.

Para a análise desta peça, o estudo adota que os elementos compositivos do motivo não são vazados. Assim, constata-se existência da sobreposição de circunferências, onde a de diâmetro menor está acima da maior, configurando o segundo plano da superfície, que por sua vez, comporta os grafismos compositivos do quadrifólio que correspondem ao primeiro plano.

Figura 195 - Aspectos cromáticos da peça.

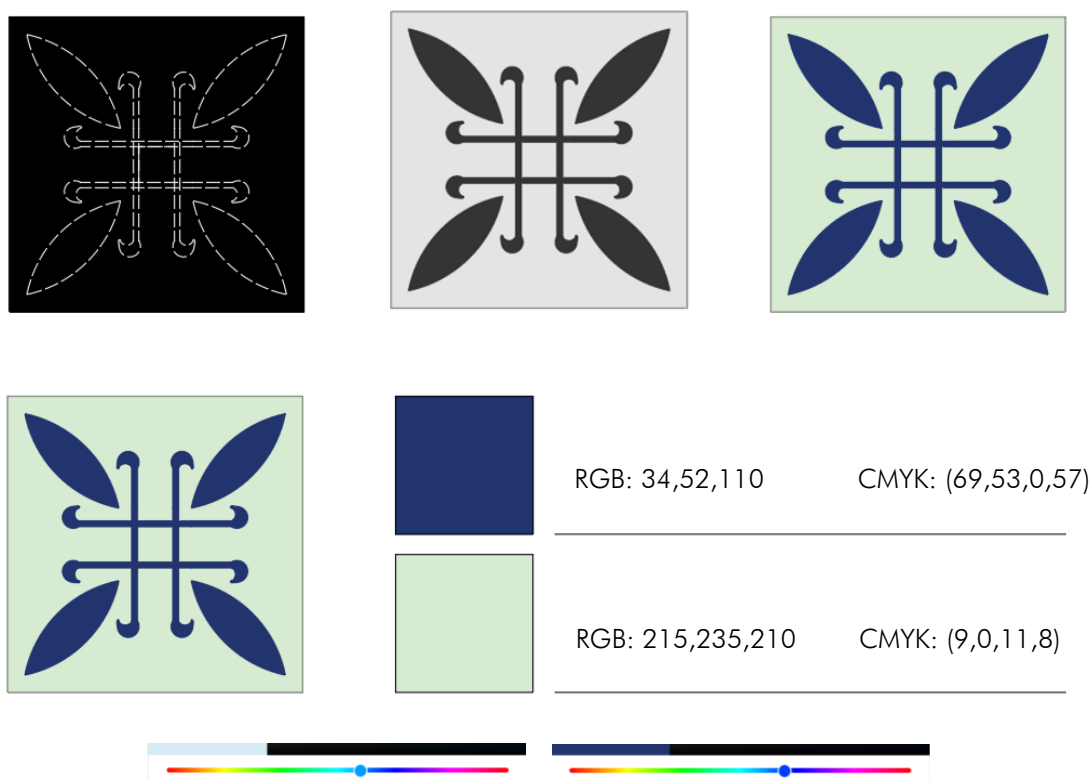


Fonte: acervo do autor.

Assim como ocorre na peça anterior, a composição é dotada de dois tons de azul. Por este motivo, a remoção dos matizes e dos aspectos de luminosidade culminam em uma face incapaz de ser decifrada, uma vez que os elementos com representação tracejada nos diagramas correspondem a elementos invisíveis.

Graças aos aspectos de luminosidade, torna-se perceptível a compreensão da sobreposição de elementos. Apesar do matiz azul do motivo deter menor luminosidade, o estudo não adotará aspectos vazados para esta composição. Assim, a cor fortalece a compreensão da existência de dois planos, onde os motivos em matiz azul escuro encontram-se em primeiro plano.

Figura 196 - Aspectos cromáticos da peça intercalada.



Fonte: acervo do autor.

As faces azulejares analisadas não apresentam relevos ou rebaixos em suas superfícies. As peças recebem pigmentações variantes do matiz azul e o uso destes tons frios, somado ao brilho da vitrificada, tem valor atuante na percepção do observador. Tal discussão fortalece a noção da adoção de materiais de percepção fria, devido as relações entre o mural e a edificação,

uma vez que a fachada dotada do tratamento azulejar é a fachada sudoeste, sendo válido ressaltar que o sol poente na região é a oeste.

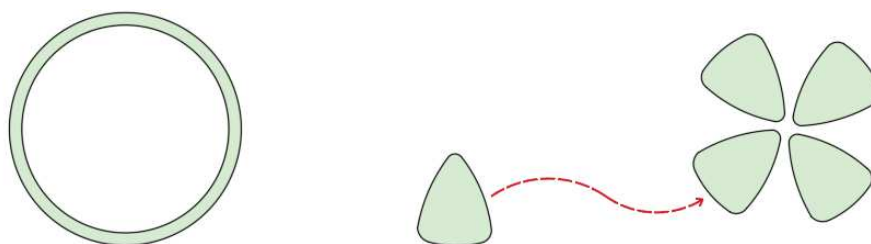
Figura 197 - Aspectos de textura das peças compositivas do mural.



Fonte: acervo do autor.

Apresentando uma percepção simplificada dos elementos compositivos, distinta da leitura efetuada para a compreensão dos planos. O estudo compreende a relação de escala ocorrendo em dois momentos, por meio do esquema subsequente, é possível constatar duas relações distintas ao tratar dos aspectos referentes a escala. Ao comparar a circunferência com uma pétala, a escala pode ser percebida como aspecto díspar, porém, quando a pétala é percebida como quadrifólio a relação de peso dos elementos para a peça torna-se equilibrada.

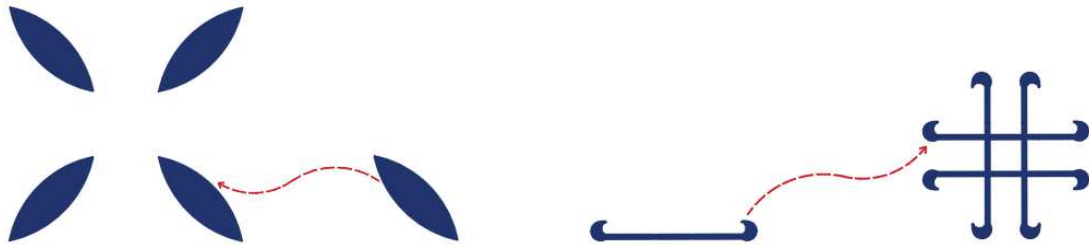
Figura 198 - Relação de dimensão dos motivos compositivos da peça 01.



Fonte: acervo do autor.

No tocante à escala dos grafismos compositivos do motivo da segunda peça, a compreensão da escala do quadrifólio tende a ser superior à escala dos demais elementos, porém, esta percepção, ocorre devido ao afastamento do centro que as folhas compositivas que quadrifólio detêm. Essa relação de espaçamento tende a ser compensada com o posicionamento dos grafismos compositivos do elemento secundário, locado concentricamente a peça e ao quadrifólio.

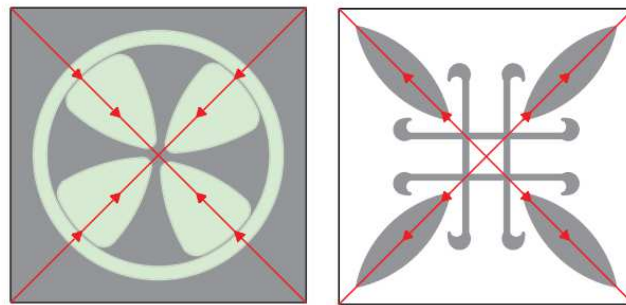
Figura 199 - Relação de dimensão dos motivos compositivos da peça 02.



Fonte: acervo do autor.

O estudo adota que o ângulo de direção das peças pode ser percebido de maneira concêntrica e excêntrica, uma vez que os elementos de peso visual direcionam o olhar do observador de maneira a transitar pela composição contemplando os aspectos formais, que são valorizados por meio da combinação de peças dotadas de motivos distintos.

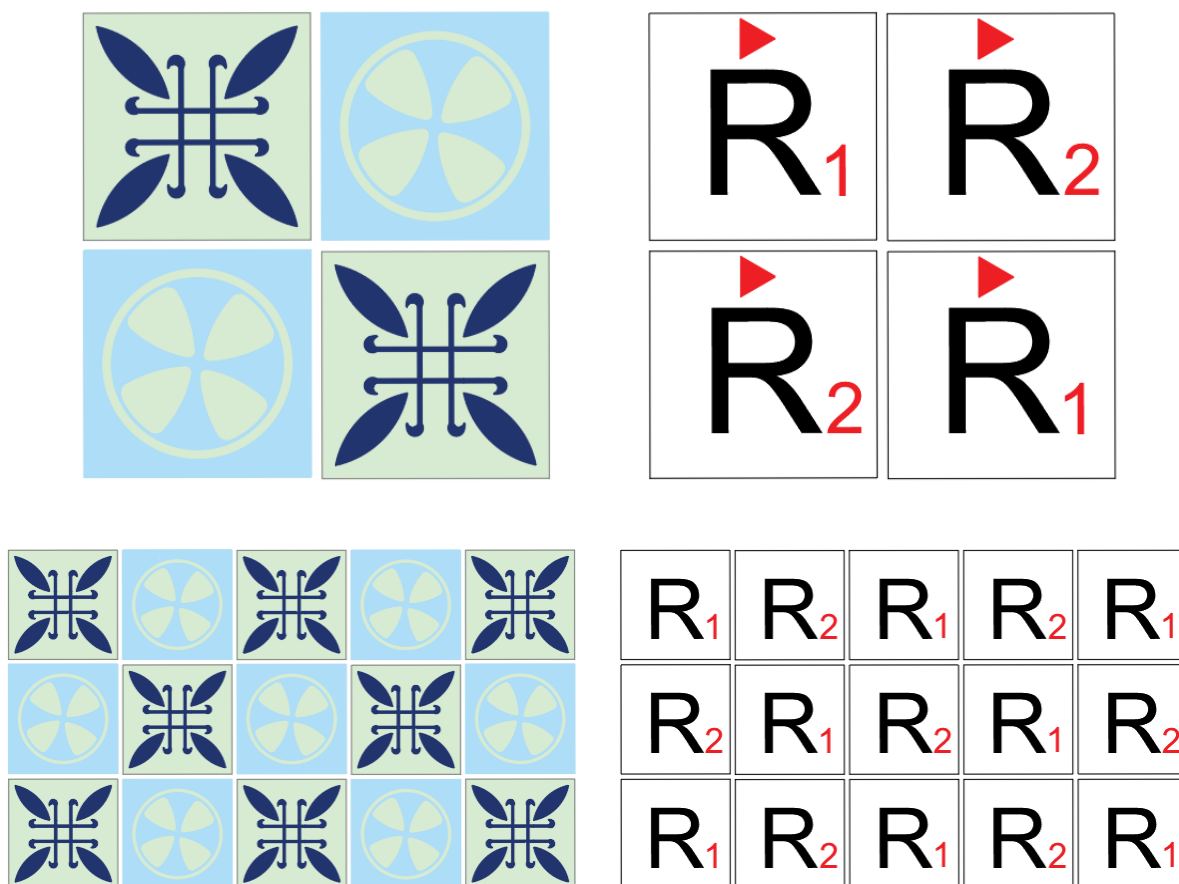
Figura 200 - Percepção de direção representada nas peças.



Fonte: acervo do autor.

Assim como na peça de matiz verde e laranja, presente na face da residência Cavalcante, a repetição destes módulos ocorre por meio da alternância entre as unidades R1 e R2. Apesar deste fato, o *rapport* ainda pode ser considerado como uma translação, uma vez que as demais caracterizações de repetição não contemplam adequadamente o movimento de repetição apresentado, uma vez que existe uma translação alternada de peças.

Figura 201 - *Rapport* do mural azulejar.



Fonte: acervo do autor.

A princípio, a percepção dos elementos combinados, atuando em um mural em repetição intercalada, proporciona impacto e levanta dúvidas quando observada fora do seu contexto de totalidade. Porém, a capacidade de previsão do responsável por esta composição deve ser locada em um patamar elevado.

Figura 202 - Digitalização das peças azulejares compositivas do mural



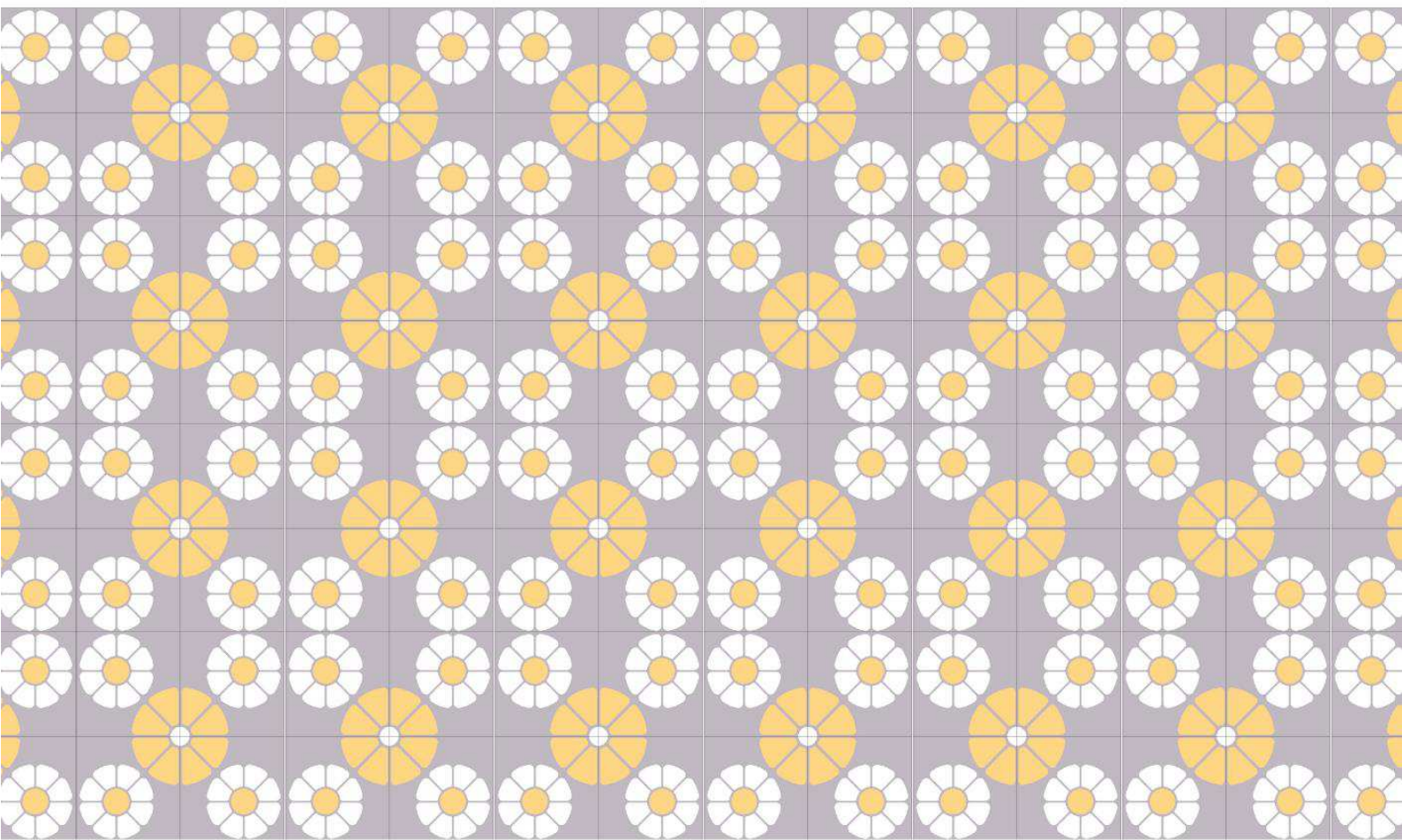
Fonte: acervo do autor.

Ao constatar que o peso visual dos motivos das peças atrai o olhar do observador para os quadrifólios, com centro congruente aos azulejos, torna-se racional o uso de motivos dotados de elementos de quatro folhas, visando a homogeneidade para a composição. Além do aspecto de relação entre formas, a cartela cromática que transita em três distinções de azul acresce a sensação de unificação do sistema.

RESIDÊNCIA

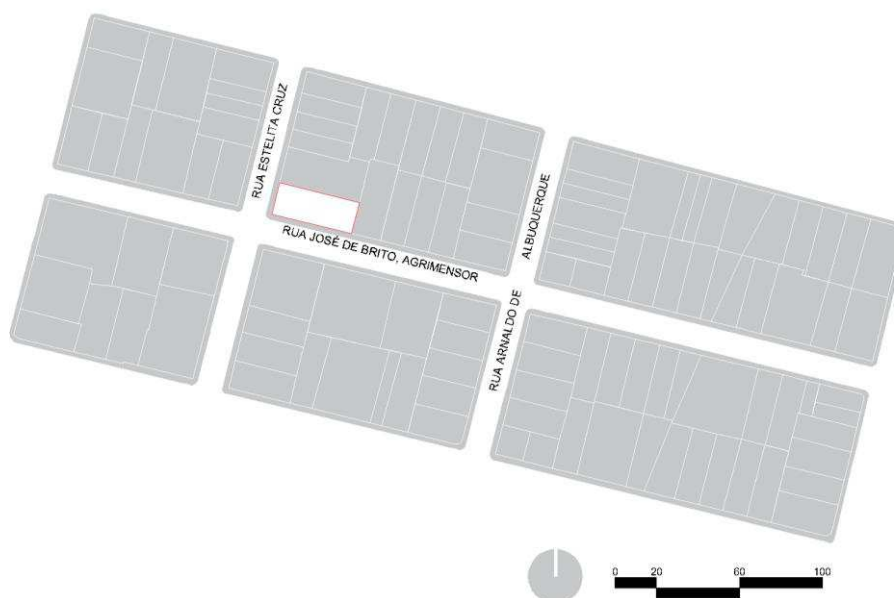
FELICIANO ALEXANDRE

Design • Arquitetura • Murais azulejares



De acordo com o que foi observado no mapa de Campina Grande-PB, na versão da SEPLAN, a maior parcela das quadras do bairro do Lauritzen é quadrada ou retangular. As quadras que apresentam deformação são as da extremidade do bairro que fazem divisa com o bairro do Centro: Conceição e o Santo Antônio. Com relação ao lote de implantação da casa, a área do mesmo é de aproximadamente 330m², enquanto a área construída da casa é de 281m² distribuída entre o nível térreo e o nível superior.

Figura 203 - Esquema da localização da residência em meio a malha urbana.



Fonte: SEPLAN (2011) editado pelo autor.

A edificação foi proposta pelo arquiteto Geraldino Duda. A edificação da mesma ocorreu durante o ano de 1965. O programa de necessidades da obra é dividido em dois níveis, porém o pavimento superior é o que contém a maior parcela do programa de necessidades.

Figura 204 - Fachada principal e ficha técnica da residência.

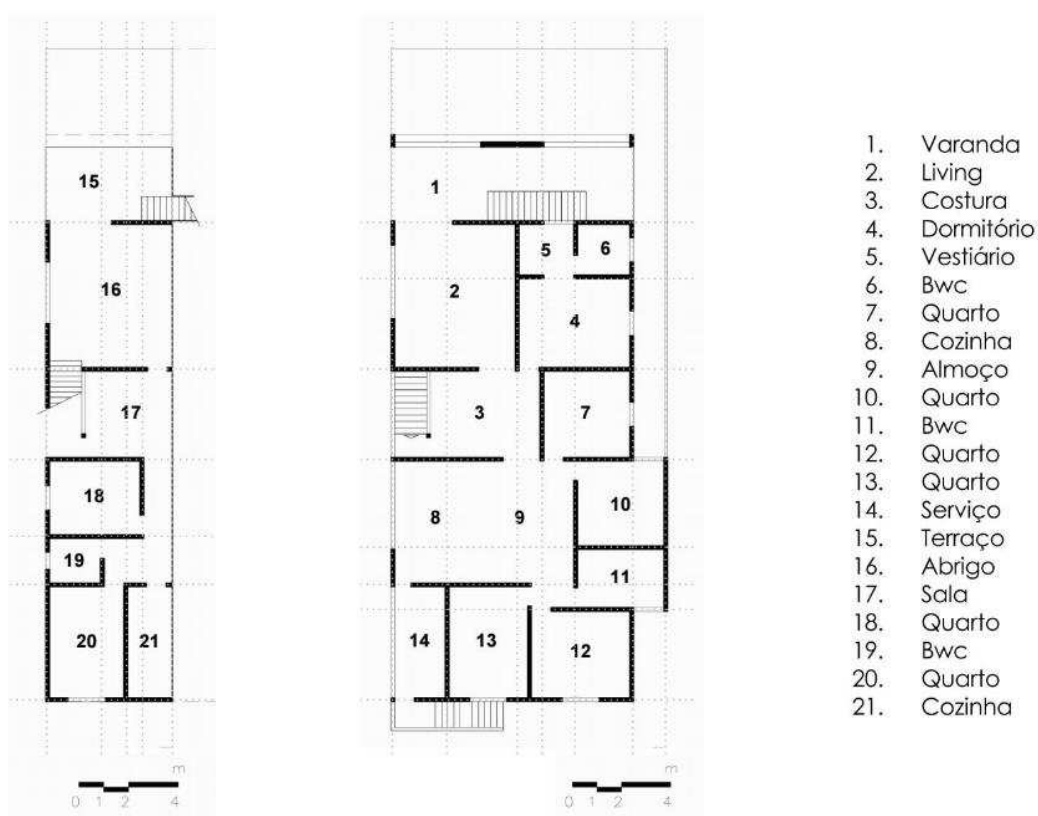


Fonte: acervo do GRUPAL.

O acesso ao projeto ocorre por meio do terraço, voltado para rua Estelita Cruz. Ainda sobre o telhado, é válido ressaltar a existência de uma circulação vertical (escada) que permite o acesso ao primeiro andar da edificação. Interligado ao terraço, no nível do térreo, está localizado um abrigo de automóveis. O térreo da edificação ainda contempla dois quartos — com um banheiro entre os mesmos, com uso reversível — e uma sala.

Já o pavimento superior da edificação apresenta os cômodos costumeiros de uso social, porém existe um quarto de costura, o que diferencia o projeto das residências anteriormente analisadas. A setorização dos usos é bem definida, as delimitações entre social, serviço e íntimo são bem claras. Além das circulações internas, o arquiteto faz uso das curvas de nível do terreno para propor circulações externas a obra com intenção de propor mais de um fluxo possível na residência, permitindo mais de uma forma de transitar entre os cômodos.

Figura 205 - Plantas baixas e suas respectivas legendas.



Fonte: acervo do GRUPAL.

Com relação à forma, é possível afirmar que o plano retangular das plantas é refletido no aspecto formal, onde alguns aspectos de adição e subtração efetuam mudanças sutis no

volume como um todo. As paredes da obra em sua maioria são revestidas com pedra Santa Isabel, a platibanda da residência recebeu uma pintura amarela que destacou o revestimento cerâmico aplicado na fachada voltada para a rua Estelita Cruz.

A variação de matérias se faz presente nesta edificação: além das pedras e dos azulejos com motivos florais, também estão presentes ladrilhos em pisos e paredes, madeiras e placas de vidro. Essa mescla de materiais, assim como o purismo da forma, são aspectos provenientes da linguagem da arquitetura moderna de 1960.

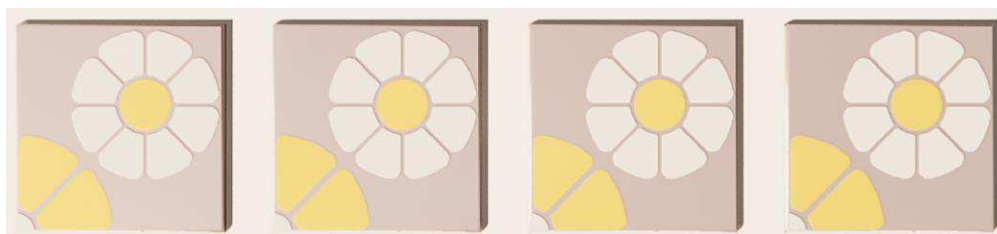
Figura 206 - Fachadas da residência voltadas para as vias de tráfego de pessoas e automóveis.



Fonte: acervo do GRUPAL.

Seguindo com a análise dos elementos de acordo com a ordem elencada nas ferramentas de análise, a residência Feliciano Alexandre é dotada de duas peças azulejares. A princípio será analisada a peça floral presente na fachada da residência

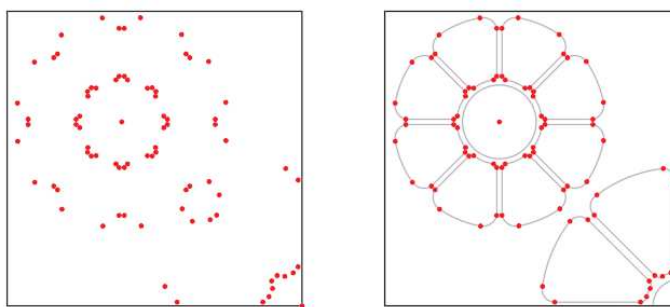
Figura 207 - Digitalização da peça azulejar.



Fonte: acervo do autor.

Dando continuidade à ferramenta de análise, o estudo segue adotando os pontos vermelhos como elementos invisíveis ordenadores das formas dos grafismos. Marcados por linhas em tom de cinza, é representada a planificação da forma compositiva dos motivos.

Figura 208 - Diagrama dos pontos compositivos do motivo.

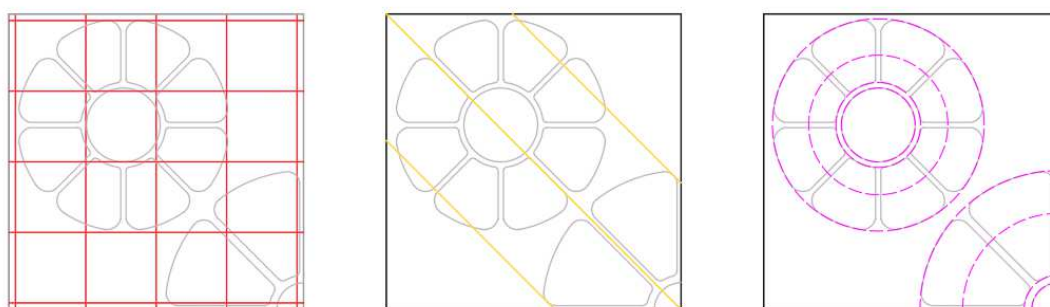


Fonte: acervo do autor.

Por meio de linhas imaginárias, o estudo efetua o levantamento dos aspectos correspondentes à malha e ao ângulo dos motivos. Por meio das linhas demarcadas em vermelho, o esquema estrutura uma malha proposta por linhas a 90° na horizontal e na vertical; e permite a constatação preliminar da distribuição dos elementos dentro de uma malha quadrática na peça.

As linhas amarelas permitem uma compreensão do ângulo e do sentido do motivo compositivo. Partindo desta premissa, os grafismos denotam alinhamento com as linhas amarelas posicionadas a 45° , enquanto as linhas em matiz magenta atuam na percepção de dois centros de propagação que originam agrupamentos distintos no mesmo módulo.

Figura 209 - Diagrama das linhas ordenadoras do motivo.



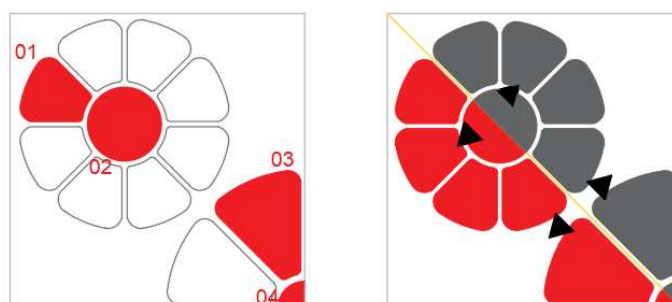
Fonte: acervo do autor.

Com Relação aos motivos compositivos da peça, o estudo destaca a presença de quatro grafismos, onde o elemento 01 e o elemento 03 tendem a ser rotacionados de acordo com a distância entre os respectivos raios e os respectivos arcos das circunferências que correspondem ao elemento 02 e 04.

Retomando à constatação anterior sobre o ângulo dos motivos compositivos da superfície azulejar, o estudo adota a existência de um espelhamento no ângulo de 45° . Este

espelhamento, assim como os elementos compositivos do motivo, são representados no diagrama subseqüente.

Figura 210 - Elementos compositivos do motivo, espelhamento dos grafismos no módulo.



Fonte: acervo do autor.

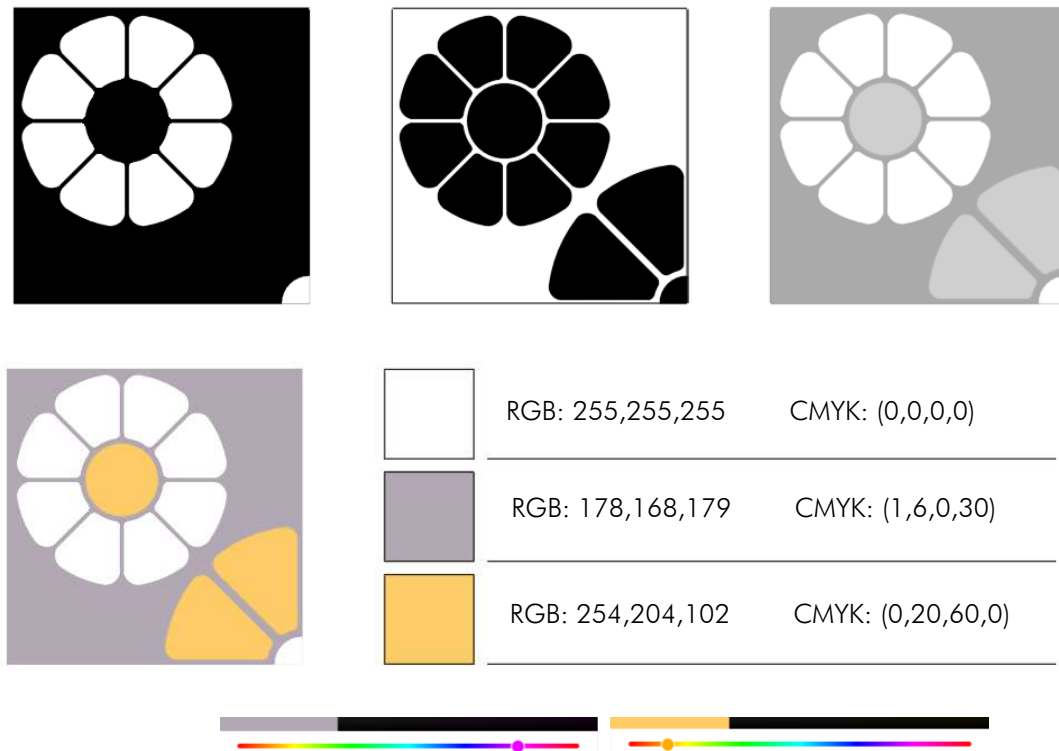
Com relação aos aspectos cromáticos, o estudo apresenta um esquema onde os elementos dotados de matiz são convertidos em objetos monocromáticos. A partir deste teste, constata-se que dois elementos compositivos do motivo ainda podem ser percebidos, porém os demais mesclam-se ao plano de fundo da peça e a percepção do observador acaba sofrendo interferência devido a estes aspectos.

Posterior a este teste, adota-se um posicionamento onde as formas compreendidas como motivo são apresentadas monocromaticamente posicionados sobre um fundo branco. Apesar das distinções formais serem captadas com clareza, o aspecto referente aos planos sofre interferência e isso compromete a percepção do observador.

Por meio das escalas de cinza, o estudo aborda a compreensão dos aspectos de luminosidade presente na cartela cromática da unidade azulejar, permitindo ao observador distinguir as sobreposições que representam a ideia de distinção de planos nas peças.

Além dos aspectos de plano, o matiz serve como elemento de agrupamento e distinção. Por meio da aplicação do mesmo, o repertório do autor permite a compreensão de que as representações são dotadas desta distinção para fazer menção às variações referentes a coloração que pode ser distinta nas corolas, mesmo que estas pertençam a uma mesma família/espécie de flor ou folhagem.

O fundo da peça corresponde a um matiz entre o azul e o magenta, sendo a cor que ocupa a maior parcela da peça. As pétalas e os centros dos elementos florais alternam entre o branco e o matiz amarelo.

Figura 211 - Aspectos cromáticos da peça.

Fonte: acervo do autor.

A análise da textura permite a observação de uma superfície que não apresenta nenhum tipo de rebaixo ou relevo. A cerâmica recebe uma camada de pintura e esta pintura recebe uma camada vitrificada brilhosa assim como as demais. Estes aspectos, somados à cartela cromática que apresenta maior parcela em matiz compreendido na pesquisa como violeta, colaboram para que o observador relacione a superfície a um elemento de aparência fria.

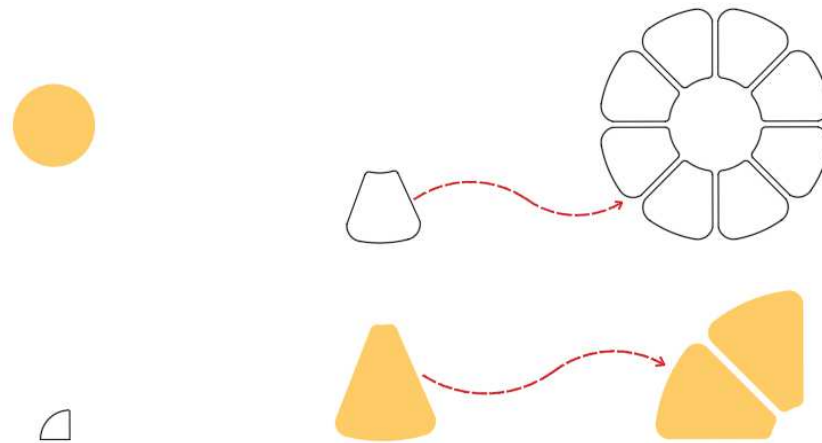
Figura 212 - Aspectos de textura na superfície da peça.

Fonte: acervo do autor.

No tocante às relações de dimensão na peça, tendem a ser percebidas primeiramente na relação entre as pétalas brancas e as pétalas de matiz amarelo. O responsável pela composição destaca os elementos dotados do matiz amarelo, tornando suas unidades maiores que os

elementos de matiz branco, porém esta relação tende a ser percebida de maneira distinta quando as pétalas brancas são repetidas em rotação concêntrica. Neste contexto, o agrupamento das pétalas brancas corresponde ao maior elemento compositivo do motivo, quando se considera apenas os motivos contidos no módulo.

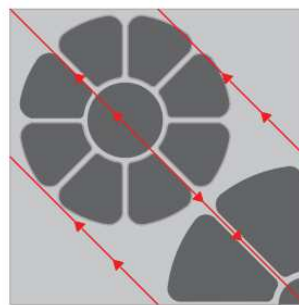
Figura 213 - Diagrama de escala e dimensão dos motivos



Fonte: acervo do autor.

Com relação aos aspectos de direção da peça, o estudo compreende que os grafismos transmitem a sensação de sentido bidirecional, onde os elementos compositivos do motivo tendem a se relacionar com os vértices da peça, causando assim a sensação de deslocamento, representado no esquema subsequente.

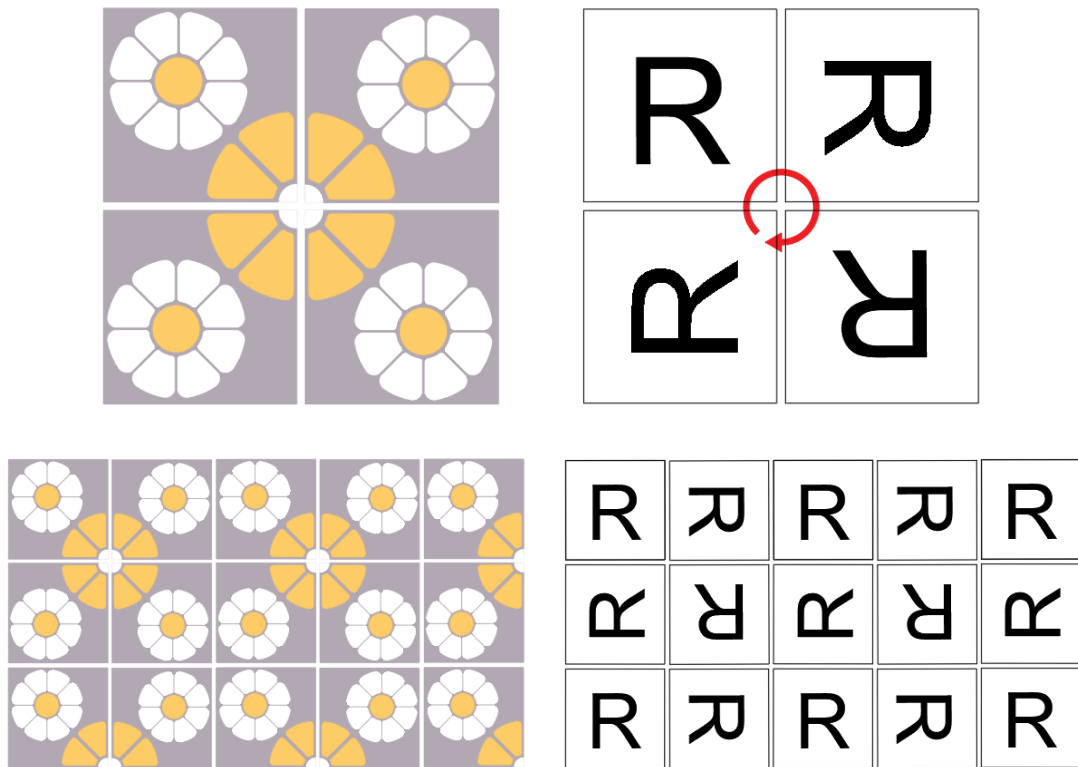
Figura 214 - Percepção de direção representada na peça.



Fonte: acervo do autor.

Assim como a peça de matiz amarelo presente na residência Heleno Sabino, o sistema de radiação torna-se ainda mais consciente, uma vez que a peça apresenta aspectos que podem ser relacionados a encaixes. O motivo depende da rotação correta somado à justaposição de outros módulos para ser compreendido em sua totalidade.

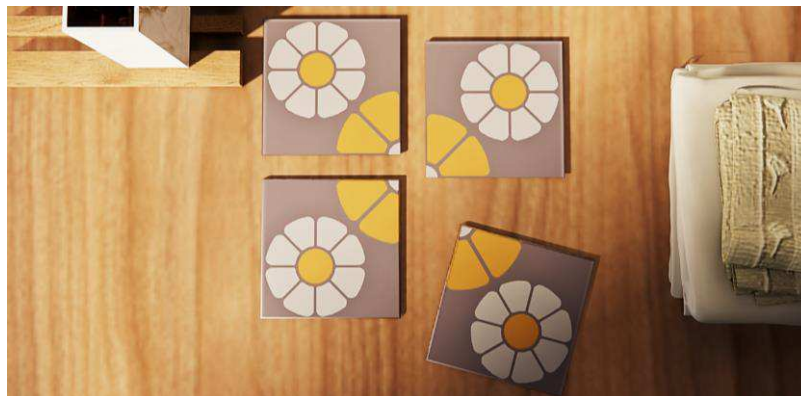
Figura 215 - *Rapport* do mural azulejar.



Fonte: acervo do autor.

Os motivos florais aplicados em rotação criam elementos de destaque na composição, instigando o observador a permear seus detalhes. O destaque do matiz amarelo nas flores, formadas da composição em rotação abrilhantam o sistema. Enquanto a representação de flores brancas com centros amarelos atua como elementos de ligação nas áreas de contiguidade explicitada no mural.

Figura 216 - Digitalização da peça e representação da sua unidade compositiva.



Fonte: acervo do autor.

Por meio do agrupamento das peças, a percepção de escala é alterada, uma vez que o conjunto de pétalas brancas era percebido como elemento de maior peso visual, cede seu posto

para os elementos florais amarelos provenientes da repetição em rotação modular. Caracterizando assim a unidade compositiva a partir da junção de quatro módulos no sistema de repetição.

Dando continuidade ao estudo, será abordada a segunda peça compositiva do mural encontrado na residência Feliciano Alexandre. Em contrapartida à peça que adorna a área externa, esta peça encontra-se locada no interior da residência.

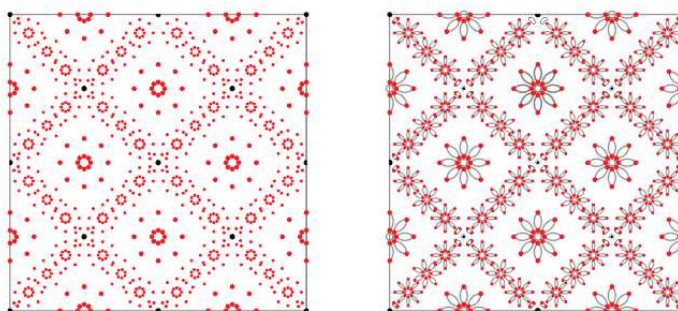
Figura 217 - Digitalização da peça azulejar.



Fonte: acervo do autor.

A segunda peça presente na residência Alexandre Feliciano compõe uma face azulejar de uma parede interna à residência. Dando continuidade ao estudo sobre esta peça, o estudo constata a presença de pontos visíveis, marcados em preto no esquema subsequente. Além dos pontos visíveis a peça apresenta em matiz vermelho os pontos ordenadores das formas dos motivos.

Figura 218 - Diagrama dos pontos.

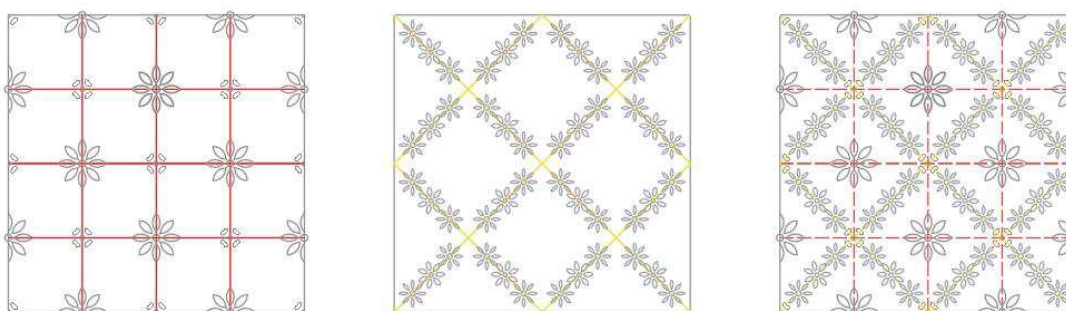


Fonte: acervo do autor.

Além das linhas visíveis marcadas em cinza que correspondem as delimitações formais dos motivos, o estudo adota a presença de uma malha quadrática a 90° na horizontal e na vertical das arestas da peça. As linhas da malha são invisíveis na composição e estão sendo representadas por meio da cor vermelha. As sobreposições destas linhas vermelhas indicam a presença de motivos florais, que são repetidos de maneira intercalada.

Ordenadas pelas sobreposições das linhas em matiz vermelho, as linhas em ângulo de 45° marcadas pelo matiz amarelo atuam na inserção dos demais motivos florais compositivos da linguagem visual da peça. De acordo com o que se pode observar no diagrama subsequente, cada segmento de linha aporta três motivos forais, sendo dois de oito fólios e um centralizado com a aresta do plano da malha, correspondendo ao motivo dotado de sete fólios.

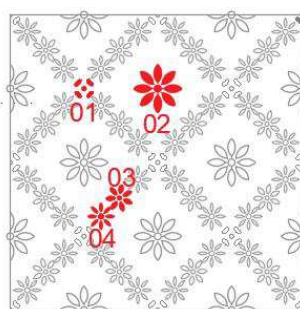
Figura 219 - Representação das linhas em malhas compositivas da peça.



Fonte: acervo do autor.

Retomando a discussão sobre os motivos, a peça apresenta quatro elementos. Apesar das arestas e dos vértices do módulo apresentarem segmentações destes motivos, devido à contínua repetição e a compreensão dos posicionamentos correspondentes aos elementos florais na face, é possível prever quais as formas atuam de maneira subsequente na composição.

Figura 220 - Destaque dos elementos compositivos do motivo.

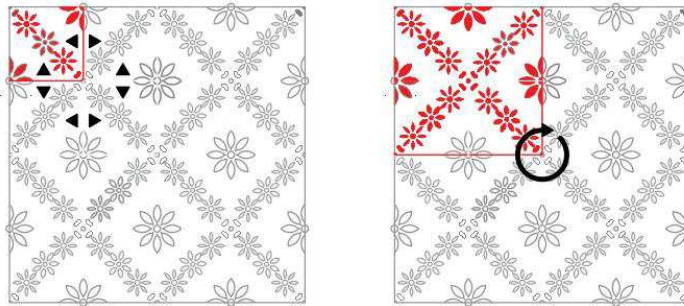


Fonte: acervo do autor.

Com relação aos aspectos de simetria e repetição presentes internos à peça, é perceptível que a malha quadrática vermelha ordena o modo como os elementos compositivos do motivo são repetitivos. Mesmo que os elementos 03 e 04 acompanhem um ângulo de 45°, é perceptível que a progressão da malha assume em primeiro momento o aspecto de espelhamento dos motivos, até alcançar o centro do módulo.

Neste contexto, por meio dos diagramas subsequentes, torna-se evidente a atuação dos espelhamentos nos vértices da peça, até ocorrer a ocupação de um quarto da peça. Quando esta fração do módulo é preenchida, a repetição interna da peça muda de reflexão para rotação.

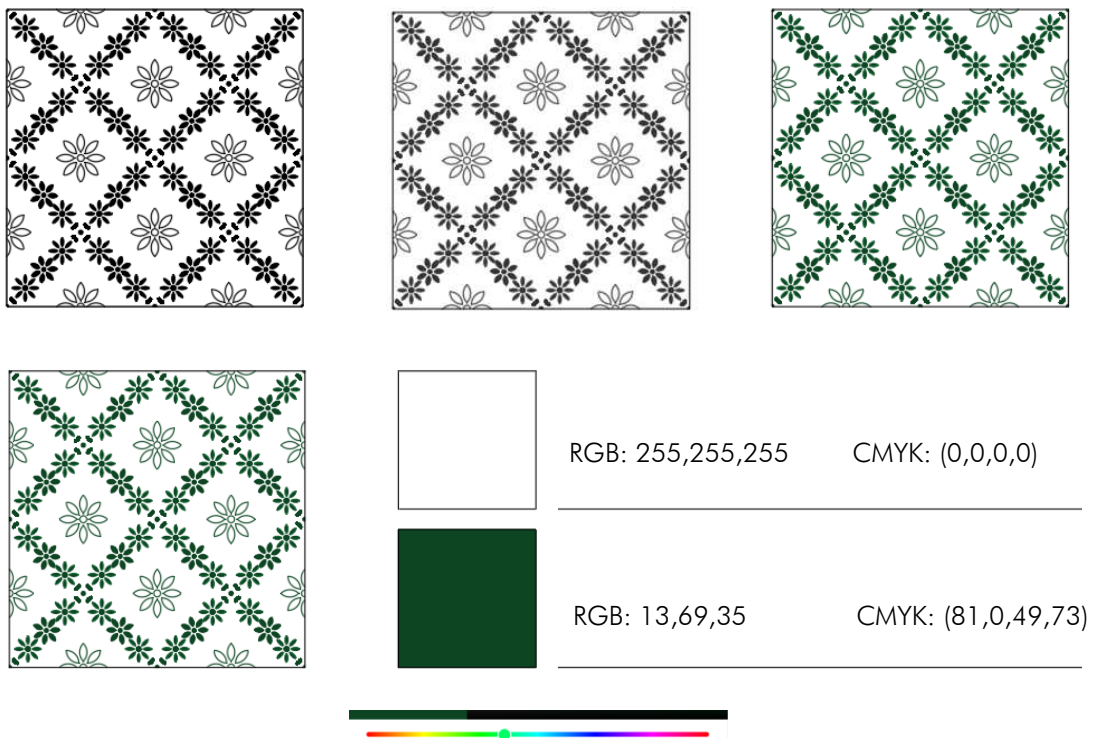
Figura 221 - Aspectos de reflexão e rotação dos motivos da peça.



Fonte: acervo do autor.

Com relação aos aspectos cromáticos, apesar da variação dos motivos, os mesmos mantêm a mesma característica de matiz, saturação e luminosidade. Devido a esta constatação, o estudo adota que a peça é dotada apenas de dois planos, onde o plano de fundo corresponde à área branca da peça, e todos os elementos compositivos do motivo encontram-se localizados em primeiro plano. Assim é possível compreender que os elementos em matiz verde podem ser compreendidos como mais próximos ao observador.

Figura 222 - Diagrama dos aspectos cromáticos da peça.



Fonte: acervo do autor.

No tocante à textura, a peça é compreendida como a maioria das peças azulejares que não possui detalhes de rebaixo ou relevo. Sendo o mesmo sistema compositivo da face, onde a cerâmica recebe uma camada de pintura e esta pintura recebe uma camada vitrificada brilhosa, tornando a superfície lisa. Estes aspectos colaboram para que o observador relacione a superfície a um elemento frio, assomado à paleta de cores em tom verde, matiz que tende a ser compreendido como um tom frio.

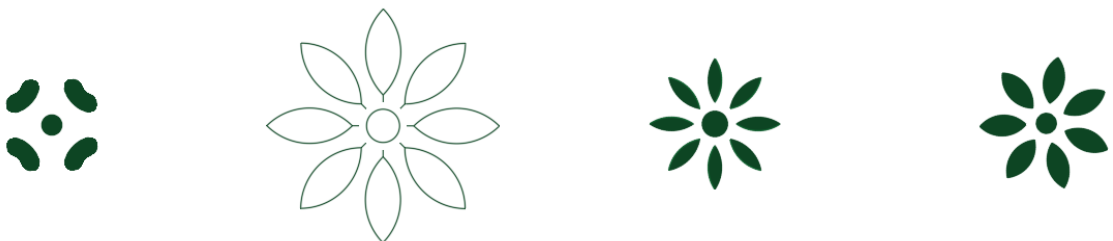
Figura 223 - Aspectos de textura na superfície da peça.



Fonte: acervo do autor.

As relações de dimensão e escala na peça tendem a ser percebidas nos grafismos de maneira bastante similar. Destaca-se em termos de escala apenas o elemento 02, pois o mesmo apresenta um dimensionamento realmente distinto dos demais. Porém, o real aspecto de distinção dos motivos ocorre devido ao preenchimento dos planos formados por suas linhas, com o matiz verde, e pela quantidade de fólhos que estes grafismos são dotados.

Figura 224 - Diagrama de escala e dimensão dos motivos.

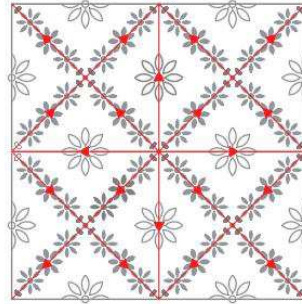


Fonte: acervo do autor.

O estudo adota que a peça apresenta aspectos de direção que podem ser compreendidos como multidirecionais. A sensação de movimento proveniente da composição tende a ser alternada de acordo com o movimento dos olhos sobre a peça, pois os motivos que se propagam a 45° tendem a direcionar a percepção adotando esse sentido. Neste contexto, a sensação de sentido multidirecional corresponde ao aspecto de quebrado devido ao elemento floral central

aos motivos que formam as “trilhas” que o observador adota. Apesar do “peso” deste elemento em um primeiro momento, logo é retomada a trilha visual encaminhada pelos demais motivos agrupados.

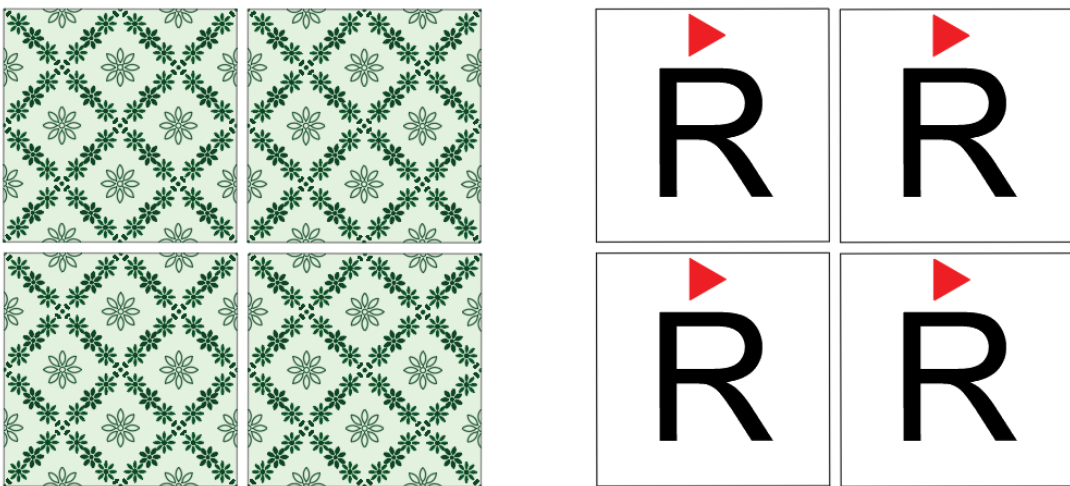
Figura 225 - Percepção de direção representada na peça.



Fonte: acervo do autor.

Com relação ao *rapport* da obra, é possível afirmar que apesar desta peça apresentar aspectos de encaixe — onde alguns elementos florais transpassam a peça —, também apresenta aspectos de simetria, provenientes dos movimentos de reflexão e rotação interna do módulo.

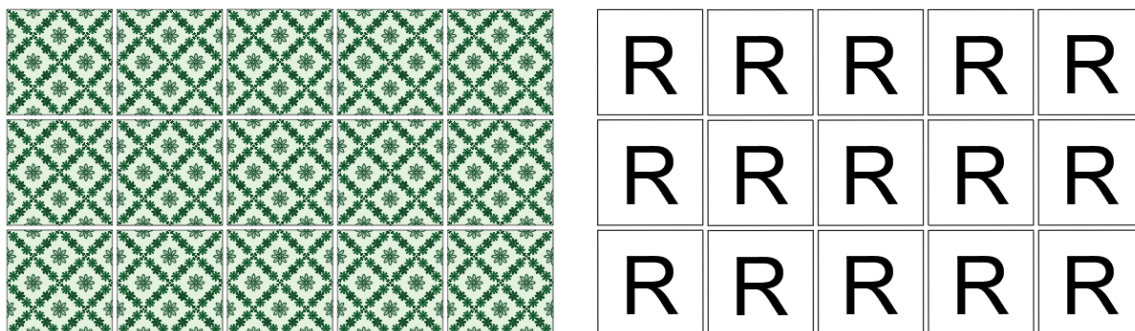
Figura 226 – Unidade compositiva do mural azulejar.



Fonte: acervo do autor.

O que resulta em motivos dotados de elevada similaridade e, por esta razão, a culminância disto é a extremamente similar, independente dos atos de rotação ou espelhamento nas unidades compositivas. Por isso a peça tem repetição compreendida como translação em todo seu sistema.

Figura 227 - *Rapport* do mural azulejar.



Fonte: acervo do autor.

A unidade compositiva do mural pode ser identificada como a junção de quatro azulejos posicionados em translação, como foi supracitado, e as demais repetições do sistema também ocorre em translação.

Figura 228 - Digitalização das peças azulejares.



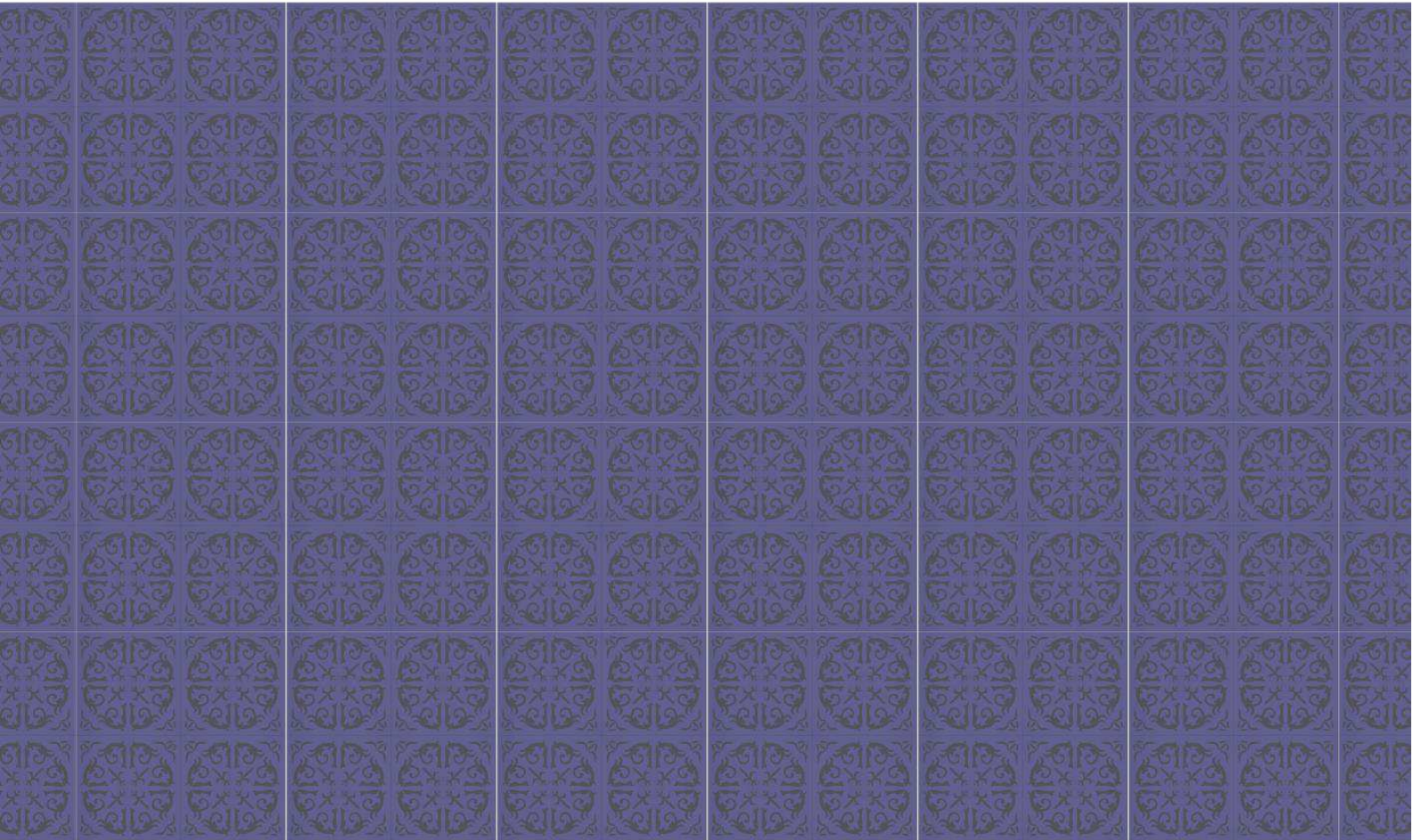
Fonte: acervo do autor.

Dando continuidade às discussões, o estudo será prosseguido abordando a última residência compositiva da amostra da pesquisa.

RESIDÊNCIA

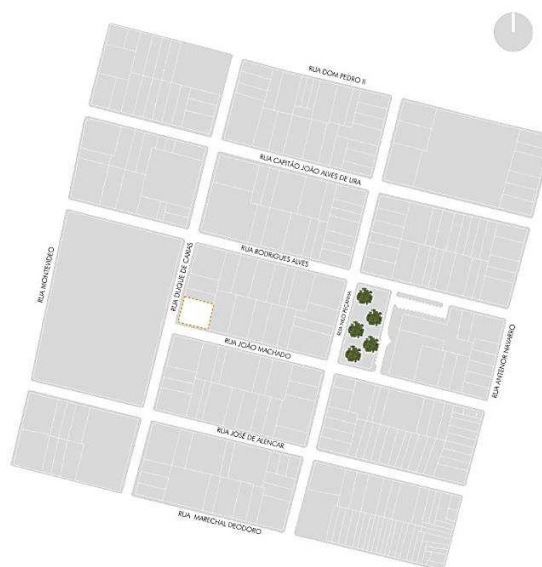
AMARO FIUZA

Design • Arquitetura • Murais azulejares



Esta edificação localiza-se no bairro da prata. O projeto posiciona a obra no meio do lote, e o programa de necessidades proposto para a edificação Amaro Fiuza resultou em uma área construída de 215,30 m². Por estar locada no centro do terreno o arquiteto efetuou o recuo da obra. Este espaço tornou-se uma faixa de vegetação (jardim), que agrega valor a edificação, pois de acordo com os levantamentos do GRUPAL, a privacidade foi algo solicitado pelo contratante do projeto. Por este motivo, as aberturas da residência são voltadas para o jardim ou para o recuo que serve como garagem.

Figura 229 - Esquema da localização da residência em meio a malha urbana.



Fonte: Camila de Melo (2017)

A residência Amaro Fiuza foi mais uma obra do arquiteto Geraldino Duda. Até a atualidade, o uso de caráter residencial tem sido preservado, mesmo o ano que este projeto foi edificado correspondendo a 1968. Com relação à permeabilidade visual, os muros da residência foram conservados baixos, com intenção de preservar a permeabilidade visual da composição da obra com o contexto urbano.

Figura 230 - Fachada principal e ficha técnica da residência.

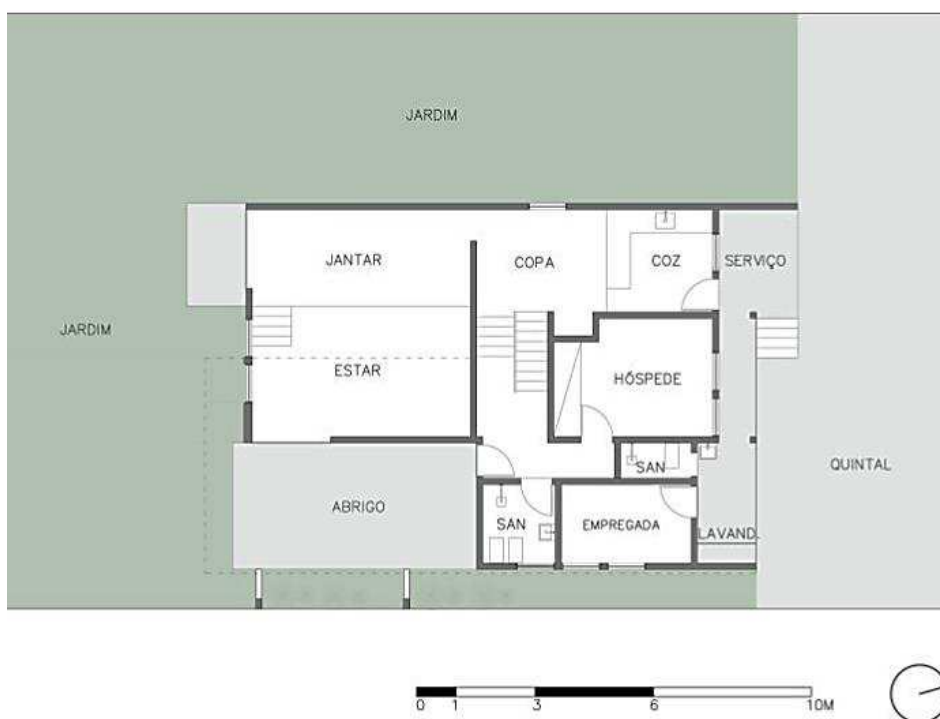


Fonte: acervo do GRUPAL.

Os jardins agem como elemento envoltório a obra. O abrigo de automóveis permite o acesso à sala de estar que se interliga à sala de jantar por meio de uma escada, o que indica mais de um patamar de altura no térreo da planta. Estas áreas compõem a zona social da residência. Como área de serviço, podem ser considerados a copa, cozinha, área de serviço, a lavanderia, a dependência e o sanitário de uso dos empregados.

Na área da copa, dois lances de escada permitem o acesso ao quarto de hóspedes e ao sanitário que pode ser utilizado por visitantes, além do acesso por uma das escadas da copa. Devido à porta na garagem, é possível afirmar que o quarto de hóspedes encontra-se no mesmo patamar que o abrigo de automóveis.

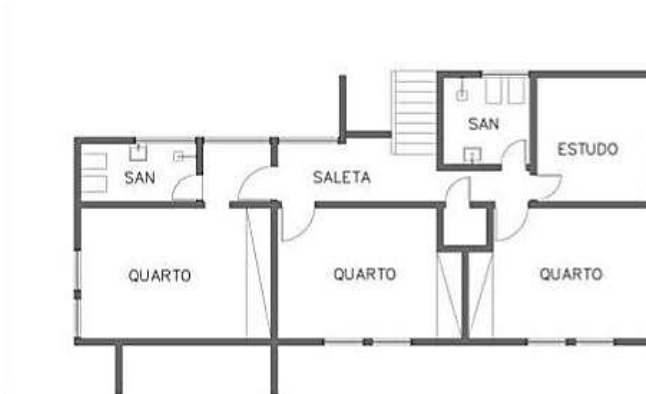
Figura 231 - Planta baixa 01 da residência.



Fonte: acervo do GRUPAL.

O outro lance de escadas da copa permite o acesso ao nível superior da residência, voltado ao uso íntimo, onde uma saleta permite o acesso a um banheiro reversível que atende dois quartos e uma sala de estudos, além da suíte. Sendo estes os cômodos do primeiro andar da obra.

Figura 232 - Planta baixa 02 da residência.



Fonte: acervo do GRUPAL.

Com relação à forma, as formas da obra seguem o mesmo preceito das anteriores. Uma vez que a planta consiste em planos retangulares, e estes planos dão origem a blocos com cantos em ângulo de noventa graus. Como supracitado anteriormente, os grandes panos de vidro não foram utilizados como solução uma vez que os residentes buscavam propostas mais intimistas. Mesmo assim, há a mescla de materiais como pedra, azulejos ladrilhos, madeira, e tijolinho, que são uma característica proeminente na arquitetura moderna.

Figura 233 - Fachada principal da residência e detalhe da face azulejar na fachada.

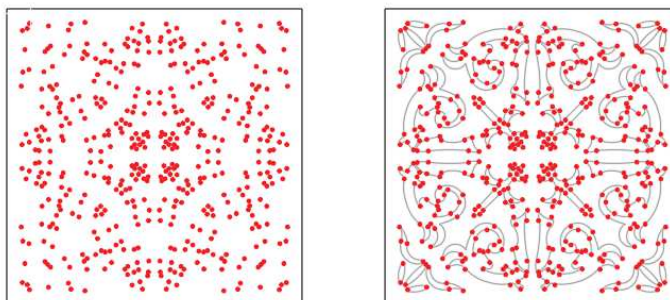


Fonte: acervo do GRUPAL.

A última peça a ser abordada por este estudo, consiste nos azulejos da residência Amaro Fiuza do ano de 1968. Dando continuidade à análise, o próximo elemento corresponde à compreensão dos pontos. A peça em questão apresenta apenas a distribuição de pontos invisíveis marcados em vermelho, que representam as mudanças de sentido nas linhas compositivas dos motivos, e também atuam como elementos delimitadores da extensão dos mesmos.

Sobreposto a estes pontos, apresentados no esquema subsequente estão as representações dos elementos compositivas da forma dos motivos, demarcadas por meio de linhas em tons de cinza.

Figura 234 - Diagrama dos pontos.



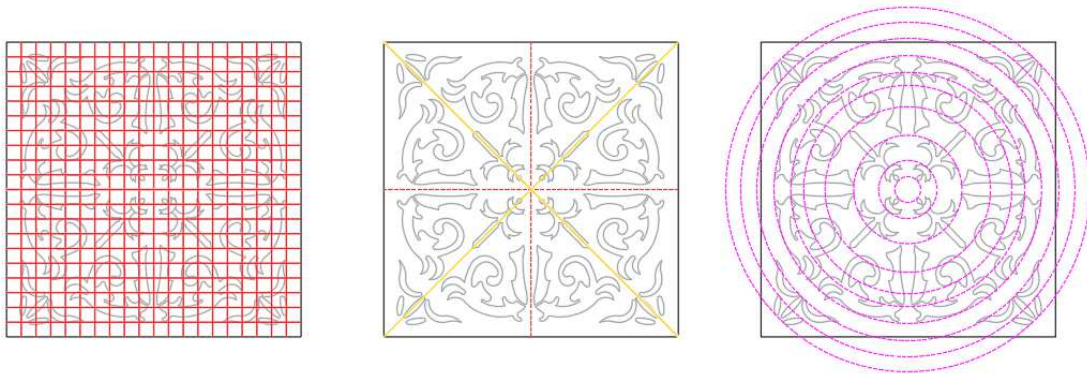
Fonte: acervo do autor.

Por meio da cobertura dos pontos compositivos, o estudo demarca em linhas vermelhas a compreensão de uma malha quadrática, que auxilia o observador na compreensão da delimitação de propagação dos elementos de linguagem variada, transitando entre o fitomorfismo, estendendo-se até a representação de elementos que podem ser compreendidos como espadas.

Além da malha quadrática representada em vermelho, o esquema a seguir apresenta linhas amarelas que cruzam o centro da peça. Por meio destas representações, torna-se perceptível que os ângulos de 45° atuam nos aspectos de reflexão do motivo, que serão abordados posteriormente.

Além desta constatação, nota-se que a peça apresenta grafismos em radiação concêntrica. Por meio das linhas em matiz magenta, torna-se possível constatar que a propagação dos elementos circulares apresenta raio crescente. E estas grandezas tendem a se avolumarem, se afastando do centro da peça, conjecturando uma noção de propagação direcionada as arestas do módulo, de acordo com a visão do autor.

Figura 235 - Diagrama das linhas visíveis e invisíveis da peça.



Fonte: acervo do autor.

Com relação aos motivos compositivos da face, o estudo constata a existência de cinco formas que adornam a superfície, e estas formas relacionam-se para representar a mensagem final proposta pelo autor do produto.

Ao dividir a peça em quadrantes utilizando duas linhas imaginárias, o estudo constata que os motivos do primeiro quadrante podem ser compreendidos como um espelhamento, uma vez que ao traçar a linha a 45° marcada em amarela, o rebatimento das formas se sobrepõe de maneira adequada.

Além deste aspecto, o quadrante destacado todo em matiz vermelho no diagrama subsequente permite a compreensão de movimento de rotação quando o centro do módulo é adotado como eixo concêntrico, então a rotação interna do quadrante a 90° corresponde a composição do motivo que adorna a face.

Figura 236 - Destaque dos elementos compositivos do motivo.

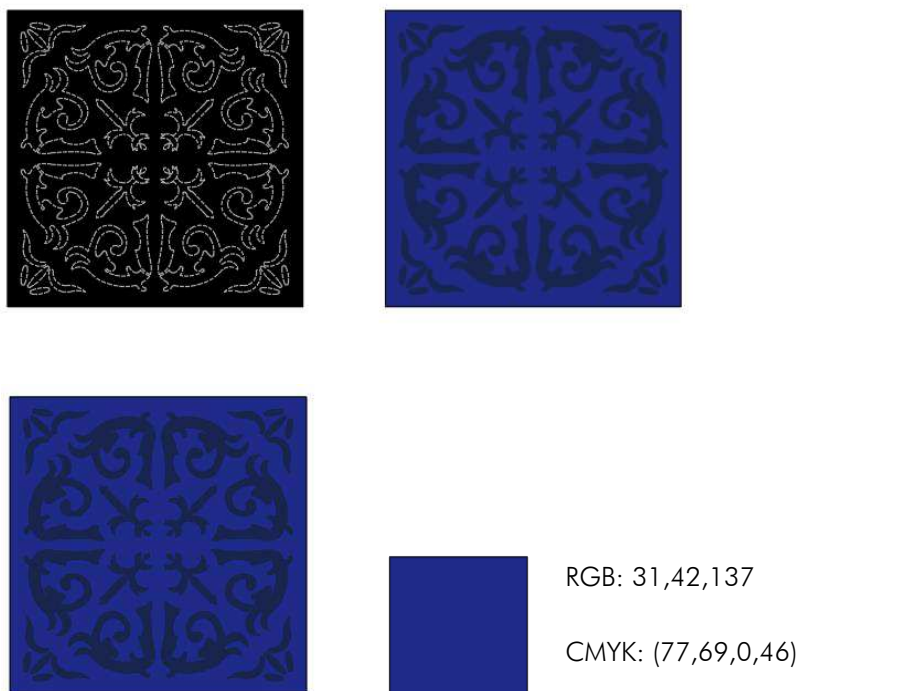


Fonte: acervo do autor.

Os aspectos cromáticos deste módulo não têm atuação exponencial para a compreensão desta peça azulejar específica, uma vez que a mesma é totalmente monocromática e o matiz presente adorna a peça na totalidade da face, o que inclui os motivos.

Para a compreensão da planificação, o esquema subsequente apresenta por linhas pontilhadas a localização dos motivos e sua relação com a face. O matiz azul destacado pela redução da luminosidade é um efeito proveniente da iluminação natural ou artificial que incide sobre a peça, sendo apresentado no esquema apenas para facilitar a compreensão do observador.

Figura 237 - Aspectos cromáticos da peça.



Fonte: acervo do autor.

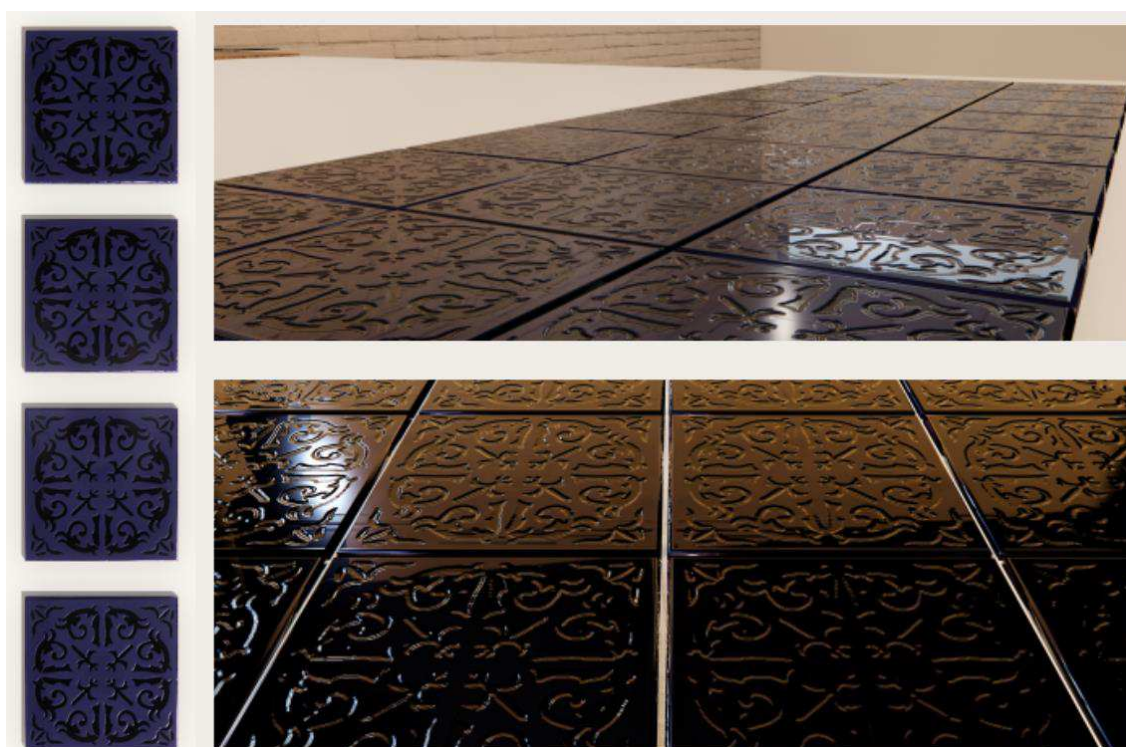
Partindo para a elucidação do aspecto monocromático presente na peça, o fator decisivo para a compreensão dos elementos neste produto corresponde à sua textura. Por meio do baixo relevo na área dos seus motivos compositivos, a redução de luz incidente faz com que o observador perceba a distinção entre planos na peça.

Das peças contempladas neste estudo, é possível considerar que esta é uma das únicas peças onde a cor torna-se menos relevante que a textura, pois, mesmo com seus aspectos monocromáticos, a mensagem contida em seus grafismos é percebida com efetividade.

A peça também apresenta uma premissa de planos distinta. Uma vez que os demais azulejos eram lisos ou apresentavam alto relevo, este módulo é dotado de elementos em baixo relevo, podendo ser compreendida como única peça da amostra a apresentar os motivos em segundo plano se adotado o posicionamento que os rebaixos apresentam maior distância entre o observador a face lisa da cerâmica.

Apesar destes aspectos diferenciais, a peça é dotada de uma camada de pintura em matiz azul, e sobreposta a essa camada de pintura é efetuado o processo vitrificado, que fortalece os aspectos de brilho e repassam a sensação de frescor proveniente da soma do matiz e do material construtivo do produto.

Figura 238 - Aspectos de textura da peça.



Fonte: acervo do autor.

Ao abordar os aspectos relacionados a escala, a percepção dos elementos do motivo e suas relações recebem o destaque, o elemento 03 tende a ser percebido devido a sua escala superior aos demais. A proximidade entre o elemento 03 e 04 ainda podem afetar a percepção do observador, o que pode ocasionar em uma compreensão de elemento unitário.

O elemento 01 pode ser compreendido como uma elipse que surge em duas escalas distintas, estando localizados próximos dos vértices do módulo. O elemento 02, devido a questão de proximidade e forma, pode ser compreendido como unidade complementar às repetições do elemento 01.

Além destas constatações, o elemento compositivo 05 não apresenta escala díspar se comparado aos demais. Porém, por estar localizado próximo ao centro da peça que apresenta propagação e rotação concêntrica, estes elementos compreendidos como espadas ou lança tendem a ser agrupados em uma mesma unidade.

Figura 239 - Relação de escala dos elementos compositivos do motivo.



Fonte: acervo do autor.

Com relação aos aspectos de direção, o estudo compreende a existência de algumas representações de direção nos motivos que poderiam justificar uma sensação de sentido bidirecional. Porém, na compreensão do todo, a compreensão é percebida como unidirecional voltada para o centro da peça.

Figura 240 - Percepção de direção representada na peça.

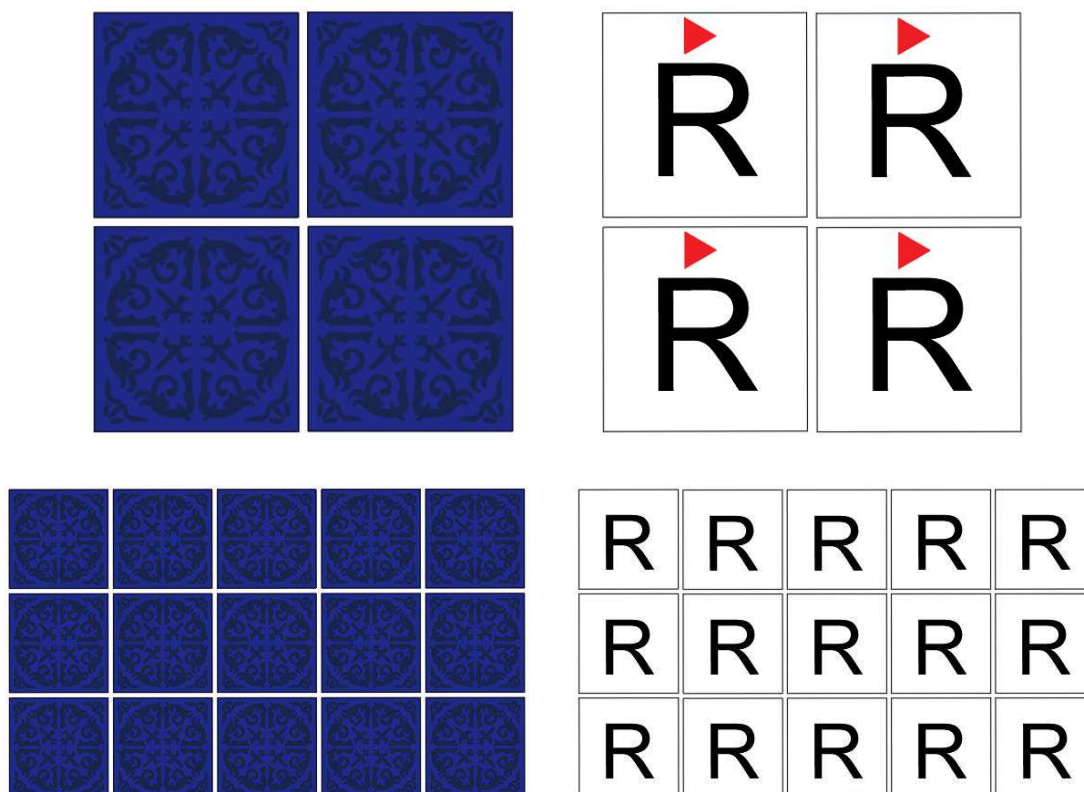


Fonte: acervo do autor.

A compreensão acerca do *rapport* permite interpretar o mesmo como uma translação. A peça apresenta todos os motivos locados dentro da área limite do módulo e a repetição dessas peças ocorre em mesmo eixo horizontal e vertical.

De acordo com tudo que foi observado sobre este produto cerâmico, é possível afirmar que seus aspectos de simetria entre os elementos compositivos fortalecem a discussão de que ações de reflexão ou rotação sobre as unidades compositivas ou sobre os módulos não seriam capazes de alterar a compreensão final do observador, pois a superfície não iria sofrer alterações.

Figura 241 - *Rapport* do mural azulejar.



Fonte: acervo do autor.

Por meio das ferramentas de digitalização, a representação dos aspectos de textura da peça, tornam-se fortes aliados na compreensão e na construção do discurso que entrelaça a imagem e o aporte textual como elementos fortalecedores da compreensão das constatações feitas pelo autor sobre o patrimônio azulejar.

Figura 242 - Digitalização da peça e representação da sua unidade compositiva.

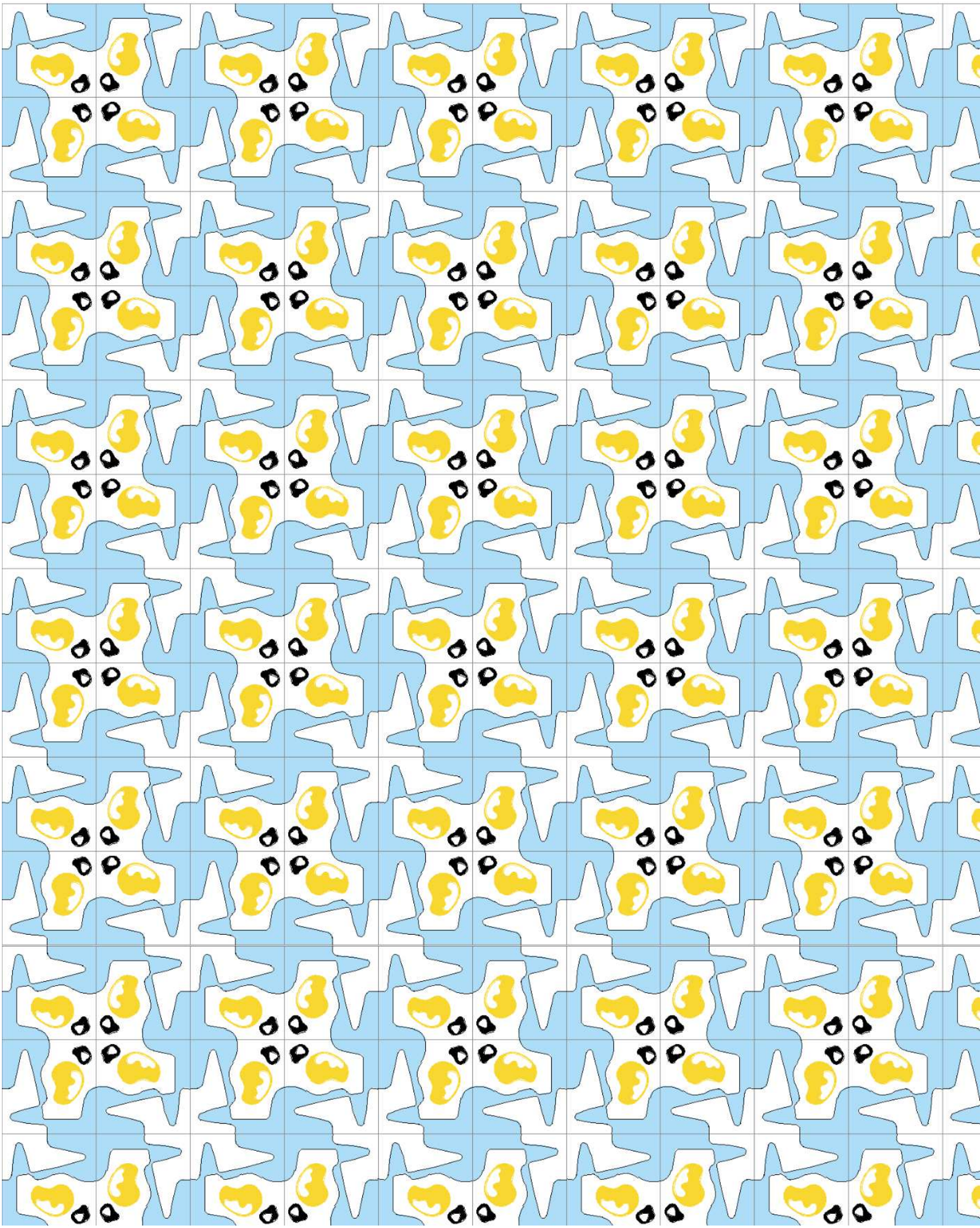


Fonte: acervo do autor.

Subsequente as constatações sobre as peças do patrimônio azulejar, compositivos da amostra. O trabalho aprofunda a compreensão por meio do aporte gramatical, no intento de

elucidar possíveis significados para as formas percebidas nas superfícies, de acordo com o repertório cultural e o aporte de percepção visual construído pelo autor.

CAPÍTULO V



CAPÍTULO V

5.0 Percepção dos ícones da composição

O estudo adota a compreensão do IPHAN apresentada por Vasconcelos (2014), sobre os grafismos dos ladrilhos hidráulicos, e utiliza os elementos congruentes — perceptivos na maioria das formas — para efetuar sua identificação. Os elementos que não apresentavam similaridade com a tabulação do IPHAN, foram compreendidos e interpretados pelo repertório do autor.

A ferramenta quatro, utilizada para alcançar os resultados, corresponde ao aporte utilizado por Vasconcelos (2014), onde a pesquisadora faz uso do dicionário Aurélio para compreender os significados em primeiro momento, somado ao conhecimento presente no dicionário de simbologia de Manfred Lurker, auxiliando na construção de conhecimentos sobre os possíveis significado dos significantes percebidos.

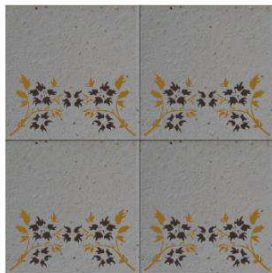
Figura 243 - Relação das peças e dos significantes percebidos na pesquisa analítica.



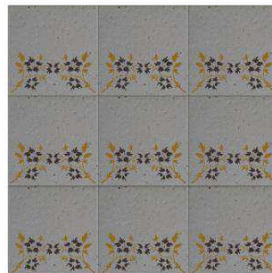
RESIDÊNCIA HELENO SABINO - MURAL AZULEJAR - 01



MÓDULO



UNIDADE COMPOSITIVA



SISTEMA DO MURAL

ELEMENTOS PERCEBIDOS POR MEIO DA PESQUISA ANALÍTICA:
 FOLHA - GALHO - ARCOS - FLOR - FITOMORFOS - CURVA - JARDIM

RESIDÊNCIA HELENO SABINO - MURAL AZULEJAR - 02



MÓDULO



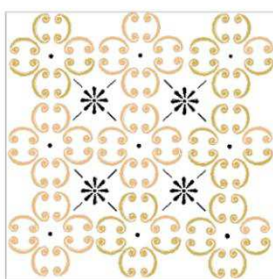
UNIDADE COMPOSITIVA



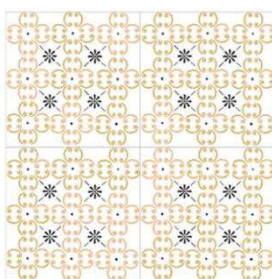
SISTEMA DO MURAL

ELEMENTOS PERCEBIDOS POR MEIO DA PESQUISA ANALÍTICA:
 TRIANGULO - PENA - CIRCULO - ELIPSE - AVES - SOL - ESPINHOS -
 FLOR - TRIFÓLIO - ROSÁCEA - CORAÇÃO - ESTRELA - GOTA/PÉTALA -
 QUADRILÓBULO - MANDALA

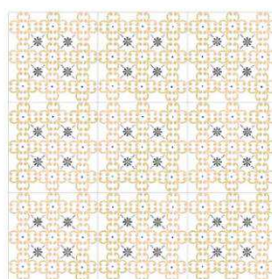
RESIDÊNCIA ANTÔNIO DINIZ - MURAL AZULEJAR



MÓDULO



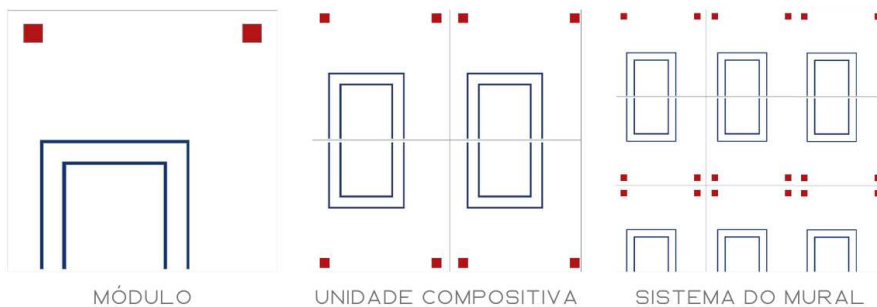
UNIDADE COMPOSITIVA



SISTEMA DO MURAL

ELEMENTOS PERCEBIDOS POR MEIO DA PESQUISA ANALÍTICA:
 ROSÁCEO - CONCAVIDADE - ESPIRAL - ESTRELA - FLOR

RESIDÊNCIA JOÃO FELINTO - MURAL AZULEJAR



ELEMENTOS PERCEBIDOS POR MEIO DA PESQUISA ANALÍTICA:
 QUADRADO - HORIZONTAL - VERTICAL - RETÂNGULO

RESIDÊNCIA JOSÉ BARBOSA - MURAL AZULEJAR



ELEMENTOS PERCEBIDOS POR MEIO DA PESQUISA ANALÍTICA:
 QUADRIFÓLIO - POLIFÓLIO - ESTRELA - LOSANGO

RESIDÊNCIA CAVALCANTE - MURAL AZULEJAR - OI



ELEMENTOS PERCEBIDOS POR MEIO DA PESQUISA ANALÍTICA:
 POLIFÓLIO - ESTRELA - ELIPSE - FLECHA - PÉTALA - FLOR - QUADRIFÓLIO - SOL.

RESIDÊNCIA CAVALCANTE - MURAL AZULEJAR - 02



ELEMENTOS PERCEBIDOS POR MEIO DA PESQUISA ANALÍTICA:
 ALTERNÂNCIA - GOTA/PÉTALA - QUADRADO - CONCAVIDADE - FLOR -
 PONTO - SOL - HORIZONTAL - VERTICAL - XADREZ

RESIDÊNCIA CAVALCANTE - MURAL AZULEJAR - 03



ELEMENTOS PERCEBIDOS POR MEIO DA PESQUISA ANALÍTICA:
 TRIANGULO - PENA - CIRCULO - ELIPSE - AVES - SOL - ESPINHOS -
 FLOR - TRIFÓLIO - ROSÁCEA - CORAÇÃO - ESTRELA - GOTA/PÉTALA -
 QUADRILÓBULO - MANDALA

RESIDÊNCIA JOSÉ AUGUSTO - MURAL AZULEJAR



ELEMENTOS PERCEBIDOS POR MEIO DA PESQUISA ANALÍTICA:
 QUADRIFÓLIO - PÉTALAS - ORNATOS - FLORÃO DE ALCANTO -
 CONCAVIDADE - CIRCULO - QUADRILÓBULO - FOLHA - CRUZ - ONDA -
 GALHO - ROSÁCEAS - ARCO - FITOMORFOS

RESIDÊNCIA DR FIRMINO - MURAL AZULEJAR



ELEMENTOS PERCEBIDOS POR MEIO DA PESQUISA ANALÍTICA:
 QUADRIFÓLIO - CURVA - HORIZONTAL - FOICE - VERTICAL - CIRCULO -
 QUADRADO - FOLHA - PÉTALA - ALTERNÂNCIA

RESIDÊNCIA FELICIANO ALEXANDRE - MURAL AZULEJAR 01



ELEMENTOS PERCEBIDOS POR MEIO DA PESQUISA ANALÍTICA:
 CIRCULO - FLORAL - PÉTALAS - ARCO - JARDIM - FITOMORFO -
 ALTERNÂNCIA

RESIDÊNCIA FELICIANO ALEXANDRE - MURAL AZULEJAR 02



ELEMENTOS PERCEBIDOS POR MEIO DA PESQUISA ANALÍTICA:
 FITOMORFO - LOSANGO - FÓLIO - CIRCULO - PÉTALA - QUADRILÓBULO -
 ALTERNÂNCIA



Fonte: acervo do autor.

Tabela 3 - ferramenta da compreensão simbólica e de seus significados.

SIGNIFICANTES ICÔNICOS	SIGNIFICADO 1º NÍVEL (Michaelis 2022)	SIGNIFICADO 2º NÍVEL (Lurker 1997)
ALTERNÂNCIA	Repetição de duas ou mais coisas diferentes respeitando sempre a mesma ordem; repetição com intervalos regulares.	Decisão, escolha, direcionamento.
ARCO	Qualquer porção de uma curva; qualquer segmento da circunferência de um círculo.	De modo geral, símbolo da guerra e do poder, mas também do tempo e da transitoriedade.
AVE	Uma das cinco classes em que se dividem os animais vertebrados, cuja capacidade de voar lhes permitiu chegar à maioria das partes do mundo.	Seres que flutuam sobre a cabeça dos homens, pertencem ao reino do ar, e da luz, tornam-se símbolos desta esfera dos deuses, espíritos e almas que se acredita nelas residirem.
CIRCULO	Figura plana limitada por uma linha curva cujos pontos estão sempre à mesma distância de um centro.	Símbolo do estar fechado em si mesmo, perfeito, eterno. Para os povos antigos, a forma esférica era uma indicação do mundo ordenado por Deus. Linha ou movimento circular, natural, sem retas no meio. Tempo.
COLMEIA	Agrupamento de abelhas; cocho, enxame.	Produtividade, núcleo, união.
CONCAVIDADE	Que apresenta uma parte menos elevada no centro que nas bordas; escavado.	Que serve de defesa, espaço.

CORAÇÃO	Sede suposta da sensibilidade moral, das paixões e sentimentos.	Desde tempos remotos, é tido como sede da alma, do sentimento, da coragem. O coração é simbolicamente centro do homem e do mundo. O termo grego kardia (coração), os latinos cor (coração) e cardo (pólo, eixo terrestre, eixo principal.)
CRUZ	Instrumento de suplício onde Jesus Cristo foi crucificado.	União, opostos, centro, pontos cardeais, cosmo, sol, sinal, força, cristianismo, vitória.
CURVA	Representação gráfica das variações de um fenômeno qualquer; Linha ou espaço arqueado.	Sujeitar-se, inclinar-se, voltar-se, curvar-se.
ELIPSE	Lugar geométrico dos pontos de um plano em que a soma das distâncias de cada um dos seus pontos a dois pontos fixos é constante.	Distorção do elemento circular.
ESPINHO	Qualquer objeto com ponta fina e aguçada.	Símbolo da labuta terrena, e do castigo imposto por Deus aos pecadores,
ESPIRAL	Curva plana gerada por um ponto móvel que faz uma ou mais voltas em torno de um ponto fixo dele se afastando ou aproximando gradualmente conforme uma lei determinada.	Sinuosidade, raiz, proximidade e distanciamento, movimento cíclico.
ESPADA	Arma branca, ofensiva e defensiva, formada de uma lâmina comprida e geralmente pontiaguda, de ferro ou aço, cortante e perfurante, com punho e guardas ou copos.	Portadora de forças misteriosas, relacionadas ao fogo, relâmpago, sol, algumas vezes também à lua, em forma de foice.
ESTRELA	Corpo celeste cintilante, com energia e luz próprias, que aparenta estar imóvel no firmamento; áster, estela.	Poderes elevados, luz, celeste, indicação, caminho, mortos em vida, renovação
FITOMORFO	Caracterizado morfologicamente como os vegetais.	Natureza, folhagens
FLECHA	Agulha ou remate piramidal de torres ou campanários.	Flechas podem ser uma imagem do relâmpago; o relâmpago escreve a onipotência de Deus no firmamento e "acelera a marcha dos raios de seu juízo". o amor também pode ser uma flecha que atinge o coração; por este motivo, pertence, junto com o arco e a aljava, aos atribulos de Amor

FLOR	Relativo a ou próprio de flor; que é composto de flores.	Crescimento, beleza
FLORÃO DE ACANTO	Denominação comum às plantas do gênero <i>Acanthus</i> , da família das acantáceas, nativas da região mediterrânea; geralmente são subarbustivas, xerófitas, com inflorescências vistosas para uso ornamental, com flores cujas brácteas têm forma de espinhos.	Dificuldade, modelo, ornato, obstáculo
FOICE	Instrumento agrícola, curvo e com gume, ou serreado, para ceifar ou segar.	Portadora de forças misteriosas, relacionadas a lua.
FOLHA	Órgão apendicular, geralmente verde, constituído por uma lâmina (limbo), sustido por um pedúnculo (pecíolo) e, ocasionalmente, com uma estrutura basal (bainha) de formato laminar, que se desenvolve nos ramos e no caule das plantas floríferas ou fanerógamas, e no qual se processa a elaboração da matéria nutritiva pela fotossíntese.	Vegetal, planta.
GALHO	Subdivisão do caule de árvores e arbustos, com a mesma constituição deste;	Dificuldade, complicação, parte presa, difícil de quebrar.
GOTA	Porção mínima de líquido com forma globosa; pingo;	Pedaço, parte mínima, queda, parte, reduzido, porção.
HORIZONTAL	Paralelo ou relativo ao horizonte.	linha paralela, estendida, no caminho indicado pelo horizonte.
JARDIM	Terreno, geralmente contíguo a uma casa ou a um edifício, onde se cultivam flores, arbustos e árvores de pequeno porte para ornamentação ou estudo, muitas vezes usado como área de lazer.	Terreno cinturado, entre os povos antigos era compreendido como dádiva divina. Paraíso, símbolo da ordem, da fertilidade e da vida.
MANDALA	Símbolo gráfico composto de círculos que circundam outras formas, representando o Universo e tudo o que nele existe, presente no budismo, no hinduísmo e em algumas práticas ocidentais; sugere unidade, totalidade e completude, frequentemente usado como objeto de foco na meditação.	Com significação do macro e microcômico. Na mandala e em outras figuras circulares o centro cósmico do mundo exterior coincide com o centro pessoal do mundo interior.

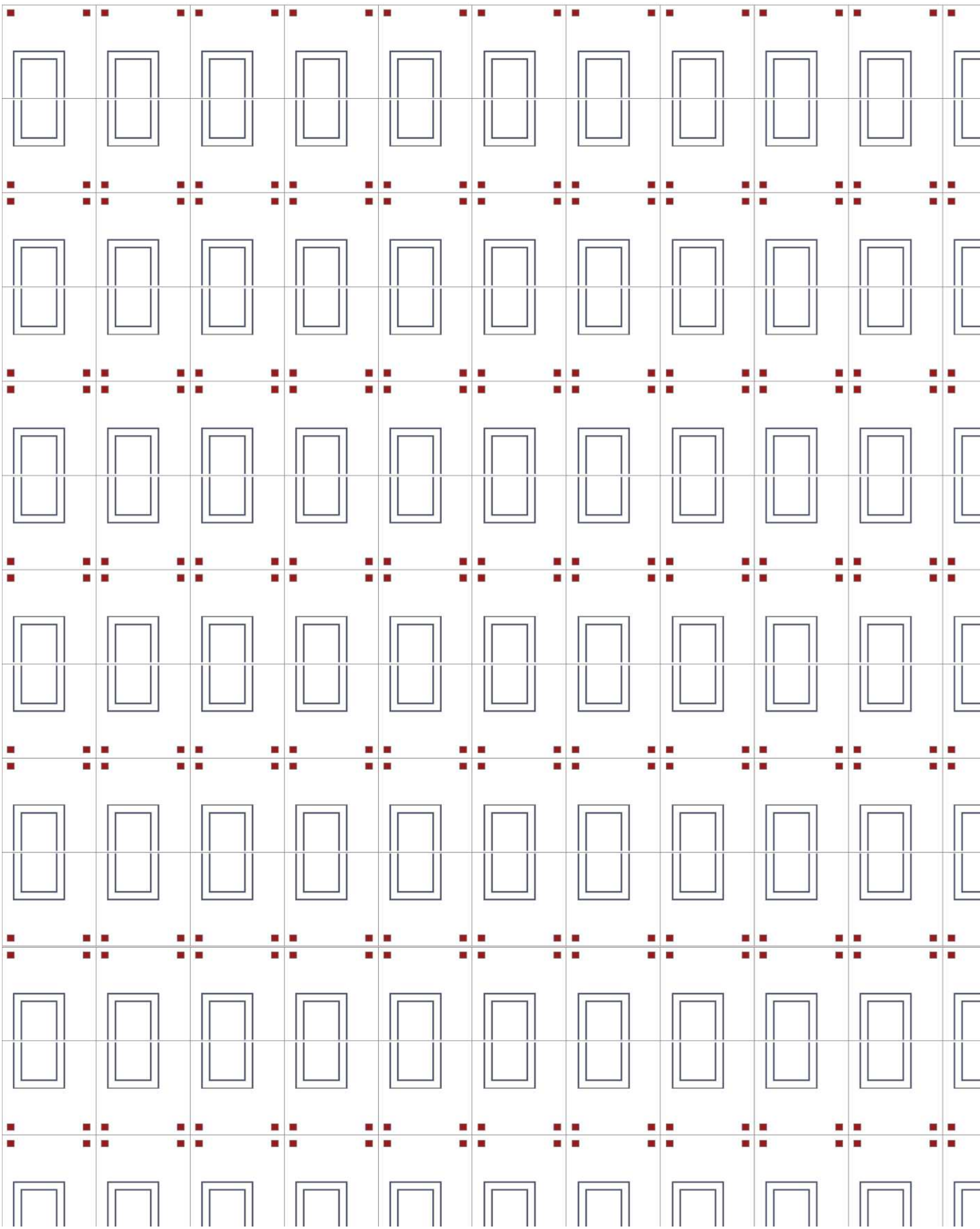
LOSANGO	Quadrilátero plano que tem os quatro lados iguais e os ângulos opostos iguais, dois agudos e dois obtusos; rombo.	Igualdade.
OCTÓGONO	Polígono de oito lados.	caminho de buda para libertação dos sofrimentos, novo tempo/período, reinício.
OITO	Diz-se de elemento de uma série que ocupa a oitava posição.	Duplicação do número, quatro do universo. Direção principal da rosa dos ventos. Número do início favorável, do reinício.
ONDA	Elevação das águas em mares, rios, lagoas etc. causada pela ação do vento e das marés; vaga.	Abundancia, agitação, transporte.
ORNATO	Tudo o que serve para ornar ou abrihantiar; ornamento.	ênfase ou negação da função e classificação de um objeto.
PENA	Cada uma das estruturas epidérmicas que revestem o corpo das aves; constituídas de uma haste e das barbas, que, juntas, formam o vexilo.	Sinal de soberania em regiões antigas. Ornamento de cabeça de várias divindades.
PÉTALA	Cada uma das partes distintas das flores que compõem a corola.	Parte, composto, integra conjunto.
POLIFÓLIO	Conjunto de folhas, partes, que se interligam.	Ligação, conjunto, integração da parte viva, todo
PONTO	Sinal ou marca, arredondado e pequeno.	Relacionados a orientação no espaço.
QUADRADO	Diz-se da figura que tem os quatro lados iguais e os ângulos retos.	Em oposição ao círculo relativo ao céu, o quadrado é o símbolo da terra, com este significado. O quadrado e o retângulo atuam de modo restritivo quando a medida estabelecida pelo homem, se torna a medida do homem.
QUADRIFÓLIO	Que tem quatro folíolos.	Ligação, conjunto, integração da parte viva, formando o todo.
QUADRILÓBULO	Figura ornamental formada pela ligadura de quatro porções de arcos ogivais.	afilamento, ogiva, leva a carga útil, transporta o necessário.
RETÂNGULO	Que tem ângulos retos; Paralelogramo que tem os quatro ângulos internos retos.	Geométrico, retilíneo, correto, base, sólido. O retângulo e o quadrado atuam de modo restritivo quando a medida

		estabelecida pelo homem, se torna a medida do homem.
ROSÁCEA	Figura simétrica, terminada em circunferência, que apresenta certa analogia com a rosa. Ornato arquitetônico, espécime das rosáceas, família de ervas ou arbustos floríferos.	Relativo a rosa, rosais e rosários. Sucessão, série, prática religiosa.
SOL	Estrela de quinta grandeza ao redor da qual gira a Terra e os demais planetas do sistema solar, constituída basicamente de hidrogênio e hélio; astro do dia, astro rei.	Representa ou personifica o Deus.
TRIÂNGULO	Polígono de três lados; trilátero.	Feminilidade. Princípio da existência. Relacionado a aspectos de proteção, e ao número três.
TRIFÓLIO	Denominação comum às plantas do gênero <i>Trifolium</i> , da família das leguminosas, com inúmeras espécies, nativas de regiões de clima temperado e subtropical, excetuando-se a Austrália, em geral cultivadas como forrageiras.	Ligação, conjunto, integração da parte viva, todo.
VERTICAL	Linha vertical.	Direção, caminho, para cima.
XADREZ	Jogo de tabuleiro; Aspecto visual cujo padrão são traços perpendiculares que formam quadrados, em tecidos, papel de parede, painéis etc., lembrando o desenho do tabuleiro de xadrez.	Símbolo da anatomia da vida, da oposição entre espírito-matéria, do triunfo do espírito na defesa da vida até o último suspiro, com toda debilidade humana.

Fonte: Vasconcelos (2014) Michaelis(2022), Lurker (1997) editado pelo autor.

Por meio do aporte visual que proporcionou o reconhecimento dos símbolos compositivos das peças, o estudo compreende a riqueza de significado presente nas faces azulejares e assume que o ato de limitar a percepção, com constatações do autor, impõe limites que não são cabíveis. A discussão sobre estas percepções podem ser correlacionadas e aprofundadas em novos estudos, uma vez que novas fomentações ocorram para aprofundar as contratações feitas sobre os murais, despertando novas percepções somadas das experiências dos demais observadores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste tópico, serão abordadas as ações propostas na introdução, com intenção de discutir se tais proposições são compreendidas pelo corpo deste trabalho. Finalizando as considerações com a proposta de novas atividades, pois este trabalho não visa ser o fim de uma discussão.

A pesquisa tinha como questão norteadora a seguinte problemática: quais aspectos do design de superfície assomam maior frequência na linguagem visual dos painéis azulejares das obras modernas da cidade de Campina Grande-PB.

A construção de conhecimento para responder esta pergunta toma como base o desdobramento de pesquisas que se ramificam na área do design de superfície, da arquitetura, e principalmente dos murais azulejares. Contemplando elementos da riqueza compositiva destas áreas, que se entrelaçam e surgem de maneira latente em tantas zonas de conhecimento e reflexão na atualidade.

Partindo desta premissa, é retomado o objetivo geral que direciona a busca a elucidar os aspectos do design de superfície, presente nos murais azulejares de Campina Grande-PB. É possível afirmar que esta proposição foi alcançada com sucesso quando considerada a delimitação da pesquisa, pois o patrimônio moderno e azulejar campinense é demasiadamente amplo para ser discutido em um único volume de pesquisa.

Sabendo que esta constituía o direcionamento geral da pesquisa, devido à pandemia, a pesquisa apresentou uma limitação distinta com relação ao ato de transitar para coletar dados. Por este motivo, o aporte teórico registrado pelo GRUPAL foi analisado com afinco, uma vez que os membros do grupo de pesquisa permitiram o acesso aos detalhes catalogados nas obras modernas da cidade.

Em meio a todo o material produzido, foi possível observar quais residências eram dotadas de painéis azulejares, evitando trânsitos desnecessários em um momento incomum. Graças a este conhecimento compartilhado, foi possível efetuar visitas apenas a locais dotados de potencial de enquadrar-se nos requisitos da pesquisa, e a abordagem sobre estes aspectos foram levantados no capítulo referente a metodologia. E ao adentrar nas análises, é apresentado quais as residências que compõem a amostra da pesquisa.

Subsequente às diretrizes atuantes a captação da amostra, a proposta tem a premissa de apresentar um meio que assome os elementos compositivos do motivo, compreendendo quais

formas compõem a face gráfica do azulejo. Neste contexto, é possível afirmar que a ficha de catalogação apresentada na metodologia atua efetivamente para compreender estes aspectos, pois a ferramenta 02 elucida a composição desde o momento referente a locação dos pontos visíveis e invisíveis nos módulos azulejares.

Por esta razão, a pesquisa comprova a efetividade da aplicação da ficha com a pesquisa analítica no reconhecimento das unidades compreendidas como elementos visuais presentes nas faces.

A atuação do design de superfície é primordial para a compreensão dos aspectos de ritmo e repetição do produto. Partindo desta premissa, o estudo constata que a repetição tende a correr de maneiras distintas, estando presente desde o momento de composição do motivo, sendo por meio de reflexões, de rotação, translações, inversões ou até por movimentos intercalados. Apenas esta abordagem já teria respaldo de abordagem de repetição e ritmo nas composições.

Apesar desta constatação, o estudo segue com as reconstruções digitais, apresentando os detalhes das composições, apresentando a unidade compositiva, o comportamento da peça com relação aos multimódulos e ao seu sistema. Considerando a existência ou não dos aspectos de encaixes, que ocorria com certo recato, o estudo constatou que sete das quatorze composições azulejares apresentavam algum tipo de encaixe.

Devido a estas constatações, adota-se a afirmativa da efetividade do estudo em caracterizar os aspectos de ritmo e repetição que constituem as faces relacionais dos murais azulejares da amostra.

Com relação à compreensão dos significantes dos motivos das peças, o tópico de resultados é voltado a ferramenta 04 da ficha de catalogação, onde o estudo visa apresentar um aporte para o leitor, conforme o ponto de vista do autor.

Embasado na compreensão formal exposta por Vasconcelos (2014), o estudo relaciona os aspectos de similaridade gráfica entre os elementos compositivos dos motivos dos ladrilhos hidráulicos, no intento de gerar uma “tradução” formal que fosse efetiva. Por este motivo, foi adotada mesma linha de pensamento da pesquisadora, desenvolvendo assim um aporte de compreensão sobre os significantes dos elementos gráficos.

As dificuldades encontradas para esta pesquisa não foram constituídas apenas pela falta de material que servisse de aporte para efetuar essa “tradução”. A escassez de material sobre o

patrimônio azulejar da região, demanda um volumoso estudo. A linguagem adotada para a região denota a riqueza de valores culturais carregados pelo povo.

Apesar desta contribuição ser uma pequena “gota” em meio ao “mar revolto” de demolições crescentes que engolem o patrimônio, arrastando um pouco da cultural regional e temporal para um fosso sem fundo, o estudo adota o posicionamento de crença, pois os murais azulejares já se reergueram do anonimato mais de uma vez.

Partindo desta constatação, é possível afirmar que este trabalho tem como contribuição inicial a produção de material inédito, devido à escassez de obras sobre o patrimônio azulejar na região, atendendo o que foi proposto na justificativa. Durante o processo de conversão em arquivos digitais, o trabalho utiliza o design de superfície como ferramenta para reconhecer os elementos de caráter figurativo, abstrato, geométrico ou orgânico, compositivos dos motivos das peças. Além deste reconhecimento, também é observado a frequência e o ritmo de propagação destes elementos na composição.

Além do reconhecimento do mural como um todo, a pesquisa buscou apresentar aspectos relacionados as interligações entre as unidades compositivas e o comportamento proveniente destas repetições, por meio da ferramenta do *rapport*, para compreender o sistema adotado para o mural. Somado a estes aspectos, o trabalho aborda a compreensão do uso de planos, onde mesmo as peças com superfície lisas apresentavam elementos com percepção de profundidade distinta, ao ponto de vista do observador, devido aos aspectos compositivos impressos no padrão.

Devido a este aprofundamento no assunto, onde o todo é dividido em várias partes simples de serem percebidas, o estudo encontra pistas do processo de criação dos padrões, além de margear motivações latentes que relacionam a escolha de determinadas peças para áreas específicas das edificações.

Partindo desta premissa, a pesquisa tem em vista fomentar que novas atuações sejam geridas além do âmbito de catalogação, pois ao longo deste estudo foi construído um conhecimento que reforça a capacidade que os produtos têm de transcender a mera funcionalidade, alcançando uma compreensão totalmente distinta do esperado. Subsequente a esta colocação, serão apresentadas algumas possibilidades de atuações futuras.

6.1 Sugestões para atuações futuras

Como o trabalho não se encerra neste, sugerem-se os seguintes trabalhos futuros: O aprofundamento e a análise das composições de peças que não foram contempladas neste estudo; investigar outros murais azulejares e seu estado de conservação; apresentar o conteúdo azulejar regional buscando avaliações da população sobre tais murais. Estes são exemplos de propostas de pesquisa futuras.

No tocante às proposições de trabalhos futuros, o estudo compreende a riqueza da linguagem azulejar que dota as faces campinenses. Além deste aspecto, o posicionamento do azulejo como elemento transformador da cultura é conotado por diversos pesquisadores como produto que transcende a sua limitação material, permitindo novas abordagens que transitam entre o meio acadêmico e as contribuições humanitárias.

Dentre as ações humanitárias envolvendo os azulejos, é possível citar a ação social que ocorre a cerca de dez anos em parceria entre a Redes da Maré com organização do Atelier Azulejaria: foi proposta uma oficina onde os membros da comunidade poderiam utilizar o azulejo como tela de pintura. De acordo com a arquiteta Laura Tavares, diretora do Atelier e idealizadora da Azulejaria, a escolha deste material não ocorreu de maneira assíncrona. A escolha deste produto para receber os motivos desenvolvidos pelas crianças da comunidade deu-se devido a uma visão da diretora do projeto que levanta a seguinte questão: "O azulejo é um pretexto para a gente falar da cidade, da arte. É um pretexto muito interessante, porque é herança histórica e um material muito poderoso das nossas memórias".

O conhecimento do valor cultural deste produto torna-se necessário para diversas pessoas, não só para as crianças deste local, uma vez que a responsável pelo projeto afirma que várias crianças participantes desta oficina não tinham conhecimento sobre o termo azulejo e faziam referência ao produto utilizando-se da nomenclatura "piso" para caracterizar o azulejo.

Figura 244 - redes da maré



Fonte: Site oficial do Redes da Maré (2021)

O avanço cultural no reconhecimento das peças que conjecturam nossa história é agregado ao cotidiano destas crianças, de modo lúdico, uma vez que o trabalho consiste em dar liberdade para crianças e adolescentes desenvolverem grafismos sobre histórias ou músicas, utilizando suas experiências e seu repertório estético individual para preencher as superfícies das pelas azulejares. O projeto alcançou visibilidade sendo reconhecido em várias esferas, e algumas peças passaram a fazer parte do acervo do Museu de Arte do Rio (MAR).

Seguindo a esfera documental, a essência primária do estudo aborda outra atividade que pode ser desenvolvida: corresponde ao projeto Az infinitum. De acordo com as informações disponibilizadas no site oficial, o programa surge com a premissa de estudar a azulejaria num sentido global, sendo voltado para a documentação e desenvolvimento de inventário que transpassa a questão da aplicação, aprofundando-se nos elementos compositivos das peças e sua relação com a arquitetura da obra. Buscando produzir uma catalogação que contribua com o fortalecimento da tradição da produção cerâmica, aprofundando-se no valor cultural das numerosas peças que adornam as faces parietais do patrimônio edificado que se ramifica por diversos territórios.

Figura 245 - Site de indexação AZ infinitum

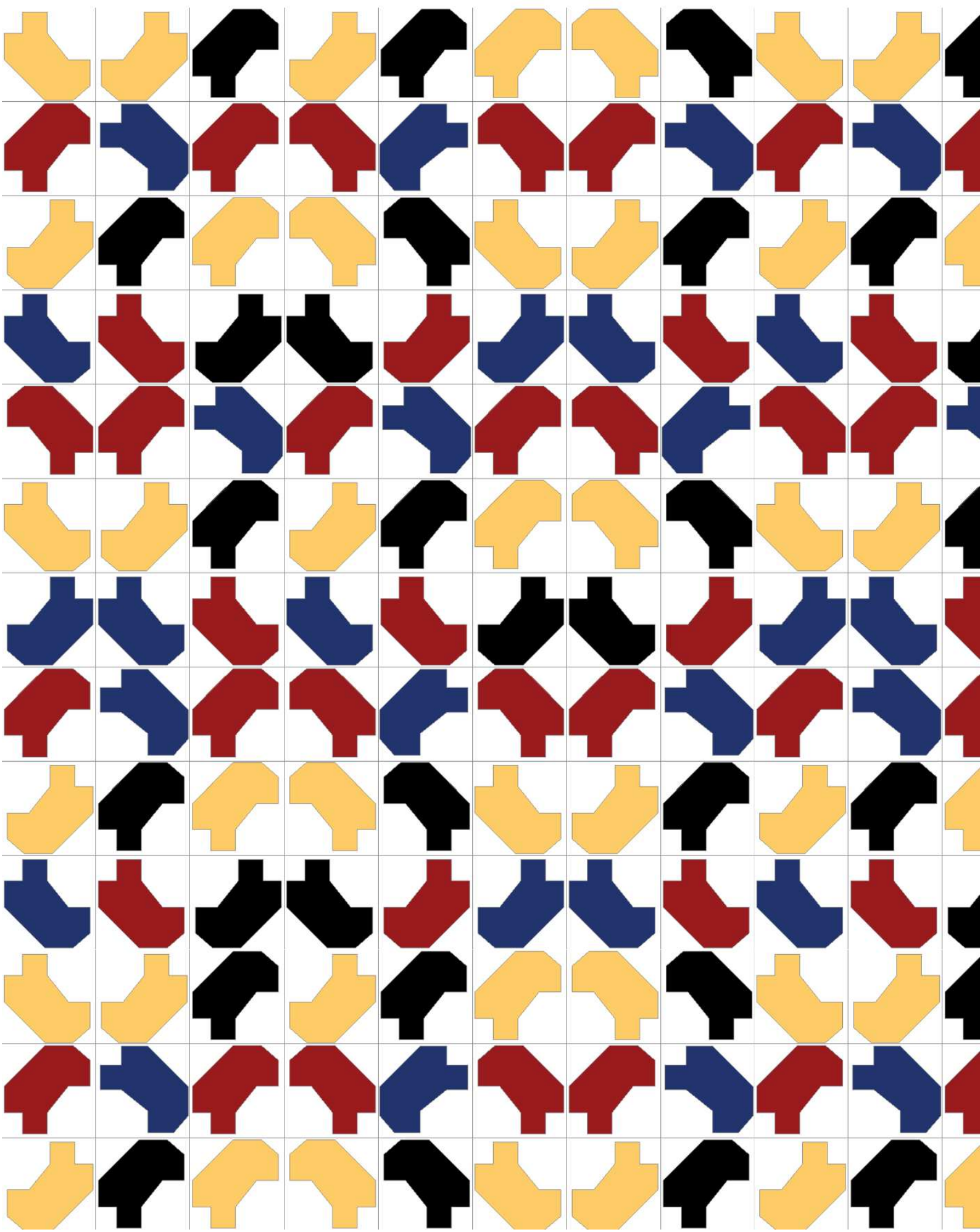


fonte: site oficial do az infinitum

De acordo com Melo (2014), o Az infinitum consiste em um sistema de indexação azulejar, voltado para o resguardo da memória por meio de aporte imagético constituído pela catalogação das peças azulejares que adornam as faces de diversas regiões. Na atualidade, o sistema encontra-se aberto para contribuições externas, desde que o trabalho apresente as devidas informações que são solicitadas para que os responsáveis efetuem a análise da veracidade do conteúdo submetido.

Estes são exemplos de ramificações sobre o cunho cultural e técnico entre a versatilidade de trabalhos sobre as faces azulejar, somados à ferramenta do design de superfície para a constituição das superfícies em casos técnicos. Por meio destas constatações, o estudo explana algumas das vastas ações que podem ocorrer fortalecendo a visibilidade do patrimônio azulejar, incluindo as produções do Nordeste, que possuem pouca investigação sobre as composições que adornam as faces culturais das preciosas cidades que compõem o belo Nordeste.

REFERÊNCIAS



REFERÊNCIAS

- AFONSO, A. **A poética da construção residencial moderna campinense**. Tectônica e modernidade. Manaus: 7º DOCOMOMO Norte Nordeste. 2018.
- AFONSO, A. **Arquitetura e estrutura: a obra de Raul Cirne em estádios de futebol do Piauí e da Paraíba nos anos 70**. Manaus: 7º DOCOMOMO Norte Nordeste. 2018.
- AFONSO, A. **La consolidación de la arquitectura moderna en Recife en los años 50**. Barcelona: tese doutoral apresentada para o programa de doutorado em projetos arquitetônicos da ETSAB/UPC, 2006. Volume 1.
- AFONSO, A. **Proposta metodológica para pesquisa arquitetônica patrimonial**. Belo Horizonte: 3º simpósio científico do ICOMOS Brasil. 2019.
- AFONSO, Alcilia. **O trabalho do grupo de pesquisa arquitetura e lugar: Resgate da documentação da arquitetura moderna no agreste paraibano**. Campina Grande. 1950-1980. Revista Jatobá, v. 2, 2020.
- AFONSO, Alcilia; PEREIRA, Ivanilson Santos. **Origem e consolidação da arquitetura moderna em Campina Grande/PB: personagens e projetos. 1950-1970**. Revista Jatobá, v. 2, 2020.
- AMORIM, Léa. **A paisagem recriada: a sedução do processo recria memória na demolição do patrimônio histórico**. In GURJÃO, Eliete Queiroz. *Imagens multifacetadas da histórica de Campina Grande*. Campina Grande: PMCG, 2000.
- AZEVEDO, Gabriela; PONTUAL, Virginia; ZANCHETTI, Silvio. **Declaração de significância: um instrumento de salvaguarda do patrimônio arquitetônico**. In: XII Congresso Internacional de Reabilitação do Patrimônio Arquitetônico e Edificado. 2014. LARA, 2005
- BARACHINI, T. **DESIGN DE SUPERFÍCIE. UMA EXPERIÊNCIA TRIDIMENSIONAL**. *Arquitextos*, São Paulo, ano 16, n. 185.06, Vitruvius, out. 2015 [<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.185/5790>] [ISSN:1809-6298]. *ARQUITEXTOS (SÃO PAULO)*, v. Ano 16, p. 1-8, 2015.
- BRIGGS-GOODE, Amanda. **Design de estamperia têxtil**. São Paulo: Bookman, 2013.
- CHOAY, F. **A Alegoria do Patrimônio**. 4ª ed. São Paulo: Estação Liberdade, UNESP, 2006.
- COELHO, Alessandra; ODEBRECHT, Silvia. **Arquitetura moderna: reconhecimento e análise de edifícios representativos em Blumenau, SC**. *Revista Dynamis*, v. 13, n. 1, p. 46-58, 2008.
- COSTA, L. **Considerações sobre arte contemporânea (1940)**. In: L. COSTA, **Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995
- CRESWELL, J.W. **Projeto de Pesquisa. Métodos qualitativo, quantitativo e misto**. São Paulo: SAGE, 2010.

DONDIS, D. **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo. Livraria Martins Fontes, 1997.

FACHINI, R. **Design de superfície: um estudo sobre o uso do desenho infantil na criação de padrões, para superfícies têxteis destinadas a ambientes infantis**. 2015. Dissertação (mestrado). Centro Universitário Univates. Curso de Design.

FEITOSA, Adele Pereira. **Composição visual no design de superfície: diretrizes para configuração de padronagens contínuas bidimensionais**. 2019. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco.

FRAMPTON, K. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FREIRE, Adriana Leal de Almeida. **Modernização e modernidade: uma leitura sobre a arquitetura moderna de Campina Grande (1940-1970)**. 2010. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

FREITAS, Renata. Oliveira Teixeira de, 2011. **As ações comunicacionais táteis no processo de criação do design de superfície**. São Paulo: Blucher.

FUNDARPE. Patrimônios de Pernambuco: materiais e imateriais. 2ª Edição. Recife, 2011.

GOODMAN, Nelson. **Linguagens da arte**. 1ªed. Editora Gradativa, 2006.

GRACIANO, Andréa; PRADO, Gilberto. **Paneles aleatorios: la genialidad de los módulos de Athos Bulcão**. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, [s.l.], v. 22, n. 30, p. 74-83, jul. 2017. Disponível em: <https://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/view/7829>. Acesso em: 03 julho 2022.

GUIMARÃES, Víctor Veríssimo et al. **O PROJETO GRÁFICO EM SUPERFÍCIES AZULEJARES: UM ESTUDO DE CASO SOBRE AZULEJOS EM CAMPINA GRANDE–PB**. *Blucher Design Proceedings*, v. 2, n. 9, p. 5130-5140, 2016.

HANN, M. A; MOXON, I. S. **Patterns: design and composition**. New York, Routledge, 2019. E-book.

HOUAISS, Antônio.; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa**. Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

ICOMOS. **Carta de Burra**, 1980.

JOLY, M. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papyrus, 2015.

LARA, Fernando Luiz Camargos. **Modernismo popular: elogio ou imitação**. *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, v. 12, n. 13, 2005.

LARAIA, R. de B. **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

LEBORG, Christian. **Gramática Visual**. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

Lucca, Gustavo Rogério. **O DESMANCHE DO PATRIMÔNIO INDUSTRIAL NO CENTRO DE CRICIÚMA. ARQUITETURA•HISTÓRIA•PATRIMÔNIO**, 2017. Disponível em: <https://arquiteturahistoriae patrimonio.wordpress.com/2017/10/14/o-desmanche-do-patrimonio-industrial-no-centro-de-criciuma/>. Acesso em: 29/06/2022.

LUPTON, Ellen; PHILLIPS, Jennifer. **Novos fundamentos do design**. São Paulo: Cosac&Naify, 2008.

LURKER, Manfred. **Dicionário de simbologia**. Trad. de Mário Krauss, São Paulo: M. Fontes, 1997.

MALAMED, Connie. **Visual language for designers: principles for creating graphics that people understand**. Beverly: Rockport Publishers, 2009.

Marconi, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. São Paulo: Editora Atlas, 2003.

MEDEIROS, Arthur Thiago Thamay e AFONSO, Alcilia de Albuquerque. **As fábricas de ladrilho hidráulico de Campina Grande [PB]: um estudo do patrimônio industrial**. *Labor e Engenho*, v. 12, n. 3, p. 392-410, 2018.

MEDEIROS, Arthur Thiago Thamay et al. **O design de superfície nos ladrilhos hidráulicos: um estudo do patrimônio industrial campinense**. 2018.

MELLO, Eliana. **O panorama do patrimônio azulejar contemporâneo brasileiro visto através do seu inventário: do século XX ao século XXI**. 2015. 126f. 2015. Tese de Doutorado. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais)—Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

MENESES, Camilla T. AFONSO, Alcília. **DOCUMENTAÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA RESIDENCIAL EM CAMPINA GRANDE, PB: Um estudo sobre as residências de Geraldino Duda na década de 1960**. Icomos Brasil. Belo Horizonte, 2017.

MONTANER, Josep Maria. **Depois do movimento moderno**. Arquitetura da, 2001.

OKASAKI, Aymê; KANAMARU, Antonio Takao. **Ensino da arte e desenvolvimento da leitura visual: uso da estamparia têxtil no ensino médio**1. *Educação e Pesquisa*, v. 44, 2017.

PROCTOR, Richard M. **Principles of Pattern Design**. New York: Dover Publications, 1990.

RACHED, Mary da Silva. **As tramas azulejadas nas fachadas da arquitetura moderna e contemporânea brasileira**. MS thesis. Universidade Federal de Pernambuco, 2018.

REZENDES, Cheryl. **Fabric Surface Design: Painting, Stamping, Rubbing, Stenciling, Silk Screening, Resists, Image Transfer, Marbling, Crayons & Colored Pencils, Batik, Nature Prints, Monotype Printing**. North Adams: Storey Publishing, 2013

RUBIM, R. **Desenhando a superfície**. 2 ed. Rosari, 2010.

RÜTHSCHILLING, Evelise Anicet. **Design de Superfície**. Rio Grande do Sul: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.

SCHWARTZ, Ada R. **Design de Superfície: por uma visão projetual geométrica e tridimensional**. Dissertação (Mestrado em Desenho Industrial) - Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2008.

SIMÕES, J. **Azulejaria Portuguesa no Brasil (1500-1822)**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

STONE, Terry Lee; ADAMS, Sean e MORIOKA, Noreen. **Color design workbook: a real world guide to using color in graphic design**. Rockport Publishers: Beverly, 2006.

VASCONCELOS, Camila Brito de. **Memória gráfica brasileira: a percepção dos sistemas simbólicos e linguagens visuais dos ladrilhos hidráulicos em patrimônios religiosos tombados pelo IPHAN na cidade do Recife**. 2014. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco.

WANDERLEY, Ingrid M. **Azulejo na arquitetura brasileira: os painéis de Athos Bulcão**. São Paulo: Dissertação (Mestrado em Arquitetura), Universidade de São Paulo–USP, 2006.

WONG, Wucius. **Princípios de forma e desenho**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ZANCHETI, Silvio. **Declaração de significância: um instrumento de salvaguarda do patrimônio arquitetônico**. In: XII Congresso Internacional de Reabilitação do Patrimônio Arquitetônico e Edificado. 2014.