

Arte e ética dos materiais na obra de Vital Pessoa de Melo, 1968-1976

Ana Carolina Oliveira de Holanda

Arquiteta, mestranda do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano da Universidade Federal de Pernambuco (MDU-UFPE), Rua Arquiteto Luiz Nunes, 909, Imbiribeira, CEP 51170-430, Recife, PE, (81) 3447-4238, ana.holanda@gmail.com

Fernando Diniz Moreira

Arquiteto e historiador, professor adjunto da Universidade Federal de Pernambuco, Rua General Americano Freire, 562, apto. 101, Boa Viagem, CEP 510121-120, Recife, PE, (81) 2126-8772, fmoreira@hotlink.com.br

Resumo

Este texto explora as repercussões na arquitetura pernambucana de dois temas fundamentais no debate arquitetônico nacional e internacional dos anos 1950/60: a emergência de uma sensibilidade dita brutalista e as preocupações com a integração entre arte e arquitetura. A arquitetura moderna produzida em Pernambuco não estava isolada ou cristalizada. Através da produção de Vital Pessoa de Melo, procuraremos estabelecer relações entre a ética/estética do Brutalismo e os jogos geométricos e espaciais das vanguardas modernas, e mostrar como esses se integram em uma arquitetura carregada de sentido ético, artístico e cultural.

Palavras-chave: arquitetura moderna, arte, Recife.

Este texto explora as repercussões na arquitetura pernambucana de dois temas fundamentais no debate arquitetônico nacional e internacional dos anos 1950 e 1960: a emergência de uma sensibilidade dita brutalista - a busca por uma arquitetura mais expressiva a partir de exposição direta de materiais, do uso extensivo do concreto, do resgate dos materiais tradicionais - e a retomada das preocupações com a integração da arte com a arquitetura, uma preocupação manifestada desde os anos 1940 por críticos como Sigfried Giedeon.

Apesar da experiência pioneira de Luiz Nunes nos anos 1930, a arquitetura moderna em Pernambuco consolidou-se no início dos anos 1950, influenciada pela escola carioca e embasada nos ensinamentos e nas atividades projetuais de Delfim Amorim e Acácio Gil Borsoi. No entanto, os próprios mestres

com seus discípulos, figuras como Frank Svensson, Reginaldo Esteves, Glauco Campello, Wandenkolk Tinoco e Vital Pessoa de Melo, provaram que esse grupo não estava isolado e cristalizado, mas continuamente aberto à assimilação de impulsos nacionais e internacionais na sua procura por uma arquitetura adaptada ao local. A obra deste último é o objeto da análise deste trabalho.

Nascido em 1936, Vital Pessoa de Melo formou-se na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Recife em 1961, tendo sido aluno de Borsoi, com quem trabalhou durante vários anos. Vital teve uma sólida formação humanista que incluiu um grande interesse pela arte moderna e contemporânea. Em conjunto com sua prática arquitetônica, dedicou-se com afinco a atividades como o design gráfico e ao patrimônio. Toda essa complexa formação foi sintetizada na sua forma de fazer arquitetura.

Os projetos de Vital resultam de investigações com grande teor lógico, matemático e geométrico. Seus volumes puros e imponentes são marcados por arestas bem definidas e contornos precisos. Evidenciando as influências do Brutalismo, o tratamento das fachadas é claro e objetivo, com texturas fortes, justaposições vigorosas, encaixes expostos e materiais utilizados de forma aparente, sem nenhum tipo de mascaramento. Outro aspecto de sua obra é a ligação da sua arquitetura com as artes plásticas. Em seus edifícios, ele procura integrar painéis, esculturas e vitrais de artistas, como Anchises Azevedo, Athos Bulcão e João Câmara, além de seus próprios painéis. Mais do que a incorporação de peças de arte nos edifícios, a arte está inserida no cerne do processo projetual de Vital. Em seu livro *Tramas*, ele mostra uma série de ilustrações de padrões e composições geométricas advindas da combinação de mosaicos e peças cerâmicas produzidas pela indústria da construção. Mais do que simples ilustrações, essas composições podem esclarecer uma forma de projetar que é claramente tributária dos artistas que mais o influenciaram, como Max Bill, Lygia Clark e Franz Weismann.

A obra de Vital responde a um momento específico no qual estão sendo revisados os paradigmas que guiaram a escola carioca e, conseqüentemente, a arquitetura moderna pernambucana. Apesar da resposta acalorada e nacionalista dos brasileiros à crítica de Max Bill à arquitetura moderna brasileira em 1953, pode-se argumentar que foram feitos esforços em busca de uma postura projetual que procurava dialogar com a produção industrial e serial, sem descurar das conquistas e sínteses alcançadas pela arquitetura brasileira, como as obras de Sérgio Bernardes, de Henrique Mindlin e de vários arquitetos paulistas atestam.

A primeira parte do texto recupera as linhas gerais do debate sobre a integração da arte com a arquitetura e com a sensibilidade brutalista, temas emergentes no pós-guerra que influenciaram Vital Pessoa de Melo. A segunda apresenta a complexa e diversificada formação de Vital, bem como as obras que serão estudadas neste trabalho. Por fim, a terceira e a quarta partes analisam essas obras por meio dos dois eixos de análise: um que enfatiza os materiais, técnicas e superfícies; o outro, as interlocuções com as artes plásticas, respectivamente. Dessa forma, procurou-se estabelecer relações entre a ética/

estética do Brutalismo e os jogos geométricos e espaciais de vanguardas modernas, e mostrar como esses se integram em uma arquitetura carregada de sentido ético, artístico e cultural.

Artes, Arquitetura e novas sensibilidades

Sigfried Giedion, em uma página de *Space, Time and Architecture*, dispôs lado a lado o edifício da Bauhaus de Dessau e uma tela de Picasso, procurando mostrar que a interpenetração de planos e a percepção simultânea de vários pontos de vista perseguidos pelos cubistas poderiam ser vistos nas esquinas desmaterializadas daquele exemplar arquitetônico (Giedion, 1952, p.426-7). Desde então, somos tentados a estabelecer relações entre experimentações artísticas e arquitetônicas, como as que existem entre os princípios do Purismo e os interiores da *Ville Stein-De Monzie* de Le Corbusier ou entre os do *De Stijl* e a *Casa Schröder* de Gerrit Rietveld.

No pós-guerra, o debate sobre a integração da arte com a arquitetura foi atualizado, agora enfatizando a dimensão cívica e urbanística. A integração das artes foi um dos pontos tratados no VI CIAM, que discutiu a “A Nova Monumentalidade”, instigado pelo apelo de Sigfried Giedion, Josep Lluís Sert e Fernand Léger. Em seu manifesto “Nove Pontos da Monumentalidade”, eles defendiam a integração das artes para atingir uma monumentalidade que expressasse valores cívicos com dimensões humanistas e comunitárias, o qual estava em risco diante do funcionalismo pragmático de muitas reconstruções do pós-guerra:

7. As pessoas querem que os edifícios que representam sua vida social e comunitária proporcionem algo além da mera satisfação funcional. Elas querem satisfazer seus desejos pela monumentalidade, diversão, orgulho e alegria.

As condições seguintes são essenciais: um monumento como sendo a integração do trabalho do planejador, arquiteto, pintor, escultor, e paisagista precisa de uma colaboração conjunta entre todos eles. Essa colaboração tem fracassado nos últimos cem anos. A maioria dos arquitetos modernos não foi treinada para esse tipo de trabalho integrado. As tarefas monumentais não foram a eles confiadas.

Os autores referem-se a grandes espaços abertos, de caráter cívico, que integrariam arte, arquitetura, espaço público e paisagismo em uma nova síntese:

9. Materiais modernos estão agora disponíveis: estruturas leves de metal, arcos de laminados de madeira, painéis de diferentes texturas, cores e tamanhos...

Durante a noite, cores e formas podem ser projetadas em vastas superfícies... Para tal, estes edifícios teriam vastas superfícies planas, hoje inexistentes.

Tais superfícies, animadas pelo uso da cor e do movimento em um novo espírito, ofereceriam campos inexplorados para pintores e escultores. Elementos da natureza, como árvores, plantas e água iriam completar o ambiente (Sert, J. L. Léger, F. Giedieon, 1984 [1943], p. 62).

Após essas palavras, logo nos vêm à mente alguns exemplos da arquitetura latino-americana desenvolvida poucos anos depois. Sem dúvida, foi na América Latina que o debate sobre a integração das artes foi mais intenso e rendeu maiores frutos. O próprio Giedeon reconheceu que a arquitetura latino-americana ofereceria um campo privilegiado para a “nova monumentalidade”, como resposta ao cansado academicismo. Foi aqui que, segundo Brillembourg, a “incorporação da ‘arte’ dentro da arquitetura foi considerada umas das melhores

maneiras de se recuperar a retórica dos ‘valores espirituais’ abandonados pelos efeitos devastadores do funcionalismo mecanicista” (Brillembourg, 2004, p.80). A síntese dos artistas e arquitetos ficou evidente nas cidades universitárias da Cidade do México e de Caracas. Nestes exemplos, os arquitetos trabalharam juntamente com muralistas, pintores e escultores, e produziram obras que expressam fortemente a cultura local (Zambrano, 1997, p.98-102; Brillembourg, 2004, p.79-80).

Nesse sentido, os arquitetos e artistas plásticos brasileiros, como bem sabemos, também não ficaram atrás, mas gostaríamos de chamar a atenção para um dos movimentos que mais impacto tiveram no Brasil do pós-guerra, o Concretismo. O conceito de arte concreta foi lançado em 1936 por Max Bill, ex-aluno da Bauhaus. Ele afirmava que o quadro concreto seria a “materialização de uma idéia”, uma “realidade que pode ser controlada e observada”. Fundada por Bill, a Escola Superior da Forma de Ulm defendia o princípio de que “a matemática é o meio mais eficiente para o conhecimento da realidade objetiva e uma obra plástica deve ser ordenada pela geometria e pela clareza da forma”. A partir de Ulm, a arte concreta passou a ser considerada uma tendência artística, ou seja, o Concretismo, que chegou ao Brasil em 1952 com grupos de artistas em São Paulo, como o Noigrandes, liderado por Waldemar Cordeiro. No Rio de Janeiro, em 1954, fundou-se o grupo Frente, que tinha como integrantes Lygia Clark e Ivan Serpa.

Figura 1: Max Bill. Ritmo em quatro quadrados, 1943. Fonte: <http://www.mape.org.uk/curriculum/art/thoughts/image006.jpg>.



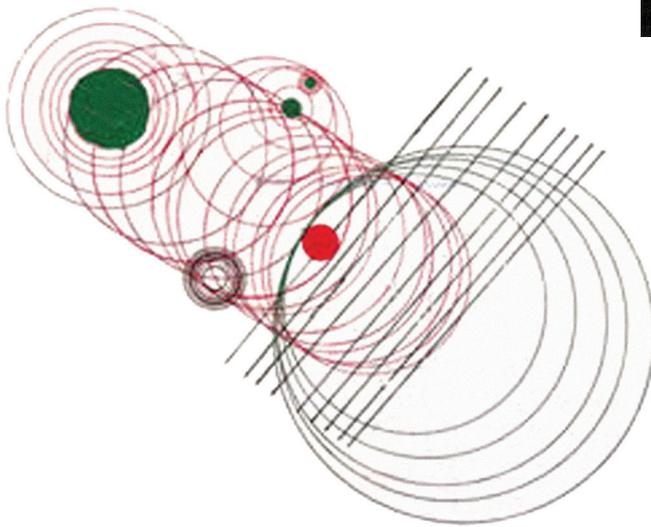
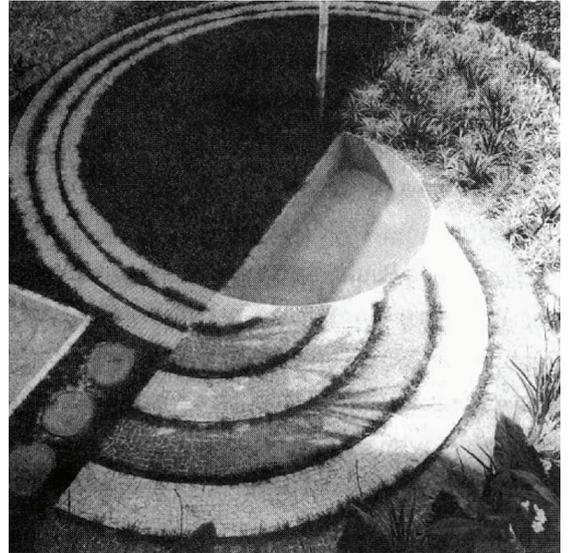


Figura 2: Waldemar Cordeiro. Movimento Ruptura, 1952. Fonte: <http://www.mac.usp.br/projetos/seculo-xx/modulo3/ruptura/cordeiro/index.html>

Figura 3: Waldemar Cordeiro. Jardim da Residência Ubirajara Keutendjian, 1955. Fonte: Revista Acrópole. Apud. Fernandes (2004).

O ideal plástico concretista privilegiou a organização dos espaços, a estruturação de formas e cores desvinculadas de conteúdos extrapictóricos. Dois artistas que tinham uma grande preocupação com a questão da integração das artes e exploravam o pensamento geométrico migrando para o espaço foram Waldemar Cordeiro e Lygia Clark.

Em 1952, Waldemar Cordeiro lançou, juntamente com outros artistas, o Manifesto Ruptura e liderou o grupo de artistas concretos em São Paulo. Segundo Fernandes, Cordeiro propôs “uma renovação dos valores essenciais da arte visual (espaço, tempo, movimento, matéria) e via na arte concreta a possibilidade de integrar o artista no projeto social como paisagista, desenhista industrial, artista e

gráfico” demonstrando assim uma preocupação com a integração dos artistas para a realização de uma única obra, uma *gesamtkunstwerk* (Fernandes, 2004, p.97-100).

Além de artista plástico, Waldemar Cordeiro destacou-se pelos seus projetos de paisagismo. É nesse campo que se melhor se percebe a afinidade existente em suas soluções geométricas e a dimensão espacial. Nos espaços trabalhados por Cordeiro, os desenhos precisos indicam direções e delimitam áreas mediante o uso de diferentes texturas. Ele entende a paisagem como obra humana, como construção “delimitada por elementos que fazem a mediação entre a natureza e o homem, e assim organizam o ambiente da vida” (Fernandes, 2004, p.100).

Lygia Clark destacou-se, sobretudo, pelo aspecto de serialidade industrial. Suas obras são centradas na geometrização das formas e nas experiências de migração dessas para o espaço tridimensional, fazendo até uso de maquetes. A questão do módulo-padrão mostra a relação da arte e da arquitetura com a visão industrial, o que mostraria uma significativa influência do Construtivismo Russo na sua obra, particularmente a ênfase nas técnicas de montagem e a articulação de estruturas e sua interface com os processos de pré-fabricação de peças que conduzem ao uso de modulados e à confecção de superfícies geometricamente padronizadas.

Figura 4: Lygia Clark. Bichos, 1960. Fonte: Foto de Ana Holanda.

Figura 5: Lygia Clark trabalhando com módulos. Fonte: www.mac.usp.br.

Figura 6: Lygia Clark. Maquete para interior nº01, 1955. Fonte: <http://www.mac.usp.br/projetos/secu-loxx/modulo3/frente/clark/outras.html>.

Lygia Clark chegou a afirmar que a arquitetura deveria ser tomada como o “módulo regulador do espaço”. Ela procurou soluções modulares que, por meio de jogos cromáticos, formariam composições gráficas que deveriam ser rebatidas em todas as superfícies. Suas experimentações com módulos

combinavam figuras geométricas que formavam mosaicos para pisos, por exemplo. Em seu texto de 1956, intitulado “Uma experiência de integração”, Lygia destacou algumas de suas concepções sobre a relação arquitetura-concretismo:

“(No Concretismo) Houve uma simplificação total nessa maneira de expressão, pois a forma passou a valer por si só, sem um conteúdo expressional necessário até então para os abstratos. Ora, se os concretos compõem com espaços iguais e formas semelhantes, já se estabelece aí uma relação entre um módulo arquitetônico e a própria pintura concreta.”

“Os próprios materiais, com suas linhas autênticas de emendas, darão ao artista a possibilidade de modular toda uma superfície de um piso, usando essa mesma linha como um módulo gráfico de uma composição”.



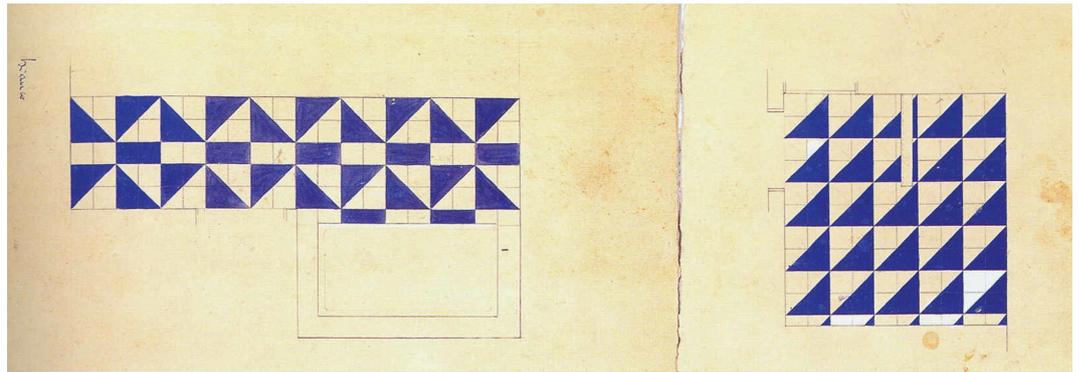


Figura 7: Vilanova Artigas em parceria com Mario Gruber. Estudos para o painel da Residência Rubem Mendonça, 1958. Fonte: Vilanova Artigas, São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1997, p.80.

Figura 8: Vilanova Artigas. Residência Rubem Mendonça, 1958. Fonte: Idem, p.79.

A integração dos artistas com arquitetos também foi enfatizada:

“Para desenvolver bem todas as possibilidades seria necessário, antes de mais nada, uma aplicação prática da idéia, tendo como colaboradores um arquiteto e um escultor (que trabalharia, a meu ver, no sentido funcional, projetando móveis, esculturas em forma de apliques para luz, etc.).

E lembrou aos arquitetos a importância da interação com outros artistas:

“[...] acho importantíssimo que vocês, arquitetos moços, procurem um contato mais estreito com os artistas plásticos para estudar e aprofundar essa e outras experiências já feitas neste mesmo sentido. Não chamem o artista no fim de um projeto, tendo com ele essa atitude ‘patriarcal’...” (Clark, 1956).

Esse momento também coincidiu com a introdução das preocupações do chamado Brutalismo no Brasil, postura arquitetônica desenvolvida primeiramente no pós-guerra por Le Corbusier e pelos Smithsons, marcada pela exposição explícita dos materiais, da retomada de materiais tradicionais e de volumes arquitetônicos mais vigorosos.

No Brasil o Brutalismo se desenvolveu mais fortemente em São Paulo, tendo como seu precursor o arquiteto Vilanova Artigas. Como Artigas evidenciou na casa Rubens Mendonça, as relações entre arte e arquitetura fizeram parte das preocupações da arquitetura paulista. Nessa casa, pinturas geométricas abstratas com o motivo de um triângulo dominam a fachada principal da casa e funcionam como um módulo que regula todo o projeto.

O brutalismo é aqui entendido não como um estilo, mas uma sensibilidade típica do pós-guerra, a qual que se preocupava com a articulação dos elementos construtivos e estruturais. Também deve ser entendido não apenas por suas formas ou por sua ética social, mas igualmente considerado como um meio de demonstrar a verdade dos materiais e da construção, de expressar os aspectos tectônicos do edifício.

Assim, pode-se perceber que o debate entre arte e arquitetura foi profícuo e diverso na América Latina. Mais do que painéis ou obras artísticas dispostas nos espaços, é importante destacar as tentativas de migração das artes do espaço bidimensional para o espaço da arquitetura. O tema do concretismo pode oferecer novas chaves de leitura para o desenvolvimento de nossa arquitetura, particularmente a partir dos anos 1960, distanciando-se daquele paradigma gestado no Rio de Janeiro no final dos anos 1930. A ênfase do concretismo no aspecto da modulação, o tema da industrialização e a criação da Escola Superior de Desenho Industrial, em 1963, parecem estar relacionados apontando um novo caminho de experimentação para a arquitetura brasileira. A nova sensibilidade do chamado brutalismo arquitetônico parece ter vindo ao encontro dessas preocupações. Estudar o pensamento projetual de Vital Pessoa de Melo pode ajudar a entender melhor esse momento.

O arquiteto Vital Pessoa de Melo

Vital Pessoa de Melo formou-se pela Faculdade de Arquitetura da Universidade do Recife em 1961, onde foi discípulo de Acácio Gil Borsoi. Radicado no Recife desde 1950, Borsoi, junto com Delfim Amorim chegado no ano seguinte, teve um papel fundamental na conformação da arquitetura moderna em Pernambuco. Borsoi adaptou princípios modernos da escola carioca às condições climáticas e construtivas da região e propôs soluções engenhosas que se tornaram paradigmas da arquitetura residencial local. O cuidado com o detalhamento, o conhecimento técnico e construtivo, a preocupação com o clima e a atenção com a composição, dentre outras características de Borsoi, marcaram a formação de Vital, pois quatro anos antes de entrar na faculdade ele começou a trabalhar no escritório de Borsoi.

A formação de Vital, no entanto, não se limitou aos parâmetros da profissão. O fato de o escritório de Borsoi localizar-se no edifício do SPHAN, e de lá Vital ter trabalhado como estudante, permitiu-lhe uma aproximação maior com os valores da arquitetura colonial. Além disso, o SPHAN funcionava como um centro de encontro de escritores e artistas da região. Foi lá que Vital conheceu figuras como José Lins do Rego e Joaquim Cardozo, além de Ayrton Carvalho (diretor da regional do SPHAN na época). Foi também nessa época que ele conheceu os artistas Anchises Azevedo e Adão Pinheiro, passando a acompanhar os trabalhos de grupos, como a Sociedade de Arte Moderna do Recife e o Ateliê Coletivo, que integravam artistas como Samico, Abelardo da Hora, Wellington Virgulino, dentre outros.

A partir da segunda metade da década de 1960, presenciavam-se novos desenvolvimentos na arquitetura local. Acácio Gil Borsoi viajou para a Europa em 1966, onde visitou obras como os conjuntos Preston e Ham Common de James Stirling; a Unité de Marselha e a Igreja de Ronchamp, de Le Corbusier, além de obras de Alvar Aalto. Essa experiência fez com que Borsoi explorasse as junções de materiais tradicionais com o concreto e produtos industrializados, em uma linguagem arquitetônica desenvolvida por meio de volumes mais enfáticos e oposições mais violentas, presentes em projetos como a sede do Bandepe e a residência de José Carlos Penna, ambos do final da década. A partir de meados dos anos 1960, Amorim desenvolveu um caminho paralelo, caracterizado por uma maior exposição do concreto, possivelmente influenciado pelos trabalhos tardios de Le Corbusier e pela arquitetura paulista recente.

Em 1960, Vital conseguiu uma bolsa do Itamaraty para ir à Europa. Segundo ele, essa viagem, na qual passou por vários países e cidades, foi uma reviravolta em sua vida, pois foi nela que teve o primeiro contato com as obras de Le Corbusier. Como nessa época ele estava interessado em desenho industrial, resolveu passar uma pequena temporada na Escola Superior da Forma em Ulm e no escritório de Max Bill, em Zurique.

Ainda na faculdade, Vital teve a oportunidade de estar entre os estudantes que acompanharam Amorim em uma viagem a São Paulo, na qual pôde ter contato com obras recentemente produzidas naquele Estado. Vital expressou uma profunda

admiração pelas residências de Artigas e seus discípulos. Como sabemos, a Escola Paulista ou Escola Paulista Brutalista reformulou a casa paulistana por meio de uma nova divisão espacial interna com ênfase nos áreas sociais; da estrutura como elemento definidor da expressão formal do projeto, dos espaços interligados por um único vão (o grande abrigo) e do uso extensivo do concreto aparente (SANVITTO 1997, p.92-94, ZEIN, 2005).

Entretanto, não foram estas as influências mais presentes na obra de Vital e dos arquitetos locais, mas sim o caráter ético da arquitetura, expresso na honestidade no trato dos materiais na junção/união do artesanal com o industrial, bem como o cuidado com o detalhamento das obras.

O tipo da casa paulistana talvez não tenha sido plenamente aceito pelas elites e classes médias pernambucanas devido ao sucesso de tipos residenciais desenvolvidos pelos arquitetos locais. Residências projetadas por Amorim e Borsoi na década de 50 (como as residências Borsoi, e Lisanel de Mello Mota, de Borsoi, Serafim Amorim e Vale Júnior, de Amorim) apresentavam a divisão setorial (social-íntimo-serviço) claramente delimitada, embora estes setores fossem facilmente conectados, por meio de diferentes níveis e outros artifícios. Elas ainda apresentavam vários terraços abertos à ventilação estavam protegidas da insolação por elementos vazados, treliças, venezianas em madeira e azulejos (Naslavsky, 2004, p.83-87, 96-101). Pode-se afirmar

que estas residências estavam mais afinadas com a tradição local de morar. Elas foram desenvolvidas por vários arquitetos locais, quase sempre discípulos de Borsoi e Amorim, entre as décadas de 60 e 80. Assim, no lugar da espacialidade e a solução estrutural, optou-se neste texto por uma análise do tratamento dos materiais, técnicas e superfícies, pois foi onde esta influência da sensibilidade brutalista pode ser melhor observada na obra de Vital Pessoa de Melo.

Esse conjunto de viagens e experiências deixou marcas em sua forma de fazer arquitetura, como a preferência pelos materiais aparentes e o cuidado com técnicas e detalhes construtivos. Tomou ainda consciência da necessidade do domínio da dimensão tectônica e da participação ativa do arquiteto no canteiro de obras para a realização de uma boa arquitetura. Essas preferências aliaram-se à preocupação do arquiteto com a adequação da obra à realidade climática local, ou seja, a busca da proteção solar e o aproveitamento da ventilação.

Vital estabeleceu um escritório com sua futura esposa, Miriam Pessoa de Melo, que foi bastante atuante em todo o Nordeste nas décadas seguintes. Para uma análise mais atenta de sua obra, foram selecionados alguns de seus edifícios produzidos entre 1968 e 1976. Foram escolhidas duas residências, a de Vital Pessoa de Melo (a) e a de Emir Glasner (b), a sede da CELPE (c), e o edifício Sahara (d). Além desses, dois edifícios multifamiliares residenciais localizados no

Figura 9a: Obras Selecionadas. (a) Residência Vital Pessoa de Melo, 1968; (b) Residência Emir Glasner, 1972; (c) Edifício Sede da CELPE, 1972. Fonte: Fotos de Fernando Diniz Moreira e Ana Holanda.





Figura 9b: Obras Selecionadas. (d) Edifício Sahara, 1972; (e) Edifício Jean Mermoz, 1974; (f) Edifício Gropius, 1976. Fonte: Fotos de Fernando Diniz Moreira e Ana Holanda.

bairro de Boa Viagem, Jean Mermoz (e) e Gropius (f), também mereceram alguma atenção.

Localizada no bairro de Casa Forte, a casa do arquiteto (1968), que possui 230 m² de área construída, é marcada pelo uso extensivo do concreto aparente e pela variedade de texturas que ele consegue na fachada poente. No bairro das Graças, a casa de Glasner foi projetada em 1972 e possui uma área construída de 711 m². A casa é composta por um instigante jogo de volumes que albergam os diferentes setores da casa e é marcada pela combinação de tijolos crus e concreto aparente.

O Edifício Sede da CELPE, projetado juntamente com Reginaldo Esteves em 1972, era um dos maiores edifícios de escritórios da época, com 19.000 m² de área construída. O edifício é formado por um bloco principal, que é rotacionado e interceptado por blocos menores. A característica marcante desse edifício é sua fachada principal curva, que cria um espaço para um grande jardim projetado por Burle-Marx. Essa fachada recebeu brises horizontais e verticais em toda a sua extensão, criando uma espécie de “grelha” à frente do pano de vidro.

O Edifício Sahara, terminado em 1972, possui um volume de esquinas angulosas, com rasgos de peitoris ventilados e composições de linhas verticais e horizontais expressas em sua fachada por meio de diferentes materiais. Em entrevista, Vital explicou que, diante do entorno imediato, o deslocamento das aberturas para as quinas do volume foi uma forma de garantir a vista para o mar. O Jean Mermoz, de 1975, consiste em um grande prisma retangular que recebe adições e subtrações volumétricas. Ao corpo central do edifício em mármore branco é adicionado um corpo em vidro escuro, que recebe um jogo de opacidade e transparência. A composição é dinamizada pela adição de varandas laterais, que se intercalam em um ritmo irregular, e pela disposição de aberturas que avançam para o exterior e recebem uma espécie de moldura que abriga um peitoril ventilado e esquadrias. Por fim, o Gropius (1976) é caracterizado por um volume prismático bastante simples, com aberturas destacadas por molduras de concreto aparente que abrigam as esquadrias e os peitoris ventilados. O pavimento térreo é composto por um pé-direito duplo, que completa a divisão clássica do volume em base, corpo e coroamento, presente em todos os seus edifícios.

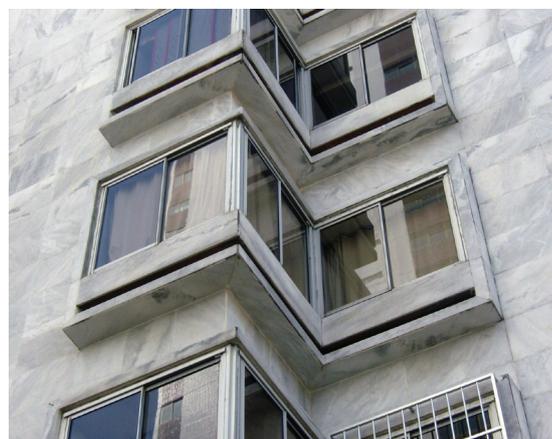


Figura 10: Vital. Edifício Sahara, 1972. Fonte: Foto de Ana Holanda.

Figura 11: Edifício Gropius, 1976 – Detalhe da moldura das aberturas. Fonte: Foto de Ana Holanda.

Figura 12: Edifício Jean Mermoz, 1974 - Detalhe das vistas das varandas intercaladas. Fonte: Foto de Ana Holanda.

Figura 13: Edifício Jean Mermoz, 1974 – Detalhe das molduras das aberturas. Fonte: Foto de Ana Holanda.

Para a compreensão da obra de Vital, foram definidos dois eixos de análise: o primeiro, materiais, técnicas e superfícies, analisa o tratamento dos materiais, as texturas, as justaposições e as combinações. O segundo, interlocuções com as artes plásticas, analisa como a obra de arte dialoga com a obra arquitetônica, ao procurar semelhanças com os movimentos artísticos.

Materiais, técnicas e superfícies

Em seus edifícios, Vital procura expressar honestamente os materiais. O concreto, material que possui maior expressão nas suas obras, sempre foi tratado de forma aparente. Além de sua experiência européia, Vital acredita que essa preferência se deveu às publicações dos anos 1960, que tornaram disponíveis trabalhos de Kenzo Tange e Marcel Breuer dentre outros, o que influenciou muitos estudantes e arquitetos.

Para o edifício da CELPE, que “foi feito nesses princípios da expressividade dos materiais, na expressividade do concreto”, Vital propôs uma grelha de concreto independente acoplada ao bloco principal, criando assim uma fachada com profundidade. Essa grelha confunde o olhar do observador e não permite que ele decifre o que ocorre dentro da edificação. Essa fachada de brises é claramente tributária das experiências

de Le Corbusier, quando esse, superando a obsessão pela luz dos anos 1920, entendeu que as sombras também podem criar espaços. O edifício ainda se destaca por expor sem mascaramentos encaixes de peças e juntas de dilatação.

Vital possui uma concepção que enfatiza o aspecto tectônico do edifício, ao mostrar como esse foi ‘fabricado’. Pode-se perceber claramente em sua obra a contraposição de elementos industriais e não-industriais. Nesse sentido, um elemento que merece destaque é o cobogó, um elemento vazado muito utilizado nas edificações unifamiliares por permitir a entrada do ar e proteger a edificação do sol. Vital também associa pastilhas e cerâmicas, juntamente com painéis texturizados ou esquadrias de madeira.

Um bom exemplo dessa junção de materiais industrializados e artesanais é a Residência Vital Pessoa de Melo. Os painéis de concreto compostos por profundas ranhuras são os elementos que mais se destacam na fachada principal da obra. O processo de execução foi completamente artesanal, com a utilização de fôrmas que foram preenchidas com concreto de agregado graúdo. Depois de certo tempo, quando o concreto já se encontrava um pouco enrijecido, os painéis foram retirados das fôrmas, que eram reaproveitadas, e receberam um

Figura 14: Edifício Sede da CELPE, 1972 - Detalhe dos brises. Fonte: Foto de Ana Holanda.

Figura 15: Edifício Sahara, 1974 – Detalhe do pilotis no térreo. Fonte: Foto de Fernando Diniz Moreira.





Figura 16: Vital. Residência Vital Pessoa de Melo. Esquema das vistas das texturas da fachada principal. Fonte: Esquema de Ana Holanda.

Figura 17: Vital. Residência do arquiteto – Detalhe da ranhura das placas de concreto. Fonte: Foto de Ana Holanda.

Figura 18: Vital. Residência do arquiteto – Detalhe do chapisco de massa. Fonte: Foto de Ana Holanda.

jato de água para eliminar o excesso de cimento, salientando assim a brita e a areia das placas. Além desse, outro processo artesanal presente nessa casa foi o chapisco aplicado em algumas paredes, caracterizado por grandes saliências de massa organizadas aleatoriamente.

Essa residência possui uma nítida expressão brutalista. Vê-se claramente o uso do concreto aparente, dos diferentes planos e de suas texturas diversas. O fato de não tocarem visualmente nas lajes e paredes gera uma linha escura entre os planos, o que lhes confere uma surpreendente leveza, apesar da impressão de peso proporcionada pelas superfícies. Mas sua característica mais marcante é o uso de vários tipos de texturas expressas numa única fachada. Foram identificados seis tipos:

1- Madeira; 2- Liso A (alvenaria com reboco pintada); 3- Liso B (concreto aparente); 4- Pouco rugoso (alvenaria com uma espécie de chapisco); 5- Muito rugoso (placas com profundas ranhuras), e 6- Perfurada (muxarabi de madeira). De acordo com a posição do observador, surgem novas apreensões da composição da fachada. Assim, um sétimo tipo de textura é adicionado à composição, quando se está próximo da fachada e se olha para cima, a textura de laje de bloco cerâmico (7). Pode-se dizer que esses tipos de texturas seguem uma hierarquia, do mais suave ao mais pesado, e todas são fruto da expressão pura de cada material, sem revestimento. É uma fachada que se fecha para a rua, para conferir privacidade e evitar o sol poente, mas, mesmo assim, estabelece uma relação respeitosa com a mesma.



Figura 19: Vital. Residência Emir Glasner, 1972. Fonte: Foto de Fernando Diniz Moreira.

Figura 20: Vital. Residência Emir Glasner, 1972. Fonte: Foto de Fernando Diniz Moreira.

Na Casa Glasner, pode-se destacar a ênfase que Vital confere à questão da verdade dos materiais. A estrutura, a vedação e o destaque dos encaixes dos blocos ficam à mostra. A expressão do tijolo aparente com as vigas de concreto, a objetividade e a nudez dos elementos construtivos aproximam essa casa de obras como o Ham Common, de Stirling, e a Maison Jaoul, de Le Corbusier. No entanto, Vital adapta a obra às técnicas, clima e materiais locais. As esquadrias são de madeira, ora sacadas, ora recuadas. Além do uso de venezianas, nas áreas molhadas as paredes não tocam a laje, o que permite a renovação permanente do ar. A coberta recebe laje plana bastante inclinada no bloco social, de forma a criar saídas para o ar quente no alto. Os volumes são dispostos em diferentes níveis, de acordo com

as funções, e estabelecem uma correspondência com o jardim de Burrell Marx.

Essa diversidade na definição dos materiais também pode ser vista nos edifícios Sahara, Jean Mermoz e Gropius. No Sahara, foram utilizados painéis de concreto moldado in loco, aplicados na fachada, compondo com partes revestidas por pastilhas brancas. O Jean Mermoz possui suas fachadas recobertas por placas de mármore em duas tonalidades, de acordo com os desenhos de Athos Bulcão. No edifício Gropius, o revestimento utilizado é de pastilhas brancas e alaranjadas, além de placas metálicas como revestimento das paredes internas da área social, das mesmas utilizadas no hall de entrada da CELPE.

Os pontos que mais se destacam nas fachadas das obras de Vital são principalmente: o uso da cor natural dos materiais, o uso de diferentes texturas e planos, o jogo de claro/escuro, o uso de elementos “horizontalizantes”. A tecnologia está presente não nos materiais em si, mas na arte de juntá-los, contrapô-los e articulá-los na construção. Esses experimentos foram sendo gradualmente inibidos pelas exigências das construtoras a partir do início dos anos 1980, quando elas passaram a preestabelecer o material das obras e a dar preferência apenas a revestimentos como cerâmicas ou pedras nobres.

Figura 21: Detalhes dos edifícios (a) Edifício Sahara – Detalhe das placas de concreto; (b) Edifício Jean Mermoz – Detalhe dos tipos de mármore; (c) Edifício Gropius – Detalhe das pastilhas. Fonte: Fotos de Ana Holanda e Fernando Diniz Moreira.

Interloquções com as Artes Plásticas

As investigações de Vital foram baseadas em combinações por meio de módulos-padrão que, em posições e cores diferentes, formam infinitas composições. Essas experimentações foram

publicadas no seu livro *Tramas*, patrocinado pela empresa de revestimentos cerâmicos Gail. Esses experimentos partem de um simples quadrado, que é dividido em dois trapézios simétricos, utilizados como o padrão para as composições. O trabalho mostra a preocupação de Vital em relação à economia de meios e à racionalização dos processos de uma maneira que não se perca o sentido artístico das experimentações. *Tramas* oferece uma chave de leitura essencial para se entender a obra de Vital. As peças cerâmicas funcionam como um módulo que aponta as possibilidades de integração da arte com a arquitetura, estabelecendo conexões com o mundo industrial, particularmente com o desenho industrial e também com o concretismo paulista, especialmente com o de Lygia Clark. Um exemplo dessa forma de trabalhar e de sua experiência dentro do design foram os azulejos que desenhou para alguns de seus projetos.



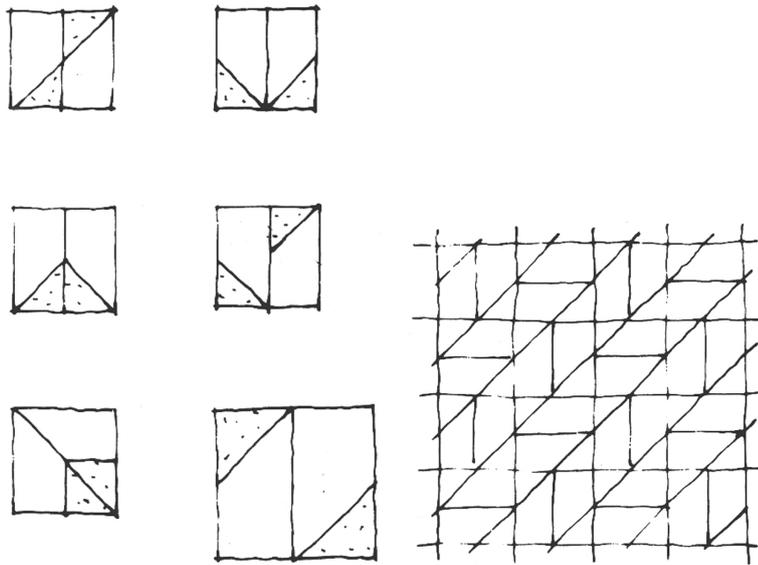
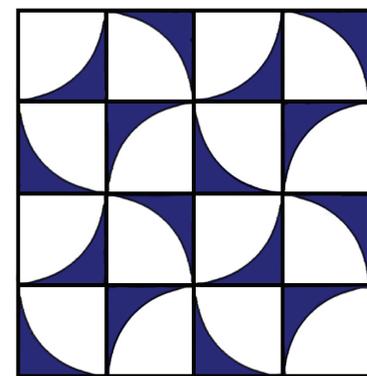
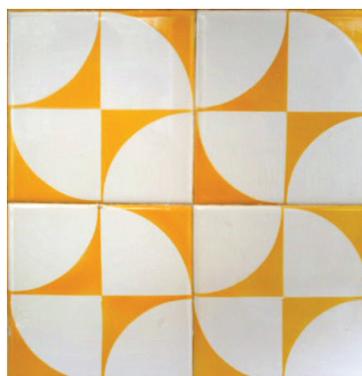
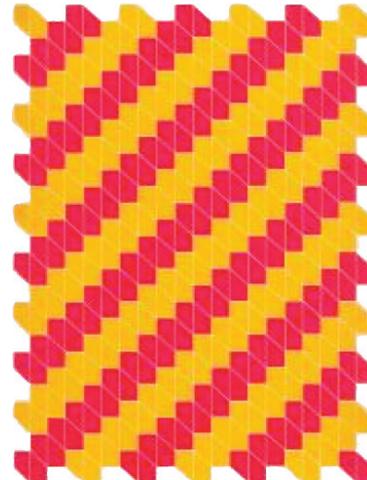
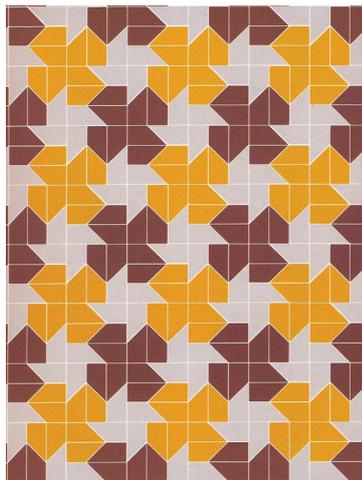


Figura 22: Vital. Exemplo de processo para execução de uma trama. Fonte: MELO, Vital M. T. Pessoa de. *Tramas*. São Paulo: Prêmio, 1989.

Figura 23: Vital. Trama nº12ª (Agreste) e Trama nº4A (Colméia). Fonte: Idem.

Figura 24: Detalhe de azulejo desenhado por Vital. Fonte: Foto de Ana Holanda.

Figura 25: Esquema do desenho original de Vital (azul e branco). Fonte: Desenho de Ana Holanda.



Os jogos de cortes, recuos e saques apontam algumas conexões entre a arquitetura de Vital e os movimentos vanguarda, como os volumes puros e simples do Purismo e as composições de linhas e ângulos ortogonais e a interpenetração de planos do De Stijl. Esses elementos podem ser identificados tanto em escala macro, a dos volumes, quanto numa escala micro, como no tratamento de uma abertura, ou na paginação de uma fachada das obras de Vital.

Figura 26: Mosaico do Edifício Gropius. Fonte: Foto de Ana Holanda.

Figura 27: Athos Bulcão, Painel do Edifício Jean Mermoz. Fonte: Foto de Ana Holanda.

A defesa purista da simplicidade e da proporção, juntamente com o racionalismo matemático e as formas puras do concretismo, está presentes em todas as obras selecionadas. Os Edifícios Jean Mermoz e Gropius são o resultado de cortes e adições

em prismas retangulares simples. As aberturas sacam da edificação, dentro de uma espécie de moldura que destaca a abertura de ângulos retos. Esses edifícios possuem revestimentos que foram pensados em termos de composições, ou seja, um elemento funcional recebe um papel artístico. O Jean Mermoz possui dois tipos de mármore que foram combinados por Athos Bulcão em um dos trechos da fachada lateral e recortados em figuras geométricas, como triângulos e retângulos, compondo um painel na própria fachada. Já o Gropius possui uma combinação aleatória de pastilhas brancas e alaranjadas que serpenteia todos os andares até chegar ao coroamento, caracterizado por um trecho mais fechado e com pastilhas marrons.





Figura 28: Edifício Sahara, 1974 – Composição fachada. Fonte: Foto e intervenção de Ana Holanda.

Figura 29: Edifício Sahara, 1974 – Detalhe das janelas da área de serviço. Fonte: Foto de Fernando Diniz Moreira.



Essas composições geométricas comprimidas nas superfícies dos edifícios estão presentes em outras obras de Vital. No Edifício Sahara, ele tem muito cuidado com as aberturas, que fazem parte de uma composição comandada por uma grelha não-aparente. As aberturas de serviço, por exemplo, são inscritas em um quadrado revestido de concreto que se diferencia das paredes brancas.

Vital preocupa-se em manter interlocuções entre a arquitetura e as outras artes plásticas, integrando-as de forma natural e não utilizando o objeto de arte como algo inserido a posteriori. Em entrevista, Vital diz: “O próprio material, a textura, a escolha, já é uma confecção de uma obra de arte, e é muito

interessante quando uma obra de arte não é notada, porque é quando ela está totalmente integrada”, o que reforça a tese de que mecanismos artísticos estão presentes no próprio ato de projetar.

Na sua obra, Vital fez parceria com inúmeros artistas, como Burle Marx, Athos Bulcão, Francisco Brennand, Anchises Azevedo, João Câmara e Abelardo da Hora. Sobre o convite do artista certo para sua obra de arquitetura, ele destaca:

“Primeiramente você tem que identificar o artista adequado para fazer a obra de arte. Você é que tem que ter este sentimento, como arquiteto. E você chama o cara certo. Porque se você chamar o cara

errado, ele não vai conseguir entrar em sintonia com você e o resultado não vai ser satisfatório.”

O Edifício Sede da CELPE possui objetos artísticos espalhados por todo o edifício. Logo na face principal, o edifício possui um jardim projetado por Burle Marx que abriga, além da edificação, duas esculturas. Há também dois painéis, no hall principal e no pavimento térreo.

O Edifício Sahara possui em seu lobby um painel abstrato em cimento do artista plástico Anchises Azevedo, produzido por formas feitas pelo próprio artista e montado no local. Nesse exemplo, o trabalho integrado do artista e do arquiteto merece mais atenção. Vital elevou levemente o lobby em

relação ao nível da rua, criando uma plataforma, e transformou os pilares em dois grandes septos. Com isto, eliminou a sensação de “paliteiro”, delimitou um espaço fluido do lobby e ainda ajudou a canalizar os ventos dominantes para dentro da edificação no pavimento-tipo. Ao dispor uma recepção estreita, Vital criou uma extensa parede cega para acoplar o painel, que passa a ter uma ambiência para ser admirado. Toda obra de arte precisa de um espaço adequado para ser admirada. Aqui, arquitetura e arte se coadunam e se valorizam mutuamente, visto que o artista Anchises destacou, em entrevista, que esse painel é uma de suas obras preferidas. Apesar de sua simplicidade aparente, acredita-se que esse espaço é um dos mais significativos de toda a arquitetura pernambucana das últimas décadas.

Figura 30: Roberto Burle Marx. Jardins do Edifício Sede da CELPE, 1972. Fonte: Foto de Ana Holanda.

Figura 31: Painel do hall principal do Edifício Sede da CELPE, 1972. Fonte: Foto de Ana Holanda.

Figura 32: Edifício Sahara, 1974 – Pavimento térreo visto da rua. Fonte: Foto de Fernando Diniz Moreira.

Figura 33: Edifício Sahara, 1974 – Lobby com painel de Anchises Azevedo. Fonte: Foto de Fernando Diniz Moreira.

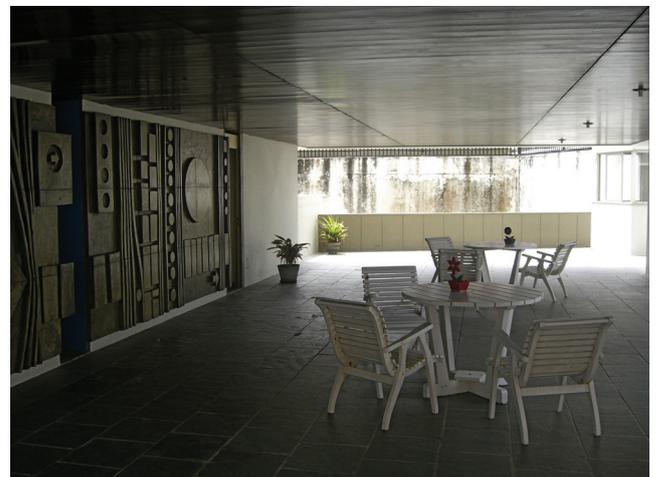




Figura 34: Anchises Azevedo. Painel do Edifício Sahara. Fonte: Foto de Ana Holanda.



Figura 35: Vital Pessoa de Melo. Painel do Edifício Aristeu Chaves. Fonte: Foto de Ana Holanda.

A mesma estratégia foi seguida em um edifício posterior, o Aristeu Chaves (1982), no qual existe um painel abstrato do próprio Vital, o qual está inserido em um espaço igualmente preparado para recebê-lo. Formado pelas combinações de vários trapézios e retângulos em posições diferentes, o painel lembra seus trabalhos em Tramas. O material do painel é o próprio granito utilizado no edifício, visto que para ele arte e arquitetura devem ter os mesmos materiais para se expressar.

Nos anos 1980, Vital também fez realizações próprias no campo das artes plásticas, como painéis e esculturas para interagir com seus projetos. Suas obras são geralmente feitas dos mesmos materiais do edifício, o que associa assim ainda mais as duas formas de arte. O Edifício Violeta (1986) tem um painel feito com mármore branco, além de gravuras suas elaboradas através do trapézio como módulo-padrão, o que demonstra, mais uma vez, a aproximação de Vital com o desenho industrial. O Edifício Varanda possui uma escultura de Vital, que utiliza o granito preto, igualmente material da edificação. Já nos anos 1990, em uma fábrica da Coca-Cola, trabalhou fachadas inteiras a partir da logomarca da companhia e da idéia de linha de produção.

Percebe-se, pois, que as tentativas de Vital para conseguir a integração das artes plásticas com o

desenho industrial participam do processo projetual das suas obras, que procuram incorporar um sentido artístico a todas as relações, seja entre as obras de arte ou entre os materiais.

Conclusão

A formação humanista, a educação de arquiteto moderno, a experiência no SPHAN, as viagens, a aproximação com os artistas locais e o interesse pelo desenho industrial foram sintetizados de forma sutil na obra de Vital Pessoa de Melo. Com este estudo, foi possível destacar a dimensão artística de seu trabalho. Em suas obras, combinações geométricas rigorosas comandam a criação de volumes puros com saques, cortes e recuos, mostrando que o próprio processo projetual pode valer-se de processos artísticos, e que relações mais complexas e sutis podem ser estabelecidas entre essas disciplinas. Seus trabalhos demonstram que a arquitetura e as artes plásticas podem integrar-se e valorizar-se uma à outra. O cuidado com o detalhamento, o conhecimento dos materiais e técnicas construtivas e o tratamento dado às superfícies demonstram uma ética de construir, bem como a dignidade que Vital atribui aos materiais. A ética/estética do Brutalismo e o vigor de vanguardas como o concretismo se rebatem na obra de Vital, o que resulta em uma obra carregada de sentido ético, artístico e cultural.

Referências bibliográficas

- AMORIM, Luiz. Escola do Recife: três paradigmas do objeto arquitetônico e seus paradoxos. In: *Arquitextos Vitruvius* 12.03, 2001. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq012/arq012_03.asp. Acesso em 29 de dezembro de 2007.
- ARTIGAS, Vilanova. *Caminhos da Arquitetura*. São Paulo: Fundação Vilanova Artigas/PINI, 1986.
- BANHAM, Reyner. *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?* London: Architectural Press, 1966.
- BORSOI, Marco Antonio. A continuidade do moderno em Pernambuco. In: *Projeto*, 114, Set., 1988, p.56-59.
- BRILLEMBOURG, Carlos. *Architecture and Sculpture: Villanueva and Calder's Aula Magna*. In: Carlos Brillembourg, ed. *Latin American Architecture 1929-1960: Contemporary Reflections*. New York: The Monacelli Press, 2004, p.60-73.
- CANTALICE, Aristóteles. *Um Brutalismo suave: traços da arquitetura em Pernambuco, 1965-1980*. Tese de Mestrado. Recife: MDU-UFPE, 2009.
- CLARK, Lygia. *Uma Experiência de Integração*. *Brasil-Arquitetura Contemporânea* n.8, Rio de Janeiro, 1956.
- DAMAZ, Paul. *Art in Latin American Modern Architecture*. New York: Reinhold, 1963.
- FERNANDES, Fernanda. *Concretismo e arquitetura*, in *Designio* 2 Set 2004, p.97-104.
- FRAMPTON, Kenneth. *Studies in Tectonic culture*. Cambridge: The MIT Press, 1993.
- _____. De Stijl. In STANGOs, Nikos, ed. *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 1991, p.103-115.
- GIEDION, Sigfried. *The need for a new monumentality*. In: Paul Zucker, ed.. *New Architecture and City Planning*. New York: Philosophical Library, 1944.
- _____. *Space, Time and Architecture: The growth of a new tradition*. 9th ed.. Cambridge: Harvard University Press, 1952.
- LEATHERBARROW, David, MOSTAFAHVI, Mohsen. *Surface Architecture*. Cambridge: The MIT Press, 2002.
- MELO, Vital M. T. Pessoa de. *Tramas*. Sao Paulo: Prêmio, 1989.
- MELO, Vital; MELO, Ricardo. *Distribuidora Guararapes*. In: *Arquitetura e Urbanismo* 67, p.43-45.
- MOREIRA, Fernando, ed. *Arquitetura moderna no Norte e Nordeste do Brasil: universalidade e diversidade*. Recife: UNICAP/CECI, 2007.
- NASLAVSKY, Guilah. *Arquitetura moderna em Pernambuco, 1951-1972: as contribuições de Acácio Gil Borsoi e Delfim Fernandes Amorim*. Tese de Doutorado. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2004.
- OVERY, Paul, De Stijl. London: Thames & Hudson, 1991.
- PALLASMAA, Juhani. *The Geometry of Feeling: A Look at the Phenomenology of Architecture* (1986) In Nesbitt, Kate, ed.. *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory, 1965-1995*. New York: Princeton Architectural Press, 1996.p.447-453.
- Premiação Anual do IAB PE, 1969. Recife: Instituto de Arquitetos do Brasil, 1969.
- REICHLIN, Bruno. *Jeanneret-Le Corbusier: Painter-Architect*. In BLAU, Eve, TROY, Nancy, ed.. *Architecture and Cubism*. Cambridge/Montreal: The MIT Press/CCA, 1997.
- ROWE, Colin. *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. Cambridge: The MIT Press, 1976.
- ROWE, Colin, SLUTZKY, Robert. *Transparency: Literal and Phenomenal*. In *Perspecta* 8, 1963.
- SANVITTO, Maria Luiza Adams. *Brutalismo paulista: uma análise compositora de residências paulistanas entre 1957 e 1972*. Tese de Mestrado. Porto Alegre: PROARQ/UFRGS, 1994.
- SERT, J. L. LEGER, F. GIEDION, S. *Nine Points on Monumentality* (1943). In: *Harvard Architecture Review*, Spring 1984.
- SMITHSON, Alison and Peter. *Without Rhetoric, 1955-1972*. Cambridge: The MIT Press., 1974.
- Vital Pessoa de Melo vence concurso Banorte. In: *Projeto* 33, p.06.
- ZAMBRANO, Celia Arredondo. *Modernity in Mexico: The case of the University City*. In Edward Burian, *Modernity and the Architecture of México*. Austin: University of Texas Press, 1997, p.91-106.
- ZEIN, Ruth Verde. *Brutalismo, sobre sua definição (ou, de como um rótulo superficial é, por isso mesmo, adequado)*. In: *Arquitextos Vitruvius* 84, 2007. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq084/arq084_00.asp. Acesso em: 02 de novembro de 2007.
- _____. *A década ausente. É preciso reconhecer a arquitetura brasileira dos anos 1960-70*. In *Arquitextos Vitruvius* 76.2 Setembro 2006. Disponível em http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq076/arq076_02.asp. Acesso em: 26 de novembro de 2007.
- _____. *A Arquitetura da Escola Paulista Brutalista 1953-1973*. Tese de Doutorado. Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 2005.

Art and ethics of materials in the work of Vital Pessoa de Melo, 1968-1976

Ana Carolina Oliveira de Holanda, Fernando Diniz Moreira

Abstract

This paper explores the aftermaths in the architecture of the State of Pernambuco, Brazil, of two fundamental issues in the international and national architectural debate of the 1950/60s: the manifestation of a Brutalist sensibility and the concerns for the integration between art and architecture. The modern architecture produced in Pernambuco was not isolated and crystallized, but inclined to assimilate other national and international influences. Through the work of Vital Pessoa de Melo, we attempt to establish relationships between the ethics/aesthetics of brutalism and the geometrical and spatial combinations of the artistic vanguards and show how they can be integrated in an architecture embodied with an ethic, artistic and cultural sense.

Keywords: modern architecture, art, Recife.

Arte y ética de los materiales en la obra de Vital Pessoa de Melo, 1968-1976

Ana Carolina Oliveira de Holanda, Fernando Diniz Moreira

Resumen

Este texto explora las repercusiones en la arquitectura del Estado de Pernambuco, Brasil, de dos temas fundamentales en el debate arquitectónico nacional e internacional de los años 1950/60: el surgimiento de una sensibilidad dita brutalista e las preocupaciones con la integración entre arte y arquitectura. La arquitectura moderna hecha en Pernambuco no se estaba aislada o cristalizada. Por medio de la arquitectura de Vital Pessoa de Melo, buscaremos establecer relaciones entre la ética/estética del Brutalismo y los juegos geométricos y espaciales de las vanguardias modernas, y mostrar como esos se integraran en una arquitectura cargada de sentido ético, artístico y cultural.

Palabras clave: arquitectura moderna, arte, Recife.