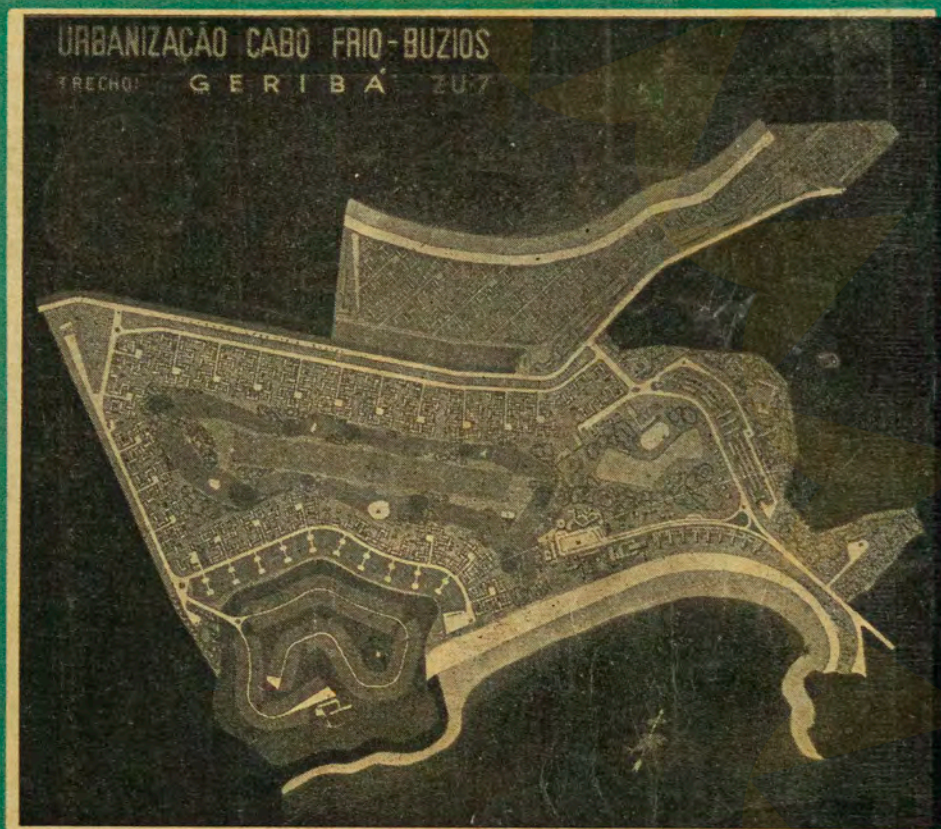


31

JUNHO-1956

HABITAT

Arquitetura e Artes no Brasil



ATELIER

B
S
T
R
A
C
A
O

12 DE JUNHO
1 9 5 6
ÀS 18.30 HORAS

CONVITE



Conjuntos Sanitários CELITE

em *AZUL HORTÊNCIA*



Doria Ass.

máximo em qualidade e bom gosto!

Também em outras lindas
e modernas tonalidades

Fabricados com primorosa perfeição técnica, em linhas modernas e nas cores mais encantadoras, os conjuntos sanitários CELITE definem tendências e são indispensáveis nos ambientes de requintado bom gosto!



CERÂMICA SANITÁRIA PORCELITE S. A.

Rua Itapura, 626 — Fone 9-1183 — Cx. Postal 2818
End. Teleg. "Porcelite" — São Paulo

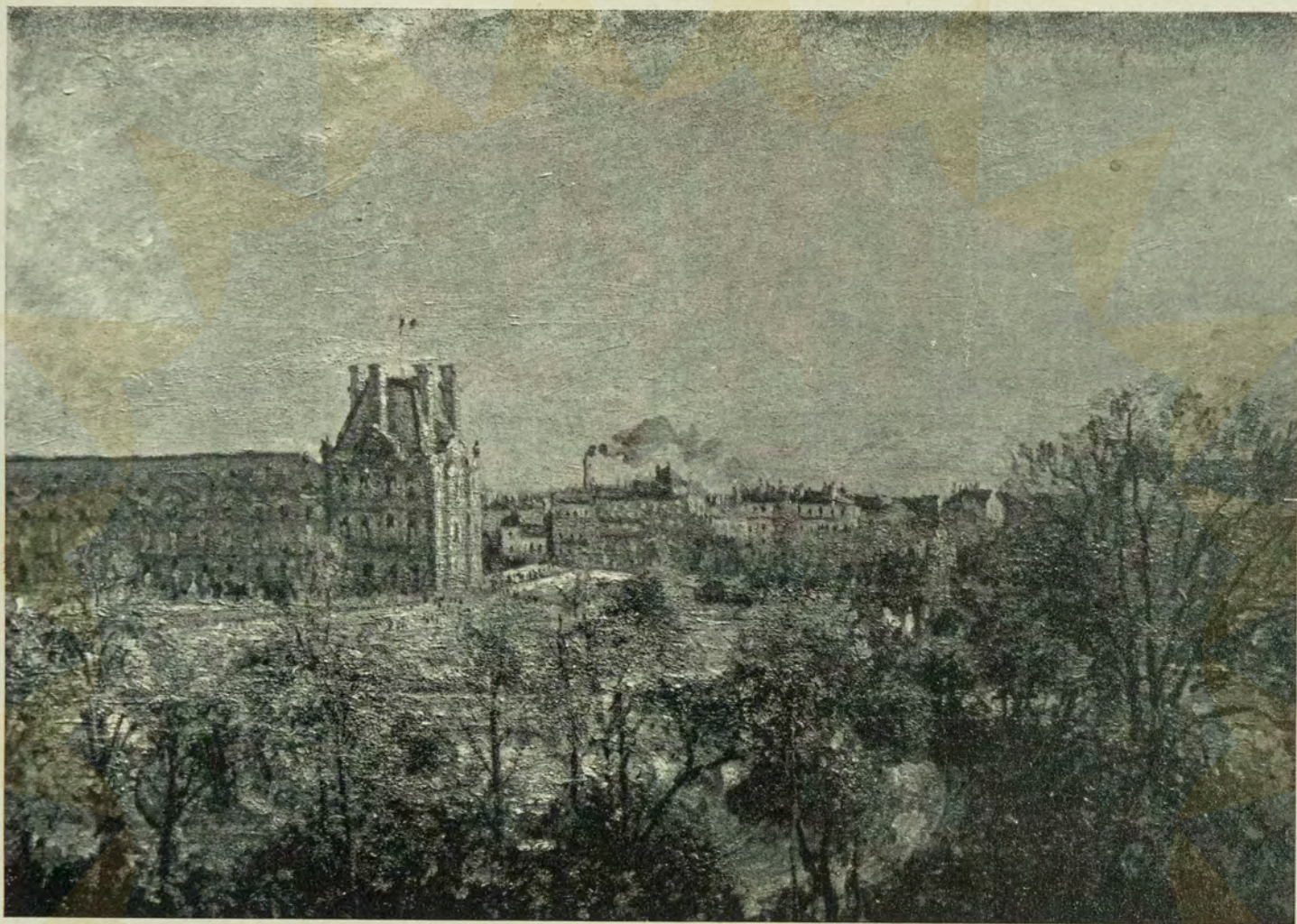
Representantes CELITE

Anápolis: José de Camillo, Comercial Hotel
— Aracaju: Nelson Mascarenhas, Rua São Christovão, 50 — Belém: Saunders & Cia. Ltda., Rua Gaspar Viana, 81 — Belo Horizonte: Ferreira Pinto, Representações Ltda., Rua Guajajaras, 740 — Curitiba: Mario Bassoi, Rua Pôrto Alegre, 200 — Florianópolis: Gondim & Cia., Rua Cons. Mafra, 33 - 1.º — Fortaleza: Representações Macedo Ltda., Rua Floriano Peixoto, 175 — João Pessoa: Claudio Pereira & Cia., Rua Barão do Triunfo, 277 - 1.º — Juiz de Fora: Arlindo L. da Costa, Rua Oscar Vidal, 97 — Macaé: Alberto Fontan, Rua do Comércio, 453 — Manaus: Mattos Areosa & Cia. Ltda., Rua Marechal Deodoro, 290 — Natal: Cesar & Cia. Ltda., Rua Dr. Barata, 209 — Parnaíba: Poncion Rodrigues & Cia., S. A., Rua São Vicente de Paula, 182 — Pelotas: J. Trilho Otero & Cia., Praça 20 de Setembro, 340 — Pôrto Alegre: Martins de Lima & Cia. Ltda., Rua Uruguai, 35 - s. 336/38 — Recife: A. Dantas da Silva & Cia. Ltda., Rua Nova, 306 - s. 301 — Rio de Janeiro: Representações Olivério de Araujo Cid S/A, Rua da Assembleia, 11 - 9.º and. — Salvador: Custodio Mascarenhas, Rua Visconde do Rosário, 1-1.º São Luiz: José M. Travassos & Cia., Av. D. Pedro II, 238 — Vitória: Bualz S/A, Indústria e Comércio, R. Pres. Florentino Avidos, 411,

PROCURE NO REVENDEDOR DE SUA CIDADE OS CONJUNTOS SANITÁRIOS CELITE

KNOEDLER

Established 1846



Camille Pissarro (1830-1903). "O Jardim das Tulherias", 36½" x 25¾".

OLD MASTERS
AMERICAN PAINTING
FRENCH IMPRESSIONISTS
CONTEMPORARY PAINTING

Framing

Prints

Restoring

NEW YORK CITY

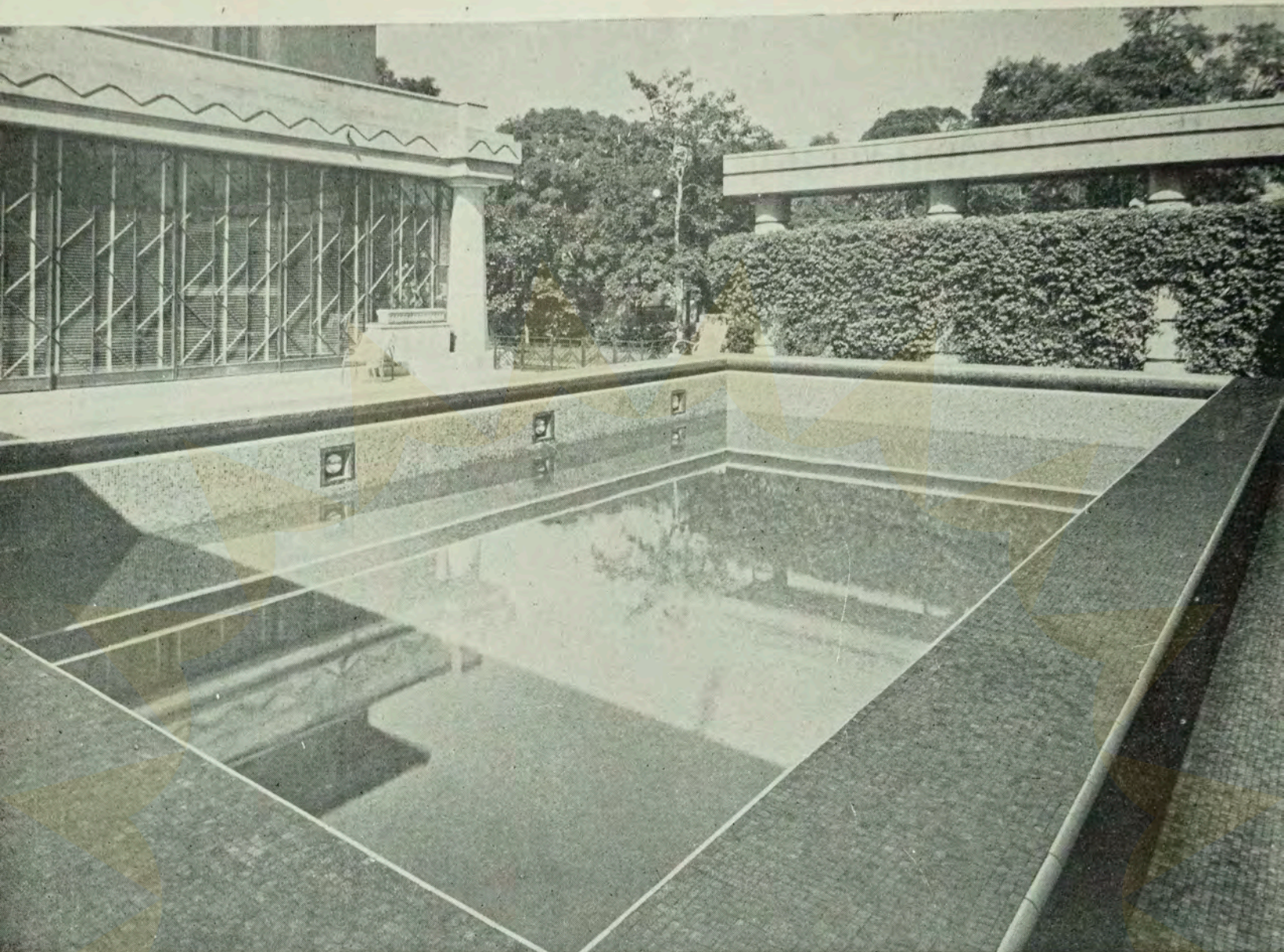
14 East 57th Street

LONDON

14 Old Bond Street

PARIS

22 Rue des Capucines



MOSAICO VIDROSO VIDROTIL

VENDAS:

SÃO PAULO: S/A DECORAÇÕES EDIS - Av. Brigadeiro Luiz Antonio, 300 - Telefone, 32-2326

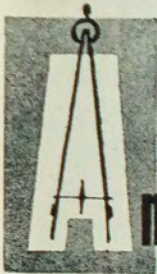
RIO DE JANEIRO: ARTHUR P. KRUG - Rua Prefeito João Felipe, 382 - Fone, 42-4096 (recados)

SALVADOR: GERALDO GONZAGA - Rua Alvarez Cabral, 8 - 1.º andar - Fone, 2850

BELO HORIZONTE: BITTENCOURT & CIA. LTDA. - Rua da Bahia, 1.076 - Fone, 2-6354

FORTALEZA: RAIMUNDO MATTOS JUNIOR & CIA. - Rua do Rosário, 300 - Fone, 1-3395

PORTO ALEGRE: S. BERG & CIA. LTDA. — Rua Uruguai, 91 - Sala 523 - Fone, 7657



ambiente

d e c o r a ç ã o

m ô v e i s m o d e r n o s

d e s e n h o s e x c l u s i v o s

t e c i d o s o r i g i n a i s

CESSÃO DE DIREITOS

Pelo presente instrumento particular de cessão de direitos, declaramos que, entre nós - ACHILLINA BÓ BARDI, italiana, casada, arquiteta, encontrada nesta Capital à Rua Sete de Abril 230, aqui chamada cedente e AMBIENTE INDUSTRIA E COMERCIO DE MOVEIS S. A., sociedade comercial com sede nesta Capital à Rua Martins Fontes n. 205, aqui chamada cessionária, ficou justo e contratado o seguinte:

1a) A cedente, tendo criado uma poltrona, cuja desenhos foram por ela depositados no Departamento Nacional da Propriedade Industrial, sob o Termo nº 67.716 de 1º de Junho de 1953, cede e transfere a cessionária os direitos exclusivos de fabricação para o Brasil da dita poltrona, sem limite de produção e tempo, mediante o pagamento único da importância de Cr\$...

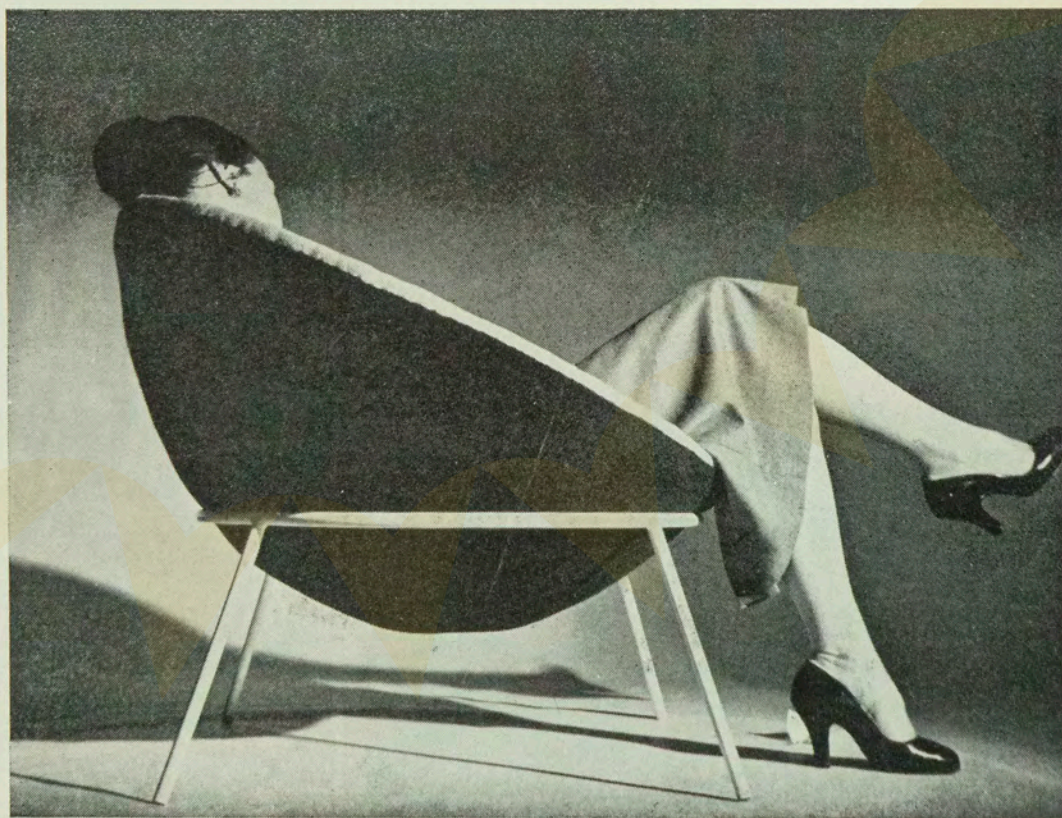
*

Para firmeza e como prova de assim nos acharmos combinados e contratados, fizemos este instrumento, em duas vias, que abaixo vai por nós assinado, com duas testemunhas a tudo presentes:

São Paulo, 10 de Junho de 1955

Achillina Bó Bardi
Marcelo A. de Lima
Luiz B. de S. B. de S.

Luiz B. de S. B. de S.





Aspecto parcial da moderna loja de passagens no andar térreo.

O Lóide Aéreo em sua nova

Sala da agência no 1.º andar.



Dando eloquente demonstração de atravessar uma fase de intenso progresso e crescente desenvolvimento, o LOIDE AÉREO vem de inaugurar as novas instalações de sua sede própria em São Paulo, instalada no majestoso Edifício Metro, localizado em plena cinelândia, isto é, à Avenida São João, 826.

Luxuosamente decorada, apresenta belo aspecto, sendo digna de nota a distinção e a sobriedade do ambiente como também pela atenção que ali é dispensada a todos que procuram os



Aspecto parcial da sala de recepção e estar na sobreloja.

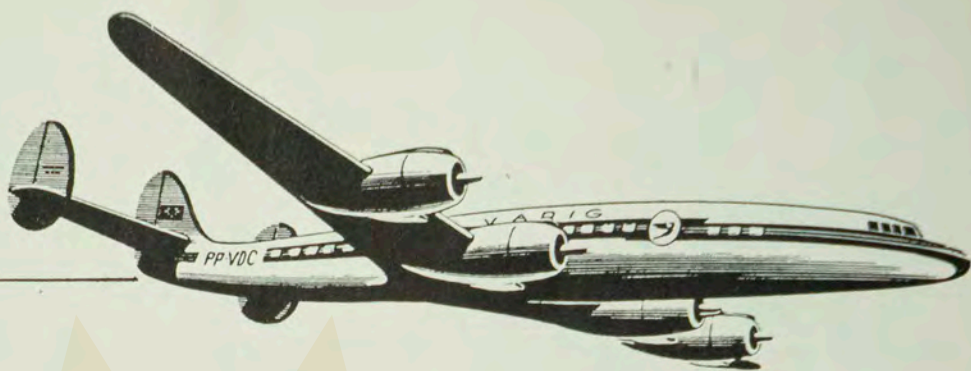
séde própria em São Paulo

serviços da prestigiosa empresa de aviação que, hoje, cobre todo o território brasileiro.

No andar térreo e na sobreloja estão instaladas a loja de passagens, recepção e sala de estar, enquanto no primeiro andar estão localizadas as salas de gerência, os serviços burocráticos, etc. No 22.º andar está instalada a estação da rádio, enquanto as torres estão localizadas no topo do imponente edifício. Nas fotos apresentamos vários aspectos das novas instalações da nova agência de São Paulo do LOIDE AÉREO.

Sala da estação de rádio no 22.º andar.





*a mais luxuosa
aeronave comercial na rota da amizade*

Rumo a **NOVA YORK**



Viajando a Nova York pela VARIG
você irá pelo caminho mais curto
e no menor tempo de voo.
Conheça de passagem Ciudad Trujillo,
sobrevoadando o lendário Mar das Caraíbas.
A bordo do Super G Constellation
você terá as mais variadas formas de conforto
e serviços especiais oferecidos nesta rota.



- três luxuosas cabines
- ar condicionado e pressão regulada
- saleta de estar artisticamente decorada
- quatro toaletes com toucador e água corrente
- cozinha a bordo para serviço de lanches quentes e frios e preparo dos mais finos e apetitosos pratos do cardápio internacional.
- esmerado serviço de bar.



Reserve sua passagem
com antecedência

VARIG



um serviço aéreo tradicional



dignas de seu bom nome!

PORTAS COMPENSADAS **GETHAL**

— secas, leves,
superiores no acabamento

Seu bom nome depende da qualidade dos materiais que o Sr. emprega em suas construções. Zele por ele, empregando somente Portas Compensadas GETHAL. Peças inspecionadas através de inúmeros e rigorosos testes, que lhe asseguram secagem por igual, peso inferior e esmerado acabamento.

As Portas Compensadas GETHAL — pela alta qualidade de sua fabricação — valorizam o trabalho dos bons construtores... correspondem integralmente à sua confiança! Prefira-as sempre!

As melhores indústrias do Brasil empregam GETHAL em móveis, instalações comerciais, móveis para TV, rádios, máquinas de costura, barcos, aviões, formas de concreto, etc.

PRODUZIMOS TAMBÉM:
PORTAS SEMI-ACABADAS — ESQUADRIAS COMPLETAS

GETHAL S.A. - INDÚSTRIA DE MADEIRA COMPENSADA
PORTO ALEGRE — RIO GRANDE DO SUL — CAIXA POSTAL, 1838

REPRESENTANTES:

COMPENSADOS SUL RIOGRANDENSE S.A.

RUA VISCONDE DE PARNAIBA, 771/783 — FONES: 33-1575 e 37-0259
CAIXA POSTAL 404 - SÃO PAULO

CONSULTEM-NOS SOBRE ORÇAMENTOS E
PEÇAM CATÁLOGOS E LISTAS DE PREÇOS





Tôdas as instalações de móveis e estofados para a nova agência (séde própria) do LOIDE AÉREO, à Av. S. João, 826, foram executadas e instaladas por

Gorgo
S.A.

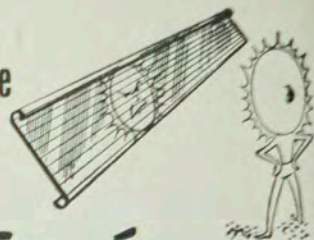
Escritório central e fábrica: Rua Hipólito Soares, 158; Tel. 63-3191; S. Paulo

Vendas em São Paulo: { Avenida Vieira de Carvalho, 63; Tel. 35-6466
Avenida São João, 2115; Tel. 51-9627

Vendas no Rio de Janeiro: Avenida Graça Aranha, 19-A; Tel. 32-6389



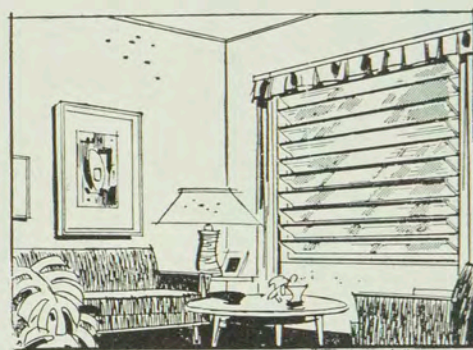
para ambientes modernos e
de indiscutível conforto



a solução é
AJAX

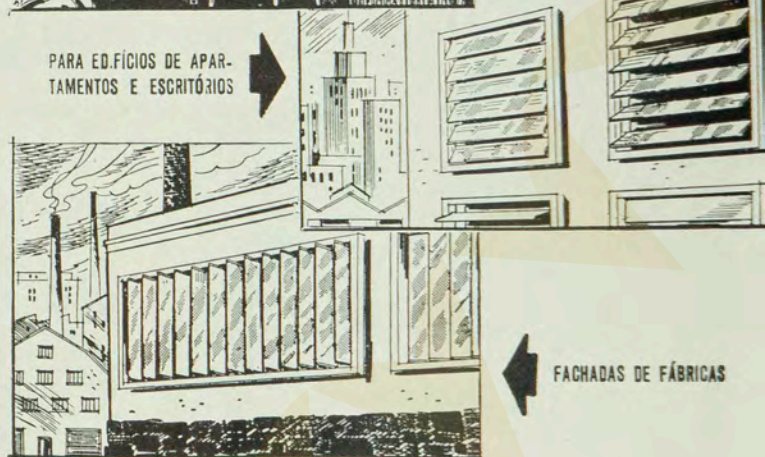
BRISÉ-SOLEIL de alumínio

Brise-Soleil Ajax é o mais avançado sistema de proteção externa para janelas. Extremamente prático, permite desde a vedação completa até o máximo de claridade e ventilação, com um leve comando. Em modelos horizontais e verticais.



JANELAS DE RESIDÊNCIAS

PARA EDIFÍCIOS DE APARTAMENTOS E ESCRITÓRIOS



FACHADAS DE FÁBRICAS

- Lâminas rígidas de duralumínio em perfil elegante.
- Acabamento anodizado, em prata-fôsko, inalterável.
- Mecanismos simples e robustos. Custo notavelmente baixo... e dura para sempre!

Peçam catálogos, orçamentos e informações sem comoromisso!

INDÚSTRIA E COMÉRCIO

AJAX

LIMITADA

São Paulo: Rua João Adolfo, 118 - 5.º and. - Fone 37-0521 (rede interna)
Rio de Janeiro: Av. Pres Antônio Carlos, 615-12.º - Conj. 1204 - Tel. 32-7525

REPRESENTANTES EM TODO O BRASIL

Sono tranquilo e reparador



Mais ar — menos Foamex
Sustentação adequada para a cabeça, que é mais leve!

Mais Foamex — menos ar
Sustentação firme para a parte mais pesada do corpo!

Mais ar — Menos Foamex
Sustentação conveniente para os pés, que pesam menos!

o mais confortável colchão do mundo

FOAMEX Firestone amolda-se perfeitamente ao corpo, nunca perdendo a forma original. Respirando através de milhões de células de ar, FOAMEX é totalmente auto-ventilado. Não absorve umidade nem poeira... 100 % silencioso, higiênico e confortável.

FOAMEX Firestone

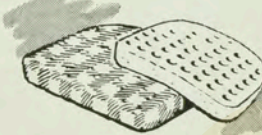
de espuma de látex puríssimo

*Dura
tôda uma
vida!*

"FOAMEX" FIRESTONE
nova era de conforto em sua vida.



Certifique-se de que adquire o legítimo FOAMEX FIRESTONE procurando esta etiqueta

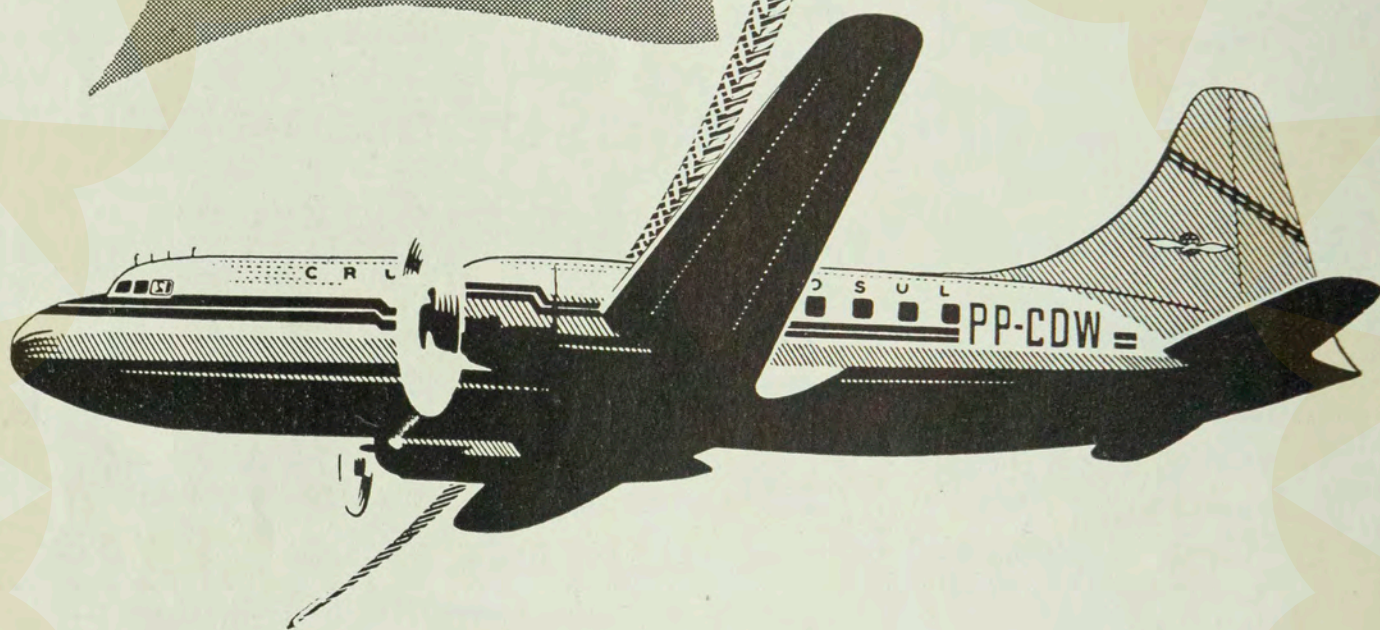
 Travesseiro Foamex O complemento ideal para o seu perfeito conforto. Macio, fresco, higiênico, anti-alérgico, o travesseiro Foamex nunca perde sua forma.	 Assentos e Almofadas Foamex Ventilados, flexíveis. Maior conforto nos assentos do carro, do escritório e do lar.
 Móveis estofados com Foamex A última palavra em conforto. Máxima resistência. Suavidade absoluta. Maior beleza do ambiente.	 Carros estofados com mantas Foamex Mais higiênicos e confortáveis. Não cedem, não deformam.

FOAMEX Firestone

de espuma de látex puríssimo — DURA TÔDA UMA VIDA

aviões
CONVAIR
340

Modernos e rápidos
possantes e
confortáveis



da CRUZEIRO DO SUL

Os possantes e modernos CONVAIR-340
da CRUZEIRO DO SUL, proporcionam
as mais confortáveis e rápidas viagens
aéreas.

a negócio ou a passeio prefira sempre



SERVIÇOS AÉREOS

CRUZEIRO DO SUL

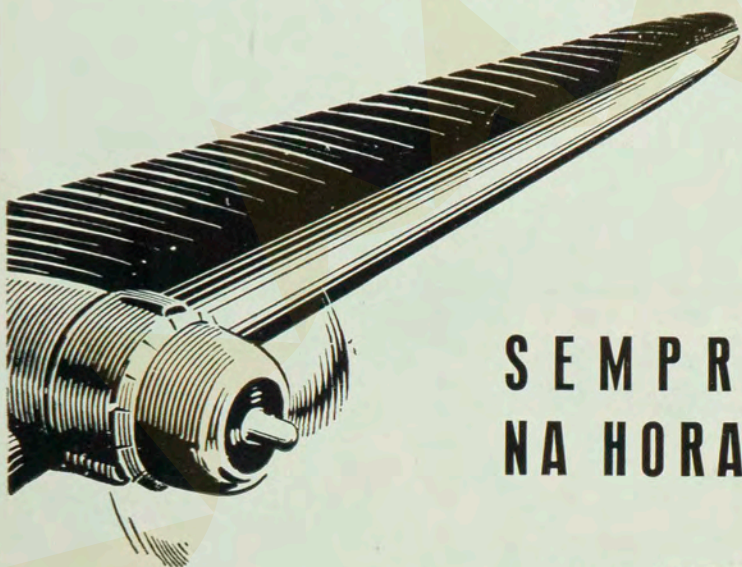
Ltda.

Av. Rio Branco, 128 - Tel. 42-6060
Av. Nilo Peçanha, 26-A - Tel. 32-7000



20 ANOS

DE PARTIDAS E CHEGADAS!



SEMPRE NA HORA!

Partidas de São Paulo:
QUARTAS E DOMINGOS
ÀS 9,45 HORAS



CONEXÕES PARA: BUENOS AIRES, ARGENTINA,
LA PAZ, BOLÍVIA.
ASSUNÇÃO, PARAGUAI.

1936 - 1956

VÔE PELA

PLUNA

PRIMERAS LINEAS URUGUAYAS DE NAVEGACION AEREA

REPRESENTANTES GERAIS NO BRASIL:

SERVIÇOS AÉREOS CRUZEIRO DO SUL

Sucursal: S. PAULO - R. 24 DE MAIO, 270 - FONE: 36-4764



Some estas vantagens*

1. Firmeza de côres
2. Elegância de linhas
3. Máxima resistência
4. Funcionamento perfeito
5. Inatacável pela ação dos ácidos
6. No maior sortimento de côres para louça sanitária



prefira 

*HERVY

eletro-vitrificada

*a melhor
louça sanitária do Brasil!*

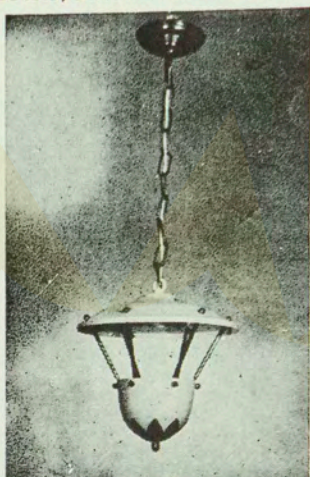
Cia. de Cerâmica Industrial de Osasco

São Paulo

À VENDA NAS BOAS CASAS REVENDEDORAS DO RAMO

FÁBRICA DE LUSTRES

LUSTRES para DECORAÇÃO
Executa-se qualquer serviço sob desenho,
para Hotéis, Cinemas e Residências finas



Encontra-se em exposição grande variedade de lustres de cristal da Bohemia, nacional e espanhol e lustres de porcelana francesa nas cores azul, rosa e ouro, como também pendentes para dormitório, plafonieres e iluminação moderna em geral, do mais rico e variado gosto, e todos os artigos de ramo.



V. RIBEIRO LTDA.

FABRICANTE - IMPORTADOR - EXPORTADOR
ESCRITÓRIO - EXPOSIÇÃO - FÁBRICA

RUA GALVÃO BUENO, 30 (Praça da Liberdade) - FONES: Vendas: 37-4682 - ESCRITÓRIO: 34-8597 - SÃO PAULO

LADRILHOS

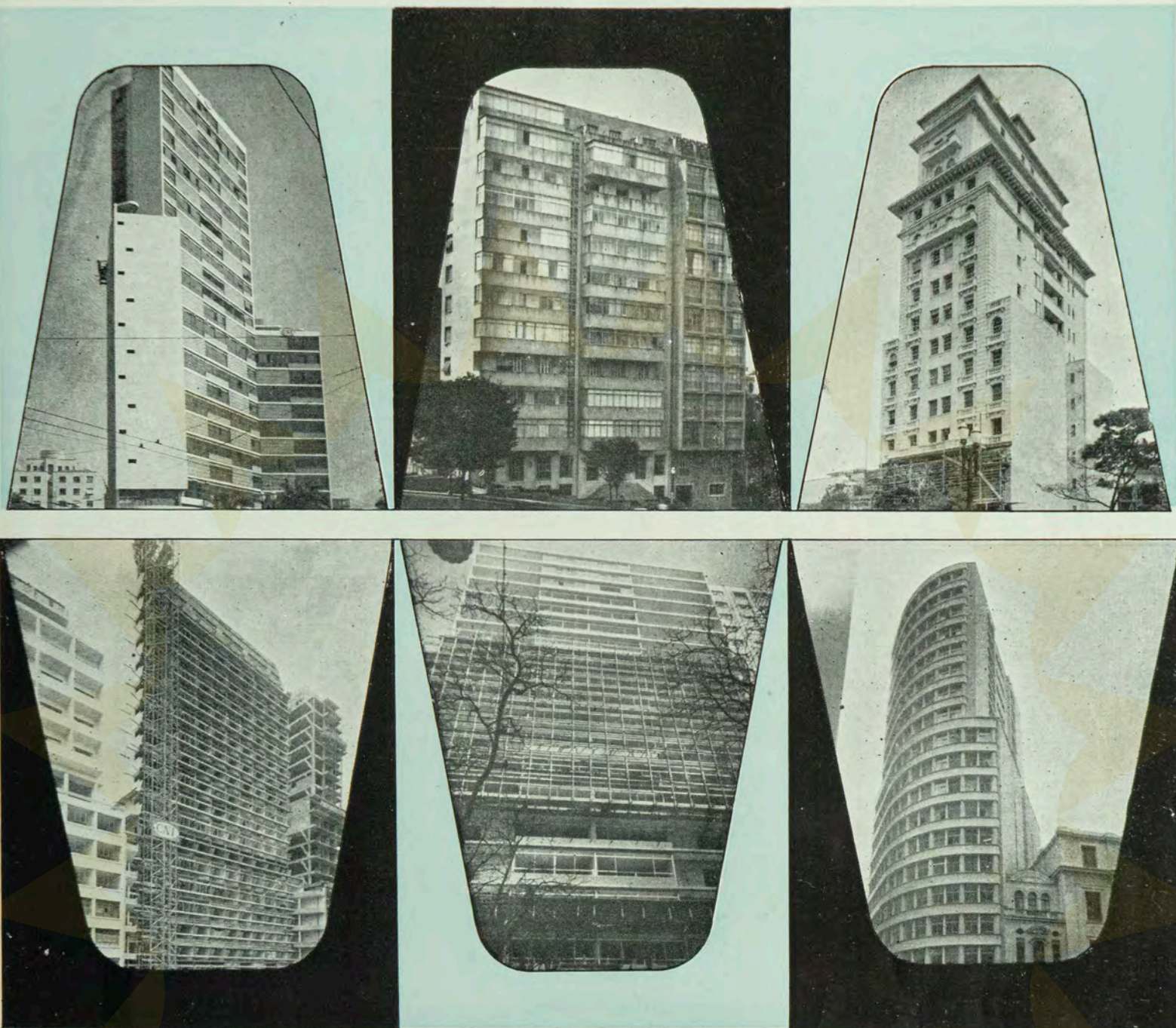
GRANITINA

TERRAZZO

C. PUGLIESE & CIA. LTDA.

Rua Tabôr, 123 - Tels. 63-2047 e 63-1620

- Fábrica de Ladrilhos - Mosaicos - Granitina e Terrazzo
- Colunas - Balaústres - Traforos
- Tanques - Caixas d'água em cimento armado
- Decorações em Gesso e Cimento
- Distribuidores de Ladrilhos Cerâmicos - Materiais da Eternit
- Azulejos - Artigos Sanitários e Materiais para Construções em geral



Para segurança de seu edifício e de seu capital, empregue uma fundação de SEGURANÇA

FUNDAÇÃO PNEUMÁTICA CIVILHIDRO TUBULÕES DE CONCRETO ARMADO

A FUNDAÇÃO PNEUMÁTICA CIVILHIDRO SUPORTANDO MAIOR CONCENTRAÇÃO DE CARGA, PERMITE A CONSTRUÇÃO DE EDIFÍCIOS MAIS ALTOS, NAS ZONAS MAIS VALORIZADAS, COM LOJAS AMPLAS, TENDO POUCAS COLUNAS.

CARGA NORMAL PARA UM TUBULÃO — ATÉ 1.800 TONELADAS

CIA. NACIONAL DE CONSTRUÇÕES CIVIS E HIDRÁULICAS

SÉDE: Rio de Janeiro — Avenida Marechal Câmara, 350 — 3.º andar — Telefone: 52-8066
 ESCRITÓRIO: São Paulo — Rua Barão de Itapetininga, 273 — 4.º andar — Telefones: 34-5111 - 34-1959

AS FECHADURAS
E FERRAGENS



Sempre UNICAS EFICIENTES MELHORES ECONOMICAS

Distribuidores:

FERRAGENS SOLAR LTDA.

HABITAT

ARQUITETURA E ARTES NO BRASIL

DIR. RESPONSÁVEL: GERALDO N. SERRA

6.º ANO - JUNHO DE 1956 - N.º 31



Na capa da presente edição: Capa do convite para a Exposição do Atelier Abstração; plano de urbanização de Cabo Frio-Búzios de autoria dos arqs. M.M.M. Roberto e finalmente aspecto de uma bizarra villa.

PROPRIEDADE DE HABITAT EDITORA LTDA.
RUA 7 DE ABRIL, 230; 8.º AND.; CONJ. 837/8
TELEFONE: 35-2837; SÃO PAULO - BRASIL

REDATOR-CHEFE: GERALDO N. SERRA
REDATOR: RODOLFO KLEIN
ARTES PLÁSTICAS: JOSÉ GERALDO VIEIRA
ARQUITETURA: GERALDO FERRAZ

REDAÇÃO, ADMINISTRAÇÃO E PUBLICIDADE
RUA 7 DE ABRIL, 230; 8.º AND.; CONJ. 837/8
TELEFONE: 35-2837; SÃO PAULO - BRASIL

CLICHÊS

CLICHERIA UNIVERSAL, RUA AURORA, 186
FONE: 34-0818 - SÃO PAULO

COMPOSTO E IMPRESSO NA EMPRESA
EDITORA O PAPEL LTDA. - RUA LA-
VAPÊS, 538 - FONE: 36-3689 - S. PAULO

Defeitos, impasses e absurdos na organização dos salões oficiais

Dois certames bem atuais de artes plásticas, o V Salão Nacional de Arte Moderna e o VI Salão Paulista de Arte Moderna — um que acaba de encerrar-se e outro que não se sabe se realmente se inaugurará, indicam a existência de impasses, defeitos e absurdos que prejudicam sobremaneira os interesses dos artistas.

As raízes do mal se acham em duas leis: a federal n.º 1512, de fins de 1951 e a estadual, n.º 978, de princípios do mesmo ano. Os monstrosinhos nasceram quase juntos. É notório que a política raramente se entende com a arte, a não ser quando esta se torna ancila daquela em governos totalitários, o que pode ser uma vantagem ou uma desvantagem segundo as circunstâncias. A Renascença provou as duas hipóteses. Mas quando um artista expositor abre um catálogo de exposição oficial e vê no frontispício as "homenagens respeitadas" da comissão organizadora às autoridades, esse artista se vê no direito de saber se os homenageados estão realmente ajudando as artes. Ora, os resultados daquelas duas leis comprovam a necessidade urgente e imediata de outras leis substitutivas e um criterioso estatuto que consulte os verdadeiros absurdos que prejudicam sobremaneira os interesses dos artistas.

Afinal de contas as duas leis têm visão vêsca e efeito equívoco, pois que a federal reconhece e oficializa dois salões, um sob a rubrica de Salão Nacional de Belas Artes e outro sob a rubrica de Salão Nacional de Arte Moderna; e a lei estadual vai nas mesmas águas turvas. Essa concepção de quarta velocidade e de marcha-ré equivale a fazer o carro das artes (que coitado às vezes é alegórico) rodopiar no mesmo lugar. E a lei federal obriga, *ipso facto*, à formação de uma Comissão Nacional de Belas Artes constituída coerentemente com a lei por elementos heterogêneos, isto é de formulação acadêmica e de formulação yanguardista. Assim, ao invés de uma coexistência pacífica impossível mesmo do ponto de vista dialético, resulta um *statu quo* paradoxal.

Vejamos, para que se debata bem o fenômeno, os dois casos em separado. O Salão Nacional de Arte Moderna está longe de ser moderno. Primeiro por não figurarem nele, principalmente em escultura, artistas de legítima modernidade; segundo, por ser exiguo o júri de seleção e de premiação; terceiro, por causa da questão dos prêmios como valor e número.

Tanto é verdade que os artistas se acham descontentes, que logo se criou uma atmosfera de lutas e ódios numa classe que precisa defender de maneira cerrada os seus interesses. A organização e a realização do V Salão demonstra tais impasses e defeitos que artistas e críticos, como por exemplo Augusto Rodrigues e Santa Rosa, enviaram um memorial à CNBA lembrando a necessidade de modificações. Logo a seguir se promoveu um debate sugerido pelo Pen Clube para a ventilação dos problemas atinentes ao Salão. Celso Kelly, Flávio de Aquino, Campofiorito, Mario Barata, Fernando Pamplona, Sérgio Camargo, Anísio Medeiros, Aldemir Martins, Célia Neves e outros discorreram sobre providências aconselháveis. Por exemplo: tundir num só os dois prêmios de viagem através do país, disso resultando uma quantia dobrada. Quanto ao prêmio de viagem ao estrangeiro, outorgá-lo não apenas a um pintor mas a qualquer artista que o mereça, seja ele pintor, desenhista, gravador ou escultor. Redução do número dos prêmios de aquisição de maneira a aumentar-lhes o valor em dinheiro. Reduzir ao mínimo a distribuição de certificados de "isenção de júri". Atrair para as exposições artistas estaduais. Obrigar os premiados com viagem através do país a exporem em diversos Estados. Acabar com certas restrições de nacionalidade e reconhecimento de países europeus por parte de artistas nacionais para a hipótese do prêmio de viagem à Europa. Pagamento adequado à Comissão Nacional de Belas Artes, que até agora vem trabalhando gratuitamente. Aumentar para cinco elementos os membros dos júris de premiação e seleção. Acabar taxativamente com os dois salões oficiais nacionais, deixando em vigência apenas o de Arte Moderna, por ser inconcebível que o governo gaste verbas enormes com organização e prêmios referentes a uma arte acadêmica e saturada pondo-a em pé de igualdade com a arte evoluída. O que se depreende de tudo isso é que não adianta a boa vontade da CNBA por ser um organismo híbrido e porque a lei é omissa, estática, inflexível e burocrática, segundo críticos e artistas estão fartos de demonstrar. O que se torna indispensável é nova lei, ou pelo menos novos estatutos.

Quanto ao caso paulista, ainda é mais grave. De início, o governo estadual, por intermédio do Serviço de Fiscalização Artística da Secretaria do Governo, se ve obrigado por lei a financiar dois salões, o de Belas Artes e o de Arte Moderna. Essa incongruência poderia ser sanada em parte se o Salão Oficial de Belas Artes significasse uma triagem de artistas e peças para o Salão Moderno. Mas isso não se dá. É um salão acadêmico e *pompier*, com raras exceções. O que não quer dizer que o Salão Moderno, trabalhando às vezes com fórmulas e receitas, não esteja ficando acadêmico. Resultado da concepção de coexistência... Ora, sucedeu algo muito grave nos primeiros passos da formação do Salão Paulista de Arte Moderna. A Comissão Organizadora, bem constituída, procurou as autoridades para fazer sentir a impossibilidade das verbas serem reduzidas drasticamente a meros símbolos que nem despesas pagam. Voltou a Comissão diversas vezes a Palácio e Secretarias, acabou se demitindo. Vai daí e nomeada outra comissão enquanto diversos artistas, sob a orientação coerente da União dos Artistas Plásticos, retiram suas peças já remetidas.

O grave perigo é as autoridades não cederem e uma comissão de índole acadêmica organizar um Salão de Arte Moderna, resultando uma aculturação artística teratológica. Os desenhistas, gravadores, pintores, escultores, e arquitetos que de hábito concorrem ao Salão Paulista de Arte Moderna precisam unir-se para a preservação de seus direitos e para evitar que o Salão de Arte Moderna se transforme em sucursal ou desdobramento do Salão Acadêmico. Pois então não só se burlaria a lei que os dividiu como se estabelecería uma absorção do presente pelo passado.

O problema é melindroso. A solução, difícil. Retirar os quadros? Demitir-se a primeira comissão? Deixar que uma outra, menos ortodoxa ou mesmo acadêmica organize um pseudo salão moderno? O critério não é fácil, nem deve ser tomado com precipitação, pois se de um lado havia a defesa de interesses materiais dos artistas, já agora, com aquela hipótese, haverá o abandono do Salão Paulista de Arte Moderna que, devido ao gesto de demissão, fica ameaçado de ser antropofagado pelo Salão Acadêmico. Isso tudo indica, no plano federal e no plano estadual, a necessidade imediata de reformar as leis 1.512 e 978 ou mesmo de substituí-las. E só comissões de estudo com forte participação de artistas e críticos podem levar os dois casos a uma solução no interesse da arte brasileira. Pois o que aí está, por enquanto é uma série de impasses, defeitos e absurdos.

SUMÁRIO

Defeitos, impasses e absurdos na organização dos salões oficiais	1
Opiniões e diretrizes do Presidente da República	2
Mesa redonda no Museu de Arte Moderna — E. Pacote	3
Perguntas de um estudante — Ubi Bava	5
Aldemir Martins, Prêmio Internacional de Desenho em Veneza — José Geraldo Vieira	8
Atual fase do Atelier Abstração	11
Os desenhos de Darcy Penteado	14
V Salão Nacional de Arte Moderna no Rio de Janeiro	16
Gerações novas: Maria Bonomi	20
Charis Brandt	22
Karl Plattner — Gino Severini	24
Análise da evolução de Karl Plattner — Manuel Germano	24
Insígnias arcaicas do Japão	26
Claudiano Filho — Yvone Jean	27
Réplicas, Facsímiles e Calicromias — Yvone Jean	28
Movimento artístico estrangeiro e nacional	30
Problemas de arquitetura urbana — arq. Milton Carlos Ghiraldini	32
Primeiro esquema de um «Metropolitano» para São Paulo	34
Monumento nacional aos Mortos da II Grande Guerra — arqs. Helio Ribas Marinho e Marcos Konder Netto	37
A arquitetura da sociedade industrial — arq. Paulo F. Santos	38
Conjunto Hospitalar «Oswaldo Cruz», Rio de Janeiro — arq. Benjamin de A. Carvalho	43
Indivíduos na história da atual arquitetura no Brasil: IV, M. M. M. Roberto — Geraldo Ferraz	49
Residência em Maceió, Alagoas — arq. Lygia Fernandes	67
Edifício Astro, Santos — Escrit. Técn. Luiz Muzi	70
Residência no Sumaré, bairro de São Paulo — Biaggi Ltda.	73
Crônicas de Arte	74
Noticiário	76

ASSINATURAS

Brasil:

(12 números anuais) porte simples Cr\$ 400,00
(12 números anuais) porte registr. Cr\$ 460,00

Exterior:

(12 números anuais) porte registr. US\$ 15,00

NÚMEROS AVULSOS

Brasil:

Porte simples Cr\$ 40,00
Porte registr. Cr\$ 45,00

Exterior:

Porte registr. US\$ 1,50

NÚMEROS AVULSOS ATRASADOS

Brasil:

Porte simples Cr\$ 70,00
Porte registr. Cr\$ 75,00

Exterior:

Porte registr. US\$ 1,75

Opiniões e diretrizes do Presidente da República

Raramente ocorre que um presidente da República possa falar sobre um tema de significação cultural, recorrendo à sua própria experiência vivida, em abono das grandes idéias dominantes no mundo da criação artística ou intelectual, atitude que é a que nos queremos referir, quando acima colocamos as palavras "tema de significação cultural". Raramente isto pode acontecer, dado que a política, a carreira política, de que é expoente um primeiro mandatário do país, não se alicerça, senão acidentalmente, no cultivo das coisas da inteligência e das artes. É claro que poucos países podem se arrojar a possibilidade de ter nos seus altos postos de administração e de representação política, homens da envergadura de um Paderewsky, na presidência da Polônia, ou de um Luigi Einaudi, na presidência da Itália — altas expressões da arte e da cultura. Mesmo muito mais modestamente, poucos são os nossos homens públicos que podem revelar, com autoridade, o seu interesse pelas artes e letras.

Com o presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira aconteceu que sua atuação anterior, na prefeitura de Belo Horizonte, envolve uma história de participação no desenvolvimento da arquitetura em Minas Gerais, onde o Conjunto de Pampulha constituiu um passo decisivo, no sentido de marcar-se a passagem daquele então governador da capital mineira, por uma obra realmente singular, que constitui, sem dúvida alguma, a "ouverture" da carreira autônoma do grande arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer Soares Filho. Com esse "background" na administração da capital do seu Estado, o sr. Juscelino Kubitschek, sem favor algum, é um presidente que tem direito de falar sobre arquitetura, manifestando-se a respeito com inteira autoridade, e daí o interesse com que se pode ler a sua entrevista recolhida pelo jornalista e crítico de arte Flávio de Aquino. Realmente, a opinião do presidente da República possui fundamentos, que dão margem a uma discussão, embora se limite a generalidades, e estas se achem bastante sintetizadas, na tentativa de abrangerem, pela provocação das questões formuladas, as promessas e os compromissos mais altos que um chefe de governo poderia assumir em referência à vida cultural e artística do país, especificamente porem se cingindo à arquitetura e ao urbanismo.

Incentivo e proteção à arte nacional foi um dos tópicos de entrevista, no que divergimos do entrevistador: incentivo é justo e necessário, proteção, não. Entretanto, o sr. Juscelino Kubitschek respondeu dentro da pergunta, e adiantou que seria partidário da "oferta de oportunidades," isentando-se, contudo, de "orientar a formação cultural do artista ou forçar em determinado sentido as suas realizações". Não sabemos porque o presidente da República, que põe um clima de liberdade condicionando o pensamento artístico e a autenticidade, em primeiro plano, não quiz fazer referências à necessidade de optar o poder público pela realização SEMPRE de concursos públicos, de que participem os órgãos profissionais representativos dos artistas, como um colégio executivo da "oferta de oportunidades" que preconiza. Parece-nos que tudo o mais, como uma vaga assecuração de "condições de trabalho que o elevem (ao artista) na sociedade" ou um cerco de "condições materiais adequadas", ou ainda "respeito público" ao artista, que o presidente considera entre suas obrigações, seria tão dispensável, como a noção de proteção, que não vemos em que medida os artistas poderiam aceitar, e ainda mais em se tratando de arquitetos, de artistas plásticos. Perguntaríamos, no caso do reporter, ao presidente da República, se ele vai adotar SEMPRE a orientação dos recursos da arquitetura, urbanismo, decoração, etc., e se influirá, SEMPRE, por que assim ocorra nas administrações dos Estados e das Cidades como diretriz geral do seu governo, já que se trata de oferecer oportunidades e todos... Não conhecemos outro método oficial para que haja incentivo e adequada cooperação, no desenvolvimento das artes plásticas, incluindo nelas arquitetura e urbanismo, do que o cotêjo das soluções em relação aos objetivos de construção, de determinação de obra de caráter público.

Se o presidente da República vier a adotar essa orientação, e dela não se afastar, para benefício deste ou daquele arquiteto ou pintor, destes ou daqueles grupos de artistas, ele dará também um remate aos rumores de suas preferências para com estes ou aqueles nomes, o que é imprescindível, no papel que lhe cabe de presidir aos brasileiros, sem facção, e sem individualizar a sua estima e a sua consideração, pois o que importa é o meio técnico e profissional, e não estes ou aqueles artistas ou técnicos. Se reconhecemos ao presidente da República autoridade para falar sobre arquitetura, urbanismo, artes plásticas, dele reclamamos a isenção do magistrado perante os fatos iminentes em que vier a intervir, e de que a futura capital federal, de suas cogitações, se apresenta como a maior possibilidade. O presidente da República não tem outro caminho a seguir a não ser esse, de estabelecer SEMPRE concursos de projetos, quando se trate de incentivar a arte nacional — achamos que a "proteção", os artistas, os arquitetos e os urbanistas, poderão e deverão dispensar. Julgado o seu valor e a sua autenticidade, o que eles precisam, apenas, é de justiça, na atribuição dos trabalhos que o poder público pretender. Justiça, não proteção. Justiça, não preferência pessoal.

Alfredo Volpi.



Mesa-redonda no Museu de Arte Moderna sôbre Volpi

E. Pacote

Com o objetivo de contribuir para o esclarecimento do valor da mais recente produção de Alfredo Volpi, o Conselho Artístico do Museu de Arte Moderna patrocinou uma conferência do prof. Theon Spanudis, à qual seguiram-se acalorados debates entre os nossos mais credenciados críticos de arte, presididos pelo escritor José Geraldo Vieira. Logo de início, o conferencista frisou que o esclarecimento destinava-se mais aos críticos, artistas e intelectuais do que ao grande público. Isso queria dizer que os debates transcorreriam num clima altamente intelectualizado, falando-se muito de coisas que nenhuma relação tinham com o artista que deveria ser focalizado. E foi realmente o que aconteceu.

A conferência

A conferência do prof. Theon Spanudis, conforme êle próprio esclareceu, não foi mais do que um resumo do seu estudo sôbre Volpi publicado no n.º 3 da revista "Diálogo". Para a análise da produção representativa da última fase do pintor, o prof. Spanudis encarou como ponto de partida a côr, afirmando que "a côr concreta ou a concretização da côr é a grande novidade que Volpi trouxe ao movimento mundial da pintura

contemporânea". Por côr concreta, o conferencista entende "a côr despida das suas utilizações secundárias, que poderíamos chamar expressivas-afetivas ou hedonísticas-sentimentais, e a utilização ativa e exclusiva da côr depurada das suas utilizações secundárias, como meio de uma linguagem universal. Em outras palavras, a côr concreta seria a redução da vivência cromática dos seus elementos cromáticos puros e, depois dêste processo de redução ou depuração, a utilização ativa e exclusiva dêsses elementos como meio de uma linguagem universal. Aquilo que chama côr concreta também poderia ser côr espiritualizada, depurada, essencializada, e assim por diante. Se escolhemos a palavra "concreto", no sentido de Theo von Duisburg, que inventou o nome da arte concreta, foi mais para diferenciar e destacar êste tipo de realização cromática do expressivo que predomina na pintura abstrata e em outras correntes da pintura contemporânea".

Prosseguindo em sua exposição, o conferencista mencionou o fato de nos mais recentes movimentos da pintura contemporânea haver predominado problemas de forma, espaço, movimento e ritmo, com a redução e mesmo abandono do uso da côr: "A côr concreta não foi ainda realizada por nin-

guém, com exceção de Volpi. A côr pura que Delaunay e os orfistas usaram foi utilizada para finalidades especiais, principalmente para a noção de movimento, mas não como elemento de uma linguagem universal. Klee, que tomou de Delaunay o uso das escalas cromáticas, não foi além da sua utilização para finalidades expressivas. O uso da côr pura, no caso de Mondrian e dos concretos, é puramente uma contribuição para dinamizar o jôgo das relações espaciais, e o uso da côr nas outras correntes contemporâneas (surrealistas, abstratas, expressionistas) não passa da sua função psicológica de expressividade. Nem precisamos falar do uso da côr pura dos "fauves", que nunca ultrapassou as suas finalidades sensoriais evocativas". Mais adiante, êle citou o crítico alemão Werner Haftmann ("Pintura no Século XX"), que invoca duas razões para justificar a falta da côr concreta nos recentes movimentos pictóricos: 1) que a côr ainda não foi contebida como elemento constitutivo da nossa vivacidade visual, mas sim como um dos atributos acessórios dos objetos da realidade visível, um atributo da forma; e 2) uma vez que a côr evoca com muito maior facilidade vivacidades associativas, a sua supressão ou exclusão foi promovida ao máximo pelos que procuram uma

pintura universal-objetiva sem a participação de sentimentalismo e subjetivismo, o que levou Nay a afirmar que "pintar quer dizer compor a obra partindo da côr". Na opinião do prof. Spanudis, se Haftmann conhecesse a obra de Volpi de 1948, para cá, teria de reescrever o capítulo que dedicou à côr concreta: "Esta é a contribuição de Volpi ao movimento mundial da pintura contemporânea. Volpi não ficou com medo do uso da côr, como aconteceu com a maioria dos concretos, nem reduziu o uso da côr às côres primárias, como no caso de Mondrian, mas atirou-se plenamente à realização da côr concreta, despindo a côr sistematicamente de todo o seu pêso associativo, sem que isso perdesse o seu valor poético, e servindo-se, para conseguir isto, da estrutura compositiva mais simples possível, a composição em verticais e horizontais. Este é o característico essencial da última fase de Volpi, a fase das casas, que poderíamos perfeitamente chamar de fase universalista de Volpi. Esta é a sua contribuição, significação e colocação histórica no movimento mundial da pintura contemporânea".

Desafio

Ao concluir sua conferência, e com o objetivo de abrir os debates, disse o prof. Theon Spanudis: "Aqueles que não toleram uma pintura sem assunto literário e emocionalidade grosseira perguntam: para onde vai esta pintura? O que este pintor vai fazer depois?" Nós faríamos votos para que Volpi continuasse "ad-infinitum" nesta fase, enriquecendo-nos com as suas sutis criações, uma vez que ele conseguiu o seu instrumentário riquíssimo e sua inteligência fina e criadora, florescendo em plena juventude, em vez de envelhecer com o tempo".

E concluiu: "Não gostaríamos de terminar, antes de haver atacado um argumento mesquinho, que alguns dos adversários de Volpi espalham propositadamente. Eles falam: "Pode ser que Volpi tenha conseguido isto ou aquilo. Mas tudo isso aconteceu inconscientemente, porque Volpi, apesar de talentoso, é um ingênuo sem cultura, um primitivo!" Resultados por acaso, resultados inconscientes, são resultados ocasionais. Mas resultados sistemáticos, tão consequentes e coerentes, como no caso de Volpi e da sua admirável evolução, não são produtos do acaso, nem resultados inconscientes, são resultados ocasionais. Mas resultados sistemáticos, tão consequentes e coerentes, como no caso de Volpi e da sua admirável evolução, não são produtos do acaso, nem produtos da ingenuidade ou do inconsciente. Ao contrário, pressupõem uma consciência finíssima, tenaz e sistemática. Volpi não é intelectualizado e nem gosta das faroladas intelectuais em torno da sua própria produção. Mas isto não quer dizer que sua produção seja inconsciente. Aliás, não é obrigação do artista interpretar intelectualmente a própria produção. Isto é muito mais, obrigação do crítico de arte. E várias vezes (nem sempre) nós encontramos atividades intelectuais-interpretativas do próprio artista, como tentativa para contrabalançar a carência da sua produtividade artística".

Defesa da arte concreta

A fim de dar início aos debates, o escritor José Geraldo Vieira deu a palavra ao pintor Mário Cordeiro que, preocupado em defender o movimento ao qual está filiado, disse primeiramente que a idéia de côr concreta não ficara bem clara, exigindo uma formulação mais precisa. E, quanto à referência direta aos concretistas, negou que estes tenham medo da côr: "Os concretistas usam a côr de uma forma estrutural, empregando apenas as côres estritamente indispensáveis. Um xadrez visto por um concretista seria pintado em branco e preto, mas um impressionista usaria muitas côres, talvez vinte, devido à necessidade de dotar o quadro de sensibilidades hedonísticas". E acrescentou:

"O sentido da última fase de Volpi não foi bem focalizado pelo conferencista. Os últimos quadros diferem bastante dos últimos quadros da fase das casas. Antes, a arte de Volpi era uma arte espacial e estática, sob a forma de série de planos num plano. A última fase, porém, é essencialmente de movimento, e a própria estrutura sofre alterações na percepção visual."

Interpelado diretamente, o prof. Spanudis esclareceu que não poderia dar uma outra definição sobre côr concreta, pela simples razão de não haver nenhuma outra além da que apresentara. E acrescentou que "Cordeiro falou muito de estrutura, mas a estrutura está diretamente ligada à forma, da qual a côr é simples atributo. A côr seria, portanto, apenas um servo, contribuindo para a formação da estrutura. Não vejo diferença grande entre a série das casas e as últimas obras; o que se verifica é um enriquecimento da obra, com a aplicação do que Volpi ganhou com a fase das casas".

A seguir falou o sr. Carlos Pinto Alves, que pediu bom-senso para as discussões em torno de questões de côr, forma e estrutura. "Onde há côr, há fôrma, e onde há fôrma há côr. A seu ver, nada justificaria "uma ruptura na obra de Volpi, onde há o elemento criador. O que temos que ver é a sinceridade de Volpi, se ele merece a confiança do público, se é essencialmente pintor. Fôrma é expressão da côr, e do contrário não haveria pintura. A pintura de Volpi é sobretudo Volpi e é isso que deve ser discutido. Volpi não é um literato, mas sim um homem que se realiza. Há unidade absoluta entre a fase dos sobrados e a fase atual. "O que mereceu um reparo do escritor José Geraldo Vieira: "Volpi da fase pós-impressionista é Volpi? É, sem dúvida, mas através de série de transformações. Na fase atual de Volpi, é a côr que funciona, uma côr substantiva, cujos limites são abruptos."

E já que Cordeiro fizera a defesa da arte concreta Flexor viu-se obrigado a defender a arte abstrata... Sobre o pintor em debate, ele lembrou a fase impressionista de Volpi, cujas côres eram limpas, puras, francas. Lembrou a escolha de temas retangulares para telas retangulares com o emprêgo de elementos previamente escolhidos; e acrescentou que agora ele obtém maior unidade, graças à côr, que, se tornou concreta em relação ao quadro.

Hesitação crescente

O prof. Mário Schemberg, que não ouvira o conferencista, teve que se basear nos pronunciamentos de Cordeiro, Flexor e Pinto Alves. Discordam de Cordeiro quanto à afirmação de que Volpi antes era estático: "Sempre houve preocupação com o movimento, embora esta preocupação seja maior agora". Mencionou o movimento renovador da "escola do Santa Helena", integrada por homens de origem popular, sem formação acadêmica, e que reagiam contra o meio suburbano em que viviam. Pouco a pouco, entretanto, em contacto com o meio intelectual, esses homens defrontavam-se com um desafio: passar da aparência à essência. E acrescentou: "Há uma intelectualização crescente da obra de Volpi. Não há mais emoção não analisada, agora ele quer conceituar em termos de ritmo as composições de planos. Desapareceu a visão global ou instintiva e surgiram elementos de análise". Acredita que o problema da sinceridade é pessoal e não deve entrar em discussão: "Volpi pinta melhor agora, possui melhor domínio da pintura. Mas quando via mais profundamente?" E ele mesmo responde: no período intuitivo.

Para o prof. Mário Schemberg, a pintura atual de Volpi apresenta uma hesitação crescente, com definições um tanto abstratas, não se encontrando mais aquela antiga realidade, a segurança instintiva da outra fase. O prof. Theon Spanudis interpretou essa afirmação como uma contradição ao que o prof. Schemberg escrevera para o catálogo da exposição de Volpi em 1944, acrescentando que aquela economia apresentada não poderia ser instintiva. Novamente com a palavra, o prof. Schemberg esclareceu que não via contradição, pois mesmo os primitivos apresentam economia de meios.

Obras intelectuais primárias

Quem provocou mesmo sensação foi o pintor Anatol Wladislaw, ao afirmar que as obras atuais de Volpi apresentam uma preocupação intelectual, mas que como obras intelectuais são primaríssimas. "Não há mais ritmo e sim uma monótona repetição. As côres escolhidas são belas e corajosas, mas a monotonia está sempre presente..." Antigamente — acha Wladislaw — havia um tom poético na pintura de Volpi, que, pela côr, procurava criar um clima emocional que nada tinha a ver com a intelectualização da obra.

Temas populares

Para o crítico Fernando Pedreira, da revista "Fundamentos", o mais importante da produção de Volpi é o seu amor pela coisa popular brasileira, que, embora tratada de forma requintada, não perde o seu sabor folclórico: "O que se revela nos seus quadros nada tem a ver com inconsciência ou primarismo". Antes, na obra de Volpi, a côr estava subordinada a elementos de desenho, mas agora a "côr é atuante, é o elemento dominante". E, em sinal de desagravo às palavras de Wladislaw, frisou que o principal objetivo da reunião era homenagear Volpi, considerado unanimemente um pintor autêntico e de indiscutível valor.

Perguntas de um estudante

Ubi Brava

Questionário apresentado ao prof. Ubi Bava pelo aluno da Faculdade Nacional de Arquitetura da U.B., Aristides Barreto Nascimento

Responder de um modo preciso e sucinto às perguntas contidas neste questionário, seria tarefa sumamente difícil ou quase impossível. Em se tratando de perguntas sobre assunto complexo e por demais controvertido, exigiriam elas, por conseguinte, longas e esclarecedoras respostas. Sendo assim, não seria exagero afirmar que cada uma delas constituiria assunto para ser explanado em diversas palestras ou vários artigos.

Se este questionário fosse apresentado a algumas pessoas, de cultura artística apreciável, como um meio de se lhes ajuizar o grau de conhecimento, não resta a menor dúvida que a tarefa ficaria sobremodo facilitada; por mais breves que fossem as respostas, estas seriam compreendidas e até saboreadas, porque aquele que as lêsse, estando familiarizado com o assunto, compreenderia numa única frase ou num simples conceito, aquilo que deveria ser explicado ao leigo, em um longo capítulo.

Todavia, no caso presente, a intenção é outra: trata-se de um jovem estudante de arquitetura que, ao formular perguntas ao professor, nelas resume quase todas as suas dúvidas e mostra, também, de um modo claro e evidente, o seu interesse pela Arte. Portanto, é alguém que pergunta porque em parte ignora (digo que esse alguém "em parte ignora", porque em suas perguntas, estão implícitos alguns conhecimentos, e sem os quais não as poderia formular), é alguém que necessita de esclarecimentos sobre um assunto, e do qual já começou a extrair e "coleccionar dúvidas".*

Como não pretendo fazer palestras — elas não teriam o brilho daquelas que poderiam ser feitas ou foram feitas por quem de direito — e tampouco estender-me nas respostas — esse trabalho demandaria longo espaço — procurei satisfazer, em parte, o grande interesse do aluno, encontrando uma solução que me pareceu a melhor: responder a este questionário da forma mais simples, no âmbito das minhas possibilidades, levando em conta, também, as dificuldades em conseguir-se a redução clara do pensamento sobre tal assunto, e indicar alguns livros que conheço e onde o jovem poderá obter maiores e mais profundos esclarecimentos. As perguntas "Fundamentos da arte moderna" e "Como se explica a corrente ou escola abstrata", não serão respondidas porque englobam matéria já exaustivamente divulgada.

P. O que é plástica e como a reconhecemos na pintura?

R. Toda obra de arte, seja qual for a sua apresentação, no espaço ou no tempo, tem um modo próprio de ser. Assim, uma composição musical se distingue nitidamente de uma estátua, e esta, por sua vez, se diferencia radicalmente de uma pintura, e assim por diante. No ato da criação, o artista concebe em "termos" próprios, em "linguagem" própria, isto é, concebe a obra de acordo com o material que tem em suas mãos e com o qual está familiarizado. É o material que lhe serve de linguagem. Assim, o pintor se expressa na tela com as tintas, o escultor com a pedra e o mármore, o músico, com os instrumentos. O artista no seu afã de expressão, se vê na contingência de utilizar o material, como suporte da matéria, do sensível. Assim, na pintura, o sensível



Picasso, "Arlequin", 1909. Nesta obra ainda se notam os volumes (Início da fase analítica).



Aristide Caillaud, "Natividade", 1953. Esta obra é de um pintor "primitivo". A poesia nela contida, é tão flagrante quanto o "primitivismo" que ela apresenta.

* Expressão muito empregada pelo prof. Felipe dos Santos Reis.

(ou a matéria) é a côr, e não as tintas e a tela; na escultura, as qualidades sensíveis da pedra, e não a própria pedra; na música, o som, e não o instrumento que o produz. Quando numa obra do espaço, as virtudes sensíveis são procuradas e exaltadas (não devemos esquecer que essas virtudes sensíveis abrangem uma série de aspectos, tais como, a harmonia, o ritmo e a melodia), diz-se que ela é plástica porque se diferencia de uma obra usual (objeto comum). Numa obra de arte, o sensível procurado e exaltado, constitui um fim, êle vale por si mesmo.

Não pode ser plástica uma pintura onde as cöres são empregadas simplesmente para colorir ou para exaltar um aspecto extrínseco à arte, pois, neste caso, ela perderia inteiramente suas virtudes sensíveis e sua referência à percepção estética.

P. O que é ritmo e cadência?

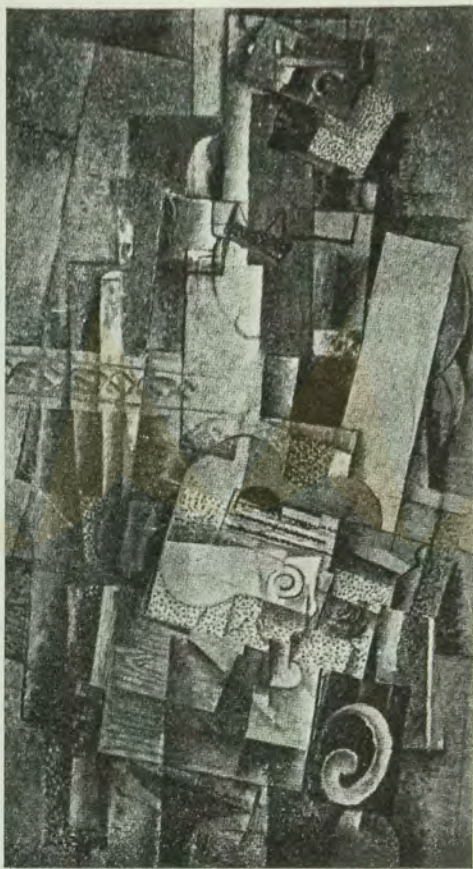
R. "Le poisson parlant du conte de fées de Grimm, aurait éprouvé de grandes difficultés à raconter ce qu'il ressentait en étant toujours mouillé puisqu'il n'avait jamais goûté le plaisir d'être à sec. (Les mathématiques et l'imagination).

O ritmo está em toda parte, nos seres animados e inanimados, no mundo, no Universo. E por ser tão evidente tão flagrante, é difícil de ser explicado.

O termo ritmo, que está intimamente ligado aos fenômenos estéticos que se manifestam no tempo, é constantemente empregado nas artes do espaço. De fato, havendo uma profunda conexão, entre as artes do espaço e as artes do tempo, pode-se falar de proporções no tempo e de ritmos no espaço. Contudo, há autores que não admitem — mesmo por analogia — o termo ritmo, quando se trata de artes do espaço, preferindo o termo "Simetria", que era empregado pelos gregos e por Vitruvius, ou então "Commodulação" ou "Concinnitas", segundo os arquitetos da Renascença italiana. Portanto, para esses autores, o ritmo está para o tempo, assim como a "Simetria" está para o espaço. Evitando considerações de ordem filosófica, a fim de mostrar onde as "formas-de-espaço" se encontram nas artes do tempo, e as "formas-de-tempo", nas artes do espaço, o ritmo é, segundo Servien: "périodicité perçue. Il agit dans la mesure où pareille périodicité déforme en nous la coulée habituelle du temps... Ainsi tout phénomène périodique perceptible à nos sens, se détache de l'ensemble des phénomènes irréguliers pour agir seul sur nos sens, et les impressionner d'une manière tout à fait disproportionnée à la faiblesse de chaque élément agissant... et peu à peu notre respiration, nos pulsations, nos pensées e nos tristesses, tout danse sur le rythme effacé, mais persistant, que nous croyons ne pas entendre".

Segundo M. Ghyka, o ritmo nasce da ação da proporção sobre a cadência. Existem duas espécies de ritmos: o ritmo homogêneo, estático, completamente regular, também, chamado cadência ou "metro", e o ritmo dinâmico, assimétrico, ou ritmo propriamente dito. Na cadência, a periodicidade é rigorosamente regular; no ritmo propriamente dito, os períodos podem ser irregulares ou mesmo, à primeira vista, indiscerníveis.

A análise pode descobrir esquemas rítmicos nas obras de artes plásticas. Esses esquemas animam a "forma plástica". O traçado geral das linhas, distribui o espaço em regiões diferentes, onde as superfícies mantêm, entre si, certas relações. Esse traçado, revela uma ordem e uma lógica de relações e de proporções que, às vezes, pode ser enunciado em termos numéricos simples. Os estudos feitos por M. Ghyka, sobre os traçados reguladores (esquemas rítmicos, esquemas dinâmicos) são verdadeiramente sedutores. Na sua obra: "Essai sur le rythme", esse autor faz uma excelente e profunda análise do assunto em questão.



Braque, "O homem com a guitarra", 1914. Aqui, os volumes foram reduzidos a silhuetas. Todos os planos representados nesta obra, são paralelos ao plano da tela (Início da fase sintética).

Juan Gris, "Copo e garrafa", 1912. Nesta obra é evidente o respeito pelas duas dimensões (Fase sintética).



P. Porque não se notam, a perspectiva e os volumes, na arte abstrata?

R. "Il n'est pas possible de considérer l'espace plastique de la Renaissance comme une donnée stable fournie par l'expérience" (Francastel).

No Renascimento italiano, os pintores introduziram na pintura a figuração Euclidiana do espaço; essa figuração limitava-se ao espaço cúbico. De lá para cá, isto é, do Renascimento até os nossos dias, o espaço plástico, na pintura, sofreu transformações, e hoje, pode-se afirmar que o espaço renascentista foi destruído inteiramente. Sem considerar as contribuições de Seurat, Gauguin, Van Gogh e Maurice Denis — para a nasença do novo espaço — com o aparecimento da corrente cubista e as primeiras manifestações abstratas de Kandinsky o espaço ótico e a perspectiva, perderam o seu prestígio. Na conquista do espaço bidimensional, os cubistas procuravam um jogo de fundo e forma, não havendo entre eles diferenciação. Era o princípio de respeito pelas duas dimensões. Posteriormente, Mondrian, com suas pesquisas, estabeleceu a passagem do espaço cubista para as "relações puras". Essas "relações puras" são obtidas com elementos sempre idênticos, e cujas bases assentam numa concepção contrapontística da pintura.

P. Há alguma maneira de se distinguir uma obra, como boa ou má, analiticamente?

R. Não tenho conhecimento de que se possa classificar uma obra, como boa ou má, por meio de uma análise. A meu ver se fosse possível "dissecar" uma obra, ou melhor, se houvesse um modo objetivo de separar todos os elementos que constituem a "qualidade" de uma obra plástica, seria possível então, classificá-la como boa ou má. Todavia, esse tipo de análise é de todo impossível, porque a "qualidade" não se deixa decompor nem compor. A qualidade "expressão" da obra de arte é apreendida de um só "lance" e como uma unidade indecomponível. Portanto, é na percepção que se intui se a obra é boa ou má.

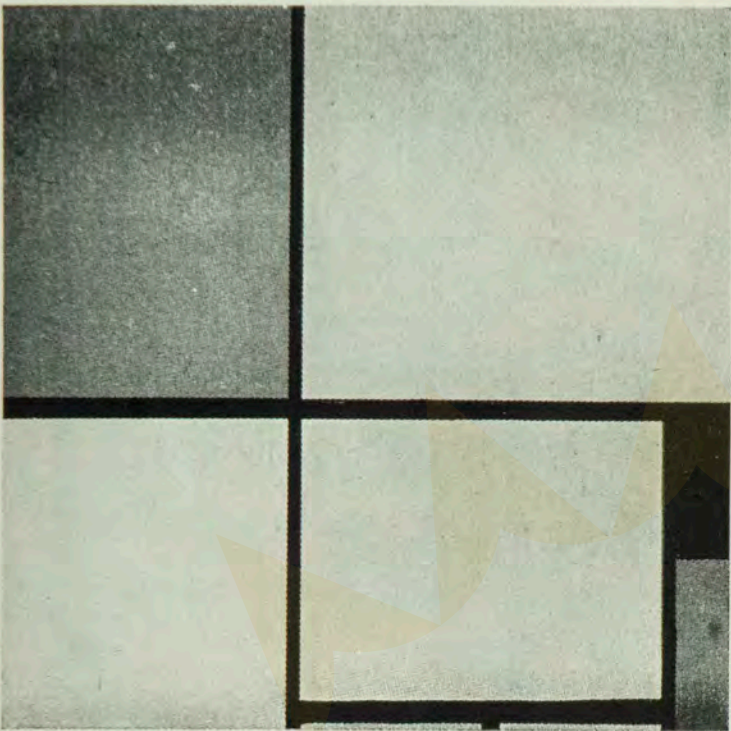
A obra de arte liberta o sensível. O sensível liberado é o sensível no seu maior grau, é o sensível na sua maior glória. A análise pode penetrar nesse sensível, porém, ela não nos diz tudo, porque a expressão, que completa a unidade da obra (unidade essa, que vai além da coesão material, e do rigor da lógica), é inacessível a qualquer especulação.

A obra de arte se completa na percepção, e apesar daquela apresentar diversos aspectos, esta engloba-os, isto é, a percepção vai direto à obra total. Somente depois de se ter "provado" a qualidade expressão, através da percepção estética, é que se pode tentar encontrar na obra, traços expressivos. A esse propósito, convém citar Dufrenoy: "Qu'on ne peut entreprendre cette enquête qu'après avoir éprouvé devant l'oeuvre totale la qualité affective singulière qu'elle exprime; et que ces traits ne sont pas des schèmes capables d'engendrer l'expression par leur développement propre ou leur synthèse. L'expression n'est à la rigueur analysable que dans la mesure où elle échappe d'abord à l'analyse". Portanto, é para o sensível da obra que se pode apelar quando se deseja analisá-la. Claro está, que essa análise, não tem por objetivo — e seria um absurdo pensar assim — a classificação da obra como boa ou má.

P. Como poderemos aceitar as deformações feitas nos quadros, se estudamos cânones, relações, etc.?

R. Deformar não significa desproporcionar. As figuras de El Greco, Dürer ou Botticelli, são alongadas (geralmente o cânon varia

★ «Relações simples».



Piet Mondrian, "Composição, 1928. Relações simples. Concepção contrapontística da pintura. "Ruptura completa com a figuração".

entre 10 a 14 cabeças), todavia não pecam pela proporção.

O cânon grego e o cânon egípcio, são perfeitamente proporcionados nos seus gêneros. A proporção se diversifica segundo os objetos e segundo os fins. A Natureza, apresenta um tipo perfeito de proporção do corpo do homem e da mulher; os tratados de anatomia mostram as relações existentes no corpo humano; os tratados de arte ensinam, com particular interesse, os cânones clássicos (grego, egípcio, e outros), porém, todos esses conhecimentos, sem dúvida válidos, porque resultam de estudos feitos na realidade, perdem inteiramente o sentido, quando se procura introduzi-los, aplicá-los ou encontrar suas correspondências na realidade artística.

Se o artista deforma, éle o faz por necessidade; quando se expressa, a deformação surge como consequência de meditação, de cálculo. Se o artista acusa, acentua e exagera, éle o faz para aumentar o poder de expressão da obra. Pode acontecer, também, que as deformações sejam mais o efeito espontâneo de uma "visão" pessoal do que o produto de uma reflexão calculada. De um modo ou de outro, isto é, sejam elas calculadas ou resultantes de uma "visão" pessoal, desde que, elaboradas por artistas, na obra de criação, apresentam sempre justas relações. Essa justeza nas relações, tanto pode ser encontrada numa tela de El Greco, como numa outra de Picasso. Cada qual, sob a "atmosfera" que apresenta, está perfeitamente proporcionada.

P. Como se explica que certos artistas pratiquem uma arte e depois façam outra completamente diferente?

R. Todo o artista autêntico tem um ciclo evolutivo, que começa nas suas primeiras manifestações e termina onde principia a sua verdadeira decadência. É comum, entre os artistas, o fenômeno da influência. São raros aqueles que, durante a evolução, não se deixaram dominar pela força quase irresistível de uma expressão notória das artes, do presente ou do passado. Há um período,

longo ou breve, em que o artista não apresenta sua própria força de expressão, seu próprio estilo. "Il y a" — como diz Dufrenne — "tous ceux qui se cherchent avant de se trouver et tous ceux qui se perdent après s'être trouvés, tous ceux que s'épuisent et tous ceux qui se renouvellent par coups de tête".

Picasso, um dos exemplos mais notáveis de genialidade e de trabalho que o mundo conhece, e de cuja personalidade ainda não se possui uma silhueta completa, que define com exatidão a extensão de sua grandiosidade, mostra bem, através de sua gigantesca obra, as inúmeras fases porque passou até atingir a atual. No primeiro contato, a obra de Picasso desconcerta, por aparentar falta de unidade, porém, tôdas as suas realizações procedem de uma única fonte ideológica. É ainda Mikel Dufrenne que nos diz com muita propriedade: "que é bem difícil, aos menos avisados, de atribuir ao mesmo Miguel Angelo, o "Moisés" e a "Piedade Rondini"; ao mesmo Picasso, "La Repasseuse" e a "Guernica". Mas o que mudou não foi o estilo, foi o "métier", foi antes o meio que o "conteúdo de expressão". Pode-se dizer que se nós somos incapazes de reconhecer um mesmo autor e, portanto, um mesmo estilo, através de técnicas diferentes, é porque geralmente nos acostumamos a identificar a obra, pelos sinais exteriores, e não pela sua mais profunda significação".

P. Há arte naquilo que se faz espontaneamente, sem se pensar em regras de composição? Ex.: Heitor dos Prazeres, Djanira?

R. "A falta de habilidade dos pintores primitivos não resulta, somente, da insuficiência de seus meios; ela é devida, também, àquilo que se pode chamar de "realismo intelectualista". As suas inabilidades (falta de geito), consistem em pintar os objetos conforme o conhecimento usual que eles têm dos mesmos, ao invés de pintá-los, como os modernos, conforme uma idéia preconcebida do pitoresco... O primitivo prefere a realidade à aparência da realidade" (Jaques Maritain, Maurice Denis, — Art et Scolastique).

Sem dúvida que há arte naquilo que se faz espontaneamente, desde que, naquilo que se faz, se encontre força de expressão, sensibilidade, poesia... (Une vertu spirituelle peut ainsi passer dans un trait maladroit-Maritain).

P. Qual a posição atual do artista acadêmico em face do movimento moderno. A sua pintura deixará de ter valor?

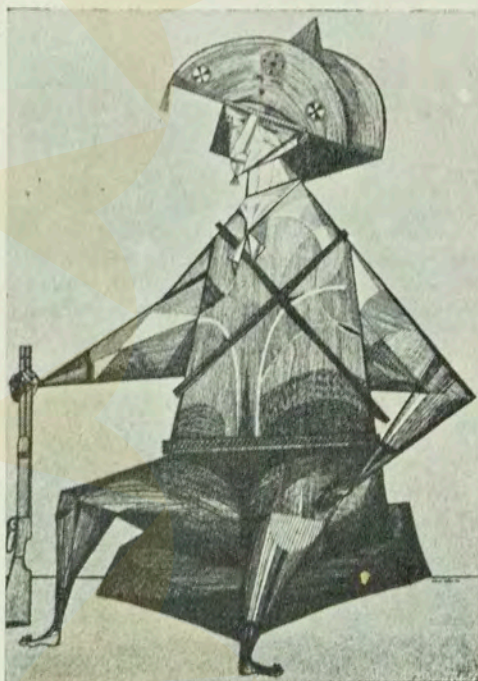
R. A posição atual do artista acadêmico, é a mesma de outrora; a sua posição é sempre a mesma em face de qualquer movimento. Os acadêmicos sempre existiram em tôdas as épocas, e continuam a existir. O academismo, segundo Severini, é o predomínio na Arte, de idéias, conceitos, e sistemas, que lhes são exteriores. Esse predomínio, de elementos extrínsecos, pode ser constatado até em obras com aparência de vanguarda. Não deve causar admiração, a existência de acadêmicos na corrente não-figurativa. Eles existem e são muitos!... "Uma obra de arte contém elementos qualitativos de ordem universal e eterna. Uma obra acadêmica, pode revestir-se de qualidades e, muitas vezes, não é fácil para o crítico, descobrir o fundo acadêmico dessa obra, ou vice-versa, descobrir algo de essencialmente novo numa obra que, à primeira vista, apresenta uma aparência comum" (Severini). A pintura acadêmica é a negação da "Pintura" e, como tal, não pode ser incluída no rol das autênticas realizações artísticas.

BIBLIOGRAFIA

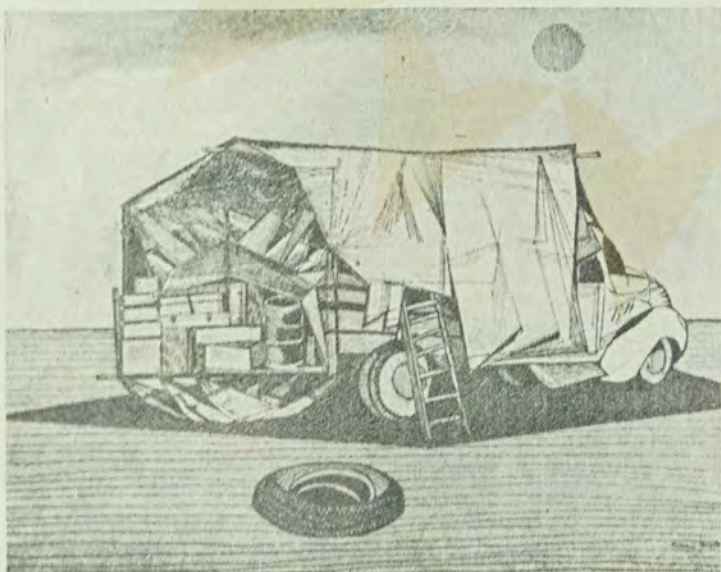
«Phénoménologie de l'expérience esthétique», Mikel Dufrenne; «Ragionamenti sulle arti figurative», Gino Severini; «Art et Scolastique», Jacques Maritain; «Estetica», Friedrich Kainz; «Essai sur le Rythme», Matila C. Ghyka; «Formes de l'art, Formes de l'esprit» (destruction d'un espace plastique), P. Francastel; «Art d'aujourd'hui» — L'espace cubiste — Julien Alvard; «L'art abstrait», Michel Seuphor.



Desenhos da série "Os Truculentos".



Da série "Pau de arara".



No n.º 29 da revista HABITAT, em artigo intitulado *O Brasil na Bienal de Veneza de 1956*, entre outra coisa aconselhávamos: *Como o Brasil tem a sua Bienal de Arte, precisa adotar mesmo a política mais econômica e eficiente no caso da pluralidade das Bienais: mandar alguns valores específicos como visita de interesse, ganhar um ou outro prêmio mediante remessa de material convincente de um artista de peso, e se reservar para a sua própria Bienal no ritmo de dois anos, em que então mostrará em sua casa, nos recintos do Ibirapuera, as suas gerações artísticas.* Mais adiante, acrescentávamos: *Remetendo cada vez um artista de categoria nacional e internacional, obteríamos destaque e até mesmo prêmios.*

Isso foi feito, e a Aldemir Martins o juri de premiação outorgou o Grande Prêmio Internacional de Desenho, colocando-o portanto acima de todos os desenhistas dos quarenta países que concorreram à XXVIII Bienal de Veneza.

Natural, portanto, que, enquanto se realizam homenagens ao grande desenhista e gravador Aldemir Martins, analisemos sua última fase, a que foi premiada, precedendo tal estudo de verbete biográfico resultante de longa conversa com o artista.

Péssimo aluno do Colégio Militar de Fortaleza, Aldemir Martins só recebia elogios e incentivos do capitão Nogueira; esse professor acreditava nele e por certo, onde quer que hoje viva, estará radiante com o resultado de seus vaticínios e pressentimentos. Aliás, Aldemir deve alguma coisa ao exército pois, convocado para o serviço militar, logo foi promovido a cabo não obstante sumárias indisciplinas veniais, e obteve no quartel do 29.º B.C. o prêmio dos "cabos pintores" no concurso das Oficinas do Material Bélico.

Em 1942, o ex-aluno predileto do capitão Nogueira entrou com vivacidade e alegria para o grupo de artistas de Fortaleza constituído então por João Maria Siqueira, Mario Barata, Barbosa Leite, Raimundo Campos, Luís Delfino, Afonso Bruno e Antônio Bandeira. Dêsse bando hoje disperso, alguns vivem no Ceará, outros no Rio. Só Antônio Bandeira é cosmopolita de Capri, Londres e Saint-Germain-des-Prés, e Aldemir Martins "paulista não naturalizado". Contudo, de noite, abandonava a equipe de artistas e integrava o grupo de boêmios e notívagos já existencialistas encabeçado por Geraldo Girão e Expedito Goiano. Bebidas, toadas, frevos, sambas, orgias, raparigas, polícia... O grupo inaugurou em Fortaleza o traje "taradinho"; isto é: calça de mescla e blusão solto no gênero da *Epicérie* e de l'*Assassin* das ruas Jacob e Saint-Benoit, em Paris. A carreira de Aldemir Martins no Nordeste foi sempre em simetria com a de Antônio Bandeira (desde os tempos de serviço militar), assim como em São Paulo seria com a de Marcelo Grassmann.

Em 1945, ao ser desconvoado, Aldemir Martins, fez amizade com Paulo Emílio de Sales Gomes que então se achava de passagem em

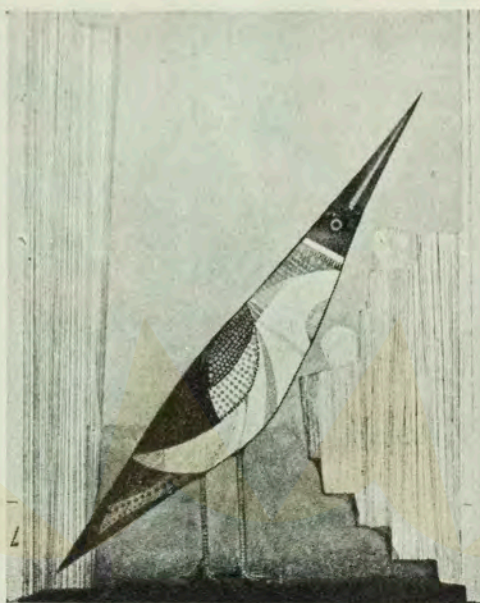
Aldemir Martins

Prêmio internacional de desenho, em Veneza

José Geraldo Vieira



"Tia Olga".



"Pássaro".



"Gato".

ralenti em Fortaleza para a Amazônia (quando nem ainda imaginava que em breve iria fazer longo estágio em Paris nas ruas de la Boétie e de Saints-Pères). Paulo Emílio entoou-lhe o cântico de *déracinement* apresentando-lhe a miragem objetiva e *envoutée* de São Paulo. O jovem cearense valeu-se da passagem de um sargento, que fora casar-se em Fortaleza e desistira de voltar para o Rio, e veio para o Rio na proa do *Almirante Alexandrino*.

Em ruas e cafés cariocas permaneceu um ano, frequentando o *Vermelhinho* e o *Amarilhinho*. Muita conversa e pouco trabalho. Deduziu que aquilo não convinha, e certa madrugada na *Taverna da Glória*, o gravador Oswaldo Goeldi, enquanto ambos comiam siri e bebericavam vinho branco espanhol, o convenceu a seguir para São Paulo. Novo encontro com Paulo Emílio facilitou essa resolução. Aldemir Martins embrulhou num roupão de banho 15 telas e 12 desenhos, meteu-se no noturno que o embalou através do Vale do Paraíba, e saltou aparvalhadamente no Brás...

Em São Paulo aderiu a Marcelo Grassmann, Otávio Araujo e Luís Andreolini. Seu percurso mais habitual não da Livraria Jaraguá para a Biblioteca Municipal. Não para ler, mas para conversar com Sérgio Milliet. A fim de não criar em si mesmo complexos de inferioridade, tratou de expor na sala subterrânea do Instituto dos Arquitetos, onde hoje funciona a *Oasis*.

Em 1947, já pertencendo a um grupo que, sob os auspícios do Instituto Cultural Brasil-Estados Unidos, exporia na Galeria Prestes Maia com a rubrica de *Jovem Pintura Paulista*. Apresentou-os o grande e severo crítico Geraldo Ferraz. Daqueles dezenove elementos sobraram apenas 7 valores. Convém nomeá-los: Tanaka, Aldemir, Mori, Charoux, Sacilotto, Grassmann, Gruber e Maria Leontina.

Nordestino fixado no Planalto de Piratinin-ga não se perde, vai furando... e assim Aldemir Martins criou o seu método próprio de *débroutillage*, com suas camisas cromáticas e seu sorriso oblongo, fazendo ilustrações para jornais, revistas e livros.

Aturou algumas intempéries, aclimatou-se, assumiu maioridade gráfica e plástica, e se candidatou gradualmente às três Bienais, de-

pois de já ser figura inconfundível das rodas literárias e artísticas.

Na I Bienal ganhou o Prêmio Olívia Guedes Penteado; na II Bienal obteve o Prêmio Nadir Figueiredo; e na III Bienal arrebatou o Grande Prêmio Nacional de Desenho, com Caribé.

Nesse ínterim, ia trabalhando com afinco, e em breve suas gravações e desenhos constituíam parte excelente do acervo das exposições coletivas brasileiras em Praga, Paris, Genebra, Zurique, Lugano, Roma, Toquio, Santiago do Chile, México e Caracas.

Já melhor de vida prática e material, com um interesse agudamente voltado para averiguações de temário nacional para a sua arte, sumiu por uns tempos de São Paulo, indo percorrer chão de intensa atração testemunhal: Caruaru, Serrinha, Monte Santo, Canudos, Tucano, Garanhuns, Icó, Mazagão, Velho, Macapá, Belém, Leopoldina, Ouro Preto, Sabará e Congonhas.

Aldemir conheceu, através de Marcelo Grassmann, os gráficos alemães do expressionismo e se especializou em gravura com Poty Lazaroto. Passou a prestar atenção microscópica nas reproduções de desenhos de telas de Picasso nas livrarias Cosmos e Brasilense, e fez demorado estágio na retrospectiva do autor de *Guernica* num vão de aquário sêco do Palácio das Nações durante a II Bienal. Voltava-se para a problemática e as formulações do desenho puro como linha e trabécula, periferia e textura. Fascinou-o o sentido absoluto, embora chapado dos desenhistas japoneses Hokusai, Sugimura, Moronobu e Koryusai.

Senhor da fatura em preto e branco e do efeito colorido, aplicou-o em desenhos de temas nacionais. Deveu-se com obstinação em fixar o assunto Gangaceiro.

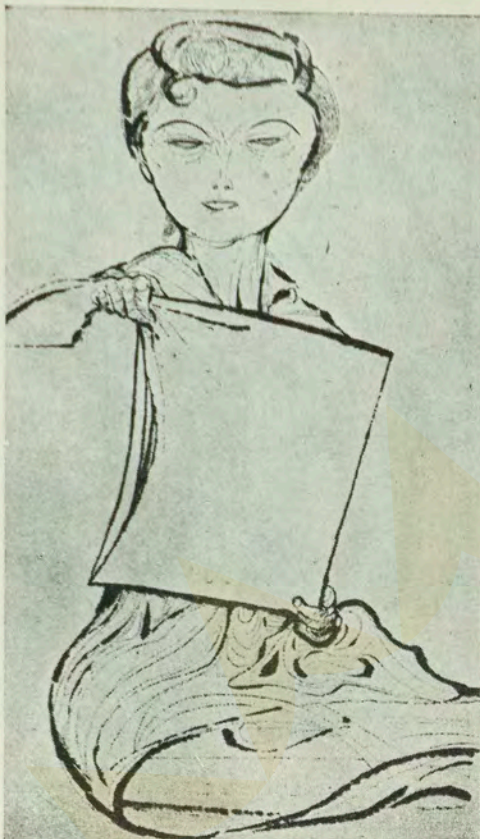
Para chegar à interpretação de fatos e coisas, procurou acumular em seu ateliê recordações bem características de suas viagens de fundamentação. Formou assim uma espécie de museu doméstico, abarrotando sua residência com coleções de cerâmica popular de diversas origens, facas nordestinas, pássaros de barro, de tecido e de papel *crêpon*. Dependurou nas paredes a literatura de cordel das feitas pernambucanas e baianas. Armou por cima de portais, roupas e chapéus de couro. Uma vez constituída essa espécie de ambiente profano de sacristia de

ex-votos (no que se assemelha muito com Mário Cravo), Aldemir Martins passou a fazer outro gênero de desenho que nada tinha do módulo intersticial e ornamental, quase de tapeçaria dos antigos galos e peixes da sua série algo semelhante aos cartões de Lurçat.

Enveredou para um temário figurativo-ecológico, mas que não se pode chamar de realismo com intenção de fixar diretamente em tarefa linear um episódio ou uma situação. Isso será na obra de Aldemir uma consequência e não uma finalidade formulada previamente. Não é pela apresentação quase fotográfica ou ilustrativa da realidade, mesmo a realidade exótica que o seu desenho vale e se impõe. Aldemir Martins apesar de essencialmente nacionalista nos assuntos, impõe sua arte pela maneira técnica avançada de deformar e desfigurar para um plano estético individual este ou aquele motivo que, antes de mais nada trata, de neutralizar. Inteligente e vivaz, com uma acuidade visual sensibíllissima, não realiza um desenho resultante de realidade ótica. A maneira universal de se ver uma coisa é por ele registrada não superpondo o contorno nem fixando as superfícies em cima do papel conforme no mais das vezes fazem os desenhistas de elaboração direta e fidedigna. Aldemir desenha como se estivesse vendo através de novas lentes de uma dioptria diferente. Ao invés da mera reprodução gráfica, submete o desenho a esquemas retangulares, triangulares, ovais e elípticos. Essa deformação geometrizar é elaborada através de uma espécie de sexto sentido, o dos encaixes. E vista antes como que através de efeitos de prisma. Uma vez conseguidos os contornos, o artista passa a dividir em setores o interior do desenho e os trata com arabescos diferentes, em estrias, em diagonais, trabalhando a matéria com trabéculas de histologias múltiplas, cada qual em oposição à outra, de maneira a dar consistência, relêvo ou mesmo volume.

Consegue isso com processos complementares. O conjunto do quadro ganha com esses recursos meramente gráficos efeitos e valores que lhe dão um remate plástico.

Para os críticos do desenho figurativo logo se torna óbvio que Aldemir Martins difere dos desenhistas mais avançados devido a dons individuais aperfeiçoados através de



Da série "Cora".

constantes pesquisas. Não é a síntese do tipo *croquis* ou *radierung* (respectivamente dos franceses e alemães) e que tão bem fazem Richard Bellias ou Jean Vinay. Não é o desenho linear com superposições contínuas típicas de Bernard Buffet, Devoucoux, Bontané ou Carzou. Não é a "aventura da linha" de Hartung. Muito menos é o trabeculado dinâmico de André Fougeron. Não se pode buscar uma analogia com os figurativos europeus nem norte-americanos. Talvez no Brasil se lhe assemelhe um pouco Anísio Medeiros; mas resta saber qual dos dois foi o paradigma inicial, cronologicamente falando. A tal respeito não estamos capacitados a opinar, por falta de elementos informativos. Aliás, a alta categoria das artes gráficas no Brasil constituindo o apice das nossas artes visuais, é natural que não seja um fenômeno individual único e sim signifique a atuação já de uma equipe.

Acrescente-se a isso, em Aldemir Martins, a alma; isto é, soluções líricas, dramáticas e dialéticas muito pessoais. O resultado é excelente. Haja vista a série *lírica* e a série *truculenta* dos seus cangaceiros. Ou a série episódica chamada "periplo do pau de arara". Será o assunto que redundará em arte? Não. É a maneira de tratamento novo e específico do assunto; é a perfeição técnica da periferia e do interior, da consistência e do esbatido, da deformação e da geomatrização, obedecendo a leis estéticas a serviço de temário de solidariedade humana.

Assim, o assunto social e paisagístico, a realidade telúrica, conseguem pela sublimação artesanal uma finalidade artística que, não sendo finalidade realista direta, atua melhor do que se o fosse. Pois o formal não engloba o conteúdo, e sim se justapõe a ele como alma e corpo, como arte e realidade. Natural, portanto que tal disciplina artesanal pasmasse o juri de premiação da XXVIII Bienal de Veneza. Havia ali, diante dos membros julgadores, uma inovação gráfica registrando um temário já por si exótico e desconhecido cuja estereotipação específica um artista de vanguarda apresentou, jogando o particular local no plano universal e perene.



Da série "Cora".



A atual fase do "Atelier Abstração"

O "Atelier Abstração" realizou na segunda quinzena de Junho, no Museu de Arte Moderna, sua terceira exposição desde que se fundou. Apresentou 46 trabalhos de doze artistas. Os títulos indicam (e às vezes também as telas) uma programação coletiva para ritmo e movimento. Pois os trabalhos atuais de Flexor se chamam *Modulações*; os de Raimo, *Espiraís e Vibrações*; os de Nicola, *Gravitações*; e assim por diante.

Não resta dúvida que vários elementos antigos do grupo mudaram muito de técnica, assim como é evidente que já agora se acentuam mais as características individuais, deixando de existir afinidades de composição que não raro significavam meras variantes do mesmo modelo teórico e pragmático. As duas exposições anteriores apresentavam no gráfico "criação" certa uniformidade de solfejo que tornavam as exposições impessoais.

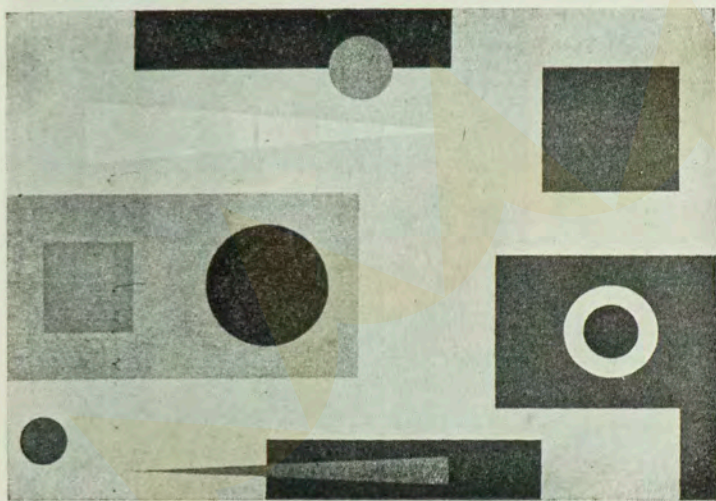
Não queremos debater a *Apresentação* impressa no Convite e que é assinada por Flexor. Isso levaria debates polêmicos devido ao seu tom de Manifesto. Estranhar-se-iam os sucessivos parágrafos por sua insistência doutrinária. Ora, se o "Atelier Abstração" significasse na presente exposição e dentro da atual evolução do não-figurativo uma escola cismática ou uma preservação ortodoxa, não refugaríamos ao debate. Mas, sendo uma escola local que já lançou seu manifesto ao ser fundada, nesta agora ver como tem evoluído dentro das ilimitações de sua programação.

Na penúltima exibição já destacávamos que, *mutatis mutandis*, Flexor estava realizando em São Paulo uma sucursal da Escola de Paris, da mesma forma que o fazia em Milão o grupo da Livraria Salto. E comparávamos até Douchez, Raimo, Mallet, Izar, Leyla, Teixeira, Zilda, Maria Antonieta e Renée Maleville aos nove elementos milaneses, isto é a Veronesi, Salto, Munari, Di Salvatore, Mazzoni, Regina, Giulia Sala, Monnet e Dorfles, como quantidade discente.

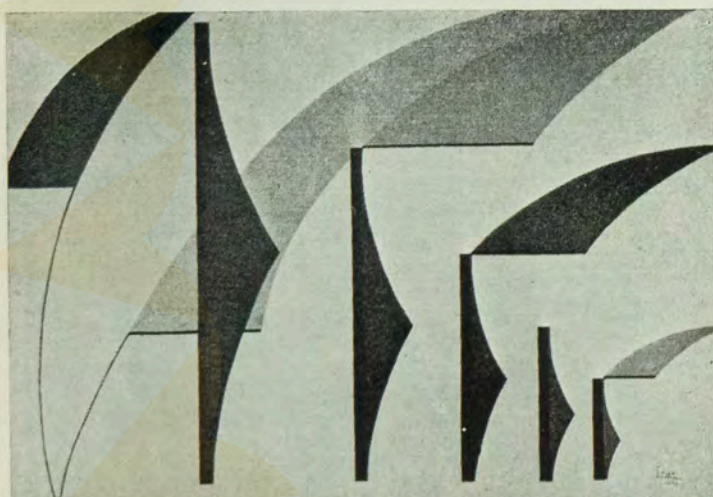
Naquela ocasião acentuávamos que Douchez, de origem francesa, não seguia a Escola de Paris, pois víamos analogias entre sua personalidade de muralista e a individualidade de Bozzolini e Magnelli; notávamos já a fatura de teor mecanicista, a Léger, de Mallet; prevíamos as pesquisas universalizantes de Raimo, por estar tendendo para a disciplina e o despojamento dos concretistas.

Não queremos, decerto, que os Manifestos das três exposições presididas por Flexor sejam sempre e ainda agora uma súplica do que Malevitch explicou no livro *O Mundo Sem Objeto* para definir aquilo que em 1916 estava expondo em Moscou. Também não queríamos que fôsse uma corruptela dos postulados de 1916 explicativos do que estava selecionando como formas e cores em suas pesquisas de laboratório estético Sophie Taeuber-Arp, em Zurique. Pois houve as realizações de Mondrian, de Doesburg, Kandinski, Arp, Gabo e Plevsner, quanto à pintura é e à escultura abstracionista; portanto, os atuais seguidores dos vários módulos das escolas simultaneamente nascidas pela Europa são agora campos de pouso desse imenso tráfego nos itinerários das linhas e nos mapas nas formas.

Basta averiguar com honestidade, que o "Atelier Abstração" é, antes de tudo, uma escola de pintura fundada em São Paulo e onde de início como fuga ao academismo se optou por uma programação de propedêuticas abstracionista. Caberá aos alunos, se de fato escolheram o não-figurativismo orientarem-se nesses rumos. Orientarem-se, porém fugindo a formulários e receitas, pois do contrário outra coisa não estarão solfeando senão variantes cromáticas e modais de Sônia Delaunay. É evidente que o pintor abstrato tem que fazer coisa nova e inédita, como no seu respectivo tempo fizeram os pioneiros do movimento, para não cair na saturação.

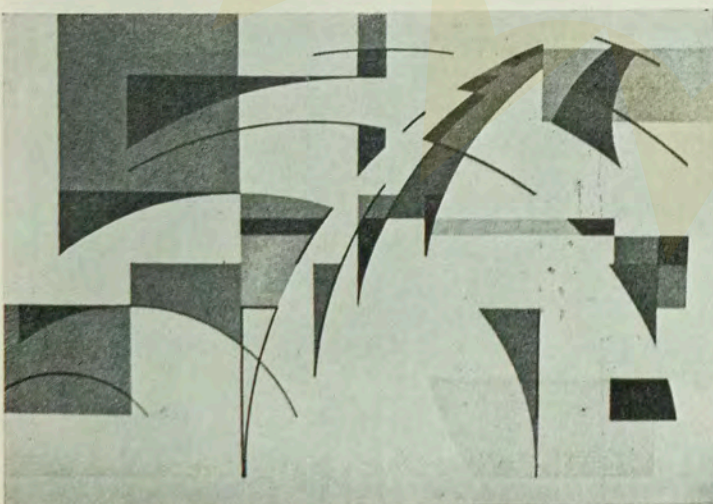


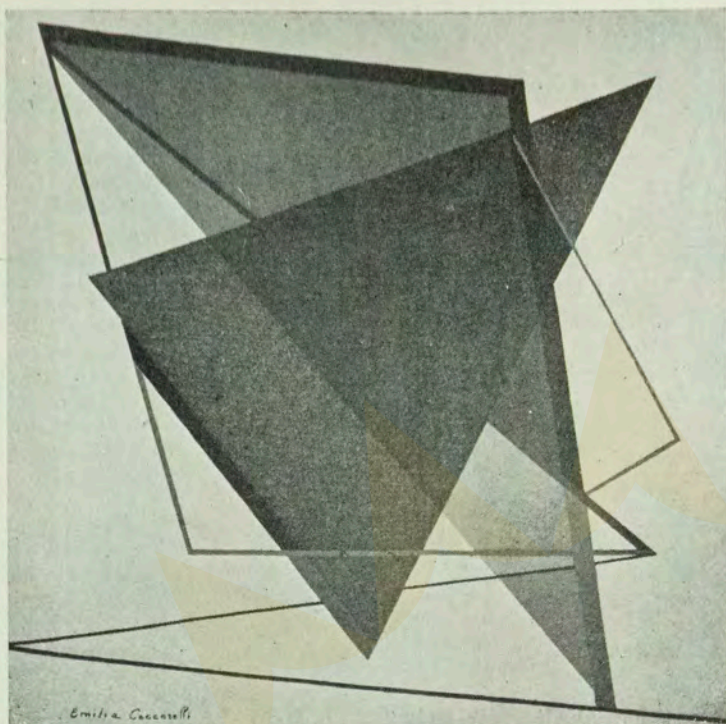
Mallet, "Composição n.º 1".



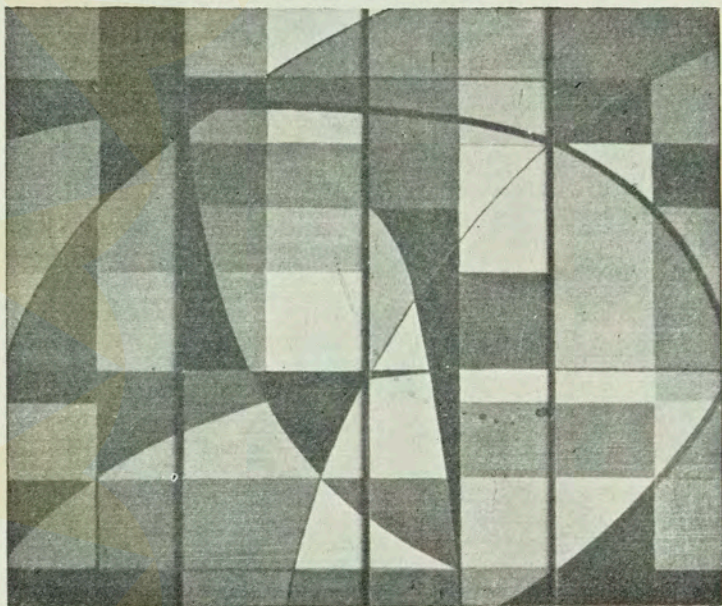
Izar, "Cromático Tonal".

Flexor, "Modulação com círculos e retas".



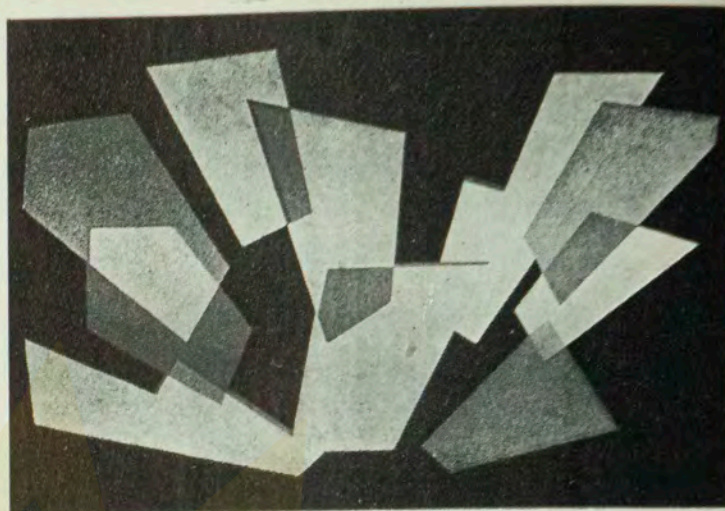
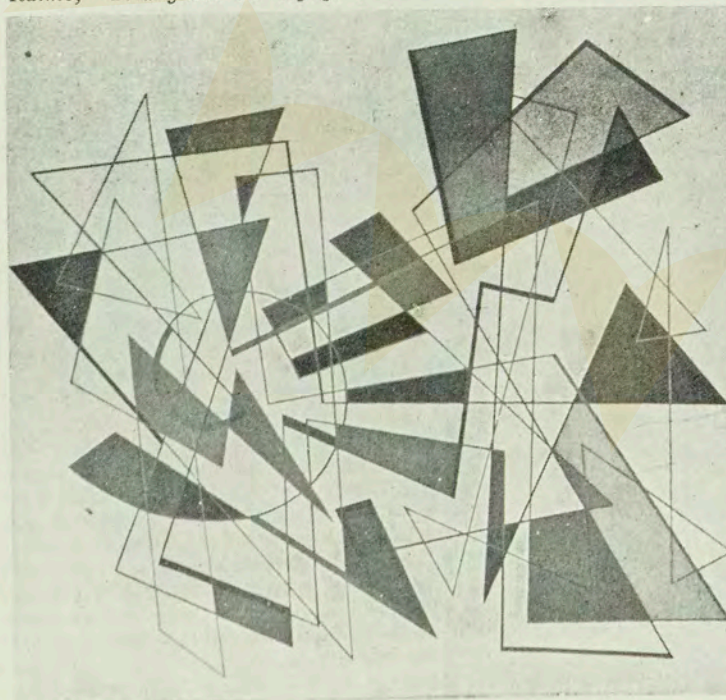


E. Ceccarelli, "Triângulos num ambiente".

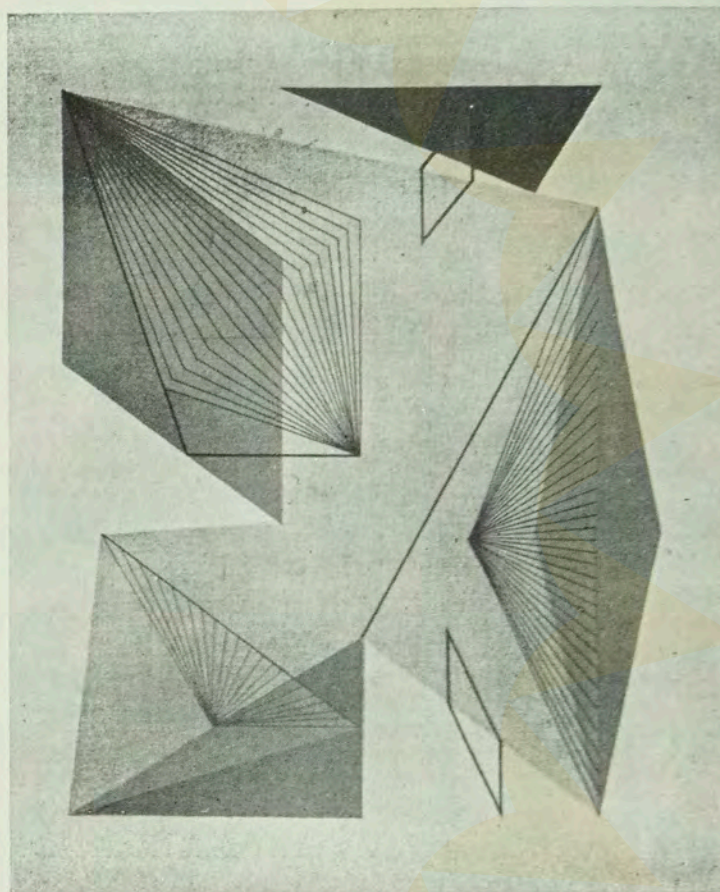


Teixeira, "Quadriptico".

Raimo, "Triângulos no espaço".

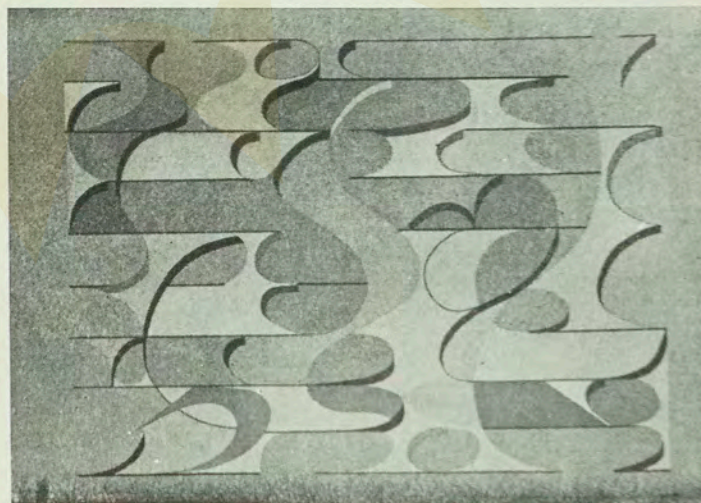


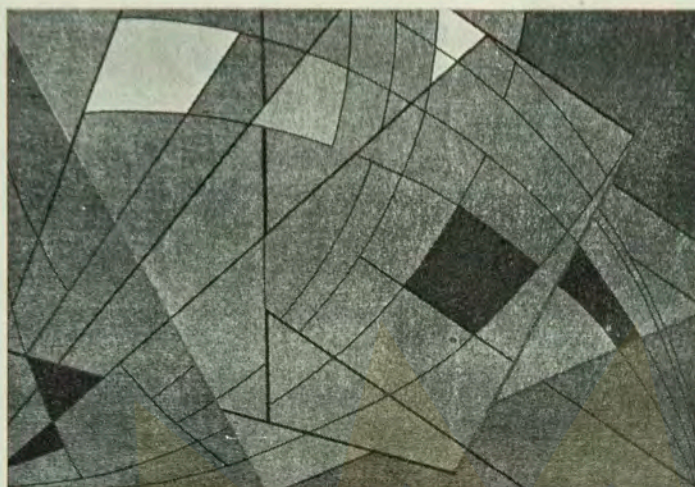
E. Karman, "Irradiação ascendente".



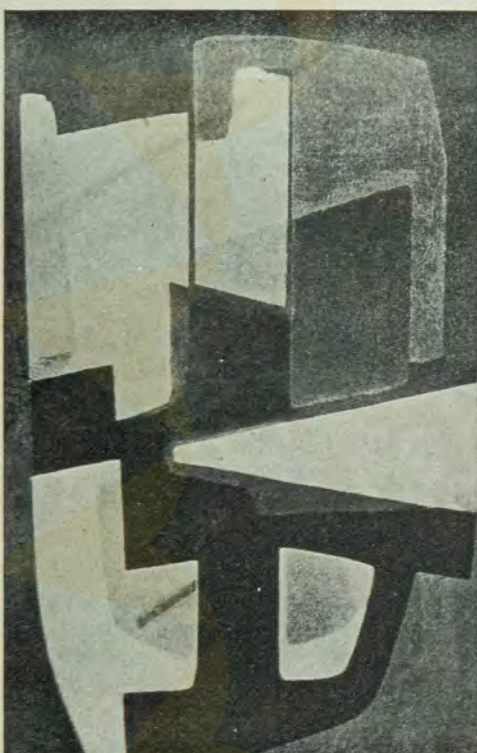
Leyla Perrone, "Aeroide".

Barros Barreto, "Serpentinas".





Zilda, "Rítmos divergentes".



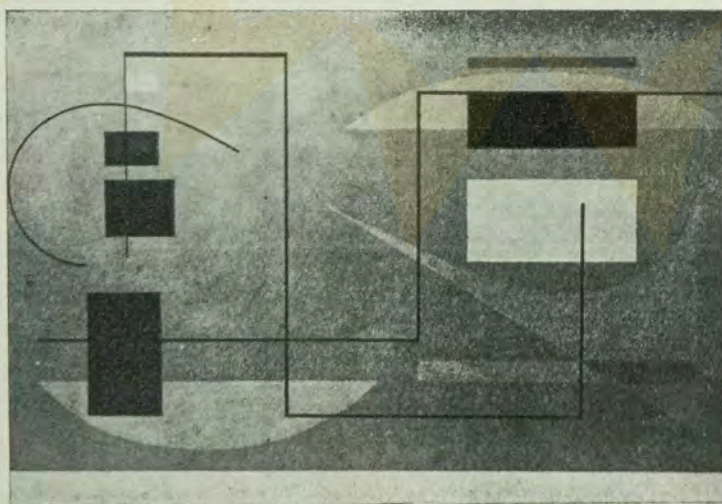
Douchez, "Nereida".

Percorrendo o material apresentado, se deduz que Douchez está bem orientado em suas composições no teor de mural e painel. Não mais no gênero de Bozzolini e Magnelli, e sim abrindo, como Dewasne, novas faturas congeminações em preto e azul, branco e marron. As formas em friso vibram como se fossem elos ou peças cromáticas num eixo. Há movimento e ritmo, isto é, rotação e vibração. Cores puras agregadas, dando à distância efeito estático no pormenor, porém cinemático no conjunto.

Flexor, conforme já observávamos em sua última exposição individual, já abandonou de vez a teoria de preparo de tela da Escola de Puteaux, de Marcel Duchamp. Com efeito, já não arma aquela geometrização prévia para então lançar claridades de vitrais no gênero de Manessier. Destacou, afastou e diminuiu as formas compactas, jogando-as agora em espaços diáfanos, de aura infinita. Nesses vácuos perpassam e fibrilam invenções cromáticas que decerto significam "capacidade de invenção, de ordem e de sensibilidade" — aliás um sonho plástico de Beaudelaire.

Raimo abandonou o hibridismo de antigos figuramas. Agora suas linhas valem por uma multiplicidade de grafismos, dando a impressão de cristais em desagregação, como pétalas ou pistilos fecundando atmosferas.

Nicola, "Gravitação n.º 2".



Telas mais claras, bem menos superlotadas de formas. Estas parecem cortes ou arestas de substâncias leves.

Mallet continua atento à problemática da composição, chegando quase a ater-se à disciplina concretista. Não o consegue, ou não o quer, porque tal disciplina, de estoicismo universalizante e portanto impessoal, é de ordem mais intelectual do que plástica, ao passo que ele procura arrumações de formas como oposições que se encaixam ou então que se desgregam. O sistema ainda é o do velho Herbin. O efeito é de semáforos e discos de sinalização. Sensibilidade a serviço de composição estática, em equilíbrio estável. Nisso difere de quase todo o conjunto, que está obedecendo à palavra de ordem: movimento e palpitação.

Teixeira é outro elemento que não obedeceu à senha de "movimento". Apaixonado pelos azuis não do empíreo mas de vitrais embora os chame de biombos, prosaicamente, é um pintor místico que ficaria bem na equipe da revista *Zodiaque*.

Izar apresenta duas simultaneidades distintas: a de antigo teor, algo em formulação de painel, com formas compactas imbricadas; e a de meros grafismos atuais, de função cinética, devido a dispositivos paralelos.

Zilda, que vem de um artesanato figurativo, o da sua fase clássica, esmera-se no preparo de tela, raspando setores de superfícies e inserindo um grafismo que é mais desenho do que elaboração plástica. Isso cria ritmos divergentes e convergentes, de ação rotativa ora centrípeta ora centrífuga.

Nicola ensaia e realiza às vezes construções em áreas espaciais, criando a bem dizer uma cosmogonia de sistemas formais entrecruzados por órbitas. Decerto, por isso, emprega muito na nomenclatura de suas telas a palavra gravitação.

E. Ceccarelli envia composições em diagonais, criando planos. Usa recursos de grafismo para dar sensação de perspectiva. Cromatismo sensível.

E. Karman compõe formas planas, esbatidas, que ainda assim se desagregam como se partissem de determinado ponto impelidas por uma ruptura. Isso ocasiona efeito de movimento e velocidade, o que já é uma *trouva*.

Barros Barreto obtém efeitos de flutuação com formas curvilíneas apostas sobre pautas cromáticas, como neumas. Inconscientemente ou melhor, subconscientemente, as rotula de "orientais", devido sem dúvida ao arranjo de mosaico. A necessidade de analogia nos títulos informativos leva-o a crismar esses efeitos como "serpentinhas".

Leyla Perrone apresenta, como Izar, dois módulos distintos. Um de mural, com formas cromatizadas e vazios neutros. Outro, de sensibilidade bem feminina, onde a composição é fluidificada por um grafismo sensível que tira à composição qualquer rigidez de cristal dando-lhe pelo contrário uma leveza de folhas ou páginas se entreabrindo.

Conforme se depreende pelo acima exposto, o grupo é formado já agora por elementos dotados de personalidade distinta, sem aferições uniformizadoras de temas e processos. É uma escola, mas não é um clã.

Esse será o seu maior elogio: formar artistas, ao invés de sofrer-lhes a liberdade.

Restaria um conselho a dar: desenhos propedêuticos figurativos, como testes de vocação. E averiguações, com finalidade seguinte: serão os eventuais componentes do "Atelier Abstração" legítimos artistas abstratos? Estarão dentro mesmo de seus atributos, ou apenas seguem por enquanto prolegômenos da arte de criar formas e compor equilíbrios formais, para mais tarde optarem pela natureza e pelas realizações antropomórficas? Não os seduz, por acaso, a paisagem a efigie humana, a pesquisa da deformação, ao invés da disciplina formal e rítmica de grautidades teóricas? Não estarão num isolamento, embora pareçam viver na ilimitada disponibilidade?



"Sra. Tania Kawarick". Nanquim sobre tecido bruto, 1956.



"Sra. Nelita Alves Lima Pignatari". Nanquim sobre tecido, 1955.

Os desenhos de Darcy Penteado

As equipes significativas do desenho brasileiro se caracterizam mais por fases de pesquisas constantes do que pela repetição de sistemas e vezos pessoais. Nelas a experimentação e a procura levam seus principais elementos a colocar sua arte numa vanguarda técnica até que determinadas descobertas lhes individualizem as tarefas mediante opção individual. Isso tanto nos figurativos como nos abstratos. Até mesmo os realistas mais diretos se empenham em pesquisas modais e artesanais fazendo por aqui o mesmo empenho de um Bernard Buffet, por exemplo: gravar formulações novas da realidade.

O desenho de Darcy Penteado, no material diverso recentemente apresentado no Museu de Arte Moderna de São Paulo, incorre nessa tendência insatisfeita e alerta de estar dinamicamente rente sempre às vanguardas. Ele já deixou para trás os influxos do expressionismo austríaco de Kokoschka e do grafismo vivencial de Ben Shahan. Dotado de sensível acuidade visual e de múltipla capacitação para um virtuosismo afoito, largou aqueles dois percursos e enveredou para um expressionismo próprio, bem individual, onde há sistemas de organização artesanal muito específicos: a começar pela procura da base, da superfície de suporte, o *shantung*, o algodão cru, o tecido grosso, o mata-borrão; a começar ainda pela maneira de vincar a linha e de estruturar setores. Serve-se de processo colateral e complementar, a colagem, com tecidos e matérias diversas

para obter efeitos de impregnação, atmosfera e estrutura, atingindo às vezes uma conceituação barroca intensa, onde porém não sobrecarrega nunca a fatura.

Naquela pesquisa de manifestação expressionista, evitou agora o mimetismo dos gráficos tedesco e eslavo acima citados, pois conseguiu valer-se das lições mais antigas e mais tentadoras de Marcel Duchamp, Man Ray e Schwitters, com o processo das colagens. Assim, seus desenhos apresentados na sala pequena do Museu de Arte Moderna são peças barrocas obtidas pela sábia implantação do grafismo grosso em cima de fundos adstringentes e pela anexação de colagens de tecidos que funcionam como camadas, planos e estruturas.

Mas na exposição de retratos realizada no corredor simultaneamente, não há uma pesquisa de vanguarda e sim uma forte disciplina linear. Os retratos são puro desenho tradicional como efeito e realização, despojados dos intuitos experimentais da outra série. Pode-se, por conseguinte, assistir a duas técnicas na atual exposição de Darcy Penteado. Uma, de experimentação total, constante e ilimitada, que *acrescenta*, enriquece a matéria e age como tratamento. Levou-o, como já se acentuou, a um barroquismo. E outra, de disciplina linear, limitada e voluntariamente restrita e adstrita ao retrato que ele obtém por sínteses periféricas e grafismo complementar. Ora, essa fase dos retratos

significa uma volta ao desenho em si, dentro de escalas da evolução meramente linear.

Vemos, pois, nos desenhos de Darcy Penteado, simultaneamente, dois caminhos, ambos válidos, conquanto se afastem como linhas opostas.

O primeiro caminho é de anexação insatisfeita, durante o qual ele vai experimentando no desenho material e recurso para torná-lo um assunto plástico, tanto em efeito como em realização. Esse percurso, de experiência gratuita e disponível, acarreta vantagens artesanais como aula, como curso, como exercício. Dá-lhe uma experiência constante e crescente. Se souber fugir ao virtuosismo comercial, ao efeito analógico do cartaz, da maneira inédita a que a publicidade obriga como arte aplicada, terá ganho uma grande desenvoltura, uma dexteridade de técnico e de perito.

O outro caminho é o do despojamento gradual, durante o que ele recua para a função linear para tornar o desenho uma linha orgânica de realização periférica e íntima de tema — o retrato.

É onde, então, sua vocação gráfica se patenteia colocando-o por direito de provas exatas no cadastro dos nossos retratistas. De fato, diversos de seus retratos, principalmente aqueles interessados na sinceridade gráfica e lebertados da complementação barroca, o filiam aos grandes retratistas. Esse retorno a Ingres é indispensável nos



"As 3 meninas Sampaio Moreira". Nanquim sobre tecido bruto, 1956.



"Alex e Lúcio Kowarick". Nanquim sobre algodão bruto, 1956.

artistas figurativos que se dedicam ao retrato. Não a Ingres, como solução de verossimilhança do desenho com a pessoa. Mas a Ingres como utilização legítima do decorrer linear ao efeito colimado de refazer o objeto ou a criatura.

Aliás, a organização *Pintores do Nosso Tempo*, fundada em 1947 com o fim de insistir, suscitar e expor seus testemunhos pictóricos sobre a humanidade e o seu tempo, recebeu a adesão de grandes artistas já hoje mortos, como Léger, Matisse, Dufy e Utrillo. A primeira exposição no Museu de Arte Moderna de Paris teve como assunto "O Trabalho". Isso, em 1949. Já a segunda exposição, em 1953, teve como tema "O Domingo", e perambulou das margens do Sena até Bourges, Nices, Lião, Avinhão e Tunis. Em 1954 o tema foi "O Homem na Cidade". Em 1955 o tema se tornou otimista, "A Felicidade". E agora, em 1956, o tema escolhido teve como finalidade reabilitar o retrato. Artistas pintaram ou desenharam personalidades. Assim, Fujita pintou Jean Rostand; Hambourg pintou o professor Lepine; Léonor Fini lembrou-se de pintar nem mais nem menos o escritor escandaloso, Jean Genet; Mac Avoy pintou Picasso; Ganne desenhoun Marcel Achard; Brayer pintou Barrault vestido em Hamlet; Simon Auguste fez o último retrato do velho Paul Leotaud poucos dias antes de sua morte; e Cocteau desenhoun Madame Weissmuller.

Ora, todos esses pintores deram a seus retratos um tratamento linear essencial, com o fito deveras de reabilitar o retrato. Nesse sentido, portanto, a atual exposição de Darcy Penteado se realiza quase simultaneamente com a exposição de retratos acima citados no Museu de Arte Moderna de Paris.

E sua exposição dupla, a experimental ou de vanguarda, e a de retratos e de intuito sintético-analítico, mostram de um lado sua capacitação sempre disponível e, de outro lado, asseveram sua vocação categórica, que não precisa desorientar-se em módulos de virtuosismo.

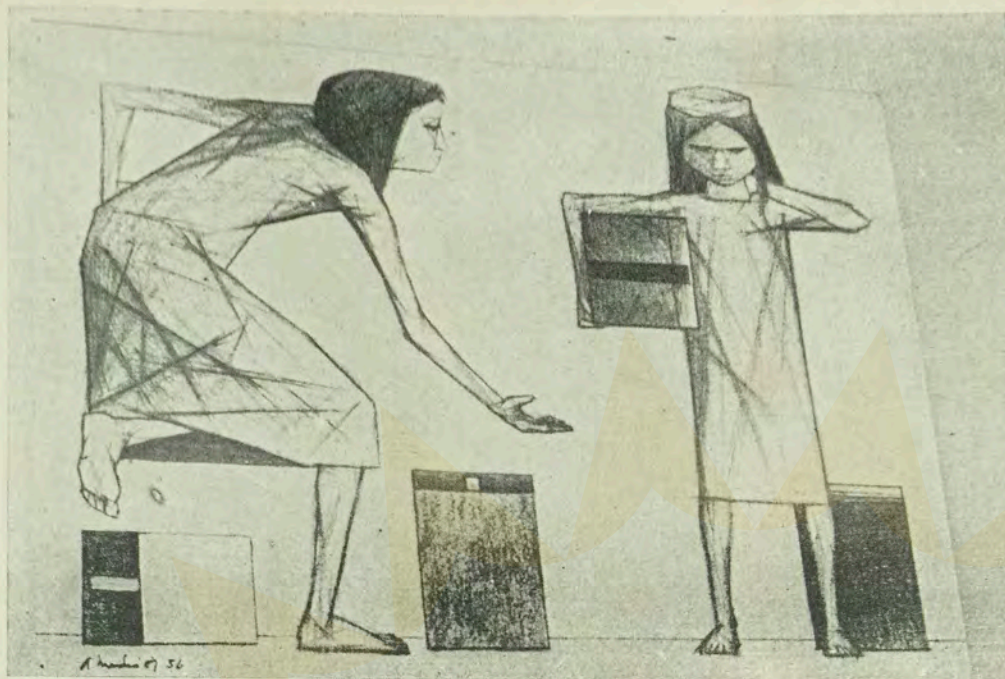
Como se caracteriza, quanto a temário, a mostra de desenhos atuais de Darcy Penteado? Não há paisagem nem episódios. Não segue, portanto, as correntes de grandes pintores-desenhistas como Buffet, Boussard, Braig, Brayer e Cassarini, para só falar na turma parisiense de Testemunhas do Nosso Tempo.

No ardor de pesquisar a linha e a matéria, se igualará a Paul Charlot e a André Civet, por exemplo. No retrato, não está no rumo de Hambourg nem de Armand Nakache. Muito menos no de Joseph Pressmane.

Darcy Penteado, quanto tem de vanguardismo na pesquisa de matéria, terá de despojamento em seus retratos de mera fatura linear. Nisso retrocede para excelente companhia: para a disciplina dos que ainda hoje seguem Ingres.

"Menino e catavento". Nanquim sobre tecido grosso, 1956.





Anísio Medeiros, "Brinquedo".



Anísio Medeiros, "Retrato".

V Salão Nacional de Arte Moderna

Quase quatrocentas peças de interesse averiguado pelo juri de seleção constituem o conglomerado heterogêneo do V Salão Nacional de Arte Moderna que acaba de encerrar-se.

A parte de arquitetura e a parte de escultura reduzem-se a 17 unidades. Expõem elementos de reconhecido valor, como Alcides da Rocha Miranda, José de Souza Reis e Pedro Paulino Guimarães, ou como Zélia Salgado e Sérgio de Camargo. Nota-se, principalmente no setor de escultura, uma lamentável abstenção de plásticos de reconhecido mérito, de vanguardistas que dariam ao certame uma categoria monumental. É de lamentar-se a ausência de escultores que, todavia, então com trabalhos prontos para as próximas exposições individuais. Prestigiando a exposição dariam ao V Salão Nacional de Arte Moderna uma espécie de pauta com diversos contrapontos onde se aliterariam esculturas maciças, abertas, espaciais e dinâmicas, mostrando o que nesse sentido já se vem fazendo no Brasil.

Em desenho, decerto a parte mais homogênea e de ápice do certame, destacam-se desde logo Aldemir Martins com *A Filha de Santo, Córca e Peixe*. Julgamos bem escolhida a remessa, pois há ali três características das pesquisas modais do artista cearense ora premiado na Bienal de Veneza com o Grande Prêmio Internacional de Desenho. Essas peças avulsas, uma episódica, outra como retrato sintético, e a terceira como

qualidade plástica obtida através de recursos de trabeculação ornamental, qualificam o artesanato da última fase de Aldemir, sem contudo nos dar uma visão do sentido de sua arte figurativa de ordem humana, ecológica e local, com motivos e temários do Nordeste principalmente. Decerto o artista resolveu fazer um envio dessa triplíce natureza para mostrar não o temário e sim as variantes de sua técnica.

Anísio Medeiros, mais linear e sintético do que Aldemir Martins, vinca o dinamismo de atitudes e episódios através de um grafismo com função de infra-estrutura. Ótima qualidade de desenho, por onde se vê como o assunto figurativo assume categoria gráfica mercê mais de uma exatidão de equilíbrio modal e de uma deformação ótica específica do que do fato registrado.

Arnaldo Pedroso d'Horta, em plena fase abstrata, resolveu, todavia, mandar três trabalhos de puro desenho real, objetivo, com inspiração direta na natureza, *Pássaros, Folhagem e Morcego*. Certo sentido de iluminação, onde ritmo e composição coexistem, evitam uma estática de mapas didáticos tão do gosto daqueles assuntos de História Natural.

Cumprir assinalar o figurativo Darel Valença que em *Tempestade* leva mais além o mundo cotidiano e ao mesmo tempo cósmico de Osvaldo Goeldi, com o qual, contudo, só tem essa analogia de motivos.

A brevidade deste registro impede que ana-

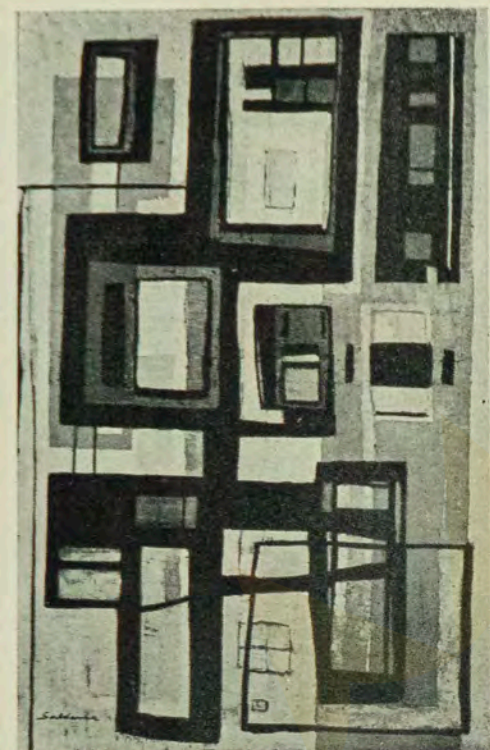
lisemos outros trabalhos, cumprindo, no entanto, passar em revista o desenho conjuntamente com a gravura e fazer referência ao realismo regional de Glenio Bianchetti, Renina Katz e Poty Lazzarotto, onde as qualidades de técnica, trama, incisão, tratamento do suporte, e interpretação episódica se justapõem como finalidade artística e dialética.

Para efeito de classificação há que dividir teoricamente desenhos, gravuras e pinturas nas três chaves em voga de figurativismo, abstracionismo e concretismo, segundo as concepções de testemunho da vida, antianalogia e ascetismo plástico, que caracterizam as três tendências. Muitas vezes o acervo figurativo deste V Salão foge à conceituação acadêmica. E muitas vezes a formulação abstrata incide, conforme já tem sido averiguado, no vêzo de um academismo, pelo emprego sistemático de receitas e formulários dentro das variantes Herbin, Dewasne, Mortensen e Magnelli. De fato, uma análise mais de teor histórico do que crítico, inclui quase todo o conjunto abstrato na órbita da vanguarda da Escola de Paris.

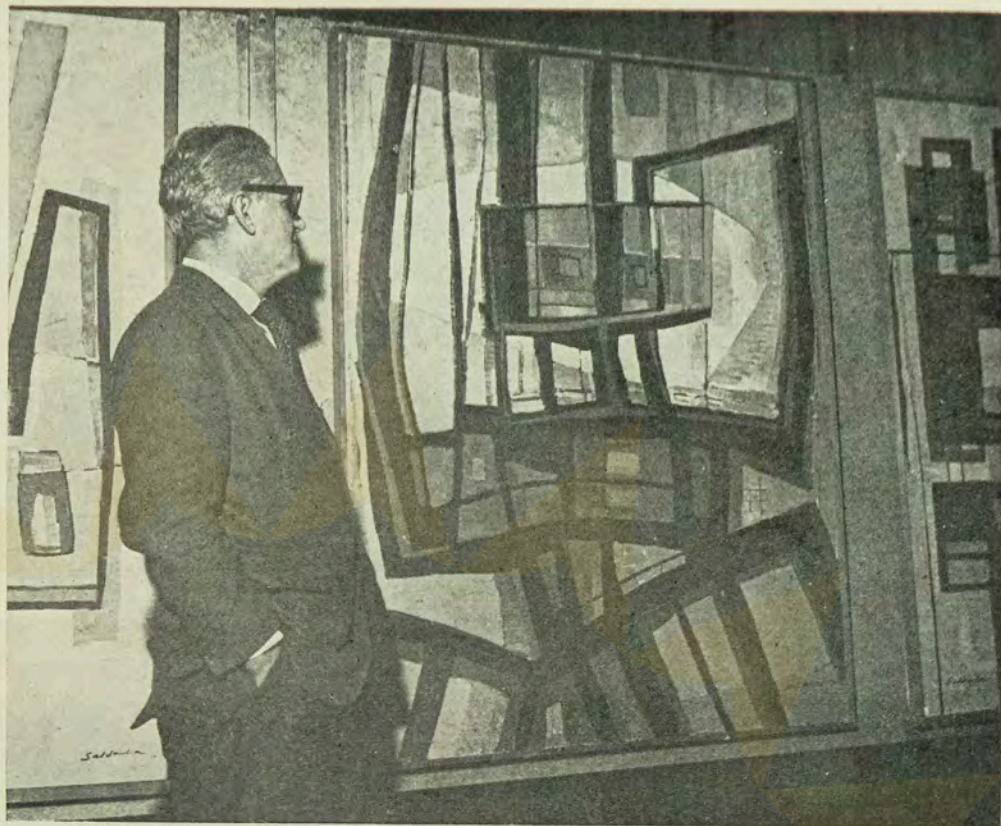
A tendência das composições e faturas, bem como do cromatismo e da fuga ao temário, seguem preceitos já repetidos saturantemente, de modo que quer aqui nas Bienais, quer no estrangeiro nos Salões Comparações, os abstratos se repetem, se alternam e principalmente se aliteram, como um coro gráfico-plástico, de dicção mística ou profana, mas



Karl Heinz Hansen, "Janéla", xilogravura, 1955.



Firmino Saldanha, "Composição".



Firmino Saldanha, ao lado de suas "Composições".

sempre sectário como técnica. A tal respeito, o V Salão se torna homogêneo e consanguíneo, quer percorramos desenhos e gravuras, quer nos detenhamos mais em pintura. Raros são os artistas abstratos que deveras inventam uma formulação pessoal. De maneira que é o ritmo fibrilante de cores ou é o arranjo bem congeminado de formas o standard mais em voga, numa espécie de páreo de competição rumo ao mesmo alvo: a fatura abstrata, entre Sônia Delaunay e Bissière, isto é, problemas de cor e de forma em redor de padrões previamente oferecidos como pautas de itinerário. Assim, salvo raros casos, há uma tendência coercitiva, diremos mesmo de reflexo condicionado atuando sobre a maioria do acervo abstrato e constituindo um concurso para ver quem se aproxima de maneira mais típica da elaboração de Manessier ou de Vieira da Silva, de Klee ou de Kandinski, etc. A limitação da capacidade inventiva extraterrena, a geometrização da matéria antes amorfa, a disciplina das formas solúveis em rijas, o grafismo enveredando para a função de painel, e sobretudo a estilização de cosmos inventados, eis a problemática em que se debatem os abstratos, como famílias de prófugos itinerantes em busca de novas Descobertas. Esse intento louvável deve, contudo, seguir outras expedições, armas outras frotas de procura e pesquisa, e não ficar adstrito a estaleiros...

Os abstratos atuais devem fazer hoje em

dia, aquilo que os pioneiros da escola iniciaram por volta do começo do século. Para isso se faz mister personalidade e sentimento, além de maestria artesanal. O mundo abstrato em artes plásticas deve ligar-se ainda à terra, por paradoxal que isso pareça. Ter efusão lírica ou mística, nutrir-se das formas geológicas, inspirar-se nas forças telúricas, ser um substrato físico de emanações, um símbolo de leis, uma resultante de equações.

Já o concretismo como disciplina universalizante, sem conteúdo pessoal, significando um sacrifício da inspiração em prol da ordenação intelectual e fria de elementos formais e cromáticos, não se imita, não se repete ainda, talvez por não haver passado nem estatística em seu acervo por demais recente. De modo que, paradoxalmente, o crítico encontra personalidade idônea e específica em artistas que não querem ser pessoais e sim universalizados. É o caso, no V Salão Nacional de Arte Moderna, de artistas como Ubi Bava, Aluisio Carvão, João José Costa e, principalmente, Ivan Serpa.

Esse grupo, seguindo agora uma disciplina de laboratório ao tipo de Sophie Taeuber-Arp por exemplo, trabalha com uma consciência inventiva e justa, bem diversa da saturante sistemática dos abstratos.

Pesquisam, demoram-se em experiências, vivem às soltas com discos, retângulos, telas, frisos, vácuos espaciais, cores concretas e absolutas, sem episódio, sem referência,

dentro de uma cosmogonia de sistemas e de órbitas, espécie de equipe de astrônomos iluminando noites severas...

Já os figurativos testemunhas do seu tempo, se dividem, praticamente, em duas correntes: uma ainda acadêmica, com tendência fotográfica, com limitações periféricas segundo as leis de ótica, e incluindo com veracidade morfológica e perspectiva os fatos do cotidiano ou os fatos exóticos. Salva-os a sensibilidade e também os pode salvar a interpretação dos fatos. A sensibilidade, acrescentando ao fato prosaico aquela dose de poesia e drama, ou de ironia e verri-na. A interpretação, segundo a maneira, o ângulo e o corte transversal ou longitudinal com que apresentam o *close-up* da realidade. Não pode ser reportagem gráfica nem plástica. Não pode ser ilustração para textos literários: tem que ser a deformação sensível do real, para reforçá-lo e universalizá-lo como testemunho dialético e não rotineiro e neutro.

A tal respeito o desenho é uma coisa, e a gravura é outra. O desenho pode ainda ser servo da realidade, se for feito através de índole sensível e de metiê vincadamente técnico. Já a gravura, se pretender ser mero desenho reproduzível, estará fugindo à moderna conceituação de arte autônoma.

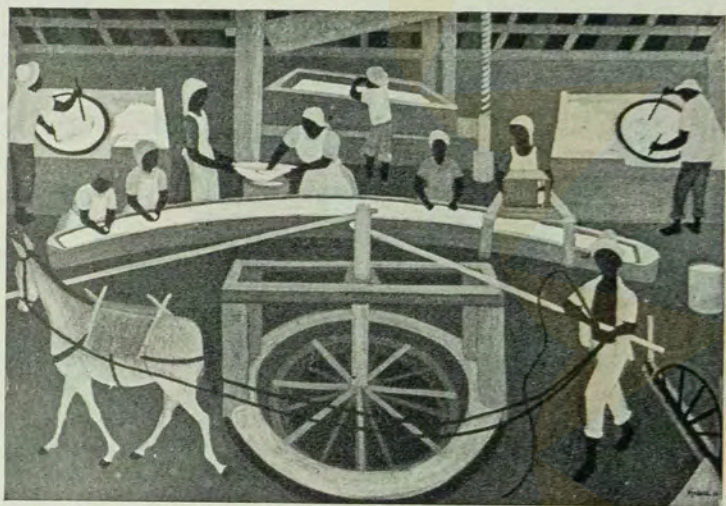
Na pintura, então, a riqueza transbordante da vida interpretada segundo temperamentos e estados de alma e obtida através de técnicas que correspondam à evolução atual



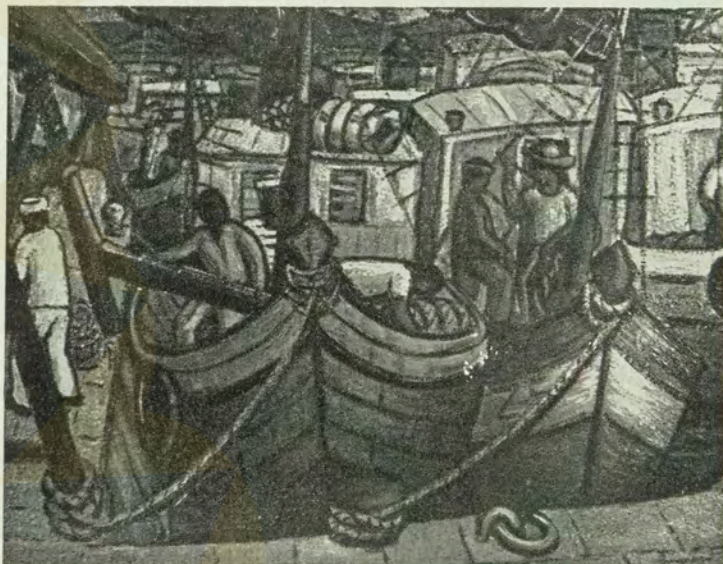
Sansão Castelo Branco, "Galo".



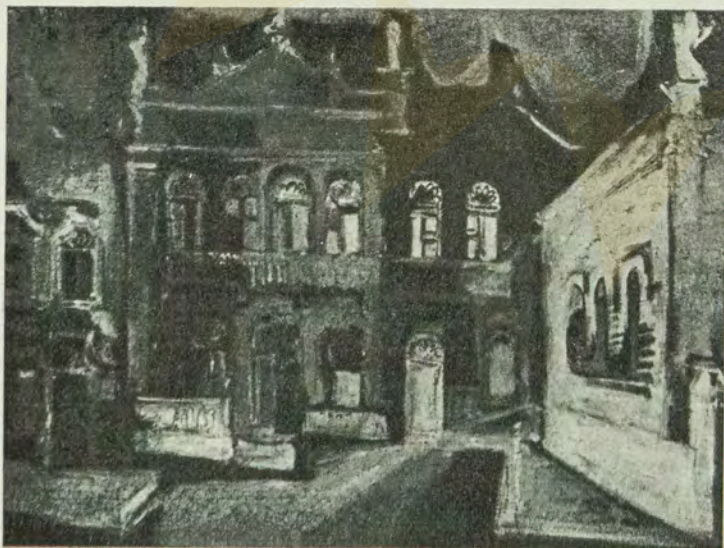
Taziana Bonazzolla, "Paisagem".



Djanira da Mota e Silva, "Casa de Farinha".



Benjamim Silva,
"Barcos".



Frank Schaeffer,
"Casas".

dessa arte, tem horizontes que não se saturam, e oferece um ilimitado meio de dobramentos.

Mas num salão que se diz moderno, a verdade é que as tendências abstrata, concreta e figurativa, coexistindo na exposição e significando roteiros técnicos e temáticos diversos, tem que ter um denominador comum: a modernidade técnica.

É então que entra como ensinamento e experiência, toda a série de pesquisas das diversas escolas desde o cubismo para cá.

Exposição moderna onde ainda entra expressionismo e impressionismo, surrealismo e onirismo se vê obrigada a apresentar as pontas de lança desses movimentos em suas



Glenio Bianchetti, "Desencilhando".



Renina Katz, "Camponesas em campo de arroz".

Poty Lazzarotto, "Gravura".



Darel Valença.
"A Tempestade".

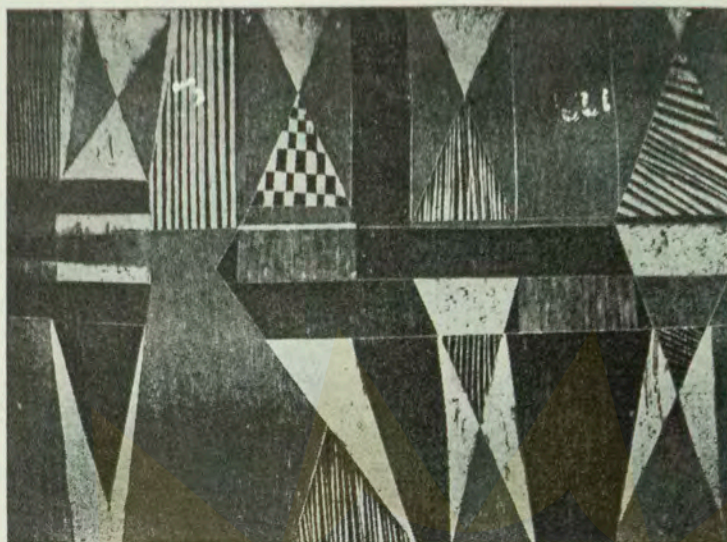
atuais metamorfoses plásticas e temáticas. Não será imitando ainda hoje Derain e Vlaminck, ou Chagall e Redon, que os artistas estarão dentro da programação moderna. Será, tão só na evolução de hoje que esses artistas têm que trabalhar. E isso mercê da redução da arte aos signos essenciais e à experiência da vida. Mercê da valorização consciente de elementos expressivos quanto à forma e à cor. Mercê da coordenação de todos os recursos para não imitar nem decalcar e sim para tornar a criar e sentir, mediante esquemas dinâmicos, o mundo de que os artistas querem ser os intérpretes. Do contrário, as exposições oficiais não pas-

sarão de repetição empírica ou técnica de todos os acervos plásticos desde o Impressionismo para cá. Ou de todos os acervos anteriores, com repetições de Corot, Courbet, Delacroix, Constable e Boudin.

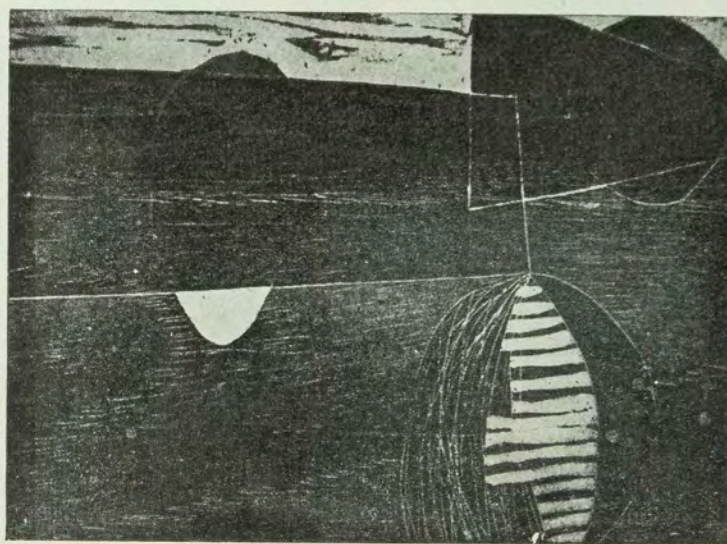
Que as equipes atuais da arte figurativa cumpram ainda as tarefas de Monet, Bazille, Sysley, Degas, Seurat, Lautrec e Bonnard, quanto à obrigação de assistirem à vida e de ter solidariedade com a condição humana. Mas fazendo hoje em dia o que por certo fariam eles se ainda estivessem vivos.

Há que libertar a personalidade mediante o contacto direto com a natureza. Há que expressar com espontaneidade o que cai em

suas sensações. Há que traduzir a diversidade ambiente. Para isso, segundo as lições da realidade em arte, será preciso que os figurativos tomem como base a contemplação do tema natural. Mas que se apaixonem pela análise ótica dos efeitos da cor, que transformem a pintura num ato permanente de criação e que, para tanto, se esqueçam às vezes do episódio e se integrem na obra como técnica. Então, sim, haverá uma verdadeira modernidade, já que cada geração testemunhará o seu tempo mediante os sucessos e os fenômenos interpretados por uma dioptria atual, de iluminação contemporânea com a técnica mais avançada.

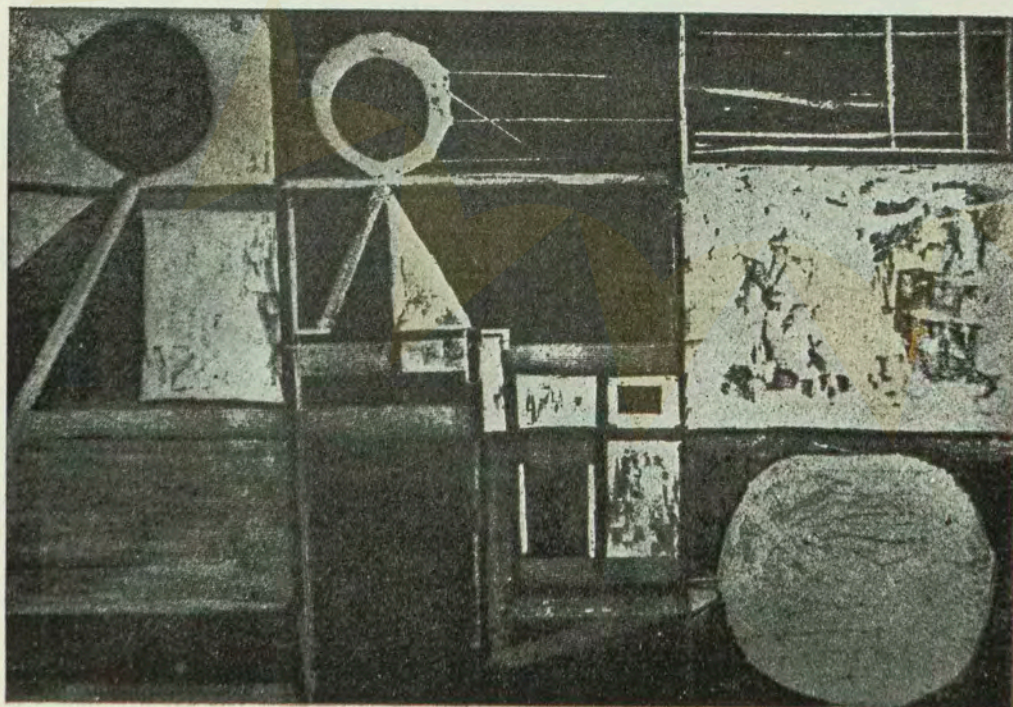


"Saudades".



"Naufrágio".

"Aurora e pôr do Sol".

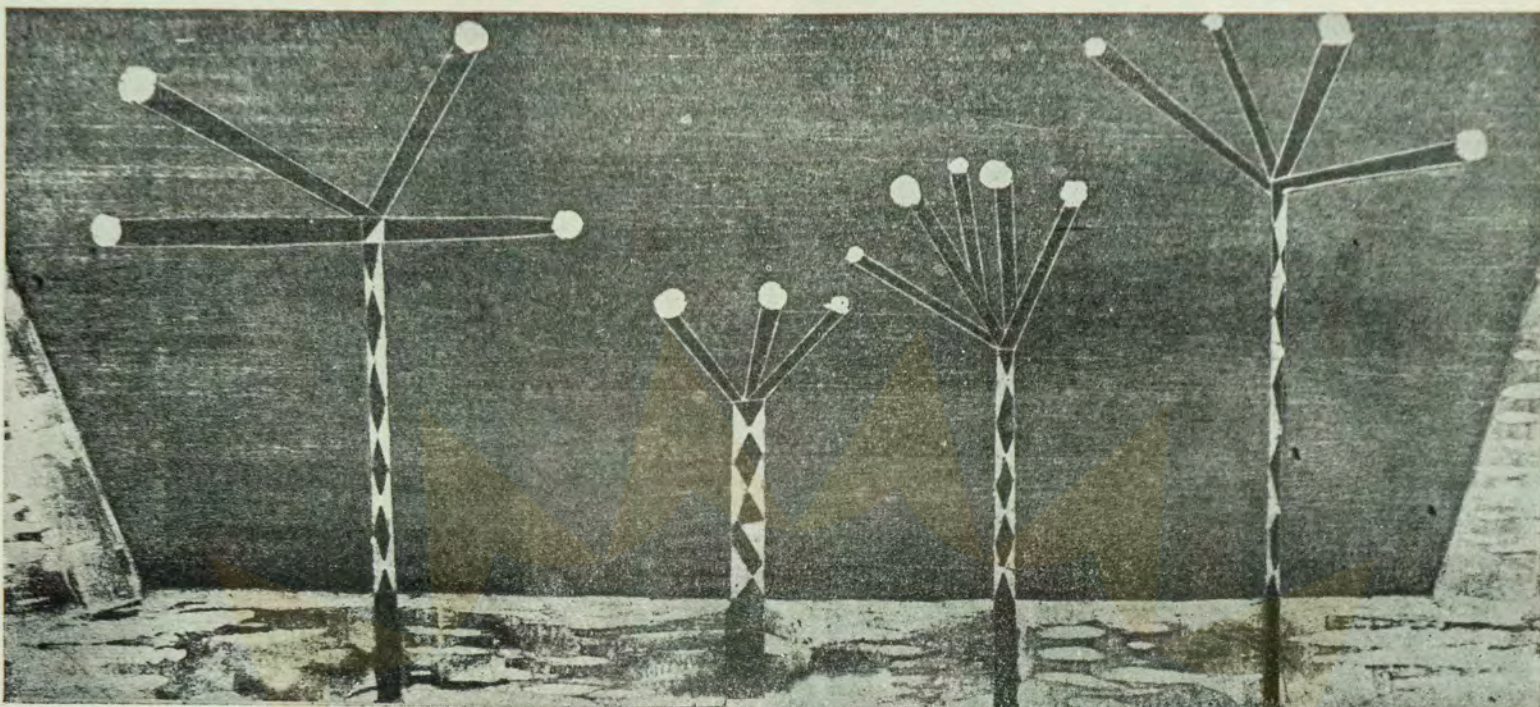


Gerações novas:

No sentido de capacitação e de conhecimento, o caso de Maria Bonomi é raro porque ela, apesar de nova, saindo da juventude para a mocidade, não pode ser rubricada como autodidata. Pois, no período ginasial já era aluna de Yolanda Mohalyi; ao percorrer a Itália, em período de férias, se submeteu a testes com Prampolini e Vedova e frequentou os grandes museus. Voltando, se tornou aluna de Plattner e passou a ambientar-se em rodas artísticas enquanto terminava seu curso de humanismo a que não faltou a familiarização com os grandes movimentos e vultos das artes visuais mediante estudo dos grandes períodos. Isso, mais o contato com as correntes vanguardistas fez que ela coparticipasse da III Bienal como o expositor mais novo.

Abandonando temporariamente a pintura, Maria Bonomi concluiu um curso em intenso *full time* no ateliê de gravura de Lívio Abramo, e é do resultado desse estágio que nos dá conta sua exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Aliás, a artista acaba de embarcar para a Itália, levando grande parte de suas monogravuras.

Aparelhada por uma cultura plástica de sentido histórico e crítico quanto às escolas contemporâneas, inteiramente ao par do movimento moderno, Maria Bonomi se acha, naturalmente, na fase da opção entre o figurativo e o abstrato; tal problema não a preocupa em primeira linha, pois seu interesse essencial está voltado para a aquisição consciente e disciplinada do artesanato. Inquietada-a, por hora, a base propedêutica. Por isso se entregou ao regime da fatura e da composição. Na verdade vem adquirindo prematuramente o domínio digital e instrumental sobre o suporte. Não investe com atarantamentos, como se esperasse que a matéria lhe oferecesse eventuais automatismos. Trabalha com discernimento objetivo, adquire serena segurança, e as tentações



"Paisagem Urbana".

As gravuras de Maria Bonomi

modais não a desorientam. Artista sadia, temperamento dionisiaco, tem a coragem hídica e a disciplina férrea de quem programou um curso fundamental, com muita seriedade.

Ainda muito jovem, bastante viajada, conclui sua educação paralelamente com o aprendizado artístico, sem que as atitudes blasées de um existencialismo de cafés e vestibulos de museus a atraíam para o efêmero das tertúlias e discussões. É no ateliê e na biblioteca que realiza sua vocação já empenhada em tarefa.

Não podem as suas gravuras incluí-la peremptoriamente entre os artistas de opção abstracionista, pois o mar, a floresta e a cidade são os três grandes temas que a inspiram. Isso não pressupõe nem exige, aliás, um temário figurativo triplíce definido segundo as analogias de forma e conteúdo que tais elementos gigantesco oferecem. Está equidistante do real e do imaginário, trabalhando a bem dizer com o sentido de deformar o já saturantemente reproduzido e criar novos valores gráficos e outros efeitos artísticos.

Os vincos, traços e fixações na trama resistente da madeira e por certo em breve na consistência do metal são o seu solfejo diário, por enquanto, até se certificar de que domina o suporte e o prepara para decalcar relevos e vãos, linhas e trabéculas, imagens e perspectivas.

Por enquanto disso resultam formas puras, autônomas, decorrentes de reminiscências com espécimes do reino vegetal e mineral e com a morfologia humana.

Foge ao prosaísmo estatístico de já feito, empenha-se em englobar nos seus mapas aliterações e conotações de permanência e trânsito. Isto é, em povoar com acidentes geográficos, com matéria estruturada, com contornos de expansão ou retração as superfícies que o instrumento de incisão pode e deve

transformar num arabesco que sugira qualquer coisa misteriosa, poética, inspiradora.

Essa passagem gradual do artesanato para a arte é obtida com uma valorização de planos, superposições, cores e pormenorização de tratamento. De modo que a artista já arranca de seus trabalhos aquela verossimilhança de títulos com que forçosamente cria uma nomenclatura própria.

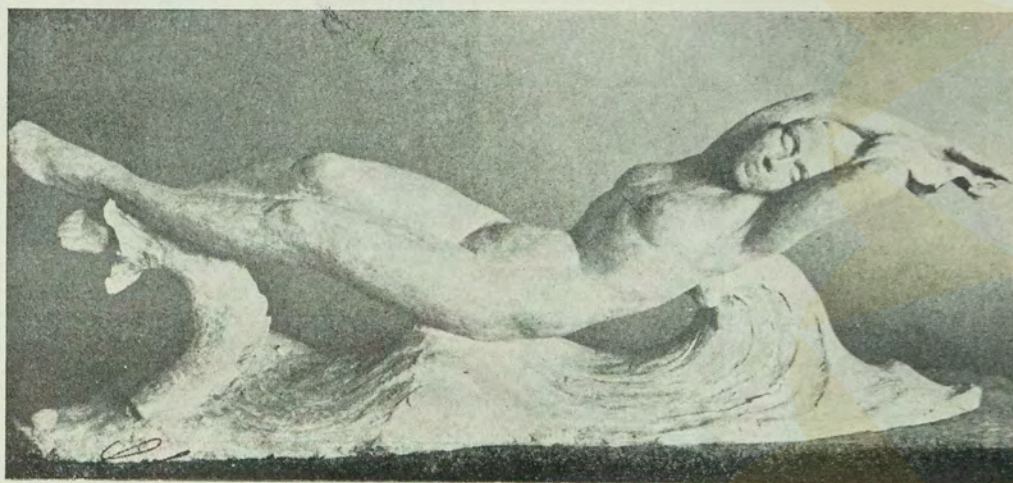
Tomemos diversos exemplos. Uma das gravuras se chama *Saudades*. Ora, de que maneira a artista objetiva esse sentimento relativo a fatos retrospectivos? Criando uma espécie de paisagem híbrida, de planos terrestres e temporais refletidos numa superfície inferior e deformados por uma espécie de êstase. Outra gravura se chama *Naufrágio*. Imperam superfícies de mar e de horizonte com formas de despojos. Uma terceira gravura, cognominada *Aurora e pôr de Sol*, alterna os dois aspectos solares e temporais dentro de uma simultaneidade impossível, e por isso mesmo poética, por sua antinomia. A quarta gravura, *Paisagem Urbana*, não convence pelo título nem pela essência. Será, por certo, algo surrealista onde as hastes do primeiro plano desempenham função para indicar soturna distância. A última gravura permanece inominada, pois funciona como gravura autônoma, anti-analógica, puras formas e linhas, discos e mosaicos, espécie de *tableau-objet*. O que cumpre admirar nessas gravuras é o domínio sobre o suporte, a independência criadora e *sui generis*, as grandes lições de Lívio Abramo em sua fase que já chamamos de cristalização, e a fuga da aluna Maria Bonomi para a realização de uma cosmogonia própria que ora é parede tratada com a gratuidade das invenções formais, ora é mesmo paisagem onde mar, floresta e cidade constituem temas superdominantes possibilitando variações de criação e de nomenclatura.

"Gravura Inominada".





"Sonho", terracota.



"A Onda". Terracota.

Charis Brandt

Duas formulações opostas formam assimetrias de relativo interesse na obra da artista Charis Brandt. Uma é o tratamento romântico e monumental de suas antigas esculturas onde até mesmo os títulos, tais como *Sonho* e *A Onda* qualificam essa tendência. Outra é a fatura realista, de configuração quase fotográfica de seus desenhos, como na série *Estiva*.

Isso não significa incoerência, nem ecletismo. Significa, antes, duas mentalidades quanto à maneira de tratar as respectivas criações artesanais. Para a escultora, conquanto abeberada no expressionismo alemão, a estatutária é símbolo, com função de retórica plástica, dada a sua eventual finalidade para monumentos em praças, jardins, galerias,

etc. E para a desenhista o trabalho gráfico figurativo é a projeção estereotipada da realidade.

Analisando as duas confecções, vemos que na escultórica Charis Brandt teve uma fase de criação antropomórfica orientada segundo módulos muito em voga até antes do aparecimento de uma estatutária revolucionária como a de Boccioni, por exemplo. As terracotas de Charis Brandt, de modelagem clássica e de inspiração simbolista, embora garantam uma vocação plástica, não significam pesquisas pessoais e sim uma tarefa serena de procura de ritmo como em *A Onda*, e de atitudes bem contrabalançadas como em *Sonho*. Já as peças de cerâmica e as modelagens apresentadas o mês passado no Clu-

be dos Artistas constituem uma coleção que repete aqueles predicados, valendo como unidades de estudo em prateleiras de ateliê. Sente-se um artesanato fácil, produtivo, quase uma seriação, sem variantes técnicas nem temáticas.

Será a escultura, portanto, a tentativa poética da artista, como o seu desenho é a realização consciente do realismo social transmutado em tarefa gráfica.

Insera-se Charis Brandt, por seus desenhos, naquela programação reposta em voga pela turma que em 1953 em França organizou exposições coletivas no Museu de Arte Moderna sob o assunto obrigatório *O Trabalho*. Assistimos, portanto, em Charis Brandt desenhista, ao oposto, como tarefa e estética,



Desenhos da série "Estiva".



ao que realiza Charis Brandt em escultura. Seu temário de coisas brasileiras — descargas, cenas de estiva, embarcadouros em portos fluviais, aspectos de cais, figuras e episódios sociais e humanos — é tratado sobre superfícies preparadas para o efeito do relevo; isso quanto à elaboração do preparo de fundo. Aí ela desenha em preto (dando por conseguido efeito de preto e branco, de estampa e de água-forte) adotando e seguindo estritamente a técnica realista. Se não cai no prosaico desinteressante, contudo confina sua arte à função superflua e saturante da reprodução fidedigna.

Seus desenhos, por conseguinte, têm função complementar para ilustrar textos; lembram negativos fotográficos antes da viragem.

Já que a artista opta por essa representação óptica como arte é porque sabe que o seu traçado consegue perspectivas, planos, pormenores, vãos e relevos, efeitos de claridade e de sombra, movimento e verossimilhança. Trata-se, então, de uma arte a serviço de episódios. Como tal, já que assim é e não significa pesquisa vanguardista mas pesquisa de pormenores e aspectos da vida, tem-se que filiar o seu intento ao do realismo de Dauchot de Laglenne. Por certo a artista desconhece tais nomes, porém o simples manusear de catálogos de exposições dos *Independentes* e dos *Realistas* em 1953, 54 e 55 mostra uma inflação de boa vontade da arte testemunhal colhendo como objetiva ortodoxa o que se

passa na vida cotidiana comum ou exótica. Não atacamos a arte que se propõe essas tarefas, chegando mesmo a compreender-lhe o intento. As mais recentes exposições em Paris mostram trabalhos desse teor assinados por Jansem e Commère, Balthus e Despière. Em Londres, então, existe até o chamado "realismo belicoso", patrocinado pelo crítico John Berger que lança proclamações contra o não figurativismo em seu hebdomadário *New Statesmann and Nation*. À sua volta pululam realistas como Edward Middleditch, Louis James e Sheila Fell.

Natural que entre as rodas artísticas de cada grande centro as opções difiram e se estratifiquem em camadas diferentes, cada uma com sua dialética prévia e constante.



"Mulher no jardim."



"Mulher na granja".

Karl Plattner

Cinquenta anos de experiências conduziram a uma noção da "forma" tão rica de possibilidades que, à primeira vista, o trabalho das gerações mais novas pareceria sobremodo facilitado. Desgraçadamente diversas condições sociais destroem ou paralizam no artista de hoje aquelas faculdades de pensamento bem como a serenidade e a independência tão imprescindíveis para que realize uma descida dentro de si mesmo e aquela "tomada de consciência" com que se forma a personalidade e se escolhem as direções estéticas que mais convenham à sua própria natureza.

Trabalhar deveras de acordo com as próprias possibilidades criadoras é uma coisa já agora bastante rara. De modo que quando se encontra isso num artista moço se deve ficar contente e demonstrar-lhe simpatia e confiança.

É este o caso do pintor Karl Plattner. Está sempre ao par do que Paris nos envia e aprecia muito o seu prestígio; vai de vez em quando a Paris, olha com interesse afetivo os mestres velhos ou não, assiste a tôdas as demonstrações importantes destes últimos anos. O que, aliás, não o impede de seguir ao longo do seu caminho pessoal. Não o preocupa o problema do "figurativo" e do "não figurativo"; nem o do "automatismo". Sabe que arte é abstração e que por consequência não há arte sem abstração e nem arte sem qualquer coisa de incontrolável; mas não faz disso uma bandeira.

Possui o seu mundo poético que quer exprimir e no qual entra aquele período de vida que tem passado no Brasil. Ora, a humanidade daquela gente não podia deixar de introduzir-se na sua natureza rude de montanhês do Vale Venosta e de objetivar-

se num "conhecimento antológico" do qual emane uma poesia pessoal e autêntica.

Entre uma forma voltada para si mesma e desprovida de conteúdo e uma forma subordinada pelo "assunto" e por ele dominada, existe uma solução a encontrar e que no fundo é a única e verdadeira solução que permite ao artista exprimir intrinsecamente uma realidade incomensurável aos nossos sentidos porém ligada misteriosamente ao plano sensível por laços invisíveis e sutilíssimos. É sobre essa rota que se desenvolve o trabalho pictórico de Karl Plattner. Quer adote a pintura de cavalete ou a pintura mural e o afresco — em que é exímio — a sua situação estética segue o mesmo caminho ao longo do qual ele pode realizar progressos ainda imprevisíveis mas dos quais já me dou conta com séria confiança devido à sua natureza ao mesmo tempo espontânea e reflexiva e ao seu amor pelo metiê.

Gino Severini

Análise da evolução de Karl Plattner

Para se ter uma curva da evolução artesanal e temática da obra de Karl Plattner cumpre considerar dois períodos: um, desde sua saída do Vale Venosta, seus estudos em Florença e Milão, sua temporada em Paris, sua participação em exposições coletivas na Europa e sua chegada ao Rio de Janeiro; outro, de 1952 para cá, no Brasil, principalmente em São Paulo.

Cada período deve ser observado segundo dois critérios: a análise do processo pictórico; e a análise do assunto, ou tema.

O que Plattner expôs sucessivamente em Bolzano, na Mostra d'Arte Triveneta (onde ganhou o Prêmio Rovigo), em Cortina d'Ampezzo, na Bial del Mare em Génova, no Salão de Maio e no Rio de Janeiro até 1952

era um trabalho de ateliê, impregnado de técnicas de painel, com figuras de certo hieratismo, promanando mais da humanidade plástica dos museus do que da humanidade viva das ruas. Seus assuntos sublimavam-se num teor típico, onde o tratamento da matéria, os motivos, as figuras, a sábia fusão do desenho com as cores severas, assumiam aquela atmosfera majestosa e calada dos altos espécimes transformados em paradigmas.

Essa estilização tinha, além disso, um teor clássico, com relativo sabor da escola da Úmbria, com laivos a Piero della Francesca; perdiam o sentido comum de telas, lembravam mais painéis de Arezzo, ou de Orvieto. Creemos não errar tomando como elemento

analogia básica a maneira de Signorelli. A atmosfera de seus quadros, até Plattner chegar ao Brasil, era dilucular, de interior de nave. Cores neutras, estoicas, quase tristes, com uma capacitação dramática para a monumentalidade.

Isso, ou melhor, essas características tôdas estavam sempre presentes nas telas de suas exposições individuais realizadas em Merano, na Galeria del Corso, em 1951. Um pintor de grande técnica onde desenho e pintura se congeminaavam numa estruturação cujo efeito era um voluntário arcaísmo, com efeito sóbrio de coisa antiga desejando ser peregrina. Foi com parte desse acervo que Plattner chegou ao Rio. Pode-se dizer que sua exposição em Viena na Galeria Wuerhle foi a

Manuel Germano

última apresentação na Europa daquela primeira fase. Veio mostrá-la no Rio de Janeiro e, principalmente, no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1952.

Lógico que essa fase foi interessante como personalidade e, principalmente pela disciplina de critérios artesanais muito conscientes. Lógico também que, se instalando em São Paulo, seria nos primeiros tempos uma presença européia, da antiga escola da Úmbria (embora tenha nascido perto de Bolzano no norte da Itália). Perpetuar-se dentro daquela maneira seria inadmissível, pois equivaleria a teimar num processo europeu sem se sentir influenciado pelo trópico, pela claridade brasileira e pelos temas do país para onde se trasladara.

Foi difícil e lenta a sua metamorfose. Os painéis, as telas, os motivos ainda tinham nas exposições de 1953 e 1954 no Museu de Arte Moderna de São Paulo afinidades de composição, fatura e cores sombrias do período europeu, muito embora principiasssem a nascer temas brasileiros.

Tendo ganho um concurso para pintar o painel na Sala das Sessões da Municipalidade de Bolzano, Plattner voltou à Europa, realizou em Paris os estudos e os cartões para essa encomenda, e deixou lá na sua terra natal os últimos resquícios da fase ornamental e hierática, de sua maneira a Piero della Francesca e a Signorelli. Despiu-se de vez daquela impregnação quase medieval e ainda não renascentista; e até mesmo do temário hirtó e obsoleto, de severa beleza teórica.

Agora está expondo em Paris, na Galeria de Seine a sua maneira paulista, a sua segunda fase.

O que vimos em seu ateliê em Paris já era intensa procura de assimilação brasileira. Havia de fato uma gradual metamorfose; as criaturas humanas e os bichos do seu mundo bucólico de outrora se desfaziam para reassumirem uma espécie de avatar tropical, surgindo mais claras, mais humanas e mais zoomórficas. Principiou a banhá-las um sol de verão, uma claridade de trópico constante; e não mais aquela quase obscuridade de interior de naves. As figuras saíram das paredes de Arezzo e Orvieto (digamos assim simbolicamente) e se expuseram ao sol que banha fecundamente as abas do bairro paulistano do Sumaré.

Não terá conseguido ainda a criatura brasileira, a atmosfera daqui e que reinam inteiriças e diáfanas nas telas de Di Cavalcanti, por exemplo. Não terá ainda, talvez, obtido que tais figuras passem do estágio hierático de suportes de painéis e iluminações para a condição humana e real de seres vivos, de um lirismo vivo, de uma existência órfica ou dramática. Muitas dessas mulheres ainda promanam de alhures, só que banhadas por luz mais crua e definidas através de cromatismos mais vivos.

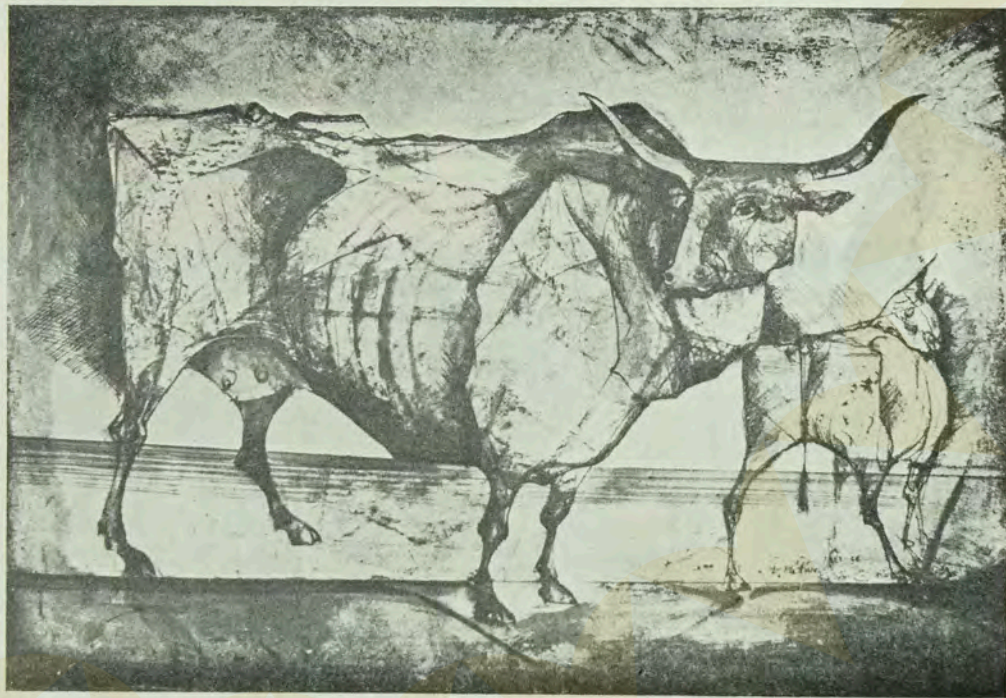
De qualquer forma, o pintor Plattner, que arribou a São Paulo com a *dénrée* quase medieval de telas impregnadas de sentimento museológico, como um digno representante do mural e do painel, tratou empenhadamente de se fixar numa realidade, a nossa. Realidade complexa e múltipla. Não poderia continuar a desenhar e a pintar dentro de sua pragmática severa. O mundo novo trataria antropofagicamente de absorvê-lo. Permanecer na América do Sul alheio às tentações telúricas, sociais e individuais de temas que se oferecem fibrilantes de luz e de cor, seria querer forçar uma importação do Po e do Arno para o leito do Tietê. Plattner programou logo uma despedida ao seu mundo antigo bem interpretado e sentido; mostrou-o à nossa curiosidade, demonstrou sua desenvoltura técnica, nada empírica. E, com esse fundo de "humanismo" pictórico e gráfico aprendido e desenvolvido em Bolzano, Florença e Milão, lhe servindo de base e de artesanato, "investiu" (perdoem o anglicanismo) seu capital feito de técnica e de índole em empreendimento aplica-



"Mulher trabalhando".



"Mãe e filhos".



Estudo para o painel das "Fôlhas".

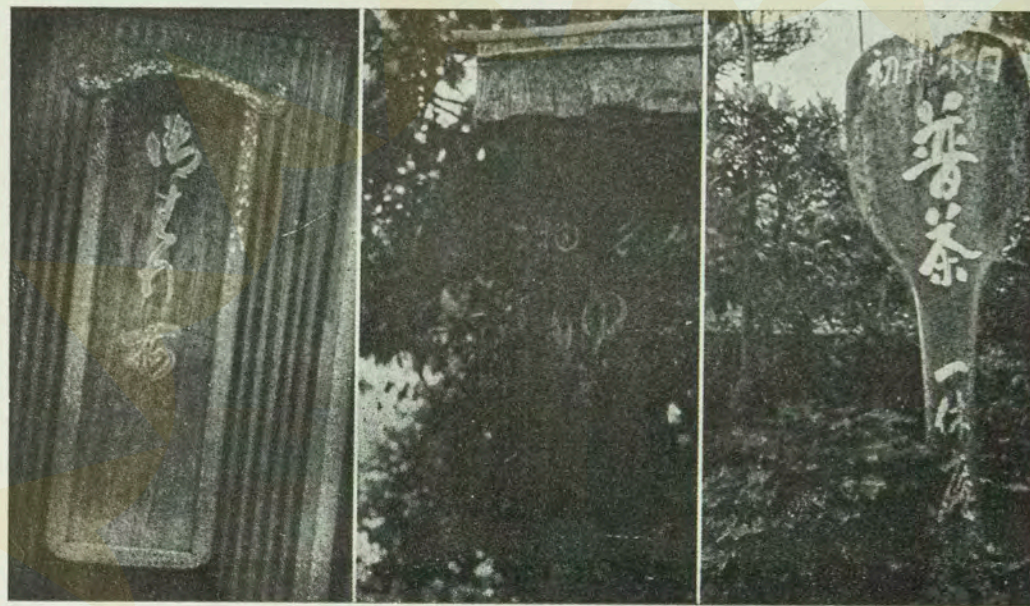
do e realizado no Brasil com coisas nossas. A atual exposição em Paris mostra pois para os peritos da técnica um fundo, uma fatura e um resquício da fase européia; mas também indica e afirma, nesse passado de consciência e de disciplina uma passagem com armas e bagagens para a pintura brasileira como teor técnico e como motivo temático. Por certo, algumas mulheres desenhadas e pintadas por ele recentemente ainda não serão bem brasileiras, estarão ainda no periplo de Dakar e da África Equatorial Francesa. Mas já há uma compreensão e uma interpretação do humano e do ecológico, da realidade brasileira em suas novas tarefas.

Permanece nisso ainda o artista gráfico que procura estruturar com efeito de matéria bem cuidada; mas o lado plástico evidentemente já se está aclimatando à equipe de pintores testemunhas do Brasil.

Se em 1952 vimos no Rio e em São Paulo um pintor tirolês emigrado para a escola da Úmbria e trazendo para aqui o seu acervo, já agora, em 1956, em Paris, a crítica está vendo um pintor dos trópicos que mostra à Europa como se vai adquirindo uma cidadania brasileira através da universalização de nossos temários em linguagem plástica sensível através de um temperamento bem pessoal.



Estas lantejoulas de comovedora simplicidade, ainda têm sua aplicação e uso no surpreendente Japão dos nossos dias.



Estas vitrinas japonesas mostram as mercadorias da mesma maneira como o fazem os ocidentais. Flâmulas com dísticos apregoando algo de interesse para os transeuntes.

Insígnias arcaicas no Japão



Kyoto, durante mais de mil anos capital do Japão, chamada a Perene, reflete ainda hoje, através de sua arquitetura, a serenidade de um passado insigne. Aí, durante séculos, viveram os imperadores japoneses, entre jardins, poetas, longe do bulício público. Das grandes cidades do Japão, Kyoto foi a única a escapar dos bombardeios durante a última guerra, e hoje em dia é ainda uma cidade harmoniosamente específica e intacta. Quase todos os seus edifícios são genuínos. Essa harmonia total ao longo das ruas não existe quase em outras grandes cidades. Uma das características dessas ruas são exatamente as tabuletas de madeira onde os caracteres são gravados em caligrafia arcaica. Lojas, farmácias, hotéis, estalagens, geralmente adotam essas insígnias para atrair fregueses. As fotografias mostram os caracteres exóticos e sua apresentação um tanto grotesca numa caligrafia conspícua: as diferentes insígnias e tabuletas, pelo formato e locais onde se encontram, são arcaicas.



Yvonne Jean

Claudiano Filho

Parece redundância declarar que a música, os cantos e as danças que compõem o nosso folclore são de uma beleza e variedade extraordinárias. Entretanto, o que fazemos para divulgá-lo? Refiro-me, naturalmente, ao autêntico folclore e não às canções de terceira ordem que seus intérpretes batizam arbitrariamente de "folclóricas" em virtude de sua ignorância ou porque pensam, dêste modo, alcançar maiores êxitos. E que fazemos para protegê-lo? Qual o organismo oficial, qual a entidade de folcloristas que luta concretamente para evitar as deturpações baratas e salvaguardar os remanescentes da verdadeira tradição popular? Para começar, ignoramos, em geral, o que significa a palavra "folclore" e se conhecemos, ao acaso do Estado onde moramos, algumas das suas manifestações, pouco sabemos sobre as do resto do país. O acaso de um Congresso ou de festivais, como os do IV Centenário de São Paulo revelaram a muitos a Catira de Goiás, o frêvo pernambucano ou o Boi-de-Mamão catarinense. Mas a variedade é extraordinária. Além do Maracatú e de todas as modalidades de macumbas e candomblés, pastorinhas e reizados, temos manifestações tão diferentes que parecem brotados em países diferentes. Não é possível citar aqui todas as danças — jongo, côco, lundú, tirana, etc. — as danças dramáticas — quilombos, turundú, danças do pau-de-fita, dos jardineiros, dos alfaiates e tudo o mais — todos os cantos, tais a toada, embolada ou modinha. Só podemos lamentar que rara, tão raramente, surja algum intérprete honesto a serviço do folclore.

Para um Waldemar Henrique que percorreu o Brasil todo, recolheu cantos populares, adaptou-os, para uma Mára que sabe interpretá-los fazendo-nos penetrar até sua essência, cristalizando-as para nós, quantos cantores cujo trabalho de deturpação é o maior inimigo do verdadeiro folclore?

Quando Margot Loyola, a maior intérprete do canto e da dança populares do Chile, que Pablo Neruda batizou de "la imperatriz absoluta del canto y la danza de Chile" aqui esteve, em 1954, exclamou: "Que variedade! É um crime que tudo isto não seja estudado, com método, recolhido, interpretado

com autenticidade" e acrescentou: "Ah! o que eu não faria se tivesse nascido no Brasil!"

Margot Loyola passa a terça parte do ano no meio dos camponeses. Convive com eles, observa e pede que lhe ensinem o que sabem. Foi assim que conseguiu anotar a música aracuana, que canta, acompanhando-se do "kultrum" ou as canções da ilha de Páscoa que canta em língua rapanui.

Tive oportunidade de vê-la trabalhando no Brasil. O acaso de uma noite revelou-lhe a catira. Declarou que não deixaria Goiás antes de tê-la compreendido e aprendido e estudou durante noites inteiras com os catireiros. Mas Margot Loyola está sendo apoiada pelo Ministério da Educação de seu país e pelo Instituto de Investigações de Folclore Nacional da Universidade de Chile. A falta de um organismo como este nos parece lamentável quando uma oportunidade qualquer nos aproxima de um autêntico intérprete de folclore brasileiro, capaz de recolhê-lo, resumí-lo e divulgá-lo entre nós e no estrangeiro. Estou-me referindo a Claudiano Filho, este carioca de vinte e nove anos, que tem o canto e a dança no sangue, que sempre frequentou as reuniões populares e delas participou.

Quando canta sua bela voz empolga, quando dança todos sentem vontade de se levantar e participar da sua alegria. É o ritmo incarnado e sabe cristalizar um espetáculo sem deturpá-lo.

É impossível apresentar o folclore em bruto, declara, porque fica incompreensível, às vezes monótono, às vezes até um tanto chocante. Evidentemente, procuro interpretá-lo sem ser sofisticado e torná-lo compreensível sem criar uma atmosfera de mal-estar.

Dá o exemplo do maracatú, que é um cortejo, requerendo muita gente e contando uma história comprida e complexa. Ao cantar um maracatú faz um potpourri de diversas melodias de diversos maracatús que, ao seu ver, exprimirão a essência de verdadeiro maracatú e explicarão ao público o enredo, familiarizando-o com a rainha e o rei, a dança da Boneca, a chegada do Embaixador. Desde o momento em que anun-

cia a chegada do maracatú-elefante, ficamos interessados e, apesar da ausência da multidão colorida e pitoresca, temos uma idéia do maracatú.

Ao apresentar, sozinho, a macumba, explica a função de cada orixá, a significação de cada ponto. Não o faz com palavras didáticas mas pelas suas atitudes que ensina ao mais desprevenido a diferenciar o altivo Xangô da lírica Iemanjá ou da carinhosa Inhasã. E quando canta a dança do Caboclo, Maria Macambira, Eh! Eh! Calunga, Dona Janaina ou Vamos Saravar, qualquer público — entendido ou não, ingênuo ou sofisticado, popular ou gráfinho — fica empolgado e interessado.

Interessado pelas diferenças entre as interpretações da mesma dança, diferença que lembra estas cerâmicas populares nordestinas, baianas e catarinenses que são da mesma inspiração, parecidas e revelam entretanto mentalidades e senso artístico muito diferentes. Interessados pelo misticismo de certas danças, revelando não somente influência africana como também espírita e católica. Interessados pelo humor de umas, a tristeza de outras, o ritmo de todas, e sua beleza e seu pitoresco.

Claudiano, que começou sua experiência teatral em 1946, aos dezenove anos, com o teatro Experimental do Negro, trabalhou em diversos espetáculos teatrais, na rádio e na televisão e fez alguns filmes, não encontrou, ainda, a oportunidade que merece: gosta de teatro e tem talento como ator mas existem muitos atores de sua categoria. Sua compreensão, do folclore, o amor com o qual o interpreta, a sensibilidade e o instinto seguro que permitem revelar sua essência sem transformar seu sentido, deveriam ser empregados em prol de uma divulgação sistemática e inteligente do folclore do norte do Brasil, entre nós e no estrangeiro. Não é todos os dias que se encontra um artista capaz de cantar, dançar, fazer o acompanhamento, representar, enfim, com veracidade e ternura, a essência do nosso folclore com tanta compreensão e amor que após um dos seus espetáculos temos a impressão de voltar de uma longa viagem ao verdadeiro Brasil e à sua gente.

Réplicas, Fac-similés e calicromias

Yvonne Jean

A técnica da reprodução dos quadros aperfeiçoou-se de maneira surpreendente depois da última guerra mundial. O interesse pelo problema, em diversos países, não é obra do acaso e sim a consequência natural de uma necessidade: a de colocar obras de arte valiosas ao alcance de uma grande maioria. Quando os "Ganymed Fac-Similés" foram expostos no Brasil em 1951, Simeão Leal, chefe do Serviço de Documentação do Ministério da Educação, chamou atenção sobre o acontecimento pois o Brasil foi o primeiro país americano a receber uma coleção completa destas excelentes reproduções. "Já agora é possível, com estas magníficas reproduções, tão perfeitas que chegam a confundir-se com os originais, a sistemática educação do público por meio de pequenos museus, que poderão chegar às mais longínquas cidades do interior, permitindo o desenvolvimento intelectual do povo que, desde a idade escolar, se irá identificando com as obras-primas da arte universal", escreveu, na ocasião. Os "Ganymed Fac-similés" são tão fiéis à obra reproduzida que só se diferenciam do original graças à marca gravada num canto do quadro.

Mais ou menos pela mesma época, chegaram também ao Rio e em São Paulo alguns quadros reproduzidos por outro sistema, chamado "Aepli". Este vinha da França. As "réplicas" de Aepli não se contentam em reproduzir perfeitamente as formas e as cores. Também reproduzem o relevo da pintura. As réplicas de obras primas de Braque, Vlaminck, Van Gogh, Dufy, Renoir chamaram atenção pela perfeição atingida.

Enfim, em 1953, chegaram as primeiras calicromias de Jean Bruller. Este pintor e decorador parisiense talvez seja mais conhecido entre nós sob o pseudônimo de Vercors que adotou ao começar sua carreira de escritor com o belo "Silêncio do Mar", uma das mais comoventes obras literárias ditadas pela Resistência francesa e que acaba de ser traduzida em português. Bruller chama suas reproduções de "calicromias", quer dizer "as belas cores". De todas as reproduções conhecidas são as mais impressionantes. Réplicas, fac-similés, calicromias... Nota-se que a palavra "reprodução" está sendo substituída por denominações que deixam subentender uma participação do artista encarregado do trabalho. É natural já que este tipo de reproduções não se consegue pelo exclusivo emprêgo judicioso da máquina fotográfica mas exige a participação individual do artista.

As calicromias de Jean Bruller provocam discussões acaloradas em Paris, pois o fato de reproduzir um quadro com tanta perfeição que se confunde com o original cria problemas. Ao mesmo tempo que a maioria se regozijava ao ver as grandes obras primas universais postas ao alcance de todos, os colecionadores e os jovens artistas iam apondo os perigos que o invento acarreta. O crítico do jornal "Tous les Arts" apresentou todas estas restrições ao próprio Jean Bruller que as refutou de maneira tão racional que achamos interessante traduzi-las. Antes de fazê-lo, porém, resumiremos os princípios básicos dos três tipos de reproduções citadas. Os "Ganymed Prints" baseiam-se sobre o processo colotipo. O original é fotografado diretamente sobre vidro, sem interferência



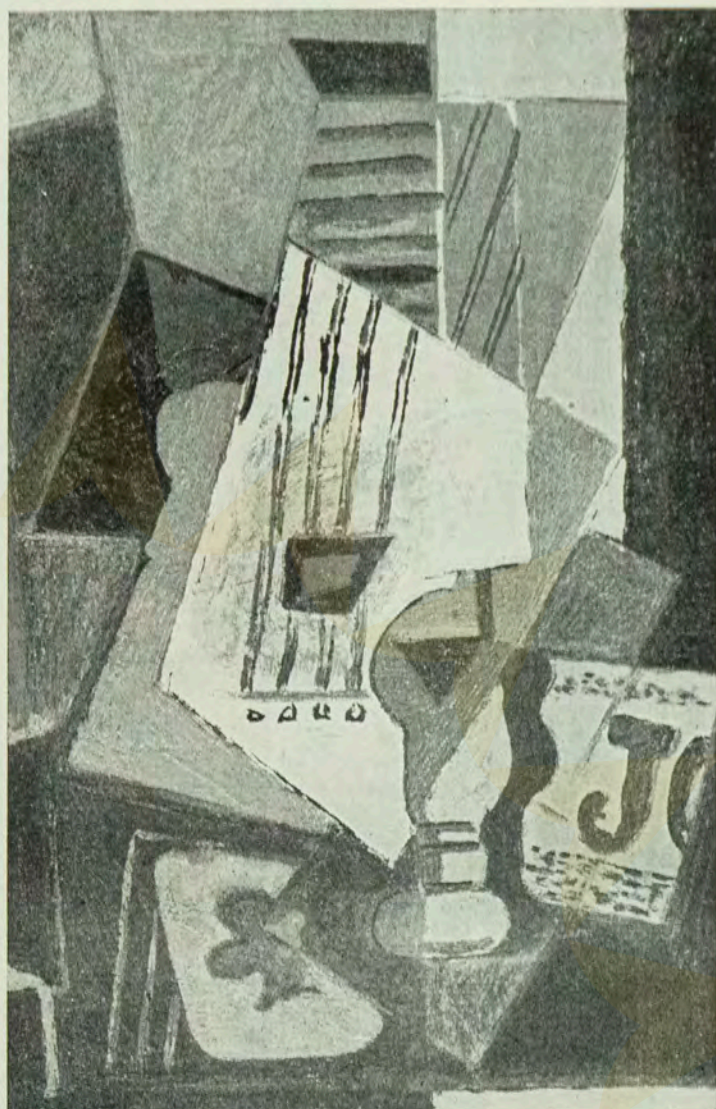
Vlaminck, "Castanheiros em flor" (Hoepli).



Renoir, "Menina à beira mar", (Hoepli).



Klee, "Três recipientes e outras coisas" (Hoepli).



Picasso, "A Guitarra" (Calicromia de Jean Bruller).

de tela. O vidro é coberto com gelatina que esquentam num forno especial, à temperatura sempre igual e que não recebe a menor vibração para que a gelatina possa ser distribuída de maneira perfeitamente igual. Cada côr é fotografada em separado. Chegam-se a fazer 8 chapas diferentes quando os processos antigos usavam, no máximo, 4 chapas. Esta chapa se faz através de um filtro colorido. Faz-se o negativo e o técnico corrige, em seguida, a fotografia à mão, com o original ao seu lado. Nesta hora, sua responsabilidade é grande. Quanto à impressão, faz-se muito devagar, à um quarto da velocidade habitual, por meio de dois cilindros rolando sobre a placa de vidro: um deles espalha a tinta, o outro absorve o excesso da tinta. O processo requer uma fiscalização constante para que a tinta se espalhe com regularidade absoluta. Este processo é indicado para as reproduções de gravuras, desenhos, aquarelas e gouaches. Está sendo aplicado na "Ganymed Press", fundada em 1947, com o objetivo de criar reproduções de tão alta qualidade quanto as que a imprensa Ganymed de Berlim reproduzia antes da guerra. Especialistas e maquinária foram trazidos da Alemanha e os fac-similés britânicos de hoje são tão perfeitos que, segundo um crítico inglês, representariam uma ameaça aos artistas se não trouxessem a marca indelével que indica a cópia.

Quanto ao sistema Aeplý, está sendo executado pelo pintor Fautrier e sua esposa a poetisa Janine Aeplý. Trabalharam durante cinco anos para aperfeiçoar o seu processo. Tratam cada quadro de maneira individual. Segundo eles, não é possível aplicar a mesma técnica a um quadro liso e outro com

tinta espessa e em relêvo. "A maioria das reproduções de arte concentra-se sobre a côr", explicou Aeplý. "Mas o quadro também possui uma textura. Para simulá-la, empregamos dúzias de materiais diversos: papelão, seda, tela, papel, etc.". Assim, os Aeplý combinam diversos processos, levados até suas consequências extremas e verificados, continuamente, por um pintor. Isto requer muito tempo já que cada obra é tratada de maneira individual. Mas uma vez a reprodução definitiva obtida, poderá ser reproduzida centenas de vezes, sempre com a mesma fidelidade. O preço não depende do tamanho ou do valor do quadro mas das dificuldades encontradas, após a reprodução em silk screen, na hora de retocar as côres. Chegamos às calicromias de Jean Bruller. Bruller, como Aeplý, faz questão de explicar que nada inventou já que partiu de um processo muito conhecido sob diversos nomes — silk screen, pochoir de soie, trame de soie, etc. — Explica que a originalidade do seu processo é de não colocar mais tinta sobre papel e sim pintura sobre tela. "Portanto, se reproduzirmos desta maneira uma pintura à óleo de Picasso, o resultado será uma pintura à óleo de Picasso... multiplicada por 500."

Um destes Picasso chegou a São Paulo e foi exposto, durante alguns meses, na Livraria Francesa com algumas outras calicromias que nos permitiram verificar a exatidão do mais belo de todos os processos de reprodução moderna. Infelizmente, não teremos tão cedo, oportunidades de ver e adquirir outras calicromias, fac-similés ou réplicas: as reproduções de quadros foram colocadas na quinta categoria. Isto significa que um cruzeiro equivale mais ou menos a um fran-

co e que as calicromias que podiam ser vendidas aqui a 1.000 cruzeiros valeriam hoje 8.000 cruzeiros, o que impossibilita, evidentemente sua venda já que a vantagem das reproduções é o seu preço módico e que ninguém pensaria em gastar para elas uma importância com a qual poderia adquirir um quadro moderno original de um bom pintor. É pena que tenhamos chegado a esta situação pois o nascimento das boas reproduções de arte, sejam elas calicromias, réplicas, fac-similés ou outras, despertou, no Brasil, o sonho de Museus de Arte antiga e moderna, espalhados pelo país todo, como também de museus didáticos nas grandes cidades. Sem falar nas possibilidades para os particulares que poderiam gozar de obras de artistas reservados, até agora, a uns poucos privilegiados da fortuna. É pena que os benefícios de uma invenção nova nos sejam retirados exatamente na hora em que sua divulgação nos entusiasmou e nos abriu possibilidades inéditas no campo da divulgação artística e educação de base. Esperemos que esta situação não se torne permanente e que através de um sistema parecido com o que a Unesco criou com seus "coupons" para aquisição de livros científicos, artísticos e didáticos (sistema ao qual, entre parênteses, a maioria dos países do mundo aderiu, sendo o Brasil um dos únicos que não se aproveitou da oportunidade, ninguém sabe por que razões) encontre-se um meio de importar, novamente, reproduções que permitirão a convivência com obras primas universais através da criação de Museus de Reproduções que teriam, sem dúvida alguma, um papel relevante na formação dos estudantes, dos artistas e do grande público, em geral.

Movimento artístico estrangeiro e nacional

No estrangeiro:

Em Londres, exposições de esculturas de F. E. MacWilliam, Robert Adams e L. T. Thornton, respectivamente nas galerias Hannover e Gimpel.

Na Bélgica: Continúa no Palácio das Belas Artes o certame cognominado *Jovem Pintura Belga*, com mais de cem peças recentes, destacando-se os trabalhos de Emile Mahy, Gaston Bertrand, Anne Bonnet, Willy An-



Escultura de L. T. Thornton.

thoons, Jan Cox, Yves Dendal, Jean Duboscq e outros. Em outra dependência daquela entidade, Esculturas Esquimós. Peças modernas, sob os auspícios do Canadian Handcrafts Guild. Ali há esculturas mais avançadas do que as de Henry Moore quanto a vãos e reentrâncias.

Há que assinalar ainda em Bruxelas o êxito das pinturas e gravuras de Goldkorn e dos desenhos e aquarelas de Laure Malclès. A crítica ocupou-se com interesse dos desenhos de Tchelitchew.

Em França: O XII Salão de Maio deixou boa impressão mas não revelou nenhuma grande novidade técnica nem nenhum grande nome novo. Houve uma homenagem a Léger, com a apresentação de seus últimos trabalhos. Honraram o certame telas de Picasso e Jacques Villon.

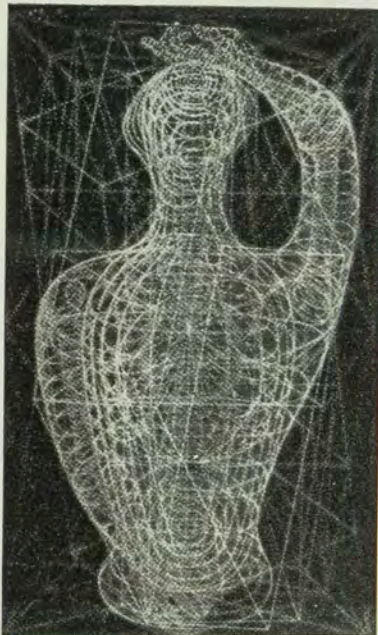
Tapeçarias de Le Corbusier.



Museu de Ouro, Bogotá.

No Museu de l'Orangerie, exposição de *Os Primitivos Italianos* constantes nos museus de França. Uma parte complementar está em exibição no Museu de Artes Decorativas. No Grande Palais houve a superlotada exposição tradicional do Salão dos Independentes. Predomínio de arte figurativa.

Nas galerias notou-se o seguinte movimento: Bernheim Jeune expôs telas de Bonnard. Maeght expôs telas de Braque e Tal Coat. Louis Carré apresentou desenhos de Jacques Villon. Jeanne Bucher exibiu a última fase de Bissière. A Galeria Charpen-



Tchelitchew.

tier apresentou telas de Vlaminck. Denise René apresentou pinturas abstratas de Richard Mortensen e esculturas *spatiodinâmicas* de Schoeffler. A Galeria Arnaud reapresentou um artista ingratamente esquecido, pois foi um dos pioneiros da arte abstrata, o norte-americano Macdonald-Wright. Na Rive Gauche expôs Louis Fernandez. Na Galeria La Demeure, Denise Majorel apresentou tapeçarias de Le Corbusier. Sínteses interessantes de grafismo, cromatismo e sensibilidade, tais tapeçarias foram designadas por Le Corbusier como o "mural do nômade", no sentido de poder ser aplicado este ou aquele espécime em qualquer ambiente moderno, sem preocupação com o estilo arquitetônico da peça.

O Museu de Artes Decorativas continúa a expor peças do Museu do Ouro, de Bogotá. Trata-se de unidades de grande valor material também, além de histórico e artístico.

Como complemento, em outras salas da entidade, peças pré-incaicas do Perú.

Rematando o movimento de exposições em França, há que consignar as novas tapeçarias de Jean Lurçat expostas durante o mês de junho em La Maison de la Pensée Française.

Na Itália: Há que registrar a inauguração da XXVIII Bienal de Veneza, a cujo respeito dedicaremos páginas especiais num dos próximos números de HABITAT.

Na Argentina, além de outras exposições, destacaremos as da pintora Yolanda Mohalyi, do desenhista Darcy Penteado e da ceramista Helou Motta na Galeria Pizarro, em Buenos Aires; e a de Kanton, com desenhos e murais, na Galeria Antígona.



Esculturas de Esquimós.

Exposição de Retratos.





Desenhos de Anselmo Buci.

No Brasil:

No Rio de Janeiro acaba de encerrar-se o V Salão Nacional de Arte Moderna, ao qual dedicamos artigo e fotografias neste número. De modo que o acontecimento artístico de importância é a exposição no Museu de Arte Moderna de tapeçarias abstratas em técnica Aubusson, segundo cartões de Herbin, Vasarely, Mortensen, Deyrolle, Pillet. Além destes elementos típicos da Escola de Paris, há que registrar tecidos obedecendo a cartões de Le Corbusier, Arp, Magnelli e, principalmente, Kandinsky.

Quanto a exposições individuais há que destacar as seguintes. De Ione Saldanha na Petite Galerie, em Copacabana. De Raimundo Nogueira na Galeria Oca. De Carlos Scliar na Biblioteca Nacional. De Richard de Menocal no Instituto Brasil-Estados Unidos. De Lucette Laribe na Galeria Montparnasse. De Carolus na Petite Galerie. De Edgard Parreiras no Museu Nacional de Belas Artes.

Em São Paulo, além das exposições que analisamos em artigos especiais neste número há que registrar ainda as seguintes:

De Misabel, na Galeria Ambiente, com gravuras e aquarelas sobre temário baiano. De Italo Cencini, no Museu de Arte Moderna. (Desenhos). De Landerset, na Casa de Portugal, com peças de arte decorativa. De A. Barrenechea, com cerâmicas do teor tipicamente peruano, no Instituto de Arquitetos do Brasil.

Faremos destaque especial à exposição de fac-símiles de obras do Museu Albertina de Viena, interessante conjunto abrangendo diversas reproduções de obras de mestres célebres desde o século XV, e que tem levado regular número de visitantes ao Palácio dos Estados no Ibirapuera.

Houve no Instituto de Arquitetos do Brasil (Seção de São Paulo) uma retrospectiva de desenho e pintura paraguaia, organizada pelo Centro Cultural Brasil-Paraguai. Tivemos ensejo, durante a III Bienal de Arte de São Paulo, de vislumbrar muito de relance a pintura e o desenho de artistas paraguaios de maior evidência. Muito de relance porque o comissário Gamarra Frutos trouxe então apenas sete unidades selecionadas pelo Centro de Artistas Plásticos de Assunção.

O material que esteve exposto no mês passado em São Paulo consta principalmente de telas de Pablo Alborno, Jaime Bestard, Alicia Bravard, Hector da Ponte, Lili del Monico, Olga Blinder Schwartzmann, Ruth Fisher, Victor Soler e Luiz Toronzo. Há ainda trabalhos remetidos depois e que não constam do catálogo. O crítico distingue logo naquele conjunto três estratificações de diferentes valias. Há um lote acadêmico, de mérito muito relativo, dentro do clima co-



Tela de Ruth Fischer.



Olga Schwartzmann.

mum às exposições oficiais e comerciais. Esse lote apenas evidencia um currículo artesanal retrógrado ou pouco desenvolvido, onde apenas se salvará o informe documentário e ecológico sobre vida, costumes, paisagens, etc. Depois há um pequeno acervo ainda de elaboração romântica ou de vulgar realismo, porém já apresentando fatura e composição melhores. A seguir alguns elementos de boa categoria, significando mesmo um ápice. Seriam os casos de Jaime Bestard, André Guevara (tão conhecido dos meios jornalísticos e artístico cariocas), Ruth Fisher, Hector da Ponte e Olga Schwartzmann.

Nota-se preponderância de sincero figurativismo que em certos artistas de tendência para o painel e o mural, assume às vezes categoria plástica. O lado dialético e temático será por enquanto superior ao lado pictórico e estético. Trata-se de uma pintura orientada para o testemunho local. É de justiça destacar os trabalhos de Guevara como assunto, tratamento de matéria e sentido de tarefa social. Nota-se em vários artistas o influxo do velho mestre já falecido, Hector da Ponte, cujos trabalhos também soerguem o nível desta retrospectiva paraguaia. No Museu de Arte Moderna inaugurou-se ao fecharmos estas páginas a Exposição de Gravadores Holandeses Contemporâneos. Vêem-se ali trabalhos de Berserik, Beuning, Citroen, Corneille, Dalenoord, Pragen, Romijin e outros. No próximo número lhes dedicaremos um estudo analítico.

Exposições no Museu de Arte Moderna de São Paulo no segundo semestre de 1956.

	SALA GRANDE	SALA PEQUENA
1 de julho	— Gravadores Holandeses Contemporâneos.	Italo Cencini.
17 de julho	— Mucia Pinto Alves.	Mario Zanini.
2 de agosto	— Zélia Salgado, Ione e Firmino Saldanha.	Fayga Ostrower.
17 de agosto	— Bruno Giorgi.	Fernando Lemos.
5 de setembro	— Concretistas.	Oswaldo Goeldi.
20 de setembro	— Franz Weissman.	Renina Katz.
9 de outubro	— Maria Freire e Costigliolo.	Maria Leontina.
26 de outubro	— Vaccarini.	Milton da Costa.
16 de novembro	— Toral e Romas.	Giselda Klinger.
6 de dezembro	— Grupo "Frente".	Rissone.
19 de dezembro	— Exposição Coletiva para o Concurso Prêmio Arte Contemporânea.	Oswaldo de Andrade Filho.

Problemas de arquitetura urbana

arq. Milton Carlos Ghiraldini

Com Napoleão na França, acentuou-se a idéia de se organizar a "desordem urbana", idéia essa aplicada com sucesso mais tarde por meio de adequada regulamentação em Berlim e Frankfurt.

Também na Inglaterra em 1909 faziam-se as primeiras tentativas para a implantação de um código de zoneamento.

Porém, o zoneamento tal como é hoje conhecido e aplicado, teve seu início em Nova York em 1916 após haver sido o município habilitado para tal fim, com determinados poderes concedidos pelo legislativo estadual. À princípio, muitos foram os protestos dos cidadãos nova-iorquinos junto aos tribunais, a ponto de se exigir uma solução definitiva da Suprema Corte, que pôs fim às discussões declarando o Ato constitucional.

Uma comissão designada por Mr. Hoover, ex-secretário do Departamento de Comércio dos Estados Unidos, elaborou uma Lei Padrão de zoneamento para servir a todos os Estados da União.

Desta Lei Padrão que tem sido adotada na íntegra por alguns Estados ou com algumas modificações por outros, constam, em parte, os seguintes tópicos:

1. **Objetivos** — Tais regulamentações deverão ser feitas com base num plano geral e projetado para: diminuir o congestionamento das ruas; prover a saúde e o bem estar coletivo; prover luz e ar em condições adequadas; prevenir o super povoamento; evitar concentração excessiva de população; criar condições favoráveis ao adequado fornecimento de transporte, água, esgotos e à localização e instalação de escolas, parques, jardins e outras utilidades públicas.

2. **Poderes** — Com o propósito de assegurar a saúde, e prover a moralidade e a segurança, assim como o bem estar geral da comunidade, o Legislativo da cidade e arredores, ficou investido de poderes para regular e restringir a altura; o número de andares; o tamanho dos edifícios e de outras estruturas; a porcentagem de terreno a ser ocupada; o dimensionamento de praças e espaços livres; a localização e uso dos edifícios; as estruturas e terrenos destinados ao comércio, indústria, residência e outros fins; e, finalmente a densidade de populações.

Diante desta exposição, fica largamente caracterizado o âmbito de ação de uma lei dessa natureza que, como se vê, é inspirada no poder de polícia do Estado, garantindo o uso adequado da propriedade.

Difere fundamentalmente do domínio eminente, outro poder do Estado, pelo qual é ele potencialmente dono de todas as propriedades particulares exercendo esse poder mediante justa e prévia indenização. É o caso da desapropriação.

O poder de polícia é pois a grande arma que possui o governo na garantia do cumprimento de uma lei de zoneamento.

O Estado ou é proprietário, ou regulamenta as áreas da cidade na defesa do interesse público.

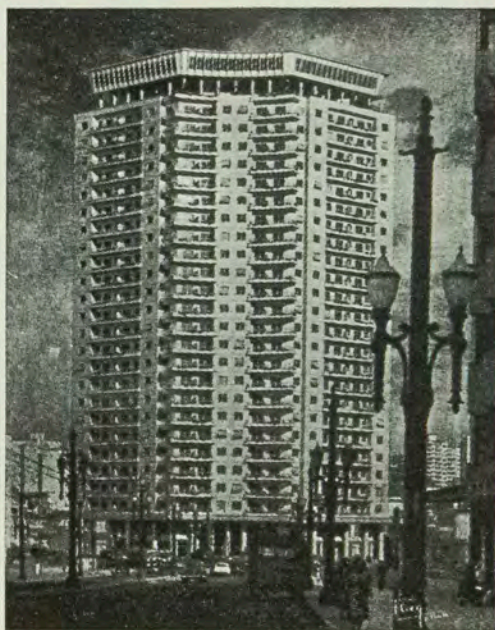
O princípio do zoneamento no Brasil, também está perfeitamente fixado sob o ponto de vista legal.

No artigo 572 do Código Civil Brasileiro lê-se:

"O proprietário pode levantar em seu terreno, as construções que lhe aprouver, salvo o direito dos vizinhos e os regulamentos administrativos".

O artigo 147 da Constituição Federal diz:

"O uso da propriedade está condicionado ao bem estar social".



EDIFÍCIO VIADUTOS

Edifício com 360 apartamentos.

Área do terreno — 1 109,67 m²

Área ocupada — 1 109,67 m²

Índice de ocupação do solo — 100%

Coeficiente de aproveitamento do terreno — F. S. I. = 23,5

Densidade aproximada — 10 000 habitantes por hectare.

Logo, a regulamentação da propriedade deve ser encarada sob o aspecto social e humano. O zoneamento é um regulamento diferencial, pois depende da zona ou lugar, dando-nos o tipo de edifício a construir, área a ocupar, altura a atingir e fixando principalmente o conteúdo humano dessas zonas, ou seja a densidade, enquanto que os códigos de construção e leis de habitação (referentes aos mínimos exigidos para determinadas peças da habitação) são aplicados indistintamente a qualquer parte da cidade.

Porém, antes de tentarmos zonear determinada cidade precisamos saber para que tipo de cidade vamos fazer o estudo.

Para uma megalópole que deverá crescer indefinidamente ou para uma cidade orgânica?

Para uma cidade alvo, ou para uma cidade cacho? Para uma cidade mono ou poli nucleada?

Entra aí a filosofia do urbanismo, porque necessitamos ter um objetivo antes de iniciarmos nosso trabalho.

Precisamos iniciar o estudo com a "goal formation". Será uma regulamentação para a megalópole concentrada em altura e espalhada assustadoramente em centenas de quilômetros quadrados de área, com radiais, perimetrais e metrô?

Será para a cidade de 5, 8 ou 10 milhões de habitantes absorvendo e incorporando municípios vizinhos num crescendo contínuo? Ou será para a metrópole articulada, subdividida em unidades de vizinhança, orgânica e de crescimento limitado.

Para cada objetivo diferente teremos um zoneamento diferente porque o estudo é fundamentado no equilíbrio das três funções urbanas: residência, trabalho e recreio.

O importante como já frizamos é a fixação desse objetivo.

Convém lembrar que os defeitos materiais dos planos são menos graves que os defeitos conceituais.

Dentre os três sistemas sobre os quais se apoia o plano diretor, ou sejam: sistema de vias principais, sistema de espaços abertos e sistema de zoneamento, encontramos este último desempenhando papel importantíssimo no crescimento das cidades.

Isto porque, uma de suas funções é a dosagem equilibrada da densidade de população. E como sabemos, a densidade é uma variável, em função de outras três: número de pessoas, equipamento social, e área de parques.

O conceito de altas densidades é próprio das grandes aglomerações urbanas.

Para avaliarmos como variam as densidades registramos aqui as várias formas pelas quais elas podem ser expressas:

- 1 — Floor and room density
- 2 — Lot density
- 3 — Residencial density
- 4 — Neighbourhood density
- 5 — District density
- 6 — Gross overall density

Como vemos, partimos do lar e chegamos até a densidade geral bruta da cidade.

Quando queremos expressar determinada densidade é necessária muita cautela para representá-la da forma certa e desejada.

Como vemos, o problema tende cada vez mais a se complicar.

A fixação da densidade se destina a limitar e equilibrar o total da população a ser servida pelos transportes coletivos, pelos serviços de utilidade pública e pelas vias de comunicação, evitando o empilhamento excessivo, prejudicial à saúde, e o congestionamento.

É frequente depararmos com um quadro como este:

Num ponto qualquer da cidade, vamos encontrar, localizados num cruzamento de vias, quatro casarões antigos onde residem quatro famílias distintas.

Essas residências, ocupadas por aproximadamente 30 pessoas (constituição média da família brasileira — 5,2 pessoas + empregados), são abastecidas normalmente pelos serviços de utilidade pública (água, esgoto, telefone, transporte coletivo, etc.).

Escudados pela incipiente legislação, que cria ambiente propício à expansão desse ger-

A Comissão Orientadora do Plano da Cidade fez uma proposição à Câmara Municipal no sentido de se adotar em São Paulo,

o máximo de 600 habitantes por hectare, número esse já elevado, se levarmos em linha de conta dados do Relatório Dudley:

PESSOAS POR HECTARE					
Densidades	Centro		Junto ao Centro	Intermediário	Exterior
	Concentrado	Normal			
Líquida	300	250	180	125	75
Bruta	150	125	100	75	50
Área residencial .	50%	50%	55%	60%	66%
Espaços livres . .	50%	50%	45%	40%	34%

Verificamos que, à medida que a densidade líquida aumenta, a relação entre as densidades líquida e bruta também aumenta. Esta tabela nos ensina ainda que os espaços abertos deverão ser proporcionais ao número de pessoas e nunca à área de terreno como obriga nossa legislação.

É evidente que a área livre deve variar proporcionalmente à densidade de população de determinadas zonas. É uma função estritamente ligada ao elemento humano.

Exemplo claro dessa nossa afirmativa encontramos no discutido edifício projetado por Le Corbusier, em Marselha.

"L'Unité d'habitation" apresentada no 7.º Congresso do CIAM em 1949 por Le Corbusier acarretou uma série de protestos por parte da totalidade dos arquitetos franceses que julgaram "La Maison Radieuse", obra que infringia as leis relativas à Saúde Pública.

O projeto foi inclusive, recusado pelo Conselho Superior de Higiene Pública da França.

No entanto, o conhecido arquiteto, tido como partidário das grandes densidades concebeu um projeto que pelas suas características poderia ser taxado de suicida, pelos defensores da idéia de um máximo de construção num mínimo de terreno.

Trata-se de um terreno de 45 000 m² com acesso pelo Boulevard Michelet com 45 metros de largura.

Nesse terreno de 225,00 x 200,00 foi construído um edifício com 137 metros de comprimento por 24,50 metros de largura, resultando um índice de ocupação de 13,4%. Consta o prédio de 337 apartamentos de 23 tipos diferentes, desde o de solteiro até o de casal com 5 filhos, abrigando a construção, 1 600 pessoas.

Calculando, teríamos um coeficiente de aproveitamento igual a 1,2 e uma densidade de população de aproximadamente 350 habitantes por hectare, líquido residencial!

Este, como inúmeros outros exemplos deveriam servir de tema para "um minuto de meditação..."



EDIFÍCIO MONTREAL

Edifício com 231 apartamentos, 1 boite e 8 lojas

Área de terreno — 669,00 m²

Área ocupada — 664,00 m²

Índice de ocupação do solo — 99%

Coeficiente de aproveitamento do terreno — F.S.I. = 20,2

Densidade aproximada — 7.000 habitantes por hectare.

me chamado "exploração imobiliária", mal universal e característico do mundo material contemporâneo, aparecem os fabricantes dos cortiços de luxo que iniciam a demolição das outrora casas senhoriais, para ali edificarem os seus "monumentos".

Na mesma área onde residiam 4 famílias passam agora a residir 400, 600 ou mais famílias.

O número de pessoas sobe assustadoramente de 30 para 3 000 na pior das hipóteses, resultando daí densidades elevadíssimas. A conclusão é intuitiva. Congestionamento nas ruas, insuficiência dos serviços de utilidade pública e condições de salubridade inadequadas ao bem estar coletivo.

O urbanismo é uma arte profundamente humana que dispõe sobre a ordenação do espaço urbano de maneira a aproximar o homem da cidade à vida do campo.

Não somos contrários aos grandes prédios, às grandes massas, porém desde que seja observado o "Código de ocupação lícita do solo urbano" como bem o estabelece Le Corbusier:

1. Escala humana.
2. Sol, espaço, verde.
3. Proporção razoável entre o espaço construído e o espaço livre.
4. Densidades.
5. Limitação.

Não concordamos, isto sim, com a maioria dos responsáveis por esses verdadeiros navios negreiros que, relegam a um plano secundário, a própria razão de ser da sociedade que os abriga: o ser humano.

A densidade, os índices de ocupação de terreno e os coeficientes de aproveitamento das ilustrações publicadas, são um exemplo vivo do absurdo a que chegamos.

"L'UNITÉ D'HABITATION", EM MARSELHA, FRANÇA.

Ao lado, a planta geral; em baixo uma vista geral do conjunto residencial.





Primeiro esquema de um “metropolitano” para S. Paulo

Obra material de dois engenheiros permanentes e de três desenhistas, em seis meses, acaba de colocar-se num anteprojeto, o esquema de uma solução apresentada para o metropolitano de S. Paulo. As plantas e desenhos reunidos na Galeria Prestes Maia, numa exposição, demonstram o esforço realmente severo a que se submeteu o pequeno conjunto de técnicos, que diretamente sob a presidência do engenheiro Prestes Maia, colocou em bases de plano geral, de um metrô para São Paulo, o resultado de longos e minuciosos estudos.

Deve-se assinalar, embora sem muito orgulho que assim seja, que os estudos sobre transportes coletivos constituem, efetivamente, o maior acervo de pesquisas e de trabalhos em São Paulo. Não há outro setor que a engenharia municipal, além de estudos à margem tenha perlustrado, com tanta frequência e espírito de especialização como este. O fato revela uma atenção unilateral, porquanto os problemas de tráfego se agravam na medida em que o desleixo pelo conjunto das falhas urbanísticas se oferece, criando situações de crise na circulação. A engenharia municipal então se mostrou preocupada com os efeitos que não só a topografia paulistana, por si, acarreta, mas que se multiplicaram em razão direta do abandono pela ordenação do grande espaço, pela ausência dum zoneamento, pela incapacidade de aplicação duma política de desenvolvimento urbano. Enfim, na negligência que há quasi trinta anos se denuncia, com a incrível relegação às calendas dum Plano Diretor, vemos a engenharia municipal atender quasi só ao estudo do tráfego. Nestas condições, o esquema que se colocou em condições de servir como anteprojeto, encontrou boa base em trabalhos já concatenados por engenheiros, entidades, empresas, comissões. E emergiu o plano que se acha em exposição. Estas páginas se limitam a acolher essa base de trabalho.

Teve origem este ante-projeto na portaria do prefeito de São Paulo, de novembro do

ano passado, em que assim se justifica a orientação adotada:

“considerando que das várias reuniões realizadas por técnicos da CMTC, da Prefeitura e, ainda, das reuniões compostas dos mesmos, bem como das realizadas pelos primeiros como representantes de entidades e classes interessadas na questão do transporte urbano, chegou-se à conclusão de ser necessário o estabelecimento de diretrizes gerais para o transporte coletivo e em especial para um sistema metropolitano ou de trânsito rápido, “METRÔ”, a ser previsto e gradualmente constituído como parte integrante daquele”, e que dentro da mesma ordem de idéias, para o bom enquadramento do sistema metropolitano no conjunto urbano e sua melhor coordenação com os transportes em geral, convém a constituição duma comissão consultiva, ligada ao Gabinete do Prefeito e, às entidades e órgãos técnicos que forem incumbidos do projeto definitivo do metropolitano.

Donde, pois, considerada de relevantes serviços à coletividade, ter-se constituído uma comissão composta dos srs. Lauro de Barros Siciliano, Luiz Carlos Berini Junior, Antonio Le Voci, Renato do Rego Barros e Francisco Prestes Maia, cabendo ao último, representante do Instituto de Engenharia de São Paulo a presidência.

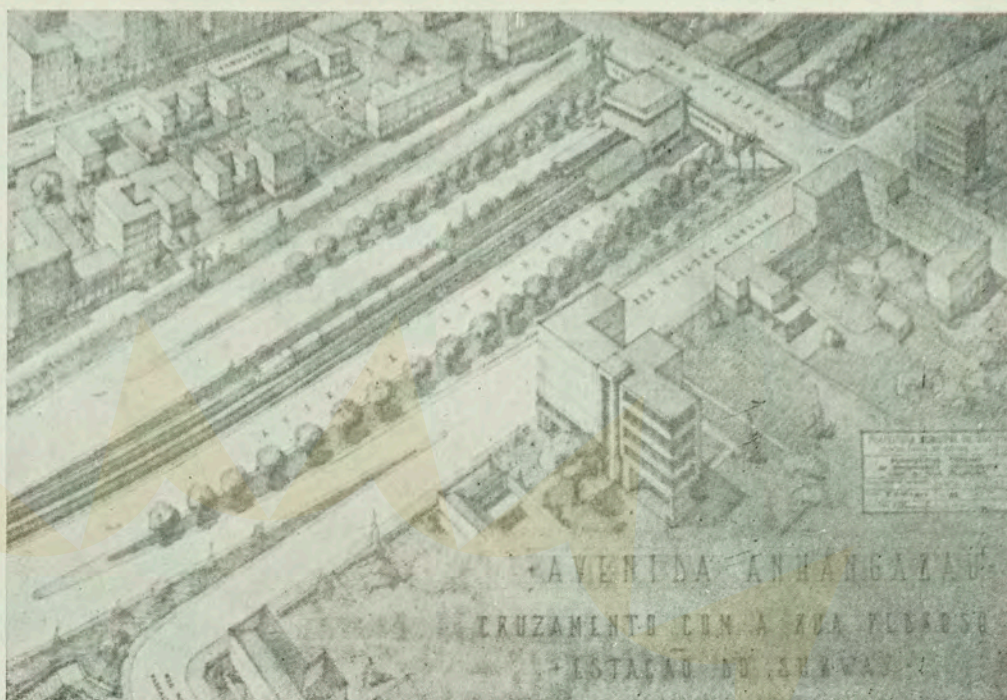
Foi pois essa comissão que pôs mãos à obra. Dois engenheiros permanentes, Berrini e Vicari, puseram mãos à obra, no aproveitamento do acervo que há trinta anos se vem acumulando, desde o chamado “Plano da Light”, em 1927, os vários estudos que vão até 1940 e que fundamentaram o volumoso trabalho do engenheiro Mario Lopes de Leão, publicado em 1945. Uma Comissão Municipal de Transportes Coletivos, em 1943, começou a divulgação de seus trabalhos referentes à pesquisa nas condições existentes. Havia ainda outros estudos do mesmo técnico, e finalmente, os trabalhos da Companhia Geral de Engenharia que se tornaram “o mais

aproximado” projeto sobre o assunto, em relação ao esquema agora exposto.

Preliminares do atual projeto

Considerando os estudos realizados no sentido de se dar à cidade um projeto de “metropolitano”, a grande reunião dos técnicos e representantes de entidades, que se realizou no ano passado, chegara já à conclusão de que não havia uma “idéia básica” informando o estudo do “metrô”. Donde pois, o executivo da cidade tomar a resolução final constante da portaria de novembro de 1955, que atrás citamos, da qual saiu a Comissão Mista, a qual, informada também do pensamento urbanizador que o governo municipal vinha perseguindo, deveria harmonizar aqueles estudos a uma composição geral. O estudo das estatísticas especializadas sobre tráfego, em S. Paulo, como os que a CMTC possuía, demonstrava já a necessidade de certas linhas no transporte rápido que o “metrô” implica. Inúmeras visitas se seguiram, dos engenheiros, aos locais apontados por aqueles dados estatísticos, e pesquisas foram atualizadas no sentido duma informação mais minuciosa. De tudo emergiria, então, a idéia básica que antecedeu ao traçado do atual esquema.

A idéia que informa o ante-projeto concatenado procurou chegar a um “anel virtual” na ausência dum anel real no sistema viário paulistano. Sobre esse “anel virtual” três linhas se cruzaram, três diametrais, a Norte-Sul, Leste-Oeste e Sudeste-Sudoeste. Na sua intersecção, elas formam um efetivo anel, ficando nessas condições o centro servido em todos os seus pontos, quer no que se prende mesmo ao Triângulo antigo, o núcleo paulistano inicial, quer no que se refere ao traçado da 1.ª perimetral. Conseguir-se-ia, assim, também, obter-se a transferência de uma linha para outra com uma só baldeação, o que é o máximo ideal para uma conformação urbana centralizada como a de S. Paulo.



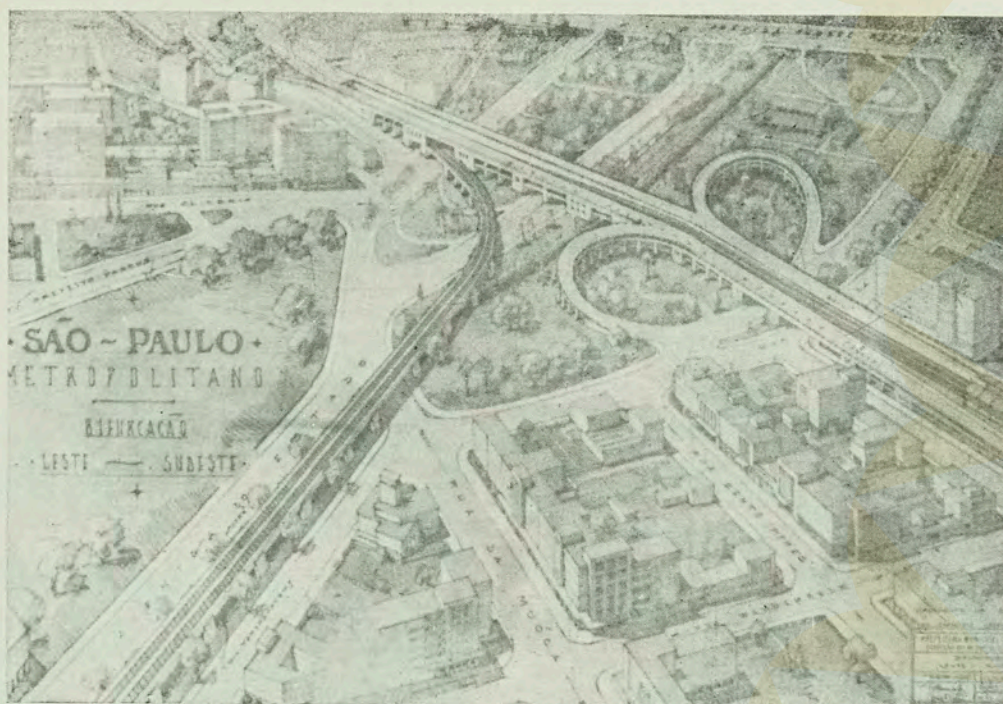
Avenida Anhangabaú. Cruzamento com a Rua Pedroso. Estação do Subway.

O "Metropolitano" e a sua exequibilidade

Sobre as diametraes traçadas no mapa da cidade, o projeto previu tanto as necessidades de escoamento da demanda de transporte, atuais e futuras, como as possibilidades de execução, a exequibilidade hierárquica das linhas e dos seus trechos, e os futuros desenvolvimentos da construção do "metrô" até os confins do município. Duas bifurcações foram estabelecidas a oeste, a partir da av. General Olímpio da Silveira que abrangerá a zona noroeste margeando o Tietê, e outra, ao norte, do Carandirú até Guarulhos.

As terminais do esquema situam-se da seguinte forma: na diametral ao norte, a bifurcação partindo do Carandirú irá até Mandaqui; na diametral sul, até a margem do rio Pinheiros, entroncando-se com a nova estação da Sorocabana; na diametral leste, uma terminal provisória na av. Tatuapé e ulterior desenvolvimento até Vila Matilde. A oeste, o "metrô" cobriria Vila Pompéia, Lapa, Alto da Lapa, e atravessando futuramente o Tietê poderia chegar a Osasco. Na linha sudoeste, que no centro forma um U, em direção sudeste aproveitará o canal do Tamanduateí (sistema elevado) e na direção sudoeste, propriamente, desceria pela av. Rebouças atravessando Cidade Jardim e visando em suas pontas finais Itapevicira. Todo o conjunto compreende cerca de cem quilômetros de linhas.

Quanto à execução, que foi um dos pontos de sustentação do projeto, tanto na parte conceitual quanto na visão de pormenor, a linha mais fácil a ser construída, é a linha sul, embora não seja, estatisticamente, a de maior demanda de tráfego. No entanto, ela provará bem como facilidade de construção, porquanto conta com o traçado da avenida Itororó, já livre até o Ibirapuera, e daí em diante com a linha de bondes de Santo Amaro. Pela primeira vez até hoje, um dos méritos do esquema é ter dado oportuni-



São Paulo "Metropolitano". Bifurcação Leste-Sudeste.



São Paulo, "Metropolitano". Bifurcação Norte. — Nordeste.

dade a um estudo geral dessa linha. O único ponto difícil é o do túnel do Paraíso, o qual se estenderá por um quilômetro.

Deve-se mencionar, para esclarecimento quanto à exequibilidade do projeto, que orientou a Comissão a idéia do esgotamento de todas as possibilidades de transportes coletivos em superfície, e todos os sistemas se conjugaram ao longo das diametrais: estas terão linhas de superfície, linhas subterrâneas, passagem em túnel, e sistema elevado. Na zona central da cidade foi considerada entretanto imprescindível a linha subterrânea. Nas vias de mais de 40 metros, o sistema de superfície vigora sempre que o leito ofereça facilidades de instalação. Diante de todos estes elementos, e embora a linha Sul não seja a mais carregada, havendo maior demanda nas linhas Norte e Leste, a construção do "metrô" rumo a Santo Amaro seria a primeira etapa do plano, e já se poderia prever sua conclusão em quatro anos.

Como todos os estudos feitos desde 1927 revelam dados de confirmação impressionante das previsões, a linha de Santo Amaro ficaria apta a dar escoamento suficiente ao movimento de passageiros — mas muito mais nas outras duas diametrais, nos próximos oito anos, que é quando elas entrariam em serviço, justificar-se-ia a existência do "metrô". Rigorosamente, desde hoje essa justificação se apresenta em toda a sua magnitude. Há também a hipótese de que os trabalhos venham rumo ao centro, onde a parte subterrânea será imprescindível, e a linha do norte poderia ser construída em suas etapas iniciais até a esquina de João Teodoro-av. Tiradentes; a do sul até o viaduto Dona Paulina. As primeiras etapas viriam assim alimentar o "anel virtual" mais amplo, que abrange apenas a segunda perimetral. Sabe-se, a propósito, que as linhas de ônibus Estações é a mais carregada do centro, o que revela, dada a sua aderência mais ou menos adstrita à segunda perimetral projetada a sua importância no sistema de transportes, e o acerto do traçado perimetral em questão.

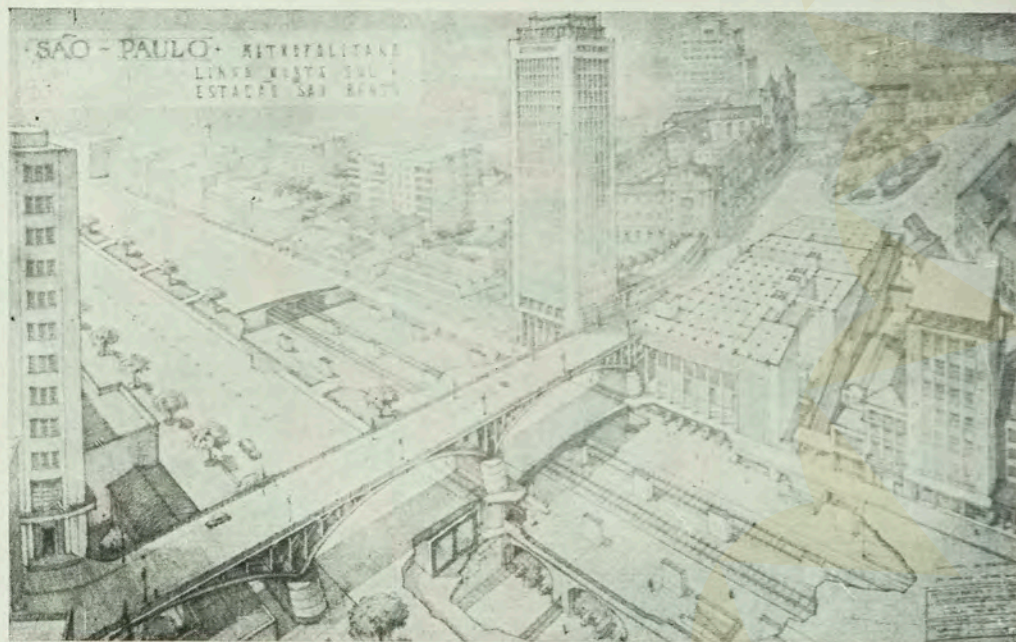
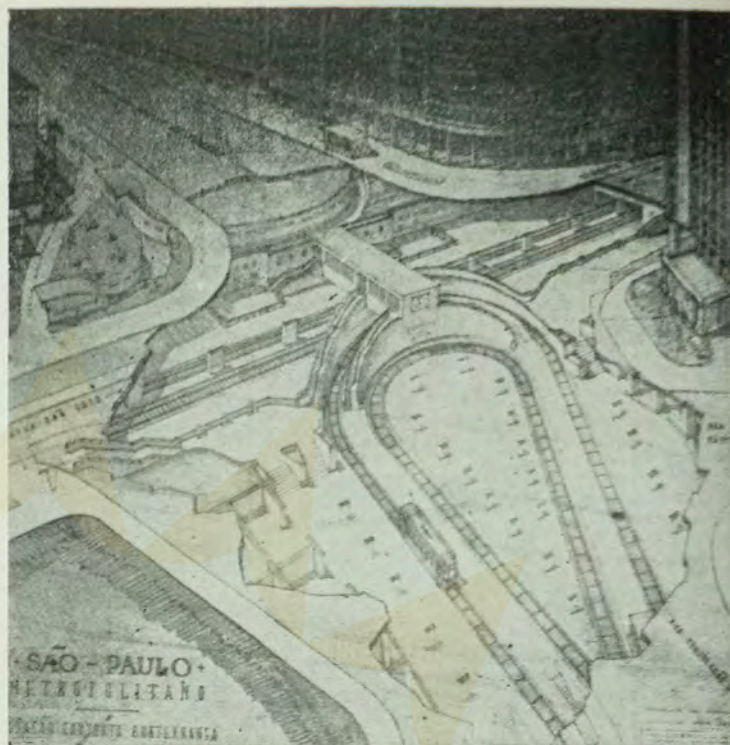
Alguns aspectos predominantes

O pensamento geral da Comissão é o de que o projeto atenderá à necessidade imprescindível da solução dos transportes coletivos pelo "metropolitano". A feição predominante no projeto é a que fica marcada pela sua concepção visando a uma "previsão geral" para a cidade. E então se impõe que as faixas indicadas sejam desde já preservadas por lei pelo poder público, a fim de que, nos próximos anos, as etapas iniciais possam ser atacadas. Este é o único esquema até agora proposto visando a essa organização do transporte rápido, e é nessa base, enquanto não se estudar melhores sugestões, que o "metropolitano" pode ser imaginado.

Sendo por outro lado o "metropolitano" um sistema de transportes coletivos básicos, desprezaram-se, como é natural, as funções de penetração. Todos os transportes suplementares em trechos pequenos ou mesmo mais amplos, devem se tornar efluentes da linha metropolitana.

No estudo das soluções recomendadas, adotado o "metrô", a Comissão teve em vista a crítica geral ao sistema, por alguns considerado obsoleto. Entretanto, há uma grande experiência da técnica mundial em adotá-lo. O transporte rápido funciona em trinta grandes cidades e não se encontrou nelas outro meio mais eficaz para o deslocamento das massas humanas. Mesmo nas cidades de tamanho médio, muito menos extensas e demograficamente menores que S. Paulo (cidades ao redor de um milhão de habitantes), como Toronto, Lisboa, Montreal, Roma, o sistema funciona e tem exercido satisfatoriamente o seu papel. Milão acaba de

São Paulo "Metropolitano". Estação conjunta subterrânea.

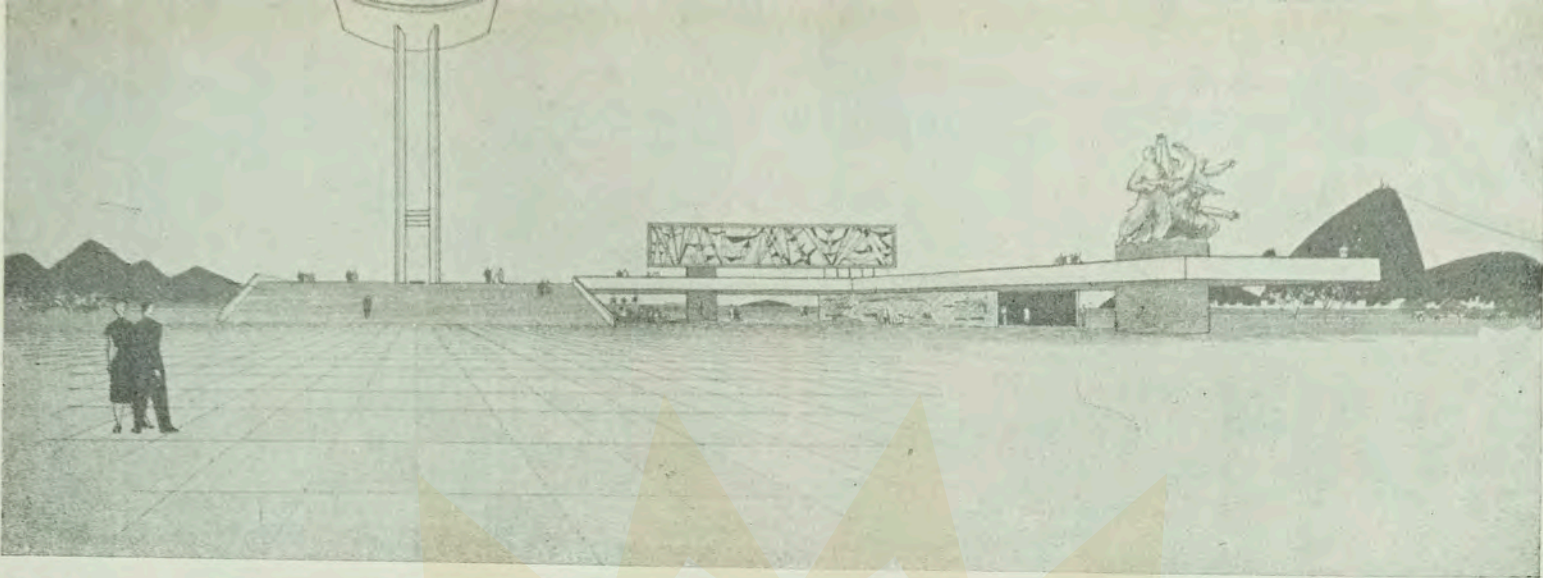


São Paulo "Metropolitano". Linha Norte-Sul. Estação São Bento.

iniciar a construção de seu "metropolitano". Um ante-projeto como o presente carece sempre da crítica e da análise construtiva. Outras concepções sobre o mapa paulistano poderão talvez ser encontradas e a Comissão espera que o contato do projeto alviado com o meio técnico possa produzir algum resultado positivo, quando à sua adoção ou quanto a melhores sugestões. Aguarda-se a publicação do relatório dos estudos, que está em impressão, enquanto a

exposição das plantas e pormenores do projeto mostra ao povo e ao meio técnico o que é o primeiro esquema de um "metrô" para São Paulo.

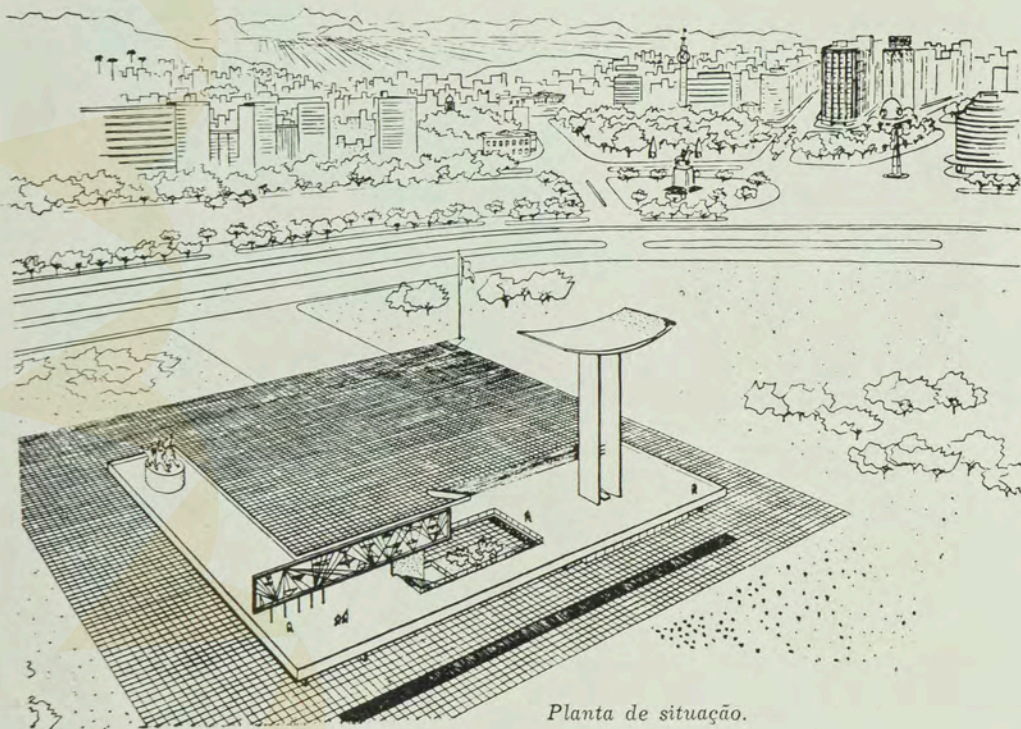
Não resta dúvida que o "metrô" determinará uma ampliação da cidade em seus novos desenvolvimentos que impulsionará a megalópolis com todos os seus males, e, a ser adotado, "antes" do Plano Diretor, subordinará o Plano Diretor a várias restrições.



Perspectiva do conjunto.

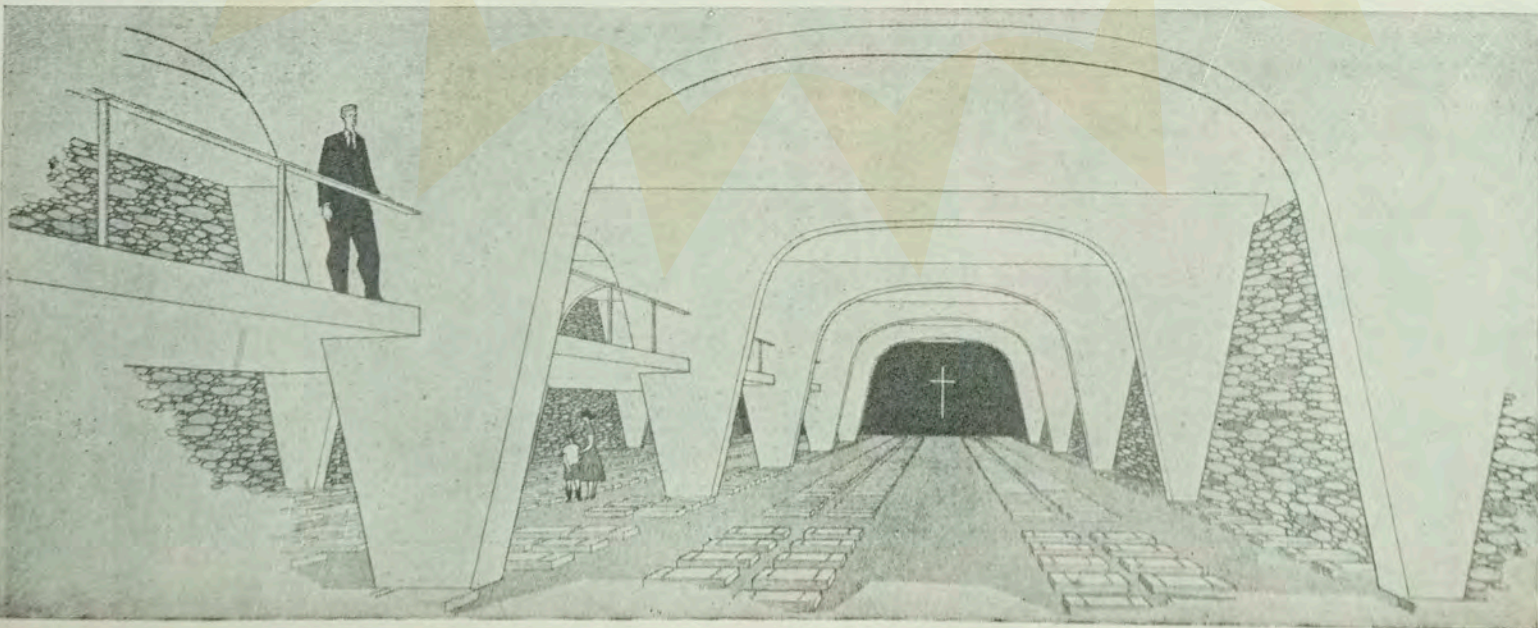
Monumento nacional aos mortos da II Grande Guerra

Projeto: arqs. Hélio Ribas Marinho e Marcos Konder Netto
Colaboradores: Alfredo Ceschiatti, Anísio Medeiros e Julio Catelli Filho



Planta de situação.

Interior do Mausoleu.



A comissão de julgamento dos projetos para a construção do Monumento nacional aos mortos na II Grande Guerra, presidido pelo marechal João Batista Mascarenhas de Moraes, antigo comandante da FEB, dentro em pouco escolherá, dentre cinco projetos selecionados de um conjunto de mais de cinquenta, aquele que servirá para homenagear os que morreram em campos de batalha do Velho Mundo.

Divulgamos, aqui, um dos cinco projetos selecionados, o qual consta de uma grande plataforma em concreto a três metros do solo e sôbre a qual, no eixo visual da praça fronteiriça, estará o túmulo do Soldado Desconhecido, isto sob um grande pórtico monumental.

O acesso à plataforma será feito por meio de uma escadaria nobre e por duas outras escadas que estabelecem assim uma ligação contínua entre os dois planos. O museu e o arquivo assim como o acesso ao mausoléu estarão no nível do solo sob a plataforma. Os alojamentos para o Corpo da Guarda e o Mausoléu ficarão no sub-solo. No mausoléu foi previsto, em mezzanino, o local para meditação e oração das famílias dos mortos.

Entrosando a pintura e a escultura com a arquitetura do monumento, foi previsto um grupo escultórico com cerca de cinco metros de altura que homenageará as forças terrestres; dois painéis em cerâmica, ladeando a entrada para o mausoléu, visando a exaltação dos episódios vividos pelas marinhas de Guerra e Mercante; um painel em afresco, no interior do museu, evocando a epopéia da FEB nos campos de batalha da Europa; finalmente, um painel em chapa metálica recortada, de caráter mais abstrato, simbolizará a ação da Força Aérea Brasileira durante o conflito.

O desenho e a execução dêste último painel estão a cargo do arq. Julio Catelli Filho. Os painéis em cerâmica e afresco são do pintor e arq. Anísio Medeiros. A escultura é de Alfredo Ceschiatti.

A arquitetura da sociedade industrial

IX - O fator econômico social

arq. Paulo F. Santos

O 1.º artigo "Posição do artista" foi publicada em HABITAT n.º 20

O 2.º artigo "Artesanato e produção fabril", em n.º 23

O 3.º ao 8.º artigo "O fator estrutural", em ns.º 24 a 30.

A revolução industrial em sua significação técnica, econômica e social, nos limites que interessam à arquitetura

REVOLUÇÃO INDUSTRIAL E ARQUITETURA - As transformações porque tem passado a arquitetura contemporânea neste último quarto de século são mais profundas do que quaisquer outras ocorridas em igual espaço de tempo através da História. É ainda cedo para julgá-la, embora seja desde já lícito reconhecer que as idéias de que se nutre e as formas por que se expressa, por mais surpreendentemente novas que à primeira vista possam parecer, têm atrás de si a sanção de uma evolução mais que secular, cujas etapas se orientaram claramente para os fins que ora vão sendo atingidos. Não se trata, por conseguinte, como ainda há quem pense e certas de suas espúrias realizações justificam, de um modismo, efêmero como todo modismo, traduzido no emprêgo simplista de formas cubistas, pilotis, panos de vidro, brise-soleils, telhados-borboleta, colmeias e quejandas novidades, mas de um movimento em si muito mais amplo, cujas remotas raízes se confundem com as raízes mesmas do mundo contemporâneo, inaugurado com a queda do absolutismo e o advento da democracia, o caso da era mercantilista e alvorada da *Revolução Industrial*. O mundo contemporâneo é um produto da *Revolução Industrial*, iniciada no século XVIII, desenvolvida aceleradamente no XIX e vertiginosamente nos dias presentes, e as transformações da arquitetura neste último quarto de século refletem o esforço mais que secular de uma minoria esclarecida de sucessivas gerações, por exprimir, em termos de arquitetura as novas condições técnicas, econômicas e sociais impostas pela *Revolução Industrial*, condições que em conjunto caracterizam e definem a fase primitiva de uma nova era: a era industrial. O mundo contemporâneo vive a sua era industrial, de caráter industrial tendendo a ser de mais em mais a sociedade que o representa e a arquitetura através da qual ela se expressa.

É claro que considerada literalmente, a expressão "*Revolução Industrial*" é inadmissível. Uma revolução pressupõe sempre mudanças bruscas e violentas. Mas, si não violentas e bruscas no tempo, pelo menos qualitativamente tão profundas têm sido as modificações em causa, "tão trágicas em sua estranha mescla do bom e do diabólico, tão dramáticas em sua combinação de progresso material e sofrimento social, que bem podem ser classificadas de revolucionárias" (Arthur Birnie, "*História Econômica da Europa — 1760-1939*").

ABSOLUTISMO E DEMOCRACIA. É na segunda metade do século XVIII que devemos buscar ao mesmo tempo os própromos da *Revolução Industrial* e as raízes da arquitetura contemporânea. Por então o mundo absolutista barroco já revela, na mais prestigiosa das suas províncias, a França, inequívocos sinais de desintegração. Montes-

NOTA — Não fôra o inconveniente de nos afastarmos logo de comêgo do campo específico da arquitetura para o das idéias gerais e teríamos feito preceder aos artigos dedicados ao "*Artesanato e Produção Fabril*" e ao "*Fator Estrutural*", êste que ora apresentamos sobre a "*Revolução Industrial*", que a êles e a todos mais, deveria servir de introdução. A mudança atinge o método de exposição, mas não altera a essência do que estamos pretendendo dizer.



Uma diligência cumprindo a sua etapa (Do livro: "*Hist. Gen. des Civilisations, Tome VI, Le XIX^e Siècle*", de Robert Schnerb, Paris, 1955).



O cavalo como força motriz da indústria (Do livro: "*American Economic History*", de Harold V. Faulkner, New York, 1954).



Um mascate em ação (Do livro "American Economic History", de Harold V. Faulkner, New York, 1954).

Primeira demonstração de uma máquina agrícola (Do livro "Hist. Gen. des Civilisations", Tome VI; Le XIX^e siècle, de Robert Schnerb, Paris, 1955).



Máquina textil dos primeiros tempos (Do livro "The transportation revolution", de Georges Rogers Taylor, New York, 1951).

quieu, discípulo de Locke e autor do "Espírito das Leis", lança-se na arena como o encarnação inimigo de todos os despotismos. "Todo governo, por hipertrofia de poder, tende a tornar-se despótico", diz êle, e como remédio, propugna pela mútua fiscalização dos três poderes do Estado: o Legislativo, o Executivo e o Judiciário. Voltaire, céptico e tolerante, proclama o primado da razão e arvora-se em defensor de todas as liberdades: liberdade intelectual, liberdade política e liberdade religiosa. "Não concordo com uma só das palavras que dizeis", escreve êle a um contendor, "mas defenderei até à morte vosso direito de dizê-las". Rousseau, partidário da doutrina dos direitos individuais e de uma sociedade baseada no livre contrato entre os homens, faz-se o campeão dos princípios democráticos. As idéias dêsse e de outros grandes pensadores, infiltrando-se entre as massas e atingindo, no extremo oposto, o receso dos salões da aristocracia, onde, por entre conversas de espírito, uma nobreza "blasée" e "insouciant" considerada de bom tom discuti-las, acabam por apossar-se das primei-

ras e minar a resistência da segunda, aluindo a estrutura toda do regime, que afinal sossobra num oceano de sangue, derramado para a proclamação dos direitos do homem e implantação da democracia. Não somente a Revolução Francesa, mas também a Independência dos Estados Unidos, que a tinha precedido, a libertação das colônias hispano-americanas e a do próprio Brasil, foram conseqüências naturais dêsse movimento, que varreu como um vendaval de idéias liberais todo o mundo ocidental. Tais idéias criaram um clima propício ao livre desenvolvimento dos espíritos e ao progresso industrial. Em 1791, ainda em plena Revolução, é instituída em França a liberdade de trabalho, sendo pela vez primeira concedida a todo cidadão permissão para seguir o comércio de sua preferência.

Seria pois num clima de liberdade e democracia que a arquitetura contemporânea iria deitar suas raízes.

Mas, si os eventos sociais e políticos prepararam o terreno para o erguimento de um novo mundo, é à técnica e à indústria que estaria reservada essa missão.

O século XVII foi o século do grande desenvolvimento da ciência, o século XVIII, o das suas aplicações.

ESCÔRÇO HISTÓRICO. Os pontos de partida para a eclosão da Revolução Industrial foram a descoberta, por Abraham Darby, de um novo processo de fabricação do ferro e a invenção, por Thomas Newcomen, da máquina a vapor — ambas ocorridas na Inglaterra, que marchava à frente da técnica mundial. A fabricação do ferro exigia um largo consumo de carvão vegetal que nesse país escasseava devido ao devastamento das matas. A descoberta de Darby, em 1709, consistiu na substituição daquele tipo de carvão pelo carvão mineral, que abundava nas minas da Escócia. Mas como tais minas ficavam nas profundezas de um solo inundado de água, sobreveio a necessidade do emprêgo de processos de esgotamento que permitissem trabalho a seco. Foi com êsse objetivo que Thomas Newcomen inventou, três anos depois, uma bomba a vapor cujo funcionamento se baseava no movimento de um pistão no interior de um cilindro. Para cada movimento do pistão era necessário aspergir água sobre o cilindro (a fim de condensar o vapor e formar um vácuo parcial) e em seguida, aquecê-lo outra vez para novo impulso, do que resultava enorme perda de energia. Apesar dêsse defeito a bomba de Newcomen teve sucesso e em meados do século já havia mais de uma centena em uso. Foi James Watt, especialista em consertos

de instrumentos científicos da Universidade de Glasgow, a quem fôra confiada, em 1763, a incumbência de reparar uma das máquinas de Newcomen, que removeu, em etapas sucessivas, os inconvenientes desta última, patenteando em 1769 uma máquina provida de uma câmara de condensação independente, que permitia fôsse o vapor condensado sem a necessidade de se resfriar o cilindro; idealizando depois, a máquina de duplo efeito, na qual por meio de uma combinação de válvulas, era o vapor alternadamente injetado numa ou noutra extremidade do cilindro e o movimento do pistão aproveitado para produzir energia em ambos os sentidos; e finalmente adaptando, em 1782, na vara externa do pistão, um paralelogramo articulado ligado a um volante, com que transformou o movimento retilíneo do pistão em movimento giratório do volante — invento capital que abriu definitivamente as portas para a era fabril. Fôra inventada a máquina capaz de movimentar outras máquinas.

Em 1790 teares movidos a vapor eram assinalados em Yorkshire e em 1800, só na Grã-Bretanha, produzidas pela firma Boulton & Watt, já havia em funcionamento 321 máquinas com a nova forma de energia, a movimentarem fábricas de algodão e lã, usinas metalúrgicas, minas de carvão e de cobre, comportas de canais, abastecimentos de água e indústrias diversas. Em princípios do século XIX, com os aperfeiçoamentos que lhes foram introduzidos, unidades de força motriz portáteis se espalhavam por muitas nações, implantando definitivamente a era do vapor como fonte de energia.

Adquirira a máquina a vapor o seu mais espetacular desenvolvimento, parecendo não poder ser ultrapassada na produção da energia quando, na segunda metade do século XIX dois outros inventos viriam desbancá-la: o dínamo — máquina capaz de transformar a energia mecânica (como a das quedas d'água naturais) em energia elétrica — e o motor de combustão interna. Com o dínamo — cujo princípio de funcionamento tinha sido formulado por Faraday em 1831, mas cuja primeira aplicação prática para fins industriais só se fez em 1873 — o motor elétrico foi se assenhoreando das indústrias a tal ponto que meio século depois, mais de 2/3 das fábricas nas grandes nações industriais já eram movidas a eletricidade. Quanto ao motor de combustão interna — inventado por Nikolaus Otto em 1876 — feito para usar como fonte de energia o petróleo (cujo primeiro poço já tinha sido aberto por Edwin L. Drake, desde 1859) com os aper-



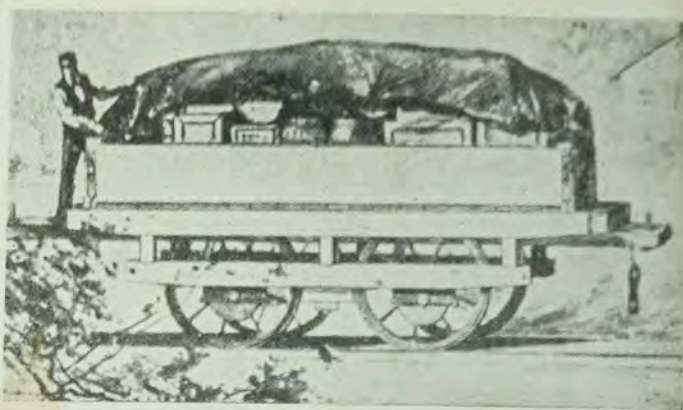
Uma casa de comércio em Londres, no séc. XIX (Do livro "Hist. Gen. des Civilisations", Tome VI, Le XIX^e siècle, de Robert Schnerb, Paris, 1955).

feioamentos que lhe introduziram Gottlieb Daimler, que o adaptou ao uso da gasolina, Karl Benz, que o equipou com a faísca elétrica e Rudolf Diesel, que lhe deu outra disposição, para o consumo do óleo cru, estaria fadado a revolucionar os transportes numa escala incomparavelmente maior do que o fizera a máquina a vapor.

★

Por mais importantes que tenham sido as causas técnicas para a eclosão da Revolução Industrial, não teriam elas maior significação se causas econômicas não as apoiassem. As grandes transformações que marcam as épocas históricas devem ser buscadas menos nos progressos da técnica — ainda que tais progressos lhes possam servir de índice (idade da pedra, do bronze, do ferro) — do que nas transformações na vida do homem e na sua economia, sem que, tais progressos não poderiam ocorrer. De fato: foi a expansão dos mercados — continental e colonial — que mobilizou a técnica para o aumento da produção.

A expansão do mercado continental teve como causa principal o aumento da população. Esta, no período 1700-1800, na França passou de 17.000.000 para 26.000.000 e na Inglaterra de 5.500.000 para 9.000.000, devido já em parte à elevação do índice de vida do povo, de que a Revolução Industrial, como em muitos outros casos, foi ao mesmo tempo causa e efeito. Demonstra-o o acréscimo per capita do consumo de açúcar, café, chocolate e chá — sem que se possa dizer tenham estes produtos substituído outros cujo consumo tivesse decrescido. A adubagem das terras e o plantio rotativo, melhoraram as colheitas; a produção de tubérculos, permitiu alimentar o gado no inverno e ter carne durante todo o ano; a difusão do consumo de legumes e a substituição de cereais inferiores pelo trigo, enriqueceram a alimentação; a introdução de água corrente nas grandes cidades como assim de aparelhos sanitários, de quartos de banho e do uso do sabão, induziram a hábitos de higiene que foram uma defesa contra a doença, para que também contribuíram os progressos da cirurgia e da medicina. Entre estes últimos, contam-se como os mais importantes a instituição da vacina contra a varíola, a melhoria nos processos de obstetrícia e a instalação de maternidades (que reduziram consideravelmente a mortalidade dos nascituros e das mães e finalmente o acréscimo no número de hospitais,



Um trem dos primeiros tempos (Do livro "The Transportation Revolution", de Georges Rogers Taylor, New York, 1851).

Da conjugação de todos esses melhoramentos resultou que no período considerado, houve antes um decréscimo de mortalidade do que um aumento de natalidade, embora este em certo período, na Inglaterra, tenha ocorrido, havendo quem o atribua ao sistema de aprendizagem nas indústrias, que favorecia os casamentos em tenra idade e a constituição de grandes famílias.

Mais importantes do que os mercados continentais eram os de ultra-mar. A luta por colônias, em que se empenharam as grandes nações imperialistas era, em suma, uma luta por mercados. Como cada nação mantinha o monopólio do comércio sobre as suas colônias, não havia outra maneira de conquistar mercados a não ser conquistando colônias. Nessa disputa, vitoriosa nos mares sobre as suas competidoras imperialistas — Espanha, Holanda e França — assenhoreou-se a Grã-Bretanha dos mais extensos mercados coloniais. As aquisições da técnica se juntariam assim as da economia e da política, a fazer da Inglaterra o berço da Revolução Industrial.

Os povos coloniais faziam a sua própria agricultura. O que lhes faltava eram os produtos industrializados: roupas, ferramentas para o cultivo da terra e trabalho da madeira, armas, instrumentos de caça e pesca e utensílios de toda espécie incorporados ao sistema de vida da época. Daí as indústrias têxtil e metalúrgica terem sido as primeiras a receber o bafêjo da Revolução Industrial. Apesar da demanda sempre crescente de pano, a indústria têxtil pouco progrediu até meados do século XVIII. As velhas rocas de fiar não davam vencimento à procura de fio, nem mesmo quando se passou a empregar, para esse fim, a mão de obra de mulheres e crianças e em certos países a dos soldados dos quartéis. Em 1760, a Sociedade de Artes da Inglaterra prometeu um prêmio a quem inventasse uma máquina capaz de fiar seis fios ao mesmo tempo. A spinning-Jenny, de James Hargreaves, inventada sete anos depois, o tear hidráulico, de Richard Arkwright e o fuso mecânico, patenteado em 1779 por Samuel Crompton, foram respostas a essa demanda de fio, que conduziria a indústria têxtil inglesa, ao fim das duas primeiras décadas do século XIX, a inventar uma máquina capaz de produzir 400 fios ao mesmo tempo. Os progressos na produção do fio foram seguidos de progressos correlatos no fabrico do pano, atingidos em razão do emprêgo de teares mecânicos (qual o de Cartwright) que multiplicaram muitas vezes o volume da produção.

Paralelamente a todos esses progressos na indústria têxtil, também a indústria do ferro foi beneficiada de sucessivos melhoramentos, dentre os quais se salientam o de um novo processo de calibragem dos cilindros, patenteado em 1774 pelo grande metalurgista John Wilkinson (sem que, as máquinas de Watt não teriam logrado a eficiência desejada) e as invenções de Henry Cort, de um novo tipo de ferro fundido quase tão resistente quanto o forjado e muito mais barato, e de um novo processo de laminagem em

que as batidas do martelo foram substituídas por prensagem em roletes, processos que em menos de duas décadas quadruplicaram a produção de ferro da Inglaterra.

De então até os dias presentes, centenas de nomes se inscrevem entre os que introduziram na indústria têxtil e na metalurgia novos progressos. Entre estes últimos, que são os que mais de perto interessam ao nosso estudo, adquiriram maior nomeada no século XIX sir Henry Bessemer e seus continuadores, os químicos Sidney Gilchrist Thomas e Percy Gilchrist — como os demais citados, também ingleses — que patentearam em 1856 e 1878 novos processos de fabricação de aço a baixo preço, a partir dos quais esse material se introduziu em larga escala nas grandes construções. Com ele foram feitos por exemplo os arranha-céus da Escola de Chicago e a Torre Eiffel.

Não foi por mera coincidência que os dois últimos inventores acima referidos eram químicos. A segunda metade do século XIX se caracterizou por uma mais íntima associação entre a ciência e a indústria, as descobertas passando a ser feitas com mais frequência nos laboratórios, principalmente naqueles que as próprias indústrias começaram a manter anexos às suas instalações, laboratórios esses que nos tempos presentes constituem muita vez verdadeiros institutos de pesquisas, com centenas de cientistas e técnicos especializados à sua disposição.

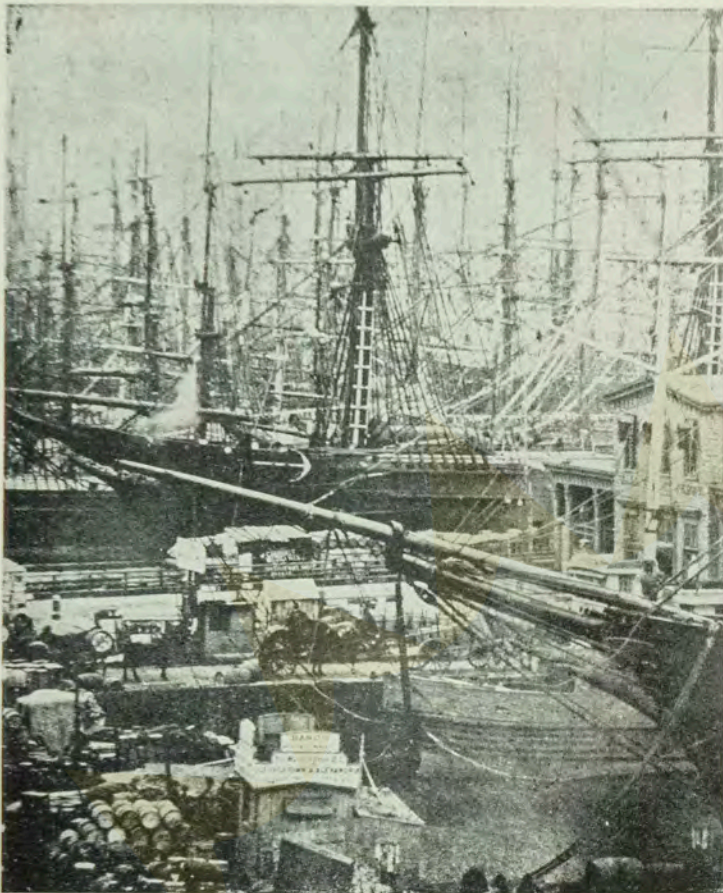
É curioso observar que apesar do desenvolvimento da indústria metalúrgica, as máquinas até fins do século XVIII, continuavam a ser fabricadas de madeira, com uma ou outra peça de ferro apenas. Foi a difusão da máquina a vapor que induziu à substituição da madeira pelo ferro, primeiro em determinadas peças tais como cilindros, válvulas etc, que exigiam qualidades mecânicas que a madeira não poderia proporcionar, depois na máquina toda.

O emprêgo do ferro na construção de máquinas facilitou a mecanização de grande número de atividades, inclusive as agrícolas, que desde princípios do século XIX receberam muitos melhoramentos.

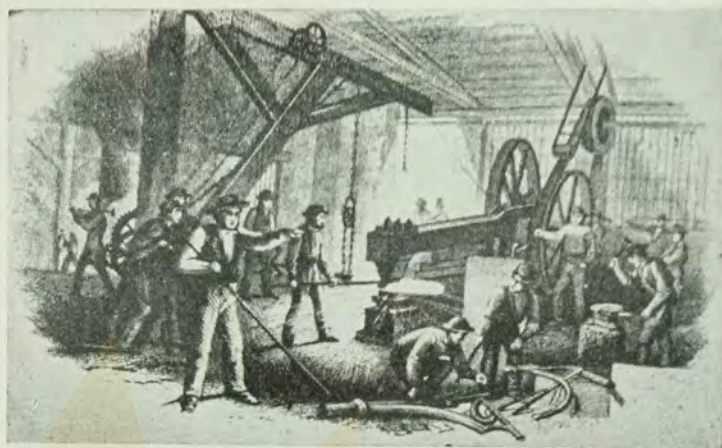
★

A introdução do maquinário e do vapor na indústria acarretou grandes transformações na organização industrial, antes adstrita ao trabalho artesanal, realizado pelo operário no próprio lar (sistema doméstico) ou em pequenas oficinas, também elas muitas vezes montadas no domicílio e em que, modesto artesão, o operário trabalhava cercado de uns poucos oficiais e aprendizes, em obediência aproximadamente, ao mesmo sistema medieval das corporações. Na França, Alemanha e outros países, nenhum artesão podia praticar o seu ofício a não ser que pertencesse à corporação correspondente.

O sistema fabril deu um golpe de morte nesse sistema de artesanato, concentrando os operários em fábricas, sob a chefia de um contramestre — organização que já tinha sido ensaiada nos séculos anteriores, não logrando



O porto de New York em 1855 (Do livro "American Economic History", de Harold V. Faulkner, New York, 1954).



Uma oficina metalúrgica em 1850 (Do livro "The Transportation Revolution", de George Rogers Taylor, New York, 1851).

êxito devido à reação dos operários, que se recusavam a abandonar as comodidades da casa ou pequena oficina, pela rígida disciplina da fábrica, mas que acabaram por ceder, não podendo concorrer com os artigos que nas fábricas eram produzidos em condições muito mais vantajosas.

Outra consequência do sistema fabril foi o deslocamento das indústrias das zonas rurais para as cidades. No sistema doméstico o operário levava para o lar a sua tarefa, que dividia com outros membros da família e alternava com trabalhos caseiros e os da pequena agricultura e da criação, que o levavam a preferir os campos ou as zonas de rala densidade, compatíveis com tais outras atividades. Quando se organizava em oficinas movidas a roda d'água, era ainda no campo que as tinha de localizar, porque só ele lhe proporcionava a possibilidade de utilização da força hidráulica.

Às fábricas movidas a vapor, ao contrário, convinha mais a localização urbana, pelas maiores facilidades de abastecimento de carvão e matérias primas e acesso aos mercados consumidores.

As regiões que ofereciam vantagens quanto a esses três pontos: carvão, matérias primas e mercados, eram as preferidas. Daí a formação de cidades e distritos industriais, em que se concentraram grandes massas de operários, cuja arregimentação em sindicatos as transformaram em verdadeiros viveiros de idéias socialistas — origem e causa de alguns dos mais transcendentais problemas com que depara o mundo moderno.

★

As modificações na indústria correspondem a modificações de igual magnitude no comércio.

Si a indústria interessa tão intimamente à arquitetura — rara sendo a atividade industrial que direta ou indiretamente nela não interfira, a técnica de produção industrial disciplinando as fantasias do espírito e os arroubos do sentimento e modelando a forma à sua feição — também o comércio se lhe associa, como o mais importante fator de

intercâmbio entre os povos, que de fato é. Não apenas de intercâmbio material, mas espiritual também. Já desde a mais remota antiguidade, era no bôjo das caravanas que vinham, com os produtos da mercancia, a suma da cultura e as prendas da civilização. Foi no estudo das rotas de comércio que se debruçou Choisy para reconstituir o caminhar das influências, de região para região, de arquitetura para arquitetura. A História do Comércio serve de fundo à História da Arquitetura.

Desde a Idade Média era comum os produtos serem vendidos diretamente ao consumidor pelos fabricantes, em pequenas lojas que eles mantinham anexas às suas oficinas. Lojas puramente comerciais eram muito raras, mesmo no século XVIII. O grosso do comércio fazia-se em feiras anuais ou bi-anuais, em mercados semanais ou através de vendedores ambulantes. Estes, com as suas alimárias ou os seus carros, anteriormente às estradas de ferro existiam em número incalculável, ora vendendo um único produto, ora variedade de produtos e constituindo às vezes a única forma de comércio em regiões agrícolas. No século XVII o comércio entre a Polônia e a Prússia chegou a estar quase inteiramente nas mãos desses mascates, que se contavam por mais de 30.000!

Nas cidades, os pontos comuns de abastecimento eram os mercados. Cada cidade tinha o seu mercado destinado à venda de toda espécie de produtos, mas principalmente de gêneros. E como eles, via de regra, só funcionavam um dia por semana, ficava-se na contingência de armazenar no domicílio os produtos para o consumo nos demais dias. As vendas faziam-se diretamente ao consumidor pelo produtor, homem da própria cidade ou das redondezas, agricultor, ou artesão fabricante de panos, sapatos e outras utilidades de primeira necessidade.

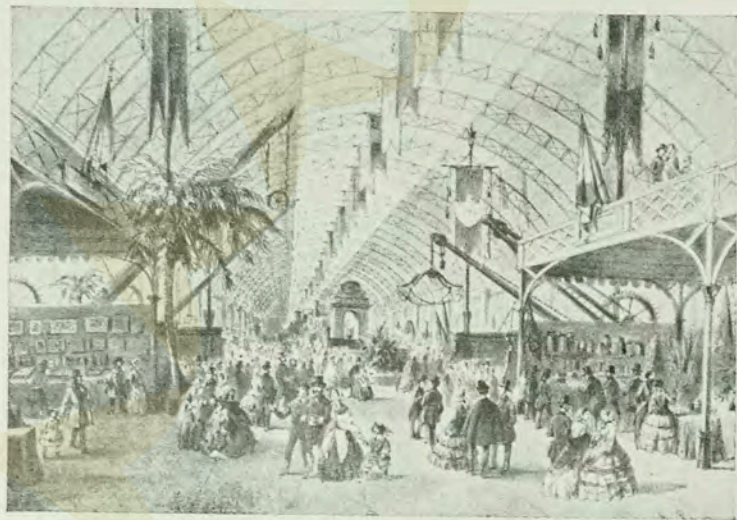
Muito mais importantes do que os mercados eram as feiras, que uma ou duas vezes cada ano se localizavam ao longo das rotas de comércio, em pontos estratégicos, nas cidades e vilas, a que acorria gente da região

ou vinda de longe, atraída pelo prestígio do certame. Muitas dessas feiras se mantiveram até à segunda metade do século XIX, decaindo e afinal se apagando expulsas pela estrada de ferro. É ilustrativo o caso da feira da cidadezinha de Beaucaire, na Provença francesa, cujas origens remontam ao século XIII e que segundo tradição ainda recente, submergia cada ano, no mês de julho, sob uma avalanche de mais de 300.000 pessoas provenientes inclusive de outros países, que nas casas embandeiradas e decoradas com côres festivas se empilhavam como sardinhas em lata, o excedente alojando-se nas 700 ou 800 embarcações que de todos os cantos do Mediterrâneo e até da Bretanha e da Gasconha demandavam o porto, o interesse do povo se repartindo entre as mercadorias: tecidos, rendas, vestuário, armas, quinquilharias, perfumes, porcelanas, joias, utensílios, gêneros, frutas, vinhos e até cavalos e mulas, e nos divertimentos: guloseimas, vistas de cosmorama, jogos e espetáculos diversos — de acrobatas, comediantes, mulheres de barba, anões e gigantes, de permissão com macacos, cães ensinados, ursos e elefantes.

Se a linha férrea selou o destino das feiras, é porque por detrás dela havia em movimento a engrenagem fabril, a promover a produção em massa, ávida de mercados. As pequenas lojas, antes anexas às oficinas já não davam vasilão à venda dos produtos, sendo necessário, para colocá-los buscar lojas até em outras localidades ou países. Daí resultou a separação entre a atividade industrial e a comercial. Nasceram as lojas de comércio, que compravam do fabricante por atacado e vendiam a varejo e para cujo abastecimento criou-se a profissão de caixeiro viajante, vendedor que a cavalo ou de carro, percorria as praças, com mostruários e não como nas feiras, com os próprios produtos das vendas. Estes, com o desenvolvimento dos processos mecânicos de fabricação e com a receptividade crescente dos mercados aumentavam em número e variedade. A cada momento surgiam novos produtos. Os que os criavam intitulavam-se



Broadway em 1855
(Do livro "Hist. Gén. des Civilisations" — Tome VI, Le XIX^e Siècle, de Robert Schnerb, Paris, 1955).



Exposição Universal de Paris, de 1855 (Do livro "Hist. Gén. des Civilisations", Tome VI, Le XIX^e Siècle, de Robert Schnerb, Paris, 1955).

"inventores" e passaram a constituir uma classe profissional como qualquer outra, e das mais em voga na primeira metade do século XIX, quando as invenções tornaram-se contagiantes mania. Como nem todos os produtos eram susceptíveis de ser transportados em mostruários, foi preciso encontrar um meio de torná-los conhecidos. Para esse fim criaram-se as exposições, que visavam não a venda mas a mostra dos produtos ao público e aos comerciantes, que nelas colhiam dos fabricantes indicações sobre a finalidade deles, preços, etc. A princípio locais, depois nacionais, em meados do século XIX adquiriram âmbito internacional, transformando-se em acontecimentos de repercussão mundial, não excedida pela de certas de qualquer outra natureza, tal como aconteceu com a Exposição de Londres de 1851, a de Nova York de 1853 e a de Paris de 1855. A multiplicação dos prouostos teve como resultado a criação de lojas de grandes proporções, abrangendo às vezes quarteirões inteiros e muitos pavimentos. Isso aconteceu principalmente com as lojas destinadas à venda de roupas e artigos domésticos. Nasceram, assim, os magasins do tipo do Bon-Marché, Louvre, Samaritaine e Galerias Lafayette, de Paris, cujas vendas se faziam até por catálogos distribuídos pelo Correio, e que serviram de modelo a estabelecimentos semelhantes criados em todas as grandes cidades do mundo. Para as vendas por atacado, de gêneros e produtos de primeira necessidade — como cereais, açúcar, algodão, etc. — criaram-se bôlsas de mercadorias, nas quais os produtos eram classificados por tipos e que permitiam uma relativa uniformidade de preços no mercado internacional.

Tão extensas modificações na indústria e no comércio não poderiam deixar de se fazer acompanhar de modificações nos meios de

transporte, mobilizados principalmente para o fornecimento de carvão e matérias primas e colocação dos produtos. Tais modificações começaram a ocorrer na Inglaterra, a partir da segunda metade do século XVIII, estendendo-se logo às grandes nações da Europa e aos Estados Unidos.

O primeiro surto de progresso verificou-se com a abertura de canais, como o que o construtor analfabeto James Brindley, por iniciativa do duque de Bridgewater rasgou para ligar as minas carboníferas de Worsley a Manchester; depois com a pavimentação e drenagem das estradas, às quais, pelos regulamentos até então vigentes ficavam os veículos subordinados, havendo a determinação da carga transportável, do número máximo de cavalos de cada carro e até do diâmetro das rodas. A partir dessa ocasião, segue-se a idéia contrária de melhorar as estradas sem entrave ao progresso dos veículos, idéia de que foram pioneiros os engenheiros ingleses John Metcalf, Thomas Telford e John Macadam, este, inventor de um tipo de pavimentação leve, em arco, feita com brita e aglomerante, até hoje difundida pelo mundo todo, e que lhe guarda o nome. Com as estradas assim melhoradas inaugurou-se em 1784 um serviço postal em que as diligências corriam dia e noite cobrindo uma distância de 200 quilômetros em 24 horas, serviço precursor das célebres caruagens denominadas "máquinas voadoras" que no fim do século, atingiam à velocidade extraordinária para a época, de 15 quilômetros por hora.

Os progressos mais importantes nos transportes só chegaram, porém, com a substituição da tração animal e da força do vento pela energia do vapor.

Em terra, embora as primeiras tentativas tenham sido anteriores a 1800, o problema só ficou definitivamente resolvido em 1830 quando a muito célebre Rockett, de George

Stephenson correu sobre trilhos, de Manchester a Liverpool, a uma velocidade superior a 45 quilômetros horários.

Quanto à navegação a vapor, já desde 1807 fora satisfatoriamente ensaiada quando a Clermont de Robert Fulton, acionada a roda de pás e equipada com uma máquina de Boulton & Watt, fez o percurso New York-Albany. Ainda assim, só em 1838 se fez a conquista efetiva do alto-mar, quando o Sirius e o Great Western cruzaram o Atlântico.

A maior revolução nos transportes, porém, foi a que se deu a partir de princípios do século XX, com a aplicação do motor de explosão ao automóvel e ao aeroplano, acontecimentos que, com a revolução nos meios de comunicação, ocorrida na segunda metade do século XIX e princípios do XX (telégrafo, telefone, rádio), alteraram de maneira radical, alguns dos aspectos mais importantes da vida humana.

Essa imensa concentração de atividades industriais, comerciais e de transportes nas cidades, fez convergir para elas os homens das regiões rurais, num fluxo ininterrupto que já dura desde os albores da Revolução Industrial. De fato: os campos têm desde então funcionado como celeiros de braços das cidades, cujas indústrias atuam como ímans, acenando para os camponeses com salários maiores e índices de conforto mais elevados — ainda que só na aparência, porque com sacrifício de valores inestimáveis, quais os de uma vida relativamente sã e tranqüila, em que cada qual tem ao seu alcance suficiente provisão de ar puro, sol e hortalíça, como assim as alegrias da companhia de bichos caseiros e outras rusticidades, que não lhe podem oferecer as cidades.

Na Inglaterra, enquanto a população rural de 1821 até 1936 — num período de 115 anos portanto — decresceu de 10.000.000 para 9.500.000, a urbana cresceu de 4.000.000 para 37.000.000. Na Alemanha, as diferenças ainda foram mais sensíveis, porque a população rural diminuiu de 23.000.000 para 19.000.000, enquanto a urbana aumentou de 2.000.000 para 48.000.000. De princípios do século XIX a princípios do XX, Londres passou de 1.000.000 para 7.000.000 de habitantes, Paris, de 700.000 para 3.000.000 e Berlim, de 172.000 para 4.000.000 (Arthur Gallion, "The Urban Pattern", London, New York, Toronto, 1950).

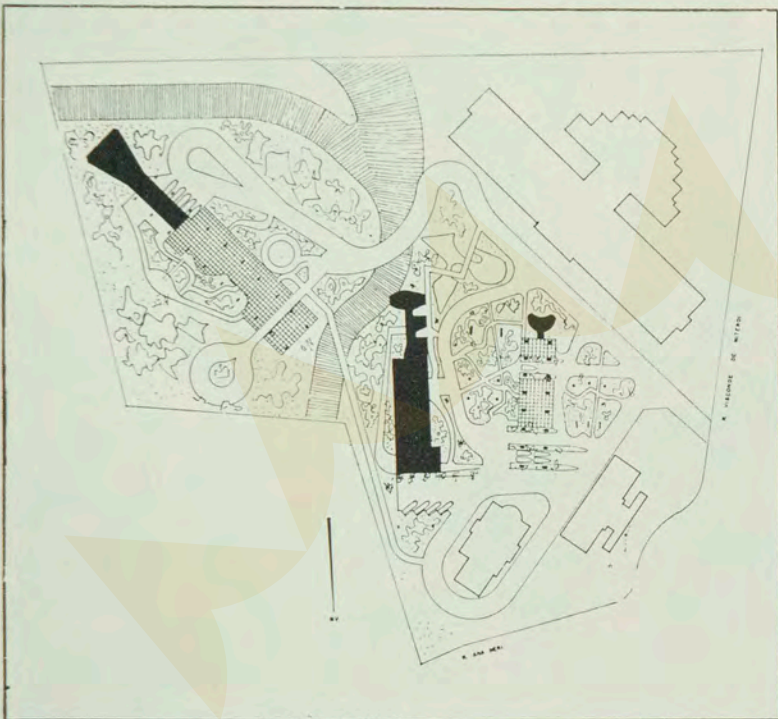
O impacto de todas essas transformações na arquitetura e no urbanismo, deu origem — como não podia deixar de dar — aos mais difíceis e cruciantes problemas, impondo novas normas de pensamento e ação, a serviço das quais a técnica tem docilmente oferecido ao arquiteto e ao engenheiro meios os mais eficientes de solução.

Mas, dada a rapidez com que se sucedem os acontecimentos, não foi possível ao homem da era industrial equacioná-los para um planejamento harmônico, que fizesse evoluir com a mesma rapidêz a estrutura toda da vida urbana, entravada no seu desenvolvimento funcional por leis e regulamentos obsoletos, rotina político-administrativa na solução dos problemas econômicos e sociais e mobilização dos proprietários em defesa de soi-disants direitos adquiridos, com tudo o quê, a arquitetura e o urbanismo não puderam ser aplicados — quase diria: nem mesmo puderam ser concebidos — na escala das potencialidades em jogo.

Isso explica não terem as cidades adquirido até hoje, condições de vida e aspecto condizentes com a nova era industrial já inaugurada, não apresentando, mesmo as mais evoluídas, a não ser soluções parciais, ainda assim eloquentes bastante para que se possa compreender o caminho que poderia e deveria ser seguido.

Conjunto Hospitalar “Oswaldo Cruz”, Rio de Janeiro

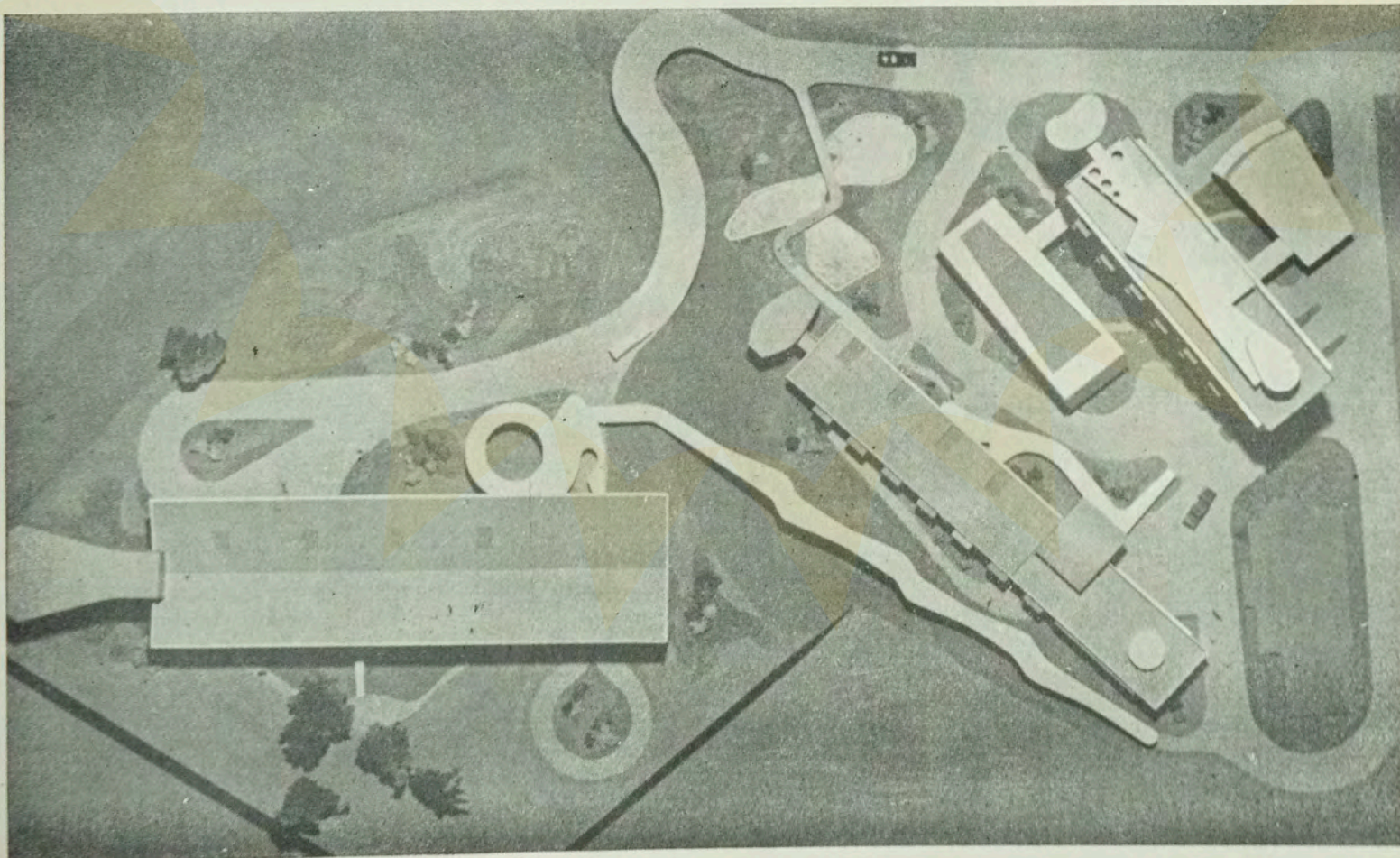
Ante-projeto: arq. Benjamin de A. Carvalho



Planta de situação.

O quadro em que se situa este projeto — Conjunto Hospitalar “Oswaldo Cruz” — é aqui apresentado sob um critério exclusivamente informativo. Tratando-se de um trabalho que compreende a sua inclusão nessa especialidade do Planejamento de Hospitais, tema de estudos aprofundados, de pesquisas e debates orientados no sentido de uma racionalização o mais possível rigorosa para um funcionalismo explícito, não é a sua colocação nestas páginas senão um assunto para a meditação, a análise e a crítica dos especialistas. Hoje a arquitetura de hospitais, ainda mais quando no caso se depara um complexo programa, a bem dizer amálgama de três programas, exige dos arquitetos e dos médicos que nela cooperam, para um bom resultado, uma minuciosa análise dos dados funcionais, a partir da circulação, cujas soluções como se sabe devem ser de trajetos diretos, curtos e independentes. A economia de movimentos situa-se no âmago mesmo das soluções a serem propostas. Mas, no caso deste Conjunto Hospitalar “Oswaldo Cruz”, de que foi encarregado o arquiteto Benjamin A. de Carvalho, a complexidade do projeto resulta de programas que ficaram expressos em três categorias: a) pavilhão Central de Pesquisas Científicas, num bloco arquitetônico de sete pavimentos e terraço; b) pavilhão de Tisiologia, num bloco arquitetônico de três pavimentos inclusive um entre os pilotis; c) pavilhão de Otorrinolaringologia, com dois pavimentos noutro bloco. Um entrosamento de todos esses fatores implicando ainda outros dados, como orientação referente à insolação anual com as proteções suplementares requeridas, além da própria eleição dos sistemas estruturais e certos aspectos plásticos do problema, tal entrosagem, certamente, constituiu um múltiplo debate para as resoluções que afinal se concretizaram. O projeto está, pois, exposto com alguns pormenores no trabalho que aqui gráficamente se apresenta.

Vista aérea da maquete do conjunto hospitalar “Oswaldo Cruz”.





Maqueta do Conjunto Hospitalar "Oswaldo Cruz", vendo-se na ordem da perspectiva o Pavilhão de Tisiologia, o de Otorrinolaringologia e ao fundo o Pavilhão Central de Pesquisas.

Histórico: O Conjunto Hospitalar "Oswaldo Cruz" obedeceu à necessidade de se dar novas instalações ao Centro Médico-Pedagógico "Oswaldo Cruz", existente no Rio, à rua Visconde de Niterói, onde funcionava subdividido em vários edifícios. Foi o prefeito do Distrito Federal, engenheiro Alim Pedro, que resolveu a sua planificação e construção, cabendo aos engenheiros Nelson Correia Monteiro, diretor do DPA, e arquiteto Enéas Silva, chefe do 1-PA, delegarem a um arquiteto o trabalho em referência. A escolha recaiu no arquiteto Benjamin de A. Carvalho.

Serviu-se o arquiteto de programas que lhe foram fornecidos pelos médicos drs. Natalício Lopes de Farias e Mario Santos (para o Pavilhão Central de Pesquisas Científicas), Germano Monteiro Bento Filho (para o Pavilhão de Otorrinolaringologia) e Gécio Alvarenga (para o Pavilhão de Tisiologia).

A visão de perspectiva que se tem do conjunto de edifícios indica claramente a sua ligação, ao mesmo tempo que a sua independência e nítida separação, na complexidade do programa dado.

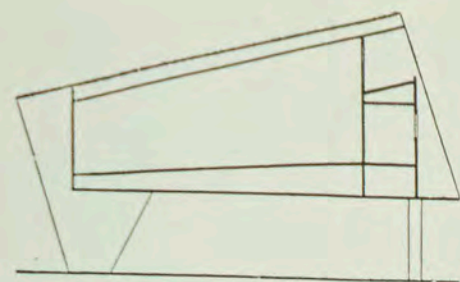
A fatura do ante-projeto determinou à escolha do arquiteto essa colocação e ordenação, sob os vários fatores internos em presença, para uma solução racional e adequada, ao mesmo tempo que na multiplicidade de funções se cristalizavam as peças do Conjunto em relação aos dados de circulação interna e externa.

Um exame superficial dos resultados plásticos nos coloca diante de uma multiplicidade de recursos arquitetônicos, talvez determinada pelo próprio teor complexo das instalações estudadas. De toda a forma, essa multiplicidade levará para a leitura do contexto arquitetônico as suas dificuldades enumerativas, e dada a disposição de alguns ele-

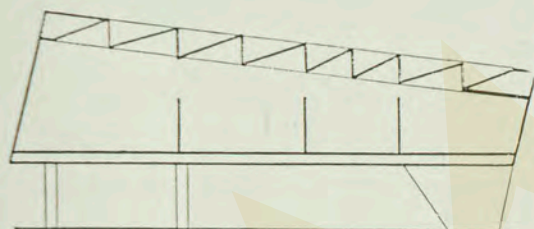
mentos, os resultados talvez devam ser menos interessantes, plásticamente.

Para o caso do Conjunto Hospitalar "Oswaldo Cruz" requeria-se, porém, sobretudo, uma técnica funcional, que se acha exposta, suficientemente, nas plantas, cuja discriminação alcança o máximo descritivo possível. Tratando-se de um grande projeto, sua construção interessa sobremaneira à arquitetura contemporânea, pois estamos em presença de uma obra que comportará resultados mais amplos, na sua projeção pelo tempo, tornando-se um exemplo da atualidade de nossos conhecimentos em matéria de planejamento hospitalar.

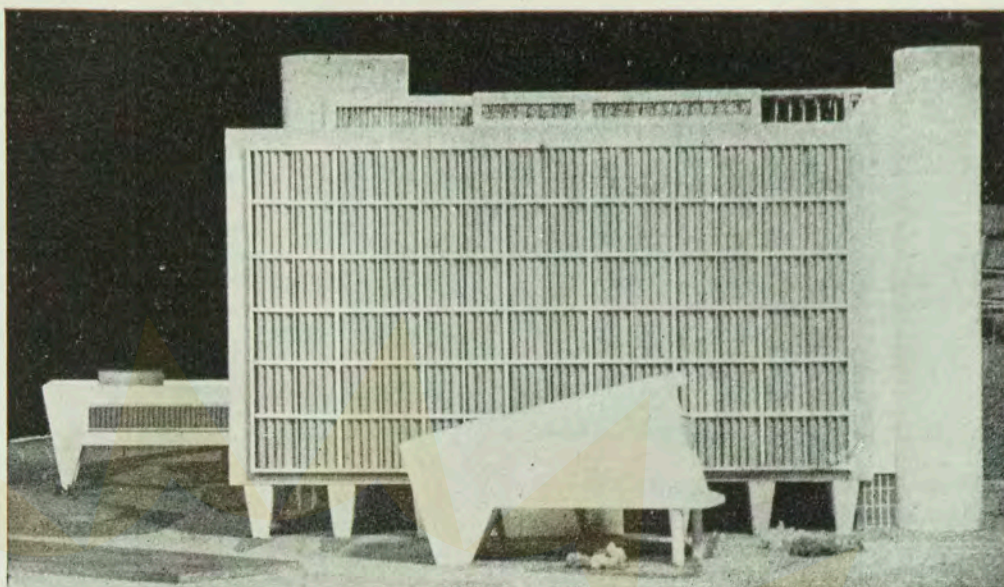
Como na apresentação dissemos, a publicação que aqui se faz limita-se ao quadro estrito de uma informação sobre o projeto, em que o esforço do arquiteto Benjamin de A. Carvalho nos parece espelhado em todas as suas facetas de compreensão e concepção, arquitetônica e plástica.



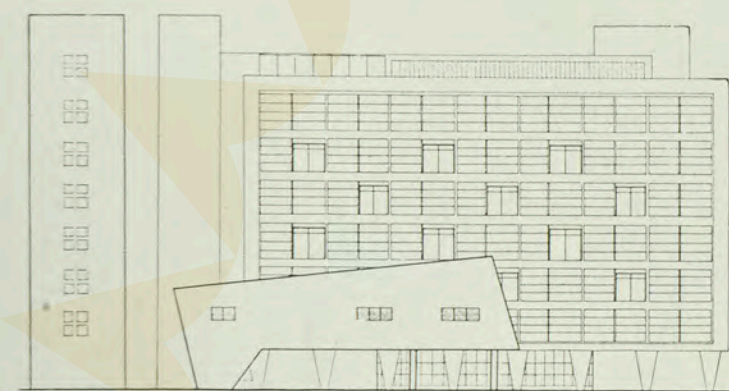
Auditério. Corte.



Biblioteca e Museu. Corte.

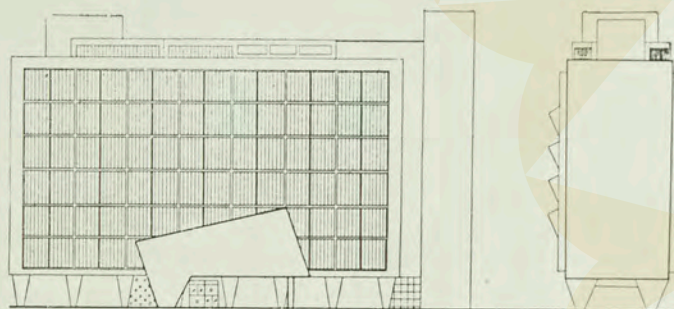


Pavilhão Central de Pesquisas. No primeiro plano, o auditório.



Fachada Sul.

Fachada Este.



Fachada Oeste.

Fachada Norte.

Pavilhão Central de Pesquisas Científicas

Orientado segundo a linha Norte-Sul, este bloco foi concebido com o tipo de estrutura chamado independente, o que originou dois sistemas defensivos contra o sol: "quebra-sóis" horizontais fixos para a fachada Leste e verticais móveis para a fachada Oeste.

Algumas seções deste bloco serão providas de instalações de ar condicionado.

Construído o bloco sobre pilotis, a área do pavimento térreo será totalmente aproveitada para jardins e estacionamento de carros e viaturas.

No segundo pavimento foram colocados no bloco propriamente dito os serviços administrativos, as salas de curso e a administração. Neste mesmo pavimento, em pavilhões anexos, situam-se a biblioteca e o museu em um bloco, e um auditório para cem pessoas, em outro.

A razão desta separação, foi o isolamento fônico, pois tanto as dependências do bloco central, como aquelas inseridas nestes dois blocos auxiliares, exigem o mais absoluto silêncio, pela própria natureza das atividades que lhes serão peculiares.

O bloco museu-biblioteca é ligado ao bloco central por uma galeria fechada, e é iluminado, zenitalmente, com aberturas executadas naturalmente sobre o quadrante Sul.

O bloco auditório é iluminado pelo quadrante Leste, tirando assim partido da sua posição em relação ao bloco central de sete

pavimentos, que o protegerá da insolação matutina, oriunda deste ponto cardeal. Na fachada Sul deste bloco auxiliar, abre-se uma janela alta e contínua, o que garante uma abundante iluminação do seu interior. O perfil do teto, inclinado, trabalhará com grande eficiência em favor das condições acústicas do recinto.

A entrada desta seção (auditório) será feita pelo hall do pavilhão central, sem que seja necessário passar pelas dependências deste, o que traz a vantagem da possível realização de conferências a qualquer hora do dia ou da noite sem perturbar ou interromper as suas atividades. A ligação deste bloco ao hall do bloco principal é feita por uma espécie de ponte protegida, fechada, que permitirá, outrossim, que os funcionários do pavilhão central possam dirigir-se às conferências a coberto, confortavelmente.

No terceiro pavimento do bloco central, funcionará a seção de Bioquímica.

No quarto pavimento, foi localizada a seção de Biofísica, e no quinto a seção de Microbiologia.

O sexto pavimento foi totalmente destinado ao alojamento de dezesseis bolsistas, além de um apartamento para a recepção e hospedagem de visitas de intercâmbio científico (autoridades científicas internacionais, professores, etc.).

No sétimo pavimento, foram colocados o restaurante para oitenta pessoas, copa com cozinha e lavanderia.

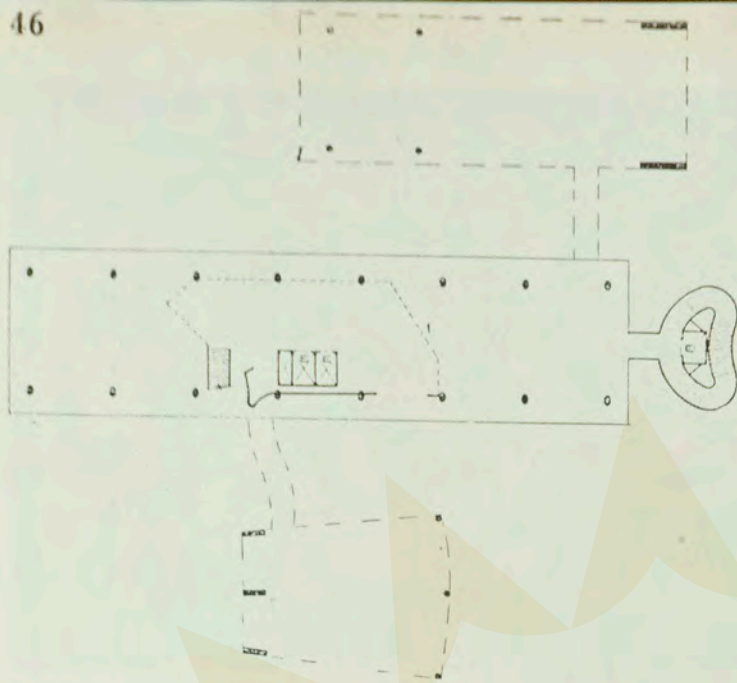
Finalmente, no terraço, estão as oficinas, o biotério geral com sua área ao ar livre, os depósitos de vasilhames para experiências, estoque, etc.

A ordenação destas seções por pavimento, obedeceu a um critério essencialmente funcional. Assim isolados de algum possível ruído do solo estão no segundo pavimento sobre pilotis, a Biblioteca, o Museu e o Auditório. Funcionando neste pavimento (o mais próximo do solo), estão os compartimentos de curso e de administração, que pela sua função coordenadora e controladora, estão inutilmente vinculados àquelas anexos (auditório, etc.).

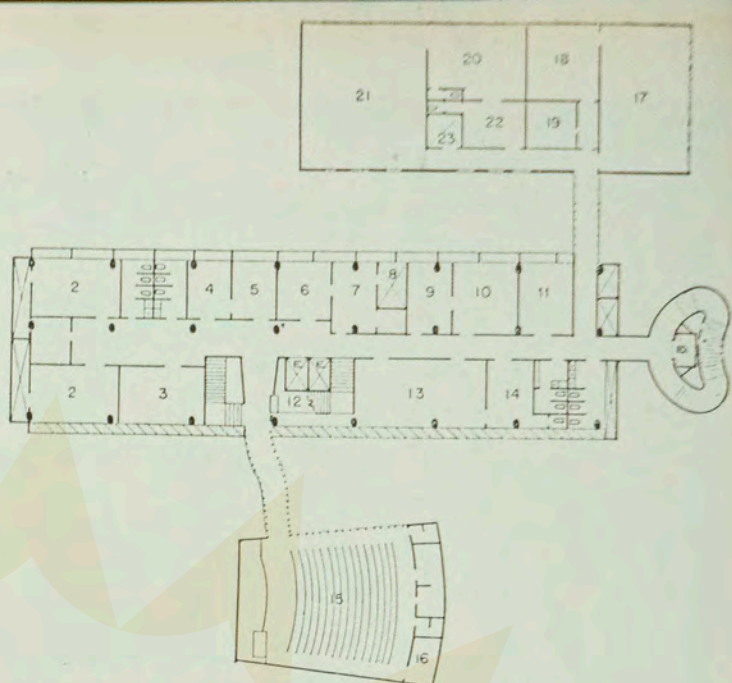
Em seguida, no terceiro, quarto e quinto pavimentos, ainda mais silenciosas e isoladas, estão as três seções principais, o verdadeiro cerne da organização, ou seja as seções de Bioquímica, Biofísica e Microbiologia.

Trabalhando como um verdadeiro colchão acústico entre estas seções e o restaurante, lavanderia etc. (sétimo pavimento), estão os compartimentos dos bolsistas (sexto pavimento) que só serão utilizados de noite, pela sua própria natureza.

Finalmente, no oitavo pavimento (terraço) situam-se as seções ruidosas, como oficinas, biotério geral etc., que estão isoladas do centro de estudos e pesquisas pelos dois pavimentos intermediários (sexto com os alojamentos dos bolsistas e sétimo com restaurante, etc.).



Planta do pavimento térreo.



Planta do segundo pavimento.

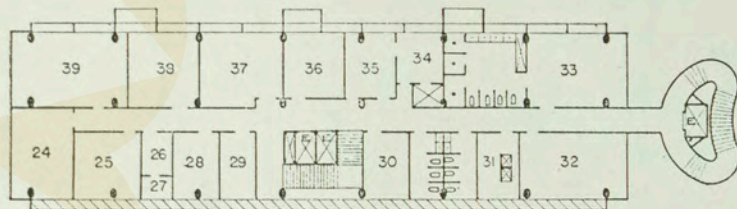
PAVIMENTO TÉRREO E SEGUNDO PAVIMENTO

- 1 Estacionamento
- 2 Secção de Curso
- 3 Secretaria
- 4 Espera
- 5 Consultório
- 6 Catalogação

- 7 Fotografia
- 8 Ar Condicionado
- 9 Desenhista
- 10 Almojarifado
- 11 Almojarifado
- 12 Chapelaria

- 13 Secretaria
- 14 Diretor
- 15 Auditório
- 16 Ar Condicionado
- 17 Museu (S.E.X.P.)
- 18 Preparação

- 19 Secretaria
- 20 Biblioteca
- 21 Biblioteca
- 22 Secretaria
- 23 Ar Condicionado

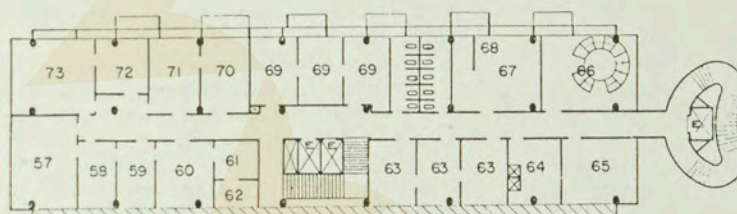


Planta do terceiro pavimento.

SECÇÃO DE BIOQUÍMICA

- 24 Lav. Material
- 25 Hormônios
- 26 Centrifugador
- 27 Ar Condicionado
- 28 Metabolismo
- 29 Colheita
- 30 Secretaria
- 31 Rouparia

- 32 Dep. de Drogas
- 33 Sala Médicos
- 34 Câmara Escura
- 35 Aparelhos Precisão
- 36 Pesquisas
- 37 Estagiários
- 38 Exames
- 39 Biotério

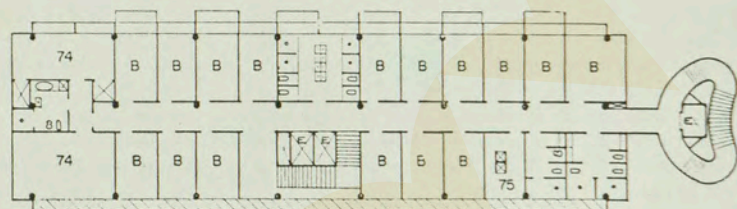


Planta do quarto pavimento.

SECÇÃO DE BIOFÍSICA

- 40 Lav. Material
- 41 Esterização
- 42 Experimentação
- 43 Curativo
- 44 Enfermeiras
- 45 Rouparia
- 46 Arsenal Cirúrgico
- 47 Ar Condicionado

- 48 Sala Operações
- 49 Esterilização
- 50 Hall Cirurgia
- 51 Biotério
- 52 Sala Isótopos
- 53 Sala Espera
- 54 Estagiários
- 55 Apar. Precisão
- 56 Sala Estudos

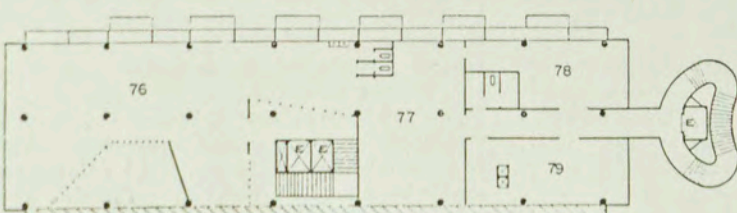


Planta do quinto pavimento.

SECÇÃO DE MICROBIOLOGIA

- 57 Lav. Material
- 58 Esterilização
- 59 Meios Cultura
- 60 Sala Trabalho
- 61 Sala Asética
- 62 Ar Condicionado
- 63 Anatomia Patológica
- 64 Rouparia

- 65 Anfiteatro
- 67 Biotério
- 68 Crematório Biot.
- 69 Hematologia
- 70 Bombas Vácuo
- 71 Estagiários
- 72 Ap. de Pressão
- 73 Estudos



RESTAURANTE

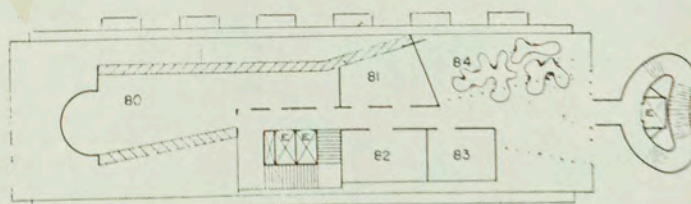
- 76 Restaurante
- 77 Copa-Cozinha

- 78 Despensa
- 79 Lavanderia

Planta do sexto pavimento.

BOLSISTAS

- 74 Apartamento
- 75 Rouparia
- B Bolsistas



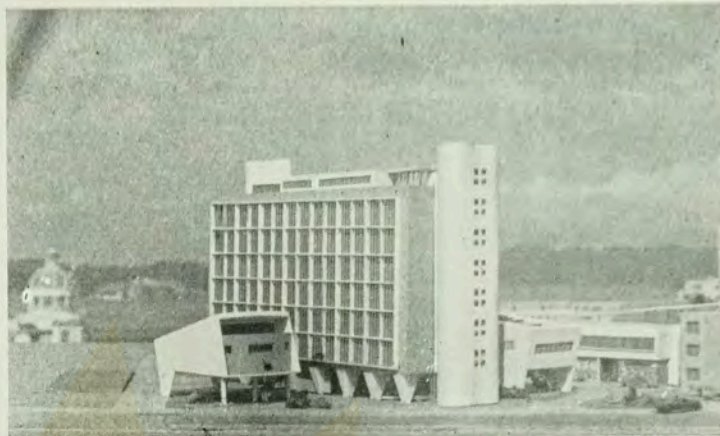
SERVIÇO ETC.

- 80 Oficinas
- 81 Biotério geral

- 82 Depto. Material
- 83 Depto. Vasilhames
- 84 Área do Biotério



Maqueta do Pavilhão de Tisiologia. Na frente a rampa coberta. No terceiro andar as Enfermarias.



Detalhe do edifício principal do Conj. Hospitalar "Oswaldo Cruz".

Pavilhão de Tisiologia

O Pavilhão de Tisiologia será localizado na parte mais elevada do terreno e mais afastado da rua, tendo o seu pavimento térreo praticamente livre.

Pela disposição e proporções das áreas de seus compartimentos, o que plenamente se justifica pelas exigências especialíssimas de um tal tipo de edifício hospitalar, foi escolhido a estrutura deste bloco, em um sistema de quadros modulados. No pavimento térreo, ficaram colocados a despensa, pela facilidade de descarga de gêneros a estocar, a lavanderia, pelo mais fácil isolamento da maquinaria em edifício de três pavimentos e o incinerador de lixo. Também neste pavimento funcionará um recreio envidraçado, espécie de jardim de inverno para as crianças abacilíferas.

Na parte mais retirada do terreno, próximo à escada do ambulatório (fundos) será plantado um pequeno bosque, que também servirá à recreação de doentes a critério da direção do hospital.

No segundo pavimento foram colocados os serviços de administração e de ambulatório, e na extremidade do prédio os compartimentos destinados a autópsia, velório etc.

No terceiro pavimento ficaram, então, a sete metros do solo, as enfermarias e anexos, além do centro cirúrgico na extremidade do edifício, do refeitório, cozinha e serviços auxiliares.

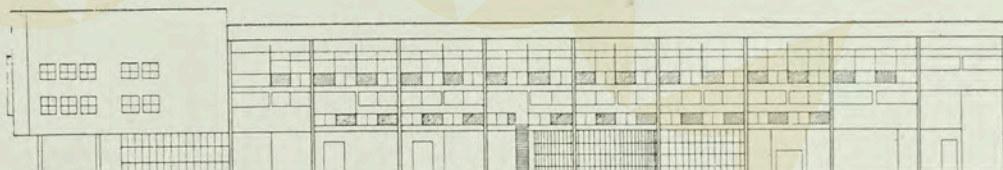
Num hospital onde a permanência do doente pode atingir a muitos meses, as enfermarias foram orientadas no quadrante NE, o que traduz maior insolação matutina nos dias de inverno.

A circulação vertical é garantida por dois conjuntos escada-elevador, um situado junto à entrada (hall-principal), que alimenta o restaurante, farmácia, copa e enfermarias da ala esquerda, tudo no terceiro pavimento, e a recepção, espera e ambulatório, no segundo pavimento.

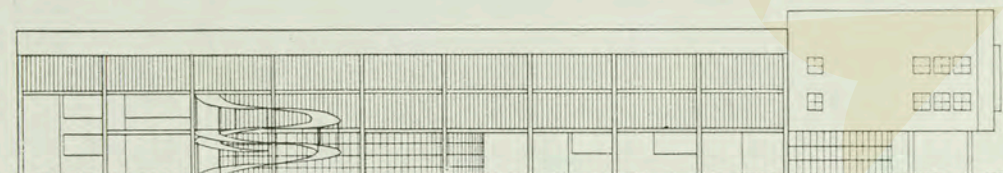
O segundo conjunto elevador-escada possibilita a circulação vertical através do centro cirúrgico no terceiro pavimento, e autópsia e velório, situados no segundo pavimento. Quanto à circulação externa, o acesso dos doentes de ambulatório (pedestres) será feito pela rampa coberta que parte das proximidades da rua Ana Néri, rampa esta que passa a se desenvolver em forma circular junto ao corpo do prédio, onde se introduz no ambulatório do segundo pavimento, sempre coberta.

O retorno da circulação do ambulatório, poderá ser feito, em dia de sol, pela escada de saída da fachada NE. Esta fachada será avarandada comportando cada varanda todos os leitos de sua enfermaria, para eventuais banhos de sol. A fachada S.W., para onde dão os compartimentos secundários, será protegida por quebra-sóis verticais, móveis.

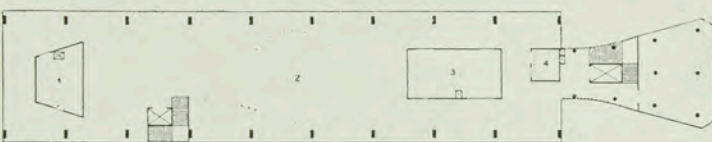
O conjunto operatório será equipado com ar condicionado.



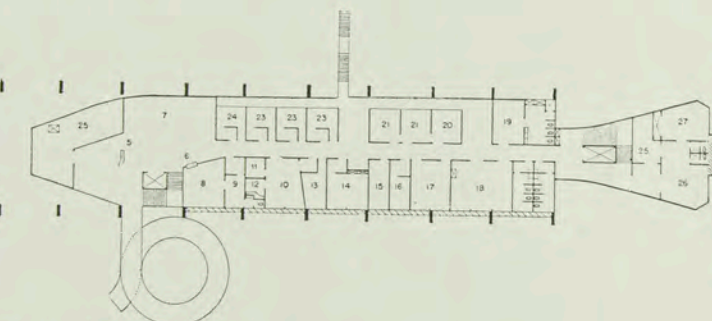
Fachada N-E.



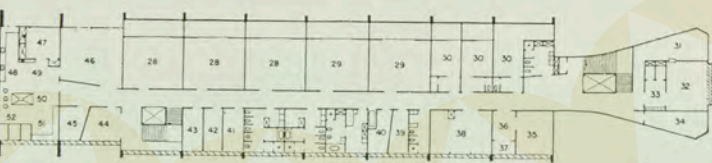
Fachada S-O.



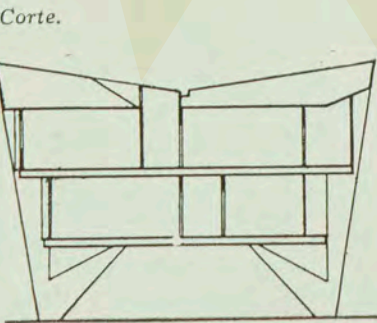
Planta do pavimento térreo.



Planta do segundo pavimento.



Planta do terceiro pavimento.



Corte.

PAVIMENTO TÉRREO

- 1 Despensa
- 2 Recreio
- 3 Lavanderia
- 4 Incinerador

SEGUNDO PAVIMENTO

- 5 Informações
- 6 Recepção
- 7 Espera
- 8 Secretaria
- 9 Sala Médicos
- 10 Raios X
- 11 Leitura Negativos
- 12 Câmara Escura
- 13 Laboratório
- 14 Cirurgião
- 15 Posto Enfermeira
- 16 Curativos
- 17 Farmácia
- 18 Rouparia
- 19 Sala Médicos
- 20 Endoscopia
- 21 Anestesia
- 22 Pneumotórax
- 23 Consultórios
- 24 Dentista
- 25 Depósitos
- 26 Velório
- 27 Autópsia

TERCEIRO PAVIMENTO

- 28 Enferm. Meninas
- 29 Enferm. Meninos
- 30 Isolam. 2 Leitos
- 31 Esterilização
- 32 Operação
- 33 Hall Cirúrgico
- 34 Ar Condicionado

- 35 Operações séticas
- 36 Hall sético
- 37 Arsenal Cirúrgico
- 38 Rouparia
- 39 Utilidades séticas
- 40 Utilidades limpas
- 41 Farmácia
- 42 Curativos
- 43 Copa

- 44 Refeitório Médicos
- 45 Refeitório Pessoal
- 46 Refeitório Doentes
- 47 Despensa
- 48 Lav. panelas
- 49 Lavagem pratos
- 50 Sueção
- 51 Preparo
- 52 Frigorífico

Pavilhão de Otorinolaringologia

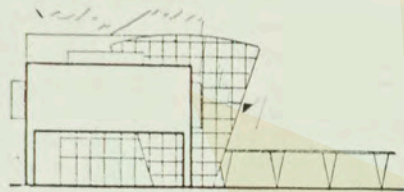
No pavimento térreo funcionará todo o serviço de ambulatórios, com consultórios coletivos do tipo bateria e peças anexas. No segundo pavimento estão as enfermarias, serviços auxiliares e centro cirúrgico, na extremidade. Neste conjunto poderão funcionar, simultaneamente, três salas de operações. Geralmente, os doentes internados neste pavilhão, ali permanecem apenas por dois a

três dias no máximo, motivo pelo qual as enfermarias se orientam para o quadrante Leste, não sem tomar as devidas precauções, no sentido de as proteger contra o sol, medidas estas que se resumiram na oposição de um pequeno quadro em cada janela, como também na própria eleição do tipo de esquadria de correr lateralmente ali empregadas. A circulação vertical está dividida em dois grupos: um que liga a ala direita das enfermarias e isolamento (segundo pavimento)

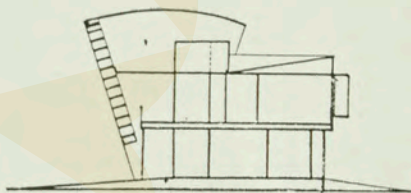
ao jardim do pavimento térreo, e outro que une a entrada do hospital (recepção, etc.) à ala esquerda das enfermarias e centro cirúrgico.

Na fachada Oeste, que é defendida por quebra-sóis móveis, foram colocados os compartimentos de menor importância ou de utilização mais transitória.

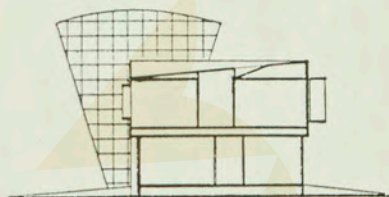
A marquise desta fachada protege a entrada dos doentes de ambulatório.



Fachada Norte.



Corte.



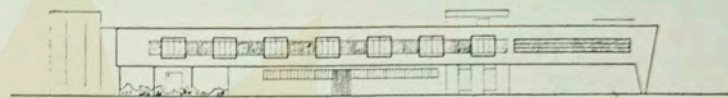
Corte.

PAVIMENTO TÉRREO

- 1 Entrada
- 2 Hall
- 3 Recepção
- 4 Triagem
- 5 Sanit. Médicos
- 6 Sala Acústica
- 7 Sala Escura
- 8 Espera Ambulat.
- 9 Consultórios
- 10 Saída
- 11 Lavanderia
- 12 Incinerador
- 13 Jardim
- 14 Diretor
- 15 Cons. Diretor
- 16 Endoscopia
- 17 Sala Médicos
- 18 Copa
- 19 Farmácia

SEGUNDO PAVIMENTO

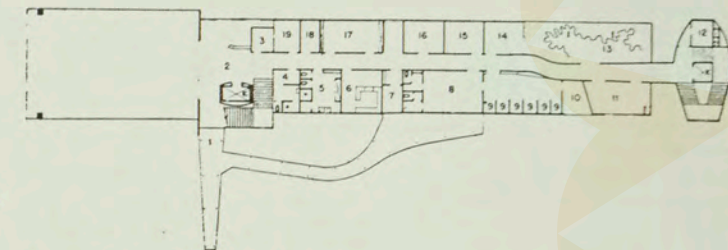
- 20 Enferm. Meninas
- 21 Enferm. Meninos
- 22 Isolamento
- 23 Rouparia
- 24 Cozinha
- 25 Apto. Enfermeiras
- 26 Sanit. Médicos
- 27 Copa
- 28 Curativos
- 29 Farmácia
- 30 Hall
- 31 Hall Cirúrgico
- 32 Sala Operação
- 33 Esterilização
- 34 Sala
- 35 Ar condicionado



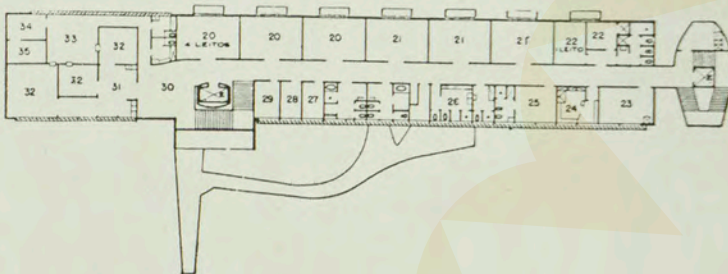
Fachada Este.



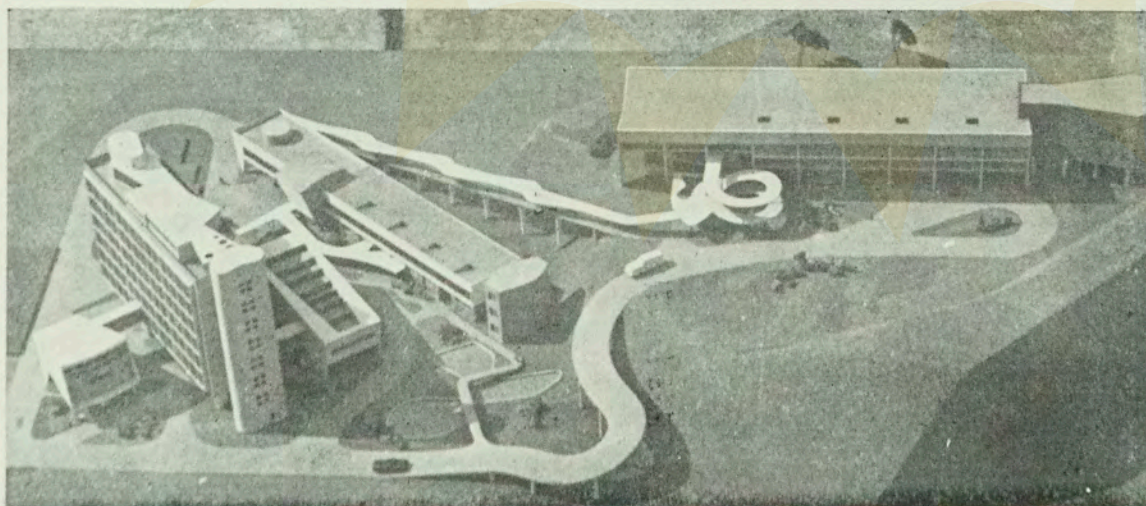
Fachada Oeste.



Planta do pavimento térreo.



Planta do segundo pavimento.



Outra vista aérea do Conjunto Hospitalar "Oswaldo Cruz".

Individualidades na história da atual arquitetura no Brasil

IV - M.M.M. Roberto

Geraldo Ferraz

Ao longo deste levantamento que vimos registrando, em torno das personalidades destacadas, na atual arquitetura do Brasil, não nos parece caiba individualizar Marcelo Roberto. Se o primeiro dos irmãos Roberto é uma das notáveis figuras da vida brasileira como personalidade, ação e afirmação humana, a sua arquitetura, individualmente considerada, não ultrapassa os primeiros seis anos depois de sua formatura. Logo surge a primeira colaboração permanente, a de Milton, a que se segue, poucos anos depois, a participação de Mauricio.

Os M. M. M. Roberto fizeram-se uma equipe, e em torno dessa equipe passa a gravitar um grupo de desenhistas, que os acompanha na elaboração refletida de centenas e centenas de projetos ao correr do tempo. Ainda recentemente nos dizia Lina Bo Bardi, que se tratava no Rio do melhor ateliê que encontrara, em seu contato com os irmãos Roberto, esse ateliê de arquitetura e urbanismo que eles mantêm.

Também, carece frisar, com os irmãos Roberto, a arquitetura brasileira ganha os seus primeiros nomes típicos, do Rio, de que trazem a graça, o espírito e a amorosa atenção para com o enquadramento paisagístico. Nascidos em Copacabana, eles fazem praça disso. Aí mesmo, nessa rua onde nasceram, no mesmo lugar, eles construíram o edifício de apartamentos onde vivem hoje, o "apartment block" tão característico, que Siegfried Giedion reproduziu em sua seleção para o CIAM ("A Decade of New Architecture", 1.ª edição Girsberger, Zurique, 1951). Embora viessemos a conhecer os Roberto somente ao tempo de seu ateliê na rua Rodrigo Silva, tomamos conhecimento do primeiro arquiteto da firma quando da 1.ª Exposição de Arquitetura Tropical, em 1933, em que tão tímidos ensaios foram apresentados como justificativa da adesão a uma truncadíssima versão do manifesto dos CIAM, em La Sarraz... Ora, nesse ano, os CIAM adquiriam maioria, já com o seu 3.º Congresso, de que emergiu o documento que é a Carta de Atenas.

Entretanto, filho de uma terra de sol, é nos projetos das primeiras séries de casas de Marcelo que surge, então, como o assinalou Lucio Costa, o arquiteto "já preocupado com o problema da sombra". Naquele mesmo ano de 1933, Marcelo terminara a residência Xavier, que causou ao mesmo tempo escândalo e sucesso, ao ser publicamente apresentada. De fato, então, os jovens arquitetos tinham de mostrar o que faziam, mais do que escrever sobre arquitetura. Mesmo os projetos que então eram mostrados nos concursos, não tinham realização suficiente na leitura compreensiva, de um público melhor informado e então muito restrito, implicando os manifestos da nova arquitetura

em serem apresentados na obra construída. Deve-se, aliás, inicialmente, tomar na devida conta a objetividade que informava essa concepção de arquitetura dos irmãos Roberto, desde seu primeiro denominador, com o sentido construtivo a norteá-la em suas indagações e soluções, jamais deixando de ser baseada em pesquisa. É, sempre uma constante dessa arquitetura, visceralmente carioca, o problema da sombra, como o observou Lúcio Costa. O enriquecimento que a obra dos M. M. M. Roberto insere na nova arquitetura brasileira tem, assim, primeiramente, a sua objetivação construtivista, e como base dela, o conhecimento mais exato. Essa consciência profissional e técnica deu ao grupo a decisão, sempre à flor dos seus esforços, de enfrentar, em competição, os problemas que são propostos à arquitetura brasileira. Por outro lado, a consciência técnica se dispôs a enfrentar também os problemas cuidando antes de tudo da específica solução original a ser dada ao espaço a organizar, esse espaço onde o homem tem de efetuar as suas atividades, e, sendo assim considerado, racionalmente e plásticamente se torna o espaço campo da idéia arquitetônica. Não estamos aqui no caso desses artistas que pensam pintar um quadro porque possuem uma tela ou uma moldura de determinado tamanho e formato... Trata-se, muito mais, daquela consideração, abstrata e imaginativa, que põe em hipótese o conteúdo vivo do organismo a ser criado. "Um avião não é um avião no pleno sentido da palavra se não voar", dizia Hersch em "L'être et la forme", porque a forma não existe sem a vida. É então, no cruzamento das soluções, que emerge, para os Roberto, a arquitetura.

Seja-nos permitido recorrer aqui, para ilustrar o fato, uma anedota real, que nas confidências de um arquiteto amigo nos foi narrada, em referência aos irmãos Roberto:

— Eles buscam a solução antes de tudo, a solução mais simples, a mais exata e funcional. Aquela solução que corresponde à indicação natural da função... Pois bem: num concurso a que concorreremos, quando eu vi a solução proposta pelos Roberto, "senti", imediatamente, que não podia haver melhor modalidade para o problema dado. Eu estava diante da solução mesma, única racional, diria até fatal. Pensei comigo: como não imaginei essa solução? Como não deparei com ela no estudo do problema? Esse é o projeto que vai ser aceito, o projeto da solução exata, sem dúvida nenhuma. Não haveria, estava claro, uma alternativa para o problema, e bastaria ter pensado no que fosse mais naturalmente consentâneo com a função e as suas diretas exigências... Não tinha eu pensado nisso? É de fato o que distingue a arquitetura dos irmãos Ro-

berto: a solução racional, que é sempre a mais simples e a mais bela... No entanto, e é aí que a constatação se transforma em anedota, eu ganhei o primeiro lugar no concurso. Nada fiz para isso, porque seria agir em detrimento da melhor solução. Mas aconteceu assim. É claro que a conclusão obrigatória é a de que o juri não percebeu a solução exata. Parece-nos evidente a dedução, pois o próprio vencedor do concurso é que fazia praça em o assinalar, embora numa confiança que pela primeira vez divulgamos sem autorização embora.

Indubitavelmente, a anedota permanece ilustrativa da significação que para os irmãos Roberto adquire a busca bem fundamentada de uma solução básica aos seus projetos. Nisso não vai da parte deles, portanto, nenhuma concessão formal. E é então surpreendente constatar que estes, artistas plásticos por excelência da moderna arquitetura brasileira, se tenham tornado tão rigorosos propagadores da medida e da contensão, numa discreta manipulação dos meios de que pode dispor a arquitetura de hoje, e com esses recursos voluntários, de uma predisposição à economia, conseguindo dar tão vibrante expressão vitalizadora às suas concepções de arquitetura.

Esse extremo equilíbrio de que se revestem os trabalhos da firma M. M. M. Roberto, constitui a sua marca preponderante, complementar ao prestígio que os envolve. Concisa ordenação, forma contida, limitação dos meios plásticos numa intensidade expressiva levada ao máximo da depuração, e, consequentemente, da pureza, significando agenciamento funcional, sempre apto a poupar o esforço, quando qualquer esforço deva ser previsto... Tais as características dominantes da mentalidade de planejamento que os irmãos Roberto defendem como arquitetos, como harmonizadores do espaço. E, então, vemos emergir numa linha direta, do edifício da A.B.I., ao planejamento de Cabo Frio, uma continuidade ininterrompida de soluções inteligentes e ambiciosas, pelas quais o espaço, subordinado ao estudo desses artistas e técnicos, se ordena sem cair, jamais, na mediocridade, das propostas desinteressantes, ou "comercialmente" defensáveis, ou investir para o dado plástico puro, na desvirtuação do funcional e do natural, elementos sempre componentes das soluções estudadas a fundo, diante das solicitações instantes que os problemas formulam.

Talvez que com estas palavras, forjadas na sinceridade de um julgamento despretençioso, tenhamos conseguido estabelecer de alguma forma, aproximativamente, as razões da admiração que, há mais de vinte anos nos fazem acompanhar e defender essa digna e autêntica atividade criadora, na contemporânea arquitetura do Brasil.

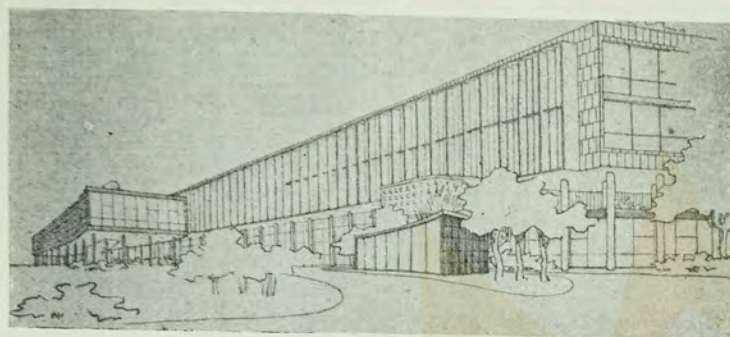
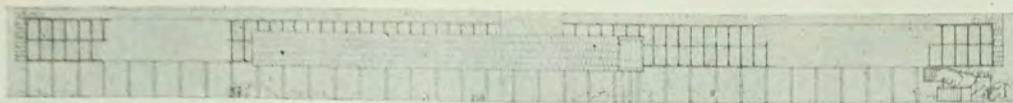


Históricamente, é o projeto da sede da Associação Brasileira de Imprensa o que marca o aparecimento da equipe dos irmãos Roberto. Marcelo Roberto projetara e construira já várias residências. O concurso da ABI ia, porém, dar-lhe a oportunidade de cristalizar em um grande edifício as suas experiências anteriores e o produto de suas reflexões sobre a arquitetura da cidade ensolarada, onde nascera. Pela primeira vez, ao seu lado está Milton Roberto, ainda estudante de arquitetura. É a equipe que surge. É a aplicação das soluções que o problema da sombra já lhe havia apresentado ao espírito. Um estudo metucioso da situação e a solução mais simples é adotada, com uma inspiração que se alimenta do gesto largo do harmonizador do espaço. O partido revestiu o programa para sempre, na escolha dos elementos concatenadores da função e da plástica: a serenidade que Berlage reclamava, na evocação dos monumentos arquitetônicos da antiguidade, imprimiu a sua nobreza neste instante de fixação da arquitetura brasileira. M. M. M. Roberto iniciam, nesse marco, a sua carreira de realizações. Vinte anos depois, o monumental edifício da ABI mantém a sua imponência bem medida, impregnada de uma beleza grave e duma límpida harmonia, toda feita de ritmos.

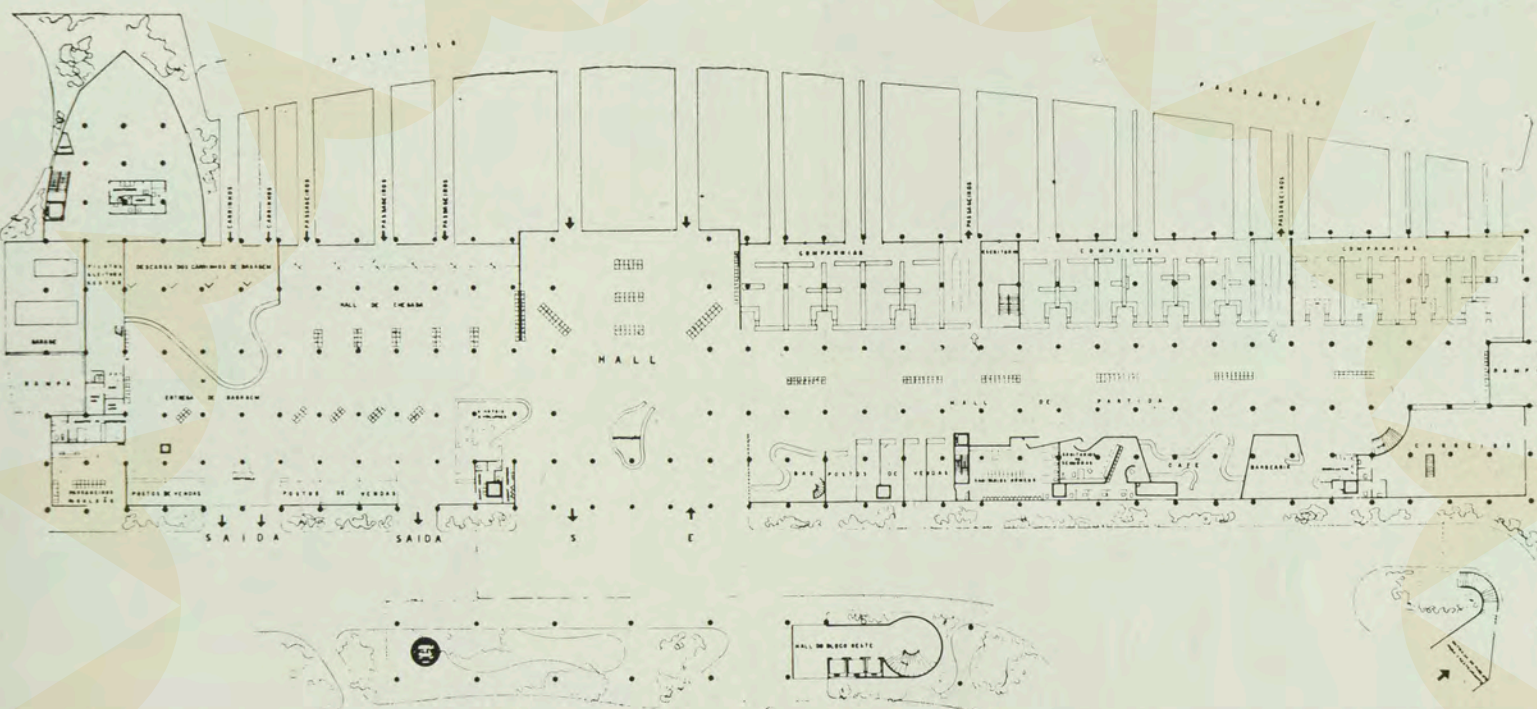
O concurso do Aeroporto Santos Dumont é a segunda vitória dos irmãos Roberto. Em 1937, a notável obra que nos chichês abaixo se espêlha, foi o segundo grande projeto, realizado, que os irmãos Roberto assinaram. Em primeiro plano o jardim se ostenta em toda a sua alegre participação perante êsse ponto internacional de encontro, que é a entrada do Rio de Janeiro por via aérea.



Ainda o jardim em primeiro plano, pedras do acaso, uma árvore verticalmente colocada na seção da paisagem, quase encobrindo, ao fundo, o perfil pesado e severo do Pão de Açúcar. O Aeroporto Santos Dumont permanece um dos pontos de referência da moderna arquitetura do Rio de Janeiro.



Ao alto, a frente oeste do Aeroporto; ao lado a perspectiva; à direita, a ampla entrada da estação ferroviária; em baixo, a planta do aeroporto.



Cinco anos depois da ABI, o notável projeto do Instituto de Resseguros do Brasil é concluído pelos três Roberto. Começa a preocupação plástica da incorporação do movimento contra a idéia da arquitetura quadrada. A continuidade dos quebrassóis é interrompida, a combinação bem dosada de espaços transparentes interfere nas frentes. O "Resseguros" empresta à obra dos irmãos Roberto um prestígio internacional que a consagração da Enciclopédia Britânica vai documentar em 1945. Aqui estão dois aspectos dos quatro lados do Resseguros, hoje, infelizmente deformado por um acréscimo que lhe foi pesgado por cima.

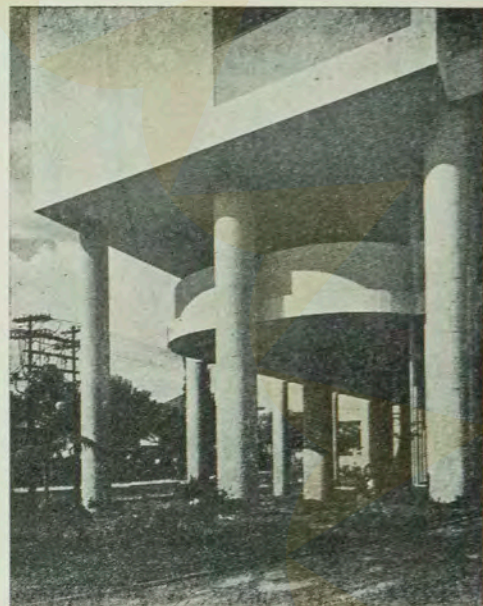




Outro edifício de apartamentos, projetado pelos irmãos Roberto em 1941, construído à rua Farani, em Botafogo, Distrito Federal. A preocupação da sombra continuava ordenando soluções protetoras.



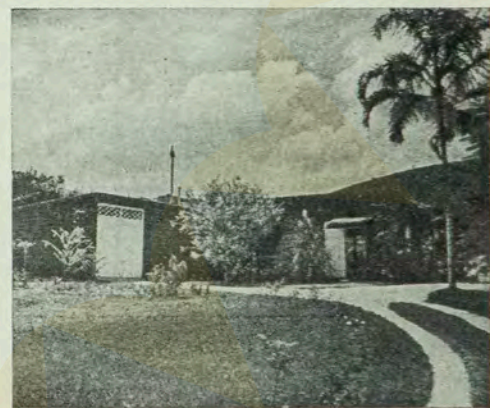
Pormenor do quebrassol do "Resseguros".



Junto aos pilotis do edifício de apartamentos em S. Paulo, av. Paulista esq. de Angélica. Projeto de 1941. Já tem a frente ondulada.



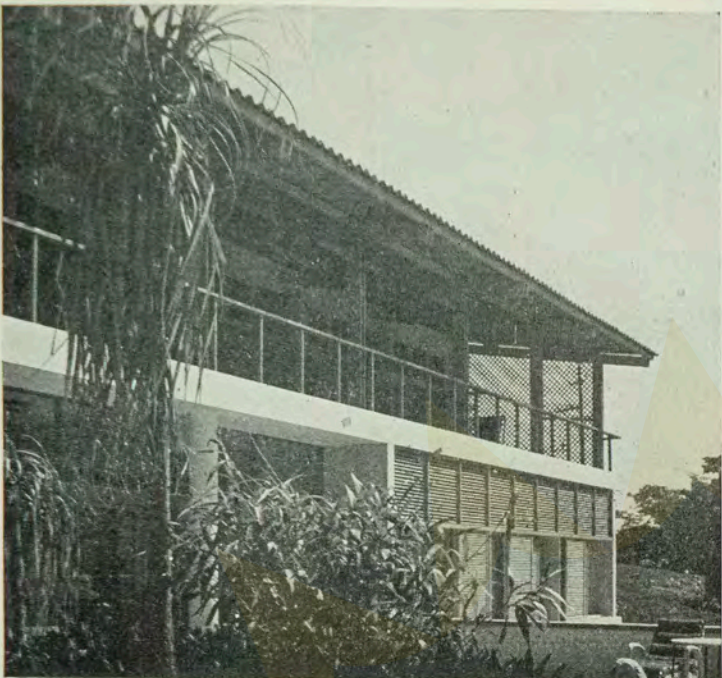
A residência de Petrópolis caracteriza-se mesmo pela sua imersão no verde da cidade serrana. Térrea, protegida na distância por um amplo jardim, fica recolhida numa dobra da montanha.



Residência em Petrópolis, projeto de 1942.

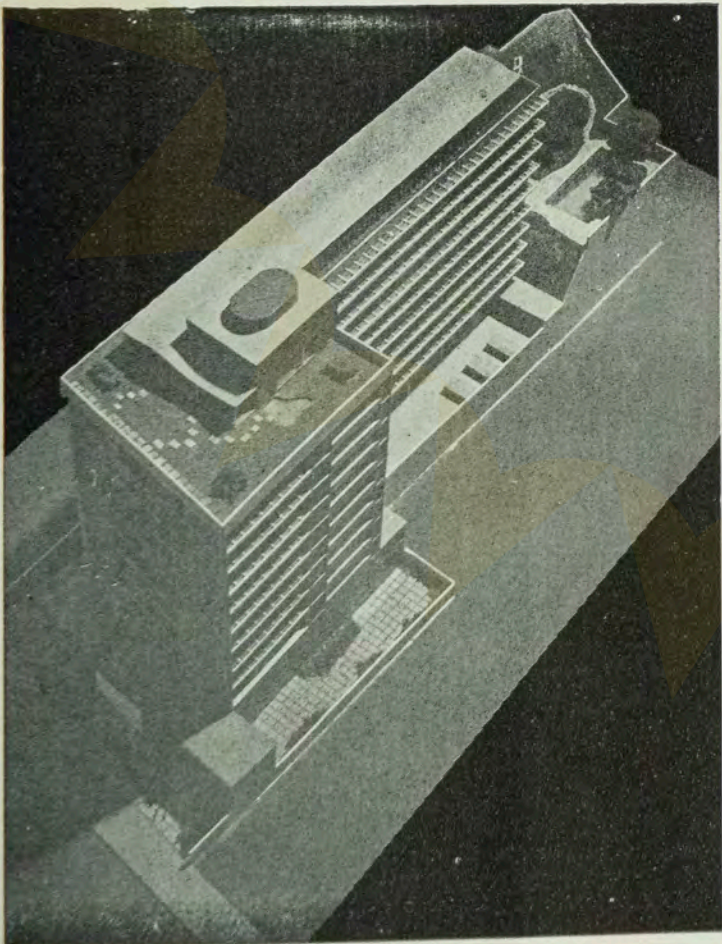
Outro aspecto da residência em Petrópolis, com inteira integração na paisagem.



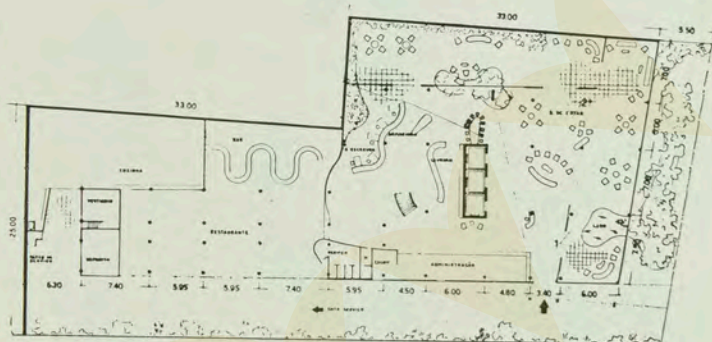


Pormenor da Colônia de Férias da Tijuca (Estação das Furnas), projeto de 1943, colocado anos depois entre as dez melhores construções contemporâneas da nova arquitetura mundial.

Casa do Comerciário, à rua das Laranjeiras, D.F. Projeto de 1945.

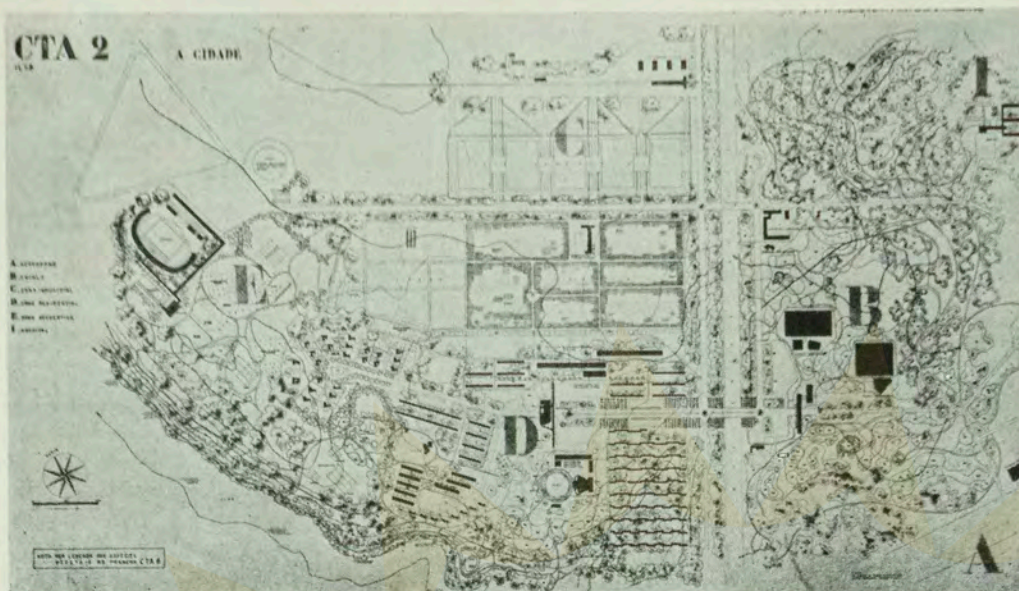


Edifício de apartamentos da av. N. S. de Copacabana, D.F. Projeto de 1945. Há neste caso uma referência biográfica: o edifício se ergue no ponto em que havia a velha casa onde nasceram os três arquitetos. Giedion registrou-o na antologia do CIAM "Dix ans d'Architecture Contemporaine" (1937-47), pg. 105. O living situa-se ao longo da fachada, dum apartamento por andar. Voltado para o poente, os quebrassóis protegem toda a frente. Na página da obra de Giedion, enfrenta, galhardamente, o Promontory Apartments de Mies Van der Rohe (Insere-se abaixo a planta).



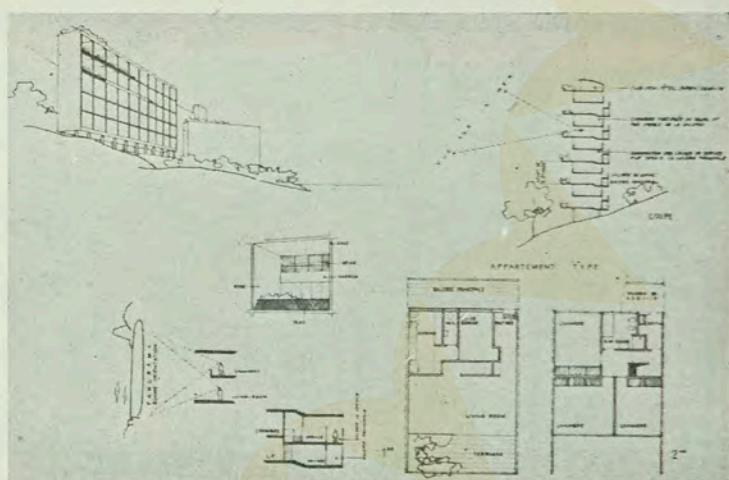
Planta dos apartamentos.

Infensos à arquitetura em "caixão", os arquitetos buscaram no aproveitamento do terreno um manêjo amplo das formas, partindo, como é natural, de uma organicidade que se projetasse para fora nesta ordem em que as simetrias estabelecem um sentido rítmico, na grande assimetria.



Projeto para o Centro Técnico de Aeronáutica, a ser situado em São José dos Campos, 1946.

Escola do SENAI, em Costa Lobo, Distrito Federal, projeto dos Roberto, de 1946. A simples ordenação que aqui se verifica pelo lado do pátio interno dá medida suficiente da pesquisa a que submeteram o projeto os arquitetos, dispondo, como era o caso, de toda a liberdade de organização, quanto ao terreno e quanto ao cliente, uma entidade de carácter não privado.



O belo conjunto da rua Farani, apartamentos orientados para o panorama da baía de Botafogo, com uma distribuição interna ordenada em notável organização (conforme as plantas o demonstram), é um projeto de 1947 dos irmãos Roberto.



Arquitetura industrial dos M.M.M. Roberto: o edifício para a Caterpillar, com oficinas e escritórios, à avenida Brasil, Distrito Federal, projeto de 1949, em cuja brilhante conjugação de elementos se reúnem a engenharia e a arquitetura. Os quebrassóis tornam-se um elemento notável de decoração ao longo do corpo das oficinas.

Movimento e tridimensionalidade em arquitetura

A propósito da última obra dos M.M.M. Roberto

Atrás prometemos a opinião de Marcelo Roberto, que fala pelos irmãos Roberto, sobre o edifício que acaba de ser construído no Rio, na avenida Rio Branco, esquina de Almirante Barroso. Trata-se de algumas idéias sobre a intrusão da tridimensionalidade, do movimento, na arquitetura, e representa, na verdade, uma realização importante, sob todos os pontos de vista. Marcelo Roberto formulou as seguintes considerações:

— O edifício em construção no local do antigo Palace Hotel, possui, na face oeste, a da Avenida, os peitoris inclinados, o que lhe dá, à primeira vista, um aspecto estranho. Entretanto, a segunda e outras vistas, proporciona uma sensação de certa forma agradável, apesar, ou por causa da idéia que oferece de movimento. Precisamente, essa idéia de movimento era uma das coisas que buscávamos, e que sentimos ter conseguido no dia que nos contaram o apelido popular do prédio: “Tem nêgo bêbo aí...”

Uma composição arquitetural honesta parte, necessariamente, de elementos definidos. Inclínamos os peitoris porque era imprescindível que a Avenida fosse vista das janelas — a Avenida, por onde passam os cortejos, os préstidos de carnaval, a Avenida das sacadas tradicionais.

O prédio é virado para o poente. Seus vãos não poderiam deixar de ser protegidos. Escolhemos um tipo de quebra-sol completamente diferente dos que vimos aplicando desde 1936. Muito tênue, todo de alumínio, parte fixo, parte basculante. Mesmo assim, seria impossível a qualquer pessoa vêr a rua, a não ser que se debruçasse toda, para olhar sobre o quebra-sol da janela de baixo. Inclínamos os peitoris para evitar debruçamentos.

Tôda a aventura partiu de um gráfico de visibilidade, gráfico muito simples de ser construído e constatado por qualquer um. De posse desse elemento objetivo, partimos para a tese estética — onde importam as sensações, as verdades subjetivas.

Arquitetura não é uma especulação bidimensional. Não pode limitar-se a mondrianismos, como acontece geralmente, por mais agradável resulte êsse brinquedo. Seguindo Borromini, ondulamos docemente uma parte da fachada, para acusar, sem violências, a sua tridimensionalidade. Depois, como Arquitetura é mais arte do tempo do que arte do espaço, fizemos o prédio mover-se, repetindo, ascencionalmente, motivos tridimensionais capazes de sustentarem o interesse de um olhar humano por todo o percurso do prédio, mantendo as relações de tempo e espaço.

O olhar humano não é simultâneo: é sucessivo. Vê o que lhe interessa, e aos poucos passeando, lambendo. Marcha, interrompe-se, volta, continua. Quando se entusiasma, transpassa e vai adiante, revivendo o que reteve. Para a nossa sensação, não importa que o prédio tenha tantos metros cúbicos e que esteja perfeitamente, ou praticamente, estático, conforme o caso tecnológico, e que seja o olhar que se mova, guardando o que se sucede no espaço e no tempo. Não se trata de ilusão de ótica: trata-se de uma verdade subjetiva.

Tôda Arquitetura move-se, e, às vezes, baila. (Eupalinos afirma que ela também canta, o que me parece um excesso desnecessário de prendas).

O Taj Mahal move-se e cresce e fica imenso, e ainda mais branco contra todo o azul. Movem-se, projetam-se e são infinitas as catedrais. Movem-se e bailam a basilica, o palácio ducal e o palácio real, e os outros palácios, e o campanilo, toda a São Marcos, piazza e piazzeta. Bailam e se estendem, não adiantando virem explicar que tudo ocorre numa área pouco maior do que um campo de futebol.

Evidentemente, as sensações estéticas variam de homem para homem. Ninguém vai contrariar Kant, insistindo em admitir uma ciência da beleza. Mas o comportamento do olhar humano, que segundo Vitruvio, os gregos pressentiram muito bem, só pode apresentar segredo, depois do sucesso das experiências do Dartmouth Eye Institute e das teses de Borissavliévitch, para os que adoram irremediavelmente os mistérios. Assim, sensorialmente, Arquitetura é arte do tempo. O próprio Le Corbusier, que em 1925, e depois, disse e redisse que Arquitetura é “coisa eminentemente plástica”, em 1950, apresentando o Modulor, concorda que “Arquitetura não é um fenômeno sincrônico, mas sucessivo, feita de espetáculos que se sucedem no tempo e no espaço”, terminando por equipará-la à música, talvez influenciado pelo “canto”, de Valéry, o que não é razoável, pois a música, como observou o italiano Vaccaro, exige uma sucessão pré-estabelecida, seguindo um curso irreversível no tempo, precisamente o contrário da sucessão livre em que se apresentam os espetáculos arquiteturais.

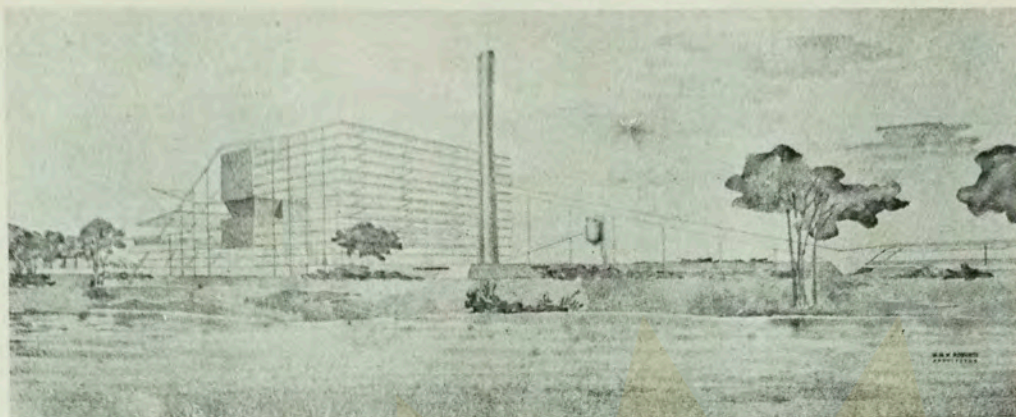
O olhar humano, contudo, não se movimenta sem estímulo. Não se dá, por exemplo, ao trabalho de percorrer todo um simples paralelepípedo. Pousa numa aresta e diz-se: “ora, um paralelepípedo”, e vai pousar adiante, ou longe. Passeia, interrompe-se, continua de vagarinho por todo um belo corpo feminino. Mas pousando nuns tornozelos

Edifício dos Seguradores (escritórios), à rua Senador Dantas, esquina de Evaristo da Veiga, Distrito Federal, projeto de 1949. Um simples bloco num terreno exíguo, exemplifica a monumentalidade a que pode atingir um prédio de altura adequada, conforme o espírito da arquitetura que o informa.



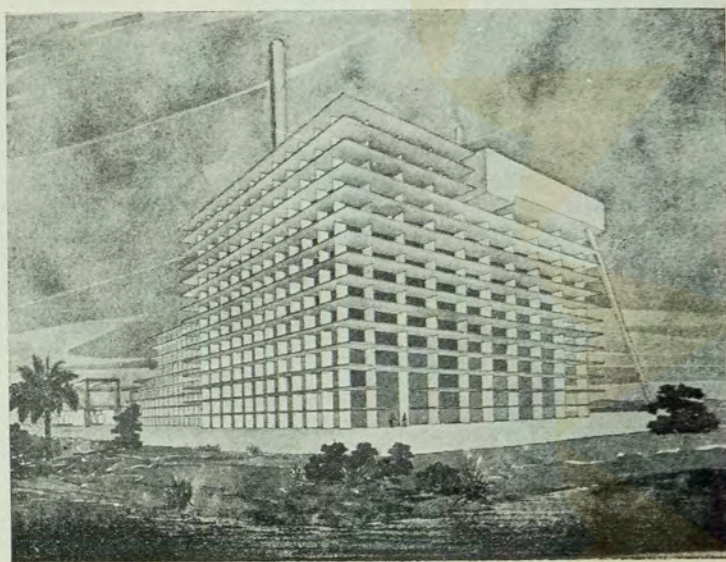
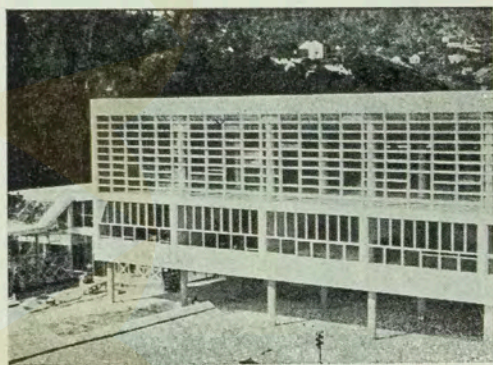
feios, numas pernas que se anunciam sem esperanças, conclui: “um estrepe, e chega”, e parte a vêr o céu. Acontece o mesmo com o que já sabe, com o que advinha no primeiro pouso.

O cubo, ou o cilindro, ou a pirâmide, qualquer corpo simples é de grande beleza, quando pode ser apreendido pelo olhar de um só golpe — isto é, sendo de pequena escala ou a muita distância. De perto, e grande, executados os casos da texturação ser tal que influa na própria forma, não consegue interessar o olhar humano, que o advinha logo que percebe uma geratriz. Por isso, Wright, quando diz com ar de desprezo: “box!...” não está só se fazendo de velho impertinente. Ele é antipático, mas tem razão.

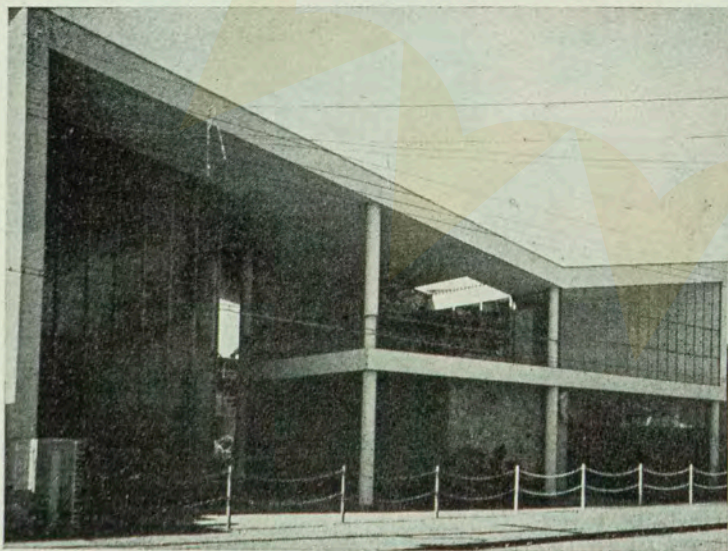


As duas perspectivas que aqui ilustram a referência ao projeto dos arquitetos Roberto para a Central Termo Elétrica de Candiota (Pôrto Alegre, Rio Grande do Sul), é dos mais interessantes que eles trabalharam no ano de 1950. A arquitetura industrial aqui concatenada buscou uma solução de bloco fechado, mas se recusou à simples transformação do interior numa caixa externamente considerada. A distribuição do edifício é por isso gradativamente estabelecida, numa lógica a que não está ausente a elasticidade nem a elegância de linhas.

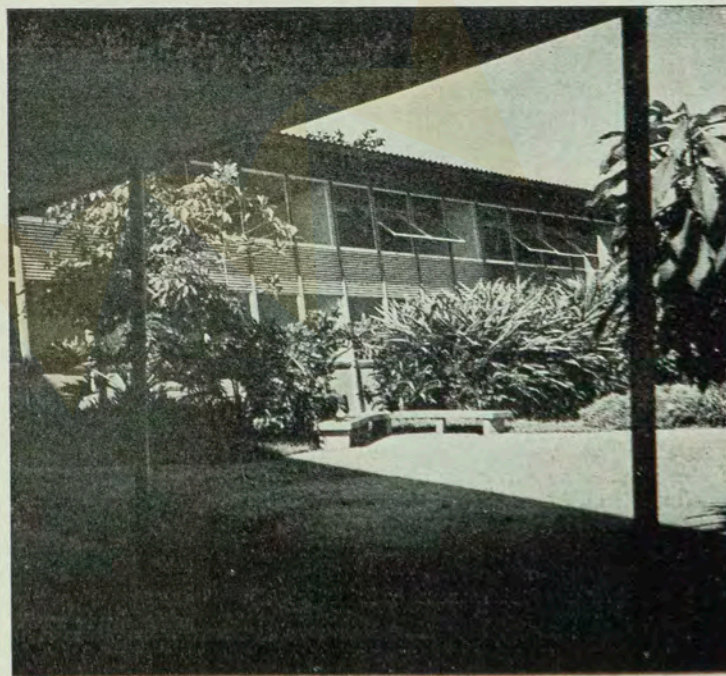
Escola SENAI, em Petrópolis, projeto de 1950. Os princípios da planta livre revelam mais uma vez a sua aplicação eficiente. Na paisagem serrana um claro edifício se insere em tôda a sua imponente estruturação.



Outro aspecto da Escola SENAI, em Niterói. O jardim humaniza o pátio interno e insere a graça da verdura no ambiente do ensino profissional.

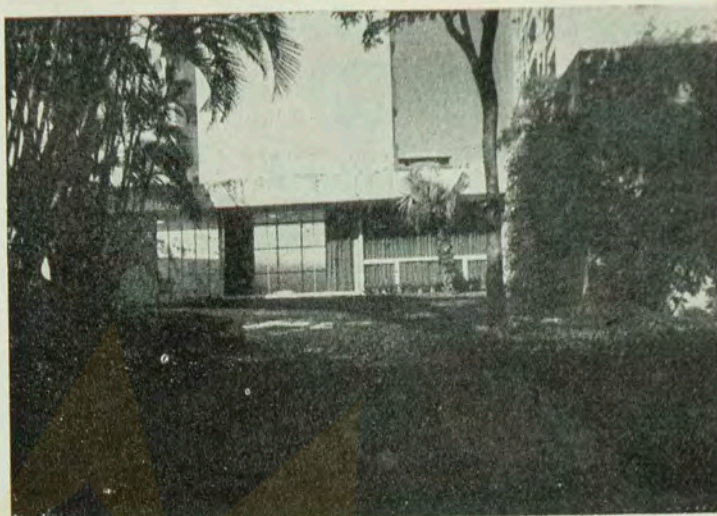


Frente de outra Escola SENAI dos arquitetos Roberto, em 1950, construída à rua Galvão, em Niterói, Estado do Rio de Janeiro.

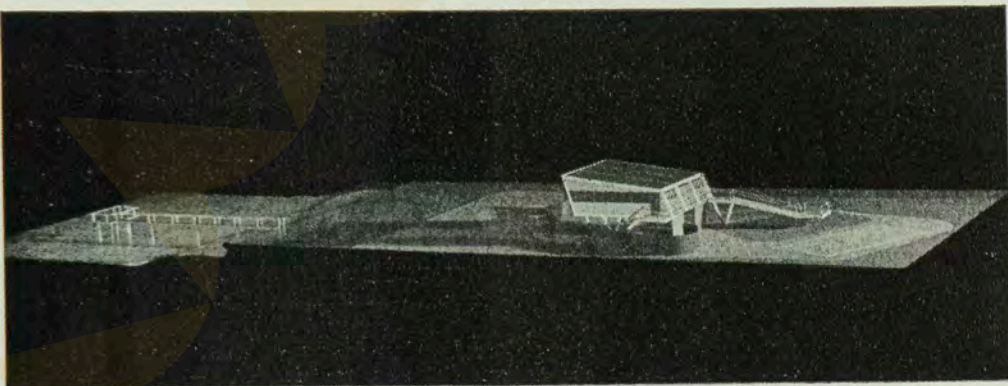




Residência Herbert Moses, na praia do Flamengo, Distrito Federal: um pequeno oasis entre arranha-céus.

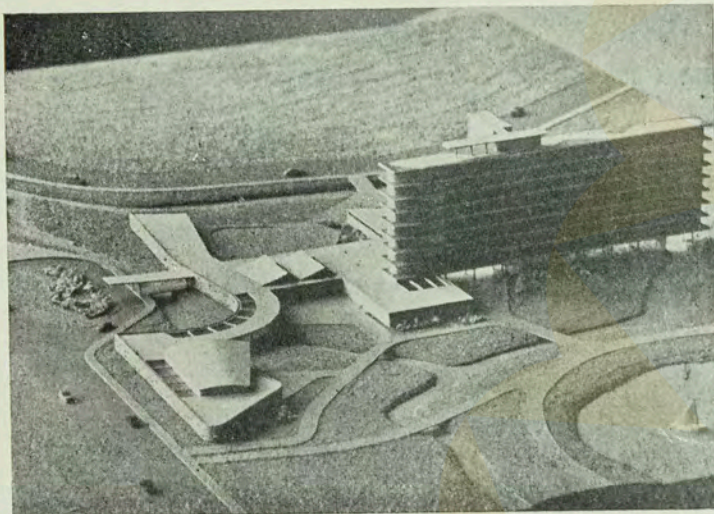


Outro aspecto da residência Herbert Moses, na defesa de um habitante que enfrenta a valorização.

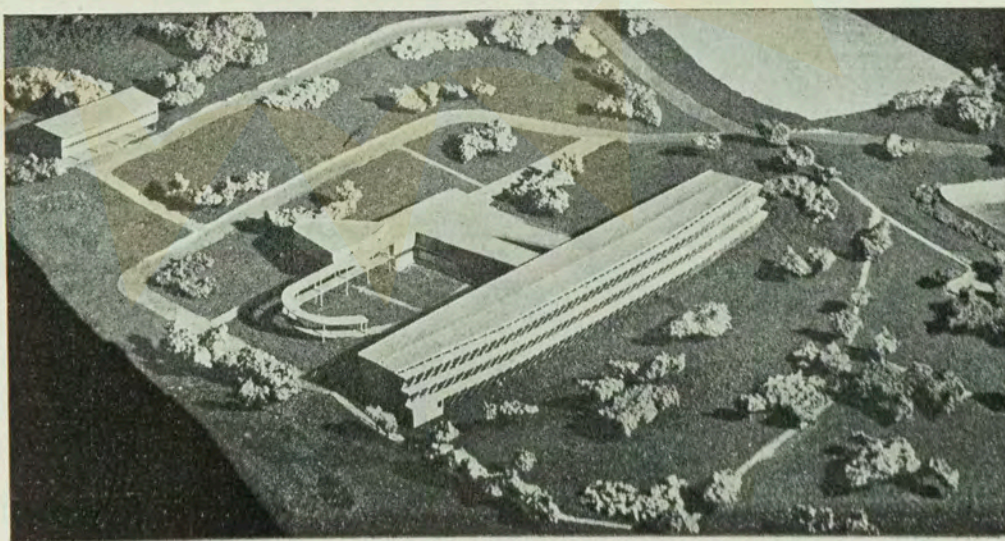


Residência em Araruama, Rio de Janeiro.

Projeto para um Hotel em Nova Friburgo, Estado do Rio de Janeiro.

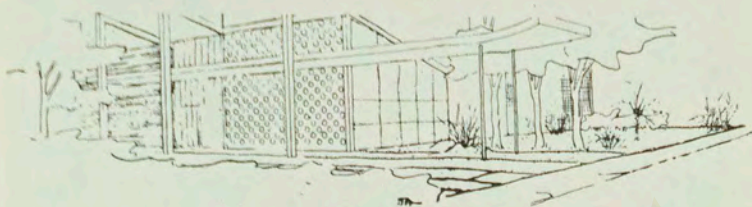


Os projetos dos arquitetos Roberto reunidos nesta página, compreendem todos o ano de 1951. Na sua variedade, revelam sempre a preocupação da pesquisa que precede a boa colocação de um partido em referência a um programa conscienciosamente deduzido para a elaboração eficiente do espaço a organizar. Quer se tratasse, assim, de uma pequena casa: a residência Moses ou a habitação projetada para Araruama, o que se buscou fazer foi sempre arquitetura, pois o acontecimento humano ali ocorrente se reproduz em escala mais ampla, apenas, num belo projeto como o Hotel de Nova Friburgo, ou numa escala de especialização como é o caso do Hospital para Tuberculosos em Pôrto Alegre, de larga prospecção.

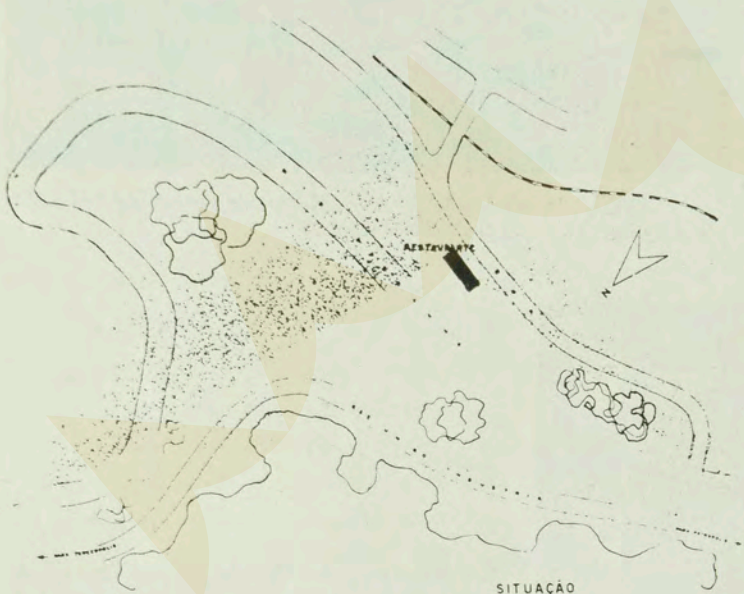


Sanatório para Tuberculosos, em Pôrto Alegre, Rio Grande do Sul.

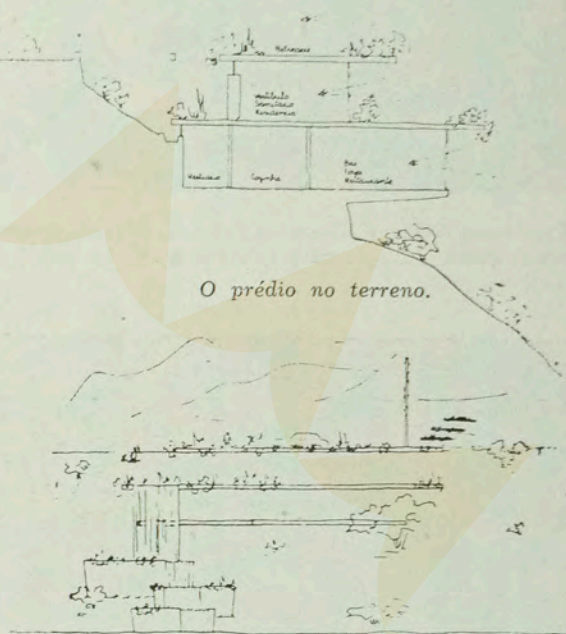
Restaurante em Correias, Petrópolis



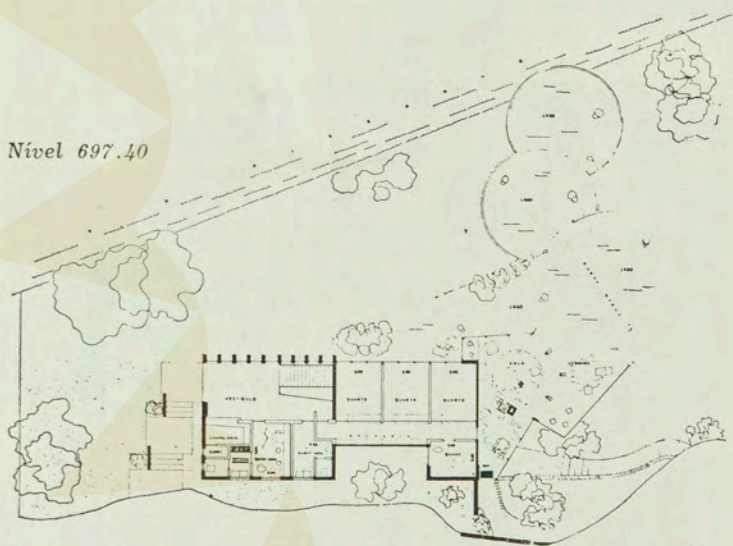
A estrada, o restaurante e a paisagem.



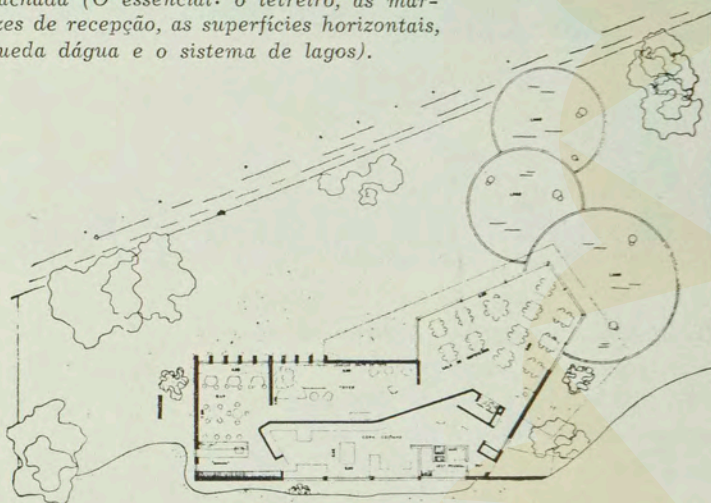
Planta de situação.



O prédio no terreno.

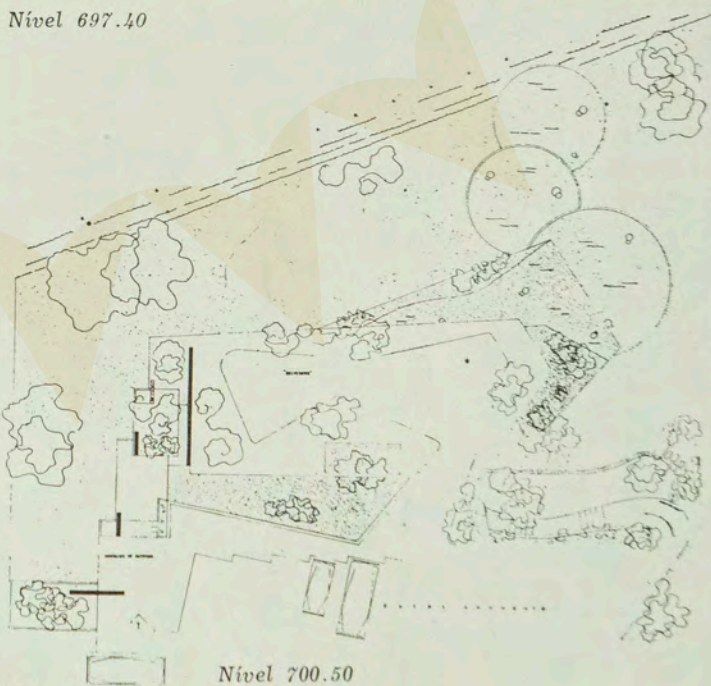


Nível 697.40



Nível 697.40

O projeto de um restaurante para Correias, em Petrópolis, ensejou aos arquitetos Roberto uma notável série de soluções para dotar o local escolhido de elementos de atração os mais variados. Voltaram-se as suas atenções para o panorama e o belvedere dominou o projeto. Ao longo de toda a instalação do restaurante, do bar à sala de refeições, é para a paisagem que se volta a atenção dos frequentadores, aberta como se acha à sua contemplação. A harmonização desse recanto foi obtida com grande maestria, pelas soluções sempre horizontais, e as instalações funcionalmente se estabeleceram com toda a sua hierarquização, colocando um trecho de civilização e de eficiência, no território petropolitano. O sistema de lagos compõe como elemento decorativo a situação ordenada. Projeto M. M. M. Roberto, 1955.



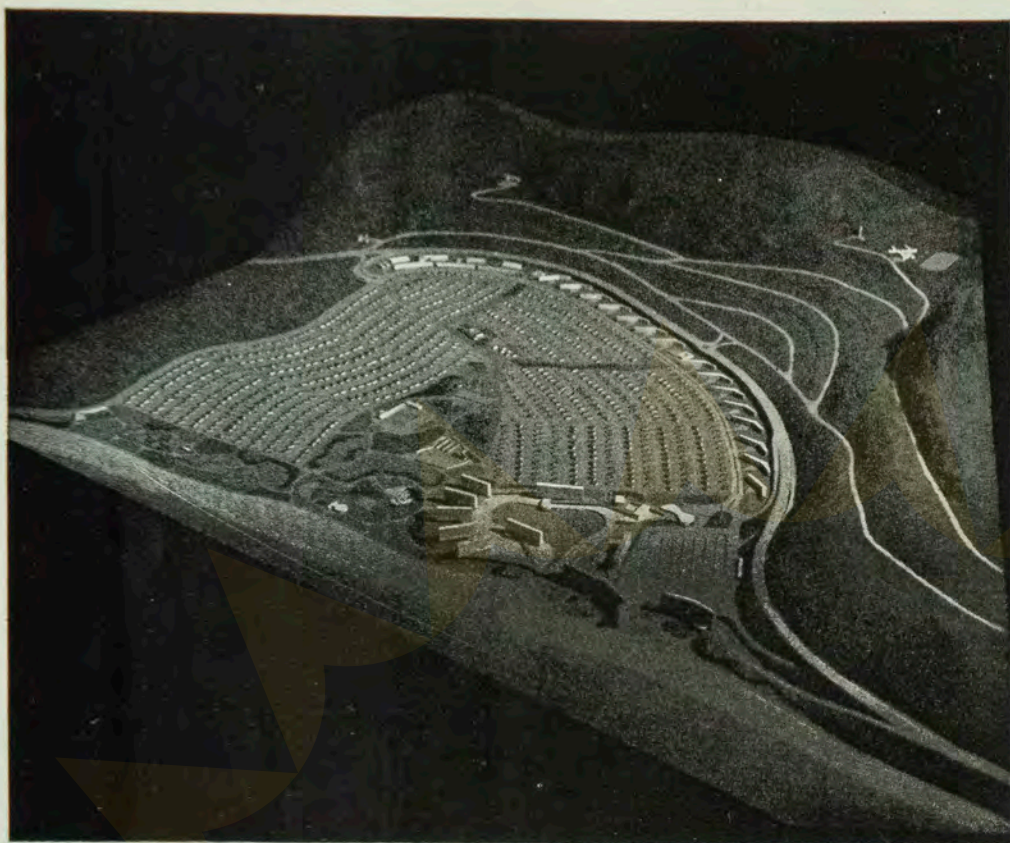
Nível 700,50

Cidade Balneária de Grumarim, Rio

A experiência do planejamento da cidade balneária de Grumarim, foi efetuada, pelos irmãos Roberto, na comprovação de uma afirmativa de princípio que sempre colocaram em relêvo: o de que o planejamento, em lugar do loteamento "à outrance", traz vantagens para o proprietário das terras ao mesmo tempo que para os compradores. Sem planejamento, a simples operação de agromensura e de arruamento, para fazer os "quadrinhos" voltados para o traçado viário, perdem proprietários e perdem os compradores.

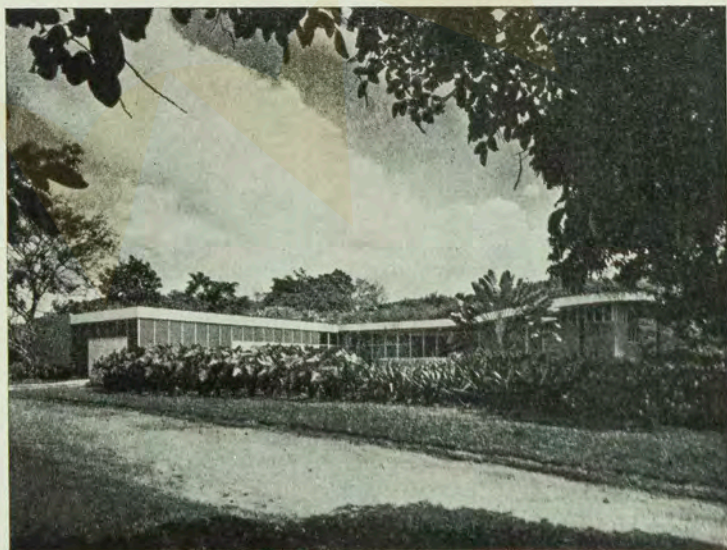
Grumarim, ponto de "turismo local" da capital do país, a 25 minutos apenas do Leblon, exigia um tratamento amplo, prevendo a frequência de fim-de-semana, ou de um dia só — o carioca vai descansar da metrópole, chega pela manhã e volta para o Rio ao anoitecer — assim como as instalações permanentes, que dessem vida ao local, e o colocassem sempre à disposição dos turistas, ou, melhor, frequentadores eventuais. Tinha pois de ter atrativos de balneário organizado, traçado viário adequado aos passeios, parque, campos próprios, trechos reservados ao recreio ativo de crianças e adultos.

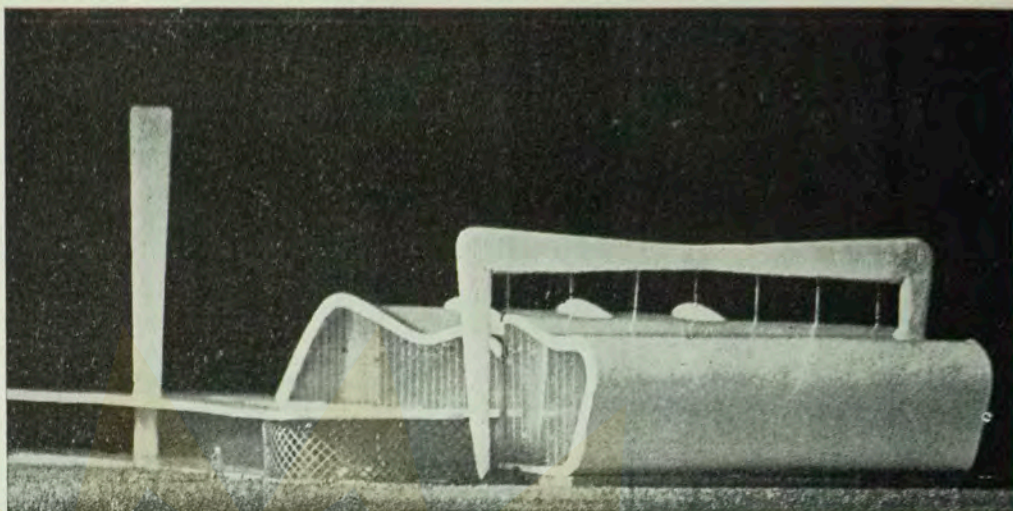
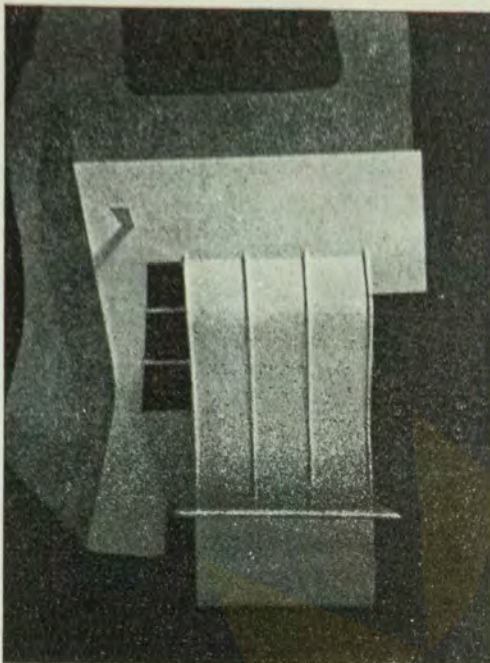
Em suma, o que os arquitetos-urbanistas planejaram para Grumarim seria a exata colocação de um balneário com tôdas as instalações de pequenina cidade, uma miniatura do que depois iria ser a sua grande experiência da planificação de Cabo Frio - Buzios. A obra assim imaginada e que reproduzimos nesta página em maquete e em planta geral, constituiu um trabalho de larga envergadura, servindo para exemplificar um aproveitamento máximo, para máximo rendimento do terreno a ser colocado à disposição do público interessado. A movimentação de terras já começou em Grumarim, e as obras previstas estão sendo iniciadas por partes. A comprovação deste serviço prestado pela urbanização de um trecho a ser empregado no turismo local, dará razão aos arquitetos, e o legislador deveria partir deste princípio para autorizar que se loteassem terras no país. Sem planejamento, como foi feito para Grumarim, não se deveria permitir a retaliação das áreas.



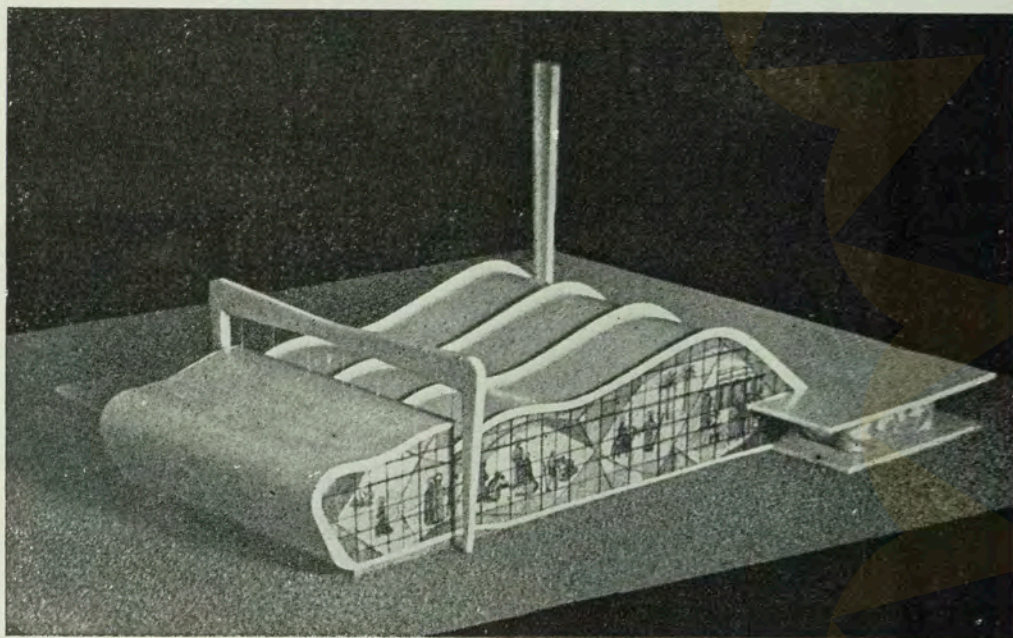
- 1 habitações
- 2 plataforma do plano inclinado
- 3 plano inclinado
- 4 marquize
- 5 belvedere
- 6 bar
- 7 hotel
- 8 vigia de peixes
- 9 caixa d'água
- 10 administração (comércio)
- 11 colônia de férias
- 12 habitações para pescadores
- 13 caminhos pedestres, bicicletas, charretes
- 14 entrepôsto de pescado, frigorífico
- 15 garage, pôsto de gasolina, oficina mecânica
- 16 piscina para barcos, ancoradouro
- 17 rampa, garage, oficina, frigorífico
- 18 clube de pesca
- 19 piscina
- 20 clube esportivo
- 21 estação de tratamento de esgoto, incineração de lixo
- 22 escola
- 23 habitações coletivas: 3 pavimentos
- 24 habitações coletivas: 6 pavimentos
- 25 habitações coletivas: 10 pavimentos
- 26 lagôa
- 27 parque
- 28 campos de jogos e esportes
- 29 estacionamento
- 30 centro comunal: lojas, cafés, restaurantes, cine-teatro, igreja, lavanderia, mercado, administração, balneário, artesanato
- 31 sub-centro comercial
- 32 igreja existente
- 33 escola existente
- 34 residência existente

Residência em Jacarepaguá, Distrito Federal, 1952.





Três aspectos do projeto para a Igreja Católica em Vicente de Carvalho, Distrito Federal, projeto de 1952. Trata-se de um templo visando um comparecimento de mil fiéis. No quadro da atividade dos arquitetos Roberto, é um dos exemplos de arquitetura religiosa que buscam harmonizar o espírito do culto com uma disposição estética sóbria e severa. A torre ergue para o céu a sua agulha suplicante.



Dados da biografia dos M. M. M. Roberto

Marcelo Roberto, o mais velho dos Roberto, formou-se em 1930 pela Escola Nacional de Belas Artes, do Rio de Janeiro. Nascido em 1908, é pois aos 22 anos que ele parte para a Europa em viagem de estudos pela França, Alemanha e Itália. Milton Roberto nasceu em 1914 e Maurício em 1921. Os dois seguiriam as pérgadas de Marcelo, na mesma profissão. Sua biografia só se ramifica em idades porque mesmo antes de formados, os dois irmãos Roberto mais moços se agregam ao trabalho de Marcelo. Há, portanto, uma só biografia, uma carreira profissional unida para os três irmãos, que nem a morte separaria: a firma, três anos depois do desaparecimento infausto de Milton, continua a ostentar os três M, dos três irmãos.

Iniciando sua carreira profissional de volta da Europa, quando o movimento de 1931 já havia percorrido a curva da sua eclosão, ascensão e decadência, Marcelo construiu numerosas moradias. Já referimos o sucesso, o escândalo que causou a sua residência Xavier, e também a sua participação na 1.ª exposição de Arquitetura Tropical, que ficou nessa primeira iniciativa dos alunos da Escola, os quais haviam pertencido à turma sobre a qual Warchavchik exercera a sua influência, na primeira tentativa organizada

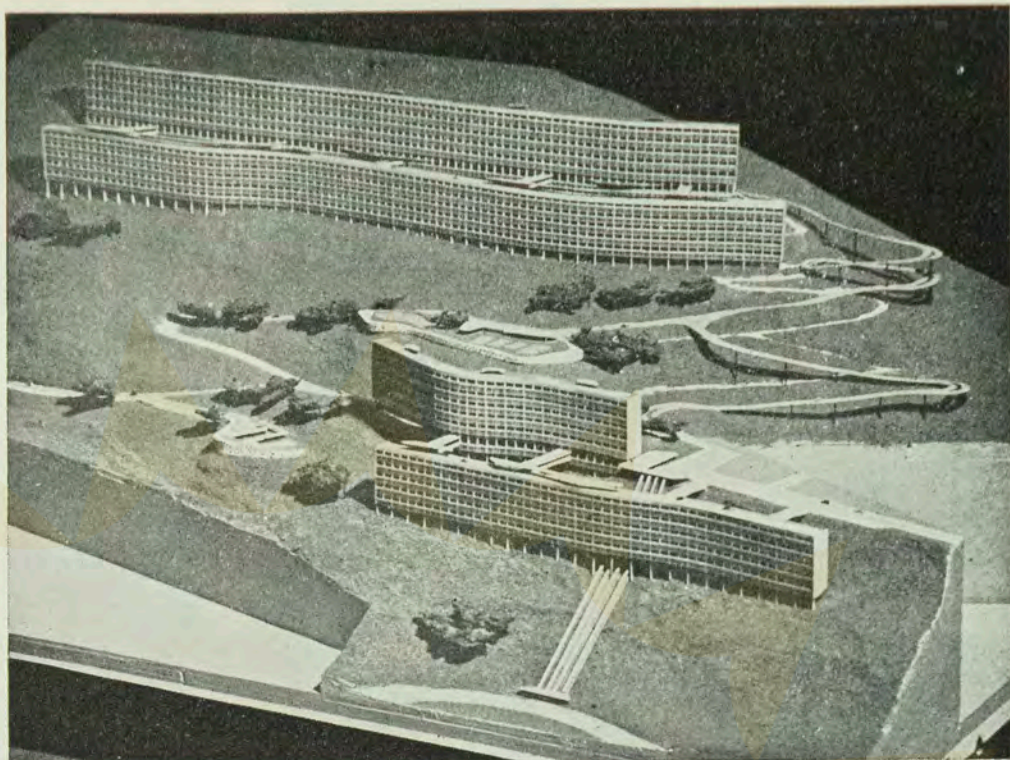
para se dar ao ensino uma orientação de acordo com as novas idéias em arquitetura. No entanto, a grande oportunidade aguardava o jovem arquiteto, no concurso para o edifício que devia ser a Casa do Jornalista, a sede da ABI, em que uma dúzia de projetos seria superado por aquele que foi a sua contribuição. Milton ainda era estudante. Mas foi com Milton que Marcelo encontrou a exata adequação para o programa dado. O problema da sombra que desde o início preocupava o arquiteto, fê-lo inclinar-se por frentes inteiramente protegidas, por "brise-soleils" fixos que ainda não haviam sido aplicados, de maneira tão ostensiva. Ao longo das frentes, os "brise-soleils" verticais impuseram a sua bela harmonização. A celeuma levantada durante a primeira fase da construção foi grande, mas o edifício permaneceu sendo essa notável obra de arquitetura, que há vinte anos permanece inteiramente nova e original. Deve-se observar que o seu acabamento muito contribuiu para o prestígio da moderna arquitetura — diante do edifício da ABI não há necessidade de frisar-se que se trata de arquitetura moderna. O sentimento que ele incute é esse e não pode ser outro, tal a sua severa autenticidade. Por muito tempo, esse marco da no-

va arquitetura brasileira manterá, seguramente, o seu prestígio.

A próxima etapa dos irmãos Marcelo e Milton Roberto será outro concurso, que venceram ao projetar o edifício central do Aeroporto Santos Dumont (1937), cuja réplica se oferece, imediatamente, em confronto com a Estação para hidro-avião, também obra notável da nova arquitetura, devida a Atilio Correia Lima.

Seguiram-se mais três concursos particulares, de importância marcante, que serviram para melhor firmar o nome profissional dos irmãos Roberto como arquitetos. Foram ganhos sucessivamente, e ainda é ao fator da solução melhor apresentada que eles deveriam esses êxitos. Em 1938, Marcelo Roberto é convidado para a cadeira de Urbanismo da Universidade do Distrito Federal.

A década de 40 vem ensejar novos desenvolvimentos: os irmãos Roberto passam a ser três. É em 1941, que Maurício Roberto ingressa na firma. Nela já trabalhava logo depois da adolescência. Ainda estudante, passa a compor a brilhante equipe que durante mais de uma dúzia de anos manteria a sua posição, única na arquitetura brasileira. Três irmãos num só pensamento, o da arquitetura



Conjunto de apartamentos no Parque Eduar-do Guinle, em Laranjeiras, Distrito Federal. Comporta, como se vê, um sistema de circulação, ligando as várias unidades. Colocado no declive, o sistema possui, além da via propriamente externa, uma ligação de viadutos, possibilitada pela diferença de nível, pelos quais, de um último andar pode se passar a um andar inferior do edifício colocado imediatamente atrás.

no mais alto plano, da elaboração meditada em profundidade.

Efetivamente, o Resseguros pertence a essa época. Não concordamos com os autores do "Brazil Builds" ao qualificarem de menos convincente do que o da ABI essa obra notável. Tão notável que, em 1945, o Livro do Ano da Enciclopédia Britânica o registraria em suas páginas com um exemplo de arquitetura mundial. Assim era na verdade, na bela severidade de um bloco transparente, forjando a sua nítida funcionalidade numa condensação de cimento e vidro habilmente trabalhada por uma composição eficiente... Infelizmente, o Resseguros não foi mantido em sua proporcionalidade admirável. Pespegaram-lhe por cima uma caixa de telhas e destruíram o monumento com esse acrescimento criminoso, contra que jamais bastante se protestará. O Resseguros já constitui assim uma legenda esfrangalhada pelo vandalismo de uma incompreensão espantosa. A Colônia de Férias de Tijuca atinge, em 1948, uma consagração também internacional: é colocada entre as dez primeiras obras de arquitetura contemporânea no mundo.

É no ano seguinte que o Instituto Brasileiro de Arquitetos elege Milton Roberto para a presidência, em que ele ficará até o dia de sua morte, em 1953. Em janeiro desse mesmo ano de 1949, outra láurea se juntaria ao reconhecimento mundial em torno dos irmãos Roberto: Marcelo é eleito membro honorário correspondente do Royal Institute of British Architects.

Já então, mais uma vez o reconhecimento oficial coroa a obra do iniciador da equipe. Na Reunião Internacional de Arquitetos e Urbanistas, realizada pela Universidade de Princeton, para comemorar o segundo centenário da sua fundação, Marcelo Roberto comparece como convidado — "a figura mais representativa da arquitetura e urbanismo da América do Sul", na palavra de Arthur C. Holden, diretor, no Princeton Conference Committee.

Ao lado das obras arquitetônicas maiores, como edifícios de apartamentos e prédios comerciais, algumas experiências urbanísticas marcam o período. Prepara-se a tentativa de urbanização de Cabo Frio, atualmente (junho de 1956), em sua fase final. Mas a grande obra arquitetônica dessa fase é o "Tem não bebo aí", construído na Avenida Rio Branco, onde outrora se levantava o Palace Hotel. É a última obra a que deu sua participação Milton Roberto.

Sobre esse extraordinário edifício, singular na arquitetura brasileira, Marcelo Roberto teceu comentários que reproduzimos adiante. Falando sobre a arquitetura brasileira, Marcelo Roberto dizia, no ano passado: "Com as suas limitadas, mas definidas, realizações arquiteturais, o Brasil, coitado, mostrou que já atingiu maturidade e unidade sociais. Se não pôde ainda criar em grande é porque as razões são outras. Provar a inocência do Brasil foi a virtude, a grande virtude da arquitetura. O grande defeito consistiu em que "toda a arquitetura leva a um urbanismo", e a nossa não levou". E frisava que nos últimos vinte anos, os arquitetos, como marginais impotentes, assistiram a especulação imediatista e corruptora hipertrofiar e emaranhar o organismo urbano, estendendo e tornando caóticas as cidades. "Viram processar-se sob seus olhos a destruição inútil e irreparável, a semente do desconforto e do desespero. Viram e vêem a aplicação de processos há muito sem sentido, e a voracidade, a falta de imaginação e a displicência, a arrazarem, a confundirem impunemente. Quando deviam chefiar os grandes trabalhos, limitaram-nos à realização salteada, e, muitas vezes, em lotes incompatíveis, de soluções parciais".

É "à rebours" dessa situação que surge aos irmãos Roberto uma primeira e grande oportunidade: a urbanização de Cabo Frio-Buzios, região várias vezes maior que Copaca-

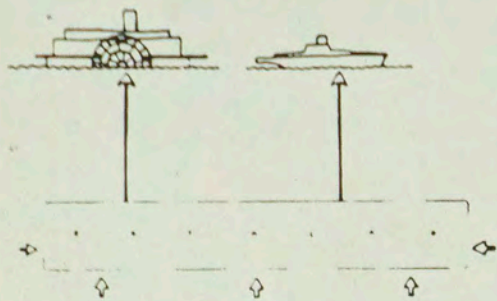
ba, "um clima fabuloso e toda a beleza que se possa, ou nem, imaginar..."

É então, diante dessa oportunidade, que os irmãos Roberto verificam chegado o momento de transformar sua arquitetura em urbanismo. A palavra deles nos diz exatamente dos fatores dessa oportunidade: "Toda a área pertence a um grupo pequeno, esclarecido e apaixonado de suas terras. Essa paixão, infelizmente incomum, salvou-as do retalhamento corrente e lucrativo, que já destruiu grande parte do litoral fluminense. O grupo, estranhíssimo neste mundo de especuladores imediatistas e sem imaginação, procurou-nos e espera, com paciência, a elaboração de um trabalho necessariamente longo — quando poderia vender rápida e rendosamente o que possui, empregando o quadriculado criminosamente usual. Porque de fato deseja a criação de comunidades excepcionalmente felizes. Há mais de um ano, em colaboração com especialistas em ecologia, economia, sociologia e organização, vimos estudando e analisando os potenciais da região. Como estamos tomando todas as precauções, Maurício, durante meses percorreu as mais destacadas cidades balneárias da Europa, inclusive do Báltico e do Mar Negro, organizando uma lista minuciosa dos erros que não poderemos cometer. É esse projeto que estamos terminando".

O projeto de urbanização de Cabo Frio-Buzios está agora nos últimos retoques. Será exposto pelo Museu de Arte Moderna, que aceitou a sugestão do redator de arquitetura de HABITAT, para mostrá-lo em S. Paulo, conforme convite que por nosso intermédio Francisco Matarazzo Sobrinho fez chegar aos irmãos Roberto. É com ele que os Roberto vão dar preciosa contribuição brasileira ao urbanismo.

O plano de Cabo Frio compreende 17 "unidades urbanas" (em lugar das *neighbourhood unit*) para uma região de 400 km², reunidas em três federações assim como três centros de agricultura.

Estação terminal de barcas da Cantareira



Para facilidade do público, são várias as entradas da estação. Melhor, tôdas as três faces dos logradouros são uma grande entrada.

Desembarque de passageiros.

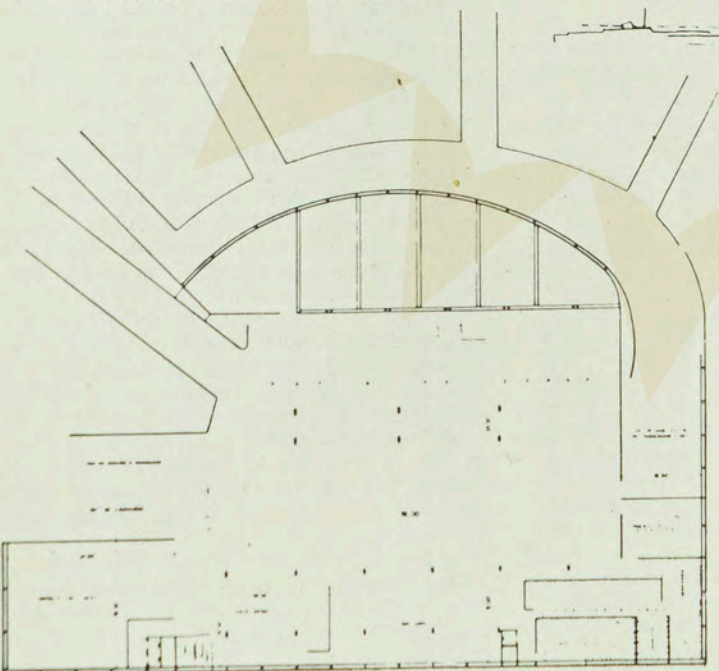


Desembarque.

Embarque.

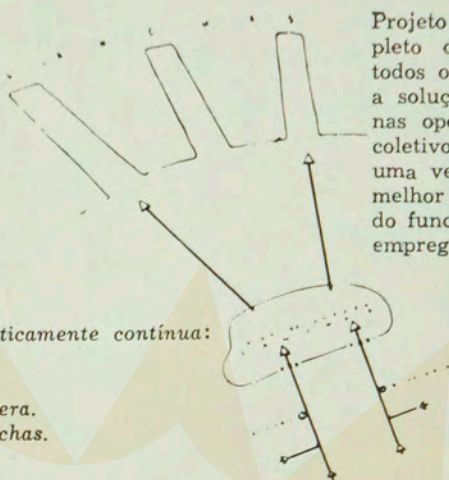


Os caminhões embarcam, desembarcam, trazem combustível e voltam, estacionam, movimentam-se, cada um seguindo o seu destino sem cruzar o destino dos outros.



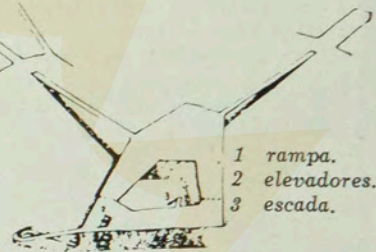
Uma linha praticamente contínua:

- a entrada.
- b bilheteria.
- c sala de espera.
- d pier de lanchas.

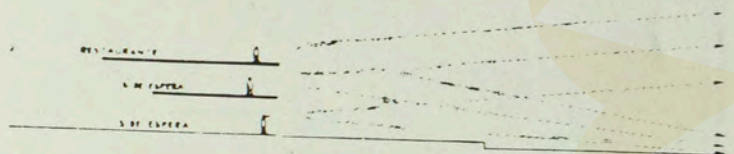


Embarque de passageiros.

Além dos elevadores e escadas, rampas suaves levam para o salão de espera de barcas. Rampas ainda mais suaves conduzem os passageiros do salão para os piers das barcas.

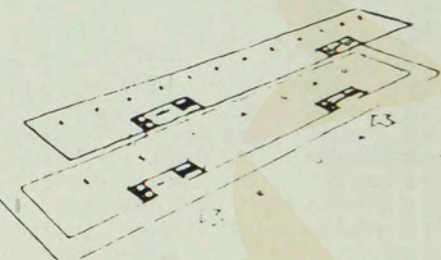


- 1 rampa.
- 2 elevadores.
- 3 escada.

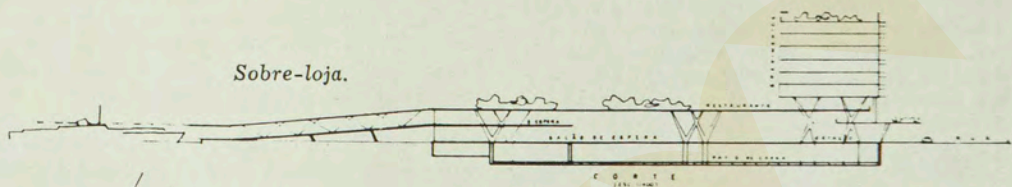


O mar, a grande atração, está sempre presente: vê-se o mar, e amplamente, do salão de espera de lanchas, do salão de espera de barcas, do restaurante.

As entradas dos apartamentos não interferem com as entradas de passageiros.

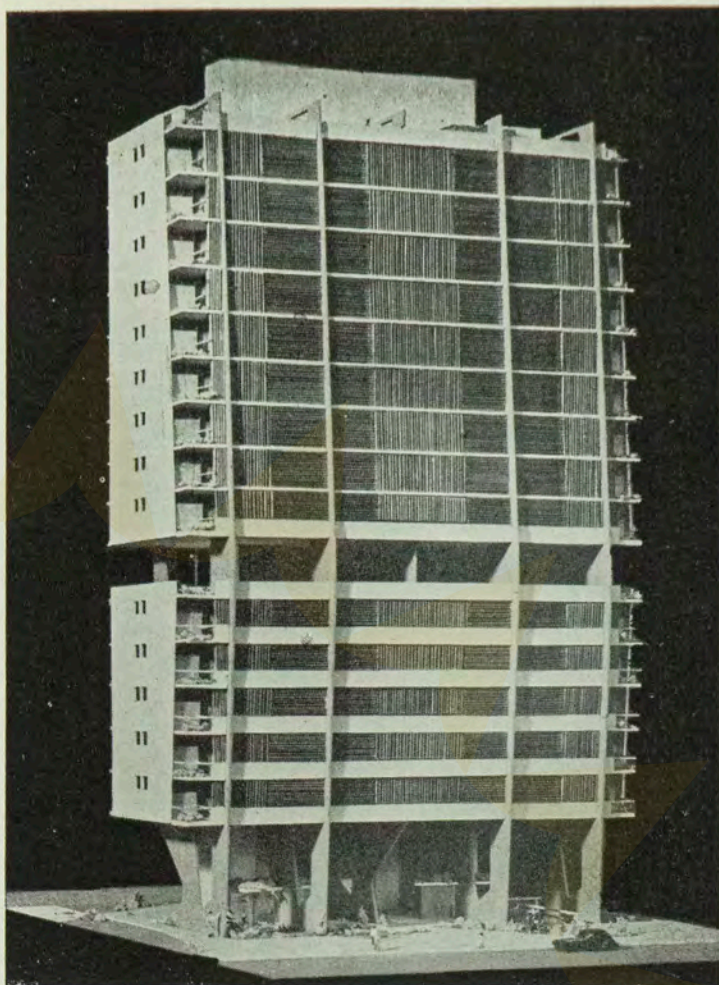


Sobre-loja.



Para boa economia do trabalho, característica da elaboração cuidadosa dos projetos dos irmãos Roberto. O respeito à paisagem condiciona a Terminal: em toda a extensão do edifício, de tôdas as instalações onde o homem tenha de parar, o espetáculo do mar está presente.

Edifício de apartamentos na praia do Flamengo, D.F.



Edifício de apartamentos, projeto para a av. Paulista, S. Paulo.

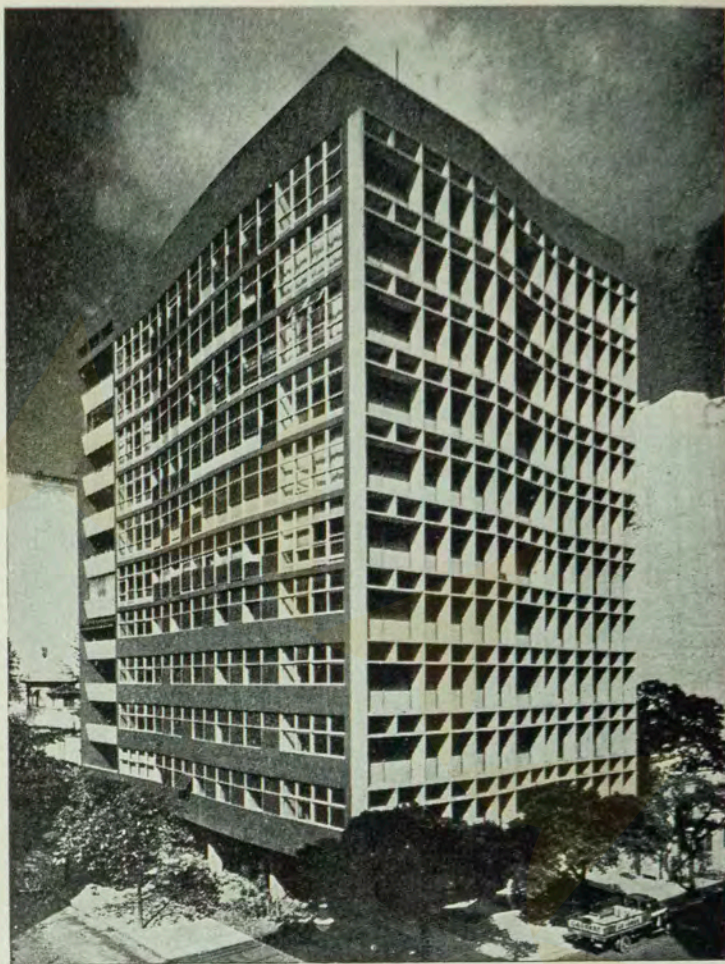


O mesmo edifício acompanhando a rua.

Os três projetos de 1953 são os últimos em que interveiu com a sua participação entusiasta na equipe dos irmãos Roberto, o arquiteto Milton Roberto. Aqui estão dois desses projetos, o último em que ele ainda trabalhou é o "Marques de Herval", da avenida Rio Branco. Os projetos de 1953 marcam, pois, o desligamento de Milton Roberto, do grupo dos seus irmãos, o fim de uma colaboração de quase vinte anos, que deve ser desdobrada na intensidade com que foi prestada. A história deste grupo de irmãos profissionais, irmanados num mesmo ideal, deve apenas ser referida nesta página, que nos recorda o ano em que Milton Roberto deixou seus irmãos, o IAB a que presidia e a sua geração de arquitetos que lastima o seu desaparecimento até hoje. Entretanto, o pensamento que informa o trabalho que prosseguiu no ateliê ferido pelo golpe inesperado, ainda se imbebe do espetáculo vital de fé e ardor que estava na inspiração e na ação de Milton Roberto. Os três M permanecem na legenda criada por essa existência feita de sentimento fraternal, de camaradagem viva. A história prossegue, Milton continua presente.

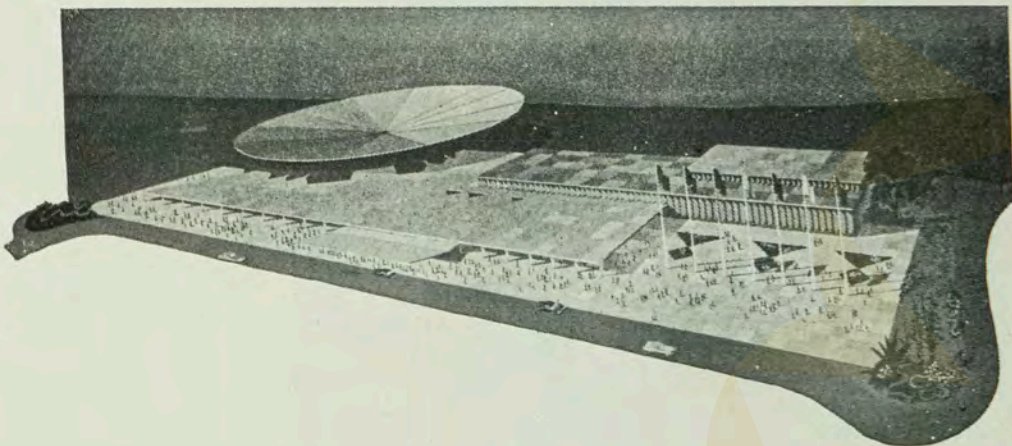


Projeto de 1954, realizado na Fazenda Samambaia, em Correias, Petrópolis, Rio de Janeiro.



Edifício de apartamentos da rua Barata Ribeiro, esq. República do Perú, Copacabana, D.F. Projeto de 1954.

O projeto para o Museu de Tecnologia na Esplanada do Castelo, compreendendo também um Hall de Exposições e Feiras Industriais, foi estudado para a Confederação Nacional da Indústria, no ano passado, 1955. A orientação dos MMM Roberto preferiu formas baixas e horizontalmente colocadas, sucedendo-se no espaço, com eficiente escoamento e uma circulação atendida por múltiplos pontos de saída e entrada. Situado diante da baía de Guanabara, tinha diante de si um panorama prestigioso.



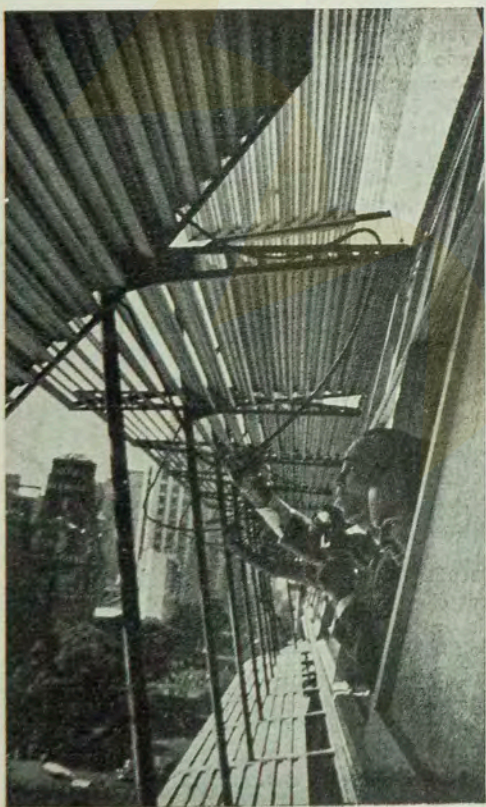
Sobre a integração das artes plásticas na arquitetura

Acerca do tema atualíssimo da integração das artes plásticas na arquitetura, Marcelo Roberto expressou a sua opinião como segue de um ponto de vista exclusivamente teórico, embora se deva ver, em sua opinião, quando ele se refere à participação do artista plástico em suas obras arquitetônicas, uma preferência bem marcada por Paulo Werneck. Eis a opinião de Marcelo Roberto: — Lembremo-nos que pela primeira vez em cinco mil anos estamos trabalhando sem deuses, sem heróis, sem os mitos de uma fé comum. Quero dizer. Nós, os chamados ocidentais. Os arquitetos soviéticos, apesar de ainda muito bisonhos na sua expressão, contam, em suas realizações, uma história exaltada, usando símbolos que explicam e comunicam as exaltações. Assim, como aconteceu

com os egípcios, com os indianos, os gregos, os medievais, os barrocos, eles não podem dispensar os pintores e escultores, que completam, grifam, sublinham a simbologia da obra, tornando-a ainda mais acessível. Nós, os da civilização ocidental, não compomos, inventamos. Não tendo nada que nos arrebatasse, esforçamo-nos honestamente na busca de um processo melhor, de uma disposição mais feliz, de um conjunto que funcione bem e resulte bonito. Não usamos nenhum símbolo, não fazemos alegorias em honra de ninguém. É difícil trabalhar assim, mas trabalhamos. Com os chamados artistas plásticos acontece coisa semelhante. Vivem, também, decidindo o seu problema específico, preocupado com a sua pesquisa particular, com as suas mensagens particularíssimas. Necessitando de di-

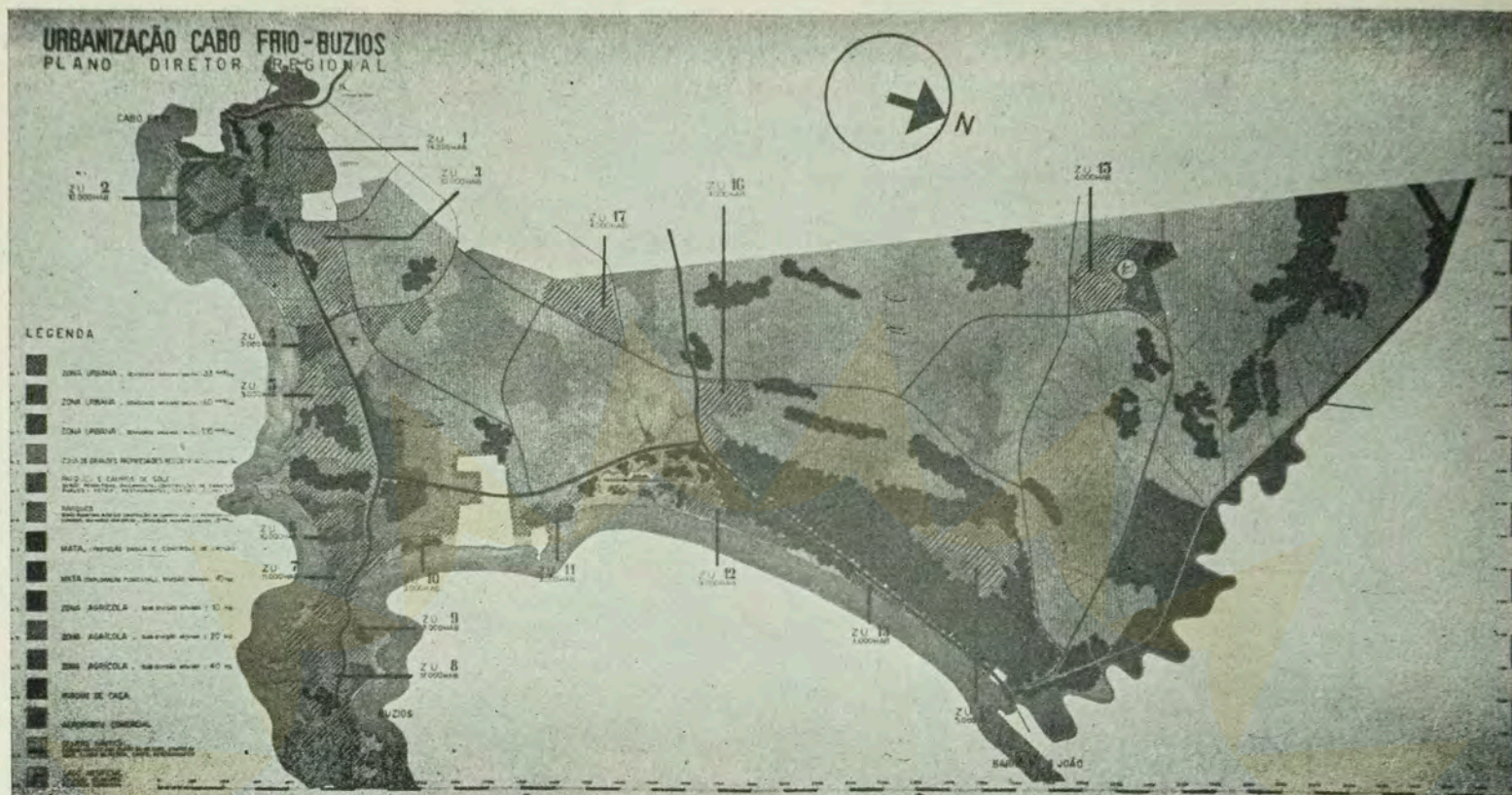
ficílimas explicações para as suas próprias comunicações, somente em casos muito especiais poderão nos auxiliar no esclarecimento das nossas ainda mais peculiares intenções. Evidentemente, às vezes, necessitamos valorizar, alegrar, dramatizar um muro, um recanto. Um painel, uma forma, uma estátua, colocados de modo justo complementam e valorizam o nosso trabalho. Mas é necessário cuidado: muita obra razoável tem sido prejudicada pela violência do complemento, repetindo o acontecido com as capelas Scrovegni, Brancacci e Sixtina, sem a grandiosa compensação do mais sublime Giotto, do mais fabuloso Masaccio e do mesmo Miguel Angelo. Mas creio, mesmo, que em muitos casos é indispensável a colaboração do artista plástico.

"Tem nêgo bebo aí..."



Este edifício é a última obra concluída nesta série de projetos que estamos evocando, da produção arquitetônica, bastante individualizada, da firma M. M. M. Roberto. Foi também o último projeto em que trabalhou Milton Roberto. Uma longa elaboração, a que fizemos referência, a par destas informações, vinha ordenando as linhas frontais em nítidas indicações para este resultado, diante do edifício da avenida Rio Branco, o povo saiu-se com a sua tradução do objetivo dos arquitetos com um título que Marcelo Roberto

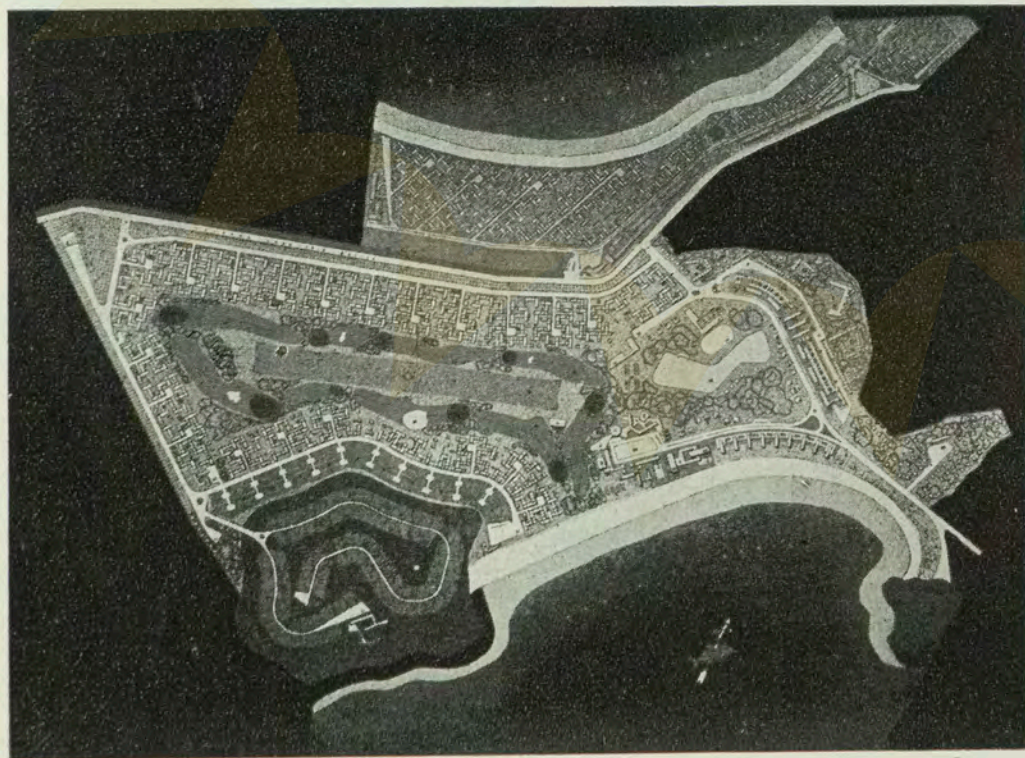
qualificou de feliz: "Tem nêgo bebo aí..." eis o apelido popular do prédio em que o movimento se fez inerente à arquitetura dos irmãos Roberto. A construção terminou este ano. No texto, o arquiteto comenta a significação deste projeto. Em baixo, um pormenor dos quebrassóis, na parede que permite, por um gráfico de visibilidade convenientemente aplicado, observar-se, sem necessidade de inclinação sobre a sacada, o que se passa na rua.



Distribuição residencial, comercial, industrial recreativa e vias de circulação do projeto de Urbanização de Cabo Frio - Buzios.

“Tôda arquitetura deve desembocar numa solução urbanística”

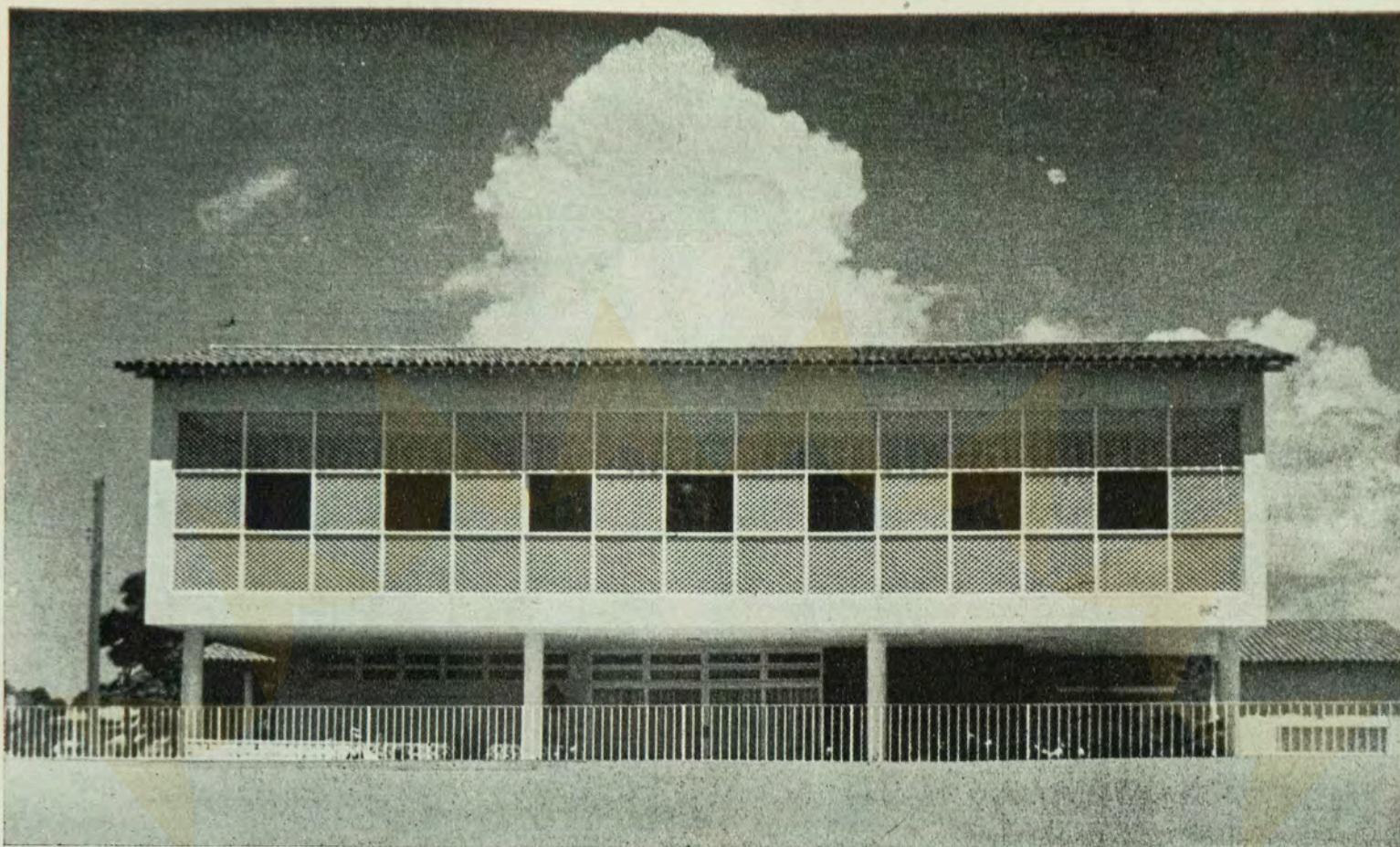
Distribuição residencial, comercial, industrial, recreativa e vias de circulação do projeto de Urbanização de Cabo Frios - Buzios.



Iniciado em 1955, o projeto para Urbanização de Cabo Frio - Buzios representa o fim de uma longa meditação, seleção de soluções, auto-crítica e experiência, sobre dados recolhidos numa extensão e numa profundidade tais, que o “survey” se apresenta, neste caso, como único, até agora, concretizado no país.

Este plano de urbanização, certamente, primeiro, beneficiou-se do trabalho realizado sobre o projeto da Cidade Balneária Grumirim. Agora, trata-se de um terreno privilegiado a defender no país. Duma área em que a paisagem, o clima, as águas, oferecem condições excepcionais para nela se organizar um balneário, que seja o primeiro do país em condições a ostentar o título de “urbanismo praticado...” não se pouparam aos esforços os irmãos Roberto. O Plano Diretor Regional de Cabo Frio - Buzios, está sendo ultimado nos dias em que publicamos este apanhado sobre a obra dos arquitetos M. M. Roberto. Ao longo das centenas de projetos realizados, este é o mais importante. Ele compendia um planejamento amplamente servido pela pesquisa minuciosa: a arquitetura brasileira contemporânea chega aqui a um dos seus grandes objetivos: desembocar num urbanismo.

Tudo foi planejado para que Cabo Frio se torne afinal o que esse trecho maravilhoso da terra fluminense deve ser, e não o que uma inconsciência de especulação imobiliária poderia fazer que se tornasse, isto é um loteamento igual aos outros pelos quais o “Brasil vai sendo vendido a prestações e em lotes”, numa frase de Marcelo Roberto. Os arquitetos encontraram da parte dos proprietários de Cabo Frio essa rara inteligência de exigirem um planejamento e não se contentarem com um simples loteamento e arruamento, com alguns edifícios plantados em cima, como é tão do vício das iniciativas de “urbanização” entre nós. O planejamento está pronto. Ele corôa os vinte anos de atividades de Marcelo Roberto e seus irmãos, desde a vitória brilhante daquele rapaz que se aventurou, em 1936, a enfrentar um Juri, com o projeto para a Casa do Jornalista, tornada sede da ABI, agora “Edifício Herbert Moses”.



Fachada.

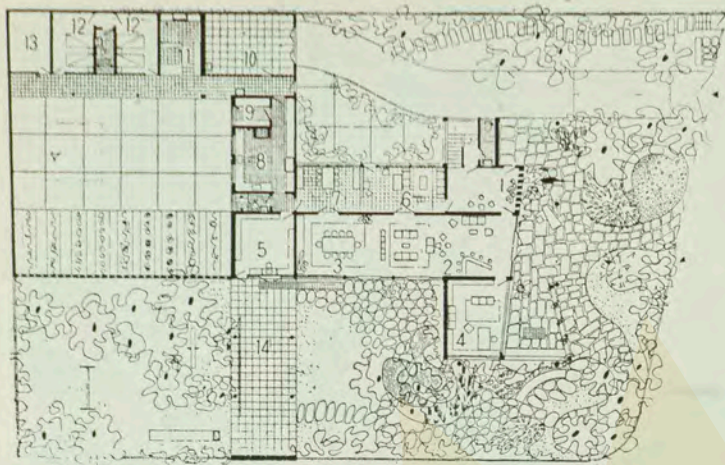
Residência em Maceió, Alagoas

Projeto: arq. Lygia Fernandes

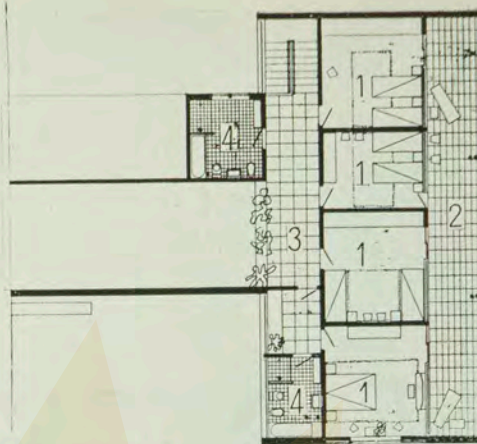
Este projeto de Lygia Fernandes, construído em Maceió, realiza um tipo de habitação brasileira, em que não se encontra nenhum sentido polêmico nem a ênfase, tão comum, aos "tradicionalistas". Mas na simplicidade que as suas frentes apresentam, numa organização bastante do espaço para as atividades do habitante, reconhecemos, subitamente, que nos encontramos diante de uma residência típica. Os materiais utilizados e os elementos de acabamento, até o pormenor, se identificaram para esta realização, num agenciamento em que a flexibilidade da aplicação não depara dificuldades, nem interrupções. A fraseologia da autora do projeto é de uma continuidade igual, sem quebra da harmonização em que a linha horizontal marca a presença humana no espaço, e sem tropeços na justificação de cada ângulo, de cada acessório. Assim não há, nesta simpli-

cidade serena, qualquer declamação, qualquer irrupção gritante, qualquer constrangimento. A casa emerge em seu habitat naturalmente, fazendo-se um ambiente no ambiente, e sua originalidade consiste exatamente em aplicar o que se torna funcionalmente necessário, com plena liberdade. Essa liberdade que é a necessidade realizada, do pensamento filosófico dialético, assim emerge das coisas reunidas pela inteligência e sensibilidade de Lygia Fernandes, nesta casa alagoana. Poder-se-ia exigir mais, neste ou naquele sentido, na concepção do plano, no enquadramento em relação ao terreno, na distribuição interna capaz de produzir mais exteriorização... Mas a eleição dos dados arquitetônicos, desde o ponto de partida da planta livre, não o exigiriam. E devemos nos contentar de que assim seja, porque o partido não deve extravar o programa, por-

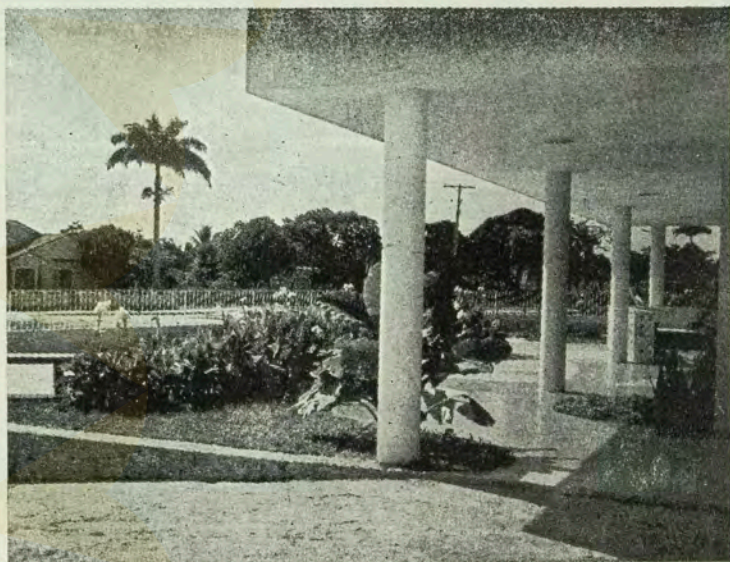
que devemos ser concisos na linguagem, desde que aqui não se trata de fazer uma fábrica cuja arquitetura sirva de propaganda. É uma simples habitação; uma habitação humana; um habitat, em que se fundem o espírito do local e do tempo, sem desfazer no pattern ancestral as suas indicações sensibíllissimas, tôdas registradas na escolha judiciosa dos elementos empregados. A ligação entre o jardim e o interior não foi forçada. A vida não se encontra, porém, confinada. Eis a casa alagoana, sem rigidez programática, sem ostentações, no justo meio de expressão que lhe devia ser impresso. O espetáculo que fornece não destoa dos elementos naturais circundantes. Mas está implicitamente colocada na sensibilidade, na inteligência, na razão do homem social e econômico, de nossa terra e de nosso tempo.



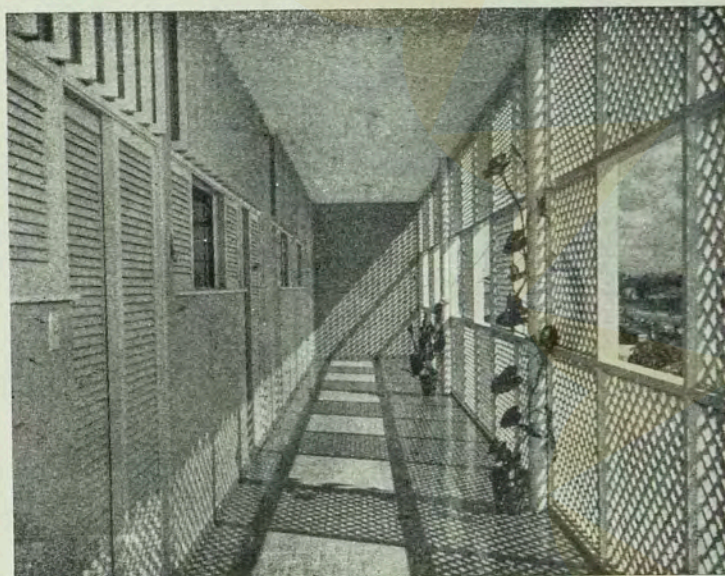
Planta do andar térreo.



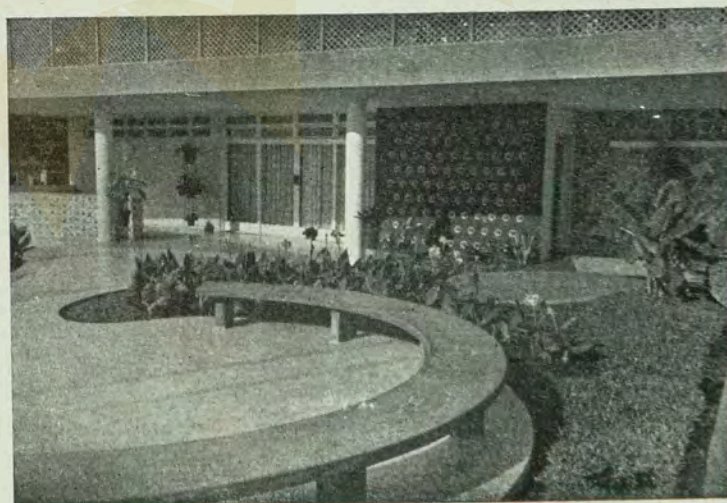
Planta do andar superior.

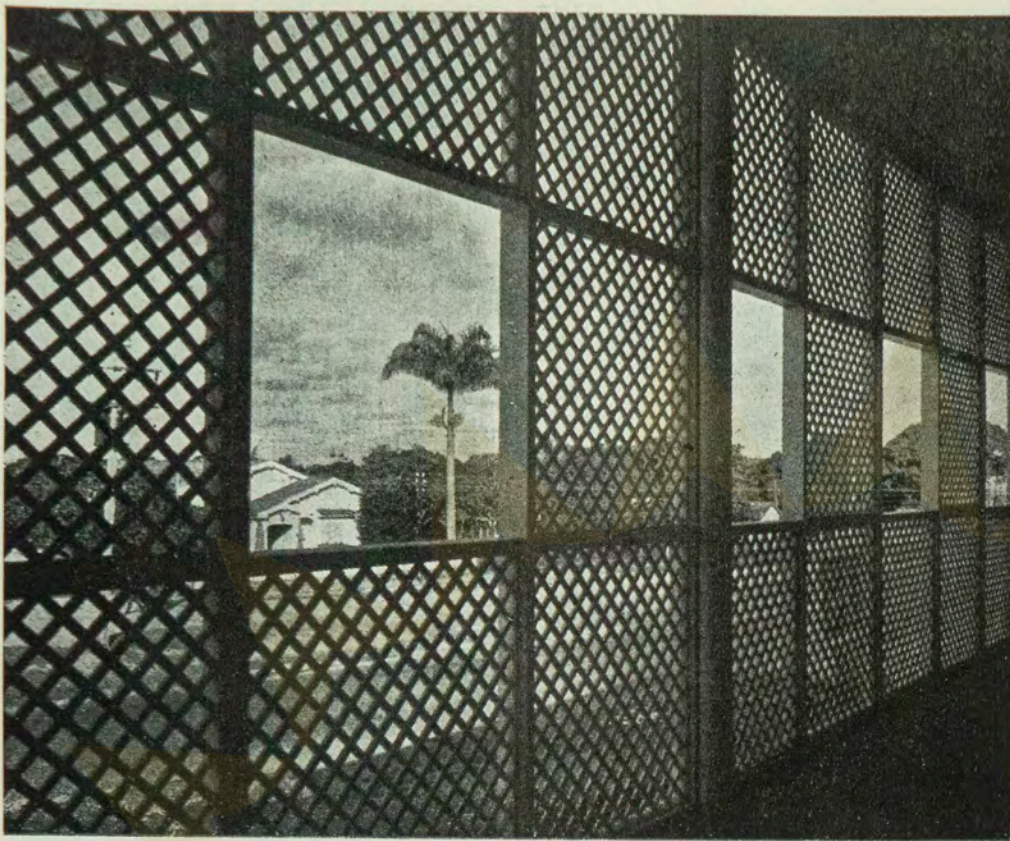


Sob todos os aspectos, visualmente considerados, é nas leis de uma harmonização bem conduzida que a organização do espaço foi estabelecida e realizada, visando aos máximos de aproveitamento, na inserção de um corpo plásticamente trabalhado em relação com a paisagem ambiente e o dado imediato dos limiares expostos ao jardim e à exteriorização da vida.

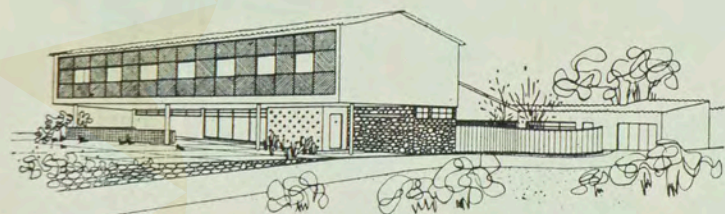


Na longa varanda superior, pela trama o sol penetra. Porém, a habitação, resguardada, armou-se de todos os elementos necessários a uma boa ventilação, dosando a insolação ao mesmo tempo que aproveitando tôdas as brisas possíveis para as noites quentes.

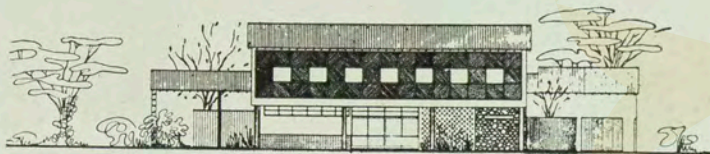




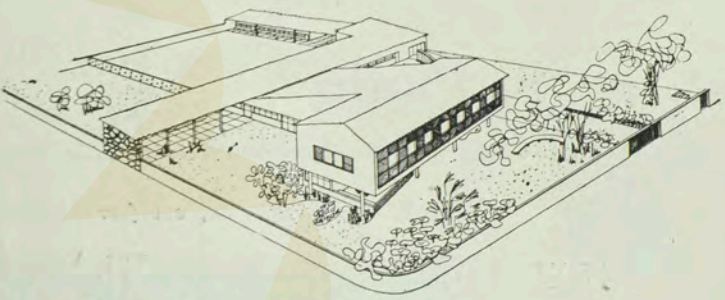
Em cada quadrado de janela, inserta na trama da varanda superior, um quadro de paisagem retrata os aspectos do panorama nordestino circundante.



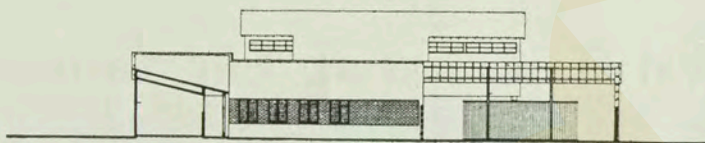
Perspectiva. Fachadas Leste e Norte.



Fachada Leste.



Perspectiva. Fachadas Leste e Sul.



Fachada Oeste.

Esta demonstração ampla, em perspectivas e frentes da casa de Maceió, fornece descrição bastante das intenções de uma arquitetura que se limitou a dar ao espaço uma organicidade despretenhiosa, sem retóricas e sem adjetivações excessivas. Nitidês, economia, clareza, elementos que ressaltam a cada ponto na leitura dêste projeto.



Fachada Sul.

Corte A/B.



Fachada Norte.





Vista e fachada geral.

Edifício Astro, em Santos, Est. de S. Paulo

Projeto, construção e incorporação: Escritório Técnico Luiz Muzi

Entrada do apartamento, em ferro batido.

O edifício Astro, construído em Santos à avenida Vicente de Carvalho, n.º 10, participa da renovação arquitetural que se observa na construção da grande cidade portuária paulista. Os blocos monumentais que ali se erguem não haviam ainda revelado preocupações no sentido de uma inovação de linhas. A arquitetura, de raro em raro, fazia a sua aparição nas praias de Santos. O edifício Astro constitui uma dessas surpresas. O edifício Astro foi projetado, construído e incorporado pelo Escritório Técnico Luiz Muzi. No último andar, ao longo de sua profundidade, situa-se a residência do incorporador, sr. Luiz Muzi, donde se descortina aos habitantes um panorama em que se fundem os verdes da vegetação, as distâncias do mar, as formas de uma topografia amável. Nas páginas seguintes, os leitores poderão encontrar ilustrações dos interiores dessa residência privilegiadíssima, colocada em admirável localização.

A frente sul que é realmente frente e não lado, mostra bem a intenção de resguardar a habitação, no bloco, dos ventos frios. Constitue, também, uma boa demonstração da funcionalidade, na defensabilidade acusada

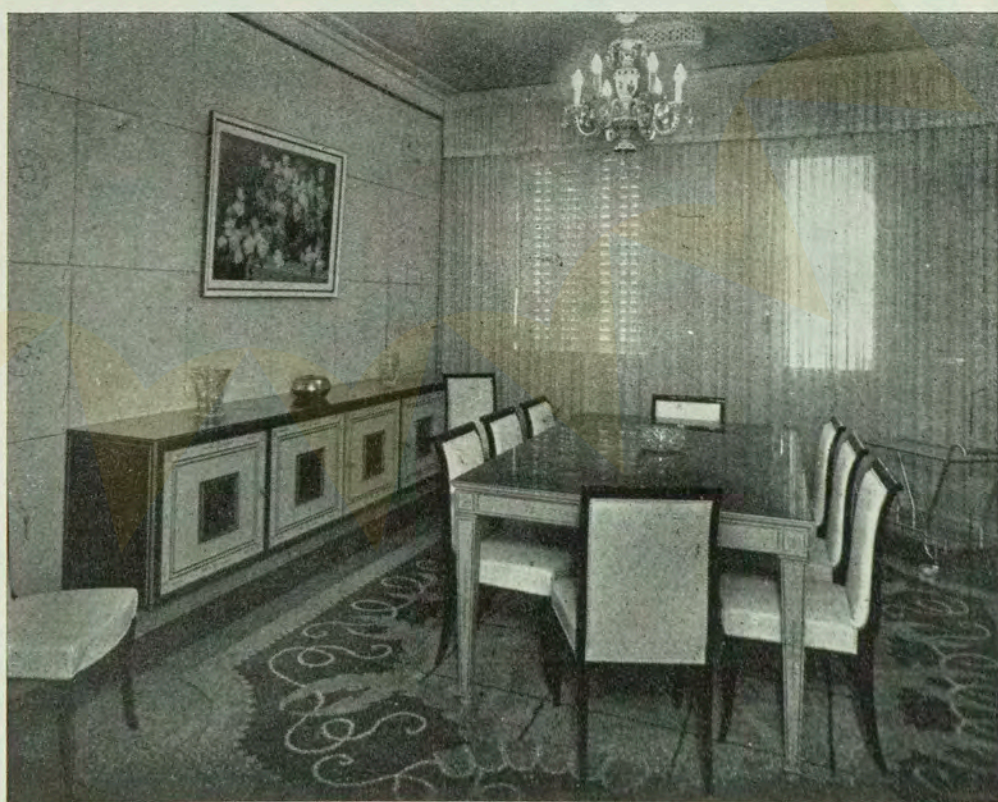
em amplas superfícies. A frente para o mar é toda ela aberta, com iluminação e insolação cem por cento aproveitadas. No coroamento de um edifício dessa ordem, uma residência como a que planejou e realizou o incorporador, compreende um aproveitamento integral de possibilidades, nos vários planos em que tal se verifica — conforto, funcionalidade, luxo.

Insere-se, finalmente, o edifício Astro, entre realizações que exemplificam uma mudança de mentalidade na política imobiliária. Já se cuida, mais extensamente, de imprimir a marca da renovação nas oportunidades de construção que se apresentam, e que tornam esta iniciativa do Escritório Técnico Luiz Muzi, destacável no conjunto de novas edificações que se oferecem à atenção no movimento imobiliário da cidade de Santos. Singulariza-se, portanto, o edifício Astro. Sua presença indica claramente um novo rumo na obra que se vem realizando, progressivamente, na intimidade da iniciativa imobiliária. É uma edificação facilmente identificável, por isso, como empreendimento que ultrapassa a rotina, na sua inspiração e na sua projeção.

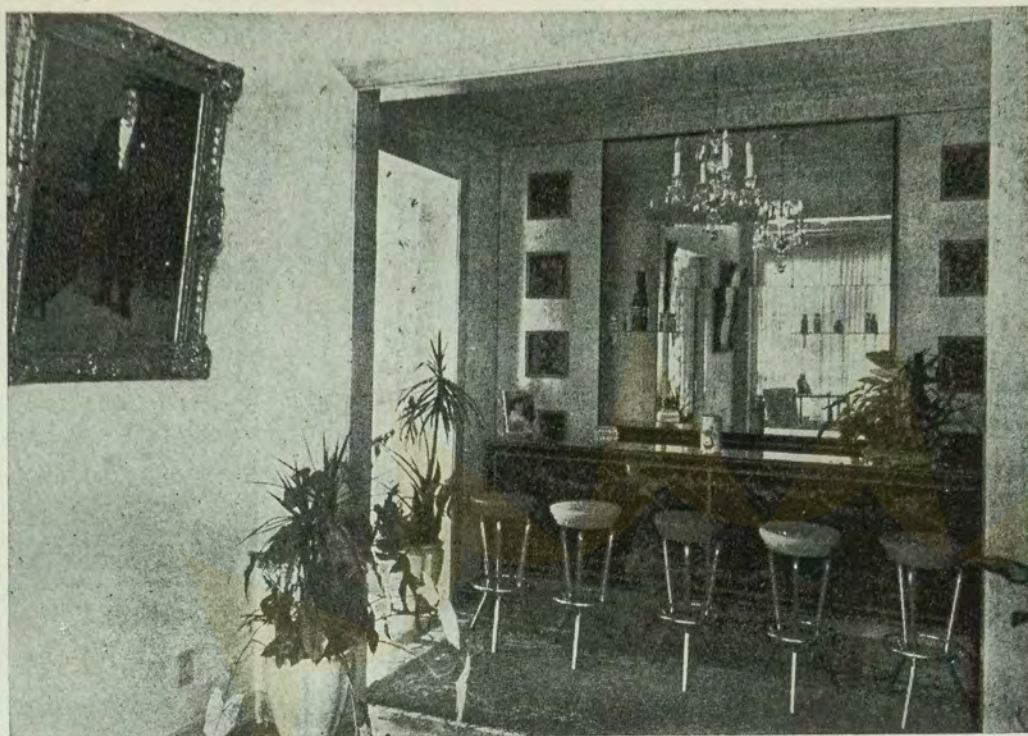




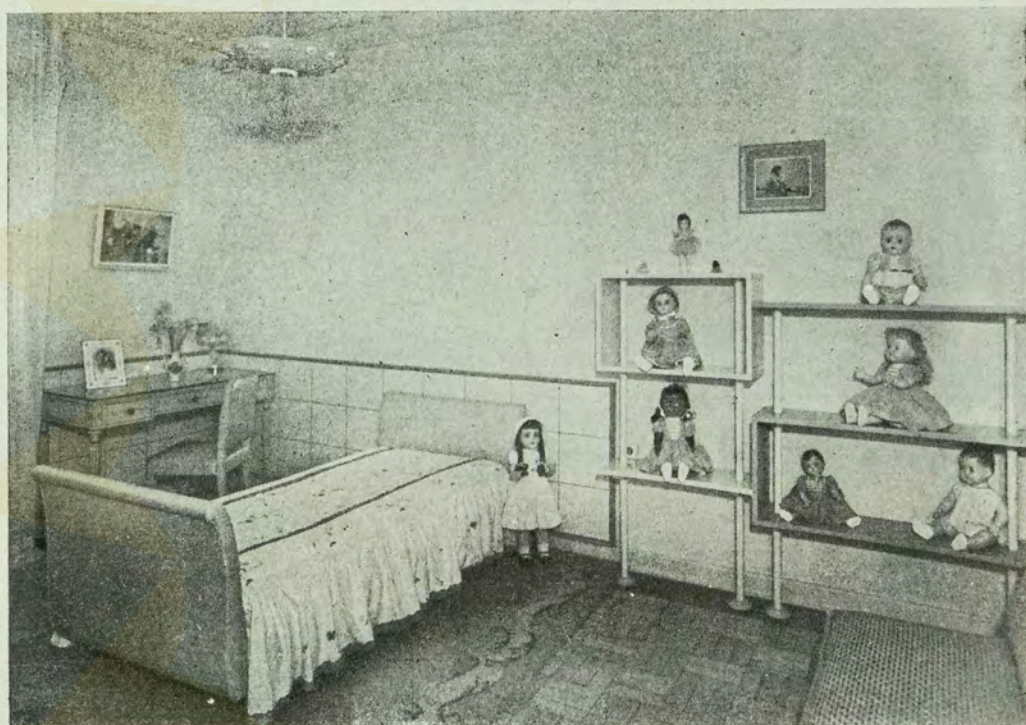
Salão nobre, vendo-se ao fundo o jardim de inverno.



Sala de jantar, vendo-se a parede lateral revestida de pergaminho.



O bar, visto do salão nobre.



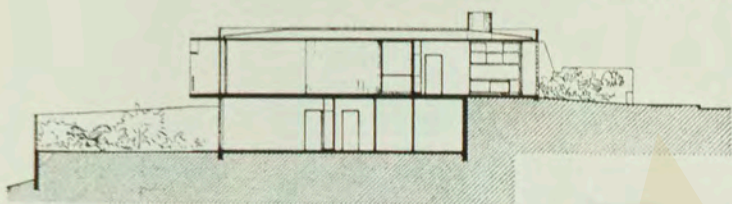
Dormitório infantil.



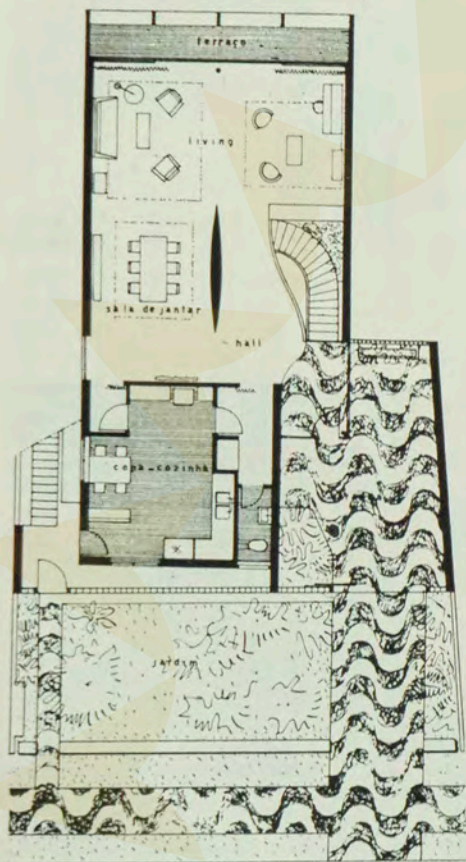
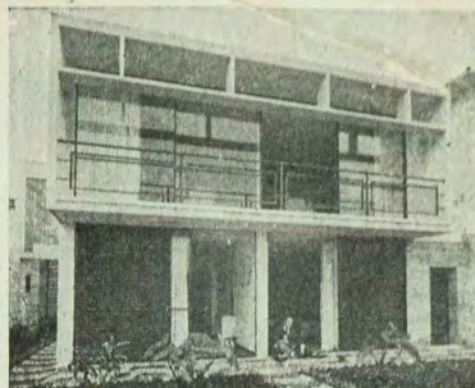
Terraço com pérgola e jardim suspenso.

Residência no Sumaré, bairro de S. Paulo

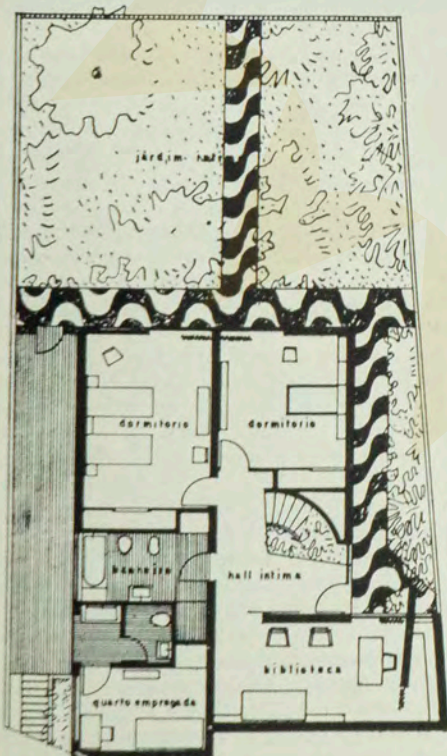
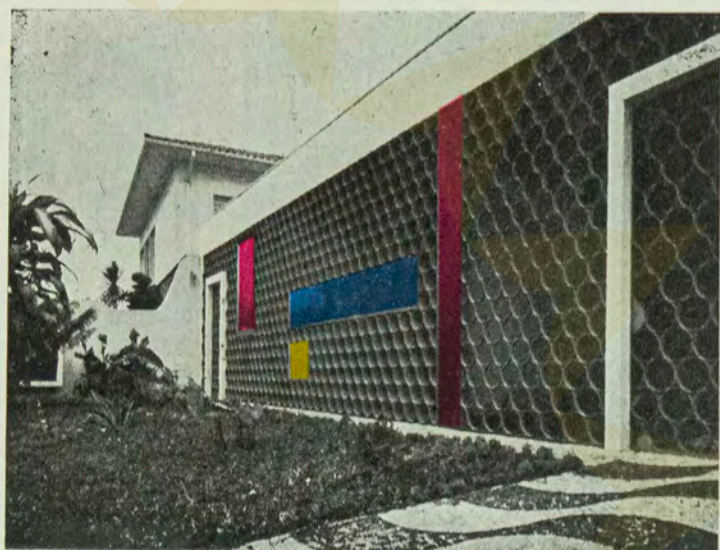
Projeto e construção: Biaggi Ltda.
Propriedade: Gofredo Cocconi



Corte.



Planta do andar térreo.



Planta do andar superior.

O projeto desta residência foi concebido pelo arquiteto tendo como base não somente a irregularidade do terreno, com forte declive para a parte posterior como a vista panorâmica que sua localização permite como as dimensões do terreno.

Dado o declive do terreno, os dormitórios foram localizados no andar inferior, sendo que o principal tem uma saída para um jardim íntimo.

O andar superior que está no nível da rua principal, compreende os ambientes de estar, de recepção e mais a parte de serviço, no

caso, copa-cozinha e sanitários. No fundo do salão, imensa janela inteiramente envidraçada, está protegida por quebra-sois horizontais e verticais, que dá para a rua, tendo ainda, uma imensa grade de vedação, feita de anéis de chapa de ferro, mais algumas placas de ferro pintadas, nas cores amarelo, vermelho e azul, formando, assim, uma composição abstrata.

A escada que une os dois andares é de mármore e o calçamento das passagens, dos jardins e da calçada pública foi feito com o chamado mosaico português em desenhos estilo "Copacabana".

Artes plásticas - Crônicas

Romarias estandardizadas...

As bússolas místicas orientam-se para o Sul e o Oriente. Foi sempre assim. Delfos, Bizâncio, Roma, Jerusalém, Meca... Depois, Santiago de Compostela, etc. No começo deste século o desespero e a confiança dos doentes, cujas Maples irônicas eram padiolas e cadeiras de rodas, levou a fé a instituir trens especiais que saiam de Lisboa, Paris e Viena rumo a Lourdes, à gruta da Imaculada Conceição. Os ricos que veraneavam em Biarritz, tinham com



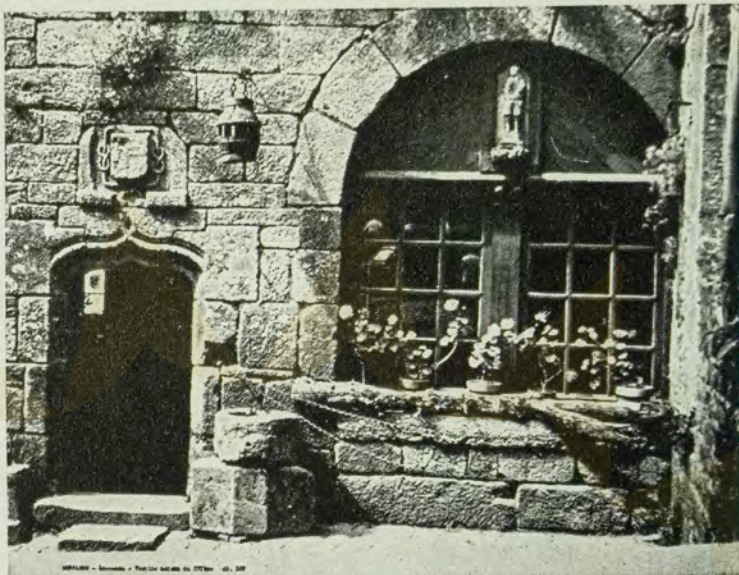
Interior da Igreja de Lacronan, na Bretanha. Século XVI.

que distrair-se. Largavam seus hotéis de estilo *art nouveau*, suas guaritas de banho que os impressionistas registraram, e, tomando *limousines* muito severas de marca Renault ou *double-phaetons* Pageaut iam ver os paralíticos sararem milagrosamente no Boulevard de la Grotte.

Depois aconteceram as romarias a Lisieux, perto do Havre. Vinha gente dos países nórdicos, dos Estados Unidos, da Escócia, pois as bússolas místicas se orientam sempre para o Sul e o Oriente.

Agora a moda litúrgico-terapêutica é Fátima, na charneca de Alentejo. E então vemos ônibus aerodinâmicos, com tetos de vidro, estacionarem em Antuérpia, em Berlim Ocidental, até mesmo em Roma e nos Campos Elíseos, em Paris, recebendo filas de passageiros que vão a Portugal ver a santa menina-e-moça dos milagres inefáveis.

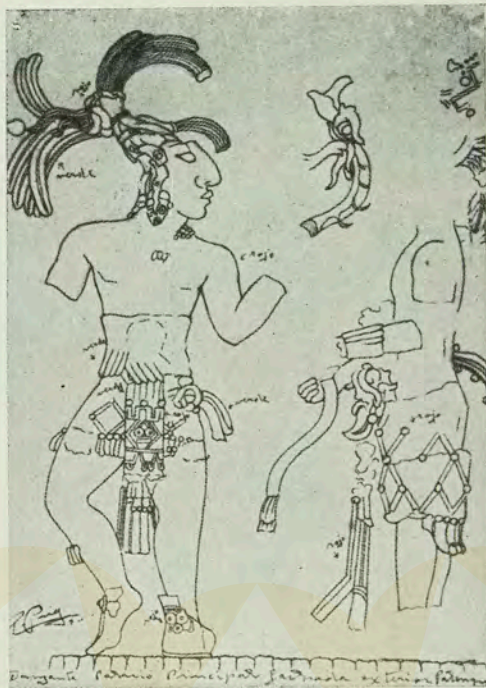
Mas tu, leitor eventual, hoje irás, através destas linhas até à localidade de Locronan, na Bretanha, onde te aguarda para breve temporada uma estalagem do século XVI, com sua fachada de cantaria, sua lanterna severa, seu escudo nobre, além de vasos com flôres na janela plácida. E onde te aguarda, não para o milagre, mas para a devoção discreta, a capela barroca da Santa Virgem. Colunas retorcidas, estátuas de madeira, alvas toalhas, vitral sereno, santos em nichos e em cima de peanhas... Comovidamente te lembrará então do Embu, da arte colonial do teu Estado e daqueles domingos profanos que transformavas em romarias de religião e arte indo assistir ao terço e a bênção de gente pobre, encarquilhada, universal, úbiqua, que tanto é de Itapeperica da Serra como da Bretanha...



Estalagem do século XVI em Lacronan.

"Os Mayas e o seu esplendor"

Como resultado de mais de quatro exaustivos anos de estudos e pesquisas locais, Pilar Puig acaba de publicar no México o livro *Os Mayas e o seu esplendor*, inserindo 29 desenhos originais que retratam as ruínas mayas acompanhados de textos explicativos e prólogo do arqueólogo e historiador Vladimiro Rosado Ojeda, diretor do Museu Nacional de Antropologia da cidade do México.



Um desenho de Pilar Puig com temário maya.

Para essa tarefa notável, Pilar Puig se preparou percorrendo os Estados de Chiapas e Tabasco e a península de Yucatan. Deteve-se muito tempo entre as ruínas de Mayapan, Palenque e Ocozingo. Fixou sua atenção na iconografia deixada pelos grupos nam, quiché e pokonchi. E examinou com o maior cuidado as obras de arte do tempo da dinastia Cocom.



"Morte de Inês de Castro". Desenho de Lesenne, gravado por Henri Laurent.

Comemorações Camoneanas

A Casa de Portugal e a Câmara Portuguesa de Comércio, de São Paulo, comemoraram este ano o Dia de Portugal reunindo no salão de honra daquela entidade excelente conjunto bibliográfico. Diversas edições em vários idiomas e em tiragens raras, inclusive as primeiras, de *Os Lusíadas* e da *Lírica*, bem como estudos, ensaios, exegeses e textos críticos sobre o maior lírico do século XV superlotavam as vitrinas que rodeavam as paredes.

Foi nessa ambiência que oradores fizeram discursos apologéticos sobre a data da morte do grande épico, 10 de junho, e sobre sua obra. Aqui queremos registrar o êxito e a categoria daquela exposição camoneológica, adstringindo-nos mais às gravuras e estampas de diversos artistas que elaboraram excelentes frontispícios, interpretaram textos da epopéia e reproduziram a efígie do Poeta. A ilustração que publicamos sobre o episódio de Inês de Castro é um desenho de Desenne gravado por Henri Laurent.

DISCOLÂNDIA

Renovando seu quadro de cantores nacionais, a "Polydor" preparou um programa de gravações que promete satisfazer amplamente às preferências dos amantes dos bons discos. A principal característica dessa fase de atividades da gravadora inspirada por seu diretor artístico maestro Henrique Simonetti, é a apresentação de um bom número de cantores da nova geração, vocalistas de reconhecidos méritos artísticos que tem se destacado de uns tempos para cá, fazendo convergir sobre eles a atenção do público ouvinte.

Os discos do próximo lançamento da Polydor estão fadados a êxito. Um deles, a "cera" recentemente lançado, apresentando Diva Camargo, tem por título o samba "Teu nome" e na outra face, "Beijar e perdoar" samba-canção. As duas melodias têm ritmo atraente e versos expressivos.

A essa gravação se sucederá toda uma sé-



"Saida semanal das órfãs", tela de Madeleine Luka.

Os artistas, testemunhas do seu tempo

Quando em 1947 alguns artistas se reuniram estabelecendo como tarefa tratar do tempo de que compartilhavam como números estatísticos e testemunhas do cotidiano e do real, não estavam, evidentemente, fazendo nada de novo, já que a arte é em seu longo itinerário um gráfico histórico das realidades, também... O que aquela equipe quis fazer foi reagir contra o abstracionismo, isto é a procura de arte pura antianalógica, existindo por si sem evocações.

Sabe-se que Os Testemunhas do Seu Tempo têm exposto no Museu de Arte Moderna de Paris, classificando seus certames anuais com as rubricas objetivas de seus programas diretamente inspirados na vida. Assim é que desenhistas, gravadores, pintores e escultores já apresentaram *O Domingo*, *O Trabalho*, *A Felicidade*, *O Homem na Cidade*, e, mais recentemente, *O Semblante Humano*, ou melhor, *O Retrato*.

Acontece, porém, que, além da exposição de Anselmo Bucci em Paris, no mês passado, evocando Paris do começo do século, também o superlotadíssimo Salão dos Independentes tomou a si a tarefa de testemunhar o seu tempo. Vemos assim, que cada artista foi munido não de máquina fotográfica mas de pincéis, lapis e telas, surpreender a Vida. Natural, portanto, que Madeleine Luka se postasse no bairro de Babylone, ali entre a rua de Sévres e a rua de Vanneau, isto é entre hospitais, igrejas e asilos, e surpreendesse um passeio de órfãs assistido pela pequena burguesia que faz compras em *Le Bon Marché*...

Não resta dúvida de que, se há na sua tela vislumbres de Bonnard, também há de caricatura...

Vallauris... ação da cerâmica

A cerâmica, de si milenar, fixa e dinâmica, encravada em aldeias ou seguindo os carroções de invasores, foi por muito tempo uma arte aplicada, mas através da qual até o etnólogo e o antropólogo se basearam para estudos de ordem vária.

As guerras, de técnica estratégica avançada que não opera apenas nas frentes de batalha mas já agora na retaguarda fustigando populações, transforma em cacos a cerâmica. Mas há tantos séculos que os artesãos produzem louça que, ou devido aos imperativos da fome crônica do povo ou devido àquele excesso de *couverts*, ainda há muita cerâmica pelo mundo. Tanta, que dá para exposições internacionais como a recente, na Cote d'Azur.



Pintando uma peça de cerâmica.

Mas a cerâmica moderna, elaborada por artistas de fama mundial, tem seu reino liliputeano, ou sua república tipo São Marinho, na aldeia de Vallauris, com Picasso e Chagall como prefeitos honorários. De modo que, se antes a cerâmica já tinha cotação artística, já agora tem a sua valorização através do fenômeno local e estético de *vallaurization*. Isto não chega a ser um trocadilho, pois é antes de tudo uma constatação.

Verdade é que a cerâmica de características seculares bem locais, continua a ser um artesanato permanente, antes, durante e após Vallauris. O artesão que aqui está pintando um prato depois da "première cuisson", é simples operário de uma fábrica de Quimper, na Bretanha.

Raymond Puccinelli

Em sua breve visita a São Paulo, o escultor Raymond Puccinelli fez uma conferência no auditório do Museu de Arte Moderna, sob os auspícios da União Cultural Brasil-Estados Unidos. Apresentou slides e filmes coloridos sobre a sua obra. Neles se nota a evolução desse escultor californiano, aluno de Rudolph Schaeffer e J. Vieira, e cuja bagagem artística é eclética.



Norma Ardanni.

rie de discos de igual feitura técnica e nível artístico, apresentando em primeiro lugar Rosa Pardini, bem como Marina Barbosa. Em sequência, discos com Arnaldo Rey, Norma Ardanni, Deo Camargo e Agostinho dos Santos.

Arnaldo Rey.



NOTICIÁRIO

Planejamento e habitação

O título da Conferência "Importancia del Planeamiento Físico en el desarrollo económico", do arquiteto Ernest Weissmann, que o Centro Interamericano de Vivienda de Bogotá, acaba de lançar numa edição em língua espanhola, é um título que não diz da significação mais concreta desse trabalho. Primeiramente, ele se insere no quadro de



uma reunião realizada pelo Instituto Tecnológico de Massachusetts, em 1953, sobre o temário "A habitação e o desenvolvimento econômico", da qual participaram vários especialistas. O arquiteto Weissmann é um desses especialistas, e dos mais qualificados, quer porque exerce a chefia da Seção de Habitação e Planejamento Urbano e Rural das Nações Unidas, quer porque tem pontos de vista assentados sobre o assunto, na base de que "considera essencial definir em habitação a matéria no seu contexto mais amplo, ou seja, abrangendo a parte integral do viver individual, comunal e nacional". Então, os programas de habitação deveriam ter como ponto de partida a sua integração nos programas de desenvolvimento físico e econômico nacionais, seccionais e distritais. Se o princípio não é novo, com Weissmann não se trata apenas da enunciação, pura e simples do problema. Os métodos e a sua apresentação, então, é que distinguem a inteligência com que o sr. Weissmann dá a sua contribuição a um desdobramento nas soluções que se devem desejar.

Este trabalho, então, adquire um interesse muito singular, porquanto nele se desenvolvem alguns aspectos claros e precisos, sinteticamente ordenados, visando ao enquadramento do que seria aquela integração. É entre a concepção dos métodos e a tomada de posição do técnico, que o sr. Weissmann coloca os seus pontos de vista, estudando a importância do planejamento, em sua relação com o desenvolvimento dos recursos naturais, o grupo encarregado do planejamento, o problema habitacional, o lugar que ocupa a habitação na economia nacional, a melhoria da habitação e da comunidade como fatores essenciais do desenvolvimento econômico, o programa das Nações Unidas e a questão da assistência técnica. Esse o sumário, deste pequeno mas útil trabalho.



"Edifícios públicos e instalações do Estado e do Município"

Editôra: Karl Krämer Verlag, Stuttgart, Alemanha, 1956.

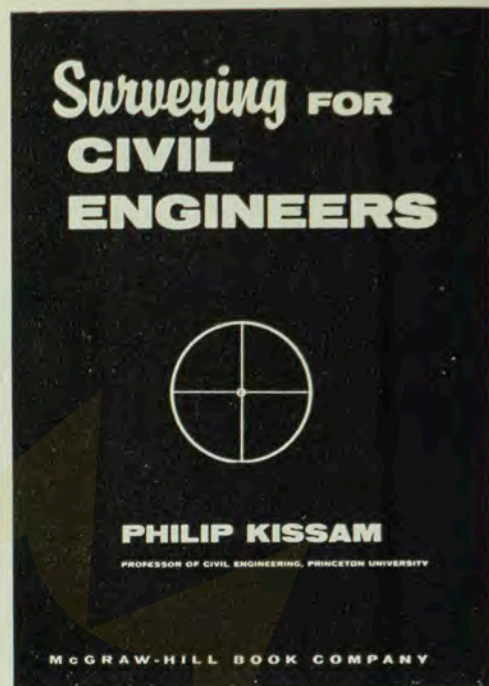
São os edifícios e as instalações públicas em obras de arquitetura, os elementos sobre os quais trabalha a publicação editada por Karl Krämer, de Stuttgart, cujo número 19 acabamos de receber. Paços municipais, escolas, estádios, apresentam-se através destas páginas, resultantes de concursos de projetos, bem orientados, e com as suas justificações bastante fundamentadas.

"Architektur-Wettbewerbe" — arquitetura de concursos — apresenta-se dessa maneira, fartamente documentadora do que tem sido a reconstrução e construção nova na Alemanha, nos setores em que intervêm o poder público, e que é vasto e variado, no atender a todas as necessidades de trabalho administrativo, de atividades culturais do homem de nosso tempo. Registremos um dado de observação geral nesses projetos, que é a continuidade horizontal, raramente indo além de quatro ou cinco andares, e que marca, não uma tendência tradicional apenas, uma tendência de boa orientação, visceralmente europeia, no sentido de manter a arquitetura os padrões de insolação naturais. Uma boa distribuição do texto e das ilustrações torna eficiente a demonstração geral que "Architektur-Wettbewerbe" reúne em suas páginas.

Surveying for Civil Engineers

Editôra: McGraw-Hill Book Company, USA, 1956

O livro de Philip Kissam, professor de Engenharia Civil na Universidade de Princeton, que acaba de ser publicado pela McGraw-Hill Book Company, Inc., reúne em suas 700 páginas copioso material sobre o tema "Surveying for Civil Engineers", como o título o menciona. O tema é o do "survey", como é claro, dado que "assim que a necessidade de uma construção se apresenta, sem qualquer discussão, o grau de seu sucesso ou malogro depende, em larga medida da fundamentação econômica da construção e da operação capaz de prover seu plano original". Como "elementos essenciais" naquela



fundamentação, o autor indica, no prefácio, os fatores recolhidos no "surveys" que adequadamente estabeleçam os pormenores topográficos, quanto aqueles que sirvam a um controle de todas as condições que se desejarem para a construção.

"Surveying for Civil Engineers" foi redigido e ilustrado com gráficos e até fotografias de operações em campo de instrumentos, tabelas ilustrativas e mapas, para cobrir todo o campo da engenharia em referência à teoria e prática da pesquisa que alimenta o "survey". É um texto de cursos de "surveying" e é um guia na prática da profissão do engenheiro em tudo o que respeita ao trabalho que se lhe refere. Enriquece o texto ainda um capítulo concernente aos novos instrumentos, à sua melhoria e aos métodos de seu uso, quanto à teoria dos erros e retificações que a pesquisa inclui, numa verdadeira "teoria de probabilidades", destinada a colocar os dados recolhidos em sua posição exata. As páginas finais são dedicadas a um repositório de indicações, por meio de tabelas, em referência a elementos técnicos imprescindíveis ao trabalho do engenheiro.

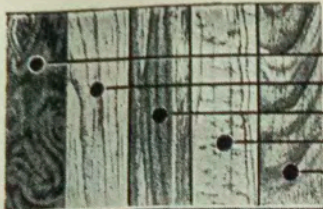
XXIII Congresso Internacional de Habitação e Planejamento Urbano

A Federação Internacional de Habitação e Planejamento Urbano celebrará seu 23.º Congresso na cidade de Viena, de 22 a 28 de julho de 1956.

A Federação, fundada em 1913, adotou a atual denominação ao lhe ser concedida pela Organização das Nações Unidas o caráter de consultora. Integram-na várias entidades que reúnem arquitetos, engenheiros, urbanistas, instituições e personalidades individuais, que concorrem para os seus objetivos que visam a promover e coordenar em escala mundial os estudos e práticas de habitação e planejamento, nos aspectos regional, urbano e rural.

O tema principal do Congresso que se reunirá no mês de julho será: "A cidade e os seus arredores". Estão anunciados dois importantes estudos para a primeira sessão plenária, de Lewis Mumford, delegado dos EE.UU., e do professor Frans Schuster, da Áustria.

#OSANIS



FABRICADOS EM
JACARANDÁ DA BAHIA
PEKOA DO CAMPO
JACARANDÁ PAULISTA
MARFIM
EMBUÍ

LÂMINAS
DE
MADEIRA
COLADAS
EM TELA

Peça-nos
amostras e folhetos
preenchendo e
enviando-nos o
cupom abaixo

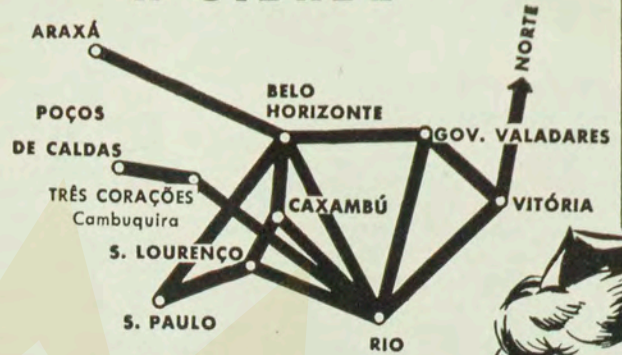
LAMBRIS
madeirit

- são colados diretamente na parede por meio de cola sintética a prova d'água e calor;
- são fornecidos perfeitamente acabados e envernizados
- e colocados por equipe especializada.

Nome.....
Endereço.....
Cidade..... Estado.....

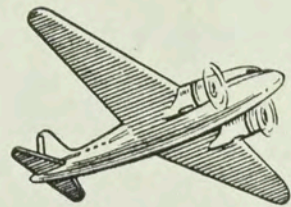
INDÚSTRIAS **m**adeirit S.A.-SÃO PAULO
Rua Xavier de Toledo, 264 - 10.º andar - sala 102 - Tel. 36-7020
RUA SÃO JOSÉ, 85 - FONE: 42-9616 - RIO DE JANEIRO

ESCOLHA A CIDADE



e veja como
são fáceis as
viagens às

ESTAÇÕES DE ÁGUAS
pela "NACIONAL"

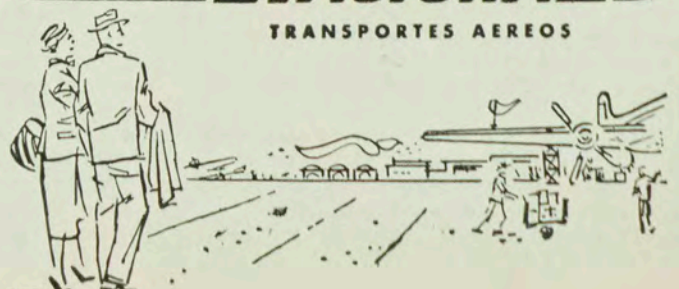


Seja qual for a época do ano em que o Sr. deseje viajar às estâncias balneárias de Araxá, São Lourenço, Poços de Caldas, Caxambú, Cambuquira ou Lambari, estarão sempre às suas ordens os exemplares serviços da NACIONAL TRANSPORTES AÉREOS.

Mas, as ligações entre esses municípios realizadas, em poucos minutos, pela "NACIONAL", oferecem mais um motivo de atração para as suas férias, porque o Sr. poderá estender o seu passeio às várias cidades durante a mesma temporada. Consulte a nossa agência.



NACIONAL
TRANSPORTES AÉREOS



ARTE-DECORAÇÕES

HENRIQUE LIBERAL S/A

REPRESENTANTES EXCLUSIVOS PARA TODO O BRASIL DE



JANSEN
PARIS

AVENIDA IMPERIAL, 73 - ITAIM - FONE 8-3664 - S. PAULO

NOTICIÁRIO

"Hochbau-Konstruktion"

Editôra: Otto Maier Verlag, Ravensburg, Alemanha, 1956

"Hochbaukonstruktion", pelo prof. Heinrich Schmitt, editado por Otto Maier, concretiza um dos mais completos tratados da construção em altura, em tôdas as suas fases e nas mais recentes modalidades. Heinrich



Schmitt não pretendeu fazer obra teórica ou exclusivamente prática: sua longa experiência, alicerçada em muitos anos de trabalho, em Karlsruhe, desdobrou-se neste portentoso tratado da construção, conduzida por verificações técnicas que representam, efetivamente, um ponto alto nas exposições sobre a construção, em nosso tempo. Obra fartamente ilustrada na exemplificação teórica e prática, "Hochbaukonstruktion" servirá ao construtor e ao arquiteto, numa distribuição de informes sobre as várias técnicas componentes da arquitetura e da construção contemporâneas. Fundações, estruturas, resistência de materiais, ali se abordam com a minúcia que a mais viva pedagogia proporcionou ao prof. Schmitt. Pode-se dizer que da prática do ateliê de arquitetura à fabricação de modelos, esta obra versa todos os aspectos técnicos da construção em sentido vertical, tão característica de nosso tempo, e que há apenas um século, desde o primeiro elevador se tornou possível pela acessibilidade às alturas dos edifícios de vários andares. A apresentação gráfica de "Hochbaukonstruktion" é adequada, econômica, estrita, mas irrepreensível, sob todos os ângulos.

Técnicos discutem em Cambridge o desenho da cidade do futuro

Convocado pela Escola de Desenho para graduados da Universidade de Harvard, realizou-se em abril em Cambridge, um congresso visando encontrar bases comuns para o trabalho em equipe de arquitetos, paisagistas e urbanistas, em matéria de desenho urbanístico.

O planejamento urbano visa pontos mais altos do que os habitualmente confinados nas disciplinas daquelas três profissões, não obstante a importância de cada uma delas.

Os 400 delegados participantes do referido

congresso estiveram de acordo quando reconheceram a ausência de beleza nas cidades contemporâneas, uma vez que as novas urbanizações visam antes de mais nada recuperar, em breve espaço de tempo a inversão do que realmente atender as necessidades da comunidade.

O decano da famosa Escola, José Luis Sert, mostrou-se opositor do suburbanismo, sustentando que um bom planejamento é, basicamente, um ato de fé. Richard Neutra insistiu na necessidade de ser restabelecido o equilíbrio no meio urbano. Frederico Adams, diretor do Departamento de Planificação Urbana e Regional do Instituto Tecnológico de Massachusetts, ao analisar os problemas do planejamento urbanístico, criticou a ausência de estudos de utilização do solo, de zoneamento e de escala urbana na educação do arquiteto e do arquiteto paisagista. O urbanista Francis Violich, por seu turno, sustentou que o planejamento urbanístico é possível numa cidade contemporânea, sempre que o mesmo esteja em função do processo de planificação. Oskar Stonorov afirmou que as Escolas de Arquitetura estão totalmente desorientadas no que se refere ao trato dos seres humanos; seu interesse se dirige principalmente no tratamento das fachadas, das côres, dos espaços e das massas. O congresso chegou à conclusão de que a próxima etapa no desenvolvimento da cidade contemporânea consistirá no modelamento (ou remodelação) do meio urbano, e que o conhecimento da futura forma física da cidade ajudará a preparar as mais adequadas medidas legislativas e financeiras que transformarão a visão em esplêndida realidade.

Num "play-ground" de Viena



Um interessante e engenhoso deslizador que tem feição duma escultura abstrata, mas que é apenas um bloco de arquitetura funcional dando nova forma ao conhecido deslizador dos parques infantis, foi em princípios deste ano inaugurado num "play-ground" de Viena, próximo ao edifício da Bolsa, no centro mesmo da cidade. Sabe-se o quanto é cuidada a recreação para crianças em Viena, desde as creches da primeira infância, cujo número ultrapassa três centenas... Pois esse deslizador, praticamente indestrutível, constitui uma diversão bem aceita pelos frequentadores do parque infantil além de sugerir, dentro da possível fantasia, novas formas para os equipamentos clássicos do recreio infantil. É participante, ao mesmo tempo,

da arquitetura e da escultura, mas sobretudo, é funcional.

Moderna arquitetura no Brasil por H. Mindlin, em setembro próximo

Sairá em setembro próximo o livro do arquiteto Henrique Mindlin sobre a moderna arquitetura do Brasil: "The modern architecture of Brazil" está já começando a ser impresso. De grande formato, compreendendo 264 páginas, busca ilustrar toda a nossa renovação arquitetônica, com ampla exemplificação dos nossos arquitetos, sempre visando a destacar as qualidades das obras, que resultaram de uma seleção rigorosa.

O livro do arquiteto Henrique Mindlin sairá em várias línguas, inicialmente em alemão, inglês, francês, espanhol e italiano, apresentando-se ainda a possibilidade de vir a ser feita uma edição em japonês, o que está em negociações.

O esforço realizado por Henrique Mindlin é efetivamente louvável, constituindo-se este volume a maior demonstração da arquitetura brasileira até agora concretizada, depois do "Brazil builds", mas superando de muito essa publicação.

Problema de ensino da arquitetura

Começaram as férias. Dentro de meses, uma turma sai das nossas escolas de arquitetura. A turma de 1956, que incluirá arquitetos e urbanistas, a se formarem em arquitetos e urbanistas, na vida prática. A se formarem, escrevemos, porque, efetivamente, é na vida prática que os estudantes de nossas escolas vêm a se formar. O que aí fica registrado, não tem um sentido pejorativo. É a nossa triste realidade.

Em número anterior, frisamos o problema que se apresenta há longos anos na Faculdade de Arquitetura Mackenzie. Também os que ali estudam se sentem deslocados quando ingressam na vida profissional. Começa, então, o período de autodidatismo, quando não dos profissionais malogrados, que não são capazes de arcar com as dificuldades. Mas na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, ao que depreendemos, em conversas com alunos e professores, os problemas de entrosagem do ensino se apresentam com um incrível gravidade: a cada momento em que a autonomia mais favorece os professores, menos consequente, menos integrado se produz o ensino. As decorrências de um tal estado de coisas são de fácil avaliação. É aos estudantes que cabe descobrir os meios de relacionar, para a aplicação profissional, os elementos que a escola lhe forneceu, pensando "habilitá-lo" para o exercício da arquitetura.

As questões que preocupam, então, os que pensam, seriamente, no ensino da arquitetura e do urbanismo, compreendem essas dificuldades de ordenação das matérias que aprendem, muito bem ensinadas, por excelentes professores, às vezes, mas que não se entrosam numa organicidade e não concorrem para a verdadeira formação do profissional. O arquiteto recém formado não raro encontra-se sem possibilidade de aplicar na carreira os conhecimentos que recolheu. Ainda há tempo para se consertar essa situação periclitante, mas as oportunidades estão desaparecendo, e dentro em pouco, com a estabilidade de professores nas cadeiras postas em concurso, será muito difícil se conseguir a renovação dos métodos e, particularmente nesse sentido do entrosamento das matérias, obter-se-á verdadeira formação dos arquitetos.

Acrece que, mais uma vez, o Instituto de Arquitetos fica alheio aos problemas que aqui colocamos, e que, como no caso do Mackenzie, são bem conhecidos de todos. Donde a dificuldade, ainda, resultante de tudo, de se verificar que a escola não está concorrendo, e talvez não possa a vir concorrer, para manter os títulos já conquistados pelos nossos arquitetos. É uma situação que reclama atenção e estudo, esforço e interesse idealista e construtivo, por parte do meio técnico.



RUA AUGUSTA, 2551 - TEL. 80-7118 - SÃO PAULO

Uma firma especializada na confecção de

MAQUETES

- LOTEAMENTOS
- INTERIORES
- INSTALAÇÕES TÉCNICAS
- RESIDÊNCIAS
- EDIFÍCIOS
- FÁBRICAS

Maquete do edifício "Itália".



FLORICULTURA STANHOPEA LTDA.

FINOS PRESENTES FINOS PRESENTES FINOS PR

AV. VIEIRA DE CARVALHO, 203
TELEFONES: 37-5313 e 34-7263
SÃO PAULO



ES FINOS PRESENTES FINOS PRESENTES FINOS PRESENTES FINOS

CLICHERIA UNIVERSAL

F. GRABENWEGER & CIA. LTDA.

RUA AURORA, 186 - TEL. 34-0818 - SÃO PAULO, BRASIL



PAINEIS DE AZULEJOS DECORATIVOS

Para terraços, jardins e estabelecimentos comerciais

CERÂMICA ARTÍSTICA BARBOSA LTDA.

(Fundada em 1925)

Avenida Tereza Cristina, 134 - Tel. 63-2322 - São Paulo

NOTICIÁRIO

Viaduto em Copacabana ao longo da Av. Atlântica

O projeto dos arquitetos Homero Gomes e Batista Correia, visando um viaduto para tráfego elevado ao longo da av. Atlântica, no Rio de Janeiro, tem um mérito, que é a intenção dos seus autores, de dar uma solução ao congestionamento, sem prejudicar a praia. Pelo menos a intenção se salva. No entanto, é bem de ver que o acrescentamento de mais um trambolho na av. Atlântica, além dos arranha-céus já ali instalados e que colocam a praia sob a pressão da muralha de cimento e de uma densa população, irá desdobrar o que já está feio e angustioso, reduzindo, de maneira bárbara, a área respirável na beira do mar.

Se, inicialmente se pode mandar o projeto com a sua única qualidade — a intenção — pavimentar o inferno, no registro que cabe seria talvez de alguma utilidade adiantar os dados sobre que se imaginou esse presente de grego a Copacabana e que, como desgraça previsível, é bem possível que venha a ser considerado.

O viaduto, a que informa não uma consideração urbanística mas a qualificação da engenharia de "voirie" será construído em cinco metros de altura, numa largura de doze metros, cobrindo dois metros do passeio externo da av. Atlântica, e projetando-se dez metros sobre a areia.

O acesso ao "free way" seria na av. Princesa Isabel, a trezentos metros da boca sul do tunel novo. A pista bifurcar-se-ia ao atingir a av. Atlântica, partindo um ramo em rampa para o Leme e outro ramo em plano ao longo da praia até a av. Rainha Elizabeth. Os vãos entre os apoios do viaduto seriam constantes, de 25 em 25 metros, e as vigas em concreto protendido em duplo "T", de fabricação em série e em canteiros fora do local da obra. A colocação das vigas seria feita por guindastes colocados à medida do avanço da obra.

O viaduto proporcionaria abrigo aos transeuntes, assim como conforto aos frequentadores da praia e moradores locais, pois está prevista a construção de ajardinados, cantinas e bares, sob a pista elevada. Por outro lado, não diminuindo a extensão da praia, proporcionaria ainda ampla margem de sombra à chamada faixa "ensolarada" da praia de Copacabana. A iluminação seria feita por refletores colocados na face interna do meio-fio, dirigida no sentido do tráfego.

Além da construção da pista elevada na praia de Copacabana, o plano dos arquitetos Homero Gomes e Batista Correia sugere a supressão dos bondes no Tunel Novo, a abertura de um tunel de prolongamento da rua Barata Ribeiro, ligando-a à rua Barão de Lucena, e a circulação dos ônibus pela pista externa da av. Vieira Souto, ligando o Leblon ao Tunel Novo.

No próximo Congresso da UIA, em Moscou

Conforme noticiamos, ao nos reportar às indicações do Congresso da União Internacional de Arquitetos, realizado no ano passado, na Holanda, o V Congresso será efetuado em Moscou. Entre os objetivos estabelecidos figura, a exemplo do que ocorre com a Bienal de São Paulo, um concurso internacional, entre estudantes de arquitetura. O tema desse concurso consiste num projeto de CENTRO CÍVICO de uma cidade de 2 a 9 mil habitantes. O conjunto será objeto, o que constitui interessante particularidade, de um programa, em cada país, escola ou uni-

versidade que queira concorrer, devendo o professor da disciplina a que couber, a redação do programa. Uma seleção de projetos deve ser procedida nas próprias escolas, a fim de que a remessa a Moscou seja feita com um ou, no máximo, dois projetos para cada escola. O prazo é até 15 de junho de 1957, quando os projetos devem chegar a Moscou.

Há convite geral para que as escolas concorrentes enviem a Moscou alguns professores e alunos, de preferência autores dos projetos. Estes serão expostos durante a realização do Congresso e, ainda mais, por iniciativa da UNESCO, após o certame em Moscou, uma exposição itinerante pelos países da Europa, será levada a efeito com aqueles trabalhos.

Coube ao IAB distribuir a informação do concurso aos diretores das escolas de arquitetura no país.

Embora o tema dado, "Centro Cívico", cuja função social não nos parece a mais indicada para o número de habitantes, o estudo deverá ser objeto do interesse dos professores e estudantes em nosso país.

Arquitetura & Artes Plásticas na Bahia

A 21 de junho último, decretou o prefeito de Salvador, sr. Hélio Machado, a lei da Câmara dos Vereadores, obrigando à inclusão, nos edifícios a serem construídos naquela capital, de obras de arte, de pintura e escultura.

O tema vem de longa data. Há ainda, no Distrito Federal, já com algum tempo de apresentação e debates, uma lei para ser votada, nesse sentido. Parece-nos que a capital baiana é a primeira a ter uma legislação específica, para cuja execução falta, apenas, uma regulamentação.

Na ocasião de ser votada a lei, o prefeito de Salvador fez declarações que o comprometem, com o espírito dessa lei, a saber que era necessário reatar a tradição ali existente, da decoração e da ornamentação dos edifícios, tradição patente nas obras de arte do passado, de todos admiradas.

O texto diz: "Os prédios que, na data da publicação desta lei em diante vierem a ser construídos, deverão ser contemplados com obras de valor artístico como parte integrante deles"; "Para os efeitos do artigo anterior, os prédios serão agrupados: I — Segundo sua natureza, finalidade e local da edificação; II — Segundo o montante da despesa a ser efetuada na construção". Segue-se o art. 3.º que determina que o executivo baixará regulamento que defina aquelas condições, e os arts. 4.º e 5.º são coercitivos: "Nenhuma licença para construção será concedida sem que dos planos e projetos para os edifícios considerados pelo regulamento previsto constem as contribuições de valor artístico e o respectivo orçamento" e, afinal: "Não será concedido o competente 'habite-se', se não estiver completa a realização."

É claro que a legislação devia ser bem recebida pelos artistas plásticos. A verdade, porém, é que não se trata só deles. O problema coloca em foco a "integração das artes" e é um tema ainda em debate por toda a parte, e sujeito a algumas tentativas esporádicas. Trata-se da conciliação da pintura e da escultura com a arquitetura, tornada "obrigatória". Essa obrigatoriedade não milita, entretanto, a favor da conciliação, porque esta importa muito mais em "necessidade" intrínseca da arquitetura, o que é determinado pela função, assim como pelos espaços em que funcionalmente haja interesse em empregar-se uma decoração artística.

Não há dúvida que os problemas decorrentes da conciliação das artes plásticas com a arquitetura vão ganhar um impulso em suas soluções, na capital da Bahia. Mas daí a acreditar-se que será possível uma transformação eficiente da conceituação do proble-

ma, e uma solução geral para essa cogitação, já são outros motivos que não nos animamos a prever como se colocarão no caso. De toda a forma, leis existem no Brasil, mas o seu cumprimento ou é falho ou inexistente. No particular, deve-se concluir que a lei precipitou uma solução e que só o estudo atento da sua execução em cada caso poderá resultar em obras autorizadas.

MEDITE SOBRE ESTAS VERDADES:

- * Os maiores entusiastas do anúncio são os profissionais, comerciantes e os industriais prósperos: eles têm experiência.
- * Quem não faz ou interrompe a publicidade durante uma crise é bem comparável a quem demolisse um dique durante a maré vasante.
- * O cliente não pode adivinhar que tem interesse em se dirigir a V., se não for lembrado ou propagado. A publicidade transforma em cliente conhecido o comprador desconhecido.
- * Não suspenda a publicidade a pretexto de que os negócios vão mal; continuando-a, ela trará a prosperidade.
- * O povo vai aprendendo que só anunciam intensamente os profissionais de categoria ou produtores e vendedores de produtos de qualidade. E por isso quando se lhes oferece um produto menos conhecido, recusa-o, por não lhe inspirar confiança um produto ou artigo em que nem sequer o produtor ou vendedor confia, pois se neles confiasse não hesitaria em gastar mais com sua propaganda.

HABITAT

A principal revista mensal brasileira inteiramente dedicada à divulgação da arquitetura e das artes contemporâneas, circulando intensamente no país e no exterior entre arquitetos, engenheiros, artistas, decoradores, etc. Feição gráfica primorosa.

ENGENHARIA

Órgão oficial do Instituto de Engenharia de São Paulo, é enviada a TODOS os engenheiros, firmas construtoras e de equipamentos para engenharia, de São Paulo e de outros Estados da União. Grande tiragem e formato. Selecionadora colaboração de técnicos e engenheiros do país e do estrangeiro.

CERÂMICA

Órgão oficial da Associação Brasileira de Cerâmica, publica o que de mais importante vai nos múltiplos setores da cerâmica industrial ou artística do país e do exterior. Formato elegante. Feição gráfica de primeira.

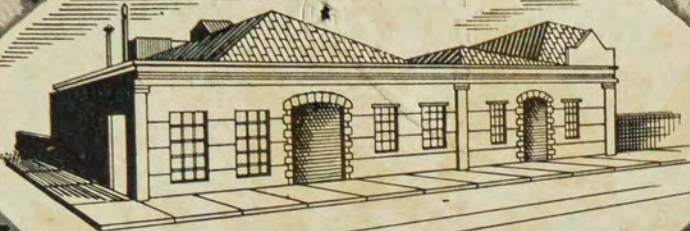
Não disperse sua verba destinada à propaganda. Quando desejar atingir os mercados ou profissionais da arquitetura, da engenharia, da decoração, das artes, lembre-se de HABITAT, ENGENHARIA e CERÂMICA.

Consulte sem compromisso os Departamentos de Publicidade, comunicando-se com

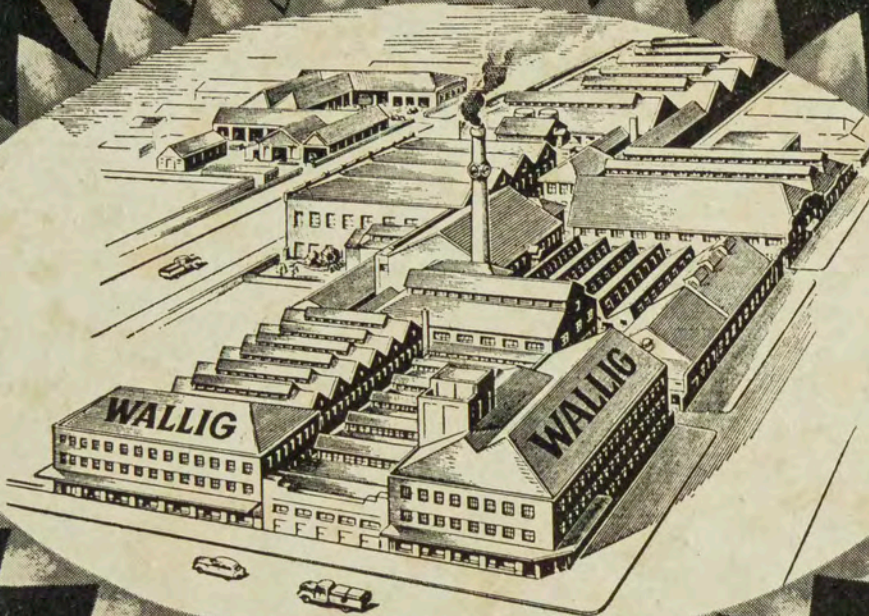
HABITAT EDITORA LTDA.

Rua 7 de Abril, 230; 8.º and.; conj. 837/38; fone: 35-2837; São Paulo

Mais de 50 anos
de experiência



METALÚRGICA **WALLIG** S. A.



W há 51 anos um símbolo de qualidade em:

Fogões domésticos e industriais a gás, lenha, carvão e óleo - caldeirões -
cafeteiras - fervedores de leite - frigideiras - pias - fritadeiras -
bifeteiras - máquinas de lavar louça e copos - máquinas de
descascar batatas - máquinas de moer carne - máquinas de
lavar roupa de diversas capacidades - máquinas
centrífugas - secadores de roupa - calandras -
caldeiras de baixa e alta pressão - planejamento
e execução de instalações completas.



Tudo foi escolhido com capricho...

ATÉ A CÔR DAS PAREDES!



Kem-Tone

— EM 13 LINDAS TONALIDADES

A pintura das paredes também faz parte da decoração. Complete a beleza e a harmonia do ambiente com Kem-Tone. V mesma pode pintar a sua casa com Kem-Tone.



SHERWIN-WILLIAMS

KEM-TONE é encontrada em todas as casas do ramo. Conheça suas 13 lindas tonalidades.