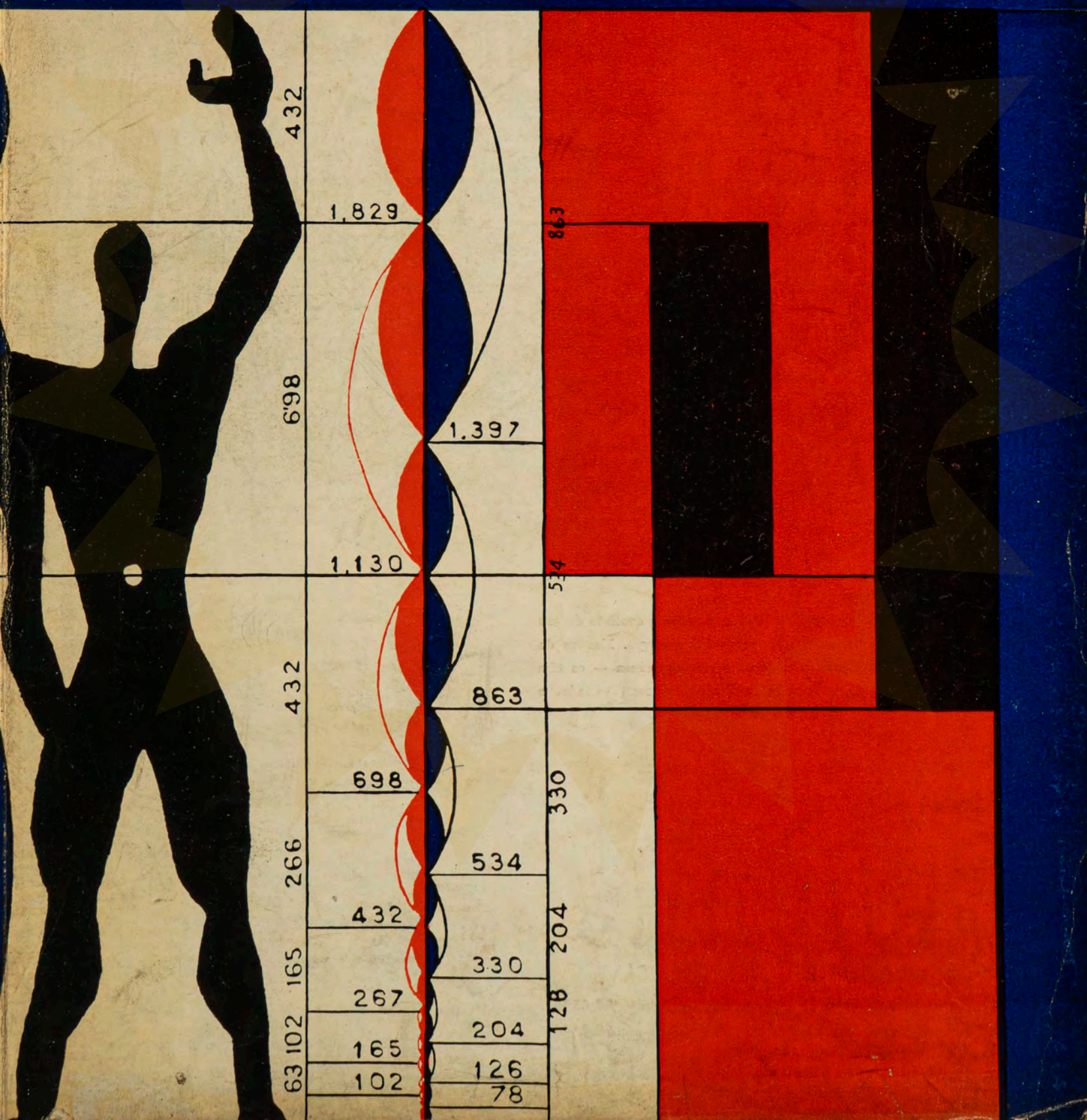


MAIO - 1956

HABITAT



Mais que um simples toque de bom gosto...



ETICA propaganda

... os tapetes CHENILE aumentam o conforto de seu lar, tornando-o mais acolhedor e alegre. Mestres da Decoração — tradicional e contemporânea — os têm preferido, graças às suas cores vistosas, variadas e atuais, e à sua maciez incomparável.

CHENILE - a beleza que se estende pela casa...

À VENDA NAS BOAS CASAS DO RAMO

Chenile

DO BRASIL

TECELAGEM E CONFECÇÕES S/A

Fábrica : Rua Venâncio Aires, 29 — Fone: 52-6893

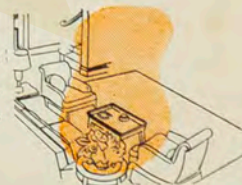
Depto. de Vendas: Av. Pompéia, 689-A — Fone: 52-0366

São Paulo

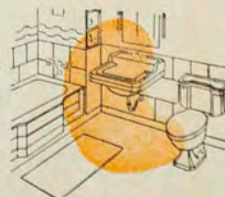
Conheça também as colchas CHENILE. Com os tapetes, completam a harmonia do ambiente.



"De parede à parede", especialmente indicado para as principais peças da casa. Também em outros formatos e medidas.



Com avesso de LATEX, não escorregam e são ideais para os banheiros modernos. Facilmente laváveis.



KNOEDLER

Established 1846



Chaim Soutine (1894-1944), «Paisagem», 25 3/4 x 21 1/4».

OLD MASTERS
AMERICAN PAINTING
FRENCH IMPRESSIONISTS
CONTEMPORARY PAINTING

Framing

Prints

Restoring

NEW YORK CITY

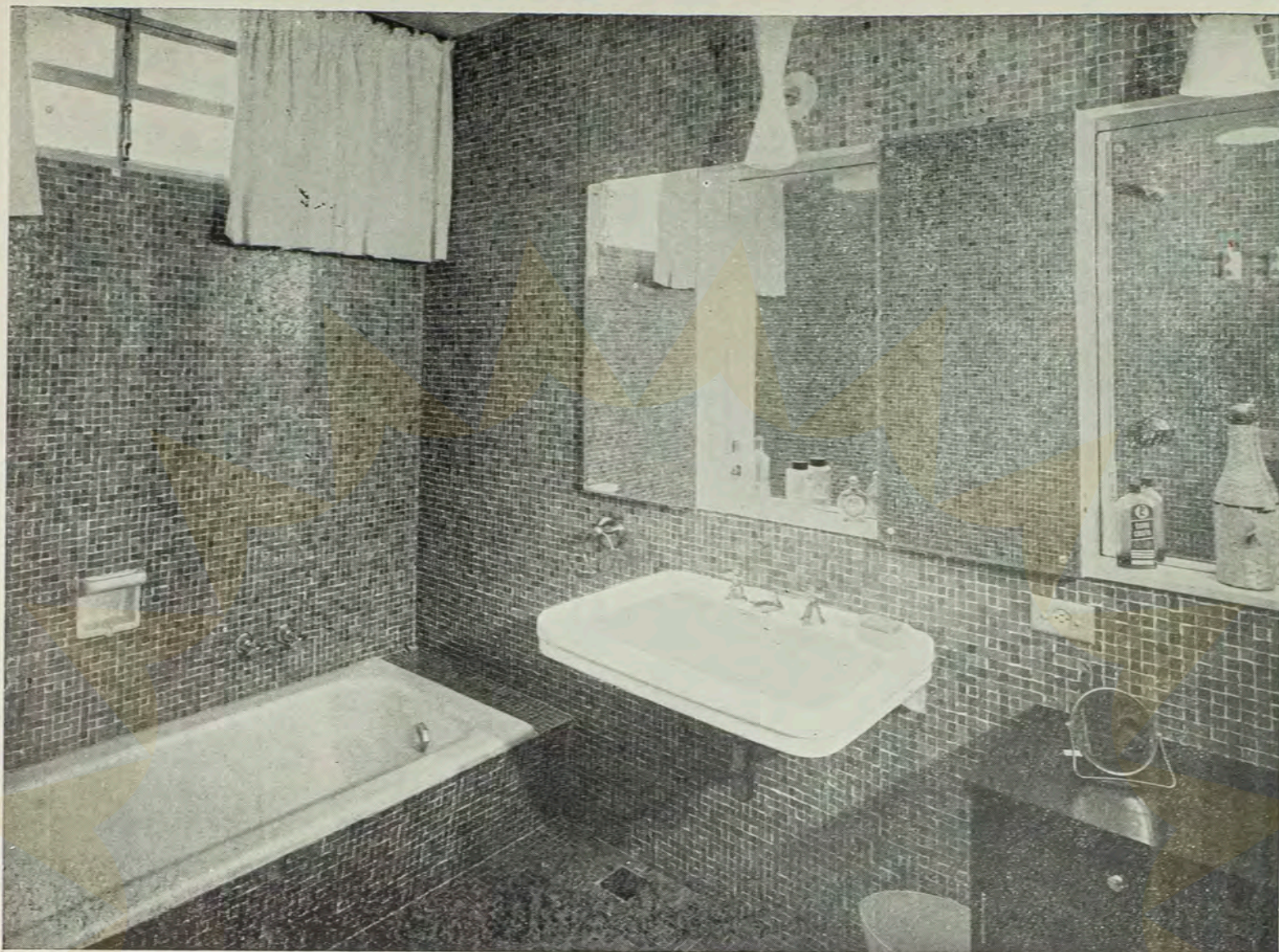
14 East 57th Street

LONDON

14 Old Bond Street

PARIS

22 Rue des Capucines



Revestimento executado em mosaico Vidrotil.

MOSAICO VIDROSO VIDROTIL

VENDAS:

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

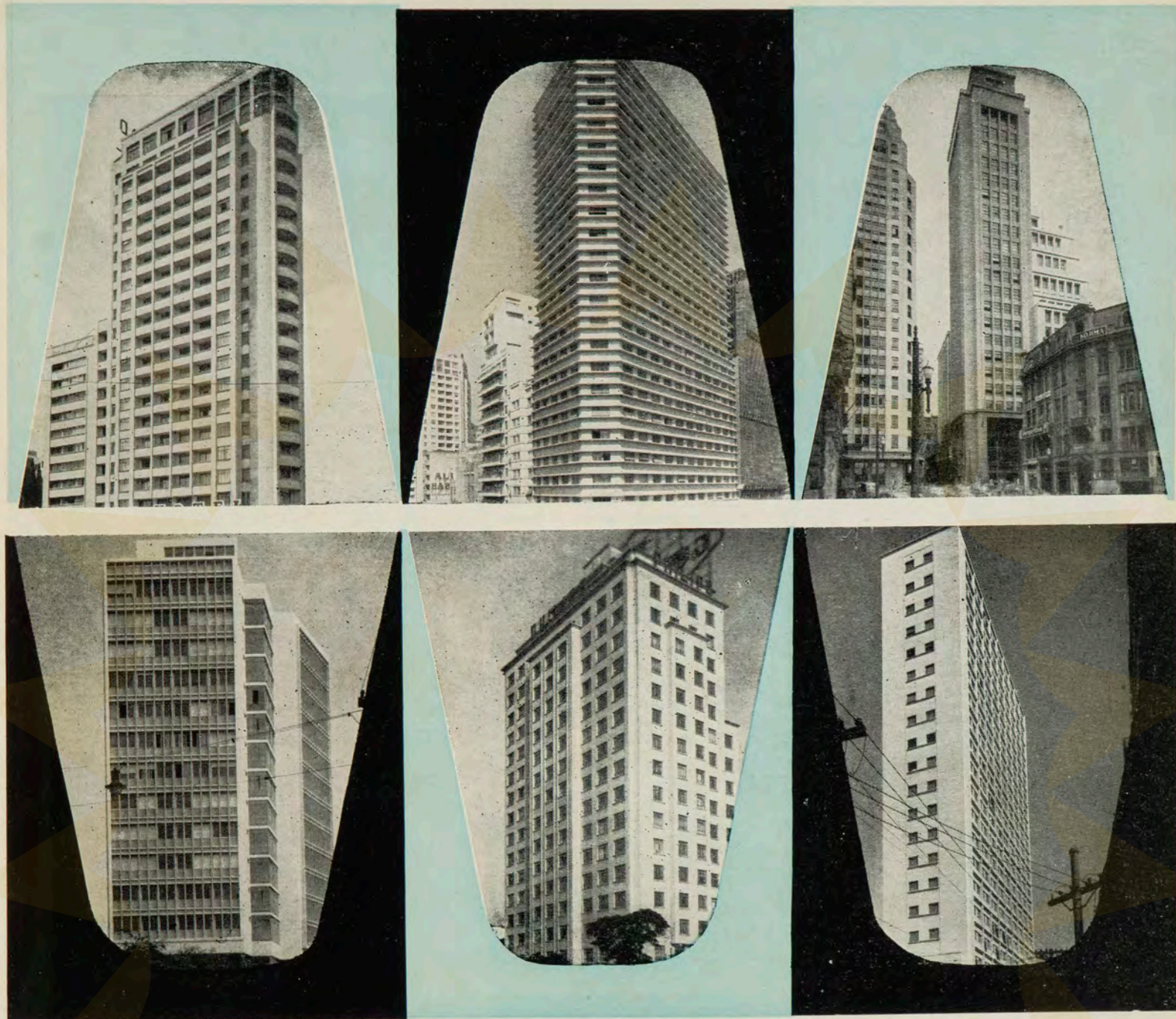
RIO DE JANEIRO : ARTHUR P. KRUG - Rua Prefeito João Felipe, 382 - Fone, 42-4096 (recados)

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 Rosario, 300 - Fone, 1-3395

CURITIBA : ALBERTO NIGRO & CIA. - Rua Dr. Murici, 419 - Fone, 642



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

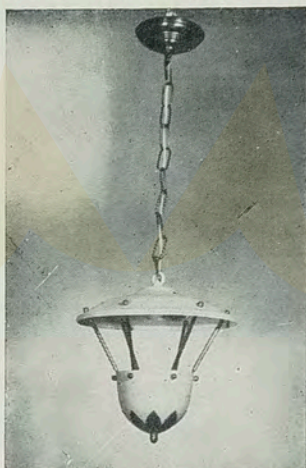
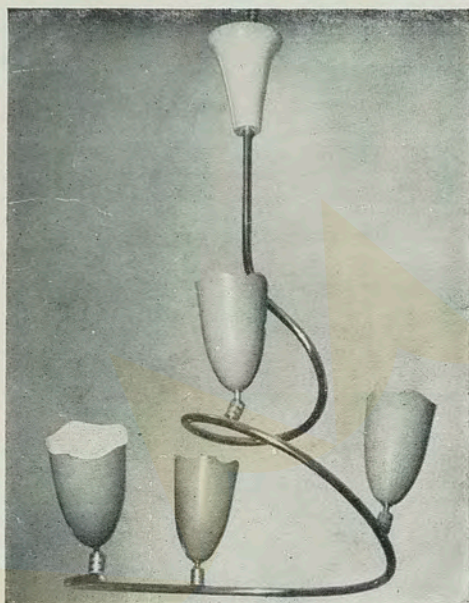
CIA. NACIONAL DE CONSTRUÇÕES CIVIS E HIDRÁULICAS

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

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 do 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.

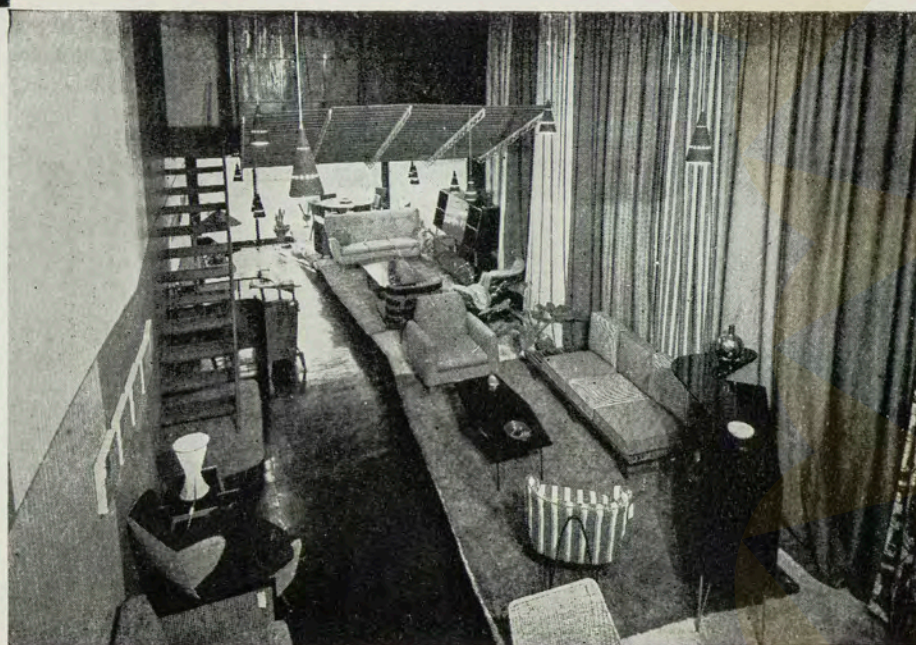
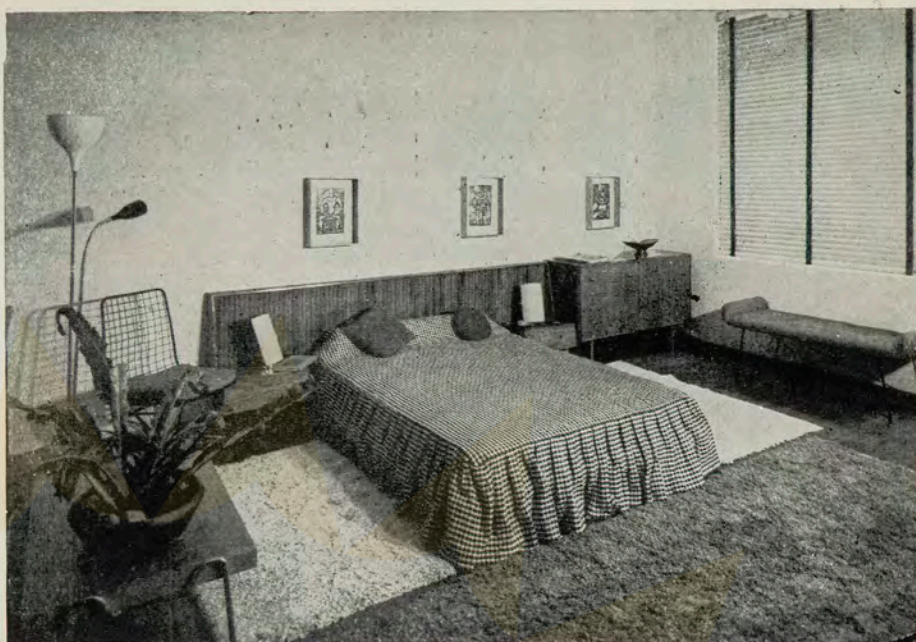
Rua Tabôr, 123 - Tels. 63-2047 e 63-1620

- 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

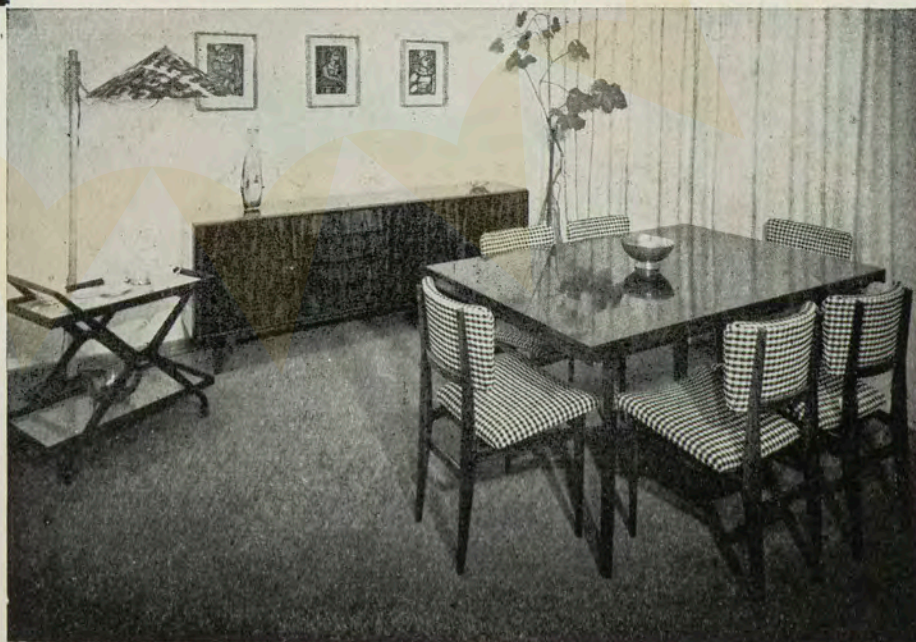
f o r m a

sociedade anônima
móveis e objetos de arte

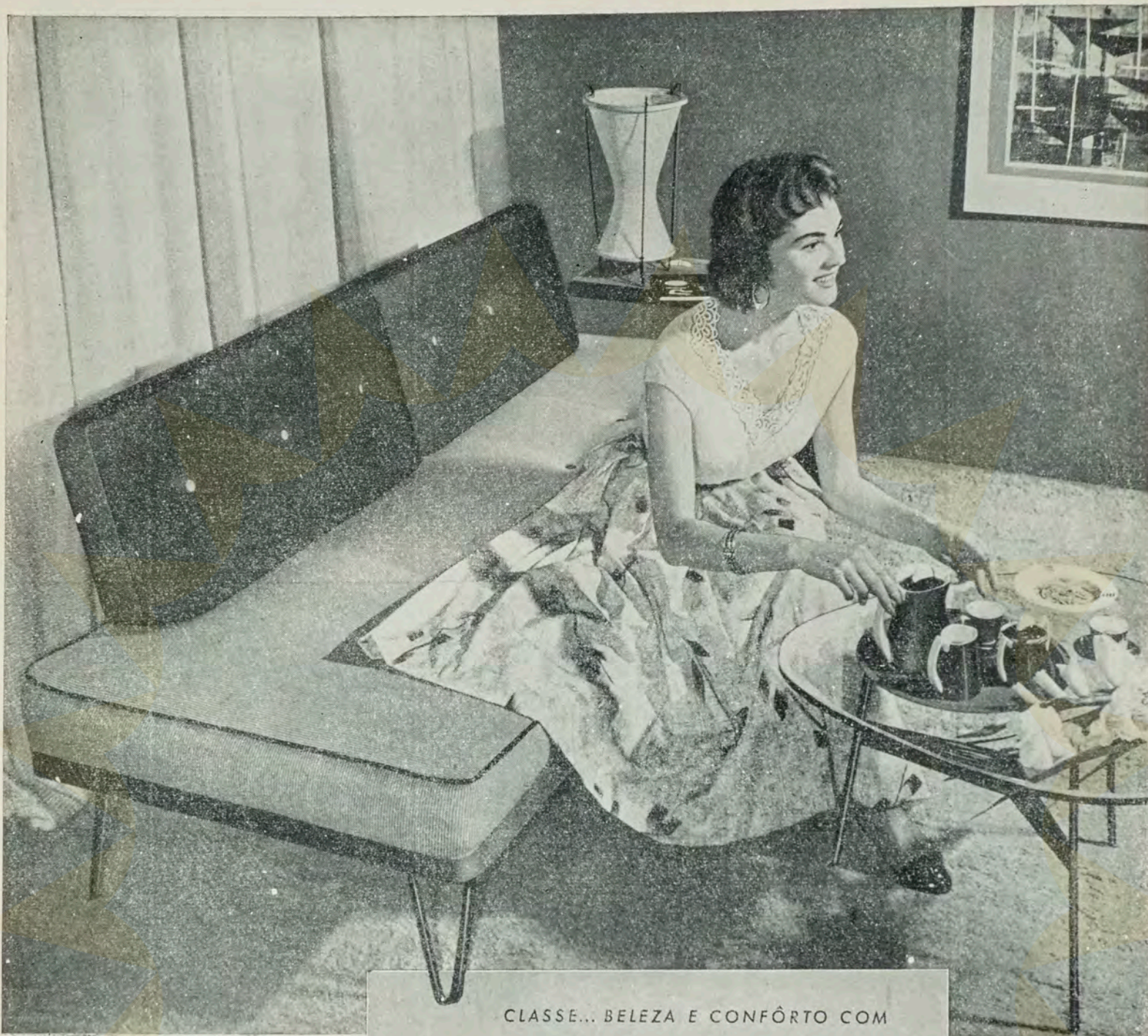
matriz: r. barão de itapetininga, 274 - são paulo
filial: r. augusta, 2399 - são paulo
filial: r. conde da bôa vista, 88, - recife



exposição permanente de conjuntos
para "living", salas de jantar e dormitórios
nos 3 andares da loja matriz.

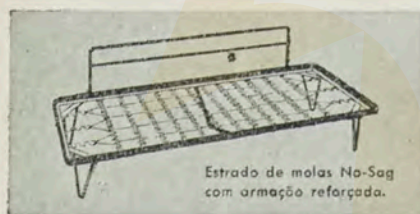


decorações de interiores
conjuntos
tecidos
cortinas
lâmpadas
objetos de arte



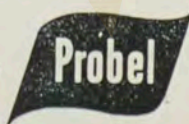
CLASSE... BELEZA E CONFÔRTO COM

DIVÃ bel-vedere



Linhas elegantes de encantadora simplicidade.
Revestimentos belíssimos em finos tecidos, modernos e duráveis.
Armação metálica com cantos arredondados.
Conforto excepcional oferecido pela combinação de uma rede de molas No-Sag e a maciez de suas almofadas, com molas espirais e fino estofamento. Divã Bel-Vedere dá vida nova ao seu lar e... custa bem menos que V. imagina!

Móveis Estofados



— de flexibilidade permanente

ARMAÇÕES DE AÇO PROBEL S.A.  Pioneira da industrialização do conforto no País

Fábrica: Rua Vilela, 307 (Tatuapé) - Tel. 9.0927 (PBX) - Cx. Postal 1.711 - S. Paulo

**O BRASIL
E SUA
ARQUITETURA**



EDIFÍCIO TRÊS MARIAS — SÃO PAULO
PROPRIETÁRIO: CONDOMÍNIO TRÊS MARIAS
CONSTRUÇÃO: SOCIEDADE COMERCIAL E CONSTRUTORA S.A.

SÃO PAULO • RIO DE JANEIRO • BELO HORIZONTE • SANTOS • RECIFE • PORTO ALEGRE • SALVADOR • CURITIBA • CAMPINAS • RIBEIRÃO PRETO • BUENOS AIRES



MEDITE SÔBRE 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 fôr 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 tigarem e formato. Selecionada 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, editadas por Habitat Editora Ltda.

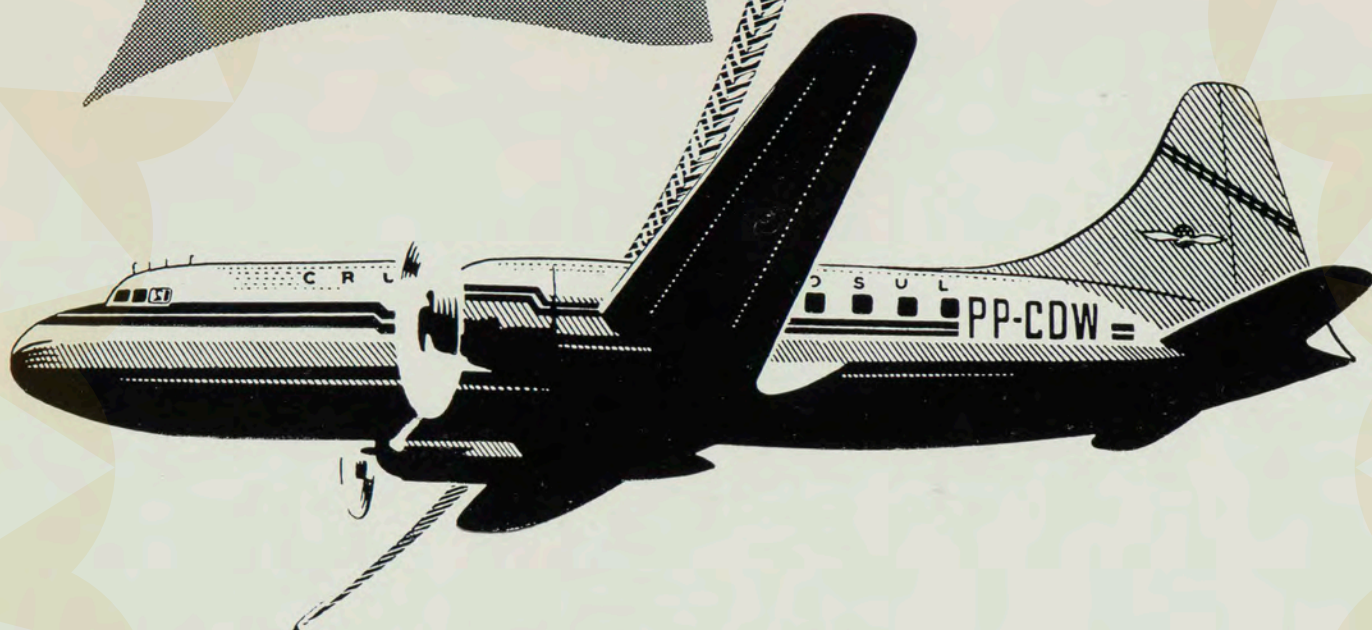
Consulte sem compromisso os Departamentos de Publicidade, comunicando-se com

HABITAT EDITÔRA LTDA.

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

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



AS FECHADURAS
E FERRAGENS



Sempre

UNICAS EFICIENTES MELHORES ECONOMICAS

Distribuidores:

FERRAGENS SOLAR LTDA.

Rua 7 de Abril, 277 - 13.º andar - C/B -

FONE: 33-9392

HABITAT

ARQUITETURA E ARTES NO BRASIL

DIR. RESPONSÁVEL: GERALDO N. SERRA

6.º ANO - MAIO DE 1956 - N.º 30



O desenho da capa reproduz o gráfico do módulo de Le Corbusier, em relação à escala humana, conforme a exposição teórica constante do volume "Modulor".

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



A inserção do gerador "Van de Graaff" num meio de trabalho técnico é um argumento vivo à necessária planificação desse trabalho.

Mentalidade de planejamento

Implica, antes de mais nada, na aceitação total dos princípios do planejamento, toda a política que se volta para uma idéia de progresso. Esta idéia, como inspiração, carece então de ser adotada em toda a plenitude, porque já deixou de ser uma consequência que as condições locais, ou pessoais, fortuitas, acarretam: estamos diante de um mundo em elaboração ativa, particularmente avivada por uma série de complexos desenvolvimentos, e, visando a ser exato, deve-se recorrer, para uma aproximação suficiente, a algumas indicações dessa nova realidade. Há mutações no plano material da vida, mutações que são intensamente produzidas, e que incidem, com toda a sua variedade e intensidade, também no plano espiritual. Inventos e recordes, substituições de máquinas, a crescente automatização que está, ainda nestes dias, provocando conflitos sociais num país tão avançado como a Grã-Bretanha, novos processos em todos os sentidos, desde a exploração da terra aos novos caminhos entrevistos no espaço universal, tudo isto se desdobra sobre o comportamento do homem, alterando-lhe as reações, moldando-lhe atitudes, imprimindo-lhe rumos que ainda não estão bem definidos... Sem dúvida, entre esses rumos não queremos que pareçam as condicionantes morais da história da civilização democrática, que o homem se desumanize, ou venha a sofrer restrições na liberdade de expressão e de pensamento, ou que o indivíduo desapareça diante da inflação demográfica e dos aglomerados multitudinários.

Em nome da segurança, da consciência e da liberdade, em escala individual e coletiva, será um ideal que os sociólogos pesquisem as possibilidades de adaptação

S U M A R I O

Mentalidade de planejamento	1
Arte amazônica: As «tangas» de Marajó — Napoleão Figueiredo	3
Alfredo Volpi — José Geraldo Vieira	6
Desenhos e gravuras de Mario Gruber	9
Rosso Rossi	11
Frans Krajcberg	12
Leyla Matoso	14
Gerações novas: Francisco Cuoco	16
Pintura e escultura moderna na Alemanha — Dr. Leopoldo Zahn	18
O Livro de Lenio Braga Brasil: «Doze desenhos sobre Candomblé»	22
Um abstrato entre os figurativos baianos: Rubem Valentim	25
Uma divergência na solução do problema da Casa Popular no Estado de São Paulo	26
De arquitetura no Mackenzie	28
Urbanismo: Rumo à planificação em escala estadual	29
Uma inovação na IV Bienal: A 1.ª Bienal de arquitetura teatral — Geraldo Ferraz	30
Indivíduos na história da atual arquitetura no Brasil: Rino Levi — Geraldo Ferraz	34
A arquitetura da sociedade industrial — arq. Paulo F. Santos	50
Edifício Holiday, Ilha Porchat — Biaggi Ltda.	55
A «Vila» Girassol — Gianni Cantú	58
«A vida e o habitat humano»: A arquitetura residencial de Richard Neutra	60
Conjunto residencial «Três Marias», em São Paulo — arq. Abelardo de Souza	62
Edifício «João Mendes» — arq. Jacques Pilon	65
Noticiário	66

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

do homem aos problemas que as consequências dos vértices da revolução industrial acabaram por trazer à tona da vida cotidiana. Os sociólogos não são apenas os formados em sociologia mas quantos se prendem às ciências do homem, e entre esses os urbanistas e arquitetos ocupam lugar preeminente: a ciência e a arte da organização dos espaços urbanos ou das células de habitação se reclamam outras práticas e outras aplicações de conhecimento, além das disciplinas ligadas ao fim da distribuição dos serviços da cidade e da construção arquitetônica. Uma atenção especial a ser dada ao primeiro fator do urbanismo e da arquitetura impõe-se: esse primeiro fator é o homem. E é o homem diante de um novo ambiente, e é o homem diante do mundo do progresso que avança ao seu encontro, num impacto de consequências, que, se prometem uma multiplicação de benefícios, podem também acarretar a perda de tudo o que se conseguiu até agora na libertação do homem.

Infelizmente, a política necessária, mesmo nos países mais avançados do mundo, ainda não está em aplicação: ela implica, como de princípio dissemos, numa mentalidade de planejamento, capacitada a defender o homem dos perigos que a situação atual do progresso lhe oferece, entre os quais o do Estado totalitário é imediata e já ocorrente tendência. Pois se recorre ao totalitarismo quando os meios democráticos do exercício da administração malogram em proporcionar a governantes e a governados a medida de harmonização dos interesses da ordem social, da produção e do equilíbrio no desenvolvimento.

Na nossa “realidade pungentemente cotidiana” de que falava Alberto Tôrres, nesse “pavor nacional do dia de amanhã”, numa expressão de Lima Barreto, que constitui um índice de nossas atitudes como povo, a mentalidade de planejamento precisa ser despertada, necessita ser colocada na formação do homem público, porque é infernalmente incrível que um prefeito ou um chefe de governo hesitem, diante da injunção que se apresenta nos problemas da cidade, o “decifra-me ou te devoro” da megalópolis, referido no cortêjo inteiro das pequenas cidades em processo de desenvolvimento rápido, onde se assinalam já os males das grandes, como as deficiências do abastecimento, a anarquia dos serviços públicos essenciais, a valorização imobiliária, etc., além dos danos mais específicos trazidos pela industrialização “à outrance”.

Nossas realidades colocadas perante os problemas emergentes do mundo em progresso, progresso que queremos atingir mesmo malgrado nosso, nos levariam a um mais rápido conhecimento das vantagens da planificação, que começam pelo esboçar-se das previsões... Porque somos, ainda, redondamente imprevidentes. O recente simpósio sobre energia nuclear deu-nos bem uma medida dessa imprevidência, no momento mesmo em que acabávamos de contratar para a Universidade de S. Paulo um reator atômico. As discussões sobre a exportação dos materiais atômicos que estão em desenvolvimento, também o comprovaram. E o marechal José Pessoa afirmou, em princípios de maio, que em cinco anos o Brasil estará com sua nova capital. Sem dúvida, parece-nos que se trata de mais uma mudança entre tôdas as mutações do mundo que nos cerca — mas a desinformação de planejamento ainda acha que para essa grande mudança é possível contar-se com os recursos provenientes da “valorização dos terrenos da futura capital”. Não há acôrdo entre planificação e valorização. A planificação visa à estabilidade senão mais e melhor a serviços que sempre estejam capacitados a funcionar sem recorrer aos olhos da cara do contribuinte e do usuário.

Algumas centenas de usinas, de fábricas de máquinas, siderúrgicas, refinarias, povoarão um dia o interior do Brasil. Esse crescimento pode ser impulsionado pelas condições de segurança em que o mundo se desenvolver nos próximos cinquenta anos, e alguns desses impulsos já se nos apresentam hoje sob a máscara de investimentos de capital. É irrecusável o que está acontecendo, e nossas debilidades morais e materiais são muito grandes; nossa imaginação busca recursos exteriores sem cuidar da deformação a que poderão nos levar, com idéias inadequadas, senão de difícil adaptação às nossas displicências. Vivemos um momento cuja ressonância épica não apreendemos. Só a preparação da mentalidade de planejamento poderá ser suficiente anteparo aos choques a que nos pre-dispomos, tanto em nosso país, como brasileiros, quanto em relação ao mundo que se transforma, dentro de recordes de velocidades, de construções audaciosas, de regimes em mutação, de técnicas avassaladoras do homem. Que a escola e a autoridade reflitam nessas injunções inadiáveis.

Arte amazônica

IV - As "tangas" de Marajó

Napoleão Figueiredo

O estudo da arte americana encontra-se ainda em um período de formação, e dentro desta, o estudo da arte pré-colombiana, não oferece um sentido positivo, dado a escassez do material coletado muitas vezes sem cuidado científico, e esses fatos todos, têm levado o "americanismo" a um estágio de estudo, primeiro corretor de erros e depois, de pesquisa especializada na imensidão geográfica do continente.

Esse complexo de culturas que aqui viveram, ainda complica mais e mais o problema, pois se abstrairmos as "altas culturas" que floresceram ao lado do Pacífico, como a Maia, a Azteca e a Inca, ficam apenas os resíduos culturais de outras, menos pomposas, sem um caminho indicativo, num verdadeiro bêco sem saída, para um ensaio de interrelação cultural entre as mesmas.

No Brasil e em especial na Amazônia, vamos encontrar esse fenômeno. Apenas os restos tribais, nos "mounds", cavernas, furnas, bolsões e cemitérios, nos indicam a existência dessas culturas, porém de tal modo estanques, que não se pode pensar em estudos em profundidade no complexo para não cair no romancismo e muito menos em processos de aculturação entre as componentes do mesmo.

Esse complexo cultural estende-se da falda oriental dos Andes à Ilha do Marajó e do maciço de Tucumumaque à fronteira dos Estados do Pará, Mato Grosso e Goiás e apresenta verdadeiros compartimentos espaciais culturais, onde como ilhas isoladas temos incidência de tipos e formas próprias ceramistas, desde Miracanguera ao barroco com as culturas de Oriximiná e Santarém, do "champ levé" da cultura Marajoara aos zonários de Cunani e os tubulares de Maracá. Tipos, formas, estilos, técnica, isolam-se uma das outras, havendo, entretanto, um fenômeno universal que as une: toda cerâmica, está diretamente ligada ao cerimonial funerário.

Há, entretanto, uma incidência que aparece em uma delas, com formas e conceitos tão típicos, que ainda conturba mais o problema: é o fenômeno das "tangas", que somente aparece na cultura de Marajó.

O problema e a questão do uso de enfeites e adornos entre os povos e nas diversas culturas, é assunto por demais discutido e ainda não se chegou a uma conclusão satisfatória que nos levasse a uma certeza firme e imutável sobre o problema. Da mesma forma, para o pudor não encontram os estudiosos, explicação racional fora das normas morais e religiosas.

Westermarck (History of human marriage) citado por Grosse (Die Anfänge der Kunst) nos esclarece que "quando todo mundo anda desnudo, a nudez é coisa como se disséramos natural, pois é sabido que o que diariamente vemos, não exerce em nós outros, impressão alguma. Porém, desde o momento em que um ou outro homem ou mulher, começou a colocar uma franja de cores vivas, alguma pluma, um colar, um pedaço de tecido, é natural que não escapasse à atenção de seus companheiros e a mais pobre vestimenta produziria o efeito do afrodisíaco mais poderoso. Se o sentimento de pudor inato inventou os objetos para ocultar os órgãos genitais, enganou-se lamentavelmente, pois longe de ocultar esse órgão à atenção, atraem pelo contrário, os olhos quando se pretende ocultá-los. Não é possível pois explicar a origem da cobertura das partes genitais pelo sentimento de pudor, porém se pode afirmar que aquele sentimento se funda no costume de ocultar ditas partes. A função que acabamos de atribuir aos primitivos adornos das partes genitais (Schamsschmuck) assegura-lhe geral extensão".

Helen Palmatary (ob. cit.) nos esclarece que "os indígenas do Brasil, da mesma maneira que os nativos das antigas possessões portuguesas da África e Ásia, cobriam o sexo com "tangas", palavra essa que designava o preço de uma peça de pano com bastante largura para servir àquele propósito.

Nas diversas culturas indígenas do Brasil, vamos encontrar essa peça de odorno conhecida com vários nomes e hoje são confeccionadas de plumas (plumaria) ou de algodão ou ainda de fibras vegetais, entretanto o nome das peças de barro, de formato triangular, delicada e lindamente ornamentadas que as primitivas habitantes da ilha de Marajó usavam, perde-se na poeira dos tempos, e está sepultado com os poucos restos de quem as usavam, bem como com outras incógnitas ainda hoje intangíveis dos antigos habitantes do grande vale.

Gastão Cruls dá o nome de "babal", como sendo a palavra em língua "aruan" que designava a "tanga", com a significação de avental e vai mais além, quando afirma categoricamente ser a mesma produto de uma cultura pré-colombiana.

Do século passado até o primeiro quartel deste, e ainda mesmo nos dias que correm, a pesquisa arqueológica científica na Amazônia, foi e continua a ser muito escassa, e os cemitérios tribais, ficaram assim à mercê de aventureiros e colecionadores de peças de artesanato indígena, e ficam completamente devastados.

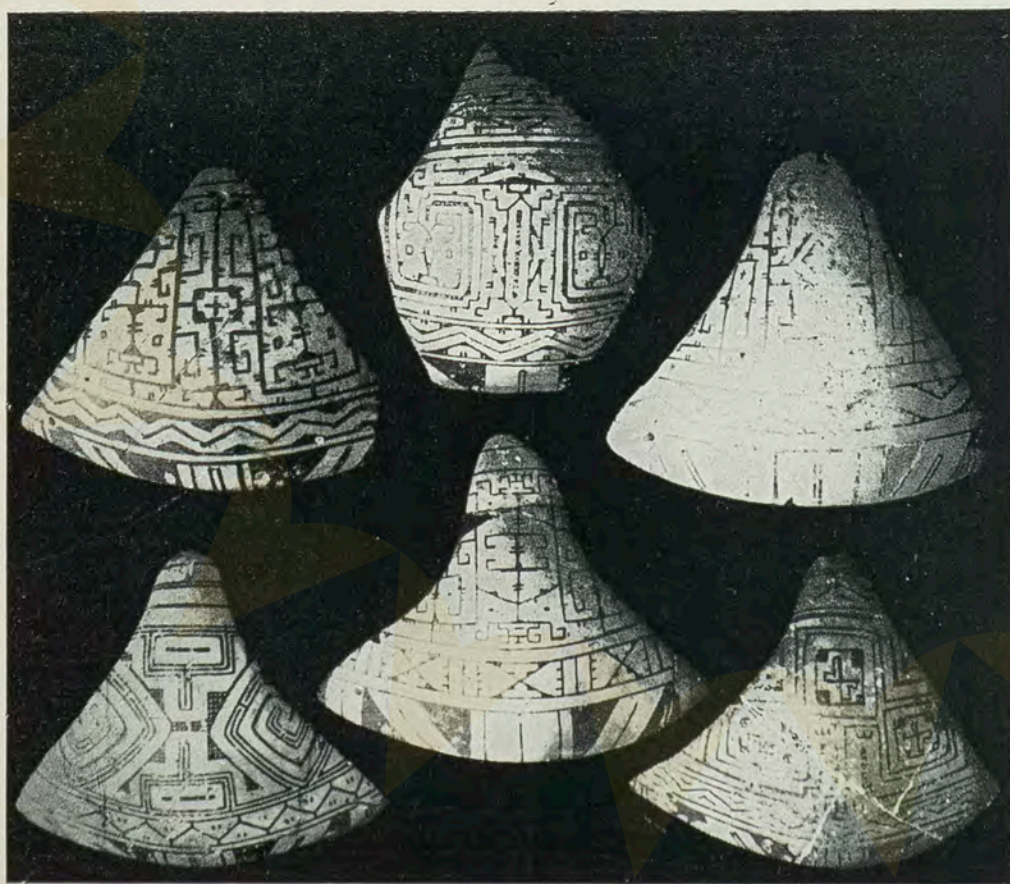
Para tanto, basta lembrar-nos que Peter Paul Hilbert, então arqueólogo do Museu Goeldi em 1950, quando em companhia do casal de arqueólogos americanos Clifford e Betty Evans, visitou Pacoval, encontrou apenas um amontoado de cacos, formando uma verdadeira camada de muitos centímetros de espessura, sem aproveitamento algum para a ciência. É que, os que buscavam urnas, queriam somente peças inteiras e perfeitas, não se preocupando com as reduzidas a pedaços, que eram abandonadas e jogadas para o lado na própria região, e o antigo e famoso cemitério de Pacoval está hoje completamente fora do alcance científico.

O fenômeno de devastação e saque, vamos igualmente encontrar nos bolsões de terra preta em Santarém, onde a procura de vasos, ídolos e "caretas", tem se transformado num verdadeiro comércio, onde são destruídas as peças da não menos famosa cerâmica de Santarém.

Fragmento de ídolo feminino. Procedência Pacoval, Ilha de Marajó. Coleção Peter Paul Hilbert — Belém.



As tangas ainda continuam uma etapa a parte isolada e neutra no estudo da arqueologia e da arte amazônica. Peças da Col. Goeldi, Belém.



Tangas finamente ornamentadas com desenhos geométricos. A beleza das formas e dos motivos destes pequenos pedaços de barro, triangulares, ligeiramente abaulados, estava ligado a uma espécie de culto fálico (segundo L. Neto) testemunhado pelos ídolos e outros objetos falomorfos encontrados nos "mounds" da ilha de Marajó. Procedência Pacoval — Marajó. Coleção Museu Goeldi, Belém.

Durante largo tempo, não se deu atenção alguma aos pedaços de barro ornamentados, pois eram apenas fragmentos as peças encontradas, e dada sua forma, muitas vezes se pensava tratar-se de um caco qualquer de urna funerária ou de um vaso de cerimonial, e até mesmo foi levantada a hipótese de tratar-se de colheres de barro, em face de forma côncava.

Quando foram achadas as primeiras peças inteiras, desconhecido seu uso, os caboclos marajoaras as denominaram "dragonas" pois tinham mais ou menos o mesmo formato das peças que os militares do século passado usavam sobre o ombro como indicativo de posto, porém, somente o encontro de uma figura de barro, de mulher, que estava usando esse adorno, é que tornou perfeitamente conhecido o seu uso.

Mordini nos traz a observação interessante, quando estabelece que o uso da "tanga" de barro, está limitada à ilha de Marajó, e Frederico Barata (ob. cit.) nos esclarece que "certos autores, repetindo sem maior exame uma citação anterior divulgam as dúvidas, quanto ao fim a que destinavam as "tangas", desapareceram desde quando descoberto um ídolo de Santarém como desenho de uma aplicado à região sexual. A alegação não resiste à menor análise, não só porque os Tapajós não faziam "tangas" de argila (peculiares unicamente a Marajó), como porque o triângulo desenhado é apenas a forma de representação habitual, da cerâmica de Santarém, do sexo feminino, como se comprova com a sequência enorme de ídolos iguais, achados em datas posteriores".

Heloisa Alberto Tórres, nos informa do encontro de "tangas" em urnas funerárias pertencentes a mulheres, enquanto que Ladislau Neto, conclui que o uso da "tanga" tinha estreita relação com o culto fálico e que isso talvez fôsse a explicação para o grande cuidado da manufatura e decoração desses ornamentos.

Hart (ob. cit.) as "considera como os objetos mais bem feitos que se encontram nos mounds de Marajó, quer nos refiramos à qua-

lidade excepcional do barro e a execução mecânica da obra, quer ao bom gosto artístico e precisão com que são ornamentadas", e ainda nos traz as seguintes observações relativa à manufatura e forma das "tangas": a) a "tanga" é geralmente feita de barro especial, o qual quando muito exposto ao fogo, torna-se completamente escuro, assumindo uma tonalidade negro-vermelha; b) depois de cozida, ambas as faces da "tanga" eram polidas com muito cuidado e então cobertas com uma camada branca, creme ou vermelha, a qual quando seca, produzia uma superfície dura e polida. Um pouco mais de atenção foi sempre dado à parte superior da "tanga" que a inferior; c) todas as "tangas" têm a mesma forma triangular. Uma das superfícies é convexa e usualmente ornamentada; a outra é côncava e sem ornamento; d) o lado superior do triângulo é o mais comprido e sempre curvado convexamente; os lados são mais curtos e as curvas são sempre côncavas; e) à uma distância de 1/2 até 3/4 de polegada de cada extremidade do triângulo, existe um pequeno furo. Este evidentemente é destinado à passagem de um fio, porque a superfície superior ou convexa sempre mostra um sulco mais ou menos profundo. Os sulcos, que correspondem aos cantos superiores, não tomam a direção exata dos cantos, porém a de um ponto um pouco acima; os sulcos que correspondem ao canto inferior,

quando existem, estão sempre em linha direta com o canto;

f) a profundidade do sulco varia com as "tangas" demonstrando até que tempo tem sido usadas. A direção dos sulcos indica perfeitamente a dos fios;

g) levando em consideração a forma da "tanga", seu tamanho e direção dos sulcos, sua finalidade e uso parecem claros".

Mordini, entretanto, acredita que existam duas espécies de "tangas": as de uso comum, evidenciadas pelo atrito dos cordões no canto, e outras que dado sua grossura e curvatura, seriam objetos destinados a ritual e especialmente feitos para as urnas funerárias de mulheres.

A mais moderna pesquisa na ilha de Marajó, feita por Betty Meggers e Clifford Evans, nos trazem o conhecimento de que as "tangas" bem como os artefatos de cerâmica como bancos, colheres, fusos, figurinhas caracterizadas por tipos de decoração com excisões, linhas incisais com cordões duplos e retocadas com vermelho, pertencem à fase Marajoára, cujos restos se acham concentrados nos campos da metade ocidental da ilha, onde o lago Arari funciona como centro. O vol. I, dos Arquivos do Museu Nacional, traz como rodapé e nota da redação ao trabalho — "Nota sobre algumas tangas de barro cozido dos antigos indígenas da Ilha de Marajó" — de Frederick Hart, a referência que transcrevemos: "Tanga" e mais acertadamente ntanga, é o nome dado a uma

moeda asiática. No plural significa direitos ou rendas de terras, ou ainda essas mesmas terras de um certo modo caracterizadas. Nas possessões portuguesas da África e da Ásia, assim como no Brasil, estendeu-se esse nome à denominação de pedaços de tecido com que os indígenas desses países ocultavam suas partes pudendas. Diz-se que essa homonímia é devido ao custar outrora uma tanga, o retalho de pano que na Ásia era para esse fim comprado. A língua brasileira em seus dialetos tem palavras com que designa objetos no mesmo uso, mais fabricados de penas e de tecidos vegetais; não as possui que saibamos, para a espécie de que se fala, a qual verdadeiro artefato arqueológico, não a conhece nenhuma das tribos nossas coevas. É a folha de videira das antigas Evas de Marajó. O segredo de seu nome guardam-no para sempre, com as urnas dos perfumes das virgens morenas dos tupis, as areias mudas da grande ilha".

Seriam as tangas apenas adornos comuns que as índias marajoaras usavam, ou peças ligadas a algum ritual ou ainda seriam, as sem decoração e toscas para o uso diário, e as pintadas para cerimoniais desconhecidos? De todo o conjunto que nos oferece o estudo das culturas que floresceram em Marajó, nada ainda pode-se afirmar de positivo. As "tangas" ainda continuam como uma etapa à parte, isolada e neutra no estudo da arqueologia e da arte Amazônica.



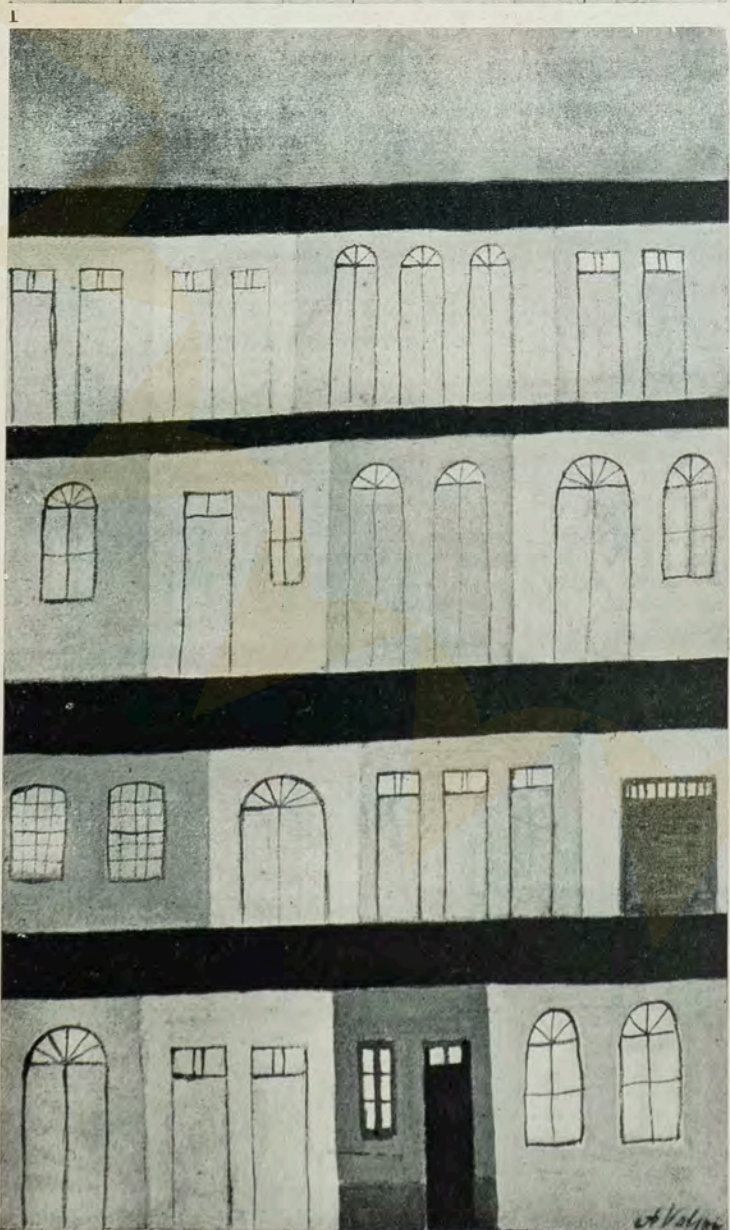
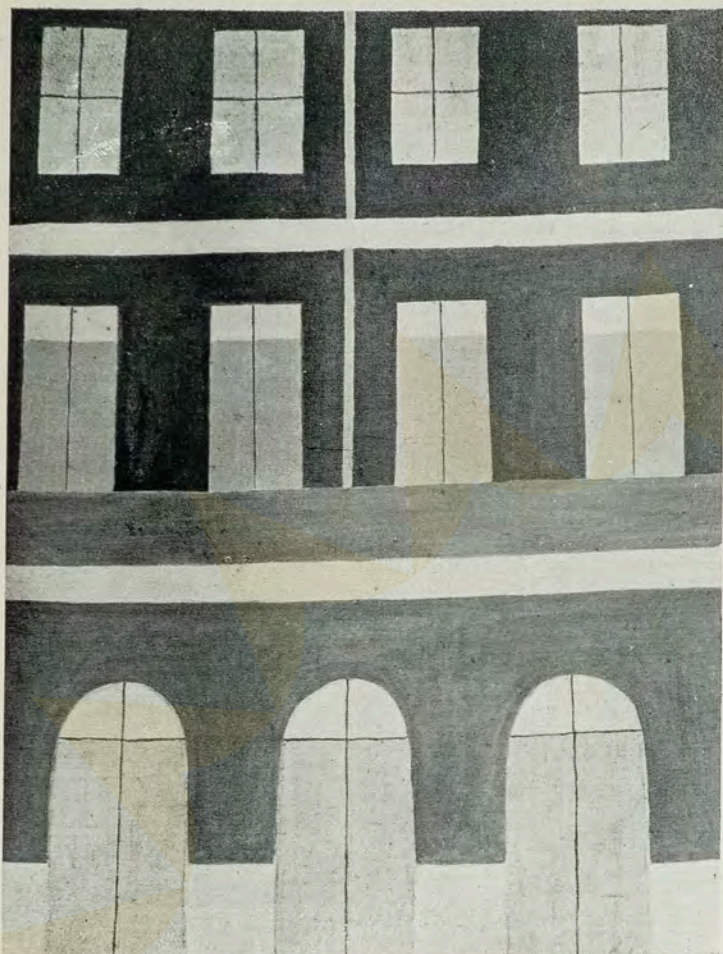
No complexo cultural da Amazônia, há uma incidência que aparece na cultura de Marajó, com formas e conceitos tão típicos que como perturba uma harmonia existente: as tangas. Procedência: Pacoval — Col. Museu Paulista.



No conceito de compartimentação espacial cultural na Amazônia, tipos, formas, técnica e estilos ceramistas, isolam-se uma das outras, havendo entretanto um fenômeno universal que os une: toda cerâmica está diretamente ligada ao ceremonial funerário. Procedência: Pacoval. Coleção do Museu Paulista.

BIBLIOGRAFIA

- Barata, Frederico — Arqueologia, in As Artes Plásticas do Brasil, Rio, 1952.
- Cruls, Gastão — Arqueologia Amazônica — Revista do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Vol. 6 — Rio, 1942.
- Cruls, Gastão — Hileia Amazônica — Rio, 1944.
- Evans, Clifford e Betty Meggers — Uma interpretação das culturas da Ilha de Marajó — Vol. 7 do Instituto de Antropologia e Etnologia do Pará — Belém, 1954.
- Figueiredo, Napoleão — As tribos do Pará in Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas, 1953.
- Grosse, Ernesto — Los Comienzos del Arte — Buenos Aires, 1944.
- Hilbert, Peter Paul — Contribuição à arqueologia da Ilha de Marajó, Vol. 5 do Instituto de Antropologia e Etnologia do Pará — Belém, 1952.
- Hart — Charles Frederick — Notas sobre algumas tangas de barro cozido dos antigos indígenas da Ilha de Marajó — Arquivos do Museu Nacional, Vol. I — Rio, 1876.
- Mordini, Antonio — Couvré sexe pre colombiani dell'isola di Marajó. Archivo per l'Antropologia e la Etnologia, Vol. 59 — Florença, 1929.
- Neto, Ladislau — Investigações sobre a arqueologia brasileira. Arquivos do Museu Nacional, Vol. VI — Rio, 1885.
- Palmary, Helen C. — The Pottery of Marajó Island. Transactions of the American Philosophical Society — New Series, Vol. 39, part 3 — Filadelfia, 1950.
- Torres, Heloisa Alberto — Cerâmica do Marajó — Conferência realizada na Escola Nacional de Belas Artes, Rio, 1929.



3

- 1 "Fachada".
2 "Sobrado".
3 "Dia Santo".
4 "As portas".

Alfredo Volpi

José Geraldo Vieira

De qualquer modo que o crítico de arte queira tratar da obra de Alfredo Volpi, escudando-se nas suas sucessivas fases, optando pela temporada no pós-impressionismo, seguindo-o nas incursões à temática e ao tratamento ingenuista e às vezes até surrealista, ou se detendo no último período, não pode fugir ao tom apologético.

Realmente, a temporada realista, de motivos vicentinos que hoje vivem como retângulos de atmosferas em coleções particulares, significa a fixação lírica e temperamental de temas urbanos, de assuntos de rua, de praia, de interiores, através da melhor técnica pós-impressionista elevada a um apogeu de sínteses que outrem jamais conseguiu atingir na nossa história pictórica. Mesmo o aparente plebeísmo de certos temas era o bastidor proposital para o artista fugir à atmosfera translúcida de Dufy e à impregnação cromática de que abusaram Derain e Vlaminck e que só pôde vibrar com justeza em Matisse.

Sendo mais plástico do que gráfico em sua dicção, Alfredo Volpi tratou desde logo de desdenhar o fauvismo desorganizado, excrente e opulento, para resolver problemas de transmissão da essência física e espiritual das coisas e dos seres mediante autonomias cromáticas funcionais.

Mais tarde, continuando ainda figurativo, largou as perspectivas, e principiou a trabalhar num primeiro plano dehiscente onde as linhas de prédios, sobrados, fachadas, janelas, portas e cornijas seriam meras trabéculas primárias atuando como varais onde de-



4

pendurar dissociações cósmicas de côres. Evitou a profundidade, as figuras, apresentou de então por diante a verônica impressa de uma efigie geral de tudo.

De modo que há uma dificuldade para o vulgo que se detém diante de telas atuais de Volpi. Todo aquele que se afez às suas paisagens, via nêle, ingenuamente, um fixador de realidades pormenorizadas em populismo ingênuo e cândido, quer de criaturas, quer de ambientes. De repente, o viu eliminar pormenores, figuras, e só apresentar paredes. O crítico apressado passou a entender nisso um aspecto ou um vezo arquitetônico. Como se Volpi, saindo de sua candura franciscana de contemplador místico de coisas e homens passasse a influenciar-se pelo urbanismo, pelo arranha-céu, e a fazer ditirambos cromáticos já que, sendo leigo, não saberia desenhar planos longitudinais nem cortes transversos em folhas de ferro prussiato para vistos de prefeituras.

Ora, como entender-se a mensagem plástica e humana de Alfredo Volpi? Com enten-

dimento direto e espontâneo não pode ser. Pois quem até aqui viu em sua evolução um retrocesso à síntese, uma eliminação da figura e da perspectiva por mero desinteresse ao episódio ou do cenário, como preguiça artesanal a detalhar, se engana, caso não fôr guiado pela mão de críticos dialéticos. Pois na verdade, o artista aparentemente ingênuo, plebeu, naturalista, andou até recentemente coligindo apenas um sistema cromático de fazer valer a sua arte por si, plásticamente, e não pelo assunto.

Isso que não se podia, inferior até à II Bienal e que muita gente, inclusive eu, tomou por fascinação pela arquitetura, tem no íntimo e extrovertidamente também um sentido muito outro. Significa a procura e o encontro de uma conceituação cromática específica. A composição é mera pauta de compassos, como numa sinfonia a divisão para cadências. E as côres, agindo como neumas musicais, têm ali o valor ecológico, local, universal e cósmico das quaiáleras e das se-

mibrevs em músicos temperamentalmente telúricos como De Falla. De forma que o aparentemente plácido e compassivo Volpi é na verdade um inovador nacional e universal da pintura, e compôs um teclado próprio, com pedais característicos, para as tônicas e superdominantes dos movimentos orquestrais. São as côres, as gamas, enfim, o sonho de Van Gogh, a alucinação dos fauves, tudo transplantando da intuição e da índole para o intelecto, e sua consequente realização.

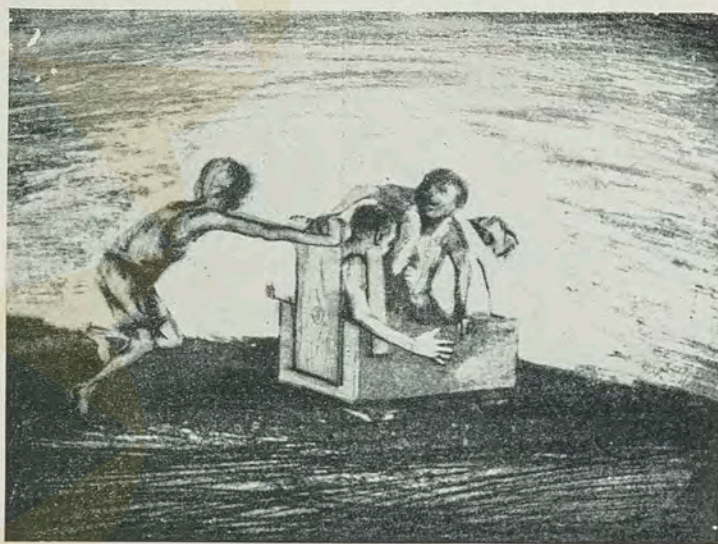
Naqueles sobrados, naquelas fachadas, naquelas janelas sem criaturas nos olhando, no ascetismo das paredes sem hora meridiana, nos domingos severos de ruas sem trânsito anda, esvoaça e vibra uma densidade que sendo de veias humanas é também cósmico, como se as estrêlas daquele quadro de Van Gogh "Le Café, le soir", descessem para o terraço à procura de Modigliani e Soutine. Foi apenas êsse prodígio que Alfredo Volpi cumpriu em sua tarefa, como um personagem da "Quinta Elegia", de Rilke.



"Terreno baldio". Aquatinta, 1956.



Estudo para o "Idílio". Desenho, 1956.



"O Brinquedo e o Pavor". Ponta seca e aquatinta, 1953.



"Areia Branca" (Bairro de Santos). Verniz mole e água forte, 1956.

OBRAS DE MARIO GRUBER

"Catadeira de café". Xilogravura em técnica japonesa, 1955.



"Botequim do Pinheirinho (Santos). 1952. Xilogravura.

Desenhos e gravuras de Mario Gruber

Não conhecemos a pintura de Mario Gruber, artista que estreou por volta de 1948 na Galeria Domus, em São Paulo. Aliás, em boa companhia, com Aldemir e Camerini.

E também só agora no Museu de Arte Moderna de São Paulo tivemos ensejo de nos familiarizarmos com o seu desenho e a sua gravura na exposição coletiva que, sob a rubrica de *Contribuição ao Realismo*, apresentou trabalhos de artistas gráficos de Pôrto Alegre e São Paulo. Como já no número anterior de *Habitat* tratamos minuciosamente das características gerais e individuais da equipe gaúcha, vamos agora analisar o material apresentado por um dos melhores elementos de São Paulo.

Mario Gruber está filiado voluntariamente ao realismo social. Tem suas idéias incoercíveis e sinceras a respeito da função do artista, por mais que evolua em forma e composição, deve ser figurativo e ser intérprete do seu tempo. Resta saber se a sua arte se condiciona pacificamente a essa conceituação dialética.

A série de oito trabalhos inseridos neste estudo como elucidário de sua vocação, artesanato e personalidade, não parece inseri-lo categoricamente naquele realismo fotográfico e direto de que a xilogravura "Botequim do Pinheirinho" seria o espécime típico. Pois, se realiza o transporte linear e trabecular da realidade episódica e anedótica para o papel de desenho ou para o suporte da gravação, não o faz com a noção primarista de imitar a natureza e a criatura numa decalcomania de verocidades. Felizmente. Artista, além de artesão, sabe criar o seu ângulo de testemunho do fato e da coisa, e o interpreta com sensibilidade e através de um tratamento sério e inclusive estético da matéria.

Não se disciplina a um materialismo estatístico de episódios sociais que uma lente fotográfica sabe colher com fidelidade mais neutra. Sua sensibilidade entre a serviço de dois fenômenos: o assunto e a arte. O assunto, Mario Gruber o colhe em seu elemento mais próximo, geralmente em arrabaldes de Santos, a sua cidade. Familiariza-se com ruas, bairros, esquinas, casarões, mocambos, trapiches, favelas, moleques, velhos trapeiros, gente do pôrto, do cais; sabe que tem no redemoinho urbano e humano de um pôrto internacional e brasileiríssimo como o de

Santos, serviço e tarefa para ser testemunha do seu tempo e do seu meio.

Mas a responsabilidade de artista lhe ensina a função direta e nervosa do desenho para tais casos, e a função impregnadora e catalítica da gravura. De modo que ele atua de maneiras distintas para cada hipótese. No desenho aplica a realidade a um tratamento de *croquis* periférico. Na gravura submete a realidade a uma transfiguração temporal e espacial de assunto não inserido num fundo mas nascido dessa matéria.

Agradam-nos os seus desenhos pelo tratamento de atmosferas onde a própria realidade surge através de "horas" sentimentalmente artísticas, e não de "horas" prosaicamente cotidianas. Não pela seleção do assunto, mas pelo estado de alma com que o artista o trata, ou pela dramaticidade inerente ao assunto e se refletindo na obra de arte. A tal respeito, Mario Gruber cria ou sofre a influência de atmosferas comuns à sensibilidade de Oswaldo Goeldi. Os desenhos do artista solitário do Leblon são parentes dos desenhos do artista observador de Santos.

Nas gravuras, porém, é que Mario Gruber já mostra um poder de multiplicidade técnica. Se os trapiches e os terrenos baldios ainda evocam um Oswaldo Goeldi (não por similitude mas por analogia), ele sabe às vezes filiar-se ao realismo social diante de certas cenas da vida, e então não interpreta mas fotografa um plano da vida. Muitas de suas aquatintas lembram no ritmo e nas criaturas os epígonos de Goya, o que mostra a necessidade benéfica do "humanismo" artesanal em arte, isto é, o conhecimento do já feito por outrém. Ora trata a matéria nesse sentido já agora clássico, ora a estrutura, deforma, arranha e vinca segundo conhecimentos normais da evolução da gravura contemporânea. De fato já tem personalidade no grafismo e na aura com que o envolve. Esse grafismo é disciplinado e moderno, além de consciencioso. A aura é noturna ou meridiana; como é poética ou lírica; dramática ou neutra.

Trata-se, sem dúvida de um valor pessoal da moderna geração, ligado a compromissos de consciência humana e ligado a disponibilidades técnicas, que demonstram permanente evolução gráfica.



"Carnaval". Aquatinta, 1955.



"Moleque Cipó". Aquatinta em cores. 1956.



"Mediterrâneo", 1935. Paris. Terracota.

"Criança", 1915. Mármore.



"Duas Irmãs", 1930. Gesso.



"Evocação", 1948. Terracota.



"Cabeça de arabe", 1927. Tunis. Bronze.



"Mocidade", 1938. Gesso.

Rosso Rossi

Expôs durante o mês de maio na Galeria Ambiente o escultor italiano Rosso Rossi, elemento da antiga geração que estreou antes da Primeira Grande Guerra Mundial. Trata-se de um artista florentino que se radicou em Paris desde 1908. Seu estágio em São Paulo significa mero passeio, pois o centro mesmo de vida e trabalho do velho Rossi é o triângulo parisiense formado pela Avenue du Maine e os Boulevards Montparnasse e Edgar Quinet.

Foi um dos primeiros artistas da Bela Época que largaram Montmartre e que transformariam Montparnasse no centro artístico que só agora começa a deslocar-se para Saint-Germain-des-Prés.

Autoditada na Itália, Rosso Rossi estudou em Paris na Grande Chaumière e na Academia Colarossi, teve sua mesa no Café de La Rotonde, foi amigo de Modigliani e Soutine, frequentou a casa de Rossi e os ateliês da Cité Falguière. Isso no tempo em que o cubismo em França e o futurismo na Itália lhe acenavam com devaneios de experiências formais e rítmicas. Porém, amigo de aristocratas russos que vinham alvoroçar o restaurante da Rosalie e as rodas do Café du Dôme, Rosso Rossi trazia em suas veias uma tradição renascentista tão impregnada que os movimentos modernistas e o influxo de revolucionários de Vaugirard não conseguiram demolir.

Expôs diversas vezes no Salão dos Artistas Franceses, no Salão dos Independentes e,

com mais frequência, no Salão do Outono. Na Itália expôs nas primeiras Bienais de Veneza e nas Quadrienais de Roma.

O material que expôs este mês aqui em São Paulo na Galeria Ambiente consta de bronzes, mármore, gessos e terracotas, e representa fases de 1927 a 1935, período de seu apogeu. Quase toda a sua obra se acha esparsa em mãos de colecionadores particulares: desde russos aristocratas de antes de 1917 até plutocratas da era mecanicista e... atômica, conforme ele próprio explica. Ultimamente, para reforçar as possibilidades do seu *budget* de velho morador do Boulevard Edgar Quinet, Rosso Rossi se tem dedicado à cerâmica.

Suas esculturas são de teor clássico. Evidenciam um artesanato perfeito de antigo florentino que se dedica há cinquenta anos a cumprir uma vocação que teve em 1908 como padrinho o mestre Rodin.

Os torsos que modela com sensibilidade e lirismo parecem já agora (pois foram feitos entre a I e a II Grande Guerra) remanescentes de coleções meridionais, com um módulo arcaizante que lhes dá atitudes, ritmos e atmosferas greco-latinas e, por vezes, etruscas.

O que ressalta da vida e do prestígio do velho Rosso Rossi é a disciplina de, embora radicado em Montparnasse desde 1908 e ter frequentado os pontos nevralgicos da arte vanguardista, permanecer um florentino, em sua filosofia renascentista e em sua arte.

Mas a sua arte, mantida em padrões milenares, nem por isso trespasa a escavação ou museus. E cremos até que não será em mestres como os seus contemporâneos Carpeaux, Meunier e Epstein, que encontraremos analogias para a obra de Rosso Rossi. Dos elementos mais importantes de sua geração, talvez Maillol o tenha inspirado indiretamente na fatura e inclusão dos torsos.

E se Rosso Rossi se tornou impermeável às pesquisas formais da pedra segundo as experiências de Brancusi, Jean Arp e outros, pode ser considerado mestre de escultores modernos que se especializam em temas líricos e femininos, como por exemplo os belgas Oscar Jespers e Josef Cantre.

Sua escultura não viza a um monumentalismo de alegorias tão ao gosto das encomendas oficiais comemorativas de episódios do seu tempo ainda impregnado na Itália de garibaldismo. Também não significa uma realização acadêmica de torsos nus para jardins e vilas em Santa Margarida ou Rapalo.

Rosso Rossi, não sendo moderno e tendo conseguido em suas peças não ficar nas atmosferas barrocas e de *art-nouveau* do começo do século, fez e faz uma escultura antiga, mas não ultrapassada. Pois se inspira ou mesmo advém e é herdeiro da boa escultura meridional, do bom Mediterrâneo antigo. Isto é, tanto das ilhas gregas como da península romana. Como homem, é um renascentista. Como artista, ainda é cidadão da Magna Grécia.



Frans Krajcberg

O visitante apressado que passasse de relance pela sala pequena do Museu de Arte Moderna de São Paulo, na segunda quinzena de maio, poderia supor que ali estava expondo um cartonista de tapeçarias. Pois os motivos ornamentais inspirados na flora brasileira, folhas de begônias, samambaias, etc., constituíram uma constante do temário apresentado. Mas o mesmo visitante estranharia uma coisa: o fato daquela grafismo, que às vezes parece risco de giz, ser absorvido por um crepúsculo dando a cada trabalho o aspecto de um negativo radiográfico.

Ora, está exatamente nisso, na absorção do expressionismo gráfico pela atmosfera diluclular, a categoria dos trabalhos de Frans Krajcberg. De fato, com um dom e uma desenvoltura pelo traço formando uma aventura linear de labirinto igual à dextridade de Hartung, o jovem artista desenha folha-



gens de ambientes tropicais, pormenores de fauna amazônica, recessos de florestas e tufos de barrancos. Enfim, microscópicas paisagens de pormenores de serras. Mas, como que envergonhado dessa maestria que poderia levá-lo outra vez ao surrealismo, êle abate sôbre tudo isso uma atmosfera que ora é de ante-manhã, ora é de pre-noite. Assim, certos trabalhos são iluminados por tons amarelos e côr de gema, lembrando auroras iluminadas por um sol ainda invisível. E certos outros trabalhos são mergulhados na penumbra ou mesmo na noite, existindo poeticamente em função dessa áurea mística e ao mesmo tempo cósmica. Estamos, portanto, distante de um técnico do grafismo que opera dentro de labirintos noturnos. Não será isso a maneira plástica e poética de sublimar a sua condição de europeu nórdico em face do trópico?





"ATITUDES", DESENHOS A NANQUIM



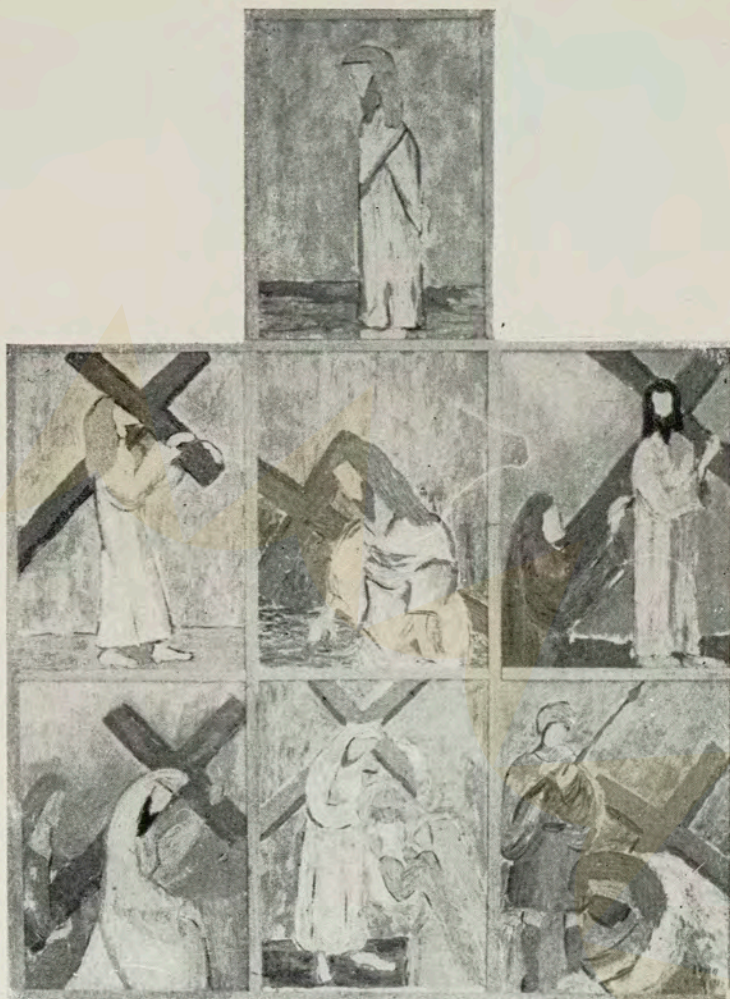
Leyla Matoso

Leyla Matoso expôs no Museu de Arte Moderna de São Paulo cinquenta telas e outros tantos desenhos. Tendo sido admitida na III Bienal com um retrato de fatura expressionista, ainda predomina em suas telas ulteriores àquele teor, junto com certa tendência ingenuista em outro lote complementar.

Já que a artista, que pouco tem comparecido a exposições coletivas, se abalançou a um certame individual com quase cem unidades elaboradas de 1954 para cá, se supõe que não desejou fazer uma seleção, para que a crítica a fizesse. De fato, ainda não houve caso de uma primeira exposição individual com tamanho acervo de paisagens, retratos e esboços gráficos.

Tal abundância e assiduidade ainda não significam no tratamento de tais temários figurativos um artesanato adquirido; mas já

"Retrato", óleo.



"Via sacra".

"Ceia".



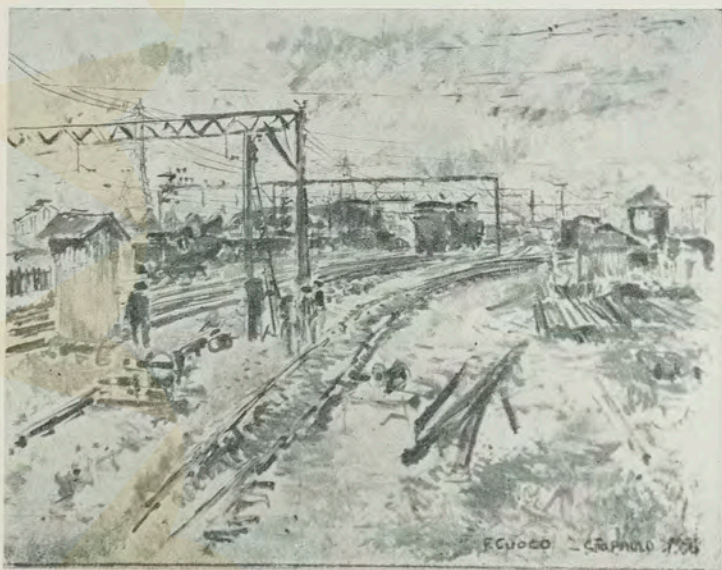
preençiam acentuada procura de valorização da matéria.

Destacariamos, assim, os quadros cuja atmosfera pictórica é expressionista, muito embora haja, em alguns, certo prosaísmo na composição. Parece-nos que a fatura melhorará para uma autonomia plástica quando o colorido estiver estruturado através de preparo gráfico. A deformação proposital constitui ainda um maneirismo que precisa ser substituído por desenvoltura.

Os desenhos a nanquim são o lado aparentemente complementar porém básico na exposição de Leyla Matoso. Significam testes tendo como tônica predominante atitudes humanas orientadas dentro de ritmos vibrantes. Ainda na fase de meros "croquis", evidenciam as qualidades que Sérgio Milliet e Clovis Graciano destacaram em seus trabalhos; isto é, constante pesquisa de movimento e ritmo e riqueza de colorido.



"Cristo".



"Curva da Sorocabana".

Gerações novas:

Francisco Cuoco

O Salão Paulista de Arte Moderna é, além da Bienal, o processo mais adequado, em São Paulo, para a triagem de valores da nova geração.

Assim, periodicamente, o juri vai desembrenhando de afluências maciças valores individuais que estejam seguindo uma orientação que já principie a destacá-los.

Mas há duas maneiras, uma falsa e provisória, e outra legítima e sempre válida de se fazer essa triagem. Até à segunda Bienal, por exemplo, o artista se cuidava moderno se tomasse um rumo sincero ou sofisticado para o abstracionismo; seguia então determinadas receitas e fórmulas e principiava a trabalhar *apud* Fulano ou Sicrano. E isso porque julgava assim impressio-



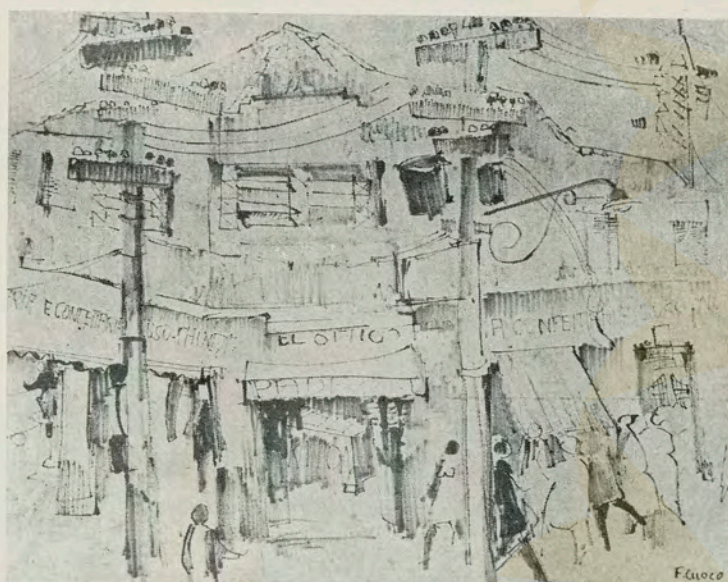
"Madona".

nar o juri. Tornado mais eclético o ambiente da Bienal e do Salão Paulista de Arte Moderna, passou o artista de desenvolvimento plástico e intelectual a evoluir para o concretismo. Aliás, uma excelente disciplina para o formal enxuto e a algebrização de símbolos. Mas o artista de índole figurativa, que não quis trair seu pendor, teve então que se empenhar em processos que não iludem um juri: o desenho e o tratamento da matéria.

Ao tratarmos hoje nesta seção *Gerações novas* de um valor premiado no Salão Paulista de Arte Moderna, nos servimos de telas e de desenhos de Francisco Cuoco como oportunidade para um critério de ordem pericial. É através do desenho que a vocação



DESENHOS DE FASES DIVERSAS



e a evolução se caracterizam. Igrejas de Veneza ou trechos de favelas ou esquinas de ruas comerciais podem ser e não ser assunto plástico; mas serão sempre assuntos gráficos e através de sua realização se infere do valor legítimo do estreante, como no caso de Cuoco.

Já a pintura, devido à multiplicidade de tendências modernas, deixa o estreante desorientado, por algum tempo. Ora se volta para Portinari, ora para Di Cavalcanti, ora para Bonadei, ora para Tarsila. Qual o processo para êle se descobrir deveras e iniciar sua maneira individual? Através da coexistência com as gerações plásticas. Assim se orientará segundo a grande lei gregária das afinidades.





Werner Gilles, "Queixa de Orfeu".

Pintura e escultura moderna na Alemanha

Dr. Leopold Zahn



Karl Hartung, "Forma moderna".



E. Mataré, "Duns Scotus". Detalhe dos novos portões do Domo de Colônia.

Após o colapso de 1945, a vida artística na Alemanha parecia abalada até os seus últimos fundamentos, tão profundamente quanto o Estado e a economia. Muitos dos melhores artistas — por exemplo, Max Beckmann, Lyonel Feininger, Oskar Kokoschka — tinham emigrado; Ernst Ludwig Kirchner, desgostoso com o menosprezo pela arte moderna, suicidara-se. As perspectivas de um renascimento da vida artística alemã eram sombrias. Porém, também neste terreno, o poder de regeneração se revelou com uma força que ultrapassou tôdas as expectativas.

"A Ponte": berço do expressionismo

De 1946 em diante, inúmeras exposições lembraram e atualizaram novamente os últimos quarenta anos da arte alemã. Com isso, a atuação de três centros demonstrou-se, retrospectivamente, como decisiva: a de Dresden com a "Ponte", de Munique com o "Cavalheiro Azul" e a de Weimar ou, melhor, Dessau, com o "Bauhaus".

Foi a comunidade artística de Dresden, "A Ponte", fundada em 1905, que deu um forte impulso ao expressionismo. Entre os membros da "Ponte", citemos: o sensível Ernst Ludwig Kirchner, dotado de sublime fantasia das formas; o vigoroso e másculo Karl Schmidt-Tottluff; o místico e delicado Erich Hecker; Max Pechstein, tão cheio de vitalidade; Emil Nolde, tão senhor das cores, e o idílico Otto Muller. Desprende-se do expressionismo da Alemanha setentrional uma oculta influência gótica, e o próprio Max Beckmann que, após experiências impressionistas se fixou num expressionismo de uma dureza cerrada, confessava afinidades

Karl Hofer, "Cena noturna".



eletivas com os pintores do fim da Idade Média. Quanto às obras cheias de êxtase e de um colorido movimentado do austriaco Oskar Kokoschka, lembrem, antes, os mestres da pintura barroca. Deveremos também incluir Karl Hofer entre os expressionistas? Ele ficou mais fortemente impressionado pelo "romano alemão" Hans von Marées e por Paul Cézanne do que pelos verdadeiros precursores do expressionismo — Van Gogh, Edvard Munch. Em quadros cuja composição é verdadeiramente arquitetônica, oferece-nos, muitas vezes, visões de um estranho mundo crepuscular, povoado de demônios e fantasmas.

"O Cavalheiro Azul": não figurativo

Por mais afastados que estivessem da natureza, estes pintores não abandonaram por completo o modelo natural. A experiência não figurativa foi empreendida pela primeira vez no círculo dos "Cavalheiros azuis" de Munique, que se reuniram em torno de Kandinsky e Franz Marc. "O Cavalheiro azul" era, originalmente, o nome de um quadro de Kandinsky e, mais tarde, um almanaque de arte de Kandinsky e Marc, foi publicado pela editora de Munique, R. Pieper & Co.

Wassili Kandinsky, mais velho que a maioria dos seus amigos de Munique, completou com toda a impetuosidade, que é uma das características do russo, o total afastamento do quadro do objeto. Sua primeira aquarela não figurativa foi realizada em 1910. Franz Marc divulgou para seus contemporâneos, através de quadros e escritos, um

mundo de figuras estranhas, imagens novas e sons desconhecidos.

Paul Klee também participou de exposições dos "Cavalheiros azuis". Nasceu e morreu na Suíça, porém só recebeu seus documentos de cidadania no leito de morte. Apesar dos elementos abstratos, cubistas, construtivistas e surrealistas que se notam na sua obra, é um isolado; pertence a um mundo situado além do espaço e do tempo. Nolde o chamou "uma borboleta no firmamento estrelado".

August Macke, nascido na Westfália, foi como Franz Marc uma vítima da primeira guerra mundial. Na primavera de 1914, empreendeu com Klee uma viagem de estudos à África do Norte, onde pintou uma série de aquarelas de cores deslumbrantes, que contam entre as mais belas obras da arte alemã moderna. Poucos meses depois tomou na frente francesa.

O "Bauhaus": entre a arte e a técnica

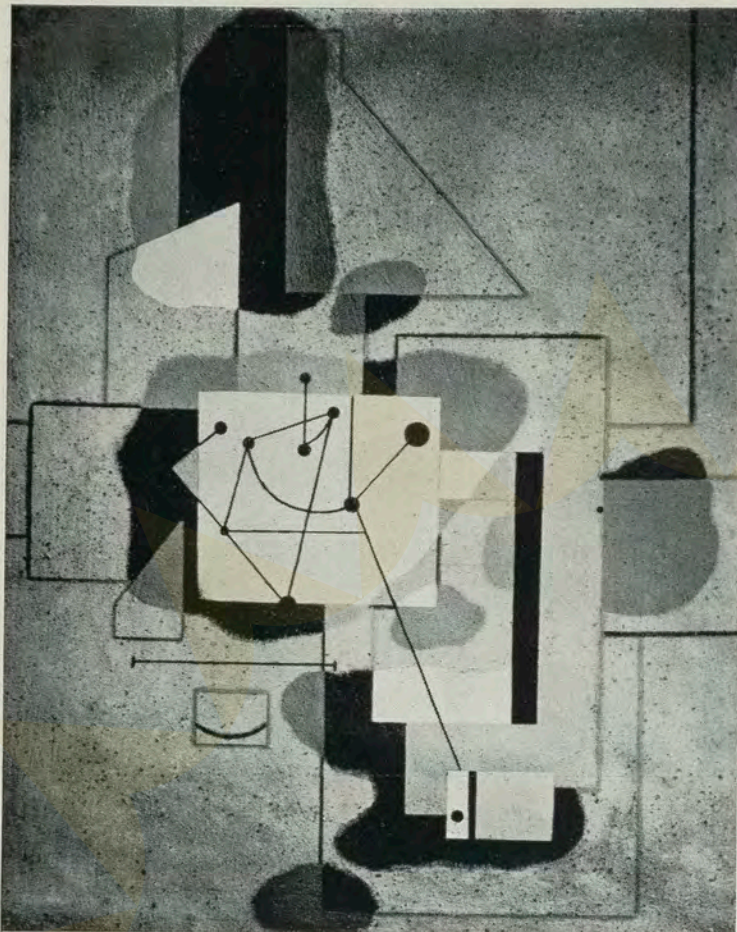
Encontramos novamente Kandinsky e Klee neste Bauhaus fundado pelo arquiteto Walter Gropius em 1919 em Weimar e onde o pintor germano-americano Lyonel Feininger também ensinava. O Bauhaus quis fazer desaparecer o abismo que separava a arte da técnica, ao escolher como princípio vital o construtivismo funcional. Nos quadros de Kandinsky como também nos de Klee, são as formas geométricas básicas que aparecem — o triângulo, o quadrado, o círculo; na sua arquitetura prismática e nos seus quadros de navios, Feininger criou um construtivismo de caráter musical.

O estilo "Bauhaus", essencialmente técnico e avesso a qualquer manifestação sentimental, encontrava-se em oposição ao expressionismo emotivo do qual partiram também o cínico dadaísmo essencialmente anti-patético e a "Neue Sachlichkeit" — a nova objetividade — que dava a máxima importância ao objeto. Neste movimento restaurador da "nova objetividade", nascido no fim da primeira guerra mundial, distingue-se uma tendência idílica, a Biedermeier, cujo principal representante é Georg Schrimpf e outra de crítica social agressiva e muitas vezes impiedosa, cujos expoentes foram Otto Dix e Georg Gross.

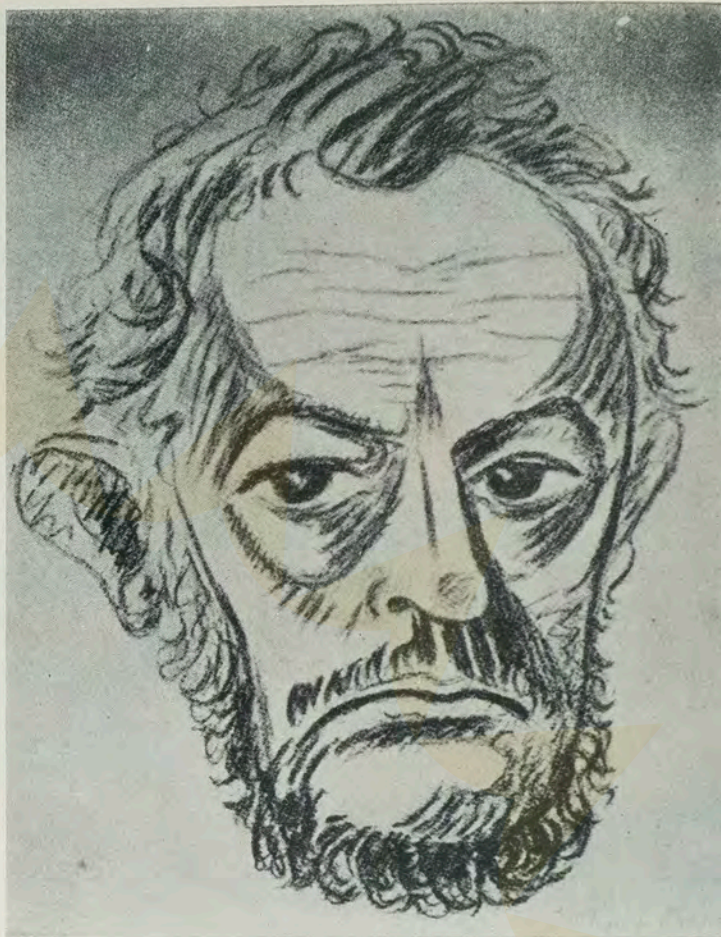
O dadaísmo e a nova objetividade eram até certo ponto paralelos ao surrealismo, cujo principal representante na Alemanha foi Max Ernst que se mudou para Paris em 1922 a fim de se filiar ao surrealista ortodoxo André Breton.

A forte atração do não figurativo

Todas estas tendências, nascidas no primeiro quarto do século XX, possuem ainda hoje seus seguidores, como o demonstram as exposições anuais na Alemanha. Os membros da "Ponte", Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Max Pechstein e Emil Nolde vivem ainda e continuam sua obra. A morte ceifou com maior impiedade no círculo dos "Cavalheiros azuis". Porém, Gabriela Muenther, a primeira companheira de Kandinsky, ainda vive, e Heinrich Campendonck, o mais jovem dos "Cavalheiros azuis" trabalha ainda na Academia Real de Amsterdão. Alfred Kubin continua vivendo no seu castelo de Zwickledt, e Karl Hofer, Oskar Kokoschka,



Willi Baumeister, "Jogadores de xadrez".



Otto Pankok, "Retrato de Ernst Barlach".

Lyonel Feininger e Otto Dix prosseguem sua obra.

Quanto ao expressionismo, só possui um representante de valor entre os jovens: é o berlinense Werner Scholz.

Xaver Fuhr, de Mannheim, continuou a desenvolver o estilo da nova objetividade. As místicas criações mediterrâneas do renano Werner Gilles têm algo de surrealista. Como ele, o xilogravador H. A. P. Grieshaber e Georg Meistermann, de Colônia, que se dedica principalmente à pintura sobre vitrais, devem ao criador de "Guernica", Picasso, uma importante influência formal.

A tendência de despojar o objeto tornou-se sempre mais forte nestes últimos anos. Entre os representantes mais velhos do não figurativismo, Willi Baumeister e Theodor Wer-

ner, ambos da Svábia, devem ser citados em primeiro lugar. Entre os mais jovens, convém destacar o westfaliano Fritz Winter, o berlinense E. W. Nay e o saxão, atualmente residindo em Paris, Hans Hartung.

Barlach e Lehmbruck

A renovação da escultura alemã partiu principalmente de duas personalidades: deve-se a Ernst Barlach e Wilhelm Lehmbruck. Barlach, o escultor em madeira à procura da divindade, virou-se para o Leste — pessoas e paisagens russas significam mais para ele que a França ou a Itália. Lehmbruck, ao contrário, procurou o clima do seu trabalho no Oeste e foi influenciado por Maillol e Minne. Sem serem propriamente alunos

dêle, alguns escultores podem ser considerados como sucessores de Barlach. Este é o caso das obras plásticas da artista gráfica Käthe Kollwitz que foi sua amiga. O mesmo se deu com Gerhard Marcks que, depois de 1945, criou uma série de monumentos aos mortos em Hamburgo, Colônia e Mannheim, que são impregnados do espírito sacro antigo. Ewald Mataré também solucionou um problema de arte sacra monumental com os portões da catedral de Colônia e da igreja de Hiroshima. Só alguns raros escultores alemães seguiram até agora a tendência não-figurativa. Entre eles, convém citar Karl Hartung que, partindo da simplificação ainda figurativa passou à forma pura; e Hans Uhlmann, que cria formas livres de arame e fitas de aço.

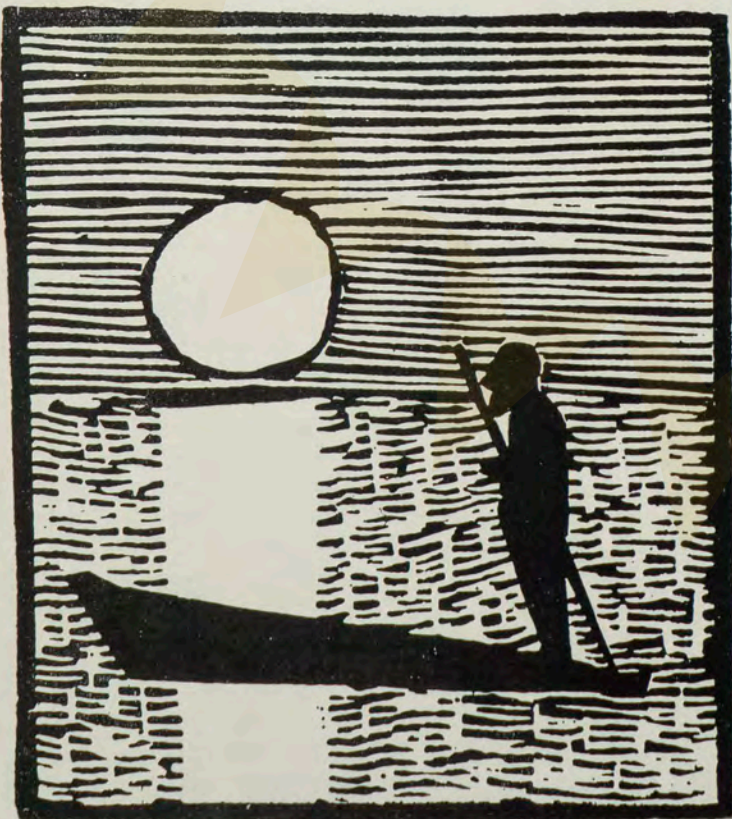
Gerhard Marcks, "Mulher de luto". Detalhe do monumento aos mortos da segunda guerra mundial, em Colônia.



Georg Meistermann, "David enfrenta Saúl".

Bela Bachem, "Núpcias".

Gerhard Marcks, "Pescador".





Lenio Braga Brasil, "Mãe". A mãe de santo Yalorixá, sentada, recebe a saudação (Dô-bahé) das Filhas (Yaós).

A mãe-de-santo

Vivaldo Costa Lima

Esta, que, com um simples gesto apenas esboçado, comanda e abençoa, nega e repreende; e que sorri, feliz, ao ver os "orishás", satisfeitos e contentes; e que se ergue com a imensa dignidade em homenagem ao padroeiro de sua casa e abraça com intimidade adorável, os encantados que desceram no seu "ashé" (esta é a "iyálorishá"), a mãe do terreiro, a guardiã dos mistérios, que dirige e zela, inicia e confirma, mantendo puros e autênticos os ritos de seu culto ancestral.

Esta é a Mãe, figura absoluta do candomblé. Respeitada e mandando tudo. Atenta, para que nada falte, do que é devido, à louvação e ao serviço dos "orishás". Sua influência pessoal vai além dos limites do culto. Intervém decididamente na vida familiar e na conduta de seus filhos. É a última instância para as dúvidas. Sua palavra é lei. Sua opinião não se discute.

Nos candomblés da Bahia há uma tradição matriarcal inofismável. É possível que haja um número maior de "pais" do que de "mães de santo". A importância das mães, é, porém, incontestavelmente maior. Isto se verifica principalmente nos candomblés de origem iorubana, onde, em casos como o Engenho Velho, a cadeia sucessoria matriarcal se desenrola, das velhas mães africanas que o fundaram até a figura admirável de Tia Massí (Maximiana Maria da Conceição) atual mãe da centenária Casa de Oxóssi. Este terreiro é que deu origem a duas das maiores casas de culto afro-brasileiro na Bahia — o candomblé do Gantois, hoje sob a direção de Menininha (Escolástica Maria de Nazaré) e o outro da Cruz Santa do Ashé do Opô Afonjá. Este último fundado por Aninha (Eugênia Ana dos Santos) sem dúvida a maior figura feminina dos candomblés da Bahia.

Sucedendo a Aninha, a atual mãe ao Opô Afonjá é Senhora (Maria Bebiana do Espírito Santo) que recentemente comemorou o 48.º aniversário de sua iniciação religiosa e que mantém com zelo e energia incomparáveis o patrimônio religioso e cultural daquela Casa de Xangô. Assim, através de um matriarcado tradicional e severo, é que o Candomblé da Bahia resiste e sobrevive.

O livro de Lenio Braga Brasil:

"Doze desenhos sôbre Candomblé"

A liturgia do candomblé tem que ser, seja ele ortodoxo ou espúrio, uma simbologia de ritos. Os termos africanos estão para seus graduais como o latim para os ofertórios da liturgia católica: isto é, nem sempre são acessíveis a quem os ouve.

De fato, mesmo em textos descritivos ou interpretativos das funções de macumbas e candomblés, expressões como xerê, agogô, adjá, ekurerê, xarará, conquanto significando objetos de culto e portanto coisas reais, objetivas, assumem características de léxico desconhecido. Que dizer-se, então, dos nomes de criaturas, como iaô, ekéde, alabê axoguns, babalorixá e ialorixá? De modo que o desenho, a objetivação de coisas, fatos, estados e fenômenos que se passam no terreiro, no pegé, e na camarinha, se torna indispensável, como um glossário informativo.

Conhecemos da Coleção Recôncavo, os cadernos 9 e 10, onde os desenhos de Caribé objetivam para os leigos esses objetos, criaturas e fenômenos. Na verdade, Temas de Candomblé, ao artista argentino radicado no Salvador, e páginas de Pierre Verger contidas no opúsculo Orixás, possibilitam a compreensão daquele mundo noturno de sacrifícios e paroxismos transplantados da África. Agora, saem os desenhos de Lenio Braga Brasil, sôbre idêntico tema. Não são propriamente desenhos técnicos, como os acima referidos. Têm ainda a função de ilustrar textos, além de seu sentido autônomo de interpretação gráfica e cromática. Acrescentam à bibliografia e aos álbuns já dedicados ao assunto, uma serventia nova. Como artista meridional absorvido pela Bahia, Lenio Braga Brasil apresenta nesses doze desenhos a sua contribuição de gráfico, suavizada por atmosferas poéticas e até mesmo litúrgicas, cujo efeito amplia de certo modo o que Lívio Abramo já colimou ao tratar de candomblés fluminenses, em suas excelentes gravuras.

Lenio Braga Brasil, "Dança para Oxossi". Imitando com as mãos uma espingarda engatilhada, as Yaôs dançam para Oxossi, o deus da caça (sincretizado com São Jorge, na Bahia). As filhas dançam e cantam para os santos até que eles baixam; então as que os recebem se retiram e voltam vestidas com as roupas e dançam com os movimentos do santo. Quando tragadas, elas não "representam" ou "simbolizam", mas são a própria personificação do deus e como tal recebem todas as homenagens.



INTRODUÇÃO PARA O LIVRO "DOZE DESENHOS SÔBRE CANDOMBLÊ" DE LENIO BRAGA BRASIL

Madrugada dos nossos Orixás

Zora Braga

Viajante, desce de teu carro e, de pés nus, entra nas capoeiras da lenda, embebecido como a iaô no "dia de dar o nome".

De que valem os níqueis que atiras aos exús nas estradas abertas? O motor espanta o povo das encruzilhadas e perturba os caçadores. Vê como estão imóveis nas tocaias êstes netos dos velhos caribes que, um dia, escalarão equadores e trópicos, em busca de outras caças.

O sagaz Oxósse — ôkê! Veio pelo caminho do oceano apaziguar a demanda de eguns e caboclos. O Português havia desembarcado antes, nas caravelas ameaçadoras, e levaria tudo, sem respeito nem mesmo pela fôlha da jurema e pela raiz do urucá. Depois, quando os navios negreiros abriram seus cascos odiosos, o escravo correu para a mata. — Deve ser o branco de cara pintada! Alerrou seu Tupinambá. Os índios arrancaram e raspam a pele do intruso, na ânsia de descobrir-lhe a face verdadeira. Essa extraordinária acolhida aborreceu a gente negra, mas hoje estamos felizmente em paz. Quando se viram, Caipora e Ossanhe ficaram tão perturbadas com a semelhança mabaca de suas extranhíssimas pessoas que resolveram ser uma só, com dois nomes. Agora, estão procurando as ervas que também curam e, nesse afã de curar, eis que surge o Caboclo Bugre, filho de criação do grande médico dos pobres.

Omolú — atôtô! — vai esculpir um povo mais forte em barro mais viril. Enquanto as

imagens secam e esperam o tempo cumprir-se, Omolú visita cidades de pedra, onde pés humanos fenecem como rosas num braseiro. É que, nessas rochas escaldantes, nesses picos afiados, Rei Xangô, meu pai — kauô-kabiêcilê! Guarda os trovões e moça bonita guerreira aguça sua espada fulgurante. Eparrei, Iansân!

O dia está calmo e Xangô sorri para a alegria do céu que se estira como a cobra coral, desde o mar, em nuances de iris. A música que se derrama na pauta das sete cores de Oxumarê — arrôbôbô! Não é a dos alabês, porque o sol está dando a luz do dia. Essa música é autêntica música de nascimento, é Vivaldi contando a beleza da vida.

Ogun — patakóri! O habilidoso, detém um momento sua forja para escutá-la e, em vez de espadas, modela um bracelete para Oxum — óra-iêiê-o! A formosa madrinha das fontes vai correndo mostrar o presente à sua própria mãe.

Yemanjá-ôdô iyê-ê! Cobre de algas o corpo de uma menina afogada no Rio Vermelho. Ao longe Nanan — salubá! A das águas profundas, namora o palácio branco da colina. Todos eles, num dado momento, cantam em cântico:

Oxalá babá! Exê-ê-babá! "A volta do mundo é grande, mas teu poder ainda é maior!" Viajante, calça agora as sandálias e volta para o teu carro. Chegamos à fronteira do mito e não mais ouviremos Vivaldi. Os ter-

reiros estão se abrindo. Os atabaques começam a tocar.

As filhas se curvam como enormes crisântemos, na cerimônia do padê de Exú. Estás vendo Senhora, rodeada de ebômins e iaôs, de ogãs às mainças, meu compadre e Didi. Não é uma aldeia africana, é o terreiro mais bonito da Bahia, é a roça do Ôpô Afonjá! Exú, o mensageiro, foi convidar os encantados para a festa. Pela noite a dentro, os cantos e danças vão exprimir lendas antigas, em ritmos e gestos. Estamos numa igreja clássica da liturgia popular — a zeladora do mito original.

Lá em baixo, as luzes da cidade cintilam sobre barrocos e painéis de arranha-céus. Tambores e agogôs batem nas ruas coloniais e nas estradas de asfalto. São terreiros barrocos, românticos e modernos, dando o panorama feitichista de um país em formação. É a essência de nosso caráter, nossa mitologia feita de cruzamentos, mas nossa! Dela tiramos indumentárias e costumes, a cozinha baiana e os profundos simbolismos sociológicos que corrigem injustiças históricas, criando, por exemplo, novos deuses de pretos velhos cativos, de tribus dizimadas, de vidas extraordinárias.

É a matéria-prima que começa a dar à nossa arte uma música, uma pintura, uma escultura, uma literatura ou um teatro de características brasileiras. Assim, estamos aprendendo a citar Xangô em vez de Júpiter. É a madrugada dos nossos orixás!



Lenio Braga Brasil, "Oxosse" (Deus da Caça). Sincretizado do São Jorge. Dança carregando arco e flexa, bolsa de caça e um "eirú" (rabo de boi). Irmão de Ogun de Exú.



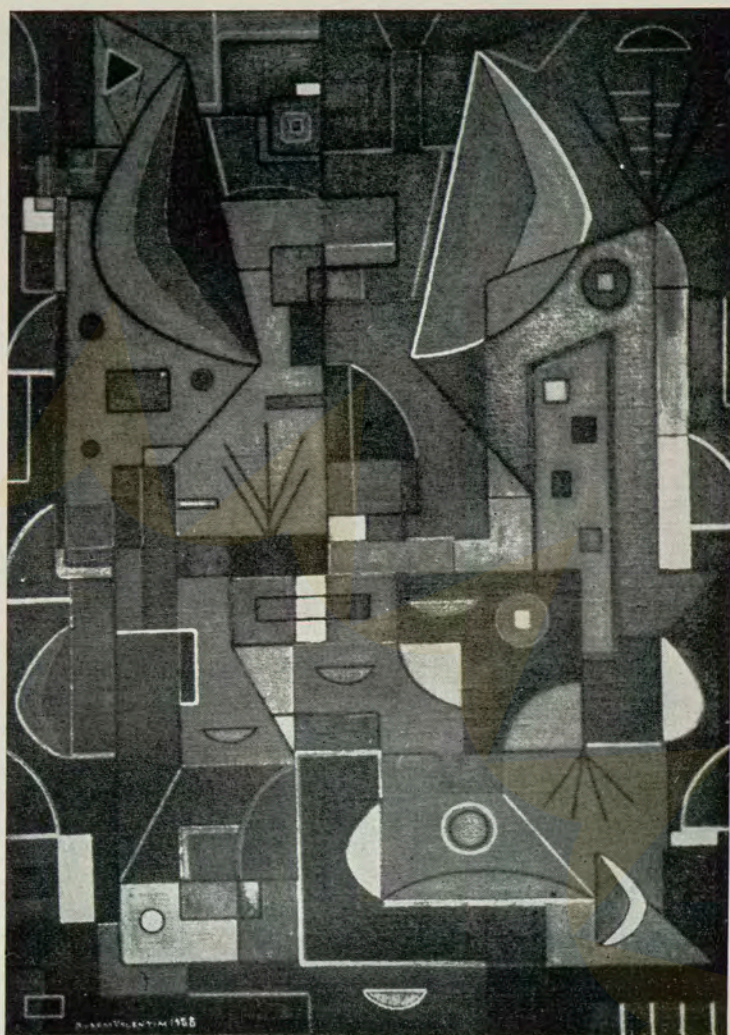
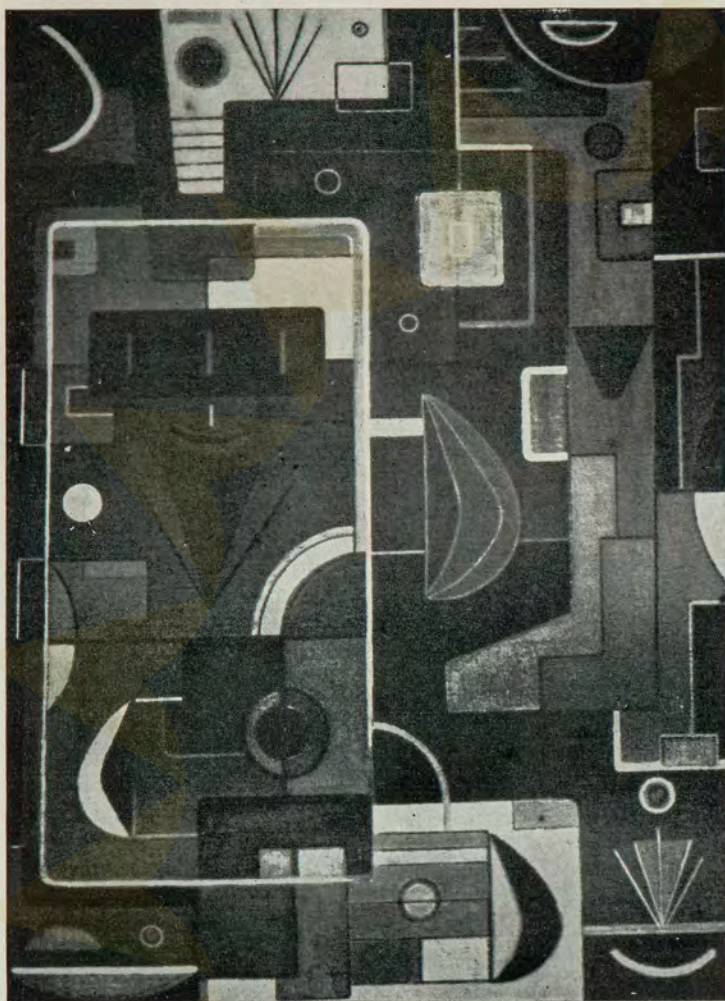
Lenio Braga Brasil, "Yaôs". As Filhas de Santo são as "Iniciandas". O termo nagô Yawô significa "noiva", "esposa mais jovem". Depois das primeiras danças e cantos, elas aguardam sentadas que as feitas voltem vestidas para recomeçarem a festa interrompida com a chegada dos deuses. As Yaôs são dirigidas diretamente pela "mãe pequena" que, abaixo da mãe, é a autoridade máxima da casa e quem inicia e orienta os cantos durante a festa. As Yaôs vestem-se com as cores de seus santos.

Ilustrações do livro a sair
"Doze desenhos sôbre o Candomblé"
de Lenio Braga Brasil, Salvador.



Lenio Braga Brasil, "Oxalá" (Senhor do Bonfim). É o pai de todos os Orixás, avô, portanto, dos homens; é o deus da Reprodução. Veste-se de branco e prata. Pela tradição africana era rei de Egigbó. Dança como um velho doente e alquebrado, apoiado num "Paxoró".

Rubem Valentim, "Composição N.º 5", 1956.



Rubem Valentim, "Composição N.º 9", 1956.

Um abstrato entre os figurativos baianos: Rubem Valentim

Durante a III Bienal de São Paulo, ao analisarmos a contribuição nacional, a classificamos em seriações concernentes não a "ismos" e sim a tendências específicas. E, diante das *Composições* n.º 5 e n.º 9 de Rubem Valentim, o incluímos voluntariamente entre os influenciados pela Escola de Paris. Ora, sendo o artista baiano um autodidata típico, e conhecendo decerto só por alto quais os elementos da Escola de Paris a que a sua arte abstrata se assemelharia, foi preciso que dissessemos que aquelas "composições" lembravam Herbin. Decerto, o pasmo de Rubem Valentim ainda foi maior; porém não invalidou nem invalida a asserção.

Não se admite um isolacionismo exclusivista em arte, mais. Isto é, o artista moderno,

que pretende concorrer a Bienais, sabe de maneira geral quais são as correntes que afluem para essas exposições coletivas e internacionais. Sabe e vê. E, visitando as salas de delegações estrangeiras, e querendo evoluir, se aproveita logicamente e da função das Bienais: instruir.

Assim, Rubem Valentim, que até então colhia e interpretava o mundo ecológico baiano, passou a estilizar aqueles motivos dentro de uma transfiguração do real para o abstrato. As formas, sintetizando coisas brasileiras, folclóricas, se foram tornando símbolos e não mais realidades sintéticas.

Quando, porém, asseveramos que o pintor autodidata da Bahia tinha na arrumação imbricada de suas formas analogias com o ve-

lho Herbin, estávamos classificando pericialmente a fatura e a amarra de seus motivos. Basta olhar-se para as duas composições que ilustram esta página para se sentir a analogia, fato que dá ao artista do Salvador o mérito de uma personalidade tão típica que já pode, ao ser estudada, ser incluída numa escola e até mesmo numa variante dessa escola.

Haverá ainda superlotação de formas, algum exagêro de presenças inbrincadas. Mas o resultado plástico é bonito, pois sugere atmosferas não só brasileiras como pre-colombianas. Parecem tapeçarias incas ou colgaduras aztecas. Vibração e exotismo são suas qualidades intrínsecas.

Uma divergência na solução do problema da Casa Popular no Estado de São Paulo

Ao se anunciar que o governo do Estado pretendia o estudo de soluções ao problema da casa popular, comentamos com certo desalento as perspectivas que se apresentavam. O País é grande demais para as soluções generalizadoras. A Fundação da Casa Popular no governo do marechal Dutra foi um erro de que nunca se penitenciou o governo. Temos casos na história da Fundação que em país civilizado determinariam até a apuração de responsabilidades: no Estado do Rio, por exemplo, chegou-se à construção de 50 unidades, "conseguidas" da Fundação, por um deputado federal. Construídas as casas, verificou-se que o empenho fôra levemente empregado, desde que não havia gente para morar, não havia crise de habitação que justificasse a construção das 50 moradias, o gesto se perdeu no vácuo, e as casas ficaram esperando que a cidade crescesse para serem ocupadas. Parece anedota, mas não é. Soluções dessa forma não são de maneira alguma válidas - a experiência da fundação da Casa Popular, rigorosamente, até agora não serve sequer como elemento informativo. Nosso pessimismo diante da tentativa do governo de São Paulo, sem que esta posição implique em qualquer censura à intenção, viu-se confirmado em pouco tempo. No curto espaço de quatro meses, a Comissão chegou ao fim dos seus esforços e estes falharam, se se deve considerar como resultado a conclusão constante do relatório enviado ao governador do Estado, que compreende a formação de uma autarquia, a CECAP, ou seja a Caixa Estadual de Casas Populares. É uma Fundação da Casa Popular em âmbito estadual e devemos considerar que nesta altura dos acontecimentos é muito pouco pretender-se seguir a mesma modalidade, até visando a apropriar-se da taxa sobre as sisas e ainda criando outra semelhante.

Mas não entremos, por enquanto, em questões de detalhe.

A Comissão de Estudo do Problema da Casa Popular reuniu-se algumas vezes e deliberou depressa demais. No entanto, ela sabe que não deveria fazê-lo, desde que confessa que não temos elementos quaisquer para enviar ao próximo 1.º Seminário da Habitação Popular, que se reunirá em julho no Brasil, promovido pelo Centro Interamericano de Vivenda (CINVA), órgão da Organização dos Estados Americanos, conforme se lê no relatório a que fizemos referência. Ali se diz, a propósito do Seminário: "... ao que apurou esta Comissão, pouco de informativo existe em São Paulo sobre este problema que possa, oficialmente, como contribuição do Estado, ser levado ao referido conclave". Se para um Seminário se confessa essa indigência de elementos, como se vai levar a coisa por diante, já com estatutos da CECAP, e um projeto de lei de sua criação, e já com viagens de elementos da atual Comissão ao estrangeiro para fazer levantamentos dos materiais e das casas pré-fabricadas? É claro que estamos agindo no ar, e que se trata apenas de fazer casas. Mas não é disso que se trata.

O funcionamento da Comissão

Ocorre que formada com preponderância de elementos alheios ao problema, que é arqui-

tetônico e urbanístico, primeiramente, em consonância com as necessidades sociais que fazem o recheio da crise de habitação, a Comissão de Estudo do Problema da Casa Popular funcionou mal. Pelo que nos informaram pessoas autorizadas que assistiram a essas reuniões, pelo que deduzimos, o convite feito para a participação do arquiteto Eduardo Kneese de Melo, na Comissão, foi apenas formalístico. Tratava-se de revestir as resoluções de uma aparência de completamento, ao se incluir um arquiteto, que era considerado, como diz o texto do relatório, "representante do Conselho dos Arquitetos do Estado de São Paulo", órgão inexistente, quando aquele técnico é o presidente do Instituto de Arquitetos do Brasil em São Paulo, e a sua presença, mesmo que não tivesse sido apoiada por uma expressa delegação do IAB envolve sem nenhuma dúvida participação do IAB, assentimento tácito, e, pois, uma responsabilidade, por mais indefinível que ela deva ser considerada.

Mas a Comissão funcionava sem levar em consideração a presença do arquiteto Eduardo Kneese de Melo, resolvendo-se pela autarquia, como se fosse seu objetivo apenas chegar a essa autarquia.

No entanto, o arquiteto Eduardo Kneese de Melo já havia, desde uma das primeiras reuniões, advertido a Comissão, com a declaração que abaixo transcrevemos, somando o que se lhe afigurava ser ponto pacífico, pois dizia ter tido já ocasião de constatar que "todos os membros desta Comissão concordam que":

"1.º — O problema Habitação é um problema social e humano, que, embora represente o mesmo papel que a caverna do homem primitivo, difere inteiramente daquela porque a civilização criou novas noções de conforto, de construção e de arte. 2.º — O problema Habitação é um problema de planejamento regional ou urbano, em que a casa propriamente dita é um dos componentes do todo chamado Habitação. 3.º — Que dê-se todo fazer também parte outros elementos indispensáveis, como transporte, recreação, trabalho, saúde, etc. 4.º — Que a simples construção de casas, seja qual for seu número, não resolve o problema Habitação. 5.º — Que o problema Habitação só poderá ser resolvido, portanto, se o estudarmos dentro dos planos das regiões em que se situem e se todo esse estudo for feito em obediência à escala humana.

Pôsto isso, proponho que, tendo em vista a incumbência que nos foi dada pelo sr. Governador, recomendemos a criação de um Conselho Técnico da Habitação, composto de: 1 representante do Governador do Estado, 1 do Instituto de Arquitetos do Brasil, 1 do Instituto de Engenharia, 1 da Associação Paulista de Medicina, 1 da Secretaria de Viação e Obras Públicas, 1 do Instituto de Previdência, 1 da Caixa Econômica Estadual, 1 do Serviço Social do Estado.

N. B. — Esses representantes serão eleitos por 2 anos, podendo ser reeleitos.

Caberá a esse Conselho: 1.º — Fazer o levantamento da situação atual do problema Habitação, no Estado. 2.º — Manter em dia esse trabalho. 3.º — Orientar o governo do Estado em como, quando e onde deve o problema ser atacado, sugerindo quais os organismos financiadores que devem ser so-

licitados para cada caso. 4.º — Recomendar o planejamento de cada conjunto de Habitação a construir-se, determinando condições mínimas de conforto indispensáveis, podendo, para tal, abrir concursos entre profissionais habilitados. 5.º — Incentivar o financiamento de conjuntos residenciais por Institutos, Caixas, Sociedades Privadas, Industriais, etc., desde que esses conjuntos sejam estudados dentro dos planos regionais antes mencionados. 6.º — Coordenar e orientar todos os esforços, oficiais ou privados, tendentes a aliviar ou solucionar o problema Habitação no Estado de São Paulo. Considerando que: a — Uma grande parte da população do Estado não tem condições econômicas que permitam a aquisição de casa própria, mesmo com financiamento a longo prazo; b — Considerando que, para financiamento da casa própria já existem vários organismos organizados (Instituto de Previdência, Caixas Econômicas, etc.); c — Considerando que a verba já arrecadada pelo governo estadual com o fim especial de aplicar-se no problema da Habitação, com vista à Caixa Estadual, de casas para o povo, poderá ser transferida para outro organismo que seja criado com os mesmos fins dessa autarquia.

Concordo com a criação de uma Fundação que, funcionando, tanto quanto possível, longe das influências políticas e burocráticas se destine a financiar e construir ou mandar construir conjuntos antes citados e sob a orientação do Conselho Técnico da Habitação, sendo que esses conjuntos se destinam a aluguel, para famílias cujas condições econômicas não permitem a aquisição da casa própria com financiamentos a longo prazo. Esses conjuntos deverão substituir os cortiços, as favelas, as "cabecas de porco", etc." Mas a Comissão de Estudo não queria saber da sugestão do Conselho Técnico da Habitação. Afigurava-se-lhe que podia passar sem ele, desde que a autarquia, que estava nas suas cogitações, talvez mesmo ainda "antes" de ser formada acabasse sendo a conclusão de suas elocubrações.

E assim se chegou a um órgão que vai examinar depois o que vai fazer, um órgão que pretende ele mesmo estudar, planejar e executar, mas com o critério de fazer casas, casas e casas, sem levar a efeito o estudo da Habitação Popular.

Que é e pretende ser a CECAP

A Comissão de Estudo do Problema da Casa Popular, mostrou-se muito contente por ter chegado tão cedo a uma solução. No plano em que estão colocadas as coisas, tivemos de proceder a um trabalho de reportagem sobre o assunto, e encontramos membros da Comissão, e ouvimos deles os seus pontos-de-vista, para a súmula que aqui estamos destrinchando.

A Comissão chegou a fazer como se sabe um projeto de lei para a criação da CECAP. Estendeu-se depois em formular os Estatutos da própria CECAP, de tal maneira que teremos um órgão que nascerá com a regulamentação, que recebe já antes de nascida as diretrizes dentro das quais deve funcionar. Tudo está previsto e acabado, mas o objetivo que se devia ter em vista, a habitação, o planejamento, o problema urba-

Foto: Alice Brill.



nístico que envolve, nada disto foi pôsto em equação, nada disto considerado. A CECAP tratará até da formação do pedreiro e do artífice mas não examinará especificamente a Habitação.

Além da declaração que fez, então, o arquiteto Eduardo Kneese de Melo formulou seu voto em separado.

Nele se afirmam, então, os princípios que norteiam uma divergência, a qual se nos afigura fatal ao trabalho pretendido, no sentido de que poderá o governo, se levar até o fim a solução que lhe inculcam, construir casas e casas, muitas casas, mas nunca chegar ao âmago do conceito moderno e vivo da Habitação para o povo. O presidente do Instituto de Arquitetos assim o expressou:

"Quando o governo do Estado de São Paulo resolveu criar esta Comissão, para que estudasse o problema da casa popular e apresentasse sugestões para sua solução, evidentemente pretendia enfrentar o problema "habitação" em sua conceituação moderna. Isto é, "casa popular", não apenas paredes, janelas e portas, telhado, etc., mas sim, um conjunto complexo do qual, a casa, propriamente dita, é apenas um dos elementos. A casa só tem valor quando acompanhada de um elevado número de confortos mínimos

que a civilização moderna criou e exige para os povos civilizados. Esses complementos, indispensáveis à habitação, não podem estar todos contidos na casa". E adiante:

"A habitação popular é portanto muito acima de um problema técnico de construção ou financiamento, um problema social, humano e evidentemente de urbanismo e é, certamente, nesse sentido, que o governo estadual pretende resolvê-lo. Tudo o que se fizer, portanto, fóra de um planejamento geral, encarado sob esse prisma, não poderá, de forma alguma, levar-nos à solução do problema."

Julgue-se desde já o que se vai fazer

Parece-nos que a questão não deve ser considerada encerrada, e embora haja precipitação de elementos da Comissão que nos confessaram já o início de uma fase executiva, mesmo sem ainda existir a CECAP, ainda é possível e deve-se movimentar a opinião pública contra a possibilidade da incidência no erro. A inteligência abdicaria de sua função se ela abrisse mão do que lhe é dado prever. Este axioma vulgar é aqui colocado para que se insista na solução acertada e não se aceite o belo projeto de lei que vai criar a CECAP.

O julgamento antecipado do que se vai fazer é o que pretendemos iniciar neste trabalho, que apanha o assunto em seus aspectos menos informativos, mas busca acentuar a divergência básica, que se nos afigura importantíssima.

Deve-se acusar o relêvo e a profundidade dessa divergência, para que haja um conhecimento do essencial que nela se situa.

Pode-se considerar que houve boa vontade. Mas não basta: a boa vontade precisava estar bem informada acerca do que pretendia, e não deixar-se guiar pelo que aí se espelhou, no relatório, no projeto de lei, nos estatutos da CECAP.

Indubitavelmente, não poderemos adquirir essa "consciência do problema" sem caminhar pelos trilhos elementares da informação. E a autoridade não está suficientemente informada.

É preciso que os meios técnicos, que os elementos capazes, promovendo reuniões, fazendo pública a sua crítica, venham a despertar na autoridade aquela "consciência do problema", inicial de uma ação que reclama planejamento, inteligência do alcance da pesquisa, da análise estatística, das determinações que o fato social adquire e que apresenta, desafiadoramente, à vontade, à energia e à inspiração dos contemporâneos.

De arquitetura, no Mackenzie

Mais uma vez, os alunos de arquitetura do Mackenzie se movimentam, no sentido de obter para o ensino da disciplina naquela Faculdade, uma aproximação mais consentânea com a arquitetura de nosso tempo. Conhecemos as causas dessa dissociação, conhecemos, há muito, o problema da intervenção pessoal academicista de um professor fiel ao obsoleto, e que dirige essa Faculdade de Arquitetura, como se ela fosse uma daquelas escolas de Belas Artes que o manifesto inicial do CIAM (Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna) já considerava, em 1928, como "guardiões do passado" ("Les architectes, ayant la ferme volonté de travailler dans l'intérêt véritable de la société moderne, estiment que les Académies, conservatrices du passé en négligeant le problème du logis au bénéfice d'une architecture purement somptuaire, entravent le progrès social" — Declaration de la Sarraz).

Com o professor a que me refiro, com o diretor que ali está, o Mackenzie nada mais é, na arquitetura, do que uma academia, uma escola de Belas Artes completamente obsoleta. Não é de hoje; há muitos anos que é assim. Onde a necessidade, para os arquitetos formados pelo Mackenzie, de aprenderem a sua profissão atualizando os seus conhecimentos, depois de diplomados. Repetimos que não é de hoje que acompanhamos esse caso de uma Faculdade de Arquitetura completamente divorciada da atualidade. Não é de hoje que consideramos a sua direção, devida a um arquiteto empedernido, no que se refere à arquitetura mais atrasada que temos, e que não é, pois, arquitetura, querer submeter à sua orientação exclusivista e superada, as novas gerações que passam pelos bancos daquela escola.

Quando dizemos que não é de hoje que defrontamos o caso da Faculdade de Arquitetura Mackenzie, estamos insistindo num velho tema, que há mais de vinte e cinco anos nos fazia combater a ação e a palavra do professor Christiano Stockler das Neves, contra a "Exposição de uma Casa Modernista", promovida por Warchavchik, à rua Itápolis, em 1930. Eramos pouquíssimos, então... Hoje, aquilo que defendíamos em 1930, é considerado pacificamente como única arquitetura possível. Naquele tempo tratava-se de uma "revolução". Historiando essa nossa posição em referência à do professor Christiano, recordaremos o artigo de 9 de maio de 1948, no "Diário de São Paulo", quando, depois de duas grandes ausências da capital paulista, vínhamos encontrar, novamente e sempre, o mesmo cidadão a defender a arquitetura do pior academismo que já se plantou em São Paulo. Naquele ano, na aula inaugural da Faculdade de Arquitetura e Escola de Engenharia Mackenzie — como então se chamava — o professor fazia uma exposição a que intitulou "A arquitetura como reflexo da civilização dos povos — seu ensino", que foi a tal aula arenga que viemos a conhecer nas colunas do "Jornal do Comércio" do Rio (15 de março de 1948).

Foi, precisamente, um ex-aluno do Mackenzie, o arquiteto Eduardo Kneese de Melo, quem nos chamou a atenção para aquela lastimável aula, e o encontro do texto levou-

nos à redação daquele artigo, que intitulamos "Apelo aos alunos de arquitetura do Mackenzie". Não vamos, neste pequeno histórico, lembrar a aula abominável e os nossos argumentos contra ela. Estamos apenas constatando que sempre que tivemos oportunidade combatemos essa orientação, falseedora e deturpadora do ensino na Faculdade de Arquitetura Mackenzie.

Naquele ano, fazia-nos o Centro dos Estudantes a honra de nos convidar para assistir à posse de sua diretoria, e nessa reunião nos manifestaram os seus pontos-de-vista contrários à orientação da Faculdade de Arquitetura.

No ano seguinte, 1949, os estudantes do Mackenzie recorriam contra a direção da Faculdade de Arquitetura ao Conselho Técnico Administrativo, com um longo relatório crítico do ensino defendido pelo professor Christiano S. das Neves. Mas iam encontrar no C.T.A. a resistência do mesmo senhor. E um parecer cheio de promessas foi o fim daquele movimento...

Tudo isto agora é aqui recordado porque de novo a Faculdade de Arquitetura Mackenzie está agitada: os alunos estão se movimentando novamente contra a direção obsoleta da escola.

Infelizmente, tememos que ainda desta vez não se consiga mais do que a expressão do protesto, e será sempre lastimável que tenhamos de constatar a derrota de pontos-de-vista inovadores, a derrota das aspirações dos jovens, a derrota do espírito novo contra a muralha de um pensamento reacionário e ultrapassado.

Em todo o caso, a insistência dos protestos deverá impressionar ao Conselho, porque não poderá ser plausível que as gerações passem protestando sem que a mentalidade do Conselho acabe tocada por essa repetição de posições contrárias à orientação do ensino na Faculdade. Seria admitir uma insensibilidade coriácea no C.T.A.

O que se deve ter em conta é que todos os movimentos anteriores contra a direção do Mackenzie têm esbarrado no Conselho. Seria interessante, agora, que o movimento não parasse nessa barreira, mas recorresse à Congregação, e que um trabalho intenso junto à imprensa fosse capaz de alertar a opinião pública, porque é do adormecimento da opinião pública que os fósseis do ensino da arquitetura tiram a sua razão de subsistência. Aliás, os ex-alunos do Mackenzie, que vieram aprender arquitetura fora da escola, e que tiveram de se adaptar às novas condições da profissão, deveriam apoiar o movimento dos estudantes em luta agora contra os mesmos males que invalidou nestas duas décadas e meia o ensino da arquitetura no Mackenzie.

Afinal, trata-se, apenas, da execução do programa...

Um pequeno exemplo para informar os que estejam fora do assunto. O programa diz: "Indispensável se torna a orientação do professor na parte técnica e gráfica; embora seja assegurada ao aluno plena liberdade de concepção para a execução do tema, desde que sejam respeitados os preceitos racionais e imprimam fisionomias próprias às suas finalidades". Ora, aquela plena liberdade de concepção, assegurada ao aluno, não figura

senão num texto morto. Na verdade, além das injunções temáticas e da vaga indicação em que se coloca sempre em primeiro plano a questão do "embelezamento" e da "decoração" como se fossem funções principais da arquitetura, os trabalhos dados por exemplo, aos alunos do 5.º ano, contêm ressalvas desta espécie, que são inteiramente restritivas: "N. B. — Deseja-se uma concepção artística, de bom gosto, isenta das extravagâncias modernistas, que não se enquadram na arte arquitetônica", como se pode ler ao pé do tema "Um restaurante num parque público", distribuído este ano no 5.º ano, pelo professor catedrático sr. Christiano S. das Neves. Possuimos este documento; não estamos citando ao acaso, nem aquelas "extravagâncias modernistas" se voltam para a deformação da nova arquitetura: trata-se apenas de impedir que os alunos busquem fazer arquitetura respeitando "os preceitos racionais", com "plena liberdade de concepção", como consta de programa que o professor não cumpre...

Não iremos analisar o tema constante do exercício dado, e a que nos referimos; queremos apenas frisar que o funcionalismo, que a arquitetura sem arrebiques, a arquitetura que não seja a ornamentação da construção, é considerada toda ela "extravagâncias modernistas". E os alunos sabem muito bem que se trata disto, e o C.T.A. também, e a Congregação também, e o sabem os ex-alunos do Mackenzie, e contra isso, em tempo útil se rebelaram. Depois, saíram da escola e deixaram que outros viessem a sofrer as mesmas dificuldades por que tinham passado. Sabe-o também, de sobejo, o Instituto Brasileiro de Arquitetos, e tolera que isto permaneça.

Cumpramos esclarecer a opinião pública e salvar as novas gerações de estudantes de arquitetura. Em último caso, mesmo, cumpriria que os estudantes se transferissem para a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, mediante uma solicitação nesse sentido ao governo do Estado, porquanto a verdade é que precisamos pôr um paradeiro a esse conjunto de dificuldades, que se antolham àqueles que querem cursar arquitetura e caem nos quadros do Mackenzie, sob tal direção, obsoleta e retrograda.

Não nos move qualquer animosidade pessoal — estamos em defesa das idéias do século XX contra os academismos irredutíveis que se colocam na escola e atuam contra aquelas idéias, paralisando o ensino, impedindo o desenvolvimento da disciplina, tolhendo o progresso. Poder-se-ia desejar uma boa aposentadoria para o professor Christiano S. das Neves e feliz término aos seus dias; mas a continuação dele na direção da Faculdade de Arquitetura e na cátedra, desmoralizam o Mackenzie. Fica-se com a impressão de que o Conselho Técnico Administrativo e a Congregação querem apenas conservar uma fábrica de diplomas, o que nos leva a enfrentar, também nesse terreno, mais esse triste aspecto de nossas realidades, a desmoralização do ensino de uma disciplina, cuja prática tem trazido, nos bons exemplos, renome mundial para o País.

Desejamos daqui boa sorte ao movimento presente dos alunos de arquitetura do Mackenzie.

G. F.

URBANISMO

Rumo à planificação em escala estadual

Esclareça-se preliminarmente nesta notícia, que ganha uma conexão com o editorial deste número, que há em São Paulo uma Comissão Orientadora do Plano do Município, e que seu trabalho, não obstante a pouca informação que se tem dele, prossiga, com êxito e sem concessões, não obstante a falta de uma continuidade na ocupação do posto do executivo municipal e, ainda, na ausência de um interesse inteligente por parte do legislativo da cidade. Se se acrescentar a esses tropeços o despreparo da opinião pública infelizmente incapacitada, pelo alheamento da imprensa, a dar a sua participação, num contínuo esforço destinado à ampla aceitação das recomendações e dos princípios que as informam; se se acrescentar, ainda, os entraves que a demagogia fácil e sempre visando ao seu objetivo imediato oferece a um trabalho honesto condicionado à persistência do longo prazo, como o planejamento o requer, ver-se-á que não falta heroísmo a esse grupo de cidadãos que se esforça por enfrentar a deformação do crescimento urbano, que se verifica em São Paulo. À frente desse grupo, cremos não melindrar ninguém ao destacar aqui o nome do prof. Anhaia Melo, urbanista cuja permanência na Comissão e incidência de participação em seus trabalhos, além da garantia que representa, tornou-se um exemplo.

Sumariemos, então, o que têm sido os quatro anos de trabalho da Comissão, para abor-darmos o seu último esforço no sentido da extensão do princípio do planejamento, porquanto partindo da escala municipal para a região e desta para o maior espaço, o território estadual, sua atuação desborda dos muros paulistanos para uma fase de ampliação das ordenações urbanísticas em campo total. Partindo do Esquema Anhaia Melo em que se codificaram as diretrizes, elementos básicos para o planejamento regional de São Paulo, a Comissão Orientadora do Plano do Município estabeleceu em projeto o coeficiente de aproveitamento dos lotes, densidade demográfica, área mínima de lote por habitação e área mínima de espaços livres. Enviou depois à Câmara, por intermédio do prefeito, o plano da criação do Escritório do Plano Diretor, e pela mesma via fez chegar ao governo do Estado o projeto de reforma constitucional para nova discriminação de rendas. Descendo ao detalhe no zoneamento, codificou a proposta para ser exigida a dos novos prédios a reserva de espaço de estacionamento, e de carga e descarga de caminhões. Formulou ainda ao prefeito a indicação no sentido de serem entrosadas as atividades do Convênio Escolar com o Departamento de Urbanismo, visando a transformação dos grupos escolares em centros de comunidade.

Finalmente, e chegamos ao objetivo desta nota informativa, acaba de entregar, em maio, ao chefe do executivo paulistano, a minuta do projeto de lei sobre a criação do Conselho Estadual de Urbanismo, necessidade contida e justificada no Esquema Anhaia Melo, e que pede urgente tramitação, do Município para a esfera imediatamente superior, do Estado, a fim de que se tenha possibilidade de

estender ao grande espaço regional, e, depois, ao âmbito estadual, a planificação até agora restrita à área municipal.

Como o texto enviado permanece inédito, registramo-lo aqui, para o conhecimento mais amplo, e ainda para que documente uma fase importante do desenvolvimento destes estudos e trabalhos com que se vai desbravando o terreno para uma necessária preliminar aceitação destas idéias, a se converterem em ação e norma. Eis o projeto:

"Art. 1.º — É criado um Conselho Estadual de Urbanismo, diretamente subordinado ao governador do Estado, e constituído de 21 membros.

Art. 2.º — Farão parte deste Conselho: 1 — O secretário de Estado da Viação e Obras Públicas, que será o seu presidente. 2 — Um representante da Secretaria da Agricultura. 3 — Um representante da Secretaria da Educação. 4 — Um representante da Secretaria da Saúde Pública e Assistência Social. 5 — O diretor do Departamento de Obras Sanitárias do Estado. 6 — O diretor geral do Departamento de Estradas de Rodagem. 7 — O diretor da Diretoria de Obras Públicas. 8 — Representante do Conselho Florestal do Estado. 9 — O diretor da Engenharia Sanitária do Estado. 10 — O diretor do Departamento de Águas e Energia Elétrica. 11 — O diretor do Instituto Geográfico e Geológico do Estado. 12 — Um representante do Instituto de Engenharia. 13 — Um representante do Instituto de Arquitetos. 14 — Um representante da Universidade de São Paulo. 15 — Um representante da imprensa. 16, 17, 18 — Três representantes dos municípios do Estado. 19, 20 e 21 — Três cidadãos de notório saber, de nomeação do sr. governador do Estado.

Art. 3.º — Compete ao Conselho Estadual de Urbanismo: organizar o Plano do Estado de São Paulo. Organizar normas para o planejamento dos Municípios. Coordenar e harmonizar os diferentes planos municipais. Proceder a pesquisas e inquéritos no sentido de obter dados que interessem ao planejamento geral. Programar e promover o levantamento aerofotogramétrico dos Municípios que por esta lei são obrigados a fazer planos. Auxiliar os Municípios que o desejarem, na organização dos planos, fornecendo técnicos para a orientação dos serviços.

Art. 4.º — Os Municípios de população igual ou superior a 40 mil habitantes, de acordo com o Recenseamento de 1950, ficam obrigados a organizar seus planos diretores, no prazo de cinco anos, a contar da data da promulgação desta lei.

Art. 5.º — Esses planos serão de preferência regionais, ou de agrupamento de Municípios, nos termos do art. 21 da Lei Orgânica dos Municípios (Lei n.º 1 de 18 de setembro de 1947).

Art. 6.º — Incidem na mesma obrigação todos os municípios seja qual for a população, cuja sede esteja situada dentro de um círculo de raio de 100 km. a contar do centro da cidade de São Paulo (marco zero Praça da Sé). § 1.º — Estes Municípios, que integram a região industrial de São Paulo, serão planejados em conjunto, para consti-

tuição do Plano Diretor da Região Industrial de São Paulo. § 2.º — Cada Município designará um representante para constituição da COPRISP (Comissão do Plano Regional da Região Industrial de São Paulo).

Art. 7.º — Será dada preferência para auxílios estaduais em problemas ligados ao Plano Diretor, aos Municípios que estejam elaborando os respectivos planos.

Art. 8.º — Para realização dos seus fins, poderá o Conselho Estadual de Urbanismo contratar, no país ou no estrangeiro, os técnicos que forem precisos.

Art. 9.º — Para execução da presente lei fica aberto um crédito de

Caminhamos, portanto, para uma segunda etapa. A etapa da extensão regional do planejamento, a etapa em que deve ser abrangido ainda o espaço estadual. Tudo depende de legislação que deveria ser de urgente consideração por parte do poder público. O executivo municipal enviaria em curto prazo a sugestão recebida ao governo do Estado. Este passaria o projeto à Assembléia Legislativa. Dali chegar-se-ia à votação da lei. Na tramitação tudo se nos afigura destituído de complexidade, tudo claramente exequível. Por que não se faz? Simplesmente porque não há informação, nem no governo municipal nem no estadual, nem na esfera legislativa, e não há pressão da opinião, porque as federações de indústria e do comércio e os municípios do Interior não reclamam o andamento de uma legislação tão imprescindível.

Nestas condições, impõe-se-nos levantar a nossa voz neste deserto das nossas iniciativas, para chamar a atenção do homem público, executivo e legislativo, do interesse privado, na Capital e no Interior do Estado, para que tal lei básica receba um influxo, de qualquer sorte positivo, ponderável e capaz de apressar a queima das etapas. De fato, urge essa lei. E se ela implica em que haja modificações, em leis federais, na Constituição do Estado, é preciso que se produza esse esforço. Olhemos um pouco acima do nosso ramerrão cotidiano, olhemos para além das 24 horas deste dia em que estamos vivendo, e trabalhem pelas nossas coletividades e pelo dia de amanhã. Adiar o que estamos para resolver com a nossa simples vontade e inteligência de um problema cada vez mais premente não é de política que esteja vinculada aos impulsos dinâmicos do progresso de São Paulo. Se até aqui chegamos a ambicionar conduzir e não ser conduzido, a fazer-se o máximo pelo Brasil, não devemos deixar para amanhã, isto que podemos e devemos fazer hoje, ou já... A lei que aí está não é uma improvisação. Foi longamente estudada em sua germinação de quatro anos nos trabalhos da Comissão Orientadora do Plano do Município, desde o Esquema Anhaia Melo, onde se achava semeada. Hoje, ela estala à superfície das coisas como um rebento vigoroso de princípios que irreduzivelmente se colocam na nossa realidade e aos quais não podemos e não devemos fugir. HABITAT junta o seu esforço a esse acontecimento incoercível, a se produzir: a extensão do planejamento à escala estadual.

A Redação

Uma inovação na IV Bienal:

A I.^a Bienal de arquitetura teatral, da montagem e dos figurinos

Geraldo Ferraz



Cenário para uma comédia de Terêncio, 1486.

Sem dúvida, na arquitetura teatral, estamos ainda em pleno domínio das artes plásticas, mas das artes plásticas ligadas a uma outra arte, que é a da representação viva e falada do teatro em todas as suas modalidades, do "sketch" à ópera lírica, passando pela comédia e pelo drama.

Complementa a representação o local, mas a complementa ainda a montagem — a indispensabilidade de uma arquitetura teatral, os seus problemas, as suas soluções, eis o que, parece-nos, vai abordar essa I.^a Bienal de Arquitetura Teatral que Matarazzo Sobrinho com o seu dinamismo, busca inserir no quadro das atividades da máxima realização nacional em artes plásticas que é a Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, realização nacional que é também máxima em referência à América do Sul e ainda comparativamente enfrenta os certames internacionais de mais tradição.

Essa imponente vai desdobrar mais uma de suas ramificações: se há já a coincidência do concurso internacional de arquitetura e a do Prêmio Internacional de Arquitetura, a Arquitetura Teatral comparecerá ampliando o quadro arquitetônico. Logo, impõe-se-nos cuidar do enquadramento dessa programação em caráter informativo.

Em dezembro de 1948, fundado em Paris o Centro de Estudos Filosóficos e Técnicos do Teatro, realizava, na Sorbonne, uma série de sessões de debates e comunicações sobre o tema "Relações do espaço teatral com a dramaturgia presente e futura". O tema foi assim definido:

"Em nosso tempo colocam-se sérios problemas de arquitetura teatral. Teorias diversas se defrontam sobre as exigências, as constantes e as possibilidades de desenvolvimento do drama, sobre a evolução do público e a das condições de representação. As técnicas oferecem meios novos. Hipóteses são emitidas sobre a deslocação e a forma do espaço cívico. Questões se colocam sobre as oportunidades das pequenas salas ou dos grandes anfiteatros, sobre o futuro duma economia fechada ou ampla, ao contrário do espetáculo... Parece indispensável confrontar, num espírito de síntese, os exames e sugestões dos que praticam ou teorizam as diversas especialidades do teatro. Os problemas da arquitetura teatral e os da arquitetura do drama são efetivamente inseparáveis: e convém lembrar o princípio elementar do indispensável entrosamento entre a obra e o local de sua representação."

Com efeito, não podia ser mais elástica a definição do tema — logo se verificavam as participações e mesmo as reações, não apenas do sociólogo, do esteta, do autor, do arquiteto, do cenarista, do ator, do decorador, mas ainda do público, pois constatou-se a intervenção da assistência nos debates, depois reunidos no volume "Arquitetura e Dramaturgia", indispensável para a abordagem desse primeiro inquérito e discussão. O comitê de honra do Centro de Estudos compreendia aliás alguns nomes dos mais destacados há oito anos — a maior parte desses patrocinadores já desapareceu, como Jouvett, Baty, Charles Lalo, Auguste Perret, Jacques Copeau, Charles Dullin... Que perda enorme a de tantos valores!

Em "Architecture et Dramaturgie" ficaram registrados, entretanto, os trabalhos e intervenções de Le Corbusier, de Paul Arnold, de Autant-Lara, Georges Jamati, Henri Gouthier, Jean Vilar, André Boll, Barsacq, Etienne Souriau, Villiers e outros. Louis Jouvett, impedido de comparecer, enviou suas notas sobre o edifício dramático, que terminavam com duas citações de Rainer Ma-

ria Rilke e de Paul Valéry, pondo em relevo a importância do tema:

"Em meu entender, somente o edifício dramático pode dar uma idéia do teatro, só o edifício pode permitir meditar, apreender e compreender o que é o teatro a partir desse gosto, dessa particularidade essencial a todo indivíduo, qualquer que seja a época ou a civilização a qual ele pertence".

"Cada civilização, cada época, tem o seu teatro, que lhe é particular com os seus textos, sua arte de exprimir, pela dança, o canto ou a palavra; cada época tem seus públicos, suas modalidades de representar, seus ritos, seus usos, suas regras, suas observações, suas pesquisas."

"Mas o problema essencial está além desses debates; é o ato dramático, efusão não analisável, indissociável entre três participantes, que satisfaz a um instinto indestrutível, inseparável da existência humana, faculdade inata de dramatizar e de ser dramatizado e somente pela qual o teatro pode ser considerado."

Numa apresentação do tema que vai ser incorporado à IV Bienal, não nos é possível senão destacar alguns de seus aspectos: não nos cabe certamente reproduzir o texto de Jouvett na íntegra, como não podemos, também, desta vez, trazer para aqui o texto tão vivo e tão ligado a nós, de Le Corbusier, o que faremos possivelmente em outra oportunidade, já que a questão assim se apresenta colocada decisivamente em foco pela iniciativa do presidente do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

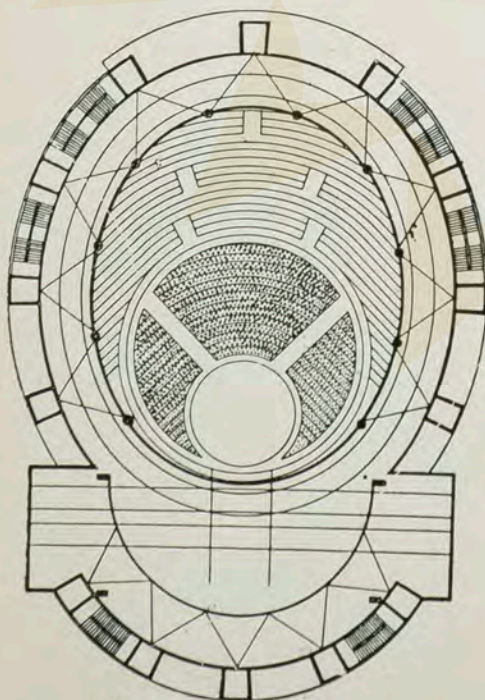
Estudos notavelmente enquadrados no tema, como o apresentado no debate a que nos referimos pela inteligente comunicação desse mestre de estética que é Etienne Souriau, autor de tantas contribuições preciosas à compreensão das artes intitulada, "O cubo e a esfera", abordam aspectos realmente imprescindíveis a uma boa informação do assunto. Nele encontraremos, pôsto em palavras compreensíveis, o essencial do "ato dramático" a que se referia Jouvett em suas notas, trecho que julgamos útil ser examinado: "Julgo em princípio que em todas as artes, sem exceção, mas singularmente na arte teatral, trata-se de apresentar, de por em "patuité", todo um universo: o universo da obra. Em "patuité": uso aqui um termo filosófico um pouco raro, que não deve, entretanto, vos amedrontar: ele designa a presença fulgurante, que se manifesta, poderosamente, aos espíritos. Um universo em presença fulgurante... um universo que se nos apresenta em sua plena força para nos emocionar, nos perturbar, impor-nos sua realidade, de ser, durante uma ou duas horas, para nós, toda a realidade."

Ainda neste caso de Etienne Souriau, detenhamo-nos nesta citação ligeira do texto notável apresentado ao debate.

Das alturas dessas idéias, Pierre Sonrel, apresentando sua comunicação "As salas-auditórios a construir", conduz a um plano mais concreto a questão da arquitetura teatral. Sua comunicação é igualmente importante, retomando a certos aspectos a questão do teatro total de Walter Gropius, em que a arquitetura deve intervir para estabelecer a fusão daquilo que seria o "ato dramático", a celebração teatral, já que para Sonrel o que está ocorrendo agora é o perigo de se "deateatralizar completamente o teatro"...

Por estas quatro referências que tomamos do relatório "Architecture et Dramaturgie", colocamos aqui em foco o grande relêvo que à atenção das elites da estética e da arte teatral adquire a questão da arquitetura, da cenografia, da montagem, mas principalmen-

O teatro sintético ou total, de Walter Gropius, Berlim, 1926.



A síntese máxima obtida no projeto de Rino Levi para o teatro da Cidade Universitária de São Paulo, 1953.



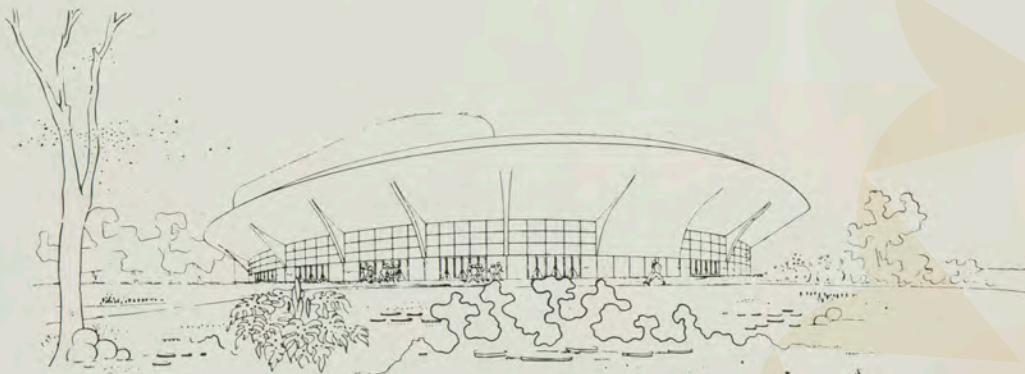
Esquemática demonstração do Teatro Saint Erasmo, de Milão: fusão entre auditório e representação, 1953.



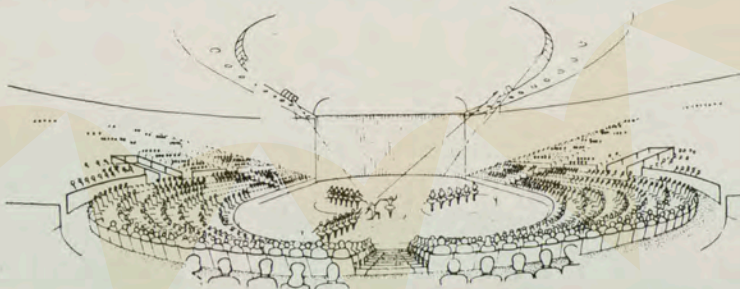
te a função do arquiteto no "local da representação".

Por essas referências, também, ousamos propor a Matarazzo Sobrinho que promova uma discussão, em torno do problema. E que se prepare antecipadamente essa discussão para que não cheguemos à I.^a Bienal da Arquitetura Teatral sem uma base bem sólida, uma idéia bastante esclarecida dos limites do tema e das suas grandes consequências, muito embora o nosso público ainda esteja distante do problema, e só um grupo de estudiosos e trabalhadores do teatro possa se aproximar realmente dêle.

A construção dos teatros no Brasil tem acarretado discussões e muita confusão, nos últimos tempos. Chegou-se a projetar um teatro de 3.000 lugares para o Parque do Ibirapuera, em 1954! A preocupação da idéia das massas... Isto no que se refere ao número. Alguns esforços têm sido orientados no sentido de se dar um corpo ao teatro racionalmente considerado. A cooperação pedida por Affonso Eduardo Reidy a Aldo Calvo, para a empostação mais eficaz dos elementos da planta do teatro ligado ao conjunto do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, poderá vir a corrigir os erros que até agora se contam em várias de nossas casas de espetáculo mais recentes. As plantas desse teatro poderão concorrer para uma boa apresentação do teatro moderno na IV Bienal, porque não nos ocorre outro teatro com a mesma atenciosa fatura, entre o programa e a realização mais eficazmente procurada. Igualmente os estudos de Rino Levi para o novo auditório da Cidade Universitária, embora dificilmente venham a ser realizados, seriam interessantes, como exemplificação da sala conversível, da sala flexível desde o pequeno ao grande auditório numa só organização do espaço. À margem, coloca-se o problema técnico, específico, da



Desenho prospectivo do teatro de Rino Levi.



Desenho do interior do teatro de Rino Levi para a Cidade Universitária de São Paulo, 1953.

acústica, sem cuja solução não há teatro funcionalmente a considerar.

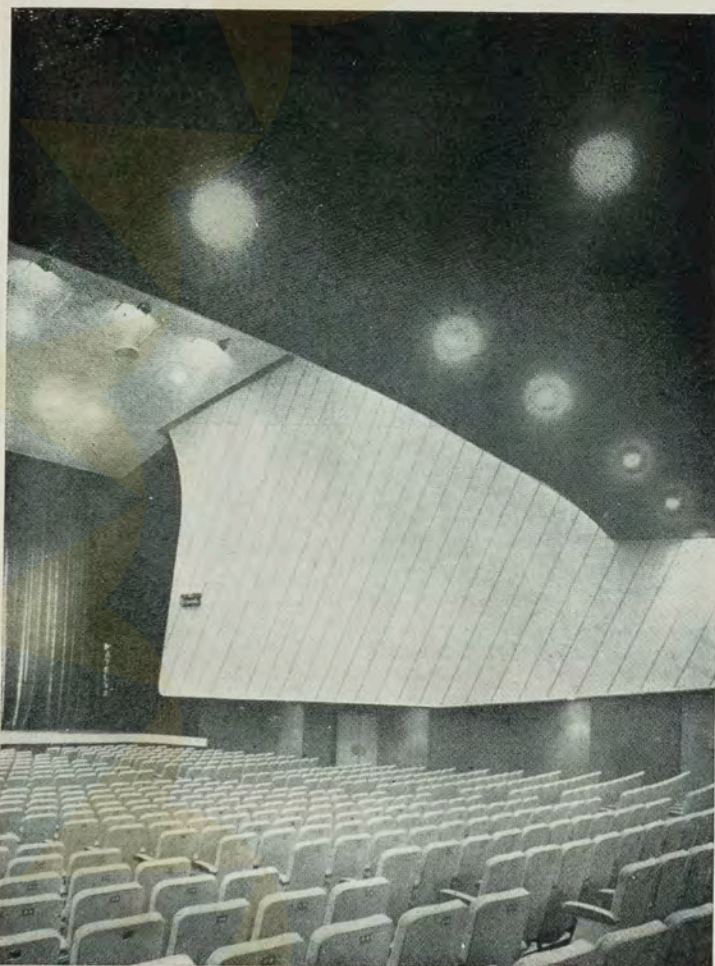
Voltemos-nos agora para aspectos internos da cena, a "mise en scène" pura e simples, que compreende a ambientação da peça e que, como tal, visando à composição cênica, fixará "as diversas operações que marcam a passagem do assunto literário à representa-

ção". Essas operações se resumem nos quatro pontos principais: "a) hierarquização quasi definitiva da ação e do diálogo (o texto); b) determinação do lugar da ação (lugar dramático), de suas formas, de suas proporções; c) a escolha dos diversos elementos cênicos; d) o desenho — propriamente falando — da "mise en scène" (Léon Mous-



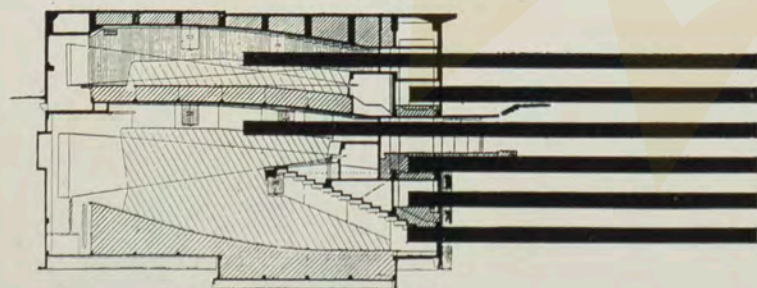
O projeto do teatro para a Cidade Universitária, em sua situação no conjunto. Ao fundo, a biblioteca. Arq. Rino Levi, 1953.

Cenário de "A megera domada", de Shakespeare, no Národní Divadlo (Teatro Nacional de Praga, Checoslováquia).



Interior do Teatro Tóquio, arq. Takenaka Komuten, 1955.

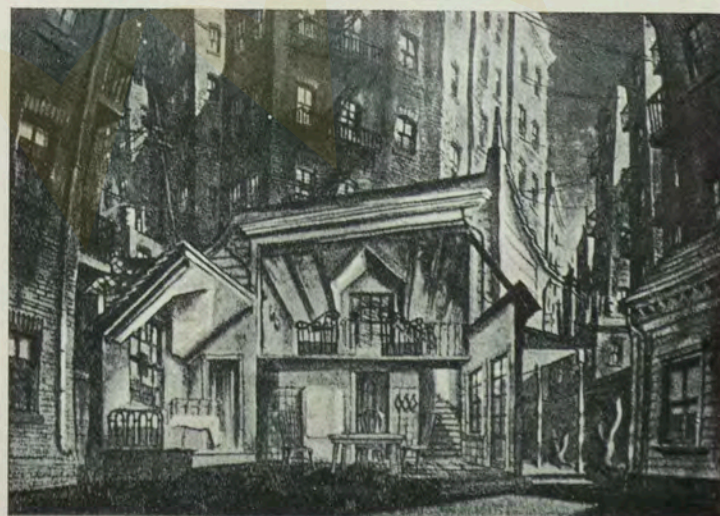
Corte na planta do Teatro Tóquio, 1955.

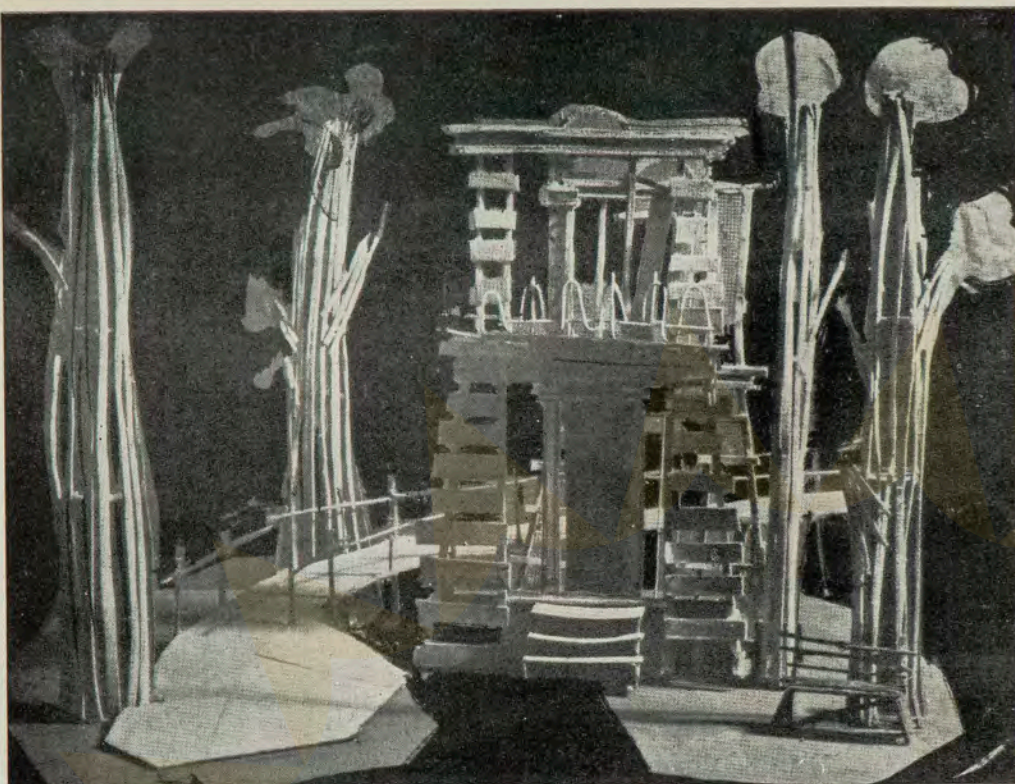


Cenário de Mario Vanarelli para "A morte de um caixeiro viajante". Teatro Nacional de Buenos Aires, Argentina.



Construção cênica de L. F. Popoya: Cenário para a montagem de "Le coco magnifique", por Meyerhold (Moscou, 1921).





Cenário de Georg Strehler para "Os gigantes da montanha", de Pirandello (Schauspielhaus, Zurique, 1949).



Cenário de Bóris Aronson para "A rosa tatuada", 1951.

sinac). Teoricamente, o encenador participa de tudo: "À leitura de uma peça, o encenador vê o movimento, o ritmo, os tons, as cores. Ele deve começar por fazer os "décors" e os costumes..." (Gordon Craig). Modernamente, e, como a Bienal da Arquitetura Teatral o vai exigir para a sua demonstração, internacionalmente, teremos uma vastíssima e desdobrada margem para atuar na colheita de dados sobre a "mise en scène" teatral que hoje vai da mais nua composição até os refinamentos grandiloquentes de Theo Otto, o decorador chefe do Staatstheater de Berlim, posteriormente do "Schauspielhaus", de Zurique, e ainda do "Burgtheater" de Viena e dos "Kammerspiele" e "Staatstheater" de Munique. Em torno desse nome, os de Hirschfeld, Strehler, Walterlin, Kraut, Steckel e outros dominam a cena da Alemanha, da Áustria e da Suíça com uma eficiência singular. Eles buscam

realizar "as exigências da ótica teatral", o que constitui o outro lado da representação, mas não pode deixar de ser uma verdade artística, adstrita ao texto...

Sem dúvida a base arquitetônica do palco participa do cenário e da montagem: há palcos fixos, há palcos móveis, há palcos com possibilidades de grandeza ou redução; no entanto, como ensina Moussinac, "o elemento espetacular não deverá dominar mas ao contrário ser dominado". Estamos no campo da pura plástica em certos casos especiais, noutros numa capacidade de imaginação do "ambiente" que dê medida e respeite proporção ao que o texto pretende ser e expressar.

Estas observações, feitas à margem da cenografia são válidas igualmente para a indumentária, para as máscaras, se fôr o caso, para outros acessórios que podem participar da composição total, da harmonização da

representação. Moussinac sublinha fortemente que não se trata de fazer o cenário sair da peça: "Fica entendido que "décors", costumes, acessórios, são, essencialmente, instrumentos do jogo da cena" e reclama que a grosso modo se distinga entre o "ornamental" e o "funcional" na indicação do "décor".

É sobre este campo amplíssimo, mas digamos sempre, especializado, da produção teatral, que se estenderá essa I.^a Bienal da Arquitetura Teatral, em seus corolários da montagem. Rigorosamente, dever-se-ia fazer uma distinção muito clara entre as partes da Bienal: a arquitetura respeita a todo teatro, desde que não é possível, como seria o sonho, dar a cada peça, ou grupos de peças com afinidades entre si, um teatro especial... Já o cenário respeita a cada peça e não pode ser doutra forma. É muito que cada artista ou cada conjunto possa arcar com diferentes peças. Assim, a distinção a fazer-se seria a da parte arquitetônica que vai do edifício ao palco e sua colocação perante os espetadores. Querer que se produza mais arquitetonicamente falando, desde o funcionalismo da entrada e saída, da colocação do auditório com os problemas de visibilidade e de acústica suficientemente solucionados, e, finalmente, com as instalações que são o palco e os dispositivos que ele governa no funcionamento da ação-representação, será pedir ao arquiteto que desdobre a sua função ao papel da "mise en scène".

Rigorosamente, portanto, arquitetura teatral é aquela que respeita a construção desde a parte interna e conexas palco-platéia com o binômio visibilidade-acústica perfeitamente resolvido, e esta parte independe, como o mostra o teatro sintetizador, de Gropius, do espetáculo. Já o mais da I.^a Bienal, a cenarização e a montagem, indo até os figurinos e máscaras e outros acessórios, está ligado às necessidades da peça.

A Bienal dividir-se-á, pois, em duas partes. Seu benefício será, principalmente, para um pequeno grupo: homens de teatro, artistas, cenaristas, arquitetos, autores, e a parte reduzidíssima do amador de teatro, do aficionado bem informado ou que queira sê-lo. Esta restrição que fazemos não invalida, porém, a importância do certame em vista. Quanto mais alto ele seja, mais distanciado de um grande consumo, por parte de interessados, ele ficará. Se a I.^a Bienal não se colocar em suas alturas técnicas e artísticas, singularmente especiais, ela terá falhado à sua missão de progresso, de melhoria técnica, expressionalmente considerado o teatro uma parte ainda descurada da cultura mais atuante, num meio pobre e desinformado. De toda a forma, porém, a importância do acontecimento parece-nos patente.

Uma retrospectiva do teatro internacional

Entre os projetos da "I.^a Bienal da Arquitetura teatral" consta a realização de uma exposição retrospectiva demonstradora dos progressos realizados em vários centros civilizados. Pretendem os organizadores que a I.^a Bienal conseguir da França uma exposição dos trabalhos de Christian Bérard e da "Comédie Française"; da Itália uma exposição de Bibiena e do Teatro alla Scala, de Milão; da Alemanha, uma exposição de Max Reinhardt e do expressionismo; da Rússia, de Stanislavski; da Suíça, de Appia; da Inglaterra, do Teatro Elisabetano e de Gordon Craig; da Áustria, da Ópera de Viena; da Grécia, de sua arquitetura; da Espanha, da cenografia clássica; da Noruega, do teatro de Ibsen; dos Estados Unidos, uma exposição de seus Teatros Universitários; da China, da Ópera de Pequim do Japão, dos nós, kabukis e máscaras; de Bali, de seu Ballet; e contribuições de outros países.

Indivíduos na história da atual arquitetura no Brasil

III - Rino Levi

Geraldo Ferraz

Em 1928 ou em 1929, no fim de um ou no princípio de outro ano, Warchavchik me apresentava e me recomendava o jovem arquiteto Rino Levi, que acabara de projetar um edifício de apartamentos para a avenida Brigadeiro Luiz Antonio, num terreno que hoje acabou localizado entre dois viadutos. Lembro-me de ter, naqueles tempos heróicos da arquitetura moderna, quando a cidade começava a largar as cascas mais grossas de sua evolução provinciana, publicado esse documento num jornal vespertino: o projeto do edifício Columbus. A fotografia da época em que ficou concluída a construção, três anos depois daquela data de nosso primeiro contato, mostra o que era o edifício Columbus: uma inovação no panorama urbano. Hoje, a escala admirável do Columbus, da qual nunca, deveríamos ter saído, ficaria oculta entre os monstrosos arranha-céus existentes se não fosse a circunstância realmente excepcional dos dois viadutos que o ladearão. Por um, o viaduto Dona Paulina, já uma das faces laterais do Columbus emerge em toda a sua severa fisionomia, bem marcante da introdução da nova arquitetura em São Paulo. Por outro lado, o viaduto sobre o Anhangabaú superior, descobrirá em breve a face esquerda do edifício. De ambos os viadutos, o que era o fundo já se torna uma das frentes para o transeunte. Estas indicações são aqui colocadas para significar que o edifício Columbus teve um tratamento total externo, razão bastante de uma planta eficientemente tratada, que organizando os apartamentos não os subordinou a uma fachada. O projeto foi o primeiro, efetivamente, importante, na carreira do jovem arquiteto paulista. Entretanto, sua manifestação a favor da nova arquitetura vinha de antes. O estudante da Escola Superior de Arquitetura de Roma enviava em outubro de 1925, a seguinte carta ao "O Estado de São Paulo", que a publicava (15-10-1925):

"É digno de nota o movimento que se manifesta hoje nas artes e principalmente na arquitetura. Tudo faz crer que uma era nova está para surgir, se já não está encaminhada.

A arquitetura, como arte mãe, é a que mais se ressent dos influxos modernos e devido aos novos materiais à disposição do artista, aos grandes progressos conseguidos nestes últimos anos, na técnica da construção e sobretudo ao novo espírito que reinava em contraposição ao néo-classicismo, frio e insípido. Portanto, praticidade e economia, arquitetura de volumes, linhas simples, poucos elementos decorativos, mas sinceros e bem em destaque. Nada de mascarar a estrutura do edifício para conseguir efeitos que no mais das vezes são desproporcionados ao fim, e que constituem sempre uma coisa falsa e artificial.

Sente-se ainda a influência do classicismo, que, aliás, hoje se estuda melhor procurando sentir e interpretar o seu espírito, evitando-se a imitação, já bastante desfrutada, dos seus elementos.

As velhas formas e os velhos sistemas já fizeram sua época. É mister que o artista crie alguma coisa de novo e que consiga maior fusão entre o que é estrutura e o que é decoração; para conseguir isto o artista deve ser também técnico: uma só mente inventiva e não mais o trabalho combinado do artista que projeta e do técnico que executa.

Não há arte onde não há o artista, mas o jovem, nos anos em que se forma e adquire uma personalidade, deve ser pôsto ao contato das necessidades modernas para que se eduque ao espírito do seu tempo e possa constituir uma alma sensível e correspondente ao gosto dos seus contemporâneos.

Toda obra de arte deve ser ambientada, isto é, deve ser vista sob uma determinada luz, sob uma determinada visual e deve estar em harmonia com os objetos que a contornam. Um monumento concebido para uma pequena praça e com uma orientação prefixada perde muito do seu efeito se não é colocado no ponto no qual o via o artista com seu pensamento quando o projetava. Fixada esta idéia é evidente que as construções, que com mau sistema, hoje, se projetam sem preocupação alguma da sua orientação e da sua adaptação ao lugar, constituem uma ofensa à estética das cidades. A estética das cidades é um novo estudo necessário ao arquiteto e a este estudo está estritamente conexo o estudo da viação e todos os demais problemas urbanos.

Uma rua que nasce deve ser estudada no plano regulador da cidade e deve ser planejada de modo que corresponda a todas as necessidades técnicas e estéticas sem, ao mesmo tempo, prejudicar as belezas que eventualmente existam nas suas vizinhanças.

Por exemplo, se é possível dar uma rua, com fundo, um monumento, uma cúpula ou simplesmente um jardim, porque não fazê-lo se a estética da rua ganharia com esta visual e se o monumento, a cúpula ou o jardim, terão a ganhar no seu efeito?

As ruas paralelas e perpendiculares, como são projetadas quasi sempre hoje nas cidades novas, na maior parte das vezes resultam monótonas e nem sempre correspondem às necessidades práticas. Sobre este assunto não se pode estabelecer uma teoria; discute-se muito principalmente na França e na Alemanha mas até hoje a idéia predominante é que é preciso examinar e resolver caso por caso. Na Alemanha a estes estudos foi dado o nome de Política da Cidade; na França alguns dos mais valentes arquitetos dedicam-se completamente a este novo ramo da arte da cidade; na Nova Escola Superior de Arquitetura de Roma há uma cátedra de "Edilizia" regida pelo distinto arq. Marcello Piacentini, uma das autoridades mais competentes da Itália sobre este assunto.

É um problema este que interessa muito o Brasil onde as cidades estão em pleno desenvolvimento e portanto merece a máxima consideração.

É preciso estudar o que se fez e o que se está fazendo no exterior e resolver os nossos casos sobre estética da cidade com alma brasileira. Pelo nosso clima, pela nossa natureza e nossos costumes as nossas cidades devem ter um caráter diferente das da Europa. Creio que a nossa florescente vegetação e todas as nossas inigualáveis belezas naturais podem e devem sugerir aos nossos artistas alguma coisa de original dando às nossas cidades uma graça de vivacidade e de cores, única no mundo".

A inserção deste documento se faz óbvia: ele demonstra como estava no espírito do estudante de arquitetura a questão fundamental da renovação conceitual da arquitetura, sonho que o homem adulto, como profissional, viria a realizar. Se a intenção renovadora assim se fazia presente ao espírito de Rino Levi estudante, no plano arquitetônico, a tendência para a urbanização nesse tempo era bem clara à sua inteligência da organização do espaço. Talvez, na década de vinte, nenhum outro estudante brasileiro de arquitetura assim pensasse, voltado para o caso brasileiro, em sua atenção, pois o problema deveria interessar, como vimos" onde as cidades estão em pleno desenvolvimento e portanto merece a máxima consideração".

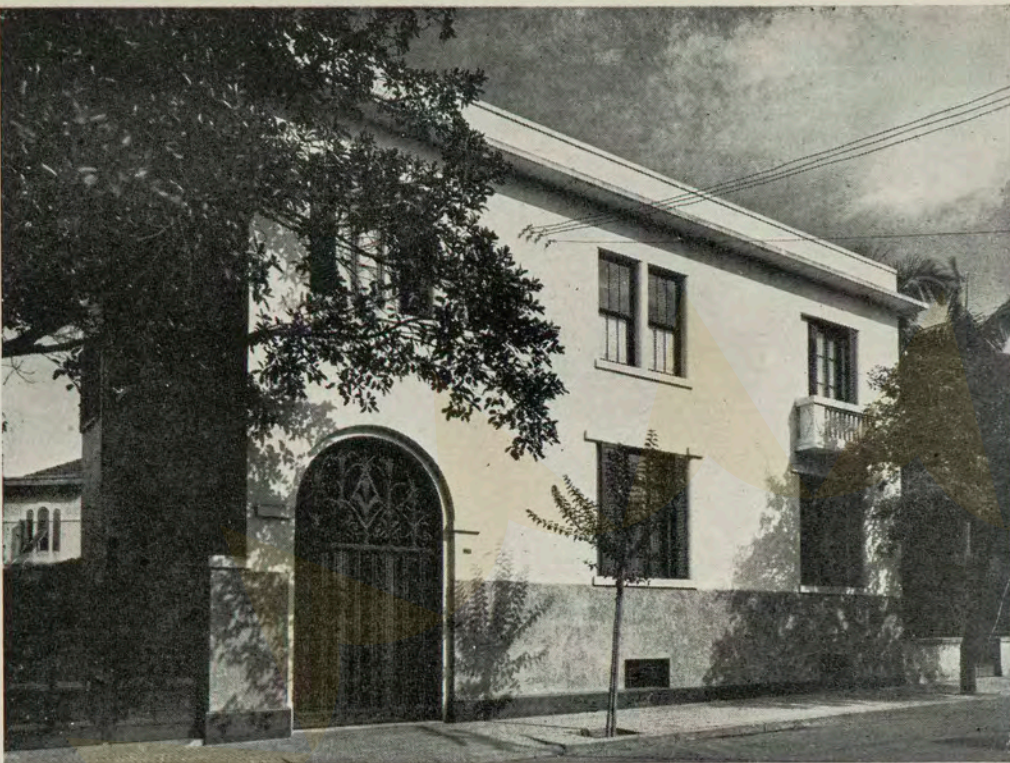
A situação urbanística brasileira era considerada, assim, pelo estudante, como uma con-

sequência a derivar-se duma judiciosa análise" do que se fez e se está fazendo no exterior", dessa "política das cidades" que se realizava na Alemanha, dessa "arte da cidade" de que tinha notícia dos arquitetos de França. De tudo seria, na sua esperança, sugerido "aos nossos artistas alguma coisa de original, dando às nossas cidades uma graça de vivacidade e de cores, única no mundo". Esse sonho da mocidade, Rino Levi não o viu realizado na sua idade madura. Mas não o abandonou: é o sonho que levou há poucos anos ainda o presidente do IAB de S. Paulo a estabelecer os "princípios de zoneamento", o mesmo sonho que o animou à participação nos planos da Cidade Universitária, infelizmente originados de um equívoco e de várias inspirações truncadas. Mas o sonho se realizou em alguns trabalhos menores: a residência de fazenda em S. José dos Campos, do sr. Olivio Gomes, é uma dessas "réussites" e o próprio arquiteto o assinalou ao me confessar, certa vez, que planejou essa residência completamente alheio a códigos de obras limitadores, voltado com toda a liberdade para as soluções melhores, no pequeno e no grande espaço a organizar. A Fazenda Monte Alegre ensejo-lhe em plano urbanístico em construção e que, quando conhecido, será por certo grata surpresa aos que esperam a solução da casa para o povo.

Assim, agora, aos 55 anos de idade, o arquiteto realizou uma vida — construiu, e nisso ainda seguiu as aspirações do estudante, no projeto e na execução — e realizou essa vida marcando com os seus traços bancos, cinemas, teatros, cultura artística, hotéis, igrejas, residências, hospitais... Nestes, duas obras-primas se plasmaram em projetos de Rino Levi: o Hospital do Câncer e a Maternidade de São Paulo (em construção). De ambos, uma distinção singular foi feita — em dois trabalhos de grande tômo sobre a construção moderna de hospitais, "Handbuch fuer den neuen Krankenhausbau" e em "Der Krankenhausbau der Gegenwart", de Paul Vogler-Gustav Hasenpflug e de Hubert Ritter, respectivamente, editados por Urban & Schwarzenberg, Munique-Berlim, e por Julius Hoffmann Verlag — Stuttgart, trouxeram suas capas ilustradas pelas perspectivas e pelas plantas daqueles hospitais. A preocupação dessa escolha, única para a arquitetura brasileira, bem revela a significação daqueles projetos, a sua importância no quadro da construção de hospitais, nos meios técnicos mundiais. Ainda como notamos ao falar da vida e da obra de Affonso Eduardo Reidy, devemos mencionar aqui uma grande característica de Rino Levi: ele não abandona a possibilidade de competição. Preconizador dos concursos em todos os planos e ainda mais, participando deles, ou tomando parte no julgamento (como ainda agora acaba de fazer viajando para Montevidéu a fim de fazer parte do Juri do Banco Hipotecário no Uruguai), Rino Levi julga que essa é a melhor maneira de se travar contato com a melhor solução... Fez ele parte do julgamento dos projetos para a nova estação ferroviária de Belo Horizonte, há anos, e foi ele quem me declarou que também no caso da necessidade de novos valores, a aplicação dos concursos de arquitetura e urbanismo deveria ser seguida pelas grandes empresas privadas e pela autoridade pública: naquele concurso, três jovens arquitetos de São Paulo apresentaram a melhor solução.

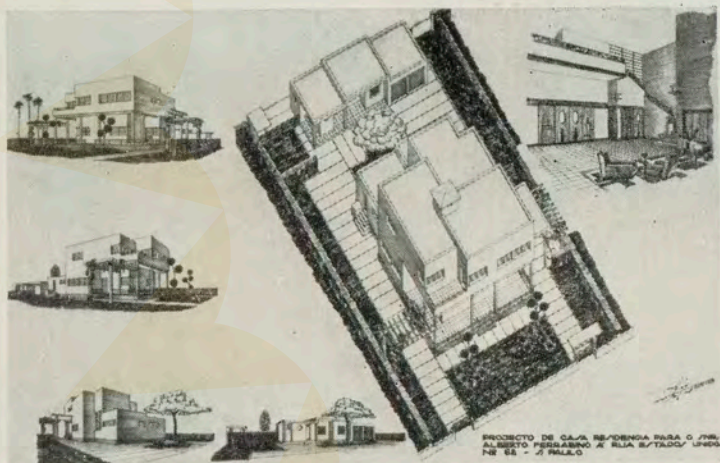
As páginas que se seguem, numa pequena biografia e numa ilustração da obra de Rino Levi, servirão para que se tenha idéia da sua marcante contribuição para a arquitetura brasileira contemporânea.

Primeiros trabalhos



Esta casa ainda existe como o arquiteto Rino Levi a ordenou, na reforma de 1927: residência do dr. Gofredo da Silva Teles, à rua Conselheiro Nêbias, 653.

Um projeto audacioso

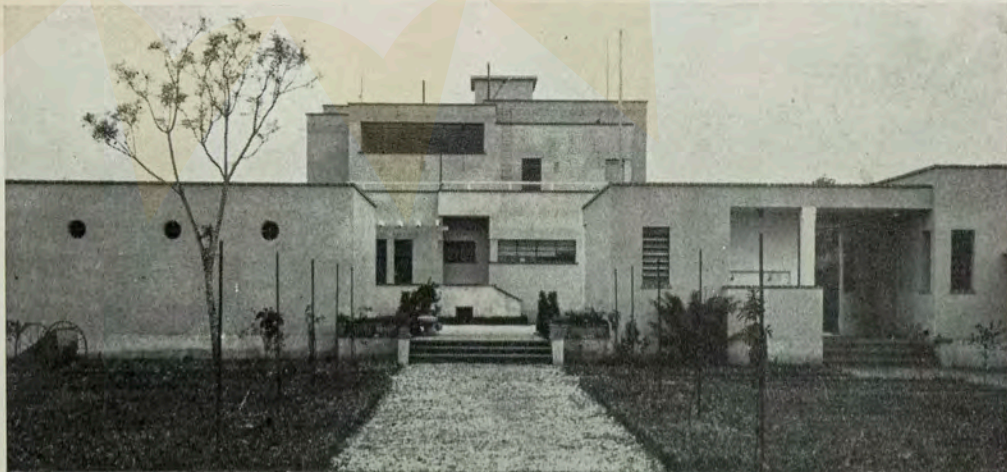


Na composição desta casa o arquiteto empregou-se audaciosamente. As inovações chocaram o proprietário. A casa Ferrabino não correspondeu ao projeto.



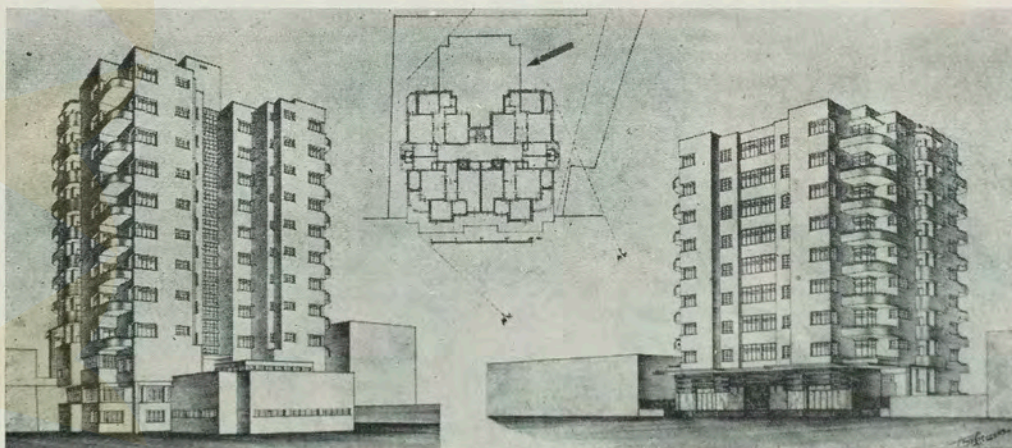
Residência para aluguel, à rua Mazzini, em São Paulo. É uma tentativa da nova casa no plano da construção comercial. A cidade começava a modernizar-se (1931).

Depois de construída, a casa Ferrabino apresentava êste resultado: o arquiteto considerava-a melhor arquitetura pelos fundos. Pela frente, as alterações deformaram o projeto. A fotografia mostra bem a limpeza dessa forma decorrente duma boa organização interna. Na frente, porém, houve modificações e o arquiteto evita falar no assunto (1931).





Fotografia da época, eis o Columbus na paisagem urbana da cidade que crescera nas duas primeiras décadas do século. O pioneirismo afirma o seu marco de vanguarda. Os desenhos em baixo indicam alterações do projeto até a bela afirmação executada.

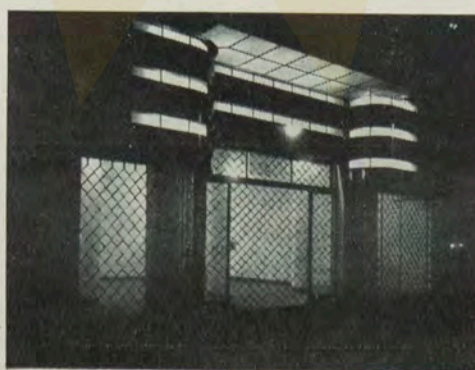


O edifício Columbus, inaugurado em 1932, sacode, efetivamente, a paisagem paulistana. Sua situação foi-lhe favorável, quando ficou concluído e agora, 24 anos depois. Os viadutos vão coloca-lo em maior evidência: seu gabarito, àquêle tempo em que surgiu, devia servir de base à codificação. O exemplo, correto, brilhante, fica sufocado hoje entre os altos edifícios, de medíocre qualidade, que o cercam.

Apartamentos Columbus, 1928-32

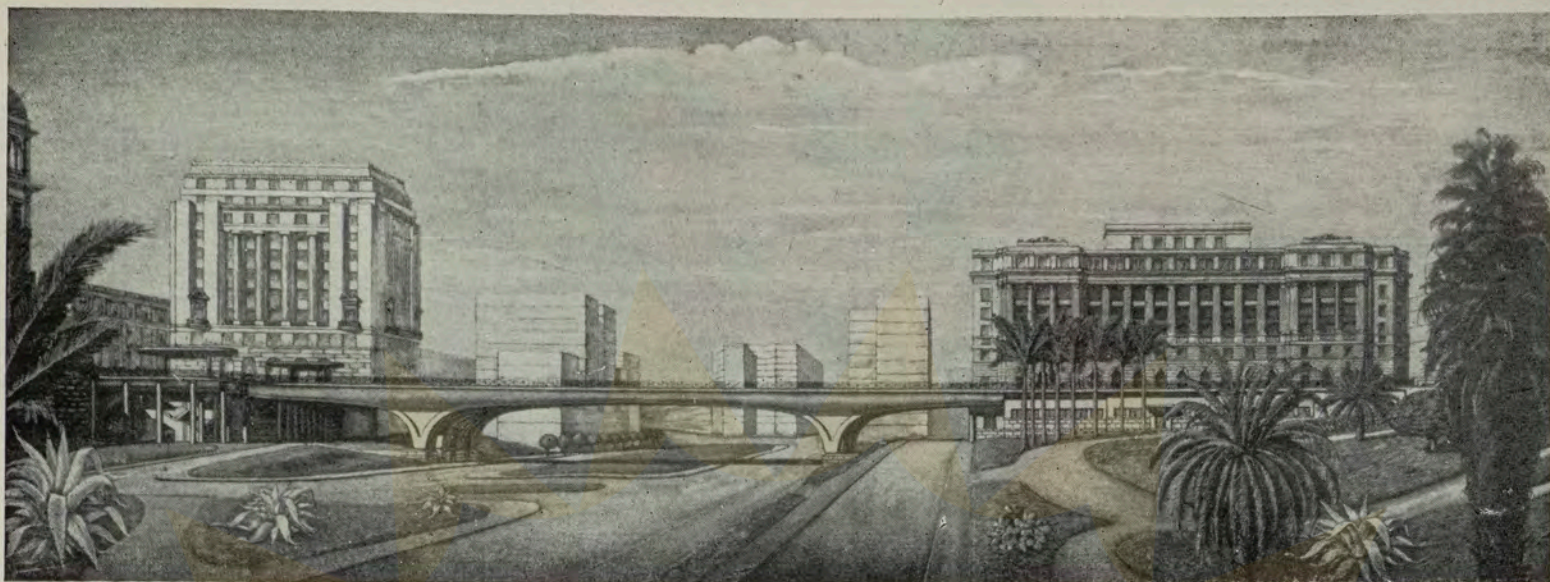


As lojas com a iluminação em caixas de luz.

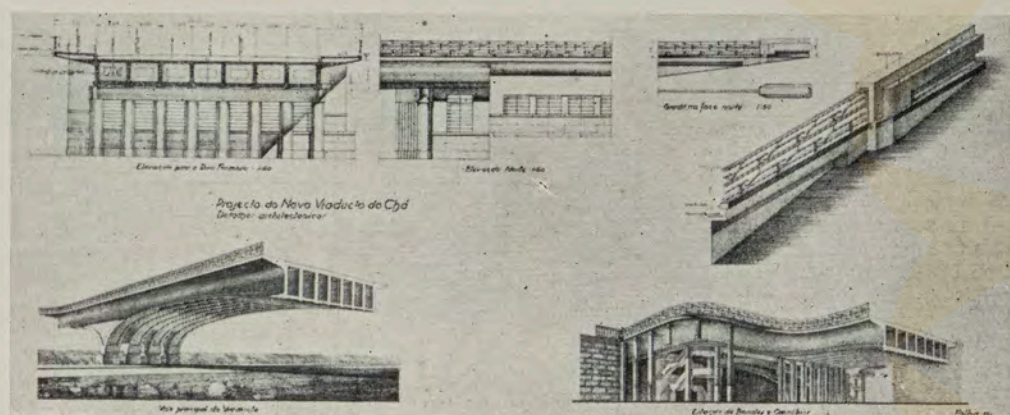


A entrada: simplicidade decorativa.





Projeto do novo Viaduto do Chá



Êstes três clichês evocam bem o trabalho realizado pelo concorrente "Onix", 2.º lugar no concurso. Observe-se o pensamento que informava o arquiteto nas massas arquitetô-

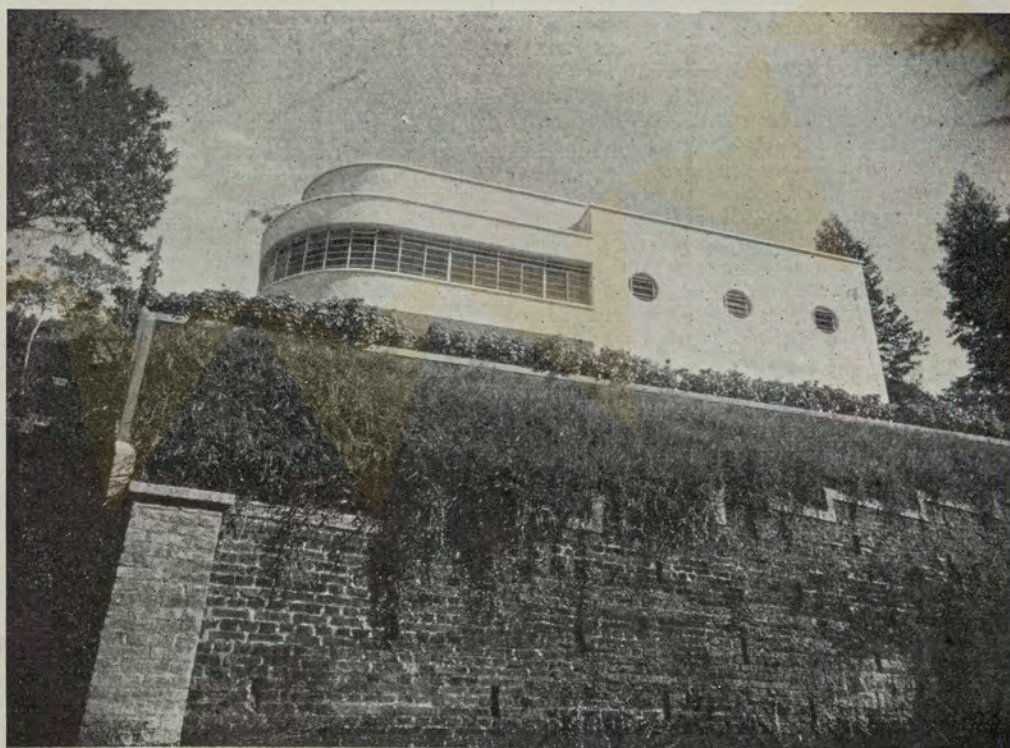
nicas harmonizadoras em boa proporção com a escala dos edifícios da Light e Matarazzo; verifique-se na planta da circulação o atento interesse do urbanista, de dar funciona-

lidade à passagem, num conjunto viário que envolve todo o centro da cidade. Os pormenores arquitetônicos correspondem à notável concepção da estrutura.



Casa de Week-end

Esta casa causou sensação. Extremamente pesada em sua aparência externa, seu interior, admiravelmente bem disposto, desmanchava essa impressão, revelando a atenção do arquiteto em lhe favorecer por todos os meios a ligação com o exterior, por uma transparência que percorre todo o amplo salão circular.



Dados da biografia do arquiteto Rino Levi

Há precisamente trinta anos, em 1926, apenas formado, chegando da Itália, Rino Levi começava a trabalhar em sua profissão, em São Paulo. Natural desta Capital, o paulistano era filho de italianos originários de Piemonte, e após os estudos no ginásio Dante Alighieri, voltava à área norte da Itália, donde viera seu pai. Em Milão, Rino Levi estudou na Escola Politécnica e na Escola de Belas Artes de Brera. O curso de arquiteto porém deveria levá-lo a Roma, onde permaneceu de 1921 a 1926, diplomando-se pela Escola Superior de Arquitetura. Chegando a São Paulo, ingressou na Companhia Construtora de Santos, no lugar que havia sido deixado por Warchavchik, nesse mesmo ano e ali trabalhou cerca de dezoito meses. Ao sair dessa firma, montou escritório próprio e começou...

Num meio em que proliferavam os "game-las", em que a profissão de arquiteto praticamente não existia, sendo tarefa de mestres-de-obras ou de engenheiros civis, transformados em pau para toda obra, Rino Levi buscou o caminho mais direto, e, também, mais duro: emparelhou-se com os mestres-de-obras e os "game-las" — meteu ombros à construção, e foi como construtor, por mais de um ano, que conseguiu seus primeiros projetos. Devemos remontar a uma reforma, a da residência Gofredo da Silva Teles, à rua Conselheiro Nébias, em 1926, para encontrar a primeira obra de Rino Levi, assinalável como tal. Essa casa ainda existe como foi então reconstruída. Mas o primeiro projeto de Rino Levi, de certa envergadura, continuará sendo, nesta biografia suscitada, o do edifício "Columbus", só construído em 1931-32. Partindo de um projeto primitivo, que sofreu algumas restrições, essa construção fez época. Foi de fato o primeiro edifício de apartamentos de luxo construído em São Paulo, dentro da moderna concepção de organização interna do espaço. Para a época, constituiu uma revelação. Ilustrou a tese já defendida pela maioria de nossos arquitetos em "enquête" que realizamos em 1930, no "Diário da Noite", e mediante a qual limitações de altura deveriam imperar em São Paulo, ordenando um desenvolvimento horizontal e não vertical da cidade, com um máximo de oito a dez andares. No entanto, Rino lançava-se à modificação da construção urbana — as pequenas casas de aluguel para a rua Mazzini inovavam a construção comercialmente considerada. Uma tentativa de projeto que fica em algumas consequências interessantes é a residência Farrabino, para o Jardim América: 1931. Certos interiores, alguns aspectos externos, mantêm a documentação do esforço do arquiteto por um conjunto de boas soluções. Surge, então, a primeira oportunidade de uma obra pública: o Viaduto do Chá foi posto em concurso em 1934. Ele ensinaria a Rino Levi o primeiro estudo de nova organização viária para o centro paulistano, e o arquiteto pôs mãos à obra como bom paulistano que era. O concurso é julgado em 1935 — o projeto de Rino Levi é classificado em segundo lugar, mas o Juri o considera "a solução mais conveniente no que respeita à viação e à estática". Foi uma experiência inolvidável. Ainda no ano passado, 1955, Rino Levi, lecionando no 5.º Ano da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, fazia seus alunos estudarem o estacionamento de carros no centro paulistano e os problemas de viação que há vinte anos analisou voltaram a atualizar-se... Naquele mesmo ano de 1934, porém, o arquiteto conseguia construir uma casa em Santo Amaro, chamada "casa de week-end à beira da

praia". Embora a sua forma externa oferecesse uma certa aparência pesada, é uma arquitetura realizada e a construção suscitou polêmicas sobre a adequação das soluções nela apresentadas.

Surge, então, o período dos cinemas. Rino Levi constrói o UFA Palace, em que surgem alguns grandes problemas da casa de espetáculos, o escoamento fácil, a acústica. Sobre o cinema, construiu-se um hotel. É um edifício bem característico dessa época, e ainda adequado à função e mesmo à representação germânica do cinema. Seguiu-se então a construção de outro cinema para a UFA, o Cine UFA de Recife, à rua Santo Amaro esquina da rua do Sol. Mas a experiência para o cinema de massas seria efetuada com a construção iniciada logo a seguir, 1936-37, do Cine Universo, destinado à maior multidão de um cinema em São Paulo: 4.500 lugares, com problemas de ventilação, de visibilidade, de escoamento, concretamente resolvidos. Um pequeno intermezzo lírico em 1936 — o projeto para um pavilhão destinado às exposições na Praça da República, com o Grupo dos Sete, Mário de Andrade e o Departamento de Cultura de cambulhada... O Grupo dos Sete se compunha de Brecheret, Antonio Gomide, Yolanda Lederer Mohalyi, John Graz, Regina Graz, Elisabeth Nobiling e Rino Levi, e a sua proposta ao Departamento de Cultura visava criar na Praça da República um pavilhão para Exposição de Artes Plásticas. Rino Levi fez o projeto — e foi o que ficou... Mário de Andrade entusiasmara-se com a iniciativa, e como diretor do Departamento de Cultura, de que fora criador, defendeu-a. Não se logrou, entretanto, o apoio do prefeito Fábio Prado, e a idéia não teve futuro maior.

Um grande projeto é então pôsto em estudo pelo arquiteto: no Anhangabaú, ao lado do viaduto de Santa Ifigênia, em terreno ainda sem construção, o IAPI visava, em 1939, a construção dum edifício de 15 andares, sob o qual passaria um túnel que ligaria o Anhangabaú à rua 25 de Março. Esse o projeto estudado por Rino Levi, um dos mais completos que já saíram de suas mãos. Mais uma vez o problema da viação no centro paulistano. Três blocos compreendendo 800 salas com lojas ao nível do largo São Bento, acesso às galerias internas, tal o partido e o programa, além da passagem subterrânea, que viria solucionar inúmeros problemas, eliminando, nesses trechos, a passagem obrigatória do tráfego sobre a colina, ou a volta enorme sob o viaduto da Florêncio de Abreu. Entretanto, o projeto não deveria realizar-se, o que me parece ter sido um dos pontos negativos da administração do sr. Prestes Maia.

A compensação aos trabalhos do arquiteto seria, logo a seguir, a bela realização do edifício para o Instituto Superior de Filosofia, Ciências e Letras "Sede Sapientiae", arquitetura que comparece como a contribuição de Rino Levi à antologia "Brazil Builds", em que os norte-americanos reconheceram em 1943 oficialmente a existência da nova arquitetura brasileira.

É a vez então de um novo prédio de apartamentos na avenida S. João, esquina da praça Júlio Mesquita: sua escala permanece exemplificando uma altura ideal, que São Paulo não quis seguir. O edifício oferece a prova de um tratamento decorativo-funcional harmonizado em grande simplicidade. Segue-se a torrefação do Café Jardim, exemplo de boa arquitetura industrial, relegada na citação das obras dos arquitetos paulis-

tas, em que vários exemplos atestam uma atenção especial ao gênero. Judicioso emprego de elementos resguardando os locais de trabalho do sol, e permitindo uma iluminação profusa, economia nos quebrassois, estrita aplicação do vidro, ventilação estudada, linhas horizontais harmonizadoras, eis o conjunto.

Rino Levi admitira então em sociedade um jovem arquiteto, Roberto Cerqueira Cesar, que daí por diante sempre será o seu colaborador. Uma identidade produtiva no trabalho de ambos permite-lhes desdobrado esforço em todos os campos de sua atividade. Estamos no ano de 1944 e os grandes projetos da Maternidade da Faculdade de Medicina de São Paulo e do edifício Prudência, à avenida Higienópolis, incorporam-se à produção de Rino Levi. Foi ele com Roberto Cerqueira Cesar os que projetaram o plano admirável da Maternidade, vencendo o concurso aberto e demonstrando uma inteira consciência do problema; a arquitetura hospitalar ainda mal se iniciara no meio. Muito depois, começaram a ser consideradas as suas condicionantes e isto se deve, também, a Rino Levi e Cerqueira Cesar, em uma boa parte. O edifício Prudência é uma das obras-primas de habitação coletiva em São Paulo. A experiência realizada na Maternidade orientou os dois arquitetos à abordagem doutro problema: o Hospital do Câncer, de tão excelente composição funcional e plasticidade bem ordenada, nos extremos limites da arquitetura especializada. O projeto para um edifício cuja construção até agora está sendo retardada insere-se em 1946: o prédio para o Anhangabaú superior, em terreno e por iniciativa do sr. Alfredo Egídio de Souza Aranha. É um dos bons projetos de Rino Levi. Encerra com brilhante realização a década de 40 a casa do sr. Olivo Gomes em São José dos Campos, onde também uma planificação é feita para a moradia do pessoal da Fazenda. Um planejamento, ao que se indica perdido, pois dependia do IAPI, foi feito para a Tecelagem Paraíba, também em S. José dos Campos. A réplica urbana da casa do sr. Olivo Gomes é a residência Milton Guper, embora em menores proporções, no Jardim Europa.

Entrementes Rino Levi se empenha nos estudos da Cidade Universitária, para a qual projeta a Torre e o Conjunto de Dormitórios. Um outro projeto também perdido até agora é o do edifício em arco, bela e arrojada concepção, para a Companhia Nacional de Seguros de Vida.

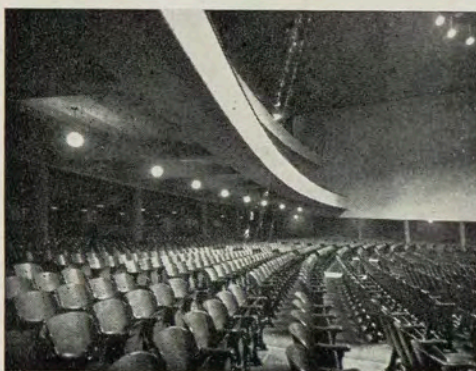
Estas citações não pretendem um sumário total das obras de Rino Levi. Como grande construção há ainda um edifício de apartamentos, em conclusão na rua da Liberdade. Rino Levi iniciou em 55 outra atividade: a de catedrático da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Cadeira de Composição de Arquitetura, 5.º ano, tarefa a que se entrega ardorosamente — chegou o tempo de passar o bastão a outras mãos e de devolver ao meio técnico a experiência adquirida. Nenhuma outra oportunidade dessa passagem mais adequada do que o curso.

Tendo presidido o Instituto de Arquitetos do Brasil, em São Paulo, nos períodos 1952-53 e 1953-54, Rino Levi é membro da Comissão de Saúde Pública da União Internacional de Arquitetos, a cujo Congresso de 1955 compareceu, na Holanda.

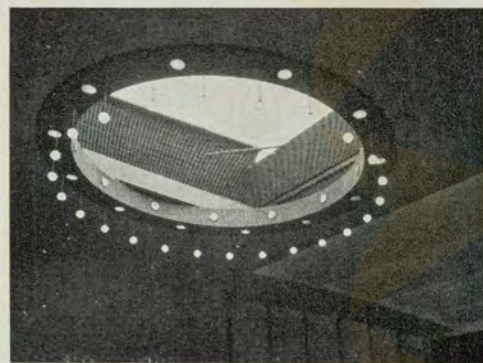
Esses alguns aspectos marcantes da biografia de um arquiteto que honra a cidade em que nasceu e a ilustra com uma construção realmente correta, eficiente, altamente elegante nos seus melhores exemplos.



O grande cinema Universo, 1936



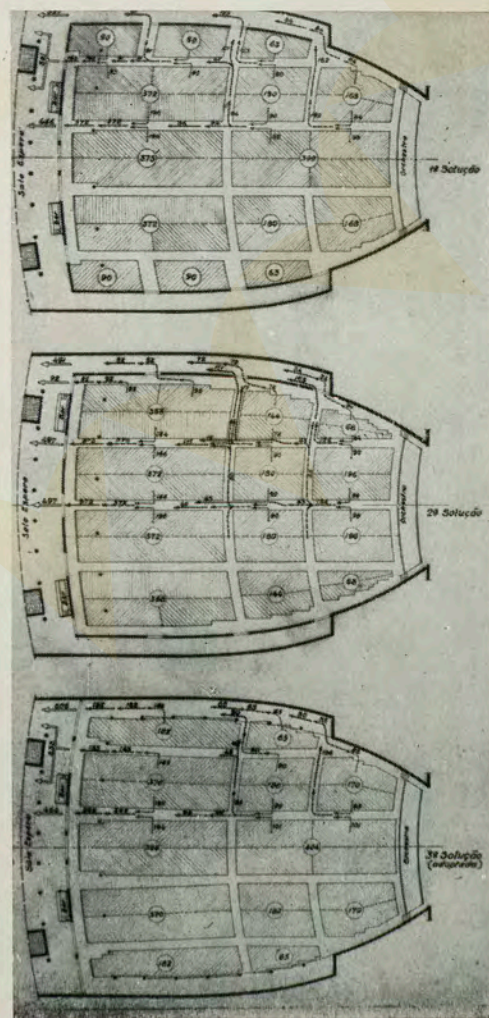
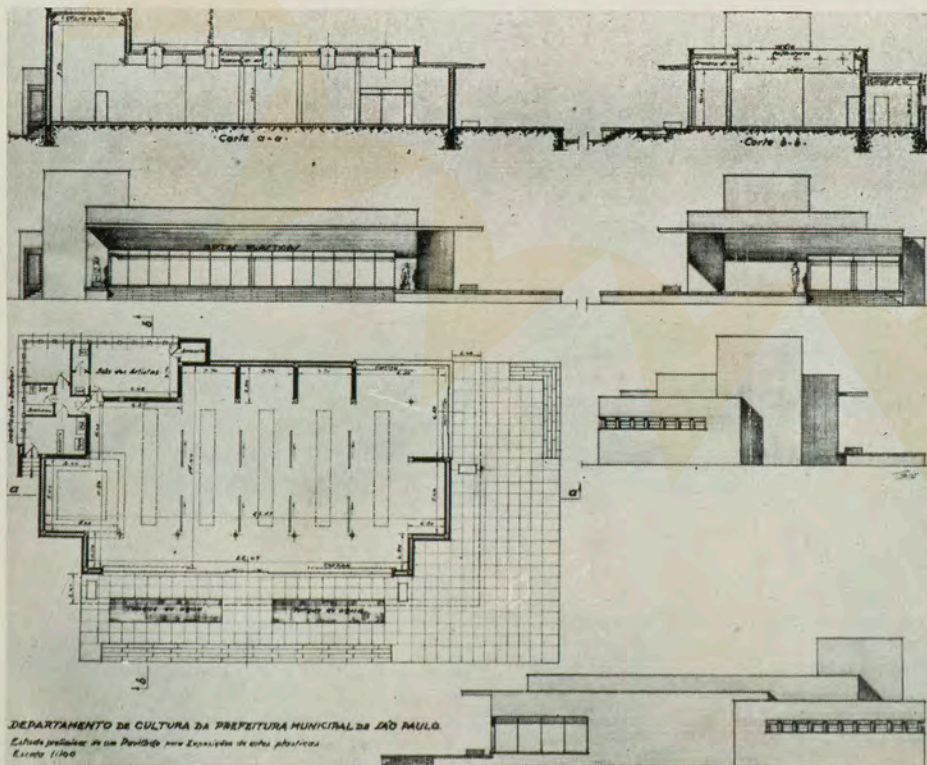
Informou o projeto o objetivo de um grande cinema, um enorme cinema, bastante para se situar sem falha no centro do Brás, em 1936. Sem dúvida, o objetivo, dentro do plano apresentado, está bem. É arquitetura moderna e ao mesmo tempo satisfaz, sem risco a integridade dos espectadores. Falta-lhe certo acabamento; mas dentro das grandes massas a serem manipuladas, o Universo pode conter pelo menos alguns milhares de pessoas, e tornou-se um exemplo da arquitetura funcional para a multidão. No clichê abaixo vê-se um dos recursos imaginados para fazer frente a inopinadas condições de calor. O carro corre e se abre um enorme ventilador.

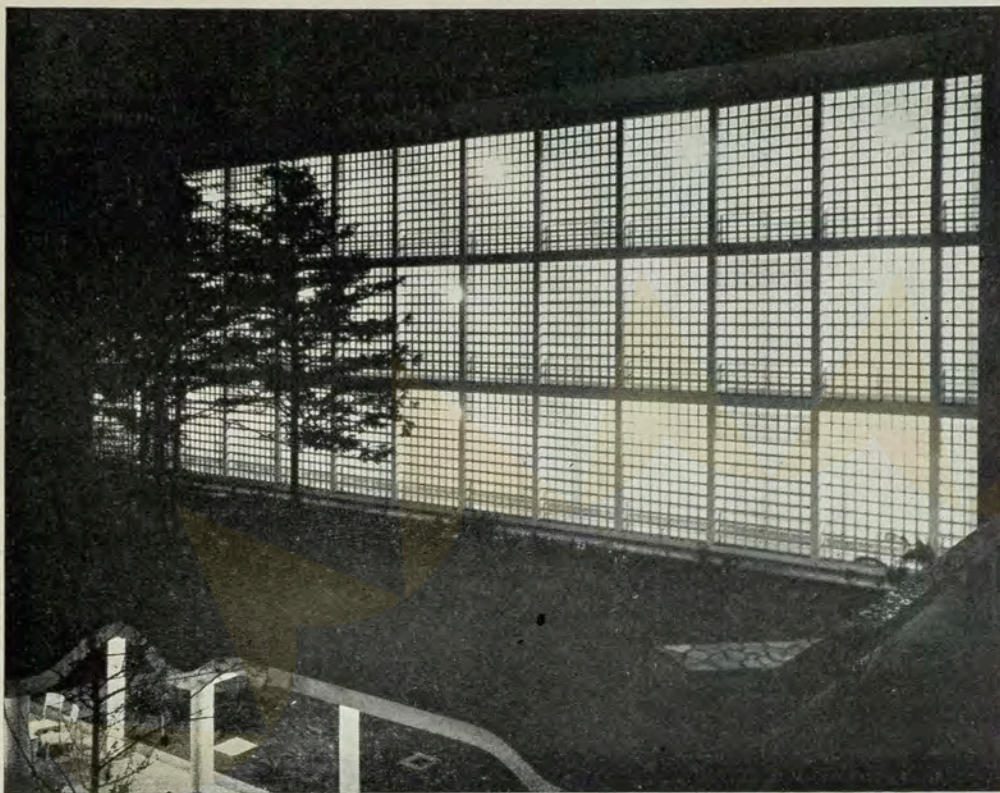


Projeto para um pavilhão de exposições, 1936

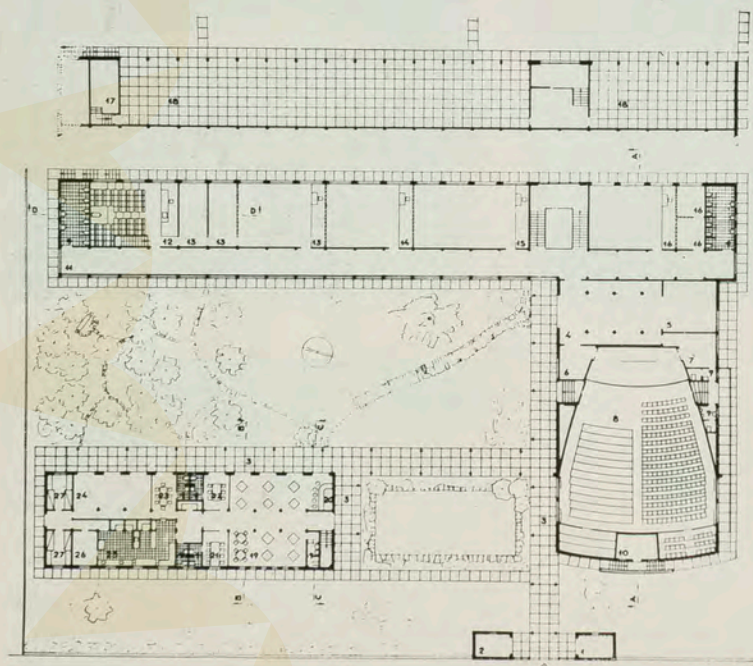
Os trabalhos do Departamento de Cultura inspiraram ao Grupo dos 7 a sugestão duma sala de exposições no centro da Praça da República. Mário de Andrade aprovou; Fábio Prado não. Ficou o projeto, que é do ano de 1936. Estudos de vasiação do público.

Estudos de vasiação do público.

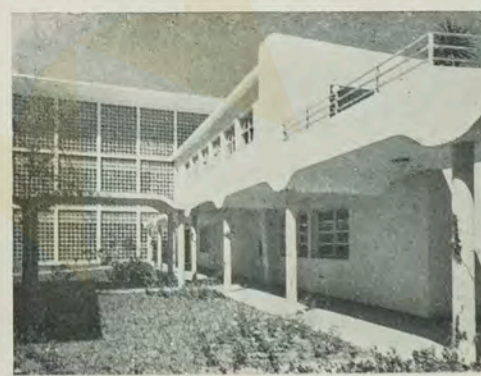
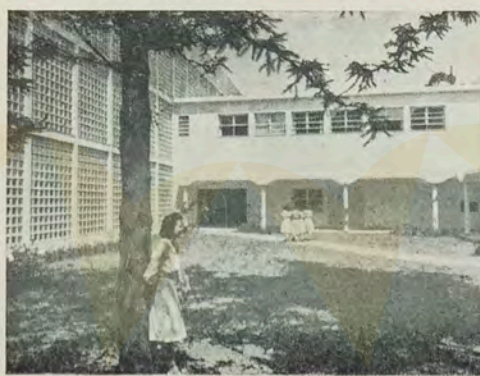
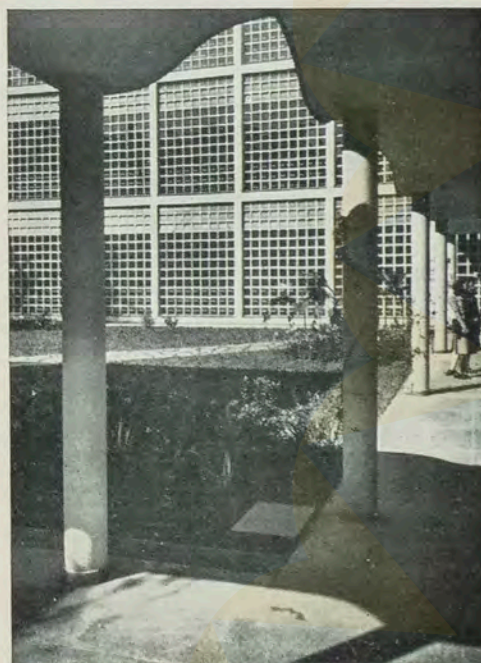




Na aplicação inteligente, na disposição dos elementos em sequência rítmica, a Sede Sapientiae se torna uma arquitetura de feição permanente.



- 1 Portaria
- 2 Medidores
- 3 Pórtico
- 4 Hall
- 5 Recepção
- 6 Informações
- 7 Ante-sala
- 8 Auditorium
- 9 Instal. sanitárias
- 10 Cabine projeção
- 11 Corredor
- 12 Anfiteatro
- 13 Física
- 14 Química
- 15 Aulas
- 16 Pedagogia
- 17 Câmara escura
- 18 Alpendre
- 19 Refeitório
- 20 Bar
- 21 Refeitório professores
- 22 Refeitório alunas religiosas
- 23 Refeitório comunidade
- 24 Sala estar comunidade
- 25 Cozinha
- 26 Dispensa
- 27 Serviço

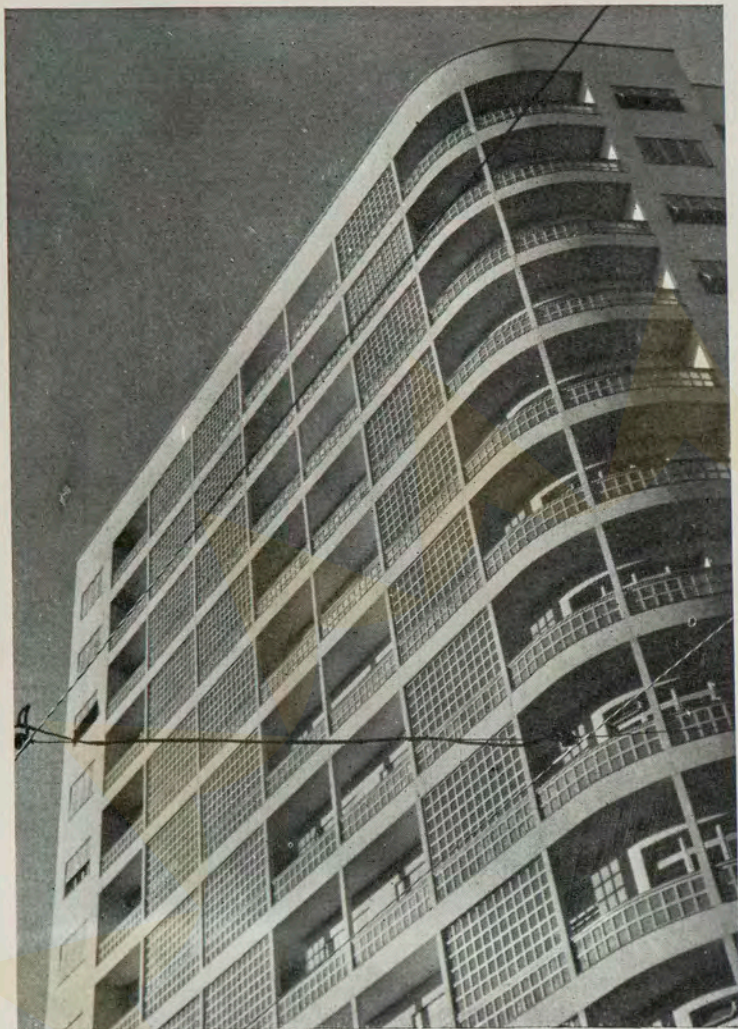


Instituto de Filosofia, Ciências e Letras, 1940

Qualquer descrição fica abaixo da realidade de uma arquitetura, como esta, que faz praça de sua clareza, de sua leveza aparente, de uma dinâmica refletida, elasticamente insuflada no cimento e na viga, em plena relação com o espaço interno, os vãos pro-

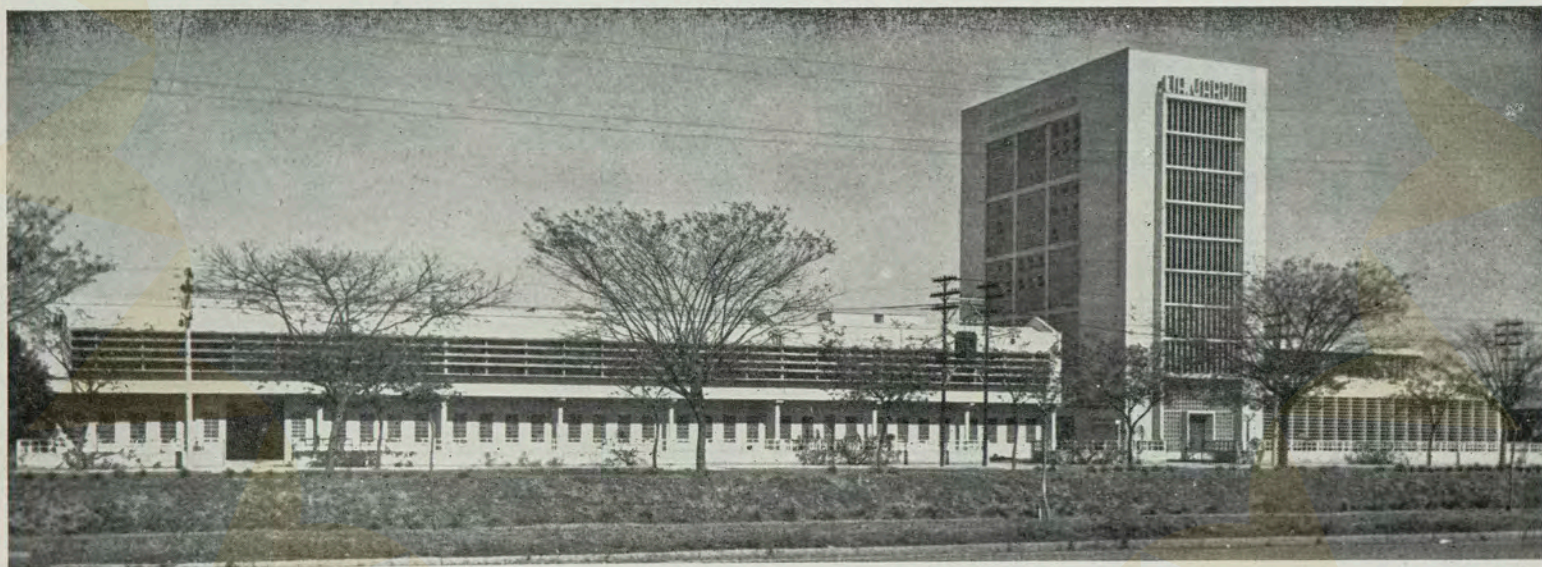
positadamente empregados numa dosagem de calma, de plenitude, de paz interior. A planta é de uma leitura direta, surpreendendo pela feliz conjugação de todos os dados. Na experiência do autor do edifício "Columbus" efetua-se aqui uma arquitetura de an-

tologia, que iluminou com a sua luz tranquila as páginas do "Brazil Builds". Os elementos construtivos estão visíveis, e entretanto a sua ambivalência estrutural decorativa é mais do que manifesta, na nitidez da dosagem que o artista obteve (1940).



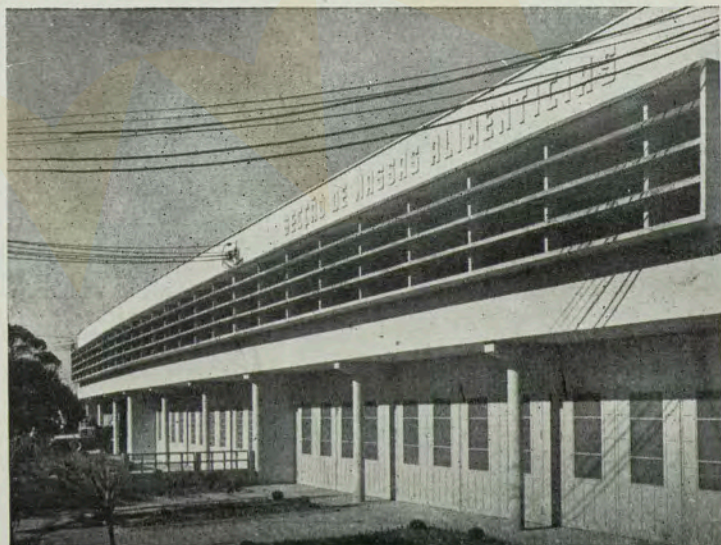
Edifício Trussardi, 1941

Mais um exemplo de arquitetura na proporção justa, este projeto que sofreu um desgaste prematuro, foi escolhido por Gutton, como ilustração da escala, no primeiro volume das suas conversações sobre a Teoria da Arquitetura.



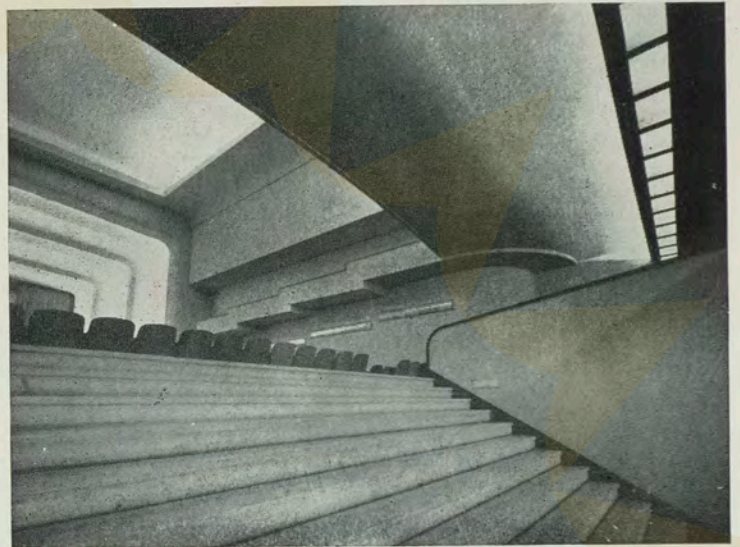
Arquitetura industrial: Torrefação da Cia. Jardim

Ao longo do Tamanduateí, horizontalmente, a massa arquitetônica se estende com adequação funcional sem deixar de ser arquitetura para ser galpão, sem dar a nota mais forte da arquitetura de propaganda industrial. E mais uma vez, a sobriedade foi o forte neste bom exemplo de arquitetura industrial.

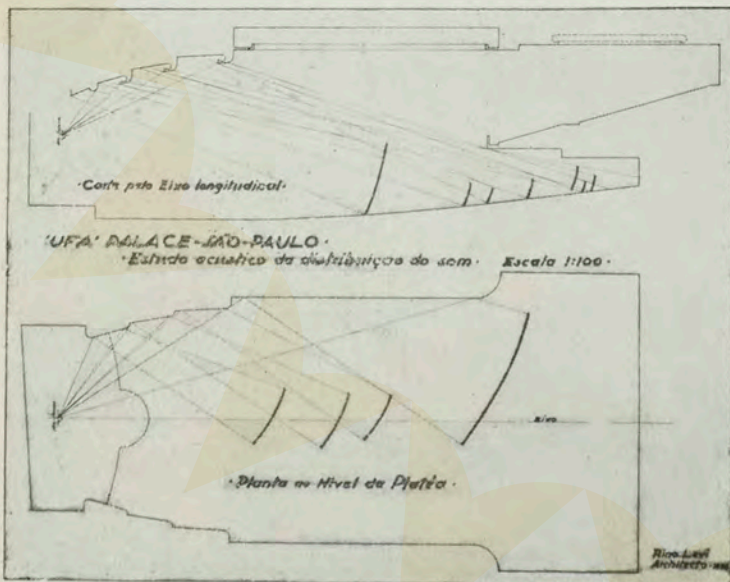




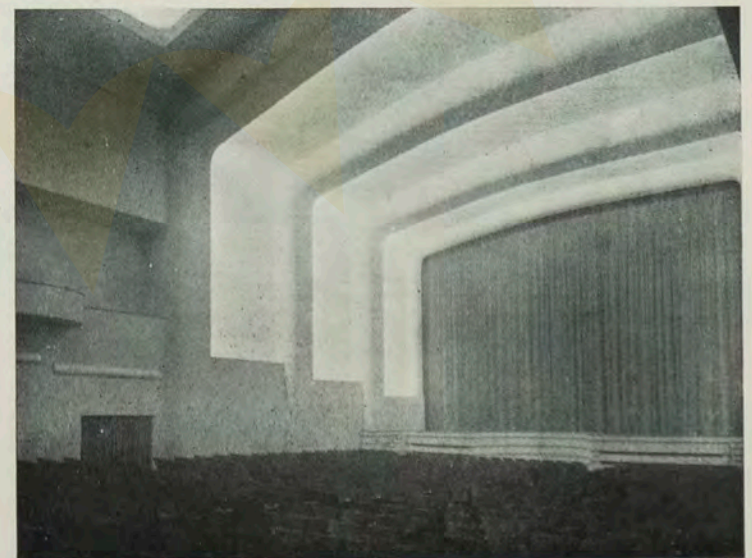
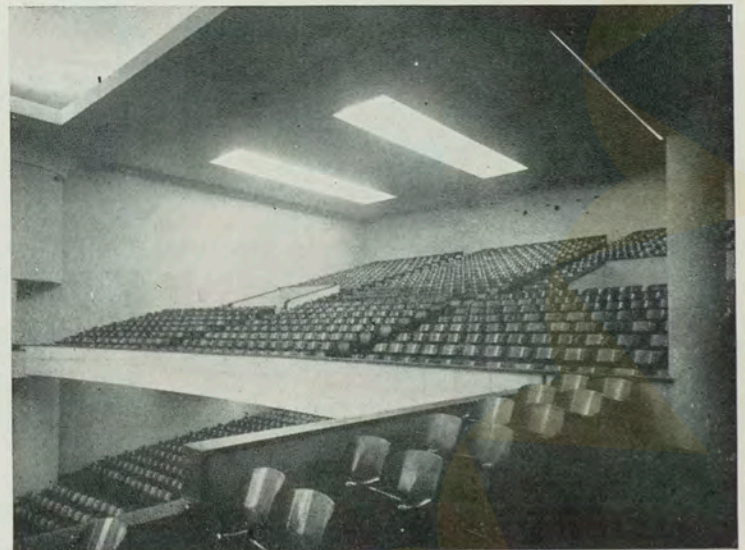
Com o projeto do UFA-Palace, em 1936, renovou-se o partido dum cinema. Era até então uma caixa fechada. Então entrosou-se num todo, um hotel, como viria acontecer com outros. Um caso bem conseguido, foi o que Rino Levi teve com o UFA-Palace. Poucas as restrições a fazer a êsse notável trabalho. A plasticidade, as linhas dinâmicas, as conjunções estruturais denunciadas, um espetáculo arquitetônico, principalmente vivo na sua flexibilidade interna, tal é o UFA-Palace.

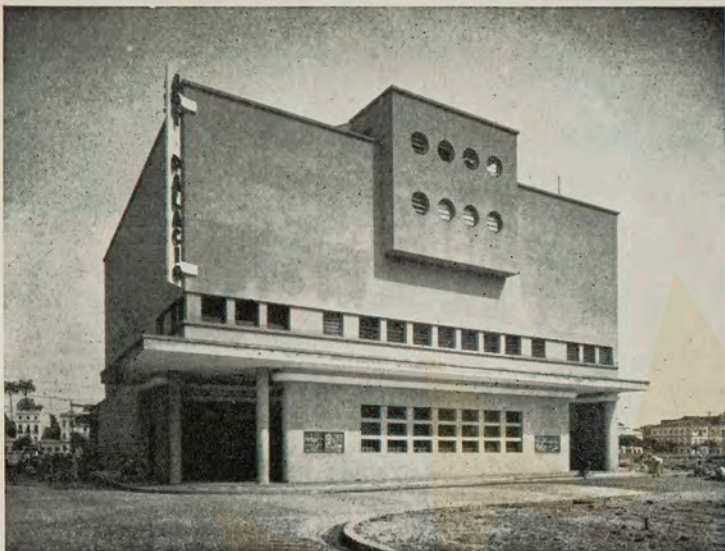


O edifício do UFA Palace, 1936

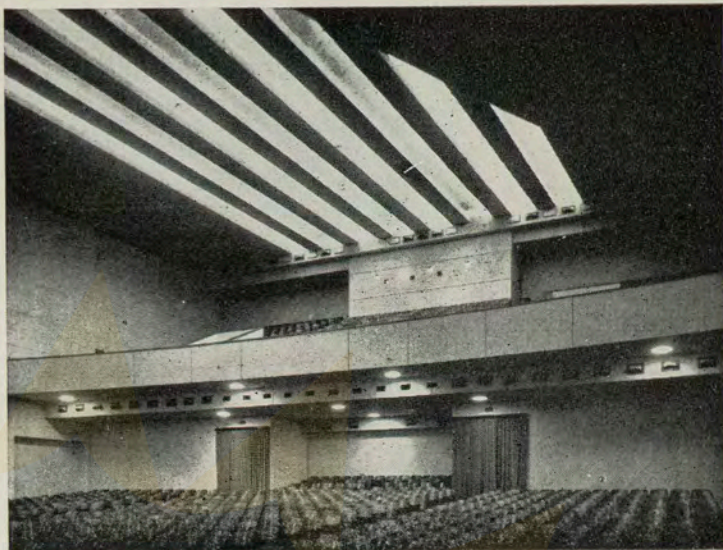


Um longo estudo da acústica da sala, que pertencia aos aparelhamentos novos: o cinema sonoro e falado era uma aplicação recente, e induziu Rino Levi a um tratamento minucioso da distribuição do som. Os estudos em questão servem a informar os que um dia precisarão dêste mesmo fator. É claro que os casos são particulares, mas a exemplificação levou Rino a outros trabalhos nesse terreno.





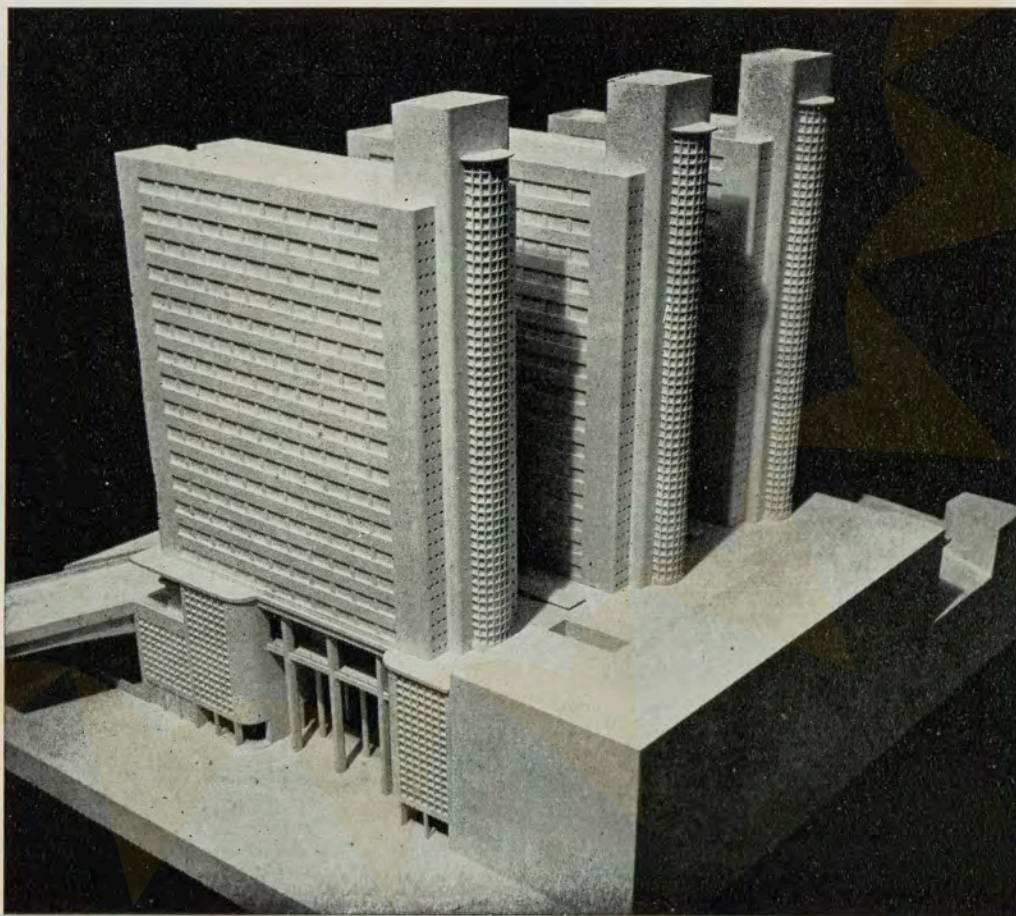
UFA, também em Recife



O edifício do UFA Palace de Recife, que é uma aplicação de fórmulas descobertas no trabalho realizado em S. Paulo, colocou num bom cartaz arquitetônico essa sala de exibições cinematográficas. Externamente, o edifício se defende galhardamente, duma seriedade meio solene. Internamente, o edifício se apresenta, sempre, com melhores recursos na organização espacial. Decorativamente, um feixe de listras desfaz a monotonia das linhas paralelas.



Ao alto, o conjunto; em baixo, a fotografia próxima do pormenor (1939).

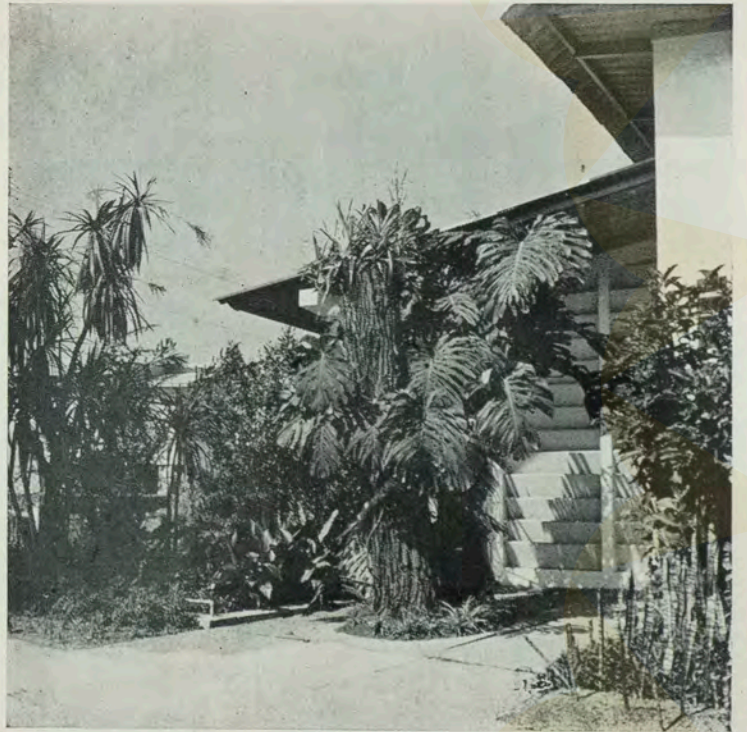


Edifício do IAPI

Ainda aqui temos de lastimar a falta de visão de alguns de nossos homens públicos. A realização deste projeto teria abreviado alguns problemas da cidade. O edifício incluía um trabalho que até agora se mostra ne-

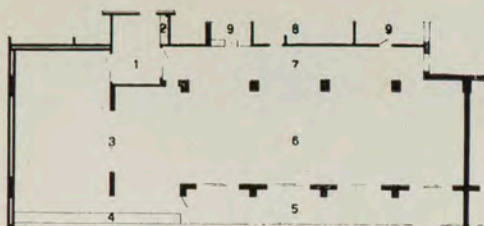
cessário: o do túnel sob a rua Florêncio de Abreu, ligando o Anhangabaú à rua 25 de Março. O terreno ainda ali permanece desocupado.



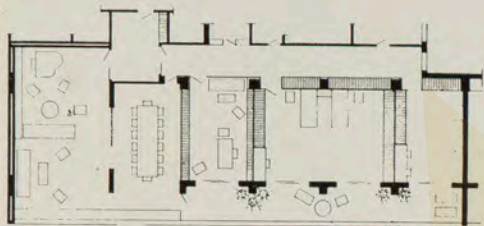
[illegible]

A black and white photograph of a small, single-story house with a corrugated metal roof, heavily overgrown with dense tropical vegetation. Large banana leaves and other broad-leafed plants are prominent in the foreground and around the house, partially obscuring the structure. The house has white-painted walls and a visible window with a lattice or screen.

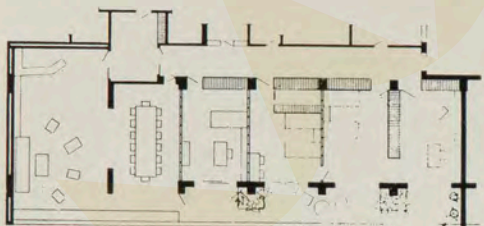
A residência do arquiteto tornou-se um jardim... É que dando sua parte social viva para o terreno interno, oposto à rua, é aí que se situou um dos bons, superpopulosos jardins de uma habitação colocada no espaço relativamente exíguo dos lotes residenciais. O pateo centraliza a visão do espectador colocado na sala de estar, durante as horas do dia. Um pequeno bosque, e a vida que transcorre naturalmente tocada pelas brisas que fazem a vegetação palpitare. Sem dúvida, a casa do arquiteto já se apresenta "vívda" com toda a intensidade (1944).



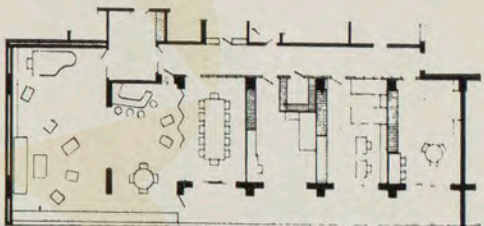
(A)



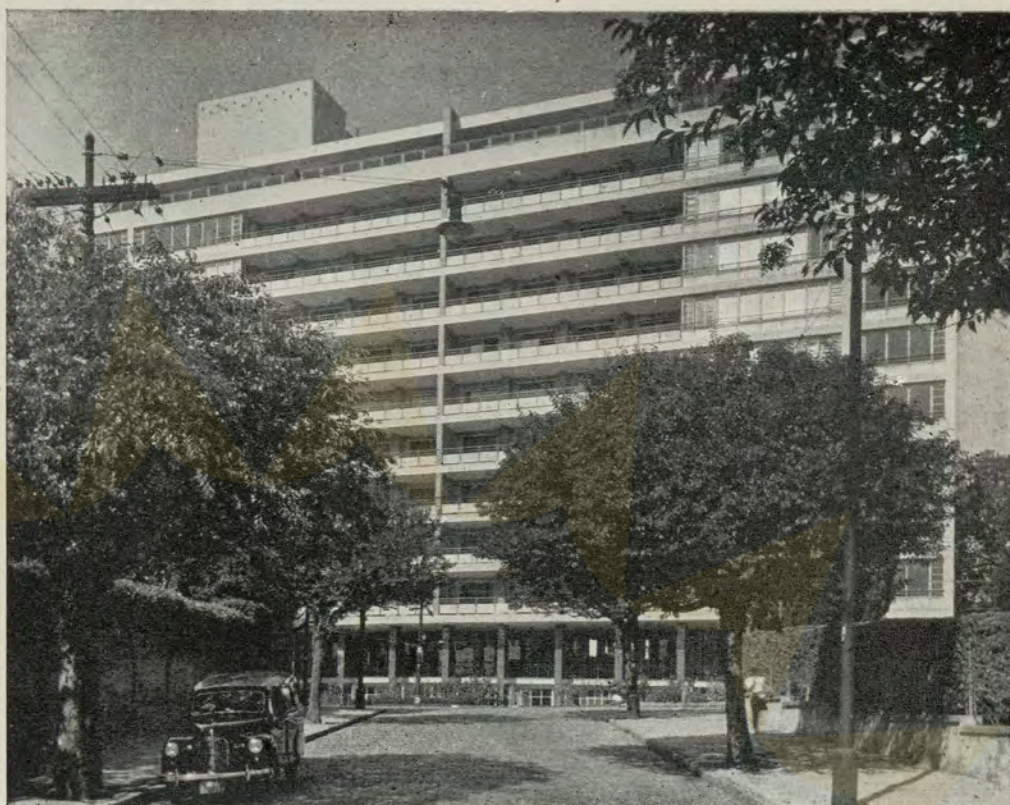
(B)



(C)



(D)



Apartamentos "Prudência" 1944

1 Entrada
2 Armário
3 Estar - jantar
4 Banco
5 Terraço coberto

6 Dormitórios
7 Corredor
8 Copa - cozinha
9 Banheiro

Flexibilidade de adaptação dos apartamentos.

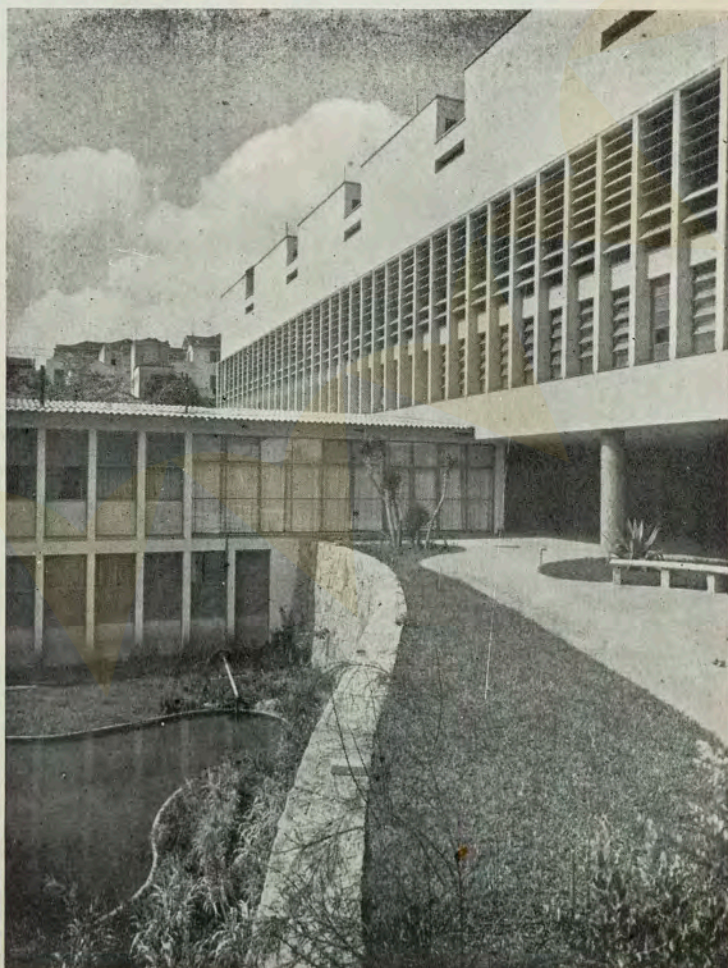
A. — Área a ser dividida pelos moradores

B. C. D. — Esquemas de soluções possíveis.

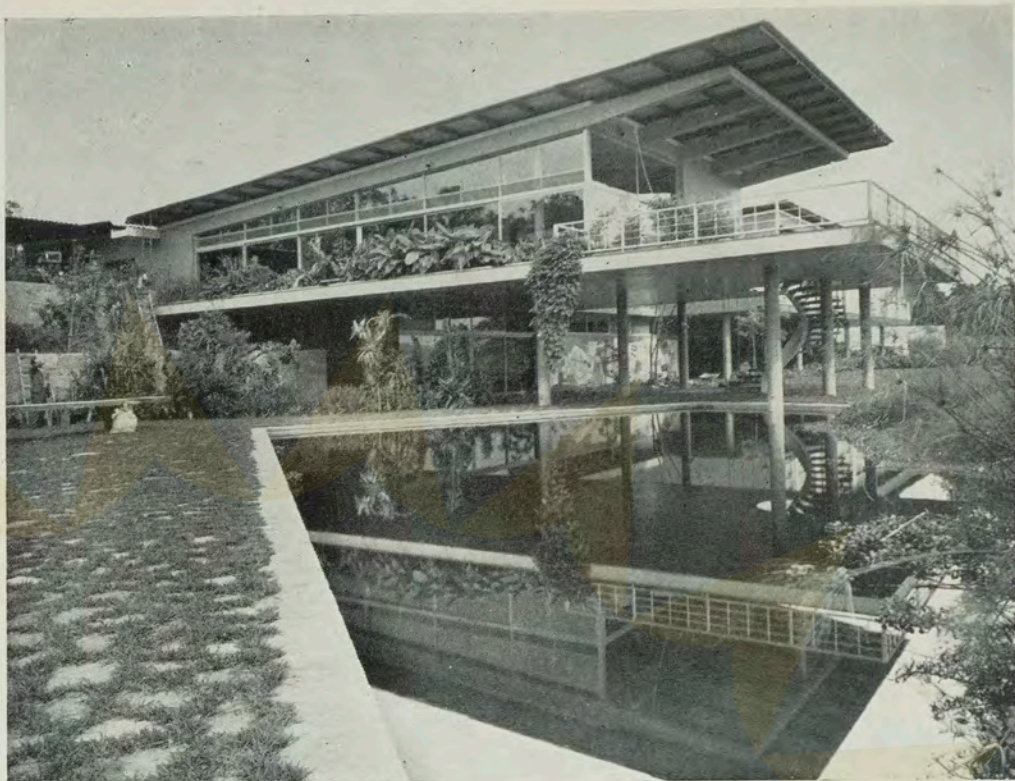
Apartamentos no Anhangabaú superior, 1944



Hospital do Cancer, 1947



Estamos aqui num dos pontos mais altos da produção do arquiteto, de vez que uma Casa de Fazenda esmerou-se em ser um gesto de plena liberdade criadora: não havia códigos e restrições edilícias nessa propriedade de São José dos Campos. Estavam diante do problema a experiência e a ousadia do técnico e do artista. Em torno a natureza. A integração orgânica na paisagem foi então realizada, com um projeto excitante, mas contido na ordenação do espaço tomado sem limitações, senão na própria medida de sua grandeza determinada pelo coordenador, pelo harmonizador.

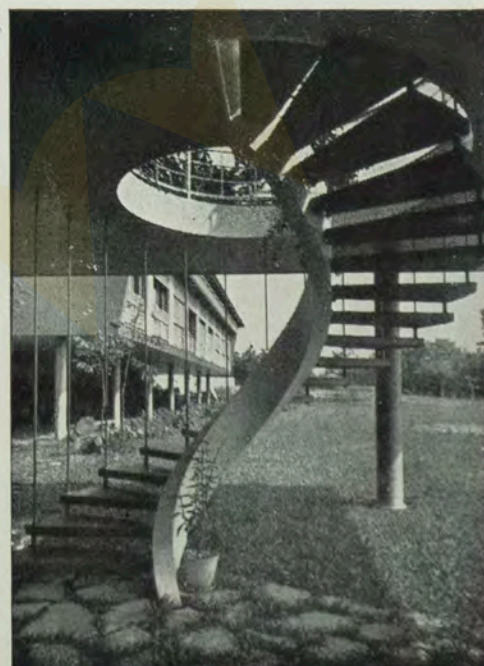


Uma residência de fazenda, 1949

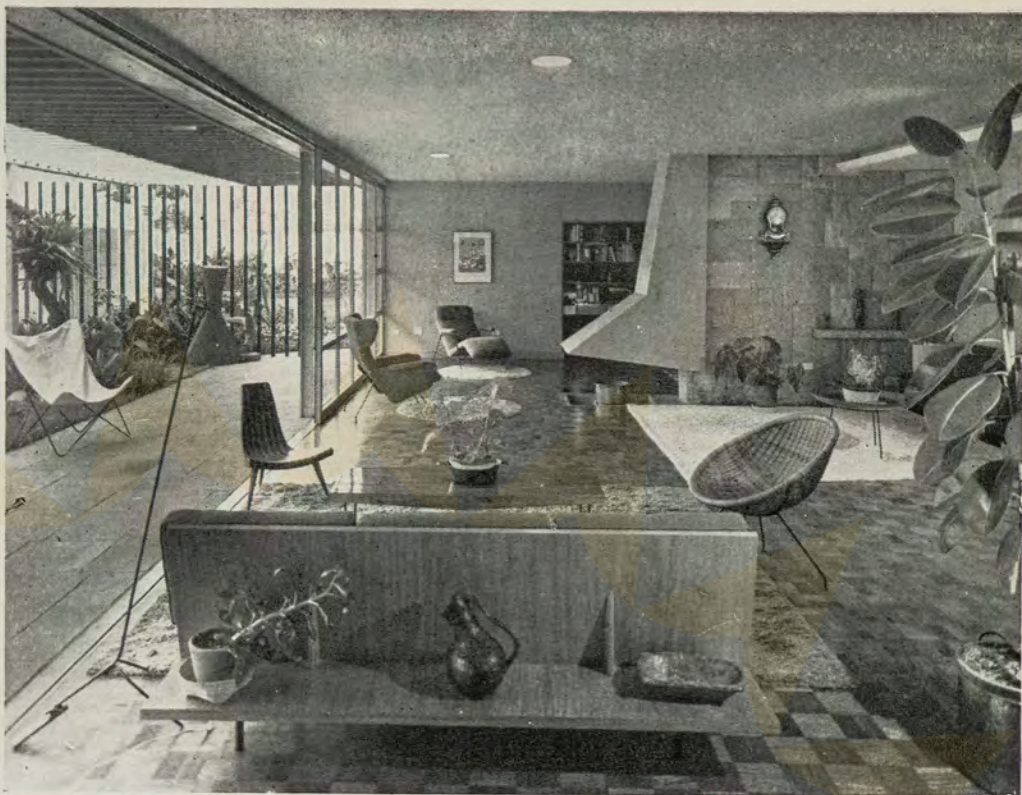


Este é o living-room donde se descortina o jardim e além. Contra o sol, um canteiro imediato aos panos de vidro, começa a produzir a sua vegetação protetora.

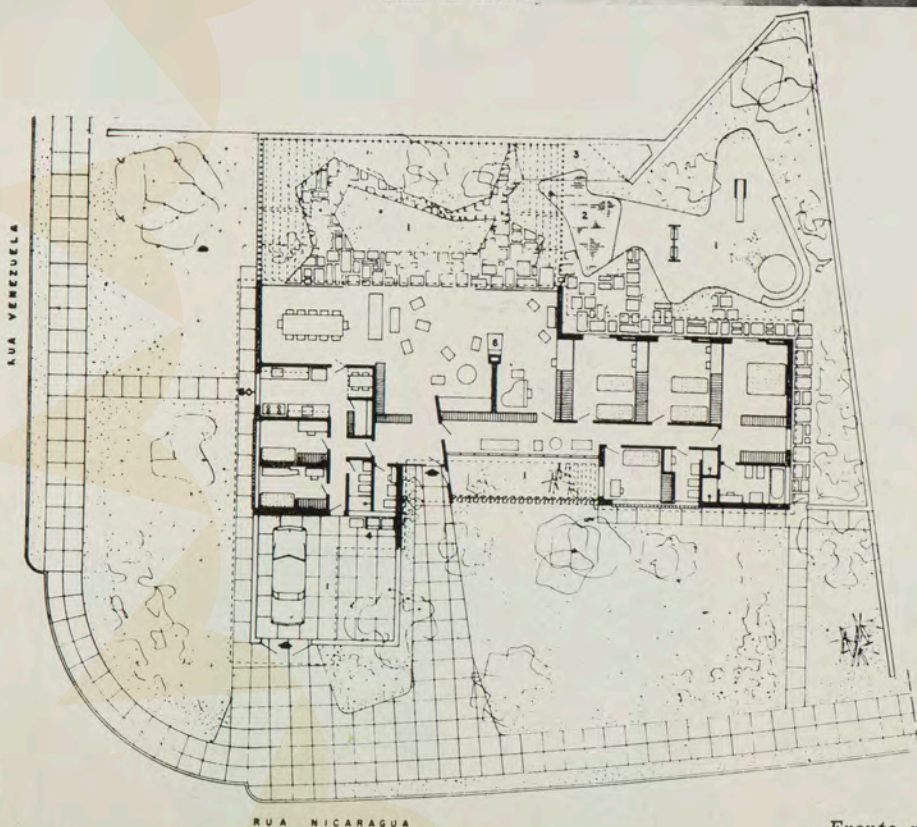
Um pormenor plástico-funcional, a escada que liga o living ao jardim, em que o material participa: degraus de madeira, jôgo da espiral em cimento, apoios de ferro em hastes finas.



A oposição desta residência de cidade e quase a mesma data, demonstra em Rino Levi a réplica: um outro ambiente, tão próximo quanto possível em referência à casa de fazenda, aqui se afirma na mesma procura da alta qualidade de concepção, de pormenor, de acabamento, de harmonização do espaço. Não há tamanha possibilidade de ligação com o exterior, a ambiência se inverteu em intimismo. Externamente a casa como que se oculta atrás de um muro. Detrás do muro, a liberdade palpita num conjunto de interiores amplos.



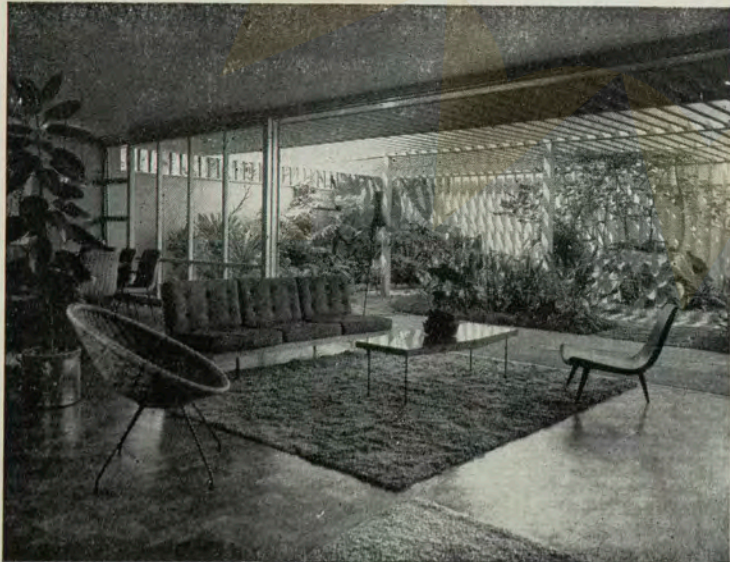
Sala de estar.



Residência no Jardim América, 1951

- 1 Pátios
- 2 Lago
- 3 Viveiro pássaros
- 4 Lavanderia
- 5 Guichet
- 6 Lareira

Frente para a rua Nicaragua.



Pontos-de-vista sôbre a arquitetura atual

Como esclarecimento às idéias atuais de Rino Levi, reproduzimos abaixo seu recente depoimento, ainda inédito sôbre vários aspectos da arquitetura contemporânea:

Os princípios da arquitetura moderna foram nitidamente formulados no século passado, de acôrdo com as novas idéias impostas pela revolução industrial, que teve início na Inglaterra e nos Estados Unidos da América do Norte.

Se de um lado essa revolução impunha radical transformação da organização social, de outro oferecia condições técnicas e materiais de construção inteiramente inéditos. Assim, era fatal a ruptura com um passado de evolução sempre lenta, em que o trabalho artesanal determinou as características básicas da arquitetura. O espírito científico e de precisão mecânica da nova era que, além disso, exigia mais ampla visão de conjunto, para atender às crescentes necessidades de um novo habitat social, não podia enquadrar-se nos métodos empíricos tradicionais.

Os princípios da arquitetura moderna tiveram aplicação concreta, no século passado, na Europa e nos Estados Unidos, destacando-se nesse sentido a famosa escola de Chicago. Trata-se de história descrita com farta documentação por Giedion em "Space, Time and Architecture".

Para se enquadrar corretamente a arquitetura contemporânea, deve-se considerar ainda, nesse ciclo preparatório, a valiosa contribuição de alguns arquitetos europeus, nos primeiros 20 anos deste século.

Daí para diante impunha-se o desenvolvimento dos novos conceitos num campo prático e objetivo, tendo em vista, principalmen-

te, a solução de problemas ligados à coletividade. Nesse sentido, o progresso realizado foi relativamente pequeno. As exigências mecanicistas da nossa época implicam uma planificação de tôdas as nossas atividades. A cidade não pode mais ser a consequência de circunstâncias fortuitas.

A partir de 1920 verificou-se a preocupação de se estabelecer novos cânones. A polêmica que se desenvolveu nesse sentido agiu mais em superfície, contribuindo para aumentar a confusão de um público ainda não preparado para a reviravolta arquitetônica dos nossos tempos. O resultado é a tendência para a pura especulação plástica e para a volta a um academismo formal. A falta de preparo dos arquitetos em relação à essência dos nossos problemas, reflete-se no ensino universitário, incapaz de adaptar os seus métodos às condições dos nossos dias. A arquitetura moderna apresenta condições excepcionalmente favoráveis para a sua difusão, pois não se pode mais prescindir das novas conquistas, às quais está ligado o nosso conforto. Essas conquistas impõem renovação total, que terá de se refletir na expressão.

As dificuldades de julgamento complicam-se quando desejamos examinar a arquitetura como arte, dado que as tendências estéticas são sempre motivo de polêmica exasperada. No que se refere ao período contemporâneo falta-nos suficiente perspectiva histórica para um julgamento estético. No passado creio que a estrutura tenha determinado o estilo. A estrutura constitui sempre o núcleo estético primário de qualquer civilização.

O aço e o concreto armado dos nossos dias

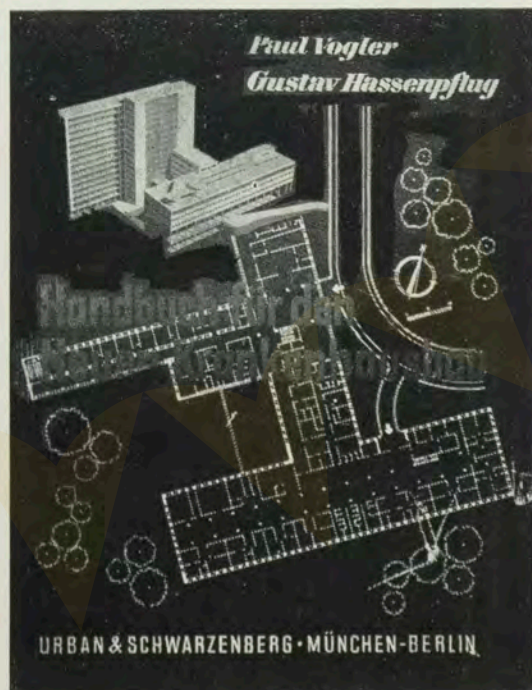
têm realmente significado estrutural novo. Além de introduzirem condições técnicas inéditas, determinam características de flexibilidade, de leveza e de transparência, jamais conhecidas anteriormente. É implícito, pois, a meu vêr, que existem as condições básicas do estilo representativo da época atual.

A expressão "orientação funcional da arquitetura", tomada ao pé da letra, significa realmente uma razão estética? Penso que não, pois essa expressão tem significado polêmico, em contraposição à tendência de se enquadrar a função numa forma préestabelecida. De qualquer modo, o problema é por demais complexo e inconstante para permitir definição segura de quem participa de fatos que evoluem em vários planos.

A industrialização integral da arquitetura, cuja tendência é patente na produção do equipamento mecânico, do mobiliário e de uma série de elementos construtivos e estruturais, determinará, certamente, consequências técnicas e estéticas que não podemos definir com precisão, dada a imprevisível complexidade dos problemas que o fenômeno suscita.

A industrialização em grande escala será indispensável para solucionar os problemas de habitação de enormes massas humanas, que vivem em condições precárias e antihigienicas.

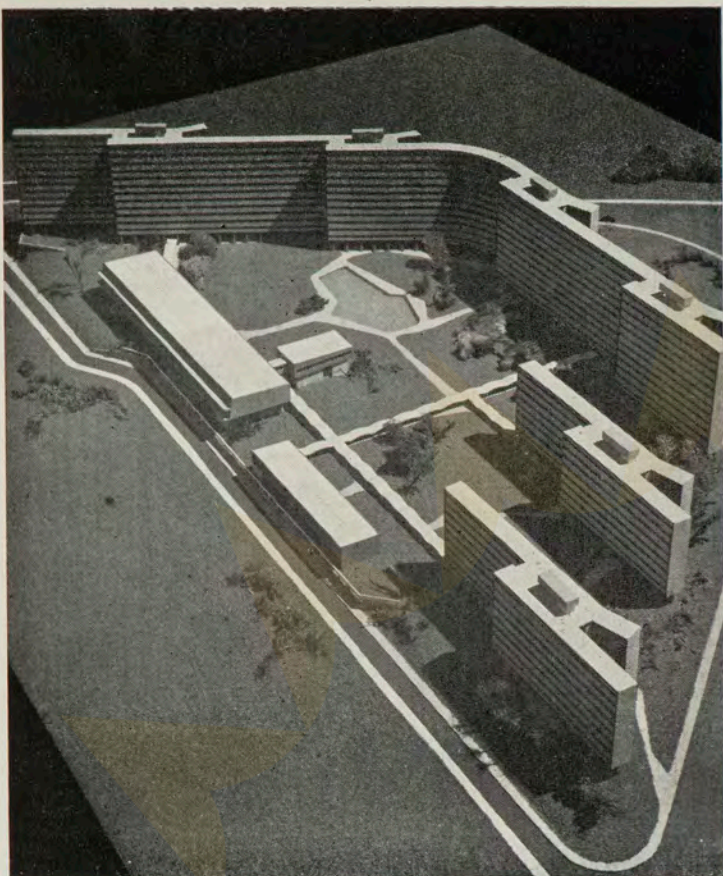
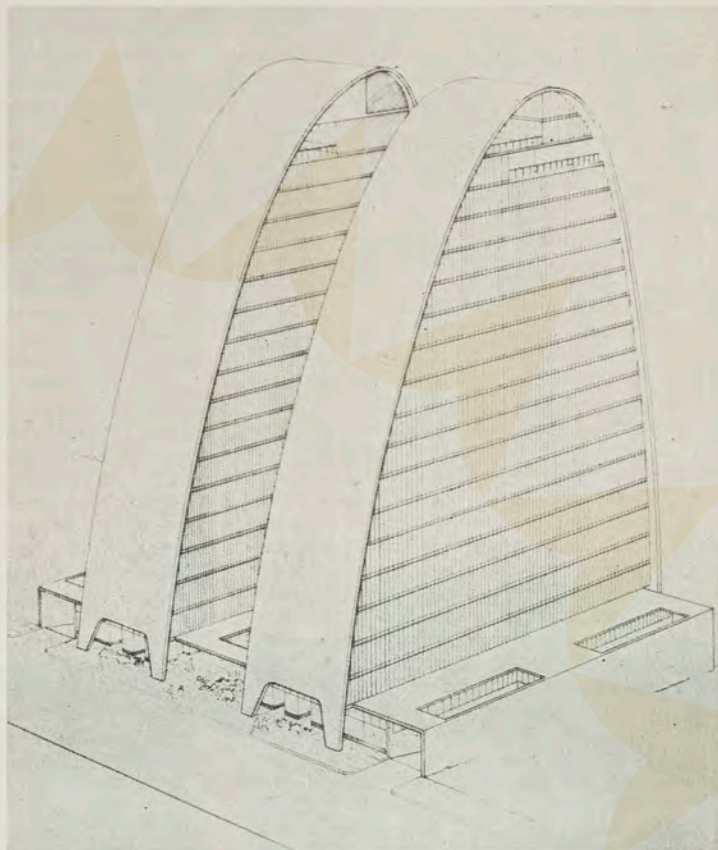
Cabe ao arquiteto tomar uma posição definida e segura ante esses problemas e, como sua primeira missão, assumir a responsabilidade da educação num campo tão importante em que o homem é, por sua própria natureza, profundamente conservador e tradicionalista."



Dois trabalhos de grande tômo sôbre a construção moderna de hospitais, "Handbuch fuer den neuen Krankenhausbau" e "Der Krankenhausbau der Gegenwart", de Paul Vogler-Gustav Hassenpflug e de Hubert Ritter, respectivamente, editados por Urban & Schwarzenberg, Munique-Berlim, e por Julius Hoffmann Verlag Stuttgart, trouxeram suas capas ilustradas pelas perspectivas e pelas plantas dos hospitais projetados pelo arq. Rino Levi.

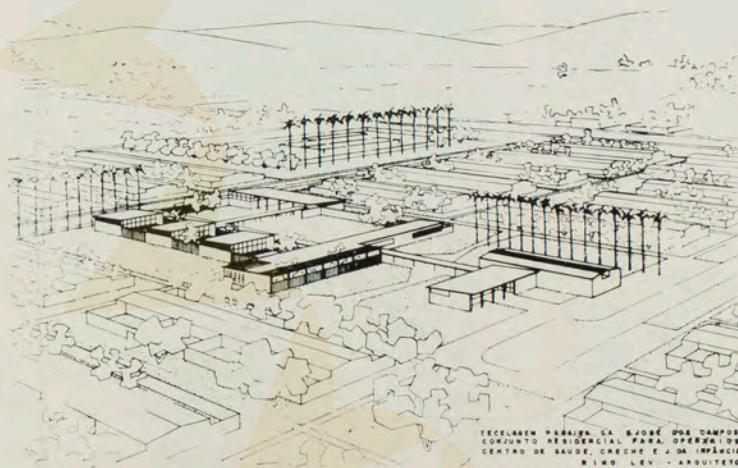
Projeto para Cia. Nacional de Seguros de Vida

Um estudo de situação, uma nova impostação do arranha-céu determinada por contingências bem balanceadas. Infelizmente, projeto apenas (1952).



Conjunto Dormitórios Cidade Universitária

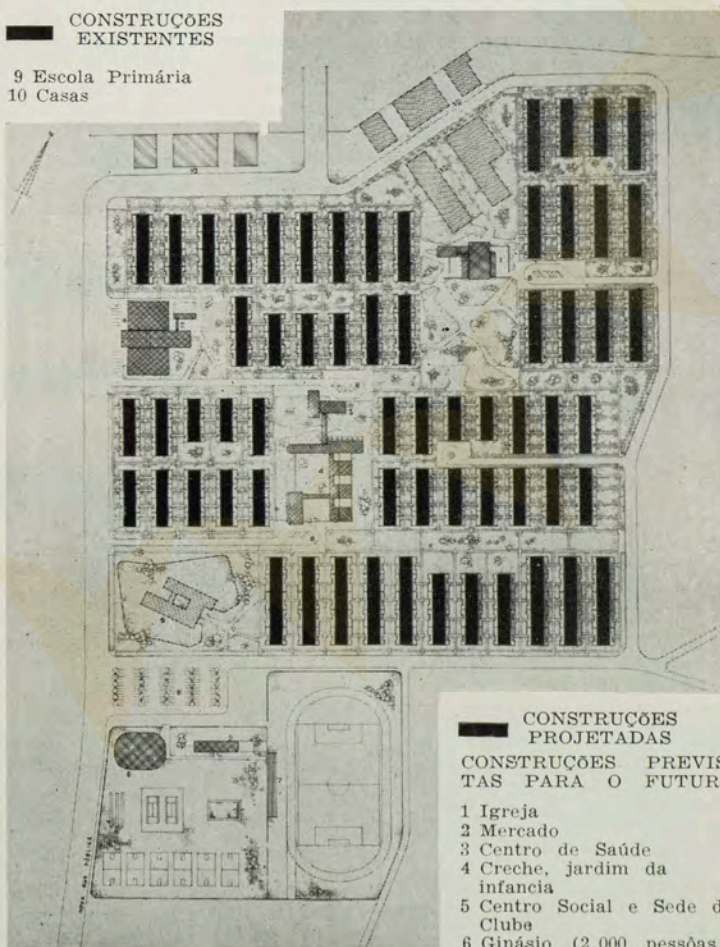
Da participação de Rino Levi no plano da Cidade Universitária em construção no Butantã, resta isto: os dormitórios para estudantes, de vez que o Teatro não será construído. A Torre Universitária é apenas um monumento.



Conjunto residencial em S. José dos Campos

Destacam-se na paisagem os edifícios de assistência e recreio à crianças. No enquadramento das palmeiras estendem-se as habitações (1953).

Habitações para operarios



Aqui o plano geral é visto em planta baixa.

A arquitetura da sociedade industrial

arq. Paulo F. Santos

VIII - O fator estrutural (6)

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

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

Os 3.º ao 7.º artigos "O fator estrutural", em ns. 24 a 28.

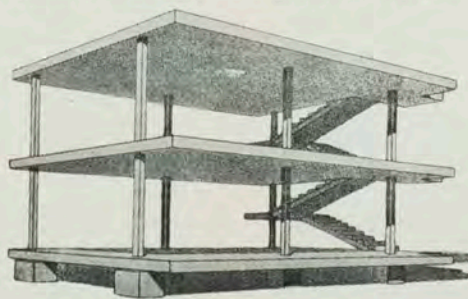
A estrutura independente

Balço da evolução dos sistemas estruturais.

A evolução dos sistemas estruturais — a partir das ossaturas de alvenaria através as quais se expressou a arquitetura da Antiguidade ao século XVIII, até às de ferro e concreto armado dos tempos modernos — prova que já antes da Guerra de 14, nesse setor da edificação se tinha processado verdadeira revolução, de que a fábrica de Phillips & Lee, em Manchester (1801), o Crystal Palace, em Londres (1849-51), a Biblioteca Nacional, em Paris (1858-68), o Home Insurance, em Chicago (1883-85), a Galeria das Máquinas, em Paris (1889), o Pirie Scott, em Chicago (1898-906), a casa da rua Franklin 25-bis, em Paris (1903) e a Usina Fagus, em Hannover (1911), exemplificam algumas das etapas mais características. De um sistema rígido de alvenaria (Croquis A) passou-se gradativamente a um sistema elástico, a princípio de ferro, depois de concreto armado, ao mesmo tempo que dos dimensionamentos empíricos das peças se passava ao dimensionamento matemático, à base de cálculos estruturais (1). O ferro impôs-se desde a primeira metade do século XIX e durante toda a centúria às edificações cujos programas não tinham eles com o passado, ou melhor, às edificações oriundas das novas condições econômicas e sociais geradas pela Revolução Industrial. Ex.: Crystal Palace, de Paxton e Galeria das Máquinas, de Cottancin e Dutert. Nas edificações de programas tradicionais a alvenaria defendeu-se galhardamente contra o intruso, prevalecendo até o terceiro quartel do século, quando muito um compromisso entre os dois sistemas. Quando a alvenaria começa a ceder terreno é para abrir mão de parte apenas de suas prerrogativas de sustentação, como na fábrica de Phillips & Lee, de Boulton e Watt, na qual as cargas de cada pavimento são irremediavelmente divididas entre as paredes perimetrais de alvenaria e as colunetas centrais de ferro (Croquis B). Depois o ferro se constitui em sistema autônomo, ainda que abrangendo parte apenas do edifício. Ex.: salão de leitura da Biblioteca Nacional de Paris, de Labrousse, no qual tanto os elementos sustentantes como os sustentados são de ferro, a alvenaria não passando de um envoltório destituído das funções de sustentar as abóbadas da cobertura (sistema cujo princípio é esquematizado no croquis C). A

seguir o esqueleto de ferro se cristaliza em sistema principal, assumindo inclusive os encargos de suportar, em cada pavimento, tôdas as alvenarias. Foi o caso do Home Insurance, de Jenney e do Pirie Scott, de Sullivan (Croquis D). No escalão seguinte a estrutura (já então de concreto armado) não só assume toda a responsabilidade de sustentação, como se mostra a descoberto na fachada, não havendo dúvidas sobre o destino de cada elemento (estrutura e enchimento) e de cada material (concreto armado e alvenaria). Ex.: casa da rua Franklin 25-bis de Perret (realização em que no que concerne ao sistema em si, não houve mudança sobre o sistema anterior, salvo quanto ao material). Mais uma etapa e a alvenaria é suprimida de partes essenciais, como os ângulos do edifício (2) e a estrutura recuando para o interior demonstra claramente que o envoltório nada suporta, servindo apenas de proteção contra as intempéries, etc. Ex.: Usina Fagus de Gropius e Meyer (reproduzida no n.º 23 desta revista).

Como se vê a evolução fez-se no sentido da supremacia da estrutura elástica (de ferro ou concreto armado) sobre a alvenaria, esta conduzida de etapa em etapa até uma posição subserviente, quando não expulsa de todo para ocuparem o seu lugar delgadas placas de vidro. Realmente: si as paredes já nada sustentavam, si se destinavam a simples vedação, não tinha cabimento dar-lhes grandes espessuras nem tão pouco permitir continuassem a enfeitar-se com penas de pavão, ou seja a assumir, numa fátua dignidade, a postura de quem ainda detém os superiores encargos da estabilidade, quando de direito só lhes cabe a discreta posição que o seu subalterno desempenho lhes outorga. Mas a evolução não parou aí. A etapa seguinte revela novo conflito, não mais entre a alvenaria e a estrutura, mas entre a estrutura à base de esqueleto e a estrutura à base de placas (Croquis E, 1 e 2); de um lado, a célula tradicional: montante, viga e laje, de outro lado, a nova célula: montante



A "Maison Domino", de Le Corbusier (1914-15). Primeira formulação doutrinária do princípio da estrutura independente. (Fig. do livro "Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Oeuvre complète de 1910 a 1929". Erlenbach — Zurich, 1937, 4.ª edição, 1946).

e laje — etapa esta transposta primeiro por Maillart e Turner (3), com as suas lajes tipo cogumelos, depois por Le Corbusier, com a sua Maison Domino (Ver figura). Ao gênio deste último arquiteto estava reservado compreender e precisar a magnitude ao mesmo tempo estática e estética dessas transformações e erigir em sistema os novos princípios em jogo, dando forma clara e acessível a idéias que estavam por assim dizer no ar. "A intuição age por centelhas inesperadas", diz ele ao historiar a gênese do tipo de edificação a que deu o nome de

"Maison Domino" e que informa ter concebido em 1914-15, embora só a tenha dado à publicidade em 1920-23, na "Revue de l'Esprit Nouveau" e em "Vers Une Architecture". A designação "Domino" não tem maior significação: é um nome como qualquer outro e corresponde ao vício do arquiteto de — com ou sem propósito definido — batizar suas criações quais fossem marcas de fábrica: "Maison Domino", "Maison Monol", "Maison Citrohan" (inspirada no nome do grande fabricante de automóveis e como que uma sugestão aos industriais para se lançarem à fabricação de casas: casa "máquina de morar"), "Maison Cook", "Immeuble Clarté", "Maison Savoye", "Maisons Loucheur", etc.

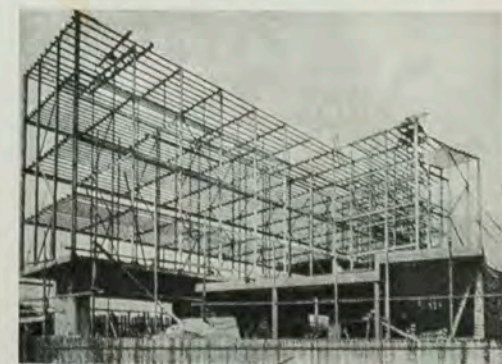
A "Maison Domino" primeira da série, foi planejada para ser executada em duas fases: 1.ª — estrutura de concreto armado, compreendendo blocos de fundação, montantes, lajes e escada ligando entre si os dois pavimentos de que era a casa formada; 2.ª — equipamento da casa, constituído de portas, janelas, armários associados às divisões internas, etc., completado pelas paredes — externas e internas. Estas admitiu pudessem ser feitas de materiais de segunda ordem, tais como pedras calcinadas pelos incêndios, remanescentes de ruínas da guerra, etc. É de notar que tais materiais então abundavam, porque o que Le Corbusier tinha em mira com a "Maison Domino", era a rápida e econômica reconstrução das imensas áreas devastadas pelo conflito, razão a mais para que tanto a estrutura como o equipamento fossem concebidos, como de fato o foram, de elementos standardizados, para fabricação em série, susceptíveis de arranjos diferentes (conforme as conveniências daqueles a quem se destinassem as casas) e preparados para serem "montados", antes que "construídos" no canteiro da obra.

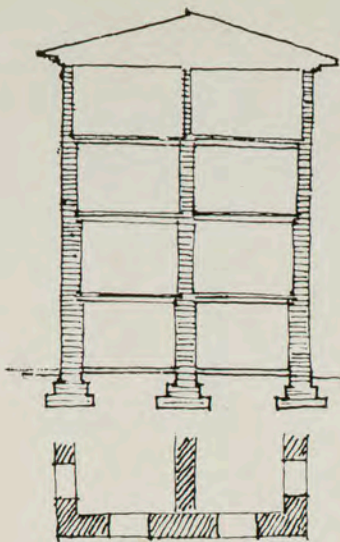
Manda a verdade se diga que os vários croquis que em "Vers une Architecture", Le Corbusier apresentou de um tal tipo de casa, não mostram a independência entre a estrutura e as paredes nas quais ficavam embutidos os montantes não se podendo saber, depois de revestida a obra, quais as partes de sustentação (estrutura) e quais as de vedação (alvenaria). A concepção não tinha a mesma saúde plástica por exemplo, do prédio da rua Franklin, de Perret — em que as partes de concreto se mostram

Estrutura do Pavilhão Suíço da Cidade Universitária, Paris (1929-1932). Le Corbusier e P. Jeanneret. Os muros e pilotis do pav. térreo suportam uma bandeja da qual nascem montantes sem ligação com os pilotis. (Foto do livro "Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Oeuvre complète de 1929 a 1934". Erlenbach — Zurich, 1935, 4.ª edição, 1947).



Estrutura do Pavilhão Suíço da Cidade Universitária, Paris (1929-1934). Uma estrutura metálica repousa sobre a bandeja da estrutura inferior de concreto-armado (Fig. do livro "Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Oeuvre complète de 1929 a 1934". Erlenbach — Zurich, 1935, 4.ª edição, 1947).





Croquis A. Estrutura tradicional de alvenaria. Paredes espessas, ancoradas no solo em toda extensão.

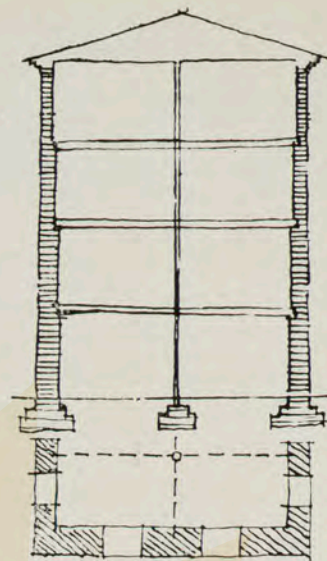
desnudas na fachada, e da Usina Fagus, de Gropius e Meyer — em que os montantes da estrutura foram recuados para o lado de dentro, os caixilhos de ferro e vidro passando livremente do lado de fora.

Foi em 1926 que as idéias enunciadas com a "Maison Domino" e desenvolvidas em "Vers Une Architecture" adquiriram maior objetividade, através a formulação dos "cinco pontos de uma nova arquitetura": 1.º os pilotis; 2.º o terraço-jardim; 3.º a planta livre; 4.º a janela larga; 5.º a fachada livre — os quais a nosso ver, não passam de corolários de uma proposição capital: a da estrutura independente, (expressão criada, aliás, pelo próprio Le Corbusier), sem a qual pelo menos três desses pontos ficariam invalidados (os 1.º, 3.º e 5.º). De fato: é o reconhecimento do princípio de que a estrutura suporta todas as cargas do edifício, independentemente das paredes, que torna possível suprimir estas últimas do pavimento térreo e erguer a casa no espaço, sobre pilotis, (como as palafitas), recuperando assim, para jardim ou outras finalidades, o terreno por baixo dela. É igualmente o mesmo princípio que faculta deslocar livremente as paredes de acordo com as imposições funcionais, sem a preocupação de fazer coincidir em cada pavimento as respectivas prumadas com as dos pavimentos anteriores. É ainda em razão da validade do mesmo princípio que as fachadas podem ser tratadas à von-

tade do projetista se necessário fôr até com a supressão de todos os cheios (alvenaria) e sua substituição por delgados elementos de vedação, tais como janelas rasgadas, por exemplo. Quanto à substituição do telhado por terraço, embora não constitua novidade — de vez que até os egípcios e assírios o empregavam — é um complemento em muitos casos vantajoso e recomendável embora não passe de um complemento (Croquis F e G).

As vantagens funcionais e plásticas do novo sistema são atingidas dentro da mais perfeita lógica estrutural, como se pode avaliar da interpretação dos diagramas dos momentos para os três casos mais característicos: o da estrutura tradicional de alvenaria, o da estrutura com esqueleto elástico de ferro ou concreto armado e o da estrutura independente (4). Na estrutura de alvenaria, em que os pisos de cada pavimento são sustentados por vigas de madeira ou ferro apoiadas nas paredes, a variação dos momentos faz-se como indica o esquema H1. Na estrutura inteiramente de ferro ou inteiramente de concreto armado, o engastamento das vigas nos montantes e a conseqüente introdução de momentos negativos modifica favoravelmente o diagrama da maneira que se vê no esquema H2. Finalmente, na estrutura independente (montantes transportados para o lado de dentro) os momentos negativos nos apoios crescem de magnitude e absorvem pela continuidade, parte dos momentos positivos do centro do vão, como mostra o esquema H3. As condições de trabalho das vigas (ou lajes) dos vãos centrais, onde os momentos positivos são tanto de temer, são favorecidas pela introdução dos balanços laterais. Daí as vantagens estáticas do sistema.

Foi no sentido da estrutura independente feita de materiais industrializados (ferro e cimento) que evoluiu o pensamento contemporâneo, de Pritchard a Le Corbusier. E foi só quando as novas formas estruturais se cristalizaram com impecável lógica construtiva nesse sistema isento de compromissos tradicionais com os sistemas de alvenaria, e, ao contrário, utilizando materiais fabricados em usina, manipulados ou montados pelos métodos usados em usina e por conseguinte penetrado do sentido de produção em usina — foi só quando esse novo sistema, a princípio despercebido entre a multiplicidade de outros sistemas híbridos em uso, encontrou a sua formulação doutrinária e pôde ser explorado em suas conseqüências mediatas, relegando as paredes a mera função de vedação e proporcionando liberdade de planta (isto é: agenciamento das paredes de acordo com as conveniências funcionais e plásticas, sem subordinação aos elementos da estrutura) e liberdade de fachada (isto é: tratamento dela em razão das mesmas conveniências funcionais e plásticas, igualmente sem subordinação aos elementos da estru-

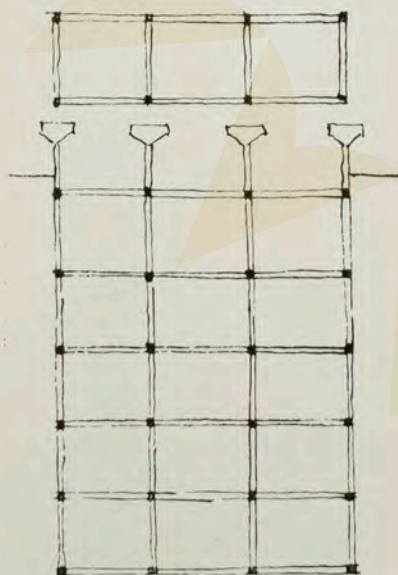


Croquis B. Estrutura mixta. O vigamento dos pisos repousam em paredes de alvenaria nas partes periféricas e em colunetas de ferro no interior. Sistema em uso desde 1800 (Fábrica em Manchester. Engenheiros: Boulton & Watt).

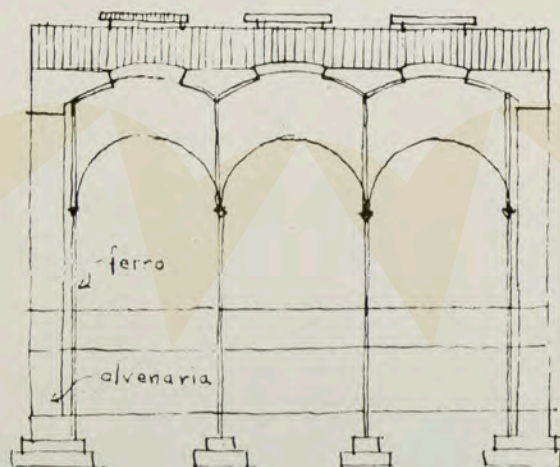
tura — foi só então que a arquitetura da era industrial encontrando o seu verdadeiro caminho pôde expressar-se com originalidade através de um puro e genuíno estilo: o estilo da era industrial.

Evolução da mesma natureza da que se deu nos esqueletos (com a transferência da função principal das vigas para as lajes, deu-se com as abóbadas, antes espessas ou associadas a robustos arcos, nervuras ou costelas e que passaram em certos casos a ter as infimas espessuras de simples casas (Croquis K e L) — como vimos nos berços das Docas de Casablanca, de Perret e no Pavilhão parabólico de Maillart na Exposição de Zurich — este inspirado nos famosos Hangars d'Orly de Freyssinet e por seu turno fadado a exercer extensa influência, direta ou indireta, no mundo todo, inclusive no Brasil (graciosa capelinha da Pampulha, de Oscar Niemeyer, arquiteto e Joaquim Cardoso, engenheiro estrutural).

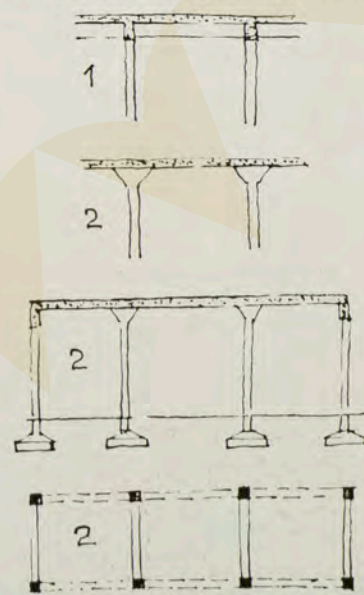
A nova técnica (fabricação em usina, em contraposição ao artesanato) e os novos materiais (ferro e concreto armado, em contraposição à alvenaria) estavam na base mesma das transformações. Quando em 1928, no Castelo de "la Sarraz" na Suíça, teve lugar o "1.º Congresso Internacional de Arquitetura Moderna" (C. I. A. M.), Le Corbusier, incumbido por seus colegas de estabelecer o



Croquis D. Esqueleto de ferro. Sistema inaugurado em 1883 (Home Insurance Comp. de Chicago. Arquiteto: William Le Baron Jenney). Aplicado ao concreto armado em 1903 (Casa da rua Franklin, Paris. Arquitetos: A. e G. Perret).



Croquis C. Estrutura interior autônoma, de ferro, envolvida numa carcassa de alvenaria. Sistema em uso desde 1858 (Biblioteca Nacional de Paris. Arquiteto: H. Labrousse).

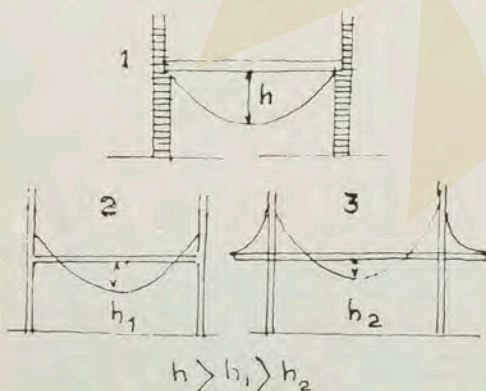


Croquis E. Lajes de concreto armado tipo cogumelos (sem vigamento). Sistema adotado (na Europa e nos E. Unidos) desde 1908-10 (Realizações de Turner e R. Maillart).

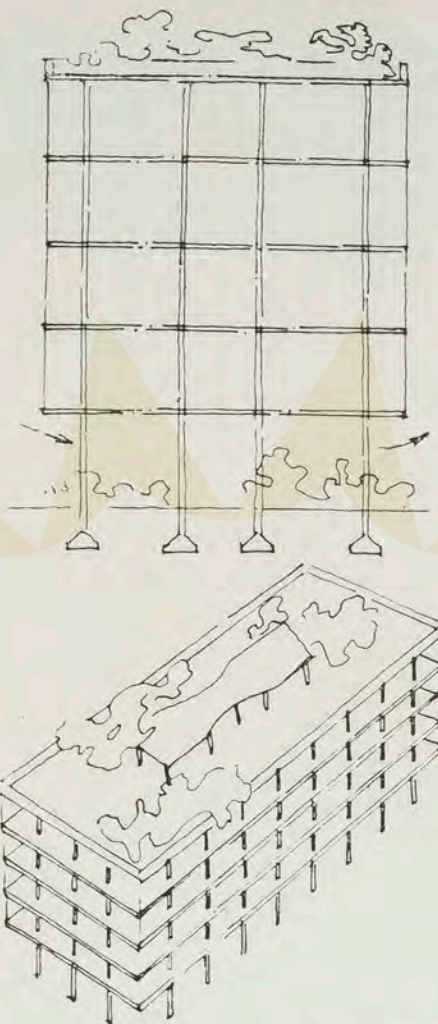
programa das discussões, fez questão de não desviar a atenção dos congressistas para os problemas de estética — que até então tinham sido o tema principal de todas as discussões da natureza das que ali se iam processar — atraindo-os, ao revés, para o lado da técnica. “La technique moderne et ses conséquences” e “La standardisation” foram os dois primeiros pontos que estabeleceu; “L’Economie”, “L’Urbanisme”, “L’Éducation de la jeunesse” e “La Réalisation: L’État et l’Architecture”, foram os demais. Não que os problemas de plástica e de estética não devessem figurar, com outros mais, no primeiro plano das cogitações do arquiteto, mas simplesmente porque então se iniciava verdadeira cruzada de renovação, que não poderia ter lugar sem que primeiro fossem reformados os fundamentos técnicos do problema.

Na década 1920-30 a nova arquitetura à base estrutural já pôde exibir trabalhos de alto padrão, dentre os quais cumpre citar em primeiro lugar os de Le Corbusier: — Palácio das Nações, em Genève (1927-28), Villa, em Garches (1927), Centrossoyos, em Moscou (1928), Villa d’Avray (1928-29) e Villa Savoye (1928-31). Muitos desses trabalhos, como os de Urbanismo do mesmo arquiteto, não passaram do papel. Foi na Villa Savoye — incluída entre os que logrou construir — que pôde concretizar os cinco pontos da renovação que preconizava, comandados pela estrutura independente (Croquis P). Também outros arquitetos, na mesma década realizaram trabalhos de elevada significação. Em 1922, Mies Van der Rohe apresenta o projeto do seu famoso arranha-céu de vidro; em 1923, Auguste Perret inicia a construção da igreja de Notre-Dame du Raincy, ultimada em 1925 — no mesmo ano em que Walter Gropius começa a construção da nova sede do Bauhaus, em Dessau.

Mies Van der Rohe era um egresso da escola neo-clássica alemã de Schinkel, que lhe norteou os primeiros passos na arquitetura, como à maioria dos arquitetos germânicos da segunda metade do século XIX; trabalhou com Peter Behrens, aproximadamente na mesma ocasião em que este preparava o seu revolucionário projeto da Sala de Turbinas da A.E.G.; ali, nos escritórios de Behrens teria travado relações com Gropius, ao tempo em que este cogitava dos problemas de casas pré-fabricadas e pouco antes das experiências espetacularmente novas dele e de Meyer na Usina Fagus (1911) e na Exposição de Colônia (1914). Van der Rohe tinha, pois, um bem orientado “back-ground” para se lançar no terreno de novas experiências arquitetônicas e o fez, no citado arranha-céu de vidro (Ver figura), com uma graça e elegância que têm estado presentes em todas as suas obras e que marcam com grande relevo a sua individualidade na História da Arquitetura Contemporânea. Embora o projeto não tivesse passado de uma fantasia, fato é que através dele se afirmava, ainda que num sentido algo diverso, o mes-



Croquis H. Diagramas dos momentos para o vigamento dos pavimentos: 1 — nas estruturas de alvenaria; 2 — nos esqueletos de ferro ou concreto armado; 3 — nas estruturas de ferro ou concreto armado com balanços laterais.



Croquis F. e G. Estrutura independente, sobre pilotis, sistema para o qual evoluíram as estruturas contemporâneas. Contribuição de Le Corbusier (1914-1928). A casa é suspensa no espaço. Jardim por baixo. Jardim no terraço da cobertura. Planta livre. Fachada livre.

mo princípio da estrutura independente de Le Corbusier, desde que as paredes externas eram de vidro e a estrutura (na qual não se deteve, convém esclarecer) recolhida para o interior.

Mais conclusivo do ponto de vista estrutural do que o projeto de Mies Van der Rohe foi o da igreja de Notre-Dame du Raincy, de Perret (Ver figura), em cujos interiores colunas e berços da cobertura da nave formam um conjunto distinto das paredes; o objetivo colimado está muito claro nos limites laterais da nave, onde as colunas foram ligeiramente deslocadas para o lado de dentro, o suficiente para que o rendilhado de concreto e vidro de que são feitas as paredes passasse livre do lado de fora, a tangenciá-las. O efeito é original e vigoroso e ilustra o que de melhor realizou Perret na vida.

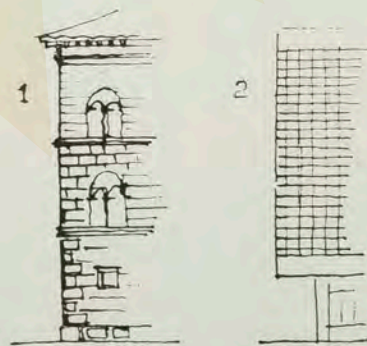
Quanto a Gropius, retomando os mesmos princípios que utilizara na Usina Fagus, realiza no Bauhaus obra acabada (Ver figura) com amadurecida consciência dos objetivos que tinha por alvo, logrando êxito integral, principalmente no bloco maior, em que a fachada toda de ferro e vidro se projeta para a frente com uma sábia e sóbria modéstia, cada material recebendo valores justos em relação aos elementos da estrutura, soltos do lado de dentro. A fama do arquiteto e dessa sua obra espalhou-se pelo mundo, somando-se à de Le Corbusier, ambas voltadas para o mesmo lado das reivindicações de uma reforma da arquitetura à base estrutural.

Pode-se concluir que Mies Van der Rohe, Perret e Gropius, tendo embora suas pró-

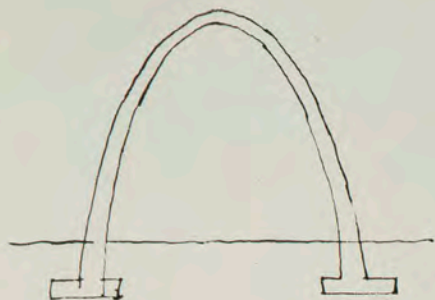
prias diretivas como arquitetos, se orientavam, no setor estrutural, no mesmo sentido de Le Corbusier.

Com a contribuição estrutural deste e daqueles outros arquitetos, na década 1920-1930, chegamos ao limite cronológico a que nos propusemos na presente primeira série de artigos, em que estamos tendo por escopo mostrar o terreno em que deitou suas raízes a arquitetura brasileira contemporânea — nosso tema principal (a ser tratado numa segunda série de artigos) — arquitetura cujo surto inicial está indissolivelmente ligado à influência direta do arquiteto suíço: primeiro em 1929, quando das conferências que realizou em S. Paulo e no Rio de Janeiro, depois de 1936 quando chamado a esta última cidade pelo Ministro Gustavo Capanema para exercer a missão de arquiteto consultor das equipes incumbidas dos projetos da Cidade Universitária e do Ministério da Educação.

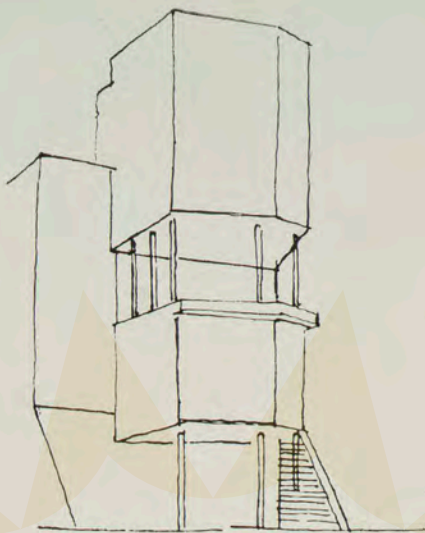
A obra do eminente arquiteto, no setor das estruturas, além do que atrás referimos, se enriqueceu, posteriormente a 1930, com valiosas outras contribuições — todas com extensa repercussão na arquitetura do Brasil e do mundo. Antecipemo-nos no que concerne ao Brasil: — Em 1930-32, por exemplo, construiu ele o Pavilhão Suíço da Cidade Universitária de Paris, em que inaugurou um novo sistema estrutural: pilotis centrais, geminados ou de grande largura, suportando uma bandeja saliente para todos os lados, da qual nascem montantes dispostos em prumadas nem sempre coincidentes com as dos pilotis (Ver figura). Até então, via de regra, as prumadas dos pilotis seguiam as mesmas nos pavimentos superiores. No Pavilhão Suíço, a bandeja elevada funciona como uma espécie de “radier”, que separa uma da outra as duas estruturas: a dos pilotis e a dos pavimentos elevados — princípio que, no Rio de Janeiro seria explorado até suas últimas consequências por M. M. M. Roberto. No Pavilhão Suíço, aliás, a independência entre as estruturas superior e inferior é tão grande, que esta última sendo de concreto armado, a outra é de ferro. Em 1933, na Casa de Apartamentos que projetou para a Argélia (Croquis M), Le Corbusier interrompe à meia altura as paredes (em que pela vez primeira emprega brise-soleils), deixando na parte interrompida os montantes a vista, numa demonstração de que são eles (continuação dos pilotis) que suportam a parte superior — disposição que no Brasil, inspiraria numerosos edifícios, de norte a sul. Em 1952, na Unidade de Habitação de Marselha (Croquis N), além da bandeja suspensa (que ele chama de “solo artificial elevado”), adota pilotis ou maciços em forma de V fechado, de seção menor na base (para melhor utilização do terreno) e grande seção na parte superior (para facilitar a passagem das canalizações e atender às condições de estabilidade). Como a forma igualmente de um V — não fechado como o de Le Corbusier,



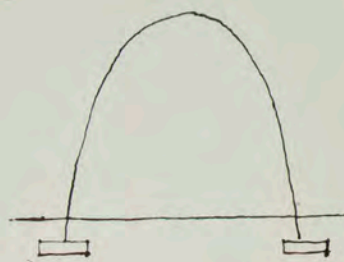
Croquis J. Os cantos do edifício. Na solução tradicional: cunhais reforçados; neles está a segurança principal do edifício. Na estrutura independente: os cantos perdem sua significação estrutural; podem ser até de vidro.



Croquis K. Abóbadas nervuradas de concreto armado. Espessuras muito menores que nas de alvenaria. Ex: Hangars d'Orly (1917). Paris. Engenheiro: E. Freyssinet.



Croquis M. Mais do que as condições funcionais, é o propósito de evidenciar plásticamente que é a estrutura que suporta o edifício, que levou os arquitetos, a partir de Le Corbusier, a suprimir paredes e esquadrias em pavimentos intermediários. Ex: Casa de apartamentos para a Argélia (1933). Arquiteto: Le Corbusier.



Croquis L. Cascas de concreto armado. Ínfimas espessuras. Ex: Pavilhão da Exposição de Zurich (1939). Engenheiro: Robert Maillart.

NOTA: Os croquis que ilustram o texto não passam de esquemas, sem a pretensão da reprodução da forma real, principalmente no que concerne às fundações, as quais em maioria foram indicadas arbitrariamente.

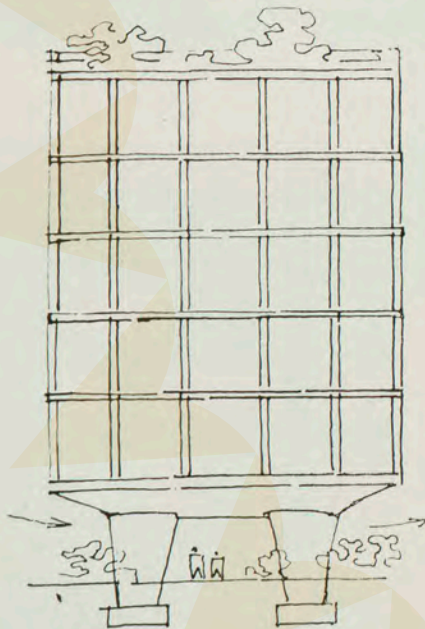
mas aberto — Oscar Niemeyer, como arquiteto e Joaquim Cardoso, como engenheiro estrutural, conceberam um sistema em que os pilotis, partindo de uma pequena base, se ramificam em duas pernas (ou mesmo três pernas), que vão buscar, nas suas extremidades, os pés dos montantes superiores (Croquis O e Q). Com essa solução, ao invés de uma bandeja resistente, de grande espessura — magnífica para encobrir galerias visitáveis de canalizações (quando elas deviam existir), mas de custo muito elevado — são empregadas as mesmas lajes de uso habitual em tôdas as edificações, simples ou duplas (estas, comuns nos mais variados tipos de estrutura, para encobrir as canalizações quando mudam de prumada), umas e outras com a espessura reduzida ao mínimo necessário para as finalidades que preenchem, inclusive, no caso em espécie, a de englobar

no seu corpo os tirantes que amarram as extremidades das pernas do V. Depois de tocada pela centelha estimulante do genial suíço, a arquitetura do Brasil começou a produzir, também no setor das estruturas, obra original de muito alta posição, de que a solução supra serve de exemplo.

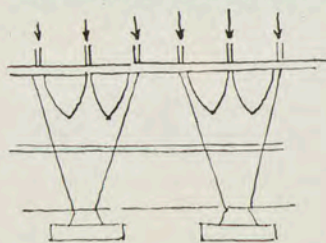
Formalismo estrutural

Cada nova verdade estrutural, depois de um período mais ou menos longo de divulgação e adaptação erigida em princípio, relegando para segundo plano, como obsoletos, os princí-

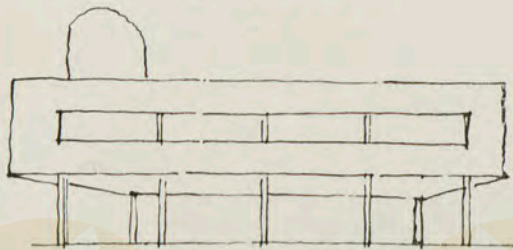
pios que tinham ditado leis em épocas anteriores; é o que está acontecendo presentemente com os novos sistemas à base da independência da estrutura, em que a arquitetura contemporânea tem buscado as suas soluções. Ocorre porém, que de tanto repetir as mesmas disposições, vai ela cada vez mais se restringindo aos aspectos formais do problema, destituídos de significação outra que não as do puro interesse plástico "à outrance", às vezes atingido à custa da negação mesma dos princípios — na sua tríplice significação: técnica, econômica e social — em que baseara a renovação. Por isso, muitas das suas criações — em que a preocupação de evidenciar o sistema estrutural parece ser mais importante do que o sistema em si — representam uma distorção da verdade e não resistem a uma crítica isenta e séria, que já começa a se manifestar.



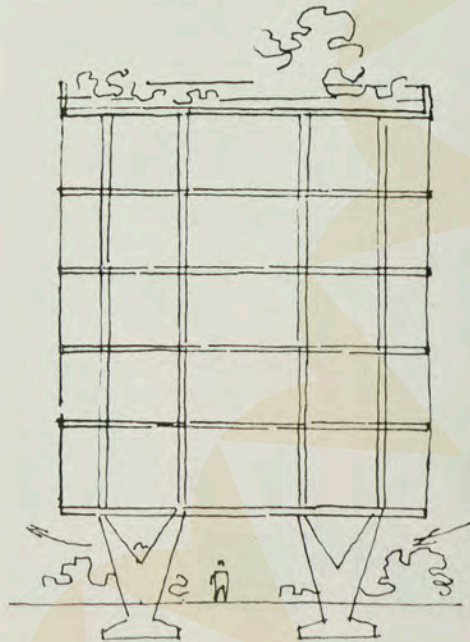
Croquis N. Estrutura com plataforma suspensa suportada por maciços em V fechado, da qual nascem montantes dispostos em prumadas não coincidentes com as inferiores. Ex: Unidade de Habitação de Marselha (1947-1952). Arquiteto: Le Corbusier.



Croquis Q. Aperfeiçoamento de estrutura independente. Pilotis em forma de V, com 3 pernas, cada perna suportando o pé de um montante. Redução dos pontos de apoio no térreo. Arquiteto: Oscar Niemeyer, engenheiro estrutural: Joaquim Cardoso.



Croquis P. Villa Savoye. Arredores de Paris (1928). Afirmação dos cinco pontos de Le Corbusier. Arquiteto Le Corbusier e Pierre Jeanneret.



Croquis O. Aperfeiçoamento da estrutura independente. Pilotis em forma de V aberto, cada perna do V suportando o pé de um montante. Redução dos pontos de apoio no térreo. Arquiteto: Oscar Niemeyer, engenheiro estrutural: Joaquim Cardoso.

(1) O problema dos cálculos estruturais, antevisto por Galileu, teve seus primeiros fundamentos com Robert Hook (1670) em Londres, recebendo desse ano até fins do século XVIII, sucessivas contribuições em que se salientam os nomes de James Bernoulli, Varignon, Daniel Bernoulli, Leonhard Euler e Carlos Augustinho Coulomb. A primeira metade do século XIX — inicialmente com Thomas Young, depois com Navier, Cauchy e Poisson, deu novo impulso aos cálculos estruturais à base matemática, com os quais o engenheiro foi penetrando em caráter permanente no campo da edificação. A segunda metade do século XIX vê surgir uma pléiade de grandes nomes, entre os quais: Clapeyron, W. J. M. Rankine, Maxwell, Otto Mohr, Müller Breslau, Menabrea, Castiglione, Ritter, Culman, Boussinesq, Resal, M. Levy, Flamant, Bresse,

Colignon, E. Coignet, N. Tedesco, H. Hennebi-que, etc., que prepararam o terreno para a imensa coorte de tratadistas do século XX. (Ver o interessante resumo de Oscar Machado da Costa «A Evolução da Teoria das Construções», conferência pronunciada no Instituto de Engenharia do Paraná em 8-VI-1943).

(2) Até o advento das estruturas de ferro e de concreto armado, os ângulos ou cunhais dos edifícios eram, do ponto de vista estrutural, as partes de mais responsabilidade deles, aquelas que recebiam maiores travações e reforços, como tão admiravelmente se vê nos palácios do Renascimento Italiano (Strozzi, Rucellai, Riccardi, etc.).

(3) As experiências do americano Turner precederam de um ano as do suíço Maillart, em-

bora, segundo parece, este logrou aplicá-las num caso concreto primeiro que o seu colega do outro lado do Atlântico. Umas e outras abriram definitivamente o caminho para a estrutura independente nas suas mais proveitosas aplicações, isto é, naquelas que conduzem à planta livre, só admissível quando a posição das paredes não fica condicionada à das vigas, ou seja: quando estas são inexistentes.

(4) É preciso deixar bem claro que, mesmo quando as alvenarias encobrem os montantes de ferro ou concreto armado, existe estruturalmente a tão proclamada independência do ponto de vista da estabilidade, entre estrutura e alvenaria. Convencionou-se, porém, só classificar de «estrutura independente», aqueles casos em que os montantes da estrutura se apresentam soltos da alvenaria.



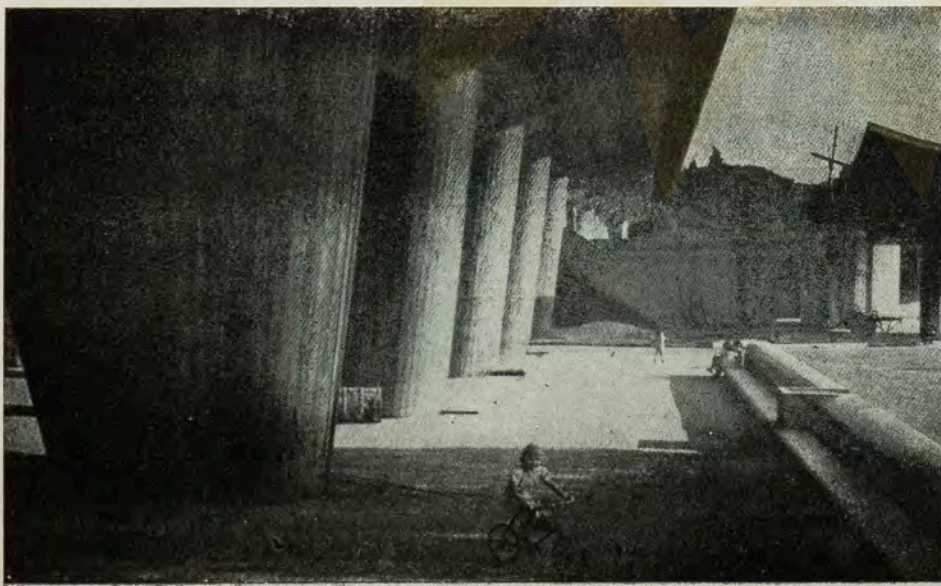
⤴ Interior da Igreja de Notre-Dame du Raincy mostrando a independência da estrutura (1923-25). Arquiteto: A. Perret (Foto do livro "Beton Kirche", de Ferdinand Pfammalter, Zurich e Köln, 1948).

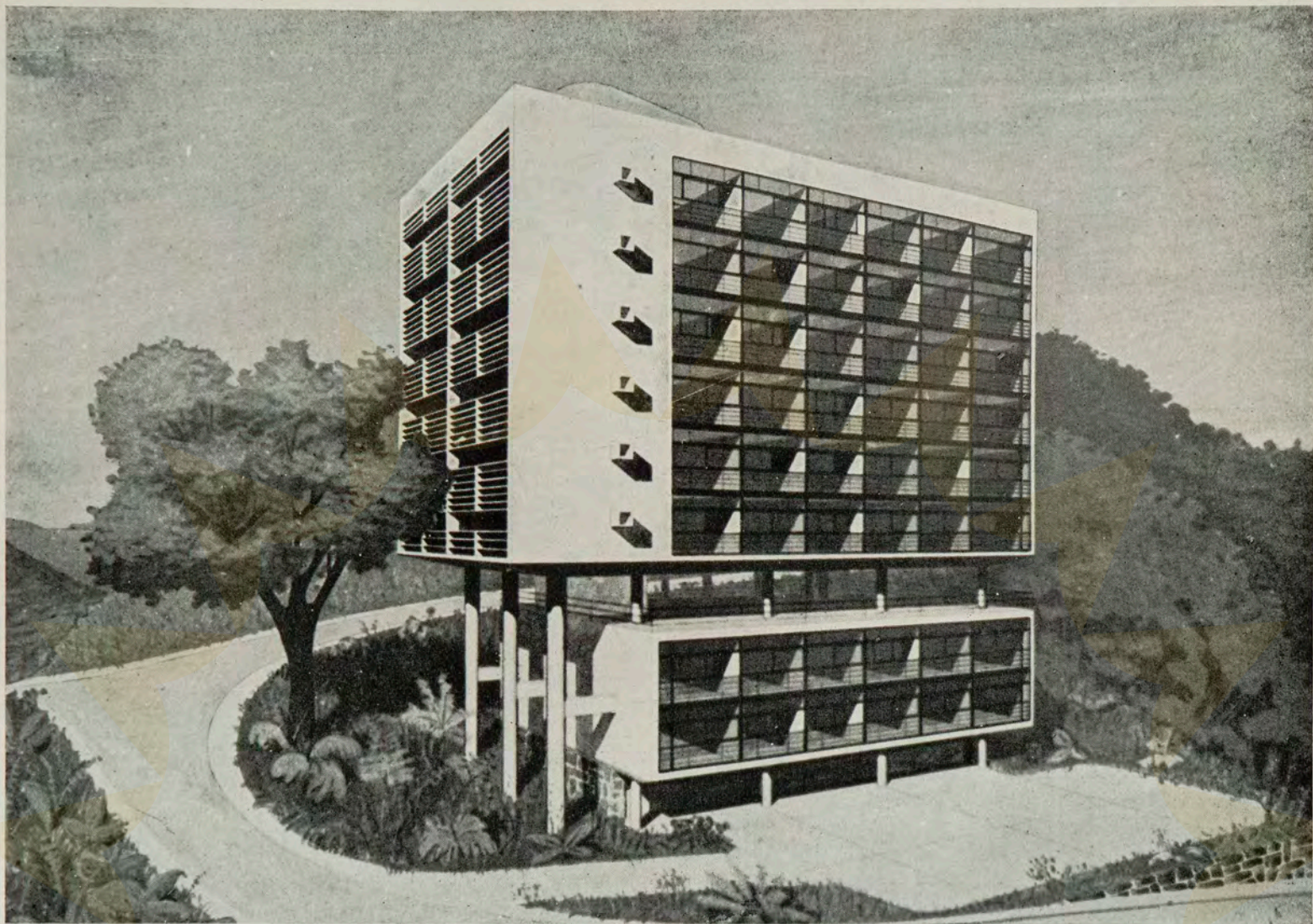


Um dos cantos do edifício do Bauhaus, mostrando a independência da estrutura. Dessau (1925-26). Arquiteto: Walter Gropius (Foto do livro "Walter Gropius", de S. Giedion, Paris, 1954). ➡

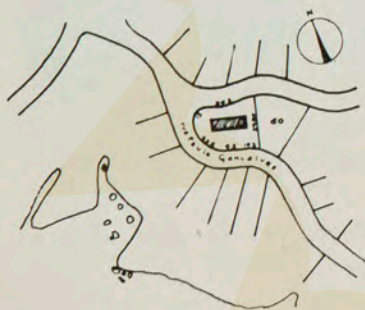
⬅ Maqueta do famoso arranha-céu de vidro (1920-21). Afirmação da estrutura independente. Arquiteto Mies Van der Rohe (Foto do livro "Mies Van der Rohe", por Max Bill, New-York, 1947).

Montantes em V fechado e plataforma elevada para suportar os montantes dos pavimentos altos. Exemplo: Unidade de Habitação de Marselha. Arquiteto: Le Corbusier (Foto da revista "Architectural Record", Novembro de 1955). ↓





Perspectiva do lado sul-oeste.



Planta de situação

Edifício Holiday, Ilha Porchat, S. Vicente, S. P.

Projeto: Biaggi Ltda.

O terreno em que será construído este edifício está situado na parte alta de um morro, na Ilha Porchat, em São Vicente, confinando de um lado com um terreno e de outro lado com as ruas abertas. Está, ainda, este terreno, situado a uma altura de aproximadamente 40 metros do nível do mar e tem sensível inclinação como se poderá verificar das fotos e desenhos.

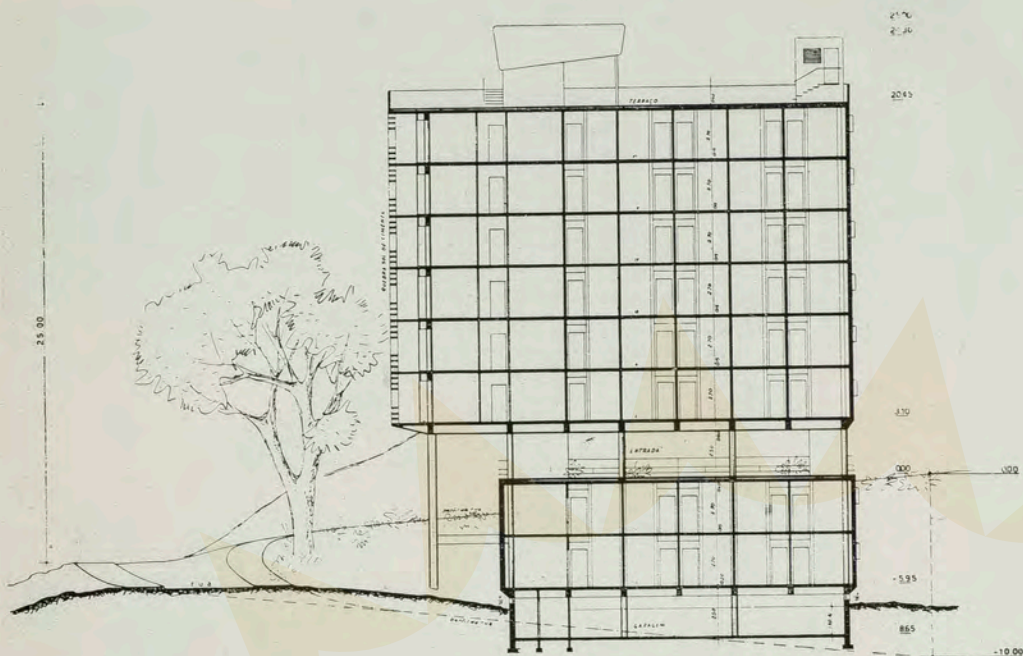
O panorama descortinado é magnífico pois do local se pode abarcar um arco do horizonte que começa no Forte de Itaipú e chega até a ilha das Palmas. O projeto foi con-

cebido tendo como elemento fundamental a vista panorâmica e a inserção de um volume geométrico na vegetação luxuriante da flora tropical da ilha. Está previsto pelo referido projeto, dois blocos superpostos e separados entre si por um andar com "pilotis", no nível da rua do lado norte; compreende este andar a entrada principal do edifício e um grande "playground". O bloco superior consta de seis andares divididos em apartamentos e o bloco inferior de dois andares para apartamentos e mais um andar térreo destinado à garagem. Na frente da garagem

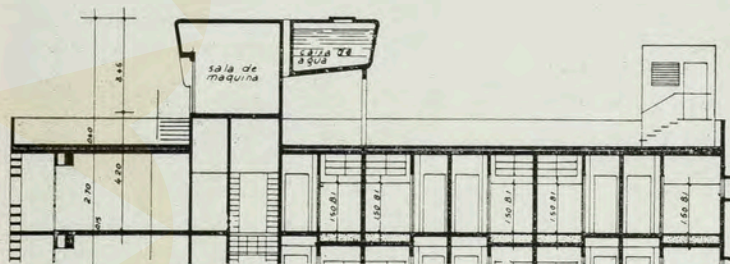
está previsto um pátio para o estacionamento de carros.

Os apartamentos projetados, estudados para o uso durante o verão e para "week-end", são de dois tamanhos: um de tipo mínimo composto de um ambiente com banheiro e pequena cozinha e outro de maior proporção comportando living, sala de jantar, cozinha, dois dormitórios com banheiro e grande terraço.

O edifício, de planta retangular, tem o seu eixo principal na direção leste-oeste, aproximadamente e oferece magnífica vista pelas

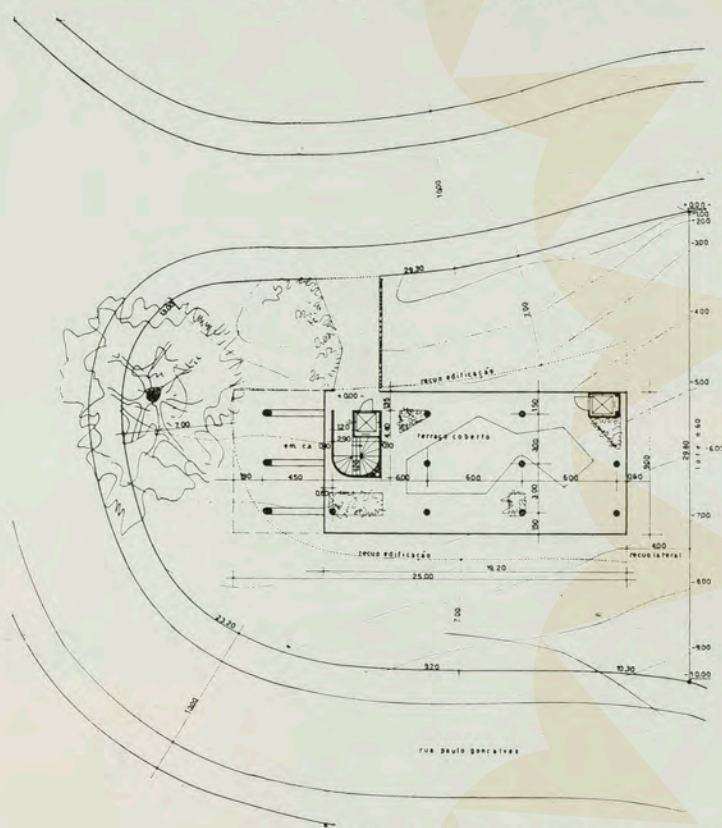
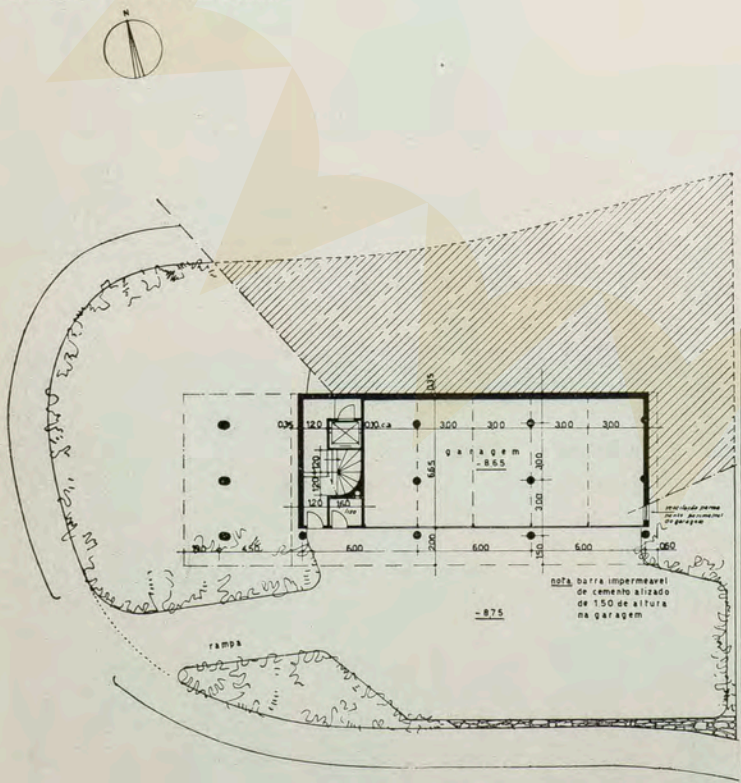


Corte longitudinal A/A.



Corte longitudinal B/B.

Planta: Casa e garagem.



Planta do andar térreo e entrada.

fachadas oeste e sul para o horizonte. Os apartamentos menores estão orientados para o lado sul e oeste e os maiores abrangem toda a frente oeste, projetando-se por meio de terraço protegido por quebra-sois horizontais feitos de concreto.

Escada, elevadores principal e de serviço, servirão de meios de acesso aos apartamentos e dependências.

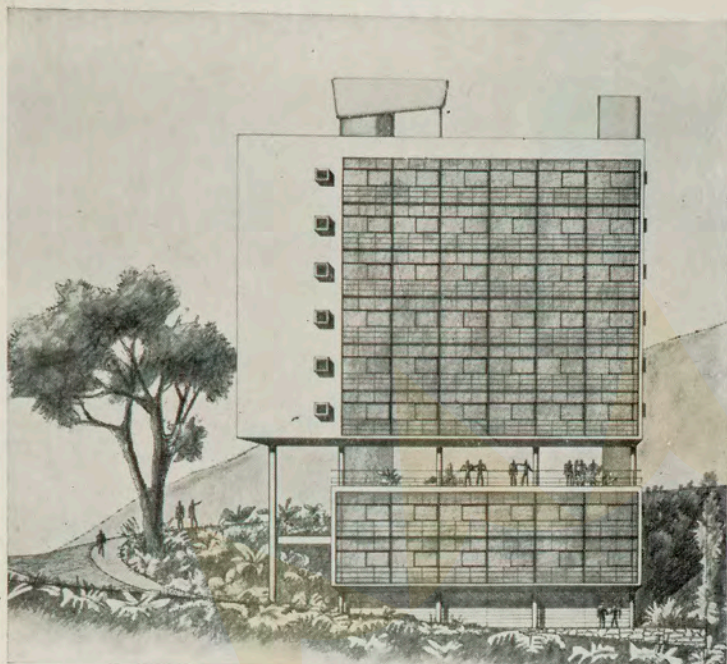
A estrutura do edifício será de cimento armado com lajes maciças e colunas de sustentação inseridas entre as paredes divisórias dos apartamentos. O revestimento exterior será totalmente em pastilhas cerâmicas de cor clara; do mesmo material serão também os pisos e as barras impermeáveis dos banheiros e cozinhas e os pisos dos locais de circulação e acesso aos apartamentos. A serralheria será em ferro galvanizado. A parede da face norte do edifício será vedada, integralmente, por elementos vasados de cimento tipo "paralelo", o qual, além de constituir motivo arquitetônico unitário, permitindo máxima ventilação à parte circulante e de acesso aos apartamentos. Os elementos quebra-sol que protegem os terraços da frente oeste serão em cimento de 50 cm de profundidade por 7 cm de espessura.

A estrutura deste edifício será dividida em duas partes, isto é, uma que corresponde ao bloco superior e outra ao do inferior. A estrutura do bloco superior será constituída de lajes de espessura de 8 cms. sustentadas em vigas transversais que distribuem a carga das mesmas sobre três colunas com uma espessura de 14 cms., de maneira a permitir que vigas e colunas fiquem inseridas na espessura das paredes de alvenaria entre as divisões dos apartamentos.

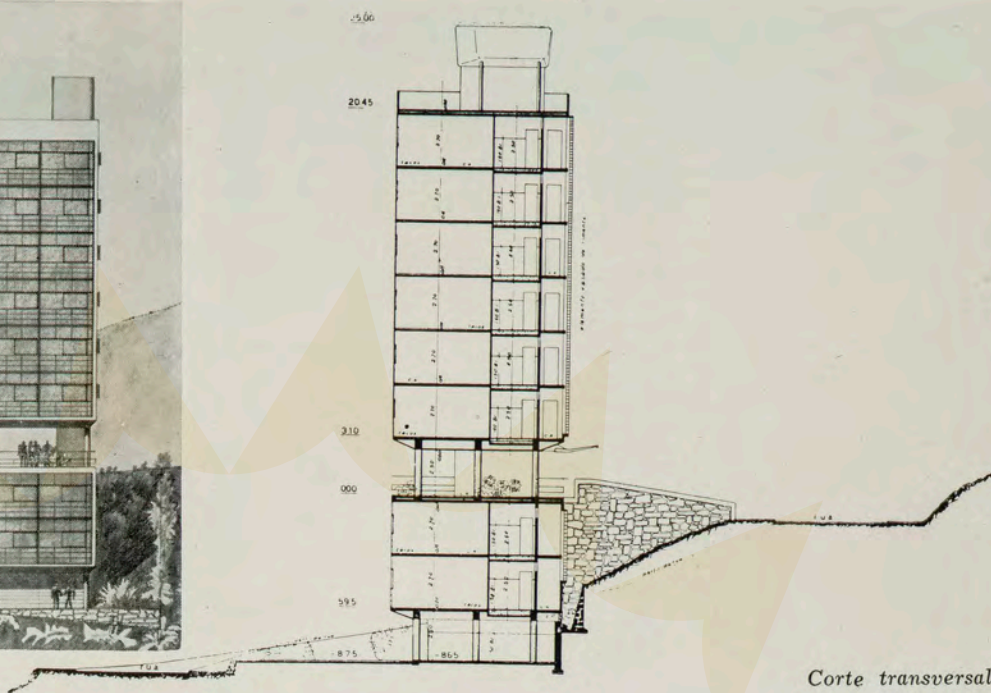
As colunas aumentarão suas dimensões de profundidade com o acréscimo da carga de cada andar. Esta estrutura do bloco superior se apoiará em uma armação de vigas cruzadas que descarregarão a carga total em colunas de forma arredondada e a 6 mts. de distância uma da outra e que possibilitará a formação de pilotis na entrada do edifício.

As colunas do lado oeste prolongar-se-ão até as bases, enquanto as demais colunas, ao contrário, receberão a carga do bloco inferior, que terá estrutura análoga à superior. À quota da laje da garagem, por outro lado, se apoiará toda a estrutura, isto por meio de vigas cruzadas sobre colunas de forma arredondada que descarregarão a carga total da estrutura do edifício diretamente sobre as bases.

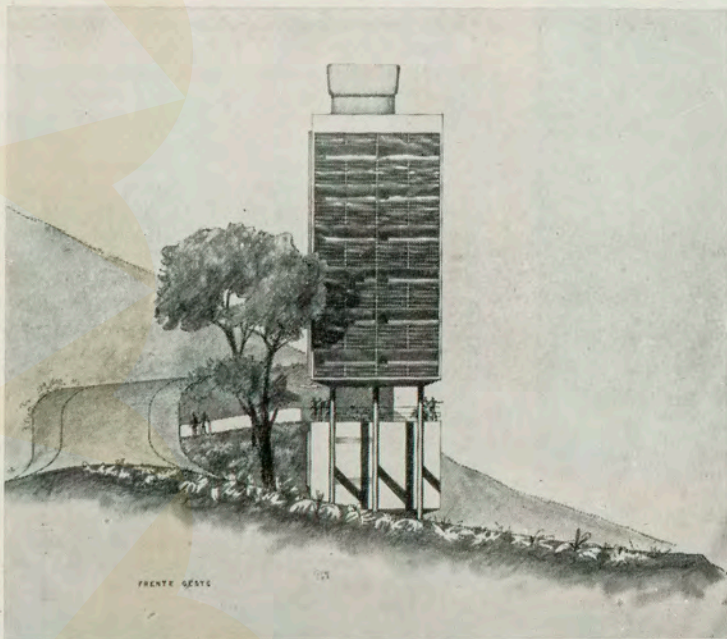
As caixas de escada e dos elevadores social e de serviço, serão totalmente em concreto armado nas espessuras de 10 e 14 cms. As lajes das coberturas dos blocos superiores, correspondente ao mirante e do bloco inferior, correspondente ao terraço de entrada, terão uma espessura de 30 cms. de tipo misto em cimento armado e elementos furados de 20 cms. de espessura, formando assim, uma superfície isolante do calor.



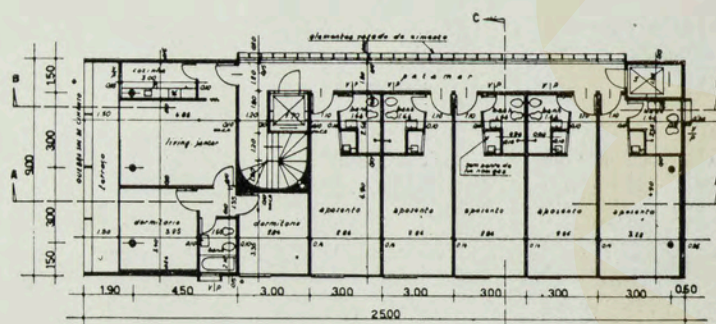
Fachada sul.



Corte transversal.

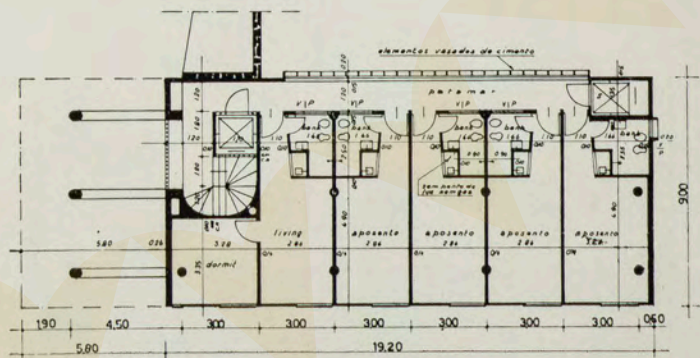
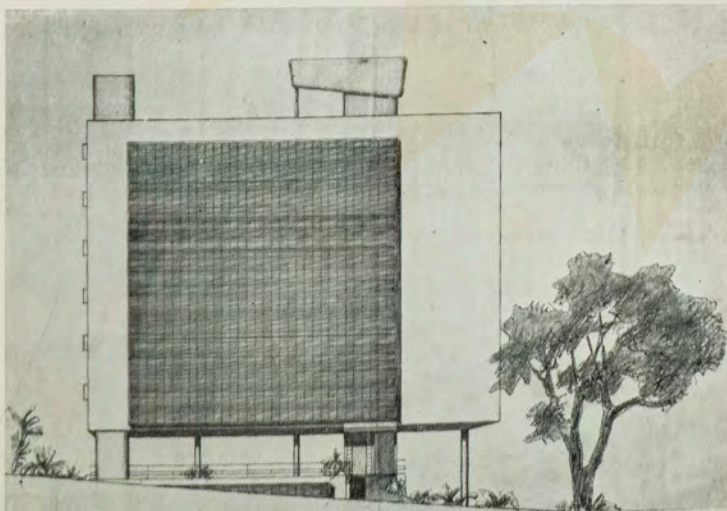


Fachada oeste.

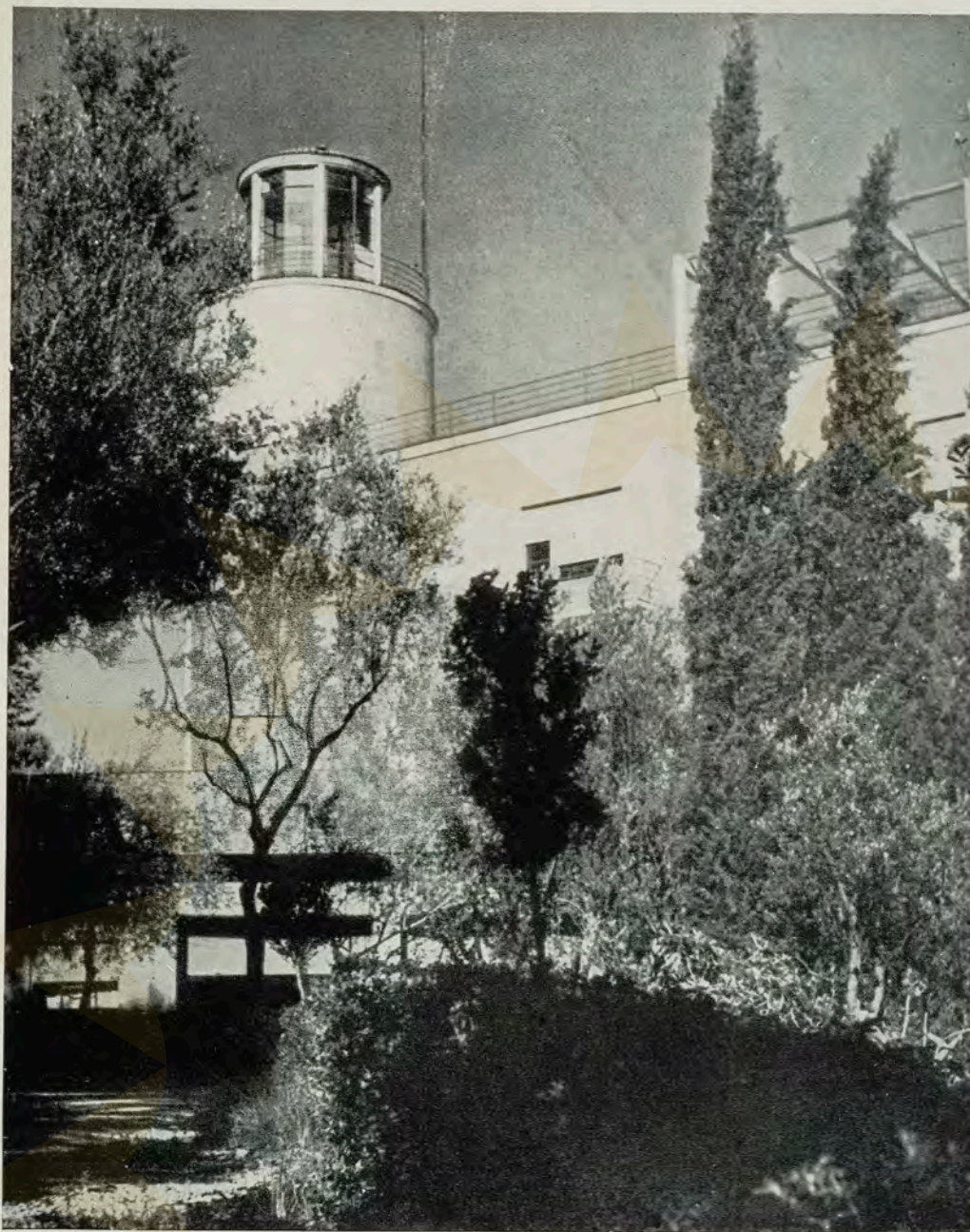


Planta dos andares altos.

Fachada norte.



Planta dos andares baixos.



A “Vila” Girassol

Gianni Cantù

A idéia de construir uma casa onde se pudesse regular contemporaneamente, para o ponto cardeal desejado, a orientação de todos os ambientes para os mesmos se encontram face ao sol e protegidos do vento na má estação ou constantemente na sombra durante o tempo de calor, surgiu há uns 30 anos mais ou menos. Desta vez a idéia de certo não nasceu de uma fantasia bizarra nem ocorreu fortuitamente, antes; desenvolveu-se na mente de um engenheiro italiano, Angelo Invernizzi, em consequência de seus estudos visando a perfeição no campo da arquitetura, o qual já tinha concluído entre outras obras, o arranha-céu de Gênova, de 31 andares e 110 metros de altura, que é, ainda hoje, o maior dos construídos na Itália. Desde 1933 a “vila”, localizada em Marcellise, florescente vale a poucos quilômetros de Verona, batizada com o significativo nome de Girassol, encontra-se em movimento, sendo suas únicas despesas a energia elétrica e os lubrificantes.

É provida de tudo o que uma casa moderna possa oferecer, inclusive piscina com trampolim. Dentro do “eixo” um elevador poupa o esforço de usar os 200 degraus da escada helicoidal em mármore. A estrutura é em cimento armado, dividindo-se em duas partes: a plataforma fixa de suporte, de 45 metros de diâmetro e a parte móvel, constituída por uma torre de 42 metros de altura, da qual se destacam duas alas ligadas entre si a ângulo reto por um terraço. As paredes são de alvenaria com juntas de dilatação, revestidas em sua parte externa por painéis de alumínio e do lado interno por tapeçarias. Subindo da base aos dois planos móveis a impressão é de se estar a bordo dum navio e, esta ilusão é talvez favorecida pelo revestimento metálico dos muros. Ao se chegar à torre que domina a construção, a ilusão de navegar é quase perfeita. Se a vista não pairasse encantada sobre o vivo mosaico do vale, até a imensa planície que se estende ao sul numa pito-

Detalhe da parte movel da “Vila” Girassol, visto do parque.

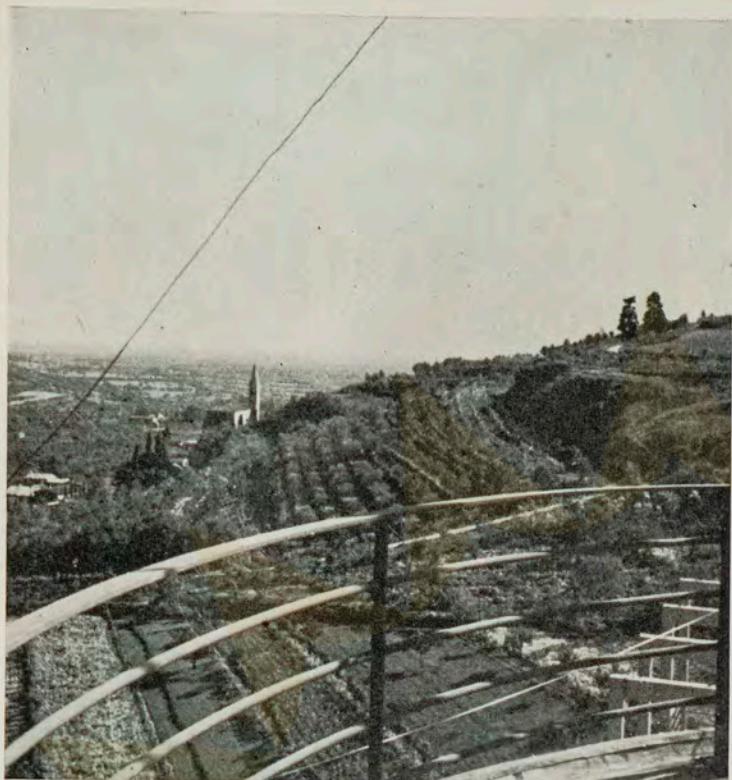
resca fuga de matizes cromáticos, poder-se-ia pensar que se estaria na ponte de comando de um navio. Mas, o verde dos ciprestes e o prateado das oliveiras ao redor, reconduzem o pensamento à terra firme: aos nossos pés, um pouco além da curva dos jardins suspensos, alastra-se a branca rêde das avenidas traçadas dentro do parque. Obviamente não estamos sobre as ondas do mar, mas num terraço de uma casa. Num certo sentido, porém, estamos navegando: uma vagarosa viagem ao redor de um eixo, sendo o sol o nosso alvo. Conosco, movimenta-se uma massa de 1.500 toneladas, pois este é o peso da parte móvel da “vila”. Uma casa de 5.000 m³ de volume está girando, acionada por dois motores elétricos, cada um de apenas 1½ HP.

A parte móvel do edifício é apoiada sobre um mancal central constituído por roletes cônicos e sobre um sistema de quinze carrinhos, dos quais dois sem motor. Além disso é mantida em equilíbrio por uma corôa de 20 roletes de encôsto de reação horizontal que correm num trilho fixado à parede circular da vala de suporte. Para os carrinhos são previstos três trilhos de respectivamente oito, catorze e vinte e um metros de raio. O conjunto dos trilhos é disposto sobre uma plataforma ajardinada cujos canteiros são expostos sucessivamente à luz do sol durante a rotação da “vila” Girassol, que se realiza em oito horas e meia. A velocidade periférica nem alcança meio centímetro por segundo; portanto, olhando as árvores do parque mal se consegue perceber o movimento. Naturalmente é possível interromper e até inverter a marcha, segundo o desejo dos seus moradores.

Entrando nos apartamentos desaparece toda ilusão de navegar: esta é a casa com tôdas as suas características de residência: ambientes decorados com elegância, corredores e terraços ricos de canteiros em flor, colunas e fontes. Aqui a fantasia do arquiteto prodigalizou-se sem restrições a fim de dar à casa tôdas as comodidades.

A realização desta obra audaciosa e original, exigiu, naturalmente, a solução de um conjunto de problemas bem diferentes daqueles que devem ser enfrentados no planejamento das construções normais de cimento armado além do cálculo das solicitações às quais estas últimas são submetidas, foi necessário calcular, também, as solicitações que os órgãos motores produzem sobre as estruturas; teve-se de considerar o impulso do vento bem como a eventual ruptura dos carrinhos e os consequentes esforços de tração e pressão na estrutura de suporte.

Vinte anos depois da inauguração, o arquiteto que, embora viva normalmente em Gênova, passa muitas vezes alguns dias na “vila” e sempre suas férias de verão, continuando satisfeito com o seu trabalho. No entanto, segundo suas próprias palavras, se hoje ele tivesse de fazer uma construção deste tipo, a parte móvel seria de ferro, como um verdadeiro navio, adequadamente isolada dos agentes externos, pois os rebocos apresentaram alguns inconvenientes, não obstante a presença de dobradiças ou juntas de dilatação, como já mencionamos acima. Mesmo com este detalhe, que aliás passa completamente despercebido aos hóspedes, não há motivo para que a “Vila” Girassol não satisfaça tanto o seu idealizador, os técnicos e turistas que vêm admirar, de todos os países, a maravilha de Marcellise.

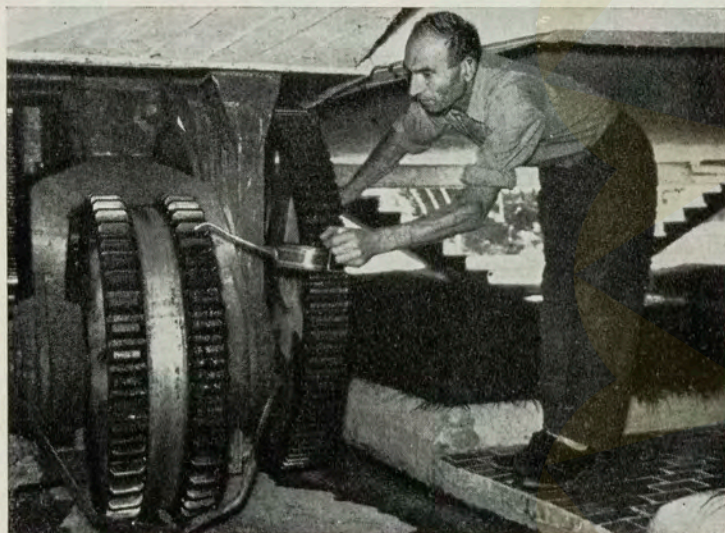


O vale de Marcellise (Verona) visto da torre.



A "Vila" Girassol efetuou, aqui, um quarto de volta.

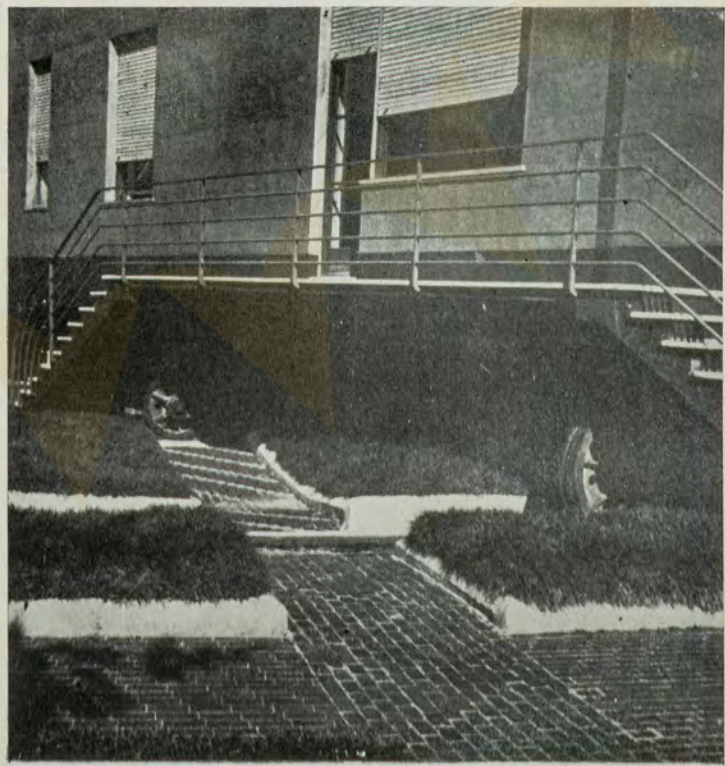
O guarda da "Vila" Girassol realiza a periódica lubrificação dos motores elétricos.

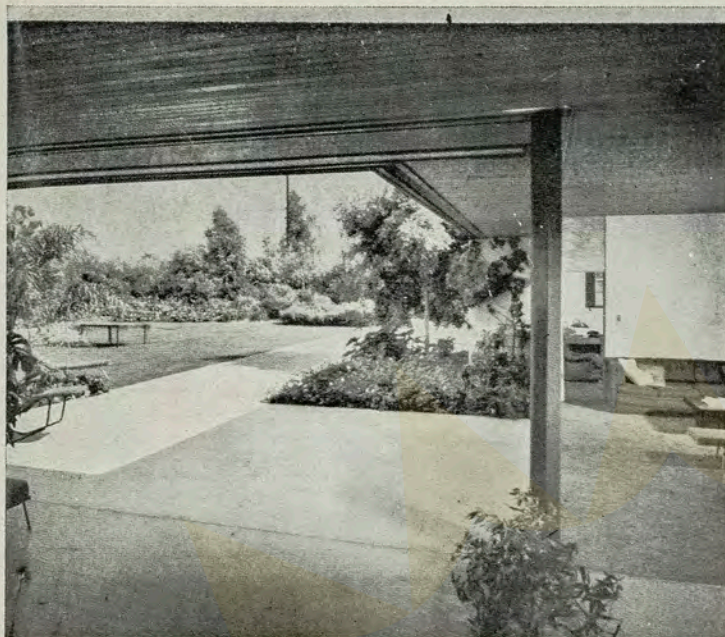


A "Vila" Girassol orientada para o lado da entrada (Se).



Dois dos carrinhos sobre os quais é apoiada a parte movel.





Both through-going redwood ceiling and terrazzo floor, which extend freely out into the garden, give a feeling of "flowing" and spaciousness.

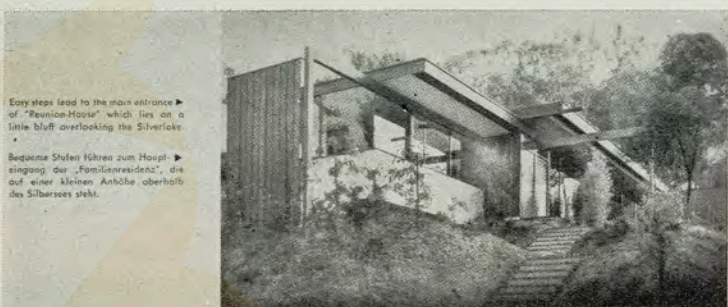
Die durchgehende Kiefernholz-Decke und der Terrazzobelag, der sich bis in den Garten erstreckt, vermitteln das Gefühl rollender Weite und Offenheit.

Open view: Faceted wall at night protects bed room wing.

Schlafzimmerflügel: Die facettierte Mauer, rechts, schützt den Schlafbereich gegen Blick.



187



Easy steps lead to the main entrance of "Reunion-House" which lies on a little bluff overlooking the Silverlake.

Bequeme Stufen führen zum Haupt- ▶ eingang der "Reunion-Haus", die auf einer kleinen Anhöhe, oberhalb des Silverlakes steht.

Close-up of patio with view onto ▶ living room corner seat. Overhead lighting on roof projection illuminatively fuses at night exterior with interior and softly permeates the garden which has yet to gain density by age.

Detail des Vorhofes mit Blick auf die ▶ Sitzecke im Wohnzimmer. Die Beleuchtung in dem auskragenden Vordach verbindet bei Nacht die Landschaft mit dem Innenraum und durchdringt den Garten, der noch an Dichtigkeit zu gewinnen wird.



As seen from the west which is the ▶ main exposure. The living room with its wide sliding glass door opens onto a patio facing the lake.

Westansicht der Hauptfront. Die ▶ breite Glasschiebetür des Wohnzimmers führt auf einen Vorhof mit Blick auf das weiße See.

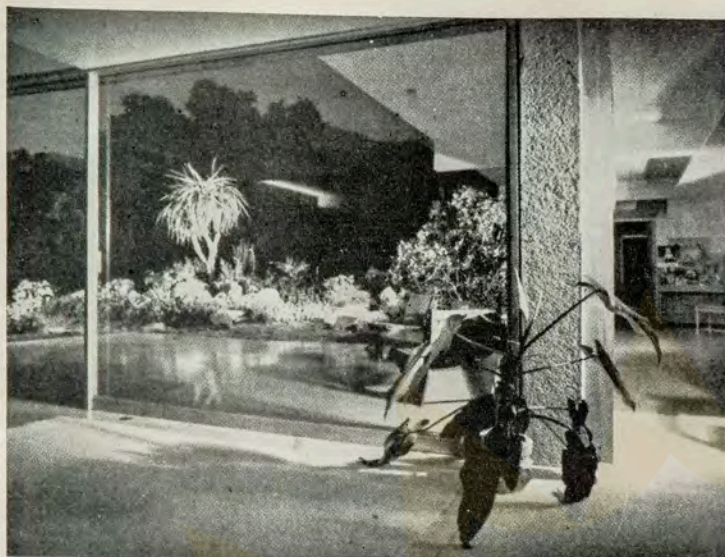


Os interiores de Neutra na habitação participam do exterior, a casa forma no espaço o *habitat* humano sem consideração aos muros exteriores — e, entretanto, o arquiteto não pensa em dar apenas um abrigo ao homem. Sua visão e sua intenção abrangem mais: êle sente a grande responsabilidade do arquiteto em prover a vida de condições saudáveis e em manter uma continuidade humanizadora no meio da "framework" das construções e das cidades que a cercam e a constroem. Êle preconiza sim uma concepção de composições que não acrescentem à vida desgaste e aflição, mas corresponda a uma inteira unidade onde a felicidade encontre motivos de sobrevivência. Essas as grandes razões da arquitetura de Richard Neutra, ao colocar sob a sua atenção o *habitat* humano, tornando-o um motivo permanente de suas indagações profissionais, artísticas e humanas.



A capa do livro "A vida e o habitat humano", de Richard Neutra, na recente edição da Verlagsanstalt Alexander Koch G.m.b.H., Stuttgart, Alemanha.

"Arquitetura para a habitação, talvez mais que nenhuma outra, é uma altamente realista, imensa e inexaurível arte. Mas não é uma arte abstrata, longe da vida, que faz um ídolo do material, com "interessantes construções", ou "puras formas", vidro, cubos e outras geometrizações, ou de novo venha a manipular com sombras, luz e côr, e juntar tudo isto em uma externa, inorgânica produção que possa ser concebida *per se*. Aqui, é evidente, aquela nossa arte tem algo a tratar, de mais responsável com o humanamente "sensível", o sensorial tanto como o mental, uma fábrica em que essa cardada lâ é tecida — em estreita relação com a intimidade de nossa vida ou, aquilo que se usa chamar simplesmente o espírito. Visar uma casa permanece basicamente buscar uma durável felicidade" (Neutra — "Life and Human Habitat").



Light spilling from the interior illuminates the dining terrace.

Das Licht aus dem Innern des Hauses verleiht dem üppigen Garten vor der Wohnterasse einen besonderen Reiz.

Bedroom wing with entrance door open in the far distance, dining patio in foreground and ocean view terrace.

Speiseraum der Kinder im Schlaftrakt mit Blick durch den Wohntrakt auf die offene Eingangstür. Weiter Strahlensicht auf der Terrasse mit Aussicht auf das Meer.

Beyond the cooling reflection in pool the monumental form is in touch with the forest.

Blick in stofflicher Richtung über den spiegelnden Wasserbecken auf die Berge.



The building, with subdued light glowing and reflected in the pool, looks like an apparition in the sub-tropical night.

Im Schein der gedämpften Lichter, die sich im Teich spiegeln, gleißelt das Haus bei Nacht einer gespenstischen Lauer.



Reprodução de algumas páginas do livro recente de Richard Neutra.

"Life and human Habitat" (A vida e o habitat humano). Edição da Verlagsanstalt Alexander Koch G.m.b.H., Stuttgart, Alemanha.

"A vida e o habitat humano"

A arquitetura residencial de Richard Neutra

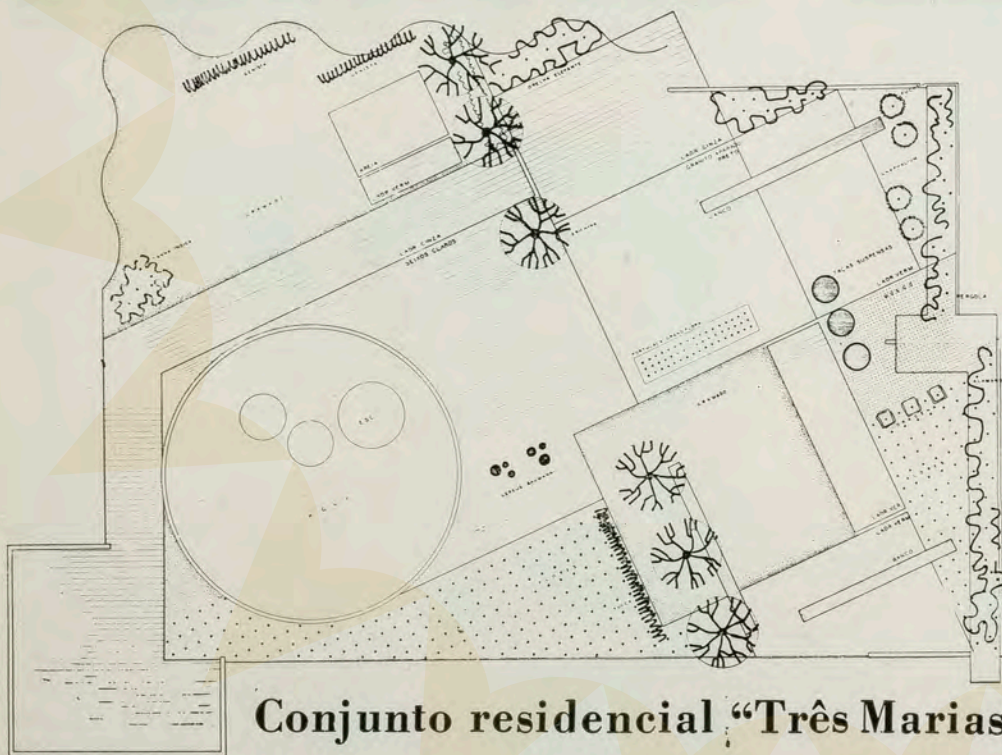
O simples título deste livro de Richard Neutra põe em evidência o que é para ele arquitetura, e, particularmente, no caso, a arquitetura da casa, da habitação do homem. A explanação contida neste volume, a cujas qualidades gráficas tivemos já ocasião de nos referir, em uma pequena nota no número anterior, estende-se acerca do *habitat* para a vida humana: a casa não é apenas um abrigo, diz Neutra nas linhas iniciais do primeiro capítulo: "O habitat humano no mais profundo sentido é muito mais do que um mero abrigo". Ele deve preencher, como espaço, um resultado da pesquisa visando à felicidade e ao equilíbrio emocional do habitante. E como o arquiteto ao estudar o problema não faz diferença entre casa "pequena" ou "grande", a arquitetura de Neutra no "human habitat" busca simplesmente colocar em função os espaços dedicados à vida social da família, separa-os daqueles em que o privado e o individual se acolhem, e, por menor que seja o espaço a ordenar, nele sempre insere a área destinada aos lares. A ligação com as coisas externas, a inserção num trecho de paisagem, processa-se igualmente como objetivação de um planejamento adequado do espaço.

Uma singular capacidade para dominar o problema do "human habitat", mais do que em outro qualquer trabalho demonstrativo da obra de Richard Neutra, se destaca de uma forma ampla e positiva neste volume por ambas as ilustrações que comporta: a exemplificação da planta e do interior realizados, mas também a exemplificação teórica que o texto fornece, ao definir Neutra a compreensão que adquiriu no conhecimento da psicologia fisiológica de Wundt, de que a casa deve ser o resultado da "arte de construir como fisiologia aplicada" (pág. 29). Essa fundamentação teórica a que se entregou Neutra, ao longo destes projetos e construções, e que abrange toda a sua experiência em criar um tipo médio de habitação, para um tipo médio de homem econômico, produziu bem uma variedade de soluções que já se inscrevem como produtos definidos do estilo de nosso tempo, talvez mais acabadamente do que em qualquer outro arquiteto, cujas realizações não se cristalizaram num setor da construção, com tanta intenção particularizada.

Não está em jogo, neste caso, do "human habitat", felizmente, o que se entenda por

escala humana, porque a habitação aqui é feita sob medida, numa tensa busca da individualização do "cliente". Este é mais do que um homem com os proverbiais cinco sentidos, para o arquiteto: o cliente é um ser ricamente dotado, um ser sensível, com milhões de antenas receptoras que reagem aos estímulos e às influências do mundo exterior. Daí o paralelismo da arte do arquiteto com a do médico, em que a acumulação de conhecimentos encontra seu complemento na capacidade humana de projetar-se num desbordamento cordial diante das coisas ("empathy" em inglês).

Os textos se dividem numa introdução de Alexander Koch, um prefácio de Neutra, datado deste ano, em Caracas, e seis capítulos cujos títulos traduzimos: «Vida e habitat humano», «Boa vizinhança e vizinhança», «Tradição — lei feita e arquitetura restrita por decreto», «Arquitetura em controle remoto», «Meditações não ortodoxas», «Examinar, diagnosticar e prescrever». «Life and Human Habitat» abrange 320 páginas, 372 ilustrações, quatro das quais em quadricromia, 34 desenhos pelo autor. A edição inglesa que temos em mãos compreende legendas também em alemão. Edição da Verlagsanstalt Alexander Koch G.m.b.H., Stuttgart, Alemanha.



Planta do ajardinamento.

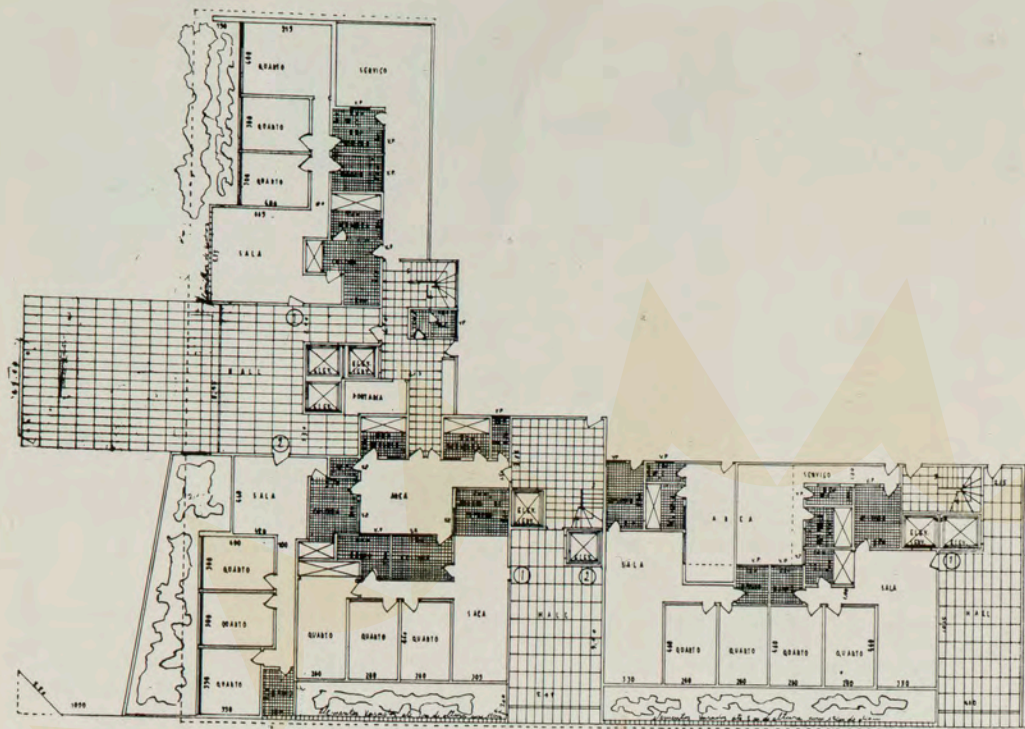
Conjunto residencial "Três Marias"

Impulsionada pela ocupação vertical, que se verifica em São Paulo, dos terrenos nas áreas residenciais, a avenida Paulista está recebendo a iniciativa da construção dos edifícios de apartamentos, em vários pontos. Excluído o aspecto que implicaria em zoneamento, em planejamento, incumbe aos arquitetos salvar aguardar ao máximo sua responsabilidade, mantendo nessa bela artéria paulistana, uma edificação digna, à altura do que melhor se faz no país. O edifício "Três Marias", projetado pelo arquiteto Abelardo Reidy de Souza, corresponde plenamente àquela indicação de alta responsabilidade. Conciliaram-se aqui um aproveitamento suficiente do terreno, a boa organização do espaço in-

terno, a defesa do morador — estamos no ponto de mais ventos e mais agressividade das correntes frias pelas quais a cidade é batida — e o apartamento não comprime a vida do habitante. A cavaleiro da cidade, os apartamentos dos edifícios geminados, donde Três Marias, desvenda os panoramas da metrópole até Santana e a Penha para o Norte, até Pinheiros para o Sul. Do alto de um amplo terraço da cobertura, a cidade é um espetáculo para os olhos... Arquitetonicamente, o grande L adotado não constitui uma caixa simples apenas cortada pela continuidade das grandes superfícies de vidro. Os balcões quebraram as simetrias retangulares, e a própria continuidade em al-

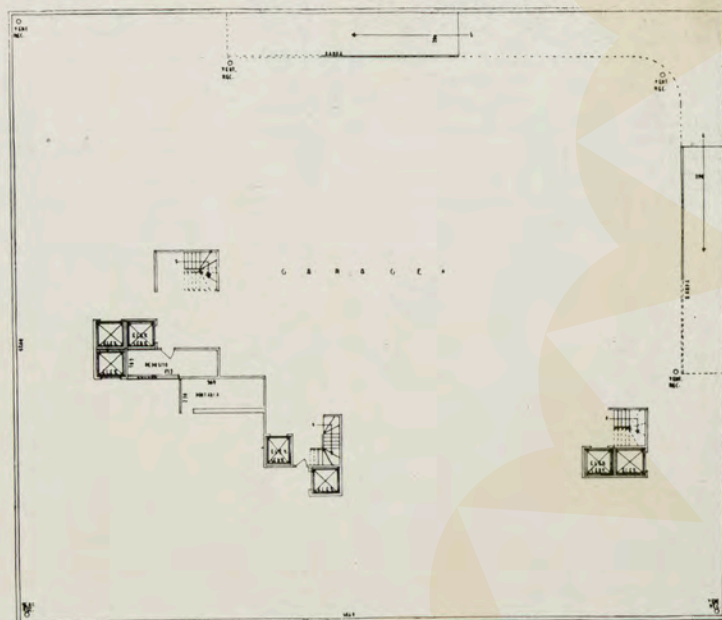
tura foi interrompida por um inteligente agenciamento de volumes, produtores de uma harmonização em que o ritmo joga as suas poderosas indicações com uma liberdade ampla, que produz no espectador um sentimento de grandeza de concepção, de veemência fortemente marcada pelos trechos largos. A estruturação do edifício Três Marias se fez dentro de um risco bastante simples; o que a enriqueceu foi a distribuição dos espaços, desde a entrada, com o seu eixo para cada grupo de habitações, ramificando-se na disposição dos aposentos, aproveitando todas as oportunidades de luz e de ventilação, favorecendo a insolação, protegendo as funções. Se há pormenores que não foram obe-

Projeto: arq. Abelardo de Souza
Paisagismo: arq. Miranda Martinelli
Construção: Sociedade Comercial e Construtora S. A.



Planta do pavimento térreo.

Planta do sub-solo.



ÁREAS

Do terreno	2.580,00 m ²
Ocupada	2.150,00 m ²
Sub-solo	2.150,00 m ²
Térreo	1.035,00 m ²
Pavimento tipo (do 1. ^o ao 18. ^o pavimento)	1.081,15 m ²
Terraço	246,04 m ²
Total	22.881,75 m²

decidos pela construção, isto não invalida, mas, ao contrário, confirma a certa discriminação de fatores constantes do projeto, minuciosamente estudado por Abelardo Reidy de Souza. Assim, teremos de considerar no Três Marias uma real pesquisa sobre as condições em que a vedação se impôs ao espírito do arquiteto, levado pela necessidade de conciliar a intimidade com a imensidade panorâmica, o vastíssimo espaço aberto que se apresenta ao habitante, particularmente nos mais altos andares. A projeção dos balcões é uma invenção legitimamente justificada, esteticamente e funcionalmente, e a sua colocação determina a exata inter-

rupção, os "stacatos" no espaço em que o volume intervém. Um colorido justo, discretamente se oferece na ampla massa, dividindo-a, judiciosamente, enquanto nos pormenores o arquiteto pode empregar mais formas e mais coloridos sem cair na banalidade dos contrastes... Buscou-se uma harmonização e ela vai do branco ao negro, com todas as gamas. O espaço reservado neste edifício à "promenade", indiscutivelmente demonstra em Abelardo Reidy de Sousa uma sensibilidade artística. A minúcia foi conduzida a um plano de continuidade que a distendeu — o emprêgo de tijolos, de ladrilhos, de gradeamentos, tudo foi estudado e resol-

vido com pleno sentido das possibilidades materiais exploradas, poeticamente.

Poeticamente, no engradamento, a sombra marca na tarde os seus desenhos abstratos, onde o calor e a luz do sol se quebraram, sem perder a sua valorização atmosférica, habilmente aproveitada para empolgar o espírito contemplativo na projeção realizada pela parede aberta...

Certo, estas linhas são apenas um prólogo escrito do que a obra arquitetônica de Abelardo Reidy apresenta, neste belo exemplo de edifício de apartamentos, cuja ilustração melhor, plantas, e fotografias, realizarão para o olhar atento do observador.



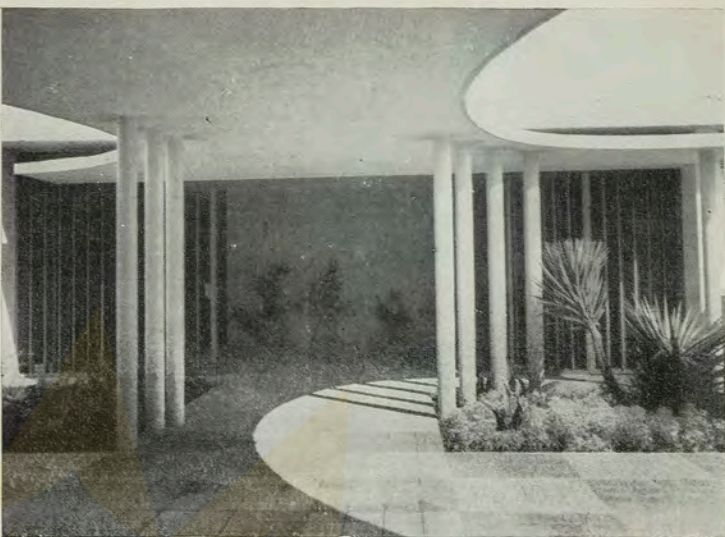
Planta do pavimento tipo.



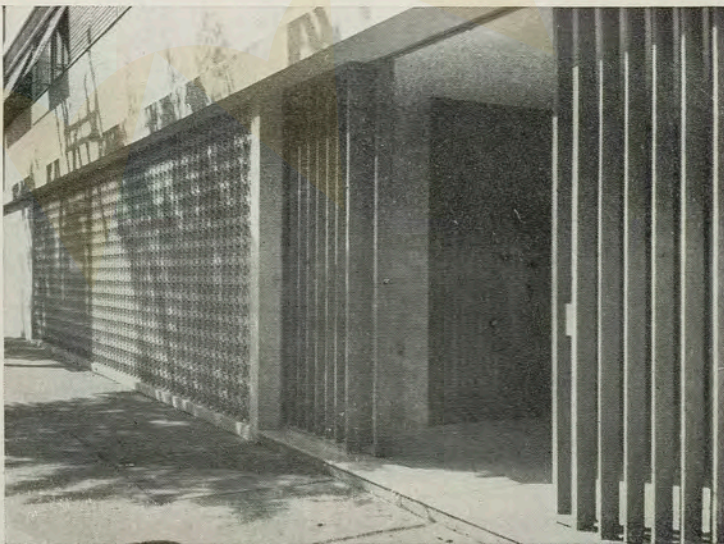
Planta do terraço.

ÁREAS

Do terreno	2.580,00 m ²
Ocupada	2.150,00 m ²
Sub-solo	2.150,00 m ²
Térreo	1.035,00 m ²
Pavimento tipo	1.081,15 m ²
Terraço	246,04 m ²
Total	22.881,74 m ²



O ajardinamento, projetado pelo arq. Miranda Martinelli, foi executado pela firma Jardins Tropicais Ltda.



NOTICIÁRIO

Ibsen e a arquitetura

Passou a 23 de maio o cinquentenário da morte do dramaturgo Henryk Ibsen, e o registro, que aqui fazemos, não chega atrasado, porque Ibsen será comemorado, forçosamente, por todo este ano. A referência ao dramaturgo em nossa seção de arquitetura, por seu lado, tem razão de ser quando se trata não apenas da anedota que se deve ao pintor Erik Werenskidd, que surpreendeu o grande criador de "A Casa de Bonecas", absorto em observação a um grupo de casas novas. Perguntou-lhe se lhe interessava a arquitetura, e Ibsen, muito sério e sêco:

— Sim, é o meu próprio ofício.

Queria significar com isto que "era" um arquiteto ao planejar os seus dramas, ou que estava imbuído da idéia de ser um arquiteto, pois que nessa época se gestava em seu espírito "o construtor Solness" (1892). Trata-se efetivamente, de uma peça importante na ibseniana, e ainda tem como degrau de sua história formadora um poema de Ibsen, "Projetos de construção". Tanto o simbolismo desse poema, como o da peça, não são para ser referidos aqui mais do que na justificação sumária do registro. Ibsen, "arquiteto", escrevendo um drama em que um arquiteto é a personagem principal, confessou anos depois que Solness era na verdade a figura de sua galeria de personagens que mais se identificava consigo mesmo. Nesse "o mais estranho, dos estranhos dramas de Ibsen", Maurice Maeterlinck via se desabrocharem "potências novas", quando o que ele diz "esconde, ao mesmo tempo que revela, as fontes de uma vida desconhecida".

Fique a nota comparativa como um lembrete à leitura dos arquitetos realmente interessados em todos os fatos paralelos à profissão.

A crítica de Gordon Graham

Refere o último boletim do IAB algumas opiniões do arquiteto e crítico britânico Gordon Graham, constantes da conferência que publicou no n.º 6, vol. 209, de janeiro deste ano, da "The Architect and Building News", manifestação realizada na Assembléia Geral da Associação dos Arquitetos Britânicos, e decorrente de uma visita ao Brasil, no ano passado.

Nesse boletim do IAB se reproduzem fragmentos, sem dúvida importantes, da conferência de Graham, que se nos afigura uma opinião importante, porquanto não se limita às apologias dos aspectos plásticos da arquitetura brasileira, mas se estendem a uma análise do que chama "aspectos negativos" de nossa arquitetura. Quando Graham pede "melhor consciência profissional da parte dos arquitetos brasileiros, escusa-se fleugmáticamente por fazê-lo, "se vos parecer que o nome de Oscar Niemeyer é indevidamente criticado", como diz, "é pela razão primordial dele ser arquiteto de real valor que teria atingido o pináculo de suas conquistas". E frise a propósito de Niemeyer: "é pois duplamente doloroso ver seu trabalho sofrendo de falhas resultantes de indiferença quanto a detalhes indispensáveis".

A publicação da conferência de Graham talvez se imponha na íntegra, desde que necessitamos de crítica, quando nos falta tanta auto-crítica. A arquitetura brasileira precisa deixar a sua euforia de imaginação conceitual para enfrentar mais seriamente o construtivo, o orgânico e permanente, em função da técnica e da arte de nosso tempo.

Urbanização de Cabo Frio e Buzios

Está finalmente concluído o trabalho urbanístico empreendido pelos irmãos Roberto, de urbanização para Cabo Frio e Buzios, uma das mais belas áreas litorâneas do País, em perigo de cair sob o guante da especulação imobiliária.

É este o momento em que as entidades de classes e o meio técnico em geral, bem como a autoridade esclarecida, e ainda os órgãos da opinião pública, revistas e jornais, devem prestigiar esse trabalho, longamente confrontado, na sua concatenação, com a atualidade urbanística mundial, em tudo o que se refira a balneário e turismo, pois que a tais fins se destinam os trechos de Cabo Frio, planificados pelos arquitetos Roberto.

Efetivamente, agora é preciso que o Brasil veja a aplicação de um brilhante e meritório esforço coroado pela realização. Basta de projetos no papel. Cumpra aos executivos do Estado do Rio, aos seus legislativos, como a quantos por esses brasis afora acompanham os problemas do urbanismo, tudo fazer por que se concretize esta feita o planejamento. Não podemos continuar vendo apenas se realizarem projetos mais ou menos cenarizados, de uma arquitetura que cai, não raro, na classificação de suntuário e exibicionista — precisamos de obras como essa, que tenham objetivo social e econômico, e sirvam para dignificar a vida humana, tudo dentro da escala de nossas realidades econômicas, que têm sido tantas vezes deformadas pelos arquitetos imediatistas e menos aptos a perseverarem no estudo, na pesquisa, na formação cristalizada das soluções exatas.

O projeto de Marcelo e Maurício Roberto, à sombra do espírito de Milton Roberto, é uma perfilação de quanto mais vivo se poderia fazer para urbanizar um trecho de nosso País, privilegiado sob todos os seus aspectos paisagísticos, pela sua notável situação geo-topográfica.

Foi, aliás, verificando este fato, que o Museu de Arte Moderna de São Paulo deliberou convidar os irmãos Roberto a trazerem o projeto de urbanização de Cabo Frio a São Paulo, para aqui ser exposto, a fim de que se possa ter uma idéia do trabalho efetuado para aquele futuro balneário, e uma das atrações do turismo em terras fluminenses, inserto nas quais a ex-maravilhosa Rio de Janeiro está cada vez mais perdendo as suas esplêndidas oportunidades. Os paulistas terão assim ocasião de conhecer o trabalho dos irmãos Roberto, em toda a sua grandiosa objetivação de realizar um centro de atividades, um complexo vivo, habitacional, econômico, de recreio ativo, de produção variada, tudo obedecendo a uma organização do grande espaço, raramente entre nós tentada.

Minifúndio vs. Latifúndio

Mais um trabalho do Departamento de Habitação Popular do Rio de Janeiro acaba de ser conhecido: o estudo realizado pelo engenheiro Antônio Molica, desse escritório técnico dirigido pela engenheira Carmem Portinho, abordando o fracionamento da terra, o loteamento urbano mais exíguo, invadindo o âmbito rural, acabando com as últimas reservas de um possível e ainda inexistente "cinturão verde", que valha o nome, em torno da "ainda" capital da República.

Infelizmente, estes trabalhos do Departamento, não possuem um eficiente serviço de divulgação, como ocorre com o Centro de Planejamento e Vivienda de Bogotá, onde um boletim mensal recolhe tudo o que se faz e o divulga pelo mundo de nossos países latino-americanos.

O fato é que precisamos conhecer e profundidade e extensão o problema, e essa falta de uma divulgação eficiente, para a informação e para a crítica do estudo, estabelece uma lacuna.

Habitação e estatística

Cumpra haver um interesse especial dos arquitetos e urbanistas para com os aspectos estatísticos da habitação no Brasil quando agora, seis anos depois da realização do último censo, começam a ser conhecidos os dados apurados em relação às condições da habitação no Brasil. Um conhecimento dessas condições em escala mais minuciosa poderá ser obtido no próximo censo, se para isto se voltar o interesse dos nossos arquitetos e urbanistas. Efetivamente, particularidades como as que foram apuradas, sobre o uso de água encanada e de eletricidade, nas habitações, precisam ser confrontadas com a necessidade das instalações, para que se tenha uma idéia do que nos resta fazer e promover.

No primeiro caso, quanto à água encanada, havia, em 1950, no Brasil, para 10.046.199 domicílios recenseados, apenas 1.563.272 com água encanada, ou seja apenas 15,56%. É verdade que em 1940 essa proporção era de 12,99%, e o aumento em dez anos, foi irrisório.

Quanto à eletricidade, naquele mesmo número de domicílios abrangidos pelo censo, havia 2.466.898 com instalação elétrica, o que dá 24,56%, e em relação a 1940, quando havia uma porcentagem de 16,69%, um aumento apreciável, mas relativamente não correspondente às necessidades. É possível que o desenvolvimento da década presente, quando se constroem no Brasil quase vinte novas usinas de tamanho médio e de grande capacidade, um desenvolvimento em dobro se verifique.

Naturalmente, os exemplos da Noruega e da Suíça, que o IBGE divulgou, onde a totalidade das habitações tem eletricidade, nas áreas urbanas, e em esmagadora maioria da zona rural, são exemplos que não colhem. Não temos as condições que ali facilitam essa propagação da eletricidade. Contudo, vale citarem-se os números conhecidos para as instalações de eletricidade pelo mundo afora, em percentagens de habitação: Áustria, 90,7%; França, 82,89%; Estados Unidos, 94,3%; Canadá, 87%, Argentina, 59,7%.

Paul Lester Wiener

Instituiu Paul Lester Wiener, de passagem por São Paulo, na imperscindibilidade de se submeter o desenvolvimento da metrópole paulista a um esforço disciplinador, constante de um plano diretor. É a única opinião que se depreende com mais precisão de sua entrevista concedida a um matutino paulistano, porque não acreditamos que ele tenha considerado magnífica a arquitetura de São Paulo, como se lê nessa entrevista. Reclamando o Plano, o colaborador de José Luís Sert, antigo membro do CIAM, não faz mais do que repetir o que vimos preconizando, não de hoje, mas há já mais de um quarto de século, ou seja, desde que escrevemos sobre tais assuntos. Lester Wiener certamente tem autoridade para abordar esse tema, ainda mais quando o destitui de qualquer laivo pessoal, porquanto, sabemos, trata-se de uma "convicção internacional absolutamente generalizada, pois em todo o mundo já existem cidades que estão nascendo e outras se desenvolvendo dentro das idéias que acabo de expor" — é uma restrição, como se vê, de modéstia e de exata colocação de pontos-de-vista em torno do debatido assunto.

Lastimavelmente, a passagem de Lester Wiener não se caracterizou por um contacto maior com o meio, realizando-se apenas uma entrevista e uma palestra no Instituto de Arquitetos do Brasil, seção de São Paulo. Devemos recordar que o itinerante participou, com Sert, da planificação urbanística e arquitetônica da Cidade dos Motores, ao pé da Serra de Petrópolis.



Edifício “João Mendes”, São Paulo

Projeto: arq. Jacques Pilon
Colaboração: arq. Gian Carlo Gasparini
Construção: Cia. Construtora Pederneiras S.A.

Este edifício foi projetado objetivando-se precipuamente destiná-lo a escritórios de advogados, visto que sua localização, avenida da Liberdade, dista apenas alguns metros do Palácio da Justiça, à Praça Clovis Bevilacqua. O edifício se compõe de dois blocos, sendo que a frente, com 17 pavimentos, dos quais os três últimos são recuados seguindo a linha de gabarito e outro com 9 pavimentos abre-se para a área coletiva e com vista para o distante bairro da Moóca. No subsolo, garage destinada ao estacionamento dos veículos dos condôminos. No andar térreo am-

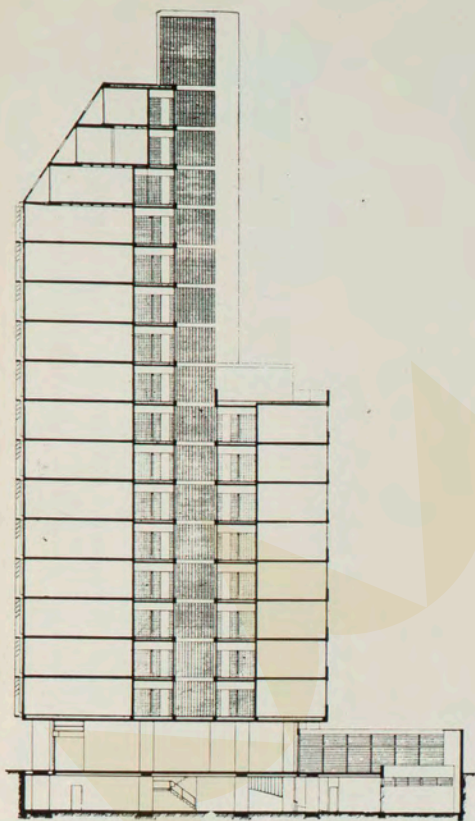
pla a loja, onde se localizará uma das agências urbanas do Banco Hipotecário Lar Brasileiro, incorporador do condomínio.

A distribuição interna obedeceu ao critério de pequenos conjuntos de salas com instalações sanitárias privativas, critério que mereceu a mais franca aceitação por parte dos futuros moradores.

Devido a orientação do prédio na avenida da Liberdade, tornou-se necessária a aplicação de quebra-sois horizontais de alumínio, os quais são suportados por uma estrutura em concreto aparente e independente da fachada.

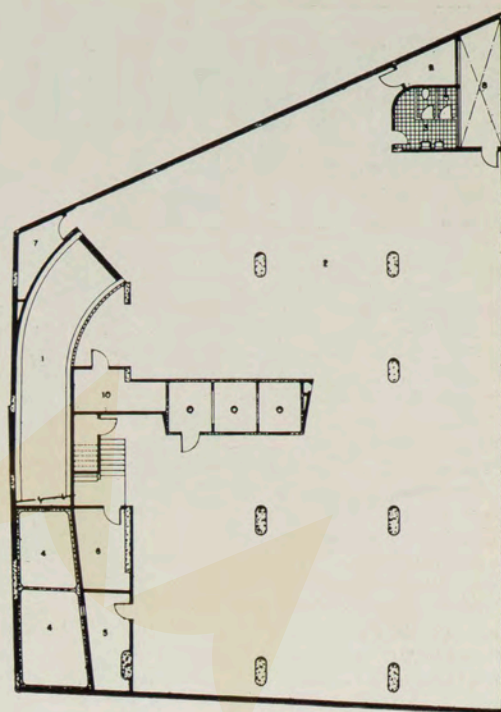
A fachada propriamente dita está revestida de pastilhas esmaltadas de cor rosa pálida. As esquadrias do tipo Fichet & Schwartz-Hautmont, comportam janelas do tipo guilhotina e com basculantes em cima e em baixo das mesmas. O hall de entrada além dos serviços de portaria e corpo de escada tem três elevadores rapidíssimos.

Mesmo em se tratando de edifício para fins comerciais, os arquitetos e construtores procuraram dar o melhor acabamento possível, realizando obra de primeira ordem e para longa duração.

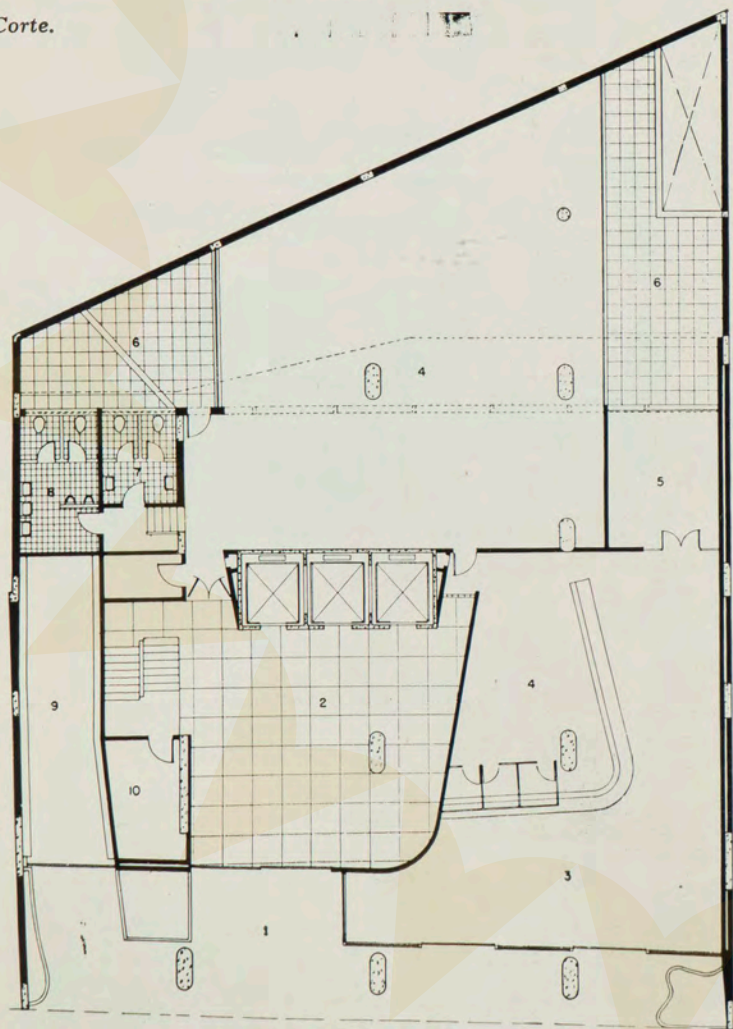


Corte.

- 1 Rampa
- 2 Garage
- 3 Toilete
- 4 Caixas de água
- 5 Bombas
- 6 Medidores
- 7 Depósito
- 8 Poço
- 9 Local para ventilador
- 10 Lixo

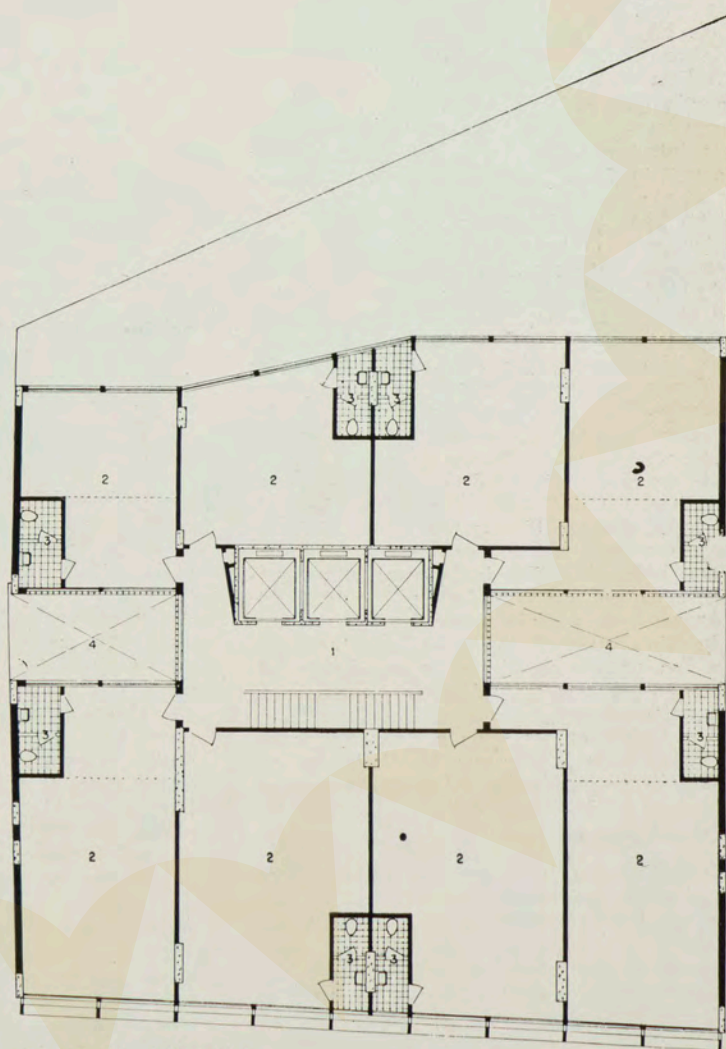


Planta do sub-solo



Planta do andar térreo.

- 1 Pórtico
- 2 Hall dos elevadores
- 3 Público
- 4 Funcionários
- 5 Gerência
- 6 Terraço
- 7 Toil. Senhoras
- 8 Toil. Homens
- 9 Rampa da garage
- 10 Sala de administração



Planta do andar tipo.

- 1 Hall dos elevadores
- 2 Sala
- 3 Toilete
- 4 Poço

NOTICIÁRIO

Livros e conferências de nossos arquitetos

Os nossos arquitetos devem, sempre que possível, entregar-se a atividades paralelas a profissão, mas incidindo na sua periferia, como seja o esclarecimento mais amplo das questões referentes à arquitetura e urbanismo, colocando-as sempre ao alcance de um maior número de pessoas, a fim de virem a influir na opinião pública, eficientemente. Esse trabalho, em nosso entender, e sempre que temos ocasião o repetimos, deveria ser encabeçado pelos órgãos técnicos, visando, principalmente, a opinião da autoridade, mas trabalhando em todos os setores de influência, capacitando-os a operar como fatores de "transformação" do meio, de levantamento dos padrões artísticos, das aspirações coletivas, num processo educacional em extensão, que temos de ativar por todos os meios. A boa arquitetura é ainda função de aspirações altas de um meio consciente dos seus benefícios.

Livros e conferências podem servir, nesse caso, como elementos criadores de interesse, fixadores da importância de que se revestem os nossos problemas técnicos e artísticos. Depois há o urbanismo, como enquadramento da arquitetura, e urbanismo só pode ser realizado mediante o esclarecimento mais amplo da opinião pública... Assim, saudamos como boa iniciativa as conferências que, no interior, estão realizando os professores arquiteto Rino Levi e Roberto Cerqueira Cesar, e os livros que anunciam os arquitetos Henrique Mindlin e Miguel Badra Júnior, um em impressão na Holanda, outro entregue ao prelo há dias, antes da partida do professor Badra para os Estados Unidos. Será por meio de livros sobre a arquitetura brasileira e sobre a arquitetura em geral, e também por via das conferências efetuadas sobre arquitetura e urbanismo, que teremos possibilidades de "mover as montanhas" dos preconceitos que impedem um bom desenvolvimento da aceitação em geral do princípio de que construir deve visar sempre ao melhor.

Mindlin fez um livro sobre a atualidade de nossa arquitetura. O prof. Badra reuniu as suas lições sobre Teoria de Arquitetura, professadas no ano passado, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Conhecemos esses originais, e eles servem perfeitamente ao objetivo de uma atualização "brasileira", da Teoria da Arquitetura.

Foi, aliás, por meio de artigos, de conferências e de livros, que Le Corbusier ganhou terreno sobre a opinião internacional.

"O sol nos edifícios"

Sistematizado em 60 páginas, o trabalho do engenheiro arquiteto Hélio de Oliveira Gonçalves, referente a "O sol nos edifícios", permitirá, com a aplicação dos gráficos, determinar a quantidade de insolação, ou seja o número de horas-sol (metro quadrado de área banhada pelo sol, por hora) de cada compartimento, em cada época do ano, em todas as posições e orientações, dentro do Brasil.

Não se trata de um estudo do problema da insolação. Trata-se da demonstração do método de sua solução, com o que o autor colabora com quantos se acharem interessados na determinação da incidência solar, entre os paralelos e latitudes que abrangem todo o território nacional. Numa pequena introdução, o autor apresenta o problema, passando, depois, ao estudo referente à utilização dos gráficos, em poucas mas elucidati-

vas páginas. "O sol nos edifícios" se torna, assim, um auxiliar bastante eficiente para o trabalho de arquitetos, engenheiros, médicos e sanitaristas, permitindo-lhes, com precisão e clareza, chegar às conclusões exatas na determinação da insolação.

Não obstante o problema seja bem conhecido, o trabalho do engenheiro Hélio Gonçalves coloca, em certa medida, no quadro da prática da profissão, as soluções que se buscam, e que são trabalhosas, exigindo grande emprêgo de tempo. Com os gráficos de "O sol nos edifícios", tem-se uma resposta às indagações em determinados espaços dados, donde a importância deste trabalho adquirir uma função bastante generalizada.

O tempo de insolação, horas do início e fim da insolação, direção e inclinação dos raios solares, sombras projetadas, áreas banhadas pelo sol, quantidade de calor recebida pelas superfícies, correção dos valores decorrentes das condições locais, forma, posição, dimensionamento e espaçamento dos quebra-sóis, eis o sumário das questões às quais responde este pequeno, mas útil trabalho.

A distribuição desta obra está a cargo da Companhia Editora e Comercial F. Lemos. av. Treze de Maio, 23 - 9.º - Rio de Janeiro.

Roberto Sambonet e a arquitetura

Conhecemos aqui anos atrás o pintor — então muito jovem — Roberto Sambonet, que expôs em S. Paulo e pintou no litoral uma série de telas. A revista "L'architettura", que realiza em todos os seus números uma enquête em continuidade, entre pintores e escultores sobre arquitetura, recolheu (n.º 4 — nov.-dezembro 55), a opinião do pintor atualmente residindo em Milão.

Vale por isso ver em que resultou o amor incutido à arquitetura a um artista, e Sambonet revela que foi P. M. Bardi quem nisto influiu, ainda mais que esse artista levou do Brasil outras maneiras de ver. Resumindo. Sambonet confessa que duas atitudes diferentes o prendem a um julgamento pessoal da arquitetura: por um lado, ama as cidades pré-históricas e os monumentos da antiguidade, cujas ruínas lhe dão a impressão de caminhar entre uma escultura abstrata moderna; por outro lado, sentimentalmente, prefere a arquitetura romântica. San Miniato, em Florença, Santo Ambrogio, em Milão, o conjunto de Pisa.

Informadíssimo quanto à moderna arquitetura. Sambonet confessou admirar Mies Van der Rohe, mas nele sente apenas a sua proximidade com as pirâmides egípcias. "Admiro o edifício das usinas Johnson, de Racine, ou a Falling Water de Wright, mas francamente as encontro desumanas em sua exagerada invenção". E a seguir: "A arquitetura que me emociona verdadeiramente e que sinto afim às minhas intenções artísticas é a de Alvar Aalto. De volta do Brasil, passei pela Finlândia, para conhecer em três dimensões o município de Säynätsalo, o centro universitário de Otaniemi e o sanatório de Paimio." Em cada ângulo da obra de Aalto, ele descobria, confessa, "uma nova idéia, espontânea, estudada para o homem a quem aquelas paredes eram destinadas, destituídas de exibição intelectual para abobalar a crítica e o público; uma arquitetura, em suma, sem esquemas, resolvida parte por parte, na sua medida harmoniosa, altamente social e psicológica, consciente da "relatividade" dos problemas humanos".

Quanto às relações entre pintura e arquitetura, opõe os maiores nomes de nosso tempo às realizações arquitetônicas e encontra um resultado negativo: há a falta de uma unidade entre o arquiteto e o pintor. As provas de síntese que a Trienal de Milão buscou lhe parecem, absolutamente, comprovar o malogro de qualquer tentativa nesse sentido.



Fábrica de ímãs e produtos magnéticos em São Paulo

Será construída no Brasil, nas imediações de São Paulo, pela W. R. Grace & Co., de Nova York e a Eriez S. A. Produtos Magnéticos e Metalúrgicos, de São Paulo, uma fábrica destinada à produção de ímãs de Alnico e produtos magnéticos permanentes, elementos mais que essenciais aos aparelhos de rádio e televisão, medidores elétricos, separadores e equipamentos transportadores magnéticos, telefones, motores, aparelhos de radar, equipamentos eletrônicos e aparelhos de uso doméstico. Tem larga aplicação também nas indústrias químicas, de minérios, de produtos alimentícios, tintas, papel, plásticos, vidros, têxteis e de borracha.

Engenheiros portugueses em visita ao Brasil

Seguindo uma tradição, os alunos de Engenharia do Instituto Superior Técnico de Portugal, ao finalizar este ano o curso, efetuarão uma visita ao Exterior, sendo propósito dos mesmos, visitar o Brasil. Chefiará a caravana dos futuros engenheiros lusitanos, o engenheiro José Alves da Costa.

Exposição do pintor Neves e Sousa, em Angola

O pintor português Neves e Souza, vem de promover no Museu de Angola, na África Portuguesa, uma exposição de seus últimos trabalhos, registrando nos mesmos aspectos etnográficos, históricos e paisagísticos do continente negro. São trabalhos, como diz o catálogo da exposição, de prospecção na maior parte executadas no mato e com a incomodidade e a falta de meios que é natural em viagens desta natureza.

A Du Pont construirá no Brasil uma fábrica de gás "Freon"

Em meados de 1957, estará ultimada a construção da fábrica Du Pont do Brasil, localizada nos terrenos de sua fábrica Goiabal, em Barra Mansa, no Estado do Rio de Janeiro e destinada à fabricação de gás "Freon", utilizado em refrigeração, ar condicionado, formulações de Aerosol e solventes.

A fábrica foi projetada no Brasil com equipamentos e materiais disponíveis localmente, sendo que firmas brasileiras fornecerão acima de 90% do equipamento e os materiais de construção serão 100% nacionais.

Exposição de pinturas de Rostworowski

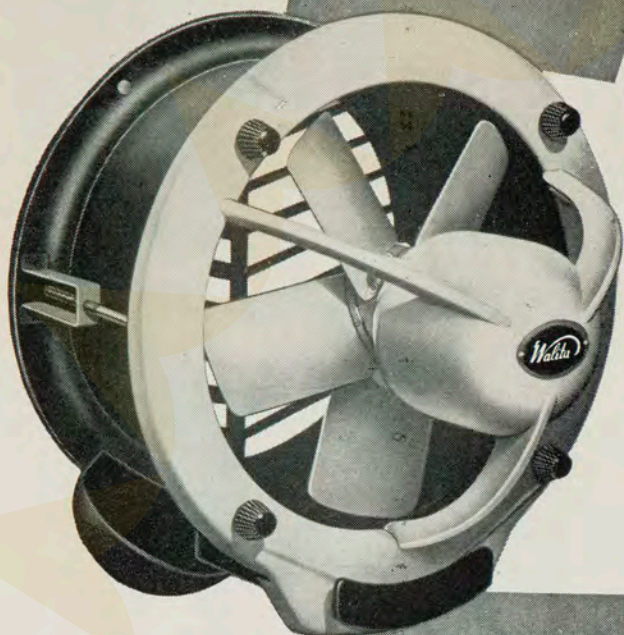
Na sede do Clube 44, a entidade que congrega as figuras mais representativas da coletividade polonesa em São Paulo, à av. 9 de Julho, 707, o conde George Rostworowski, está promovendo sua primeira exposição de quadros.

AGORA!

2 VÊZES MAIS EFICIENTE!

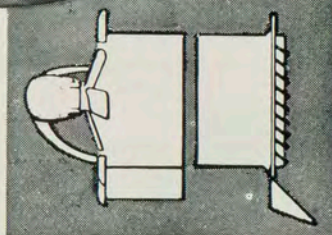
EXAUSTOR

Walita



Maior capacidade
de sucção!

Rendimento superior
a qualquer
modelo comum!



NOTÁVEL APERFEIÇOAMENTO!

O Novo Exaustor "Walita" tem o motor colocado fora do cilindro. A circulação do ar é livre, a capacidade de sucção é total! Resultado: o ar é renovado muito mais rapidamente! E mais ainda: graças à posição do motor, a limpeza do aparelho torna-se muito mais fácil!

E mais estas vantagens!

ADAPTÁVEL A QUALQUER PAREDE!

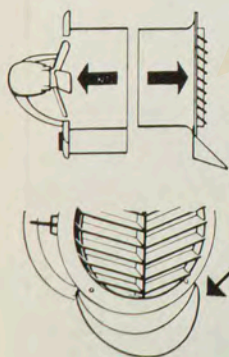
De ½ e 1 tijolo, em casas novas ou já construídas.

PROTEÇÃO CONTRA A GORDURA!

Gaveta-depósito para a gordura retirada do ar e aparador que protege a parede externa contra respingos.

SILENCIOSO, POTENTE, ECONÔMICO!

Motor "Walita" super-potente, protegido contra o desgaste. Gasta a mesma eletricidade que uma lâmpada de 60 watts.

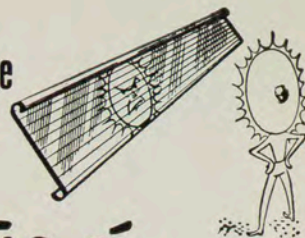


Peça uma demonstração a seu Revendedor Walita - e compre com grandes facilidades!

PRODUTO DA **ELETRÓ-INDÚSTRIA WALITA S. A.**

Caixa Postal 4.386 - São Paulo

para ambientes modernos e
de indiscutível conforto

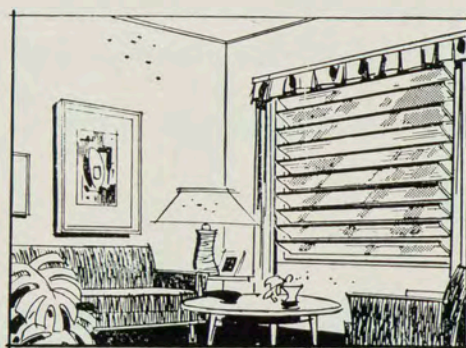


a solução é

AJAX

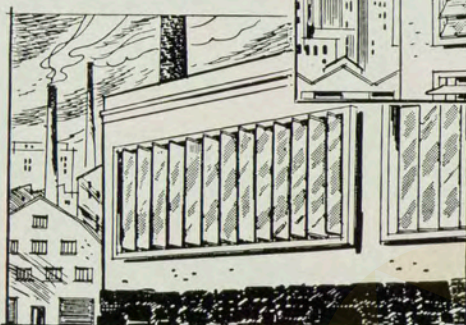
BRISE-SOLEIL de alumínio

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

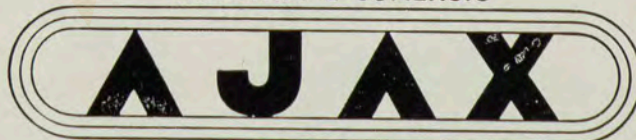


FACHADAS DE FÁBRICAS

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

Peçam catálogos, orçamentos e informações sem compromisso!

INDÚSTRIA E COMÉRCIO



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



F O R N E C E M O S
ESQUADRÍAS METÁLICAS
CORRIMÕES E FERRAGENS,
PARA O
EDIFÍCIO "JOÃO MENDES"



Artefatos Metálicos para Construções S.A.

EXPOSIÇÃO E VENDAS:
Rua Conselheiro Crispiniano, 317 — 3º andar — Telefone: 32-7064

Edifício "João Mendes".

INDÚSTRIA PAULISTA DE PORCELANAS "ARGILEX" S.A.

(FUNDADA EM 1934)

Mosaicos de porcelana para { fachadas
Ladrilhos de grês { paredes
Moinhos, tijolos e bolas de porcelana { pisos
Isoladores e material eletro-cerâmico



VENDAS E MOSTRUÁRIOS: RUA NESTOR PESTANA, 47 * FONES { 34-8043
35-3433



ARQUITETURA
PAISAGISTA

PROJETOS

EXECUÇÃO

DECORAÇÃO

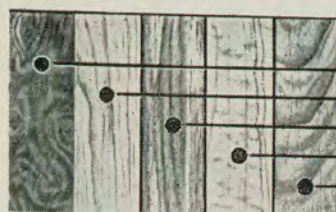
O projeto e execução do AJARDINAMENTO do conjunto residencial "TRÊS MARIAS", foi confiado à

JARDINS TROPICAIS LTDA.

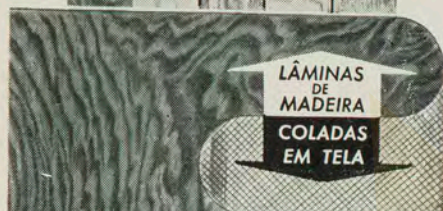
Rua Augusta, 2840; Telefone, 80-7659; São Paulo



ROSANIS



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



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

CARVALHO MEIRA S/A

COMERCIAL E INDUSTRIAL

ARTIGOS SANITÁRIOS
FERRAGENS FINAS

LA FONTE

A Fechadura que Fecha e Dura

ESC. E LOJA, RUA LÍBERO BADARÓ, 605
FONE: 36-9149, C. POSTAL, 201
END. TELEGRÁFICO - "RODOL"
SÃO PAULO - BRASIL



AR e LUZ

com

PERSIANAS

KIRSCH

SEMPRE AS MELHORES

Uma exclusividade das lojas

Av. Copacabana, 445 A
Tel.: 57-2618 - RIO
Rua Barão de Itapeti-
ninga, 124 - 5.º andar
Tel.: 35-1496 - S. Paulo



Foram empregados no
EDIFÍCIO "TRÊS MARIAS"

Materiais fornecidos por:



EXIJA DO SEU FORNECEDOR
MADEIRA SÊCA EM
ESTUFA COM 12% H.

ARTE-DECORAÇÕES
HENRIQUE LIBERAL S/A

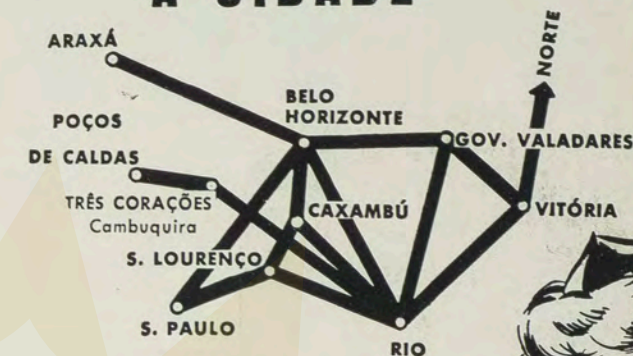
REPRESENTANTES EXCLUSIVOS PARA TODO O BRASIL DE



JANSEN
PARIS

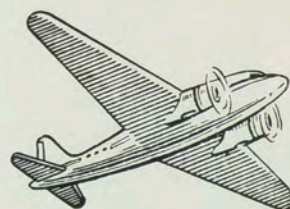
AVENIDA IMPERIAL, 73 - ITAIM - FONE 8-3664 - S. PAULO

**ESCOLHA
A CIDADE**



e veja como
são fáceis as
viagens às

ESTAÇÕES DE ÁGUAS
pela "NACIONAL"

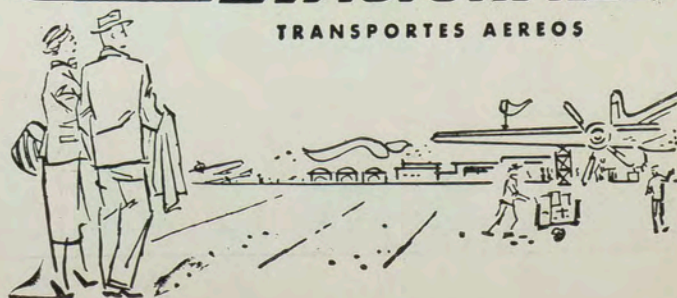


Seja qual fôr a época do ano em que o Sr. deseje viajar às estâncias balneárias de Araxá, São Lourenço, Poços de Caldas, Caxambú, Cambuquira ou Lambari, estarão sempre às suas ordens os exemplares serviços da NACIONAL TRANSPORTES AÉREOS.

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 AEREOS



NOTICIÁRIO

A pintura de John Morris



Comparado em imaginação e originalidade a Salvador Dali, John Morris tem, no entanto, um estilo próprio, o que justifica sua posição na moderna pintura norte-americana. Seus quadros, em número já bastante avultado, estão hoje disseminados pelas principais galerias públicas e privadas dos Estados Unidos e da Europa, bem como no Museu de Arte Naval, em Washington. Pretende visitar brevemente o Brasil a fim de pintar motivos brasileiros e expor no Rio e em São Paulo.

"Ciranda das preocupações"

A Companhia Internacional de Seguros está distribuindo o folheto "Ciranda das preocupações" no qual não aparece nenhuma publicidade do ramo de seguros. Ilustra-o, apenas, críticas e comentários quanto ao comportamento individual para evitar a tensão alta. Seu capítulo "Loucuras ao luar", diz, entre outras verdades: "Não permita que os problemas do dia o persigam pela noite adentro. Vá resolvendo-os durante o dia, à medida que surgem. Tome as suas decisões e depois esqueça o caso. Não fique lutando com problemas que na verdade não lhe cabe resolver."

A maioria dos problemas pode ser dividida em dois grupos: aqueles que você pode decidir e os outros, sobre os quais não tem controle. E se você perceber que não consegue dormir, não se impressione com a sua insônia. Muita gente precisa de muito menos sono do que geralmente se pensa. Mas, do que carecemos é de descanso. Assim, se você não puder dormir, não se amofine. Descanse e sentir-se-á bem melhor, de manhã."

Oportunidade

arq. Abelardo de Souza

O que temos feito em matéria de arquitetura? Nesta alucinação de construções que se faz aqui em São Paulo, como no Rio de Janeiro, em Porto Alegre ou em qualquer outro lugar estaremos, por acaso, fazendo alguma arquitetura? Não estaremos somente arrumando materiais de construção para que seus proprietários fiquem mais ricos? Não estaremos com a nossa arquitetura e nosso urbanismo (?) contribuindo para esse desastre plástico urbano

em que estamos? O que fizemos com o que aprendemos de William Morris, de Mendelssohn, de August Perret? Porque não aplicamos nas nossas casas tudo que está escrito na Carta de Atenas ou não tornamos a ler Violet le Duc?

Porque simplesmente não podemos fazer arquitetura.

Sim, não podemos fazer arquitetura. Não podemos fazer arquitetura enquanto não voltarmos livremente nossas vistas para as mais caras tradições enquanto não pudermos consultar o povo, já pleno de compreensão e quase sem problemas sociais a resolver. Não estaremos fazendo arquitetura enquanto não tivermos que consultar somente interesses comerciais e financeiros daqueles que prisioneiros dos mais mesquinhos interesses se tornam cada vez mais cegos e mais materialistas, fatores esses que influenciam diretamente nossos técnicos oficiais, os legisladores e os governantes. Faremos arquitetura quando nossos arquitetos, somente eles, forem suficientemente livres para projetar; quando puderem, enfim, criar uma arquitetura baseada no homem.

Com o agravamento da situação econômica e financeira do Brasil toda essa indústria de construção civil, a segunda fonte de renda do país, sofrerá naturalmente uma sensível diminuição de volume. A situação atual com esse ritmo acelerado de construção é falsa. Ela é consequência de um brusco êxodo das populações interioranas que vêm para os grandes centros urbanos à procura de uma vida melhor, o que gerou a tremenda crise de habitação que assistimos.

O valor do arquiteto é medido não pela sua idéia, mas pelo número de metros quadrados que consegue colocar num menor terreno; o valor do profissional é avaliado pelo menor apartamento que consegue fazer; um loteamento é ótimo quando é conseguido o maior número de lotes dentro de determinada área desprezando-se todas as mínimas razoáveis exigidas pela boa técnica. Uma grande empresa de venda de apartamentos aqui de São Paulo está construindo um grande (em tamanho) prédio de apartamentos, projetado por um famoso (?) arquiteto que para ver conseguido nesse terreno um melhor aproveitamento (é o termo empregado usualmente) e para que a planta pudesse obedecer ao Código de Obras (1924) foi simplesmente modificada a linha N/S e para ser conseguida a área legal de insolação foi usado... teoricamente o terreno do vizinho.

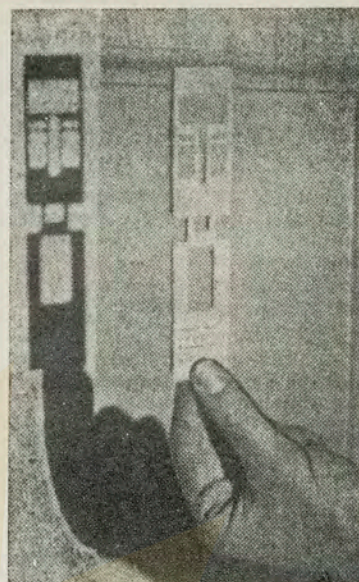
Baseados nesses fatos e anteendo uma pausa nos nossos trabalhos é que propomos aos colegas que meditem um pouco sobre o que já fizeram, fazendo uma honesta auto-crítica dos erros cometidos e que se unam visando impedir a destruição da nossa arquitetura.

Os campos estão definidos: a alguns só interessa a multiplicação do que já possuem e a nós importa somente a arquitetura.

Mostremos ao povo através de nossos projetos e de nossas construções que aquilo que fazemos ou pretendemos fazer é exclusivamente para eles.

Le Corbusier construirá um Museu de Arte em Tóquio

Comissionado pelo governo japonês, Le Corbusier vai construir um edifício destinado a guardar a famosa coleção Matsukata, composta de aproximadamente mil obras de pintura e escultura de artistas franceses de renome mundial que o sr. Kojiro Matsukata, ex-presidente da companhia de Navegação Kawasaki reuniu no período que vai da primeira guerra mundial a 1937 e que a França confiscou de acordo com os dispositivos do Tratado de Paz de São Francisco. A maior parte da coleção já foi transferida para o Japão; ficaram, contudo, na França, umas 370 obras calculadas em cerca de 2.100.000 dólares.



"Qu'est que ça dit?", silhueta vendida em Paris no fim do século passado, complemento de uma canção de René de Cuers e William Salabert.



Desenho de um internado de Juqueri.



Maryam, "Ceremonial", Galeria Le Miroir.

Novo selo "França-Canadá"

Utilizando-se de um trabalho do desenhista e gravador M. Decaris, a Administração dos Correios da França vem de emitir um selo em formato horizontal nas cores azul-verde e azul representando "A Caprichosa".



REGULAMENTOS DA IV BIENAL DO MUSEU

1957 - SOB O PATROCÍNIO DA PREFEITURA DE SÃO PAULO (Lei n. 4813 de 21/11/1955)

Exposição Internacional de Artes Plásticas

1. A IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, exposição internacional de artes plásticas, realizar-se-á de setembro a dezembro de 1957.

2. A Diretoria Artística do Museu de Arte Moderna estabelecerá o programa da exposição, cuja administração ficará a cargo exclusivo da Diretoria Executiva, a qual poderá, na medida das necessidades, nomear prepostos com poderes definidos no ato da nomeação e extinguiáveis a juízo de dita Diretoria.

3. No plano geral da organização da Bienal foi prevista a Exposição Internacional de Arquitetura, bem como o Concurso Internacional para Escolas de Arquitetura, com especial regulamento e tema, publicados à parte, e uma manifestação internacional cinematográfica.

A Exposição Internacional de Artes Plásticas da Bienal ficará constituída:

a) de salas para as representações nacionais dos Países participantes, cuja organização decorre de solicitação expressa da Diretoria do M.A.M. Dentro dessas representações poderá haver salas especiais dedicadas a um ou mais artistas, vivos ou falecidos;

b) de salas especiais dedicadas a movimentos coletivos, escolas ou grupos, que tiveram ou têm importância plástica e histórica no desenvolvimento da arte moderna;

c) de salas especiais dedicadas a obras de artistas nacionais ou estrangeiros expressamente convidados pela Bienal e os quais, conforme o caso, poderão ser considerados «hors-concours»;

d) de salas para a representação brasileira, constituída de artistas nacionais ou residentes no País, há mais de dois anos, convidados pela D.A. ou que se apresentem espontaneamente ao Juri de Seleção com um máximo de cinco obras de pintura ou escultura, ou de oito obras de desenho ou gravura.

Os convites feitos não implicam no direito à sua renovação nas próximas bienais.

4. Os artistas nacionais ou residentes no País deverão satisfazer às seguintes condições:

a) os artistas incumbir-se-ão de fazer chegar suas obras à sede ou posto de recepção da Bienal, que só responderá pelas despesas de des-embalagem e reembalagem;

b) as obras deverão estar em perfeito estado e convenientemente apresentadas ao chegarem à sede da Bienal, a qual, embora se comprometa a dispensar o maior cuidado no manuseio e colocação das peças, não assumirá por elas responsabilidade alguma, cabendo aos artistas a faculdade de segurá-las por conta própria.

c) as obras deverão chegar à sede da Bienal até o dia 30 de março de 1957.

d) as obras de pintura não deverão ultrapassar 120 cm. de largura, permitindo-se, não obstante, a compensação de tamanho entre obras do mesmo artista; em qualquer caso, os trabalhos deverão ser apresentados prontos para exposição, e os desenhos, guachos e gravuras possivelmente protegidos por vidro; a Bienal não assume responsabilidade alguma pelas obras em gesso, terracota ou vidro;

e) cada obra deverá vir acompanhada de uma via da ficha de inscrição, devendo a outra via, juntamente com a ficha de identidade do artista, ser remetida à Secretaria da Bienal até o dia 1.º de fevereiro de 1957.

5. Para efeito de premiação, excluir-se-ão os artistas já falecidos, salvo quando vierem a falecer depois de iniciada a exposição. Considerar-se-ão em igualdade de condições com os brasileiros, para efeito de premiação, os artistas estrangeiros residentes no País há mais de dois anos.

Só têm direito a voto os artistas convidados e os que já tenham exposto nas bienais anteriores.

6. As representações de cada país, organizadas por entidades oficiais ou particulares, serão solicitadas pelo M.A.M. e por elas responderá um comissário nomeado pela entidade organizadora da representação. Os comissários cuidarão do envio, à Secretaria da Bienal, das fichas coletivas da delegação, dos nomes dos artistas participantes, de notas biográficas dos mesmos, de uma seleção de fotografias das obras que serão expostas, e de um breve prefácio da Seção atendendo à organização do Catálogo Oficial. A Secretaria da Bienal não se responsabilizará pela exclusão da publicação dos dados acima caso não lhe tenham sido entregues até o dia 15 de março de 1957. Aos comissários presentes em S. Paulo será oferecida a hospedagem durante o período de instalação das respectivas salas.

7. A Bienal fará funcionar um posto de recepção no porto de Santos, Estado de São Paulo, Brasil, a fim de facilitar a recepção das obras que forem remetidas por via marítima, e outro em São Paulo, para as obras que chegarem por via aérea.

8. Nas fichas de inscrição das obras, deverá constar, expressamente, se o artista as põe à venda e se concorre aos prêmios de aquisição, ficando entendido que somente concorrerá aos prêmios de valor igual ou superior ao fixado para a venda. Em caso algum essa declaração poderá ser anulada por outra posterior, nem poderá ser aumentado o preço declarado inicialmente.

9. Na Secretaria da Bienal, funcionará uma seção especialmente destinada à venda das obras e que cobrará uma comissão de 10% sobre o montante líquido das aquisições.

10. Haverá um Juri de Seleção e um Juri de Premiação. Constituem o Juri de Seleção, o Presidente do Museu de Arte Moderna de São Paulo ou pessoa por ele credenciada, dois membros indicados pela Diretoria Artística do mesmo Museu e dois membros escolhidos pelos artistas concorrentes. Na ficha de inscrição o concorrente deverá indicar, em ordem de preferência, os nomes dos dois artistas que elege para membros do Juri de Seleção e que serão escolhidos por maioria de votos.

11. Constituem o Juri de Premiação, o Presidente do Museu de Arte Moderna ou pessoa por ele credenciada, um representante da Diretoria Artística do Museu de Arte Moderna de São Paulo, o mais votado dos dois nomes eleitos pelos artistas para o Juri de Seleção, e críticos nacionais ou estrangeiros de nomeada internacional, designados pela Diretoria Artística do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

12. Das resoluções dos Juris não cabe recurso.

13. O Juri de Seleção concluirá seus trabalhos 60 dias antes da inauguração da Bienal. O Juri de Premiação deverá ter terminado sua tarefa dentro de um prazo de 30 dias após a inauguração da Exposição.

14. Ficam instituídos para a IV Bienal, sem prejuízo de outros:

a) os seguintes prêmios regulamentares:

melhor pintor estrangeiro (obras apresentadas)	Cr\$ 100.000,00
melhor pintor nacional (obras apresentadas)	Cr\$ 100.000,00
melhor escultor estrangeiro (obras apresentadas)	Cr\$ 100.000,00
melhor escultor nacional (obras apresentadas)	Cr\$ 100.000,00
melhor gravador estrangeiro (obras apresentadas)	Cr\$ 50.000,00
melhor gravador nacional (obras apresentadas)	Cr\$ 50.000,00
melhor desenhista estrangeiro (obras apresentadas)	Cr\$ 50.000,00
melhor desenhista nacional (obras apresentadas)	Cr\$ 50.000,00

b) «Prêmio São Paulo» — Fica instituído, em caráter permanente, o «Prêmio São Paulo» no valor de Cr\$ 300.000,00 para o artista nacional ou estrangeiro, inscrito em qualquer categoria ou seção, que obtiver unanimidade, ou pelo menos, os 9/10 dos votos dos membros do Juri de Premiação. O critério para concessão do prêmio basear-se-á na qualidade das obras apresentadas pelo artista à Bienal, de modo a valorizar o melhor conjunto exposto.

c) todos os demais prêmios posteriormente instituídos, se-lo-ão sob cláusula de aquisição, tornando-se as obras premiadas propriedade do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

d) de comum acordo com a Bienal de Veneza, fica estabelecido que os artistas laureados com os grandes prêmios internacionais numa Bienal, não poderão ser contemplados com os prêmios correspondentes, na Bienal imediata. Os artistas aos quais tenham sido atribuídos os grandes prêmios da XXVIII Bienal de Veneza serão considerados «hors-concours», na IV Bienal de São Paulo.

e) O Juri poderá abster-se de conferir um ou mais prêmios, como também poderá subdividi-los.

f) Depois de distribuídos os prêmios em dinheiro e os eventuais destinados ao fundo de aquisição, constantes do regulamento da Bienal, e a fim de estimular as delegações participantes, o Juri de Premiação procurará conceder ao melhor dos artistas de cada país não contemplado, uma distinção especial de ordem honorífica.

15. Pela simples assinatura da ficha de inscrição, os artistas submetem-se implicitamente à observância deste regulamento, e à irrecorrível decisão dos Juris, conferindo plenos poderes à Diretoria Artística do Museu de Arte Moderna de São Paulo no tocante à colocação das suas obras no recinto da exposição.

16. Os eventuais adiamentos ou prorrogações, que só poderão ser determinados pela Direção da Bienal, não alterarão nem restringirão o vigor do presente regulamento.

Nota: Todos os prêmios serão pagos após o encerramento da exposição deduzindo-se, sempre, as taxas legais, conforme as normas vigentes na época.

São Paulo, Fevereiro de 1956.

Francisco Matarazzo Sobrinho — Presidente

O MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO

Já organizou

3 Bienais de Artes Plásticas e arquitetura

mais de duzentas exposições individuais ou coletivas de artistas

nacionais e estrangeiros

uma Filmoteca de 1.ª ordem

no Ibirapuera, a exposição "50 Anos de Paisagem Brasileira"

e oferece a seus sócios:

- sessões cinematográficas gratuitas
- entrada gratis nas suas Bienais e outras exposições
- publicações do Museu
- cursos de história da arte
- cursos de desenho, gravura e cerâmica
- desconto no Teatro Brasileiro de Comédia
- desconto no Teatro de Arena

FIQUE SÓCIO DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO

DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO

Exposição Internacional de Arquitetura

1. Integrando a IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, realiza-se, simultaneamente, de setembro a dezembro de 1957, a Exposição Internacional de Arquitetura (E.I.A.) que compreenderá também o III Concurso Internacional para Escolas de Arquitetura (C.I.E.A.).
2. A Direção Artística da E.I.A. será exercida por uma comissão nomeada pela Diretoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo.
3. Poderão participar da IV E.I.A. do Museu de Arte Moderna de São Paulo:
 - a) arquitetos de qualquer nacionalidade;
 - b) escolas de arquitetura oficialmente reconhecidas.
4. Cada arquiteto poderá enviar, no máximo, três trabalhos, unicamente de obras executadas ou em execução (documentação fotográfica), indicando na ficha de inscrição em que categorias seus trabalhos deverão ser incluídos, para efeito de premiação.
5. Os trabalhos poderão ser apresentados individualmente ou em equipe.
6. Haverá um Juri de Seleção e um Juri de Premiação.
7. O Juri de Seleção será constituído pelo Presidente do Museu de Arte Moderna de São Paulo ou pessoa por ele credenciada e, no mínimo, por mais dois arquitetos de reconhecida competência, indicados pela direção da E.I.A.
8. O Juri de Premiação será constituído por um representante da Diretoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo e, no mínimo, por mais dois elementos nacionais ou estrangeiros indicados pela direção da E.I.A.
9. Os nomes dos componentes dos Juris serão divulgados até o dia 1.º de Janeiro de 1957.
10. O Juri de Seleção examinará os trabalhos por uma documentação fotográfica (cada foto de 18 cm x 24 cm) que deverá ser enviada pelo concorrente até o dia 31 de dezembro de 1956, prazo máximo e irrevogável, acompanhada de uma ficha de inscrição e identidade.
11. A Bienal até 15 de fevereiro de 1957 expedirá comunicação do resultado do Juri de Seleção a cada concorrente a fim de que os aceitos possam participar da E.I.A., conforme o disposto nos parágrafos deste regulamento. A documentação definitiva deverá chegar acompanhada da segunda ficha de inscrição e identidade até o dia 30 de junho de 1957, prazo máximo e irrevogável.
12. Os trabalhos poderão ser apresentados em fotografias em branco e preto ou coloridos, ou fotocópias de desenhos. É livre o tamanho e o número de fotografias, sendo, contudo, limitado o espaço disponível para cada trabalho a um painel de 2,40 mt de largura por 1,20 mt de altura, cabendo assim, a cada trabalho, um número já montados em chapas (painel, folha de metal, compensado leve ou material equivalente) de 80 cm de largura por 60 cm de altura, devendo os trabalhos, porém, ser em número máximo de seis chapas.



Todo e qualquer texto explicativo deverá integrar o material aplicado nas chapas, sendo admitidas legendas numa das seguintes línguas: português, espanhol, inglês ou francês.

13. A Bienal (E.I.A.) responsabilizar-se-á apenas pelas despesas de desembalagem dos trabalhos, ficando os que forem aceitos e expostos, após a realização da E.I.A., de propriedade do Museu de Arte Moderna de São Paulo, o qual poderá, eventualmente, utilizá-los em publicações documentais e na organização de exposições itinerantes no País e no Exterior.
14. Ficam instituídos para a IV E.I.A. os seguintes prêmios:

a) **PRÊMIOS PARA PROBLEMAS ESPECÍFICOS:** — Cr\$ 50.000,00.

Atribuídos ao melhor trabalho em cada uma das seguintes categorias:

- 1 — Habitação Individual
- 2 — Habitação Coletiva
- 3 — Edifício para fins comerciais
- 4 — Edifício para fins industriais

5 — Edifício público (inclusive edifícios para fins religiosos, esportivos, hospitais e escolas)

6 — Problemas vários (serão inscritos nesta categoria os trabalhos que não se enquadrarem numa das categorias anteriores).

b) **PRÊMIOS HONORÍFICOS:** O Juri poderá atribuir prêmios honoríficos ao autor ou autores dos trabalhos.

Só poderão concorrer aos prêmios em dinheiro as obras de arquitetos vivos.

O Juri poderá abster-se de conferir um ou mais prêmios, como, também, poderá subdividi-los. Das decisões dos Juris não cabe recurso.

15. Os casos omissos no presente regulamento serão decididos de acordo com o disposto nas normas gerais da IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Na hipótese de tais normas não se aplicarem à situação específica, serão eles resolvidos pela direção da E.I.A. de cujas decisões não caberá recurso.

16. Pela simples assinatura da ficha de inscrição, os que participarem da E.I.A. sujeitam-se à observância deste regulamento, conferindo plenos poderes à direção da E.I.A. no tocante à colocação dos seus trabalhos no recinto da exposição.

NOTA: Todos os prêmios serão pagos após o encerramento da exposição, deduzidas as taxas legais, em obediência às normas vigentes na época.

São Paulo, Fevereiro de 1956.

Francisco Matarazzo Sobrinho — Presidente

III Concurso Internacional para Escolas de Arquitetura

1. Integrando a IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, realiza-se, simultaneamente, de setembro a dezembro de 1957, a Exposição Internacional de Arquitetura (E.I.A.) que compreenderá também o III Concurso Internacional para Escolas de Arquitetura (C.I.E.A.).
2. A Direção Artística da E.I.A. será exercida por uma comissão nomeada pela Diretoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo.
3. Poderão participar do III Concurso Internacional para Escolas de Arquitetura (C.I.E.A.) da E.I.A. da IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, as escolas de arquitetura de todos os países, oficialmente reconhecidas, que obedeçam às seguintes condições:

4. As escolas só poderão apresentar um trabalho sobre um único tema, cujo autor ou autores sejam alunos. A seleção do projeto pela Escola deverá ser feita por um voto comum dos estudantes e dos professores, e deverá exprimir sua orientação didática, de acordo com as tendências e condições regionais de cada país.

NOTA: As escolas melhor atenderem ao objetivo do C.I.E.A. se incluírem no programa letivo de uma ou mais classes dos seus cursos, o desenvolvimento do projeto do tema estabelecido, e destinarem ao Concurso o melhor dentre os apresentados.

5. Cada escola poderá dispor para a apresentação do seu trabalho de três painéis de 2,40 mt de largura por 1,20 mt de altura. O trabalho — em branco e preto ou colorido — deverá ser enviado já montado em chapas (painel, metal, compensado leve ou material equivalente de 80 cm de largura por 60 cm de altura cada uma, podendo assim atingir um máximo de dezoito chapas (ver § do Reg. da IV E.I.A.).

Todo e qualquer texto explicativo deverá integrar o material aplicado nas chapas, sendo admitidas legendas numa das seguintes línguas: português, espanhol, francês e inglês.

Sugestão: A primeira chapa (60x80) à esquerda em cima do painel deverá conter o nome da escola e o país de procedência do trabalho.

6. A fim de participar do III C.I.E.A., as escolas deverão remeter à Secretaria da E.I.A. da IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, até o dia 31 de Dezembro de 1956 suas fichas de inscrição e identidade. A segunda via dessas fichas deverá acompanhar as obras a serem enviadas à Secretaria da E.I.A. até o dia 30 de junho de 1957. A remessa fora do prazo de tais elementos ou do material acarretará a exclusão do concorrente.

7. A Bienal (E.I.A.) responsabilizar-se apenas pelas despesas de desembalagem dos trabalhos, ficando a remessa dos mesmos a cargo da escola participante. Após a realização da IV Bienal (E.I.A.) o material exposto ficará de propriedade do Museu de Arte Moderna de São Paulo que poderá, eventualmente, utilizá-lo em publicações documentais, e na organização de expo-

sições itinerantes no País e no Exterior, antes de incluí-lo no seu acervo, para efeitos didáticos.

8. Ficam instituídos para o III C.I.E.A. os seguintes prêmios em dinheiro ao autor ou autores do trabalho:

Prêmio	Cr\$ 100.000,00
Prêmio	Cr\$ 50.000,00
Prêmio	Cr\$ 50.000,00

Aos vencedores e à Escola a que pertencem, será também entregue um diploma.

O Juri poderá abster-se de conferir um ou mais prêmios, como também poderá subdividi-los ou juntá-los.

Das decisões dos Juris não cabe recurso. Os casos omissos no presente regulamento serão decididos de acordo com o disposto nas normas gerais da IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Na hipótese de tais normas não se aplicarem à situação específica, serão eles resolvidos pela direção da E.I.A. de cujas decisões não caberá recurso.

Pela simples assinatura da ficha de inscrição, os que participarem da IV E.I.A. sujeitam-se à observância deste regulamento, conferindo plenos poderes à direção da E.I.A. no tocante à colocação dos seus trabalhos no recinto da exposição.

NOTA: Todos os prêmios serão pagos após o encerramento da exposição, deduzidas as taxas legais, em obediência às normas vigentes na época.

Tema do III Concurso Internacional para Escolas de Arquitetura:

O tema que os estudantes desenvolverão a fim de participarem do concurso, é o seguinte:

Um núcleo residencial para acomodar os trabalhadores de um centro industrial que empregue de 1.000 a 2.000 pessoas. A escolha da região para a localização do centro ficará a critério dos autores mas deverá ser fixada geograficamente em cada país de onde proceda o trabalho e deverá ser plenamente justificada. A solução desenvolvida deverá atender também os serviços públicos de recreação, de educação, etc. relacionados com o centro.

São Paulo, Fevereiro de 1956.

Francisco Matarazzo Sobrinho — Presidente

Sugestões e informações

★ A Secretaria da E.I.A. da Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, a fim de facilitar a mais prática e econômica remessa das obras que concorrerão à Exposição, sugere aos participantes da E.I.A. que remetam a documentação destinada ao Juri de Seleção (fotos de 18 cm x 24 cm) (em número suficiente para oferecer elementos de exame), por correio aéreo registrado.

★ As chapas com a apresentação definitiva dos trabalhos aceitos e as das escolas, poderão ser enviadas pelo correio (colissimo) ou, no caso de serem despachadas estabelecidas pelos consulados brasileiros no Exterior.

★ A documentação fornecida pelos Consúladados deverá ser remetida juntamente com o conhecimento de embarque para a Secretaria da Bienal com prazo bastante para o desembarque do volume.

★ A Secretaria da Bienal achou oportuno estabelecer um tamanho único das chapas a fim de realizar mais facilmente exposições itinerantes após o encerramento da E.I.A. Da mesma forma foi considerado mais oportuno solicitar o envio de uma apresentação simples e econômica para o Juri de Seleção com o fim de evitar inúteis gastos de emulação de fotografias e transporte de obras que possam não ser aceitas.

★ A Secretaria da Bienal recomenda aos arquitetos e às Escolas que providenciem a remessa das fichas e do envio do material com suficiente antecedência, devido às exigências burocráticas do desembaraço alfandegário.

★ Aconselha-se aos participantes da IV E.I.A. e III C.I.E.A. remeter também, se possível, material fotográfico suscetível a ser distribuído à imprensa internacional.

Toda a correspondência deve ser dirigida à
SECRETARIA DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE S. PAULO.

Rua 7 de Abril, 230 - 2º - SÃO PAULO - BRASIL

FADA SANTÓRO
encantadora
estrêla do
cinema brasileiro



Ela também
prefere o ...

Lôide Aéreo

