

28
MARÇO - 1956

HABITAT

Arquitetura e Artes no Brasil





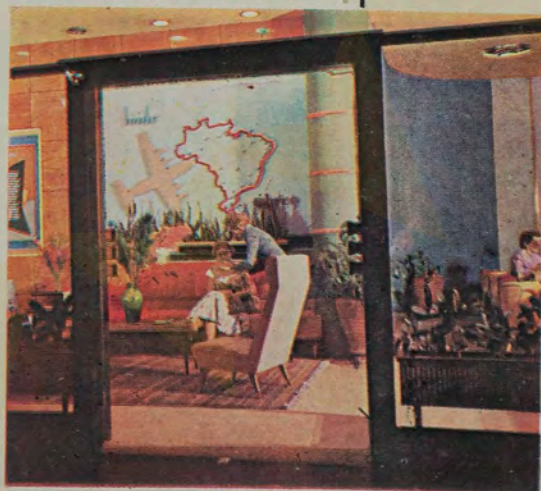
Ampliando objetivos...

Aspecto da nova loja de passagens à avenida Nilo Peçanha, 26-B, no centro comercial do Rio de Janeiro

e as instalações também para melhor servir ao público!

Evidenciando atravessar uma fase de intenso progresso e crescente desenvolvimento, o LOIDE AÉREO apresenta ao público sua nova loja de passagens à avenida Nilo Peçanha, 26-B, no Rio de Janeiro.

Luxuosamente decorada, apresenta aspecto agradável, tornando um verdadeiro prazer a sua procura — não só pela distinção e sobriedade do ambiente como também pela atenção que ali é dispensada a todos que procuram os serviços do

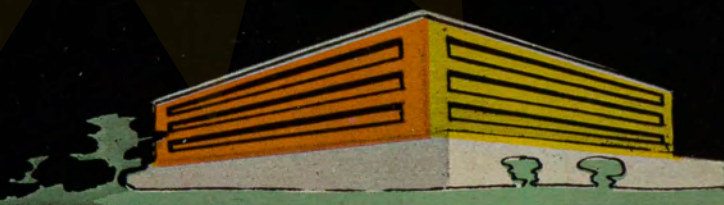


Loide Aéreo



FORMIPLAC

**PLACAS DECORATIVAS
SUPER RESISTENTES INDESTRUTÍVEIS
proporcionam
ECONOMIA-BELEZA-HIGIENE**



COMPANHIA QUÍMICA INDUSTRIAL DE LAMINADOS

Av. Automovel Club, 4346

Av. Rio Branco, 25 - Rio de Janeiro - Brasil

COMPANHIA QUÍMICA INDUSTRIAL DE LAMINADOS

fabricantes de FORMIPLAC

FORMIPLAC é uma chapa laminada, fabricada sob alta pressão, distinguindo-se por sua extraordinária resistência às manchas, umidade, calor e fogo. É um produto superior de grande estabilidade, que não sofre a ação de impactos pesados, mantendo suas cores sempre firmes.

Além do seu aspecto decorativo as chapas de FORMIPLAC oferecem a máxima economia, porque são indestrutíveis (no uso normal) fazendo com que mesas, móveis de escritórios, móveis de salas de jantar, estar, etc. se tornem mais acessíveis ao consumo popular.

FORMIPLAC é fabricado pelos mais avançados aperfeiçoamentos da técnica, elevando-se cada dia o número de fabricantes que vêm empregando com êxito as lâminas de FORMIPLAC.

Sob o ponto de vista higiênico nada mais aconselhável do que o uso de FORMIPLAC, cuja superfície lisa não se gasta, porque não é porosa nem absorvente, evitando a permanência de poeira, — portadora de micróbios.

Iúmeros edifícios das mais importantes capitais do mundo ostentam em suas fachadas as lâminas de FORMIPLAC, aumentando-lhes a imponência, a resistência às chuvas e à ação do sol, além de oferecer um aspecto decorativo e de limpeza.

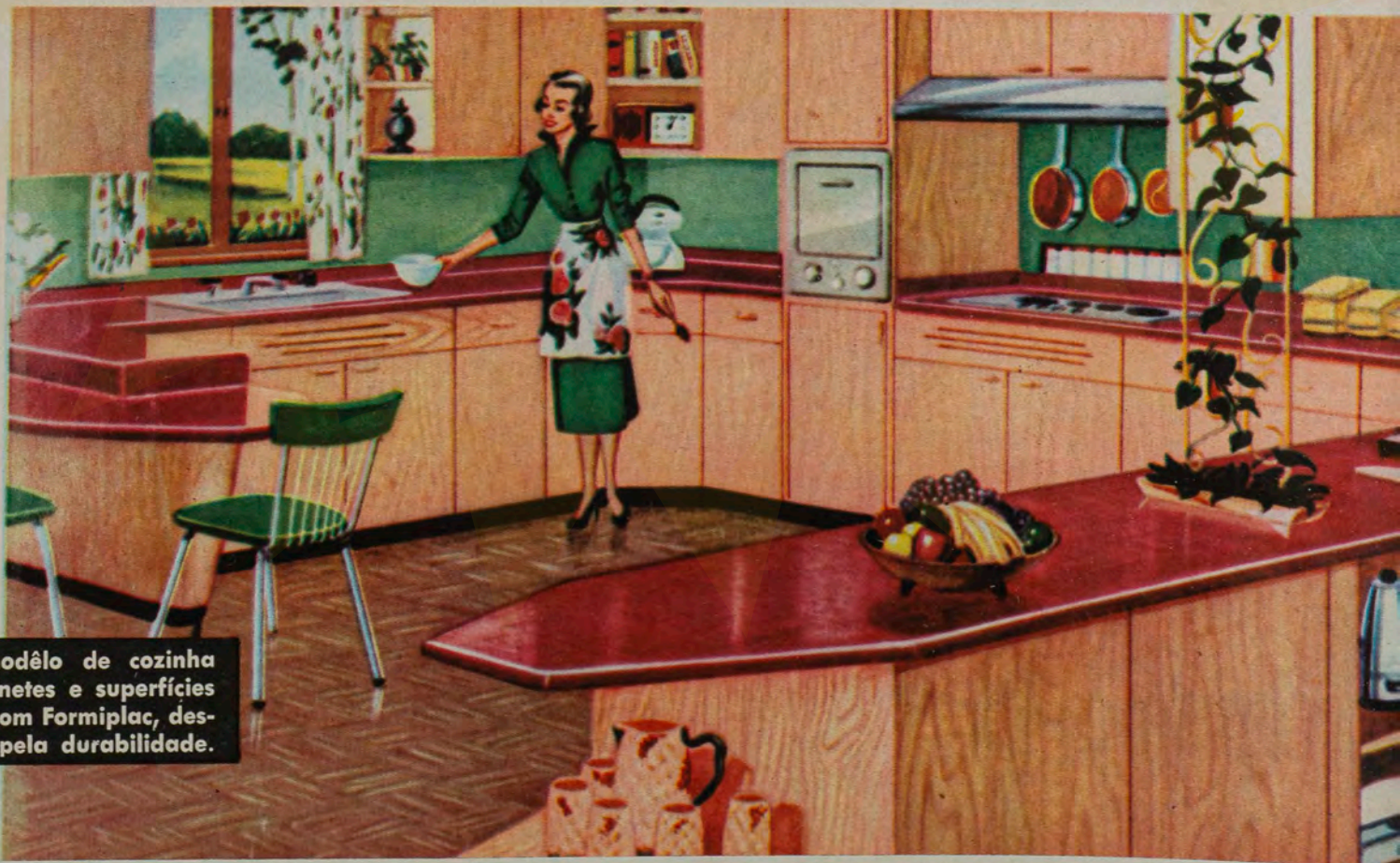
FORMIPLAC embeleza qualquer ambiente e sua duração é indefinida, graças ao seu processo de fabricação sob alta pressão, que lhe dá uma superfície resistente, impossibilitando seu desgaste ou destruição.

FORMIPLAC não tem apenas uma utilidade, multiplicando-se seu emprêgo, que vem obtendo o apoio, não somente de engenheiros e decoradores, mas de higienistas que aconselham sua aplicação em hospitais, restaurantes, padarias, lojas, frigoríficos, etc.

Adaptável a qualquer lugar FORMIPLAC se distingue como peça decorativa, apresentando harmoniosos desenhos que são aplicados com arte, proporcionando à vista uma sensação sempre agradável.

Se aplicada nos banheiros a lâmina de FORMIPLAC transformaria um simples quarto de banho numa peça de grande luxo, devido à variedade de cores com que são fabricadas.

Resistindo aos naturais meios de destruição, mesmo ao fogo de cigarros, FORMIPLAC evita pinturas, polimentos, poeiras, sendo anti-gérmica, condição que lhe assegura **absoluta** superioridade.



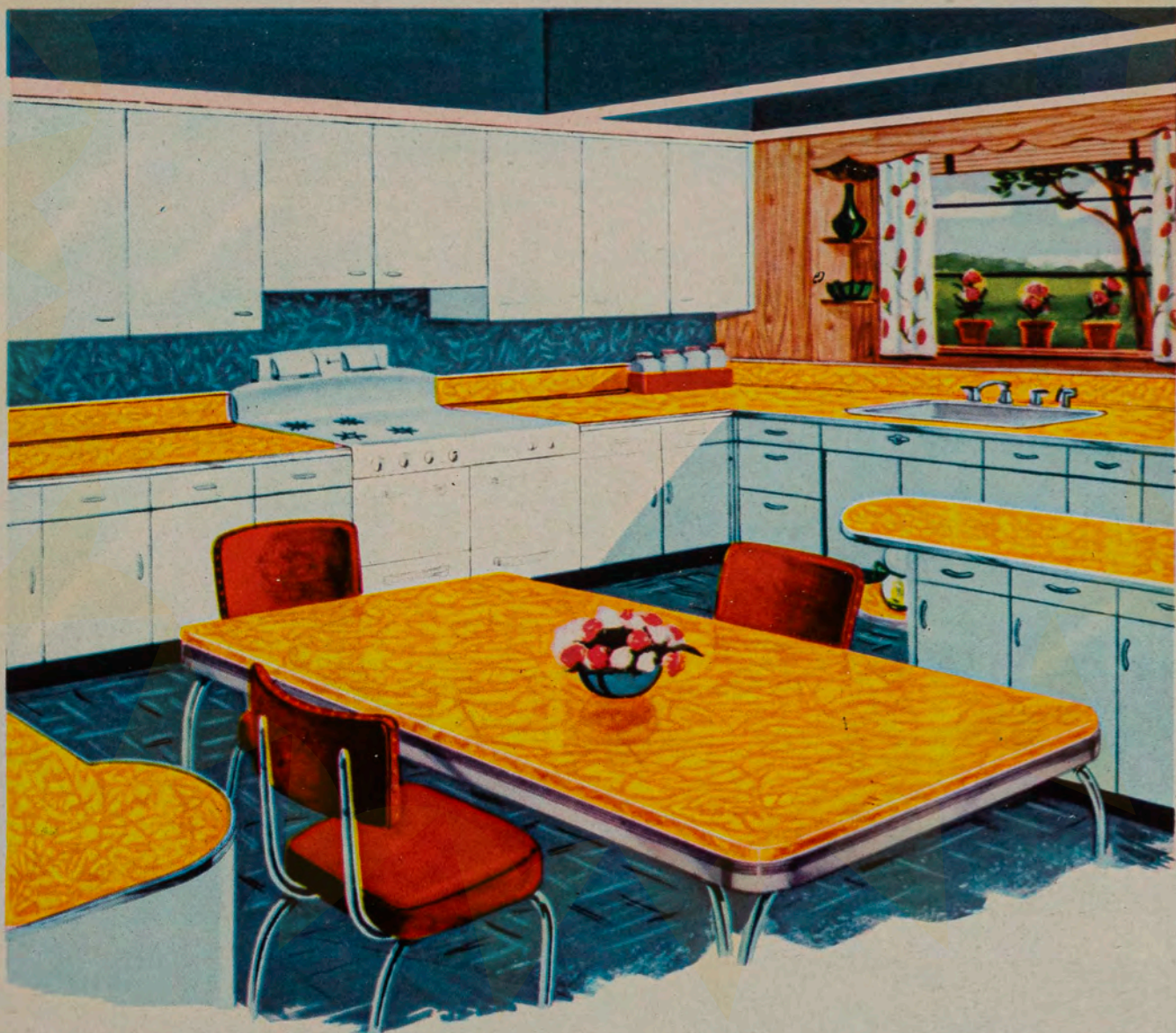
Último modelo de cozinha com gabinetes e superfícies cobertos com FormiPlac, destacam-se pela durabilidade.



Coberto com Formiplac...



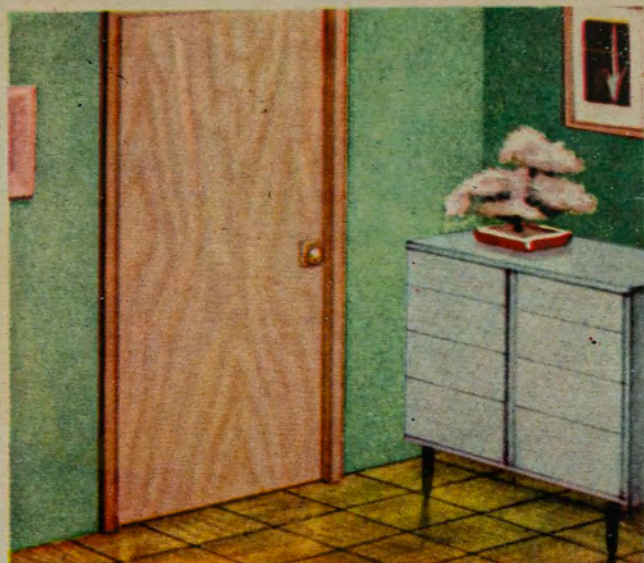
Banheiro com móvel e paredes de Formiplac, brilham e duram infinitamente, não sofrendo manchas de cosméticos, iodine e qualquer mancha de medicamentos.



Cozinha de metal com superfícies cobertas com Formiplac.



Banheiro que se torna "budoir" — Formiplac nas superfícies e paredes mantém os quartos sempre limpos, brilhosos e higiênicos, em adição à beleza funcional — Resistente à água, ácidos, álcool e todos os cosméticos, Formiplac cria um ambiente perfeito. Passe um pano úmido e brilhará como novo.



Portas de Formiplac mantêm sempre brilho e ficam eternamente novas.



Brilhoso, colorido, resistente às manchas, Formiplac é ideal para mesas.



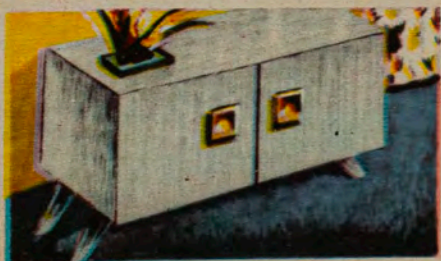
Cigarros acesos não deixarão marca alguma em Formiplac.



Mesa de cocktail



Gabinete de televisão



Móvel



Mesa escolar resistente a manchas de tinta.

KNOEDLER

Established 1846



Maurice Utrillo (1883-1955), "Paisagem", 26 5/8" x 20 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



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

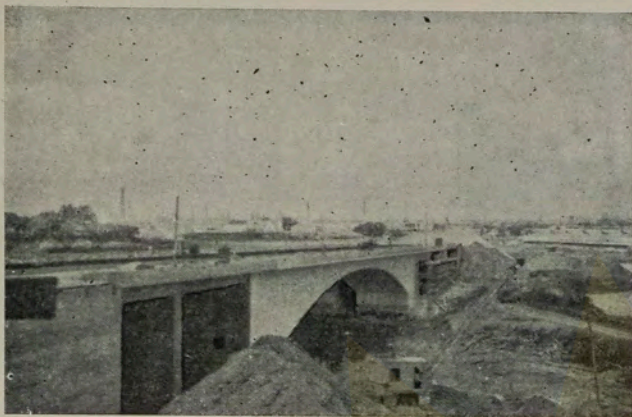
TUBULÕES DE CONCRETO ARMADO

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

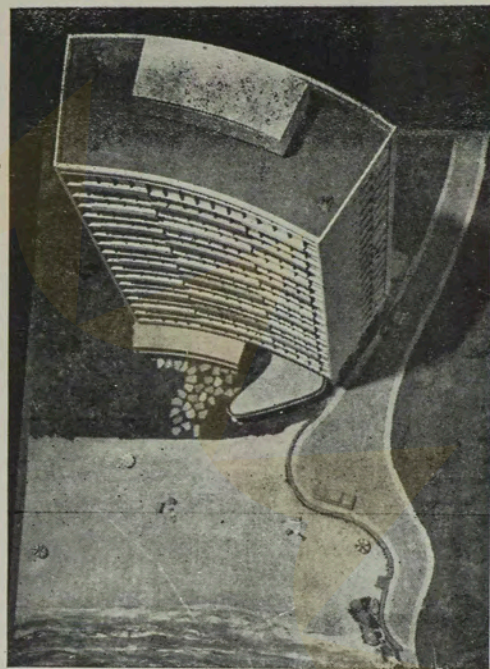
CIA. NACIONAL DE CONSTRUÇÕES CIVIS E HIDRÁULICAS

S É D E : 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



Obras da Retificação do Rio Tietê.

**ENGENHARIA
ARQUITETURA
CONSTRUÇÕES
TERRAPLENAGEM**



Maqueta do Edifício de Apartamentos "Itapoan" em Guarujá, em construção.

Alberto Badra, Miguel Badra Junior & Cia. Ltda.

Rua João Bricola, 39, 7.º andar, fone: 35-0197; São Paulo

LADRILHOS

GRANITINA

TERRAZZO

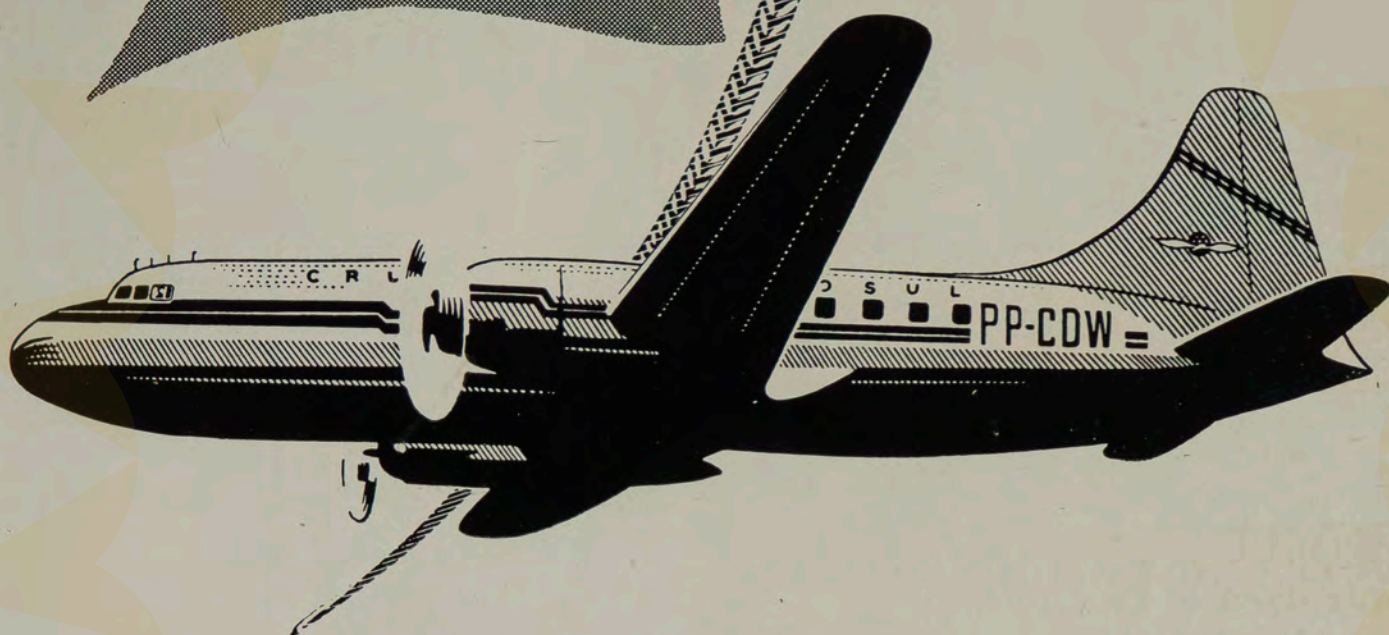
C. PUGLIESE & CIA. LTDA.

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

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.

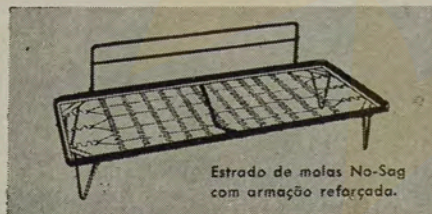
Av. Rio Branco, 128 - Tel. 42-6060
Av. Nilo Peçanha, 26-A - Tel. 32-7000



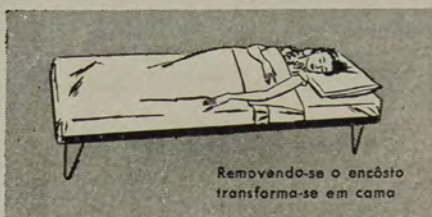


CLASSE... BELEZA E CONFÔRTO COM

DIVÃ bel-vedere



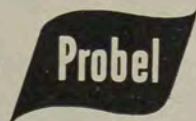
Estrado de molas No-Sag
com armação reforçada.



Removendo-se o encosto
transforma-se em cama

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
rêde 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

ARQUITETURA BRASILEIRA



Edifício Século XX — São Paulo
Proprietário: — Condomínio Século XX
Construtor: — Cia. Esmeralda de Imóveis e Investimentos





SILENCIO - CONFORTO - SEGURANÇA - DURABILIDADE

Hall de entrada do
Edifício Século XX



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

ESMALTADOS "SACOMAN" EM CÔRES A
SERVIÇO DA DECORAÇÃO MODERNA



residência no ibirapuera
arquiteto david libeskind
const. engenheiro simão schemberg
painel de cerâmica colorido «sacoman»

TIJOLOS FURADOS, PRENSADOS E LAMINADOS
TELHAS LUSTROSAS, MERSELHASAS E COLONIAIS
LADRILHOS, RODAPÉS E CANTOS
LAJOTAS, PEITORIS E DEGRAUS

Cerâmica



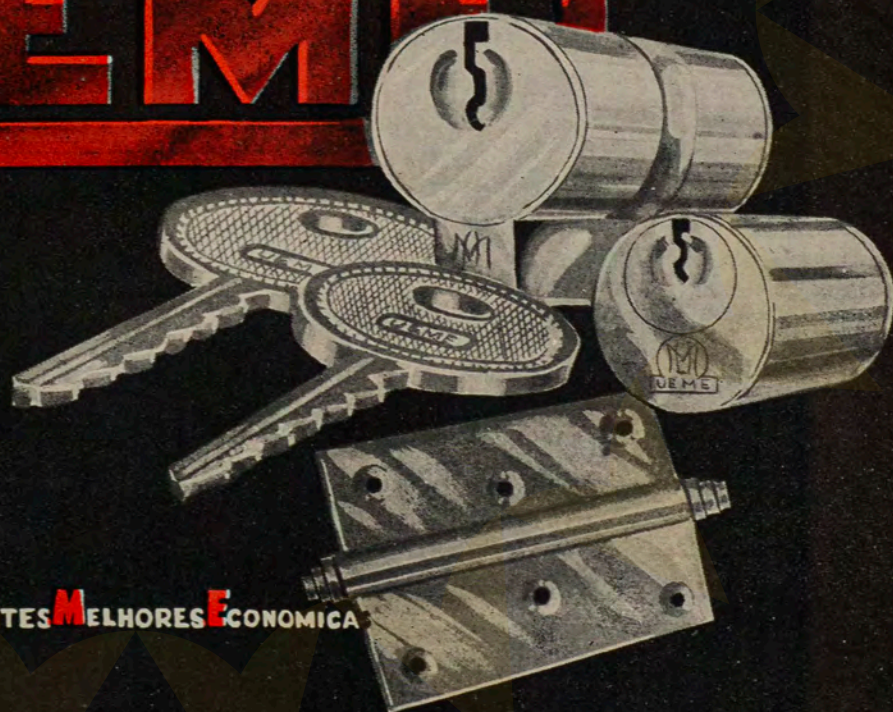
Sacoman

S.A.

FUNDADA EM 1895

Secção de Vendas: Rua 7 de Abril, 415 - Fones 36-3610 - 33-4453 - 33-4277
Administração e Fábrica: Av. das Lágrimas, 71 - Fone: 63 1181 - São Paulo

AS FECHADURAS
E FERRAGENS



Sempre

UNICAS EFICIENTES MELHORES ECONOMICAS

Distribuidores:

FERRAGENS SOLAR LTDA.

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

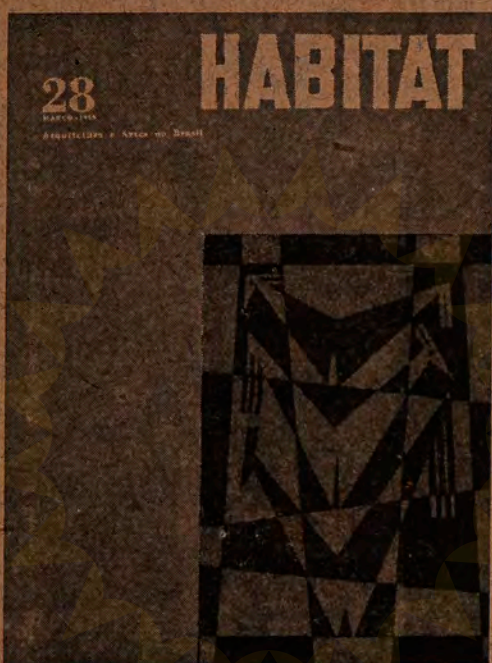
FONE: 33-9392

HABITAT

ARQUITETURA E ARTES NO BRASIL

DIR. RESPONSÁVEL: GERALDO N. SERRA

6.º ANO - MARÇO DE 1956 - N.º 28



Desenho da capa do pintor colombiano Omar Rayo.

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

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

SUMÁRIO

Arquitetura e economia	1
A «Cidade humanas» — arq. Milton Carlos Ghiraldini	2
Sexta-feira da paixão	3
Os murais «Guerra e Paz» — José Geraldo Vieira	6
A atual fase de Bruno Giorgi — Manuel Germano	8
Nicolas-Antoine Taunay às vésperas da Missão de 1816 — Michel Benisovich	11
O surrealismo do colombiano Omar Rayo — Anibal Tamayo G.	14
Considerações sobre arte abstrata — Sanson Flexor	16
A arte argentina dos nossos dias — Sigwart Blum	21
A representação juvenil no mundo	28
Eduarda Duvivier e o grafismo poético	29
Alberto da Veiga Guignard	30
Escola Livre de Artes Plásticas do Juqueri	31
A evolução de um surrealista	32
Litografias de Marina Caram	33
A exposição de Burle Marx — Geraldo Ferraz	34
Uma discussão aberta	36
Desmoronamentos e urbanismo, em Santos	38
Individualidades na história da atual arquitetura no Brasil (I) Gregori Warchavchik — Geraldo Ferraz	40
Interdependência da arquitetura e do urbanismo — Geraldo Ferraz	49
Organização social das cidades — eng. J. A. Fontes Ferreira	51
Noticiário de arquitetura	54
A arquitetura da sociedade industrial — arq. Paulo F. Santos	56
Uma residência em S. Paulo — arq. Oswaldo Arthur Bratke	61
Uma residência e um conceito — Peter Bruck	62
Edifício Itapoan em Guarujá — arq. Miguel Badra Jr.	64
Um Instituto de Idiomas em S. Paulo	66

ASSINATURAS

Brasil, Registrado (12 ns.)	Cr\$ 400,00
Exterior, Registrado (12 ns.)	US\$ 15,00
6 números semestrais (meio ano)	Cr\$ 225,00
Exterior . " . . . "	US\$ 9,00

NÚMEROS AVULSOS

Brasil	Cr\$ 40,00
Exterior	US\$ 1,50

NÚMEROS AVULSOS, ATRASADOS

Brasil	Cr\$ 70,00
Exterior	US\$ 1,75

Arquitetura e economia

Num momento em que se começa a tratar, efetivamente, da possibilidade de soluções ao problema da habitação, e diz-se habitação popular porque se acredita que o rico sabe morar, o que é erro mais das vezes, impunha-se, aos órgãos representativos do meio técnico, uma revisão da nossa arquitetura, do ponto de vista da economia.

Temos divulgado em nossas colunas as tentativas feitas pelo Departamento de Habitação Popular da Prefeitura do Distrito Federal, no sentido de contribuir para a moradia popular, com algumas soluções bem estudadas e perfeitamente padronizadas. O Conjunto Residencial de Pedregulho, que é um dos florões da moderna arquitetura brasileira, infelizmente, só corresponde a uma possibilidade de intervenção governamental no problema, e deve ser visto como um tipo-padrão, do melhor "possível" a concretizar-se para que uma unidade residencial venha a ser considerada em nível alto. A realização honra, certamente, a administração que levou por diante o brilhante projeto. Mas ocorre, com esse projeto, o que acontece com a maioria de nossa moderna arquitetura: *não é adequado à realidade econômica brasileira*, e é essa realidade, com as suas fundamentações e conseqüências, que nos leva a reclamar para a arquitetura brasileira, uma revisão de métodos e de soluções.

Somos um país pobre, e bem sabido que não podemos andar de Cadillac. O povo anda de bonde. Quando muito, deveríamos nos utilizar dos troleibus, porque é a eletricidade o único fator disponível, no meio, a baixo custo e com abundância, desde que uma política de energia possa abrir as fontes ainda trancadas para a eletrificação do país. O paralelo nos parece sugestivo. Mas daí não se segue que devamos morar em favelas, em cortiços, em "cabeças de porco". Daí não se segue que as velhas cidades não se revistam de possibilidades de reconstrução, nos seus trechos deteriorados, pelo tempo e pelo desgaste, que o uso vem operando. Velhas cidades aqui correspondem às cidades inabitáveis, não às cidades arqueológicas.

Devemos considerar que à arquitetura cabe uma iniciativa no gênero — não apenas na escolha dos tipos mas ainda nos conselhos administrativos destinados a apontar projetos de solução em grande para o problema, e isto não só nas cidades, mas muito particularmente no campo. Não falou Le Corbusier apenas em termos da "ville radieuse", o que todos citam, mas também em termos de "la ferme radieuse", o que poucos sabem. Citamos um nome estrangeiro para lembrar que esse famoso estrangeiro também pensou nas populações e nas instalações rurais. Não há mesmo antinomia em "urbanização rural", dado que a organização do espaço rural é um ramo do urbanismo, do planejamento regional, abrangendo as terras fora do perímetro das cidades. Num país "essencialmente agrícola", deveríamos pensar, também, de verdade, nos problemas que a vida no campo apresenta.

Mas a habitação para o homem do povo, a habitação popular, não sendo um problema da arquitetura suntuosa, mas um problema de boa arquitetura funcional, não escapa ao quadro da moderna arquitetura. Pertence-lhe, ao contrário, desde a primeira hora. Já em número anterior, focalizamos a questão que surgiu no 5.º Congresso CIAM, quando se colocou o problema da habitação para o homem de nosso tempo. Em 1929, Warchavchik construía um quarteirão inteiro para habitação popular na Moóca; em 1931, na Gambôa, com Lúcio Costa, o mesmo arquiteto buscava soluções modernas, claras e funcionais, para um grupo de moradias populares.

Realmente, não podemos fazer para as multidões, que moram em cortiços e favelas, conjuntos residenciais como o de Pedregulho. Mas por isso mesmo a arquitetura moderna não deve se alheiar do problema, porquanto lhe cabe uma responsabilidade no caso. Cabe-lhe estar presente às soluções que devem ser alvitradas para o estabelecimento da revolução a operar-se em matéria de habitação popular no Brasil. A presença do arquiteto Eduardo Kneese de Melo, presidente do IAB, na Comissão de Estudos do Problema da Habitação Popular, deve lhe autorizar reunir esse órgão representativo do meio técnico, para enfrentar, coletivamente, o problema que o governo afinal pôs em foco, e que parece tender à formação duma autarquia.

Já que não foram ainda convocados, que assumam de motu próprio os arquitetos paulistas o papel que lhes cabe no estudo e planejamento das soluções. Um levantamento, a determinar a magnitude das solicitações de habitação, deve proporcionar aos técnicos as indicações úteis à inspiração de um esforço proveitoso. A arquitetura brasileira de hoje pode e deve contribuir para a resolução dos problemas atuais e nenhum mais vivo, e que mais diretamente lhe diga respeito, que a casa para a multidão, o abrigo que venha a substituir a favela, o cortiço, o tugúrio, dignificando a vida de um povo.

A "Cidade humana"

arg. Milton Carlos Ghiraldini

Muitos ignoram a verdadeira finalidade das cidades, supondo que a excelência da via urbana se mede pelo tamanho ou índices de crescimento e, por isso, assistimos com frequência, a manifestações de júbilo e ufanismo, até certo ponto compreensíveis e justificáveis, mercê da ignorância das pessoas que assim julgam os fenômenos da aglomeração humana. Queremo-nos referir aos habitantes das grandes metrópoles, as megalópoles. Muitas vezes vivem eles pugnando pela supremacia de sua cidade natal sobre a rival. Exemplos desses males temos no Brasil, diante da competição entre S. Paulo e Rio, ambas cidades próximas da casa dos três milhões de habitantes. A primeira, industrial, a outra, turística; esta cinzenta; a segunda, esplendorosa: tanto esta, porém, como aquela, sofrendo da mesma doença; o crescimento desmedido e a falta de planejamento como responsáveis principais pelo caos urbano.

As grandes metrópoles do século XX em sua maioria de estrutura mononuclear, mantêm luta constante contra vários fatores contrários ao equilíbrio das atividades humanas e à vida comunitária. Cidades tôdas paleotécnicas, resultantes da transformação de pequenas vilas elevadas à categoria de metrópole pela atração exercida sobre o núcleos menores, não se acham equipadas para suportar o peso e a pressão dirigida a todos os setores da vida contemporânea.

Assim é que o revolucionário automóvel da Era Industrial criou os primeiros problemas viários, cuja repercussão na economia e finanças públicas tornou-se desastrosa. Tal veículo permitiu que as distâncias fossem vencidas mais rapidamente, tornando-se parcialmente responsável pela expansão em área das cidades.

As ruas, porém, eram ainda insuficientes, determinando a abertura de grandes avenidas, devido à solicitação cada vez maior ao centro urbano. As desapropriações necessárias para a execução de tais melhoramentos foram-se tornando mais onerosas à medida que a concentração se fazia sentir.

A valorização natural dos terrenos centrais o "loop" foi crescendo em altura foi-se processando o andamento do núcleo central resultando como consequência lógica o congestionamento, na expressão mais ampla da palavra.

Acontece, que este ciclo natural de evolução nem sempre pode ser acompanhado pela parte social e assistencial mínima exigível e compatível com uma vida digna e feliz.

O equipamento social e os serviços públicos tornaram-se insuficientes para atender aos requisitos da população, insuficientes, por vezes, devido à má legislação e, por outras vezes, pela falta de um planejamento operante e adequado. Sentiram os poderes da necessidade de voltarem seus olhos para a instrução, para a assistência hospitalar, para os parques de recreio, para os campos de esporte, a fim de atender ao reclamo e aos anseios de uma multidão insatisfeita, perturbada e necessitada, e, ao mesmo tempo, incapaz de cumprir suas obrigações de cidadãos perante os poderes constituídos.

Este rápido bosquejo representa o panorama da evolução que, em regra, se fez sentir em tôdas as grandes cidades. O problema foi criado espontaneamente, nascendo, daí, a desordem urbana. Essa evolução, que erroneamente para muitos se traduz em progresso, sufoca a cidade, provoca sua paralização e nos fará, quem sabe, reviver os tristes dias de Ninive, dos assírios da Babilônia, dos caldeus e da Roma das invasões".

Tais cidades situam-se, para Patrick Gedds, na curva descendente dos estágios do desenvolvimento urbano e, como representam o fim do ciclo evolutivo, são justamente chamadas de Necrópolis.

Os males acumulam-se e repercutem em todos os setores da vida comunitária, sejam

êles educacionais, recreativos, morais, econômicos, culturais ou sociais. Tôda a sociedade tem uma finalidade, um ideal, pois do contrário seriam simples ajuntamentos humanos e não agrupamentos sociais. A vida social é, pois, apenas um meio para se alcançar um fim. E qual é esse fim? É levar o homem a uma vida feliz — "happy living". Mas as grandes aglomerações humanas impedem a associação, provocando uma perturbação no equilíbrio da vida social. O cidadão passa a viver mecânica e artificialmente, distanciando-se pouco a pouco da natureza, dessa natureza eterna inspiradora e revitalizadora de forças. A proximidade física não implica em comunhão espiritual. Desaparece o espírito cívico porque o indivíduo não tem tempo, nem disposição para se integrar numa vida social plena. O interesse individual superpõe-se ao bem coletivo.

Vencido pelo cansaço de um dia de trabalho e pelo martírio das longas horas de espera nas filas do transporte coletivo, o cidadão sente que esse tempo lhe está sendo subtraído ao convívio familiar. Os contactos tornam-se ocasionais e o indivíduo passa a representar um simples algarismo dentro de uma massa conturbada, confusa, de pessoas estranhas que lhe roubam a originalidade e lhe desajustam a personalidade, moldada no seio da família, do parentesco e da vizinhança. O homem é sempre um produto do meio em que vive.

A preocupação social, já não se processa, e a cidade representa um mosaico de povos e culturas, formando um desenho de pequenos mundos que nem se unem parcialmente, quando mesmo não entram em conflito uns com os outros.

As grandes metrópoles precisam ser rearticuladas, revitalizadas, humanizadas, porquanto o indivíduo deverá estar conectado com os grupos, deverá se sentir identificado com o ambiente, não se isolando e se enclausurando para fugir à pressão metropolitana.

O ambiente necessário e propício ao cultivo e ao desenvolvimento das tendências naturais de cada indivíduo é sufocado, e o homem retrocede social e espiritualmente, enquanto a técnica e as especializações provenientes dos eventos da chamada "revolução social" criam uma atmosfera de hostilidade generalizada. O adensamento populacional significa para o habitante das megalópolis, cortiços, favelas; fome, ruídos, tumulto, relações apenas casuais, fumaça, fuligem, deficiências de serviços públicos, isolamento psico-social, preocupação nervosa de degradação moral, além de desigualdade drástica entre salários e riquezas, responsáveis por problemas sociais e econômicos dos mais graves.

O êxodo rural e as migrações tornam-se fatos concretos porque as "progressistas" cidades aparecem como magnetos a atrair os incautos, mercê de uma aparente possibilidade de vida mais bela e de melhor remuneração. A sua desintegração vai-se fazendo através do desequilíbrio da vida na escala humana. Surgem os oportunistas, os aproveitadores, os aventureiros e a exploração organizada e generalizada. A desonestidade, a venalidade, a corrupção, a fraude, campeiam livre e desenfreadamente. A ignorância, a riqueza e a "posição" prevalecem sobre os valores reais. Anonimato, indiferença cívica, apatia, resignação. É o começo do fim.

Os fatos processam-se justamente ao revés do conceito fundamental de cidade, que deve ser um organismo vivo, orgânico, cuja estrutura deve ter necessariamente as mais profundas raízes na família e na educação dos filhos, base celular de tôda sociedade bem constituída. Não residem, porém, apenas nos desajustamentos sociais os males das grandes metrópoles. A falta de planejamento dá origem a problemas de tôda sorte. Lembraríamos aqueles relativos aos transportes, aos racionalamentos no setor de serviços públicos, à instrução, cultura, aos sistemas de recreio,

ao êxodo rural, à moral, à saúde pública, à exploração imobiliária, além de outros de igual importância".

A circulação é o elo que une as três funções urbanas que são: residir, trabalhar e recrear física e espiritualmente. Como vemos, o transporte é fator primordial ao equilíbrio dessas funções nas grandes cidades. Da sua coordenação depende a harmonia urbana. Urbanistas? "Les harmoniseurs", define Le Corbusier. Deve ser seguro, rápido, cômodo e barato. O panorama citadino é moldado igualmente em todos os grandes centros. Acúmulo de gente, acúmulo de automóveis, ônibus, bondes e caminhões. Fumaça, buzina, odores desagradáveis, filas enervantes e intermináveis. Automóveis empilhados em estruturas de concreto armado e enterrados nas supergaragens subterrâneas. Estações de "sub-way" abarrotadas em 2, 3 e 4 andares. Congestionamento em todos os pontos. De que valeram pois, o aperfeiçoamento dos motores de explosão e a conquista das grandes velocidades se esses veículos não transitam a mais de 15k/h nos centros urbanos?

Este é o drama diário do trabalhador, do homem de negócios, do escolar e de todos aqueles que se aventuram a sair de casa para uma simples compra no centro. A multiplicação dos tipos de transportes foi-se processando à medida que as concentrações humanas cresciam. Em 1862, surge, em Paris, o primeiro ônibus a vapor usado como transporte coletivo. Dezesesseis anos mais tarde aparece o primeiro trem rodando sobre trilhos de ferro. Em 1879 foi construído, na Alemanha, o primeiro bonde elétrico. O automóvel, movido a gasolina também teve origem na Alemanha por volta de 1883. Esses veículos, mediante sucessivos aperfeiçoamentos, contribuíram para o aparecimento do troleibus e do metropolitano, em 1906, em Londres.

As possibilidades tecnológicas dos transportes e o desenvolvimento industrial e mecânico favorecem as concentrações, à medida que as cidades alastram-se na periferia, aumenta a pressão no centro, que cresce vertiginosamente em altura.

A determinação de base econômica é causada pelo alto valor do terreno urbano com possibilidades potenciais algumas vezes indefinidas. Os edifícios que acumulam em espaços exíguos, massas consideráveis de indivíduos, são construídos visando a obtenção de um rendimento máximo por metro quadrado de terreno. Existem inúmeros exemplos, onde a taxa de ocupação do terreno ultrapassa 100%. Os regulamentos, em S. Paulo, que disciplinam as construções permitem aproveitamentos de tal ordem que, a julgar pelos exemplos existentes, nos levam a conclusões estupefacentes.

O "floor space index" em muitos casos, atinge a casa dos 25, resultando uma densidade demográfica elevadíssima. Se a zona central da cidade fosse totalmente construída, de acordo com a legislação em vigor, teríamos índices que alcançariam a absurda proporção de 10.000 e, mesmo, 12.000 habitantes por hectare, conforme a situação do imóvel. Diante de tão chocante demonstração, qualquer cético poderá concluir que estas máquinas de morar, anti-humanas e anti-higênicas, precisam ser eliminadas, pois constituem um verdadeiro atentado ao bem-estar coletivo. Que vem a ser "Cidade Humana"? É a cidade racionalizada, é a cidade que obedece a um seguro plano de planejamento e que não foge às leis técnicas do crescimento nem se afoga nos congestionamentos. Os princípios da "Cidade Jardim", da "Superquadra" da "unidade de vizinhança", associados convenientemente e coadjuvados por um planejamento eficiente e bem alicerçado, proporcionarão, a todos nós, uma vida comunitária, íntegra, digna e feliz, estruturada no princípio do maior bem ao maior número. E isso é verdadeiro urbanismo: a "Cidade Humana".



"Pietà". Estátua policrômica talhada em madeira. Eslováquia central, séc. 19.



"Nossa Senhora das Dôres". Pintura sob vidro. Eslováquia central, séc. 19.

SEXTA-FEIRA DA PAIXÃO

São Mateus:

57. À tarde veio um homem rico de Arimatéia, chamado José, que era também discípulo de Jesus.
58. Tinha ido a Pilatos pedir o corpo, e Pilatos mandara que lho entregassem.
59. José levou o corpo, envolveu-o em pano limpo de linho.
60. E depositou-o num túmulo novo, que fizera abrir na rocha; e, pondo enorme pedra à entrada da tumba, retirou-se.
61. Achavam-se ali Maria Madalena e a outra Maria, sentadas em frente ao sepulcro.
62. No outro dia, que era o seguinte à Parasceve, reunidos os principais sacerdotes e os fariseus, dirigiram-se a Pilatos.
63. E disseram-lhe: "Senhor, lembramo-nos de que aquêle embusteiro, ainda em vida, afirmou que após três dias ressuscitaria.
64. Ordena, pois, que se faça seguro o sepulcro até o terceiro dia, para não suceder que, vindo os discípulos, o furem e depois digam ao povo que êle ressuscitou dos mortos; e será o último embuste pior que o primeiro".
65. Disse-lhes Pilatos: "Aí tendes uma guarda, ide segurá-lo, como entendeis".
66. Partiram êles e tornaram seguro o sepulcro, selando a pedra e deixando ali a guarda.

São Marcos:

42. Sendo já tarde, como era a Parasceve (que é véspera do sábado),
43. veio José de Arimatéia, ilustre membro do Sinédrio, que também esperava o reino de Deus e, cobrando ânimo, foi a Pilatos e pediu o corpo de Jesus.
44. Pilatos admirou-se de que já tivesse morrido. Chamando o centurião, perguntou-lhe se com efeito estava morto.
45. E depois que o soube do centurião, deu o corpo a José.

46. Êste, tirando-o da cruz, o envolveu em pano de linho que havia comprado, e o depositou num túmulo que tinha aberto em rocha; e rolou uma pedra para entrada do túmulo.
47. Maria Madalena e a outra Maria observaram onde êle foi pôsto.

São Lucas:

50. Um homem chamado José, membro do Sinédrio, homem bom e justo,
51. (que não anuíra ao propósito e ato dos outros) de Arimatéia, cidade dos Judeus, o qual esperava o reino de Deus,
52. foi ter a Pilatos e pediu o corpo de Jesus.
53. E, tirando-o da cruz, envolveu-o num pano de linho e o depositou num túmulo aberto na rocha, onde ninguém havia sido sepultado.
54. Era o dia da Parasceve, e ia começar o sábado.
55. As mulheres que tinham vindo da Galiléia com êle, seguindo a José viram o túmulo e como o corpo de Jesus fôra nêle posto.
56. Voltando depois, prepararam aromas e bálsamos.

São João:

38. Depois disto, José de Arimatéia, que era discípulo de Jesus ainda que oculto por medo dos Judeus, pediu a Pilatos permissão para tirar o corpo de Jesus; e Pilatos concedeu-a. Foi José e tirou o corpo.
39. Nicodemos, aquêle que no princípio viera ter com Jesus de noite, foi também, levando uma composição de cerca de cem libras de mirra e aloes.
40. Tomaram o corpo de Jesus e envolveram-no em panos de linho com aromas, como é costume entre os Judeus sepultar os mortos.
41. No lugar em que Jesus fôra sepultado havia um jardim, e neste um túmulo novo, em que ninguém tinha sido ainda posto.
42. Ali pois, por causa da Parasceve dos Judeus, e por estar perto o túmulo, depositaram a Jesus.



“Pietà”, Estátua policrômica, talhada em madeira. Eslováquia oriental, século 19.



“Nossa Senhora das Dôres”, Pintura sob vidro, Eslováquia ocidental, século 19.

Estendendo-se apenas em vinte e sete versículos, os quatro evangelistas narraram a descida da cruz e a deposição no túmulo. Os quatro relatos são outras tantas cártulas incisivas que, tendo inspirado grandes textos de literatura sacra, serviram de base para excelente tesouro artístico.

A imaginação do artista atual não pode deixar de percorrer séculos e séculos, evocando peças de teor gráfico e de volume plástico sobre os dois temas tão específicos da Sexta-Feira da Paixão. E faz então uma espécie de romaria da memória, toma-se do anonimato mais submisso e se vê em Gerona, junto às tábuas do museu da catedral. Dali, vai a pé até San Félix, para rever o Cristo Morto, de alabastro. Sem querer retrocede assim ao século XV; mas se andar mais um pouco descerá ao século XIII, detendo-se diante de um Calvário, o de Mestre Bartolomeu.

E já que a romaria é de imaginação, se alará o artista a terras de França e no vestibulo escuro do hospital de Tonerre, orará mentalmente diante da cena da *Deposição no Túmulo*, o bloco de pedra que o inspirará a ir, depois, a Pont-Croix deter-se diante da *Pietà*, mais compungentes que olhos humanos já

viram. E descerá ao começo do século XVII detendo-se e misturando-se às figuras do compacto e agitado Calvário de Saint-Thégonnec. Ao crepúsculo, entrará na igreja de Cunault e verá o Cristo morto no colo da Virgem e, mesmo que seja agnóstico, chorará...

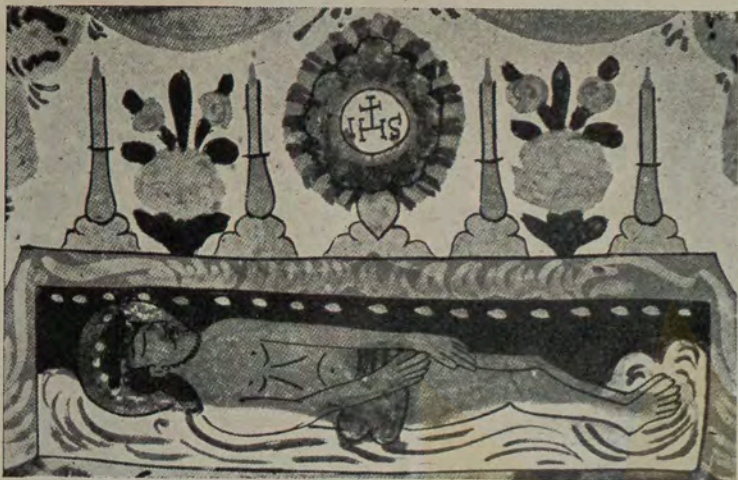
Depois, no albergue do Tempo, à beira de qualquer estrada de não importa que província do mundo, o artista, incógnito como um discípulo de Emauz, se verá transportado em alma apenas, com dois olhos puros e perdoados, até à capela Scrovegni da Padua, pois acolá, num dilúculo bizantino de ouro e mistério, está o *Cristo vilipendiado*, de Giotto. Verá ainda a tela de Tadeo Gaddi, a *Descida da Cruz*; rumando para Arezzo, lá se deterá diante do mesmo motivo objetivado por Lorenzetti. Pois em terras da Itália, seja em Padua, a *Deposição* de Giotto, ou em Siena as *Marias junto ao túmulo*, ou algures o *Cristo vilipendiado* de Giotto, encontram em sua força gráfica e cromática a simetria de pedra nos mesmos motivos esculpidos por Donatello. E será uma imersão no século XV, na nave de Santa Croce, em Florença; na cena do entêro no tabernáculo de São Pedro em Roma;

na cena da deposição na igreja de Santo Antônio em Pádua; ou ainda naquela lancinante *Pietà* de bronze (transplantada depois para o Victoria and Albert Museum, de Londres). Mas decerto o mais grandioso conjunto plástico da descida da cruz e da deposição no túmulo se acha na nave da igreja de São Lourenço em Florença.

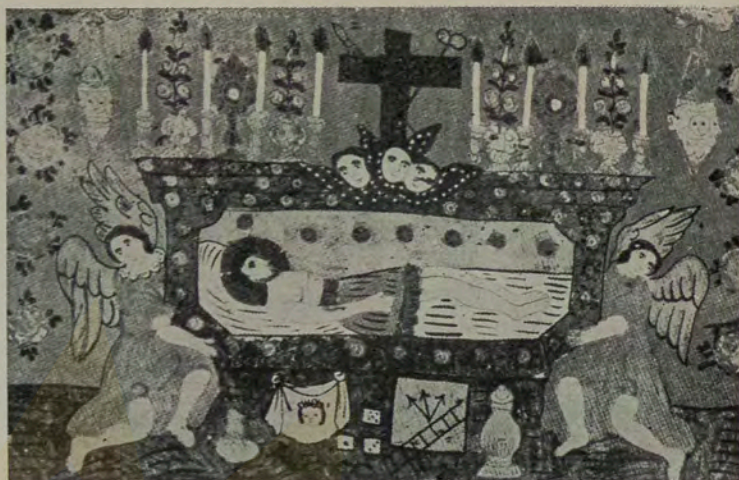
Na sua romaria mística e instantânea, nestes passos da Sexta-Feira da Paixão, o artista hodierno vogará em espírito pelas salas do museu de Colmar para, a sós, abrir o mais lúgubre biombo do mundo, o retábulo dobrável de Gruenewald, onde um Cristo pendente da Cruz tem a lividez violácea não mais de um crucificado mas de um pestífero cheio de pústula, pois que para redimir a humanidade era preciso descer a todas as suas misérias.

E dessa lividez, o artista passa à outra não física e sim espiritual e atmosférica, a de El Greco em sua *Pietà*.

E, de regresso, o artista evoca o lúgubre e sofredor *Cristo*, de Frei Ricardo do Pilar; ou o *Ecce Homo*, de Frei Solano; ou o *Bom Jesus da Cana Verde*, da capela do Padre Faria; ou o *Cristo vilipendiado* de Sabará; ou



"Cristo na tumba", Pintura sob vidro. Eslováquia meridional, séc. 19.



"Cristo na tumba", Pintura sob vidro. Eslováquia ocidental, séc. 18.

os Cristos do Aleijadinho no Jardim dos Passos; ou o Senhor morto, de São João del Rei. Depois volta a São Paulo, rumo para a igreja do Embú, se ajoelha diante do altar mor.

E então, evocando a Senhora das Dôres, trespassada por sete espadas, deixa sua lembrança vagar pela Eslováquia Central, Meridional e Ocidental, onde uma arte popular, ingênua, sincera, humilde e anônima como a arte dos ex-votos, esculpe em madeira ou pinta sob vidro as mesmas cenas da Sexta-Feira da Paixão. Não há ali a efusão gráfica nem a exuberância plástica dos borrocos. Apenas a sinceridade da interpretação direta, tão singela e incisiva como aqueles vinte e sete versículos dos evangelistas. A possível realidade em sua percepção primitiva, rude, a serviço do preto em síntese cândida. A condição humana do ato da Redenção, onde apenas as duas coroas simbólicas lembram um reino que não é o destas paragens de mero itinerário para um mapa mais alto e imutável, extra-sideral. Acolá, onde cada atributo da Paixão, como por exemplo a *Coroa de Espinhos*, perderá sua atuação pungente para se transformar no diadema, como na tela abstracionista de Manessier.



"Cristo na tumba", Pintura sob vidro. Eslováquia meridional, séc. 18 e 19.

Candido Portinari, "Guerra", Painel para o Palácio da ONU.



"Eu me congratulo com o povo brasileiro por esta admirável mostra de arte que vai em breve nas Nações Unidas mostrar a todos os povos do mundo o poder e a beleza da arte brasileira."

Presidente Juscelino Kubitschek

Os murais "Guerra e Paz"

José Geraldo Vieira

A imprensa carioca já se ocupou intensamente, no começo de março, da exposição no Teatro Municipal dos murais "Guerra e Paz", de Portinari, reproduzindo em boas fotografias os dois conjuntos e vários pormenores, relatando o acontecimento artístico e acolhendo artigos e pareceres de diversos críticos. A imprensa paulista, por sua vez, durante a III Bienal de Arte teve reiterados ensejos de divulgar e opinar sobre os doze estudos para o tema "Guerra" e que aqui estiveram expostos no Palácio das Nações no parque Ibirapuera. *Habitat*, muito antes dos dois fatos acima registrados, dedicou aos ditos murais estudos apoiados em farta documentação. De modo que já agora apenas se quer despedir dos murais que embarcaram para o Palácio da ONU e rematar sua impressão após a última visita, sem com isso pretender fazer uma ficha perfeita que resuma as características de composição, o significado orgânico e funcional e o mérito artístico.

No Teatro Municipal foi cometido o erro comezinho de se dispor lado a lado os dois murais, como se fosse possível estabelecer simetria com peças de teor tão antônimo. Pode ter sido erro venial, mas equivaleu a um contra-senso até mesmo dialético. Paz e guerra não podem ser vistas sob a mesma perspectiva estabelecendo visão simultânea e estereoscópica. Primeiro, porque guerra e paz jamais coexistem. Segundo, porque os contrastes, uma vez justapostos, anulam de certa forma a antinomia por falta de espaço temporal e psicológico que separe e distinga oposições tão sistemáticas. Aquêles murais não foram feitos para se justaporem em simetria de retábulo ou díptico. O que ali está não se justapõe, se opõe. E a visão conjunta, ao invés de dar efeitos de unidades contrárias, dá um quociente onde êsses efeitos se abrandam e quase se interpenetram. Logo, conforme por certo se dará na instalação definitiva na ONU, os murais deviam, na exposição no Teatro Municipal,

funcionar como dois polos separados pelo vão antíscio de um grande equador.

Para trabalho de tal teor, se tivesse querido agir de modo polêmico para alcançar função imediatista e urgente, Portinari teria podido valer-se de sua formidável experiência absorvida em Goya, Orosco e Picasso, no sentido de um expressionismo agudo. Caso o artista, fazendo obra de encomenda e finalidade específica, tivesse o intento de pormenorização saturante atuando através de episódios e cromatismos violentos, sem dúvida recorria a certa fatura que parece haver abandonado. Isto é: aos efeitos de suas telas de cavalete sobre o Nordeste assolado, com figuras a De Bruycker vomitando pelos olhos lágrimas do tamanho de frutas amaldiçoadas; ou pondo em braços de viúvas esqueléticas órfãos de anatomia lancinante; ou, ainda, pendurando em varais de rês macabras cadáveres violáceos.

Não o fez, por exemplo, no mural "Guerra". E porque? Com certeza porque seu conceito

Candido Portinari, "Paz", Painel para o Palácio da ONU.

"Está imortalizado pela arte de um grande pintor contemporâneo o sentimento mais profundo do Brasil de renúncia à guerra e de fé nos homens de boa-vontade para que possam construir a paz sobre os alicerces do Direito, da Justiça e da Liberdade."

Ministro J. C. de Macedo Soares



estético de mural difere muito da noção de tela de cavalete. Não quis atuar pela força verbo-motora do cartaz expressionista de quantidade e grandeza monumentais, disseminando na superfície de receptividade pormenores órficos da paz e pormenores trágicos da guerra. Fugiu também aos ingredientes gráficos de Van den Berghe ou de Picasso em *Guernica*. Preferiu conscientemente a composição plástica, na linha de grandes pintores das épocas chamadas clássicas, ou mesmo anteriores, não sendo arbitrário aludir-se a Francesco Traini, e principalmente a Borgia e Mantegna.

Ciente de que os módulos de atuação crítica em pintura social necessitam de dicotomizações de planos que lhe tirem (à ela, a pintura social) o sentido polêmico meramente político e lhe ponham o teor dialético e mesmo escolástico, Portinari preferiu compor os dois polos dentro de atmosferas também opostas de iluminações. Uma, perene, de estabilidade perpétua; outra de fulgor súbito, de instantaneidade eventual. Mergulhou em

duas atmosferas diferentes, uma orgânica e vital, outra anômala e mortífera, episódios tratados mais através de símbolos rítmicos do que de padrões comparativos.

A paz é iluminada pelo solstício de sua luz gloriosa onde folguedos, quermesses, colheitas, trabalho, amor, lirismo e harmonia fulguram e fibrilam através da presença ao mesmo tempo gnômica e musical de crianças, flores, árvores, amantes, sossêgo, bucolismo; mas tudo infiltrado pela benção onipotente da claridade meridiana em seu clima estável e dionisiaco. Quanto à guerra, mergulhou seu dinamismo incoerente de devastação e de morte no reverbero do ódio e da cobiça, numa luz extraterrena, que não é de astros mas de elementos fabricados. Impregnou o *habitat* humano e social com o halo lírico que deveria ter a atmosfera patriarcal desejada. E impregnou os limites dessa colmeia humana com o fulgor maldito das invasões arrasadoras, numa luz de instantaneidade letal contra a carne humana e o cerne da natureza.

Dir-se-á, talvez, que o efeito dramático da guerra e o efeito bucólico da paz ganhariam sentido maior se tratados na luz crua e neutra de um *close-up* em *ralenti*. Ora, isso teria função de cartaz polêmico. Mas não se trata ali de polêmica, pois não há discordância entre os homens se deve haver guerra ou se deve haver paz. Há uma certeza instintiva, lógica, mas que paradoxalmente não é estatística como fato histórico. E essa certeza apriorística está manifestada através daquelas duas iluminações que, uma como benção, outra como anátema, embebem os dois cenários. Criam-se assim duas pautas, duas claves. Uma em sol emanente; outra em treva eventual.

Por isso não se justapõem os dois murais. Como num julgamento que não é de Salomão mas da própria condição humana, os dois temas se opõem como antagonismos não só de unidades pormenorizadas mas, principalmente, como símbolos plásticos do bem e do mal.



Bruno Giorgi, *Adolescentes*.

A atual fase de Bruno Giorgi

Manuel Germano

A primeira fase de Bruno Giorgi caracterizou-se pela procura estética de temas susceptíveis de um tratamento plástico bem consentâneo com sua dexteridade neoclássica. Temas dionisiacos, grupos juvenis, geralmente pares humanos lembrando Daphne e Cloé, vivendo a excelência da vida: amantes sentados em paragens bucólicas; adolescentes passeando seu lirismo através de orlas da natureza. Não havia preocupações de pesquisas formais já que o escultor criara a sua maneira específica comparável, artesanalmente, ao Bourdelle de *Selene* e a Lembruck em suas criaturas nuas.

Depois sobreveio a fase de deformações equilibradas por um ritmo todo especial. O escultor abandonou a casuística poética, de serena beleza meridional, e ingressou em atmosferas experimentais, sem passar pelo cubismo de Duchamp-Villon nem pelo surrealismo

Arp-Bracusi. Mas por certo o fascinou o jogo de formas reduzidas à essência, onde a reminiscência anatômica ainda preponderasse, como em *A Água*, de Henri Laurens. É o período de peças de uma vitalidade jamais estática, onde pelo menos o ritmo domina nas transmutações. Exemplo disso seria *Ondina*, aparentemente inerte e indolente, mas que a aura marítima embala. Vieram depois trabalhos de dinamismo arrebatado, de movimentos imediatos, como a *Luta* (ou *São Jorge*), sem grande deformação, o revolucionário estando presente ali exatamente na lição de *Muscoli in Velocità*, de Boccini.

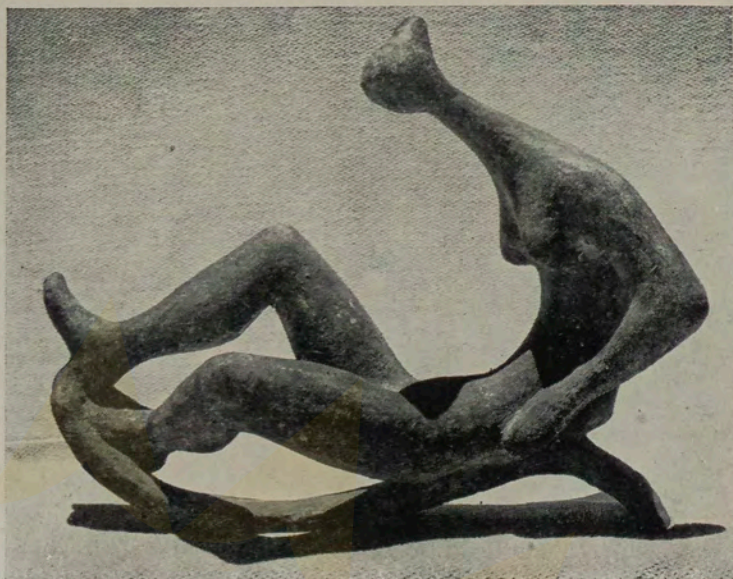
Sem dúvida é esse senso de ritmo que define, caracteriza e diferencia Bruno Giorgi de outros grandes escultores contemporâneos aos quais tem sido comparado por críticos apressados ou que jogam muito com analogias (como eu, talvez).

Diferencia-se, por exemplo, de Henry Moore, na obtenção de ritmo, que o escultor inglês não conseguiu e ambas às vezes se assemelham na deformação microscópica de elementos como a cabeça humana, nos vãos côncavos - convexos, nas cavidades "marsupiais", no jogo dessas mesmas cavidades se alternando com massas e protuberâncias. Henry Moore, jamais se pôde livrar do peso, da inércia da lei newtoneana da atração da base. Ao passo que Bruno Giorgi, como o Lipchitz de *The Rescue*, sempre consegue tensão e cinemática em suas peças. É fácil saber quem imita Moore, exatamente pelo defeito de inércias, que se nota por exemplo em Barbara Hepworth.

A esse respeito, ritmo, Bruno Giorgi precedeu cronologicamente as pesquisas, efeitos e êxitos de David Hare. Compare-se a peça *Luta* (ou *São Jorge*) de Bruno Giorgi, com a peça *Catch*, de David Hare.



São Jorge.



Ondina



Prometeu



Esfinge.



Anjo.



Cristo.

Outra diferença é a poesia plástica, otimística, sadia das peças humanas de Bruno Giorgi. Através de todas as pesquisas, continua a sua linha de dionisismo lírico. Há sempre saúde exuberante, dramaticidade monumental mesmo nos trabalhos destinados a rematar superfícies arquitetônicas. O apodo de morbidez dado simploriamente à peça *Prometeu* que preparou para o Hospital da Sul América não prevalece sob nenhum ponto de vista dialético. *Prometeu* poderia até chamar-se *Lise*, isto é, recuperação de saúde, ressurreição vital, tamanho é o ímpeto de uma força recobrada emergindo da posição ressupina.

Contudo, a fase mais recente de Bruno Giorgi se manifesta pelo abandono de curvas

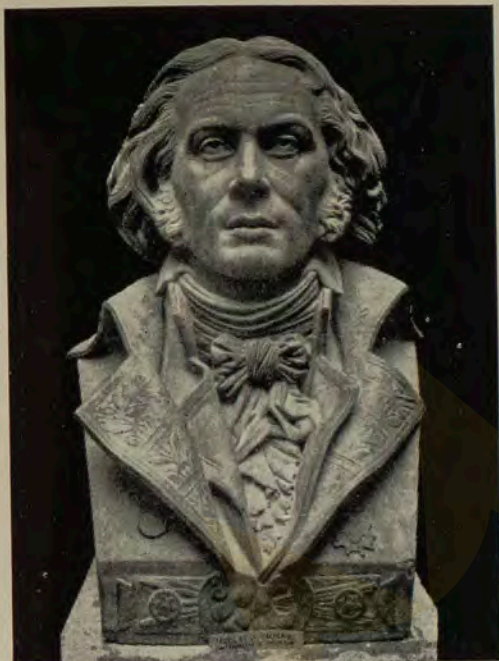
rítmicas, iniciando um ataque a formas quase angulosas. *Esfinge* seria a transição. Predomínio já das massas sobre os vãos, numa atitude misteriosa cuja beleza reside mais no rosto batido por um luar de dunas eternas. Vêm a seguir o *Cristo Crucificado* e o *Anjo*. O *Cristo*, cujo corpo formado na atitude dos braços e nos ângulos dos joelhos um retângulo de massas amalgamadas, tem clima psicológico barroco. Já o *Anjo*, em sua descida súbita de Anunciador, estaca qual dançarino místico com asas siderais e pés de fauno.

Conforme se depreende, Bruno Giorgi teria dois caminhos para a sua evolução. Se quisesse despersonalizar-se, poderia deixar-

se tentar na linha de sua obra pelas pesquisas de Bourgeois e de Stahly, já que decididamente não o tenta a escultura espacial, aberta, de Basaldella, Smith e Ferber. Ou então poderia enveredar pela gratuitidade formal de Nivola e Roszak. Estaria dentro da pauta lógica de uma evolução experimental. Mas é que Bruno Giorgi, tendo desde muito personalidade, não tateia à procura de experiências. Absorve aquelas que condizem com seu módulo. De forma que sua evolução não se faz em forma centrífuga de curiosidade disponível. É o cumprimento de uma vocação que concorre para a escultura contemporânea como forte afirmação pessoal cujas alternativas são expansões e retrações e sístole e de diástole.



Karl Heinz Hansen, "Menina na poltrona", Xilogravura, 1955.



Uma escultura de François F. Ronband.

“E de chôfre se me tornou evidente que se não houvesse nomes na História da Arte exceto os dos criadores de novas Formas, não haveria cultura. A própria palavra em si implica continuidade: por conseguinte, são indispensáveis discípulos, imitadores e continuadores para que se forme uma cadeia viva: enfim — a tradição”.

André Gide, “Conversas imaginárias”

Um capítulo da Monografia, dedicada ao artista por ocasião do 200.^o aniversário de seu nascimento.

Nicolas-Antoine Taunay às vésperas da Missão de 1816

Michel Benisovich, New York

Nicolas-Antoine Taunay viveu muitos anos e já estava esquecido quando de seu desaparecimento em 1830. Sua vida, bastante agitada, que vai desde Luiz XV até Carlos X, divide-se, como se fôra um melodrama histórico, em cinco atos: o Antigo Regime ou a alegria de viver, a Revolução ou “Les Dieux ont Soif”, o Império e suas vitórias, a Restauração dos Bourbons e o Brasil. Taunay jamais ocupou os primeiros lugares entre os pintores; estava sempre à vontade, mas dentro da tradição e do gosto da época. Não existe em francês monografias sobre Taunay; profundos estudos a seu respeito foram publicados no Brasil e na Rússia, pelo Barão d’Escragnolle-Taunay.

Há 25 anos uma série de circunstâncias favoráveis nos pôs em contacto constante com M. Victor Taunay e membros de sua família em Paris, que colocaram à nossa disposição os arquivos de família que lhes pertenciam. O estímulo recebido da parte de colecionadores brasileiros, descobertas felizes de documentos e quadros, nos animavam a organizar uma nova monografia que, esperamos, será publicada brevemente.

Atualmente nossa obra foi confiada, para sua publicação no Brasil, a Rodrigo M. F. de Andrade, Diretor do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Uma sumária biografia de N. A. Taunay e de artistas de sua família, com indicação de fontes informativas e bibliografia, foi por nós publicada na *Allgemeines Lexikon der Bildenden Kuenstler*, volume 36, Seemann Verlag Leipzig, 1938. No desenrolar de nossas pesquisas muitos pontos biográficos puderam ser esclarecidos graças a documentos reencontrados. O papel de Vien, como mestre de Taunay, surge pela primeira vez. Temas de telas com as quais o jovem artista foi recebido na Academia Real de Pintura e Escultura de Paris, bem como aquele com o qual foi proposta sua nomeação para a ilustre assembléia, puderam ser precisados graças a descobertas e pesquisas nos catálogos de leilões. Detalhes de quadros gravados para a célebre série de gravuras de Descourtis foram também descobertos nos catálogos de leilões parisienses no século XVIII. O relatório sobre pintura a cera conservado em Paris, ainda inédito, confirma de maneira precisa as pesquisas técnicas de Taunay.

Queremos expressar nosso reconhecimento a

tôdas as pessoas que nos facilitaram as buscas entre os tesouros de que são possuidores ou conservadores.

Apresentamos aos leitores de HABITAT um trecho de nossa monografia especialmente escolhido, bem como uma carta inédita de N. A. Taunay, escrita do Brasil e que nos pertence.

Estamos em Paris em Setembro de 1814, sob o reinado de Luiz XVIII. Nas cartas do jovem pintor suíço Leopold Robert a seus pais, encontramos a descrição de um incidente que, embora nos pareça insignificante, não poderia deixar de ter grande repercussão e uma influência deplorável sobre a situação de N. A. Taunay, sob os Bourbons, no comêço da Restauração.

O jovem Robert, aluno de David na Escola de Belas Artes, faz a seus pais a descrição da sessão de entrega de prêmios, pelo Instituto, aos contemplados, entre os quais encontra-se êle próprio, Robert. Todos os membros do Instituto, inclusive David e Taunay, estavam em assembléia na Biblioteca; depois, dirigiram-se à sala sob a cúpula, seguidos dos jovens premiados. À sessão assistia o duque d’Angoulême sobrinho do rei, com sua côrte. “Êle tem um ar tão pouco nobre, tão comum... mas, apesar disso, o de um homem correto”. Após o discurso de Le Breton sobre a vida de Gretry, o músico, foram anunciados os prêmios de pintura. O duque distribuía as corôas e as medalhas. Para grande surpresa e indignação de Leopold Robert e certamente de muitos outros, o nome de David foi excluído pelo Secretário do Curso, quando seus alunos eram chamados pelo mestre de cerimônias.

Após a execução do primeiro prêmio de música: “não havia ainda terminado, quando surgiu um oficial e apresentou-se ante o Duque, depois de haver saltado sobre todos os bancos. A assembléia acreditou, no primeiro instante, tratar-se de um atentado à vida do príncipe... O oficial foi prêso imediatamente, mas ainda pôde dizer ao Príncipe: “Príncipe, há quatro anos possuo a cruz da Legião de Honra; meu pai a merece há mais de 20 anos... Faço um apêlo a tôda esta assembléia; êle é o presidente do Curso de Belas Artes”. Esta cena agitou a todos os presentes, e o príncipe partiu antes de terminar a cerimônia. Havia mo-

tivo de agitação após o gesto dêste jovem desequilibrado que não era outro senão o filho de Taunay, Auguste-Marie-Charles, capitão-ajudante-major (★), sobretudo porque grandes personagens estrangeiros, tais como Wellington, embaixadores da Rússia, da Prússia etc., assistiam à mal sucedida reunião.

Os revêzes de Taunay, presidente do curso de Belas Artes do Instituto, não haviam terminado. Em suas cartas Leopold Robert conta o episódio da apresentação dos jovens premiados ao Ministro do Interior, o abade Montesquieu. Foram acompanhados do secretário perpétuo Le Breton, pelo tesoureiro e pelo presidente Taunay. Sua Excelência assegurou a êstes senhores que seriam tão

protegidos sob o novo regime quanto o foram pelo imperador. Taunay, ainda bem lembrado da infeliz graduação, não deveria ter apreciado muito a entrevista com o poderoso ministro. No dia seguinte, 1.^o de Outubro, os dois alunos de David, Robert e Rioult foram visitar o mestre. Êste contou-lhes que havia anteriormente recebido a visita do presidente do curso. Taunay, que se dirigiu à êle nestes termos: “Mr. David, estimo-o bastante, e, portanto, venho convidá-lo a se retirar. Não lhe seria agradável encontrar-se com um Bourbon. Mr. Taunay, respondi-lhe, o vinho está servido, é preciso bebê-lo. Ficarei; estou em meu lugar.” Quanto à afronta e à omissão de seu nome na sessão de graduação, David explicou como sendo intriga de seus inimigos.

Arruinado com a queda do Império que desmoronou suas economias, o dote de sua mulher, bem como suas esperanças e as de sua família, Taunay encarava apreensivamente o futuro. Os aliados estavam em Paris e o Intendente Geral dos exércitos prussianos, Von Ribbentrop, ordenava Vivant Denon a enviar-lhe as obras primas do Louvre.

(★) O major Taunay, nascido em 17 de Agosto de 1791, tomou parte nas campanhas da Rússia em 1812, da Alemanha e da Espanha, onde fez a defesa de Sagunte e foi ferido na batalha de Tarragona. Nos campos de batalha de Leipzig, Napoleão condecorou-o pessoalmente com a Cruz da Legião de Honra. No Brasil, onde acompanhou seu pai, tomou parte na guerra da Independência. Êste soldado das grandes batalhas do Império, fez uma tradução de Terêncio em francês. Seu retrato, pintado por seu pai, pertence ao Museu do Rio.

Nicolas - Antoine Taunay, "O Largo da Carioca em 1816".



David deveria partir para Bruxelas, e Rude, o escultor, iria reunir-se a ele. Swebach e Riesener iriam para a Rússia, Isabey e muitos outros resignavam-se a ficar na miséria.

"Sem cometer a injustiça de torná-los responsáveis, a volta dos Bourbon", escrevia Augustin Thierry em 1938, "marca um período obscuro na história literária". O mesmo acontece com a pintura; o ideal clássico não resiste à aridez e ao abandono. Os irmãos Goncourt referem-se à desconsideração de que são vítimas os pintores sobreviventes do século XVIII. Debucourt "não mais ousava se chamar pintor, ele adotaria o humilde título de Debucourt, o gravador." As conversões políticas são abundantes. Taunay trata de aliar-se à causa dos Bourbons, cuja prova podemos encontrar numa gravura de Girardet, segundo Taunay, em 1816, "Regrets de la famille Royale sur le tombeau de Louis XVI." Mas o membro do Instituto não deveria ser bem visto nos meios da corte; pois na grande encomenda para a decoração da Madeleine, (30 000 francos por quadro), não encontramos seu nome entre os de Gérard, Guérin, Girardet, Gros, Prud'hon, Maynier e Carle Vernet.

O edital real de 5 de Março de 1815 suprimia a 4.^a classe do Instituto, onde se impunha uma devassa. Joachim Le Breton, secretário perpétuo desde 1863, foi a vítima. A 28 de Outubro de 1815 o curso de Belas Artes aplaudia as palavras de seu secretário que continham alusões severas aos aliados, os lordes Wellington e Elgin.

Le Breton foi excluído por edital real de 21 de Março de 1816, e obrigado a abandonar imediatamente suas funções.

O caminho do exílio oferecia-se ainda aos representantes da escola francesa de pintura. Um plano dos mais fantásticos apresenta-se aos artistas franceses desejosos de serem expatriados para não morrer de fome nas ruas de Paris. É Joachim Le Breton quem o concebe e quem arca com as responsabilidades desta aventura, à qual adere Taunay com a idade de 61 anos, e com toda a sua família. É curioso notar-se igual tendência pelo Brasil manifestada em Roma pelo pintor Ingres e o escultor David d'Angers na mesma data de 1815-1816, segundo cartas deste publicadas por seu filho.

O sucessor de Le Breton, em sessão da Academia, leu uma carta de Taunay, na qual o

pintor comunicava que "empreendia uma longa viagem e que enviaria ao curso os trabalhos que a vista de um belo país lhe inspirasse. Por sua vez Le Breton "pede licença à classe para a mesma viagem que ele empreende na esperança de ser útil às artes". (Arquivos do Instituto).

Do ponto de vista administrativo, parece que nem todas as explicações necessárias foram dadas às chancelarias. Segundo documentos conservados nos arquivos do Ministério das Relações Exteriores em Paris, o encarregado dos negócios de França no Rio de Janeiro, não tinha informações sobre este grupo de artistas pretendendo se estabelecer no Brasil. O rei D. João VI, no exílio, pede informações precisas; grande confusão nas chancelarias, que pretendem desculpar esta falha pelo fato das condições políticas exigirem dos diplomatas outras e mais importantes atenções. Pouco tempo depois Paris autoriza o encarregado de negócios no Rio, o coronel Maler, a dar sua proteção aos artistas — vinte — "que partiram com a esperança de fazer fortuna no Brasil".

Os detalhes sobre intrigas que precederam à viagem, e as primeiras impressões sobre o país são numerosos, porém, vagos, na carta do pintor J. B. Debret ao "camarada La Fontaine", em Paris, datada do Rio, Setembro de 1816, cujo original encontra-se na Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris.

Aluno de David e pintor histórico, Debret toma partido contra Taunay com um ódio que fazia prever como seriam suas futuras relações. A carta nos deixa perceber claramente as divisões existentes entre dois grupos, um à volta de Le Breton e outro de Taunay. As alusões de Debret são quase sempre difíceis de se compreender, mas seus sentimentos são evidentes. Que poderá significar, por exemplo, esta frase de Debret: "Monsieur Taunay é sempre o cristal que nos revela a idade e o sexo dos personagens que comanda." Mas os apelidos odiosos pulam: D. Quixote apoiado a uma bengala... Dom Basile Taunay... Herói da palheta..."

O grupo de emigrantes estando no Havre, aguardam a chegada de Le Breton; este, porém, é retido em Paris pelas últimas formalidades, bem como pela elaboração dos Estatutos da futura Academia de Belas Artes no Rio de Janeiro e pela questão do finan-

cimento da viagem, sendo esta subvencionada pelo cavalheiro Brito, encarregado de negócios do rei de Portugal em Paris. Todos os navios que estavam no porto — perto de vinte — esperando ventos propícios, partem, e os artistas franceses dirigidos pelo decano do grupo, Taunay, decidem não mais esperar, graças à caução que lhes foi oferecida por um negociante brasileiro que partiria com eles. Finalmente, à última hora, surge Le Breton e os artistas embarcam.

Os detalhes sobre esta longa viagem que durou mais de dois meses, podem ser encontrados na magnífica obra publicada por Debret, quase no fim de sua carreira, em Paris em 1834-1839, quando, carregado de títulos, vem morrer em sua pátria; a obra está ilustrada com litografias do próprio Debret e pela viscondessa Pauline de Portès. Seis meses haviam se passado após o embarque e eis o que podemos ler no post-scriptum da já citada carta de Debret a La Fontaine: "Alavoine escreveu a Taunay, o escultor, irmão de N. A. Taunay, que Dedebe, Gay e outros artistas pretendiam vir para cá. Poderás assegurar-lhes do que não serão precisas mais de vinte e quatro horas do calor de nosso sol para torná-los loucos. Falo com a imparcialidade de um bom camarada. De resto que eles venham; procurarei utilizar a influência do diretor para interná-los num hospital rapidamente".

Na verdade todos percebiam que a expedição ameaçava tornar-se um verdadeiro forno. É verdade que o plano do palácio da Academia havia sido aprovado; é verdade também, que o duque de Luxembourg, embaixador extraordinário de França ("regicida, padre casado", segundo Debret), havia ajudado os artistas franceses a obter o dinheiro da passagem com pensão anual e estada. Taunay com seus 5 filhos e sua mulher (ao todo oito pessoas incluindo-se a fiel criada Janneton), procurou uma casa nas imediações do Rio. Encontrou-a, finalmente, a alguns passos da Capital, na montanha, perto de uma deliciosa cascata que traz atualmente seu nome. É lá que recebe a visita de seus compatriotas, o viajante Jacques Arago que em "Souvenirs d'un Aveugle", deixa-nos um testemunho comovente de sua visita. "Encontrei-o desencorajado." "Quasi envergonhado da inutilidade de seus esforços, retirou-se para a montanha."



Nicolas-Antonie Taunay, "O Mórro de Santo Antônio em 1816".

Na véspera de sua partida, Arago vai visitar os Taunay, em sua casa toda branca, junto às águas murmurantes, "esta encantadora família de talentosos artistas, que não se pode vê-los sem amá-los e que mais se ama quanto os conhece."

Na carta de Nicolas-Antoine Taunay dirigida a Monsieur Castellan do Instituto (sem data, coleção do autor), refere-se ao mesmo Arago "que serviu de mentor a Adrien (filho de Taunay) em sua viagem à volta do mundo, na expedição de Monsieur Fressinet." Ele é que será o portador do quadro que Taunay envia a Paris, doando-o ao Instituto. Taunay assim termina: "Meu coração regozija-se quando penso que dentro de oito meses estarei convosco."

De volta à França, Taunay toma parte na sessão de seu querido Instituto, homenageando-o com seu quadro trazido do Brasil. "A Academia expressa a satisfação daquela homenagem." Apesar de nossas buscas, ajudados pelo secretário da Académie des Beaux Arts de Paris, foi-nos impossível localizar esta vista do Brasil, oferecida por Taunay a seus colegas.

Recém-chegado e em contacto com o ambiente parisiense, imbuído de nova animação, Taunay envia ao Salão de 1822, doze telas, das quais seis paisagens brasileiras. Já no Salão de 1819 ele havia pintado São João pregando numa paisagem do Brasil. Nos arquivos do Louvre encontra-se a correspondência sobre este quadro oferecido pelo artista ao rei Louis XVIII, que o aceita sob a condição de estabelecer seu preço. (Quadro na Prefeitura de Nice desde 1867). É possível que o artista visse no Evangelista pregando no deserto uma alusão a seus próprios esforços, mas os críticos são inflexíveis, e, por isso, Keratry, inimigo de toda liberdade poética, escrevia: "O lugar é falho de toda conveniência. Procuo em vão o Jordão. S. João nunca viajou para o Brasil como o pretende Taunay."

Já no século XVII, Franz Post, holandês, pintor de Maurício de Nassau, teve a mesma idéia situando uma cena bíblica no Brasil. (Abraham sacrificando seu filho, Museu Boymans, Rotterdam).

No mesmo ano, 1819, Taunay enviava a seu amigo e procurador em Paris, Dardon, dez telas do Brasil, das quais três foram compradas pela Société des Beaux-Arts. (V. cor-

respondência nos arquivos do Musée du Louvre). A Galeria do Rio possui paisagens de Taunay, representando paisagens do Brasil. Na França, os Musées Nationaux emprestaram ao Museu de Paris e depois ao Hotel de Ville de St. Lô a Cascade a 12 lieues de Rio, enorme ela, infelizmente destruída durante a II guerra mundial, representando o pintor trabalhando ao ar livre.

Devemos pensar nas dificuldades de um pintor paisagista, aluno da escola clássica, emulo de Valenciennes, diante desta natureza virgem que ele acabava de descobrir. É indiscutível que o exótico estava em voga após a visita de Parny ao Rio de Janeiro em 1773 e depois era de Bernardin de St. Pierre e Chateaubriand, uma das facetas do romantismo nascente.

Diante de algumas telas do Museu do Rio "finas e preciosas que nos fazem pensar os Corot da Itália", a este Corot que visitou a Itália pela primeira vez em 1825, podemos nos convencer de que Taunay-paisagista foi o precursor do romantismo subterrâneo.

Lettre autographe, appartient à l'auteur.

A Monsieur CASTELLAN rue des Saints-Pères au premier en face de l'Eglise à Paris.

Monsieur et Ami,

Comme la lettre que je vous ai adressée se trouve dans le paquet de Monsieur Dardon et que Monsieur Arago que vut bien se charger du tableau que je consacre à l'Institut l'adressera directement chez vous pour vous concerter ensemble sur les Moyens de présentation je me détermine à vous adresser cette lettre dont il se servira comme introduction auprès de vous. Je vous repète donc ce que je vous ai dit dans l'autre plus amplement que Mr. Arago qui a servi de Mentor à Adrien dans voyage autour du Monde dans l'Expedition de Mr. Fressinet est frère de notre celebre confrere de se nom à l'Institut et qu'il est recommandable lui meme sous le double rapport des arts et des lettres. C'est un ami qu'on a du plaisir à presenter a ceux qui vous interessent a ce titre vous saves a qu'el degre vous etes placé dans mon coeur. Aussi vous voudrez arranger ensemble ce qui concerne ce tableau. Vous trouverez chez Monsieur Dardon votre lettre

ainsi que celle que j'apresse au president de la Classe de l'Institut. Hipolitte etant encore a Paris vous soulagera dans l'execution de ces operations et Monsieur Dardon delivrera ce qui sera necessaire soit pour la restauration soit pour le chassis et la Bordure. Le coeur me bondit lorsque je pense que dans huit Mois je serai dans vo bras.

Votre ami TAUNAY

Mes respects à vos deux aimables cohabitans.

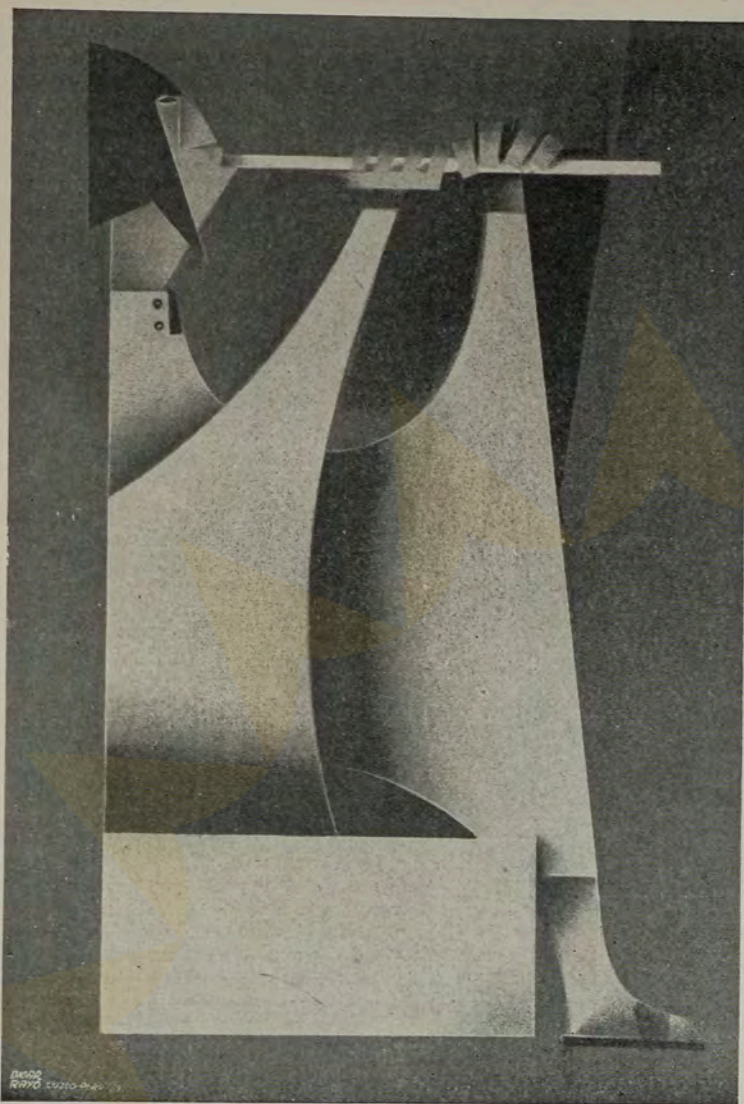
Tradução da Carta-autógrafa pertencente ao autor)

Senhor e Amigo,

Encontrando-se ainda na bagagem de Monsieur Dardon a carta que vos dirigi, e como Monsieur Arago — que se encarregou gentilmente de ocupar-se de tudo quanto concerne ao quadro que ofereço ao Instituto — irá procurar-vos pessoalmente a fim de combinar os respectivos trâmites, vô-lo estou apresentando por meio desta carta. Repito, aliás, o que escrevi mais amplamente na outra. Monsieur Arago, que serviu de mentor a Adrien na viagem que este fez à volta do mundo na expedição de Monsieur Fressinet, é irmão do nosso célebre confrade do Instituto, e quem tem idêntico nome, sendo também ele profundo conhecedor das letras e das artes. Trata-se de um amigo que tenho prazer em apresentar aos que me interessam: a tal respeito bem sabeis o lugar que ocupais no meu coração. Espero que combinareis juntos tudo quanto se refere ao quadro. Encontrareis em casa de Monsieur Dardon a carta a que aludi acima, bem como a que dirijo ao presidente da Classe do Instituto. Achando-se Hipolitte ainda em Paris, por certo vos aliviará um pouco dos encargos. Por sua vez, M. Dardon fornecerá o que for necessário para a restauração, o cavalete e a moldura. Meu coração se regozija, sempre que penso que daqui a oito meses estarei aí para abraçar-vos.

Vosso amigo, TAUNAY

Meus respeitos aos vossos dois amáveis companheiros de casa.



"Índio de Cuzco", 1955.



"Índias bolivianas", 1955.

O surrealismo do colombiano Omar Rayo

Anibal Tamayo G.

A arte é, em todas as suas manifestações, autêntica expressão de cultura racial. Uma nação sem arte ou sem artistas é uma nação que claudica diante da realidade de suas conquistas espirituais e marcha cegamente pela reta de um destino incerto. A arte eleva a condição moral dos povos, e os faz imperecíveis. Quaisquer que sejam suas formas, seu estilo traduz afirmativamente a consciência daqueles povos e se revela, altaneiramente e, sobretudo, se coloca orgulhosamente como alma das nações.

A arte escreveu sem palavras, de maneira patética, a história do mundo, tornando praticamente visíveis todas as suas virtudes e todos os seus defeitos. Elevou acima da glória seus entusiastas mais prediletos e precipitou-se com violência no abismo do fracasso, seus inescrupulosos profanadores. Aqui está a razão de sua brilhante existência e o poder de sua eloquência sem limite.

Omar Rayo solicitou-me algumas palavras sobre seus trabalhos. Sei muito bem que muito pouco entendo de arte; aliás quem pretender saber muito de arte engana a si mesmo como aos demais; à arte, jamais. A sensibilidade por esta admirável manifestação do espírito pode parecer suscetível a todas as aparências, porém não permite àqueles que não estejam a ela vinculada, penetrar no fundo da beleza, da grandeza, da arte que reflete. Temos aqui, que distinguir as pessoas que entendem de arte e aquelas que se dizem conhecedoras de tal, visando, com isto, cobrir uma aparente

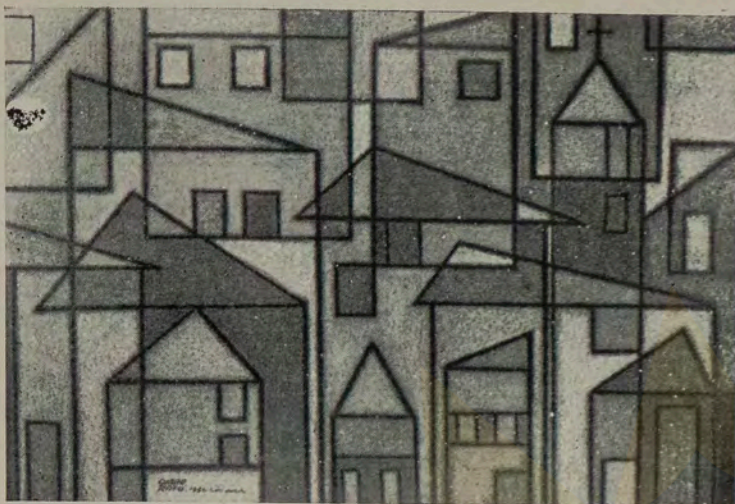
mentalidade doentia, orfã de conhecimentos ou falta de franqueza. Uma das características que formam a superioridade da arte é a originalidade do estilo. O estilo é o artista, como o rito o é para a religião: a suprema beleza complementar.

Para um artista novo, o estilo novo se impõe como o melhor, para não se dizer que é a única maneira de se destacar.

"Os artistas de segunda categoria escavam velhas minas, porém, somente os artistas de primeira qualidade podem alcançar alguma coisa da mina. O cerne da velha mina já está refinado, porém não o está na nova mina".

Omar Rayo pertence ao escasso grupo dos novos mineiros que nas excavações da cultura artística conseguiu com que o precioso metal da originalidade falasse. Deve-se dizer que Omar Rayo alcançou em curto espaço de tempo o mais alto nível de popularidade num ambiente em que normalmente só triunfam os valores vindos de outras terras. Para ele, espiritual e sensível, a glória não é desvanecedora; contudo deve causar-lhe íntimo orgulho, ser o genuíno representante de sua raça, em seu estilo de arte, novo, sugestivo e absorvente.

Omar Rayo ainda não tinha completado vinte anos quando em missão jornalística, o conheci em sua terra natal, Roldanillo, onde nasceu a 20 de janeiro de 1928. Ao lado de seu pai, homem enérgico e de regulares possibilidades econômicas, o jovem caricaturista



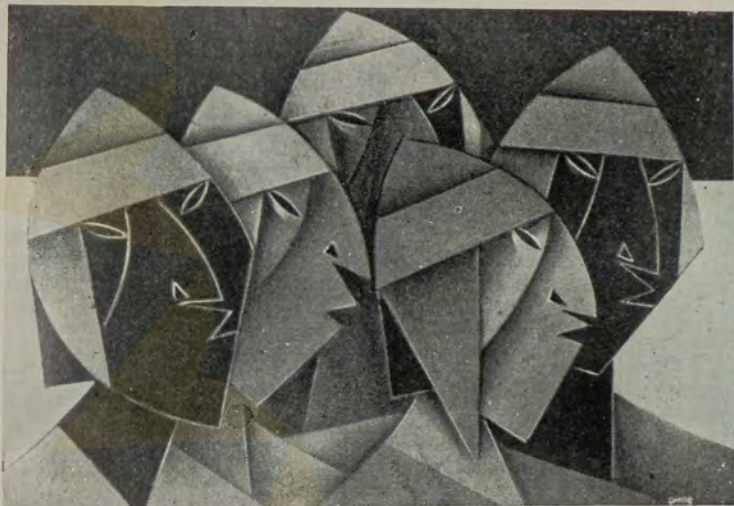
"Paisagem do Sumaré, S. Paulo", 1956.

"Pássaros", 1956. (Este desenho aparece na capa da presente Edição).



"O que principalmente impressiona nas pinturas surrealistas e nas caricaturas de Omar Rayo, é o partido decorativo que ele sabe tirar das texturas e das formas vegetais, sem contudo perder o sentido da composição, não raro de um absoluto rigor geométrico".

Sergio Milliet



"Índios de Sicrani, Perú", 1956.

"Mariposa", 1956.



trabalhava em um ofício duro e relativamente contrário às suas condições artísticas. Estimulado por uma lealdade incondicional, recebia os afetos que sua mãe lhe consagrava, e esperava pacientemente, o dia de sua emancipação que não era outro senão aquele em que as azas de seu espírito se abririam em busca de novos e amplos horizontes. Desenhava em suas horas do ócio, traçando caprichosas linhas que, como sobremesa, formavam em conjunto a figura típica de algum personagem local. Tudo que contrariasse o rigorismo de seu pai. Dessa maneira, Omar Rayo foi descobrindo que seu espírito de artista o distanciava, paulatinamente, de seu ambiente. E depois de apresentar suas duas primeiras exposições no Colégio Belisario Peña e no Clube Tropical de Roldanillo, em 1945 e 1946, respectivamente, transferiu-se para a capital vallecaucana, com um fardo de sonhos triunfantes como báculo e por toda a capital, um album de recortes, um lápis de carvão e uma alma de artista. Em Cali apresentou sua primeira exposição de caricaturas de personalidades célebres, em 1947. Daí por diante, sua trajetória já é por demais conhecida do público, através de toda a imprensa colombiana e de vários países dos Estados Unidos e da América do Sul, que o tem elogiado merecidamente e sem reservas. Alcançou, ainda, a honra de ser o caricaturista exclusivo da Conferência Panamericana reunida em Bogotá.

Considerações sobre arte abstrata

Sanson Flexor

A arte abstrata é bastante viva e suas conquistas, cada dia mais expandidas entre os praticantes e seus contempladores, o provam bastante.

Todo o artista e todo o amator de arte de boa vontade e de boa fé, mesmo quando ainda não se dando bem conta do movel da arte abstrata adivinha a legitimidade, a grandesa e a atualidade desta arte.

Aqueles que ainda se obstinam a combatê-la fazem isso raramente com honestidade.

As concepções e os métodos novos, qualquer que seja o seu domínio, artes, ciências, técnica econômica, etc. provocam sempre uma poderosa reação por parte de todos os espíritos preguiçosos e de todos aqueles que, solidamente estabelecidos no privilégio da rotina, gostariam de que tudo continuasse como no passado e que este passado, custe o que custar, se estenda sobre o presente e sobre o futuro.

Em certos meios "conservadores" é de muito bom tom citar os "ISMOS" com um sorriso irônico, especialmente os "ISMOS" em voga. Reconhecemos que os "ISMOS" que saíram do impressionismo, tais como: pontilhismo, nabismo, fauvismo, cubismo, futurismo e dadaísmo, sem ter sido modas passageiras mas elos coerentes de uma evolução, tenham tido, de fato, uma existência mais ou menos efêmera porém, certamente, fertilizante para as gerações seguintes.

Quanto à arte abstrata que já conta com 45 anos de realizações efetivas, dentro das quais numerosas obras primas em museus tem suas letras de nobreza nos escritos de Delacroix "Correspondência" que, em plena época romântica, se pronuncia em favor da prioridade da plástica pura na arte pictória.

Delacroix diz: "existe uma impressão que resulta de um tal arranjo, de cores, de luzes e de sombras, a qual se poderia chamar de música do quadro. Antes mesmo de saber o que o quadro representa você entra numa catedral e, colocado a uma distância grande demais do mesmo, o que não lhe permite saber o que ele representa, é frequentemente arrastado pelos acordes mágicos das linhas que têm, às vezes, esse poder pela sua grandiosidade..."

"O homem tem na alma sentimentos inatos que os objetos reais jamais satisfarão e é a esses sentimentos que a imaginação do pintor e do poeta sabem dar uma forma e uma vida."

"A primeira das artes, a música, o que imita?" (1839)

Cerca de 70 anos mais tarde, ou mais exatamente, em 1896, época do impressionismo triunfante, diante de uma tela de CLAUDE MONET "La meule" uma dessas obras irizadas, que revela a linguagem miraculosa e direta das cores, o pintor KANDINSKY (nessa época ele mesmo impressionista) se propõe a seguinte questão: "o pintor não terá o direito de ir mais longe, abandonando a natureza e o objeto?"

Mais tarde ele escreverá: "eu soube então expressamente, que os objetos prejudicam a minha pintura". Um abismo profundo se abria a meus pés e ao mesmo tempo se me ofereciam inúmeras possibilidades e toda a sorte de interrogações cheias de responsabilidade".

E a mais importante entre todas: "o que deve substituir o objeto?"

A resposta é dada, em 1911 pelas pinturas abstratas de KANDINSKY e o nascimento do movimento dito abstracionista. Saído da indeterminação formal do impressionismo e entrando no abstracionismo puro, depois de ter experimentado a cor libertada pelo fauvismo, KANDINSKY, guarda "por

muito tempo" uma certa filiação agitada com o romantismo.

As estruturas flutuantes, com uma aparente liberdade num espaço virtual de suas pinturas, as mais características de abstração pura obedecem às leis de atração mútua, onde as saliências, correspondem às reentrâncias, sem excluir este grau de incerteza que hoje, nos faz pensar em um presentimento intuitivo da física quântica moderna.

Em seus escritos: "A espiritualidade na arte" ele enumera os 3 caminhos místicos da necessidade interior e escreve: "cada artista é um tanto como um produto de sua época e tem de exprimir o espírito da mesma".

Apesar disso, o caminho de KANDINSKY é sempre ligado ao que ele chama de "expressão pura de seu mundo interior".

Mais ou menos na mesma época, o pintor cubista ROBERT DELAUNAY, em Paris, fazia eclodir a disciplina do cubismo, para sacrificar, às exigências formais da cor libertada, os últimos vestígios da aparência dos objetos já esfacelada, triturada e ordenada pela máquina ótica do cubismo. DELAUNAY cria um movimento ao qual dá o nome de ORFISMO.

O pintor cubista ALBERT GLEIZES escreve sobre DELAUNAY: "Ele pintava só com a cor. Pretendia que, em lugar de destruir como nos cubistas estaríamos ainda tentados a pensar, ela construiria e edificaria a forma. Ele pintava, além disso e, ao mesmo tempo, numa ordem de translação da perspectiva espacial e na ordem da rotação do tempo cromático".

"Estávamos nós ainda voltados para os espetáculos, quando DELAUNAY estava já penetrando dentro da criação (vida)".

Por volta de 1913 o pintor holandês MONDRIAN, produto ele também da disciplina CUBISTA renuncia os objetos exteriores, tanto como de qualquer lembrança da aparência de nosso espaço familiar.

Por um processo purificador ao extremo ele chega a conceber a necessidade duma superfície plana organizada ortogonalmente por meio de faixas pretas e das 3 cores fundamentais constituindo assim um espaço virtual despojado de todo materialismo que não seja o de sua própria existência e testemunhando somente a única paixão purificadora criadora desse vazio fecundo comparável àquele de São João da Cruz, um vazio preparado, elaborado, afim de conter o Universo e com ele Deus.

Esse asceta da Pureza, chegando à abstração após percorrer as etapas analíticas e sintéticas do cubismo, aparece em seus escritos como o apóstolo do espiritual e do absoluto na arte, afirmando o apêgo entusiasta à nossa época da ciência e da máquina.

É ele quem proclama a autonomia existencial da obra pictórica: "isolai as cores a fim de que elas tenham sua individualidade completa, que elas sejam símbolos absolutos, fazendo de cada tela um ícone de verdade elementar: aquilo que é e, aquilo que não é não é".

Sua arte toda rigorosa e espiritual tende a se tornar um modo de vida, sua ambição é a salvação universal pela arte.

A vertical e a horizontal, os únicos signos empregados por ele são as duas constantes do universo.

Com outros companheiros holandeses, tendo VAN DOESBOURG à frente, ele cria o grupo de STIJL e o movimento do NÉO-PLASTICISMO que tendo a grande síntese arquitetônica de todas as artes chamadas a se integrar dentro da vida quotidiana dos homens, afim de purificá-la.

Este movimento é paralelo ao do BAUHAUS na Alemanha, dirigido pelo arquiteto GROP-

PIUS e o pintor KANDINSKY e que se propõe ao mesmo objetivo de integração de formas harmoniosas em si e funcionais, em todos os setores da produção industrial destinadas ao uso quotidiano. Mas tarde criava-se a PARIS "ABSTRACTION-CREATION" com HERBIN, ARP, BÉOTY etc.

A partir de 1911, os movimentos análogos, renunciando a qualquer imitação ou interpretação das aparências do mundo exterior e visando unicamente a criação dos universos plásticos, surgem nos meios e nos países os mais diversos.

Para o catalano de Paris, PICABIA, originado igualmente do cubismo, via dada, a abstração foi só um episódio, enquanto que para o russo MALEVITH ela se tornou a supremacia da expressão pura, se manifestando com um quadrado preto sobre um fundo branco.

O RAIONISMO de LARIONOU e de GONTCHAROVA substituiu os objetos imaginários por suas radiações ambientes.

O CONSTRUTIVISMO dos escultores PEVSNER e GABO e do arquiteto TATLIN e mais tarde DOMELA, pintor e escultor, criava o jogo espacial segundo as particularidades formais de materiais diversos, pondo-os em jogo cientificamente.

A suíça SOFIA TAUBER adere ao NÉO-PLASTICISMO e cultiva o acetismo e a pureza de formas e de cores elementares.

Ela submete aos rigores da matemática e a regra de ouro o que era pura intuição em MONDRIAN.

O alemão BAUER é discípulo de KANDINSKY, e também o grego XCÉRON. O checo KUPKA, um dos precursores e mais cultiva a música e as matemáticas a fim de regular e enriquecer a sua arte de pintar.

HERBIN, francês do Norte, acha que as formas elementares e as cores são um alfabeto coerente de signos puros.

O italiano MAGNELLI, o húngaro MOHOLY NAGY, o escultor rumeno BRANCUZI, e o arquiteto LE CORBUSIER e mais tarde MAX BILL, este último considerado por MICHEL SEUPHOR como o "KANDINSKY" da escultura", todos aderem, quase que simultaneamente, ao grande movimento que visa um mesmo fim:

A AUTONOMIA TOTAL DAS FORMAS EM RELAÇÃO AS APARÊNCIAS DO MUNDO EXTERIOR.

Passaram-se os anos e esse movimento teve os seus altos e baixos.

De cada crise saía fortificado e renovado. Hoje ele floresce em todos os grandes centros de pensamento e de arte do mundo operando conversões e provocando controvérsias apaixonantes.

II

Veremos as razões que os obrigou a renunciar de se servirem, em sua arte, das aparências do mundo exterior.

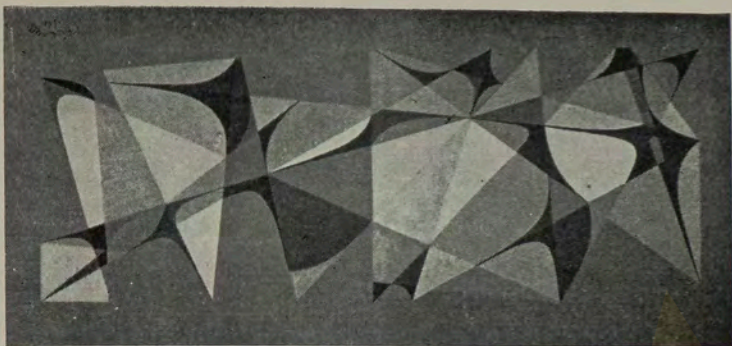
O homem vive num mundo de formas.

Ele toma conhecimento do Universo percebendo formas.

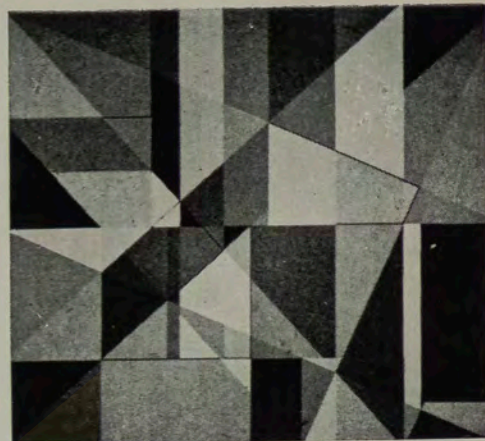
Ele se manifesta concebendo e realizando formas.

As formas extremamente variadas, complexas, e frequentemente indeterminadas que lhe são ofertadas pelos espetáculos da natureza, o homem opõe a lucidez de sua inteligência prática que se manifesta na coerência lógica das formas concebidas por ele, em suas realizações utilitárias destinadas a fornecer o repouso, o abrigo e o conforto, de lutar e de proteger-se contra as forças hostis da Natureza e também contra seus semelhantes.

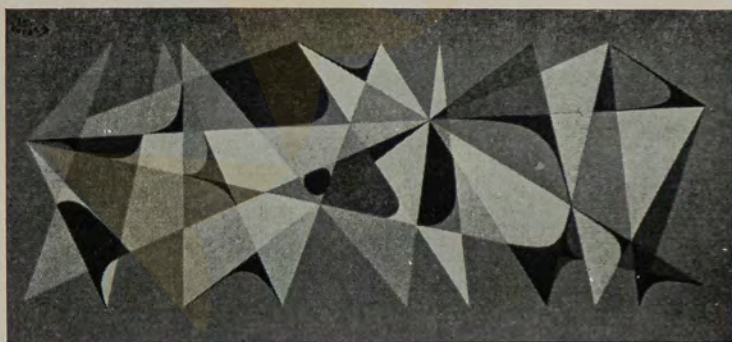
Ao lado destas atividades utilitárias o homem exerce igualmente atividades desinteressadas, das quais umas procuram penetrar o segredo



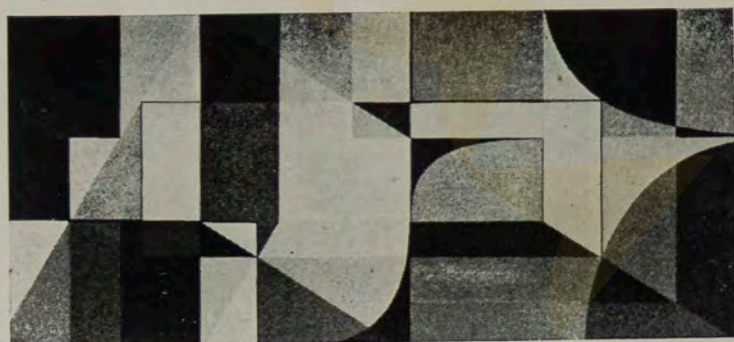
Sanson Flexor, "Invenção", 1952.



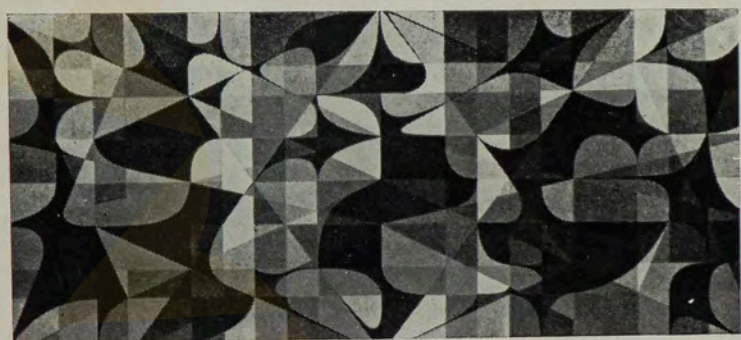
Sanson Flexor, "Modulação com dominante vermelho", 1954.



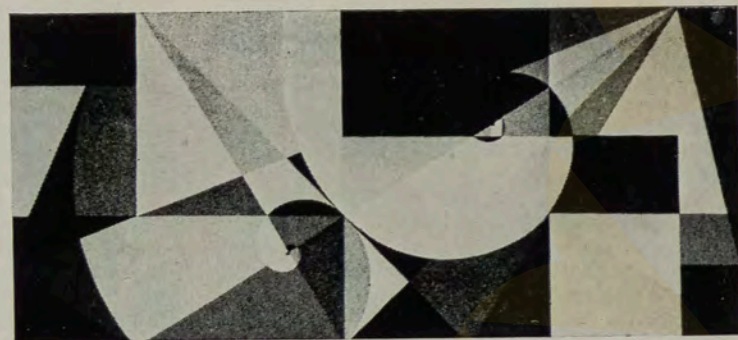
Sanson Flexor, "Invenção N.º 34", 1952.



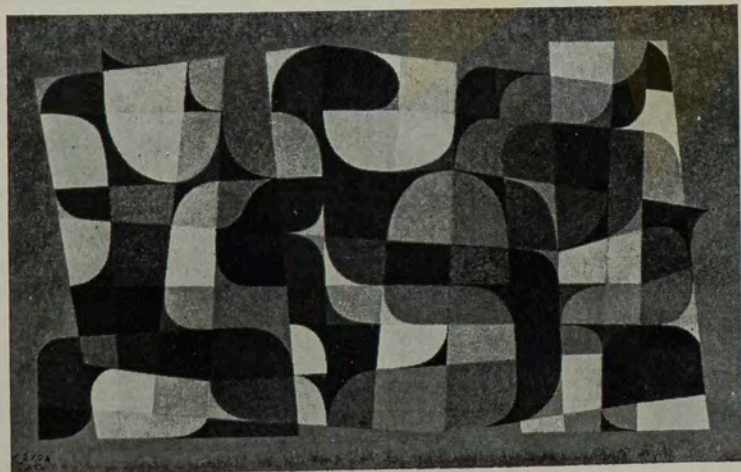
Sanson Flexor, "Euritmia N.º 4", 1954.



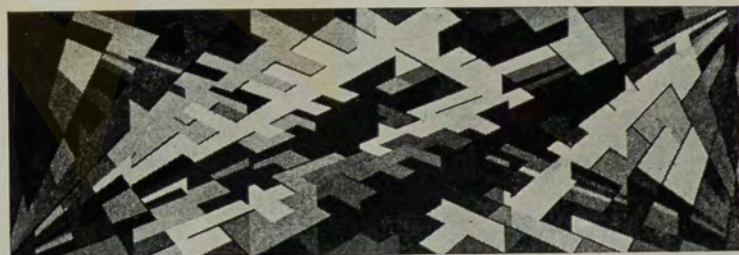
Sanson Flexor, "Euritmia N.º 1", 1952.



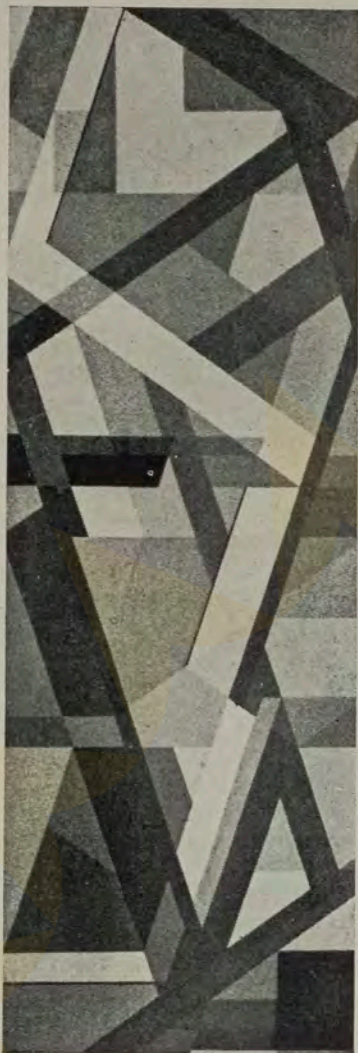
Sanson Flexor, "Crescimento Gnomônico", 1954.



Sanson Flexor, "Invenção N.º 21", 1952.

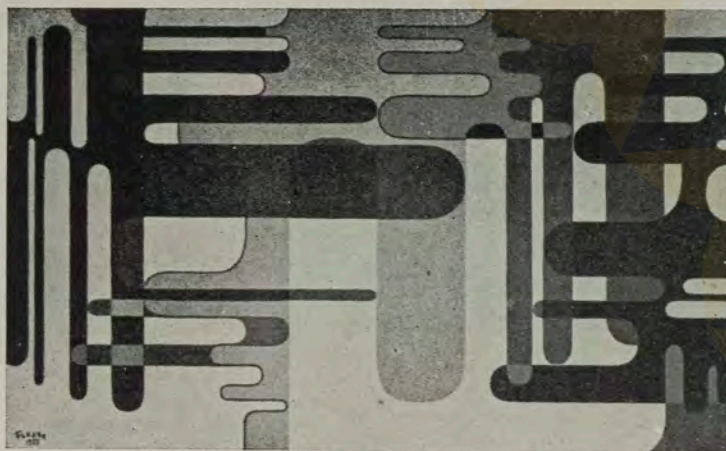


Sanson Flexor, "Vai e vem diagonal N.º 1", 1954.



Sanson Flexor, "Estruturação pentagonal", 1955.

Sanson Flexor, "Homenagem à Fernand Léger", 1955.



do das estruturas naturais, pelas formas mentais de interpretação discursiva, especulativa ou dogmática, (tais como a ciência, filosofia, religião, magia) e outras procuram satisfazer, a mesma necessidade, pela criação das formas sensoriais de interpretação imitativa ou descritiva das aparências do mundo exterior.

Tais são artes de imitação ou de interpretação onde predomina o discurso falado ou figurado como: literatura, uma boa porção da poesia, do teatro, do cinema, da fotografia, da pintura e da escultura chamados de figurativos.

Ao lado destas atividades de investigação, caracterizadas pela presença do elemento do discurso falado ou figurado, se apresenta um tipo todo particular de atividades desinteressadas e gratuitas, atividades por excelência demiúrgicas.

Essas atividades são essencialmente instauradoras e não têm por objetivo nenhuma verdade de interpretação nem dos fenômenos nem das aparências naturais.

Este tipo de atividade é expressamente e intencionalmente criador de seres singulares, conjuntos formais, voluntariamente organizados e das quais a finalidade é esta mesma existência formal.

Neste último grupo de atividades podemos incluir a música e a arquitetura inicialmente, depois as outras belas artes, à medida que elas perdem suas características discursivas de investigação do mundo exterior ou de utilidade prática como finalidade.

O que distingue os conjuntos formais apresentados pelos seres singulares que resultam destas atividades instauradoras, que poderemos chamar "obras puras", é que, em primeiro lugar, suas formas são constituídas pelas qualidades sensíveis previamente escolhidas e organizadas em escalas ou séries obedecendo as leis das relações voluntariamente pre-estabelecidas, (escala musical, mó-

dulo dos arquitetos, tonalismo dos pintores). Em 2.º lugar, estas qualidades elementares, extraídas de suas escalas, são reagrupadas segundo um sistema poli-harmônico e rítmico, quer dizer, uma combinação tal que as suas relações podem ser percebidas ao mesmo tempo, cada uma de per si, e todos em conjunto, sem prejudicar nem a unidade, nem a variedade do conjunto, quer dizer a sua harmonia.

É que este agrupamento apresenta à percepção, uma característica da periodicidade (temporal e espacial) dos elementos análogos, semelhantes ou contrários quer dizer: o seu ritmo, ou a sua simetria.

Em terceiro lugar, este agrupamento rítmico e poli-harmônico obedece às formas mentais pre-existentes e que variam segundo o clima intelectual e social da época e do meio. Porém, a instensidade da obra, seu grau de persuasão, sua irradiação comunicativa, em uma palavra, seu critério de qualidade comparada dependerá do grau de exaltação dessas relações internas criadoras de harmonia, de utilização engenhosa e sutil dos recursos específicos de sua arte, da riqueza e da autenticidade da invenção, e também do seu grau de integração no clima mental de sua época histórica e do ambiente formal que resulta dela.

Os elementos que acabamos de enumerar, como essenciais para pureza de uma obra de arte, se encontram frequentemente num grau muito elevado nas realizações decorrentes de outros domínios de atividades humanas não somente religiosas ou científicas mas também industriais e artesanais. Pelo contrário, frequentemente elas faltam totalmente nas obras pretendidas artísticas, onde não se encontram na realidade senão os elementos descritivos, interpretativos ou utilitários, que não têm nenhuma relação com as condições específicas da pureza da obra de arte.

O que caracterizava o domínio das belas artes até os nossos dias e, em muitos casos, lhe caracteriza ainda hoje, é a coexistência, lado a lado, e num grau variável do elemento poli-harmônico estrutural próprio da obra pura e, ao lado dele, do elemento descritivo, interpretando discursivamente as aparências do mundo exterior e que, mais ou menos adotado a estrutura da obra, constitui geralmente um ENTRAVE à existência autônoma plenária deste conjunto rítmico e harmônico, que apenas visa a sua existência em si.



Este elemento do discurso, quase inexistente em arquitetura e em música, predomina em todas as outras artes, inclusive as artes plásticas, tais como eram concebidas até nossos dias.

Si as artes, tais como a literatura, o teatro, o cinema, a pantomima testemunham uma coexistência desses dois elementos, com predominância muito sensível do elemento discursivo, esse fato não apresenta nada de anormal pois que as formas próprias a essas artes são as da palavra, do gesto e das atitudes humanas, encarregadas da imitação ou do desejo de interpretação dos fatos da vida afetiva dos homens e da expressão de sua face moral.

Estas formas são mais sinais de outras formas existentes fora da obra, do que existências puras, procurando constituir um conjunto autônomo em si.

Para as artes plásticas as cousas acontecem de outra maneira, pois esse dualismo nelas se apresenta sob um aspecto profundamente antagonista e contraditório.

Acontece que as artes plásticas, cujas formas resultam da justaposição das cores ou dos claros e dos escuros (intensidades luminosas) visam a percepção do sentido da vista, sentido ao mesmo tempo, o mais material



Flexor, "Modulação com círculos N.º 5 (Cromático-tonal)", 1956.



Sanson Flexor, "Modulação com círculos N.º 3 (Cromático)", 1956.

e intelectual por excelência. Sendo a vista o sentido o mais completo da percepção das formas do mundo exterior, ela tornou-se um instrumento principal de investigação da natureza, do espaço e dos seres. Assim o homem encontrou, nas artes do desenho, da pintura e da escultura um meio de fixar as imagens fugazes das aparências do mundo, a fim de estudá-las, adorá-las ou amá-las à sua vontade.

Submetendo o comportamento dessas imagens às formas mentais de interpretação, segundo seu conhecimento empírico do espaço, ele as tornava assim testemunhas das mentalidades científicas, filosóficas e religiosas de seu tempo histórico.

O espaço Euclidiano e a visão piramidal e imóvel de um Leonardo da Vinci, bem como a extensão horizontal e profundidade vertical de um Cézanne, cuja visão é mais achatada, são mundos cheios das aparências dos objetos e dos seres, mais ou menos copiados do natural e, si essas imagens sofrem uma leve transformação de seu aspecto natural, é mais por uma necessidade de investigação das estruturas próprias a esses objetos exteriores, do que por necessidades estruturais da obra.

Esta mesma obra parece se comportar como si sua organização interna obedecesse às formas dos seres desse mundo exterior, tomados ou não como símbolos religiosos, filosóficos ou políticos, mais do que ao desenvolvimento dialético de suas próprias necessidades estruturais.

A obra plástica era um meio de conhecer, de gozar, de se lembrar, de se indignar, de chorar ou de rezar, evocando as imagens dos objetos ou dos seres, imagens essas que obedeciam às leis convencionais das épocas históricas, não coincidindo com as necessidades estruturais íntimas da obra, a não ser na medida em que a existência formal da obra tornava-se um fim em si e não apenas um meio de evocação das aparências ou de interpretação dos símbolos.

Quando o artista plástico, movido pelos imperativos dos meios específicos de sua arte, (superfície-côr para o pintor) (superfície-luz para o escultor) deseja conduzir até suas últimas consequências as possibilidades rítmicas e poliarmônicas de sua obra, então levanta-se perante ele, na sua amplitude dramática, a grande questão que KANDINSKY

se propôs no fim do século passado: "os objetos prejudicam minha pintura..." Como substituir os objetos?"

Foram necessárias longas lutas, das quais o século passado e o princípio do nosso século XX foram testemunhos para se chegar, após decantações sucessivas, a essa autonomia das artes plásticas que hoje eclode naquilo que chamamos a "arte abstrata".

Abstrata, com efeito, com relação a tudo que não seja ela mesma, isto é, a tôdas as aparências visuais do mundo exterior.

Há um século os pintores e os escultores, conscientemente ou não, e sob pretextos variados se esforçaram primeiro a agitar essas aparências animando-as com uma impressão de movimento, e esfumá-las submetendo-as à ação dissolvente da luz desmembrando-as em seguida, revirando sua ordem estrutural, e destruindo-as enfim, deixando subsistir apenas o único objeto por excelência a obra em si.

Seja a preocupação do "movimento que desloca as linhas" caro aos românticos, ou seja a decomposição fugitiva das formas dos objetos, submetidas à ação da luz do ar livre, segundo as horas, as estações, as nuvens e as irradiações do espectro solar dos impressionistas, assim como a visão simultânea de todos os perfis dos objetos ao mesmo tempo, dos cubistas, tôdas essas tentativas de investigação empírica ou especulativa através das aparências visuais, levaram em conta as qualidades específicas e as particularidades espaciais (espaço) inerentes às estruturas próprias do plano pictório dos pintores ou ao espaço arquitetônico dos escultores.

A fim de se inserir nessas condições específicas, tôdas essas tentativas precisaram sacrificar sua fidelidade às aparências do mundo exterior e tornar evidente o seguinte:

Existe incompatibilidade fundamental entre as atividades estruturais intencionalmente criadoras de conjuntos rítmicos e harmônicos, que caracterizam sua arte, e a imitação mais ou menos dissimulada das aparências dos objetos do mundo exterior.

A obra, afim de se tornar pura, deve renunciar a se apresentar como uma função ou uma imagem de alguma coisa exterior a ela mesma.

A obra de arte torna-se, cada vez mais, um conjunto coerente de suas próprias funções canônicas geratrizes de harmonia.

A organização de um espaço ou de uma superfície em zonas diversamente qualificadas ou medidas, tendo entre si relações voluntariamente estabelecidas no que se refere às suas dimensões, formas, coloridos intensidades e matérias, excluindo qualquer tentativa de interpretação das aparências do mundo exterior, e tendo como único fim a existência intensa e exaltada dessas relações, ocasiona o nascimento deste objeto particular que chamamos A OBRA ABSTRATA.

Esta obra não representa outra coisa a não ser ela mesma. Ela mesma é uma presença: ela tem o seu próprio significado.

Como conjunto organizado e coerente ela é um universo em si e pode eventualmente sugerir, com esta analogia, reminiscências cósmicas.

Não há nada de espantoso que essa arte abstrata tenha surgido no princípio do nosso século e que seu desenvolvimento seja paralelo ao da cosmogomia moderna.

Hoje em dia a intuição do cosmos, que falha como método do conhecimento no domínio da física relativista, pode se exercer, por analogia no domínio da abstração artística.

Assim é que a intuição dos espaços multidimensionais, das linhas do Universo e dos campos das forças, acompanha geralmente, e muitas vezes de um modo inexplicável, a contemplação das obras puras da arte abstrata.

Pelo fato de ser apenas um campo virtual onde gravitam puras qualidades formais que se entre-influenciam, tendo por finalidade tornar evidente relações coerentes voluntariamente e intensamente estabelecidas, a visão dessa inter-ação faz surgir no espectador culto formas mentais análogas às das teorias do campo elétrico-magnético atuais.

A obra se apresenta à nossa percepção como uma supra-estrutura das formas superficiais, conjuntos dos pontos de claro e de escuro, de tom e de tinta que se comportam entre si como funções variáveis e derivadas umas das outras e em relação à sua totalidade.

Essas relações não são estranhas às preocupações muito atuais de topologia ou geometria da situação, essa nova e promissora região qualitativa da matemática moderna.

É preciso reconhecer também que as formas apresentadas pelas obras de arte abstrata se enquadram perfeitamente no ambiente e no

espírito das formas visuais, que caracterizam as conquistas e o ambiente do homem moderno, rodeado pelas formas racionais geométricas, dinâmicas, mas puras e nítidas de suas criações.

Seja o ambiente de uma usina moderna, de um laboratório, de uma sala de operações, de uma vitrina, de um veículo ou de uma moradia, tudo que auxilia o homem eficazmente no seu trabalho ou no seu repouso, apresenta hoje essas formas geomêtricamente puras, sadias, movimentadas ou repoussantes e sempre *cuidadosamente organizadas*.

Vistas de avião, as paisagens aparecem generalizadas, fazendo valer somente suas particularidades estruturais puramente geométricas.

O microscópio nos apresenta a visão geometrisada das estruturas dos tecidos e dos cristais; o ultramicroscópio eletrônico nos promete visões movediças da estrutura da matéria. Eis-nos bem longe das paisagens, das naturezas mortas do século passado.

Nossa época, seu estilo, seu espírito, sua arte, são geométricos e dinâmicos, caracterizados pelo número e pela equação.

Sua ótica complexa é caracterizada pela nitidez e precisão das formas. Seus métodos de pensamento procuram considerar mais as estruturas internas de que as aparências e os seres como resultado das relações existentes em si identificando essa existência com a essência.

Perante esse estilo de nossa época podemos observar três atitudes diferentes:

1.º — a atitude tradicionalista e retrógrada, avessa a todas as conquistas do homem moderno, pois este está destronando os tabus, derrubando os privilégios materiais e espirituais que procuram se manter a todo custo, explorando a estupidez e a ignorância das massas e a preguiça intelectual das supostas elites.

Essa atitude se alimenta no culto da mediocridade e da glorificação do passado, para cuja grandeza jamais contribuiu.

Nas artes essa atitude se traduz por todos os academismos estagnantes e aproveitadores das receitas mais ou menos mofadas e dos quietismos preguiçosos;

2.º — a atitude de não adaptação e de dúvida.

Esta atitude que reveste muitas vezes uma forma arrependida, ou acusadora sobre o modo profético, procura dissociar o homem de suas conquistas, acusando-as de ser a causa da sua desgraça e degradação.

Essa atitude procura traduzir seu desespero e sua angústia, pela deformação violenta e cruel das aparências humanas ou então preconiza a fuga no domínio do sonho ou do sub-consciente, ou ainda a volta às origens da infância, da ingenuidade original, o primitivismo popular, a santa inocência.

Essa tendência geral, de deserção combativa e de acusação, se expressa nas artes por meios das tendências expressionistas surrealistas e primitivistas com atitudes apaixonadas viscerais e anti-cerebrais.

As obras oriundas dessa atitude são portadoras de emoções e impulsos sociais mais do que cristalizações das formas mentais.

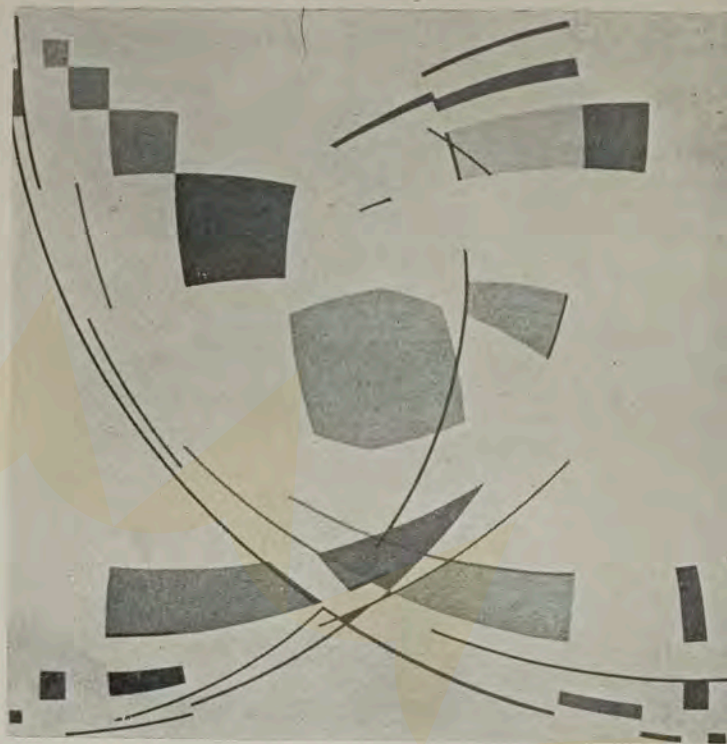
As estruturas por elas empregadas são muitas vezes tributárias das reminiscências arcaicas ou bárbaras tiradas das trevas do sub-consciente.

Esta tendência se cristaliza nos jogos frenéticos de um PICASSO cuja obra destrutiva do objeto, mesmo tratando-se de naturezas mortas, sempre tem algo do massacre da forma humana.

A obra de PICASSO tem sempre uma face moral.

Uma tela, uma escultura, um objeto torturado por ele, ao mesmo tempo que contém elementos rítmico-harmônicos, empregados numa combinação contraditória, são principalmente portadores de uma mensagem que é mais um chamado do que um discurso. Picasso acusa a passagem da linha. Durante

Sanzon Flexor, "Modulação com círculos N.º 2 (Cromática)", 1956.



seu passado cubista no entretanto, foi ele quem preparou o caminho aos construtores.

3.º — Atitude é a de aceitação. De boa vontade e alegremente ela aceita as conquistas do homem moderno e as formas que delas resultam.

Essa atitude longe de acentuar as doenças e os flagelos sociais, consequentes às forças que o homem moderno, aprendiz feiticeiro, desencadeará, procura curá-lo reconciliando-o primeiro consigo mesmo, e, em seguida, com seu destino, integrando-o no ambiente de suas próprias conquistas, formas organizadas, frutos cartesianos do método, cristalizações de ordem universal, símbolos da sua vitória sobre o caos, a doença e a ignorância.

Esta última atitude intensamente manifestada na obra figurativa de LÉGER encontra seu desabrochar na ordem pura que as obras da arte abstrata apresentam.

Conclusões: — 1.º. Do que foi dito, pode resultar, ao que me parece, a delimitação dos fenômenos que caracterizam a arte abstrata, fazendo sobressair a extrema atualidade das concepções e do clima material e mental que acompanhou suas manifestações.

O termo *abstrato* suscitou controvérsias pois contraditoriamente KANDINSKY e MONDRIAN, assim como VAN DOESBOURG empregam o termo *concreto* assim como o termo *abstrato*.

Damos a palavra a MICHEL SEUPHOR, grande especialista da questão: "eu peço que justaponha os termos realidade concreta a realidade abstrata".

"Nota-se logo que o segundo termo é bem mais apropriado do que o primeiro para definir uma arte que tende a expressar o sentido universal de todas as cousas (Mondrian), a vida interior (Kandinsky) ou a alma lírica da cor (Delaunay)".

Não insistindo sobre o vocabulário, me parece que é a herança do neo-plasticismo, que hoje conduz a nossa vanguarda para essa concepção da obra como objeto em si, obedecendo às suas próprias leis e mais do que nunca, se aproximando do ato da criação formal mais do que da expressão de conteúdo do mundo exterior e interior.

Parece que os artistas procuram antes de tudo a promoção de um ser à existência, cuja finalidade é essa própria existência.

2.º — Eis porque seria difícil, sem cair no equívoco, empregar um termo como linguagem, símbolo ou sinal.

Uma obra dessa espécie é produzida não para dizer mas para fazer.

Trata-se aqui de um ato e este ato é gratuito.

É neste aspecto, de *não conteúdo*, que está a diferença fundamental entre nossas tendências atuais e as teorias idealistas de Mondrian, ou românticas de Kandinsky.

É muito natural que a obra abstrata que por sua organização, sua pureza e sua lógica, crie ao redor dela, não somente um ambiente de nitidez, de ordem, de saúde moral, mas também de vitalidade vertiginosa, resultados naturais das características formais da obra.

Para o artista são consequências normais, porém secundárias de seu ato desinteressado. Ao menos que a obra seja concebida em função de uma síntese arquitetural, plástica cuja finalidade direta é sua integração imediata e orgânica na vida de todos os dias, assim como o provam as tentativas felizes do grupo "ESPAÇO", iniciativa fecunda do escultor-engenheiro ANDRÉ BLOCK.

3.º — O que caracteriza igualmente as tendências mais atuais é a integração da *intuição matemática*, que muitas vezes acompanha a abstração artística, nas técnicas próprias as particularidades fundamentais das artes plásticas e que sempre são: superfície-côr "para os pintores" "superfície luz" para os escultores, quaisquer que sejam as inovações das técnicas ou materiais empregados. Mas uma obra abstrata que pode ter como ponto de partida as formas mentais tributárias das abstrações matemáticas, está tão longe de um desenho geométrico, do aspecto mais perfeito, caligrafado e carregado de intenções de expressão, como de um cromo fotográfico de um jornal de modas.

4.º — A *pintura abstrata é antes de mais nada intensamente pintura*, assim como a *escultura abstrata é intensamente escultura*, no seu sentido existencial o mais puro e o mais total.

Longe de tirar a personalidade do seu criador, elas lhe proporcionam, por sua disciplina e a complexidade de seus problemas, um campo mais vasto e abre perspectivas infinitas à sua imaginação creadora, e a sua invenção de inumeráveis combinações.

O vento sopra nas velas dos campeões da clareza, da organização e do dinamismo construtor de espaços novos para o homem novo. Quanto mais cedo seu esforço for universalmente reconhecido, quanto mais próxima será a realização do sonho feliz da sociedade humana.

A arte argentina dos nossos dias

Ensaio de uma descrição

Sigwart Blum, Buenos Aires

É difícil fazer-se uma descrição exata dos acontecimentos artísticos contemporâneos. A arte dos nossos dias acha-se em constante movimento, como acontece em toda evolução, e, é justamente uma questão de opinião individual interpretar um princípio como fim e um fim como princípio.

Ocupar-se da arte argentina atual significa ocupar-se da arte contemporânea. Porque não existe uma arte argentina própria.

A influência de temperamentos artísticos, fortes, pujantes, dá-lhe certamente valor. Ou a lição do trabalho coletivo, como fazem os mexicanos.

Justamente essa arte de um Rivera, de um Orozco ou de um Siqueiros, cuja significação não deve ser diminuída, serve frequentemente como medida do valor da expressão autêntica da arte americana do século XX. De fato: a influência desse grupo foi grande, neste continente, especialmente na costa do Pacífico, com exceção do Chile. Na Argentina, quase não teve significação, apesar de Siqueiros ter vivido e trabalhado durante muito tempo em Buenos Aires.

Mas o que há com Rufino Tamayo (europeu na expressão)? Será que, para ficarmos no mexicano, ele é, por isso, menos mexicano, sua arte menos mexicana?

A Argentina, como toda a América, recebeu um impulso forte e decisivo da Europa. Assim foi antigamente e continua a sê-lo até hoje. Foi o sonho de todo o artista conhecer Paris. Com Paris sonha um Victorica, ir para Paris é o desejo de um Spilimbergo e de um Berni. Paris foi e continua a ser a Meca da Arte, uma cidade que dá estímulo a milhões de criaturas.

No entanto, no tempo da televisão, do filme colorido e dos aviões a jato, já não é tão importante onde se pinta. O que importa é como se pinta. E, nunca, o que se pinta. Pois, que diferença há, por exemplo, de uma exposição de quadros abstratos ser em Nova Iorque, Zurique ou S. Paulo? A diferença existe, quase sempre, na qualidade dos quadros expostos. Além disso, são os mesmos elementos de pintura e composição das cores, uma procura quase total de alguma coisa nova.

Realmente. O mundo em que vivemos não é mais tão grande como desejaríamos que fosse. Acresce ainda a identidade das impressões. Raciocinemos: arranha-céus existem hoje em S. Paulo, Buenos Aires, Rio, Casablanca e Chicago. Necessidades idênticas determinam sensações e desejos idênticos. Uma pessoa que toma um elevador para ir ao 32.º andar de um arranha-céu, tem a mesma sensação no Brasil, no Japão, em qualquer parte do mundo. O mundo em que vivemos, o ar que respiramos são sempre os mesmos. O artista também respira esse ar: só que ele tem um sismógrafo melhor para essas sensações. Exprime as "nuances" mais delicadas. E é isso que atrai em sua obra. Evidentemente, existe também a influência inerente a cada país, a cada nação, que adaptam o caráter internacional das tendências artísticas dos nossos dias ao próprio caráter nacional. Combinam de uma maneira toda especial e refletem-se na obra de arte. Há também a influência natural do meio, da paisagem, das características regionais, exemplos que se multiplicam frequentemente.

Esse processo pacífico é constante. Por isso mesmo a interpretação da arte, em nossos dias, é sempre uma tentativa. Dessa maneira, quem pode afirmar qual será a força criadora que vai prevalecer no futuro, na pintura? Estará o artista, que hoje tem trinta



Lino Eneas Spilimbergo, "Muchacho", óleo. Pintor, litógrafo, desenhista, um dos maiores expoentes do grupo "Escola de Paris". Pinta com extraordinário vigor, em cor e forma, com uma sensibilidade que vem do emocional. Seus quadros exprimem forte compaixão e respeito diante de tudo que foi criado.



Juan Del Prete, "Bodegon", 1943, óleo. Uma forte sinfonia de cores; sensível influência dos "Fauves". Quadro de uma improvisação emocionante.

Aquiles Badi, "Buenos Aires", 1936, óleo. Legítimo pintor, deu-nos com este quadro, uma excelente visão de Buenos Aires no ano de 1936. O lirismo decorativo de Badi, se baseia numa sinfonia de cores claras e opacas, as quais dão aos quadros, construtivamente elaborados, uma nota alegre e diferente.



Horacio Butler, "Paisaje del Tigre", óleo. Construção sólida, cores transparentes de acentuada força sugestiva. A extranha paisagem do delta do Tigre está, aqui, neste quadro desse artista sensível, de maneira eloquente.



Raul Soldi, "Figura", óleo. Elegância e harmonia em linhas e traços livres; cores transparentes e pastel, eis o que nos mostra a pintura poética de Soldi.



anos, no auge de sua carreira, somente dentro de vinte ou dez anos; mais cedo ou mais tarde?

É certo que existem, na Argentina, muitos pintores e escultores de talento. As vezes até talentos que são lançados como prodígios, sem auto crítica (da crítica de estranhos nem é bom falar) ou através de movimentos de arte, a maioria deles acabando em um maneirismo barato.

Assim vemos, frequentemente, um talento que se revela e, que, protegido, consegue ir para o estrangeiro e que depois de alguns anos é completamente esquecido.

Esquecem que a arte exige constantemente cem por cento de esforço e a solução de problemas sérios que surgem diariamente na vida do artista. O verdadeiro artista, hoje em dia, está entregue a si mesmo. Não tem segurança na sua "unidade" e por isso sente-se sem apóio. Ele é ainda o indivíduo excepcional, poderoso, que se destacou da coletividade crescente e absorvente.

Criticar a arte significa sempre correr um risco. Porém, o que essa tentativa proporciona como sentido é o conhecimento de hoje e a comparação com a arte mundial.

O intercâmbio intenso entre os países, o contato vivo entre os continentes, a enorme extensão da literatura sobre os problemas da arte, com reproduções em parte excelentes, tudo isso não nos leva somente à conclusão do grande interesse pela arte, mas contribui também para apurar o nosso gosto artístico. Quando contemplamos, admirados, a arte argentina desses últimos dez anos (o que são dez anos na vida de um país tão novo?) ficamos espantados com a sua evolução.

Qual é a diferença entre a arte européia, na passagem do século, e a obra de arte argentina daquela época? E agora?

A Argentina e sua correlação com a arte mundial

Mesmo sem considerar artistas como o escultor que vive na Itália, Lucio Fontana, (Grande Prêmio da Bienal de Veneza), ou Mauricio Lasansky, nascido em Cordoba, um dos mais importantes gravadores desse hemisfério e que representou a América do Norte em diversas exposições, não deveria ser difícil reunir artistas plásticos do país que pudessem, de fato, enfrentar a crítica.

De acordo: não possuímos, como a Itália, dois ou três grupos de artistas pintores e escultores extraordinários. A Itália de hoje, cuja arte será sempre, e muito justamente, em evidência e cuja herança artística é ainda a mais rica da Europa. Aquela geração de artistas argentinos, porém, que depois da última guerra, realizou uma obra verdadeira, própria, é a nossa justa esperança. Entre eles estão Santiago Cogorno (1915) Leopoldo Presas (1915) Raul Russo (1912) Antonio Scordia (1912), Ideal Sanchez (1916), Bruno Venier (1914), Vicente Forte (1912), Hugo Ottmann (1920) e outros.

É um grupo independente, de pintores jovens, conhecidos como grupo "Neocubismo-romântico". Sua pintura influenciada pelo cubismo, é otimista, e não é atingida pelos horrores da guerra e do pós-guerra. Nos seus quadros há música; sente-se-lhes a vibração, as cores brilham luminosamente; violeta, rosa e verde, em todas as tonalidades são as suas cores preferidas. Um fauno toca para dançar, uma moça reclinada dedilha um alaúde. Um violinista solitário toca uma canção e um pássaro alegre, escuta-o, na sua gaiola. Esses "neocubistas românticos", aos quais pertencem, pela idade, pintores como o sur-

Raquel Forner, "Minotauro", 1955, óleo. Segmento do "Apocalipse". Quadro de excepcional intensidade, pintado nas cores fortes, convincentes e brilhantes da artista. Obra expressionista, única, desse período da pintura argentina.



Alcides Gubellin, "Patética", 1954, óleo. Poesia romântica, expressada em cores. Que meiguice, que formosura; cores doces, leves... Qual a melodia que a moça toca? Schubert? Haydn? ou Mozart?



Fernando López Anaya, "La mujer del gallo", água-forte. Formas sublimes, todas envolvidas num mundo quasi mágico. O subjetivo foi transformado numa estruturação firme que alegra pela nitidez do traço.

Julio Vanzo, "Las tres gracias", 1954, óleo. Cores e formas harmonizando com um temperamento plástico visível. Vanzo trabalha dentro de uma realidade excitante apesar de uma forte deformação.

Alfredo Bigatti, "El Auriga", 1955, desenho. Somente um escultor desenharia dessa maneira. Um quadro baseado inteiramente no sentido da forma. Tudo de uma monumentalidade supra-dimensional.



Pablo Curatella Manes, "El pajarito", 1954, material plástico. Plasticidade dinâmica do espaço. Curatella Manes possui extraordinário sentido das proporções e dos movimentos rítmicos.



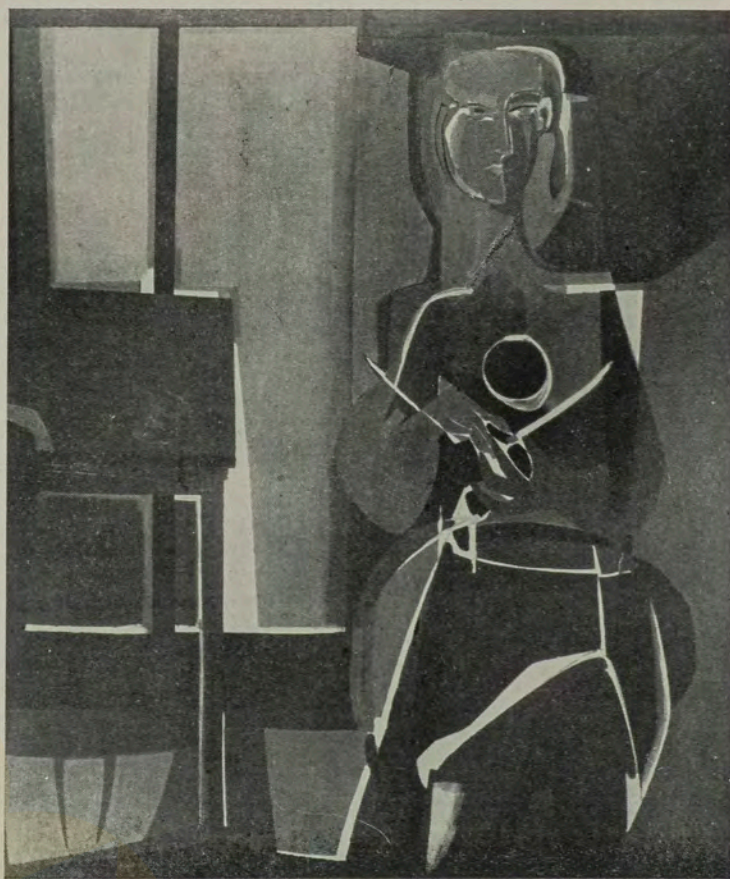
À esquerda:

Battle Planas, "Figura", óleo. O próprio mundo do fantástico, inconfundível, transforma as suas figuras em habitantes de um outro planeta. Um mago da paleta, um surrealista de um timbre sem época.



À direita:

Santiago Cogorno, "Figura", óleo. Visão e segurança da composição; tema limpo e pictórico, intuição. Tudo isto unido a uma técnica estupenda... isto é, Cogorno. Possivelmente não existe na Argentina de hoje outro pintor que se aproxime da espiritualização do tema e de tais meios de expressão.



Ideal Sánchez, "Ariadne", 1955, óleo. Com um sentimento forte e construtivo, o artista coloca suas figuras no espaço. Um colorido que poderíamos chamar de triste dá a seus quadros uma rara sutileza.



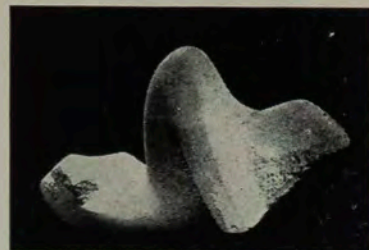
Luis Seoane, "Figura sentada", óleo. Formas coloridas, cheias de contraste, distribuição aberta no espaço; simplificação desenvolvida ao extremo e que se une pelos contornos, eis as características dos quadros de Seoane.

Leopoldo Torres Agüero, "Quinteto", óleo. Sinfonia colorida, cheia de musicalidade. A sua paleta limpa ajuda a levar alegria ao quadro, a qual é transmitida àqueles que o contemplam.





Horacio Berretta, "La virgem de las flores", 1955, óleo. Preferencialmente o autor escolheu temas religiosos, o mesmo ocorrendo com a preferência pela cor marrom, que ele alterna nas diversas tonalidades e que dão às suas pinturas uma consistência cheia de sentimentalismos.



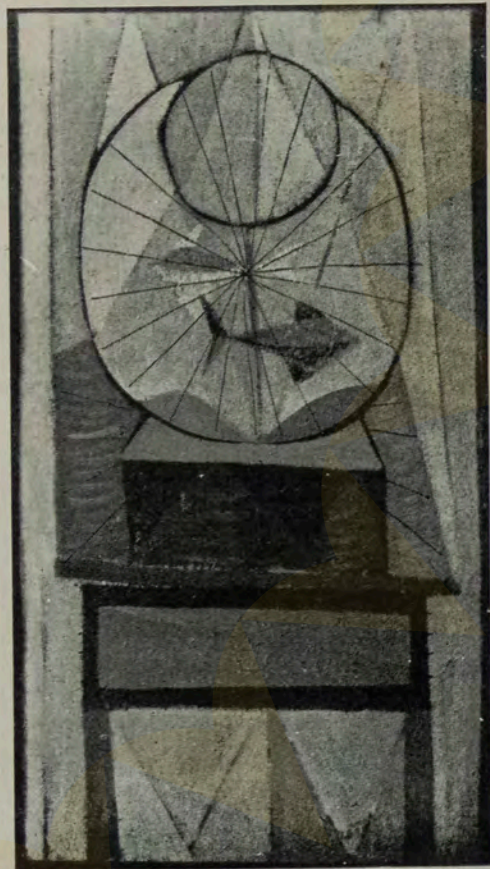
Libero Baddi, "El torrente", pedra branca de Córdoba. O autor, uma das maiores esperanças da escultura argentina, é capaz de se colocar em diversas posições da abstração. Suas imaginações plásticas, não são tiradas do corpo humano como e também não se deixa influenciar por outras formas construtivas.



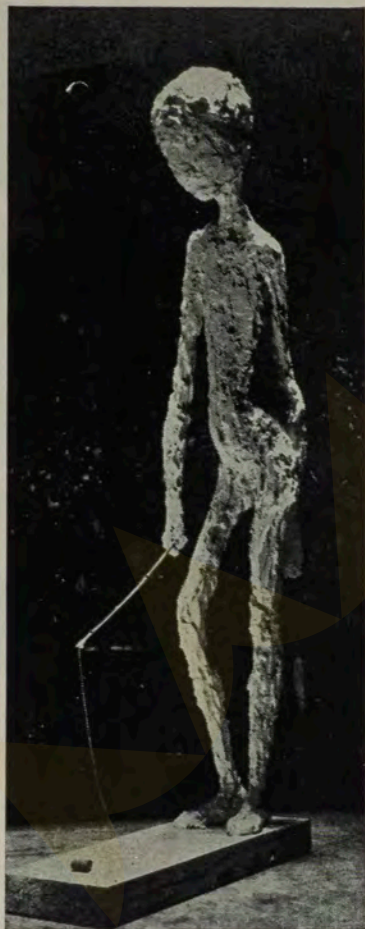
Luis Seoane, "Torero", gravura em madeira. Não somente como pintor mas também como gráfico e xilógrafo, o autor possui uma expressão típica e muito pessoal, a qual se restringe ao estritamente necessário, mesmo no campo da ilustração.



Leonor Vassena, "Los amantes", óleo. Algo misterioso nos impressiona neste quadro. É o mundo imaginário à Kafka, que muitas vezes se aproxima da verdade. Melancólicas nuances de cores, formam o fundo para esse quadro que mereceu destacado lugar devido à sua profunda simplicidade.

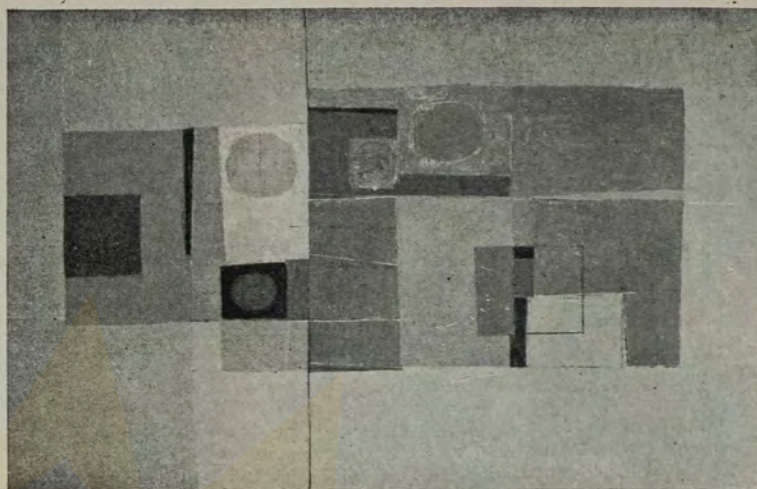


Oscar Capristo, "Aquario", 1953, óleo. Retratando os pequenos prazeres da vida e com tocante simplicidade, o autor demonstra, ainda, neste quadro o frescor de seu gênio inventivo.

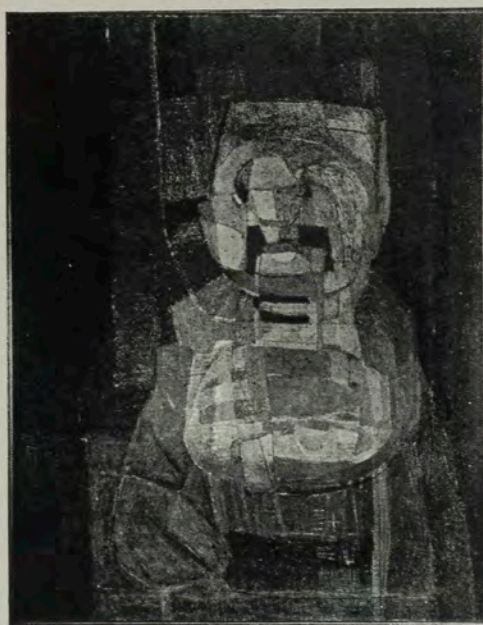


Juan C. Labourdette, "Menino pescando", figura para uma fonte, 1952-1954. Como no jogo, aqui também tudo se concentra na ação, aguardando e esperando. O autor com esta escultura nos deu uma bela interpretação artística.

Aurelio Macchi, "Retrato", gesso. Expressivo e claro, acentuadamente humano; denota ligeira assimetria que dá às suas esculturas um sabor incomum.



Sarah Grilo, "Tema en grises", óleo. A demonstração de um tema dentro de uma composição foi resolvida pela autora como uma consequência pitoresca, do começo ao fim. Nestas geométricas formas reconhecemos a personalidade da destacada pintora.



Rodolfo Krasno, "Máscara", óleo, 1954. Pinceladas de cores algo apagadas, resultam num mosaico grosseiro de lindos valores plásticos. Krasno possui gosto e sensibilidade para a pintura.



Sofia Olivesky Sabsay, "Desnudo", óleo. Expressivo trabalho que nos mostra o talento da nova geração.

realista Battle Plenas (1911), o lírico sentimental de uma paisagem quieta, sombria, Ricardo Suspisichi (1912) e o neorealista Manuel Zorrilla (1912) e ainda o pertinaz Luis Seoane e Julio Vanzo, e mais alguns, cuja arte nem sempre é uma questão de geração.

Esses pintores são a sucessão natural da geração entre os quais não estão somente Luis Eneas Spilimbergo (1896), pintor, desenhista e gravador emérito, um dos professores mais célebres e capazes duma geração, mas também Miguel Carlos Victorica (falecido em 1955) dez anos mais velho e, certamente, o talento pictórico mais expressivo, com aquela "nuance" impressionista da sensibilidade latina.

Emilio Pettoluti (vindo do futurismo italiano) é um dos poucos que com a sua pintura daquela época consegue alcançar a arte dos nossos dias. Pettoluti foi novamente reconhecido, há poucos meses. Está entre os expositores de uma retrospectiva de arte contemporânea que se realizou em Lausanne, com o subtítulo significativo: "Do futurismo à arte abstrata."

Mencione-se ainda Eugenio Danero (1881) impressionista, com tendências para o expressionismo, Raul Soldi (1905), um pintor de poesia pura, e também Alcides Gubellini que busca em fontes idênticas a arte mediterrânea, italiana, romântica.

Esses artistas, entre os quais contamos Horacio Butler (1897), Emilio Centurión (1895), Hector Basaldua (1895), Aquiles Baldi (1895), Antonio Berni (1905), Juan Castagnino (1908), a pintora Raquel Forner (1902), Juan Ballester Peña (1895), Juan del Prete (1897) e o já citado Luis Eneas Spilimbergo (1896). São pintores que se poderiam denominar *Escola de Paris*. A sua arte desenvolveu-se sobretudo sob a influência dos "fauvistas" e dos cubistas, apesar de já se terem quase todos afastado de suas primeiras obras.

Desde o aparecimento de Kandinsky, encontramos, em quase todos os países, duas maneiras de expressão, uma figurativa e outra abstrata. O mundo visível e o invisível. Assim, também existe, nas artes plásticas ar-

gentinas, um grupo dos chamados pintores abstratos. Além das composições geométricas de Fernandez Muro, de Miguel Ocampo e Sara Grilo, citemos ainda Rafael Onetto e Herrero Miranda. Os primeiros citados procuram novas formas contemporâneas, enquanto que Herrero Miranda, quase sempre coloca manchas escuras e coloridas sobre fundos claros.

O público que se interessa por arte vê, e com justa razão, o caos existente nessa diversidade de orientação. Ainda falta a distância para poder distinguir a obra verdadeira, e de criação, da falsa obra de arte.

Os artistas hoje ambicionam *fanáticamente* uma diferenciação e procuram adaptá-la ao seu cunho pessoal. Mas isso não deve impedir de destacar valores positivos, mesmo dentro dessa arte que nos parece quase contraditória.

Que acontece com a arte gráfica? e com a arte plástica?

Muitos dos que já mencionados pintores possuem uma obra gráfica importante. A litografia reconstituiu, nos últimos anos, o seu lugar especial.

Como entalhador, devemos citar o talentoso Luis Seoane, além de Victor Rebuffo, artista de talento indiscutível, Lopez Anaya e o jovem Americo Balan, que como artistas independentes, da nova geração, tem especial relevo.

A plástica é, evidentemente, um paralelo da pintura. Aquela geração que chamamos de Escola de Paris, e que encontrou seu primeiro estímulo naquele Paris de 1920, vive da herança de Rodin e Maillol. Ao lado de Bigatti, Falcini e Sibellino, está Curatella Manes, que com suas últimas abstrações pode ser considerado como intérprete da juventude. Sucedendo a essa geração está Libero Badi (1916), cujo perfil mais se destaca; pertence ao grupo de Noemi Gerstein, Juan C. Labourdette e Aurelio Macchi, aquele grupo neocubista romântico, que necessita de abstração como meio para demonstrar, na sua forma mais pura, a beleza e elevação da criação humana. Sem se afastarem dos proble-

mas da época, fazem a tentativa de preservar o humano, e assim encontrar um entendimento mais profundo entre os homens e a vida.

É uma juventude cuja tendência é criticar; é uma juventude, porém, que crê no futuro. Ela sente a vastidão do país, conhece suas possibilidades e está constantemente à procura de poder dar uma expressão artística a esse sentimento. Dessa maneira, prova, ser em contraste com a arte européia, uma legítima arte americana.

A geração mais nova:

O campo aparentemente dividido de arte figurativa e abstrata não existe na realidade. É um empréstimo recíproco que a arte faz a si mesma. Ela recorre ao passado de milênios, à procura de formas novas, ou cria na fantasia e de acordo com a técnica e com a ciência modernas, novas possibilidades de realização. E, como na arte universal, aparecem na Argentina, sem cessar, novas possibilidades de criar.

Mas nós nos perguntamos: de onde virá algo novo? Virá, como sempre de onde não se espera. E isso se refere a todas as artes.

A arte mais jovem mostra iniciativas que, no momento, ainda não podem ser classificadas. Sente-se a falta quase completa da paisagem. O artista voltou — depois de decênios — quase que exclusivamente, para o seu ateliê para entregar-se ao trabalho e reproduzir aquilo que viu e o que vê.

A durabilidade da expressão pictórica repousa, somente, no seu conteúdo humano. A arte deve falar novamente à humanidade. Assim os quadros de Luis Barragan, Oscar Capristo, Horacio Berretta, Leono Vassona, Esteban Fekete, Rodolfo Krasno, Luis Centurion, Cerda Garretero ou Sérgio de Castro, representam tentativas nesse sentido.

É uma fase no desenvolvimento da arte argentina que está apenas no início duma evolução.

É difícil dizer para onde conduz essa arte. Parece-me, porém, que serve à edificação da humanidade, no mais puro sentido da palavra.

"Pintura Argentina"

A editora Aleph, de Buenos Aires, publicou recentemente (1955) um estudo crítico das obras que integram a seção argentina da coleção de Ignacio Acquarone e realizadas nestes últimos cinquenta anos. O texto é de Cordova Iturburu; a compilação e a direção, de Mario Loza; e a versão francesa, de Monique Sage de Romaña. Segue-se-lhe um catálogo sobre as obras com resumos biográficos dos respectivos autores.

Vinte e nove reproduções de trabalhos de Horacio Álvarez, Aquiles Badi, Héctor Basaldua, Carlos Castagnino, Ernesto Farina, Miguel Diomedes, Raquel Forner, Vicente Forte, Raul Soldi, Bruno Venier, Lino Enea

Spilimbergo, Demetrio Urruchúa, Carlos Victorica, etc.

O texto de Cordova Iturburu é um excelente itinerário cronológico e onomástico da pintura argentina deste século, desde o pós-impressionismo e o pós-expressionismo até aos períodos vanguardistas, e dedica bons estudos aos precursores argentinos.

"Arte Nuevo"

Recebemos também a mais recente edição de *Arte Nuevo*. Significa mais uma apresentação gráfica e plástica dos movimentos de vanguarda nos setores de desenho, gravura, pintura, escultura, arquitetura e fotografia. Breve e sucinta apresentação de Aldo Pellegrini sobre escultores e pintores não figurativos e sobre arquitetos e fotógrafos moder-

nos. As demais páginas contêm reproduções de trabalhos das gerações avançadas, com dados biográficos. Destacariamos os de Hans Aebim, Eugenio Abal, Manuel Álvarez, Martin Blaszkowski, Néstor Corral, Domingo di Stéfano, Noemi Gerstein, Hans Fischer, Sameer Makarius, Aldo Paparella, Jorge Souza e Osvaldo Svanascini.

"Artistas Abstrato"

Outra obra de interesse é a que acaba de editar o *Cercle International d'art*, de Paris-Buenos Aires, com introdução também de Aldo Pellegrini e textos com reprodução de Julián Althabe, Martin Blaszkowski, Wolf Rottman, Virgilio Villalba, Gregorio Vardánega, e outros.

A representação juvenil no mundo

Quem se detiver diante de um álbum organizado pela ONU onde estejam fixados desenhos lineares e cromáticos de crianças de todo o mundo, pode definir-lhes as proveniências e as práticas não pelos temas; mas pelas cores e pelas linhas. São semáforos nacionais. Mas semáforos de portos e angras escondendo para trás a muralha das serras, dos vales, dos planaltos não de seus respectivos países, mas das almas infantis. Ingressando no mundo real que começa no patamar de casa, a criança já vem como pequenino Atlas vergada ao peso de dois hemisférios chumbados: a herança e a revelação. Folheando-se, por exemplo, os catálogos em quaisquer idiomas que apresentaram ao mundo as *Escolinhas de Arte do Brasil*, apresentadas por Augusto Rodrigues e organizadas por Lucia Alencastro, Noêmia Varela, Isabel Rocha Braga. Oswaldo Goeldi e Vera Tormenta, vemos que as anotações de bichos, árvores, navios, aviões, soldados, cangaceiros, sejam de Tereza Cristina, Guaraci, Oswaldo, Edson, ou André, criaturinhas de 7, 10 ou 8 anos, inserem reminiscências gnômicas de sua reserva interior: anjos, formas a Klee e a Miró, saudades rupestres, inscrições de cavernas, pautas musicais, aves de seis asas, palácios que são recordações de placentas nutridoras.



Já o desenho juvenil, pelo contrário principia a ser uma procura escrupulosa de um itinerário com os respectivos bastidores. O itinerário é o Bem, flanqueado pelas forças do Mal. Os bastidores são a realidade cotidiana: o colégio, o professor, o amigo, o bonde, o automóvel, o aranha-céu, o ônibus, o quadrimotor, o transatlântico, a feira matutina, a avenida, a paisagem e a humanidade. Depois, êsse desenho infantil propende para evitar a puerilidade e quer ser genuíno, morfológico. A cadeira, a mesa, o vaso, a janela, a escada. Ora, isso subentende desde logo a necessidade pedagógica do bom curso de desenho linear. Nas cores, o artista juvenil acerta por intuição harmônica. No grafismo, porém, muitas vocações decerto se perderão e muitas se salvariam, se na primeira hipótese houver cursos retrógrados; e se para a segunda hipótese houvesse cursos adequados.

Tudo isso nos acode à mente após percorrermos a exposição dos desenhos do curso de férias instituído pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo. Se ali se deduz a possibilidade até mesmo estatística do aproveitamento, também obriga a se pensar nos erros crassos de cursos anacrônicos, onde se faz uma triagem absurda que, ao invés de selecionar vocações, padroniza mediocridades.



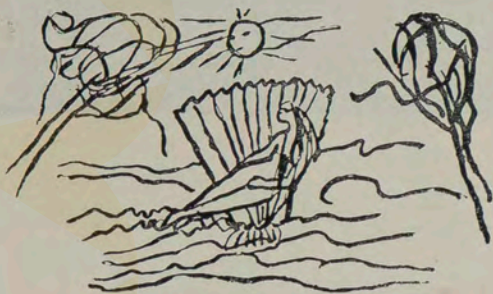


Veneza, você tem pombos que
[vieram pousar na minha mão.
Veneza, você tem pontes e tem
[ruas estreitinhas,
E a tua água é leve, não faz
[nenhum barulho,
Tem ondinhas pequeninas.

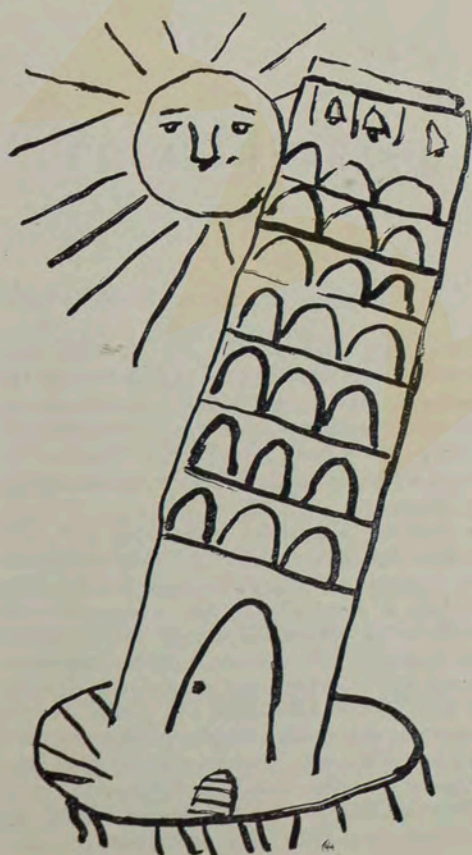
Ó Arco do Triunfo,
Você tem soldados mortos
[e um fogo que nunca acaba.
As mulheres e moças
[botam flôres,
Elas querem saber o
[nome do soldado,
Mas você não fala nada.



“Ó Vênus, você nasceu da concha
O vento te soprou,
Você chegou na terra e aí
Botticelli te pintou”.



Eu subi lá em cima
Da Torre de Pisa.
Ela é alta e bonita
A Torre de Pisa.



Eduarda Duvivier

e o grafismo poético

Na arte infantil o que sobrenada é o mundo das origens reveladas, talvez a memória de coisas aparentemente amorfas. Por isso nas exposições de desenhos infantis a representação do mundo real é tão imperfeita, como que recusada por instinto, e a criança lhe opõe um grafismo de síntese gnômica do seu mundo interior, com o qual vive em permanente diálogo de atroz despedida.

Mas o caso da poetisa Eduarda Duvivier se distingue do mundo quase ainda extraterreno de Minou Drouet e de Berthe Grimault. Estas duas, embora já maculadas em sua angelitude pela curiosidade devassadora de críticos e editores, sejam André Parinaud, Michèle Perrein ou Julliard, ainda têm uma visão própria, e enxergam a rosa, o rio, o céu, a cidade, observando-os como enviadas em mensagem de reconhecimento. Ao passo que Eduarda Duvivier, viajando pela Europa, mostra logo uma precocidade aguda de adaptação à realidade do tempo e das coisas.

Nem é o mundo doméstico, familiar, centrípeto que a interessa: brinquedos, bonecas, lendas, amas, folguedos. É o mundo internacional, centrífugo, que se atinge através dos *Clippers* e dos *liners*, das automotrizes velozes.

Eduarda Duvivier não anota o mundo da *nursery* que já deixou há anos; nem o quintal com mangueiras e jabuticabeiras; nem a praia com caracóis e barcos. É o mundo da História, com o carrancudo Savonarola; é a margem do Arno, perto da qual a torre de Pisa se inclina sonolenta; é o Arco do Triunfo, em Paris, com sua ronda de automóveis em redor do Soldado Desconhecido; é a Ponte dos Suspiros, que ela castiga com um desenho que lembra Steinberg. E seus poemas não são plásticos nem sentimentais. São diretos, gráficos, bem incisivos. Por isso ela ilustra o mundo assim, no seu passaporte de criança cosmopolita...



"A família do fuzileiro".



"Ouro Preto".



"Marília".

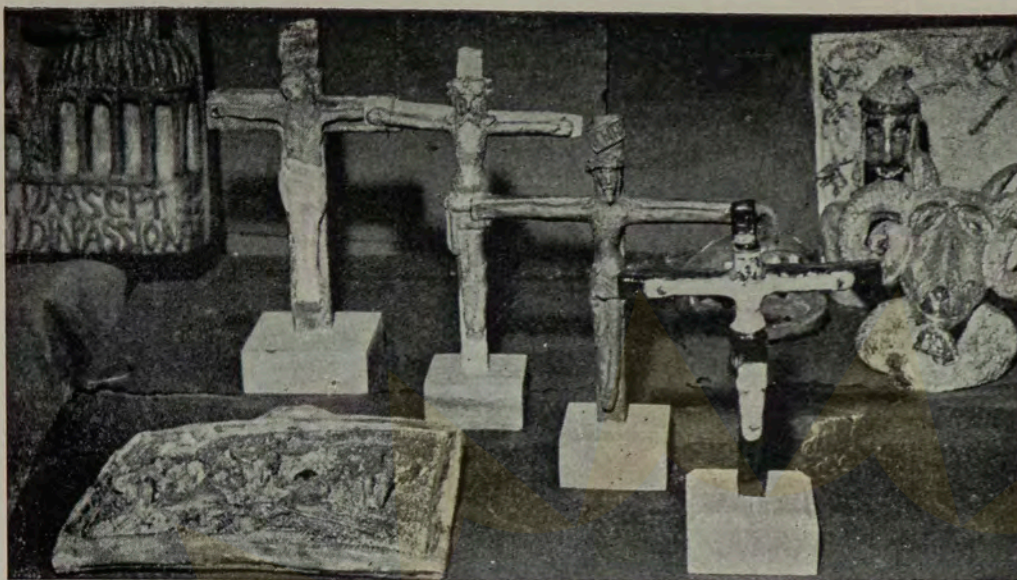
Alberto da Veiga Guignard

Percorrendo-se a exposição de telas e desenhos de Guignard no Instituto dos Arquitetos do Brasil (Departamento de São Paulo) se lamenta não ser uma grande retrospectiva que objetivasse deveras a sua carreira artística; mas também se agradece aos organizadores, dada a excelência dos trabalhos. Ainda bem que ali se acha presente o seu quadro mais conhecido e tão característico, *A Família do Fuzileiro* (pertencente ao espólio de Mario de Andrade). Tem-se assim uma espécie de relógio de sol por onde medir de maneira vectorial a grandeza desse brasileiro de Nova Friburgo que foi estreitar em público em Munique com um desenho, em 1922. Também se pode garantir que foi o primeiro artista brasileiro a compartilhar da Bienal de Veneza, e isso em 1928. Para quem acaso o suponha por engano um primitivo ingenuísta, ou um eventual barroco residindo

em Belo-Horizonte perto de Sabará e Ouro Preto, cumpre especificar que esse fluminense cedo se familiarizou com a grande pintura aprendendo-a sempre em altitudes, ora nos Pirineus (num liceu em Tarbes), ora nos Alpes Marítimos (num colégio nas cercanias de Nice), ora nos Alpes Réticos (em estágios pela Suíça). Aluno indomável de Groeber e Hengeler, na Baviera, expôs displicentemente no Salão dos Independentes em Paris ainda em 1928, vindo a aparecer no Rio em 1929 para logo arrancar com a parca quantidade de 3 quadros, a medalha de bronze do Salão Nacional. Dez anos mais tarde recebe a medalha de prata, vindo a obter depois a de ouro com a paisagem *Itatiaia*. Professor da extinta Universidade do Distrito Federal, acabou abandonando as rodas cariocas e indo residir em Belo Horizonte, onde leciona e desenvolve sua melhor ma-

neira como chefe de fila das gerações mais recentes. Aclimatou para a sua índole tão parecida com a de Soutine experiências do pós-impressionismo e do pós-expressionismo. Como vida boêmia pela Europa, Distrito Federal e Minas Gerais lembra o temperamento de Pascin.

A presente exposição, constituída por telas e desenhos das coleções de Lúcia Machado de Almeida, Sílvio de Vasconcelos e Mário Silésio, é ambivalente, pois mostra os dois módulos já conhecidos e mais característicos de sua arte. E a esses módulos se acrescenta um terceiro, de espatulados ásperos, a que só um artista de sua classe poderia recorrer em temas religiosos sem se assemelhar a Roualt. Quanto aos desenhos destinados a textos literários, Guignard os condiciona, como Louise Hervieu, a uma sensibilidade ora lírica, ora dramática.



Escola Livre de Artes Plásticas do Juquerí

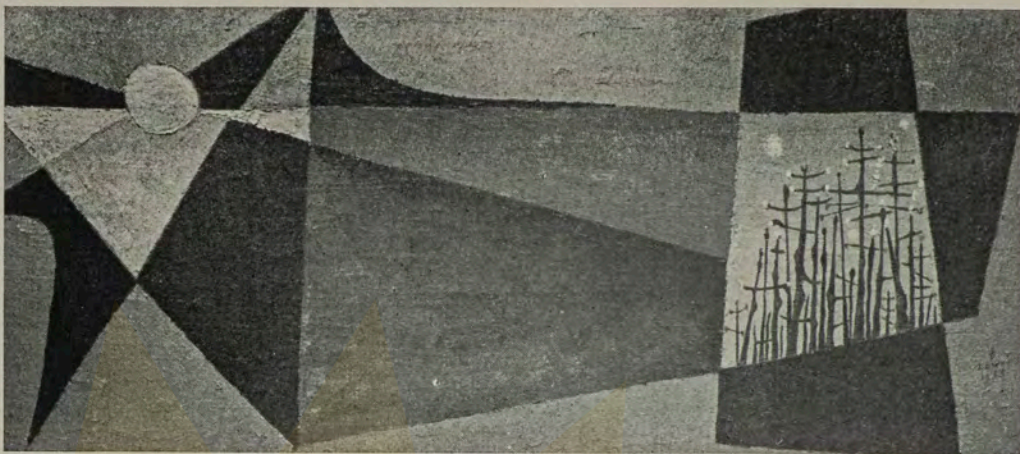
Evidentemente ao ser fundada a Escola Livre de Artes Plásticas do Juquerí houve um intento científico ligado a duas finalidades, a clínica e a artística. A finalidade clínica seria no sentido de formar fichários elucidativos de sintomas e que registrassem tiques, fugas, manias, delírios e desrecalques, facilitando assim no vasto setor dos esquizóides dados semiológicos e, complementarmente, diretivas de tratamento. A finalidade artística seria no sentido de proporcionar distração e prazer instintivos aos internados no Juqueri, fazendo-os reduzir a formas e cores suas específicas percepções do mundo da realidade e do mundo de seus estranhos devaneios.

“Há boas razões de ordem psicológica”, afirma um crítico de arte e médico, “para se esperar que novas orientações terapêuticas considerem a arte um lenitivo quando não um módulo de harmonizar temperamentos, da mesma forma que a confissão e a auto-crítica não raro fazem recuperar a personalidade àqueles que se sentiam perdidos em labirintos.” Este conceito nada empírico de Luciano Grocchi, acode sem dúvida à lembrança dos psiquiatras que têm visitado no Clube dos Artistas e Amigos da Arte, mais uma exposição da Escola Livre de Artes Plásticas do Juqueri.

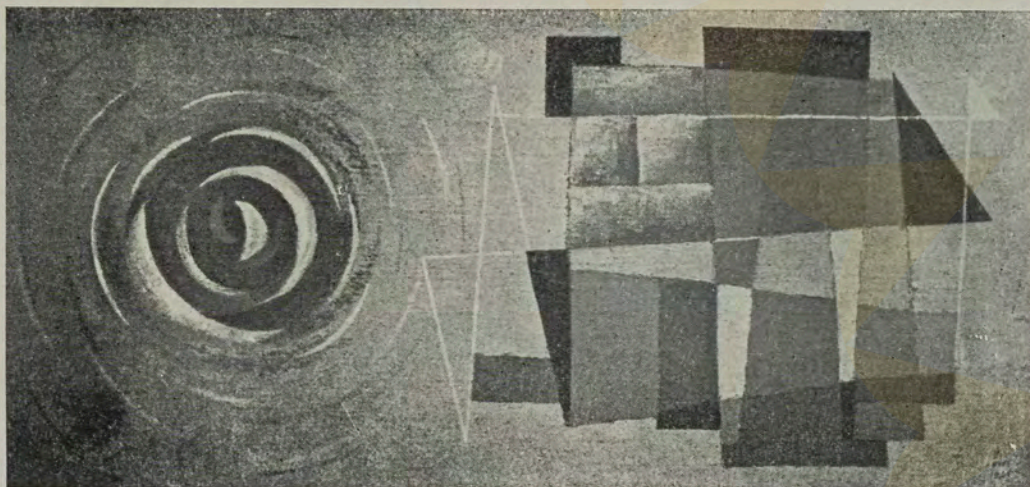
O que ressalta, aliás, não é manifestação de delírio nem visão esdrúxula de um mundo.

Impera ali, em pintura, como era de se esperar, a fatura ingenuísta, de cromatismos *fauves*, criando um primitivismo *sui generis*. Mas em escultura ressalta um fenômeno de experiência quase artesanal. Dir-se-ia que o tempo e a paciência concorreram para que artesãos anônimos levassem a efeito, como em banca de igreja em construção, a cópia daqueles dois baixos relêvos da matriz de Sabará que se acham atualmente no Museu do Ouro, da mesma cidade. É espantoso que a reconstituição tenha sido feita num ateliê do Juqueri. O mesmo se dirá dos crucifixos. Não são primitivos, populares, contemporâneos às bandeiras do Divino; formam um novo módulo do barroco que Benedetto Croce e Eugênio D’Ors conheceram...

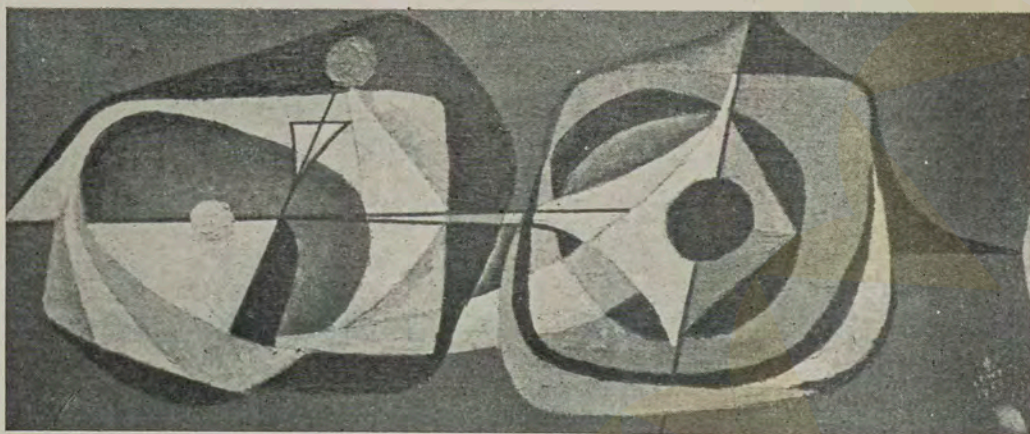
Walter Levy", "Abstracionismo com reminiscência surrealistas".



Walter Levy", "Elaboração geométrica".



Walter Levy", "Rítmo e cromatismo".



A evolução de um surrealista

Ao ser anunciada a exposição retrospectiva de Walter Levy no Museu de Arte Moderna de São Paulo supusemos que iríamos ver sua evolução dentro desse gênero antecipado por Redon e definido por Breton. Também cuidamos, devido à origem germânica do artista, que a orientação inicial de sua obra adviesse mais de grupo "Werkbund" e tivesse reminiscência de Ernst, Arp e Baargeld. Mas, percorrendo a exposição, vemos que a retrospectiva é mais de sua evolução pós-surrealista, já que o próprio pintor confinou

numa bolsa marsupial da sala a sua fase legitimamente análoga a Yves Tanguy. O exame gradual e principalmente cronológico não surpreende influxos dos pioneiros Chirico, Chagall, Masson, etc. Há vários ingredientes plásticos e intelectualistas fundindo os temas disponíveis nas escalas Tanguy-Dali-Castellon-Howard. Tudo dentro de atmosferas de imagismo esdrúxulo. Na década 1940-50, Walter Levy obtém uma personalidade específica, tentando um mundo seu, de flechas góticas e de mastros e en-

xárcias, em atmosferas azuis e marítimas. Nota-se depois, mórmente entre 1954 e agora, uma tentativa de fusão do surrealismo solipsista de Tanguy e paranóico de Dali com a composição geométrica e luminosa do abstracionismo. Está propendendo para organizações unitárias ora retilíneas, ora curvilíneas. Seria mesmo uma incursão pelo abstracionismo formal e disponível se de vez em quando não incluísse reminiscências a Miró de mundos submersos ou de floras estratificadas.

Litografias de Marina Caram

Seguindo-se com interesse o desenvolvimento artístico de Marina Caram se nota que ela poderia assinar seus trabalhos usando dois heterônimos, um para cada espécie de suas tendências distintas.

Pois no desenho ela se preocupa com o tema social, principalmente com a figura humana; mas não o realiza pelos módulos do chamado realismo direto, como testemunha empenhada na fidelidade polêmica do fato e do episódio; seu temperamento a obriga a tratar o tema através de deformações dramáticas de um expressionismo atuante. Na gravura, porém, a domina a responsabilidade artesanal, e a empolga a consciência do metiê. Não é mais o tema, é a estruturação gráfica do tema. É a matéria a ser tratada pelo pormenor, é a necessidade de trabecular incisões, de opor contrastes minuciosos de claro e escuro.

De forma que entre os nossos artistas entregues à tarefa da litografia ela é dos poucos que não procuram o efeito rápido nem o extraem através de superficialidades fáceis. Age e atua como se estivesse trabalhando em cobre, em aço, lutando pertinazmente com o suporte.

Assim é que no começo de 1956 foi fazer um estágio na Bahia. Longe de programar um álbum de praças, igrejas, ladeiras, mercados e festas populares, englobando na pasta um testemunho de itinerários por ladeiras, candonblés, etc., resolveu ater-se à histologia fibrosa de fachadas, paredes, janelas, balcões, portas. Resolveu travar intimidade com a matéria carcomida do jacarandá e da pedra, do ferro e do vidro. Trouxe portanto para expor no Museu de Arte Moderna duas séries de trabalhos: gravuras registrando crianças e registrando a substância de paredes próximas do Largo do Pelourinho.

Nas crianças se nota aquele tratamento mais de desenho expressionista do que de litografia torturada pela técnica. E na serie de janelas e portas se nota o que acima foi dito de sua noção de responsabilidade gráfica.

A sinceridade artesanal predominou sobre o tema humano e urbano do Salvador. Mas também há que convir que, fazendo cortes transversos, histológicos do Salvador, ela foi mais além do que muito artista que vê mais o global pitoresco da Bahia e pouco se aproxima do seu fácies secular e barroco.



A exposição de Burle Marx

Geraldo Ferraz

Com Roberto Burle-Marx, encontrou a arquitetura dos jardins e dos espaços verdes, o seu dedicado, inteligente e sensível coordenador. Descortinou-se então a possibilidade poética do "décor", vegetal, o seu funcionalismo adstrito a uma ambientação sempre necessária, na emolduração dos organismos arquitetônicos, dos espaços organizados na cidade: "Je suis un vrai homme des villes, dizia de si Jean Claude Nicolas Forestier, j'aime l'air libre et les jardins". Efectivamente, é o ar livre e são os jardins o que fazem a massa de homens como Forestier e Burle-Marx, cujas mãos manejam a natureza para compô-la, com a visão alargada sobre os espaços, os horizontes e o futuro. A planta emerge da semente, cresce e floresce na promessa constante e fatalista do fruto, um palpante devenir.

Claramente, é óbvio que a decoração vegetal depende de um espaço seu, como depende do espaço-parede que a reclame, a decoração mural. No caso do "décor" vegetal porém a sua imprescindibilidade é instantânea e exigida, mais nítida do que a do mural, e fazendo-se em superfície horizontal intervem diretamente na ocupação da área construída, tomando-lhe, por isso, trechos que doem à gula da especulação imo-

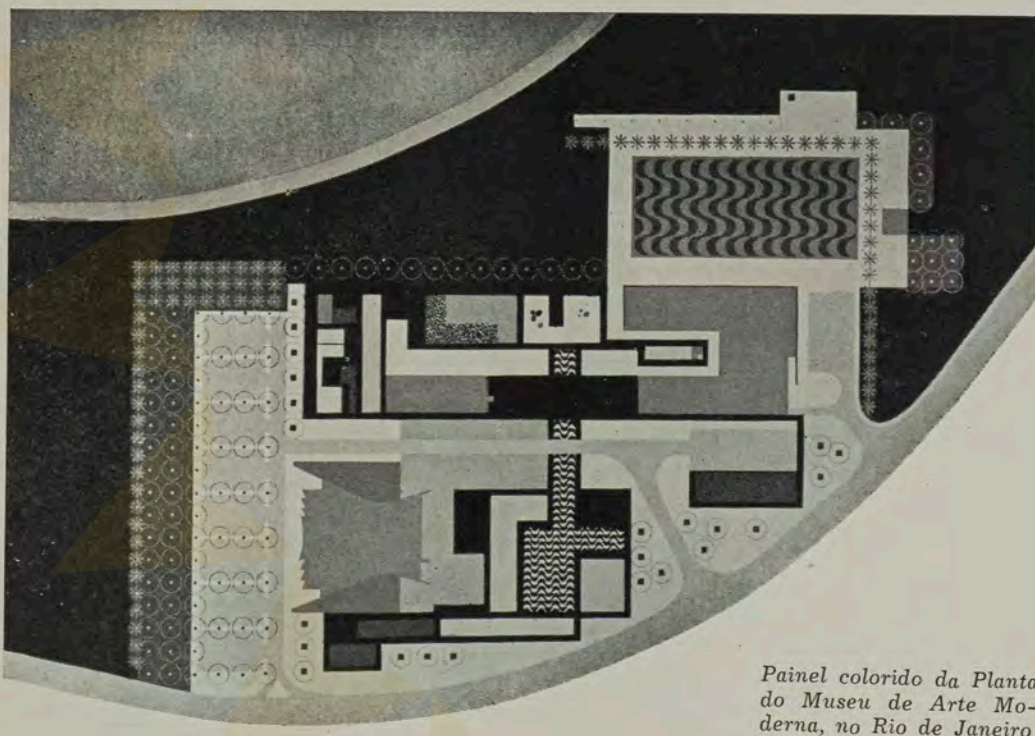
biária. Em grande, é espaço verde urbano; reduzida à área circunvizinha da habitação participa, intensamente, da intimidade imediata do abrigo, do "home", reeducando a todo momento a visão e o gesto humano, limpando a respiração do homem pela serenidade, a elegante postura, a fragrância. Liga a seguir o habitante feliz à fecundidade diversificada da terra, insufla-lhe um renovado amor pela planta, prende sua atenção esperançosa ao milagre da flor, apara com a tranquilidade de uma palpação de móvel as arestas do bárbaro em estames de uma delicadeza irrecusável.

O fio condutor de Roberto Burle-Marx foi a pintura, em particular a pintura do vegetal. Sua pesquisa aprofundou-se nas categorias da flora em busca de um fato plástico suficientemente válido, e o pintor, muitas vezes, atingiu à essência do colorido em suas gradações irreveladas ao olho do observador comum, penetrando-lhe a finíssima epiderme para, na carne viva ou marcescente da folha, devolver-nos sua resistência existencial, do verde matutino à decadência dos matizes mortais. Esse conhecimento em que a uma sensibilidade avisada se foi envolvendo o amoroso domínio da expressão alargou o quadro da visão do artista. Da

tela, numa regressão do dado primitivo, êle tornou à planta, e como o espaço-jardim carecia de um arquiteto, êle o foi, não por uma escola "des Eaux et Forêts" como a Forestier ocorreu, mas pela inteligência do fato que enfrentava, armado tão só dessa sensibilidade forrada por uma intuição amorosa. A exuberância da flora tropical aparece-nos então dosada em relações de uma evidência pictórica, disciplinada na interação dos canteiros, da água, do pavimento, integrada no acontecimento arquitetônico. Tornou-se ainda, não intencionalmente, um fator da valorização do carácter de tôdas as tentativas destacadas, emprestando-lhes o teor localista vivo, documentário da região. Nasceu, então, com êsse arquiteto, uma arte nova, o surpreendente jardim brasileiro do século XX, que as referências do "Brazil Builds", em 1942, já internacionalizavam.

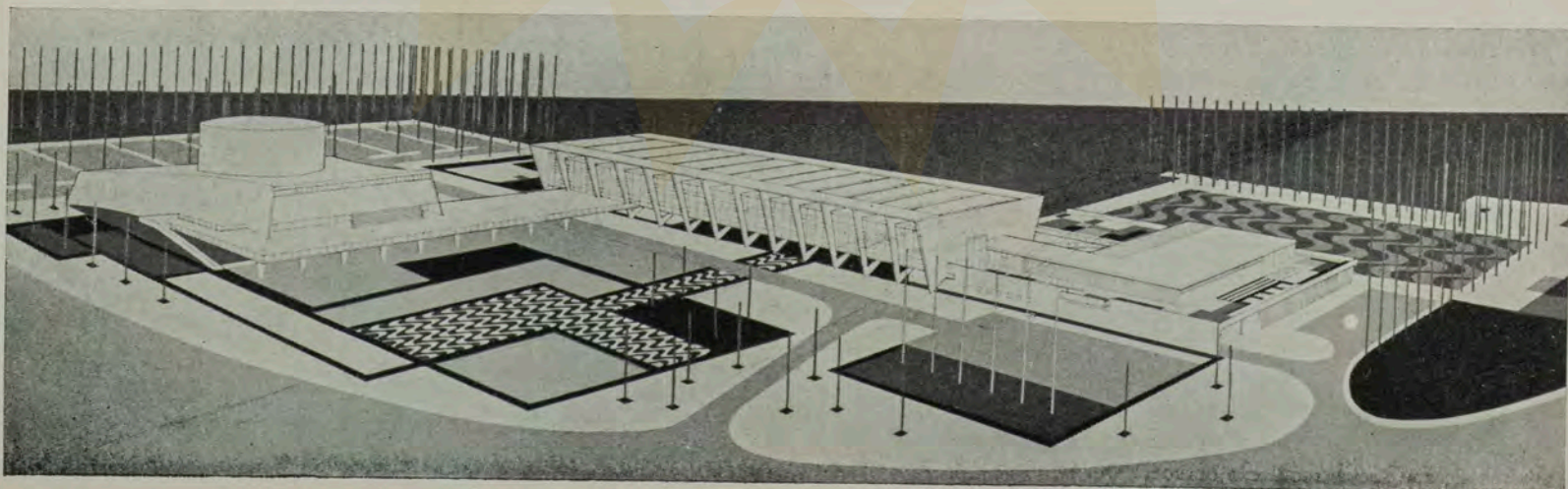
Uma exposição na Grã-Bretanha antecipada no Brasil

É ao ensêjo de uma exposição dos jardins de Burle-Marx na Grã-Bretanha, onde "The Architectural Review" (n.º 605, maio de 1947), primeiro lhes divulgou a importância,



Painel colorido da Planta do Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro

Painel da Perspectiva do Museu de Arte Moderna, do Rio de Janeiro.



Procurou-se dar um carácter de praça para facilitar a circulação e passeio, tirando-se partido do tratamento dado aos pisos, onde o granito preto serve de ligação entre os diversos elementos componentes do jardim, tendo também a finalidade de abrigar esculturas ao ar livre, criando-se espaços limitados por muros, volumes de plantas maiores e também pisos diversos como os de quartzo branco, seixos pretos, etc., sugerindo ainda um sentimento espacial através de árvores e palmeiras. Este jardim é parte integrante da grande faixa verde que ligará o Calabouço ao mórro da Viúva (Projeto de Roberto Burle-Marx organizando os jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em construção. É o último em data dos projetos do arquiteto Burle-Marx, concluído dias antes da exposição — março de 1956).

mediante um artigo de Claude Vincent, que o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro resolveu antecipar aos brasileiros o que ia ser mostrado em Londres, sem nosso conhecimento em conjunto e amplitude. O nome de Claude Vincent vai ficar ligado, ainda, à iniciativa dessa mostra, porquanto um livro dela, longamente trabalhado nos últimos nove anos, deverá, contemporaneamente, ser dado a lume em Londres, sobre a obra de Roberto Burle-Marx. O Museu fez então inaugurar em sua sala de exposições, a 14 de março corrente, a exposição dos Jardins, em painéis, plantas, perspectivas e fotografias, tudo armado numa limpeza de execução e de organização que é por si um exemplo de realização. O catálogo é insuficiente, tanto na parte discriminativa dos trabalhos expostos quanto na ilustração — não reproduz, neste último caso, nem um painel, no primeiro caso não oferece uma lista completa dos painéis, nem faz referências às fotografias. Compreende-se e desculpa-se tal conjunto de deficiências pela pressa em que foi organizada a exposição do Museu de Arte Moderna, tentando passar a perna, como passou, na mostra a ser levada a Londres. Os paulistas também perderam para o Museu do Rio, que faz uma exposição pública, depois da realizada nos Estados Unidos, do Parque de Ibirapuera, projetos para o IV Centenário, que a Comissão não pôde fazer executar, como o desejava Matarazzo Sobrinho. A exposição do Ibirapuera constitui, com os seus seis painéis, uma parte realmente relevante da mostra, só superada pelos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, entrosados ao projeto de Afonso Eduardo Reidy. Superada é uma qualificação que se prende ao resultado mais recente da pesquisa do arquiteto, na sua depuração cromática, na harmonização mais geometrizada, na quietude imposta pela colocação dos elementos utilizados nesse conjunto, na disciplina de serenidade que lhes foi incutida.

Não há certamente que fazer crítica ao jardineiro, ao arquiteto, ao poeta da organização desse espaço, desses espaços dados ao jardim e à mancha verde em contato com o homem, os lugares de lazer e de cultura, a habitação e os locais de trabalho, como se vê no Aeroporto Santos Dumont. A solução individualizadora desse "décor" vegetal multiplicado já agora em centenas de exemplos — Roberto Burle-Marx nos confessa com modestia que projetou uns quinhentos jardins, todos executados em todo o Brasil e no estrangeiro — é uma solução que implica no estudo mais aprofundado de cada caso, em referência a situações e circunstâncias que ferem a sensibilidade sempre aberta do arquiteto: ele jamais deixa de levar em consideração essas questões impostas pelo muro imediato, pelo pavimento paralelo ao canteiro e à planta, pelas massas existentes em segundo e terceiro plano, pelo ambiente mais amplo, pelo background, finalmente, e quem poderá criticar a razão de uma curva que aqui surge e que responde, na distância panorâmica do espelhar destas águas à declividade longínqua da montanha? Não há crítica a fazer, digamo-lo, corajosamente. Não há apologia a fazer. O arquiteto realiza a colocação da árvore, sonha com a mancha da moita que só mais tarde surgirá naquela orquestração, quebrando a temática lisa do relvado e lhe determinando notações mais profundas, mais altas, mais demoradas...

Já se louvou a orientação abstrata dos jardins, e não iremos incidir neste lugar comum, porque não há linha arquitetônica que escape à abstração — mas quando a construção se efetua, a coisa concreta se impõe e só o sentimento visual capaz de ler a estruturação harmoniosa na curva e na vertical, no horizontal dos jardins, poderá redescobrir as origens dessa poesia imponente, de que falava certa feita Valéry, que nos leva a vol-



Jardim do Aeroporto "Santos Dumont", Rio de Janeiro.

tar ao ponto zero de todas as estruturas, e faz dessa volta uma constante em nossa vida. O poeta, cito de memória, teria o papel de aceitar a disciplina que lhe é imposta não por uma questão de imitação ou convicções, mas por ter, pela sua reflexão avançada na força do seu instinto, reencontrado o reinventado, "originalmente", a razão de estruturas convencionais semelhantes às que temos de uma experiência bastante elaborada. É então que se vê a generalização com que Roberto Burle-Marx, redescobrimo-nos a possibilidade de voltarmos à estaca zero, e de convencer-nos das redescobertas, faz com que todos aceitem sem discussão essas evidências de sua admirável intuição, tornadas natureza também, tornadas laguna e tufo verde ou vermelho, amarelo ou lilás a inserir-se na paisagem, amavelmente retocada. Os painéis dos jardins de Burle-Marx não dão idéia exata ao observador — sua composição floral exigiria um conhecimento extenso do material botânico com que ele lida. A leitura das plantas e das perspectivas,

destas, naturalmente facilitada, mas das primeiras mais complexas, faz hesitar a muitos. Mas as fotografias retratam o resultado, vêm em auxílio dos olhos destituídos de iluminação suficiente, devolvem-nos à calma e à paz dos espaços verdes trabalhados por uma ciência em ebulição insistente para afirmar-se nos resultados mais positivos, mais objetivos, mais frisantes.

Ganha-se com esta exposição uma feliz oportunidade de constatar o acerto do caminho percorrido pelo artista. Quando ele nos fala, quase comovidamente, de sua equipe de arquitetos, de jovens que colaboram diariamente com as suas concepções, vê-se mais que ele não reserva para si esta justificada admiração. O arquiteto deseja que se julgue este esplêndido resultado em função da atuação de quantos com ele trabalham — e podemos dizer que ele se distribue em outras tantas mãos e olhos que manipulam essa obra, hoje uma honra da inteligência e da arte brasileira, na dignificação do espaço habitado pelo homem.

Incluir como "documento" da atualidade arquitetônica italiana o artigo de apresentação da nova revista de arquitetura "L'Architettura", de Bruno Zevi, pode parecer não ter um sentido, se não se atenta para a personalidade do escritor que há nesse arquiteto, para quem o papel didático que assumiu, desde "Como veder l'architettura" (Einaudi, 1950), até a sua notável "Storia dell'architettura moderna", é uma das condicionantes de seu espírito e de seu trabalho destinado a reforçar a compreensão da renovação arquitetônica, Professor de História de Arquitetura no Instituto Universitário de Arquitetura de Veneza, secretário do Instituto Nacional de Urbanística da Itália, o diretor de "L'Architettura" é um arquiteto que tem idéias, gosta de expô-las e defendê-las, mas possui um sentido democrático do debate, ou liberal se se quizer, dado que o confronto e a fricção das idéias faz parte inerente de sua inquietação.

Na página que se vai ler, Bruno Zevi realizou, em nosso entender, uma exposição quase completa das idéias que defende, dos princípios em que se baseia e que julga necessários à boa compreensão do fenômeno inovador da arquitetura. Mais uma vez solicitamos a atenção para a particularidade de escolha e publicação: não estamos de acôrdo com tôdas as idéias que Zevi defende, embora nos seja difícil situar na sua efetiva função certos pontos de vista, como o que corresponde à sua concepção da influência do tradicional na arquitetura nova, embora êle também discuta o que há de positivo na ruptura da nova arquitetura com as forças da tradição, sem fazer do tema uma questão fechada. Na Itália é inegável a existência duma tradição e dum regionalismo.

Embora sem apôio às referências que o editorial de Zevi contém, e que só folheando o primeiro número de "L'Architettura" tornariam totalmente válido o seu trabalho, tal programa, e tal realização, fundando-se em idéias gerais que merecem uma reflexão da parte dos arquitetos, dos estudiosos dêsses problemas, serviriam, notavelmente, para o desenvolvimento de deduções que julgamos sumamente úteis.

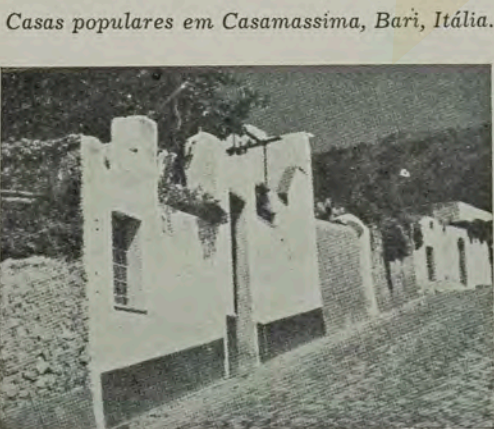
Servem, ainda estas indicações da programação de "L'Architettura", ao objetivo de Habitat, quando, no número com que iniciamos êste ano, abrimos a porta de nossa redação à colaboração dos arquitetos que, interessados em participar da pesquisa, da especulação, da exposição e das sugestões em tôrno da nova arquitetura, queiram nos honrar com a sua preciosa contribuição, em trabalhos sôbre a especialidade.

Eis o artigo editorial de Bruno Zevi para "L'Architettura", cujo aparecimento foi o grande acontecimento do ano passado, na Itália, em matéria de divulgação da arquitetura contemporânea, em suas relações com o passado:

Uma discussão aberta



Casas típicas em Diso Marina, Lecce, Itália.



Casas populares em Casamassima, Bari, Itália.

As considerações de Albert Camus sôbre o destino dos intelectuais encontram uma confirmação peremptória no mundo dos arquitetos.

Até agora, bem ou mal, sempre foi possível a abstenção na história: artistas e historiadores podiam permanecer como espectadores de palanque, cantar e meditar à vontade para si mesmo ou, no melhor dos casos, para encorajar o mártir, desviando um pouco a atenção do leão esfomeado. Hoje estamos embarcados na galera de nosso tempo, achamo-nos na arena, e a diferença é essencial porque arriscamos alguma coisa: "a inteligência européia, na medida em que se separou de qualquer consolação eterna, se vê obrigada, sob pena de um niilismo absoluto, a realizar a sua felicidade na terra. Já que não temos sinão esta terra a justiça deve assumir o lugar da caridade."

Parece supérfluo enumerar os dados de nosso drama social, moral e artístico: a urbanização, a surda especulação imobiliária e municipal, os tugúrios dos pobres e também os dos ricos, a cidade paralizada em sua circulação e em seus serviços, os canteiros e a vegetação destruídos pela maré de cimento que avança sem nenhum plano definido, o campo e a natureza desfigurados, os ambientes históricos violentados, e os monumentos vandâlicamente demolidos.

Diante de tanta miséria, se a arte pretender continuar sendo um luxo, deve se resignar a ser apenas uma mentira. Bloqueada pelo dilema artificioso entre formalismo e realismo, entre atualidade e história, nossa cultura arquitetônica se desintegra: os formalistas continuam sua conversação mundana através de experiências abstratas, evidentemente emocionantes, mas incomunicáveis; os realistas acreditam servir as pessoas aceitando os seus lugares comuns, sem fazer distinções, e se precipitam no banal desatino de retornos sádicos ao néo-classicismo; os historiadores se encerram na fortaleza do conservantismo e permanecem insensíveis às inves-

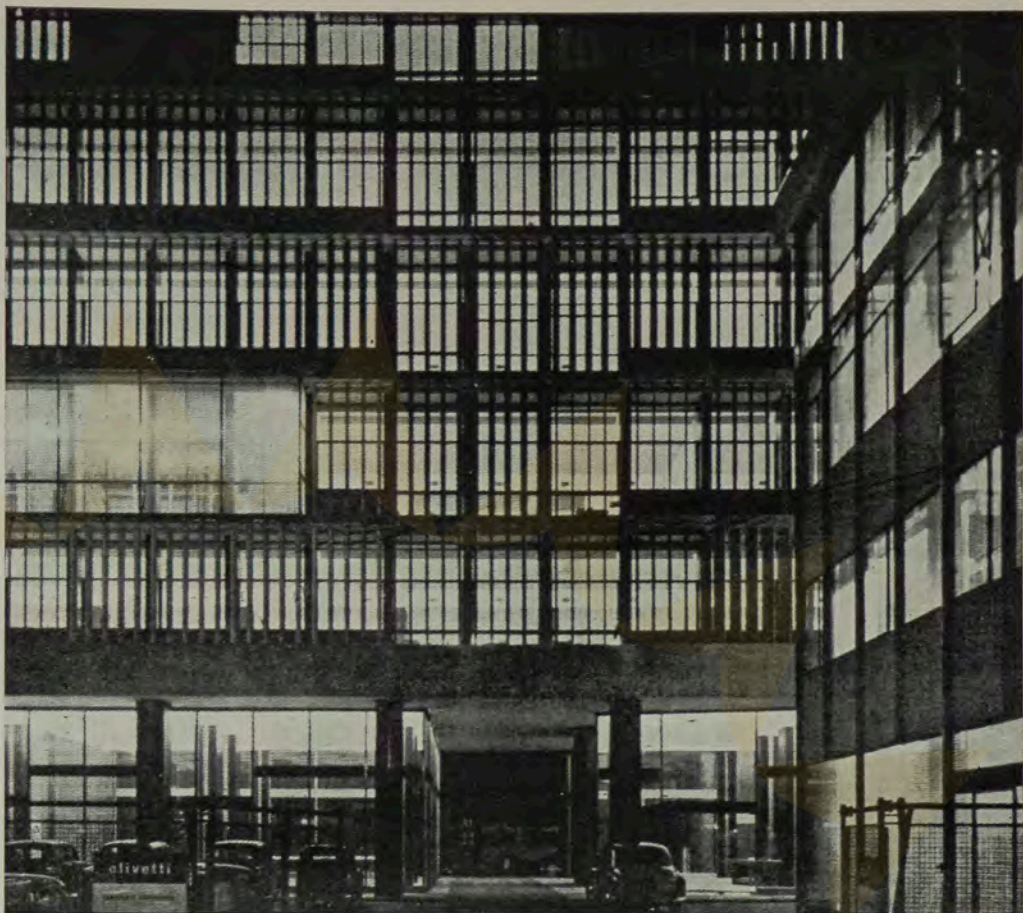
tigações e experiências que os envolvem; os críticos que aspiram ser atuais caem geralmente no jornalismo. No quadro de tais interesses parciais de cultura — cada qual com seu medíocre órgão de publicidade, sua clientela restrita e sua visão estreita — torna-se impossível registrar os sofrimentos e as alegrias de todo o mundo na linguagem de todos, alcançar essa cultura integral que constitui entretanto uma das aspirações angustiantes de nosso tempo.

Esta revista se propõe, precisamente, a fomentar uma integração de nossa cultura arquitetônica, refletindo todos os aspectos. Trata-se do resultado de um ato de otimismo. Não teríamos interrompido "Metron", que foi a primeira revista de após-guerra, e que representou durante dez anos um parâmetro excelente do mundo dos arquitetos italianos, se não tivéssemos a convicção de que se pode fazer qualquer coisa de melhor e que portanto vale a pena correr o risco.

Para explicar a finalidade desta revista não são necessárias muitas palavras: basta percorrer suas páginas e examinar suas seções para constatar que se trata de uma publicação nova, diferente das outras. Seu exemplo mais próximo poderia ser "The Architectural Review" de Londres, que, entretanto, é fruto de uma cultura metodologicamente menos rigorosa e psicologicamente mais fértil que a nossa.

Crônica e história da arquitetura, problemas da arquitetura que nasce e da arquitetura que se recria e se reinterpreta a fim de que se exprima de maneira atual. A cisão entre a arquitetura moderna e a historiografia arquitetônica foi fatal do ponto de vista cultural; favoreceu a substituição da crítica pela propaganda no julgamento da arte de nosso tempo e, no estudo da arquitetura antiga, de uma esmerada leitura histórica, por uma relação filológica. A última importante revista italiana onde se discutiram em eclética justaposição problemas de

O "Palácio Olivetti", em Milano, Itália. Arqs. Gian Antonio Bernasconi, Annibale Fiocchi e Marcello Nizzoli.



atualidade e história foi "Architettura e Arti decorative" cuja publicação cessou em 1931: foi então que Piacentini ficou na direção de "Architettura" revista sem intenções críticas e que Giovannoni fundou "Palladio", segundo critérios positivistas. Em Milão, Giuseppe Pagano, filho de um arqueólogo, procurou reunir em sua revista "Casabella-Costruzioni" as forças mais vivas da história da arte e obteve a colaboração intermitente de Lionello Venturi, Marangoni, Ragghianti, Argan e outros; porém a luta política e moral chegou a ser tão absorvente que a dupla exigência de situar, historicamente, a arquitetura moderna e atualizar a cultura histórica, só foi parcialmente conseguida.

Muitos anos passaram e também a ditadura e o entusiasmo da libertação, a guerra e a vitalidade desordenada da reconstrução. As aspirações que afloravam apenas na consciência daqueles que eram intelectualmente mais fervorosos se propagou. O movimento moderno, depois de vencer sua batalha linguística, amadureceu e tornou-se perplexo e reflexivo sabendo que sem uma aderência à realidade, sem a consciência íntima da tradição, perderá todo o valor, não obstante suas formas teoricamente perfeitas mas vazias de sentido. A historiografia arquitetônica se renovou, os monumentos renasceram de maneira organizada e palpitante, como objetos que servem para nossa vida e não somente para consolá-la. É possível, pois, aspirar a uma revista que reflita todos os matizes dos interesses arquitetônicos; dos políticos aos artísticos, dos profissionais aos históricos, que uma as experiências contemporâneas com a tradição e que integre a consciência da arte atual com o estudo do passado, realizado com sensibilidade moderna. Tal é o amplo propósito de "Architettura" no qual todos podem colaborar porque para todos há lugar nesta aventura, na realidade variada e multiforme de nossos temas arquitetônicos. Para ampliar nossas

conversações e torná-las mais fecundas, em receptivas corajosas, sacrificamos de bom grado a "segurança" que adquirimos em "Metron" durante dez anos de trabalho.

A estrutura da revista é clara e pode se deduzir facilmente que as seções foram discutidas por um grande número de pessoas. Os editoriais sucintos permitem a cada arquiteto exprimir sua opinião sobre uma situação política, artística ou técnica determinada, de apresentá-la à opinião pública sem que seja necessário escrever um longo artigo.

A seção "realizações e projetos" documenta tudo o que se cria em qualquer setor: da perfeição industrial do edifício Olivetti em Milão ao hotel de Mondello na Sicília, figurativamente "impuro" mas válido do ponto de vista humano, da pesquisa de novos meios de expressão do Pavilhão Gagliari ao maneirismo refinado da Villa de Treviso e ao compreensivo e expressivo conjunto dos vários projetos para a estação de Nápoles. Os artigos: Piccinato exprime qual é verdadeiramente o objetivo desta revista demonstrando que os imóveis antigos da cidade só podem ser salvos se se lhes restituir uma função vital no quadro dos planos modernos de urbanização. Abrimos a discussão sobre a célula residencial horizontal de Tusculanum, sobre o seu caráter contrário à tradição e conseqüentemente sobre os perigos de sua aplicação sem discriminação. "Paisagem Urbana" ilustra a "decoração" da cidade tão avassaladora que chegou a sufocá-la. Sem interrupção alguma, passamos às seções históricas: uma breve evocação do concurso para o Palácio Littorio que há vinte anos constituiu um dos principais temas da polêmica sobre a arquitetura moderna; a herança do século XIX que retomamos de "Metron" levando-a, como é lógico, até a época néo-clássica; um monumento não só academicamente examinado mas também interpretado com critério moderno através de

uma penetrante excursão fotográfica. Um ensaio sobre a Itália meridional que ilumina uma situação histórica e psicológica muito antiga que os arquitetos modernos só agora começam a descobrir e que não sabem ainda considerar sem artifícios. O julgamento de um escultor ou pintor, ou escritor, sobre arquitetura antiga e moderna, testemunho de afinidades espirituais e de gosto, mais válido que tantas elocubrações artificiais sobre a unidade das artes plásticas. A rubrica "Estruturas" têm por objetivo estimular a invenção construtiva que é inerente a todo o trabalho de arquitetura. Depois, ainda, a bibliografia arquitetônica, instrumento indispensável para o artista culto, para o estudante, o historiador; os noticiários, livros, revistas, concursos, legislação, vida universitária e profissional, reduzidos neste número por falta de espaço, mas que pretendemos ampliar sistematicamente e que atualizaremos com um boletim especial, gratuito para todos, de maneira que possam ter informações todos os meses. E enfim uma seção publicada por iniciativa da Fundação Aldo Della Rocca, nosso inesquecível amigo, sobre monografias urbanísticas.

Esses são os temas que tencionamos tratar em cada número de nossa revista. Para colaborar conosco não é necessário ser gênio, nem literato, nem "historiador de profissão". Cada arquiteto, cada engenheiro, cada administrador municipal, cada estudante têm novidades para nos fornecer, um problema a resolver, uma proposta a submeter à opinião pública. A revista pretende realizar esse "serviço" para todos, construtores e urbanistas, arquitetos e clientes, arqueólogos e técnicos, homens políticos e historiadores. Com o risco de parecer ecléticos pelo fato de reunir forças e interesses diferentes e complementares, é necessário inaugurar uma ampla discussão, chegar a um acordo legítimo que permita promover e estender a liberdade da arquitetura.



Desmoronamentos e urbanismo, em Santos

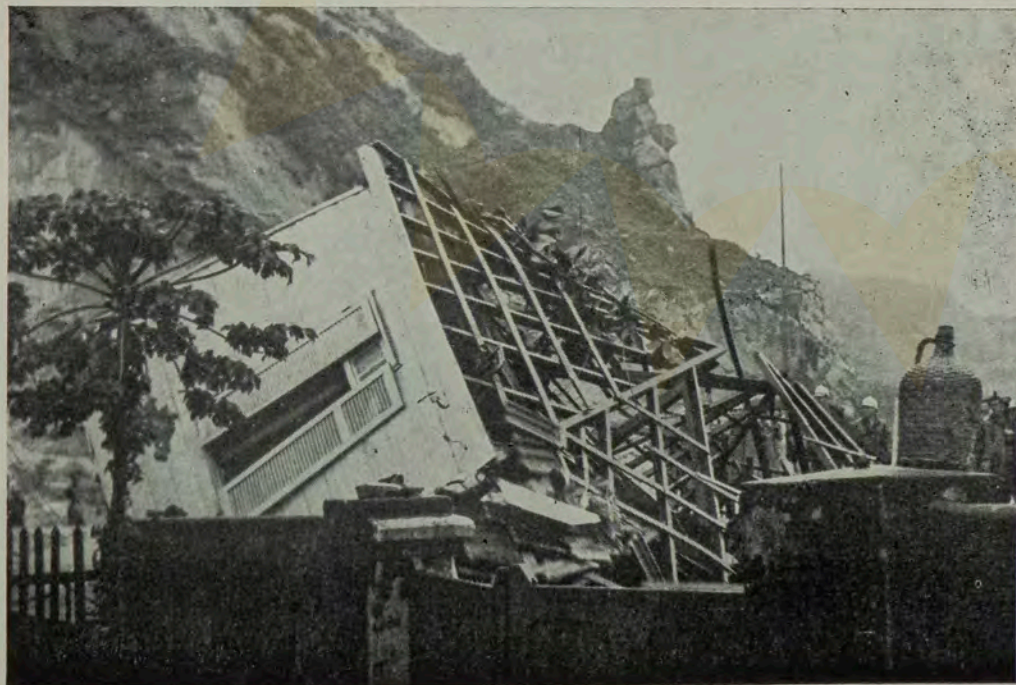
No dia primeiro de março após algumas horas de chuva excepcionalmente forte, acompanhada de trovoadas, temporal que coincidiu com a elevação do nível da maré, acabando por obrigar as águas pluviais a refluir, enchendo as ruas de Santos, uma fenda aberta na encosta do Morro Santa Terezinha fez com que se soltasse uma parte dele, composta de terra e pedras de invulgar tamanho, indo atingir na sua queda, a cerca de 200 metros de distância, casas e chalés de madeira. Houve mortos e feridos num resultado trágico: a violência do impacto jogou casas contra casas, dismantelando a maioria. Nos primeiros momentos, as autoridades mobilizaram tudo o que puderam, apelando pelo rádio para que os socorros possíveis, em homens e materiais, fossem enviados ou voluntariamente se dirigissem ao local, desde médicos e enfermeiros, ambulâncias e carros de bombeiros e sapadores, até caminhões, automóveis, trabalhadores braçais, dispondo de enxadas, picaretas, pás.

A chuva continuara torrencial noite a dentro e o quadro dramático somente contava com os focos dos carros que iluminavam um ambiente de ruínas, de pavor, de desespero e morte. Deve-se à desorganização dos transportes — paralização dos bondes e dos ônibus, desde as 17 horas — a limitação do número de vítimas. De fato, os habitantes que estavam em casa àquela hora eram, em sua maioria, mulheres e crianças, e nem mesmo todas as mulheres e crianças. A hora de recolher ao lar fora retardada pelo temporal. Se o desmoronamento se processasse horas depois, é certo que o número de vítimas seria maior.

Evocamos este acontecimento para focalizar um problema urbanístico.

Evidentemente, os poderes municipais não podem ser responsabilizados por um temporal. Mas ocorre que a ocupação dos morros de Santos pelas favelas e a existência de quarteirões inteiros ao pé dos morros, pela segunda vez determina desastres dessa ordem, com dezenas de perdas de vidas, deze-

nas e dezenas de feridos, danos de toda ordem para os bens e recursos, embora pequenos, os moradores. Há quasi trinta anos, noutra local, o Monte Serrate, um desmoronamento levava de roldão, no mesmo mês de março, período de chuvas, casebres que ali se situavam. O problema é o da habitação popular na cidade cujo aspecto fisiográfico compõe-se de caprichosa orogenia, oferecendo surpresas ora pela extensão da continuidade granítica ora pela interferência de porções de terra cujo desmatamento progressivo oferece oportunidade a erosões ocasionadas pelas insistentes quedas pluviométricas, com infiltrações a que a técnica não oferece combate. Alternam-se a pedreira e o mórro de terra apto a esfarelar-se; outra é a composição topográfica do Rio de Janeiro, onde a aventura da favela sentou-se nas altitudes de uma morfogênese hipoteticamente armada por movimentos tangenciais e verticais de ocorrência na era terciária, segundo Lima e Silva, ou criada por um grupo de ilhas dum bloco afundado da Serra do Mar tornado ao continente pelo avanço da planície quaternária.



ria da Baixada Fluminense, segundo Oton Leonardos e I. Oliveira. A estabilidade rochosa do Rio de Janeiro organizou a possibilidade da ocupação do morro. Na área da ilha de S. Vicente, a precariedade do solo é conhecida. A própria rocha viva sobre a qual atualmente estão sendo construídas residências na Ilha Porchat, oferece perigos de infiltração de águas continuamente remetidas para o solo, donde aconselhar-se o escoamento dos esgotos diretamente para o mar, sem o que poderão ocorrer de futuro deslocamentos, deslismamentos perigosos dos blocos de pedra, ocasionando desastres também ali. Em torno dos morros, e sobre eles, os pequenos casebres, a favela, o tugúrio, assim como os chalés mais cuidados, com seus pilotis baixos, de madeira ou tijolo, correm sempre o risco de ser apanhados, pelas avalanches ou rodarem com elas nos deslismamentos das pedras levadas com seu peso sobre o desmanchamento erosivo.

O loteamento indiscriminado, o loteamento furioso que se baseia apenas no princípio de que "o terreno é meu e faço dele o que quiser", a falta de um serviço de pesquisa capacitado a condenar áreas e a se fazer respeitar sobre as conveniências da política partidária, a improvisação, o desconhecimento dum elemento método de administração urbanística, a deseducação generalizada de governantes e governados, somando tudo em irresponsabilidade, são as causas atuantes desse desastre, catástrofe que poderia causar ainda maior número de perdas em vidas humanas.

As consequências para a administração cifram-se num maior cuidado pela continuidade da situação — mas será sempre necessário que a opinião pública de uma elite alerte os moradores dos tugúrios e chame à responsabilidade os dirigentes da cidade.

No capítulo "Urbanismo" do seu "Plano Regional de Santos", o engenheiro Prestes Maia abordou a questão dos morros pelo esquecimento lamentável dessa "extraordinária beleza" do panorama santista, "riquezas paisagísticas paradoxalmente abandonadas aos chalés e às favelas". As recomendações, mais do que as sugestões de esplanadas nos topos aparados do Monte Serrat, do morro de S. Bento, para a construção de residências e locais de referência turística, as recomendações, dizíamos, abordam a preservação da mata, a "regulamentação especial das construções, do loteamento e da vegetação", "correção às favelas, simultaneamente com um programa de casas populares", sendo a maior idéia do sr. Prestes Maia a "criação de um grande parque de montanha, abrangendo Nova Cintra e Catupé", com soluções de transporte funicular ou teleférico.

Compreende-se que a visita de pavor que se estende sobre as favelas após a catástrofe do morro de Santa Terezinha e que tem esfalfado os engenheiros da Prefeitura de Santos, no exame dos perfis habitados ou contíguos às habitações, não estivesse nas preocupações do sr. Prestes Maia, que acreditava numa "predominância de rocha" (pág. 208 "Plano regional de Santos"), sem se achar escudado em um "survey" por elementar que fosse... Está comprovado que há muitos pontos em que a predominância de rocha carece de ser melhor estudada, quando, como se verifica no desastre de 1.º de março, uma parte do morro destacou-se, revelando o que se qualifica de textura geológica heterogênea, onde a infiltração das águas e o abalo insistente e contemporâneo da exploração da pedreira próxima facilitaria o alude.

Não se fez mais do que as vagas considerações de há seis anos, do sr. Prestes Maia, sobre os morros. Agora, naturalmente, é necessário que a Prefeitura conceda algum interesse técnico ao problema, pois a construção está ocupando toda a área ao pé dos morros, e grimando por eles. As recomendações do sr. Prestes Maia, que citamos acima, serviriam de ponto de partida, mas uma pesquisa se impõe.

Individualidades na história da atual arquitetura no Brasil

I - Gregori Warchavchik

Geraldo Ferraz

Há meses atrás, em novembro de 1955, fazia trinta anos, exatamente, que a arquitetura brasileira era despertada pela publicação de um manifesto, assinado por G. Warchavchik, preconizando a renovação que se impunha. Era em 1925, no mesmo ano em que Le Corbusier apresentava, em Paris, o seu Pavilhão de l'Esprit Nouveau, na Exposição das Artes Decorativas, e Walter Gropius lançava, no Bauhaus de Dessau, o seu incisivo manifesto sobre o internacionalismo da arquitetura nova, prefaciando o primeiro "bauhausbücher", sob o título "Internationale Architektur".

Essas datas, êsses nomes, não são uma coincidência apenas... Nesta década em que estamos, o mundo tem duas datas a comemorar: a primeira já foi celebrada em Londres, no Festival de 1951, a comemoração centenária do "Crystal Palace", obra historicamente importante pela predominância do ferro e do vidro, e ainda mais pela estética que reclama a luz, a transparência da organização do espaço, uma das constantes da nova arquitetura. "É um sonho de uma noite de verão à luz do meio-dia!", exclamava, deslumbrado, um alemão exilado ao transmitir para a Alemanha a notícia da inauguração do prodigioso edifício para a Exposição Industrial de 1851.

A outra data está no último ano da década, como o primeiro centenário esteve no primeiro ano: é a casa de William Morris, a "Red House" datada de 1859. Data histórica consagrada por um crítico e historiador da autoridade de N. Pevsner, ao intitular seu estudo sobre a arquitetura moderna "De William Morris a Walter Gropius".

A idéia da nova arquitetura rompe caminho desde a casa de Morris, passa pelas graves indagações da escola de Viena do fim do século, investe no primeiro edifício de Perret em cimento armado, amadurece em construção nas casas de Wright e de Loos, nas fábricas de Peter Behrens e de Gropius,

para finalmente surgir no desenho de Le Corbusier, após uma longa preparação de escritos polêmicos, perspectivas expressas em palavras, como as concepções do madrugador Sant'Elia haviam surgido em desenhos impressionantes, a que faltam sempre as indicações funcionais das plantas.

HABITAT então busca dar um balanço no tempo da chegada ao Brasil dessas idéias e repercussões. O primeiro manifesto, a primeira casa, indicaram-nos o pioneiro com que iniciar o nosso documentário de "arquitetura do Brasil", na humildade de uma concepção informe ainda do grau nacionalista e ultradisciplinarista com que se procura justificar "arquitetura brasileira" dentro do espírito moderno, que se compõe duma dialética própria, definida magistralmente por Pierre Naville como o produto de uma "constante evolução". E não há nisto um excludente evolucionismo, mas apenas a tomada de contato com a intimidade do processo modernizador.

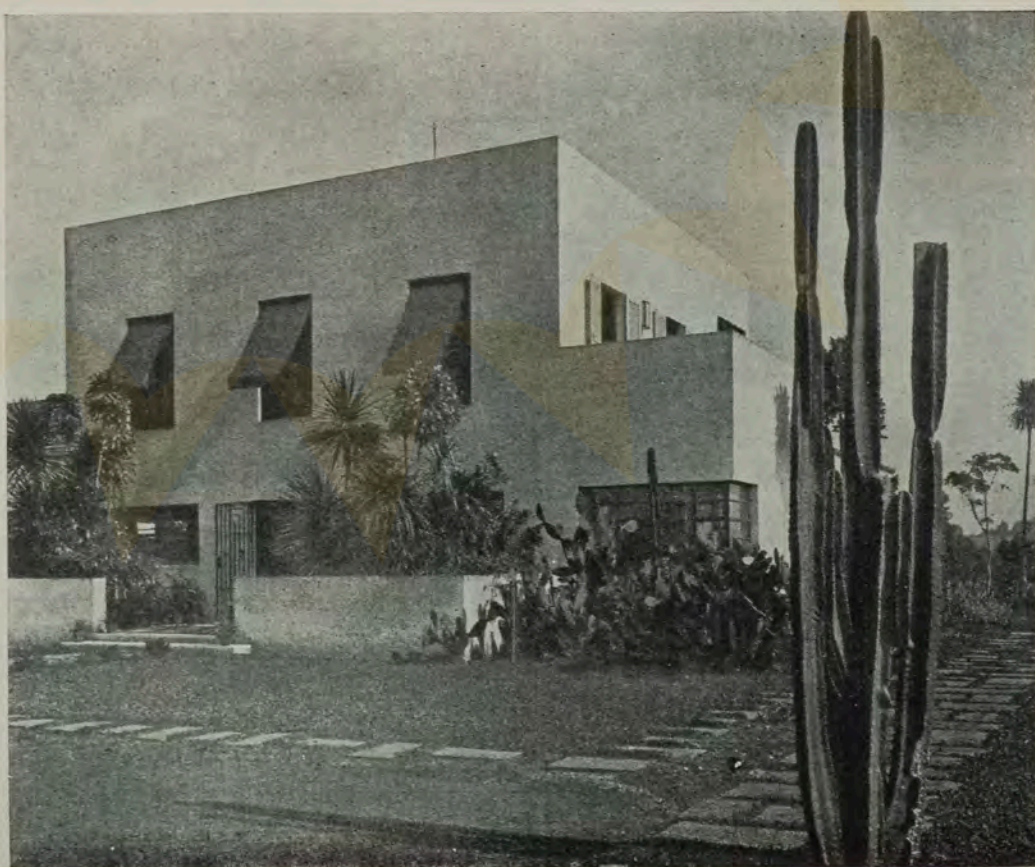
A colocação de um levantamento histórico, entretanto, não é a primeira condição do que tencionamos fazer, mas alguma coisa mais, embebida das contingências do processo, da "realidade" em que se moveu a recepção daquelas inovações, não pelo público mas pela própria consciência profissional, levada a cogitar da mudança das posições, incitada a rearmar-se de métodos originais, perante o fato peremptório da nova posição teórica e prática, a que haviam sido chamados os arquitetos, num meio em que a noção de sua especificidade, absolutamente, ainda não fazia parte das idéias de fricção cotidiana.

HABITAT considera que êsse balanço ainda não foi feito. Estamos, portanto, no limiar de uma "explicação", que vai se estender sobre um ambiente de história de nossa construção, desde os primeiros projetos realizados, as primeiras "atuações" responsáveis, no sentido da concatenação dos elementos com que se logrou abrir um caminho que levaria à

primeira planta, à primeira casa, ao primeiro edifício de apartamentos, à primeira edificação em grande do local público, adequado e não ultrapassado...

Não nos habilitamos a uma apologética: o critério bastante cronológico deixará de considerar aqueles casos numerosos em que a má adoção de um partido tenha deixado escoar-se a oportunidade dos programas oferecidos à atenção dos arquitetos. Não consideraremos a espuma da superfície das águas, quando nela se distingue, acima da vontade de acertar, a restritiva comercializante. Queremos acreditar que estaremos prestando um serviço se o "esclarecimento" de certos aspectos pessoais e coletivos de nossa arquitetura, a arquitetura do Brasil, a catalogar, puder ser feito com objetividade, em uma deliberação suficiente a arcar com a polêmica e a réplica, a crítica da crítica se se quizer, para uma fundamentação concreta daquela função do conhecimento que implica na exatidão e, se necessário, também na retificação dos traços excedentes.

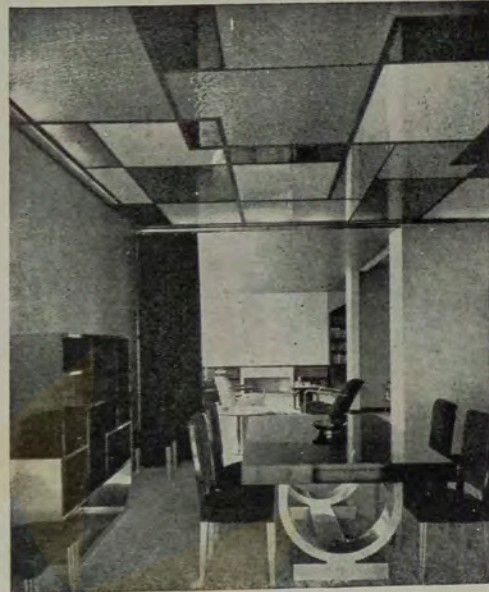
Habilitamo-nos a uma exposição sujeita a qualquer discussão; nada mais claro, nem mais sincero. A razão de ser da nova arquitetura, antes de tudo é uma ética — passa a ser hoje um dever social, uma posição que implica na defesa biológica total do homem. São responsabilidades que temos presentes, ao iniciar, nestas páginas, um balanço, o balanço da "arquitetura do Brasil", considerada sempre a arquitetura viva, a arquitetura racional, pois doutro modo não vemos que construir seja produto de arquitetura. Acadêmicos ecléticos, como "mestres de obras" desservidos de informação especializados, não podem pretender terem sido, em algum tempo, fatores participantes. Concorreram apenas para fazer o obsoleto. Como ainda concorrem. Arquitetura só é a arquitetura racional e viva, técnica e arte a serviço do homem de nosso tempo. E rasgando horizontes.



Esta é a primeira casa moderna construída em São Paulo e no Brasil, a residência Warchavchik em Vila Mariana, à Rua Santa Cruz. A vegetação tropical pela primeira vez ambientava uma habitação; 1927-1928.



Sala de jantar na casa da rua Bahia — residência Luis Prado; 1930-31. Arquitetura e decoração de Warchavchik.

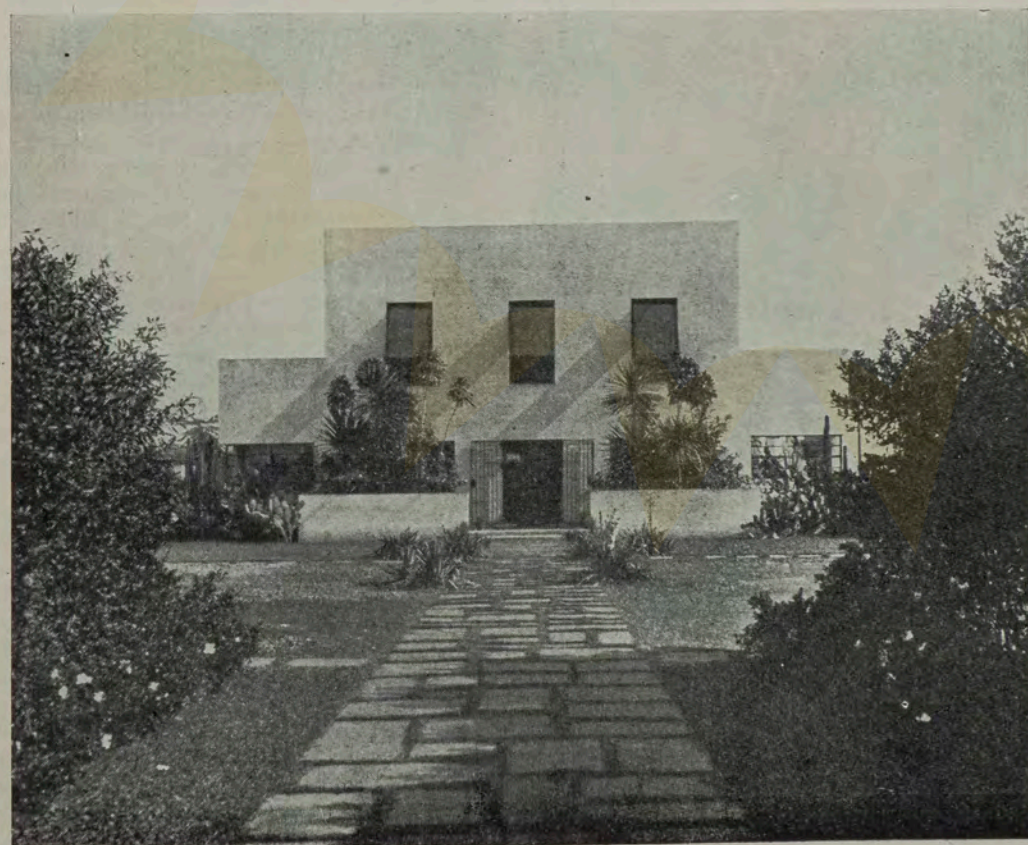


Sala de estar na primeira casa modernista da rua Santa Cruz.



Recanto da primeira casa modernista da rua Santa Cruz.

A parte da frente da primeira casa construída por Warchavchik; suas linhas simplificadas causaram amplo debate na cidade provinciana de 1928.

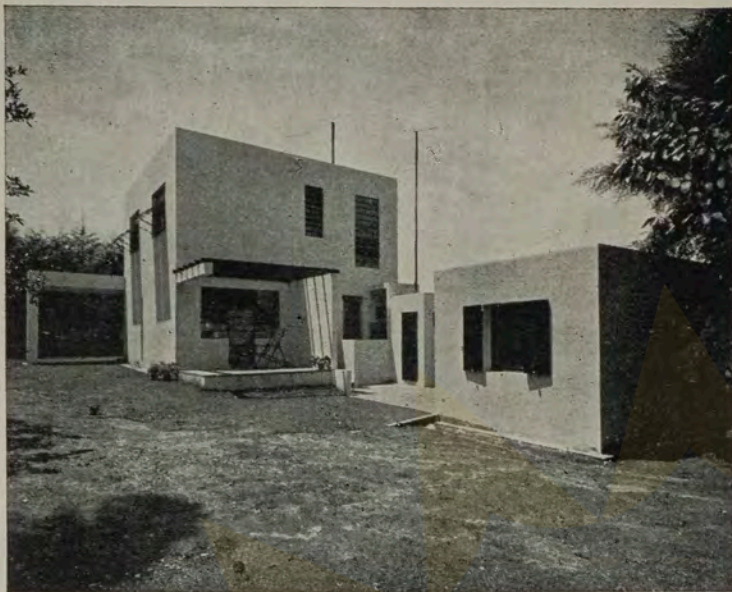


Warchavchik, pioneiro da arquitetura viva no Brasil

Importa assinalar sempre o papel pioneiro de Warchavchik porque é ele que explica o aparecimento da arquitetura moderna em São Paulo e no Rio — em dois exemplos que para sempre fixam o rigorismo ortodoxo dos princípios formulados nas três primeiras décadas deste século. De fato, a casa de residência do arquiteto em Vila Mariana, construída em 1928 à rua Santa Cruz, e a casa da rua Toneleiros em 1931, são marcos indiscutíveis dessa história da introdução da nova arquitetura no Brasil.

Nascido em 1896, em Odessa, Warchavchik, que interrompera seus estudos na Escola Politécnica, em 1917, devido à revolução na Rússia, concluiu seu curso de arquiteto no Instituto Superior de Belas Artes em Roma. Obteve o diploma, em 1920, especializando-se a seguir num curso superior de ensino da arquitetura, o que forra a sua formação com extensa cultura clássica. Passa imediatamente a trabalhar com Marcelo Piacentini, e é como seu assistente que dirigiu a construção do Teatro Savoia, em Florença.

Dois anos de trabalho na Itália e ele-lo apto a descobrir o Brasil... Pode parecer coincidência, mas deve-se frisar o fato de que a vinda de Warchavchik para o Brasil em 1923 repete, no continente sul, a emigração de outro esperançoso arquiteto para os Estados Unidos. Estamos no mesmo ano em que Richard Neutra seguia da Europa para a América do Norte.

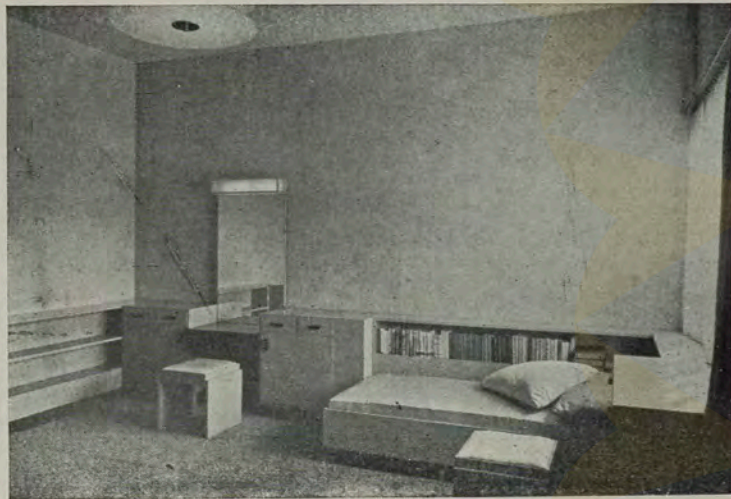


“...casa na rua Melo Alves, de uma grande pureza de concepção”; 1928.



A entrada da segunda casa construída por Warchavchik, à rua Melo Alves.

Warchavchik vinha trabalhar no Brasil contratado pela Companhia Construtora de Santos, no ano seguinte, precisamente, ao em que aqui se realizara a Semana de Arte Moderna. Enquanto Neutra vai trabalhar com Holabird, em Chicago, e com Frank Lloyd Wright, em Taliesin, Warchavchik encontra um meio completamente alheio da nova arquitetura, em que um ecleticismo delirante marcava a ascensão da capital paulista nos seus limites urbanizados — a Avenida Paulista nascera trinta anos antes e muitos dos exemplos que ali pululavam ainda se acham expostos à atenção dos contemporâneos que quiseram fazer um estudo desse período em que predominavam na construção os “gamelas” e os engenheiros-civis. Informado e refletindo sobre as novas idéias em curso na Europa, embora a realização delas ainda estivesse em exemplos que se



Um dormitório mobiliado com móveis estudados e fabricados por Warchavchik, em 1930; residência Luiz Prado.

A bela residência Luiz Prado, construída no Pacaembú em 1930-31, o quinto trabalho realizado por Warchavchik.

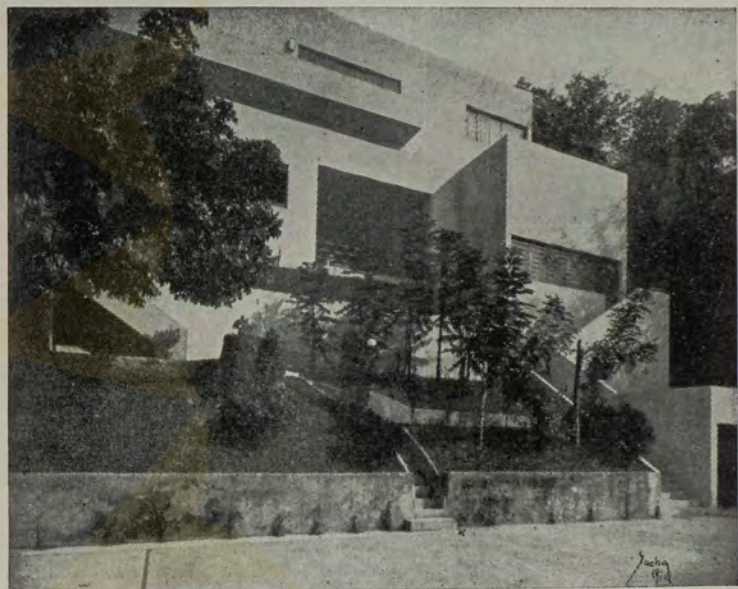


podiam contar pelos dedos em cada país, Warchavchik pôe-se em ação, partindo, como é natural, da exposição das idéias, nesse mesmo ano de 1925, em que se efetuavam manifestações tão marcantes na vanguarda da arquitetura mundial. De fato, é o ano em que Gropius iniciava em Dessau a publicação dos “Bauhausbücher” e em que Le Corbusier incluía na Exposição Internacional das Artes Decorativas de Paris o Pavilhão de “L’esprit nouveau”, diante do qual o autorizado arquiteto Auguste Perret, vice-presidente do Juri de Arquitetura proferiu sibilino o seu julgamento: “É idiota. Isso não fica de pé. Falta-lhe qualquer raciocínio. E não há aí nada de arquitetura...”

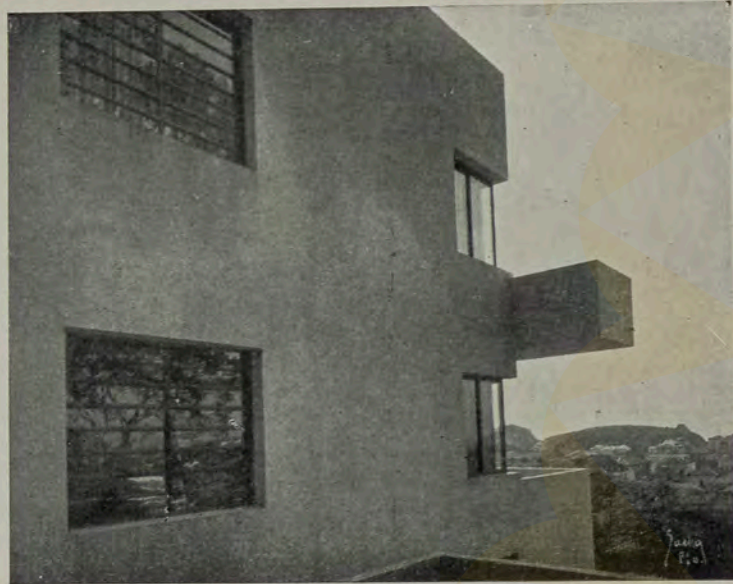
Preconizando, em contato com Gropius e Le Corbusier, a pesquisa baseada nos materiais e na renovação que o desenvolvimento urbano trazia à vida do homem do século XX, uma nova arquitetura, Warchavchik publicava em junho de 1925 o estudo “Acêrca da Arquitetura Moderna”, que em português é reproduzido pela primeira vez no “Correio da Manhã” do Rio, em 1.º de novembro de 1925. Pouco mais de um ano depois, ele podia por em execução aquelas idéias, com a construção da primeira casa moderna edificada no Brasil.



Esta é a primeira casa moderna construída no Rio de Janeiro: a residência Nordchild, à rua Toneleiros, e onde se efetuaram as primeiras reuniões dos arquitetos e estudantes de arquitetura, em 1931. Esteve presente à inauguração Frank Lloyd Wright, que se impressionou com uma sacada em balanço aí aplicada ao ponto de aproveitar a idéia para a sua "Falling water", conforme autorizada observação do arquiteto Lucio Costa, em carta ao autor deste artigo.



Outras perspectivas da primeira casa moderna no Rio.



A sacada em balanço da casa da rua Toneleiros, Rio.

Da primeira casa moderna de 1927-28, à "Exposição de uma casa modernista", em 1930



Iniciada em 1927, a primeira casa aqui construída por Warchavchik, ficou concluída nos primeiros meses de 1928. Nas páginas dos dois mais vivos órgãos da imprensa paulista da época, os dois jornais de função política mais notória, como eram o "Diário Nacional" e o "Correio Paulistano" — um expressando o ponto de vista da oposição, como órgão do Partido Democrático, fundado pelo Conselheiro Antonio Prado, e outro, como órgão oficial do situacionismo, do velho Partido Republicano Paulista, que desde Itú conduzia a causa da República — vamos encontrar o mesmo relêvo para o noticiário da iniciativa de Warchavchik. Primeiramente, destacou-a o "Diário Nacional", onde pontificava o grupo de Mario de Andrade, já então um verdadeiro líder intelectual, e onde o redator-chefe, A. C. Couto de Barros, abria as colunas ao esforço da renovação estética. Em sua edição de 17 de junho, cobrindo um

espaço de meia página, o "Diário Nacional" apresentava a residência Warchavchik: "Era justo que a capital paulista, que tem sido mesmo o berço de todas as iniciativas de modernização artística do Brasil, também tomasse a iniciativa de modernizar a nossa arquitetura. Já quando foi do malogrado concurso de fachadas para o Palácio do Governo, os paulistas estão lembrados que o único projeto que conseguiu interessar um pouco foi o modernista (referia-se ao projeto Eficácia, de Flávio de Rezende Carvalho, apresentado em 1927, naquele concurso). Agora, a residência Warchavchik é uma realização completa e veio provar que mesmo em arquitetura nos coube iniciar a modernização no Brasil". Passava então a descrever os vários aspectos da residência Warchavchik, desde a utilização decorativa da mica no revestimento, até a tendência da arquitetura moderna, que



Uma pequena, mas brilhante solução para uma residência na avenida Rebouças; 1937.



Edifício de apartamentos à rua Barão de Limeira. Prêmio de fachadas em 1940.

“é de evitar toda a superposição decorativa e fazer dos próprios elementos essenciais a uma habitação, os motivos da beleza arquitetônica”. Notava assim o comentário da redação redigido por Mario de Andrade, a “composição dos volumes (apostos), a distribuição das superfícies (paredes), das aberturas (janelas e portas) e o caráter do material que, originando a forma e os jogos de luz, são os motivos legítimos da expressão arquitetônica”. Termina observando a consonância do jardim brasileiro pela utilização corajosa e trabalhada da flora em estado nativo, onde os cactos e as palmeiras “dão ao conjunto uma nota feliz de tropicalismo e disciplina” (a paisagista fôra a senhora Mina Klabin Warchavchik, que antecede com rara felicidade de escolha de elementos tropicais e uma planta abstrata a arquitetura de jardins de Roberto Burle-Marx).

O “Correio Paulistano” deu a palavra a Warchavchik, para que explicasse a sua concepção. Ele referiu o que havia sido a introdução da arquitetura moderna na França, na Alemanha, na Holanda, na Checoslováquia, para afirmar: “Esta minha construção, é a primeira tentativa deste gênero no Brasil. Creio que nela consegui criar um tipo de casa racional, confortável, de pura utilidade, repleta de ar, de luz, de alegria”. E explicando que não se tratava simplesmente de uma transplantação da casa moderna à eúropéia, acentuava: “Não querendo simplesmente copiar o que na Europa se está fazendo, inspirado pelo encanto das paisagens brasileiras, tentei criar um tipo de arquitetura que se adaptasse a esta região, ao clima e também às antigas tradições desta terra. Ao lado de linhas retas, nítidas, verticais e horizontais, que constituem, em for-

ma de cubos e planos, o principal elemento da arquitetura moderna, fiz uso das tão decorativas e características telhas coloniais e creio que consegui idear uma casa muito brasileira, pela sua perfeita adaptação ao ambiente. O jardim, de caráter tropical, em redor da casa, contém toda a riqueza das plantas típicas brasileiras” (“Correio Paulistano”, 8-7-28).

Vemos aí bem expressa a intenção do arquiteto: a casa moderna para o Brasil, a arquitetura viva, ambientada, utilizando os elementos legítimos da terra, desde o material mais antigo, ao jardim tropical... Não seria outra a impressão crítica de Le Corbusier ao visitar no ano seguinte a casa da rua Santa Cruz, onde encontrou “a melhor adaptação das diretrizes da arte moderna de construir, na paisagem tropical desta terra”, qualificando seus pormenores de sumamente “imprevistos” a um arquiteto europeu, “como ainda não encontrara na América do Sul” (“Diário da Noite”, 30-11-29). Dêsse depoimento poder-se-ia dizer que se tratava de um estrangeiro. Mas eis o que dizia Anísio Teixeira que visitava a casa Warchavchik um mês antes da estada em S. Paulo de Le Corbusier: “Warchavchik é russo e nunca tive uma impressão mais forte da casa brasileira que eu entendo com o meu espírito moderno e livre de filho da América, como quando visitei a sua residência de linhas fortes e claras, construída toda em cimento, ferro e vidro, dentro de uma moldura de gigantescos cactus nacionais. A obra era brasileira porque era um consórcio inteligente entre o espírito do homem e as características da terra” (“A Tarde”, do Salvador, outubro de 1929).

A grande polêmica aberta com a casa mo-

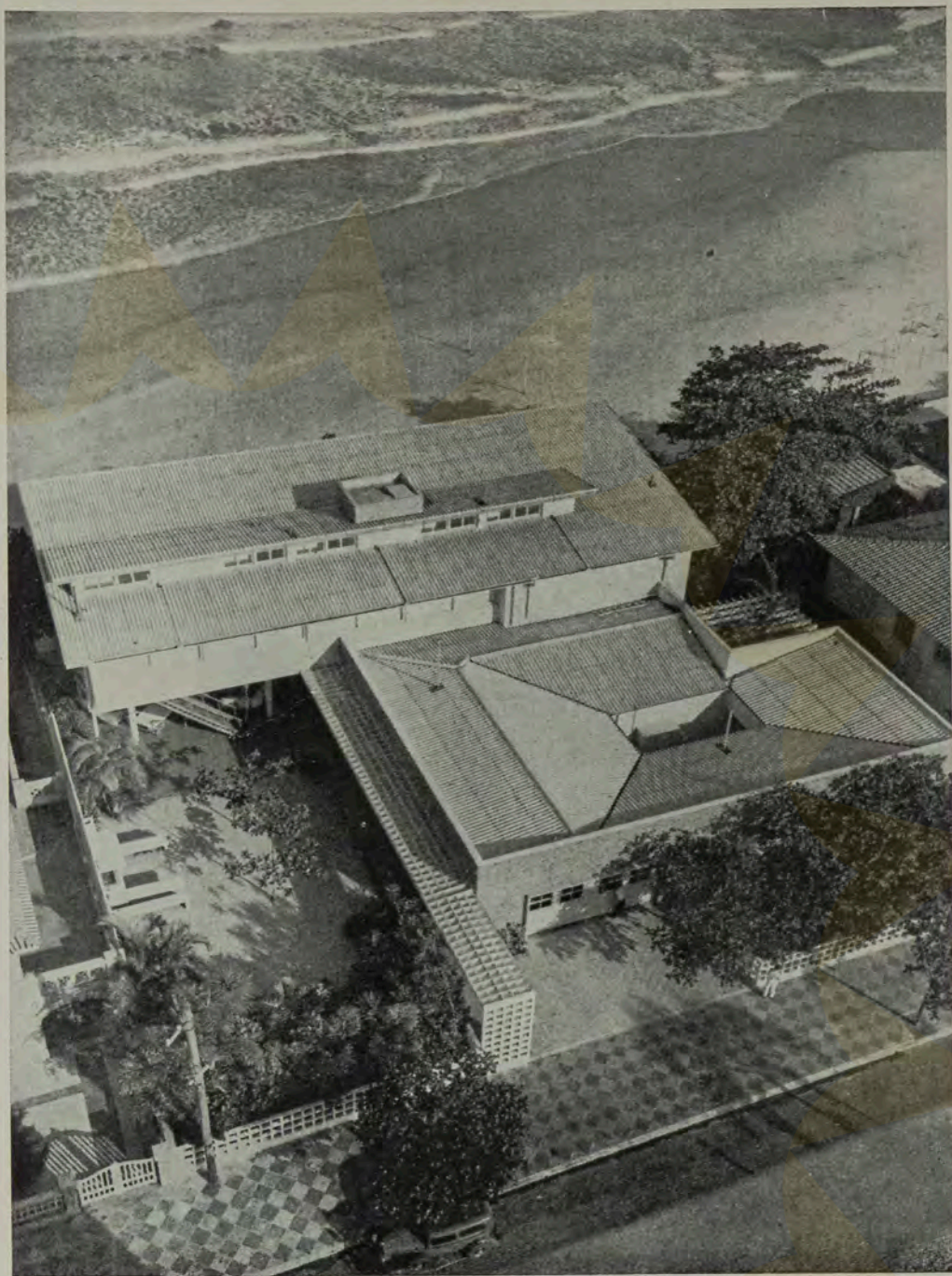
dernista de Vila Mariana daria um estudo bem desenvolvido: citaremos apenas, pela sua extensão a crítica de Dácio de Moraes, publicada em rodapés do “Correio Paulistano” e depois reunida em folheto, e que provocou uma larga resposta de Warchavchik, em rodapés também no “Correio Paulistano”, série sob o título “Arquitetura do Século XX”, em que suas idéias e conhecimentos desdobraram ao meio todo o panorama das pesquisas que se vinham efetuando no mundo.

Warchavchik constroi a seguir uma casa na rua Melo Alves, de uma grande pureza de concepção, notável embora pequena organização do espaço, dentro de um jardim verde uma nitidez branca de venezianas vermelhas. Outra pequena casa para o médico Candido da Silva e uma residência no Pacaembu, à rua Itápolis, iam constituir limites históricos da introdução da arquitetura moderna em São Paulo e no Brasil. Nesta última casa, Warchavchik realizará a sua “Exposição de uma Casa Modernista”, que foi a mais completa exposição realizada até então, compendiando todo o movimento moderno que ocorrera no país, incluindo obras de pintura, escultura e decoração estrangeiras, como um bronze de Lipschitz, almofadas de Sônia Delaunay e Dominique, um tapete do “Bauhaus” de Dessau, molduras do notável decorador Pierre Legrain, o autor do famoso piano de vidro. Impossível reproduzir o clamoroso debate em torno da casa modernista e de sua exposição, os artigos e notas sublinhando a sua importância, entre os quais um de Mario de Andrade, artigo que fica isolado na sua produção de crítico bem informado, de música, de pintura e de artes visuais.

Aspectos consequentes da revolução no domínio das artes plásticas e da arquitetura

Estava-se em 1930... A revolução que derubou a primeira República, fruto de um novo estado de espírito, decorrência de uma transmutação na estrutura econômica, solta as amarras das inquietações modernizadoras: os artistas, os intelectuais, o novo pensamento político investe-se das posições conquistadas. As belas artes sofrem o impacto: a direção da Escola Nacional de Belas Artes passa às mãos de um jovem arquiteto que, embora não tivesse ainda entrado pelo rumo da nova arquitetura, pressentia as necessidades, e, como tal, assumiu as responsabilidades, "topou a parada" que o modernismo lhe propunha. Foi Lúcio Costa êsse jovem arquiteto e seu grande mérito é o de ter vindo a São Paulo para escolher aqui G. Warchavchik para participar da renovação da Escola. O ano de 1931 é altamente significativo para todo o movimento moderno, porque, precisamente nesse ano, ganha foros de cidade no Brasil a renovação artística. O 38.º Salão Nacional de Belas Artes pela primeira vez recebe os modernos. Na Escola de Belas Artes, o escultor Celso Antonio renova, como bom discípulo de Bourdelle, o ensino da escultura. Na cadeira de arquitetura é Warchavchik quem pontifica, e logo surge, à rua Toneleiros, o primeiro fruto de sua presença no Rio, a primeira casa moderna construída na capital do país. E como era um pioneiro e um arauto da nova concepção, Warchavchik reuniu nessa casa uma exposição, inaugurada precisamente em outubro de 1931, no primeiro aniversário da revolução. Esta inauguração contou com a presença ilustre de Frank Lloyd Wright, a participação de Lucio Costa, de Prudente de Moraes Neto, de Sérgio Buarque de Holanda, Celso Antonio, Portinari, Guignard, Anibal Machado, Manuel Bandeira, Cicero Dias, Herbert Moses, e os jovens Renato Vilela e Jorge Machado Moreira, membros do diretório acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes, todos testemunhas vivas do acontecimento. Além da inauguração, os ministros da Guerra e da Viação, general Leite de Castro e sr. José Americo de Almeida, bem como o presidente do Conselho Nacional do Café, sr. Paulo Prado. O pioneiro Warchavchik plantou também no Rio de Janeiro, o seu marco inaugural da nova arquitetura; ambas as cidades, as duas maiores cidades do país, São Paulo e Rio, devem-lhe essa presença. E é internacionalmente que o reconhecimento crítico, contemporâneo, assinala essa primícia. Se em 1929 Le Corbusier nomeara Warchavchik para coordenar o movimento do CIAM "Congrès Internationaux d'Architecture Moderne"), na América do Sul, os "Cahiers d'Art", (n.º 2 de 1931), a maior revista de arte moderna da Europa acolhera as reproduções de suas obras, que Mario de Andrade chamava uma "consagração", e a maior obra antológica da arquitetura moderna que então se publicava na Itália, "Gli elementi dell'architettura funzionale", por Alberto Sartoris, registrava a significação da obra de Warchavchik, única, então, no Brasil.

Nesse mesmo ano de 1931, funda-se no Rio a firma Warchavchik & Lucio Costa, de curta duração, mas em cujo corpo de desenhistas vamos encontrar o jovem Oscar Niemeyer, que então se iniciava na nova arquitetura. A importância consequente da atuação de Warchavchik no meio técnico e artístico vai até a formação do grupo do Ministério da Educação, sob o risco de Le Corbusier, sobre o qual ainda foi consultado por Lúcio Costa. Notáveis realizações posteriores foram levadas a efeito por Warchavchik, sem quebra na linha construtiva que sempre se traçou desde que ao arquiteto se concedesse a plena liberdade de concepção, como ocorreu na residência Antonio Prado Junior na brilhante realização dum edifício de apartamentos, à



Residência Crespi no Guarujá, terminada de construir em 1942.

alameda Barão de Limeira, no projeto (ainda em construção) para as novas instalações do Club Atlético Paulistano. Com esta evocação publicamos seu último

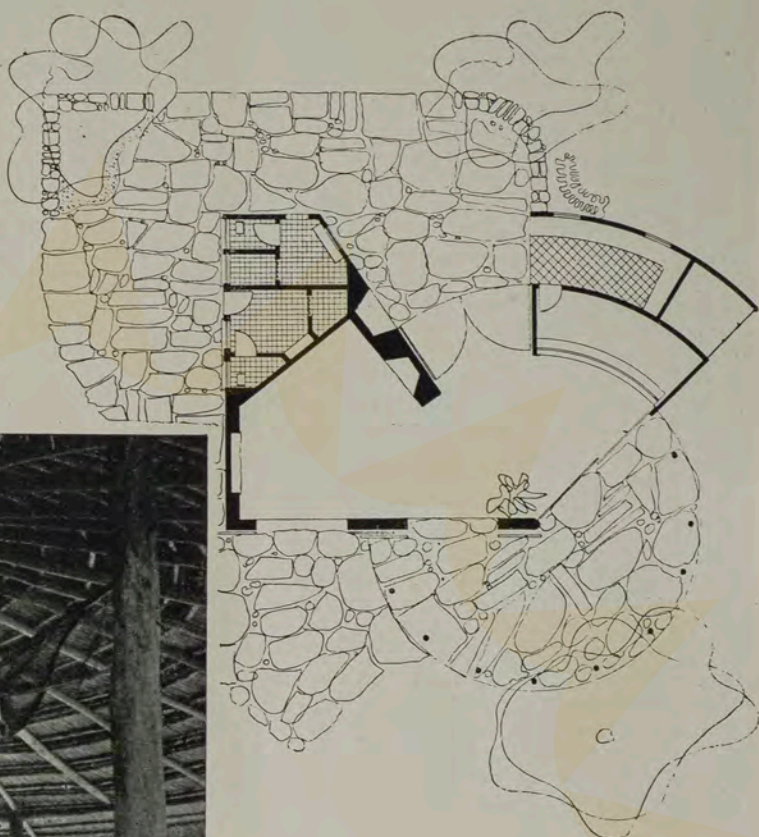
projeto vencedor em concurso, o da sede do E. C. Pinheiros, de que participa com o edifício horizontal do fundo o arq. Ícaro de Castro Mello.

Warchavchik e a arquitetura de hoje

Ao fim destas notas e considerações de ordem histórica, peço a Warchavchik que me dê indicações sobre a sua atual conceituação da arquitetura. Ele diz: — Ao longo do tempo, quando hoje voltamos os olhos para os períodos da polêmica, da propaganda e da pesquisa, pois a verdade em princípio, que possuíamos como bússola, carecia das confirmações da experiência, vemos se afirmarem, para nós, certas diretivas que ainda devem descer ao chão das realizações concretas. Entre essas, a função social da arquitetura, admitida mas não praticada, de um ponto de vista de profundidade e de consciência do arquiteto, situa-se em ponto destacado. Realmente, pensa-se muito pouco em que a arquitetura viva é uma idéia fundada em princípios morais, éticos, em confrontação com a verdade. A casa que desdenhou a fachada e o ornato para se voltar para a fun-

cionalidade e a linha pura, da abstração organizatória do espaço, que sempre foi a essência da arquitetura, baseava-se primeiramente numa posição viva — devolver a verdade ao homem, desviá-lo das idades mortas dum ecletismo sem sentido, dos arrebitos das civilizações vividas e ultrapassadas. Novos materiais e novas técnicas, novas necessidades e novas descobertas da ciência, haviam inspirado ao arquiteto — organizador do espaço, harmonizador de soluções — a volta à naturalidade no plano da existência humana. Então, partindo dessa complexa volta à simplicidade, à serenidade, tal qual se encontra nos grandes monumentos da antiguidade, sonhávamos com a possibilidade de tornar "extensamente social" essa organização do espaço, porquanto a arquitetura tinha e tem de resolver o problema da vida do homem e não apenas de alguns homens.

Rancho para Jorge e Marjorie Prado, construído na Praia Pernambuco, em Guarujá. Os materiais ficam à mostra, cumprindo uma função decorativa além da construtiva. A planta, de uma notável simplicidade solucionou perfeitamente o programa dado por Warchavchik, 1945.



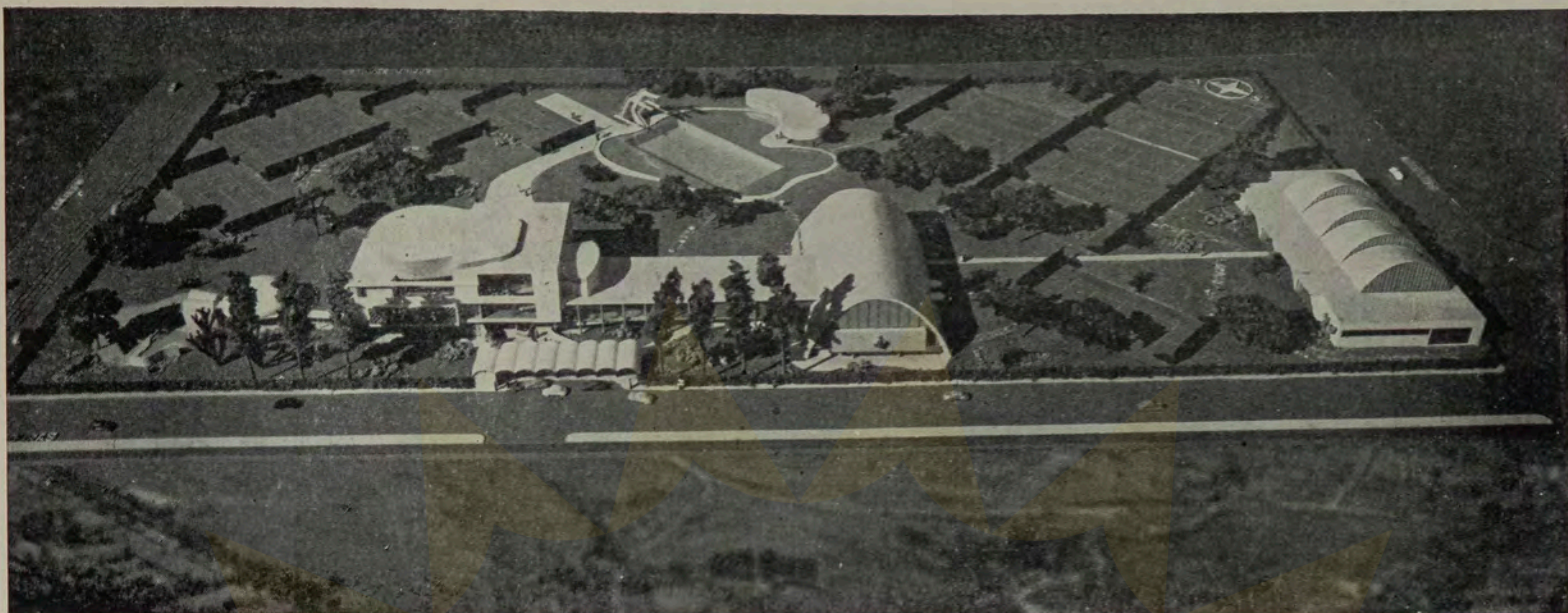
A arquitetura moderna em sua evolução permanente não deveria jamais abandonar essa constante. Depois dos tempos heróicos do debate, da polêmica, da confrontação com os preconceitos, com as dificuldades inerentes a um meio profissional alheio à compreensão dos problemas de nosso tempo, inaptidão que vincava ao mesmo tempo a mão de obra, meio técnico e meio operário entre os quais, em minha atividade de arquiteto e de construtor, me debati e lutei, podendo dizer que venci muitos obstáculos, agora, é preciso ganhar o restante da batalha: dar ao exemplo, à pesquisa, às condicionantes que nos norteiam, o caminho do uso coletivo, aplicando as soluções ao povo. A causa encontra agora algumas centenas de profissionais capacitados, no país inteiro, a levar por diante essa esperança renovadora. Houve um tempo em que estávamos sós nesse combate, ou quase sós, porque no meio possuíamos alguns intelectuais esclarecidos que se batiam ao nosso lado... Mas hoje, as novas gerações, não obstante certos catedráticos, certas escolas mal dirigidas ainda, rompem as barreiras da formação academizante e passam para o nos-

so lado. Quero frisar bem isto: no ano passado, na III Bienal, alunos do Mackenzie concorreram a um concurso de arquitetura, que nessa escola fora declarado tabú para todos. Essa desobediência ativa dos estudantes jovens é um sinal da vitalidade com que se plantou aqui a nova arquitetura. Mas se devemos reconhecer o fato, eu já o disse a um reporter que me entrevistou, a bela e grande planta tem uma raiz muito pequena para ela. Urge fazer com que a autoridade em todos os planos, os particulares e os que constroem, requisitem e disponham do arquiteto, da arquitetura moderna, expressão de nosso tempo.

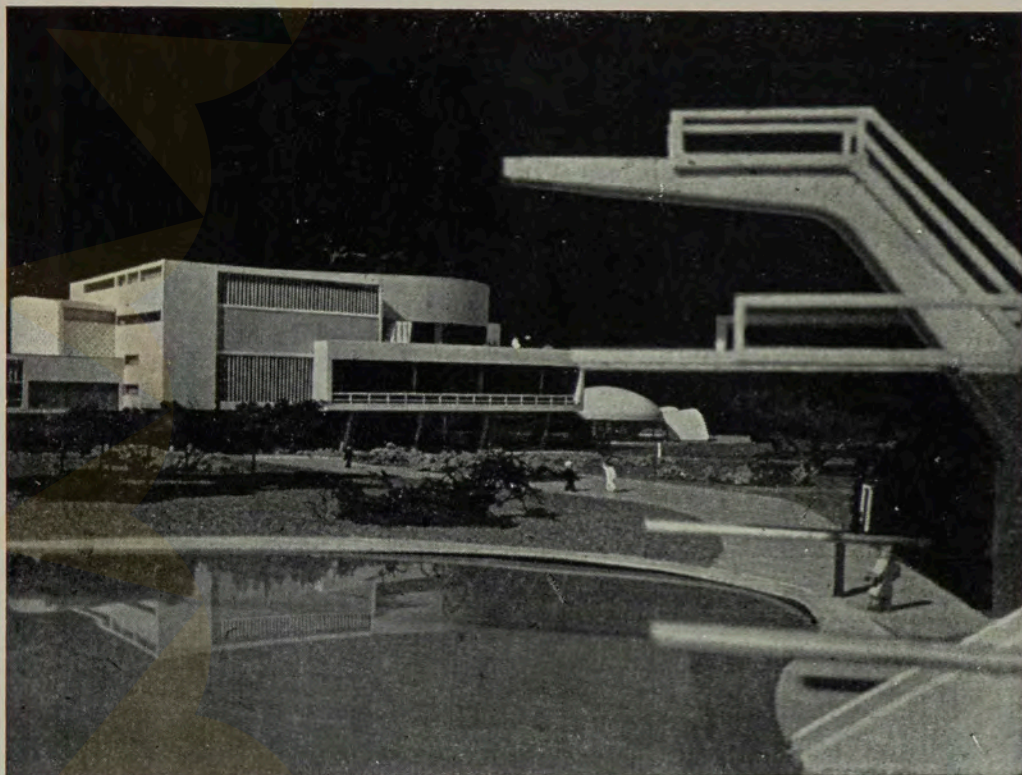
Há no mundo latino-americano a que pertencemos um problema de habitação. Nossas grandes cidades podem ser reconstruídas nos seus pontos deteriorados: do tugúrio e do cortiço. Não é preciso esperar uma guerra como aconteceu em Londres, que está sendo revestida nos seus trechos de "slums" por uma reconstrução ativa, sobre os escombros dos bombardeios... Nossa guerra seria dirigida contra a habitação inadequada ao pleno desenvolvimento biológico e psicológico da

multidão, que é preciso individualizar em seres humanos, e não amalgamar em massas destituídas de consciência própria, presa fácil de ditaduras capazes de transformar o conjunto coletivo em rebanho. Democráticamente, desejamos que se realize a felicidade do homem na terra — a arquitetura é um dos meios para isso. Mas de maneira alguma a arquitetura separada da injunção urbanística, arte e ciência que vê no conjunto, no campo e na cidade, o fato humano em toda a sua plenitude, cabendo-lhe coordenar o espaço para que o homem se encontre ao abrigo da insegurança, da brutalização da vida, contra a miséria e as suas consequências degradantes.

E então aflige-nos a série de etapas a percorrer ainda: é preciso construir para a multidão, mas individualizando-a. É preciso dar ao homem ambientes, na casa, na escola, na oficina e na fábrica, no parque e nos locais de diversão e de cultura, para formas de vida dignas e saudáveis, satisfazendo no futuro das comunidades, satisfazendo reivindicações coletivas, na realização da justiça social."

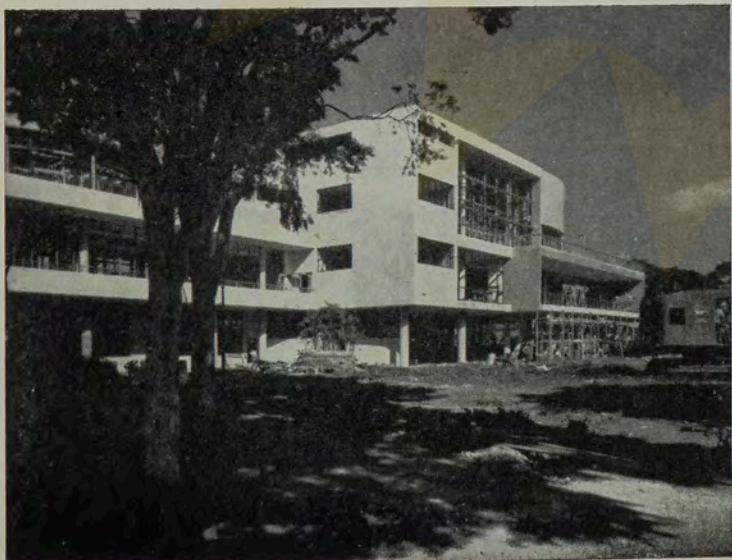


Estádio do Clube Atlético Paulistano. Warchavchik e uma equipe de colaboradores; projeto de 1947-48, em construção.



Pormenor da piscina no projeto do Paulistano.

O Paulistano, estado atual da construção, visto da rua Colômbia.

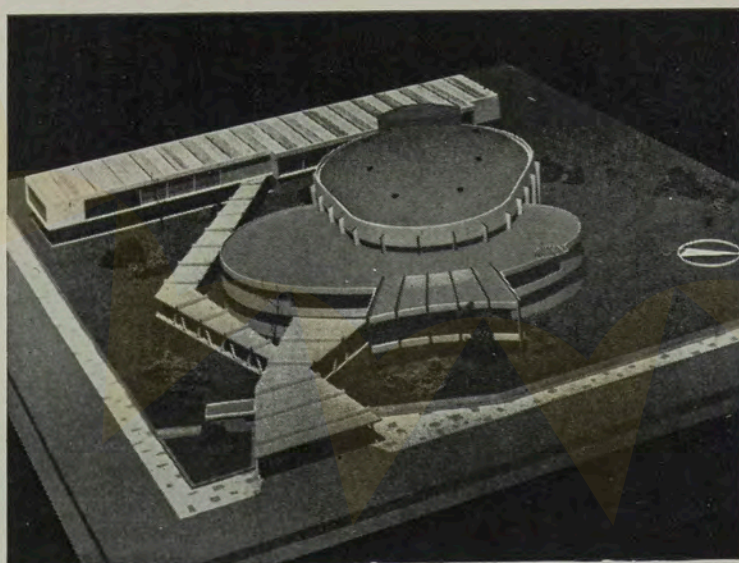
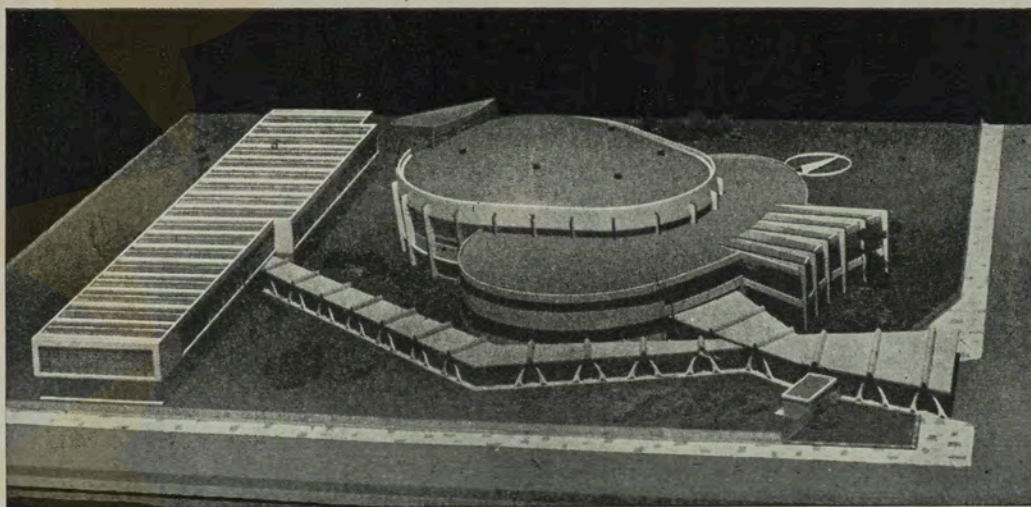
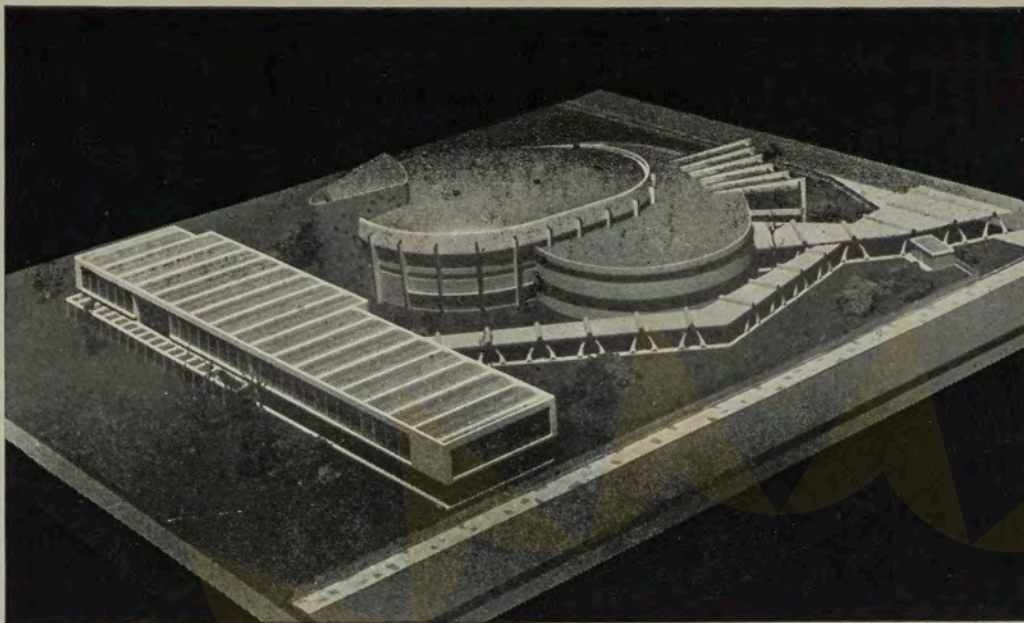


O arco do ginásio no estádio do Paulistano.



Outro aspecto da construção, visto do interior; 1956.





Este projeto para o Salão de Festas e sede do E. C. Pinheiros, vencedor em concurso cujo resultado acaba de ser conhecido e é o último projeto que leva a assinatura de Warchavchik (Warchavchik & Neumann). Uma forma ovaloide compõe o grande salão, que fica ao centro da área, na esquina das ruas Iguatemi e Tucuman. A entrada vai da rua ao corpo principal mediante a marquise inicialmente em leque, que leva primeiro ao hall e, depois contornando o salão conduz ao edifício da sede, ao fundo, parte constante do projeto de Ícaro de Castro Melo, em suas linhas horizontais e retas opostas às curvas plásticas do salão propriamente dito.

O grande salão sob a cúpula compreende após um hall de dez metros um comprimento de 52 metros por 42 metros de largura, sob um espaço de doze metros de altura. Esse salão de forma ovaloide fecha-se por um palco de boca livre da largura de 15 metros por 10 metros de fundo e altura de 14 metros, cercado-se de dependências adequadas a uma adequada utilização do palco.

Como se vê na estruturação de forma do grande salão, um espaço fechado em forma circular antecede a entrada e compreende várias dependências, entre as quais um grande bar de forma redonda, que se insere à esquerda do hall.

Sobre o grande bar, no andar imediatamente superior há outro bar menor, todo cercado de colunas e panos de vidro, o que lhe dá inteira transparência. Sobe-se a esse andar por escada e rampa, e para a frente do edifício abre-se um terraço de cinco metros de largura, dando visibilidade para fora. Internamente, uma galeria sobre o hall inferior desvenda todo o salão aos que ali se situarem.

Marcelo Roberto aos universitários:

Interdependência da arquitetura e do urbanismo

Geraldo Ferraz

Marcelo Roberto, convidado pela Associação dos Universitários Santistas, fez uma espécie de conferência na Faculdade de Direito de Santos, a qual não foi mesmo uma conferência porque ele não quis que fôsse; afirmou que não era conferencista e que ia apenas explanar alguns pontos de vista, em torno do objeto óbvio que lhe foi proposto, ou seja a interdependência da arquitetura e do urbanismo.

Explicou sua posição técnica, equidistante de confissão religiosa ou ideológica, um homem de boa fé a investigar os problemas de sua profissão, a selecionar soluções enquanto puder. Passou logo a colocar os jovens contra qualquer sentimento de admiração, "se houver alguma coisa de acertado ou passível de aprovação da parte de vocês naquilo que eu estiver dizendo." Essa advertência carece de ser feita, porque ele acredita nos jovens. Serão os jovens os que poderão ir para a frente e nos deixar para trás, serão os jovens que deverão corrigir o que está errado, o que "a minha geração e as gerações que nos antecederam deixaram que crescesse errado." Os jovens devem pôr-se em guarda até contra a sapiência dos catedráticos. Põe em dúvida saber se uma reforma da Universidade que incluísse grandes professores e notáveis programas de ensino seria mais precioso para o progresso intelectual, a pesquisa e o adiantamento geral, do que a rebelião dos jovens. E não o faz em homenagem à mocidade, mas porque crê firmemente que lhe está reservado esse papel: "serão os moços os que poderão, e só eles, consertar tudo o que fizemos até aqui de desacertado."

O título da conferência que não era conferência, nada importava: "Está na consciência de todos que a integração da arquitetura no planejamento urbano é uma condicionante lógica e indiscutível, é óbvia... O título não restringe o que vou dizer: permite-me alongar-me sobre observações e experiências, que exemplificarei, principalmente, com o Rio de Janeiro, cidade onde nasci". Recorda então as ruas tranqüilas das primeiras décadas do século, quando as dificuldades urbanas de hoje não existiam. As moradias e os seus habitantes eram conhecidos. As famílias se abasteciam na primeira esquina. Com o tempo, essas ruas foram se tornando superpovoadas, a cidade crescia. No lugar onde havia uma residência e morava uma família, um edifício verticalmente empilhava quarenta famílias. Logo a área vizinha copiava essa ocupação excessiva do solo, e o seu proprietário, ou construía ou a vendia a outro, que levantava o edifício para empilhar outras quarenta famílias. Hoje, então, é numa cidade cheia de problemas que a vida se faz, cada dia mais difícil, impossível e insuportável. Todos os serviços urbanos, de águas, de esgotos, de luz, de gás, de abastecimento, de transporte, sofreu o influxo daquela ocupação desmedida. Só se procura uma solução aleatória quando há um "general" para quem apelar, ou um "primo do general"... que é como o carioca coloca essa questão de ter para quem apelar.

Estamos, acentua, diante de um falso sentimento da propriedade privada, que exorbita, divorciando-se, cada vez mais, das condicionantes sociais que a propriedade implica. E é a propriedade que recorre, com seu deformado sentimento das coisas, à equidade, porque é por equidade que todas as licenças

anti-urbanísticas, anti-sociais, são defendidas e vão se multiplicando. O especulador baseia sua atuação desbragada, e que não conhece corretivos imediatos ou mediatos, naquela mesma equidade. Sua falta de imaginação não recorre a outros expedientes, e assim ela se desborda, do centro das cidades para a periferia, dos locais habitados para os desabitados. E assim o especulador passou a vender o Brasil a prestações.

SÓBRE A ESPECULAÇÃO IMOBILIÁRIA

Marcelo Roberto chamou então a atenção para a destruição dos lugares encantadores de nossa terra. O especulador é um indivíduo que, à falta de imaginação, traça uns quadrados no chão, e por dentro desses quadrados faz passar o traçado do que chama uma rua ou uma avenida. Outros quadradinhos são colocados com os fundos para os primeiros quadrados. Está acabado o que chama um loteamento. Ali, anuncia ele, vai haver uma valorização fabulosa: a habitação terá facilidades de luz, de água, de esgotos, de telefones, de comunicações... Outros que chegam imediatamente, formando a camada dos sub-especuladores, tornam possível o negócio do especulador: compram para revender, dentro de dois ou três anos, realizando lucros que a inflação e a valorização artificial estimulam. O especulador prospera e a coletividade paga.

"Ainda agora, quando vim de avião para a cidade de vocês, aconteceu-me o que sempre me acontece quando viajo de avião e há o que ver: as nuvens se abriram diante de mim e o panorama fabuloso desse belíssimo litoral paulista que vem de São Sebastião, de Bertioga, de Guarujá até Santos, descortinou-se diante de meus olhos. Cito o caso para frisar e advertir aos santistas: defendam essa paisagem. Antes de minha admiração por essa primorosa faixa de terra, já o especulador chegara... Imediatamente se me deparou a sua presença, nos quadradinhos retangulares, cortando a terra para vendê-la aos lotes, para vender o Brasil a prestações."



"...serão os moços os que poderão, e só eles, consertar tudo o que fizemos ou deixamos fazer, até, de desacertado".

"Que venham em socorro do homem a ecologia, a economia racional, a sociologia, a administração do trabalho..."



Assim, contra essa sanha sem freios da especulação, Marcelo Roberto julga que é necessário, com urgência, prever aonde chegará o aglomerado urbano, para "definir-se a situação em que se irá desenvolver", e com o planejamento urbanístico impedir-se que o especulador venha a abusar dos seus direitos de propriedade, podendo fazer o que quer, como costuma dizer, do que é seu. E aí, nos trechos que estão em perigo de ser loteados, que a autoridade poderá fazer qualquer coisa para resguardar os futuros aglomerados contra a excessiva ocupação construída da terra.

NECESSIDADE DO PLANEJAMENTO URBANÍSTICO

Volta então a mencionar a necessidade de atacar-se o problema da organização dos espaços habitados, transformados em cidades. Cita o exemplo do centro do Rio de Janeiro, onde um trecho como a Cinelândia está transformado agora em autêntica "cabeça de porco", e a desvalorização já começou. Os quarteirões que ali se agruparam tiraram o sol, o ar, a limpeza, os serviços se tornaram deficitários. E é assim nos pontos em que a especulação empilhou a habitação, no Rio ou em S. Paulo. O pensamento do urbanista é que não há mais solução para essas áreas necrosadas das cidades. Haussmann, há um século, traçou a sua reconstrução de Paris baseado numa possibilidade de rendimento certo: derrubava dois ou três andares para construir cinco ou seis, e com a diferença pagar a desapropriação e a reconstrução. Assim se compensava a reforma; hoje, porém, é impossível imaginar-se demolir edifícios de quinze e vinte andares para multiplicá-los pelo dobro, a fim de obter-se recursos com que enfrentar os gastos das demolições. O pensamento fica, pois, num negativismo que é o da impossibilidade de recuperar-se a cidade orgânica e ideal, sem que a necrose tome de todo com a desvalorização e o abandono, os trechos que hoje a especulação tornou inabitáveis ao homem, biologicamente

considerado. Só essa situação milita por uma necessidade urgente, inadiável, consequente do planejamento urbano. É o que se torna imperioso, por exemplo, em Cubatão, onde um "rush" industrial está em andamento, e é seguido de perto pelo "rush" imobiliário... Que venham em socorro do homem a ecologia, a economia racional, a sociologia, a administração do trabalho, a serviço de uma autoridade suficientemente informada, para determinar as definições das áreas a serem habitadas, concluir sobre o que caberá nessas áreas e o que se deve construir e como o organismo urbano deverá funcionar a serviço do homem.

ASPECTOS PARTICULARES DE ALGUNS PROBLEMAS

Marcelo Roberto está concluindo o estudo do planejamento de Cabo Frio, e fez referência, então, aos problemas que interessam também a Santos, na planificação das áreas turísticas. Expôs os estudos a que procedeu na determinação demográfica em que encontrou para um total de dez mil turistas a relação necessária de cinco mil habitantes, parte fixa à qual incumbiriam os serviços da área turística. Num total dado, um terço fixo de população. Atividades de agricultura, de indústria de alimentação e de objetos de consumo local, "empregos de alterância", para que não coincidindo com o afluxo de turistas a população fixa tenha ocupações que lhe permitam viver e ficar preparada sempre para acolher o turista, e não para "agredir-lo" como formula a hipótese de que aconteça... Um dos ouvintes afirmou, então, em aparte, que no sul da Itália isso há tempos ocorria, quando os carros dos turistas eram corridos a pedrada. Há os períodos, nas áreas turísticas, da indústria popular, como há os períodos do forasteiro, e em ambos uma distribuição inteligente de trabalho e produção deve render o máximo para a população que vive do turismo. Abandonando o tema a que foi levado pelas referências que fez ao planejamento de Cabo

Frio, mencionando ligeiramente também a necessidade do planejamento de Angra dos Reis, onde possibilidades piscosas muito grandes estão atraindo as atenções dos especuladores, continuando sempre a formular considerações sobre a necessidade de empregar-se o "processo de policiamento que está mais longe e onde a especulação poderá surgir", frisa que não é possível planejar sem que a pesquisa preceda a qualquer tentativa.

A simples criação de residências operárias, de vilas proletárias, em torno de uma fábrica, afigura-se-lhe monstruosa deformação da função social da propriedade privada, porquanto é preciso considerar que não estamos mais no tempo dos barões feudais, e a nucleação residencial que uma fábrica obriga torna-se porventura mais escravizadora do que o feudalismo do barão. Implica a vila proletária ligada à área da fábrica, que toda a população nela contida fique na dependência da fábrica, presa à fábrica, como parte integrante da fábrica, o que deforma as possibilidades vivas da família proletária, colocando-a na forma de ferro numa fatalidade de ofício, de técnica, de ocupação, reduzindo as vocações exclusivamente a seu serviço.

Marcelo Roberto apela para a organização da opinião: os moços devem protestar e devem sempre que possível levar o seu clamor perante a autoridade, para que esta desperte de sua indiferença pelos problemas que afligem o povo, e que são em sua maioria os problemas de organização do espaço habitado, da residência, do local de trabalho, dos lazeres e da circulação, funções urbanísticas que devem sempre ser planejadas, levando-se em conta a organicidade do aglomerado humano.

No meio dos debates que se seguiram, houve quem se lembrasse da construção da nova capital da República em Goiás, para perguntar se Marcelo Roberto estava participando de sua planificação, ao que ele respondeu que não; e como insistissem na urbanística da nova capital, ele teve uma frase incisiva: "Trata-se de um segredo do Marechal..."

Formalismo, continuidade do academismo

Em artigo para a revista "DOMUS" o arquiteto italiano Giancarlo De Carlo, abordou, mais uma vez, o assunto já debatido do formalismo, sob um prisma para o qual devemos voltar a nossa atenção, se quisermos adotar uma atitude, imprescindível, de auto-crítica, perante o trabalho de nossos jovens arquitetos. Os da primeira geração "modernista" que não tiveram e não têm auto-crítica, jamais a obterão. Os novos é que necessitam imbuir-se dela para reagir diante de conceitos passados para o cimento armado, que fazia um arquiteto há dias nos dizer que "Arquitetura não é ballet nem cimento armado é bailarina".

A luta contra o formalismo, em que participa o artigo de Giancarlo De Carlo, emerge de uma definição que ele empresta a Le Corbusier, e segundo a qual "é acadêmico quem não julga por si, quem admite o efeito sem pesquisar as causas, quem acredita nas verdades absolutas, quem não intervém com a sua personalidade em questão alguma". "Basta ajuntar, comenta Giancarlo, que é aquele que fica satisfeito com as atuais condições dos homens ou não quer se incomodar por pouco que seja, ao assumir, sem risco, uma posição brilhante; quem isola os acontecimentos humanos do ambiente no qual se geram, das condições econômicas e sociais, da história, da tradição; quem reconhece a cultura em algumas linhas orientadoras puramente intelectuais separadas da complexa rede das ações criadoras — tanto intelectuais como também populares ou anônimas — que constituem o mais autêntico ambiente cultural".

E Giancarlo prossegue implacável: "Para o que concerne à arquitetura ou à urbanística, é formalista quem aceita a linguagem do movimento moderno destacando-o dos seus conteúdos de liberdade e de coerência com a civilização contemporânea e se ilude — ou quer fazê-lo crer — de chegar diretamente ao seu fim, sem percorrer a exaustiva estrada das descobertas e das verificações dos meios."

Estas considerações nos parecem não só acertadas mas muito válidas para a adesão que estamos verificando a todo momento às idéias renovadoras da arquitetura — não podemos falar na urbanística ainda porque está apenas nascendo, e a grande experiência, que os nossos técnicos, mais ou menos preparados para ela, deveriam ter, na composição dos planos da nova Capital Federal, parece ainda remota... De toda a forma, perfilhamos o pensamento de Giancarlo De Carlo ao traçar com tanta clareza os seus pontos de vista acerca do formalismo, continuidade do academismo. A revolução arquitetônica ainda prossegue, "o crescimento de uma nova tradição" da definição lapidar de Giedion, o "estilo do século XX", permanece ainda apto a realizar-se mas em um amadurecimento que encontra tropeços de toda ordem. Mas voltemos ao pensamento de Giancarlo De Carlo:

A validês de uma obra, define-a o articulista, emerge da intensidade com que o arquiteto se empenha em realizar a sua verdade: "Não conta a distância que consegue colocar entre si e as colunas", não conta a vizi-

nhança que atingiu em referência para com a linguagem de um Grande Mestre porque o bem não está na linguagem do Grande Mestre mas na sua poética, no modo completado e sem sobras, em que se exprime, em termos de arquitetura, a sua ligação com o mundo. Conta a verdade que está na obra, a sua sensibilidade ao ímpeto da realidade em que age, a sua atitude capacitada a fazer nascer problemas das soluções dos problemas que defronta. Conta, em definitivo, a tensão de liberdade que a anima".

Afirmando então que é sobre esses valores que se articula o conceito da tendência, o articulista proclama: "A tendência estabelecida como aliança para uma cruzada polêmica ou como pacto de devoção à personalidade de um mestre, fundada sobre paixões genéricas ou sobre simpatia de linguagem, produz congregações intelectuais ("igrejinhas" dizemos nós), fechadas à realidade e permeáveis ao formalismo prisioneiras de palavreados que não chegam a ultrapassar o limite do gosto. A tendência estabelecida como compromisso comum de colocar em jogo todos os dados da civilização contemporânea para afrontar sua própria contradição e dar um novo valor à existência e à organização humana, produz um ambiente cultural porejante e aberto sobre o qual se pode fundar uma concentração da arquitetura, no sulco contínuo do movimento moderno". Observe-se a última expressão "sulco CONTÍNUO" que é a exata definição "dialética" do processo contido na qualificação "moderno". — G.

Organização social das Cidades

eng. J. A. Fontes Ferreira

O pequeno trabalho do engenheiro arquiteto e urbanista J. A. Fontes Ferreira, sobre "Organização social das Cidades", que abrange dois capítulos, I — Considerações sobre habitações populares e sua legislação no Brasil; e, II — O urbanismo influindo na plasmação de valores humanos, vale como contribuição aos problemas abordados. Essa contribuição tem um caráter prático: é na análise, curta mas estudada, das habitações populares e sua legislação no Brasil, análise essa que, embora sumária, baseia-se em alguns dados objetivos e examina alguns aspectos, também muito ligeiramente. Serve como demonstração do que se pode fazer no

reexame mais amplo do problema. Quanto aos períodos dedicados ao Urbanismo, não se trata de uma síntese de maior envergadura ou significação. Vale pela convicção que anima o autor, ao ponto de lançar mão desta curta exposição para fazer propaganda de idéias que merecem a mais ampla divulgação, mas também que merecem ser mais amplamente explanadas. A opinião do prof. J. Rodrigues Valle, que importou para a publicação do folheto, não deveria exagerar a envergadura dos enunciados do sr. Fontes Ferreira. A título de divulgação transcrevemos o trabalho, útil até certo ponto, na primeira parte:

Modernamente não se pode conceber o desenvolvimento de um município ou um perfeito funcionamento da vida em uma cidade sem que exista na mesma um departamento ao cargo de urbanistas, para que, estudando suas deficiências e necessidades atuais e futuras, elabore os planos diretores para a sua solução racional.

Em uma orquestra, o maestro ordena e submete o conjunto de instrumentos dentro do ritmo e beleza do conjunto, o que seria impossível se cada instrumentista executasse a sua parte a bel-prazer.

Numa batalha, é o comandante das tropas que as dirige, traçando os planos, com seu estado maior, sendo impossível uma vitória sem movimento de conjunto, por melhores que sejam seus soldados.

Assim também acontece no planejamento urbanístico. As cidades de expansão exponencial, traçadas intuitivamente e desprotegidas no que se refere a especulações imobiliárias, se transformam em verdadeiro inferno, onde a vida do cidadão é tolhida em todos os quadrantes pela aluvião de balbúrdia a que se permitiu.

Considerações sobre habitações populares e sua legislação no Brasil

Habitações populares. Financiamento e execução. Habitações feitas pela iniciativa privada com facilidades de financiamento por institutos de previdência, caixas econômicas, bancos. Habitações populares realizadas por instituições governamentais. Estudo sobre a "Fundação da Casa Popular". "Norma de seleção e classificação de candidatos à aquisição da casa popular aprovada pela resolução n.º 224 de 16-5-1952, do Conselho Central", Considerações tocantes ao Departamento da Casa Popular da Prefeitura do Distrito Federal e as outras entidades congêneres existentes no Brasil. Críticas e sugestões tocantes à aquisição da Casa Popular. Estudos pertinentes a plantas de habitações populares. Habitações populares nos Estados Unidos e noutros países.

É de âmbito universal o problema das habitações populares, e tanto pior o índice do custo de vida em certo país, mais dificuldades surgem para a solução desse problema capital que é a dotação de casas econômicas e adequadas a cada tipo de trabalhador (conforme a região e condições sociais).

Princípios de conforto { Moradia
Alimentação
Lazer

Nos países tropicais, entre os quais está o Brasil o problema da habitação é relegado a plano inferior ao de alimentação e de outros encargos domésticos.

O clima rigoroso das regiões européias obriga a providências mais energéticas dos governos no sentido de abrigar as populações.

A "urbs" nada mais é do que um importante aglomerado humano, onde seus habitantes residem e exercem suas profissões, circulam e cultivam o corpo e o espírito.

Para isto tem o Curso de Urbanismo entre as suas diversas Cadeiras a de "Organização Social das Cidades", que é ministrada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade do Brasil, pelo eminente professor José Rodrigues Valle.

Com efeito, os problemas inúmeros de ordem social se entrosam e criam equações de caráter urbanístico a resolver.

Problemas psicológicos, demográficos, econômicos, imobiliários e habitacionais, recreativos, desportivos, trabalhistas, sanitários e educacionais, são interpretados lado a lado com os de meio físico, índices de aproveitamento de área, tráfego, geografia local, comunicações, abastecimento de águas, de energia, de luz, esgotos, meios de condução, estações terminais, portos e aeroportos, paisagismo, patrimônio histórico, zonas militares, riquezas geológicas, produção agrícola, pecuária, importação e exportação, comércio e indústria, legislação, etc., etc.

O "deficit" atual de moradias na América Latina é de ordem de 25 000 000.

E quanto ao Rio de Janeiro, seria necessária a construção de umas 180 000 novas unidades de habitação para proporcionar moradias adequadas às classes menos favorecidas, resolvendo ainda a extinção das favelas. Só no Distrito Federal e municípios fluminenses vizinhos, de Caxias, Nova Iguaçu e São João de Meriti, vivem cerca de 600 000 pessoas em favelas e prédios condenados. Segundo o dr. Jorge de Oliveira Mattos, superintendente da Fundação da Casa Popular em 1952, havia naquela época a carência de 300 000 casas só no Distrito Federal e 5 500 000 nos demais Estados.

As possibilidades financeiras daquela instituição poderiam atender apenas a construção de 3 500 casas... Nada mais é preciso acrescentar.

Segundo o relatório do inspetor Augusto Luiz Duprat, verificou-se que na cidade de Vitória 38,7% das habitações são constituídas de mocambos, em geral de pau a pique, cobertos de palha, sendo muitas de propriedade dos moradores e outras alugadas por 150 a 250 cruzeiros mensais.

Em Fortaleza também é grande o número de mocambos em concentrações próximas às indústrias da cidade e são pagos à razão de 70 a 100 cruzeiros mensais.

É preciso uma lei que obrigue aos grandes industriais proporcionar moradia saudável ao empregado. Seria um ato mais razoável e humano do que tratar de uma lei de participação dos lucros.

A Organização Social das Cidades obriga ao conhecimento perfeito com elementos estatísticos, registros e documentação exata sobre todos os problemas sociais a serem corrigidos e orientados, de modo a estabelecer um ambiente adequado à vitalidade do município e bem-estar da população.

Uma boa organização proporcionará uma sociedade disciplinada e eficiente, conduzindo ao progresso social e econômico do município, sem considerar a propaganda de efeito político dos seus administradores.

Lembremos, finalmente, que, para uma boa organização social nas cidades é necessário um urbanista como chefe da equipe organizadora de tão importante setor da sociologia urbanística.

Cada um dos seus capítulos merece um estudo especial, como o das favelas, imigração e crescimento das cidades, zoneamentos, efeitos inflacionários, atividades culturais, religiosas e recreativas, seguro e previdência social, moradia popular e financiamentos hipotecários, etc., etc.

E aqui encerramos esta pequena introdução apresentando o modesto trabalho especializado: "Considerações sobre habitações populares e sua legislação atual no Brasil".

Na Bahia a população ocupa também prédios deteriorados, deparando-se os núcleos de habitações malsãs, denominadas "invasões", ocupados em geral por retirantes dos sertões. Algumas dessas casas são alugadas por 450 cruzeiros.

Em Belém do Pará a maioria das classes trabalhadoras mora em mocambos nauseabundos, piores do que malocas, segundo as informações do SESI, local, dormindo toda a família em um só cômodo sem iluminação direta, para evitar as picadas do maroim. 70% não têm profissão certa, havendo trabalho certo na época da colheita da castanha. Segundo um relatório dos Drs. Lauro Barreira e Armando Coelho de Freitas o norte do país é a região onde mais precário é o nível de vida e, portanto, mais deficiente a moradia de seus habitantes.

Analisando o orçamento familiar no Rio de Janeiro, segundo o Serviço de Estatística Econômica e Financeira do Ministério da Fazenda, transcrevemos os dados relativos aos anos de 1933 e 1943:

	1933	1943
Moradia	28,5%	23,8%
Alimentação	40,3%	40,3%
Combustível e luz ..	10,1%	6,7%
Empregados	7,5%	7,0%
Vestuários	8,7%	11,8%
Móveis, tensilios etc.	4,9%	10,9%

Os dados são relativos à classe sub-média de 7 pessoas, inclusive uma empregada de salário de Cr\$ 3 400,00 (1943).

A título de comparação transcrevemos o quadro fornecido pelo Bureau Internacional do Trabalho, relativo a índices estrangeiros no ano de 1935:

	Ale- manha	Dina- marca	Ho- landa	EE. UU.
Alimento	30,6%	25,1%	33,6%	38,2%
Habitação	14,4%	16,2%	13,7%	13,4%
Combustível e luz	4,1%	4,2%	4,8%	5,4%
Vestuário	13,4%	12,4%	10,8%	16,6%
Diversos	32,8%	33,6%	30,1%	5,1%
Imposto	4,7%	8,5%	1,0%	

Samuel Lourie, professor da Escola de Sociologia de São Paulo, numa amostragem feita em 1933, com trabalhadores da classe sub-média, nessa cidade, encontrou os seguintes índices:

59% das famílias moravam em 1 só cômodo 88%

29% das famílias moravam em 2 cômodos Apenas 7% tinham banheiro próprio

44% não possuía banheiro de espécie alguma 33% das famílias partilhavam seus banheiros com 4 ou mais famílias

24% tinham privada própria 10% tinham 7 ou mais pessoas no mesmo cômodo.

Os mocambos de Pernambuco ficam 53,4% nos charcos e 12,9% eram invadidos frequentemente pelas águas. As paredes são em 95% dêles, de taipa e a cobertura é:

COBERTURA

44,3% de palha 36,1% de capim 10,9% de zinco 8,7% outros materiais

O piso em 55,4% é de barro, ao natural. 93,6% é invadida de murisoca (mosquito, transmissor da papeira).

94% não tem água 96% não tem banheiro 85% não possui fossa

Em Pôrto Alegre, com uma população de 380 000 habitantes, vivem 18 000 em malocas (cabanas da região).

Nos EE. UU. os "slum-hotéis" abrigam diversos membros de família em um só cômodo. O mesmo acontece em Paris, Moscou e outras grandes metrópoles, não sendo problema unicamente nosso.

J. Luiz Sert, em seu livro "Can our cities survive?", faz interessantes revelações.

Diz que New York City, com uma população de 7 500 000 habitantes, 1 800 000 vivem em apartamentos antiquados ou outras habitações que as autoridades classificam de tipo "substandard". Dos 264 distritos sanitários do Manhattan, 64 ou 1 em cada quatro são condenados.

Em 1926 viviam em casas de cômodos, em Paris, 1 064 525 pessoas, ou 37% da sua população.

Estes tipos de habitação custam aos governos somas fabulosas dispendidas com assistência médica-sanitária, assistência social, delinquência, limpeza urbana, policiamento etc.

O problema da habitação popular, tem de ser solucionado pelos poderes públicos, auxiliando o trabalhador na tarefa de habitar em condições sanitárias e de conforto, conforme o seu meio ambiente e meios de subsistência.

No Brasil os poderes públicos, têm feito alguma coisa, que, entretanto, não passaram de ensaios, porquanto não se chegou ainda a um resultado satisfatório, principalmente por não atender às possibilidades financeiras da maioria da classe proletária, no financiamento da casa própria.

Atualmente entidades de âmbitos diversos foram organizadas para essa finalidade, quer para atender às classes pobres, como as chamadas médias ou remediadas, temos assim: Caixas Econômicas, federal e estaduais.

Carteiras Imobiliárias das Instituições de Previdência Social.

Fundação da Casa Popular.

Carteiras Imobiliárias de entidade oficiais (Caixa de Construções do Ministério da Guerra — Club Militar — Club Naval —

Caixa de Constr. do Min. da Marinha — Banco da Prefeitura do D. Federal).

Departamento de construções da E.F.C.B.). I.P.A.S.E.

Instituições particulares e bancos. Ação Social Arquidiocesana.

O financiamento é concedido sob diversos planos, pelos diversos Institutos e Caixas, de acordo com o Decreto 34 828, de 17 de dezembro de 1953:

PLANO A — Construção de casas de moradia, para locação a segurados que não sejam proprietários, durante o prazo de 24 meses. A taxa de rentabilidade será fixada em 6% sobre o valor atual do imóvel.

PLANO B — Financiamentos a segurados, com finalidade de proporcionar-lhes, mediante construção, conservação, reforma e ampliação de imóvel para moradia própria e bem assim a encampação de dívida hipotecária.

As operações desse Plano serão realizadas mediante contrato de promessa de compra e venda.

O financiamento pode ser até 100% em amortizações mensais, durante 20 a 30 anos, de acordo com a idade do segurado (De modo a não ter o segurado mais de 75 anos na data do vencimento).

É feito o seguro de capital decrescente com ou sem período de carência, de modo a cobrir, na data do falecimento do promitente comprador, o saldo da dívida. É igualmente o imóvel segurado contra fogo e administrado pela Carteira Imobiliária.

Outros dispositivos são previstos no referido decreto, entre os quais, o impedimento por 10 anos de fazer qualquer outra operação, o associado que na vigência do contrato, cedê-lo a outro.

Nas operações do Plano B, os juros vão de 6% a 8% ao ano, de acordo com o valor da operação que atingirá o máximo de Cr\$... 500 000,00.

O Plano "C" compreende as inversões em imóveis para uso ou venda das Instituições (só para Institutos), tendo em vista, manter a estabilidade dos seus patrimônios.

Por este plano serão também edificadas ou adquiridos os imóveis a serem alugados pelo plano "A".

A locação para fins de renda será feita na base mínima de 10% a.a.

O plano "D", prevê empréstimos hipotecários a qualquer pessoa física ou jurídica, pelo prazo máximo de 15 anos. A importância a financiar não poderá ser superior a 70% do valor do imóvel e a taxa mínima será de 10% a.a., dando margem, portanto, a lucros apreciáveis. (Este plano também só é permitido aos Institutos). É o caso dos financiamentos concedidos ao Sindicato dos Ornamentalistas Profissionais: Apartamentos do Jardim da Alá no Leblon. A sede do Clube de Engenharia e do Clube de Regatas do Flamengo.

Como se vê, a finalidade dessas carteiras não é propriamente de benefício, porém, de renda, para a instituição.

Os juros na Inglaterra, países escandinavos (Dinamarca, Suécia, Noruega e Finlândia), Estados Unidos e Portugal, por exemplo, vão de 4% a 6% e muitas vezes dispensando até juros, na forma de arrendamentos temporários.

O juro, se fosse reduzido, facilitaria muito a operação, em face do salário baixo e do elevado custo da construção civil em nosso país.

O produto da má gerência da nossa fazenda foi a inflação concebida, que praticamente paralisou todo o financiamento estatal.

— A Caixa de Aposentadoria e Pensões dos Ferroviários e Empregados em Serviços Públicos (C.A.P.F.E.S.P.).

O Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Industriários.

I.A.P. dos Comerciantes.

I.A.P. dos Marítimos.

I.A.P. dos Transportes e Cargas, são órgãos da Previdência Social que atendem os trabalhos dos diversos setores de trabalho no país.

Além dos juros sobre o capital emprestado entram ainda as seguintes despesas:

Seguro de vida.

Seguro contra fogo

Impostos e taxas (predial, saneamento etc.)

Taxa de administração.

Uma operação comum, a juros de 6% a.a., no prazo de 20 anos, consigna aproximadamente Cr\$ 10,00/Cr\$ 1 000,00, dependendo da idade do contemplado.

Assim temos:

Custo de um terreno distante Cr\$ 40.000,00 Cr\$ 40.000,00

Custo de uma casa de 50m2 (Cr\$ 2.500,00/m2 tipo prolet.) Cr\$ 125.000,00

Desp. de escrit. e registros Cr\$ 3.000,00

TOTAL Cr\$ 168.000,00

Como o empréstimo é acima de 150 000,00 cruzeiros, os juros serão elevados para 7%.

Temos assim um desconto de aproximadamente Cr\$ 12,00/Cr\$ 1 000,00, ou seja, uma consignação mensal de Cr\$ 1 916,00.

Como o seguro, os impostos e juros oneram a operação, a casa de Cr\$ 168 000,00 custará aproximadamente Cr\$ 460 000,00, mais 10% do imposto de transmissão, ou seja, precisamente o preço de Cr\$ 476 800,00.

Agora, considerando os vencimentos consignáveis, que atualmente são 60% dos salários, deduzidos os 7% obrigatórios para o seguro social, temos 1 916 cruzeiros = 3 615,00, que

53%

são o salário necessário para que o segurado obtenha financiamento.

Restam aproximadamente Cr\$ 1 700,00 para as demais despesas.

Como se observa, é quase impossível para um modesto funcionário ou trabalhador adquirir uma casa pequena e modesta em local distante.

Chegamos então à conclusão de que o acertado seja construí-la para alugar (Plano "A"), salvo outras medidas adotadas, com menores juros, isenção de impostos, emprêgo de materiais mais baratos, de fonte própria ou de transporte gratuito, subvenções, prazo aumentado, mão-de-obra dos próprios segurados etc.

O imóvel de Cr\$ 168 000,00 a juros de 6% a.a. pode ser alugado por menos de Cr\$ 400,00, incluindo impostos, seguros contra fogo e amortização avaliada para 20 anos do capital empatado.

Quanto à Fundação da Casa Popular o seu estado financeiro é acentuadamente precário e terá de ser extinto se não forem recolhidos imediatamente as importâncias estabelecidas por lei que obrigam o pagamento de 1% sobre os lucros de todas as transações superiores a 100 mil cruzeiros.

Atualmente a Fundação tem operado com empréstimos dos Institutos e no ano de 1952 pagou doze milhões de cruzeiros de juros da sua dívida.

O seu capital inicial (1946) foi dois bilhões de cruzeiros a integrar-se por contribuições do Ministério do Trabalho e dos valores advindos do poder público e de particulares.

Como a F.C.P. é uma instituição de função paralela a das Carteiras Prediais dos Institutos e Caixas, assim como da Caixa Econômica e I.P.A.S.E., o plano ideal seria a fusão de todas essas instituições em um só banco de financiamento imobiliário, de âmbito nacional, que por sua vez ficaria subordinado ao Ministério de Urbanismo e Habitação.

Feitas estas considerações, passamos a focalizar a resolução n.º 244/cc de 16 de maio de 1952, que aprova as normas de seleção e classificação de candidatos à aquisição de casas na F.C.P.

A resolução compreende 3 itens:

RESOLUÇÃO

244/CC

Disposições Preliminares

Condições Eliminatórias

Condições Classificatórias

A resolução é longa e no 1.º item conden-

sa-se no seguinte:

De cada 5 classificados, 3 serão empregados de firmas particulares, 1 servidor público ou de autarquia e 1 outra pessoa não especificada. Só prevalecerão os candidatos com 5 dependentes e de preferência, que os tenham recebendo instrução.

Item 2 — Condições eliminatórias:

- a) mensalidade superior a 25% do salário ou vencimento.
- b) Renda global líquida superior a Cr\$ 60 000,00 anuais.
- c) Ser proprietário.

Item 3 — Contagem de pontos para classificação:

- a) Número de dependentes, contagem de 10 pontos para cada um até o n.º 8.
- b) Mais 3 pontos para parentes inválidos ou menores sob seus cuidados.
- c) Índice de garantia, calculado por tabela sobre o máximo de 25% de vencimentos consignáveis (De 20 a 25% — 10 pontos; de 16 a 19% — 15 pontos, e até 15%, 20 pontos).
- d) Estabilidade de emprego, 2 pontos por ano até o máximo de 10 anos (20 pontos).
- e) Tempo de inscrição, 1 ponto por ano de inscrição.
- f) Situação habitacional. Segundo o critério dos assistentes sociais visitantes.
- g) Situação social e profissional, cinco pontos para cada um dos 3 casos: ajustamento social, senso de responsabilidade e assiduidade ocupacional e de trabalho.
- h) Participação na FEB, 1 ponto.

Fundação da Casa Popular — Anais do Conselho Central — ano 1952.

Armando Augusto Godoy — A Urbs e os seus problemas.

José Luis Sert — Can our cities survive?

I.A.P.I. — O Seguro Social — A Indústria Brasileira — O Instituto dos Industriários.

C.A.P. dos F. da C. do Brasil — Boletins e Anais.

P.D.F. Código de Obras — Decreto 6 000.

V. Crassi — Le problème du Logement et la Coopération d'Habitation.

J. E. Tournant — Le financement et l'économie de la reconstruction.

Revue «Techniques et Architecture n.º 7-8 (1947).

Heinz Laubac — Le problème du logement en Allemagne.

Fritz Hanenesterin — Le financement de la construction.

Henrich Henneig — A propos de la reconstruction de Franefort-sur-Main.

Documents — Revue mensuelle des question allemandes.

T. Aschman — L'habitation aux États — Unis (L'Architecture d'Aujourd'hui 12-7-47).

M.A.C. Shire — Extratos da conferência no Ministério da Reconstrução e de Urbanismo.

Revue «Techniques et Architecture n.º 7-8 (1947).

Heinz Laubac — Le problème du logement en Allemagne.

Fritz Hanenesterin — Le financement de la construction.

Henrich Henneig — A propos de la reconstruction de Franefort-sur-Main.

Documents — Revue mensuelle des question allemandes.

T. Aschman — L'habitation aux États — Unis (L'Architecture d'Aujourd'hui 12-7-47).

M.A.C. Shire — Extratos da conferência no Ministério da Reconstrução e de Urbanismo.

Revue «Techniques et Architecture n.º 7-8 (1947).

Heinz Laubac — Le problème du logement en Allemagne.

Fritz Hanenesterin — Le financement de la construction.

Henrich Henneig — A propos de la reconstruction de Franefort-sur-Main.

Documents — Revue mensuelle des question allemandes.

T. Aschman — L'habitation aux États — Unis (L'Architecture d'Aujourd'hui 12-7-47).

M.A.C. Shire — Extratos da conferência no Ministério da Reconstrução e de Urbanismo.

Como se vê, o estudo é interessante e traçou um critério razoável e acertado para atender o elevado número de candidatos à casas populares.

—A Prefeitura do Distrito Federal, também colabora de forma apreciável no problema da casa proletária.

Atualmente o D.H.P. ou Departamento de Habitação Popular, está organizado de modo, a não só controlar e licenciar obras de gênero, como orientar e facilitar a execução das mesmas, fornecendo, inclusive, tipos diversos de projetos mediante o preço único de dez cruzeiros.

O Código de Obras ou decreto 6 000, de 1.º de julho de 1937, no seu título III, art. 346 e demais itens, trata minuciosamente do assunto, traçando esse tipo de construção. O decreto 7 362, de 25-12-942, introduz substanciais modificações.

São dignos de nota: Custo do alvará apenas, Cr\$ 30,00 em selos.

Paredes externas de frontal.

Pé direito de 2,60 m nas salas e quartos e 2,00 m nas demais peças.

Quartos e salas com áreas de 6,00 m².

Licenças com prazo de 1 ano, prorrogável.

50% de abatimento nas multas por infrações.

Prevê, também, a P.D.F. a formação de núcleos de habitações de tipo mínimo em substituição das favelas, o que é estabelecido no título IV, decr. 6 000, art. 347 e seus parágrafos e compreende 3 tipos de casa.

BIBLIOGRAFIA

Revue «Techniques et Architecture n.º 7-8 (1947).

Heinz Laubac — Le problème du logement en Allemagne.

Fritz Hanenesterin — Le financement de la construction.

Henrich Henneig — A propos de la reconstruction de Franefort-sur-Main.

Documents — Revue mensuelle des question allemandes.

T. Aschman — L'habitation aux États — Unis (L'Architecture d'Aujourd'hui 12-7-47).

M.A.C. Shire — Extratos da conferência no Ministério da Reconstrução e de Urbanismo.

A Ação Social Arquidiocesana, criada por S. Eminência o Cardeal D. Jayme de Barros Câmara e sob a direção de D. Helder Câmara e D. José Távora, no Rio de Janeiro, muito tem feito para educar e melhorar as condições sociais dos favelados e na elaboração de estudos para a progressiva extinção das mesmas. Atualmente uma campanha está sendo iniciada para a execução dos seus planos, começando pela favela da Praia do Pinto, no Leblon.

As habitações populares devem, tanto quanto possível, ser isoladas ou conjugadas duas a duas, porém, individuais, pois as classes proletárias assim o preferem e não estão suficientemente educadas para uma vida em condomínio.

Já os componentes da classe média podem habitar em prédios de apartamento, o que permite edificar em locais de maior valorização, dividindo entre si as frações correspondentes ao valor do terreno a edificar. A densidade demográfica será maior neste gênero de habitações e o espaço melhor aproveitado.

A organização dos núcleos de habitações populares caberá aos urbanistas que, de acordo com os conhecimentos que possuem, traçarão os planos para um conjunto harmônico, agradável, confortável e racional. Poderá então o trabalhador habitar de maneira conveniente, próximo ao local de trabalho e tendo à disposição seu centro de lazer, de abastecimento e cultura.

Dwe Dernières Tendances des Techniques Américaines du Batiment.

José Rodrigues Valle — Formação da Raça Brasileira e a Inflação Monetária.

Isidoro Victor Schuster — Urbanismo.

François de Pierrefeu Le Corbusier — La Maison des Hommes.

C.I.A.M. — La carta de Atenas.

André Boll — Habitation Moderne et Urbanisme.

Paulo Sá — Apontamentos de aulas.

Adalberto Szilard e José de Oliveira Reis — Urbanismo no Rio de Janeiro.

Eliel Saarinen — La ciudad.

Carlos Sá — Higiene e Educação da Saúde.

O urbanismo influido na plasmação de valores humanos e de sua conservação

Quando no Brasil está surgindo um indício de interesse pelos problemas sociais, qual raio de sol tentando atravessar espessa nuvem, é oportuno tecer considerações sobre a íntima ligação aos assuntos urbanísticos, influido na plasmação de valores humanos e de sua conservação.

SOCIOLOGIA E URBANISMO — A sociologia e o urbanismo são ciências recentes, cuja afinidade os leva orientar o modo de convivência de habitantes de certa aglomeração humana dentro dos princípios físicos e morais aconselháveis.

Todos os problemas, quer biológicos, quer educativos ou financeiros são apreciados

pelos métodos de pesquisas sociais. Satisfatoriamente colocados em equação, são submetidos a processos, segundo os rumos adequados.

Como se vê, o urbanista é originalmente um sociólogo, operando com as diversas características de interação social.

O HOME E A URBIS — A célula mater da organização das cidades é a família humana. Inicialmente organizada em aglomerações e desenvolvendo-se, embora com frequência, por processos inconscientes, em povoados, vilas e cidades.

As cidades, todavia, não se devem formar desordenadamente de modo intuitivo e de-

senfreado. Elas devem ser planejadas previamente ou orientadas no seu desenvolvimento, de modo que a população viva realmente em toda intensidade os modernos princípios urbanísticos do Ascoral, que são habitar, circular, trabalhar e cultivar o físico e o espírito.

Dentro destes princípios e com as bases nos elementos tecnicamente obtidos, poderá o urbanista traçar os planos ideais para uma cidade, onde os habitantes vivam ordenadamente, sem problemas administrativos, sanitários, educacionais, de moradia, de tráfego ou de utilidades sociais.

A desordem urbana e suas influências na formação do povo

Organizassem os municípios pesquisas sobre as causas dos distúrbios sofridos pelos habitantes das cidades e chegariam a conclusão que os defeitos urbanos são a causa dos mesmos.

A falta d'água, a deficiência do tráfego, com ruas tortuosas e congestionadas, os edifícios construídos sem orientação urbanística, os problemas de esgoto, de condução, de ilumi-

nação, repercutem, física e psicologicamente, no cidadão.

A falta de organização, reforçada com a praga inflacionária, fomenta e expande a formação de favelas, com as suas fúnebres consequências, problemas sanitários, morais e criminais.

— Se não há espaços verdes, com ar e sol, não pode haver saúde. Criem-se parques e campos de esportes, estando-se a recrea-

ção da infância e da juventude nas vias públicas e locais impróprios e até prejudiciais. As escolas devem ser numerosas, acolhedoras e próximas aos lares.

As fábricas e os escritórios de acordo com as normas de higiene do trabalho.

Enfim, cada parcela do entrosamento urbano deve ser cuidadosamente pesada e ajustada ao resultado das pesquisas efetuadas pelo Município.

Onde o urbanismo se faz indispensável

Para corrigir os erros existentes e traçar planos que evitem futuros problemas, urge contratar os serviços do técnico especializado, que é o urbanista.

Uma cidade bem traçada e sabiamente orientada, é alvo de atração turística. É centro de ordem, de urbanidade, de saúde e de alegria.

O seu desenvolvimento é certo, o seu pro-

gresso econômico e social, será o orgulho do cidadão.

As rendas municipais se multiplicarão, tornando-se a cidade um centro de energias, contribuindo plenamente para o engrandecimento da pátria.

O centro urbano tem o seu destino na administração municipal. Ou prossegue no desenvolvimento anárquico e claudicante para

um futuro enigmático e obscuro, se abandonado aos caprichos da população.

Ou agindo sabiamente o município procederá a planos urbanísticos adequados, que não só evitem a decadência dos valores como assegurem um futuro próspero racionalmente pré-estabelecido.

Assim procedendo, fica assegurada uma plasmação valiosa dos recursos físicos e intelectuais da humanidade.

NOTICIÁRIO

HABITAT seleciona o seu noticiário sobre Arquitetura e Urbanismo não levando em conta senão o interesse do debate, da polémica, do registro estimulante das sugestões. Proceder doutra forma seria transformar esta parte em aquilo que não pode ser, porquanto a informação cotidiana perde, numa revista mensal, a sua fragrância de atualidade.

Portanto, muitas notícias desta seção, podem, aparentemente, estar em contradição com princípios definidos nos editoriais e artigos da revista, mas contribuem para uma provocação de exame de análise, sem o que não formaremos bons hábitos de pesquisa, de atitude inquieta, favorecedora das descobertas... Há, também, que considerar nesta contribuição informativa, o desejo de participar de um diálogo com o leitor, acerca da realidade viva do mais recente acontecimento, na variedade em que ele se distribui por todo o mundo, nestes tempos da construção ativa, dinâmica, de habitações, de usinas, de casas de cultura, de escolas, de estádios, de cidades.

Apreciaremos que os leitores, por sua parte, também contribuam, escrevendo-nos, ou enviando-nos recortes, informes, opiniões, que possam fazer desta seção de nossa revista um repositório em ebulição, de idéias e fatos em referência à Arquitetura e Urbanismo. De toda a forma, o noticiário nunca será a informação gratuita ou apologetica: ele tem uma função bem determinada em nossa revista, qual a de apontar os pontos de vista discutíveis, a de catalogar os equívocos, a de frisar, na mobilidade diária dos fatos, aqueles que possam servir a novos rumos, sugerir réplicas, despertar reações — pró ou contra — mas sempre “à rebours” de uma passiva coletânea de ocorrências e manifestações.

A Redação

Desaparece um grande mestre da pintura moderna, um dos mestres do “Bauhaus”

Com a morte de Lyonel Feininger, este ano, desaparece um dos grandes nomes da pintura moderna, mas, principalmente, um dos grandes mestres da escola de arquitetura e artes que Walter Gropius fundou na Alemanha, entre as duas guerras, o Bauhaus de Weimar e de Dessau.

Feininger, pintor e artista gráfico, nasceu em Nova York em 1871. Começou estudando música sob a direção de seu pai; contudo, mal saído da adolescência, dirigiu-se à Alemanha para continuar estudando música, mas ali decidiu-se pelas artes visuais. Frequentou primeiro a escola de arte industrial de Hamburgo, passando depois para a Academia de Berlim, onde ficou desde 1888 a 1892. Encontramo-lo em Paris a partir daquela data, ilustrando jornais estrangeiros. Volta a Berlim em 1894 onde fica até 1906. Nesse ano volta a Paris e participa do movimento cubista, quando, exatamente, começa a pintar, deixando o campo da ilustração. Volta a Berlim em 1913, e unindo-se a Marc e a Klee, expõe com o grupo do Cavaleiro Azul. É nesse período que trava relações e se faz amigo do jovem pintor russo Lasar Segall, agora radicado no Brasil.

Depois da primeira grande guerra mundial, Lyonel Feininger entra no Bauhaus, convidado por Walter Gropius. É ele quem traça a xilogravura que ilustra o primeiro manifesto do Bauhaus (1919). Sua função de mestre na organização do Bauhaus vai desde 1919, em Weimar, a 1933, em Dessau, quando o nazismo tomou o poder e a escola fundada por Gropius, então sob a direção de Mies van der Rohe, deixa de funcionar, entregue como foi a edificação à juventude nazista.

Ainda permaneceu Feininger em Halle até 1936, mas nesse ano voltou aos Estados Unidos, onde acaba de morrer aos 75 anos. Em 1939 fez para a Feira Mundial de Nova York, um grande mural, para o Marine Transportation Building. Na primeira Bienal de São Paulo, Feininger expoz algumas telas. Infelizmente, não ficaram no Brasil.

Com ele desaparece um dos mais notáveis artistas do século XX, uma das personalidades mais sérias e mais autorizadas das artes visuais de nosso tempo, um autêntico pintor, um gráfico sensibíllissimo.

Em Hansa, na Alemanha, uma “Cidade de Amanhã”

Na Berlim Ocidental, Hansa, o antigo bairro das famílias burguesas, destruído durante os bombardeios da última guerra, ficou reservado, no programa da reconstrução, para o que será “a Cidade de Amanhã”. É nesse trecho que vão ser construídas edificações modernas, representativas da arquitetura do século XX, para, como numa antologia, desfilar, aos olhos dos vindouros, as páginas do livro de cimento armado, de ferro e vidro, da arquitetura de nosso tempo.

É uma idéia que o antigo diretor do Museu de Arte de S. Paulo, sr. P. M. Bardi, lançou num dos números iniciais desta revista, a fim de que São Paulo tivesse, no ano do seu centenário, um bairro construído por arquitetos de todo o mundo, e que constituiria uma página histórica, a documentar a arquitetura que naquele ano acontecia no mundo. A idéia de Bardi não venceu: na Alemanha, entretanto, ela será posta em execução e é precisamente essa iniciativa dos alemães que trouxe ao Rio de Janeiro o arquiteto e engenheiro-construtor alemão Gerd Biermann, enviado oficial do governo federal, para cuidar da representação do Brasil junto à exposição Arquitetônica de Hansa, a ser inaugurada em julho de 1957.

Biermann é o encarregado da construção do edifício brasileiro projetado por Oscar Niemeyer, um dos arquitetos primeiro escolhidos. Ele julga notável a arquitetura do criador do conjunto de Pampulha, e realça o seu ponto de vista com estas palavras: “A expressão de leveza e elegância na arquitetura de Niemeyer é característica. Nós, profissionais alemães, achamos Niemeyer um grande artista. Por isso, sinto-me honrado em colaborar com ele, encarregando-me da execução que esse arquiteto projetou para uma área privilegiada de Hansa...”

Biermann não deixou de frisar que o bairro em vista será tratado urbanisticamente. Para que possa efetivamente representar como serão construídas as cidades de amanhã, o bairro de Hansa será composto por edifícios isolados (de passagem, o arquiteto alemão criticou a mania dos prédios colados uns aos outros, que verificou na capital do país e em outras cidades). Os edifícios devem ser isolados para que o ar e a luz os atinjam em toda a plenitude e por todos os lados. A habitação humana deve oferecer os índices máximos de conforto. Será esse máximo conforto que o governo alemão visa apresentar aos povos de todo o mundo, no bairro de Hansa, fragmento da “Cidade de Amanhã”.

Os mais conceituados arquitetos de todo o mundo terão um edifício ali: Walter Gropius (um alemão...), representará os Estados Unidos, Baldessari a Itália, Le Corbusier e Vago, a França, Alvar Aalto, a Finlândia. Documentar-se-á nesse espelho a nossa época, para servir de estudo ao futuro. Opinião de Gerd Biermann acerca das cidades “empilhadas” que estamos construindo, no Rio e em São Paulo:

“O Brasil é um país imensamente grande. Não se justifica esse amontoado de edifícios, no centro das maiores cidades, tirando-lhes toda a beleza paisagística. Construíam os brasileiros edifícios isolados, amplas avenidas, ruas e parques públicos, que tanto se expandirão como evitarão maiores e mais graves problemas para o futuro. Nação jo-

vem, o Brasil pode aprender inclusive na experiência dos mais antigos, para escapar aos erros em que muitos se envolveram.” Embora publicada na imprensa essa opinião, vale a pena insistir na divulgação dela: a leitura bem refletida dessa verdade poderá valer alguma coisa, ajudando os brasileiros a pensar, o que é uma operação que merece todo incentivo.

I.º Congresso Panamericano de Estudantes de Arquitetura

Na última semana de julho próximo, descontado naturalmente qualquer contratempo, realizar-se-á no Rio o I Congresso Panamericano de Estudantes de Arquitetura e Urbanismo, com a participação esperada de representantes de quase todos os países do continente.

Os que desejarem maiores informações devem dirigir-se à Comissão, na Federação Nacional de Estudantes, composta dos estudantes Heitor Vignoli, Sebastião de Oliveira, Paulo Apício de Macedo e Afonso Accorsi.

Exposição de Arquitetura Brasileira para a Itália

A pedido do governo italiano, o professor Campiglia está organizando para ser enviado à Itália, um grupo de fotografias documentadoras da arquitetura brasileira antiga. Antes de ser enviado a Roma, esse trabalho vai servir a uma exposição na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, cogitando-se, também, de sua exposição para o público.

Aumenta o Ensino da Arquitetura

Para um país que goza de um renome mundial em arquitetura, o número de nossos arquitetos era e é realmente irrisório. Entretanto, é indiscutível o aumento verificado, quando se considera, segundo os dados que acabam de ser fornecidos pelo CAPES (Campanha de Aperfeiçoamento do Pessoal de Nível Superior), que o curso de Arquitetura, existente em sete escolas em 1954, diplomou, em 1953, um número sete vezes mais elevado que o total registrado em 1940. De fato, em 1940 formaram-se 28 arquitetos em todo o país. Em 1953 esse número passou para 193 diplomados, o que constitui um aumento de 689%. É, sem dúvida, o mais alto índice de aumento numa especialização, mas é preciso frisar que até há poucos anos, vinte e dois anos precisamente, a profissão de arquiteto começa a ser considerada. Os cursos também multiplicaram, e de futuro a carreira de engenharia tenderá, conforme a reestruturação do ensino na Politécnica, a não emparelhar com a carreira do arquiteto, pela especialização que lhe será dada. O desenvolvimento também deve ser atribuído ao grande atrazo da especialização em arquitetura, até 1950.

Novo projeto de Frank Lloyd Wright

O octogenário arquiteto norte-americano, cuja fama não conhece ainda uma pausa, Frank Lloyd Wright, acaba de apresentar o projeto para um centro artístico em Dallas, Texas. O projeto do notável arquiteto compreende um teatro para ópera, um hall sinfônico, um salão para recitais e outro salão para música de câmara. A Orquestra Sinfônica de Dallas tem realizado seus concertos no auditório da Universidade Sudoeste de Dallas, tendo sido esse mesmo salão utilizado para as produções líricas da Universidade, que incluíam em seu repertório até “The Saint of Bleeker Street” de Gian-Carlo Menotti.

O desenvolvimento da ópera de Dallas, conforme o projeto de Wright, aumentará o prestígio da ópera no Texas que já tem outras três: a Ópera de Fort Worth; a Ópera Grande de Houston e o festival anual de ópera em San Antonio.



“Um recanto da casa do futuro de 1980”

Arquitetos britânicos planejaram uma das dependências do lar de 1980, uma “casa do futuro”, que está sendo mostrada na “Exposição do lar ideal”, organizada pelo “Daily Mail”, e no mês de março inaugurada no Olímpia em Londres. A casa do futuro será, como não é difícil prever, mecanizada: ao toque de um botão, a mesa de jantar surge do assoalho, e ao toque de outro botão um mecanismo de TV ou rádio, completa ou interrompe o circuito, por controle remoto. O cidadão sentado à mesa usa roupa de nylon, no estilo que vai vigorar em 1980, e que é um tanto quanto justo... Mas, deixemos a indumentária: trata-se da habitação e do seu equipamento, e não de alfaiataria. As cadeiras são transparentes e podem ser dobradas, é óbvio, aparecendo, no primeiro plano, uma das cómodas poltronas do futuro — essa já é mais fácil de ser copiada pelos nossos decoradores, o que atualizará subitamente o futuro de 1980... No fundo, uma jovem também trajada com roupagens contemporâneas (lá no futuro...), em nylon, pois o seu uso andar muito generalizado, faz girar um “trolley”, aparecendo, então, ao mesmo tempo, travessa, prato, tostador e assadeira, quentes, prontos para o preparo dos alimentos. Como se vê, o futuro não será tão diferente, para a mentalidade e a imaginação dos ingleses.

Conferências sobre arquitetura no Interior

Um esforço que temos reclamado dos arquitetos brasileiros é o de se fazer uma propaganda, a mais possível extensa e o melhor possível intensa, de explicação e de divulgação da arquitetura, do urbanismo, dos seus princípios, objetivos e aplicações. Pouco tem sido feito, efetivamente, no sentido de que uma propaganda efetiva seja realizada para ligar a um público mais amplo as indicações que a boa técnica, na arquitetura e no urbanismo reclama no quadro da organização urbana. Folhetos e conferências ilustradas poderiam auxiliar de muito nesses esforços da implantação mais larga de um conhecimento que

até agora permanece à margem da formação intelectual da grande maioria.

Cabe-nos, pois, registrar que o Departamento Cultural da Universidade de S. Paulo acolheu com interesse a sugestão de promover, por meio dos catedráticos e professores da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, conferências no interior.

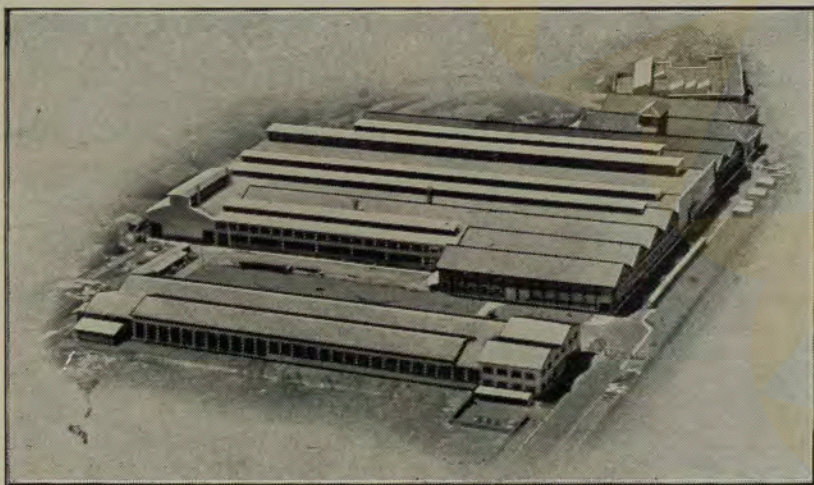
À margem dessa possibilidade tão auspiciosa, o arquiteto Roberto Cerqueira Cesar recebeu, de Maringá e Londrina, no Paraná, convite para efetuar conferências, naquelas duas cidades, o que fez nos últimos dias de março. Os temas que adotou foram “Clima e arquitetura” e “O Hospital do Câncer em São Paulo”.

Essas conferências foram ilustradas com projeções luminosas.

Igualmente naquelas cidades, em data a ser marcada, o arquiteto Rino Levi pronunciará também conferências sobre “Organização de um projeto hospitalar” e “Arquitetura residencial”, as quais serão, por sua vez, ilustradas com projeções.

O que se deve desejar é que o Departamento Cultural da Universidade venha a aproveitar essas possibilidades para, por sua vez, também organizar conferências, noutras cidades do interior, visando temas de atualidade, na arquitetura e no urbanismo, para que tão importantes disciplinas comecem a ser devidamente conhecidas.

A expansão da indústria de alumínio



O alumínio nas construções, na arquitetura e em quasi todos os ramos da atividade humana oferece soluções para grande parte dos problemas técnicos.

A crescente expansão da indústria do alumínio, em todos os setores da atividade nacional, no que diz respeito à fabricação de laminados, perfilados, chapas, arames, tubos, capsulas e peças extrudadas pela Alumínio do Brasil, S. A., em Utinga, São Paulo, contribui de maneira decisiva para o desen-

volvimento industrial brasileiro. Esta companhia vai montar um laminador de 4 cilindros de alta velocidade, bem como equipamentos adicionais, para desbaste e acabamento de rolos de alumínio e suas ligas. Possibilitará, ainda, o aumento de sua produção de 4.000 para 8.000 toneladas anuais de chapas de alumínio. Na aquisição desta nova maquinaria a Alumínio do Brasil está despendendo no país e no exterior cerca de cem milhões de cruzeiros.

Bienal das Artes Plásticas do Teatro

Na reunião que se realizou dia 21 de março, no Museu de Arte Moderna, o seu presidente, sr. Francisco Matarazzo Sobrinho, falando à imprensa especializada, aos adidos culturais estrangeiros e outras pessoas interessadas, anunciou a incorporação ao programa da Bienal de S. Paulo, de uma “Bienal das Artes Plásticas do Teatro”, compreendendo arquitetura, cenografia e técnica do Teatro.

A iniciativa é original: pela primeira vez no mundo dar-se-á periodicidade a um trabalho nesse sentido. “Naturalmente, frisou o sr. Matarazzo Sobrinho, é vastíssimo o campo que a nova manifestação pretende abranger, considerando-se também a colaboração que lhe poderão proporcionar países que, em geral, raramente participam — pelo menos em grandes proporções — de outras manifestações culturais e artísticas. Por outro lado, a matéria permite atingir todos os setores, dando vida a uma gigantesca resenha de quanto já se fez em todas as épocas e em todos os países no campo da montagem teatral”.

Assim a Bienal de S. Paulo passará a contar, já no próximo ano de 1957, com essa

nova manifestação, completadora de sua projeção informativa, ao lado da Exposição Internacional de Arquitetura, do Concurso para Escolas de Arquitetura, do Festival Internacional de Cinema.

Um Arquivo do Teatro servirá, então, no futuro, à documentação das atividades ligadas à montagem teatral, desde a arquitetura e a cenografia, à indumentária.

De toda a forma, a Bienal de S. Paulo marcará com essa iniciativa um passo a mais em sua ampliação. Urge que todos os que possam participar de alguma forma, como colaboradores, como críticos, como assistentes, como parte interessada de alguma forma, voltem as suas vistas para esse certame e essa oportunidade, a fim de que seja possível se retirar do programa previsto o máximo aproveitamento. O desenvolvimento do teatro está de fato a exigir que se saia dos estreitos limites duma improvisação contínua, e que se considere organicamente o fato teatral. Só assim teremos possibilidade de passar a outras etapas, mais avançadas, nesse setor, tão importante, da cultura das coletividades.

A arquitetura da sociedade industrial

arq. Paulo F. Santos

VII - O fator estrutural ⁽⁵⁾

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 6.º artigos "O fator estrutural", em n.ºs 24 a 27.

Estruturas de concreto armado

O período que se estende de 1890 à Guerra de 14 foi assinalado pela industrialização em larga escala de numerosos inventos (motor a explosão, motor elétrico, cinema, automóvel, aeroplano, telefone, telégrafo sem fio, etc.) que criaram novos hábitos de vida e novas maneiras de ser para a Humanidade, com extensa repercussão na arquitetura, se caracterizando no setor das estruturas, pela difusão de um novo material: o concreto armado. O ferro, cuja realeza, na Europa, atingira seu maior esplendor com a Galeria das Máquinas e a Torre Eiffel da Exposição de Paris de 1889, decresce de importância, já não apresentando na Exposição de 1900 da mesma cidade uma única realização dessa mesma alta categoria. Ao mesmo tempo o novo material, — o concreto armado, começa a ser objeto de sucessivas experiências, que o conduziram, de etapa em etapa — não nos Estados Unidos, onde continuaria a ser muito grande o prestígio grangeado pelo ferro na "escola de Chicago", mas na Europa — a dominar, a partir da 1.ª Grande Guerra, o campo da construção e da arquitetura.

Notícia histórica. Atribui-se aos romanos a invenção de um certo tipo de concreto resultante da mistura de um ligante (cal viva ou pozolana) e agregados de espécies diversas, tais como pedaços de mármore, tufa, pedra-pomes, etc., de permeio às vezes com fragmentos de tijolos e telhas. A técnica que adotavam na execução do concreto diferia, porém, substancialmente da moderna, porque ao em vez de misturarem todos esses materiais num recipiente antes de aplicá-los, dispunham separadamente a argamassa e o agregado, em camadas alternadas, uma de argamassa outra de agregado (1), este apiloado contra aquela, como enchimento entre painos de alvenaria (de paredes, abóbadas, etc.), que lhes serviam de molde, processo que adotaram na quase totalidade de seus monumentos. Num deles, as Termas de Caracalla, foi encontrado concreto a envolver barras de bronze: concreto armado, é o nome que se lhe pode dar.

Depois dos romanos o emprêgo do concreto parece só ter sido retomado por John Smeaton — um dos maiores engenheiros do século XVIII — no Farol de Eddystone (1756-1774), na Inglaterra. Dois outros faróis tinham sido construídos no mesmo local, em 1695 e 1709 respectivamente (Enciclop. Britânica), mas sem êxito, devido à violência das ondas, que desagregavam as pedras. Para ligá-las entre si o que faltava era um cimento que tivesse a propriedade de endurecer embaixo d'água (2). Nesse sentido orientou Smeaton suas pesquisas, concluindo por precisar que o melhor ligante era o que provinha de pedras calcárias contendo apreciável porcentagem de argila. Mas as descobertas de Smeaton não se limitaram aos ligantes: misturando cal viva e argila com areia e escória de ferro, conseguiu um produto que só diferia do nosso moderno concreto pela presença da escória de ferro em lugar da brita granítica. O novo material teve tão grande sucesso que apesar de as pedras terem sido corroídas pelo mar, o farol persistiu até 1877, quando foi substituído pelo que ainda hoje existe. Os calcários argilosos passaram a atrair a atenção dos que



Pontes de concreto armado, construídas pelo sistema Monier, em Stern (1888) e Bremen (1890) (Fotos do livro "Handbuch für Eisenbetonbau", de F. Emperger, com a colaboração de M. Foerster, O. Graf, M. Thullie,

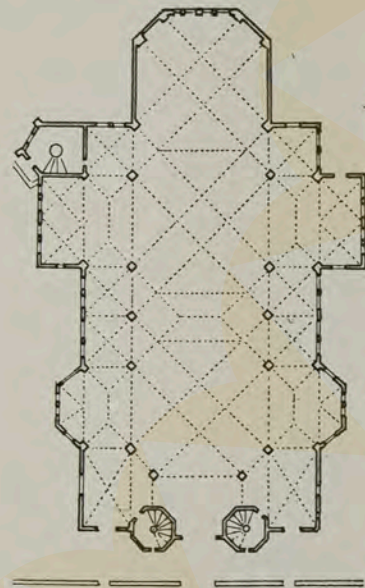
Retificação: Por um lapso na revisão das provas de máquina, o V.º artigo (publicado no n.º 26) saiu com as Notas do VI.º (publicado no n.º 27) e vice-versa.



A. Kleinlogel, E. Richter, A. Berrer e J. Melan — Berlin, 1921).

se consagravam ao estudo dos cimentos, como Parker (1796) (3), Vicat (1813-20), Frost (1822) e Aspdin (1824). Este último tratando em altas temperaturas calcário finamente pulverizado e argila em determinadas proporções e moendo o clinker resultante, produziu o até hoje chamado cimento Portland (Portland porque a argamassa com ele fabricada se assemelhava à pedra de Portland). Estava aberta uma larga senda para o construtor e o arquiteto. De fato: o novo cimento, que endurecia quer em contacto com a atmosfera, quer embaixo d'água, invadiu como ligante a técnica da construção. Foi desde então extensa a série de progressos no uso dos concretos. Citaremos alguns: — W. Fairbairn emprega-o sobre abobadilhas de chapas de ferro nos pisos de uma refinaria, na Inglaterra (1845) (como já vimos num dos artigos anteriores); W. B. Wilkinson, para a construção de pisos associa-o a barras de ferro, de seção achatada (1854); Joseph Louis Lambot na Exposição Universal de Paris de 1855 exhibe um barco em que dispõe uma armadura em treliça formada de vergalhões de ferro de seção circular envolvidos em argamassa de cimento: primeira apresentação oficial do concreto (ou cimento) armado no mundo; o mesmo Lambot publica seis anos depois (1861) um trabalho sobre o novo material; seu compatriota François Coignet, a partir de 1855 usa o concreto e depois o concreto armado na construção de faróis, obras hidráulicas, muros de sustentação, etc., patenteando os processos que empregava e dividindo a sua atividade entre a construção de concreto armado e a literatura técnica sobre o mesmo assunto, a que se ligaria como figura de primeira grandeza; M. Allen (1862), F. Ransome e E. Chadwick (1867), introduzem novos melhoramentos na associação do concreto com o ferro e nesse mesmo memorável ano, Joseph Monier, um jardineiro — francês, como Lambot e Coignet — em seguimento a experiências que vinham de longe, apresenta, na Exposição de Paris os seus famosos vasos de flores e tubos de concreto reforçados com vergalhões de ferro, de que obtem patente. Novas experiências conduzem-no a tirar outras patentes — de pisos, lajes, degraus e peças diversas de construção, as quais, exibidas na Exposição de Antuerpia de 1879, impressionaram o engenheiro G. A. Wayss que adquiriu o direito de

usá-las, nelas fazendo importantes melhoramentos e fundando logo a seguir a firma Wayss & Cia., depois Wayss & Freytag, de Frankfurt-am-Main que a nós brasileiros toca de perto, porque foi a mesma que tendo como



Planta da igreja de Saint Jean de Montmartre (1894). Anotole de Baudot, arquiteto (Fig. do livro "Beton Kirche", de Ferdinand Pfammatter, Zurich e Köln, 1948).

seu representante R. Riedlinger, viria para o Rio de Janeiro em 1913 e aqui e noutras partes do Brasil trabalharia desde então ininterruptamente na nova especialidade, o concreto-armado (ou ferro-concreto), transformando-se a partir de 1928 na atual Companhia Construtora Nacional. Muitas foram as construções executadas pelo sistema Monier, na França, Alemanha e outros países, entre as quais merecem especial menção, na Alemanha, duas pontes: uma em Stern (1888), outra em Bremen (1890), ambas de leveza e elegância suficientes para demonstrar as estupendas possibilidades plásticas do novo material. Na década 1880-90 começou a difundir-se em Chicago, um tipo de fundação que, sem se poder chamar de concreto armado, era de aço e concreto. Foi empregado pela primeira vez

num prédio de 12 pavimentos, o Roockery, de Burnham & Root e compreendia duas séries de trilhos de aço, de linhas férreas, dispostos em posição ortogonal uns em relação aos outros e embudidos em concreto, com vigas em H cruzando-se na camada superior, tipo de fundação que substituiu as volumosas pirâmides de pedra e cimento, de grande altura, até então usadas nos arranha-céus (W. A. Starret, "Skyscrapers and the men who build them"). Idêntico processo de embeber vigas de ferro no concreto foi adotado para lajes de pisos, em muitos países, até princípios do século XX. Longa é a lista dos que desde essa primeira fase contribuíram para o desenvolvimento do concreto armado e para os respectivos cálculos estruturais, os mais conhecidos dos quais nos primeiros tempos foram os franceses Edmond Coignet (filho do citado François, falecido em 1888), Armand-Gabrièle Considère e François Hennebique, principalmente este último, a quem se deve a determinação de um método teórico-prático substancialmente completo para a utilização do concreto armado, base inicial da imensa literatura técnica existente hoje sobre a matéria (4). As disposições por ele dadas às armaduras positiva e negativa no centro dos vãos e nos apoios, aos estribos e cavaletes, às voutes nos pilares, às peças em balanço, etc. pouco diferem das que ainda hoje são usadas e revelam uma perfeita compreensão do trabalho de cada um dos componentes do concreto armado: o concreto, reservado para resistir aos esforços de compressão e o ferro, aos de tração.

Seus primeiros ensaios, na Bélgica (onde viveu 20 anos) datam de 1878 e suas primeiras patentes de 1888; a da introdução dos estribos na viga-tipo foi de 1892. Elas foram registradas em quase todos os países do mundo.

Primeiras construções de concreto (ou cimento) armado: da igreja de St. Jean de Mont-

para cereais (1895); no Egito, Alemanha e Suécia, usinas (1895-902); na Dinamarca, uma central telefônica e um viaduto (1889-905); na Rússia, Argélia e Uruguai, reservatórios (1898-903); na Hungria, Grécia, Indochina, Espanha, Rússia e Brasil, pontes e viadutos (1902-908); no Japão, sheds (1916). A ponte sistema Hennebique no Brasil foi construída no Rio de Janeiro, pelo empreiteiro Echeverria, em 1908. Paralelamente às construções industriais foram sendo executadas em concreto armado edificações com outro destino, como hotéis em Cannes e Nice, a sede do New-York Fire Insurance Comp., em Paris, um teatro em Lille, um palácio de Justiça, em Messina, um hospital, em Turim e outro na Holanda, vilas no Luxemburgo e na Suíça, piscina na Suécia, um arranha-céu em S. Francisco, nos Estados Unidos. Em Bourg-la-Reine, Hennebique contrôe a sua própria casa, provida de grandes balanços, com que pretendeu provar de que arrojadas soluções era susceptível o novo material. Particularmente importantes para a arquitetura do concreto armado, foram as realizações de Anatole de Baudot, Auguste Perret, Robert Maillart, Tony Garnier e E. Freysinet.

Anatole de Baudot, como seus mestres Labrousse e Viollet-Le-Duc, era partidário de um sólido estudo da construção como base para o conhecimento da arquitetura, cabendo-lhe o mérito de ter construído a primeira igreja de cimento armado no mundo, a de Saint-Jean de Montmartre, iniciada em 1894 em Paris, ainda hoje existente, na qual o novo material foi usado — conforme revela o autor — em razão de economia, para obter como de fato obteve, orçamento mais baixo do que os dos seus competidores (A. de Baudot, "L'Architecture et le ciment armé", Paris s/d). Dissemos cimento armado (expressão hoje em completo desuso) porque como esclarece o próprio de Baudot, foi em cimento armado (ou ferro-cimento) que ele a construiu e não em concreto armado: "... o ci-



Interior da igreja de Saint Jean de Montmartre (1894). Anatole de Baudot, arquiteto (Fig. do livro "Béton Kirche", de Ferdinand Pfammatter).

mentre à de N. Dame du Raincy. Logo nos primeiros anos do período que se inicia em 1894, e mesmo antes, começaram a aparecer na Europa e América construções de concreto ou cimento armado, principalmente para fins industriais, a maioria das quais concebidas e executadas pelo método Hennebique: pontes, silos, fábricas, armazéns para companhias de estrada de ferro, etc., em que o novo material foi sendo usado com as precauções que a pouca experiência justificava, mas já com as múltiplas qualidades que lhe deram o prestígio de que ainda hoje desfruta. Para se ter uma idéia de como se difundiu o processo Hennebique, citem-se alguns exemplos de obras executadas por esse processo: na Suíça, uma usina (1893) e uma ponte de estrada de ferro (a primeira no gênero, no mundo) (1894); na França, silos

mento armado não deve ser confundido com o concreto armado", diz ele; "... para o concreto armado se faz o emprêgo de pedra britada e areia, ao passo que para o cimento armado só a areia é utilizada..." (Anatole de Baudot, "L'Architecture"). Apesar de figurar entre os precursores do emprêgo do concreto (ou cimento) armado no mundo — e a justo título, porque quase tudo o que construiu na vida o fez em concreto (ou cimento) armado — de Baudot estava por demais atado às fórmulas acadêmicas para ser aqui mencionado sem uma pequena observação, não só porque a experiência que realizou no interior de Saint-Jean de Montmartre (apenas no interior, porque o exterior é francamente neo-gótico) não as prosseguiu com igual liberdade na maioria dos seus demais projetos, como também porque a



Casa da rua Franklin, 25-bis, Paris (1903). Arquitetos: Auguste e Gustave Perret. (Foto do livro "L'Architecture Française", de Marie Dormoy, Paris, 1955).

mesma Saint-Jean de Montmartre traduz um compromisso muito evidente entre as igrejas do romantismo neo-gótico e as da nova tendência à base de renovação estrutural, que inaugurava.

Muito mais significativa em todos os terrenos do que a de Baudot, foi a atuação do seu compatriota Auguste Perret (5) que construiu em 1903 um prédio verdadeiramente revolucionário, o da rua Franklin 25-bis, em Paris, o qual ainda hoje se acha em, muito bom estado de conservação. Trata-se de um prédio de 8 pavimentos, que a par de muitas outras qualidades tem a de exibir a descoberto do lado de fora a estrutura, em contraste com a forma e textura dos materiais cerâmicos de que se revestem as paredes. Tal foi a impressão de fragilidade causada por essa estrutura que os estabelecimentos ban-



Teatro dos Campos Elyseos, Paris (1912). Arquitetos: Auguste e Gustave Perret (Foto do livro "L'Architecture Française", de Marie Dormoy).

cários se recusaram a aceitá-la em hipoteca, em razão de os peritos preverem o seu rápido desmoronamento (6). Filho de um mestre de obras, Auguste Perret e seus irmãos Gustave e Claude se associaram ao pai numa empresa de construções da qual, por morte deste último assumiu a virtual chefia Auguste, compartilhando com Gustave a prancheta e a direção das obras e deixando a Claude a administração e a contabilidade. Aluno de excepcionais qualidades da Escola de Belas Artes de Paris, em que teve por professor, entre outros, Julien Guadet (seu mestre predileto), acostumado desde tenra idade à "passionante" (como ele próprio classificava) leitura de Choisy e Viollet-Le-Duc é natural que Perret encarasse a arquitetura em termos de construção. Foi o que fez durante toda a sua vida. Quando em pleno apogeu da carreira (1929) construiu a sua própria casa, comprazia-se em designá-la "a casa de um pedreiro". Como construtor, Perret foi extraordinário inovador. Como arquiteto seu merecimento ao ousar extrair da própria estrutura de concreto armado a forma plástica desejada foi tão maior porquanto por aquela época os seus colegas da escola da "rue Bonaparte" não só não usavam, via de regra, esse material de estrutura, como consideravam degradante para o arquiteto mostrar interesse nêle. Vale o testemunho de Le Corbusier: "Em 1909, diz esse arquiteto, na Escola de Belas Artes de Paris o professor de construção adoece e é substituído pelo Engenheiro Chefe do Metropolitano: "Senhores, vou consagrar estas poucas lições de exceção à descrição de novo método de construção denominado o *concreto armado*..." Ele não pôde continuar: vaias, algazarra, gritos! Ele se sente derrotado. Os alunos exclamam: "Tu nos tomas por empreiteiros!..." Então, timidamente, ei-lo que se põe a nos descrever (o "nos descrever" faz crer que Le Corbusier assistia, nessa ocasião, às aulas da E. Belas Artes de Paris, sendo o seu testemunho, portanto, direto) a construção dos madeiramentos dos telhados da Idade-Média" (7).

A propósito, diga-se de raspão, que dentre os méritos de Perret não será certamente o menor ter sido um dos mestres de Le Corbusier, a quem ensinou concreto armado e cuja obra teve sobre a formação do moço suíço o efeito de um impacto vigoroso e estimulante, como confessa o próprio Le Corbusier num depoimento que é o maior elogio que se possa fazer ao mestre: "Eu conheci Eugène

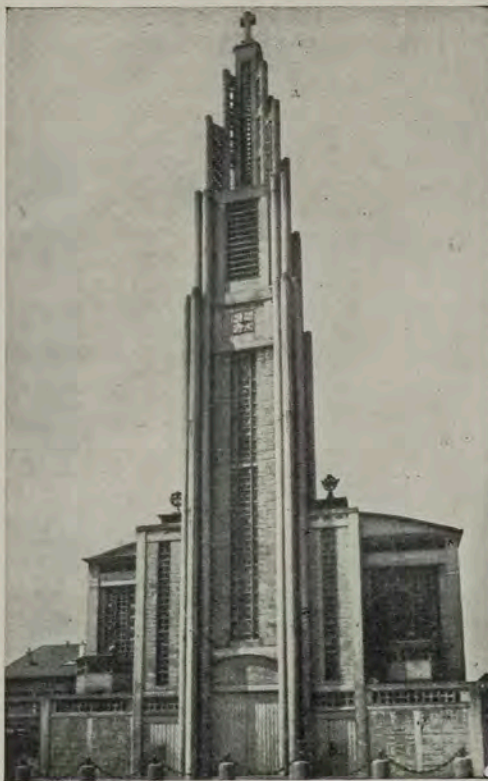
Grasset, diz o grande arquiteto, um dos pais do espírito de 1900. Foi ele quem me assinou Auguste Perret. Faça o leitor idéia de que naqueles anos de 1908-1909, Perret representava um papel heróico por pretender construir em concreto armado e afirmar - depois Baudou - que esse novo processo de construção ia provocar uma nova atitude arquitetural. Auguste Perret ocupa na história da arquitetura moderna um lugar muito preciso, de muito alta classe. É um *construtor*. Quando me foi dado falar dêle na Alemanha em 1910 e declarar que naquele momento era êle o único no caminho de uma nova direção arquitetural, riam, duvidavam, davam de ombros; ignoravam-no totalmente. Taxavam sua casa da rua Franklin, de *Jugendstil* em razão de a ter êle revestido de cerâmica! No entanto essa coisa era um manifesto. Durante os anos de 1908 e 1909, Auguste Perret me fez conhecer o concreto armado e me falava da Galeria de Máquinas (destruída em 1909). "O ornamento, dizia êle, encobre sempre uma falha de construção". Não esqueçamos que nessa época, em todos os países, *decorava-se*, com ou sem ornamento, porque não se tinha ainda atingido o fenômeno arquitetural ver-

dadeiro, expressão do espírito de uma época. Admitia-se estar-se num estado de preguiça, de decadência completa, de anemia total e no entanto desde Stephenson uma nova época tinha começado". (Le Corbusier et Pierre Jeanneret, "Oeuvre Complète — 1909-1929 — Introduction de Le Corbusier, Paris, 1929). Comentando entre parêntese este trecho, anotamos que foi quando daquela sua ida à Alemanha em 1910 que Le Corbusier teria ingressado no escritório de Peter Behrens, aproximadamente na mesma ocasião em que ali se achavam Walter Gropius e Mies Van der Rohe. Seriam dêles as opiniões sobre Perret, referidas acima?

Depois da casa da rua Franklin, Perret construiu, também em concreto armado, em Paris, a Garage da rua Ponthieu (1905) — na sua própria opinião "première tentative (au monde) de beton armé esthétique" (8) — e o Teatro dos Campos Eliseos (1911) (9), ambos com uma feição hirta e formalizada, mas em que a estrutura se impõe como fator determinante da expressão plástica, feição formalizada de que Perret só conseguiria até certo ponto se libertar nos interiores da igreja de Notre-Dame du Raincy (1922) e do Palais de Bois (1824), nas Docas de Casablanca (1915) e em mais uma ou outra das suas obras, mas a que retornaria, cada vez com mais insistência, na maioria das demais, tais como os "Imeubles Collectifs d'État", do Havre (1947), uma das últimas de sua longa carreira de construtor e arquiteto.

Muito importantes foram as Docas de Casablanca, com os seus sucessivos berços achatados, com a espessura de uma casca de apenas 6 cms. em cada extremidade e 3 cms. nas chaves — construção que estaria fadada a exercer grande influência na arquitetura moderna. A Maison Monol, de Le Corbusier, nelas se inspirou diretamente e a Estação do Cais do Pôrto, de Atilio Correa Lima, no Rio de Janeiro é quase a reprodução dessa realização de Le Corbusier.

A igreja de Notre-Dame du Raincy, obra prima de Perret — ainda que não se ajuste tão admiravelmente quanto as obras de Le Corbusier, Walter Gropius, Mies Van der Rohe e outros ao espírito industrial dos novos tempos e não atinja a mesma naturalidade de expressão plástica peculiar a esses arquitetos, representa incontestavelmente um grande marco na história da arquitetura. Nela se conjugam ao mesmo tempo que um sentimento estrutural da maior clareza de concepção (principalmente no interior) que ressumbra de o concreto ser deixado a descoberto, sem artificios e com as espessuras mínimas ditadas pelo cálculo, também um sentimento decorativo (paredes rendilhadas de concreto e vidro, cilindros de concreto dominando a fachada, etc.) de grande originalidade, que faria escola e viria a caracterizar o "estilo de Perret", sentimento decorativo que contrasta com o sentimento estrutural e é exatamente o que separa a sua obra daqueles outros arquitetos, que não transigindo com a forma geométrica pu-



Igreja de Notre-Dame du Raincy, de A. Perret (1923) (Foto do livro "Beton Kirche", de Ferdinand Pfammatter).



Ponte de Töss, em Zurich (1934). Projeto de Robert Maillart (Foto do livro "Robert Maillart", de Max Bill, Zurich, 1947, 75.º aniversário do nascimento de R. M.).

ra, ditada pela estrutura, jamais utilizaram tais processos de valorização.

As idéias de Perret sobre a construção como base para a arquitetura tinham esse tom de autenticidade estrutural que constituía um freio contra a tendência decoratista do 1.º quartel do século XX. Não que Perret não tivesse atração pelo decorativo em si mesmo. Tinha, embora não o referisse e repelisse sempre a idéia. Mas sabia separar as funções, jamais permitindo que a decoração (ele tinha preferência pelos rendilhados de concreto e vidro, como em Notre Dame du Raincy) interferisse — disfarçando-as ou apagando-as nas formas puras ditadas pela construção. “A Arquitetura, dizia ele, é a arte de organizar o espaço. É pela construção que ela se exprime”. “O arquiteto é o construtor que satisfaz o transitório (isto é: a função, os usos, os regulamentos, a moda)”, pelo permanente (isto é o clima e intempéries, os materiais e suas propriedades, a estabilidade e suas leis, a ótica e suas deformações, o sentido eterno e universal das linhas e das formas”). “A construção é a língua materna do arquiteto. O arquiteto é o poeta que pensa e fala em termos de construção”.

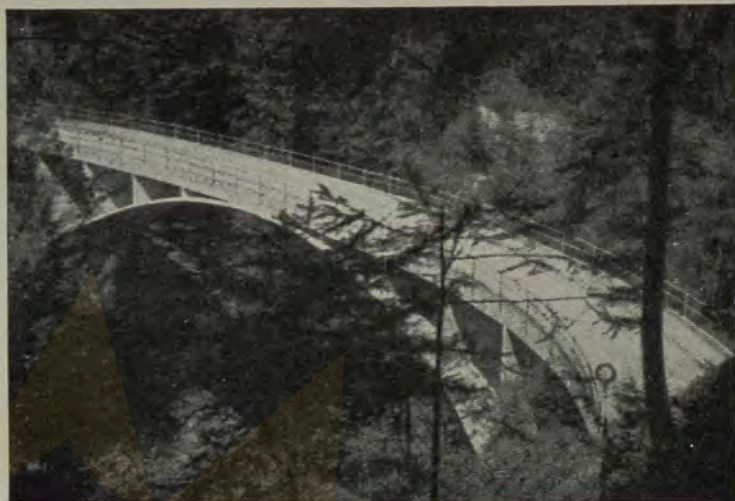


Ponte de Tavanasa, sobre o Reno (1905). Projeto e construção de Robert Maillart (Foto do livro “Robert Maillart”, de Max Bill).

“Os grandes edifícios de hoje em dia comportam uma ossatura, uma estrutura em aço ou beton de cimento armado (sic.). A ossatura está para o edifício como o esqueleto para o animal. Do mesmo modo que o esqueleto do animal: ritmado, equilibrado, simétrico, contém e suporta os órgãos os mais diversos e o mais diversamente colocados, assim a estrutura do edifício deve ser composta, ritmada, equilibrada, simétrica mesmo. Ela deve poder conter os organismos, os serviços os mais diversos e o mais diversamente colocados, exigidos pela destinação, a função”. “Aquêle que dissimula uma parte qualquer da estrutura se priva do único ornamento legítimo e o mais belo da arquitetura. Aquêle que dissimula um pilar, comete uma falta. Aquêle que faz um falso pilar, comete um crime”. “O edifício é a estrutura munida dos elementos e das formas impostas pelas condições permanentes, as quais, submetendo-o à natureza prendem-no ao passado e lhe conferem duração” (10).

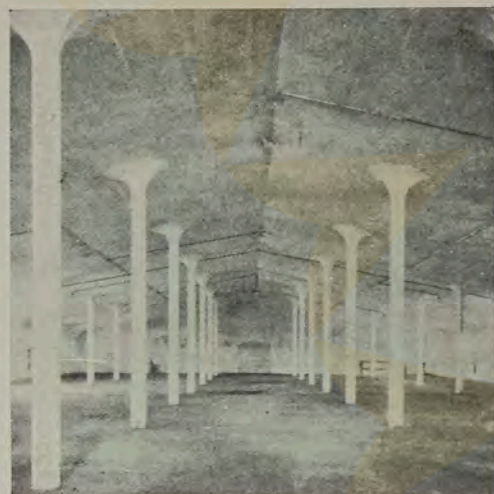
Embora historicamente tenha tido nomeada inferior às de Baudot e Perret, Robert Maillart como artista lhes foi superior, porque dotado de um mais profundo senso plástico a que acrescentava não só uma superior intuição das qualidades intrínsecas dos materiais (no caso, concreto armado), que sabia exaltar com a acuidade e propriedade de um construtor nato, como ainda de um gosto artístico da mais alta classe que o conduzia a encontrar sem esforço a forma mais bela com o máximo de economia de material. Com tais predicados, Maillart, embora engenheiro pela sua formação universitária, se inscreve ao lado de Mies Van der Rohe, entre os arquitetos de fina sensibilidade dos tempos modernos. Sua primeira ponte (sistema Maillart: arco com três articulações), em Zuos, data de 1901, à qual, muitas outras se se-

Ponte de Schwandbach, em Berna, (1933). Projeto de Robert Maillart (Foto do livro “Robert Maillart”, de Max Bill).



guiram, tais a de Tavanasa, sobre o Reno (1905), a de Aare, em Aarburg (1911-12), a de Vorder-Ibach (1912-13), etc. etc., sendo que algumas delas, como a de Salginatobel (1929-30), a de Schwandbach (1933) e a de Töss (1934), graças à elegância de suas proporções, leveza e naturalidade de suas formas são obras primas da arquitetura dos dias presentes. Especial menção deve ser feita às pontes de Töss e Schwandbach, em que a estas últimas qualidades se aliam ritmo e graça do mais agradável efeito. A de Töss, pelo elan e flexibilidade do seu traçado lembra de perto, ainda que com mais apuro e beleza, a levíssima ponte de Monier, em Bremen. A de Schwandbach, com a sua dupla curvatura (em planta e em elevação) é uma realização ao mesmo tempo de inexcusável ousadia do ponto de vista estrutural (devido ao efeito de torção que resulta da curvatura do seu eixo), como da maior originalidade do ponto de vista plástico, harmonizando-se com os caprichosos acidentes da paisagem como jamais o fizeram, em casos semelhantes quaisquer outras pontes conhecidas.

Como Perret, Maillart foi um grande construtor, iniciador, em Zurich, em 1902, da firma Maillart & Cia., que além das pontes se incumbiria de numerosas edificações, entre as quais, já desde 1907, de um Sanatório em Davos, na Suíça, cujo projeto estrutural foi de autoria de François Hennebique. Foi nas oficinas de sua firma, em Zurich que em 1908 Maillart iniciou as experiências com as lajes tipo cogumelo, que representam sua maior contribuição à arquitetura contemporânea. Sobre essa sua contribuição escreveu ele um trabalho no qual dá conta das experiências e resultados práticos do seu método, que consistia em armar as lajes em cruz, comparativamente ao método americano, de Turner, que consistia em armar as lajes em fatias (segundo direções ortogonais

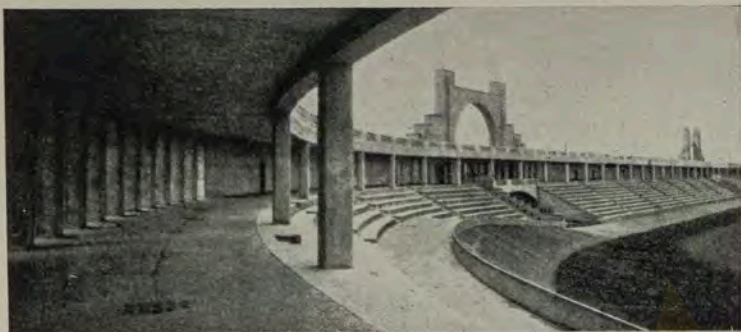


Lajes planas e montantes com cogumelos em Petrogrado (1912). Projeto de Robert Maillart (Foto do livro “Robert Maillart”, de Max Bill).

e diagonais concomitantemente), método este que implica em demasiada espessura de vergalhões de ferro (três camadas superpostas) sobre os cogumelos — solução indubitavelmente menos elegante que a dele, Maillart (“Robert Maillart”, por Max Bill, Les Editions d'Architecture S. A., Erlenbach-Zurich, 1947 — 75.º aniversário do nascimento de R. M.). As primeiras lajes do gênero, segundo o próprio Maillart, foram as do novo edifício da Sociedade dos Depósitos de Zurich-Gieshübel, em 1910. Dêsse tipo de laje para a laje plana, sem cogumelos, que deve ser considerada como das maiores conquistas — estrutural e plástica — da arquitetura do concreto armado, seria um passo. Com as estruturas dêsse tipo: montante e laje, em oposição às estruturas à base da célula-mater tradi-



Ponte d'Esblly, sobre o Marne. Projeto de E. Freyssinet (Foto da revista “Techniques & Architecture”, número especial dedicado a Perret. Paris (1949).



O estádio de Lyon (1920). Arquiteto: Tony Garnier (Foto do livro "L'Architecture Française", de Marie Dormoy).

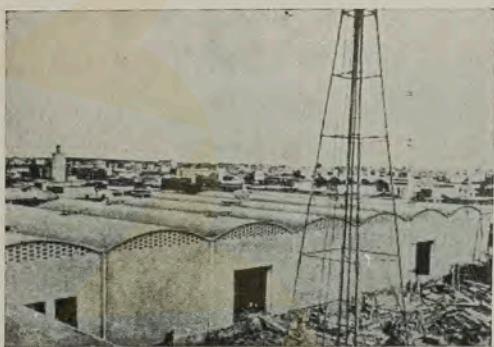
cional: montante, viga e laje, Maillart implicitamente defende a tese da placa em oposição à do esqueleto, tese que já transparece nas suas pontes e que atingiria sua expressão mais pura e bela na abóbada parabólica da Exposição Nacional de Zurich de 1939: delgada casca de apenas 6 cms de espessura (e duas costelas e um passadiço de travamento), envolvendo um recinto de 16 m de largura por 12 m de altura. A proporção lembra a da casca de um ovo que tivesse sido serrado ao meio. Contam-se hoje por centenas no mundo todo, inclusive no Brasil, soluções direta ou indiretamente inspiradas nessa realização de Maillart.

Menos importante do que as de Perret e Maillart, a obra de Tony Garnier, de um certo ponto de vista lhes leva vantagem. De fato: o projeto de "Uma Cidade Industrial" em concreto armado (1901-04) que de Roma enviou à E. de Belas Artes de Paris (que para lá o mandara laureado com o Grand Pris), mais que um manifesto é um assalto a uma barricada. Ousar projetar uma cidade industrial (!) e em concreto armado (!) era algo de estarrecer para os conspícuos pro-

fessores da "rue Bonaparte" e membros do Instituto. A "Cidade" de Tony Garnier não passou de um sonho, jamais chegando a se concretizar mas, sob a proteção de Edouard Herriot, o grande político francês, Maire de Lyon, Garnier consegue realizar nessa sua cidade natal várias obras em concreto armado (algumas também em ferro, como o Matadouro): vinte e dois pavilhões do Hospital Granges-Blanches (iniciados em 1911 e terminados vinte anos depois), o estádio municipal (1915), parte do distrito residencial "Quartier des États-Unis" (iniciada em 1920). Garnier foi também o arquiteto de várias "villas" na Riviera e de pavilhões de exposição do Governo francês. O projeto escolar da sua "Cidade Industrial" só foi publicado em 1917 e se não recebeu retoques no período que medeou entre 1904 e 1917 confere ao autor — pelo menos no papel — prioridade sobre Turner e Maillart no emprêgo das lajes de cogumelos, as quais aparecem muito nitidamente na perspectiva da Estação Central. As obras de Tony Garnier, em que pese sua saudável nudez, são tôdas tocadas do mesmo formalismo de que, como de Baudot e

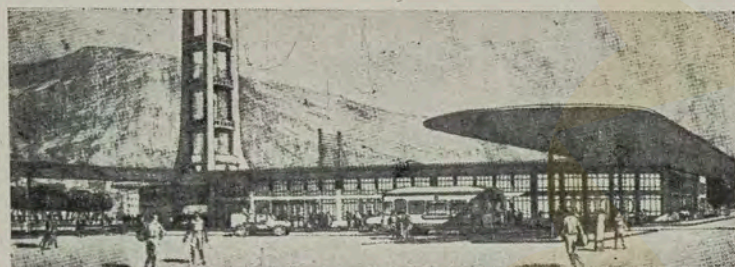
Perret, seus colegas de escola, jamais conseguiria se desembaraçar.

Durante a Guerra de 14 o concreto armado recebeu grande impulso, sendo numerosas as obras de tôda sorte em que foi empregado. Citemos apenas uma: os Hangars d'Orly, de Eugène Freyssinet, em Paris, iniciados em 1917, cuja forma parabólica, pelo seu sentido orgânico e plástico e pela sua lógica construtiva teria provavelmente influido sobre a casca atrás referida, construída por Maillart para a Exposição de Zürich, de 1939, como assim, de modo geral em tôda a arquitetura de vanguarda do após-guerra. Esta foi marcada pela aparição do pontífice máximo da arquitetura contemporânea, Charles Edouard Jeanneret, maior figura de arquiteto do século, aquele cuja obra teria mais profunda e extensa repercussão em todos os continentes e a quem estava reservada a missão de estabelecer as bases principais pelas quais se rege essa arquitetura e extrair dos respectivos problemas estruturais o seu princípio capital: o da estrutura independente, de que trataremos no próximo artigo.

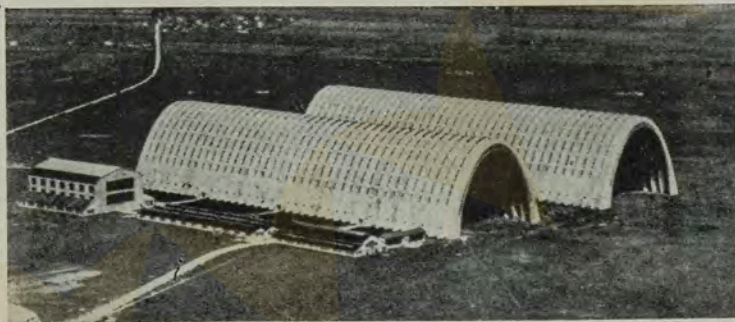


Docas de Casablanca (1915). Auguste e Gustave Perret, arquitetos. Cascas de concreto armado de 6 cms. de espessura nas extremidades e 3 cms. no centro (Foto do livro "Forms and Functions of 20 th. Century Architecture", sob a direção de Talbot Hamlin, New York, 1952).

Estação Central da Cidade Industrial. Projeto realizado por Tony Garnier (1901-1904). Notem-se as lajes planas com cogumelos. (Foto do livro "Space, Time and Architecture", de Siegfried Giedion, Cambridge, 1949).



Os Hangars d'Orly, de E. Freyssinet. Paris (1917-1922) (Foto do livro "L'Architecture Française", de Marie Dormoy).



(1) — Auguste Choisy, «Histoire de l'Architecture».

(2) — A Enc. Britânica, no artigo sobre o farol de Eddystone não faz referências ao emprêgo do cimento, insistindo, ao invés, no das pedras providas de dentes laterais, etc. A referência só aparece no artigo sobre o cimento.

(3) — «Cimento romano» foi o nome com que Parker batizou o produto de suas pesquisas.

(4) — Para um conhecimento histórico da evolução do concreto armado consultar P. Morton Shand «Steel and Concrete: A Historical Survey», na «Architctural Review», Nov. 1932 — na

opinião de Arnold Whittick, o mais completo estudo histórico do concreto armado em língua inglesa. Talvez ainda mais completo seja o livro «Handbuch für Eisenbetonbau» de M. Foerst, O. Graf, M. Thullie, A. Kleinogel, E. Richter, A. Berrer e J. Melan, no qual o livro M. Foerster faz extensas referências, não só aos trabalhos de Smeaton, Aspdin, Dyckerhoff, etc., sobre os cimentos, como aos de Lambo, Thadeus Hyatt, François Coignet, Joseph Monier, G. A. Wayss, M. Koenen, Rudolf Schuster, François Hennebique, etc., sobre o concreto armado.

(5) — Sobre A. Perret, consultar «Techniques et Architecture», n.º especial, Outubro de 1949.

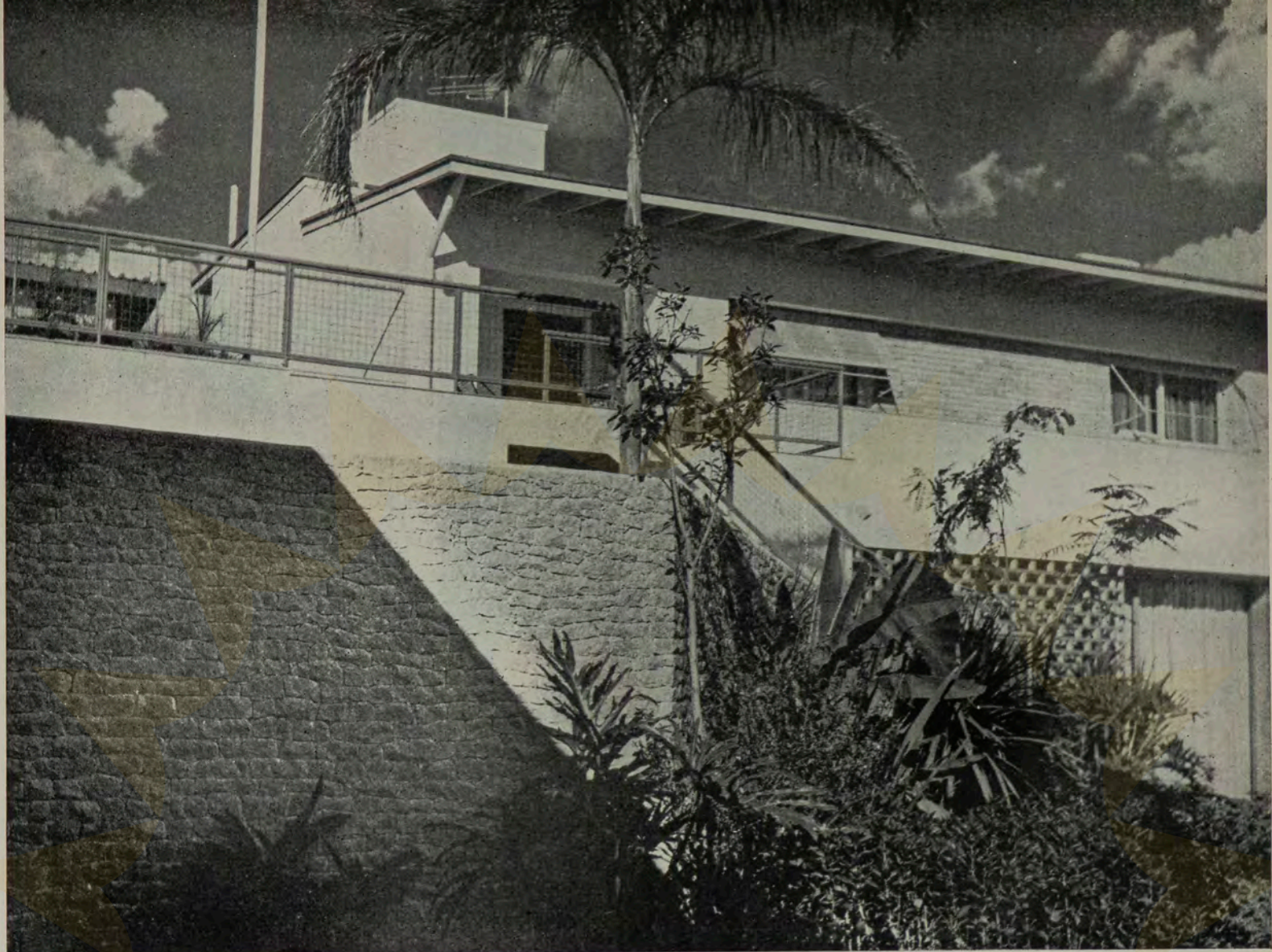
(6) — Esta última informação é de S. Giedion, em «Space, Time and Architecture».

(7) — Le Corbusier et Pierre Jeanneret, «Oeuvre Complète, 1910-1929». Zurich, 1946.

(8) — Informação de Giedion, op. cit.

(9) — No Teatro dos Campos Elyseos, Perret empregou um sistema estrutural que foi uma combinação dos de Hennebique, Coignet e Considère (A. Whittick).

(10) — «Techniques et Architecture», n.º especial sobre Perret. Outubro de 1949.



Uma residência em S. Paulo

Projeto: arq. Oswaldo Arthur Bratke
 Construção: Escritório de Engenharia Mahfuz Ltda.
 Decoração: Ambiente

Para projetar esta casa o arquiteto, mesmo dispondo da mais ampla liberdade que felizmente lhe foi dada pelos proprietários, teve, por outro lado, que lutar com a irregularidade do terreno. Uma frente sensivelmente reduzida e um declive bastante forte na parte dos fundos, influíram no espírito do arquiteto na elaboração da planta. Como solução, deslocou para a parte posterior do prédio as suas principais peças. A plástica da fachada cedeu, assim, lugar em importância, à parte posterior, como é vista na foto acima. A garage e um jardim cuidado dão a esta parte do prédio um sentido de vida e de agradável bem estar.

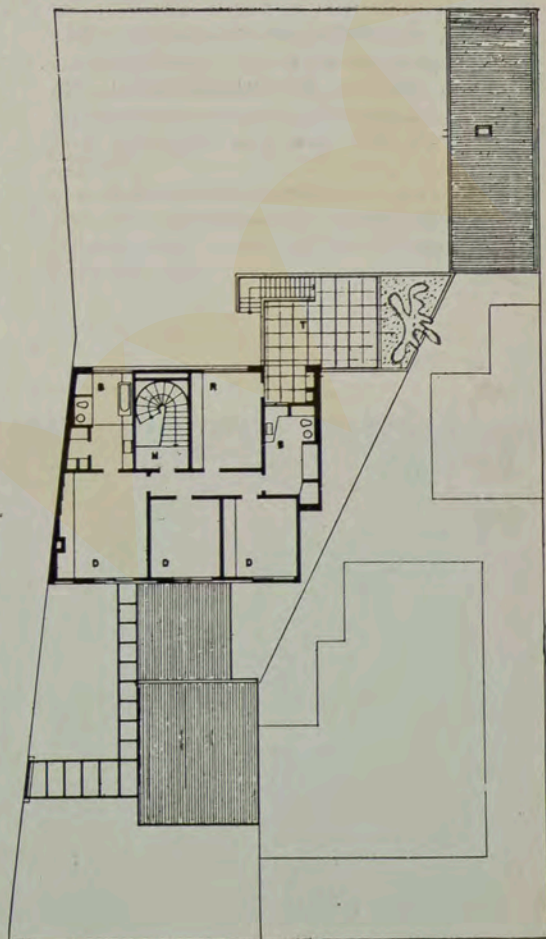
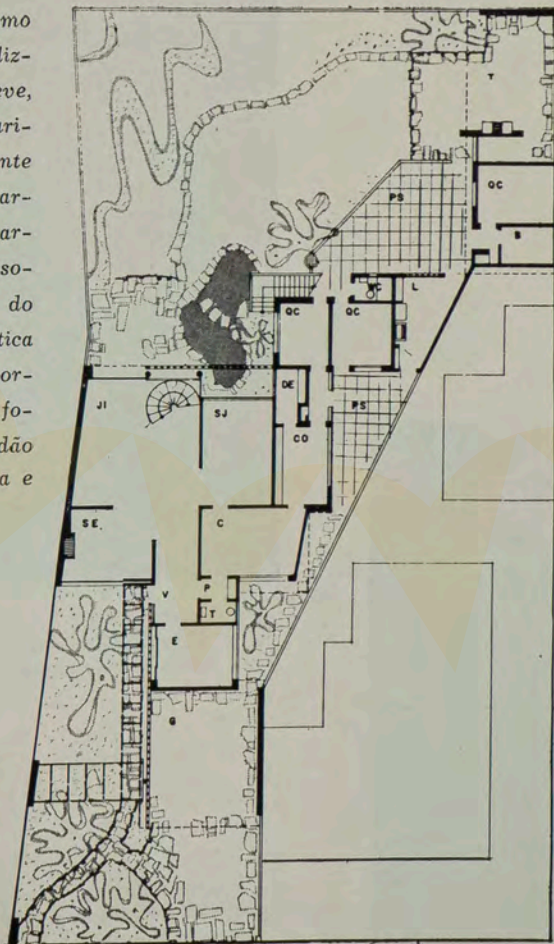
Pav. Térreo

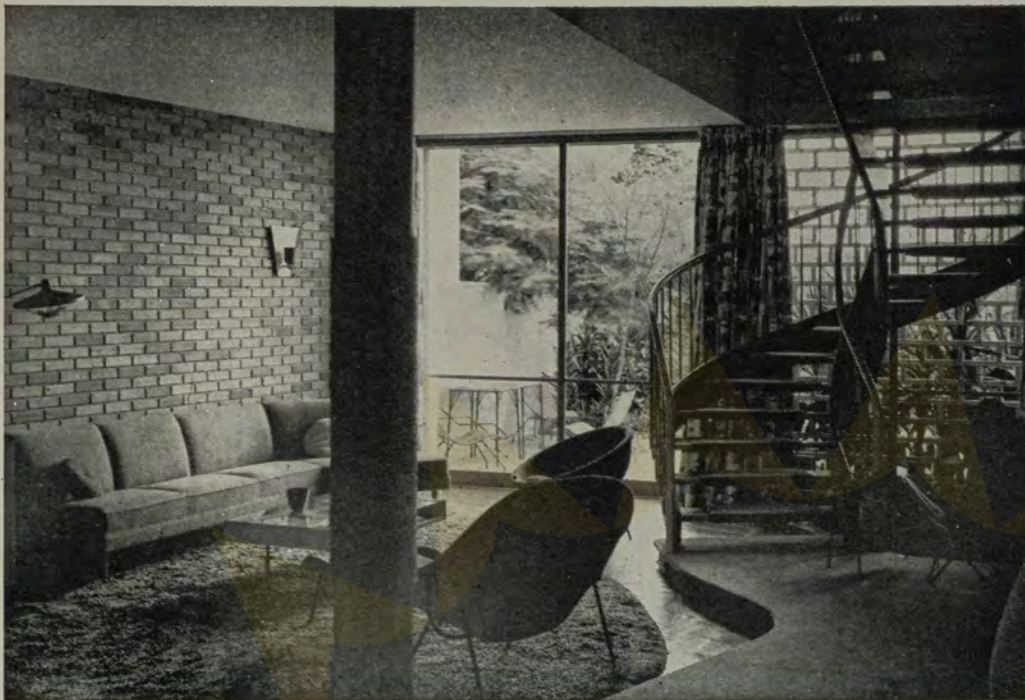
T Terraço.
 JI Jardim inverno.
 SE Sala de estar.
 V Vestíbulo.
 E Escritório.
 G Garage.
 T Toilete.
 P Passagem.
 C Copa.
 CO Cozinha.

D Dispensa.
 Q Quarto empregada.
 L Lavanderia.
 B Banheiro.
 PS Pátio serviço.

Pav. Superior

B Banheiro.
 H Hall.
 R Rouparia.
 D Dormitório.
 T Terraço.





Vista do jardim de inverno, com interessante seqüência do piso elevado e da espiral da escada.

criadores ampla compreensão da vida contemporânea e de vários dos seus aspectos. Os moradores desta casa, quando confiaram sua execução ao arquiteto e ao decorador, o fizeram com a convicção de que eles lhes dariam o máximo de utilidade, conforto e beleza. Deram liberdade de criar, o que obrigou ao arquiteto e ao decorador se desdobrarem de maneira a que os proprietários da casa não tivessem qualquer classe de frustração.

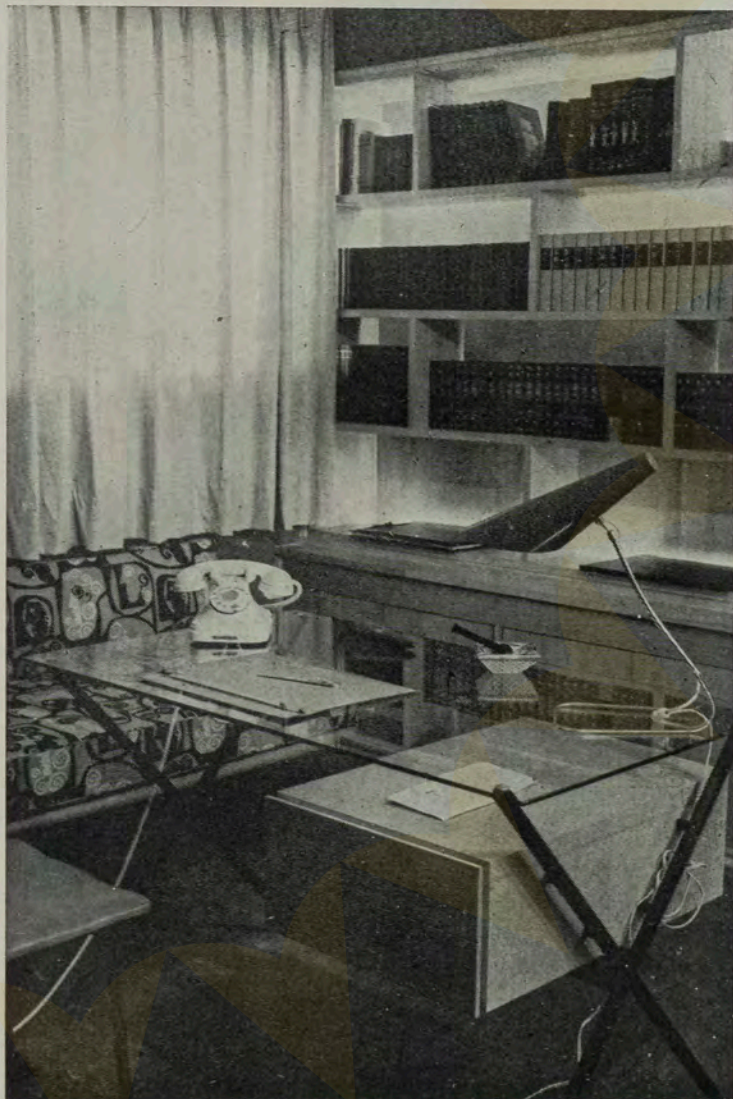
Esta casa comprova uma experiência pelo seu resultado particularmente feliz. O arquiteto e o decorador trabalharam de pleno acôrd, resultando numa criação funcional e artística, evidenciada nos seus mínimos detalhes. Auxiliaram os moradores na

Uma residência e um conceito

Peter Bruck

"Pensar moderno, para mim, dizia Jean Prouvé, não é pensar um estilo que represente formas, linhas ou harmonias de cores definidas. Pensar moderno, é viver no espírito de nossa época, ser sensível ao seu ritmo; é estar plenamente receptivo, sempre pronto a compreender as tendências da arte viva, da arte atual, da arte da qual devemos sentir seu sopro, sob qualquer forma em que ela se manifeste. É uma maneira de ser permanente e que engendrará as formas chamadas modernas, formas necessariamente variáveis, por serem características das épocas que lhes deram a vida: mobilidade de fórmulas, tradição das necessidades e dos gostos das diferentes gerações, expressão do conceito do Belo, nos seus diferentes momentos".

A casa, cujas características devem reunir singeleza de linhas tanto externas como internas, com o conforto ditado pelas necessidades de seus habitantes, exige de seus



O escritório possui luz indireta vinda da parte posterior da biblioteca. A escrivaninha tem o tampo de cristal temperado e a estrutura levíssima, de ferro quadrado. Desenho do arq. Franco Albini.



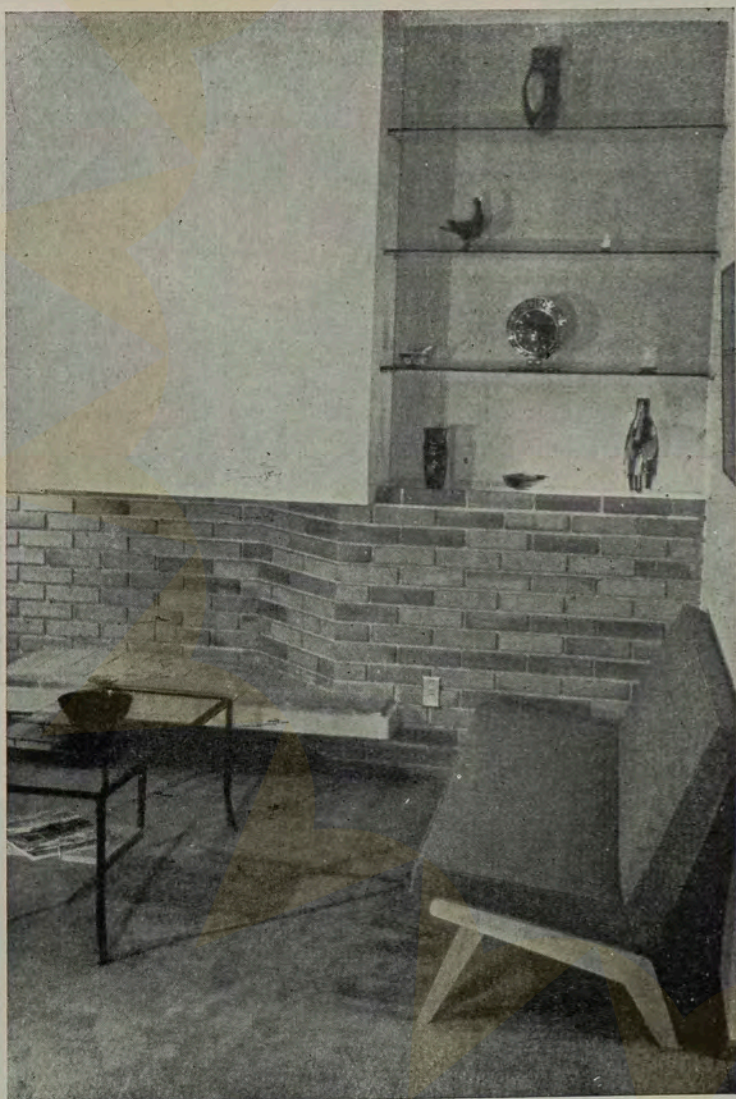
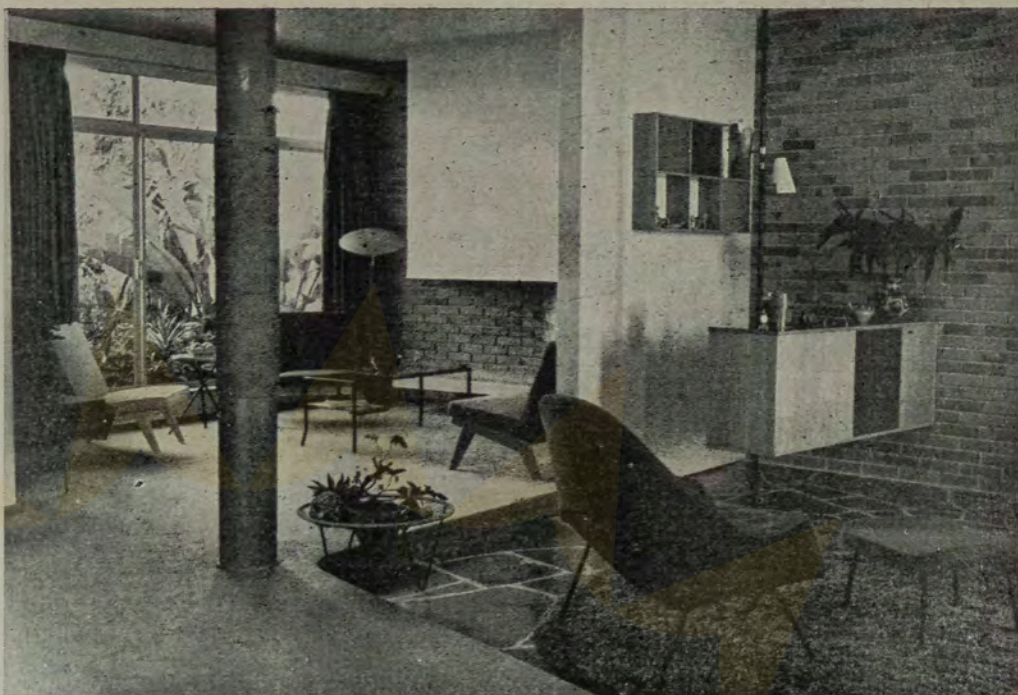
Aspecto da fachada lateral compreendendo os elementos vasados e a pérgola.

Parte do ângulo do bar no jardim de inverno, vendo-se, também, o living-room.

escolha dos quadros e dos objetos de arte que viriam completar a beleza e a harmonia do todo. Os cristais de Nenini, multicoloridos, contrastam em toda a sua singeleza com a simplicidade elegante da lareira. Os quadros de Plattner, Caribé, Campigli e outros mais são realçados quasi plásticamente pelas lisas superfícies das paredes pintadas em cores pastel.

A luz natural, proporcionada por largos vidros e painéis de correr, filtra, através dos variados cortinados, iluminando os diversos ambientes. À noite, luz direta e indireta, difundida por refletores e lampiões, dramatiza ou escurece os diversos ângulos da casa, a critério de seus moradores.

O jardim, situado na face posterior da casa está em comunicação direta com o jardim



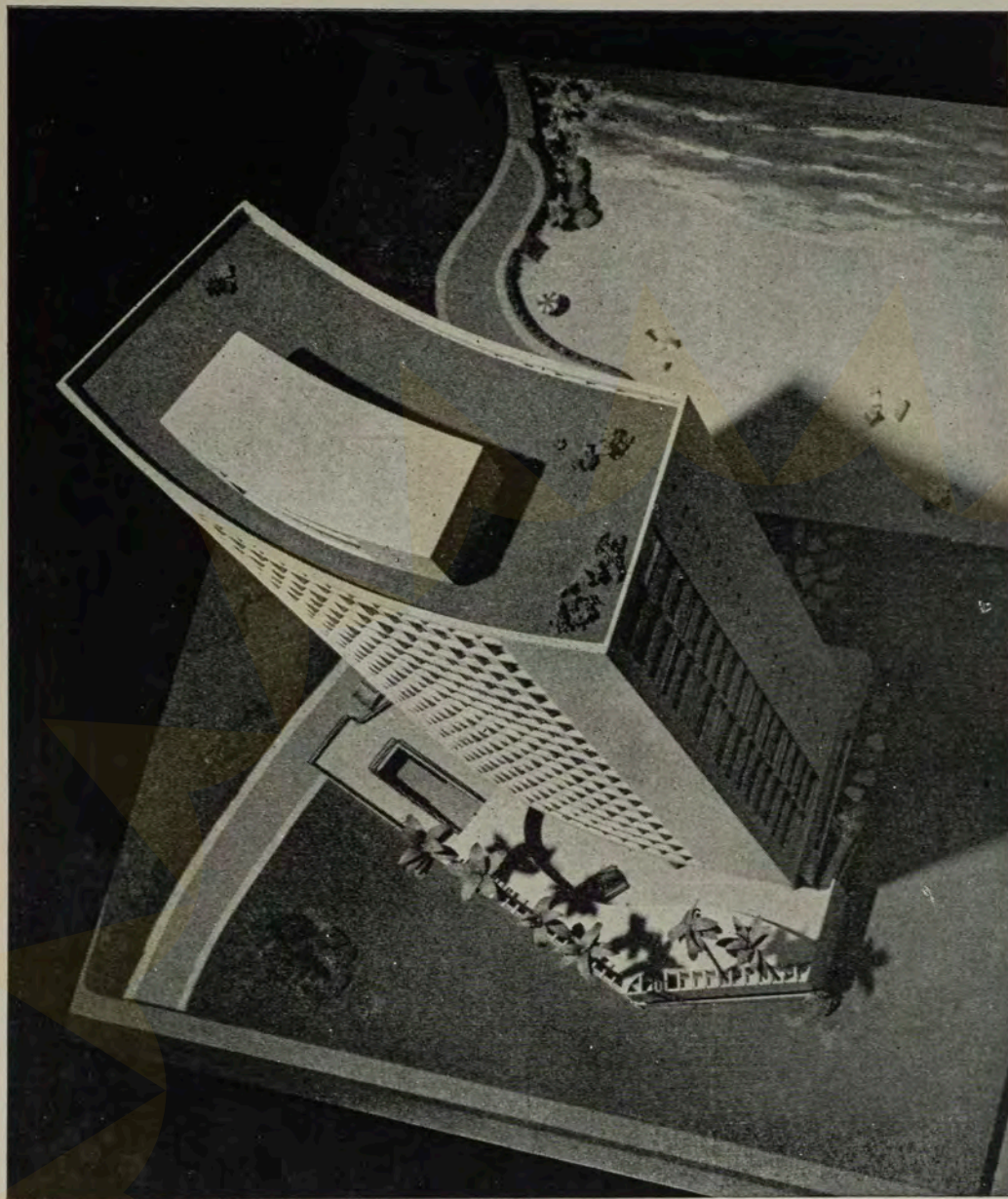
Living-room. Pormenor da lareira com as prateleiras do nicho em cristal temperado.

Sala de jantar. As cadeiras são de rede de ferro esmaltado com capa de tecido sobre uma manta de latex (desenho de Harry Bertoia). O tampo da mesa é de cristal temperado.

de inverno e penetra com sua vegetação bem para dentro, enchendo todo o vão estabelecido pela curva da escada. A linha sinuosa da escada, seguindo pelo piso mais elevado que divide o jardim de inverno do resto da casa, tem a sua réplica no formato das poltronas e do tapete, todos de linhas fluidas, sem ângulos, contrastando com soberba elegância das linhas angulosas das paredes.

Os móveis, em número essencial apenas, estão situados em amplos espaços, criando uma impressão de equilíbrio impecável e a casualidade do seu arranjo dá aos moradores da casa a impressão de que eles, como todos os que ali vão em visita, deverão sentir-se completamente à vontade.





Edifício Itapoan, Guarujá, Est. S. Paulo

Projeto: arq. Miguel Badra Junior

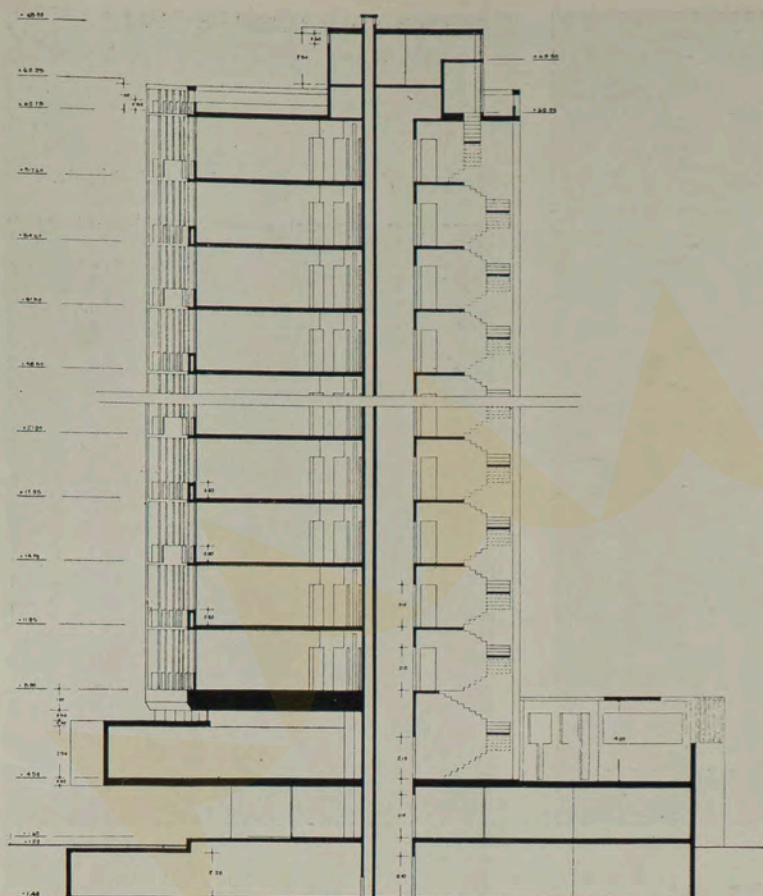
A unidade residencial obtida com o projeto do edifício Itapoan, para Guarujá, em sua conformação de curva não acentuada, marcará uma introdução destituída de agressividade no panorama de beira-mar. Localizado na praia de Pitangueiras, contrapõe-se a grande distância ao edifício "Sobre as ondas", que lhe fica oposto.

Exclusivamente residencial, com grandes apartamentos, dois por andar, tem um tratamento total que oferece, de qualquer ângulo, uma límpida indicação de sua estruturação interna. Um mirante compreende um espaço voltado para o mar, formando ao outro lado um jardim que liga, plâticamente, o chão ao edifício. No espaço térreo colocaram-se diversos serviços, inclusive o de estadias para automóveis, que tem capacidade para vinte carros. Tanto essa área, como a do mirante, destinam-se aos condôminos. Con-

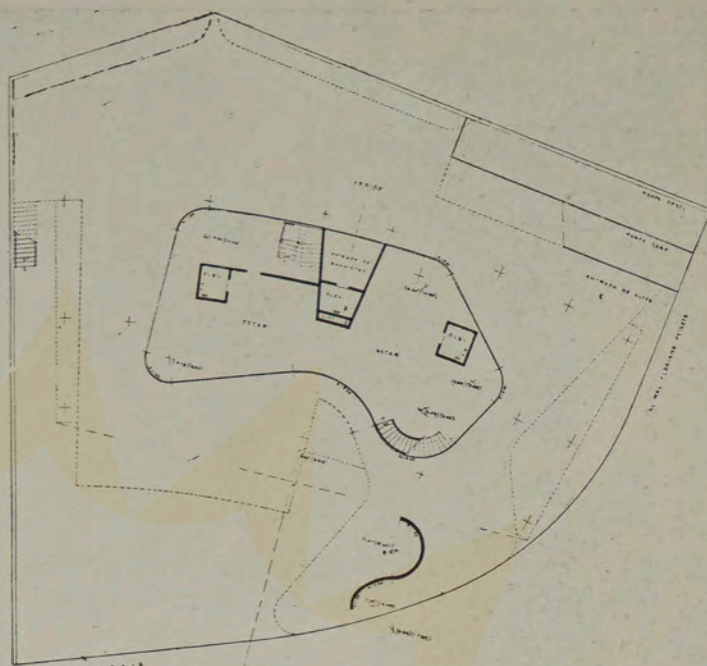
seguiu-se, com essa organização, uma recuperação bastante do terreno.

Sobre os apartamentos, ao alto, junto à caixa d'água, um outro terraço funcionará igualmente como mirante para grande distância. O estudo arquitetônico buscou resolver o programa com a máxima funcionalidade, dentro de uma simplificação do uso do espaço ocupado. As zonas eventualmente a serem utilizadas pelos condôminos, como os terraços e mirantes, e o salão situado no mezanino, podendo também funcionar como restaurante, essas zonas, foram dotadas de toda flexibilidade. Situada em lugar privilegiado, pela paisagem à qual se incorpora, o Itapoan assinalará seu lugar nesse desenvolvimento que o Guarujá vem tendo, como boa solução de um programa, na agenciamento dos elementos que compõem a sua arquitetura.

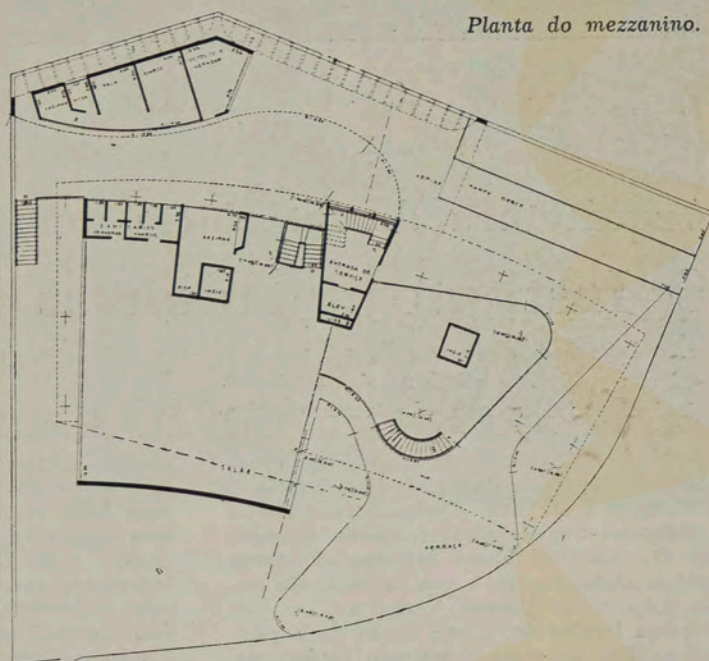




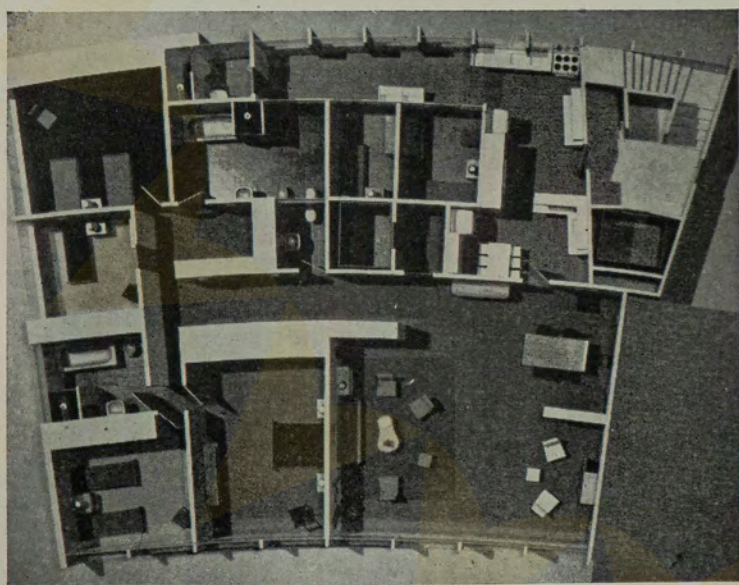
Corte transversal.



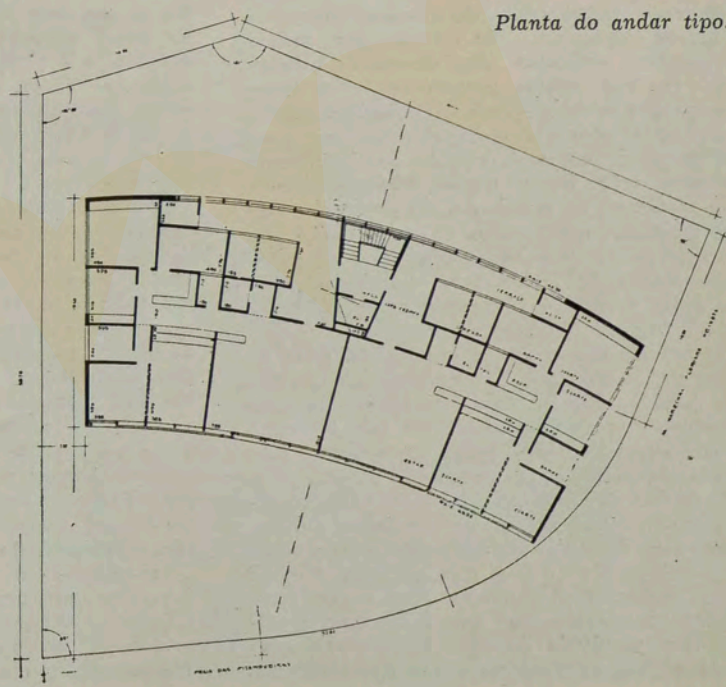
Planta do mezzanino.

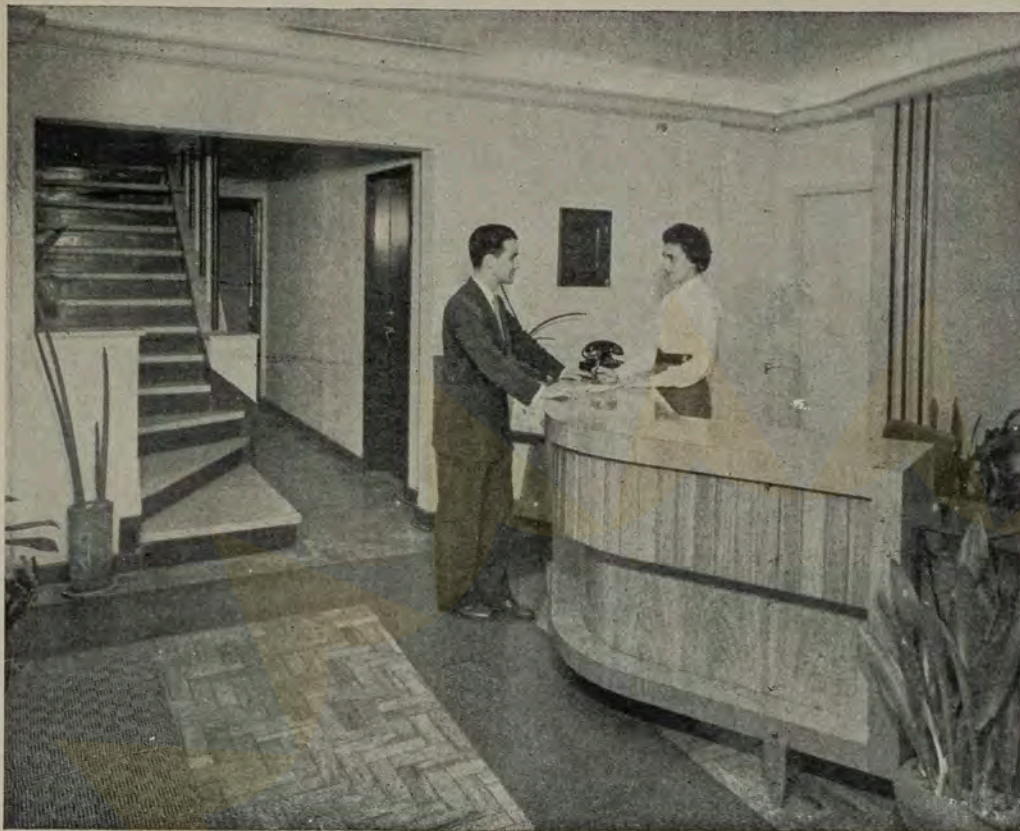


Planta do andar tipo.



Vista aérea da maquete, mostrando a disposição das peças de um apartamento tipo.





Recepção e secretaria da escola.

Recanto destinado às aulas individuais.



Arquitetura de interiores numa instalação pedagógica moderna: O Instituto de Idiomas Yázigi

Uma correspondência de instalações a um determinado fim pedagógico, não obstante a adaptação a ser feita correspondesse a uma verdadeira transformação ambiente, criando-se um clima de nítida modernidade numa antiga edificação, eis o que foi realizado pelo Instituto de Idiomas Yázigi, em sua novíssima localização, à rua Barão de Itapetininga, 220, primeiro e segundo pavimentos. Nessa artéria movimentadíssima da cidade comercial, a implantação de um centro de estudos como o Instituto, devotado a uma tarefa que se reveste de idoneidade e de eficiente transmissão de noções, pareceria algo de impossível. No entanto, uma orientação bem ordenada, uma decoração funcional em que certos pormenores enriqueceram, com arte e gosto, a complementação das instalações em vista, criaram um oásis educacional, em uma rua do comércio mais intenso de S. Paulo, que é o que se depara ao visitante, ao estudante, ao professor des-se renovado Instituto de Idiomas Yázigi. Ao chegar-se ao fim da escada, uma composição sóbria de Pedro Torst impõe-se sobre o gesso branco — é uma espécie de boas-vindas.

Os móveis são claros, a escolha foi feita de maneira a que todo o convencionalismo fosse banido. Se há manchas verdes de uma discreta decoração vegetal, ela não interfere com o trabalho, age como incitamento, com uma complementação perfeitamente dosada. E então, no ambiente tornado transparente, entre claras cortinas e persianas móveis, as salas de aula se apresentam aos olhos do interessado... É aí que o Yázigi Method vai continuar produzindo, com maior facilidade, num clima em que é inerente a eficiência, resultado de uma avançada técnica pedagógica, as suas melhores oportunidades

ao aprendizado dos idiomas. Certo, já era uma direta decorrência do Yázigi Method o valor desse instrumento cultural aplicado em aula — mas no novo ambiente, que as fotografias espelham, essa decorrência se vê fortemente encaminhada para os resultados mais produtivos. Pequenas salas de aula, mas dotadas de dispositivos, também, para o caso em que seja necessário somarem-se duas salas numa só, e tudo continuar funcionando com perfeição, tais os fatores reunidos, num planejamento em que todo o corpo de salas de aula poderá estar em trabalho e nenhuma interferirá noutra. O segredo dessa funcionalidade, entretanto, é bem simples, e à primeira observação se torna evidente. Vê-se, então, que foi um inteligente agenciamento de utilização do espaço o que deu esta viva interrelação ao ambiente criado para o funcionamento do Instituto Yázigi.

O Yázigi Method buscou aliás, sempre, vitalizar o ensino desde a elementar aquisição das noções, ao objetivo final do método prático e essencial que consiste, por exemplo, em usar o inglês falado, ensinando o aluno a pensar em inglês, para se expressar em inglês. O método, vitalizando o ensino para boa aquisição da matéria, criou aulas diferentes, transmutando em momentos de aprendizado dinâmico, vivo e atraente, todo o trabalho de interação exigido de mestres em alunos. E assim o Instituto de Idiomas Yázigi carecia dum ambiente em que melhor se produzisse a sua pertinente eficácia, criadora do entusiasmo do aluno pela matéria — o entusiasmo sem o qual o laborioso aprendizado exaure energias e fadiga a atenção, sem um resultado positivo que possa ser considerado.

Método único, dotado de todo o instrumen-

tal possível, para que seja alcançada a plena dominação da disciplina pelo esforço recíproco do mestre e do aluno, agora o Yázigi Method conta com uma notável ambientação. Isto é o que reportamos para estas páginas, que revelam as perspectivas mais seguras para que a escola instalada em um ambiente favorável venha a obter resultados mais brilhantes do que os conseguidos até agora. O ambiente será meio caminho andado para a consecução dos objetivos que o Instituto de Idiomas Yázigi tem colocado, como um ideal do ensino, particularmente do inglês, em seu sistema e em seu funcionamento. O ambiente determinará uma apreensão maior, uma receptividade mais afeita a enfrentar as complexidades das relações novas que se abrem à atenção do estudioso. Pelo ambiente, pode-se assegurar que alguns passos foram dados num sentido construtivo, numa concretização dinâmica das possibilidades que precisam ser oferecidas aos que buscam aprender, possibilidades que, quando falham, acarretam outras consequências, mais danosas ainda, como sejam a renúncia e a desistência. Neste ambiente de otimismo e de nítidas indicações incitadoras, a pedagogia de um método comprovado encontra o seu clima e conseguirá o máximo. Não poderia o Instituto Yázigi com maior adequação resolver o problema de uma escola de idiomas, no centro tumultuário da capital paulista: esse oásis do ensino apresenta-se com uma naturalidade serena e impecável num meio em que se reclamava uma instalação condigna, utilitariamente produtiva, mas artisticamente enquadrada numa decoração discreta e polida. É uma lição também, portanto, do que pode uma arquitetura de interiores.

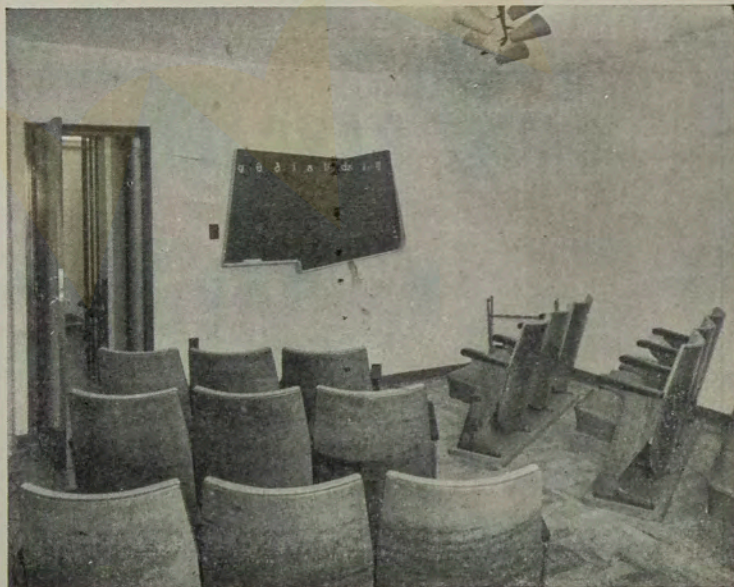


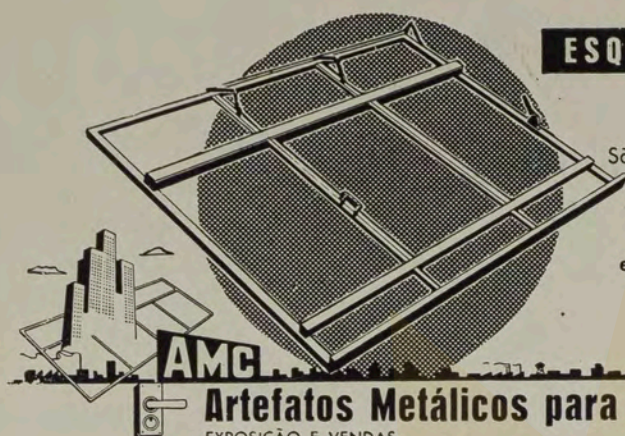
Aspecto da sala de aulas, prevalecendo a sobriedade das modernas e confortáveis poltronas.

Sala de espera.



Ângulo de uma das salas de aulas.

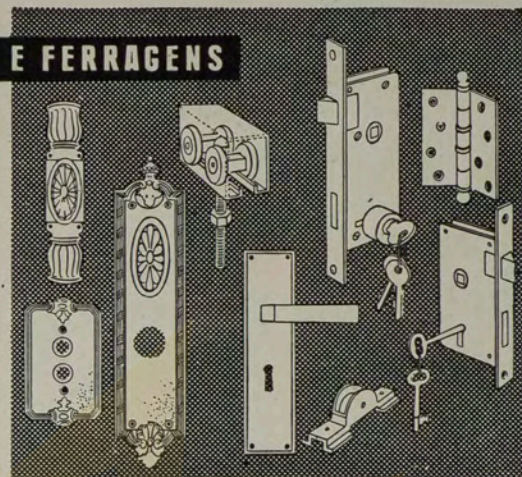




ESQUADRIAS METÁLICAS E FERRAGENS

São características das ferragens
AMC: acabamento perfeito,
bom gosto, segurança e garantia.

Fabricamos esquadrias metálicas
em todos os tipos, em tôdas as
formas, para todos os fins.



Artefatos Metálicos para Construções S. A.

EXPOSIÇÃO E VENDAS:

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

CLICHERIA UNIVERSAL

esmerando-se sempre em produzir os mais perfeitos trabalhos em zincogra-
vura, um dos mais importantes setores das artes gráficas, na oportunidade
em que a revista

H A B I T A T

entra em seu VI ano de existência, lapso de tempo êsse todo êle consagrado
à arquitetura, à decoração, às artes visuais à pintura, à escultura, prazei-
rosamente congratula-se com HABITAT EDITORA LTDA., para a qual
executou a clicheirie da presente edição como de tôdas as suas ou-
tras publicações.

CLICHERIA UNIVERSAL

F. GRABENWEGER & CIA. LTDA.

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

CASA BANCÁRIA GERAL DO COMÉRCIO S.A.

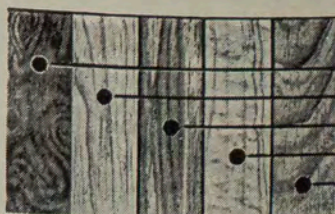
DIRETORIA

**Dr. PAULO PEREIRA IGNÁCIO,
PAULO PEREIRA IGNÁCIO JUNIOR
ANTONIO SUPPLY E SOUZA
FERNANDO V. YOUNG**

TÔDAS OPERAÇÕES BANCÁRIAS

R. XAVIER DE TOLEDO, 78 - FONE 35-7118 - REDE INTERNA - END. TELEGR.: "BANGERAL"

ROSANIS



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

LÂMINAS
DE
MADEIRA
COLADAS
EM TELA

Peça-nas
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 color;
- são fornecidos perfeitamente acabados e envernizados
- e colocados por equipe especializada.

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

INDÚSTRIAS madeirit 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



Hall central do novo Aeroporto de São Paulo.

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

fachadas
paredes
pisos



**INDÚSTRIA PAULISTA DE
PORCELANA "ARGILEX" LTDA.**

(FUNDADA EM 1934)

Vendas e Mostruários: Rua Nestor Pestana, 47; Fones: 34-8043 e 35-3433

ARTE-DECORAÇÕES

HENRIQUE LIBERAL S/A

REPRESENTANTES EXCLUSIVOS PARA TODO O BRASIL DE



JANSEN

PARIS

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

TABACARIA CARUSO

★

Secção de charutos, cigarros e
artigos para fumantes

Secção de perfumaria

Secção de artigos para presentes

★

R. Libero Badaró, 170

Telefone: 33-2906

S ã o P a u l o

T E R R E N O S

de procedência da CIA. CITY

V E N D A E C O M P R A

N E H E M Y

Corretor especializado

Rua Marconi, 31; 4.º and.; Conj. 42

Telefones: 36-2569 e 35-9791; S. Paulo

NO

STUDIUM

do Hotel

J

ARAGUÁ

JANTARES DANCANTES

ao som do conjunto harmonioso de

BETINHO

Ar condicionado perfeito
Rua Major Quedinho, 40
Telefone: 37-5121

COCKTAILS-DRINKS

NO

CLUB

"550"



BOEHR, de Viena, ao piano

Fone: 36-9121

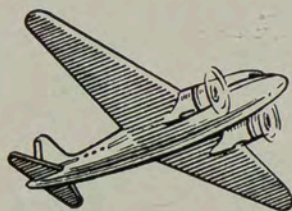
AR CONDICIONADO
Aberto das 11 hs. da manhã
Praça da República, 146

ESCOLHA A CIDADE



e veja como
são fáceis as
viagens às

ESTAÇÕES DE ÁGUAS pela "NACIONAL"



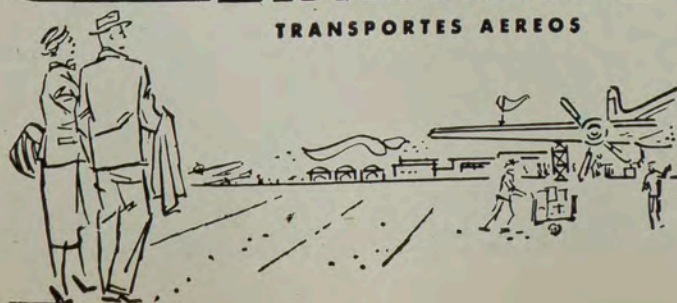
Seja qual for a época do ano em que o Sr. deseje viajar às estâncias balneárias de Araxá, São Lourenço, Poços de Caldas, Caxambú, Cambuquira ou Lambari, estarão sempre às suas ordens os exemplares serviços da NACIONAL TRANSPORTES AÉREOS.

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



NACIONAL

TRANSPORTES AERÉOS



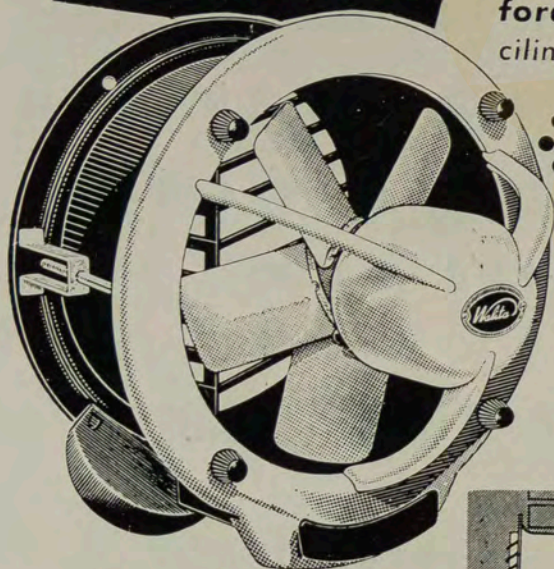
VALORIZE SUAS CONSTRUÇÕES!

Um projeto
perfeito exige o

Novo Walita



- o único
exaustor
com motor
fora do
cilindro



— renova o ar 2 vezes
mais depressa!

Veja só a diferença!

Ao contrário dos exaustores comuns, o **Novo Walita**, tem seu motor colocado **fora** do cilindro! O ar circula melhor, a capacidade de sucção é muito maior! Resultado: o ar do ambiente é renovado na metade do tempo comum!

E mais estas vantagens!

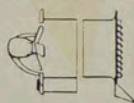


Aparador de resíduos que protege a parede externa contra respingos de gordura



Motor **Walita**
— silencioso, potente, ultra-econômico

Gavetinha que recolhe a gordura retirada do ar



Adaptável em paredes de 1/2 a 1 tijolo, em casas novas ou já construídas

Fabricado em diversos tipos, para residências, lojas, indústrias, restaurantes etc.

Procure nos fornecedores de materiais elétricos e de construção

Produta da **ELETR-INDÚSTRIA WALITA S.A.**

Caixa Postal 4.386 - São Paulo

0

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 Filмотeca de 1.a ordem

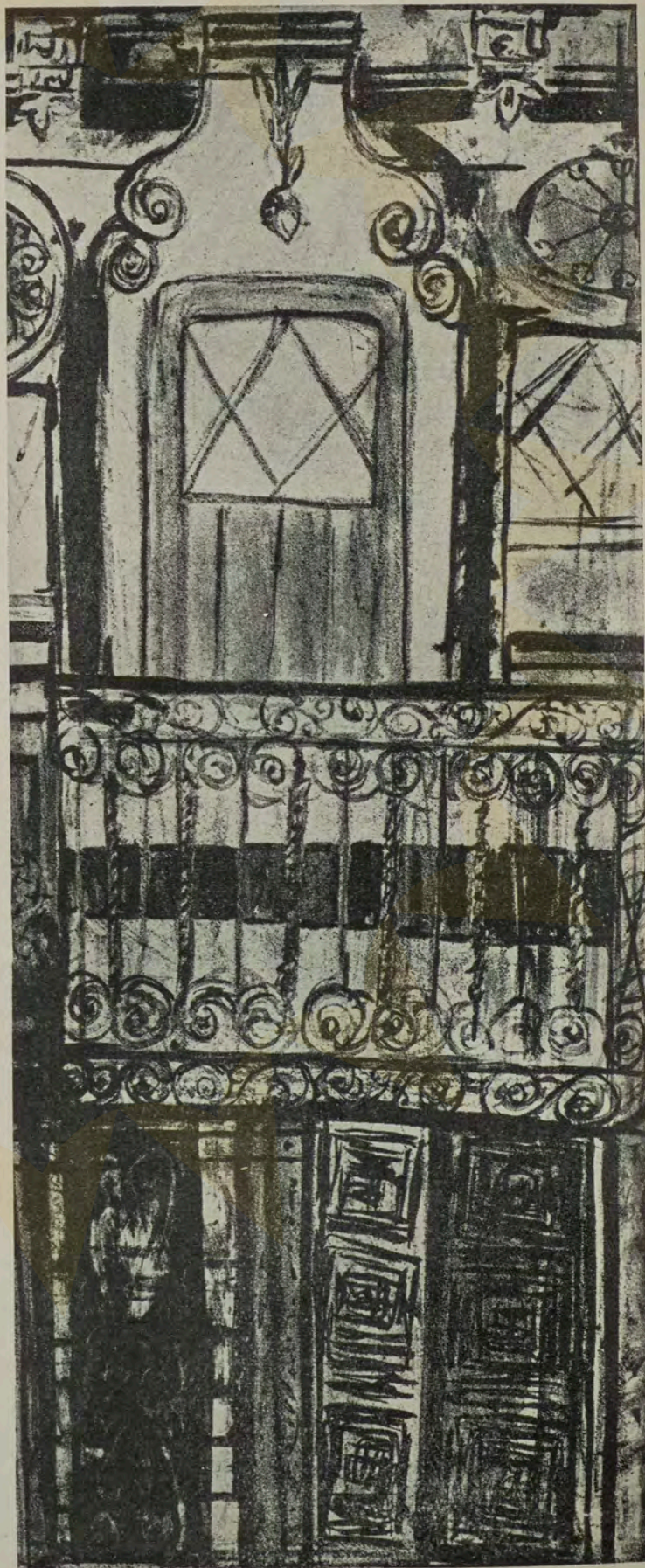
e oferece a seus sócios:

- 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

Rua Sete de Abril, 230 - 2.º Andar

Marina Caram, "Bahia", Litografia.



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.

H A B I T A T

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

ENGENHARIA

Órgão oficial do Instituto de Engenharia de São Paulo, é enviada a TODOS os engenheiros, firmas construtoras e de equipamentos para engenharia, de São Paulo e de outros Estados da União. Grande tiragem e formato. Seleccionada 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 EDITORA LTDA.

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

Souza Noschese
apresenta

super Comfort

a moderníssima e luxuosa banheira americana
agora fabricada no Brasil...



Eis as excepcionais vantagens
proporcionadas por

super Comfort

LINHAS ARROJADAS

Desenho de concepção moderna, de alto valor decorativo.

ALTURA FUNCIONAL

Mais baixa que as banheiras comuns, permite maior facilidade para o uso de crianças e pessoas idosas.

MAIOR ESPAÇO INTERNO

Internamente mais ampla que as banheiras comuns, pode ser adaptada a qualquer quarto de banho.

SUBSTITUI O BOX PARA CHUVEIRO

Sendo mais ampla que as banheiras comuns, substitui vantajosamente o box para chuveiro, economizando espaço e dinheiro.

ABSOLUTA SEGURANÇA

Com paredes verticais e fundo chato, evita os escorregões tão comuns nas outras banheiras.

ASSENTO LATERAL

Permitindo mais comodidade que as banheiras comuns, no caso de banhos dos bebês.

INSTALAÇÃO FÁCIL E ECONÔMICA

Dispensando completamente o revestimento frontal exigido pelas banheiras comuns, economiza mão-de-obra e pode ser instalada com a maior facilidade.

DURABILIDADE ILIMITADA

Produzida com materiais da mais alta qualidade, SUPER COMFORT é uma banheira de duração verdadeiramente ilimitada.

...e oferecida pelo preço de uma peça comum!

Colaborando com os Srs. Engenheiros e construtores, no enriquecimento técnico de suas obras, Souza Noschese tem a satisfação de apresentar-lhes SUPER COMFORT - a última palavra em banheiras da mais alta classe. Fabricada no Brasil, com exclusividade, por moderna máquina de fundição automática - única em toda a América do Sul - SUPER COMFORT constitui, realmente, o máximo em conforto, beleza, com a extraordinária vantagem de não custar mais do que as banheiras comuns.

Para sua economia e maior beleza de suas construções, solicitem-nos, sem compromisso, orçamentos e demais informações desejadas sobre a moderna



super Comfort - nas boas casas do ramo

Em branco e nas
cores dos conjuntos
de louça ou ferro
fundido.

um produto de classe da nova linha de fabricação **Souza Noschese**

S. A. Comércio & Indústrias **SOUZA NOSCHESE**

CAIXA POSTAL 920 - S. PAULO

