

27

FEVEREIRO-1956

Arquitetura e Artes no Brasil

HABITAT

A.R.S.

Mais que um simples toque de bom gosto...



ETICA propaganda

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

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

À VENDA NAS BOAS CASAS DO RAMO

Chenile

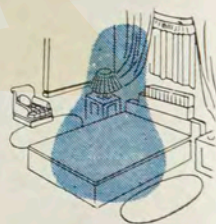
TECELAGEM E CONFECÇÕES S/A

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

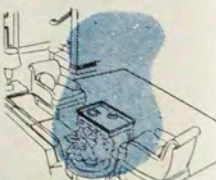
Depto. de Vendas: Av. Pompéia, 689-A — Fone: 52-0366

São Paulo

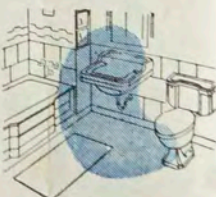
Conheça também as colchas CHENILE. Com os tapetes, completam a harmonia do ambiente.



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



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



KNOEDLER

Established 1846



Edouard Vuillard, (1868-1940), «Missia Natanson», 26 1/2" x 20 1/2", circa de 1898.

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



Decoração de J. Scapinelli. Mural de B. Buffoni.

MOSAICO VIDROSO

«VIDROTIL»

VENDAS:

SÃO PAULO: S/A DECORAÇÕES EDIS - Av. Brigadeiro Luiz Antônio, 300 - Telefone, 32-2326
RIO DE JANEIRO: ARTHUR P. KRUG - Rua Prefeito João Felipe, 382 - Fone, 42-4096 (recados)
SALVADOR: GERALDO GONZAGA - Rua Alvares 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

FUNDAÇÃO PNEUMÁTICA

CIVILHIDRO

Tubulões de Concreto Armado

*Para Segurança
De seu Edifício
Para Segurança
De seu Capital
Empregue uma
Fundação de*

SEGURANÇA



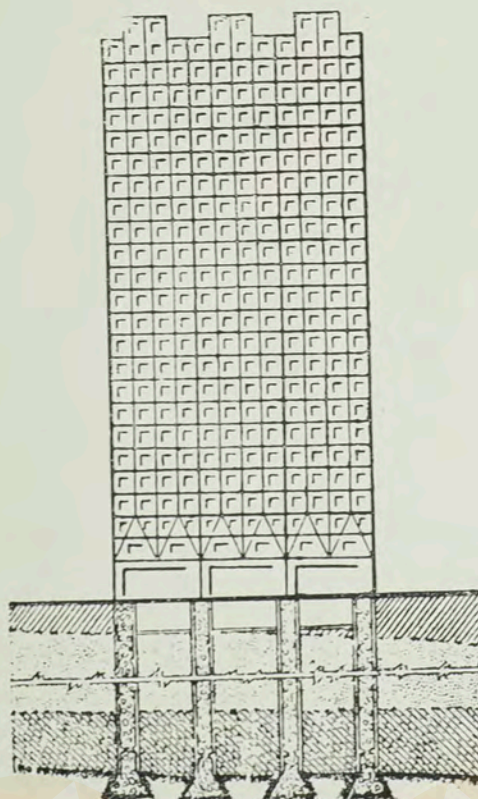
Edifício Hannud, Av. São João-Maria Teresa.
Construtor: Construtora Alfredo Mathias S. A.



Edifício Cunha Bueno, Av. 9 de Julho.
Construtor: Francisco Azevedo, Travassos & Cia. Ltda.



Edifício Conde de Prates, rua Líbero Badaró-Pr. do Patriarca, Av. Anhangabaú.
Construtor: Construtora Alfredo Mathias S. A.



Edifício Nemer, rua Florêncio de Abreu-Augusto Severo-Senador Queirós.
Construtor: Cia. Constr. Pega-do Sousa.

CARGA NORMAL PARA UM TUBULÃO — ATÉ 1.800 TONEL.

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

CIA. NACIONAL DE CONSTRUÇÕES CIVIS E HIDRÁULICAS

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



Ontem, pedras
preciosas, esmeraldas,
diamantes, pepitas de ouro...
a fortuna, enfim, dos Bandeirantes
era protegida e transportada
em arcas...



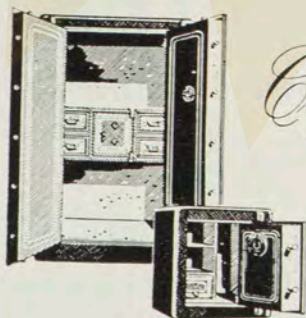
ARCA DOS BANDEIRANTES

Hoje, os valores são
protegidos em resistentes cofres
de aço! A Fábrica de Cofres
e Arquivos Bernardini S. A., uma
das indústrias pioneiras
na fabricação de arquivos
comerciais, orgulha-se
de construir os mais modernos e
resistentes cofres de
aço, à prova de fogo e roubo, para
proteger valores em
Bancos, Escritórios, Casas comerciais
ou residências particulares.



Detalhe do mural do pintor
ulista Clóvis Graciano para o
edifício de "O Estado de São Paulo"

Fábrica de



Cofres e Arquivos

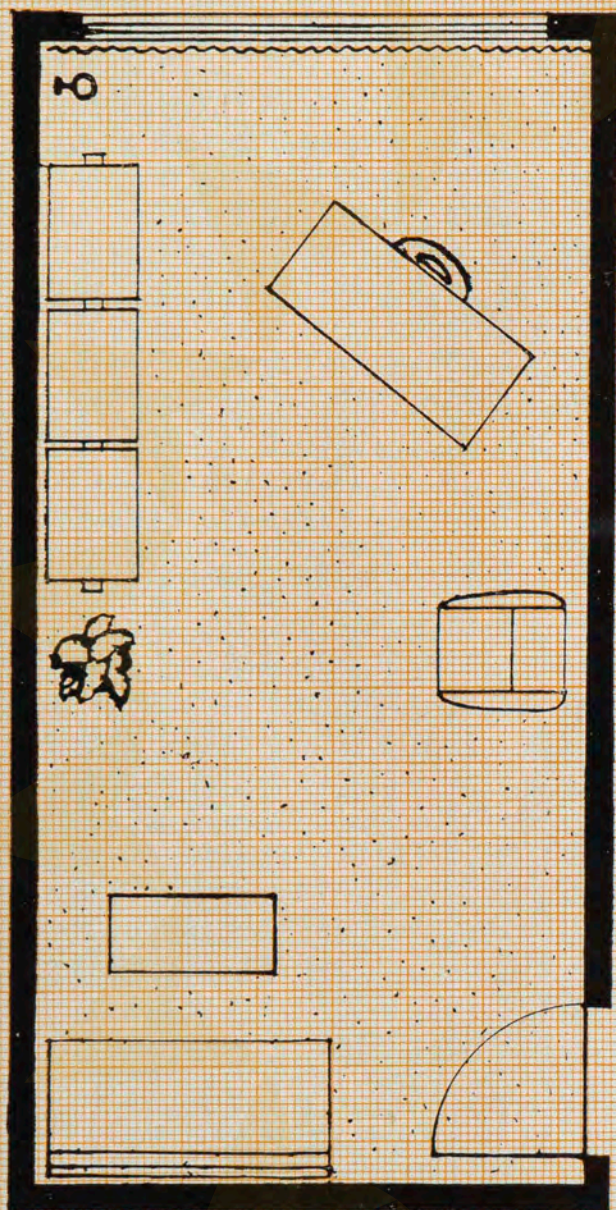
BERNARDINI

Ano do IV Centenário da



Fundação de São Paulo

Fábrica e Escritório: Rua Hipólito Soares, 79 - Telefone: 3-0786 - Loja: Rua Boa Vista, 57 - Telefone 32-1414 - Filiais: Rio de Janeiro e Curitiba



estudo de escritório numa residência, destacando-se o ângulo da escrivaninha com a estante-biblioteca, componível com elementos abertos e fechados.



decoração
móveis modernos
desenhos exclusivos
tecidos originais

FÁBRICA DE LUSTRES

LUSTRES para DECORAÇÃO

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



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



V. RIBEIRO LTDA.

FABRICANTE - IMPORTADOR - EXPORTADOR
ESCRITÓRIO - EXPOSIÇÃO - FÁBRICA

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

LADRILHOS

GRANITINA

TERRAZZO

C. PUGLIESE & CIA. LTDA.

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

- Fábrica de Ladrilhos - Mosaicos - Granitina e Terrazzo
- Colunas - Balaústres - Tratoros
- 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

VALORIZE SEU PROJETO

incluindo em seus planos de construção



super Comfort

a última-moderna
pia americana
para cozinha



- agora fabricada no Brasil
pelo preço de uma pia comum!

Constituída de uma peça única, produzida por aperfeiçoadíssima máquina de fundição automática, SUPER COMFORT elimina todos os inconvenientes das pias comuns, de fabricação manual. Ideal para as construções modernas, SUPER COMFORT embeleza as cozinhas, não custando mais do que as pias até agora utilizadas.

Em todo o Brasil nas boas
casas do ramo, em
branco ou em lindas cores.



ARGUS propaganda N. 003-P

EXAMINE ESTAS VANTAGENS EXCLUSIVAS DA PIA

super Comfort

SUPERFÍCIE LISA

completamente livre de reentrâncias,
garantindo a máxima higiene.

VÁLVULA TIPO AMERICANO

com filtro especial para evitar entu-
pimento.

LARGAS CANALETAS

para o livre escoamento da água,
permitindo rápida secagem da su-
perfície lisa.

BORDA EXTERNA SALIENTE

impedindo o escoamento da água
para fora.

MAIOR CAPACIDADE

proporcionada pela ampla e prática
cuba.

MÁXIMA DURABILIDADE

assegurada pela peça inteiriça, de
ferro fundido esmaltado.

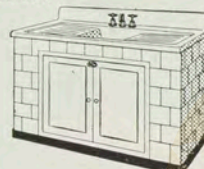
FÁCIL INSTALAÇÃO

isoladamente ou em gabinetes de gra-
nilite ou aço, na medida ideal para
casas ou apartamentos.

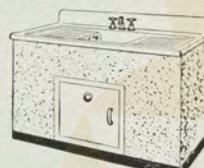
Para plena satisfação de seus clientes e uma boa economia em
suas obras, solicite-nos orçamentos e demais informações sobre
a moderna e prática pia americana SUPER COMFORT - agora
fabricado com exclusividade no Brasil.



Isolada



Em gabinete de alvenaria



Em gabinete de granilite



Em gabinete de aço

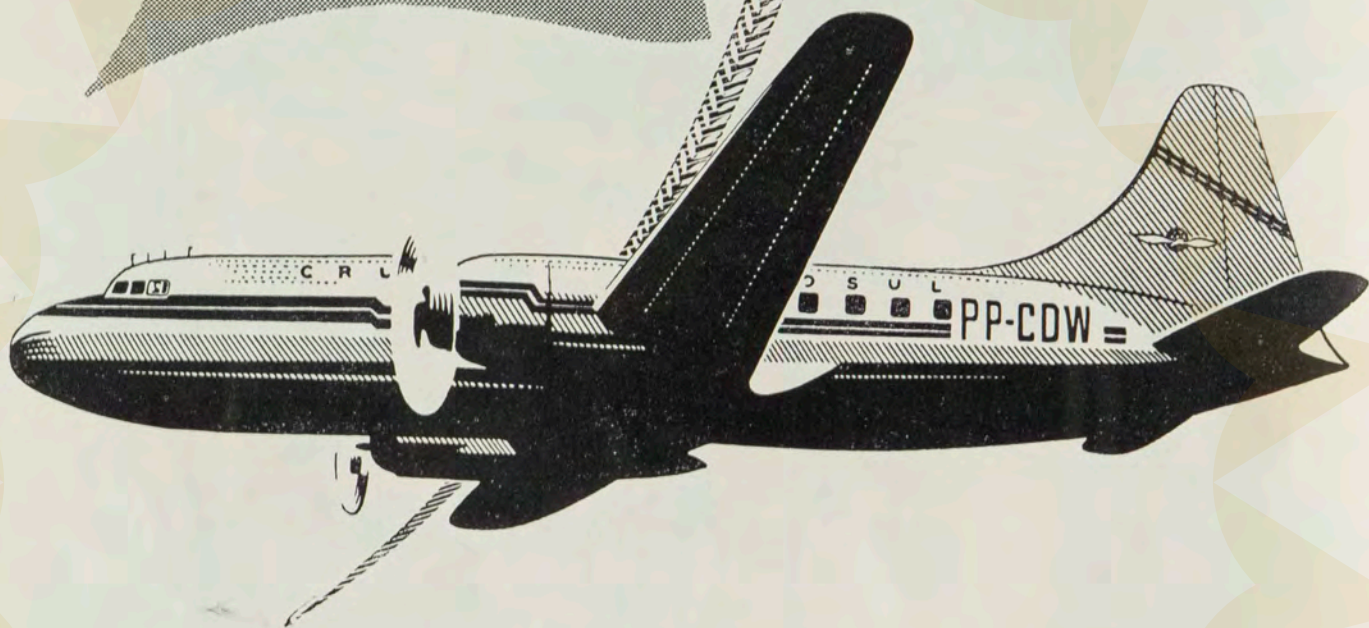
Um produto de classe da nova linha de fabricação **Souza Noschese**

S.A. Comércio & Indústrias **SOUZA NOSCHESSE**

CX. POSTAL, 920 - S. PAULO

aviões
CONVAIR
340

Modernos e rápidos
possantes e
confortáveis



da CRUZEIRO DO SUL

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

a negócio ou a passeio prefira sempre



SERVIÇOS AÉREOS

CRUZEIRO DO SUL

Ltda.

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



Em qualquer formato
previsto pelo
engenheiro...



...perfis extrudados de alumínio **"Albra"**

Ligas mais fortes que o aço! Os perfis em ligas especiais de alumínio "Albra" podem apresentar resistência estrutural superior à do próprio aço, com apenas $\frac{1}{3}$ de peso dêste. São, portanto, incomparavelmente mais fortes do que qualquer liga de outros metais não-ferrosos.

À prova de oxidação e corrosão! Mesmo sem pintura, em seu atraente acabamento natural, os perfis "Albra" são imunes à ação do tempo e da maioria dos agentes destrutivos (derivados do petróleo, gorduras, vapores industriais, ar marinho etc.)

ALGUNS DOS USOS CONSAGRADOS

Construções mecânicas e elétricas — armações estruturais móveis de todos os tipos — carrocerias para veículos — janelas, portas, grades, corrimões — nas decorações e divisões internas e uma infinidade de outras aplicações.

*Consulte seu fornecedor especializado, ou a nós diretamente, sobre qualquer problema que envolva a utilização dos perfis de alumínio "ALBRA".
Dispomos de um Departamento Técnico com engenheiros capazes, pronto a atendê-lo com presteza, sem qualquer compromisso.*



ALUMÍNIO DO BRASIL, S. A.

Largo Paissandu, 51 - 8.º andar - São Paulo - Rua México, 21 - 6.º andar - Rio de Janeiro

O Lóide Aéreo inaugura suas novas instalações

Mais comodidade e conforto oferece
o Lóide Aéreo aos seus clientes •
Benção dada por Frei Elias • Coque-
tel oferecido a sociedade baiana •
Louvavel iniciativa do Lóide.



Em prosseguimento à série de realizações planejadas com o objetivo de proporcionar mais comodidade e conforto aos seus clientes, o Lóide Aéreo, empresa que vem liderando as grandes realizações no terreno do importante ramo comercial que é o transporte aéreo, inaugurou sua nova loja, situada à Rua Rui Barbosa, em Salvador. Artisticamente decorada, oferece o que é possível em matéria de conforto, apresentando num caráter funcional, que lhe vale a posição da melhor e mais bem decorada agência da cidade. Acresce, ainda, como motivo que justifica a grande preferência pela companhia, a já tradicional cortezia dos funcionários do Lóide Aéreo.

No Brasil, sobretudo, onde as distâncias são mais longas em virtude das gigantescas dimensões de nossas fronteiras e das dificuldades ocasionadas pela nossa geografia, às vezes hostil e difícil, os transportes ferroviários e rodoviários tornam-se mais morosos e até, em certos casos, impossíveis, e assim cabe à aviação um papel de suma importância.

O Lóide Aéreo que cobre, com suas rotas, grande parte do território brasileiro, vem desempenhando um relevante papel no que se refere ao desenvolvimento dos transportes aéreos, não medindo esforços em bem servir aos brasileiros, prestando sua decidida e constante colaboração.

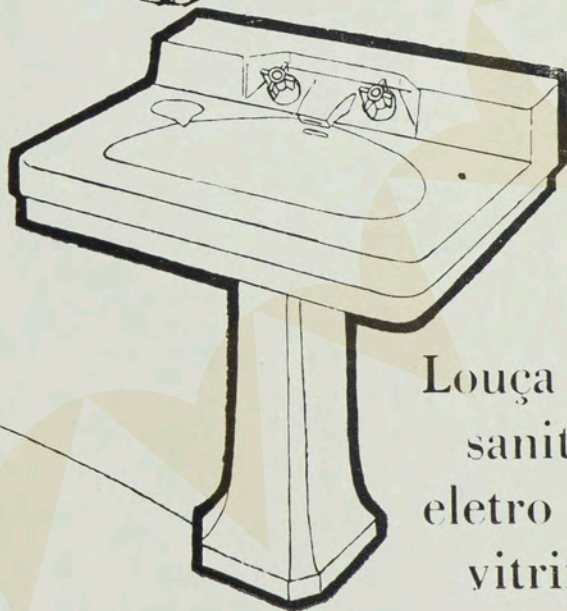
As côres



transformam o ambiente



10 côres
firmes e
modernas



Louça
sanitária
eletro
vitrificada



HERVY

Cia. de Cerâmica Industrial de Osasco - 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 -

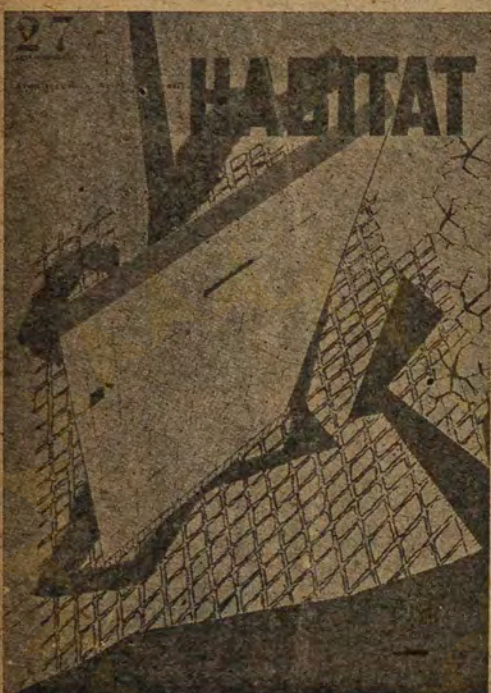
FONE: 33-9392

HABITAT

ARQUITETURA E ARTES NO BRASIL

DIR. RESPONSÁVEL: GERALDO N. SERRA

6.º ANO - FEVEREIRO DE 1956 - N.º 27



Lay-out e desenho da capa:
arg. Abelardo R. de Souza.

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

S U M Á R I O

... the growth of a new tradition	1
Comissão de estudos da casa popular — um órgão que faltava em São Paulo	2
Seminário Italo-Americano sobre planeja- mento urbano e regional	3
Cidade Universitária da Universidade de São Paulo — Geraldo Ferraz	5
Frank Lloyd Wright e a arquitetura mun- dial — Dimitri Tselos	11
A arquitetura da sociedade industrial (VI) — arq. Paulo F. Santos	16
Edifício Itiratupan, Ilha Porchat, S. Vicente — Biaggi Ltda.	20
Associação Atlética do Banco do Brasil, Rio de Janeiro, ante-projeto — arq. Carlos Fre- derico Ferreira e Raif Cesar Habid	24
Edifício do Hotel Boa Viagem, Recife — arq. Americo R. Campello	29
Um novo material de construção a serviço da arquitetura, a «Sermalite» — Yvonne Jean	31
Móveis para espaços reduzidos — Kim Hoffman e Stephen Heidrich	32
Decoração de um apartamento — arqs. Gia- cinta Palmieri e Edoardo Sianesi	33
Uma capela no Rio de Janeiro — Paulo Hamilton Case	37
Ante-projeto da nova sede do Jockey Club de São Paulo — arq. Henri Paul Pierre Sajous	40
Urbanização e loteamento em Ubatuba — arq. Abelardo de Souza	42
Oito residências na bairro de Boaçuva — Biaggi Ltda.	43
HABITAT prossegue no levantamento sobre as condições do ensino universitário	45
Noticiário de Arquitetura	46
50 anos de paisagem brasileira	49
Um surrealismo da meseta espanhola	54
A arte do fantástico — José Geraldo Vieira	56
Desbrugando Ouro Preto — Manuel Germano	58
O Brasil no Mapa-Mundi composto por Desceliers, em 1946 — C. A. Burland	61
Receptáculos	62
«Contemporary Sculpture» — Carola Gie- dion-Welcker	64
«Definindo responsabilidades»	65
Exposições, Museus e Galerias	66
Crônicas de Arte	68

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

“...the growth of a new tradition”

Na distância que nos separa do primeiro manifesto e da primeira casa moderna, na distância que medeia, ainda, dos primeiros marcos da aceitação oficial da nova arquitetura, nos exemplos claros e definitivos da ABI e do Ministério da Educação, urge que nos voltemos, agora, para uma cristalização bastante verdadeira, um esforço visando à autenticidade da pesquisa e consequente solução, ou seja que a arquitetura abandone esse néo-ecletismo em que a lançaram as predominâncias pessoais e os maneirismos, para se incorporar num espírito que deve tender à humildade do anonimato, nas possibilidades da equipe.

A quem dirigiremos estas palavras?

Parece-nos que, em primeiro lugar, aos jovens estudantes de arquitetura, em segundo lugar aos jovens arquitetos, em terceiro lugar aos educadores das novas gerações, em quarto ao pensamento crítico, que deveremos estimular por que se forme e influa na marcha dos acontecimentos.

Existe, e os arquitetos sabem disto, uma tendência ao ‘fachadismo’, o que é contrário à formação visceral da nova arquitetura, porque esta não pode prescindir do plano exato e direto que emerge da livre disposição da estrutura interna, cuja projeção resolve, na formulação externa do espaço organizado para os acontecimentos humanos, uma situação plástica lógica, e, portanto, bela.

O vício “fachadista” assinala um limite perigoso para a jovem arquitetura brasileira, já que a destitui de sentido, esvazia-a de um conteúdo, ignora a razão funcional a ser considerada com atenção.

Dizia Berlage, com motivos profundos a fundamentar a sua estética: “Serenidade — O segredo construtivo dos antigos!”

Entretanto, a arquitetura brasileira se dissolve em arabescos muitas vezes gratuitos, e um personalismo de desenho sobrepõe-se à limpeza, à simplicidade da composição. Essa supervalorização plástica é uma espécie de doença infantil da arquitetura brasileira, e responsável, até certo ponto, por uma desvalorização construtiva. Ocorre o mesmo que na economia prática — excesso de meios não revestidos de lastro oferecem a ilusão do enriquecimento, enquanto as cotações sobem e os lucros aumentam, numa espiral de operações que resultam, afinal, menos estabilizadoras do valor, menos legítimas na composição duma saudável estruturação da produção e do consumo, dando margem ao desgaste de todo o organismo, no embate das miragens. O rigor a exigir-se será o da busca de solução dentro da escala humana, e é um pensamento mais sério o que nos deve inspirar do que a fantasia poética das formas consideradas audazes, sem a justificante base da necessidade do programa e da planta. O desenhista parte de fora para dentro...

A tendência “fachadista” está em evolução, e é aceita. A cópia existe e é um mal que arquitetos, dos quais se poderia esperar alguma coisa de mais tangível, deixem que os arrastem essa facilidade em acompanhar os líderes do que se pode chamar moda, decorrente do gosto estabelecido pelos “medalhões”.

Nem todos podem ser Le Corbusier, nem todos podem acompanhar os que seguem, passo a passo, Le Corbusier. Mas a seriedade de um Gropius jamais se compromete no arabesco barroco e inquietante — ele se situa no limite exato da serenidade de que nos falava Berlage, firmemente prêso à intimidade estrutural, à verdade e à medida da planta, sem outra consideração que a de bem servir ao programa. O título destas linhas, do livro de Giedion, diz bem: o crescimento de uma nova tradição.

Certamente, estamos diante de um problema de educação. Mais um dos problemas de educação, em benefício da cultura. Sem o discernimento do que é verdade e do que é mentira, na forma e na exteriorização dela, em consequência de uma necessidade interna, não chegaremos a romper a crosta da falsificação da arquitetura, tal como se apresenta, na vaidade dos que fazem da originalidade a pedra de toque dos projetos que lhes saem das mãos, embora, muitas vezes, tal originalidade, ao olhar mais avisado, não deixa de ter as suas raízes e as suas fontes, em caminhos já percorridos, em sentido completamente alheio ao das aplicações que a cópia enseja.

É difícil chegar-se a um resultado efetivo, mas devemos lutar por isso, porque a nova arquitetura é um movimento de origens morais e éticas, contra a falsa injunção do ornato e da apropriação eclética dos exemplos históricos.

Comissão de estudos da casa popular

— um órgão que faltava em São Paulo

Quando escrevemos em nosso último número sobre o problema da "Habitação para o Homem de nosso Tempo", fizemo-lo, temporaneamente à criação de um órgão, pelo governo do Estado, destinado aos estudos da casa popular. Não importa o que no artigo ficou expresso, numa mirada panorâmica sobre o assunto, porquanto essas generalizações sempre têm o mérito de despertar o interesse pelo âmago das questões, ao mesmo tempo que informa sobre a intensidade com que o assunto é focalizado, aqui e no mundo.

Felicitemos o governo do Estado pela sua iniciativa. A primeira reação que temos, nossa primeira contribuição também, é o temor, que aqui expressamos, de que o problema fique mergulhado nas dobras dessa Comissão, a qual não se reunindo, não trabalhando e não oferecendo conclusões, é como se não fora criada. Na verdade, devemos ter interesse em que ela se desincumba da tarefa que lhe coube, e venha a constituir-se numa eficiente demonstração do estado de coisas reinante, que é simplesmente alarmante.

O crescimento deformante da cidade não planejada, em São Paulo, como também no Rio, é a grande causa do fenômeno que já há quinze anos, em 1941, levava o IDORT a promover a Semana da Casa Popular, ventilando as questões de naquele tempo, ainda no estado de aumento normal da população, poderiam ser objeto de um esforço resolutivo por parte da administração, municipal e estadual, se houvesse consciência exata do problema. Esta começa a surgir agora, quando as coisas se encontram no mais grave ponto a que poderiam chegar, e o que é pior, quando o seu volume visível entra pelos olhos, mas não estamos de maneira alguma habilitados a enfrentar o problema pelo desconhecimento da sua minuciosa composição, aquilo que se chama em terminologia urbanística a "determinação da magnitude das necessidades".

Enfim, a Comissão foi instalada no mês corrente, de fevereiro, compondo-se dos seguintes elementos: Arnaldo Felmanas, presidente do Instituto Brasileiro de Pesquisas Econômicas, e que preside à Comissão; Olbiano de Melo, assistente técnico de Economia da Secretaria do Trabalho; Eduardo Kneese de Melo, presidente do Conselho Diretor do Instituto de Arquitetos; Flavio Dionísio de Andrade Costa, engenheiro sanitário da Secretaria da Saúde; Ariosto Mila, do CREA; Al-

varo Confessori, representante da Caixa Econômica Estadual; Graziela Paula Ferreira, do Serviço Social do Estado; Altino Washington de Faria, do Departamento Jurídico do Estado; e Antonio Azevedo, do IPESP. A essa Comissão foi dado um "curto prazo" para o relatório pormenorizado das providências a serem tomadas para solução do problema.

A Comissão tem de partir da estaca zero: "a cidade que mais cresce no mundo" está com o seu número de construções em regressão. No período 52-53 foram construídas 16 500 habitações; em 53-54 12 500; em 54-55 10 500. O número de habitantes aumenta, embora não haja dados que possam nos fazer apreciar a marcha desse aumento. O número conhecido de 450 mil edifícios na capital, compreende tudo, ou seja a edificação comercial, a industrial e a administrativa. A média estabelecida de maneira precária é de 10 habitantes por moradia — entretanto, uma pesquisa chegou a revelar, num dos bairros em que o empilhamento humano é um fato, o da Bela Vista, 14 pessoas num só apartamento!

Mas o problema não é apenas da capital: a descentralização industrial está se processando, embora tardiamente, levada pelas condições que a crise da energia na área paulistana tem criado. O afluxo de mão de obra a uma cidade do interior, qualquer que ela seja, acarreta imediata eclosão do problema de habitações. Nessas condições, não deveria se restringir ao âmbito da capital o esforço da Comissão — ela deveria estender a sua pesquisa a um campo mais vasto. Mas há também uma questão de pessoal: a pesquisa oferece dificuldades invulgares. É bem verdade que alguns trechos delimitados da capital poderiam ser pesquisados mesmo pelos alunos das escolas de arquitetura e de engenharia, numa tarefa que lhes seria de grande utilidade, para o conhecimento sociológico dos problemas que a arquitetura e o urbanismo deverão enfrentar daqui por diante, desde que é nesse sentido, de organização da moradia, que a Comissão de Estudos dos Problemas da Casa Popular enceta os seus trabalhos.

Há um excesso de otimismo, ou, por outro lado, talvez, uma subestimação da realidade, quando um representante do Executivo, como o secretário do Trabalho, sr. Chaves Amaranter, considerou, em entrevista no "Estado de São Paulo", que "atacado de frente, o problema poderá ser superado". Natural-

mente, a cooperação anunciada pelo representante do Ponto IV no Brasil, é valiosa e interessante sempre, como a possibilidade, permanentemente oferecida, da participação da Organização dos Estados Americanos, representa um passo a dar-se para adiante, nesses estudos de planejamento. De fato, a OEA tem alvitado que se faça alguma coisa de positivo no quadro da planificação.

Devemos repetir que a questão da moradia popular até agora só encontrou pela frente um esforço raciocinado e inteligente, constante dos trabalhos já efetuados pelo Departamento de Habitação Popular do Rio de Janeiro, cujos resultados experimentais são verdadeiramente brilhantes, com os conjuntos de Pedregulho, Gávea e Vila Isabel, que ainda no último número desta revista divulgamos. O conhecimento dos métodos ali seguidos poderá auxiliar a Comissão agora em funcionamento a estabelecer os seus próprios métodos. De toda a forma, a experiência do problema, pelos estudos até aqui efetuados no organismo "Vivienda e Planeamiento", está sintetizado em ponto que merece ser aqui divulgado novamente, quando a determinação das necessidades se baseia em "o número de habitações existentes que devem ser demolidas por motivos de insalubridade, as que devem ser concertadas em consequência do estado de ruína, o número de habitações adicionais necessárias para aliviar o empilhamento humano e para alojar as novas famílias que se formam a cada ano, as classes de abrigo segundo seu tamanho, tipo, custo, localização, etc., e as características das famílias que os ocuparão".

Sem se proceder a pesquisa, mas atirando as soluções eventuais diante do problema, as iniciativas de alguns institutos de previdência, como os Industriários e os Bancários, precisam ser tomadas em linha de conta, particularmente nos conjuntos já em funcionamento da Várzea do Carmo e da rua Santa Cruz, na Vila Mariana.

De toda a forma, pela primeira vez um governo teve a visão da necessidade de abordar o problema criado pelo aumento descontrolado da população. É alguma coisa de concreto isto que hoje surge, na Comissão para Estudos dos Problemas da Casa Popular. O Seminário, que se efetuará em julho, sobre o assunto, na capital paulista, deverá encontrar, da parte da Comissão, uma base de indicações suficiente para um delineamento do problema em toda a sua magna extensão.

URBANISMO

Seminário Italo-Americano sobre planejamento urbano e regional

Conclusões de uma discussão:

— ...o problema central continua a ser o de traduzir as necessidades e aspirações humanas em um ambiente adequado à vida moderna.

— A planificação não dará relêvo à estática da sistematização territorial das obras públicas mas as linhas de desenvolvimento para guiar a "evolução criadora" da comunidade.

— ...planificação... uma nova função democrática cujos órgãos devem possuir uma continuidade funcional.

— ...no campo da preparação de urbanistas há na Itália e nos Estados Unidos notável escassez de pessoal qualificado, mas a situação atual nos dois países oferece características complementares.

No complexo campo da experiência, teoria e prática do urbanismo, em que tanto ainda há por fazer, constitui um avanço importante o Seminário, realizado em Ísquia, na Itália, de 20 a 30 de junho do ano passado, entre destacados urbanistas, arquitetos e especialistas afins, com o objetivo de debater "onze pontos" previamente preparados de assuntos sobre urbanismo e planificação, emergindo desses debates a declaração que vamos reproduzir no fim desta informação. Exemplifica, ainda, o encontro de técnicos americanos e italianos, em Ísquia, um útil exemplo para outros países e outros agrupamentos de arquitetos, professores, estudiosos em urbanística, porque sem o confronto de teses e experiências, não resultarão senão soluções pessoais para problemas que são, incontestavelmente, de envergadura mais geral, e que requerem contribuições as mais variadas.

As relações que visam a um intercâmbio cultural ganharão, sensivelmente, com debates da ordem dos que se produziram em Ísquia, onde um esforço inteligente e bem orientado demonstrou a possibilidade de uma compreensão ampla e proveitosa para dois agrupamentos técnicos, destituídos de qualquer preconceito, na vontade de dirigir o conhecimento desprevenido para um esclarecimento bastante dos problemas em todos os seus meandros e particularidades.

Reunindo, após os debates, as "conclusões gerais decorrentes", numa declaração, os urbanistas, arquitetos e peritos de Ísquia, com essa espécie de humilde devotamento que informa todo o esforço bem orientado do conhecimento, fixaram pontos de comum interesse para os seus respectivos países, mas nos parece que, também, preponderantes para outros grupos de estudiosos da urbanística no mundo inteiro, onde condições semelhantes às da Itália ou às dos Estados Unidos, venham a ser encontradas para os paralelos, as confrontações destituídas de preconceitos, como tão claramente o revela o documento que vamos reproduzir, a declaração de Ísquia.

Tudo isto nos leva a reservar um espaço, a dar uma ênfase a este documento, resultado de uma discussão ampla, visando a essa técnica tão relegada, entre nós, da planificação urbana e regional. Se despertamos afinal, se agora a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo vai ter um curso, complementar, de formação técnica, dos nossos urbanistas, temos de "queimar etapas" para ganhar tempo e chegar ao ponto de partida em que, tanto na Itália, como nos Estados Unidos — que são os dois países a confrontar sua posição no Seminário de Ísquia — já existe uma orientação, embora, ainda, reciprocamente, considerada insuficiente. Se é insuficiente, que diremos nós?

Vejamos as bases da declaração de Ísquia, na notícia que precede a publicação das conclusões.

"Esta declaração tende a exprimir o espírito da reunião italo-americana sobre planificação urbana e regional efetuada em Ísquia de 20 a 30 de junho de 1955, e que, sob o patrocínio do INU (Instituto Nacional de Urbanística), foi organizado pelo Comitê Nacional da Produtividade, sob responsabilidade do Ministério Italiano de Obras Públicas, com a cooperação do U.S.O.M.

A reunião compareceram funcionários da administração pública, urbanistas profissionais, arquitetos e outros estudiosos, estreitamente interessados na planificação, professores de Urbanística nas Universidades da Itália e dos Estados Unidos e os diretores de sete revistas de arquitetura e de urbanística.

Muitas destas pessoas deram notável contribuição à discussão, da qual emergiram as presentes linhas.

No início do Seminário foram apresentados relatórios dos seguintes representantes oficiais, italianos: prof. engenheiro Cesare Valle, pelo Ministério de Obras Públicas, dr. Francesco Curato pela Cassa del Mezzogiorno. Apresentou trabalho também o dr. Giorgio Sebgondini pela SVIMEZ.

Durante o Seminário as discussões tiveram por base as onze relações preparadas por participantes americanos e os comentários elaborados sobre os seus temas por onze contra-relatores italianos.

Eis o conjunto dos títulos e dos autores das exposições e os nomes dos contra-relatores italianos (★):

Howard K. Menhinick, "O sul dos Estados Unidos" — contra-relator: Manlio Rossi Doria.

Albert M. Cole, "O programa municipal nos Estados Unidos" — contra-relator: Camillo Ripamonti.

Girard Davidson, "Planificação dos recursos regionais pelo Governo Federal" — contra-relator: Giovanni Astengo.

Oskar Stonorov, "A futura reconstrução das cidades americanas" — contra-relator: Luigi Piccinato.

(★) Pela ordem, eis as qualificações desses participantes do Seminário de Ísquia: **Howard K. Menhinick** — Catedrático de Planejamento de Cidades no Instituto de Tecnologia da Georgia, antigo diretor da Divisão do Planejamento de Cidades da T. V. A. Conhecido pelos seus trabalhos relativos ao planejamento urbano e regional conexo ao programa de desenvolvimento do Vale do Tennessee. **Manlio Rossi Doria** — Professor de Economia Agrária da Universidade de Nápoles. **Albert M. Cole** — Administrador da Agência de Financiamento da Habitação, procurador, antigo membro do Congresso. **Camillo Ripamonti** — Presidente do Instituto Autônomo das Casas Populares da Província de Milão. **Girard Davidson** — Antigo assistente do Ministério do Interior encarregado da preservação das fontes de energia elétrica, antigo colaborador da Autoridade do Vale do Tennessee. **Giovanni Astengo** — Arquiteto, professor de Urbanística no Instituto Universitário de Arquitetura de Veneza, Professor da Politécnica de Turim, Diretor da Revista «Urbanísticas». **Oskar Stonorov** — Arquiteto e urbanista, preparou os planos da Carl Mackley Houses, um esquema cooperativo em Filadélfia, planos para construção particular e para a Autoridade de Habitações em Filadélfia. **Luigi Piccinato** — Professor de Urbanística do Instituto Universitário de Arquitetura de Veneza, vice-presidente do Instituto Nacional de Urbanística. **Lawrence Frank** — Antropologista, especialista em estudos de psicologia social, autor de estudos visando os aspectos sociais da Planificação Urbana. **Angela Zucconi** — Professora de História e diretora da Escola de Assistentes Sociais de Roma. **Frederick Gutheim** — Urbanista, escritor e jornalista, vice-presidente do National Capital Regional Planning Council. **Ernesto Rogers** — Arquiteto, professor de Arquitetura da Politécnica de Milão, diretor da «Casabellas», fez parte do Juri da II Bial na Exposição e no Concurso de Arquitetura, em São Paulo. **Edmundo Bacon** — Diretor da Comissão de Planeamen-

to Urbano, diretor executivo da Comissão de Planejamento de Filadélfia — **Ludovico Quaroni** — Arquiteto, diretor do Instituto de Urbanística da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Florença. **Vernon De Mars** — Professor da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Califórnia, tendo como urbanista organizado pequenas comunidades rurais para a Farm Security Administration, e os grandes projetos para a reconstrução de Richmond e São Francisco, Califórnia. **Adriano Olivetti**, laureado de engenharia da Politécnica de Torino, presidente da Sociedade Olivetti, presidente do Instituto Nacional de Urbanística. **Douglas Haskell** — Editor de «Architectural Forum», particularmente conhecido pelos seus trabalhos críticos sobre problemas de habitações e planejamento de edifícios escolares. **Bruno Zevi** — Professor de História da Arquitetura do Instituto Universitário de Arquitetura de Veneza, secretário do Instituto Nacional de Urbanística, diretor de «Arquitetura», autor duma notável «História da Arquitetura Contemporânea». **Robert B. Mitchell** — Diretor do Tráfego Urbano e do Escritório de Transportes, diretor da Escola de Planejamento Territorial e Urbano da Universidade de Pennsylvania. **Vincenzo di Gioia** — Urbanista. Funcionário do Ministério de Obras Públicas. **Paulo Opperman** — Diretor da Comissão de Planejamento da Cidade de São Francisco, antigo conselheiro da Agência de Obras Federais em planejamento urbano, presidente da National Capital Housing Authority e vice-diretor da Associação Americana de Profissionais de Financiamento Urbano. **Gino Pollini** — Arquiteto, presidente da Sezione Lombarda e membro do Conselho Diretor Nacional do Instituto Nacional de Urbanística. Além dos citados vários outros técnicos participaram dos debates.

Lawrence K. Frank "As dimensões humanas da planificação" — contra-relator: Angela Zucconi.

Frederick Gutheim, "Planos para hoje e para amanhã" — contra-relator: Ugo La Malfa e Ernesto Rogers.

Edmundo M. Bacon, "Programa urbanístico de Filadélfia" — contra-relator: Ludovico Quaroni.

Vernon De Mars, "A escolha como objetivo da planificação" — contra-relator: Adriano Olivetti.

Douglas Haskell, "A cidade estrada dos Estados Unidos" — contra-relator: Bruno Zevi.

Robert B. Mitchell, "Os transportes na planificação urbana contemporânea" — contra-relator: Vincenzo Di Gioia.

Paul Opperman, "Sistematização do núcleo urbano central no âmbito metropolitano" — contra-relator: Gino Pollini.

Os processos de planificação em níveis nacionais, regionais e locais deverão ser entrelaçados entre si: deverão compreender os programas para o desenvolvimento econômico, para os serviços e os reajustamentos sociais, como também as intervenções para a construção territorial das instituições e obras públicas. Nenhuma destas intervenções isoladas, sejam elas um programa econômico ou um projeto de obra, deverá ser interpretada como um fato isolado.

O exercício contínuo do processo de planificação exige uma forma de organização em íntima relação com a administração pública. Tal organização será responsável pela síntese entre as contribuições da população e dos funcionários públicos, como também os seus órgãos técnicos o serão no que se refere à preparação dos planos a longo prazo e dos programas de atuação.

Muitas "comissões de planejamento" de cidades americanas constituem exemplos destes tipos de instituições que poderão ser útilmente adaptados a outras circunstâncias.

Destas discussões surgiu a consciência de muitos outros problemas e possibilidades comuns aos urbanistas dos dois países. Mesmo na variedade dos pontos de vista sobre particularidades técnicas e seus meios de aplicação, foram esclarecidos alguns princípios fundamentais. Nas conversações, os participantes procuraram definir estes problemas e estas possibilidades, em lugar de idear fórmulas universalmente aplicáveis. Chegou-se dessa maneira a ver que o problema central continua a ser o de traduzir as necessidades e aspirações humanas em um ambiente adequado à vida moderna e de elaborar uma técnica e uma metodologia, tal,

to Urbano, diretor executivo da Comissão de Planejamento de Filadélfia — **Ludovico Quaroni** — Arquiteto, diretor do Instituto de Urbanística da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Florença. **Vernon De Mars** — Professor da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Califórnia, tendo como urbanista organizado pequenas comunidades rurais para a Farm Security Administration, e os grandes projetos para a reconstrução de Richmond e São Francisco, Califórnia. **Adriano Olivetti**, laureado de engenharia da Politécnica de Torino, presidente da Sociedade Olivetti, presidente do Instituto Nacional de Urbanística. **Douglas Haskell** — Editor de «Architectural Forum», particularmente conhecido pelos seus trabalhos críticos sobre problemas de habitações e planejamento de edifícios escolares. **Bruno Zevi** — Professor de História da Arquitetura do Instituto Universitário de Arquitetura de Veneza, secretário do Instituto Nacional de Urbanística, diretor de «Arquitetura», autor duma notável «História da Arquitetura Contemporânea». **Robert B. Mitchell** — Diretor do Tráfego Urbano e do Escritório de Transportes, diretor da Escola de Planejamento Territorial e Urbano da Universidade de Pennsylvania. **Vincenzo di Gioia** — Urbanista. Funcionário do Ministério de Obras Públicas. **Paulo Opperman** — Diretor da Comissão de Planejamento da Cidade de São Francisco, antigo conselheiro da Agência de Obras Federais em planejamento urbano, presidente da National Capital Housing Authority e vice-diretor da Associação Americana de Profissionais de Financiamento Urbano. **Gino Pollini** — Arquiteto, presidente da Sezione Lombarda e membro do Conselho Diretor Nacional do Instituto Nacional de Urbanística. Além dos citados vários outros técnicos participaram dos debates.

(Estas informações e a Declaração foram publicadas na Itália, em separata da revista «Urbanísticas», uma edição bilingue — A redação



que a planificação possa transformar-se em um instrumento sempre mais útil de escolha democrática.

É claro que, em todo o mundo, a planificação, seja regional ou urbana, está entrando em uma nova fase, na qual uma instância humanística procura adequar o ambiente humano às mutáveis necessidades e recursos, e tomará o lugar da pesquisa tipológica das estruturas urbanas.

A planificação não porá em relêvo esquemas estáticos de sistematizações territoriais das obras públicas, mas sim linhas de desenvolvimento para guiar a "evolução criadora" da comunidade.

Esta nova planificação requer o desenvolvimento de um mais profundo método e um maior conhecimento científico das comunidades e das regiões. Esperemos que, através desta impostação humanística e com o auxílio de maiores conhecimentos e de um método aperfeiçoado, a planificação possa produzir mais adequados e úteis projetos de concretas sistematizações territoriais.

Acreditamos que a planificação seja uma nova função democrática e que seus órgãos devam possuir uma continuidade funcional. A planificação é um serviço técnico, social e humano para a coletividade, que exige portanto adequadas competências na formulação e na atuação de programas a longo prazo, os quais consentem superar as decisões "dia a dia" que possam ser dadas pelas contingências políticas.

Acreditamos que, com a crescente responsabilidade social do processo de planificação em função técnica, a obra dos políticos e dos administradores desenvolver-se-á em um quadro mais amplo e será facilitada.

A planificação regional para uma sábia conservação e utilização de todos os recursos de um território foi reconhecida como o mais importante meio para elevar o nível de vida da população especialmente nas áreas desprezadas. A discussão demonstrou que

o desenvolvimento de todos os recursos de uma região, conforme um conceito unitário, com a ativa participação da população diretamente interessada, a fim de produzir "não uma região planificada mas uma região planificante", é um método de planificação que pode conduzir a felizes resultados.

A reconstrução, a conservação e a preservação dos centros das cidades mais importantes, são problemas de grande relêvo, seja pelas modernas condições de vida, seja pelo fato de que as administrações públicas e as forças econômicas e produtivas são aí concentradas. As suas reconstruções devem basear-se no respeito cheio de sensibilidade, para com os tesouros culturais das gerações passadas, a fim de conservar tudo que puder ser mantido e adaptado à vida moderna e aos novos usos do solo de tais comunidades. A relação entre o centro urbano e sua zona de influência e aquela do centro direcional com a cidade a que ele serve, devem basear-se em programas a longo prazo a fim de satisfazer às necessidades dos habitantes assim como às suas atividades econômicas. As dimensões e o caráter da comunidade no seu complexo deveriam também exteriorizar-se em arquitetura apropriada, a fim de criar uma expressão válida das qualidades e da personalidade da população.

As delegações dos dois países reiteradamente frisaram ser necessária esta caracterização, seja funcional ou formal. Alguns sentem que a necessidade de um centro focal das unidades residenciais, em escala humana, seja um dos maiores problemas do nosso tempo. Acreditam ainda que, nesta escala, a possibilidade da parte dos indivíduos de escolher uma maneira própria de viver, seja um objetivo concreto da planificação, não um sub produto puramente accidental.

No campo do "housing" foram identificados alguns dos maiores problemas referentes ao crédito e ao financiamento da construção de

habitações e foi lançada a semente para promover experiências de seguro hipotecário, tipo Federal Housing Administration e de outros tipos de financiamento para resolver particulares problemas italianos.

Foi também reafirmada em concordância a exigência que no quadro dos programas legislativos municipais sejam desenvolvidas as medidas diretas a reservar uma aliquota dos financiamentos às instalações e ao funcionamento dos serviços sociais de caráter coletivo, porque tais serviços const'tuem uma integração essencial para a elevação do nível social e humano das classes de pequenos recursos.

Nós temos identificado técnicas de planificações específicas, que deverão ser posteriormente estudadas, para adaptá-las e introduzi-las nas estruturas e nas atividades de planificações dos respectivos países. Entre estas contam-se: antecipadas aquisições das áreas para as instalações coletivas e para as obras públicas, seja através de procedimentos de imposição de ligações e de direito de desapropriação como por intermédio de compra direta; preparação dos programas principais e dos balanços preventivos sobre a base de estudos detalhados de departamentos de planificações, em colaboração com os órgãos executivos das autoridades locais e processos de "mandatory referral" para assegurar que propostas de projetos particulares sejam examinadas no contexto dos planos gerais. Outros exemplos poderiam ser citados.

No importante campo da preparação dos urbanistas, existe em ambos países uma notável escassez de pessoal qualificado. A situação atual dos dois países apresenta características complementares.

Na Itália, cada estudante de arquitetura recebe uma instrução urbanística. Muitas escolas de engenharia civil possuem cursos de urbanística. Isso produziu um alto nível no projeto de bairros e casas populares, nível que não foi em geral atingido nos Estados Unidos, onde o ensino da urbanística não existe em tôdas as escolas de arquitetura.

Dêste ponto de vista os Estados Unidos podem ditar a Itália.

Nos Estados Unidos a profissão do planificador foi reconhecida como uma profissão independente. Na estrutura didática de vinte universidades americanas, foram constituídos cursos de especialização urbanística que se concluem com o título de "master" em urbanística.

Nêsses cursos converge a contribuição de inúmeras disciplinas, inclusive a arquitetura, a engenharia, a economia e a sociologia, mas o ensino da urbanística é independente do predomínio de algumas dessas especializações. O ensino é dirigido de maneira a formar profissionais competentes na aplicação da planificação como uma atividade mais ampla de coordenação na qual confluem, com diversificada contribuição as profissões especializadas.

Êste conceito do ensino da planificação pode constituir uma útil sugestão para as universidades italianas.

Em ambos os países, o estreito contacto entre os profissionais de planificação e as escolas de urbanística deveria ser encorajado e o programa de intercâmbio entre estudantes deveria ser reforçado.

Nós consideramos êste seminário e seus resultados como um positivo sucesso.

Construímos uma ponte de amizade e de compreensão entre dois grupos de estudiosos de duas nações. Lançamos os fundamentos de uma futura colaboração cultural. O encontro foi um instrumento de comunicação, que se demonstrou muito útil, bem concebido e aproveitado. Como tal, êste tipo de encontro deve produzir posteriores frutos.

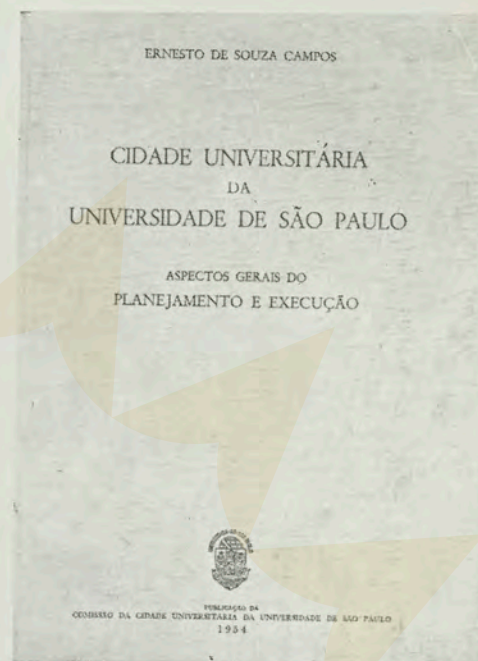
Acreditamos que o futuro trabalho de planificação regional e urbana e os programas municipais das nossas duas nações serão enriquecidos com a compreensão que se estabeleceu entre nós, através dêste intercâmbio.

Cidade Universitária da Universidade de São Paulo

Geraldo Ferraz

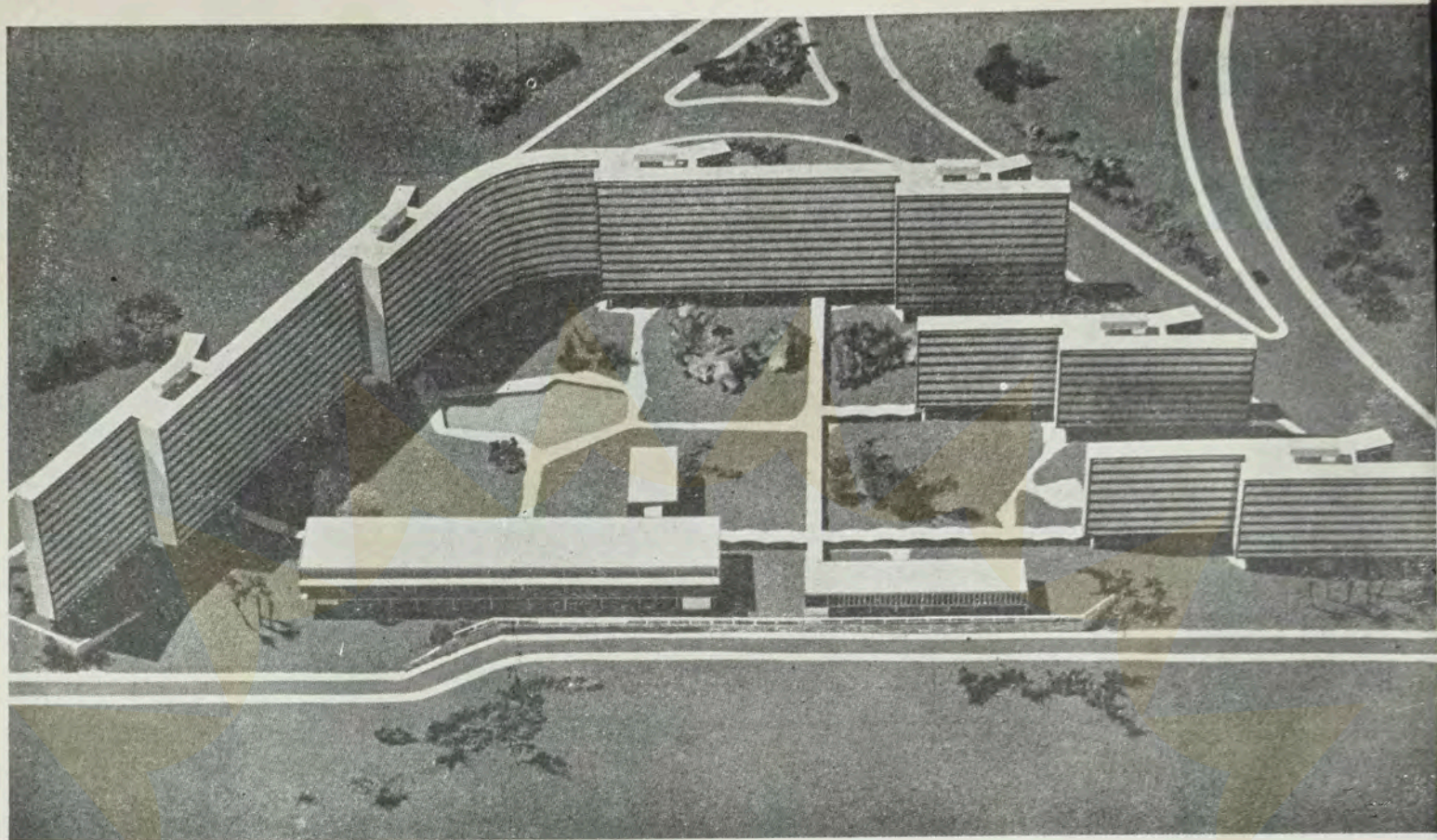
Uma constatação polêmica dos resultados do plano e da execução das obras no Butantã

Em choque com a realidade viva e com as precárias possibilidades.
O mau exemplo do México, sempre prestigioso, e o espelho deformante.
Otimismo e satisfação versus uma crítica enraizada em modéstia.
Um apêlo ao heroísmo e ao sacrifício para a realização.



Capa da brochura, publicada pela Comissão da Cidade Universitária da Universidade de São Paulo, em 1954.





Maqueta do Setor residencial de Estudantes. Projeto do eng. civil e arquiteto prof. Hipólito Gustavo Pujól Jr.

Indiscutivelmente, a tendência que veio, há cerca de vinte anos, cristalizando a idéia, ou, melhor, a aspiração de uma Cidade Universitária, não encontrou para moldar-se, em concepção e em organicidade, o espírito preparado, apto e atento à necessidade de uma integração, nesse instrumento de organização do saber e da investigação em escala superior, que pressupõe a Universidade. Deveríamos agora, passados cinco anos daquilo que um dos responsáveis por tudo o que até agora se fez quanto à concretização daquela tendência, nesse estágio que ele próprio chamou de "consolidação da obra", dar um balanço ao seu desenvolvimento. O redator de HABITAT buscou, através de alguns contatos, ver, sem paixão, mas com a soma de interesse maior de que dispunha, em que medida se justifica a afirmativa constante do trabalho publicado pelo professor Souza Campos, de que "os trabalhos de planejamento e execução na Cidade Universitária tomaram tal vulto que o problema está positivamente solucionado" ("Cidade Universitária de S. Paulo — Aspectos gerais do Planejamento e Execução", 1954).

Incumbia saber primeiro se, de acordo com o relatório citado, "daqui por diante tudo quanto se fizer será trabalho em continuação, incorporando-se novas unidades, acrescentando-se futuros complementos". O interesse desta tomada de contato para HABITAT compreenderia, inicialmente, apenas, a verificação do trabalho em seus aspectos mais visíveis e verificáveis, ou seja uma arquitetura dentro dum planejamento urbanístico, eis que, dando-se corpo a uma cidade a criar-se, mesmo sendo ela uma concentração que deverá comportar 30 mil almas, das quais pouco menos da metade estudantes, pela variedade e especificidade de suas múltiplas funções, a organização urbanística acompanharia de perto a formulação arquitetônica, nada deixando ao acaso, como obstáculo e

tropêço à projeção de suas palpações vitais. Então, a magnitude, do "campus" do Butantã, a área escolhida para a Cidade Universitária, colocar-se-ia para nós como a paisagem a ser animada por essa edificação de escolas especializadas, nos setores do planejamento, longamente delineado, e do qual falava o professor Souza Campos que era "o mais perfeito entre tantos que têm sido delineados nos tempos atuais".

Se do passado mais imediato, a 28 de março de 1949 estava "finalmente elaborado o plano geral da Cidade Universitária da Universidade de São Paulo", sistematizada a gleba em setores e estes em áreas de expansão próprias, incutindo-se ao todo e ao particular condições de ambiente e de funcionamento, porque não encontraríamos hoje um resultado que correspondesse àquela aspiração, planejada e em fase de execução? Essa esperança não impedia a abordagem feita com os olhos abertos, e a tomada de contato realizada não nos deu a satisfação com que os autores do planejamento sempre o apresentaram.

ASPECTOS CARACTERIZADORES DE UMA DIVERGÊNCIA

Durante o ano de 1955, encontrando o Estado em condições financeiras difíceis, o atual governador, sr. Jânio Quadros, viu-se na contingência de reduzir as verbas destinadas à construção da Universidade. Dos 80 milhões de cruzeiros, a disponibilidade baixou a sete milhões, os quais somados com outros sete milhões de verbas federais, não deram para mais do que a manutenção da parte que estava projetada, ou em início de execução. Essa simples queda nos recursos que se vinham incorporando, esse choque com a nossa realidade, já deveria colocar os atuais responsáveis pela Universidade, diante de um fato positivo. Aquilo que estava

no relatório Souza Campos e que era em muitos pontos desse relatório realçado como "vanguarda das realizações congêneres de qualquer parte do mundo", "projetos que dignificam a arquitetura nacional", "magistral programa", plano enquadrado "nas possibilidades financeiras e de urgência", à luz de um exame mais modesto afigura-se quase de chofre como inadequado, desconstruído de realidades a que devemos atender, com um prazo de construção que tornará obsoletos os seus elementos, imediatamente ultrapassado o Planejamento pelas injunções urgentes da instalação do Reator Atômico quanto pelo Instituto de Engenharia Naval, que em prazo de dois a três anos precisa estar funcionando em instalação própria e que deve ser criado porquanto nada de original e objetivo existe no país capaz de exemplificar a necessidade.

Estas ligeiras indicações nos colocam diante de uma dramática injunção: ou continuar no plano em sua totalidade, ou modificá-lo com peças novas, ou remanejá-lo para fazer da Cidade Universitária algo utilizável. Não será, então, o que se está fazendo no Rio de Janeiro, junto à Ilha do Governador, um conjunto de edifícios que serão o máximo que a nossa arquitetura possa efetuar, dentro do urbanismo e também dentro do acabamento, em edifícios definitivos, de grande efeito arquitetônico, mas outra coisa, destinada a cumprir uma função, com modestia e não com a ambição com que foi lançada. Cabe aqui uma digressão: o deslumbramento das cidades universitárias do México e da Venezuela tem causado grande mal às nações latino-americanas que se propõem demonstrar, com o vidro de aumento de uma suficiência destituída de auto-crítica, a possibilidade em que estaríamos — não estamos e demoraremos a chegar lá — de nos honrarmos com os conjuntos educacionais e técnicos das Américas e das velhas instituições



Edifício de Alta Tensão do Instituto Eletrotécnica.

Reservatório de Água.



européias... Infelizmente, não perfilamos o conceito de que, com a Cidade Universitária, como fôra projetada, chegaremos a uma obra que "terá imensa repercussão no cenário educacional do mundo civilizado colocando o Brasil em posto avançado entre as nações de alta cultura" (relatório citado, pág. 12). Se o espelho deformante da Cidade Universitária do México tem causado vertigens a muita gente, não olhamos sequer o pequeno espelho também deformante que temos em casa, ao alcance de nosso nariz: o Ministério da Educação, obra de intenso fulgor nas antologias da arquitetura moderna, recobre com a sua altíssima expressão artística, monumental, tudo aquilo que uma enxovalhante percentagem de analfabetos, de que não cuidamos, representa, e faz essa situação de "periculação da escola pública", de que ainda há pouco formulava a denúncia o professor Anísio Teixeira em uma análise sobre a crise nacional de educação.

Mas ainda há a notar as diferenças com que nos defrontamos na apreciação do exemplo mexicano e outros. Fêz cinquenta anos no último ano, no México, a sua Secretaria de Instrução Pública e de Belas Artes, e a sua tarefa maior tem sido a instrução popular: a escola rural é uma realidade viva, sobre o background de sua história secular, de sua tradição indígena a que deu uma ênfase toda particular a colonização espanhola. Se os mexicanos, por êsse e outros motivos se lançaram àqueilo que é a sua Cidade Universitária "sem dúvida a obra mais representativa da arquitetura mexicana contemporânea, tanto pela amplitude de um programa que ultrapassa de longe o de todas as Cidades Universitárias realizadas até o dia de hoje", como dizem os seus arquitetos, Pani, Del Moral e Lazo, nós não poderíamos acompanhá-los. Não deveríamos acompanhá-los, mas o professor Souza, Campos queria isso precisamente, o que era um idealismo

que truncava a nossa expressão provinciana por termos de nação. A primeira referência é exatamente o México, a segunda a Venezuela, para concluir com êste aplo: "São Paulo, pioneiro em avançadas intelectuais no continente sul-americano, seguramente, não esmorecerá na realização do empreendimento da Cidade Universitária a fim de que se possa concluí-la contemporaneamente com suas irmãs deste continente". São Paulo, então, assume uma responsabilidade nacional — tem de superar as possibilidades do Rio de Janeiro, que são as do governo federal com suas verbas espetaculares para a sua Cidade Universitária, e enfrentar "suas irmãs" deste continente, como se o México e a Venezuela estivessem em pé de igualdade com esta unidade da federação brasileira.

Estamos, pois, fora de todo, da realidade tangível — porque deveríamos somar todos os recursos empregados em "muitas" cidades universitárias do Brasil — Santa Catarina, Rio, Recife, Bahia, para poder mover o mundo de recursos com que contou a Cidade Universitária do México.

A CONSTRUÇÃO DA CIDADE UNIVERSITÁRIA

Hoje, o remanejamento do Plano é uma consequência direta, imprescindível perante o que está ocorrendo na Cidade Universitária e na Universidade, porque antes de ser construído o que fatalmente acabará obsoleto, já se verifica que a Píla Atômica e a Engenharia Naval exigem modificações essenciais no Planejamento e na Execução, enquanto uma crítica sobre a situação econômica da concepção determinará modificações que abreviem o prazo de tempo do rendimento da Cidade Universitária, pelo seu funcionamento mais rápido. Outra crítica, a fazer-se ainda, pois está informe no pensamento dos que manipulam a construção hoje, e que

é a do entrosamento devido de maneira a que surja mesmo uma cidade de universitários e não um conglomerado de escolas isoladas, a crítica visando ao aperfeiçoamento das interrelações culturais e de sua aplicação, para projetar-se nos departamentos e nos institutos, chamem-se ciência pura, de pesquisa ou de produção prática, ajudará a tornar-se eficiente o que se queria ostentoso... Causa espanto ver-se numa sala de aulas apenas, de um dos institutos universitários de São Paulo, exigirem-se recursos financeiros que irão a cinco milhões de cruzeiros. Uma inconsciência de perdulariedade, de desperdício, visando ao antológico do que existe de mais moderno no mundo — somos o país dos cadilacs de 1956 embora a sua importação esteja proibida — precisa ser combatida com energia bastante, enquanto modestamente devemos continuar construindo a Cidade Universitária que não deverá ser a mais bela arquitetura contemporânea do mundo, mas precisa ser das mais eficientes com que possamos contar, no limite das nossas necessidades, recuperando-se a frugalidade do tijolo e da telha na construção, com uma atenção sempre voltada para os perigos que oferece o "definitivo", nas condições atuais do mundo, que são de "instabilidade" tanto nos materiais mesmo de construção, quanto nas fundamentações práticas das atividades básicas da vida dos povos.

O remanejamento do Plano pode e deve ser encarado, embora a construção da Cidade Universitária já tenha colocado muitos edifícios em funcionamento (vários cursos de Zoologia, Fisiologia geral e animal, da Faculdade de Filosofia, Física Nuclear e Instituto de Pesquisas Tecnológicas da Politécnica — faltando do último algumas seções — Veterinária e Zootecnia, Curso especializado de Física Nuclear para os post-graduados que se preparam para o Reator Atô-

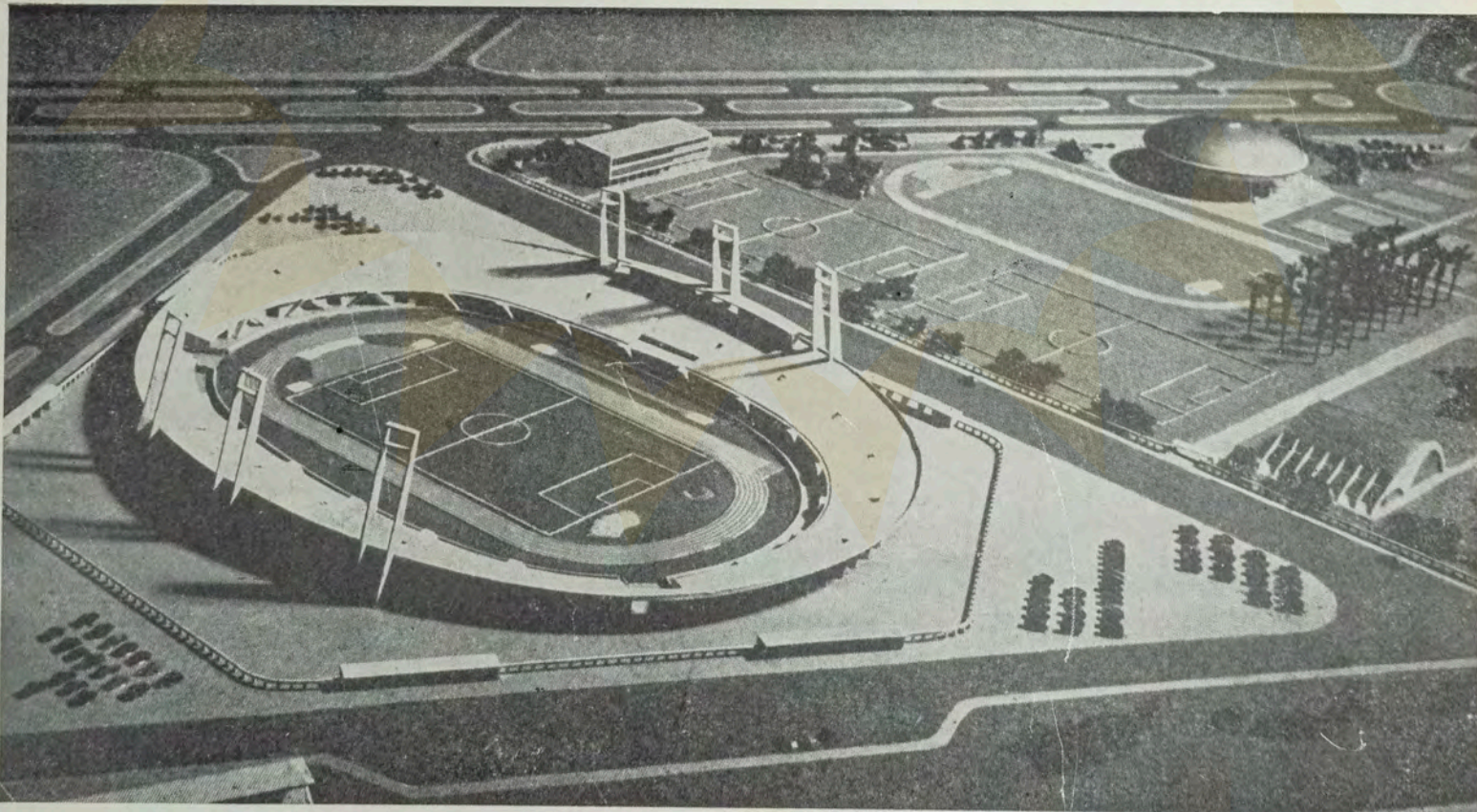


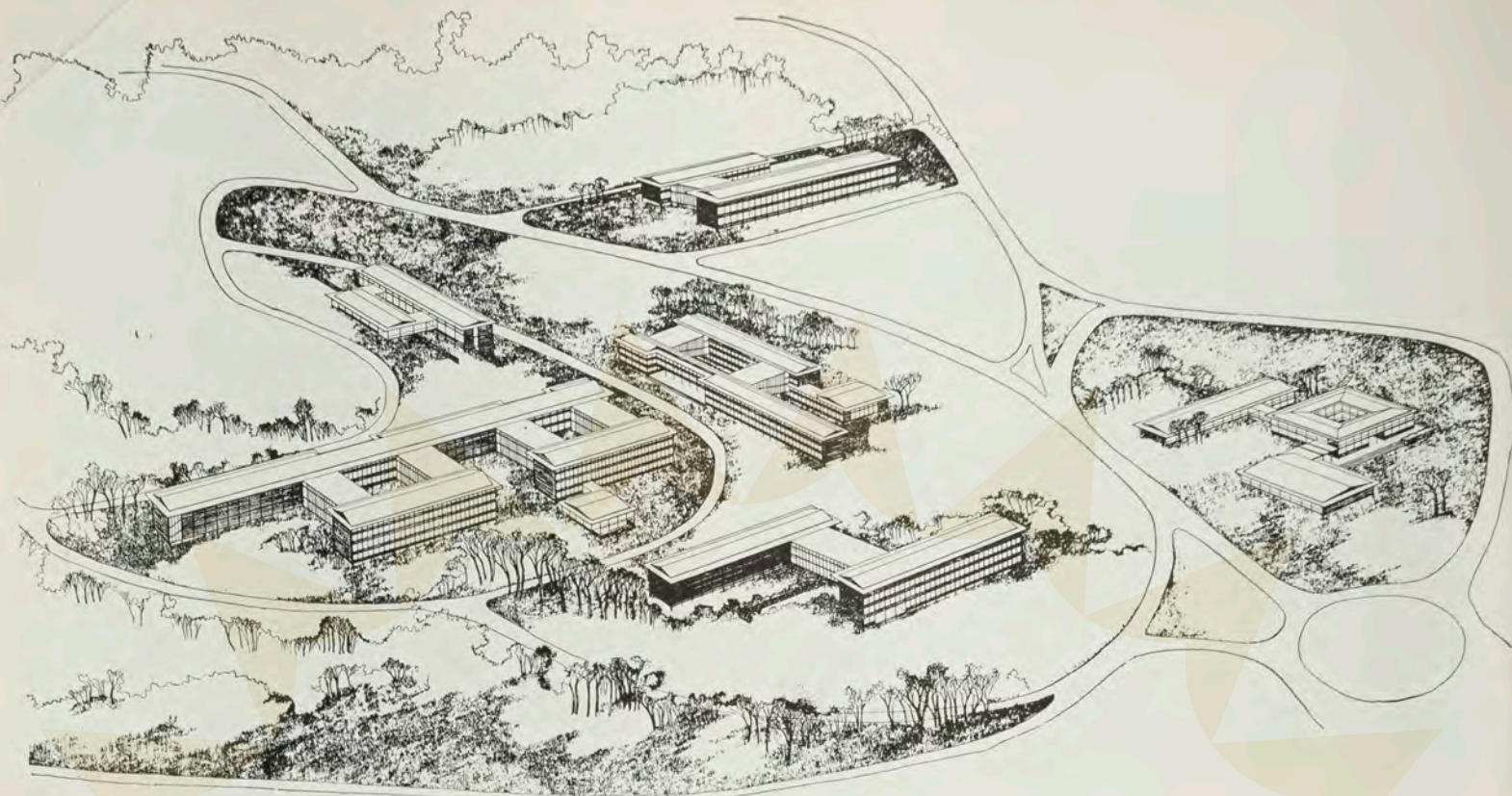
Centro Cívico da Cidade Universitária. Foyer do Auditório. Projeto: arq. Prof. Rino Levi.



Centro Cívico da Cidade Universitária. Auditório. Projeto: arq. Prof. Rino Levi.

Ante-projeto do setor de esportes. Primeiro prêmio de arquitetura do Salão de Arte Moderna de 1954. Arquiteto Ícaro de Castro Mello.





Plano geral da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo.

mico que virá). O remanejamento do Plano que se torna imperativo na preferência pelo máximo de eficiência ao máximo estético deverá agora também aproveitar a ocasião para unificar tanto quanto possível os Departamentos afins, na fase transitória para os Institutos, de maneira a caracterizar-se o mais possível isso que deve ser o "campus" universitário. A contiguidade dos Departamentos estabeleceria um máximo de economia dos equipamentos, desde que não se congestionassem os períodos de uso das instalações.

Já se observam, isoladamente, na área da Cidade Universitária alguns pontos avançados: a Reitoria em que não funciona Reitoria, é um prédio construído. O Instituto de Eletrotécnica, o do Betatron e o de Física Nuclear, o IPT, a Veterinária, a Zoologia, pormenores dos setores que realizam uma ocupação por assim dizer estratégica do terreno. Há na entrada da Cidade Universitária um próprio do governo federal que está em fase de conclusão, e não faz parte do conjunto "universitário" embora sua importância para a pedagogia brasileira: o Instituto do Professor Primário. Ao alto de uma elevação ao fundo o Instituto de Física Experimental vai avançando. A Hidráulica, bom projeto do arquiteto Ariosto Mila, embora explicável politicamente quando o catedrático era governador do Estado, acha-se também em estado avançado de execução. Um esforço maior agora vai ser tentado para facilitação de certos serviços, com um convênio estabelecido com o DER para pavimentação do máximo dos arruamentos, e dentro de um espírito de economia que não pode ser desprezado serão estreitadas algumas avenidas: num trecho como esse não há necessidade de avenidas de cem metros de largura...

No entanto, já se pode afirmar, não obstante alguns nomes de arquitetos da mais autorizada qualidade que se poderia desejar no

país, que a parte arquitetônica sofrerá da anomalia das cidades construídas sem um princípio de unidade, porque não se curou da unificação paisagística, mais fácil de atingir dentro de massas vegetais com edifícios modestos, do que com alguns blocos monumentais e mesmo setores inteiros magnificamente projetados, como é o caso do setor esportivo.

No Planejamento faltava e falta ainda um centro — o coração da cidade universitária — centro de relações sociais e humanas, de palestras dos pequenos grupos, de divertimentos limitados, que não são o Teatro nem o Campo de Esportes, e não se acham indicados no Centro Cívico. Verdade é que os passeios ao longo das pistas pode permitir essas pequenas marchas a dois e a três, a "promenade" que repetirá os passos da gente do interior no largo da matriz... Mas falta o centro social e mundano, e isto contanto ainda não seja uma necessidade fundamental, será criado pelo remanejamento do Plano ou pela adaptação dos hábitos. Não será então melhor estabelecer essa possibilidade?

SÃO PAULO PRECISA TER SUA CIDADE UNIVERSITÁRIA

Com as construções concluídas, as que estão em andamento, a ocupação da área já realizada, as fundações plantadas, uma arborização que precisa ser ativada e para a qual dispõe a Cidade de viveiro próprio, São Paulo precisa ter a sua Cidade Universitária. Recuemos para linhas objetivas, façamos modestos os nossos sonhos, busquemos realizá-los com urgência para que o investimento dos recursos venha a render o mais depressa possível, mas encaremos como um dever dos responsáveis, o governador Jânio Quadros, o reitor Alípio Correia Neto, o presidente da Comissão da Cidade Universitária, professor Francisco Degni, o diretor técnico da

sua arquitetura, prof. Helio Queiroz Duarte, levar avante essa iniciativa, aparelhando com o que for possível as necessidades da Universidade de São Paulo.

Este artigo — que pode conter erros de apreciação, que pode estar eivado de falhas na coleta de dados e na hierarquia das considerações com que tentamos apresentá-los — não visa ao escândalo em torno da falta de recursos para um esforço tendente a encurtar o prazo dessas obras. Mas visa a formular nesta margem de uma constatação entre incertezas de julgamento e fragilidades de argumentação, um sincero apelo para que se faça alguma coisa de "sacrifício", de "heróico" pela Cidade Universitária, entre as incertezas e as fragilidades dos que a sonharam, talvez com demasia na concatenação de alguma coisa por demais ideal. Que se levante a voz do governo de São Paulo, como já o fez o deputado Rogé Ferreira na Câmara Federal, solicitando recursos amplos para a continuação dessas obras, que se interesse por elas a Marinha do Brasil necessitada de uma eficiente Engenharia Naval — novo capítulo a abrir-se — e que haja da parte da fortuna particular doações que venham somar-se à da senhora Adma Jafet, às das colônias italiana, sírio libanesa, portuguesa, espanhola e alemã. Que se recolham os recursos para essa centralização que poderá vir a produzir benefícios gerais em muito mais elevada proporção do que qualquer emprêgo de capital para lucros particulares — despertemos o espírito público! Voltemo-nos para esta realização, incentivemo-la.

Esta contribuição inicial com que HABITAT reserva este espaço de suas páginas a um trabalho árduo, em que, se se vislumbra a crítica menos justa, ela se inspira na vontade de acertar e de estimular os que, no governo e na Universidade, em nossas elites e no país, possam de alguma forma contribuir para a realização esboçada.

Frank Lloyd Wright e a arquitetura mundial

Dimitri Tselos *

A substância deste estudo foi apresentada numa conferência pública como parte da série "American-Foreign Relations in American Culture" (Relações Americano-Estrangeiras na Cultura Americana), patrocinada pelo Programa de Estudos Americanos da Universidade de Minnesota durante a sessão de verão de 1948 e em duas conferências em Oberlin College em maio de 1949. A primeira parte foi publicada de uma forma mais extensa no "Magazine of Art", em abril de 1953, sob o título "Influências Exóticas em Frank Lloyd Wright".

"Creio que do passado surge o melhor do presente e que do presente surge o futuro".

A inteligência de muitos admiradores entusiásticos, quase todos os trabalhos completos de Frank Lloyd Wright pareceram completamente despidos da influência de outra arquitetura, quer do passado distante ou do passado próximo. Quando se sugeria tal influência, era esta rejeitada ou reduzida ao mínimo. O presente estudo pretende mostrar que, como outros grandes artistas e grandes homens, ele não é uma ilha mas sim uma parte do continente, um alto pináculo do "maine", parodiando Donne; uma árvore gigantesca haurindo suas forças da terra e fertilizando-a em seguida; um símbolo do processo criador no cadinho internacional que constituem os Estados Unidos da América.

Entre os vários instrumentos que alimentaram o cadinho cultural e o desejo romântico dos que "gostam de ficar em casa" do décimo-nono século, um dos mais importantes foi a exposição internacional. Como um tapete mágico ela trouxe a Wright a imagem de pessoas e culturas de terras distantes: O Persian Bazaar (Bazar Persa) e a Lapland Village (Vila Lapland), o Nippon Tea House (Casa de Chá Japonesa) e o Turkish Coffee Shop, o Esquimó vestido de peles e o habitante de Samôa com o dorso vestido de roupas e muitas outras mostras de perto e de longe. A Exposição Mundial Colombiana de Chicago de 1893 continha esses presentes numa medida mais generosa do que as suas predecessoras. Contudo, concorda-se geralmente que os efeitos da Feira de Chicago sobre a arquitetura americana eram regressivas em lugar de progressivas, uma vez que a maioria dos seus edifícios eram imitações ou citações polidas. Não obstante pode ser demonstrado que Frank Lloyd Wright foi capaz de converter aquilo que pareciam contribuições inconsequentes à Feira, em constituintes importantes de sua carreira madura. Em retrospecto, então, podemos encarar a Feira somente temporariamente como o campo de uma "causa perdida", e seu trabalho como a vitória final da Chicago School e da arquitetura progressiva, nos Estados Unidos e outros lugares.

Entre muitas das exibições exóticas da natureza e da arte que constituíam o microcosmo da Feira nas praias do Lago Michigan, de especial significado para este estudo, eram os edifícios japoneses Palácio Ho-o-Den e a Casa de Chá Japonesa — e a exibição no Palácio Belas Artes da arte japonesa, consistindo de modelos arquiteturais, escultura, pintura, gravuras coloridas em madeiras e outras artes menores. As gravuras e os edifícios eram para ter consequências importantes para a longa e eminentemente frutífera carreira de Frank Lloyd Wright, que então tinha escassamente começado. As gravuras japonesas foram incluídas em catálogos de exibição, mas não foram reproduzidas em lugar algum das pu-

blicações suntuosamente ilustradas sobre a arte na Feira.

No meio de fórmulas gastas de realismo sentimental e de idealismo pseudo-clássico, a sua beleza estilizada e abstrata deve ter parecido como um golpe de ar fresco e revigorante para um jovem arquiteto americano que ousou recusar uma educação gratuita de arquitetura nas Écoles des Beaux-Arts. O amor que elas acenderam em seu peito devia continuar por muito tempo. Esse amor era para ser consumido na criação de uma das melhores coleções particulares de tais gravuras e torná-lo um dos primeiros e poucos conhecedores de tal arte nos Estados Unidos. A economia e exatidão de seus desenhos e seus modelos perfeitamente cortados revelaram um classicismo novo, que impressionou fortemente a Wright, que se comprazia em superfícies "limpas" e no ornamento geométrico como a única maneira possível de integração com a arquitetura. Como já tinha sido sugerido anteriormente por outros, as qualidades abstratas da gravura podem ter ajudado na modulação de certos característicos "abstratos" ou no melhoramento de sua arquitetura. É provável também que alguns motivos específicos das gravuras japonesas tenham sido transferidos, como foi sugerido por uma das figuras "cubísticas" que decoravam os parapeitos do Midway Gardens, quando comparadas com trabalhos similares de mulheres modelos de Shunsho e outros artistas japoneses de gravuras coloridas.

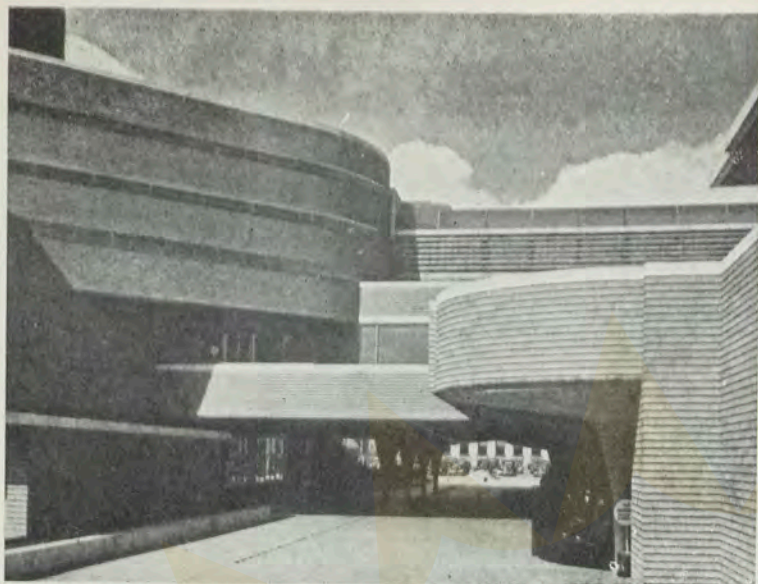
O impacto mais sério da Arte Japonesa sobre o trabalho de Wright, contudo, encontra-se em seus edifícios. As casas que ele desenhou antes da Feira Mundial apresentavam semelhanças às dos homens com quem ele estava direta ou indiretamente associado e aos estilos importados então em moda nos Estados Unidos, tais como o Queen Anne, o Neo-romanesco e o Italiano. Este último — geralmente em forma de uma pequena vila, foi tirado de livros de modelos americanos e ingleses e parece ter feito a sua aparição nos Estados Unidos lá por 1830. Continuou como um ingrediente importante em arquitetura doméstica e de outros lugares através o restante do século e afetou mesmo alguns dos trabalhos de Louis Sullivan. Quão intensamente ela foi estudada por Wright que pode ser julgado pelas torres de quase puro italiano nos Apartamentos do Terraço Franciscano, nos princípios de 1890, em Chicago. O fôro italiano lentamente recurvado foi subsequentemente comparado a uma semelhança do fôro da Casa de Chá Japonesa com suas calhas fortemente salientes em um ou dois planos sobre janelas estreitamente agrupadas. Estes traços eram para tornar-se o elemento mais característico na formulação da casa tipo "prairie" de Wright cuja estratificação horizontal desde o solo servia para apresentar um complemento estético à



Frank Lloyd Wright, o mestre de Taliesin.

tranquilidade da pradaria americana. Uma típica casa "prairie" e um facsimile para a Casa de Chá Japonesa é a residência de Willitts construída nos arredores de Chicago em 1902. Como muitas outras casas daquele estilo, a residência Willitts também faz lembrar o método japonês típico de dividir as paredes exteriores e interiores da Feira. A casa Willitts, contudo, não foi o primeiro prédio a receber tal tratamento. Sua primeira aparição ocorreu no interior da sala de jantar da própria casa de Wright em Oak Park na época de sua remodelação em 1895, pouco depois do encerramento da Feira. Os grandes retângulos, separados por estreitos moldes verticais desde o chão até o teto, constituem um contraste indefinido ao de Queen Anne das salas de visita de 1889. Os paralelos acima descritos apresentam amostras do que parecem ser característicos importantes na constituição do estilo maduro primitivo de Wright. Eles continuam a operar de um modo ou de outro através a sua carreira. A sua homenagem à arte japonesa está também revelada de muitos outros modos: na curvatura sutil dos cantos das calhas, no curvamento para cima dos cantos dos telhados, os estreitos clerestórios no primeiro andar de suas casas; a divisão do fôro com estreitas tiras de madeira, o uso de tiras verticais para biombos e móveis, as lâmpadas retangulares tipo lanterna nos cantos da sala de jantar do Robie House, e a adaptação de lanternas de pedras japonesas ou pequenos santuários em viveiros de pássaros. Uma análise cuidadosa de outros característicos na estrutura e decoração de suas casas provavelmente revelariam mais elementos de inspiração japonesa. Será difícil achar-se qualquer indício de cópias; somente uma transformação judiciosa e imaginativa de uma forma germinal que Wright usou como ponto de partida, muito ao contrário da prática de seus contemporâneos mais jovens da costa oeste. As sugestões japonesas em suas casas são apenas tributos ao gênio artístico dos japoneses, cuja arquitetura e outras artes ele admirava

* Professor de História de Arte da Universidade de Minnesota, U.S.A.



Esta é a entrada principal do famoso S.C. Johnson Building, de Racine, Wisconsin, projetada por Wright. Estruturalmente uma obra prima de engenharia, a edificação produz na projeção de suas curvas um espetáculo plástico assinalável. Neste pormenor, a combinação feliz do vidro e do tijolo destaca o material em todo seu significado.



A conhecida "Falling Water" permanecerá como a mais característica realização de Frank Lloyd Wright, na concepção da arquitetura que compreende uma "integração na paisagem" além de todo o funcionalismo enquadrado numa plasticidade realmente admirável.

muito. Estas foram provavelmente reveladas a ele pela primeira vez na Feira, mas ele indubitavelmente aprendeu mais a respeito delas pelas muitas publicações sobre arte japonesa, lá por 1880 e 1890, e por meio de observação pessoal durante as suas várias visitas ao Japão posteriormente.

Apesar de alguns elementos japoneses ficarem como parte integral do seu estilo mais tarde, parece que Wright abandona ou suprime o estilo "prairie" de 1911. Assim como a arte de representação figurativa européia, do impressionismo e expressionismo, emergindo da inspiração de gravuras de pinturas japonesas do Oriente Médio evoluiu para certa forma de arte primitiva nos graus formadores do cubismo e primitivismo, assim também Wright parece ter evoluído dos japonismos do seu estilo prairie para a arte Americana Pré-Colombiana devido a alguns característicos importantes em seu trabalho posterior.

Viajantes e arqueologistas americanos tinham investigado as ruínas antigas do México do Sul e Yucatan e apresentaram na Feira um surpreendente número de publicações. Mas não há evidência de que Wright soubesse qualquer coisa a respeito de arte Pré-Colombiana antes de ter visto suas reproduções na Feira Mundial.

Em parte porque a exibição Pré-Colombiana consistia de moldes de gesso e fotografias, e em parte porque os objetos reproduzidos eram considerados mais como artefatos para o antropologista do que trabalhos de arte para o artista e arquiteto, os mesmos foram exibidos num dos edifícios antropológicos e seus arredores. Graças aos esforços de Edward H. Thompson (1860-1935), Cônsul Americano em Merida, Yucatan, e arqueologista do Museu Peabody, foram feitos moldes de tamanho natural do grande arco de Labna e três monumentos de Uxmal: a parte central do Templo das Serpentes, duas seções da Casa das Noviças e o Straight Arch. De mais a mais, foram feitos moldes de um grande monólito, muitos de pilares esculpidos e numerosas fotografias de outras esculturas monumentais e de edifícios de outras áreas da cultura Pré-Colombiana.

É possível mostrar que Wright usou, esporadicamente, alguns detalhes Pré-Colombianos já em 1895, mas a oportunidade para utilização mais efetiva dos elementos Central Americanos ocorreu depois da sua invenção do bloco "textil" feito de concreto. Este novo material de construção fez a sua primeira aparição importante em 1914 no Midway Gardens em Chicago. Entretanto, podemos compreender mais depressa a relação entre a nova direção de Wright e a arquitetura Pré-Colombiana se considerarmos primeiro as analogias marcantes entre o A. D. German Warehouse (Armazém alemão A. D.) em Richland Center, Wisconsin, construído em 1916, e uma estrutura típica Baya representada aqui por uma vista restaurada do Templo das Três Lentilhas, em Chichen Itza. Cada edifício consiste de um grande corpo massivo perfurado de três aberturas estreitas e dominado por um friso geométrico decorativo, desproporcionalmente alto. Estas semelhanças são tais que excluem a produção puramente coincidente de duas estruturas independentes. Um detalhe que ajudaria a confirmar a provável inspiração do edifício Wright por um monumento Maya semelhante é o uso de esteios de canto diagonais, no Warehouse, para os mastros de bandeira. Estes foram sugeridos, creio eu, pelas características línguas Maya em forma de gancho que sobressaem, diagonalmente, das faces estilizadas, esculpidas nos cantos do templo. Os esteios, como o largo ornato que sobressai do topo e os pilares estratificados, que flanqueiam o saliente pavilhão de entrada, são característicos especiais de arquitetura Maya e incompatíveis com os primeiros desenvolvimentos do trabalho de Wright. Sua aparição, portanto, fora do seu "habitat" na América Central sugeriria que foram inspirados pelos trabalhos daquela cultura.

Esta dependência evidente, de Wright, da arquitetura Maya, não deve ser confundida com as imitações da renascença e arquitetura gótica que enchiam as nossas cidades e interior durante as duas gerações precedentes. Pelo ornamento abstrato ou zoomórfico do templo Mayano, esculpido sobre as

pedras ou encastado de forma mosaica na feitura do edifício, Wright substituiu um ornamento estritamente geométrico impresso em seus blocos "textis" de decoração de concreto do Warehouse. Este último método foi não somente uma adaptação imaginativa do ornato decorativo Maya mas também uma invenção mais engenhosa e honesta para a melhoria na aparência do bloco de concreto do que os revestimentos de concreto mais em voga — imitações ridículas e feias de pedra rústica afligem muitas estruturas residenciais e comerciais através dos Estados Unidos.

Conforme ficou dito antes, o bloco textil teve mesmo um uso mais impressionante no Midway Gardens. Dos edifícios da Chicago School, dos quais guardo memória da minha infância na "Cidade do Vento", nenhum desponta mais impressionante, alegre, festivo e fabulosamente bonito, ao que este palácio de prazer que as características deliciosas de um Café de Paris, o jardim alemão de cereveja e os jardins suspensos da Babilônia. "Quando foi inaugurado", lembrou Wright em sua Autobiografia, "os habitantes de Chicago ficaram maravilhados, aclamaram, e aprovaram. Para muitos ele sugeria arquitetura egípcia, para outros, japonesa, para alguns, Maya". Se essas analogias imputadas eram baseadas em conhecimento fundo ou meramente usadas como sinônimos para alguma coisa exótica, jamais o saberemos. Apareceram sugestões para cada uma delas mas ninguém notou que o plano foi inspirado por um antigo banho romano. De qualquer modo, a mais importante ligação com o passado é o Maya ou Pré-Colombiano no notável caráter dos ricos blocos textis. A mesma combinação de contraste foi muito efetivamente usada nas casas Millard, Ennis e Freeman na Califórnia nos princípios de 1920. Os seus ricos exteriores disfarçavam o fato de que o reforço interno com canos de metal e concreto atirados para dentro dos blocos ôcos, tornaram estes edifícios virtualmente monolíticos e portanto menos vulneráveis aos tremores de terra que destrutivamente visitam a costa do Pacífico.

Considerações semelhantes de segurança também conduziram à utilização de concreto na construção da Casa Hollyhock de Aline Barnsdall em Los Angeles (1920). Mesmo neste meio ele foi capaz de criar formas massivas que sugerem a inspiração Maya, sem sacrificar as necessidades de lugar e propósito. O pavilhão saliente da sala de visita com sua abertura tripla em forma de capota lembra-nos definitivamente o Templo dos Tigres em Chichen Itza. Ainda mais impressionante é o paralelo entre o projeto do Teatro Barnsdall e o canto leste da Sala das Noivas em Chichen Itza onde achamos a mesma decoração rica de formas de bloco e cornijas curvas.

As poucas analogias entre os trabalhos de Wright e arquitetura Pré-Colombiana que foram descritos ou ilustrados acima não esgotam o repertório de motivos que ele parece ter adaptado da antiga cultura americana. Como demonstrei em outro lugar, os seus parapeitos em forma de tina nas sacadas e terraços com suas rampas projetadas para cima e para fora são encontrados no templo Maya em Tulun e no Palácio Zapotec em Mitla; o plano cruciforme dos dois edifícios adjacentes no Grupo Arroyo em Mitla parecem ter sido engenhosamente adaptados para os planos do Templo Unidade, e da Casa Unidade em Oak Park, Illinois, numa notável integração de atividades eclesásticas e sociais; o uso do bloco textil em faixas decorativas interiores é comparável ao uso em túmulos do leste de Mitla: o friso da Casa Bogk em Milwaukee, Wisconsin, assemelha-se a motivos sugeridos pela touca da Deusa Azteca da Agricultura, as roupas esculpidas representadas nos pilares Maya e o friso aparentemente perfurado na Sala das Noivas e o Palácio em Uxmal.

Quão profundamente estava Wright imbuido da antiga cultura indígena é ilustrado por um incidente e um emblema. Recentemente, quando visitávamos Taliesin East, a terra natal de Wright em Wisconsin, meus companheiros e eu vimos, proeminentemente exposto sobre um cavalete, um volume de chapas sobre arquitetura Maya, aberto, para mostrar o pilar em forma de serpente do Templo dos Tigres em Chichen Itza. Era uma demonstração clara do interesse continuado de Wright na arquitetura Maya e um lembrete tanto ao discípulo como ao visitante da herança aborígene da arquitetura americana. O emblema é um quadrado vermelho que representava a assinatura abstrata ou "marca" de Wright e invariavelmente acompanhava seus desenhos ou publicações arquitetônicas. Durante os últimos 15 anos ele modificou o emblema pela superposição de uma voluta dupla retangular para marcar a página de título de sua "Autobiografia" e os dois volumes que o acompanham, cada um dedicado aos seus escritos e seus trabalhos, para servir como sinete no papel timbrado de Taliesin e em envelopes e — fora a côr — como sentinelas emblemáticas entalhadas nas paredes de entrada do Taliesin West em Arizona. A união do quadrado vermelho com a voluta Maya sugeriria uma identificação emblemática de Wright com os grandes arquitetos Pré-Colombianos a quem de certo modo ele era para redescobrir 400 anos após a chegada de Colombo e de dar às suas criações um novo aspecto à vida.

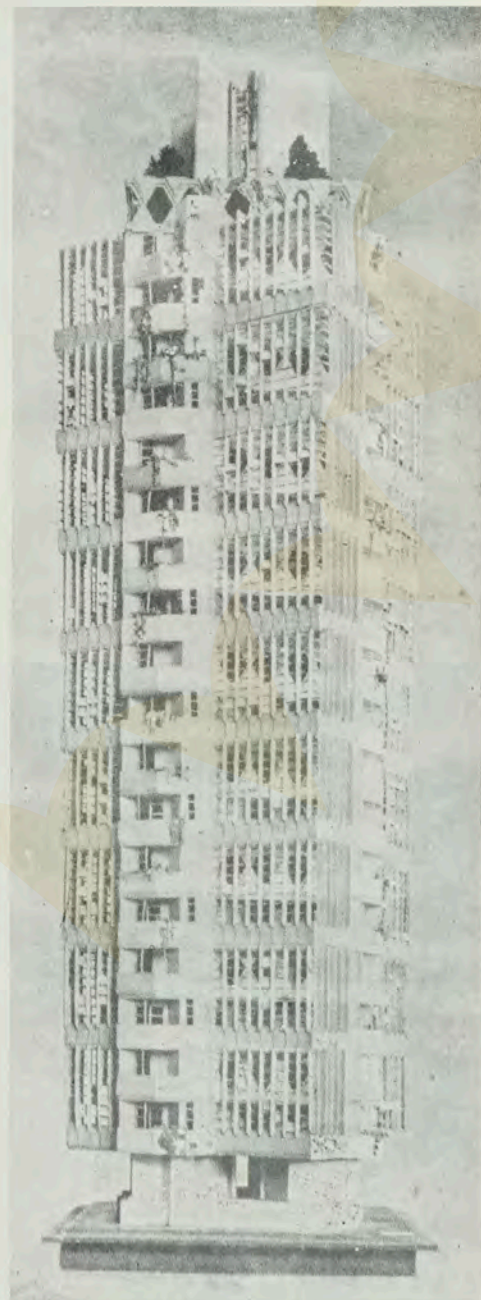
Considerando o gênio de Wright era inevitável que a sua contribuição à história da arquitetura não consistiria, inteiramente de sua adaptação criativa das fontes históricas japonesas, mayas e outras. Durante o próprio ano em que a inspiração Maya tornava-se aparente pelo uso do bloco textil no Midway Gardens em Chicago, seu trabalho e idéias estavam criando raiz na Europa como ficou demonstrado na fábrica Walter Gropius, construída para a Exposição Werkbund de 1914 em Colonia, Alemanha. Conforme primeiro notado por H. R. Hitchcock, aquele edifício contém os motivos familia-

res de Wright tais como os telhados proeminentemente sobressaídos pairando sobre massas retangulares ou cubiformes de construção de tijolos listados e a ênfase do horizontal com os seus cursos de fios. O caminho para a influência de Wright sobre a arquitetura européia tinha sido preparado alguns anos antes. Um aluno visitante de literatura e cultura alemã da Universidade de Harvard, dr. Kuno Franke, ficou tão impressionado pelo vigor e não convencionalidade do trabalho de Wright que ao voltar para a Alemanha ele virtualmente instigou uma grande exibição do trabalho do americano em Berlim em 1910. Esta foi acompanhada pela publicação de uma grande carteira de chapas ilustrando a maioria dos seus projetos e edifícios feitos, e de um texto de introdução feito pelo próprio arquiteto. Uma publicação menor seguiu-se no ano seguinte com um estudo introdutório pelo arquiteto inglês C. R. Ashbee. O interesse continuado dos europeus em Wright foi demonstrado por uma terceira publicação na Alemanha em 1922 e um suntuoso livro holandês em 1925 editado por H. Th. Wijdeveld. Este último incluía alguns trabalhos mais recentes tais como o Hotel Imperial em Tóquio e os edifícios e projetos Barnsdall e um certo

número de ensaios correlativos por Louis Sullivan, H. P. Berlage, J. J. P. Oud, Robert Mallet-Stevens, Fritz Mendelsohn e Lewis Mumford. Tendo saído 15 anos depois do impacto inicial do trabalho de Wright, este livro não teve tanta influência como os anteriores, era porém uma confirmação da sua importância e do interesse contínuo e extenso em seus trabalhos e idéias, como o podem testemunhar um grande número de edifícios europeus contemporâneos. Os mais óbvios exemplos do impacto de Wright sobre a arquitetura alemã de 1920 são vistos nas casas de campo de W. Kuenert e K. Pfeiffer, uma das quais foi construída em Berlim-Babelsberg em 1925. A mais próxima semelhança é a casa de D.D. Martin de 1904 em Buffalo, New York, que foi ilustrada nas duas primeiras publicações alemãs. A semelhança das massas cubiformes em tijolos, divididas horizontalmente por cursos de fios, as calhas projetadas e as janelas agrupadas associadas com vinhas pendentes, não deixam dúvida quanto à direção da influência. Muitos poucos outros edifícios alemães compararam-se como este ao estilo "prairie" de Wright. Muitos dos detalhes característicos de suas estruturas residenciais, religiosas ou comerciais, reaparecem em grau variável de

A torre de S. Marcos, New York, 1929.

Moinho de trigo chamado "Romeu e Julieta", Hillside Spring Green, Wisc., U.S.A., 1896.



proeminência durante a República de Weimar nos trabalhos de P. Behrens, Distel e Grubig, R. Doecker, A. Gelhorn, F. Herold, E. May, E. Mendelsohn, Mies Van der Rohe, W. Kreis, E. Meurin, H. Poelzig, W. Riphahn, K. Schneider e F. Walter.

Os holandeses foram um pouco mais tardios na descoberta de Wright do que os alemães. H. P. Berlage reconheceu a sua importância quando visitou os Estados Unidos em 1910 e subsequentemente escreveu e fez conferências sobre ele. Evidência visível da influência de Wright, no entanto, não aparece senão depois da I Guerra Mundial num projeto para uma fábrica em Purmerend por J. J. P. Oud, em 1919. A década seguinte na Holanda viu não somente a publicação de um grande livro sobre Wright mas também numerosos edifícios que claramente indicavam o impacto dos seus trabalhos e idéias. A evidência desse impacto acha-se em alguns dos edifícios de W. Dudok, P. J. C. Klaarhamer, H. J. Simons, H. Elte, J. B. van Loghem, D. Roosenburg, R. van 't Hoff, J. Wils e a firma Verschoor e Ruten. A França, o baluarte da tradição acadêmica e educação arquitetônica, recebeu em menor grau as inovações de Wright do que a Alemanha e a Holanda. Mostrou-se fria mesmo com Le Corbusier, o arquiteto suíço que estava destinado, através os seus livros e trabalhos, a conduzir a relutante França para a vanguarda da nova arquitetura internacional. No entanto, descobrem-se alguns detalhes nos trabalhos de Tony Garnier e Robert Mallet — Stevens que contêm o toque evidente de Wright.

Os arquitetos belgas, tirando as suas indicações mais da França do que da Holanda ou Alemanha não foram facilmente afetados pela influência crescente de Wright. No entanto podemos encontrar um número suficiente de motivos de Wright no trabalho de Victor Bourgeois e outros arquitetos para sugerir que na França havia alguma admiração esporádica de Wright mesmo que somente nos aspectos exteriores do seu estilo.

Insinuações de sua influência indireta podem ser encontrados na Suíça e Itália e mesmo no México, mas estas estão virtualmente absorvidas no novo vocabulário internacional.

Enquanto a fermentação da arquitetura europeia seguia sob o impacto de suas idéias e estilo, Wright estava estendendo o horizonte de sua reputação e influência internacionais ao Japão, a convite dos japoneses. A escolha de Wright para desenhar o Hotel Imperial em Tóquio provavelmente foi feita em parte pelo reconhecimento do seu trabalho feito que era do agrado e gosto japoneses. Em parte também porque na época em que a decisão foi tomada, Wright era o único arquiteto importante que tinha feito a mais satisfatória síntese do que é tradicional e do que é novo e do que poderá adotar-se ao Japão do começo do século 20. De um modo o acontecimento era para ser uma oportunidade inevitável para Wright saldar a sua dívida para com uma cultura que ele muito admirava e da qual ele tinha extraído algumas lições valiosas na formulação de suas idéias e estilo arquitetônicos.

O hotel parece ser uma síntese do estilo italiano e características japonesas do seu estilo "prairie" e das massas impressivas e ornamento que foram inspirados em parte pela arquitetura Pré-Colombiana. O resultado é a combinação de um conforto doméstico com dignidade e esplendor reais. Quando o hotel escapou do destruidor terremoto de 1923, ficou provada sem dúvida alguma a sabedoria das precauções engenhosas do arquiteto introduzidas no edifício. Entre estas encontram-se os alicerces em forma de ponte ou flutuantes, a separação das diversas alas umas das outras e os lagos de água nos pátios que pareciam ser adjuntos decorativos do edifício mas que eram na realidade, partes importantes do processo local de combate ao fogo e não tão vulneráveis como o sistema de água da cidade durante um terremoto.

Wright voltou aos Estados Unidos para continuar a quarta década da sua carreira produtiva embaçada por desgraças pessoais, mas a sua influência sobre a arquitetura japonesa não era para ter fim com o Hotel Imperial, a Escola Jiyu Gakuen e algumas residências. Antonin Raymond, estudante suíço-americano, que tinha tomado parte em seu trabalho japonês ficou para continuar a missão de Wright e desenvolver uma carreira bem sucedida lá, e que terminou quando ele voltou para os Estados Unidos em 1938. Como era de esperar, a marca do estilo de Wright pode ser facilmente observada no trabalho japonês de Raymond no princípio de 1920. A prática de Raymond, as diversas publicações sobre Wright, tanto européias como japonesas e seus edifícios deixados em Tóquio, definitivamente, deixaram a sua marca na arquitetura japonesa. Elementos de vestígios daquela influência podem ser achados mesmo nos trabalhos relativamente recentes dos arquitetos japoneses tais como S. Horiguchi, K. Kanayama, F. Murasama, I. e T. Yoshida e J. Yoshimura. Sem dúvida, os detalhes estilísticos são os de mais fácil apreensão e os menos importantes da influência de Wright. Mais importantes naturalmente eram as suas idéias que diziam respeito à construção organizada, planejamento livre e espaço fluente. Estes eram menos óbvios, porque foram fundidos com o estilo europeu internacional que já continha segmentos importantes dos princípios da arquitetura de Wright.

Porém não se deve esquecer as coisas que primeiro saltam à vista. Quão predominante se tornou o uso do bloco textil no Japão, pode ser julgado pelo seu uso comum nos correios e casas de Nigawa e outros lugares. A minha informante, sra. Nina Howall Starr, que lá viveu bom número de anos no recente período de após guerra e que me enviou algumas fotografias representativas, afirma que este memento de Wright é tão co-

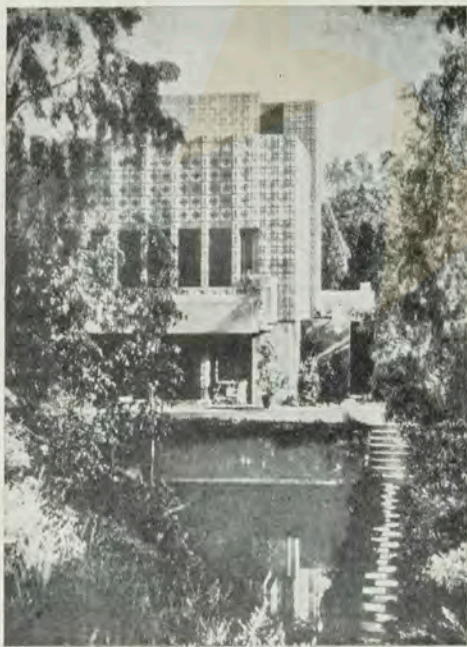
mum que é considerado uma "parte real da cultura japonesa contemporânea". Esta condição oferece um elo simbólico a um parentesco intercontinental pouco conhecido. Estudantes e exploradores sizados apontaram a provável existência de uma comunicação em dois sentidos entre a América Central e a velha civilização Indo-Chinesa através dos arquipélagos do Pacífico. A semelhança exterior da velha arquitetura Indo-Chinesa com os monumentos Maya e de Zapotec igualmente estratificados foi suplementada por paralelos iconográficos pelo dr. Robert Reine-Gelder e seus colaboradores, sugerindo uma invasão cultural da parte sul da América do Norte por missões indo-chinesas no princípio da era cristã. Se esta teoria fosse completamente confirmada, a introdução da arquitetura "mayesca" de Wright no Japão completaria outro ciclo de intercâmbio intercontinental, e fica como um símbolo da interdependência cultural que devia ter existido muito antes de termos ficado cômicos da ânsia do seu cultivo para um entendimento internacional.

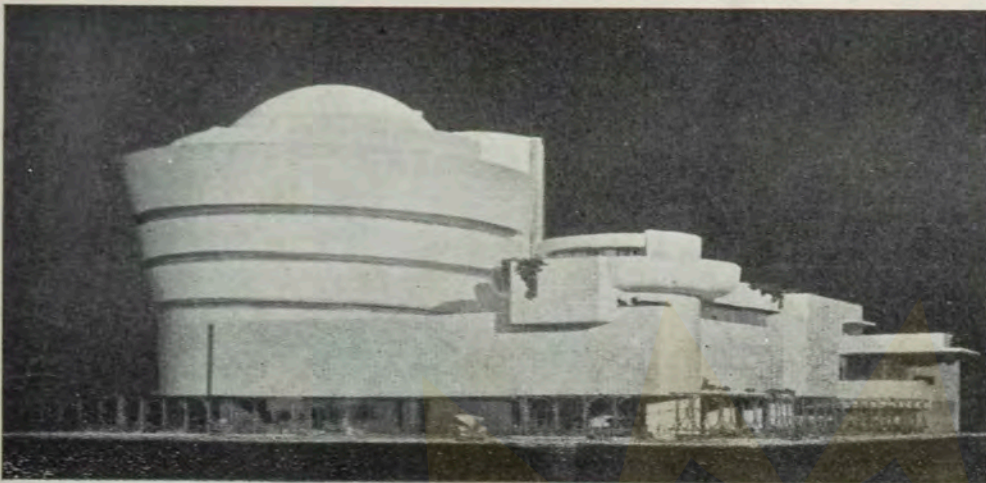
O uso frutífero do bloco textil e das formas de concreto massivas de superfícies contínuas alcançaram o topo do trabalho de Wright nas casas da Califórnia de 1920. Parece que assim como ele quase esgotou a inspiração japonesa ao tempo em que construiu o Hotel Imperial assim a fase Pré-Colombiana estava definindo pelo fim daquela década, mas é característico de Wright, assim como dos grandes arquitetos, que o germe da próxima fase do seu trabalho já está evidente antes que afunde numa convenção ou maneirismo fatigantes. O estímulo para a nova direção estilística parece ter vindo em parte do trabalho primitivo de Wright e em parte da arquitetura europeia nas suas fases expressionistas (prismática) e internacionais (cubista). Desde o princípio de sua carreira, Wright usou ocasionalmente o octógono, ou seções do mesmo, o losango e a metade triangular de um quadrado orientado diagonalmente em seus planos e superestruturas. Foi somente em 1922 que ele se abalou para o uso geral e proeminente do hexágono e de formas cristalinas ou prismáticas em massa e superfície, conforme foi notado nos projetos para as cabinas de uma colônia de verão em Emerald Bay, Lago Tahoe, Califórnia. A este tempo Gropius também estava usando formas cristalinas e prismáticas em seu monumento à guerra em Weimar, e na luxuosa "cabina de madeira" em Sommerfeld, quando Mies Van der Rohe em seu projeto de vidro-e-metal para a torre Tribune de 1922, O. Bartning em suas casas, igrejas e projetos, e R. Belling, em seu Restaurant Scala em Berlim.

Não há evidência de que Wright fôsse influenciado em seu estilo pelos trabalhos dos seus contemporâneos alemães mais novos, mas a aceleração, em seu uso, de formas prismáticas angulares mais agudas de tantos modos diferentes pode ter sido encorajada pelas tendências expressionistas européias. No entanto, na Alemanha esta fase foi um fenômeno que passava mesmo para Bartning que era o expoente mais forte daquele estilo. O trabalho de Wright ficou para tornar-se uma força expressiva e dinâmica conforme se vê no projeto da Sinagoga Beth Shalom de 1954, em Philadelphia. No entanto, este método não substituiu completamente quer os elementos do estilo "prairie" sobrevivente ou os Pré-Colombianos mas fundiram-se com eles em orquestrações novas e inesperadas de materiais e formas diferentes.

Enquanto a fase expressionista era experimentada por Wright em diferentes projetos em 1920, o estilo Internacional com seus volumes cubiformes característicos e janelas de fitas começou a tornar-se a nova linguagem arquitetônica da Europa. Suas superfícies despidas e chatas, as paredes finas, algumas

George Madison Millrand House, Pasadena, Cal., U.S.A., 1913.





Solomon R. Guggenheim, Memorial Museum, New York, projeto de 1943. Ao lado, o corte.

vêzes em forma de finos pára-ventos, para-peitos ou planos semi-destacados e a impressão de que alguns edifícios eram carregados em tabladros temporários, convidaram o nome irrisório que êle deu aos mesmos — o estilo de papelão. A sua impressão de que os novatos nada sabiam sobre a poesia da côr e da textura dos materiais naturais e artificiais, o colocou temporariamente do lado dos acadêmicos altivos. Êle poderia ter sido mais complacente se tivesse olhado mais cuidadosamente e reconhecido nas janelas em forma de fitas os descendentes do trabalho do seu "Lieber Meister" (Sullivan) e do seu próprio na primeira década do século.

Em devido tempo êle olhou mais cuidadosamente e reconciliou-se com o seu filho pródigo um tanto acético. Os seus projetos da última parte de 1920 e princípio de 1930 levam testemunho suficiente desta mudança de seu coração (como também frisado por Vincent Scully Jr., da Universidade de Yale). A mais notável demonstração da

ração da Villa Hefferlin em Paris, por André Lurçat, em 1932, e a casa de verão "Falling Water" em Bear Run, Pennsylvânia, de 1936. Pareceria que o pão de rala que êle atirou sobre as águas da Europa lhe foi devolvido purificado e embrulhado num pacote branco.

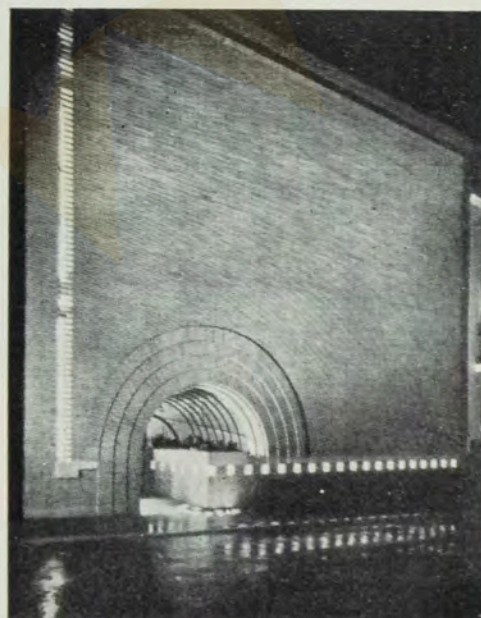
Quase 20 anos mais tarde, no comêço da sétima década de sua carreira incrivelmente fértil, Wright continua a alterar e combinar de um modo excitantemente imprezível todos os elementos americanos ou não-americanos que contribuíram para a formação de seu trabalho, permitindo ora um, ora outro a dominar, dependendo da natureza do edifício e sua localização.

Um dos seus mais recentes edifícios — ainda não acabado — é o Museu Guggenheim de New York. Sua forma espiral, embora em parte inspirada pelas antigas tôrres peruanas, foi assemelhado por êle até a concha de um Nautilus. Isto, o tipo "grande árvore" das

cabinas do Lago Tahoe, a palmeira sugerida na coluna do edifício de administração da Johnson Wax Company, o favo de mel da sua Casa Hanna, e o cactus estriado do projeto de San Marco no Deserto, faz-nos lembrar da conexão orgânica e poética do arquiteto com o processo cósmico criado da natureza. Wright, assim como Antaeus na antiga mitologia grega, pareceria necessitar um toque da natureza para reavivar sua luta com os problemas da arquitetura criadora. Os homens a quem Wright ensinou — direta ou indiretamente — em todo o mundo, a tomar os seus lugares entre os pioneiros da nova arquitetura, abandonaram todos os vestígios de naturalismo simbólico. As lições que lhes ensinou, no pensamento internacional ou intercontinental, estão claramente reveladas na arquitetura do mundo todo, que está gradualmente se emancipando daqueles limites nacionais ou regionais que em séculos passados ajudavam as nações a se separar umas das outras.



V. C. Morris Shop, S. Francisco, Cal., 1948. Ao lado, vista tirada da entrada; em baixo, vista da fachada.



A arquitetura da sociedade industrial

VI - O fator estrutural (4)

arq. Paulo F. Santos

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, 4.º e 5.º artigos, "O fator estrutural" (1, 2 e 3), em ns. 24, 25 e 26.

A arquitetura do ferro no século XIX, através as opiniões de estetas e teóricos do período: Morris, Ruskin, Labrouste e Viollet-Le-Duc.



A "Red House" de William Morris, em Kent, construída em 1859, com a colaboração dele, pelo arquiteto Philip Webb (Foto do livro "Pioneers of Modern Design", de Nikolaus Pevsner).

As conquistas realizadas com o emprêgo do ferro no século XIX, de Watt e Telford no alvorecer do século, Labrouste e Paxton em meados dele, a Eiffel e Sullivan no seu ocaso, examinadas no conjunto das realizações do período, perdem-se despercebidas num oceano de revivescências de estilos históricos e de sistemas construtivos tradicionais a que tais estilos naturalmente conduziam, nos quais o ferro só timidamente ia penetrando. Arquitetura eclética por excelência, divorciada da realidade e mantendo à margem, ou aproveitando incompleta ou inadequadamente, as imensas potencialidades que um século de progressos técnico-científicos tinha incorporado à vida contemporânea.

As obras de cada um dos precursores que se esforçaram em reformar a arquitetura pela base, isto é, em termos de construção, mais precisamente: em termos de estrutura, vistas hoje à distância, soam como imprecações de protesto contra a esterilidade de uma orientação que conduzia a arquitetura para um bôco sem saída, protesto que atingiu sua eloquência maior com a ereção da já referida torre da Exposição Internacional de 1889, êsse imenso ponto de exclamação, plantado por Eiffel em pleno coração de Paris.

Para uma minoria esclarecida já começava a ficar patente a falência do ecletismo. Difícil era saber-se exatamente qual o caminho a seguir. Os problemas de estrutura — ponto de partida para a renovação — não se apresentavam, então, com a evidência com que se nos apresentam hoje, realizações como as do Crystal Palace, estações ferroviárias e galerias de máquinas não atingindo os altaneiros redutos em que se enclausuravam os arquitetos de maior nomeada e não sendo propriamente consideradas como arquitetura digna desse nome, mas como meras construções industriais (a pala-

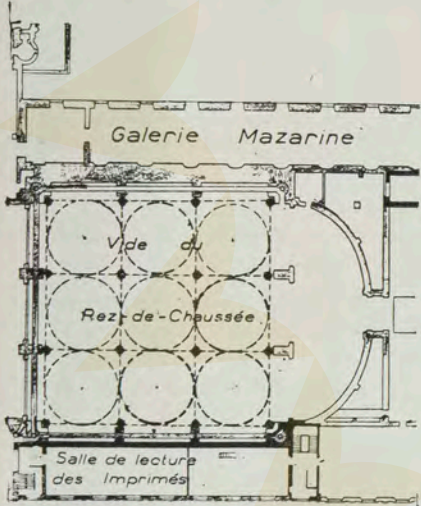
vra, àquele tempo, como até certo ponto ainda hoje, em assuntos artísticos, tinha aceção pejorativa). A arquitetura de Chicago constituía um caso à parte e, depois da Feira Mundial de 1893, foi degenerando, como já dissemos. Os estetas e teóricos mais eminentes do século não alcançaram a superar os desajustes provocados pelo impacto da máquina na sociedade e não raro contribuíram para aumentar a confusão, levando-a pelo seu prestígio de publicistas, para o seio das escolas de Belas-Artes. William Morris, por exemplo (de quem nos ocupamos no 2.º artigo da presente série) "demasiadamente preocupado com o aspecto negativo da Revolução Industrial" nas suas consequências sociais, preconizando, como preconizava, a volta ao trabalho artesanal pela sua mais alta qualidade e alegrias que proporciona ao trabalhador, reagia contra a máquina e não escondia sua ojeriza pelas estruturas metálicas (produto dela) chegando a confessar que, de cada vez que ia a Paris procurava alojar-se tão perto quanto possível da Torre Eiffel, porque era essa a melhor maneira de evitar de vê-la. John Ruskin — maior figura de crítico de meados a fins do século XIX, de quem Morris se considerava aluno e de quem herdou sua ojeriza pelas estruturas de ferro — precisou, em seus livros, as razões de suas restrições àquele tipo de estrutura, restrições que, por frágeis que tenham sido nos seus fundamentos, se revestem da maior significação histórica, porque traduzem o sentimento então dominante entre os mais eminentes estetas, com repercussão nos responsáveis pelo ensino de arquitetura. Na "Lâmpada da Verdade", das suas muito célebres "Sete lâmpadas da Arquitetura" diz êle: "uma das principais dignidades da arquitetura deriva da sua natureza histórica e como esta se acha em parte subordinada à estabilidade

dos estilos, se compreenderá que é justo guardar na medida do possível, mesmo em períodos de ciência muito avançada, os materiais e princípios de épocas pretéritas e primitivas. Que se conceda ou não êste ponto, é absolutamente certo que tôdas as (nossas) idéias relacionadas com as proporções, as dimensões, a decoração ou a construção dependem da pressuposição de materiais idênticos àqueles sobre que estamos acostumados a atuar e julgar; como, pessoalmente, me sinto incapaz de subtrair-me à influência destes preconceitos e suponho que acontecerá o mesmo aos meus leitores, permitir-se-me-á talvez admitir que a verdadeira arquitetura não aceita o ferro como material de construção e que obras semelhantes à flecha central fundida da catedral de Ruão ou às coberturas e pilares de ferro de nossas estações (ferroviárias) e de algumas igrejas, não são obras arquitetônicas no sentido artístico da palavra. É natural que os metais possam e devam entrar alguma vez na construção, como sucede com os pregos nas obras de madeira e os grampos e gatos na arquitetura da pedra. Não podemos negar ao arquiteto gótico o direito de fixar estátuas, pináculos e ornamentos, com a ajuda de barras de ferro, nem a Brunelleschi (o de lançar) sua cadeia de ferro em redor da cúpula de Florença"... Há que encontrar, portanto, uma regra e esta "é que os metais se podem empregar como cimento ou argamassa e não como meios de sustentação"... Quando a construção e segurança de determinadas partes do edifício estiverem "...de certa maneira subordinadas ao emprêgo do ferro, não o condenamos, desde que se faça com êle tudo o que possa ser feito com uma boa argamassa e uma boa alvenaria..." Na "Lâmpada do Sacrifício" Ruskin é mordaz quando diz: "...é isso que separa a arquitetura de um ninho



Enquanto Ruskin e depois Morris investiam contra o ferro, o uso dele se difundia. Desenho do arquiteto Leopold Eidlitz. Concurso de projetos para o Crystal Palace da Exp. Int. de New York de 1853 (Foto do livro "Forms and Functions of the 20th Cent. Architecture", de Talbot Hamlin).

Típico de Henri Labrouste foi o emprêgo de duas estruturas: uma de ferro no interior, outra de alvenaria no exterior, como se vê neste Salão de Leitura da Biblioteca Nacional de Paris (1858-68) (Des. da Rev. "La Technique des Travaux", 1948. Levant. de Roux-Spitz. A indicação pontilhada foi acrescentada por nós). Para a elevação do Salão ver Habitat n.º 23.

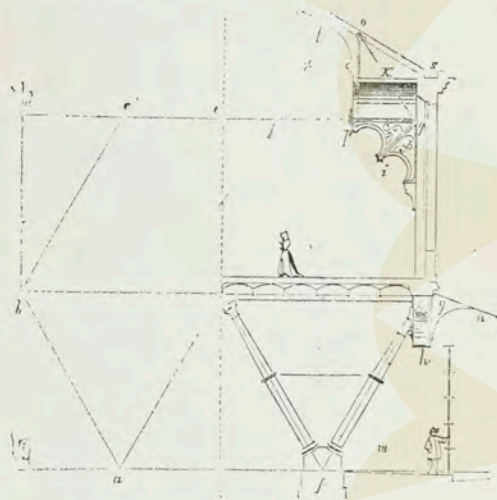


de vespas, um buraco de ratos, ou uma estação ferroviária" (a wasp's nest, a rat hole, or a railway station). E nas "Pedras de Veneza" (livro tão ou mais famoso do que "As Sete Lâmpadas da Arquitetura") e que começou a ser publicado no mesmo ano em que se fazia a inauguração do Crystal Palace (1851), investe novamente contra a arquitetura do ferro e, agora também do vidro (matéria's que naquele pavilhão tiveram verdadeira apoteose), arquitetura que, quão nobre possa ser, diz êle, estará "eternamente separada das boas e grandes obras por um abismo que nem tôdas as pontes tubulares e obras de engenharia de uma dezena de milhar de séculos dezenove, fundidas no bronze de um único grande século, jamais conseguiriam ultrapassar, de uma polegada que fosse!" ("The Stones of Venice", vol. I, Appendix, 17 — Answer to Mr. Garbett).

Os próprios grandes arquitetos teóricos do movimento racionalista: Labrouste e Viollet-Le-Duc, contemporizaram entre as duas tendências: a tradicional e a moderna, a da alvenaria e a do ferro. Labrouste, entusiasta da lógica impecável da arquitetura da antiguidade clássica e Viollet-Le-Duc, igualmente entusiasta da lógica não menos impecável da arquitetura medieval (que preconizavam fossem ensinadas como disciplinas, mas não para aplicação) não lograram na opinião de Anatole de Baudot, que foi aluno de ambos, precisar a orientação a indicar aos seus alunos: "é necessário confessá-lo, diz de Baudot, que quem quer tenha trabalhado sob a dupla direção de Labrouste e de Viollet-le-Duc, estava muito mal armado, porque se achava em face de um dilema: não fazer nem clássico nem gótico, ou só pedir a êsses estilos empréstimos absolutamente justificados. Ora, para quem se lança nessa via, cedo fica patente que ela não pode conduzir a um fim e que, para resolver logicamente os problemas atuais, tão imperiosos, é necessário tudo criar de novo. Mas um tal esforço pode ser feito

isoladamente, sem que uma direção, num ensinamento comum e sobretudo numa educação comum, o tenha provocado, de antemão?" (Anatole de Baudot, "l'Architecture"). Como educadores, o mérito maior desses dois eminentes arquitetos consistiu, a nosso ver: 1.º — na ênfase que concederam aos problemas de construção e, principalmente, de estrutura; 2.º — no ardor com que defenderam a arquitetura do ferro; 3.º — em terem erigido a razão, como princípio diretor de suas idéias (o que nem sempre, mas, pelo menos em muitos casos, os conduziu a conclusões válidas ainda hoje). Labrouste utilizou para a pregação de suas teorias arquitetônicas a mais eloquente maneira: a pregação in concreto, através das obras que executou e que descreveu êle próprio na "Revue Générale de l'Architecture et Travaux Publics", de que era diretor César Daly. Dos dois, Labrouste e Viollet-Le-Duc, como teorista, o que mais

Os montantes em V fechado, de Le Corbusier e em V aberto, de Oscar Niemeyer tiveram seus antecedentes nestes desenhos de Viollet-Le-Duc, talvez desconhecidos daqueles eminentes arquitetos (Fig. do livro "Entretiens sur l'Architecture", Viollet-Le-Duc, vol. 2).



Biblioteca de Santa Genoveva, de Paris. Arquiteto Henri Labrouste (1841-50). Se Labrouste foi dos grandes precursores do emprêgo das estruturas de ferro no interior dos edifícios, no exterior usou abundantemente os envoltórios de alvenaria tratados em linhas historicistas (Foto do livro "L'Architecture Française, de Marie Dormoy).

No Dep. de livros da Biblioteca Nacional de Paris, são as próprias testeiras tubulares de ferro das estantes que servem de pilares para sustentação dos passadiços e do teto. Henri Labrouste, arquiteto (1858-68) (Foto do livro "Elements et Théories de l'Architecture", de J. Guadet).

importa é Viollet-Le-Duc, devido ao pres-tígio de que desfrutava entre arquitetos e engenheiros. Se este eminente arquiteto, não soube encontrar na prática as formas de estrutura adequadas às qualidades intrínsecas do ferro — como se pode concluir, não só dos seus trabalhos de construtor como das suas sugestões de professor (veja-se os "Entretiens", Paris, 1863-72) — não é menos exato que no terreno teórico lhe cabe o mais destacado lugar entre os precursores da arquitetura contemporânea através de conceitos que nela ficariam incorporados e que consideramos de justiça relembrar: — "...a arquitetura não pode assumir formas novas a não ser que as vá procurar na aplicação rigorosa de uma estrutura nova; revestir colunas de fonte (ferro fundido) de cilindros de tijolos (1), ou de argamassa de estuque, ou englobar suportes de ferro na alvenaria, por exemplo, não é o resultado de um esforço de cálculo, nem de imaginação, mas somente o emprêgo dissimulado de um meio; ora, todo emprêgo dissimulado de um meio não pode conduzir a formas novas". Agir desse modo "...é mentir à verdadeira estrutura, é pôr em contacto imediato dois materiais de propriedades opostas..." "Ensaaiemos de proceder com lógica, apodere-mo-nos *naivamente* dos meios fornecidos pela nossa época, apliquemo-los sem fazer inter-vir tradições que não são viáveis hoje, e então somente poderemos inaugurar uma nova arquitetura. Se o ferro é destinado a tomar um lugar importante nas nossas cons-truções, estudemos suas propriedades e uti-lizemo-las francamente, com o rigor de jul-gamento que os mestres de todos os tempos puseram nas suas obras." "É possível dar às estruturas em ferro um aspecto monu-mental, decorativo? eu o creio; mas não pode ser submetendo-as às formas admiti-das para a alvenaria"... E, se "...nossas usinas não nos fornecem os meios (para isso) é porque até o presente não demos ao ferro senão uma função acessória ou enco-berda nos grandes monumentos, e que não pusemos seriamente na cabeça (a idéia) de tirar partido desse material do ponto de vista da forma apropriada às suas qualidades". Para funções novas, formas novas, teria ele querido dizer quando observou: "Os enge-nheiros que fizeram as locomotivas, não pensaram em copiar a atrelagem das dili-

gências". E já àquele tempo, (1863-72), como o faria Le Corbusier cinquenta anos depois, exaltou a obra do engenheiro do século XIX em detrimento da do arquiteto, quando, referindo-se a progressos recentes no campo das estruturas, observou: "São os arquitetos de renome os promotores desse progresso? Infelizmente não, são os enge-nheiros; mas estes, submetidos em matéria de arquitetura a um ensino muito limitado, não souberam empregar o ferro a não ser visando a utilidade prática, sem se preo-cupar das formas da arte: e nós arquitetos, que poderíamos lhes ter vindo em auxílio quando se tratava da forma, repelimos, ao contrário, tanto quanto o pudemos esses novos elementos, ou se os adotamos, não foi senão reproduzindo seus meios pura-mente práticos, achados pelos engenheiros construtores e dissimulando-os, eu o repito, sob certas formas consagradas pela tradi-ção". Do que Viollet-Le-Duc não se deu conta foi que também ele, embora em sen-tido algo diferente, não fugiu à regra, por-que, ainda que não dissimulasse o destino de cada material, fez talvez pior, porque em-pregou o ferro como suporte de pesados arcos de alvenaria suspensos por braçadei-ras dispostas nas extremidades de vigas (qual se vê numa das figuras com que ilustramos o presente artigo) — solução que anula es-drúxulamente a "allure" e "souplesse" do metal. Ao invés do uso do ferro para sus-tentação e da alvenaria para vedação, o que preconizava era a conjugação de ambos como materiais de estrutura, embora cada qual com a sua função própria nas partes que lhe fossem destinadas: — "Se se cons-truíram edifícios nos quais o metal cum-priu o papel principal, como nos "Mercados Centrais de Paris", diz ainda ele, nestes edi-fícios a alvenaria é apenas uma exceção, não cumprindo outra função que não a de di-visão. O que não se tentou em nenhum lugar, com inteligência, foi o emprêgo si-multâneo do metal e da alvenaria. Entre-tanto é para este fim que, em muitas cir-cunstâncias, os arquitetos deveriam dirigir os seus esforços"... "A estrutura em alve-naria, tomada como envoltório preservador do frio ou do calor, oferece vantagens que nada pode suplantar. O problema a resol-ver para os grandes edifícios destinados a conter a multidão, seria por conseguinte:

obter um envoltório inteiramente de alvena-ria, muros e abóbadas, evitando o volume de materiais e os pontos de apoio prejudi-ciais, pelo emprêgo do ferro". Longe, por conseguinte, de exaltar as estruturas inteiramente de ferro, ele preferia vê-las envol-vidas em alvenaria: foi a solução dada por Labrouste no Salão de Leitura da Biblioteca Nacional de Paris e ainda preferida pelos arquitetos de 1900 (2). Mas não foi essa a lição de Telford, Brunel, Barlow, Paxton, Cottancin e Eiffel (é verdade que, via de regra, num campo de atividade bem mais livre do que o das edificações civis), nem esse o rumo para o qual, fôssem quais fôs-sem os entraves que lhe opusessem, teria de se dirigir a arquitetura, como de fato se dirigiu.

Nenhum dos estetas e teóricos citados: Morris, Ruskin, Labrouste e Viollet-Le-Duc anteviu o problema da estrutura indepen-dente, ou acreditou na sua importância. É verdade que Morris concentrou-se antes nas artes industriais do que na arquitetura, não se sentindo atraído pelo problema das estru-turas. Labrouste pouco escreveu, limitan-do-se a alguns artigos de revista e além disso exerceu sua atividade em época ainda muito recuada no século, tanto assim que em 1863, sentindo-se já velho fechava o seu atelier (dispersando-se os seus alunos: uns, com Guadet à frente, para o atelier de André; outros, com Anatole de Baudot, ao encontro de Viollet-Le-Duc, a quem pedi-ram a brise, também ele um atelier). Na-quêle mesmo ano foi Viollet-Le-Duc no-meado professor da cadeira de História da Arte e Estética da Escola de Belas Artes de Paris, da qual seria a bem dizer expulso pelos próprios alunos, em razão, entre outras, da obstinação com que exaltava a lógica construtiva em geral e a da arquitetura medieval em particular como parte essen-cial do ensino; substituiu-o na cátedra, Hippolyte Taine. Os "Entretiens" que então publicou, consubstanciam o seu efêmero curso, do mesmo modo que a "Philosophie de l'Art" reproduz o de Taine (3). Ruskin, embora tenha vivido até 1900, escreveu os seus dois livros mais famosos sobre arqui-tetura ("As Sete Lâmpadas da Arquitetura" e "As Pedras de Veneza") em época igualmente muito recuada no século (1849-1853). Além disso, tanto Morris como Rus-

Edifício com estrutura de ferro acusada fran-camente no frontespício (1863). Viollet-Le-Duc, arquiteto (Foto do livro "Forms and Functions of the 20 th Century Architec-ture", de Talbot Hamlin).

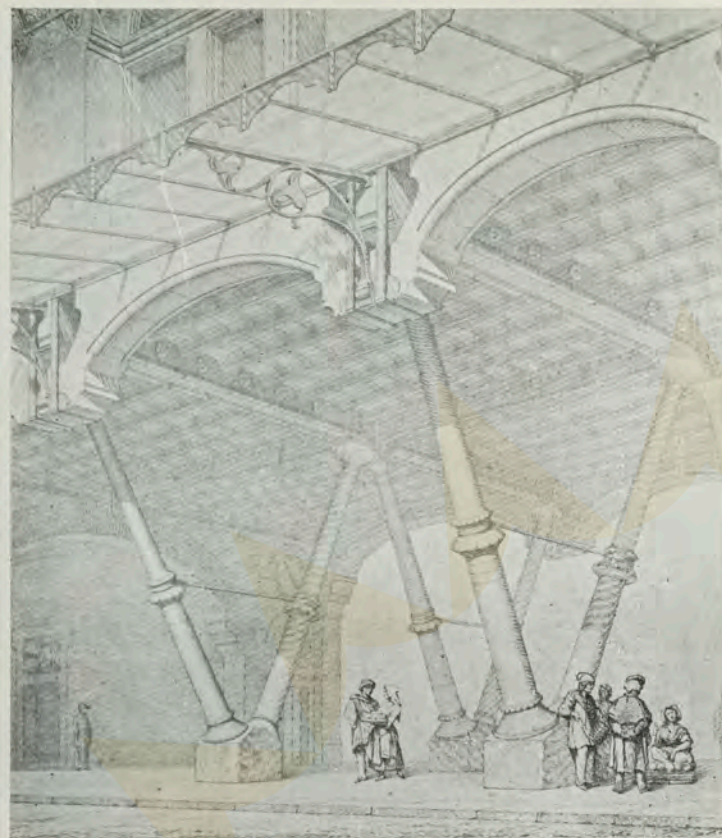


Viollet-Le-Duc preconizava o emprêgo de ossaturas de alvenaria no exterior, e no in-terior, de apoios de ferro, para evitar a perda de espaço com os muros de alvenaria (Fig. do livro "Entretiens sur l'Architecture", de Viollet-Le-Duc, vol. 2).



Este desenho de Viollet-Le-Duc ilustra mui-to bem a teoria do mestre, de conjugar os dois sistemas: o da alvenaria e o do ferro (Fig. do livro "Entretiens sur l'Architectu-re", de Viollet-Le-Duc, Atlas, Pl. XXII).





Neste desenho de Viollet-Le-Duc, datado de 1853, as vigas de ferro, sustentadas por montantes em V também de ferro, suportam por meio de braçadeiras igualmente de ferro, os arcos de alvenaria (Fig. do livro "Entretiens sur l'Architecture", de Viollet-Le-Duc Atlas, Pl. XXI).

kin não eram nem arquitetos nem engenheiros, o que explica o desinteresse do primeiro pelo problema estrutural e a acaanhada visão do segundo sobre o mesmo problema. De Morris já falamos suficientemente no nosso citado artigo "Artesanato e Produção Fabril". De Ruskin muito ainda haverá do que falar, mas sob outros aspectos da sua obra, que não êsses aqui focalizados. Acrescente-se, porém, desde já que, em fins do século passado, não apenas na Inglaterra mas também na França, Alemanha, (4), Estados Unidos, etc., era ele o crítico de mais nomeada. Na estigmatização da mentira e exaltação da verdade erigida por ele, Morris e seus continuadores (5), num dos princípios capitais da arquitetura, Ruskin tinha pontos de contacto com os racionalistas — Labrouste e Viollet-Le-Duc — porque na arquitetura, quando se defende a verdade, na essência o que mais se pretende defender é a verdade construtiva, a verdade estrutural. Outro não era o objetivo de Labrouste ao instituir em divisa da teoria racionalista, de que foi o criador: "a forma deve ajustar-se à função", divisa também adotada por Viollet-Le-Duc e por ambos expressa na norma de conduzir a arquitetura a traduzir sempre, sem disfarces, nas vestimentas com que se adorna, as formas ditadas pela construção. O dogma da verdade, mais que princípio de arquitetura era, de fato preceito de moral. Ruskin, inspirado nos antigos (Platão, Sócrates, etc.) foi fundamentalmente um moralista, cabendo-lhe influência muito grande na formação do clima de regeneração à base ética de fim de século, clima de reação contra a mentira, contra o que havia quem chamasse de "atmosfera infecta", da qual resultaram, à guisa de protesto, "l'Art Nouveau" e outros movimentos de renovação da arquitetura (6).

Pelo fundo ético e humano de suas doutrinas, segundo as quais a arquitetura de um povo é a expressão de sua moral e de sua religião, como assim de sua vida social e aspirações nacionais, Ruskin — acrescente-se à margem do nosso assunto, mas aqui mesmo, para que as nossas críticas às suas concepções acerca do emprego do ferro na arquitetura não lhe deformem o perfil — Ruskin está bem em harmonia com o melhor pensamento dos estetas seus contemporâneos, os quais, em maioria nêle se abeberaram ou inspiraram, tendo muitos pontos de aproximação por exemplo, com o americano Greenough (7) criador, do lado de cá do Atlântico, de uma teoria funcionalista e com o seu compatriota Morris — este, seguidor de suas doutrinas, mais que êle defensor da missão reservada ao arquiteto na solução dos problemas sociais. Influuiu também o grande pensador britânico em personalidades ilustres quais Sullivan, grande arquiteto de Chicago, de quem já anteriormente tratamos e a quem voltaremos, autor de "Kindergarten Chats" (publicado pela primeira vez em "Interstate Architect and Builder" — 1901-02) e Montgomery Schuyler, o crítico da reconstrução da mesma Chicago, maior crítico de arquitetura dos Estados Unidos no século XIX e, na opinião de Lewis Mumford, ainda hoje o melhor (8). Schuyler, que pregava "o retorno à construção, como fonte de uma arquitetura verdadeiramente moderna" muito deveu a Ruskin e Viollet-Le-Duc (como observa Mumford) — o que é mais um elo indireto entre êstes dois últimos estetas. O seu débito para com Ruskin, é bem verdade, não impediu a Schuyler de, em certas passagens da sua obra investir com irreverência contra o mestre (como tantas vêzes, acontece em casos semelhantes), com palavras candentes e, o que é curioso, reprovando-

(1) — Bogardus e outros concorrentes ao projeto para o Crystal Palace da Exposição de New York de 1853, ter-se-ia, provavelmente inspirado no Crystal Palace da Exposição de Londres de 1851, projeto de Joseph Paxton (como vimos no artigo anterior), engenheiro que também concorreu com um projeto à competição para a construção daquele pavilhão de New York, a idéia das peças estandardizadas para fácil montagem e desmontagem, tendo sido, com prioridade, igualmente dêle, Paxton.

(2) — Para mais completo conhecimento de edificações com estruturas metálicas do séc. XIX e respectivos projetos, consultar, além da obra de Vierendeel, «Les Constructions Métalliques», de Guis le Bris, Paris, 1894.

(3) — Na sua publicação «Lectures on Architecture» — título da tradução inglesa dessa época — Viollet-Le-Duc assim se expressa: ... «não é fora do natural que um arquiteto prático conceba erigir um vasto edifício cuja estrutura seja inteiramente de ferro... preservando (essa estrutura) por meio de uma caixa de pedras». (Citação do Coronel W. A. Starret, em «The First Skyscraper», reproduzido por Lewis Mumford, em «Roots of Contemporary American Architecture» e por Siegfried Giedion em «Space, Time and Architecture».

(4) — O acréscimo de dois pavimentos foi feito em 1890 e considerado viável em razão de a alvenaria que na base envolvia os montantes de ferro ser, só ela, capaz de suportar 18% das cargas do edifício.

(5) — Root era o arquiteto da firma Burnham & Root. Quando, depois da morte de Root (1891), Burnham ficou sozinho à frente da organização, o arquiteto chefe da secção técnica passou a ser Dwight Perkins. Burnham era designado por Frank Lloyd Wright e por Sullivan, como «um empreiteiro». A nova firma não se livrou da influência perniciosa da Feira de Chicago de 1893, da qual Burnham foi «chefe de construção» e, depois da morte de Root, arquiteto consultor.

(6) — Morris, Ruskin, Labrouste, Viollet-Le-Duc, Guadet, Belcher, etc., consideram a «verdade», principalmente a verdade estrutural, como um dos princípios diretores da arquitetura. São célebres as passagens de Ruskin na «Lâmpada da Verdade» das suas «Sete Lâmpadas da Arquitetura» (1849) e ainda mais significativas devido às fotografias com que as ilustrou, as de John Belcher nos seus «Princípios da Arquitetura» (1905).

lhe algo pelo que também êle, Schuyler viria a ser criticado (no *American Record*): a preocupação moralista dos conceitos. Diz Schuyler: "Mr. Ruskin caiu em profundo e largamente merecido descrédito como crítico de arquitetura ao erigir rapsódias em dogmas. Sua frivolidade intelectual é mais evidente e irritante em razão do ardor moral que a acompanha, lembrando um arrebatado pregador..., etc.". E o *American Record*: Mr. Schuyler estava "infelizmente atado a um determinado ponto de vista e, infelizmente, êsse ponto de vista era, novamente, de ordem moral". "Esta observação — disse Mumford comentando as palavras do *American Record* — era acurada, mas fátua, porque, quem pode ser um crítico sem ter um ponto de vista, ou um grande crítico sem um profundo senso moral?" (9).

De resto, tanto quanto o fundo moral, o que Schuyler e os estetas do século XIX em geral pretenderam exaltar foi a substância poética da arquitetura: "O defeito da moderna arquitetura, se não da arquitetura americana em particular — foram palavras suas à Associação dos Construtores, em 1891 — é o divórcio entre a arquitetura e a construção, entre a poesia e a prosa da arte da edificação, as quais jamais podem ser separadas sem prejuízo para ambas". Outro não seria o pensamento de Le Corbusier e entre nós o de Lucio Costa, ao proclamarem a importância do conteúdo lírico-emocional da arquitetura, na falta do qual — dizemos nós — o magno problema das estruturas dos edifícios, não logrando atingir o plano subjetivo e psicológico do ideal artístico, não ultrapassa o nível prático e utilitário da simples construção. Mas êste é assunto a que voltaremos mais tarde, quando focalizarmos os fatores plástico e humano.

(Continúa no próximo número)



Edifício Itiratupan, Ilha Porchat, São Vicente

Projeto e construção: Biaggi Ltda.

SITUAÇÃO: Ilha Porchat, ligada por uma ponte a São Vicente, que permite o contínuo tráfego de autos e pedestres, une toda a característica da beleza da vegetação tropical. É servida por uma ótima estrada particular, com todas as melhorias como água, luz e iluminação estradal, além de linha telefônica. Divide a baía de Santos da enseada de São Vicente, encontrando-se assim ao centro de dois panoramas encantadores

TERRENO: O terreno escolhido para o edifício é o lote n.º 50 do loteamento da ilha, situado à beira-mar, de onde se pode admirar o imenso panorama da baía de Santos com a entrada do porto, a Ilha das Palmas, o alto mar até se perder de vista e o forte Itaipú.

NOME: ITIRATUPAN (guaraní) que traduzido significa "Colina de Deus", pois que realmente o edifício é situado num morro privilegiado pela natureza.

CONCEITO INFORMADOR DO PROJETO: O projeto é intimamente ligado à conformação do lugar, à sua altimetria com pedra viva na parte baixa e vegetação luxuriosa na pendente adjacente à

estrada que se encontra mais ou menos à altura de 30 metros acima do mar, à vista panorâmica que se abraça do lugar e à orientação.

O complexo é constituído de três blocos sobrepostos ligados entre eles pela construção vertical da escada e poço de elevadores. A dimensão dos blocos foi ditada do corte longitudinal do terreno e das leis municipais que obrigam determinados afastamentos laterais, frontal e de fundo. Os três corpos sobrepostos são de baixo para cima: A) apartamentos pequenos. B) garagens e apartamento do zelador. C) apartamentos grandes. O projeto foi estudado com a máxima preocupação a fim de que cada apartamento, os de maiores proporções do corpo alto e os médios do corpo baixo, possuam dupla vista para o mar.

Ao nível do mar será cavada uma piscina que ocupará quase toda a área baixa e será construída, com as pedras retiradas do próprio lugar, formando um dique de dois metros de altura aproximadamente. Tal construção será executada com a intenção de não alterar, no limite do possível, a áspera natureza das rochas existentes, para não tirar a grande poesia da natureza selvagem. Os amantes da pesca não terão necessidade de sair do local, pois o mesmo foi sempre ponto favorito dos pescadores da ilha.

DESCRIÇÃO DO EDIFÍCIO: O edifício está orientado com seu eixo principal na direção "E-SE" e "O-NO" orientando as duas frentes para "N-NE" e "S-SO". A frente "N-NE", que é aquela voltada para a baía de Santos é constituída de uma teoria de elementos protetoras "quebra-sol" que mesmo não tirando a visão panorâmica, protege a parede vidrada dos raios solares. O corpo central do nível da estrada consta de dois andares de garagem que se ligam com a estrada por meio de rampas de acesso. No corpo abaixo a estas rampas é ajustado o apartamento do zelador do edifício. Tal apartamento é ligado

diretamente com o interior das garagens e com todo o prédio.

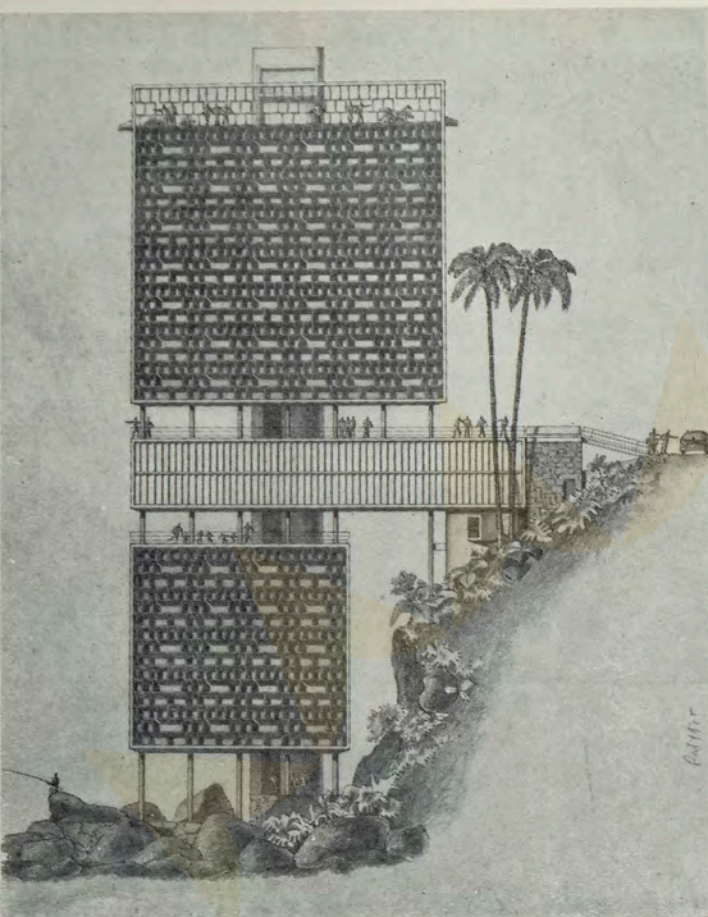
O terraço da construção das garagens corresponde à entrada propriamente dita do edifício. Para a pavimentação de tal terraço foi escolhido o "mosaico português" tipo "Copacabana", sendo de grande efeito decorativo e de caráter tradicional brasileiro. O corpo alto consta de 14 apartamentos do maior tamanho, dois por andar, com dupla frente para o mar. Estes apartamentos (tipo A) constam de: entrada, living, sala de jantar, 2 dormitórios com banho principal, cozinha, área, tanque e um quarto com banho que pode servir, dada sua localização no próprio apartamento, como quarto para hóspedes ou quarto de empregada. A capacidade deste apartamento estudado para um uso de estação ou de "week-end" pode chegar a oito ou nove pessoas.

A parte inferior consta de 15 apartamentos de tipo médio e pequeno. O tipo médio (tipo B) consta de: entrada, living, sala de jantar, um dormitório, banheiro, cozinha, tanque, área de serviço e instalação sanitária própria. O tipo pequeno (tipos C e D) consta de uma peça com banheiro e "kitchenette".

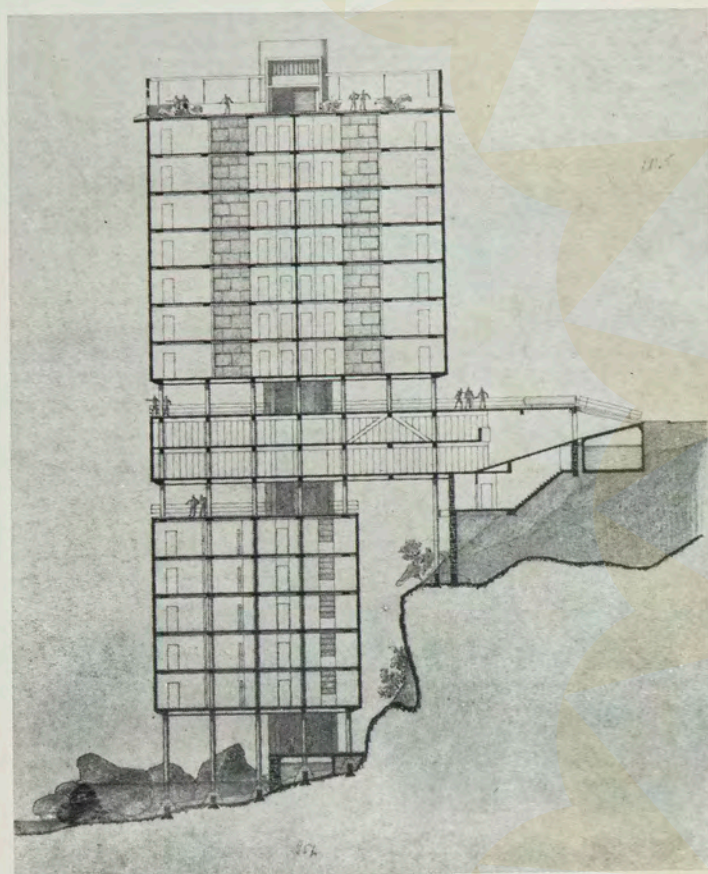
Todos os apartamentos, indistintamente, têm o terraço com vista para o mar, inteiramente em vidro, para que cada condômino usufrua ao máximo o panorama realmente maravilhoso que este ângulo de São Vicente oferece. Na parte superior do edifício haverá um grande terraço (a 56 metros de altura), que servirá de mirante para todos os condôminos. O "play-ground" será colocado sob o terraço de cobertura do corpo inferior do edifício. Em baixo se localizará a piscina.

MATERIAIS: A estrutura será em cimento armado e com lages mistas em tijolos furados. As colunas serão todas de seção redonda em toda sua altura. Para o cálculo de cimento armado foi levada em conta a ação do vento sobre as duas frentes contrapostas. As paredes late-

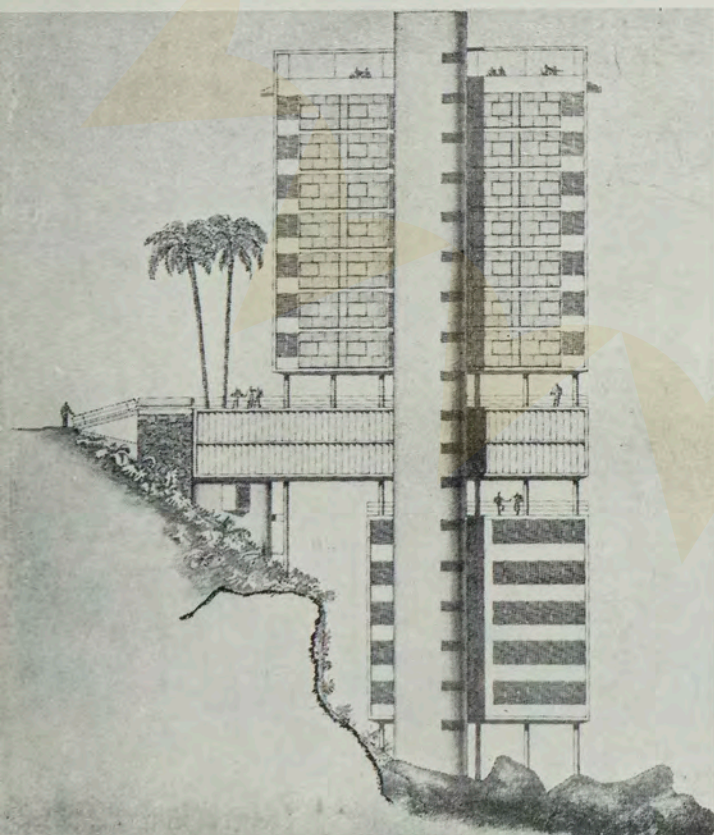




Perspectiva da fachada N-NE.

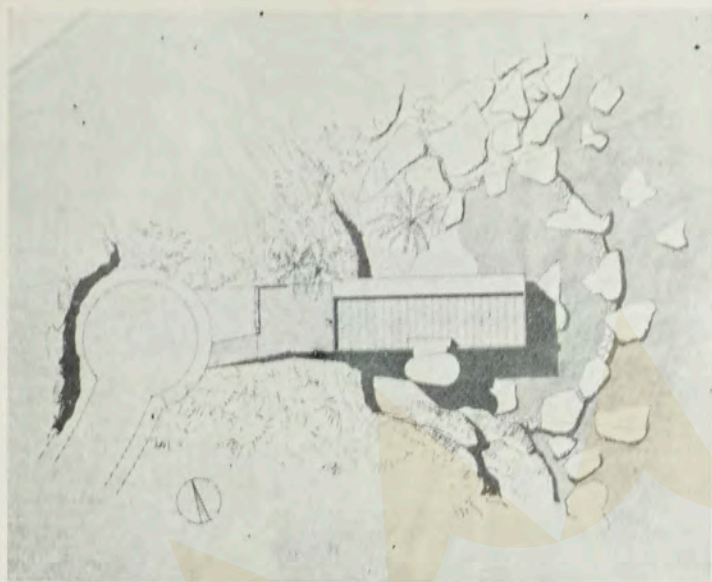


Corte.

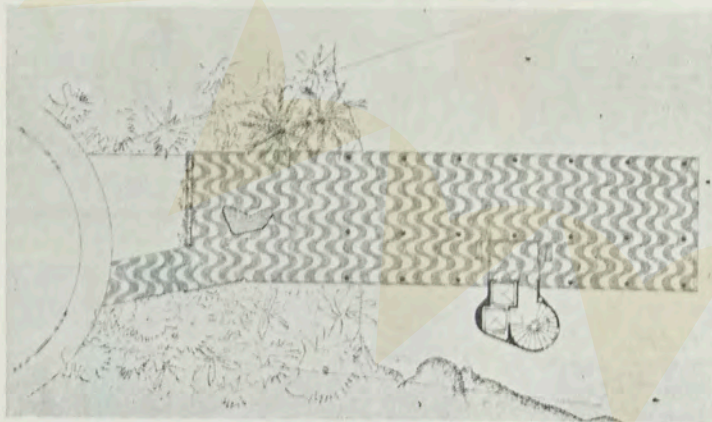


Perspectiva da fachada S-SE.





Planimetria geral.



Entrada principal, terraço livre, com vista para o mar.

rais do "caixão" serão totalmente em cimento armado (10 cm. de espessura). Estas paredes serão revestidas de pastilhas claras, constituindo assim a decoração de ambos os flancos.

A fachada N-NE será constituída completamente por elementos de quebrassol em cimento de dimensões de 50 cm. de profundidade e de 5 cm. de espessura. Tais elementos serão preparados no local da obra e montados depois, ligando-os entre si com os prolongamentos dos ferros de sua armadura. Todos os vitraux serão de metal galvanizado do tipo corredeço e basculante. Tendo-se em conta as chuvas tropicais, que às vezes ocorre serem torrenciais, foram previstas, além da rede normal das águas pluviais, duas saídas que descarregarão as águas lateralmente nos flancos.

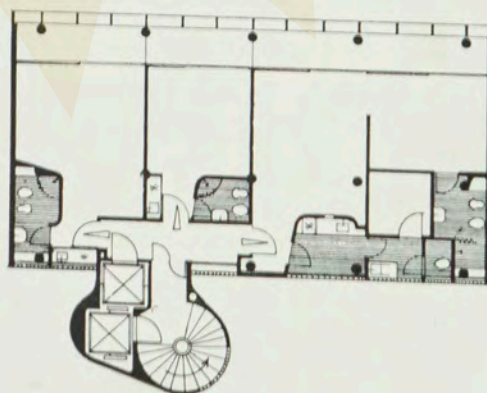
A instalação de esgotos foi estudada prevenindo-se uma câmara séptica de grande capacidade com um filtro apropriado de saibro anterior à saída das águas decantadas para o mar.

A piscina será servida por uma implantação particular de duas bombas para o abastecimento e a descarga será direta sendo esta mais alta que o do nível do mar.

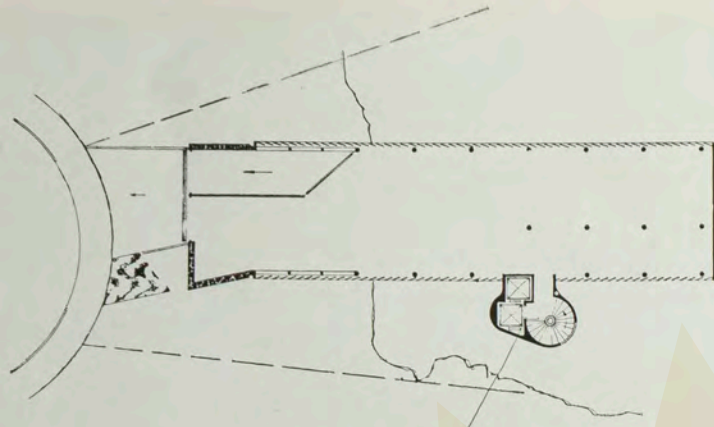
Para a instalação hidráulica foi estudada a sistematização de três depósitos de água. O primeiro sob a entrada do edifício, de 40 mil litros, diretamente alimentado pela rede da ilha; um segundo de reserva, de 20 mil litros, na base do prédio de distribuição, de 15 mil litros, ao alto da torre da escada.



Cota na altura da piscina.



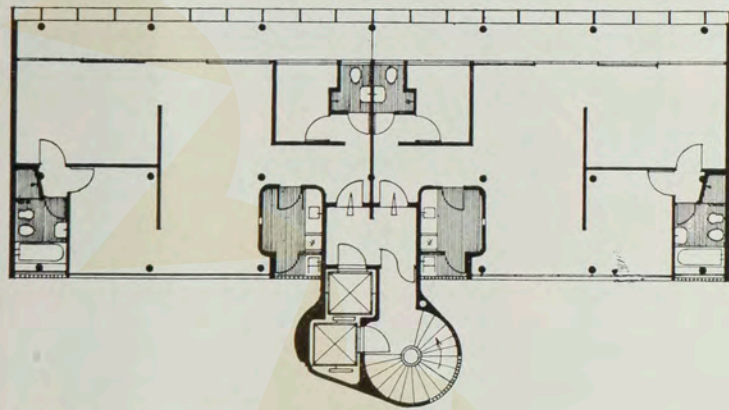
Andar tipo. Secção cota de 9 a 21 mts.



Cota 17 a 29,50 mts. Garagem (Cota da rua = 30 mts.).

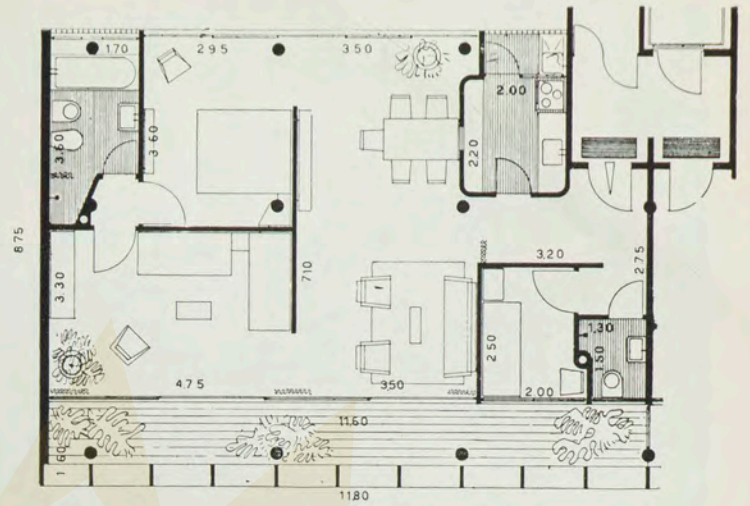
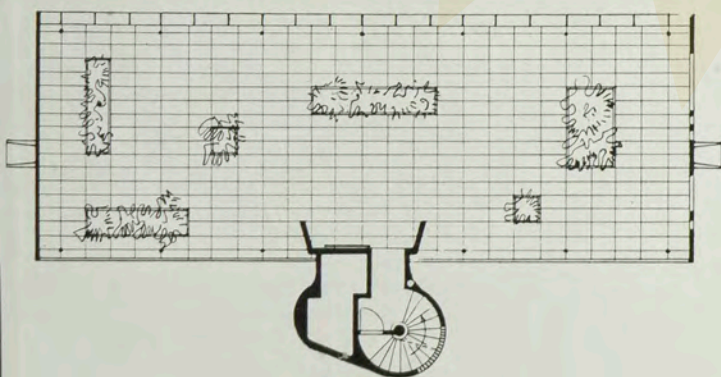


Cota 24. Playground. Apartamento do zelador.

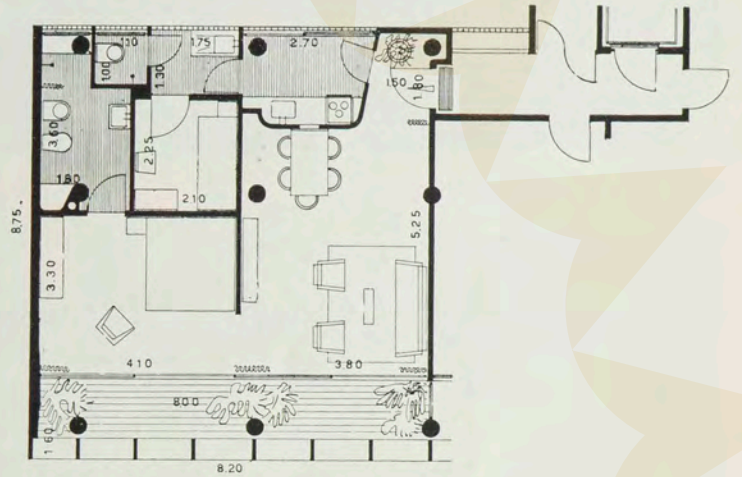


Andar tipo. Secção cota 35 a 53 mts.

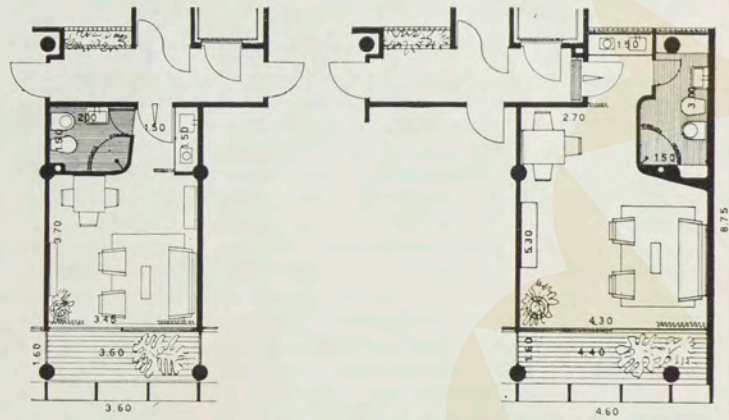
Cota 56,50 mts. Terraço "Belvedere".



Planta apartamento tipo A = 128 m² + garagem.

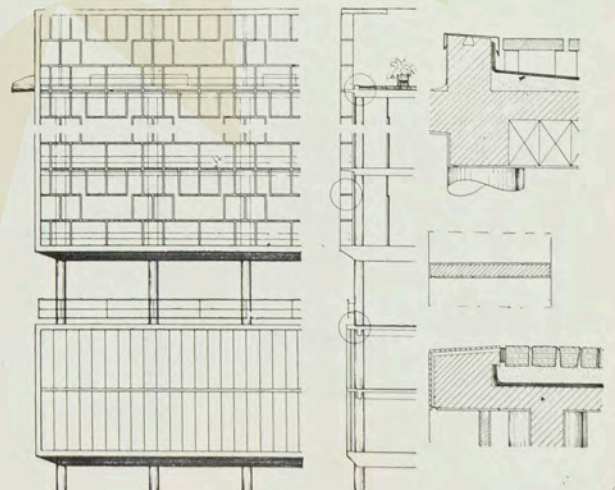


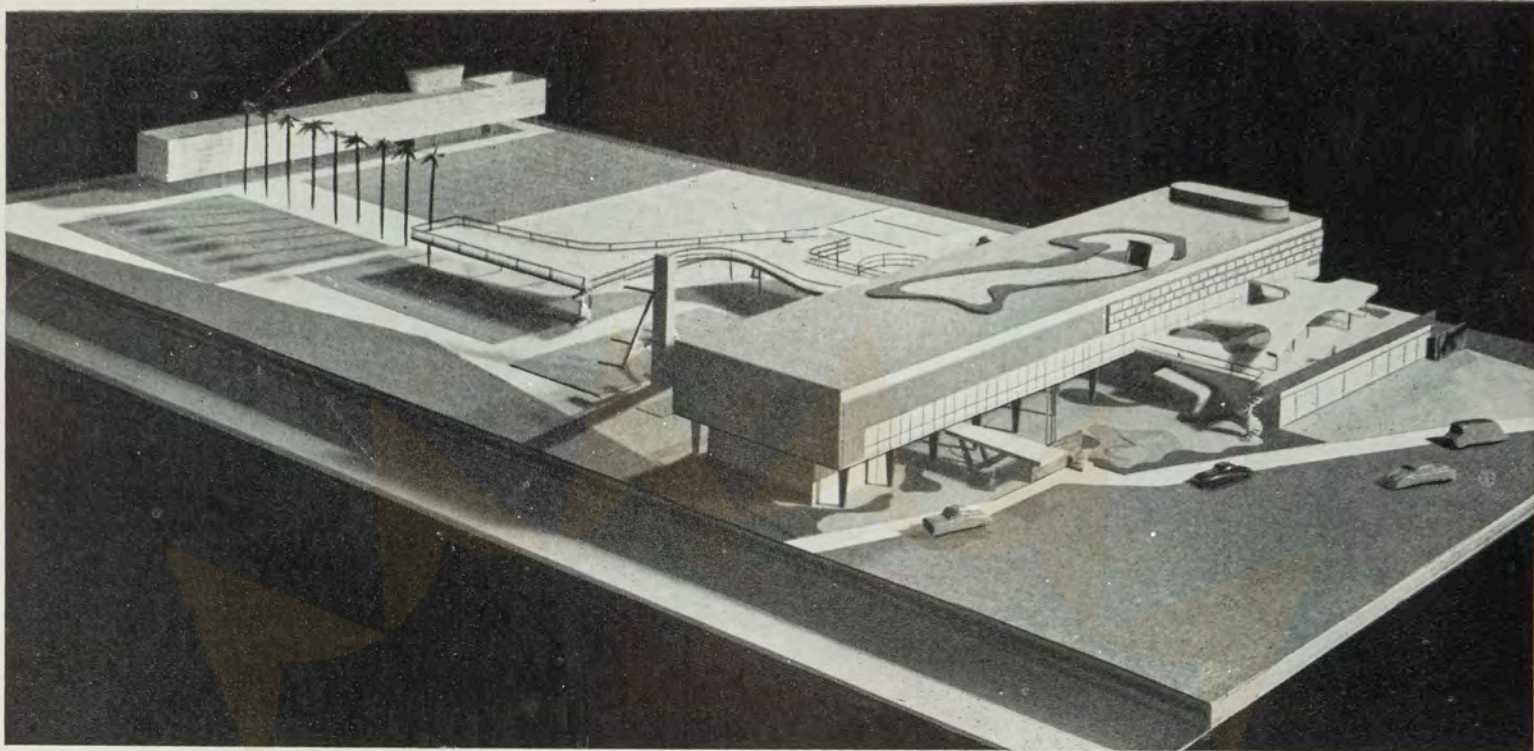
Planta apartamento tipo B = 29 m² + garagem.



Planta apartamento tipo D.
= 33,50 m² + garagem.

Planta apartamento tipo C.
= 47 m² + garagem.



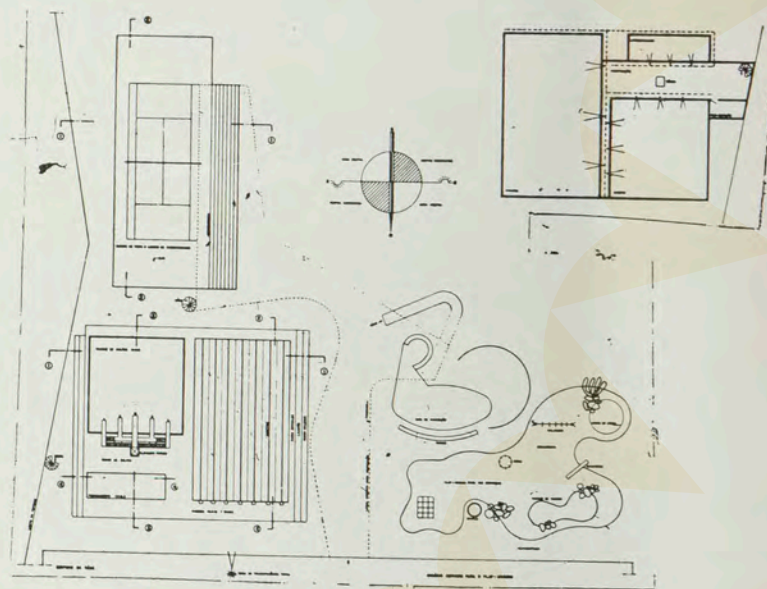


Maqueta do ante-projeto

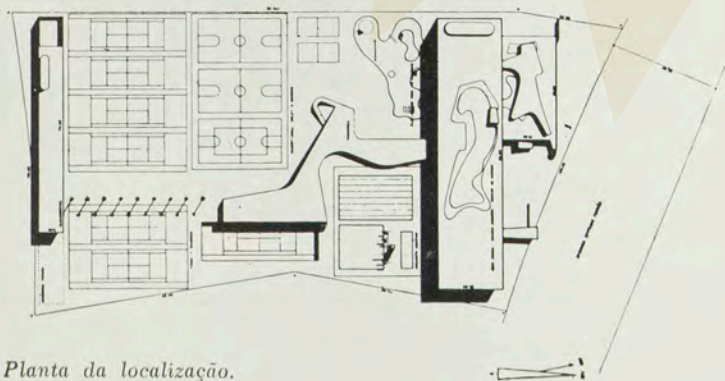
Concurso para a Séde da Associação Atlética do Banco do Brasil (AABB), Rio

Ante-projeto premiado: arqs. Carlos Frederico Ferreira e
Raif Cesar Habib

Evidencia-se no projeto vencedor do concurso de ante-projetos para a séde da A.A.B.B., como o assinalou o Juri, o cumprimento do programa com "bom aproveitamento do terreno sob o aspecto urbanístico", circunstância de destacar-se, quando era o caso, tanto pelo que diz com o uso da instalação, coletivo, quanto pela localização, que implica em urbanismo sempre, ao encaixar-se num trecho de paisagem com amplo aproveitamento. O projeto é bom. Os dois blocos não excedem a escala; ordenam-se, bastante, num ritmo horizontal sem excessiva concessão ao terreno de aproveitamento esportivo. Obteve-se, assim, uma harmonização bastante interessante, e o funcionalismo exposto pelos arquitetos justifica-se, plenamente, sem ir também aos extremos de determinação, mas deixando uma flexibilidade no espaço organizado às atividades dos associados. Teste para local de lazeres, o funcionalismo, nesses casos, carece sempre de deixar uma certa margem ao arbitrio, sem contudo relaxar aspectos como a orientação dos locais dedicados ao esporte, o que esteve no cuidado dos arquitetos.



Esquema de localização.



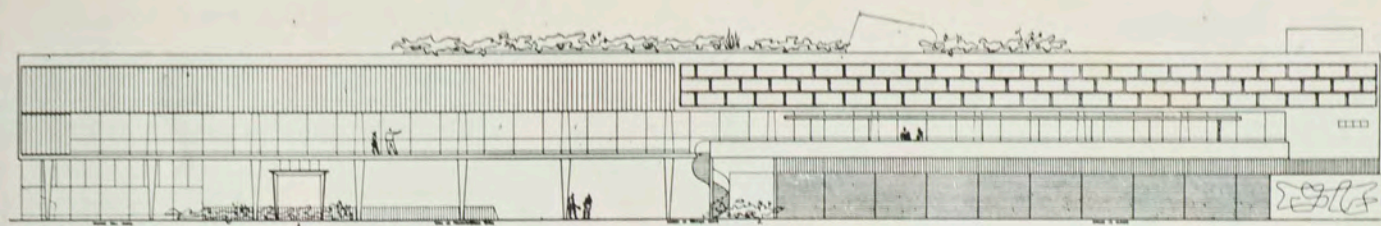
Planta da localização.

GRÁFICOS DE CIRCULAÇÃO

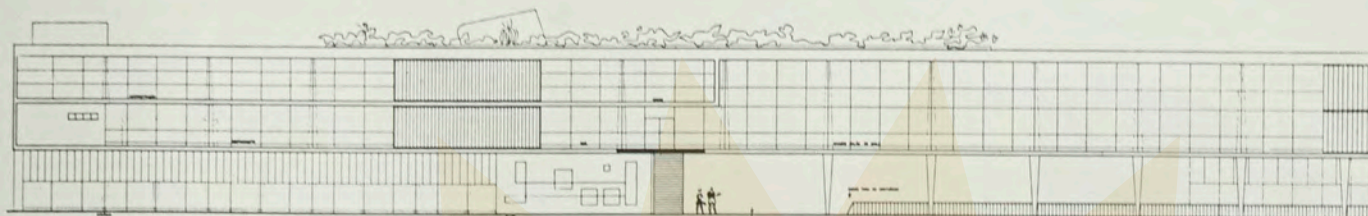
Mostram claramente a intenção na localização dos elementos que compõem o Bloco Social — acesso livre e fácil ao hall social e ao Grande Salão de Baile, acesso direto aos vestiários, acesso livre e direto ao Grande Ginásio coberto — público é atletas — acesso direto à garage de barcos, acesso pela escada da área de pilotis ao bar-restaurant. A circulação permite o fechamento do Grande Salão sem prejudicar a vida normal do clube, com acessos diretos e fáceis a todas as dependências. Do bar se tem acesso ao Salão de Jogos e à administração da AABB. Todos os serviços foram localizados para o poente, copa, cozinha, sanitários, etc.

ITEM 4.5 DE 4

Fachadas secundárias ou simples serralheria não justificam mais detalhes para atender ao item 4.5 de 4, já que esclarecem suficientemente.



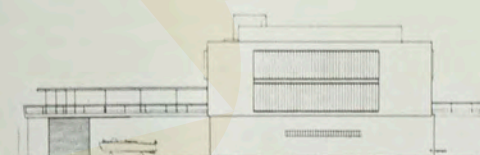
Elevação Norte.



Elevação Sul.



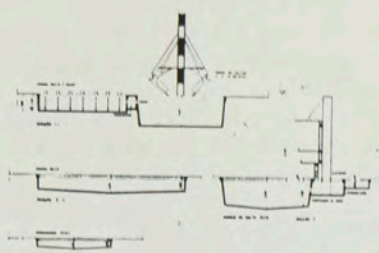
Elevação Leste.



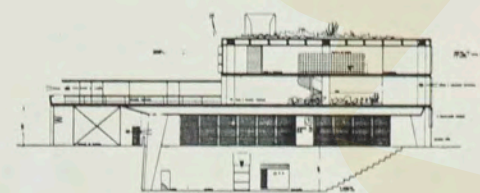
Elevação Oeste (Garage dos barcos).



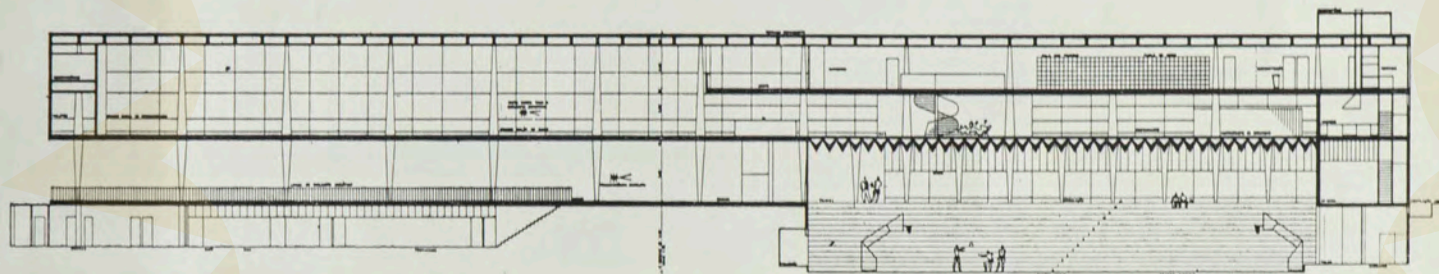
Cobertura terraços.



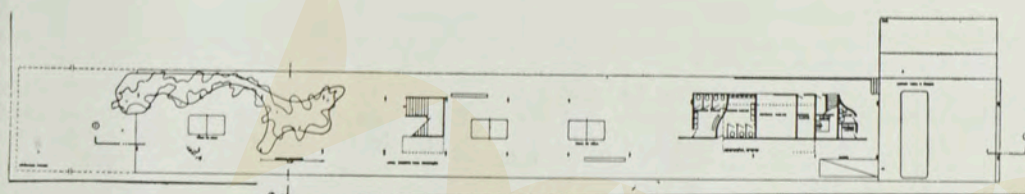
Secção 1-1, 2-2, 3-3, 4-4.



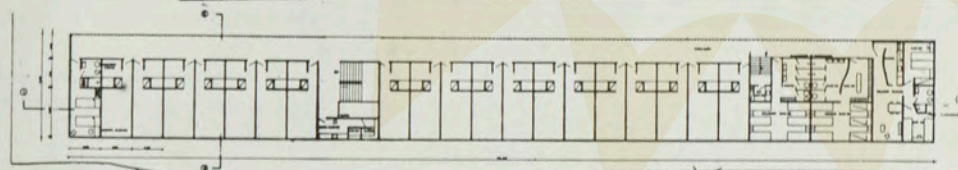
Corte 2-2.



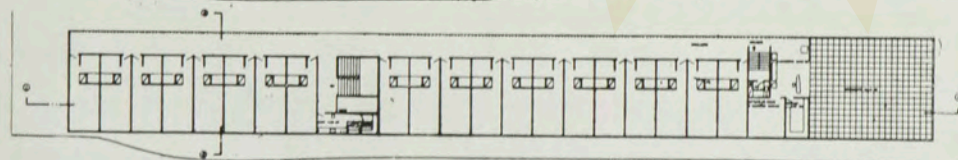
Corte 1-1



1.º pavimento.



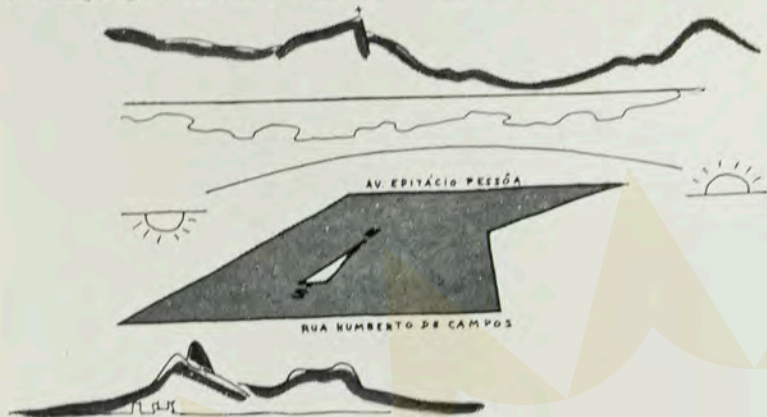
2.º pavimento.



3.º pavimento.

TERRENO

Maior extensão no eixo Norte-Sul
 Testada principal — Avenida Eptácio Pessoa
 Interesse panorâmico — testada Norte — Av. Eptácio Pessoa
 Orientação para campos de esportes — eixo Norte-Sul



PROGRAMA

Elementos definidos no programa, com as suas características próprias:



ROTEIRO NORMAL

Interpretação e análise dos 8 elementos, caracterizados por função e forma. Interligação dos mesmos:



ÁREA DISPONÍVEL

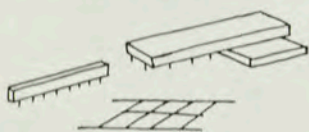
São 8 elementos de funções definidas. Terreno intramuros — 17.000,00 m². Evidentemente não comporta a liberdade de interpretação e o jogo de volumes que poderia, em outras circunstâncias, conduzir a solução do problema à um resultado mais agradável de conjunto, talvez com mais movimento, mais leveza e mais plástica, mas evidentemente com muito menos transparência e rendimento de área. Dentro desta área de terreno qualquer tentativa no sentido mais plástico do que técnico, representará forçosamente sacrifício de pontos capitais no programa e anulará o objetivo primordial que deve ser o rendimento da área para campos de esportes.

INTERESSE

Reduzir ao menor número aqueles 8 elementos do programa, desde que fiquem asseguradas a cada um delas aquelas condições específicas. Assim é que foi agrupado — Sede Social (bar, restaurante, jogos, administração) — Grande Ginásio — Garage de Barcos e Vestiários.

Isolaram-se propositadamente — Alojamentos. Reduziram-se os elementos do programa a 3.

Grande Bloco da Sede Social
 Alojamentos
 Campos de Esportes



RESULTADO

Liberaram-se o terreno ao máximo e isto permitiu a disposição dos campos de esportes na orientação recomendada, eixo Norte-Sul, apreciável rendimento da área e transparência total em qualquer sentido.

Em soluções de Conjuntos Esportivos tem primordial importância o paisagismo e todo o partido deve ser tirado dos contrastes dos diversos elementos — torre de saltos, espelhos d'água, playground, etc.

SÍNTESE DO PARTIDO

3 elementos

Grande Bloco da Sede Social com o Ginásio Coberto, a Garagem de Barcos e os Vestiários.

Bloco de Alojamentos.

Campos de Esportes — predominando o Conjunto Aquático e a quadra de tênis com 8 lances de arquibancadas.

ANÁLISE DE CADA ELEMENTO

Bloco da Sede Social — A preocupação foi o máximo de transparência no pavimento térreo e nos demais pavimentos pelo tratamento das fachadas. Certa imponência no hall social. Na fachada Norte a intenção era quebrar a luminosidade e evitar a maior incidência de Sol, sem prejudicar o admirável panorama da Lagoa Rodrigo de Freitas com o quebra-sol. Protegeu-se o terraço deste lado para amenisar e tornar agradável a permanência no local com a pista de dança externa. Os caixonetes de concreto têm a mesma função de amenisar sem tirar a vista panorâmica. Fachada Sul — tratamento muito livre, sem nenhuma preocupação com o sol; deste lado vista sobre todo o Conjunto Esportivo. Acesso pelo bar à passarela e vista de todo o Conjunto Aquático do Grande Salão. Não existia a preocupação de aproveitar toda a cobertura do grande bloco para terraço. No interesse de acessos até a cobertura foi dosado este terraço como ponto de equilíbrio.

GRANDE GINÁSIO COBERTO

Acesso livremente logo à entrada para público e entradas separadas para atletas, rádio, imprensa, TV e oficiais. Capacidade 1.100 lugares sentados. A característica principal do Ginásio consiste no sistema de cobertura que se pretende adotar — calçado em estudos do eng. P. L. Nervi para coberturas de grandes vãos com sobrecargas.

GARAGE PARA BARCOS

Aproximadamente dentro da área pedida, 310,00 m². Tratamento livre pelo lado do Ginásio permitindo visibilidade de cima para baixo.

VESTIÁRIOS

A intenção foi colocá-los em função da circulação, preocupando-se mais com a ventilação do que com a iluminação natural. A localização dos vestiários parece feliz e não entra absolutamente em conflito com os demais elementos já localizados no pavimento térreo. Houve a preocupação de situar o Judô e Box exatamente no corpo dos vestiários, já que são esportes que dependem muito diretamente de duchas e massagens.

ALOJAMENTOS

Consideram-se os alojamentos como um corpo que não se deveria levar ao Conjunto do Grande Bloco; tem características próprias que colidem frontalmente com as finalidades da sede social e só lhe trar'á prejuízos. Seria um erro agregar alojamentos ao grande corpo da Sede, correr o risco de subir demais o gabarito de altura e tirar a transparência e leveza do corpo-sede, com um elemento que evidentemente só se justificaria integrado no grande corpo da sede por força de imperativo irremovível. A localização deste bloco de Alojamentos no lado da rua Humberto de Campos não prejudica em nada o aproveitamento ou rendimento do terreno, até favorece dando uma área coberta para recreação e tênis de mesa; afastado da sede tem todas as condições recomendáveis para funcionar com um pequeno hotel, longe do movimento e bulício da sede e com acessos pela rua Humberto de Campos, utilizando os serviços da própria sede. Neste bloco foram colocados todos os serviços da AABB, os alojamentos de empregados e o apartamento da administração. Os quartos não foram virados para o lado Sul porque a orientação Norte não é má e que o interesse panorâmico tanto do Conjunto Esportivo como da Lagoa prevalecem e demais que pode-se minorar a incidência do sol pelo tipo de esquadria que se venha a adotar.

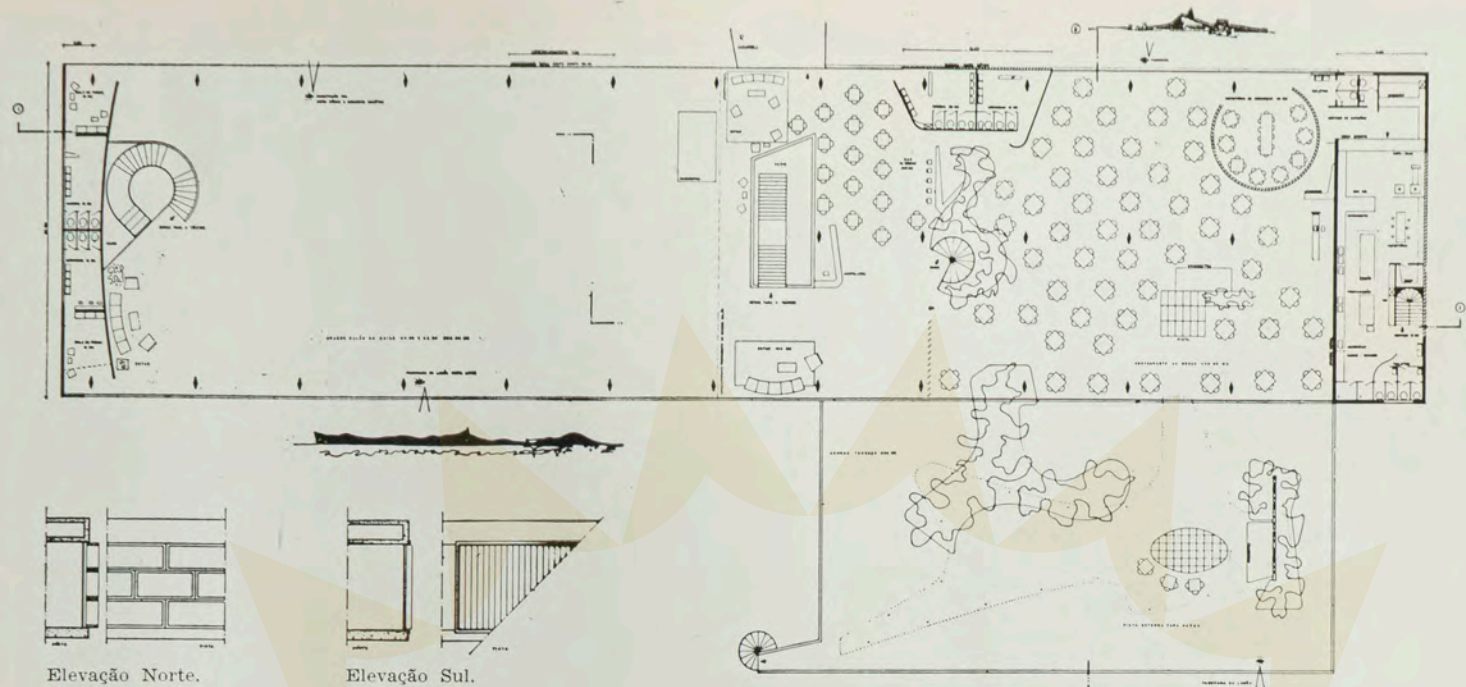
CAMPOS DE ESPORTES

O rendimento no aproveitamento da área de terreno é muito apreciável, claro está que a AABB interessa o maior número possível de quadras, principalmente tênis. Dentro do que estabelecem as regras internacionais, localizaram-se 6 quadras de tênis e uma separada, semi-enterrada, com 8 lances de arquibancadas, protegidas pela passarela que permitirá uma visão do alto de todo o Conjunto Esportivo.

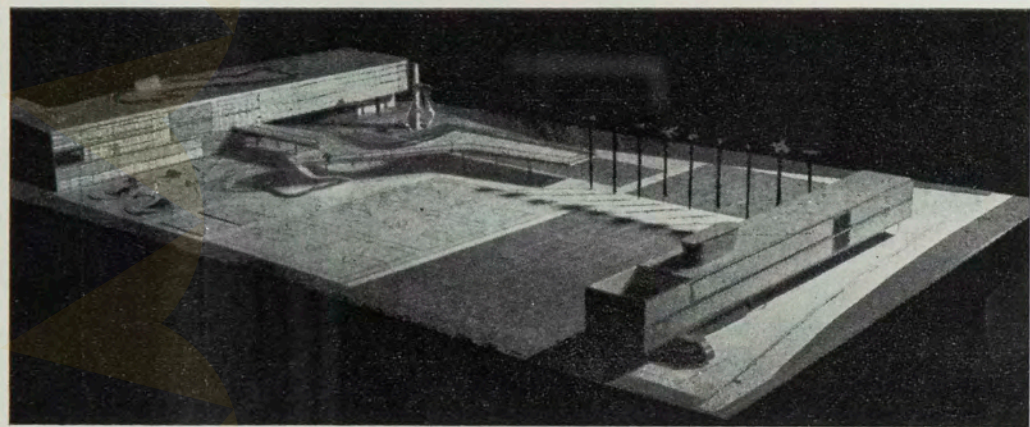
Ademais, 3 quadras de basket-ball com voley, Playground para 100 crianças, com rinque de patinação.

CONJUNTO AQUÁTICO

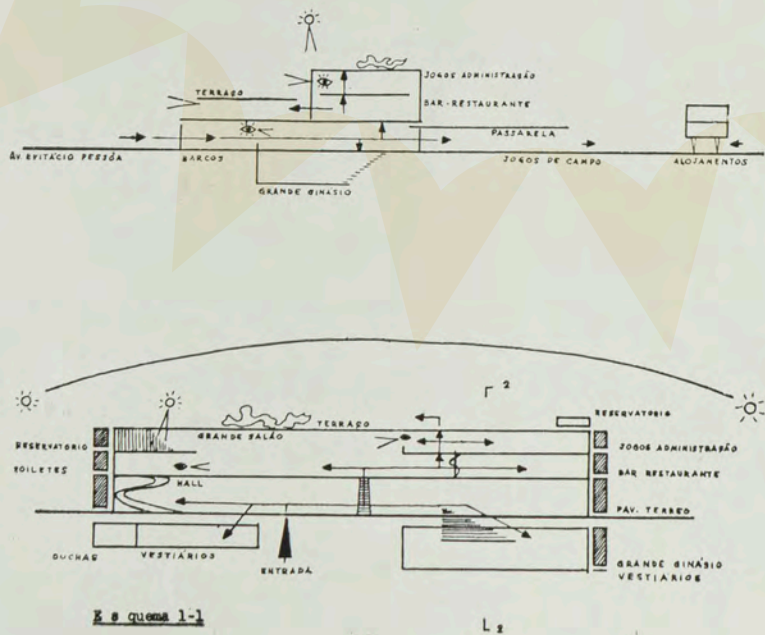
Fugindo da tradição na localização da torre de saltos em relação à piscina, este Conjunto Aquático é mais de prazer do que de competição e assim mesmo ainda a localização favorece muito, porque abre maior ângulo de perspectiva para os saltos de tranpolim, afasta a torre mais do bloco-sede, melhorando muito a visão que se poderá ter de vários pontos sobre todo o Conjunto Aquático.



Planta do 2.º pavimento, Salão de Baile, Restaurante, Bar.



Maqueta do ante-projeto premiado no concurso.



ÁREAS DE CONSTRUÇÃO
SÉDE SOCIAL

Sub-Solos	1.564,00 m ²
Pavimento térreo	2.648,40 m ²
2.º Pavimento	2.028,40 m ²
3.º Pavimento	1.056,00 m ⁰
Cobertura	2.028,40 m ⁰
Grande terraço	630,00 m ⁰
Total	9.955,20 m ²

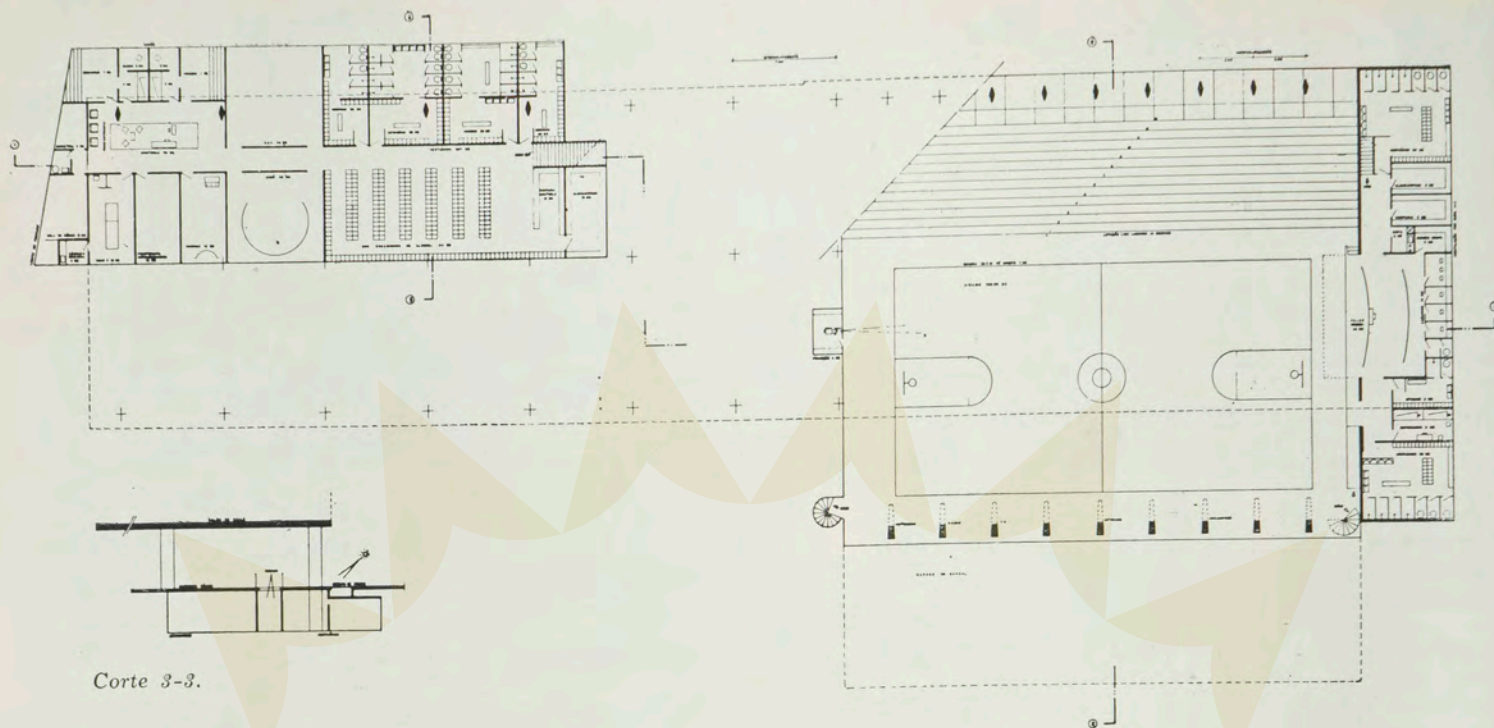
ALOJAMENTOS

Pavimento térreo	620,00 m ²
2.º Pavimento	620,00 m ²
3.º Pavimento	620,00 m ²

Total 1.860,00 m²
Área total de construção . . 11.815,00 m²
incluindo pavimento sôbre pilotis, terraços e coberturas.

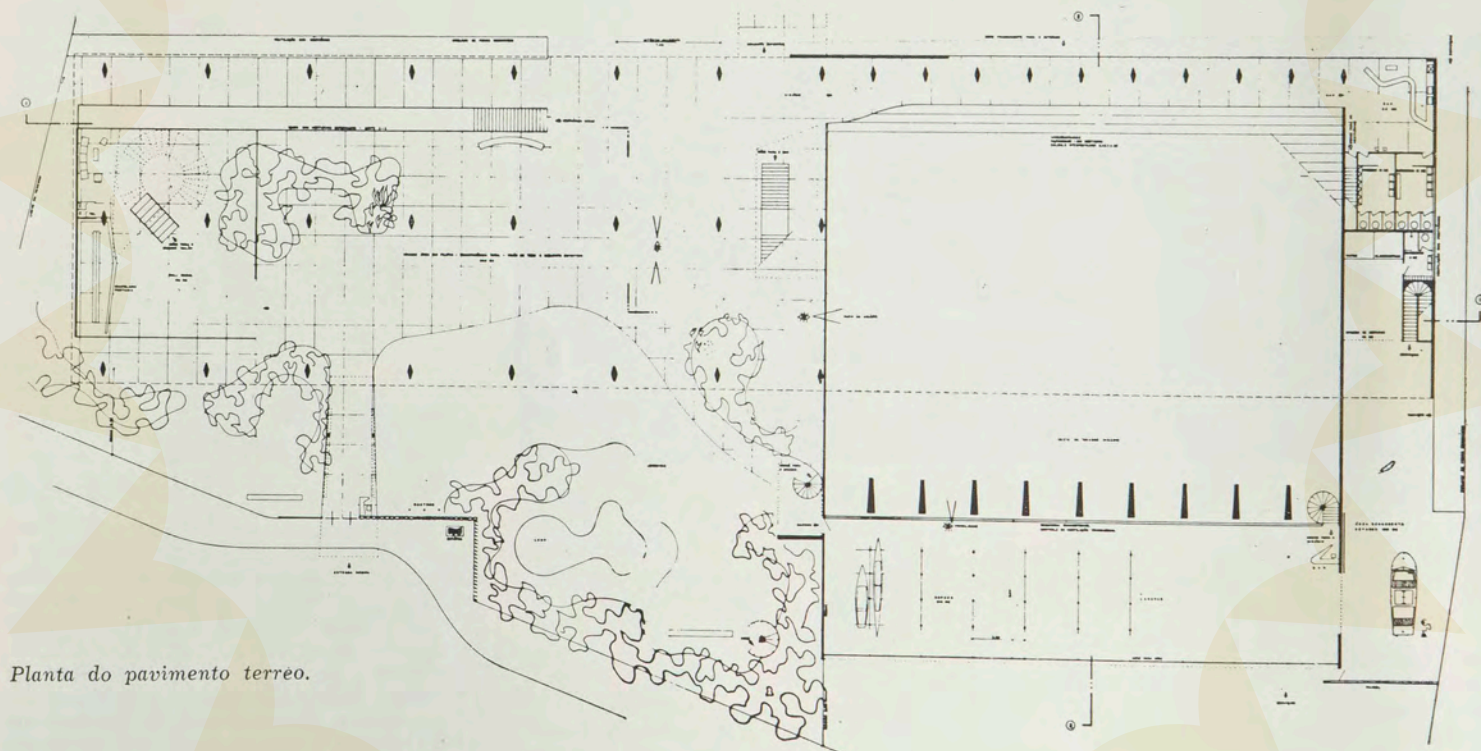
PREVISÃO

No corpo de Alojamentos foi previsto um aumento futuro de 16 quartos, no sentido do eixo longitudinal, uma garage subterrânea para 20 carros na área que resulta da localização dêste corpo.



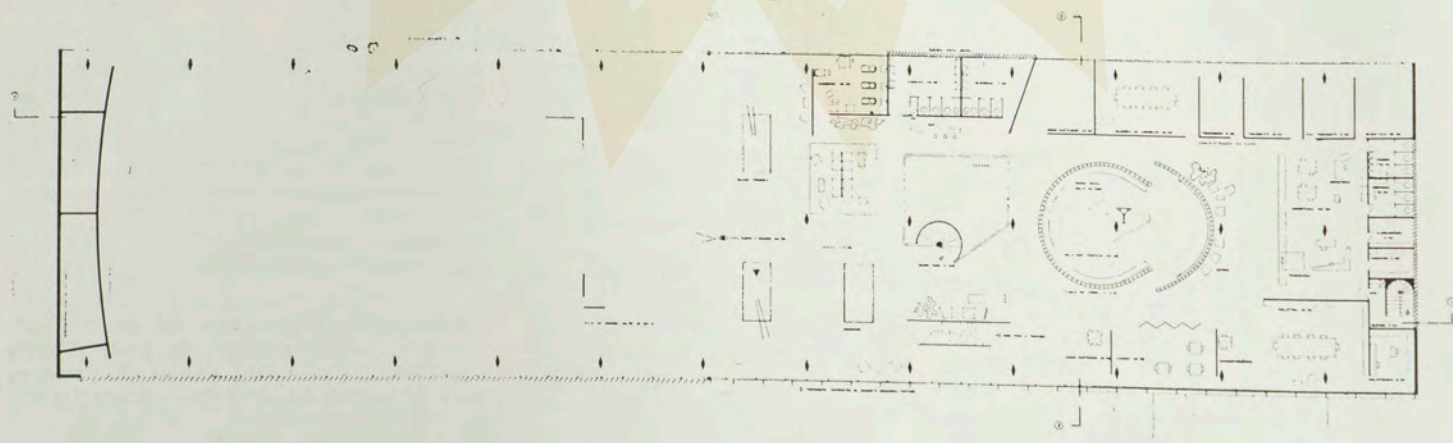
Corte 3-3.

Planta do sub-solo.



Planta do pavimento terreo.

Planta do 3.º pavimento — Administração.





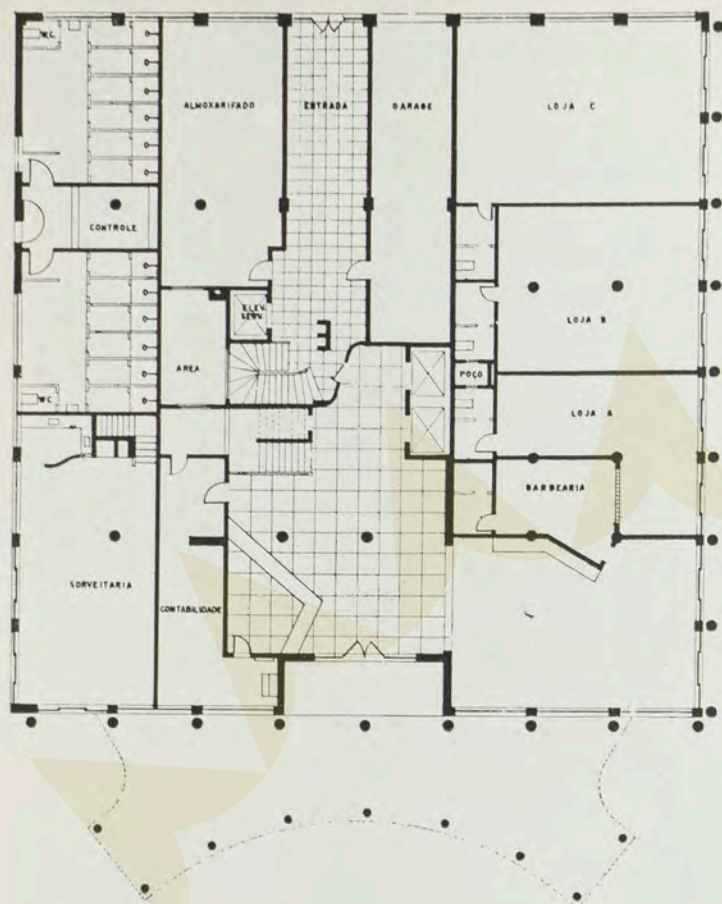
Edifício do Hotel Boa Viagem, no Recife, Pernambuco

Projeto: arq. Americo R. Campello



O arquiteto sentiu-se inteiramente à vontade quando recebeu a incumbência de projetar um edifício destinado ao Hotel Boa Viagem, no Recife, a progressista capital do Estado de Pernambuco. Isso porque o projeto se destinava a um edifício que seria inserido numa praia e, ainda, num terreno mais que privilegiado uma vez que permitia a utilização plena de três fachadas para o lado do mar e a quarta fachada voltada para os famosos montes Guararapes, cenário histórico das lutas da independência política brasileira. Os coqueiros, elementos típicos da região nortista e nordestina do País, emprestam, por outro lado, à paisagem, aspecto bastante pitoresco. Naturalmente que eles diferem dos existentes nas praias da Amaralina, Pituba, etc., nas praias de Salvador, Bahia. O hotel possui nada menos de cento e cinco apartamentos, todos instalados com os requisitos mais modernos de conforto e em consonância com a indústria hoteleira de hoje. No último pavimento do edifício estão localizados os apartamentos de luxo, tendo cada um: sala, dormitório, banheiro e pequena copa. Nos demais apartamentos, têm varanda, cujo parapeito foi construído com grade de madeira, possibilitando, assim, aos hóspedes, mesmo quando sentados nos quartos, terem vista para a praia.

O refeitório, o salão de estar e o bar estão localizados no segundo pavimento com vista



Planta 1.º pavimento.



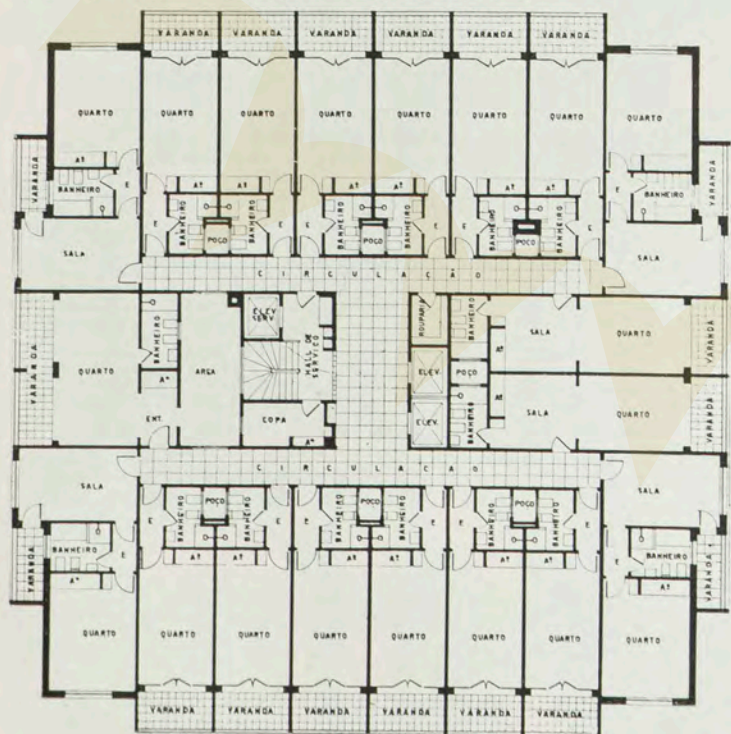
Planta 2.º pavimento.

para o mar. No último pavimento existe uma sala destinada a banquetes e a reuniões íntimas, sala esta ligada a um extenso terraço ajardinado. O pavimento térreo foi destinado à recepção, portaria, balneário, sorveteria, barbearia, cafeteria e lojas e no subsolo ficaram localizados os serviços de bombas, caldeiras, incineradores e lavanderia.

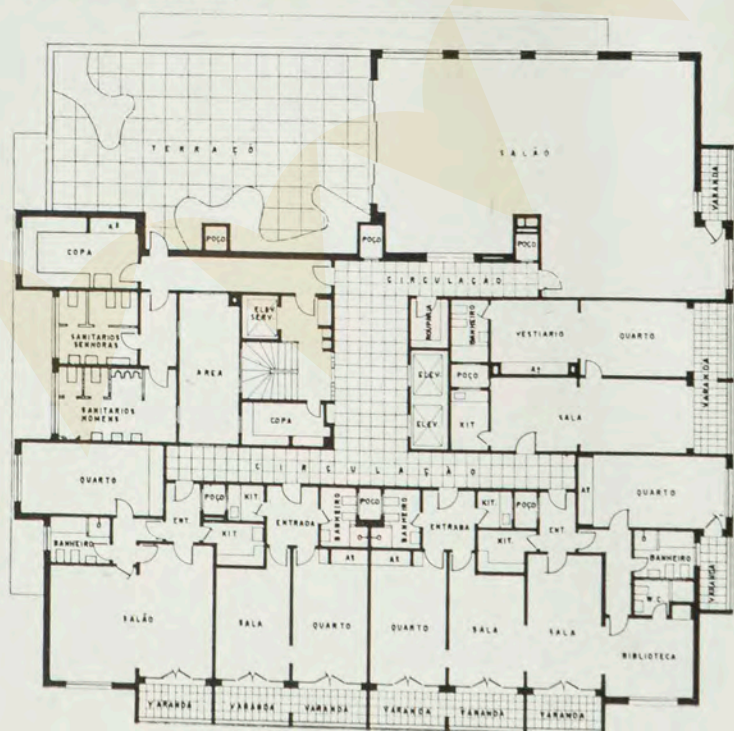
As fachadas estão pintadas de branco, parte das varandas em rosa e a grade de madeira das varandas e esquadrias em azul. Essas cores se harmonizam com o ambiente, resultando num edifício bastante alegre.



Planta pavimento tipo, 3.º ao 7.º pavimentos.



Planta 8.º pavimento.



Um novo material de construção a serviço da arquitetura, a "Sermalite"

Yvonne Jean

Desde que a fantasia do arquiteto fica limitada pelas possibilidades técnicas de execução, parece evidente que cada material novo, capaz de alargar estas possibilidades, deve ser acolhido com curiosidade e interesse. Principalmente quando, além de proporcionar novas soluções técnicas quanto à resistência, durabilidade, etc., também oferece um campo inédito à invenção do artista porque permite formas, cores e aspectos novos e variados. Este é o caso de um novo tipo de cimento, chamado Sermaplase e dos seus derivados, o Sermacel e, principalmente a Sermalite.

Os limites impostos aos construtores são, antes de mais nada, função das características mecânicas e propriedades físicas dos materiais utilizados para a realização das suas obras. Os gregos tiraram a quintessência das possibilidades da pedra. Tanto assim, que, após vinte e um séculos, são ainda as ordens iônica, dórica e coríntia que regem as leis técnicas da arquitetura clássica! Passando ao outro extremo, os americanos especializaram-se na construção metálica, que permitiu obter perfis inéditos e a realização de conceitos novos. Entre estas duas soluções, o cimento, o concreto, o concreto armado e, mais recentemente, o concreto protendido trouxeram à arquitetura uma escala de materiais que abriram campos novos para os engenheiros e os arquitetos. Tudo o que se refere ao concreto interessa particularmente ao Brasil, um dos países, se não o país, mais adiantados do mundo para os cálculos referentes a este setor. O novo material aqui citado, a Sermalite, ainda amplia as possibilidades oferecidas pelos concretos, em geral. Não tenciona substituir os cimentos clássicos mas, ao contrário, completá-los. Deverá ser empregado para finalidades determinadas e não se destina à construção de prédios inteiros. Suas propriedades mecânicas intrínsecas, permitem soluções novas no que se refere à forma, à aparência e às cores.

Já tivemos, todos, contáto com o material novo, na sua fase experimental, sem sabê-lo e por um acaso imprevisível que nada tem que ver com a arquitetura: através das experiências tentadas por diversos artistas, no campo da decoração e escultura. Quando, há dois anos, Gil Navarro executou no Rio algumas máscaras de aspecto muito diferente das habituais; quando, mais recentemente, Julya van Rogger expôs uma série de máscaras com bastante personalidade na Galeria Antigonovo; quando, enfim, Maria Martins colocou na III Bienal três estátuas chamadas "O Canto do Mar", "Insônia infinita da terra" e "A Soma dos nossos dias", o material "diferente" empregado era, nos três casos, Sermalite. Ao mesmo tempo, começavam a surgir, em algumas raras galerias artesanais, uns abajurs, botões e mesinhas também realizados numa aparente cerâmica que não é cerâmica, já que é obtida a frio, sem a ajuda do forno, mostrando-se, às vezes, lisa e brilhante, outras rugosa e fosca, de acordo com o artista ou artesão.

O engenheiro Bernard d'Arsonval que, durante todos estes últimos anos, estava aper-

feçoando a invenção, antes de alcançá-la em grande escala e empregá-la na construção, emprestou pequenas quantidades do material à alguns artistas para que tentassem experiências.

Os artistas trabalham a massa como qualquer outra. Mas a vantagem é que endurece rapidamente, sem que haja necessidade de ser cosida. Assim, é possível "pintar com sermalite" e "esculpir com sermalite", julgando, desde o início dos efeitos de cores que não mudarão mais de aspecto como sempre acontece com os barros que o forno transforma, às vezes imprevisivelmente. Além do mais, as cores se obtêm pela mistura de pigmentos colorantes com a própria massa da qual chegam a fazer parte, não se tratando, portanto, de uma camada de coloração superficial. Os aspectos lisos ou rugosos obtêm-se pela *coulage* em moldes diferentes.

Estas experiências iniciais permitem vislumbrar aplicações futuras da Sermalite, evidentemente muito mais importantes, por serem ligadas à arquitetura. As primeiras aplicações importantes vão ser tentadas, agora, no Rio de Janeiro. Ao ouvir falar nelas, achamos interessante procurar o próprio inventor do material e pedir-lhe alguns detalhes concretos sobre a Sermalite. Bernard d'Arsonval estudou, na França, os cimentos magnesianos, descobertos por Sorel em 1867, e que demonstraram possibilidades tão superiores às dos cimentos calcários, usados até então. D'Arsonval procurou, como tantos outros engenheiros de diversos países, aperfeiçoar estes cimentos do tipo Sorel, que careciam de estabilidade química e física, não resistiam à água e sofriam, às vezes, de um repentino aumento de volume, imprevisível.

Em 1946, Bernard d'Arsonval, Zehnlé e Metzger conseguiram estabilizar os cimentos à base de oxiclórures de magnésio. Isto representava a possibilidade de utilizar, em escala industrial, os *aglutinados* do cimento Sorel, descoberto há oitenta anos. Deram o nome de Sermaplase ao cimento propriamente dito, de Sermalite aos concretos que o constituem e de Sermacel aos fibrocimentos celulônicos que permite obter.

Bernard d'Arsonval quis prosseguir as pesquisas e aperfeiçoar o material descoberto. Decidiu fazê-lo no Brasil. Uma das razões da escolha do nosso país para a série de experiências que tencionava fazer, é de se encontrarem, aqui, em abundância, todas as matérias primas que a fabricação destes cimentos requer. Está trabalhando, há oito anos, no seu laboratório da Cidade Universitária do Rio de Janeiro, patrocinado pelo Instituto Nacional de Tecnologia. Agora está chegando à fase da realização, o que quer dizer que muito em breve teremos possibilidades de julgar das qualidades técnicas e do efeito estético da Sermalite, empregada na arquitetura.

Bernard d'Arsonval já explicou que a instabilidade relativa dos cimentos tipo Sorel parece resultar: 1.^o) da diferença de atividade dos diversos componentes em relação entre si; 2.^o) do fato de que as com-

binações ternárias, assim produzidas variam muito no que se refere às propriedades dos três elementos entre si.

A nova invenção permite regularizar as atividades químicas do material e transformar a combinação ternária instável numa combinação quaternária estável, devido ao acréscimo de um quarto elemento.

Segundo d'Arsonval, eis algumas das vantagens do novo material:

A resistência à compressão pode atingir 1.000 kgs/cm². A resistência à tracção é de 200 kgs/cm² em vez dos habituais 40. A resistência ao desgaste é 3 vezes maior que a dos marmorites ou pedras reconstituídas e cinco vezes superior à do ladrilho hidráulico. A Sermalite é insensível aos ataques da água, das águas agressivas, da água do mar, como também dos petróleos, óleos, gasolinas. Enfim, endurece rapidamente, já que pode ser retirado dos moldes após 24 horas enquanto que os outros cimentos requerem, às vezes, 20 dias para endurecer. Quanto às vantagens que o material oferece, do ponto de vista estético, são as seguintes:

1.^o) Os pigmentos coloridos introduzidos na massa são óxidos metálicos. Além de colorir a massa, substituem o quarto elemento, participando, portanto, da reação química, e fazendo o papel de estabilizador. Isto não permite, tão somente, obter uma grande variedade de cores, como também garante a estabilidade das mesmas. Não sendo pintadas por cima da pedra, mas fazendo parte integrante dela, resistem às intempéries, aos ataques das águas, etc. Além do mais, um material novo como este, oferece à imaginação dos artistas possibilidades inéditas.

2.^o) Este cimento, que não é uma aglomeração de grãos e sim de matérias coloidais, enche todas as superfícies da moldagem, permitindo a obtenção de qualquer perfil ou forma. Pode se sonhar com imensas superfícies sem pilares de sustento, abóbodas originais, perfis ousados.

3.^o) A Sermalite pode ser polida como mármore ou irregular. Basta moldá-la em moldes lisos ou sobre superfícies rugosas ou, ainda, à mão. No primeiro caso, a matéria não precisa ser polida pois já sai do molde com aspeto brilhante.

Quando o engenheiro Bernard d'Arsonval fala na aplicação futura da Sermalite, costuma descrever vãos sem pilares, pórticos de grande envergadura, uma isolamento térmica e sonora inédita, abóbodas fabulosas, e concluir com a pilhéria seguinte:

Sempre digo que meu sonho seria comprar três metros de terreno num mórro e construir minha casa neste pequeno espaço. A casa ficaria pendurada no mórro, no vazio! O exemplo é absurdo... mas dá uma idéia das possibilidades futuras dos concretos.

De qualquer maneira, não há dúvida que o novo material dá asas à imaginação e permite prever casas penduradas em mórros verticais, afrescos de cores audaciosas, paredes alternadamente lisas e rugosas e, principalmente, perfis ousados e inéditos. Portanto, merece ser acolhido com interesse e estudado com curiosidade.

Móveis para espaços reduzidos

Projeto e fotos: Kim Hoffmann e Stephen Heidrich, Decoradores, New York City

É inegável que o espaço constitui problema que vem desafiando a imaginação dos arquitetos e decoradores de interiores tanto de residências, como de apartamentos. Para cada caso deve existir uma solução. No entanto, esta mesa projetada por Kim Hoffmann e Heidrich, de Nova York, ocupando tão pouco espaço quando a mesma não esteja em uso, pode servir de roteiro para aqueles que vivendo em espaços reduzidos, necessitam de tão útil móvel.

Esta mesa, quando na posição "A", serve como console ou então para bufets frios, enquanto na posição "B", uma de suas alas, formando um "L" maiúsculo, serve tanto para um bar como para uma escrivaninha. Na posição "C", ambas as alas são juntadas, resultando em cômoda e vistosa mesa de jantar. Nas fotos aqui estampadas aparecem, nas paredes, tapetes bem como cadeiras-poltro- nas em ferro batido, tudo desenhado e executado pelos autores da mesa projetada.

Posição A: a mesa serve de console e bufet.



Posição B: Uma das alas é posta como centro da peça, podendo ser usada também de bar e escrivaninha.



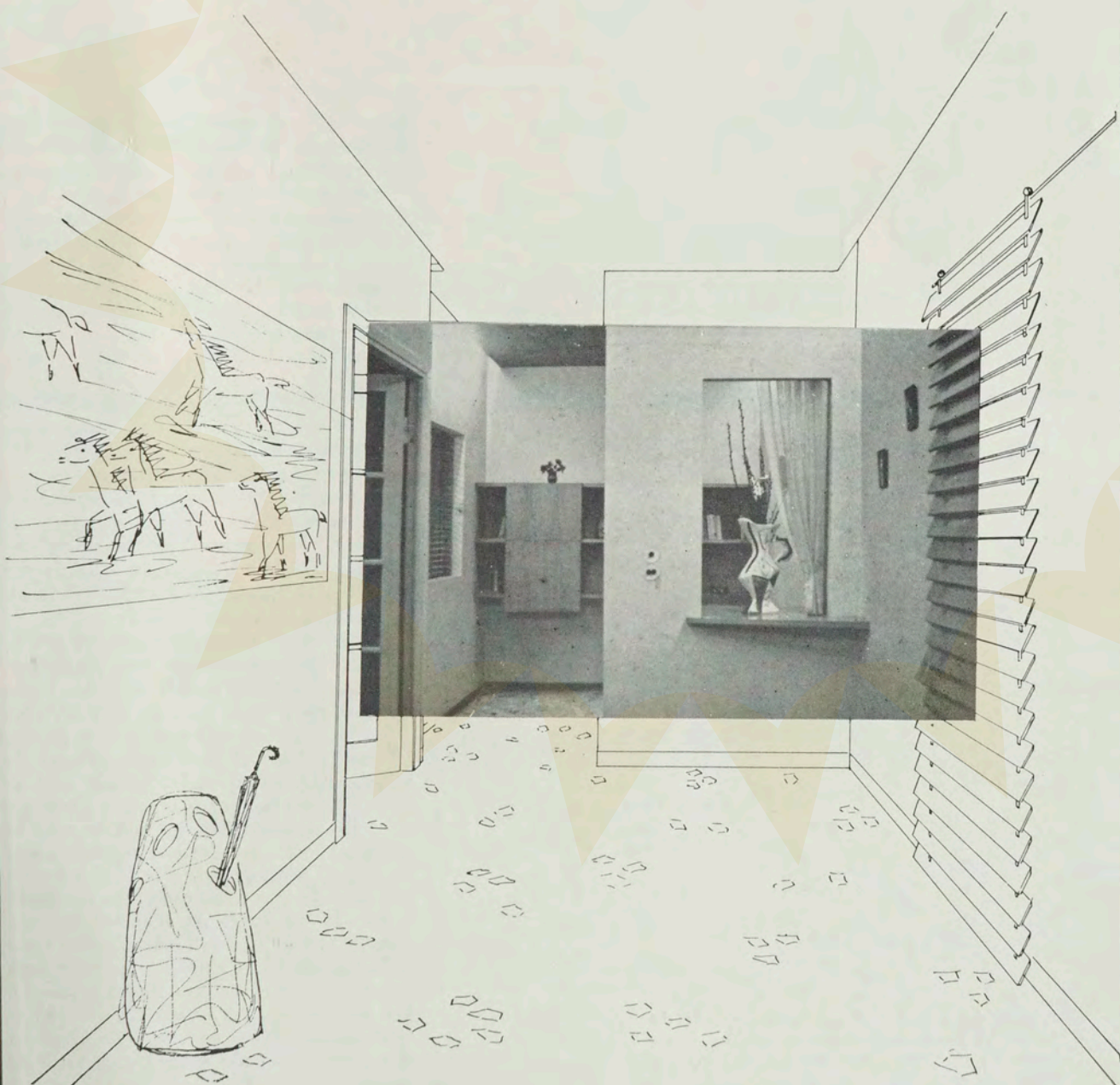
Posição C: Ambas as alas vem para o centro, transformando-se numa mesa para sala de jantar.



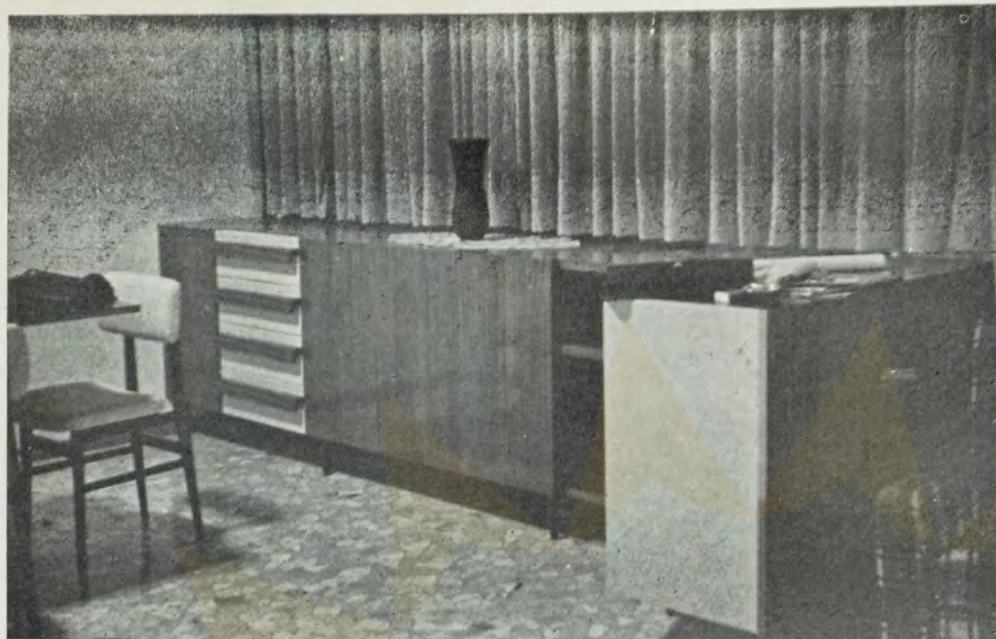
Decoração de um apartamento

Projeto: arqs.: Giancese Palmieri e Edoardo Sianesi

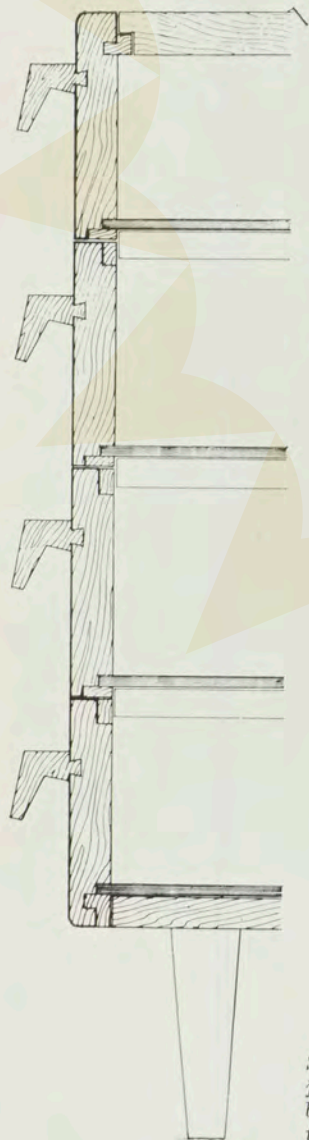
Planta.



Hall.



Detalhe do apartamento que poderá ser identificado pelo n.º 3, da planta geral.



Secção do móvel (e) existente na sala de jantar. A parte da frente das gavetas é coberta de "plástico" cor de pergaminho em toda extensão, feitos em mogno.

Quem projeta, parte normalmente do princípio de que uma decoração não deve, jamais, ser alguma coisa "acrescentada" no ambiente, mas sim formar um conjunto harmonioso, onde as poltronas, mesas, móveis, e cortinas têm de estar de acordo com os requisitos funcionais e que estejam ligados entre si; numa palavra, tudo tem que estar no seu respectivo lugar.

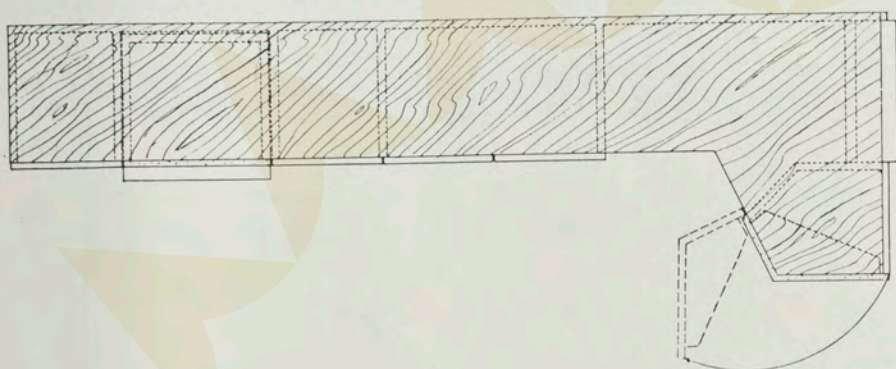
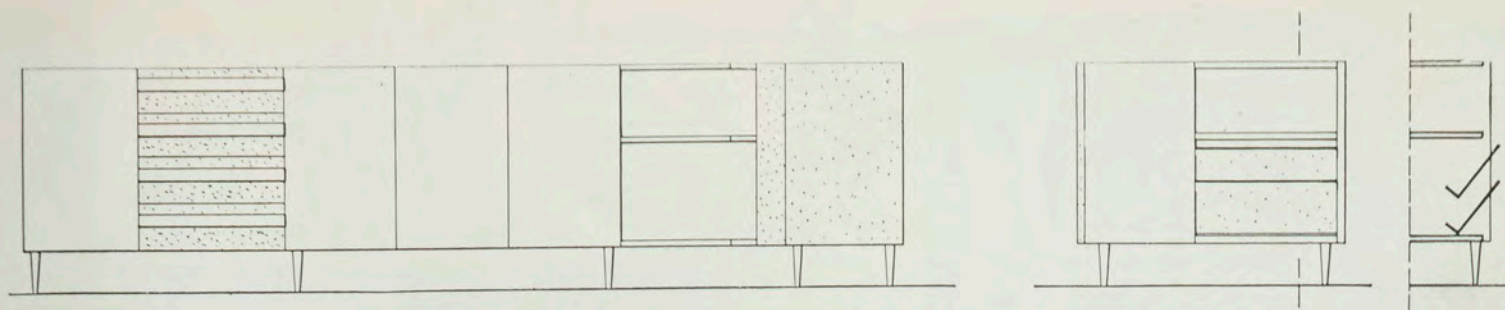
Por outro lado, a decoração tem que se adaptar ao "espaço" onde irá ser realizada. Neste caso, aqui mostrado, os poucos metros quadrados disponíveis têm que ser aproveitados de maneira harmoniosa e proporcionalmente subdivididos entre o "hall" de entrada, a pequena sala de visitas, o living, sala de jantar, a fim de que os seus moradores possam usufruir, conforme as ocasiões, dos vários ambientes.

Os arquitetos estudam as decorações em colaboração com os futuros ocupantes, procurando bem compreender seus hábitos e predileções. Assim agindo, os arquitetos procuram fazer com que os moradores se sintam perfeitamente ambientados em sua habitação, sendo mesmo necessário que esta apresente no conjunto como nos mínimos detalhes, o caráter e os gostos das pessoas que ali vem: um ambiente vivo e pessoal.

Quem entra no apartamento encontra logo um ambiente acolhedor, alegre, constituindo um cenário que precede aquele íntimo do "living" onde se passa a vida da família.

As paredes são de cor cinza-pérola enquanto o fôrro está num tom de cinza mais escuro. O piso é revestido com cascalho de mármore colorido. A direita, uma porta corrediça de persiana e com as guias à vista, dando para o corredor de serviço. Está feita de ripas de madeira, em cor natural, unidas por uma armação de ferro esmaltado de vermelho. Separando o "hall" de uma salinha destinada à leitura ou conversação, encontramos uma parede que apresenta uma pequena janela decorativa. No fundo nota-se uma estante compreendendo uma parte fechada, a qual, quando aberta, forma uma escrivaninha. À esquerda, pequeno móvel coberto com fazenda pintada à mão, dando idéia de um quadro e destinado ao aparelho telefônico e respectiva lista.

Do "hall" e da salinha, entra-se em um living que é constituído por uma ampla sala dividida idealmente em sala de jantar e sala de estar, por meio de uma parede em verde-folhagem, que contrasta com o fôrro amarelo-terra e também pelo prolongamento do móvel baixo, sob a janela. Na sala de jantar, os móveis tem a sua função específica e colocação fixa, enquanto na sala de estar as poltronas podem ser dispostas segundo o uso; da sala de estar, pode-se sair para o terraço por meio de uma porta corrediça. Em frente à entrada, no fundo da sala, nota-se uma grande cortina "Albène", cobrindo toda a parede, fazendo assim sobressair a forma clara e funcional do móvel, em mogno e plástico, tipo pergaminho. Do mesmo material são os estofamentos das cadeiras. Também de mogno é o móvel destinado a abrigar as peças de prata.

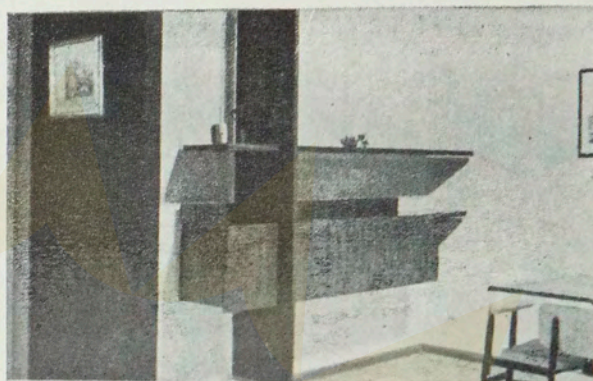
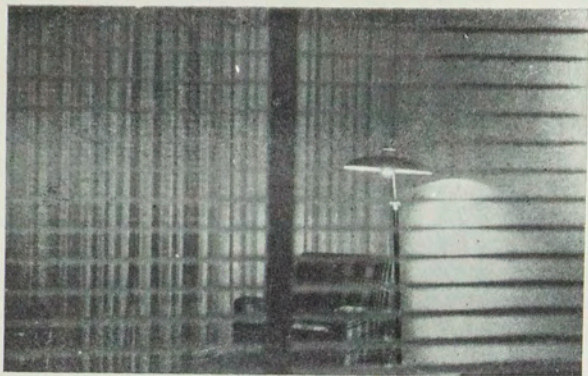


Frente, lado, corte e planta do movel (c), verificavel na planta. À esquerda, portinholas que se abrem facilmente com dobradiças embutidas. À direita, afastado, o bar, cujos ambos os lados, cobertos de plástico, abrem-se rigidamente, suportando a prateleira de cristal para copos. Ao lado das poltronas, porta-revistas de "plexiglas".



Perspectiva das salas de estar e jantar (item 5, da planta).

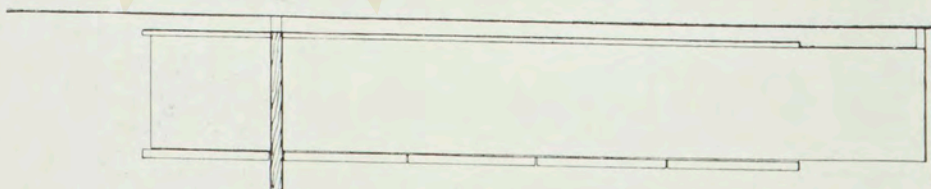
Sala de estar, entrevista pela persiana de côr verde.

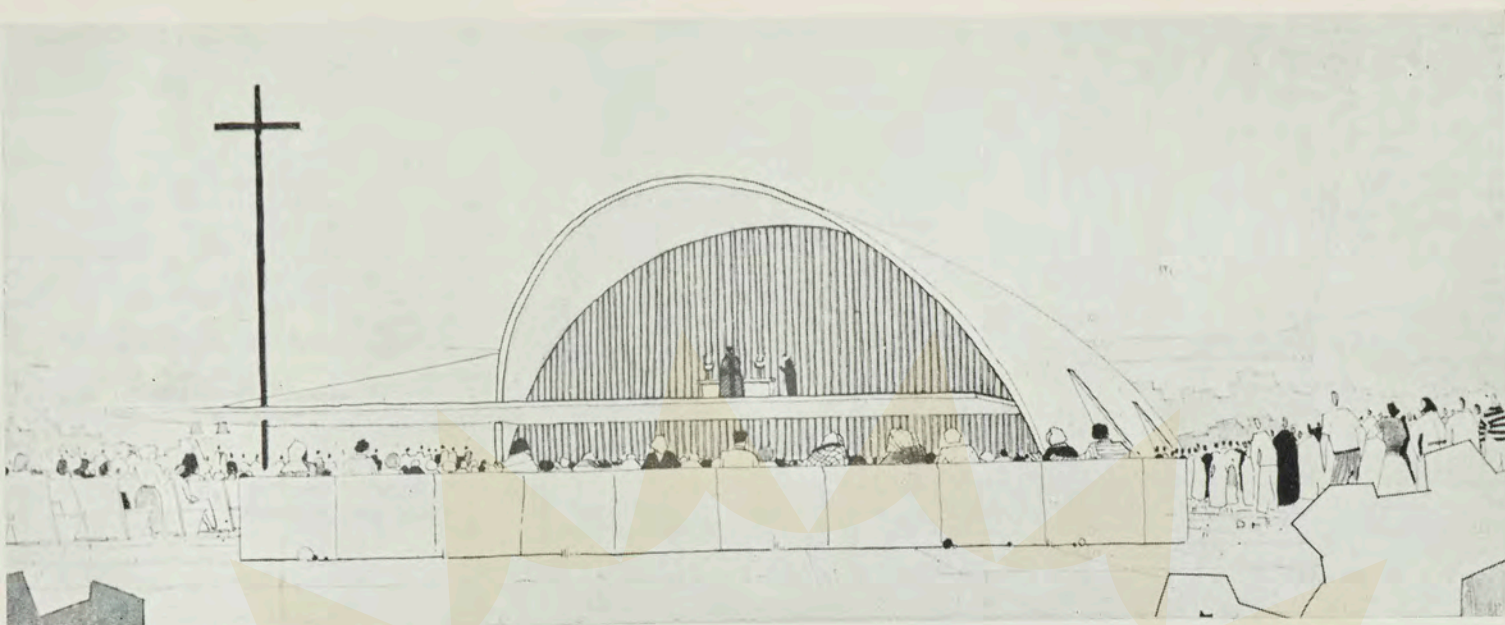


Movel destinado às peças de prata, constituído de elementos verticais e horizontais.



Desenho de movel, sendo que as portinholas são basculantes.





Perspectiva.

Uma capela no Rio de Janeiro

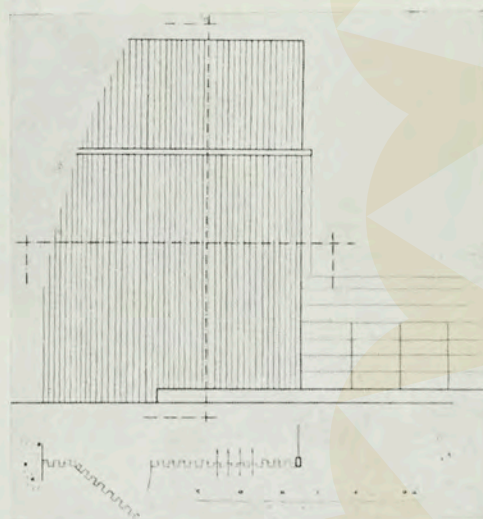
Projeto: Paulo Hamilton Case

Temos, aqui, uma memória justificativa de um projeto de capela, a qual é estruturalmente formada por uma abóbada de bêrço terminando em ábside. A sua localização foi cuidadosamente estudada, tendo em vista três fatores principais: maior aproveitamento de terreno, orientação ideal para todas as suas dependências e situação ímpar para a plástica que poderá ser admirada por todos aqueles que trafegarem pela rodovia. Tratando-se de terreno de alinhamento irregular, para o seu total aproveitamento, inclusive a parte destinada ao estacionamento de carros e de área que comporte apreciável número de fiéis, em dias de missa campal, a construção foi colocada na parte sul, com afastamentos mínimos. A reserva de área para o estacionamento de carros, bem compreensível, impunha-se uma vez que a edificação está localizada à margem de rodovia, ponto quase que obrigatório de parada. A disposição das dependências obedeceu a criteriosa orientação, isto é, as destinadas ao zelador, sala de catecismo, etc.

A fachada norte compreende quatro elementos principais: o frontespício propriamente dito, corpo da igreja, parede de alvenaria em extensão, marquise com campanário e cruz. O frontespício em arco pleno, decorre da forma abobadada que compõe em parte a abertura da nave. Esta forma, inspirada nas expressões arquitetônicas de diversas fases é, por si só, característica de construção da espécie.

Quanto ao problema estrutural que poderia surgir, este estará resolvido com o sistema de arcos tri-articulados, previsto. Sua vedação será por meio de lambris móveis, sistema ainda inédito, que atenderá perfeitamente à necessária ventilação interna bem como a de iluminação, a qual assim filtrada pelos lambris, emprestará ao templo o desejado ambiente místico. A parede de alvenaria em extensão ao arco, tem por fim preservar a estética da fachada, encobrindo o telhado da parte anexa, em seu caimento. A marquise, a 2,20 m. do solo, servirá não somente de altar quando da celebração de

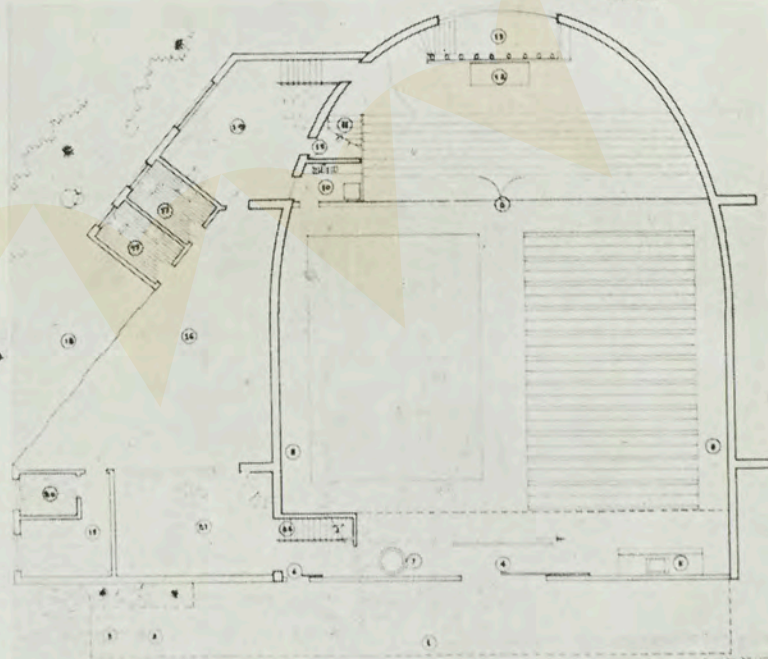
Corte AA'; embaixo: corte BB'



Planta.



Planta situação.



missa campal como também de abrigo aos fiéis em dias de chuva. Foi previsto o funcionamento do côro também em tais atos, com a utilização dos lambris móveis que se erguem nas partes posterior e anterior do mesmo. Nessas ocasiões e para que o som não se propague à nave, perdendo a sua intensidade, cerram-se os lambris internos. Por outro lado, o refletor colocado no côro e ainda a própria estrutura funcionam como concha acústica, aumentando, consequentemente, o volume do som. Em outras ocasiões, quando a missa é oficiada internamente, todos os lambris são abertos para que o som se difunda na parte interna e externa como para o aproveitamento de luz e ventilação. Os lambris em sua parte móvel são formados por quadros (de 3 m.) que funcionam independentemente, sendo que os internos servem de disfarce de côro para o qual não desviarão os fiéis a sua atenção. O campanário estará numa das extremidades, podendo ser acionado manual ou eletricamente. A cruz, como símbolo da cristandade é o elemento que mais se destaca

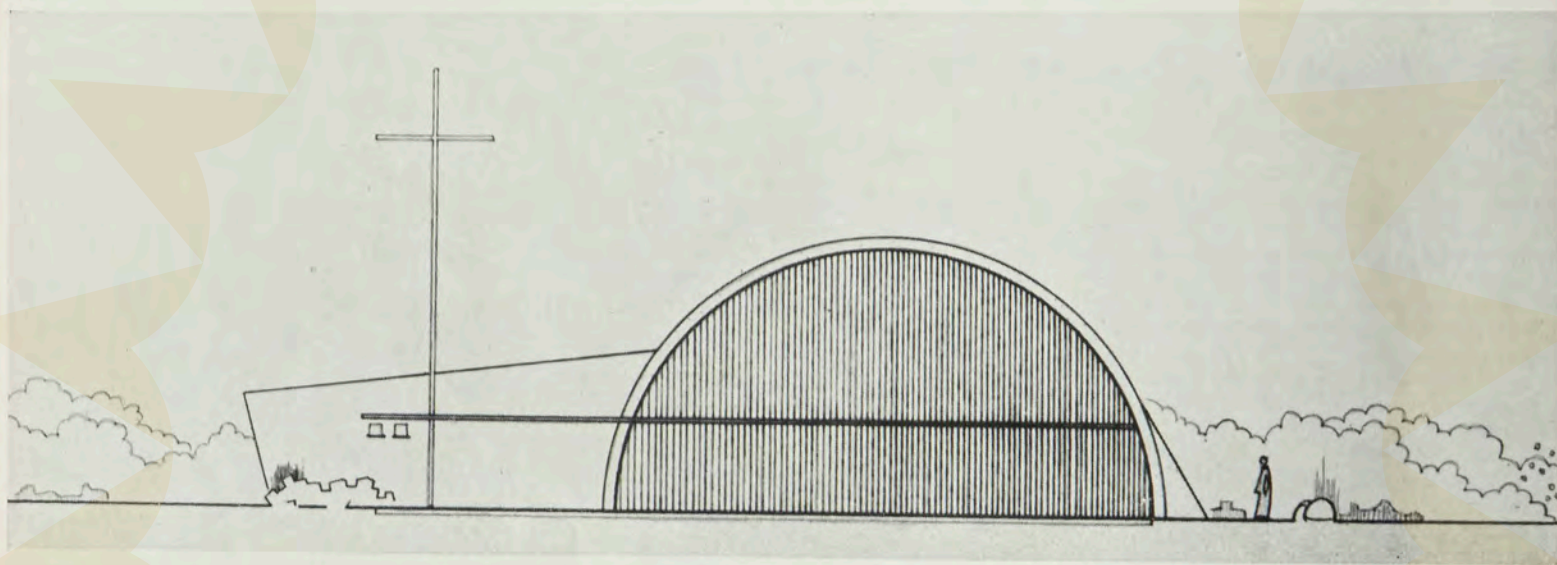
em toda a composição medindo 11,8 m. de altura. Deve ser confeccionada em ferro coberto com betume para sua conservação. Além das funções descritas no tocante à fachada, a marquise servirá de piso para o côro no interior da capela e o acesso ao referido côro será pela porta e escada independentes ao pórtico. O celebrante atingirá o púlpito por escada que une aquele ao altar, solução das mais convenientes para o percurso uma vez que torna o púlpito quase prolongamento do altar.

Três fatores contribuem para que o altar, que está situado a 1,30 m do piso para maior visualização, seja o ponto de maior destaque no interior da capela: a forma estrutural, o contraste de cores (do altar com um revestimento de uma chapa recurva de formica preta à qual será incrustada uma cruz confeccionada com material idêntico) e a iluminação indireta, quer seja artificial ou natural, aquelas por lâmpadas com refletores, colocadas atrás da citada chapa em arco e esta última pelos raios solares que penetram pela abertura posterior do altar. A ven-

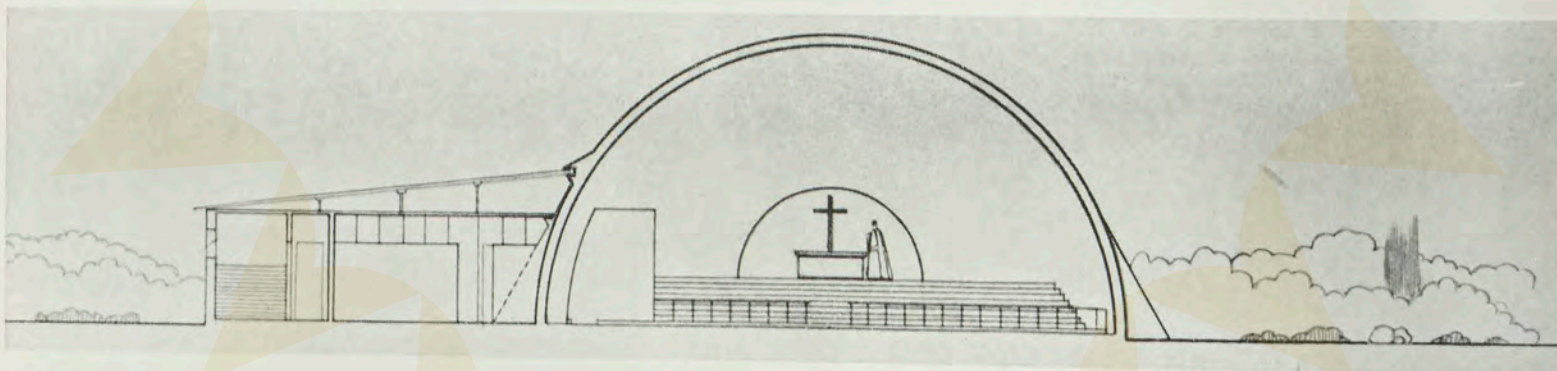
tilação será feita norte-sul, isto é, do vale para a montanha. Os lambris quebrarão a violência dos ventos mais fortes. A renovação do ar se processará mais facilmente devido à forma da capela.

O púlpito, à esquerda, eleva-se ainda mais do nível do altar, possibilitando a colocação do confessional sob seu piso, o qual terá sua frente revestida de lambris. Na parte anexa, uma sala de espera destinada aos acompanhantes dos alunos de catecismo. O lado com frente para o altar será recoberto com Duratex ou Eucatex furado, para iluminação e melhor ventilação interna.

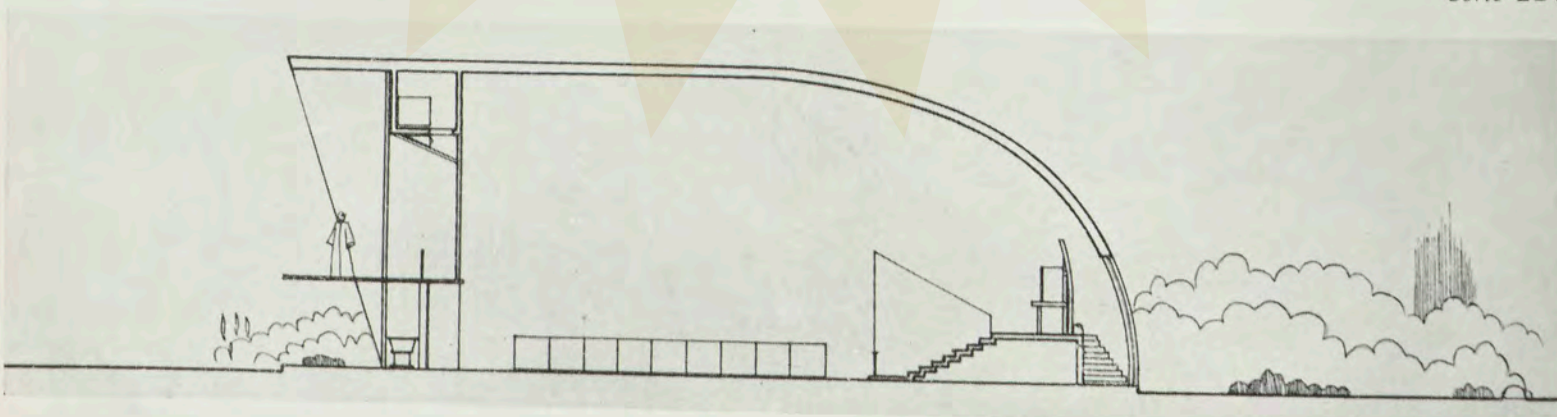
Ao lado do genuflexório será colocada uma campainha elétrica, para aviso ao sacerdote na sacristia, da presença de fiel que deseje confessar. O confessor terá acesso da sacristia ao confessional pela porta que os une. A colocação da caixa d'água sobre o côro, teve por fim uma melhor distribuição do líquido e, ao mesmo tempo, aproveitar a respectiva parte da edificação, evitando maiores dificuldades que criaria a construção do teto da parte anexa.



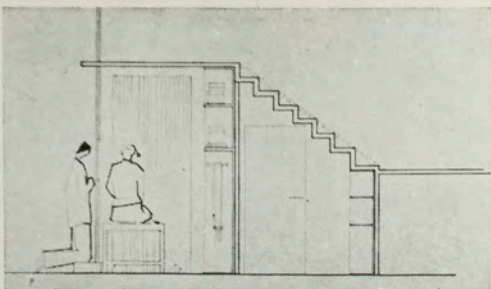
Fachada Norte.



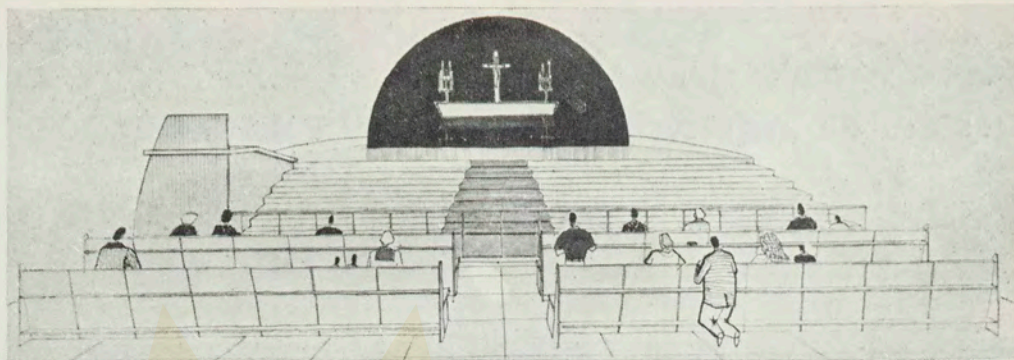
Corte AA'.



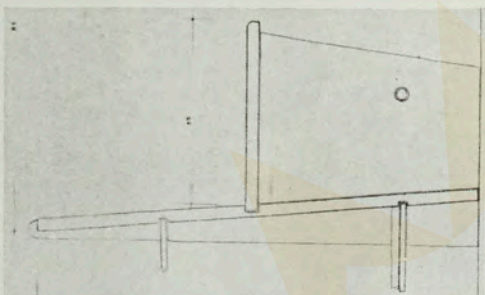
Corte BB'.



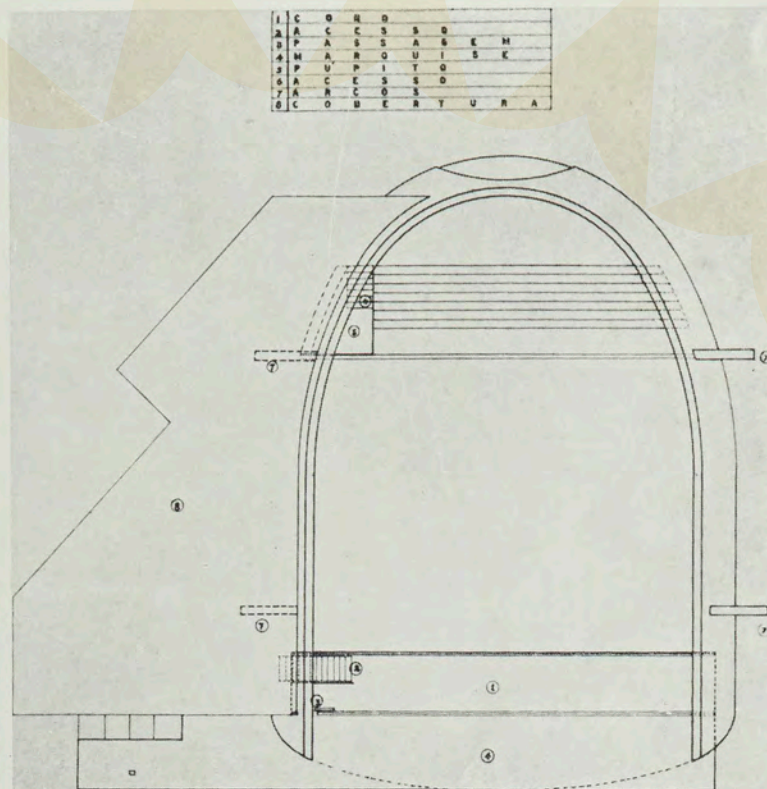
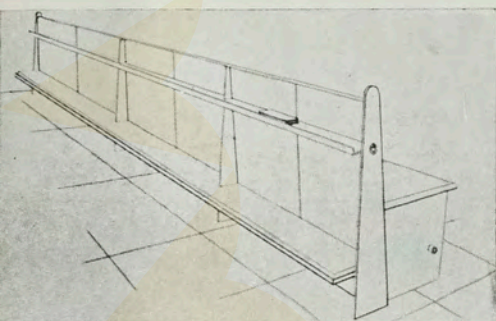
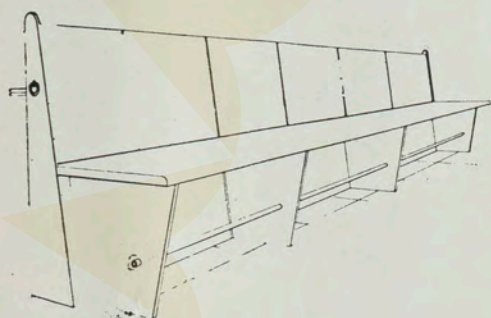
Detalhe do confessionário.



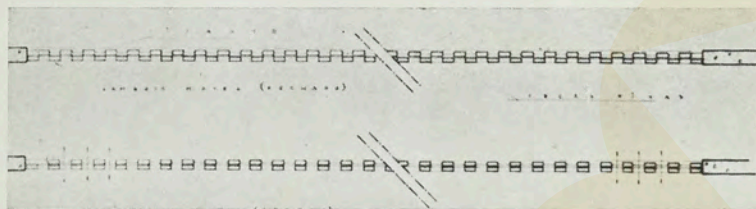
Perspectiva interior.



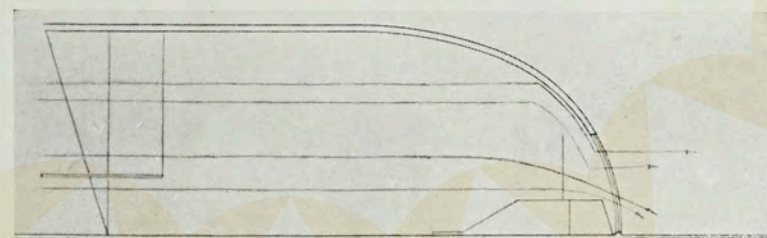
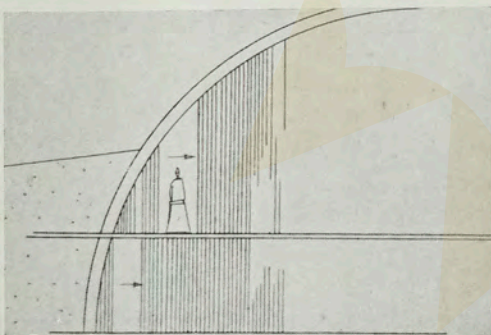
Bancos.



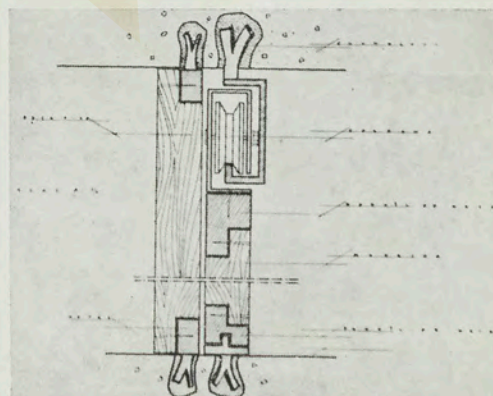
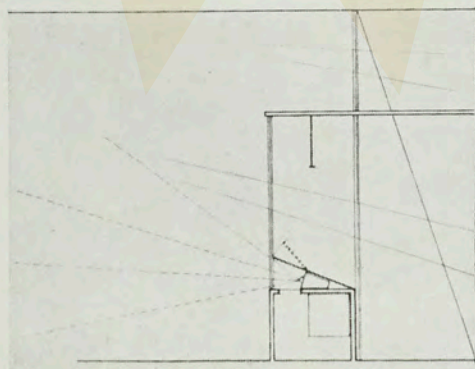
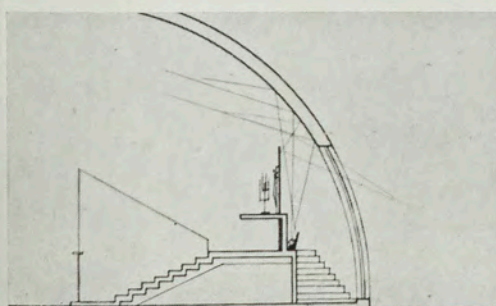
Planta do pavimento superior.



Lambris móveis.



Detalhes de iluminação e ventilação.



Para o Jockey

Projeto do arquiteto HENRY PAUL PIERRE SAJOUS para a construção da nova

Fachada para o Largo do Ouvidor.

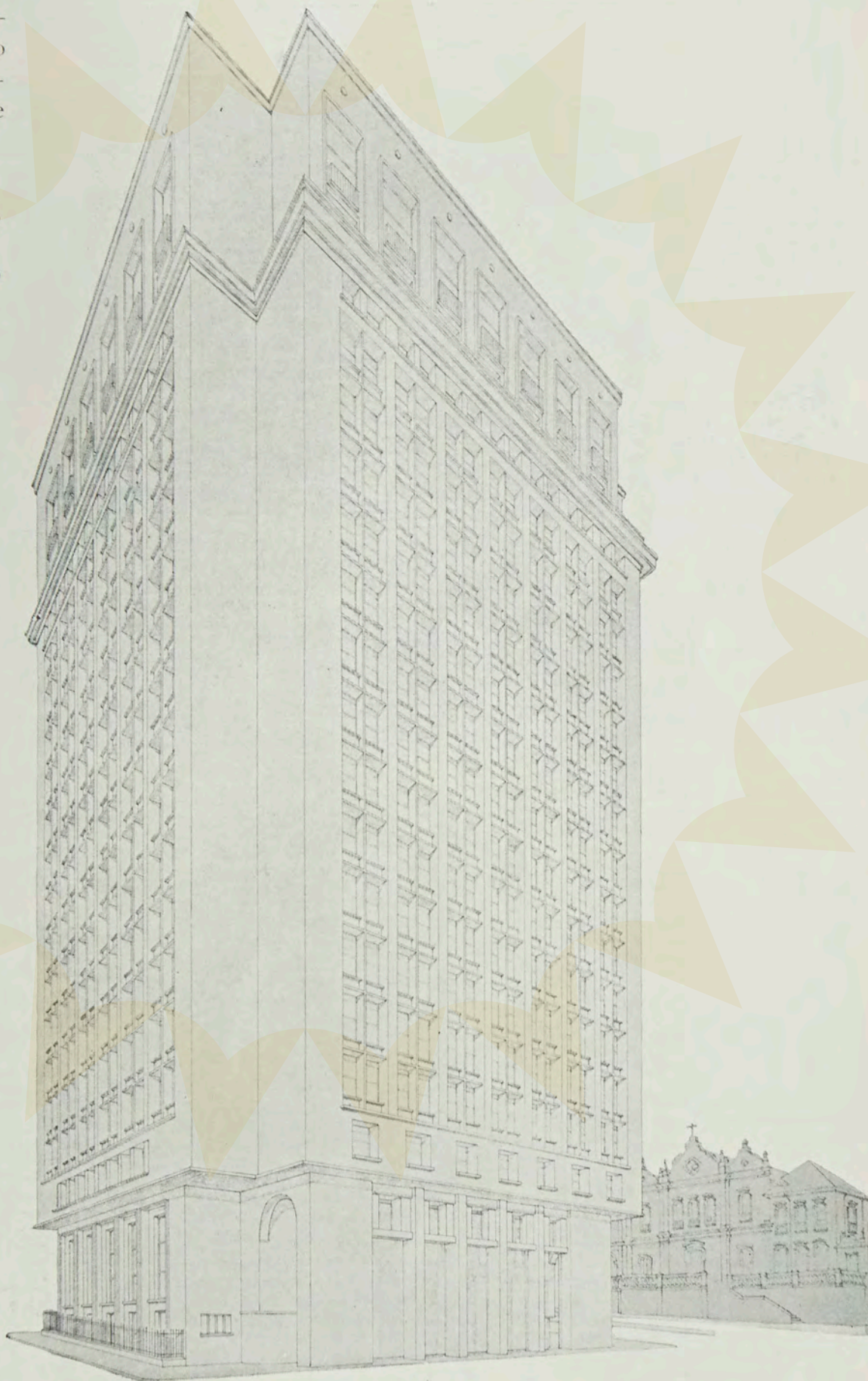


Club de São Paulo

Séde do Jockey Club de São Paulo, submetido à consideração da Diretoria.

Será edificada na Quadra localizada entre as ruas Líbero Badaró, José Bonifácio, Largo do Ouvidor e Ladeira de São Francisco.

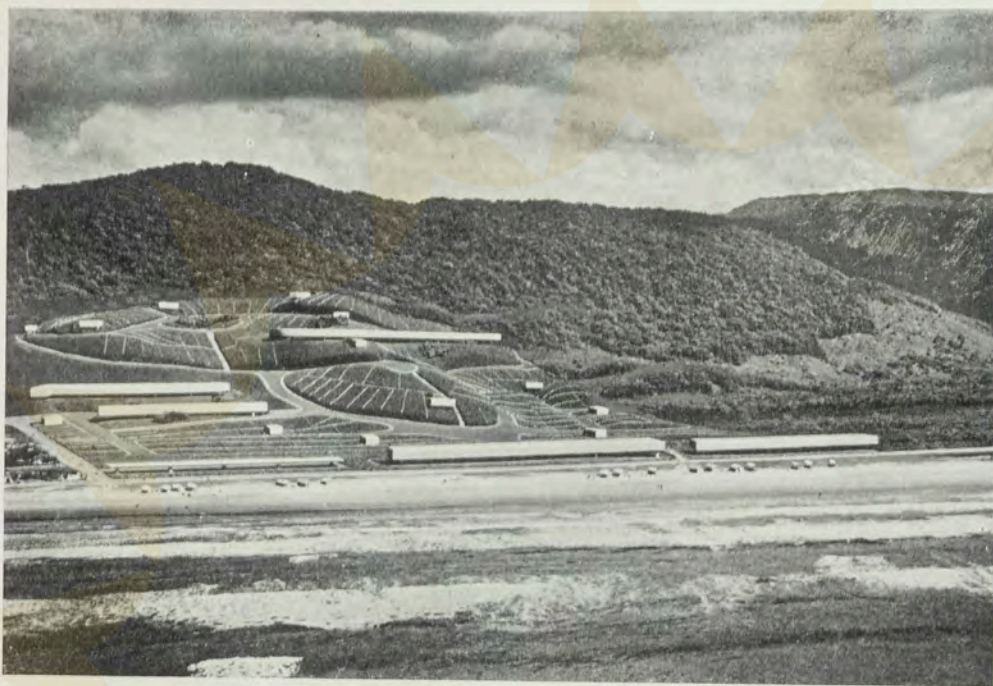
Área de construção:
22.808 metros quadrados,
com 22 pavimentos,
além do sub-solo destinado
à garagens.



achada para a rua Líbero Badaró.

Urbanização e loteamento de terreno em Ubatuba, S. P.

Projeto: arq. Abelardo de Sousa



Este projeto foi dividido em duas partes: uma compreendendo o centro cívico, zona comercial, zona de recreação e a outra propriamente residencial.

A finalidade dêsse loteamento não é somente o da sua venda em lotes, mas sim a de oferecer ao município a que pertence, um novo bairro residencial modelo, com sua vida própria, seu comércio, sua parte social e esportiva.

Foram reservadas para área verde grandes extensões de mata local'zada acima da gleba a ser loteada. Nesta área serão cultivados bosques para recreação e locais para caça de pequeno porte.

a) *Zona comercial* — Todos os prédios destinados a lojas, mercados, etc., serão de um só pavimento (térreos) com o pé direito de 5,00 mts. Os prédios destinados a apartamentos ou hotel, terão três pavimentos: térreo, totalmente vasado, com 2,50 mts. de pé direito, e mais dois andares com pé direito de 3,00 mts.

b) *Zona comercial* — os prédios dessa zona terão obrigatoriamente caráter residencial, não sendo permitido, sob qualquer pretexto, construção ou uso de prédios para outros fins. Terão êsses prédios no máximo dois pavimentos (térreo e primeiro andar) cujos pés direitos terão no máximo 3,00 mts.

As construções obedecerão aos recuos mínimos estabelecidos e seus estilos deverão ser baseados na sã arquitetura e no emprêgo racional dos materiais. Não serão permitidas construções de madeira.

a) *Água* — A rede de abastecimento de água será alimentada por fonte própria de água pura.

b) *Águas pluviais* — Êsse serviço será tão detalhado quanto se fizer necessário a um perfeito serviço de escoamento.

c) *Esgoto* — Todo o sistema será feito por meio de fossas tipo OMS ou equivalente, estudadas de maneira a permitir um perfeito sistema de esgotamento.

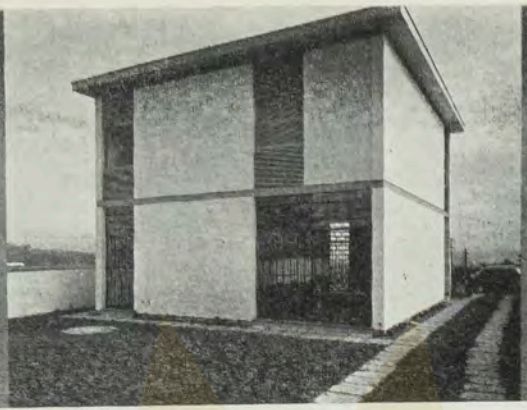
d) *Luz e força* — propriamente a força e luz serão obtidas por geradores.

e) *Calçamento* — Tôdas as ruas serão abertas imediatamente em tôda a sua largura e extensão e a conseqüente colocação de guias e sargetas e calçamento.

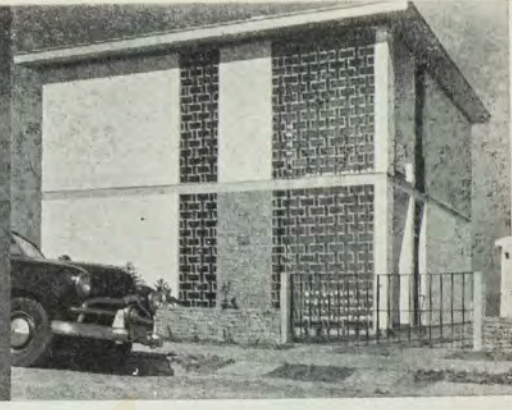




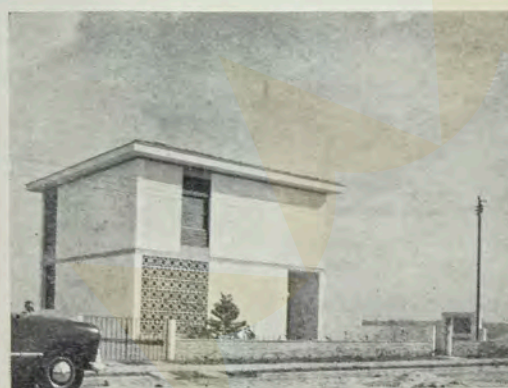
Residência no lote 5, da quadra 7.



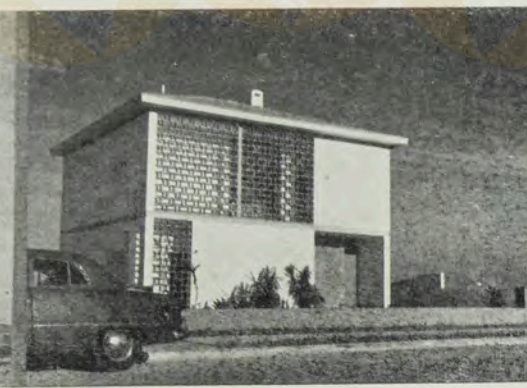
Residência no lote 5, da quadra 7, (fundos)



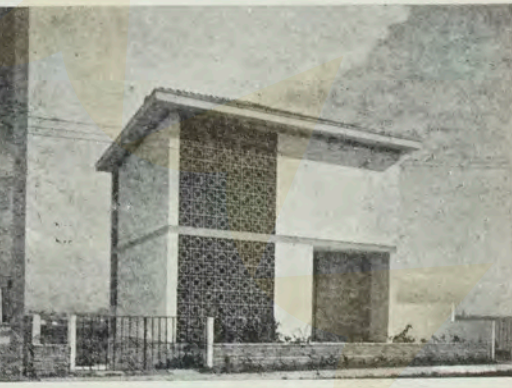
Residência no lote 9, da quadra 6.



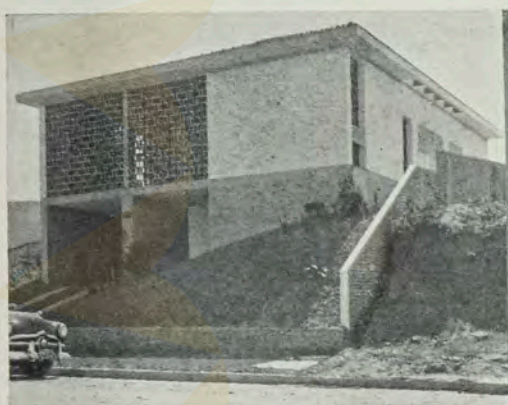
Residência no lote 14, da quadra 14.



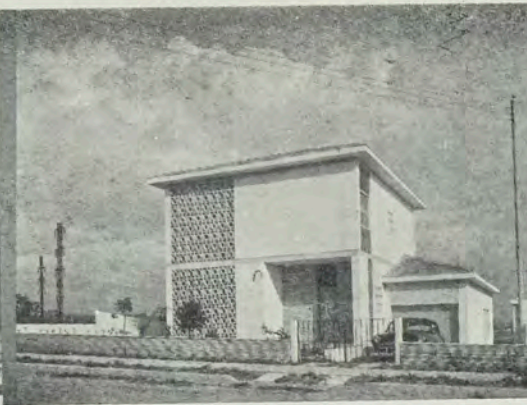
Residência no lote 14, da quadra 6.



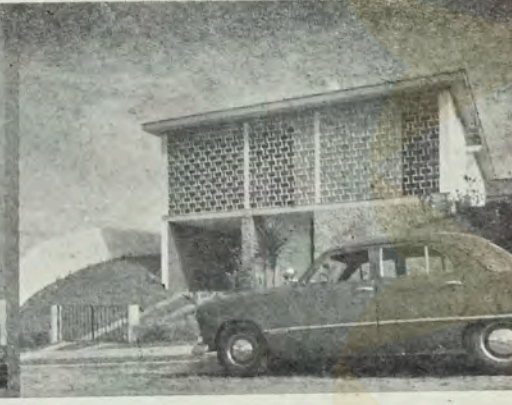
Residência no lote 11, da quadra 14.



Residência no lote 24, da quadra 6.



Residência no lote 11, da quadra 15.



Residência no lote 19, da quadra 6.

Oito residências no Bairro de Boaçaça, São Paulo

Projeto e construção: Biaggi Ltda.

LOCALIZAÇÃO — Bairro Boaçaça (terrenos da City). É um novo bairro residencial que ocupa a colina ao terminar o Alto de Pinheiros e a este ligado, de tal forma que se pode considerar como seu prolongamento.

DADOS QUE INFORMAM O PROJETO

As oito casas foram projetadas para serem construídas separadamente uma das outras em determinados lotes escolhidos à base de motivos financeiros. A implantação da planta de cada casa foi sugerida exclusivamente por quatro fatores básicos e em relação entre si: Orientação em função da frente para a rua — Vista panorâmica — Dimensões do terreno com relativas restrições de regulamento — Altimetria do terreno. Os oito sobradinhos, prescindindo das dimensões dos lotes que variam, são iguais como entidades: entrada, living, sala de jantar, cozinha, copa, instalações sanitárias, três dormitórios com armários embutidos, um quarto de banho grande, área de serviço, tan-

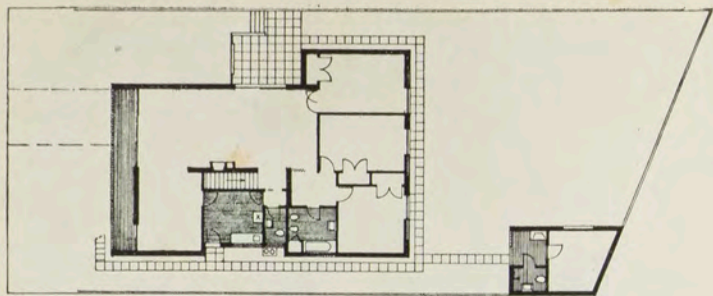
que e garagem. A distribuição arquitetônica é elementaríssima e igual para todos os prédios, mas eles se diferenciam entre si, porque os elementos da planta, tendo uma composição diferente (living, cozinha, quartos, etc.), causam fatores básicos que determinam soluções diversas umas das outras até certo ponto, ao oferecer a possibilidade de várias composições externas com os mesmos materiais e elementos. Os elementos que entram na composição são: elementos modelados em cimento tipo padrão, revestimento em pedra, janelas tipo "Ideal", vitrais metálicos, e um elemento de ligação que marca as divisões dos dois andares com um tom neutro.

MATERIAIS — Estrutura da parede com ligamentos horizontais e verticais em cimento armado. Soquetes com elementos vasados em tijolo. Tais soquetes foram adotados para que, dada suas espessuras (cm. 12 mais 3), fosse possível incorporar nessas travessas de madeira a obter superfícies planas e con-

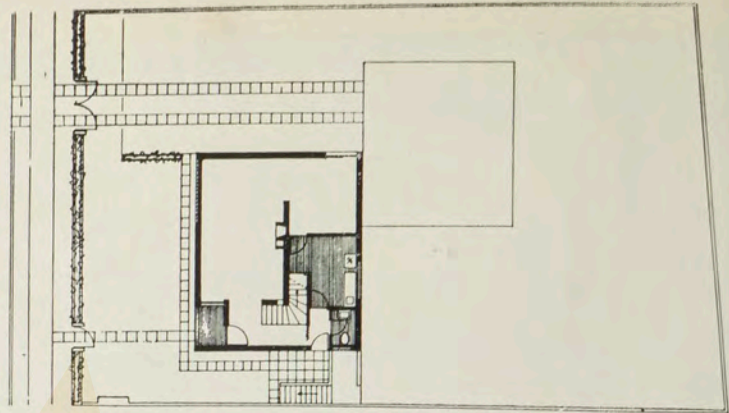
tínuas nos telhados dos living e salas de jantar. Telhados dos andares superiores também em elementos pré-fabricados em cerâmica. Teto em telhas francesas. Vitrais corrediças em ferro e janelas de madeira tipo "Ideal" com veneziana e mosquitoireiro. Revestimentos dos banheiros em azulejos coloridos e das cozinhas em pastilhas claras. Pavimentos sanitários em granilite e dos ambientes em tacos de peroba. Paredes internas pintadas a têmpera e telhados caiados. Portas e armários a óleo semimatte. Paredes externas caiadas e elementos modelado a óleo em cores diferentes para cada casa.

DADOS CARACTERÍSTICOS DE CADA CASA — As oito pequenas casas, devido a conformação do terreno que determinou o tipo, podem dividir-se em três grupos;

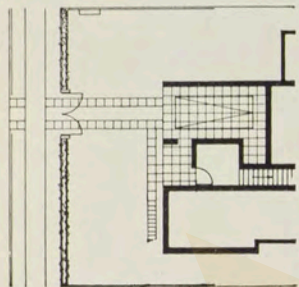
- A) Tipo térreo, com dependência separada
- B) Tipo sobrado, com dependência separada
- C) Tipo sobrado, com dependência no subsolo.



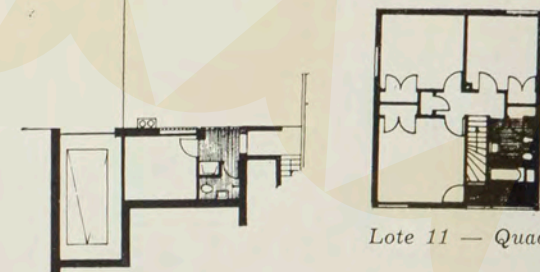
Lote 19 — Quadra 6.



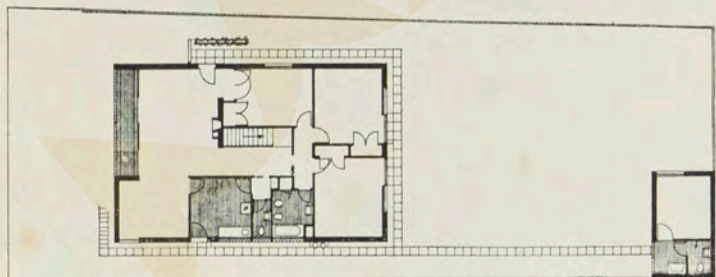
Lote 11 — Quadra 14.



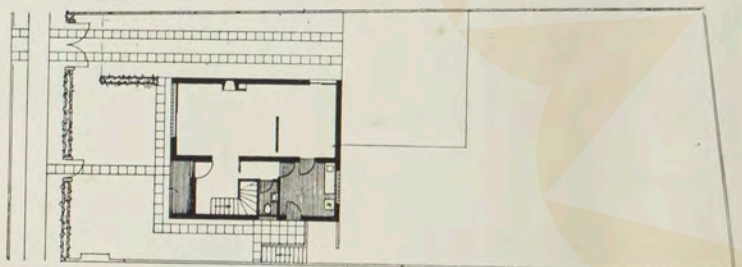
Lote 24 — Quadra 6.



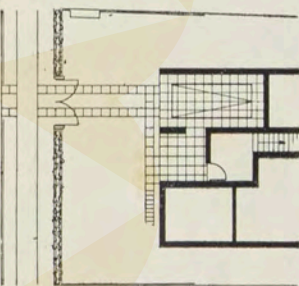
Lote 11 — Quadra 15.



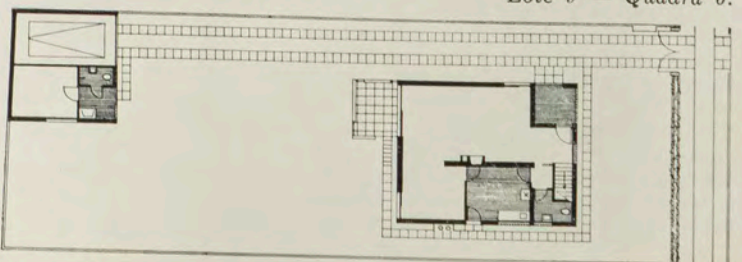
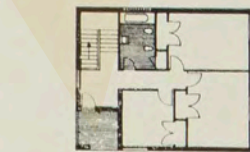
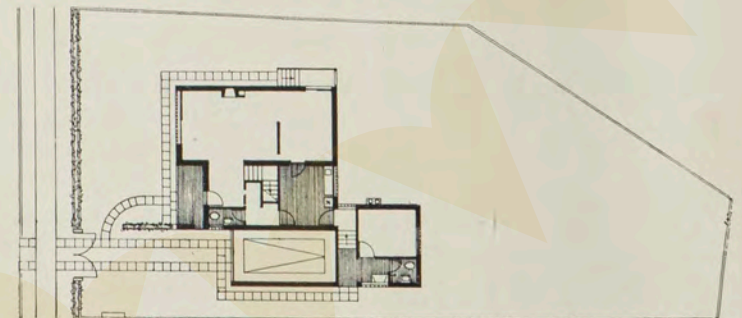
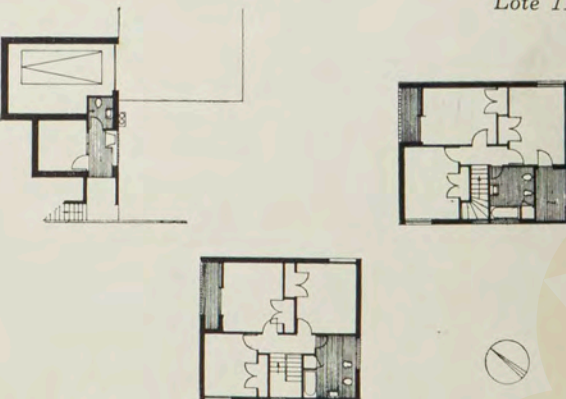
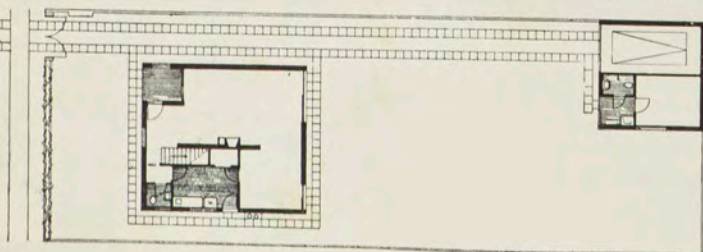
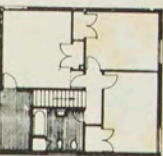
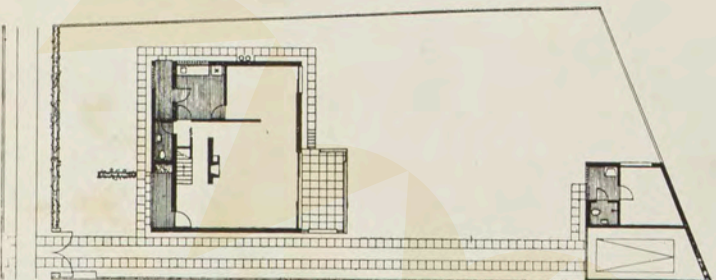
Lote 14 — Quadra 6.



Lote 5 — Quadra 7.



Lote 9 — Quadra 6.



HABITAT prossegue no levantamento sôbre as condições do ensino universitário em exposições feitas pelos responsáveis das diversas cadeiras de F. A. U.



Prof. arq. Rino Levi.

Durante o ano passado, a cadeira que teve como professor o arquiteto Rino Levi e colaborador Roberto Cerqueira Cesar, no 5.º ano, cadeira n.º 19 — Composição de Arquitetura — Grandes Composições II, levou seus alunos a dois trabalhos que tiveram repercussão fora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Foram êsses casos, os ensaios urbanísticos realizados ao vivo, nos temas de estacionamento de veículos no centro da cidade e Centro da Penha, que publicamos nesta revista HABITAT n.º 26, págs. 18-21). Ambos os trabalhos foram premiados em exposições de belas artes efetuadas nesta capital. Iniciando no número anterior êste inquérito registramos a exposição que nos fez a professora da cadeira chamada de Composição Decorativa, arquiteta Lina Bo Bardi. Para esta página trazemos hoje a orientação traçada para êste ano pelo professor arquiteto Rino Levi, autor, como se sabe, de importantes projetos como os do conjunto residencial de estudantes da Cidade Universitária, Maternidade da Universidade de S. Paulo, Hospital do Cancer e tantos outros. O ar-

quiteto Rino Levi é um dos iniciadores da renovação arquitetônica no país — sua idoneidade é reconhecida, seus esforços para uma boa adequação profissional, para a concepção racional, e, enfim, para uma compreensão urbanística ligada à arquitetura, têm sido acompanhados pelo redator destas linhas de apresentação de seu programa.

Rino Levi julga, efetivamente, que não se pode mais cuidar da composição arquitetônica isolada. A complexidade da organização do espaço nas grandes composições de maneira alguma eliminará o espaço maior em que se situa e as suas condicionantes urbanísticas. Daí o princípio que informa êsse programa que vamos reproduzir em sua esquematização simples, porquanto uma redação nova dêle poderá alterar as linhas essenciais de sua limitação programática. O quadro, entretanto, é suficientemente amplo para que se possa vislumbrar, através dêle, tôda a interrelação que se estabelecerá, no ano corrente, no aprendizado em vista da conclusão do curso na F. A. U.

Eis a proposta para o programa do professor Rino Levi:

Trabalhos Práticos

Objetivo

Orientar o ensino da cadeira procurando despertar a atenção dos alunos para problemas arquitetônicos de interesse coletivo, que comportem soluções de conjunto, de modo a encerrar a arquitetura em tôda a sua complexidade.

Para êsse fim escolher temas tanto quanto possível reais, vivos e de atualidade, abrangendo as três funções da vida humana: habitação, trabalho e recreação, dando oportunidade para o estudo dos problemas de circulação.

Levar o aluno a estudar e encarar o edifício como elemento de um conjunto.

O tema deverá ser apenas enunciado pelo Professor. Ao aluno competirá imaginar a solução, procurar, selecionar e interpretar os dados necessários para a elaboração da concepção final.

Estímulo ao trabalho em equipe.

Desenvolvimento do espírito de crítica mediante debates em classe.

Exemplos de temas:

- Unidade de vizinhança
- Centro de bairro
- Centro comercial (shopping-center)
- Conjunto industrial com centro residencial operário
- Colônia hospitalar para doentes segregados
- Conjunto esportivo
- Problemas de saúde, de ensino, de abastecimento, de estacionamento, etc., de uma comunidade.

Êsses conjuntos serão sempre entrosados com os problemas da cidade, abrangendo o estudo dos espaços livres e da circulação. O estudo dos respectivos elementos compreenderá, conforme o caso, projetos de edifícios destinados à habitação, ao ensino, à saúde, ao comércio, à indústria, à cultura, ao recreio, ao esporte, ao estacionamento, etc.

Desenvolvimento dos Trabalhos

Os trabalhos serão desenvolvidos por etapas, como segue:

1.ª etapa: Estudo de um plano de conjunto, para o qual colaborarão todos os alunos da classe.

2.ª etapa: Estudo dos vários elementos e edifícios do plano, individualmente ou por grupos de alunos.

Debates em classe darão a oportunidade a cada aluno de discutir os temas confiados aos colegas, colaborando, assim, nos vários projetos dos elementos e edifícios do plano.

3.ª etapa: Estudo dos detalhes construtivos de maior interesse.

Aulas teóricas, visitas a canteiros e a escritórios especializados, acompanharão tôdas as fases dos trabalhos.

Sempre que possível, promover publicações, exposições, palestras e debates.

Programa Teórico

O ensino da cadeira deverá considerar a soma de conhecimentos necessários à formação do arquiteto, compreendendo os aspectos: histórico, sociológico, científico, técnico e estético. Deverá, outrossim, pôr em evidência a íntima correlação desses aspectos e a sua evolução através do tempo.

O objetivo do ensino da cadeira é a organização do "Plano", compreendendo:

FUNÇÃO SOCIAL:

Habitação
Trabalho
Recreio

FATORES CIENTÍFICOS E TÉCNICOS:

Ambiente físico
Estrutura
Materiais
Equipamento
Técnica construtiva
Racionalização, normalização, padronização
Industrialização, pré-fabricação.

FATORES FUNCIONAIS:

Circulação
Flexibilidade

FATORES ESTÉTICOS:

Forma
Côr
Textura
Leveza
Transparência
Interpenetração dos espaços
Ligação interior-exterior

TENDÊNCIAS ATUAIS:

Arquitetura orgânica
Arquitetura funcional
Arquitetura racional
Ecletismo
Formalismo

São Paulo, 31 de janeiro de 1956.

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 flagráncia 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 a 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

Nova capital e novas obras na velha capital

Ser ou não ser, eis o dilema em que se coloca a questão da nova capital do país, o novo Distrito Federal, que tem feito correr muita tinta e também algum capital para localização nos arredores da possibilidade aventada. Há os que são contra a idéia, como há os que a defendem, alvoroçadamente. Entre os últimos inscreveu-se, nos primeiros dias de seu governo, o presidente sr. Juscelino Kubitschek, para quem é possível apressar-se a mudança da sede do governo, em três anos. Os que julgam a coisa difícil encaram-na como menos próxima do que as viagens interplanetárias.

A marcha para o oeste justifica a mudança. A devolução, afinal, do Rio de Janeiro a uma função balnearia, turística e recreativa, que jamais lhe deveria ter sido tirada, fazendo-se ali o centro de administração que hoje é, também justificada a mudança da capital. Mas, há capital e há capitais. Na última entrevista que concedeu a propósito do assunto, o presidente da Comissão de Planejamento e Mudança da Capital Federal, marechal José Pessoa, abordou, precisamente, o ponto dos capitais: "A construção da nova capital, segundo estudos feitos a "grosso modo", não trará ônus para os cofres públicos, adotando-se o recurso da venda progressiva e valorização crescente dos terrenos desapropriados. É ao governo que cabem os lucros fabulosos que resultarão da venda desses lotes".

Parece-nos que há um equívoco palmar a respeito, porquanto não será possível o governo federal obter "lucros fabulosos" com venda de terrenos, e se se necessitar desse meio, então seria melhor que não houvesse a iniciativa e que não se empreendesse a ambicionada e constitucional mudança.

É claro que assim pensamos com algum fundamento: aprovamos a desapropriação da área necessária à nova capital. Chandigarh, construída por Le Corbusier, Maxwell Fry e Jane Grew, aos pés do Himalaia, para ser a nova capital do Punjab, não começou doutra forma. Mas entre o começo e o desenvolvimento, o ponto de vista do presidente da Comissão, o marechal José Pessoa, choca-se com uma inteligência mais objetiva do problema, porquanto não é possível que o governo pretenda fazer uma "valorização" em Goiás, apenas para com esses "lucros fabulosos" construir a nova capital. Em nosso entender os terrenos jamais deveriam ser vendidos, tal a tese nova que o moderno urbanismo apresenta aos legisladores. De fato, se se consegue uma desapropriação total do terreno, é para nele se construir a nova capital dentro de um planejamento exato e rigoroso, e não para que venha a fazer o governo aquilo que os nossos campeões imobiliários se acostumaram a promover, isto é, a alta artificial dos preços de terrenos urbanos. O governo arrendará os terrenos aos interessados, com determinações urbanísticas e arquitetônicas bem definidas, expressamente feitas. Mas não deve abrir mão do chão da futura capital. Isto de maneira alguma.

Segundo, há que considerar o caso dos capitais. E aí das palavras menos pensadas do presidente da Comissão de Planejamento! De fato, como se cuidar no fluxo de capitais para o novo Distrito Federal, quando o mercado de capitais com que contamos é a insuficiência que todos conhecem e reconhecem? Se estamos em tantas dificuldades para enfrentar o problema da falta de dinheiro com que tratar do que é básico e urgente, como a eletricidade, a siderurgia, o petróleo, quais os capitais que serão chamados a dar lucros fabulosos ao governo da União, mediante a venda de terrenos do novo Distrito Federal? Donde virá o dinheiro? Se é para haver emissões, não valerá a pena pensar na nova capital. Mas se não é para haver emissões, como aparecerá o dinheiro? E se as nossas necessidades em capitais, que tanto contrastam com as nossas disponibilidades, vão ser ainda mais desfalcadas com o dinheiro destinado a dar lucros fabulosos no centro de Goiás ao governo federal, transformado em vendedor de terrenos, como admitir isso quando os transportes, a crise de energia, a fome de ferro aí estão urgindo pela aplicação de capitais? Não é então adiável a construção da capital, até que tais problemas e outros que tais, mais destacados e mais urgentes, sejam resolvidos?

Terceiro, há um aspecto contraditório em tudo isso: o governo diz que quer mudar, mas é ainda de ontem a concorrência para a construção do novo Senado, e acaba de ser plantada, em janeiro, a primeira pedra do edifício para o Ministério da Justiça, tudo no Rio de Janeiro. Para que? Não é verdade que até mesmo antes do término dessas obras — três anos, segundo o presidente Juscelino, estaremos com o Distrito Federal no centro do Brasil? Há aí qualquer coisa de impensado, de inatingível à perfeita compreensão do caso de que está tratando a comissão presidida pelo honrado marechal José Pessoa.

G. F.

"Scope of total architecture", por Walter Gropius

Na série "World Perspectives", editada por Ruth Nanda Anshen, o terceiro volume foi confiado a Walter Gropius, o grande mestre da arquitetura contemporânea. Um elegante volume recolheu então os escritos de Gropius sob o título "Scope of total architecture — a new way of life".

A coletânea abrange três partes e uma conclusão — o objetivo da arquitetura total, que dá título ao livro. As três partes abrangem a educação do arquiteto e do projetista,

o arquiteto contemporâneo, planejamento e habitação.

Vão ser aqui novamente encontradas, em forma muito mais depurada, ao longo de uma cristalização de muitos anos de trabalho, experiências e reflexões, as idéias que Gropius tem pregado, em toda sua carreira de arquiteto e de mestre dessa especialização, desde o Bauhaus de 1919 até Harvard. Tais idéias referem-se aqui à totalização da arquitetura, ou seja o seu encontro com o mundo de nosso tempo — a continuidade orgânica do espaço, habitação individual e comunidade urbana, para um sistema democrático de vida, respeitada sempre a escala humana. A existência dos homens se situa entre a liberdade individual e a ação coletiva, e é para este fim simultâneo que o arquiteto deve tender, ao estabelecer a organização do espaço, arquitetônico e urbanisticamente considerado, para o homem de nosso tempo, contando nessa organização com a sua situação social e psicológica.

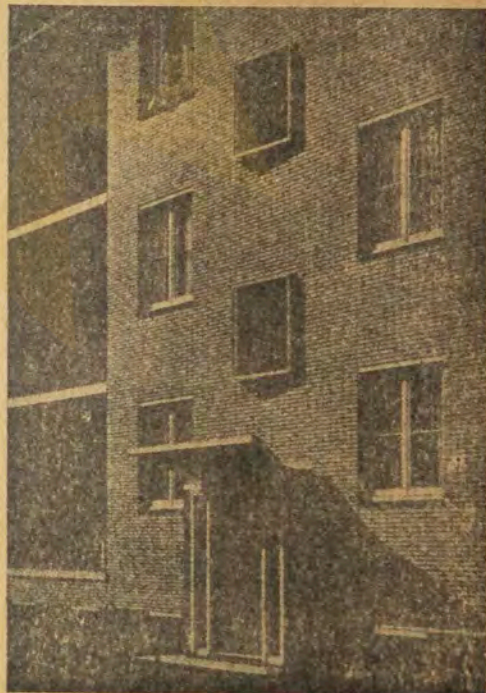
Uma fórmula lapidar sintetiza o que acima dissemos, nas páginas do livro de Gropius: "Boa planificação eu a compreendo como ciência e como arte. Como ciência, na análise das relações humanas; como uma arte, quando ela coordena as atividades humanas numa síntese cultural".

"Scope of total architecture" amplia a bibliografia de Gropius, com um interessante agrupamento de idéias, de um arquiteto e de um sociólogo, sobre planejamento e arquitetura. Resume em sínteses brilhantes o seu pensamento, sempre adstrito à viva imagem do tempo e das coisas, sempre servindo ao objetivo da livre cultura, cuja intensidade e densidade de concepção vimos se manifestarem, com tanto vigor, no Bauhaus. A edição da coleção "World Perspectives" é publicada pela Harper & Brothers Publishers, Nova York.

Arquitetura em "X", uma imagem holandesa

Intitulou Francisco Albal seu pequeno estudo, distribuído pelo mundo inteiro pelos serviços oficiais de informações da Holanda, de "Arquitetura em X", a holandesa, não partindo das azas dos moinhos, o que daria um resultado pitoresco à referência, mas das duas direções que se cruzam, no caminho da construção contemporânea na pátria de Rembrandt, ou seja que a encruzilhada, formada pelas forças modernismo-localismo, estabelecem aquela imagem do X.

Holanda, conjunto de 18 prédios de apartamentos na cidade de Bussum; arq. W. M. Dudok, 1954.



Albal é informado do ponto de vista histórico, pois suas referências a Berlage, a J. J. P. Oud, a Van der Broek apresentam-se nitidamente estudadas, com um mínimo de má vontade para o espírito de pesquisa que assinalou certa fase da arquitetura de Oud, sem negar entretanto a proeminência do grande mestre holandês, um dos iniciadores da corrente inovadora em Haia e Rotterdam. Recorda os inícios da Escola de Amsterdam, a marca viva que assinala a estética de Granpré Molière, professor da Universidade Técnica de Delft, com os seus discípulos Berghoef, Vegter e Zwiers, para então afirmar: "A luta de estilos e tendências se trava entre a escola de Delft e o novo estilo progressista. E, embora amiúde não seja possível separar-se os dois campos que se apresentam não raro um tanto misturados, pode-se afirmar que, nestes últimos anos, as tendências não tradicionalistas têm se apresentado com bastante vigor, como provam importantes obras em estilo moderno, tais como a fundição de Amsterdam "Tetterode" e a fábrica de material rodante "Beijnes", em Beverwijk, ambas dos arquitetos Berkelbach e Elling; os grandes armazéns de Rotterdam, dos arquitetos Van der Broek e Bakema e outro edifício comercial na mesma cidade, obra dos arquitetos Van Tijen e Maaskant, e a fábrica de cigarros "Turmac", em Zevenaar, do arquiteto Van de Erve. Por outro lado, os discípulos já mencionados de Granpré Molière — Berghoef, e Zwiers — conseguiram tornar compatíveis os princípios funcionais e a industrialização com suas casas pré-fabricadas tipo "Airey", de Amsterdam. E outro arquiteto, também mencionado, Vegter, seguidor da Escola de Delft, demonstrou que, com os princípios funcionais, pode-se fazer obra moderníssima, em seu grande projeto para uma fábrica de farinha em Rotterdam, de legítima projeção internacional.

Resta-nos falar dos arquitetos que não se filiam a qualquer escola: o famoso Dudok se mantém mais ou menos só. Entre suas obras de após guerra, deve ser citada a usina metalúrgica de Volson. Merece menção outro arquiteto, Peutz, uma das mais sólidas esperanças da arquitetura holandesa, cujo Paço da Municipalidade de Haarlem é uma síntese feliz de utilidade e imaginação, especialmente a escadaria, exemplo único, na história da moderna arquitetura. E, por fim, Marius Duintjer, cujo elevado estilo pessoal se faz sentir na igreja de Amsterdam. Duintjer é o fenômeno inverso do assinalado em Berghoef, Zwiers e Vegter. Estes, partindo da escola de Granpré Molière, souberam assimilar elementos da escola moderna. Duintjer parte do novo estilo e aproveita as contribuições tradicionais para criar uma linguagem arquitetônica pessoal". A conclusão de Albal nos parece menos feliz, diante desses dados. Ele julga que a arquitetura holandesa "achando-se solicitada por duas forças, a sua solução mais viável é a eclética" — esta última qualificação, no sentido em que a utilizamos sempre, é, para nós, pejorativa. A marcha em que vai a construção holandesa deverá definir a sua arquitetura em uma medida que não mereça esse adjetivo.

"Benjamin Henry Latrobe", por Talbot Hamlin

Um dos últimos trabalhos do grande historiador e crítico de arquitetura, Talbot Hamlin, acaba de ser publicado, no fim do ano passado, pela Oxford University Press, versando sobre "Benjamin Henry Latrobe", um arquiteto britânico cuja obra que se conta foi toda realizada nos Estados Unidos. O herói da biografia de Talbot Hamlin, nascido na Inglaterra, em 1764, teve uma educação continental, na Academia da Moravia, na Universidade de Leipzig, no Exército da Prússia. Voltando à Inglaterra teve um pe-

ríodo de prática profissional ao lado de John Smeaton, o homem que plantou o histórico Farol de Eddystone, e de Samuel Pepys Cockerel. Num meio que era considerado o mais avançado de Londres, Latrobe passou quatro anos. A morte de sua esposa no leito do primeiro parto, levou o arquiteto a deixar a Inglaterra. Ele partiu então para Norfolk, na Virgínia, e é na sociedade dos Jeffersons, dos Madisons, dos Harpers, que se inicia verdadeiramente a sua vida de arquiteto, embora bem aceito, afetado por depressões nervosas que o impediam de desenvolver bastante a sua capacidade criadora. Após um estágio em Norfolk, Latrobe passou para Filadélfia, onde se casou com Mary Elizabeth Hazelhurst, fato de que diz Hamlin: "É impossível dar toda a forte significação desse acontecimento e de suas consequências. O casal parece ter sido feito um para o outro. Mary foi para o arquiteto uma constante ajuda, uma constante inspiração..."

O arquiteto, cuja capacidade criadora é biografada pela atenta inteligência interpretativa de Hamlin, o qual conseguiu no dizer do crítico da "Architectural Record" fazer uma "obra monumental", não teve uma vida feliz, pois não era um homem de negócios. Suas dificuldades e vicissitudes foram grandes, particularmente no campo financeiro. Mesmo se tornando o arquiteto oficial dos Estados Unidos para cujo governo projetou os edifícios mais importantes, entre os quais o Capitólio é a mais famosa, Latrobe realizou também os grandes projetos para abastecimento de águas de New Orleans, os quais deixou concluídos, ao morrer de febre amarela, em 1817. A biografia de Hamlin, narrando "a tragédia de um homem devotado ao ideal da formulação de planos, num país em que a simples improvisação era a que predominava", baseia-se em ampla documentação, constante do material resguardado pelos descendentes do arquiteto, entre cujas importantes tarefas deve-se mencionar, nesta rápida notícia, seu interesse pelos barcos de Fulton, com quem trabalhou.

Concurso de cartazes para a IV.º Bienal de São Paulo

Demonstrando de maneira insofismável sua pujança e uma determinação admirável, o Museu de Arte Moderna de São Paulo se prepara para realizar mais uma bienal de arte em São Paulo, a quarta, aliás, que promove, compreendendo exposição internacional de artes plásticas e exposição internacional de arquitetura, III Concurso internacional para Escolas de Arquitetura e III Festival Cinematográfico.

Além de outras medidas preliminares e burocráticas, o Museu de Arte Moderna está convocando os artistas para que apresentem trabalhos relativos ao cartaz que servirá de propaganda para a IV Bienal a se realizar de setembro a dezembro do próximo ano, no Ibirapuera. Eis o edital convocatório, assinado pelo seu presidente, Francisco Matarazzo Sobrinho:

1. Fica instituído pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, um concurso para propaganda da IV Bienal de São Paulo, exposição internacional de artes plásticas e exposição internacional de arquitetura, III Concurso Internacional para Escolas de Arquitetura, e III Festival Cinematográfico, manifestações que, sob o patrocínio da Prefeitura Municipal se realizarão de setembro a dezembro de 1957, na cidade de São Paulo.

2. Os originais deverão ser remetidos, prontos para impressão, ao Museu de Arte Moderna de São Paulo, à rua 7 de Abril, 230, 2.º andar, até o dia 10 de dezembro de 1956. Junto o artista concorrente deverá enviar, em envelope lacrado, para fins de identificação, o nome por extenso, nacionalidade, endereço completo e pseudônimo. Na parte

externa do cartaz somente deverá constar o pseudônimo.

3. Os originais não serão devolvidos.

4. Os trabalhos apresentados deverão conter, no mínimo, as seguintes indicações: "IV Bienal do Museu de Arte Moderna" — Setembro-Dezembro 1957 — Parque Ibirapuera — São Paulo, Brasil.

5. Os trabalhos deverão ter 100 cms. de altura e 0,70 de largura. Pode o autor apresentar dois ou mais trabalhos, conquanto os assine com pseudônimos diferentes.

6. Encerrado o prazo do concurso, os trabalhos serão expostos, para julgamento, em local, dia e hora a serem oportunamente indicados.

7. A diretoria artística do Museu de Arte Moderna selecionará dez trabalhos entre os apresentados, conferindo a cada um uma remuneração de quatro mil cruzeiros.

8. Um júri nomeado pela diretoria artística do MAM conferirá a um dos dez cartazes selecionados, o prêmio único de Cr\$ 25 000,00 (vinte e cinco mil cruzeiros).

9. O Júri da Premiação será formado pelo Presidente do Museu de Arte Moderna ou pessoa por ele credenciada e no mínimo por um crítico e um artista nomeado pela Diretoria Artística do Museu de Arte Moderna.

10. Os integrantes do Júri não poderão, em hipótese alguma, concorrer ao prêmio.

11. As decisões serão tomadas por maioria de votos, em reunião secreta e serão irrevogáveis.

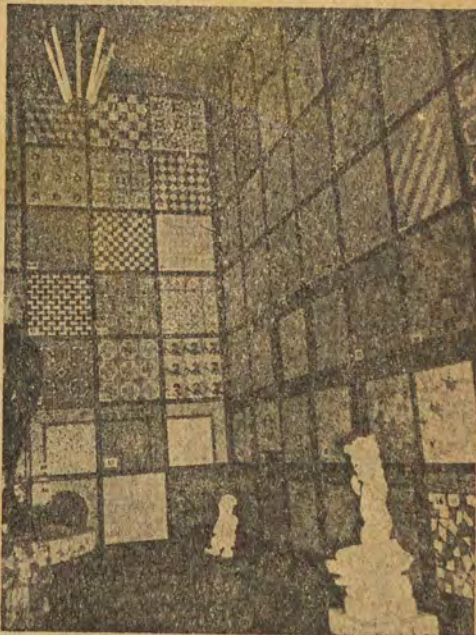
12. A Comissão, se julgar conveniente, poderá abster-se de conferir o prêmio.

13. Os trabalhos selecionados tornar-se-ão de propriedade do Museu de Arte Moderna de São Paulo, o qual poderá aproveitar um deles para a capa do catálogo.

14. A abertura dos envelopes lacrados, contendo a identificação dos artistas premiados, será feita em sessão pública, na sede do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo, janeiro de 1956.

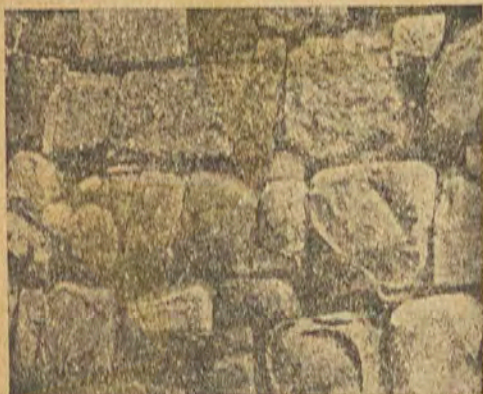
Ladrilhos

Uma firma existente há muitos anos em São Paulo, C. Pugliesi & Cia. Ltda, vem contribuindo para que uma das partes que mais preocupa o arquiteto, o engenheiro e o decorador, o revestimento de pisos, seja resolvido, empregando material de primeira qualidade; fabrica os mais diferentes tipos de ladrilhos de grande resistência, o que contribui para que seja muito acentuada a sua aceitação. Os modelos apresentados na foto, dizem muito da extensa variedade de modelos e desenhos, com uma gama de cores surpreendente.





Um molhe na Inglaterra.



Muro de um castelo japonês



Muros de pedra

A pedra, como material de construção é largamente usada na Europa, enquanto no Japão, a madeira constitui, tradicionalmente, o principal material.

No entanto, a força de expressão das pedras está perfeitamente simbolizada no jardim de pedras do Templo Ryuan e nos muros dos castelos. Com isto têm-se marcante exemplo de como muito há que se aprender dos antepassados japoneses sobre a pedra.

Para uma comparação, veja-se um velho muro de pedra da Europa. Trata-se de um molhe existente num porto de pesca da Inglaterra e denominado "Cobb". Construído no século XVIII, veio, através várias gerações, sofrendo reformas, operadas por trabalhadores dessa região.

É, indiscutivelmente, um exemplo da tradição funcional, mostrando, destarte, a que ponto chega a capacidade criadora daqueles que colaboraram na construção dos templos da Idade Média.

Pró e contra o projeto 474-55

O IAB de São Paulo manifestou-se a favor do projeto de lei 474 que dispõe sobre a possibilidade de diplomados por escolas de Belas Artes se inscreverem em exames de habilitação para ingresso em faculdades de

arquitetura. Compuseram a Comissão os arquitetos João Vilanova Artigas, Eduardo Corona, Nestor Lindenberg, Wilson Maia Fina e Rino Levi. O parecer da Comissão é favorável ao projeto. Divergiu desse parecer, acertadamente, o professor Rino Levi, que em declaração de voto expôs sua opinião a propósito, condenando o projeto. O boletim mensal do IAB publicou esse parecer e o dos demais membros da Comissão. Entretanto, no parecer do arquiteto Rino Levi, falta um período inteiro, motivo por que julgamos interessante reproduzi-lo na íntegra, a fim de que fique sanada a irregularidade constante do referido Boletim, que tem cunho pelo menos oficioso e não deveria sair com lapsos dessa natureza. Eis o voto vencido do arquiteto Rino Levi:

"Exmo. sr. arquiteto Eduardo Kneese de Melo, md. presidente do IAB, Departamento de S. Paulo. Sr. Presidente:

Examinei atentamente os documentos do presente processo, relativos ao projeto de lei, n.º 474-55, que transita pela Câmara dos Deputados, que propõe:

"Para fins de inscrição em concurso de habilitação destinado a matrícula nos Cursos de Arquitetura, a exigência do curso secundário completo pode ser suprida pela apresentação de diploma, devidamente legalizado, de conclusão de um dos Cursos seriados mantidos pelas Escolas ou Institutos de Belas Artes, Oficiais ou reconhecidos".

Esse projeto de lei implica em dispensar do Curso Científico candidatos a matrícula nos Cursos de Arquitetura e portanto do conhecimento de certas matérias básicas, indispensáveis para a formação do arquiteto, que não são ministradas nas Escolas de Belas Artes. As opiniões sobre o assunto divergem diametralmente. Alega-se, a favor do projeto 474, que as facilidades que se propõe conceder a pintores e escultores se justificam em vista da afinidade que apresentam as artes plásticas e que, de qualquer modo, essa medida não dispensaria dos exames de admissão normais.

Esclarecendo melhor o assunto, é preciso considerar que, entre outras, o Curso de Arquitetura, abrange disciplinas como Cálculo Diferencial e Integral, Geometria Analítica, Nomografia, Geometria Descritiva, Mecânica, Física, Resistência dos Materiais, Estabilidade, Estruturas, Hidráulica, Topografia e Elementos de Astronomia, cujo desenvolvimento é baseado no programa do Curso Científico.

De duas uma: ou admitimos que essas matérias podem ser dispensadas do Curso de Arquitetura, o que me parece inadmissível, e então proceda-se a revisão dos programas de estudo, ou então mantenha-se a exigência do Curso Científico para a admissão nas Faculdades de Arquitetura. O que não é acertado é que se criem concessões que poderão constituir precedentes perigosos de consequências imprevisíveis.

O ensino da arquitetura, como é entendido hoje em todo o mundo, se caracteriza, em contraste com o das demais artes plásticas, pela sua base científica, própria do ensino superior.

Quanto aos pintores e escultores, portadores de diplomas oficiais, acho que se deveria exigir que completem o currículo requerido para inscrição ao Concurso de Habilitação a matrícula nas Escolas de Arquitetura."

O período que falta na publicação do boletim do IAB é o que diz que "O ensino da Arquitetura, como é entendido hoje em todo o mundo, se caracteriza, em contraste com o das demais artes plásticas, pela sua base científica, própria do ensino superior". É, como se vê, um período essencial e a publicação da íntegra, então, aqui se impunha". — G.

Especialização em habitação de interesse social

O Centro Interamericano de Habitação fez entrega, a 14 de dezembro último, de certificados de especialização em habitação a 23 técnicos latinoamericanos e um africano, que

terminaram seus cursos de treinamento nessa escola. Compunham o grupo dois profissionais bolivianos, um do Brasil, dois do Chile, cinco da Colômbia, um da Costa Rica, um de Cuba, um do Equador, dois de Haiti, um de Honduras, um do México, dois do Panamá, dois do Perú, dois de Porto Rico e um da Costa do Ouro.

O Centro Interamericano de Habitação foi estabelecido nesta cidade em 1951, como parte do Projeto de Programa de Cooperação Técnica da Organização dos Estados Americanos. Funciona sob a direção da Divisão de Habitação e Planejamento da União Pan-americana.

O curso realizado no ano passado, foi o quarto curso internacional de aperfeiçoamento, dedicado a profissionais do continente, oferecendo-lhes a oportunidade de estudar e resolver, em forma teórica e prática, problemas de ordem econômica, social, administrativa e técnica, relativos à habitação de interesse social. Desde seu início até agora, o Centro especializou 85 profissionais entre os quais se contam arquitetos, economistas, engenheiros civis, urbanistas, agrônomos, trabalhadores sociais, educadores, etc. Além dos cursos de treinamento, o Centro Interamericano de Habitação presta importantes serviços à comunidade dos países americanos, como sejam um intercâmbio de informação técnica, consulta e assessoria aos governos e às entidades de habitação, e à realização de investigações científicas, dirigidas ao aperfeiçoamento dos métodos construtivos e ao emprego de materiais para as construções de habitação de tipo econômico.

Restaurada a sede do I. A. B., de São Paulo

Nos últimos dias de janeiro, na sede do Instituto de Arquitetos do Brasil — seção de São Paulo, deu-se o almôço de "reinauguração" da casa, reiniciando-se assim as atividades sociais, que para os excelentes "garfos" sempre partem da mesa, boa e farta, com a companhia cordial e a palestra indispensável a uma hora de intervalo, nas tarefas cotidianas.

Iniciou-se, pois, uma nova fase da vida do IAB de São Paulo, o que é de registrar-se, porquanto o Instituto, o único do país que possui sede própria, e sede apresentável, como exemplo da boa arquitetura, não podia ficar parado num insucesso como foi o incêndio. Deve-se agora esperar que a segurança seja definitivamente restabelecida na sede do IAB, para não haver mais que se lamentar acidentes da natureza daquele que privou os arquitetos paulistas, por tanto tempo, de seu ponto de reunião.

Premiada a melhor reportagem

Os jornalistas Ubiratan de Lemos e Mário de Moraes vêm de receber o Prêmio Esso de Reportagem, no valor de cinquenta mil cruzeiros, como autores do melhor trabalho jornalístico dentre as 250 reportagens apresentadas ao concurso.

A reportagem premiada, "Uma tragédia brasileira — Os paus de arara", apresenta um relato impressionante e real do êxodo das populações nordestinas, sendo que seus autores viajaram cerca de cinco mil quilômetros na carroçaria de um caminhão, entre 100 outros retirantes, para realizar seu trabalho jornalístico que mereceu o aplauso unânime da comissão julgadora do concurso Esso.

Clube Paulista de Decoração

Esta entidade fundada em 1951 por um grupo de senhoras paulistas que participaram do primeiro curso especializado em decoração de interiores ministrado pelo prof. Louis F. James, continua desenvolvendo suas atividades, contando para tanto com uma biblioteca especializada em livros de arte e decoração de interiores, promovendo ainda, conferências, visitas a residências bem decoradas e cursos de História da Arte Decoração de Interiores, Arranjos de Flores à moda ocidental e oriental (Ikebana) e exposições.



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

50 anos de Paisagem brasileira



"São Vicente", Antonio Serrigno. Propriedade de Alcides da Costa Vidigal.



"Lagoa Rodrigo de Freitas", Benjamim Parlagreco. Propriedade de Alcides da Costa Vidigal.

O Museu de Arte Moderna de São Paulo programou uma exposição capaz de mostrar-nos a evolução da paisagística brasileira. O âmbito temporal é esta primeira metade do século. O acervo advém do Museu Nacional de Belas Artes, do Museu do Estado da Bahia, do Museu Lucílio de Albuquerque, da Universidade de Pernambuco, da Pinacoteca de São Paulo e de diversos colecionadores, na seguinte ordem:

Produtos Roche Químicos e Farmacêuticos, A Equitativa Seguros de Vida, Editora Civilização Brasileira, Metalúrgica Matarazzo e Galeria Michel Veber, bem como os srs.: A. M. Alves Lima, Alcides Vidigal, Alexandre Marcondes Filho, Américo Ribeiro dos Santos, Antonio José Correia Peretto, Antonio Rangel Bandeira, Arquimedes Dutra, Atilio Zelante Flosi, Benedito Costa Neto, Benjamin de Mendonça, Carlo Tamagni, Constantino Spanguero, Delci Prado Ferreira, Dulce Amaral, Edgar Cavalheiro, Edgar Novais França Filho, Elisabeth Arnhold, Elisabeth Wilhelm, Eliseu Teixeira de Camargo, Família Della Monica, Família Pinto Alves, Feliciano Amaral Junqueira, Felipe Arno, Glaucino Sandoval, Francisco Brennand, Francisco Silva Teles, Francisco Valadares, Gentil Fernando de Castro, Gerda Brentani, Guiliana Giorgi, Guilherme Augusto do Amaral, Helena Prado, Herberth Baldus, Hugo Cerello, Ibiapaba Martins, Iracema Junqueira de Azevedo, Isolina Portugal, João Amoroso Neto, João Batista de Gouveia Isnard, João Leite Sobrinho, João Antonio Mattar, Joaquim Bento Alves Lima, John Frankell, Jorge Vitir de Mendonça, José Geraldo Vieira, José Valadares, Julio D'Elboux Guimarães, Júlio Pimenta Padua, Lenio Braga Brasil, Lurdes Millet, Manuel Carvalho Tavares da Silva, Maria Aparecida Correia Peretto, Maria Bonomi, Maria Serafina Vilela, Nelson Ribeiro Nioac, Zitelman de Oliveira, Aluisio Marcondes Ferreira, Olavo F. Caiuby, Oscar de Barros, Oscar Pedro Horta, Osório Cesar Ota, Paul Silvestre, Paulo Rossi Osir, Pola Rezende, Rafael Parisi, Regina Vilela de Andrade, Renina Katz, Ricardo Seabra, Rocco de Mingo, Tadeus Ginsberg, Tarsila do Amaral, Theon Soanudis, Ula Wolff, Vanja Orico, Viuva Domingos de Toledo Piza, Valdemar Belfort de Matos, Valdemar Teixeira de Carvalho, Zilda Nioac, Zitelman de Oliva, Aloisio Magalhães, Armando della Monica, Benedito L. Peretto, Osvaldo Lacerda Gomes Cardim, Osvaldo Teixeira, Quirino da Silva e Tulio Mugnaini.

O visitante se acha no direito teórico de supor que percorrerá o Brasil instalando-se no recinto do Pavilhão dos Estados, ali no Ibirapuera. Já por ocasião da II Bienal Paulista lhe foi dado ensejo de percorrer a Paisagem Brasileira até 1900, quando da interessante exposição organizada por Rodrigo Melo Franco de Andrade. Pôde ver Frans Post, nada menos de oito paisagens norteadas feitas no século XVII; as telas ingênuas

e realistas de Francisco Muzi; o Outeiro da Graça, guache de Jean Baptiste Debret; aspectos do Rio de Janeiro interpretados por Nicolas Antoine Taunay e Monvoisin; aquarelas sobre São Paulo, de J. L. Paillère, telas cariocas de I. C. Hornbrook; sertão nacional surpreendido por Felix Emile Taunay; os clássicos aspectos da Guanabara, colhidos por Louis Buvelot, Bertichen, Ch. Martin e Sespe; a catadura até hoje imutável do Largo do Paço, fixada por Luigi Stalлоне; a Tijuca, o Cantagalo e o célebre Pão de Açúcar, nos óleos de Henri Nicolas Vinet; a Lagoa Rodrigo de Freitas com seu feito imperial do século passado vista por Nicolau Facchinetti. Depois, os pintores brasileiros clássicos, românticos, ecológicos e impressionistas que trataram do chão nativo, tais como Vitor Meireles, Rodrigues Duarte, Teles Junior, Aurélio de Figueiredo, Firmino Monteiro, Antônio Parreiras, João Batista da Costa, Rafael Bandeira, etc.

O tema, cinquenta anos de paisagem brasileira, é ambicioso e suporia de antemão o ciclo geopolítico, digamos assim, de todo o corpo nacional, do Amazonas aos Pampas, do litoral ao centro.

Não acreditamos, porém, que nesse atual conjunto estejam seriados todos os Estados do Brasil com as gradações imensas de sua presença marítima, fluvial, orográfica, urbana, regional, etc.

Se fôsse possível a arte plástica nacional conter já em si esse mosaico tropical de serras, chapadões, gerais, sertões, planícies, grotas, bahias, enseadas, florestas, ladeiras, praças, fazendas, casas-grandes, arranha-céus; oferecer numa exposição a histologia graduada e sucessiva do território nacional; poder dizer-se: Isto é o Amazonas, o Xingu, o Madeira, Salvador, Ouro Preto, a boiada, a queimada, o cafezal, o milharal, a colônia na aba da fazenda, a fábrica no subúrbio, a represa hidrolétrica, o Atlântico rente a Santa Catarina, a pororoca rodeando Marajó, a plantação de cacau, de borracha, de mate, o algodoal, a fazenda de criação, etc." então esta Paisagem Brasileira de Cinquenta Anos seria um documentário plástico formidável, dar a medida telúrica e ecológica da pátria, o seu habitat ponderável; seria a apoteose do trópico, e constituiria em sentido artístico um tesouro de meio século da nossa mais recente evolução social, política, econômica, rural, agrária, industrial e urbanística.

Cremos que para organização de um progra-

ma tão amplo em escala de longitude e latitude, focalizando as minúcias e as variantes do corpo físico, cívico e místico da Nação, seria preciso tempo, dinheiro, apóio oficial, colaboração de museus, bibliotecas, colecionadores, em escala maciça.

O que se fez e conseguiu será dez por cento do acervo esparso pelo Brasil.

Outro problema é aquele que coloca as últimas gerações de pintura brasileira em correntes de pesquisas formais, abandonando a paisagem como tema acadêmico e, no máximo, impressionista.

Não temos uma plêiade de pintores interessados de veras na fixação paisagística e ecológica. O modernismo com suas fórmulas cosmopolitas matou o episódio, a realidade, o humano, o social e o lírico. Atmosfera, chão, água, floresta, aldeia, núcleos de trabalho, beleza dionisiaca da luz, batendo em lombas de colinas, espinhaços de serras, vales profundos, o sertão, o gado, a plantação, eis temas nacionais típicos, de especificidade, que a pintura moderna abandonou. A noção leviana e blasée de que o motivo real, a terra, o homem, a sociedade, a paisagem regional típica, a natureza pujante, as forças da fauna e da flora, os acidentes geográficos passaram de moda, fez as modernas gerações se voltarem para pesquisa de linha e de cor, para a composição anti-analógica para a invenção onírica, para o cerebralismo surrealista, para a cristalização abstracionista, para a disciplina concretista. Nem mesmo o fauvismo e o expressionismo, tão ligados à terra, à safra, à colheita, às forças luminosas dos trabalhos e dos dias têm tentado na pintura nacional um retorno à terra e ao homem.

Seria de avisado proveito as equipes plásticas e gráficas brasileiras dividirem entre si as tarefas de fixar a terra e o povo. A experiência dos movimentos pictóricos, as pesquisas de cor, de síntese, de pormenor, de tratamento da matéria, uma vez bem aproveitados, deveriam tender a uma prática a serviço da realidade, também. Das lições e dos aperfeiçoamentos técnicos sobreviria uma fuga consciente ao acadêmico, à mentalidade do *pompier* ingênuo ou monumental, e se teria entre nós um surto ecológico igual ao que domina o México, por exemplo.

Claro que existe uma pintura pura, autônoma, sem episódio e sem temática estatística, longe da nomenclatura casuística. Mas isso deve ser uma variante apenas, e não um movimento em massa.

A natureza ainda é a grande forma, o modelo órfico e dionisiaco; a força telúrica da terra é um dos mordentes e dos ácidos que melhor condimentam a arte, dando-lhe sabor de tribo, de clã, de nacionalidade.

Por isso é de se esperar que essa exposição, *Cinquenta Anos de Paisagem Brasileira* signifique uma reviravolta no temário plástico das gerações novas, fazendo-a marchar para Leste, Oeste, Norte e Sul, à cata do documento inspirador.

Não desprezem as novas gerações, as veredas clorofiladas de Almeida Junior, Rodolfo Amoedo, Angelo Agostini, Jorge Grimm, Sousa Carneiro, Modesto Brocos, Benedito Calixto, Firmino Monteiro, Belmiro de Al-

meida, Pedro Weingartner, H. Bernardelli, Oscar Pereira da Silva, e outros. Não para imitá-los em suas maneiras acaso peremptas. Mas para a evolução no tratamento de seus temas.

As gerações novas estão arrogantemente esquecidas de elementos plásticos, já do tempo da República, tais como Teles Junior, Batista da Costa, Parlagreco, Andersen, Antonio Parreiras, Eugenio Latour, Berta Wolmy, Lucílio de Albuquerque, Jorge de Mendonça, Vilarés Barbosa, Artur Timóteo, Navarro da Costa, Garcia Bento e outros. Não resta dúvida que o pós-impressionismo nos deu na paisagem pintores que seria ingratidão menosprezar, como Eliseu Visconti, Antonio

Rocco, Campos Aires, R. Chamberland, Georgina de Albuquerque, Vale Júnior, Edgard Parreiras, e que antes do expressionismo de Lasar Segall e Anita Malfatti já cuidavam de uma reforma plástica na cor e luz. Dê-se aprêço merecido a pintores modernos, da hora presente, da melhor experiência artesanal, que não descuidam da paisagem, como Alfredo Volpi, Veiga Guignard, Sigaud Proença, Tarsila, Portinari, Flávio de Carvalho, José Pancetti, e tantos outros. Oxalá a presente exposição, sem cair no vazo nacionalista e no pormenor episódico, se volte para a terra e para o homem, mesmo que tenha como ferramentas os ismos da moderna técnica.



1



2

1 - "Paisagem", Teles Junior. Prop. da Pinacoteca do Estado.

2 - "Na Roça", Benjamin Parlagreco. Prop. da Pinac. do Estado.

3 - "Velho Monjol", Clodomiro Amazonas. Propriedade de Alcides da Costa Vidigal.

4 - "Paisagem", Pedro Weingartner. Prop. da Pinac. do Estado.

5 - "Praia de Fortaleza", Aurélio de Figueiredo. Propriedade da Pinacoteca do Estado.



3



5



4



"Sepetiba", Oswaldo Teixeira. Propriedade do artista.



"Paisagem Brasileira", Tulio Mugnaini. Prop. de Alcides da Costa Vidigal.



"Queimada", Ernesto de Fiori. Propriedade de Gerda Brentani.



"Embu", Rebolo Gonzales. Propriedade da Biblioteca Municipal.

"Marinha", Ernesto de Fiori. Prop. do Museu de Arte Moderna.



"Mata", Lupércio de Camargo. Propriedade de Eliseu Teixeira de Camargo





"Bahia de São Vicente", Benedito Calixto. Propriedade da Pinacoteca do Estado.



"Arredores de São Paulo", Batista da Costa. Propriedade de Alcides da Costa Vidigal.



"Cartão Postal", Tarsila do Amaral. Propriedade da artista.

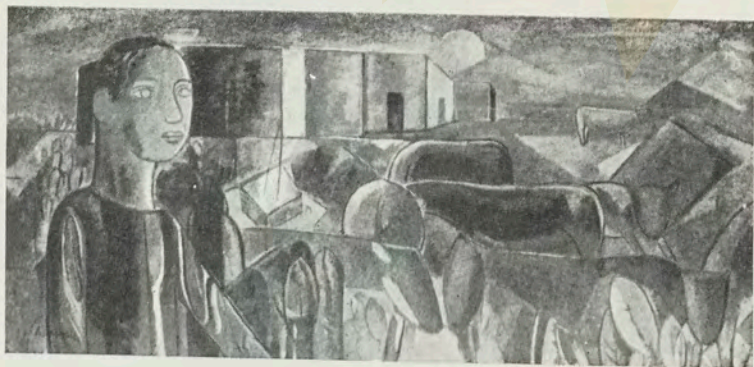


"Ladeira do Bonfim", Djanira. Prop. de Zitelman de Oliveira.

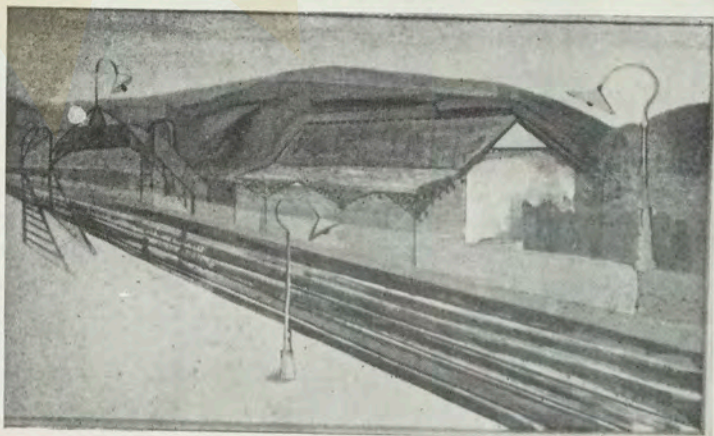


"Ladeira", Alfredo Volpi. Propriedade de José Geraldo Vieira. ➤➤

"Paisagem brasileira", Lasar Segall. Prop. da Metalúrgica Matarazzo.



"Estação", Joan Ponç. Propriedade do artista.





"Mangue", João Alves. Propriedade de Francisco Valadares.



"Pátio do Stella Maris", Elisa Martins da Silveira. Prop. da artista.

"Arrozal", José Antônio da Silva. Propriedade do Dr. Mattar.



"Rua de São Cristóvão", Di Cavalcanti. Prop. de Manuel Tavares.

"Praia Grande", Paulo Rossi Osir. Prop. de Carlo Tamagni.



"Paisagem", Aldo Bonadei. Propriedade do artista.





No reverbero de agosto, na meseta castelhana, irrompem miragens canônicas, cervantinas e paranóicas.



Personagens de Manrique, Gil Vicente, Calderon e Zorilla arranjam passaporte para Barataria...

Um surrealismo da meseta espanhola

Em estudo subordinado ao título *Tomografia do Surrealismo*, que publicamos no número 17 de *Habitat*, pretendemos explicar em sentido didático a amplidão genérica que tomou esse termo inventado por Apollinaire em 1917, e cuja semântica mais viável seria apresentada mais tarde por Breton. Aquele termo novo faz hoje em dia a cobertura de um fenômeno plástico e estético amplo, fenômeno esse que em literatura e em arte se caracterizaria por um ineditismo formal e textual que ultrapassou manifestos, revistas e grupos, instalando-se nos terrenos baldios varridos pelo dadaísmo.

Se, historicamente, o surrealismo já foi estudado por J. Topass, J. Levy e principalmente por M. Nedeau, hoje em dia não é mais possível sintetizá-lo dentro de antigos diagramas traçados por Ernst, Arp, Dali e mesmo certa fase metafísica de Chirico. Aquele dedalo de invenções de que a revista *Minotauro* deu bem, principalmente através de seu título, a visão helicoidal de labirinto por onde corcoveava uma força bruta de touro mitológico, não será apenas o desenho e a pintura de Ensor, Delvaux, Magritte e mesmo Klee.

Reina e se comprime num dedalo de formulários intelectualistas o temário do surrealismo. Nada tem de intuição, surgiu deveras

com aspirações que se veriam cristalizadas em títulos de telas como *O Enigma da Hora* e *O Vaticinador*. Esse seria o surrealismo ortodoxo, feito de orgulho, narcisismo, com uma estética egolátrica, de que a obra de Dali é o protótipo. Feito com o solipsismo das paisagens de Tanguy, com a procura formal de mundos roliços e siderais de Jean Arp, feito com o cerebralismo de Castellon, onde há lances românticos.

Mas a esse mundo surgido de volições intelectualistas viria se opor o surrealismo de Miró. Longe de ser uma estética blasée ou escandalosa, como a do próprio Dali ou a de Delvaux, ou lúgubre e soturna como a de Ensor, é um igneuismo pueril, de formas, linhas e cores, algo de colégio interno, de caderno de criança, onde imagens filiformes, cromatismos puros, de um orfismo sincero, falam de uma intuição congênita, que advém da alma e não do cérebro.

Além dessa corrente que promanará um pouco da cosmogonia quase rupestre de Klee, o surrealismo espanhol tendeu desde logo para o aproveitamento de temas ecológicos. É o que chamamos surrealismo da meseta espanhola. Difere do de Miró, que é da região catalã. Esse surrealismo da meseta espanhola seria mais o aproveitamento ingênuo, lírico e ecológico daquele que paira

de lendário, típico e característico na meseta castelhana.

Um de seus expoentes, conquanto também catalão, é sem dúvida Joan Ponç. Nêlo houve na juventude, ao tempo de escolas, grupos, tertúlias e cafés, algo da tendência paranóica que ainda perdura hoje nos elementos franceses que compõem a revista *Medium*. Isto é, formação de um grupo especial, com programação manifestada por desenhos exóticos, fantásticos cníricos, tendo mais efeito literário do que gráfico. Explica-se essa fase como atitude de independência inventiva, absorção do mundo irreal, posse um tanto a Alain Fournier do mundo da fantasia. Hoje, Joan Ponç já está longe desse período onde havia muito de empregação e influxos da cosmogonia microscópica de Miró. Joan Ponç engloba bem em sua produção de temário ecológico, principalmente de touradas, todo o chão da meseta ibérica. O desenho feito sobre fundo granitado e quente, de tons rubros ou cinzentos, sintetiza cenários a Bizet transportados para a escala de rapsódia. O touro, amigo e inimigo do homem, em seu orgulho e sua vítima, assume presença de *leit-motiv* preponderante, como holocausto domingueiro. A tragédia do touro, o drama plebeu do cavalo, o romantismo truculento do toureador, homologam também paisagens



Na orla do mar Cantabrico, a azémola de Sancho, saudosa dos moinhos de luta, empacou aos zurros, cristalizando-se em rocha e crustáceo...

Nas abóbodas de outra quinta do Surdo, avantesmas encapuçados com lambenitos da Inquisição, prolongam os direitos dos "Caprichos" goyescos...



adustas a Vasquez Dias e Pallencia. Não é a pintura de Picasso, Gris e Miró, tão diferentes entre si e, todavia, em certa fase, tão espanholas. É a clave de Bizet em empostação de Ravel. A reminiscência telúrica de Granados e o lirismo instintivo de Albeniz. Pintura musical, que ilustraria bem *Du sang, de la volupté et de da mort*, de Barrés. Agora, saindo bem para fora dessa constante touro-cavalo-toureador, Joan, Ponç entra um pouco na atmosfera goyesca de sortilégios da terra, onde encruzilhadas de delírio ostentam calvários esdrúxulos, cruces de beira de colina, mendigos e bruxas, tudo com um trágico e quase ridículo tratamento de fantasmas, duendes e pesadelos. Nesse sentido, vai mais longe do que Ensor, chega a exorbitar do surrealismo para o fantástico. Esse aproveitamento do formulário surrealista mais além da intuição de Miró, caracteriza em Joan Ponç uma arte funambulesca que dá à escola surrealista nova dimensão. Ao invés de fugir da terra, de entrar na zona imaterial, de fluidificar-se, essa arte de me-seta espanhola, inaugurada com Goya, tem em Joan Ponç um intérprete original e autêntico, a serviço de um bestiário dramático, de uma humanidade de rondas noturnas, tudo muito diferente da planigrafia também zoomaniaca de Tamayo.



Marcelo Grassmann, "Incubos e súcubos",
Xilogravura.

A arte do fantástico

José Geraldo Vieira

Essa gente da revista surrealista *Medium*, que dedica números apologéticos a artistas bem atuais do funambulesco tais como Wolfgang Paalen, Walter Svanberg e Simon Hantai, pretende tomar como produto de uma hodierna estética do disponível e do revelado assuntos e temas tratados há séculos por Giovanni di Paolo, Jerônimo Bosch, Monsu Desiderio, Dürer, Larmessin, Hogarth e Arcimboldo.

O mundo fantástico tem suas obras-primas gráficas e plásticas em composições como *O Milagre de São Nicolau*, *Dafne transformada em loureiro* e *A Tentação de Santo Antônio*, muito antes da imaginação de Goya, Redon, Chagall, Man Ray, Juan Miró, Kristians Tonny, Edward Burra, Len Lye, Taro Okamoto e René Magritte enveredar para o ineditismo de temas paroxísticos.

A divisão dessa cosmogonia do absurdo pode ser feita nos seguintes termos: o fantástico, o onírico e o surrealista. A diferença não está bem no ineditismo de temas e sim na organização formal dos mesmos. O pintor do fantástico interessa-se apenas pela invenção do assunto, mas nele põe sempre um tratamento de linhas, cores, composições e planos dentro das constantes de um artesanato. Não será bem um "moderno" na morfologia e no tratamento. O pintor do onírico faz de sua arte um módulo poético, freudiano, de sonhos, criando um romantismo de peripécias líricas, folclóricas. O pintor do surrealismo cria uma dicção cerebral, sendo a pintura ou o desenho que emprega mero processo de serventia para a sua inspiração.

O tema do pintor do fantástico é ilimitado dentro de uma disciplina de metiê. Provém de uma possível realidade, mesmo que seja a realidade do pesadelo. Por exemplo: a gravura *Em volta do castelo dos condes*, de Jules de Bruycker, ou a sua água-forte *A Catedral de Antuérpia*. Há de fato um castelo tradicional, uma igreja gótica; mas, com atmosfera, sortilégio e acréscimo dramático e lúgubre; com mistério noturno e impregnação lendária. Um assunto corriqueiro, como *Os Ciganos* de Edgard Tytgat ou a sua *Procissão dos Penitentes* fixa uma realidade cujo clima fantástico está inerente ao tema, porém tem analogias com o real.

A Morte de Emanuel, *A Queda dos Santos*, *A Árvore Sonâmbula*, *O Domínio do Amor*, *Gênese*, *A Estátua que canta* de Van den

Berghe, são telas fantásticas pelo motivo noturno, mas homens, casas, bichos existem dentro de anatomia, arquitetura e fauna viáveis com a estatística do real.

E mesmo quando a imaginação cria e inventa produtos novos, uma nova humanidade, uma nova fauna, há sempre analogias antropomórficas ou zoomórficas.

Os monstros serão demônios ou homens, gigantes ou seres mitológicos; porém se lhes reconhece a estirpe humana, cabeça, membros, movimentos, instintos, ímpetos, tais como ódio, cólera, amor, vingança, luta, guerra, orgia, ronda, farandula...

Os bichos, sejam monstros rastejantes ou alados, têm epiderme de reptis ou plumagem de aves. Ou pertencem a seres de uma morfologia desdobrada até ao infinito em cabeça, tronco e membros, ou se estereotipam como nas águas hieráticas dos escudos nacionais e nobiliárquicos: garras, fauces, cabeças duplas, etc.

O tema do pintor onírico é ilimitado dentro de um sonho e não de um pesadelo. Há lirismo, ternura, saudade, encantamento, puerilidade primitiva, ingenuismo grotesco, mas se trata de um mundo e evocação suave, proporcional, mais da alma do que do cérebro.

O tema do surrealista é ilimitado dentro do disponível anti-analógico, da fuga ao estatístico e ao nomenclaturado; mas o tratamento plástico de um Dalí, de um Ensor, de um Ernst, ainda está incluído na deformação do real; assim como os temas de um Miró são devaneios pueris da criança diante de um muro branco, assim o surrealismo cerebral será uma pauta para invenções criando um alfabeto gráfico, novo plano plástico, novo contraponto cromático.

Pode-se, pois, dividir em três reinos a cosmogonia de que essa gente trata. O pintor fantástico segue ainda uma tradição; o pintor onírico extrai dessa tradição formal o ineditismo de seu devaneio; o pintor surrealista usa receitas e fórmulas a serviço de uma imaginação intelectualizada.

O tema fantástico é tratado no mais das vezes através da gravura. O tema onírico, através da pintura; o tema surrealista tende para um novo desenho trabeculado, onde as cores se apoiam como neumas e notas.

Quanto à criação, o pintor fantástico aumenta o mundo real, variando-o em escala de ilimitada perpetuidade do homem e do

bicho. Inventa variantes insopitadas através de produções antropomórficas e zoomórficas. Grifos, monstros, demônios, abutres, todo um reino mitológico e sobre-humano, mas onde permanece a anatomia clássica de biotipologias.

As criações de Marcelo Grassmann pertencem ao mundo gráfico da Idade Média, filiam-se a um reino zoológico de centauros e sereias, de peixes e aves, de híbridos e súcubos, de delírios de músculos e penas, espécie de desfile macabro pela atmosfera das xilogravuras em fundos de fogo e água, de hidrogênio e enxofre.

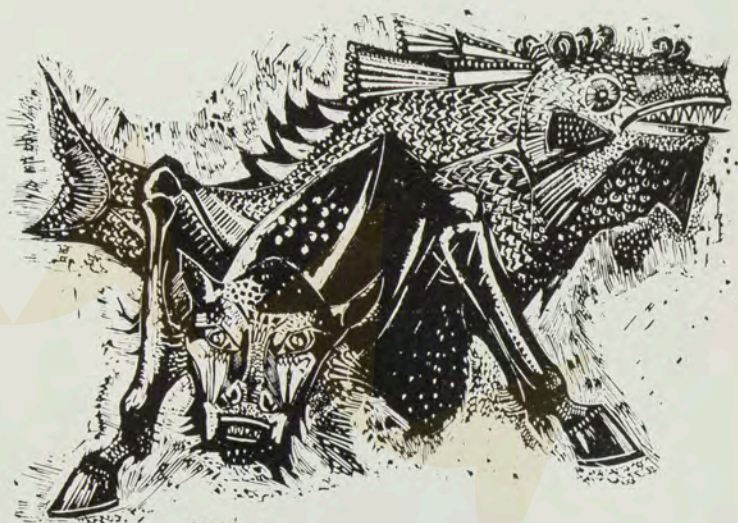
O seu bestiário é de incunábulo, de poemas delirantes, de cavalcadas noturnas, de manções nórdicas, de lutas dantescas. Toda uma população de pesadelo de que ele se vale para a demonstração prodigiosa da forma, do movimento, do possível prodígio.

Dir-se-á, talvez, que ele insiste num setor, o zoomórfico alado. É a sua constante, através da qual apura um artesanato fecundo, digamos assim. Nesse artesanato de riscar membros, asas, penas, garras, bicos, movimentos de ataque, recuos de potencial biológico, ele não foge nunca à plausibilidade do real anômalo. É um mundo grotesco, infernal quase, de forças naturais soltas, nada tendo das sínteses lineares e mórbidas de Wolfgang Paalen; nada tendo do erotismo baudelaireano quanto aos temas satânicos de Walter Svanberg; nada tendo do visceral histológico e monstruoso de Simon Hantai. Marcelo Grassmann grava a presença rastejante ou alada do fenômeno zoomórfico, recriando assim num novo surto de gênese uma proliferação terrena. Acrescenta ao mundo uma fauna. Uma população. Não a esboça e sintetiza como um arabesco de fundo de delírio. Apresenta-a na cor crua do ácido, seguindo uma tradição de primeira categoria que o afasta das fórmulas surrealistas, das receitas oníricas, e o insere no artesanato mágico de Bosch. Cabe-lhe um estudo apologético no gênero do que Jean Mouton escreveu sobre Pisanello com o título de *Le Rachat des Animaux*; é um herdeiro das granjas de Pieter Brueghel, tangendo para a nossa curiosidade o seu rebanho de semi-deuses alados. Testifica com suas gravuras a frase célebre de Orestes diante dos insetos fantásticos: "O sobre-humano principia onde ainda permanece o humano."

Marcelo Grassmann, "Gato", Xilogravura.



Marcelo Grassmann, "Peixe e cavalo", Xilogravura.



Marcelo Grassmann, "Os reis magos", Xilogravura.



Marcelo Grassmann, "Harpías", Xilogravura.



Desbrugando Ouro Preto

Manuel Germano

O leitor lembra-se, pelo menos vagamente como eu, de certo personagem de D'Annunzio que queria desbrugar às escondidas um pedacinho das paredes da Capela Sixtina para pôr num anel, feito, camafeu, um centímetro quadrado do *Juizo Final* de Miguel Angelo.

Ora, a Capela Sixtina, alta joia côncava, está distante de mãos frenéticas e se oferece mais aos olhos do que às unhas. Mas há um processo válido de fazê-la convergir para a nossa sofreguidão de posse: a lente fotográfica. Não será então o gôzo do cleptomaniaco; será a satisfação de possuir o *Juizo Final* armado sobre o próprio leito numa espécie de tenda cromática — formidável tôlido bíblico a proteger-nos contra as intempéries do *Dies Irae*.

Estas considerações podem levar-nos, *mutatis mutandis*, para a mesma hipótese com referência ao corpo cívico-místico de Ouro Preto. Por lei e decreto, a antiga Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar é intocável, constitui um tesouro nacional. Mas nela pode o personagem acima referido fazer o que não pôde na parede da Capela Sixtina: desbrugar pedacinhos para fazer camafeus.

Já vai a cidade de Antônio Dias de Oliveira e do Padre João de Faria adquirindo em sua pele as rugas do encarquilhamento de ladeiras, congostas, grotões, assemelhando-se em sua inércia cataléptica ao corpo fibroso de outras cidades pasmadas como Toledo, Gerona e Burgos. E o bem que lhe queremos é como o de certos bisnetos pela velhice trôpega e anquilozada da bisavó. Apesar de matrona fidalga entrando na ca-

duquice de macróbia, Ouro Preto conserva em bom estado coração, alma, sangue, nervos, ossos, fibras, cabelos, roupagem, joias, sandálias, altar e catre com que ainda pulsa, sente, vibra, se estende, se enfeita, anda, reza e dorme.

O artista fotógrafo pode colher-lhe e fixar-lhe a situação-limite temporal, a história, a lenda, o passado, a dignidade, a emanência, o todo e o pormenor, quedando uma semana a seu serviço e preito.

Para tanto, lave as mãos e os olhos na água de um chafariz. Espere ficar a pino o sol tropical que doura fulgurantemente as lombas quaternárias da serra do Espinhaço, e então principie a surpreender o corpo e a alma da cidade.

Fotografe primeiro a sua atmosfera fibrilante onde flutuam moléculas de gneiss, mica e pirita. Pegue de viés a luz que incide sobre a Ladeira do Vira-Saia e fotografe esse eterno arco-íris que se abebera no Ribeirão do Carmo e no Rio Funil. Divida-o em zonas de interesse cromático, fluídico, místico e lírico.

Depois passe para a val'dez objetiva da cidade propriamente dita estendida como escudo incrustado de minérios. Desde o edifício histórico, desde o templo barroco, até à sarjeta do bairro comercial, à loja de sabão, ao cortume primitivo, à "república" de estudantes.

Plante-se diante da fachada de São Francisco, do adro de Nossa Senhora do Rosário, da rampa do bairro de Antônio Dias, rente ao flanco das Mercês de Baixo, ao lado da Casa dos Contos, dentro do Museu

da Inconfidência, no vestibulo do Palácio dos Governadores, em plena ponte da Barra, olhando para a silhueta do Itacolomi, descedo ao longo dos sobrados do Largo do Rosário.

Aproxime-se com a sua lente das minúcias, colha a apoteose da Glorificação de Nossa Senhora do mestre Manuel da Costa Ataíde, no teto da nave da igreja de São Francisco; focalize a talha do sacrário da igreja do Pilar, ou o seu cofre de prata; tire um *close-up* da cabeça de São Jorge, num recanto do museu. Esfalte-se d'as e dias enchendo o trabeculado de filmes com unidades históricas, arquitetônicas, escultóricas, plásticas; mergulhe tudo isso no tanque de metol e hidroquinona, verificando de vez em quando na lanterna anti-actínica o aparecimento gradual de retábulos e alfaia, adros e escadarias, cúpulas e masmorras, varandas e porões, profetas e infantes, calvários e chafarizes, crianças e clérigos, mendigos e burricos.

Quando a série de imagens surgir, fixe-a no banho de hiposulfito até anular-se a camada leitosa e sobrevir o negror reluzente. Depois lave e pendure para secar recatadamente, como roupa branca de enxoval de criança. Mais tarde corte em retângulos iguais, e guarde-os feito gravuras. Terá consigo então, pronto para ser reproduzido, Ouro Preto histórico e místico. Mas não Ouro Preto completo. Faltará ainda alguma coisa para testificá-lo.

Para obter Ouro Preto completo há que fotografar-lhe também o endotélio periférico e a matéria visceral. A superfície e a es-

Fotos de Rubens Teixeira Scavone

Rótulas e vidraças no bairro de Antônio Dias.



trutura. A acne da sua pele matriarcal; o hálito de suas narinas ofegantes; a sarjeta onde anda descalça a criança maltrapilha; a janela misteriosa com sua esquadra corroida e com sua vidraça colonial; a adufa do rés do chão; o muro coruscante de liquem; o gradil oxidado; a pedra puída; a taipa desbrugada; a porta rangendo nos gonzo; a fechadura saudosa da enorme chave de ferro; o patamar liso de tanto trânsito antigo; a ladeira sob a chuva do crepúsculo; a varanda com bolas de vidro colorido; a placa da rua quase anônima; a insígnia do botequim arcaico; a entrada lóbrega do porão dos pobres; a janela gradeada da masmorra vazia; o beiral onde crescem ervas; as imagens mutiladas de santos toscos.

Não basta o panorama, o pleno episódio, o documento cronológico. É preciso o estudo de matéria, como numa tela. Pois o conhecimento total não é a visão *grosso modo* e nem o pormenor eventual. Pois o conhecimento íntimo não é a posse do comprovante formal, é a intimidade com a substância. Como no exame médico e pericial de um corpo não basta a inspeção objetiva e protocolar, o mero preenchimento de processos semióticos.

Mesmo para efeitos canônicos, numa beatificação, não basta evocar virtudes e milagres; são necessárias as provas palpáveis, há que submeter o corpo a verificações de resistência ao tempo. Há que desbrugá-lo, ecrá-lo em fucsina, cortá-lo em secções transversas, estudar-lhe a histologia, o tecido íntimo, a estruturação, poder ir dizendo categoricamente: isto é a célula nervosa, o



Bossagem ao longo da ladeira.

Fotos de Rubens Teixeira Scavone

Adufa colonial.



Grades de masmorra na Casa dos Contos.

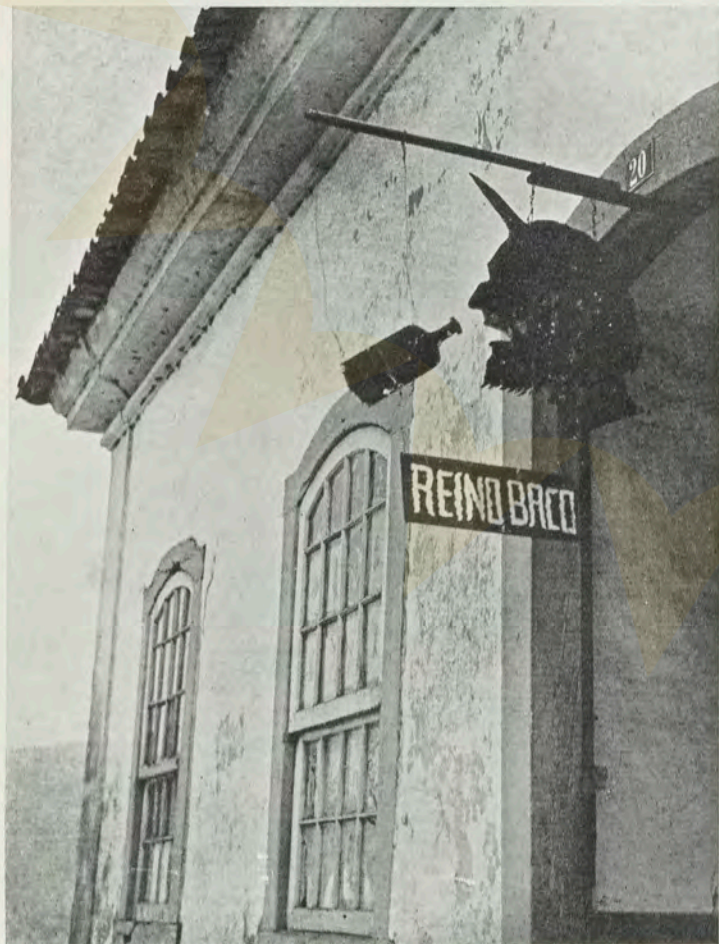




Casa onde morou o Aleijadinho.

Fotos de Rubens Teixeira Scavone

República de estudantes.



Cha'ariz de Marília.



neurônio; e isto é a substância hialina do osso; como isto é fibra muscular, corpúsculo sanguíneo, glomerulo, hemátia, etc.

Para se ter num álbum a presença estática e protética de Ouro Preto não basta possuir fotografias clássicas que lhe documentem a fisionomia numa espécie de nomenclatura de ladeiras, vielas, praças, adros, bairros, escadarias, pátios. Será preciso também a intimidade de suas cicatrizes, a ação do tempo, a fibrose das paredes, a velhice de sua solidão digna.

Pode o fotógrafo realizar o sonho do personagem de D'Annunzio: desbrugar centímetros quadrados da cidade insigne para retalhá-los em camafeus plásticos. Esgravate com a luz da câmara, do foco, da posse mecânica, da curiosidade dinâmica as vestes, a pele, os músculos, os ossos, as vísceras, a alma, o mistério e a resistência estrutural de Vila Rica. Surpreenda-lhe o carimbo do tempo, o ombro desnudado, a cárie da mandíbula, o pedaço do popliteu do joelho forte e cansado de andar e subir. Fixe em efeito plástico, em negror eloquente, em gradação tonal a senectude da pedra, do adobe, do mosaico, da madeira, do ouro, do gneiss, da sílica e da pirita.

Faça de suas vidraças as pupilas que fixaram imagens; de suas portas as bocas que conservam agora silêncios insígnies: de seus muros corroídos a pauta histórica das narrativas; de seus sobrados, o contraponto de planos; de seus andrajos a lenda; de seus trechos nus a tímida intimidade com o mistério. Desbrigue-lhe o corpo, feito carícia, até chegar à alma, feito visão. De uma lasca desbrugada, de uma parede hianti sairá a epopéia turgida, como da abertura da concha se evolva o ruído potencial de seu testemunho com as profundidades.

O Brasil no mapa-mundi composto por Desceliers, em 1546

C. A. Burland



O Rvdo. Pe. Pierre Desceliers foi o paróco de Arques, ao norte da França. Interessava-se ele também pelo mundo à sua volta, e fascinavam-no as narrativas que lhe faziam viajantes, sabedores da sua habilidade para a composição de mapas. Tão grande era a sua fama e tão belos os seus trabalhos, que chegou a fazer mapas para a própria corte da França, e, mais que tudo, encontrou um amigo na pessoa de Delfim, que depois se tornou Henrique II. Para esse príncipe, Desceliers compôs uma série de mapas de mesa, em pergaminho, dos quais o mais interessante é o que foi feito em 1546. Acha-se atualmente na Biblioteca John Rylands, em Manchester, e conserva-se belíssimo até hoje, isto é, mais de quatro séculos depois de ter sido pintado.

Artisticamente, Desceliers foi um homem de seu tempo, isto é, do apogeu do Renascimento naquela parte do mundo. Os seus tipos obedecem a cânones clássicos de proporções, e não evocam particularmente nem africanos nem índios. As margens de seu mapa são decoradas com ricos desenhos de rolos de pergaminho; ao alto desenhou ele cabeças de cupidos, em baixo caveiras. Suas árvores coloridas com um intenso verde mineral, são as árvores dos Livros de Horas pintados em Flandres, naqueles tempos. Todavia ele tinha o mais estranho talento do mundo para o desenho em projeção plana, e a sua exatidão é admirável. Desconhecem-se as fontes de sua sabedoria, mas ele compôs um mapa de parte da costa da Califórnia uns sete anos depois do seu descobrimento por uma expedição que viera do México; e isso foi enquanto a Espanha e a França estavam em guerra. Ele deve ter conhecido todos os grandes navegadores de seu tempo e provavelmente teve a ajuda

do serviço diplomático francês, pois registra a exposição do Sieur de Roberval pelo rio Saguenay acima, no Canadá.

Que Desceliers tivesse uma boa dose de conhecimento sobre o Brasil, não é de surpreender. Tal como aparece no mapa Cantino, de 1502, o Brasil foi oficialmente reconhecido como território português, mas a verdade é que de quando em quando a costa era toda tomada por centros de comércio de todas as nações européias, e os franceses estavam com efeito magnificamente bem representados. Ouve-se muito falar deles no relatório de Hans Staden, sobre o seu cativeiro no Brasil, ilustrado com uma notável série de xilogravuras publicadas em Munique, em 1557.

À primeira vista parecia que talvez a pintura de mapas de Desceliers fosse a fonte das ilustrações que aparecem em Staden, mas uma observação mais atenta revela que essa influência foi muito superficial, e devido à semelhança de certas cenas, inclusive uma cena de naufrágio. Enfim, Desceliers saía da existência de povos de nível de cultura técnica inferior ao dos Tupinambás, com os quais Staden foi obrigado a viver sua grande aventura.

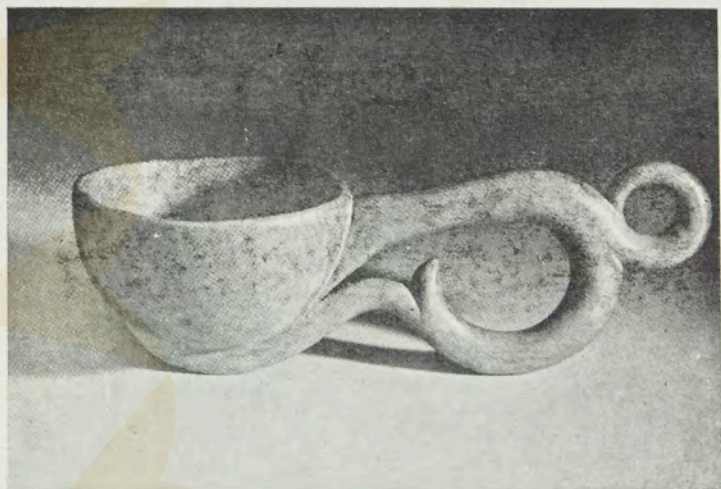
A chave da compreensão da maneira de Desceliers ver o Brasil está em que seus índios, mais afastados do litoral, carregam pau-campeche, ou pau-Brasil, como era chamado. Seus informantes obtinham a preciosa tintura, de índios mais primitivos, que moravam em cabanas tão rudimentares que pouco mais eram do que duas paredes, apoiadas uma na outra, coberta de folhas. Usavam vestuário de penas, embora não se possa saber muito bem se a tanga com a qual Desceliers os cobre é realmente o seu vestuário ou se nela ele apenas fazia refletir

a moda do gosto da Europa de seu tempo. Esses índios do interior são arqueiros, mas usam também uma clava em forma de remo, como a dos Tupinambás. São também conhecidos como antropófagos, mas nem suas cabanas, nem seus caldeirões estão à altura daquelas das tribos de canoa, da costa, de que fala Hans Staden.

Há também drama no mapa de Desceliers: um naufrágio, e, próximo, uma grande baleia projetando água, e em terra um grupo muito cerrado de europeus com suas armaduras, as lanças em riste, dentro de uma paliçada de achas pontiagudas, uma medida defensiva aparentemente não usada pelos índios nos seus conflitos internos, pois nenhuma das construções indígenas reproduzidas no mapa parecem defensivas. Será provavelmente possível a um historiador identificar o acontecimento narrado aqui. Pode-se dizer quase com certeza que se relaciona com uma expedição francesa.

Assim temos, no mapa, uma reprodução do comércio e exploração, das tribos índias e seus visitantes europeus, tudo registrado por um homem que se baseava nos relatórios que lhe eram feitos por viajantes e navegadores. É ótimo que ele tenha podido registrar tantas coisas do descobrimento do mundo ao mesmo tempo que esse descobrimento se dava.

O fato desses mapas serem um trabalho artístico de alto nível, deve-se ao gênio de Desceliers, que podia aplicar integralmente as técnicas de miniaturas da pintura religiosa de seu tempo ao adorno de um mapa do mundo, com todos os seus povos. E nesse mapa está o Brasil, o país que nasceu lá quatro séculos atrás, mas mesmo então, belo e vivo.



Receptáculos...

Se estas linhas tivessem o intuito de avivar a sede do leitor distribuiríamos a tarefa de escrevê-las a dois especialistas... em arte: Emile Magne, que escreveu mais de cem páginas sobre *A Fonte*, de Ingres; e André Villeboeuf que escreveu quase um tratado sobre o vinho da Borgonha visto através das telas de Le Nain, principalmente *A Festa do Vinho*.

Para o leitor comilão, pediríamos ao espólio do nosso amigo de Saint-Germain-des-Prés, Léo Larguier, licença de transcrever seu estudo pantagruélico sobre a Gastronomia ilustrado com o *Jantar de Nupcias* de Breughel. Mas aqui se quer apenas falar do artesanato que faz a caneca, a tigela, a malga, a jarra, a moringa, a bilha, o copo, o gomil e a taça; mas que os faz não em série, na fábrica, e sim em casa, no pátio, na cozinha, no alpendre, como peça de sua mesa, de sua pia, de seu armário, de sua cabeceira. E principalmente conservando a tradição de sua gente, de sua clã, guardando a fôrma herdada; ora bem rude, bem de aldeia, de vale, de granja, de taverna, de albergue; ora de solar, de família, de castelo.

Apresentamos aqui alguns recipientes de capacidade. Aparentemente rudes, popu-



lares, mas de uma beleza extraordinária de curvas, de concavidade suave e cujas asas se desdobram em motivos escultóricos de tradicional padrão. Uns lembram detalhes da tela de Le Nain, *Refeição de Aldeões*. Severos, sem timbre de gula, com o só intento familiar de matar a sede. Outros lembram a tela de Jean Conty, *Pão e Água*. Outros evocam a tomada gradual da sopa pela criança do aldeão da tela de Oberlé. Um chega até a dar reminiscência da *Ceia de Emaús*, de Rembrandt. Escudela de madeira grossa e escura, onde a água conserva seu mistério de coisa arrebanhada em fonte. Diversas, sendo européias, lá dos montes Carpatos e dos Dolomitas, lembram por seus enfeites vasilhames de tribos africanas, recep-táculos indonésios. Tal semelhança, apesar das culturas, mostra por certo que nisso de fome e sede reina de fato entre os pobres uma aculturação, assim como pelos cristais e pelos rótulos se deduz que entre os ricos impera uma outra aculturação... O mundo dos utensílios e das medidas de capacidade! Uns, diminutos, para uso cotidiano do trigo, do sal, da farinha, do grão do azeite, do vinho, da água. Outros, grandes, para a conservação nas despensas e ce-

leiros. Nomes arcaicos, que só o pobre e o aldeão conhecem... e que para nós têm o batismo genérico de litro, decilitro, decalitro, mas que ainda se chamam no bom vernáculo: canada, quartilho, fanga, salamim, almude, moio, quarta, alqueire, malgas, tigelas, canecas, escudelas, bilhas, jarras, copos, taças... Na casa dos homens têm função órfica ao jantar e seu aspecto plástico e formal não está nunca longe das malgas, tigelas e canecas das *Bodas de Canã*, do Mestre de São Bartolomeu. Objetos rudes, severos, pretativos, que de dia ficam dependurados em paredes pobres e ao crepúsculo descem para a mesa do avô rodeado patriarcalmente... Pois para a água bastam em último caso as conchas da mão.

Já os copos e as taças são produtos que dispõem de genealogia mais fina. Provêm de sílicas e fogos, rotações e fornos, destinam-se a outros homens, são translúcidos e transparentes, felinos, leves, sonoros... Entre uma rubicunda malga de aldeão, entre uma tigela rasa de mendigo, entre a bilha da despenseira de albergue, tudo escuro, tudo grosso, tudo sem pretensões, e o copo, a taça... quantos fenômenos de requinte morfológico e estrutural!

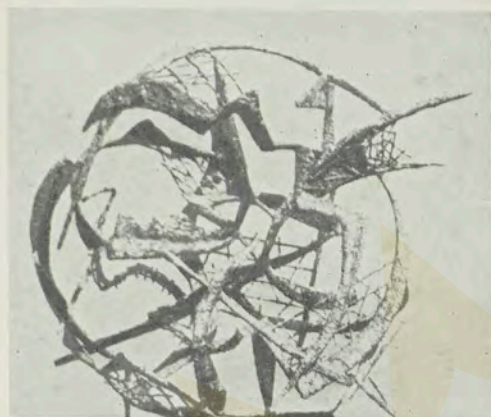
Assim, se qualquer bilha e qualquer malga parecem da ninhada das tigelas monacais dos pobres dos burgos, qualquer copo e qualquer taça promanam da ninhada palaciana dos ricos de castelos e apartamentos. Copos e taças... Onde quer que estejam, repletos ou esvaziados, parecem tombados de telas de Chardin ou de Frans Hals.

Mas isto não é um ensaio sobre os contrastes entre a riqueza e a pobreza; entre a fome e a gula; entre a malga e a porcelana; entre a caneca e a taça. Apenas apoia fotografias provando quanto a beleza nada tem que ver com os defeitos da riqueza e as virtudes da pobreza, quanto ela é neutra a tal respeito e inspirada na arte de dar aos dedos — quer seja a tigela de madeira Moldávia quer seja o cristal de Yorkshire — a carícia da forma. Qual forma? A das malgas, das tigelas, das canecas, das bilhas, dos copos, das taças, que Léon-Paul Fargue já cantou quebrando copos e pratos na *Rotisserie Liège* em Saint-Germain-des-Prés, e que antes já Rimbaud sonhara:

“Peut-être un soir m’attend
Où je boirai tranquille
En quelque vieille ville
Et mourrai plus content...”

Carola Giedion - Welcker: "Contemporary Sculpture".

Edição de George Wittenborn, Inc., New York, U.S.A.



Herbert Ferber "Esferoides" N.º 2, cobre e chumbo, 1950.

Artistas, críticos e interessados pelas artes visuais estão sempre atentos à coleção *Documentos de Arte Moderna* que George Welcker, que tão bem recebido já havia sido gradual. Ainda agora saiu ampliada sob todos os aspectos o livro de Carola Giedion-Welcker, que tão bem recebido já havia sido em 1937.

Trata-se de obra valiosa como texto didático e crítico, pois pega a evolução da escultura moderna a começar com as pesquisas cubistas de Juan Gris, futuristas de Boccioni, arcaizantes de Modigliani, e entra própria-mente na nova fase da escultura contemporânea desde Iipchitz e Laurens para cá até Gonzales e Ferber.

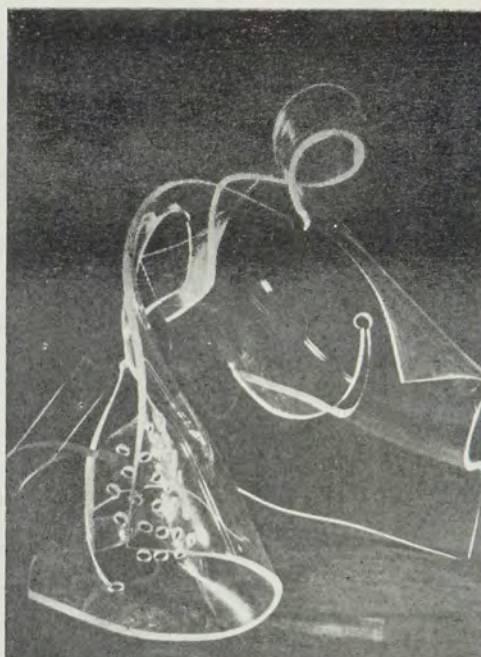
Estuda em sucinta exegese as característi-

cas da escultura como volume estático e cinético, bem como a estruturação de material, mostrando quantos elementos como Brancusi, Arp, Duchamp-Villon, Moholy-Nagy, Naum, Pevsner, Moore, Giacometti e outros deram à escultura não um rumo isolacionista, e sim múltiplo, a ponto de se lhe aplicar bem em sua proliferação raciada e desenvolta o nome de uma das raparigas do Erechtheion sob o novo batismo de James Joyce — *Plurabella*.

Este 12.º volume dos *Documentos de Arte Moderna*, editados por Wittenborn, Inc., apresenta além disso preciosa síntese biográfica dos pioneiros e guias dos atuais rumos da escultura no mundo. Excelentes fotografias documentam profusamente esse mundo de recriação do objeto no espaço e no tempo.



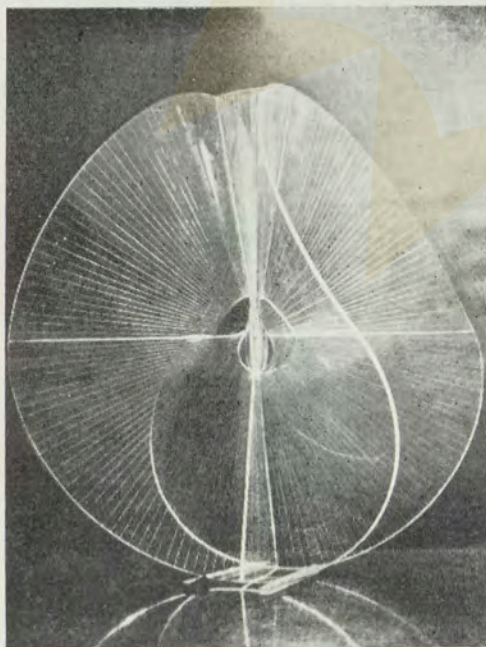
Jean Arp, "Evocação de uma forma", cimento, 1950.



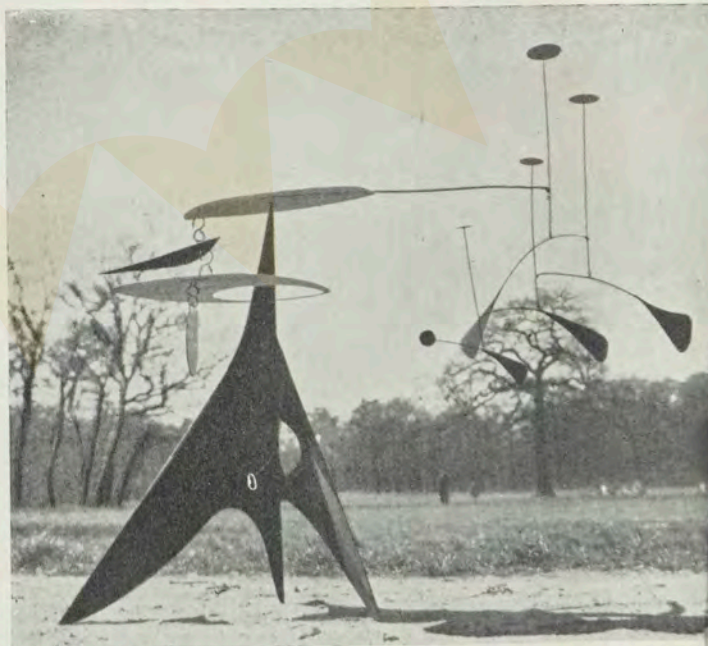
Laszlo Moholy - Nagy, "Escultura com formas perfuradas", Plexiglas, 1946.



Umberto Boccioni, "Músculos em movimento", bronze, 1913.



Naum Gabo, "Variações translúcidas sobre um tema esférico", matéria plástica e nylon, 1937.



Alexander Calder "Le Plumeau Bleu", chapas de ferro e arame, 1950.

Definindo responsabilidades

O encarregado da seção de artes plásticas desta revista recebeu em dezembro a honrosa visita de dois redatores do Boletim Mensal do IAB. Os srs. Alfredo Paesani e Bernardo Castelo Branco vinham trazer o número de novembro do citado boletim e antes esclareceram pelo telefone que o motivo da visita se prendia ao livro editado pela Cia. Melhoramentos «BAHIA». Trata-se de um álbum de desenhos de Manuel Kantor com texto introdutório de José Geraldo Vieira. Este, sem suspeitar do assunto que ia surgir, declarou previamente, com muita espontaneidade, que escrevera o texto durante uma semana, que o achava bom mas que, quanto aos desenhos, não gostara da seriação dada aos mesmos pois apesar da boa qualidade alguns tinham ficado com intuito episódico e turístico. Foi-lhe apresentada então uma carta aberta constante do aludido boletim. Ela-la:

Ao escritor José Geraldo Vieira

O motivo que nos levou a dirigirmo-nos ao prezado romancista e crítico foi uma observação feita junto aos redatores deste Boletim por estudantes de arquitetura, tendo como móvel o livro editado pela Cia. Melhoramentos "Manuel Kantor — BAHIA", com uma notícia biográfica sobre o autor, legendas em português e inglês, um prefácio intitulado "Bahia, vista por Manuel Kantor" escrito por Jacques Aubert e introdução de José Geraldo Vieira, a quem dirigimos esta carta, certos de que melhor do que qualquer um de nós e com maior autoridade poderá dar uma palavra definitiva ao assunto.

Pensamos profundamente na propriedade em utilizarmos ou não este Boletim para externarmos nossa opinião sobre matéria de inegável gravidade como esta que exporemos a seguir. Vários motivos, no entanto, nos levaram a tomar uma atitude afirmativa. De início, cumpre salientar que a denúncia partiu de estudantes de arquitetura (demonstrando o estado constante de pesquisa existente em nossa juventude quanto aos livros que possam contribuir para a sua formação profissional), por outro lado cabe aos arquitetos (ou deveria caber pelo menos) uma parcela da vigilância crítica que devemos permanentemente manter com severidade em relação a tudo que se faz em artes plásticas nos nossos setores artísticos. Fazemos, assim, através dos redatores deste boletim uma acusação pública (que não sabemos se é a primeira) contra o desenhista Manuel Kantor que julgamos durante algum tempo tratar-se de um artista digno de respeito e não simplesmente de um malabarista plagiário.

A denúncia não atinge de maneira alguma o nome do ilustre romancista de "A quadrágésima porta", "A mulher que fugiu de Sodoma", "Ladeira da memória" e tantos outros volumes que o colocaram entre os maiores representantes de nossa literatura contemporânea, e que respeitamos como sério, honesto, profundo conhecedor e crítico de artes plásticas. A denúncia atinge tão somente o desenhista Kantor, sem desmoralizar os admiráveis capítulos introdutórios escritos sobre a Bahia pelo prezado escritor. Confrontando-se os desenhos da Bahia de Manuel Kantor com as fotografias do livro "BRASIL — 217 FOTOGRAFIAS" de A. Bon, M. Gautherot e P. Verger, com prefácio de Alceu Amoroso Lima e notas de Antoine Bon, percebe-se de imediato e sem dificuldade, que muitos dos seus desenhos nada mais são do que cópias de fotografias. Kantor nos dá uma Bahia postiça através de um grafismo que seria satisfatório se fosse autêntico. A Bahia de Kantor deixa de ser a Bahia da introdução de José Geraldo Vieira, de uma honestidade e beleza literária admiráveis, na qual se sente o "sortilégio pegajento" desse recôncavo mostrado por um grande conhecedor de sua gente, seus costumes, seus mitos, suas casas, seu passado e seu presente.

Como documentação do que dissemos acima a utilização de fotografias para a realização de desenho basta notar que entre aqueles aos quais Kantor dedica seu livro,

se encontra Pierre Verger, "iniciado no mistério da Bahia, artista e sábio em folclore africano"... O plágio torna-se evidente e comprovado quando descobrimos que os desenhos que consideramos roubados são justamente aqueles confrontados com fotografias da coleção de P. Verger incluída no livro "Brasil — 217 Fotografias", da Livraria AGIR Editora, imprimido por Aulard, Paris (França — 1951). Se a utilização das fotos foi feita com o consentimento ou não de seu amigo Verger não podemos dizer. E mesmo não viria justificar nada. Se Kantor — como plagiador — não roubou os direitos autorais fotográficos de seu amigo, utilizando-se de suas fotos de incontestável importância e valor documental, roubou, no entanto, e isto é pior ainda, todos os manuseadores do livro ao qual uma introdução de José Geraldo Vieira deu um significado de coisa respeitável. Naturalmente o prezado escritor acreditou em Kantor como nós também acreditamos. Hoje, porém, é preciso vir a público para desmascarar o autor desta "BAHIA FEITA EM CASA" como a chamou o amigo Oswald de Andrade Filho. Você sabe muito bem, meu caro José Geraldo Vieira, que os nossos artistas — principalmente os jovens — lutam contra os maiores obstáculos nesta terra para conseguirem alguma coisa. Um Kantor, porém, em 1952 expôs os "seus" temas da Bahia no Museu de Arte Moderna de São Paulo e executou murais sobre o mesmo assunto, no Rio de Janeiro. É o que nos diz a notícia biográfica. Isto acontece enquanto nossos jovens artistas lutam por uma sala onde possam expor os seus trabalhos, pelas observações de um crítico sobre aquilo que expuseram, pela oportunidade de realizarem um mural, sem falarmos aqui disto que nem ousam sonhar: terem os seus desenhos reunidos e publicados em volume.

O confronto entre fotos e desenhos pareceu-nos comprovar de maneira absoluta a existência de cópias. Mesmo que supuséssemos — como última tentativa de proteger o artista — que o mesmo se encontrava ao lado do fotógrafo no momento em que fixou seus desenhos seria inconcebível que este momento coincidissem exatamente com o da máquina, esta capaz de fixar um determinado conjunto de elementos fixos e móveis numa fração de tempo diminuta, aquele necessitando tratar os elementos vistos como modelos num espaço de tempo relativamente grande comparado ao da máquina. Jacques Aubert diz o seguinte no prefácio escrito para o livro de Kantor: — "Sentimos imediatamente que o artista amou profundamente os assuntos, e os interpretou de uma maneira muito hábil. Sentimos também que aprendeu a amar os modelos"... Para nós a habilidade de Kantor foi a de um mediocre copiator de fotografias, e não sentimos de modo algum que ele tenha aprendido a amar os modelos.

A sua "Negrinha", desenho n.º 3 do volume, foi tirado da foto n.º 128 do livro a que nos referimos. Da mesma foto ele tirou a baiana gorda que se vê no seu desenho n.º 22 — "Nosso Senhor do Bonfim". O seu desenho n.º 10 — "Conceição da Praia e Forte de São Marcelo" é a foto n.º 122, percebe-se isto claramente pelas delimitações laterais e inferior do desenho e pela permanência dos principais elementos móveis nos mesmos pontos da foto. O seu desenho n.º 20 — "Segunda-feira da Ribeira" é a foto n.º 129 — "Festa do Senhor do Bonfim" invertida, provavelmente com o recurso de papel vegetal. O desenho n.º 131 — "Nosso Senhor dos Navegantes" — é uma composição de mau-gosto feita com as fotos n.º 131 e 132 — "Procissão do Senhor dos Navegantes". Compare-se ainda o desenho n.º 40 com a foto 125 e o n.º 42 com a 96 e ter-se-á uma prova cabal da inautenticidade deste artista. Meu caro José Geraldo Vieira, estamos indubitavelmente diante de um escândalo. Não se trata — é evidente — de um desses "es-



"Bahia", desenho de Kantor.

cândalos do século" mas trata-se de um caso que merece ser medido, estudado e discutido apesar do mundo de instâncias nacionais muito mais graves e urgentes que nos cercam e exigem a nossa participação. Com a admiração de sempre,

ALFREDO PAESANI e
BERNARDO CASTELO BRANCO
(São Paulo, Novembro de 1955).

Apesar de ali estar acentuado que a "denúncia não atinge de maneira alguma o nome do ilustre romancista de "A Quadrágésima Porta", "A Mulher que fugiu de Sodoma", "Ladeira da Memória" e outros volumes que o colocaram entre os maiores representantes de nossa literatura contemporânea e que respeitamos como sério, honesto, profundo conhecedor e crítico de artes plásticas"; apesar de ali constar que "a introdução de José Geraldo Vieira deu ao livro um sentido de coisa respeitável" e essa opinião amável coincidir com as de Antonio Bento e Quirino Campofiorito, José Geraldo Vieira confrontou no dito boletim e na presença dos dois visitantes 4 fotografias de Pierre Verger e 4 desenhos de Manuel Kantor e se sentiu em situação delicada vir ser patente o fundamento da denúncia. Considerando-se conhecedor de iconografia gráfica e plástica sobre a Bahia, não se reputa, porém, conhecedor de fotografias publicadas sobre o Salvador e o Recôncavo. Aguardou, portanto uma explicação de Manuel Kantor para então se externar de público.

Pode agora, nestas linhas, munido de longa carta de Manuel Kantor, sentir-se à vontade José Geraldo Vieira e lavar as mãos no caso, pois: além de considerações exuberantes sobre o fato de artistas como Utrillo e Ben Shahn afirmarem de público que muitos desenhos seus eram colhidos de postais e fotografias (afirmações que aliás ignoramos), Manuel Kantor declara que após ter elaborado in loco o seu álbum durante quatro meses e dar como testemunhas diversos amigos do Salvador (fato notório e que não pomos em dúvida) inclusive o próprio Pierre Verger, após haver entregue os desenhos à Cia. Melhoramentos e esta os haver passado a José Geraldo Vieira para escrever o texto (trabalho que o crítico de arte fez, entregou e em seguida embarcou para a Europa onde esteve de abril a agosto de 1955), a Cia. Melhoramentos pediu em São Paulo a ele, Kantor, mais alguns desenhos para a cobertura de algumas lacunas e que então, não podendo ir ao Salvador, "não julgou ação má se utilizar de algumas fotografias (4 ou 5) para dar sequência aos assuntos."

Se na carta aberta já José Geraldo Vieira ficava eximido de qualquer dúvida por confiarem em sua idoneidade, a declaração de Kantor chama a si próprio toda a responsabilidade, cabendo-lhe portanto defender-se ou explicar-se.

Exposições, Museus e Galerias

NO ESTRANGEIRO:

França

Encerraram-se as seguintes exposições: *Vida e Arte dos Etruscos* (o acervo histórico e artístico vai seguir para os Estados Unidos e o Brasil); *Salon de la Jeune Peinture*; *Poétique de la Nature*; *Toulouse-Lautrec*; *Un Siècle de Chemin de Fer et d'Art* — que se achavam respectivamente no Louvre, no Museu de Arte Moderna, no Museu Galliéra, na Maison de la Pensée Française e na Galeria Charpentier.

Estão funcionando ainda: a de Esculturas de Puget no Museu do Louvre; a de Esculturas de Carpeaux no Petit Palais; a de *Esculturas e Pinturas da Ásia Central* no Museu Guimet; e *Um Século de Arte Francesa*, no Petit Palais. Conforme se depreende, grandes conjuntos da melhor e mais variada envergadura plástica.

Holanda

Exposição no Museu Municipal de Amsterdão sob a rubrica de *Arte moderna, antiga e nova*. Peças de Mondrian, Kandinsky, Klee, Miró, Braque, Léger, Brancusi, Pevsner, Gabo, etc.

Bélgica

Foi inaugurada a retrospectiva do barão Pierre Paulus no Palácio das Belas Artes, em Bruxelas. No mesmo local está programada uma exposição de Roger Dudant, artista de 26 anos de idade, que no ano passado ganhou o Prêmio da Jovem Pintura Belga. Na Galeria Aujourd'hui estão expondo Degottex e Mortier.

NO BRASIL

Além do conjunto cronológico e retrospectivo que no Palácio dos Estados está franqueado ao público sob o nome de *Cinquenta Anos de Paisagem Brasileira* (e que em páginas especiais mereceu nossa atenção) houve em São Paulo as seguintes exposições no Museu de Arte Moderna: de Odrizola (desenhos surrealistas); Giselda Eichbaum (pintura a óleo e aquarelas). Francisco C. P. Cuoco expôs uma série de trabalhos; temário de realismo urbano tratado com bom desenho e colorido expressionista.

No Rio

Está expondo na Petite Galerie o ingenuista Paulo Pedro Leal.

Tela de Giselda Eichbaum



"O Trabalho", tela de Francisco C. P. Cuoco.

Onde se prova que a coluna social é antiga no jornalismo britânico:

Do EVENING NEWS de 4 outubro 1810

"Ontem, nesta nossa corvée através do mais célebre five-o'clock-tea do bairro de Mayfair (que de outros não tratamos deixando-os para os rapazes do *Manchester Guardian*) tivemos que nos afastar para os braços do butler Cobden de maneira a não sermos atropelados por vários elementos da Corte, inclusive o duque de York, que se precipitaram para o vestibulo quando Cawnpore anunciou a entrada das condessas Bourgoyne. O ademã s'métrico com que ambas se abanavam dos abrasados fogos das crises outoníças (Mary está com 47 primaveras e a nosso ver emagreceu demais nas Canárias,



CRÔNICAS

Fundação da U. A. P.

Elementos atuantes nas rodas artesanais e plásticas de São Paulo — desenhistas, gravadores, pintores e escultores — reuniram-se em sessões preliminares para o debate da fundação de uma associação de classe e a redação dos respectivos estatutos.

Finalmente se reuniu no Instituto dos Arquitetos grande assembléa que fundou a U.A.P., que terá âmbito nacional.

Tem, entre outras finalidades, prestigiar os artistas, propiciando-lhes medidas e condições de vida condigna com a sua profissão; pugnar pela melhoria do nível artístico nacional; dar hegemonia à classe, fazendo-a compartilhar de maneira mais direta dos problemas, soluções e empreendimentos da cultura nacional; defender a liberdade de criação artística. Foi eleito presidente da U.A.P. o pintor e crítico de arte Valdemar Cordeiro, membro da diretoria artística do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Aspecto da assembléia de fundação da U.A.P.



Ferraduras inusitadas...

Um museu... de ferraduras

No castelo de Oakham existe uma sala imensa destinada a uma exposição permanente e crescente de ferraduras. Algumas ali estão há séculos; outras, há meses. A localidade é pequena, tem uma população apenas de 4 000 habitantes e é a capital do menor condado inglês, o de Rutland. A população não sente complexo de inferioridade porque as ferraduras vêm de fora, nenhuma é local. Também entre os cavalos (de lá e de alhures) não pode haver dissensões nem ciúmes, pois as ferraduras, ofertadas por soberanos e pares do Reino, são tão grandes que se diriam de animais pré-históricos. Compõem um mural de interesse, apesar de exótico.

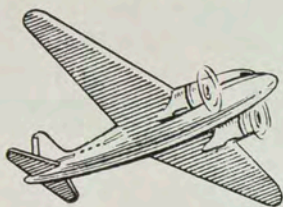
ao passo que Acarnania, já com 51, podia bem perder meia arroba) empolgou o grande artista Romney que desenhou êstes dois instantâneos para a nossa terceira edição. Por sua vez, na roda do embaixador de França (na terceira janela ao canto), o poeta Aleto as comparou a duas frutas muito típicas da Espanha (que ambas, Mary e Acarnania, visitam sempre que vão ao Escorial ver se já estão prontos seus túmulos): a passa (Mary, naturalmente) e a melancia (Acarnania, obviamente)."

ESCOLHA A CIDADE



e veja como
são fáceis as
viagens às

ESTAÇÕES DE ÁGUAS pela "NACIONAL"



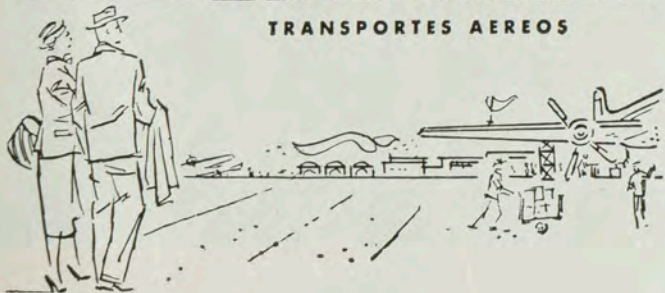
Seja qual fôr a época do ano em que o Sr. deseje viajar às estações balneárias de Araxá, São Lourenço, Poços de Caldas, Caxambú Cambuquira ou Lambari, estarão sempre às suas ordens os exemplares serviços da NACIONAL TRANSPORTES AÉREOS.

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



NACIONAL

TRANSPORTES AÉREOS



- Eu fumo um cigarro
após o outro,
entretanto:

- meus
dentes são
alvos e brilhantes
graças a
Nicotan!



TEM
CEREJAS

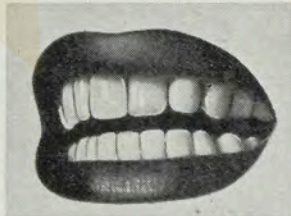
VEJA COMO ATUA NICOTAN

garantia NICOTAN
(Fórmula americana)

Não contém substâncias ácidas ou corrosivas, essências sintéticas, pedra-pomes, sacarina ou outros elementos que possam afetar a integridade do dente ou arrancar o seu esmalte, podendo portanto, ser usada com absoluta confiança.



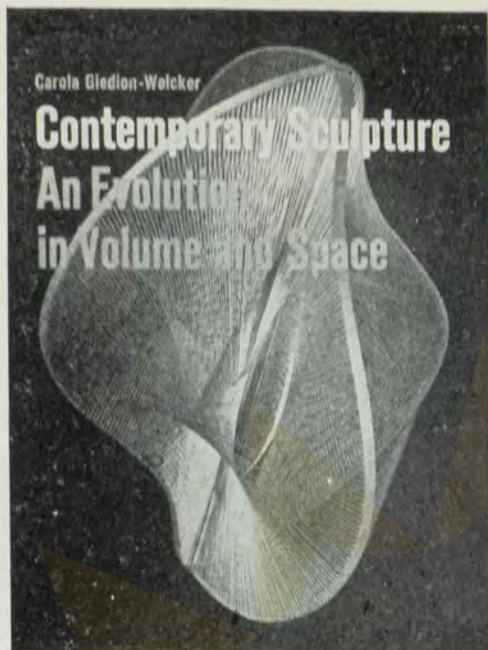
Os dentes amarelados, manchados de Nicotina, que os dentífricos comuns não podem eliminar...



ficam assim, alvos, bonitos e brilhantes com NICOTAN, creme dental especial para fumantes!

VERMELHA
BRANCA

um produto do LABORATÓRIO ESPECIFARMA S. A.
R. Oscar Freire, 1784 - Caixa Postal 11.016 - São Paulo - Brasil



Edição de Wittenborn & Co., Inc., New York

Ao ser publicado em 1937, "Modern Plastic Art" de Carola Giedion-Welcker foi uma das primeiras publicações em inglês que oferecia uma análise madura da revolução havida na escultura durante o século 20. O livro presente, consideravelmente ampliado e atualizado, incluindo as personalidades mais importantes assim como os talentos jovens, realça a exploração contemporânea de espaço e volume na Europa e na América. Com compreensão penetrante, Giedion-Welcker aponta a desintegração dos conceitos acadêmicos na escultura desde Daumier, relacionada às outras artes visuais e à história turbulenta da nossa época. Planejada com todo o cuidado, a exposição pictórica excitante serve para ilustrar a acentuar a crítica aguda, e ao mesmo tempo, profunda; a seleção das obras reflete a justeza histórica e a cultura estética da autora. Esta revisão ampliada de um texto engrandecerá a reputação de Giedion-Welcker no campo da escultura moderna. Contribuições dos próprios artistas e um extenso apêndice biográfico, incluindo retratos e relações de exposições, aumentam a significação duma obra complexa que testemunha uma ressurreição incomum de vigor e prestígio em muitos países. A bibliografia panorâmica e anotada de Bernard Karpel, sendo a mais compreensiva publicada até agora, sobre este assunto algo negligenciado, amplifica pelo texto e pelas ilustrações o conceito da escultura moderna como transformação plástica no nível internacional, exposto pela autora, elevando o valor informativo desta edição nova duma obra clássica sobre escultura.



"Consequência de jejuns e disciplinas ou resultado de vida dissoluta?..."

A arte e a religião

O título é amplo e pressupõe um estudo de fôlego. Absolutamente não se trata de um ensaio sobre tema ambivalente de tamanha importância. Apenas queremos com o instantâneo colhido por Rubens Teixeira Scavone durante a II Bienal de São Paulo (instantâneo que publicamos em primeira mão), mostrar o interesse do clero e das ordens religiosas pelas exposições. Sabemos que o clero é mais tolerante quanto à *bondieuserie*; haja visto uma arte "Saint-Sulpice" caracterizada por trabalhos péssimos que elementos adiantados das ordens religiosas anatematizam.

Estes três elementos do clero paulistano detiveram-se atentamente diante das esculturas de Germaine Richier. Decerto acharam os motivos um tanto parecidos com o ascetismo dos eremitas, se lembraram de Santo Antônio no deserto, de São Jerônimo na gruta, etc. Mas passaram distraidamente pela tela *Coroa de Espinhos* de Manessier, sem perceberem o motivo religioso... Ainda bem que essa tela, que já aqui mereceu em 1952 o prêmio de pintura internacional, obteve também em Pittsburgh o prêmio Carnegie.

Atividades da "Polydor"



Lourdinha Brasil.



Agostinho dos Santos.

Entre os novos LP do Deutsche Grammophon Gesellschaft, destacamos: Johann Strauss, "Vinho, mulher e canção", valsa; "O Morcego", quadrilha; "Por favor", polca e "Sangue leve", executados pela Orquestra Estadual de Stuttgart, sob a dire-

ção de Ferdinand Leitner. Richard Wagner, "Tannhäuser" e "Os mestres cantores", aberturas, em execução da mesma orquestra. Ludwig van Beethoven — "Sonata para piano e violino n.º 5, fá menor op. 24", (Primavera) e Sonata para piano e violino n.º

6, lá maior, op. 30", em execução do pianista Wilhelm Kempf e o violinista Wolfgang Schneiderhahn. Comemorando o aniversário de Mozart, foi lançado o LP "Concerto para piano e orquestra em lá maior, K 488, em execução da pianista Monique Hass e Orquestra Filarmônica de Berlim, regida por Ferdinand Leitner. Para os apreciadores de Liszt e Chopin foi lançado um disco "Aos apreciadores de Liszt e Chopin", com doze das melodias mais populares, em execução dos pianistas: Andor Foldes, Stefan Askenase, Julian von Karolyi e Kurt Leimer, acompanhados pela Orquestra Filarmônica de Berlim, regida por Leopold Ludwig.

O compositor, regente e pianista Henrique Simonetti, atualmente diretor artístico da gravadora internacional "Polydor" em São Paulo assinou contratos com os seguintes artistas que participaram de seu elenco artístico: Agostinho dos Santos, cantor da Rádio Nacional de São Paulo; Diva Camargo, que já gravou entre outros os discos "Teu nome" e "Beijar e perdoar"; Rosa Pardini, da Rádio Tupi de São Paulo; Marina Barbosa, da Rádio Bandeirantes de São Paulo; Deo Camargo, do Rio de Janeiro e Bob Carrol, de São Paulo. A Polydor lançará também uma série de discos da cantora do folclore brasileiro, Lourdinha Brasil.



biaggi ltda.

arquitetura
construções

rua major sertório, 88; 1.º andar; conj. 12, fone 37-3015; s. paulo



MÓVEIS ESTOFADOS
CORTINAS E DECORAÇÕES
REFORMAS EM GERAL

Decorações **Selma** Ltda.

ORÇAMENTOS SEM COMPROMISSO

Rua Dona Antônio de Queiroz, 73 (Consolação), Fone: 36-8292 - São Paulo

EMPREZA EDITÔRA "O PAPEL" LTDA.

REVISTAS - CATÁLOGOS - FOLHETOS - ALBUNS
TÊSES - JORNAIS - IMPRESSOS EM GERAL

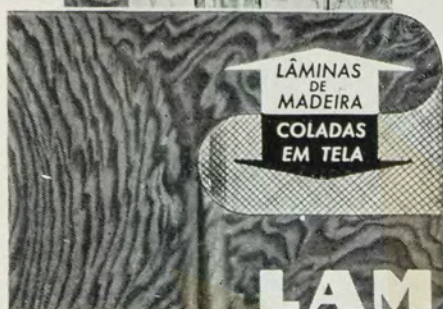
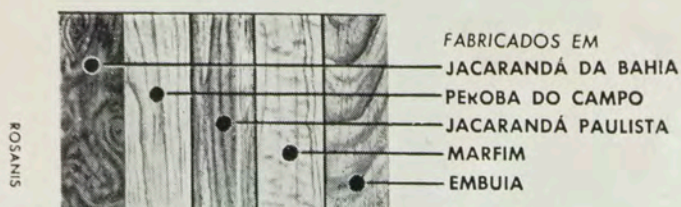
RUA LAVAPÊS, 538 - TEL. 36-3689 - SÃO PAULO - BRASIL

SOCIEDADE NACIONAL DE CONSTRUÇÕES "SONACO" LTDA.

engenharia

CONSTRUTORES e EMPREITEIROS

rua maria paula, 181 - sobreloja - telefone, 37-8937 - são paulo



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

LAMBRIS
madeirit

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

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

INDÚSTRIAS **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

Os ingleses dizem: *Remember.*

Romeu, cabelereiro, diz: lembre-se

que está à sua disposição um instituto de be-

leza modernamente instalado e denominado:

Remember

Rua Iguatemi, 946 - Telefone: 8-7366

(Defronte do paredão do E. C. Pinheiros)

Tem gerador próprio

ARTE-DECORAÇÕES

HENRIQUE LIBERAL S/A

REPRESENTANTES EXCLUSIVOS PARA TODO O BRASIL DE



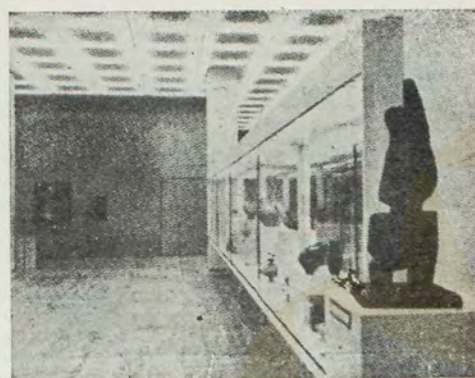
JANSEN

PARIS

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

MODERNAS INSTALAÇÕES

LUZ para: ESCRITÓRIOS — LOJAS
VITRINAS — RESIDÊNCIAS — ETC.



INSTALAÇÃO
EXECUTADA
NO MUSEU
DE ARTE DE
SÃO PAULO

FÔRÇA para: OFICINAS - FABRICAS - ETC.

W. Stempien & Cia. Ltda.

R. Barão de Itapetininga, 275 - 1.º and. - S/4 - Fone 35-1969

Representantes Exclusivos de:

LUMINOSOS

UNIVERSO-NEON LTDA.

Rua Amaral Gurgel, 432 - Fone: 37-6887 - S. PAULO

O MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO

já organizou

- 3 Bienais de Artes Plásticas e Arquitetura
- mais de duzentas exposições individuais ou coletivas de artistas nacionais e estrangeiros
- uma Filmoteca de 1.ª ordem

e oferece a seus sócios:

- sessões cinematográficas gratuitas
- entrada gratis nas suas Bienais e outras exposições
- publicações do Museu
- cursos de historia 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

e

VISITE NO PALÁCIO DOS ESTADOS
NO IBIRAPUERA, A EXPOSIÇÃO
"50 ANOS DE PAISAGEM BRASILEIRA"



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

NOTÍCIAS DE AVIAÇÃO



Novos Aviões para o Lóide Aéreo

Demonstrando a constância e a segurança de seu desenvolvimento, o Lóide Aéreo acaba de receber mais duas aeronaves, o LDZ e o LDY, aumentando, para dezenove o número de seus aviões. Procedente de Miami e pilotados, respectivamente, pelo comandante americano, George Robertson e pelo Coronel Marcílio Gibson Jacques, Superintendente do Lóide Aéreo, chegaram no dia 8 de fevereiro, aterrissando no Aeroporto Santos Dumont, às 16,15 horas, depois de pernoitar em San Juan, Caiena, Belém, Carolina e finalmente fazendo Anápolis/Rio. Com o propósito de servir ao Brasil sempre melhor, os dirigentes da companhia não poupam esforços, adquirindo novas unidades, estendendo suas linhas e lutando por preços mais acessíveis para o transporte aéreo.

Diretor Comercial do Lóide Aéreo

Como prêmio aos seus incansáveis esforços em favor do Lóide Aéreo, vem de ser guindado ao posto de diretor comercial, o sr. Anélio G. Moles, antigo funcionário daquela prestigiosa companhia de aviação comercial, onde sempre exerceu funções de relêvo. O ato de posse verificou-se em dias da semana passada, na presença do cel. Marcílio Gibson Jacques, superintendente do Lóide Aéreo.

CASA BANCÁRIA GERAL DO COMÉRCIO S/A

RUA XAVIER DE TOLEDO, 78

END. TELEGRÁFICO: "BANGERAL"

TELEFONE 35-7118 - REDE INTERNA

TODAS OPERAÇÕES BANCÁRIAS

DIRETORIA:

Dr. PAULO PEREIRA IGNÁCIO,

PAULO PEREIRA IGNÁCIO JUNIOR

ANTONIO SUPPLY E SOUZA

FERNANDO V. YOUNG

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 tigram 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



TUDO REVELA BOM GÔSTO...
principalmente as paredes pintadas com

Kem-Tone

— a tinta **mágica** que seca em 1 hora!

Com KEM-TONE as paredes ganham vida,
ficam fazendo parte da decoração.
KEM-TONE cobre a maioria das superfícies
com 1 só demão. Você mesmo pode
pintar sua casa com KEM-TONE.

Um produto



SHERWIN-WILLIAMS



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

