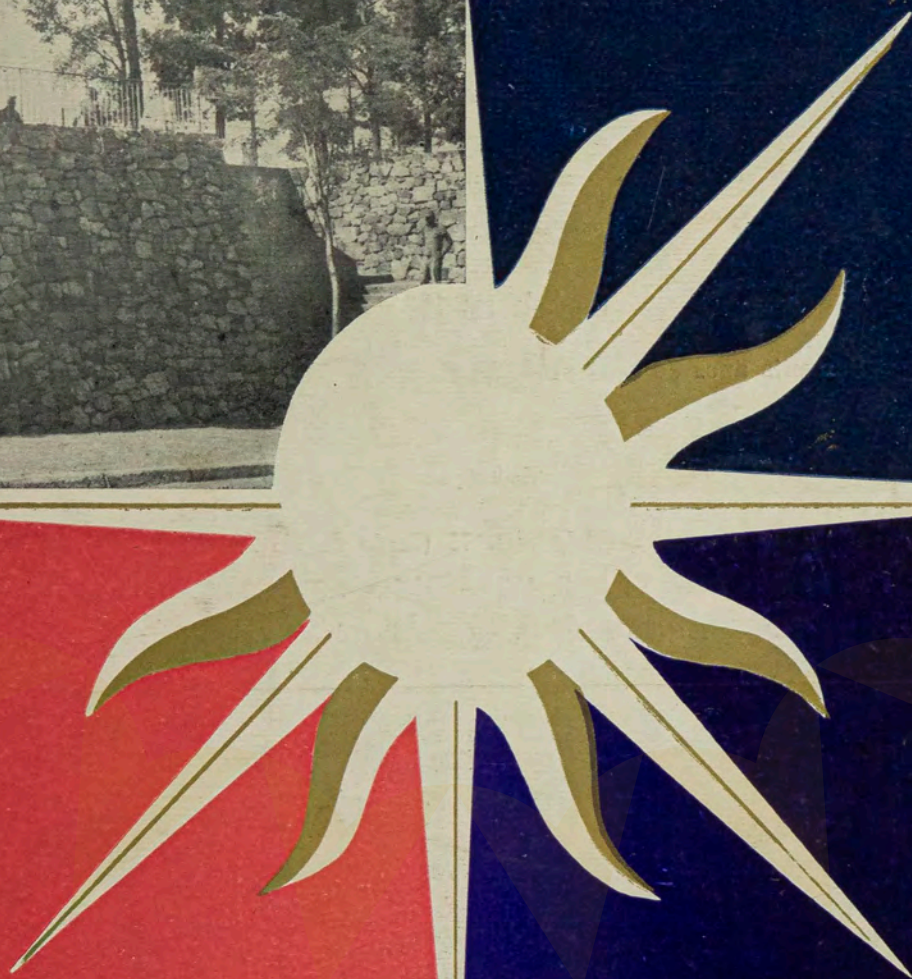


26

JANEIRO - 1956

HABITAT

Arquitetura e Artes no Brasil



REALIZAÇÕES DO CONVÊNIO ESCOLAR



GRUPO ESCOLAR
"VILA PALMEIRAS"

Construção
da

CONSTRUTORA
COSMOS
LTDA.

Nestes Grupos Escolares como em mais de uma centena de outras construções do CONVÊNIO ESCOLAR, em que qualidade e durabilidade são condições essenciais, foram largamente usados os materiais cerâmicos da



Fundada em 1895

Sessenta anos de bons produtos a serviço da construção civil.

Enderêços:

Administração e Fábrica: Avenida das Lágrimas, 71 (Início da Via Anchieta) - Telefone: 63-1181

Seção de Vendas: Rua 7 de Abril, 415 — Telefones: 33-4453 - 33-4277 e 36-3610

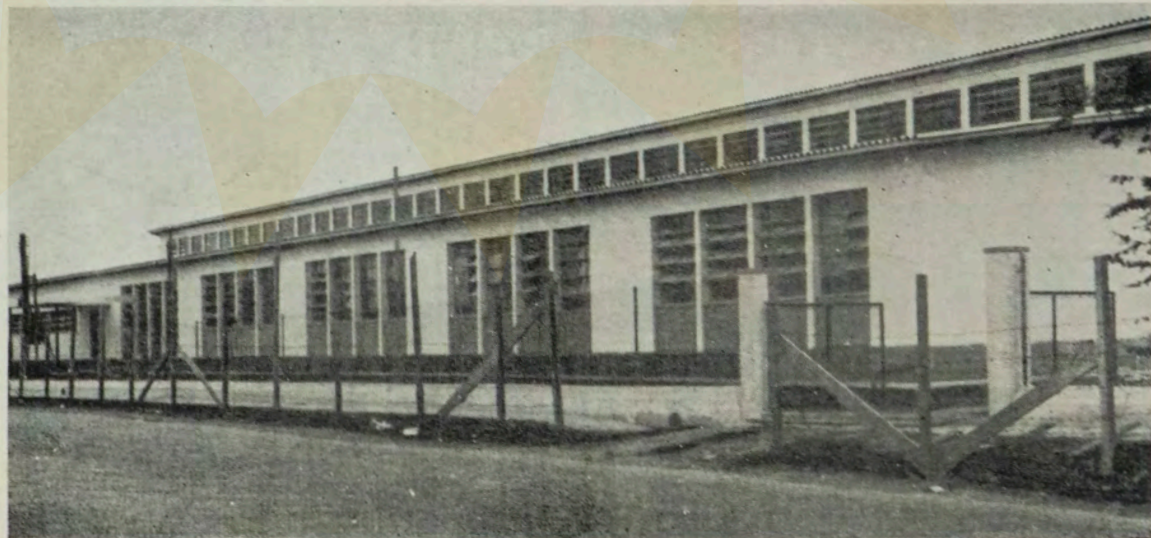
Enderêço Telegráfico: TERRACOTA - Caixa Postal N.º 256 — SÃO PAULO

GRUPO ESCOLAR

"VILA EMA"

Construção
do

Arquiteto
JORGE
PROUSHAN



KNOEDLER

Established 1846



Raoul Dufy, "Golfe Juan", (25 5/8" x 21 1/2")

OLD MASTERS
AMERICAN PAINTING
FRENCH IMPRESSIONISTS
CONTEMPORARY PAINTING

Framing

Prints

Restoring

NEW YORK CITY

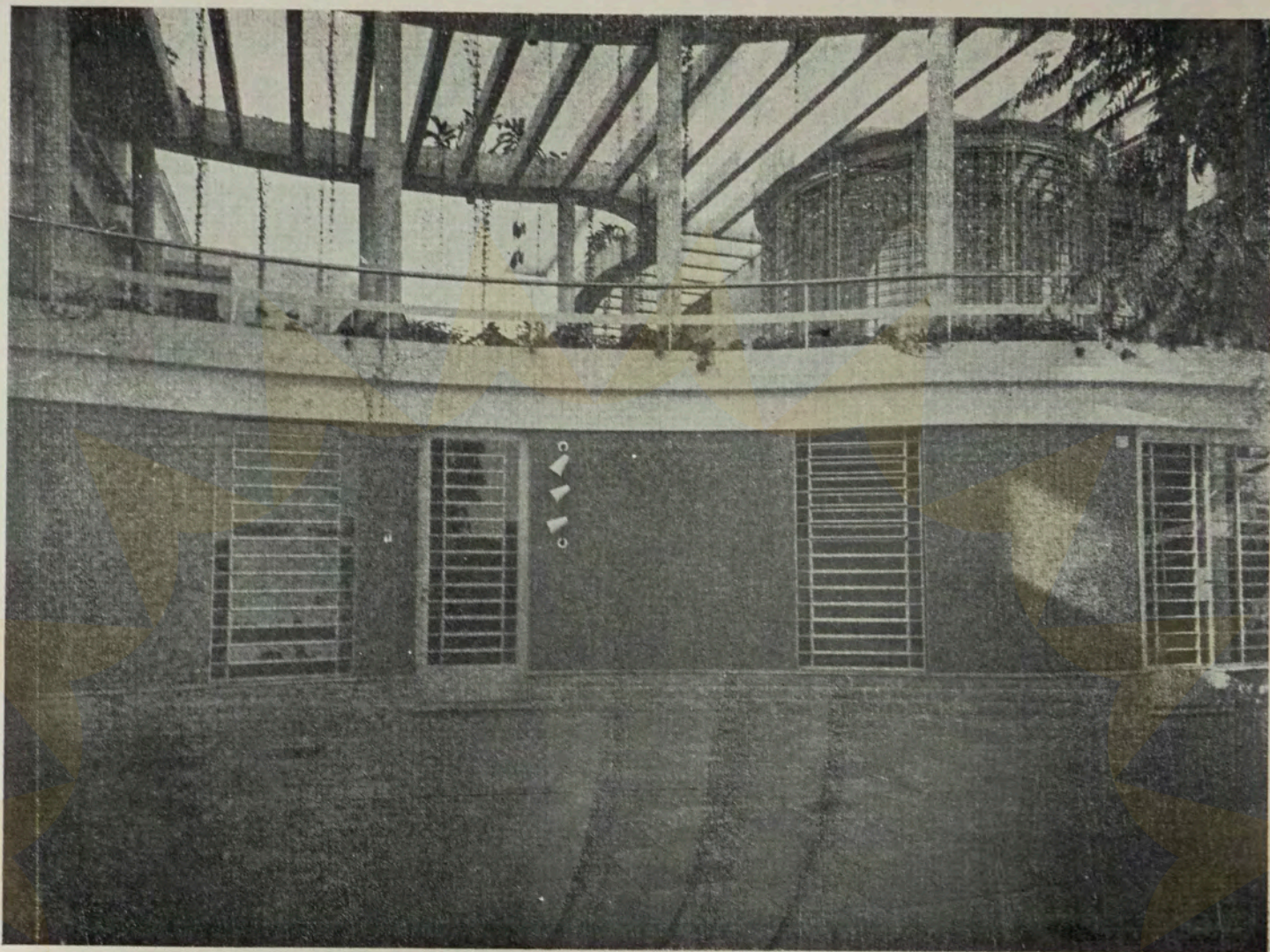
14 East 57th Street

LONDON

14 Old Bond Street

PARIS

22 Rue des Capucines



MOSAICO VIDROSO

«VIDROTIL»

VENDAS:

SÃO PAULO: S/A DECORAÇÕES EDIS - Av. Brigadeiro Luiz 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

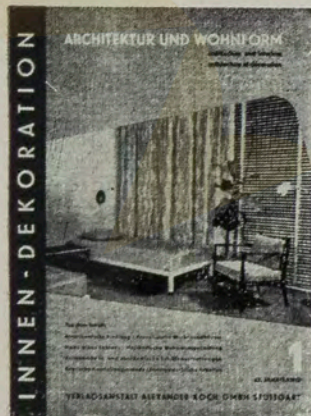
FORTALEZA: RAIMUNDO MATTOS JUNIOR & CIA. - Rua do Rosario, 300 - Fone, 1-3395

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



STANDS PARA EXPOSIÇÕES

Encadernação em linho, formato DIN A-4, com 250 páginas e 325 ilustrações e plantas. Texto em inglês, francês e alemão DM 44,00



DECORAÇÃO-ARQUITETURA E FORMAS DE HABITAR

Vol. 64, 6 números anuais. Texto em inglês e alemão.
Assinatura DM 28,50
Número avulso DM 5,00



REVISTA DE PAPEIS PINTADOS

Vol. 64 - 24 números anuais.
Assinatura DM 45,00 anual
Núms. avulsos DM 2,25

DOIS NOVOS LIVROS



EDIFÍCIO DA ESTAÇÃO DE RÁDIO DE COLÔNIA

Formato grande de 25x33 cm., com 196 páginas e 8 páginas com 6 cores; com 212 ilustrações, 36 plantas e esboços. Texto em inglês e alemão. Encadernação em linho. Capa em 2 cores DM 39,00



TECIDOS PARA DECORAÇÃO, TAPETES E PAPEIS PINTADOS

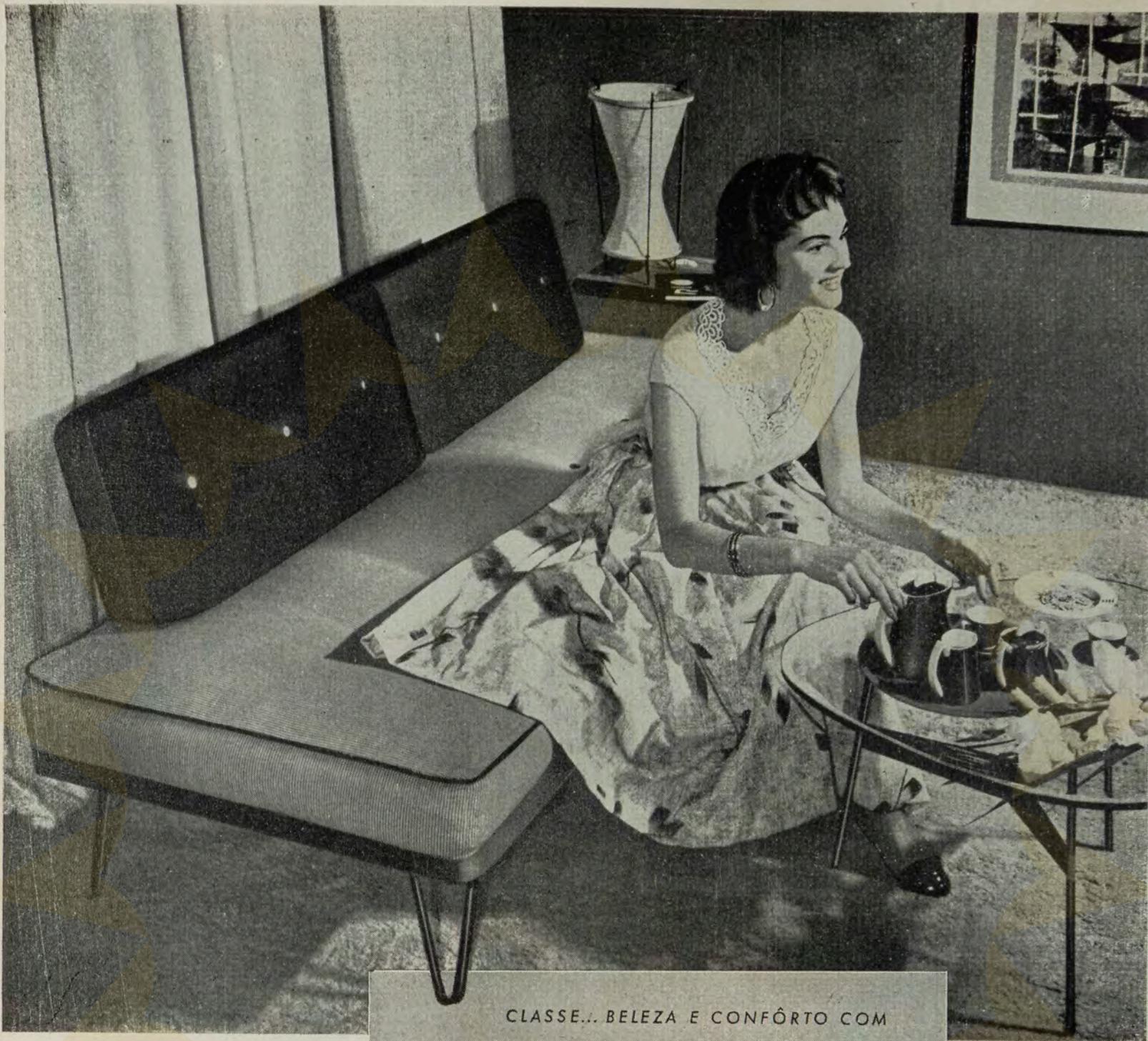
Encadernação em linho. Capa em 2 cores. Formato DIN A-4. Com 151 páginas, 258 ilustrações, 29 amostras de papéis pintados. Texto em inglês, francês e alemão DM 39,00



ILUMINAÇÃO CONTEMPORÂNEA

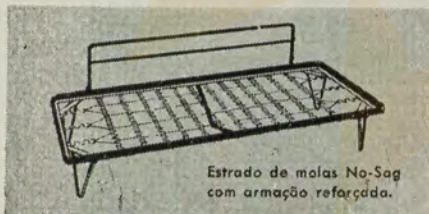
Encadernação em linho. Capa em 2 cores. Formato DIN A-4. Com 104 págs. de texto, 260 ilustrações. Texto em inglês, francês e alemão DM 29,50

VERLAGSANSTALT ALEXANDER KOCH GMBH STUTTGART, GERM.



CLASSE... BELEZA E CONFÔRTO COM

DIVÃ bel-vedere



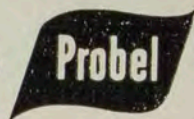
Estrado de molas No-Sag com armação reforçada.



Removendo-se o encosto transforma-se em cama

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

Móveis Estofados



— de flexibilidade permanente

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

Fábrica: Rua Vilela, 327 (Itatupé) • Tel. 9 0927 (PBX) • Cx. Postal 1.711 • S. Paulo

FUNDAÇÃO PNEUMÁTICA CIVILHIDRO

Tubulões de Concreto Armado

Para Segurança

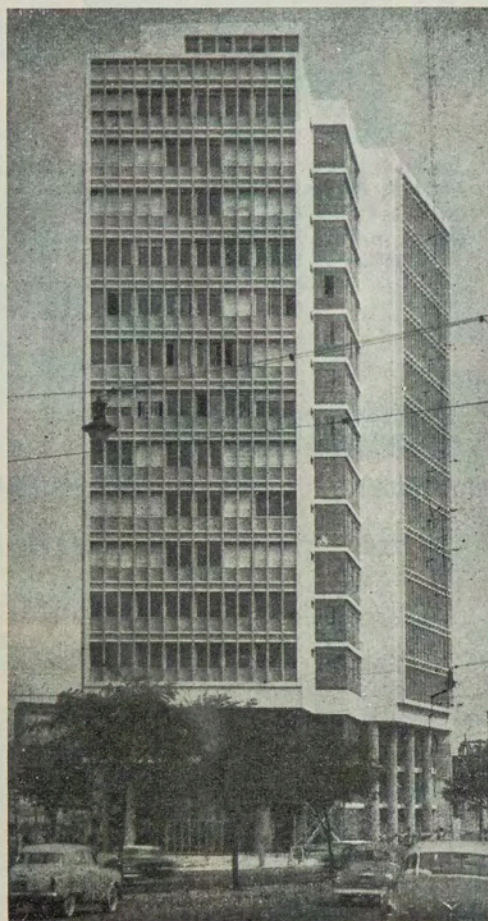
Para Segurança

De seu Edifício

De seu Capital

Empregue uma

Fundação de



"Edifício Cacique"

SEGURANÇA

CARGA NORMAL PARA UM TUBULÃO — ATÉ 1.800 TONELADAS

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

FÁBRICA DE LUSTRES

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



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



V. RIBEIRO LTDA.

FABRICANTE - IMPORTADOR - EXPORTADOR
ESCRITÓRIO - EXPOSIÇÃO - FÁBRICA

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

LADRILHOS

GRANITINA

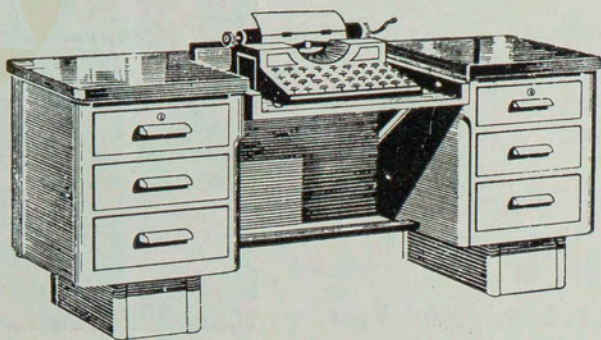
TERRAZZO

C. PUGLIESE & CIA. LTDA.

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

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

Móveis para escritório



Máquinas de Escrever,
Calcular e Somar,
Cofres, Arquivos

Ampla exposição de móveis finos para salas de jantar e visita, ambientes e dormitórios. Móveis para terraço, de cana da índia, junco e ferro. Refrigeradores — Máquinas de Lavar roupa — Máquinas de Costura — Rádios — Fonógrafos e Televisores.

À PRAZO OU À DINHEIRO

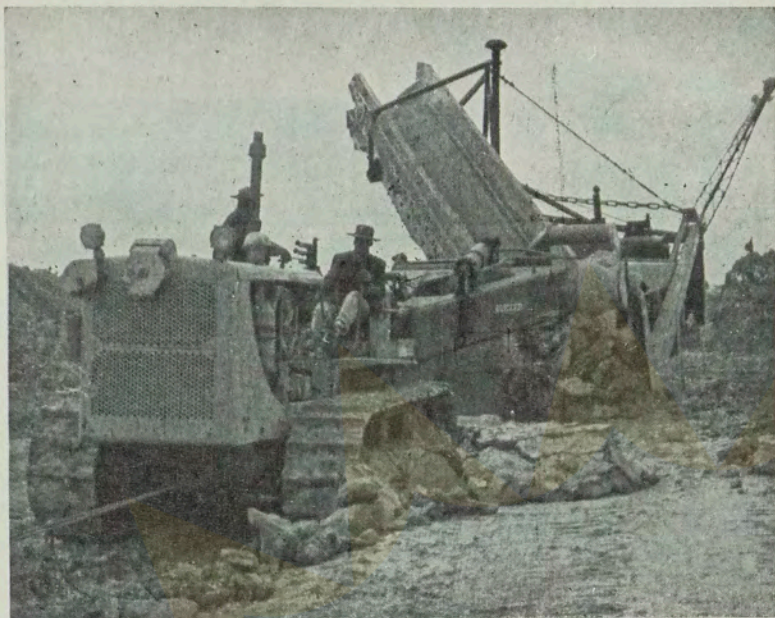
ao movelheiro Ltda.

CASA FUNDADA EM 1900

Avenida Brigadeiro Luiz Antônio, 289 - (Loja Única) — Telefones: 35-2942, 33-7922 e 33-2324

SÃO PAULO

ARCHOTE



Obras da Retificação do Rio Tietê.

**ENGENHARIA
ARQUITETURA
CONSTRUÇÕES
TERRAPLENAGEM**

*Maqueta do Edifício de Apartamentos
em Guarujá, em construção.*



Alberto Badra, Miguel Badra Junior & Cia. Ltda.

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

OS TRABALHOS DE "GRANILITE", EM GERAL, DO Suntuoso
EDIFÍCIO "CACIQUE", EXECUTADOS NAS ESCADARIAS —
HALLS — COZINHAS — TERRAÇOS — PISCINA, ETC. FORAM
CONFIADOS À



Rua Boa Vista, 208 - 2.º - s. 214 - Fones: 37-6978 - 31-0015 - São Paulo

O BRASIL
E SUA
ARQUITETURA



EDIFÍCIO CACIQUE — SÃO PAULO
PROPRIETÁRIO: JORGE C. CASSAB E OUTROS
CONSTRUTORES: ALBERTO BADRA,
MIGUEL BADRA JR. & CIA. LTDA.

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 - JANEIRO DE 1956 - N.º 26



Execução do desenho da capa: Badia Vilato.

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
EDITOR: 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
CLICHERIA LASTRI, R. INDEPENDÊNCIA, 372

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

SUMÁRIO

Por uma participação mais ativa nestas páginas	1
Museu de Arquitetura	2
Latin-American Architecture since 1945	3
Habitat inicia um levantamento sobre as condições do Ensino Universitário — G. F.	5
Habitação para o homem do nosso tempo	6
Arquitetura Industrial (V) — arq. Paulo F. Santos	9
Edifício de apartamentos em Copacabana, Rio — arqs. M. M. M. Roberto	16
Centro da Penha — E. Rosso, R. Almeida Fernandes e Y. Kimachi	18
Projeto de uma creche — arq. Olavo Redig de Campos	22
Deve-se, sempre, proceder a concursos de arquitetura — Geraldo Ferraz	23
Conjunto residencial «Vila Isabel», Rio — arq. Francisco Bolonha	27
Edifício destinado à Empresa de Publicidade, S. Paulo — Construtora Pacheco Fernandes, Dantas Ltda.	30
Edifício de apartamentos «São Vito», S. Paulo — Construtora Zarzur & Kogan	32
Edifício de apartamentos «Caciques», S. Paulo — Alberto Badra, Miguel Badra Jr. & Cia. Ltda.	34
Residência no Guarujá — arq. Miguel Badra	38
Grupo Escolar em Vila Ema, S. Paulo — arq. Paulo J. Rodrigues Rosa	41
Escola Primária em Vila Palmeiras, S. Paulo — arq. Aluizio da Rocha Leão	42
Novo processo na fabricação de pastilhas de vidro	44
Noticiário de Arquitetura	45
Hotel del Rio, Girardot, Colombia — arq. Jayme Arrázola Madrid	48
Mesa redonda de 1955	51
Cassio M'Boy — José Geraldo Vieira	52
Artistas, testemunhas do seu tempo	55
Arte brasileira na Suíça	56
O bailado e a contribuição dos artistas plásticos — Manoel Germano	58
Plástica e dinamismo da Capoeira — J. G. V.	60
As gerações novas: Carmello Cruz	62
O Forte do Castelo — Napoleão Figueiredo	63
Noticiário, discos, livros, revistas	67
Importante empreendimento em Santos	68
A benemerência de uma instituição	70
Temporada de Turismo no Uruguai	72
Exposições, Museus e Galerias	74
Crônica de Arte	77

ASSINATURAS

Brasil, Registrado	Cr\$ 400,00
Exterior, Registrado	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

Por uma participação ativa nestas páginas

INICIANDO uma nova fase, depois de seis anos de publicação, HABITAT dá corpo, neste número, e aspira a assim continuar fazendo, a um programa que se situa no terreno firme duma necessidade, que buscamos encarnar, qual seja o de dar uma base concreta e construtiva à Escola e à Carreira do profissional, em arquitetura e urbanismo, distendendo aos domínios, também, das artes chamadas plásticas, o seu interesse, a sua atenção e a sua intenção cultural, na análise, na divulgação e no registro do acontecimento vivo.

Certamente, êsse programa exige uma atenção recíproca da parte do meio técnico profissional, porque não se compreende que se possa fazer uma publicação mensal dedicada à arquitetura e ao urbanismo, sem que contemos com a dedicada participação de quantos, na Escola e na Profissão, realizam os trabalhos fundamentais daquelas atividades criadoras, na formação dos elementos que receberão o legado do presente, na pesquisa apurada, persistente e sinceramente informada pelo pensamento original, das soluções mais adequadas, na organização do espaço para a vida do homem — do abrigo, ao trabalho e ao recreio entrosados pela circulação. E há uma moldura decorativa para estes quadros.

Não vai nisto apenas o apêlo, que nos parece imprescindível, a um comércio mais atuante, no campo das idéias, a arquitetos e urbanistas, mas a prova clara e direta de que HABITAT se sente à altura de um papel a interpretar no meio paulista e brasileiro, assim como nas repercussões em escala internacional, de quanto se refira a arquitetura e o urbanismo. O papel que temos, então, pela frente, é o que impõe à consideração do meio técnico uma constante e mutua responsabilidade. Estas portas de nossa redação nos parecem bastante amplas, tais como se acham, abertas a quantos possam vir a compreender, na inteligência de um programa de trabalho, a condicionante dinâmica do desejo de servir, sob todos os aspectos, à finalidade de uma arte e de uma técnica, naquilo que possa se constituir o melhor do que temos, visando o melhor e o máximo do que possamos vir a ter. Há, pois, neste pensamento, o enlace positivo e determinado de receber e devolver, numa medida ilimitada, o plano e o projeto, a idéia e a execução, para que se beneficie, de uma forma útil e fecunda, todo o desenvolvimento de equipes de trabalho, empenhadas em compor, na paisagem urbana de nossas cidades, na tessitura orgânica dos seus espaços de habitação, produção e lazeres, a fisionomia límpida e clara da Construção, que espelhe com fidelidade, em suas linhas nítidas, a imagem desta época que vivemos, que tem tudo para ser uma era de felicidade do homem. Basta que o desejo, que estenda a mão para afeiçoá-la à harmonia das coisas, como a inscrição conselheira da cerâmica popular portuguesa tão lapidarmente o dizia "tu podes assim tu queiras".

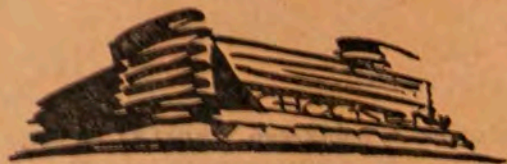
Estamos, pois, abrindo as páginas de HABITAT a um cordial e produtivo encontro de sugestões, de opiniões, de informações, matéria indispensável ao conhecimento, ao debate, à narrativa de jornadas de esforços, na pesquisa e na criação, paralelamente a todos interessando, porque se faz assim o patrimônio de gerações que criam uma tradição, como assim se produz a decisiva elaboração teórica e a concretização prática da marca original, pessoal, configurando a face do que será um estilo.

Algures se disse que há, na modalidade das teorias e da realização da arquitetura e do urbanismo de nosso tempo, muito de instável, de impreciso, ainda por desembaraçar-se dos véus da hipótese e da procura, no processo fixador da realidade nova. Compreendemos que tenhamos atingido, por vários motivos que não cabe aqui analisar, a uma etapa sobremaneira proeminente na vida das formas de uma nova expressão arquitetônica. A solução urbanística para essa expressão não parece estar ao alcance imediato do técnico, do poder público, da apreensão do que devemos considerar "elites" dirigentes. O veículo natural a uma eficiente aproximação de interesses e constatações é este: HABITAT espera que cada estudioso de arquitetura e de urbanismo venha a ser o leitor e o colaborador de uma feição gráfica a dar a este momento, histórico e criador, de nossa Construção, na casa e na cidade.

O patrimônio que esta publicação vitoriosa representa, após meia dúzia de anos e de milhares de dificuldades e tropeços, responderá pelo cumprimento deste compromisso, que desejamos seja bem compreendido pelas entidades profissionais, na Escola e na Corporação, e pela Autoridade, assim como pela inteligência de um público, que está surgindo, e que reclama, na sua função de consumidor, alta qualidade nos produtos. Apenas isto esperamos que nos seja retribuído — a compreensão, a inteligência deste esforço.

Museu de Arquitetura

Considerações e notícias em torno da idéia lançada por Louise Mendelsohn



Magazín Schooken, Stuttgart, 1926-28.



Fábrica, 1917.

Há pouco mais de um ano, Louise Mendelsohn, a viúva do grande arquiteto que foi Eric Mendelsohn, punha em foco, em escala mundial, a idéia de um Museu de Arquitetura. Não era uma idéia gratuita, uma invenção à margem dos acontecimentos: "Esta idéia, escreveu a senhora Louise Mendelsohn, no manifesto datado de novembro de 1954, surgiu-me espontaneamente quando, ordenando, juntando e catalogando os desenhos e esboços de meu marido, Eric Mendelsohn, encarei a questão de decidir a que instituição eu poderia oferecê-los, como documentação do que foi a sua contribuição ao desenvolvimento da arquitetura de nosso tempo. A uma Universidade?" Mas nesse caso, argumentava, ficaria servindo, apenas eventualmente, na sua Escola de Arquitetura, com aproveitamento mais ou menos subjetivo ao ser aproximada a obras que poderiam ser demonstradas ou registradas como parte de um curso. Seria tudo limitado. A entrega a um Museu foi a pergunta seguinte a que a senhora Mendelsohn respondeu em suas indagações, para concluir que "temos muitos notáveis Museus que mostram obras de pintura e escultura de muitos períodos; mas onde encontrar o Museu em que o progresso da Mãe de todas as Artes, a Arquitetura, se acha totalmente revelado?" Continuemos acompanhando o raciocínio do

"Um Museu de Arquitetura, poderá inspirar os estudantes de todos os ramos de arte, despertando o povo para uma responsabilidade para com os planejamentos das cidades e a composição de seus edifícios. Seria um centro construtivo, de muita necessidade num tempo em que tantas idéias destrutivas se apresentam em confronto com as idéias criadoras. O ponto de partida de um tal projeto deveria constituir-se de obras de nosso tempo. Delas, o desenvolvimento da arquitetura ocidental poderia ser traçado para trás, até os verdadeiros inícios da construção. Paralelamente a isto, a arquitetura oriental deveria ser demonstrada.

"Fóra das dinâmicas atividades da Arquitetura Contemporânea se as compararmos com os documentos das velhas Culturas, encontramos encorajamentos para acreditar que, a despeito de todas as dificuldades, este é um período construtivo. A Arquitetura não somente reflete os valores de nossa Civilização mas efetua positivas contribuições para o seu futuro".

Seguem-se, então, no manifesto da senhora Mendelsohn as dez sugestões de base para estabelecer-se o Museu de Arquitetura, que, em seu entender, deveria ser construído e instalado nos Estados Unidos.

O plano sugerido nos dez pontos contém um esboço destinado a receber sugestões. É

"Como a Arquitetura, em geral, não se presta a suficiente exibição, sente-se que filmes em três dimensões e "slides" seriam o melhor meio demonstrativo". A preservação de negativos fotográficos, a organização de uma coleção de micro-filmes, uma coleção dos "planos de cidades" demonstrados por plantas, modelos e fotografias aéreas, tudo isto e ainda a exibição de novos materiais, completaria o trabalho do Museu de Arquitetura, em proporcionar uma informação viva, a qual teria as suas raízes, para os casos específicos, numa responsabilidade regional da organização. Recomendando a realização de seminários, o "memorandum n.º 1" alude até a criação de um Instituto de Estudos Post-Graduados.

As novas idéias e sugestões acerca do Museu de Arquitetura devem ser encaminhadas à senhora Louise Mendelsohn, em 2304-A Leavenworth Street, San Francisco, California.

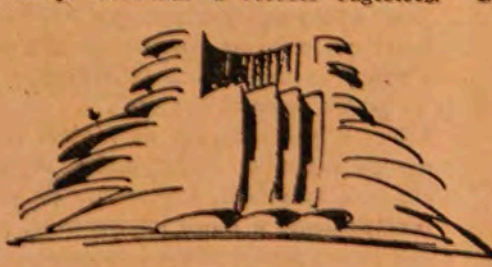
xxx

Parece-nos importante considerar essa possibilidade de uma centralização do Museu de Arquitetura em vista, com os seus núcleos regionais espalhados pelo mundo. O intercâmbio intenso de informes pode e deve contribuir para o progresso ordenado da arquitetura, no crescimento da nova tradição de construir, característica de nosso tempo. Os velhos mestres da Arquitetura estão desaparecendo. A morte de Mendelsohn, em 1953, seguiu-se à de Tony Garnier, poucos anos antes, e um certo esquecimento recobre essas fontes originais de inspiração da renovação arquitetural. Há muito o que recolher e documentar, por toda a parte, em todos os centros de trabalho, em que se registrou o aparecimento dos Pesquisadores da moderna arquitetura e, consequentemente, do urbanismo contemporâneo. Sem um Museu de Arquitetura, essa obra, fragmentária, dispersa, que apenas é referida em livros, e raros são repatórios eficientes de tais trabalhos, por abordarem apenas em limitadas referências e poucas ilustrações o que foram jornadas trabalhosas de pesquisa e de pensamento, de concepção e de refletido acabamento, sem um amplo Museu dessa ordem, em algumas décadas, a história desses pioneiros ficará bastante empobrecida para a consulta dos estudiosos, que poderão se aproveitar de muito, se dispuserem dos elementos postos em conjugação nos primeiros cinquenta anos de arquitetura viva, deste século. Ocorre que Louise Mendelsohn, esposa do grande arquiteto desde há quarenta anos — casaram-se em 1915 — possui um desses patrimônios, que se constituem dos esboços, dos desenhos, de plantas, que foram estudos, pontos de partida, abordagem a problemas de toda a ordem, formulados pelo gênio desse judeu prussiano (nasceu em Allstein a 21 de março de 1887) que era, também, não obstante, um gênio universalista, e trabalhou em toda a parte com o entusiasmo, a fé, a sinceridade de quem constroi para o futuro.

A idéia que aquele espólio inspirou à companhia de Eric Mendelsohn é digna do interesse de todos quantos refletem na necessidade de manter em ascensão a Arquitetura, objeto de toda a atenção da cultura humana, como coordenadora do espaço em que acontecem as coisas da vida. Registramo-lo aqui, com o pensamento de que estas ligeiras informações possam vir a despertar igualmente algumas novas idéias em torno de um projeto notável.



Torre Einstein, 1920.



Tocata de Bach, 1920.

manifesto por um Museu de Arquitetura: "Durante as grandes épocas da civilização, a pintura e a escultura se achavam unidas à Arquitetura, e foi somente durante a Renascença Italiana que se verificou a sua separação. Desde então, as assim chamadas artes decorativas, pintura e escultura, partiram sôzinhas para a sua vida própria. Eu acredito que, em nosso tempo, aproximamos da inteira importância da Arquitetura. A evolução do novo estilo, representando uma nova integração da vida, e com ela a visão dos novos materiais estruturais, trouxe consigo um novo ensejo para a Arquitetura. Acredito que isto é de grande oportunidade para desenvolver este despertar do interesse e para dar às gentes documentada evidência da significação da arquitetura através das idades, e mostrar que nosso tempo se acha em processo de criação de edifícios, diretas expressões de nossa civilização, tão importante quanto qualquer outras do passado.

nesse sentido que, em junho de 1955, um "memorandum n.º 1" foi expedido pela senhora Mendelsohn, registrando a acolhida mundial dada ao manifesto, enviado a arquitetos, associações de arquitetura, escolas, diretores de Museus, Revistas de Arte e escritores e críticos. Varias manifestações foram feitas dando plena adesão à idéia. Mas essas contribuições não se limitaram a isso: sugeriram também algumas novas bases, modificaram as que haviam sido alvitadas no esboço de plano, corrigiram as suas deficiências e enriqueceram o conjunto das modalidades lembradas para plena realização dum Museu de Arquitetura. Nesse sentido é que surgiram, no plano da obra imaginada, desde a idéia da descentralização do Museu, o qual, sendo um centro, deveria estar ligado a núcleos subsidiários em outros países, com um funcionamento permanentemente interligado, facilitando o intercâmbio, e passando a fazer mostras rotativas de desenhos, plantas, filmes, "slides" e fotografias.

Latin American Architecture since 1945

Uma Exposição no Museu de Arte Moderna de Nova York

Interessou-se, agora, o Museu de Arte Moderna de Nova York, por um levantamento dos últimos dez anos da arquitetura da América Latina. Em 1942, ainda visava apenas ao Brasil, interesse que concluiu por um livro, o celebrado "Brazil Builds", por Philip Goodwin e Kidder Smith.

Desta vez, outro livro visou a documentar o interesse do Museum of Modern Art: o volume "Latin American Architecture since 1945", por Henry-Russell Hitchcock, 176 págs., cerca de 250 ilustrações, dezembro de 1955, editado pelo Museu e distribuído por Simon & Schuster, N.Y.).

O livro do notável crítico que é Hitchcock, emerge da exposição inaugurada a 22 de novembro do ano passado, e que se estenderá até fevereiro, quando começará sua rotatividade pelos Estados Unidos, passando depois a ser mostrada ao Canadá.

Em princípios de novembro, Hitchcock estava em Londres e na sociedade de Belas Artes da capital britânica realizou uma conferência, já produto dos seus estudos sobre o trabalho que lhe confiara o Museu de Arte Moderna, abordando os problemas da arquitetura suscitados pela sua aparição na América Latina.

A compreensão com que Henry-Russell Hitchcock encara esses problemas está bem expressa naquela conferência: para o mundo não latino-americano, o interesse principal, frisou ele, consiste naquilo que a arquitetura latino-americana foi capaz de produzir, sob condições materiais extremamente difíceis; em muitos lugares há escassa madeira de construção, não se encontrando nem o cimento nem outros materiais, a pedra, por exemplo, de qualidade aproveitável. Também a arquitetura latino-americana fica adstrita em grande parte às possibilidades do cimento-armado, ao contrário do uso mais generalizado da estrutura metálica, nos Estados Unidos. O acabamento é dado, muitas vezes, com alguma espécie de pintura, "da mesma forma como, em termos gerais, sempre foram as construções, nessa parte do mundo, não somente no período colonial, mas também no Perú e nas terras baixas, desde tempos pré-históricos". Por todas as aplicações de proteção contra os raios solares e o maior emprego das côres, os edifícios assumem diferenças grandes, relativamente às construções dos Estados Unidos ou as do Norte da Europa. Hitchcock, entretanto, resumiu, em Londres, apenas, as suas impressões mais gerais.

O estudo resultante da exposição que ele organizou para Nova York conta pormenores de suas comparações, de seus pontos-de-vista críticos, quando frisa, além das observações resumidas acima, de sua conferência em Londres, o maior emprego do estuque pintado, da parede pintada, dos mosaicos e azulejos. Ele assinala a importância das obras encetadas no rumo das "cidades universitárias" e dos edifícios públicos, com o que os países latino-americanos ultrapassam o que se tem feito nos Estados Unidos.

A exposição organizada em Nova York é a maior demonstração desta arquitetura a que se poderia chegar — compreende 56 arquitetos bem conhecidos, a partir de Jorge Machado Moreira, Rino Levi, Afonso Eduardo Reidy, Lucio Costa, Niemeyer e outros, da representação brasileira; Carlos Raul Villanueva, destacado profissional da Venezuela; Henry Klumb, de Porto Rico; Max Borges Júnior, de Cuba; Alejandro Prieto, do Mé-

xico; Martins Vegas, um discípulo de Mies Van der Rohe; Francisco Artigas e Jaime Ortiz Monasterio.

Na primeira galeria murais fotográficos de 8 pés de altura foram instalados sob transparentes armações através das quais uma suave luz se filtra. Noutra galeria são fotografias de vários tamanhos que se sucedem, sobre paredes forradas de escuro suporte de cortiça. Três grupos de vistas estéreo-realistas, fotografias coloridas tridimensionais, feitas especialmente para o Museu por Rosalie T. McKenna, dão aos visitantes oportunidade de observar o uso da côr e concluir quanto ao sentido e as dimensões efetivas dos edifícios.

O fim das paredes da primeira galeria se acha coberto com fotos-murais de dois destacados edifícios: a igreja de S. Francisco, no Brasil, e o Cerro Piloto de Desenvolvimento Residencial, em Caracas, projetado por Guido Bermudez e seus associados. Na igreja de Niemeyer, o sr. Hitchcock indica as livres curvas características da composição usadas em bainhas parabolóides na abóbada. O mural da parede de leste executado em azulejos é a primeira obra de Portinari utilizando este material típico do país. No lado oposto desta sala, o Cerro Piloto, terminado no ano de 1953, é uma das maiores tentativas no mundo, representando ainda uma rápida e aprimorada construção. Construída pelo Departamento de Construção do Estado, destinando-se a abrigar quantos novos imigrantes cheguem a uma das cidades que mais crescem no mundo, 48 blocos de apartamentos modestos incorporam, com grande simplicidade, unidades residenciais de vários tamanhos, servidas por elevadores externos. É quase "o equivalente de uma cidade completa, e a visão desses blocos livres colocados contra uma esplêndida paisagem, parece realizar um dos sonhos a que recorre, no século XX, o urbanismo", frisa o sr. Hitchcock.

Em um campo em que a América Latina lidera o mundo, o das "cidades universitárias", o sr. Hitchcock chama a atenção para os mosaicos das paredes da livraria da Cidade Universitária do México, um dos edifícios mais originais, projetado pelo arquiteto Juan O' Gorman, um dos pioneiros da introdução da arquitetura moderna no México há vinte anos. "O sr. Gorman usou as paredes de sua torre da biblioteca, somente quebradas por pequenas janelas em escada, semelhantemente às páginas de um códice ilustrado", acentuou o sr. Hitchcock, em sua crítica. "As côres dos mosaicos executadas com áspera massa de minerais naturais mais do que com vidro, são macias e ricas", assinala o crítico, para concluir que "tal realização permanece como o mais notável exemplo em larga escala do uso de decoração figurativa na moderna arquitetura".

Fotos murais também mostram o auditório e a praça coberta da Cidade Universitária de Caracas, na Venezuela, projetada por Carlos Raul Villanueva, que o sr. Hitchcock declara serem rivais dos edifícios da Cidade Universitária do México em audácia e na profusa associação de obras de arte. "Ao lado do auditório, a destacável coberta, trabalhada pelo arquiteto, em colaboração com o especialista em acústica Robert Newman e o escultor Alexander Calder, é certamente um dos mais brilhantes exemplos no mundo, em ambas as escalas, tanto na sua integração arquitetônica, quanto no trabalho

em equipe para o projeto". Esculturas de Arp e painéis de mosaico livremente traçados por Léger e vários venezuelanos, produziram uma espécie de museu contemporâneo metade dentro, metade fora da praça coberta junto ao auditório.

Um outro exemplo de boa arquitetura de serviço público é o Hospital do Cancer, em S. Paulo, projetado por Rino Levi e Roberto Cerqueira Cesar. Este "impressionantemente amplo e vanguardeiro edifício, minuciosamente organizado, realiza o máximo no seu difícil mas dramático local", acentua o sr. Hitchcock.

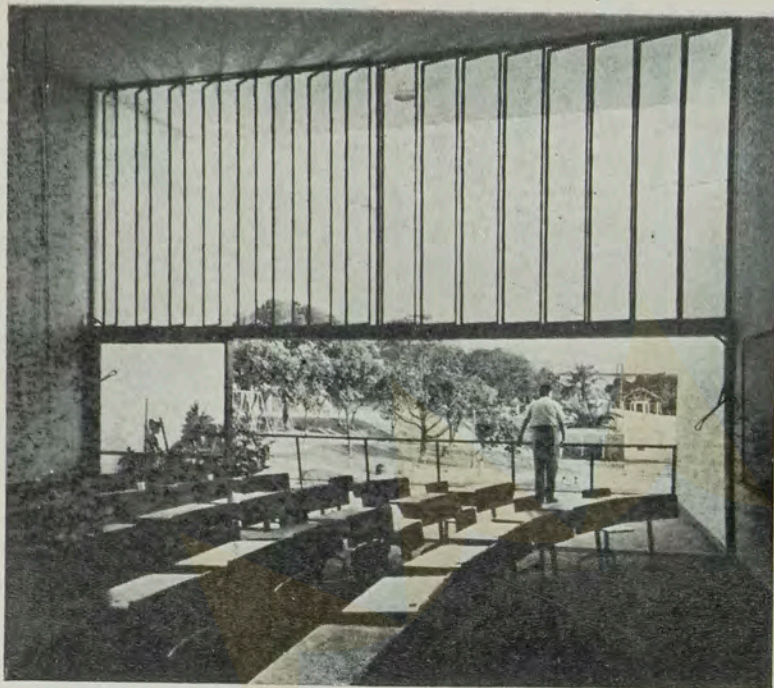
Os arcos de abóbada, uma característica de muita arquitetura latino-americana, é um aspecto enfaticamente ilustrado por uma ampla fotografia de um clube noturno cubano, projetado por Max Borges Junior, de Havana. O crítico aponta este exemplo como rivalizando quasi com o emprêgo similar dos arcos nos estádios americanos. "Mas os elementos aqui situam-se em baixo das grandes árvores que atravessam a abóbada, e são explorados pelo seu lirismo e pela curiosa cave que modela o espaço, tornando-o não opressivo, nos efeitos que produz".

Um notável exemplo da habitação de baixo preço no século XX é dado pelo conjunto de Pedregulho, projetado por Affonso Eduardo Reidy, no Rio de Janeiro. O longo e sinuoso bloco é construído na pedra, e o declive do terreno é aproveitado, nos mais altos apartamentos para facilitar o acesso. Os elementos utilizados para proteção do sol, dão uma delicada escala ao completamento das moradias e as côres claras do revestimento são com felicidade acentuadas pelos painéis de azulejos em algumas das mais baixas estruturas. Também são mostrados na Exposição a escola primária e o ginásio projetados por A. E. Reidy.

Outro soberbo grupo de belos apartamentos que o sr. Hitchcock diz evitar a escala desumana dos monótonos apartamentos modernos de habitação, é o projetado por Lucio Costa para o ramo norte do Parque Guinle, no Rio. "Usando diferentes tipos de controle da luz solar — onde, provendo uma feliz combinação de regularidade e de variedade — Costa expressou com inusitada clareza no exterior a individualidade de cada apartamento dentro do conjunto".

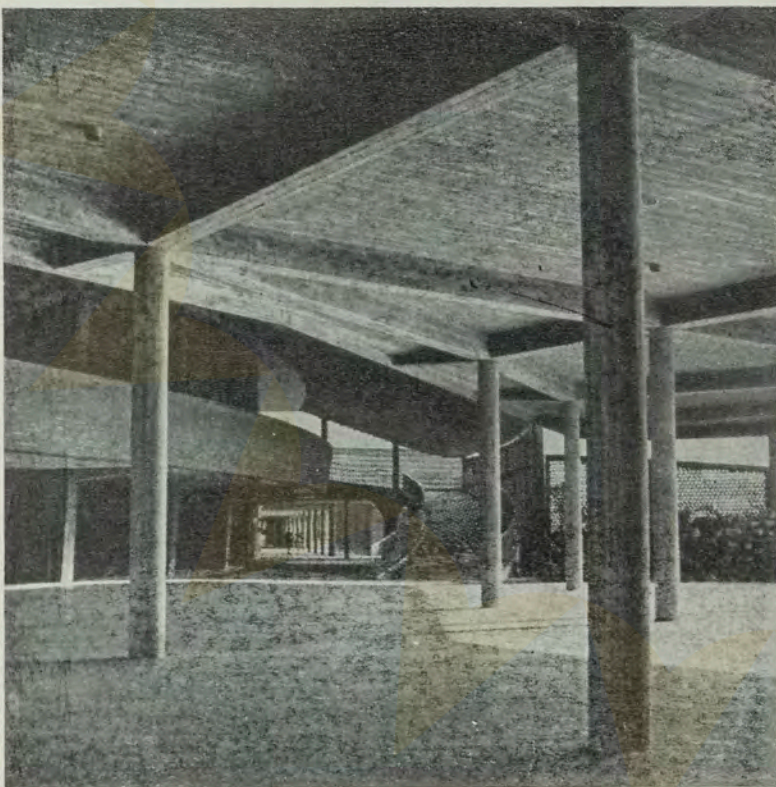
O edifício de apartamentos no Rio, por Jorge Machado Moreira, o mais novo edifício do gênero ali, é levantado por livres colunas de concreto. O código de obras local permite um andar extra quando o térreo não é utilizado e isto encoraja o tratamento que resulta em um espaço aberto, mesmo nos congestionados centros urbanos.

As moradias particulares na América Latina, projetadas para muitos moradores da família e empregados, tende a estabelecer um pátio dentro da instalação, em lugar de colocá-lo fora, como acontece nas casas da América do Norte. Mas, dentro desta generalização há, também, um considerável número de estilos. A casa projetada por Luis Barragan para o próprio arquiteto, no México, por exemplo, tem, com efeito, uma fachada branca que evidencia bastante a sua colocação entre outras, vizinhas, mais velhas. Tradicional nos materiais, forte na escala, representa uma sofisticada demonstração dos métodos provinciais de construção no México. "Mas os efeitos de seu acabamento são tão simples, quanto as paredes que cercam o terraço, que de tudo emerge uma forte e alta consciência de qualidade absoluta".



Um aspecto quase inédito do notável Conjunto Residencial de Pedregulho, tomado de uma das salas de aula da escola primária, integrada no ginásio. Arquiteto Afonso Eduardo Reidy, construção 1948-50. Bem destacada, como o merece, por Henry-Russell Hitchcock.

Audatório e Praça Coberta, pormenor no conjunto construído para a Cidade Universitária de Caracas. Arquiteto Carlos Raul Villanueva, 1952-53. Leve estrutura favorecendo espaços livres, harmonizados por formas simples ao extremo, destituídas de decoração supérflua. Foto Rolie McKenna.



A casa Niemeyer, no Rio de Janeiro, por outro lado, situando-se no alto e acima da Baía da Gávea, obviamente foi lançada para uma especial harmonização audaciosamente rodeada por morros e pela sinuosa curva dos vales. "No nível do terraço, o pavilhão é completamente aberto, a tal ponto que a vista vai direta através os dois mais sólidos fins de vale, e a encrespada, estrita linha do terraço estabelece uma base sim-

ples linear para a paisagem", acentua o crítico. O pavilhão contém apenas um living principal e cozinha.

"Em uma dúzia de casas particulares outras, na exposição, uma há de autoria de Le Corbusier, única no hemisfério, devida ao grande arquiteto francês. Embora Le Corbusier tenha tido grande influência na América Latina, mais mesmo que outro qualquer ar-



Edifício Polar, arquitetos Martin Vegas Pacheco e José Miguel Galia, 1952-54. Um exemplo atual do desenvolvimento de Caracas, no setor arquitetônico. O contraste com a praça fronteiria é chocante; são dois aspectos que pertencem a épocas diversas e a diversas mentalidades. Foto de Rolie McKenna para o "Latin-American Architecture".

Residência Alberto Williams, em Mar del Plata, Argentina, 1945-47. Arquiteto Amancio Williams. O aproveitamento topográfico favoreceu uma forma de ponte sobre a qual a habitação é colocada dominando o centro paisagístico. Foto para "Latin American Architecture".



quiteto europeu, é surpreendente verificar-se a diferença entre essa casa e as construídas pelos arquitetos locais", diz o sr. Hitchcock. "Sobre um relativamente apertado terreno urbano, formado por paredes laterais, Le Corbusier criou uma espécie de espaço-caixa, aberto na base, e cortado por rampas, levando ao consultório do doutor, que lhe está adiante, ao vestíbulo e à habitação que fica no fundo".

HABITAT inicia um levantamento sôbre as condições do ensino universitário em exposições feitas pelos responsáveis das diversas cadeiras de F. A. U.

Indiscutivelmente, possui a escola um papel preponderante no processo de assimilação de uma fase civilizadora, estágio em que se encontra, ainda, a arquitetura no Brasil. A irrupção aqui produzida, nos primeiros manifestos, nas primeiras construções, até os grandes exemplos tornados clássicos da década de trinta (A.B.I., 1935-36; Ministério da Educação, 1936-37, não dependeram de escola. Os resultados são muitas vezes individualizáveis: Warchavchik, Reidy, Marcelo Roberto — praticamente, o primeiro grupo, a equipe, comparece sob a batuta de Le Corbusier na feitura do Ministério da Educação. Os mais inquietos produtos da Escola Nacional de Belas Artes, desgarraram para o teor da composição funcional e plásticamente moderna, e nesse particular a fase "revolucionária" de 1931 na Escola foi a mais fecunda. São Paulo, que iniciou a história da arquitetura moderna no Brasil, que a levou ao Rio, cede lugar, depois da experiência do projeto do Ministério da Educação, aos arquitetos do Distrito Federal. A competição interna revela-se na Exposição de janeiro de 1945, do primeiro Congresso Brasileiro de Arquitetos...

No entanto, a "escola" paulista está para ser realizada. Os esforços de um grupo de arquitetos, aos quais coube, mais especialmente, no ano passado, influir no trabalho da formação dos novos valores, orientam-se no sentido de produzir, com a responsabilidade bastante, um centro pedagógico eficiente capaz de manter e desenvolver o que cabe ser a nova arquitetura, arquitetura brasileira e contemporânea, com as características nacionais e internacionais, regionais e funcionais, que o nosso tempo implica. Deveríamos, como redatores de uma revista dedicada a tais assuntos, calar a crítica — mas nos parece inteiramente errado que um especialista em hidráulica, inteiramente divorciado do problema da arquitetura e do urbanismo, esteja na direção da Faculdade. Salvarão a situação os professores, pois por pior que seja a direção, por mais falho que seja o programa, é no contato vivo, entre mestre e aluno, que se pode esperar o fruto de um ensino realmente fecundo.

Dai a necessidade de um balanço, que iniciamos com estas linhas, no rumo de um levantamento do ensino de arquitetura em São Paulo. Noutro local, encontra-se o resultado de um trabalho de equipe, por alunos de 5.º ano, das Grandes Composições. Aqui, queremos apresentar as idéias que orientaram, no ano passado, a cadeira chamada de Composição Decorativa, no regulamento recentemente aprovado, cadeira que foi ocupada pela arquiteta Lina Bo Bardi, cujas idéias sôbre o ensino da decoração, a transmissão de noções, a "orientação" seguida, recolhemos para esta primeira fase de um balanço.

Objetivar a produção arquitetônica com uma entidade una, foi um princípio assente nesse dominante exemplo do Bauhaus, de Dessau, em que a moderna pedagogia estabelecida por Gropius, codificou, na nova arquitetura, a integração de quanto se refira à arte e à projeção, textualmente: "a Construção, na qual não existem barreiras entre a estruturação e as artes decorativas" (Gropius).

Encontraremos, pois, na obra pedagógica iniciada pela arquiteta Lina Bo Bardi, a coincidência com o pensamento de Gropius, conforme as definições que recolhemos na exposição abaixo, ditada e revista:

Não há diferença alguma entre Grandes Composições e Arquitetura de Interiores, eis o que deve ser o ponto de partida para uma

noção exata dessa cadeira, inadequadamente denominada de Composição Decorativa, no Regulamento da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de S. Paulo. Entre o estudo do edifício como tal, o estudo de uma cadeira, de uma mesa, não há como estabelecer-se uma diferenciação: é a mesma coisa, porque a composição parte da mesma base técnica.

Sabemos todos como acontecem as coisas hoje: o arquiteto faz o projeto e constrói ou fiscaliza a sua execução, tudo não passando da maneira por assim dizer "externa" de participar da Construção. Deixa, então, depois, que venha um decorador, que nada teve com o seu trabalho conceutivo, para produzir os móveis, cuidar dos pormenores de arranjo, da colocação, e até mesmo da iluminação e equipamentos que "ornam" a casa... Continuamos a ter nessa maneira de solucionar as coisas, uma inadequada forma de "produzir arquitetura", sem nenhuma consciência da unidade da composição, que parte do desenho inicial e vai até o pormenor final das disposições da habitação ou do local de trabalho. Se o arquiteto, como ocorre no exemplo que estamos citando, faz apenas arquitetura "externa", ele está continuando na mesma trilha dos "fachadistas" das escolas de belas artes, está admitindo a "falsificação", o truncamento de sua arquitetura, com o revestimento de fatores decorativistas, que nada têm a ver com a autenticidade da criação pela qual é responsável... Vê-se, portanto, que uma cadeira considerada de simples Composição Decorativa, interfere, invade o campo qualitativamente "moral" da produção da arquitetura. Aliás, é preciso ainda frisar que essa parte referente à "posição moral do arquiteto" se insere na arquitetura de interiores, porque é precisamente aquela que mais está em fricção com o homem, na sistematização do organismo vivo que toda habitação ou local de trabalho e de lazeres pressupõe.

O arquiteto necessita, assim de uma preparação técnica, mas também de uma preparação moral, "mestre da vida" como é, porquanto lhe cabe sugerir maneiras de viver, atitudes e gestos. A sua responsabilidade é grande, dentro desta orientação, que supõe, antes de tudo, uma moral. O arquiteto não partirá, então, na arquitetura de interiores, das formas, das linhas, das cores, mas numa posição filosófica — "decoração" não significa, aqui, portanto, aquilo que diga respeito apenas a uma subordinada função de artista, limitada.

O arquiteto desempenha um papel muito sério diante da coletividade para se desinteressar pela arquitetura de interiores. Já se pensou, por exemplo, em que o desenho de uma cadeira implica numa relação direta com toda uma parte da coletividade, que vai usar esse objeto? Não se trata, como é evidente, de um exagêro: o desenho de uma cadeira é destinado a reproduzir-se em muitos exemplares, para um uso que não se sabe qual será o limite. A responsabilidade do arquiteto com função de decorador neste caso está mais do que expressa, ele entra, imediata e diretamente, em relação com a coletividade. Perante esta, sua diretiva técnica está em jogo.

O ensino da matéria tem, pois, de despir-se de muitos preconceitos. Quando cheguei à Faculdade e defrontei os alunos, tive de solicitar-lhes certas soluções a fim de saber em que sentido se achavam orientados. Os rapazes procuraram fazer, logo que lhes sugeri um objeto concreto, para as suas pesquisas, esbôços de "obras originais", quando não, francamente, excêntricas. Essa é uma

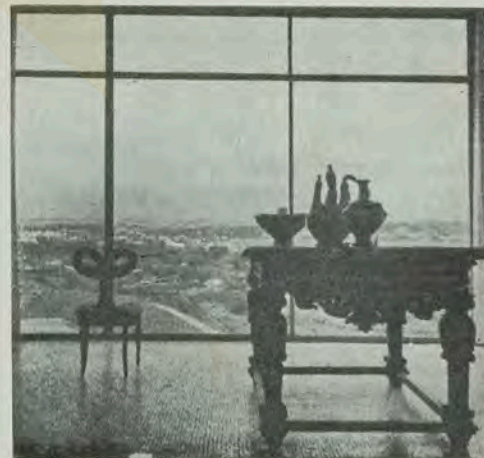
doença infantil da arte contemporânea. Nem é por outro motivo que muitas senhoras se entregam à pintura abstracionista, apenas porque está na moda, embora nada compreendam de seus fundamentos, como informação e como sensibilidade. Tive, assim, de procurar extirpar essas tendências de originalidade "à outrance", de invenção a todo custo, à margem do problema concreto, que se refere, exclusivamente, ao fato de que uma cadeira é um móvel em que as pessoas se sentam, e pode ter apenas três pernas, mas deve ser funcional, acima de tudo. Nada de barroco e nem de superestrutura. Ainda devemos pensar, generalizando, que o Brasil é um país novo. Tenha-se sempre presente esta notável situação, que elimina no país sem um "pattern ancestral", tradições culturais a afastar ou a romper. O autêntico surge como condição primeira, e por isso incumbe-nos impôr um freio às originalidades, quando elas nada mais têm atrás de si do que a justificação de ser original, o que estabelece o círculo vicioso.

Os alunos com os quais tive contato na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, de um ponto de vista geral, têm, todos, muitas possibilidades. Os perigos que os envolvem são, precisamente, os de serem capazes de fazer demais, sem o imprescindível aprofundamento nos aspectos técnicos, que a matéria compreende, o que temos conseguido em nosso trabalho pedagógico, e de que um exame superficial dos trabalhos realizados consegue dar uma idéia aproximada.

A importância do ensino da arquitetura não fica, é evidente, bastante evidenciada, na abordagem de alguns índices, como aqui expressei. A disciplina da Composição Decorativa, que prefiro sempre chamar de Arquitetura de Interiores, ocupa um lugar bastante amplo na formação dos arquitetos. Se continuar na cadeira, em 1956, buscarei, por todos os meios, imprimir à orientação, essencialmente, as noções de um enderêco técnico ao estudo das necessidades do homem, tangível, enquadrado em nossa realidade imediata, mas adstrito também às suas realidades culturais e espirituais. Essa tarefa, de aquisição de um conhecimento, de uma visão, parece-me de importância sumamente significativa, para a mentalidade do arquiteto contemporâneo, do jovem arquiteto que, amanhã, deverá organizar o espaço de moradia, de trabalho, de recreio, para as novas gerações.

G. F.

Uma mesa de Renascença italiana, uma cadeira Louis Philippe, um jarro de Orvieto e vasos das Apúlias.



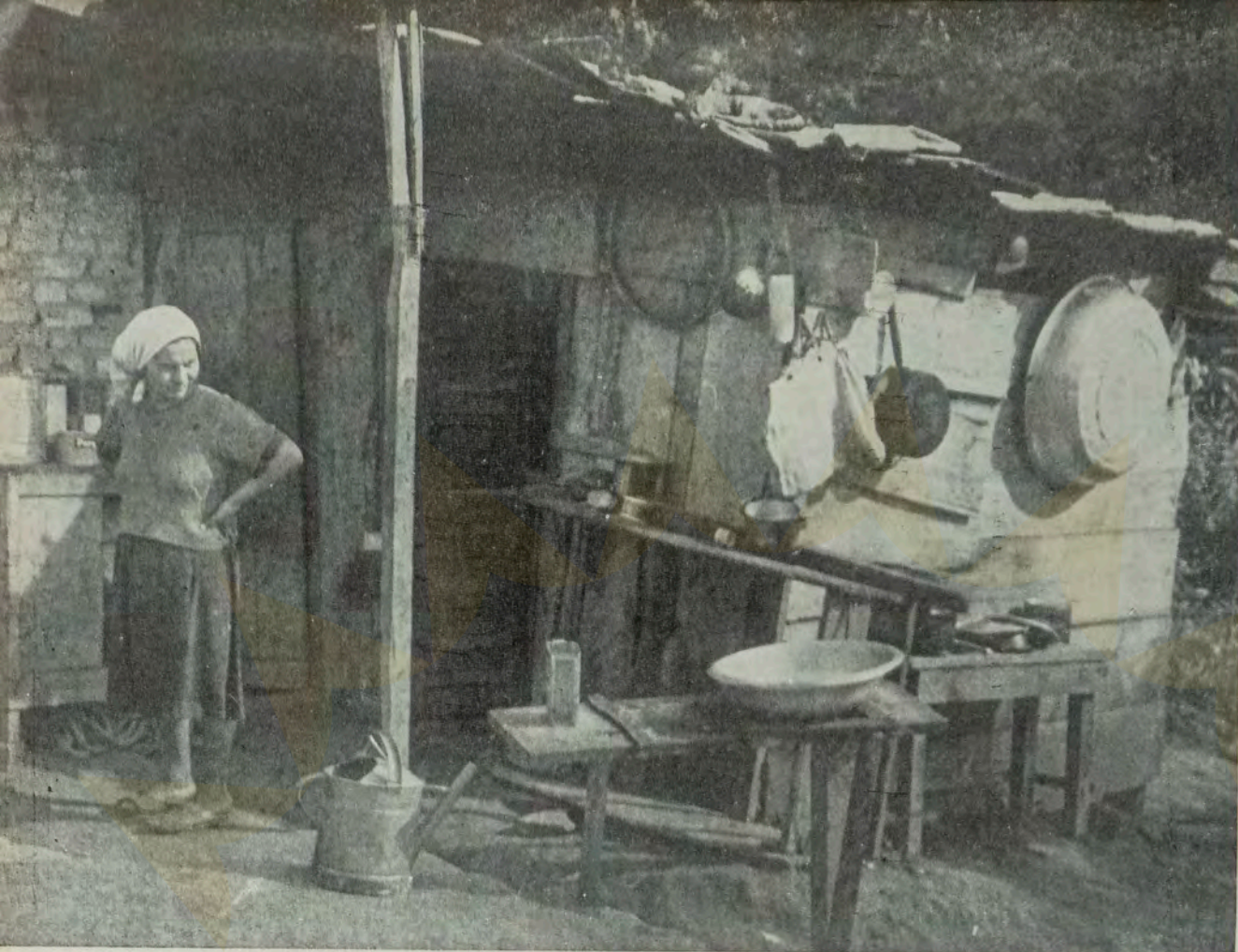


Foto: Alice Brill



Dois aspectos de favelados típicos do Rio e de São Paulo. O desajustamento social, a instalação precária, tanto no abrigo quanto no funcionamento da moradia. O tugúrio inferioriza o homem, e moralmente. Os derivativos mais inocentes são a cachaca e a música rudimentar. Seguem-se as degradações da vadiagem e do crime. Para começar, seria necessário um levantamento da situação, o que tem sido feito, parcialmente no Rio. Em S. Paulo, a Comissão do Plano pediu uma estatística, no ano passado, à Prefeitura. Fotos Alice Brill.

Habitação para o homem de nosso tempo

"Julgamos indispensável colocar no alto dos trabalhos deste Congresso o acontecimento capital, eminente, dos tempos presentes; a sociedade moderna, após os cem primeiros anos de conquistas, de debates, de desordem, chega à conclusão que fixa, definitivamente, o caráter de uma civilização: a constituição de uma nova residência.

É pela criação de uma residência nova que a segunda era da Civilização Maquinista entra num período universal da construção. Obra de ação, otimista, humana, portadora de "alegrias essenciais". Esta obra desborda das questões de tecnicidade (racionalismo e funcionalismo). Ela é a manifestação pura, essencial e fundamental de uma nova consciência.

Pois não é senão do ponto de vista de uma nova consciência que se pode daqui por diante encerrar os problemas de arquitetura e de urbanismo.

Uma nova sociedade cria seu lar, esse receptáculo da vida. O homem e seu abrigo. Equipamento dos países, cidades e campos" (Le Corbusier — 5. e CIAM, Rapport n. 1-1937).

Invocamos, no trabalho que tentamos aqui, a citação de Le Corbusier no 5.^o CIAM (Paris, 1937), porque, pela primeira vez, se pos em foco, então, numa reunião internacional, a importância dum tema tão diretamente ligado à vida do homem de nosso tempo, e ainda tão relegado, pelos poderes públicos, ou seja pela ideologia política eventualmente no poder. Em 1937, quase há vinte anos, os Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM) punham em foco a necessidade de organizar a habitação humana e a recreação — seu temário girava em torno de "logis et loisirs".

Vinte anos quase se passaram, e, entretanto, o problema da habitação está de pé. Na Europa, que a conflagração destruiu em grande parte, uma boa porcentagem da reconstrução foi realizada. Noutros países, a reconstrução permanece a fazer-se, ao lado de uma construção que não encontra o seu ritmo adequado. Tendo realizado a Unidade Residencial de Marselha — Le Corbusier, perguntado em outubro último pela reportagem dum mensário de divulgação, "Science et Vie", assim expoz seu pensamento: "A crise de habitação é um grande problema. Para ter-se possibilidade de resolvê-lo, é preciso recolocá-lo no quadro duma teoria de conjunto do habitat humano. De fato, o homem se instala, algures, de três maneiras, segundo suas atividades agrícolas, industriais ou comerciais. A arquitetura organizada deve inspirá-lo. Conforme expliquei já em um de meus livros, ela pode conceber três grandes formas de estabelecimentos: 1.^o — A unidade de exploração agrícola. Ela organiza, de uma forma nova, os centros rurais em torno de um sistema cooperativo ou similar. Ela pode reagrupar as explorações já existentes. 2.^o — A cidade linear industrial (ou de transformação) edifica-se ao longo das vias conjugadas da terra, da água e de ferro (que seguem em geral os vales). Ela permite planificar a instalação de usinas, de determinar as "unidades de grandeza conforme" de cada conjunto industrial. Ela combina a vida doméstica dos operários e do pessoal com as proximidades dos locais de trabalho. Não se expandindo senão de um lado das três vias conjugadas de comunicação, ela se encontra em contato imediato com a natureza, e com as unidades vizinhas de exploração agrícola". 3.^o — A cidade radioconcêntrica de intercâmbio que se levanta numa encruzilhada de caminhos. Ela serve ao comércio das mercadorias ou das idéias. A distância duma cidade radioconcêntrica à seguinte, poderá ser de 30 a 100 km e ainda mais".

"Fundadas sobre necessidades geográficas ou econômicas reais, estas três espécies de estabelecimentos esposam o solo, atravessam as barreiras políticas ou nacionais, estabelecem o contato dos homens com a natureza, resolvem os problemas de proporção e da razão de viver. São realizáveis desde já por

etapas sucessivas. Sobretudo nas regiões sub-desenvolvidas do mundo. Estas não têm sido senão habitações privadas de higiene, de sol, ou de ar respirável; faltam-lhes água, sofrem dos ruídos e da ausência de comunicações úteis. Isto não só porque não chegaram à civilização, mas ainda porque estas ultrapassou e suas instalações se tornaram vetustas. Há, também, as miseráveis instalações rurais dos países atrasados, como há cidades tentaculares e sórdidas, em nações avançadas. Enfim, uma região pode também ser considerada como sub-desenvolvida (do ponto de vista moral), porque a existência ali ficou muito complexa, carregada do supérfluo. A vida da família ficou comprometida pelos problemas da distância, tornou-se perturbada por uma mecanização excessiva, restrita a servidões sem compensação válida. O esgotamento pelo "supérfluo" não é a consequência dum desenvolvimento harmonioso, mas o de uma economia desregrada".

Até aí, talvez um pouco excessivamente, as idéias do autor... das soluções constantes das unidades-residenciais, em Marselha e em Nantes, a chada "unité d'habitation de grandeur conforme", compreendendo um total de 1.500 habitantes em 0,4 hectares, dentro dum parque de três hectares. Idéias que quizemos aproveitar para introdução a esta tentativa de atualização do problema número um do urbanismo no Brasil e na América Latina, onde as condições se assemelham muito. Este aproveitamento nos parece ser de alguma utilidade: pelo menos estabelece o que pensa um homem que há 18 anos estudava o problema no CIAM, situando-o à luz de uma nova consciência para o homem.

ASPECTOS DA NOVA CONSCIÊNCIA DO PROBLEMA

Entre o indivíduo e a comunidade há que estabelecer um ponto de equilíbrio porquanto é certo que a predominância dum ou doutro desses fatores componentes do aglomerado resulta em dano certo para ambos. Para uma nova consciência do problema, o ponto de partida da composição demográfica foi posto em relevo suficiente pelo Seminário Latino Americano sobre Estudos demográficos, que se encerrou em meados de dezembro, no Rio. Sem a solução do problema urbanístico-arquitetônico que compreende a habitação, o enquadramento demográfico não se tornará possível, nem uma melhora nos setores da educação e do bem estar será exequível porque todo o progresso parte, inevitavelmente, do bom acondicionamento humano, no abrigo e no lar, no local de trabalho, nos lazeres, para melhoria dos tipos biológicos, para maior produtividade, para o repouso suficiente, físico e mental, a proporcionar elementos ao enobrecimento do homem.

O Seminário Latino Americano sobre Estudos Demográficos abordou a questão da

habitação, responsabilizando a falta de uma política ampla e realista, que empregue todos os recursos disponíveis para o completo conhecimento e solução do problema da habitação, como causa do malogro dos programas de residências populares. É evidente que para um planejamento que valha o nome, a pesquisa sobre o habitante e o grupo familiar correspondente à categoria se torna indispensável. Mas é preciso levar isto ao conhecimento do poder público, que não tem uma noção suficiente do assunto, não o considerando, sequer, em seus esforços, tantas vezes bem intencionados, para administrar, eficazmente.

Nada mais eficaz, numa administração, do que proporcionar bem estar aos governados: uma política de habitação busca esse bem estar diretamente.

O Seminário Latino-Americano visou dar todo o relevo, toda a ênfase à parte do problema da habitação, no quadro mais amplo do planejamento econômico desses países, tanto no que respeita à sua influência na demografia (movimentos migratórios internos), como os que se prendem às discrepâncias muito acentuadas que se verificam nos níveis de vida das populações, e que levaram um dos orientadores, o professor Leon Buquet, da Universidade de Dijon, a reclamar a realização de pesquisas minuciosas sobre os hábitos de consumo peculiares aos diversos setores sociais de um país, em relação com determinados grupos de serviços e utilidades, no sentido de um resultado objetivo destinado ao planejamento.

No quadro desses fatores demográficos em relação com a Habitação, o Seminário Latino Americano coincidiu com a publicação da Union Panamericana "Problemas da habitação de interesse social" (Washington, 1954), que foi o informe da Comissão Ad Hoc do Conselho Interamericano Econômico e Social na Décima Conferência Internacional, reunida em Caracas, para o estudo do problema. E coincidiu, ainda, com o principal trabalho do IX Congresso Panamericano de Arquitetos, reunido em Caracas também, um ano e meio depois da Décima Conferência Panamericana. Nesse certame, colocou-se em relevo o estudo sobre a habitação para os países latino-americanos, merecendo do secretário geral da OEA, sr. Carlos Dávila, em mensagem enviada ao IX Congresso, as seguintes considerações:

"O temário proposto para o IX Congresso, cujo tópico principal é a Habitação, demonstra, claramente, que as aspirações de melhoria da comunidade, inerentes à ação profissional do arquiteto, têm de entrosar-se dentro dos grandes lineamentos da Planificação. A Habitação, concebida como base e célula germinal dos conjuntos urbanos, tem sido matéria de constante preocupação nos congressos de arquitetos. Aprofundar os estudos sobre Habitação, para melhorar sua

planta e aumentar sua produção, significa prover um meio ambiente onde o homem desenvolva mais facilmente suas grandes potencialidades para que se incremente seu progresso e aumente seu bem estar. É, portanto, judicioso que como consequência lógica se considerem os espaços de habitação no quadro complexo das funções sociais. Ao estabelecer programas de habitação, dá-se origem aos serviços de educação e recreação necessários para todas as idades, ao mesmo passo que se proporciona assistência e bem estar aos grupos sociais. Somente dentro de uma objetivação integral, impulsionada por capacidades hábeis e idealismo, poder-se-á solucionar o alarmante problema da moradia, no continente" (Mensagem do secretário geral da Organização dos Estados Americanos ao IX Congresso).

Estas preocupações da OEA se acham numa perfeita continuidade à sua atuação no Programa de Cooperação Técnica, de cuja projeção prática é o Centro Interamericano de Habitação, funcionando em Bogotá há três anos, a expressão mais acabada e produtiva. Desde o estabelecimento desse centro, em nível post-universitário, na especialização dos problemas da habitação, até as numerosas publicações, iniciadas com o livro de Francis Violic "Low-Cost Housing in Latin America" (1943, reeditada em 1943, e do qual se prepara uma edição revista agora), o Centro Interamericano de Habitação trabalha arduamente em atingir, com esclarecimentos os mais completos, o âmago do problema. Seu boletim bi-semanal "Vivienda — Planeamiento", de que saíram 18 números, insere estudos de toda ordem sobre os objetivos constantes da moradia, arquitetura no espaço organizado para a vida do homem, dentro do maior espaço, urbano ou rural, de suas atividades.

Nesta revista mesma publicamos nos números 24 e 25 resumos das reuniões de arquitetos realizadas na Venezuela e na Holanda, referentemente ao problema da Habitação.

Tudo isto nos situa diante da atualidade dos estudos visando ao problema premente da moradia, colocado com tanta autoridade pelo sr. Carlos Dávila, na sua mensagem ao IX Congresso.

DIANTE DO RETRATO DO BRASIL

Chegamos, então, à consideração final que objetivamos, qual seja a de chamar a atenção dos poderes públicos para a nossa situação no caso. Há muito engano quanto à atuação dos IAP nesse sentido. Tendo se tornado instrumentos burocráticos nas mãos de elementos políticos, máquinas bastante custosas na manutenção do seu funcionalismo, e invertendo grandes recursos em financiamentos completamente à margem do problema da habitação para as grandes massas de seus contribuintes, os IAP não fun-

cionam, tecnicamente, com isenção e idoneidade suficiente, para cuidar a frio das soluções necessárias.

A magnitude do problema cresce ainda devido à extrema mobilidade dos fatores populacionais, constituindo em alguns pontos verdadeira impossibilidade uma atualização estatística que valha o nome. Quanto a pesquisas mais demoradas, pela sua complexidade, do que um censo, não temos sequer a mentalidade para isto, chegando engenheiros e arquitetos, felizmente já bem poucos, a considerar superfluo, ou teórico (no sentido pejorativo), pesquisas conducentes à uma análise aproximada da situação existente... Um aparelho como o Instituto da Casa Popular só funcionou e mal, quando da estada, no governo da República, do seu criador, o presidente Dutra. Não se sabe o que arrecada e para onde vai a sua finalidade. Um remanejamento da instituição é necessário.

Verdadeiramente, só existe um centro de trabalho, de reduzidas proporções embora, mas cuja produção qualitativamente é admirável: o Departamento da Habitação Popular, da Prefeitura do Distrito Federal, responsável pelos acontecimentos bem conhecidos da construção do Conjunto Residencial de Pedregulho e do Conjunto Residencial da Gávea, atualmente em conclusão. Verdadeiramente, o Departamento deveria ser considerado como órgão-padrão, sobre que se moldariam outros Departamentos, nos municípios em que o problema da habitação já assume, proporcionalmente, a importância de que se revestem, em cidades maiores ou menores do que o Rio, os núcleos dos favelados.

Parece-nos, entretanto, que os governos, estaduais e municipais desconhecem a existência sequer dos frutos daquele Departamento. O caso dessa obra prima de arquitetura aplicada ao fim social, que é o Conjunto Residencial de Pedregulho, do arquiteto Reidy, é mais conhecido no estrangeiro do que no próprio país, e até hoje não ultrapassa as nossas barreiras municipais. Não se tomou conhecimento do assunto, sequer, quando Pedregulho recebeu o prêmio de organização do grande espaço habitável, na primeira Bienal de S. Paulo, prêmio que teve a adjudicação à presença e a atuação de um dos maiores críticos e historiadores de arquitetura do mundo, S. Giedion.

Desconhece-se, inteiramente, a sugestão da União Panamericana e da OEA para a "cooperação de recursos técnicos e o uso cooperativo dos recursos financeiros" entre as 21 Repúblicas latino-americanas, no setor da Habitação. Desconhece-se o interesse que as Nações Unidas dedicam a este magno problema. E assim não se dá um passo ao encontro desses objetivos.

É, entretanto, urgente considerar a necessidade de enfrentar o problema, e a utilização dos trabalhos em curso, a que fize-

mos larga referência, através destas considerações, poderá vir a produzir alguma coisa. A responsabilidade de "orientação" cabe aos meios técnico-profissionais, que, com uma consciência do problema, por via de seus órgãos associativos, e de comissões de trabalho, poderiam encarar o problema no âmbito regional, para fornecer ao poder público uma base de enquadramento das soluções iniciais, com o conhecimento da situação e o que cabe fazer para abordá-la. Da maneira por que se acha relegado o problema, estamos criando e deixando que proliferem, perigosamente, um estado de coisas que se agrava, nos processos de deterioração humana, social, familiar, econômica, cultural — principalmente no Rio e em São Paulo.

Nas cidades de mais de cem mil habitantes, na América Latina, o estudo "Problemas da Habitação de interesse social", assinala que, em sua maioria, terão um crescimento tão acelerado, que duplicarão nos próximos quinze anos. Esse crescimento já trouxe a favela, o cortiço, o tugúrio. "O tugúrio é a habitação que, pelas suas condições, constitui uma ameaça contra a moral, a segurança e a saúde da família que a ocupa e da coletividade em que se situa." "A explicação do tugúrio não obedece a uma simples causa, mas a um complexo causal mais ou menos numeroso. Explica-se como fenômeno de estrutura social e de aglomeração habitacional em condições de insalubridade em áreas centrais ou em bairros clandestinos dos arredores das cidades. Ainda mais, trata-se de um desajustamento social que, além de estar ligado a causas econômicas, é de natureza educacional" ("Problemas da Habitação de Interesse Social").

Todo o começo de ação no sentido da análise do problema parte da "determinação da magnitude das necessidades", e baseia-se nos seguintes fatores: "o número de habitações existentes que devem ser demolidas por motivos de insalubridade, as que devem ser concertadas em consequência de 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 abrigos quanto a seu tamanho, tipo, custo, localização, etc., e as características das famílias que os ocuparão".

Os órgãos técnicos, as escolas de arquitetura e urbanismo, as escolas de engenharia, poderão realizar pesquisas interessantes em setores das cidades e levantar dados a servir às cogitações dos legisladores e dos executivos. É preciso, porém, começar, e nisto consiste, mesmo, o esforço que empregamos nestas páginas, como um apelo, uma solicitação, uma sugestão, destituídas de veemência, por certo, dada a nossa impossibilidade de transformar um artigo em comício público, gritado em todas as praças das cidades brasileiras.

A arquitetura da sociedade industrial

arq. Paulo F. Santos

V - Fator estrutural (3)

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

Estruturas de ferro: novas etapas rumo à estrutura independente: A "escola de Chicago" e os seus antecedentes. A arquitetura de fins do século XIX à Guerra de 14, na Europa



Armazens da rua Jamaica (Glasgow, 1855-56). Foi na década 1850-60 que surgiram, nos Estados Unidos, edifícios como os Armazens da Harper Brothers, de James Bogardus e na Inglaterra, êsse da rua Jamaica, com estrutura de ferro inclusive na fachada principal, tratada à imitação da Renascença Veneziana (Foto do livro "Pioneers of Modern Design", de Nikolaus Pevsner).

Os antecedentes da "escola de Chicago". Edifícios comerciais e industriais, nos Estados Unidos e na Europa. Se nos pavilhões das Exposições Internacionais (de que tratamos no artigo anterior), devido às conveniências de soluções de rápida execução, fácil montagem e as mais das vezes de caráter provisório, o ferro e o vidro imperavam, não se dava o mesmo no comum das edificações, em que os sistemas tradicionais se lentamente cediam terreno. Mesmo as soluções tais como as de Boulton & Watt e de Fairbairn, que se ajustariam facilmente a variados tipos de edifícios, como os de escritórios, apartamentos e hotéis, não encontravam aplicações fora das fábricas e além disso não eram soluções inteiramente puras, porque, em suma, resultavam sempre num compromisso entre o sistema de alvenaria e o metálico: o vigamento dos pisos apoiando, no interior, em colunas de ferro e no exterior, em paredes de alvenaria.

É interessante consignar que nas edificações de vários pavimentos a passagem desse sistema mixto para o do esqueleto inteiramente de ferro, não parece ter inicialmente resultado de um aperfeiçoamento desse mesmo sistema e sim de uma adaptação às fachadas principais, dando para a via pública, das soluções usadas nas estações ferroviárias, pavilhões de exposição, etc. Nos Estados Unidos, entre os mais antigos exemplos conhecidos de edifícios de vários pavimentos com estrutura de ferro se contam os pavilhões de exposição qual aquele projetado (não chegou a ser construído) por James Bogardus para a Feira Internacional de New York de 1853 (1), pavilhão êsse apresentado por seu autor como suscetível de ser desmontado e comercialmente recuperado e que diferia dos demais do mesmo gênero pela peculiaridade de dispor de uma torre central e pisos sucessivos, de ferro. Logo no ano seguinte, o mesmo James Bogardus concebeu um edifício comercial, o Harper & Brothers



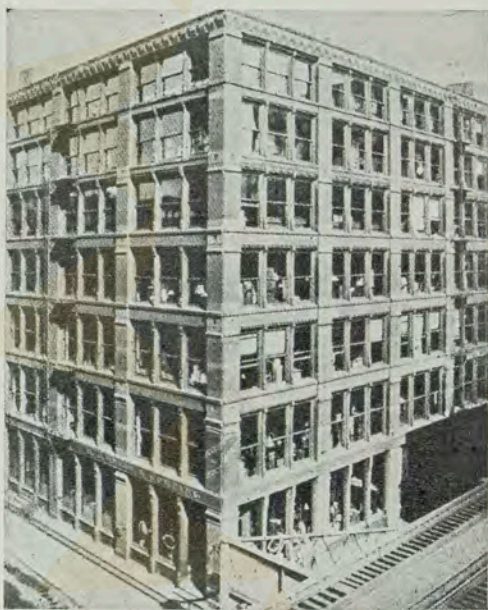
Fachada inteiramente de ferro, de um dos prédios do bairro de River Front, na cidade de St. Louis, nos Estados Unidos, datando de 1849-50 (Foto do livro "Space, Time and Architecture", de Siegfried Giedion).



Monadnock Building, Chicago (1889-91). Burnham & Root, arquitetos e construtores. O mais alto edifício do mundo com estrutura de alvenaria (Foto do livro: "The Rise of the Skyscraper", de Carl W. Condit).

Building, também para New York, com cinco pavimentos e fachadas de ferro. Estas, como assim as do pavilhão da Feira eram dispostas em arcarias superpostas, envidraçadas, lembrando motivos da Renascença veneziana, de permeio com os de uma miscelânea de estilos históricos, num tratamento pelo miúdo, que distancia a composição desses primeiros edifícios de ferro, dos traçados muito mais francos e puros de Jenney e Sullivan, em Chicago, de que adiante falaremos.

Segundo investigações de Giedion, já em 1848 teria Bogardus construído uma fábrica de 5 pavimentos, com esqueleto de ferro, usando peças pré-fabricadas, sistema que se teria generalizado pelos Estados Unidos, onde, no dizer de Pevsner (opus cit.), desde 1837, antes de Bogardus portanto, já se construíam (em New York) prédios com as fachadas dando para a via pública, de ferro. Em 1856 exibe Bogardus o desenho de uma fábrica parcialmente destruída, para mostrar em como, devido ao esqueleto de ferro, as paredes se mantinham de pé. Dois anos depois, conforme descobriu ainda Giedion, publica Bogardus um livrinho em que expõe suas teorias de adaptação dos estilos do passado ao novo material, o ferro, adaptação que, esteticamente, criaria conflitos irremediáveis. "Cast Iron Buildings: Their Construction and Advantages" por James Bogardus, "Architect in Iron", foi o título que deu ao livro, no qual revela que já desde 1840 cogitava de tais problemas.



First Leiter Building, Chicago (1879). William Le Baron Jenney, arquiteto e construtor. Estrutura exterior de alvenaria; só no interior colunas e vigas de ferro. Máximo de leveza atingida com a alvenaria (Foto do livro: "Space, Time and Architecture", de S. Giedion).

Os processos correntes de fabricação do ferro em chapas lisas, cantoneiras e tês laminados e fundidos de perfis cilíndricos ou tronco-cônicos, foram sugerindo aos engenheiros e arquitetos americanos formas mais simples, como se comprova no documentário relativo ao distrito de River-Front da cidade de Saint-Louis, em que se vêem fachadas inteiramente de ferro, tal como a de três pavimentos da North First Street 109-111, datando de 1849-50 e a da Chestnut Street 219-221, datando de 1877, esta de expressão tão pura que o National Park Service tomou a iniciativa de desmontá-la peça por peça, para reconstruí-la mais tarde, num museu.

Também na Inglaterra e na França, no período que vai de 1850 a 1880 foram aparecendo estruturas de ferro. Hitchcock refere



Home Insurance Building, Chicago (1883-85). William Le Baron Jenney, arquiteto e construtor. Primeiro arranha-céu com esqueleto inteiramente de ferro, do mundo. Inicialmente com 10 pavimentos (Foto do livro "The Rise of the Skyscraper", de Carl W. Condit).

a "Jamaica Street Warehouse", de Glasgow (1855-56): estrutura de quatro pavimentos, em arcarias superpostas, lembrando muito de perto o Harper & Brothers de Bogardus, construído dois anos antes em New York; consigna também a "Oriental Chambers", de Liverpool (1864-65). Em Londres, no ano de 1864 o uso do ferro já de tal modo tinha se generalizado que, como lembra Pevsner, o arquiteto George Aitchson, com prática de construção de edifícios comerciais nessa cidade, não hesitou em afirmar: "raramente se vêem grandes edifícios sendo erigidos sem colunas e vigas de ferro". Na França, projeto de Préfontaine e Fontaine são construídas, em ferro, com painéis de tijolos funcionando apenas como enchimento, as Docas de Saint-Ouen, em Paris (1865) e, de autoria de Saulmier, a Fábrica de Chocolate Menier (1871-72), em Noisel-Sur-Marne (2). Foi, assim, lentamente, se difundindo a prática de fazer o esqueleto sustentar todas as cargas do edifício, com as paredes reduzidas à função de tapagem.

Hoje em dia um tal tipo de estrutura pode parecer intuitivo, mas o fato é que decorre quase um século, desde as estruturas de Boulton & Watt até às realizações da "escola de Chicago", para que se firmasse o sistema do esqueleto ou gaiola inteiramente de ferro, para o arranha-céu. E mesmo em fins do século passado e princípios do atual, usavam-se ainda estruturas mistas. Em Chicago, por exemplo, chegou-se a construir um prédio de dezesseis pavimentos, como se verá adiante, com a estrutura exterior inteiramente de alvenaria e só o miolo de ferro; e os primeiros prédios altos de princípios deste século, da Avenida Central (hoje Rio Branco), no Rio de Janeiro, foram assim construídos.

Na mesma ocasião em que Bogardus exibiu o seu novo tipo de estrutura, na Feira Internacional de New York de 1853 outro americano, Elisha Graves Otis dava mais um impulso à construção e à arquitetura contemporâneas exibindo pela primeira vez em público o invento do ascensor mecânico, a vapor, que inauguraria a definitiva conquista das alturas com o arranha-céu, conquista consolidada três décadas depois (1880) por W. Von Siemens, com o emprêgo da eletricidade como fonte de energia para acionamento do ascensor, ponto de partida para o funcionamento inteiramente automático do aparelho.

A escola de Chicago. Foi na chamada "escola de Chicago" que o esqueleto de ferro e o invento de Otis encontraram seu maior campo de aplicação, acentuando, com o arranha-céu, o sentido de verticalidade, que viria a constituir a nota mais característica da arquitetura contemporânea das cidades americanas.

Engrandecida depois da Guerra Civil, Chicago, em 1871 era já um dos centros de comércio mais importantes dos Estados Unidos, embora 90% dos seus edifícios fossem de madeira e mesmo os prédios de alvenaria de tijolos do centro comercial, tivessem o vigaamento dos pisos e a armação das coberturas também de madeira. Por isso, o incêndio irrompido na noite de 10 de outubro daquele ano, favorecido pelo vento, devastou quase toda a cidade.

A necessidade de sua rápida reconstrução induziu os arquitetos e engenheiros da cidade a abandonar os antigos métodos de construção para adotar métodos revolucionários para a época, que se refletiriam na arquitetura local e lhe dariam proeminência, não apenas nos Estados Unidos, mas no mundo. De fato: comparada com a de Chicago por volta de 1895, a arquitetura do ferro noutras partes do mundo empalidece de significação, não apresentando a não ser exemplos isolados, um aqui outro acolá, que em Chicago aparecem em grande escala e com uma expressão plástica própria, resultado de uma orgânica estrutural até então não atingida pela arquitetura contemporânea. Chicago que surgiu dos escombros exprime mesmo a etapa mais significativa vencida por essa arquitetura (anteriormente a Le Corbusier). Seus construtores e arquitetos foram instrumentos a serviço do vigor comercial e febricitante intensificação dos negócios da cidade, sem paralelo na história (a não ser, talvez, na moderna São Paulo, no Brasil, que em muitos pontos sugere a comparação).

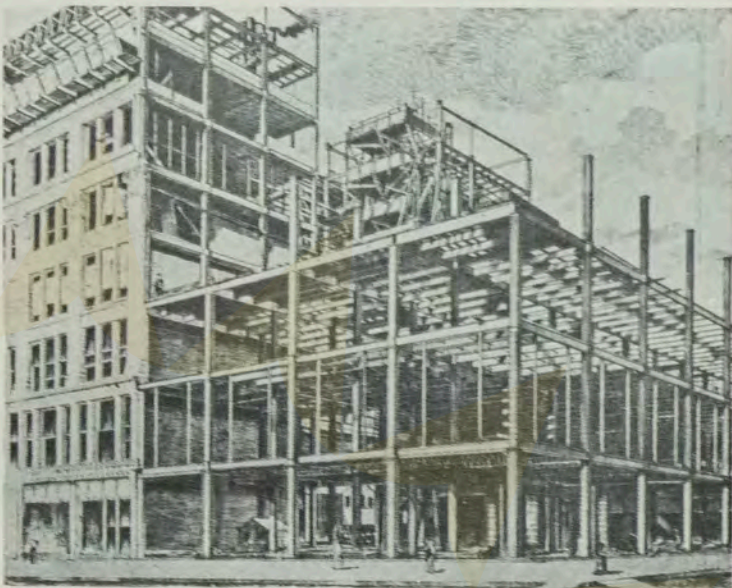
Mas, se os arquitetos e engenheiros de Chicago, com a audácia e originalidade de suas soluções souberam corresponder às solicitações da sociedade comercial e industrial nascente, não tiveram infelizmente a visão de urbanistas que os fizessem pressionar o governo local no sentido de dar à cidade uma legislação adequada ao seu vertiginoso crescimento. Mas isto é assunto de que trataremos noutra ocasião.

A reconstrução de Chicago dá um dos mais expressivos exemplos de subordinação da técnica ao meio econômico-social, porque foram o desenvolvimento dos negócios e a concentração do comércio no centro urbano, que forçaram a adoção do arranha-céu e não os progressos da técnica das estruturas metálicas que determinaram o aparecimento desse tipo de edificação, tanto assim que nos primeiros arranha-céus, a estrutura perimetral continuava a ser de alvenaria de tijolos, só sendo de ferro as colunas interiores e o respectivo vigaamento (este, às vezes total ou parcialmente de madeira). Eram comuns edifícios de muitos pavimentos assim feitos — um havendo, o Monadnock Building de dezesseis pavimentos — por sinal que construído em 1891, numa época em que já era comum fazerem-se edifícios com estruturas inteiramente metálicas. As paredes perimetrais desses edifícios de alvenaria, costumavam ter 30 cm de espessura no pavimento mais alto e, daí para baixo, mais 10 cm de espessura por pavimento o que, num edifício de dezesseis pavimentos, como o Monadnock, se traduzia em paredes de 1,80 m no pavimento térreo; e como o espaçamento entre apoios variava em torno de 3 a 4 ms., os pavimentos baixos ficavam muito sacrificados na sua utilização. O emprêgo de estruturas de ferro também nas paredes perimetrais, iniciada com a construção do Home Insurance Building, em 1883, resultou, pois, de uma imposição prática, para aumento da área útil, tanto mais justificável porquanto com a intensificação das construções (só em 1877 foram expedidas 2 698 licenças para novas obras!) o preço da terra



Second Leiter Building, Chicago (1889-90). William Le Baron Jenney, arquiteto e construtor. Jenney usava formas simples, com as quais valorizava as linhas estruturais (Foto do livro "The Rise of the Skyscraper", de Carl W. Condit).

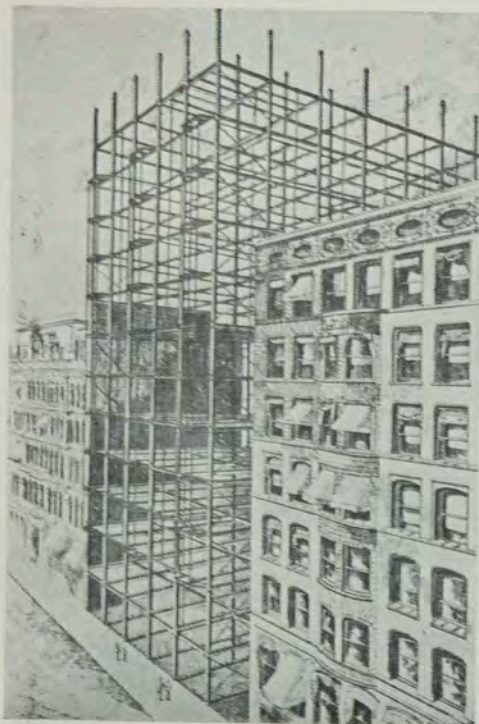
Fair Store Building, Chicago (1891). William Le Baron Jenney, arquiteto e construtor. O desenho mostra a técnica de execução: de um lado o edifício já em acabamento, enquanto a estrutura prossegue do outro lado (Foto do livro "The Rise of the Skyscraper", de Carl W. Condit).



no centro da cidade subiu estratosféricamente: sete vezes, na década 1880-90 (conforme relato de Carl W. Condit, em "The Rise of the Skyscraper". Chicago, 1952, um dos mais completos estudos sobre a reconstrução de Chicago, do qual extraímos a maior soma de informações e dados históricos para o que está sendo aqui escrito).

Os progressos alcançados com o ascensor a vapor, aplicado pela primeira vez na cidade em 1864 (uma década depois de inventado por Otis), resultaram do imperioso crescimento da cidade em altura; e o das estruturas à prova de fogo, dos catastróficos efeitos do incêndio. Em verdade, antes desse calamitoso acontecimento eram como tal consideradas as estruturas com o ferro a descoberto, mas este, sob a ação do fogo torceu ou fundiu, generalizando-se então, a prática de envolvê-lo em tijolos ocos de argila e peças diversas do mesmo material, na forma ainda hoje usada (ver figura).

Como os edifícios altos se destinavam a fins comerciais e empregavam elevadores, passaram eles a ser conhecidos como "commercial buildings" ou "elevator buildings", antes de receberem o batismo de "skyscrapers". (A expressão "Skyscraper" — "arranha-céu", segundo Lewis Mumford teve origem, provavelmente, no porto de New York, onde a mais alta vela dos barcos transatlânticos era assim chamada). De resto, o primeiro apelido para esses edifícios foi o de "cloud-scrapers" — "arranha-núvens", idealizado por Leroy Buffington, conforme nos revela o coronel W. A. Starret no seu trabalho "Skyscraper and the Men who build them", New York, 1928 (reproduzido por Lewis Mumford em "Roots of Contemporary American Architecture", New York, 1952). Buffington, jovem arquiteto de Minneapolis, já desde 1880, sob a inspiração do que lera em Viollet-Le-Duc (3), concebera a idéia da construção de edifícios com esqueleto de aço de até uma centena de pavimentos, para os quais chegou a fazer cálculos estruturais — parece que algo fantasiosos — com a determinação do peso das colunas, etc., tirando patente do seu invento em 1887-88 e servindo-se dela para investir contra os construtores de Chicago que erigiam arranha-céus. As ações intentadas por Buffington não lograram êxito porque já desde 1883-85, William Le Baron Jenney construía, para o Home Insurance Building, o primeiro esqueleto inteiramente de ferro, na forma por que hoje o concebemos. Tratava-se de um edifício inicialmente de 10 pavimentos, acrescido, depois, de mais quatro (4). Achava-se o esqueleto à altura do sexto pavimento,



Unity Building, Chicago (1892). Clinton J. Warren, arquiteto e construtor. A gaiola de ferro, em toda a sua leveza e elegância, inovação que revolucionaria a Técnica de Construção e a Arquitetura (Foto: idem).

construído com montantes de ferro fundido e vigas de ferro forjado quando, por sugestão da firma incumbida do fornecimento desses materiais, foram, para os pisos restantes, nele empregadas vigas de aço, tipo Bessemer, em lugar das contratadas, de ferro forjado.

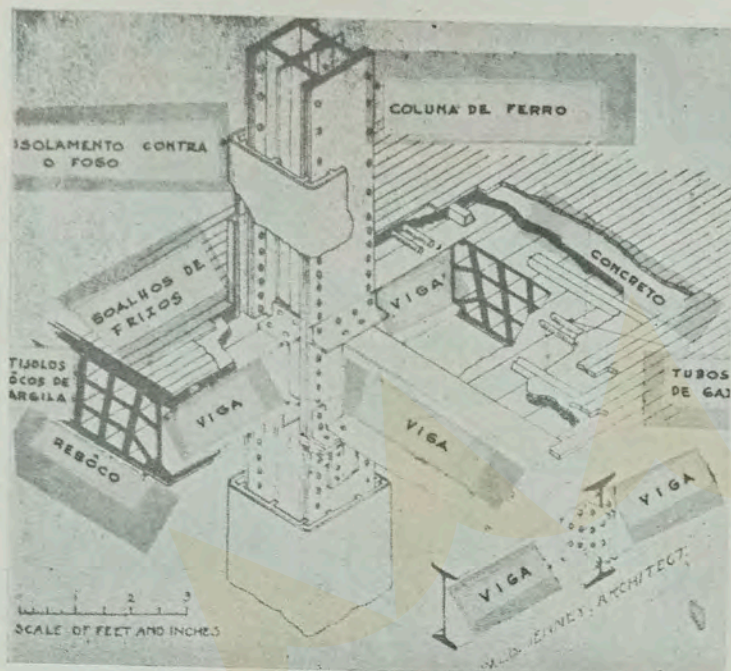
O ano de 1885, de ultimate do Home Insurance Building assinala o começo de uma nova era para a edificação, com extensa repercussão na arquitetura: um esqueleto rígido de ferro suporta, por si só, todas as cargas de um edifício de 10 pavimentos, inclusive a das próprias paredes de alvenaria, destituídas, assim, da sua milenar função de elementos de sustentação e reduzidas à missão bem menos importante de simples vedação.

Além da vantagem de recuperação do espaço útil pela redução dos volumes de alvenaria, a estrutura metálica implicou em várias outras, entre as quais: 1.º — diminuição do peso sobre as fundações e sobre a própria estrutura; 2.º — possibilidade de aumento da área das aberturas exteriores, para maior admissão de ar e luz; 3.º — maior liberdade na disposição dos espaços interiores; 4.º — maior rapidez de execução e conseqüente economia na mão de obra.

Outra importante inovação — complemento do esqueleto de aço — introduziu-a Jenney no Manhattan Building, em 1891, quando, para evitar danos aos prédios vizinhos desviou das divisas os montantes de ferro e as respectivas fundações, criando, assim, balanços laterais, por meio de vigas em consolo, que suportavam em cada pavimento, as respectivas cargas.

Reliance Building, Chicago (1890-95). D. H. Burnham & Comp., arquitetos e construtores. Os caixilhos de vidro envolvem todas as fachadas, substituindo as paredes, e os montantes, recuados para a parte de dentro, seguem livres de compromissos com elas. É a estrutura independente que aparece (Foto: idem).





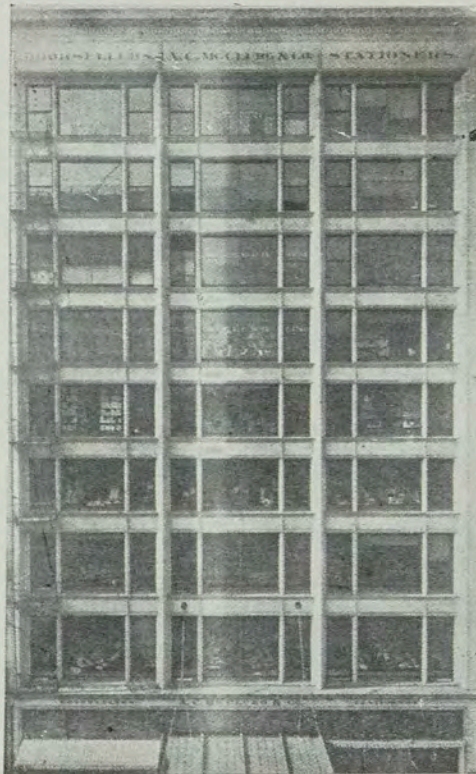
Fair Store Building, Chicago (1891). William Le Baron Jenney, arquiteto e construtor. Detalhes de construção do esqueleto de ferro a prova de fogo (Foto do livro "The Rise of the Skyscraper", de Carl W. Condit).



Edifícios da South Michigan Avenue, Chicago. Os dois edifícios mais baixos são de autoria dos arquitetos e construtores Holabird & Roche (1898-99); o mais alto, de Louis Sullivan (1902). Os vazios cada vez mais dominam sobre os cheios e a leveza das formas ditadas pelo novo tipo de estrutura substitui o peso das antigas ossaturas de alvenaria (Foto do livro "The Rise of the Skyscraper", de Carl W. Condit).



Marquette Building, Chicago (1894). Holabird & Roche, arquitetos e construtores. A firmeza do traçado resulta da marcação fornecida pelo esqueleto (Foto: idem).



Mc. Clurg Building, Chicago (1899-900). Holabird & Roche, arquitetos e construtores. H. & R., pela elegância e leveza de seus traçados, estão para os arquitetos de Chicago como Mies Van der Rohe para seus contemporâneos da década 1920-30 (Foto: idem).



Carson Pirie Scott Store, Chicago (1899-1904). Louis Sullivan, arquiteto e construtor. Este edifício marca o mais alto escalão atingido pela escola de Chicago. É a obra prima do grande arquiteto (Foto do livro: "Contemporary Structure in Architecture" de Leonard Michaels).



West Jackson Boulevard n.º 325, Chicago (1904-11). Holabird & Roche, arquitetos e construtores. Nas estruturas muito elevadas, como as dos arranha-céus, os detalhes perdem-se com a altura. As formas simples vão se impondo. Em muitos arranha-céus suprimem-se as cimalthas. Domina a estrutura (Foto: idem).



Carson Pirie Scott Store, Chicago (1899-1904). Louis Sullivan, arquiteto e construtor. A retirada da pequena cimaltha em 1948, bastou para dar ao edifício o aspecto de uma obra posterior a 1920 (Foto do livro "The Rise of the Skyscraper", de Carl W. Condit).

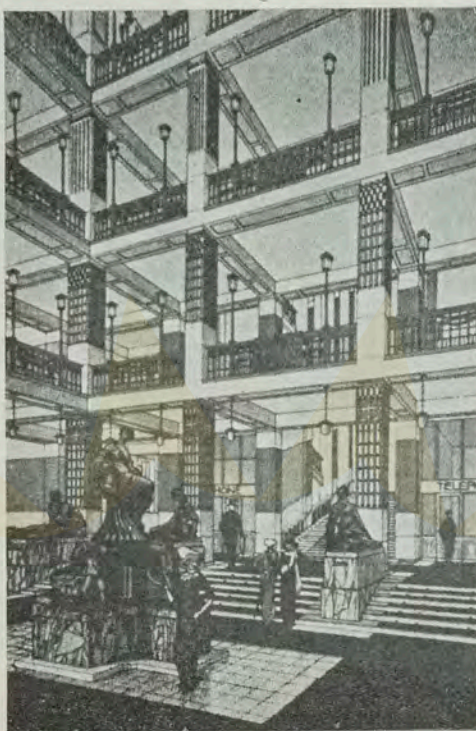
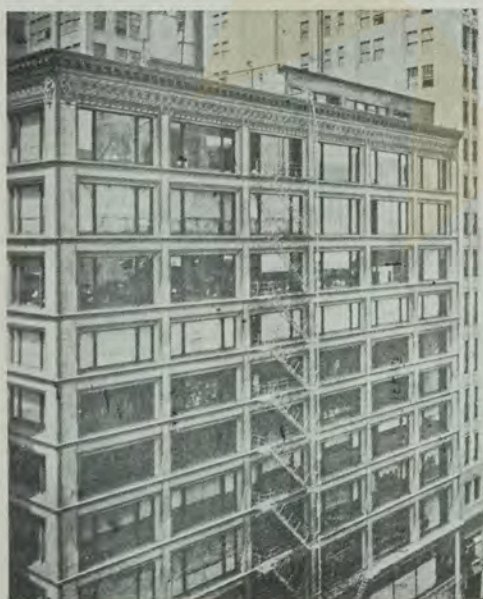
Com essas duas contribuições: a do esqueleto de aço e a das vigas em balanço, Jenney apresentou tudo o que se fazia necessário para estabelecer a teoria da estrutura independente, formulada um quarto de século depois por Le Corbusier.

William Le Baron Jenney, homem ativo, empreendedor, de temperamento exuberante, cuja formação se fizera primeiro na Lawrence Scientific School, no seu próprio país (-1853), depois na École Centrale des Arts et Manufactures, de Paris, por onde se diplomou em engenharia em 1856, deve ser considerado como o verdadeiro criador do moderno arranha-céu com esqueleto de ferro. Embora não alimentasse veleidades artísticas e jamais tivesse compreendido o valor da sua contribuição à arquitetura, Jenney, guiado tão só pelos interesses utilitários e comerciais de construtor, imprimiu às suas realizações expressão firme e franca, com que, também na arquitetura lavrou um tanto, contribuindo para lhe dar esse tonus de verdade estrutural tão freqüentemente encontrado nos grandes períodos da História da Arte e que nas edificações comerciais do século XIX estava ausente, verdade estrutural que já transparecia, antes do Home Insurance, no First Leiter Building (1879), como, depois, em muitas outras das suas obras, entre as quais o Manhattan Building (1891), o Fair Building (1890-91) e principalmente no Second Leiter Building (1889-90). Apesar da sua forte personalidade, Jenney não soube se livrar da influência acadêmico-ecletica, que a partir da Feira Mundial de Chicago, de 1893, passou a dominar a arquitetura local com um duvidoso gosto de importação, devido à presença na cidade, de numerosos arquitetos europeus.

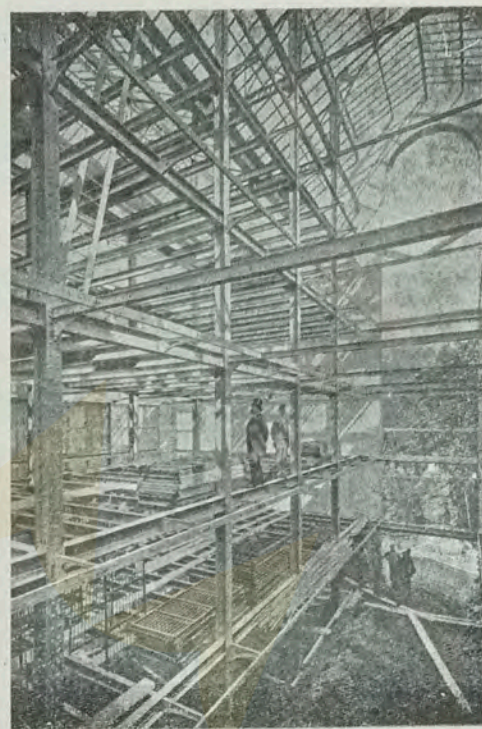
Com Jenney trabalharam algumas das mais destacadas figuras da escola de Chicago, de que adiante falaremos, tais como Martin Roche e William Holabird, que formariam, depois, a firma Holabird & Roche, John Welborn Root e Daniel Burnham, mais tarde chefes da companhia Burnham & Root e Louis Sullivan, a seguir parceiro do alemão Dankmar Adler, na organização Adler & Sullivan.

Como as ruas do centro comercial de Chicago fossem muito estreitas em relação aos novos edifícios, o problema da iluminação tornou-se crucial, forçando a adoção de aberturas cada vez maiores para o exterior. Nasceram assim, como mais uma imposição do meio (a que veio de encontro o novo tipo de estrutura), as janelas rasgadas, em grandes panos envidraçados, típicas de Chicago, que conferiram aos arranha-céus que as usaram, uma saudável aparência, pela justa apropria-

Mandel Brothers Annex, Chicago (1906). Holabird & Roche, arquitetos e construtores. A janela de Sullivan ganha adeptos (Foto do livro "The Rise of the Skyscraper", de Carl W. Condit).



Franz Josef Museum, Vienna (começo séc. XX). Otto Wagner, arquiteto. O sentimento estrutural é a nota dominante do desenho (Foto do livro "Forms and Functions of Twentieth-Century Architecture", editado sob a direção de Talbot Hamlin).



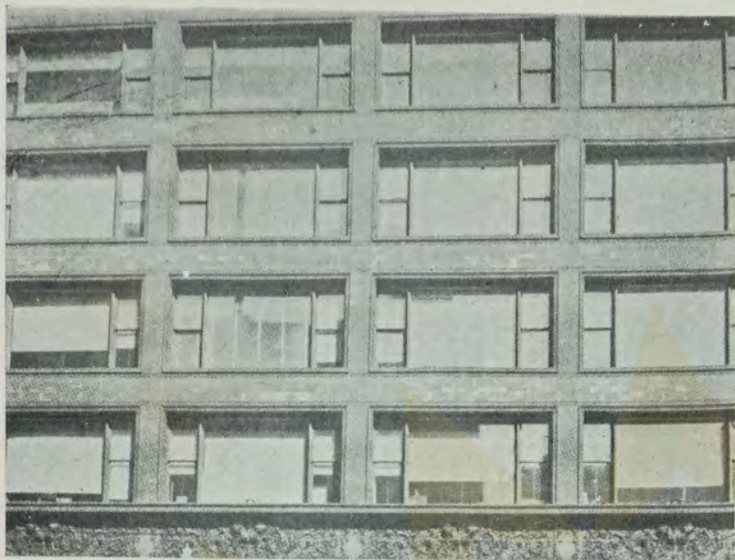
Sucursal do Mont-de-Piété, em Paris (anterior a 1894). M. E. Belot, arquiteto, Dubois e Nicole, construtores. Vai aparecendo na Europa a ossatura metálica semelhante à da escola de Chicago. Bem diferente do "rendilhado" estrutural da Fábrica de Chocolate Menier, já referida (Foto do livro "Constructions Métalliques", de Guy Le Bris, Paris, 1894).

ção da forma à função que se destinavam, ao mesmo tempo que pela ampliação de seus traçados conduziam a arquitetura à inconfundível largueza de estilo que lhe foi característica. À proporção que os vãos se alargavam, diminuam os cheios, reduzindo-se, em muitos casos estritamente aos volumes dos montantes de ferro e seus envoltórios de tijolos de argila, estes com as espessuras limitadas à sua função de proteção contra o fogo. Daí a leveza crescente dos edifícios, em que o vidro foi pouco a pouco dominando sobre a alvenaria.

Embora os traçados clássicos e medievais tenham lutado pela sua sobrevivência, agarrando-se a pormenores, como cimbalhas e embasamentos, pacotes de molduras etc., peculiares à técnica de fazer de épocas pretéritas, a novidade dos programas, de um lado e o imprevisto resultante das soluções à base estrutural, de outro lado, induziram os arquitetos a libertarem-se de tais atributos, válidos para os velhos idiomas greco-romano e medieval mas obsoletos para a nova linguagem direta e sem artifícios das transações comerciais que esses edifícios abrigavam e inelutavelmente acabariam por exprimir. A arquitetura foi assim se despojando de ornatos redundantes e exibindo, cada vez mais a nua, a estrutura.

Ainda que mereçam exame detalhado as obras de Jenney, Burnham & Root, Holabird & Roche, Adler & Sullivan e outros grandes arquitetos e engenheiros de Chicago, não nos cabe aqui fazê-lo neste resumido comentário, em que nos limitaremos a mencionar apenas algumas das principais e, ainda assim, só naquilo que nos interesse pelo momento, isto é: nas suas qualidades estruturais. Deste ponto de vista se pode dizer que os edifícios de Chicago tanto mais se impuse-

ram arquitetonicamente quanto mais evidenciaram suas linhas estruturais. Assim, de Jenney os seus referidos First Leiter Building (1879), ainda com estrutura de alvenaria, mas já com os cheios reduzidos ao mínimo para as funções que exerciam e Second Leiter (1889-90) sua obra mais pura e original. De Burnham & Root, autores do já várias vezes citado Monadnock Building — firma que, depois da morte de Root, ocorreu em 1891 passou a atuar sob a denominação de Burnham & Company (5), nenhum outro edifício tem significação igual à do Reliance Building (1890-95) por dois motivos: primeiro, pela supressão das paredes externas, substituídas, nêlo, por caixilhos de vidro atingindo os montantes, estes reduzidos às dimensões mínimas necessárias; segundo, pelo emprêgo de partes balanceadas, por detrás das quais os montantes foram dispostos recuados, passando os caixilhos livremente pelo lado de fora, disposição a demonstrar, inequivocamente, a independência entre a estrutura, na sua função de sustentação e o caixilho de vidro, na de vedação. De Holabird & Roche que, pela graça e leveza de alguns dos seus trabalhos, está a nosso ver para os demais arquitetos de Chicago na mesma relação que Mies Van der Rohe para os seus colegas dos tempos modernos, merecem ser citados, além do Tacoma Building (1887-89: primeiro edifício com esqueleto de ferro depois do Home Insurance), o Marquette Building (1894), os edifícios da South Michigan Avenue números 24 e 30 (1898), o Mc Clurg Building (1899-900), o West Jackson Boulevard (1904-11) e o Mandel Brothers Annex (1906). Tanto nos edifícios da Av. Michigan como no Mc Clurg, em que pesem os apainelados e moldurados, a pre-

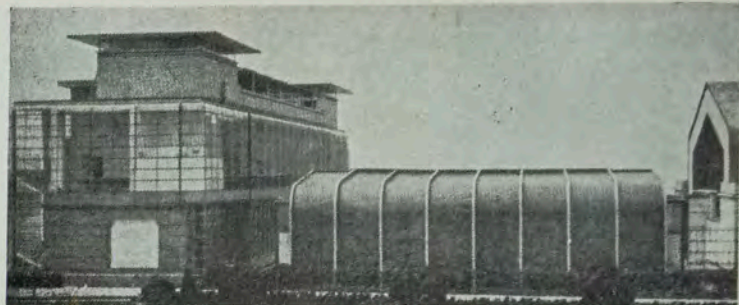
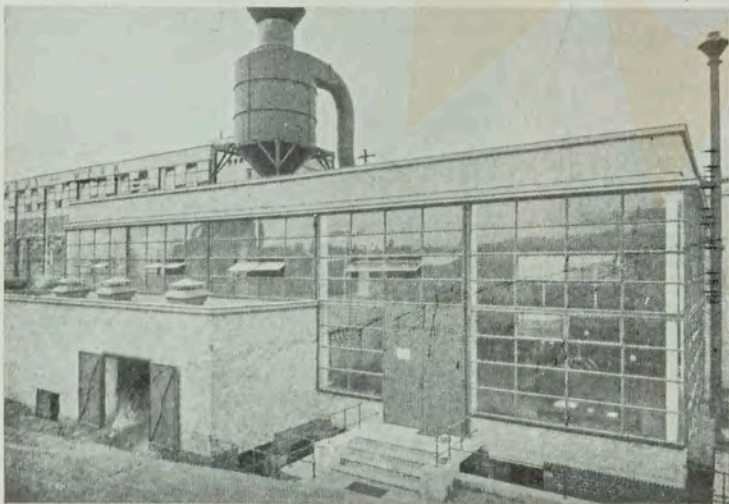


Carson Pirie Scott Store, Chicago (1899-1904). Louis Sullivan, arquiteto e construtor. A dominante da largura e o extenso pano de vidro conferem à janela um timbre de uma pureza até então desconhecida na arquitetura contemporânea (Foto do livro "The Rise of the Skyscraper", de Carl W. Condit).



Edifício de Escritórios, Breslau (1912). Hans Poelzig, arquiteto. Desenvolve-se nessa época o partido dos dominantes horizontais, que tanta influência exerceria na arquitetura contemporânea. Mas as formas simples, de sentimento estrutural, dominam a composição (Foto do livro "European Architecture in the Twentieth Century", de A. Whittick).

Sala de Máquinas da Usina Fagus, Alfeld, Alemanha (1911). Walter Gropius e Alfred Meyer, arquitetos. As paredes são substituídas por imensos caixilhos envidraçados envolvendo os montantes, recuados para o lado de dentro (Foto do livro "Walter Gropius", de S. Giedion).



Exposição do Werkbund, Colonia (1914). Walter Gropius e Alfred Meyer, arquitetos. Num dos corpos uma gaiola de vidro; no outro, costelas e coluna vertebral da estrutura a vista (Foto do livro "Walter Gropius", de S. Giedion).

Fábrica de Eletricidade A.E.G., Berlin (1909). Peter Behrens, arquiteto. Domina o sentimento estrutural (Foto do livro "European Architecture in the Twentieth Century", de Arnold Whittick).



Kodak House, London (1911), J. Burnet, Teit e Lovne, arquitetos. A influência da "escola de Chicago" não chega a eliminar os traçados acadêmicos (Foto do livro "European Architecture in the Twentieth Century", de A. Whittick).



dominância das partes envidraçadas sobre as de alvenaria e a delicadeza no tratamento dos elementos sustentantes e sustentados marcam uma revolução contra o sentimento denso, de grandes massas, até então predominante na arquitetura de Chicago. Ainda, porém, que a leveza não seja tão grande como nesse último edifício, é no Mandel Brothers Annex que os traçados de Holabird e Roche adquirem maior firmeza de concepção, num justo limite de valores extraídos diretamente da estrutura em função da qual se fez essa evolução.

O mais distinguido arquiteto do grupo, foi porém Louis Sullivan (eminente professor de Frank Lloyd Wright, que o considera o seu "querido mestre") o qual Sullivan, durante algum tempo, como sócio de Dankmar Adler na organização Adler & Sullivan, realizou, entre outros o Meyer Building (1893) e, mais tarde, já só, o edifício à South Michigan Avenue, 18 (1898-99), e o Carson Pirie Scott Store (1899-906), sua obra prima, com a qual se inscreve entre os maiores arquitetos no limiar dos tempos modernos. Deixando de lado, para serem feitos noutra oportunidade, os comentários sobre a personalidade desse eminente arquiteto e acerca de ornamentação e outras qualidades dos seus edifícios, queremos antecipar desde já, a justeza de valores dos módulos estruturais (em altura e largura) que escolheu com que, neste último edifício, logrou atingir expressão de uma limpeza de timbre até então desconhecida na arquitetura contemporânea. Sullivan trabalhou também noutras cidades americanas, construindo em St. Louis o Wainwright Bldg. (1890-91), em Buffalo, o Prudential Bldg. (1894-95), em New York o Bayard Bldg. (1897-98). O mesmo fizeram, nessas e noutras cidades, vários dos arquitetos de Chicago.

Encarada no seu conjunto a arquitetura da "Escola de Chicago", mais do que obra dessa plêiade de arquitetos, engenheiros e construtores, o foi dos homens de negócio, dos "business men", como, com tanta penetração, quando do seu contacto em 1895 com a terra americana, fixou Paul Bourget nas páginas de "Ostre Mer":

"De repente você se vê cercado de "buildings". Eles escalam o céu, com os seus dezoito, com os seus vinte pavimentos. O arquiteto que os construiu, ou antes, que os projetou, renunciou a colunatas, molduras, embelezamentos clássicos. Ele aceitou francamente a condição imposta pelo especulador: multiplicando tantas vezes quanto possível o valor do pedaço de terreno na base, em múltiplos escritórios. É um problema capaz de interessar somente ao engenheiro, suporão. Absolutamente. A simples força da

necessidade é um tal princípio de beleza e estes edifícios tão conspicuamente manifestam esta necessidade, que ao contemplá-los você experimenta uma singular emoção. A esquisse aparece aqui de uma nova espécie de arte, uma arte da democracia, feita pelo povo e para o povo, uma arte produto da ciência, em que a certeza das leis naturais dá a audácia na aparência as mais desenfreadas, a tranqüilidade de figuras geométricas". (Citado por Montgomery Schuyler. "A Critique of the Works of Adler and Sullivan, in "The Architectural Record", Dezembro de 1895. Reproduzido, sob outro título, por Lewis Mumford, em "Roots of Contemporary American Architecture").

A Arquitetura do ferro, de fins do século XIX à Guerra de 14, na Europa. Ao passo que em Chicago e outras cidades americanas que lhe seguiram o exemplo, por força do vigor industrial e comercial do meio, a arquitetura se animara desse sopro de vitalidade a que vimos de nos referir, na Europa o período que se estende da última década do século XIX à Guerra de 14 se caracterizou por uma irrequieta e por vezes angustiante procura de novos rumos, a que faltou unidade de vistas e cuja expressão maior fez-se antes no campo ético (valorização do fundo moral; reação contra a mentira) (5) e no da forma plástica do que no construtivo, ficando, por isso, para ser tratado nos artigos reservados àqueles assuntos. Ainda assim, esse período, em que a par de outros movimentos artísticos teve seu brilho fugaz "l'Art Nouveau", foi marcado, no campo das estruturas metálicas por algumas realizações dignas de ser registradas: — em Bruxelas, a Maison du Peuple, de Victor Horta, com a sua leve e flexível fachada de ferro e vidro; em Amsterdam, a Bólsa, de Hendrik Petrus Berlage, com tesouras à vista no recinto principal; em Viena o Banco Econômico Postal, de Otto Wagner, cujo hall, inteiramente de ferro e vidro (foto reproduzida no n.º 23 desta revista) é um bom exemplo da integração dos novos materiais na essência mesma da composição e em cuja fachada Wagner empregou chapas de mármore fixadas por meio de parafusos de alumínio com as cabeças à vista; ainda na mesma Viena e do mesmo arquiteto, a Karlsplatz Station (1894) em cujas paredes externas repetiu o seu autor o emprêgo das chapas de mármore, desta vez fixadas a cantoneiras de ferro da estrutura dispostas à vista. Segundo refere Giedion (opus cit.), Otto Wagner estatuiu: "a nova arquitetura será dominada pelas chapas, superfícies tubulares e uso proeminente de materiais em estado puro"... palavras verdadeiramente proféticas desse grande arquiteto que, feito

professor de arquitetura da Academia de Viena em 1894, começou nesse ano a redigir para os seus alunos (segundo informa o mesmo Giedion) um livrinho intitulado: "Arquitetura Moderna", logo traduzido em várias línguas, que se tornou o livro texto do movimento, no qual defendeu o emprêgo de novos materiais e processos de construção em novas formas que exprimissem as novas necessidades da sociedade.

Ainda nesse período devem ser citadas, no campo estrutural as realizações de Peter Behrens, tais a Fábrica de Turbinas da A. E. G. Berlim, 1909, cuja foto reproduzimos no n.º 23 desta revista, o Edifício Sede da A. E. G. (1909) e a Oficina de Montagem da mesma organização (1911-12); de John Burnet, Tait e Lorne, a Kodak House (Londres, 1911); de Walter Gropius e Alfred Meyer, a Usina Fagus, em Alfeld (Hannover, 1911) e o Pavilhão da Exposição do "Werkbund" de Colonia (1914); de Hans Poelzig, o Edifício de Escritórios (Breslau, 1912) e de Tony Garnier, o Matadouro (Lyon, 1913) — com as quais realizações, também do outro lado do Atlântico foi adquirindo o ferro, como material de estrutura, uma expressão cada vez mais característica e original. De todas essas realizações nenhuma tem para a arquitetura contemporânea importância igual à da Usina Fagus, de Gropius e Meyer da qual reproduzimos, no citado n.º 23 desta revista, a vista mais conhecida e os pavilhões da Exposição de Colônia, dos mesmos arquitetos — realizações verdadeiramente revolucionárias pelo alto sentido plástico que os seus autores souberam extrair dos elementos estruturais. Na Usina Fagus aparece, como já dissemos, uma fachada inteiramente de ferro e vidro e o canto da edificação desprovido de montante, arrematado exclusivamente com caixilhos de ferro e vidro. No edifício da Exposição de Colônia, aparece igualmente uma gaiola inteiramente envidraçada, com a estrutura recolhida para o interior e um galpão com as costelas e a coluna vertebral à vista, do lado de fora.

Foi finalmente ainda esse mesmo período de fins do século XIX à Guerra de 14 que viu surgir, com Anatole de Baudot, Auguste Perret, Tony Garnier, Robert Maillart e outros, novos sistemas de estrutura, resultantes da utilização de um novo material: o concreto armado, o qual, pelas suas múltiplas qualidades práticas e pela elegância e novidade de formas a que se presta, exerceu entre os arquitetos contemporâneos, desde o começo do século XX, a mais irresistível sedução. Diante desse jovem competidor, a centenária arquitetura do ferro declina de importância.

(Continua no próximo número)

(1) Na ocasião em que V. Le Duc escreveu os «Entretiens» ainda não tinha ocorrido o catastrófico incêndio de Chicago, a partir do qual começou a ser de uso envolver o ferro na alvenaria, como medida de proteção perfeitamente lógica, para não dizer imprescindível.

(2) Vierendel tratando da «Estética das Construções Metálicas» (Arthur Vierendel, «La Construction Architecturale en fonte, fer et acier», Bruges, 1901), admite liberalmente, várias hipóteses: «A ossatura aparente não é um dogma para nós. Não exigimos que o ferro intervindo numa obra arquitetural deva sempre ser deixado a nu sob pena de *l'esse-beauté*. Admitimos perfeitamente se possa realizar uma bela obra utilizando o metal como elemento encoberto. O metal, a vista ou encoberto, pode exercer uma influência salutar no futuro da arquitetura...» (Mas) ...«nós não acreditamos que o ferro empregado a vista nas paredes exteriores, nas fachadas, seja chamado a representar um grande papel arquitetural, não sendo este o seu destino. Para uma fachada nada melhor em regra geral, do ponto de vista construtivo e estético, do que uma boa alvenaria de tijolos ou de pedras naturais. O painel de ferro aparente é admissível

nas construções utilitárias: usinas, casas de apartamentos, mercados, pavilhões de exposição, etc.» Esta passagem resume muito bem o pensamento corrente em 1900 sobre o emprêgo do ferro na arquitetura.

(3) Hippolyte Taine, preocupado com o determinismo mesológico da obra de arte, não se deteve na arquitetura como arte de construir. Sua «Filosofia da Arte» não interessa aos assuntos que estamos desenvolvendo. Dificilmente se poderiam encontrar dois professores tão diversos pela formação e pelo temperamento, face aos problemas arquitetônicos, como V. Le Duc e Taine.

(4) «Foi por esta época (1900) — diz Giedion em «Space, Time and Architecture» — que Morris e Ruskin atingiram a maior admiração na Alemanha».

(5) Entre os continuadores de Ruskin figura no primeiro plano John Belcher, autor de um excelente livro: «Essentials in Architecture», traduzido para o francês sob o título: «Les principes de l'Architecture», Paris, 1912.

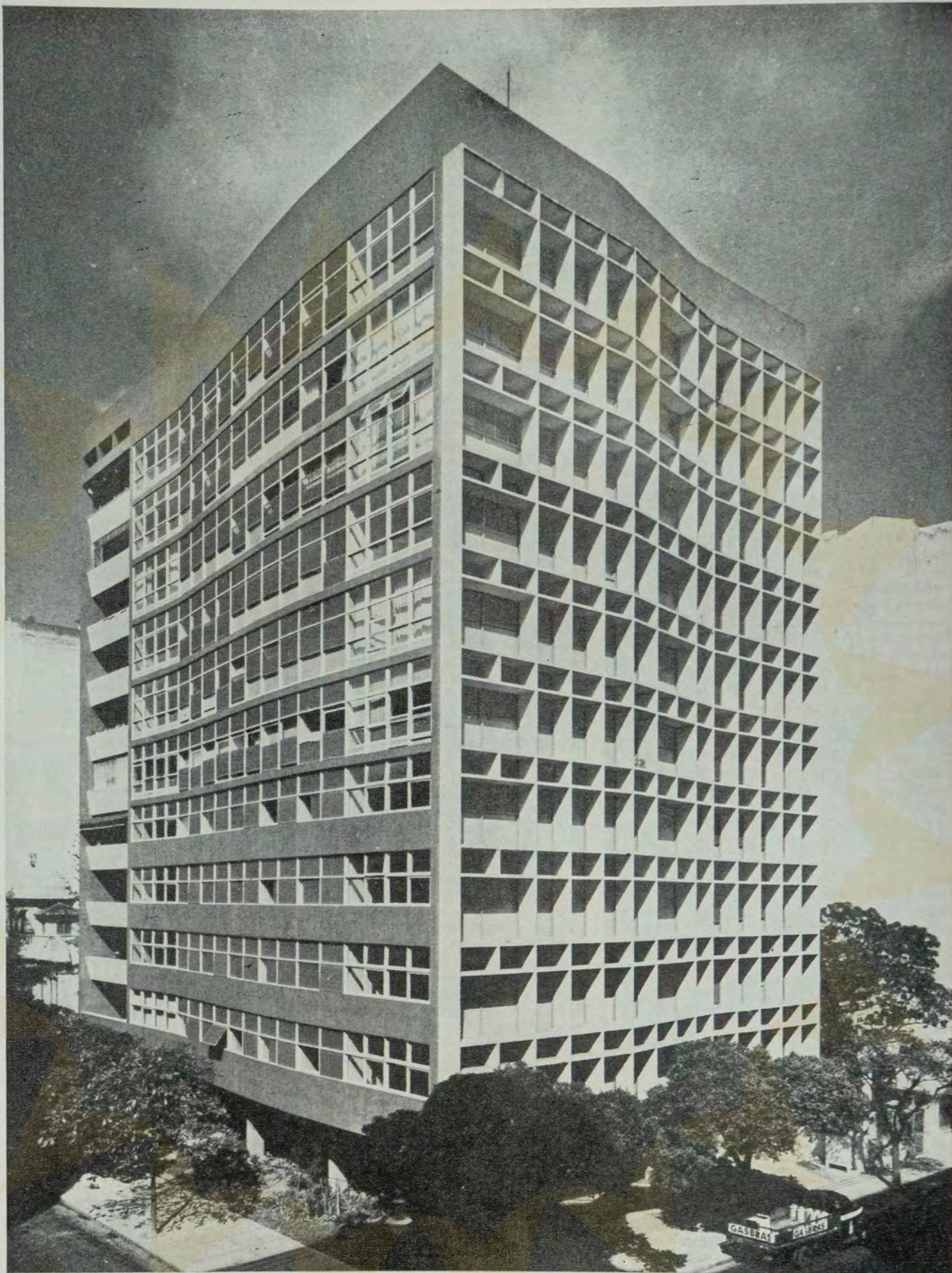
(6) Le Corbusier, na primeira página do seu primeiro grande livro («Vers Une Architecture»,

Paris, 1923) faz a apologia dramática da verdade na arquitetura: «Question de Moralité. Le mensonge est intolérable. On perit dans le mensonge».

(7) «As doutrinas estéticas de Horatio Greenough, diz Lewis Mumford construíram os fundamentos ideológicos do funcionalismo e constituem com o *O que é a Arte*, de Tolstói e a passagem de Ruskin sobre «a natureza do Gótico», uma das obras primas do criticismo estético do século nono século» (Lewis Mumford, «Roots of Contemporary American Architecture»). A Greenough, de quem a Universidade de Califórnia fez, em 1947, uma reedição («Form and Function. Remarks on Art», by Horatio Greenough) voltaremos noutra ocasião.

(8) Na opinião de Mumford, Montgomery Schuyler «was the first full-fledged critic of Architecture in America, and for his soundness, if not his originality, he must still be counted the best». (Lewis Mumford, «Roots of Contemporary American Architecture»).

(9) Lewis Mumford, «Roots of Contemporary American Architecture».



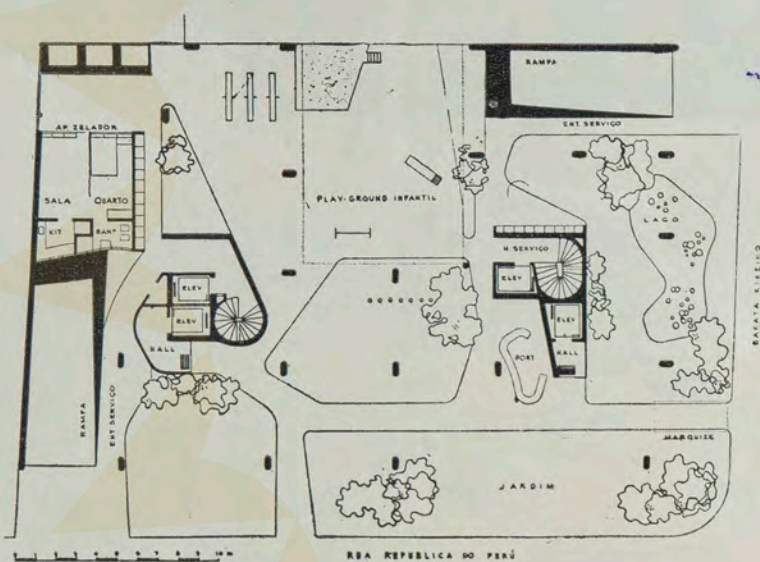
A flexibilidade do cimento, num esforço por imprimir elasticidade às formas do harmonioso conjunto, foi brilhantemente demonstrada neste projeto dos arquitetos M. M. M. Roberto.

arquitetos M. M. M. Roberto

Edifício de apartamentos em Copacabana, Rio

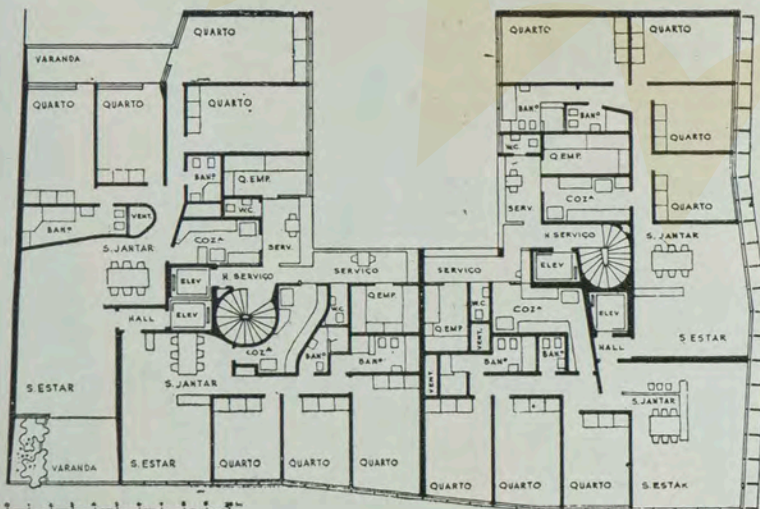


Pormenor da ligação térrea com a rua República do Perú.



Planta do pavimento térreo.

Planta do apartamento tipo (1.º ao 10.º pavimento).



Os arquitetos enfrentaram, primeiramente, a imediata contiguidade da rua. Dentro dessa limitação e da orientação solar, no ângulo formado pelas vias públicas, enquadraram uma das faces com a proteção das subdivisões dos caixilhos, o quebra-luz, de que tantos efeitos sabem tirar, desde o primeiro notável experimento do projeto da Casa do Jornalista. Aqui, a planta lhes sugeriu uma variedade, senão a impoz com toda a sua autoridade, nas dimensões e na preferência da linha sempre quebrada. Tem-se de fato a impressão de que a intenção plástica, já contida na planta, buscava efetivamente uma quebra da linha, em vista de uma contínua alternância. A linha parece então ondular... O carioca distinguiu o edifício com uma frase que vinca de sabor popular, compreensivamente pitoresco, aquela ondulação plástica de uma primeira impressão: "tem nego bebo aí..." Mas, sem dúvida, estamos diante de um resultado da elasticidade dinâmica do cimento, no aproveitamento, e não no rebuscamento, de organizar-se o espaço fóra da rigidez retangular, o espaço interno, acentue-se, particularmente onde esse espaço é dedicado aos momentos de lazeres dos habitantes.

A unidade na variedade foi então obtida, com uma ordenação bem conduzida dos elementos de que dispunha o harmonizador do espaço. Plásticamente, o efeito é evidente: em lugar de uma dura projeção de linhas verticais, o projeto vibra, respira, é um organismo vivo. Insere-se, talvez sem o princípio estético, a determinante ativa do dinamismo plástico, emprestando novos valores às formas. Não se infringe a escala humana, não se busca uma diversão no emprego barrôco; é tudo simples, limpo e harmonioso, numa soma inteligente de consequências agenciadas com um raro senso de medida e um respeito atuante à discreção no bom gosto. Límpida e transparente série de soluções! Um trabalho que bem se inscreve no quadro da moderna arquitetura, não repetida nem academicamente considerada. O trabalho de pesquisa, em profundidade até um limite de acabamento conceitual, está aqui realmente exposto.

URBANISMO:

Centro da Penha

Projeto: Edoardo Rosso, Rodolpho Almeida Fernandes e Yoshimasa Kimachi, do 5.^o ano da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Professores: arqs. Rino Levi e Roberto Cerqueira Cesar. 1955

MEMORIAL

Tendo em vista a tendência natural de São Paulo, da formação de *centros* de zonas densamente habitadas, englobando um ou mais bairros, projetar um desses *centros*, compreendendo os seguintes elementos principais:

- 1 Elementos administrativos (agência federal, estadual, municipal, correio e telefones, polícia, etc.);
- 2 Elementos de utilidade (mercado, lojas, restaurantes, estação de transportes coletivos, etc.);
- 3 Elementos culturais (teatro, música, exposições, biblioteca, aulas, etc.);
- 4 Elementos recreativos (cinema, atrações, jardins, jogos, etc.).

A medida é preconizada para zonas populares, a fim de proporcionar aos seus moradores além dos serviços e oportunidades culturais, que à administração compete fornecer, um ponto de encontro para as horas de folga.

A vitalidade do *centro* depende dos serviços que presta à população e da atração que exerce.

Todos os elementos do *centro* deverão, dentro do possível, apresentar a necessária flexibilidade para atender ao crescimento da cidade e às imprevisíveis necessidades futuras.

O objeto do trabalho será o projeto do *Centro da Penha*, no local assinalado na planta, servindo este bairro e os adjacentes, como, por exemplo, Vila Carrão, Vila Aricanduva, etc.

Os dados supra fornecidos constituem apenas uma sugestão de caráter geral, devendo cada um organizar o programa que julgar mais adequado para alcançar o objetivo visado.

DESENVOLVIMENTO DOS TRABALHOS

Os trabalhos serão desenvolvidos em três etapas:

- 1 plano de conjunto;
- 2 projeto dos elementos;
- 3 detalhes.

O plano de conjunto será desenvolvido individualmente ou por equipes de três alunos, no máximo.

Será escolhido um desses trabalhos para desenvolvimento dos respectivos elementos. Esse desenvolvimento será feito individualmente, por toda a classe.

A forma de apresentação é livre. Além das plantas, fachadas e cortes, são exigidos para cada trabalho, gráficos, esquemas de circulação, memorial e pelo menos uma perspectiva.

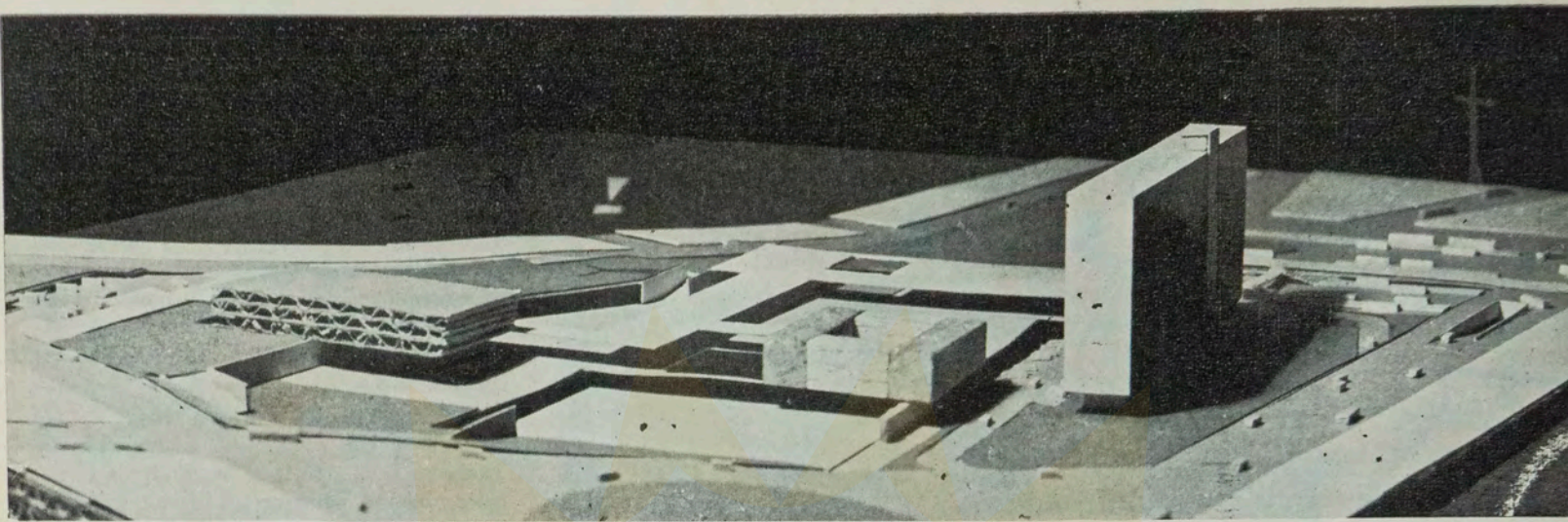


Circulação projetada.

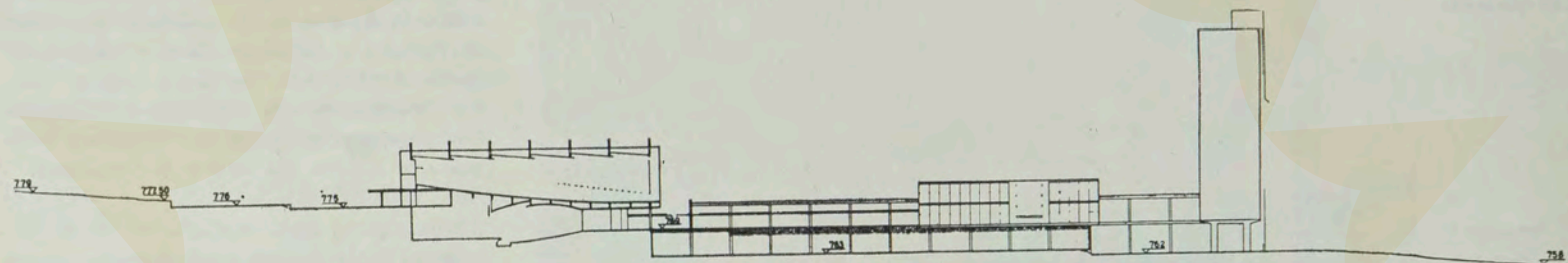


Densidade de população: 50 habitantes por ponto.

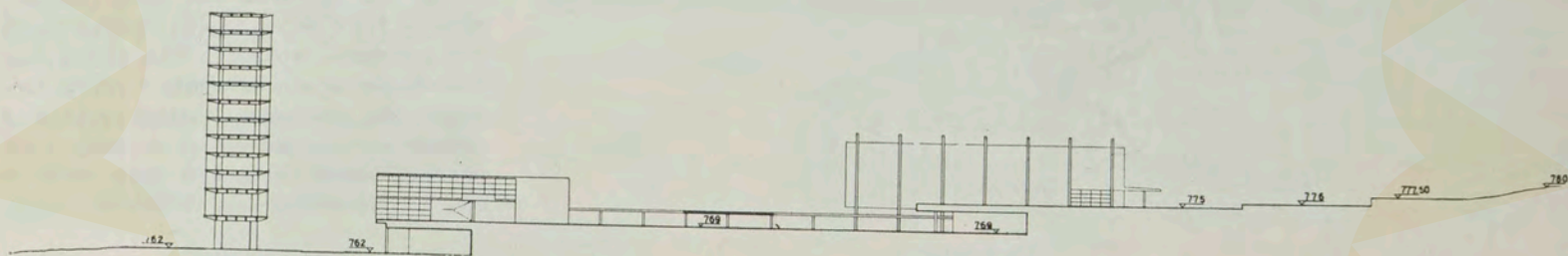




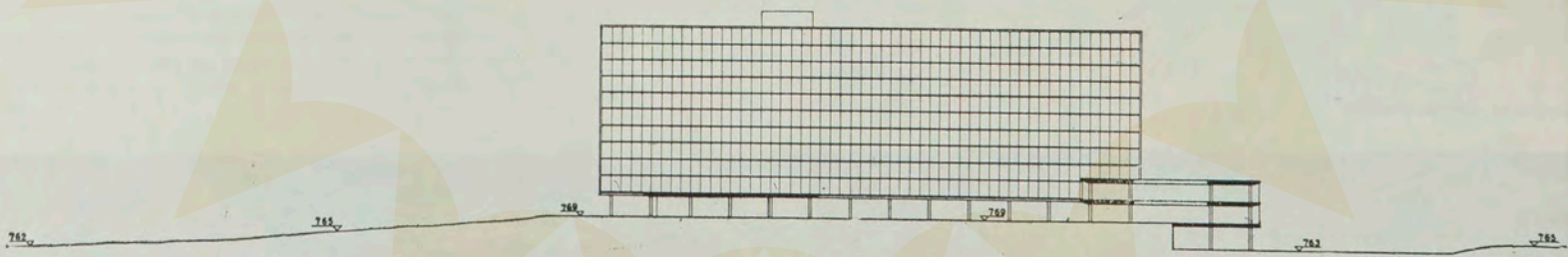
Outro ângulo do conjunto.



Corte AA.

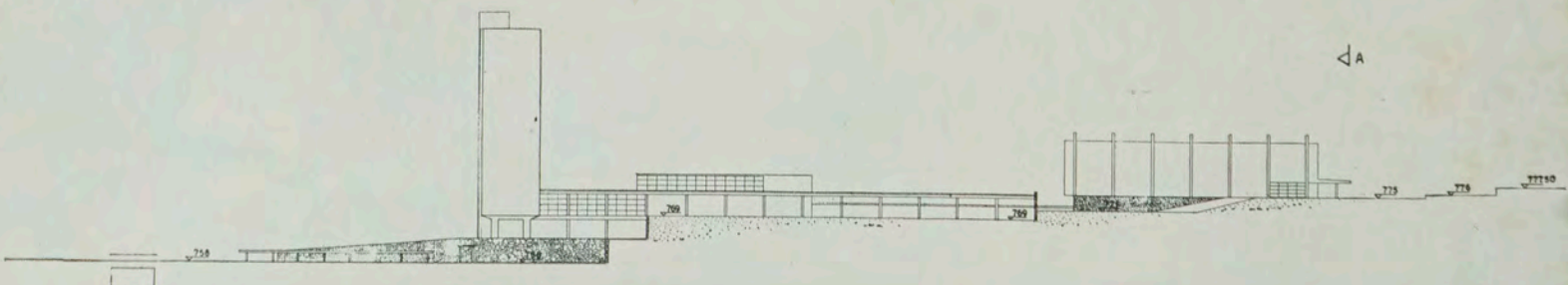


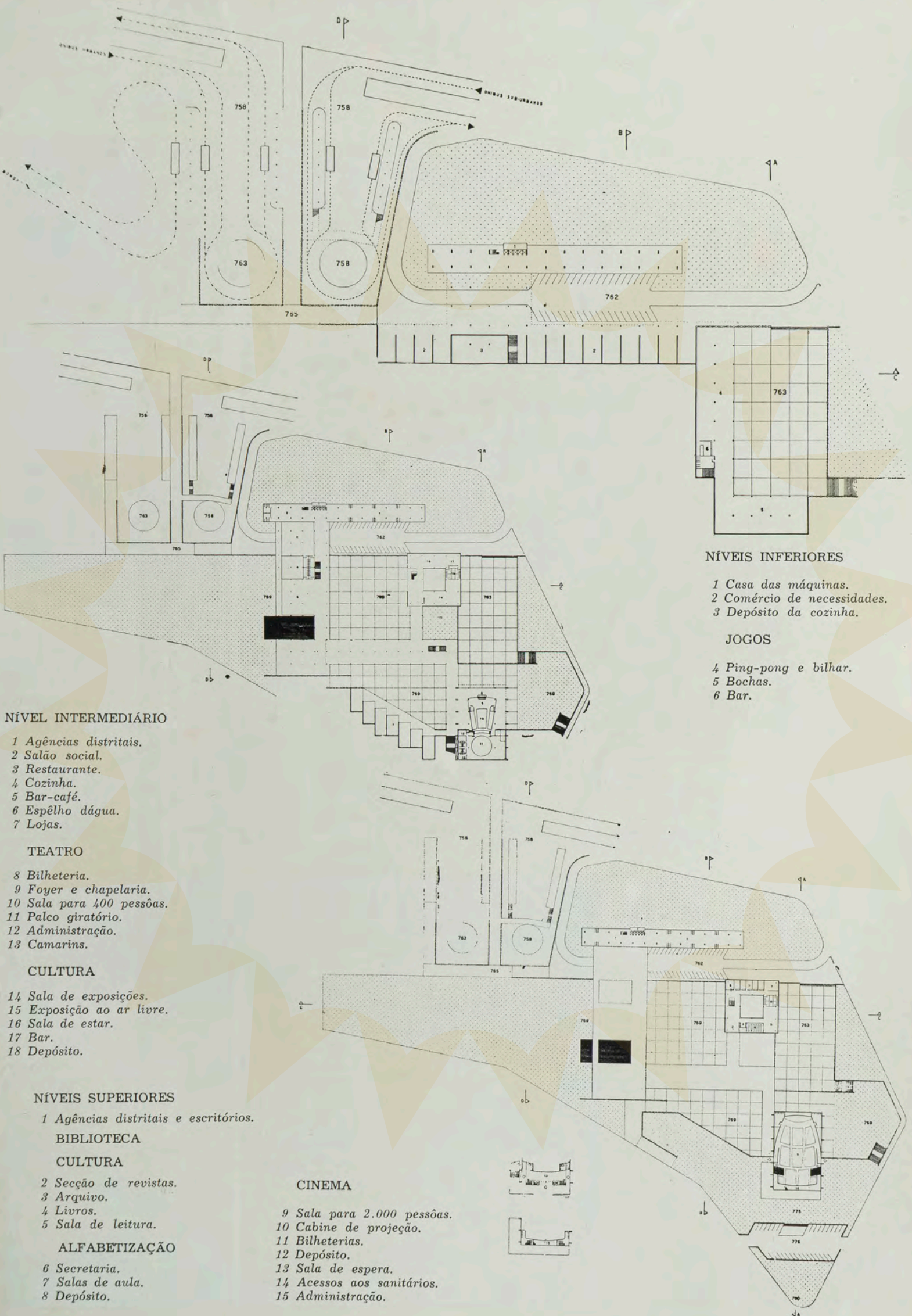
Corte BB.



Corte CC.

Corte DD.

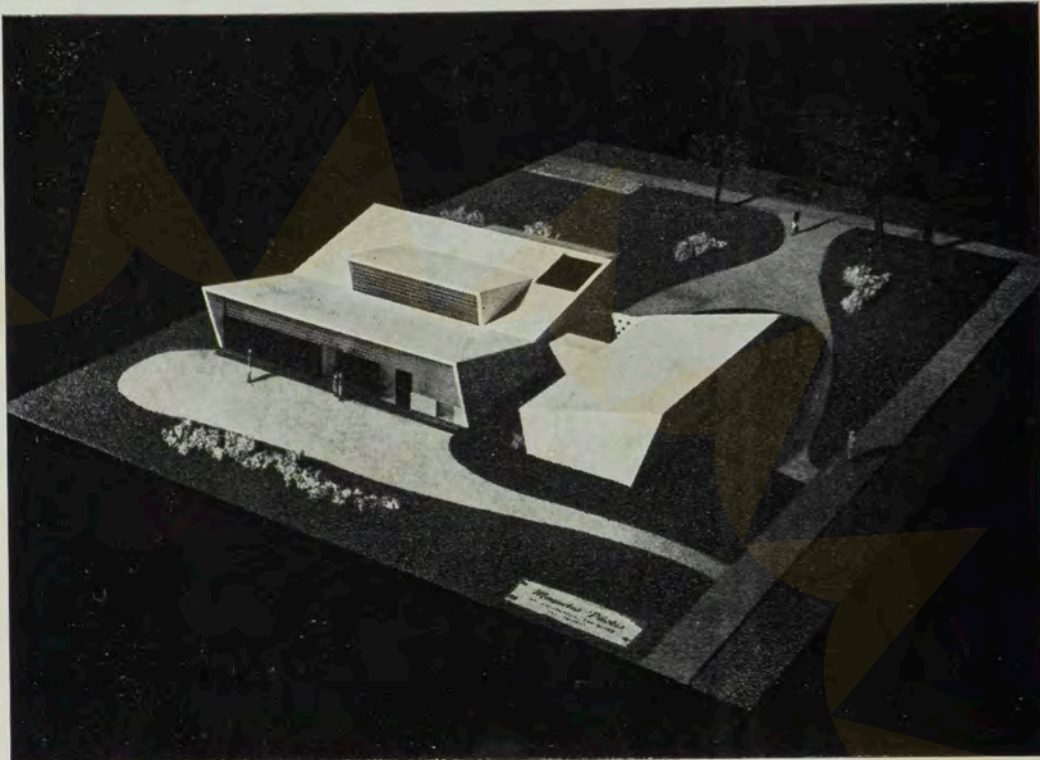




Projeto de uma creche

arq. Olavo Redig de Campos

Vista aérea da maquete, pela fachada dos fundos acentuando a originalidade do conjunto: Repouso, Galeria e Serviço Médico, pela singeleza de sua plástica.



Quando se estuda a arquitetura do passado, verifica-se que o problema da cobertura tem sido a principal dificuldade enfrentada pelos arquitetos. Na arquitetura colonial o telhado se tornava parte ativa na composição plástica do edifício. Mesmo no alvorecer da arquitetura contemporânea, as primeiras casas eram cobertas com telhas coloniais.

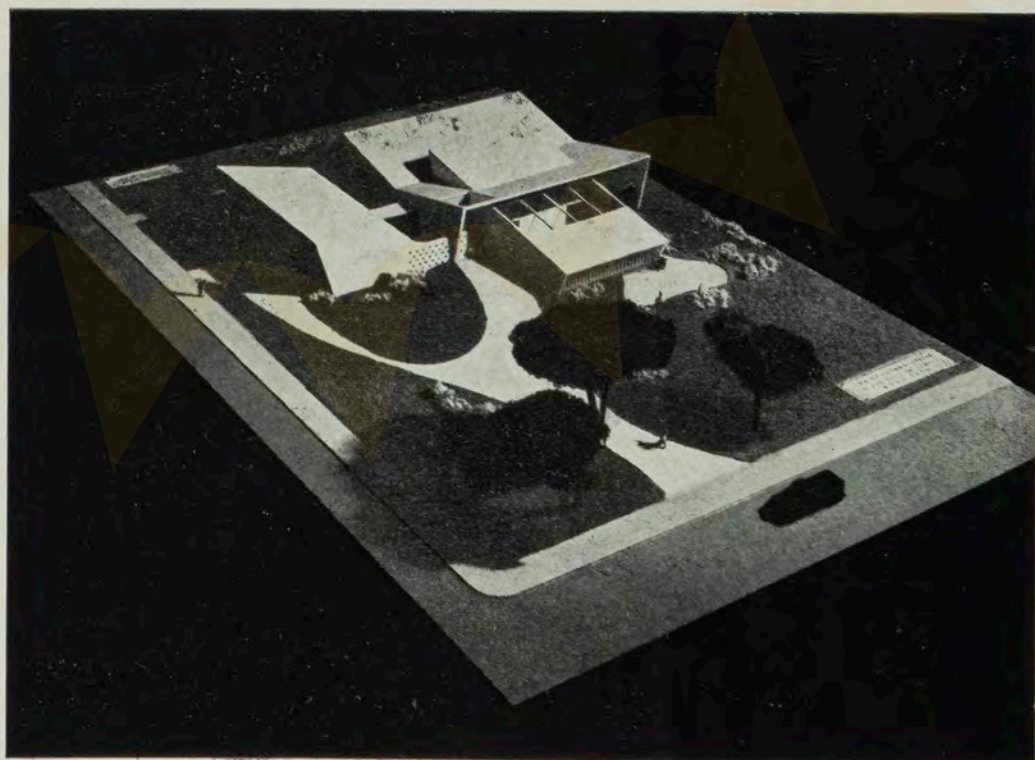
Com o correr dos anos os arquitetos passaram a "esconder" os telhados, numa tentativa de horizontalização definitiva, fato êste devido a uma série de circunstâncias entre as quais se pode citar o aparecimento de novos materiais de cobertura como o fibro-cimento Eternit que permitiram não somente uma só inclinação, como ao seu menor pêso, maior dimensão e a simplificação do madeiramento do telhado. Estas telhas de fibro-cimento

si de um lado barateavam a construção, contudo do ponto-de-vista da estética, não ofereciam atrativo algum, dando, assim, margem a que os arquitetos invertem a cobertura de duas águas, criando uma calha comum, central, ao contrário de duas exteriores. Progressivamente, os tetos foram se horizontalizando, com que se tornaram mais estéticos, de maneira mais simples e cômoda. Apesar dessa evolução, ainda são encontrados projetos nos quais o arquiteto tenta incluir o teto na composição plástica do edifício, como êste de uma creche e que foi elaborado pelo arq. Olavo Redig de Campos, que o resolveu pelo partido de dois blocos, sendo que um deles é uma interseção de dois sólidos. Observa-se, nitidamente, a

predominância de formas triangulares e trapezoidais.

O projeto foi elaborado tendo em vista um terreno ideal, com soluções que poderiam dificultar a parte econômica da construção. Os dois blocos estão ligados por uma galeria. Num dos blocos, o serviço médico, enquanto que no seguinte, estarão localizados os vários serviços e mais o local destinado ao repouso, o qual é constituído por uma sala, um recreio semi-coberto, a parte dos banheiros, vestiários e ainda um quarto de repouso propriamente dito.

Na parte dos serviços estão previstas copa-cozinha, armários, W.C. e tanques. No bloco dos serviços médicos estarão o consultório, a sala de espera, o gabinete, o W.C. e mais o serviço médico propriamente dito.



Perspectiva da maquete. Êste ângulo focaliza a entrada principal mostrando, ainda, o truncamento de dois sólidos originais revelados pela simplicidade de suas arestas.

Deve-se, sempre, proceder a concursos de arquitetura

Um tema a se transformar em «ação» a que devem tender esforços da escola e dos órgãos representativos dos arquitetos

Anunciei a dois arquitetos que iria tratar num artigo de concursos de arquitetura. O assunto está em foco. Acaba de se realizar um grande concurso para um edifício oficial, o do Senado, no Rio de Janeiro. Um concurso deve ser aberto, na cidade onde trabalho, para um teatro municipal em pequena escala, como cabe a uma cidade de 200 mil habitantes. Solicitaram-me mesmo o regulamento para concursos de arquitetura do Instituto de Arquitetos do Brasil, êsse regulamento aprovado há apenas três anos, mas que tão pouco têm influído. . . Anunciei, então, que pretendia escrever êste artigo, e os dois arquitetos amigos, velhos amigos de um quarto de século de relações sempre cordiais, manifestaram, nas ocasiões em que conversamos, pontos de vista divergentes: para um tratava-se de assunto realmente importante e que precisava ser cuidado com interêsse veemente, em benefício da categoria profissional-artística dos arquitetos e da prática da boa arquitetura; o outro considerava que se tratava de um quixotismo a mais, de minha parte, e que o articulista iria perder espaço e argumentação. O filhotismo predomina, de braços dados com a genrocracia, quando não fica a coisa em plano de amizade, de relações de grupo, político ou econômico, etc., e o pensamento que recomenda o concurso não tem qualquer probabilidade de êxito. Pode-se fazer propaganda de uma orientação nesse sentido, acrescentava opositor, mas, para que, se não haverá repercussão do princípio, na autoridade pública ou nos responsáveis pelo empreendimento privado?

O articulista, entretanto, sempre considerou seu rumo ir contra a realidade, contra as dificuldades que dela emergem, porque sempre se lhe deparou que a realidade não corresponde àquilo que é melhor, que é mais certo, que deve ser feito, principalmente nos casos de arquitetura e de urbanismo, em que, apesar de tanta fama e de tanta celebridade consagrada, ainda continuamos marcando passo, ainda arranhamos a superfície das grandes possibilidades de trabalho que se nos oferecem: daí a resolução escolhida, o quixotismo, se quiserem, destas linhas. . .

DEDICATÓRIA DE UM ARTIGO

Ao aprovar o regulamento para concursos de arquitetura, a assembléia geral do Instituto de Arquitetos do Brasil resolveu, também, “recomendá-lo aos governos da União, dos Estados e Municípios, e, bem assim, às Associações e particulares, colocando-se à disposição dos interessados, entidades oficiais ou particulares, para colaboração nesse sentido, com o único objetivo de melhor êxito para o certame”. Êste será o conteúdo da dedicatória dêste artigo, porquanto é êle feito em homenagem a tôdas as autoridades e aos responsáveis pela edificação do que quer que seja a destacar em Arquitetura e em Urbanismo — desde que se trata de obter o máximo, o melhor, das soluções que se desejarem para os problemas em vista. Visa-se, com isto, além da prática dessas excelências a atingir, uma renovação nos valores humanos que intervirão na história da construção das cidades e dos edifícios. Visa-se eliminar o “medalhão” garantido pelos favores da autoridade e dos responsáveis — impedindo que o “medalhão” seja empregado como cartaz de propaganda, o que implica numa nova feição do mercantilismo arquitetônico facilmente exemplificável. Mas se visa, também, a que surjam novos valores na concepção e nos fatores dos melhores projetos, aparição que se tornaria impossível sem que essas questões fossem encaminhadas pela livre escolha entre propostas diversas, apresentadas sob estrito sigilo.

O princípio que aqui fica, informando esta dedicatória, é, portanto, moralizador, tornando-se suscetível de despertar um progresso no rumo da melhoria das soluções a se obterem, quanto no quadro mais amplo da elevação do nível profissional, pela distribuição, porventura, melhor obtida, dos projetos entre competidores, e a colocação, sempre, da importância qualitativa em primeiro lugar.

RAZÕES DA DEDICATÓRIA

Há motivos ponderáveis para que fique aqui colocada a questão direta da dedicatória. A recomendação dos considerandos do regulamento para concursos de arquitetura do IAB é o eixo de tôda esta questão: se autoridade e responsáveis não tomarem em consideração os concursos, e, aqui, a sua propaganda, tudo será em pura perda. Mas a dedicatória funciona também para o interêsse daqueles que se tornarem pregadores do comportamento que aqui se preconiza. O que visa o articulista é uma “ação” e

não apenas um palavreado sem função no tempo. A mesma questão de moralidade, política, administrativa, de relações humanas, que está no impulso de toda melhora na vida coletiva, organizada em instituições e em associações, leva-nos a reclamar para o bom funcionamento das atividades criadoras da construção — na arquitetura e no urbanismo, a competição das propostas. A autoridade e os interessados pelos empreendimentos, não podem ignorar isto. A recomendação do IAB não é, portanto, uma recomendação abstrata, inócua, literária — e se ela não se tornou ação, a culpa recai nos próprios arquitetos, que deveriam, junto às instituições e aos empreendedores, divulgar a sua imprescindibilidade, porque uma “ação” demonstrativa de resultados não pode ser considerada menosprezável para os que devem se guiar pela busca de resultados, de resultados concretos, de melhor rendimento à iniciativa. As razões da dedicatória repousam, portanto, na reciprocidade: preferi os concursos, porque os resultados por via deles serão mais seguros, mais fecundos, mais produtivos. E, moralmente, inatacáveis.

BASES PARA UMA ORIENTAÇÃO

Se deixamos, na nossa realidade nacional, crescerem as condicionantes personalizadoras até a acética declaração de que tal “arquiteto moderno” foi escolhido para uma determinada obra, embora esse reconhecimento tenha sido apenas adotado como material de propaganda, e isto porque não havia uma convicção em quem decidiu uma tal escolha — se deixamos a escolha preponderar por vários motivos, relações de parentesco e de amizade, relações de grupos, interesses mercantis os mais descarados, é porque ainda não consideramos a seriedade de que se reveste uma obra de arquitetura, um trecho de urbanização. Devemos, então, fomentar a consciência do problema, em primeiro lugar, para, depois, buscar as soluções, que só podem e só devem ter seu ponto de partida nos concursos. De fato “o concurso de arquitetura é o certame realizado para selecionar o arquiteto através das soluções apresentadas”, o “concurso é um dos melhores processos para se obter boa solução de um problema arquitetônico”. Segue-se que não se pode, conseqüentemente, deixar de escolher o arquiteto e o projeto. Preconcebê-los não é o melhor método, embora haja casos em que uma longa experiência e faculdades postas a serviço dum determinado ramo de construções indiquem os nomes mais adequados a solucionar certos programas, pelo critério da especialização. Na generalidade dos casos, porém, é preciso **mudar de orientação**, considerando com severidade objetiva a necessidade da escolha justificada pela própria realização, no confronto de propostas, de projetos, de soluções. O carácter da obra pública, então, força a que se encare essa questão sob o prisma, muito determinante da concorrência: se se admite e se se considera que só em competição os fornecedores do Estado e do Município se apresentem com propostas a serem confrontadas, pelas suas vantagens de qualidade e de preço, como se vai admitir que os projetos de construções definitivas saiam de quadros burocráticos, ou sejam entregues arbitrariamente a um arquiteto só pelo renome? Sabe-se, igualmente, como se faz o renome, entre nós: que espécie de motivos, que número de motivos, que qualificadas modalidades de espertezas, demagogias e concessões se armaram no caminho do renome? Sabe-se que quase sempre carecemos da autenticidade — os valores autênticos, quase sempre, não se acham na crista da fama. Uma apressada consideração cerca, indevidamente, em muitos casos, a pretensão dos que determinam, ou dos que assessoram, e, consultados, aconselham. Essa massa de fama esconde, muitas vezes, em seu bôjo, condições que apenas favorecem a preferência, raramente justificam a aplicação técnica que lhe deveria ser inerente...

BASES DE UMA “AÇÃO” NECESSÁRIA

Todo artista deveria ter em si reservas de uma humildade que não esmaecessem a consciência, mais ou menos exata, de suas próprias possibilidades. Isto implicará sempre no conceito do **conhece-te a ti mesmo**, mas de maneira alguma será capaz de limitar as aspirações dos máximos a obter. Quando Miguel Angelo contratou a “Pietà” ele escreveu nesse contrato que tal estátua seria esculpida “de tal maneira que nenhum mestre contemporâneo possa fazer melhor”. Na base de seu gênio, em que se firmara, ele “conhecia” o que os outros faziam, e há naquela condicionante audaciosa, implícita, a idéia de uma competição: o escultor partia para realizar uma obra que seria a “melhor” que lhe poderiam exigir, em referência a todos os outros. A “Pietà” foi o que ele queria, e como o povo passasse a atribuí-la a outros grandes escultores do momento, certa noite Miguel Angelo entrou na igreja e insculpiu na faixa da Madona a inscrição que ainda lá está: “Miguel Angelo Buonarotti esculpiu”. Há em nossa arquitetura alguns “gênios”, que aproveitam essa aura para abraçarem todos os projetos em foco — chegando até a oferecer-se para fazê-los, gratuitamente, como pessoalmente tivemos ensejo de testemunhar — mas não se abalançam ao desafio do jovem italiano de 33 anos, que se propunha a executar uma escultura de tal maneira que mestre nenhum contemporâneo melhor o poderia fazer. As bases da ação necessária envolvem o esclarecimento bastante dessas questões, do que é a boa arquitetura, das possibilidades que ela oferece, e constituiria, parece-me, um trabalho a ser empreendido e concretizado pela Escola e pela Corporação. De fato, se faz apenas 22 anos que a profissão do arquiteto foi reconhecida como tal, só há poucos anos passaram a aumentar os contingentes de arquitetos, embora a sua necessidade se torne cada vez mais evidente, a cobrir certos claros realmente incriveis. Cidades como Santos, onde a construção é constante, não contam com uma dúzia sequer de arquitetos. Os que procuram arquitetos acabam por solicitar serviços de profissionais paulistanos. Outros se contentam simplesmente em recorrer aos engenheiros-civís, quando não, a licenciados de mais que duvidosa capacidade técnica.

ca. Não se adia uma obra sequer por deficiência profissional ou pela falta de um bom projeto: as consequências aí estão, e são más. Contra tal estado de coisas, a Escola e a Corporação têm obrigações nítidas de uma "ação" concertada, capaz de colocar o arquiteto a serviço da história da arquitetura e, pois, da sociedade em que ele começa a aparecer, e onde o prestígio da "arquitetura brasileira" é um fato reconhecido. Na verdade, concretamente, esse prestígio carece de mais profundidade e de mais extensão, para ter base no próprio meio, dado que tal situação é desfrutada apenas por um pequeno grupo de profissionais e na base de uma reduzida seleção de exemplos fragmentários. A ambição miguelangelesca ainda não informa a grande maioria de nossos arquitetos.

As bases de uma "ação" necessária serão, portanto, de responsabilidade da Escola e da Corporação. Se o pensamento da profissão deverá ser, para cada um, formular projetos que nenhum mestre contemporâneo possa fazer melhor, a possibilidade para tal deverá ser criada, através de uma divulgação constante, de um trabalho persistente, junto à autoridade e aos empreendedores, de tal maneira que se crie em geral uma consciência bastante aproximada do problema a enfrentar.

UM OLHAR PANORÂMICO

Coloquemo-nos, parece-nos mais justo e mais necessário, à altura da competição: para enfrentar os seus postulados, para recomendar a sua aplicação. A regulamentação da profissão impede o exercício de atividade no país dos técnicos estrangeiros, sem uma prévia legalização... Nem mesmo o reconhecimento universal poderá impedir os nossos técnicos de se rebelar contra a escolha dum nome estrangeiro, escudados na lei. A União Internacional dos Arquitetos fica assim à bracejar no vazio, com a sua regulamentação-tipo para os Concursos Internacionais de Arquitetura e Urbanismo. Os brasileiros, entretanto, acham certo ir a Berlim ou a Paris construir... Como se a recíproca não devesse ser considerada uma necessidade. O Regulamento do IAB não poderia, assim, cuidar dos arquitetos estrangeiros. Naturalmente, será sempre uma honra ser considerado e ser mesmo "arquiteto brasileiro". Mas não podemos virar as costas ao mundo, quando o que aqui se preconiza é uma ampla aceitação e recomendação dos Concursos, para obras importantes, nos domínios da Arquitetura e do Urbanismo. O IAB deve empreender uma atuação muito insistente em todos os planos, para a divulgação disto, sendo mesmo aconselhável uma publicação, menor, naturalmente, mas substancialmente, no sentido da "The handbook of Architectural Practice", com os seus 20 x 25 cents. de formato. É verdade que o Instituto norte-americano vai fazer um século no próximo ano de 1957, e que o chamado "handbook" foi pela primeira vez editado em 1920. Hoje essa publicação de 200 páginas, grande formato, compreende tudo o que concerne aos arquitetos, desde o seu registro até os contratos de obras, ocupando uma página inteira "the selection of an Architect" (pg. 16 da 4 ed. 1943), em que se estabelece com toda a simplicidade: "Two clearly defined methods of choosing an Architect are in use: one, by direct selection; the other, by competition"... E como o nosso IAB ali se indica um "Standard Form of Competition Program", que é acompanhado doutro regulamento "The Duties of the Professional Adviser and of the Jury".

Não devemos ir até a análise do que é o Concurso nos Estados Unidos. Fiquemos aqui a exigir uma atuação, da Escola e da Corporação, nesse sentido, para as obras mais importantes. E quando alguma firma de arquitetura se ofereça para dar um projeto gratuitamente ao poder público, a fim de, com ele, anular um Concurso, os arquitetos devem ter suficiente responsabilidade e decisão para repelir essa ingerência contrária, em tudo, aos interesses profissionais e técnicos.

A "Casa do Arquiteto", de Robert Winkler

Parece-nos merecer uma notícia destacada, no sentido da informação bibliográfica, o livro de Robert Winkler, que a editora Girsberger, bem conhecida por se dedicar a edições de arquitetura em Zurique, acaba de lançar, em três línguas: "La maison de l'architecte", "Das Haus des Architekten", ou "Architect's Home".

Efetivamente, a idéia de Robert Winkler é justa e eficiente: a casa do arquiteto, aquela casa que o arquiteto construiu para si, para sua habitação, é um teste definitivo de boa arquitetura de residência. Esses exemplos deveriam, portanto, merecer uma atenção. E tal é a diretriz desse livro, sobre uma execução que se pode, no mínimo, qualificar de brilhante.

Foram reunidos na obra de Winkler 54 projetos procedentes de treze países, em todo o mundo. Comparece a velha guarda, desde Walter Gropius, ao arquiteto mais jovem, de renome. Do Brasil, dois trabalhos merece-

ram a atenção do autor, e é importante que pelo menos neste livro a arquitetura de São Paulo tenha conseguido boa representação. Efetivamente, os exemplos mencionados são da habitação de Osvaldo Artur Bratke e da residência de Rino Levi, a primeira no Morumbi, a segunda no Jardim Europa. Fartamente ilustrados, os dois projetos ocupam, respectivamente, quatro e seis páginas.

As duas casas paulistas de arquitetos ombreiam, perfeitamente, com as residências exemplificativas da moradia dos arquitetos mais avançados do mundo inteiro, o que não pode ser dito sem um certo desvanecimento, pelo reconhecimento afinal do valor daqueles profissionais, cuja autenticidade de concepção e seriedade de pesquisa são bem conhecidas.

O assunto do livro de Winkler pode ainda ser realçado. Até aqui não se tivera idéia de que uma obra dessa importância pudesse

ser levada a efeito, como demonstração bastante da independência de trabalho dos arquitetos, diante de um caso em que são "clientes de si mesmos", e devem, portanto, produzir quanto lhes seja possível em determinado instante de sua evolução, da aquisição de uma experiência e no acertado emprego dos elementos destinados à melhor possível organização do espaço em que viverem. As habitações assim transportadas para a ilustração do livro de Winkler constituem um passo decisivo para a colocação do arquiteto como árbitro de sua obra, ao mesmo tempo como consumidor dela. Implica, então, na questão que fica aberta, a saber, se não será o caso de os clientes que desejarem a melhor solução, darem ao arquiteto tanta independência quanto à que seria por eles aplicada se a casa, o edifício, fossem para si mesmos. É a experiência a ser tentada, em complemento ao livro de Winkler.

Conjunto residencial "Vila Isabel", Rio de Janeiro

Projeto: arq. Francisco Bolonha

Data de 1948, a época da elaboração de um plano destinado a solucionar o problema da habitação e de assistência aos funcionários da Prefeitura do Distrito Federal, plano este a cargo do Departamento de Habitação Popular da S.G.V.O. sob a direção da eng. Carmen Portinho.

O Departamento de Habitação Popular já executou dois conjuntos, sendo um o C.R.P.M.M., o qual já se acha habitado e contando com os demais elementos do conjunto em pleno funcionamento, faltando apenas a conclusão do bloco curvo de habitações; o segundo conjunto é o Centro Recreativo Paquetá, concluído e já habitado há mais de dois anos, que solucionou o problema da habitação dos funcionários da Prefeitura do Distrito Federal que trabalham na ilha.

Atualmente, o Departamento de Habitação Popular, está realizando dois grandes conjuntos: o "Marquês de São Vicente" é o de "Vila Isabel", este último, o maior já projetado pelo Departamento, no local do antigo Jardim Zoológico numa área com 249,150 m².

A principal preocupação do arquiteto foi preservar o belíssimo parque existente todo recortado com lagos e com vegetação densa e heterogênea.

O conjunto foi projetado somente na fralda do morro formando uma espécie de moldura ao majestoso parque. O grande bloco foi projetado em "redan", objetivando solucionar vários problemas que devem ser tomados em consideração: 1. a hipótese da construção no parque foi posta de lado por impedimento do Departamento de Parques da Prefeitura do Distrito Federal, como e também por se tratar de uma solução urbanística discutível; 2. o bloco em curva, acompanhando o movimento do terreno não poderia ser feito por se tratar de construção mais difícil é onerosa e que fugiria completamente da finalidade do programa que é a realização do projeto em bases realmente econômicas; 3. o plano de vários blocos foi inicialmente eliminado pelo acentuado número de circulação vertical (elevadores), o que, evidentemente, encareceria a obra.

Com a solução finalmente dada, em "redan", os acessos (elevadores) são em menor quantidade, pois são colocados nos ângulos, diminuindo assim o seu número. Os apartamentos foram solucionados no tipo duplex, graças a uma série de circunstâncias, sendo que a principal delas foi a supressão das paradas dos elevadores, dado que o bloco teria doze pavimentos, o que dá margem a que o número de paradas seja reduzido para seis.

Caso os apartamentos fossem de um só pavimento, algumas peças como cozinha, W.C., quarto, etc., seriam fatalmente iluminadas pela circulação e, além disso, esta teria um comprimento muito maior do que na solução do duplex. No tipo duplex o corredor fica praticamente abolido; a única peça a receber iluminação pela circulação é a cozinha e o apartamento fica dividido em duas partes distintas: na parte inferior, serviço e social e na parte superior, a íntima. Na solução duplex, os banheiros estão dispostos em cima da cozinha; de maneira como estão conjugados de 2 a 2, podemos agrupar numa só prumada a canalização de todos os banheiros e cozinhas de 24 apartamentos, são eliminadas as tubulações horizontais que criam problemas construtivos como o da perfuração de vigas, a criação de lajes duplas as quais fatalmente encareceriam a obra. Foi previsto, ainda, um vazio, destinado às tubulações e que é, na realidade, um armário visitável para o caso de vazamentos e entupimentos; as tubulações são independentes das paredes.

LEGENDAS DA PÁGINA SEGUINTE (MAQUETAS)

Em cima: Um aspecto da fachada posterior; a alternância dos jarros de cerâmica na circulação e as janelas dos banheiros e quartos, fornecerão o movimento necessário à grande massa do bloco.

A fachada da parte já em construção.

No centro: A fachada dos quartos e salas que será toda revestida de pastilhas. Observa-se aqui a fachada das circulações horizontais, frontalmente as galerias de pé direito, nos blocos de apartamentos duplex de um só quarto.

Em baixo: Estudo de massas do bloco de habitações. Incidência vertical na maqueta do bloco de habitações.

Estudo dos apartamentos em áreas mínimas

O quarto foi projetado com 2,40 m de largura, o intercolúnio é de 5,20 m ou seja a testada para um apartamento de sala e três quartos com uma profundidade de 8,50 m incluindo a galeria. Para o apartamento de sala e quarto a frente será a metade desse intercolúnio.

Foram estudados apartamentos de 1, 2, 3 e 4 dormitórios conforme as plantas apresentadas. O apartamento consta de uma sala, número variável de quartos, variando de acordo com a família residente, cozinha, banheiro e rouparia. Um apartamento de três quartos ocupa uma área de 74 m². A sala tem 4,95 x 3,40, sendo uma parte destinada a sala de jantar e a outra de estar; entrada de acesso à cozinha e ao pavimento superior. A cozinha com 6,22 m², terá um armário para material de limpeza, banca com uma pia e um despêjo, fogão, filtro, local para geladeira, tábua de engomar. Ainda na cozinha, está previsto o local e tomada para máquina de lavar roupa. Estará, ainda, servida de água quente. O andar superior do apartamento consta de dois quartos de 4,40 x 3,45, um quarto de 1,95 x 3,30, um banheiro de 1,30 x 3,27, uma rouparia e hall de escada (dois quartos possuem armários embutidos).

A estrutura foi resolvida da maneira mais simples, sendo que o bloco de 8,50 de largura tem duas colunas de 1,30 x 70, lajes de 15 cms., sendo somente a primeira com 0,60, com o objetivo de se obter pontos de luz de pilotis embutidos.

As vigas coincidem com as paredes divisórias dos apartamentos. O telhado será de fibro-cimento Eternit. As janelas dos quartos e do W.C. terão as medidas essenciais para a necessária ventilação. Somente a janela da sala será em toda a sua extensão.

Um dos aspectos que devem ser salientados neste projeto é o que se refere ao acabamento.

Si o arquiteto se preocupou em resolver a estrutura, as tubulações, os acessos da madeira mais econômica, o acabamento é da melhor qualidade possível, sendo que para o revestimento das fachadas, galerias, halls, elevadores e escadas, foram indicados pastilhas de cerâmica, placas de cerâmica, mármore, tudo de primeira qualidade.

Além deste bloco foi projetada uma escola primária, um ginásio esportivo, um teatro-cinema, um clube social e uma capela.

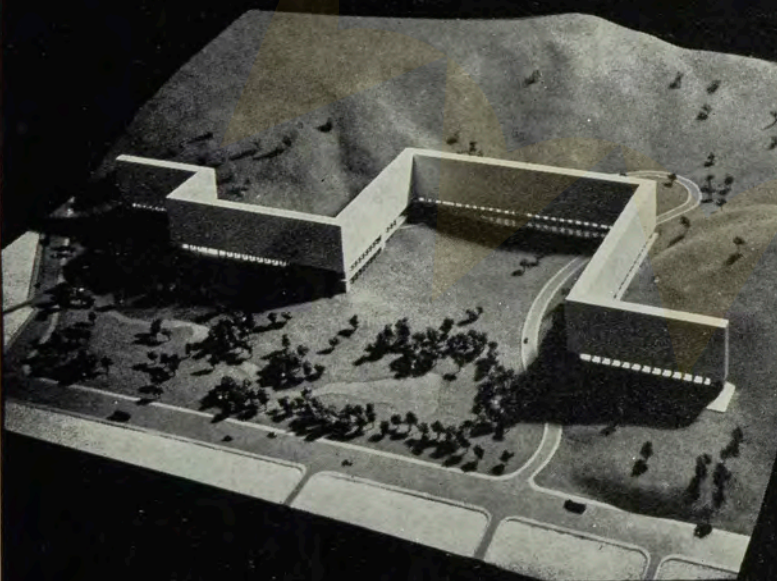
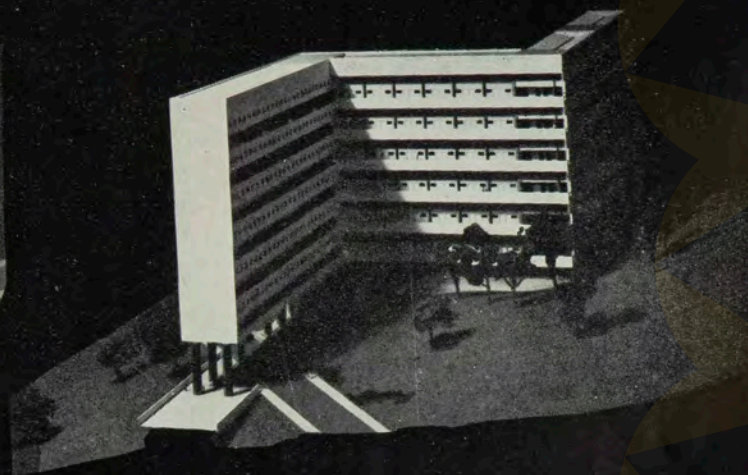
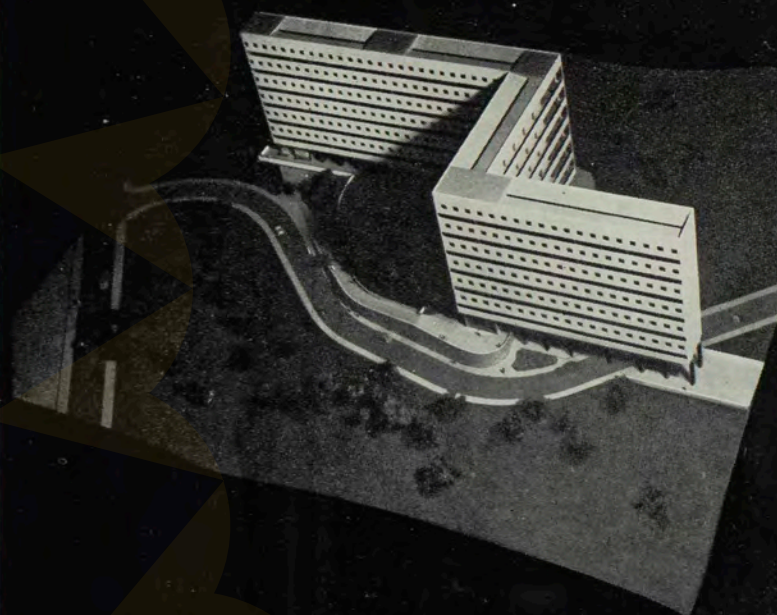
Na parte dos pilotis foi projetada a parte destinada à assistência social e que consta de creche, escola maternal, ambulatório, lavanderia e mercado. Além da assistência social e educacional foi projetada também a assistência esportiva constante de campo de futebol, voleibol, basquete, piscina para adultos e crianças, anfiteatro, pista de danças e play-ground.

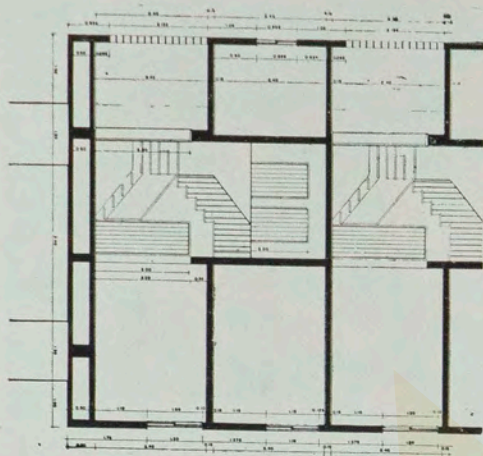
Áreas totais

Apartamentos de 3 quartos — Área útil do pavimento inferior, 27,53 m² e do pavimento superior, 33,74 m², num total de 61,27 m²; área construída, com galeria, do pavimento inferior, 44,20 m² e do pavimento superior, 40,20 m², havendo um total de 84,40 m², com galeria e 74 m² sem galeria.

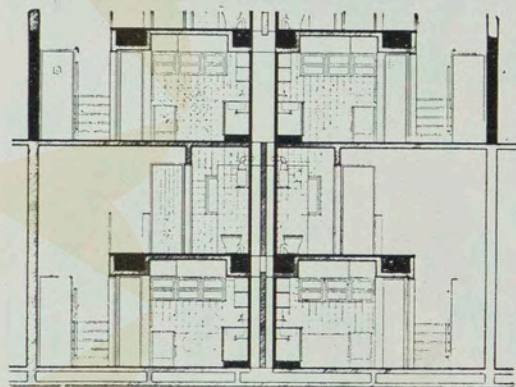
Apartamento de 1 quarto — Área útil do pavimento inferior; 13,35 m² e do pavimento superior, 12,50 m², num total de 25,85 m²; área construída: pavimento inferior, 16,90 m² e pavimento superior, 14,73 m², sendo um total de 31,63 m², sem galeria e 36,83 m², com galeria.

Apartamento de 2 quartos, 63 m².
Apartamento de 4 quartos, 85 m².

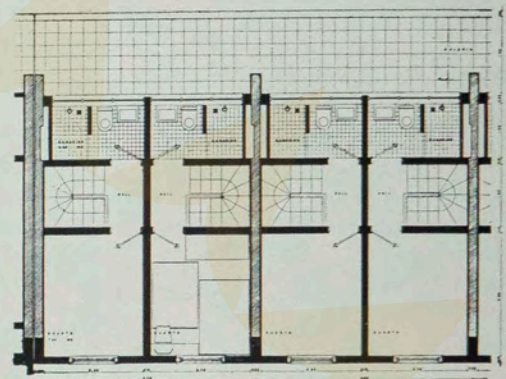




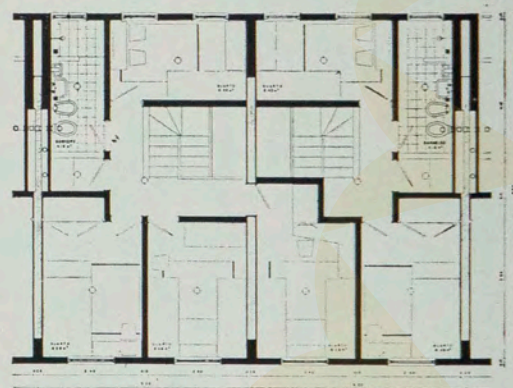
Corte paralelo à estrutura passando pela escada. A estrutura resolvida em lages simples, o problema das vigas aparentes, foi resolvido mediante um laborioso estudo. Pode-se observar aqui como o arquiteto as fez coincidir com as paredes divisórias dos cômodos.



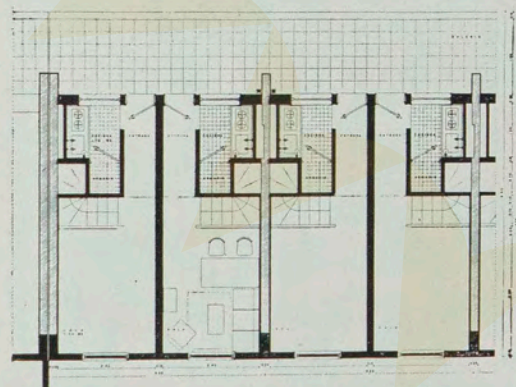
Corte perpendicular à estrutura passando pelos banheiros e cozinhas. Podemos observar no centro o vazio das tabulações e a resolução dada pelo arquiteto ao vaso sanitário e sifão.



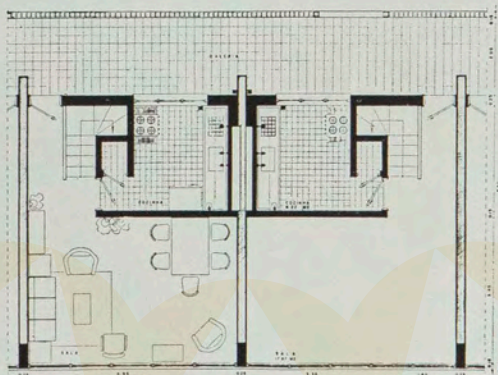
Planta do primeiro piso dos apartamentos duplex de um quarto.



Planta do segundo piso dos apartamentos duplex de dois e quatro quartos.

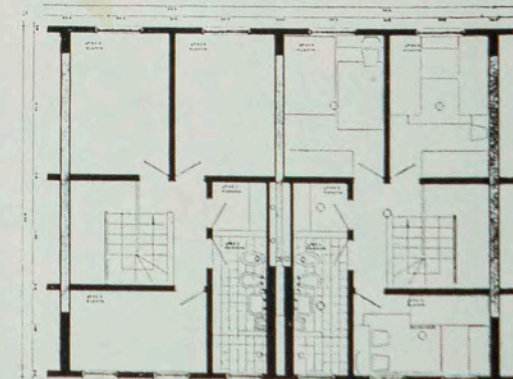


Planta do primeiro piso dos apartamentos duplex de dois, três ou quatro quartos.

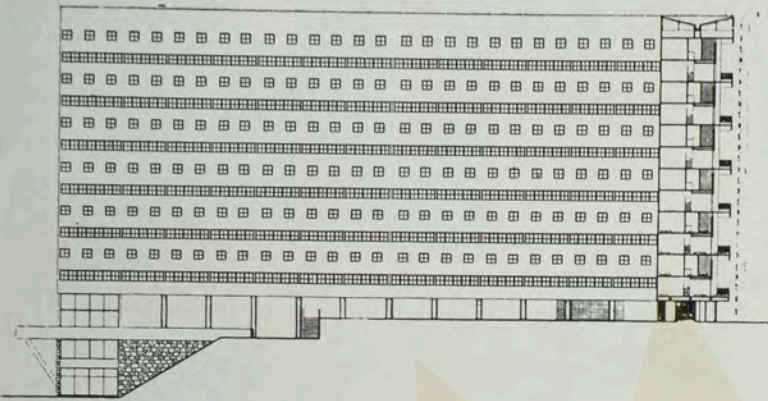
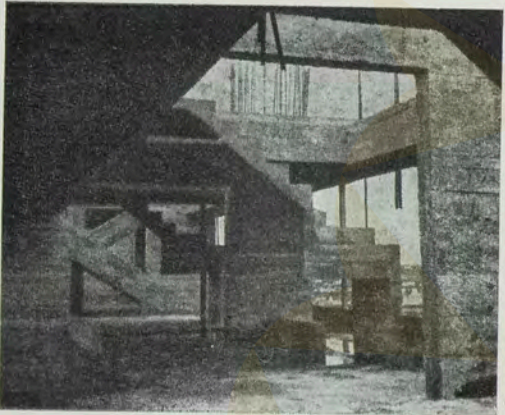
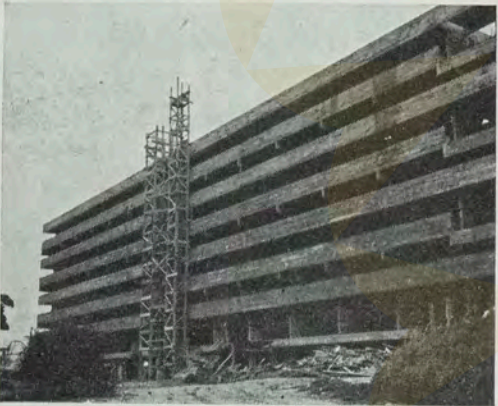


Observa-se aqui o aproveitamento total da superfície em construção, note-se o armário sob a escada, o espaço reservado para geladeiras e máquina de lavar roupa, e a tábua de engomar. Na divisão das cozinhas, os espaços reservados às tubulações não interferem com a estrutura.

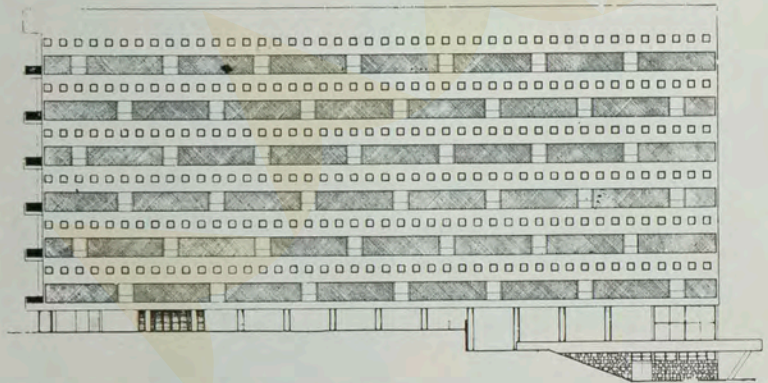
Planta do segundo piso dos apartamentos duplex de três quartos. Na divisão comum entre os banheiros, localizam-se as tubulações visitáveis (para o caso de entupimento, vasamento).



Aspectos da
Construção.

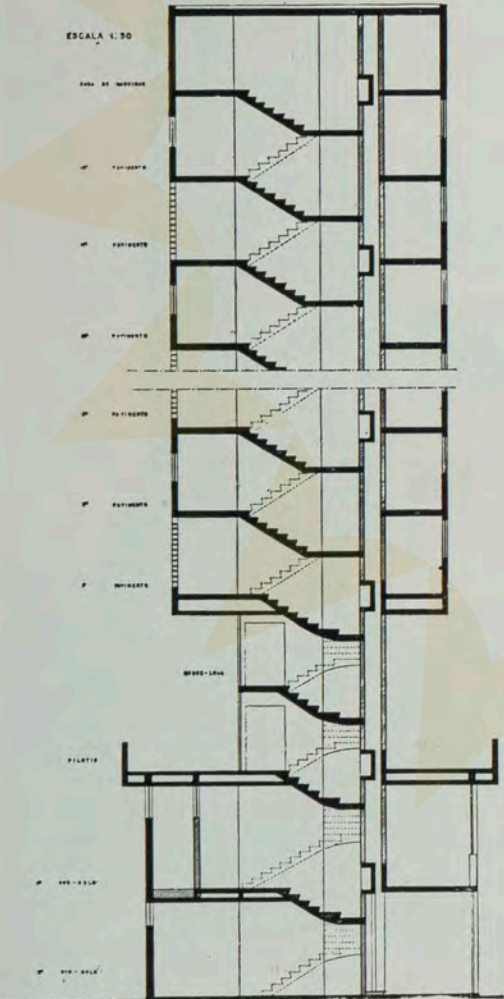


Fachada dos quartos e salas.

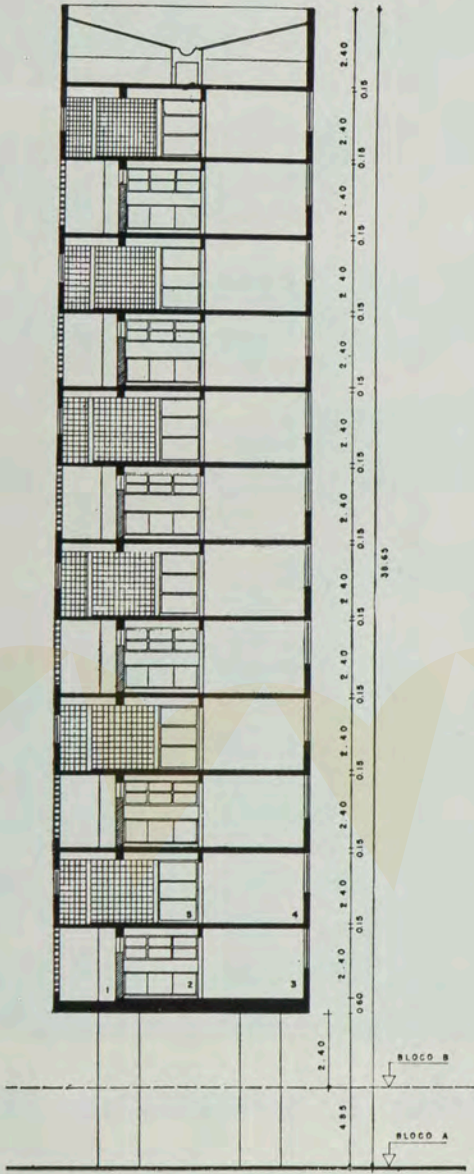


Fachada das circulações horizontais.

Corte transversal no bloco.



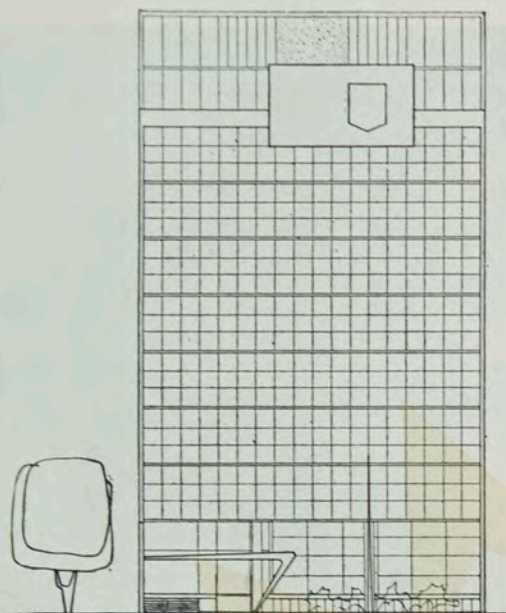
Corte transversal mostrando a circulação
vertical (escada).



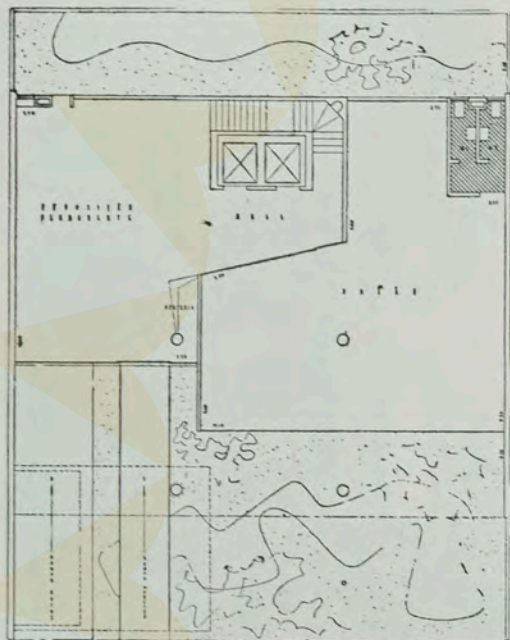


Edifício destinado à empresa de publicidade

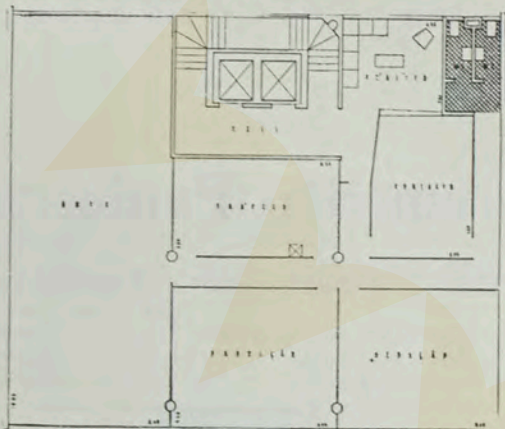
Projeto: Construtora Pacheco Fernandes, Dantas Ltda.
Engenheiros Cíveis



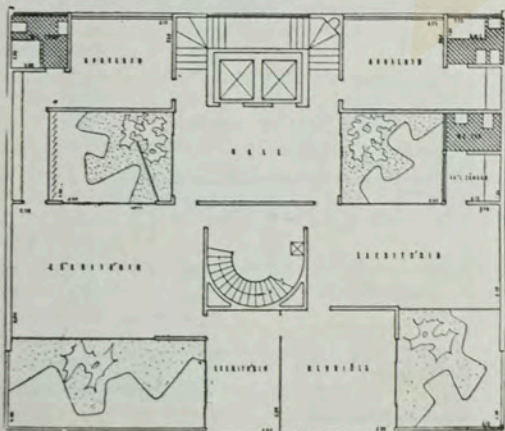
Fachada.



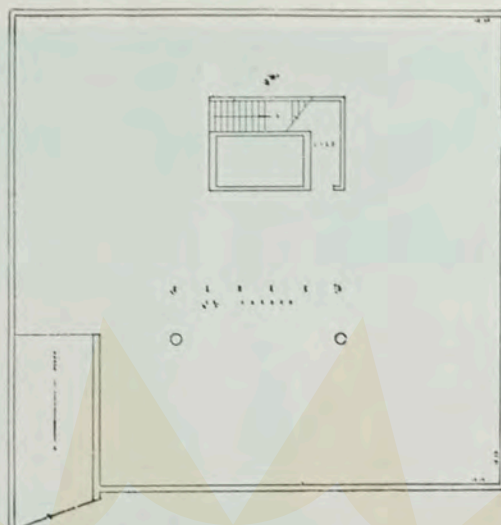
Planta do andar térreo.



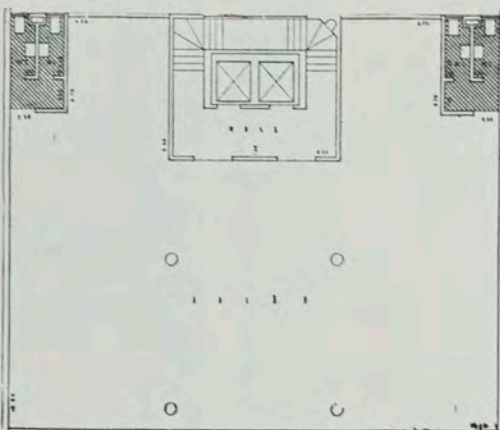
Planta do 7.o andar.



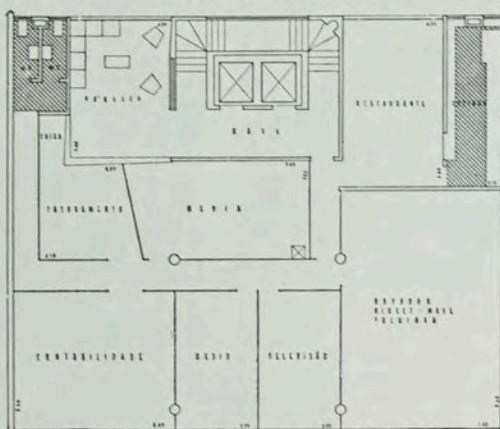
Planta do 8.o andar.



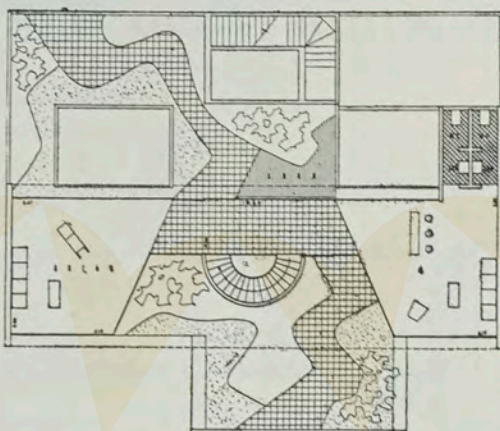
Planta sub-solo.



Planta do 1.o ao 5.o andar.



Planta do 6.o andar.



Planta do 9.o andar.

Este projeto destinado a abrigar os serviços da Alcântara Machado Publicidade, em São Paulo, surge, inserindo-se numa trama futura do que será a esquecida Vila Buarque, área paulistana que pouco a pouco vai se transformando com a edificação de novos e modernos prédios. Sômente a necessidade de uma instalação própria para uma agência de publicidade já coloca a questão do pleno desenvolvimento de um meio comercial, onde essa atividade passa a ser de uma participação mais incisiva e determinante.

A proeminência da publicidade salientou-se, assim, como símbolo e marca decorativa, externa, da edificação, mesmo sem consideração à eficiência de um tal relêvo, de marca e de símbolo, inerente à funcionalidade arquitetônica. O que se quis foi a incisão definitiva pela qual o reconhecimento de uma interdependência bem assinalasse a significação da iniciativa, vincando-a para sempre, tornando-a cartaz e projeto de si mesma. Fez-se o aproveitamento do espaço, visando ao programa das instalações completas da empresa de publicidade, para a qual foram reservados os quatro andares últimos, com o que se visou a isolar o mais possível do movimento e de ruídos da rua, a parte do trabalho, na formulação da bôa propaganda. Os cinco andares restantes e parte do térreo destinam-se a renda.

O pavimento térreo, em parte, foi entregue ao uso comum: entrada, amplo salão para uso indiscriminado dos ocupantes do edifício; servirá, ainda, para indicações de atividades constantes dos trabalhos dos que ali se instalarem até a exposição de produtos e de realizações. Uma ampla garage sub-terrânea para uso dos locatários, completa essa associação de serventia, para eficiência da utilização orgânica do prédio.



Ângulo formado pela av. do Estado e Praça São Vito.

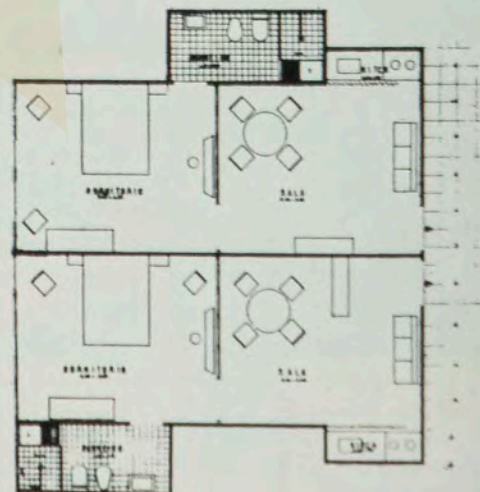
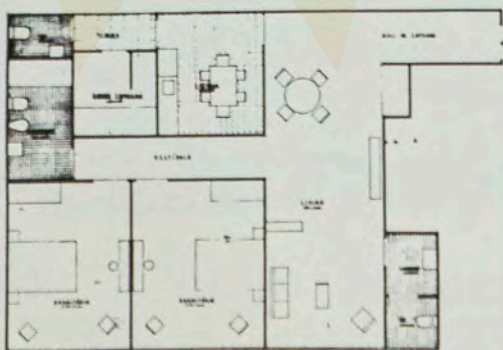
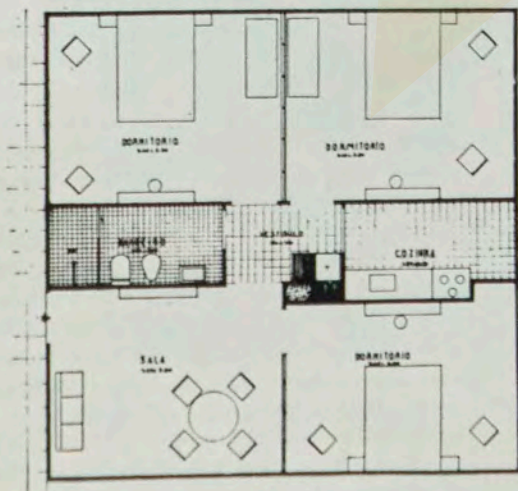


Outro ângulo do edifício. Praça São Vito e rua Luiz de Camões

Edifício de apartamentos “São Vito”, em São Paulo

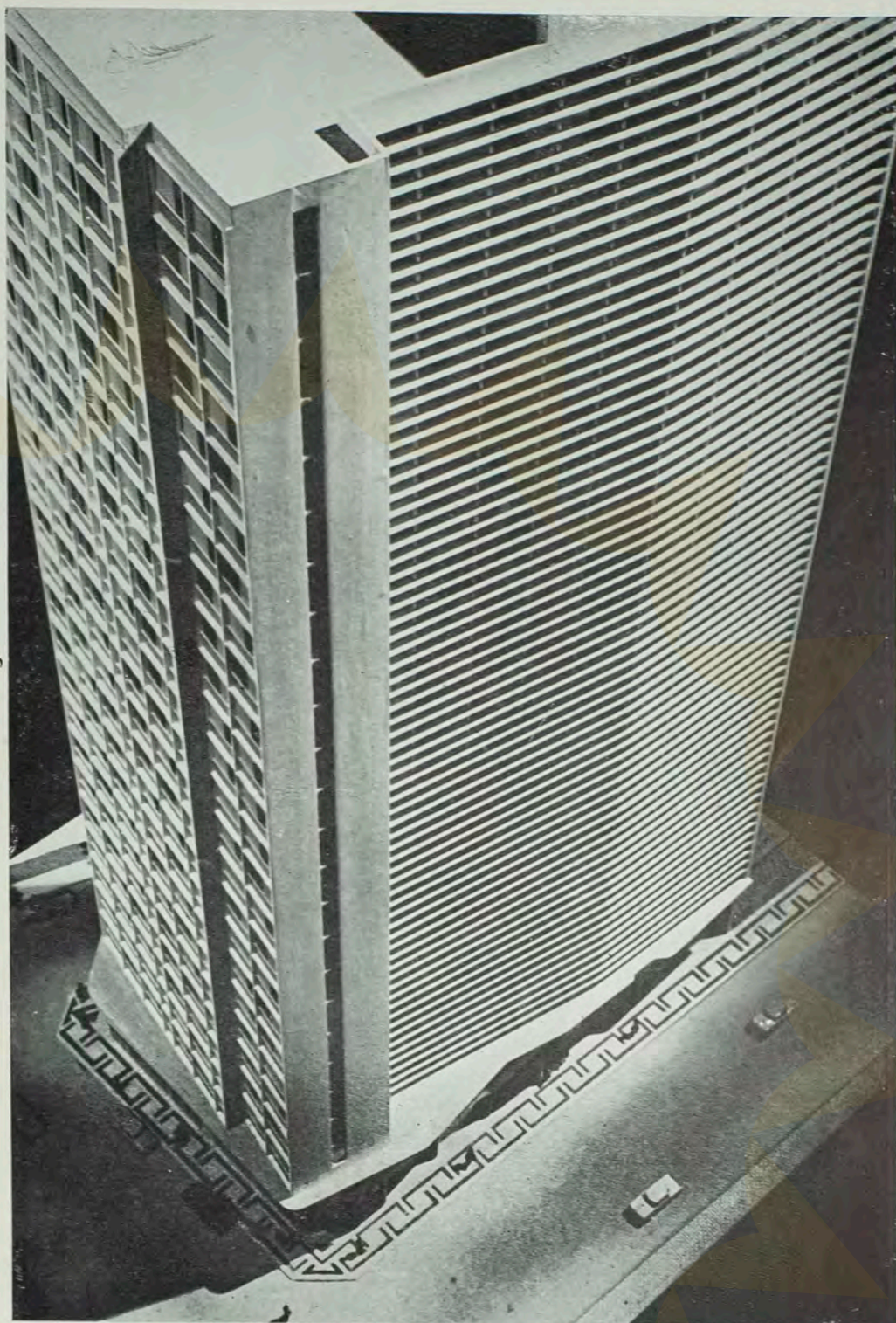
Projeto e construção: Construtora Zarzur & Kogan Ltda.

Três detalhes de apartamentos de andar-tipo.





Ângulo av. do Estado e Praça São Vito.



Ângulo formado pela Praça São Vito e rua Luiz de Camões.

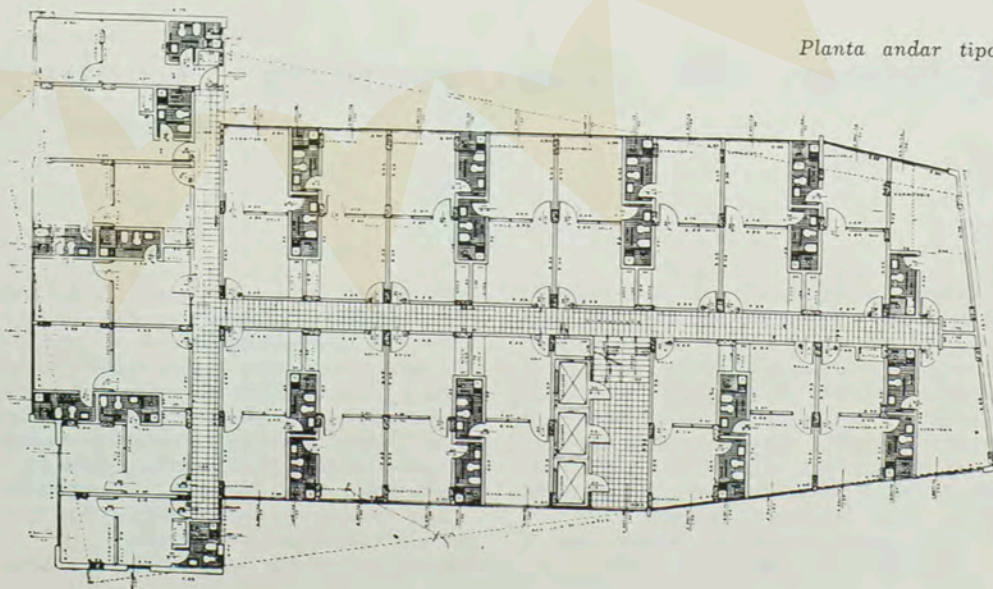
Esse conjunto arquitetônico localizado na Praça São Vito, esquina da avenida do Estado e da rua Luiz de Camões, em São Paulo, foi projetado e planejado para vendas em condomínio, para empreendimentos de capitais para renda.

Nesse objetivo e devido à sua localização central, foi procurado o máximo de divisibilidade em pequenos apartamentos de possível fusão em apartamentos de maiores proporções. Conseguiu-se projetar 555 apartamentos constituídos de sala, quarto, kitchenette e banheiro, além de lojas e sobrelojas, tudo numa área total de construção de 20.000 m².

Dentro do objetivo econômico, foram previstos três elevadores rápidos, parando somente de seis em seis metros e em níveis intercalados entre os pavimentos, servindo os vinte e seis pavimentos em apenas treze paradas, levando, assim, além das vantagens econômicas, a da rapidez no seu funcionamento.

Devido à orientação das faces leste e oeste foram previstos brisóles de concreto para a quebra do sol direto.

A construção já se encontra na fase das fundações e está previsto no programa de execução a sua entrega recorde dentro de vinte e quatro meses.



Planta andar tipo.



Edifício de apartamentos “Cacique”, em São Paulo

Projeto: arq. Miguel Badra Junior
 Construção: Alberto Badra, Miguel
 Badra Junior & Cia. Ltda.

Utilizando ao máximo o espaço, o conjunto beneficiou-se, entretanto, de um tratamento plástico brilhante, na parte inferior da edificação, onde linhas e formas se harmonizam, quase em sentido de composição escultórica aberta. O vidro, material aí predominante, o cimento, o azulejo, imiscuem-se ou dão realce às formas. Estas variam para a obtenção de um efeito plástico dinâmico e, entretanto, nítida, pela iluminação adotada.

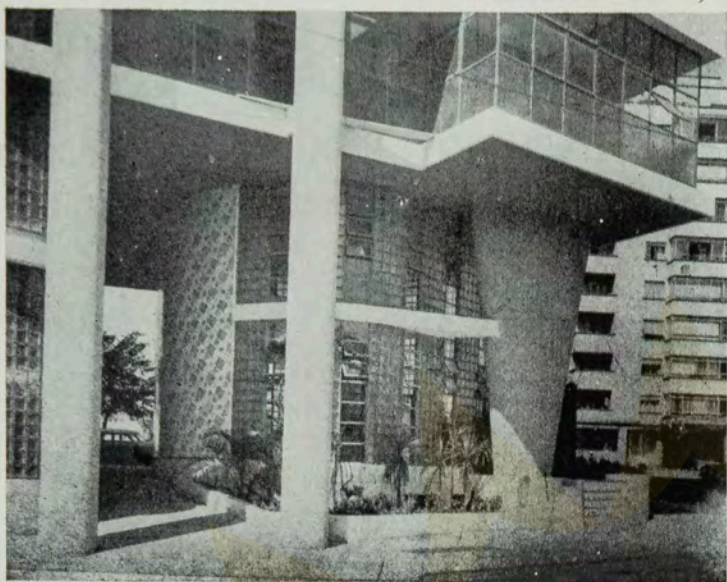
Partindo dessa entrada, da ligação com a rua, em que se contam vários serviços que

não colidem mas se entrosam e se completam, o projeto lançou para o alto sua concatenação habitacional, baseada no princípio de uma padronização menos rígida, mas de toda a forma eficiente. Completo tratamento emerge desse estandardização de elementos, e as faces do edifício, apresentando aquela diversidade de superfície consequente duma composição ordenada contra a monotonia, criam no conjunto características repousantes à consideração do observador.

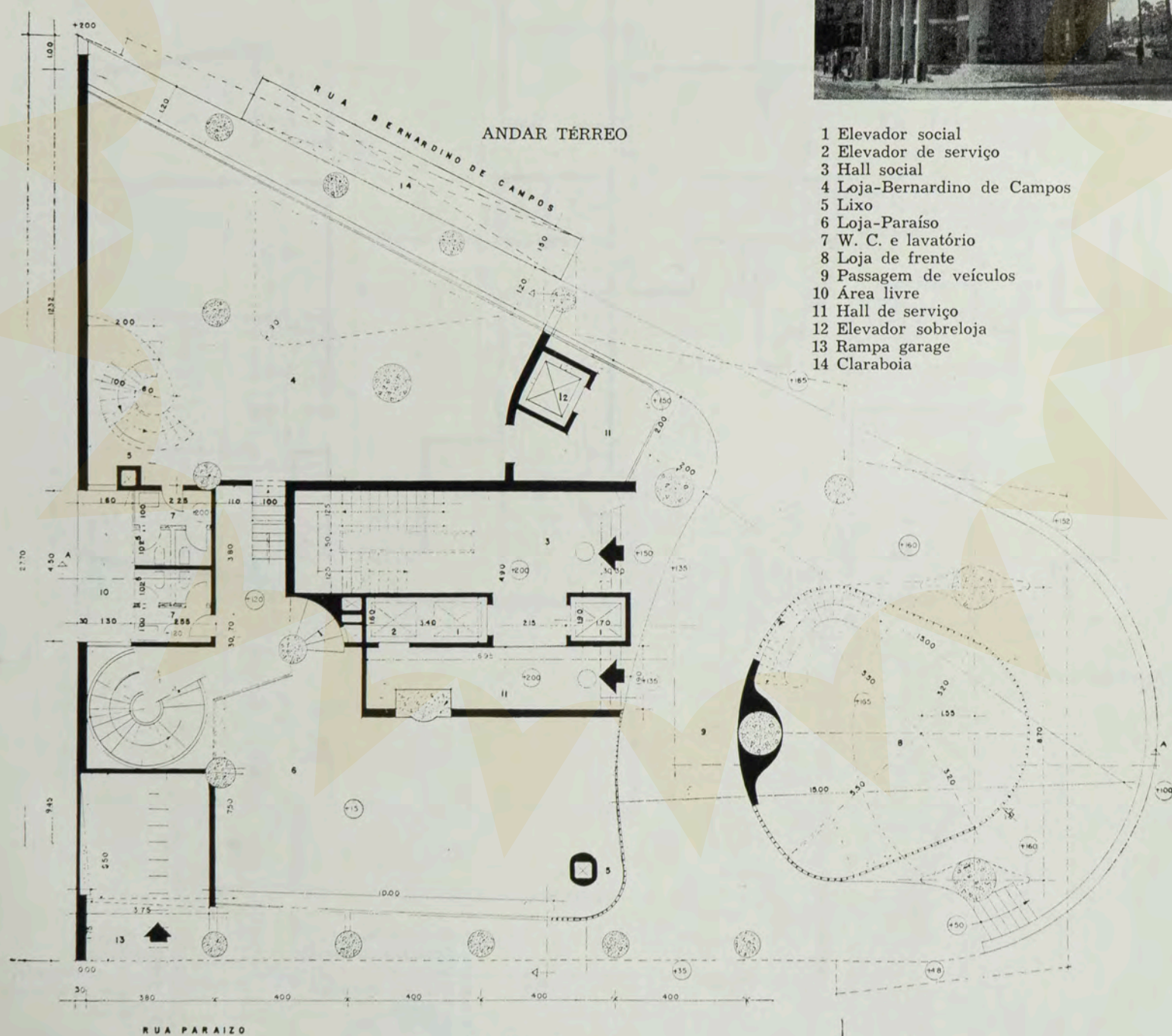
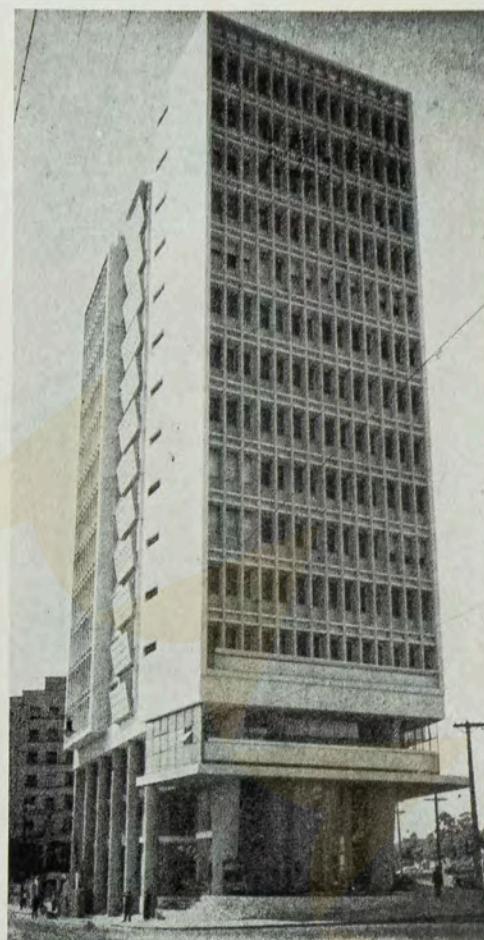
Destacam-se nessas faces as sacadas, ligei-

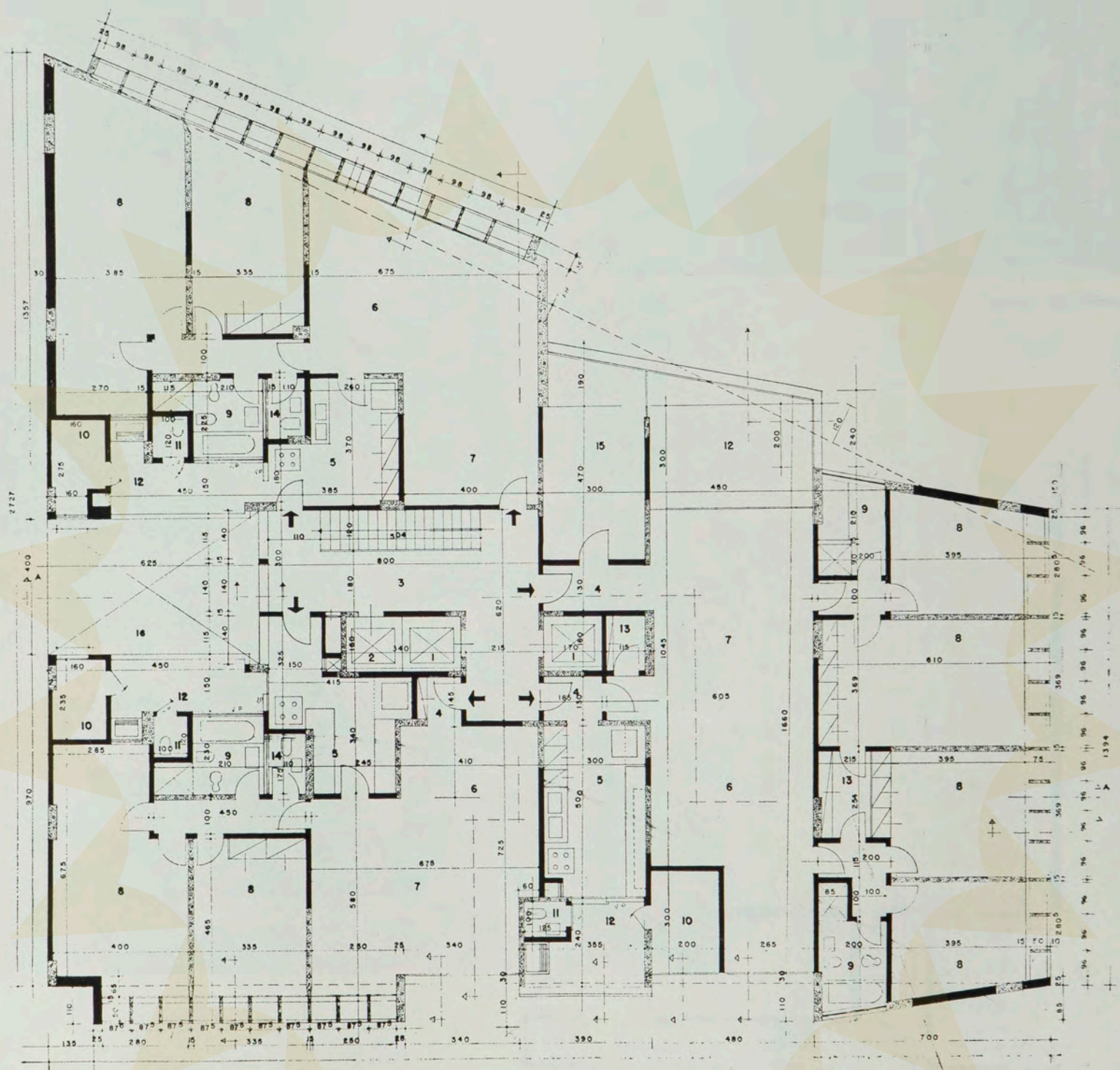
ramente inclinadas, cuja função decorativa foi posta em destaque.

Em geral, a marca de uma preocupação transparece no edifício, que é a sua imposição de bloco isolado, um todo fortemente tenso numa boa demonstração da arquitetura de cimento armado, cuja projeção estética sempre será a sua força elástica. Nesse sentido, o edifício de apartamentos Cacique realiza uma eficaz combinação de fatores — a construção jamais deixou de ser considerada como elemento primordial, sobre uma tendência de boa plasticidade.



Detalhe da entrada.





ANDAR TIPO

- | | |
|-----------------------|--------------------------|
| 1 Elevador social | 9 Banheiros |
| 2 Elevador de serviço | 10 Despensa |
| 3 Hall | 11 W. C. empregada |
| 4 Hall de entrada | 12 Terraço de serviço |
| 5 Cozinha | 13 Rouparia |
| 6 Sala de jantar | 14 W. C. |
| 7 Sala de estar | 15 Escritório-Biblioteca |
| 8 Dormitórios | 16 Área livre |

- 1 Elevador social
- 2 Elevador de serviço
- 3 Hall
- 4 Mezzanino
- 5 Lixo
- 6 Mezzanino
- 7 W. C. e lavatório
- 8 Passagem de veículos
- 9 Mezzanino
- 10 Área livre
- 11 Elevador sobreloja
- 12 Vazio

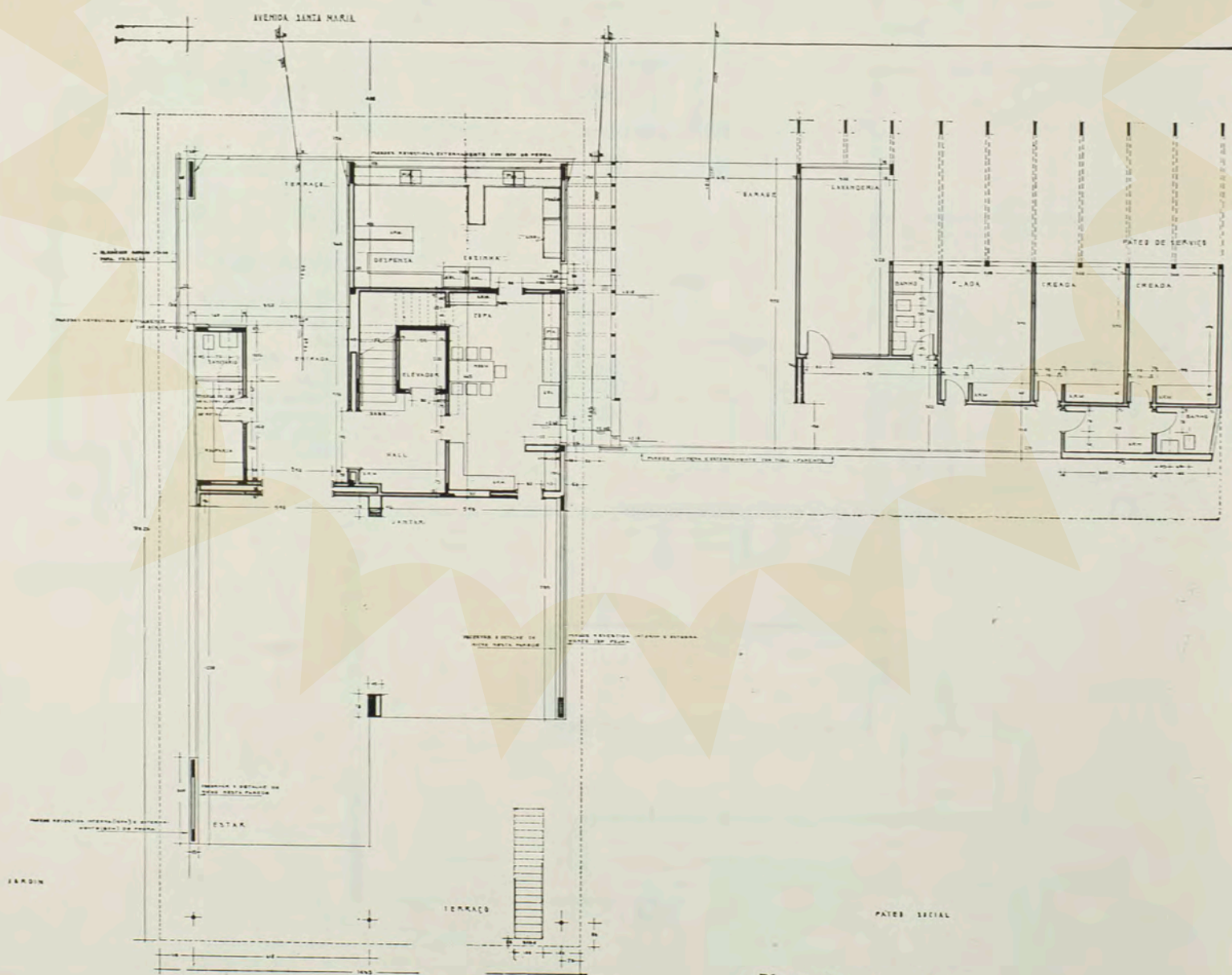
ÚLTIMO PISO

- 1 Recreação crianças
- 2 Terraço coberto
- 3 Hall
- 4 Casa de máquinas
- 5 Lixo
- 6 Caixa d'água
- 7 Rampa
- 8 Área livre
- 9 Depósito

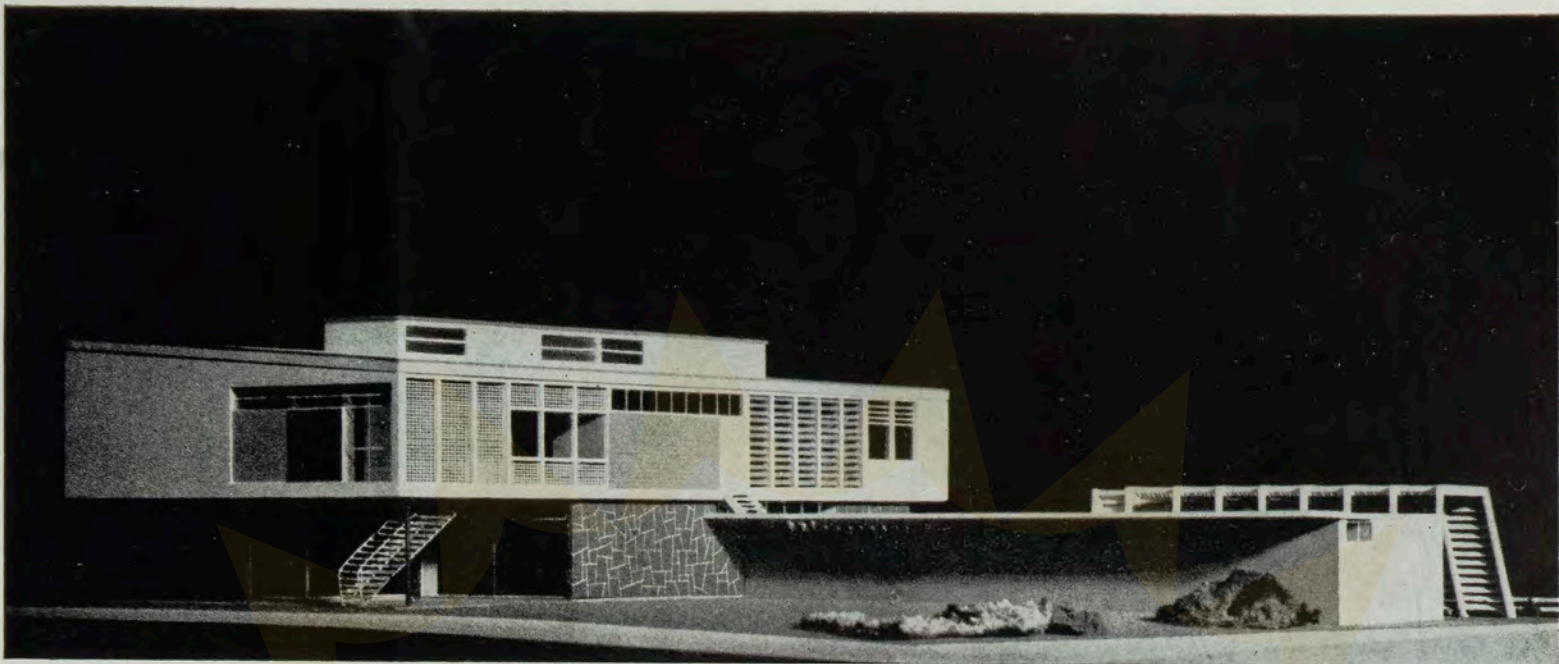


Residência no Guarujá

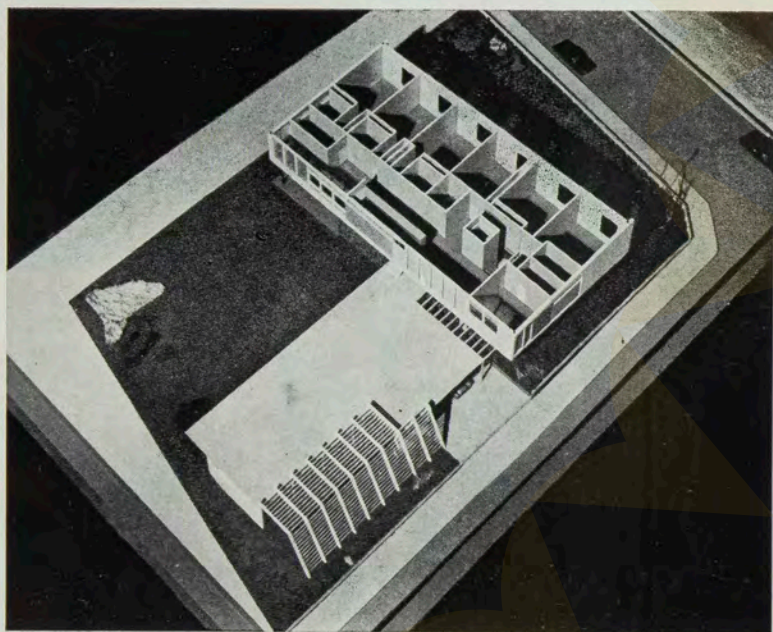
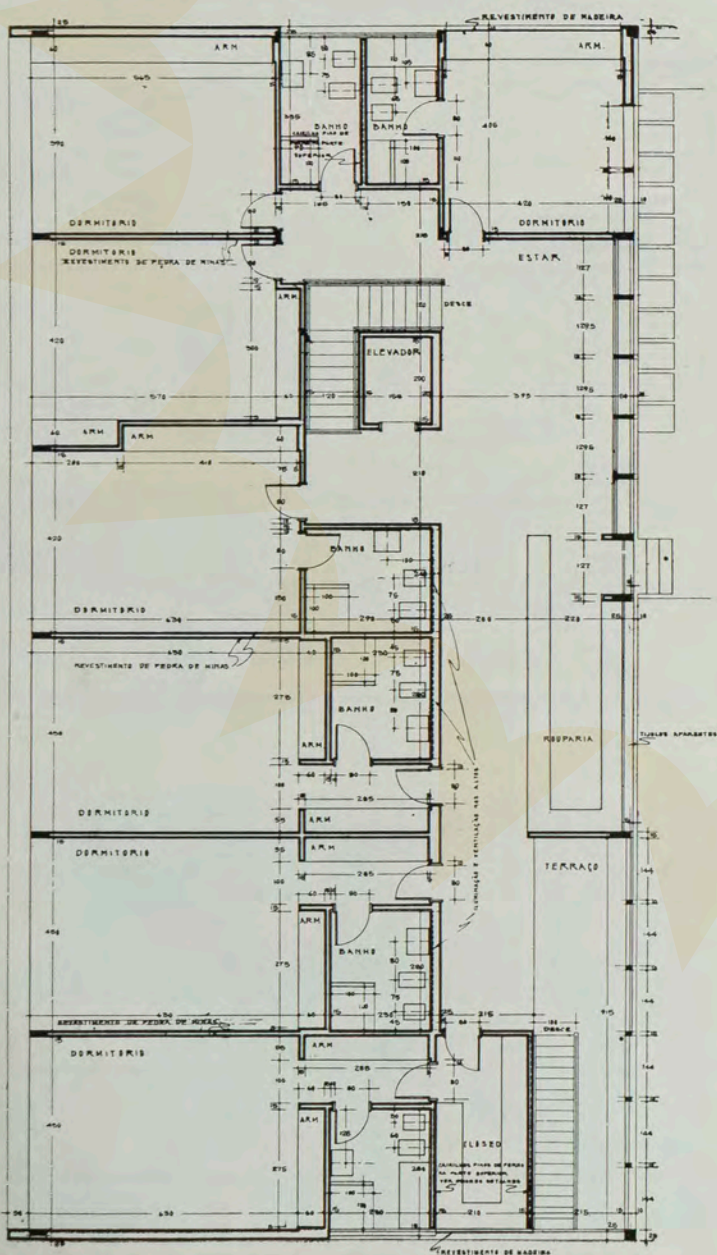
Projeto: arq. Miguel Badra Junior



Planta do andar térreo.



Planta do andar superior.



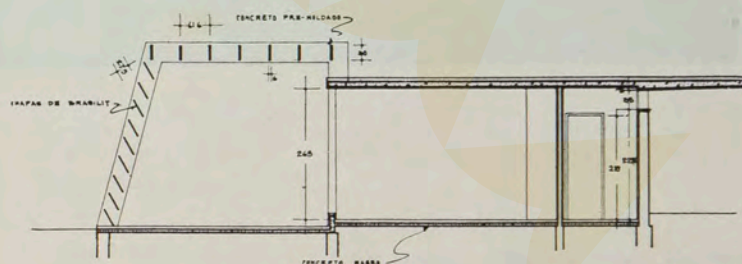
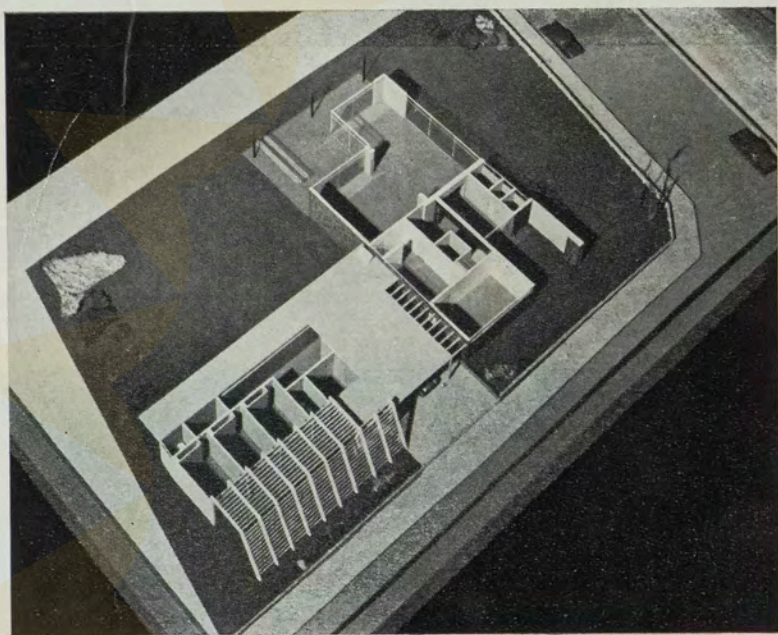
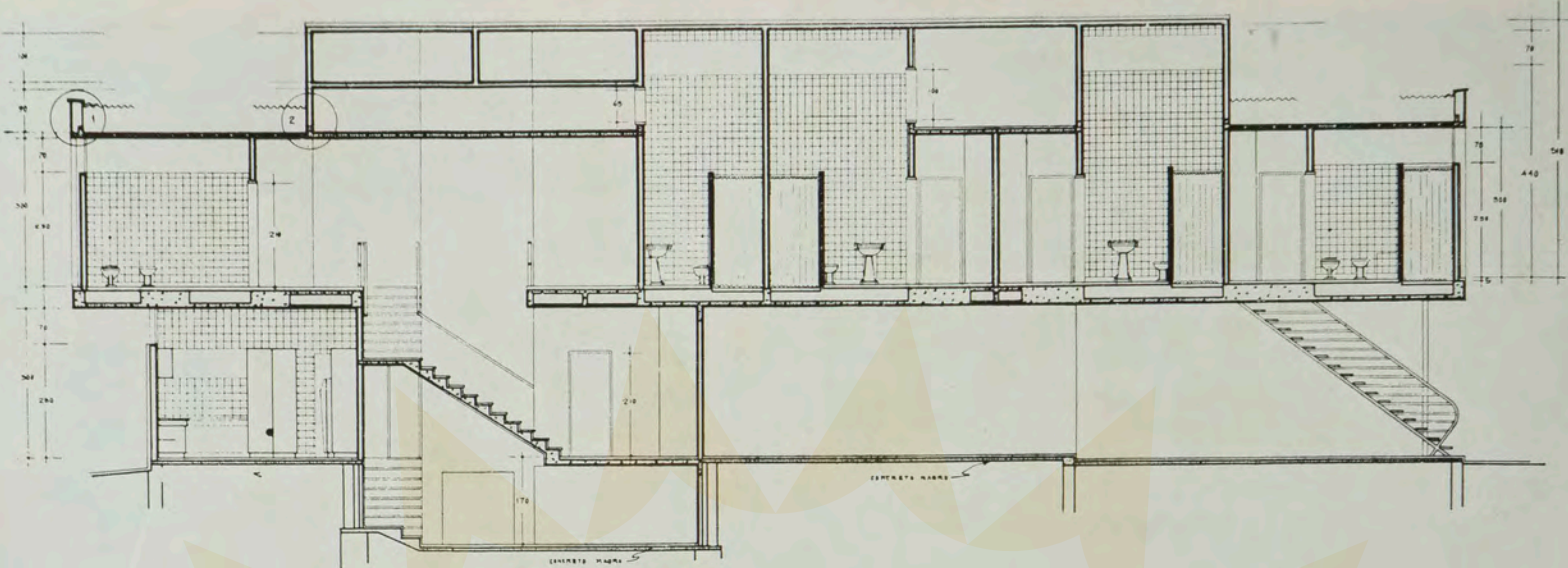
Situada na Praia da Enseada, em terreno de esquina, local privilegiado, com envoltório de praia e mar fronteiriços e com montanhas na parte posterior.

A completa visibilidade para o mar levou o arquiteto a determinar o melhor partido dos ambientes de estar e dormitórios.

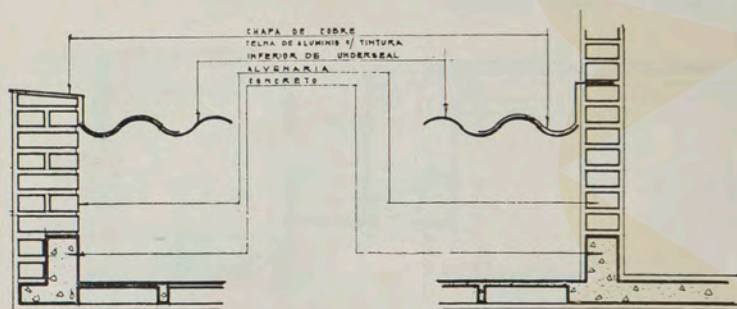
A planta do pavimento baixo demonstra claramente o partido adotado, notando-se a íntima ligação entre o mar, o jardim e o pátio social. O pátio de serviço, embora correlacionado com o social, está separado d'este com um diafragma de pedra basáltica. O prolongamento do espaço interno é feito através do terraço coberto face "Este".

A estrutura é de concreto armado, com lages nervuradas.

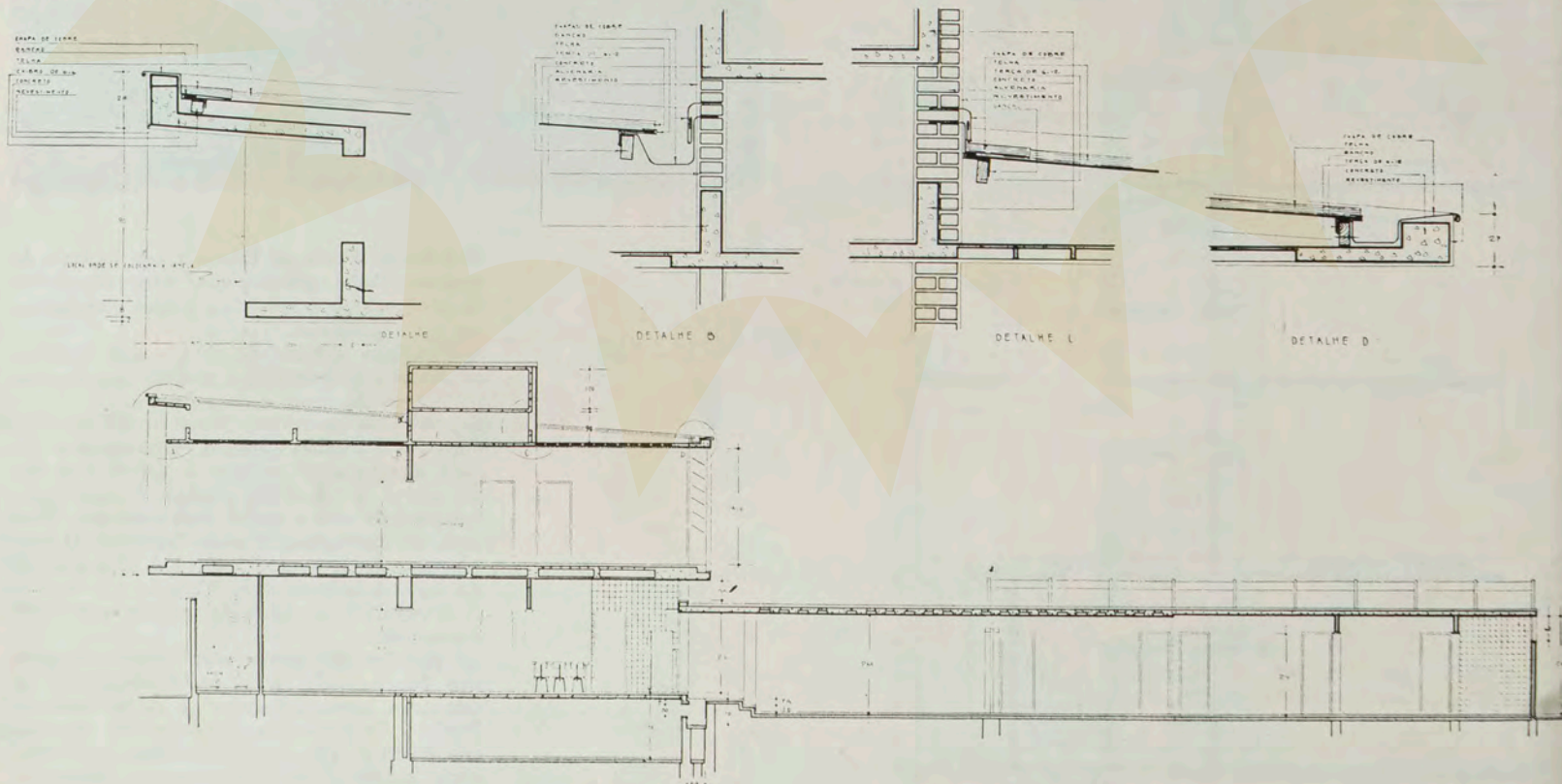
As paredes são meras membranas seletivas, não funcionando, pois, como elementos de estrutura, tornando assim o plano bastante flexível. Os materiais previstos são naturais com cores próprias, pedra basáltica, tijo laminado, madeira, vidro, caixilhos de alumínio.



Cortes e detalhes.



Corte longitudinal e detalhes do mesmo.



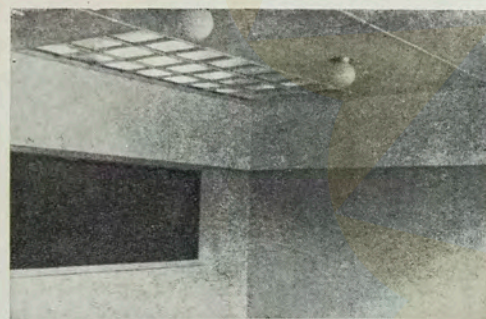
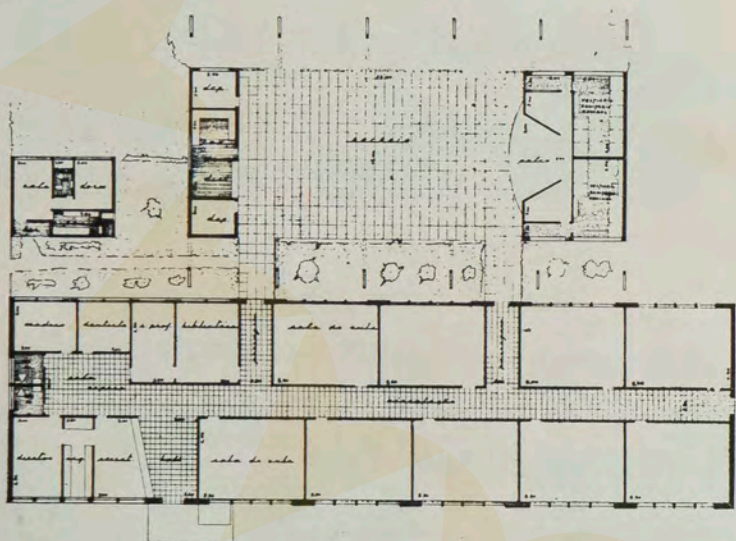
Fachada principal.

Grupo Escolar em Vila Ema, S. Paulo

Projeto: arq. Paulo J. Rodrigues Rosa

Fiscalização: eng. Gabriel Oliva Feitosa

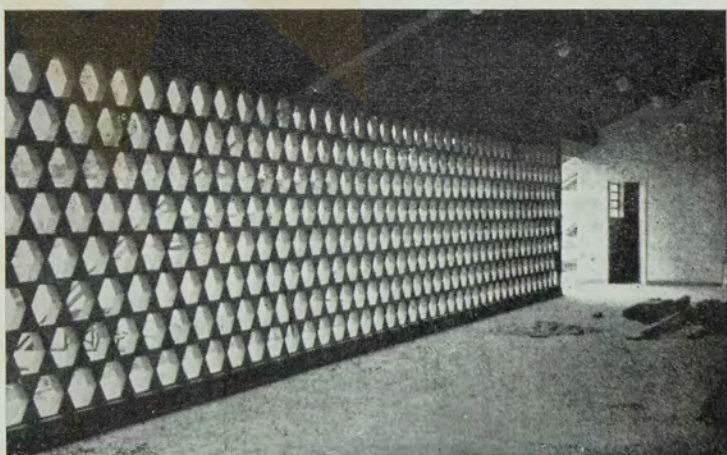
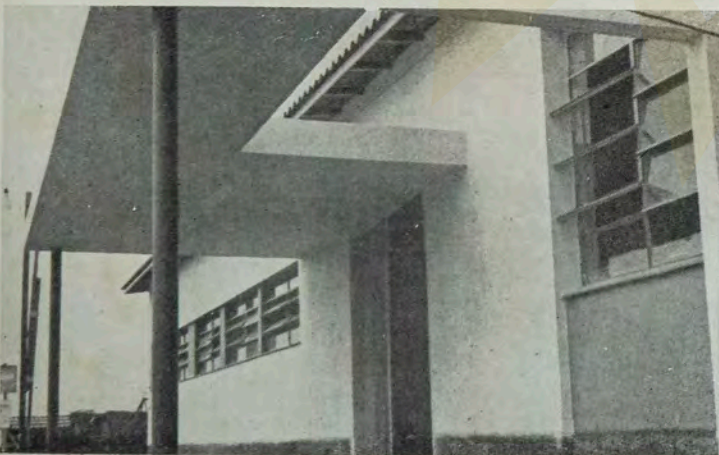
Construção: eng. Jorge Proushan

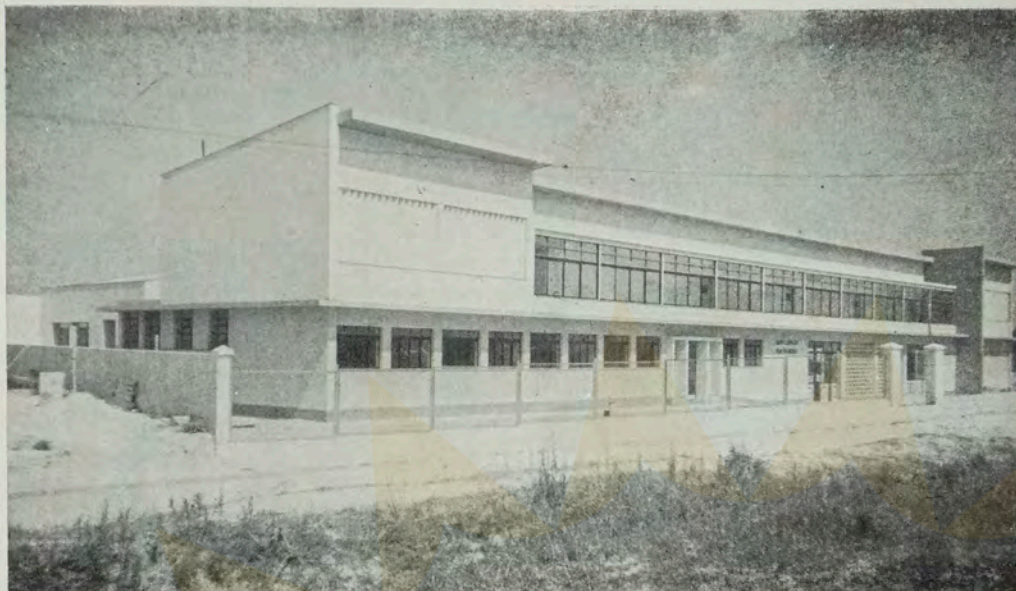
*Corte.**Fachada lateral.**Planta.*

Tendo em vista a alta densidade demográfica de Vila Ema, São Paulo e as exíguas dimensões do terreno bem como ao baixo custo da construção, foi o projeto elaborado, aparentemente em desacôrdo com as soluções normais referentes à disposição dos elementos do projeto. Dessa maneira, a fim de procurar construir uma unidade escolar sem deixar de satisfazer as necessidades ambientes-pedagógicas do ensino, de maneira menos onerosa, foi apresentada esta solução procurando concentrar os elementos de íntima ligação em um só bloco térreo.

A solução das salas de aula em ambos os lados que nada têm de novo, veio permitir um melhor aproveitamento, reduzindo-se pela metade a área de circulação, prejudicando entretanto as salas de aula do lado oposto em sua orientação.

Surgiu a necessidade de uma correção sob o ponto de vista de iluminação. Para tanto foi projetado iluminação bilateral, acompanhada de um correspondente aumento da superfície iluminante segundo a orientação SO, que é muito pobre de luminosidade. Com esta solução foram iluminados zenitalmente o corredor e as salas sem prejuízo da luminosidade e aeração necessária à sua função.



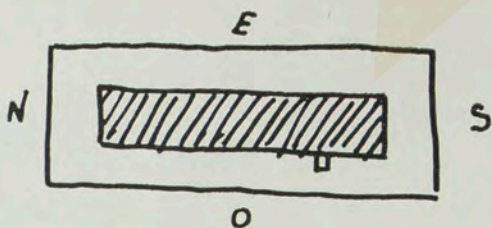


Um conjunto impregnado de sobriedade na ordenação horizontal das grandes linhas.

Escola Primária em Vila Palmeiras

Projeto: arq. Aluisio da Rocha Leão
Construção: Construtora Cosmos

O partido adotado no projeto desta escola se impunha: existia um terreno de 80 m de frente por 30 m e um declive a partir da rua para os fundos. Com um programa que pedia seis salas de aula, a solução era, portanto, colocar o prédio com seu eixo principal sobre a maior dimensão do terreno que coincidia com o eixo N-S.



Com a obrigatoriedade dessa solução só restava ao arquiteto escolher qual das duas faces, se Este ou Oeste, deveria ser escolhida para colocar a principal superfície iluminante das salas de aula.

Optou-se pela fachada Este, de sol nascente, não desprezando a face Oeste para suprir as salas de iluminação suplementar, uti-

lizando, assim, os benefícios de correção do sistema bilateral de iluminação.

Assim, a maior superfície iluminante ficou voltada para Este e uma pequena faixa de 1 m, em todo o correr dos 8 m. do comprimento da sala, sobre o corredor, voltada para Oeste, porém protegida da incidência dos raios diretos com brise-soleil, cujo cálculo teve o seguinte resultado: placas de 50 cm. inclinadas de 37 graus em relação à parede e espaçadas de 40 cm., de topo a topo. Estas placas, que foram feitas em concreto, impedem a entrada dos raios do sol na parte da tarde, até as 16 horas, no verão. A partir dessa hora, não mais incidirá os raios. Os forros das salas são inclinadas, caindo de Oeste para Este. Com isto ajuda-se com a reflexão da luz provida de Oeste, a parte menos iluminada da sala ou seja a oposta à superfície iluminante principal.

Com a sala de aula resolvida, dependência principal da escola, escolheu-se o andar superior para colocá-las, pois enquanto outras peças poderiam ficar em cima, a área coberta de recreação forçosamente deveria ficar no andar térreo.

A circulação vertical, entretanto, mereceu

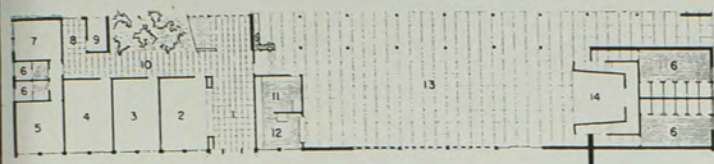
um estudo longo e cuidadoso, que resultou na criação de uma fórmula especial para escadas em escolas, onde estas são usadas praticamente por crianças apenas; no caso era a proporção de 240 para 6 adultos ou seja numa relação de 40:1.

Adotou-se assim a conhecida fórmula baseada no tamanho do passo do adulto, usando-se o tamanho do passo de criança de altura média em idade escolar primária. A escada mais cômoda para o adulto e que gasta menos energia, calorías consumidas por trabalho ascensional, é a que possui espelho de 17 cms. e piso de 29 cm. Esta escada está também por volta de 30 graus que é o ângulo mais favorável.

Obedecendo a este ângulo e baseando no passo infantil, fez-se a seguinte fórmula:

$$2e + p = 45$$

Para ser mantido o ângulo por volta de 30 graus deve-se assumir um espelho de 12,5 cm. Esta escada é muito confortável ao adulto, mas o é, e muito, à criança, no nosso caso a única privilegiada e exclusivamente na qual se pensou durante todo o transcorrer do projeto e da construção desta escola.

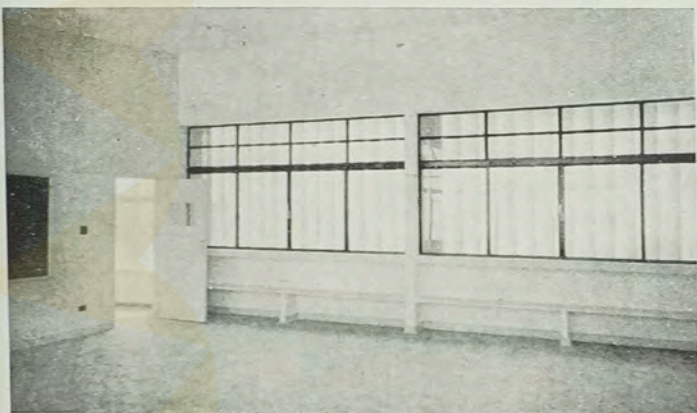


Planta do térreo.

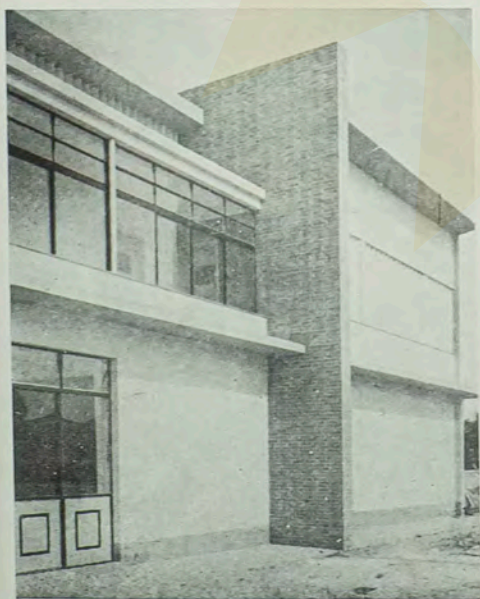


Planta superior .

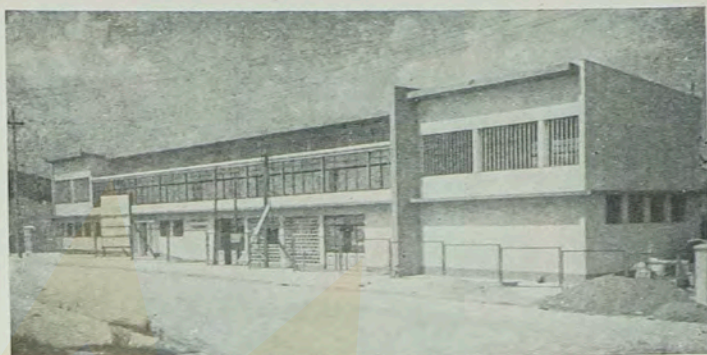
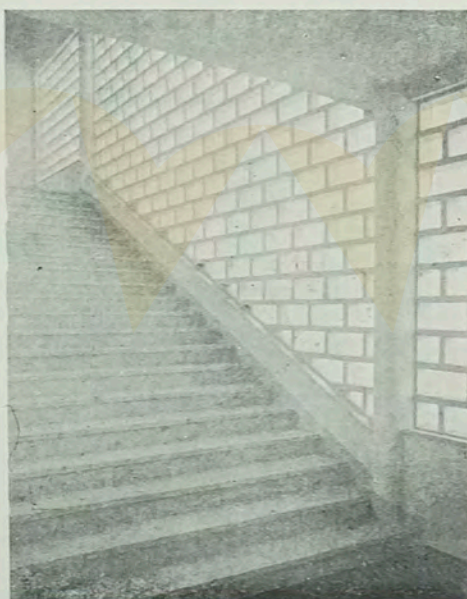
Sala de aulas em que se pode observar o emprego da total colocação das janelas, na superfície iluminante.



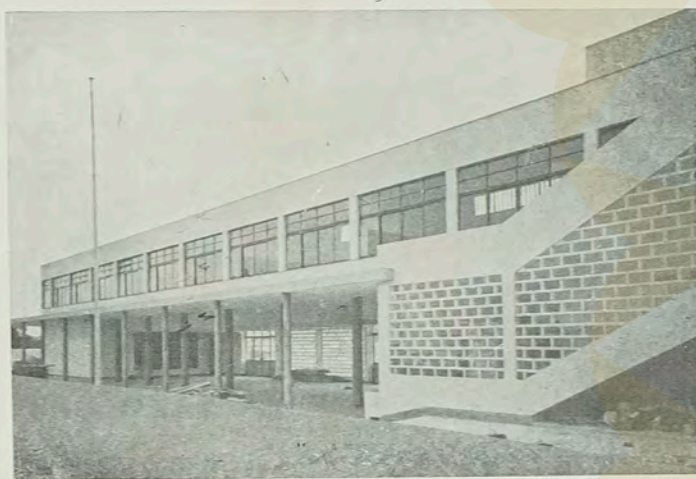
A linha horizontal sofre uma interrupção funcional e decorativamente, com o tijolo, seccionando a continuidade do cimento.



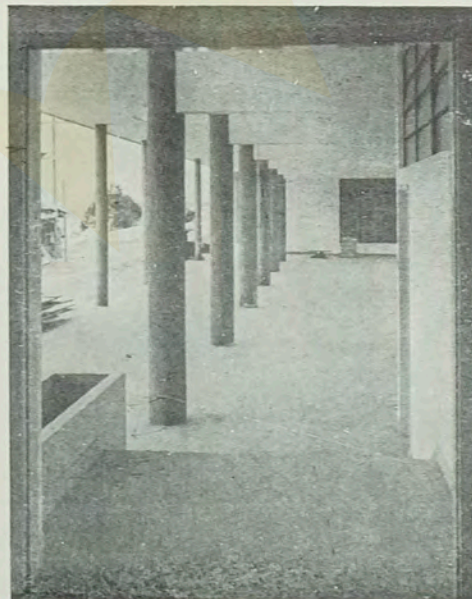
Outro pormenor do térreo: o longo hall com uma discreta e proporcionante aplicação de pilotis.



No ângulo oposto, a escola oferece uma variação em que melhor se distinguem as resultantes da sua organicidade.



O efeito decorativo do gradeamento, tijolo transparente, acompanha em extensão e ascensão a escada, ao alto. Em baixo, a escada pelo lado interno da construção.



Novo processo de fabricação de pastilhas de vidro



Detalhe do "hall" de entrada de um edifício.



Painel projetado e executado nos estúdios da Lonpi.

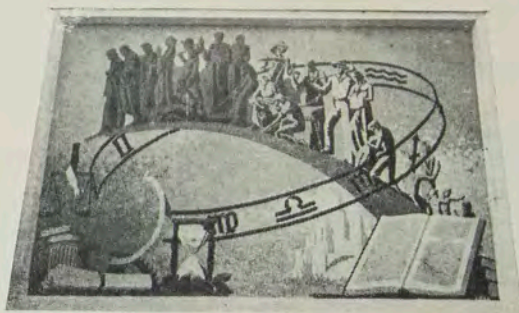
"A arte do mosaico, informa Heinz Schueler, é das mais antigas do mundo, remontando mesmo, ao que se saiba, ao quarto milênio. O primeiro mosaico naturalmente foi bem primitivo; contudo, com seu aperfeiçoamento, tornou-se mais artístico, alcançando a representação figurativa.

Os museus da Itália guardam ricos tesouros de mosaicos antigos, notadamente de origem helênica. Quanto aos nomes, conhecem-se somente helênicos com exceção de alguns bizantinos. Por outro lado, o início da troca de mercadorias possibilitou uma aproximação cultural dos povos. Os califas que dominavam Córdoba, chegaram a pedir à corte bizantina alguns técnicos e materiais para o desenvolvimento da arte do mosaico. Tanto assim que no ano de 965, o califa de Córdoba, recebeu do imperador Nikephorus Phokas um artista especializado em mosaico, o qual conseguiu formar em Espanha vários discípulos, originando-se, pois, dessa época, os mosaicos existentes na cúpula da mesquita de Córdoba. Os primeiros cristãos criaram nas úmidas catacumbas e nas primeiras igrejas, figuras em mosaico de valor permanente. Em Roma, Ravena, Milão, Veneza e Nápoles nasceram, nos séculos IV-VI e nos séculos XI-XII em Bizâncio, as maravilhas do mosaico. A arte do mosaico alcançou, nessa época, o seu ápice, como na Grécia antiga, em seu tempo, a escultura; ambas as artes são de uma beleza e perfeição não atingidas até hoje. Da mesma forma como o escultor de hoje vive técnica e idealmente, nos seus atuais trabalhos, da obra de escultura dos gregos, os artistas do mosaico têm sempre em vista os velhos trabalhos em mosaico".

A arquitetura brasileira já projetada em todo o mundo, encontrou nos materiais de revestimento à base de vidro um elemento preservador da sua beleza.

Aliás, a aceitação dos revestimentos em vidro, à exemplo dos países europeus, vem acusando um crescimento vertiginoso, mormente devido à aderência perfeita, durabilidade, arestas simétricas, resistência às variações térmicas e sonoras e impermeabilidade desse material, condições estas imprescindíveis nas construções, dado que o emprego das pastilhas de vidro garante a perene limpeza do revestimento e consequentemente a inalterabilidade da sua cor.

O lançamento de novos materiais neste campo é a consequência de pesquisas junto à classe daqueles que desejavam tal elemento



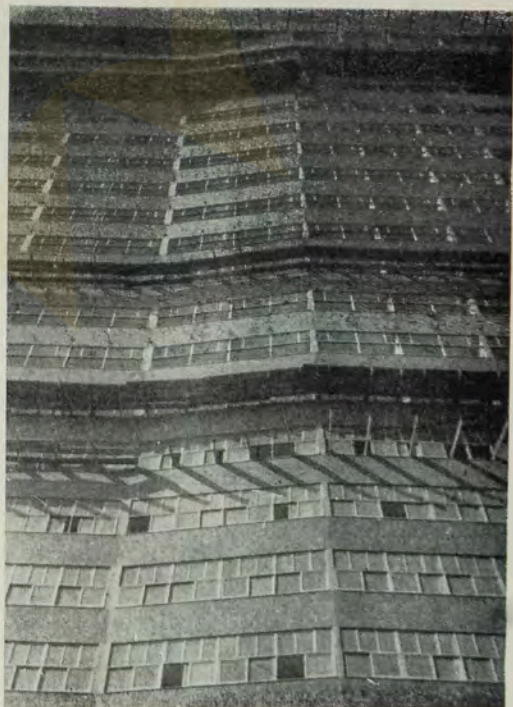
F. Alt, Painel na Prefeitura de Joinville.

de revestimento. Arquitetos, engenheiros, construtores e proprietários, reconhecem, hoje, as qualidades da pastilha de vidro e suas inúmeras vantagens como revestimento. O aplauso a esse novo material de revestimento deve-se à sua conciliação com o estilo da arquitetura contemporânea e que, no entanto, se aproxima do mosaico clássico a que linhas atrás nos referimos, isto é, àquele tipo que embora conservando todo o brilho da pastilha de vidro, apresenta, contudo, sua superfície menos polida.

E mais. Essa constante necessidade da arquitetura brasileira deu margem a que fosse criado um novo produto destinado ao revestimento de superfícies e que recebeu o nome de Reflex, pastilha de vidro suavemente rústica como uma pedra semi-preciosa não lapidada, a qual graças ao seu belo colorido translúcido e à sua superfície levemente irregular, confere às fachadas uma luminosidade difusa, dando ao prédio uma nota moderna e agradável.

Nas ilustrações que aqui aparecem, vê-se vários edifícios e detalhes revestidos com pastilhas vidrosas "Reflex" e "Vipax", criações da "Lonpi".

Detalhe de fachada do edifício Marquês de Herval, Rio de Janeiro, executado em Reflex.



NOTICIÁRIO

HABITAT seleciona o seu noticiário sobre Arquitetura e Urbanismo não levando em conta senão o interesse do debate, da polêmica, 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 flagrância 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 inquisitiva, 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 apologética: 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.



Anais do IV Congresso Brasileiro de Arquitetos

Registramos a distribuição dos "Anais do IV Congresso Brasileiro de Arquitetos" depois de longa reflexão sobre o que foi feito desde a capa que utiliza imprópriamente um material, até o índice relegado de uma paginação realmente abaixo da vulgaridade.

Interessa-nos a tipografia, como deve interessar a todos os arquitetos. Incidentalmente, lembremos o exemplo sempre útil, sempre vivo, do Bauhaus de Weimar e de Dessau, onde a tipografia era uma das matérias do imediato interesse dos cursos formadores dos arquitetos, e onde os mestres, alguns felizmente ainda vivos, como Lyonel Feininger — do qual é admirável a xilogravura da capa do primeiro manifesto do Bauhaus (1919) — colaboravam com a brilhante concepção que da tipografia tinha Laszlo Moholy-Nagy. E, de fato, sob a orientação deste, que saíram os 14 volumes da coleção "Bauhausbücher". O pensamento diretor de Moholy-Nagy está expresso no oitavo volume do "Bauhausbücher", ligando a tipografia a um dos meios de comunicação do tempo presente e reclamando "absoluta clareza em toda obra tipográfica". "Uma nova linguagem tipográfica deve ser criada, combinando elasticidade, variedade e uma palpitante aproximação aos materiais de impressão, uma linguagem cuja lógica depende de uma adequada aplicação aos processos de imprensa" ("Malerei, Fotografie, Film", 1927).

Toda a tipografia ligada à arquitetura representa sempre um esforço dentro daquela orientação, esforço consciente, hoje, desde o mais simples "layout" ao trabalho de composição de um mestre como Herbert Bayer. Os organizadores do volume dos "Anais do IV Congresso Brasileiro de Arquitetura" não levaram em conta, em ponto algum, a sua responsabilidade, diante de um background de tal magnitude. A organização dada aos "Anais" não honra, de tal forma, a cidade quadricentenária, nem pode ser apresentada como a capa o diz, sob o "patrocínio da Comissão do IV Centenário", responsável, também, porque não fiscalizou, não examinou o que se fazia neste caso particular, e consentiu nessa infeliz deformação tipográfica, em que tudo se reúne para invalidar a apresentação dos trabalhos e da ilustração deles, na reportagem fotográfica do IV Congresso, que, diga-se de passagem, também não escapa à vulgaridade.

A composição tipo-linotípica, a paginação, a revisão, a impressão, situam-se abaixo da crítica, abaixo da atualidade de uma indústria, desmerecendo o meio técnico paulistano, até na inadequação da retícula de uma clichêria primária.

O resultado devia, pois, ser o que aí temos, isto é, que os "Anais" em nada acompanham a satisfação da Comissão Organizadora, pelo sucesso do Congresso, e em nada honram a presença dos arquitetos, nacionais e internacionais, que dele participaram.

Lastimamos tudo o que ocorreu, principalmente por ter envolvido arquitetos paulistas, por ter sido na ocasião do IV Centenário da Cidade e por ter, finalmente, dado uma falsa idéia de nossa tipografia, o que ela não merece como indústria. E isto, indo pelo mundo afora, desmerece-nos a todos. É como um sinal de pesar, uma advertência para o futuro, que este registro é feito.

Depoimento e peripécias em torno da Arquitetura Soviética

O reporter que ouviu os arquitetos brasileiros que foram a Moscou, após o IV Congresso Internacional de Arquitetos, reunido na Holanda, registrou em "Manchete" (17-12-55), a opinião de que é "muito ruim a arquitetura soviética". Esse ponto de vista já é muito conhecido no comentário dos que "não viram e não gostaram" da arquitetura da Rússia. Os arquitetos a que nos referimos "viram e não gostaram", em sua maioria.

Maurício Roberto, o mais jovem dos irmãos Roberto, confessou francamente: "Não gostei da arquitetura. Um conceito errôneo de tradição, uma preocupação exagerada de ostentação, monumentalidade, simbolismo, etc., fazem da arquitetura de lá, uma coisa muito ruim."

Ivan da Costa Pinto, o único engenheiro, disse no seu depoimento, principalmente: "No capítulo da arquitetura acho que eles têm ainda muito que caminhar".

O arquiteto F. A. Regis acentuou: "Não gostei: 1.º) Da arquitetura clássica, ou tradicional, como a chamam, usada pelos soviéticos. Utilizando uma técnica avançadíssima, que reduz a construção a uma simples montagem e que abre ao arquiteto um mundo novo de possibilidades, é chocante o seu emprêgo. Mas isso, felizmente está ultrapassado. Resolveu a União dos Arquitetos reabrir a questão, considerando toda a arquitetura já feita como um erro a não repetir".

"Dispondo os soviéticos de uma indústria poderosa, a ponto de estarem realizando em massa o que até agora, noutros países, tem sido apenas ensaio — isto é, o prédio pré-fabricado — é de admirar que estejam, ainda, apegados às formas e estilos do passado, num academismo já ultrapassado mesmo em países de organização social e técnica mais atrasadas. A justificativa que mais usualmente apresentam é a da conveniência de um tradicionalismo, o que não satisfaz pois nem ao menos o estilo copiado é original soviético". (Naturalmente o entrevistado queria dizer "original russo", "soviético" é qualificação que não dispõe de tempo para fazer-se tradição, nem estilo, em arquitetura).

As opiniões dos arquitetos Noel Saldanha Marinho e Helio Uchôa não carecem de menção pelo sentido de que se revestem, ladeando a questão de opinarem sobre a qualidade da arquitetura soviética.

Entretanto, nesse mês de dezembro, os acontecimentos em torno da arquitetura soviética se precipitavam...

A viagem do vice-presidente do Conselho de Ministros pela Europa, com alguns técnicos, para visitar as soluções ao problema da habitação, e a ida de outra delegação aos Estados Unidos, chefiada pelo arquiteto A. V. Vlasov, orientador da arquitetura em Moscou, e presidente da Academia de Arquitetura, punham em franco debate os erros dos russos na matéria.



Alexandre V. Vlasov, que parecia ter caído em desgraça, durante sua estada nos Estados Unidos, dirige a palavra aos congressistas do Congresso da União dos Arquitetos Soviéticos. (Foto Keystone).

Quando fazia a viagem à América, Vlasov foi afastado dos seus postos. Em sua volta, através de Paris, nos primeiros dias de dezembro, russos exilados e elementos anti-soviéticos quizeram atribuir ao regresso de Vlasov uma espécie de rapto, para que ele fosse "prestar contas" em Moscou, e organizaram uma grande manifestação. Os soviéticos, entretanto, recebendo Vlasov de volta, e este tendo "mudado de idéia" a respeito da arquitetura, foi pôsto em foco imediatamente no Congresso da União dos Arquitetos Soviéticos, em que ocupou lugar à mesa que presidia os trabalhos.

Dessas peripécias, resulta, como transparece, aliás, nas entrevistas dos arquitetos brasileiros, que os soviéticos vão, agora, "redescobrir" a arquitetura racional. E já não é sem tempo.

Pela moralização da profissão de arquiteto e engenheiro civil

A oração do paraninfo prof. Alberto de Campos Borges, na formatura dos engenheiros da Escola de Engenharia da Universidade Mackenzie, merece uma referência, por focalizar, precisamente, um ponto importante nas relações profissionais, quando não deve ocorrer que os engenheiros e arquitetos, formados em cursos oficialmente reconhecidos, venham a servir para "acobertar" as atividades dos leigos.

O paraninfo falou apenas aos engenheiros, porque se tratava dos seus alunos. Mas o fato, para nós, se entende muito mais com os arquitetos. Rigorosamente, na construção, é arquitetura que os engenheiros fazem, e alguns, embora diplomados, o fazem indevidamente, quando não dão à arquitetura a atenção artística e técnica que ela compreende.

Mas o caso dos "vendedores de assinaturas" para plantas que outros tenham feito, é clamoroso, e não tem sido encarado com o rigor que a defesa da profissão do arquiteto e do engenheiro civil deveria reclamar.

Foi para isto que, há mais de vinte anos, conseguiram os engenheiros a criação do Conselho de Engenharia e Arquitetura. Mas os abusos continuam, até hoje, com tal multiplicidade, que causa espanto não tenham ainda os dirigentes dos Institutos de Arquitetura e de Engenharia voltado as suas atenções para o problema, que diz diretamente com a ética do profissional. Afinal, existindo o reconhecimento oficial da profissão, é preciso que não haja contemplos com os profissionais menos escrupulosos.

O discurso do professor Campos Borges, abordando o problema, serve de advertência aos engenheiros da turma de 1955, mas deveria servir para que se começasse a fazer alguma coisa de positivo contra os "vendedores de assinaturas".

Jacques Carlu, um arquiteto da Ile de France

A Jacques Carlu é que foi confiada a tarefa de organizar os planos do edifício que abrigará, na porta Dauphine, todos os serviços da OTAN.

Não foi por seus títulos que se resolveu designar esse arquiteto eminente, embora sejam eles os mais brilhantes que se possa obter no exercício de sua arte. Basta julgar-se por uma breve enumeração: Primeiro grande prêmio de Roma, inspetor geral das Construções Cíveis e Palácios Nacionais, arquiteto-chefe conservador do Palácio de Chaillot, e arquiteto chefe de liceus e colégios.

Mas foi por suas realizações, das quais a mais admirável é sem contestação, pelo menos até agora, o Palácio de Chaillot, que Jacques Carlu foi escolhido pela Organização do Tratado do Atlântico do Norte.

Há mais ou menos vinte anos, em consequência do movimento que se produziu para a universalização da cultura e unificação da ciência, perguntava-se se a abstração sistemática não se iria exprimir através de uma

espécie de algebra ideográfica cuja arquitetura parecia oferecer a forma de expressão mais impessoal. Teóricos sustentaram a esse respeito numerosas teses, argumentando que a máquina (essencialmente arquitetura porquanto a subordinação de todos os seus órgãos à sua principal função determina a harmonia), é a mesma, tanto no Equador como no Polo Norte...

De outra parte, o emprêgo generalizado de novos materiais, cimento, ferro, materiais plásticos, assim como a rapidez dos transportes e dos intercâmbios, deviam precipitar, afirmava-se, o reino desse esperanto doutrinário, em arquitetura.

Desde 1930, Jacques Carlu não aceitava sem reservas essa concepção de uma arte "universal como uma exposição". Sua vasta cultura geral e profissional, sua inteligência aguda, seu humanismo social, e suas numerosas viagens pelo mundo (ele ensinava então arquitetura no Massachusetts Institute of Technology, em Boston) lhe faziam afirmar que só uma coisa não podia mudar: a harmonização do edifício no aspecto do meio geológico e a sua adaptação à escala da necessidade humana que ele exprime.

Na antiguidade, quando o romano construía, construía sempre em romano, os monumentos militares, os menos pessoais. Entretanto, o aqueduto de Segovia não pode ser confundido com a ponte de Gard ou com os aquedutos do Latium. Da mesma forma, as arenas de Nîmes não têm o mesmo espírito do Coliseu, nem o teatro de Orange o de Taormina. Não se pode imaginar a catedral de Beauvais na Acrópole, os pagodes de Siringham na Praça da Concórdia, a Villa Medicis em Banares, nem a torre Eiffel no Capitólio.

Acreditando-se a justo título que uma fábrica de produtos químicos, estreitamente adaptada em todos os seus órgãos às necessidades que dela se exige, não deve ter a mesma aparência nas planícies de Beauce e na Cordilheira dos Andes no Perú, Carlu declarava que se o ponto de partida e o fim são idênticos, é a retomada do solo e a ação vivificadora do homem que fazem jorrar o entusiasmo da fórmula e conseguem a ressurreição da morte.

Como pretender que "onde a terra treme ainda deve-se construir edifícios semelhantes aos que se estaqueiam num solo estável? Que as lamas da Holanda possam receber as mesmas subestruturas que a lava d'Auvergne ou a greia do Sahara?"

É absurdo impor as mesmas proporções e as mesmas orientações aos monumentos cujas mesmas disposições internas recebem uma mesma luz solar, mais ou menos constante em todas as estações, e aqueles sempre envoltos em bruma ou por uma chuva sem fim. É absurdo acreditar que a ciência que visa a impersonalidade em suas leis, possa utilizar essas mesmas leis para abolir no homem uma personalidade que precisamente se empenha em retirá-las do caos. Os técnicos só têm uma finalidade: proporcionar elementos novos aos edifícios imaginários do espírito. Viu-se bem isso quando Carlu foi encarregado de demolir o velho Trocadero e construiu o Palácio de Chaillot. Uma autêntica obra prima brotou então do solo, o único monumento arquitetônico de Paris depois de um século, cuja perenidade possa ser assegurada, o único que tenha sido inteiramente transformado em "quartier", criando uma das mais belas perspectivas da capital. Moderna no verdadeiro sentido da palavra, se aparenta, todavia, às obras primas do passado pela pureza francesa de seu estilo, sobriedade e elegância de linhas que se encontram em todas as realizações de sua arquitetura.

Nascido em Bonnières sur Seine, tendo acabado os seus estudos secundários em Saint Germain en Laye, Carlu passou sua infância e sua adolescência numa Ile de France cujo classicismo e poesia o influenciaram sempre. Menino ainda, ele se lembra de ter visto, passeando ao longo do Sena, Claude Monet, embriagado pela luz do rio, pin-

tando as águas, a cintilação do ar, e todas as luminosidades que palpitavam. Foi em meio dessas paisagens que eclodiu o gênio de Claude Debussy balbuciando, com a confissão nos lábios trêmulos, a recordação e o segredo.

Toda a sensibilidade que envolveu a sua formação artística, Carlu a desenvolveu através de um estudo racional e voluntário na Escola de Belas Artes, com um mestre injustamente esquecido, Duquesne, cujos ensinamentos nunca prejudicaram a originalidade de seus alunos.

Enquanto que em torno dele se anatemia, prega-se, didatiza-se, dogmatiza-se, Jacques Carlu, hoje como ontem, persegue o seu objetivo: resolver as contradições incessantes, na aparência, na intenção, e a valorização do que Baudelaire chamava de analogia universal, em resumo, se realizar e se exprimir em sua obra, sem barulho e sem basófia.

René Delange

Arquitetura Mexicana, numa Exposição em Paris

Em Paris, a 18 de dezembro último, inaugurou-se a Exposição da Arquitetura Mexicana. Nessa ocasião, o sr. Henri Prost, presidente do setor francês da União Internacional de Arquitetos, pronunciou um discurso do qual destacaremos aqui uma parte essencial:

"O culto do passado, o esforço no presente, a esperança no futuro, como essas fotografias aqui reunidas, teriam fascinado o meu grande mestre, o marechal Lyautey, ilustre habitante desta cidade. Ele tinha o costume de chamar os arquitetos de "técnicos de idéias gerais". Que bela definição, e como os senhores as encontrarão espelhadas nestas imagens! Elas serão para muitos a revelação, a prova de que um país pode ousar a empreender tudo, nos mais variados domínios, sem abandonar seu passado prestigioso. Para nós, latinos, esta é uma prova viva de que, no período atual é possível ligar esse passado ao presente graças aos meios inexgotáveis de nossa época. Não se trata de lastimar os velhos tempos que terminaram, mas antes, de prever o futuro com audácia, às vezes com violência, como os arquitetos mexicanos o fizeram".

Museu de Arquitetura em Baku

Divulga o UNESCO no seu boletim de 9 do corrente que acaba de ser criado em Baku, nas margens do Mar Cáspio, o Museu de Arquitetura de Dzerbaidján. O Museu foi instalado no palácio dos antigos soberanos de Shirvan, velha província de Dzerbaidján. Até agora só se acham abertas as salas reservadas à história da arquitetura dessa região, do século XII ao século XVIII.

Os arqueólogos do Museu da Universidade de Pensilvânia, nos Estados Unidos, vão empreender, em breve, a exploração e restauração da antiquíssima cidade Tical, ao norte da Guatemala.

Essa importante aglomeração onde abundavam os templos de grande altura e palácios luxuosos, e onde se encontram vestígios de arruamentos e de depósitos de água, foi habitada pelos Maias durante dois ou três mil anos até o século X da era cristã. Esse centro de cultura Maia, provavelmente um dos mais antigos que se conhecem, foi redescoberto há uns cem anos, na selva tropical de Petén. Até há pouco só se podia chegar ali no lombo das mulas. A construção de um campo de aterrizagem colocou Tical a uma hora de voo da capital da Guatemala.

Ligado a seus subúrbios por vias que se assemelham às artérias urbanas modernas, o centro da cidade ostenta grandes templos, um dos quais conta vinte andares. Os arqueólogos vão tentar a sua restauração, após um trabalho preliminar de exploração e seleção dos edifícios.

LATIN AMERICAN ARCHITECTURE

SINCE 1945

BY HENRY RUSSELL HITCHCOCK

THE MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK

"Latin American Architecture since 1945"

Ao tratar da exposição que ora se realiza no Museu de Arte Moderna de Nova York, abordamos, longamente, o trabalho de Henry-Russell Hitchcock na introdução ao estudo "Latin American Architecture". Recebemos esse volume, gráficamente impecável, na qualidade alta com que o Museu de Arte Moderna de Nova York tem cuidado de suas edições de arquitetura. O esforço do Museu, no quadro de suas "International Exhibitions Program", foi secundado pelo crítico e historiador admirável que é Hitchcock, na lucidez de um texto informativo, mas também vivo e atuante, servindo à numerosa ilustração da arquitetura de dez países latino-americanos e, também, de Porto Rico. O volume coloca em dia uma idéia suficiente da arquitetura da última década nos países latino-americanos. No clichê a capa de "Latin American Architecture since 1945".

Premiado o projeto "Centro da Penha" no XX Salão Paulista de Belas Artes

Ao encerrarmos o trabalho redatorial deste número, divulgava-se o resultado do julgamento da Seção de Arquitetura do XX Salão Paulista de Belas Artes, que se realiza na Galeria Prestes Maia. O Juri, composto pelos srs. Oswaldo Correia Gonçalves, David Libeskind, José Augusto Bellucci, Abelardo de Souza e Helio Queiroz Duarte, concedeu o Prêmio Prefeitura de São Paulo (de Cr\$ 15.000,00), destinado a sugestões de urbanização, ao trabalho "Centro da Penha", de Eduardo Rosso, Rodolfo Almeida Fernandes e Yoshimasa Kinachi.

Como divulgamos neste número o trabalho em referência, o registro que aqui estamos fazendo adquire uma função especialíssima pondo em relevo a acertada orientação da cadeira das Grandes Composições, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, sob orientação dos professores Rino Levi e Roberto Cerqueira Cesar, de cuja programação de estudos, no segundo semestre do ano passado, emergiu o referido estudo de urbanização. Cabe lembrar que foi a mesma turma de estudantes que colheu o primeiro prêmio no Salão Paulista de Arte Moderna, realizado em meados do ano passado, com o projeto para soluções ao problema do estacionamento em São Paulo. A importância de tais estudos práticos está em que na profissão, raramente, até agora, têm encontrado os nossos arquitetos oportunidade para proceder a tais trabalhos. HABITAR, que acolhera o estudo dos jovens estudantes da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, antes mesmo de serem expostos no XX Salão, congratula-se com eles na coincidência de uma avaliação, que o Juri acaba de plena e oficialmente confirmar.

Seminário sobre habitação popular

Informam-nos que está para chegar a São Paulo um representante do Centro Interamericano de Vivenda, centralizado em Bogotá, o qual virá tratar da realização de um Seminário sobre Habitação Popular, interessando a arquitetos, engenheiros e autoridades. O caráter de especialização que adquiriu o Centro Interamericano de Vivenda, de Bogotá, autoriza uma expectativa favorável a essa realização, de vez que o problema precisa ser levado ao conhecimento de quantos podem nele intervir, de qualquer forma. Trata-se de um aspecto crítico da vida das coletividades americanas, e no artigo que lhe dedicamos, na parte editorial, abordamos vários de suas faces.

Esperemos que o Seminário se constitua, realmente, uma contribuição importante para a abordagem das soluções ao problema.

Inaugurada a fábrica de tubos de pressão da Eternit



A Eternit do Brasil Cimento Amianto S. A. vem de inaugurar sua primeira fábrica de tubos de pressão, localizada em Osasco, nos arredores de São Paulo. É um fato bastante auspicioso na vida da indústria e da economia brasileira, dado que é o coroamento de um esforço, ao fim de 16 anos de trabalho. Como bem recordou no ato inaugural um de seus diretores, dr. Wilson de Souza Campos Batalha, o início da pequena fábrica de chapas de cimento-amianto, fundada na mesma área de Osasco, em 1939, e que deveria ser a célula inicial de uma série de outras fábricas que, na previsão de seus organizadores, iriam crescendo em torno. A contínua reinversão de lucros permitiu o desenvolvimento seguinte, o da fábrica de chapas de Osasco. Passaram depois ao Rio de Janeiro, onde constituíram uma outra fábrica. Finalmente, a primeira fábrica de 1939, que começara com trabalho manual, modernizou-se, tendo sido introduzido o moderno sistema de ondulação e empilhação através de máquinas automáticas de funcionamento regular e perfeito. Ampliaram depósitos e instalações. Em seguida, concretizou-se a idéia da construção da moderna fábrica de tubos sanitários e de tubos de alta pressão.

A nova fábrica é uma das primeiras da América do Sul trabalhando com o processo Mazza. As primeiras aplicações práticas de tubos Mazza-Eternit foram feitas na Itália em 1916 pelo seu inventor, eng. Adolfo Mazza. Daquele ano em diante o processo e a qualidade do produto foram melhoradas em diversos países da Europa, da América do Norte, África do Sul e todas as experiências feitas nestes oito lustros favoreceram a criação da nova usina de Osasco. Até hoje mais de 150.000 km de tubos de pressão Eternit foram colocados no mundo inteiro.

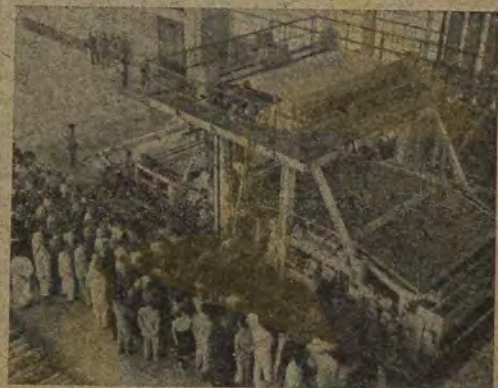
A matéria-prima empregada é o cimento e o amianto, os quais são intimamente misturados por processos especiais, antes que estas duas matérias-primas possam tornar-se produto manufaturado. A mistura suspensa em água

forma na máquina produtora, em cima de finíssima tela e feltro de algodão e lã, uma camada comparável a uma folha de papel cuja espessura importa aproximadamente 2/10 de milímetro. Um processo contínuo de máquinas especialmente construídas para obter um produto de alta resistência e densidade, ditas finíssimas camadas se unem sob alta pressão a um tubo ou chapa cuja espessura é praticamente ilimitada.

No que se refere ao transporte de cimento, com o qual está ligado sempre uma questão econômica importante, pode-se ver agora uma instalação moderna que procede o transporte por vias pneumáticas. Aproximadamente 8% de custo do cimento prende-se à sacaria de papel o que representa durante um ano apreciável importância. Assim, pelo novo processo elimina-se tal inconveniente. Na fábrica de cimento esta matéria-prima é carregada em recipientes especialmente construídos, sendo que cada vagão se acha equipado com cinco recipientes, cuja capacidade total importa em 28 toneladas. O processo de descarga dos vasilhames começa com pressão de ar nos mesmos, formando-se uma emulsão de cimento e ar, cuja característica é quase comparável a um líquido. Efetivamente, dita emulsão é bombeada por uma tubulação de 3" para o silo de concreto cujo volume permite sejam armazenadas 500 toneladas. Por meio de ar comprimido o cimento é levado

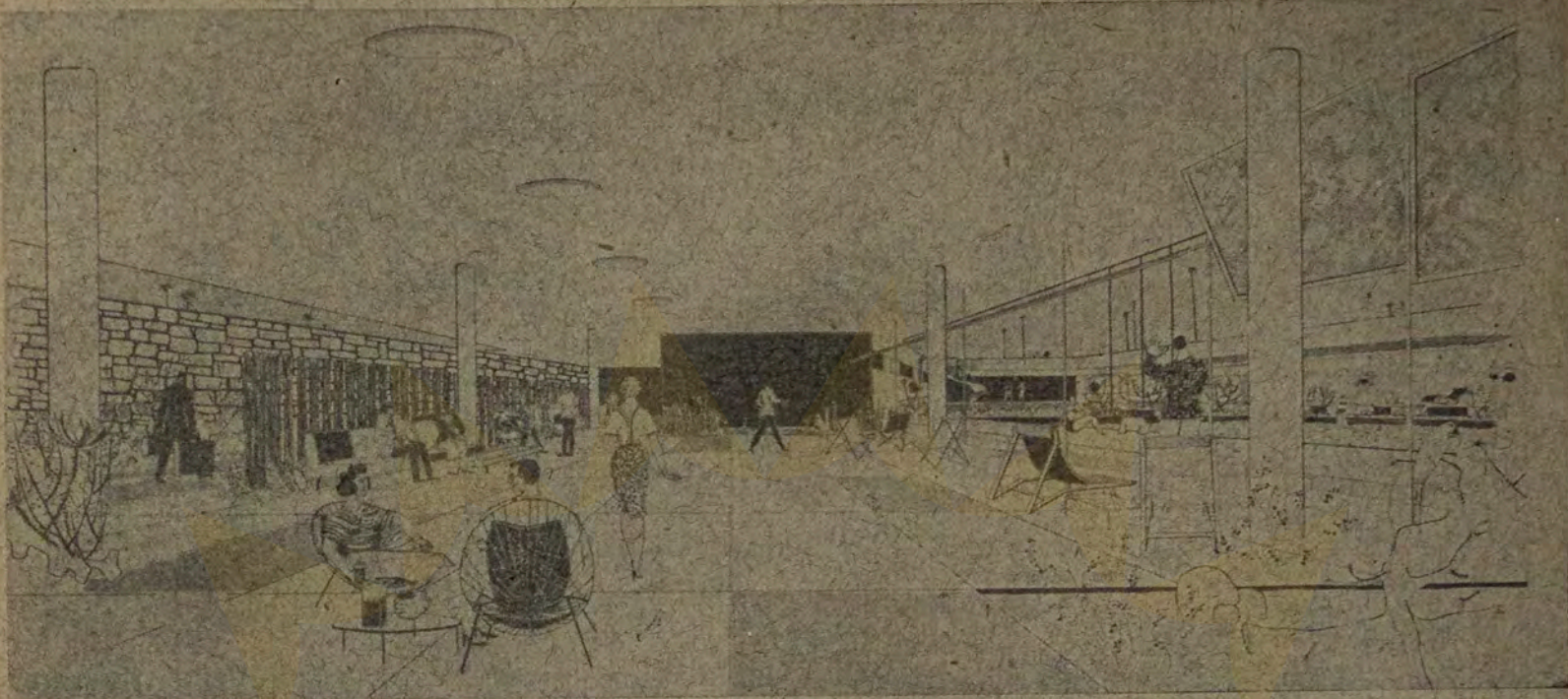


Visitantes assistem demonstrações do funcionamento da prensa de 10.000 toneladas, utilizada na fabricação das chapas lisas INTERFLEX.



Detalhe da moderníssima máquina para fabricação de Tubos de Pressão; visitantes assistem a demonstração do funcionamento.

a partir da boca do silo até as máquinas produtoras. Por este sistema é possível transportar até 1.000 kg de cimento por minuto, mesmo num duto de mais de 70 metros de comprimento e uma altura de 20 mts. A produção da nova usina será em até duas toneladas de tubos por hora o que representa, considerando-se, por exemplo, tubos de 4" para uma pressão média, 200 metros lineares, o que daria um duto de São Paulo ao Rio em 90 dias de fabricação. A resistência circular específica é superior a 250 kg por cm². A qualidade e a resistência são rigorosamente controladas e testadas.



Perspectiva do Hall de Recepção.

Hotel del Rio, Girardot, Colômbia

Projeto: arq. Jayme Arrázola Madrid

Distando apenas alguns quilômetros de Bogotá, cidade fria durante o ano inteiro, a cidade de Girardot situada à margem do rio Magdalena, desfruta, continuamente, de um clima de trópico, ensolarado e ameno.

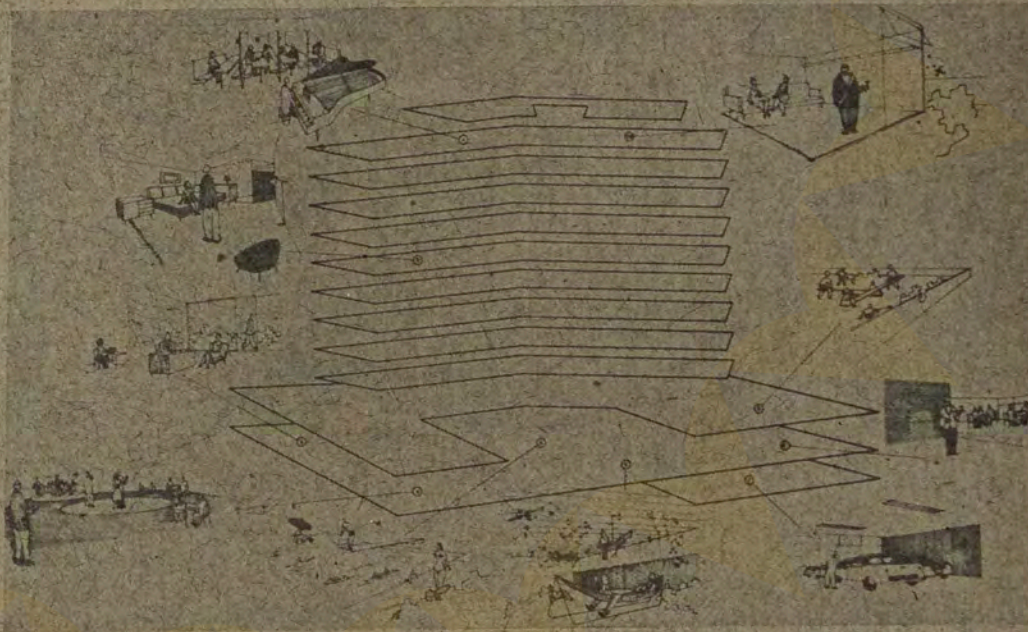
Tornou-se, por esse motivo, local de fim de semana obrigatório dos bogotanos que descem os Andes em busca de calor e dos divertimentos próprios de veraneio.

Para melhor encorajar essa procura sempre crescente do clima da cidade, foi projetado o Hotel del Rio, conjunto que reúne com o arrojo e a simplicidade da arquitetura moderna todos os requisitos de comodidade, beleza e ambientes abertos, necessários a um grande hotel tropical.

O edifício tem a forma de um leque aberto e seu dorso está encostado no fundo do terreno; tal disposição, além de permitir um maior aproveitamento em planta, limita o espaço externo, obtendo-se desta sorte, uma agradável sensação de aconchego.

Dada a falta de atrativo natural perto do local, como seja uma praia ou algo parecido, o arquiteto teve a preocupação de criar um ambiente próprio e agradável com a formação de um pátio que tem como seu ponto principal de atração a piscina (provida de vista submarina) rodeada de jardins tropicais. Pátio esse para o qual têm vista todos os livings, as salas de jogos, o restaurante e os amplos terraços. Essas dependências que estão no pavimento térreo, completamente abertas permitem um perfeito entrelaçamento dos espaços externos e internos. A separação da rua se faz por uma parede dupla de bambú, rematada por uma pérgola plantada de jasmims, ornada com gaiolas de pássaros tropicais que contribuirão para dar colorido ao ambiente.

A capacidade do hotel será de 260 pessoas. Os apartamentos com boa ventilação cruzada (está previsto ar condicionado) serão do tipo day-room. Brises de alumínio, pintados de vermelho, correndo soltos na fachada e suspensos por cabos de aço, constituirão a proteção contra a forte insolação do local.

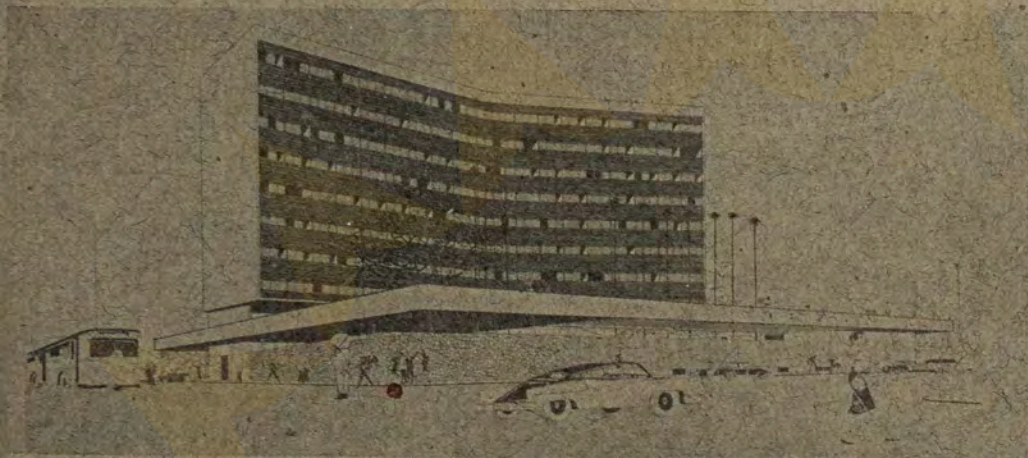
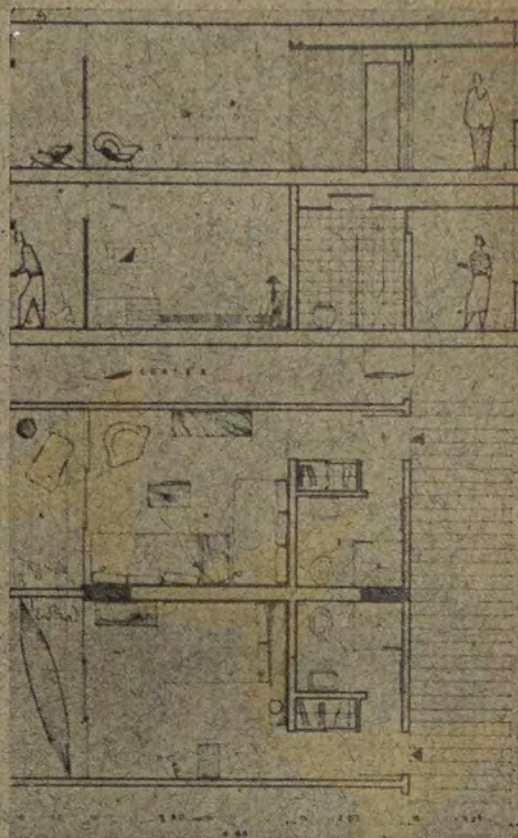


ORGANOGRAMA.

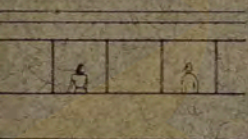
- 1 Boite.
- 2 Apartamento.
- 3 Administração.
- 4 Danças.
- 5 Piscina.
- 6 Pérgola (varanda).
- 7 Garagem.
- 8 Restaurante.
- 9 Play-ground.
- 10 Apartamento presidencial.

APARTAMENTO TIPO

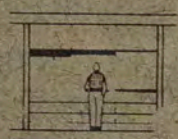
- 1 Circulação.
- 2 Entrada.
- 3 Banheiro.
- 4 Living-dormitório.
- 5 Varanda.



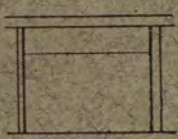
Perspectiva.



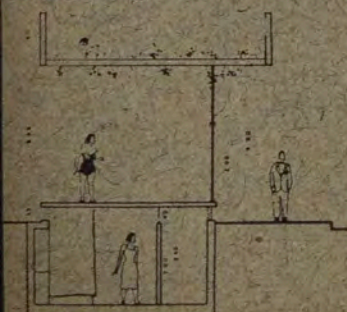
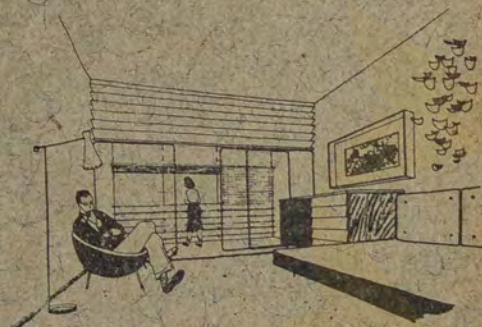
Fachada posterior.

Corte interior
na varanda.

Fachada principal.

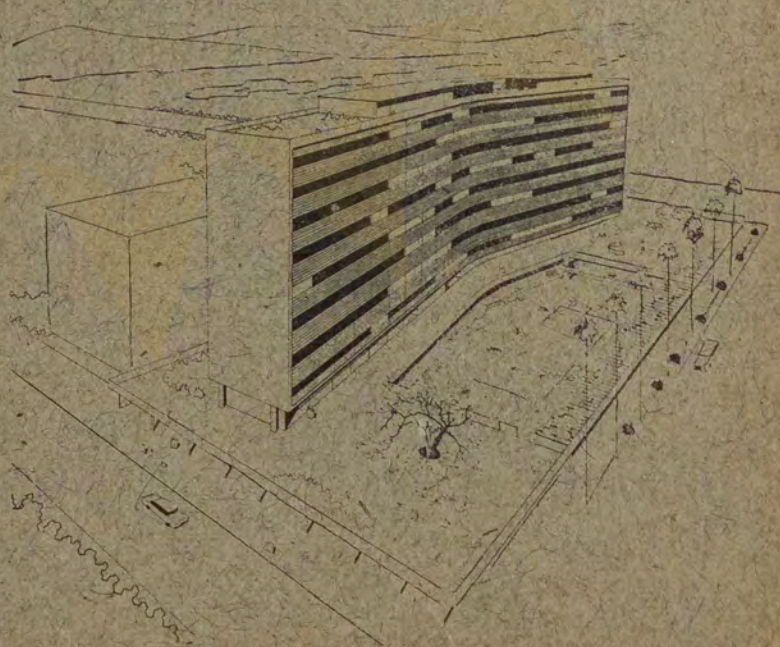
Porta de divisão
(apartamento).Fachada, na sala
de jantar e garage.

Corte nos vestiários.

Corte na sala de
jantar e garage.

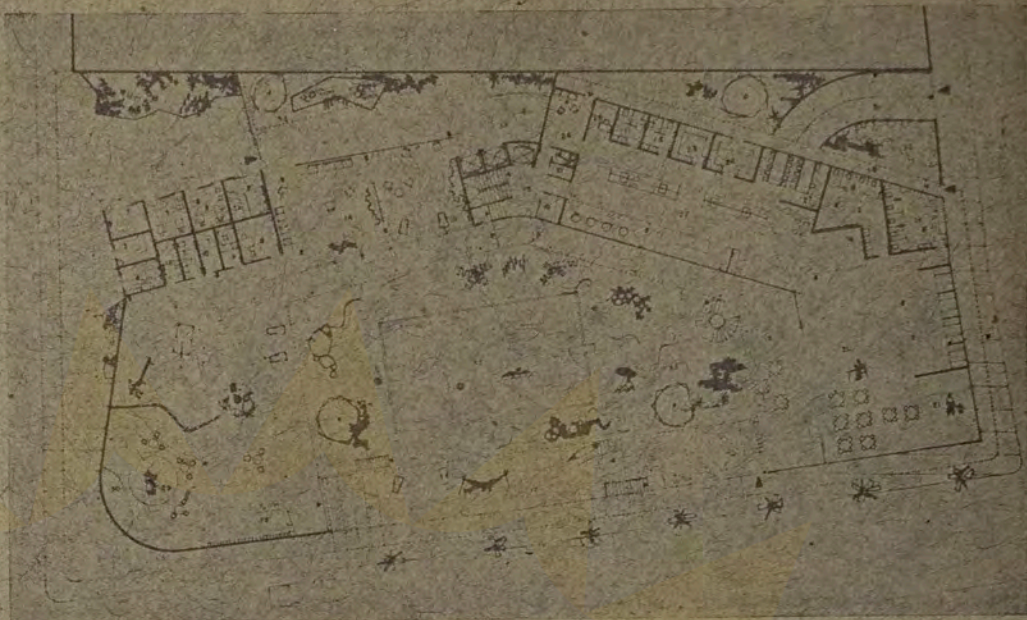
Apartamento tipo.

Perspectiva.



PAVIMENTO TÉRREO

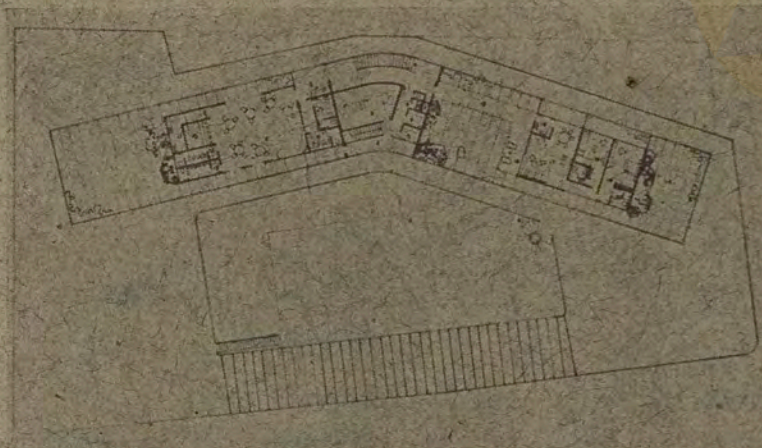
- 1 Entrada.
- 2 Revistas, flôres.
- 3 Agência de turismo.
- 4 Correios e telégrafos.
- 5 Barbeiro.
- 6 Cabeleireiro.
- 7 Portaria.
- 8 Administração.
- 9 Central telefônica.
- 10 Depósitos.
- 11 WC (mulheres).
- 12 WC (homens).
- 13 Hall.
- 14 Living.
- 15 Hall de serviço.
- 16 Chute - lixo - incêndio.
- 17 Terraço.
- 18 Rampa.
- 19 Varanda.
- 20 Restaurante.
- 21 Restaurante para crianças.
- 22 Cozinha.
- 23 Frigorífico.
- 24 Dispensa.
- 25 Dietista.
- 26 Entrada da cozinha.
- 27 Restaurante empregadas.
- 28 Bar.
- 29 Pista de dança.
- 30 Orquestra.
- 31 Rampa (garagem).
- 32 Piscina.



Pavimento térreo.

PAVIMENTO TIPO

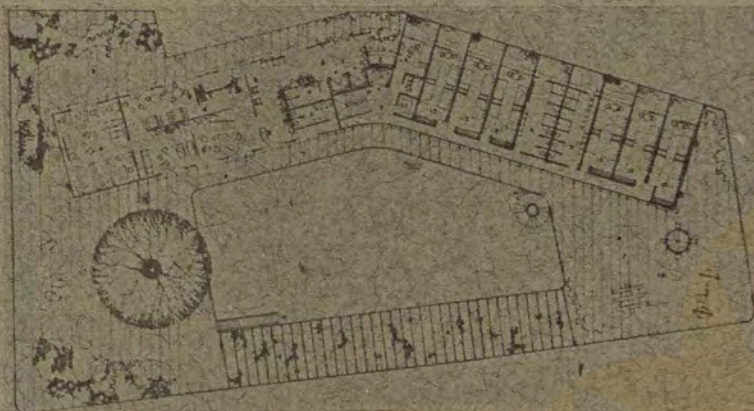
- 1 Hall.
- 2 Circulação.
- 3 Entrada.
- 4 Banheiro.
- 5 Armário.
- 6 Living-dormitório.
- 7 Varanda.
- 8 Serviço.
- 9 Lixo - chute - incêndio.
- 10 Rouparia.
- 11 Copa.
- 12 WC - Serviço.



Pavimento tipo.

PRIMEIRO PAVIMENTO

- 1 Hall.
- 2 Bar.
- 3 Hall e Serviço.
- 4 WC (Homens).
- 5 WC (Mulheres).
- 6 Jogos.
- 7 Living.
- 8 Biblioteca.
- 9 Terraço.
- 10 Chute - lixo - incêndio.
- 11 Depósitos.
- 12 Dormitórios (empregados).
- 13 Dormitórios (empregadas).
- 14 Play-ground.
- 15 Pérgola.

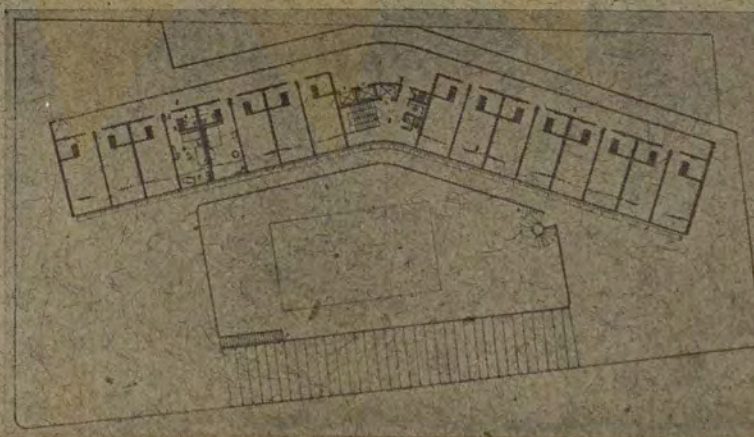


Primeiro pavimento.

TERRAÇO

- 1 Hall.
- 2 Casa de Máquinas.
- 3 Serviço.
- 4 Lixo - chute - incêndio.
- 5 Depósitos.
- 6 Portaria.
- 7 Camarim (homens).
- 8 Camarim (mulheres).
- 9 Boite.
- 10 Bar.
- 11 Cozinha.
- 12 WC (homens).
- 13 WC (mulheres).
- 14 Jardim.
- 15 Pérgola (apartamento presidencial).
- 16 Varanda.
- 17 Living.
- 18 Kitchenete.
- 19 Dormitórios.
- 20 WC.

Terraço.



Mesa redonda sobre Artes plásticas

As melhores exposições de 1955



1. Retrospectiva de Picasso, na Biblioteca Nacional (Paris).
2. De Clavé, gravura para O Pantagruel de Rabelais, em La Hune (Paris).
3. De Abraham Krol, na Galeria Simone Badinier e no Museu de Arte de São Paulo.
5. De Aurélio Nemours (desenhos) na Galeria Saint-Laurent (Paris).
6. De Franz Herberth, no Museu de Arte Moderna de São Paulo.
7. De Faiga Ostrower, na Galeria Copacabana (Rio).

1. A Arte e a Vida dos Etruscos, no Museu do Louvre (Paris).
2. A Imagem do Homem nas Artes Primitivas, no Palácio das Belas Artes (Bruxelas).
3. Escultura, no Museu de São Francisco, no Parque de Escultura (Antuérpia).
4. III Bienal de Escultura (Antuérpia).
5. A Arte das Tribos Dons do Sudão, no Palácio das Belas Artes (Bruxelas).
6. Salão de Escultura Abstrata (Paris).
7. O Movimento, conjunto apresentado na Galeria Denise René (Agam, Bury, Calder, Duchamp, Jacobsen, Soto, Tinguely e Vasarely).

1. De Calder, na Galeria Magritte (Paris).
2. De Baumeister, na Galeria Del Fiore (Milão).
3. De Jacobsen, na Galeria Del Fiore (Milão).
4. De Mario Gonzalez, no Palácio das Belas Artes (Bruxelas).
5. De Julio Bocc, na Galeria Del Fiore (Milão).

1. Dos Mil Anos de Pintura Chinesa, no Museu Cernuchi (Paris).
2. De Giorgioni e seus Influenciados, no Palácio dos Doges (Veneza).
3. Comemorativa do 25.º Aniversário do Museu de Arte Moderna de Nova York, de David a Toulouse-Lautrec, na Orangerie (Paris).
4. Exposição Internacional de Pittsburgh.
5. III Bienal de São Paulo.
6. VII Quadrienal de Roma.

1. De Picasso, no Pavilhão de Marsen (Paris).
2. De Mondrian, no Museu Municipal de Haia.
3. De Courbet, na Maison de la Pensée Française (Paris).
4. De Léger, no Museu Municipal de Antilhas.
5. De Magnelli, na Petite Galerie Marx, na Copacabana Palace Hotel, Rio.

1. Iluminuras francesas do séc. XII ao séc. XVI. Na Galeria Mansart, Biblioteca Nacional (Paris).
2. Iluminuras góticas, do séc. XII ao séc. XVI. Na Galeria Mazarine, Biblioteca Nacional (Paris).
3. Dos Desenhistas brasileiros na Exposição realizada em Lugano.

1. De Goya, desenhos da coleção Lazaro Galdiano, no Museu Metropolitano de New York.
2. De Gavarni, na Biblioteca Nacional, comemorando o 150.º aniversário do seu nascimento.
3. De Modigliani, 30 desenhos da coleção J. W. Aldrich, no Instituto de Arte de Chicago.
4. De Toulouse-Lautrec, desenhos feitos por Au Pont des Arts, na Biblioteca de Boston.
5. De Ben Nicholson, no Palácio das Belas Artes, em Bruxelas.
6. De Arnaldo Pedroso D'Almeida, na Petite Galerie de Hilde Weber, na



Cassio M' Boy

José Geraldo Vieira

Cassio, caipira do Embu.



O crítico de arte que quiser descansar da saturação de telas vanguardistas fazendo um *week end* plácido de retrocesso ao primitivismo de certos pintores, incluirá os trabalhos de Cassio M'Boy entre a "arte revelada" de Aristides Caillaud ou entre a "arte instintiva" de Vivin? Não será apenas através de suas telas que decidirá de que maneira nomenclaturá-lo. Terá que conhecer também seu *habitat* e sua psicologia. A arte de Cassio M'Boy promana de sua vida. Afastando-se ao mesmo tempo de ismos avançados e de distrações empíricas, chegou à sua arte específica devido a um degrêdo voluntário. Havia nêle, na juventude, dois problemas-recalques: um ecológico, e outro místico. O problema ecológico era a atração do latifúndio, pois corre em seu sangue a mesma ânsia bandeirante dos antepassados que, Camargos e Campos que eram, sentiam atração pelas glebas de Amparo e Pirassununga, Botucatu e Campos Novos do Parapanema. O problema místico era o malôgro da vocação religiosa de antigo coroinha que desejou ser jesuíta. Ora, êle sublimou e transferiu essa equação íntima descobrindo que certas paragens para

lá do rio Jerabatí, paragens onde assenta seu corpo colonial o burgo do Embu, eram a solução para essas duas ânsias paradoxalmente opostas mais afins. O fascínio das terras do algodão, das lendas de Catarina Camacho, Fernão Dias, Padre Belchior de Pontes, a atração do mistério do tacho de ouro dos jesuitas, o símbolo do Senhor dos Passos na atmosfera da nave da igreja do Rosário, as celas e as salas do convento-museu — tudo isso significou para Cassio, no dealbar da mocidade frustrada e itinerante, um litoral onde cumpria descer, cortar as amarras e insular-se.

Foi o que fez. Como? Retrocedeu à condição de homem primitivo da terra e não tardou a se tornar caipira de pés descalços e mãos calosas; pegou na enxada e dedicou-se à lavoura, mimetizando-se com o meio rural, os bichos, as aves, as plantas, o povo, até adquirir gradualmente integração e posse. Mas, e a questão mística? Solucionou-a passando a esculpir e a pintar santos. A esculpir profetas e demiurgos para altares e enערזilhadass; e a pintar bandeiras litúrgicas para as festas canônicas populares, a fazer estandartes para procissões. E sua arte



"Mãe d'água".

foi assumindo tal verossimilhança com a única arte passível de existir na atmosfera histórica e local da igreja, no convento e da aldeia, da gleba e da cabana do caipira que tomou ares de iconografia dos séculos XVII e XVIII.

Desrecalcados os complexos, a mocidade estuante o reconduziu — a título de experiência — para a civilização. Passou então a trair-se, a aclimatar-se ao mundo moderno, a fazer uma arte escultórica para lá do *art nouveau* e que lhe valeria em breve a surpresa de um grande prêmio internacional em exposição essencialmente cosmopolita. Ganhou esse prêmio por atributos de primitivismo, de ingenuidade tosca? Não. Mas pela aberrante quintessência de um barroco mais vienense do que nacional! E, desenhista emérito, paciente, tendo a mão treinada para desenhar riscos de bordados, inventou a pintura de recortes em feltro e que em certa época fez sensação no Brasil até se tornar pseudo-arte doméstica e burguesa. Temperamento proteico, o êxito fácil (ou talvez difícil) renegou a condição de caipira descalço, de mãos lanhadas com unhas grossas de terra como personagem das telas



"A fuga para o Egito".

"Coroação de Nossa Senhora".





"O Saci".

"Mãe do Ouro".



de Malhoa, veio para São Paulo, foi para o Rio, frequentou a alta sociedade, metido de dia em belos ternos de linho, e de noite em casacas cortadas no Garcia.

Mas, e a atração artística perene, que não larga o sujeito como uma tatuagem? Foi alimentada provisoriamente por um emprêgo no DIP, e ei-lo a fazer cinema, a fixar plástica e tecnicamente litorais de Ubatuba e São Sebastião. O sucesso de escultor sofisticado e o êxito social fizeram-lhe mal. Prêmio em Paris, esculturas nas lojas Mappin & Webb, era isso suficiente? Lembrou-se então que certa vez, no Embú, ao entregar uma bandeira votiva de São João para uma dona de sítio, dona Tudinha Sanfona (nome ou apelido advindo de seu falar fanhoso) rejeitou a tela sofisticada, moderna, redarguindo: "Ora, seu Cassio, eu lhe pedi 'pintura' e o senhor me dá santo de estampa!"

Cassio refletiu nessa frase que era uma aula de estética contra o vêzo da *bondieuserie*, largou arranha-céus, rádio, museus, salões, voltou para o Embú e lá ficou até meados de 1955, sublimando os complexos de terra e religião, como um mujique nacional. Isto é, lavrando glebas, comprando parcimoniosamente lotes, e pintando telas. Um dia, Mario de Andrade descobre a sua pintura,

mas não adivinha nem intui que se trata de uma arte individual, cassiomboiana; julga influxo da igreja e do convento, cópia de antigos murais do século XVII e XVIII. Foi preciso aparecer no Embú o prof. Bardi, do Museu de Arte de São Paulo, e que, ao vislumbrar aquelas coisas penduradas na sala, na alcova e na cozinha, quis logo rematar tão interessante acervo bucólico-místico. Cassio intimou-o a largar tudo onde estava, condescendeu em entregar-lhe um espécime que até hoje anda peregrinando por museus da França, Itália e Estados- Unidos. Não tardou que o Museu de Arte Moderna convidasse o artista anônimo e "primitivo" a expor na XXV Bienal de Veneza...

Nos meados de 1955, Cassio M'Boy mudou-se do Embú para um sobrado velho da rua Bela Cintra, trazendo telas, móveis, bancos, samambaias, colmeias de suas amigas abelhas e o quadro de Anita Malfatti — uma rapariga entre flôres na janela de uma mansarda, tão linda que lembra um Renoir. Trouxe também as tijelas sem asa em que oferece café aos amigos. Mas continua donatário do Embú. Mário de Andrade e o prof. Bardi tinham razão. A arte de Cassio M'Boy explica a sua vida, mas é principalmente a sua vida, o seu degrêdo no Embú,

que explica a sua arte. Aí está a história de um homem que se salvou ficando fiel às raízes, às madres rilkeanas: à terra e à mística. A metrópole estragaria o artista, condicionando-o às suas exigências e ismos. O Embú, a igreja do Rosário, o convento arcaico, a lição de estética de dona Tudinha Sanfona, salvaram o homem e o artista. Sua arte é da terra, dali e de Boy, Bohi, Emboi, Embohu e Embú, segundo queiram escrever e soletrar. Como o onirismo de Chagall é da aldeia bizantina russa.

As telas *A Cascata*, *A Noiva*, as madonas medievais, os anjos, os passarinhos, as borboletas azuis, as fitas votivas, as corôas barrocas, a ingenuidade secular de uma arte do povo, do burgo, em seus desenhos e em seus cromatismos inefáveis, aqueles rios com peixes transparentes, aquelas colinas com capelas, choupanas e monjolos, com estradas que sobem de São Vicente até Piratininga, aquelas santas com estrêlas de Fra Angélico e dourados de Giotto, o mundo bucólico e místico que M'Boy captou da atmosfera da igreja e do convento, tudo isso tem cheiro de incenso, dignidade de altar, intimismo de retábulo e uma técnica específica que o afasta de Vivin e Bombois e o aproxima deveras de Caillaud.

Artistas, testemunhas do seu tempo



Constantin Brancusi, *Figura*, 1921.

Bernie Cooper, *"O homem e o seu cão"*.



Volti, *"Le Métallo"*.

Na primavera de 1955, houve no Museu Galliera, em França, a abundante exposição de *Os Pintores Testemunhas do seu Tempo*. E uma célebre fotografia — como as que se tiram em datas de formaturas e de jubileus — mostra pintores de diferentes tendências e gerações parados em sete filas na escadaria de acesso ao Museu.

Esse certame democrático teve a vantagem de mostrar que a arte é o testemunho dos tempos, para tanto não precisando ser dirigida num realismo apologético de políticas. Que é exatamente a sua diversidade pululante que caracteriza melhor as múltiplas infra-estruturas de cada época. Que mesmo a fuga ao tempo e ao analógico ainda é maneira dióptrica nova de ver e colher o que parece fora da acessibilidade, assim como o concretismo seria uma disciplina técnica estabelecendo novas pautas e contrapontos.

Assim pois, a dita exposição de *Os Pintores Testemunhas do seu Tempo* não constituiu uma reação dialética de realistas em tarefa da vida direta. Foi mais uma convergência simultânea de módulos gráficos e plásticos de artistas de 1915 para cá elaborando a arte contemporânea. E as paredes do Museu Galliera se transformaram em murais de mosaico onde o neo-plasticismo, o purismo, o neo-cubismo, o neo-expressionismo, o neo-humanismo, o construtivismo, o naturalismo, o dadismo, o surrealismo, o neo-fauvismo, o abstracionismo, o intuitivismo, o grafismo incisivo, o realismo expressivo, a decomposição da forma, a procura de ritmos contrastantes, a pesquisa e a deformação plástica da realidade, o lirismo patético e o pessimismo trágico formaram poemas a Pound e a Cummings exaltando a vida e a época. Assim, o visitante experimentado e vivido, não ficou zozzo ante aquela anametamor-

fose linear e cromática. Pelo contrário, compreendeu a complexidade da vida e da arte, os sinais do tempo, a fase apocalíptica, o Julgamento Final.

Mas faltou qualquer coisa nesse certame do Museu Galliera. Faltou o início da era atômica. E parece que cabe à escultura sintetizá-lo. Assim é que caberia a Brancusi, na exposição de outubro de 1955 em The Solomon R. Guggenheim Museum, em Nova York, sintetizar em material idóneo e em formas proféticas a maneira do artista testemunhar o tempo nuclear que se inaugura em nova era. Como coube antes ao escultor Volti em Paris, gabar plásticamente o operário metalúrgico, precursor desse período. Na verdade, porém, a primazia de testemunhar e registrar pesadamente o novo período nuclear pertence a um dentista...

Que dentista goste de usar anel de doutor é um direito frívolo que não admite críticas e que lhe reconhece logo todo aquele que por algum odontólogo se vê livre de uma dor de dentes. E que isso de prótese é arte, não resta dúvida, e bem próxima das figuras escavadas de Henry Moore. E até grande arte, conforme acaba de provar antigo dentista de Los Angeles, o Dr. Bernie Cooper. Aposentando-se do trabalho diuturno, passou a fazer esculturas formidáveis bem de acordo com os nossos vizinhos marcianos. Trata-se de uma arte de engrenagens e mancais, e de uma crítica norteamericana, que lhe foi analisar as peças no Museu de Arte de Cleveland e no de Los Angeles, pasmou ante a maneira técnica com que o ex-dentista realizou esculturas com roldanas, bielas e pistões. Não será a escultura realista do futuro próximo? Decididamente Bernie Cooper não é apenas um pioneiro. Já é uma testemunha do seu... do nosso tempo.



Arte brasileira na Suíça

Acontece que o ministro brasileiro na Suíça é o poeta Raul Bopp. Tal averiguação leva de imediato à formação do dilema que tem muito que ver com a segunda lei de termostática: ou a Cobra Norato tropical dá cabo das geleiras, ou as geleiras a obrigarão a hibernar. Anulando essa hipótese, Raul Bopp escolheu propositalmente o inverno de 1955-1956 para realizar a exposição de arte brasileira promovida pelo Itamarati. Assim é que Cobra Norato — no caso “as artes primitivas e modernas do Brasil” — estão expostas solenemente no Museu de Etnografia de Neuchâtel — edifício que foi doado em princípios do século por um comerciante suíço que fez fortuna no Brasil. Deixaremos para os jornais a grata prebenda do noticiário que por certo principiará assim, no teor protocolar dos telegramas: “Já foram expedidos mais de 500 convites a personalidades das artes e da sociedade de Zurique, Basileia, Genebra e Berna para o “vernissage” da Exposição de Artes Primitivas e Modernas do Brasil na nova ala do

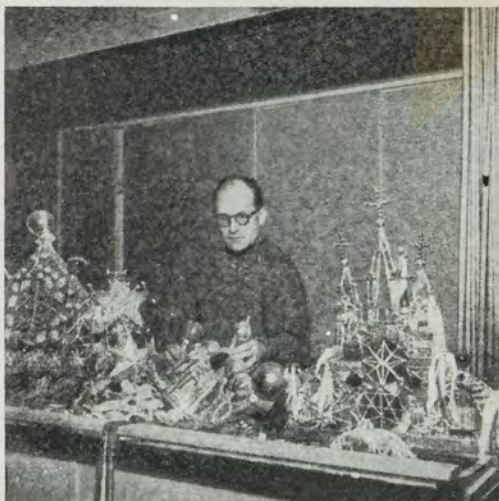
Museu de Etnografia de Neuchâtel que foi inaugurado a 19 de novembro ppdo. com a presença do Sr. Max Pepitpierre, Digníssimo Presidente da Confederação Helvética. A dita exposição consta do calendário dos acontecimentos culturais europeus e a revista de turismo *Festival* (editada em Munique) lhe dedicará um número especial com ilustrações a côres.”

Sabe-se que já em fins do outono de 1955 se trabalhava com afã no Museu de Etnografia daquela cidade. O seu diretor, Jean Gabus, sempre se bateu pela concepção e pela realização do “museu dinâmico” e, no caso vertente, o seu intuito foi conseguir uma exposição espetáculo; para isso, pôs quarenta operários ultimando as salas e os móveis destinados à exposição. Um grupo de artistas suíços, tendo à frente Liesel Steiner — elemento provindo do Bauhaus de Dessau — modelou em tamanho natural as peças que integram o “Bumba-meu-boi”, ponto principal da atração consagrada à arte popular. O tema folclórico foi dese-

nhado por Dirceu Nery, do Recife e que dirigiu pessoalmente todas as fases de execução de máscaras, vestimentas e adôrnos confeccionados em Neuchâtel com material trazido do Nordeste brasileiro.

A exposição — a maior do gênero jamais realizada fora do Brasil — inclui arte indígena, afro-brasileira e popular, na seção de artes primitivas; arquitetura; pintura; escultura; desenho; gravura e fotografia, na parte dedicada às artes modernas. Todos os trabalhos foram supervisionados pela Legação do Brasil em Berna. Raul Bopp organizou o certame junto com a diretoria do Museu Etnográfico de Neuchâtel, valendo-se das facilidades oferecidas pelo Itamarati. Aliás, além do apoio da Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, o certame pôde ser realizado graças à colaboração dos Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo, do Museu de Arte Popular de Pernambuco sob a direção do colecionador Abelardo Rodrigues, que remeteu numerosas peças de sua proprie-

O prof. Jean Gabus, diretor do Museu Etnográfico de Neuchâtel, examina a decoração.

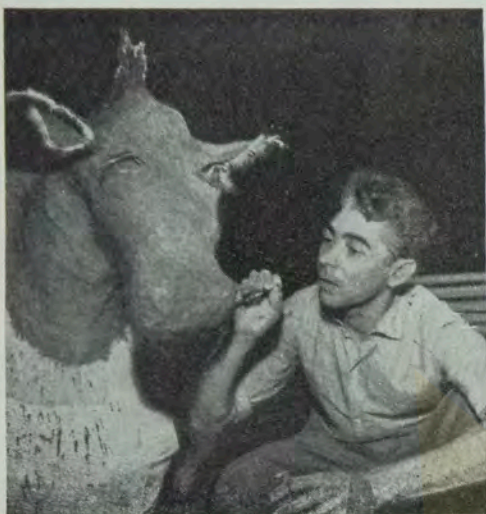


Preparação do bumba-meu-boi. Execução dos manequins. Figurinista Mme. Steiner.



Confecção dos trajes. Supervisão do decorador brasileiro Dirceu Nery.

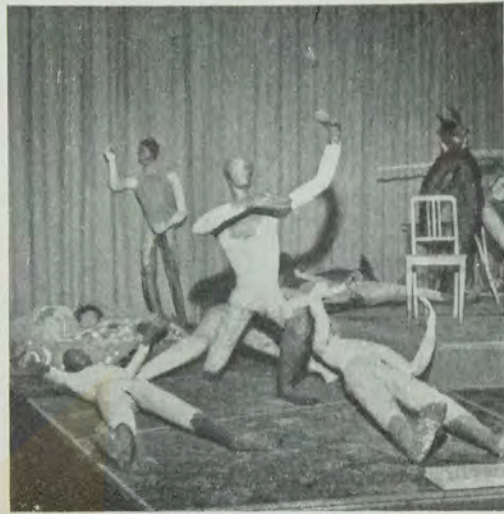




O pintor brasileiro Dirceu Nery, na preparação do bumba-meu-boi.



A figurinista Mme. Steiner e o sr. Murtinho, da Legação do Brasil em Berna.



Manequins do bumba-meu-boi.

dade, e do Cine Foto Clube Bandeirante. Das instituições européias que cederam peças de seu acervo, constam o Museu do Homem e a Biblioteca Santa Genoveva, de Paris; o Museu Pigorini, de Roma; o Instituto Antropológico, de Florença; o Museu Histórico de Berna, os Museus Etnográficos de Hamburgo, Viena, Gotenburgo, Basiléia, Genebra e Zurique; e o Instituto de Alta Cultura Portuguesa, de Lisboa.

O clima subjetivo, em pleno inverno suíço é dinamizado por diversos espetáculos, concertos e conferências.

Cumprir fazer-se aqui referência à colaboração benévola de diversos brasileiros que se acham na Europa e que desde o outono de 1955 se concentraram em Neuchâtel. Dirceu Nery dirigiu todas as seções de artes populares. A programação referente às artes contemporâneas esteve a cargo de Yeda Lúcia Pitangy — jovem arquiteta mineira que se especializa na Suíça em museus e exposições. A escultora concretista Mary Viei-

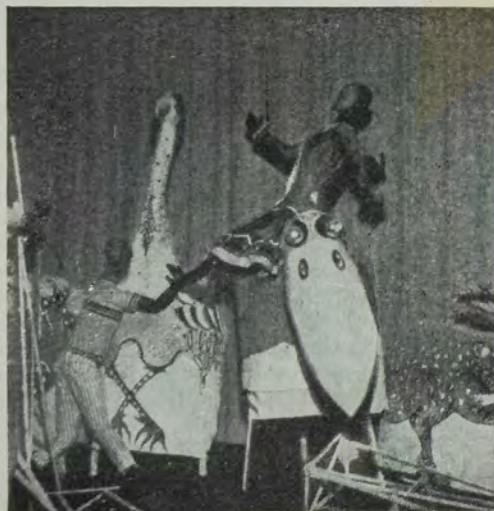
ra orientou a disposição coerente dos objetos indígenas e afro-brasileiros, cuja diversidade cria difícil problema de apresentação. A gravadora paulista Muni Murtinho empenhou-se nos serviços gráficos e executou um painel de azulejos de 9 metros quadrados obedecendo a um desenho de seu mestre Roberto Burle Marx.

Conforme se depreende, há dois aspectos fazendo contrastante simetria na atual exposição: a arte primitiva e a arte contemporânea. O primeiro aspecto é de interesse sempre agudo e tem despertado entre os visitantes a atenção e a curiosidade que ainda recentemente despertaram alhures, no Palácio das Belas-Artes, em Bruxelas, as peças de Exposição "A Imagem Humana nas Artes Primitivas" quase todas provenientes do Museu Luigi Pigorini, de Roma; e fizeram passar para segundo plano, também alhures, as manifestações coreográficas dos templos singaleses e do conjunto Piatnitsky, de Moscou, em excursão pelo Ocidente.

O segundo aspecto visa a demonstrar perante o público suíço a pauta de desenvolvimento das artes gráficas e plásticas no Brasil, de que a própria Suíça já teve um vislumbre válido nas exposições de gravadores brasileiros que percorrerem diversos cantões. *Mutatis mutandis*, é uma transferência hábil e representativa para os Alpes do corpo proteico de Cobra Norato, da arte brasileira bem tropical que, conforme dissemos no começo, parecia criar de imediato um dilema aparente que tem muito que ver com a segunda lei de termostática: ou a Cobra Norato daria cabo das geleiras ou as geleiras a obrigariam a hibernar. A última hipótese não se deu. Na verdade, a Cobra Norato vibra como um escudo tropical na entrada do Museu de Etnografia de Neuchâtel e seu sibilo ressoa:

"Agora sim
me enfio nessa pele de seda elástica
e saio a correr mundo!..."

As três vistas mostram diversas fases da preparação dos manequins do bumba-meu-boi, no Museu Etnográfico de Neuchâtel.





Flávio de Carvalho, "A Cangaceira", guache. Noêmia Mourão, "Fantasia Brasileira", aquarela. Di Cavalcanti, "Lenda do amor impossível", guache. Clóvis Graciano, "Uirapuru", guache.

O bailado e a contribuição do artista plástico

Manuel Germano

REPERTÓRIO DO "BAILADO DO IV CENTENÁRIO"

Uirapuru; Passacaglia; Fantasia Brasileira; Petruchka; Loteria Vienense; Sonata da Angústia; A Cangaceira; No Vale da Inocência; O Mandarin Maravilhoso; As Quatro Estações; Bolero; Lenda do Amor Impossível; Guarda-Chuva; Indiscreções; Deliciae Populi.

Bailado do IV Centenário: "O Mandarin maravilhoso".



Evidentemente, um profano em bailados não pode discorrer sobre o assunto; contenta-se em assistir aos mesmos e ler o que sobre eles escrevem os entendidos, como Boris Kochno. Mesmo a respeito de fato mais próximo de nós como foi o Bailado do IV Centenário, o profano que se empolga com as efetivações de tão fecundo programa, se por intuição lhe aprecia o mérito, apenas através da leitura de críticos compreenderá as razões de sua valia. Não cabe aqui nenhuma ponderação sobre as vicissitudes do Bailado do IV Centenário que deixou de ser a grande aura das comemorações da fundação da cidade, indo estrear a quinhentos quilômetros, no Rio, e tendo vida efêmera no palco do Municipal de São Paulo onde representou fora de tempo para o vácuo das displicências...

Se pois, este artigo supõe ter ainda alguma oportunidade é devido à exposição de esboços em guache, aquarela e óleo de artistas nacionais encarregados de desenhar e sugerir cenários e costumes. Ora, entre nós isso é uma novidade e convém analisar de que maneira artistas como Cândido Portinari, Clóvis Graciano, Flávio de Carvalho, Santa Rosa, Roberto Burle Marx, Eduardo Anahory, Noêmia Mourão, Quirino da Silva, Lasar Segall, Di Cavalcanti, Darcy Penteado, Aldo Calvo, Irene Ruchti, Oswald de Andrade Filho e Heitor dos Prazeres se desincumbiram dessa experiência.



Dois aspectos do bailado "Fantasia Brasileira", na interpretação do "Bailado IV Centenário".

Quem manusear um tratado cronológico do bailado, verificará que não se reduz a tarefa secundária o trabalho dos artistas plásticos. Na verdade criam o ambiente onde o bailado tem seu tablado e atmosfera, revestem os corpos dos bailarinos e estendem as perspectivas. Já no século XVIII sem um Charles de Wailly ou um Bouquet seria impossível decorar um palco transformando-o em Palácio de Armida. Quanto não deve a dança da Commedia dell'Arte aos desenhos de Carmentelle!? É inegável quanto o bailado romântico deveu seus cenários e costumes a Ciceri, a Thierry e a Despléchin. Bem mais próximo da nossa lembrança está a participação genial de um grupo de artistas descobertos por Diaghilew, grupo êsse que assimilou logo a estética do grande russo e a objetivou em linhas e cores. Citaremos ao acaso: Derain, Picasso, Matisse, Braque, Chirico, Léger, cujos trabalhos não foram inferiores aos de Benois e Bakst nem aos de Plevsner, Gabo e Larionow. Sem dúvida o mundo do bailado deve a êsses artistas plásticos quase tanto quanto deve a Nijinsky, Pevsner, Gabo e Larionow. Sem dúvida o aos músicos Stravinsky, Debussy, Eric Satie, Ravel, De Falla e Prokofieff.

O bailado contemporâneo, êsse então, valendo-se das experiências anteriores, viu a importância do *apport* pessoal e revolucionário de artistas plásticos da qualidade de Bérard, Jean Hugo, Miró, Clavé, Carzou, Cassandre, Suzanne Lalique e Touchagues.

Supomos que dos quinze artistas brasileiros que concorreram para encenação, decoraçào e costumes dos vários bailados, todos se valeram de sua inspiração plástica em sinergia com o tema, a música e a noção moderna do bailado em geral. Supomos ainda que diversos não se fiaram em sua intuição e procuraram substituir a falta de experiência pela aplicação recente dos módulos de Clavé, Dupont e Ivanov. Sem dúvida Tomás Santa Rosa, Clovis Graciano e Flavio de Carvalho, desde muito especializados nessas tarefas, se sentiram mais à vontade. O gôsto extraordinário de Flávio de Carvalho o fez aproximar seus debuxos dos de Alexandre Benois. Da mesma forma Di Cavalcanti preparou costumes que se diriam para Fokine. Burle Marx encheu de tumultuoso comentário cromático o seu desenho na pauta de Tom Keogh.

O Bailado do IV Centenário teve suas vicissitudes e malogros, quando podia ter sido uma vitória e o início de uma arte brasileira. Questões de rotina política e administrativa deram-lhe um fim melancólico. Mas se infere, da análise dos esboços de cenário e costumes, o seguinte:

1.º) Não é preciso mais o empresário trazer do estrangeiro caixotes de cenários e indumentária. A exposição realizada recentemente no Museu de Arte Moderna de São Paulo provou exuberantemente que dispomos de artistas plásticos para uma cooperação

fundamental em qualquer programa clássico ou moderno.

2.º) Provou a capacidade imediata do nosso artista de cavalet para servir o empresário e o diretor de qualquer companhia nacional ou estrangeira, não só de bailado como de ópera ou de teatro propriamente dito. O que faltou no Municipal do Rio e de São Paulo foi direção, pois o Bailado do IV Centenário podia ter nesses teatros o êxito que na Ópera de Paris, no Marigny e no Teatro Popular Francês têm a todo momento espetáculos que contam com a clarividência prática administrativa de um Lehmann, de um Barrault ou de um Vilar.

3.º) A exposição provou que o artista plástico nacional se enfronta logo no metiê, capacitando-se para os módulos romântico, folclórico e moderno, e está habilitado a cooperar aqui no Brasil da mesma forma que artistas plásticos estrangeiros interferem com forte personalidade nos bailados de Monte-Carlo, dos Campos Elísios, da Ópera de Paris e do Sadler's.

4.º) Uma programação nababesca como foi a dos festivais do IV Centenário tinha obrigação de aprontar o nosso Municipal a tempo e ali dar espetáculos com o mesmo brilho e esplendor que em França tiveram os de *Indes Galantes* e *A Flauta Encantada*. Dentro da caudal de dinheiro desperdiçado, tais espetáculos seriam gotas de um orvalho promissor.



Carybé, "Capoeira", mural, Bahia, 1955.

Plástica e dinamismo da capoeira

J. G. V.

Em dado instante, num espaço que parece terreno baldio, vês uma roda de gente e tens dificuldade em discernir o que esteja sendo presenciado. Chegaste por acaso, ou foi uma toada langorosa, uma espécie de lamento de aço que te atraiu? Foi o timbre quase de ave do berimbau.

Aproximando-te, cuidas que há um "rôlo", que uns sujeitos estão resolvendo seu ódio mútuo em briga assistida por curiosos. Tens receio, temes a chegada da polícia, o recuo súbito dos assistentes ante uma navalhada ou tiro, ou mesmo o peso de dois corpos saltando — como em certos arremessos de boxe em que os lutadores passam por cima das cordas e se vêm esboroar sobre a plateia circular.

Mas não demoras a perceber o que seja, mesmo porque já ouviste falar em capoeira. Luta ou bailado? Briga ou dança?

A capoeira é a função plástica permanente das festas populares da Bahia. Tanto a vês na festa da Conceição da Praia, como na do Bonfim, na cidade baixa como nos subúrbios. Nas feiras, como nas comemorações de Iemanjá. Não existe demonstração pública mais típica da desenvoltura física,

do brio dos músculos, da obediência elétrica dos nervos. Saltos, lances, recuos, arremessos, viradas, rabos de arraia, meneios elásticos, posições simétricas, variantes de ortostática, de dança alternada, em que os corpos assumem posições instantâneas, pernas para o ar abertas em V, mãos grudadas no chão, reviravoltas em ângulos agudos e obtusos, trejeitos, negações, pantomimas, agilidade nipônica, saltos felinos, quedas de reptis, bailado e guerra!

E bem popular, bem de negros e mulatos, nascida e transplantada que foi de Angola. Nasceu dança de triunfo em Luanda e Benguela, pois o jovem colhido para escravo desde o Zaire até Cabilda, arrancado do Cubango ou do Bié para o navio negreiro, outrora brincava diante das cubatas, em festas de arraial religioso ou em véspera de lutas com tribos inimigas. Nas bandas da América, a tradição se aclimatava aos engenhos e plantações, aos quintais e até aos porões, às feiras e às festas em Santana, São Felix, pela orla do Recôncavo e do Paraquassú.

E virou distração de fundo de senzala e mocambo, de quintal de sobrado rural, e in-



Fotos: Alice Brill



teressou muito sinhô e muita sinhá, muito moleque e muito estudante. "Brigar de Angola" saiu dos limites fechados, transbordou para a cidade, tornou-se divertimento plástico e dinâmico permanente das festas populares, espécie de reação espontânea ao mormaço tropical.

Jôgo que atrai pela movimentação inesperada, por certo interessaria a um Diaghilew e a um Nijinski, pois tanto parece briga de galo como sanha aguda entre reptis, ciúme entre batráquios, esquema em branco e preto de eletricidade negativa e positiva, jôro de luz, personificação de ventos, choque de reis medievais nus e sem couraça, justa de muçulmanos, torneio de cavaleiros apeados, prélio oriental, e é espetáculo público, gratuito, prova espontânea de saúde e de estado órfico.

Páras junto à roda, interessado por todos os aspectos, porque amigos já te gabaram mestre Bimba, mestre Valdemar, o Cabelo Bom, o Bugalho, o Samuel Querido de Deus, o Juvenal, o Olampo, o Onça Preta — gente da estiva, das feiras, das roças de candomblé, que continua a tradição daqueles outros, quando a luta de capoeira na Lapa ou em Santa Rita (no Rio), ou no Bonfim e na Ribeira (na Bahia) era o desespero da política municipal, da "portuguesa calcanhar de frigideira": desordeiros de côco raspado, mestres no rabo de arraia, pavor das patrulhas, desmanchavam com golpes de rasteira comícios, procissões, bailaricos, impediam a descida de fusileiros navais, acuavam no cais tripulações escandinavas, ou a maruja de torpedeiros em trânsito.

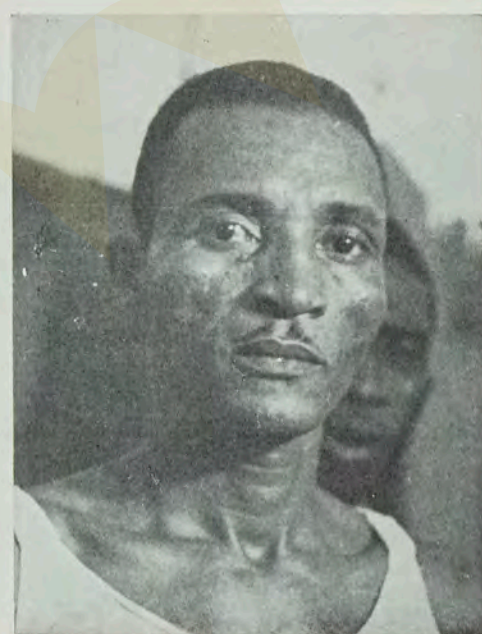
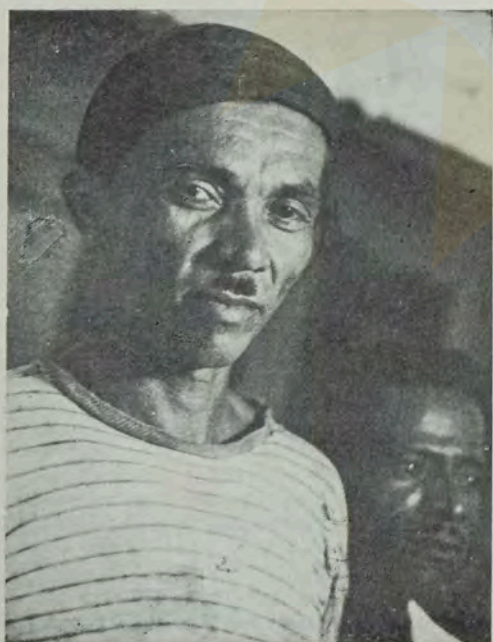
*"Abre alas, minha gente,
Que o mestre já chegou!"*

Os tocadores de berimbau alinhados fazem vibrar a atmosfera com os lamentos de aço, vergastando uma saudade em início, que o pandeiro, o caxixi e o reco-reco espantam como punhados de sal sonoro ou rajadas

de fogo nas ondas acústicas. Acorados diante dos berimbaus, como rãs em potencial, os que vão lutar concentram nervos e deltoides, biceps e cubitais, lançam-se de súbito no centro da roda, dando um salto e caindo sobre as mãos. O berimbau toca ligeiro, floreado, tipo São Bento, e então a luta é de rabo de arraia e de rasteira, varre o chão, corta o ar. Os torsos reluzentes donde reçuma o brilho úmido do suor, as axilas ôcas donde emanam eflúvios afrodisíacos, as pernas oblongas como de batráquios em experiências de Volta, os peitorais arfando sobre a respiração ritmada, tudo isso é entrevisto como em *croquis*, como se o nanquim saltasse das bisnagas e desenhasse figuras na atmosfera de laca. Os berimbaus erguidos, dependentes do corpo, emergindo dos ventres como hérnias elásticas que se transformassem em arco e flecha, zunem, enquanto os caxixis, quais úteros, sacodem seixos coagulados, e os reco-recos lembram costelas raspadas. Os pandeiros desatam o tã-tã da África, como conchas gargarejando o som do oceano.

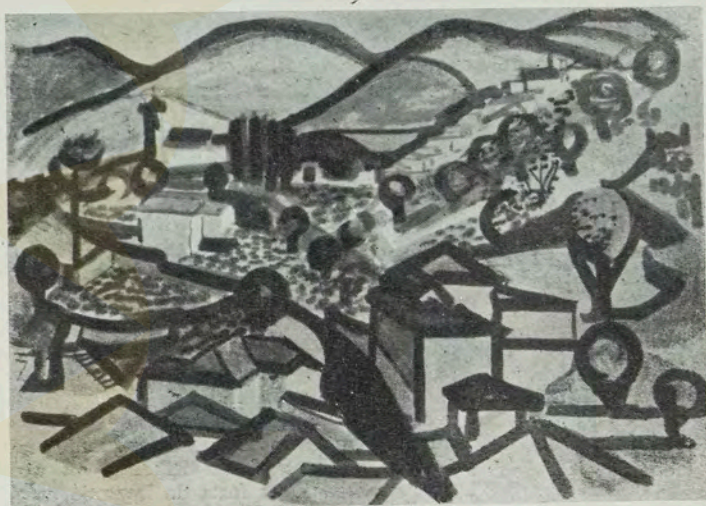
Agora a música muda de compasso, se torna samba, dá toadas de dança de Pôrto Rico ou de São Domingos. Os corpos caem, arrastam-se, tornam-se saurios, pois agora o jôgo é baixo, tipo iúna.

São Bento Grande ou Benguela, Santa Maria ou Iúna, eis as variantes, os números do bailado que não é selvagem nem bárbaro, tem brio olímpico e vibração dionisíaca. Num vão de barracas da festa da Conceição da Praia, ali na Baixa; na tarde de segunda-feira da festa do Bonfim, enquanto não principia o carnaval da Ribeira; ou mais longe, em Itapoã, na festa de Iemanjá, verás homens em desafio de arremessos, as mãos no chão, os corpos plantados no ar, enquanto os berimbaus com tons de mirólogos milenares trazem para a atmosfera cálida, para o mormaço ou para o luar, ânsias ancestrais de Luanda e Benguela, do Zaire ou do Cubango...





"Mulheres".



"Paisagem".

"Fundos de casas".



As gerações novas:

Carmelio Cruz

As três Bienais de São Paulo facilitaram às novas gerações uma opção mais consciente. Foram-lhes trazidas e apresentadas em retrospectivas de interesse as variantes dos grandes movimentos de arte moderna desde o cubismo para cá. Frequentando o Trianon e os palácios das Nações e dos Estados (no Ibirapuera), as novas gerações se viram, *mutatis mutandis*, em ambientes análogos aos dos principais museus de Arte Moderna existentes no mundo e puderam familiarizar-se com muita coisa que antes apenas vislumbravam em textos ilustrados da Skira ou da Lumière, ou nas páginas de revistas especializadas.

Esses contatos só podem ser benéficos. Pondo de lado o vêzo imediatista das imitações apressadas que redundam em elaborações no tipo dos salões *Realités Nouvelles* e *Comparaisons* — onde predomina o emprêgo de fórmulas e receitas para as três hipóteses mais constantes, neo-realismo — abstracionismo e concretismo — a intimidade com as criações artísticas de tendência vária aparelha o artista novo para uma auto-crítica e uma decisão. Não nos referimos à escolha da realidade e da fuga à realidade. Essa distinção é vesga, porque dentro da realidade se tem que englobar também o intelecto e a afetividade (servindo-nos de um trecho de Léon Degand) dos artistas que atuam sem a representação das aparências visíveis do mundo exterior.

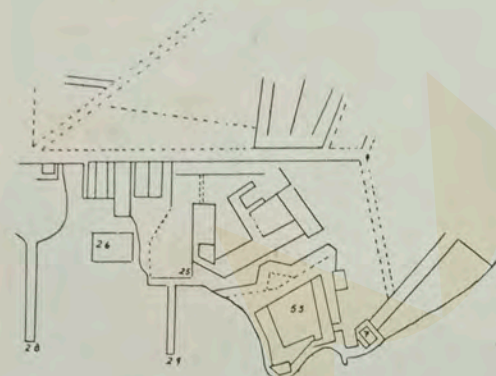
Nesta secção que hoje inauguramos sôbre as novas gerações brasileiras procuraremos analisar e fazer sobressair o *quid* mais específico de cada artista estreado, detendo-nos mais na valia pictórica do que no tema, apenas. Iremos buscar, portanto, os exemplos nas três correntes mais em voga.

Carmélio Cruz acaba de expor na Galeria Veber. Está adstrito ao figurativismo como *sujet*, mas foge do temário dos *pompier*s do real direto pela escrupulosa pesquisa pictural. Em algumas telas de construtivismo bem comportado, se aproxima da penúltima fase de Volpi. Fachadas e fundos de casas onde superfícies são zebradas por contrastes cromáticos. Nas figuras humanas (depois de ter experimentado o retrato) cria um fundo de tela gênero Tobey e risca através de um grafismo decente, de primeiro plano e com efeito quase estereoscópico, os contornos que quase se volatilizam. Mas é na paisagem que se expressa melhor, com mais sinceridade. Procura estilizar um pouco a estrutura da composição, ilumina-a com transparências de côres e agrega-lhe a alegria dos espaços livres de John Marin.

O Forte do Castelo

Napoleão Figueiredo

Oíd, oíd, lo que los hombres han hecho. Hundidas que fueron las Atlántidas, diéronse ellos a contar calendas y dibujar figuras: alguien, sin duda, les había enseñado. Desde entonces, ruedan los siglos al pie de monumentos... (Eugenio d'Ors — La civilización en la Historia).



Cópia de um trecho do Plano Geral da Cidade do Pará, em 1791, tirado por ordem do Ilmo. e Exmo. D. Francisco de Souza Coutinho, Governador e Capitão General do Estado do Grão Pará e Rio Negro. Levantado pelo Tenente-Coronel de Artilharia com Exercício de Engenheiro Theodosio Constantim de Chermont.

- 25 Alfândega.
- 26 Ribeira da Cidade.
- 28 Ponte da Cidade.
- 29 Ponte da Alfândega.
- 53 Forte do Castelo.



Localização do Forte do Castelo na Planta da Cidade de Belém, levantada por Edmund Compton. A.M.I.S.E., 1881.

A estrutura política, social e econômica no Brasil poderá ser lida sempre e descrita nos velhos muros e paredões das casas grandes, dos sobrados e dos fortes. Principalmente nas fortificações militares, pois, onde quer que o português fincasse pé, por mais distante que fôsse o local escolhido, um marco ficava do domínio e da posse da terra. Eram os fortes. Eles, ainda hoje, dão um testemunho mudo dessa etapa majestosa de nossa vida política, e assim, quem percorrer o Brasil de sul a norte, das praias do Atlântico aos pantanais de Mato Grosso, encontrará espalhados pelo imenso rincão, as velhas fortalezas do Brasil Colônia. Essa etapa de nossa vida política foi marcada pelo domínio da terra. Difícilmente encontraremos em outros países essa solidez de conquista. No norte com mais frequência, onde holandeses, ingleses e franceses teimavam em permanecer na terra, finalmente desbaratados pela tropa portuguesa, levaram os elementos, que tinham em função de sua própria missão, a consolidação desse domínio, a construção desses fortes, para evitar a investida dos vizinhos belicosos e hostis, para dominar os meios de transportes e tornar eficiente a ação do elemento fiscal. Hoje se compreende perfeitamente através do estudo da política pombalina, no campo da geopolítica, a razão de ser desses fenômenos, que aparentemente de ordem militar, traziam como principal objetivo a consolidação das fronteiras mortas, o domínio dos vales (Amazonas, S. Francisco e Prata) pois dominando as embocaduras, dominavam os centros. Na Amazônia, e nela, principalmente, no Pará, muitos desses redutos estão desapare-

cidos. Somente um montão de ruínas cobertos pelo mato inclemente, dá o atestado de que existiram. Somente os fortes de S. José de Macapá, no Território Federal do Amapá e do Castelo em Belém guardam o esplendor dos velhos dias. Os outros, mercê da incúria dos governos, desapareceram ou tendem a desaparecer, e até mesmo um deles, a fortaleza da Barra, voou pelos ares, atingida por um raio, numa tarde chuvosa, pois estava transformada em depósito de explosivos e inflamáveis. Em Belém, somente resta o Forte do Castelo, que nas noites quentes do Equador, lembra paisagens misteriosas aos canoeiros que atracam suas embarcações no Ver-o-pêso. E essa conquista violenta da terra, defendida contra o índio que não se deixava pacificar e pelo estrangeiro aventureiro, vem no Pará desde o começo da conquista e da fundação de Belém. Quando Francisco Castelo Branco, vindo de S. Luiz em 12-1-1616, fundou Belém, sua primeira preocupação foi a instalação de um forte. Este recebeu o nome de Presépio, e em seu centro foi construída uma pequena capela com uma imagem de N. Senhora das Graças. E uma estacada foi levantada entre o Igarapé do Piri e a Baía de Guajará, local escolhido por sua formação topográfica, como elemento subsidiário de defesa. O conflito com a aguerrida tribo dos Tupinambás, fatalmente teria de estalar, e a 7 de janeiro de 1619, após longos anos de acalmia, as hordas bravias dessa tribo caíram sobre Belém, obrigando seus poucos habitantes a procurarem abrigo e recolherem-se no interior do forte em busca de proteção, e nos conta a história, através dos Anais

Históricos do Estado do Maranhão, de Berredo, que Gaspar Cardoso, um dos oficiais subalternos da guarnição do forte, ferido por uma flecha, abateu com um certo tiro de arcabuz, o tuchaua Cabelo de Velha que comandava o ataque, e que, à vista do desastre que lhes roubara o chefe, bateram os índios em retirada. Contam os Anais igualmente que foi este o único combate do forte do Presépio. Mais tarde, com o aumento da cidade que crescia, uma nova fortificação foi levantada, desta vez não mais em madeira, porém de taipa, que o tempo arruinou, com a construção de uma fortaleza em pedra, que ainda hoje se ergue no local onde nasceu Belém, e que recebeu o nome de — Castelo. Infelizmente, parece que nós brasileiros temos uma verdadeira mania pela destruição de arquivos. Embora pareça inacreditável, do arquivo do passado, nada resta. Governos vão e vêm e os arquivos desaparecem. Arthur Viana, em seu estudo sobre as fortalezas da Amazônia, nos Anais da Biblioteca e Arquivo Público do Pará, nos dá esse testemunho. Palma Muniz, em seu monumental trabalho sobre os municípios do Pará, igualmente publicado nos mesmos Anais, nos confessa sua dificuldade em conseguir documentação para seus estudos; Ernesto Cruz, o mais completo de nossos historiadores, com dificuldade os tem conseguido e isso mesmo fora do Pará, e o próprio autor, teve a infelicidade de ver o arquivo de muitos anos da Prefeitura de Belém ser depositado como lixo no Instituto Histórico e Geográfico, para depois ser vendido a quilo, como coisa inútil. De pouco que se sabe sobre o Forte do Castelo, é certo que em 1622, ao tempo de



Os velhos canhões coloniais e imperiais que nos séculos passados defenderam nossa soberania, sofrem nas tardes ensolaradas e nas chuvas impiedosas o triste destino de bem terem servido a Pátria.



A amurada do fôso que semi-circunda o Forte, nos contará as épicas passagens da fundação da cidade, dos ataques dos indígenas, da Cabanagem, enquanto ao longe, o Guajará majestoso ouvindo as histórias, adormecerá melancolicamente na noite que desce.

Bento Maciel Parente, foi reedificado, dando-se ao mesmo a forma quadrada. Em 1720, o provedor da Fazenda Real, fez comunicação com data de 20 de maio, de que o Forte do Senhor Santo Cristo estava em condições precárias, tendo sua reconstrução sido determinada, em carta régia, de 30 de maio de 1721.

Impasses de toda sorte surgiram, na parte verdadeiramente técnica, pois não havia nesta região, operários habilitados para realizarem a empresa, e nos contam os codices que veio de Portugal Francisco Martins Soares, contratado, para a referida obra, percebendo o salário de oitocentos reis diários, por Alexandre de Souza Freire.

O referido operário não aprovou, pois nada fez, e as referidas obras foram levadas adiante pelo sargento mor de Infantaria Carlos Varjão Rolim.

A mesma fortificação igualmente sofreu reparos em 1759 e 1760, quando, nesta última data, foi acrescentado um pequeno redente, para em 1773, ser levantada uma cortina de taipa e pilão.

Dessa época em diante, passa o forte a tomar parte em todos os fatos ligados à própria estrutura política do Estado.

Felipe Patroni, em 14 de abril de 1774 foi recolhido a uma de suas prisões e igual sorte teve João Marques de Souza, ambos envolvidos na conspiração e nos ataques que o jornal "O Paraense" encetou contra os dominadores portugueses, para ser desartilhado em 1833.

Igualmente teve o Forte do Castelo, destaque no movimento revolucionário da Cabanagem. Uma vez estalado o movimento em Belém, os cabanos tomaram conta do forte e o armaram com peças de artilharia ligeira e de campanha e a 19 de fevereiro de 1835 Felix Clemente Malcher, então no governo da Província, determinou que suas forças atacassem as de Vinagre, tendo este vencido o combate. As poucas forças de Malcher recolheram-se ao velho Forte e ali resistiram até o fim. Ainda dos canhões do Castelo, partiram os primeiros tiros quando as forças cabanas resolveram enfrentar a armada Imperial, tendo o forte resistido ao

intenso bombardeio a que se viu exposto. Do castelo, foram retiradas todas as peças de artilharia ali existentes, quando findo o movimento revolucionário, e muitas dessas peças são encontradas no interior do Estado, nas proximidades das cidades principais, onde o movimento cabano tinha sido intenso. Max Boudin encontrou uma dessas peças no rio Jaracaca, município de Vizeu, próximo ao alto Gurupi, quando em 1953 ali esteve coletando material para seu estudo linguístico de Tupi, entre os índios Urubu. Igualmente uma peça, parecendo um morteiro, foi desenterrada próximo à uma capela na Ilha do Mosqueiro, no local denominado Chapéu Virado, peça essa que se encontra adornando os jardins da casa do capitalista Adalberto Marques.

Em 1850, foram novamente encetadas outras reformas que deram lugar à atual fortificação. Nessa ocasião, foram levantados quarteis para alojamento da tropa, ponte sobre o fosso, o portão e uma muralha de cantaria para o lado da baía de Guajará. Novas reformas foram feitas posteriormente em 1863 e no portão interior do forte, ainda se encontra a placa de mármore comemorativa dessas reformas: Reedificado na presidência do Exmo. Snr. Dr. C. de Araujo Brusque — 1863.

Em 1876, foi desartilhado, entretanto, ainda existem quatro peças montadas em reparos, pela primeira vez citadas por Ernesto Cruz em seu livro "Nos bastidores da Cabanagem" com as seguintes inscrições: Riffle C^o. Manchester Ordenance. CWT-ORS 76.0 Patent n.º 259.1864, e nas outras duas os seguintes dizeres: Phoenix Phil^a. — Patent Dec 1st 1857. Existem ainda perto de 50 peças de ferro de artilharia ligeira, jogadas criminosamente por toda parte do forte (vejam-se fotografias). Muitas dessas peças são relíquias históricas que já deveriam ter sido recolhidas a museus, porém ainda lá se encontram, hoje como ontem, resistindo à chuva inclemente e ao sol impiedoso.

O forte tem servido ainda como sede de Circunscrição de alistamento, Centro de Preparação de Oficiais da Reserva, Bateria Antenaval e, hoje, a uma companhia de Guarda da 8.^a R.M.

E. Cruz, fazendo o estudo do velho forte, encerra o mesmo com as seguintes palavras: "Numa área circular, vêm com todo o esplendor da natureza tropical cinco pés de ficus benjamin e duas mangueiras, que dão sombra e frutas aos moradores.

Tudo o mais vai se extinguindo implacavelmente com o tempo. Da ponte do fosso à entrada principal do forte, contamos nada menos de vinte canhões coloniais e imperiais abandonados ao solo.

Em época remota, tiveram seus dias de glória e asseguraram dentro dessa majestosa grandeza dos canhões a nossa soberania e a nossa integridade.

Hoje, vivem o mesmo inexorável destino que foi traçado para esta fortaleza, onde se abrigaram há três séculos os primeiros colonizadores lusitanos da Amazônia.

Um dia o forte tradicional e glorioso da cidade desaparecerá também, coberto pelo mato, vencido pela natureza, abandonado pelos homens."

E assim termina nossa história. O velho forte que viveu e sentiu o crescimento de Belém, é hoje uma velha ruína fadada a desaparecer. Não encontrou a mesma sorte da Fortaleza de Macapá, onde Janari Nunes a transformou com orgulho em Museu.

Tempos houve, e isso recordamos com saudade, que nossos pais e avós levavam os filhos aos velhos paredões e canhões mudos, e faziam-lhes ver e sentir o exemplo escrito com sangue generoso. Disso podemos nós mesmos dar testemunho. Ficaram, entretanto, para longe os tempos de infância. Durante a segunda guerra mundial, quando Belém desempenhou papel preponderante no desenrolar do conflito, pois juntamente com Natal, era o trampolim para a África, o velho forte renasceu. Não como potência militar, pois era completamente obsoleto, porém, onde era guardado o material de uma Bateria de Artilharia Automóvel, cujo nome do comandante não recordo, trazia o velho forte com o destaque que lhe coube em nossa história. Limpo, suas velhas paredes caiadas, seus canhões polidos, era a tradição viva que esse oficial oferecia a seus comandados.

Os séculos tem rodado sempre ao pé dos monumentos. O velho Forte do Castelo, na melancolia das noites quentes do Equador, nos falará sempre da incorporação de um grupo humano ao destino de outro.

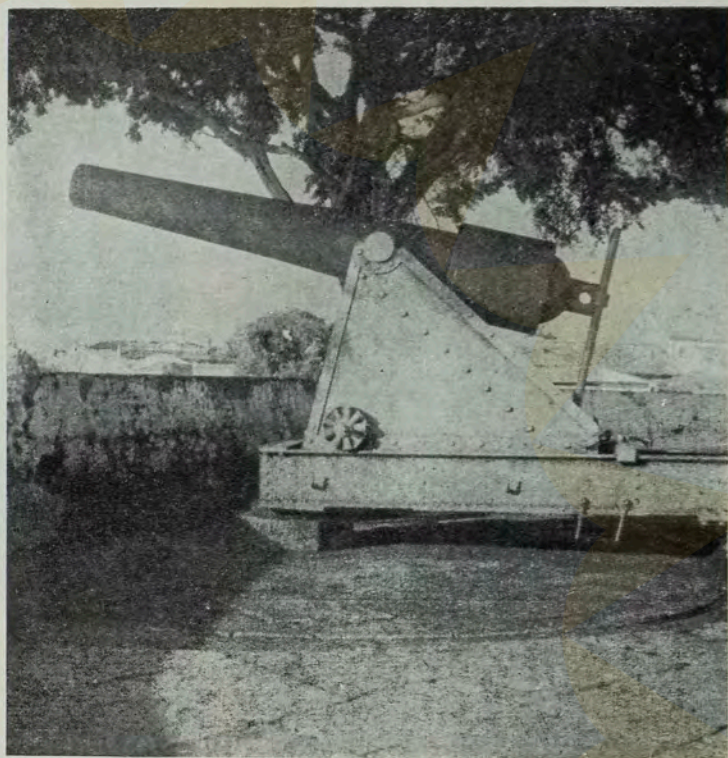


Em 1850 começou a ser reconstruído pelo Presidente Jerônimo Francisco Coelho com obras de pesada cantaria que se prolongaram até 1868 quando a barleta montava 27 peças de seis diferentes calibres: 2 a Parrot, cal. 100; 2 Whitworth, cal. 70; 4 canhões obuzes à Paixans, cal. 80; e mais 19 antigos, sendo 12 de calibre 24, 2 de calibre 18 e cinco de calibre 9, ficando as oito Paixans sobre carretilhas da Marinha e todas as mais exceto das Parrot, à Onofre.





Circundam o Forte, velhos sobrados que nos séculos passados formavam o antigo Bêco do Seminário, podendo ver-se o muro de construção recente que fechou a referida rua.



Estivemos alguns meses atrás no local do Forte, de onde guardamos recordações da infância e da mocidade. Desta vez, não eramos levados pelas mãos trêmulas de nossas avós ou pelas mãos firmes e decididas de nossos pais. Fazíamos o que eles fizeram: levávamos um filho. E que tristeza. O que poderia mostrar ao garoto de tradição e de fé? Sujo, mal cuidado, com capim crescendo por todos os lados, como se poderá ver do fotografado, completamente abandonado, os velhos canhões enferrujados, o que poderia ser um monumento às gerações que se educam e que alicerçam seu caráter.

Não sabemos se está tombado no serviço de Patrimônio Histórico, porém, o que sabemos é que está sendo utilizado como depósito de explosivos, aguardando certamente o mesmo fim poético da Fortaleza da Barra, à espera de um raio misericordioso que o faça igualmente desaparecer para sempre.

BIBLIOGRAFIA

- Arthur Viana — As fortificações da Amazônia — Anais da Biblioteca e Arquivo Público do Estado do Pará — Tomo IV.
 Berredo — Anais Históricos do Estado do Maranhão.
 Códices da Biblioteca e Arquivo Público do Estado do Pará.
 Ernesto Cruz — Nos Bastidores da Cabanagem — 1942.
 Lourenço Luciano da Mota — Assentamentos dos próprios nacionais no Arquivo do Domínio da União — 1839 — Belém.
 Mapoteca do Domínio da União — Belém.
 Napoleão Figueiredo — Descobrimento e conquista da Amazônia in Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo.
 Fortificações do Brasil in Subsídios para a História Marítima do Brasil — Vol. III — Imprensa Nacional — 1940.

Os velhos canhões do Segundo Império ainda hoje apontam a imensa baía que circunda a cidade para lembrarem apenas paisagens misteriosas aos pescadores e remeiros que cantam canções dolentes de saudade e de esperança, nas manhãs frias, quando o rio se espreguiça.



Exemplo de indiscutível nobreza

Manoel Mojica Lainez

O Museu de Arte de São Paulo tem sido chamado "o museu mais jovem do mundo". É, sem dúvida alguma, o mais jovem dos grandes museus do mundo. E conquistou o qualificativo de "grande" muito rapidamente, uma vez que ainda não cumpriu dois lustros de existência, pois inaugurou suas instalações em 2 de outubro de 1947. O trabalho que desenvolveu em tão breve espaço de tempo é extraordinário. Por obra dele e em proporção muito significativa, viu o Brasil crescer seu prestígio intelectual na Europa, no espaço de oito anos.

A Associação Museu de Arte de São Paulo surgiu graças ao impulso e à visão de um grupo de homens da imprensa e de poderosos industriais, que constituíram essa sociedade civil sem fins lucrativos e com o único e nobre propósito de impulsionar e divulgar a arte por todos os meios ao seu alcance. Doações importantes afluíram ao instituto recém fundado. Escolhidas com inteligência e conhecimento, permitiram reunir em um curto espaço de tempo na cidade de São Paulo, um acervo artístico que foi avaliado em cerca de cem milhões de cruzeiros. A cifra é alta, mas é ainda mais fantástico que, com esse dinheiro, se tenha formado um conjunto que inclui obras de Rembrandt, Ticiano, Velazquez, El Greco, Goya, Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Frans Hals, Picasso, Corot, Courbert, Tintoretto, Zurbarán, Degas, Renoir, Holbein, Toulouse-Lautrec, Gainsborough, Reynolds, Constable, Cranach, Léger, Modigliani, etc., ou seja, dos artistas mais importantes de épocas e escolas as mais diversas. Está desta maneira explicado o motivo de, por decreto-lei de 4 de outubro de 1952, ter sido o Museu considerado de "utilidade pública" pelo presidente dos Estados Unidos do Brasil.

Sua utilidade cada vez maior tem sido fundamental durante este rápido período. Enquanto se faziam as aquisições, o Museu começou por formar uma "consciência artística" em São Paulo, através da criação de cursos sobre temas plásticos e exposições didáticas baseadas em milhares de reproduções. Assim que foi inaugurado o instituto, a ele afluíram visitantes e turistas de toda parte, atraídos pela propaganda de suas maravilhas. Em suas salas foram apresentadas exposições periódicas tais como: a de história da cadeira e sua evolução; a de arte negra; a da tapeçaria de Lurçat; a das obras de Cândido Portinari, o pintor brasileiro mais conhecido internacionalmente, filho de italianos e nascido em uma fazenda paulista de café; nele foram pronunciadas numerosas conferências; foram editadas publicações, como o notável "Boletim" ou a excelente monografia do pintor Lasar Segall, de autoria do próprio diretor do Museu, P. M. Bardi; e foi fundada uma academia, frequentada por 1.240 alunos, com escolas de desenho, desenho industrial, fotografia, cinema, publicidade, música e até jardinagem. Criou-se também, a Orquestra Sinfônica Juvenil, com instrumentistas de 12 a 22 anos, a terceira do mundo, à qual se acrescentou no ano passado, um departamento de teatro, no qual se realizam dissertações e debates, leituras de textos e planejamentos de concursos, sob a sábia direção de Gianni Ratto, técnico italiano que, depois da guerra, realizou cerca de 130 espetáculos, 38 dos quais no Piccolo Teatro de Milão. Este Departamento foi inaugurado por Jean-Louis Barrault.

O Museu de Arte de São Paulo — e aqui é conveniente que se detenha em especial

chamou a atenção do velho mundo para o Brasil, por meio de suas admiráveis exposições. Em 1954 exibiu um conjunto de 64 obras-primas de sua pinacoteca no Museu da l'Orangerie de Paris; no Palácio de Belas Artes de Bruxelas; na Holanda, no Museu Central de Utrecht; na Suíça, no Museu de Arte de Berna; e, em Londres, na "Tate Gallery", uma das primeiras galerias de arte moderno do mundo. Em todos esses países foram publicados catálogos com a colaboração de eminentes críticos e as cidades se cobriram de formosos cartazes com o nome de São Paulo. Em Paris, a mostra foi visitada diariamente por 1.650 pessoas, cifra importante quando nos lembramos que a exposição de Gauguin, também realizada no l'Orangerie, foi visitada todos os dias por 1.090 pessoas, e, as obras francesas recuperadas na Alemanha depois da guerra e lá apresentadas em 1946, contaram com 1.020 visitantes diários. O público ficou assombrado ao saber que os retratos das quatro filhas de Luís XV, por Nattier, que haviam antes pertencido ao Palácio de Versalhes, são atualmente de propriedade do Museu paulista; da mesma forma assombrou-se o público da Bélgica, da Suíça e de Londres diante dos cinco Cézanne da coleção paulista. O Museu do Louvre, ansioso por recuperar as mencionadas telas de Nattier, ofereceu em troca um de seus Rubens mais célebres, mas os brasileiros preferiram conservar as filhas de Luís, "O Bem Amado". Todo este movimento teve, como era de se esperar, uma repercussão jornalística muito ampla. "Arts" de Paris, "Art News" de Nova York, "Bund" de Berna, "Journal des Beaux-Arts", de Bruxelas e outras publicações destacadas dedicaram números especiais não somente ao Museu de São Paulo mas também ao Brasil e seu progresso nos mais variados campos, anunciando, ainda, a próxima apresentação nos principais centros da Europa, de uma exposição intitulada "História e Significação da Arte Brasileira", visão panorâmica que inclui a arqueologia e a arte do país irmão, desde o barroco até os nossos dias.

O quadro que acabamos de traçar desperta reflexões. Por que Buenos Aires, cidade culta e rica, não pode levar avante iniciativa como esta, que em oito anos produziu em São Paulo tão belos frutos, trazendo-lhe tão alta repercussão no Exterior? Por que, visto ter nosso esporte alcançado nos últimos tempos um relêvo que suscita a admiração do mundo inteiro, não pode essa admiração ser provocada por nossa inquietude artística, nossa vida espiritual? O país do qual foi criado um prêmio de transcendência internacional, como o que foi oferecido ao dr. Leriche, está preparado para ser um centro intelectual de primeira ordem. Se ao Brasil bastou um lustro para reunir 38 milhões de pesos que se transformaram em Velasquez, em Goyas, em Ticianos, em Van Goghs, em Renoirs, em Picassos, em permanentes glórias e ensinamentos, por que não se fazer algo semelhante na Argentina, juntando ao impulso oficial aquele dos particulares, a fim de que a Argentina seja conhecida no estrangeiro como uma nação na qual se exaltam como reverente entusiasmo os supremos valores da civilização, que irmanam os povos ocidentais? Seria, como no Brasil, apenas começar. O exemplo é de indiscutível nobreza."

(Do jornal "La Nación", de Buenos Aires)

D I S C O S



A direção artística geral da Polydor que está confiada ao sr. Wolfgang Weltin, conta, ainda, com a direção artística em São Paulo de Henrique Simonetti. Ambos, aqui aparecem, numa troca de idéias sobre as próximas realizações da importante gravadora que ora atua no Brasil.

A Polydor e a Deutsche Grammophon Gesellschaft vêm trabalhando ativamente no sentido de enriquecer a discoteca brasileira. Seus últimos lançamentos foram: "Chá dançante", gravação do maestro Barnabás von Géczy; "Blue Blues" e "Eu quero ser feliz", de Helmut Zacarias; "Formidável" e "O trenzinho", do francês Raymond Bernard; "Buen amigo" e "Rodríguez Pena", de Osvaldo Bercos; "Retreta no jardim", de Trio Raisner; "Chanson d'Amour" e "This Must Be Wrong", quinto disco de Catarina Valente; "Un ciel blue en hiver" e "Magné au souvenir", da já conhecida milionária do disco francês Jacqueline François. De Werner Mueller: "Bate-bate", "Música Maestro", "Caminito", "Tango do elefante" e outros mais.



GOODYEAR

1956	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31

Continuando tradição anualmente renovada, estão em circulação os calendários Goodyear para 1956, os quais revelam bom gosto e cuidado. Representa o calendário deste ano momento tipicamente brasileiro: os tradicionais festejos juninos, quadro que diz muito de perto aos brasileiros, notadamente aqueles que viveram a vida interiorana.

O mosaico aero-fotográfico da cidade de Santos, organizado e montado pela Serviços Técnicos Orgamec S. A.



O prefeito Antônio Feliciano, quando examinava o mosaico aero-fotográfico da cidade de Santos, composto de mais de 500 fotografias.



Importante empreendimento em Santos

Entregue à Prefeitura daquela cidade, o Cadastro Imobiliário e Fiscal

A Prefeitura Municipal de Santos, em princípios do ano findo, contratou com a Serviços Técnicos Orgamec S.A. a realização do Cadastro Imobiliário e Fiscal, naquela cidade. Santos, pela sua importância cada vez mais crescente, de há muito se ressentia da necessidade de uma organização tributária mais perfeita, firmada em bases técnicas e científicas e com a eliminação dos critérios pessoais, sempre falhos. Coube à administração do prefeito Antônio Feliciano o grande mérito dessa iniciativa, para o que contou com o eficiente apóio da Câmara Municipal, que aprovou a concessão dos recursos financeiros indispensáveis e que votou as outras medidas legislativas que se faziam necessárias.

Intenso e eficiente trabalho, durante o período de sete meses mais ou menos, desenvolveram os técnicos e funcionários da Serviços Técnicos Orgamec S.A., a fim de darem à segunda cidade do Estado de São Paulo um Cadastro Imobiliário e Fiscal de acordo com as normas mais modernas que se conhecem. Foram empregados nos serviços de recenseamento das propriedades, cálculos, mecanização, etc. 192 dias de trabalho, com o total de 841.728 horas de atividade normal e de 41.040 horas noturnas. Empregou a organização, para os diversos trabalhos e em suas diferentes fases 548 funcionários. O total de impressos utilizados atingiu a 250

mil e os cartões para mecanização foram em número de 300 mil unidades. As economias medidas, calculadas e examinadas totalizaram 62 mil, sendo de 21 mil o número de economias agora tributadas. O número dos novos lançamentos, atingindo a mais de 20 mil, mostra claramente a importância do serviço realizado e, ainda mais, a sua necessidade.

O ato de entrega oficial à Prefeitura de Santos do Cadastro Imobiliário e Fiscal, por todos os motivos apontados, revestiu-se de grande solenidade. Compareceram à cerimônia, além do prefeito Antônio Feliciano, o presidente da Câmara Municipal, dr. João Carlos de Azevedo, diretores e outros altos funcionários da Prefeitura, figuras do mundo político e de representação social em Santos, bem como representantes da imprensa, do rádio e da televisão. Ao ser efetivada a implantação do Cadastro Imobiliário e Fiscal de Santos, usou da palavra o sr. Rubem Moreira, que pronunciou o seguinte discurso: "Sr. prefeito, dr. Antônio Feliciano. Senhores. A Serviços Técnicos Orgamec S.A. tem a grande satisfação, neste momento, de proceder à entrega a v. excia. dos resultados dos trabalhos, cuja feitura tem mobilizado os seus esforços nestes últimos meses. Era intenção do presidente desta organização, dr. Alfredo Goulart de Castro Filho,

comparecer a esta cerimônia. Infelizmente, compromissos inadiáveis não o permitiram. Já se disse em várias oportunidades o que poderia representar para a vida administrativa de Santos a implantação do Cadastro Fiscal.

Agora, porém, é já possível examinar-se mais diretamente os frutos que puderam ser colhidos.

Sob a clarividente orientação de v. excia., senhor prefeito, que permitiu fossem superpujadas sempre todas as dificuldades e emprestou o melhor apóio à realização desta obra, Santos pode orgulhar-se de possuir hoje o mais moderno serviço de Cadastro Fiscal do país.

Se, por um lado, como consequência da tarefa realizada, a receita do município atingirá os níveis que o programa de realizações de v. excia. está a exigir, sem o recurso do aumento dos tributos, por outro lado, correspondendo ao tradicional e reconhecido anseio de v. excia., podemos assegurar, sem qualquer receio de incorrer em erro, que foi plenamente conseguida a implantação da Justiça Fiscal, no que se refere ao lançamento dos tributos imobiliários. Aqui já se pode proclamar que não prevalece mais o critério falho por sua própria natureza, do arbítrio pessoal lançando impostos.

Um dos diretores da Orgamec, o sr. Ox Drummond, quando explicava ao prefeito e outras autoridades detalhes do trabalho realizado.



Atentamente, o prefeito de Santos observa um dos mapas confeccionados pela Orgamec para a realização do Cadastro Imobiliário e Fiscal.

Fórmulas matemáticas foram adotadas, levando-se em conta tão somente os coeficientes de valorização.

Nenhum administrador, sr. Prefeito, nos dias que vivemos, que queira honrar a investidura do cargo para o qual foi designado pela vontade soberana do povo, pode pretender fugir à obtenção desses dois objetivos: — a Justiça Fiscal e uma receita orçamentária capaz de permitir a realização das obras mais essenciais ao bem de sua coletividade.

São notórias as dificuldades, na conjuntura presente, que terá de enfrentar qualquer administrador que pense basear seu programa nos recursos que poderão ser obtidos fora dos que lhe permitem as receitas orçamentárias de seus próprios municípios.

Por essa razão, indica o bom senso os princípios elementares de administração que antes da solicitação de socorro às difíceis fontes estranhas, cabe ao administrador inventariar seus próprios recursos, procedendo os necessários levantamentos e aperfeiçoando seu aparelhamento arrecadador.

Providências como esta tem caracterizado o governo de v. excia., sr. Prefeito e têm permitido que a fama desta administração tenha alcançado já os mais longínquos rincões da pátria, razão bastante para que tenha o povo brasileiro o direito de alimentar a mais fundada esperança de poder contar com a experiência, o denodo, a capacidade de trabalho e a honradez de v. excia. nos mais elevados setores da administração pública brasileira".

Seguiu-se com a palavra o sr. Ox Drummond, a cuja competência estiveram entregues todos os trabalhos atinentes ao Cadastro Imobiliário e Fiscal. O sr. Ox Drummond teve oportunidade de destacar a importância do serviço de que Santos agora está dotado e forneceu alguns números muito interessantes e elucidativos da tarefa rea-

lizada. Expressou que Santos, doravante, está colocada no mesmo nível de Nova York, Paris ou Berlim, tendo apresentado cumprimentos ao prefeito Antônio Feliciano pela iniciativa que tomou. Importante é mencionar que foram medidas, examinadas e calculadas 62 mil economias (prédios, terrenos, etc.) tendo sido tributadas 21 mil novas unidades.

Teve a palavra, em continuação, o dr. Caio Ribeiro de Moraes e Silva, advogado da Prefeitura e que a representou, juntamente com o sr. Arí Vieira Barbosa, junto à empresa que processou o levantamento cadastral da cidade. Leu a minuta do decreto que regulamentará a aplicação do Cadastro Imobiliário e Fiscal em Santos e que, uma vez aprovada pelo prefeito, foi por este assinada.

Usou depois da palavra o prefeito Antônio Feliciano, que assim se expressou:

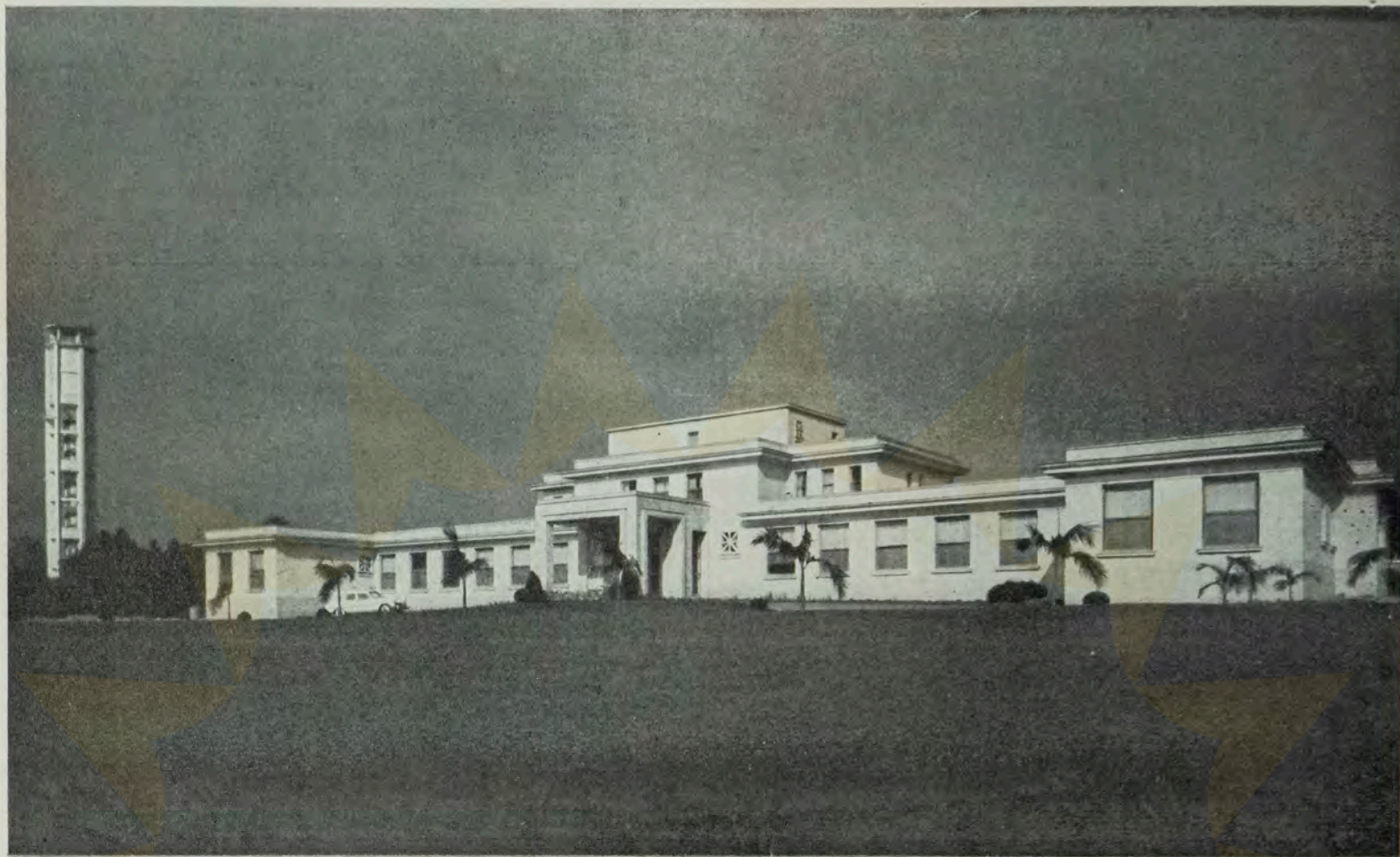
"Assinando o decreto n.º 797, de 27 de dezembro de 1955, como prefeito de Santos, declaro em vigor o Cadastro Fiscal.

Ao assumir a direção da vida pública desta terra, pela força da própria consciência do seu povo, inscrevi desde logo como um dos pontos essenciais, a realização do programa traçado por minhas próprias convicções: a instituição do Cadastro Imobiliário e Fiscal no município que passei a orientar.

Sem dúvida, não seria possível, a execução de um programa de obras e a disciplina de uma vida financeira, sem a fixação de uma base, sobre a qual o administrador descansasse as suas preocupações diante das incertezas que o próprio tempo oferece.

As explicações dadas pelos representantes da organização que executou esse serviço, mediante contrato e concorrência pública, já deixaram bem esclarecidas as finalidades da obra cuja inauguração se processa neste dia do mês de dezembro. Ao lado da justiça na tributação, com o estabelecimento de um

critério seguro orientado por conhecimentos técnicos que dominam sempre o critério pessoal por si só falho como uma consequência da própria natureza humana, o administrador, com o cadastro, procura fortalecer o organismo municipal, com recursos que nascem do seu desenvolvimento, fugindo à prática do aumento crescente das tributações. Tudo isso para que se possa oferecer ao povo, que é o supremo juiz das nossas atitudes, um resultado prático em benefício do município cuja vida tenho neste instante a honra de orientar. Santos está, pois, com o seu Cadastro Imobiliário e Fiscal instituído. O decreto executivo que neste momento assinei é a força legal, a sua vida, a ter início a 1.º de janeiro de 1956. Organizado o Cadastro, tive a honra de encaminhar à Câmara e de receber a sua aprovação o pedido de autorização para contratar o Cadastro objetivando a situação de Indústrias e Profissões, procurando com isto completar uma obra que vive na consciência dos homens que administram e que acima das suas idéias pessoais devem acompanhar, na força do tempo, a realização oriunda do próprio progresso humano. Santos recebe, pois, por determinação do seu próprio povo, esta inovação na sua vida administrativa, ficando também instituída uma comissão de arbitramento fiscal, hoje com função de apreciar e de julgar os recursos das taxações decorrentes da própria fixação técnica desta organização. Assim terei oportunidade ainda de assistir no último ano que resta da minha administração nesta terra aos resultados práticos desta iniciativa e espero em Deus, com a sua força invencível, derramando as suas graças sobre esta terra e a sua gente, que discipline as consciências, condense as aspirações, una as energias, para que todos juntos possamos colocar no altar do nosso idealismo a felicidade e a grandeza da terra santista".



Hospital do Jockey Club de São Paulo.

A benemerência de uma instituição

Terão notado os nossos leitores que ocupou quase duas colunas de nossa última edição, a lista das contribuições do Jockey Club de São Paulo, em 1955, a obras e instituições de assistência social em geral. A soma desses donativos atingiu a cifra realmente impressionante de mais de 57 milhões de cruzeiros. É um fato que merece a meditação dos paulistanos. Num tempo de fermentações políticas e sociais provocadas por descontentamentos que se vão agravando continuamente sem que nos meios oficiais nada, praticamente, se faça por atendê-los ou contê-los, uma instituição como o Jockey Club está sujeita a constantes injustiças. Os interessados na exploração das paixões demagógicas não trepidam em apontá-lo à antipatia das massas populares como um centro em que se pratica exclusivamente a dispendiosa elegância das corridas de cavalos, das quais bem nenhum resultaria em favor da coletividade. Nada mais inexacto, e nada mais prejudicial à própria sociedade! Realmente, nem a elegância dos hábitos é coisa que se deva desaconselhar nas sociedades cultas, reflexo que é da própria civilização, nem o esporte que se pratica nos prados deixa de apresentar interesse de grande monta para o País. Nada mais pernicioso, num país como o nosso, do que a suposição, infelizmente tão generalizada, de que, com os progressos da mecanização nas atividades produtoras e nas Forças Armadas, o papel do cavalo foi definitivamente relegado a segundo plano. Em vastas extensões do País sua contribuição continua a ser essencial à economia e dele não podem prescindir as forças militares. Cremos que não precisamos estender-nos a este respeito, pois o assunto é dos que se tornam claros mesmo às inteligências medianas com um pouco de reflexão. Pois bem, o esporte que os demagogos incriminam continua a ser um

dos bons processos de seleção de animais de raça.

Têm sido realmente avultadas as receitas obtidas pelo Jockey Club. Mas esse é um fato animador, pois, até certo ponto, se pode medir o desenvolvimento do bom-gosto de uma sociedade pela expansão que esta consegue dar a tão sadio esporte. Poder-se-ia criticar aquela organização, se não soubesse dar aplicação útil e recomendável às suas receitas, mas no caso do Jockey Club de São Paulo a distribuição das rendas constitui, exatamente, um dos pontos altos de sua administração, dele fazendo uma fonte admirável de benemerências. Porcentagem significativa de suas receitas tem sido destinada ao amparo de centenas de casas de caridade, de instituições de assistência hospitalar e farmacêutica, às camadas mais desfavorecidas da população, a escolas, a sociedades que praticam a assistência social em geral. Não tem conta o número de organizações que, em suas dificuldades maiores, batem à porta do Jockey Club e são atendidas em suas precisões mais urgentes. No ano passado, pelos motivos que tantas vezes expusemos destas colunas, a Santa Casa de Misericórdia de São Paulo esteve a pique de reduzir a ajuda que presta aos enfermos pobres, e se o não fez devêmo-lo ao Jockey Club, que acorreu em seu auxílio com um avultado donativo de dez milhões de cruzeiros. Outro fato sugestivo foi o da Associação Santa Therezinha, que, depois de se ver forçada a fechar provisoriamente o Berçário Carolino da Mota e Silva, temeu pelo fechamento também, por falta de recursos, do Asilo de Carapicuíba, em que se preservam o futuro e a felicidade de centenas de crianças filhas de hansenianos. Foi ainda o amparo do Jockey Club que evitou para São Paulo essa calamidade, pois calamidade seria a interrupção de uma das obras mais como-

ventemente humanas já levadas avante pela filantropia bandeirante. Casos como esses poderíamos citar às dezenas.

O Serviço Social do Jockey Club, modelo de assistência médica, econômica, alimentar, educacional e recreativa aos profissionais do turfe e às suas famílias, pouco representa, apesar de sua perfeição em confronto com o muito que aquela instituição distribui em auxílios externos, com os quais assume a primazia entre os que particularmente se esforçam por amenizar as consequências dos desníveis que separam as várias camadas sociais do Estado. Nada, praticamente, tem escapado à solicitude dos seus diretores, que incentivam o esporte, amparam a instrução, ajudam os trabalhos educacionais, estimulam todos os gêneros de assistência aos pobres. A quase dois milhões de cruzeiros ascenderam, por exemplo, as bolsas de estudo distribuídas no ano passado a estudantes de cursos secundários e superiores, e é fácil avaliar o bem que disso resultará permanentemente para a sociedade. E o que é mais: nenhum ceíl sai de sua tesouraria sem a mais cuidadosa consideração do seu destino não vá um auxílio injusto desviar recursos que poderiam ter melhor emprego! Dos cinquenta e seis milhões de cruzeiros — mais ainda do que isso — distribuídos no passado exercício pela instituição, não sobremos de nenhum que não tivesse a melhor aplicação, a mais urgentemente exigida pela assistência devida aos desprotegidos da sorte. Parcimoniosos sempre nos louvores, não podemos, contudo negá-los à esclarecida diretoria do Jockey Club, pelos donativos que têm feito dessa instituição um modelo de filantropia consciente e bem orientada, um poderoso estímulo ao espírito humanitário dos paulistas, um exemplo da benemerência paulistana. (De *O Est. de S. Paulo* de 3-1-56).



Dois aspectos da distribuição de donativos pelo Jockey Club de São Paulo.



Solana del Mar, Balneário Punta Ballena.



Aspecto tomado quando do embarque de cronistas de jornais paulistas, vendo-se da esquerda para a direita o sr. e sra. Osvaldo Carratú, chefe da Comissão Nacional de Turismo do Uruguai em São Paulo, jornalista Rui Bloem, sr. Herculano Squarza, chanceler do consulado do Uruguai, Dora Bloem, Yole Carrari, Cristina Azevedo, Zelina Teixeira de Barros, Odete de Freitas, Baby Moraes Pinto e Irene de Bojano.

Temporada de turismo no Uruguai

O rigoroso verão tropical que, por esta época, anualmente, castiga os que vivem nas grandes metrópoles, dá margem a que muitos procurem passar suas férias próximo das praias ou então nas montanhas, defendendo-se, assim, da canícula e, ao mesmo tempo, repousando das labutas de cada dia. Aqueles que não podem ou não desejam passar suas férias de verão no país ou na Europa, ultimamente vêm se dirigindo para a nova Meca do turismo: o Uruguai, ou mais em particular, Punta del Este.

A vida em Punta del Este é qualquer coisa de paradisíaco, pois além da beleza local, os responsáveis por aquele pedaço de terra maravilhosa tudo têm feito e continuam fazendo para que o turista se sinta como se estivesse em sua própria casa. Os elegantes bungalôs sob frondosos pinheirais, a interligação entre as moradias sem cercas ou vedações que obstaculam a "entente cordiale" entre os veranistas, mostram-nos, da maneira inteligente, como se faz realmente turismo. Nesta altura do verão aquele pedaço de terra da nação irmã, local hoje mais que indicado para a realização dos mais destacados

acontecimentos científicos, culturais e muito especialmente os famosos Festivais de Cinema, está completamente lotado. Milhares de brasileiros e de filhos de outras terras ali estão gozando as delícias de uma praia, de um passadio excelente, descansando.

O transporte para a belíssima estância balneária, fator importante quando se pensa em turismo, é dos melhores, principalmente o aéreo. PLUNA, Primeras Líneas Uruguayas de Navegación Aérea, trafegando intensamente para as repúblicas irmãs, Argentina, Bolívia, Paraguai e a São Paulo e Porto Alegre, no Brasil, leva, por seu turno, o turista, os que viajam a negócios ou em missão oficial, ao Uruguai, em particular à sua formosíssima Punta del Este. As fotografias aqui estampadas mostram-nos aspectos de Punta del Este bem como a de uma viagem que PLUNA proporcionou recentemente aos cronistas da imprensa paulistana, quando do início da temporada de verão nesse balneário. Este gesto de cortezia e de amizade brasileiro-uruguaio de PLUNA é uma sequência dentre as muitas que a prestigiosa Companhia vem cometendo desde que se instalou no Brasil.



Tipo de residência campestre em Punta del Este.



Vista aérea de Punta del Este, desde o extremo Sul.

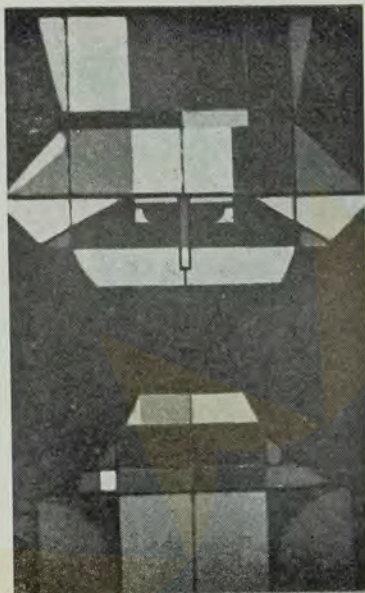


Punta del Este, Playa Brava.

Exposições, Museus e Galerias

NO BRASIL

No Rio



Milton Dacosta, "Figura com chapéu".

Milton Dacosta expôs na Petite Galerie uma série de composições ainda mais avançadas do que as que apresentou à III Bienal de São Paulo. Mais avançadas pela metamorfose do real para o abstrato que se nota nas pesquisas de geometrização e ritmo de figuras que se vão tornando gradualmente apenas meros esquemas. Na atual pesquisa, as trabéculas cubistas servem de pauta e contraponto para diversos cromatismos que funcionam como neumas líricos de grande beleza.

Maria Leontina apresentou na Petite Galerie trabalhos de sua última fase, onde o temário poético e os efeitos plásticos estão subordinados a soluções muito bem cognominadas. Os jogos e os Enigmas. Obtém transfigurações através de um tratamento de planos e objetos onde linhas e cores criam um mundo de rotações e translações. A antiga expressionista atinge agora a capacidade de espiritualizar atmosferas e coisas, mediante uma liturgia plástica de dionisismo cândido e sereno.

A Retrospectiva de Borges da Costa vem evocar um grupo e sua principal figura; fez bem a Galeria Forma de apresentar os trabalhos do saudoso chefe do Núcleo Bernardelli. A presente exposição é uma homenagem merecida à memória e à obra de um artista da grande geração de Milton Dacosta, José Pancetti, Bustamante Sé e Alberto Dezon, geração que brotou, por assim dizer, dos porões da Escola de Belas Artes do Rio, provando que ali não é foco de pompiers.

Em Salvador

Após a exposição de Genaro de Carvalho, a Galeria Oxumaré, da Bahia, apresentou trabalhos dos artistas argentinos Hector Baldassa, Emílio Centurion, Aquiles Badi, Raquel Forner e Luís Seoane. O primeiro já foi premiado em Pittsburgh, Nova York e São Francisco; o segundo, que é detentor de vários prêmios na Argentina, recebeu em 1937 a medalha de ouro da Exposição Internacional de Paris; Aquiles Badi, tem obras nos principais museus de sua terra e no Museu de Arte Moderna de New York; Raquel Forner também figurou em certames internacionais; Luís Seoane, o maior de todos, tem exposto também em Paris e Londres, e seus desenhos universalmente reputados fazem parte de acervos de museus argentinos, uruguaios e do Museu de Arte Moderna de Nova York.

Em São Paulo

O pintor argentino Antonio Arnaldo Mana expôs na Livraria Francesa. Embora seus trabalhos mostrem apenas determinado aspecto de seu virtuosismo gráfico, já bastam para a medida de sua capacidade em motivos decorativos. O artista vale-se de assuntos rupestres interpretados com alma infantil e teor de friso. Esses temas antigos lhe servem de base para dispositivos em mural. Quando desenho e tratamento da matéria se fundirem numa pesquisa mais rigorosa, Arnaldo Mana obterá dessas sugestões cavernas, mitos, folclore e mundos pré-históricos um manancial que o aproximará das realizações de Klee.

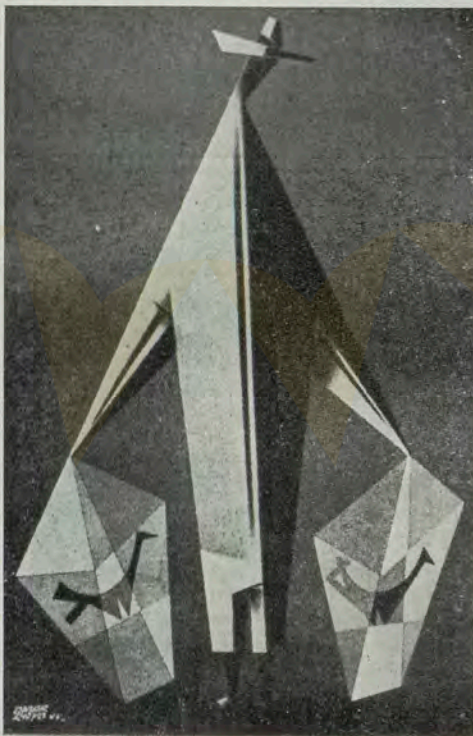
Harry Elsas voltou a expôr em São Paulo. O que ora apresenta na Galeria Ambiente indica uma evolução principalmente nas cores. Não há mais, como na primitiva exposição no Museu de Arte Moderna, aquela atmosfera noturna, quase de estampa medieval. Uma iluminação ainda dilucular, porém, onde já se podem diferenciar valores. Desenho disciplinado pelo cubismo, evidenciando um freio à sua índole expressionista.

No Museu de Arte Moderna houve exposições das tendências mais opostas. Assim é que a artista France Dupaty apresentou trabalhos de natureza abstrata quanto a temário, porém de uma agressividade quase fauve na fibilação cromática do fundo de tela e dos interstícios. As fórmulas e as receitas abstratas do Salão *Realités Nouvelles* parecem ainda em assimilação.

Moacyr Rocha é um surrealista plástico, na esteira de Miró e Ponç. Cores garbosas assuntos pueris, desenvoltura de auto-didata.

Já o pintor colombiano Omar Rayo é um surrealista que se apoia no desenho para a sua inventiva cerebral de surrealismo imagístico. Dotado de metiê e se esgueirando por entre influxos, apresenta trabalhos de interesse folclórico e de aura onírica. Nos dois setores, sempre com bastante personalidade.

Omar Rayo, "Vendedor de pássaros".



Fábio Barbosa evolui do abstracionismo para o concretismo. Seus guaches e desenhos, se às vezes parecem para o leigo projetos arquitetônicos, são aliás pesquisas de equilíbrio de massas sobre retas. Organiza assim suas composições num espírito de procura e construtivas. Busca principalmente a integração do motivo no plano puro da arquitetura.

Tana e Carlos Magano expuseram em conjunto, após seu regresso da Europa. Fazendo arte pessoal de excelente autenticidade, Carlos Magano se enquadra no realismo mágico, quanto a temário; mas como artesanato é que sua perícia se mostra melhor através do tratamento da matéria. Tendência nítida para o mural. Tana especializa-se na fixação neoplástica de assuntos folclóricos.

Gustav Beck, comissário administrativo da delegação austríaca à II e à III Bienal de São Paulo, insere-se com suas composições fortemente contrastadas na corrente plástica abstracionista, entre Joseph Mirkel e Max Weiler. Sugestões de ambientes e espaços interiores. Mas não se livra, nas cores e no tratamento dos módulos do impressionismo. Vibrações quentes de cor e luz.

A última exposição de 1955 do Museu de Arte Moderna foi coletiva: da Escola de Artesanato daquela entidade. Lívio Abramo apresentou seus alunos de gravura; Vittorio Siniaglia, seus discípulos de cerâmica; e George Nasturel, seus alunos de desenho. Entre os trabalhos apresentados destacam-se as gravuras de Dorothy Bastos, Elisabeth Richard, Savério Castelano e Luís Leão; os desenhos de Flávio Império, Heládio Mancebo, Beatriz d'Ávila e Roswitta Strasburg; e as cerâmicas de Teresa Godoi Zerbini, Alba Chiara, Alice Nigro, Flávio Império e Marrey Marques.



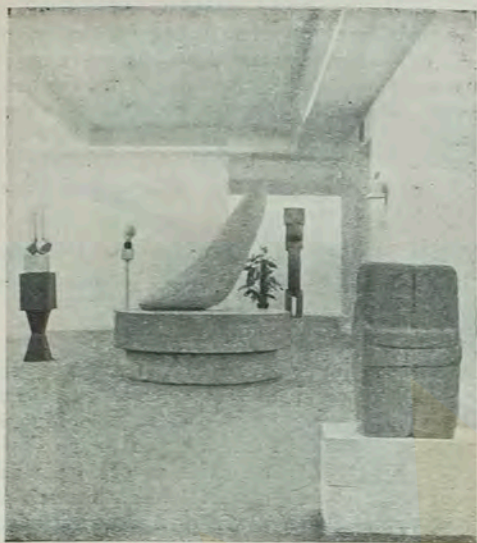
Rossini Perez, "Casas".

O gravador Rossini Perez, expôs na Galeria Ambiente. Suas gravuras obtidas mediante processos de artesanato avançado, buscam uma estilização geométrica onde o efeito linear confina os temas para a síntese quase abstrata. Isso tanto nas superposições de casas como no ritmo balouçante de barcos. Adota em conjunto a aquatinta, a ponta seca e a água-forte.

Giovanna Manasse, artista inglesa, expôs na Galeria Interiors. Apresentou dezesseis telas onde predominam naturezas mortas e fachadas. Os dois motivos servem-lhe de repetidos testes para, nas naturezas-mortas obter valores sensíveis dentro de composições neoplásticas, tipo ainda Ozenfant. Mas nos cortes transversos de fachadas e fundos de prédios se exercita conscientemente na procura de cromatismos sobre planos, com intersecção de iluminação.

Essa disciplina alia bem os recursos gráficos e plásticos, com voluntário despojamento de pormenores. Aura solitária, de efeitos repontantes.

A Galeria Da Vinci apresentou sua II Exposição de Arte Decorativa Italiana. Vidros, esmaltes, mosaicos, cerâmica, xilografia, porcelanas. Ambiente repleto de peças de Seguso, Cipriani, Padoan, Pattarino, Asta e Cenedese.



1



2

3
4

5



1. Aspecto da Exposição de Brancusi.
2, 3, 4 e 6. Peças da Exposição A Imagem do Homem nas Artes Primitivas.
5. Um vitral de Max Ingrand.
7. Paisagem, de Marquet.
8, 9 e 10. Peças da Exposição A Arte e a vida dos Etruscos.
11. Paisagem à beira do Loire, de Fourgeron.

6
7

8



9

10
11



Giovanna Manasse, "Portão aberto".

A exposição de gravuras em linóleo do artista austríaco Franz Herberth encerrou brilhantemente a temporada de 1955 no Museu de Arte Moderna de São Paulo. O antigo aluno da Escola de Arte Aplicada de Viena, discípulo predileto de Loeffler e atual professor de Artes Gráficas da Universidade da capital austríaca, amplia através de uma dextridade específica as possibilidades da gravura fora da questão temário. É nesse sentido artesanal, de absoluto domínio da técnica a serviço da disponibilidade ilimitada, que se deve encarar a sua arte, bem mais do que como efeito temático. Mas também esse é belo e surpreende pela harmonização da invenção com a disciplina.

XX Salão Paulista de Belas Artes

O Vigésimo Salão Paulista de Belas Artes, compreendendo pintura, escultura, arquitetura e arte decorativa, foi inaugurado na Galeria Prestes Maia. Consta de 233 unidades. Os prêmios oficiais distinguiram de fato as melhores peças, destacando-se em pintura *Vale do Baú*, de Camargo Freire; e em escultura, *Depois do Banho*, de Renato de Stefano, que obteve o prêmio de viagem ao país e a grande medalha de prata.

NO ESTRANGEIRO:

Recapitulando mesmo sumariamente todas as exposições individuais e coletivas realizadas no mundo em 1955, se teria mais uma enorme ala de uma espécie de museu não imaginário, diferente portanto do que Malraux reteve em sua memória. Uma página de revista pode, contudo, objetivar uma parede real dessa arbitrária suposição.

Aliás, as últimas exposições de legítimo interesse no mundo ocidental foram de boa categoria. Retrospectivas houve que valeram por uma didática completa; por exemplo a de desenho e gravura na Biblioteca Nacional, e a de pintura e escultura no Pavilhão de Marsan, ambas de Picasso. Não significam elas a história das artes visuais nesta primeira metade do século, através de um dos seus representantes mais fortes, autêntico chefe de fila? Todos os movimentos, tendências e técnicas ali se acham, numa espécie de parque de manobras. Para ali confluem realizações das mais diversas, que tentaremos especificar em ordem cronológica, ao menos: peças da primeira exposição em Barcelona, em 1897. Algumas ilustrações para a revista *Juventut*, e para o semanário

Arte Joven. Peças do período "rosa", ao tempo de sua amizade com Vollard, Max Jacob e Apollinaire. Outras, do Bateau-Lavoir e da fase azul, anterior àquela. As águas-fortes de *Os Saltimbancos*. Especimes do chamado "cubismo analítico". Outros, do "cubismo sintético". Alguns dos retratos naturalistas (Max Jacob, Vollard, Stravinsky, etc.). Debuchos coreográficos para *Parade*. Peças da fase neoclássica. Surrealismo, personagens "convulsivos" e "deformados". Período de Dinard, peças da *Tauromaquia*. Fase de *Guernica*. Série expressionista de cabeças duplas e três olhos, etc. Algumas das oitenta peças com que contribuiu pela única vez para o Salão de Outono. Diversas litografias. Tentativas de escultura exótica. Participação revolucionária e neoclássica na cerâmica. Esboços para *A Guerra e a Paz*.

A última exposição de interesse histórico impressionante, no Museu do Louvre, foi a de peças etruscas e subordinada ao título *A Arte e a Vida dos Etruscos*. Além do informe sobre o apogeu de uma arte múltipla quase desaparecida hoje com seus restos recolhidos a museus, há ali também dados preciosos sobre a vida, os costumes, a política, a economia, a civilização e a história etrusca. O presente certame, que já esteve nos museus de Milão, Haia e Zurique, está acrescido com material pertencente ao próprio Louvre, e compreende duas seções dirigidas por Massimo Pallotino e Jean Charbonneaux: a histórica e etnográfica, e a artística. O conjunto testemunha através de peças valiosíssimas o progresso que reinou entre o Arno e o Tibre, se estendeu a Nápoles e subiu até às margens do Po. As principais são: *A Cabeça do Deus Hermes*, *Personagens Deitados*, *Rapariga Penteando-se*, *A Amazona Agonizante*, *Triclínio*, *Busto de Guerreiro* e *Adonis morrendo*.

São de labor excelente, ficam equidistantes da arte grega e da romana, apresentam um estilo característico, bem diferenciado.

Outra exposição que marcou data, foi a que se realizou em Bruxelas no Palácio das Belas-Artes sob a rubrica de *A Imagem do Homem nas Artes Plásticas*. Trata-se, na verdade, da deslocação parcial do importante acervo que desde muito enche literalmente o Museu Nacional Pré-Histórico Luigi Pigorini, de Roma. Suas origens estão ligadas ao nome do jesuíta Athanasus Kircher (1602-1680), exemplo notável do sádio enciclopédico do século XVII.

Muita gente culta ao falar em arte primitiva e sua aculturação com a arte moderna, quer pôr esse movimento sob a égide de Apollinaire, Max Jacob, Juan Gris, La Fresnaye, Matisse, Derain, Léger, Picasso, Permeke, Vittulo e Lam. E com certa razão, porque esses artistas tonificaram a arte moderna exausta com a transfusão da seiva das selvas nas veias cosmopolitas. Mas é uma injustiça não abrir a série com outros nomes de merecimento maior ainda, como o padre Kircher, Luigi Pigorini, L. M. Albertis, L. Loria, Monsenhor Salvado, E. Modigliani, A. Cecchi, V. Bottego, L. Salla, G. Boggiani, E. H. Giglioli e outros.

Se aqueles artistas de renome universal em estética e em artes visuais se inspiraram fecundamente nas artes primitivas, não foi porque as descobrissem por acaso e por esnobismo em lojas de antiguidades do Quai des Grandes Augustins, absolutamente. Foi porque desde três séculos os outros, citados no começo deste parágrafo, andaram recolhendo sucessivamente da Melanésia, da Austrália Ocidental, da Indonésia, da África Oriental, do Alto Nilo, da África do Sul, objetos transplantados para Roma.

Hoje em dia todo aquele material heterogêneo proveniente das paragens mais diversas, do cenário mitológico e lendário, dos clãs

ancestrais, da efusão litúrgica, das máscaras, do recipiente de vasos antropomorfos, com efígies, episódios e mutações fisionômicas e corporais exóticas, solenes, quase sacerdotais, veio dar à escultura e à cerâmica aspectos intercontinentais e arquiépelágicos, ligar o milenar ao moderno, fechar um ciclo que começa no paleolítico superior e vai até a era atômica e nuclear.

E isso, porque a arte primitiva tinha e tem um estilo tribal, apoia-se num sistema complexo de crenças, instituições e costumes, constituindo legítima cosmogonia.

Ainda recentemente no Museu de Arte de São Francisco, houve importante exposição de esculturas esquiadas cedidas pelo Museu Nacional do Canadá. Provém do Ártico central e oriental. Quase todas as peças são de pedra, osso ou combinação desses materiais. Raramente representam a figura humana; são mais elementos zoomórficos.

Vendo-se tais peças se pensa na exposição de outubro realizada em The Solomon R. Guggenheim Museum, de Nova York, com peças de Brancusi.

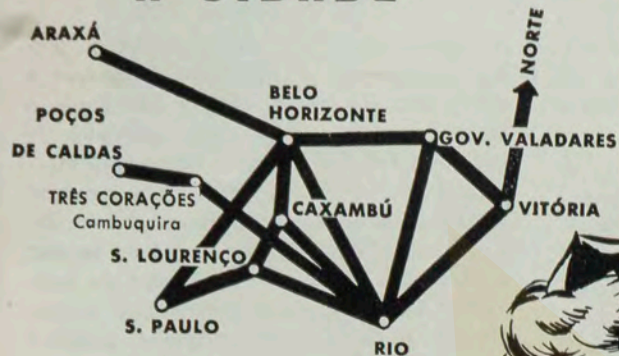
A síntese de blocos a que o escultor moderno chegou, os torsos humanos, em mármore branco, calcário e bronze polido fingem propositalmente uma intuição formal apenas, quase mera sugestão de corpos, onde se prova que certa arte surrealista de um Arp ou de um Bloc tendeu sempre para um primitivismo quase pueril de massas em ritmo afetivo e em polarização dinâmica.

Quão longe isso está, em seu contacto com a terra, com as madres, do que por exemplo tenta obter em vitrais um Max Ingrand, que faz pouco tempo expôs em Paris, na Passage Tenaille, reproduções de seus vitrais e vidros gravados. Espiritualização de temas, volta às luminuras e às estilizações góticas, ambiência votiva e litúrgica! O eixo da arte tem seus polos antípodas e por isso mesmo válidos.

A realidade em arte não é apenas a paisagem, a vida humana, a rotina temporal, a estatística sempre aumentada das analogias. É também a suposta fuga a tudo isso, mas valera dizer o acréscimo a isso de outras realidades fora das fronteiras do "já constatado". Nesse sentido, diversas exposições se empenham em aumentar o registro gráfico e plástico do "ilimitado". Entre elas, na França: a de escultura de Gilioli na Galeria Denise René, e as de pintura de Otto Hofmann, Goebel e Langobardi na Galeria Arnaud; de Bogart, na Galeria Creuze; as *collages* de Henri Laurens na Galeria Berggruen. Na Itália, as de Le Corbusier na Villa Olmo, de Bozolini na Galeria Del Fiore, e de Dova, Capogrossi, Peveretti e Duncan na Galeria Schettini. O abstrato alemão Baumeister expôs com André Bloc na Galeria Del Fiore: esculturas de vanguarda. Alberto Magnelli expôs no Museu de Eindhoven na Holanda e no Palácio das Belas-Artes, na Bélgica. A retrospectiva de Franz Marc, falecido em 1916 e um dos artistas de maior interesse da sua geração tanto na Alemanha como no resto da Europa, pois abordou todas as pesquisas, se realizou agora na Holanda, no Museu de Eindhoven. Manessier, o místico abstrato, expôs em Bruxelas. Sem dúvida a realidade na mais das vezes subjetiva desses artistas difere bem das de Marquet e Fourgeron, de que há exposições atualmente em Paris, na Galeria de Arte de Faubourg. Como diferem da realidade humana das telas de Pierre Paulus expostas no Palácio das Belas-Artes em Bruxelas; de Viefraure na Galeria Jeanne Bucher, em Paris; de Robert Bezombes na Galeria Breughel e de Serge Creuz na Galeria Giroux em Bruxelas.

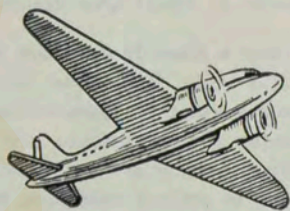
Isso, quanto às últimas exposições de 1955 na Europa.

ESCOLHA A CIDADE



e veja como
são fáceis as
viagens às

ESTAÇÕES DE ÁGUAS pela "NACIONAL"



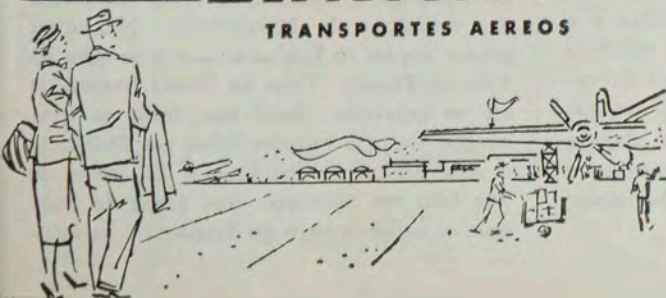
Seja qual for a época do ano em que o Sr. des-je viajar às estâncias balneárias de Araxá, São Lourenço, Poços de Caldas, Caxambú, Combuquira ou Lambari, estarão sempre às suas ordens os exemplares serviços da NACIONAL TRANSPORTES AÉREOS.

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



NACIONAL

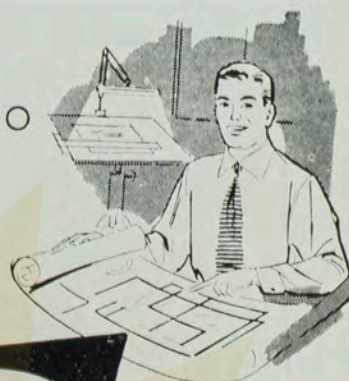
TRANSPORTES AEREOS



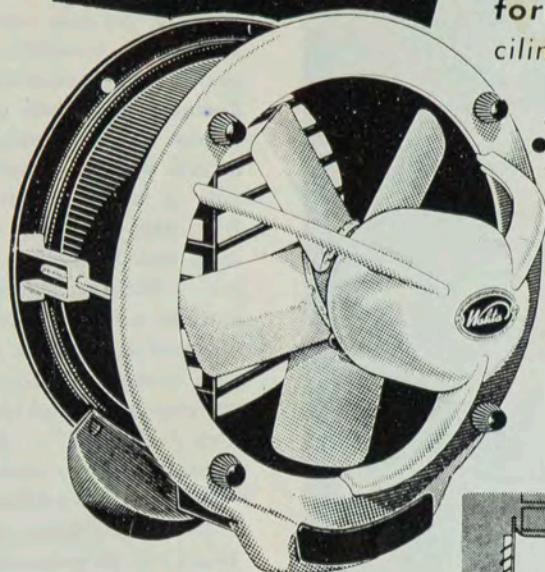
VALORIZE SUAS CONSTRUÇÕES!

Um projeto
perfeito exige o

Novo Walita



- o único
exaustor
com motor
fora do
cilindro



— renova o ar 2 vezes
mais depressa!

Veja só a diferença!

Ao contrário dos exaustores comuns, o **Novo Walita**, tem seu motor colocado **fora** do cilindro! O ar circula melhor, a capacidade de sucção é muito maior! Resultado: o ar do ambiente é renovado na metade do tempo comum!

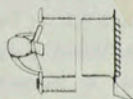
E mais estas vantagens!



Aparador de resíduos que protege a parede externa contra respingos de gordura



Motor **Walita**
— silencioso, potente, ultra-econômico



Gavetinha que recolhe a gordura retirada do ar

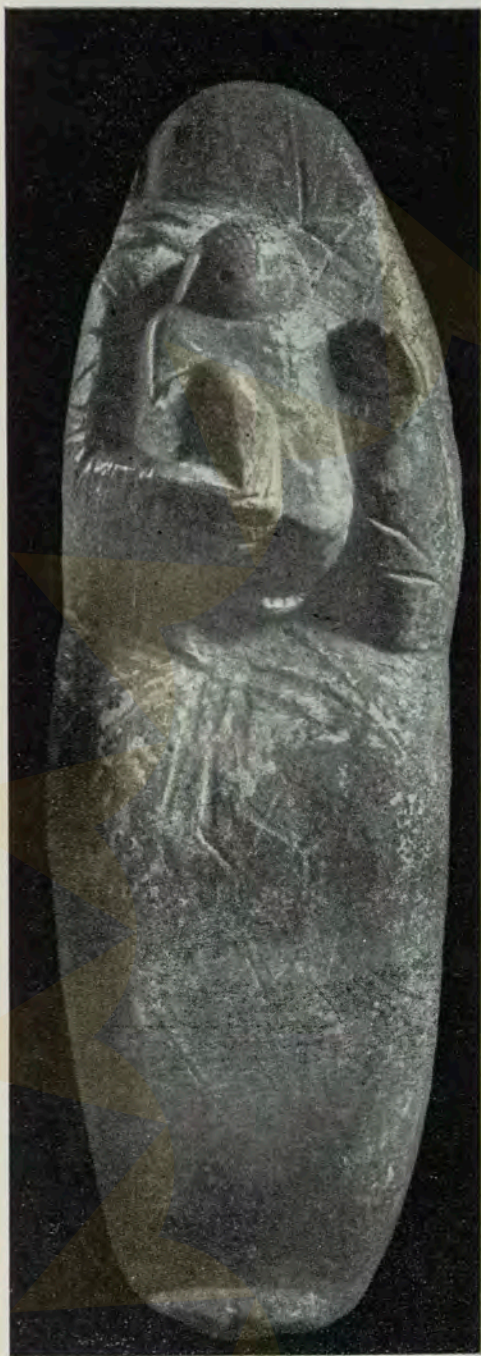
Adaptável em paredes de 1/2 a 1 tijolo, em casas novas ou já construídas

Fabricado em diversos tipos, para residências, lojas, indústrias, restaurantes etc.

Procure nos fornecedores de materiais elétricos e de construção

Produto da **ELETR-INDÚSTRIA WALITA S.A.**
Caixa Postal 4.386 - São Paulo

Victor Brecheret



Aquela mesma rajada que derrubou Derain, Léger e Utrillo na segunda metade de 1955 — tão implacável para os artistas da velha geração — acaba de prostrar o escultor Brecheret. Simbólica e veridicamente jaz agora sob as patas do corcel apocalíptico, êle que foi o autor da maior estátua equestre do mundo.

O fascinado pelo gênio de Rodin iniciou sua aprendizagem em ambiente de pobreza, tendo o destino recompensado logo seu estoicismo com uma viagem à Europa, viagem essa que não advinha de um prêmio oficial mas emanava da bondade da tia Paulina — a quem êle tanto deveu. Assim, o antigo aluno do Liceu de Artes e Ofícios chegou um dia anonimamente a Roma e, ao invés de matricular-se na Escola de Belas-Artes, teve que sujeitar-se a tarefas de calouro amassando barro e pregando andaimes à volta de blocos no ateliê de Daizzi. Tempos de feliz pobreza! Da janela de sua mansarda

na Via Flaminia via o mistério histórico envolvê-lo no empolgação do prestígio de certas cidades. E isso no período anômalo da I Grande Guerra.

De regresso ao Brasil, inventa como lhe é possível um ateliê no recanto mais sossegado do Palácio das Indústrias, em S. Paulo, ateliê êsse que passa a ser frequentado por poetas revolucionários do movimento de 1922. Mas então a arte de Victor Brecheret nada possuía de revolucionária; suas esculturas tinham ainda medula espinhal felina, porte esguio ou indolente, ressaibo decorativo para vestíbulos. Pouco antes da chamada Semana de Arte, êle passou a criar uma derivação plástica que compararíamos ao que ainda hoje fazem Viani e Salvatore, mas de que êle e Brancusi seriam os precursores: foi pois uma opção consciente ao surrealismo escultórico de Hans Arp a sua primeira fuga aos módulos trazidos de Roma. Evoluiria mais tarde para um artesanato ciclópico, de tendência monumental. Conquanto evitasse o barroco e o retórico, erguia já o seu temário aos lances de Stig Blomberg. Se antes se cingia às peças de salão tipo Neilsen — figuras lisas, brilhantes — desenhou logo êsse tirocínio e passou a tratar massas e blocos compactos e porosos; saiu da escultura de recinto e de desvão para a escultura de ar livre e de espaço; abandonou o maneirismo decorativo dos motivos de “corças” e “donzelas”, passou a interpretar mitos e símbolos, sem cair na fase “jazigos e monumentos” de que raramente se livram os artesãos da pedra. Evoluiu com tenacidade de pesquisador, mas ficou na escultura fechada e de efeito maciço. Nunca tentou a escultura aberta e espacial, de vãos e reentrâncias, de dicotomizações e divergências.

Teve três fases, aliás características da sua época: a primeira, de *divertissement*, realizando em proporção antropomorfa o bibelô; a segunda, inserindo-se na vanguarda surrealista; e a terceira de retôrno aos grandes temas folclóricos, de penetração temporal quase pré-colombiana. Exemplos de cada uma: *O Ídolo*, São Francisco, e *O Índio e a Suaçuapara*.

A primeira fase é temperamental. A segunda resulta de uma anexação experimental aos módulos Arp e Brancusi; a terceira precede as pesquisas de Fabbri; nesse último período mostra evidente maturação e dá ao bloco escultural um ritmo de rotação e traslação de que *Bartira* será o exemplo.

Na cidade por onde ao tempo de criança ida da casa de tia Paulina ao Liceu de Artes e Ofícios, deixa dois marcos maciços e permanentes: o monumento às Bandeiras e a estátua equestre de Caxias. Na catadura moderna do centro urbano, a estátua equestre se erguerá com o desassombro de sua quase verticalidade; mas acolá, na planura bucólica do Ibirapuera, índios, cavalos e barça se estendem na marcha horizontal das progressões.

Dante saindo do Inferno

Na tarde cálida de 27 de dezembro, no jardim que rodeia a Biblioteca Municipal e que é para os namorados de São Paulo o recanto insular que para os namorados de Paris é o Pré-Galant, certo movimento inesperado atraiu curiosos. Pois, para o recesso mãos calosas de operários transportavam pedaços de andaimes de uma das pontas do jardim, sado esquite, mas sem cerimônias de exéquias. Depois, alavancas abriram o caixote oblongo e daí a pouco roldanas, polias e correntes de ferro principiaram a soerguer milimetricamente pesado bloco de travertino. Era Dante saindo do Inferno.

Saindo pesadamente, com relutância de guelfo zangado. Ainda em decúbito mantinha contra o peito a *Divina Comédia*, enquanto a mão esquerda se erguia em gesto hierático. O prof. Edoardo Bizarri debruçou-se sobre o caixote e procurou falar respeitosa-mente com o companheiro de Virgílio, explicando-lhe que tivesse paciência pois ia ser içado para um pedestal. Giraram polias, estrugiram correntes, como arrancando de um porão de navio um bloco egípcio. E começou a obliquar feito Lázaro se erguendo o cantor de Beatriz. Nisto o escultor Bruno Giorgi concitou o poeta a sorrir a fim de posar para fotógrafos. Dante, furioso, cuidando que ia sair em seções de *Café Society*, bradou através da laringe polêmica:

“Que é isto? Que sinais são êstes, pois? Quem os ateia? Que desígnio indicam?”

Bruno e Edoardo explicam ao amigo de Albino della Scala que Cervantes, Camões mais o autor de *Macunaíma* já ali estão no parque e que, portanto, seu exílio se transformará em aclimação fecunda. Dante encolhe os ombros teológicos, submete-se a ser içado. E eis que, dentro do aquário de luz fibrilante que os andaimes represam, começa a subir em diagonal depois em vertical de fuso, a estátua longilínea que uma vez em contacto com o trópico luminoso brada com voz estentórica o último verso do Inferno:

“Eis que, egressos, revimos inda os astros!...”

E assim é, leitores, que Dante lá está num recanto do jardim que rodeia a Biblioteca Municipal de São Paulo, aguardando com raiva majestosa a inauguração, qualquer dia dêstes. Por enquanto, amarrado em correntes, como um ciclope, para que não fuja. E decerto não fugirá e se aclimatará, porque simpatiza em silêncio carrancudo com a effigie que lhe deu Bruno Giorgi e que é, em tôda a iconografia dantesca, a única que se aproxima da realidade. Senão, vejamos: Em pintura, teve sorte. Pudera! Um Giotto, um Michelino! Mas sempre embirrou com a máscara que lhe tiraram em Ravena. Tem ódio das medalhas de Marzuchelli. Não quer pensar sequer na sua estátua que se acha na Villa de Poggio. Telas de Vasari irritam-no até ao palavrão. Sorri com fúria ao lembrar-se de seus retratos feitos por Delacroix e Ary Schaeffer, dos murais da igreja de São Luís em Munique; tem ganas de quebrar os baixo-relevos de Triqueti e os már-



MANOEL NUNES DOS SANTOS

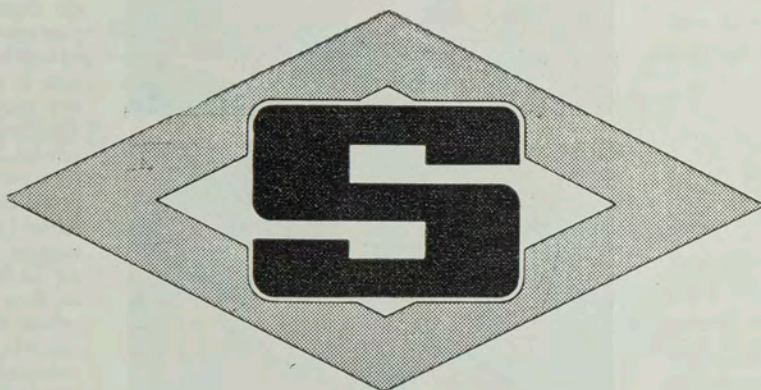
EMPREITEIRO DE FERRO

ORGULHA-SE DE TER PRESTADO SUA
COLABORAÇÃO NA CONSTRUÇÃO DO MAGESTOSO

"EDIFÍCIO CACIQUE"

RUA SÃO BENTO, 200
5.º andar - sala 93

Fone: 32-9378
SÃO PAULO



SOCIAL S.A.

HONRADA PELA CONFIANÇA DOS PROPRIETÁRIOS DO EDIFÍCIO CACIQUE
SRS. MANSUR, ELIAS E JORGE CASSAB, PROMOVE A VENDA, EM CONDOMÍNIO,
DO MAIS CONFORTÁVEL E PERFEITO PRÉDIO DE APARTAMENTOS DE S. PAULO

RUA LIBERO BADARÓ, 158 - 17.º AND. - SALAS 1707/11 - TEL. 36-0836 - SÃO PAULO

mores inteiriços de Saint-Marceaux e de Aubé. Sabe que sua estátua diante da igreja de Santa Cruz, em Florença é mera alegoria apologética, e ele odeia a adulação. De modo que, prevendo tudo isso, Bruno Giorgi não tentou fazer uma estátua renascentista, nem romântica e muito menos moderna. Incorreria em disparate cronológico e plástico. Se Dante foi do século XIII, lógico que a interpretação em pedra teria que ser em teor gótico e até mesmo teológico. Uma estátua de Dante feita pelo critério da escultura aberta ou espacial não se coadunaria absolutamente com o espírito da vida, da obra, das lutas e da índole do gênio.



Assim, lá está o Dante gótico, suspenso para fora do Inferno, embora seus pés pisem monstros ainda. Já se vai aclimatando e já seus lábios parecem dizer, ante o trópico que o banha:

*"Não saberei dizer como aqui vim,
Pois tão tomado de sono então estava,
Que abandonei a senda em que seguia...
Serenou-se-me um pouco a atroz procela
Que no lago do peito a noite inteira
Angustioso soçôbro me causava..."*

Sim, namorados do parque que rodeia a Biblioteca Municipal: Bocejando halos líricos, Dante vos aguarda como um bloco votivo que atrai andorinhas.

Cícero Dias inventou

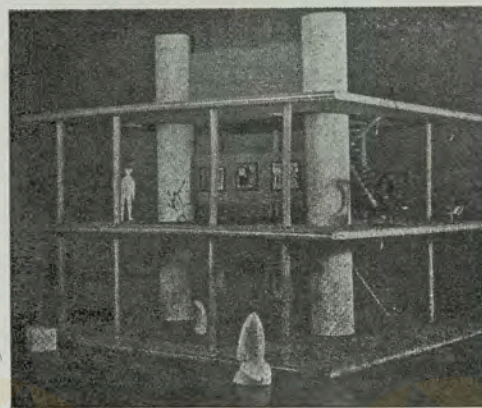
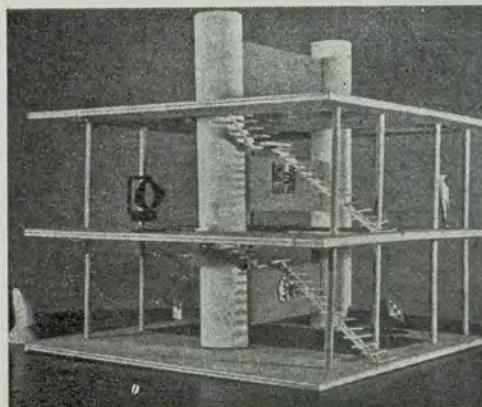
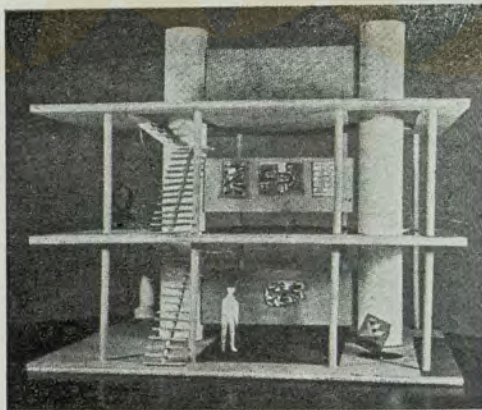
Quem escreve estas linhas esteve na Embaixada Brasileira em Paris durante o verão de 1955 e natural foi que acabasse parando na casa e no ateliê do pintor brasileiro Cícero Dias, um dos elementos mais dinâmicos da Escola de Paris.

Cícero Dias refugou há muito tempo seus desenhos ingênuos para *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre; ou melhor, evoluiu, conseguindo incluir na escola abstracionista as cores e a vibração do Nordeste brasileiro. O fato ecológico já está no cromatismo verde-amarelo de suas telas melhores do que as de Sonia Delaunay.

Interrompendo seus afazeres de arquivista na Avenida Montaigne, Cícero Dias fez uma excursão de hiato até a Grécia e a Turquia, quase soçobrando como Ulisses nos torvelinhos do mar Egeu. E voltou do Olimpo entusiasmado, cheio de relíquias arcaicas (perdoem o pleonismo) e com uma idéia genial.

Inventou novo processo para a apresentação das obras de arte, processo esse que vai revolucionar completamente a burocracia estática dos museus.

Em conversa em seu automóvel rumo à Normandia, nos explicou o seu sistema. Até agora os quadros eram dependurados nas paredes dos museus, ali habitando em seu lote escolhido, como uma *neighborhood unit*. Por exemplo, quem quer ver a Mona Lisa, no Louvre, já sabe onde ela está sorrindo, perenemente (exceto quando foi roubada em sentido provisório). Ora, Cícero Dias insurge-se contra essa permanência em detrimento de muitas telas que são obrigadas a morar nos porões. Veja-se o caso das



preciosidades que mofam nos fundos do Petit Palais sem que André Chamson saiba como arejá-las de vez em quando. Vai daí, Cícero Dias imaginou e fez o arquiteto Claude Parent construir o que ele chama o elemento-tipo, que se organiza em redor de um tambor que por sua vez constitui um dos pilares da construção. Dentro desse tambor funciona um torniquete, por processo elétrico. As diferentes hastes do torniquete suportam cada uma um quadro que aparece na parede mediante pressão.

A parede e o tambor com o torniquete possibilitam a mudança de quadros. Mediante isso, há constante possibilidade de todo o acervo de um museu passar pelos olhos do

visitante. Quanto maior o número de tambores-pilastras, maior simultaneidade do processo.

Em breve, em museus de arte moderna de construção recente como os de Paris, Nova York, Rio de Janeiro, São Vicente, Milão, Amsterdão, etc., não haverá mais as salas dos passos perdidos em que os visitantes corriam filas e filas de quadros estáticos. Haverá séries e séries de cilindros-tambores apresentando servilmente quadros e mais quadros, mudando dia a dia, ou hora a hora a catadura severa dos museus. Dinamismo até mesmo para as paisagens. Mutação dominigueira, renovação periódica.

E isso, que já está resolvido para as telas, Cícero Dias pensa aperfeiçoar para as esculturas também...

A ubiquidade da raça negra



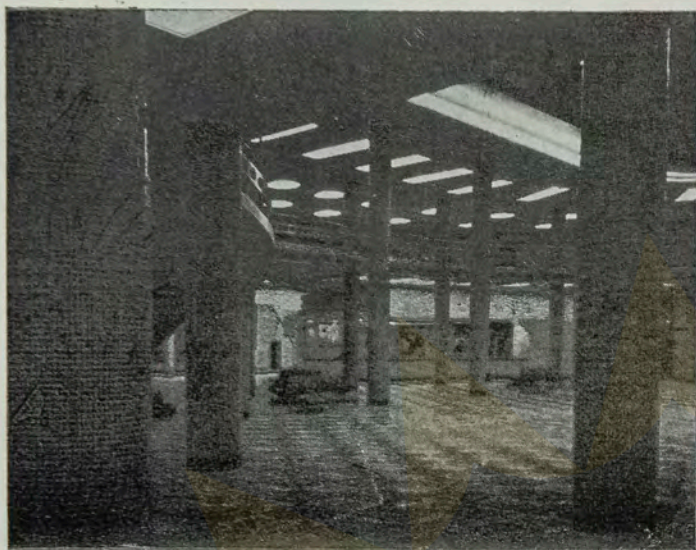
Os filhos de Cham e os filhos de Agar, desde a pré-história andaram expulsos por patriarcas... Há poucos séculos os capatazes dos negreiros iam agarrá-los nas ribanceiras do Ogoval e do São Benedito, e os transportavam como máquinas humanas primitivas para os Caraíbas e o Recôncavo. A música e a dança, seus anjos da guarda, sempre procuraram distraí-los de suas vicissitudes, criando-lhes até espetáculos como o samba, ou *Porgy and Bess*...

Nas noites de canícula, nas grandes metrópoles da raça de Cham e Agar, que Castro Alves cantaria e Gershwin embalaria, se sentam os negros nos patamares dos cortiços da Ladeira do Pelourinho, em Salvador, ou na Rua dos Desejos, em Harlem, e falam das coisas deste mundo... Por exemplo, do assassinio do menino Emmett Till, e dos charutos que os acusados acenderam para melhor garbo nas fotografias logo após a absolvição... E, quer na Ladeira do Pelourinho, na Bahia, quer nos patamares da Rua Enxundiosa de Harlem, uma voz moça se levanta e ressoa na canícula fibrilante falando de coisas abstratas ainda, como por exemplo: A Associação Internacional para o Progresso das Pessoas de Côr...

Via sacra abstrata

Quem conhece liturgia sabe que o sacrifício da Santa Missa reproduz a vida, a paixão e a morte de Jesus Cristo. Esse mistério continua assim a perpetuar-se desde o ano 33 da era cristã, para uma validade emanente. Além da missa que se desenvolve entre as quinas do altar das igrejas, há ainda, ao longo das naves, nas paredes, entre os altares laterais e os confissionários as estações da Via Sacra, relembrando objetivamente os Passos do Calvário.

Isso, que é tradição que provém quase das catacumbas de São Calixto, sempre foi objetivado em quadros ingênuos. Não há muito



Hall central do novo Aeroporto de São Paulo.

Mosaicos de porcelana para { fachadas
paredes
pisos

Ladrilhos de grês

Moinhos, tijolos e bolas de porcelana

Isoladores e material eletro-cerâmico



**INDÚSTRIA PAULISTA DE
PORCELANA "ARGILEX" LTDA.**

(FUNDADA EM 1934)

Vendas e Mostruários: Rua Nestor Pestana, 47; Fones: 34-8043 e 35 3'33

CARVALHO MEIRA S/A

COMERCIAL E INDUSTRIAL

ARTIGOS SANITÁRIOS

FERRAGENS FINAS

LA FONTE

A Fechadura que Fecha e Dura

ESC. E LOJA, RUA LÍBERO BADARÓ, 605

FONE: 36-9149, C. POSTAL, 201

END. TELEGRÁFICO - "RODOL"

SÃO PAULO - BRASIL

ARTE-DECORAÇÕES

HENRIQUE LIBERAL S/A

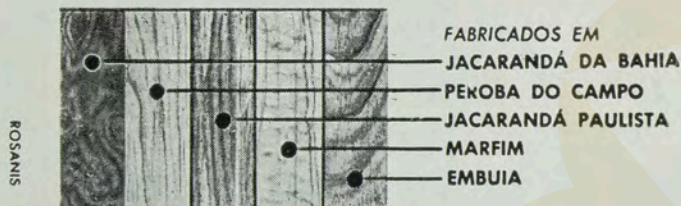
REPRESENTANTES EXCLUSIVOS PARA TODO O BRASIL DE



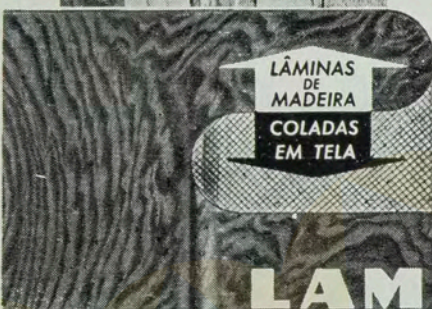
JANSEN

PARIS

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



FABRICADOS EM
JACARANDÁ DA BAHIA
PEROBA DO CAMPO
JACARANDÁ PAULISTA
MARFIM
EMBUÍA



LÂMINAS
DE
MADEIRA
COLADAS
EM TELA

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

- 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.

LAMBRIS
madeirit

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

XIV.^a Estação.

tempo, Portinari scandalizou os fiéis com a sua Via Sacra que ao invés de ir logo para as paredes da igreja da Pampulha, esteve guardada no cofre forte da Prefeitura de Belo Horizonte. Que dizer-se então, já agora, da Via Sacra dos escultores e arquitetos da igreja d'Agneaux, em França? De fato, naquele recinto severo, Léon Zack e Adam Tessier prenderam cártulas das estações do Calvário, de teor avançadíssimo. Mera sugestão apenas, quase abstrata (mas no fundo bem concreta) de maneira a não distrair com o neorealismo das estampas ingênuas a sublimação íntima das devotas que acompanham como Verônicas o Cristo, mais a sua pesada cruz redentora...

Úteis até mesmo como brinquedos

Assim como nos colégios internos há sempre um jornal manuscrito clandestino, germe não raro de vocações literárias emergindo precocemente feito aene ou brotoeja da puberdade, desde muito nos jardins de infância as oficinas pré-escolares representam primitivos ateliês para a garotada. Fala-se agora no museu de arte para crianças. Os jovens visitantes ainda de babadouro e calças blue-jean poderiam de fato passar horas contemplando e copiando telas e esculturas. Mesmo que se lambuzassem com tintas e gesso, se deliciariam diante de



reproduções de coisas inefáveis, assim: *Orfeu encantando os animais*, de Savery; *O Hipopótamo*, de Brun; *Dança Nupcial*, de Brueghel; *São Jorge e o Dragão*, de tantos artistas; sem falar nos inúmeros desenhos de livros infantis de fadas e aventuras. O garoto que ilustra estas linhas, não joga football na calçada da sua rua, nem cucuta o nariz assistindo a programas circenses em televisão. Será um artista-prodígio? Se fôr, não lhe falta a oficina repleta de telas e de pincéis na pre-school do Instituto de Artes de Detroit.

Ambientes que não se repetirão

Tempos houve em que o Danúbio era um rio lírico e romântico, pois em suas margens sempre domingueiras corria mais vinho do que água, e mais música do que mexericos. Enquanto isso, na grande avenida do Ring, em Viena, luzes de otimismo iluminavam sempre a fachada da Opera Estadual.

Duas guerras mutilaram a Austria. Viena, seu grande coração, ficou hipertrofiado, pulsando num tórax raquítico. O Danúbio passou a ser um talvegue de lágrimas e a Opera Estadual fechou como uma cabeça egrégia acometida de surdez.

Agora, felizmente, a 5 de novembro de 1955, tornou a iluminar-se o Ring, a Opera rea-



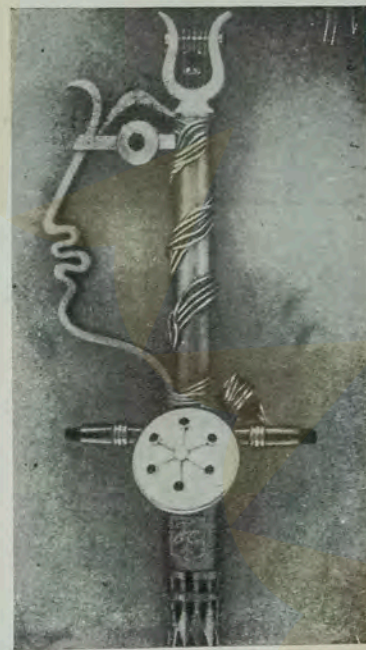
briu-se, reformada, e em seu ambiente acústico e solene reboaram para os ouvidos de muita gente, inclusive de Chulaky, Shostakovich, Karl Boehm, Bruno Walter, Jacques Ibert, Libermann, E. Ormandy e D. Mitropulos, os acordes de *Fidelio* e de *Don Juan*.

Para ouvir as duas óperas aconteceu Viena inteira. Não mais a sua sociedade de antes de 1914, em fiacres, caleças, vitórias, tipoais e rebrilhantes *Benz* e *Mercedes*. Não mais os oficiais de japosas num dos ombros, alamares no peito e monóculo na órbita; não mais os estadistas da escola de Metternich, nem os adidos de legações. Essa gente acabou como um período que não volta mais. Oxalá Viena, grande coração pulsando junto à aorta do Danúbio, volte a conhecer ao menos a alegria de viver, de que tem procurado ser um exemplo paradoxalmente barroco de situação-limite.

A espada anti-acadêmica

Não há negar a prodigiosa capacidade de desenhista do poeta Jean Cocteau. Se os ambientes noturnos de dada época os pôde ele sintetizar na série *Les Mauvais Lieux*, já agora, na época da velhice conseguiu em

excelente síntese transformar sua espada de acadêmico da *Coupole* numa espécie de brasão fenestrado. De fato, ele irrompeu pelo Instituto adentro cingindo uma espada de desenho original que deixa longe os bigodes de Dali. A parte superior de espadim representa a lira de Apolo, deus esse que, contudo, tem perfil do rei Edipo. O punho simboliza o teatro, e a estréia representa sua assinatura repetida. De cada lado os estiletes são alusão objetiva ao desenho. Na parte baixa está a sua assinatura, mais a reprodução das grades do Palais Royal, onde ele mora. Essa espada, tem-se que convir, vale por um *ex-libris*.



Bruno Giorgi e o Hospital da Sul América

As rodas artísticas de São Paulo comentam pelo diapasão das rodas artísticas do Rio, o gesto da Comissão do Hospital da Sul América que recusou a maquete da escultura de Bruno Giorgi, por considerá-la "como impróprio para o caso, qualquer coisa triste e mórbida, por exemplo, no gênero do grande escultor inglês Henry Moore", segundo expressão de Oscar Niemeyer.

Admite-se que não só a arquitetura, mas também os murais e as esculturas destinadas a um hospital devam ter, inclusive, aura e influxos benéficos que levantem a moral dos internados. Por isso, geralmente, os necrotérios são longe do corpo do edifício de cortina de árvores e dissimulados em plácida capela...

Eis um caso em que mesmo os artistas dirigidos por um neorealismo da vida e da morte hão de preferir símbolos otimísticos. Mas daí a recusar o trabalho de um escultor da categoria de Bruno Giorgi vai grande distância. Leva a supor que nos trâmites prévios de encomenda não houve especificações nítidas nem se consideraram pontos de vista agora trazidos a baila, pois decerto a escultura de Bruno Giorgi, como a que está junto ao Ministério de Educação e Cultura, é de uma saúde dionisiaca: logo, a sua arte não é triste nem mórbida, antes exala um dinamismo vital. Esse estado órfico é mesmo a constante que predomina em seus blocos de escultura maciça, ou aberta ou espacial.

Aceitando, para debate, que a peça apresentada em 4.a maquete não pareça à Comissão um elemento eufórico pós-operatório e sim uma crise paroxística para visões que tomaram a figura como analogia à verdade estatística dos hospitais, chamá-la de triste e mórbida é rótulo primário. Ha ali uma força máscula de corpo em luta vencendo e emergindo de sobóros. Podia chamar-se até a objetivação daquilo que em medicina se chama "Lise", isto é, defervescência da febre, retorno à higidez.



SALIM BADRA S.A.

FORNECEU E INSTALOU AS PERSIANAS **SB-REGULAVEL**
EM ALUMÍNIO ANODIZADO E COLORIDO DO

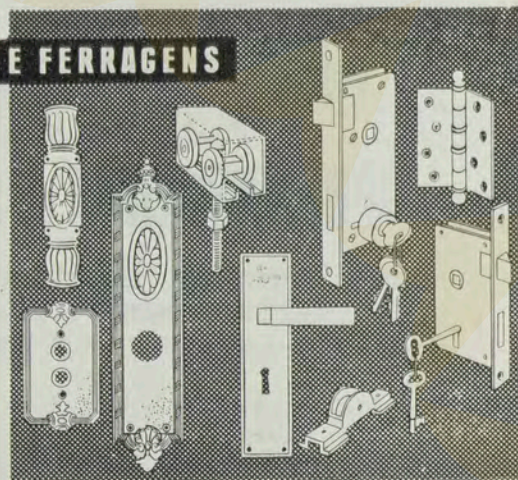
EDIFÍCIO CACIQUE

R. ADOLFO GORDO, 266 — FONES: 51-6342 - 52-7731 — SÃO PAULO

ESQUADRIAS METÁLICAS E FERRAGENS

São características das ferragens
AMC: acabamento perfeito,
bom gosto, segurança e garantia.

Fabricamos esquadrias metálicas
em todos os tipos, em tôdas as
formas, para todos os fins.



Artefatos Metálicos para Construções S.A.

EXPOSIÇÃO E VENDAS:

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

CONCRETO ASFÁLTICO

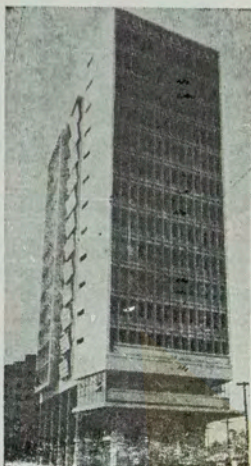
Especificações da Prefeitura de São Paulo. Vende-se até 200 toneladas diárias. Alugam-se compressores e outras máquinas próprias para pavimentação. Pedra britada de todos os tamanhos.

PAVIMENTADORA RIO VERDE S/A
RUA SENADOR QUEIROZ, 667 - 3º. ANDAR - SÃO PAULO

SOCIEDADE NACIONAL DE CONSTRUÇÕES "SONACO" LTDA.
engenharia

CONSTRUTORES e EMPREITEIROS

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



Edifício "Cacique"

OS SEGUROS DÊSTE
EDIFÍCIO FICARAM
A C A R G O D A

Companhia **RENASCENÇA** de Seguros

SEGUROS: INCÊNDIO, TRANSPORTES,
RESP. CIVIL, ACIDENTES PESSOAIS
E LUCROS CESSANTES

S é d e : S ã o P a u l o
RUA DO TESOIRO, 23 - 11.º e 12.º
Fones: 33-5193 - 33-5194 - 33-1255 - 33-6064

MODERNAS INSTALAÇÕES

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



INSTALAÇÃO
EXECUTADA
NO MUSEU
DE ARTE DE
SÃO PAULO

F Ô R Ç A para: OFICINAS - FABRICAS - ETC.

W. Stempien & Cia. Ltda.

Rua Barão de Itapetininga, 275 - 1.º andar - Fone 35-1969

Representantes Exclusivos de:

LUMINOSOS

UNIVERSO-UNION LTDA.

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

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

TABACARIA CARUSO

Secção de charutos, cigarros e
artigos para fumantes

Secção de perfumaria

Secção de artigos para presentes

R. Libero Badaró, 170

Telefone: 33-2906

S ã o P a u l o



Aspecto do ajardinamento do Edifício Cacique.

O SERVIÇO DE AJARDINAMENTO DO "EDIFÍCIO CACIQUE"
FOI EXECUTADO COM O ESMERO HABITUAL DA

FLORA ORNAMENTAL LTDA.

PLANTAS FLORÍFERAS,
ORNAMENTAIS E FRUTÍFERAS

Escr. e Chácara
ESTR. DE STO. AMARO, 1337
Telefone: 61-4304

Caixa Postal 11056
SÃO PAULO



SOCOTINGE LTDA.

SOC. COMERCIAL DE TINTAS EM GERAL

SENTE-SE ORGULHOSA DE TER CONTRIBUIDO
NA PARTE DE PINTURA, FORNECENDO MATERIAIS
DE SUA ESPECIALIDADE:

TINTAS, VERNIZES, ESMALTES, ÓLEOS DE LINHAÇA, ALVIADES,
E DEMAIS ARTIGOS PARA PINTURA DE PRÉDIOS E AUTOMÓVEIS.

RUA SÃO CAETANO, 1065 e 1077
Fone: 9-2593 — SÃO PAULO



STEFAN KATKO

ENCANADOR EMPREITEIRO

EXECUTAM-SE SERVIÇOS DE INSTALAÇÕES HIDRÁULICAS,
SANITÁRIAS E FUNILARIA, EM RESIDÊNCIAS, EDIFÍCIOS
E INDÚSTRIAS

ORGULHA-SE POR TER CONTRIBUIDO NA CONSTRUÇÃO DA
NOVA FÁBRICA DA CIA. CERVEJAS VIENENSE, COM SUAS ES-
PECIALIDADES DE INSTALAÇÕES HIDRÁULICAS E SANITÁRIAS

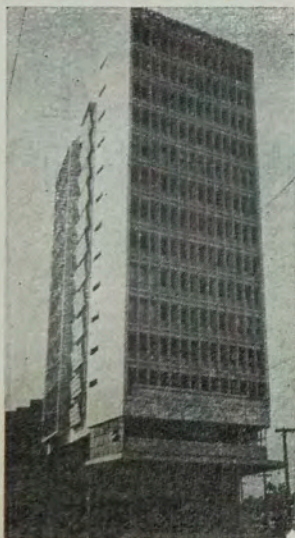
RUA GEN. CARDIM, 234 - TEL. 36-9783 - SÃO PAULO

MARCENARIA OKITA

FORNECEU PARA O MAGESTOSO
"EDIFÍCIO CACIQUE"

ESQUADRIAS DE MADEIRA

Rua Galvão Bueno, 701 - Fone 37-3802 - SÃO PAULO





Edifício Cacique — R. Paraíso, 751

SOC. PIRATININGA DE REVESTIMENTOS LTDA.

FORNECEU MATERIAIS DE
REVESTIMENTOS PARA FACHADAS
E COLUNAS

ESCR.: PRAÇA DA SÉ, 87 - 7.º
Sala 27 - Fone: 33-6989

FÁBRICA: RUA ITAPIRÚ, 372
SÃO CAETANO DO SUL



A pintura do Edifício Cacique ficou à cargo de nossa firma.

- ☆ Pintura completa
- ☆ Preparo de tintas
- ☆ Especial massa corrida contra umidade
- ☆ Decorações de apartamentos, parte pintura

TÔDA PINTURA COM TINTA A ÓLEO COM UM TIPO
MASSA CORRIDA FÓRMULA ESPECIAL PREP. POR

STAVROS ZEAN MAKRIS

Diplomado pela Escola Politécnica de ATENAS, GRÉCIA

Escritório:

R. ANA CINTRA, 123 - CONJ. 52 - FONE: 51-7555

DIAS DE CASTRO S/A

Comercial e Importadora

MATERIAIS PARA
CONSTRUÇÃO EM GERAL

AL. BARÃO DE LIMEIRA, 486 e 500

Fones: 51-4935 - 51-6371 - 51-5073

Enderêço telegráfico: AZEBUC

SÃO PAULO



Edifício Cacique

OS SERVIÇOS DE LIMPEZA E ENCERAMENTO
DO "EDIFÍCIO CACIQUE" FORAM EXECUTADOS
PELA

EMPRESA LIMPADORA IV.º CENTENÁRIO

Raspagem de assoalhos à mão e à máquina - Calafetação e
Enceramento. Limpêsas em geral - Conservação de Prédios,
Bancos, Escritórios, etc.

ORÇAMENTOS SEM COMPROMISSO

Escritório: Beco da Fábrica, 23 - 4.º andar - Sala 42

Telefone 33-2831 - São Paulo

MEDITE SÔBRE ESTAS VERDADES:

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

H A B I T A T

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

ENGENHARIA

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

CERÂMICA

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

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

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

HABITAT EDITORA LTDA.

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

Souza Noschese
apresenta

super Comfort

a moderníssima e luxuosa banheira americana
agora fabricada no Brasil...



...e oferecida pelo preço de uma peça comum!

Colaborando com os Snrs. Engenheiros e construtores, no **enriquecimento técnico** de suas obras, Souza Noschese tem a satisfação de apresentar-lhes SUPER COMFORT - a última palavra em banheiras da mais alta classe. Fabricada no Brasil, com exclusividade, por moderna máquina de fundição automática - única em toda a América do Sul - SUPER COMFORT constitui, realmente, o máximo em conforto, beleza, com a extraordinária vantagem de não custar mais do que as banheiras comuns.

Para sua economia e maior beleza de suas construções, solicitem-nos, sem compromisso, orçamentos e demais informações desejadas sobre a moderna

super Comfort - nas boas casas do ramo



Em branco e nas
cores dos conjuntos
de louça ou ferro
fundido.

Eis as excepcionais vantagens
proporcionadas por

super Comfort

LINHAS ARROJADAS

Desenho de concepção moderna, de alto valor decorativo.

ALTURA FUNCIONAL

Mais baixa que as banheiras comuns, permite maior facilidade para o uso de crianças e pessoas idosas.

MAIOR ESPAÇO INTERNO

Internamente mais ampla que as banheiras comuns, pode ser adaptada a qualquer quarto de banho.

SUBSTITUI O BOX PARA CHUVEIRO

Sendo mais ampla que as banheiras comuns, substitui vantajosamente o box para chuveiro, economizando espaço e dinheiro.

ABSOLUTA SEGURANÇA

Com paredes verticais e fundo chato, evita os escorregões tão comuns nas outras banheiras.

ASSENTO LATERAL

Permitindo mais comodidade que as banheiras comuns, no caso de banhos dos bebês.

INSTALAÇÃO FÁCIL E ECONÔMICA

Dispensando completamente o revestimento frontal exigido pelas banheiras comuns, economiza mão-de-obra e pode ser instalada com a maior facilidade.

DURABILIDADE ILIMITADA

Produzida com materiais da mais alta qualidade, SUPER COMFORT é uma banheira de duração verdadeiramente ilimitada.

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

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

CAIXA POSTAL 920 - S. PAULO

