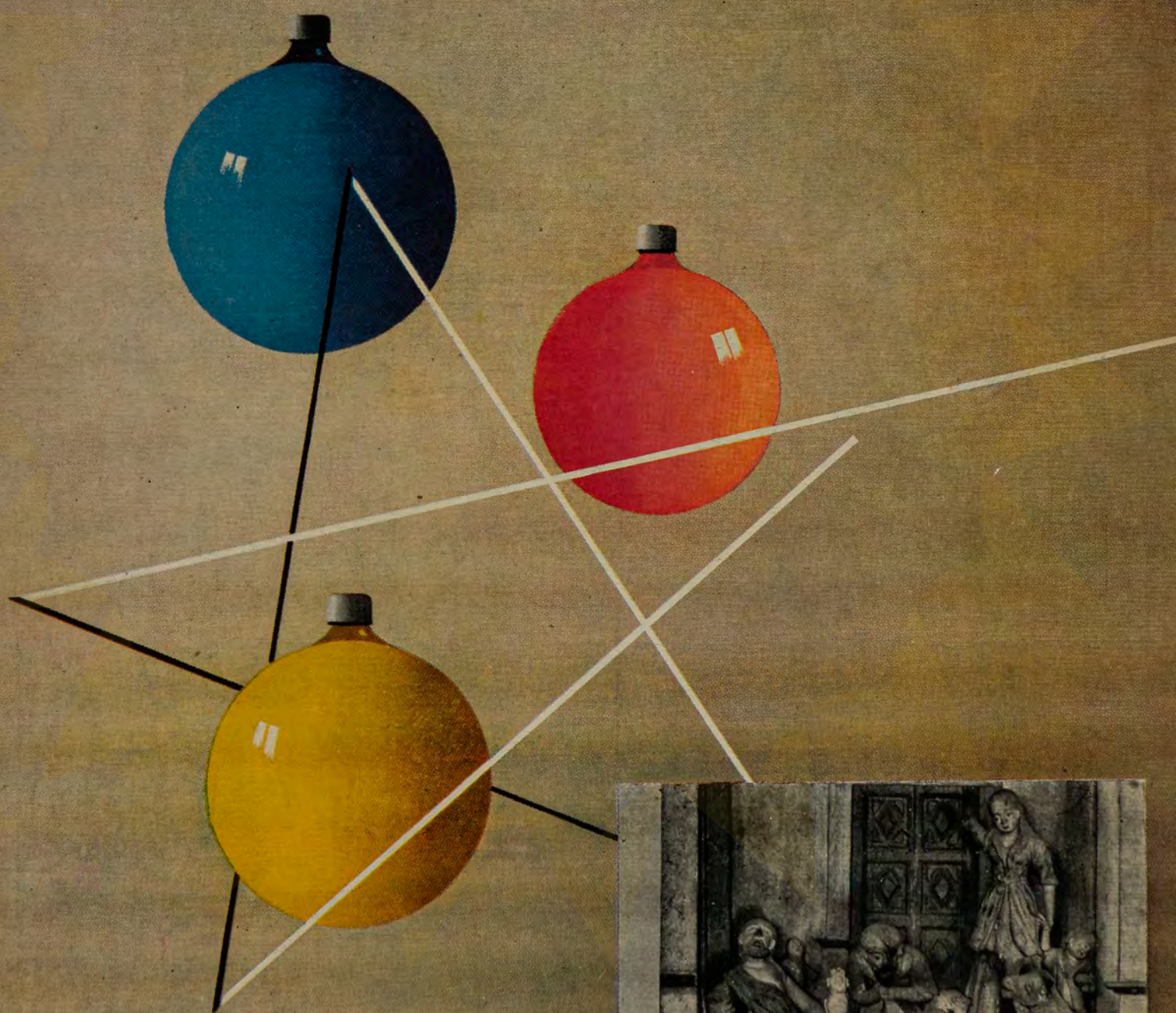


25

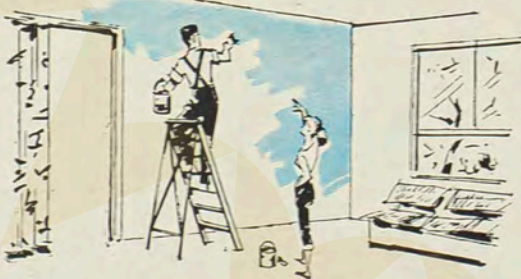
DEZEMBRO - 1955

HABITAT

arquitetura e artes no Brasil



Imagine o interior do seu lar nestas lindas cores!



Você mesmo pode pintar!

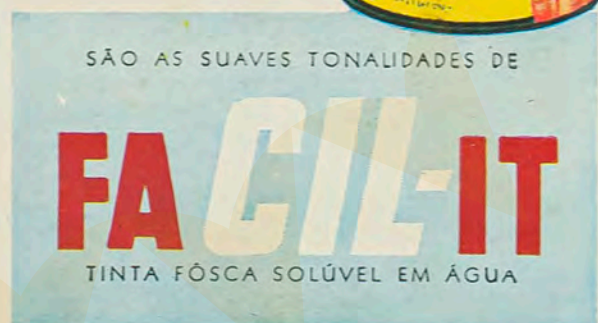
CUSTA TÃO POUCO:

para uma sala de dimensões normais, V. gasta somente 1 galão de Facil-it... e uma tarde de trabalho agradável.

E É TÃO FÁCIL:

V. renova brincando o interior do seu lar com Facil-it. Basta uma demão, seca em ½ hora e não é preciso técnica especial.

E para renovar portas, janelas e móveis laqueados, use
NEOLIN
esmalte brilhante



PRODUTOS DA
COMPANHIA QUÍMICA INDUSTRIAL "CIL"

TINTAS PARA TODOS OS FINS

São Paulo: Rua Cajuru, 552 - Tel.: 9-1131 Rio de Janeiro: Rua Uruguaiana, 118 - sala 505 - Tel.: 43-4529

À VENDA EM TODO O BRASIL

KNOEDLER

Established 1846



Edgar Degas (1834-1917), "Miss Lola au Cirque Fernando", 12 1/8 x 13 1/8. Estudo em pastel.

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



Mural de Karl Plattner

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 Joaquim Murinho, 756 - Apt. 103 - Fone, 42-4096 (recados)

PÔRTO ALEGRE: C. TORRES S/A - Rua Voluntários da Pátria, 338 - Fone, 7144

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

**economise
aço para
concreto
armado**

HELITRAÇO

**AÇO
COMUM**

**ECONOMIA
30% a 40%**

£

4.500
Kg./cm²

**CA
37**

2.200
Kg./cm²

**PATENTE
40.078**

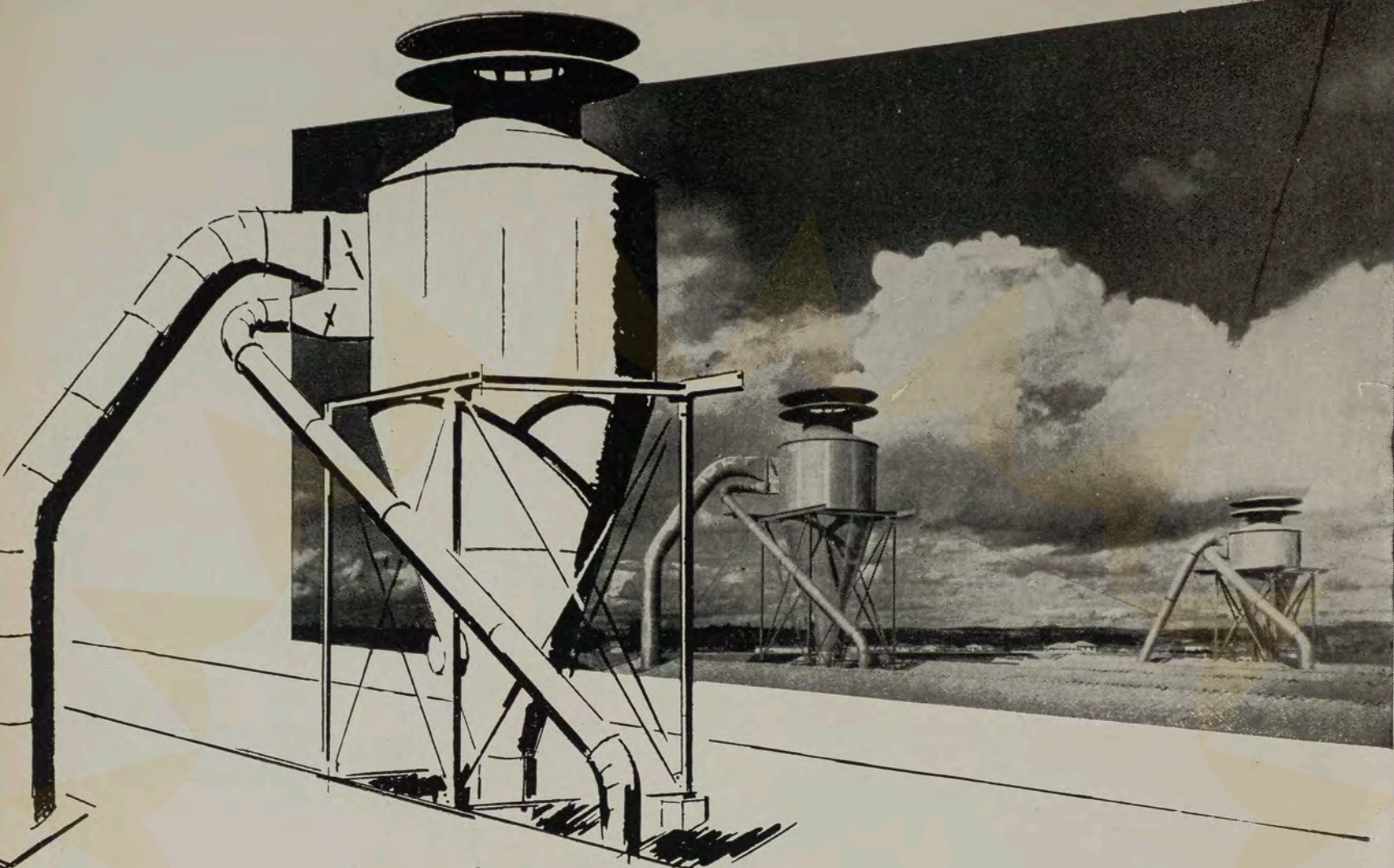
HELITRAÇO

ARMADURAS HELITRAÇO DE SÃO PAULO S/A

ESCRITÓRIO: AV. IPIRANGA, 1248 - CONJ. 1605 - TEL.: 35-0756

USINA: VIA ANCHIETA, KM. 13 - ESTRADA TABOÃO 200

SÃO PAULO

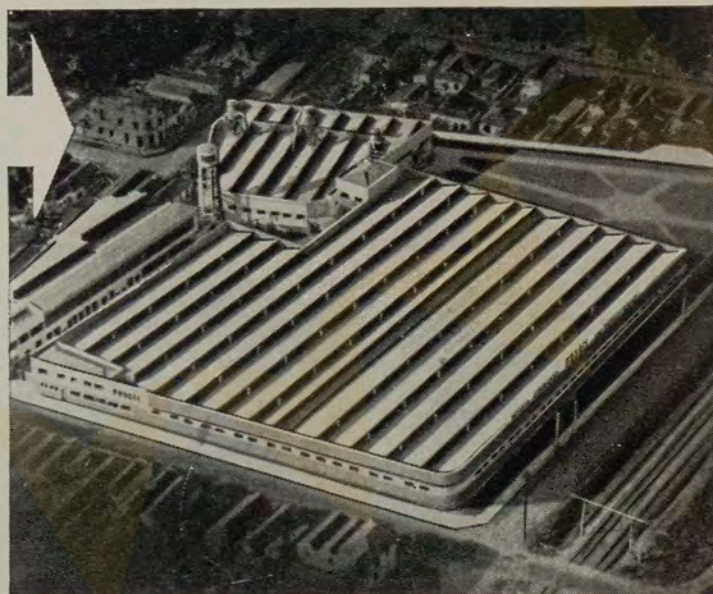


pelo dedo

se conhece o gigante!

Em qualquer parte do mundo os especialistas em produção de móveis estofados e colchões de molas sabem que estes exaustores sempre caracterizam uma grande e moderna indústria neste ramo.

Instalações na fábrica de Armações de Aço Probel S. A. os exaustores asseguram ar absolutamente puro e tornam possível a manufatura de colchões de molas, móveis estofados e outros produtos, num ambiente livre de poeira e demais impurezas.



Av.êntica fotografia aérea da fábrica Probel

ARMAÇÕES DE AÇO

probel

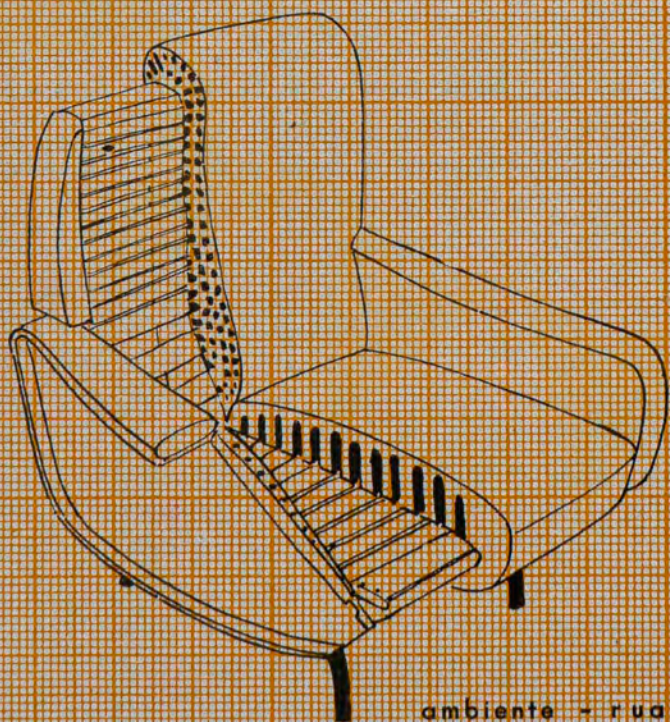
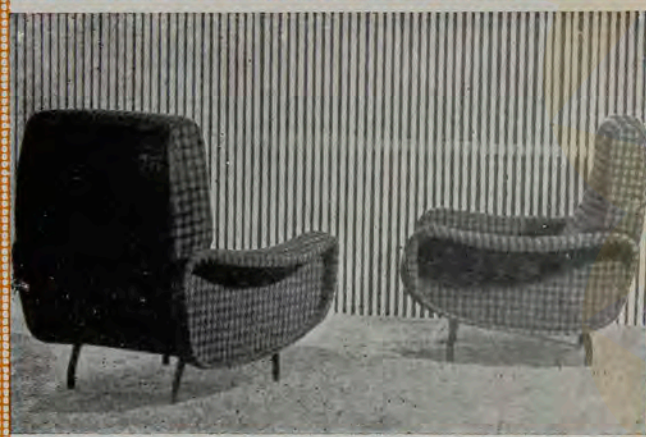
S. A. Pioneira da industrialização do conforto no País



Fabricantes de molejos para veículos motorizados, colchões de molas, travesseiros de molas e móveis estofados.

as superfícies que envolvem o corpo humano numa poltrona são o assento, encosto e braços. todos estes elementos exigem diversos graus de espessura no estofamento, que se realizam neste modelo com o uso de "borracha esponjosa" de varias compressões aplicada sobre "nastro-cord" em diferentes tensões. tambem os braços são revestidos de borracha adequada. pés de ferro, pintados a fogo.

modelo "lady", criado pelo arquiteto Marco Zanuso - milano italia. direitos exclusivos de fabricação para a america latina, adquiridos por ambiente - ind. e comercio de moveis s.a., são paulo - brasil. todas as poltronas levarão um rotulo com o número de ordem e assinatura do arquiteto criador.



decoração
moveis modernos
desenhos exclusivos
tecidos originais

ambiente - rua martins fontes, 223 - tel.: 35-0306 - são paulo

COM o maior desvanecimento, agradecemos aos nossos segurados, colaboradores e amigos a reiteração, em 1955, da preferência com que sempre nos distinguiram.

Graças a essa confiança e apôio, podemos assegurar-lhes, para o futuro, as mesmas atenções e serviços que caracterizam os nossos 49 anos de devotamento aos lares do Brasil.

Colhemos o ensêjo para almejar-lhes, e às suas distintas famílias, um Natal muito feliz e um Ano Novo próspero e tranqüilo.

CIA. DE SEGUROS DE VIDA

PREVIDÊNCIA DO SUL

DEZEMBRO DE 1955

entre pelo portão da melhor oportunidade do ano:

Jardim MORUMBY

onde o metro quadrado do terreno mais valioso à venda
no Brasil é oferecido pelo preço de utilidades comuns:

Local ideal para residência!
Proximidade do centro paulistano!
Altitude invejável!
Panorama esplêndido!

Você já pensou em morar no cenário
paradisiaco em que foi rodado o
filme "Sinhá Moça"? Pois isso está
perfeitamente ao seu alcance - o
JARDIM MORUMBY tem um lote à
sua disposição!

E MAIS ESTAS REALIZAÇÕES:



Pergunte às melhores pessoas do seu círculo
social e verá que tôdas as de bom gosto ele-
geram o JARDIM MORUMBY como o local
ideal para a residência perfeita!



Corretores no local

Vendas a cargo da

COMPANHIA IMOBILIÁRIA MORUMBY

Titular: Luiz Alberto Caldas de Oliveira - do Sindicato dos Corretores de Imóveis
Depto. de Vendas: Rua da Consolação, 65 - 4.º - Telefones: 32-9579 e 37-2918



Faz gosto vê-los cheios de vitalidade, sempre dispostos a novas travessuras. É que além de bem alimentados eles fazem o regime VIC MALTEMA. Contêm vitaminas, ferro, iodo, proteínas, fósforo, sais minerais e malte.

**ÊLES
VENDEM
SAÚDE
GRAÇAS A
VIC
MALTEMA!**
Saboroso
Nutritivo
Refrescante



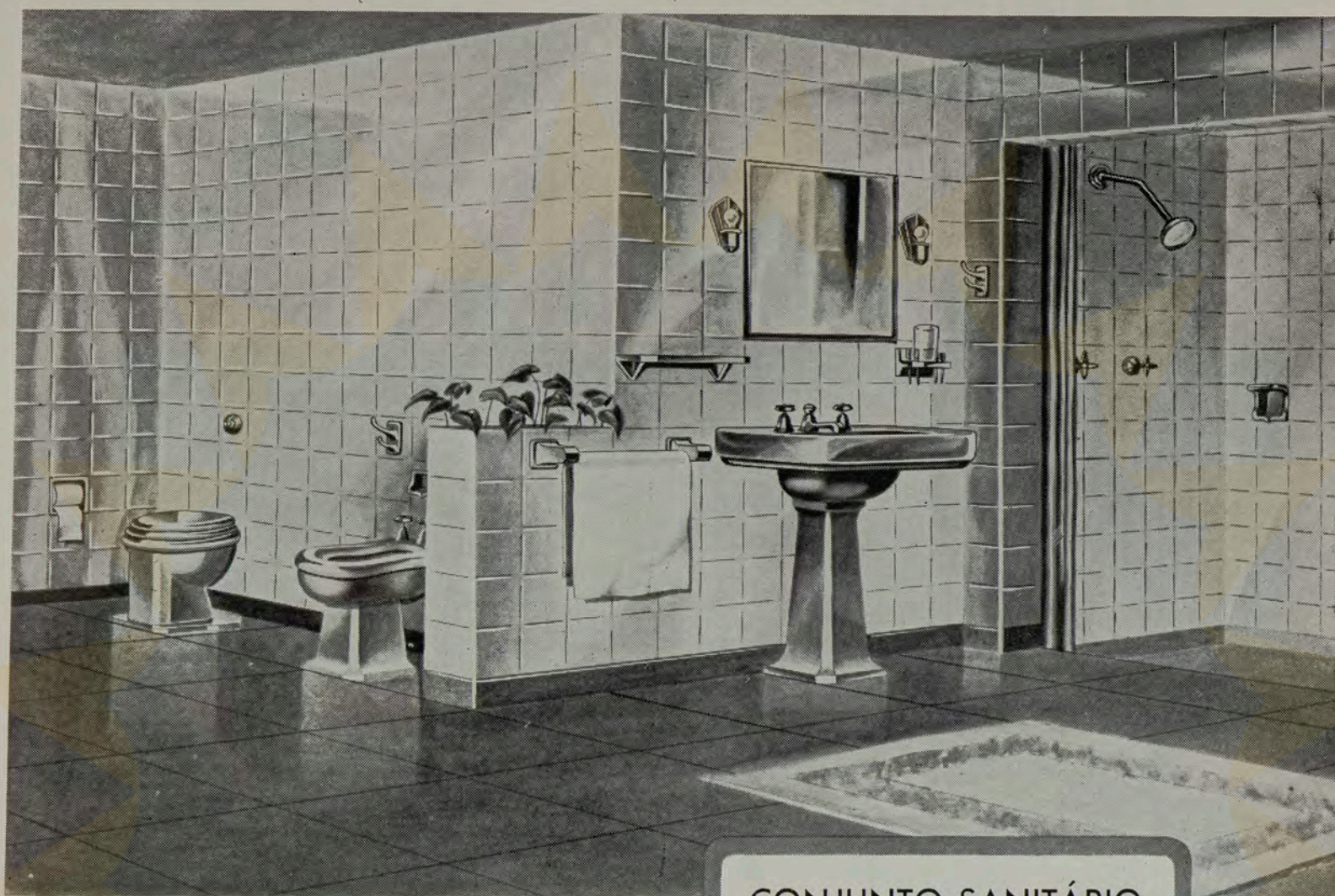
**VIC
MALTEMA**

*de manhã
à tarde
à noite*



COMPANHIA PROGRESSO NACIONAL
INDÚSTRIA BRASILEIRA DE BEBIDAS E CONEXOS
Rua José Paulino, 717 - Telefone 51-7277 - São Paulo

para ambientes que exigem qualidade...



CONJUNTO SANITÁRIO

CELITE

o melhor que existe!

- durabilidade ilimitada
- inabsorvente
- inalterável aos ácidos
- alta resistência mecânica
- garantia contra gretamento

NAS CÔRES:

AZUL-HORTÊNCIA • MARFIM

AZUL PASTEL • VERDE JADE

AMARELO CANÁRIO



- nas boas casas do ramo -

CERÂMICA SANITÁRIA PORCELITE S.A.

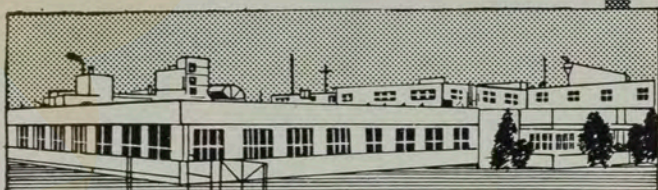
RUA ITAPURA, 626 - FONE 9-1183 - CAIXA POSTAL 2818 - SÃO PAULO

pelo dedo
se conhece
o gigante...

e pela marca se conhece o produto de qualidade!

BERRY BROTHERS

marca famosa de uma linha de tintas
consagrada pela sua insuperável qualidade!

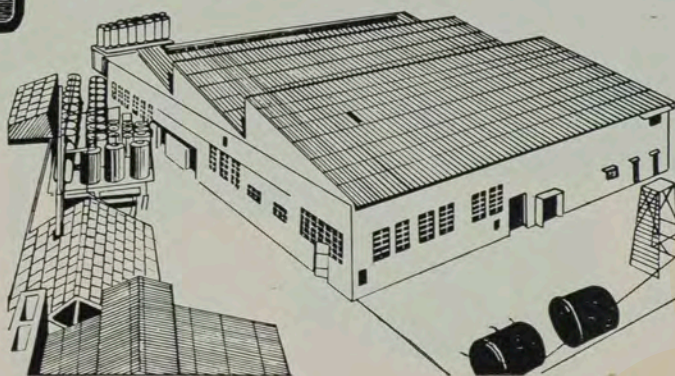


...desde sua fundação em 1913 a AMERICAN MARIETTA tem marchado firmemente no sentido de aprimorar cada vez mais a qualidade dos produtos por ela fabricados. Hoje, 76 fábricas espalhadas por todos os Estados Unidos da América do Norte, atestam a pujança desta Gigantesca Organização...

AMERICAN



MARIETTA S.A.



O crescimento vertiginoso da AMERICAN MARIETTA americana refletiu-se no Brasil, onde o ritmo cada vez mais acelerado de construções exigia um maior número de produtos de alta qualidade. ...surgiu então a AMERICAN MARIETTA S.A., Tintas e Lacas, que através de seus distribuidores exclusivos para todo o território nacional

CASSIO MUNIZ S.A.

coloca à disposição do público brasileiro a insuperável linha de tintas BERRY BROTHERS

É um bom negócio revender as tintas BERRY BROTHERS. Solicite folhetos e informações, sem compromisso, a



CASSIO MUNIZ S.A.

Praça da República, 309 - São Paulo
Rua Senador Dantas, 74 - Rio de Janeiro



HERVY

**as côres
transformam
um ambiente**



Ao construir ou reformar sua residência, prefira os modernos conjuntos de louça sanitária HERVY em côres, que trazem elegância, distinção e modernismo ao seu lar... a custo mais conveniente!



**em 10 côres
firmes
e modernas**

HERVY
*louça sanitária
eletro
vitrificada*



Grant 97.512

Cia. de Cerâmica Industrial de Osasco
São Paulo

À VENDA EM TÔDAS AS BOAS CASAS REVENDEDORAS DO RAMO

NO

STUDIUM

do Hotel

J

ARAGUÁ

JANTARES DANCANTES

ao som do conjunto harmonioso de

BETINHO

Ar condicionado perfeito

Rua Major Quedinho, 40.

Telefone: 37-5121

COCKTAILS-DRINKS

NO

CLUB

"550"



BOEHR, de Viena, ao piano

AR CONDICIONADO

Aberto das 11 hs. da manhã

Praça da República, 146

Fone: 36-9121

CLICHERIA UNIVERSAL

esmerando-se sempre em produzir os mais perfeitos trabalhos em zincogravura, um dos mais importantes setores das artes gráficas, na oportunidade em que a revista

H A B I T A T

completa um lustro de existência, toda ela consagrada à arquitetura, à decoração, às artes visuais, à pintura, à escultura, prazerosamente congratula-se com HABITAT EDITORA LTDA., para a qual executou a clicherie da presente edição como de todas as suas outras publicações.

CLICHERIA UNIVERSAL

F. GRABENWEGER & CIA. LTDA.

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



NATIVIDADE

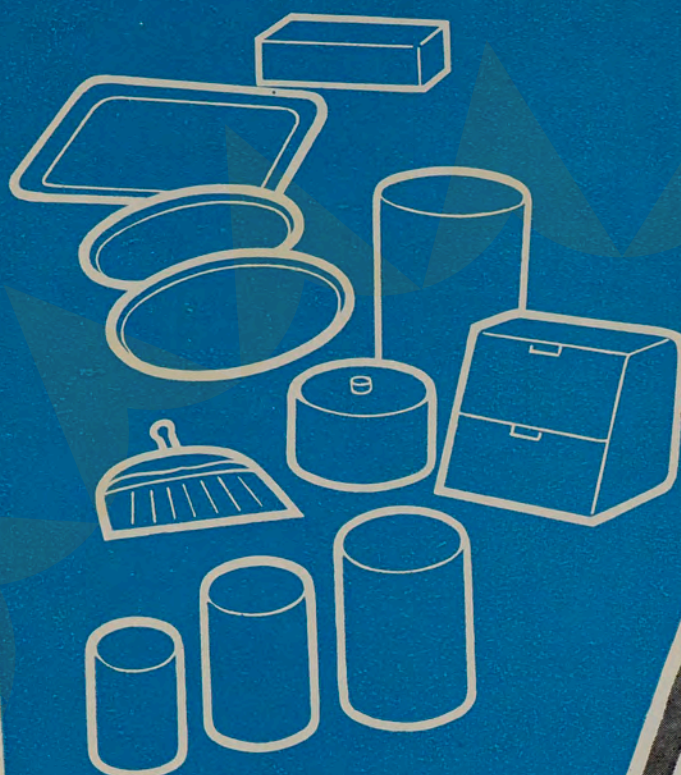
Mais uma vez o Mundo Cristão vai festejar o sagrado dia da Natividade de Jesus. Os quatro cantos da terra se aformoseam, se engalanam, se rejubilam e elevam aos ceus cânticos sublimes em estrofes plenas de amor Àquele que passou por nós humilde, súplice, paupérrimo para, ao fim, ir ao sacrifício supremo para salvar-nos.

O cristianismo tem sido nestes quase dois milênios, a força extraordinária, incoercível, que vem realizando maravilhas, transpondo obstáculos, proporcionando através da ciência e da arte, criações portentosas, e mais do que isso, ajustando entre os homens desníveis antes julgados intransponíveis, mostrando, enfim, que em tudo está presente um poder supremo, materialmente intangível, que se chama Deus, espiritualmente Divino, que pela terra passou, e que se chamou Jesus Cristo.

HOMENAGEM DE ELEVADORES ATLAS S.A.



Artigos de uso Doméstico



Brinquedos



metalma



RUA CAETANO PINTO, 575

TELEFONE: 33-2133

CAIXA POSTAL: 2.400

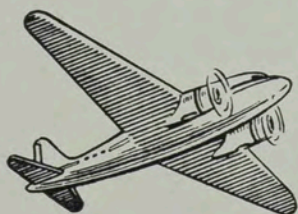
SÃO PAULO

ESCOLHA A CIDADE



e veja como
são fáceis as
viagens às

ESTAÇÕES DE ÁGUAS pela "NACIONAL"



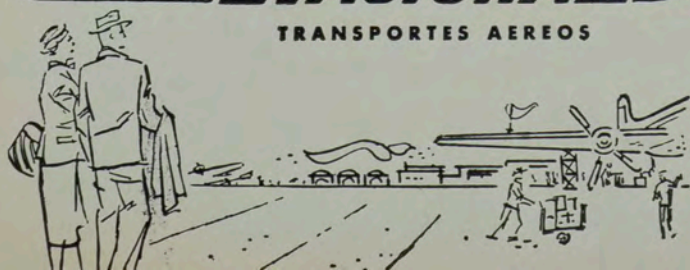
Seja qual for a época do ano em que o Sr. deseje viajar às estâncias balneárias de Araxá, São Lourenço, Poços de Caldas, Caxambú, Cambuquira ou Lambari, estarão sempre às suas ordens os exemplares serviços da NACIONAL TRANSPORTES AÉREOS.

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



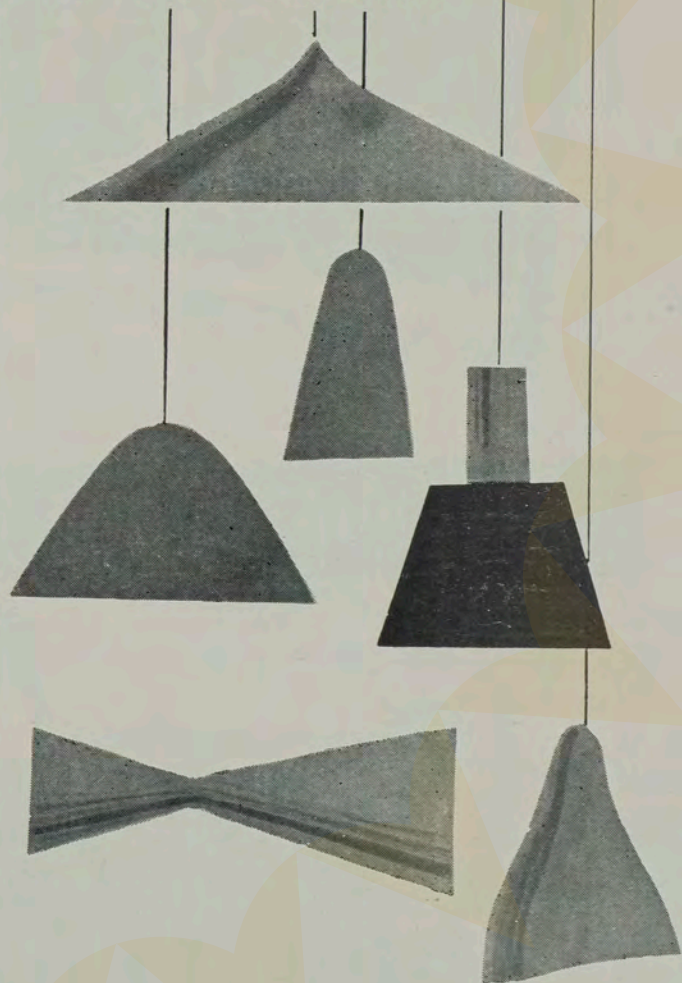
NACIONAL

TRANSPORTES AÉREOS



dominici

iluminação moderna



MATRIZ: São Paulo
Rua 13 de Maio, 53 - Fone 33-9372

FILIAL: Rio de Janeiro
Rua Figueiredo Magalhães, 81-C
C o p a c a b a n a

Atestado de apurada qualidade



As novas e
confortáveis poltronas do

TEATRO MUNICIPAL de SÃO PAULO

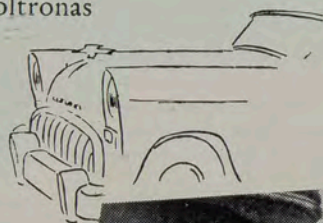
projetadas e executadas pelo LICEU DE ARTES E OFÍCIOS

são dotadas com
as ultra-flexíveis

molas

no-sag

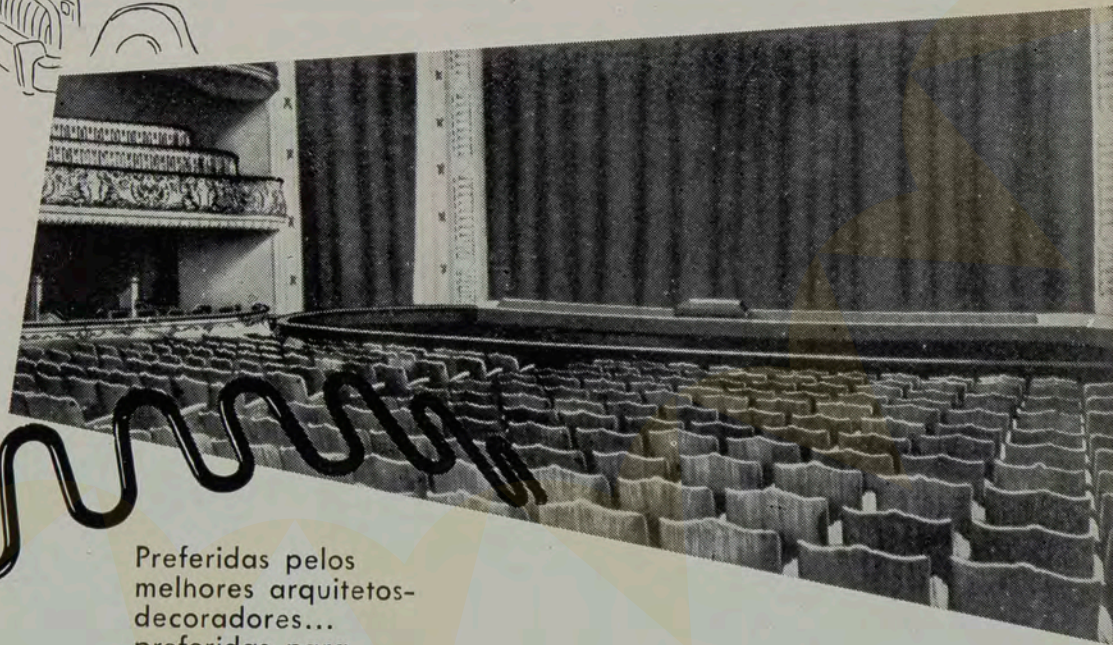
Cada vez mais as molas **no-sag** são preferidas onde quer que seja requerido um molejo perfeito e estofamento indeformável. Para o máximo conforto dos frequentadores do Teatro Municipal de São Paulo, sua nova e funcional platéia é dotada de modernas poltronas com a garantia das legítimas molas **no-sag**. Altamente duráveis e extremamente flexíveis, as molas **no-sag** identificam móveis de classe.



CARACTERÍSTICAS EXCLUSIVAS DAS MOLAS **no-sag**

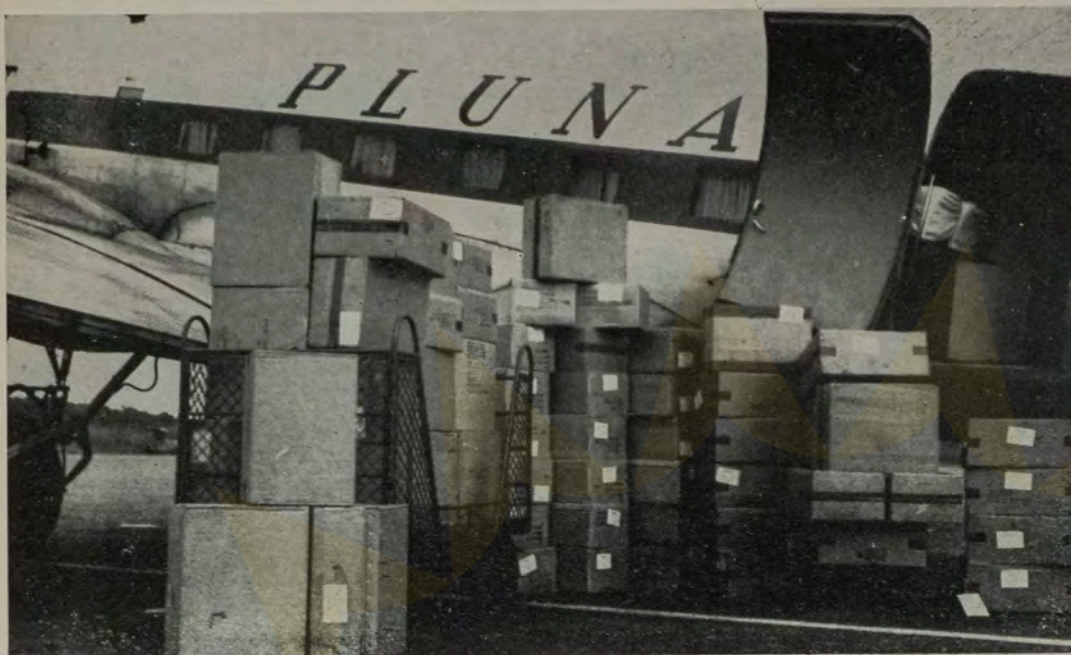
Fabricadas com aço especial de alta qualidade. Suportam-se a si mesmas, eliminando a necessidade de percintas, cordinhas e barbantes que acumulam pó e apodrecem. • Maior durabilidade. • Usadas em toda a parte onde se exige máxima resistência e máximo bem estar: poltronas de cinemas, teatros, aviões, ônibus, trens, assentos e encostos de automóveis, camas, etc.

Preferidas pelos melhores arquitetos-decoradores... preferidas para ambientes elegantes e funcionais!



molas **no-sag** do Brasil S.A.

Rua Vilela, 307 - Fone: 9-0927
Caixa Postal 1711 - São Paulo



PLUNA não transporta somente passageiros. Industriais e comerciantes de São Paulo vêm se servindo de seus aviões para transporte de mercadorias de toda espécie.

Élo progressista das amistosas relações Brasil - Uruguai

Inegavelmente o Uruguai se constitui, hoje, num dos mais procurados centros turísticos do mundo. Tanto isto tem de verdadeiro que festivais cinematográficos, congressos científicos, culturais e esportivos vêm sendo realizados tanto em Montevideu como em sua famosa praia e estação balneária de Punta del Este. O Aeroporto Nacional de Carrasco, registra um dos mais intensos movimentos de passageiros, colocando-se entre um dos mais movimentados de todo o mundo.

Ligando o país às nações vizinhas bem como o próprio interior, PLUNA (Primeras Líneas Uruguayas de Navegación Aérea), realiza magnífico trabalho de aproximação que transcende

ao aspecto simplesmente turístico e de transporte. Adquire, na verdade, o sentido de um progressista élo de ligação de amistosas relações entre os povos de hispano-américa, em particular, entre a República Oriental do Uruguai e o Brasil.

Homens de Estado, diplomatas, comerciantes, industriais, esportistas, intelectuais ou mesmo turistas vêm se servindo cada vez mais dessa companhia de navegação aérea que fundada em 1936, vem progredindo com acentuado vigor.

Nas fotos, apresentamos vários aspectos das atividades relacionadas com PLUNA, no Brasil, em particular em São Paulo.



Maria Della Costa, a consagrada artista do cinema e do teatro brasileiros, viajou, recentemente, como convidada de honra de PLUNA.

O cineasta brasileiro Lima Barreto e sua esposa, a atriz Araçari de Oliveira, viajaram para o Uruguai como hóspedes de seu governo. Na foto, os distintos viajantes e os srs. Jurandir Carradore, Oscar Carrizzo, Osvaldo Carratú e Jaime Prades.



Sob a proteção da bandeira uruguaia, a aeromoça da PLUNA, srta. Rosa Lloret, sauda os brasileiros.





Por ocasião da consagração de "Miss Aviação", realizada em São Paulo com o apóio do major-brigadeiro Armando de Souza e Mello Ararigboia, que se vê no centro da foto, PLUNA prestou significativa homenagem às vencedoras do concurso: rainha e princesas.

Aeroporto Nacional de Carrasco, em Montevideu, local de inusitado movimento aviatório.



ESTRADA DE FERRO SOROCABANA

PROPRIEDADE E ADMINISTRAÇÃO DO ESTADO DE SÃO PAULO



Locomotiva elétrica das mais modernas, puxando uma composição de passageiros.

Reparação da ponte sobre o canal dos Barreiros, em São Vicente. Linha Santos-Juquiá



2.212 KM. DE LINHAS FÉRREAS A SERVIÇO DO BRASIL

**O BRASIL
E SUA
ARQUITETURA**



EDIFÍCIO MONTREAL — SÃO PAULO
PROJETO: ARQUITETO OSCAR NIEMEYER
CONSTRUÇÃO: CONSTRUTORA HARDING S. A.

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



IA-SP-1.130

*Decorativos...
Práticos...
Eficientes...*



BRAFOR

BRASILEIRA FORNECEDORA ESCOLAR S. A.

RIO DE JANEIRO:
Rua México, 21-A • Fones: 22-0180 e 32-7178

SÃO PAULO:
Rua Sete de Abril, 125 • Fone: 34-6665

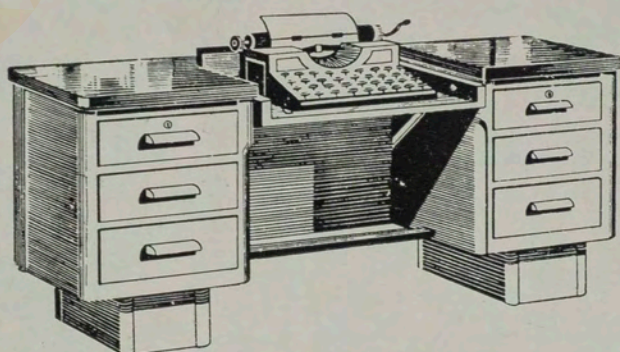
PÓRTO ALEGRE:
Av. Senador Salgado Filho, 119

Brafor fabrica móveis funcionais
— VENDE EFICIÊNCIA!

De linha inconfundível e exclusiva,
Brafor oferece uma moderna concepção
de mobiliário para escritórios,
especialmente estudada e planejada
pelo renomado projetista industrial
R. Loewy, notável por muitas criações,
inclusive para a Ford e Studebaker.

Srs. arquitetos, engenheiros e
decoradores, sirvam-se da experiência
da Brafor, para a solução de seus
problemas de móveis para escritórios,
cinemas, escolas etc. A Brafor atenderá
solicitamente a qualquer consulta.

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

Em qualquer formato
previsto pelo
engenheiro...



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

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

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

ALGUNS DOS USOS CONSAGRADOS

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

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



ALUMÍNIO DO BRASIL, S. A.

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

MÓVEIS TEPERMAN



**são os
melhores !
e não são
mais caros !**

**móveis
TEPERMAN**

FABRÍCA E VENDE DIRETAMENTE SEUS MÓVEIS!

AV. RANGEL PESTANA, 2109 FONE 9-5205
(junto ao Largo da Concórdia)

DECORAÇÕES
CORTINAS
TAPETES

IMÓVEIS - LOTEAMENTOS
ADMINISTRAÇÃO - INCORPORAÇÕES
ENGENHARIA - CONSTRUÇÕES

Imobiliária BOM PASTOR S. A.

RUA SENADOR QUEIROZ, 667 - 3.º AND. - (AV. IRRADIAÇÃO) SÃO PAULO

TELEFONES :

DIRETORIA E VENDAS	35-6347
ADMINISTRAÇÃO E DEP. JURÍDICO	35-6030
ENGENHARIA	35-6031
COMPRAS	35-6351

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

DIRETOR RESPONSÁVEL: GERALDO N. SERRA

6.º ANO - DEZEMBRO DE 1955 - N.º 25



Execução do desenho da capa: Badia Vilató.

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

IMPRESSÃO: EMP. EDITORA O PAPEL LTDA.
RUA LAVAPÊS, 538 - FONE: 36-3689 - S. PAULO

SUMÁRIO

6.º Ano — Novo programa de trabalho: Arquitetura, Urbanismo e Artes, componentes da revista Habitat	1
A pesquisa no Planejamento da Assistência Médico-Hospitalar	2
Integridade, Pobreza e Miséria das Casas de Deus — José Geraldo Vieira	3
A Casa Bandeirista — Arq. Luiz Saia	7
Noticiário Arquitetura. Basílica Nacional de N. S. Aparecida, S. Paulo. Antônio Prado Júnior. Um projeto que não se concretiza. Duas datas da arquitetura brasileira. Na Faculdade de Arquitetura da Universidade. Exposições de Arquitetura Brasileira nos E. U. A. Dia do Urbanismo.	11-16
Meditação de fim de ano — Geraldo Ferraz	12
IX Congresso Panamericano de Arquitetura — G. F.	14
Walter Gropius: O homem e a obra — G. F.	17
A Arquitetura da sociedade industrial — IV — O fator industrial (2) — Arq. Paulo F. Santos	18
Um teatro ao ar livre, Stuttgart, Alemanha — Arq. Frei Otto	27
A iluminação em salas de concertos — Arq. Udo Erich Neumann e Fritz Busch	30
Palácio dos Esportes, Barcelona — Arqs. José Soberas Mauri, Lorenzo Garcia Barbon e Fernandez Menestrosa	32
Edifício «La Pedrera», Barcelona — Arq. Gaudi - Arq. F. J. Barbà Corsini	35
Uma «rua» comercial sem tráfego. A «Lijnbaan» de Rotterdam, Holanda — Arqs. van den Broeck e Bakema	40
Motonave «Frankfurt», Alemanha — Arq. Edgar Hartmann, Hamburgo	42
Pontes	43
Exposição de Flores, Kassel, Alemanha — Arq. Frei Otto, Berlim	44
Casa Dionisi, Litges, Barcelona — Arqs. Coderch e Valls	48
Edifício de apartamentos, Barcelona — Arqs. Coderch e Valls	50
Grandes estruturas arquitetônicas na França	53
Residência de um diplomata, Petrópolis — Arq. Francisco Bolonha	54
Residência de verão, Itaipava — Arq. Olavo Redig de Campos	56
Residência em uma Usina de Açúcar, Utinga — Arq. Rolf Huether	58
Residência no Rio — Arq. Francisco Bolonha	60
Edifício em São Paulo — Construtora Zarzur & Kogan Ltda.	63
Igreja Católica Melkita em S. Paulo — Construtora Zarzur & Kogan Ltda.	66
O perigo da originalidade a qualquer preço — Yvone Jean	68
Uma arte coletiva no Brasil: As rendas — Yvone Jean	71
Arte Amazônica: III — A cerâmica de Maracá — Napoleão Figueiredo	72
Uma Linguagem silenciosa: Os Neosinais — Maximilien Vox	75
As artes populares regionais do Brasil — Yvone Jean	79
Matéria básica e fundamento do ceramista — Alfons Engling	82
Natal	84
Os desenhos de Goethe — R. K.	86
Magnelli — Murillo Mendes	88
O Ateliê do Impasse Coeur de Vey — Manuel Germano	90
Tradição e modernidade na arte sacra — Antônio Cuoco	92
Exposição ao ar livre	92
Exposições, Museus e Galerias	94

ASSINATURAS

12 números anuais

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

NÚMEROS AVULSOS

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

NÚMEROS AVULSOS, ATRASADOS

Brasil	Cr\$	60,00
Exterior	US\$	1,75

PREÇO DESTA EDIÇÃO Cr\$ 50,00

6.^o ANO

Novo programa de trabalho
Arquitetura, Urbanismo e Artes,
componentes da revista Habitat

Inicia *Habitat* com este número o seu sexto ano de existência. No decorrer dos cinco anos que se sucederam, a realidade em que se tornou esta publicação, inventariando as atividades da arquitetura e das artes no Brasil, espelha, na coleção regularmente obtida, uma soma que é, para nós, o patrimônio bastante, prêmio do esforço desenvolvido, no sentido de realizar um instrumento de documentação, de história, de debate e crítica, de pesquisas e incentivo. Destituídos de falsa modestia acreditamos ter chegado ao fim de mais uma etapa em perfeita consonância com a intenção vasada num programa de trabalho, cuja permanência tem sido, até o limite máximo das contingências, servida por um constante impulso apto a nos evitar a solução de continuidade. A consciência dessa fidelidade, entretanto, não nos permitiria encerrar o balanço dos cinco anos que passaram, e lançar este marco do sexto ano, sem uma nova afirmação, a afirmação, afinal, emergente de uma etapa importante no quadro de nossas atividades. Doutra forma a etapa se tornaria apenas uma referência na fuga do tempo.

Para o empreendimento que esta publicação representa, não seria apenas o registro da aceitação insistente e da insistente procura que vimos verificando, na curva ascendente de um sucesso que nos envaideceria, o agradecimento e a retribuição ao interesse manifestado, no país e no estrangeiro — particularmente no estrangeiro, onde a tarefa de divulgação de nossas coisas é compreendida com uma atenta observação ao nosso trabalho.

As perspectivas do sexto ano de publicação de *Habitat* a coincidir com a do ano de 1956, quando tantas possibilidades maiores se oferecem no plano da vida nacional, também não nos autorizam a, apenas, celebrar o êxito obtido. O balanço dado revelou de uma forma sobremaneira imperativa o acrescentamento de nossas responsabilidades perante o meio técnico, as instituições culturais e artísticas da cidade e do país, e as crescentes solicitações civilizadoras, que requerem, cada vez mais, padrões de alta qualidade, na complementação da vida urbana em todos os seus aspectos. Incumbia-nos, então, levar por diante aquelas responsabilidades, e é nesse sentido que o programa do sexto ano em que entramos com este número, vai ser assinalado, primeiramente, por um desdobramento da publicação de nossa revista. *Habitat* passará assim a sair mensalmente.

Mas o desdobramento material, por si só, não constituiria um novo programa. O nosso esforço busca sempre informar-se na íntima melhoria do produto, e só a consubstanciação de um conteúdo mais qualificado poderá imprimir, com acerto e consequente proveito, essa marca imprescindível à ampliação anunciada. Repensando o problema da arquitetura, deduz-se que ela se insere, com suas condicionantes mais profundas e diretas, como organização do espaço, para os acontecimentos humanos em qualquer escala, e em suas derivações e repercussões relacionais, no quadro mais amplo que é o do urbanismo, como técnica e arte da organização do maior espaço. E, portanto, destas consequências, que implicam no conceito da planificação, da racionalização da cidade, da sua transfiguração, que estamos lançando algumas das possibilidades de um programa. Imperativo se tornou o planejamento e a arquitetura não pode mais se limitar a construir sobre a rua-corredor, desconsiderando as relações existentes entre o fato de sua aparição e funcionamento, nem ignorando o fim para o qual tende a formulação biológica da arquitetura orgânica e viva, em proporcionar felicidade ao homem, defendendo-o, preservando-o, dignificando-o.

Habitat conjugará, portanto, em profundidade e extensão, seu interesse entre arquitetura, urbanismo e artes em S. Paulo e no Brasil, mais especificadamente abordando aqueles dois primeiros aspectos, do que até aqui fizemos. Outro capítulo, que se insere na arquitetura, o da disposição organizada dos elementos necessários à vida na habitação, no escritório, nos locais de trabalho, no recreio particular ou público, entre a instalação e a decoração, encontrará aqui páginas que serão dedicadas às soluções melhor obtidas, ou estudadas.

Sem dúvida, *Habitat* se situa no seu papel, apenas, de estimular e documentar a construção, na arquitetura e no urbanismo, quanto de divulgar as artes de São Paulo e do Brasil, na tarefa de criar uma base humana mais ampla, como o reclamam iniciativas tão estimulantes como sejam o Museu de Arte de São Paulo, o Museu de Arte Moderna, a Bienal paulista, o Museu de Arte Moderna do Rio. Inspira-nos a certeza de que, desta maneira, estaremos dando novo impulso e maior objetividade à aspiração do equipamento urbano, atenta à dinâmica de um progresso que já deixa de ser adstrito ao plano de subsistência, para alçar-se a uma industrialização habilitada a dispensar importações onerosas de instrumentos de trabalho, proporcionando-nos breve, a possibilidade de um surto de auto-suficiência, o grande espaço econômico, do sul do nosso hemisfério.

A Pesquisa no Planejamento da Assistência Médico-Hospitalar

Tese aprovada, apresentada pelos arquitetos Rino Levi e Jarbas Karman, membros da Delegação do Brasil ao IX Congresso Pan-Americano de Arquitetos

"Em sua atividade relacionada com a assistência médico-hospitalar, o arquiteto defronta, continuamente, com uma série de obstáculos, frequentemente intransponíveis, que resultam da deficiência e insuficiência de elementos e informações. Normalmente, os dados que encontra à sua disposição, são em grande parte, empíricos, quando não baseados em convenções mais que nunca justificáveis.

Mesmo os dados obtidos de estudos mais consentâneos com a técnica moderna, nem sempre podem ser integralmente aproveitados pelo arquiteto, ou por resultarem de observações ainda incompletas, ou por serem de procedência estrangeira, não se adaptando, muitas vezes, às condições locais.

Se atentarmos para as verbas consideráveis que normalmente são aplicadas por órgãos oficiais e por beneméritas instituições particulares, no campo da saúde, torna-se particularmente injustificável que ainda perdurem métodos obsoletos num setor tão relevante.

Para a solução desses problemas é indispensável proceder ao planejamento integral médico-hospitalar e à pesquisa sistemática, através de trabalho de ampla colaboração, visando o estudo funcional do hospital e a normalização da sua construção e do seu equipamento.

O planejamento da assistência médico-hospitalar e o da sua instituição básica — o hospital — representam hoje tarefa extremamente complexa. Isto decorre dos inúmeros problemas que se prendem a esses assuntos, da heterogeneidade de muitos dos seus elementos e das contínuas mudanças que resultam da evolução da técnica, tornando muitas conclusões instáveis e inseguras.

O hospital não mais pode ser tomado como unidade isolada. A sua correta estruturação passou a depender de planos de âmbito regional e nacional, subordinados a fatores sociais, econômicos, geográficos e de saúde.

Experiências relativamente recentes aconselham que os estudos desses problemas sejam realizados por entidades científicas especializadas. Estas entidades deverão ter a cooperação coordenada de sociólogos, médicos, administradores, enfermeiros, arquitetos, engenheiros, industriais e demais profissionais e especialistas.

A propósito, seria oportuno mencionar as seguintes instituições, de finalidades semelhantes, e que tendem para os objetivos preconizados:

- 1 — Nos Estados Unidos da América: "Division on Hospital Facilities" da "U. S. Public Health Service"
- 2 — Na Inglaterra: "Nuffield Hospital Trust"
- 3 — Na Itália: "Centro Nazionale di Edilizia e Técnica Ospedaliera"
- 4 — Na Suécia: "Division of the Central Board on Hospital Planning and Equipment"
- 5 — No Brasil: "Instituto Brasileiro de Desenvolvimento e de Pesquisas Hospitalares"

Em face das idéias expostas, que decorrem da experiência adquirida através da construção de hospitais e da organização e funcionamento do novo Instituto Brasileiro de Desenvolvimento e de Pesquisas Hospitalares: —

SUGERIMOS ao IX Congresso Panamericano de Arquitetos que recomende a organização, nos vários países, de Centros de Estudos e Pesquisas Hospitalares, em caráter nacional, coordenando todas as atividades ligadas aos problemas de assistência médico-hospitalar, tendo em vista, em linhas gerais, os seguintes pontos:

- 1 — Estudo dos problemas médico-hospitalar, objetivando a planificação, a integração e a coordenação de hospitais, em bases regionais e nacionais;
- 2 — Estudo funcional do hospital, visando a qualidade, a eficiência e a economia dos seus serviços e da sua assistência;
- 3 — Normalização do hospital, compreendendo seu funcionamento, sua construção e seu equipamento.

SUGERIMOS, OUTROSSIM, para maior eficiência desses Centros de Estudos e Pesquisas Hospitalares, que os mesmos trabalhem em estreita colaboração, promovendo o intercâmbio e a divulgação de informações, estudos e conhecimentos".



Qual estamenha de burel, a alvura da taipa reveste a perspectiva externa...

Integridade, Pobreza e Miséria das Casas de Deus

José Geraldo Vieira

Era uma figura humana cujo aspecto logo à primeira vista dava mais a impressão de erudito ascético do que de contemplativo místico. E isso nos pareceu, muito embora durante as várias manhãs que esteve dentro e fora da igreja de Nossa Senhora do Rosário do Embú anotando coisas, não raro descansasse da seguinte maneira: rezando ajoelhado diante da imagem do Senhor morto.

Eu acompanhava-o de bom grado pois que a carta que me trouxe de Pie-Raymond Régamey, O.P., era um pedido que transformei num dever.

Programações de congressos diversos constituindo o núcleo cultural da temporada comemorativa do IV Centenário de São Paulo explicavam sua presença voluntariamente apagada e quase anônima entre historiadores, filósofos e sumidades. Nisso eu não tomava parte. Só de manhã, tempo livre diário, é que eu cumpria a solicitação de Régamey. Lia-lhe, de noite, o material escolhido e que interessava às suas pesquisas. Na minha biblioteca pouco havia no gênero solicitado; tive que arranjar com amigos, vincar páginas, marcá-las, traduzi-las. E a verdade é que ao cabo de uma semana o erudito anônimo de fisionomia ascética e aura mística já estava enfronhado no halo de lenda e história não só da igreja do Rosário como da localidade do Embú.

Pobre e bom Dumery a representar aqui no Ibirapuera o reitor de sua longínqua e secular universidade do Sul da França! Certo dia o reitor chamou-o, entregou-lhe densa papelada, um caderno de *traveller's checks*, uma carta-ofício com letras capitulares ao jeito das iluminuras de Carcassona, mandou-o para Paris tirar passaporte e passagem aérea.

O bom do Dumery meteu-se na segunda-classe do *Sud-Express*, abriu o livro de Horas, daí a pouco o fechou e ficou pavorosamente a observar as Landes até entrar em tablados históricos de Poitiers e Orléans. De vez em quando tirava da algibeira a papelada e o caderno de cheques, sorrindo ante aquele seu *titulo paupertatis*. Em Paris desceu numa das ruas tipicamente eclesásticas de Sèvres, foi rezar diante dos despojos intactos de São Francisco de Sales, depois rumou para o Quai des Orfèvres a fim de arranjar passaporte. Um funcionário agnóstico tirou-lhe as impressões digitais, restituiu-o em quatro linhas sucintas à qualidade civil de fulano de tal, filho de Beltrano e Sicrana, nascido em 1910, fê-lo passar no postigo da caixa, pagar emolumentos, despachou-o a um fotografo hirsuto do primeiro andar que lhe colou no peito um número e o tornou hediondamente lívido num retrato de 4 por 6.

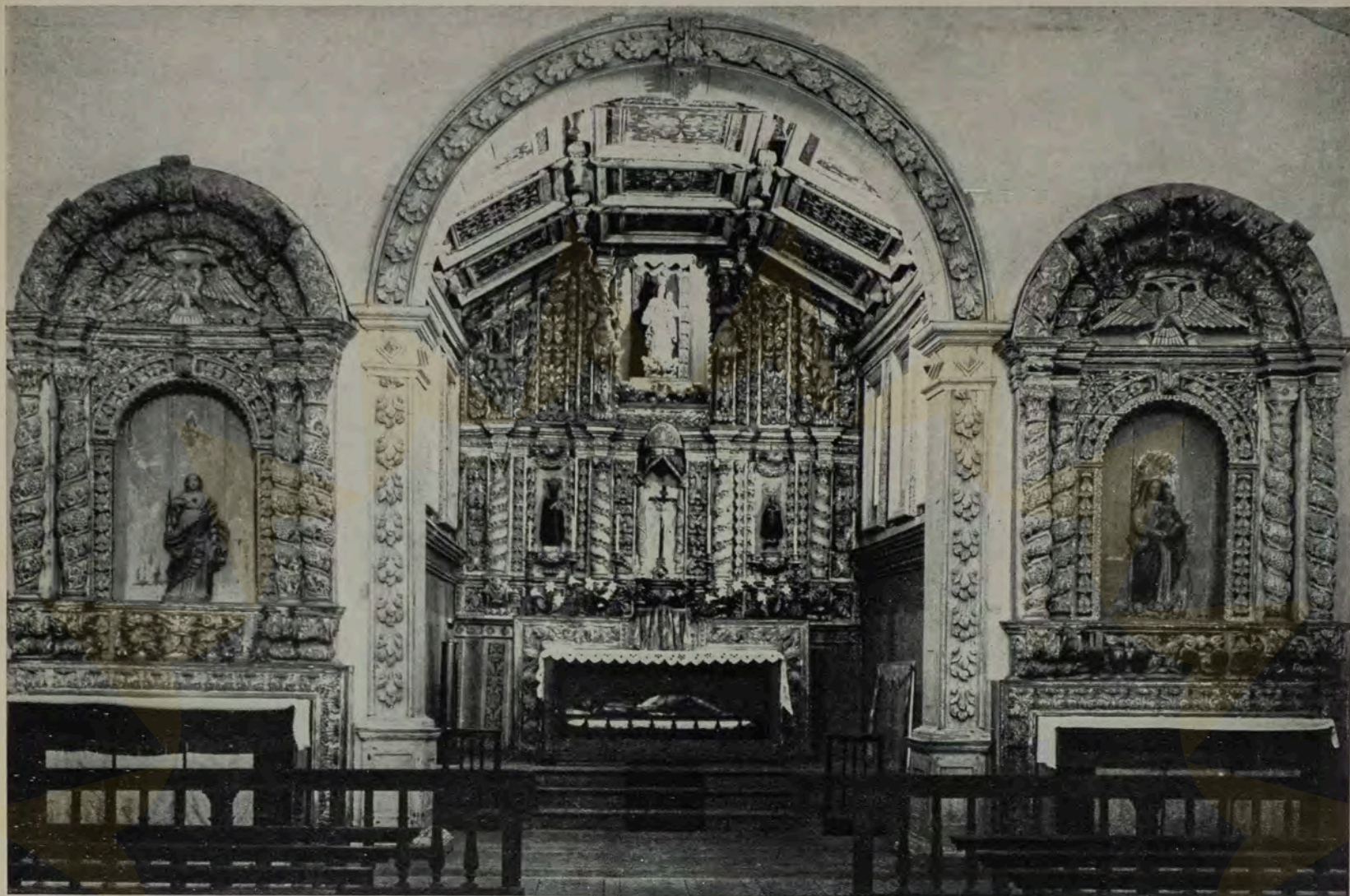
Daí a dois dias o bom do Dumery se encolhia numa poltrona movediça e extensiva da *Air France*, do lado esquerdo para ver a paisagem e observar dois dos quatro motores que

prazerosamente lhe davam a possibilidade dupla de se julgar arcanjo e pára-quedista. Foi então que viu como da altura de 5.000 metros o chão da gleba francesa parecia uma tela deitada de Manessier. Já o Atlântico, porém, era uma coisa nacarada tendo como fímbria à esquerda o ocaso patético sobre o Saara, e como delimitação na frente e à direita o aproximar do mistério equatorial.

Durante dezoito horas o bom do Dumery pressentiu que ia fazer-lhe falta o irmão leigo que outrora o acompanhava como técnico fotográfico. Aliás, na missão especial que Dumery vinha cumprindo desde alguns anos, o irmão Hémony agia sempre como técnico. Assim foi que com êle andou fotografando naves de Rucqueville-en-Bessin, a colegiada de Bernay, a capela abandonada de Artigues, os escombros da abadia de Hambye.

Pois, leitores, o bom Dumery é uma espécie de alma que ronda há sete anos as igrejas decrepitas, abandonadas de França juntando material e documentação. Não para lhes escrever a história, pois não gosta de ser escrivão de registros, mas para ilustrar o seu livro sobre *Miséria e Pobreza da Casa de Deus*. Está-se a ver que êle distingue as duas coisas segundo a formulação já secular de São Tomás de Aquino. Miséria é degradação, pobreza é magnanimidade.

De fato, a miséria atinge a integridade; a pobreza preserva a integridade. E no caso das



A ábside e os altares laterais, como cabeça e espáduas do corpo místico...

casas de Deus, o bom Dumery pensa como Couturier e como Régamey. Isto é, que a miséria, o escombros, o abandono das antigas casas de Deus, sejam catedrais ou mosteiros, ou sejam capelas e nichos, ferem a essência objetiva do culto, da mesma forma que a riqueza paroxística, profanadora, deturpante, na mentalidade de basílicas repletas de *bondieuserie*. Ao passo que a pobreza, isto é, a estamena verídica de que se deve vestir a casa de Deus, segundo São Domingos, deve ser preservada, e nunca insultada.

Assim, pois, Dumery e Hémony andaram durante sete anos fazendo uma espécie de levantamento das casas de Deus em toda a França; aquelas seculares, perdidas em províncias, vales e montanhas, orlas de oceano e beiras de rios; e dividindo-as em seu livro em igrejas da miséria, ou insultadas, e igrejas da pobreza, ou preservadas.

Dessa forma quando, em linda manhã do ano passado, o levei pela primeira vez ao convento e à igreja do Embú, ele já sabia a história da região e daquela casa de Deus. E em paga me havia contado as histórias quase análogas das grandezas, vicissitudes e restaurações das igrejas de Jobourg, na Mancha; de S. Romano de Puy, no Loire; de Plazac, na Dordogne e, principalmente, de Chabestan, nos

Altos Alpes. Estas quatro igrejas históricas e lendárias do chão místico da França representam a pobreza conservada, atuante, onde a tradição arquitetônica, o revestimento, os altares, as estátuas, os retábulos, as alfaias e o culto prosseguem como uma refeição evangélica em Emauz, sem que as insultem o tempo através do abandono, dos escombros ou, o que é pior, das reformas hediondas, insultantes.

Tais reformas hediondas insultantes ou ingênuas, equivalem ao abandono de um postulado evangélico.

Dumery gabou-me com entusiasmo a preservação e as obras de reparo e de respeito à effigie primitiva da igreja do Embú, comparando o trabalho meticuloso, coerente e sensível de Luís Saia ao que em França andou fazendo Pinsard.

Mas Dumery, ao percorrer a paisagem de montes e regatos de Mboy, sabedor já que aquilo tinha vários nomes líricos como tudo quanto é criatura passível de vocativos, Embú, Emboi, Bohi, Alboy, e conhecedor já dos trabalhos de Sérgio Buarque de Holanda "Capelas Antigas de São Paulo" (nem sei como arranjamos o número V de 1941 da *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*) ainda assim levou um susto agradável. Pois achara por fora, como aspecto, a Igreja de Nossa Senhora do Rosário semelhante em pobreza recatada e histórica à igreja

de Chabestan nos Altos Alpes. Aquela praça quase colonial parecendo cenário ingênuo de oratório de Natal onde se canta na noite de 24 de dezembro um coral de Bach, tinha naquela manhã um dulçor bucólico de ilustração para Bernardim Ribeiro.

Mas, entrando na igreja, Dumery caiu num daqueles transe de quem em Ouro Preto ou no Salvador se sente frade de quatro e três séculos passados e se atordoa no surrealismo empírico e no onirismo chagalesco de anjos, talhas, estátuas, colunas, a fusão arquitetônica das Descobertas criando um cenário de ouro para a liturgia conforme já fizera a arte bizantina.

De modo que o edifício de taipa nem por fora parecia um convento agônico tendo no canto norte uma capela exautorada; não era absolutamente um ôco sem Deus, um passado caído na miséria, insultado pelo abandono ou vilipendiado pelo sacrilégio das reformas de administrações burocráticas como o são em França, às vezes, as das Belas Artes e as das Pontes e Calçadas. E então Dumery reconheceu a mentalidade do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico. Passou a percorrer e a anotar tudo quanto encontrava no antigo convento, espécie de museu em abandono, onde peças de presépio, figuras de roca dos doze apóstolos, imagens de madeira e de barro cozido formavam pelos recantos aspectos lancos de fundo de



Os motivos do Oriente Próximo (árabe) e do Oriente Remoto (chineses) fazem dos caixotões horizontais e inclinados um docel tropical sôbre o altar-mor.



Se a Senhora do Rosário estivesse em seu nicho primitivo (onde se acha o crucifixo), a composição harmoniosa valorizaria mais o efeito do retábulo...

cenário de teatro decrépito. Então, tratou de ver qual o lado de miséria, de degradação, e qual o lado de pobreza, de preservação. E chegou a uma paradoxal dúvida, enquanto observava a velha matraca, a pia, o armário da antecâmara, alguns santos abandonados, diversos anjos e figuras zoomórficas atiradas na despensa das disponibilidades. Dirigiu-se então ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico, alí no centro de São Paulo, perto de dois museus modernos, e teve licença magnânima para folhear todo o material fotográfico referente ao convento e à igreja do Embú antes e depois da restauração.

E a paradoxal dúvida se transformou em evidência. Dumery voltou diversas vezes ao Embú e ao Patrimônio Histórico, fazendo comparações do material objetivo com o material iconográfico. E deduziu que a admiração religiosa, cumprindo decerto outros atributos mais diretos durante mais de século não preservara a integridade daquele corpo místico; antes o degradara involuntariamente querendo modernizá-lo; e, mesmo depois da restauração escrupulosa realizada, persistia agora uma mentalidade ingenuamente deturpante. A averiguação era paradoxal. Uma entidade de responsabilidade nacional, mas laica, zelava pela atmosfera religiosa histórica, arquitetônica e artística de um convento e de uma igreja; mas uma eventual adminis-

tração religiosa, de esfera interna, não entrava em sinergia com êsse programa emanente.

Faz tempo que Dumery já voltou para a França com êsse material a acrescentar ao livro *A Miséria e a Pobreza da Casa de Deus*. Lá constará, decerto, a história do aldeamento de Mbeiu; da fazenda de Fernão Dias Pais e Catarina Camacho; a lenda da primitiva igreja e sua transladação real; a lenda plástica e poética do tacho de ouro que mergulhou no rio; a ronda noturna dos fantasmas dos jesuitas; o pêso de toneladas da imagem do Senhor dos Passos; o símbolo da serpente que matou o índio; a aura branca da lavoura do algodão colonial. Mas constará, principalmente, a prova não da pobreza insultante que "morde na essência" da igreja, mas da pobreza paradoxalmente dourada que preserva um recinto barroco mas onde como duas redomas, a autoridade doméstica, *intra muros*, e a autoridade artística, nacional, formam duas atmosferas. E com o mesmo desassombro de Pichard, Salavin, Couturier, Mollard e Régamey quanto a templos franceses, o bom do Dumery terá que escrever que, das duas redomas, a que preserva a integridade do museu e da igreja do Embú é a que o Serviço do Patrimônio Artístico e Histórico lhe aplicou com escrupulo para proteger como joia a pupila bem-amada do padre Belchior de Pontes.



Nos vãos infero-laterais da talha, no altar-mor, administrações substituem periodicamente pesados santos de barro cozido ou madeira, alternando-os.



Onde, o Senhor dos Passos, a Nossa Senhora das Dores e o Arcanjo São Miguel? Aquelas antigas imagens não se coadunavam mais com os altares barrocos?





A Casa Bandeirista

arq. Luiz Saia

Quando os fenômenos conquistam uma fisionomia própria e sólida, em meados do século XVII, todos os quadros da sociedade bandeirista estão desenhados de conformidade com a experiência local e com uma linguagem característica. A relativa independência é manifesta: os potentados já encontram meios de possuir escravos e poder suficiente para expulsar os jesuitas; a economia de subsistência já está estabelecida segundo exploração policultora que vai desde a farinha de guerra, nativa, até a água de rosas, portuguesa; as fazendas já escolheram os postos-chaves nas cercanias de São Paulo e um significado fundamental na produção intensiva do tipo mameluco; o processo de formação da classe dominante já definiu as formas de seleção de valores; a arquitetura também encontrou o material mais adequado e a forma mais capaz de responder às características da sociedade paulista; os agenciamentos da igreja, de serviços, de habitação, já estão definidos como organização do espaço, como esquema construtivo e também como expres-

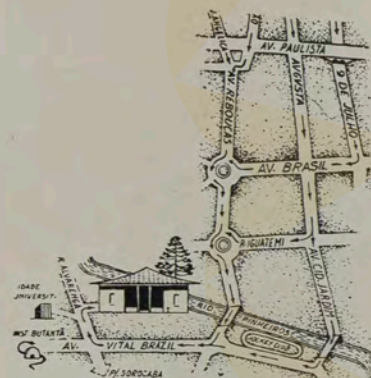
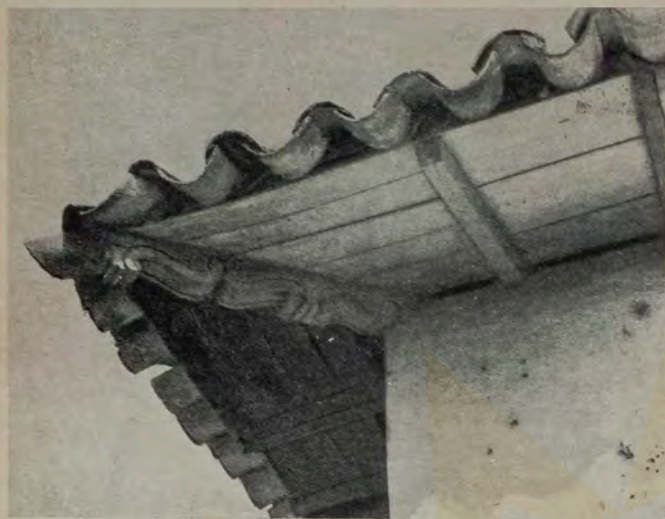
são plástica. Datam dessa época, e vão até meados do século XVIII, os exemplares de residências bandeiristas arrolados pela Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional nas cercanias de São Paulo.

A residência do potentado paulista instala-se num retângulo, como paredes de taipa de pilão, telhado de quatro águas e cobertura com telhas de canal. Prefere sempre uma plataforma natural ou artificial, a meia encosta, nas proximidades de um riacho. A planta se desenvolve segundo um esquema bem preciso: uma faixa social, fronteira, contém a capela e o quarto de hóspedes e, no meio, o alpendre; atrás dessa faixa e em correspondência com as divisões dela, em torno de uma sala central, os quartos se dispõem lateralmente. Às vezes, no fundo, comparece um agenciamento de serviço, dando acesso ao pavimento superior. Nos exemplares mais tardios, este compartimento se transforma em alpendre. Enquanto a faixa fronteira se aquinhua sempre com todo o pé-direito, como se quisesse com isto valorizar a sua distinção

social, o restante da habitação comporta um segundo pavimento destinado ao depósito. Este último dispositivo, que aproveita o espaço ganho à custa da declividade do telhado, é uma solução característica da residência medieval e o seu funcionamento ultramarino se realiza inclusive como câmara térmica.

Este último detalhe, juntamente com a técnica de construir com taipa de pilão e o tipo de planta, que compareceu em outras regiões americanas de colonização ibérica, denunciam a sua importação já elaborada.

Em São Paulo, porém, foi sujeita às características específicas da classe dominante bandeirista a que serviu: o que pode ser verificado não apenas na sistematização de uso a que foi submetida, mas especialmente na adequação de funcionamento que proporciona e que a torna regional. Em função do seu significado político e econômico, servindo de base para as cruzadas contra o gentio e por isso escolhendo circunstâncias de situação geográfica e topográfica peculiares; acomodando-se às



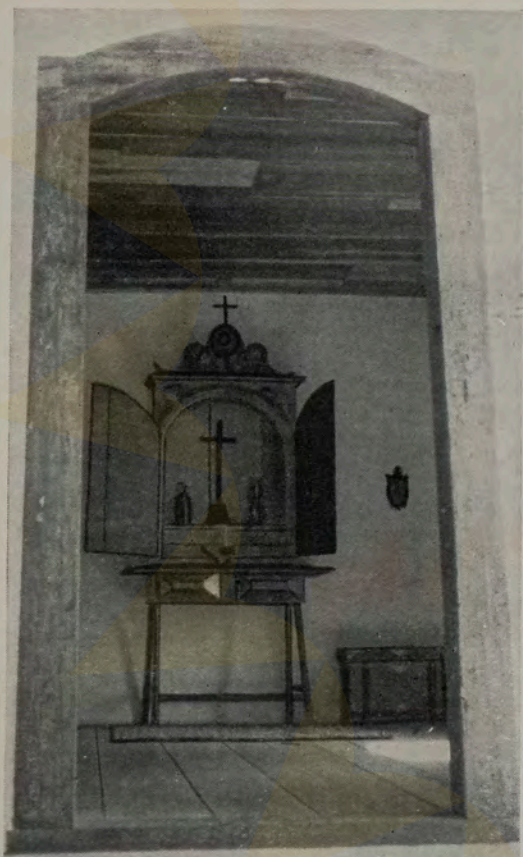
Vistas da Casa Bandeirista antes da restauração. O cachorro do cunhal era o refúgio último da decoração. A liquidação da sociedade bandeirista determinou o abandono das residências dos seus maiores; ou a tentativa, nem sempre bem sucedida, do seu aproveitamento para outros programas. Para isto retiravam paredes, abriam novas envasaduras, etc. O insucesso dessas tentativas é delatado pelo novo fechamento das portas recém-abertas.

condições que sugeriam e facilitavam o aproveitamento de detalhes técnicos de procedência diversa, permitindo-lhe assim refletir peculiaridades do ambiente em função, especialmente do destino que reservava a cada peça da habitação o novo programa do potentado bandeirista.

A restauração desta morada, feita pela Comissão do IV Centenário sob a supervisão da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, procurou, obedecendo ao mesmo critério norteador dos trabalhos desta repartição, respeitar o "resto" encontrado, como documento e como unidade plástica. Ainda que a premência de tempo não haja permitido identificar o primitivo morador, tudo leva a crer tenha sido construída em meados do século XVIII: o desenho dos cachorros dos cunhais e a solução sumária dos restantes, as vergas curvas das janelas, a própria presença simultânea de vergas curvas e retas, o alpendre posterior de serviço, algumas divisões internas de pau-a-pique, o garbo das colunas e a banqueta da fachada principal, o desenho dos espê-

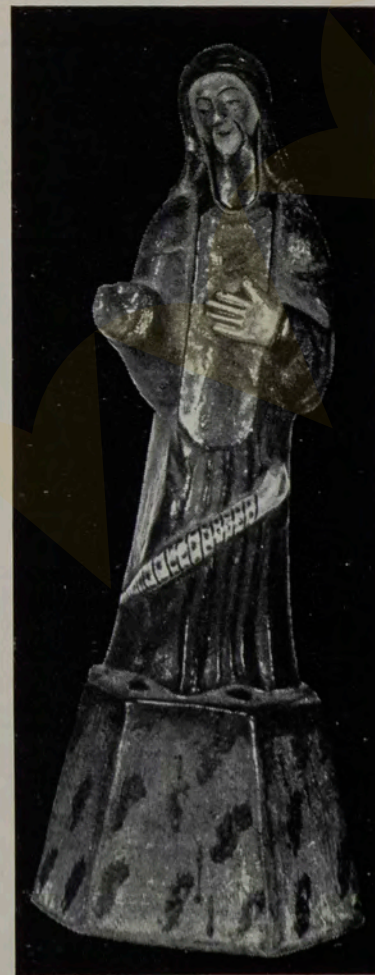


A restauração da Casa Bandeirista, no bairro do Butantã, foi feita pela Comissão do IV Centenário, com a supervisão técnica do 4.º Distrito do DPHAN.



A capela, embora pobre, conservou assoalho e fôrro, sinal de valorização.

Imagens populares paulistas, de terra-cota pintada. A tradição de imaginária de terra-cota teve grande profundidade nos dois primeiros séculos, em São Paulo.



Nas moradas bandeiristas do século XVIII, o alpendre de serviço é um elemento característico. Nesta parte as vergas conservam-se retas: nenhuma intenção decorativa.



No mobiliário bandeirista o cabide fixo é um denominador comum, bem assim a rede e as arcas. O piso de terra batida era a solução absolutamente dominante.



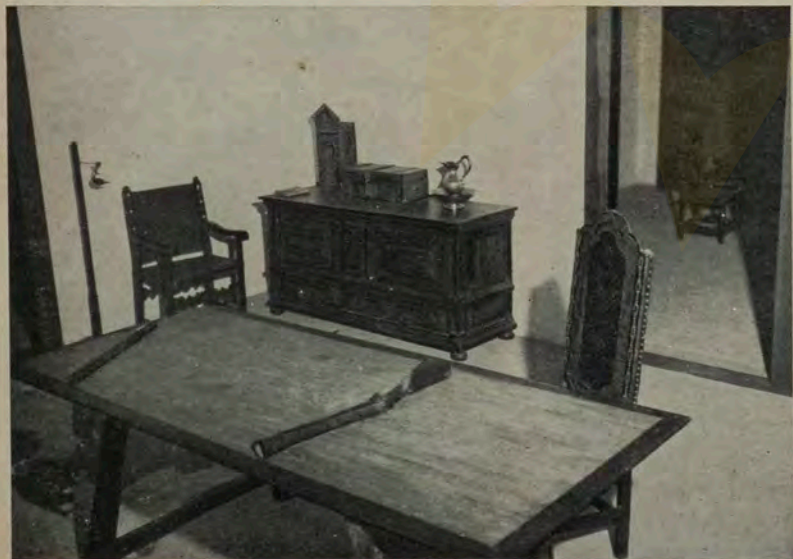
lhos, o uso de dobradiças e mais um sem-número de construção que somente o trato íntimo e especializado com este gênero de construção revela e que seria fastidioso enumerar. Não teria sido obra, portanto, de Afonso Sardinha, que aí obteve sesmaria no fim do primeiro século. Pode não ser, portanto, uma residência da grande época bandeirista do século XVII. Porém é uma peça típica de uma fase do bandeirismo paulista. Legítima, seguramente. Como documento e como expressão plástica, do senhor feudal que, como chefe, escravista, político, colonizador, banqueiro, herói e colono, realizou a primeira expressão humana, suficientemente diferenciada e organizada como classe dominante de uma comunidade nacional e também realizou, no Brasil, a primeira expressão de arquitetura residencial, não apenas no sentido que esta habitação o pode retratar através do seu aspecto plástico maciço, funcional, purista, mas também nas suas intenções mais legitimamente artísticas. De fato, se algumas habitações deste ciclo são

parcimoniosas na intenção decorativa, como aliás esta do sítio Butantã, onde apenas alguns detalhes revelam discreta preocupação deste tipo, outras peças do mesmo ciclo contêm "as mais antigas e autênticas expressões conhecidas de arte brasileira, em contraposição à maior parte das obras luso-brasileiras dessa época, que se deveriam melhor dizer "portuguesas no Brasil", segundo observação do arquiteto Lúcio Costa.

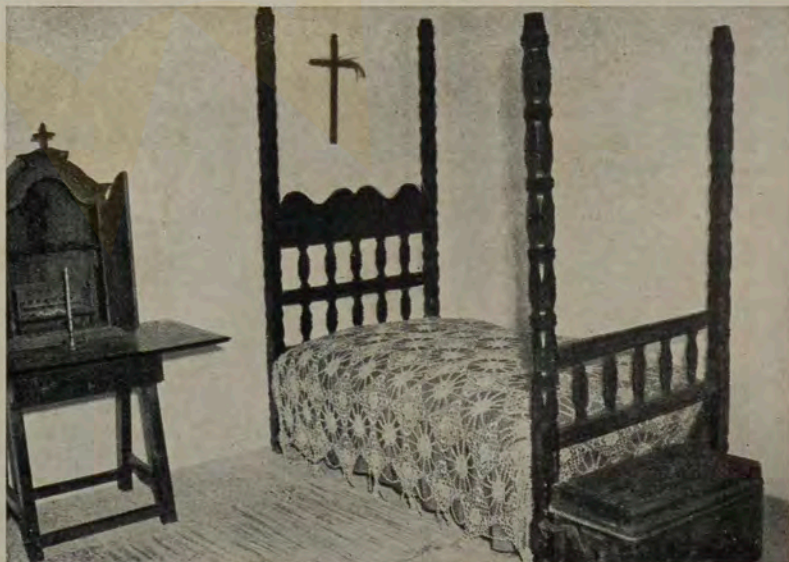
Mas não é apenas naquelas soluções intencionalmente decorativas que a arquitetura é obra de arte; a constância de um mesmo tipo de programa durante um longo período de tempo, a preferência por um mesmo partido, a eficiência comprovada de um satisfatório esquema construtivo, a simpatia manifesta por uma série determinada de soluções particulares e, afinal, como resultado, a eleição de uma peculiar proporção, uma particular feição plástica, contribuem para construir, "a posteriori", a fisionomia arquitetônica — artística — de uma sociedade. Esta fisionomia in-

confundível, porque fruto de um sentimento coletivo acerca das coisas e dos problemas, está na arquitetura, nas alfaías, no vestuário, na maneira de ser e até na alimentação e na fala. Este tipo de habitação da classe dominante bandeirista, embora provavelmente proceda de uma planta já elaborada, é legítima expressão artística mestiça: mameluca. Quando o colono paulista perde a colaboração do mameluco, base sobre a qual pôde realizar talvez o único ciclo econômico social inteiramente nacional, no sentido de que não representava a repercussão direta de contingências européias e de que a sua integral realização não dependeu de acontecimentos estranhos no âmbito nacional, este tipo de residência também perde a sua funcionalidade específica, a qual é responsável pelo que há de mais verdadeiro e característico na sua expressão arquitetônica. De fato, sem a mestiçagem, que originou o mameluco, não teria havido nem o bandeirismo, nem a mestiçagem arquitetônica representada por este tipo de habitação.

Nos inventários da classe dominante paulista dos séculos XVII e XVIII, se encontram indicações precisas de como era mobiliada uma residência daquela época.



O coeficiente de sensibilidade pessoal no arranjo de recantos de habitação é eterno. Sua validade subsiste desde que a não conflite com informações legítimas.





Basilica Nacional de N. S. Aparecida, S. Paulo

Após os serviços preparatórios da movimentação de terraplanagem da ordem de 400.000 m³ de cortes, já foi iniciada a concretagem das fundações da futura Basilica Nacional de Nossa Senhora Aparecida, padroeira do Brasil, projeto do arq. Benedito Calixto de Jesus Netto, elaborado sob a orientação do chefe da igreja paulopolitana, S. Em. D. Carlos Carmelo de Vasconcelos Motta.

Uma vez concluído o imponente conjunto arquitetônico, segundo a maquete acima, ele se constituirá no principal motivo de um vasto programa que transformará Aparecida do Norte, cidade do Vale do Paraíba, no Estado de São Paulo, Brasil, no principal centro de peregrinações brasileiras.

Numa área de 400.000 m², totalmente ajardinada, assistirão a basílica, os edifícios destinados aos museus, auditórios, obras sociais etc.

Numa colina situada mais ou menos no centro da área, está prevista a colocação da igreja.

Precederá o templo, uma grande praça com a capacidade para 300.000 pessoas e onde se localizará o altar destinado às comemorações ao ar livre, como congressos, concentrações, etc. O nível da praça estará 20 mts. abaixo do nível do templo e um acesso à esplanada superior, onde se assentará a igreja, será feito por meio de duas rampas que enquadram a praça. A esplanada superior, da Basílica, abrigará no seu sub-solo, estações de ônibus, instalações sanitárias e todos os serviços destinados aos peregrinos. A basílica, propriamente dita, ocupa na esplanada superior, uma área de 153 x 153 mts., ou sejam 23.409 m². Terá a forma de uma cruz grega, com o altar da padroeira exatamente no centro geométrico do cruzeiro e assentado de maneira a permitir que seja vista de qualquer parte da igreja. Em redor do altar e em torno da plataforma, doze pequenos altares permitirão a celebração de treze missas simultâneas em volta da ima-

gem sagrada. Três grandes naves convergem para o altar e uma ampla nave deambulatória se estenderá por todo o perímetro interno do edifício, tornando possível as procissões internas em qualquer circunstância, bem como a inter-comunicação entre as diversas partes da igreja. A divisão do conjunto destas três grandes naves convergentes para o centro formando como que três igrejas, visa facilitar simultaneidade de romarias, bem como colocar a imagem da padroeira relativamente perto de todos os fieis. Na nave deambulatória se levantarão 21 altares monumentos representando os Estados brasileiros e formando corôa em torno da imagem.

Do ponto do cruzamento dos dois eixos principais do templo sairão como uma cruz de Santo André sobreposta à cruz grega, quatro grandes capelas, chamadas capelas dos Sacramentos, destinadas à administração do Batismo, da Penitência, da Confirmação e do Matrimônio.

A capela da SS. Eucaristia, colocada na absíde, completará esta nova disposição. Tais capelas além de sua profunda significação litúrgica, terão praticamente a finalidade de facilitar a administração dos sacramentos sem embarçar a liberdade de movimentos no interior da igreja.

Externamente um grande pórtico servirá às procissões e cortejos litúrgicos e fará o circuito da basílica. A torre monumental, localizada ao lado da basílica abrigará o carrilhão e serviços anexos ao templo. Correspondendo à torre, prevê-se uma capela destinada às velas votivas e ex-votos dos peregrinos, fora do recinto do templo, mas dentro do conjunto arquitetônico.

O aspecto externo do edifício, nas suas grandes massas, é uma resultante de sua disposição interna, segundo a tradição da arquitetura litúrgica. O exterior deverá concorrer para traduzir e refletir o interior. Sua massa e suas linhas arquitetônicas inspiradas na arquitetura tradicional da igreja, impõe-se pela sobriedade e nobreza de formas. Domina o conjunto a grande cúpula dourada, que marcará o local onde se erguerá o trôno da padroeira principal do Brasil. O partido adotado na composição arquitetônica das fachadas e interiores, permite o desenvolvimento de uma decoração plástica característica dos tempos atuais.



Um grande projeto que não se concretiza

Inserimos com estas linhas uma fotografia já bastante conhecida dos que acompanham estes assuntos de arquitetura e, particularmente, da arquitetura planejada para o hospital. Trata-se da Maternidade da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo, projeto internacionalmente célebre, dos arquitetos paulistas Rino Levi e Roberto Cerqueira Cesar, que tiveram a colaboração inteligente, ativa e humana do grande mestre de medicina que foi o professor Raul Briquet. Internacionalmente célebre, escrevemos, este projeto, dado que já em livro sobre a arquitetura hospitalar publicado na Europa, tivemos ensejo de ver re-

produzida na capa o desenho dessa perspectiva (conforme o "Handbuch für den neuen Krankenhausbau", por Paul Vogler e Gustav Hasenpflug — Urban & Schwarzenberg — Munique — Berlin, 1951).

Ora, um projeto dessa natureza, que marcará época na nossa arquitetura hospitalar, já com a sua construção iniciada, há mais de dois anos está interrompido. Não se conclui essa construção, ao que parece por que não há quem a defenda, reclamando verbas para essa obra modelar. O catedrático da cadeira de Obstetrícia, da Faculdade de Medicina, que deve substituir o professor Briquet, ainda não surgiu... Consequentemente, a construção da Maternidade, obra necessária, útil, imprescindível sob todos os aspectos, não tem a continuidade que lhe caberia ser dada. Uma prioridade de construção para semelhantes casos deveria ser escalonada, em tempo, pelo governo do Estado, e nos próprios cuidados da Reitoria deveria ser posta em evidência. Já antes da morte que privou São Paulo e o Brasil do vulto singularíssimo de humanista que foi Raul Briquet, a construção da Maternidade estava paralisada. Esperava-se, então, que logo recomeçasse... Mas as coisas evoluíram para o pior; desaparecido Briquet, a obra ideal com que a arquitetura moderna brasileira iria se enriquecer, ao par de um enorme benefício social a realizar-se, ficou esquecida, relegada a um segundo plano. Números livros e revistas estrangeiras têm registrado esse projeto, que não se concretiza.

Julgamos que não haja chegado aos ouvidos do poder público essa clamorosa irregularidade. É preciso que o governo do Estado, e sabemos que o governador Janio Quadros dedica a esses problemas grande interesse, tome as necessárias providências para a realização dessa construção, que não deveria ter sido considerada de secundária ordem nos planos de trabalho que incumbe a São Paulo impulsionar, para seu melhor equipamento médico-hospitalar. Julgamos altamente oportuno que se tome uma iniciativa urgente nesse sentido.

Antônio Prado Junior

O desaparecimento de Antônio Prado Júnior merece uma referência especial. O antigo prefeito do Rio de Janeiro foi o primeiro administrador a dar importância ao planejamento urbanístico no governo de uma cidade, e isto num tempo em que em todo mundo amanhecia mal ainda a idéia do que era urbanismo. De fato, a vinda do urbanista Agache e a remodelação do Rio, tornaram Antônio Prado Júnior, na consagração que lhe foi feita posteriormente, "O melhor Prefeito" que o Rio teve e, por isto, "Cidadão Carioca" honorário. Não foi entretanto frutuoso o seu grande sucesso como prefeito, que ligou ao urbanismo a administração mais fecunda da Capital Federal, desde o prefeito Passos. Até agora, a maior parte dos prefeitos brasileiros não atribui à urbanização a importância que, há quase trinta anos, Prado Júnior, clarividentemente, lhe emprestava.

Geraldo Ferraz

Meditação de Fim de Ano

Uma palavra a arquitetos, engenheiros, urbanistas, sociólogos

Sob todos os aspectos, nossas crises emergem do vasto problema da educação para a produtividade não havendo, portanto, progresso nítido a não ser naquilo que se chama crescimento marginal da população brasileira, o que é um saldo negativo, porque de maneira alguma se reflete nos índices de melhor gênero de vida e de melhor nível de vida. Um enorme esforço de organização e de administração, para um mínimo compatível de civilização, é o que se verifica. Dir-se-ia que os problemas a serem estudados neste artigo seriam então de uma ordem menos ligada à arquitetura e ao urbanismo, se o "slogan" do urbanismo "organizar bem para viver melhor" não se oferecesse, imediatamente, à atenção dos que deveriam legislar e executar as soluções, na resolução dos problemas do governo, que só uma política informa: prever para prover... E nesta altura seguir-se-ia que temos de subordinar tudo ao urbanismo, o que é quase a cristalina verdade.

De toda a forma, um conjunto de idéias gerais é sempre útil, e devemos insistir em que se faça alguma coisa de básico, desde a escola primária à esfera universitária, a fim de que possamos dotar a mentalidade dêsse anteparo avisado, que poderia reduzir os nossos "deficits" na produção, na higiene, nos lazeres, para uma dignificação da vida humana. Deveríamos, então, apelar para os técnicos, lembrar a pergunta que na noite dos séculos foi dirigida àquele que matara um irmão, porque, na nossa negligência, estamos matando os nossos irmãos. Eliel Saarinen, num livro pouco divulgado, não obstante existirem dêle traduções até em espanhol, já lembrava uma das sentenças do Eclesiastes para frisar a importância do urbanismo: "Onde não há visão o povo perece".

O povo perece pela fome, pelo subconsumo, pela mortalidade infantil, pela falta de saneamento e pela subalimentação, o povo perece porque há na sua ascensão demográfica um crescimento visível de população marginal. Esta se resolve na complexidade dos fatores também visíveis, registrados pela necessidade da importação de bens de consumo e pelo desperdício, o gozo das grosseiras oportunidades da vida que é o luxo das tafularias de que se reveste e se veste o favelado, enquanto que todo gênero e nível de vida é relegado, também porque a produção não permite melhor.

Onde começar?

Mais de um sociólogo, mais de um pensador da organização política e social, já dirigiu aos seus conhecimentos dessa tremenda realidade a sondagem constante dessa pergunta.

Seria necessário começar do alto das esferas administrativas e econômicas ou, ao contrário, das camadas mais baixas em idade e em potencialidade econômica?

Realmente, os elementos de uma alta burguesia rareiam entre nós... Pois não corresponde a sua existência aos padrões conhecidos de nossos chefes de empresa, dos capitães de indústria, dos potentados feudais ou dos grandes acionistas, nem mesmo dos banqueiros mais qualificados. E estes, ainda que não correspondam em grande parte ao padrão que seria a alta burguesia, são um número tão reduzido que não caberia falar em uma minoria.

Os homens de governo... Os homens de governo ainda estão para nós na triste, tristíssima definição que deles deu o "Retrato do Brasil", de Paulo Prado, ao abordar essa suprema questão do País, que é a questão política, somente essa, que é a questão dos homens públicos, dizia Paulo Prado, prosseguindo: Há-os de todo o gênero: os inteligentes, os sagazes, os estúpidos, os bem-intencionados (dantesca multidão), os que a sorte protege como nas loterias, os efêmeros, os eternos. É o grande rebanho que passa, passando, de que fala Nietzsche. De vez em quando surge uma individualidade, ou nascente

ou já sacrificada pela incomensurável maioria: os nomes dessas exceções, de raros, acodem logo ao bico da pena, mas de fato e desde muito, estão desaparecendo rapidamente os que possuíam, na expressão dos historiadores românticos, "o magnetismo da personalidade".

E, entretanto, temos de apelar para os homens de governo, os homens públicos, dessa desoladora soma que constitui a descrição de Paulo Prado. É aos homens de governo que cabe apelar, para que reajam voltados para o panorama dos nossos "deficits", que tornam impraticável até um transporte coletivo na cidade mais rica do Brasil, como o atesta êsse espetáculo demagógico e deprimente da exposição dos ônibus parados por falta de peças. No meio esplêndido da inconsciência com que se continua importando bens suntuários, não há um intervalo para levantar os recursos com que obstar a incrível degringolada dos serviços públicos, não há um planejamento tendente a insuflar um sôpro virilmente criador na exploração racional, mecanizada, não improvisada do sólo, tornando-o fértil, em lugar de abandonado deserto, após algumas décadas de produção extensiva, nunca visando à produtividade nem à elevação dos teores qualitativos. Uma racionalização da agricultura, uma aplicação às populações rurais de medidas que devemos qualificar de primárias, para lhes melhorar os gêneros e níveis de vida, uma "política da agricultura", na adequação climática e na química dos solos, são questões de organização que deveriam inspirar os que possam se arrancar do marasmo em que vegetamos para um esforço criador. Ou estaremos inibidos pelas próprias condicionantes de nossos desequilíbrios econômicos e financeiros? E se quisermos encarar perspectivas piores do que as que se nos apresentam, quando teremos de enfrentar dificuldades terríveis em nossa produção agrícola exportável, pois é certo que para a próxima safra mundial de café, prevista de 45 milhões de sacas, haverá um consumo mundial possível de 30 milhões de sacas?

Parece-nos certo que não devemos desanimar, porque não cabe a um povo repetir um gesto que se compreende no desespero individual do homem que se suicida. O que é preciso é olhar de frente essa realidade e procurar modificá-la pelos recursos de uma imaginação criadora, voltados para uma solidariedade enérgica capaz de despertar esperanças e esforços.

É preciso que em cada lar, em cada escola, em cada degrau da vida brasileira haja o influxo de um pensamento generoso destinado a incentivar a boa ação, o esforço pela habilitação mais rigorosa, a esclarecida boa-vontade no sentido de uma educação positiva, a limitação ao lucro individual excessivo, mas de forma alguma o desprezo desambicionado, do marginal que apanha berloques e se contenta em levar a vida num carnaval ridículo, enquanto se depaupera fisicamente, moralmente, biologicamente. O papel que cabe a engenheiros e arquitetos, a urbanistas e sociólogos, numa tal arrancada de trabalho, é mais do que considerável. Só poderão arrostá-lo se conseguirem desprender-se do barro das satisfações imediatistas, das convenções acadêmicas, dos negócios "que dão dinheiro" mas empobrecem o País, e vão fazer, pela reversibilidade inflacionária, que o dinheiro ganho não valha mais nada, quando em outros tempos, ah, em outros tempos! Êsse saudosismo demonstra a insaciabilidade do homem brasileiro que faz os negócios "que dão dinheiro". Devemos buscar realidades e não miragens que nos dêem saudades do passado. O passado passou, voltarmo-nos para ele é morrer.

Nossa oportunidade está em viver criadoramente êste momento — hoje, para a colheita de amanhã. O papel que cabe a engenheiros e arquitetos, a sociólogos e urbanistas na intimidade dessa vasta trama de organização a produzir para o País, corresponde a uma parte ponderável de recuperação e fortalecimento das populações rurais e urbanas do Brasil, e sem isto não haverá aplicação financeira ou estabilidade econômica que valham o nome.

O que é necessário é uma tomada de consciência do problema e a marcha decisiva para lhe sacudir a profundidade íntima, numa transfiguração solucionadora, que não pode ser adiada, como está acontecendo.

Um novo ano se apresenta, um novo governo está à vista. Os horizontes precisam ser esclarecidos. Na paisagem brasileira, o problema do tugúrio, da habitação miserável, da falta de escolas e de hospitais, da falta de organização dos transportes, da deficiência das fontes de energia exploradas, do saneamento e do domínio da produção por uma produtividade qualificada, tudo isto reclama da administração, da iniciativa privada, do meio técnico, esforços de organização e de solução. Não podemos adiar mais. Não nos cabe lamentar o que passou, o que é preciso é que o dia de amanhã seja melhor, e para isto é necessário que sejamos capazes de trabalhar hoje, no plano e na execução do futuro.

O máximo da advertência a que podemos chegar é que se trata, nisto, de uma questão de sobrevivência nacional.

G. F.

IX Congresso Panamericano de Arquitetos

Um temário "A planificação integral dos espaços de habitação" desbordou nos temas livres, produzindo uma enorme diversidade de propostas, projetos e indicações, sobre um amplo campo de idéias, sugestões e alvitre

Reuniu-se em setembro, de 19 a 26, o IX Congresso Panamericano de Arquitetos. O material que aqui condensamos, até onde o interesse da condensação seja útil, e o que reproduzimos na íntegra, dada a sua síntese também útil foi-nos fornecido pelo delegado brasileiro convidado, prof. Rino Levi.

Inaugurou o IX Congresso o discurso de seu presidente, arq. Gustavo Wallis, pondo em destaque o significado da planificação, sempre focalizado pelos Congressos Panamericanos, desde o VI Congresso, em Lima, o VII, em Havana, o VIII no México, e tornado portanto temário do IX Congresso, por proposta aceita pela Federação Panamericana de Associações de Arquitetos, reunida na cidade de S. Paulo, em setembro do ano passado.

A maior parte do trabalho do Congresso esteve adstrita ao planejamento, e como estava qualificado no temário, sempre em referência ao problema da habitação, da moradia, visando a extirpação dos slums, dos tugúrios, favelas ou que designação tenham. O projeto de resolução apresentado pela delegação de Cuba e aprovado pela 1.^a Comissão, visando "a planificação integral dos espaços de habitação", coloca-se pelas suas indicações racionais e práticas, entre os primeiros trabalhos a destacar. Começando por uma definição do conceito do "espaço" em si em suas áreas adjacentes à habitação, parte da resolução: "Que as moradias que os Arquitetos projetem ou realizem ou quantos para esse fim executem em relação com a habitação, sejam sempre consequência de uma prévia planificação integral". Para que isto se torne factível os arquitetos devem se impôr como tarefa o fortalecimento de seus organismos profissionais, projetando-os em função social, para obter "através de esforços dinamizados e dirigidos por seus organismos profissionais", legislações sobre planificação integral e especificamente sobre a moradia, as quais devem ter "flexibilidade e adaptação para que as medidas não

malogrem deixando de abranger quanto delas se requer e espera". O item e diz: "Conseguir que o ensino de arquitetura comece e se concentre sobre problemas específicos da habitação, dentro de um plano geral de ensino que desenvolva no arquiteto uma mente planificadora". O item g assinala: "Obter-se por meio de propaganda intensiva que se coloque em primeiro plano de atividades construtivas do país, as condições que garantam na prática o direito do homem do campo e da cidade de ter uma moradia higiênica e confortável".

Ao apresentar um trabalho teórico e prático: "A planificação doutrina e método de trabalho", destacou-se também a delegação da Venezuela, em amplo estudo de vinte páginas densas de indicações. Os conceitos doutrinários estão assim definidos e aprovados pela Comissão I: "I. Os grupos humanos em qualquer etapa da evolução da sua civilização tomam formas em sua estrutura assemelhadas aos organismos vitais; II. Cada organismo tem em qualquer grau da evolução de sua civilização, um equilíbrio próprio que se pode medir exatamente; III. Para seu estudo pôde-se reconhecer nesses organismos cinco ordens ou componentes principais nos quais se classificam as funções secundárias (o social, o básico, o produtivo, o de serviço, o administrativo); IV. A proporção que existe entre os diferentes componentes determina o caráter e evolução dos sistemas orgânicos". Passa então a síntese da metodologia a ordenar-se da seguinte forma: 1.^o Planificação preliminar — Tese: constitui o documento completo de guia para a continuação de estudos e forma um conjunto homogêneo capaz de servir para escolher a solução adequada. A tese deve ser feita passo a passo e incluir: Problemas, Fatos (dados, investigações) e Diagnóstico, Objetivos, Hipóteses, Soluções alternadas; 2.^o Planificação total — Plano: compreendendo Análise e Diagnóstico; Síntese e Plano Diretor;

3.^o Realização — Ação: para concretizar-se em forma de operações precisas no espaço e no tempo.

Outro projeto de Cuba determinou o esclarecimento da "função ou campo específico que ao arquiteto compete dentro da planificação", ficando definido que: "A planificação integral não é função privativa do arquiteto nem de nenhum técnico ou profissional, embora todos devam desenvolver sua atividade dentro e pelas normas dela. O arquiteto tem na planificação uma grande responsabilidade, possivelmente mais que nenhum outro técnico por sua função coordenadora, já que, colocando-se fora dela, negaria o sentido e expressão à arquitetura, e, por isso, a sua própria obra". Uma proposta do arq. Eduardo Cañas Abril, de Cuba, exaustivamente examina os pormenores da questão sob o título "A função social do arquiteto e o arquiteto e a planificação".

Finalmente, o ponto mais alto da discussão se consubstancia na RESOLUÇÃO: "Reafirmar o conteúdo da resolução adotada no VII Congresso Panamericano de Arquitetos celebrado em Havana em 1950, relativa à "Criação em cada país de um Instituto Nacional de Planificação provido de amplas e bem definidas faculdades legais para poder levar a cabo a planificação geral da Nação a que esteja ligado diretamente com a suprema autoridade do país. Recomenda: que referidos Institutos de Planificação sejam organismos de adequada integração técnica e de caráter autônomo". Um complemento a salientar no conjunto dos projetos e propostas é então o da Criação de Centros Interamericanos de Estudos Superiores de Planificação, o que corresponde ao pensamento criador desse intercâmbio e dessa colaboração continental, que tem sua cúpula na OEA, e bem informou o IX Congresso. A criação de Centros Interamericanos de Estudos Superiores de Planificação, justifica-

se, pois, plenamente, pelas possibilidades que desbordam do nível nacional do ensino especializado do planejamento. Pode parecer uma flôr peregrina do ensino arquitetônico, mas sua exequibilidade está bem demonstrada pela experiência já realizada com a criação do Centro Interamericano da Habitação, de Bogotá. Assim, pode-se ler na justificação, "que é um dever primordial dos arquitetos, como parte fundamental e dirigente que somos da equipe a intervir na Planificação, o indicar a melhor maneira possível de obter que esse intercâmbio se efetue o quanto antes". É verdade que Cuba conseguiu, este ano, no decreto-lei 2.018 de 27 de janeiro, ver criada a sua Junta Nacional de Planificação, visando a lei em questão a Planificação Nacional. Com essa base, devem os cubanos, de que se fez porta-voz o arq. Montoulieu, autor da proposta ao IX Congresso, aspirar à troca de informações e de experiências. Aspirações como esta surgiram no Congresso, chegando a ser aprovado um projeto de resolução sobre a "necessidade de estabelecer uma Escola de Arquitetura e Planificação no Estado Livre Associado de Porto Rico", onde a densidade universitária de elevada percentagem ressen-te-se dessa falha. E o IX Congresso sugeriu às associações de arquitetos da América, que solicitem essa criação ao governo portorrique-nho. Portanto, além das idéias em âmbito continental, também as houve de limite nacional. Há muito o que fazer no preparo de arquitetos e urbanistas por estas Américas. Algumas propostas de resolução tocaram na periferia do temário, como o estudo da delegação venezuelana relativo a "espaços de habitação", onde um certo interesse se reflete nas suas sugestões de "integração da habitação nas unidades cooperativas, nas unidades vicinais e na comunidade", progressivamente. A recomendação derivada dessa consideração insere-se no conjunto ao declarar "imprescindível a elaboração de Planos Reguladores, para obter-se uma correta integração das Comunidades", a partir dos serviços, organização, revisão, regulação, remodelação, e no caso de novos desenvolvimentos da habitação, "fixação de normas e princípios, que orientem a formação de conjuntos arquitetônicos integrais". A recomendação insiste em que a ação do Estado deve mesmo influir na solução efetiva dos problemas de habitação, estimulando e regulando a ação privada dos grupos de médio e alto nível de recursos. Outra proposta nasce e se justifica no enunciado da moderna biologia segundo o qual "toda espécie evoluciona segundo seu mundo circundante", donde a orientação estética de que ao trabalhar seus projetos o arquiteto deve buscar "uma integração de todos os elementos humanos que sejam necessários para a criação e obtenção de um meio circundante agradável utilizando as formas de arquitetura, os espaços livres, a escultura, a pintura, a música, os esportes, etc.". Imediatamente, outra proposta complementa esta, ao recomendar sob o título "A habitação em relação com seu mundo circundante", que "tendo em conta as experiências derivadas do estudo do Modulor (medida harmônica), fator ventilação, ensolação, e os fatores de Klein: leito, móveis úteis, fator habitação, etc., deve se

tender a uma investigação que conduza à obtenção de um fator psicométrico do espaço necessário à satisfação plena das atividades humanas."

Uma recomendação, que não é arquitetura nem urbanismo, inseriu-se no quadro do planejamento focalizando o caso da habitação nas áreas industriais. Recomenda às organizações industriais a provisão de habitações e serviços aos seus trabalhadores, em comunidades abertas.

Complemento também é votar-se uma resolução para atender ao aspecto recreacional, que consta de três linhas: "Recomendar aos governos dos países americanos, a planificação e desenvolvimento de Sistemas recreacionais, tendentes a obter a correta utilização do tempo livre em benefício da saúde pública". Um outro projeto de resolução aborda, sucintamente o "jardim da infância por exercer funções determinantes na formação do indivíduo em orientar as primeiras experiências na fase de mais plasticidade de sua vida". E recomenda que se estabeleça definitivamente o "jardim da infância, como fator determinante de magnitude e composição da unidade cooperativa", esta sendo considerada "o primeiro elemento organizado das áreas de habitação" e o jardim da infância como "célula de integração".

★

Seguem-se os "temas livres". O IX Congresso Panamericano de Arquitetos os recebeu em um número realmente grande, à margem do temário, se bem que muitos continuem a ele se relacionando. Uma enumeração pode ser oferecida ao leitor para que se informe em geral do que foram esses trabalhos:

A Escola Rural constitui um "elemento indispensável" para a elevação do nível dos que trabalham e vivem no campo, e uma tese nesse sentido sugere a participação da Escola Rural tanto no domínio instrução-educação como no do preparo técnico que deve se refletir na mecanização da lavoura. O trabalho apresentado pela delegação de Cuba não fala na qualificação pedagógica da escola.

Um projeto de resolução da delegação da Colombia abordou longamente "A técnica na construção da habitação econômica". O pensamento dirigido para esse fim busca baratear a construção, não em detrimento do "espaço habitável, mas mediante a aplicação de métodos e sistemas que incidam na redução de seu custo.

Noutro setor, o do financiamento da habitação, a delegação do Chile formulou longo trabalho sobre "a criação do Banco Privado Interamericano de Fomento à Moradia de Interesse Social". A indicação é decorrente dos estudos já realizados e constantes da resolução 36 da X Conferência Interamericana, e visa a contribuir para a solução dos problemas numa coordenação de todos os elementos disponíveis àquela finalidade. Existe mesmo uma preocupação de dar corpo concreto às propostas, que devem ser apresentadas até 1.º de março de 1957 ao secretário geral dos Congressos Panamericanos de Arquitetos. O fomento da habitação de interesse social em grande, como é óbvio, carece de uma organização ampla, poderosa e capaz, e o Banco Interamericano seria a sua base,

ferindo fundo e em escala multiplicada ao máximo, a necessidade de construção de casas para o povo. Considerada uma população de 155 milhões de habitantes nos países da América Latina, a construção de casas de tipo econômico é avaliada em 166 mil, anualmente, e a falta é calculada em 1.100.000 habitações. Não há capital governamental necessário, capacitado a enfrentar o problema. O déficit anual de mais de um milhão de habitações é enfrentado então pelas possibilidades da tese cooperativa em escala continental. O plano escapa, em parte, à questão do urbanismo e da arquitetura, para se apresentar com interesse social administrativo, informado, sem dúvida, pelas possibilidades da arquitetura e do urbanismo, na realização técnica.

Menos ambicioso, embora apenas no plano do conhecimento das realizações já em andamento e da experiência adquirida é o trabalho da delegação de Cuba, visando o financiamento das habitações econômicas. Sua recomendação é objetiva: "Que se organize e propicie um intercâmbio de informes entre as Associações de Arquitetos dos países americanos através da mesa central da Federação Panamericana de Arquitetos, a fim de facilitar os informes concernentes à organização, funcionamento e resultados obtidos em cada lugar pelos organismos oficiais ou particulares, dedicados a financiar a construção e a adjudicar o alojamento dos edifícios de habitação às classes sociais de escassos recursos econômicos". A delegação da Venezuela apresentou um trabalho relativo à "Remodelação das áreas insalubres, de caráter local.

Outra proposta visa a sistematização do estacionamento nas áreas metropolitanas, recomendando "uma investigação permanente sobre o problema" e um "intercâmbio entre os Organismos de Arquitetos dos diversos países, quanto aos resultados das investigações e das soluções que a respeito se sugerirem".

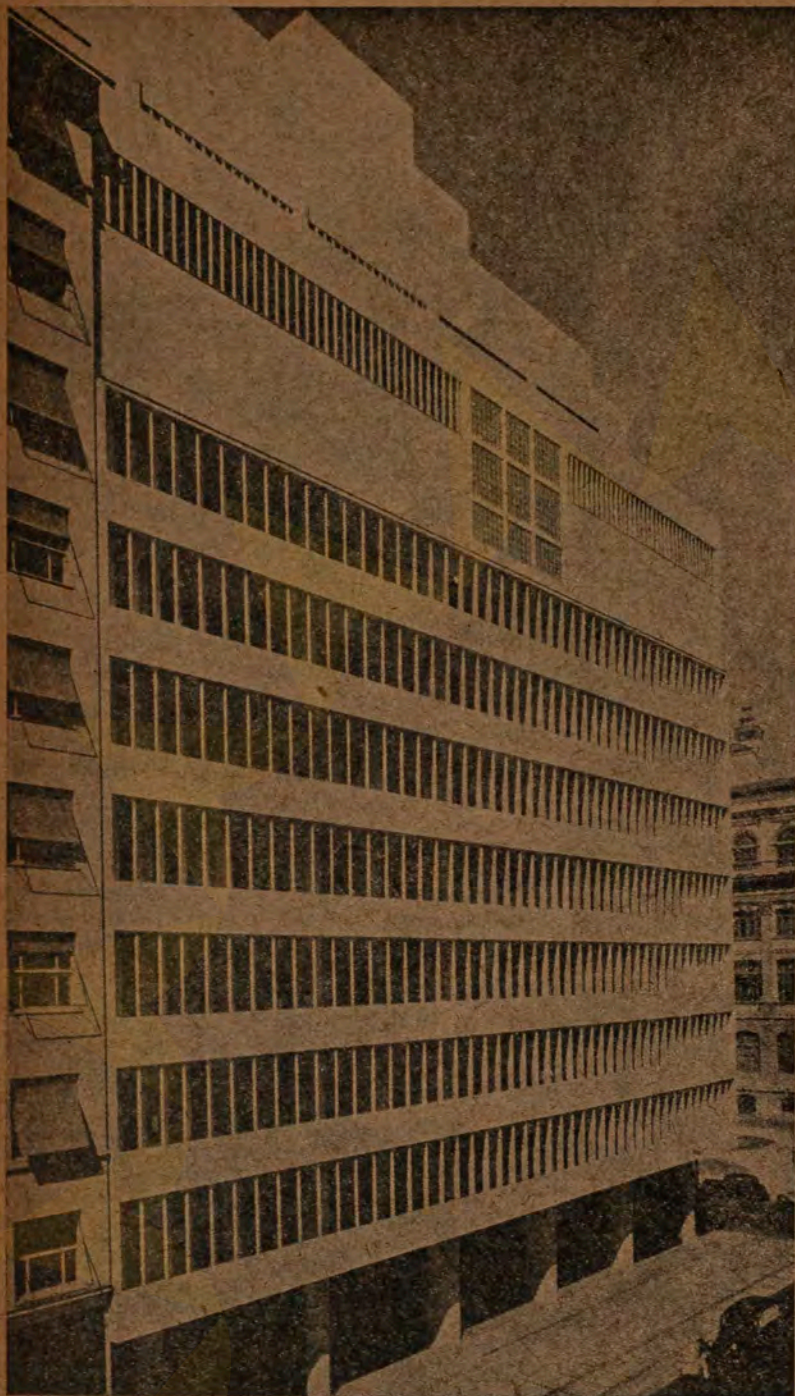
A delegação de Cuba apresentou proposta também no sentido de que se realizem especificações para exposições paralelas de arquitetura, em todos os Congressos Panamericanos de Arquitetos.

Outra resolução estabelece a "função social do arquiteto através de seus organismos profissionais".

★

Como se vê, alguma coisa do que foi o IX Congresso, pode ser resumida para conhecimento geral, derivando das resoluções e propostas. Pode-se dizer que o material recebido ainda é insuficiente para dar uma idéia completa dos trabalhos. Falta-nos também o testemunho pessoal da realização de um Congresso dessa envergadura, nos seus debates e na realização viva, o que torna deficiente a necessária visão do certame.

De toda a forma, cumpriu o Congresso a sua parte informativa e de discussão do temário, indo muito além em suas ambições. O conhecimento de certos trabalhos realizados em alguns países como "o estudo das micro-regiões e seus elementos intercomunais e comunitais, no seu aspecto demográfico e equipamento urbano", apresentado pela delegação do Chile, constituiu um ponto de alto interesse na realização do Congresso,



Duas datas da arquitetura brasileira

Ao findar-se 1955, o cronista de artes do "Correio da Manhã", sr. Jaime Maurício, frisou em sua coluna, intitulada "Itinerário das artes plásticas", primeiro, a data do projeto da ABI, 1935, e, segundo, o primeiro manifesto sobre a nova arquitetura, publicado por aquele jornal em 1925.

As duas datas têm uma importância no desenvolvimento das novas idéias e da nova construção no Brasil. Não podem ser silenciadas. Aqui invertemos a ordem, para assinalar a publicação do manifesto "Acerca da Arquitetura Moderna", de G. Warchavchik, dado a lume pelo "Correio da Manhã" a 1.º de novembro de 1925. O arquiteto russo chegara ao Brasil em 1923, por uma coincidência verdadeiramente singular, no mesmo ano em que o arquiteto austríaco Richard Neutra chegava aos Estados Unidos. Neutra e Warchavchik se fixaram no novo mundo desde então, aqui se radicaram.

Warchavchik, em julho de 1925, publicava em italiano, no "Il Piccolo", suas idéias sobre a renovação da arquitetura — apro-

ximadamente o mesmo manifesto, sob o título "Acerca da Arquitetura Moderna", era publicado no "Correio da Manhã", em 1.º de novembro de 1925. Trinta anos se passaram dessa forma e hoje aquelas idéias frutificaram em toda uma história da construção brasileira, que o próprio Warchavchik iniciou em 1928, em São Paulo, com a primeira casa modernista no Rio, na rua Toneleiros.

O projeto da ABI, por Marcelo e Milton Roberto, fez por seu lado vinte anos... O belo edifício da Esplanada do Castelo, que se insere em todas as antologias da arquitetura moderna brasileira, foi o primeiro grande edifício moderno a ser construído no Rio. Antecipou-se ao Ministério da Educação e Cultura, mas é obra original da arquitetura brasileira, porque Marcelo Roberto e seu irmão Milton, então ainda estudante, formularam a solução mais racional e plástica para o concurso de projetos. Marcelo Roberto tinha então 26 anos. A obra

ficou sendo uma nítida revelação da arquitetura nova no Brasil. O contraste imediato que lhe oferece o edifício do Ministério da Educação e Cultura não lhe tira a imponência monumental, e certa sobriedade de estilo que é característica dos MMM Roberto,

nele se inclui com uma bela afirmação de proporções e de meios decorativos inerentes à própria funcionalidade da casa dos jornalistas brasileiros. Essa efeméride assinala uma importante etapa na história da moderna arquitetura brasileira.

Na Faculdade de Arquitetura da Universidade

Na sua cadeira de Arquitetura, o prof. Eduardo Kneese de Melo relembrou, nos primeiros dias de novembro, a mesma data assinalada pelo "Correio da Manhã" e convidou o arquiteto Warchavchik a comparecer para falar aos alunos do 5.º ano da Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo.

Foi assim colocada na aula de 9 de novembro uma palestra de Warchavchik com os alunos de Kneese de Melo. Essa palestra foi uma sucessão de perguntas e respostas... Os alunos perguntavam, Warchavchik respondia. Depois, foram mostrados os documentos

fotográficos e filmicos das atividades implantadoras da moderna arquitetura no Brasil: a primeira exposição de uma casa modernista compreendendo todo o mobiliário e elementos decorativos projetados e mesmo fabricados por Warchavchik, em 1930. Uma fotografia histórica marcou o registro da primeira casa moderna no Rio, vendo-se nela Frank Lloyd Wright em visita à casa da rua Toneleiros, ladeado pelo diretor então da Escola Nacional de Belas Artes, arquiteto Lúcio Costa e pelo então professor de arquitetura da mesma Escola e construtor da residência visitada, G. Warchavchik.

Exposição de Arquitetura Brasileira no E. U. A.

A realização de uma exposição de arquitetura brasileira, em novembro deste ano, nos Estados Unidos, só foi conhecida depois que os trabalhos já se encontravam nos Estados Unidos. Houve nisso uma espécie de "segrêdo de Estado", que a senhora Mindlin resolveu romper, mas já bem tarde... Os norte-americanos, mais uma vez, iriam, portanto, apresentar um aspecto parcial da construção arquitetônica brasileira. Pelas informações publicadas, eis os arquitetos que participaram dessa mostra:

Lúcio Costa, Affonso Eduardo Reidy, Oscar Niemeyer, Mindlin, Jorge Moreira, Rino Levi, Icaro de Castro Melo, Roberto Cerqueira Cesar, Osvaldo Arthur Bratke.

O local escolhido pelo Museu de Arte Moderna de Nova York foi um grande salão, e a arquitetura brasileira figurava com grande destaque numa demonstração da Arquitetura da América Latina.

O responsável pela organização foi o grande historiador e crítico de arquitetura Henry-Russell Hitchcock, e parece que a seleção dos trabalhos expostos corre por sua conta. Entretanto, não vemos como se possa conciliar a notícia de que Hitchcock seria o responsável, também, pelo grande painel em que se encontravam em conjunto as seguintes obras: Ministério da Educação, Aeroporto Santos Dumont (MMM Roberto), com jardim de Burle-Marx, Banco Paulista de Comércio de Rino Levi, o edifício CBI em São Paulo de L. Korngold, e o edifício Três Leões, também em São Paulo, de Henrique Mindlin.

Naturalmente, o sr. Hitchcock não foi suficientemente informado e a ausência de alguns nomes, como Marcelo Roberto, G. Warchavchik, Artigas, Carlos Ferreira, Hélio Duarte e outros demonstra uma certa limitação que punha falhas no panorama pretendido.

Dia do Urbanismo

A data de 8 de novembro do Dia Mundial do Urbanismo foi mais uma vez objeto de interessada manifestação pelo Departamento de Urbanismo de S. Paulo, a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, os Institutos de Arquitetos e de Engenharia.

Mais uma vez ficou patenteado, através das conferências realizadas, particularmente as dos senhores Carlos Lodi e Luiz Carlos Berrini Junior, que está em andamento uma planificação vária para S. Paulo. O segundo desses conferencistas fez mesmo a sua palestra visando a segunda perimetral, planejada pelo engenheiro Prestes Maia, e que consiste no alargamento do problema central paulistano.

Na conferência do urbanista e arquiteto Carlos Lodi, certamente, algumas preocupações transpare-

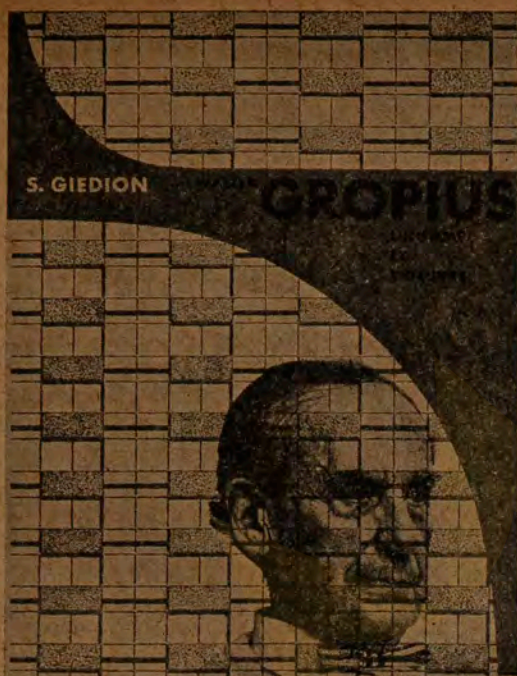
ceram, quando o conferencista tratou do Código de Obras, cuja parte de Edificações está pronta, restando a fazer a de Zoneamento também já redigida.

Naturalmente, as preocupações mais importantes seriam as que determinassem a limitação ao crescimento da cidade e uma solução natural para a descentralização paulistana. Isto foi apenas abordado em generalidades, que dão a entender aos entendidos, mas permanecem matéria hermética para o grande público.

A coincidência da manifestação em torno do Dia Mundial do Urbanismo, de 8 a 16 de novembro, com os acontecimentos políticos que perturbaram o país, não permitiu, por outro lado, que fosse suficientemente proveitosa a data assinalada.

Walter Gropius - o homem e a obra

G. F.



Não cabe, certamente, nos limites da rubrica bibliográfica, a publicação do volume de S. Giedion sobre Walter Gropius — "O homem e a obra", datado de Zurique, 1954, mas só há meses distribuído no Brasil. A publicação começa por se revelar de uma envergadura editorial nunca ocorrida em ligação com o Brasil, rara em relação às edições da arquitetura contemporânea, e destacável como a mais completa obra já publicada sobre o meio século de atividade do grande arquiteto, realizada por um crítico realmente adstrito, em toda a sua vida, à tarefa de definir passo a passo a evolução da nova e orgânica maneira de conceber e realizar o espaço destinado aos acontecimentos humanos. Esclareçamos, portanto, que o livro de S. Giedion publicado por Max E. Nuenschwander, Zurique, compendia um grupo de editores dos mais autorizados como Albert Morancé (França), Arthur Niggli & Willy Verkauf (Suíça), Gerd Hatje (Alemanha), Reinold Publishing Corporation (USA), Architectural Press Ltd. (Inglaterra), Edizioni di Comunità (Itália), para as várias línguas em que foi simultaneamente colocado no mercado internacional, francês, alemão, inglês e italiano, e só nesse conjunto e nessa diversificação editorial encontraremos um motivo de destaque para o volume que surgiu dessa fecunda instigação da Fundação Andréa e Virgínia Matarazzo, de São Paulo.

Causa portanto espécie que uma obra como essa, assinalável até pela conjunção com que incidiu a Fundação, ao criar o "Nobel" da arquitetura, no ano do IV Centenário da Cidade, tenha passado em branca nuvem pela atenção de nosso meio crítico e intelectual, não se assinalando ao menos o registro de um espaço maior a esse verdadeiro acontecimento, com que a Fundação Andréa e Virgínia Matarazzo coroou a sua atuação em plano internacional, completando a consideração entre as realizações da arquitetura brasileira e a consubstanciação de um prêmio a cada dois anos a "um arquiteto cuja obra tenha desempenhado um papel de relevante importância no desenvolvimento da arquitetura contemporânea".

Aos que não tenham dado suficiente atenção ao caso, cabe lembrar que o "Prêmio São Paulo de Arquitetura" foi atribuído pela primeira vez, no mês de janeiro de 1954, a Walter Gropius, por um júri constituído pelos arquitetos Álvaro Aalto, José Luís Sert, Le Corbusier, Ernesto Rogers, Max Bill, Afonso Eduardo Reidy, G. Warchavchik e por um representante do Conselho da Fundação Andréa e Virgínia Matarazzo. Os membros desse júri estiveram em São Paulo e Walter Gropius veio receber aqui o prêmio que lhe conferiram, e cuja significação estava plenamente sustentada por essa verdadeiramente plêiade de represen-

tantes da moderna arquitetura. De fato, esse júri emoldurou a significação do prêmio, deu-lhe esse cunho de autenticidade inaugural que só poderia encontrar na figura de Gropius o seu alvo indiscutível.

S. Giedion, por sua vez estava indicado para realizar a obra que objetivasse num livro a consagração da carreira do grande mestre do Bauhaus. O admirável autor desse grande livro "Space, Time and Architecture — the growth of a new tradition" em 1931 assinava a introdução ao primeiro trabalho sobre Gropius na coleção "Les Artistes nouveaux" (Paris: G. Grès & Cie.), e nele assinalava, pela primeira vez num estudo crítico, a "inspiração criadora" de Gropius, manifestada "acima de tudo por uma continuidade quase emocionante em seu desenvolvimento". Foi, portanto, um digno remate a essa atividade crítica de Giedion, a publicação, agora, desse livro, sobre o laureado do "Prêmio São Paulo" e a sua obra. Acresce que a bibliografia sobre Gropius é pequena. O grande arquiteto escreveu com a sua arquitetura e a sua atividade pedagógica — a mais importante que se tenha efetuado no mundo neste século, como bem o assinalou Mies Van der Rohe — a sua própria biografia, e nessa biografia de aço, vidro e cimento, deixou inscrita a ordenação de suas idéias, como, através do ensino, que organizou e proporcionou, na Alemanha, na Inglaterra, nos Estados Unidos, marcou a transmissão de sua "inspiração criadora" às jovens gerações, desde o Bauhaus e aos estudantes de Harvard, ao grupo "The Architects Collaborative". Assim, esta obra se tornava necessária.

Devemos em São Paulo nos considerar felizes e orgulhosos por que essa oportunidade aqui tivesse encontrado as suas circunstâncias objetivadoras determinantes. Tudo isto nos leva a tratar do livro de Giedion com o respeito que a sua magnitude impõe, na história da arquitetura contemporânea, na participação paulista e brasileira que nele se espelha, e que, repetimos, pela primeira vez se imiscui e se realiza em um plano internacional com tanta precisão e eficiência.

"Walter Gropius — l'homme et l'oeuvre" — trabalhamos sobre a edição francesa — insere-se no quadro da bibliografia da arquitetura moderna com uma qualificação de imprescindibilidade que nos surpreende, não se tenha ainda feito a propósito a sua apologia pela estruturação sobre que assenta desde o quadro nacional e as origens, do meio e da família, à formação do pensador e do pedagogo — o predador — com as suas concepções sobre a arte da arquitetura e a melhor maneira de incutir as bases educacionais do novo arquiteto, esse técnico e artista que na finalidade de Gropius deveria ser o componente de uma "equipe de individualistas".

O conhecimento panorâmico de um ambiente como o da Alemanha em que surgiu Walter Gropius, nos primeiros anos deste século, permite a Giedion bem situar o seu biografado em relação com todos os acontecimentos que formaram as circunstâncias fundamentais de sua eclosão como arquiteto e como criador de arquitetura e de uma escola. Esta Escola, disse-o Mies Van der Rohe não era uma instituição, mas uma idéia. Se essa idéia toma um nome, e historicamente o Bauhaus dominará a arquitetura do século XX com a sua multiforme e absoluta realização, a idéia que Gropius formulou "com uma grande precisão", devia influir no mundo inteiro "sobre todas as escolas que cuidam do progresso". Nem a organização nem a propaganda tornam tal coisa possível. Só uma idéia pode ter uma tal envergadura" (Mies Van der Rohe, citado por Giedion, pág. 27).

Assim, os primeiros dez anos da vida do arquiteto vão dos ateliers de Peter Behrens à

fundação do Bauhaus de Weimar. Um estudo inteligente e minucioso, dessa minúcia que abrange apenas o essencial e não se enreda em dados dispensáveis, descreve as obras de Gropius no período e o pensamento conceitual que as inspira, a sua fundamentação teórica e prática, as suas razões funcionais e a sua inserção plástica, determinada pelo relacionamento do interior-exterior, pela transparência a que tende a atingir a moderna arquitetura na realização do cristal ("l'arquitectura é un cristal", Gio Ponti).

Segue-se toda a evolução do pensamento e da projeção em Gropius, ou seja a sua concepção produzindo soluções, desde a fábrica Fagus à casa pré-fabricada, desde o Bauhaus ao teatro total, da casa individual ao móvel, ao complemento de instalação, ao veículo, aos apartamentos em placa, o "lamelliforme"... para então desembocar no espaço maior da arquitetura, no urbanismo necessário, essa "transformação da estrutura urbana".

O livro de Giedion tem um texto notável e a ele corresponde uma ilustração precisa e completa, sob todos os aspectos por que se a encara, isto é, na plenitude em que se esforça por documentar com o desenho, a planta, a fotografia, todo o trabalho do arquiteto, ao longo de sua grande carreira de realizador da moderna arquitetura na sua pesquisa constante, nas suas soluções emergentes de uma série de sequências analíticas para a disposição organizada de conjuntos, ou para a boa localização do espaço individual objetivado numa topografia dada. O choque que a rutura da nova arquitetura parece produzir num meio tradicional, na casa Gropius de Lincoln, Mass., subitamente se resolve em como que continuidade, pelas razões voluntárias de um regionalismo atuante. O pensamento do velho mestre do Bauhaus, que subira até o internacionalismo da arquitetura nova, funde-se nessa paisagem à total compreensão de um enquadramento que Gropius explicou no estudo "Rebuilding our Communities" (1945). Vinte anos se haviam passado do primeiro "Bauhausbücher" — "Internationale Architektur". Internacionalmente ligada no crescimento de uma nova tradição — e Giedion o demonstrou em sua notável antologia "A decade of New Architecture" — as soluções se subordinam nas singularidades climáticas e ambientes para se caracterizarem pelo regional.

Na transformação da estrutura urbana, que é o último capítulo dessa obra, o novo "Boston Center" marca uma época. Estamos na metade do século XX, o arquiteto Gropius se mescla na equipe "The Architects Collaborative" e uma composição interligada com toda a circulação externa determinada para o mais eficiente acesso situa-se num espaço entre a escala humana e o monumento de uma época em que a ocupação do solo é feita para permitir a maior libertação de áreas circundantes. Este acontecimento, o livro de Giedion, faz-nos esperar para o ano de 1956 a repetição da outorga do "Prêmio São Paulo de Arquitetura". A linhagem que Walter Gropius inaugurou, do "Nobel" da arquitetura, deverá, então, prosseguir a sua marcha ascensional — entre as tarefas que Francisco Matarazzo Sobrinho se impôs, esta é excepcionalmente relevante, e só a publicação de um livro como este a justificaria. Devemos, ao terminar, solicitar para o fato a atenção, não apenas do meio técnico e artístico, mas ainda do meio universitário considerado em sua justa função, do poder público pela Secretaria da Educação e pelo Ministério da Educação e Cultura, que não podem, interessados como lhes cabe nos fatos culturais, ficar à margem destas atividades, ignorá-las ou passar ao lado delas, sem estimulá-las, sem lhes facilitar a eclosão, sem lhes dar um relêvo de reconhecimento e de apoio.

A arquitetura da sociedade industrial

IV - O fator estrutural (2)

O 1.º artigo "Posição do Artista" foi publicado em Habitat N. 20

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

O 3.º artigo "O fator estrutural (1)", em n.º 24

arq. Paulo F. Santos

Estruturas de ferro

Da Ironbridge à Torre Eiffel

Foi Le Corbusier quem, com a "Revue de L'Esprit Nouveau" (Paris, 1920) e os livros que a seguir publicou ("Vers Une Architecture", Paris, 1923; "Almanach d'Architecture Moderne", Paris, 1925; etc.) iniciou um movimento no sentido de integrar a Arquitetura na Civilização Industrial Contemporânea. Num apelo à razão, endereçado ao arquiteto, comparou a obra dele, nos séculos XIX e XX, com a do engenheiro no mesmo período, para salientar em como, enquanto este último se lançara a novas soluções estruturais (básicas para a renovação da arquitetura) e à nova técnica que as possibilitara, o arquiteto se limitara aos problemas de estética, e, o que era pior: de estética mal compreendida, porque divorciada da realidade técnica, econômica e social implantada pela Revolução Industrial. "Les ingénieurs font de l'architecture, car ils emploient le calcul issu des lois de la nature, et leurs oeuvres nous font sentir l'Harmonie. Il y a donc une esthétique de l'ingénieur, puisqu'il faut, en calculant, qualifier certains termes de l'équation, et c'est le goût qui intervient"... "Les architectes sortis des écoles, ces serres chaudes où l'on fabrique des hortensias bleus, des chrysanthèmes verts et où l'on cultive les orchidées malpropres, entrent dans la ville avec l'esprit d'un laitier qui vendrait son lait avec du vitriol, avec du poison".

Em 1928, ano em que sob a influência da campanha de Le Corbusier se realizou o 1.º Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (C.I.A.M.), no Castelo de la Sarraz, na Suíça, em que tomaram parte vários dos mais avançados arquitetos da época, inclusive o próprio Le Corbusier, Siegfried Giedion, como que em apoio da tese de renovação da arquitetura à base estrutural, preconizada por aquele arquiteto, publica, em língua alemã, um trabalho sobre a arquitetura do ferro e do concreto armado. No ano seguinte, um dos participantes do Congresso, André Lurçat, lança outro livro sobre o mesmo assunto ("Architecture", Paris, 1929) em que põe em relevo as construções metálicas do século XIX, "...un siècle de grandes découvertes incomplètement exprimées, un avertissement, une indication de ce que pourrait être une vérité nouvelle", século que "...dans son développement industriel naissant... a trouvé un emploi rationnel du fer: la construction métallique. Belle conquête des ingénieurs qui pouvaient légitimement espérer, pour cet apport d'une haute importance technique, un brillant avenir plastique". A imitação do que já fizera Le Corbusier, a obra é ilustrada com pontes, galerias de máquinas, matadouros, hangars, etc., de autoria, na maioria dos casos, de engenheiros dos séculos XIX e XX. Assim foi se criando o clima, de que surgiram "Pioneers of Modern Design", (1936) de Nikolaus Pevsner e "Space, Time and Architecture", (1941, de Siegfried Giedion — obras básicas, para o estudo da arquitetura moderna, com as quais, no setor das construções metálicas — que é só o que, no momento nos interessa — é reatada a tradição dos escritos de Rondelet, Telford, Fairbairn e outras autoridades

do oitocentos, inclusive Vierendeel, autor de uma das mais importantes obras sobre o assunto ("La Construction Architecturale en fonte, fer et acier", Bruges, 1901).

O declínio, em princípios do nosso século, do prestígio do ferro — e das ligas metálicas em geral, que tal é o sentido em que o estamos aqui empregando — resultou do invento do concreto armado, ocorrido na última metade do século anterior. Mas, no momento presente, o terreno que havia perdido para aquele outro material, ele o vem reconquistando graças às suas melhores qualidades industriais, em razão das quais não será talvez demasiada afoiteza vaticinar-lhe, no setor da técnica, o bastão de comando da arquitetura da sociedade industrial do futuro.

☆

O panorama da arquitetura do ferro, de fins do século XVIII a princípios do XX, dá a mais eloquente demonstração das etapas que, numa evolução normal, venceu a arquitetura, no campo das estruturas e no das formas plásticas correspondentes, até à formulação doutrinária, com Le Corbusier, na terceira década do presente século, dos princípios pelos quais, naqueles setores, ela se orienta, inclusive o da estrutura independente. Por mais revolucionário que possa parecer esse princípio — que constitui um dos pontos capitais da renovação da arquitetura contemporânea — fato é que ele foi gradativamente se cristalizando e inelutavelmente se impondo, para atingir, as suas aplicações práticas concludentes afinal, com Le Corbusier, Gropius e outros arquitetos, e a sua generalizada aceitação, como ocorre presentemente. Daí o interesse de um retrospecto como o que vamos empreender, no qual, entre outros aspectos, poremos em relevo a gênese desse princípio, a ser estudado num dos artigos seguintes.

O ferro como material auxiliar das estruturas:

Embora a metalurgia do ferro tivesse sido iniciada há milênios, na Ásia, para além do Índus e fossem encontradas peças desse material na Caldéia e no Egito (na pirâmide de Gizeh, datando de 3000 anos A.C.) e até a Bíblia o tivesse mencionado como material de carros de guerra, fato é que na Antiguidade os povos do Ocidente, gregos, etruscos, romanos, etc., fizeram dele uso limitado, preferindo-lhe o bronze, inclusive como material de construção. Haja vista a armação da cobertura do pórtico do Pantheon de Roma, que era feita de tesouras e demais peças deste último material, retiradas, na época do Barroco, para com elas fundirem-se as colunas do baldaquino de Bernini, em S. Pedro de Roma.

Foi na igreja de Santa Sofia de Constantinopla, já referida, que o ferro apareceu pela primeira vez, e logo ostensivamente, como elemento de construção, nos tirantes dispostos à vista, das abóbadas e arcos dos colaterais. Na arquitetura Medieval, foi ele também empregado, as mais das vezes metido no corpo das alvenarias, com a função de material auxiliar das estruturas, como comprovam os estudos de Viollet-le-Duc: "É certo que os numerosos sinistros que se seguiram imediatamente à construção dos grandes monumen-

tos abobadados no Norte, diz o eminente historiador, tenham inspirado aos arquitetos dos XIIº e XIIIº séculos, uma tal desconfiança que eles acreditavam não poderem prescindir do ferro na construção das alvenarias destinadas a resistir ao empuxo das abóbadas altas; é assim que se explica a prodigiosa quantidade de cadeias e grampos de ferro que se acham nas alvenarias dessas épocas" (Viollet-le-Duc, "Dictionnaire raisonné de l'Architecture Française", artigo "Armature").

O Renascimento, retomando a prática inaugurada em Santa Sofia de Constantinopla, usou abundantemente dos tirantes de ferro, principalmente nas arcarias, tais como as da célebre Loggia dei Lanzi, de Florença, erigida por Orcagna em 1355, na qual, em que pese a justificativa da sinceridade construtiva, é incontestável a desarmonia entre o apuro plástico da pedraria de modenatura clássica e a nudez irreverente do vergalhão de ferro, a prenunciar uma técnica que só muitos séculos depois viria a se firmar.

Outra aplicação do ferro, no Renascimento, que abriu caminho para aplicações do mesmo gênero, ocorreu em 1523, quando as cúpulas de S. Marcos de Veneza, construídas de 976 a 1071, que há séculos vinham acusando fendas cada vez mais perigosas, ameaçavam ruir, segundo Vierendeel devido "à ação lenta mas incessante, de forças internas não equilibradas de comêço". Remediou o mal o arq. Jacobo Sansovino, envolvendo-as em anéis de ferro. E, segundo Rondelet, como acidentes semelhantes se tivessem produzido na colossal cúpula de Santa Maria del Fiore (a que também já nos referimos), construída em 1450, por Brunelleschi, em Florença, logo após o seu acabamento, Miguel Angelo, ao fazer o projeto e a maquete da cúpula de S. Pedro de Roma, tendo presentes esses exemplos, então bem recentes, reforçou-a com anéis de ferro. Miguel Angelo faleceu em 1564, mas os seus continuadores, ao construírem a cúpula em 1580, seguiram-lhe os planos, como se desprende do relato de Angelo-Roca: "Todos os dias, diz esse comentador, erguem-se *trente milliers* (cerca de 15.000 kgs.) de grossos ferros preparados em três grandes oficinas de forjadores, para ligar as duas abóbadas do domo ao grande olhal praticado no vértice, por onde ele recebe a luz" (Rondelet, "l'Art de Batir", III, pág. 290).

Através de fendas, descobriu-se no corpo da alvenaria, um anel de ferro de 70 x 40 mm de seção, na nascente da cúpula, e outro anel idêntico na carapaça interna, ao nível em que as duas carapaças se separaram, sendo provável haver ainda outros. Na parte superior da cúpula, percebe-se a existência de barras radiais convergindo para o círculo do olhal, as quais, cruzando com as dos demais círculos já citados, supõem-se que formam uma verdadeira malha de ferro a envolver a cúpula.

O sistema construtivo resultou de um compromisso entre duas tendências: a tradicional, da alvenaria, e a moderna, do ferro, que se anunciava. Miguel Angelo e seus continuadores na construção da grande cúpula, tinham entrevisto as estupendas qualidades deste último material nos sistemas estruturais, mas as seções que empregaram foram a bem dizer insignificantes se comparadas com as massas imensas das alvenarias, tanto assim

que um dos anéis foi encontrado, mais tarde (1747) partido. Si se pretendia atribuir ao ferro a função de suportar os esforços, as espessuras e portanto o peso das alvenarias deveriam ser muitíssimo menores do que os adotados, o que só mais tarde pôde ser compreendido. Não há por conseguinte nada de surpreendente, como acentua Vierendel, em que a cúpula século e meio depois (1743) ameaçasse ruir, exigindo fôsse novamente envolvida por 6 anéis de ferro de 85 x 50 mm e que apesar de todos êsses reforços ela continuasse lentamente a dar de si.

Foi ainda sob a lembrança dêstes reforços de ferro em S. Pedro de Roma, que os arquitetos Soufflot e seu discípulo Rondelet se lançaram à construção da igreja de Santa Geneveva, de Paris, hoje Pantheon, na qual, segundo se vê em Rondelet e Reynaud, fizeram no portal e frontão, um tão largo uso daquele metal que, como tem havido quem diga e repita, mais parece uma construção de ferro revestida de pedra aparelhada, do que uma construção de pedra aparelhada consolidada pelo ferro.

Muitos outros exemplos poderiam ter sido citados, do emprêgo do ferro nas estruturas de alvenaria, tais como os das igrejas de Saint-Eustache, Saint-Etienne-des-Monts e Saint-Gervais, de Paris e a famosa Colunata do Louvre, em torno da construção da qual fêz-se grande grita, não acreditando os contemporâneos, se mantivesse de pé. E não se teria mesmo mantido, não tivesse Perrault recorrido ao ferro para reforçá-la.

A arquitetura do ferro, dos séculos XIX e XX, antes de desbancar a de alvenaria, dispôs, assim, de um pelotão de famosos batedores que lhe aplainaram o terreno para a conquista.

Pontes de ferro: A primeira estrutura inteiramente (no caso, de ferro), que se saiba, foi a da ponte sobre o Severn, na Inglaterra — arco de 30 m de vão livre — projetada por um arquiteto, Thomas Farnolls Pritchard (1), sob conselho do grande metalurgista John Wilkinson, fundida nas usinas Coalbrookdale, de Abraham Darby III, que lhe deram o nome: ponte de Coalbrookdale ou Ironbridge, iniciada em 1773 e terminada em 1779, segundo Vierendel “ano memorável, que inaugura a era da grande indústria moderna das construções metálicas”. Ainda que, como obra de arte, tenha a Ironbridge menor importância do que outras realizações suas contemporâneas do século XVIII, tais o pequeno pavilhão de Nymphenburg, de Cuvillies, em Munich e o Petit Trianon, de Gabriel, em Versailles, para a arquitetura contemporânea sua importância lhes é superior, porque ao passo que o pavilhão de Nymphenburg marca o ocaso de um período (o Barroco, na sua fase Rococó), e o Petit Trianon o retôrno ao passado clássico, a ponte de Pritchard, Wilkinson e Darby anuncia o alvorecer de uma nova era, o que, aliás, não passou despercebido aos contemporâneos, tanto assim que em 1788, a Sociedade das Artes da Inglaterra, outorgou a Abraham Darby III “uma medalha de ouro, por essa obra original e ousada, que abria horizontes novos à arte do engenheiro e do arquiteto” (2). O mesmo

pensamento teria norteado mais tarde o governo inglês, ao guindá-la às culminâncias de monumento nacional.

A essa primeira ponte seguiu-se, na mesma Inglaterra, a de Sunderland (1793-96) com 72 m de vão, desenho original do auto-didata Tom Paine — político-panfletário, participante da Guerra da Independência Americana e da Revolução Francêsa, mais conhecido como autor dos “Direitos do Homem” — e as do engenheiro Thomas Telford, uma das maiores figuras dos pródromos da arquitetura contemporânea, autor, entre muitas outras, da ponte-aqueduto de Cysylltan (1795-803) e do projeto datado de 1801, de uma ponte, inspirada na de Paine, com 180 m de vão, para substituir a London Bridge, no Tamisa, infelizmente não construída, mas que se o tivesse sido, se alinharia entre os mais belos monumentos da primeira metade do século.

Embora de ferro, percebe-se nessas estruturas, pela disposição das peças, a persistência da concepção própria aos materiais tradicionais e aos processos e sistemas de construção que lhes são peculiares, a de Pritchard tendo sido concebida com o pensamento na madeira e as de Paine e Telford, com o pensamento na pedra. Aliás, o ferro fundido (fonte de ferro), que era o tipo de ferro nelas usado, trabalhando bem a compressão e mal a tração, pelas suas qualidades estáticas se aproximava mais da pedra do que da madeira (3). A par dêsses tipos de pontes foram sendo construídas pontes pênseis, à imitação das que se faziam na China, onde eram elas feitas de madeira e cabos de suspensão, das quais teve a Europa conhecimento através da “Arquitetura Histórica”, de Fischer von Erlach publicada em 1725, logo traduzida para o inglês, servindo de inspiração, segundo Pevsner (opus cit) a uma ponte construída 10 ou 12 anos depois, perto de Middleton, na Inglaterra, experiência que o Ocidente parace só ter retomado a partir de 1801, com James Finley, nos Estados Unidos e, em 1815, com Telford, na Inglaterra: ponte de Menai, com 176 m de vão, ponte essa que abriu caminho para várias outras, a de maior significação das quais foi a de Clifton, em Bristol (1829-31), projetada por Isambard Kingdom Brunel, illustre predecessora da famosa ponte de Brooklyn, de John Roebling, nos Estados Unidos (1869-83). A clareza de concepção e simplicidade da ponte de Clifton, sua flexibilidade e transparência, estariam fadadas à mais alta influência na arquitetura do século XX, em que o princípio da suspensão por meio de cabos de aço foi retomado nas edificações, por Le Corbusier, e também no Brasil (ex.: solução dada por Oscar Niemeyer ao seu projeto para o estádio do Maracanã, no Rio de Janeiro e pavilhão de Volta Redonda, de Sergio W. Bernades, em Ibirapuera, São Paulo). É do mais vivo interesse para a arquitetura o estudo das pontes de princípios a meados do século XIX, para constatar a reação da sociedade romântica, qual a dessa época, contra o progresso da técnica, em conflito com o espírito da sociedade. Na competição para a ponte de Clifton, Brunel (outra grande figura dos primórdios da arquitetura contemporânea) apresentou inicialmente um projeto de ponte pênseil,

cujos encontros se faziam em estruturas que imitavam castelos normandos; Telford, no seu desenho para a mesma ponte imaginou encontros feitos contra tôrres góticas e C. H. Harper, no seu projeto chegou ao ponto de fazer a ponte pênseil nascer de entre ruínas medievais (4). A própria ponte de Brooklyn, construída em Washington, é apoiada em muros de alvenaria, góticos na forma, em anacronismo com a avançada técnica que a inspirara. Em meados do século XIX, com Robert Stephenson, Gustave Eiffel e muitos outros illustres engenheiros, os projetos das pontes atingiram a um arrôjo, desenvoltura e originalidade verdadeiramente extraordinários, si comparados com o convencionalismo bem comportado da arquitetura mais qualificada do período, qual a da Ópera de Garnier, por exemplo, ou a da ala de Lefuel e Visconti, no Louvre.

Primeiras aplicações do ferro às edificações:

Nas edificações, devido ao prestígio das gramáticas arquiteturais do passado, que o desenvolvimento dos estudos históricos (paradoxalmente fruto da Revolução Industrial) favorecia, a resistência à penetração do ferro foi maior, ficando o uso dêle de comêgo limitado a certas partes estruturais, principalmente às armações das coberturas, devido ao perigo de incêndio, razão invocada para empregá-lo no Grand Salon do Louvre (1780), Teatro Francês, de Louis (1784), Mercado de Trigo e Templo à Glória da “Grand Armée” (depois, la Madeleine), todos da cidade de Paris. A armação da cobertura do Mercado de Trigo (recinto de planta circular de 40 m de diâmetro), antes feita em madeira — sistema Philibert de l'Orme — pelo famoso carpinteiro Roubo (1783), devorada pelo fogo em 1802, fôra, a mando de Napoleão, reconstruída em ferro, merecendo menção especial por ter sido uma das primeiras obras do mundo em que, como refere Giedion, aparecem associados um arquiteto, Boulanger, e um engenheiro civil, Brunet, dois profissionais fadados a um tão estreito consórcio na época contemporânea. Porque, diga-se de passagem,



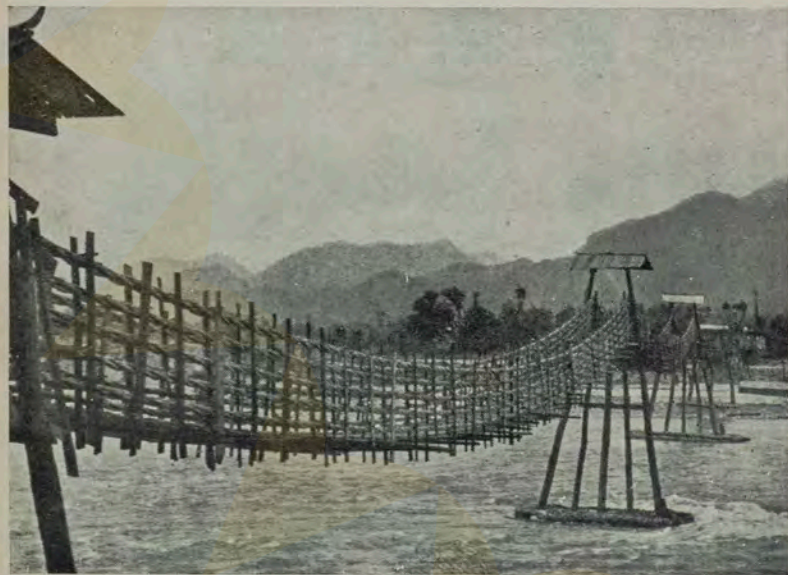
Ponte de Coalbrookdale, ou Ironbridge, sobre o rio Severn, na Inglaterra (1775-79) primeira ponte de ferro no mundo. Projeto do arquiteto Thomas F. Pritchard, sob conselho do metalurgista John Wilkinson, fundida nas usinas de Abraham Darby III. Vão livre de 32,62 m. Desenho inspirado no trabalho da madeira (Foto do livro “The Architecture of Bridges”, de Elizabeth B. Mock).



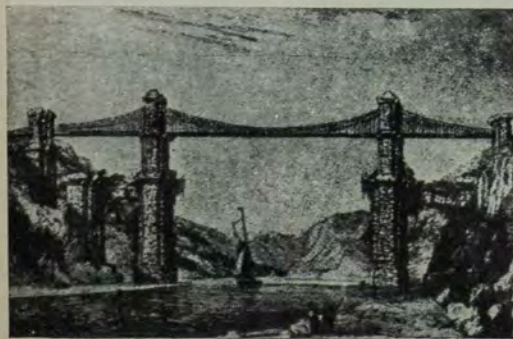
Ponte de Sunderland, sobre o rio Wear, na Inglaterra (1793-96). Desenho original de Tom Paine (autor dos Direitos do Homem), modificado por T. Wilson. A do projeto de Paine tinha 122 metros de vão livre; a de Wilson, 72 metros, ambas eram de ferro. Desenhos inspirados no trabalho da pedra (Foto do livro "A History of Cast Iron in Architecture", de J. Gloag e D. Bridgewater).



Projeto de Thomas Telford (1801) para a ponte que deveria substituir a London Bridge. Vão livre de 183 m. Desenho com aduelas convergentes, inspirado no trabalho da pedra (Foto do livro "The Architecture of Bridges", de E. B. Mock).



Ponte pênsil típica chinesa. Construída modernamente (1935) na província de Szechwan, China, em observância da técnica tradicional, em que se inspirou o Ocidente, pelo menos a partir de princípios do século XVIII. (Foto: idem).



Projeto apresentado por C. H. Capper em 1829, à concorrência de Avon, para a construção da ponte de Clifton, na Inglaterra. A ponte emerge de entre ruínas medievais. Conflito entre a técnica e a arte da sociedade romântica da época (Foto: idem).

Ponte de Clifton, em Bristol, na Inglaterra. Projeto de Isambard Kingdom Brunel (1829-31). Iniciada em 1836. Vão de 213 m. Leveza. Transparência. Afirmação de novas possibilidades, com o emprego de cabos de suspensão (Foto do livro "Pioneers of Modern Design", de N. Pevsner).



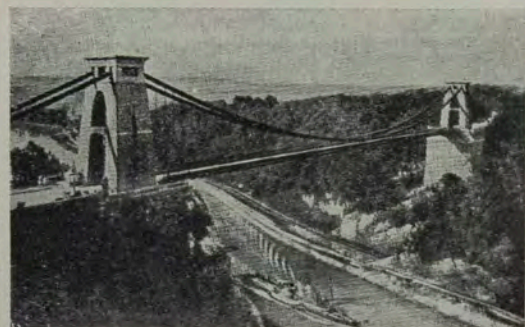
Projeto de Thomas Telford para a ponte-aqueduto de Cysylltan, sobre o rio Dee, na Inglaterra (1795-803). Montantes de alvenaria, arcos e taboleiro de ferro. Apresentação romântica, à maneira dos quadros de Gainsborough, que estava em pleno apogeu, na época (Foto: idem).

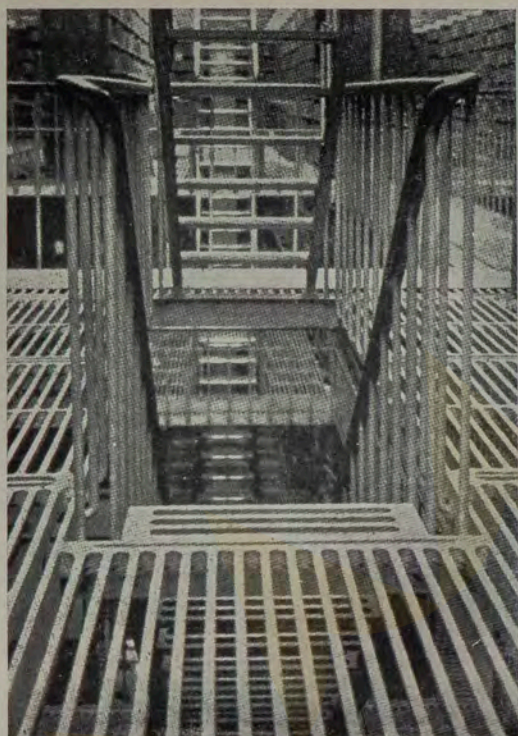


Viaduto do Garabit, na França. Projeto de Gustave Eiffel. Vão livre de 169 m. A preocupação com a esbelteza e a leveza vai ganhando a arquitetura das pontes (Foto: idem).

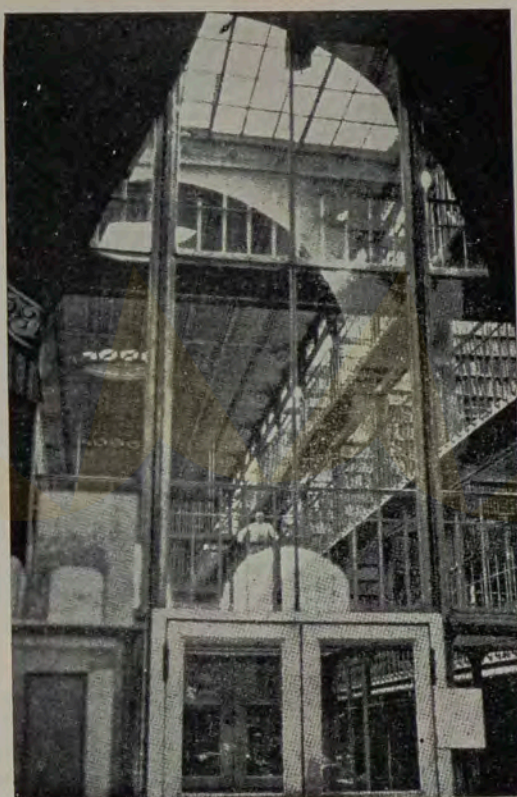


Ponte pênsil do Menai, em Wales, Inglaterra (1819-24). Projeto de Thomas Telford. Vão livre de 172 m. (Foto: idem).

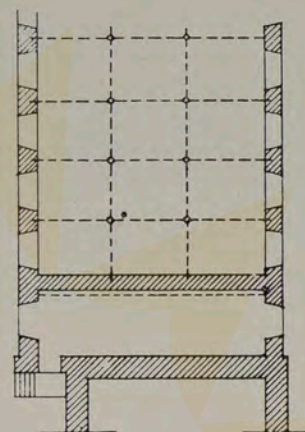
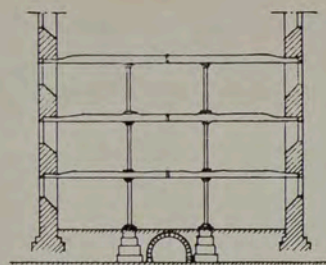




Depósito de livros da Biblioteca Nacional de Paris. Projeto de H. Labrouste (1858-68). O piso é inteiramente de ferro. A forma se ajusta à função, conforme a teoria racionalista do arquiteto (Foto: idem).



Divisão de ferro e vidro entre o Salão de Leitura e o Depósito de livros da Biblioteca Nacional de Paris. A parede, tradicional elemento de suporte, destituída dessa função, transforma-se em mero elemento de vedação do som e do vento, perdendo, assim, sua função estrutural (Foto: idem).



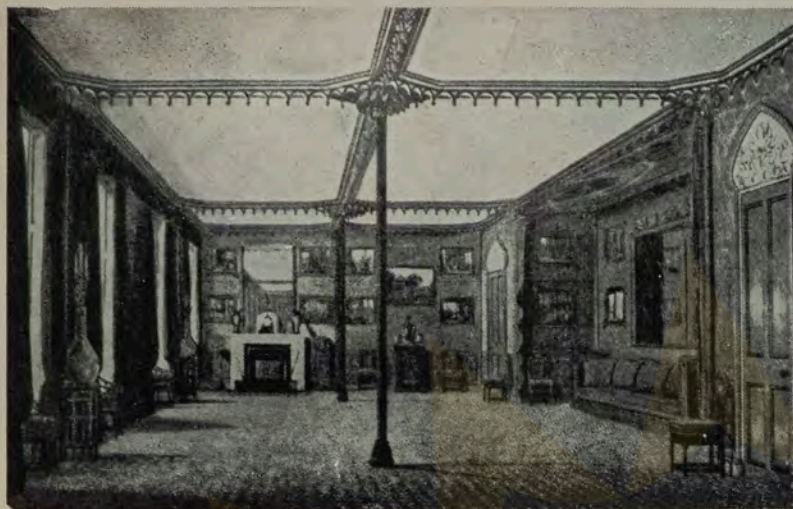
Estrutura da fábrica de Philipp and Lee, em Salford, Manchester. Projeto de Boulton & Watt (1801). Miolo de ferro fundido e paredes perimetrais de alvenaria. Abobadilhas de tijolos de argila (Redesenhado à luz dos desenhos do livro "History of Cast Iron", de J. Gloag e D. Bridgewater).



As estruturas inteiramente de ferro à mostra difundem-se nas Bibliotecas Públicas, como imposição funcional contra incêndios, como neste Depósito de Livros do British Museum Reading Room, projetada por Sydney Smirke, em colaboração com o bibliotecário Sir Anthony Pinizzi (term. 1857) (Foto do livro "European Architecture", de Arnold Whittick)



Estrutura com o miolo de ferro (colunas centrais e vigamento respectivo), da fábrica de Benyon and Bage (1796), Ditherington, Shrewsbury, Inglaterra (Foto do livro "Pioneers of Modern Design", de Nikolaus Pevsner).

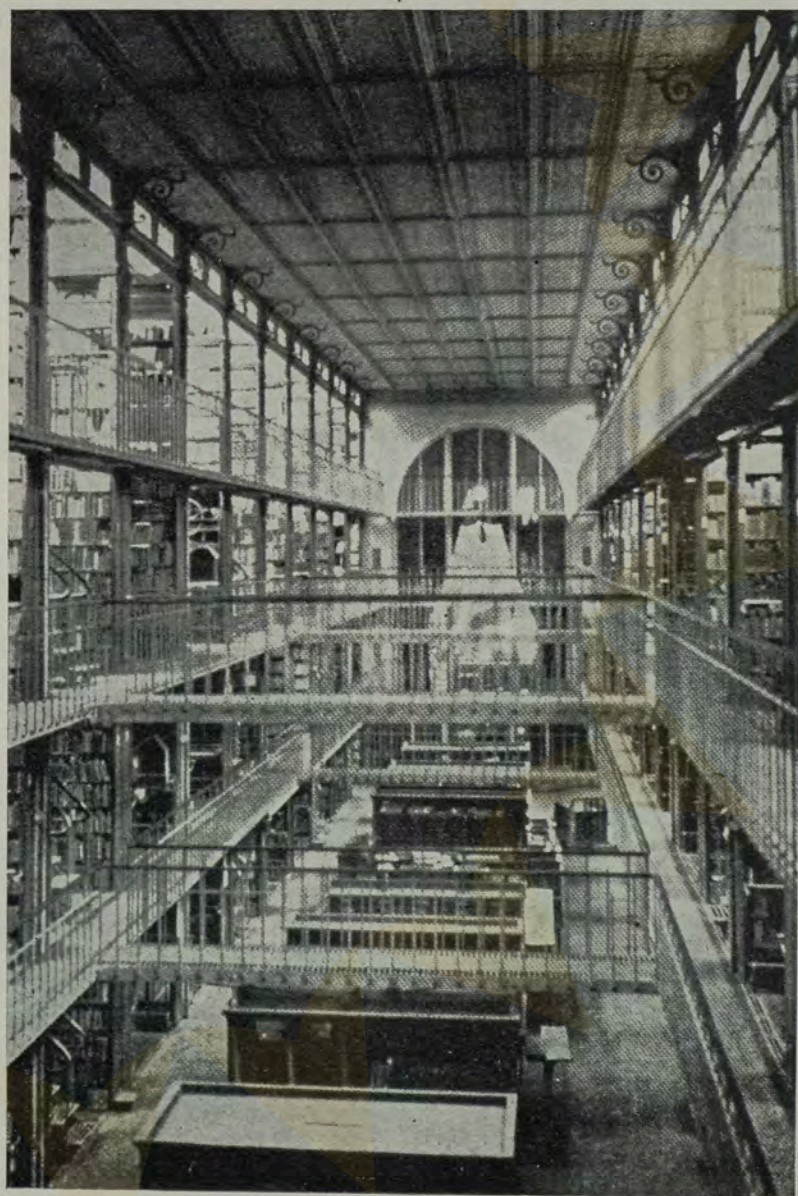


Royal Pavillion de Brighton, Inglaterra. Projeto de John Nash (início: 1815). Exemplo remoto do uso de colunetas de ferro num salão de recepção de uma vivenda real (Foto do livro "The History of Cast Iron in Architecture", de S. Gloag e D. Bridgewater).



Salão de Leitura da Biblioteca de Santa Genoveva, de Paris. Projeto de Henri Labrouste (1841-50). Arcarias geminadas, "a-jour", assentes, ao centro, em colunetas de ferro fundido e em torno, em paredes de alvenaria (Foto de "L'Architecture Française", de M. Dormoy).

Salão de leitura da Biblioteca Nacional de Paris. Projeto de Henri Labrouste (1858-68). Cúpulas com estrutura de ferro revestidas de faiança esmaltada, assentes sobre colunetas de ferro. Na linha perimetral, também há colunetas, encostadas às paredes. A estrutura, toda de ferro está solta, dentro da caixa de alvenaria, que não conta para a sua sustentação (Foto: idem).



Depósito de livros da Biblioteca Nacional de Paris. Projeto de H. Labrouste (1841-50). Estrutura de ferro, inclusive a dos pisos e cobertura (Foto do livro "Space, Time and Architecture", de Giedion).



Ponte de Brooklyn, New York (1869-83). Projeto de John Roebling, executada por seu filho Washington A. Roebling. Vão livre de 486 m. Conflito entre a levêsa dos cabos de suspensão e o péso do neo-gótico dos apoios intermediários (Foto do livro "Architecture of Bridges" de E. B. Mock).



Galeria de Orleans, do Palais Royal, Paris. Projeto de Pierre Fontaine (1829). Berço inteiramente de ferro e vidro (Foto do livro: "L'Architecture Française", de Marie Dormoy).

até fins do século XVIII, o arquiteto era também o construtor, incumbindo-se ele próprio da parte estrutural, como o fizeram Brunelleschi, em Santa Maria del Fiore, de Florença; Miguel Angelo e seus sucessores, em São Pedro, de Roma; Mansard, nos Inválidos, de Paris e Soufflot e Rondelet, na igreja de Santa Genoveva (Pantheon), da mesma cidade — para só citar algumas das mais importantes obras de arquitetura de todos os tempos. Foram o desenvolvimento da matemática e o seu emprêgo nos cálculos estruturais, que marcaram o ingresso do engenheiro civil na seara do arquiteto.

A par da fonte de ferro foi se difundindo o uso do ferro forjado, persistindo a prática de dispor os sistemas à imitação do que se fazia com a madeira, em combinações, como disse Vierendel, "antipáticas à natureza do ferro", que exigiam grande "mão de obra de forja" e cujo custo, por isto, era relativamente tão alto quanto um século depois o do chumbo, a ponto de Gordier, num trabalho sobre as pontes pênséis (1823) exprimir o temor de que os vagabundos, roubando-lhes as peças, puzessem em perigo a estabilidade delas. Essa é uma razão a mais da resistência que encontrou o ferro para penetrar no campo da edificação e ao mesmo tempo a prova de que a técnica estrutural, para lançar os seus aperfeiçoamentos, enfrenta, de comêço, até os altos preços, num anseio de novidade, antes que novos aperfeiçoamentos, como via, de regra acontece, lhe barateiem o custo de produção. Outra lição a tirar dessas primeiras obras de ferro é que nelas a intuição e a prática antecederam a teoria. A ponte de Coalbrookdale, por exemplo, pela disposição das suas peças, não era susceptível, até o fim do século XIX, de ser calculada pelos métodos conhecidos (5) e a armação da cobertura do Teatro Francês comprova ter havido presciência do momento de inércia, que à época ainda não tinha sido formulado (6). Aliás, o grande desenvolvimento dos cálculos dos sistemas em treliça só se deu na segunda metade do século XIX, com Ritter, Maxwell, Cremona, Culmann, etc. Depois da construção do Celeiro de Trigo de Paris as coberturas de ferro, em tal modo se difundiram, que chegaram a penetrar até em monumentos históricos, como aconteceu com as catedrais de Mayence (1827) e de Châtres (1838), depois dos incêndios que lhes devoraram os madeiramentos.

Mas o uso do ferro nas edificações não ficou circunscrito às coberturas, havendo exemplos do emprêgo dêle também no vigamento dos pisos (ex.: os do arquiteto Labarre na Bôlsa de Paris) e nas colunetas, assinaladas na Inglaterra desde fins do século XVIII, cujo exemplo mais conhecido é o do Royal Pavil-

lion de Brighton, de John Nash (1820) edifício com cúpulas bulbosas de estilo indiano, em que o ferro foi abundantemente usado em escadarias, armação das cúpulas e colunetas da sala de recepção, estas dispostas com leveza e graça do mais agradável efeito. É verdade que na cozinha do mesmo pavilhão, Nash empregou colunas à imitação de estipes de palmeira, encimadas por abundante folhagem de cobre, decorativismo arquitetônico que plásticamente anula, com uma vestimenta extravagante e postiça, as qualidades de souplesse, por assim dizer atléticas, do novo elemento estrutural.

Aplicações do ferro às bibliotecas: Soluções as mais desenvoltas e harmônicas dêsse novo elemento estrutural, a coluneta d e ferro, foram atingidas por Henri Labrouste, o qual, quando pensionário da Villa Medici, como Prix de Rome (1825 a 1830), em vez de se limitar, ali, a estudar a beleza das formas, como era de hábito entre os estudantes do seu tempo, preocupou-se, antes, com o organismo da construção que existia por detrás delas. Foi significativo que o seu último trabalho enviado de Roma à Academia, tivesse sido o projeto de uma ponte.

Muito apreciado pela orientação lógica que imprimia aos seus estudos, de volta a Paris, foi Labrouste aclamado pelos estudantes que formavam a ala revolucionária da Academia (que reagia contra os métodos beaux-arts) e induzido a abrir um atelier, em que adotou como parte essencial do ensino o estudo da construção, estatuinto que a forma deve ajustar-se à função e a decoração à estrutura, idéias com que inaugura, em França, a escola racionalista.

O primeiro trabalho digno de nota de Labrouste foi a Biblioteca de Santa Genoveva, de Paris (1841-50), cujo Salão de Leitura consiste numa imensa carcassa retangular de alvenaria, envolvendo uma estrutura de ferro constituída de arcadas geminadas, "a-jour", apoiadas dos lados na alvenaria e ao centro em colunetas de ferro, enfileiradas no eixo longitudinal do edifício.

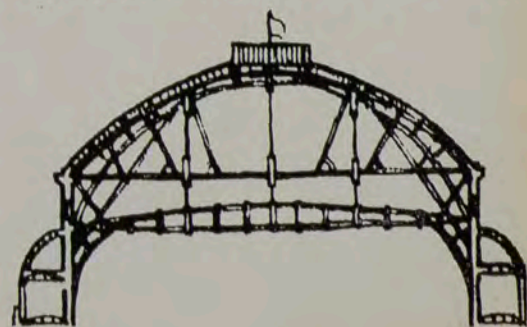
O êxito de Labrouste na Biblioteca de Santa Genoveva valeu-lhe a execução da Biblioteca Nacional (1858-68), cujos Salão de Leitura e Depósito de Livros são as suas obras primas. No salão de leitura, as esbeltas colunetas de ferro e as graciosas cúpulas põem em evidência o enorme partido plástico de que era susceptível o novo material. No Depósito de Livros, em que o público não tendo acesso, as questões de estética passaram para o segundo plano, ou pelo menos não exerceram um tão drástico domínio, cingiu-se Labrouste estritamente aos problemas funcio-

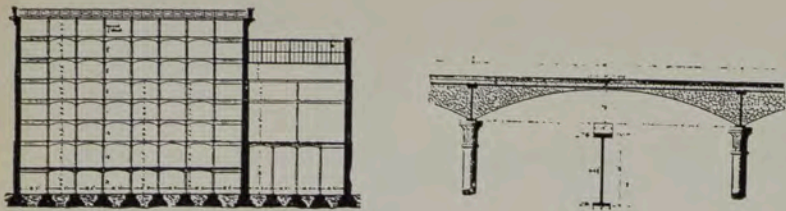
nais. Ali apareceram pela primeira vez, em edifício monumental, uma parede inteiramente de ferro e vidro e uma estrutura em que tudo é de ferro, inclusive os próprios pisos e passadiços, nos quais as vigotas e as delgadas barras que as revestem foram deixadas à vista, separadas entre si, permitindo ver-se através — parede de vidro e estrutura de ferro que acenam para o futuro como realizações espetacularmente originais. Entre os salões de leitura das duas bibliotecas, houve, porém, uma evolução capital: é que as cúpulas da Biblioteca Nacional apoiam, não apenas no centro, mas também na periferia, em colunas de ferro, estas últimas apenas encostadas à alvenaria, que forma, em tórno delas, uma caixa independente, concebida dentro de linhas historicistas e em observância aos velhos processos e sistemas construtivos tradicionais, como era corrente em toda a arquitetura monumental do período.

Aplicação do ferro às fábricas: Não seria, de fato, na arquitetura monumental, nem na arquitetura privada, ambas de programas tradicionais, que o ferro abriria caminho para as soluções estruturais mais puras e originais e sim naquela arquitetura que pela novidade dos respectivos programas decorria das imposições da era industrial, como fôsem as fábricas, as estações ferroviárias e os pavilhões de exposição.

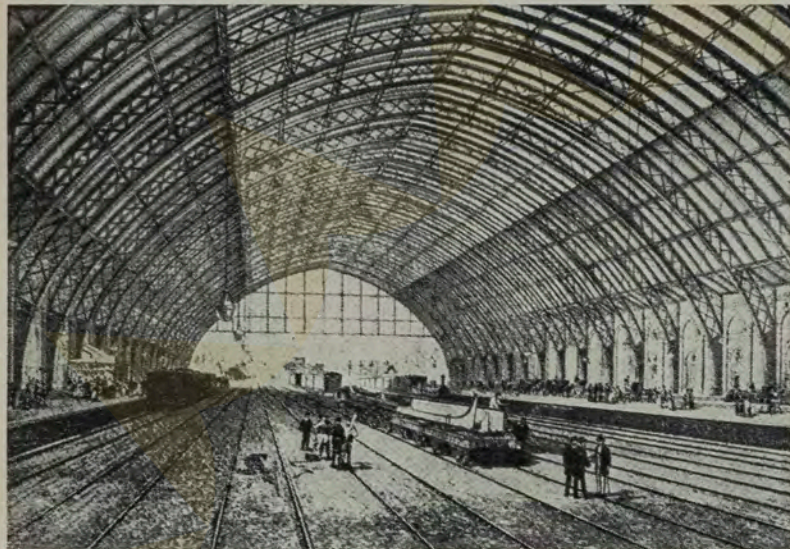
Ocupam aqui um lugar novamente destacado na História da técnica moderna, os engenheiros ingleses, entre os quais James Watt, o mesmo genial inventor da máquina a vapor giratória, de cuja associação com Mathew Boulton, comerciante de Birmingham, surgiu a firma Boulton & Watt, a quem coube pro-

Armação de ferro da cobertura do Teatro Francês, de Victor Louis (1784) (Fig. do livro "L'Architecture Française" de M. Dormoy).



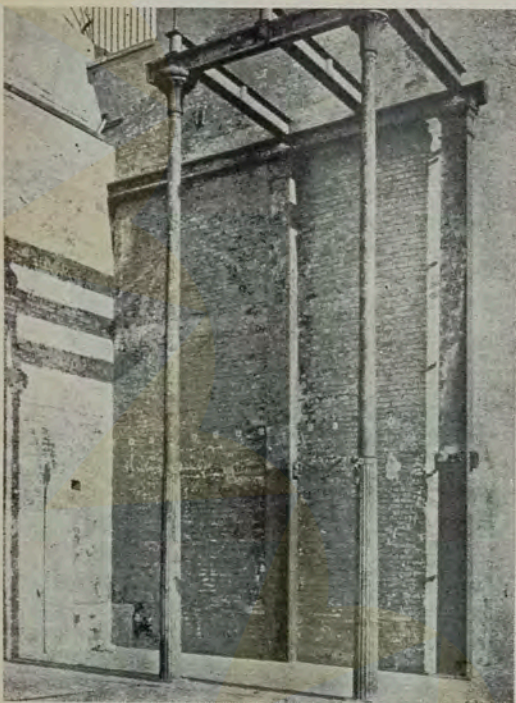


Estrutura de William Fairbairns, para uma refinaria na Inglaterra (1845). Colunetas de ferro fundido. Vigas H de ferro forjado. Abobadilhas de chapa de ferro com concreto por cima (Foto do livro "Space, Time and Architecture", de S. Giedion).



Mercado Central de Paris. Projeto de Victor Baltard (Início: 1853). Realizado em ferro por insistência de Haussmann (Foto do livro "l'Architecture Française", de M. Dormoy).

Estação de São Pancrácio, em Londres, Projeto de W. H. Barlow (1868). Estrutura de ferro fundido e ferro forjado (Foto do livro "A History of Cast Iron in Architecture", de J. Gloag e D. Bridgewater).



"Marquet Hall", de Birmingham. Projeto de Charles Edge (1835). Arruinado pelo bombardeio da II Gr. Guerra. Vêm-se claramente os detalhes do sistema estrutural (Foto: idem).



Estufa de Plantas, em Kew Gardens. Projeto de Decimus Burton e Richard Turner. (Início em 1844). Estrutura de ferro, com elementos modulados (Foto: idem).

jetar, em 1801, a estrutura de ferro fundido para um prédio de 7 pavimentos: a fábrica de Philips & Lee, em Manchester, na qual as paredes perimetrais eram de alvenaria, mas o recheio todo de ferro: colunas vazadas de seção circular, vigas em T com a mesa para baixo, vigotas ligadas entre si por tijolos ôcos de argila. Essa estrutura da qual ainda existem na Birmingham Central Reference Library, os próprios desenhos originais de Boulton & Watt, passava por ter sido a primeira no gênero, quando se tomou conhecimento de uma publicação de Telford, de 1801, em que o grande engenheiro menciona uma fábrica ainda hoje existente, a de Benyon & Bage, construída em Ditherington, Shrewsbury, em 1796, com cinco pavimentos e sistema estrutural não muito diferente do de Boulton & Watt, de autor desconhecido, atribuindo-a Pevsner, seja ao próprio Telford, seja a John Wilkinson ou Abraham Darby, famosos metalurgistas das vizinhanças de Coalbrookdale, já aqui citados como realizadores da primeira ponte de ferro do mundo. O mesmo Pevsner se refere a duas outras fábricas construídas na Inglaterra em 1813 e 1816, completando as suas informações com a de que o Ministro do Comércio da Prússia, Von Beuth, viajando naquele país em 1823, viu numerosas fábricas de oito e nove pavimentos, com paredes "da espessura de folhas de papel" e colunas e vigas de ferro.

Tais estruturas mixtas, de alvenaria e ferro, só vieram a receber suas primeiras modificações dignas de nota com os projetos de outro inglês, William Fairbairn, entre os quais o de uma refinaria construída em 1845, na qual, mantendo embora as colunas de ferro fundido das realizações de Boulton & Watt, introduziu vigas em H, de ferro forjado, e substituiu os tijolos de argila, que ligavam as vigotas, por abobadilhas de chapa de ferro servindo de molde a um enchimento superior de concreto, o novo material que a invenção do cimento portland, ocorrida havia duas décadas, tornara possível realizar.

Aplicações do ferro às estruturas de mercados, estufas de plantas, jardins de inverno, magasins, estações ferroviárias e pavilhões de exposição:

A grande cúpula do Mercado de Trigo de Paris, refeita em ferro em 1811, como já o dissemos, foi ponto de partida não só para

a construção de outros mercados também de ferro, como o que, em Paris, por determinação de Napoleão III e Haussmann, foi projetado em 1853 por Victor Baltard, como ainda para tipos diversos de construção em que se desejavam coberturas envidraçadas, quais fossem os magasins, estufas de plantas, jardins de inverno, estações ferroviárias e pavilhões de exposição. O ferro começava a ficar na ordem do dia, tanto assim que outros concorrentes à construção dos Mercados de Paris, Hector Horeau e Eugène Flachet também projetaram, para aquele edifício, estruturas de ferro. A de Horeau tinha 90 m de vão, não podendo ser executada, devido a dificuldades de estabilidade, de vez que o respectivo sistema não era susceptível de ser calculado pelos métodos até então conhecidos. Quanto a Baltard, arquiteto francamente acadêmico, surpreende tenha adotado estrutura metálica (até ao reduto beaux-arts tinha chegado o ferro!), o que, é verdade, parece só ter acontecido devido à insistência nesse sentido, do prefeito Haussmann e de Napoleão III.

Outra monumental construção de ferro e vidro foi a Galeria de Orléans do Palais Royal (1829), obra em que a nudez funcional e fria do ferro foi hábilmente aliada à elegância e distinção da arquitetura neo-clássica do período, pelo seu autor, Pierre Fontaine, grande arquiteto da primeira metade do século XIX (de Napoleão I a Napoleão III), arquiteto esse que tem para nós brasileiros, a significação especial de ter sido professor de Grandjean de Montigny.

As soluções em ferro prestavam-se admiravelmente para os magasins, que a partir do último quartel do século passaram a adotá-las. Tais La Belle Jardinière (1872), arquiteto Blondel; Le Bon Marché (1876), arquiteto Boileau, engenheiro estrutural Eiffel; Le Prin-

temps (1881-89), arquiteto Sédille; etc. — todos em Paris, nos quais o ferro e o vidro visavam a obtenção do espaço máximo para as mercadorias e iluminação a mais abundante (zenital).

Para as estufas de plantas, já desde 1817 a Sociedade de Horticultura de Londres tinha reconhecido as vantagens das estruturas inteiramente de ferro, envidraçadas, as quais, objetivadas por Loudon em variados croquis, foram adotadas como norma corrente, servindo de inspiração, inclusive, a numerosos outros tipos de edifícios, entre os quais os jardins de inverno. Dêstes merece especial menção o de Paris, de 1847, ao qual o finíssimo rendilhado de ferro envidraçado dava, de permeio com o verde das árvores e o variado colorido das flôres uma graça transparente e leve bem adequada às elegantes reuniões mundanas de música e dança, que se destinava a abrigar.

As estufas e os jardins de inverno teriam influido nos projetos das estações ferroviárias e pavilhões de exposição, que dêles diferiam mais pela escala do que pela forma e que mais do que quaisquer outras das edificações até agora consideradas, refletiram, logo de comêço, os novos tempos.

Entre as primeiras, tiveram superior significação as de King's Cross (arquiteto: Cubitt, 1852), Paddington (arquiteto: Brunel, 1854) e S. Pancrácio (arquiteto: Barlow, 1868), tôdas na Inglaterra. Entre os segundos, o mais justamente famoso foi o Crystal Palace, construído sob desenho de Joseph Paxton para a Exposição de Londres de 1851. A necessidade de construí-lo de maneira prática e rápida induziu Paxton a usar métodos tipicamente industriais de pré-fabricação em usina de elementos standardizados, obedecendo a um módulo e susceptíveis de serem monta-

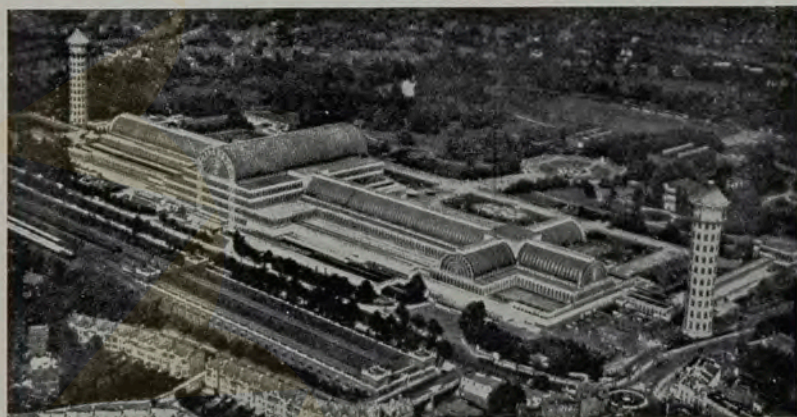
dos como se montam os elementos de uma máquina. Foi porque soube adotar, a serviço de uma sensibilidade plástica do mais puro quilate, um estado de espírito peculiar à era industrial e, ao projetar pensou e agiu como industrial, que Paxton fez obra tão típica da nova era, cuja importância como etapa precursora da arquitetura contemporânea, não foi excedida talvez por nenhuma outra edificação do século.

Embora revolucionário na sua singeleza geométrica, para uma época que veria erguer-se nas roupagens românticas do neo-gótico vitoriano, o Palácio de Westminster, de Sir Charles Barry, o Crystal Palace teve inextinguível sucesso. No dia 2 de Maio de 1851, o Times, abandonando o seu comedimento habitual, comentava: "Dificilmente se pode conceber tenha sido projetado ou trabalhado por artífices humanos". E a rainha: "É verdadeiramente admirável, uma cena de fadas". E Thackeray, em versos:

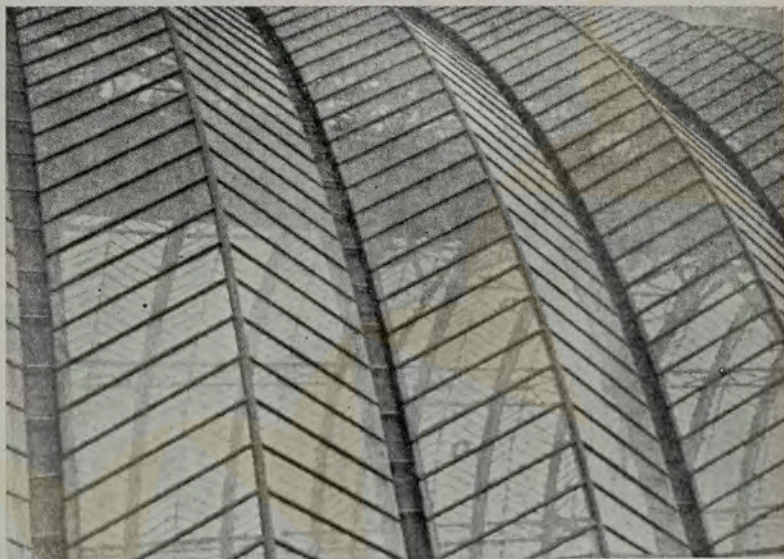
"Como por um passe de mágica,
Um arco fulgurante de límpido vidro,
Qual uma fonte salta da relva,
Ao encontro do sol!" (7).

O interesse despertado pelo pavilhão foi tão grande, que, sendo essencial retirá-lo do local que lhe fora destinado, foi ele logo depois, desmontado e reconstruído noutro local, persistindo até 1936, quando foi destruído pelo fogo.

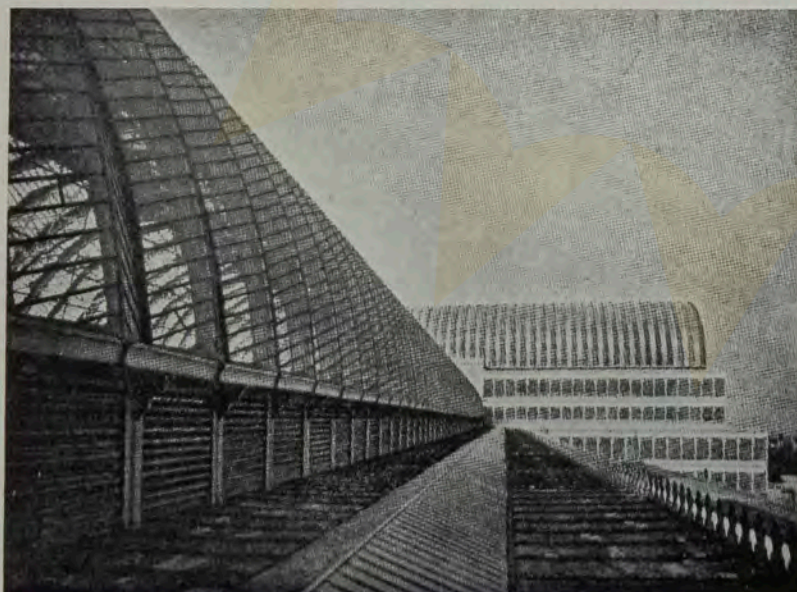
O maior pavilhão de cada Exposição era a Galeria de Máquinas, na qual eram exibidas até locomotivas e que exigia, por isso, grandes vãos. Na segunda metade do século XIX estabeleceu-se verdadeira competição, de Exposição para Exposição, seja no que concerne à engenhosidade e novidade dos sistemas construtivos, seja no que concerne aos vãos. As



Vista aérea do Crystal Palace projetado e construído por Joseph Paxton, para a Exp. Int. de Londres de 1851. Reconstruído em Sydenham, em 1853 (Foto do livro "European Architecture in the Twentieth Century", por A. Whittick).

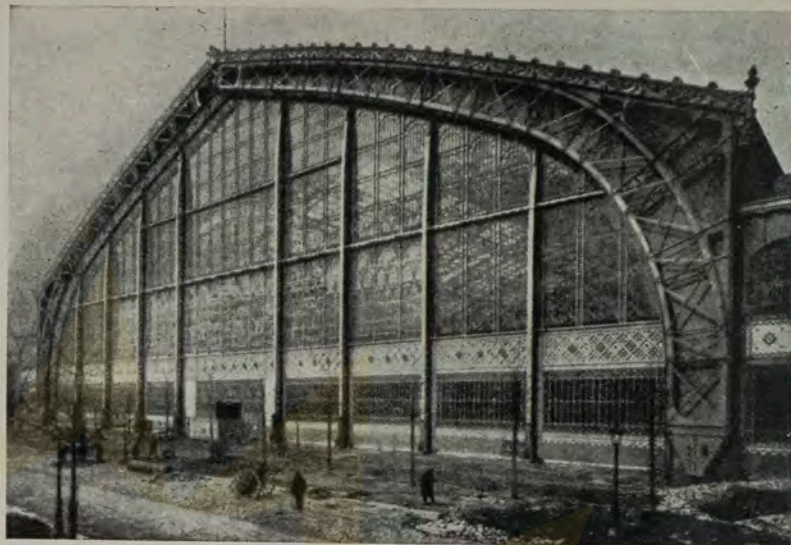


Pormenor do Crystal Palace, de Londres. Elementos de ferro e vidro modulados e padronizados, construídos em várias oficinas e montados na obra, como se montam as peças de um automóvel (Foto: idem).



Vista parcial do Crystal Palace, de Londres. Formas de uma geometria elementar de fácil leitura (Foto: idem).

Galeria das Máquinas da Exposição Internacional de Paris, de 1889. Projeto de Cottancin e Dutert (Foto do livro "L'Architecture Française", de M. Dormoy).



Galerias de Máquinas das Exposições de Paris de 1855, 1867 e 1878 representam etapas que culminam com a Grande Galeria, de 115 m de vão, da Exposição de 1889, projeto do arquiteto Ferdinand Dutert, construção do engenheiro Cottancin — obra exponencial da arquitetura metálica, daquelas de que mais se deveria orgulhar Paris, se ainda existisse, vandâlicamente demolida em 1910 para não prejudicar a perspectiva dos pavilhões de Gabriel, sem que a ninguém tenha ocorrido reconstruí-la noutro local, como se fez com o Crystal Palace.

A Torre Eiffel: No terceiro quartel do século XIX, graças aos aperfeiçoamentos do processo Bessemer, já estavam em uso os aços de alta resistência a preços razoáveis, usados na referida Galeria de Máquinas, de Dutert e Cottancin e, para a mesma Exposição, na famosa torre, de 300 m de altura, obra de Gustave Eiffel, autor também, como já dissemos, de algumas das mais importantes pontes do século, entre as quais a do Douro, em Portugal e a do Garabit, na França.

Cantada por poetas, como Guillaume Apollinaire, Cocteau e Giraudoux, retratada por pintores, como Marquet, Rousseau, Utrillo, Dufy e Delaunay, essa torre, ao contrário do sucesso do Crystal Palace, guarda a lembrança das tempestades que desencadeou, expressivas para a compreensão da mentalidade parisiense da época. De fato. A mais prestigiosa intelectualidade de Paris, representada por Alexandre Dumas (filho), Lecante de Lisle, Sully Prudhomme, Charles Gounod, Charles Garnier, etc., investiu contra a ereção da torre num documento dramático que dizia assim: "Nós, escritores, pintores, escultores, arquitetos, amantes apaixonados da beleza até aqui intacta de Paris, vimos protestar de todas as nossas forças, de toda a nossa indignação em nome do gosto francês menosprezado, em nome da arte e da história francesas ameaçadas, contra a ereção em pleno coração da nossa capital, da inútil e monstruosa Torre Eiffel". Proprietários das vizinhanças, intentaram um processo contra a cidade de Paris, em razão da torre. Maupassant exclamou patético: "Eu me pergunto, que se concluirá da nossa geração se alguma próxima 'émeute' não desmantelar esta alta e magra pirâmide de escadas de ferro, esqueleto desgracioso e gigantesco, do qual a base parece feita para suportar um verdadeiro monumento de ciclopes e que aborta num ridículo e delgado perfil de chaminé de usina". E Léon Bloy, ainda mais patético: "Eu amo Paris, que é o lugar das inteligências, e sinto Paris ameaçada por esse lampadário verdadeiramente trágico, saído do seu ventre, e que será apercebido à noite de vinte léguas, por sobre as espáduas das montanhas, como um fanal de naufrágio e desespero". Por toda resposta ao protesto dos intelectuais, o Ministro do Comércio, Lockroy, mandou figurar o documento numa vitrina da Exposição: "Uma tão bela e nobre prosa, assinada por nomes conhecidos no mundo inteiro, não deixará de atrair a multidão e talvez de lhe causar espanto".

Em que pesem todas essas diatribes, do mesmo modo que o Crystal Palace foi das mais significativas realizações da primeira metade do século XIX, a Torre Eiffel o foi da segunda. E ainda hoje é, não apenas o símbolo de Paris e uma das maiores atrações turísticas do mundo, mas um marco da Civilização Industrial em marcha.



Pormenor da Galeria das Máquinas da Exp. Intern. de 1889, em Paris. Vão livre de 115 m (Foto do livro "Space, Time and Architecture", de S. Giedion).



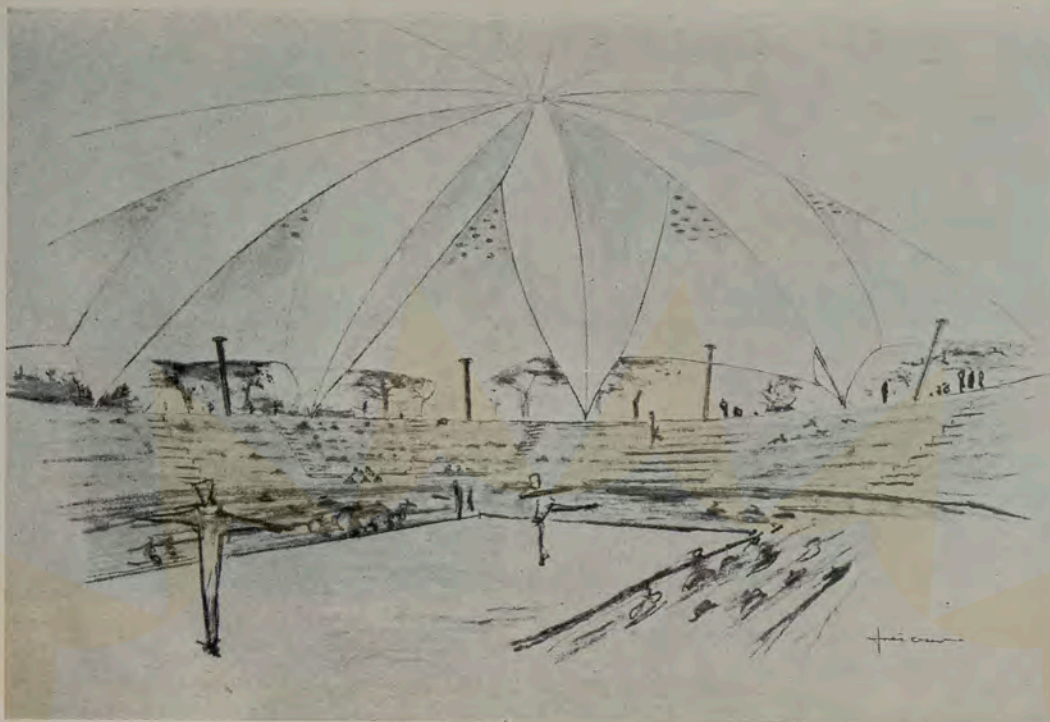
A Torre Eiffel, da Exp. Int. de Paris de 1889. Projeto de Gustave Eiffel. Marco da Arquitetura Contemporânea do ferro (Foto do livro "La Tour Eiffel" de Jean A. Keim).

(1) Embora os mais eminentes historiadores da Arquitetura Contemporânea atribuam a Ironbridge a Darby e Wilkinson, é incontestável a autoria de Pritchard, à luz de um retrato do arquiteto, datado de princípios do século XIX, inspirado em uma gravura do século anterior, reproduzido por J. Gloag e Bridgewater, no livro «A History of Cast Iron in Architecture», em que se lê, no fundo, em volta da cabeça, em caracteres da época: «inventor das pontes de ferro». Cabe, assim, a um arquiteto, a prioridade na introdução da arquitetura do ferro, no mundo.
(2) A. Vierendel, opus cit.
(3) Falando de uma das pontes de Telford e da Ironbridge, diz Vierendel: «En réalité, on exé-

cutait en fonte mais on pensait en bois. On s'aperçut assez vite que l'on faisait fausse route, car entre le bois e la fonte la dissemblance est trop forte on trouva plus de ressemblance entre la fonte et la pierre et ce fut à l'imitation des ponts en pierre que l'on conçut tous les nouveaux ponts en fonte...» Conceito bem semelhante, já tínhamos encontrado em Rondelet.
(4) «The Architecture of Bridges», de E. B. Mock.
(5) A. Vierendel, opus cit.
(6) S. Giedion, opus cit.
(7) «The Story of Exhibitions», de Kenneth W. Luckhurst.

Aos nossos leitores

As páginas que se seguem referem-se a exemplos de construção e de arquitetura em vários países da Europa. Trata-se de uma revista generalizada, sem plano e sem objetivos, por assim dizer definidos, mas de tôda a forma possibilitando tomadas de contacto com referências de um panorama de trabalho, de história — o caso da arquitetura de Gaudi, em Barcelona — e de atualidades, tanto de gênero quanto de tipos, na engenharia das pontes, na arquitetura de conjuntos residenciais. Todos êsses aspectos se oferecem à atenção dos leitores, contudo, sem que nos afastemos, é preciso que fique claro, do objeto permanente que temos em vista, de situar *Habitat* a serviço da arquitetura brasileira, dentro da nossa arquitetura, pela nossa arquitetura. Não cabe, portanto, na consignação destas páginas, num intervalo de abertura de um novo ano, qualquer equívoco, no que se refira à nossa orientação ou a esta digressão pela arquitetura e pela construção européias.



Teatro ao ar livre no monte Killesberg, em Stuttgart, com teto em forma de tenda. Ao projetar o palco, o arq. Frei Otto seguiu as sugestões do consultor do prof. Scharoun, sr. Wilhelm Huller. A característica principal do palco é um horizonte circular, ligeiramente curvo, com três projetores suspensos livremente.

arq. Frei Otto

Um teatro ao ar livre, Stuttgart, Alemanha

Tarefas novas para os arquitetos: Tetos tipo “tendas”

Os pavilhões da Exposição de Stuttgart são, em dias de chuva, abrigos de emergência para os visitantes que assistem aos espetáculos no teatro ao ar livre. Em vista, porém, das contínuas exibições que ali se sucedem, estes pavilhões não satisfazem mais, tornando-se, portanto, necessário encontrar um meio de solucionar o problema da construção de um teto. Encaixados no terreno ligeiramente em declive, as fileiras de assentos, em forma oval, circundam uma pista de patinação por três lados, sendo que o palco fica ao fundo, ao longo do quarto lado.

Altas árvores, disseminadas pelas encostas, dominam o bonito campo, si bem que sua localização não seja ideal. Neste teatro falta toda e qualquer simetria. Se um telhado for projetado, este deverá ser construído exatamente de conformidade com as características do terreno e não deverá “surgir uma casa” que sufoque a bela, agradável luz da floresta. A solução desta tarefa é difícil, talvez até impossível. O ideal seria um teto leve que se pudesse fechar automaticamente em caso de chuva ou sol forte demais e reabrir-se, mesmo em pleno curso do espetáculo. Esta questão foi considerada seriamente por nós e pretendemos discuti-la em outra ocasião. Hoje é nossa intenção tratar das possibilidades de um telhado protetor a ser fixado permanentemente durante o verão para ser recolhido somente no inverno.

Para esta finalidade servem conjuntos de lona, cabos e madeira, ou seja, tendas.

Ao ler a palavra “tenda” não se deve, no entanto, imaginar lonas cinzentas balançando

flácidamente, postes tortos e estacas semi-enterradas. De acordo com os modernos princípios é possível construir, hoje em dia, tendas completamente diversas. O tecido, em forma de abóbada, rijamente esticado, desdobra-se segundo sua forma pré-estabelecida, constituindo com sua tela quase sem peso, de textura quase imaterial, invólucro e estrutura ao mesmo tempo. A tenda é como um véu que forma uma barreira contra a chuva deixando, porém, penetrar a luz. E, justamente por isso, estamos à procura de um tecido incolor, altamente transparente que quase não se diferencie do céu e que dê à tenda uma aparência não de “construção” mas de “aparência”; um todo fundindo-se com as características do lugar. Justamente por isso estamos à procura de uma levíssima tela que não estremeça sob as intempéries, sobre a qual se reflita o jogo das sombras de folhagens e que, a noite, brilhe iluminada pela festiva vida do teatro.

No futuro, a tenda se tornará, sempre mais, elemento de primeiro plano, pois terá adquirido estabilidade.

Este último ano trouxe grandes contribuições aos desenvolvimentos técnicos da tenda, devido aos estudos realizados sobre o teto pên-sil, para se obter o ambiente mais perfeito dentro da tenda.

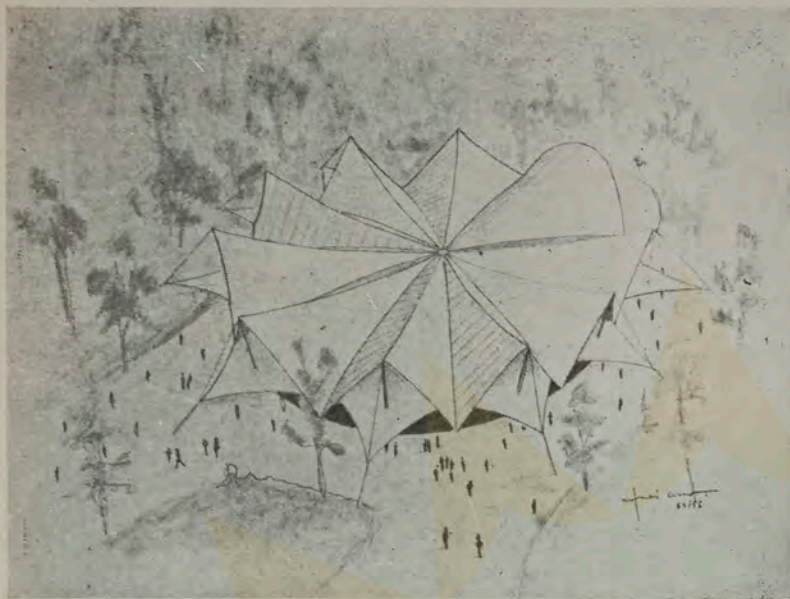
Hoje em dia é possível, afinal, construir tendas tão resistentes contra os elementos da natureza como qualquer outra construção. Até agora o limite de durabilidade útil era calculado em 5 anos. Graças aos novos produtos sintéticos, como por exemplo, o Orlon, este limite aumentou para 10 anos e, ultimamente,

conseguiu-se uma nova realização, há muito tempo esperada, graças a qual estes limites foram ainda multiplicados.

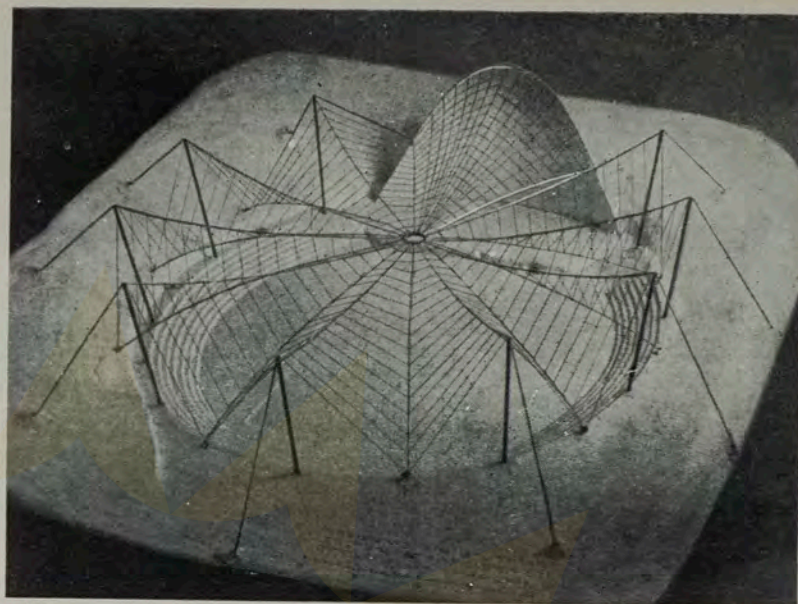
Hoje em dia é possível construir tendas onde a temperatura é regulada no mais alto grau conhecido em arquitetura. O tecido deixa passar o ar, mas impede, ao mesmo tempo, a penetração da chuva, ou bem deixa passar a chuva sem que haja escapes de ar quente do ambiente interno. É até possível bloquear completamente a atmosfera, ali onde possa ser prejudicial.

O projeto de Stuttgart apresenta as primeiras realizações com tendas de tipo ondulado em forma de estrela, uma forma nova que surgiu da tenda de tipo ondulado, a respeito de que já existem publicações na literatura técnica. A tenda de tipo ondulado determinou intensivos trabalhos práticos de desenvolvimento por parte das Companhias especializadas do ramo de forma que, dentro em breve, será possível escrever sobre as primeiras execuções padrão.

Os tipos de tenda até agora existentes não eram adequadas para a fina atmosfera da Exposição de Stuttgart. Aqui a tenda circular de quatro postes não encontra lugar para as bases de seus postes e estes, si bem que a tenda por si mesma seja estética, limitam muito o espaço. Mesmo a tenda de travessões, coberta exclusivamente de lona, com seu esqueleto estrutural típico das demais construções, não se condiz a este lugar. Além disso, este tipo de construção é dispendioso demais e o fator custo deve ser sempre considerado com o máximo cuidado.



Vista aérea do teatro ao ar livre com teto em forma de tenda. Símbolo da futura arte arquitetônica sem pêso.



Uma vista geral do modelo experimental, que serviu para ilustrar a tarefa da construção.



Croquis para a construção da tenda. Vista geral.

O problema em Stuttgart é revestir, sem uso de suportes, uma superfície de 54 m x 64 m. Não se conseguiu ainda alcançar envergaduras destas dimensões, entre os pontos de suporte, com tendas normais.

Os tecidos de tenda aguentam grandes forças de tração, entre 0,8 t e 5,0 t para cada metro de largura do tecido. Porém, estas resistências não são suficientes para cobrir grandes superfícies desprovidas de reforços. Raras vezes é possível superar, sem reforços, envergaduras livres de mais de 8 metros. Atualmente existe uma construção experimental com 18 metros de tecido livre. Como reforços podem-se usar, por exemplo, cabos embutidos que, porém, reagem diferentemente do tecido sob condições de carga e umidade.

Nas tendas de tipo ondulado, o tecido é esticado em ângulo reto entre os cabos de suporte, encurvados para baixo, e os cabos tensores, paralelos aos de suporte, encurvados para cima. O tecido recolhe assim as cargas do teto, dirigindo-as para os cabos, e transmite as cargas de tensão prévia por baixo dos lados. Por consequência resulta um sistema de suportes bem definido, fortemente encurvado no espaço, constituído por materiais excessivamente leves, no qual as cargas

são subdivididas exatamente entre cada um dos elementos de construção sem que o pano possa afrouxar. Na tenda de tipo ondulado, em forma de estrêla, os cabos de suporte e os tensores fixam-se, alternativamente, num anel central.

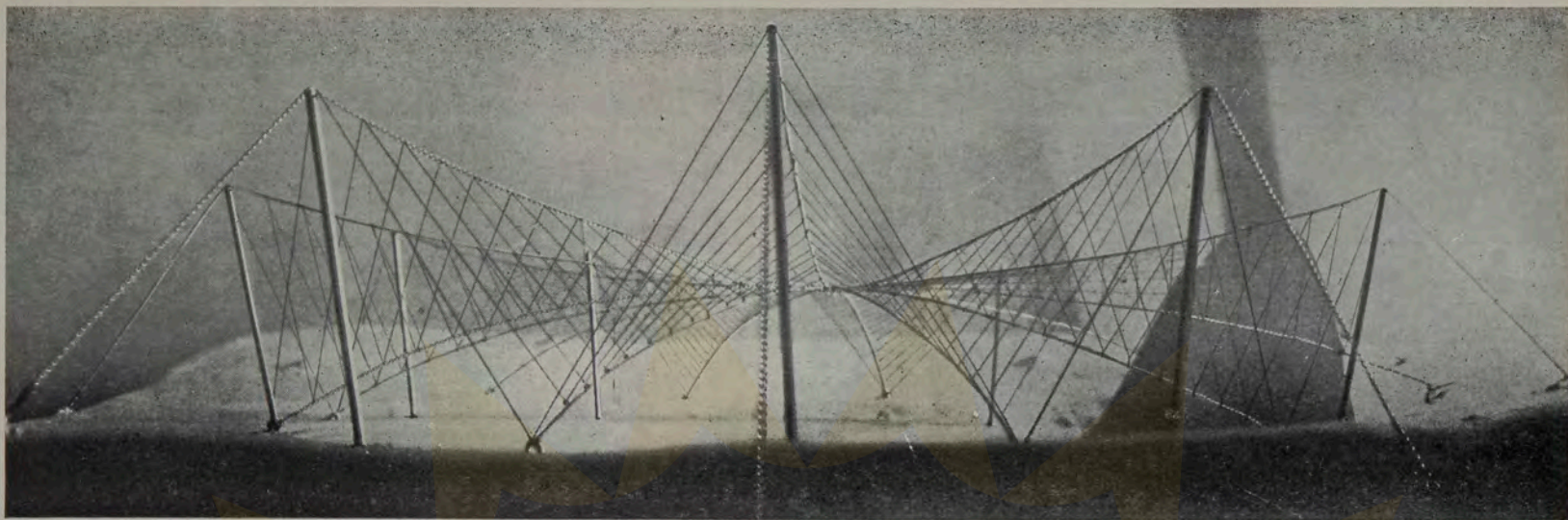
Os cabos tensores encurvam-se diretamente dos alicerces para dentro. Os cabos de suporte correm ao longo de 9 postes sobre os quais se apoia a tenda. A dobra ondulada que forma o teto do palco é mais ampla do que as restantes, e se diferencia destas, por uma crista redonda. Os suportes da dobra ondulada do palco servem, ao mesmo tempo, de horizonte de projeção do teatro.

A tenda de tipo ondulado é uma construção já conhecida e, portanto, é possível fazer-se uma idéia do ambiente interno, determinado essencialmente pelas gargantas do teto, encurvadas para cima, sem se apresentar por isso, como abóbada ou acortinado pesado. Um tecido leve, esticado, é coisa bem diferente. A tenda deve poder ser fechada perfeitamente e deve ser bem ventilada. Mas, em dias de calor abafado, se poderá procurar deixá-la aberta. Tendas abertas são sujeitas a fortes cargas, devido ao vento, e várias experiências são ainda necessárias, embora uma série de

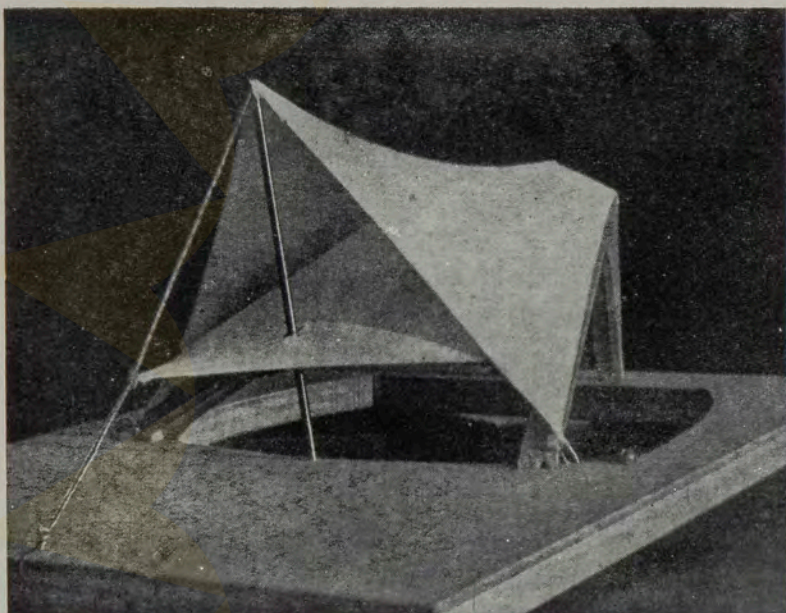
medições de túneis aerodinâmicos já tenham sido executadas em tetos deste tipo, encorajando este projeto. Quando a tenda estiver aberta, o vento deve ser dirigido e amortecido de tal maneira que sua ação seja agradável e não molesta.

Ao construir uma tenda pode-se experimentar e arriscar, pois, qualquer erro se evidenciará logo na montagem, podendo ser quase sempre eliminado. O local de Stuttgart, no entanto, não representava um risco pois aqui nós nos encontramos num campo já explorado e experimentado.

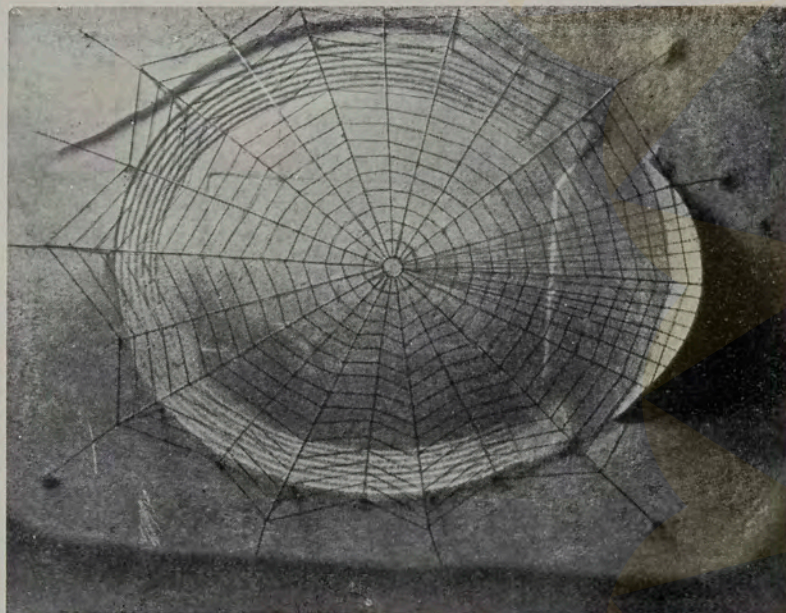
Mesmo se as principais questões técnicas, relativas a esta tenda ondulada, em forma de estrêla, forem esclarecidas, é necessário ainda algum tempo para aperfeiçoar a forma. A forma e a estrutura devem constituir uma unidade, para que a configuração recém descoberta, se possa desenvolver harmoniosamente. Para que serviria uma vantagem econômica, usufruída uma só vez, ou a perspectiva de envergaduras grandes e máximas se não conseguíssemos encontrar a forma pura? Porém, o que será talvez construído aqui, no futuro, aparece já nitidamente, faltando agora somente os esforços de transportar este quadro para a realidade.



Cobertura do teatro ao ar livre no monte Killesberg, em Stuttgart. Fotografia do modelo em conjunto. Os cabos de suporte e os tensores são indicados por correias, enquanto o tecido é indicado por delgados traços paralelos.

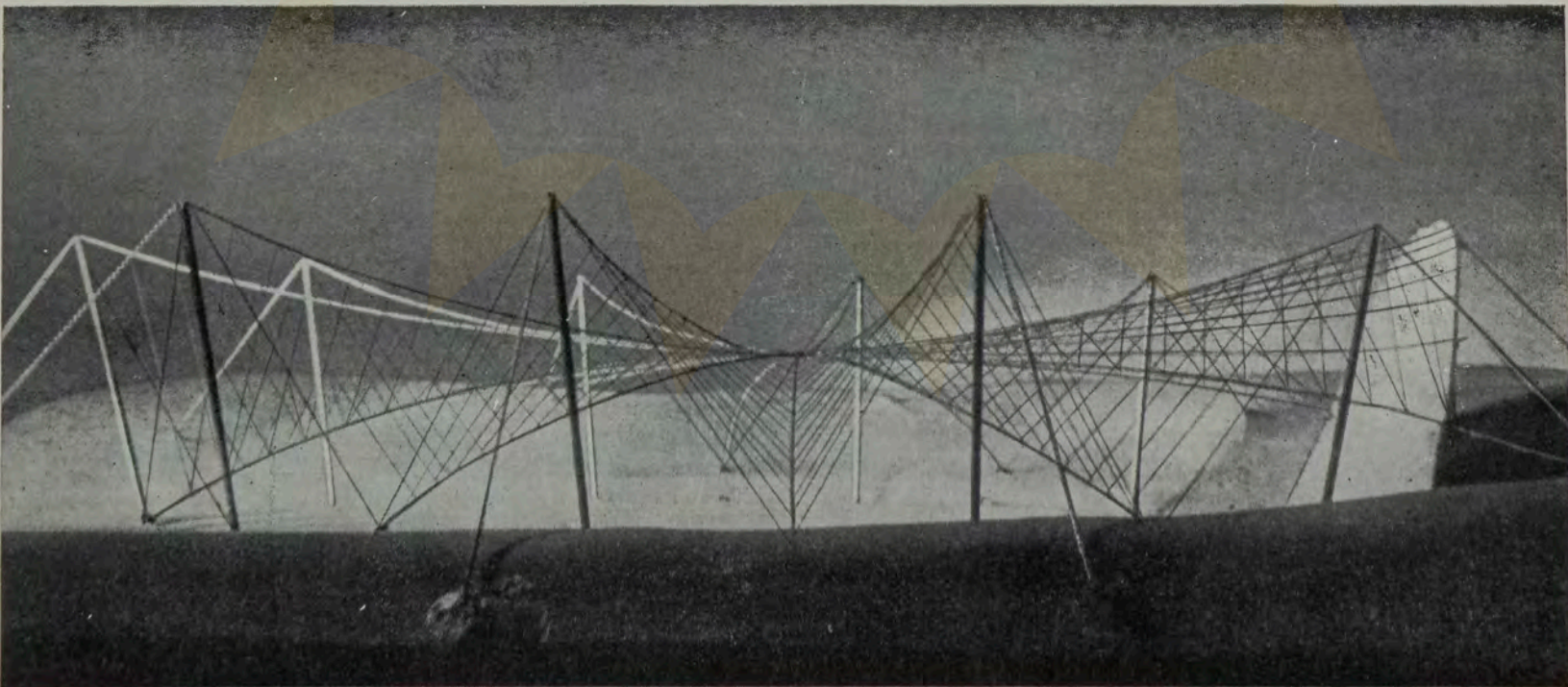


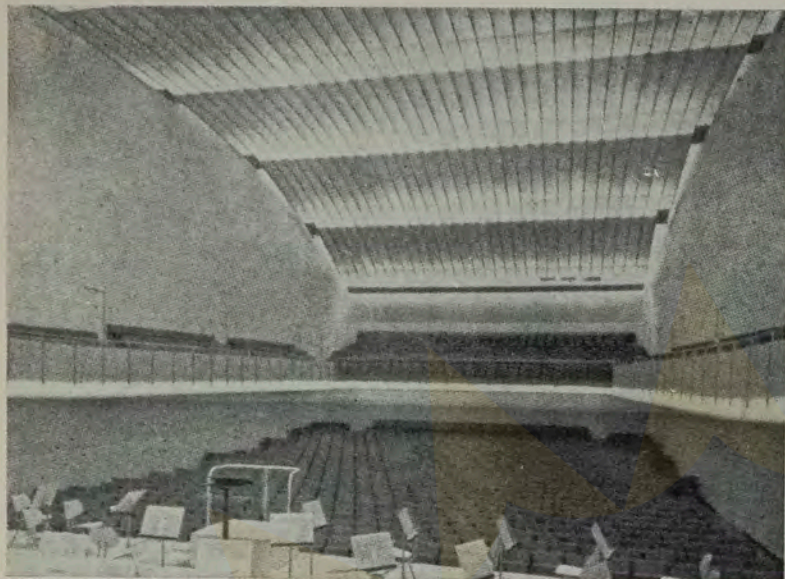
O segundo modelo de estudo. À esquerda duas entradas "onduladas", com entrada parcial. Os modelos experimentais servem para o rápido esclarecimento da tarefa. As vezes são mais eficazes do que os desenhos geométricos.



Uma vista aérea do modelo experimental.

Vista lateral do modelo experimental. Os cabos de suporte e os tensores são indicados por delgadas correntes, e o tecido por finos traços paralelos.





Vista da sala de concerto da Escola Superior de Música, em Berlim.

A iluminação em salas de concêrtos

arq. Udo Erich Neumann e Fritz Busch

Em 1951 o arquiteto discutiu com os demais técnicos, os problemas concernentes à iluminação. Não houve necessidade de desvio das idéias mais fundamentais estabelecidas no decorrer da execução das obras, sendo isso muito proveitoso para a sua execução.

Com o desenvolvimento da técnica nos últimos tempos estabeleceu-se uma "concorrência no teto" pelo "espaço", entre a técnica empregada na iluminação, eletricidade e acústica, como também pelo aquecimento do ar e do teto, como resultante das necessidades mais que indispensáveis de espaço para cada técnica. Também o estático tinha que respeitar os cortes do teto do técnico em iluminação, na formação do fórrô.

Com exigências dessa natureza, o arquiteto concordou desde o começo da obra até o acabamento. Das técnicas acima mencionadas, a da iluminação é a que mais interfere no conjunto arquitetônico, ao lado das paredes acústicas.

Quanto mais se desenvolvem em geral as noções da estética da iluminação, tanto maior é a importância da luz como elemento de forma arquitetônica.

Era necessário uma graduação da iluminação a fim de que o espectador, vindo da rua, percebesse pelas paredes envidraçadas o saguão e o foyer. Entrando no recinto, o visitante recebe difusa iluminação que sai de colunas, jactos estes que se entrelaçam no teto. Também nas paredes laterais dos guarda-roupas, a iluminação é feita da mesma forma. Das escadarias, aparentemente pairando no ar, entra-se no foyer da parte da frente. Aqui, como lá, os suportes da iluminação são introduzidos no teto, tendo seu eixo virado das janelas para a parede posterior. Esta é formada por um painel de 19 m de comprimento de autoria do prof. Werner. No foyer, a nota festiva é proporcionada diretamente do teto, graças a uma mistura de luz direta intensa com luz indireta que acompanha o espectador das alas laterais para a sala.

A forte impressão do ambiente que afinal não resulta do incomum efeito plástico da cobertura de madeira, atinge seu ponto alto, quando o técnico faz flutuar jôrrôs de luz como uma sinfonia luminosa. Desde a luz indireta mais suave até a mais forte, existem os mais intermediáveis e quase imperceptíveis graus.

Tudo, no conjunto, constitui difícil tarefa de iluminação; entendemos que algumas devem ser aqui esclarecidas.

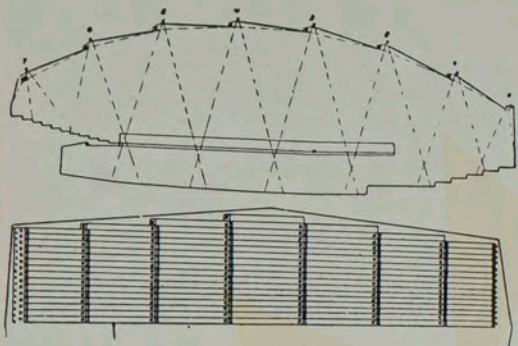
No hall de entrada, os 80-100 Lux são produzidos por uma quantidade de ZI refletores de espelho com lâmpadas elétricas, as quais são reunidas em grupos de cinco e interrompidos em claros quadrados de teto. A parede fronteira à entrada recebe fraca iluminação adicional de um rasgo estreito de luz na frente. As alas laterais que se seguem, têm duas filas de luz nas paredes longitudinais. Cortes semelhantes ao do teto existem no foyer, destinados à colocação de ZI grupos de raios oblíquos; os eixos são dirigidos, de preferência, para o grande painel. Os cortes do teto são cobertos com vidros especiais. O próprio teto é iluminado por um rêgo disfarçado perto da parede envidraçada. A força da iluminação é de 150 Lux.

A iluminação da sala de concerto foi de difícil execução. Ela tem a forma de hexágono alongado de 40 m de comprimento, largura máxima de cerca 20 m e a altura máxima do recinto é de cerca de 14 m. O teto de madeira suspensa é formado de 7 faixas transversais, que por sobre toda a largura da sala vão de uma parede lateral à outra e se sobrepõem como escamas. As interseções de restes de luz são envidraçadas. Aí, espaçadamente, existem uma fila de ZI refletores de espelho com eixos de luz quase verticais para iluminação direta, uma outra de raios inclinados desviados para cima, que fazem a iluminação indireta com a irradiação para o teto.

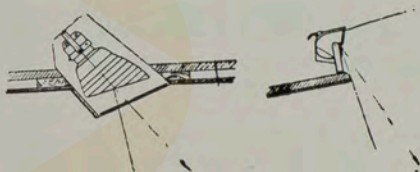
A intensidade da luz é de cerca 200 Lux. Sobre o palco estão introduzidos no teto outros ZI refletores de espelho que produzem de 400-500 Lux. O teto não tem pontos de sustentação visíveis e mantém distância lateral da "voute". É iluminada principalmente por ZI-fendas espalhadas por sobre o teto pendente. Na parte diretamente visível, existe, embaixo ao longo do todo gradil lateral, uma faixa de luz.

A força necessária somente para a iluminação da sala é cerca de 115 kW. A parte do fornecimento de iluminação, sem o custo da instalação, atinge a cerca de 1% de todo orçamento.

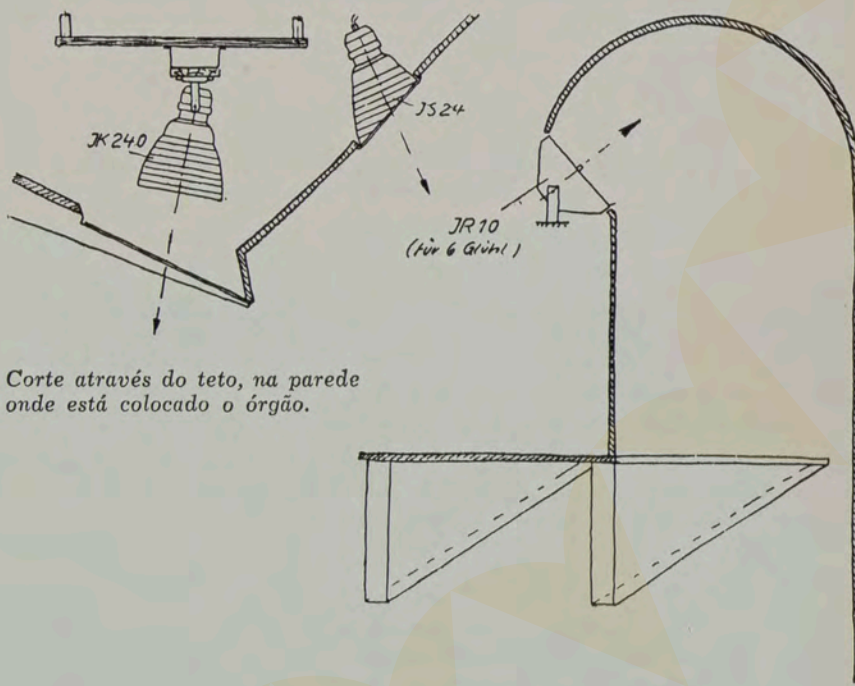
Corte através do teto de madeira da sala de concertos.



O grande "foyer" com o painel do artista alemão, Theodor Werner.

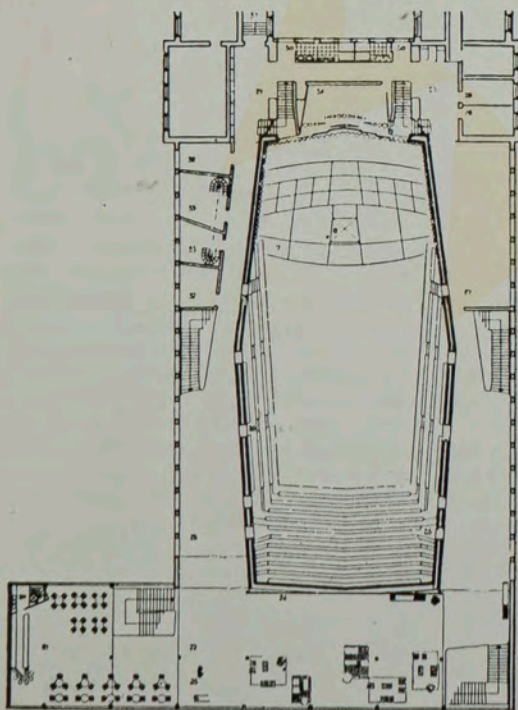


O porta-luz (suporte) defronte do painel.



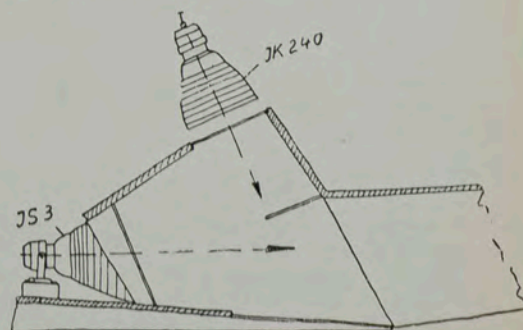
Corte através do teto, na parede onde está colocado o órgão.

Planta baixa. Nota-se a sala de concertos em forma sextagonal e os corredores laterais.



A iluminação das paredes laterais da sala de concêrto.

Corte através do teto.



Em sua simplicidade de poderosas linhas monumentais o Palácio dos Esportes acolhe o público por estas amplas vias de acesso.



Palácio dos Esportes, Barcelona, Espanha

Projeto: arqs. José Soberas Mauri, Lorenzo Garcia Barbon e Fernandez de Menestrosa

ESPORTES QUE PODERÃO SER PRATICADOS

Por êste projeto, foram previstas a prática de hoquey sôbre patins, tênis, ginástica, box, luta, vôlei, pista de gelo de 49 mts. por 26,50 mts., procurando-se reunir no local as melhores condições acústicas possíveis para a celebração de concertos, câoros e outras representações artísticas.

CAPACIDADE DE LOTAÇÃO

A capacidade total do Palácio dos Esportes, para as competições de hoquey sôbre patins, é de 9.500 espectadores distribuídos da seguinte forma: localidades numeradas, 5.878; de pé, 3.433; sem numeração, 189. Para as competições de box e lutas, será utilizada a pista central, o que possibilitará uma assistência de 12.000 espectadores.

ACESSO AO LOCAL

A praça de esportes está rodeada de ruas e avenidas de importância, sendo que para o acesso ao interior do referido Palácio dos Esportes existem 17 portas com 86 m de largura e mais duas de três metros para a entrada de veículos.

DISTRIBUIÇÃO DE LOCALIDADES

A circunstância do terreno estar a uns quatro metros abaixo do nível de acesso, com a economia proporcionada pela estrutura do edifício, a distribuição dos espectadores em suas respectivas localidades, será altamente facilitada,

evitando-se, assim, alturas excessivas. As localidades poderiam ser agrupadas na tribuna principal compreendendo o palanque presidencial e localidades preferenciais, com poltronas independentes; gradeado inferior nos dois setores laterais com bancos de madeira com encosto; gradeado superior de cimento com assentos numerados; quatro setores laterais de corner, gradeado inferior e superior, com assentos de lages de cimento. Finalmente, localidades dos setores dos gols, com gradeado de cimento para espectadores de pé, com as proteções contra invasão e seus acessos independentes. Além do mais, tribuna especial para a imprensa, com oito cabinas com isolamento acústico necessário para microfones e rádio e 60 localidades com poltronas especiais para jornalistas.

ESTRUTURA

A estrutura do edifício está firmada em base de concreto armado. A cobertura principal, com 65 metros entre apoios, está sustentada por nove arcos de concreto armado de alta resistência, com três articulações e perfis de cantaria apoiados sôbre estribos do mesmo material, fortemente fincados em terreno firme. A separação dos arcos é de nove metros. A cobertura é com jâcenâs Vierendel de concreto armado e cobertura de fibro-cimento no vão principal dos arcos e de abóbadas de durisol armado nas abóbadas de estribos, com revestimento de telha cerâmica e isolamento térmico e acústico. Estrutura do gradeado inferior apoiado no próprio terreno. Estrutura e gradeado superior de concreto armado,

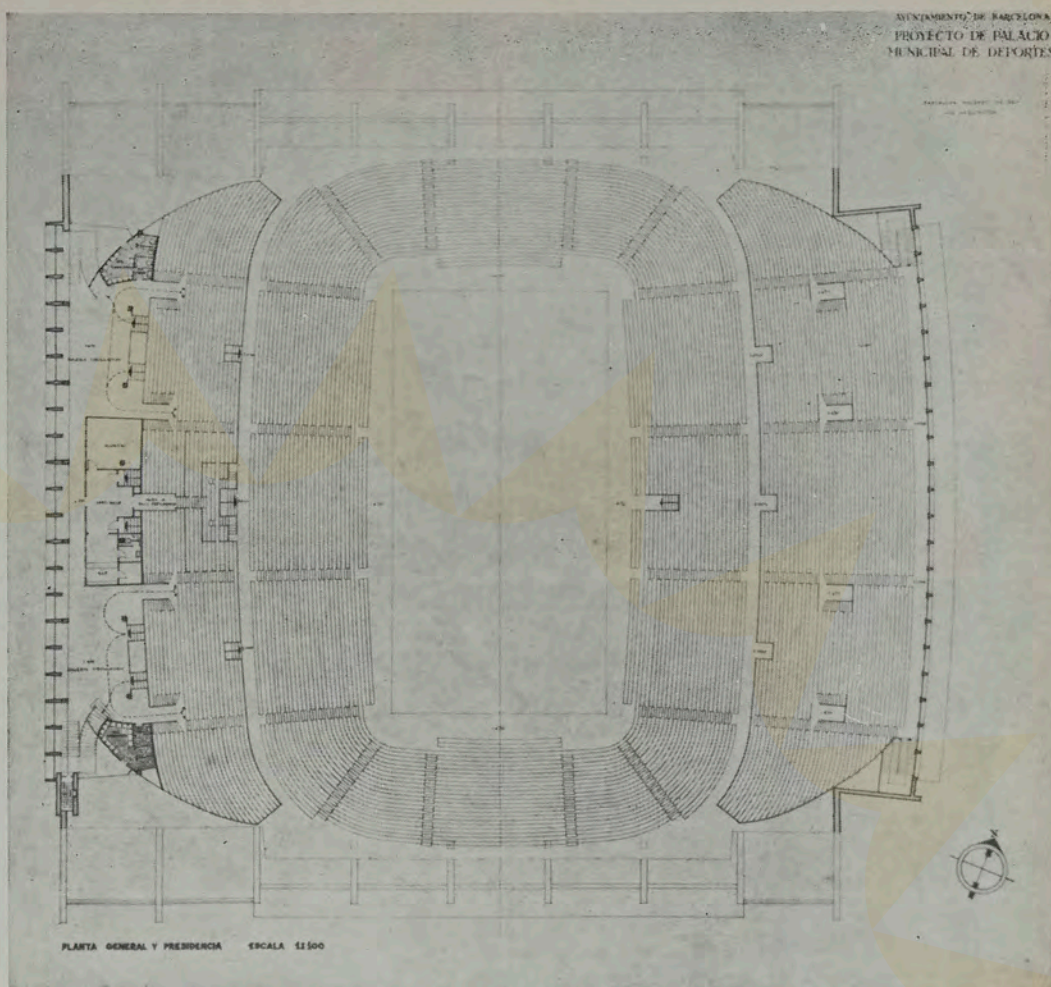
totalmente independente da estrutura da cobertura.

CARACTERÍSTICAS PRINCIPAIS

Dimensão total do estádio: 78'50 x 81'70. Distância entre os estribos: 65'00 metros. Distância entre articulações dos arcos 50,00 metros. Altura da chave dos terrenos até o nível do solo: 23'50 metros. Área total do estádio: 83.316'45 m². Superfície total do gradeado (em projeção horizontal): 3.400 m². Como característica especial dêsse projeto e de sua execução, vemos a construção de arcos triarticulados de concreto armado, em duas peças de quinze toneladas de peso cada uma, construídos em terra e elevados e montados depois de armados.

DISTRIBUIÇÃO DE LOCAIS

Foram previstos vestíbulos para as diferentes categorias de localidades, serviços sanitários para ambos os sexos na proporção requerida pelos regulamentos de lei. Também para o público estão previstos seis bares adequadamente situados nas diversas categorias de localidades. Os serviços para os atletas estão situados no subsolo das arquibancadas e constam de nove espaçosos vestiários com os serviços sanitários necessários, dos quais dois estão dotados de piscina com água quente e local para palestras sôbre tática esportiva. Serviços médicos e enfermaria para o público e para os atletas. Ginásio para exclusivo uso dos atletas; depósito de material esportivo; depósito e locais para maquinária de calefação; água quente com seus corresponden-



tes depósitos de combustíveis. Tudo controlado pelo pôsto na portaria que domina todo o andar dos serviços de vestiários.

Depósitos gerais de material esportivo e cadeiras auxiliares para o estádio do subsolo correspondente ao setor da avenida da Técnica, com acesso independente por aquela avenida. No mesmo subsolo, amplos locais para os escritórios da administração do estádio, com vestíbulo público, escritórios gerais, gabinete de chefia, secretariado, sala de reunião de diretorias, serviços sanitários correspondentes. No referido subsolo, sala de entrevistas da imprensa com oito cabines telefônicas e central de distribuição de todo estádio, com 112 telefones distribuídos por tôdas as dependências e ampliação de linhas diretas para fora a fim de assegurar rápidas comunicações telefônicas.

Ao lado dos depósitos do subsolo descrito, escritórios e locais para vestuários e central para o pessoal do estádio e uma residência para o guarda a qual possuirá cozinha-sala de refeições, dois dormitórios e sanitários.

INSTALAÇÕES E SERVIÇOS VÁRIOS

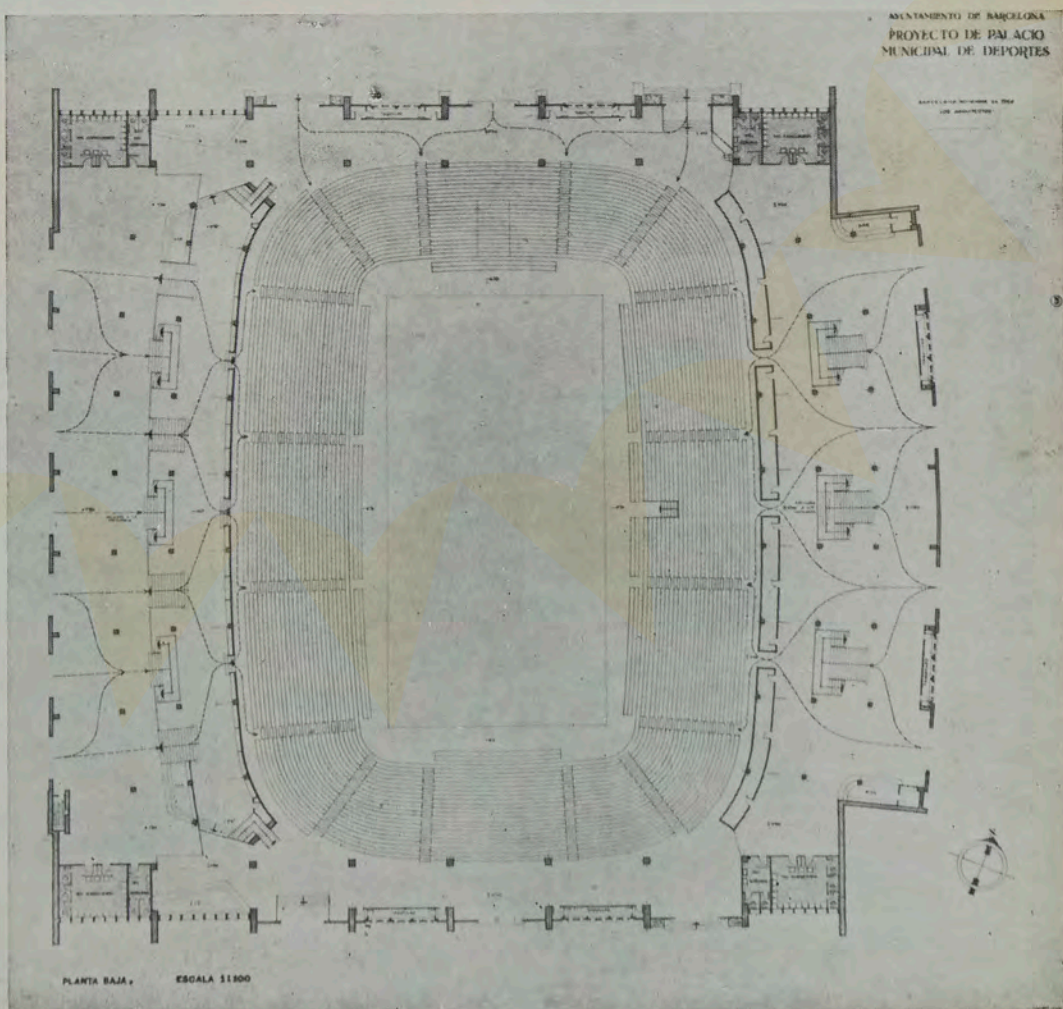
Instalações de calefação nos locais correspondentes aos vestiários dos atletas bem como para os escritórios do estádio; instalação de água quente em todos os serviços sanitários e nos vestiários; instalações gerais de funilaria em todos os serviços sanitários e bares do estádio; instalação geral de eletricidade em todo o palácio com compartimentos de transformadores no subsolo, com os respectivos quadros gerais de distribuição em cabine de comando; previsão de locais, no subsolo, para a futura instalação de maquinária para a formação de pista de gelo.

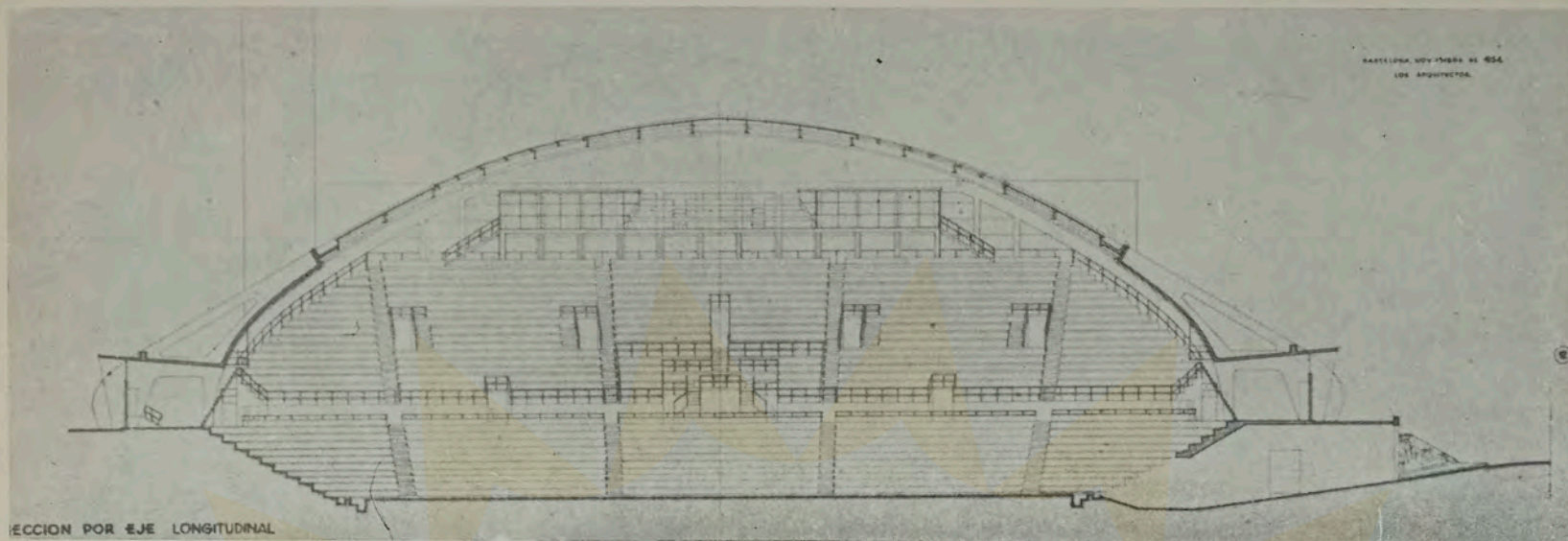
PREVENÇÃO CONTRA INCÊNDIOS

A estrutura do edificio inteiramente de concreto armado está imune dos riscos de incêndio; contudo foram tomadas as devidas precauções, impermeabilizando-se o madeirame da cobertura, bem como colocadas mangueiras contra incêndios nos vestíbulos e subsolos, com a profusão necessária assim como extintores.

A planta mostra a parte superior das instalações localizadas para um máximo de eficiência.

Nesta planta podem ser observadas as soluções funcionais subordinadas a uma organização de entrosamentos bem simplificados.



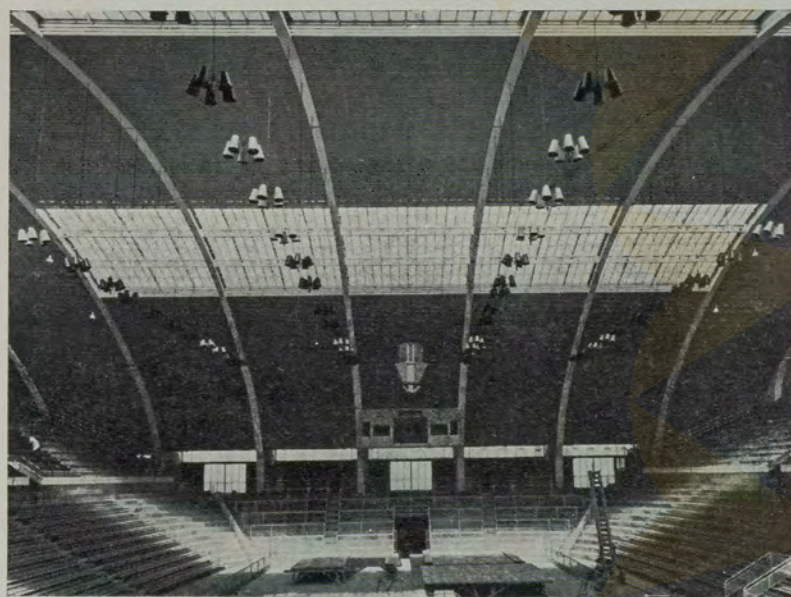
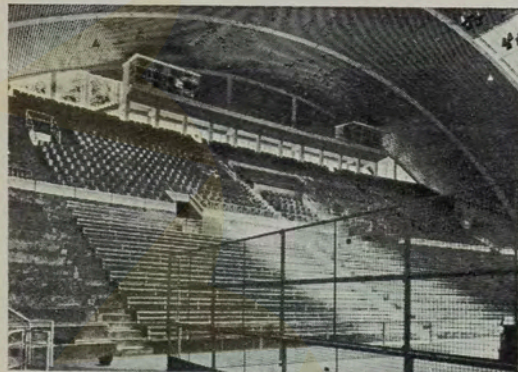


Os arcos compõem por si sós a função espetacular do ambiente, das três fotografias de seus interiores aqui agrupados.



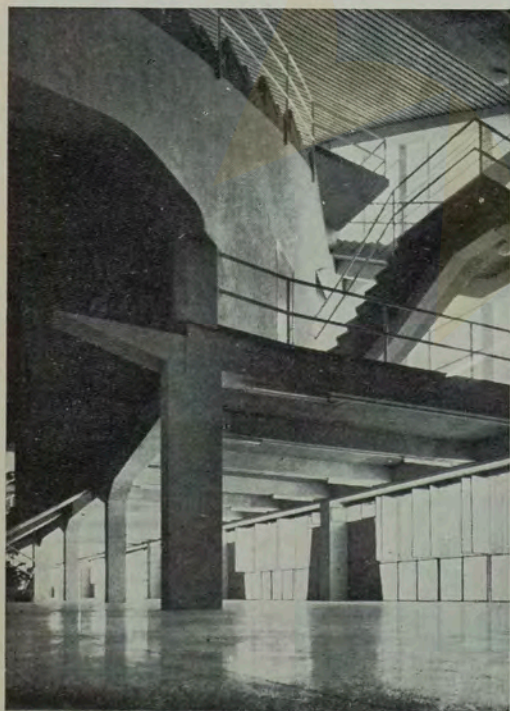
Referência suficiente de um setor do subsolo.

De baixo para cima verifica-se a boa harmonização obtida no interior do Palácio.

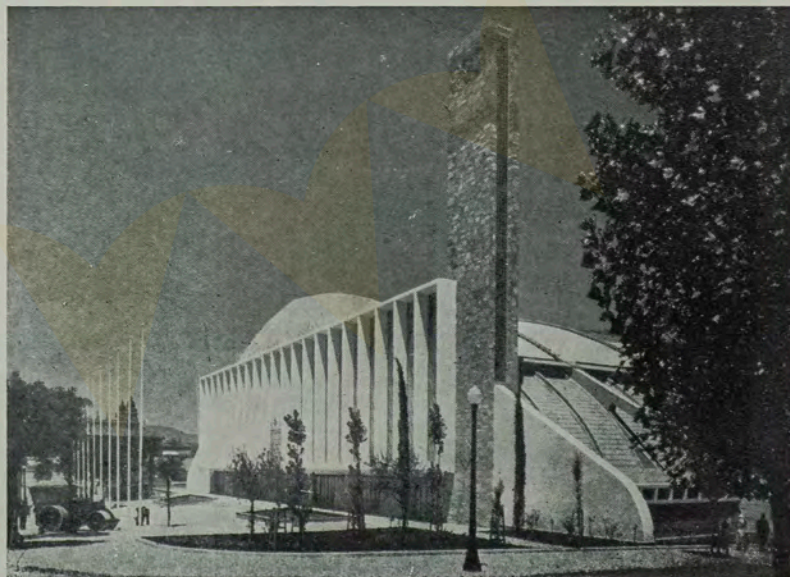


Os arcos compõem por si sós a função espetacular do ambiente.

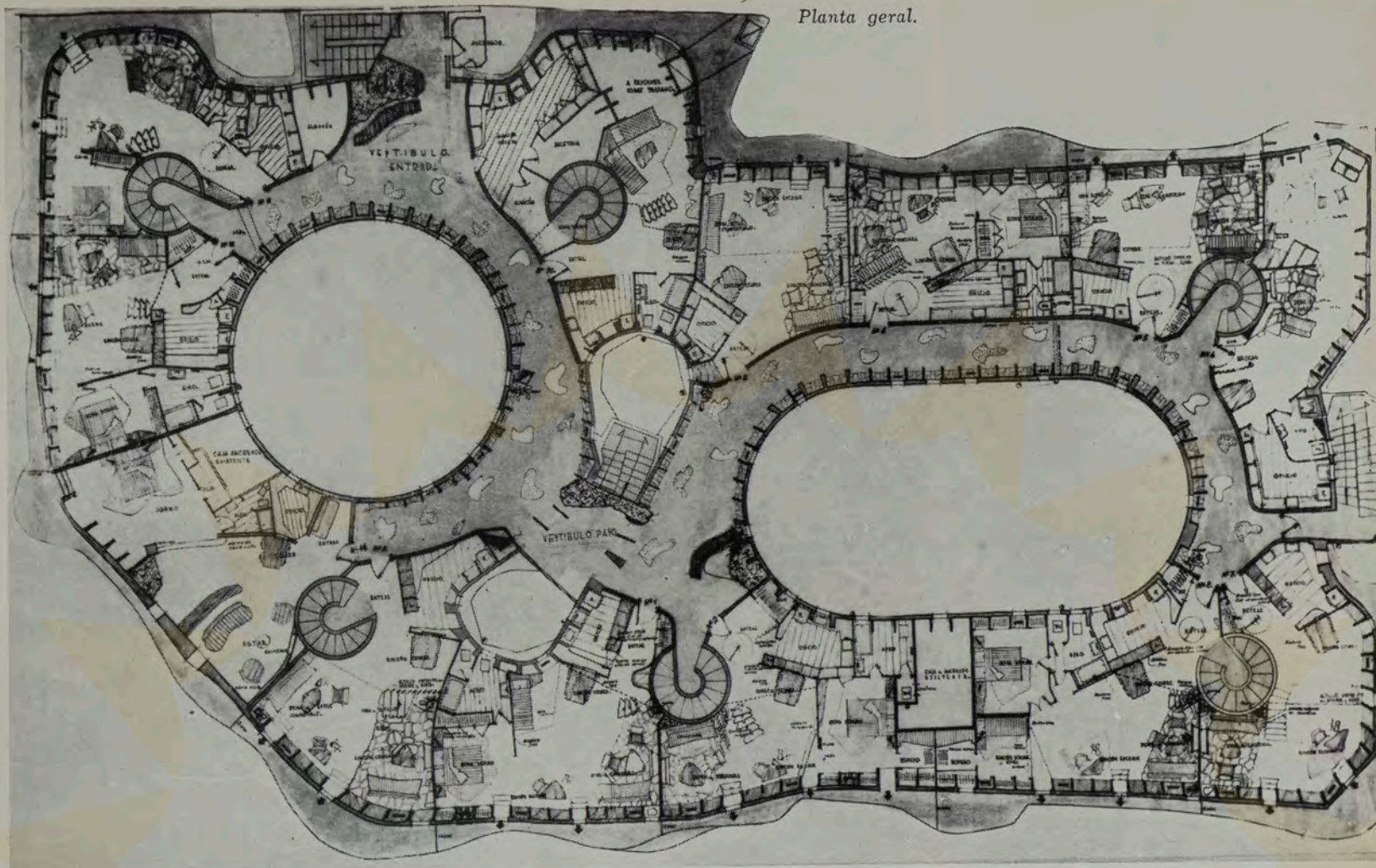
De novo o exterior; a boa ordem interna se projeta numa belíssima monumentalidade, sempre guardando a proporção da humana escala.



Pormenor de um canto em que o jogo estrutural se denuncia aliado a um funcionalismo de fácil percepção.



Planta geral.



Edifício “La Pedrera”, Barcelona, Espanha

Projeto (1905 - 1910): arq. Gaudí, Barcelona
Execução (1914): arq. F. J. Barba Corsini

O caso que fica ilustrado nestas páginas comporta uma indicação de carácter biográfico à margem, porquanto não se pode separar o tempo do curioso «plasticismo arquitetónico» de Antônio Gaudí, o famoso arquiteto catalão. Nascido em Reus (Catalunha), em 25 de junho de 1852, ele começa realmente a produzir em 1878, indo até o ano de 1892 o seu primeiro período de formação expressiva na construção. A época central da criação gaudiana é a que vai de 1892 a 1909, ou seja, na arquitetura européia, aquele período em que triunfa «l'art nouveau», de que Horta é o grande exemplo típico. Gaudí, mais pessoal, mais imbuído de um decorativismo «expressionista» na arquitetura, utilizando as formas com uma riqueza de arabescos fortes, de linhas e de cores, surpreende o historiador da arquitetura... É um caso especial em que se vislumbra, através dos ritmos dinâmicos, a possibilidade da arquitetura simplificada. Sem dúvida, o funcionalismo interveio muitas vezes. Depois da arquitetura da casa Milá (1905), que aqui focalizamos, o arquiteto encontra o melhor de sua aplicação na basílica da Sagrada Família (1914-26), em que seu misticismo realiza uma síntese do barroco e do gótico. Gaudí morreu em 1926. Numa nota breve como esta não cabe referir-nos às suas idéias, que eram de um artista imbuído de uma humanidade humilde, iluminada por um severo idealismo.

O exemplo histórico desta arquitetura pioneira do princípio do século não fica de maneira alguma definido nesta foto do paredão externo.



O detalhe é incisivo: La Pedrera emerge dos pilotis delgados, ritmados.



Um pormenor inusitado em degraus marca trechos de uma escada irreal no espaço

Uma zona cheia de acidentes denominada La Pedrera, era, antigamente, local onde era depositada toda sorte de inutilidades. O arquiteto recebeu a incumbência de estudar uma solução a fim de torná-la útil e aproveitá-la para construções.

A construção do edifício foi iniciada em 1905, quando Gaudí contava apenas 33 anos, terminando-a em 1910. A estrutura é simples mas ao mesmo tempo muito interessante. A cúpula descansa diretamente sobre arcos parabólicos de tabiques distanciados uns 80 cm., cujas chaves são enlaçadas por nervuras de tijolos que seguem as mesmas diretrizes.

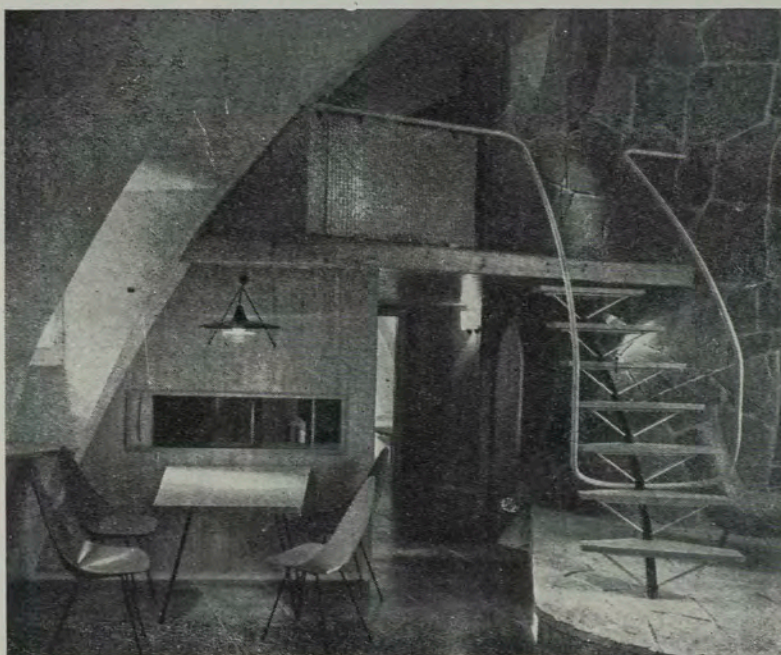
A concepção tem a sua lógica: anéis passando ao redor dos grandes pátios centrais dão entrada às diversas unidades, as quais em seu interior aproveitam a altura das curvas do teto formando apartamentos "duplex".

Concepção arquitetônica

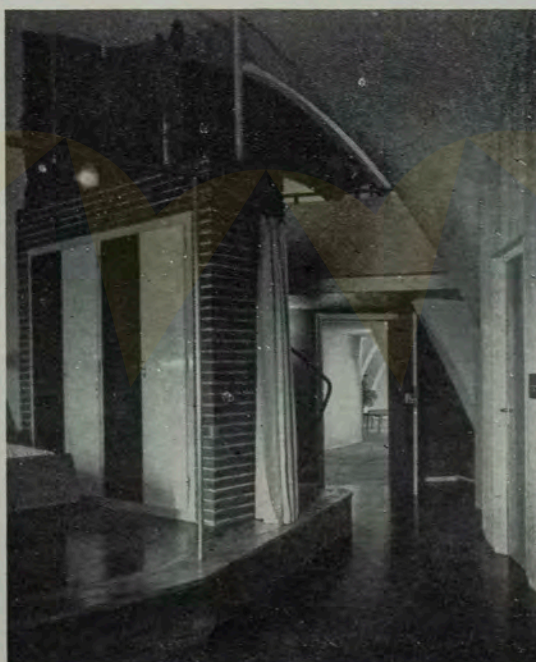
O ponto de partida do projeto, a verdadeira plataforma do desenho foi o mesmo correspondente ao do terreno, visando-se com isto a defesa do princípio: "*honestidade arquitetônicas tanto na estrutura como nos materiais*". Valorizando tanto mais uma solução quanto mais simplificada o fôra, inclusive tendo-se em conta a perfeição do acabamento. A esta idéia aferrou-se o arquiteto, tendo em vista o decorativismo e o barroquismo, fatos que o assaltaram, como é óbvio, um ambiente exuberante de formas, deixando o emprêgo de materiais manufaturados pela indústria do país.



A vegetação palpita em choque com o muro imediatamente vizinho e a paisagem distante.



Soluções sempre arrojadas em quatro aspectos interiores em que as linhas são sempre dinâmicas abandonando-se à tensa inquietação.





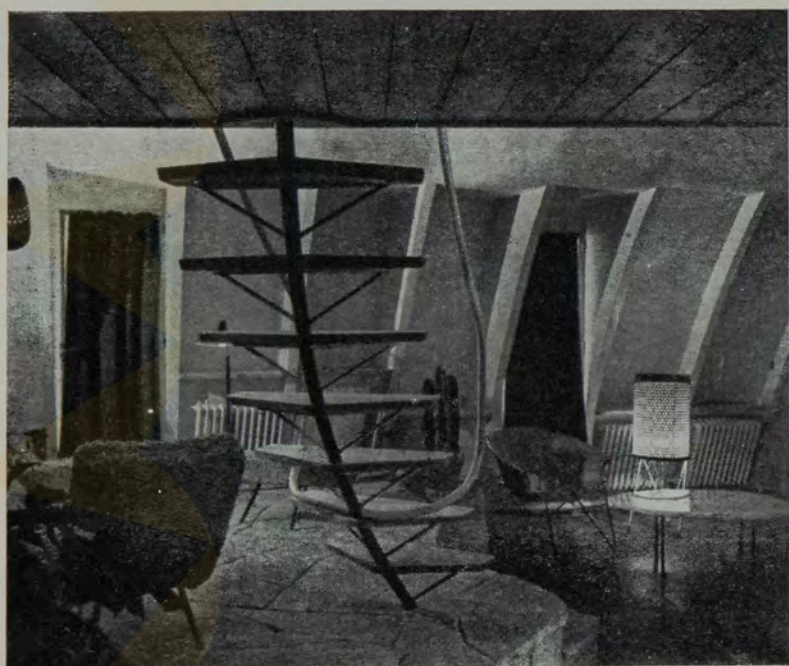
O cenário vibra sempre pelas curvas e choques de oposição retilínea.



Mas um lugar de repouso estabelece em meio à perturbação uma severa calma ambiente.



Na pauta dos ritmos o visual se desdobra de plano em plano.



A escada é uma árvore decorativa de ferro plantada no chão — a aspiração da subida está mais que expressa. E continua acondicionada em ritmos dinâmicos, numa dramatização de instalações, de formas até rebuscadas, a vida do habitante, peculiar, sem dúvida na intenção do arquiteto deslumbrado pelos seus cenários.

Materiais

Os materiais são simples, inclusive os mais elementares. Ensaaios com tijolos comuns crus, refratários de vários tipos, cerâmicas, pedras, pinho galego em alguns revestimentos. Nos revestimentos de cozinhas e banheiros, depois de algumas experiências com vidrados, optou-se pelo azulejo, material de inúmeras possibilidades, usando-se grupos de três a quatro côres, por compartimento. O maior êxito conseguido foi com materiais terrosos, particularmente com os refratários pelas suas qualidades quentes e vibrantes.

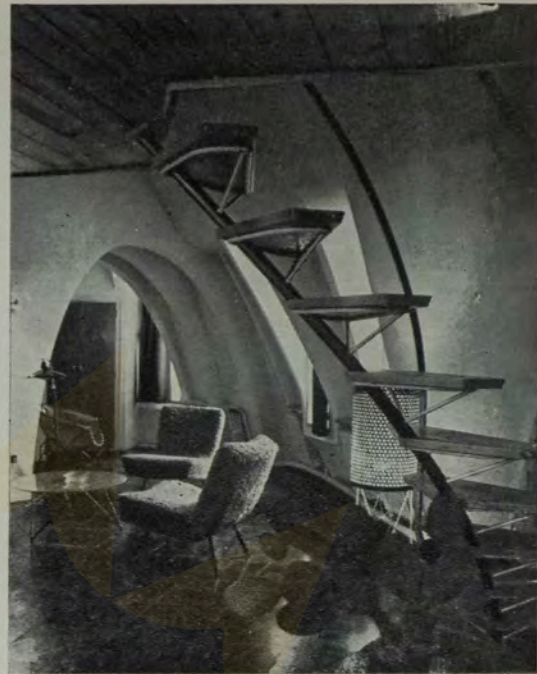
Formas

Trabalhando num meio orgânico, sem outro fator que a límpida estrutura, livre dos compartimentos da *retícula* e do ângulo de 90 graus, lógica consequência de uma normalização industrial e da utilização das paredes de carga para sem justificação em projetos de estruturas abertas que permitam conceber um mundo mais livre e próximo da natureza que não foi criado em quadrados.

Princípio da distribuição da planta

Facilitar a vida com um mínimo de esforço e a máxima sensação de bem estar, buscando mínimas distâncias nos espriamentos e ada-





Trechos expressionistas de La Pedrera: a cada exame dos pormenores plásticos, a cada ângulo da objetiva em que a visualização possa situar o observador.

tando êstes traçados nas linhas fechadas dos ambientes cujos fechamentos se repetem algumas vezes flutuando na planta e alcançando-a. Estudando as perspectivas dos pontos fundamentais: dormir, comer e estar.

Normalização

Impossível normalizar outra coisa que não seja a idéia fundamental, tendo sido criado um elemento "standard" que regula as funções entre a cozinha e a zona de comer: um grande armário policromado, o qual muito simplificou o trabalho.

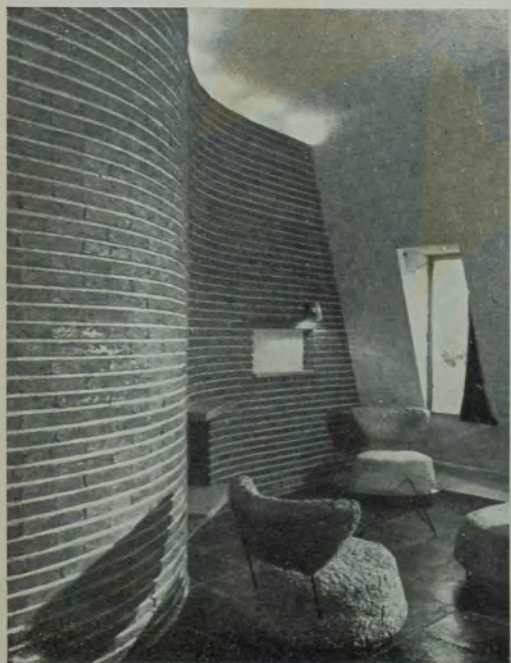
Côres

Como latinos, de sangue vermelho e mar azulado, não é possível ver a vida em branco e preto; a cor é a quarta dimensão em arquitetura. Ensaios de policromia contrastadas, gamas de côres da mesma ordem e fundos neutros com partes policromadas. A base da pintura empregada é a cola, a qual proporcionou melhor qualidade.

Subitamente voltamos à tranquilidade: um ambiente foi criado para o local em que a função do refeitório impõe sossego.



Ritmos decorativos-abstratos de grande efeito. Simplicidade à custa de fatores plásticos. Um recanto dos cenários prestigiosos de Gaudi.





A cadeira reduzida ao mínimo funcional e plástico.

Mobiliário

Houve necessidade de serem criados a maioria dos móveis. Como experiência, uma cadeira de encosto e assento contínuo e um grupo inspirado no *puf* mouro num apartamento que abriga as experiências de todos os demais, no qual procurou-se respeitar ao máximo o princípio da "honestidade arquitetônica" em formas e materiais.

Depois de viver em La Pedrera, diariamente, durante mais de um ano, cheguei a conhecer um Gaudi, verdadeiro mestre da nossa mais aguerrida arquitetura funcional.

F. J. Barba Corsini, Barcelona



Belo jogo de uma linha (lembra-se de Ariadne?) solta, inscrevendo-se funcional no espaço.

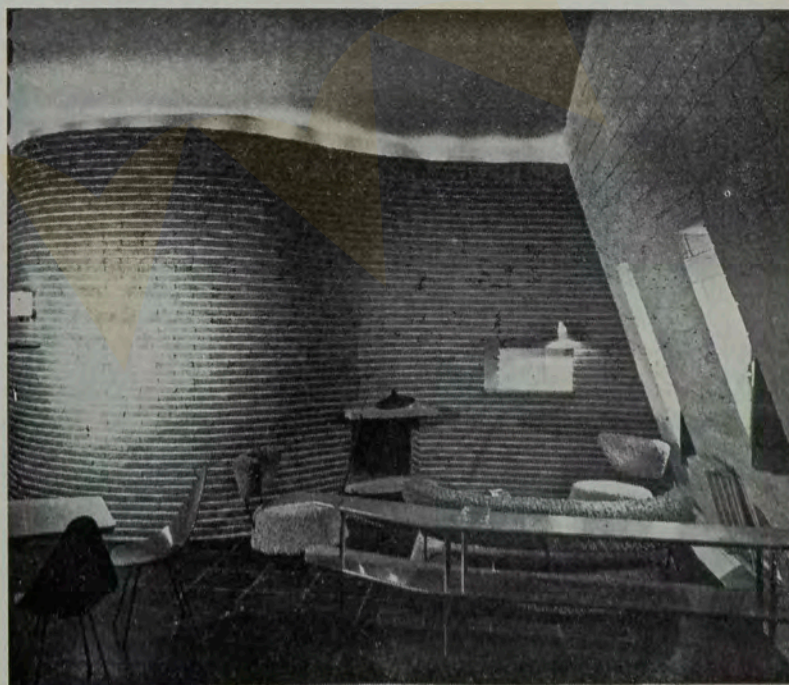


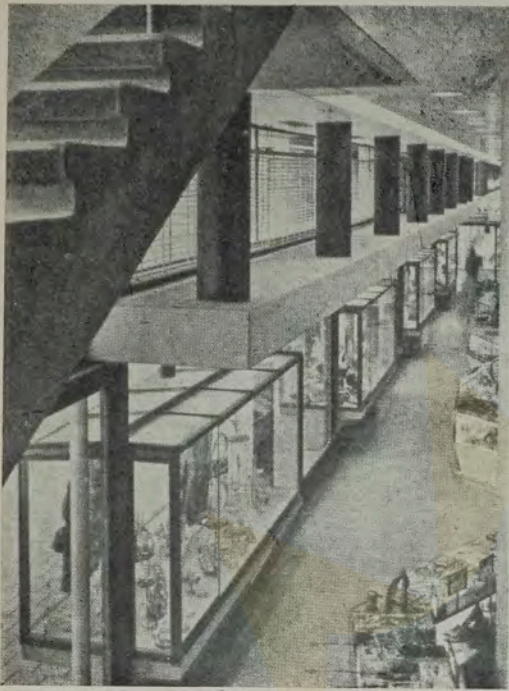
Ao fundo o trançado da cerâmica distrai a organização dos perigos do "standard".

Já aqui o cenário desata de novo a sua alta canção estimulante...



Ponto final de uma bela exposição dos recursos construtivos empregados por uma incansável fantasia.





Recintos de tamanho reduzido são ampliados por escadas espaçosas nas lojas do "Binnenweg". As formas de concreto estão em contraste agradável com objetos pequenos de moda.

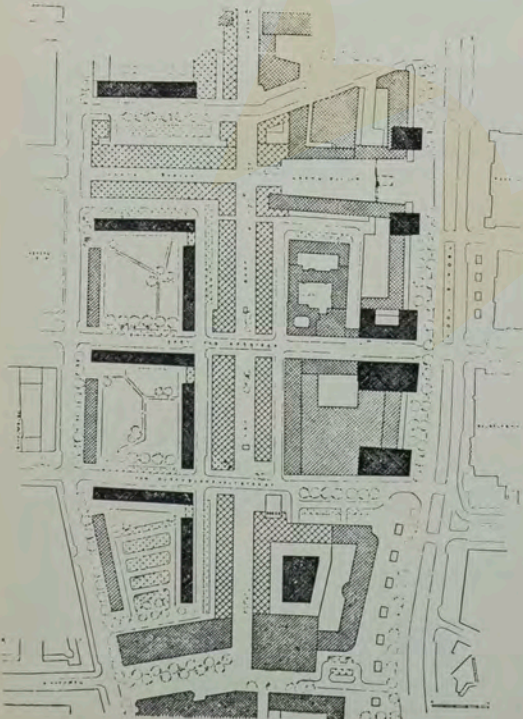
Uma "rua" comercial sem tráfego A "Lijnbaan" de Rotterdam, Holanda

arqs. van den Broek e Bakema, Rotterdam

Edifício de mais andares no Binnenweg, na parte sul da "Lijnbaan". No lado direito da gravura é a entrada da "Lijnbaan". Em primeiro plano o restaurante "Martin's", anexo à loja.



O novo centro de lojas em Rotterdam, na artéria principal da cidade: a "Lijnbaan", reservada unicamente aos pedestres.



Torna-se esplêndida realidade o que durante décadas não passava de um sonho de todos os projetistas.

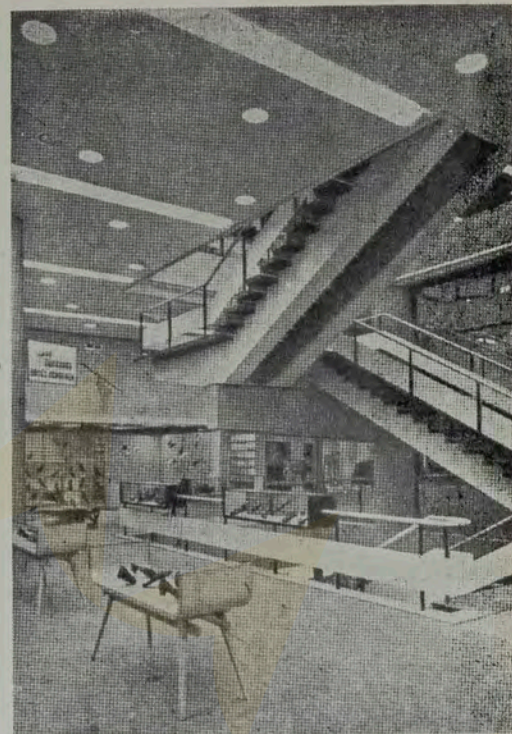
Pelo Plano básico, de Rotterdam, elaborado em 1946, na parte ocidental da "Coolingsingel", principal artéria da cidade, deveria ser criado um centro comercial não muito diferente do antigo: os edifícios deveriam ter um pavimento destinado a lojas e três a moradias. Por várias razões o plano não se realizou. A maioria dos donos das lojas eram inquilinos antigos e não proprietários. Teriam eles que empatar grandes somas de dinheiro na parte da moradia, caso concordassem em reconstruir o que havia sido destruído pela guerra. Fora disso, reinava a incerteza de como o público iria aceitar a localização das ruas comerciais, antes mesmo de que os "magazines" decidissem qual o "clima" de uma rua comercial. Foi então deliberado que a reconstrução seria feita em conjunto e não isoladamente. Em 1951, os arquitetos van den Broek e Bakema receberam a incumbência de elaborarem o

projeto de uma "alameda" de lojas, localizada na Lijnbaan de Rotterdam. A princípio, resolveram construir 65 lojas em seis blocos de dois andares numa rua de 18 metros de largura, sendo que o suprimento e entregas seriam feito pelos fundos das mesmas lojas. Os arquitetos apresentaram projetos e esboços de sistema, aos proprietários de lojas que indicavam as possibilidades arquitetônicas, de acordo com as quais seria resolvido cada tipo de loja. Intercalando-se andares, seria possível, desde que a altura do conjunto ficasse a mesma, aumentar a parte aproveitável do subsolo. As medidas horizontais originam-se de uma medida fundamental, de 1,10 m. A retícula dos elementos de concreto é de 2,20 m. As diferenças entre as partes posteriores dos 2-3 andares, foram planejados de maneira a ser dada bela aparência ao conjunto.

Os suportes de concreto existentes nos limites do terreno e nos parapeitos dos edifícios de três andares, são feitos em concreto de cor cinza-clara, enquanto que as vigas (em 2,20 m



A "Lijnbaan" não é uma destas passagens, mas uma rua verdadeira com ar e sol e tudo que se poderia desejar, onde só faltam os carros que incomodam os pedestres em outras ruas. O sol é tão desejado como elemento animador da arquitetura de cidades, (as flôres em vasos e potes, assim como gente nos bancos ao longo da Lijnbaan o necessitam) quanto mal visto pelos lojistas, que temem para as vitrinas. Porisso colocaram-se horizontalmente, "marquises" de proteção. Em uns lugares há passagens cobertas desses "caminhos de marquises", que ligam um lado ao outro.



Vitrinas de vidro equipados de objetos modernos, visíveis de fóra e de dentro, ligam a rua ao recinto. A escolha da compra torna-se alegria absoluta.



Vigorosas vigas de concreto destacam a estrutura arquitetônica do edifício. Deve-se notar no tecto a iluminação e ventilação.



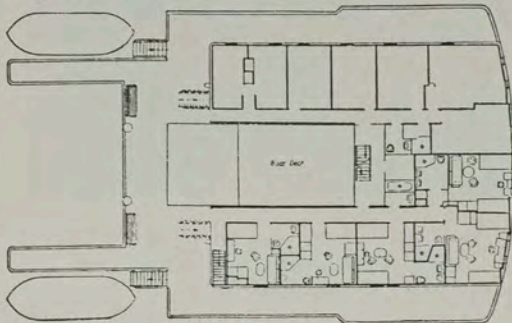
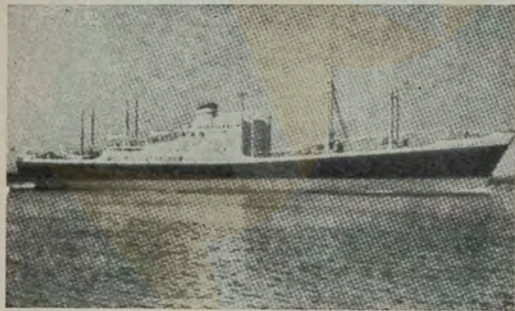
de intervalo) e os parapeitos dos edifícios de dois andares, são de concreto na cor cinza escuro. Assim, nas partes posteriores dos edifícios, apresenta-se um quadro bastante vivo, onde poderia haver o perigo de uma certa monotonia, por falta de elementos de formação.

A Lijnbaan é uma rua exclusivamente de pedestres e corresponde a todos os desejos dos urbanistas que projetam cidades. Certamente em outras cidades já existem, desde há muito, passagens, galerias, corredores de comunicação, cobertos de vidro, entre ruas e praças, nas quais há em maior ou menor número lojas elegantes e restaurantes. Sem dúvida, estas passagens muitas vezes estiveram sujeitas a um certo processo de desvalorização, dando margem a que o nível das lojas baixasse uma vez que os novos centros de várias atividades se transferiram para outras partes da cidade. A Lijnbaan não é uma destas passagens, mas uma rua verdadeira com ar e sol e tudo que se poderia desejar, onde só faltam os veículos que na realidade incomodam os pedestres.

O sol é tão desejado como elemento animador da arquitetura urbanística, como árvores e plantas; assim como a gente nos bancos, colocados ao longo da Lijnbaan o necessita e que são malvistas pelos lojistas que temem pelas suas vitrinas. Porisso estão colocadas horizontalmente "marquises" de proteção, na maioria das lojas. Em alguns lugares existem passagens cobertas desses "caminhos de marquises", as quais fazem a ligação de ambas as alas de edifícios da referida rua.



Um ângulo tranquilo da escadaria com vegetação tropical.



Aspecto exterior do navio e planta do convés, na escala de 1:400.



O espaço foi inteligentemente aproveitado.

Motonave "Frankfurt", Alemanha

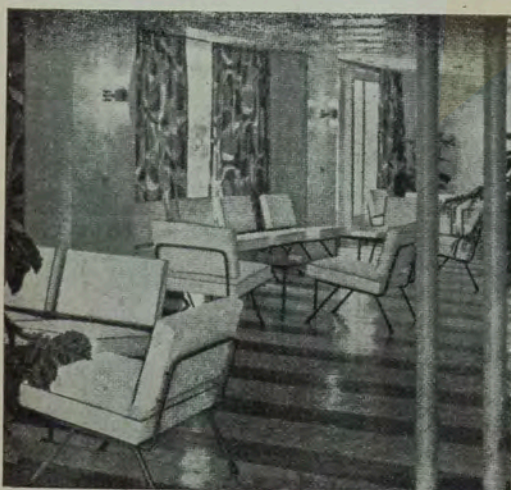
Arquitetura interior: arq. Edgar Hartmann, Hamburgo

A decoração deste novo barco da marinha mercante da Alemanha Ocidental, mostra-nos quanto os alemães diferem das outras nações no tocante à arquitetura interior naval. Enquanto os italianos, ricos em fantasia e rabuscamentos, os americanos mais sóbrios, os alemães procuram ser vanguardistas também no campo da arquitetura interior naval.

Está mais que claro que a arquitetura interior dos navios não deve ser idêntica à dos edifícios contemporâneos, que são, em última análise, imóveis. Para um navio, devem ser levados em consideração, a sua mobilidade, o peso e, ainda, o problema dos riscos do fogo. Nesta montonave, os viajantes sentirão a sensação de estarem num clube de sua cidade, num hotel moderno ou então em sua própria residência.



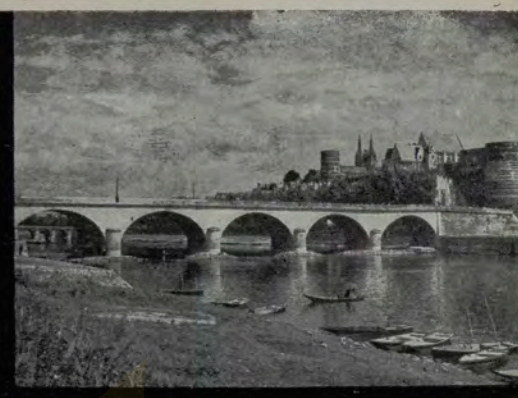
Na biblioteca e no restaurante, todos os detalhes e elementos, são calculados na arquitetura contemporânea. No salão de estar do "Frankfurt" aparece um painel representativo da cidade que empresta o seu nome ao barco.



Móveis leves inseridos em ambiente acolhedor.



Em cima: Ponte e Canal de Briare (Loiret).
Ponte na Cidade de Angers. Em baixo:
Ponte e Canal de Briare (Loiret). A famosa
Ponte de Avignon, França.



Pontes

Cada cidade, com suas paisagens e com os desníveis pelos quais correm as caudais, volumosas ou não, de água, é animada pelo contínuo movimento dos seus rios.

Inúmeras cidades tornaram-se famosas em todo o mundo não somente pela construção de pontes que cruzam seus rios, sendo até certo que o esplendor da construção lhes trouxe um brilho e beleza antes inexistentes.

Na capital da Hungria, Budapeste, nada menos que cinco pontes ligam um bairro a outro através do Danúbio, enquanto em Praga, através do Moldau, ou em Würzburg, através do Meno, velhas e maravilhosas pontes com figuras de santos, tornaram-se símbolos das mesmas cidades. A ponte de Londres, Towerbridge, a ponte Rialto, em Veneza, e as pon-

tes de pedra através do Sena, atraem a curiosidade dos viajantes, enquanto, por outro lado, causa espantosa admiração quem contempla a construção da colossal ponte de Golden Gate, em São Francisco, nos Estados Unidos.

Aqui ou acolá, a ponte se integra na paisagem ou no panorama da cidade, dando-lhe um aspecto próprio e característico.

Das ilustrações aqui estampadas, poder-se-á verificar que as pontes construídas seja de treliça, ou as suspensas ou móveis, todas respeitaram a forma e a proporção da paisagem onde foram inseridas.

A paisagem das colinas francesas exige execuções em linhas suaves e simples, não sendo esquecido, contudo, o lado artístico e agradável para a vista. Algumas vezes, uma

única abóbada ousada que se estende de margem a margem como no caso da ponte de Conflans ou a sua semelhante existente em Vienne, causam efeito tão somente pela simplicidade e harmonia do meio ambiente. Devem ser lembradas ainda as antigas pontes, como a de Angers, a qual, na sua simplicidade maciça adapta-se à antiga cidade, enquanto a ponte de Avignon se destaca como um colar de pérolas.

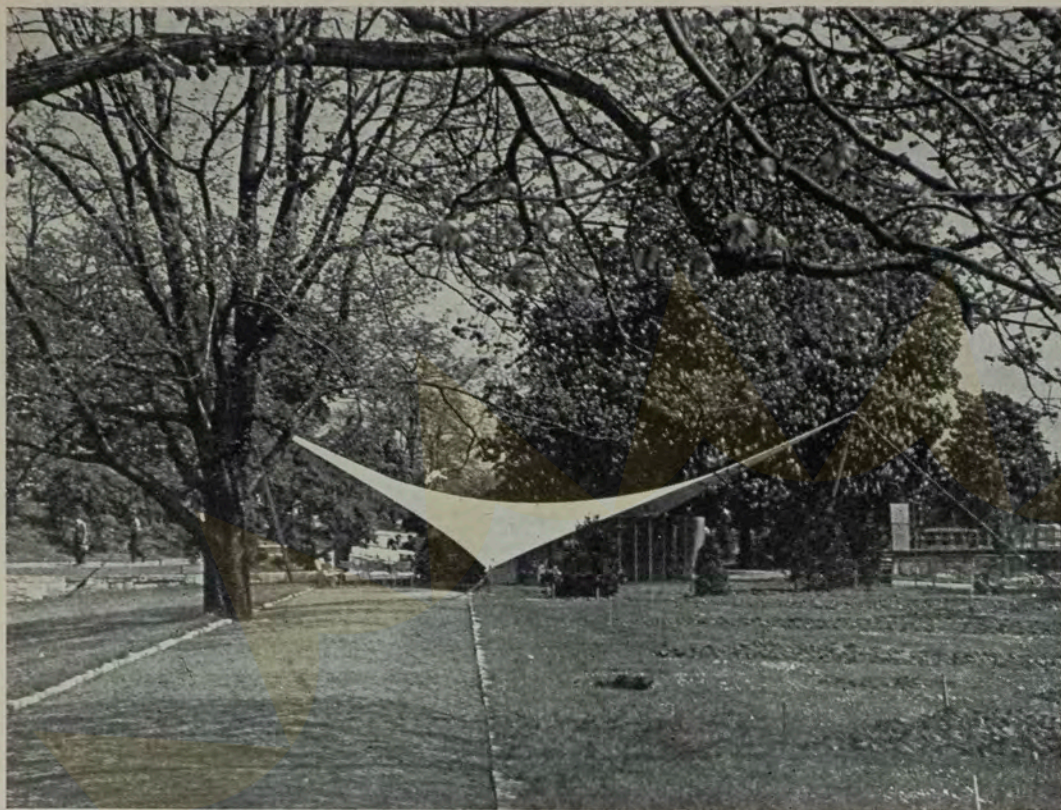
Não somente nas construções técnicas, a arquitetura das pontes modernas encontrou um perfeito domínio, mas também na sua parte estética e artística. A arquitetura contemporânea de pontes desvenda o segredo comum no aperfeiçoamento da arquitetura, isto é, o ajuste entre proporção, utilidade e beleza.

Em cima: Ponte de Conflans. Em baixo:
Canal da Barragem de Donzère-Mondragon.



Ponte sobre o Rio Vienne, França.





Esta "tenda" foi construída e colocada num dos parques mais bonitos da Europa, na cidade de Kassel, numa exposição de flores e jardins.



Idéia e esboço: arq. Frei Otto, Berlim

Exposição de flôres, Kassel, Alemanha

Projeto: "Segel" (vela). Novas técnicas da aplicação de "tendas" na arquitetura

Esta tenda não pretende ser mais do que uma das inúmeras flôres que aqui estão. É uma criação humana, uma casa imaterial, uma idéia na forma mais humana e rígida, entre as árvores velhas e respeitáveis. Quando também se faz música debaixo desse pano alvo e transparente, então a finalidade dessa construção está totalmente alcançada. Ainda que essa criação plástica seja nova e

desconhecida, quase nenhum dos visitantes disso se apercebe. Aceita-se a cabana como se sempre ela tivesse estado. Também mais não pretende. Quando as sombras das folhas das árvores brincam sobre a alvura do pano e, o amarelo, o vermelho e o castanho dourado da parede do fundo brilham quando atingidos pelos raios solares, aí o "Segel" atinge o seu ponto culminante.

Esta tenda é a primeira experiência, no gênero, de uma construção que parece uma membrana, em forma de sela, entre cordas e quatro pontos fixos. Duas estacas de madeira afuniladas e esticadas seguram os pontos altos e dois esticadores mantêm os pontos baixos, na posição correta. É por aí também que se escoar a água pluvial.

É no sentido diagonal que se realiza a distensão. A distância da distensão é, nesta direção, de 18 m. Cabos de aço de 16 mm de grossura absorvem as forças da membrana e as conduzem para os pontos angulares do "SEGEL". A membrana é feita de pano leve, próprio para tendas, de algodão *Perlgarn*, com uma resistência de tração de mais ou menos 5.000 quilos por metro de largura. Na superfície livre do pano não há reforços de tiras ou cordas.

De um modo geral, na construção de tendas, o pano não é esticado além de 8 metros.

A "SEGEL" é inteiramente segura contra ventos. Foi calculada para uma força negativa de vento (Windsog) de 80 quilos/m² que terão provavelmente uma velocidade de vento de 28 quilos/m². A maior distensão do pano será então de 1.600 quilos por m². A maior força de tração é, mais ou menos, de 20 t, num ponto baixo. Cepos de concreto absorvem essas forças.

A construção já passou por grandes tempestades; mesmo com as borrascas mais fortes, as deformações da membrana foram insignificantes. Essa forma de telhados suspensos foi descoberta quando se examinou, em Berlim, de 1952 e 1953, forma diferente de rêdes de corda e de membranas em forma de sela ("Bauwelt, 16/1953 e Bauweltbuch: Das hängende Dach").

Constatou-se, então, que é possível desenvolver-se, entre quatro cabos uma "membrana normal" isto é, uma "rêde normal" feita de corda, portanto uma membrana ou rêde, com capacidade de distensão idêntica, nas duas direções principais, sem lastro e que essa nova forma representa um apóio muito importante. Não esperavamos encontrar nas nossas pesquisas resultados tão favoráveis.

Quase mais importante do que a estrutura da construção é, para nós, o seu aspecto. De qualquer lado que se a olhe, ela mostra uma figura multiforme e sempre variada. Às vezes, os planos entrelaçam-se de um modo estranho, às vezes assemelha-se a um pássaro levantando vôo. No telha aparece uma cruz horizontal colocada a meia altura entre os pontos citados.

Dois polos do espaço estão dentro e dois do lado de fora. O interior prende e liberta ao mesmo tempo. É preciso muito tempo para compreendê-lo. Apesar de nos ocuparmos há tanto tempo desse assunto, ainda não chegamos ao fim da nossa aventura e das nossas descobertas, nessa inovação plástica.

A tenda de quatro pontos obedece a uma forma geométrica rígida e abre-nos muitas possibilidades. Já em 1952, surgiram esboços de recintos industriais amplos, com rêde de quatro pontos de 200 x 200 m., com possibilidade de serem montados em um dia, e depois solidamente acabados. O peso de superfície da cobertura do "SEGEL", em Kassel, é inferior a 1 quilo por m². Mesmo em recintos muito grandes, com cobertura rija e durável não terá que subir além de 6-7/por m². Como com esse último, conseguiu-se produzir tecidos a prova de tempo, de grande eficiência, a base de silicato, parece que se abre um vasto campo na construção de autênticas barracas. A forma da rêde de quatro pontos, fechada lateralmente ou não, parece muito bem isolada, muito bem enfileirada ou composta com outras iguais, o que lhe tira um pouco da severidade da sua forma clássica.

Trata-se duma forma básica dos telhados suspensos. Entre os teios suspensos de pouco peso, com curvatura no espaço, é a criação mais simples. É sabido que é impossível construir, com curvatura no espaço, entre pontos somente.

arq. Frei Otto, Berlim



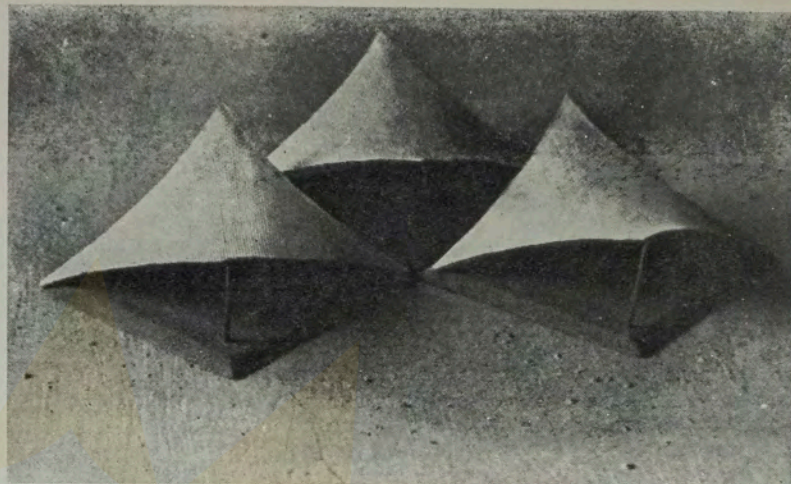
Um acontecimento especial na Exposição de Jardins, na feira de Kassel, foi a apresentação das tendas do arq. Frei Otto, Berlim. As fotos mostram a "Tenda de 4 pontos", a qual é completamente firme e dura. As fotos foram tiradas de diferentes pontos, a fim de demonstrar as



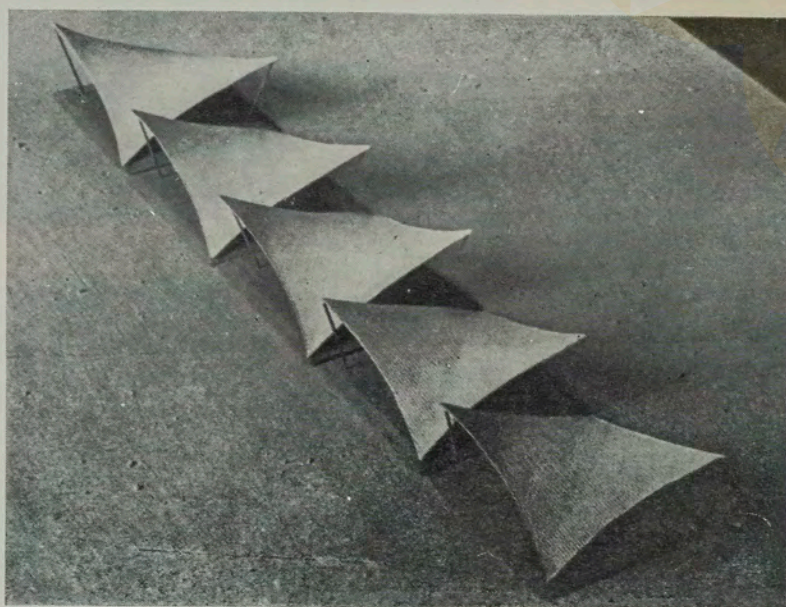
feições geométricas e esquemáticas. O arq. Frei Otto foi convidado de preparar os salões da "Exposição Térmica" na "Feira Internacional de Arquitetura", a ser realizada em Belim, em 1957.



Grande "hall para indústria", projeto de 1953. Vão livre c/u 200 m.



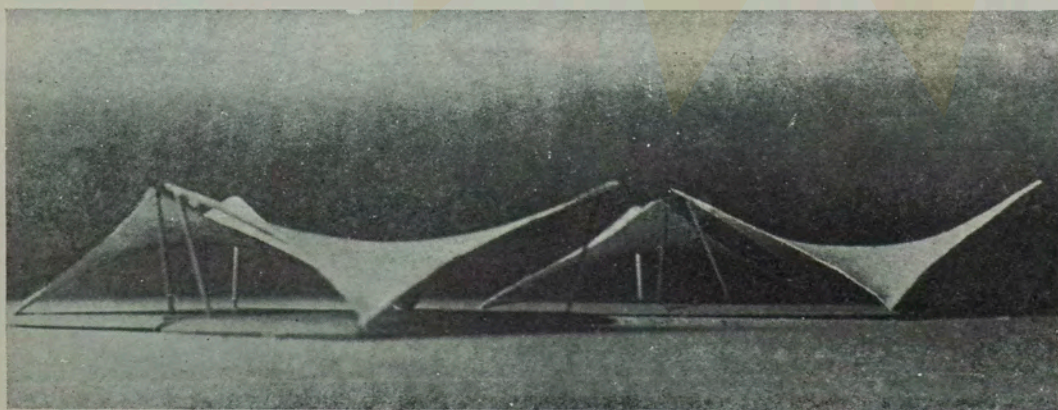
Conjunto de 4 unidades, destinado a uma indústria, 1955.

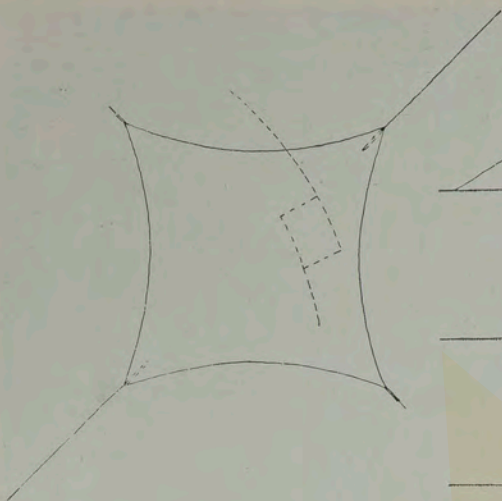


Conjunto de 5 unidades duplas, para a construção de uma indústria, 1955.

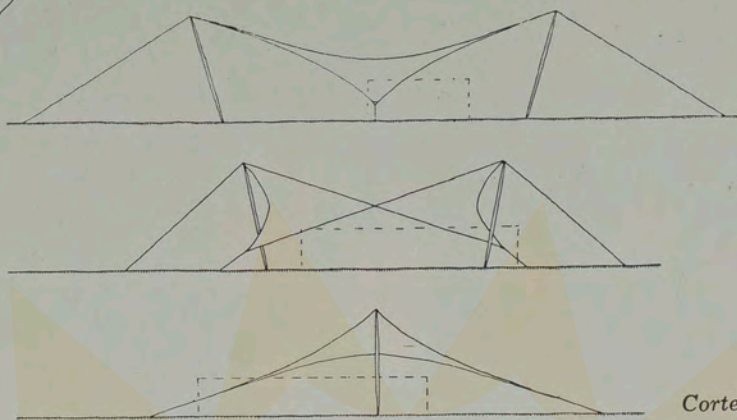


"Armazem" para uma exposição, em 1957, Berlim.

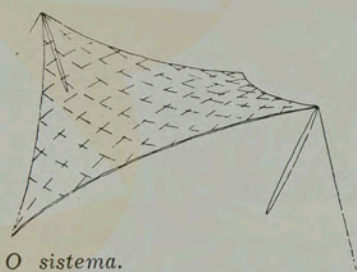




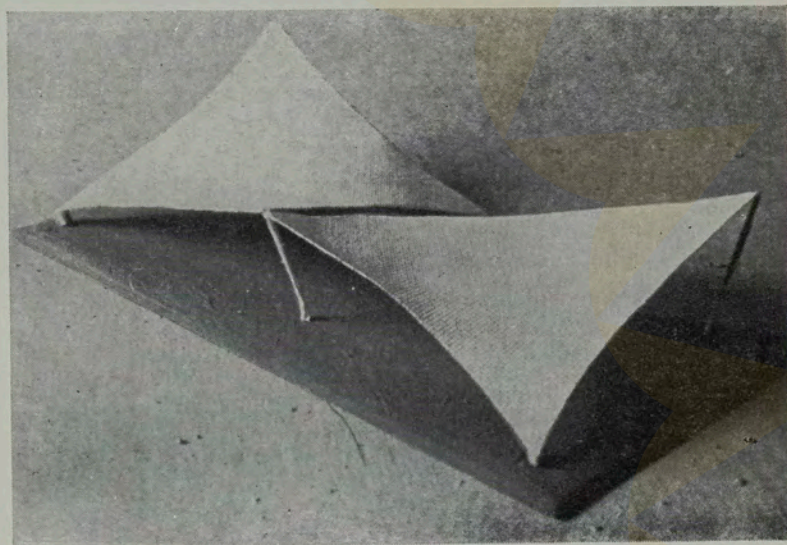
Planta baixa.



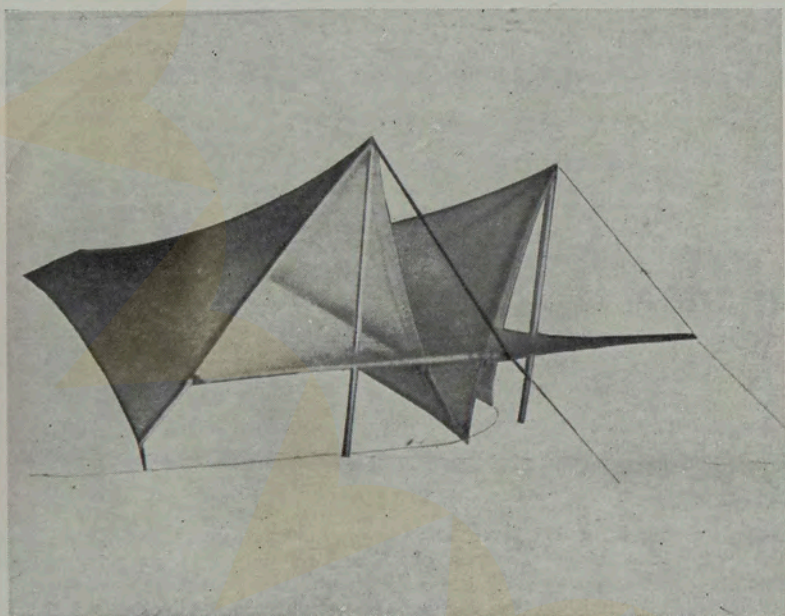
Cortes diversos.



O sistema.

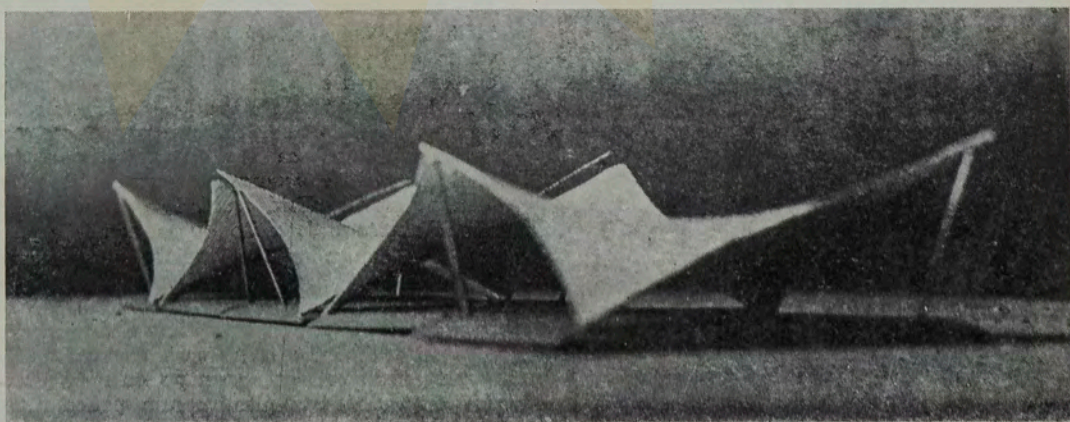


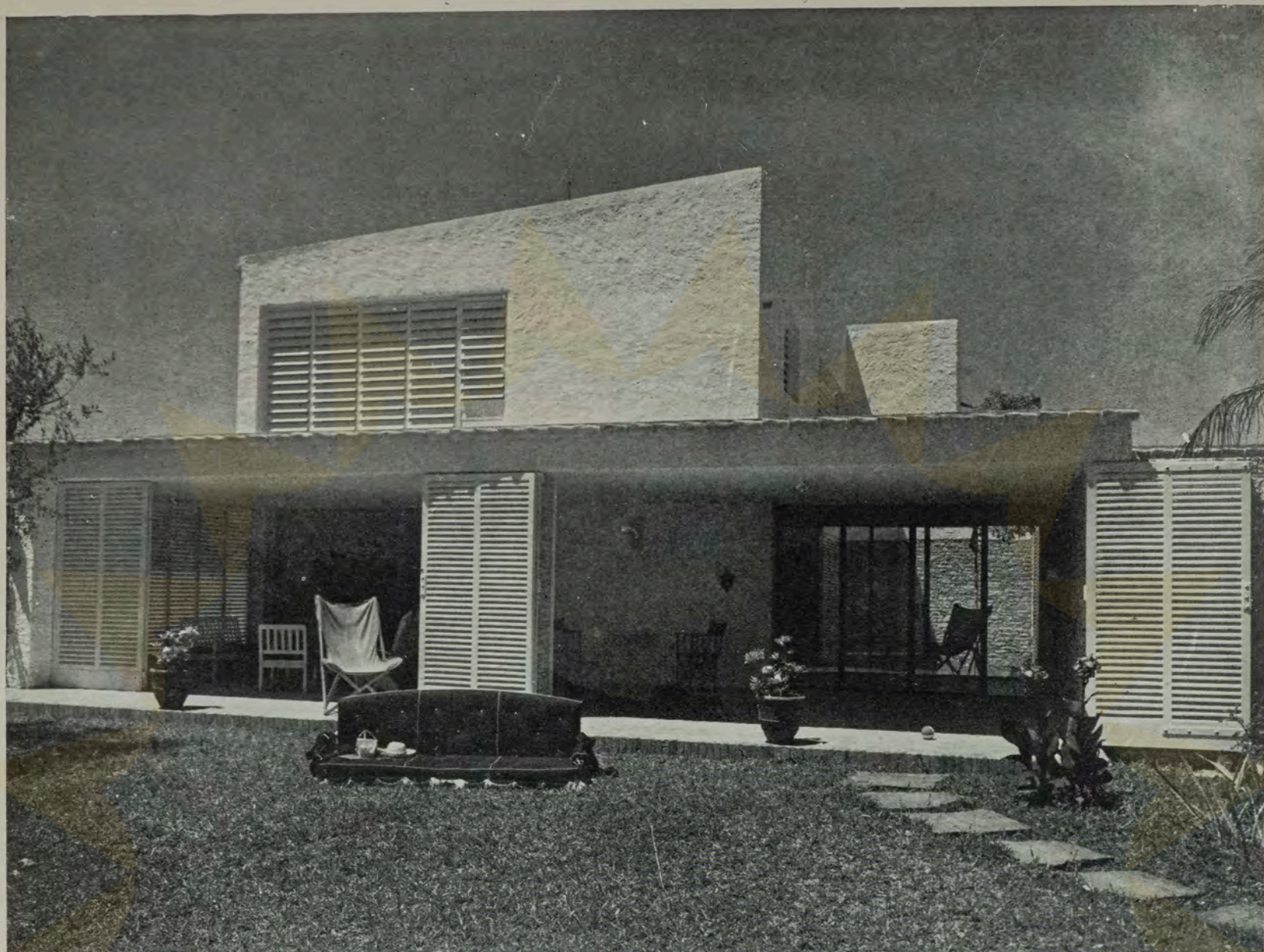
"Hall" para a Exposição da Cidade de Berlim. Duas "membranas", de 4 pontos. As "fachadas" laterais são envidraçadas. Projeto de 1955.



Este interessante e revolucionário projeto foi também publicado num livro do mesmo autor: "O teto suspenso" ("Das hängende Dach"), edição de 1955, da "Bauwelt-Verlag", Berlim.

"Stands" abertos para um Mercado, projeto de 1955.





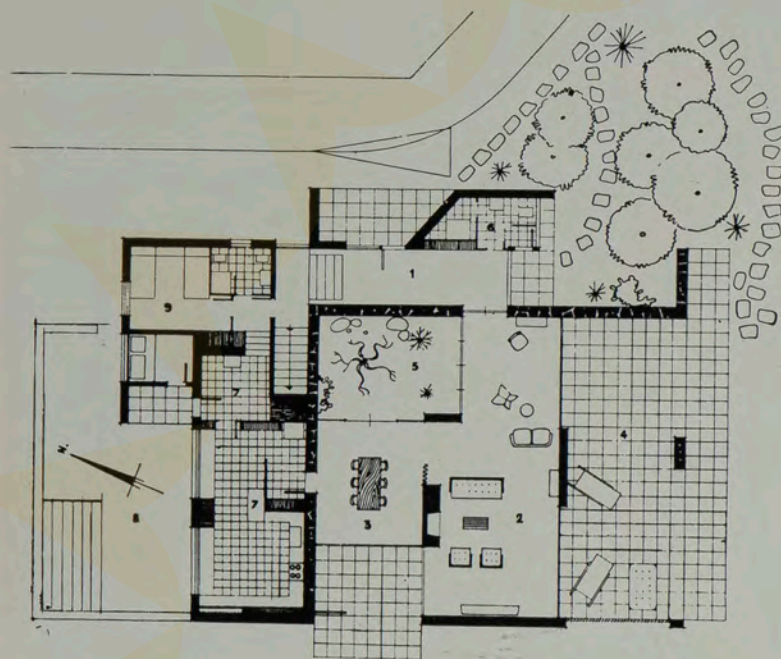
Projeta-se no jogo dos volumes, por tudo, nesta marcante, embora pequena e simples realização, um sentido plástico lógico e serenamente conseguido.

Casa Dionisi, Litges-Barcelona, Espanha

Projeto: arqs. Coderch e Valls

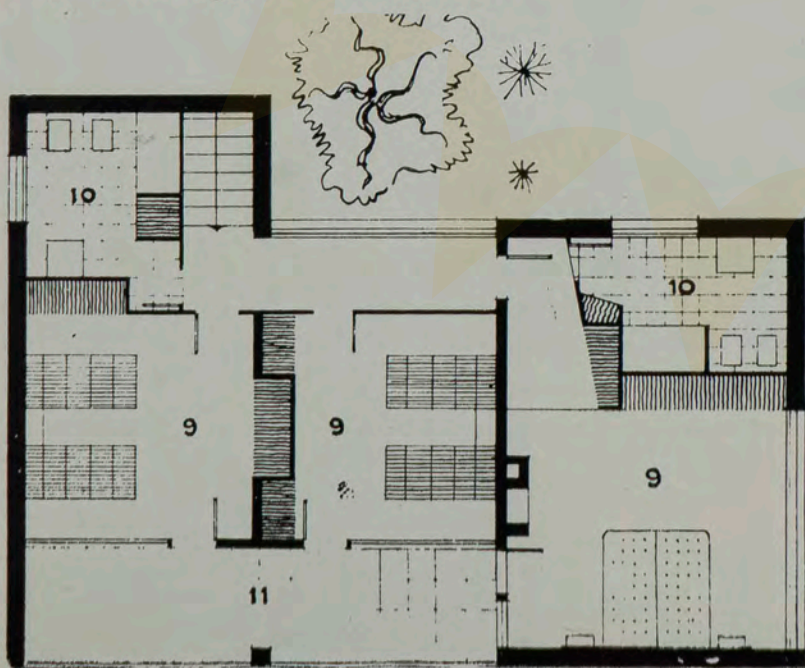
Individualização da moradia, eis o que foi e é ainda um dos objetos da arquitetura viva, marca a depender, naturalmente, de uma correspondência bastante intensa entre o habitante e o arquiteto, sem o que não há programa possível, nem projeto que valha o nome. No caso vertente, a moradia possui todos os requisitos de uma habitação "individualizada". Não consideramos isto um mal, porque só uma idéia totalitária inibirá as exigências do indivíduo, que por êste ou aquele intento pode ou, conscientemente, busca afastar-se de ser amalgamado no conceito social e demográfico da massa. A Espanha, e particularmente essa região mediterrânea, em que se situa a Casa Dionisi, oferece exemplos de individualismo bem marcado. Está na índole de um povo, não obstante o trânsito duma condição política que contradiz essa indicação psicológica. Considerada assim, a Casa Dionisi se nos oferece um bom produto isolado, batida de sol, ao pleno ar, organicamente livre das preocupações da fachada, e como casa rústica, na defrontação da paisagem, um pouco mais densa, do ponto de vista plástico, um pouco menos

leve, na revelada estrutura, mas de toda a forma obediente ao princípio da participação da luz e do ar nos seus interiores, recordando as primeiras construções realizadas no Brasil dentro da renovação da arquitetura, antes de 1930. Importa ainda considerar como legítima a função decorativa de certos elementos da construção e do revestimento, tanto na asperidão da pedra como no cimento a descoberto, quanto ainda na defesa estandardizada dos seus elementos acessórios, que a fecham em caso de necessidade, impondo a participação da indústria na organização desse espaço. O funcionalismo da planta ao rés-do-chão obedece a uma sincronização de serviço que deixa o espaço ao repouso e à vida social do habitante, enquanto à parte superior se reserva toda a comodidade a um máximo de seis moradores, no esquema inicial. É uma pequena casa em que a individuação familiar resistirá no convívio e na intimidade aos atritos e às contingências de domínio e de influência. Pelo menos, a organização do espaço aqui indica estas possibilidades. O resto é feito por inteligência e compreensão.



Planta do andar terreo.

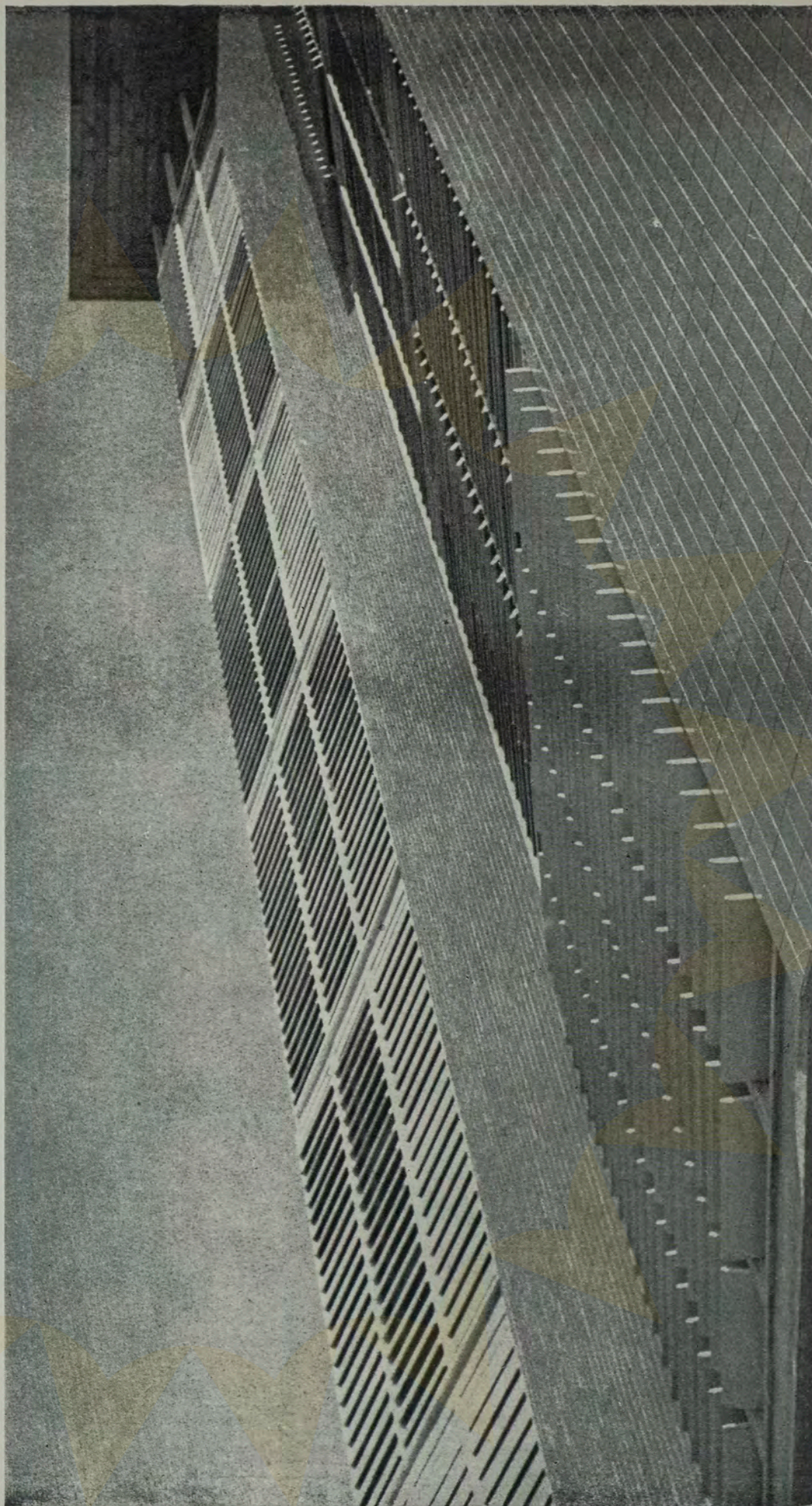
Planta do andar superior .



Uma tranquila e sólida incrustação da residência na paisagem.



Ambiente simples, rústico, em ligação com a vida circulante.



A variedade das linhas verticais demonstra uma preocupação plástica sempre adstrita à composição.

Edifício de apartamentos

Barcelona, Espanha

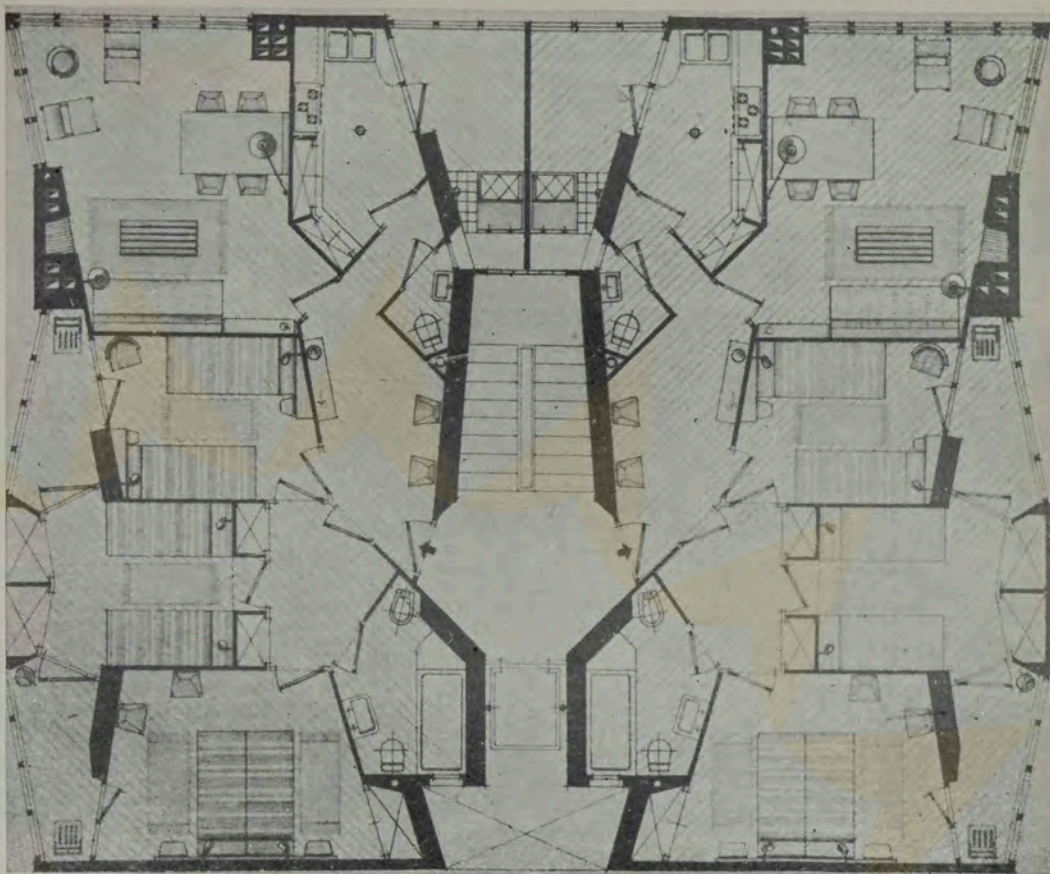
Projeto: arqs. Coderch e Valls, Barcelona

Inequivocamente, a pesquisa de uma planta para estes apartamentos em Barcelona, colocou aos arquitetos a questão da vida celular para a coletividade urbana, dentro das condições da rua obsoleta, da cidade não planejada, do espaço contingenciado pela propriedade particular e pelas leis do sistema imobiliário, consideradas acima das necessidades sociais e, portanto, da organização urbanística. Os arquitetos não julgaram, entretanto, ao compor o sistema celular presente, "enquadrá-lo" na feição geométrica do terreno. Partindo para o espaço, quebraram a base retangular numa organização que, examinada na planta, não deixa de oferecer uma perturbação, até impressionante... O sistema, porém, carece de ser definido em termos de habitação para que se possa considerar mesmo se ele oferece ao ocupante a estimulação vital que o problema da residência celular reclamaria, a certos aspectos. E nos inclinamos a considerar em foco essa face da questão.

O que os interiores destes apartamentos revelam, porém, sem se considerar a perturbação da planta, evidentemente provocada também pela redução do desenho na reprodução, consigna possibilidades de aproveitamento plástico e de organização decorativa, que torna menos rigoroso o julgamento à margem da amostra gráfica.

Uma particularidade fica bem demonstrada, contudo: a contribuição dos quebrasões para a iluminação interna, de bom efeito externo, na ritmada composição vertical que deve, forçosamente, por seu lado, amenisar também a sobrecarga das correntes aéreas.

Resta colocar um dos aspectos menos antipáticos da realização, o da altura, que não ignora a escala humana, e que demonstra ainda o bom senso com que na capital da Catalunha se estima a questão imobiliária, em relação às dificuldades criadas, no Rio e em S. Paulo, com o "empilhamento humano", que caracteriza a nossa atual construção, a que a falta de um limite de altura favorece todas as liberdades, até onde já não podem mais ser consideradas no sentido do uso decente do terreno, não diremos já do ponto de vista urbano, arquitetônico, que é biológico.

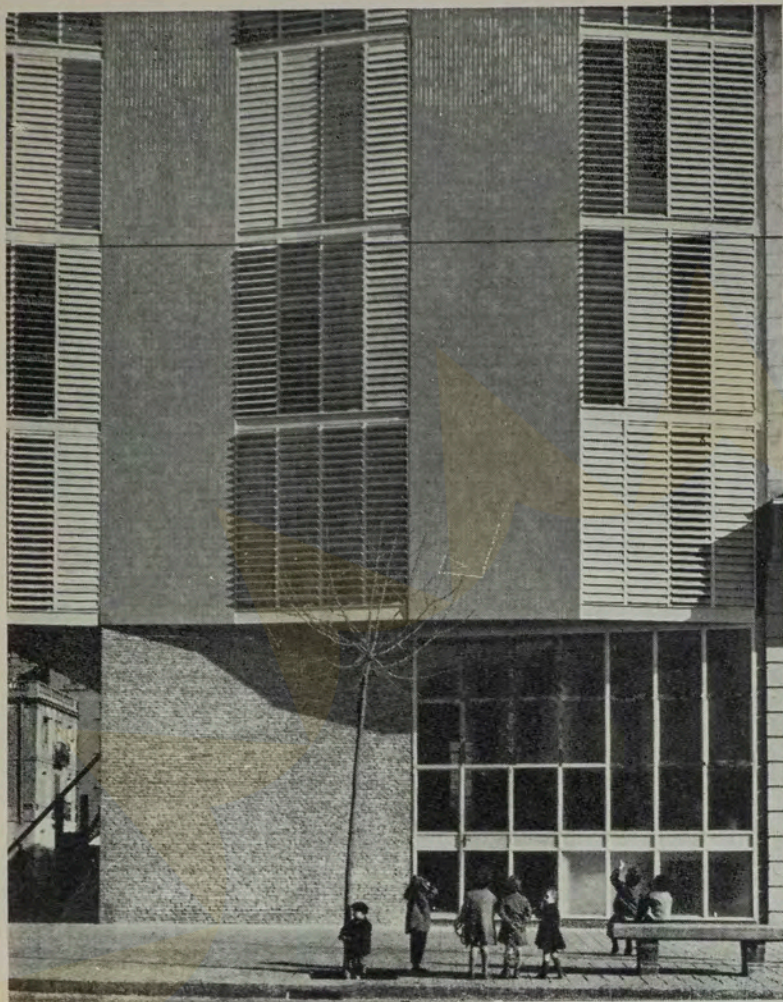


Planta do andar tipo, com a localização padronizada das instalações e do mobiliário tipificado também.

Na rua obsoleta, a intervenção da nova ordem não escapa à escala humana.

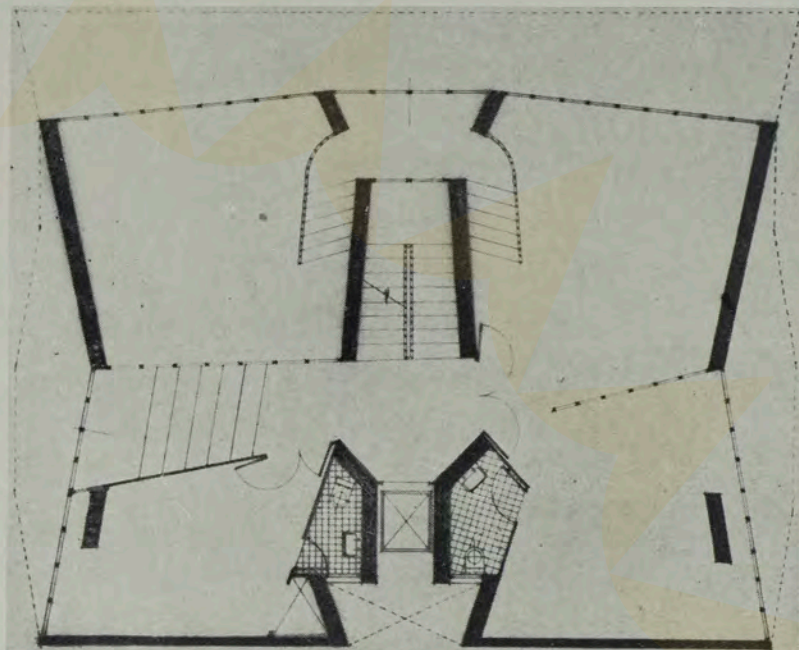
Neste ângulo a fotografia se distribui numa quase ilusão de ótica.



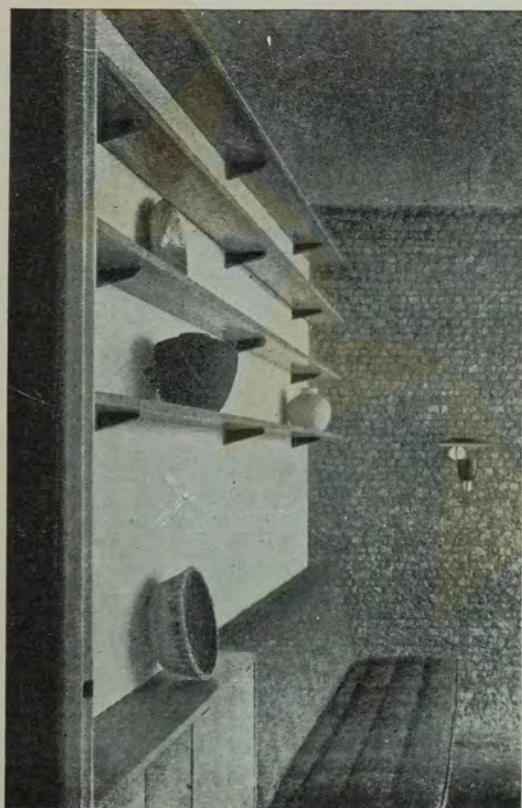


Boa vedação alternada só neste trecho em quatro partes rigorosamente contrapostas.

Planta de um dos apartamentos-tipo.



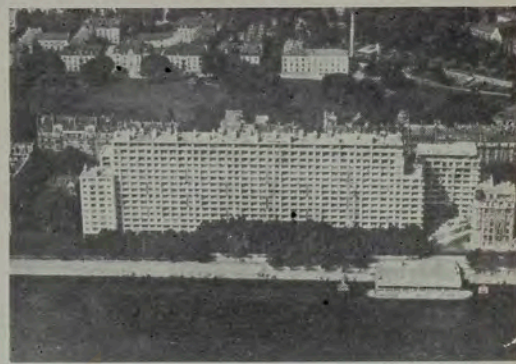
Moveis limitados a uma utilização harmoniosa do ambiente.



A instalação oferece disposições que o arranjo tornará, mais ou menos decorativo e útil.



Em cima: Conjunto residencial "La Benange", Burdeos (Gironde). Grupo residencial no Quai Blériot, Paris. Em baixo: Edifícios de apartamentos em Marselha (Le Corbusier). Apartamentos no Quartier de la Joliette, Marselha.



Grandes estruturas arquitetônicas na França

Em nenhum lugar é tão sensível a falta de espaço como nas cidades, dado que é aí que se concentram as indústrias, o comércio, o trânsito e para onde aflui a população rural, desejosa de melhores ganhos. Quanto mais se constroí, ainda assim é insuficiente para atender as necessidades das crescentes densidades demográficas. Daí a tendência de centros populosos em construir edifícios de muitos andares, verticais, ao invés de pensarem em edifícios onde prevaleça a largura, o que modifica muitas vezes o aspecto da cidade. O lugar, onde antes se apresentava aos olhos um belo panorama, atualmente se observa ser uma floresta de concreto armado. Onde ontem eram pequenas vilas, com casinhas modestas que se estendiam, outeiro acima em degraus, deixando caminho livre para a vista através da distância, enormes edifícios tomaram seus lugares, os quais isolam luz, sol e ar, visto que pelas suas proporções não se encontram em condições de se enquadrarem dentro do panorama da cidade. Na realidade tem-se a impressão que essas casas de rendimento podem abrigar maior número de habitantes; contudo, não haveria outro meio de resolver o problema da acomodação das massas? Será que é de todo impossível construir edifícios mais horizontais,

por exemplo, na Quai Bleriot, em Paris, onde ainda existe muito espaço por construir? É mais que evidente que edifícios isolados, espalhados, de dimensões discretas resolvem o mesmo problema, sem, contudo, resultar em algo chocante, como no caso do Quai Gambetta, em Boulogne s/mer. Aqui são encontrados, lado a lado, um campo de aviação moderno e a cidade. Nesta, quatro gigantescos edifícios estragam tudo o que, outrora, era o encanto da cidade. Será necessidade ou falta de espaço a causa dessas construções, ou terá havido um desejo de modernizar, pretextando falta de espaço? Na realidade o "moderno" foi aí mal compreendido, dado que o falso pressuposto de prático é, muitas vezes, obtido com êle e que o outro elemento que o deveria acompanhar, o harmonioso, o belo, foi despresado. Está claro que a construção dos grandes edifícios não deve ser repelida, pois inúmeras são as cidades repletas de soberbas edificações que resultam em autêntico encanto para os olhos, como, por exemplo, o Conjunto Pedregulho, e o conjunto residencial Gávea, ambos no Rio de Janeiro. Contudo essas mesmas "cidades" são, por assim dizer, inteiramente tomadas pelo desenvolvimento natural e não representam apenas um conglomerado de "pomposos edifícios".

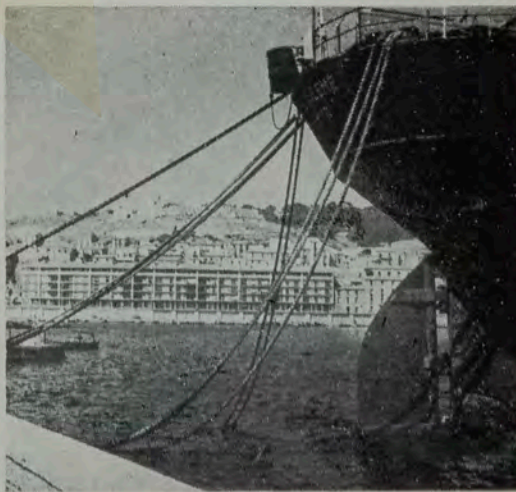
Arqs. Popesco e Lacoste. Edifícios de apartamentos no Quai Gambetta, Boulogne s/Mer.



Arq. De Mailly, Novo conjunto residencial e de lojas em Toulon.



Arq. Badani, Edifício de apartamentos no Quai de la Consigne, Sete Hérault.



Residência de um diplomata,

Petropolis, Est. do Rio

Projeto: arq. Francisco Bolonha
Estrutura: Sílvio Rocha e Sidney Gomes dos Santos
Afrescos da capela: Emeric Marcier
Altar da capela: D. Geraldo Martins, O. S. B.
Proprietário: Embaixador Hildebrando Accioly



Fachada lateral da capela, em baixo a garage com portas de treliça.



A outra fachada lateral da capela toda em venezianas de madeira: um perfeito estudo dos detalhes e encaixes de madeira.

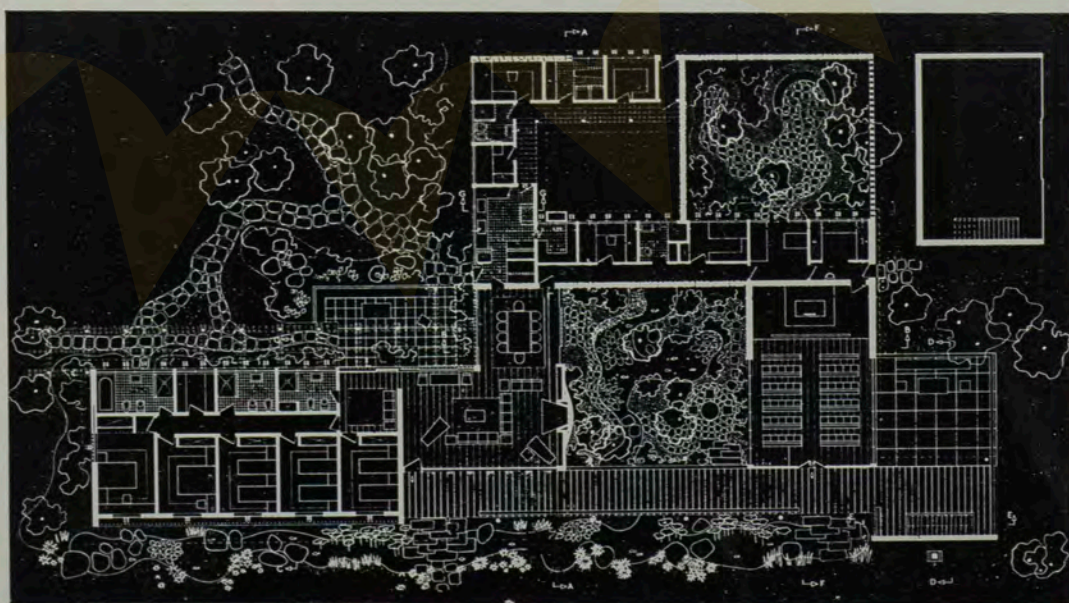


A varanda suspensa é toda de madeira, o piso é de peroba do campo, a estrutura de eucalipto e o balaustre de pinho de Riga.

Entrada para a capela; no fundo, o painel de Emeric Marcier.



Planta de residência. Na parte mais à direita pode-se observar a capela.



"Arquitetura é, antes de tudo, construção, porém construção segundo uma intenção estética, intimamente relacionada com o meio ambiente, as tradições e os materiais da região." Ora, a nossa arquitetura se tornou conhecida no mundo inteiro, principalmente pelo nosso arrojado desenho arquitetônico, o amor à curva usada pelos arquitetos da vanguarda, consequência das nossas tradições barrocas. Foi justamente a utilização de nossos materiais tradicionais: a telha colonial, a alvenaria branca, os azulejos, a treliça, a cerâmica vasada, as madeiras e as pedras que deram a nossa arquitetura um sabor todo especial.

No entanto, hoje, nossos arquitetos estão se deixando suggestionar pela arquitetura americana, pela influência de Richard Neutra, Mies van der Rohe, Marcel Breuer etc.

Os tetos de telha canal vão sendo substituídos pelos tetos planos, que estão antes de tudo fora da nossa realidade industrial.

É perfeitamente sabido que até hoje são raros os tetos planos que resistiram à ação de nosso clima sub-tropical com um regime de grandes temperaturas e chuvas torrenciais; apesar das dispendiosas impermeabilizações empregadas, podemos verificar este fato em grande parte nas construções em que se empregam tetos planos.

Como se explica então a atual preferência dos nossos arquitetos pela cópia da arquitetura norte-americana?

Diríamos que este fato talvez seja uma espécie de comodismo estético. São perfeitamente conhecidas as dificuldades estéticas que os telhados de telha canal proporcionam, não só na resolução das intersecções dos planos dos telhados como também na composição das fachadas (existe predominância de formas trapézoidais).

E obviamente os tetos planos conduzem a uma solução em retângulos e quadrados, quase que frequentemente resolvidas sob idéias e soluções do nosso velho conhecido "Mondrian". No entanto, o arquiteto Francisco Bolonha não se deixou absorver por este formalismo cosmopolita, e esta residência do embaixador Hildebrando Accioly já pode ser considerada uma obra clássica da nossa arquitetura. No projeto podemos observar estes materiais tão característicos das nossas construções coloniais, um meticuloso estudo das intersecções, dos contrastes entre as paredes de pedra e alvenaria branca tão usados nas nossas belíssimas igrejas barrocas.

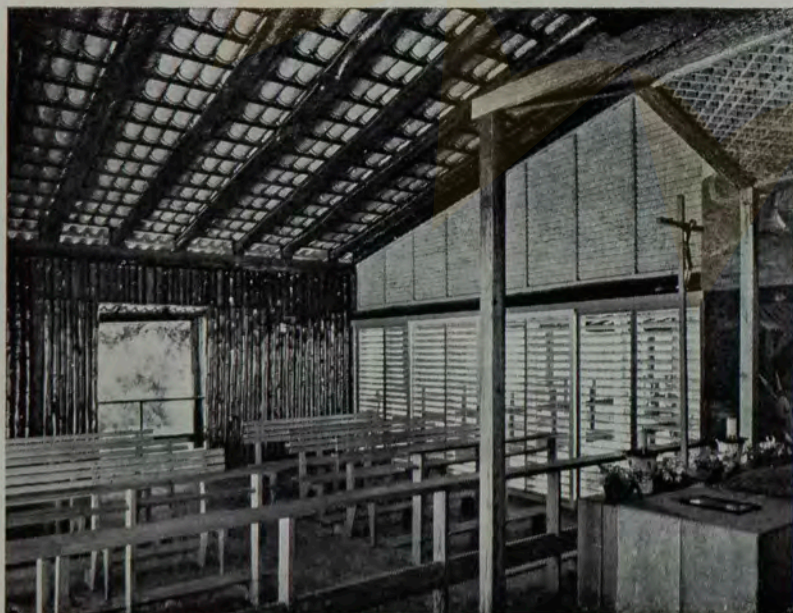
Esta residência foi publicada não só para que sirva de exemplo aos jovens estudantes das faculdades de Arquitetura, como também para divulgar a capela de Santa Maria que só agora foi terminada.

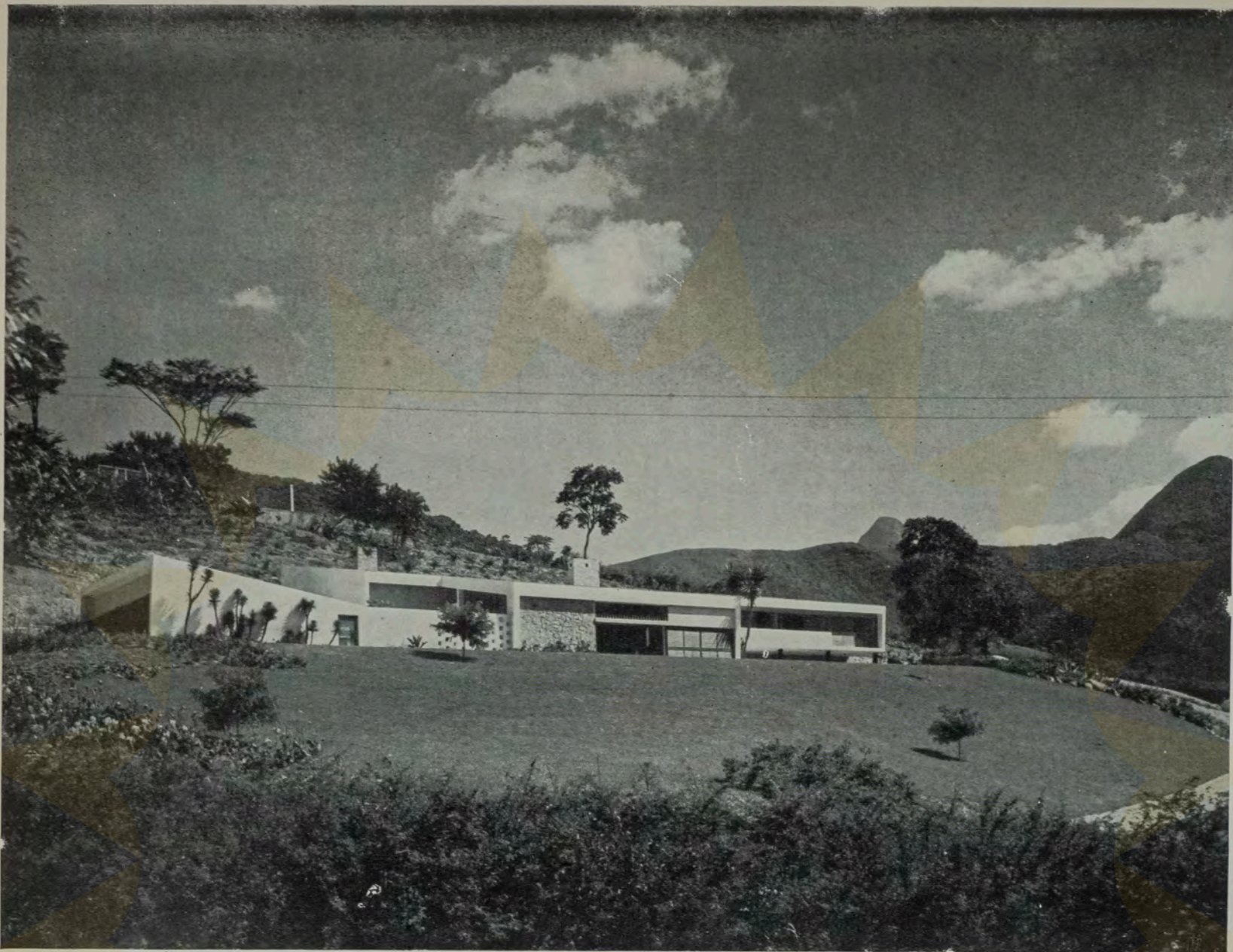
B. T. Wettreich



Os belos afrescos de Emeric Marcier, de uma inspiração e composição baseadas nos grandes muralistas pre-renascentistas. Na parte central a Coroação, a Matança e a Fuga para o Egito; no fase lateral, as Pentecostes, a Crucificação e as Bodas da Canã.

A madeira é o material dominante: o baldaquim e os bancos são de pinho de Riga. O altar foi projetado por D. Geraldo Martins, O. S. B., porém está incompleto.





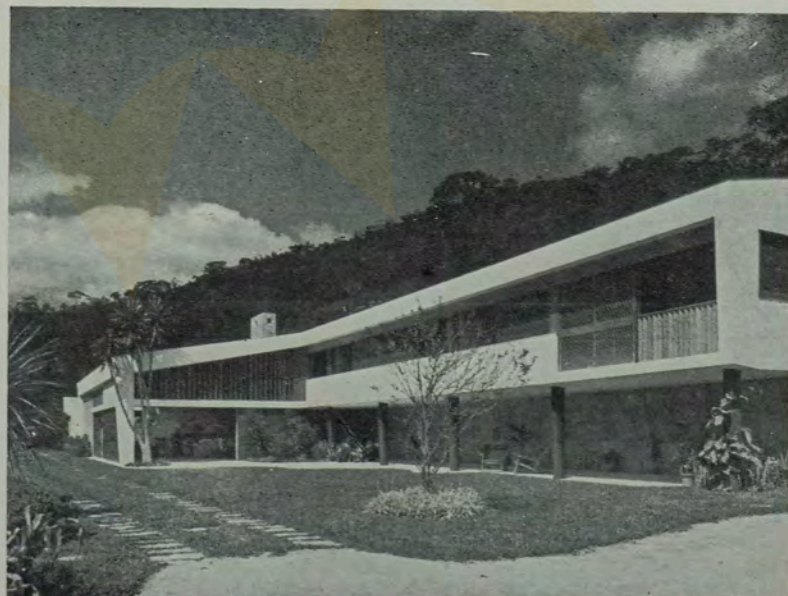
Composição retangular obtida com o concreto e a alvenaria, caiados de branco. O equilíbrio foi prejudicado pela massa da garage, à esquerda.

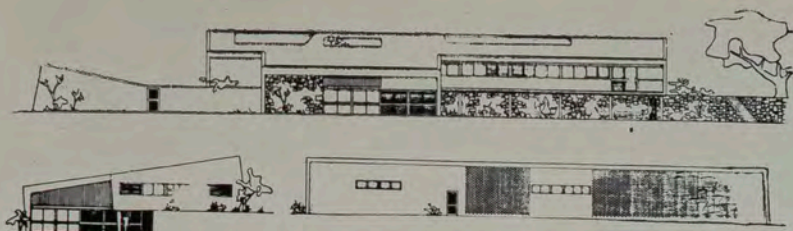
Residência de verão, Itaipava, Est. do Rio de Janeiro

Projeto: arq. Olavo Redig de Campos

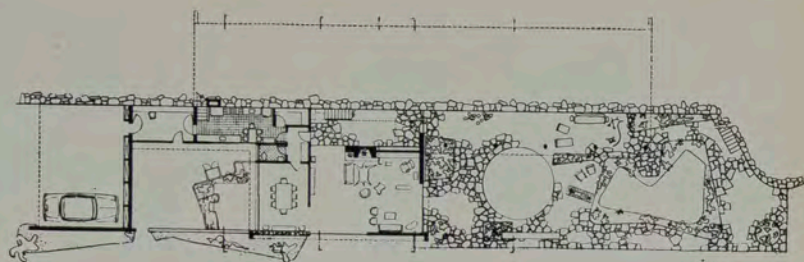
A utilização de materiais encontrados no próprio lugar da edificação, é a solução que os bons arquitetos sempre adotam.

Na parte superior aparecem os dormitórios e em baixo a varanda com esquadrias de madeira, pintada a óleo.





Fachadas.



PAVIMENTO TÉRREO:

Pisos: na cozinha, copa e banheiros, utilizou-se a cerâmica, enquanto na garagem, foi feita a cimentação. No jardim, lajotas de pedra de São Tomé. Nos demais ambientes o assoalho é de táboas.

Paredes: o azulejo foi utilizado no revestimento da copa, cozinha e banheiros. No living o revestimento foi com perfis de madeira e nas demais a pintura. A parede dos fundos, no recinto do jardim, é revestida de blocos de pedra. Todas as colunas pintadas a óleo.

Teto: fôrro de perfis em todos os ambientes, exceto a garagem que é de amianto aparente.

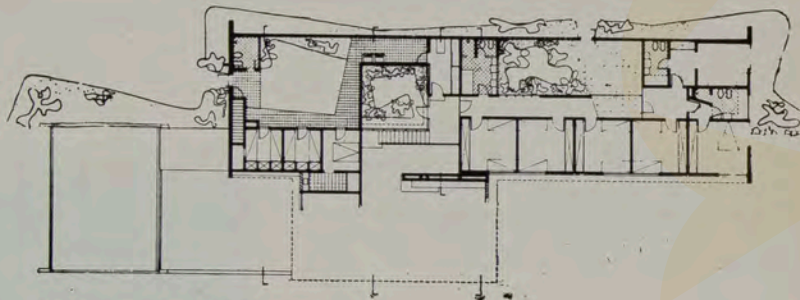
Cobertura: em chapas de amianto.

Esquadrias: de madeira pintada a óleo.

Escada interna: pisos de concreto engastados na parede, revestidos de madeira. O corrimão dessa escada é de ferro.



Planta de situação.



PAVIMENTO SUPERIOR

Pisos: utilizou-se a cerâmica nos banheiros, pátios e kitchenette. Nos demais ambientes, assoalhado de táboas.

Paredes: nos sanitários e kitchenette, revestimento de azulejos e nos demais pintados.

Tetos: Forrados com perfis de madeira, em todos os ambientes.

Cobertura: chapas de amianto.

Esquadrias: de madeira, pintadas a óleo.

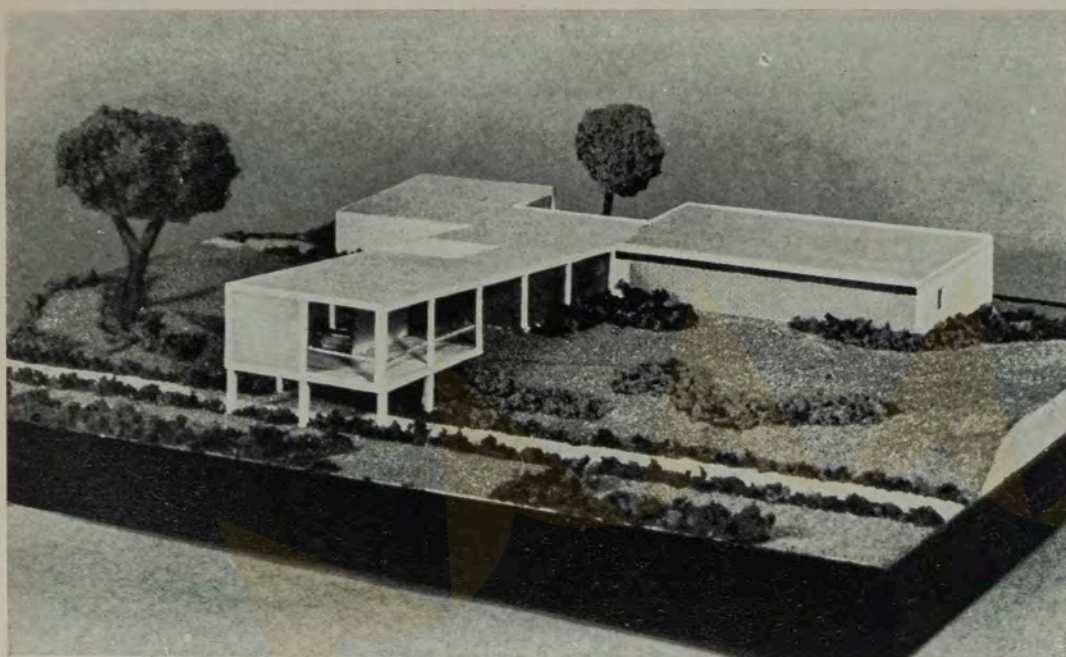


A sala de estar vista da varanda, sob pilotis. Pavimentação com pedras retangulares de São Tomé. O contraste formado pela madeira e a alvenaria de concreto sempre proporciona bons efeitos plásticos.

As pesquisas plásticas visando encontrar soluções as mais díspares para os não menos complexos problemas da arquitetura contemporânea têm sido, sob certo aspecto, a constante preocupação dos bons arquitetos. Visam eles, antes de mais nada, procurar novos materiais para novas faturas, novas concepções, novas linhas, sem se olvidarem do meio ambiente e, em particular, dos elementos que a natureza põe à sua disposição.

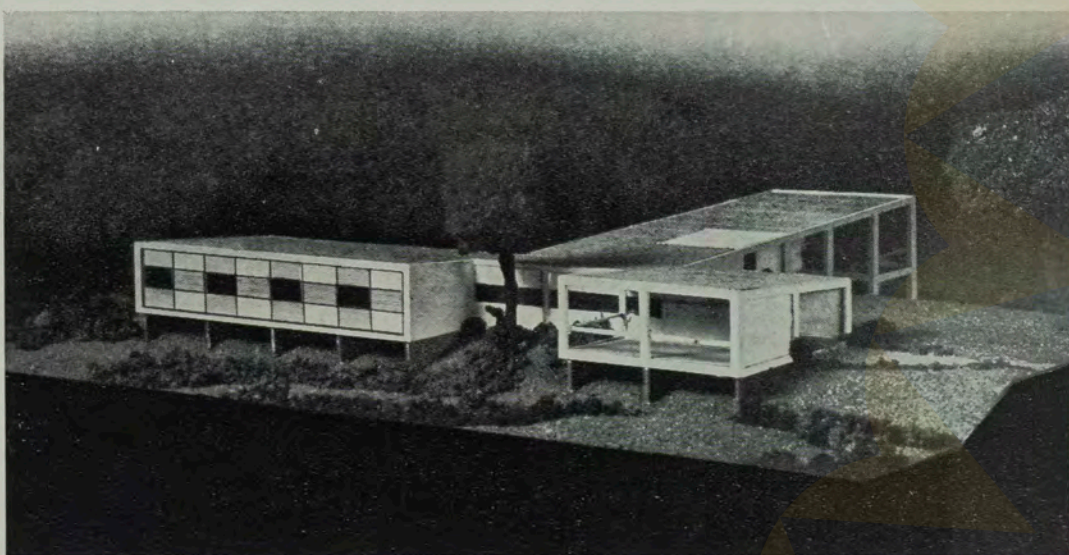
Um caso em pauta: ao projetar esta residência, o arquiteto teve em mira realizar um desenho baseado em retângulos formados pelos quadros de concreto e alvenaria, conjugados com pedra de São Tomé e com madeira. Estes os elementos básicos utilizados, enquanto que as esquadrias, a pavimentação e o teto das partes principais da casa são de madeira. A pedra foi usada na pavimentação da varanda e no revestimento de certas paredes. A cobertura é de fibro-cimento,





Um aspecto da parte posterior da residência, notando-se duas partes distintas: a parte íntima e a parte de serviço separadas por um pátio.

Um aspecto da maquete: pode-se observar um cuidadoso jogo de cheios e vazios. A, estrutura em concreto aparente caiado de branco, os combogós vazados e os tijolos aparentes fornecerão uma bela combinação de cores.



Residência em uma usina de açúcar, Utinga, Est. de Alagoas

Projeto: arq. Rolf W. Hüther

Inteira liberdade de concepção, sem restrições quanto à localização, orientação ou limites de terreno. A construção no topo do morro, dominando a região, permite descortinar a vista para todos os lados.

Orientação dos quartos para o nascente, living para o sul, e as grandes varandas, muito próprias para o clima local, são protegidas do vento e sol poente por painéis de combogó. A estrada de acesso servindo a mais uma residência, passa em nível mais baixo e sob as varandas que determinam um pórtico de chegada, com ligação ao nível superior por meio de ampla escadaria apoiada sobre o talude do terreno.

Solução em planta determinou forma em "T", com o serviço atendendo os quartos e parte social simultaneamente. Ficam assim formadas três alas independentes e distintas, sendo criada uma sala de estar íntima que é a liga-

ção dessas três partes. O piso dessa sala será em pedra, material de fácil conservação e plausível para as condições do clima.

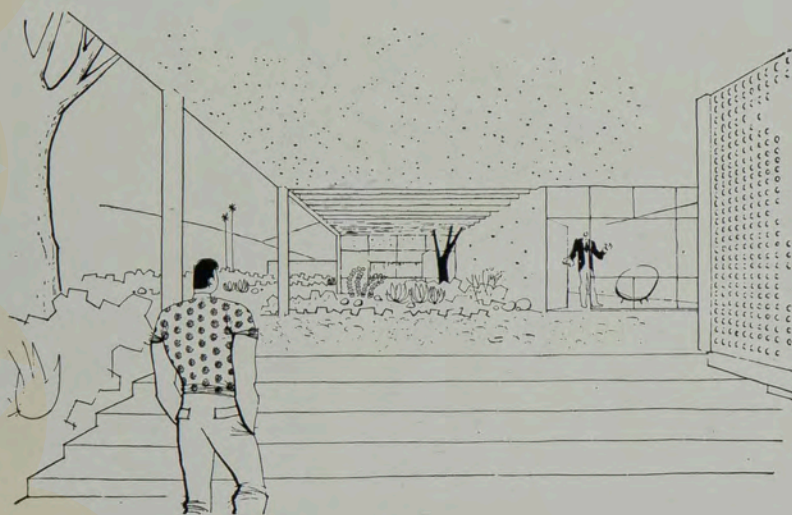
Não estava no programa a acomodação dos criados, que moram em casas pertencentes à usina, próximas à residência.

Estrutura em concreto armado, modulada em quadros de 5.00 x 5.00 m. sendo as lages de execução fácil e econômica, com aproveitamento das fôrmas em Madeirit, que já dão o acabamento dos tetos.

A cobertura de alumínio, escolhida como mais indicada para resistir às chuvas contínuas de julho e refletir o calor do verão, é colocada diretamente sobre a lage recoberta por uma camada de Vermiculite, que é também um isolante térmico. Apoiando assim o alumínio, evitava-se todo o madeiramento usual de telhados havendo também absorção do ruído da chuva.

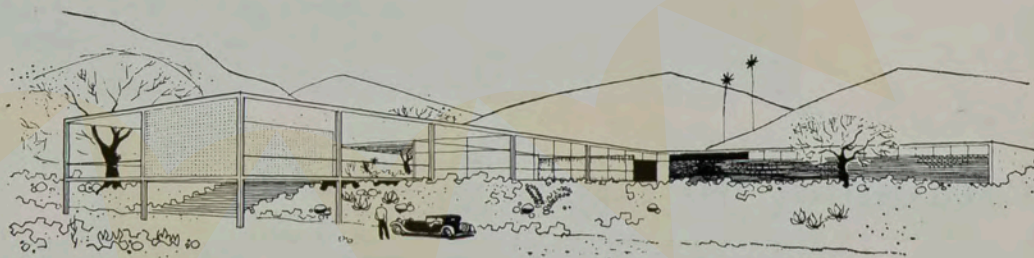
PLANTA

- 1 Porch
- 2 Varanda
- 3 Estar
- 4 Sala de jantar
- 5 Estar íntimo
- 6 Toilete
- 7 Circulação
- 8 Quarto
- 9 Quarto de vestir
- 10 Banho
- 11 Rouparia
- 12 Copa
- 13 Cozinha
- 14 Despensa
- 15 Banheiro de empregada
- 16 Lavanderia
- 17 Abrigo

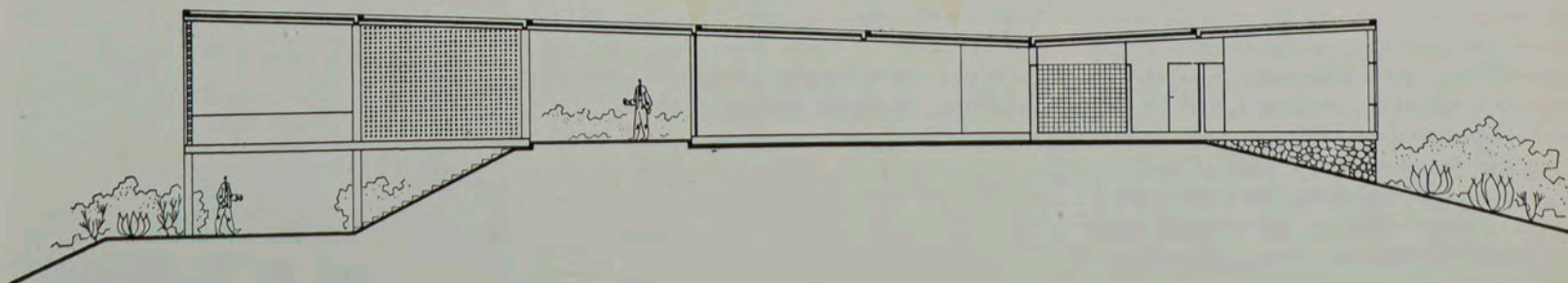


Perspectiva do pórtico da chegada

Perspectiva da fachada principal



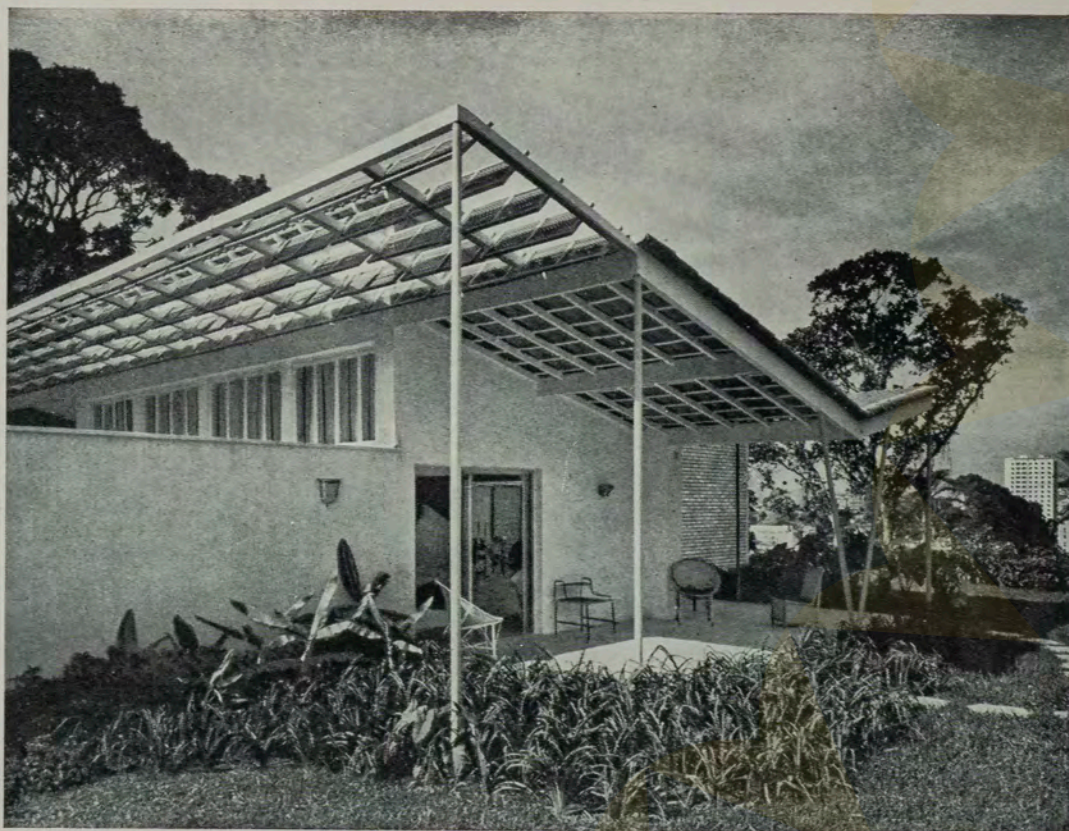
Corte longitudinal



A entrada da residência protegida por um delicado brise-soleil de madeira.



A varanda forma um só ambiente com o jardim.



Residência no Rio

Nêste projeto de Francisco Bolonha de uma residência urbana, sente-se antes de tudo a preocupação de fazer arquitetura "brasileira". Não só uma meticulosa pesquisa em tôrno de materiais tradicionais e ainda um certo "apêgo" à nossa forma de arquitetura colonial. A arquitetura de residências deve ser resolvida antes interiormente do que na parte exterior; nesta os ambientes estão harmoniosamente resolvidos.

Projêto e Construção: arq. Francisco Bolonha
Jardim: Roberto Burle Marx
Estrutura: Silva Rocha e Sidney Gomes dos Santos
Cerâmica: Margaret Spence
Proprietário: Israel Klabin

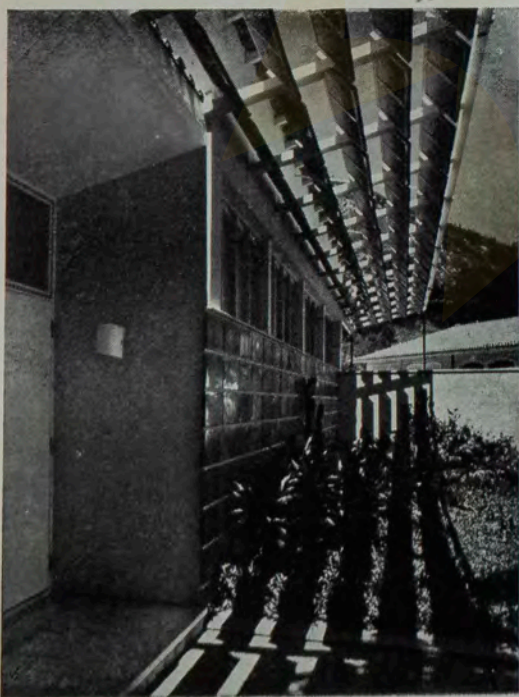


Planta da residência.



Vista da entrada: uma notável paisagem.

Um outro aspecto da entrada; note-se o belo efeito de sombras criado pelo brise-soleil.



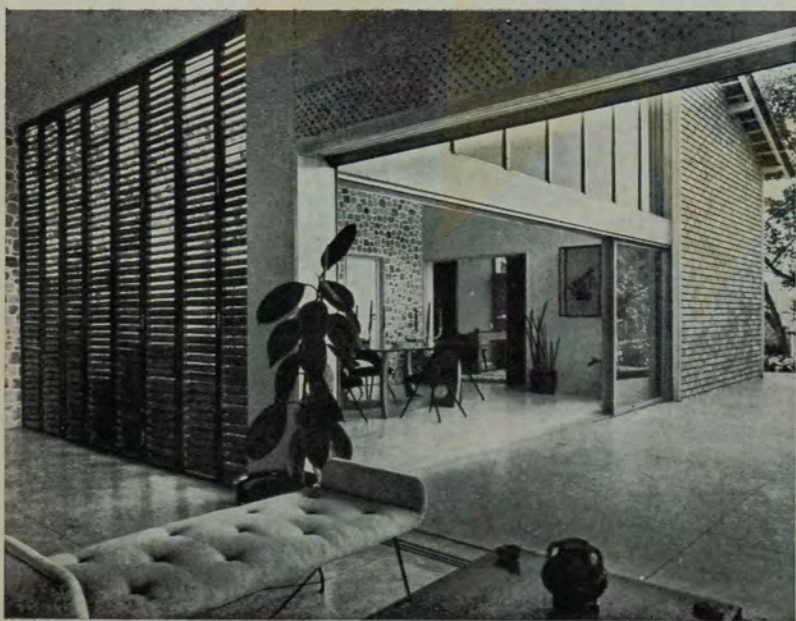
A fachada dos quartos, em baixo um ambiente de estar. O jardim é de Burle Marx. Os pisos são de pedra antiga, os muros de pedra ferruginosa do Parque Guinle e na parte dos quartos o revestimento foi feito com lageotas de cerâmica esmaltadas por Margaret Spence.



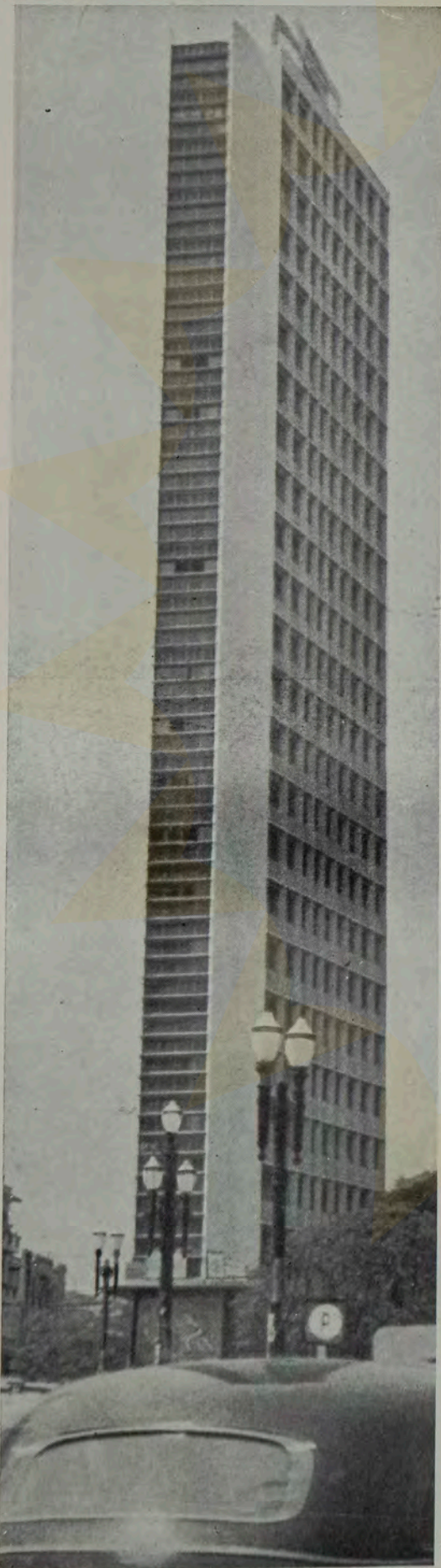
A sala de estar foi muito bem decorada; o piso é de marmorite, a iluminação em cima da porta é protegida por chapa de alumínio furado. Pode ter-se uma idéia da bela composição de cores: as paredes são cinzas, as portas são avermelhadas e as paredes de pedra são ferruginosas.

Outro ângulo da sala de estar; no primeiro plano uma porta com venezianas móveis.

Um aspecto da sala de jantar com belíssimas paredes de pedra ferruginosa.



Ângulo do prédio, visto da rua Mercúrio.



Edifício em São Paulo

Projeto e construção: Construtora Zarzur & Kogan Ltda.

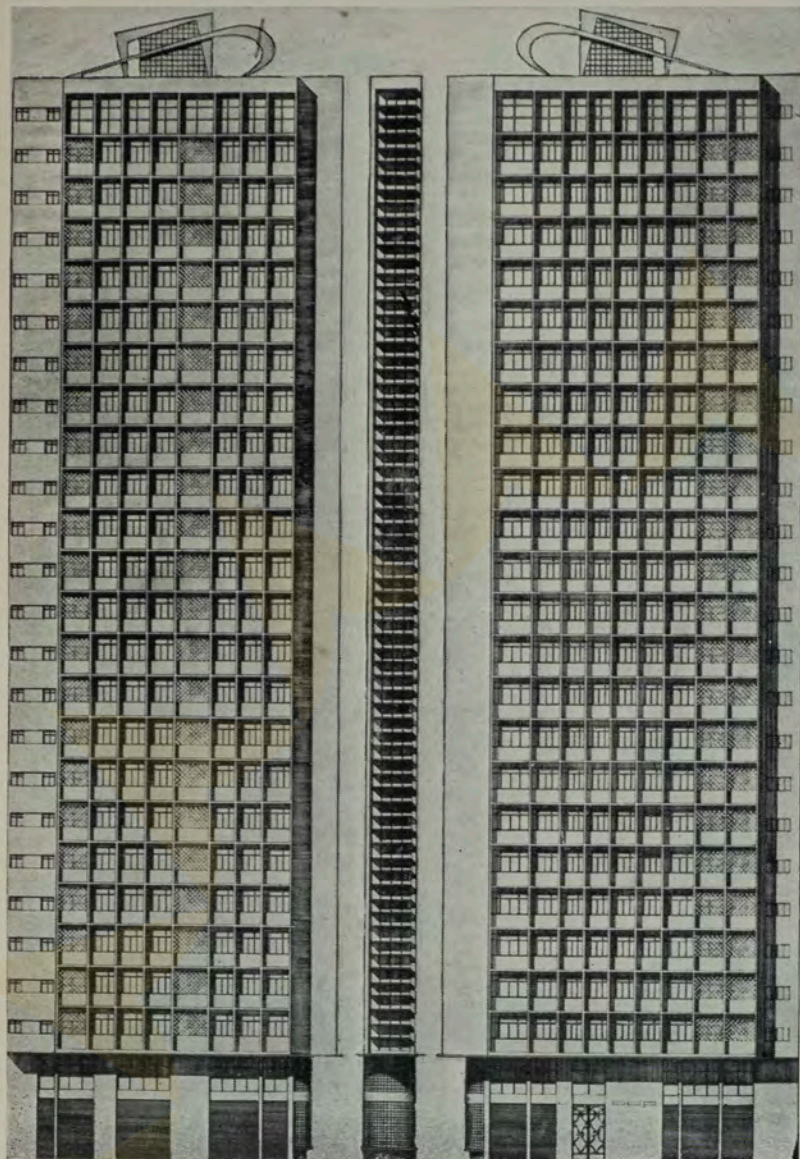
Este edifício, denominado "Mercúrio", consta de 26 pavimentos, formado por lojas, sobreloja, 138 apartamentos e apartamento do zelador, tendo, ainda, na parte superior do edifício um play-ground destinado à recreação. A área construída alcança, mais ou menos, a casa dos 7.000 m², formando um bloco arquitetônico esguio e imponente, sumamente valorizado pela sua localização, praticamente no Parque D. Pedro II, logradouro público que se constitui numa das poucas áreas verdes da metrópole paulistana.

No concreto armado e nas fundações, foram levadas em consideração a ação dominante dos ventos que chegam a influir nas cargas em

cêrca de 30%. As fundações são do tipo pneumático em tubulões.

Entre os elementos que entraram nesse imponente edifício, destacam-se os elementos vasados de concreto marca SILITA, os quais proporcionam beleza arquitetônica, segurança e vedação. SILITA forneceu, ainda, caixilhos de cimento armado.

No "hall" de entrada foram aplicados lambris de madeira MADEIRIT, os quais dão uma nota de acentuado relevo e de sóbria beleza. Na parte externa do edifício e completando a sua decoração, existe grande painel em pastilhas porcelanizadas esmaltadas, representando a construtora e realizada por DEMA.



Fachada rua
Luiz de Camões.

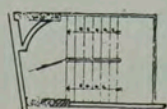
Fachada
rua Mercúrio.

Fachada av.
do Estado.

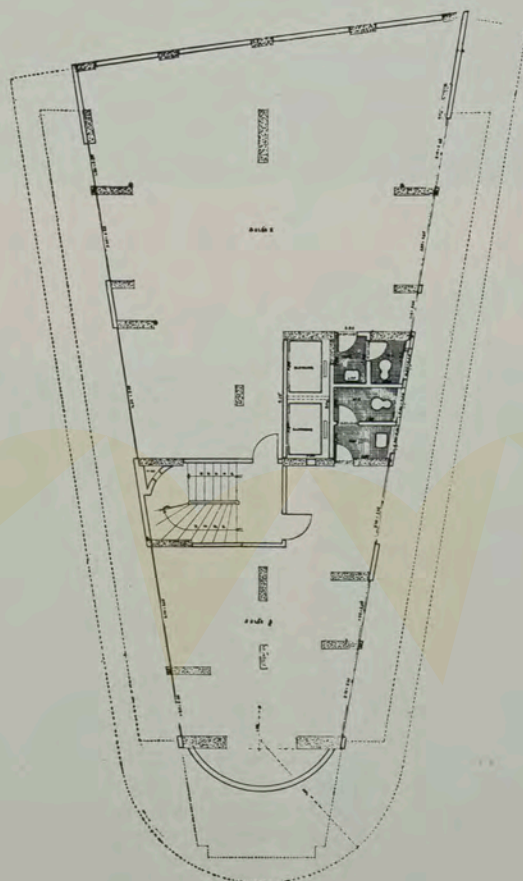
A fachada da Av. do
Estado, mostrando os
elementos vasados
SILITA.



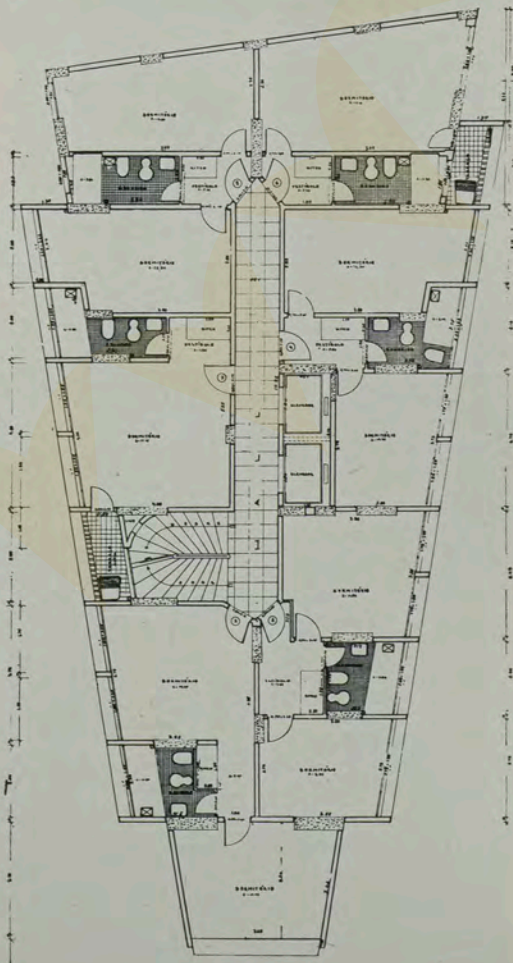
Planta do andar térreo.



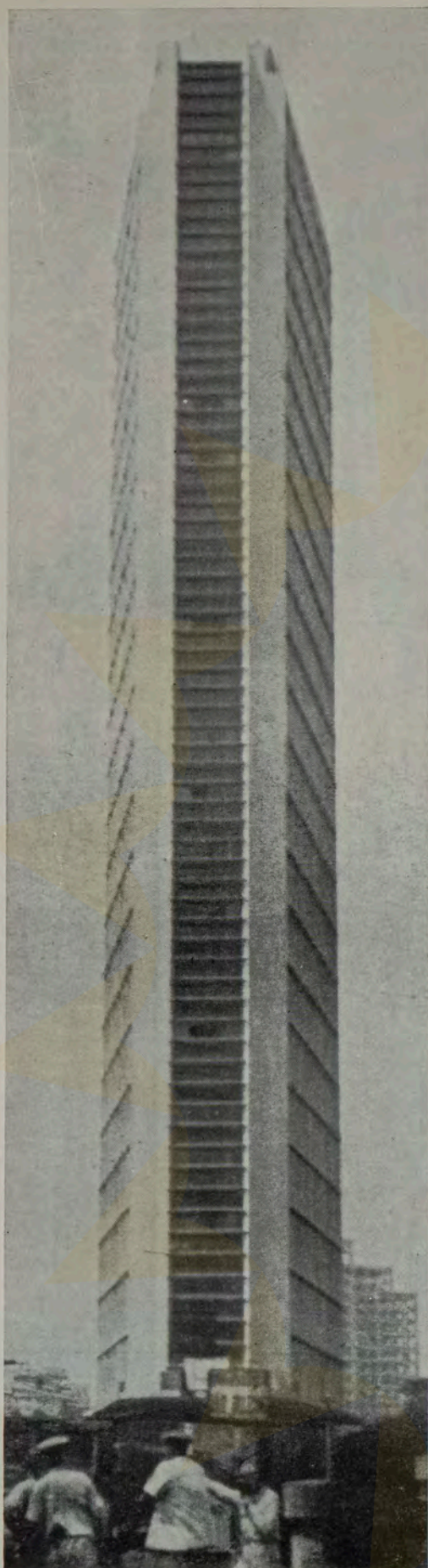
Patamar intermediário.



Planta da sobreloja.



Planta do andar tipo do 2.º ao 24.º pavimento.



Ângulo do edifício, vendo-se, simultaneamente, as três fachadas. Realmente o edifício é de muita esbeltez e imponente. Tomou-se o embasamento médio em relação à altura.



Detalhe dos elementos vasados de concreto.

Painel em pastilhas porcelanizadas esmaltadas, representando a construtora e situado na parte exterior do edifício.



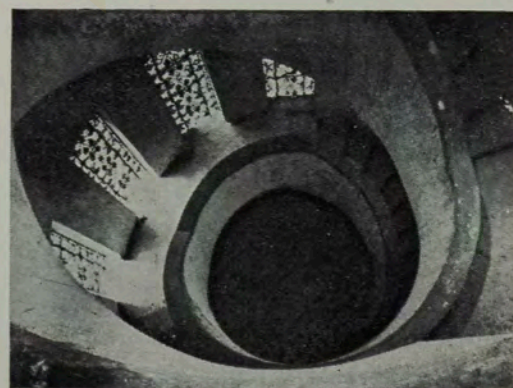


Fachada com ornamentações coloridas e linhas que lembram a arquitetura de tradições no Oriente.



Interior da nave. O santuário quando terminado receberá uma decoração oriental. Quanto à nave, conservará seu caracter ocidental

Detalhe da escada de acesso à tribuna



Aspecto do conjunto

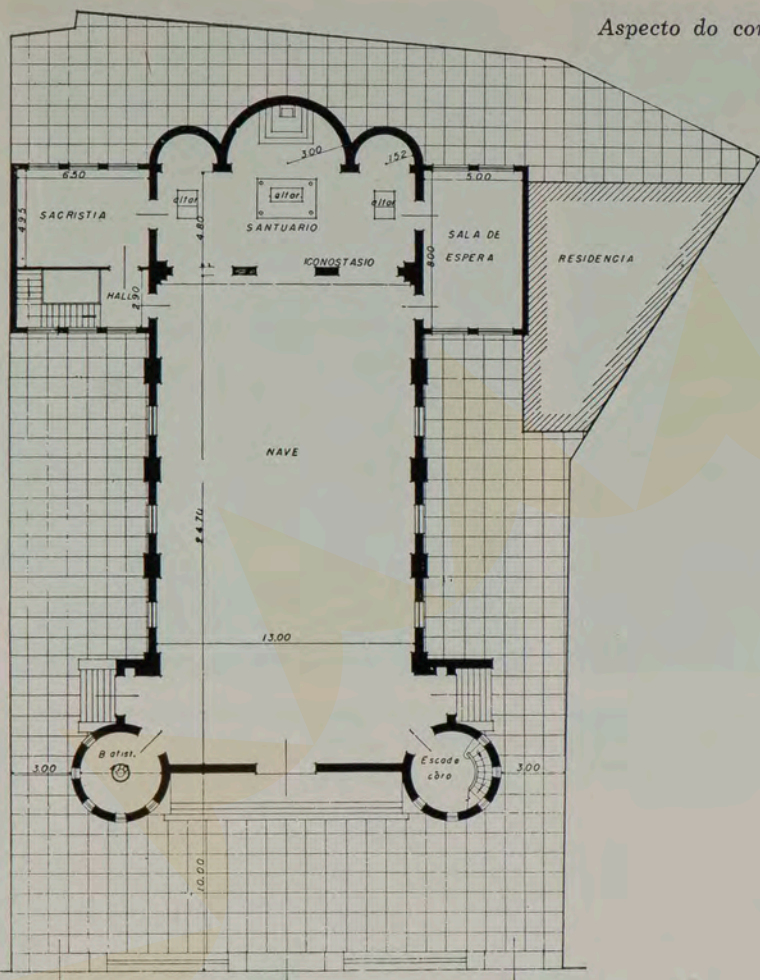


Igreja Católica Melkita em S. Paulo

Construção: Construtora Zarzur & Kogan

Projeto: arq. Benedito Calixto de Jesus Netto

Orientação litúrgica do projeto: Arquimandrita Demetrio Alouche



Planta térrea.

Os elementos normalmente exigidos para a composição de uma planta destinada à uma igreja católica do rito Greco-Melkita, são rigorosamente fixados pelas prescrições litúrgicas do rito bizantino.

Inicialmente, deve-se citar que o principal elemento da igreja em aprêço é o santuário, separado da nave dos fieis pelo iconostásio. Obrigatoriamente o santuário deve terminar por três absides, sendo a maior no centro, a qual abriga o trôno do Patriarca, rodeado das estalas do clero e duas menores que abrigam os dois altares laterais. O altar prin-

cipal, defronte a abside central deve sempre ser isolado, sendo colocado debaixo de um cibório. O iconostásio, peça principal e característica das igrejas católicas orientais, é, normalmente, o fecho monumental do santuário. Separa a nave dos altares onde são celebradas as cerimônias litúrgicas.

Neste projeto da Igreja de Nossa Senhora do Paraizo, no bairro do mesmo nome em São Paulo, da Comunidade Católica-Melkita de São Paulo, foram observadas integralmente as prescrições da liturgia bizantina no que se refere ao santuário. Para a nave dos fieis foi

adotada a forma retangular, isto é, a que melhor se adaptava à conformação do terreno onde foi construída.

Duas tôrres circulares ladeiam a entrada da nave e abrigam de um lado o batistério e de outro a escada de acesso à grande tribuna destinada ao côro.

Outras dependências ligadas à vida da igreja são a sala de recepção e a residência do arquimandrita. Na parte inferior da igreja, aproveitando-se o desnível do terreno, para a parte posterior, foram instalados um salão de reuniões, depósito e instalações sanitárias.

Entrada da escada da tribuna.



Tribuna.



Iconostásio.





Abajurs enfileirados em postes laqueados verdes transformam êstes no que o decorador chama de "postes luminosos".



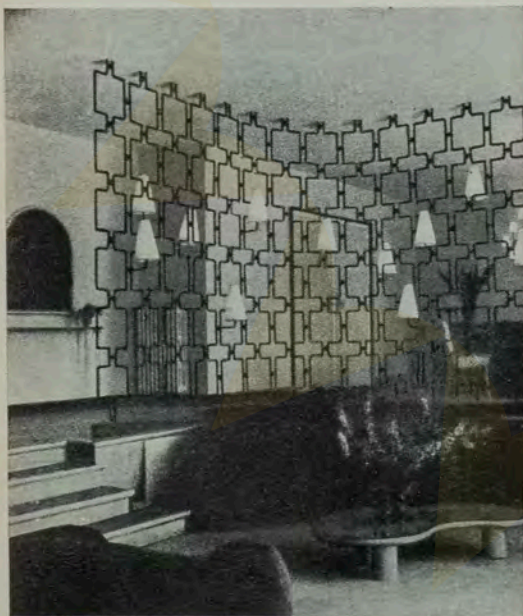
Rafias, juncos, palhas e bambus... abajurs de pergaminho em postes de metal laqueado verde... um tapete rústico branco e outro



persa... um excesso de materiais que acabam se matando uns aos outros.

O perigo da originalidade a qualquer preço

Yvonne Jean



Mais abajurs cônicos, espalhados na grade de bronze dourado, uns matando os demais.

Quando Walter Gropius visitou o Brasil, teve oportunidade de dizer que a decoração interior fazia parte da arquitetura. "A arquitetura sempre exige uma ampla visão" disse êle, textualmente, "pois o arquiteto deve ter o conjunto em mente... desde a catedral até a cadeira de cosinha". E acrescentou que o Bauhaus jamais almejou a criação de um estilo mas tentou, ao contrário, ajudar a criação de uma nova atitude perante a vida. "O arquiteto de hoje não pode pensar, tão somente, de modo funcional. Também deve pensar estética e principalmente, psicologicamente".

Estas poucas palavras resumem, de maneira lapidar, as necessidades da arquitetura interior moderna, pois o que é o movel moderno senão o que se integra na vida atual, funcional, estética e psicologicamente? Afinal de contas, todos os moveis antigos foram modernos algum dia! Os moveis criados na época de Luis XIII não se chamavam "de estilo Luis XIII" e sim "modernos", no século XVII, porque eram diferentes dos moveis Henri IV, que já haviam esgotado suas possibilidades. E, como hoje, havia os moveis bons e os moveis ruins. O tempo encarregou-se de peneirar as tendências e deixar-nos suas melhores manifestações. Quando nos lembramos disto, os altos e baixos das pesquisas atuais nos apavoram menos, já que podemos esperar que só os moveis bons resistirão ao tempo, e caracterizarão nossa época!

E quais os moveis que resistirão? Os que se adaptam às noções de conforto diferentes das de cinquenta anos atrás, que se integram à uma arquitetura de linhas simples, luz e espaço e que ajudam a proporcionar um ambiente de repouso contrastando com a vida atribulada de fora. Certamente não são os

moveis "engraçadinhos" ou originais por amor à originalidade. O êrro de tantos decoradores do momento é de confundir o original com o novo. Os moveis de linha nova surgem de necessidades vitais. Os moveis originais esquecem-se do conforto em prol do efeito visual, o que nos dá vontade de gritar que um movel afinal de contas, não é um vestido de baile que se usará duas vezes e que será jogado fora, mas algo que deve fazer parte da nossa vida cotidiana e resistir, não digo ao futuro mas, pelo menos, ao futuro próximo. Qual o lar que resiste à transtornos e modificações permanentes?

São, entretanto, êstes tipos de moveis que, muitas vezes, nos vêm de Paris. Ao escrever "Paris", sempre sentimos, de antemão, certo respeito perante as criações idealistas no centro do mundo, certa ternura perante os exemplos vindos da capital do bom gosto e da medida. Porém, é preciso admitir que quando se trata de moveis modernos, as soluções sugeridas pela França não revelam medida e bom gosto e, sim, um desejo de originalidade a qualquer preço, demonstrando que muitos decoradores ainda não se integraram à tendência geral de simplicidade, pureza e lógica da arquitetura.

Vejamos, por exemplo, uma série de realizações de Jean Royère.

Excetuando alguns pormenores interessantes, revelam uma ignorância ou um desprezo absolutos pela idéia de conjunto, tão cara a Gropius, pois, além de ignorar a necessidade de uma integração racional com a arquitetura, os moveis ainda demonstram uma chocante falta de unidade entre si.

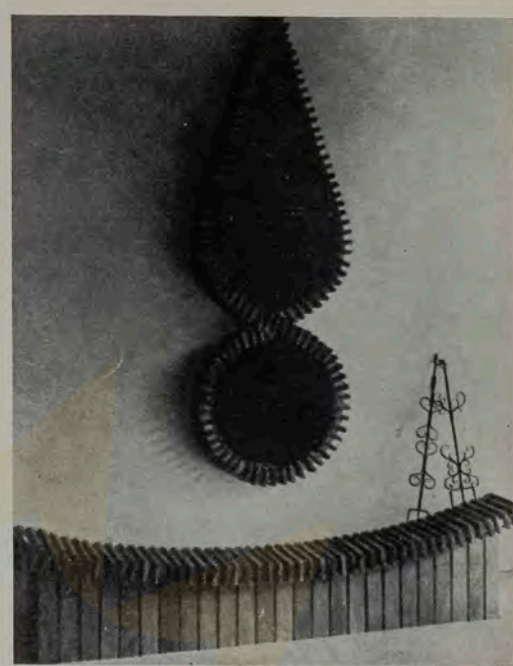
Assim, ao dar a preferência a materiais novos, materiais aliás muito interessantes, como a palha, o junco, a rafia e o bambú, não se



O pátio da casa para fins de semana precisará de uma árvore de Natal enlatada ou de uma árvore livremente nascida no campo? De uma espreguiçadeira para descansar ou para inglês vêr?



Êstes "potezinhos" com "plantinhas", penduradas numa grade cõr de laranja fariam a alegria de alguma Mimi Pinson de subúrbio, na "belle époque"!



Em vez de se aproveitar da chaminé para dar ambiente aconchegado, o decorador preferiu transforma-la num enfeite misterioso.

lembra de escolher aquele que melhor se adapta a um ambiente propositalmente rústico mas usa todos juntos, misturados ao acaso, sem relação com o ambiente, pelo simples prazer de usá-los.

Ao longo da balaustrada de madeira branca da escada corre uma larga faixa de rafia que há de se esfarrapar rapidamente, cuja rusticidade, além do mais, contrasta com abajurs de pergaminho e uma estante branca e preta nada rústicos. Assim mesmo, seria um elemento diferente talvez agradável caso se salientasse. Mas logo abaixo da escada ergueram uma parede de bambú, de cõr parecida e textura bem diferente. Um mata outro. Como se isto não bastasse, ainda julgou-se necessário empregar junco para poltronas e, noutra salinha, destinada ao almoço, recobriram a mesa de uma estranha toalha de rafia, caindo até o chão, toalha, aliás, denominada "tanga". A tanga lembra, realmente, uma destas aldeias negras primitivas, com malocas de palha, bananeiras esfarrapadas em volta e, no centro, um grupo de guerreiros, de tanga, dançando ao som do tantã. E como se a incongruência desta estranha "tanga" não bastasse, no meio das cadeiras laqueadas de laranja, do biombo simples e dos abajurs de pergaminho, ainda resolveram cobrir as cadeiras com espécies de almofadas de rafia verde, elegantemente denominado "falsa grama". E como tudo é falso, parece que o tapete é de "falso feno". Não bastará o uso constante do adjetivo "falso" para demonstrar a incoerência do projeto?

O falso rústico agrada, aliás, a Jean Royère. Basta examinar o pátio de uma casinha de fim de semana que clamava, desta vez, por

um verdadeiro rústico, na qual resolveu plantar ao lado de uma espécie de pinheiro que nada tem de uma árvore surgida no campo e tudo tem da árvore enlatada de Natal, uma espreguiçadeira de lonas recortadas que para tudo servem exceto para proporcionar conforto. Ou ainda, o bar de um clube de jovens no campo onde o bar suspenso de pinho branco, toldinhos de lona listada, poltronas pretas em forma de "redouça" com bolas de cobre e almofada de palha eriçada como porco-espinho, chaminé de chapa preta com as mesmas bolas de cobre nada rústicas formam entre o teto de vigas e o chão de pedras um conjunto que tonteia como se estivessemos, mesmo, balançando-nos numa redouça.

O decorador gosta, aparentemente, de transformar a chaminé, elemento tão agradável e que permite dar aconchêgo a qualquer ambiente, num elemento original. Temos aqui uma chaminé que se assemelha a tudo menos a uma chaminé já que prescinde de lareira e transformou-se num desenho concretista formado por tijolinhos amarelos. E assim temos o contrasenso da chaminé, necessária num país temperado e que provavelmente funciona bem, disfarçando-se sob formas originais que parecem um enfeite qualquer.

Existem dois elementos que Royère gosta de empregar, dois elementos, aliás simpáticos e que sempre emprestam aconchêgo às casas: as plantas e os abajurs. Mas quando espalha potesinhos de plantas suspensos em frente a grades cuja simplicidade quebra ou uma imensa janela cuja bela paisagem conseguem esconder, acrescenta a um ambiente formado por moveis e cortinas de bom gosto um arzinho 1900 que agradaria a alguma Mimi Pinson

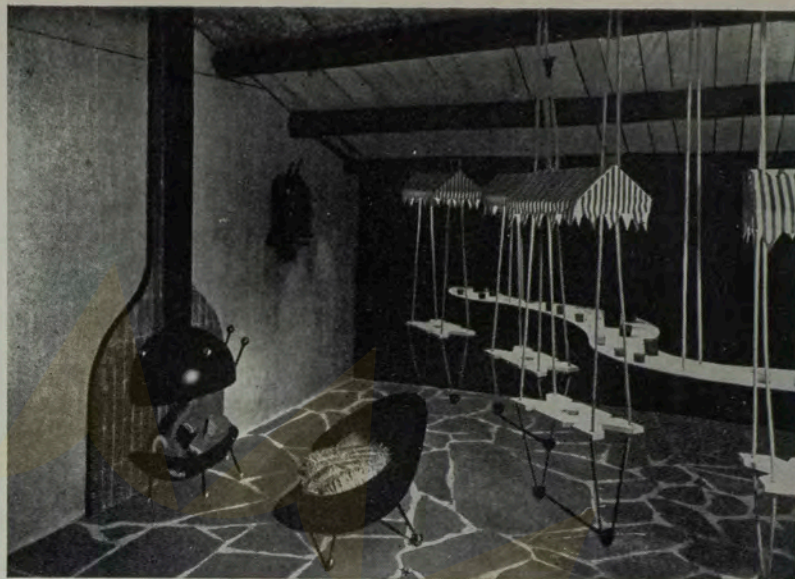
de subúrbio. E quando emprega, sempre e por toda parte, a mesma forma cônica de abajurs de pergaminho resolve juntá-los, em grandes quantidades, como um exército, entre colunas que assim se tornam "luminosas", no meio dos meandros de um escrínio de ferro forjado ou nas grades que já sustentam vasi-nhos com plantas.

Enfim, paremos diante deste banheiro listado como zebra ou roupa de degredado ou maiô de banhista do começo do século. As listas brancas e pretas ou, melhor, marron e pretas devem dar tonturas à pessoa que quer simplesmente se mirar no espelho. Quanto à original portinha que se abre e fecha para esconder um utensílio de uso corriqueiro só consegue chamar a atenção sobre ele. Dirão que os contrastes de listas escuras e claras foram amplamente empregados nas catedrais italianas e que não nos dão tonturas em Siena ou Orvieto. Mas é bom não esquecer que estas listas se fundem debaixo da luz macia meridional. Num banheiro fechado só conseguem dar uma sinistra impressão de velório. E assim notamos que, mesmo nos aposentos menos românticos e mais úteis o decorador que, aliás, dá, às vezes, provas de bom gosto e medida, fica tolhido pelo seu eterno desejo de originalidade.

Esta originalidade pela originalidade, que é a maior inimiga do decorador moderno da França, do Brasil e de alhures comprova a instabilidade e a falta de cristalização das concepções daqueles que se esquecem de pensar ao mesmo tempo estética, funcional e psicologicamente ao dar sua contribuição à formação de um estilo ainda à procura de si mesmo.



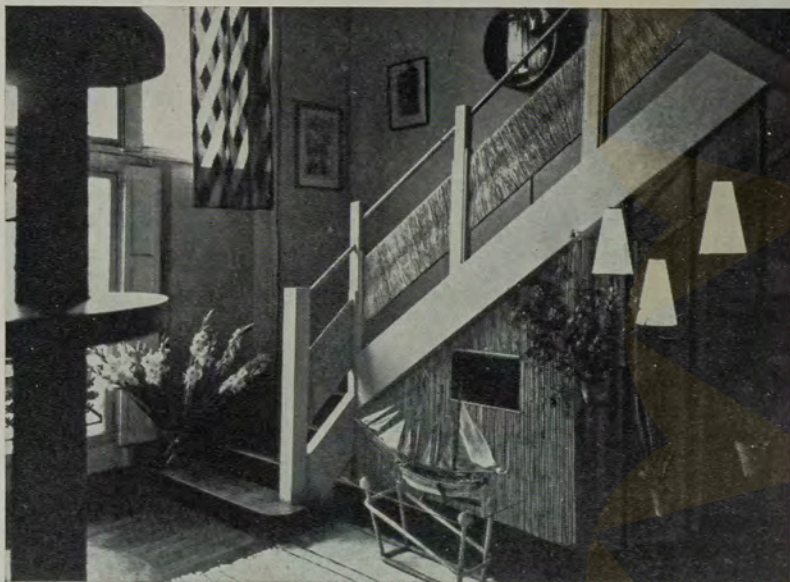
As flôres e as plantas devem dar uma impressão de vida e lembrar a natureza ou esconder a bela paisagem que o arquiteto quis fazer penetrar na casa?



O bar suspenso, a poltrona em forma de "redouça", as bolas de cobre sôbre a chaminé de chapa, a almofada que parece porco-espinho, os toldinhos de listinhas darão tonturas aos jovens para os quais este bar foi idealizado, antes mesmo de se servirem de bebidas.

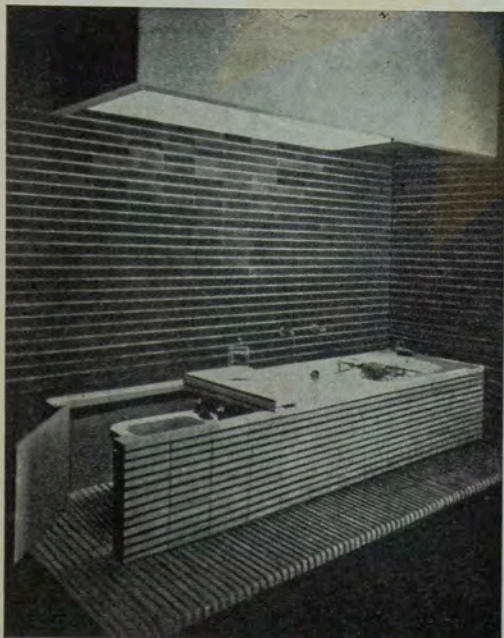


A toalha virou "tanga" e as almofadas "falsa grama"! As cadeiras laqueadas em côr de laranja completam o ambiente de aldeia esfarapada primitiva!

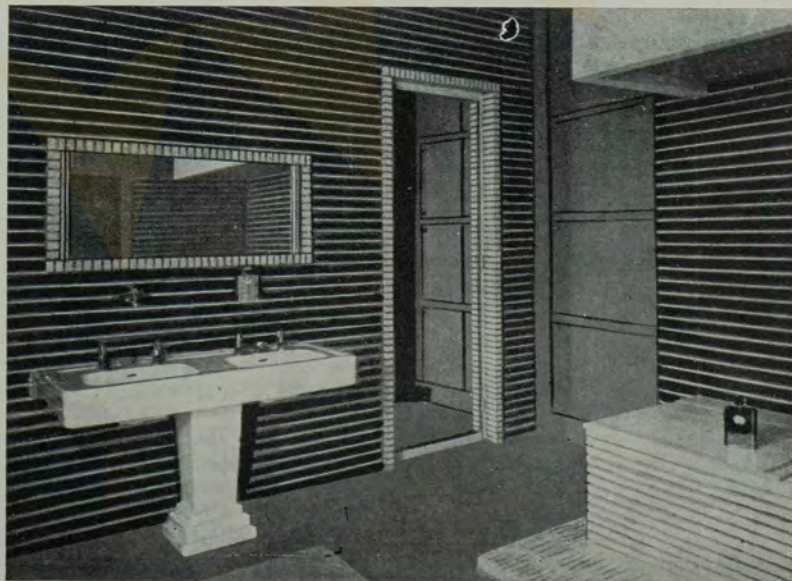


Parece ter havido o deliberado propósito de "encher" este recanto. Deve ser difícil, aqui a circulação.

As listas não lembram os mármorees da catedral de Siena mas, antes, alguma catacumba sinistra e espectral.



Quem se mira no espelho fica envôlto por uma aureola que o transforma num degredado ou num banhista 1900.





Algumas modalidades de rendas de Bilros. 1 e 2: Entremeios (rendas ou apegamentos); 3 e 5: Galão; 4: Bico ou ponta; 6: Bico ou ponta; 7: Entremeio (renda mista, agulha e bilros).



Exemplos de "Pontos" das rendas de Bilros. 1: Pano aberto, traça e pano fechado; 2: Tijolinho; 3: Aranha ou mosca; 4: Traça e trança; 5: Traça, trança, ponto aberto, ponto solto (picot).

Uma arte coletiva no Brasil: as rendas

Yvonne Jean

A renda de bilros é uma arte coletiva, no Brasil. Sua origem se perde no passado. Hoje seria difícil explicar como chegou da Europa, adaptando-se ao novo meio e mudando, várias vezes, por completo. O aspecto folclórico deste artesanato já resalta dos nomes pitorescos inventados no Brasil para os diversos tipos de pontos: "Dente de caranguejo, amor em pedaços, espetadela de muçú, escada de palácio, estrada matutina, orelha de burro, pata de sirí, rabo de pato, unha de preguiça, flôr de mamão, oiô de jandaia, bucho de catenga..." Arthur Ramos que estudou minuciosamente o assunto com Luiza Ramos, explicou numa monografia que a arte de bilros, como, em geral, tôdas as artes populares do Brasil "tem sido relegada aos azares da sorte. Nenhuma assistência ao artista abandonado. Nenhum cuidado de aprimorar o trabalho que sai das suas mãos hábeis mas incultas". Além disso, as rendeiras que transmitiam sua arte às filhas, estão agora abandonando o velho artesanato por ocasiões mais lucrativas, já que

suas condições econômicas se tornaram as mais precárias possíveis, e assim "o velho traço cultural da renda de bilros vai sendo condenado ao desaparecimento gradual". Uma história paralela pode ser contada sobre os tecidos fabricados em teares manuais nas fazendas do Estado de Minas Gerais. As mulheres costumavam criar carneiros, tosá-los, fiar a lã, tingí-la com tintas vegetais e tecê-la em teares manuais primitivos mas eficientes. Estes tecidos tinham belas cores e eram à prova do sol, da chuva e do tempo. Desde que se tornou possível comprar tecidos em série e que as moças preferem trabalhar nas fábricas da cidade, os teares estão sendo abandonados. O mais triste é que os segredos da tintura vegetal vão se perdendo. A flora brasileira é das mais variadas do mundo e as tintas que se podem obter são melhores que qualquer tinta química e do maior interesse até para a própria indústria moderna. Este exemplo demonstra quão importante seria a criação de um Ministério de Belas

Artes ou, pelo menos, de um setor especializado do Ministério de Educação e Cultura, encarregado de mandar técnicos estudar in loco os artesanatos tradicionais e artistas para guiar e encorajar os últimos artezãos e também encontrar meios de divulgar suas obras e dar-lhes possibilidades materiais de vida. Temos o exemplo da Polônia onde uma outra arte tradicional, velha, esta de mais de 2.000 anos, estava se perdendo: a tapeçaria. O Ministério de Belas Artes e Cultura daquele país europeu encarregou artistas de fazer pesquisas e, ao mesmo tempo que conseguiram salvaguardar tesouros do passado, criou-se algo novo, pois ao mesmo tempo que os artistas revigoraram sua arte graças ao contato com o poder criador puro e instintivo do povo, os artezãos educavam-se, encontrando oportunidades de aplicar seus conhecimentos. Pudemos julgar dos notáveis resultados, há dois anos, quando vimos, no Rio e em São Paulo, uma exposição de tapeçarias polonesas populares, antigas e de hoje.



As representações zoomorfas encontram-se disseminadas ao longo de todas as culturas amazônicas e as estilizações obedecem a motivos rítmicos ligados à própria estrutura social que deveria ser função de um totemismo peculiar com lugar muito importante na estrutura religioso-cultural do grupo.

Fotos de
Eduardo Kratzenstein

Na orientação artística das culturas primitivas constata-se as duas grandes tendências que disputaram a supremacia no campo estético: a naturalista e a cerebral. As urnas de Maracá não representam um retrocesso ou um arcaísmo, porém, um outro espírito que repousa nas abstrações e nas idealizações geométricas.

Arte amazônica

III - A cerâmica de Maracá

A arte não é autônoma. De todas as manifestações do pensamento humano, ela é a única forma de repetir sempre a ascensão da humanidade. Nem a espada dos soldados nem as conquistas da ciência, nem as lutas políticas, nem a ambição dos homens, marcam época na história dos povos, como o elemento artístico em todas as suas manifestações. Ela sempre representa não somente a história das idéias estéticas influenciando-se e contradizendo-se sempre ou a sucessão de obras criadas pela inspiração do autor, porém sempre, um mundo infinitamente complexo e humano, que é olhado sempre sob ângulos diversos em perspectivas diferentes.

Assim, a extensão desse fenômeno de libertação é apenas aparente. Modificam-se apenas as extensões da técnica e do conhecimento, porém a presença humana é constante, sua poesia, sua consciência ou inconsciência, seus problemas materiais ou sociais e suas incidências sobre a criação.

E isso vemos ao percorrer a longa senda da história: a busca do realismo e da exatidão nos povos primitivos; o equilíbrio das Madonnas do Renascimento e angústia barroca de Pablo Picasso, refletindo sempre o momento vivido e, muitas vezes, antecedendo-se no tempo, ao futuro próximo ou longínquo, tornando a arte assim, uma verdadeira escola de filosofia de esperança.

Nas culturas primitivas, o elemento artístico está arraigado ao sentido coletivo, sempre orientado em fundo religioso e assim, todas as manifestações de arte têm fundo ritualístico e de cerimonial, ligado intimamente à vida da comunidade, e o próprio prejulgamento de toda obra artística dessas culturas é sempre condicionado a esse encontro com o desconhecido através do cerimonial funerário.

Na América, apenas três grandes culturas chamadas pré-colombianas, dos Maias, Incas e Aztecas, lograram chegar até nós, mercê de uma arquitetura exuberante e bela, enquanto que as outras que floresceram do lado do Atlântico somente nos legaram cerâmica e objetos líticos, que conseguiram vencer o tempo.

E assim, todos os fatores de sua vida material, que nas outras culturas foram preservados pela arquitetura, em menos escala, também chegam até nós deste lado do Atlântico, através de estudos de cerâmica, que é, dentro do campo de pesquisa artística e científica de capital importância, pois nenhuma das outras formas de representação do belo, traça com tanta clareza a história do gênero humano, em sua evolução de aperfeiçoamento utilitário e decorativo.

O tempo, que tudo esmaga e purifica, tem feito desaparecer da face da terra, povos e culturas, mas nunca conseguiu desfazer o tra-

çado de seu caminho, graças à humilde arte ceramista. As explicações para esse fato, são inúmeras, porém, as mais importantes são justamente o fato de que o barro ou argila se encontram com abundância em todos os rincões da terra, e que, apesar de sua frágil aparência, oferece sempre uma grande resistência às influências climáticas e de tempo, resultando daí, ser depois dos objetos líticos, a menos perecedora na longa estrada das civilizações.

É ainda a cerâmica que nos traz o conhecimento das culturas primitivas, e se bem verdade que sua origem seja desconhecida, entretanto, em todas elas, se atribui o invento dessa arte aos deuses, tanto que dentro da própria mitologia grega, vamos encontrar Dionísios e Ariadne como entidades protetoras dos ceramistas.

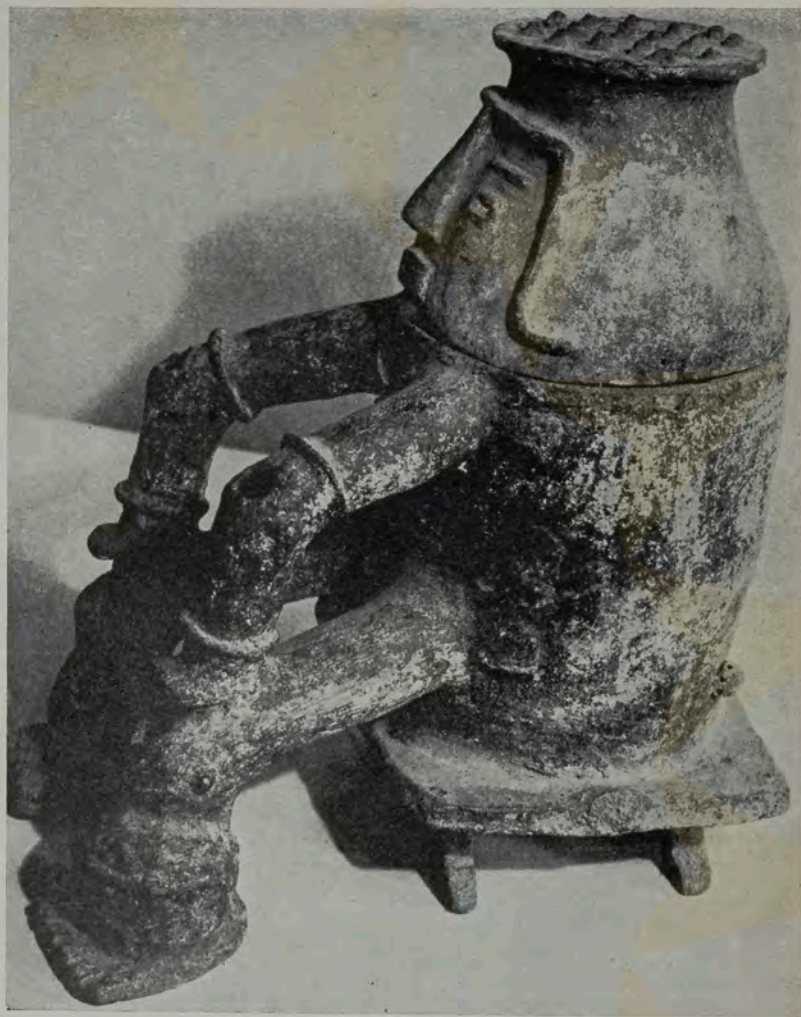
No Brasil, a cerâmica é o ponto capital para o estudo das culturas que aqui viveram nos períodos pré e post-cabralinos, pois os habitantes do imenso território brasileiro, em estágio cultural inferior às culturas que floresceram do lado do Pacífico, não possuíam aquela bela arquitetura e somente os restos arqueológicos dos mounds, cavernas, poços e bolsões, em sua maior parte constituídos de cerâmica e objetos de pedra, pois a cestaria e a plumaria desapareceram, nos trouxeram até o presente, a notícia dessas culturas.

O 1.º artigo "A cerâmica de Santarem", foi publicado em Habitat, n.º 15 e o 2.º artigo: "A cerâmica de Cunani", no n.º 24.

Napoleão Figueiredo

As peças da cultura de Maracá que ilustram o presente trabalho pertencem à coleção do Museu Emilio Goeldi, em Belém do Pará.

As obras de arte não necessitam de grandiosidade para que sua categoria estética seja decisiva. Nos jazidos funerários das urnas de Maracá foram encontrados restos de uma cultura e nessas urnas se observam os caracteres de uma arte viril. E, ao observarmos a beleza dessas peças, vemos que em seu conjunto não existem barreiras que impeçam de representar uma realidade viva muito importante para o simbolismo cultural.



Ja estudamos em artigos anteriores duas das culturas amazônicas: Santarem e Cunani. Estudaremos agora a de Maracá, relegada a um plano inferior às outras, porém que, como as anteriores, longe de trazer novos rumos para o campo antropológico e cultural, veio trazer mais um fator para o emaranhado estudo das culturas amazônicas:

★

Na quase metade do último quartel do século passado, precisamente em 1872, a bordo do vapor "Pará", sob o comando do então 1.º Tenente Miguel Ribeiro Lisboa, Ferreira Pena, a essa época diretor do Museu Paraense, dirigiu-se ao Rio Maracá, na Guiana Brasileira, hoje Território Federal do Amapá, a fim de descobrir os sítios arqueológicos onde se encontravam urnas funerárias de forma antropomorfa, uma das quais fôra presenteada ao então Museu Paraense, pelo dr. Silva Castro. Esta é a primeira referência que vamos encontrar sobre a cerâmica de Maracá, nome pelo qual ficou conhecida essa cerâmica, que muito embora pouco estudada e sempre relegada a um plano inferior, em estudos de análise estilística, mercê do publicado e divulgado, também lhe cabe um lugar dentre as culturas que floresceram na região amazônica.

Os achados encontraram-se em cavernas ou urnas naturais nas margens de um afluente do rio Maracá, e o pouco que se sabe sobre o assunto, encontra-se amplamente divulgado através das publicações de Ferreira.

Em Junho de 1955, Peter Paul Hilber visitou a referida região e somente seis urnas encontrou, essas mesmas em estado precário, pois o local onde essa cultura floresceu, está completamente tomado por roçados, as urnas e cavernas naturais, completamente devastadas. Muitas das tampas que constituem as cabeças das figuras antropomorfas, foram por aquele cientista encontradas como cuias de água e de farinha nas casas das proximidades. As urnas funerárias são de três tipos: o primeiro, constituído de urnas tubulares, sem ornamentação alguma, um mero cilindro com tampa; o segundo, de grandes urnas antropomorfas, onde o cilindro que representa o corpo grandemente ornamentado com desenhos geométricos, sempre se apresenta sentado em um banco ou sobre figura zoomorfa, sendo o terceiro tipo constituído de urnas zoomorfas.

Em todos os tipos, foram encontrados ossos arrumados com muita ordem. Na tampa que forma o rosto, distingue-se, às vezes, duas cores emblemáticas separadas pela linha naso perpendicular: vermelha e amarela.

A tampa que forma a cabeça, é ligada ao corpo por meio de finos cordões e podem ver-se os orifícios por onde os mesmos passavam. A cor da pintura é cupreo-escuro, com linhas brancas.

Hoje, esmaecidas pelo tempo, as vitrines do Museu Goeldi guardam essas urnas com a mesma imponência de antigamente. As cores desbotaram, porém, ainda se pode ver restos de pintura e as gravuras litográficas de Henri Besson, mandadas fazer por Goeldi, na Suíça, para ilustrar seu livro sobre as cerâmicas de Maracá e Anapecuru, livro esse que não chegou a ser publicado, nos dão idéia das cores branca, preta, amarela e vermelha, com que os oleiros de Maracá pintavam essas urnas.

É o próprio Ferreira Pena que nos dá a descrição das mesmas: "Desembarcadas e recolhidas à casa de minha residência, coloquei as que representavam corpos humanos na posição que guardavam em seus velhos jazigos, em fileira e em pé. Nessa atitude, vistas à certa distância, apresentavam um aspecto singular. A sua cor cupreo-escuro, suas formas turbantes, deixando só aparecer o rosto, às vezes bi-colorido, fizeram-me recordar as figuras imponentes dos Caraíbas tão belamente descritas por Humboldt, cujos corpos altos, tintos de urucu, meio cobertos até uma das



Essas urnas de expressiva transcendência, revelam os caracteres da cerâmica de Maracá, onde o cerimonial funerário deveria ser de ca-



pital importância para a vida dessa cultura. No simbolismo do encontro com o desconhecido, vamos encontrar a especulação com o



qual se transportam os dados recolhidos pelo conhecimento a uma esfera abstrata do pensamento racional.

Destruidos pelos agentes naturais, os produtos da cestaria e da plumaria primitiva, ficaram em lugar de relêvo entre tôdas as manifestações da arte humana, a cerâmica. Ela dá testemunho de nossos antepassados mais antigos e distingue, na infirmitade das jazidas, o passo da alma.



espadas por um pano azul escuro, assemelhavam-se às estátuas de bronze erguidas ao céu no meio das estepes".

É digno de nota o esmero com que os oleiros indígenas figuravam em relêvo os órgãos genitais, tanto das pessoas adultas, como das menores e tanto de um como de outro sexo, podendo-se quase afirmar que era nessa particularidade que eles mais se esforçavam para imitarem a natureza".

Isto é tudo o que se sabe sobre a cerâmica de Maracá. Nada sobre o povo que as realizou, suas correlações com outras culturas da planície ou mesmo fora dela. Sabe-se apenas que seu fabrico é contemporâneo da época da conquista, pois foram encontradas contas de vidro de procedência européia presas com resina a uma das urnas antropomorfas.

E a ser verdade que existem verdadeiras etapas na teoria evolucionista do pensamento humano, a modesta cerâmica das furnas de Maracá, pedaço esquecido e ainda inóspito do imenso território brasileiro, ocupará também um lugar de destaque na nossa formação cultural; e nessa angústia dos dias de hoje, ainda estamos com Gross, ao afirmar que a ciência da arte proferirá sua última palavra quando demonstrar que existem relações de causa e efeito entre certas formas de civilização e certas formas de arte, e se a filosofia da arte inquirir qual a natureza interior dessas causas e efeitos, das forças que se revelam nos fenômenos de ordem artística, deverá confessar modestamente que longe de ser capaz de dar resposta a essa pergunta, nem sequer ao menos alcançará a compreender seu sentido.

BIBLIOGRAFIA

Alexandro Pellicer — "Mil obras maestras del Arte Universal" — Barcelona, 1946.
Emilio Goeldi — "Estampas para um livro não publicado, impressas na Suíça", litografias de Henri Besson.
Dagobert Runes — "Enciclopedia de las artes" — Barcelona.
Ferreira Pena — "Apontamentos sobre os cerâmicos do Pará in Arquivos do Museu Nacional", Tomo V — Rio.

Frederico Barata — "Arqueologia in As Artes Plásticas no Brasil I" — Rio, 1952.
George Huisman — "Historia General del Arte" — Paris, 1947.
J. Pijoan — "Historia del Arte" — Barcelona, 1948.
Johannes Maringer — "Arte Prehistórica" — Basileia, Suíça, 1952.
Louis Reau — "Enciclopedie de l'art" — Paris, 1951.
Napoleão Figueiredo — "Descobrimento e Conquista da Amazonia" (Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, 1952).

Napoleão Figueiredo — "Arte Amazônica I" — "A cerâmica de Santarem" — "Habitat" — São Paulo, 1954.
Napoleão Figueiredo — "Arte Amazônica II" — A cerâmica de Cunani — "Habitat", 1955.
Napoleão Figueiredo — "As tribos do Pará" (Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas, 1955).
Pierre du Colombier — "Historia da Arte" — Pôrto, 1947.
Raymond Cogniat — "Orientations de la Peinture Française" — Nice, 1950.

Uma linguagem silenciosa: Os Néosinais

Maximilien Vox

Os sinais simbólicos, como tudo o que é criado, deve ter um sentido prático.

De um lado êles devem ajudar aqueles que viajam por regiões, terras, paragens, onde os idiomas lhes sejam completamente estranhos e onde as palavras mais comuns devam ser pronunciadas. Quando num hotel ou em qualquer lugar público, o viajante deve ter à mão o "código de sinais simbólicos".

Só assim o viajante terá a certeza de ser entendido e de fazer-se entender. Por outro lado êsses símbolos terão o mérito de facilitar e demonstrar a utilidade que esta invenção faculta e mesmo quando imunisa o alfabeto, aquele mesmo alfabeto que se subordina à imprensa, aos caracteres tipográficos.

Porque renunciar às nossas possibilidades? Fora do signo alfabético, um rudimentar código de ideogramas conserva a sua utilidade e a sua graça.

Nesta luta de olhos e de ouvidos para informar o espírito humano, não será demais qualquer coisa que traga frescor e tranquilidade ao mesmo espírito e aos olhos que fale uma linguagem universal. Tal linguagem fala, inquestionavelmente, às faculdades humanas.

Poetas, crianças, selvagens; mais na outra extremidade encontramos também o grafismo dos químicos e dos astrônomos, dos cartógrafos e dos Guias de Turismo.

Têm de um lado, de evitar a abstração gratuita e, de outro lado, a representação pictórica. Os "símbolos" deverão ser apreciados apenas pela sua capacidade de diversão; qualquer sinal de aborrecimento ou de pedantismo dará margem a que o sistema seja destruído.

Sobre êste assunto pedimos à crítica de forte evidência, a qual censurará o autor como um atentado de lesa-alfabeto, que tenha a presunção de revolucionar qualquer coisa. O propósito, aqui, é o de melhorar a linguagem corriqueira, com uma pitada de sal e um pouco de condimento: isto não significa que desejamos derramar tódo o saleiro na sopeira.

Tódo mundo sabe nos dias que correm, bem ou mal, e graças aos progressos rápidos da composição foto-elétrica, que os caracteres da imprensa estão prontos a reconquistar a sua liberdade, a libertarem-se da escravidão do metal, quebrar o torpor onde, do ponto de vista da invenção, ficaram aprisionados, de maneira agradável, há 400 anos.

Um fator bastante feliz êsse que faculta sobreviver apenas com duas ou três inovações em cada século; uma arte benígna que aguardava apenas uma criação de artista em cada quinze ou vinte anos!

Agora chegou o degêlo..

Estes pequenos símbolos serão ou não um sinal desta época?



O homem



A mulher



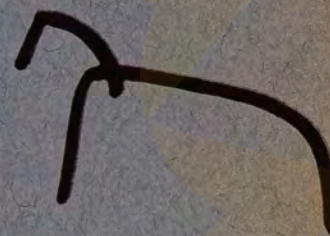
A criança



O cachorro



O gato



O cavalo



O sol



A lua



O dia



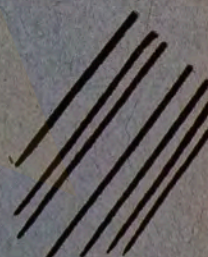
A noite



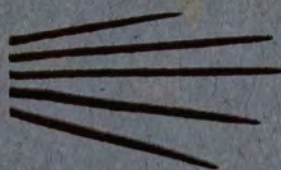
O calor



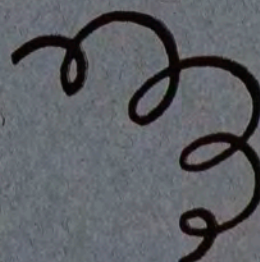
O frio



A chuva



O vento



As nuvens



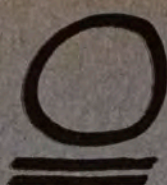
A neve



Bom



Muito bom



Excelente



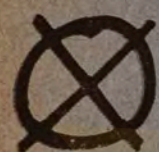
Perfeito



Belo



Feio



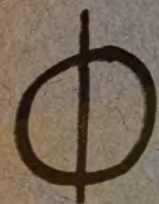
Ruim



Mau



Excecrável



Entendido



Não entendido



Incompreensível



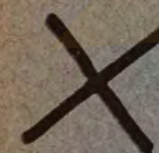
Sim



Eu vejo



Eu exijo



Não



Eu recuso



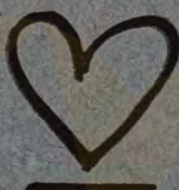
Estou zangado



Amo



Amizade



Amor



Amo-te



Não amo



Detesto

Eles são mal desenhados. Não estão completamente desenhados. Isto assim é devido ao fato de que cada grafismo deverá ser desenhado por mão mais hábil, por pessoa mais capacidade em materia de desenho. Procuramos, por exemplo, o automóvel, o telefone, o peixe, sem falar das pessoas, que poderiam ser deformadas, garatujadas, sem que perdessem a sua significação essencial. Um coronel inglês tem de entender-se com uma criada búlgara; um motorista norueguês tem de fazer-se compreender em Nápolis ou em Tel-Aviv. Não existe, aqui, nenhuma tendência visando representar ou estilizar; contudo, essas evocações gráficas, essas evocações simplesmente combinadas com uma simbologia rudimentar. Qualquer um que saiba escrever é capaz de desenhando mais ou menos, triângulos, retângulos, pontos pretos, um *a*, um *8* ou um *u* maiúsculo. Eliminamos mais do que um signo expressivo e tentador, mas que exige um mínimo de habilidade manual.

O nome dos "Néosinais" foi voluntariamente limitado; não queríamos enfrentar a aventura de Dumas pai desenhando um cogumelo e acabou fazendo um guarda-chuva. Os nomes dos pratos e das bebidas serão encontrados no cardápio; a rouparia, os sapatos, poderão ser designados nas vitrines. Os "Néosinais Vox" não constituem parte de um dicionário de substantivo; desejam apenas demonstrar: primeiro, algumas entidades fisico-sociais; segundo, os meios de transporte; terceiro, o que é necessário para o alojamento. Ao contrário, eles são, no domínio do movimento, do tempo e da volição, uma sintaxe quase completa de símbolos, capaz de resolver a maioria das menores operações da oferta e da procura, no decorrer duma viagem, mesmo no plano sentimental. Para falarmos modernamente, diremos que os Néosinais são mais dinâmicos que figurativos. Em ideogramas que se respeitam, eles concedem primeiro lugar ao verbo.

Os Néosinais possibilitam rapidamente a construção das frases mais simples: A que hora parte o ônibus para a praia? Garçon, mande champanha para o quarto da senhora; Não existe água no banheiro.

Os Néosinais facilitam a formação de palavras-compostas, escôlha das linguagens vocais foneticamente anotadas, pelo conforto da anotação ideográfica.

Para uma formação correta é necessário penetrar nas convenções mais simplistas sobre em qual sistema está baseado.

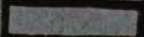
1.º Inicialmente, existe um  que quer dizer 'eu', e, por, extensão, a pessoa física e social; você, assim se expressa:  .

2.º O signo positivo está expressado em  que significa bom, bem, e, consequentemente  belo: daí  sim. Eu, bem.

3.º Os signos negativos são  não; e o preto:  a noite; a feiura. Tudo é sublinhado pelas comparações.

4.º O movimento, no tempo e no espaço, está indicado pelas flechas: .

5.º O coração:  está naturalmente reservado às coisas afetivas.

6.º O retângulo  significa bilhete, dinheiro. Os demais signos são mais ou menos de origem pictográfica.



Homem importante



Rei



Médico



Padre



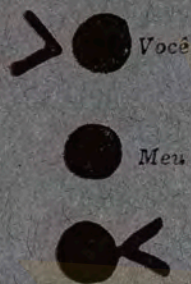
Financista



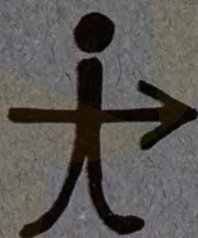
Policial



Namorados



Ele



Viajante



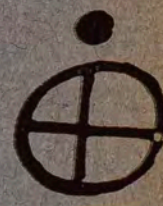
Dançando



Doente



Garção Camareira



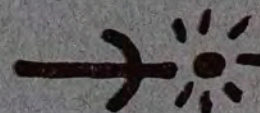
Chofer



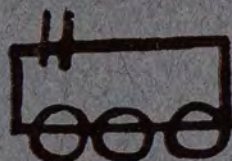
Dormindo só



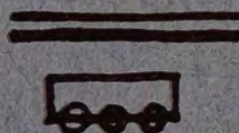
Dormindo (em dois)



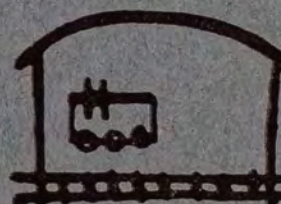
Acordar



Estrada de ferro



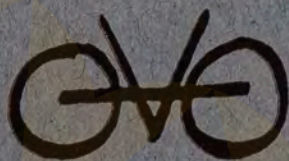
O metrô



A estação



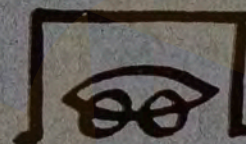
Bicicleta



Motocicleta



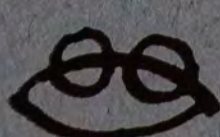
Automóvel



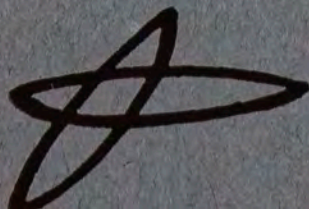
Garage



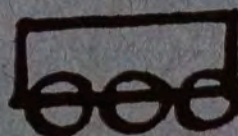
Combustível



O acidente



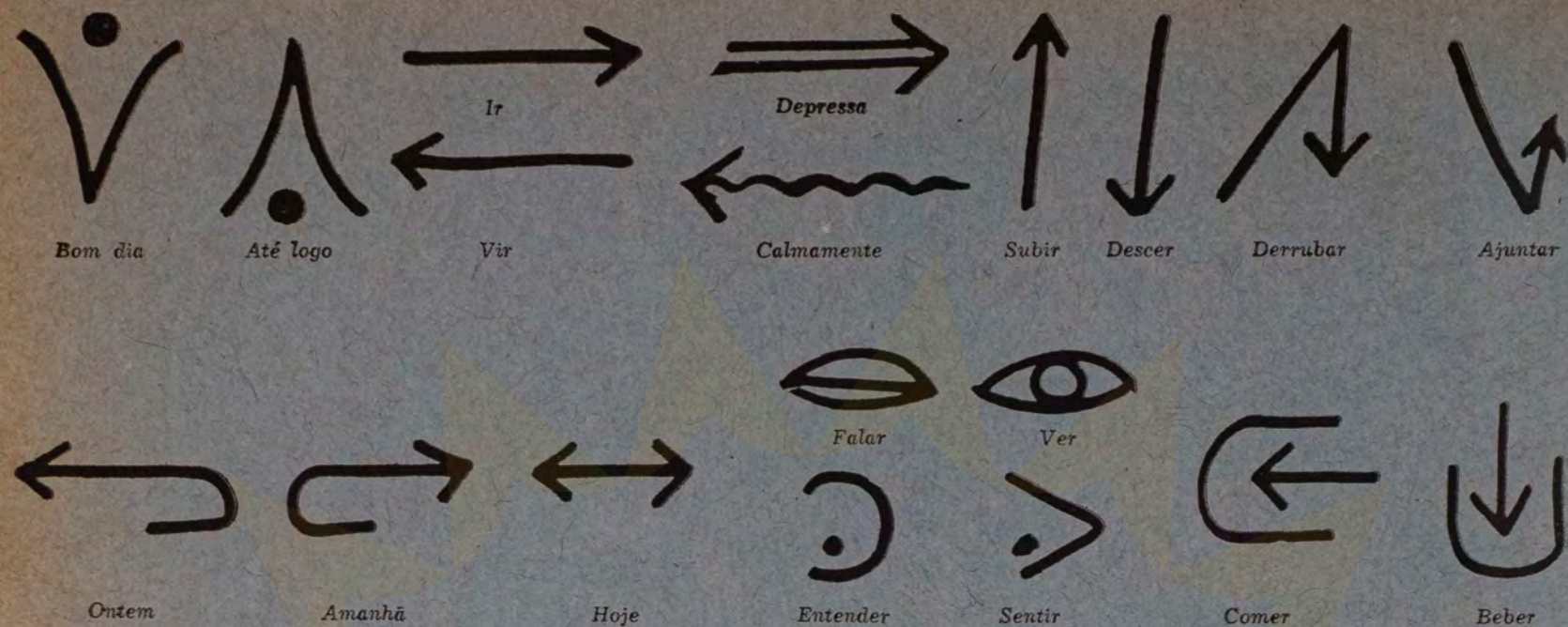
O avião



O bonde



O carro



Para a saída, diz-se:

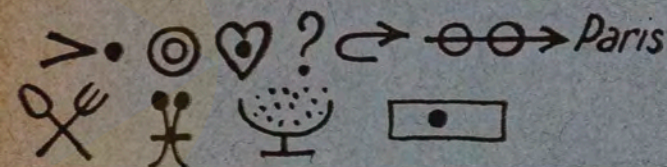
viajante, escreve-se  = eu vou

para a rua; que o chofer é o homem ao volante 

o padre , o homem que leva a
cruz na cabeça,

e o banqueiro a pessoa que pensa Dinheiro 

Como diversão, aqui está um discurso muito complicado.



Você é muito bonita e eu te amo. Você quer ir amanhã
a Paris para jantar, dansar e beber champanha? Eu te-
nho dinheiro.

Devemos nos lembrar que os Néosinais, não constituem
um jogo de palavras cruzadas nem um rebus: servem tão
sòmente para designar coisas simples, sob pena de se
reviver o chinês; obviamente não serve para a expressão
de pensamentos dignos de um Paul Valéry ou de um
Bergson.

Fora disso, é muito útil a qualquer um que se encontre
num país de língua diferente da sua: a diferença dos
manuais de conversação mais ou menos fonéticos, êle
facilita, para as coisas mais essenciais, na impossibili-
dade de pronunciar as palavras de maneira a que se faça
entendido. Êle permite, por outro lado, deixar de sua
parte uma instrução assim concebida:



que significa: garçon, dê lustro nos meus sapatos e me
acorde e traga o café às oito horas.

Contudo, para quem é desenhista mais ou menos passável,
poderia ser excelente a oportunidade de praticar a fim
de se aperfeiçoar. Porque os Néosinais trariam possibili-
dades de entender a "linguagem visual": ajudariam a
faculdade de reproduzir de maneira entendível toda classe

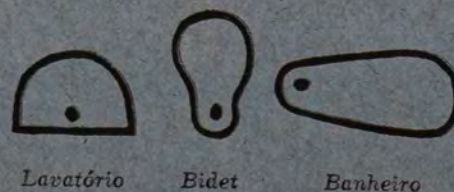
de objetos, a fim de completar por êsse método o seu
vocabulário e o conhecimento das nomenclaturas.

Não sei qual o futuro que está reservado ao Néosinais;
sei tão sòmente que êles abrem um caminho a cada ins-
tante novo, que muitos desejarão seguir, talvez pelo pró-
prio prazer. Os Néosinais começam a mover-se, a evo-
luir. Cada transcrição trará alguma coisa de diferente e
de novo. Qualquer dia, cedo ou tarde, aparecerá um tex-
to impresso em caracteres simbólicos, mais parecendo
um texto de álgebra. O seu contexto dará margem a que
seja compreendido, isto é, de um modo muito mais sim-
ples do que tôdas as abreviações alfabéticas, tão apre-
ciadas nos dias que correm pelos partidários do M.R.P.,
R.G.R., do R.P.F., da S.F.I.C., da U.R.S.S., dos U.S.A.
da O.T.A.N., da O.N.U.

Naquele dia a brecha estará feita, e o que predissemos
então, para desespero dos puritanos da polícia que que-
rem nos arrastar para a prisão a fim de publicar Henry
Mille quando bradaremos, (por escrito): "É muito ▼ de
tôdos os ▼, os quais são muitas vezes aqueles que cui-
dam dos demais de ▼".

Renascimento do signo, da sigla, do símbolo e da vi-
nheta; renascimento da Palavra impronunciável e im-
pronunciada, pertencendo a tôdos os homens. Abando-
no de espírito ocidental visando libertar-se da "abolição
dos objetos de sonora inutilidade".

E porque não devemos entrever a ingenuidade dêsses pe-
quenos néosinais, escondidos da porta entreaberta, nesta
astuciosa linguagem do silêncio?



As artes populares regionais do Brasil

Yvonne Jean

Costuma-se lamentar a pobreza das artes populares tradicionais no Brasil. Aliás, até bem pouco tempo, os trabalhos executados por artistas espontâneos nos diversos Estados brasileiros eram desconhecidos do resto do país. Quando alguns etnólogos, artistas e curiosos descobriram, ao acaso de suas viagens, cerâmicas, tecidos, rendas, objetos de plumas e de palha, executados em aldeias perdidas e começaram a mostrá-las aqui ou acolá, o espanto foi geral. Se esta arte popular não possui a opulência dos trabalhos executados em países como o México, o Perú, o Chile ou a Bolívia é, no entanto, variada e, às vezes de uma rara beleza. Tanto assim que a arte primitiva surgida em alguns lugares se situa entre as mais interessantes do continente. Basta citar-se o exemplo dos tecidos e cerâmicas dos índios Cadineu, tão pouco divulgados, ainda.

Os desenhos geométricos que adornam estes trabalhos não possuem nenhum sentido simbólico. São decorações puras, abstracionismo no verdadeiro sentido do termo. As joias aproximam-se, muitas vezes, das que Calder executa após longas horas de pesquisas intelectuais e o equilíbrio que encontram instintivamente é de uma harmonia que permite a comparação. As cerâmicas policromas obedecem a um processo especial: fazem incisões no barro ainda mole com um cordão e nela imprimem desenhos em quatro cores: o fundo permanece da cor do barro cru e as aplicações são feitas com hematite, resinas de pau-santo e angico branco de tabatinga.

Mas esta arte cadineu, como a maioria das artes primitivas brasileiras, está fadada a desaparecer antes de ser divulgada, caso não sejam tomadas algumas providências. Não é conhecida, devido à falta de transportes, à falta de interesse por parte do Ministério da Educação e Cultura e da falta de organização dos folcloristas. Desaparecerá porque os artesãos perdem o interesse por trabalhos cuja beleza ignoram, que não lhes dão lucro algum e dos quais não precisam mais, desde que possam comprar objetos de série, os quais têm as mesmas finalidades. As tradições vão se perdendo e com elas alguns segredos de maior interesse.

No tocante à cerâmica popular, a primeira que saiu da penumbra foi a do nordeste brasileiro. Quando um Augusto Rodrigues e, depois dele, alguns outros artistas, Aldemir Martins, por exemplo, começaram a mostrar em cidades como o Rio de Janeiro e São Paulo, animais e composições de Vitalino e de outros nordestinos, todos ficaram espantados e, em seguida, interessados. Tanto assim que colecionadores tentaram reunir os objetos encontrados nas feiras do Recife, da Bahia e de outras cidades e conseguiram cerâmicas mais raras, executadas no campo e nas aldeias do interior. O interesse pela cerâmica nordestina, ignorada e desprezada durante tanto tempo, virou moda. Uma moda louvável porque deu incentivo aos artistas populares e meios de prosseguir o seu trabalho. Uma moda que teve alguns efeitos desastrosos porque a ingênua e pura arte popular foi, muitas vezes, se transformando, criando obras de uma ingenuidade artificial e desejada, ao gosto do freguês. Surgiram séries de dentistas, cangaceiros, "amigos da onça", executados quase que em série. Felizmente, ainda existem muitos ceramistas apegados à tradição nordestina. Depois da moda nordestina surgiu a moda Carajá. Quando as primeiras figurinhas, os primeiros barcos prontos, adornados com genípos, chegaram a Goiás, eram vendidos a pre-

ços exorbitantes, como raridades. Depois, chegaram aos montes e o interesse esmoreceu, o que é pena, pois são obras das mais interessantes.

Entretanto estas coisas devem ser encorajadas, sendo de se esperar que as cerâmicas executadas em outras regiões também se tornarão conhecidas. Os bichos de Santa Catarina, por exemplo, pintados em cores muito suaves e enfeitados com múltiplos pontinhos brancos, os cavalheiros de grande nobreza de Alagoas ou os trabalhos do Ceará.

Estas cerâmicas cearenses são pouco conhecidas, dado que são executadas em lugares perdidos e onde o forasteiro raramente penetra. A feira de Fortaleza só expõe parte muito ínfima destes trabalhos mas com uma variedade extraordinária: basta dizer que os tipos de barros, as cores dos enfeites e os assuntos são completamente diferentes, segundo a aldeia onde são confeccionados.

Há pouco, um curioso do assunto, Livio Xavier Junior, fez uma longa viagem pelo interior daquele Estado. Trouxe uma infinidade de cerâmicas cuja divulgação torna-se interessante. Foi assim que se pôde reunir alguns dados sobre obras executadas, quase sempre por mulheres e, às vezes, crianças que não somente ignoram o seu interesse mas chegam a desprezá-las e a ficar envergonhadas do próprio trabalho.

Qual a razão de ser deste estado de coisas? Estas populações primitivas e paupérrimas, cujo nível de vida é tão baixo que pode parecer absurdo a quem se lembra que vivemos no século XX; estes homens e mulheres que vivem em cabanas de palha de coqueiro, raramente dando-se ao "luxo" de uma cabana de taipa, sem um móvel sequer, não podem compreender que se faça um objeto pelo prazer de olhá-lo, tão somente. A palavra "adorno" não pode ter sentido para quem possui uma rede, um aparêlho para fazer café de folha de Flandres e utensílios caseiros de barro. Para eles o barro serve para confeccionar panelas e jarros.

Os homens sabem manipular o barro. São eles que fazem os grandes jarros e vasos que raramente chegam a São Paulo porque o transporte é difícil. Quando chegam, existe enorme procura para estes vasos de formas realmente lindas.

Por outro lado, quando se trata de fazer objetos menores, sem utilidades imediatas, cabe às mulheres e às crianças executá-los. As crianças querem brinquedos, o que são feitos pelas mães que executam bonecos. As próprias crianças aprendem a executá-los.

As mulheres se divertem ao copiar objetos que viram, por acaso, em "casa de rico", isto é, em casas onde existem louças ou pratarias. Fazem miniaturas de cálices, panelas, etc. Estas miniaturas, também executadas em Fortaleza, chamam-se "tibunços" e "calungos". Além disso, fazem-se paliteiros e mealheiros, ou pretensos paliteiros e mealheiros. Quando uma mulher tem vontade de executar um pássaro fica envergonhada, depois, por ter perdido tempo com um objeto completamente inútil. Então fura o pássaro e transforma-o num objeto que pode ser usado. É o paliteiro.

O hábito é tão forte que vimos passarinhos bem minúsculos que não chegam a atingir um centímetro de largura ou de altura e que possuem uma fenda na parte de baixo, para darem a impressão de servirem de mealheiro quando, na realidade, moeda alguma caberia dentro destes bibelôs.

As mulheres ficam envergonhadas dos seus

trabalhos não desejando, mesmo, mostrá-los às pessoas que chegam de outras terras e se mostram interessadas. É preciso insistir muito e fazer amizade com elas. Depois, ficam muito admiradas quando se lhes dá 5 cruzeiros por uma das suas figurinhas.

As crianças, que não têm muitas ocupações, aprendem, desde pequenos, a manipular o barro, não no intento de executar mais tarde, cerâmicas para uso caseiro ou para venda, mas, simplesmente, para se divertirem. Uma vez por semana costumam procurar barro nos depósitos. Fazem seus brinquedos que queimam, em seguida, juntamente com os objetos caseiros executados pelos pais. Usam o barro vermelho, branco ou cinza, segundo as regiões.

Se os utensílios em miniatura estão sendo executados, principalmente, em Fortaleza, os trabalhos feitos em outros lugares são dos mais variados.

Os lugares principais são Ipú, Viçosa, Granja e São Benedito. Geralmente, os próprios habitantes destas cidades ignoram a existência destas cerâmicas. Em Ipú, usa-se barro branco que se pinta depois de cozido, com adornos azuis e vermelhos, bastante suaves. Gostam muito de executar músicos. Reunem o maior número de músicos para formar orquestras, em pôses às vezes realistas, às vezes de absoluta fantasia. Os bichos de Viçosa são, muitas vezes, executados em barro cru, apenas pintado com alguns pontinhos, depois de cozido. Vimos um "elefante" com flores nas costas e uma tromba minúscula.

Os mais interessantes dos trabalhos são os que se executam em Granja. O branco e os diversos matizes da terracota, indo do marrom ao vermelho e o amarelo, se casam muito bem, e transformam o barro comum de beira de rio numa matéria quente. Os bichos testemunham um extraordinário senso de fantasia e poesia. Vê-se que imaginações procuram concretizar animais dos quais ouviram falar e que jamais viram. Assim, surgem tartarugas com estrêlas geométricas nas costas, onças que se esticam até se assemelharem a bassets e cujos pontinhos pintados são o feitiço mais importante.

A melhor artista de Granja é uma pobre velha que pede esmolas. Faz bichinhos encantadores às escondidas e não quer mostrá-los aos forasteiros porque receia que debochem dela. Foi ela que executou a "girafa" da fotografia e ao entregá-la desculpou-se por não ter chifres maiores porque no seu entender a girafa e veado são dois animais parecidos, declarando: "Não fiz a 'galhada' maior porque pode quebrar".

Enfim, é preciso citar as cerâmicas de São Benedito, de um belo barro cinza, pintado de vermelho escuro ou de um roxo profundo de grande beleza. A panela que reproduzimos foi executada por uma criança. Suas formas são harmoniosas e equilibradas e desenho muito bonito. As cores, o cinza e o roxo forte, dão-lhe um acabamento finíssimo. É realmente uma obra de arte.

Esta divulgação das cerâmicas cearenses que merecem uma exposição, visa chamar a atenção daqueles que se interessam pelas artes populares. É preciso dar-se apoio a todos estes artistas improvisados. É preciso incentivar o gosto inato de todas estas crianças, imaginação das mulheres, a habilidade dos homens que nos seus lugares perdidos, pobres e tristes, conseguiram tirar da tradição familiar e de sua imaginação obras de arte cheias de poesia.



Panela de barro, cinza, desenhada por uma criança de S. Benedito.



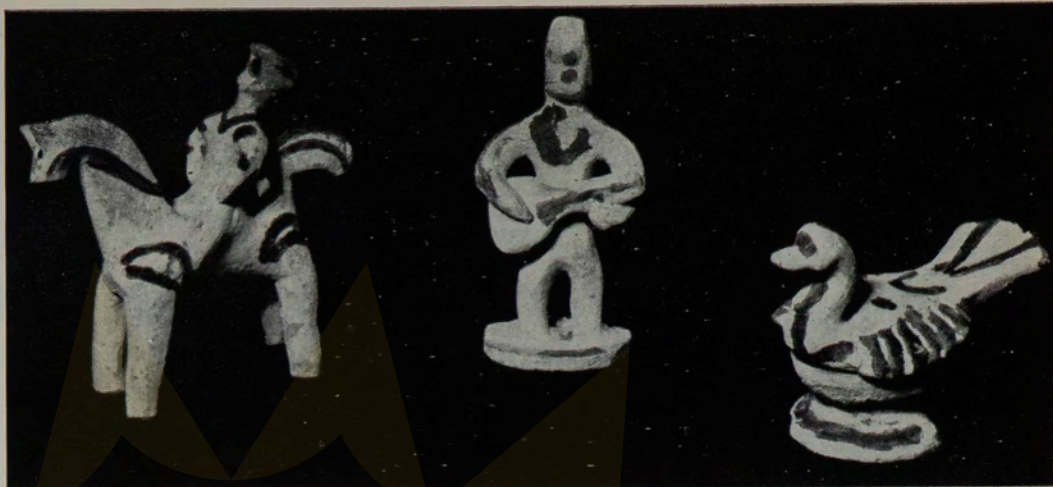
Um elefante, de Viçosa.

Uma onça, de Viçosa.



"Esta é uma girafa", declara uma velha ceramista de Granja.





Cerâmicas de Ipú.



Banda de músicos, em cerâmica branca, pintada de azul e vermelho, executada em Ipú.



Animais de cerâmica, feitos em Granja.

Matéria básica e fundamento do ceramista

Alfons Engling

Falta à nossa língua um termo geral para todas as artes que têm por base comum, por matéria primordial, o barro — aquela massa macia e dócil que, pela mão do artista, recebe forma e configuração e que é a matéria fundamental de toda criação cerâmica.

Visto, porém, que em toda a parte o termo "cerâmica" é aplicado a objetos feitos, em maior ou menor grau, de argila ou de massas misturadas com argila, convém salientar com rigor o que os ceramistas mais eminentes de todos os tempos, os gregos, entenderam por cerâmica.

Há, desde tempos remotos, tijoleiros e oleiros. Esses últimos são os que produzem mercadorias de barro baratas para o mercado. Além disso conhecemos as fábricas de louças de barro que produzem louças domésticas, azulejos, pedrinhas de mosaico e muitas outras coisas para o uso cotidiano. Toda essa indústria é considerada produtora de cerâmica. Tal emprego do termo, no entanto, somente em poucos casos se justifica.

Entre os gregos os ceramistas eram artistas independentes. O fato de que se costumava conferir-lhes medalhas, tendo havido até artistas destacados aos quais se ergueram monumentos, testemunha a elevada estima de que eram objeto. Somente alguns entre os nomes mais famosos serão mencionados aqui: Dibutados de Sicyone, considerado o inventor da

plástica de barro, Corebos de Atenas, inventor mítico da olaria, Talos, sobrinho de Dedalo a quem se atribui a invenção do torno de oleiro, Tericles de Corinto e muitos outros artistas não se despresaram de sentar-se diante do torno a fim de tornearem vasos de toda espécie, de formas perfeitas, pintando-os depois com esplêndidos ornamentos e figuras. Eram verdadeiros mestres da cerâmica, grandes artífices e ao mesmo tempo grandes artistas. Artistas porque nunca lhes faltou o dom de pintor, indispensável à tarefa de enfeitar os vasos em estado bruto. Dominavam com segurança a figura humana, assim como o ornamento animal e vegetal.

Ceramista, portanto, segundo a conceituação antiga, é aquele que com o auxílio de um torno de pedal e com mão sensitiva plasma vasilhas de toda espécie. Senso de forma, temperamento, riqueza de idéias encontram expressão adequada nos objetos criados pelo artista. A última perfeição, no entanto, somente será atingida mercê do enfeite proporcionado pelo esmalte e pela pintura, elementos em que sobressai todo o talento individual do ceramista.

Se as formas antigas são suaves nos contornos curvos e nas transições, ao ponto de o todo representar uma estrutura arquitetônica nobre, rica de harmonia como a música clássica, preferem-se hoje, bem ao contrário, for-

mas de ousadia excêntrica, muitas vezes bizarras. É evidente que tais formas exigem o complemento de tonalidades correspondentes, efeitos de esmalte especiais e pinturas modernas. O que nos vasos antigos tanto admiramos, no fundo não é outra coisa que o equilíbrio de todas as partes. Ornamentos e representações figurativas extraídas de lendas e mitos e aplicados com maestria nos objetos, são executados, tanto no que se refere à composição como à cor, de modo a maravilhar o apreciador, graças à sua encantadora beleza lúcida. O preto, quer como fundo ou como contorno, é de brilho sedoso e brando. Ninguém conseguiu verificar até hoje com certeza de que material os gregos se serviram para produzir esse preto aveludado. Dispuseram eles também de um vermelho quente e belo que sabiam aplicar sem manchas, como engobo. Para criarem um contraste às tonalidades mencionadas, usaram uma espécie de espuma de mar, de boa cobertura, que não exigiu alta temperatura de cozedura, como por exemplo, o caulino. Com essas três cores produziram os trabalhos mais formosos, obras que até hoje provocam o nosso entusiasmo em virtude do seu frescor e do seu colorido estuante de vida. Conhecem-se vasilhas antigas, de proveniência índia, enfeitadas mediante uma técnica semelhante. As cores,

O desenvolvimento do cilindro no torno de pedal.



Elevar (levantar) a massa de argila - barro, na placa do torno de pedal.



A maciez do barro permite qualquer deformação.



Algumas formas modernas de vasos e jarras, feitos pelo processo da deformação, no tórno.



contudo nem de longe se apresentam tão lustrosas, faltando também aquele prêto belo e saturado.

Esta exposição tem o fito de demonstrar que até hoje nenhum povo conseguiu criar uma arte cerâmica de beleza tão perfeita como a dos gregos. Como tantas outras artes, também esta entrou em decadência. O homem, hoje como antes e certamente no futuro, vive sempre à procura do Novo, do "Moderno". Não há meta definitiva na arte: ela andar sempre em busca de formas novas. Nesta pesquisa, muitos se recusam por princípio a seguir o modelo antigo. Elaboram conscientemente formas primitivas, retrocedendo, por assim dizer, até às origens pré-históricas da cerâmica, na esperança de encontrarem, naquêlo passado remoto, modelos superiores, e no desejo de assim se imporem como descobridores de formas novas. Reconhecemos que nessas viagens de exploração surgem por vezes ao nosso tempo. Quer parecer-nos, porém, se verificará que, no fundo, tudo já existiu debaixo do sol. A sensibilidade contemporânea evidentemente exige criações adequadas ao mesmo tempo. Quer parecer-nos, porém, que muitos ceramistas preferem o caminho mais fácil. Carecem de uma escola sólida; de outro modo não se entenderia a opinião amplamente difundida de que a produção de

cerâmicas nada é senão um passatempo agradável. Vale salientar, em oposição a tais opiniões, que o trabalho do ceramista na realidade é árduo, é difícil. A experiência e maestria devem ser adquiridas num labor de muitos anos e indispensável é que a isso ainda se acrescente algo de difícil definição — um amor tenaz a essa profissão, causa talvez de mais aborrecimentos do que de momentos felizes para o homem do "métier". Modelar na argila qualquer objeto, é uma tarefa de que o aluno de certo talento, depois de ter aprendido algumas manipulações, logo é capaz de dar conta. Tirar certos efeitos de tais trabalhos, recorrendo a esmaltes de proveniência comercial ou matizando os objetos com certo grau de bom gosto com recurso a qualquer cor — tudo isso nada tem a ver com arte. Trata-se, na essência, de uma questão do gosto momentaneamente em voga, de um fenômeno passageiro, portanto. Para que se produza arte real, é necessário — além de conhecimentos meticulosos dos vários tipos de argila, de sua finalidade, aplicação adequada e elaboração, antes de tudo, acentuada sensibilidade pela forma estética e ampla experiência no tocante à técnica de esmaltes e de cozedura. Enfim, o ceramista perfeito tem de ser artífice, pintor e escultor, tudo reunido numa só pessoa. Seria difícil encontrar

outra profissão que exija tamanha multiplicidade de dons e que de tal forma dependa do homem.

Que orientação, portanto, deverão adotar os numerosos jovens ceramistas se realmente quiserem produzir algo que tenha valor artístico? Deverão voltar, logicamente, ao instrumento básico: o tórno de pedal. Sômente na manipulação do tórno de oleiro desenvolverão a sensibilidade pela forma, num sentido natural e consequente. O cilindro produzido no tórno é a estrutura, à semelhança da estrutura fundamental da obra escultural: a partir daí é que se desenvolvem tôdas as formas. A modelação posterior, quer se realize de modo a acentuar contornos ventrudos ou delgados, ovais ou angulosos, a própria deformação e mesmo os trabalhos de montagem de vários cilindros — tôda elaboração posterior terá sempre por fundamento o tórno, como tem por matéria básica o barro. O tórno é o instrumento primordial e cada aprendiz que queira produzir cerâmicas, sômente realizará algo de real valor e grandeza se se apoiar firmemente nesses pilares. Todavia, o ceramista fará verdadeira arte sômente se unir à habilidade artesanal, como dons indispensáveis, a sensibilidade pelo colorido e o talento de pintor.

Uma forma moderna, surgida do cilindro.



Assim nasce uma jarra moderna.



A colocação da asa numa jarra, torneada a mão.





1



2

NATAL

Em pintura, quer em murais, iluminuras, telas e cartões de tapeçaria, o tema da Madona foi variando através da própria evolução plástica adstrita aos textos dos quadros Evangelistas. Primeiro, as formas hieráticas de Bizâncio impondo uma Virgem Maria de porte régio oferecendo o filho a salvação da humanidade. Já a interpretação dos Primitivos granjeou certa serenidade deveras mística e ao mesmo tempo humana, através de Buoninsegna, Martini, Giotto, Daddil e Vital de Bolonha. Depois, a Renascença de um lado meridional, e a arte gótica de um lado nórdico, passaram a apresentar efigies que se contrastavam. Fra Angélico, Antonello de Messina, Benozzo Gozzoli bastam para definir a tendência meridional. Já nos Países Baixos, porém, Jacques Daret, Thierry Bouts, Van der Goes, Jean Perréal, Simon Marmion se opõem às interpretações rijas e estáticas de Schoengauer e Durer da arte alemã.

Artistas de personalidade independente, sem influxos, como Jean Borman, Van Wesel, iniciam o tratamento da Madona em escultura, através de uma imaginação luxuosa que se contrapõe à pobreza ascética das interpretações populares. Disso é paradigma o retábulo da igreja de Lombeek. Passa então a escultura a dar a presença viva da Madona que então se esbatia em aura mística nas telas de Gossart, Orley, Metsys, Altdorfer, Cranach, Bellegambe e El Greco. Pois que as Madonas de Rubens, Poussin e Jan Steen fechavam o ciclo plástico. De fato, foi na escultura que a Virgem Santíssima nas fases de Belém, da Fuga para o Egito, da vida em Nazaré, se vivificou em recintos, retábulos, fachadas, altares e nichos. As telas removidas para os museus, ou perdidas no luxo arquitetônico de capelas laterais, sofreram a amputação mística e humana, passaram a ser trabalhos técnicos. Ao passo que as esculturas, inerentes a igrejas, a catedrais, continuavam a presença da Virgem Mãe em função litúrgica. A Virgem Grávida do Museu

de Rollin, a bem dizer transplantou sua humanidade da igreja para o dito Museu; A Fuga para o Egito, de Lambader, na Finisterra, é a mãe preocupada não com a salvação dos homens mas de seu infante. A jovem Maria da igreja de Rodez, no Aveyron, sendo de pedra, é humana, permanentemente viva, aguardando o anjo anunciador. Brinca ainda com o Filho a Virgem Mãe da igreja de Taverny, da mesma forma que descansa em Cluny, a madona gótica do século XIII, tão hierática e humana, celestial e doméstica quanto as que jazem nos portais romanos de Chartres e de Paris.

As telas dos episódios de Natal valem menos do que as iluminuras sobre o mesmo assunto; porque as telas estão em ambiente laico, nos museus, e as iluminuras vivificam textos religiosos. Já as esculturas, funcionando em seu todo unitário e múltiplo, se acham em recintos adequados, em altares ou em adros, em naves ou em nichos e durante o Natal na França, na Alemanha, na Áustria, na Inglaterra, em Portugal, na Itália, na Espanha, os coros que ainda hoje cantam coisas seculares de João Sebastião Bach, de Balbulus, de Erardo, de Gumpelzhaimer, de Ebeling, de Gesius, de Pretorius, de Dom João IV, criam a atmosfera hibernal e tépida ao mesmo tempo, como se o povo se locomovesse para junto da mangedoura, entre magos, pastores e ovelhas, cantando:

Ó Cristo Pequeno,
Criança tão submissa,
Tu cumpres a Justiça
E és oblação perfeita.
Dá a quem a aceita,
Salvação e Paz.

3





4

8(b)

SALVAÇÃO E PAZ

(In dulci júbilo)

Letra atribuída a Henrique Suso, séc. XIV Melodia alemã do séc. XIV
 Adapt. de ADELINA CERQUEIRA LEITE, 1942 Harm. de JOÃO SEBASTIÃO BACH (1685-1750)

Allegro

1. Em té, Belém E - fra - - ta, O Jus - to que res - ga - ta

Nam pra - su - pto jo - si: Em fai - xas en - vol - vi - do, O

Cris - to pro - me - ti - do, Hu - mil - de e bom cor - dei - ro,

Tras ao mi - do fn - tel - - ro Sal - vação e paz.

3. Ó Cristo pequenino,
 No povo grava o ensino
 Que lhe satisfaz!
 Criança tão submissa,
 Tu cumpres a Justiça
 És oblação perfeita:
 Dá a quem a aceita
 Salvação e paz.

4. Exulte tôda a terra!
 O céu já se descerra,
 Nova luz se faz!
 Jesus nasceu! Vitória!
 Os anjos cantam "Glória!"
 A vida além é certa
 Pois Jesus oferta
 Salvação e paz.

- 1 — "A Fuga para o Egito". Igreja de Lambadre. Escultura em pedra.
- 2 — "A Virgem e o Infante". Igreja de Taverny. Escultura em madeira.
- 3 — "A Virgem e o Infante". Museu de Cluny. Escultura em madeira.
- 4 — "A Virgem da Anunciação". Igreja de Rodez. Escultura em pedra.
- 5 — "A Virgem Grávida". Museu Rollin. Escultura em pedra.



5

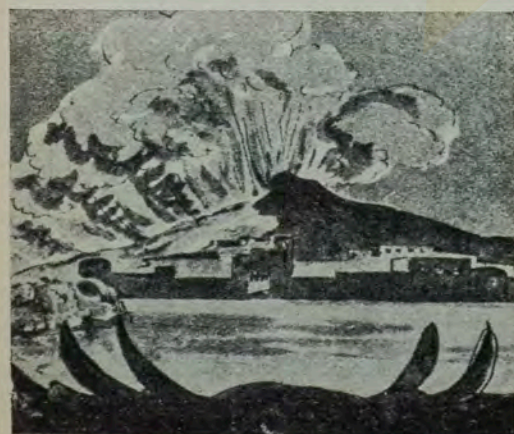


Desenho para "Faust": aparecimento do espírito da terra, 1812.



A "Wartburg", 1777.

Erupção do Vesúvio, 1787.



Os desenhos de Goethe

R. K.

Os desenhos feitos por Goethe somente atraíram a atenção do mundo em fins do século passado. Pouco a pouco foram reunidos cerca de dois mil e quinhentos trabalhos de sua autoria, o que, sem dúvida, constitui número apreciável se considerarmos que do ponto de vista quantitativo, poucos foram os célebres legados artísticos que o ultrapassaram. Por outro lado, este acervo representa algo mais que simples documentário biográfico de um diletante cheio de talento. O próprio Goethe manifestou algumas vezes que sua vocação era a de poeta e não a de um artista plástico. Tanto assim que em 1876 escrevia a Charlotte von Stein: "Querida, desenhiei muito, mas percebo bastante que jamais serei um artista". Mais tarde, em Roma, afirmava: "As poucas linhas que esboço no papel, amiúde apressadas e raramente corretas, facilitam-me toda representação de objetos sensíveis, pois nos aproximamos mais em geral quando observamos as coisas com maior precisão e acuidade". Desejava ele que se julgasse seus exercícios nesta arte como simples recursos de percepção e rememoração, o que se compreende, particularmente, se considerarmos a falta, naquela época, das atuais possibilidades em matéria de reproduções.

Já em sua infância e adolescência, ao voltar de inúmeras incursões, trazia o desenho de tudo que o impressionasse. A este propósito, lemos em *Poesia e Verdade*: "Não houve castelo ou muralha em ruínas, qualquer relíquia do passado que eu ao encontrar não considerasse logo assunto digno e não reproduzisse da melhor maneira possível." Em Leipzig, o estudante de desesesseis anos prossegue nestes esforços artísticos, sob a orientação de Adam Hoser, o historiador da arte e diretor da Academia local. Ao mesmo tempo, dedica-se à gravura em cobre. Nos trabalhos deste período, notamos, principalmente, as influências da paisagem histórica ideal, tal como a criaram sobretudo Claude Lorrain e Poussin, e também da escola realista holandesa do século XVII. Destarte, não é menor a sua participação naquele realismo, naquela eventualidade, surgida de fontes próprias na Alemanha do tempo de Goethe. Há, mesmo, algumas paisagens onde, libertando-se do cativeiro do

formalismo barroco, ressoa o tom íntimo da lírica celebração da natureza, peculiar ao período. As linhas suaves desses desenhos, destacam-se em marrom do fundo escuro com dedicadas nuanças. Outras folhas da mesma época podem servir de testemunhas do novo realismo objetivo. Aqui, o olho se apresenta como órgão de conhecimento, enquanto a mão desempenha função explicativa.

A estada na Itália, no período de 1786 a 1788, trouxe-lhe a verdadeira maturidade de seu poder de captação gráfica, especialmente da linha grandiosa, ideal-heróica. O convívio artístico de Roma muito contribuiu naquele sentido. Surgiram, então, paisagens de fundo clássico, ruínas e cenários monumentais, croquis arquitetônicos que evidenciam um experimentado intelecto de construtor: frescos quadros de viagem impregnados do patético esplendor da distância, anotações, esboços, estudos e muita coisa destinada, talvez, a orientar trabalhos posteriores.

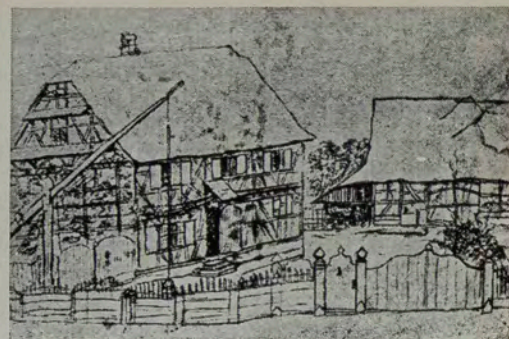
Após o retorno e enquanto nascia o seu amor por Cristiane, Goethe prosseguiu em seus exercícios artísticos no círculo da família. Há inúmeros esboços de Cristiane, dentre os quais mencionaremos dois. Num deles, que data do inverno de 1788-89, vemos "uma jovem triegueira; os cabelos bastos e escuros tombam-lhe sobre a fronte, pequenos cachos enovelam-se em torno do pescoço gracioso..."

Segundo está evidenciado nesta descrição, ele a reinterpreto à maneira italiana, tendo por base suas lembranças da terra clássica. Em 1795, o amor pela família sugere a Goethe, pai, a idílica cena do jardim em que Cristiane encostada ao portão do jardim observa como brinca seu filhinho Augusto, então com seis anos de idade. Trata-se de um desenho impregnado de profunda sensibilidade e de um maduro domínio gráfico.

Assim, também sob este aspecto, se completa a figura do grande poeta, comprovando que, tanto na palavra como na forma percebida, Goethe possuía um talento verdadeiramente amplo, grande e criador. Se a sua grandeza artística radica sobretudo na palavra, o fato decorre da lei da economia das forças humanas, às quais só é dado a atingir a máxima magnitude numa única forma de expressão.



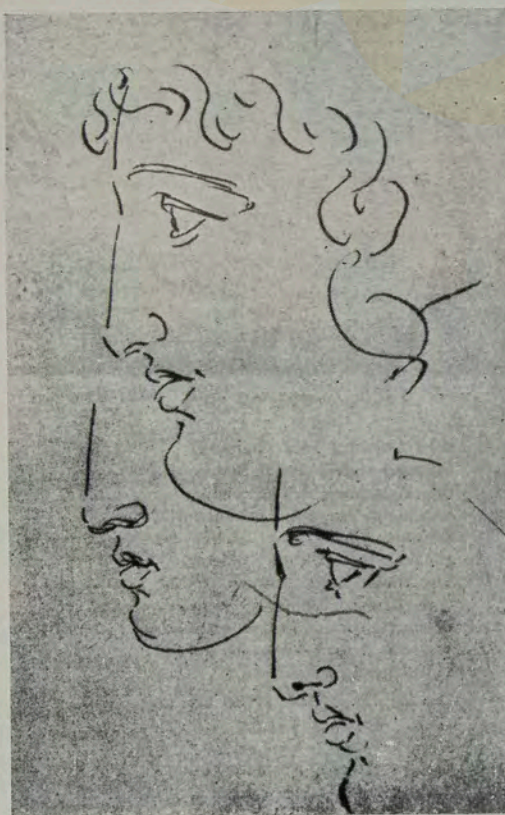
Esbôço para o "Macbeth", de Shakespeare.



A casa do Cura de Sevenheim, 1777.



Praça no Capitólio, 1787.



3 estudos de perfis, à maneira da antiga Grécia.



Esbôço para a decoração de "Fausto".



Magnelli, "Dialogue Naturel, N.º 2", Florença, 1918.



Magnelli, "Accords Alternés", Paris, 1937.

Magnelli

Murillo Mendes

Apoiando-me numa declaração do próprio pintor, tomarei como ponto de partida a idéia que Magnelli é um artista sem teorias. Isto evidentemente não significa que ele não tenha teorias sobre artes, mas sim que elas não o dominam, não chegam a abalar seu rigor interno, seu ritmo próprio, sua lógica indestrutível. Creio bem que se trata disto quando se pensa em Magnelli, em sua carreira e em sua obra. Numa época perturbada como a nossa, tão fortemente atraída pelo prestígio e a fascinação das fórmulas, época de tão grande flutuação de gosto e de valores, em que tantos pintores, antes de trair a arte, a crítica e o público, traem-se a si próprios; um artista como Magnelli, atento à sua lei íntima, à essência do seu espírito, conciente de ser o continuador de uma linhagem de pintores rigorosos e severos, deve ser considerado como um grande exemplo de lucidez e fidelidade a si mesmo.

Compreende-se, desde que se aborda sua obra, a força solitária do homem, suas reações viris, sua justeza fundamental. Há muito que ele respondeu negativamente às maquinções de falsos estetas sempre à caça do último modelo. Com Magnelli, nada de manobras suspeitas.

★

Devemos situá-lo — o que mais de uma vez foi feito — entre os precursores da pintura atual; mas de qualquer modo me apraz estabelecer uma distinção importante.

Existem duas espécies de precursores: os que, guiados por certas intuições, às vezes até pelo acaso, apenas indicam um caminho a seguir; e os que, dotados duma consciência muito segura e muito desenvolvida de sua arte e de suas possibilidades, plantam marcos na estrada do futuro e realizam uma obra cuja significação pode ser retomada mil vezes: ao mesmo tempo que muda de aspecto, guarda sempre sua vitalidade essencial. São esses, os realizadores soberanos, cujos textos plásticos

alimentam as gerações seguintes. Sabem criar até o fim de sua vida; sua importância e a ação que desempenham tornam-se permanentes. É nesta segunda categoria de espíritos, entre os grandes pintores verdadeiramente criadores e à altura da nossa época, que é preciso situar Magnelli.

A recente exposição no "Palais des Beaux-Arts" de Bruxelas, das diversas fases de sua obra, a partir de 1914 até os últimos quadros de 1954, mostram que a curva do seu estilo não vacilou, e que o germe inicial guardou sempre o mesmo impulso, para resultar nas magníficas construções espaciais dos últimos anos. Essa exposição admiravelmente apresentada totalizava cem obras de Magnelli, algumas de grandes dimensões. Perfeitamente iluminadas, bem distribuídas nas seis vastas salas, formavam por sua força e unidade um conjunto impressionante.

Conheço poucos pintores atuais de quem se possa dizer, como de Magnelli, que têm uma obra, isto é, uma soma considerável de trabalhos presididos por um pensamento ordenador, uma verdadeira realização cujas diversas peças se avizinham e se tocam, resultando da operação de um espírito quase implacável em sua lucidez. Acharo-nos verdadeiramente em face da atualização do ideal clássico: a unidade na variedade; não se trata de experiências flutuando ao gosto do dia. Não são pesquisas, são realizações acabadas. É uma obra.

★

Magnelli é com efeito um pintor que, tendo achado sua linguagem pessoal, não a deformou, não a adaptou; tendo-a seguido, manteve-a até o fim. Pois todos sabemos que a linguagem é rebelde e quer nos escapar. É próprio dos eleitos, dominá-la e assegurar sua permanência, na sua categoria de exigência e de severidade. Ora, a escritura de Magnelli mantém-se irrevogável através dos anos. Parece que uma consciência profunda guiou-o desde os começos da sua carreira; uma cons-

ciência que lhe permitiu pôr sempre em relevo a verdade plástica essencial, o rigor e oportunidade dos problemas a atacar, e que lhe indicou as soluções exatas. Com efeito, constatam-se na sua obra poucas hesitações. Magnelli vai direito ao alvo. Escreve o que pensa e quer escrever, e não o que lhe é soprado pelas convenções exteriores. A camuflagem não é seu forte.

★

Procuro algo que possa resumir o que esta obra suscita no meu espírito. Penso que ela é uma espécie de longa meditação, sempre desenvolvida e retomada, sobre a forma. Com Magnelli não se trata de encarar a forma e de dissecá-la cientificamente; não se trata de insistir nos valores geométricos do quadro, ou de separar forma e afectividade, linguagem interior e abstração; trata-se de re-criar e repensar continuamente o estilo, de assegurar-lhe o equilíbrio entre as duas tendências divergentes, a ordem e a aventura. O que lhe permitiu desde cedo vencer o espírito decorativo ou superficial.

★

Esta vasta meditação sobre a forma conduziu Magnelli a um conhecimento profundo do novo espaço e de suas virtualidades, a uma confrontação de valores, a uma oposição de ritmos procurando uma conciliação no e pelo espírito, a uma organização de planos e volumes considerados em seu peso específico e sua densidade. E, finalmente, a uma operação de filtragem visando a aliança da cor e do ritmo. Não é verdade que a cor é filtrada pela luz? Eis o que a atitude exemplar de Magnelli frente à cor nos ensina. Empregar certas cores perigosas, com ciência segura. Obtem resultados magníficos, por exemplo, quando rosas e negros vibram juntos e se completam. Encontra gradações, passagens que orchestra de modo sábio, até que os tons surdos ganhem relevo, ou que os tons fortes se atenuem. Magnelli não gosta, como a maior

parte dos pintores, de fazer truques com azuis e vermelhos. Não é o escravo, mas o mestre da cor. Não é demasiado notar que, em Magnelli, ritmo e forma justificam a criação do quadro; as cores encontrando sua aplicação e finalidade adequadas. A forma torna-se o suporte da luz.

★

O problema da verticalidade e da horizontalidade das linhas encontrou na obra de Magnelli uma solução das mais justas, já que em muitos de seus quadros não há dominante vertical ou horizontal: elas se enfrentam e se conservam em planos de harmonia e de conciliação, apesar de apresentarem às vezes uma verdadeira hostilidade. Isto quer dizer que o conflito das formas, inseparável da organização plástica, encontra em Magnelli um domador. Mas estas soluções refinadas não resultam unicamente da força do ofício; tiram sua origem de uma região superior, em que as potências antagonistas do espírito são dominadas. As obras de Magnelli apresentam-se de fato como o ponto extremo de um longo processo de alta civilização.

★

A carreira de Magnelli decide-se em 1914, ano em que acaba o século XIX e começa o século XX. O pintor coloca-se entre duas encruzilhadas da história. O mundo entra então numa fase em que, para equilibrar as forças agressivas que se projetam no plano internacional, o espírito opera cortes no tempo e no espaço e procura soluções poéticas e plásticas em que as formas do sagrado, aparentemente esgotadas, encontram uma reconstituição mais abstrata e mais pura. Essa nova interpretação artística do objeto coincide sem dúvida com as leis óticas e físicas nascidas com o século.

Só aos verdadeiros criadores é dado reconstituir este espaço aumentado, ao mesmo tempo que evitam cair no cientificismo. Eis aí uma tarefa delicada, a de estabelecer os limites entre a arte e a ciência. É absolutamente exato que elas se tocam; sobretudo a partir da Renascença, pode-se observar essa constante do espírito europeu, a interrelação da arte e da ciência, de que Leonardo Da Vinci é o exemplo mais ilustre. Entretanto muitos pintores da época moderna baralham as cartas, às vezes sob o pretexto de valorizar leis matemáticas absolutas.

A obra de Magnelli mostra que ele compreendeu a delimitação dos dois poderes. Desta conduta do seu espírito resultaram consequências positivas. Magnelli situa-se como um pintor "savant", sem dúvida, mas não como um cientista ou um puro geômetra.

★

Estudando textos plásticos de Magnelli, examinando quadros como "Accords alternés", "Sans crainte", "Directions entourées", "Mesures illimitées", as diversas "Pierres", e tantos outros, noto uma oposição violenta de formas denteadas e de superfícies planas, oposição que encontra solução lógica no próprio corte do quadro que, segundo sua construção, está dividido ao meio. No quadro "Assurances Répétées", em que vibram amarelos, cinzas e rosas, as partes laterais convergem para o centro, e se reúnem nêlo. Outros quadros-chaves, como por exemplo: "À perte de vue", mostram a organização dum sistema de formas estruturais que têm grande afinidade entre si; o ritmo horizontal, as dominantes claras criam uma verdadeira riqueza de tons em violenta oposição finalmente aplacada. Os planos obedecem a uma forte vontade construtiva.

★

Em Magnelli o espaço físico é estudado e re-criado por um pintor que possui ao mesmo tempo o senso agudo da modernidade e o da tradição. Alguns de seus quadros pertencem a essa família espacial em que se encontram batalhas de Uccello e planos sobrevoados. O espaço interior — que tanto impressionou um aviador genial como Saint-Exupéry — encon-

tra-se na origem desta linguagem austera pela qual um homem que não se insere facilmente no mundo quer traduzi-lo, e comunicar-se plásticamente com ele. Quanto ao próprio espaço do quadro, pode-se observar que em Magnelli resulta duma concepção sábia e vigorosa da obra. Neste espaço a linguagem das formas construtivas corresponde a uma lei de economia, que se afasta de resto do famoso método de despojamento, na medida em que este significa empobrecimento de meios. Porque a riqueza dinâmica do pintor se evidencia em quase todas suas obras. Nesta construção rigorosa, até mesmo as dimensões materiais da tela parecem precisas e calculadas. Penso pois que Magnelli realiza-se plenamente no quadro, se bem que às vezes estas formas monumentais nos inclinam a crer que nosso artista é particularmente dotado para o afresco.

★

A fase chamada "das pedras" revela de maneira frisante a audácia do pintor, bem como a riqueza dos meios de que dispõe. No momento em que descobre a pedra, todos os problemas são de novo colocados. É preciso fazer vibrar estes brancos, estes rosas, estes negros, estas terras, de maneira diferente da usada na pintura tradicional. É preciso compor o espaço desnudando o rude espírito da natureza; é preciso que os volumes assegurem sua solidez e seu impulso. Em Magnelli a pedra não se acha posta ao acaso como um elemento de equilíbrio da composição ou um elemento decorativo; sua situação é consciente, anterior ao quadro, e até mesmo o determina. O pintor manifesta as virtualidades da pedra. Que segura intuição o guiou, ao escolher este material, o próprio signo da duração e da permanência! Onde a matéria surge mais forte, mais espiritual e mais imbricada na sua condição de símbolo, que na pedra?...

Eis que a solidão da forma é ultrapassada. Eis que a luz canta nas pedras e pelas pedras. Eis que as pedras não estão mais destacadas no espaço; elas o inauguram, elas próprias o controem. Não se trata de rochas ou de seixos, nem de escultura pintada. Trata-se da pedra com suas garras, sua fascinação e sua grandeza cósmica. Ela revela a luz austera do espírito do pintor, de que a alegria de resto não se exclui: no meio da mais rude afirmação exprime-se a alegria das nuanças. Em Magnelli, até mesmo a ardósia é um ponto de partida carregado de promessas e de realidades fecundas.

Vejo em Magnelli um pintor ocupado com a construção de formas estruturais e espaciais pessoalíssimas, cuja obra, toda rigor e nobreza, apresenta uma forte unidade, tanto sob o ponto de vista de sua profundidade, como de sua extensão. É um anti-romântico, que escapa também, à constante do "barroco", tão própria à estética moderna. Seu método de abstração impeliu-o à reconstituição de verdades plásticas essenciais, despojadas de todos os acessórios inúteis (inclusive no aspecto cor). Retomou o objeto considerado tátil e mentalmente, até sua libertação e sua transferência a uma espaço tornado *abstrato*.

Este grande europeu, no qual segundo opiniões autorizadas, se pode observar a influência dos "primitivos" toscanos, transposta no seu registro pessoal, propõe-nos uma meditação severa, uma revisão de nossos conceitos habituais de forma, ritmo e estrutura. E nos situa num universo que exclui todo o sentimentalismo e toda a facilidade.

Gosto de reter as palavras e as expressões preferidas dos pintores. Magnelli emprega constantemente na sua conversa e nas suas cartas a expressão "ver claro". Eis uma expressão que lhe convém admiravelmente. Com efeito a visão de Magnelli discerne com justiça as estruturas e as relações de formas e de cores em termos exatos de operação mental, esta operação sem fim que consiste em separar a luz das trevas, para de novo a instalar no coração e no espírito do homem.

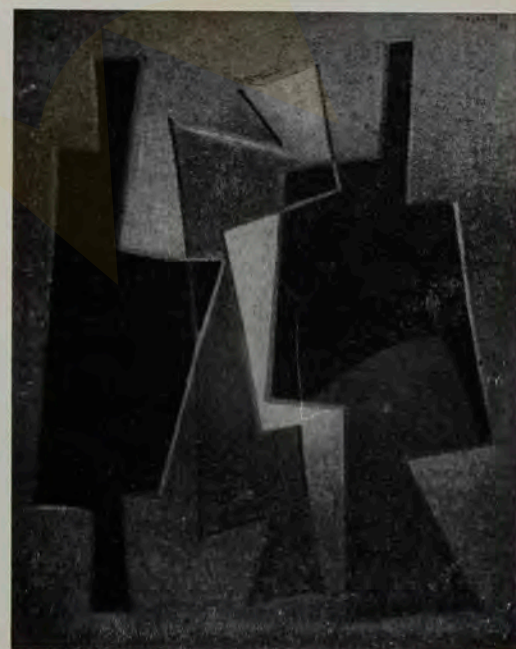


Magnelli — Grasse, 1941.



Magnelli — "Collage". Paris, 1948.

Magnelli, "Attitude tranquille". Paris, 1950.





Friedlaender, como um chefe de estado-maior, tem seus ajudantes de-campo, que são todos eles brasileiros.



O ateliê do Impasse Coeur de Vey

Manuel Germano

Johnny Friedlaender mandou uma série de gravuras para a III Bienal de São Paulo, como integrante do contingente francês; também remeteu para Belgrado, na mesma época, quantidade análoga. Arrancou o grande prêmio na Iugoslávia e foi subestimado no Brasil. Contudo é a nós que está ligado permanentemente pois se sua sala na Rue Saint-Jacques recebe estudantes estrangeiros e estes vão aperfeiçoar-se em seu ateliê no Impasse de Vey, na Porta de Orléans, predominam sempre artistas brasileiras nos dois recintos. O público paulista conheceu-lhe os trabalhos pela primeira vez em 1952; no começo de 1956 deve fazer nova exposição no mesmo local, o Museu de Arte Moderna.

Mas quem é, como homem e como espírito, esse grande gravador? Nasceu na Alta Silésia em 1912, estudou em Breslau, foi aluno de Otto Mueller (membro do grupo *A Ponte*) e de Carlo Mense. Em Dresde principiou a dedicar-se à gravura, esteve momentaneamente em Paris onde firmou amizade com Léger. Quando Hitler subiu ao poder em 1934, Friedlaender foi mandado para um cam-

po de concentração por motivos raciais, embora o primeiro pretexto tivesse sido: "Deformar a natureza e desnaturar a arte". Como castigo, teve que pintar retratos-cartazes de Hitler, Goering e Goebbels! Anistiado, volta para Dresde com a condição de se apresentar à polícia uma vez por mês. Lógico que acabasse fugindo para a Tchecoslováquia, ampliando o percurso num mapa de exílio: Áustria, Suíça, França, Bélgica e Holanda. Ressurgiu em Paris em 1936, por ocasião da Exposição Universal. Expôs no grupo da *Equipe* e entre a turma de *Matéria e Forma*, precisando todos os meses, por ser exilado político, ir à Cité revalidar seu *permis de séjour*. Fêz-se ilustrador de *Marianne*. Explodindo a II Grande Guerra, trancafiaram-no (por ser alemão!) no estádio de Colombes donde o expediram para o campo de internamento de Meslay-du-Maine. Ao vir o armistício entre a França e o Reich, Friedlaender foi bater com os costados em Marselha onde fêz amizade com Chagall, Dominguez, Breton e Adamov. Mas numa batida domiciliar a polícia o agarrou: foi trabalhar no campo de

estrangeiros em Vidauban. Nos intervalos, pintou cartazes para o retiro espiritual dos dominicanos. Preso em Marselha, onde andava de novo ao Deus dará, os *flics* levaram-no para Milles, na desembocadura do Ródano. Deve aos dominicanos não ter sido deportado para... a Alemanha! Trabalhou até como ajudante de pedreiro; pôde fugir para a Provença. Foi então que fêz as célebres águas-fortes *Imagens da Desgraça*, e quarenta ilustrações para um livro dos irmãos Tharaud. Entrou para a Resistência e, acabando a guerra, regressou para Paris. Ali passou fome trabalhando num ateliê do Impasse du Rouet. Dedicando-se exclusivamente à gravura, naturalizado francês desde 1950, passou a expor em La Hune e a dar cursos de sua especialização no Impasse Coeur de Vey. Fala bem francês, tem índole perspicaz que seus olhos azuis denunciam, uma inteligência múltipla de que a testa olímpica nos convence logo, e mãos grossas e calejadas por instrumentos e ácidos. A tal respeito, diz Christian Zervos: "*Suas mãos acusam e reproduzem tudo que lhes é comunicado pela emoção*". Quanto



Entre estantes onde dormem pedras litográficas, como numa biblioteca de Alexandria, as prensas, com seus arcabouços pesados de elefantes e seus movimentos lépidos de insetos...



...Urge refletir antes de fazer o vinco, de espalhar a cor como quem passa unguento em cima de uma ferida que doi...

"Trata-se de um mundo secreto, dolorosamente inquieto como a ave refugiada que sabe de horizontes novos..."



à sua obra, ninguém lhe sintetizou melhor as características do que Gaston Diehl: "Trata-se de um mundo secreto, dolorosamente inquieto, cuja potência dramática se desenvolve em amplitude mas sem nenhuma grandiloquência. A acuidade dos traços, sua rude precisão, sua rica densidade, os nervos tensos que se infiltram na chapa, os violentos contrastes de sombra e luz, tudo isso possui uma força de injunção, um sutil discernimento dos mistérios da inspiração servida pela melhor técnica."

As *Imagens da Desgraça* são o testemunho gráfico e polêmico da exceção anti-humana. Já *Os Sonhos Cósmicos* são a evasão para a plenitude das harmonias regidas por leis divinas mas que a imaginação humana enche de dramaticidade telúrica. Ainda bem que *A Estação dos Amores*, trabalho que inspirou poemas a Elouard, reconfirma a confiança na criatura humana e na paisagem bucólica e idílica. As águas-fortes interpretando algumas passagens da *Iliada* constituem um retorno neoclássico aos periplos do Homem e do Destino.

Diante das gravuras de Friedlaender, o crítico tem que pensar forçosamente no grupo moderno dos artesãos forçados que se vergar horas e horas sobre prensas de catadura medieval, como Annigoni, Krol, Hayter, Courtin, Montandon, La Mauvinière e, sempre, Picasso. Mas nessa geografia insulada, Friedlaender tem o seu reino subterrâneo e submerso, tão diferente das superfícies ensolaradas de La Patellière, Cournault e Soulas.

E esse mundo de labirinto cretense tem como vestibulo o ateliê do Impasse Coeur de Vey onde Flocon, Leblanc e Johnny inauguraram há tempos a sua *corvée* incansável e diuturna. Ambiente medieval, do tempo de cidades gráficas como Basileia, Amsterdão, Nurembergue. Prensas, com seus arcabouços pesados de elefantes e seus movimentos lépidos de insetos. Japoneses, balcânicos, sul-americanos, nórdicos, tirando provas. Envolto no avelutal que já foi branco, Friedlaender como um chefe de estado-maior tem seus ajudantes-de-campo que são todos brasileiros: Arthur Luís Pisa, Edith Behring, João Luís Chaves. E ali, apesar das paredes estarem

forradas de estantes onde dormem pedras litográficas como numa biblioteca de Alexandria, Johnny declara:

— Não. Não! Nada de litografia. Detesto-a. É chata, comercial, mera reprodução normativa. Exceto quando feita por um Picasso, por exemplo. Ao passo que trabalhando na chapa, não se pode mentir, se tem uma resistência amiga a vencer, urge refletir antes de fazer o vinco, de espalhar a cor como quem passa unguento em cima de uma ferida que doi. E da chapa, segundo o temperamento, a visão do mundo, saem o figurativo, o abstrato e o chamado concreto. A grande herança gráfica de Mantegna, Durer, Hércules, Seghers e Goya. A ampla interpretação do real e do revelado, seja à maneira de Braque ou Kandinsky, de Chagall ou Manessier, de Magnelli ou De Stael. Os ajudantes-de-campo brasileiros locomovem-se no Impasse Coeur de Vey, resvalando por vultos inclinados que trabalham: o espanhol Clavé, o japonês Sugai, o chinês Zao-Wo-Ki, o estranho Music...

Tradição e modernidade na arte sacra

Antonio Cuoco

Antes de mais nada e à guiza de preliminar necessária, vejamos, em síntese, o que é arte moderna, em relação à arte antiga: é a própria Arte, sem adjetivos. O mesmo diremos de Arte Sacra, em relação à Arte.

A Arte, com A grande, é uma só. A sua divisão convencional não indica limites nem tão pouco compartimentos estanques; é, sobretudo, manifestações distintas e separadas por barreiras intransponíveis.

Todas as formas da atividade humana, entre as quais nobilíssima e importantíssima, coloca-se a Arte, se originam, transformam-se, vivem sua própria vida, em amplos ciclos históricos determinados.

Conhecendo-se esta vida histórica, examinando-a sucessivamente desde as mais longínquas origens, sua evolução, suas crises, causas e reações, deparamo-nos, com a história da arte. Esta nos ensina a **saber ver**. Assim poderemos distinguir o singular do eficiente, o comum do original, o elaborado da criação do artista, e, enfim, julgar com sereno e livre pensamento a vida da arte. Vida esta que é um complexo de sentimentos, de idéias, de relações, de íntimas visões orgânicas, de fecunda exploração da natureza e de intuições lúcidas e complexas.

Isto vale para a arte antiga e a moderna, ramos da mesma árvore gigante. Sempre à guiza de preliminar diremos que é falso o conceito difundido por ignorância que a arte antiga é imitativa das formas naturais. Este elemento de fato existe, mas evolui e se aperfeiçoa em força do observador que é artista, e, assim, a imitação da natureza se transforma pela intuição e pela capacidade.

Os artistas antigos não copiavam diretamente da natureza ou do modelo vivo para copiar somente, mas para elaborar, interpretar, purificar as impressões recebidas, observando e vendo a natureza através da alma e da luz. O conteúdo estritamente imitativo não é senão uma parte secundaríssima. Também porque o Artista, sempre com A grande, o verdadeiro artista numa palavra definitiva, é única e somente aquele que vê também na natureza não o que todos olhando enxergam, mas sim uma beleza e uma significação que consegue transportar na sua obra. A intuição não é de todos, é claro, mas é privilégio de todo artista verdadeiro. Fídis cria o deus Zeus de Olimpia, inspirando-se nos versos de outro artista, Homero. Cícero, artista e esteta, fala, e estamos na longínqua época romana, com aquela elegante linguagem precisa e significativa, «das formas que não se podem perceber nem com os olhos, nem com as orelhas, nem com outro dos sentidos». Leonardo da Vinci quando pintava sua «Ceia», nos conta Vasari nas suas «Vidas», não conseguia terminar a sua obra, ficando dias se-

guidos a olhá-la sem tocar sequer nos pinceis; o Prior do Convento queixava-se desta longa inércia ao próprio Duque de Milão Ludovico Sforza, amigo e protetor de Leonardo. Este prometeu tomar providências e foi visitar o mestre no convento, e, como sempre acontecia entre o mecenas e o artista, se «ragiono assai dell'arte, e lo fece capace che gl'ingegni elevati talor manco lavorano piu; cercando com la mente l'invenzioni, e formando-si quelle perfette idee, che poi esprimono e ritraggono le mani, da quelle già concepute nell'intelletto. E gli soggiunge, e sempre Leonardo que parla, che ancor gli mancava due teste da fare; quella di Cristo, della quale non voleva cercare iterra e non poteva tanto pensare, che nell'immaginazione gli pareva poter concepire quella bellezza e celeste grazia, che dovrebbe esser quella della divinità incarnata». E Miguelangelo não dizia que «pinta-se com o cérebro e não com as mãos».

Entre natureza e arte, entre antiga e moderna, entre arte sacra e arte profana, coloca-se uma única luminosa pedra prismática como alicerce. As refrações que este prisma emana falam todas elas uma só linguagem universal que a alma do artista compreende, com luminosa e intuitiva inteligência. É necessário dizer-se que a intuição do artista não pode se subtrair às leis do «ambiente»; portanto, deve ser considerada tanto na vida individual quanto na vida histórica do artista; e, assim, vários são os elementos que contribuem para a sua formação. Primeiramente, a intuição, a qual depende da capacidade do sujeito; maior ou menor sensibilidade estética; cultura; fantasia, e outras qualidades intelectuais como a observação e a emotividade consequente; a importância da educação e da preparação nos estudos, as quais completam as qualidades naturais do artista; a tradição e o meio; a influência dos grandes marcos luminosos ou gênios e, finalmente, a influência das leis fatais da história que alguns filósofos não conseguem compreender, mas que são certas e eternas.

A arte é uma só. Sua origem perde-se na noite distante dos tempos. Quando o homem se livrou, pela primeira vez, das necessidades materiais e pôde, assim, fazer uso da própria inteligência, a arte nasceu. Informe, rude, primitiva como os próprios seres humanos, da mais remota antiguidade.

A «História da arqueologia», de Ceram, fala-nos da arte no curso dos séculos, dizendo-nos como nenhuma outra manifestação do espírito humano, em maneira tangível e grandiosa, das qualidades essenciais dos vários povos, dos grandes feitos, dos grandes homens, das grandes crenças, de tudo o que comoveu e agitou o mundo. Mostra-nos, enfim, mais uma vez que a Arte é uma das mais puras e belas necessidades humanas. Fídis e

Lisippo, Giotto e Miguelangelo, Leonardo e Rembrandt, Rafael e Dürer, Velazquez e El Greco, são marcos humanos que indicam, como tantos outros, no caminho da humanidade, os sinais no tempo e no espaço.

A obra de arte, quando tal de fato e de verdade, revela-nos com o artista a sua alma, o momento, o povo em que nasceu, o porque das causas; a evolução, o tormento, os sinais; enfim, a própria linguagem nobilíssima e altíssima do homem, linguagem essa universal que a todos fala, que a todos move, com aquela característica comoção que conhecemos como «comoção estética ou artística». A livre atividade do artista espelha «a vida, fixa os costumes, ilumina o céu, os mares, as florestas, fala-nos de Deus...»

Portanto, arte moderna não quer significar hoje, o que é novo no sentido daquilo que está de moda num restrito círculo, mas sim e unicamente **arte contemporânea**.

E arte sacra moderna é arte contemporânea. A Igreja Católica sempre recorreu aos artistas. Os monumentos insígnies de seus templos, a estatuária para as igrejas, a pintura para as mesmas, falam de per si, há dois mil anos de arte cristã que é no dizer de Miguelangelo, «arte verdadeira e nobre porque é religiosa». «Não é mais que uma cópia da perfeição de Deus, uma sombra de pincel com que Ele pinta, uma inspiração que se harmoniza com Ele».

O cristianismo e com ele a civilização cristã que é o mais alto ponto de luminosidade no mundo, mantiveram sempre vivo o sentimento da arte. A arte cristã mudou radicalmente o caráter da arte que precedeu o seu aparecimento; sem destruir nada, modificou e reconstruiu o que tinha sido feito; continuou o caminho do ponto de partida e, continuando a marcha ascensional passou pelos esplendores do «românico», do «gótico», da «renascença»... A Arte Cristã, pela sua origem, começa onde parou a arte antiga que ela continua e continuará mantendo as mesmas normas fundamentais e sobretudo apoiando-se nos alicerces únicos do belo, da harmonia, da poesia, da sensibilidade, de todas as mensagens que elevam o homem e a humanidade para uma esfera superior, mais perto de Deus.

O artista deve contemplar a vida na sua complexidade de harmonia e contrastes, na sua misteriosa e sempre inexplorada luz e sombra que nos leva aos horizontes longínquos da imensidade e do infinito. Nestes horizontes onde só o espírito, a alma, o pensamento vagueiam em busca de Deus ou do nada, a fantasia do artista, se concretiza titânica e semi-divina, na Arte construtiva e na Arte Cristã. A intimidade do homem e do mundo é feita por uma ponte, e esta é Deus. Assim, não o nada desolado, triste, povoado de suicidas e incapazes, de vazios melan-

Exposição ao ar livre



Ninguém precisa ter curso de museologia para compreender a necessidade de um critério a usar na disposição de um certame de escultura. Basta reconhecer e agir sabendo que a escultura sempre teve duas aplicações: uma autônoma, e outra subordinada. Isto é, ou a peça exerce por si só uma função e finalidade, ou auxilia e remata a função e a finalidade de um plano arquitetônico.

Numa exposição só de esculturas, por conseguinte, o hábito de encher e congestionar salas, galerias e corredores com peças e mais peças é um critério errado, mesmo que a disposição obedeça às variantes fechadas ou abertas; de qualquer forma em tal caso atulham um «armour show» não passando de acervo de armazem-geral. Pois uma escultura sem espaço e sem atmosfera, sem perspectiva e aura aeróbia, é coisa inerte, fora do seu meio fisiológico.

Não se compreende que os *mobile* de Calder, verdadeira revoada de aves ou de constelações, ficassem retidos num aprisco de porão, como na II Bienal de São Paulo; não se compreende que o setor brasileiro de escultura da III Bienal Paulista estivesse numa espécie de lago secado «a priori».

O Palácio das Nações, no Ibirapuera, com suas rampas, sua claridade, seus septos de vidro devia ser aproveitado para as esculturas de complementação arquitetônica, ao passo que o parque circundante devia ser aproveitado para as esculturas de função autônoma.

Enquanto aqui em São Paulo, durante três meses, os blocos maciços ou as peças espaciais se confinaram em desvãos interanulando-se, a III Bienal Internacional de Escultura, que se realizou em Antuérpia, na mesmíssima ocasião, mostrou quanto o espaço e a atmosfera formam o clima, a aura e o âmbito fisiológicos propícios à escultura. Assim é que mais de trezentas peças foram disseminadas sabiamente no imenso parque de Middelheim, de maneira a cada qual pulsar com sua vitalidade específica. Viram-se peças de Rodin, Bourdelle, Maillol, Despiau, Henri Laurens, Moore, Arp, Lardera, Lipchitz, Bill, Zadkine, Manzu, Permeke, que significaram unidades autônomas atuando dentro de auras próprias.

Há que louvar, portanto, aqui no Brasil, o recente gesto e resolução da Prefeitura Municipal do Salvador, na Bahia, de, em concordância com a Diretoria de Turismo, expor esculturas de Mário Cravo ao ar livre, em faixa

cólicos, apotético, misérrimo, sem ar, sem respiro e sem luz; mas a centelha que é Arte; Arte como o mais completo resultado da vida humana, com a sua realidade que é a consciência. Esta não vive no caos e no nada, mas na Verdade e em Deus.

A Idade Média viu o triunfo da arquitetura cristã durante todo o seu transcorrer histórico, e ainda o da escultura e da pintura. Nas catacumbas, onde a inicial arte cristã se desenvolveu com a nudez severa e triste, própria das perseguições e dos cemitérios subterrâneos, o Velho e o Novo Testamento serviram de inspiração. Nada havia para se copiar nestes Livros Altíssimos; mas sim interpretar, compreender, estabelecer contacto com a transcendência, com o espírito, com a alma e assim transpor as fronteiras do limitado mundo terreno, para penetrar todas as manifestações da vida intelectual, moral, sensível e física.

Nos frescos da «Câmara dos Sacramentos», no cemitério-catacumba de S. Calixto em Roma, temos a visão das origens da primitiva arte sacra que somente no século V evoluiu para a forma e o símbolo, tornando as cenas bíblicas mais vivas e mais verdadeiras, e o Cristo não mais como o Pastor, mas sim como o Filho de Deus. «Um vulto oval severo e doce, com a barba não muito longa, os longos cabelos divididos no meio da testa, os olhos grandes, e a boca séria e suave ao mesmo tempo»: é o Cristo das Catacumbas romanas. A evolução é evidente, a técnica é outra. O intuito é manifesto pela vida interior de que revivem as figuras não só de Cristo e da Virgem, como dos Santos. Isto, sobretudo na pintura mural. A escultura cristã, nasceu mais tarde e muito mais lentamente evoluiu, por dois motivos fundamentais: primeiro, a estatutária por muito tempo foi considerada arte idólatra; segundo, a exiguidade do espaço nas catacumbas, não indicava este ramo artístico. O bronze de S. Pedro, é uma das mais antigas e mais dignas manifestações da arte estatutária cristã; é certamente do V século.

A técnica da arte sacra acompanhou os tempos, e assim, passou de simples a sempre mais complexa, nas composições harmônicas e claras, a uma perfeição notável, sendo porém sempre certa a influência da antiguidade clássica grega, também quando a técnica começa a mudar-se numa imperfeição tormentosa e numa indecisão de contradições inovadoras. Com Constantino, o grande imperador cristão, a Arte Sacra, deixando as trevas das catacumbas, sai a luz do sol e da vitória com as Basílicas famosas onde o ouro e a púrpura se entrelaçam com os mosaicos policrômicos e os mármore e os bronzes, a prata e o ouro... A humanidade respira, com esta arte sacra, em atmosfera de mais alta espiritualidade e caminha rapidamente para aquela intimidade do homem e do mundo e deste para com Deus. O dogma e o mito são elevados a princípio estético, e a técnica, a uma sensibilidade interpretativa nova com figuras comoridas e ascéticas, vultos magros e austeros, contornos marcados e ásperos.

«Ars longa, vita brevis» — o caminho é longo e a marcha é ininterrupta. A Arte sacra, como a Arte toda, passa da graça pensativa e sugestiva dos primitivos ao grandioso e colossal, e sendo arte verdadeira, na essência substancial da harmonia busca a perfeição humana, além da matéria e com Deus que é a harmonia perfeita que governa o universo e a vida.

Vivendo uma vida milenária que ultrapassa os limites de tempo e de espaço, a Igreja, sempre consagrou nos seus templos a modernidade da Arte. No primitivo, no gótico, no bizantino, no romântico, no renascente, no oitavo e no novecentismo, sempre enfim, a Igreja acompanhou a «longa via» e sempre entendeu a linguagem contemporânea da arte; sempre e enquanto tratou-se de linguagem correta, alta, inteligível, espiritual, harmônica, vital e viva.

Para a Igreja, Deus deu aos artistas o dom de ver e compreender e com esta dádiva privilegiada a missão de reproduzir a Beleza e dizer a Verdade, à luz espiritual e na sinfonia das cores. Expressar idéias e imagens, altas e vitais, inspirar-se no eterno que é próprio da Arte, é a verdadeira essência da Arte sacra de ontem, de hoje e de sempre. Disse Pio XI aos artistas que «sob a luz do gênio e da fé, a Arte sacra, os esperava para o cumprimento da alta missão que lhes era reservada.

A tradição que é cultura, e assim não pode ser a ignorância, caracteriza esta manifestação sacra, mas não como monopólio seu, e é justamente este o ponto certo para todos os artistas de nome e de fato, como elemento indispensável e necessário, de toda a manifestação espiritual.

A improvisação, a grande doença de nossos dias, não pode, em absoluto, ser a bagagem única com que se pretende viajar no longo caminho da Arte. «Na pista dos campos de aviação de onde levantam vôo os aviões do futuro», diz um brilhante crítico contemporâneo, a bagagem e a aparelhagem necessária aos viajantes, não é e não pode ser a improvisação». E ainda que a «pista» de decolagem nada mais seja que «a tradição». Desde as pirâmides do Egito, aos palácios de Ninive e Babilônia, ao Templo de Céu de Pequim, a Baalbeck, ao Partenon, ao Coliseu, à Capela Sistina, Notre Dame, etc., etc., regras supremas governam todas as artes. Giotto que reaviva a pintura da forma bizantina, é um inovador mas que inovando transmite o bizantino. Tradição vem de «trader», passar de um a outro, de uma a outra geração, os dons grandes e lógicos, indispensáveis e necessários como a própria vida, da vida que passa de pai a filho, de geração a geração, e assim se perpetua continuando ao infinito numa luta vitoriosa sobre a matéria e sobre o efêmero. Assim a Arte constrói para o eterno, numa continuidade única, numa harmonia e poesia de largo respiro, numa liberdade espiritual que espacia nos mais amplos horizontes, em busca de luz e de conforto, de eternidade... A Filosofia, a Poesia, a Literatura, antes da Escultura e da Pintura, enveredaram pela «selva escura» da dúvida sistemática, dos vazios melancólicos, da incapacidade, da improvisação. Portanto, ao menos isto deveriam saber, alguns soi-disant artistas ou críticos de arte, quando «sentenciam» dizendo o que não sabem. Para espacar nas altas esferas do espírito a decolagem deve e pode ser feita unicamente na «pista» da tradição.

As «Instruções» da Suprema Congregação do Santo Ofício, do Vaticano, mereceriam, sobretudo em nossa terra um melhor conhecimento e sobretudo um meditado estudo, por parte de artistas, críticos, estudiosos, leigos e religiosos. É evidente que é ao Vaticano que cabe legislar para quinhentos milhões de católicos também no tocante a arte. Não é só um direito como um dever que lhe assiste pelo muito que sempre fez no campo das artes. E com aquela sabedoria milenária

própria, o Vaticano usa desse seu direito, dizendo-nos que no campo da arte a Igreja nunca suprimiu e jamais suprimirá a liberdade, mas a regulamentará apenas, como faz a própria Lei que é a mais ampla manifestação de moral e de direito. As Leis para os homens são como os trilhos para a locomotiva: os trilhos não tiram a liberdade de correr à locomotiva, pelo contrário a ajudam a correr mais e melhor...

A arte enquanto Arte, não está sujeita a limitações ou restrições por parte da Igreja; «nunca se preocupou a Sagrada Congregação do S. O. de legislar em matéria de arte, enquanto arte», reza a «Instrução», inicialmente. E no tocante à liberdade do artista, diz a «Instrução»: «Essa liberdade de tipos, de modos e de técnica, levou os artistas de todos os tempos a interpretar os mistérios cristãos, não tanto com referência à arqueologia e à etnologia, mas sobretudo considerando a necessidade de aproximar dos fiéis aqueles mistérios sagrados, e favorecer-lhes a piedade e a instrução». Pio XII, Soberano Pontífice gloriosamente reinante, disse e repetiu que «a arte é um nobre tormento»; «uma afinidade intrínseca existe entre a arte e a religião, que de certa maneira faz do artista o intérprete das infinitas perfeições de Deus, e, particularmente, de sua beleza e de sua harmonia». Está sintetizado tudo e, esclarecida a função da arte que aproximando-se de Deus rompe o angustioso círculo do finito humano para o infinito e eterno, e ainda que tudo isto seja possível, dado que o artista é um ser nobre e privilegiado e mais ainda, é um eleito. Neste conceito o Chefe Supremo da Cristandade cerra a arte e o artista, e assim sendo é lógico e é certo que a Arte é harmonia e espiritualidade, é respiro, é luz e é verdade, é Vida. E o artista, um honesto, um sincero, um capaz, um nobre.

Ardengo Soffici, crítico e pintor italiano pertencente ao movimento de vanguarda peninsular, escreveu o que vale a pena reproduzir: «Se os homens se sucedem e passam, a arte fica — e apenas as aparências — permanecem sempre idênticas a si mesmas, quando o que recebe, o dom da virtude hereditária é deveras digno de predecessor que o lega». «O classicismo não é acadêmico nem arcaísmo, como crêem os néscios, mas denodo e perfeição, limpidês apolínea de idéias e formas»...

A arte sacra nada mais é que a arte e como esta se renova como a vida e como tudo que é vivo e vital. A vida tem suas doenças, suas crises, seu abandono, a arte também.

Vivemos hoje num período de incerteza: uma luta trágica está em ato entre o homem que é algo de divino e o homem que pretende seja uma máquina isto é algo sem alma, e não a serviço de Deus mas do moloch devorador que é o Estado, entidade única e suprema. Até quando? diz Churchill, que é também artista, literato e pintor: «O que será de nós se Deus se cansar dos homens?»

O que será de nós quando destruímos todos os valores que fizeram do homem o rei da terra? Um mundo apotético, aflito, doente, misérrimo, limitado, asfixiado e sem luz, nunca poderá ser o mundo da arte, e da arte sacra em particular, pois estas precisam para viver de clima espiritual, pois somente assim poderá se exprimir o humano como produto do divino, a natureza com o Criador, a alma com Deus, e a Verdade. Nesta harmonia, a arte e a arte sacra, dirão ainda e talvez melhor, da Família, da Pátria e de Deus.

híbrida, onde dunas, coqueiros, balastradas, florestas e oceano serviram de base, perspectiva e oxigênio para a vitalidade funcional e simbólica de peças de madeira, pedra e ferro. Sabe-se que em Mário Cravo a escultura é tratada segundo duas finalidades: a meramente artesanal, e a barroca, de lance monumental. Na primeira modalidade ele trabalha a bem dizer, em cima de bigorna como nas peças *Cristo Crucificado*, *Cristo na Coluna*, *Galo de Briga*, *Briga de Galos*; aí é o artesão de avental de couro, diante do fogo. Na segunda modalidade é o artista em seu ateliê, desbravando, mutilando, vivificando a madeira e a pedra, como nas peças *Yemanjá*, *Tentação de Santo Antônio*, *Tocador de Berimbau*, *Amaralina*, *Lampião* e *Antônio Conselheiro*; aí é o gênio da monumentalidade a serviço do folclore. Se na II Bienal, por exemplo, as peças *Amaralina* e *Cangaceiro* atulharam um corredor no Palácio dos Estados, agora, as mesmas peças e diversas outras adquiriram sua finalidade maciça, destacando-se na faixa híbrida onde dunas, coqueiros, parapeitos, balastradas, florestas, oceano e povo lhes serviram de base, perspectiva, oxigênio e compreensão.



Exposições, Museus e Galerias

NO ESTRANGEIRO:

França — A retrospectiva dos Nabis, tipicamente de uma época, de uma escola e de um formidável grupo de amigos íntimos, mostra uma variante intercalada entre o impressionismo e o fauvismo. Nota-se como a presença de Bonnard e Vuillard anulou a estética de isoterismo dos fundadores Sérusier e Ranson, transformando a antiga aventura de mocidade disponível num testemunho real do realismo urbano e do intimismo plácido.



Bernard, "Bretões no campo".



Degas, "Mme. Gobillard".

As exposições simultâneas de obras de Picasso em Paris — pintura no Pavilhão de Marsan e gravura na Biblioteca Nacional — possibilitam uma perspectiva total na sua evolução; desde o período espanhol, a fase azul, a época rosa, o cubismo e a atual maneira. Foi a exposição mais importante da temporada, valendo por um curso de extensão de meio século e tendo como documentário as obras da figura central do movimento moderno. Maurice Raynal em 1946 já situava Picasso no cerne da evolução constante da arte e agora Pierre Courthion o analisa no dealbar da era nuclear como o desagregador genial da linha e da cor.

Carzou, "Paisagem vasconça".



Picasso, "A donzela".

A grande retrospectiva de Degas na "Gazette des Beaux-Arts" é um conjunto de desenhos, aquarelas, telas e esculturas, com os temas de preferência de Degas; dançarinas, ambientes de bailados, palcos, bastidores teatrais, cavalos de corridas. A entrada da exposição (que se destina a fins de benemerência) custa 500 francos; enquanto isso, no Brasil, no Museu de Arte de São Paulo oitenta esculturas de Degas têm acesso gratuito...

O Festival Internacional de Cerâmica em Cannes reuniu excelentes peças no Palácio Miramar. Foi a primeira vez que se realizou uma confrontação internacional de diferentes tendências, modos de expressão e fontes de inspiração. Coube à Finlândia, pela variedade e qualidade dos trabalhos, o Grande Prêmio. Decepcionou muito a contribuição dos gregos, espanhóis e russos pela mediocridade pueril da inspiração e tendência de trabalho "em série".

A Orangerie abrigou durante três meses as obras-primas do Museu Wallraf-Richartz, de Colônia. Das exposições oficiais de verão e outono foi a mais importante. Organizada por Leopold Reidemeister, ocupou de agosto a outubro a grande crítica especializada nos mestres renanos, flamengos, holandeses, franceses e italianos. O público desfilou diariamente diante de telas de Stefan Lochner, Jerônimo Bosch, Lucas Cranach o Velho, Frans Hals, Rembrandt, o mestre da Lenda de Santa Úrsula, o mestre de Santa Verônica, etc. Peritos da qualidade de Raymond Charmet orientaram os visitantes através de séries de estudos cronológicos e didáticos.

Concomitantemente quase com a exposição dos Nabis, houve uma retrospectiva de Bonnard na Maison de la Pensée Française, principalmente trabalhos da fase que o integra como "testemunha do seu tempo".

Já bem diferente, como fuga ao real, voo ao onírico e movimento precursor do abstracionismo, foi a exposição da chamada "fase plástica" de Kandinski. Realizou-se na Galeria Maeght.

As duas exposições rubricadas respectivamente com o título de *Realidades Novas* e *Comparações*, provam que se Paris é um dos centros renovadores das artes visuais também é o laboratório mais típico das fórmulas e receitas. De fato, as quinhentas produções do *Salão Comparações* são resíduos de digestões mal as-

similadas, demonstram uma arte internacionalizada de variantes muito análogas quanto a tema, fuga de tema, técnica, escola, pesquisa e estética. Imitação global dos grandes pioneiros.

O *Salão Realidades Novas*, que expõe pela décima vez, prova o resultado calamitoso dos maus juris. E prova também o hábito de certos museus e galerias que, quando o material é medíocre, procuram salvar as aparências pondo no vestibulo um conjunto de mestres. Foi o que sucedeu aqui pela décima vez. Infelizmente, as boas telas de Magnelli, Delaunay, Gleizes, Klee, Kandinsky, Pevsner, Villon e Herbin, não conseguem "tampar" os reles imitadores. Mais valera não fazer a muralha de separação, e sim intercalar entre os maus alunos de Manessier, Hartung, Vieira da Silva e Basaine, originais dos inspiradores mal assimilados.

Uma Gravadora Brasileira em Paris — Realizou-se na Galeria Saint-Placide a mostra de gravuras de Edith Behring, do ateliê de Friedlaender. Optando pelo abstracionismo, seus temas são de pura invenção onde a matéria é tratada em aura lírica através de ritmos e equilíbrios.



Edith Behring, "Água-forte e aquatinta".

Itália — A grande *Exposição Giorgione e os Pintores Giorgionescos* teve como local excelente o Palácio dos Doges. E significou uma oportuna retrospectiva do mestre revolucionário da paisagem e da figura humana, que constituiu a base do realismo superior do século XVII.

Bélgica — A III Bienal Internacional de Escultura de Antuérpia foi realizada ao ar livre no grande parque de Middelheim. Noção de espaço, atmosfera e perspectiva, de maneira a valorizar e individualizar peças de Rodin, Bourdelle, Maillol, Despiau, Henri Laurens, Henry Moore, Jean Arp, Lardera, Lipchitz, Zadkine, Manzu, Permeke e outros mestres de sucessivas gerações.

Na *Casa Comunal, em Milão*, houve importante certame artístico. Exibiram-se obras dos mestres venezianos do século XVIII. Entre os trabalhos essenciais há que destacar os de Guardi, Tiepolo e Belotto, bem como a turma típica dos barrocos que os brasileiros conheceram por ocasião da monumental mostra no Ibirapuera.

Na *Galeria Domenicani, em Bolzano*, Karl Plattner expôs 21 peças, doze desenhos e nove óleos. Trata-se do material a constituir o afresco que o pintor está pintando agora na sala da Giunta Provinciale daquela cidade, conforme o projeto premiado em concurso internacional.

Estados Unidos — O vigésimo quinto aniversário do Museu de Arte Moderna de Nova York foi comemorado com uma excelente exposição de coleções norte-americanas constantes de Manet, Renoir, Cézanne, Van Gogh, Degas, Seurat, Gauguin, Rousseau, Toulouse-Lautrec, Modigliani, Bonnard, Vuillard, Vlaminck, Marquet, Derain, Rouault, Juan Gris, Miró e Chi-

rico. 159 telas, das quais diversas expostas em público pela primeira vez agora. Deve-se a Alfred Barr, diretor das Coleções do Museu de Arte Moderna de Nova York, a organização e a apresentação desse conjunto. Várias dessas telas pertencentes ao colecionador Chester Beatty, seguiram de Londres para Nova York.

Holanda — Continuando o culto oficial e popular à memória de Vincent, o Museum Stedelijk, de Amsterdã, expôs de novo o importante acervo do pintor holandês. Trata-se de mais de duzentos desenhos e telas de Van Gogh, onde se acentua a sua técnica incisiva e torturada, dos diversos períodos até à maturação. A luz, o espaço, as cores violetas, o predomínio do amarelo, as noites estreladas, os interiores de cafés e aposentos, os campos, as margens de rios, as fisionomias humanas, a sua própria efígie de condenado rural, tudo foi ali apresentado numa retrospectiva que, com a que se realizou no Museu de Arte Moderna de Nova York, formam meridianos de comemoração permanente de Van Gogh.

Iugoslávia — Durante sessenta dias esteve aberto ao público de Belgrado uma exposição internacional de excelente qualidade e bastante densa. Abrangeu pintura, desenho, gravura e escultura. Teve organização e prestígio equivalente às Bienais de Menton e São Paulo. O contingente iugoslavo concorreu com sua tendência neorealista obedecendo à tradição de mestres como Ivan Generalic.

NO BRASIL

No Rio

Os trabalhos de Fernand Léger que estiveram na III Bienal Paulista — 28 óleos e 10 guaches — estão expostos agora no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Permitem a análise da evolução do pintor de *A Grande Parada* desde 1910 até 1954, mas sempre dentro da constante característica do solitário de Gif-sobre-o-Yvette: tornar a arte testemunha do seu tempo porém transfigurada em flor dinâmica de era industrial; aquilo que Delaunay inaugurou em sentido estático, obter em função dinâmica e monumental. Clarificação e síntese dentro de uma lógica plástica, polícromática.

Flexor expôs no Museu de Arte Moderna a sua última fase onde técnica e iluminação persistem, notando-se porém uma mentalidade dialética a caminho do concretismo. Maior pureza tendendo a criar dentro de septos geométricos.

Arnaldo Pedrosa d'Horta expôs em La Petite Gallerie desenhos realizados entre 1951 e 54. Material já mostrado em São Paulo em exposições sucessivas, desde os desenhos a caneta de pena de feltro, até ao apuro linear e formal da série "esqueletos de animais". Exercícios de objetividade já ultrapassados pelo artista que está enveredando para incisões na matéria recriando-a segundo uma fantasia de efeitos inéditos tanto escalares como vectoriais.

Harry Elsas apresentou sua fase mais recente na Galeria Forma. Margaret Spence e Berthe Bonnard expuseram na Galeria de Arte. Esther Hill Garcia Leão, na Galeria Nagasawa.

O **Clube de Gravura** do Rio está expondo coletivamente na Sala do Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes. Trabalhos de Iracema Joffily, Rachel Neumann Strosberg, Hugo Mund Jr., Regina Yolanda Werneck, Newton Cavalcanti, Iberê Camargo, Lia Wanderley, e outros.

Em São Paulo

Lorenzo Guerrini, escultor milanês radicado em Roma, expôs no Museu de Arte Moderna. Diferencia-se da maneira mais em voga na vanguarda italiana; nem escultura maciça, nem espacial. Sua maneira marginal advém do antigo medalhista que expôs na XXVI Bienal de Veneza junto com Otello Bertazzollo, Tommaso Bertolino e Pietro Giampaolo. Trabalha em placas cujos relêvos, conquanto indiquem muito



Lorenzo Guerrini, "Impronta ritmica".

metiê, se aproximam da casuística de Bidischini; e a maneira dos "repoussés" lembra a de Pavatani.

Frank Schaeffer, paisagista cuja expressão cromática larga atua mais do que o desenho, interpreta paisagens nórdicas e tropicais. Não é, porém, um expressionista. Seus temas são tratados segundo determinado realismo mágico. Foi o que se depreendeu da exposição realizada no Museu de Arte Moderna.

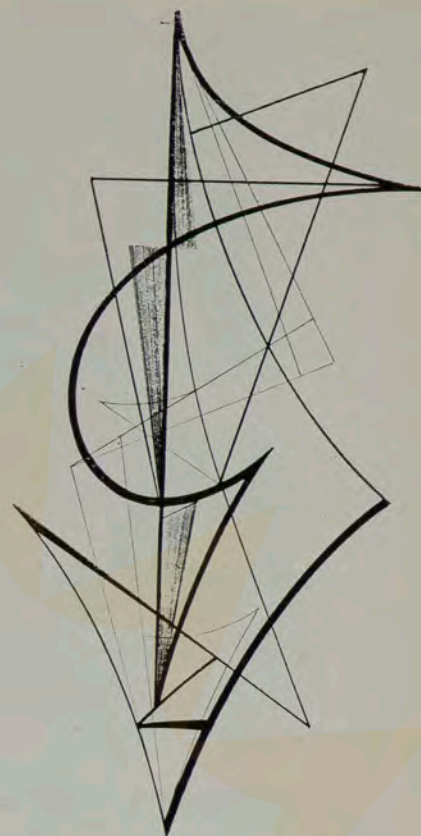


Frank Schaeffer "Ilha Grande".

Carmêlo Cruz expôs na Galeria Michel Weber. Grafismo em função de relêvo criando uma estereoscopia poética de imagens altas e hieráticas. Boa técnica a serviço de temas sensíveis.

Anatol Wladyslaw, que já espusera recentemente no Rio, apresentou no Museu de Arte Moderna uma série de trabalhos onde a constante geométrica a serviço de ritmo e movimento é manifestada através de uma disciplina que já o situa entre os nossos concretistas de melhor vanguarda. Fugindo ao ascetismo técnico e lacônico de losangos, triângulos e formações diédricas, elabora espaços contidos e em movimento que se deslocam como teoremas plásticos não obstante as limitações gráficas de sua já citada disciplina.

Linda Togna Berardi expôs no Círculo Italiano de São Paulo. Omar Rayo, artista colombiano, está expondo no Museu de Arte Moderna. Katarina Marky Poll e Clara Marky apresentaram trabalhos de cerâmica e de cobre esmaltado na Loja Mainline.



Anatol Wladyslaw, "Composição".

Vindo da Bahia, onde executou painéis de Caribé e Jenner Augusto, demonstrando excelente técnica de mosaicista, o artista alemão **Heinz Schueler**, que se radicou em São Paulo, está expondo no Colégio Visconde de Porto Seguro. No mesmo local, F. W. Scheidt apresenta telas de pintores alemães e austríacos contemporâneos.

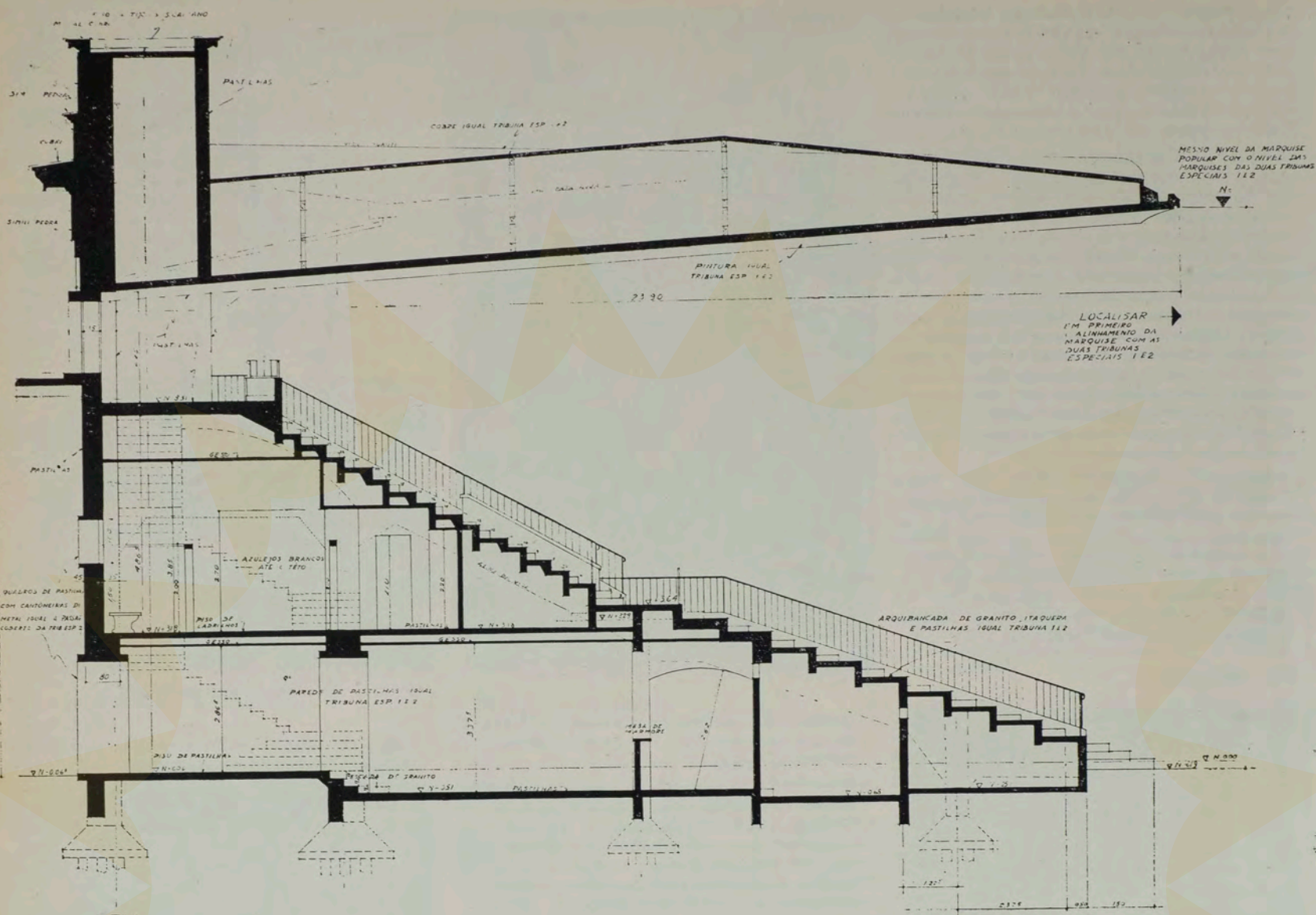
Sofia Helena apresenta no estúdio do Edifício Santa Martha uma série de trabalhos de pintura sobre porcelana.

O casal **Tana e Carlos Magano** expôs recentemente no Museu de Arte Moderna. Alunos de Duclos e de Lhotte, na Europa, realizam sua primeira exposição simultânea depois de longo período de estudos em França e Itália. Tana aplica-se a interpretar assuntos folclóricos. Carlos tende para o mural. De fato, conquanto fixe aspectos figurativos (fachadas, ruas, imagens cotidianas), se interessa por um tratamento da matéria onde já se define maestria consciente, desenvoltura no metiê e personalidade austera na temática.

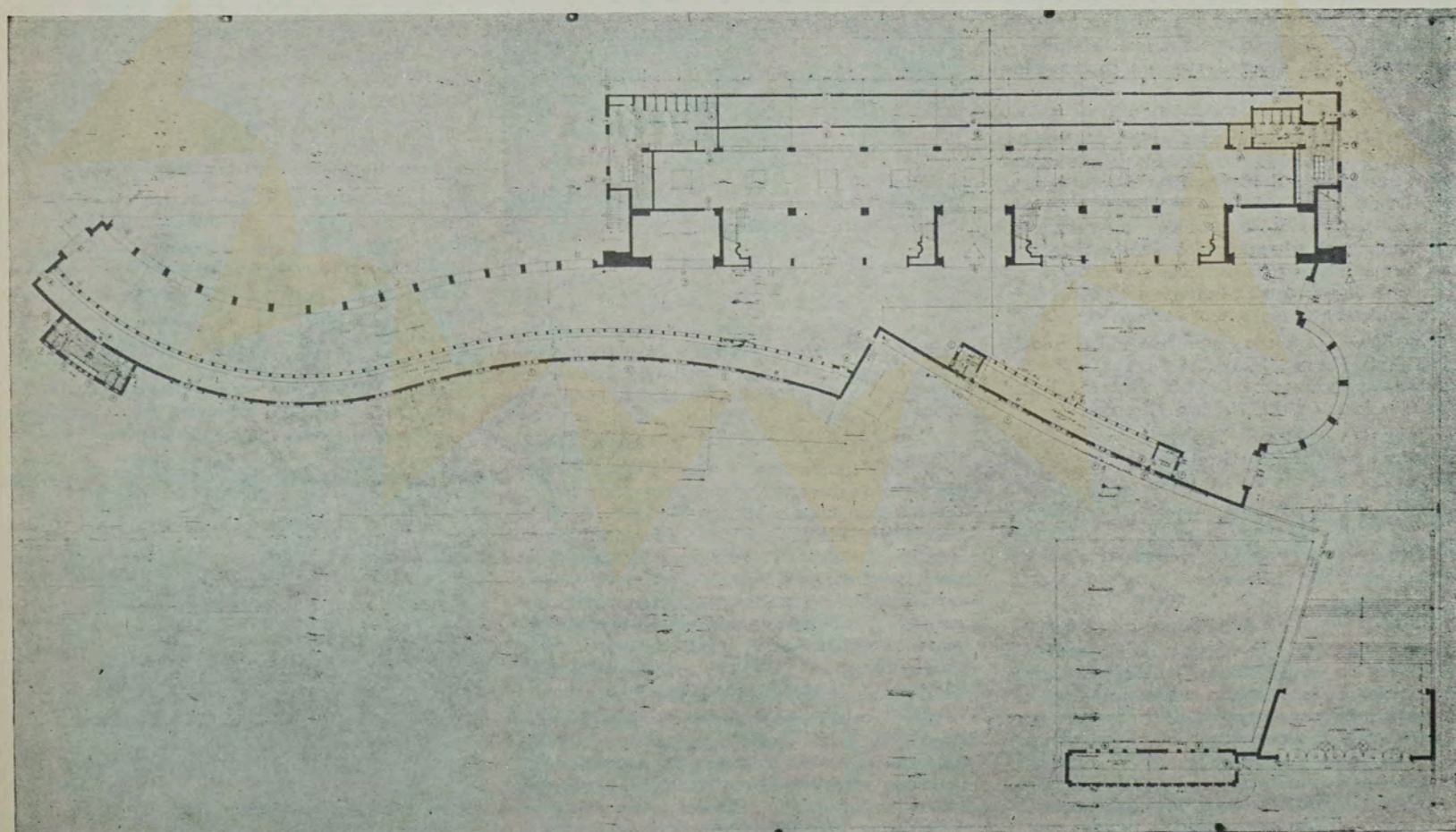
Vega Nery Gomes Pinto apresentou no Museu de Arte de São Paulo uma série de trabalhos. Desenhos de boa composição com plausibilidade de invenções formais.

Voltou a São Paulo **Hanna Bekker Vom Rath** que mais uma vez apresentou no Museu de Arte excelente material de sua galeria de Francforte-sobre-o-Meno. O conjunto expressionista e moderno, tanto no setor gravura como óleo, vibra em analogias das respectivas fases e tendências, caracterizando uma exposição de interesse muito mais denso do que o que na mesma ocasião realizou no Museu de Arte Moderna a Guilde Internacional de Gravura. Não resta dúvida que os dois certames tiveram função didática sinérgica, divulgando mestres através de ótimos exemplares.

Em Ribeirão Preto: O Museu de Arte Moderna de São Paulo emprestou à Legião Brasileira de Ribeirão Preto uma seleção do seu acervo. Essa providência visa a difundir pelas cidades do interior documentários de arte moderna. Na inauguração, José Geraldo Vieira, membro do Conselho Consultivo da Diretoria daquela instituição, falou sobre os quatro grandes últimos intérpretes da paisagem urbana e da fisionomia humana: Utrillo, Pascin, Soutine e Modigliani.



Ampliação das instalações do





Jockey Club de São Paulo

Projeto: arq. Sajous Henri Paul Pierre
Propriedade: Jockey Club de São Paulo

Objetivando proporcionar maior conforto àqueles que vão ao principal prado da metrópole bandeirante, a diretoria do Jockey Club de São Paulo, vem processando contínuas reformas em Cidade Jardim.

Agora chegou a vez da construção da tribuna popular, com a Casa da Poule, a Pagadoria, a entrada coberta e a grande galeria destinada ao abrigo do público. É uma obra de acentuado valor arquitetônico e que, por certo, se distinguirá dentre as congêneres, contemporâneas. O autor do projeto teve em mente que era necessário satisfazer as necessidades de uma época sem, contudo, cair num modernismo primário, reconhecendo, destarte, que o útil é uma das preocupações da vida moderna e o conforto uma de suas leis.

O gênio de Rodin o apresentou em fórmula profunda, onde existe qualquer coisa de prodigioso: "tout se tient, le moindre element de verité, apelle la verité tout entiere et le beau n'est pas distinct de l'utile".

Arquitetura moderna, sem fugir, entretanto, à boa tradição clássica. Procurou-se composi-

ção arquitetônica moderna, dentro da maior simplicidade, arte pura, pois, na expressão do poeta:

*"Porque a beleza, gêmea da verdade
Arte pura, inimiga do artifício,
É a força e a graça na simplicidade."*

ALGUNS DADOS SÓBRE A CONSTRUÇÃO

Fundações: estacas de concreto armado.

Concreto armado: A estrutura será de concreto armado com pilares, vigas, vergas, pisos e terraços das coberturas. As paredes e divisões internas de alvenaria não receberão nenhuma carga além do próprio peso.

Impermeabilização: Eversil, sobre as lajes e paredes de concreto armado no sub-solo, como sobre as lajes de concreto armado dos terraços das coberturas.

Paredes: Alvenaria de tijolos.

Pisos: Os acabamentos dos pisos serão de granito e pastilhas para a tribuna popular; de mosaico de pedra de arenito, para a passagem coberta; de pastilhas para os sanitários e de

tacos de ipê para a Casa da Poule, Pagadoria, chefia e bilheteria.

Esquadrias: As portas internas serão de sucupira compensadas, enceradas e as internas de cedro almofadadas, pintadas.

Serralheria: Os portões que dão para a Av. Jockey Club, serão de ferro, acompanhadas de duas borboletas; as grades dos guichês da bilheteria da Casa da Poule e da Pagadoria serão de metal; terão caixilhos de ferro com alvenaria, a bilheteria, a tribuna, a Casa da Poule, a Pagadoria e os sanitários.

Revestimento e barras impermeáveis: Externamente as paredes receberão pastilhas com quadros e pilares de travertino, enquanto internamente, a tribuna popular terá pastilhas com cantoneiras de metal. Os sanitários receberão azulejo até o teto. A Casa da Poule, Pagadoria e Bilheteria, serão revestidas com argamassa de cal e areia.

Coberturas: Lajes de concreto armado com impermeabilização Eversil e acabamento de ladrilhos São Caetano e na tribuna, chapa de cobre sobre vigamento de peroba.

TECIDOS DE CLASSE PARA TAPEÇARIAS

CLASTEX

Rua 7 de Abril, 268; Fone: 35-2503; São Paulo

Av. N. S. de Copacabana, 371 - E. Rio de Janeiro

Loja do Livro Italiano Ltda.

LIVROS TÉCNICOS - LITERÁRIOS - DE ARTE E
CIÊNCIAS APLICADAS

RUA BARÃO DE ITAPETININGA, 140, LOJA 4
TELEFONE: 34-0739 SÃO PAULO

Representantes exclusivos para o Brasil das EDIÇÕES HOEPLI,
UTET, CEDAN, JOVENE E VITALI E GHIANDA.

LIVROS DE ENGENHARIA, DE ARTE, TÉCNICOS, DE DIREITO E DE
LITERATURA.

Entre as muitas novidades recém recebidas, assinalamos as seguintes publicações:

Ernst Neufert — Enciclopedia pratica per progettare e costruire.

Pier Luigi Nervi — Costruire Correttamente.

Dagoberto Ortensi — Impianti Sportivi e Attrezzature.

S. Giedion — Spazio, Tempo ed Architettura.

Roberto Aloï — Esempi di Architettura Moderna di Tutto il Mon-

Roberto Aloï — Esempi di Decorazione Moderna di Tutto il Mondo — Vetri d'oggi.

Roberto Aloï — Esempi di Arredamento Moderno di Tutto il Mondo — Tavoli, Tavolini, Carrelli.

Roberto Aloï — Esempi di Architettura Moderna di Tutto il Mondo — Negozi d'oggi.

Revistas técnicas: DOMUS, ARCHITETTI, PROSPETTIVE, além de outras que recebemos periodicamente e sobre as quais aceitamos assinaturas anuais.

Remetemos também por reembolso postal.

Às 2^{as}. e 6^{as}. feiras, a Livraria continuará aberta até às 22 horas.



Exposição de gravura brasileira na Noruega

Trondheim e a gravura brasileira

Trondheim... Donde é que nos lembramos dêste nome? Lembramo-nos dêle nos telegramas de durante a II Grande Guerra. Bombardeios, desembarques de ingleses. O livro de Churchill reserva-lhe... Hoje a cidade norueguesa está reconstruída. E em larga avenida, em prédio distinto, gravuras de Fayga Ostrower, Frank Schaeffer, Abelardo Zaluar, Antonio Bandeira, Iberê Camargo, José Pedrosa, Marcelo Grassmann e Zélia Salgado falam naquele clima nórdico e congelado, de paisagens do trópico.

Na fachada, as duas bandeiras se desfraldam na tarefa diplomática de uma possível utopia artística juntar o Equador com o Polo Norte.



Utamaro, "A costureira".

Isso de títulos...

Que os abstracionistas rotulem ao acaso suas composições lineares ou cromáticas será indicio de que ainda não se livraram das analogias. Todavia, que os realistas, mesmo de alguns séculos atrás dessem títulos "aproximativos" a seus trabalhos não se explica. Esta gravura de Utamaro, por exemplo, se chama "A Costureira". Ora, não parece que se devia chamar "A Cabeleira"?

Comparticipação distante

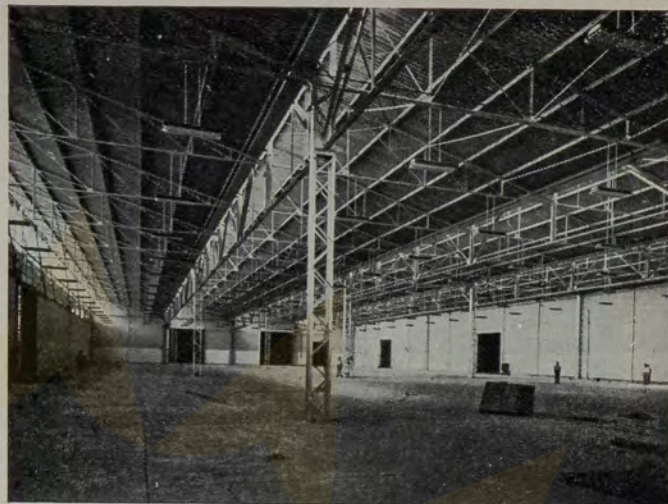
Um erudito ao descrever, em livro de crônicas ou em história das sinagogas holandesas, a contribuição de Portugal e do idioma de Camões no texto das velhas bíblias usadas em Amsterdão, não se esqueça, se quiser ser objetivo e pesadamente minucioso, de contar que



a sinagoga daquele arquimedieval pôrto à beira do Amstel tem formidáveis rodapés de jacarandá do Brasil remetido para lá por volta de 1700.

Conferências de novembro no Museu Metropolitano de Arte

No auditório Grace Rainey Roger e na Sala de Honra houve durante o mês de novembro no Museu Metropolitano de Arte, 30 conferências, na seguinte ordem: *Cerâmica Inglesa do Século XVIII*, por Huldah M. Smith; *Atenas Antiga e Moderna*, por Stuart M. Shaw; *A Comédia Francesa e o Teatro em França*, por A. Hyatt Mayor; *Pastores da Arcádia*, por Beatrice Farwell; *Arqueologia e Bíblia*, por Immanuel Ben-Dor; *A Lenda do Unicórnio*, por Angela C. Bowlin; *A Acrópole de Atenas*, por Stuart M. Shaw; *Pintores Norte-Americanos do Século XIX*, por Blanche R. Brown; *Grandes Mestres Espanhóis do Século XVII*, por Diego Angulo Iniguez; *O Romance da Rosa*, por Angela C. Bowlin; *Faiança Francesa do Século XVIII*, por Huldah M. Smith; *Pintores Norte-Americanos do Século XX*, por Blanche R. Brown; *Arte Inglesa Contemporânea*, por Helen Kapp; *Porcelana Alemã e Austríaca do Século XVIII*, por Huldah M. Smith; *O Ciclo de Arthur*, por Angela C. Bowlin; e *Porcelana Francesa do Século XVIII*, por Huldah M. Smith.



Obra para as novas instalações de L I O N S. A.
Engenharia e Importação, à Praça 9 de Julho n.º 100



PACHECO FERNANDES, DANTAS LTDA.

ARQUITETURA — CONSTRUÇÕES

RUA MAJOR SERTÓRIO, 92 - 2.º ANDAR - CONJ. 21 - FONE 32-0679

Utrillo e o delírio do real...

Quando a vida real deixa de interessar diretamente aos artistas haverá dois motivos: ou ela é amarga e decepcionante a eles se evadem para o irreal; ou eles não se acham em suficiente estado de solidariedade humana para interpretá-la. Os Nabis constituíram a primeira equipe que tentou por esnobismo fugir da vida, alar-se para as esferas do esoterismo na rua, na miséria cotidiana, na misericórdia, no humano. Concomitantemente irrompeu um bêbado e passou a ter delírios... reais. Foi Maurice Utrillo.

Com seu cigarro eternamente apagado e húmido, com seu pincel sempre encardido, com seu andar sempre zigzagueando de embriagado que as crianças da praça Ravignan e da

rua Cortot vaiavam, ele delirava vendo o... normal.

Dos cinco grandes pintores da figura humana e da efígie do chão, Modigliani, Pascin, Sou-



Maurice Utrillo, "Montmartre".

tine, Vlaminck e Utrillo — que acaba de falecer — este foi o único que não deformou nada. Todo bêbado agudo ou crônico (como foi o caso de Utrillo que quando não cambaleava pelas ruas de Montmagny e Montmartre "cozinhou" as carraspanas na casa de saúde de Sannois ou no asilo de Picpus ou nas igrejas do Vésinet) deve provavelmente ver coisas bizarras, fantásticas, em rotação paroxística. Seria de supor, portanto, que Utrillo sempre desde 1903 até o ano passado, pintasse um mundo fantasmagórico. Todavia, de 1903 a 1904 pintou mais de 200 telas repletas de verdes e amarelos fulgurantes onde a matéria era tratada com prodigioso relêvo técnico. De 1907 a 1914 andou a cumprir a sua fase dos brancos, com fulgores imaculados. Sempre pintou o real, o autêntico Montmartre. Teve a missão de delirar pictórica e plásticamente, estigmatizando sempre o irreal...

SOCIEDADE NACIONAL DE CONSTRUÇÕES "SONACO" LTDA.

engenharia

CONSTRUTORES e EMPREITEIROS

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

PROTEÇÃO TOTAL

do motor de seu carro



- vale seu preço pela qualidade -

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



Hall central do novo Aeroporto de São Paulo.

Mosaicos de porcelana para { fachadas
paredes
Ladrilhos de grês { pisos

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 3433



TINTA PROTETORA



prolonga
a vida das
construções



Desde o pequeno portão
de sua casa até as pontes
e viadutos, reservatórios e
encanamentos - todos po-
dem ser protegidos com
IGOL, tinta b tumínosa
que evita a ferrugem, a cor-
rosão e o apodrecimento.

★ Para ferro, concreto e
madeira ★ Fácil de aplicar.

Um produto
de qualidade da

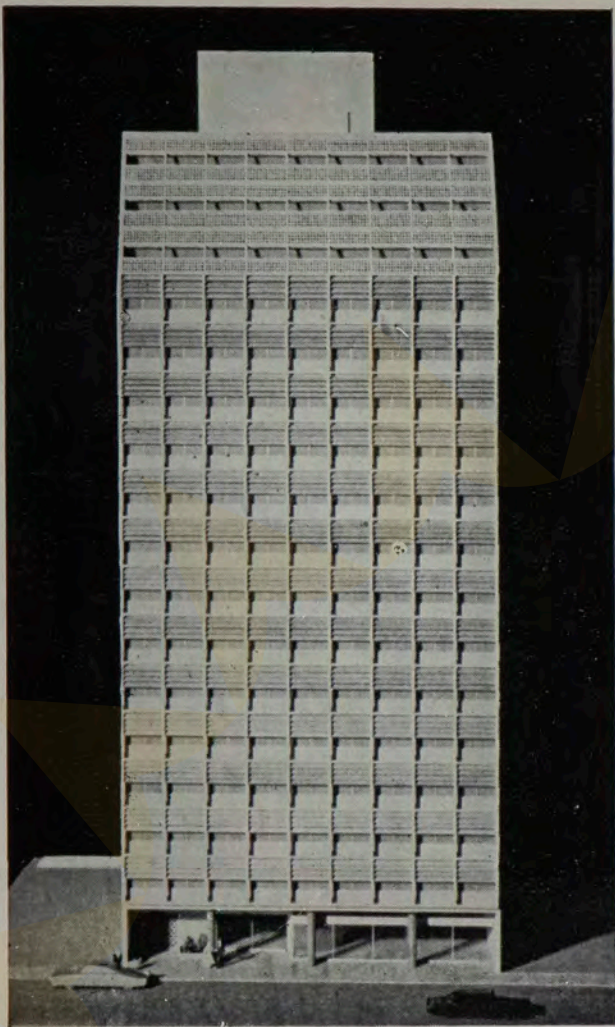


Vendas dos
produtos SIKI:

MONTANA S. A.

Rio: Rua Visconde de Inhaúma, 64-3.º — Tel. 43 8861
São Paulo: Rua 7 de Abril, 71 (Loja) — Tel. 34-5116

REPRESENTANTES EM TODOS OS ESTADOS



EDIFÍCIO JOÃO MENDES

CONJUNTOS PARA ESCRITÓRIOS - AV. LIBERDADE, 95

PROPRIEDADE DO BANCO HIPOTECÁRIO
LAR BRASILEIRO S.A.

PROJETO DO ARQ. JACQUES PILON

CONSTRUÇÃO DA

Companhia Construtora PEDERNEIRAS S/A



SEDE — RIO DE JANEIRO

AV. GRAÇA ARANHA, 226
5.º PAV. — FONE: 42-6127

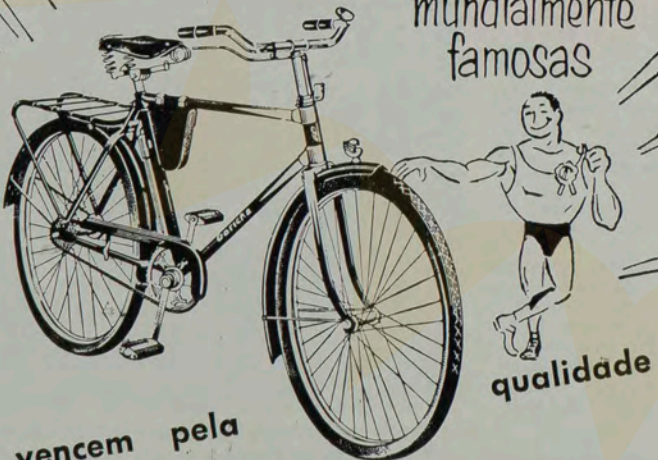
FILIAL — SÃO PAULO

RUA BARÃO DE ITAPETININ-
GA, 140 — 12.º ANDAR
SALA 121 — FONES:
33-3955 - 37-2057

Bicicletas 

Göricke

mundialmente famosas



vencem pela

qualidade

Distribuidores exclusivos:

Ideais para qualquer
percurso... ótimas para
transporte diário!

Borghoff S.A.

Av. Gal. Olímpio Silveira, 63 - Fone 51-2138 - S. Paulo
RIO DE JANEIRO - BELO HORIZONTE - RECIFE

**NOVO TIPO LEVE
DE FÓRMAS PARA CONCRETO**

Madeirit

a Cr\$ **60,00** o m²

(prêgo da tábuca de pinho)

Chapas de madeira compensada de 3 lâminas,
revestidas de plástico, no formato de
2,20 x 1,10 m.

**GRANDE
ECONOMIA**

de pregos, rebôco,
mão-de-obra, trans-
porte vertical - nú-
mero de aplicações
SUPERIOR a 5 vezes
(mais que o dôbro
das tábuas de pinho!).

INDÚSTRIAS **Madeirit** S.A.

Rua Xavier de Toledo, 264 - Tel. 36-7020 - S. PAULO

Esquadrias Metálicas e Serralheria Artística



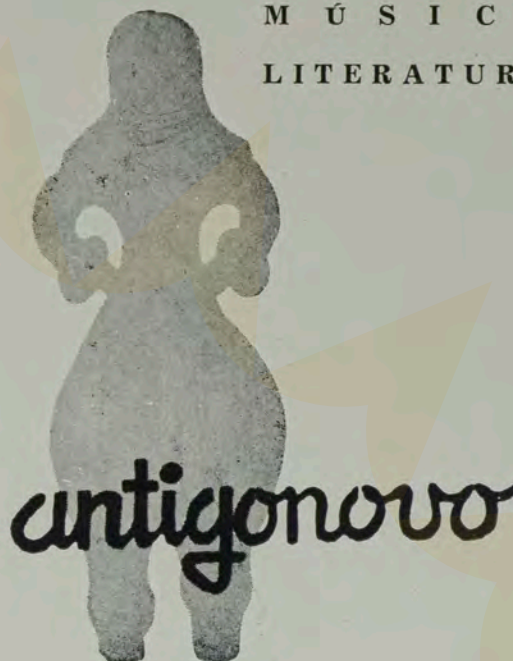
Rua Baroneza de Pôrto Carrero, 234

Fone 51-8954

São Paulo

ARTE POPULAR DO BRASIL

CERÂMICA
MÚSICA
LITERATURA



antigonovo

RUA BASÍLIO DA GAMA, 86
ENTRE 7 DE ABRIL E SÃO LUIZ
TELEFONE: 32-8495 (PRAÇA DA REPÚBLICA)



architettura italiana oggi
Italy's architecture today

"Architettura italiana oggi" - Carlo Pagani
EDITOR: Ulrico Hoepli, Milão, Itália, 1955.

Esta obra de Carlo Pagani é a primeira dedicada à arquitetura contemporânea da Itália, isto é, a Itália que renasceu das ruínas decorrentes da segunda Guerra Mundial. A obra, com suas 495 fotografias e 166 desenhos e plantas, constitui autêntico «vademecum» para arquitetos, engenheiros, estudantes, professores, enfim todos aqueles que se interessam pelo desenvolvimento da arquitetura peninsular.

Cada realização arquitetural está amplamente descrita sob o ponto-de-vista técnico e estético, bem como a presença de fotografias do conjunto e dos detalhes essenciais.

A introdução da obra ajuda o leitor a seguir a profunda evolução da arquitetura italiana desde o

início do século XX até o seu eclipse formado pelo regime político que a segunda guerra deitou por terra.

Contudo, em 1926, a fundação do racionalismo italiano pelo núcleo de arquitetos chamado de «grupo 7», constituiu o primeiro passo para uma arquitetura diferente. Mas os interessados foram aquém da expectativa. Por exemplo, quando, em 1931, P. M. Bardi organizou em Roma a segunda exposição de arquitetura racional, depois da publicação de um «Rapporte sull'Architettura», no qual demonstrava o «arrivismo» e a concentração da atividade arquitetural italiana nas mãos de alguns homens de restrito valor moral e arquitetural, encontrou a maior frieza por parte dos poderes oficiais.

A segunda guerra mundial paralisou toda atividade no campo das construções. No fim do conflito o país estava em tal condição que se chegou a ter a impressão de que jamais haveria possibilidade para o nascimento de uma nova arquitetura. 7.000 quilômetros de estradas de rodagem, 28.000 quilômetros de estradas de ferro, 30.000 pontes e 2.800.000 compartimentos eram destruídos ou danificados. O empobrecimento geral da Itália deu margem a que quatro milhões de quilômetros de glebas agrícolas não pudessem ser cultivados.

Na introdução da obra, aparece ainda, informações sobre os titânicos esforços realizados pelo governo e pelo povo no sentido de restaurar o país. Antigamente, isto é, antes da última guerra, Roma e Milão eram os principais centros de pesquisas e criações arquitetônicas. No entretanto, hoje, quando se fala em arquitetura italiana contemporânea, deve ser encarado, como coisa que abarca todo o país.

Esta arquitetura segue a sua trajetória de maneira menos penosa do que antes da guerra; contudo ela tem de combater a incapacidade, a inexperiência e a incompetência da burocracia oficial. Ela sofre com a ausência do planejamento especulativo, da ignorância do público, das formas retóricas tradicionais, do mau gosto de uma nova categoria de construtores, isto é, daqueles modernistas formalistas que com seu mau trabalho estão criando confusão tremenda.

Contudo, o livro de Carlo Pagani demonstra-nos que a moderna arquitetura italiana constitui um documento vivo e válido de uma das mais interessantes arquiteturas existentes atualmente no mundo.



Schmiedeeisen und Leichtmetall am Bau (Ferro forjado e metais leves nas construções).
Wilhelm Braun-Feldweg. 3.ª edição aumentada,
144 pág., formato 22 x 29 cms., 485 ilustrações.

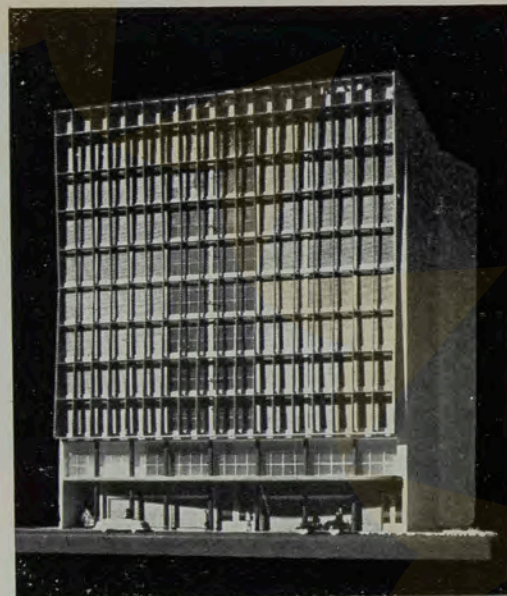
Esta obra encontra, como as duas primeiras edições, tão grande êxito que esta terceira, será, rapidamente esgotada. A primeira coisa que logo de início agrada o leitor são as ilustrações que acompanham o texto. As ilustrações representam não apenas os mais modernos trabalhos, mas também obras executadas há muitos anos e séculos. Os inúmeros exemplos não foram colhidos entre as realizações dos artesãos alemães, mas sim de todos os países europeus. Os técnicos que manusearem este livro, enriquecerão seus conhecimentos, aprendendo a conhecer as multiplicidades de formas e de motivos criados por centenas de ar-



Obra da Retificação do Rio Tietê.

ENGENHARIA ARQUITETURA CONSTRUÇÕES TERRAPLENAGEM

Maqueta do Edifício Lutfalla, r. Bernardino de Campos, 237, São Paulo.



Alberto Badra, Miguel Badra Junior & Cia. Ltda.

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

teções tanto contemporâneos como do passado. Um dos capítulos intitula-se «Desenhos e modelos para a livre aplicação» e mostra exemplos e motivos para as janelas. Mostra, ainda, a obra, que a forjagem de ferro não constitui uma tarefa tanto profissional como comercial mas e também um prazer sem conta, constituindo um autêntico «hobby». O livro, na verdade, objetiva mostrar como perdurará sempre o prestígio da arte da forjagem do ferro, numa demonstração de que ela se constitui em uma arte mais que autêntica.



Baufachbücher-Katalog (Catálogo de publicações técnicas sobre construções), 11.ª edição. Editor: Karl Krämer, Stuttgart W. Johannesstr. 23. Alemanha.

Este catálogo que de há muito é conhecido nos meios arquitetônicos e de construção teve, por ocasião do seu jubileu de prata, uma elaboração bastante aprimorada. A distribuição de matéria por mais de 100 seções diferentes é bastante compreensível e de fácil orientação com seus mais de 2.000 títulos. Anexo a este catálogo de livros especializados, encontramos um amplo índice de revistas técnicas editadas tanto na Alemanha como em todos os países do mundo. Efetivamente, uma obra de grande utilidade para arquitetos, engenheiros e a todos os interessados no ramo da construção. A remessa do referido catálogo é gratuita.



eficiência
simplicidade
resistência



"ATLANTE"

EQUIPAMENTO ODONTOLÓGICO DE ALTA CLASSE

Onde existir progresso odontológico a ATLANTÉ estará presente:

ATLANTE S/A - INDÚSTRIAS MEDICO-ODONTOLÓGICAS

Rua Diogo Vaz, 85 - Fone: 33-5119 - Caixa Postal, 3962 - São Paulo - Brasil



ARTIGOS SANITÁRIOS
VÁLVULAS • FOGÕES
AQUECEDORES
BALANÇAS • METAIS
PARA VÁRIOS FINS

TRADIÇÃO!
QUALIDADE!

58

Anos
vivendo de perto
a história da
indústria nacional

METALÚRGICA PAULISTA S.A.

SÃO PAULO

RIO DE JANEIRO

Administrações zelosas

Um fotógrafo sem assunto, ou com alma de repórter do cotidiano, surpreendeu o serviço de bombeiros não apagando o fogo de estátuas ardorosamente líricas, nuas e abraçadas, mas lavando monumentos, tirando-lhes o azinhave. Pouco depois surpreendeu uma turma lustrando um bronze de praça pública.

Para notambulos misantropos ou para amas sêcas que fazem deslizar carrinhos de bebês em praças públicas, os monumentos devem conservar a penicilina dos séculos, o óxido da antiguidade, mas para turmas municipais preparando a *toilette* da cidade por ocasião do seu IV centenário, estas fotografias indicarão zelo ou talvez a gana desrecalcada de pôr abaixo aleijões. Talvez fôsse melhor remover, do que lavar...



Empresa Editôra "O PAPEL" Ltda.

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

RUA LAVAPÊS, 538 — FONE: 36-3689 — SÃO PAULO



ARTE-DECORAÇÕES

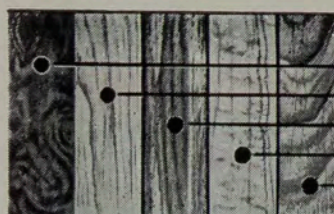
HENRIQUE LIBERAL S/A

REPRESENTANTES EXCLUSIVOS PARA TODO O BRASIL DE



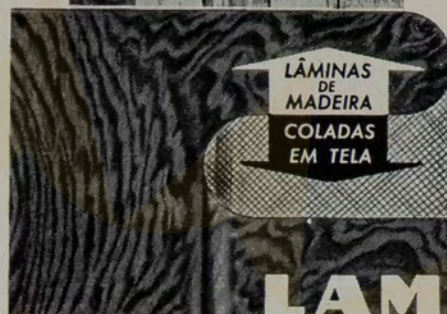
JANSEN
PARIS

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



FABRICADOS EM
JACARANDÁ DA BAHIA
PEKOBÁ DO CAMPO
JACARANDÁ PAULISTA
MARFIM
EMBUÍÁ

ROSANIS



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



Os painéis de azulejos da
IGREJA MELKITA BRASILEIRA
foram executados por

CERÂMICA ARTÍSTICA BARBOSA LTDA.

Av. Teresa Cristina, 134 - Telef. 63-2322 - São Paulo

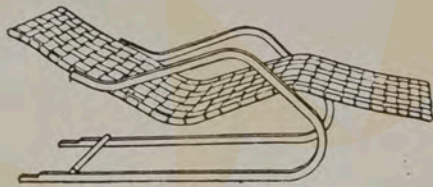
M. RANGEL

Materiais de construção
Tijolos - Arêia - Pedregulho

forneceu materiais para cons-
trução do "Edifício Mercúrio"
e da Igreja Católica Melkita.

Escritório: Rua Bento Freitas, 269
Telefone 36-6695 - São Paulo

MÓVEIS SUECOS
Artodos



MÓVEIS ARTODOS LTDA.

RUA MAJOR SERTORIO, 96 - TELEFONE: 34-4086 - SÃO PAULO

arte moderna

decorações

tecidos

tapêtes

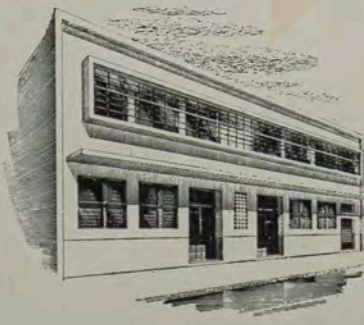
lâmpadas

cristais suecos

cerâmicas

nova etapa no aperfeiçoamento técnico da propaganda

Há 30 anos vimos servindo aos homens de propaganda, acompanhando seu esforço que conquistou para o Brasil um padrão técnico dos mais avançados do mundo. Hoje, sentindo os imperativos desta evolução, reaparelhamos nossa clicheria com o que de melhor existe em material humano e técnico, instalada em edifício próprio, e - ampliando nossa cooperação - oferecemos moderníssimo serviço de estereotipia, com tipos, aparelhagens e técnicos rigorosamente selecionados.



CLICHERIA
E ESTEREOTIPIA *Lastri*
Angelo Lastri & Filho
Rua Independência, 362/372
Telefone: 32-7098
SÃO PAULO



Carroça de pastor do Puy de Dôme.

Museu de Artes e Tradições Populares

Indo recentemente a Ribeirão Preto, vimos um museu etnográfico onde a tradição popular local é arquivada com tôdas as homenagens da saudade municipal. Talves o povo, que sempre evolui, não se dê o devido valor àquelas coleções quase seculares. Todavia equivalem ao material quase análogo que, *mutatis mutandis*, acaba de ser recolhido em França ao Museu de Artes e Tradições Populares. Vendo-se, por exemplo, a "roulotte" de um pastor do Puy de Dôme, se pensa em veículos quase idênticos que encaharam no museu da Municipalidade da Terra Roxa muito antes do reinado também já arcaico do Ford de bigode...

O IX Prêmio Lissone

O Prêmio Lissone, no valor de um milhão de liras, é um dos mais importantes da Europa. Concorreram a êsse prélio de Milão, em 1955, artistas da Áustria, Bélgica, Brasil, Alemanha, França, Itália, Holanda e Suíça. Foi convidado para integrar o júri internacional de premiação composto de 13 membros internacionais, o crítico e ensaista Mário Pedrosa, a quem coube também a tarefa de selecionar telas de artistas brasileiros para o supracitado certame. Por falta de auxílio oficial, Mário Pedrosa não pôde comparecer. Os artistas brasileiros que remeteram obras para Milão foram: Ivan Serpa, Maria Leontina, Milton Dacosta, Antônio Bandeira, Roberto Burle Marx, Lygia Clark, Di Cavalcanti, Arnaldo Pedroso d'Horta, Alfredo Volpi e outros. Durante os trâmites primordiais da sessão reunida para a premiação, foi selecionado o melhor conjunto constituído por telas de Milton Dacosta, Renato Birolli, Sergio Poliakov, Schneider, Van Lint, Josef Mikl, Fritz Winter, H. Cornille, Walter Bodmer, representantes respectivamente do Brasil, da Itália, da França (2), da Bélgica, da Áustria, da Alemanha, da Holanda e da Suíça. Coube o 1.º prêmio a Renato Birolli e o 2.º a Sergio Poliakov.

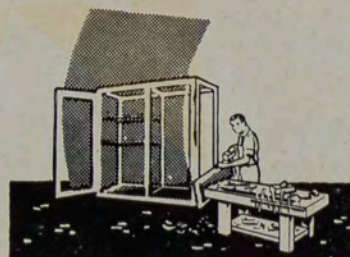
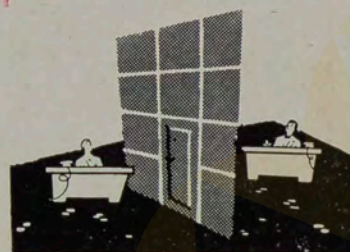
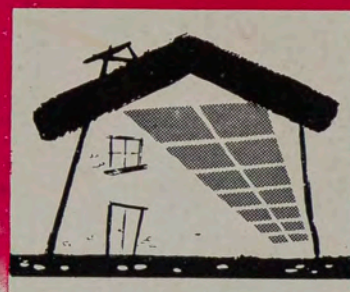
A MADEIRA INCOMBUSTÍVEL!

FLEXÍVEL
TERMO-ISOLANTE
INATACÁVEL PELOS ROEDORES
IMPERMEÁVEL...

interflex

A MADEIRA MINERAL

é produto que representa o tirocínio, técnica e experiência de 50 anos na fabricação de produtos de cimento amianto. Devido à alta pressão a que se submete no curso de sua fabricação e, às fibras orgânicas que entram em sua composição, as chapas Interflex possuem grande flexibilidade. Interflex é absolutamente incombustível, inatácavel por insetos e roedores e não absorve a umidade. Podendo ser trabalhado tão facilmente como a madeira e com as ferramentas comuns de carpinteiro Interflex é um produto que corresponde perfeitamente, nos inúmeros usos indicados, entre eles, forros, divisões, revestimentos, móveis, decorações, etc. Dispensa acabamento, e pode entretanto ser pintado, lustrado ou envernizado.



Outros produtos Eternit,
chapas onduladas e peças moldadas,
caixas d'água, tubos para esgoto sanitário,
descarga e ventilação, tubos de pressão, etc.

UM PRODUTO

Eternit

ETERNIT DO BRASIL CIMENTO AMIANTO S.A.

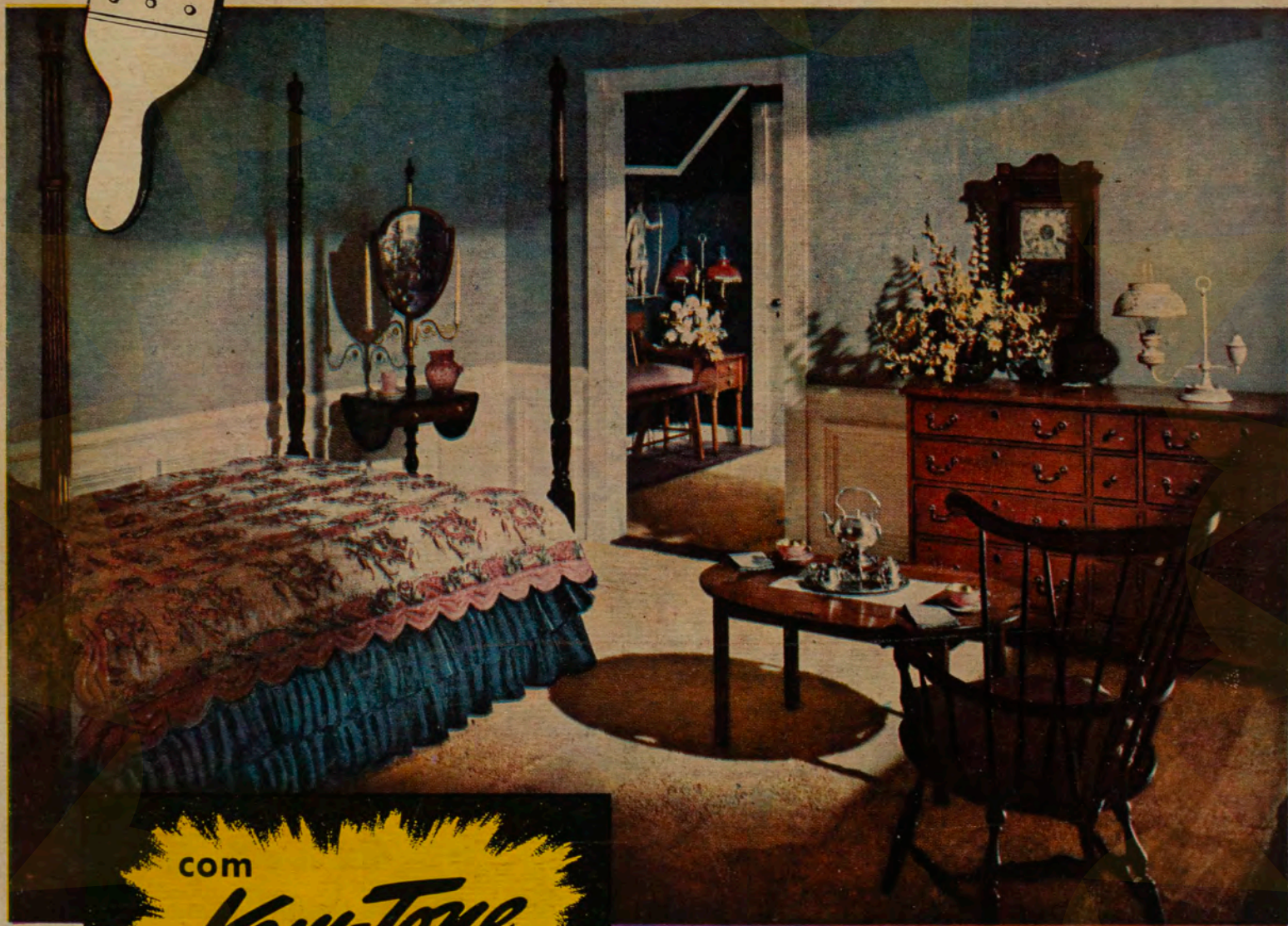
SÃO PAULO — RIO DE JANEIRO

SOLICITE

FOLHETOS H-1 E INFORMAÇÕES A CAIXA POSTAL, 7044 - SÃO PAULO

EM SÃO PAULO, A VISITA DO NOSSO CORRETOR PELO FONE 34-3008

Novas perspectivas e mais beleza para seu lar



com
Kem-Tone

KEM-TONE agora em
13 lindas tonalidades!
Peça para ver as novas cartas de cores

— a tinta mágica que seca em 1 hora!

Com Kem-Tone as paredes ganham nova aparência e contribuem para tornar o ambiente mais rico, mais acolhedor. Kem-Tone é lavável, uniforme e cobre a maioria das superfícies com 1 só demão.

UM PRODUTO DA
SHERWIN WILLIAMS
TINTAS E VERNIZES
COBRREM A TERRA
DO BRASIL S.A.

Caixa Postal, 2444 - São Paulo