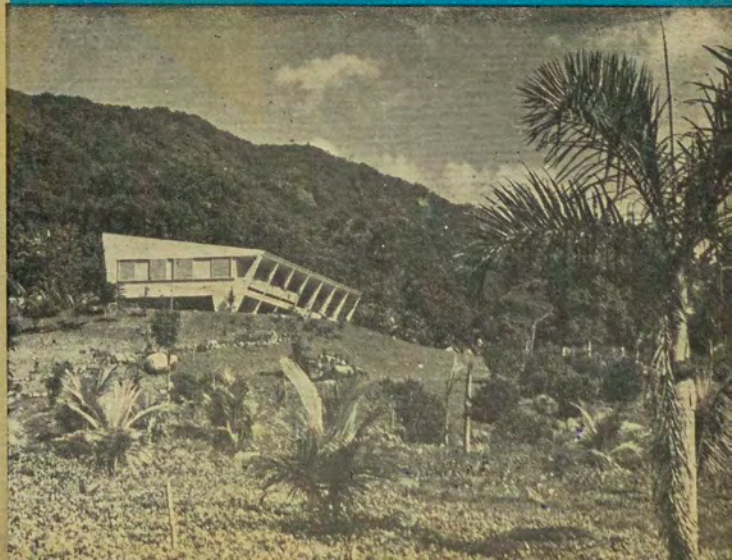
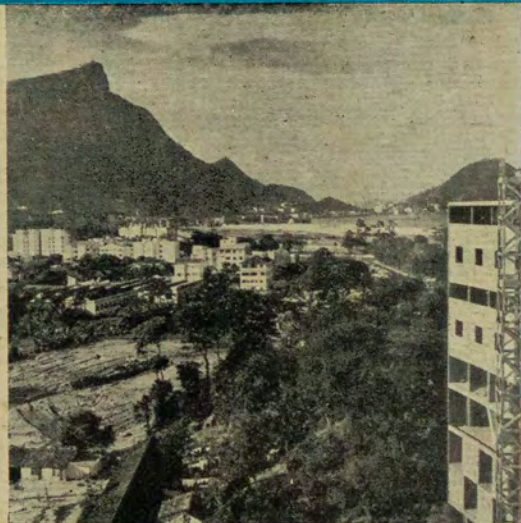


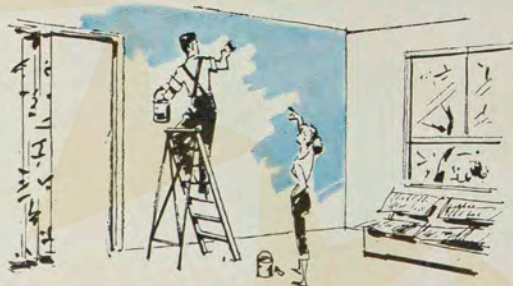
24

HABITAT

revista de arquitetura e artes



Imagine o interior do seu lar nestas lindas cores!



SÃO AS SUAVES TONALIDADES DE

FACIL-IT

TINTA FÔSCA SOLÚVEL EM ÁGUA

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 1/2 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 Uruguiana, 118 - sala 505 - Tel.: 43-4529

À VENDA EM TODO O BRASIL

KNOEDLER

Established 1846



Gerard Terborch (1617-1681), "Retrato de um homem velho", 17 $\frac{3}{4}$ x23 $\frac{3}{4}$ c.

OLD MASTERS
AMERICAN PAINTING
FRENCH IMPRESSIONISTS
CONTEMPORARY PAINTING

Framing

Prints

Restoring

NEW YORK CITY

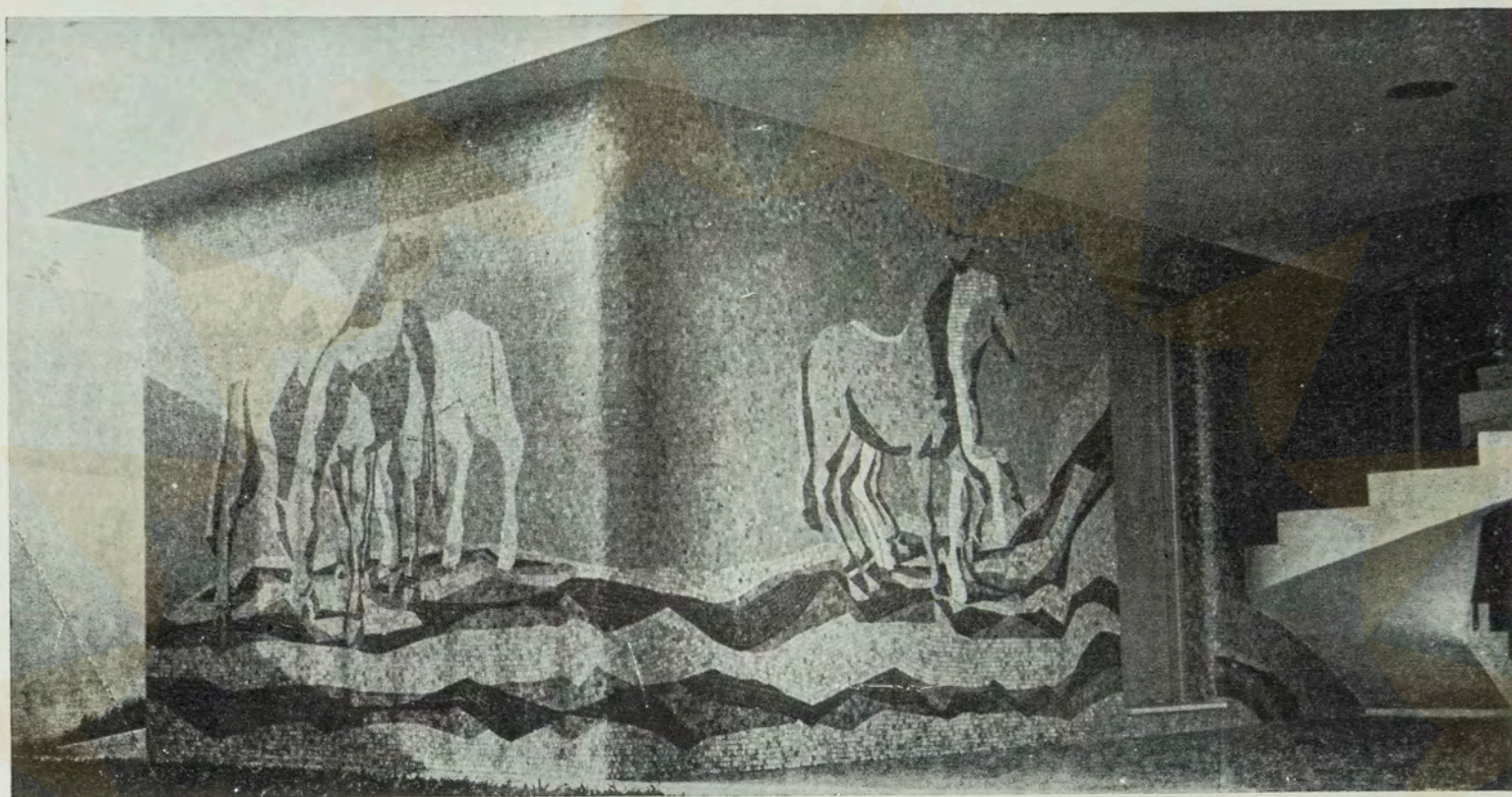
14 East 57th Street

LONDON

14 Old Bond Street

PARIS

22 Rue des Capucines



Mural de Clovis Graciano

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 Almirante Alexandrino, 200, s. 202 - Fone, 22-4394

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

SALVADOR: GERALDO GONZAGA - Rua Alvares Cabral, 8

BELO HORIZONTE: BITTENCOURT & CIA. LTDA. - Av. Amazonas, 266, 12.º andar, Sala 1218 - Fone, 2-6354

**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

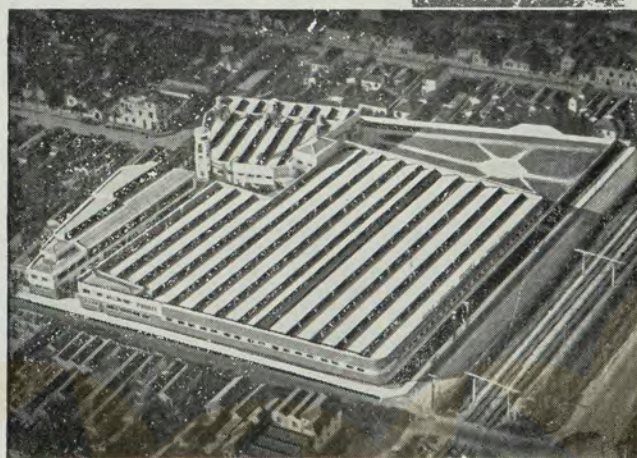
USINA: VIA ANCHIETA, KM. 13 - ESTRADA TABOÃO 200

SÃO PAULO

Um colchão de molas para cada brasileiro!

Hoje todos sabem que um colchão de molas não é luxo — é uma necessidade. Todos conhecem o seu valor como complemento de conforto e de saúde — todos desejam possuí-lo! E são tais as facilidades para sua compra — que cada vez mais, um número maior de pessoas se encontra em condições de comprá-los. Convincente de que dentro de um futuro não muito remoto será possível assegurar a cada brasileiro o uso de um colchão de molas cientificamente construído, Armações de Aço Probel S. A. vem aperfeiçoando ano após ano, o seu sistema industrial. Utilizando máquinas mais modernas e poderosas, melhorando o padrão e o rendimento de sua produção, criando novos tipos e modelos de colchões e de outros artigos para o lar, Armações de Aço Probel S. A. estende o benefício de seus produtos a um número sempre crescente de bolsos. Assim como vem acontecendo nos mais adiantados países do mundo, o Brasil também poderá um dia orgulhar-se de que a grande maioria de sua população goza do conforto do colchão de molas — sem dúvida, um índice expressivo do grau de civilização de um povo.

A maior indústria de colchões de molas da América do Sul é a ARMAÇÕES DE AÇO PROBEL S. A. Mantendo sempre a sua tradicional qualidade, os produtos Probel são comprovadamente os mais vendidos em todo o país!



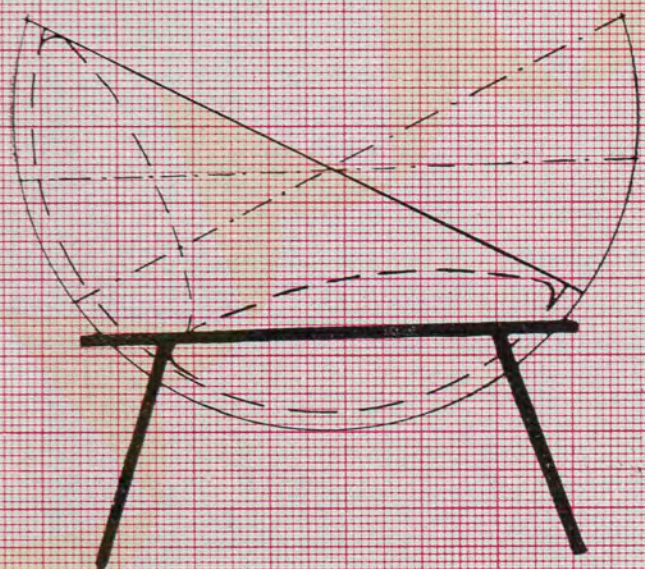
"O Semeador"
Estátua nas imediações
do Palácio 9 de Julho
em São Paulo

ARMAÇÕES DE AÇO **Probel** S. A.

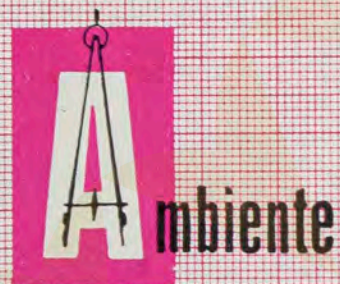
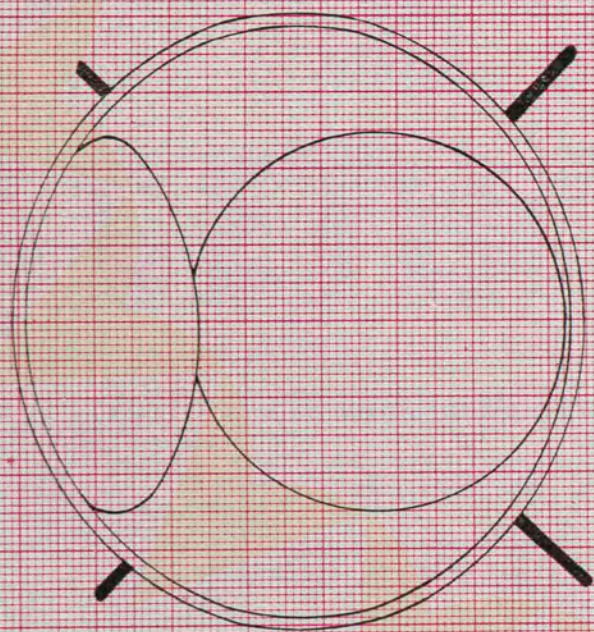
Pioneira da industrialização do conforto no País



Fábrica: Rua Vilela, 307 (Tatuapé) - Tel. 9-0927 (PBX) - Caixa Postal 1.711



modelo criado pelo arquiteto lina bo - são paulo - brasil.
direitos exclusivos de fabricação para o brasil, adquiridos
para ambiente, ind. e com. de móveis s. a.,
são paulo. todas as poltronas levarão um rotulo
com o número de ordem e assinatura do arquiteto criador.



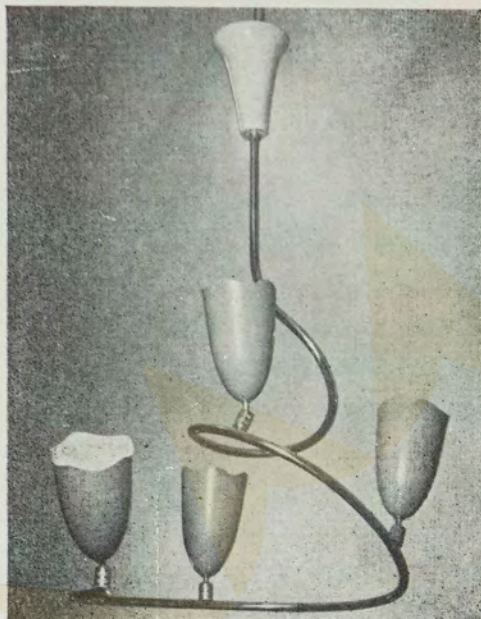
ambiente

decoração
móveis modernos
desenhos exclusivos
tecidos originais

FÁBRICA DE LUSTRES

LUSTRES para DECORAÇÃO

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



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



V. RIBEIRO LTDA.

FABRICANTE - IMPORTADOR - EXPORTADOR
ESCRITÓRIO - EXPOSIÇÃO - FÁBRICA

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

LADRILHOS

GRANITINA

TERRAZZO

C. PUGLIESE & CIA. LTDA.

Rua Tabôr, 123 - Tel. 63-2047

- 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

GARANTIMOS

**a alta
qualidade**



**das Portas
Compensadas**

GETHAL

**SÊCAS, LEVES,
SUPERIORES NO
ACABAMENTO**

Se o problema é construir, procure conhecer as Portas Compensadas Gethal. Peça informações... consulte os especialistas! Saiba porque podemos garantir a alta qualidade das Portas Compensadas Gethal. São peças rigorosamente inspecionadas através de inúmeros testes, que lhes asseguram secagem igual, peso inferior, esmerado acabamento. A experiência de centenas de arquitetos e construtores nos permite garantir sem restrições a alta qualidade das Portas Compensadas Gethal.

Portas Compensadas Gethal - Fabricadas por
GETHAL S.A. - INDÚSTRIA DE MADEIRA COMPENSADA
PORTO ALEGRE - RIO GRANDE DO SUL -



REPRESENTANTES:

COMPENSADOS SUL RIOGRANDENSE S.A.

Rua Visconde de Parnaíba, 771/783 — Fones: 33-1575
e 37-0259 — Caixa Postal 404 — São Paulo

FORNECEMOS:

portas compensadas acabadas, portas semi-acabadas (miolos) e esquadrias completas

E MAIS:

Compensados para móveis em geral
Compensados à prova d'água para barcos
Compensados à prova d'água para fôrmas de concreto
Compensados para aviões
Lambrís para revestimento interno e balcões

SEM COMPROMISSO

Utilize este cupom e peça orçamentos, catálogos, listas de preços para portas e compensados em geral.

NOME
RUA.....
CIDADE..... ESTADO.....

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

**O BRASIL
E SUA
ARQUITETURA**



EDIFÍCIO TUCUMÁN — SÃO PAULO
PROJETO: ARQU. ARNOLD FRANÇOIS HEEP
CONSTRUÇÃO: DR. OTTO MEINBERG

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





Hall central do novo Aeroporto de São Paulo.

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



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

(FUNDADA EM 1934)

Vendas e Mostruários: R. Nestor Pestana, 47; Te's: 34-8043 e 35-3433



Nova Loja da Sears em Água Branca

ÁREA CONSTRUIDA... 20.000m²
PRAZO DE EXECUÇÃO... 16 MESES
AR CONDICIONADO EM TODO
O PRÉDIO.

SISTEMA «SPRINKLER»
CONTRA FOGO NO SUB-SOLO
ESTACIONAMENTO INTERNO
PARA 300 CARROS.

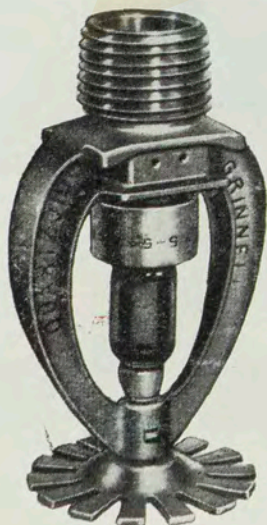
USINA GERADORA DIESEL COM
CAPACIDADE DE 1500 KW.

COMPANHIA CONSTRUTORA PEDERNEIRAS S/A

RIO DE JANEIRO
AV. GRACA ARANHA, 226 — 5.º PAV.
TELEFONE: 42-6127



SÃO PAULO — FILIAL
RUA BARÃO DE ITAPETININGA, 140
12.º AND. — SALA 121
FONES: 33-3955 e 37-2057



Proteção automática contra Incêndio

SPRINKLERS "GRINNELL"

O PROJETO, FORNECIMENTO E MONTAGEM DE TÔDA A
PROTEÇÃO CONTRA INCÊNDIOS DA NOVA LOJA SEARS-
ROEBUCK, NA ÁGUA BRANCA, SÃO PAULO
FORAM CONFIADAS À

RESMAT LTDA.

REPRESENTANTES DE
MATHER & PLATT LTDA.
MANCHESTER E LONDRES

RUA DO CARMO, 56; 2.º ANDAR; FONE.: 35-6897; SÃO PAULO
SPRINKLERS * MULSIFYRE * PROTECTOSPRAY * HIDRANTES

Recomendado

pelos

MAIORES ARQUITETOS DO PAÍS!

alumínio "Albra"



CHRISTIANI & NIELSEN, construtores responsáveis pelos modernos edifícios da "Brasmotor" em São Bernardo, reservaram um lugar de destaque para as ligas de alumínio "Albra". Na foto, vista da fachada construída com chapas de alumínio em seções trapezoidais, mais leves, resistentes e inalteráveis ao tempo.

FICHET & SCHWARTZ-HAUTMONT forneceram estas portas feitas de perfis extrudados e chapas "Albra", que garantem os edifícios da "Brasmotor". As portas de alumínio resistem infinitamente ao tempo e à corrosão e nunca perdem sua bela aparência. Dispensam até mesmo pintura!



Oportunidades inteiramente novas estão agora abertas para o arquiteto e o construtor! Inúmeros problemas são resolvidos melhor e mais rapidamente, com o emprêgo das ligas especiais de alumínio "Albra", em chapas e perfis. Nas divisões internas, portas, esquadrias, efeitos arquitetônicos especiais... em dezenas de aplicações, as vantagens extraordinárias do alumínio "Albra" tornaram antiquados todos os outros materiais conhecidos!

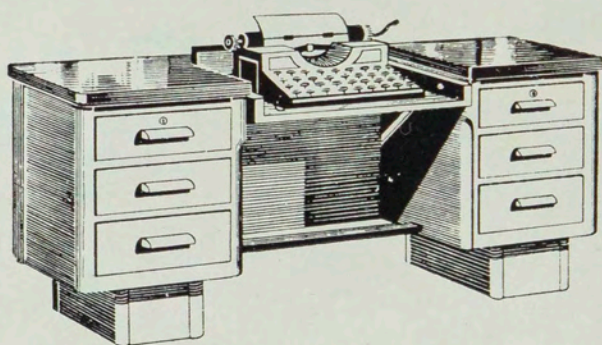
Nossos Engenheiros colaboram sem compromisso na solução de qualquer problema ligado à utilização do alumínio "Albra", em construções de qualquer tipo. Escreva-nos ou visite-nos pessoalmente.



ALUMÍNIO DO BRASIL, S.A.

São Paulo: Largo Paissandu, 51 - 8.º - Fone 36-3155
Rio de Janeiro: Rua México, 21 - 6.º - Fone 42 8254

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

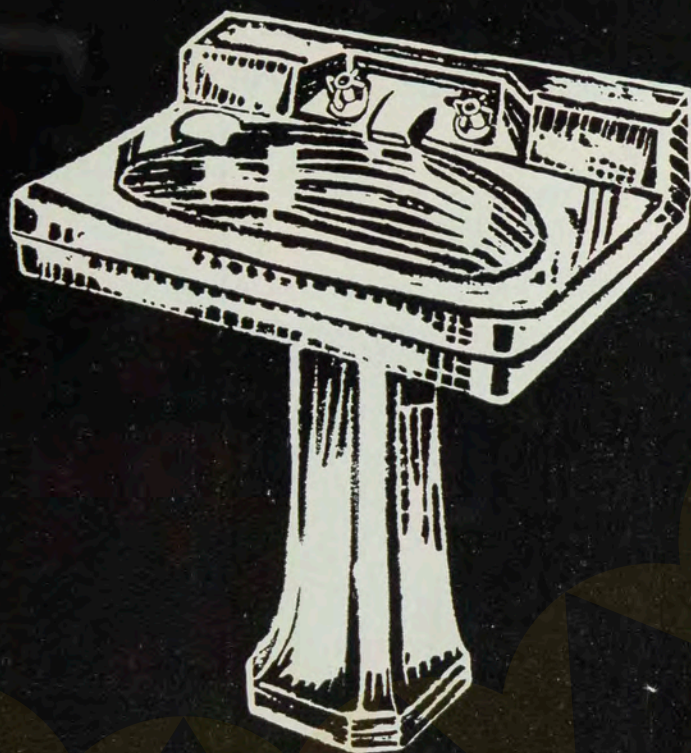
Avenida Brigadeiro Luiz Antônio, 289 - (Loja Única) — Telefones: 35-2942, 33-7922 e 33 2324

SÃO PAULO

PARA TODOS OS
aMBIENTES
EM TÔDAS AS CÔRES

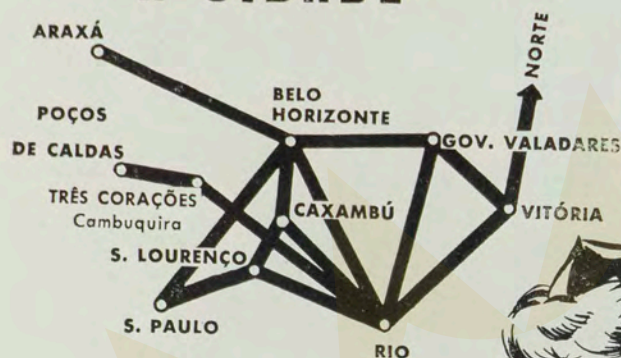
H^{ERVY}

LOUÇA
SANITÁRIA
ELETRO-
VITRIFICADA



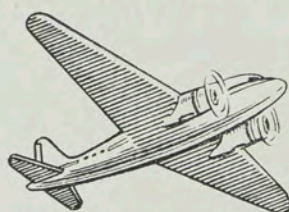
Romano

ESCOLHA A CIDADE



e veja como
são fáceis as
viagens às

ESTAÇÕES DE ÁGUAS pela "NACIONAL"



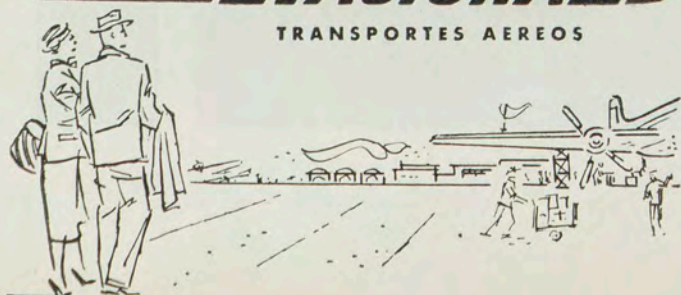
Seja qual for a época do ano em que o Sr. deseje viajar às estações balneárias de Araxá, São Lourenço, Poços de Caldas, Caxambu, Cambuquira ou Lambari, estarão sempre às suas ordens os exemplares serviços da NACIONAL TRANSPORTES AÉREOS.

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

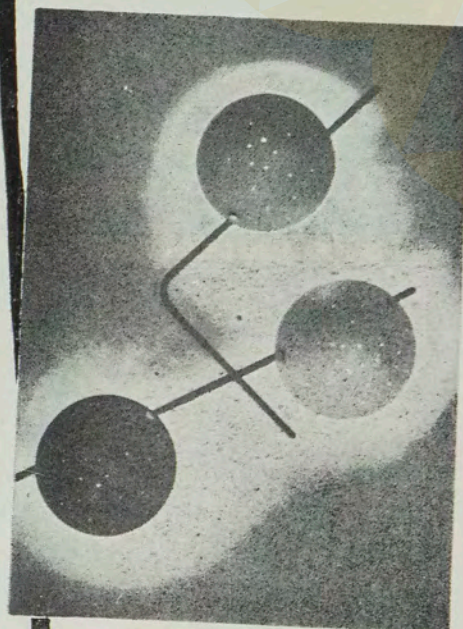
TRANSPORTES AÉREOS



lampadas

para ambientes

modernos



dominici

REPRESENTANTES :

BELO HORIZONTE: Herbert Coutinho Gosling
Rua Espírito Santo, 621 - 1.º and. s. 10

CURITIBA: Móveis Paciornik Ltda.
Rua Dr. Pedrosa, 151

FORTALEZA: Antonio Arruda Botto
Rua do Rosário, 300

RECIFE: Irmãos Rozenblit e Cia. Ltda.
Rua da Aurora, 77/79

são paulo: rua 13 de maio, 53 - tel. 33-9372

ESTRADA DE FERRO SOROCABANA

PROPRIEDADE E ADMINISTRAÇÃO DO ESTADO DE SÃO PAULO



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

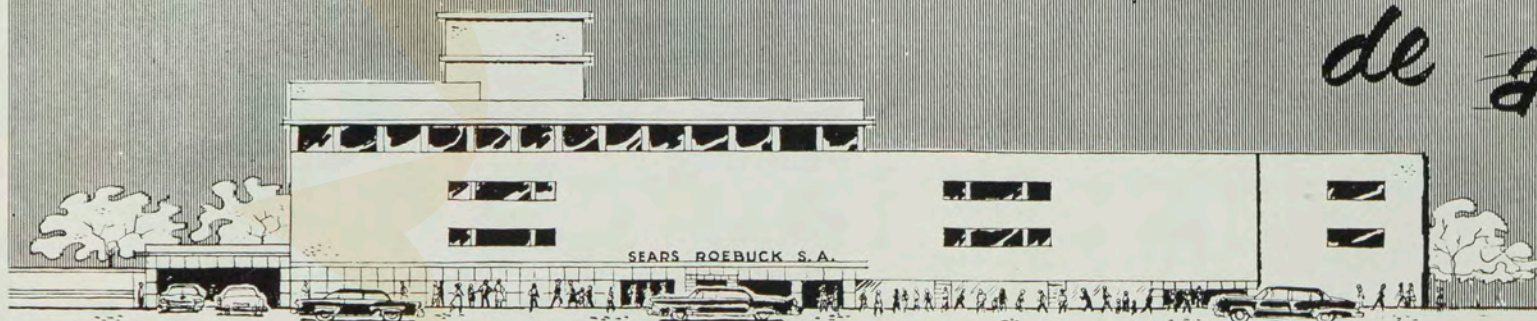
Reparação da ponte sobre o canal dos Barreiros, em São Vicente. Linha Santos-Juquiá



2.212 KM. DE LINHAS FÉRREAS A SERVIÇO DO BRASIL

3.854.000 m³

de ar condicionado!



Eclética CW1055-2

- na mais moderna e completa Loja-Magazin da América do Sul!



CEIBRASIL, BELINKY, ENGENHARIA E COM. LTDA.

Rua Formosa, 59/69 — Tel. 33-6314 — São Paulo

Representantes exclusivos de

WORTHINGTON



REFRIGERAÇÃO — AR CONDICIONADO

Esse fabuloso algarismo fala por si mesmo. Representa a circulação de ar realizado em cada 8 horas, nas dependências da grande filial da Sears, na Água Branca! Toda a maquinaria especializada é da famosa marca Worthington e foi fornecida e instalada pela Cebec — Ceibrasil, Belinky, Engenharia e Comércio Ltda. A filtragem, resfriamento e desumidificação desse volume de ar, requer 780 H. P. de motores — potência suficiente para iluminar toda uma cidade de 12.000 habitantes — empregados para acionar compressores frigoríficos, bombas d'água, filtros automáticos de ar, ventiladores e outros equipamentos dessa importante instalação. É pois, com orgulho que a Cebec — concessionária dos equipamentos Worthington em São Paulo — congratula-se com a aireção da Sears, Roebuck S. A. e, em especial, com o povo paulistano pela inauguração dessa grandiosa loja — a mais moderna e completa da América do Sul — dotada de AR CONDICIONADO, para maior conforto de seus clientes.



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

P-1.130



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 sollicitamente a qualquer consulta.

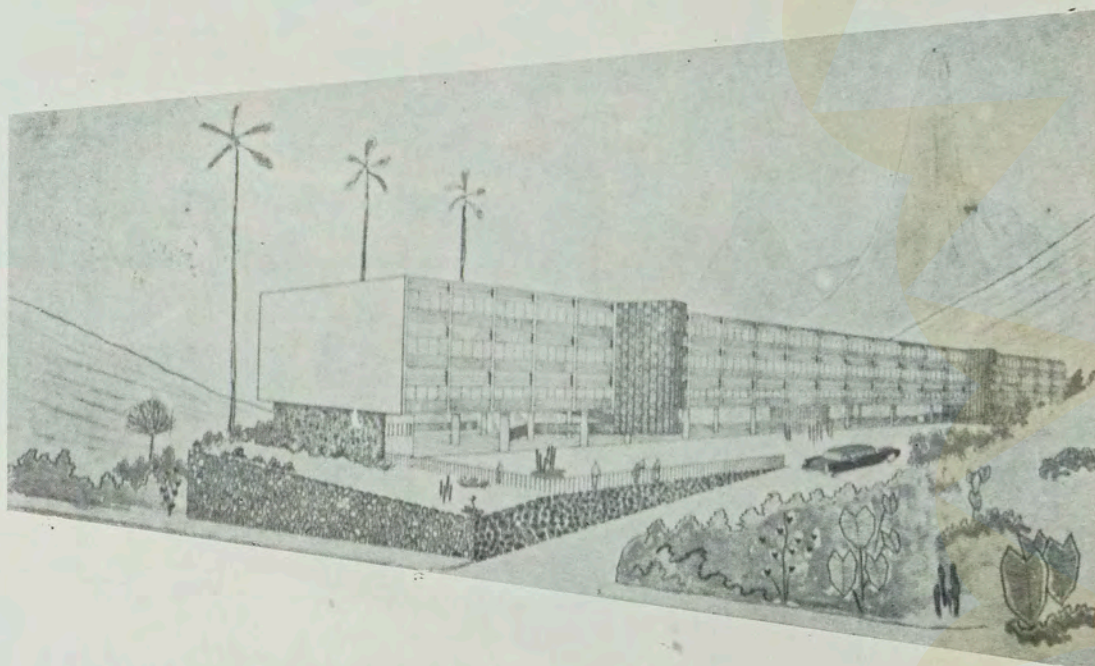
A MODERNA ARQUITETURA BRASILEIRA
A T I N G E T E R E Z Ó P O L I S

EDIFÍCIO PARQUE SERRA DOS ORGÃOS

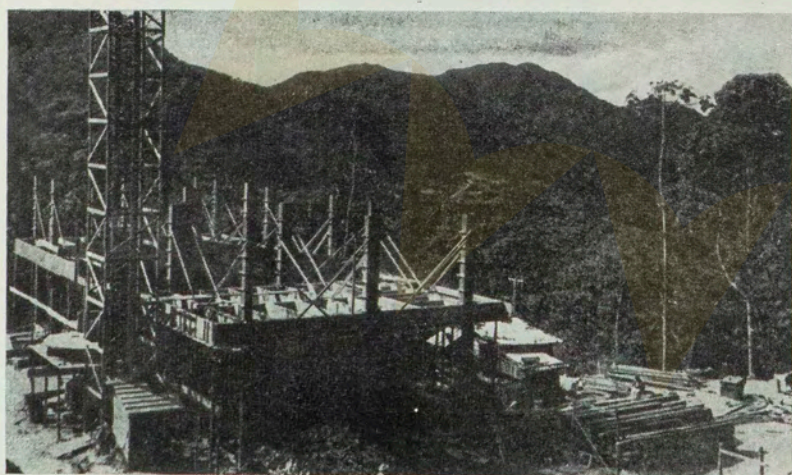
Incorporação e construção da

CONSTRUTORA PECEGUEIRO LTDA.

Acesso por
rampas suaves



Projéto dos arquitetos:
Alfredo Pecegueiro do Amaral
Carlos Alberto de Carvalho
José de Paiva Calvet



Fase da obra

Preços dos apartamentos:
Cr\$ 215.000,00

N.º 24 - ANO V - Outubro de 1955

Nossa Capa: Conjunto residencial Gávea, Rio (arq. Afonso Eduardo Reidy). Residência campestre, D. F. (arq. Sérgio W. Bernardes). Corte da Igreja dos Inválidos, Paris.

SUMÁRIO

Ensino de Arquitetura e Urbanismo	Geraldo Ferraz	1
Aspectos da arquitetura contemp. inglesa		2
Conclusões comentadas do IV Congresso da U. I. A.	Geraldo Ferraz	3
Uma capela na França	Le Corbusier	7
A arquitetura da sociedade industrial (III)	arq. Paulo F. Santos	8
Arquitetura psicossomática	arq. Aluizio da Rocha Leão	10
"Cidade Radiosa"	Le Corbusier	12
A 4 principais funções de uma cidade	arq. Oswaldo Corrêa Gonçalves	13
O uso do cobre nas construções		14
Armazens e estação de passageiros do Pier Mauá, Porto do Rio	arqs. Carlos Frederico Ferreira e Sérgio W. Bernardes	16
Conjunto residencial Gávea, Rio	arq. Afonso Eduardo Reidy	23
Igreja N. S. da Glória	M. de Vasconcellos	28
Abrigo e bar em Petrópolis	arq. Olavo Redig de Campos	29
Pouso Fernão Dias e Residência campestre	arq. Sérgio W. Bernardes	32
Edifício de apartamentos em São Paulo	Zarzur & Kogan Ltda.	37
Uma nova loja em São Paulo	Construtora Pederneiras Ltda.	43
A Melanesia e o "Dadismo"	Manuel Germano	48
O Cartaz na Inglaterra		50
Exposição do Art Director Club	Rosy F. de Borba	51
Gustave Courbet, pai da pintura realista	Jacques Aubert	52
Oswaldo Goeldi	José Geraldo Vieira	54
Desenhos de Caribé	J. G. V.	56
Arte amazônica	Nap. Figueiredo	58
Barrica, o Cearense	Georges D. Landau	62
A escola de Juqueri		63
As mais antigas fotos	R. K.	64
Gustav K. Beck	Gerhard Schmidt	65
Artesanato nos U.S.A.		66
A arte do mosaico	Heinz Schueler	67
Noticiário		68

FOTOGRAFIAS:

Agence Diffusion Presse, Alice Brill, Dellos, Paris, Eduardo Katzenstein, Ernesto Mandowsky, Flavio Salazar, Folha da Noite, Foto Sender, Halsman, Paris, Heinz Schueler, Jamar C. Santos, M. R. L. (France Press), Museum of Modern Art, P. Molinard, Walter Welleck, Yoichi Okamoto.

DIR. RESPONSÁVEL: Geraldo N. Serra

EDITOR: Rodolfo Klein

DIREÇÃO E ORIENTAÇÃO DA SEÇÃO DE ARTES PLÁSTICAS: José Geraldo Vieira

REDAÇÃO, ADMINISTRAÇÃO E PUBLICIDADE:

Rua 7 de Abril, 230, 8.º andar, conj. 837/8; Fone 35-2837; São Paulo, Brasil

FILIAL NO RIO DE JANEIRO:

Bureau Interestadual de Imprensa, Pr. Mauá, 7; 13.º; sala 1301 a 24; Fones: 23-6129 e 43-9918

Ensino de arquitetura e urbanismo

Geraldo Ferraz

Ramo das belas artes na tradição, pode-se dizer que sem muitas raízes, pois parte do segundo quartel do século passado, a arquitetura tem tido, no Brasil, um ensino precário, que se não distanciou muito, na concepção, até há pouco, das linhas seguidas por Grandjean de Montigny, o fundador da primeira cadeira de arquitetura no país. O contraste entre esse ensino e a arquitetura moderna brasileira é tão grande, que se não explicaria, senão pela intervenção de nacionais e estrangeiros formados fora do país, e que para aqui vieram trabalhar, trazendo idéias novas, debates, projetos. Um Warchavchik, um Rino Levi, um Flavio de Rezende Carvalho, na linha dos pioneiros, representam bem esses casos: os dois primeiros se formaram na Itália, o último na Inglaterra. Sem dúvida, no Rio, foi a geração estudante de 1931, da Escola Nacional de Belas Artes, que tomou a si trabalhar dentro das linhas da arquitetura viva. A escola passara pela intervenção precisamente naquele ano, sob a direção do arquiteto Lúcio Costa, nome então ligado ao colonial, beneficiou-se da nova orientação que a revolução de 30, no plano educacional, confusamente, pretendia. A ida de Warchavchik para o Rio, como professor de Arquitetura, a primeira casa por ele construída na capital do país, dentro do espírito racional que inaugurara em S. Paulo três anos antes, a presença, por semanas, no Rio, de um arquiteto da importância de Frank Lloyd Wright, presente a um Congresso, são os encadeamentos que explicam a formação da primeira leva de arquitetos modernos, leva que vai abrir caminho com o notável projeto da ABI (Marcelo e Milton Roberto), e cristalizar-se no grande projeto do Ministério da Educação (em que sob o comando do "risco" de Le Corbusier surge a primeira equipe de sete arquitetos jovens e modernos). A geração de 31 deveu também muito a si mesma, à força de sua convicção, inspiradora do seu fervor autodidático até hoje.

Em S. Paulo, o ensino da arquitetura só em 1948 vem se situar em escala universitária. No Mackenzie, o ensino, único existente, derivava todo da mesma concepção de Grandjean de Montigny, e sua direção e orientação marcam passo até hoje... Mas se a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de S. Paulo foi fundada há sete anos atrás, só em 1952 tentou-se lhe dar um regulamento, pois funcionava apoiada na legislação da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil, e na Politécnica, esta também obsoleta.

Pode-se dizer que há um indício de conquista ao denominar-se a Faculdade sob a designação das duas disciplinas. Não se trata dum acaso, mas do amadurecimento de uma idéia. Recorde-se que exatamente nesse ano, ao reunir-se o primeiro Congresso da União Internacional de Arquitetos, sob o temário geral — o arquiteto diante de suas novas tarefas — particularizava-se a abertura do debate com o tema: "o arquiteto e o urbanismo". Os trabalhos apresentados, discussões e conclusões levavam à idéia de que ao ensino da arquitetura impunha-se uma especialização em urbanística. Fazer arquitetura, dizia-se, implicava atenção ao problema geral do urbanismo. Inversamente colocada a questão, para fazer urbanismo, o arquiteto "tomará certamente o lugar preponderante nos planos de organização das aglomerações, por que se trata aí de realizações onde suas qualidades de arquiteto intervirão em toda a sua amplitude" (do texto final da Resolução). Quinze anos antes, a Carta de Atenas, redigida pelo CIAM em 1933, mas só publicada em 1941, em plena guerra, indiretamente formulava o mesmo: "a arquitetura é a chave de tudo". Presidindo aos destinos da cidade, desde a célula essencial do tecido urbano, do alojamento, à sua localização na unidade de habitação, à reserva antecipada dos espaços livres, à organização do espaço em locais de trabalho e de recreio, à rede da circulação ligando as várias zonas... "a arquitetura é responsável pelo bem-estar e a beleza da cidade".

Todos esses precedentes, não obstante a novidade do urbanismo, justificavam a conquista realizada. Faltava a regulamentação, que está em terceira discussão na Assembléia, em redação definitiva. O comentário passa agora a uma avaliação das conquistas: chegamos afinal, sete anos depois, à cristalização desse ensino, através da sua peculiar e adequada regulamentação, para formação de arquitetos e urbanistas.

O texto do Regulamento divide, como se sabe, o ensino da Arquitetura e do Urbanismo

PREÇOS DE ASSINATURAS E VENDA AVULSA:

BRASIL: 6 números anuais, Cr\$ 275,00; número avulso, Cr\$ 50,00; atrasado, Cr\$ 70,00

ESTRANGEIRO: 6 núm. anuais, US\$ 10,00; núm. avulso, US\$ 1,75; atrasado, US\$ 2,00

em cursos seriados diversos, colocando o segundo acessível apenas aos portadores de diplomas de arquiteto ou de engenheiro civil, numa especialização acima daquelas profissões. Essa divisão, pressupondo para as finalidades arquitetos e urbanistas a se formarem, é seguida em muitas escolas na América e na Europa. O arquiteto antes do curso especializado, contudo, não ignorará a matéria urbanística. Infelizmente, insere-se a cadeira 23 (Urbanismo), apenas no quinto ano de Arquitetura; nos quatro primeiros o estudante não toma pé na disciplina, quando seria útil que as noções acompanhassem a composição de arquitetura desde o primeiro ano, e tendo sido, felizmente, adotado o regime de ateliê, a prática incutiria a idéia mais geral, contemporaneamente. A análise e a sociologia urbanas são elementos importantíssimos na mudança da mentalidade do estudante, dando-lhe uma idéia mais clara do papel do arquiteto, estimulando-o ao serviço público e social que a profissão representa. Não se trata de formar especialistas, técnicos burocráticos, arquitetos sem visão; ora, na cadeira de Urbanismo só se vai coroar o ensino da arquitetura com as noções da cadeira, que então dominará o estudante fazendo-o processar a uma revisão de tudo o que aprendeu, ou fazendo-o re-

jeitar quanto querem então lhe ensinar para "aplicar" em crítica, análise e re-estudo de matérias como Arquitetura Analítica, Composição de Arquitetura, Teoria da Arquitetura, Noções de Economia Política, de Estatística Aplicada, de Hidráulica Urbana e Saneamento, etc., onde o Urbanismo sempre interferirá desde que se queira sair um milímetro da particularização. É verdade que a mentalidade do professor pode e deve determinar a inclusão das noções urbanísticas, sempre que necessário: mas depende do professor, elas não estarão no programa, embora ao ensino a recorrência às condicionantes urbanísticas sempre se apresentem... E é este o espírito que informa o agrupamento por Departamentos das cadeiras congêneres (art. 4.º do Regulamento). O Urbanismo parece-nos "congénere" a tudo o que citamos acima, na seriação das matérias. E os professores que o quizerem, dentro do regulamento, aproveitando o trabalho facultado nos ateliês, poderão fazer muito.

Um papel enorme caberá então ao ponto principal que está em nosso entender no art. 6, que diz:

"Fica criado, anexo à Cadeira de Urbanismo, do curso de Arquitetura, um Centro de pesquisas e Estudos Urbanísticos, sob a direção do professor da Cadeira.

Este Centro (C.P.E.U.) destina-se:

- a) a realizar pesquisas, análises e inquéritos preliminares à execução de planos urbanísticos parciais ou gerais;
- b) a organizar planos diretores para os municípios que o desejarem;
- c) a realizar planos e estudos relativos à habitação, uso da terra, regulamentos e programas;
- d) à prática e exercícios dos alunos da Cadeira e do Curso de Urbanismo da Faculdade;
- e) à propaganda, educação e divulgação, de forma a facilitar a solução dos problemas urbanísticos.

A direção desse Centro poderá propor contrato de "professores nacionais, estrangeiros, urbanistas, pesquisadores, desenhistas e outros elementos necessários aos trabalhos, na forma e dentro do estabelecido no Regimento interno".

Com o C.P.E.U., o urbanismo ganha na Faculdade o papel do I.P.T. na Politécnica, e a função do arquiteto poderá se fundir imediatamente com a do urbanista antes da especialização. O assunto comporta certamente outras considerações.

2 Aspectos da arquitetura contemporânea inglesa

Durante a sua breve permanência em São Paulo, o arq. Gordon Graham, professor na Universidade de Nottingham, pronunciou uma palestra na sede do Instituto dos Arquitetos do Brasil, sob os auspícios da Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa. A citada palestra versou sobre "Aspectos da Arquitetura Contemporânea Inglesa — O trabalho de organização dos arquitetos na Inglaterra".

Embora se encontrem na Inglaterra certas origens da arquitetura moderna, a contribuição inglesa dos trinta últimos anos não é muito significativa. Não há grandes mestres tais Le Corbusier na França, e Gropius nos Estados Unidos. Após duas guerras mundiais, o clima econômico ofereceu poucas oportunidades à imaginação criadora na arquitetura, pois deu-se mais importância a fábricas, escolas e casas de baixo custo. Todavia, o conferencista confia no futuro próximo, salientando a existência de uma escola de jovens arquitetos ingleses, cujo trabalho será da maior significação no mundo inteiro.

A maior contribuição atual da Inglaterra ao movimento arquitetônico moderno se encontra na planificação das cidades e no urbanismo. Há um plano-mestre para todo o país, que é modificado e revisto de cinco em cinco anos. O planejamento baseia-se no conceito de que os edifícios não são unidades isoladas, mas devem entrar em conjuntos urbanos aceitáveis. O sistema de legislação e controle sobre o desenvolvimento urbano é muito compreensivo, sendo o Ministério de Planejamento Urbano e Rural responsável por ele no Parlamento. Em geral, até agora a maioria dos municípios tem mostrado espírito conservador, mas certos projetos, tais como o Royal Festival Hall e outras obras do London Country Council, dirigidas pelo Dr. J. L. Martin, a reconstrução

da cidade de Coventry que foi quase totalmente destruída pela guerra (arq. resp.: Gibson) e as novas escolas de Hertfordshire (Aslin) constituem exceções animadoras.

A maior realização de após-guerra está no programa de construção de escolas. O seu êxito demonstrou a importância da colaboração e do trabalho de equipe. O próprio Ministério da Educação, as autoridades municipais, os educadores, sociólogos, arquitetos, todos trabalharam em conjunto.

Os arquitetos ingleses são mestres no campo do planejamento arquitetônico e da utilização dos recursos materiais, pois o utilitarismo dos tempos atuais exige essas qualidades na reconstrução de fábricas e residências. Na Inglaterra há atualmente maior necessidade de edifícios de representação, tais como igrejas, edifícios cívicos, etc. Para isto, os arquitetos devem recorrer ao espírito de imaginação, de instrução artística dos arquitetos ingleses do passado, do tempo da construção das catedrais góticas, ou de Sir Christopher Wren e Inigo Jones.

O conferencista passou depois a descrever a organização da profissão do arquiteto na Inglaterra. A profissão é governada pela Lei do Parlamento. Quase todos os arquitetos são membros do R.I.B.A. (Instituto Real de Arquitetos Britânicos). A função principal da entidade é servir como sociedade erudita ao desenvolvimento da arquitetura. O "Registration Council" do R.I.B.A. exige controle sobre toda a conduta profissional, dispondo até do poder de expulsão do Instituto. É proibido o uso do título de "arquiteto" a menos que seja oficialmente registrado. O arquiteto não pode pôr anúncios nos jornais nem nos próprios projetos em construção, a menos que seu nome esteja em letras não maiores de

5 cms. de altura. É também proibido ao arquiteto trabalhar como engenheiro. O R.I.B.A. mantém uma escala dos honorários e recebimentos, a qual não varia de um arquiteto para outro, qualquer que seja a sua importância ou experiência. O Instituto fiscaliza as competições e nenhum arquiteto pode tomar parte em competições que não tenham a aprovação do Instituto.

Finalmente, o R.I.B.A. mantém controle sobre o ensino da arquitetura. Existem vários tipos de escolas. Algumas são faculdades de uma Universidade, outras fazem parte de escolas superiores de arte, e outras estão ligadas às escolas superiores de tecnologia. Há um pequeno número de escolas completamente independentes. Desta estrutura de ensino, emergem arquitetos de experiência diversa, alguns com maior contato com as artes plásticas, outros com a engenharia, e outros com a vida mais ampla da universidade. Há uma inspeção periódica dos "standards" de ensino feita pelo R.I.B.A., e todos os cursos das escolas aprovadas dão isenção dos exames do R.I.B.A. O curso para a formação do arquiteto é de cinco anos, mas o recém-formado é obrigado a trabalhar mais dois anos no escritório de um arquiteto. No fim desse período o arquiteto presta o exame final do R.I.B.A. sobre a prática e administração da profissão.

Terminando a sua palestra, o sr. Graham agradeceu ao Instituto Brasileiro de Arquitetos a oportunidade de proferir a conferência na sua magnífica sede, e a todos os arquitetos de São Paulo a hospitalidade com que foi distinguido. Os arquitetos de todos os países, quaisquer que sejam os métodos e problemas particulares, estão unidos na tarefa principal — a de criar um ambiente adequado para todas as atividades humanas.

Conclusões comentadas do IV Congresso da União Internacional de Arquitetos

Congresso da U. I. A.
Local: Scheveningen (Holanda)
Julho de 1955
Presidente: prof. J. H. van den Broeck

Tradução e comentários de Geraldo Ferraz



Entre os congressistas aparecem os arquitetos: Costa (Portugal), Abercrombie (Inglaterra), Avril Canas (Cuba), Jarbas Karman e Rino Levi (Brasil), e Klein (Israel).

Vinte anos depois da fundação do CIAM (Congressos Internacionais de Arte Moderna), no Châteaux de la Sarraz, no cantão de Vaud (Suíça), realizou-se, em meados de 1948, no mesmo cantão, na cidade de Lausanne, a fundação da União Internacional de Arquitetos, que mais ou menos regularmente vem efetuando, de dois em dois anos, um Congresso. O IV Congresso da União Internacional de Arquitetos acaba de se reunir na Holanda, em Scheveningen, designação feita em 1953, pelo III Congresso, efetuado em Lisboa.

Se, inicialmente, o ato de fundação seguido do I Congresso da U.I.A., já reunira um número singularmente grande de participantes, cerca de quatrocentos elementos, o IV Congresso que se efetuou em julho últi-

mo, reuniu mil arquitetos e urbanistas, o que é um número acima das possibilidades de uma discussão realmente proveitosa. O arquiteto Rino Levi, que acompanhou os trabalhos, deu-nos suas impressões dessa impossibilidade de um entendimento, de um esclarecimento mais adequado das questões em foco, não obstante a excelência da organização, quer pelo preparo técnico da apresentação do temário, quer pela facilitação das comunicações verbais e escritas, apto que se encontrava o Congresso em funcionar com um serviço de tradução em quatro línguas. Pelos relatórios que temos manuseado, dos Congressos anteriores, verificamos que o número dos componentes desses certames e a multiplicidade de subdivisões programadas no temário, concor-

rem, sempre, para resultados menos incisivos. No entanto, as conclusões alcançadas sempre merecem, como foi o caso, neste IV Congresso, um exame, e dele se aproveitará o confronto, a indicação, o pensamento dominante no meio técnico internacional, não obstante as diferenças existentes na base dos equipamentos industriais, que proporcionam imediatamente condições mais adequadas à padronização, e pois à economia, no duplo sentido, do custo e da realização formal.

Iniciamos aqui a divulgação dos textos que nos chegaram às mãos, das Conclusões aprovadas, no IV Congresso da U.I.A., cujo tema era "O Problema da Habitação", textos que acompanhamos de pequenos comentários nossos:

Conclusão da Comissão "Programa"

Presidente: A. Vlassov
Relator: S. J. Van Embden

1 — O Congresso propõe tomar por base o texto da "Declaração Universal dos Direitos do Homem" publicada em 1948 pelas Nações Unidas que, em seu artigo 25, especifica para a pessoa humana o direito ao alojamento. Todo o indivíduo tem direito a uma habitação. É então necessário definir o termo "habitação". A habitação é o espaço que satisfaz ao mesmo tempo às necessidades espirituais, afetivas e materiais do indivíduo e da família. Não sendo essa habitação um privilégio mas um direito essencial, não pode ser tributário de uma conjuntura econômica — ninguém deveria ser dele privado sob qualquer pretexto.

2 — Os Governos, que se comprometeram a pôr em prática a Declaração das Nações Unidas, são responsáveis pela habitação de seus administrados e devem decidir programas de construção inscrevendo em seus orçamentos as somas necessárias à sua realização.

3 — Os programas de construção se inserem logicamente no quadro dos programas gerais do equipamento dos países; eles fazem parte da "Planificação Integral" e se inscrevem nas prescrições dos planos nacionais, regionais e locais do Urbanismo.

A habitação, em si, sendo inseparável dos múltiplos edifícios necessários ao exercício da vida social, não pode ser concebida senão no quadro do Habitat por unidades residenciais organizadas, compreendendo escolas, centros culturais, lojas, igrejas, etc.

Nas cidades existentes, a renovação da habitação só deveria ser concebida em bairros inteiros e não por parcelas ou ilhotas isoladas.

4 — Compete aos arquitetos conceber a habitação, mas os governos têm o dever de regulamentar a construção das mesmas para evitar o abuso da iniciativa privada ou o desperdício dos recursos nacionais. Toda a regulamentação deve ser baseada num inquérito sociológico geral que deverá considerar as necessidades reais das populações interessadas assim como de todos os fatores fundamentais da região.

A regulamentação técnica deve deixar aos arquitetos a maior liberdade de criação, isso no interesse mesmo dos que vão habitar, não podendo o progresso no domínio da habitação resultar senão da pesquisa permanente que persegue.

5 — O Congresso deseja que a comparação dos regulamentos nacionais seja prosseguida pela U.I.A. em colaboração com o Comitê de Habitat das Nações Unidas e da Federação Internacional para a Habitação e Urbanismo,

a fim de redundar no confronto sistemático das normas atuais — isso após o estabelecimento prévio de uma terminologia internacional.

6 — As normas atuais mostrando-se quase sempre insuficientes para a satisfação das necessidades humanas, parece que os programas devem ter em conta melhores possibilidades do emprêgo futuro das habitações atualmente concebidas. Os investimentos consentidos devem ser amortizados num prazo limitado além do qual o valor prático dessas habitações deverá se encontrar anulado.

De qualquer maneira e tendo em conta o conjunto dos problemas da construção, parece que a noção de flexibilidade no tempo e no espaço deve intervir na concepção do programa para permitir ao homem satisfazer suas aspirações individuais no quadro da habitação coletiva e para conservar às nossas criações contemporâneas o máximo de eficácia no futuro.

Comentário

O predomínio da função social da Habitação está patente; a sua inserção no quadro dos programas gerais de equipamento nacional, compreendido num espírito de "Planificação Integral", parece-nos suficiente. O problema evocado na base da "Declaração Universal dos Direitos do Homem" das Nações Unidas, estabelecendo o "direito à habitação", resume com menos amplitude sociológica as considerações de Richard Neutra quando fazia a crítica da nova classe que substituiu, desde a Revolução Francesa, a ordem aristocrática. Passando a dirigir o mundo, a classe da burguesia industrial não produziu, em sua cultura contraditória, a solução dos problemas, conforme prometera. A "cultura própria, uma cultura produzida pela ampla colaboração de todos, o que significa democracia" (Neutra), ainda não resolveu o problema aqui colocado, da nova habitação.

Os princípios orientadores contidos na conclusão da Comissão "Programa" representam, de fato, as determinantes cardiais a inspirarem, no íntimo da mentalidade dos governos e legisladores, as soluções que se devem exigir. Observe-se, particularmente, a exigência do "inquérito sociológico geral" prévio, reclamada no item 4. Uma atuação mais viva dos arquitetos, das escolas, da imprensa especializada, deverá servir à infiltração desses princípios. Tudo reside, entretanto, na renovação dos mestres, da escola primária à escola superior, para que tenhamos possibilidade de sacudir o "sono do mundo" que pesa através dos preconceitos e das noções insuficientes, na psicologia dos indivíduos e das multidões, atemorizando-os e lhes impedindo a conquista da felicidade a que têm direito, a que o homem tem direito num mundo de compreensiva democracia social.

Conclusões da Comissão da Produção

Presidente: A. Grunsfeld (E.U.)
Relator: H. Van Kuyck (Bélgica)

1.0 O Congresso constata de uma parte, analisando os aspectos técnicos do problema:

1.1 Que na maioria dos países os arquitetos e os construtores em geral se preocupam com a industrialização da construção e tentativas encorajadoras extremamente interessantes nesse sentido foram empreendidas em diferentes países, mas ainda com caráter experimental e fragmentário.

1.2 Que a grande maioria dos profissionais e dos usuários do Habitat não se acha ainda consciente das vantagens tanto econômicas como sociais que podem resultar dessa industrialização e que é imperativo chamar a atenção de cada um sobre essas possibilidades.

1.3 Que em muitas dessas tentativas não se trata ainda sinão de uma produção em série de um projeto de espírito mais ou menos tradicional e realizado segundo métodos ainda semi-artesanais não se podendo confundir essas realizações, por mais interessantes que sejam, com a industrialização visada nas conclusões que se seguem.

1.4 Que as experiências de industrialização analisadas por ocasião do Congresso revelam duas maneiras bem distintas de abordar o problema:

a) A fabricação em série de um protótipo bem estudado para as suas necessidades funcionais e simultaneamente para as exigências de sua produção industrial em grande escala.
b) A produção industrial em grande série de elementos intercambiáveis com os quais o arquiteto comporá o seu projeto, devendo ser assegurado o intercâmbio de todos esses elementos por um sistema de coordenação modular das dimensões.

1.5 O Congresso recomenda que os estudos detalhados desses dois métodos sejam continuados simultaneamente com todo o vigor necessário (ver 1.4).

2.0 O Congresso constata de outra parte, analisando os aspectos legais e administrativos do problema:

2.1 Que os regulamentos locais sobre a construção, os métodos de desapropriações públicas ainda em vigor, constituem grandes obstáculos à introdução da industrialização da construção.

2.5 O Congresso recomenda atrair por todos os meios possíveis a atenção dos poderes públicos e de todas as autoridades competentes sobre a necessidade urgente de modificar essas disposições legais para permitir tirar-se da industrialização todas as vantagens econômicas e sociais que ela promete.

Em conclusão,

3.5 O Congresso recomenda que uma comissão seja encarregada de prosseguir o estudo desses problemas. Por ordem de urgência, é recomendado:

3.51 Empreender-se um estudo da terminologia nova e das definições elementares que se esboçam nesse sentido visando um curto vocabulário internacional desses termos.

3.52 Propor algumas escalas de avaliação permitindo comparar entre si os resultados obtidos por diferentes métodos e em diferentes lugares.

3.53 Esses estudos deveriam ser empreendidos com as organizações internacionais interessadas.

★

Embora os objetos de todas as recomendações formuladas por esse Congresso sejam, por necessidade, às vezes, muito áridos, temos a consciência de que os valores permanentes da arquitetura continuam a nossa preocupação principal: a beleza nunca perde os seus direitos.

16 julho 1955

Comentário

Aumenta aqui a necessidade de se insistir junto aos poderes públicos quanto à mudança de mentalidade: as conclusões referentes à produção da Habitação não podem permanecer adstritas a uma mentalidade infensa a todas as consequências da industrialização. No fundo, no Brasil, em geral, ainda estamos muito distantes das possibilidades indicadas. Pretenciosamente, poderíamos nos incluir naqueles países onde as tentativas de industrialização da produção ainda se mantêm em escala "experimental e fragmentária" como diz o texto, porque, rigorosamente, nem esse estágio ainda foi por nós atingido, o que explica muito de nossas liberdades e liberalidades formais e de luxo nas soluções da Habitação, em prejuízo da economia formal e de custo, do funcionalismo estrito e das plásticas me-

nos barrocas... em prejuízo, também, portanto, da solução social que se acha incluída nas possibilidades da técnica.

Os estudos do padrão, os aspectos legais e administrativos da produção, um vocabulário internacional para a nova terminologia, são questões que devem ser consideradas, e é útil o que ficou nas conclusões acima.

Comissão de Racionalização

Comitê de Redação:

G. Ciribini (presidente), V. Bodiansky, E. Heiber, J. W. Janzen, L. Loveiko, B. Martin. H. Schmidt, P. Sirvin, Sra. H. Syrkuss, J. Warnéry.

O quarto Congresso da U.I.A. analisou o problema da racionalização do Habitat.

Recomenda, aos arquitetos e aos Poderes Públicos de cada país, a fazer todos os esforços para desenvolver a normalização e a tipificação dos elementos da Construção no quadro da coordenação modular, a fim de encorajar a industrialização do Prédio. Isso permitirá superar a crise da habitação tão grave em todo o mundo e, ao mesmo tempo, obter mais rapidamente casas melhores e num menor preço, assegurando contudo a seus autores o tempo necessário a essa pesquisa.

A normalização e a tipificação dos elementos da construção não devem ser um obstáculo para o arquiteto, mas devem lhe assegurar a liberdade de traçar planos bem organizados e de boas proporções no espírito da cultura nacional.

O estabelecimento e o emprêgo dos planos-tipo devem ser encarados em cada país em função das circunstâncias econômicas e da escala de Produção e devem estar sujeitos a uma constante evolução.

É essencial que o desenvolvimento da normalização e da tipificação no domínio do Habitat seja plenamente apoiado por uma pesquisa científica em contínua evolução para resolver os problemas técnicos, sociais e econômicos e satisfazer às aspirações humanas para o conforto, a ordem e a beleza.

Com essa finalidade, o Congresso recomenda a todas as seções nacionais estimular amplamente a construção experimental em seus respectivos países visando o estudo do Habitat em grande escala.

O resultado das experiências será objeto de um intercâmbio através das publicações da U.I.A. e por todos os outros meios.

O Congresso deseja que a Comissão do Habitat da U.I.A. colabore ativamente com as organizações internacionais em particular com o Comitê de Habitat das Nações Unidas e da I.S.O.

O Congresso considera que a coordenação modular é a base da industrialização da construção e não deixando de reconhecer o trabalho executado pela Comissão do Habitat da U.I.A. e outras organizações,

Recomenda

A todas as seções nacionais aumentar a sua atividade nesse sentido e difundir os resultados obtidos.

Comentário

Como se pode verificar, defrontamo-nos aqui com uma subdivisão da conclusão anterior, referente à Produção. A racionalização apenas acrescenta o referente à "coordenação modular", como base da industrialização da construção. Reincide a Comissão aqui, nas recomendações anteriores. Se isto significa uma "unidade de pensamento" entre as diversas seções, o Congresso, por outro lado, perde tempo e fragmenta aquilo, em suas recomendações, que deveria estar em síntese,

orientação a imprimir-se no espírito dos participantes. De toda a forma, enriquece-se, porém, a reflexão, ao voltar-se a insistir sobre determinados pontos, com mais definição e melhor fundamentação de argumentos. A pesquisa, também, continua recomendada. Mas, já nas conclusões sobre a Produção ela se encontra bastante definida.

Resoluções sobre o equipamento

Presidente: G. Goulden
Relator: H. Schoszberger

Primeira resolução

O Congresso recomenda:

1. A existência de um espaço mínimo para a disposição ordenada em cada habitação.
2. Que esse espaço mínimo seja de 4 m³ de base para a habitação e 1 m³ suplementar, por pessoa no interior da habitação, considerados apenas os volumes situados abaixo de 2,00 metros de altura e com a exclusão do volume necessário às bicicletas, carros de crianças, aos combustíveis, etc. Esse volume é fixado em 5 m³ no mínimo.

Segunda resolução

Admitir-se-á que a lavagem de roupa se faça na cozinha ou banheiro com a condição de que um processo de lavagem e que um dispositivo para a secagem apropriados sejam previstos.

Terceira resolução

O Congresso recomenda que os W.C. sejam instalados num local separado a partir de três pessoas.

Quarta resolução

Os banheiros, os W.C. e as kitchenettes internas são permitidos com a condição de serem providos de um dispositivo de ventilação suficiente. Qualquer outro tipo de cozinha deverá ser ventilado e ter iluminação natural.

Quinta resolução

O Congresso recomenda que todas as instalações sejam fixas e que em particular as aduções de fluidos sejam previstas de maneira a permitir uma extensão ou uma modificação dos equipamentos na medida do progresso e das necessidades.

Sexta resolução

O Congresso chama a atenção da U.S.O. (Organização Internacional de Normalização), sobre a necessidade de uma normalização mais rápida dos elementos de equipamento das cozinhas e salas de banho.

Sétima resolução

Para os imóveis com mais de três andares acima do rés-do-chão são indispensáveis os recipientes de lixo embutidos.

Oitava resolução

O Congresso estabeleceu definições a respeito dos diferentes tipos de cozinhas, salas de banho e lavanderias. O texto dessas definições, traduzido em quatro línguas, será anexado às presentes Resoluções.

Comentário

O equipamento considera o espaço, que é função estrita dos Códigos de Obras (Edificação), e se torna um particular que infelizmente não acertamos ainda premiados como nos encontramos por ambições imobiliárias de todo gênero. Rigorosamente, porém, embrenhamo-nos aqui pelo equipamento mesmo, como tal a ser considerado, ou seja o material industrial acabado a ser incluído na habitação, qualquer que seja o tipo dela, o material de cozinha, a instalação sanitária, as canalizações em toda a escala a considerar. Sem dúvida, as recomendações estão colocadas para países em que haja uma industrialização suficiente. Não é o nosso caso ainda, não obstante a pretensão que temos de nos encontrar no caminho dela.

Uma proposta brasileira no Congresso da U.I.A.

Na Comissão encarregada de estudar o ensino da arquitetura em relação à habitação surgiu um movimento dissidente, com a proposta do arquiteto professor Rino Levi, que à margem da Comissão, e apoiado por vários elementos dela, entre os quais os arquitetos britânicos Atkinsons e Marshall, arquiteto Eduardo Neira Alva, do Perú, arquiteto Obregon Santa-cília, do México, dos arquitetos paulistas JARBAS KARMAN e LAURO BASTOS BIRKHOZ, e mais outros, formulou a exposição que inserimos em seguida, e que julgamos realmente importante no quadro da formação do arquiteto. O Congresso, entretanto, não tomou em considera-

ção, como conclusão oficial, o que ficou ali consignado: a sua maioria ainda está adstrita a um formalismo bastante retardado em referência às necessidades, que noutros campos demonstrou com alguma perspicácia e espírito aberto. Eis a exposição enviada à presidência do Congresso:

"Sr. Presidente:

Nós, abaixo assinados, membros deste Congresso, vimos, respeitosamente, solicitar à Presidência seja elaborada a seguinte exposição sobre o ensino da Arquitetura.

Desejariamos chamar sua atenção para:

1) a importância dada ao ensino de Arquitetura, presentemente, em determinados países, à composição formal, que deixa de considerar os fundamentos do ensino da Arquitetura, e, conseqüentemente, proporciona aos estudantes uma concepção falha de sua profissão.

2) A continuação de métodos fora de uso, não relacionados com os atuais objetivos das ciências econômicas e sociais ou com o progresso da tecnologia.

3) A predominância de um ensino de duas dimensões, na Arquitetura, conduzindo a soluções puramente decorativas.

4) A tendência em forçar o individualismo como contrário ao trabalho de equipe, em colaboração com outras profissões.

Para remediar tal situação, sugerimos que:

1) Uma importância maior seja dada ao ensino da técnica moderna de construções e das ciências sociais, de modo a assegurar um programa de equilíbrio no ensino da Arquitetura.

2) Sejam ampliados métodos de ensino que permitam o trabalho de um arquiteto dentro de uma estrutura básica, acentuadamente técnica.

3) Seja evidenciada a necessidade de aproximação das três dimensões ao ensino da Arquitetura.

4) Seja fortalecida a cooperação com outras profissões, particularmente de fins sociológicos, econômicos e industriais, através de projetos que requeiram trabalho de equipes.

Esta exposição traduz nossos pontos de vista pessoais e é devida, em grande parte, às oportunidades para um intercâmbio de estudos e idéias, proporcionadas por este Congresso.

Agradecemos ao 4.º Congresso da U.I.A. pela concretização, se possível, do que vimos de expor.

Scheveningen, 16 de Julho de 1955".

União Internacional de Arquitetos

A posição social do Arquiteto

Relatório da Comissão

Relator: A. J. van der Steur

O relatório que ides conhecer agora é a primeira conclusão dos trabalhos realizados pela Comissão da Posição Social do Arquiteto desde a criação da UIA e mais especialmente depois do Congresso de Lisboa.

De fato, os debates desse congresso chegaram à conclusão de que seria possível e desejável elaborar-se um texto formulado, no plano internacional e de maneira indiscutível, os deveres e os direitos do arquiteto.

Não é inútil lembrar que, desde o Congresso de Lausanne, em 1948, parecia que as modificações que o mundo havia sofrido, influenciava-

vam profundamente o carácter de toda a organização da indústria da construção e muito particularmente a posição social do arquiteto. Essas modificações foram o tema central das primeiras discussões que tiveram entre si os arquitetos de todo o mundo.

Sob o título geral "O arquiteto diante de suas tarefas" constatou-se como a industrialização da construção, de um lado, e o crescimento da influência do Estado, de outro, ameaçavam diretamente a posição dirigente o que pode e deve pretender o arquiteto.

Tradução e Comentário de Geraldo Ferraz

Primeiras "enquêtes"

Como essa posição era definida e a que regras o arquiteto obedecia no exercício de sua profissão?

Tal é a "enquête" à qual procedeu para começar, a comissão que devia concentrar a esse respeito precisões do mais alto interesse:

Numa parte importante do continente europeu, a posição social do arquiteto havia sido mais ou menos regulamentada pelo notável Código francês conhecido sob o nome de "Code de Gaudet". Em todos os seus capítulos, es-

se código formulava de maneira tão digna quanto imperiosa os deveres do arquiteto em relação aos seus confrades, ao seu cliente, aos outros setores da construção, insistindo sobre sua integridade, sua ausência de qualquer preocupação mercantil, seu espírito de confraternização.

Sob formas mais ou menos idênticas, inspiradas direta ou indiretamente pelo "Code Guadet", os códigos nacionais de moral profissional visavam, entretanto, a não conceber o arquiteto senão no exercício de uma profissão liberal, ignorando, notadamente, a importância crescente das funções públicas.

Em outros países a situação do arquiteto havia, aliás, evoluído de maneira muito mais radical, investindo o arquiteto dos poderes de um representante do Estado.

Congresso de Lisboa

Por proposta do Delegado às comissões de trabalho, o Comitê Executivo considerou oportuno que um congresso discutisse essa questão e encarregou a comissão de prosseguir os seus trabalhos no Congresso de Lisboa.

Muito logicamente, a comissão começou perguntar às seções nacionais da UIA se os princípios do Código Guadet pareciam servir de base de partida para a elaboração de um Código internacional do arquiteto. Não se pode, de fato, deixar de estranhar que um texto, datado de 1896, tenha podido permanecer tanto tempo válido, não obstante as perturbações dos últimos anos. Mas essas modificações são as mais fortes e deve-se admitir que os princípios do Código Guadet não são mais suficientes, mesmo nos países não socialistas, para definir e reger as posições sociais extremamente diversas que ocupam hoje os arquitetos. A necessidade de apresentar claramente os princípios da posição do arquiteto em face da industrialização da construção, de uma parte, e a preocupação de eliminar toda a crítica da hipocrisia, de outros, levou a se admitir sem reservas a oportunidade e mesmo a necessidade de uma redação nova completando o código Guadet embora nele se inspirando.

Pareceu claramente, em Lisboa, que essa adaptação devia se fazer continuando a destacar o alto nível moral da profissão, precisamente porque são esses valores que os perigos atuais ameaçam mais diretamente.

Nos países ocidentais, a industrialização da construção só encontra seus promotores em empresas de caráter comercial que contam com o rendimento dos capitais investidos no aparelho de produção. O arquiteto deve pois resguardar zelosamente, a manutenção de sua posição dirigente, para estabelecer o clima que permita a suas faculdades criadoras se exprimirem para evitar ser arrastado na engrenagem dos lucros comerciais.

Nos países socialistas, não se trata, evidentemente, da questão de influências comerciais. Os perigos têm um outro cunho, mas a posição criadora dominante do arquiteto não deve menos deixar de ser definida, ainda que se trate apenas de reafirmar um princípio estabelecido.

Nos países da América Latina, os arquitetos ocupam também uma posição ponderante, que o Congresso Panamericano precisou com destaque, e que nossos amigos sul-americanos exprimiram, vigorosamente, em Lisboa, comentando a noção dificilmente traduzível de "Planificação Integral". Salientando que suas preocupações não recobrem imediatamente as nossas e que, por esse motivo, uma linguagem comum não é fácil de se encontrar, nós lhes agradecemos pela vivaz definição do arquiteto que nos auxiliaram a formular, e estamos certos por nossa vez que esse confronto de opiniões, livremente expressas, só terá reforçado a necessária solidariedade dos arquitetos de todo o mundo.

Reunião de Atenas

A Comissão da Posição Social em que tive a honra de suceder, na qualidade de presidente,

a nosso amigo, o professor Adolf Bens, de Praga (que se afastou por motivo de saúde), viu pois ser-me confiada, depois de Lisboa, pelo Comitê Executivo, a missão de preparar, tendo em vista a Assembléia de Haia, um projeto de código do arquiteto, correspondente aos votos expressos em Lisboa e suscetível de ser aprovado por todas as seções.

Foi a essa grande tarefa a que se consagrou em todas as sessões de sua reunião, na Grécia, na primavera de 1954. O texto que resultou reflete as preocupações comuns e todos os membros da comissão que representavam os mais diversos países; ao mesmo tempo considera as observações formuladas, de cada um deles, e inspiradas pelas condições particulares em que se desenvolve a atividade do arquiteto.

É um agradável dever, para mim, agradecer aqui os membros da Comissão: Senhores Michel Dameron (Paris), Samuel (Grã Bretanha), Zachwatowicz e Kowarski (Polónia), Kurotchkin (URSS), Langkilde (Dinamarca), Piccinato (Itália), sem esquecer o sr. Mardones (Chile) e nem o sr. Vouga a quem em sua dupla qualidade nas condições de trabalho e de relator geral do Congresso de Lisboa, cabe uma larga parte de responsabilidade nos trabalhos que apresentamos hoje.

Temos todos a profunda convicção de que esse documento, por ter algumas vezes conciliado opiniões opostas, não deixa de ser provido de substâncias, que está longe de se limitar a generalidades vagas e que exprimem, ao contrário, com tãda a força desejada e com uma unanimidade que posso, sem falsa modestia, qualificar de notável, os princípios que devem guiar o arquiteto digno desse nome em suas inúmeras atividades que desenvolvem a serviço da sociedade moderna.

Esse documento é composto de três partes: um preâmbulo, uma definição, em alguns artigos, da posição social do arquiteto, e o código propriamente dito dos direitos e deveres do arquiteto. O preâmbulo expõe brevemente as razões que levaram a UIA a propor um Código Internacional do arquiteto.

A *posição social do arquiteto* é definida numa exposição que vai permitir ao texto do "Código" de se limitar ao essencial; essa exposição retoma notadamente as melhores definições do Congresso de Lisboa, nos termos das quais o arquiteto "para exprimir as aspirações e satisfazer as necessidades de sua época deve ter conhecimento e compreensão do meio humano na mais ampla acepção do termo e deve testemunhar um respeito constante das realidades econômicas". A importância dada à sua posição se destaca da frase seguinte: "O arquiteto concebe sua obra no quadro de um plano de conjunto do qual ele deve ser, em todas as escalas, o animador e o ordenador".

A exposição estabelece em princípio que, se o arquiteto se impõe voluntariamente, o respeito a princípios severos, compete, em compensação, "à sociedade, proteger a sua posição social". Em outros termos, o arquiteto tem o direito à proteção legal de sua profissão. Eu mesmo vivo num país onde a profissão do arquiteto não é protegida ainda. Há outros em que só o título é protegido; outros em que, felizmente, a profissão e o título são igualmente protegidos. Já que em certos países essa exigência essencial ainda falta, propomos que a UIA apresente um princípio, segundo nossa proposta, que se quer que a lei regulamente:

- a) a qualificação do arquiteto;
- b) os meios mais adequados a assegurar de maneira efetiva a sua formação e impedir o acesso da profissão a qualquer pessoa não qualificada;
- c) as regras de conduta relativa ao exercício da profissão para lhe assegurar um nível moral elevado;
- d) as sanções que essas regras comportam.

A exposição indica ainda a missão que compete às associações nacionais de arquitetura, consistindo na promulgação de um código de moral profissional, regras cheias de gradações

que a lei não pode e nem deve pretender formular.

O **CÓDIGO dos direitos e deveres do arquiteto** é precisamente uma seleção dessas regras, o quadro que define, aos olhos de todos, a arquitetura digna desse nome. Amplamente inspirado no ideal, esse código de doze artigos considera, no entanto, a realidade. Ele se aplica à arquitetura independente como à de arquiteto funcionário; precisa a posição do arquiteto diante da industrialização da construção sem entrar contudo nos detalhes que os códigos nacionais devem especificar. Enfim, faz um apelo ao próprio arquiteto e a seu espírito de confraternização, símbolo maior de nossa força real.

Processo da adoção do Código do Arquiteto

Depois da elaboração, pela comissão, o texto foi submetido, por decisão do Comitê Executivo, a todas as seções nacionais para exame e crítica. Foi reproduzido na revista da UIA em sua triplice versão francesa, inglesa e espanhola. Todas as seções admitiram, tacitamente, esse projeto. Uma única comunicação foi feita ao Secretariado nos prazos fixados. Ela emanava da seção britânica, que, numa exposição muito detalhada e muito objetiva, aprovando sem reservas o fundo do documento, sugeria um pequeno número de modificações e algumas adjunções. Essas observações pareceram pernitescentes. Estavam absolutamente na linha das preocupações da comissão de tal forma que, com a exceção de uma só, foram tomadas em consideração no texto definitivo que acaba de ser submetido à ratificação final da Assembléia.

É o seguinte o texto:

Direitos e deveres do arquiteto

Preâmbulo

O exercício da profissão do arquiteto pode, segundo o caso, assumir diferentes caracteres: Alguns deles exercem uma profissão liberal. Outros estão mais ou menos ligados ao Estado, a administrações públicas ou a institutos.

Outros, enfim, realizam pessoalmente as obras de que são os autores.

Entretanto, é ao mesmo tempo possível e necessário definir as regras que sejam válidas para todos.

Assim, a UIA pretende manifestar a unidade mundial dos arquitetos sobre o *estatuto* que preconizam, para poder realizar a sua missão em sua plenitude.

Posição social do arquiteto

A. O arquiteto é aquele que, mestre na arte de construir segundo as melhores condições de vida, cria e anima os locais nos quais passa ou permanece o homem.

Para exprimir as aspirações e satisfazer as necessidades de sua época, ele deve ter o conhecimento e a compreensão do meio humano na mais ampla acepção do termo, e testemunhar um respeito constante às realidades econômicas e a todos os fatores que têm uma incidência sobre o meio.

Ele concebe a sua obra no quadro de um plano de conjunto do qual deve ser em todas as escalas, o animador e o ordenador.

A esse respeito, a arquitetura e o urbanismo são disciplinas complementares. O arquiteto se esforça em desenvolver constantemente a sua competência técnica e suas capacidades artísticas, assim como as suas qualidades morais.

B. É necessário que a sociedade, reconhecendo o caráter fundamental da missão do arquiteto, lhe conceda em compensação a proteção legal que sua profissão exige para se exercer normalmente.

Isso pode ser obtido seja com uma melhora das leis existentes ou pela promulgação de leis novas inspiradas por um ideal profissional elevado, conforme o objetivo perseguido pela UIA.

Essas leis devem ter por fim editar ou definir notadamente.

a) A qualificação do arquiteto.
b) Os meios mais adequados a garantir de maneira efetiva a sua formação e impedir o acesso à profissão de qualquer pessoa não qualificada.

c) As regras de conduta relativas ao exercício da profissão, para lhe garantir um nível moral elevado.

d) As sanções que essas regras comportam.
C. Independentemente das disposições legais, é necessário que as organizações nacionais de arquitetos editem as regras suscetíveis de promover o espírito de confraternização, e que imponham aos seus membros um Código de moral profissional tendo por base os princípios aqui citados, que constitui o quadro mais amplo, deixando à organização nacional latitudes de interpretação restritiva se o julgar necessário para o seu uso.

D. Seja qual for a forma de sua atividade, o arquiteto permanece sempre consciente do caráter essencial de sua missão. Assim, através de sua obra, ele contribui ao desenvolvimento do homem.

Direitos e deveres do arquiteto

1 — O arquiteto proporciona a seu cliente o concurso de todo o seu saber, de sua experiência e de seu devotamento no estudo de seus projetos, na direção de seus trabalhos e nas opiniões ou conselhos que deve dar.

2 — Ele serve aos interesses de seu cliente, na medida em que não se oponham ao que considera de acordo com o seu dever ou no interesse da coletividade.

3 — O desenvolvimento de sua atividade devendo repousar em seu único valor, ele deve se interditar qualquer publicidade; deve, em todas as circunstâncias, estar e permanecer livre de qualquer espírito mercantil.

4 — Ele se proíbe quaisquer entendimentos ou todos os outros meios suscetíveis de lesar direta ou indiretamente um colega. Ele se deve esforçar e permanecer objetivo, cortês na crítica das obras de seus confrades e aceitar no mesmo espírito a crítica feita às suas.

5 — Ele deve se interditar não somente o plágio mas também qualquer ação incompatível com as regras que a consciência impõe aos artistas dignos dêsse nome em suas relações mútuas.

6 — Quando ele emprega jovens colegas ou quando dirige o seu trabalho, deve fazer com que aproveitem de sua experiência, auxiliando-os em seus esforços para chegar a adquirir a posição correspondente à sua capacidade, tanto pessoalmente como no quadro da organização profissional.

7 — Deve exercer plenamente o seu direito de autor sobre suas obras segundo as Convenções Universais e segundo as disposições legais e habituais de cada país.

8 — Pela disciplina de sua formação profissional, ele é qualificado para dirigir e coordenar todos os corpos do Estado e inclusive aqueles que se relacionam à industrialização da construção e do equipamento.

9 — Quando faz um apelo à colaboração dos artistas, de engenheiros ou outros especialistas, deve definir previamente os direitos, os deveres e as responsabilidades de cada um.

10 — Ele utiliza sua autoridade moral para suscitar a boa harmonia entre todos aqueles que participam da realização de sua obra e procura fazer com que compreendam o objetivo e o espírito com que a concebeu.

11 — Ele tem o direito à justa e legítima remuneração dos serviços que presta — devendo essa noção ser estendida ao valor de suas iniciativas.

Ele pode se fazer remunerar na base de honorários ou ordenados com a exclusão de qualquer comissão ou vantagens.

No caso em que ele procede, em colaboração com a indústria, à elaboração ou a estruturação de processos novos, tem igualmente direito à remuneração, segundo as modalidades a determinar pelas organizações nacionais.

12 — Qualquer nova forma de exercício da profissão deverá se inspirar nos princípios deste Código.

Assim redigido, o Código do Arquiteto não é no entanto outra coisa do que o quadro no qual devem amanhã se inspirar os Códigos nacionais. O Código da UIA é apenas um mínimo absoluto. Ele define a arquitetura para as Organizações Internacionais. Mas cada associação nacional está convidada a redigir, no mesmo espírito, um Código nacional de moral profissional que puder, se for necessário, apresentar exigências mais severas. Onde existam regras, a UIA convida, de maneira premente, as associações responsáveis por essas regras, a submetê-las a um novo exame, visando harmonizá-las com o Código internacional. Pedimos, por outro lado, às organizações profissionais, garantir a sua mais ampla difusão. A UIA, por seu lado, se compromete a enviá-lo a todas as organizações internacionais governamentais e não governamentais com as quais mantém relações. É no mesmo espírito que esse documento é apresentado hoje, ao Quarto Congresso da União Internacional dos Arquitetos. Nossa UNIÃO espera firmemente recolher uma votação unânime dos arquitetos a favor do Código que ela acaba de promulgar. Ela espera de todos vós que considereis um dever vos inspirar num verdadeiro espírito de confraternização, e que vos conformeis em quaisquer circunstâncias com as regras que ela considera como indispensáveis, para afirmar, mais do que nunca, a importância do papel do arquiteto e para lhe permitir realizar, dignamente, as tarefas que a sociedade espera dele.

Junho 1955.

Comentário

Inegavelmente, a carta da ética profissional que o "Code Guadet" há sessenta anos representava para os profissionais arquitetos do continente europeu, gradativamente, se colocara em desacordo com as novas condições existentes. Na Europa, mesmo, a profissão de arquiteto, em muitos países, se mantinha rarefada: na América do Sul, é recente, na maioria dos casos, a codificação legal da profissão, e em alguns casos, como ocorre em certos países, ela se subordina a outros ramos profissionais, ou recebe uma legalização paralela, o que ainda corresponde à realidade, pois uma legislação exclusiva do arquiteto não encontrará sequer possibilidade de aplicação e de execução em largas porções do território nacional. Permanece, sem dúvida, uma aspiração da categoria dos arquitetos, uma legislação própria. Só, entretanto, a conquista do terreno técnico-profissional, por toda parte, poderá possibilitar uma legislação. Diante destas generalizações, deve-se admitir, igualmente, que a ética do profissional, na fricção da concorrência entre o mestre de obras — que ainda constrói —, o engenheiro-civil, que faz arquitetura, em alguns poucos casos, aliás, com brilho, e ainda entre os diplomados, que inescrupulosamente assinam plantas às quais não deram nada de sua responsabilidade técnica, legalizando assim a construção, a ética profissional, repetimos, não pode ser sustentada, senão com o prestígio nos meios que se dedicam à construção, e com o reconhecimento das entidades e pessoas, públicas e privadas, que têm relações com o ramo profissional. É essa consciência generalizada que cumpre despertar, para que uma ética subsista; é a legislação que se deve obedecer, para que a arquitetura e o arquiteto se realizem, com decência e idoneidade. Aí reside a parte mais importante na for-

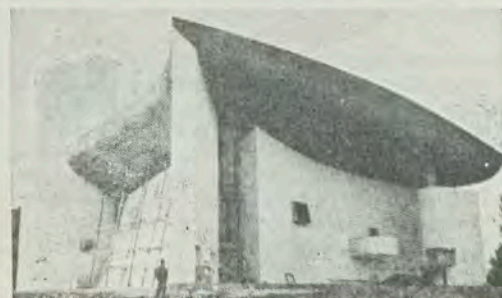
mação profissional: incutir-se aos moços nas escolas a consciência desse ideal. Mas há um plano em que ainda precisamos fazer muito, e é no esclarecimento mais generalizado do que seja a arquitetura nas noções a informar, a educar, a civilizar as mais amplas e as mais responsáveis camadas da opinião pública. Sem isto, será inútil um Código, não se poderá responder pela ética, a arquitetura permanecerá desamparada, menosprezada, e sua realização caótica, como tem acontecido até agora, quando vemos o governo da República, que mandou erguer o Ministério da Educação, posteriormente, a alguns quarteirões de distância, fazer construir de alma leve essa monstruosidade que é o Ministério da Fazenda. Quando vemos, ainda, para exemplificar, uma autarquia destruir, com um acréscimo estúpido e inqualificável, nos altos do edifício, essa obra prima da arquitetura brasileira moderna, que era o Instituto de Resseguros, projetado pelos irmãos Roberto. O Código, entretanto, não pode ser comentado apenas por estas linhas. Um estudo maior precisa ser feito sobre as suas recomendações e consequências.

Le Corbusier constroi uma igreja

Acima da pequena localidade de Ronchamp, cerca de vinte quilômetros a noroeste de Belfort, a diocese de Besançon erigiu, segundo um projeto de Le Corbusier, uma capela destinada a acolher centenas de peregrinos. Em forma de corpo de navio, o ângulo noroeste do edifício surge ao encontro de quem chega. Negra e imponente, a cobertura de concreto estende-se por sobre os muros exteriores, para fora. As torres, semi-circulares, que com seus lados recurvos formam altares laterais, sobre os quais os jorros de luz caem vindo do alto, são elementos altamente plásticos. Assim, a forma semi-circular, que envolve um apóio que sustenta o telhado, é um elemento também plástico, bem como a bacia com os elementos de concreto salientes, na qual se derama a larga gárgula da água da cobertura. Sob a gárgula, o nicho do confissionário, modelado na superfície da parede. A iluminação é obtida através de numerosas aberturas quadradas e retangulares, de tamanhos e profundidades diversas. As vidraças são coloridas.



Le Corbusier, A Capela Notre Dame du Haut.



A arquitetura da sociedade industrial

III - O fator estrutural (1)

arq. Paulo F. Santos

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

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

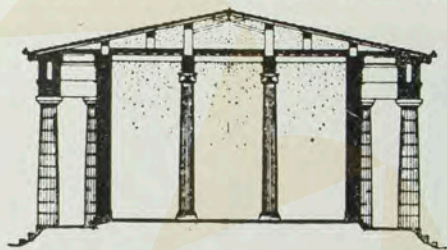
A lição do passado

Estruturas de Alvenaria

As modificações por que passa a forma na arquitetura contemporânea, quando examinadas à luz da técnica de construção, decorrem da substituição da produção artesanal pela fabril, do trabalho manual, pelo mecânico, como procuramos focalizar no artigo anterior. Dentre os múltiplos setores da técnica de construção afetados por essas mudanças nos métodos de produção, ocupam o primeiro plano os sistemas estruturais. E aqui tocamos noutra questão de magna importância: a da correlação entre as formas arquitetônicas e os sistemas estruturais. Essa correlação sempre existiu, a ponto de se poder afirmar terem sempre correspondido, através da história, a cada novo sistema estrutural, novas formas arquitetônicas, nós quase diríamos: um novo estilo.

De fato: os monumentos que melhor ilustram a História da Arquitetura, tais como o Parthenon, de Atenas, o Pantheon, de Roma, as Termas de Caracalla e a Basílica de São Paulo-Fora-dos-Muros, da mesma cidade, Santa Sofia, de Constantinopla, Notre-Dame, de Rheims, Santa Maria del Fiore, de Florença, S. Pedro, de Roma, Pantheon, de Paris, ao mesmo tempo que retratam a vida econômico-social e o sentido moral, filosófico, político e religioso das civilizações que os erigiram, caracterizam soluções espaciais e plásticas específicas, a serviço das quais foi a técnica solicitada até o maior apuro consentâneo com as condições industriais do momento e, no que concerne aos sistemas estruturais, as mais das vezes com um arrôjo de concepção que atingiu ao limite do exequível, constituindo em si, um fator da tensão lírica e da poética com que o arquiteto se empenhou por transmitir à posteridade a mensagem das supremas aspirações e conquistas da sua época e do seu meio.

A coluna arquivada e a cobertura em duas águas assente sobre paredes e pontalêtes, terminando com empenas de alvenaria em ambas extremidades, tiveram um de seus mais qualificados espécimes no Parthenon, de Atenas (Séc. V A.C.) (ver figura), obra prima

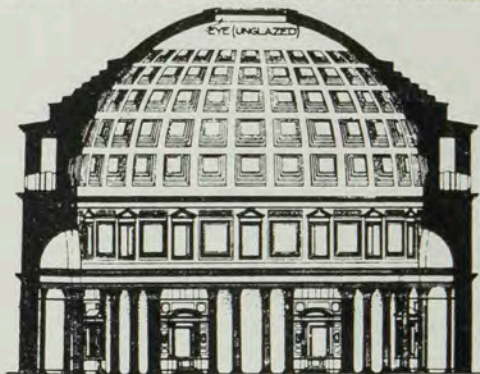


Parthenon de Atenas. Perfeita correspondência entre os fatores estrutural, espacial e plástico. Fr. estrutural: colunas arquivadas, telhado em duas águas com empena. Fr. espacial: recinto todo ocupado por colunas; vãos mínimos. Fr. plástico: os apoios formam as colunatas, a empena, o frontão.

da arquitetura universal, em que espande o gênio grego. O material empregado nas arquivadas (mármore), limitando o intercolúnio a uma extensão máxima em torno de três metros, transformou o recinto coberto do templo, numa floresta de colunas, reduzindo a possibilidade de ocupação, o que, aliás, estava de acordo com o programa visado, segundo o qual se encarava o templo como privativo dos oficiais, sem acesso às multidões profanas, que se aglomeravam do lado de fora. No ex-

terior, é a própria empena da estrutura que fornece o motivo do frontão.

A passagem desse sistema estrutural restrito, reflexo do senso de medida e equilíbrio dos atenienses de Péricles, para o sistema de abóbada esférica vazada no topo, de tijolo e concreto (como, em geral, a maioria das construções dos romanos) do Pantheon de Adriano, em Roma (rotunda construída entre 120-124 D.C.) (ver figura), permitiu o aumento



Pantheon de Roma. Idem, como na fig. anterior. Fr. estrutural: abóbada semi-esférica. Fr. espacial: recinto circular, com grande vão. Fr. plástico: a abóbada domina a composição, dentro e fora do monumento.

do vão livre, de aproximadamente 3 ms. ou pouco mais, para 43 ms., tendo por apoio apenas a espessa parede cilíndrica perimetral, o que, sobre se ajustar ao programa do culto, testemunhava o gosto pelo grandioso e pelo monumental, dos imperadores romanos. O perfil tão típico e inconfundível do monumento, é a própria imensa rotunda que o dá. Outro monumento dos mais estupendos da Roma antiga: as Termas de Caracalla (211-217 D.C.) (ver figura), além de traduzir em



Termas de Caracalla, em Roma. Idem, como nas figs. anteriores. Fr. estrutural: abóbadas de aresta. Fr. espacial: recinto largo, alongando-se pela repetição das abóbadas. Fr. plástico: tetos modelados pelas abóbadas, aberturas nas paredes, próximas aos tetos.

planta, com nitidez maior do que seria capaz de o fazer qualquer compêndio de História, a vida dos romanos numa de suas facetas mais marcantes: seus requintes de corpo e espírito e sua atração pelos ambientes de conforto e riqueza, utilizou para efetivar esse programa, vários tipos de abóbadas, inclusive a esférica

já citada (Calidarium) e, no Tepidarium, as abóbadas de aresta, de tijolo e concreto, assentes sobre colunas e limitadas dos lados por paredes vazadas de vitrais, cobrindo um recinto de cerca de 24 x 55 ms., abóbadas essas que contribuíram para conferir ao monumental recinto, através de um envolvente jogo de luz e sombra, uma expressão plástica condizente com o lustro da vida patricia que se destinava a abrigar. Foram elas, o sistema construtivo, portanto, do Esferistério, do Calidarium, Tepidarium e outros salões do edifício, que o arquiteto usou como veículo da sua emoção.

A arquitetura cristã latina que, cronologicamente se seguiu às arquiteturas grega e romana, teve nas basílicas seus monumentos mais representativos. Inspiradas nas edificações civis romanas de igual nome, as basílicas cristãs usaram paredes de tijolos e como cobertura da grande nave central, comum a todas elas, telhado em duas águas, assente sobre madeiramento composto de tesouras geminadas, nas quais foi introduzida uma inovação capital: a das peças, tais como a linha e os pendurais, trabalhando a tração. Nas tesouras dos gregos, as peças trabalhavam a compressão ou a flexão, mas jamais a tração, a estrutura da cobertura sendo concebida antes como um sistema rígido de alvenaria, do que como um sistema elástico de madeira, verdadeira "alvenaria de madeira", no dizer de Dieulafoy. A engenhosa disposição da linha trabalhando a tração (devida à assamblagem dela contra as pernas), eliminou praticamente os perigosos empuxos das pernas contra os apoios; e os pendurais e tirantes, ligando as pernas à linha, atenuaram outro perigo: o da flexão da linha, com o que foi possível vencer com teto plano e cobertura levíssima de madeira, vãos livres de mais de duas dezenas de metros, como na Basílica de S. Paulo-Fora-dos-Muros (380 D.C.) (ver figura), destruída em 1823 mas logo a seguir

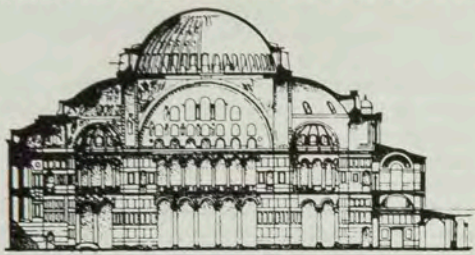


Basílica de S. Paulo-Fora-dos-Muros, em Roma. Idem, como nas figs. anteriores. Fr. estrutural: tesouras com elementos trabalhando também a tração. Fr. espacial: recinto largo, podendo alongar-se indefinidamente. Fr. plástico: as tesouras se acusam no interior e no exterior, caracterizando o partido do monumento.

reconstruída em sua forma original (vão de aprox. 22 ms.); na de S. Maria Maggiore (432 D.C.) e na de S. Pedro de Roma (vão de aprox. 24 ms.), esta demolida para a construção, no mesmo local, da atual igreja de igual nome. Em todos esses soberbos edifícios, a estrutura transparece do lado de fora (seja a do corpo central, seja a dos colaterais que o completam), dando-lhes a forma que os individualizam na História da Arquitetura.

A arquitetura cristã bizantina voltou ao gosto pelas abóbadas e, em principal, pelas abóbadas esféricas, introduzindo nelas uma transcendente inovação: os pendentes, já conhecidos dos antigos persas e de outros povos, mas jamais aplicados em soluções tão ousadas, como, por exemplo, a da igreja de Santa

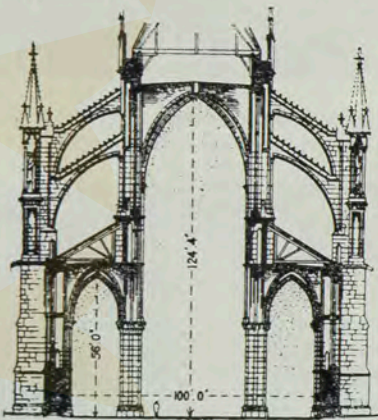
Sofia de Constantinopla (532-537 D.C.) (ver figura), cujo vão livre, ao nível do plano em



Santa Sofia de Constantinopla. Idem, como nas figs. anteriores. Fr. estrutural: abóbada semi-esférica, sobre pendentes. Fr. espacial: recinto quadrado sob a abóbada. Fr. plástico: a abóbada se acusa, dentro e fora do monumento.

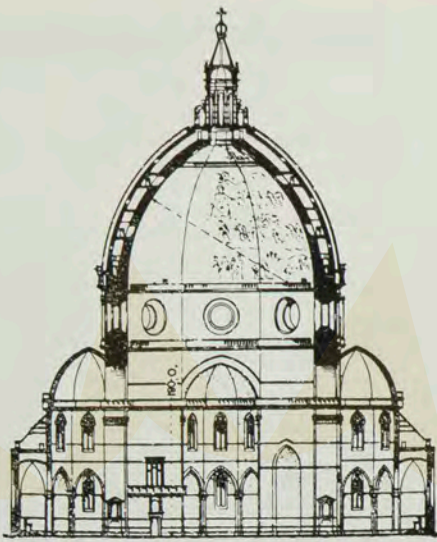
que assentam os pendentes, é de mais de 32 ms. Com esse sistema estrutural foi possível cobrir com abóbada esférica um recinto de planta quadrada (ao em vez de planta circular, como no Pantheon de Roma), sendo empregadas, para combater os empuxos oblíquos, as estruturas complementares de outros compartimentos, que prolongam o recinto central nas quatro direções dos respectivos eixos. A estrutura da calota esférica central e as secundárias que, em volta, lhe combatem os empuxos, fornecem ao monumento a sua silhueta tão característica.

Nas catedrais góticas, entre elas a de Notre-Dame de Rheims (1212-1300) (ver figura), que escolhemos para ilustrar nossas proposi-



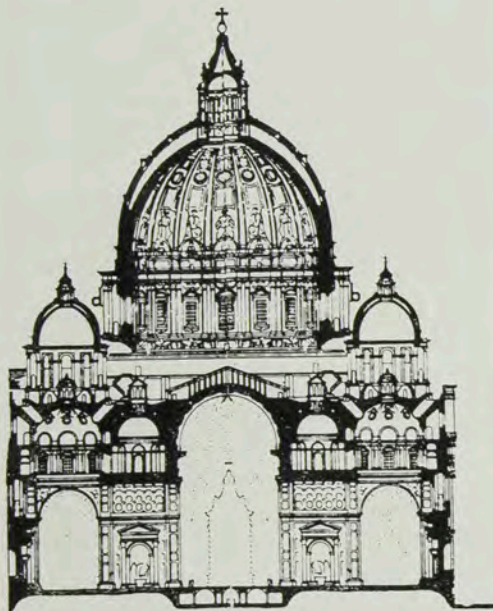
Catedral de Rheims. Idem, como nas figs. anteriores. Fr. estrutural: abóbada de aresta nervurada, esforços canalizados para os pilares, cujos empuxos são contrabalançados pelos arcobotantes. Fr. espacial: vãos relativamente pequenos e grandes alturas. Fr. plástico: desmaterialização dos muros.

ções, inaugura-se, dentro do antigo plano basilical romano, um novo sistema estrutural, que consiste no uso das abóbadas de aresta nervuradas, de tal modo dispostas que todos os esforços da abóbada se canalizam, ao longo das nervuras, para os feixes de colunetas das naves, desenvolvendo, nessas esguias peças de sustentação, empuxos oblíquos, combatidos, do lado de fora, pelos arcobotantes, verdadeiras muletas em que se apoia o magro e nervoso corpo do edifício, para não cair. As nervuras, colunetas e arcobotantes resumem toda a levíssima e esbelta estrutura, não passando as paredes, de elementos de amarração e vedação. Daí a desmaterialização dos muros, rasgados de vitrais, na mais estreita harmonia com a espiritualização e fervor religioso procurados pelo programa litúrgico, que aspirava, antes, atingir grandes alturas (em N. Dame de Rheims, aprox. 38 ms.), do que extensos vãos (13 ms. aprox., na mesma igreja). Seja no interior, alveolado de abóbadas e enfileirado de colunetas, seja no exterior, franjado de arcobotantes é da estrutura que a catedral extrai toda a sua força expressiva. Na igreja de Santa Maria del Fiore, de Florença (1296-1462) (ver figura) (da fase de



Santa Maria del Fiore, de Florença. Idem, como nas figs. anteriores. Fr. estrutural: cúpula de base oitavada, com dupla carapaça e nervuras. Fr. espacial: grande vão e grande altura. Fr. plástico: a cúpula domina a composição.

transição entre o Gótico e o Renascimento) e na de S. Pedro, de Roma (1506-1626) (ver figura), (monumento o mais grandioso deste último período da História da Arte), objetivos sociais, morais e religiosos de outra natureza induzem, novamente, à adoção das



São Pedro de Roma. Idem, como nas figs. anteriores. Fr. estrutural: cúpula de dupla carapaça e nervuras. Fr. espacial: grande vão e grande altura. Fr. plástico: a cúpula dá a tônica da composição.

grandes cúpulas de plano central: a primeira, de base oitavada, a segunda, de base circular e perfil alongado. Ambas com duas carapaças: interna e externa e nervuras e vazios intermediários. A de Santa Maria del Fiore, com aprox. 43 ms. de vão e 88 ms. de altura interna, do piso à base do lanternim; a de São Pedro, com aproximadamente 42 ms. de vão e 110 ms. de altura interna, também do piso ao lanternim. Em Santa Maria del Fiore a colossal cúpula, isolada dos lados, a partir de um quarto da sua altura, se acusa com uma firmeza de concepção, que é um dos valores mais evidenciados da sua beleza. Em S. Pedro, a não menos colossal cúpula (e o zimbório, que no exterior é o que a representa) emergindo de entre cúpulas menores, dá a nota musical dominante da composição. Para se ter uma idéia da massa imensa dessas duas soberbas realizações, basta se diga que sob a cúpula de Santa Maria del Fiore caberia folgadoamente qualquer dos arranha-céus da nossa Av. Presidente Vargas e, sob a

de S. Pedro, o nosso Club de Engenharia, inteirinho. Para os materiais até então em uso fôra atingido, como arrôjo, o máximo admissível no aprisionamento do espaço. Daí por diante, dos mesmos materiais, já não se poderia esperar mais... As variações poderiam ser feitas rebuscando os sistemas, dando-lhes uma complexidade maior, como foi o caso nos Inválidos de Paris (1693-1706) (ver figura),



Inválidos, de Paris, Idem, como nas figs. anteriores. Fr. estrutural: três cúpulas superpostas, a superior com estrutura de madeira revestida de chumbo. Fr. espacial: vão amplo e grande altura. Fr. plástico: a proporção exterior é dada pela cúpula superior, a interior, pela inferior.

que utiliza três cúpulas superpostas, cada uma delas penetrando na seguinte: a superior, concebida para atender à proporção externa; a inferior, à proporção interna; e a intermediária, ao efeito luminoso, conseguido com o anel vazado no topo da inferior, através do qual se vêm as decorações da cúpula intermediária. Mas a novidade não consiste apenas nisso: a cúpula superior tem estrutura levíssima de madeira e cobertura de chumbo.

É bem elucidativo estudar os monumentos que ilustram a galeria de obras primas que vimos de percorrer, para constatar a estreita correlação entre a função puramente estrutural de cada elemento e a forma arquitetônica correspondente, via de regra sendo da própria função estrutural, posta em evidência, que a forma arquitetônica extrai sua eloquência maior. A forma se antecipa (serve de exemplo a evolução do templo grego); a estrutura segue-a de perto. Mas só quando há entre uma e outra perfeita adaptação, na justa medida dos volumes e proporções — como a dos tecidos do corpo humano bem constituído à do esqueleto que os sustenta, só então a obra pode aspirar à pureza plástica peculiar aos organismos sãos e inerente ao conceito de beleza na arquitetura.

É igualmente bem elucidativo comparar as estruturas desses monumentos entre si, principalmente as de mesmo partido, como a do Pantheon, de Roma, a de Santa Sofia de Constantinopla, a de Santa Maria del Fiore, de Florença e a de S. Pedro, novamente de Roma, para constatar a redução gradativa da espessura e arrôjo crescente dos sistemas. Em tese, pode-se dizer que a corrida dos séculos se fez no sentido do maior vão com a menor espessura: para igualdade de espessura, maior vão; para igualdade de vão, menor espessura; no sentido do ideal de leveza, portanto, condicionada aos materiais básicos de construção, os quais muito pouco se alteraram. convém anotar, nos dois milênios abrangidos pelos monumentos aqui analisados: a pedra (sem ou com argamassa), o tijolo argamassado, a madeira e, entre os romanos, também o concreto. Novos horizontes se abririam a esse ideal de leveza, com os materiais mobilizados pela Revolução Industrial: o ferro e o concreto armado.

Por uma arquitetura psicosomática

arq. Aluizio da Rocha Leão

Vivendo num instante em que as interrogações circundam o nosso mundo, a arquitetura não podia deixar de ser atingida. Tem-se dito que a situação da arquitetura contemporânea é tal, que somos compelidos a voltar a pontos que se poderia pensar, estivessem amplamente esclarecidos há muitos anos atrás.

Por outro lado, se a maioria dos que nos cercam não têm mais a proverbial honestidade dos antigos, se o lucro fácil é a única meta e tem o dom de apaixonar os homens de hoje, é porque a humanidade está com sua fé abalada. Poderá o arquiteto, porém, falar de uma vida melhor, se ele constrói e tem construído pela imagem desse mundo que o cerca? E poderá ele trazer sua parcela para conseguir que nosso mundo tenha mais fé?

O que estará acontecendo com a arquitetura? A corrente organicista crê que se perdeu a continuidade cultural e que essa deficiência atinge em cheio os arquitetos contemporâneos.



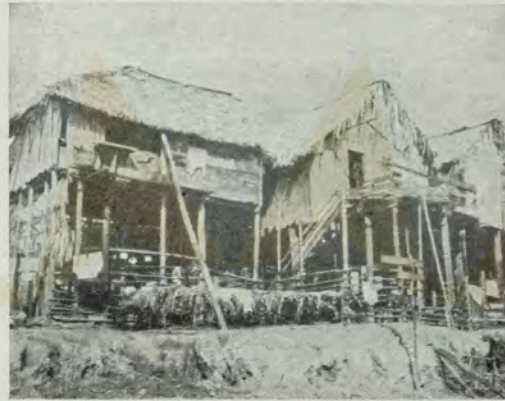
Telhados normandos que facilitam o escoamento das formações de neve.

Acham eles que será suficiente aprofundar nossos estudos históricos e através do encontro dos velhos valores espirituais, ter-se o aproveitamento dos novos.

Por outro lado os adeptos da filosofia idealista creem que a arte não deve partir da idéia, mas da plenitude da vida; pois o elemento da arte não é dado pelo pensamento, como na filosofia, mas pela realidade exterior; por isso "o artista deve viver, deve estar sempre em contacto com a realidade, deve ver, escutar e lembrar muito, mostrando interesse por tudo que o rodeia, homens e coisas. Depois deve meditar: mas não deve raciocinar como o filósofo; deve ter consciência da verdade, que está sob a aparência das cousas". Em outras palavras, as regras não fazem a obra de arte mas as obras de arte é que fazem as regras.

Enfim, estas são duas teses e nos fazem pensar: Estarão elas em desacôrdo? Deveremos estudar para saber em que ponto histórico estamos ou simplesmente olhar a vida ao nosso redor? Ou deveremos fazer as duas cousas? Os primeiros, os organicistas, preferem agora,

como Bruno Zevi, o enriquecimento do dicionário figurativo. É interessante notar que tal



Habitacões lacustres: casas de regiões inundadas, na Amazônia (igapós).

assertiva parte de um defensor da arquitetura orgânica, a qual ensina ser o espaço, o vazio, o grande protagonista da arquitetura. Por outro lado, Oscar Niemeyer, um defensor da escola que preconiza a função, nos diz que a arquitetura no Brasil, superando o estágio do funcionalismo ortodoxo, está agora em busca de expressões plásticas.

Estamos assim aparentemente num momento de inversões de opiniões. Talvez por isso é que recentemente na França, André Malraux declarou que o esquema de toda arte é antes de tudo uma ruptura. Diz ele ainda que todo artista de gênio deve à maneira de todo grande estilo, ser um transformador da significação do mundo: mundo que conquista reduzindo-o às suas próprias formas, como o filósofo o reduz a seus conceitos e o físico à suas leis. Note-se bem: um transformador da significação e não um complacente com o mundo que o cerca.

A arquitetura não deve se limitar a ser o reflexo da sociedade, pois não deve acompanhar a vida como ela é, mas sim, do mesmo modo que a literatura, o cinema, a pintura e as outras artes, mostrar ao mundo como a vida deve ser.

Quando se tem um bairro na periferia da cidade onde se precisa fazer um jardim de infância, pois aí as crianças andam pelas ruas, sujas e sem educação, o arquiteto deve olhar para o ambiente e fazer uma escola para crianças sujas e sem educação? Não. A es-



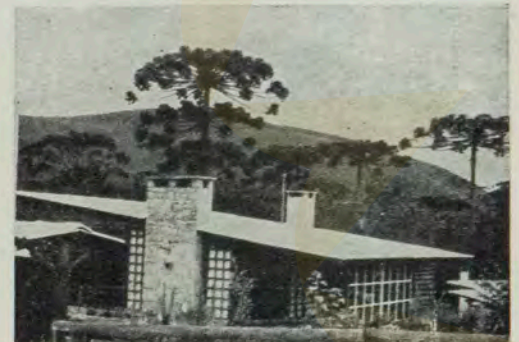
Iglús de esquimós.

cola já será de início modelar, com dependências higiênicas, utensílios e móveis que demandem boa educação para serem usados. Assim, a arquitetura não deve ser para o homem que a cerca, ainda que seja civilizado, mas para um homem melhor, que em qualquer hipótese sempre poderá ser. Mas para se pôr em prática tal ideologia, o que será necessário: sensibilidade ou análise? Ou ambos?

Para Malraux seria a análise pois no estudo que ele faz da gênese das obras de arte, atribui como fator determinante a imitação de outras formas anteriores ou em outros termos diz que o artista não deve inspirar-se na natureza, mas na obra de outro artista, pois a criação artística não se funda num sentimento de arrebatamento admirativo. Com isto não está pregando o plágio, mas sim explicando que todo artista, por maior que seja, segue sempre a escola de outro artista, sem fazer o que lhe ordena aquilo que tem pela frente na natureza.

Assim explica (não discordando portanto de Malraux) o grande cientista, criador do Jardim Botânico de São Paulo, Hoehne:

"Estabelecer regras universais para construções denuncia espírito fraco e acanhado. Copiar o que outros fazem, sem procurar adaptá-



...as formas da Araucária brasileira A. Rich.



...Pode o arquiteto seguir as ordens da humanidade? Se olharmos a sociedade à nossa volta, que dá mais valor ao artificialismo (pois dele se alimenta e respira) acabaremos abrindo mão de nossa liberdade e do mui o que o mundo nos dá sem nada pedir em troca.

los às circunstâncias locais denota carência de capacidade criadora. Se em nosso país a natureza sorri e brilha em côres berrantes e vistosas, é porque todos os demais fatores com ela colaboram para isso. A natureza não ensina somente, ela também ordena e impõe. Se os esquimós enterram as suas casas é porque a natureza local o determina e exige, da mesma forma que impõe aos negros da África Central a vida em ranchos quase abertos". Quanto à natureza como não inspiradora da Arte, já Hoehne tem uma opinião bem diversa de Malraux. Vejamos o que diz: "Contemplemos a soberba Araucária excelsa da Europa, com os seus quarenta, sessenta metros de altura e vejamos como forma uma pirâmide perfeita, dispondo os seus verticilados ramos em linha quase horizontal e tendo-os cada vez mais curtos e um pouco menos patentes, até que do último verticilo se ergue a ponta fina, como a cruz de uma torre ou o pára-raio de um minarete; observemos como formam conjuntos quando crescem uni-

dos e digamos depois se as suas formas e esse aspecto dos bosques não deviam ter sido o motivo em que se inspiraram os arquitetos e artistas que criaram o estilo gótico. Mas, por entre altaneiras palmeiras, ao lado de jequitibás rijos e de larga copa ou ainda junto a figueiras e gameleiras largas e baixas, que papel representam elas? Contemplem bem as formas da Araucária brasileira, e vejam quanto ela difere de sua irmã a excelsa e se é admissível colocar ao seu lado um palácio ou uma igreja em estilo gótico. Admirem também as largas figueiras que encontramos nas cercanias de São Paulo e reflitam na possibilidade de aproveitá-las para a inspiração de uma construção que se harmonize com as suas formas."

Voltando entretanto ao maior coeficiente plástico preconizado agora por organicistas e funcionalistas, nos parece que o modo de encarar a forma-função, como Gropius ainda no ano passado (aqui em São Paulo no Congresso de Arquitetura) tão bem comparou com a figura da rosa, perguntando se seu criador era um artista ou um técnico, já vem sendo visto por outro prisma.

O que nos dizem hoje o autor de "Verso una architettura organica" e o arquiteto de Pampulha, nos parece ter maior ligação com a filosofia estética formalística de Clive Bell (a arte se estriba na "forma significativa" em suas relações de linha, côr e volume) ou com a teoria de Roger Fry (o rasgo essencial da cultura moderna é o redescobrimto dos princípios de harmonia e também do desenho estrutural).

A forma seria assim a substância da arquitetura, admitindo como verdadeiro que quanto mais um arquiteto se esforça em expressar-se, mais se esforça pela forma.

Verificar-se-ia dêste modo o que nos diz Benedetto Croce: Quando aceitamos um prédio como obra de arte, os conceitos lógicos cessam de existir.

Não nega o esteta a necessidade da consideração dos conceitos lógicos na elaboração do projeto.

Aliás, desde Aristóteles já se dizia que uma parte que não seja necessária não é uma parte do todo.

Não se prega que um edifício não deva ser funcional; pelo contrário. *Conseguir isto é a obrigação mínima do arquiteto.*

Por outro lado, não estamos mais na era da Bauhaus, da Casa-Máquina de Habitar; o próprio Gropius compara hoje as criações arquitetônicas com as criações da natureza onde há arte e técnica.

Schelling vai mais além, pois para êle a arquitetura se só tivesse como finalidade e meta a necessidade e a utilidade não seria uma das belas artes.

O momento é de uma nova reação do espiritualismo contra o materialismo e essa reação faz parte da eterna luta do romantismo contra o classicismo; do psíquico contra o somático; do estético contra o funcional; do nacionalismo contra o internacionalismo; do subjetivismo contra o objetivismo; do belo contra o fisiológico.

A arquitetura não pode ser apenas para o conforto do corpo, mas também e principalmente para o bem-estar do espírito. Um edifício que tenha boa iluminação e ventilação excelente, divisão interna perfeita e côres bem combinadas, pode entretanto não falar à alma de quem o vai habitar. Essa casa funcional, realista, pode carecer de romantismo para quem a vai usar.

Assim é que a arquitetura não pode ser só realista, nem só romântica, mas sim uma arquitetura psicossomática, uma arquitetura para a alma e para o corpo. Ela precisa agasalhar o nosso corpo e agradar o nosso espírito, precisa ter a forma física para o seu destino e a harmonia artística para a nossa alma. Arquitetura é a arte auxiliada pela técnica e não a física ditando para a arte, pois a alma comanda o corpo e não o contrário.

Disse Gregório Marañon recentemente numa conferência em São Paulo: "Ainda algum dia voltará o gênero humano a ter tempo para sonhar e ser romântico."

Sim, ser romântico na melhor expressão desta escola, isto é, no sentido das grandes realizações individualistas dêsses períodos, sem as quais não há progresso nem razão para se viver.

Estudando a História Universal e a História das Artes, nós vemos sempre as duas grandes correntes se alternarem na governança das idéias do homem. Temos no mundo o Subjetivismo e o Objetivismo eternamente em luta através dos anos, porém cada um de sua vez por menor espaço de tempo na liderança. Assim é que temos o subjetivismo predominando no século 13, época das Cruzadas e mantendo seu domínio por toda a época medieval — gótica do século 14, chegar até o início do século 15, quando entrega êsse domínio ao objetivismo, com a Renascença, a volta aos clássicos, a época da impersonalização e predomínio da técnica, passando pelo "quatrocento" e indo ter até o início do século 17, completando 200 anos do ciclo objetivista. Seguiram-se 125 anos do ciclo subjetivista, com o Barroco e que terminou com o Arcadismo no século 18. Com a fundação das academias e a volta aos clássicos novamente, completou 100 anos o ciclo objetivista desta vez.

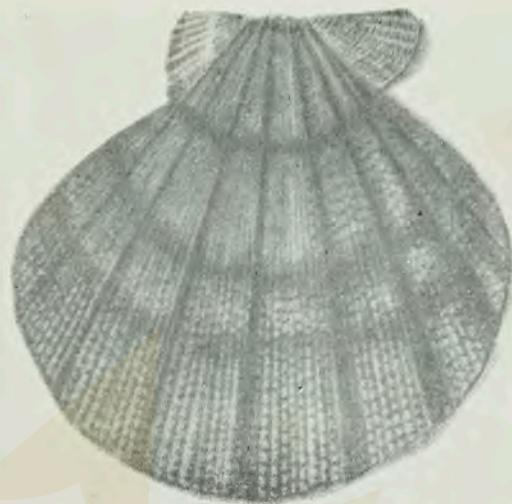
Mas a curva do subjetivismo volta a crescer valorizando outra vez a Alma Humana,



"A rosa é arte ou técnica?", Walter Gropius.

a Fantasia. Temos nessa ocasião, por volta de 1850 o pleno domínio do Romantismo. Êste reinado desta vez, durou aproximadamente 75 anos, quando surge já passando para o nosso século, o Naturalismo, a liderança de Flaubert e o predomínio da Realidade Física. Acredito que nêstes últimos anos, os quais acabamos de viver, a decadência do Realismo, como sempre seguida pela imediata ascensão do Subjetivismo já se deu e êste fato ocorreu na metade dêste nosso século perfazendo assim, o seu ciclo ainda menor que os anteriores ou seja de 50 anos aproximadamente. Vê-se dêste modo que os prazos vêm decrescendo: 200, 125, 100, 75 e 50 anos.

Não resta dúvida que o novo reinado do Romantismo que agora já se pode vislumbrar, não terá grande duração. O mundo evolue para a coexistência das duas correntes e teremos no ano 2000 a filosofia psicossomática. Não teremos mais guerras entre o Belo e o Fisiológico, como não pode haver guerra entre a Alma e o Corpo, entre o Sonho e a Realidade, entre a Arte e a Técnica. Não poderão haver mais decadências, obrigando à mudan-



Estruturas de elementos da natureza: a concha.

ças bruscas de rumo. As duas escolas irão se confundir no Ecletismo.

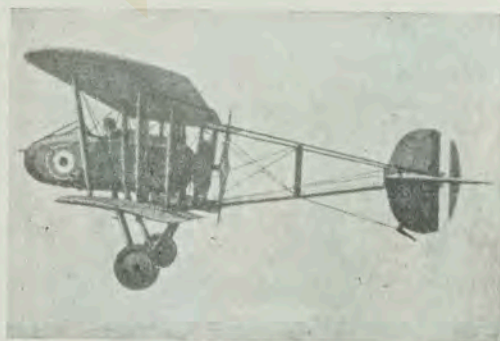
Já agora, em nosso futuro imediato não mais haverá exagêro de ideologia neste campo, mas a tendência maior nêsse fim de século será inevitavelmente subjetiva, espiritualista, romântica, imaginosa e humana. para no 3.º milênio as duas escolas caminharem lado a lado.

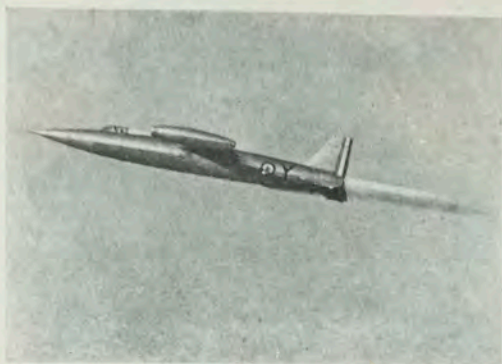
Assim, focalizando-se especificamente a arquitetura, surge-nos novamente a pergunta: Então o que será preciso para não nos atrasarmos? Análise da arquitetura brasileira do passado antes do abastardamento, estudo do homem de hoje, seus costumes e necessidades ou sensibilidade artística para criar alguma coisa nova (o que não quer dizer divórcio na Tradição?). Penso que precisamos das três atividades, principalmente a última, pois é sempre um momento profundamente criador que assinala o início de um ciclo estético. Um ciclo nasce quando a arte deixa de imitar e cria. O processo criador é mais influenciado pelo sentimento. Veja-se na infância da arte, como o artista primitivo se encontrava mais perto de Deus e se expressava com uma clarividência direta e uma vivacidade inspirada. No Brasil assimilou-se a cultura arquitetônica européia representada por Le Corbusier. Os arquitetos brasileiros escolheram êste homem para guia de nossa arquitetura, e por ser êle o portador da técnica nova que então surgia.

Por que não escolheram Frank Lloyd Wright ou Alvar Aalto? Porque êstes eram arquitetos nacionalistas.

Tomaram assim a universalidade da técnica na base daquele cultor da Função e a moldaram sobre a nossa sociedade humana obtendo dêsse modo uma arquitetura nova e brasileira. Devemos agora utilizar também melhor os nossos recursos naturais e não fazer como nos inculcaram os europeus que no século passado aqui vieram para "renovar" nossa arquitetura fazendo com que os brasileiros importassem pinho de Riga, estando a dois passos das maiores e melhores reservas de madeira do mundo, só carecendo de máquinas para as trabalhar.

Progresso da arquitetura aeronáutica: dos antigos aparelhos de arame e lona ao...





...moderno avião a jacto propulsão, de linhas aerodinâmicas.

Hoje o que precisamos é lembrar que a arquitetura moderna já está implantada. Apesar disso muitos arquitetos ainda se lançam como D. Quixote à uma luta agora imaginária. Essa arquitetura, que tem 30 anos, já pede até renovação. Dirão que a arquitetura, de todas as artes é a de variações mais lentas, já pelo maior período de execução, já por ser uma arte que não exprime as emoções íntimas do artista (como a pintura ou a literatura) mas sim sua evolução de conceitos. Não há dúvida, mas a evolução também hoje é mais rápida e vemos homens no espaço de uma vida assistirem e viverem diversas variações e revoluções das artes.

Enquanto ainda estamos lutando por uma arquitetura vitoriosa, esta já precisa sangue novo para não entrar em decadência.

Nestes 30-35 anos, a aviação caminhou dos aeroplanos de arame e lona da 1.ª Grande Guerra aos aviões a jato; o cinema mudo de então é atualmente colorido e em três dimensões. Naquê tempo tínhamos a transmissão de som pelo rádio galena e hoje temos até a transmissão da imagem pela televisão.

Vejamos a opinião de dois grandes arquitetos e de um filósofo da arte: Paul Rudolph, "Nossa profissão morrerá a menos que façamos com que a arquitetura reflita as maiores aspirações do homem." — José Luiz Sert, "A arquitetura funcional foi largamente aceita como o princípio guia de todo trabalho arquitetural, mas produziu clichês de uma pobreza tremenda. Estes clichês substituíram os vocabulários da velha arquitetura acadêmica. Hoje nós precisamos de um novo vocabulário, rico e flexível. Funcionalismo unicamente não satisfaz nossas necessidades. A limpeza de 1920 era necessária e o funcionalismo purista seu resultado natural. Mas agora precisamos algo mais que a praticabilidade, a qual não deve chocar-se com o funcionalismo, mas que deve trazer outros elementos à ele."

Sheldon Cheney: "A arte torna agora a tentar os caminhos perdidos da expressão intuitiva, abstrata e emotiva; de novo ela volta a apelar para uma resposta estética direta. A arte recente, documentada e científica, vê-se desprezada; a sabedoria da infância da arte é que está sendo apreciada."

Em conclusão vemos que o caminho que se nos mostra é de uma grande reação espiritualista, estética e nacionalista, para termos depois, neste novo mundo que adivinhamos, sem guerra, (já porque ela se torna impossível e principalmente por haver maior compreensão entre os homens) uma arquitetura que dê mais do que vai pedir a sociedade humana, que pela primeira vez terá paz, e onde os homens serão mais simples, continuando entretanto em dinâmico progresso físico. Teremos a arquitetura para o conforto do corpo e principalmente para o bem-estar da alma, pois será a Arquitetura Psicosomática.

"Cidade radiosa"

Robert Aran



Maqueta da "Cidade Radiosa", de Estrasburgo.



A "Cidade Radiosa", de Nantes.

Há trinta anos, Le Corbusier, indiscutivelmente um dos arquitetos que maior influência exerce e cujas obras são as mais características do nosso tempo, expunha suas idéias numa revista de vanguarda chamada *Esprit Nouveau*, onde colaborava também o pintor cubista Ozenfant, que tentava chamar a atenção para artistas ainda pouco conhecidos, Picasso, Lhote, Gleizes...

Esprit Nouveau pagava principescamente os colaboradores. O público de Le Corbusier era ainda bastante restrito e seus projetos pareciam escandalosos e irrealizáveis.

Em trinta anos esse precursor ignorado transformou-se no realizador dos gigantescos blocos a que se dá o nome de "Cidades Radiosas".

O que é afinal uma "Cidade Radiosa?" Exteriormente, é um imenso bloco retangular de cimento, colocado em cima de estacas de dez metros, de maneira a preservar os primeiros andares da umidade do solo, pintalgado de cores vivas (cada janela tem um colorido diferente), e que dá abrigo a 1.600 habitantes divididos por 280 apartamentos. O prédio, ou antes o monumento, ou antes, perdão, a Cidade, compreende 16 andares e um terraço. Existe, ainda, terreno para jogos infantis e campos de esportes para adultos, salas de espetáculos, etc. Cada andar tem a sua "rua": é assim que se chama o corredor para o qual dão dos dois lados as portas dos alojamentos. Uma rua, iluminada naturalmente, à eletricidade, uma rua de ladrilhos encerados, com veios de mármore e portas coloridas, que termina em cada extremidade num ascensor rápido que sobe e desce sem cessar.

Cenário um pouco irreal e no qual talvez Ozenfant encontrasse a influência das suas concepções estéticas. Apesar desta impressão de irrealidade, o quadro não deixa de ser prático e vê-se que foi concebido para facilitar a vida dos habitantes da cidade. Ao lado de cada porta, um armário preso ao muro e que permite ao fornecedor do prédio depositar sem incomodar ninguém os alimentos que lhe encomendaram. Cada porta tem o seu número, permanentemente iluminado, e uma caixa do correio onde são depositadas as cartas.

Todos os alojamentos são semelhantes. E são justapostos, incrustados uns aos outros, de maneira a suprimir os espaços intermediários

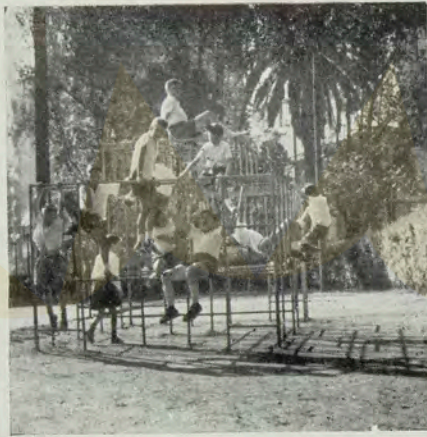
que, nos prédios ordinários, fazem perder espaço. As peças também são curiosamente imbricadas umas às outras, com uma escada interior que permite aos habitantes destas "celas" reduzidas, o benefício de uma certa autonomia. Tudo isto é insonorizado, graças a materiais modernos e isoladores, e aberto à luz e ao ar que entram por largas vidraças. Cada alojamento familiar compreende, num espaço reduzido ao mínimo, uma entrada, uma sala comum que comunica através de um balcão-loggia guarnecido de vidro anti-térmico e de um pára-sol com o exterior. A cozinha ocupa parte da sala, da qual fica separada por um buffet-étagère, com um mecanismo aperfeiçoado de eliminação de odores. A escada interior conduz ao quarto dos adultos, com o qual os dois dormitórios das crianças se comunicam por meio de uma porta de correr. O aquecimento do apartamento vem diretamente do chão e não há, portanto, necessidade de radiadores.

Foi tudo calculado, como se vê, de forma a facilitar a vida dos habitantes, a aumentar o seu grau de higiene, a melhorar o seu conforto. A "Cidade Radiosa" deverá ser também uma cidade feliz. E de fato assim parece, pelo menos, na maioria dos casos. É certo que mediante um preço módico, os habitantes da casa se beneficiam de condições de habitação muito superiores às da maioria dos prédios urbanos, ou das casas de subúrbios. Quando muito, pode acontecer que alguns dentre eles sintam algumas vezes um pouco de melancolia e a impressão de que são um número entre muitos. Talvez alguns tenham saudades da pequena casa branca situada numa verde paisagem. A estes nostálgicos é fácil responder que já não vivemos no século XVIII, aprisionado de individualismo, mas no XX.º século em que a vida se coletiviza, tendo, portanto, de ser de sua época.

Resta saber se a nossa época já disse realmente tudo o que tinha a dizer. Se a difusão da energia pelos processos técnicos mais recentes, elétricos ou atômicos, não vai tornar mais fácil a descentralização urbana e o regresso à possibilidade de um "habitat" espalhado pela natureza. O progresso humano nunca é em sentido único e jamais é completamente previsível. Em todo caso a "Cidade Radiosa" ficará como um monumento característico de uma época, como prova da engenhosidade e do gênio criador de um homem.

Quatro principais funções de uma cidade

arquiteto Osvaldo Corrêa Gonçalves



As quatro funções de uma cidade são: moradia, recreio, trabalho e transporte.

A moradia é a primeira e principal função urbana. A fim de que ela seja considerada como um bem social deverá atender a requisitos mínimos. Nota-se nas cidades existentes, hoje em dia, que em geral a população é muito densa no centro e escassa na periferia da cidade. Vastas áreas residenciais nos distritos superpovoados não satisfazem as condições sociais humildes. São as favelas, as malocas e mocambos, segundo a denominação brasileira, de norte a sul. Sua localização se dá em geral em regiões não indicadas como salubres, em lugares sujeitos ao pó, ruídos e mesmo inundações.

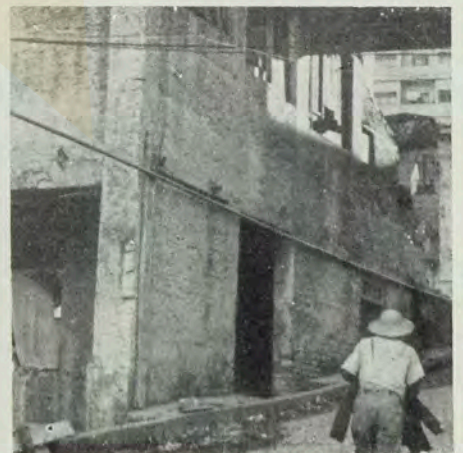
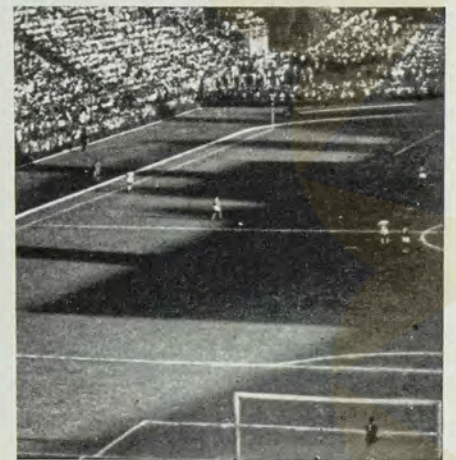
Outros bairros, de pouca densidade de população localizam-se em áreas melhores pelas condições de clima, áreas abertas e com vegetação. Há, portanto, uma distribuição inadequada. O zoneamento urbano é o meio para solucionar esta deficiência. É preciso planejar tendo em vista a técnica moderna que permite edifícios arejados cercados de espaços livres, de tal forma que toda moradia, ou melhor considerada, toda unidade de habitação, tenha sol suficiente, espaço e vegetação, dando ao homem sensação de habitar, afastado de ruídos das vias de grande tráfego, do pó e de gases nocivos. As unidades habitacionais devem ocupar os melhores sítios. É preciso dar a utilização certa para o terreno certo. Também as edificações dos serviços públicos não têm nas cidades atuais primado pelo acerto. São feitas ao acaso, em qualquer lugar da cidade. As escolas, principalmente, deveriam ser mais cuidadas na sua localização. Sempre longe das vias de grande tráfego e perto das unidades residenciais a que devem servir.

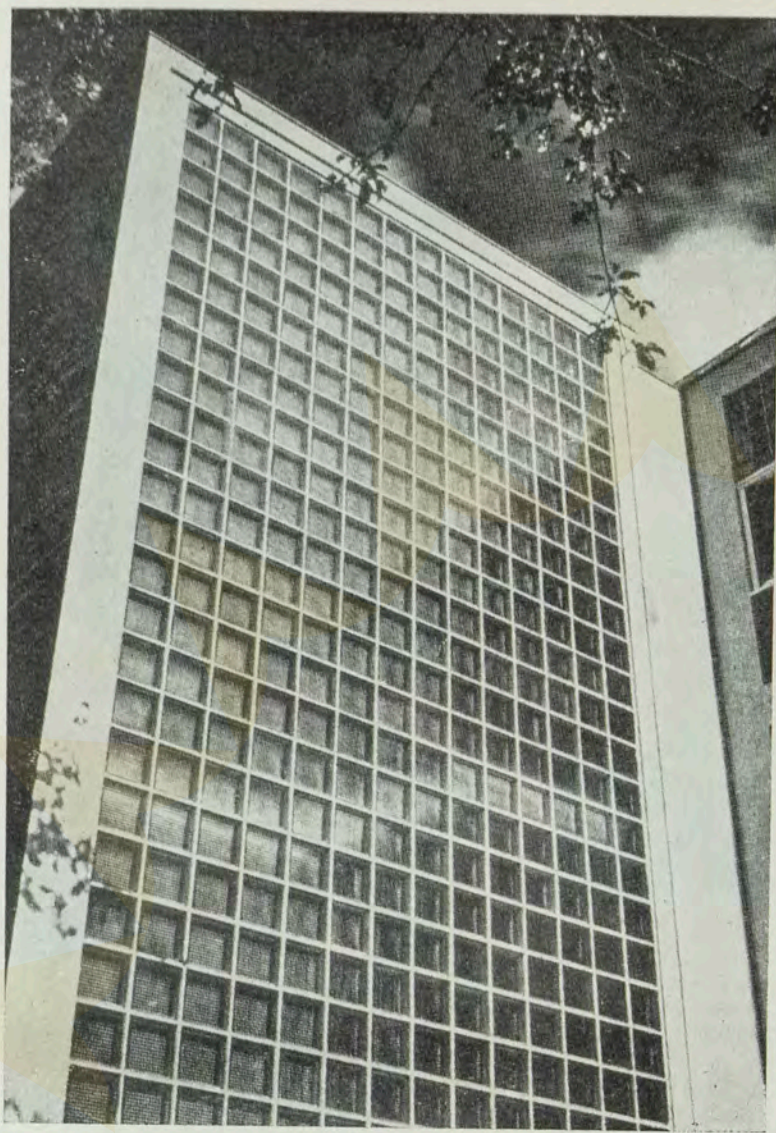
Com respeito à recreação ela é tão importante como a anterior, uma vez que são o recreio e o divertimento nas horas de lazer que mantêm o espírito elevado, fazendo-nos esquecer as agruras da vida de nossos dias, e dão força ao homem para continuar o trabalho. É cada vez mais importante a recreação, quando se vê dia a dia diminuir o número de horas de trabalho e aumentar as horas de lazer. Tivemos a época do trabalho escravo de sol a sol, do trabalho remunerado de 12 horas, chegou-se ao trabalho de oito horas diárias e já se fala em sua redução. É importante, pois, cuidar da população nessas horas de recreio. Verifica-se, ainda, nas cidades, a existência de espaços livres mal situados e de difícil acesso à população. Sua exata e racional distribuição deve ser feita tanto nas zonas centrais, densas, como nas zonas periféricas menos povoadas. Nas cidades atuais, poucas são as áreas existentes aproveitadas para esportes que não estejam em terrenos destinados a futura edificação, somente à espera de valori-

zação. À medida que o valor dos terrenos sobe, desaparecem esses espaços livres, obrigando os campos de esportes a se instalarem em outros lugares cada vez mais longe da zona central urbana. Devem ser conservados os parques naturais. O recreio deve ser gratuito e generalizado para toda a população. Num sistema moderno de recreio se combinam recreio ativo e contemplativo. São da primeira espécie os campos de jogos, esportes, piscinas, etc. e da segunda os jardins zoológicos, orquidários e parques naturais. O planejamento racional deve ter proveito dos rios, praias, florestas, lagos, etc. situados junto das cidades. Uma cidade dotada de um sistema de recreio adequado evita, em muito, os desequilíbrios sociais e mesmo os crimes cometidos em sua maioria nas horas de descanso, consequência da falta de boas distrações e recreio.

Uma análise da distribuição dos locais da indústria, comércio e governo nas cidades atuais, verificamos que elas não estão devidamente situadas no arcabouço urbano de acordo com as suas respectivas funções. É preciso, pois, um entrosamento racional entre residência e local de trabalho, a fim de que não sejam perdidas horas preciosas no percurso distante entre a moradia e o local de trabalho. A falta dessa ligação ocasiona maior tráfego, com suas consequências de congestionamento e desorganização das correntes de trânsito. Só o zoneamento racional poderá dar solução correta. As indústrias seriam agrupadas de acordo com suas características e necessidades. Indústrias pesadas e leves seriam localizadas em lugares onde devem imperar forçosamente os elementos de que mais necessitam e que são: transporte ferroviário fácil, força, luz, água e rua calçada. As de grande número de operários e de grande vulto podem estar mais afastadas do centro.

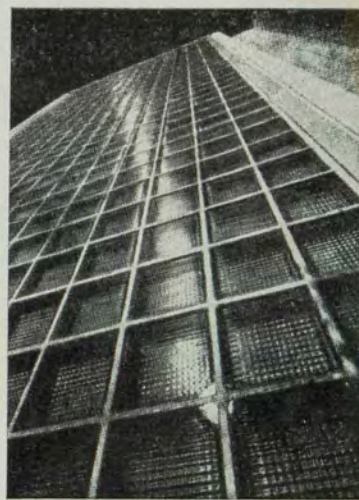
As ligações entre moradia e lugar de trabalho devem ser diretas e percorriáveis no menor tempo possível. Os distritos industriais serão independentes dos residenciais e isolados. Certas indústrias pequenas, intimamente ligadas à vida urbana devem permanecer dentro da cidade, servindo a seus diferentes bairros residenciais. Os núcleos comerciais deverão se localizar em lugares de fácil meio de comunicações para ligá-los aos distritos residenciais e às zonas industriais. O zoneamento deverá reservar certa porcentagem de área para o comércio, determinando em alguns casos o gênero ou o tipo de estabelecimentos comerciais permissíveis. Localizam-se, de preferência, os centros comerciais, em lugares de maior movimento no bairro, junto às vias principais, pontos de passagem de ônibus e bondes, cruzamentos de vias, etc. Sempre de forma a não prejudicar o trânsito, em geral, mas interferindo nele.





Paredes de vidro, deixando entrever as escadarias, são completadas pelas esquadrias de cobre.

Uma fábrica em Braunschweig, Alemanha.
Projeto do arq. Friedrich Wilhelm Krämer



Detalhe da parede de vidro e esquadrias de cobre.

Duas vezes as escadarias com as paredes de vidro; ao lado, a frente com sua cobertura de cobre.

Arquitetura industrial: novamente o uso do cobre nas construções

A história do cobre e de suas ligas, o bronze, por exemplo, começa pouco antes do advento da era cristã.

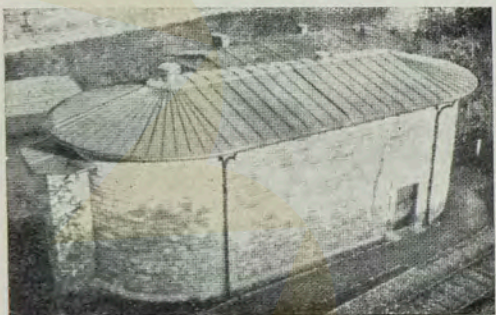
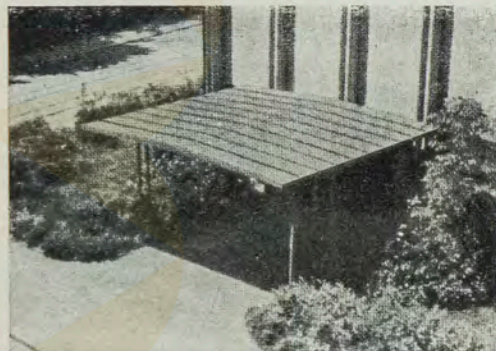
Já naquele tempo se usava o cobre, em particular o bronze, para a confecção de ferramentas, instrumentos de guerra, utensílios domésticos e joias. Também se usavam cobre e bronze nas construções de moradias. Hoje em dia contam-se o cobre e suas ligas entre as mais importantes matérias primas enquanto que sua produção e consumo sobrepujou todos os minerais que não sejam de ferro. Mais de três milhões de toneladas de cobre são anualmente produzidas e gastas em todo o mundo, sendo que as minas de cobre fornecem cerca de 80% enquanto os restantes 20% são obtidos de cobre e sucata. As minas de cobre estão espalhadas por todos os continentes, cabendo à América, atualmente, mais da metade da produção mineira de cobre. A África no entanto ganhou com o tempo em importância e lá existe grande produção. Europa, Ásia e Austrália contribuem com pequenas quantidades.

A fusão de minérios de cobre faz-se de preferência no lugar em que é extraído. A sua fundição, para alcançar a pureza necessária e para serem obtidos metais preciosos nele contido é ainda submetido a um processo de refinação, isto pelo eletrolítico. A indústria eletrotécnica, construções de máquinas, de veículos, indústria metalúrgica, de ótica, assim como muitos ramos importantes de indústria necessitam cobre. Quanto a guerra houve escassez de cobre que resultou num racionamento, hoje, felizmente, abolido. As reservas de cobre do mundo ocidental são tantas que em tempos normais toda procura pode ser atendida. Os constantes progressos técnicos possibilitam a utilização comercial de ligas pobres em cobre; atualmente, os minerais são trabalhados com menos de 1% de cobre. Por causa deste progresso, as reservas do cobre não diminuíram, ao contrário, aumentaram nestas últimas décadas, apesar de qualidades consideráveis terem sido tiradas do solo. São suficientes para o

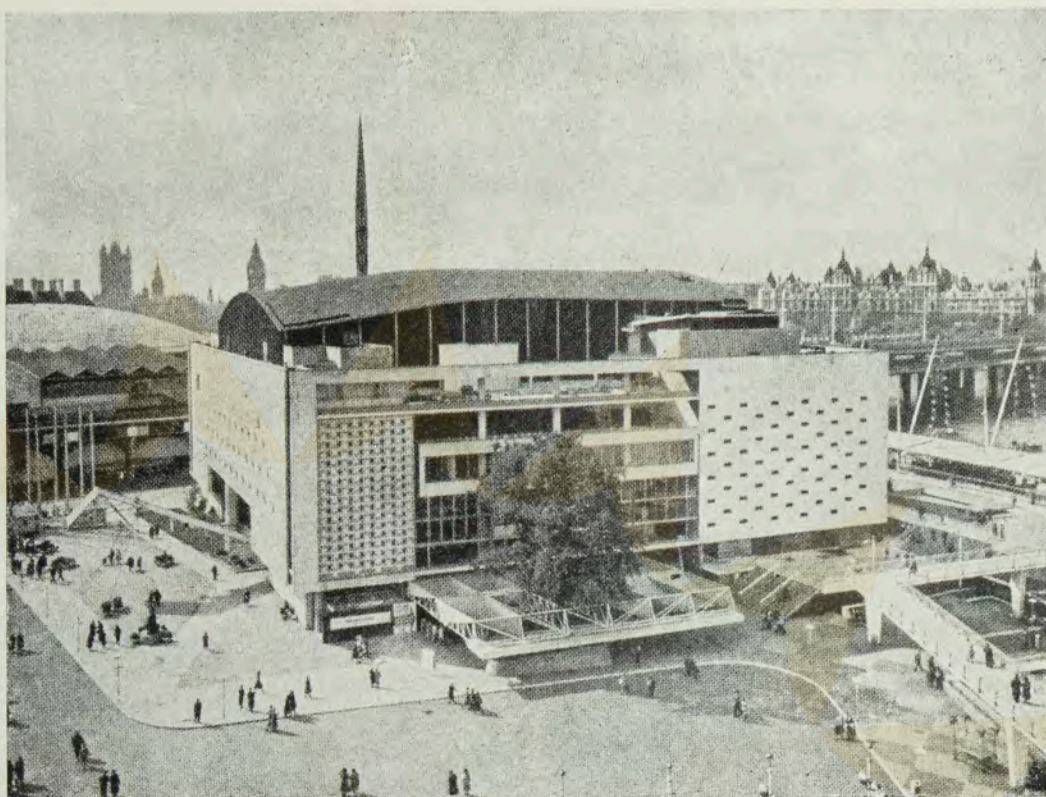
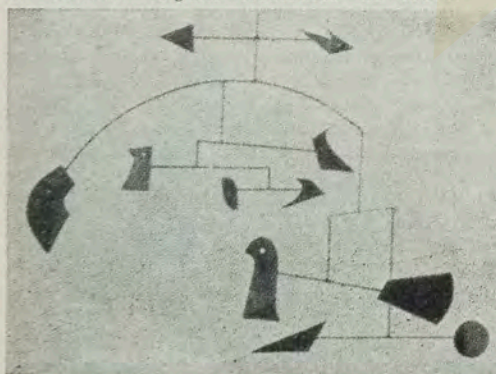
consumo de hoje e para aproximadamente cem anos. Acontece, ainda que as quantidades de cobre consumidas na maioria dos casos não se perdem, porque os objetos dêle, mesmo que se tornem inúteis, são substituídos por modernos e assim utilizados novamente. Comparando-se o preço do cobre com o de outras matérias primas, deve-se tomar em consideração que aqueles por suas excelentes qualidades, requerem para a produção do mesmo objeto menor valor do que outras matérias primas. Além disso, a duração dos produtos de cobre e suas ligas é muito longa e menos substituídos por outros que não perdem o valor. O cobre e suas ligas possuem matéria prima que é produzida quase no mundo inteiro. Seus produtos distinguem-se pela durabilidade e beleza de formas e cores. Pela durabilidade do uso são sempre baratos. A indestrutibilidade dos produtos de cobre, faz seu uso quando é de importância especial para a arquitetura.

Vista parcial da exposição do festival em Londres. Ao fundo vêm-se pavilhões com telhados diversos, a armação da sala de concertos, que é um edifício de construção permanente, coberto evidentemente de cobre. Para enfeitar adaptam-se ao estilo deste edifício grandioso.

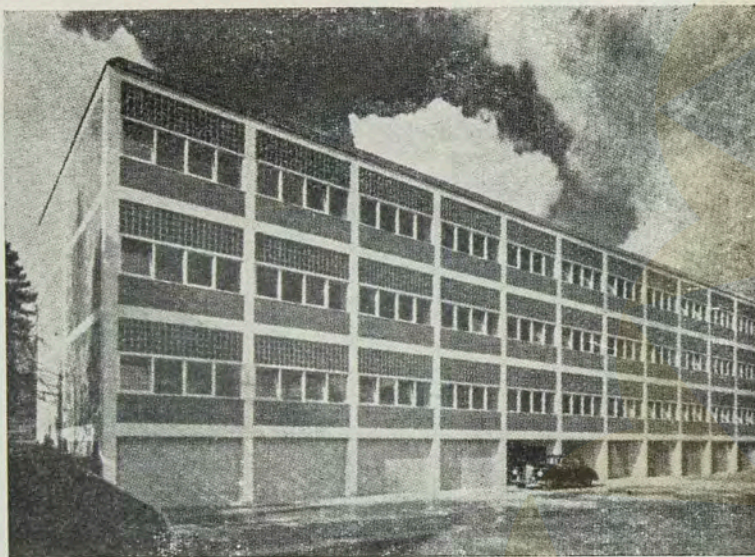
Estas três gravuras mostram o largo emprego do cobre nas coberturas das diversas construções.



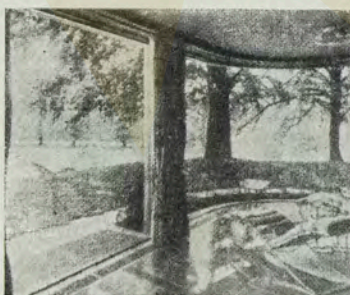
Para obtenção de efeitos decorativos à maneira de Calder. Alguns elementos de cobre.



O cobre foi largamente empregado na construção deste edifício onde são fabricadas as máquinas fotográficas Rolleiflex. Tijolos de vidro e mais vidraças encaixadas em elementos de cobre, completam o revestimento das várias fachadas do edifício.



15



Os caixilhos desta varanda de uma casa de campo são de bronze.



A visão deste conjunto dá a impressão de tratar-se de entrada de edifícios públicos.

Armazens e Estação de passageiros do Pier Mauá, Pôrto do Rio de Janeiro

Projeto: arq. Carlos Frederico Ferreira; colaboração do arq. Sergio Wladimir Bernardes

Este projeto foi classificado em primeiro lugar no concurso de ante-projetos realizado pela Administração do Pôrto do Rio de Janeiro, APRJ, do Ministério da Viação, em 1952.

Na administração do eng. Zenith Aguiar este projeto foi abandonado, voltando a APRJ a elaborar, através sua seção técnica de engenharia, um novo projeto, visto que antes da realização daquele concurso a Administração do Pôrto do Rio de Janeiro havia estudado um ou dois projetos, os quais foram considerados aquém das necessidades e condições técnicas exigidas, muito embora para suas elaborações, os responsáveis contassem com a colaboração de todos os técnicos de seu departamento de engenharia portuária.

Infelizmente no Brasil não existe, quase sempre, o propósito da continuidade nem critério na administração da coisa pública, resultando, daí, a preocupação daquela administração Zenith Aguiar, de abandonar um critério certo da anterior administração.

A comissão que julgou os trabalhos era uma comissão de técnicos, formada por arquitetos e engenheiros, os quais opinaram, unanimemente, de maneira favorável pelo reexame deste projeto, uma vez que nada mais era do que um ante-projeto, carecendo obviamente de uma apreciação e uma crítica mais apurada para o estudo definitivo.

A Administração do Pôrto do Rio de Janeiro, como tanto se tem repetido no tocante à administração pública brasileira, não deu a menor importância aos antecedentes, e aí está com um novo ante-projeto que será utilizado.

estação conjunta, passageiros e carga, num pier de largura muito pouco convincente, nesta localização, com estacaria já cravada, com problemas difíceis e complexos e um programa que em parte cerceia a liberdade de concepção com evidente prejuízo para a própria administração do porto. Em problema desta natureza não parece coerente que se procure tolher a liberdade de ação do arquiteto: si o objetivo a alcançar pelo programa da APRJ é o de obter um trabalho, que responda no futuro, como obra de bom senso visão e sentido técnico aprimorado, não seria admissível que o arquiteto respeitasse integralmente as recomendações do programa, quando as soluções que se apresentavam tecnicamente defensáveis, exequíveis e no seu maior fundamento de obra revolucionária, isto é bem verdade, porque com as características de projeto e programa, o Pier Mauá será a primeira obra deste gênero no mundo.

Rendimento de armazens

1.^a interpretação: Pontes rolantes no sentido longitudinal. Vãos de 10x10 do estaqueamento existente nos dois sentidos. Largura do armazem 40 m (estabelecida).

Para cada coxia de 100 metros ou 10 vãos de 10 m: 3 pontes rolantes e 6 portas. Análise de uma coxia de 100 m (vãos normais e vãos de porta):

12 pontes rolantes e 6 portas	
Área bruta	4.000,00 m ² .
Perda	1.184,00 m ² .
Útil	2.816,00 m ² .

ou seja 29,5% de perda.

Concluindo: Menor número de portas, melhor controle. Penetração do caminhão na circulação principal. Conexão das pontes circulantes até o lado externo. Facilidade de manêjo no sentido longitudinal. Facilidade de recolher a haste externa. Emprêgo de troleite e carrinhos. Vigilância e controles facilitados.

2.^a interpretação: Pontes rolantes no sentido transversal. Vãos de 10x10 do estaqueamento existente nos 2 sentidos. Largura do armazem 40 m (estabelecida).

Análise de uma coxia de 100 m (todos os vãos são de portas):

40 pontes rolantes e 20 portas	
Área bruta	4.000,00 m ² .
Perda	1.340,00 m ² .
Útil	2.660,00 m ² .

ou seja 33,5% de perda.

Concluindo: Um total de 20 portas em trabalho permanente. Não há penetração do caminhão. Trabalho externo das pontes rolantes; difícil recolher as hastes externas. Difícil o manêjo no sentido longitudinal. Equipamento excessivo, vultoso. Maior número de mecânicos e operadores. Maior número de conferentes, etc. Vigilância e controle muito mais difícil.

3.^a interpretação: Pontes rolantes no sentido longitudinal. Vãos de 10x13,33 contrariando o estaqueamento existente. Largura do armazem 40 m (estabelecida).

Análise de uma coxia de 100 m (vãos normais e vãos de portas).

9 pontes rolantes e 6 portas

Área bruta	4.000,00 m ² .
Pêrda	1.000,00 m ² .
Útil	3.000,00 m ² .

ou seja 25% de perda.

Concluindo: O menor equipamento e o melhor rendimento. Menor número de portas, melhor controle. Penetração do caminhão na circulação principal. Conexão das pontes rolantes até o lado externo. Facilidade de manêjo no sentido longitudinal. Facilidade de recolher a haste externa. Emprêgo de troleis e carrinhos. Vigilância e controle facilitados. Menor número de operadores, mecânicos e conferentes.

Síntese: A 3.^a interpretação é de fato vantajosa de todas principalmente do ponto capital — rendimento:

	Rendimento	Pêrda
1. ^a interpretação	2.816,00 m ²	29,5%
2. ^a interpretação	2.660,00 m ²	33,5%
3. ^a interpretação	3.000,00 m ²	25,0%

Estrutura

Não deveria ter havido o estaqueamento antecipado, marcando na cabeça das estacas os vãos livres de 10x10 nos dois sentidos. Muito certa a observação do programa de que nas dependências destinadas à carga e movimentação de mercadorias e bagagens deve ser procurada a máxima simplicidade e economia. Verificando que estas dependências representam aproximadamente 2/3 da área total (fig. 1), só isto justifica plenamente uma estrutura que seja resultante do estudo e análise de uma coxia de 100 m (fig. C).

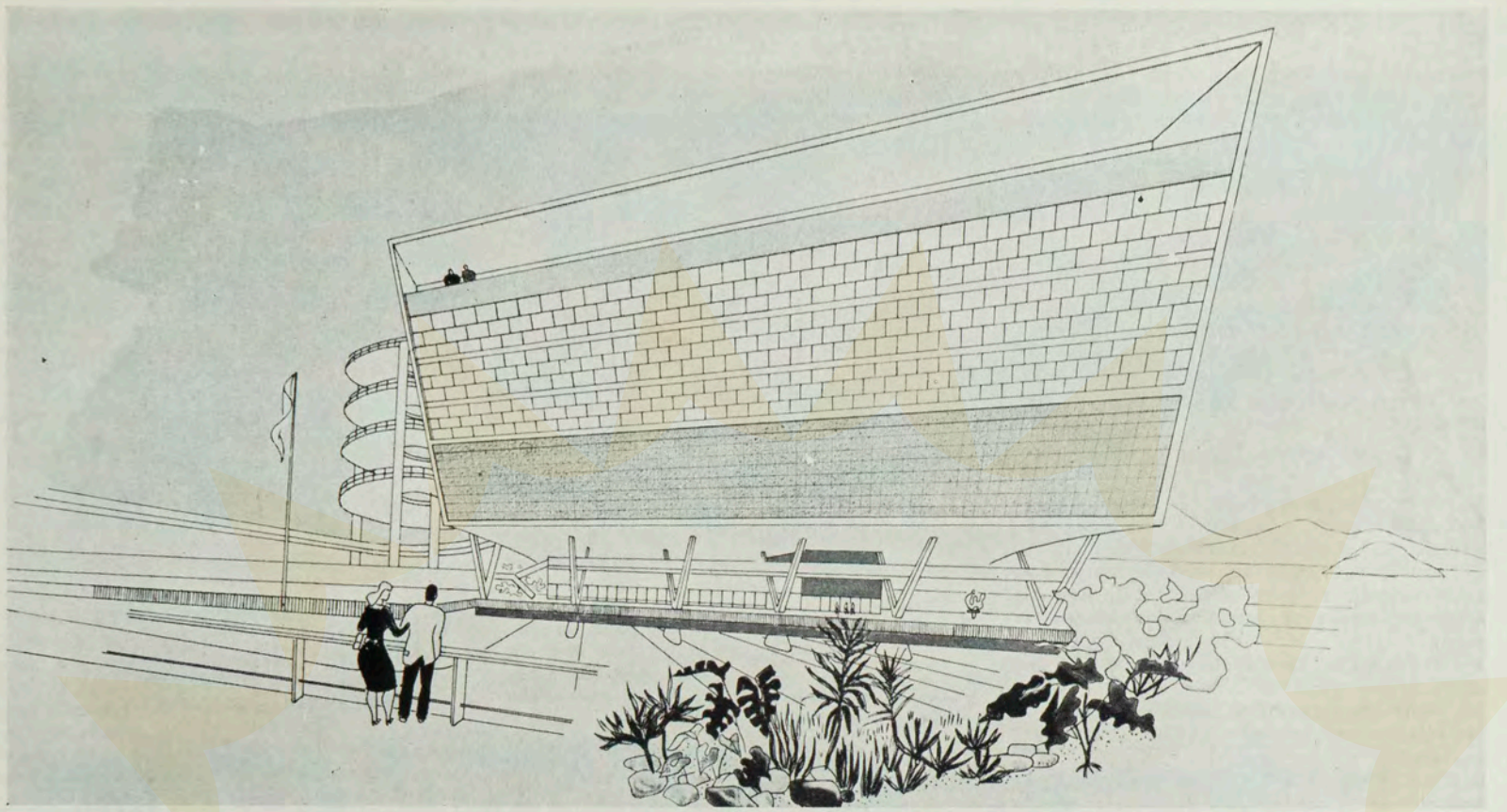
Uma coxia de 100 m é dividida em zonas de armazenagem demarcadas no piso, dentro do campo de ação de 3 pontes rolantes de 1,5 ou 2 t/carga, ponte essa que a experiência de 50 anos tem revelado ser a de melhor rendimento para todos os serviços de armazenagem. A demarcação do piso, o empilhamento da carga, a caixotaria sempre livre, a identificação da carga, a zona de trabalho para um homem e a circulação principal para a ponte rolante e troleis, deixa sempre forçosamente no piso o que chamamos de zonas neutras, isto é, zonas livres que dividem as zonas de empilhamento em cada coxia (fig. C). O ideal é que a caixotaria empilhada esteja livre em quatro faces ou pelo menos em 3, facilita a identificação, a retirada e o próprio empilhamento. Pelas especificações da Casa Demag, em pontes rolantes, a ponte que melhor rendimento dá (no seu máximo rendimento) para coxias de 100 m, permite o vão até 13 m sem suspensão axial. Na verdade não é possível conseguir-se exatamente este vão máximo porque temos uma largura demarcada do armazem, 40 m. Atingindo o vão de mais ou menos 12,50 m para a ponte rolante, vamos verificar que ela atende exatamente ao melhor rendimento da coxia de 100 m.

Concluindo: Estruturalmente no sentido longitudinal, qualquer vão dentro de certos limites seria aceitável porque não perturba o trabalho das pontes. Por isto não haveria justificativa defensável para fugir aos vãos demarcados de 10 m no sentido longitudinal. Aceitando como melhor o plano de trabalho de uma coxia no sentido longitudinal, a estrutura livre neste sentido vai criar um problema de contraventamento já que o corpo do edifício é extenso demais para muito pouca largura e a estrutura, dentro daquelas características, não pode e nem deve "escorar-se" transversalmente. Resta a análise dos vãos trans-

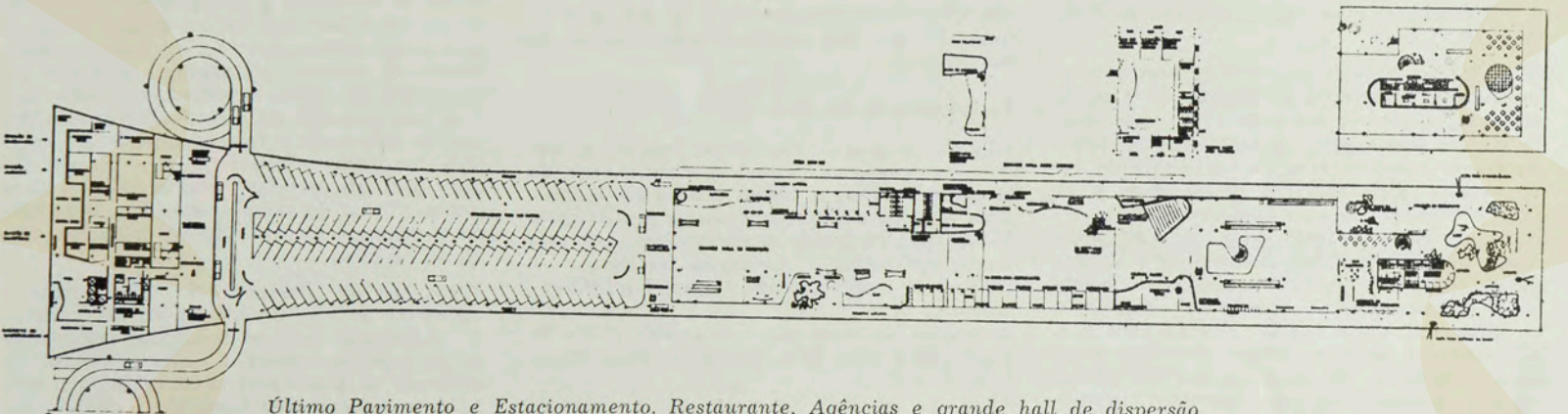
Memorial justificativo

Finalidade: Construção de uma terminal marítima que possa manejar e armazenar carga, rápida e eficientemente, além de pretender oferecer a passageiros de primeira, segunda e terceira classes, todas as facilidades de embarque e desembarque, conveniências e prazer de uma estação marítima perfeita e completa.

Observação: Verifica-se que quase nenhuma bibliografia existe sobre este assunto e que a experiência de grandes portos marítimos nos Estados Unidos e na Europa, ainda que excepcionalmente bem equipados, sempre apresentam o problema com muita simplicidade e nunca da forma como se pretende para o pôrto do Rio de Janeiro, isto é, uma



Fachada da Praça Mauá.

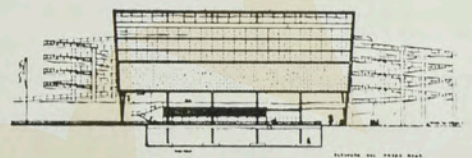


Último Pavimento e Estacionamento. Restaurante, Agências e grande hall de dispersão.

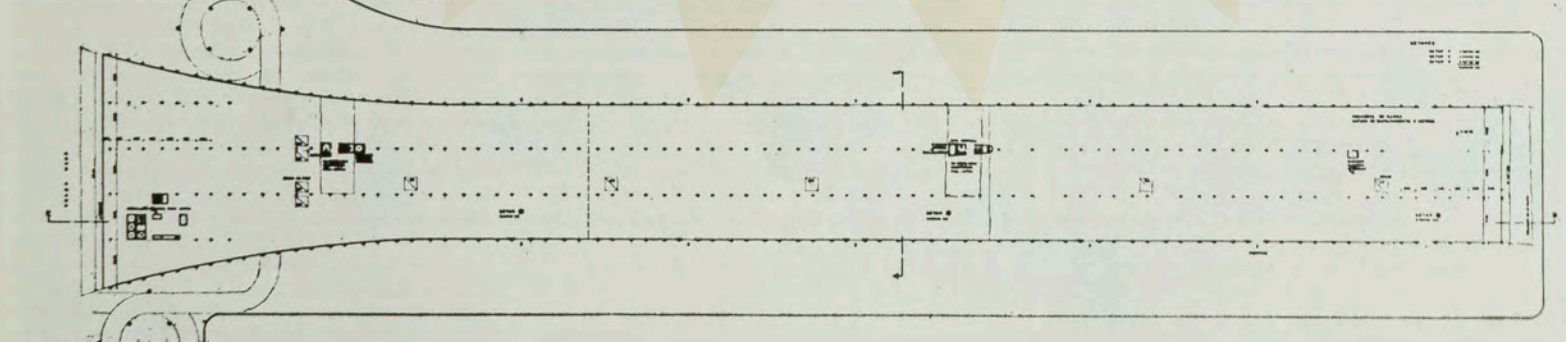
Pavimento de Armazenagem. As pontes rolantes avançam até o exterior.



Zona alfandegada.



Elevação da Praça Mauá.



versais. Um vão livre de 40 m ou qualquer outro vão que viesse gerar exageradamente a construção sem levar em conta o racional aproveitamento das zonas neutras (fig. C), onde nos é possível estabelecer estrutura sem perturbar a solução em geral, muito ao contrário, a própria estrutura facilita a demarcação de zonas de piso, facilita o problema do contraventamento, o acesso de operador às cabines, etc. sem perda de espaço útil e sem perturbar nunca a conexão nas pontes rolantes de uma para outra coxia transversalmente. Nestas conclusões atingimos e prefixamos o vão livre transversal de 13,33 que nos dá para a ponte rolante o vão livre aproximado de 12,50 m. Prefixados os vãos, chegamos à estrutura projetada pela análise dos seguintes pontos:

1. O edifício extenso demais e com pouca altura.
2. A estrutura normal, pilares verticais espaçados de 10 m, daria muito mais monotonia ao conjunto arquitetônico.
3. Uma preocupação de defender, ainda que relativamente, as paredes de fechamento dos armazéns contra os impactos descuidados de carga.
4. Diminuir os vãos exatamente no 2.º piso, carga.
5. Nenhuma perturbação no trabalho das pontes rolantes em qualquer sentido, transversal ou longitudinal.
6. Uma plástica honesta e criteriosa como resultado dando ao edifício uma movimentação e uma fisionomia nada comum, principalmente em obras deste gênero.
7. Internamente, a estrutura surpreende pelo imprevisto quando se passa do 3.º piso (embarque e desembarque) para o 4.º piso (estação de passageiros).
8. Honestidade absoluta sob o ponto de vista técnico.

Esta resultante entra em conflito com o estaqueamento transversal já executado e praticamente se perdem em cada ponto das linhas de centro, três estacas. O confronto de rendimento de armazenagem que se deduz da interpretação do trabalho de coxias (figs. A, B, C), justifica plenamente este acréscimo de orçamento numa obra cujo valor total deve estar acima de 300 milhões de cruzeiros e onde prevalece muito o espaço útil aproveitado em cada coxia (rendimento). O acréscimo no orçamento se dilui pelo valor muito alto da obra e si o objetivo é obter o melhor para um prazo nunca inferior a 300 anos, isto justifica plenamente a perda de um estaqueamento "apressadamente" executado. E mais, talvez não haja a perda total dessas estacas, porque si se realiza o sub-solo projetado é bem possível que se venha a recuperar parte delas. Na hipótese de não se executar o sub-solo projetado aí então não se perderá nenhuma estaca, utilizando como recurso técnico uma cinta de concreto na cabeça das mesmas, para daí receberem os pilares da nova estrutura.

Partidos adotados

As plantas da Prefeitura e as próprias da administração do porto, insistem em dividir em dois ou mais edifícios o conjunto denominado Pier Mauá. Não se vê nenhuma conveniência neste fracionamento e quando se verifica que o programa pede demais para muito pouco espaço, ainda determinando mínimos em áreas, conclui-se que seria muito vantajoso tratar o Pier Mauá como um todo, um grande conjunto, sem deixar de observar e resolver todos os pontos onde pudessem haver conflito. A extensão do Pier-Edifício — Cais da Gambôa ao extremo norte é de 385 m; do paramento do cais da Gambôa até o alinhamento pela Praça Mauá, de acordo com o decreto federal 27.145 de 6-9-949 (5362 e 21882), tem-se mais 26 m, o que dá para o edifício do Pier uma extensão total no pavimento térreo de 451 m.

Não fugindo ao ritmo da estrutura (sentido longitudinal), pilares de 10 em 10 m, ainda

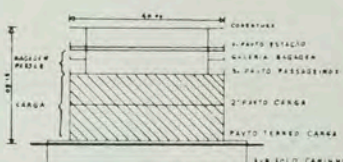
fica com o primeiro pilar, Praça Mauá, um metro para dentro daquele alinhamento. Isto possibilita a inclinação da fachada seguindo normalmente a própria estrutura sem que a sobreloja caia fora de balanços permissíveis ou que esta solução possa perturbar qualquer interesse arquitetônico ou urbanístico no grande conjunto da Praça Mauá.

O projeto com um só bloco dá uma percentagem admirável em área de armazenagem:

Sector 1	5.452,00 m ² .
Sector 2	3.510,00 m ² .
Sector 3	3.500,00 m ² .
Sector 4	5.937,00 m ² .
Sector 5	4.640,00 m ² .
Sector 6	5.637,00 m ² .
Total	28.676,00 m².

Outras vantagens

1. Proporciona muito melhor a fachada do Pier pela Praça Mauá.



vertical de passageiros e bagagens com a própria Praça Mauá.

2. Escritórios da administração do porto no próprio Pier em ligação direta com este
3. Facilita a ligação vertical de passageiros e bagagens com a própria Praça Mauá.
4. Não perturba o tráfego de trens na superfície do Pier — Cruzamentos.
5. Possibilita o tráfego de caminhões (condenável) no próprio Pier.
6. Dá à unidade de conjunto que se considera indispensável para se obter um todo mais homogêneo, harmonioso e quase espetacular. Condena-se o fracionamento e não acreditando no seu bom resultado arquitetônico de conjunto.

Interpretação do edital

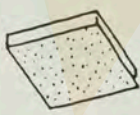
Depósito de carga: Segurança, rapidez e melhor equipamento mecânico; **Rendimento do projeto:** Pavimento térreo e 2.º pavimento: Área total para depósito de carga armazenada; 28.676,00m², excluindo escritórios, oficinas, vestiários, sanitários e circulação vertical.

Alturas de empilhamento; térreo, 7 m; 2.º pavimento; 6 m.

Estocagem de carga não armazenada; Pátio de circulação e pátio da cabeceira da Praça Mauá, 1.200,00 m².

Além do previsto no programa, projetou-se também um refeitório popular, tipo SAPS, que será abastecido pelos caminhões térmicos desta autarquia. Um socorro urgente de bombeiros e assistência com pequena enfermaria para atender a grande extensão do cais, localizado do lado oeste. Prevista refrigeração nos escritórios da APRJ e alfândega.

Pátio de circulação: Localizou-se este pátio (pedestres e troleis) sem se preocupar com o tráfego de caminhões porque entende-se que este tráfego na própria superfície do Pier é condenável, apesar de que o projeto como está não exclui esta possibilidade e o cruzamento de um para outro lado do Pier pode ser feito na cabeceira da Praça Mauá, leito ferroviário.



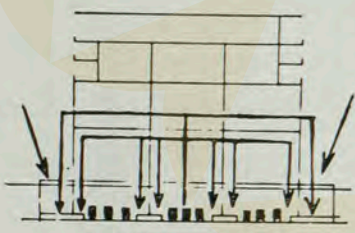
Simplicidade de construção: Estrutura definida e interpretada, nenhum emprêgo de vidro, portas de ferro correndo lateralmente, utilização do cobogó como vedação. Uma placa de 1,00 x 1,00 fortemente armada; Índice de ventilação — muito bom. Índice de iluminação — razoável. Índice de segurança — penetração de água — bom. Execução rápida. Bom aspecto. Facilidade de substituição.

Esquemas da movimentação de carga

Equipamento mecânico: Pontes rolantes de 1,5 a 2 t/carga trabalhando sempre no sentido

longitudinal do Pier, sendo três pontes rolantes por coxia de 100 m, em conexão no sentido transversal nos pontos de portas externas, bocas de piso e teto e com as possibilidades de avanço até o exterior em guias que rebatem sobre a parede externa do Pier. Emprêgo de troleis, empilhadeiras mecânicas, etc.

Carga importada: Retirada de bordo pelo guindaste de bordo ou do cais, é colocada na plataforma do pavimento térreo já na zona demarcada que irá servir ao pavimento térreo ou o 2.º pavimento; daí para a armazenagem trabalha a ponte rolante para cima ou para baixo. A carga de exportação se processa de maneira inversa. Foram alteradas as portas entre o pavimento térreo e o 2.º pavimento; as zonas demarcadas na plataforma externa devem ser em duas côres, verde para o 2.º pavimento e cinza para o pavimento térreo, facilitando, assim, a observação da estiva.



Sub-solo: A criação de um sub-solo para o tráfego de caminhões (tráfego normal), carga e descarga, retirando este tráfego da

superfície do Pier, traz enormes vantagens e com os recursos de equipamentos mecânicos conjugados nos dois sentidos, vertical e horizontal, deve dar um rendimento excelente, com segurança, rapidez e economia. A maior dificuldade seria controlar e orientar este tráfego em canais limitados; isto foi conseguido e no complemento, numeração, legendas e avisos se especifica e determina exatamente para facilitar ao motorista, a sua posição em relação ao armazem ou boca superior que interessa para carga e descarga. Foram previstas facilidades de acesso à plataforma superior e aos escritórios da APRJ e alfândega. Para projetar este sub-solo foi consultada firma idônea que se pronunciou favoravelmente em relatório um pouco extenso que não permite inserir aqui este ponto de vista técnico. A Geotécnica, firma consultada, considera o problema perfeitamente resolvido nas melhores condições técnicas.

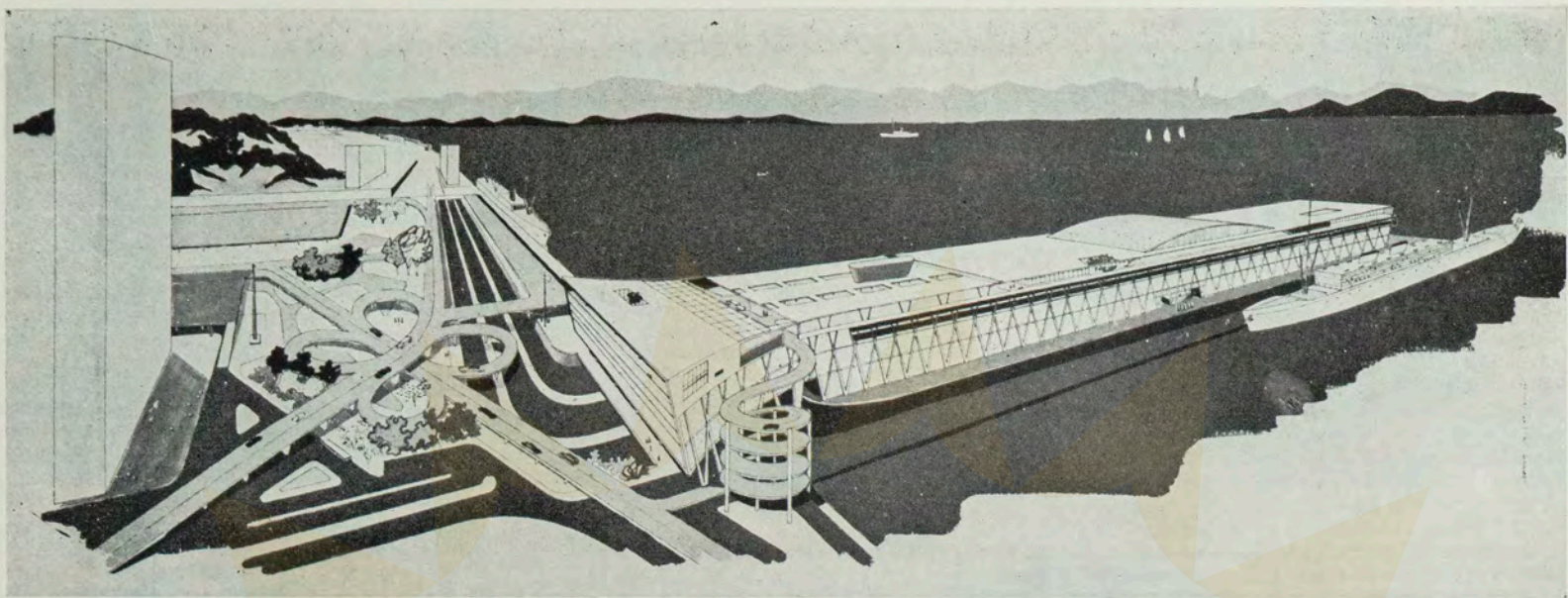
Vantagens do sub-solo: 1. Libera toda a superfície do Pier do tráfego de caminhões.

2. Acostagem para os caminhões lateralmente, ou seja na melhor e maior extensão. 3. Extensão de plataforma acostavel no sub-solo, 2,320 m ou seja três vezes mais que na superfície. 4. Extensão da superfície apenas 720 m. 5. Nenhuma perturbação no tráfego da Praça Mauá. **Observação:** Apesar de condenarmos o tráfego de caminhões na superfície o projeto não exclui esta possibilidade, que é evidente por si mesmo.

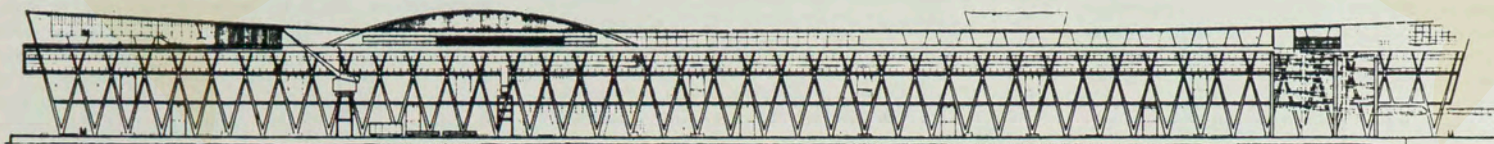
Depósito de bagagem: Simplicidade de construção: Acabamento simples, econômico e de fácil conservação.

Partido adotado: Localizando embarque e desembarque de passageiros no 3.º pavimento e a bagagem toda ela na galeria intermediária com o 4.º pavimento, já ficou bem resolvida a separação absoluta entre bagagens e passageiros;

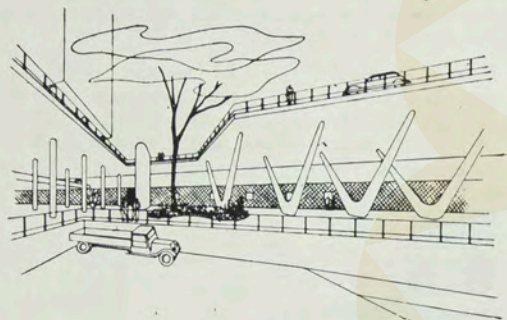
Análise do projeto: Passageiros de 1.ª e 2.ª classe, embarque: O passageiro chega ao Pier pelo grande hall de recepção da entrada no 4.º pavimento (estação propriamente dita) já tendo a sua bagagem de porão despachada com 24 horas de antecedência. A bagagem de camarote que traz ficará na entrada, recepção de bagagem, e daí será conduzida mecanicamente até a alfândega, ficando livre e desembarcado o passageiro para penetrar "propositadamente" na grande estação onde vai alcançar o hall central de dispersão e daí descer, por escada rolante ou escada comum, até a zona não alfandegada do 3.º pavimento, penetrando na zona alfandegada de embarque (3.º pavimento) aí já deve encontrar a sua



Perspectiva do Conjunto. Ângulo da Praça Mauá, mostrando a solução urbanística proposta.

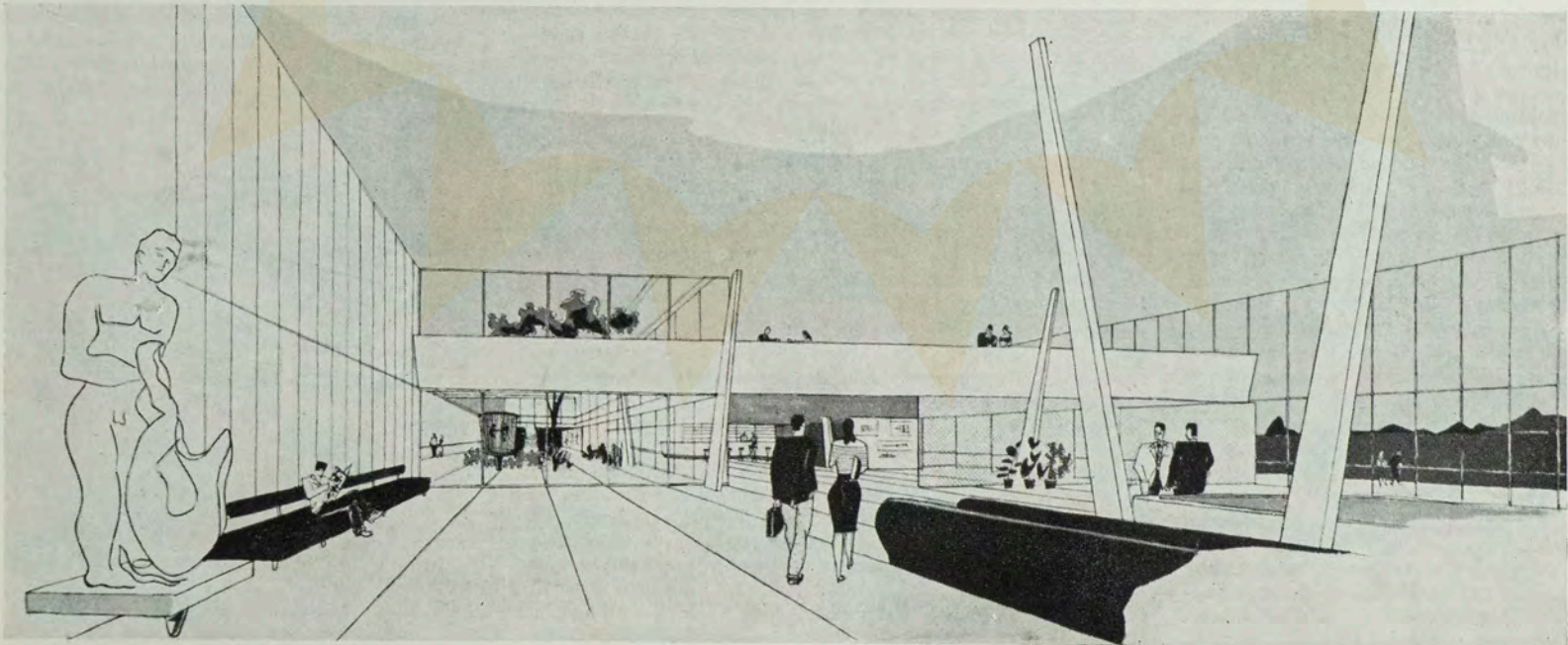


Elevação lateral com a extensão de 420 metros.



Praça Mauá. Ângulo de estacionamento.

Grande hall de Passageiros de 1.^a classe com vista para o Restaurante-Bar.

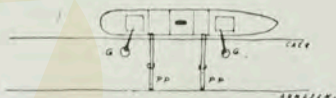


bagagem de camarote para a respectiva inspeção; tudo em ordem, passageiro e bagagem de camarote serão conduzidos pela galeria lateral à ponte-passarela de ligação com o navio na 1.^a e 2.^a classe.

Passageiros da 1.^a e 2.^a classe, desembarque: Saindo de bordo pela ponte-passarela, passageiros e bagagem de camarote, seguem pela galeria lateral até a zona alfandegada de desembarque, onde deve já se encontrar toda a sua bagagem de porão para a respectiva inspeção. Tudo em ordem, está liberado o passageiro e sua bagagem e daí ele pode atingir o hall de saída do 4.^o pavimento ou a zona não alfandegada do 3.^o pavimento, com acesso fácil à estação propriamente dita no 4.^o pavimento, onde dispõe de todos os recursos para a sua conveniência e prazer.

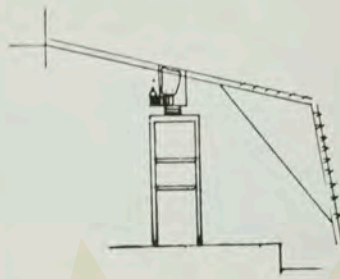
Passageiros de 3.^a classe, embarque e desembarque: Dentro das mesmas características já descritas para a 1.^a e 2.^a classe, os passageiros de 3.^a classe, não têm interferência alguma, como os de 1.^a e 2.^a classe. Para embarque ou desembarque, salvo momentaneamente ao percorrerem a galeria lateral, porque a ponte-passarela de 3.^a classe deve ser outra que não a de 1.^a classe. O problema grave do Rio de Janeiro em passageiros de 3.^a classe, tem sido sempre o grande volume deles que chegam como imigrantes. Assim sendo, o desembarque de 3.^a classe é que deve merecer muito maior atenção no projeto, porque o embarque propriamente não apresenta problema algum. Com a preocupação de dispersar esta grande massa de passageiros de 3.^a classe, criamos uma espécie de zona-livre não alfandegada — zona de dispersão — no 3.^o pavimento (3.^a classe), onde os passageiros possam alcançar a plataforma superior do 4.^o pavimento — desembarque — e tomar taxis. Como recurso suplementar foi previsto o elevador misto — passageiros e carga — que os transportará ao hall do pavimento térreo, que foi projetado para esta dispersão de 3.^a classe e onde não existe nenhum conflito ou interferência de serviços estranhos.

Ponte-passarela: Fizemos questão de juntar este desenho de uma ponte-passarela (ponte-movel), em Bremen-Alemanha, cobrindo um vão duas ou três vezes maior que o do Pier Mauá, para que não fosse julgado uma poesia



Ponte-móvel (passarela), no porto de Bremen

a sugestão do presente projeto mesmo depois de ter ouvido um técnico no assunto. A sugestão tem pontos de contactos com a ponte de Bremen, e pode ser considerada de execução muito mais simples porque o vão muito menor vai permitir trabalhar com um só apoio. Tal como os guindastes e no mesmo princípio deles, usando os mesmos recursos e obtendo os mesmos resultados: excelente raio de ação, desenvoltura e deslocamento ao longo do cais. É lógico que o problema de fixação exata e segura, nas alturas convenientes, não é absolutamente o lado difícil do problema e as inclinações desta ponte-passarela são facilmente corrigidas dos próprios degraus. A ponte deve ter largura suficiente para a mão e a contra-mão, deve ser fechada com iluminação nos degraus, facilmente ajustáveis recolhendo parte delas tal como na de Bremen, a fim de permitir o livre tráfego de guindastes. A balaustrada das galerias de passageiros e bagagem será removível em qualquer trecho, mas sempre com proteção absoluta;



Ponte-passarela — Para bagagem de porão: Não tem grandes dificuldades resolver da mesma forma e com os mesmos cuidados, porque é bagagem e não

passageiro, a ponte-passarela para a bagagem, diretamente do porão do navio ao piso da galeria intermediária destinada à bagagem. Foi sugerida uma ponte movel de rolamento contínuo inspirada no mesmo sistema dos dragas que poderá retirar a bagagem diretamente do porão do navio, com a maior segurança, recolher, manobrar e não interferir depois com outros serviços do cais.

Rendimento do projeto: Bagagem a embarcar. Bagagem de desembarque. Todos os serviços de importação e exportação, na 1.^a, 2.^a e 3.^a classe, dispõe de escritórios para alfândega e APRJ com fácil acesso para o público.

Bagagem de porão; Bagagem a embarcar: Deve ser desembarcada com 24 horas de antecedência. Vindo em empresa de transporte, uma plataforma no sub-solo com elevador para a bagagem a embarcar sai diretamente na zona alfandegada de embarque — sala de exame. Vindo de taxis à entrada do grande hall de recepção, na plataforma de automóveis, uma dália transportadora leva esta bagagem à galeria intermediária destinada exclusivamente à bagagem. Daí ela é colocada através desta galeria e das fitas rolantes, na seção correspondente de embarque, zona alfandegada. Não esquecer que um serviço perfeito de carregadores complementa sempre este mecanismo dando ao passageiro absoluta segurança e conforto. Para o porão do navio, em sentido inverso, a ponte-passarela de bagagem complementa o serviço.

Bagagem de desembarque: Atracado o navio, a primeira turma a entrar a bordo deve ser a estiva e no nosso caso sem nenhum impedimento. Com a ponte-passarela para a bagagem trabalhando, esta vem ter diretamente do porão do navio à galeria intermediária destinada somente à bagagem. Daí é facilmente conduzida ao setor de desembarque — zona alfandegada — sem nenhum atropelo ou interferência de outros serviços.

Acredita-se que os processos sugeridos devem dar um rendimento excepcional, uma segurança absoluta, com grande economia de tempo e trabalho. O passageiro ao ser desembarcado de bordo e ao atingir a zona alfandegada, já vai necessariamente encontrar aí a sua bagagem de porão, fato que atualmente não ocorre e tem sido sempre de difícil solução. Desembarque a bagagem, no sentido inverso, ela vai ter à plataforma externa do 4.^o pavimento e aí aguarda o passageiro. Para a bagagem que sai por caminhão, elevador de bagagem levará a mesma até o sub-solo da sua plataforma "desembarque".

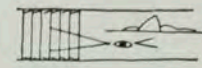
Observação: O depósito de volumes não reclamados ou aguardando formalidades foi previsto com altura de empilhamento para 4 m, trabalhando com empilhadeiras mecânicas, daí o pé direito do 3.^o pavimento com 6 m e a utilização da galeria intermediária para a bagagem.

Interpretação do edital — Sede da APRJ: Fizemos a colocação da sede da Administração do Porto do Rio de Janeiro no próprio Pier sem ligação direta com ele pelo pavimento do superintendente. Demos vida autônoma à APRJ pelos acessos verticais, criando o restaurante privativo da APRJ, um clube, elevador privativo do superintendente e chefes de serviços, circulação do público, separada da circulação de funcionários, com a tesouraria e serviços sociais colocados no pavimento térreo e sobreloja.

Sede para o Touring Club: Consideramos que os serviços do Touring Club do Brasil deve-

riam estar entrosados na própria estação de passageiros e daí a colocação que demos entre dois grandes espaços abertos, com ampla visibilidade de qualquer ponto.

A e D — Estação de passageiros propriamente dita: Localizada no último pavimento do Pier.



Todo o acesso de passageiros foi previsto em automóvel pelas rampas, sobe pela esquerda e desce pela rampa da direita.

É evidente que este sistema de rampas assusta um pouco ao observador pouco prevenido. No entanto é um sistema de grande rendimento muito empregado atualmente nos Estados Unidos.

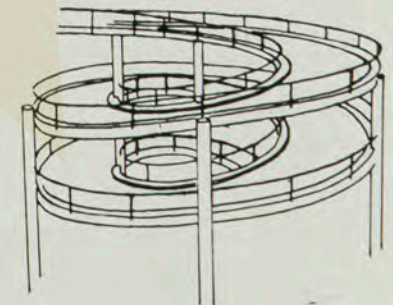
As plataformas de embarque e desembarque são separadas para 1.^a, 2.^a e 3.^a classe. A planta do 4.^o pavimento esclarece suficientemente o sistema de tráfego na superfície, não é contra-mão, etc. Foi previsto o acesso do eventual passageiro a pé pela Praça Mauá, com elevador do hall aos fundos em ligação direta com os 3.^o e 4.^o pavimentos.

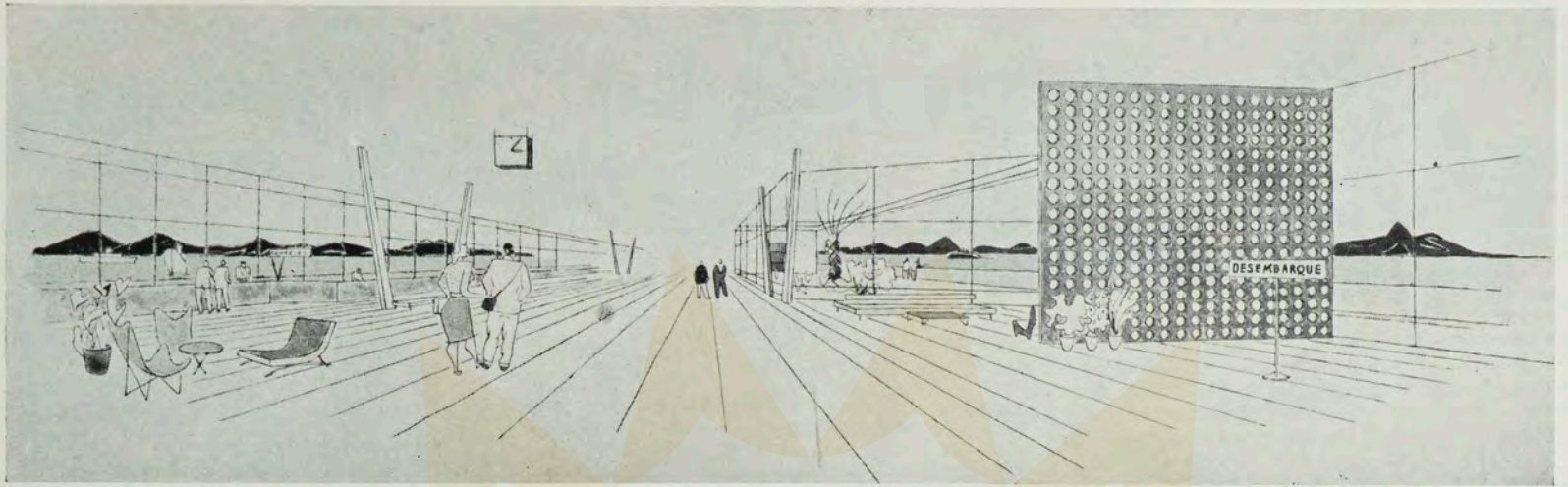
Muito acertada é a localização do bar e restaurante com jardins com vis a livre e desimpedida sobre toda a baía de Guanabara. Não existe grande preocupação com o processo de "quebra-sol", para não prejudicar o mais importante neste caso: o panorama. Com os recursos da refrigeração e de vidros cujas características são hoje admiráveis, não se justifica o emprêgo de "quebra-sol", mesmo com a possibilidade de recolhê-los, a que não deixaria de barrar a vista temporariamente. Foi feita uma previsão de estacionamento para automóveis na própria superfície do 4.^o pavimento (estação de passageiros) e como estacionamento suplementar que irá alimentar o estacionamento superior, foi prevista uma área junto ao cais da Gambôa em nível superior à Praça Mauá. Esta área já faz a cobertura necessária de ligação entre o Pier e a futura sede do Departamento de Portos, Rios e Canais.

Urbanização da Praça Mauá

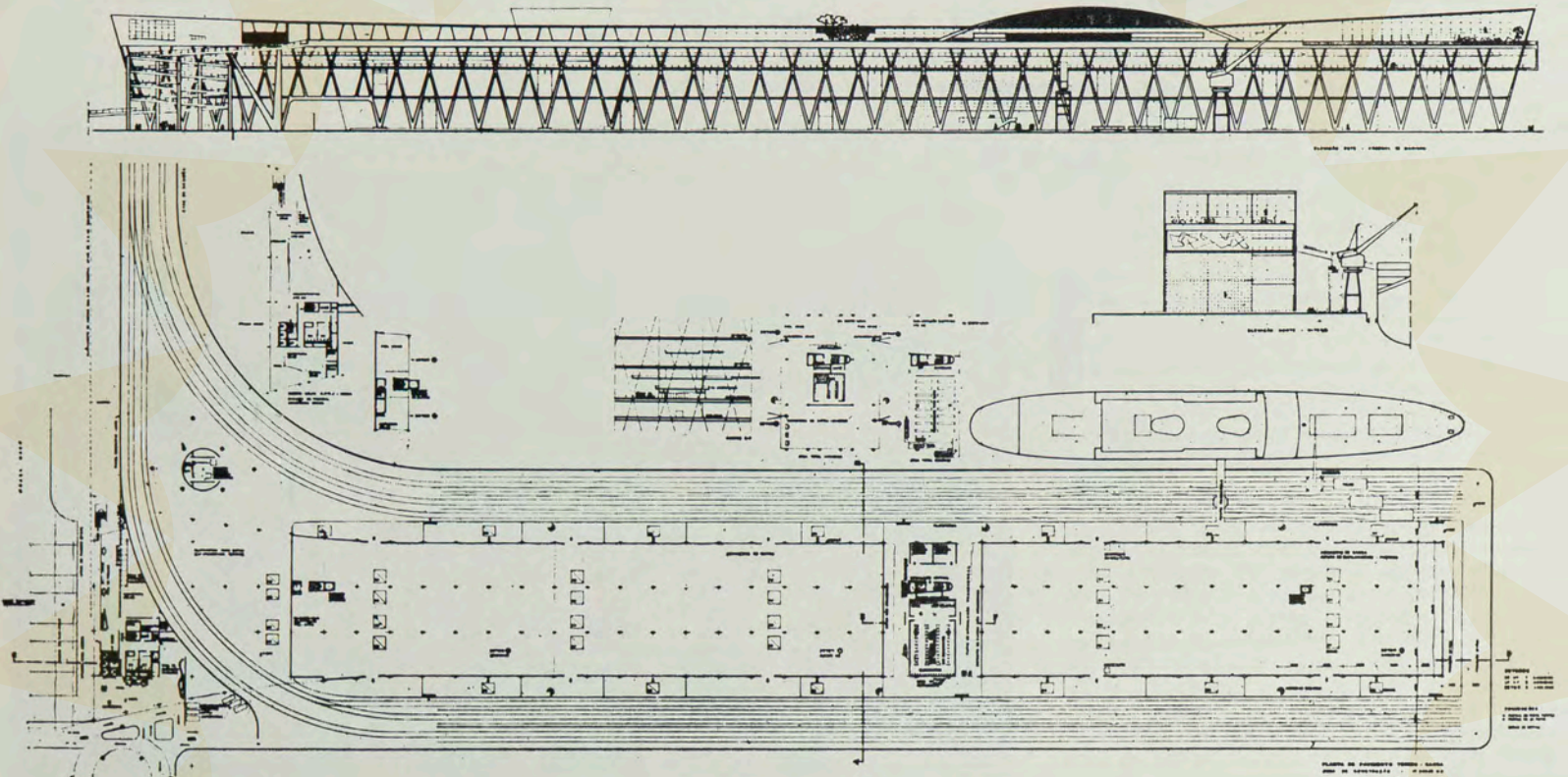
A atual Praça Mauá é um caos: Ninguém se entende; ninguém se encontra; tudo é asfalto; tudo é confusão; tudo é perigo; o próprio Barão de Mauá está pedindo a Deus que alguém o tire dali, antes que um loteação o faça; nenhum espaço verde; nada para o pedestre.

Nova concepção: Liberar o mais possível o terreno. Transformá-lo em imensa zona de dispersão para pedestres, sem nenhuma interferência de veículos, com jardins, lagos, ambientes, etc. Valorizar o monumento ao Barão de Mauá e colocá-lo na devida proporção com os elementos que o cercam. Emprêgo do trevo como única solução cem por cento do problema de tráfego em qualquer direção, com visão contínua, elevado rendimento e excelentes condições de segurança. Estacionamento de veículos em plano elevado. Rebaixamento da plataforma para caminhões. Com a futura estação rodoviária, e a nova sede do Departamento Nacional de Portos, Rios e Canais, ficaria a Praça Mauá com toda a sua moldura.

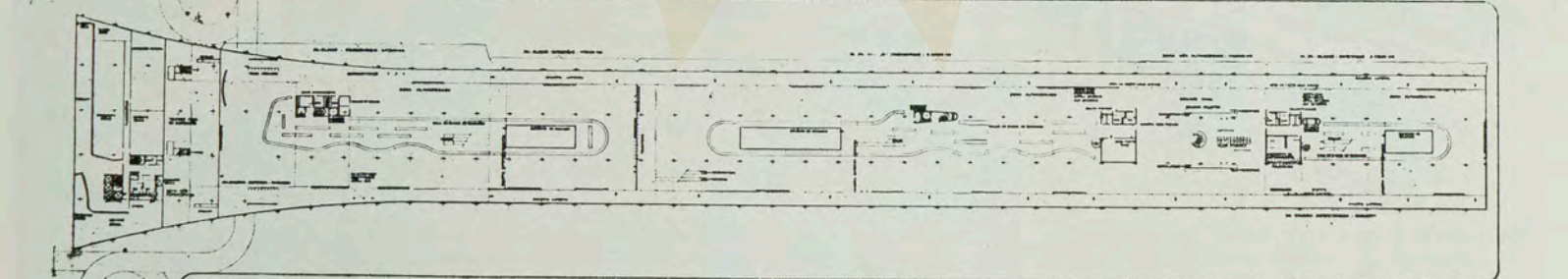
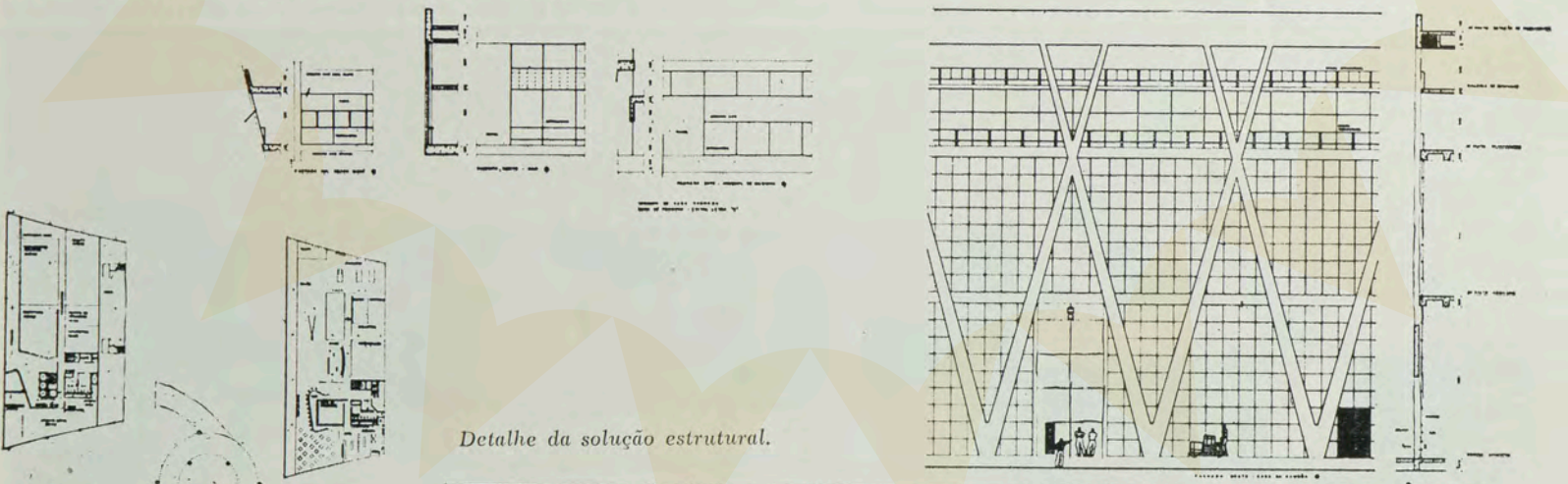




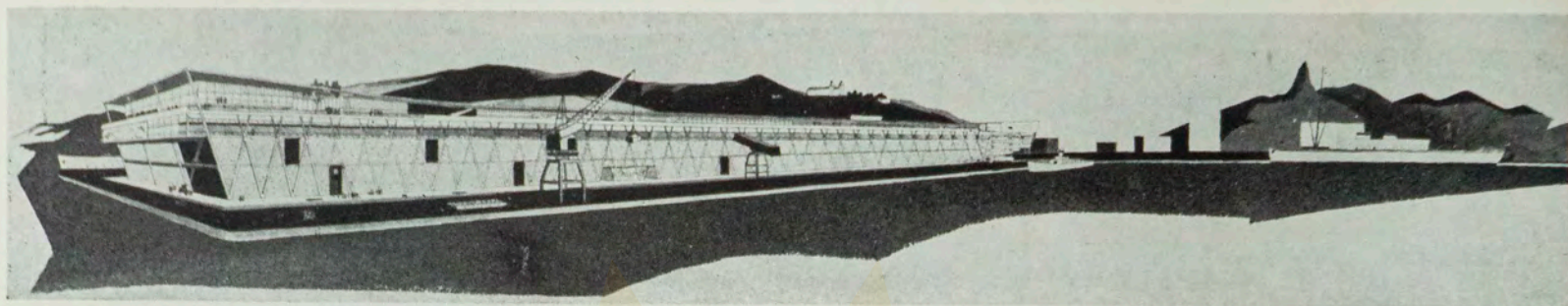
Grande hall de dispersão. 1.^a classe. Agências de turismo e lojas.



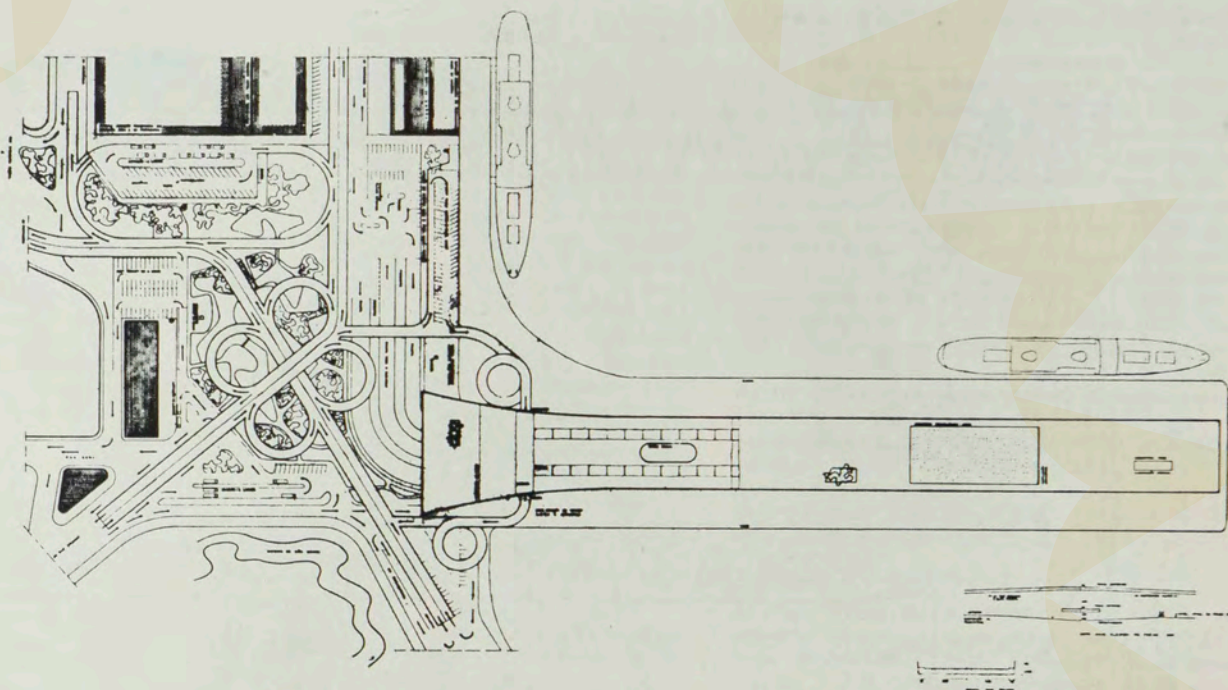
Pavimento térreo com o pátio de manobras e armazéns.



Planta do Pavimento de Embarque e Desembarque de Passageiros. Zona alfandegada.



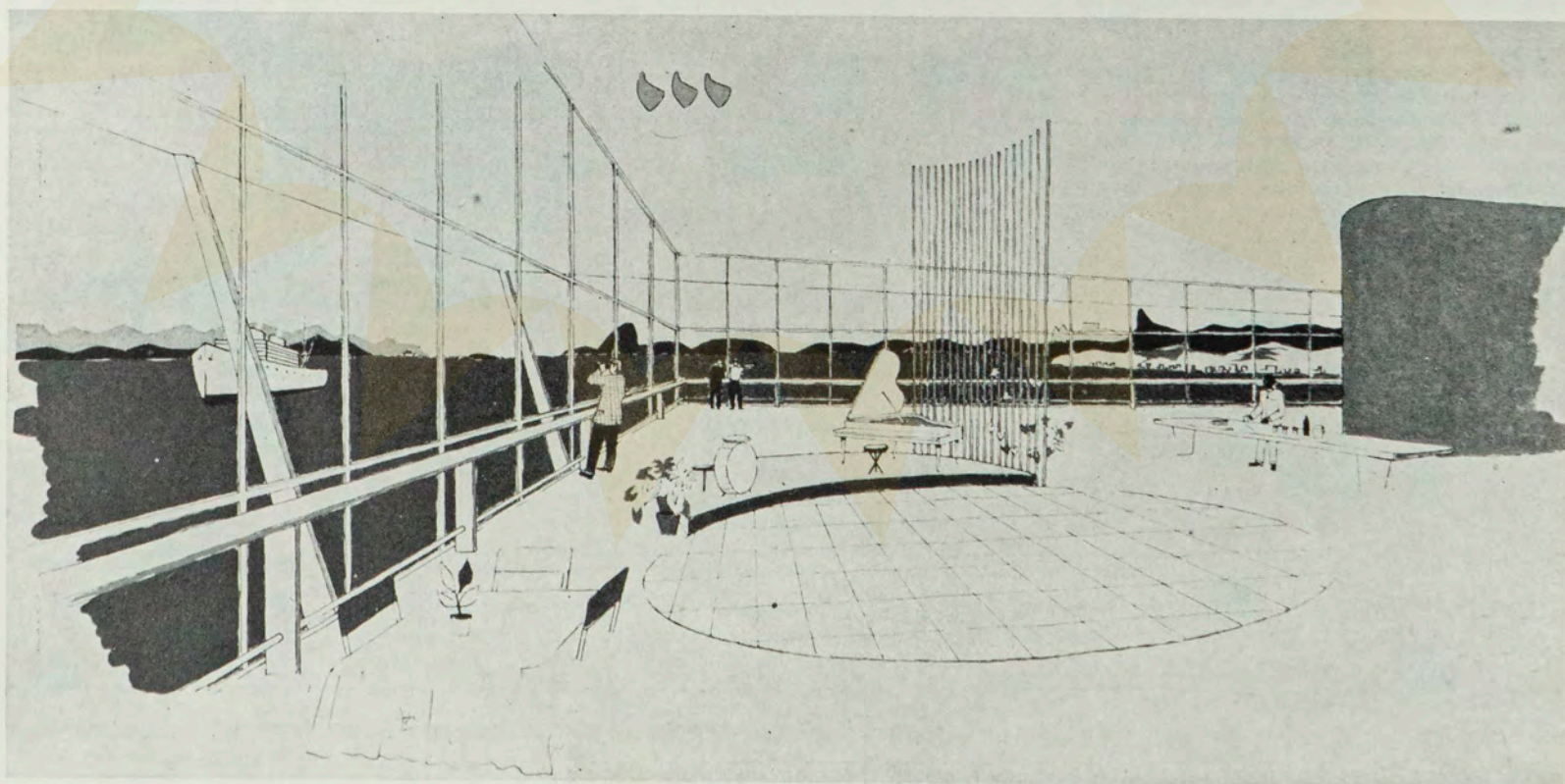
Perspectiva. Ângulo do mar. Ao fundo, a Praça Mauá.



22

Planta de situação com o trevo de 4 folhas, na Praça Mauá.

Vista do Restaurante para a entrada do Pôrto.



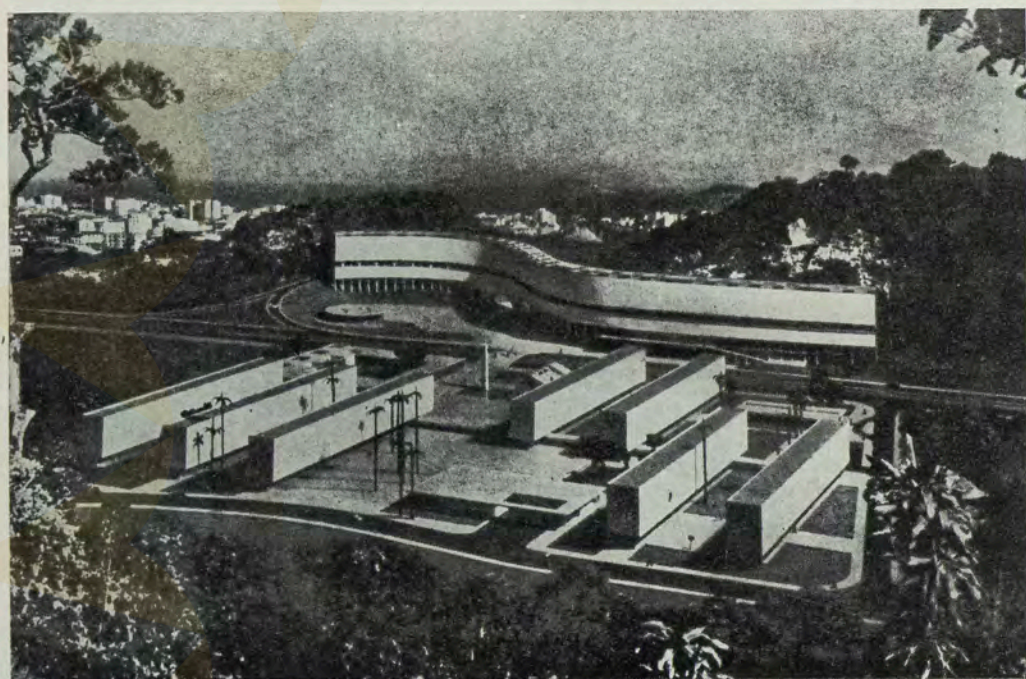
Conjunto residencial Gávea, Rio de Janeiro

Departamento de Habitação Popular — Prefeitura do Distrito Federal

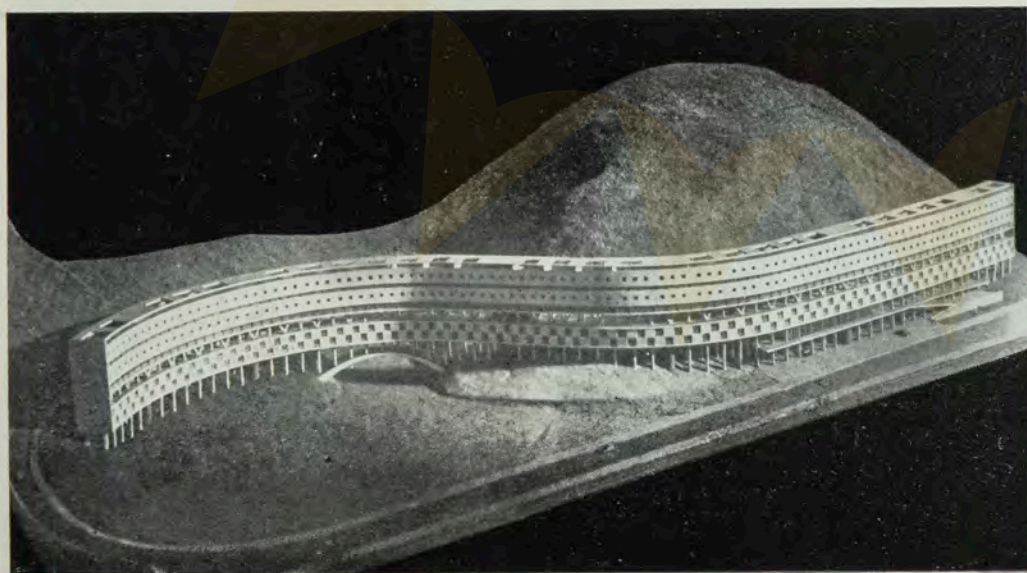
Projeto: arq. Affonso Eduardo Reidy



Para que funcionários municipais de pequenos salários vivam com um mínimo de conforto e decência é que esses sombrios barracões serão substituídos pelo magnífico conjunto residencial.



Por esta foto-montagem, a massa do bloco principal, em contraposição às dominantes dos blocos retos sobre pilotis, e, através destes, poderemos ver as demais partes integrantes do conjunto, a lavanderia e o mercado, todos projetados em alturas mínimas que obedecem a um horizontalismo bem definido.



Destinado preferencialmente à moradia de funcionários municipais de pequenos salários que exercem suas atividades próximo do local, o conjunto residencial Gávea está sendo construído em terreno situado na rua Marquês de São Vicente, na Gávea, antigo bairro residencial da zona sul.

A área de terreno, de configuração irregular, medindo 114.000,00 m², dos quais aproximadamente a metade plana e o restante estendendo-se pela encosta até o divisor de águas, atinge a cota de 66 metros acima do nível do mar. A encosta está voltada para a direção norte, tendo à sua frente o maciço do Corcovado, à esquerda os Dois Irmãos, à direita a Lagoa Rodrigo de Freitas e aos fundos o mar, ou melhor, praia do Leblon.

A parte plana do terreno acha-se ocupada por um "parque proletário" com 955 barracões, abrigando 5.262 pessoas em péssimas condições de higiene e conforto. Esses parques proletários foram criados pela municipalidade em 1942 com o objetivo de abrigar em caráter de emergência e provisório os habitantes de favelas existentes. Havia, então, sido previsto o prazo máximo de seis anos, findo o qual seriam os respectivos moradores transferidos para habitações definitivas.

Sendo o terreno atravessado pelo rio da Rainha o qual já está sendo retificado e canalizado. Juntamente com as obras de canalização está sendo realizada a construção de uma avenida ligando o bairro do Leblon à praia da Gávea. Através um túnel sob os Dois Irmãos passará uma avenida, a Padre Leonel Franca, a qual cortará o terreno do conjunto residencial.

Para que essa circunstância não acarretasse gravíssimos inconvenientes para o adequado desenvolvimento das atividades próprias à vida cotidiana da pequena comunidade que será constituída nessa área, foi previsto o rebaixamento das pistas destinadas ao tráfego motorizado, que dessa forma passará em nível inferior ao da larga passagem de pedestres que restabelecerá a ligação entre as duas partes do terreno. O projeto estabelece absoluta separação entre as circulações de veículos e as de pedestres, pois os veículos terão acesso pela periferia a praças de estacionamento dispostas nas proximidades das entradas de todos os edifícios.

O projeto compreende um total de 748 apartamentos de diversos tipos, bem como quase todo o necessário à vida em comunidade: creches, escola maternal, jardim de infância, escola primária, play-ground, mercado, lavanderia, posto de saúde, igreja, auditório ao ar livre, campos de esportes, administração e serviço social. O bloco principal de oito pavimentos que já se encontra em construção terá 328 apartamentos, sendo 192 duplex com dois quartos e sala e os 136 restantes com dormitório e sala. Este bloco acompanha em seus 306 metros de comprimento o relevo do terreno. O terceiro pavimento é livre para a circulação abrigada dos seus moradores, facilitando também os locais de estar, enquanto que no último pavimento será construída uma grande bateria de tanques para lavagem de roupa, sendo um para cada apartamento. Na sobreloja serão instaladas a administração e a pupileira.

Bernardo T. Wettreich

Maqueta do bloco principal, onde se nota o belo arco de concreto armado sobre o qual repousa um setor do bloco principal.

Um "ensaio" brilhante do Departamento de Habitação Popular

G. F.

24 Implica o Conjunto Residencial Gávea, no Rio de Janeiro, que é o caso vertente, numa segunda tentativa, menos alta no que respeita à qualidade, de solução do problema da habitação popular, sendo a primeira o notável, sob todos os aspectos, Conjunto Residencial de Pedregulho. Tentativa vai aqui com o sentido de ensaio, esclareça-se, para que não se tenha de repente, uma noção falsa. O Departamento de Habitação Popular da Prefeitura do Distrito Federal, nesta tentativa, baseou-se num trecho de favela, dessa célebre favela carioca, que Anhaia Melo certa vez qualificou como a "terceira cidade do Brasil em população". Atacando o caso como "ensaio" para demonstrar a possibilidade das soluções, o Departamento estudou uma área ocupada, já pela própria Prefeitura transformada em favela, pois que a denominação pomposa de "parque proletário", para uma série de moradias, criada em 1942, precariamente, em barracões, havia se esfacelado doze anos depois, nos tugúrios que algumas fotografias documentam. O prazo daquela "precariedade" era de seis anos. Esgotara-se, e com ele haviam se esgotado tanto as condições de higiene e de conforto, como a própria lembrança do compromisso. Mas o Departamento chegou e pôz mãos à obra. Sobre a favela, a equipe do *survey* praticou a sua análise, minuciosa e inteligente. A leitura dos dados fundamentou as linhas de um programa, e sobre este Affonso Eduardo Redy lançou as soluções mais adequadas para um conjunto residencial econômico, mas completo.

Voltemos agora ao Departamento, na tentativa, por nossa vez, de chamar a atenção de

governos e legislativos, para esta entidade, superiormente dirigida pela ação dinâmica e eficiente de um grande técnico: a engenheira Carmen Portinho. O Departamento de Habitação Popular, que já fez Pedregulho e está construindo o Conjunto da Gávea, não tem uma literatura a propósito do que ele representa — do que ele compreende. Esta é uma falha grave, porque não conheço, embora tenha havido outras iniciativas governamentais, como a que visou os mocambos do Recife, uma repartição voltada para tal problema, em nenhuma parte do Brasil. Ora, o DHP poderia oferecer às nossas municipalidades, em que edis e prefeitos carecem de toda instrução sobre o assunto, uma informação bastante, capacitando-os a um contato inicial com o problema, com a maneira de enfrentá-lo, racionalmente, isto é, dentro do pensamento urbanizador que deve informar toda boa arquitetura. O Departamento se constituiria, assim, em padrão para o Brasil, de órgão técnico das prefeituras, visando a provocar soluções que poderiam, ao fim de uma certa experiência, chegar a constituir boa contribuição até mesmo para os setores da iniciativa privada. O problema da moradia, aliás, está inquietando a União Panamericana, cujo Conselho Interamericano Econômico e Social, em março do ano passado, na X Conferência Interamericana, estudava o assunto e o colocava em vasto informe sobre todos os aspectos da habitação nas Américas ("Problemas de la vivienda de interés social", União Panamericana, Washington, D.C., 1954 — 245 págs. \$1.00).

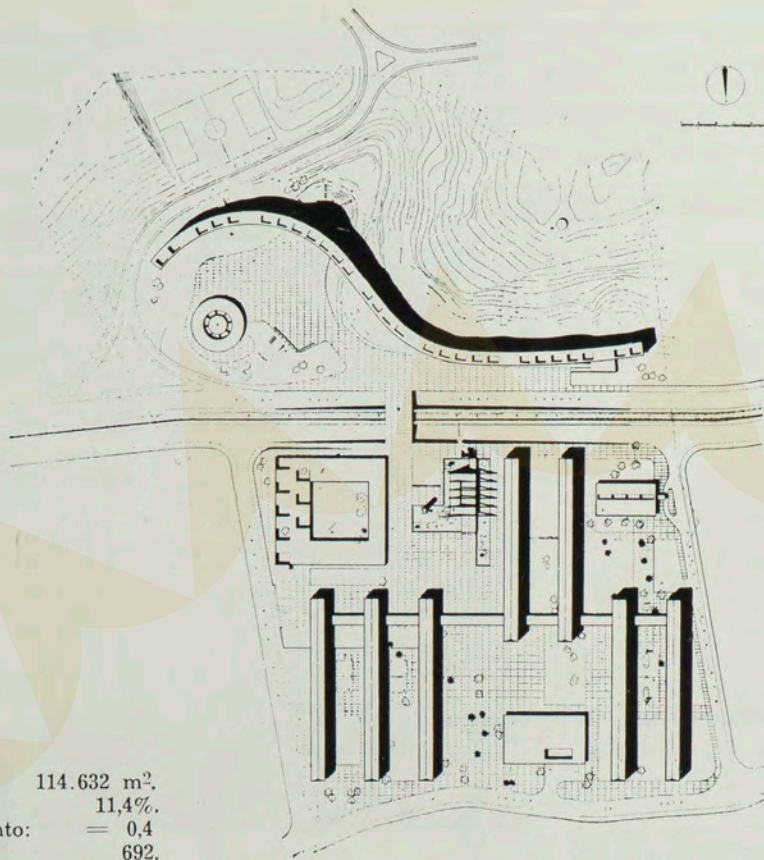
O problema urbanístico e arquitetônico solu-

cionado no Conjunto oferece desde a análise das condições existentes, até o seu completamento, uma lição de esforço social aplicado na eliminação das favelas. Se o fato de se limitar a um "ensaio", como frizamos, revela a incapacidade financeira da Prefeitura para encarar, praticamente, em grande, a solução, porquanto o total dos habitantes do "parque proletário" visado compreende apenas 1% do total dos favelados (600.000 na estatística censitária de 1950), não é menos certo que as condições reveladas pelo inquérito econômico-financeiro demonstrou a possibilidade do grupo de cobrir as despesas de um certo nível de moradia popular. A desbragada exploração imobiliária não o permitiria, mas a solução racional e a colaboração ativa do governo municipal o ensejaria.

Devemos nesta nota à margem do projeto frisar ainda a significação da boa arquitetura colocada por Affonso Eduardo Reidy, na concatenação dos fatores destinados a levantar ao máximo o nível de vida do grupo do "parque proletário", ao mesmo tempo que se propunha uma organização do espaço para as atividades da pequena comunidade. O pensamento do arquiteto seguiu as linhas sociais do programa com pleno domínio das necessidades a cobrir no sentido de uma auto-suficiência produtiva. Mais uma vez é necessário chamar a atenção para o optimum horizontal que coloca esse projeto na escala humana e o define tanto em relação à paisagem quanto nas suas condicionantes funcionais. O sistema viário complementa no exterior esse funcionalismo. Contra as cáries da favela, devolve-se aqui, ao homem, a dignidade da vida.



Realização plena de uma arquitetura conscienciosa: o edifício foi aqui inserida na natureza representada pela vegetação e pelo maciço da montanha.

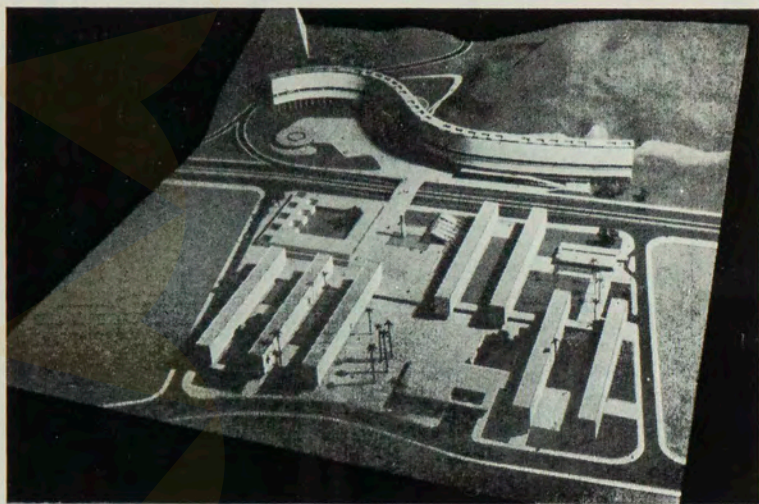


Planta de situação.

Área do terreno: 114.632 m².
 Taxa de ocupação: 11,4%.
 Índice de aproveitamento: = 0,4
 N.º de apartamento: 692.



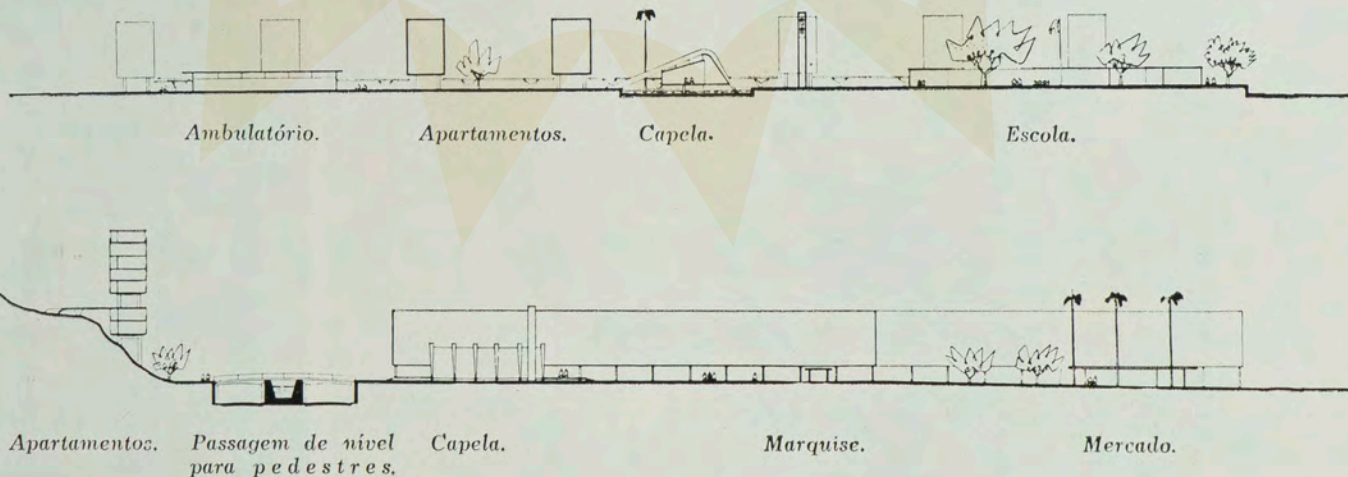
Corte do bloco principal. O 1.º e o 2.º pavimentos serão ocupados por apartamentos simples, isto é de dormitório e sala; o 3.º pavimento é o de acesso (rua elevada); o 4.º o 5.º, o 6.º e o 7.º pavimentos serão ocupados por apartamentos duplex e o 8.º pavimento, servirá de terraço e lavanderia.

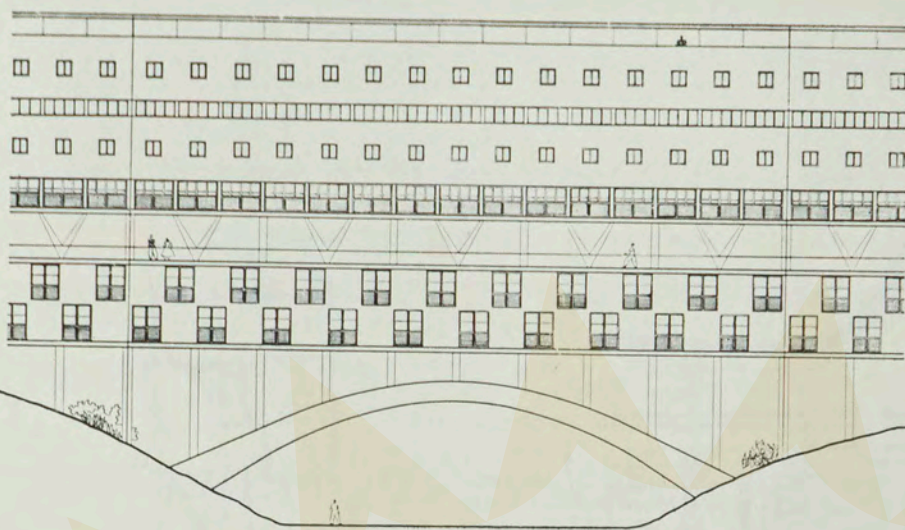


Maquete do conjunto. O equilíbrio está entre os volumes, espaços e formas.

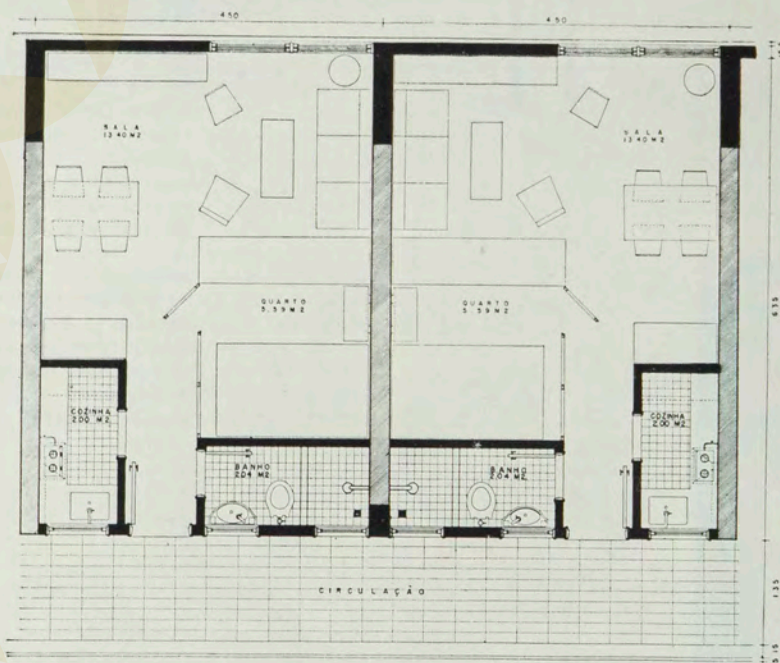
Cortes esquemáticos do conjunto.

Av. Pe. Leonel Franca. Jardim de Infância. Apartamentos, Auditórios.

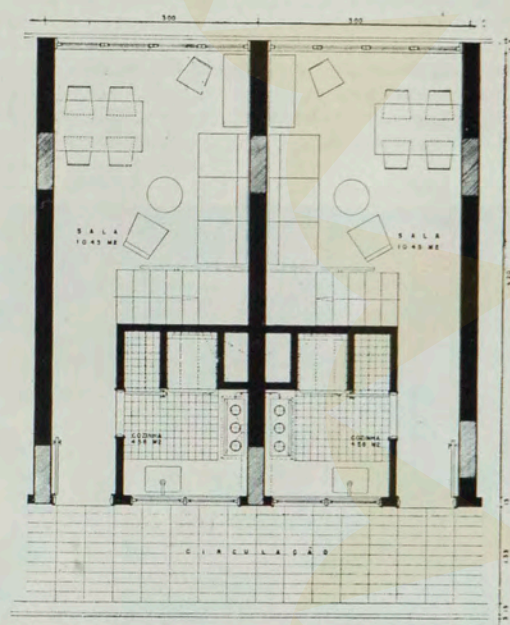




Elevação do setor sobre o arco.



Planta dos apartamentos do 1.º e do 2.º pavimentos.

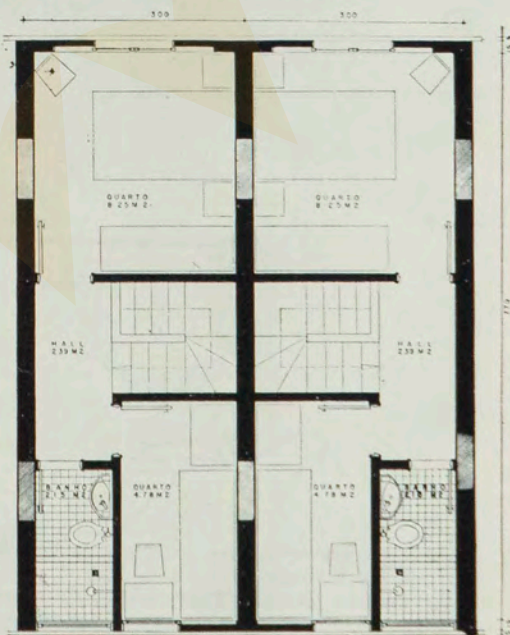


Planta do primeiro piso dos apartamentos duplex, do 4.º e 6.º pavimentos.

Os trabalhos de construção seguem em ritmo bem acelerado.



Planta do segundo piso dos apartamentos duplex, do 5.º e 7.º pavimentos.





Brevemente estas crianças passarão a viver em ambiente completamente diferente e que muito contribuirá para a formação de suas personalidades.

Símbolos de uma época: o majestoso edifício e as favelas cariocas.



Dentro de algum tempo este local estará completamente transformado.

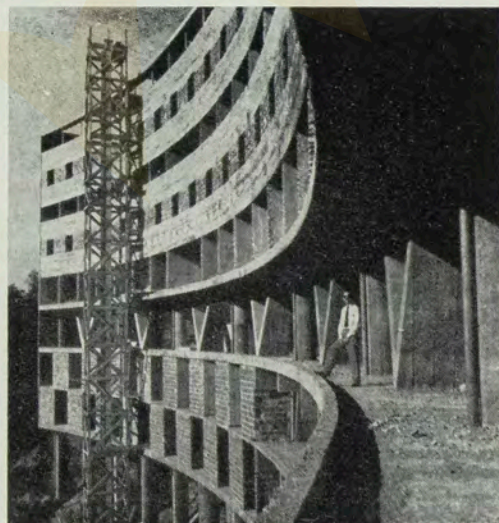


27

Por esta fotografia do bloco principal ainda em construção já se pode notar a sobriedade da arquitetura de Affonso Eduardo Reidy.

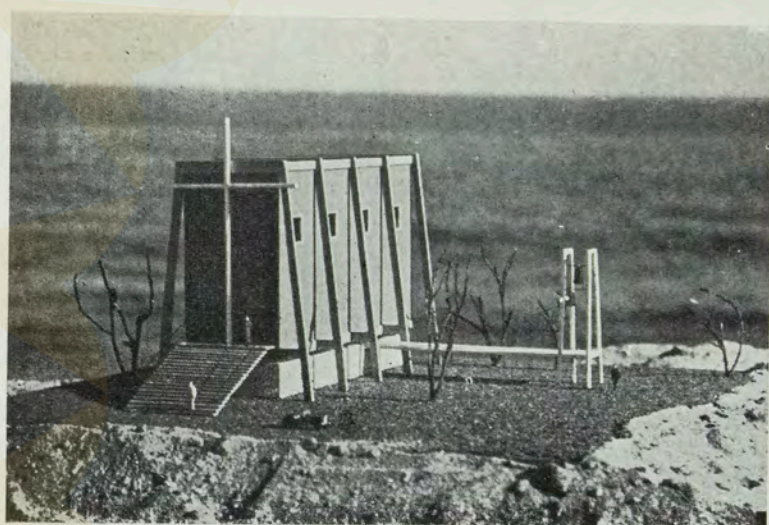
Extremidade do bloco principal, já em fase de acabamento, bem como a soberba paisagem que se pode contemplar do local.

O pavimento intermediário e os pilotis em V, provavelmente permanecerão em concreto aparente. Belo efeito das curvas da fachada.





Pequenas foto-montagens dando uma idéia da integração da igreja com o ambiente. A predominância da cruz na composição plástica do edifício, um patamar perfeitamente aproveitável para grandes cerimônias religiosas ao ar livre. O ritmo criado pela estrutura em concreto aparente contrapondo-se a rudeza das paredes de tijolo aparente. Note-se a simples solução de telhado.



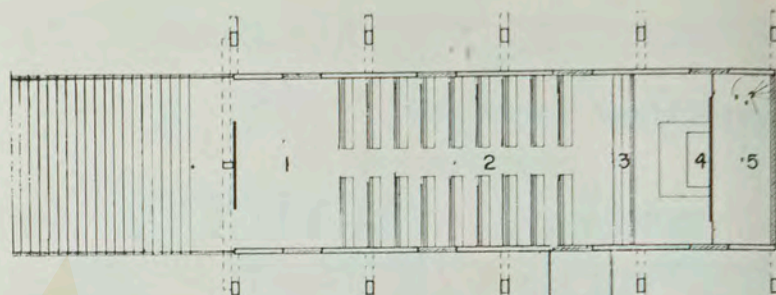
28

Igreja N. S. da Glória, Rio de Janeiro

Projeto: arq. Marcos de Vasconcellos

O concreto da estrutura, o pano de tijolos e a madeira empregada com os seus aspectos naturais aliados à singeleza de formas, refletem o propósito que norteou a execução do projeto deste templo católico com capacidade para 90 pessoas sentadas. Para cerimônia religiosas de maior âmbito, a situação de um altar externo foi prevista sobre o patamar à entrada do átrio, tendo a grande cruz fronteira como elemento de composição.

No pavimento inferior está localizado a residência do pároco e, segundo a exigência do programa proposto, um pequeno centro de saúde e uma escolinha a ser utilizada para doutrinação religiosa e alfabetização.



PAVIMENTO SUPERIOR

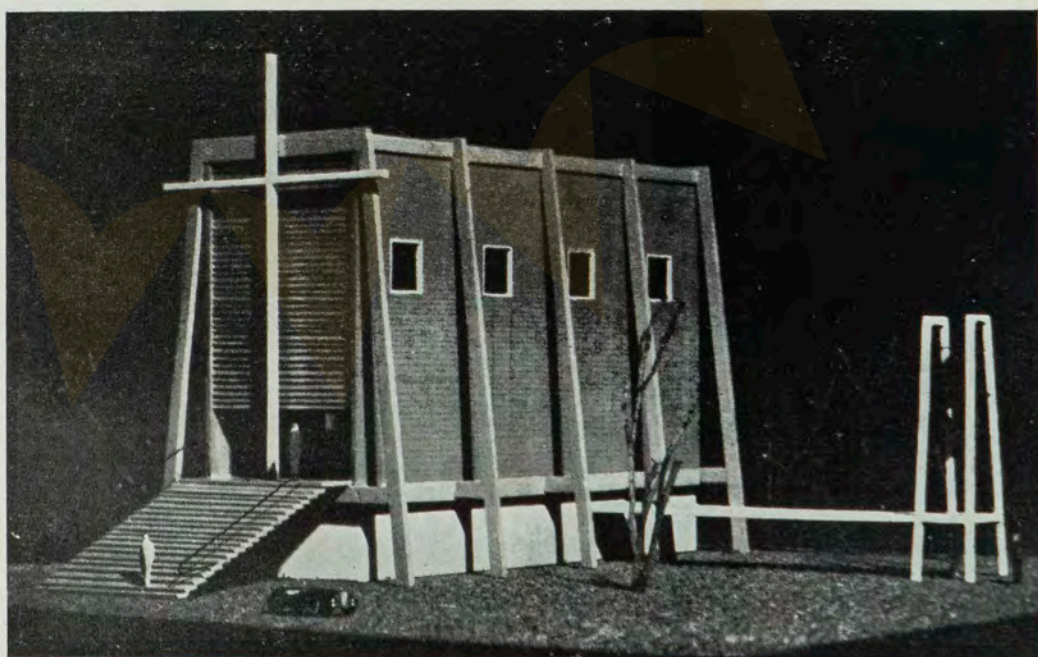
- 1 Atrio.
- 2 Nave.
- 3 Mesa de Comunhão.
- 4 Altar.
- 5 Sacristia



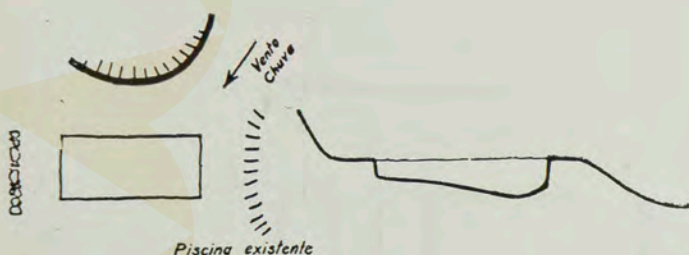
PAVIMENTO INFERIOR

- 1 Hall.
- 2 Enfermaria.
- 3 Sala de Aula.
- 4 Gabinete Médico.
- 5 Sala de Espera.
- 6 Quarto.
- 7 Sala.
- 8 Hall.
- 9 Sanitário.
- 10 Cozinha.

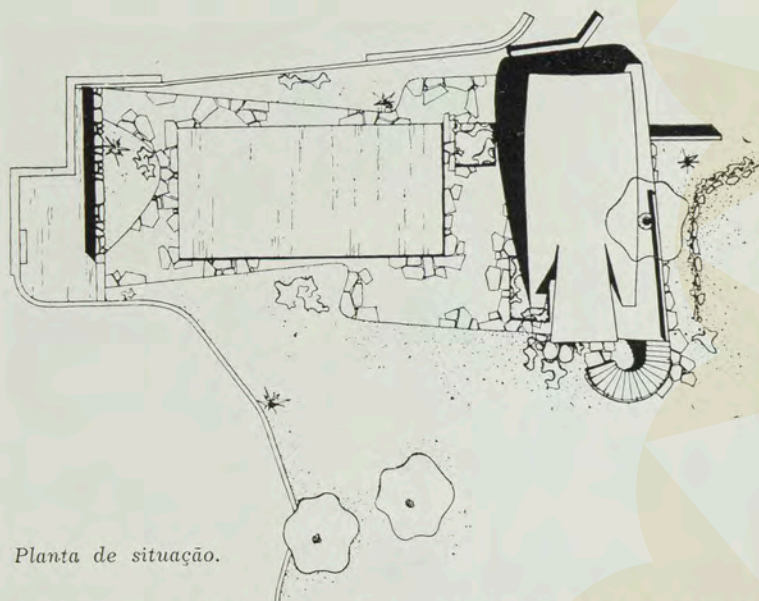
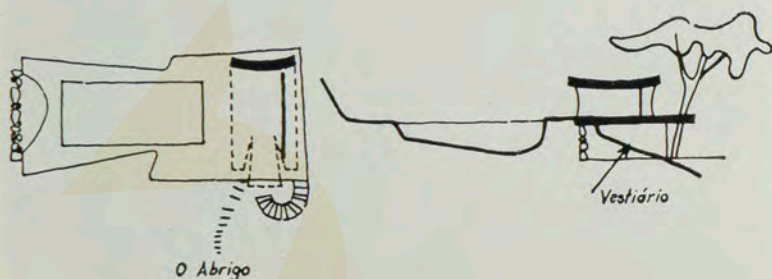
A simplicidade talvez tenha sido a principal preocupação do arquiteto. A utilização dos materiais em seu estado natural: concreto, tijolo, e madeira. Observe-se a sobria elegância do campanário cuja forma está intimamente relacionada com a da igreja.



Aspecto do abrigo mostrando quanto o arquiteto foi feliz na elaboração do projeto, explorando a plasticidade de uma laje de concreto côncava de espessura e formas variáveis.



Situação do abrigo em relação à piscina, mostrando a solução encontrada para o problema do vento e chuva, bem como os cortes longitudinais do terreno.



29

Piso: de forma irregular, pavimentado com pedras São Tomé, também irregulares, prolongando-se até a piscina, contornando-a com canteiros rebaixados.
Cobertura: (Parede): laje de concreto côncava, de espessura e formas variáveis iniciada como simples parede lateral do bar, impermeabilizada na face externa e caiada internamente; as faces (laterais) compostas pela espessura dessa mesma laje é revestida de pastilhas (cerâmica).

Abrigo, bar e vestiário junto a uma piscina em Petropolis

arq. Olavo Redig de Campos

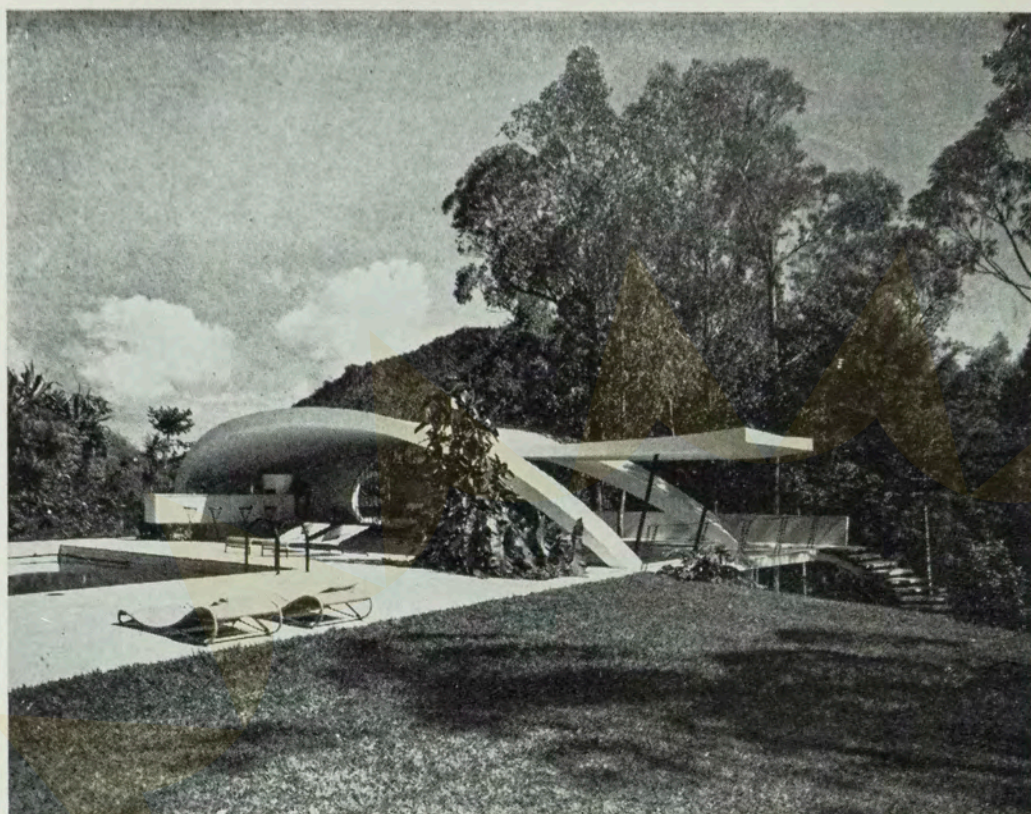
Visando abrigar e proteger os banhistas das intempéries, isto é do sol excessivo, das chuvas intempestivas e da bruma junto à piscina existente no parque de uma residência em Petrópolis, no Estado do Rio de Janeiro, foi projetado um abrigo completado por um bar e um vestiário.

A posição e a forma da piscina existente, as diferenças de nível do terreno, a orientação dos ventos e do sol foram os fatores que contribuíram para a elaboração do projeto aqui descrito e ilustrado, resultando, portanto, em tal solução. A forma dos volumes diz bem

com a característica de lazer que domina todo o plano.

Uma escada ousada, uma laje em espiral que suporta grandes degraus de madeira maciça, leva ao plano inferior onde, por baixo do piso, foram previstos vestiários para homens e mulheres e pequena cozinha ligada ao bar, por monta pratos.

Do lado oposto da piscina foi aproveitada uma velha parede de pedra para um painel decorativo de mosaico de vidros, desenhado por Laszlo Meitner, cujas cores se refletem nas águas.



A ousada estrutura pode ser considerada como uma escultura, e o branco da "escultura" forma contraste com os "verdes" circunjacentes.

30



Planta do pavimento inferior o qual é constituído de uma pequena cozinha provida de monta pratos e de vestiários masculino e feminino.

Pequena cozinha:

Piso: ladrilho hidráulico.

Paredes: revestidas de azulejo até o teto.

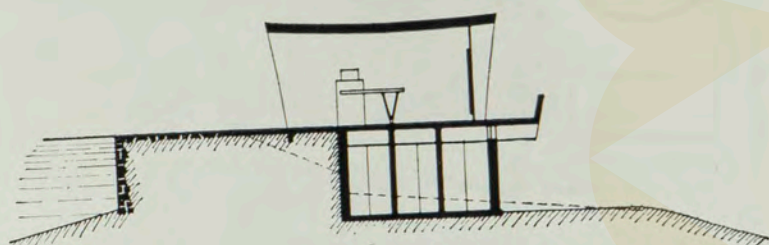
Pia: banca de mármore com armários inferiores; nas mesmas paredes, armários superiores, de madeira.

Vestiários:

Pisos: ladrilhos hidráulicos.

Paredes: revestidas de azulejos até o teto.

Esquadrias: portas de madeira compensada, pintadas; janelas de madeira, pintadas.



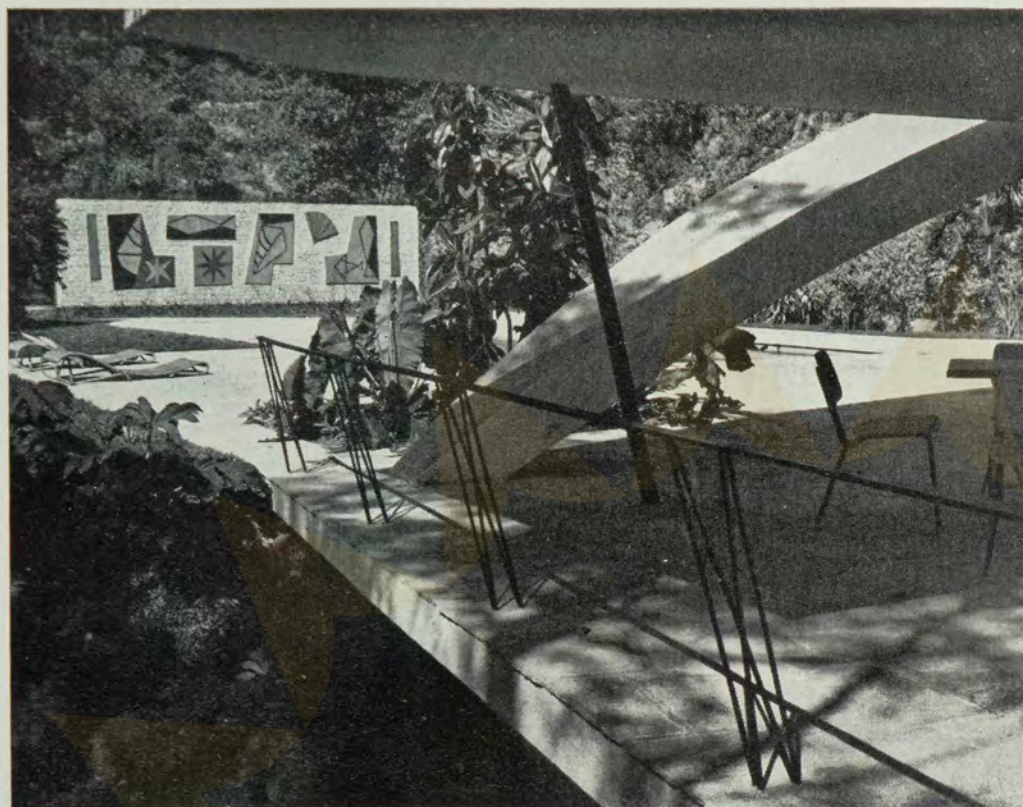
Corte transversal.

Corte no 1.º pavimento: vê-se a parede lateral do abrigo em caiação. Ao fundo, ainda, o monta-pratos de alvenaria de tijolo com acabamento em caiação com a superfície da banca em pedra São Tomé (irregulares). Em corte, propriamente dito, vê-se a parede dos fundos pintada a óleo e o guarda-roupa (peitoril) inclinado, de concreto, caiado, em continuação ao corrimão de ferro (vergalhão) da escada.

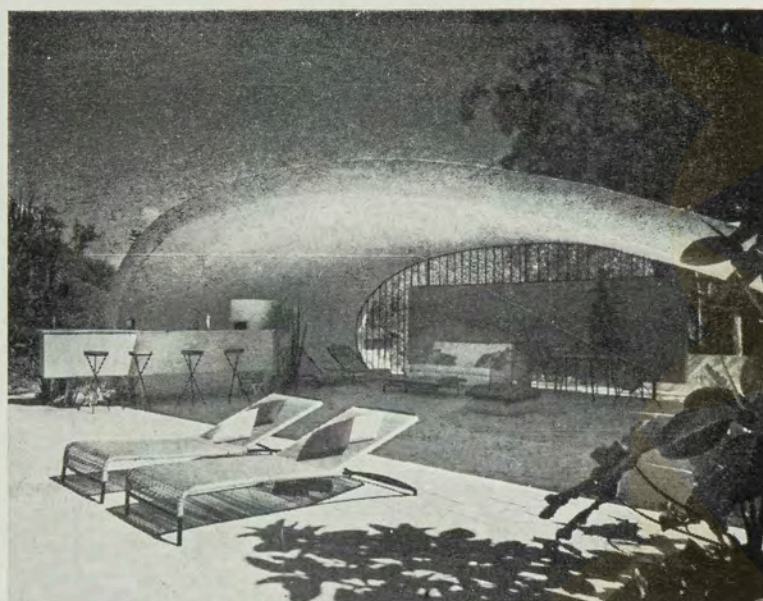
Corte do pavimento inferior: vista das paredes dos banheiros, revestidas de azulejos; os vãos de comunicações, banheiros, vestiários com cortinas.

Fachada do abrigo.



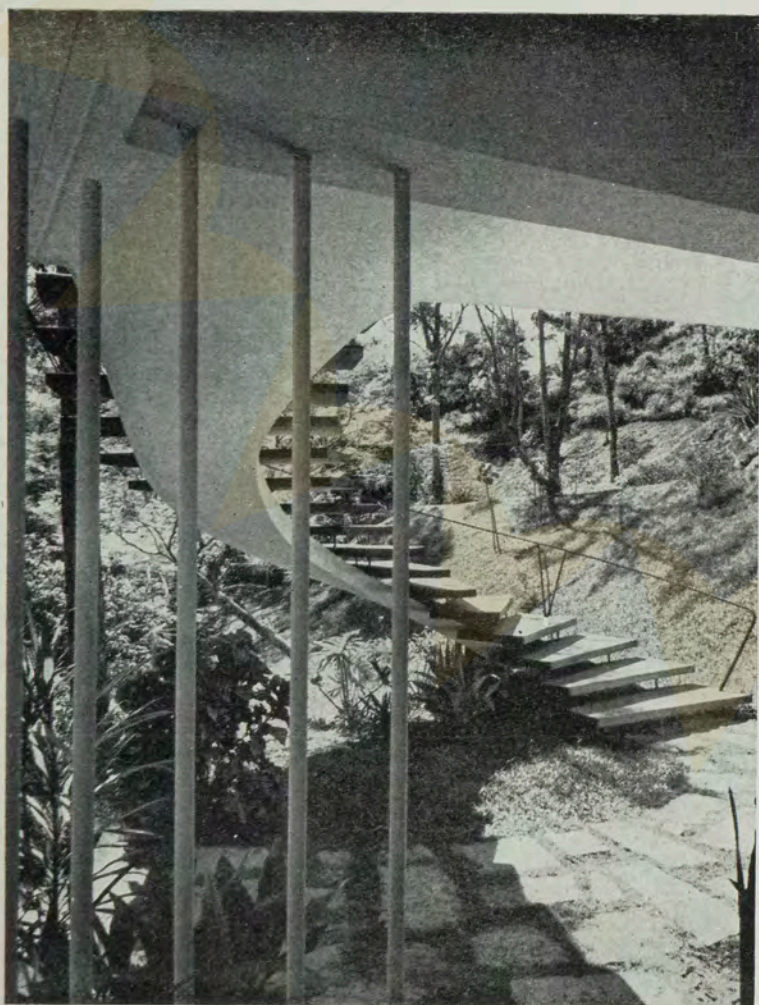


Detalhe do peitoril com vergalhões de ferro; vê-se, no fundo, um painel de autoria de Laszlo Meitner.



31

A decoração revela bom gosto. O bar e o monta pratos estão equilibrados com a superfície do teto.

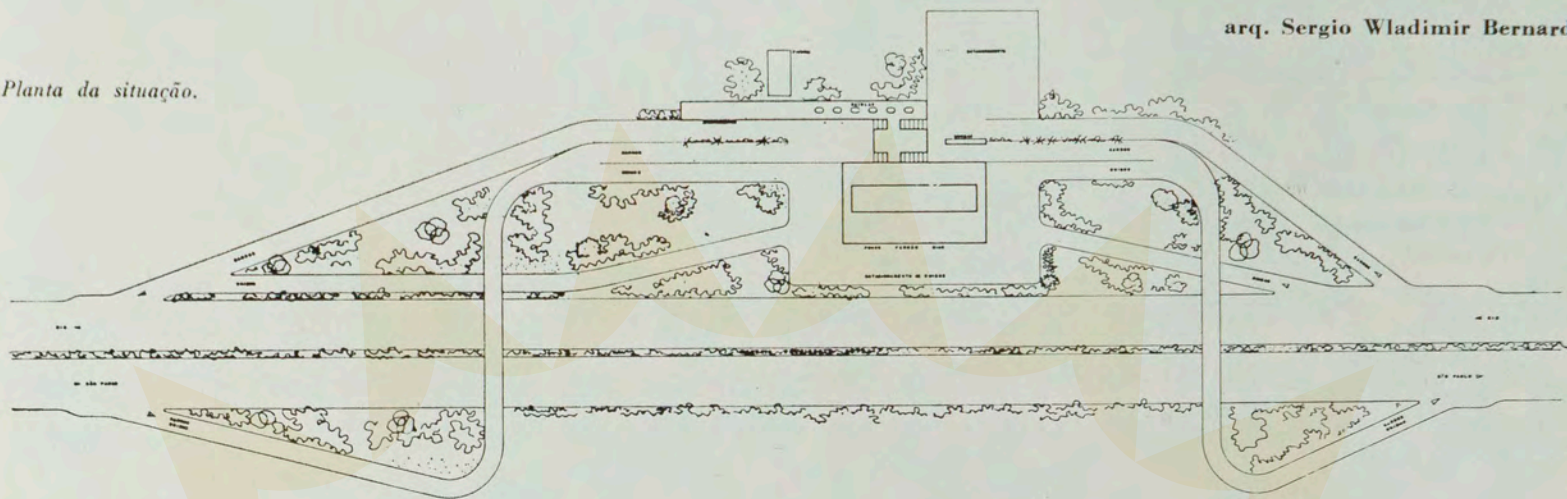


Escada em concreto e madeira; o corrimão parece um pouco frágil e fora de proporção.

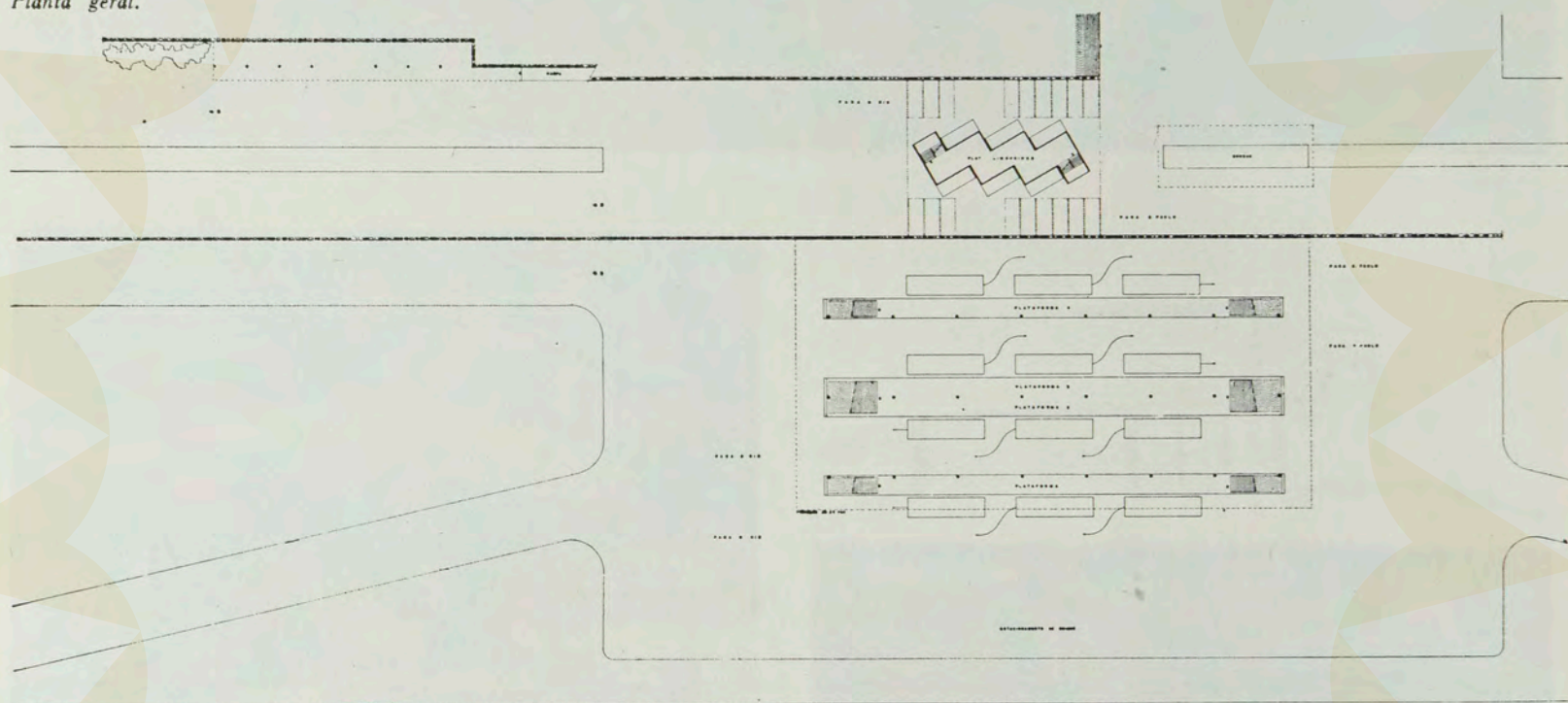
Pouso Fernão Dias: Estudo preliminar para estação de ônibus e pequeno museu

arq. Sergio Wladimir Bernardes

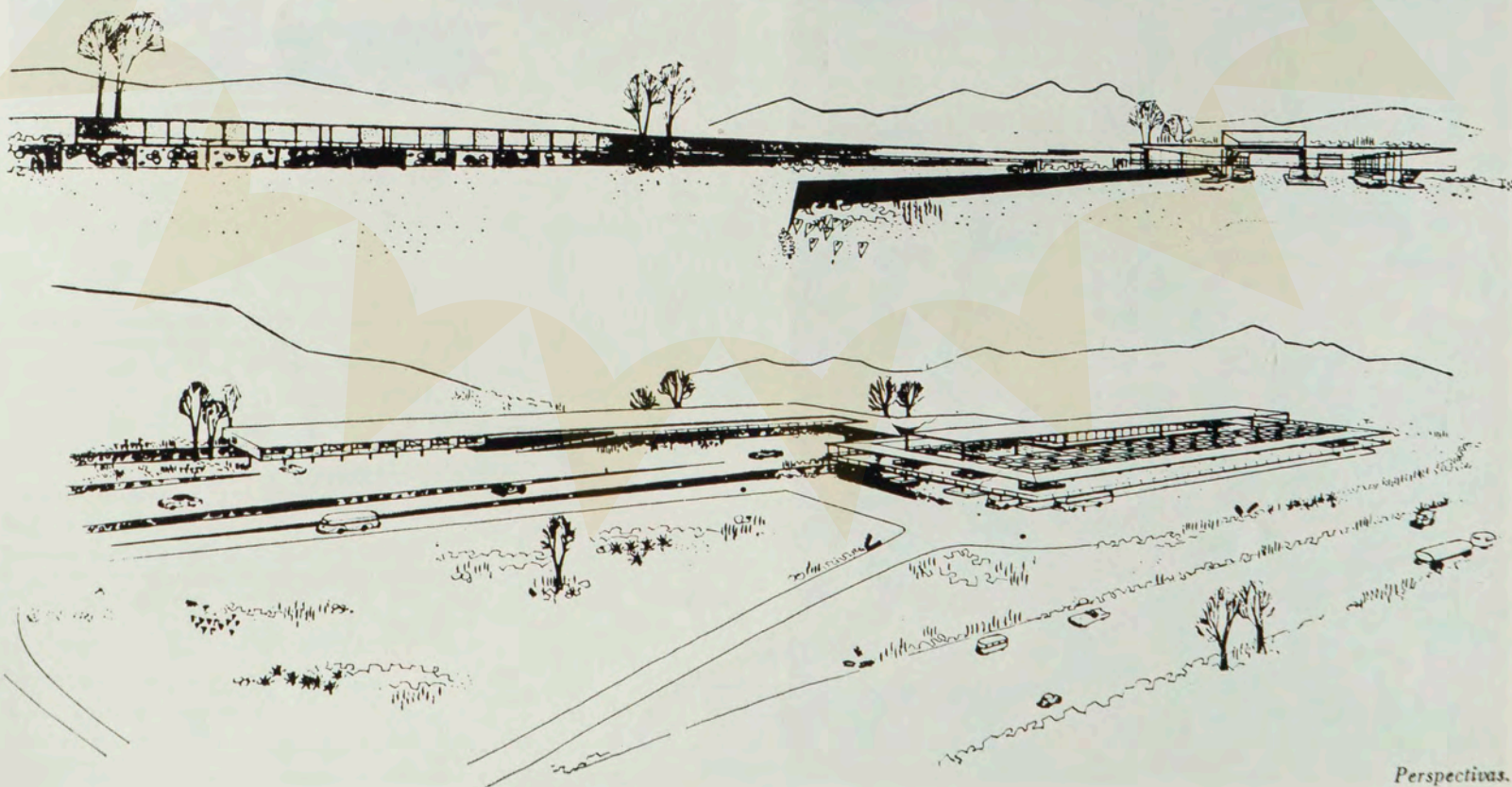
Planta da situação.



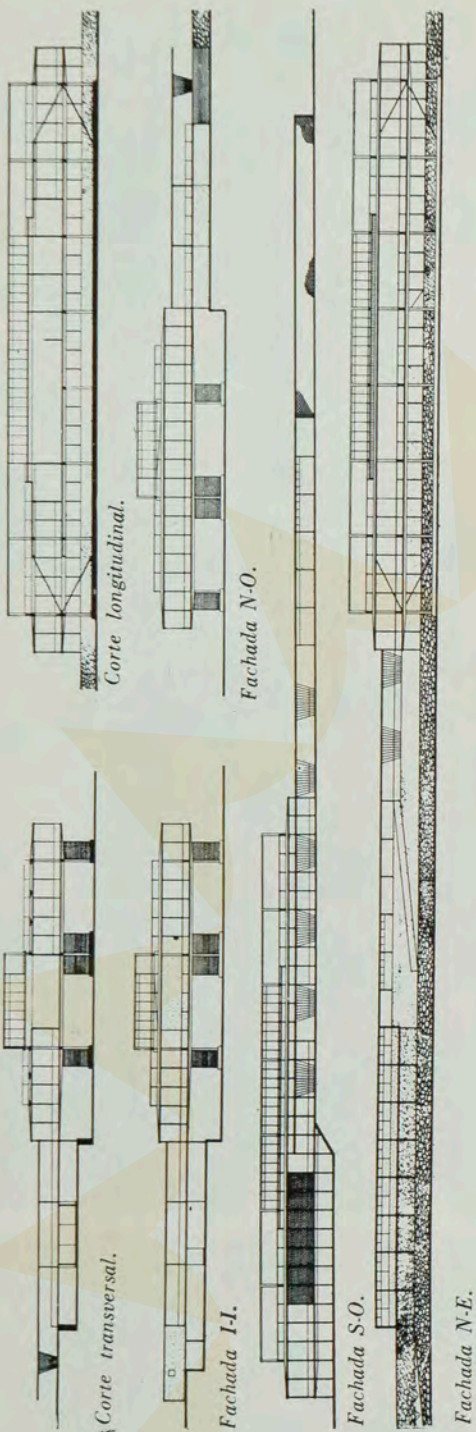
Planta geral.



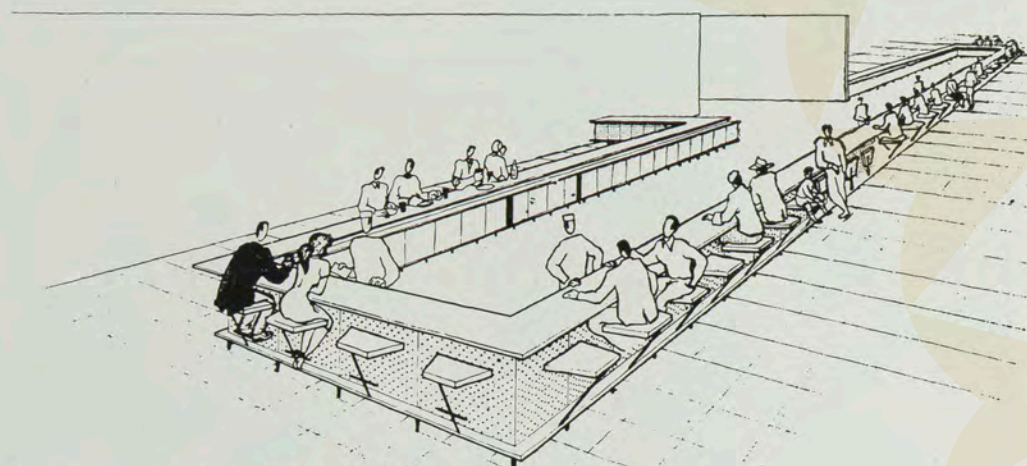
32



Perspectivas.

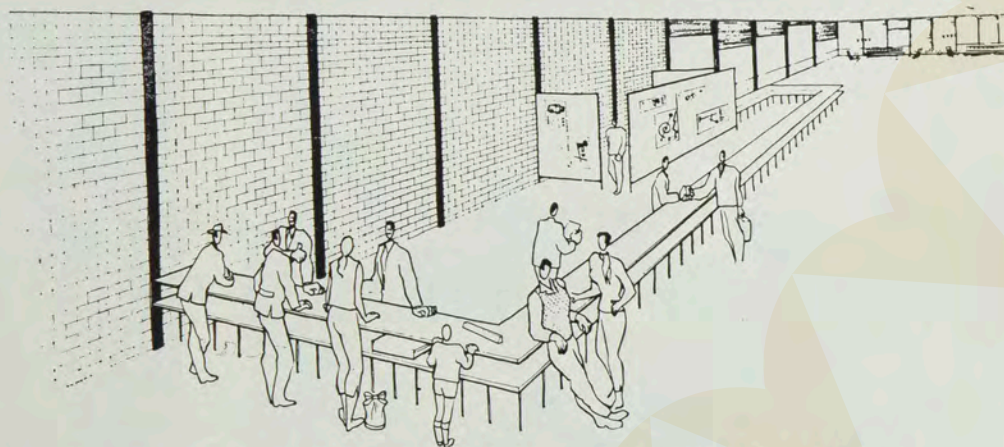


Parte inferior onde se processa o embarque e desembarque de passageiros.



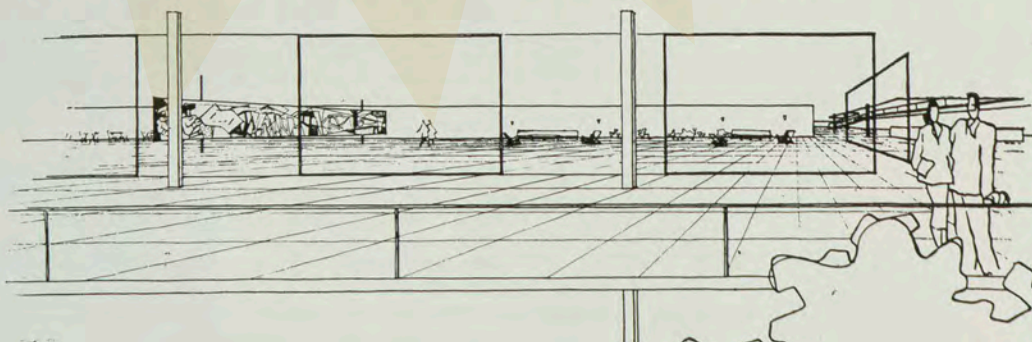
Restaurante, tipo "cafeteria", localizado na parte superior.

33



Vista da parte reservada à venda de passagens. A divisão da parede é feita por painéis.

Sala de espera no andar superior. As paredes de vidro proporcionam um descortino amplo.



A circulação, complexíssimo problema numa estação rodoviária, aérea ou ferroviária, foi muito bem resolvida neste projeto. Por ele se verifica que não há conflito de tráfego de veículos entre si, como, por outro lado, entre o público propriamente dito e os veículos, isto devido a um sistema de rampas que cruzando-se em níveis diferentes, deu margem à solução desejada. Plásticamente o conjunto se harmoniza muito bem com a planura da estrada, da qual a construção baixa e alongada é o prolongamento.

Mesmo dentro de um problema relativamente árido como é o de uma estação rodoviária no meio de uma estrada, existe sempre oportunidade para a criação que se revista de uma certa beleza. No caso o arquiteto projetou uma sala de espera geral, no andar superior, agradável, sendo que, através de paredes de vidro, se poderá descortinar uma vista para todo o conjunto da estação. Ainda no andar superior está previsto um restaurante tipo "cafeteria". Tratando-se de um simples pouso de estrada, ao projetista não pareceu indicada a construção de um restaurante mais completo. O embarque de passageiros é feito na parte inferior, evitando-se, assim, o cruzamento de circulação de passageiros e veículos. O serviço de sinalização e controle, na parte de cima, facilitará o movimento dos passageiros.



A boa arquitetura está sempre relacionada com o meio ambiente. No caso, a estrutura em concreto aparente casa-se com as belíssimas pedras existentes no terreno.

Residência campestre na estrada do Pontal, Distrito Federal

Projeto: arq. Sergio W. Bernardes

Após um estudo, ligeiro que seja, do conjunto residencial situado na estrada do Pontal, no Distrito Federal, pode-se afirmar que o arquiteto foi feliz duplamente. Primeiro porque soube elaborar uma residência que inserida no local teve a complementá-la um parque cujo tratamento resultou em algo de realmente bom. Residência e jardins, estão magníficos.

Aliás, o arq. Sergio W. Bernardes tem a seu crédito inúmeras realizações que vieram credenciá-lo como um dos profissionais mais laboriosos a par de uma constante procura de um estilo próprio bem como de uma incessante luta pela introdução de novos métodos construtivos.

Destarte, a indústria do país ainda não se encontra perfeitamente aparelhada para acompanhar o impressionante progresso arquitetônico que vem se operando no país presentemente, sendo digno de nota os trabalhos dos arquitetos de vanguarda que porfiam numa ingente tarefa de melhorar a produção e a constante pesquisa de novos detalhes

arquitetônicos. Visam, com isso, equidistarem-se dos lugares comuns, numa demonstração, portanto, de saturação.

Nesta residência a própria estrutura resolveu o problema plástico; o supérfluo, o desnecessário foram completamente alijados e a côr e outros detalhes que comumente servem para atenuar a má arquitetura, aqui neste projeto perdem a sua função.

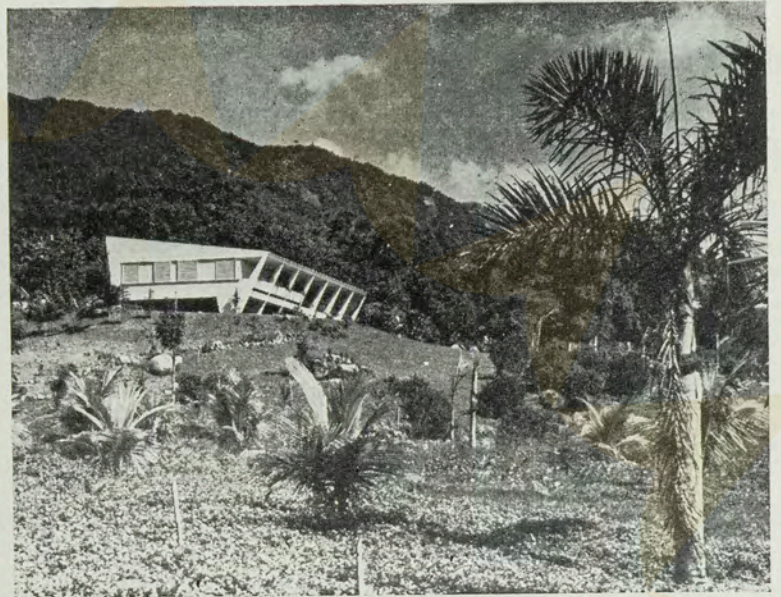
O trabalho do arquiteto é limpo e despretençioso. A construção é bela em si, e a simplicidade constitui o traço dominante do projeto. Os materiais empregados são os mais comumente usados na arquitetura brasileira, isto é, o concreto aparente caiado; esquadrias de madeira, pisos de taco e ladrilho cerâmico, teto de telhas de fibro-cimento.

Inserida num local onde foi possível manter os elementos locais, como seixos, pedras, irregularidades do terreno, vegetação abundante e bem tratada. Realmente um conjunto admirável, realização, estamos certos, inteiramente a critério do arquiteto sem as costumeiras interferências dos pseudo-arquitetos amadores.

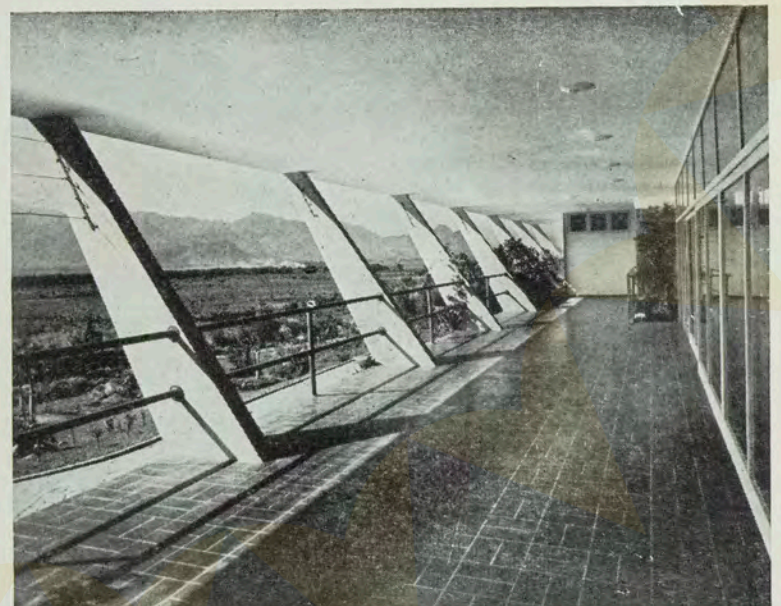
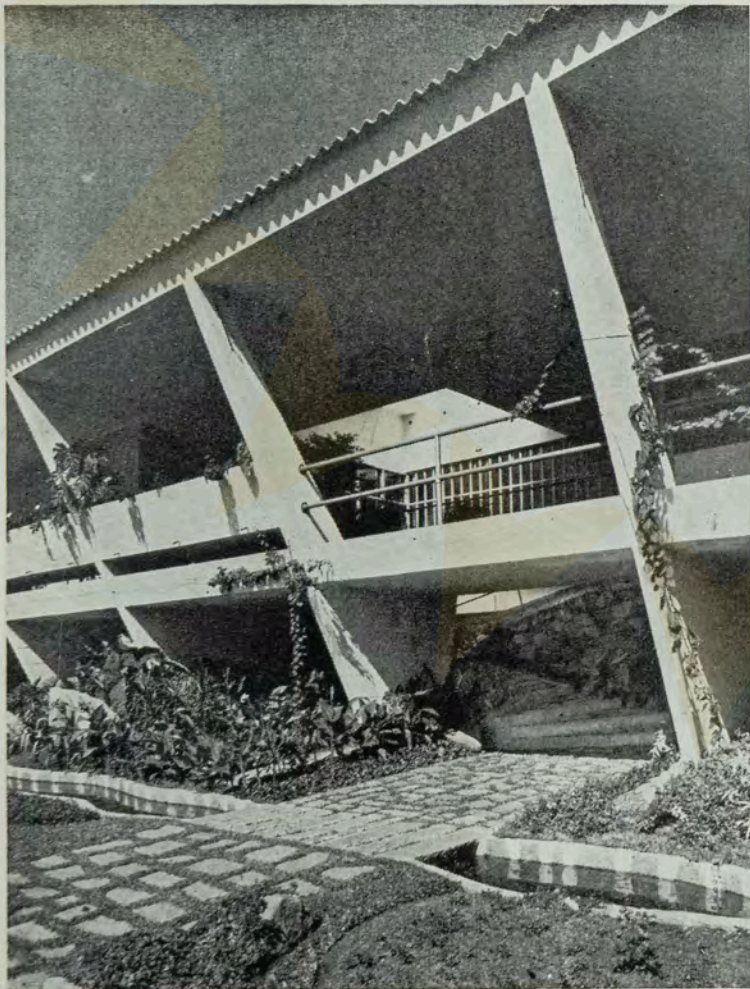


Planta pavimento térreo.

Detalhe da fachada lateral aparecendo as delicadas e bem proporcionadas esquadrias. A repetição dos elementos de apoio em concreto aparente resultaram em belo efeito.

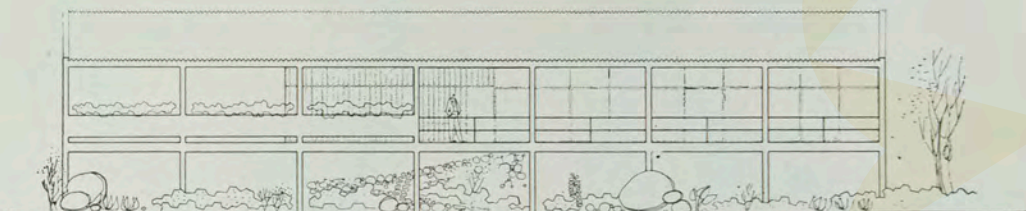
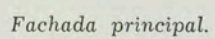
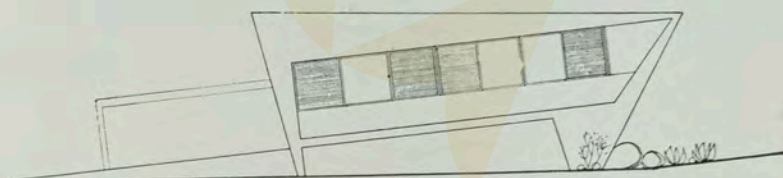
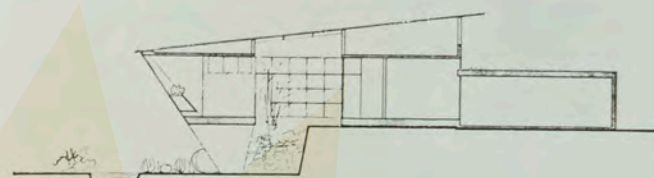
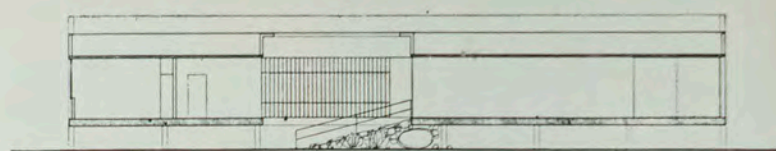
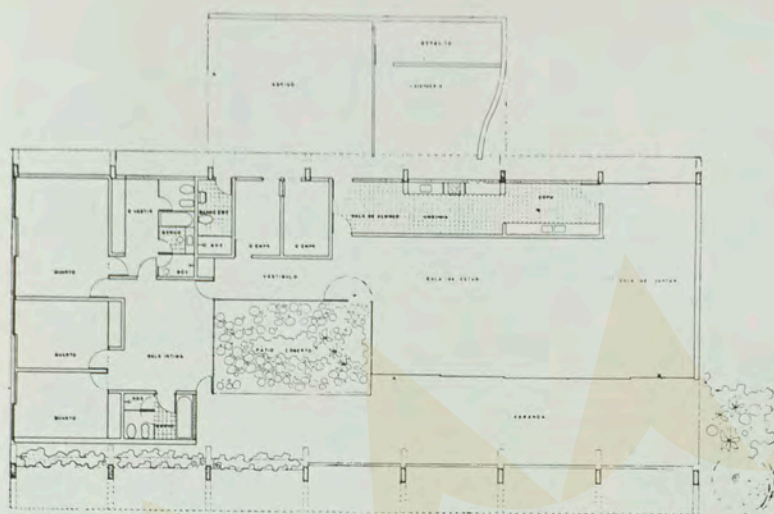


35



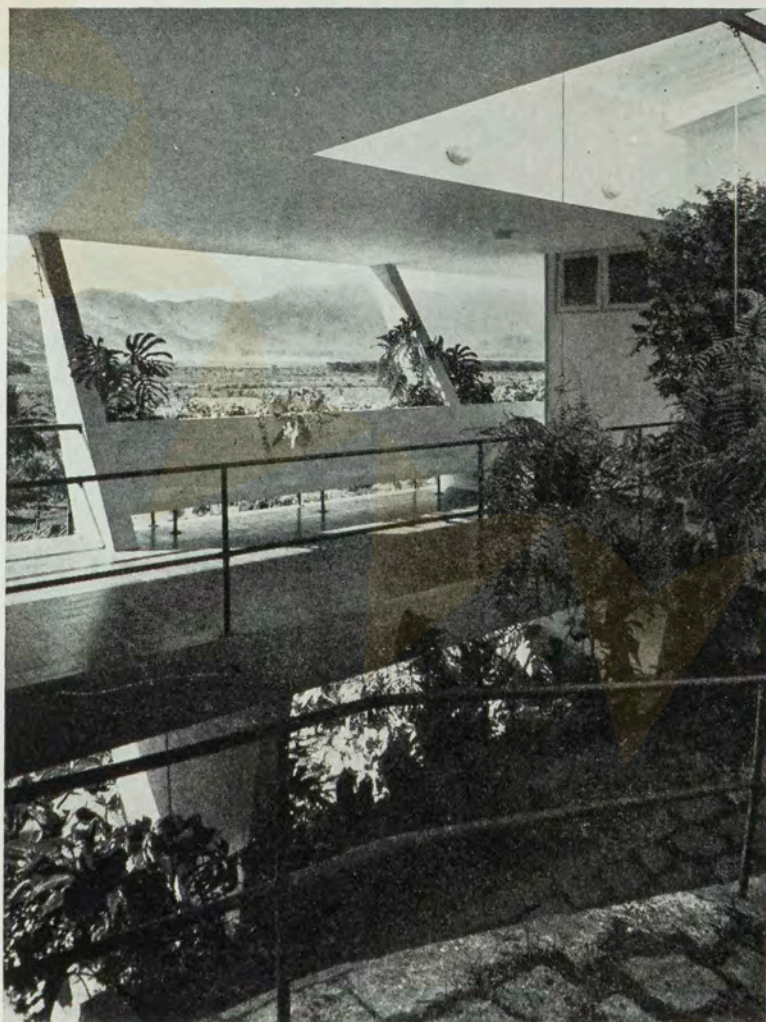
A varanda pavimentada com ladrilhos pretos São Caetano. Pode-se observar o belíssimo panorama que dali se descortina.

Aspecto da ampla sala de estar; as esquadrias são de madeira.



Pátio coberto com telhas onduladas de vidro, iluminando o ambiente.

Completa associação entre a vegetação e a construção.



Um edifício em São Paulo

Projeto e construção: Construtora Zarzur & Kogan; Engs. Waldomiro Zarzur e Aron Kogan

Este conjunto arquitetônico elaborado pela Construtora Zarzur & Kogan e de propriedade da Indústria de Papel Simão S. A., obedece a extenso programa, pois comportará entre outras coisas, 140 apartamentos residenciais, cinema, teatro, local para exposição de artes plásticas, lojas com sublojas, restaurante ajardinado, play-ground, boite, garagem, perfazendo, no seu todo, um total de 35.000 m² de área construída. Um dos maiores edifícios de São Paulo, com 21 pavimentos, está ele localizado na Avenida São João, fazendo esquina com as ruas Helvetia e Ana Cintra em terreno que antigamente pertencia à Light, numa área de 2.500 m².

Arquitetura moderna, funcional, suas principais características são:

Hall de entrada monumental: A entrada principal do edifício será um hall monumental, em forma circular, com o diâmetro de 13 metros e um pé direito de 18 metros, totalmente revestido de mármore. Um portal de 17 metros de altura em alumínio anodizado armado e totalmente envidraçado. Do hall partem, ainda, as escadarias nobres de acesso ao teatro, à boite, ao restaurante, bem como um elevador capaz de transportar de uma só vez 20 passageiros.

Galeria de halls: Ligando o conjunto de elevadores existirá uma galeria ajardinada e decorada, formando uma sinuosidade bastante harmoniosa.

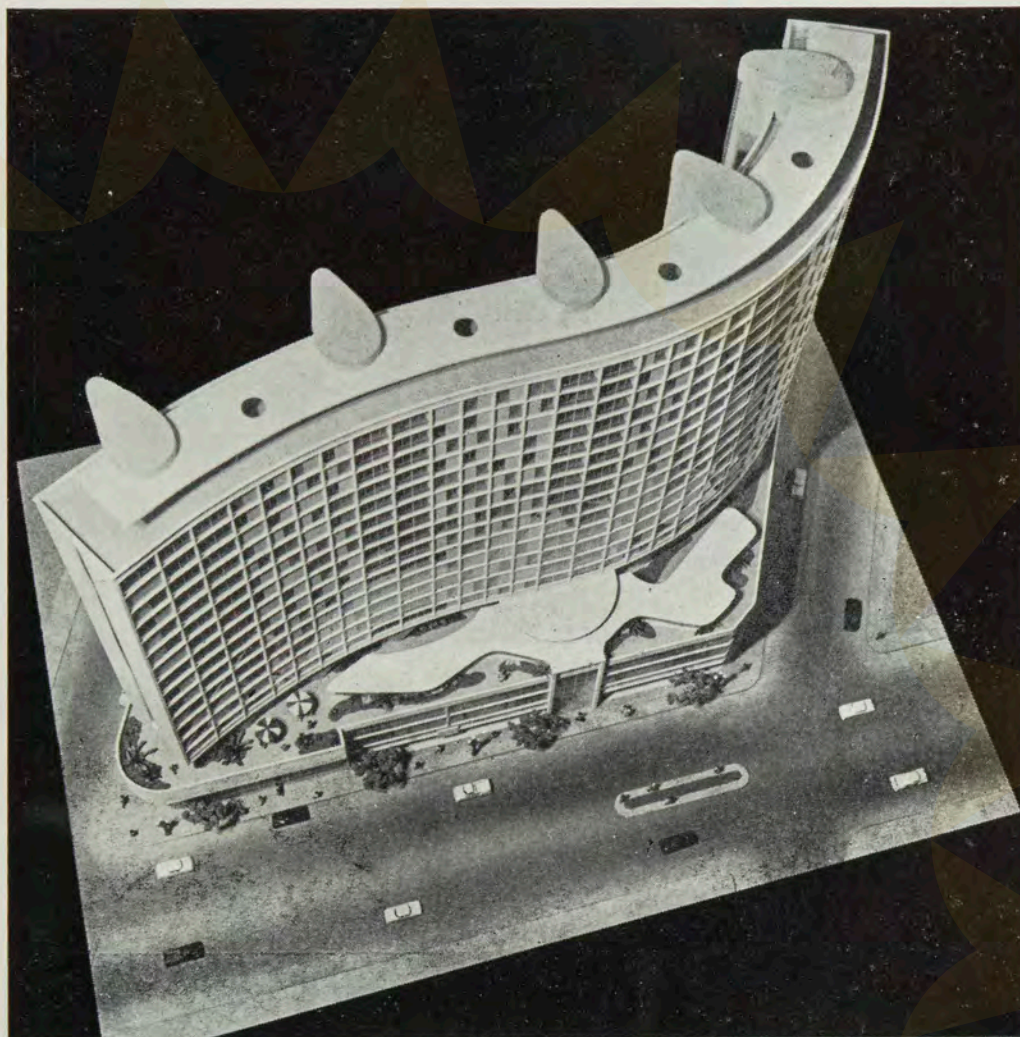
Cinema: O cinema constará de platéia, dois balcões, salas de espera. A decoração e o acabamento serão luxuosos, contando, com vários elementos para proporcionar aos espectadores o máximo de conforto, como, por exemplo, aparelhamentos de ar condicionado, contra incêndio, acústica, iluminação, visibilidade, etc.

Teatro: O teatro estará situado na primeira e segunda sobreloja. Para acesso ao mesmo existirá um elevador especial de curto percurso e de grande capacidade de transporte. Como o cinema, estará funcional, moderna e luxuosamente decorado e contará com os mesmos elementos de conforto que uma casa de espetáculos requer.

Restaurante ajardinado: No quinto pavimento do edifício será instalado um restaurante coberto e envidraçado, tendo ainda uma parte descoberta inteiramente ajardinada para refeições e serviços de bar e lanche ao ar livre.

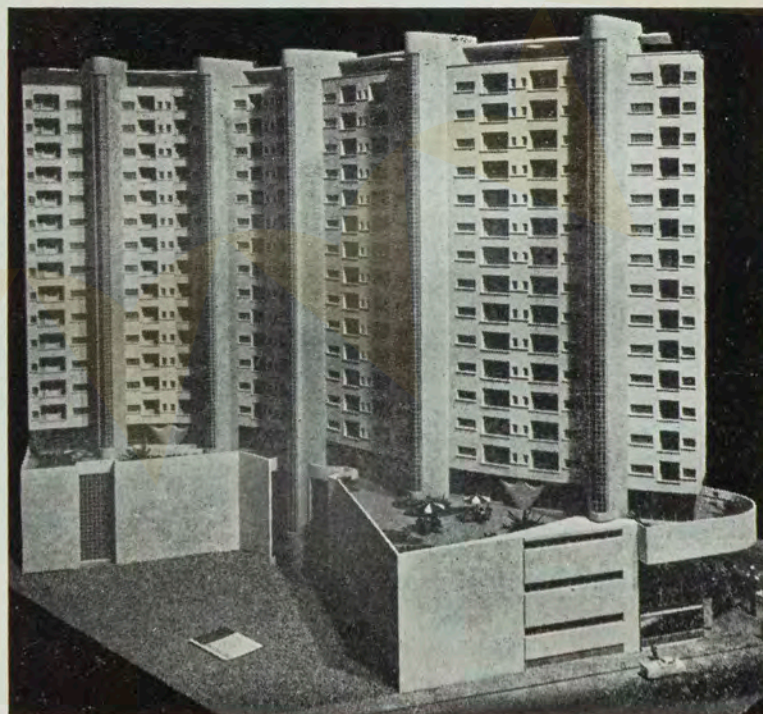
Garage: Localizada no sub-solo e ligada diretamente à via pública por intermédio de rampas e ocupando uma área de 2.500 m², a garagem abrigará os veículos dos moradores nos apartamentos, bem como os frequentadores do cinema, teatro, do restaurante, etc.

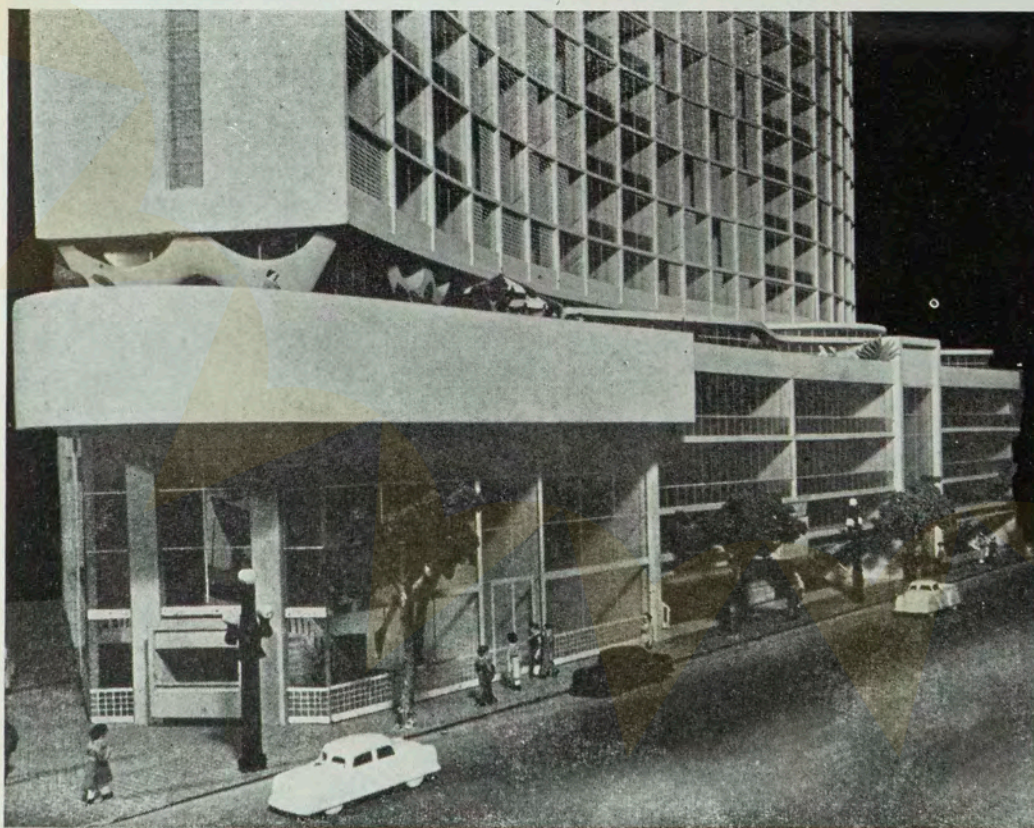
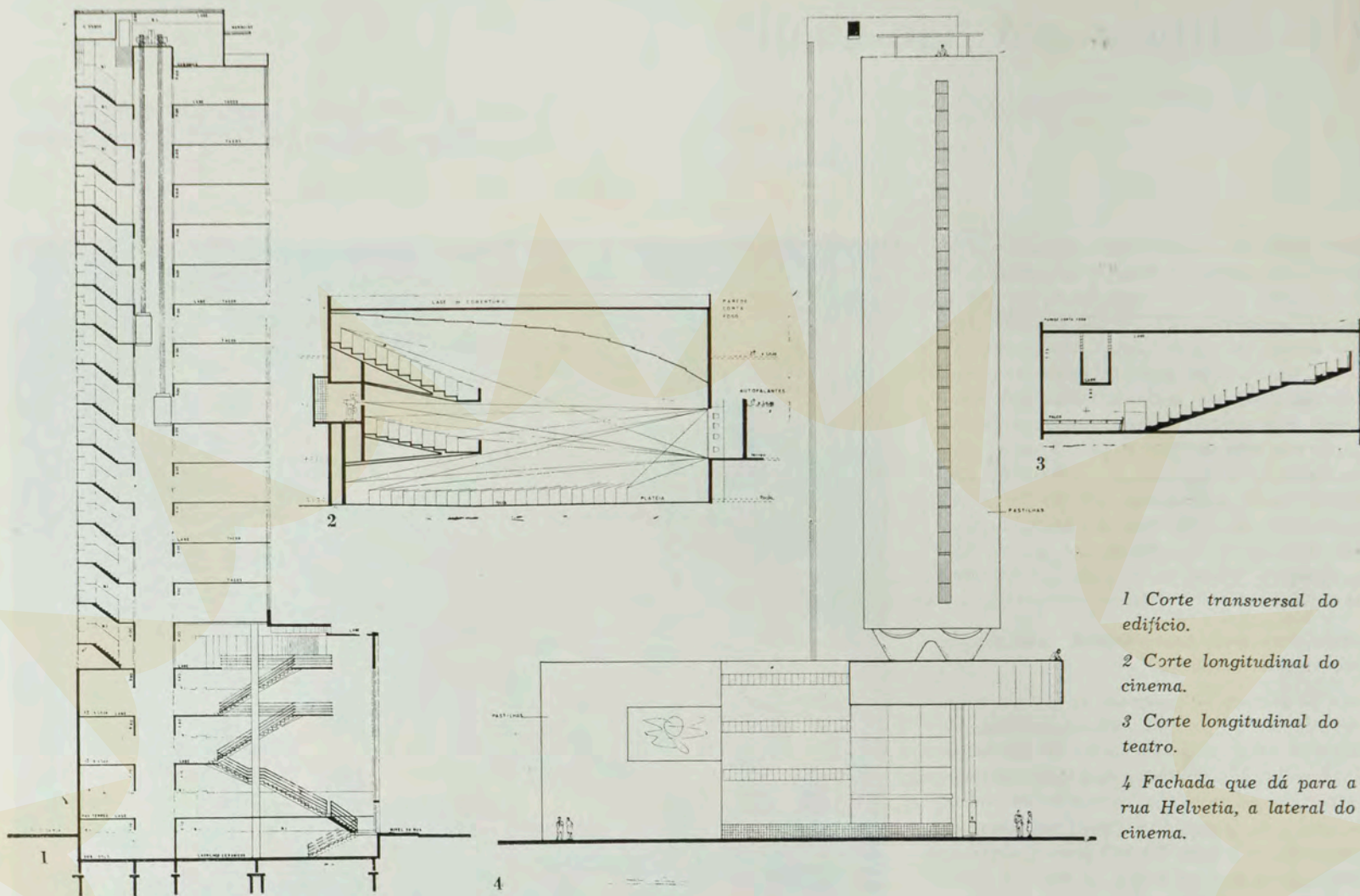
Entrada de serviço: A parte de serviço contará com uma entrada totalmente isolada da parte social e será pela rua Ana Cintra e interligando os elevadores de serviço para os diversos apartamentos do 4.º pavimento.



Vista aérea da maquete do edifício "Simão Racy", destinado a apartamentos residenciais, a um cinema, a um teatro, galeria de artes plásticas, boite, restaurante ajardinado, play-ground, garagem, lojas, etc.

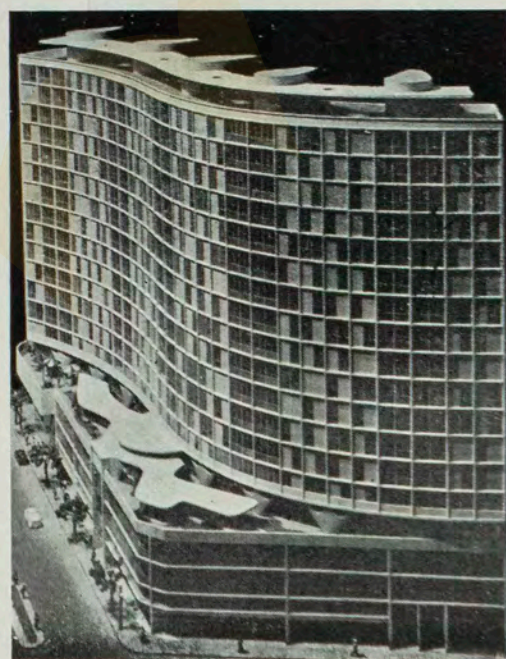
Maquete do Edifício "Simão Racy". Parte posterior.

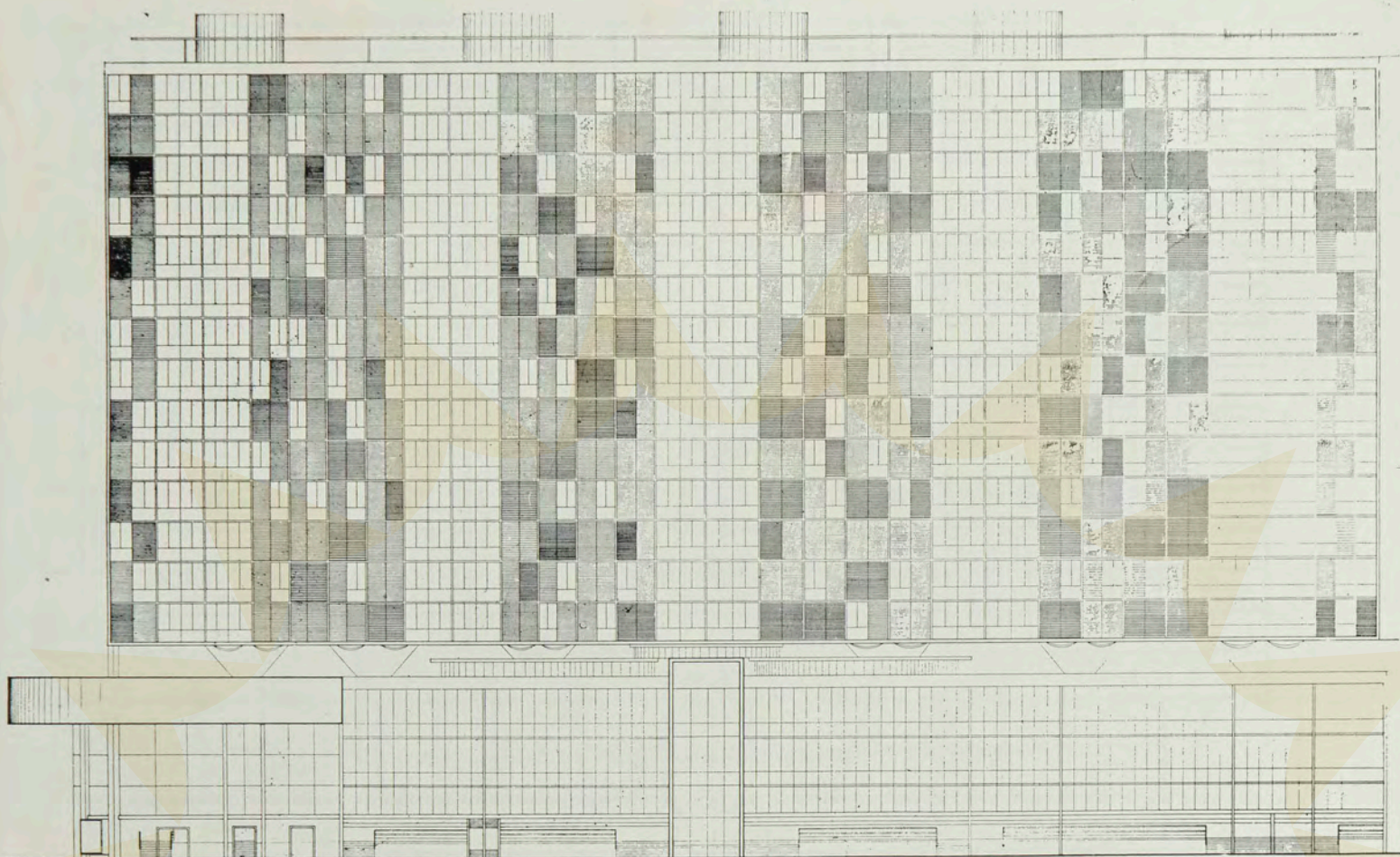




Maqueta. Detalhe da fachada do cinema e pavimento térreo.

Maqueta, com vista da fachada que dá para a rua Ana Cintra.

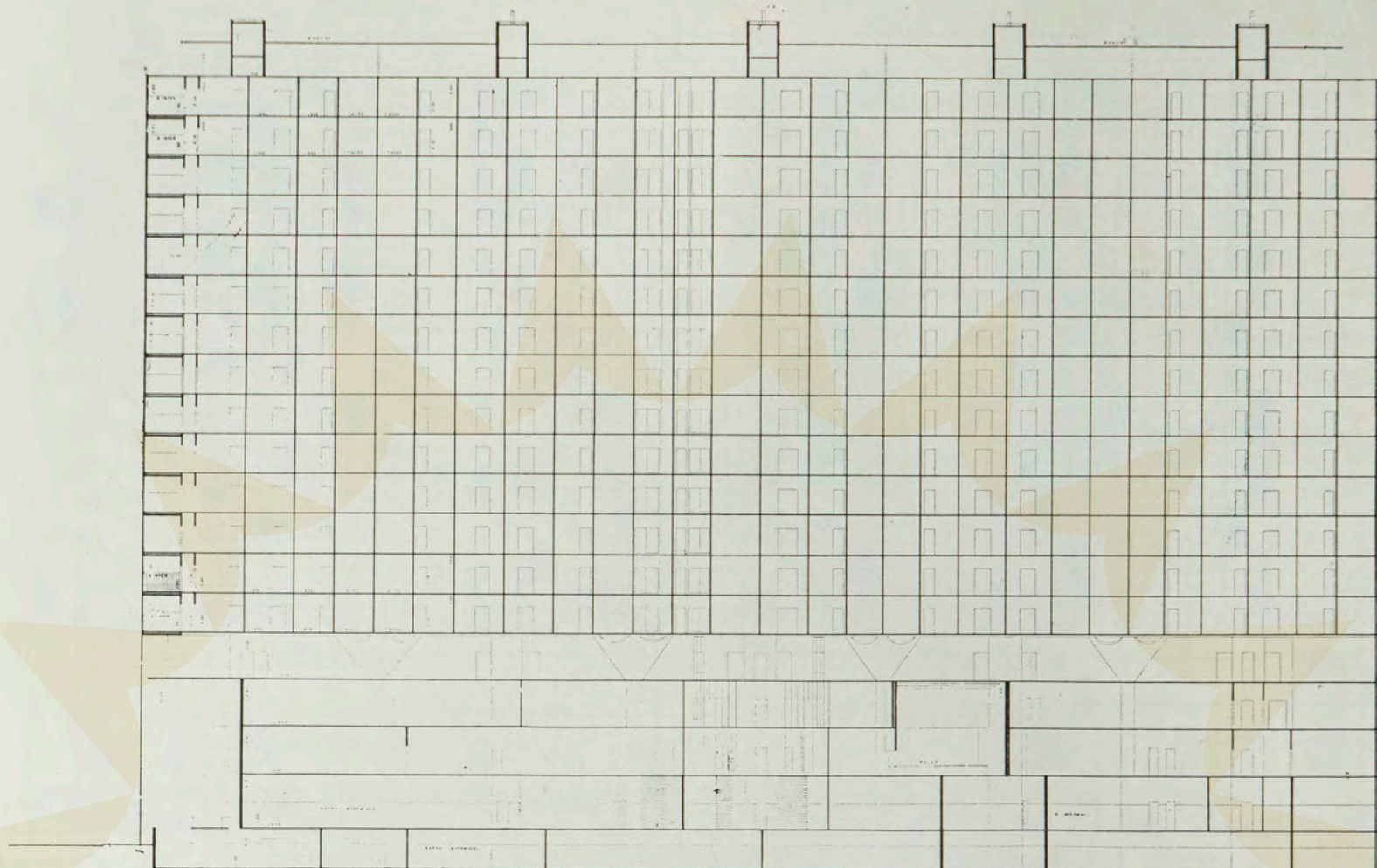




Desenho da fachada que dá para a Avenida São João.

Desenho da fachada posterior.

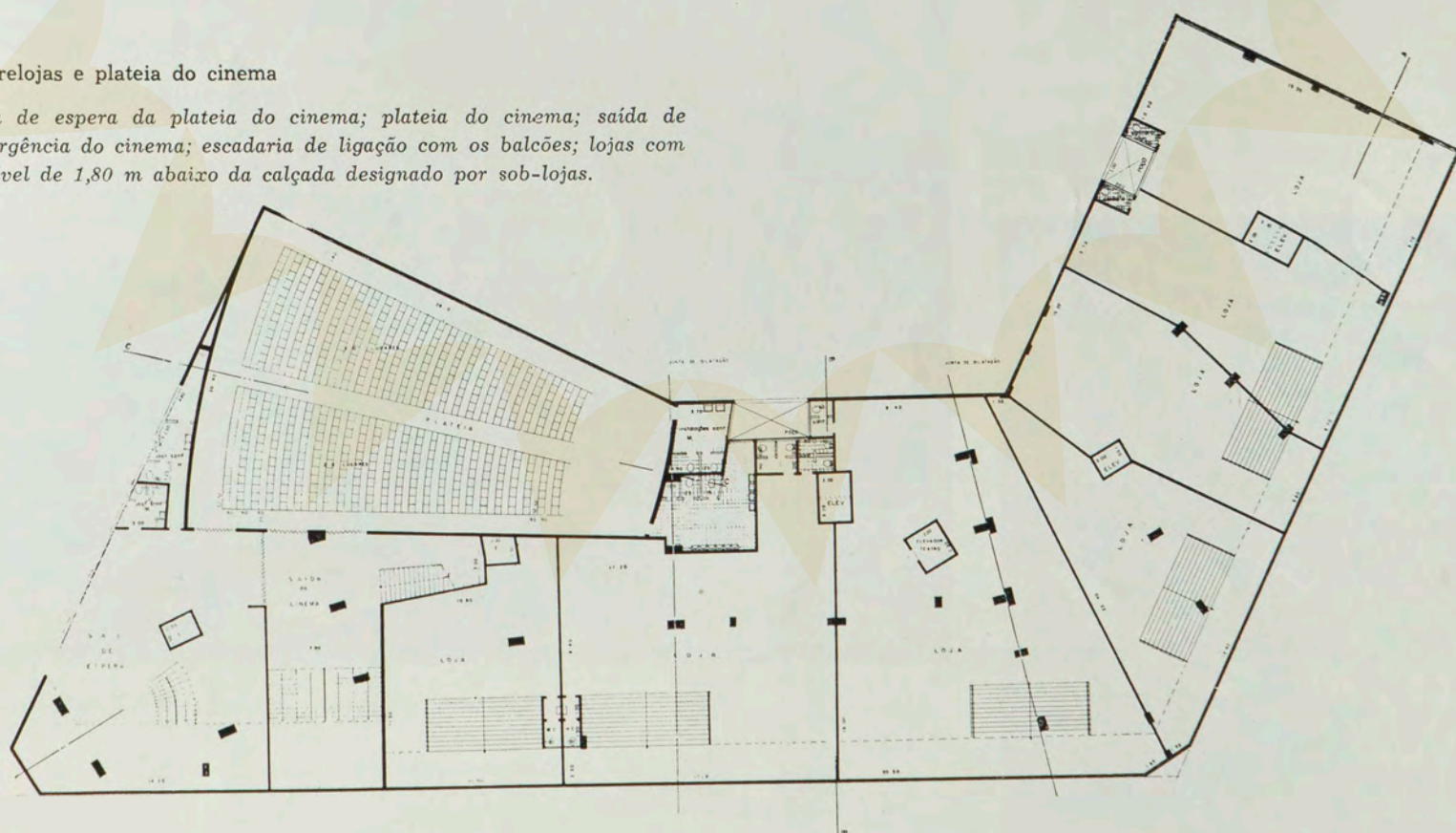




Corte ao longo do edifício.

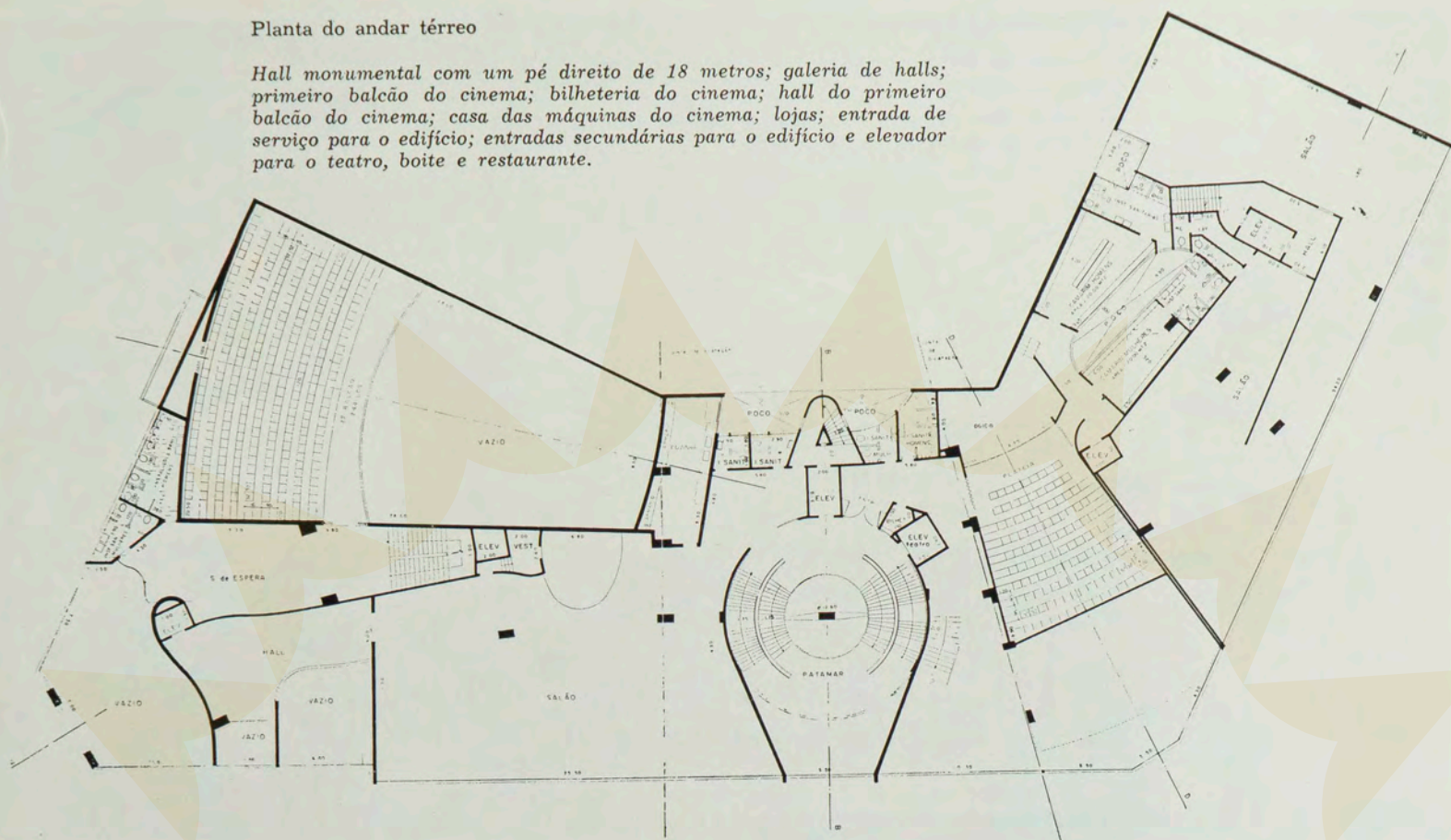
Sobrelojas e plateia do cinema

Sala de espera da plateia do cinema; plateia do cinema; saída de emergência do cinema; escadaria de ligação com os balcões; lojas com o nível de 1,80 m abaixo da calçada designado por sob-lojas.



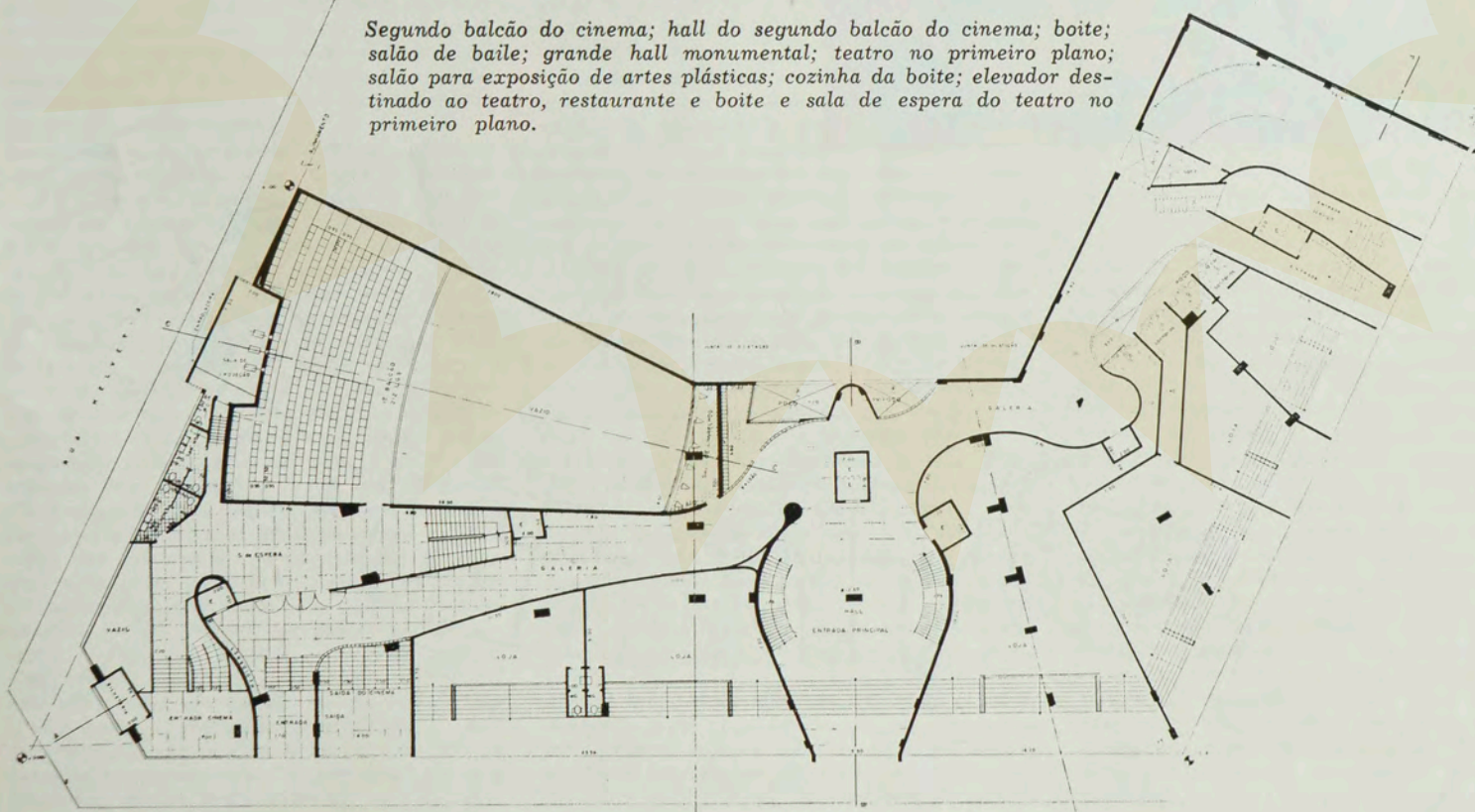
Planta do andar térreo

Hall monumental com um pé direito de 18 metros; galeria de halls; primeiro balcão do cinema; bilheteria do cinema; hall do primeiro balcão do cinema; casa das máquinas do cinema; lojas; entrada de serviço para o edifício; entradas secundárias para o edifício e elevador para o teatro, boite e restaurante.



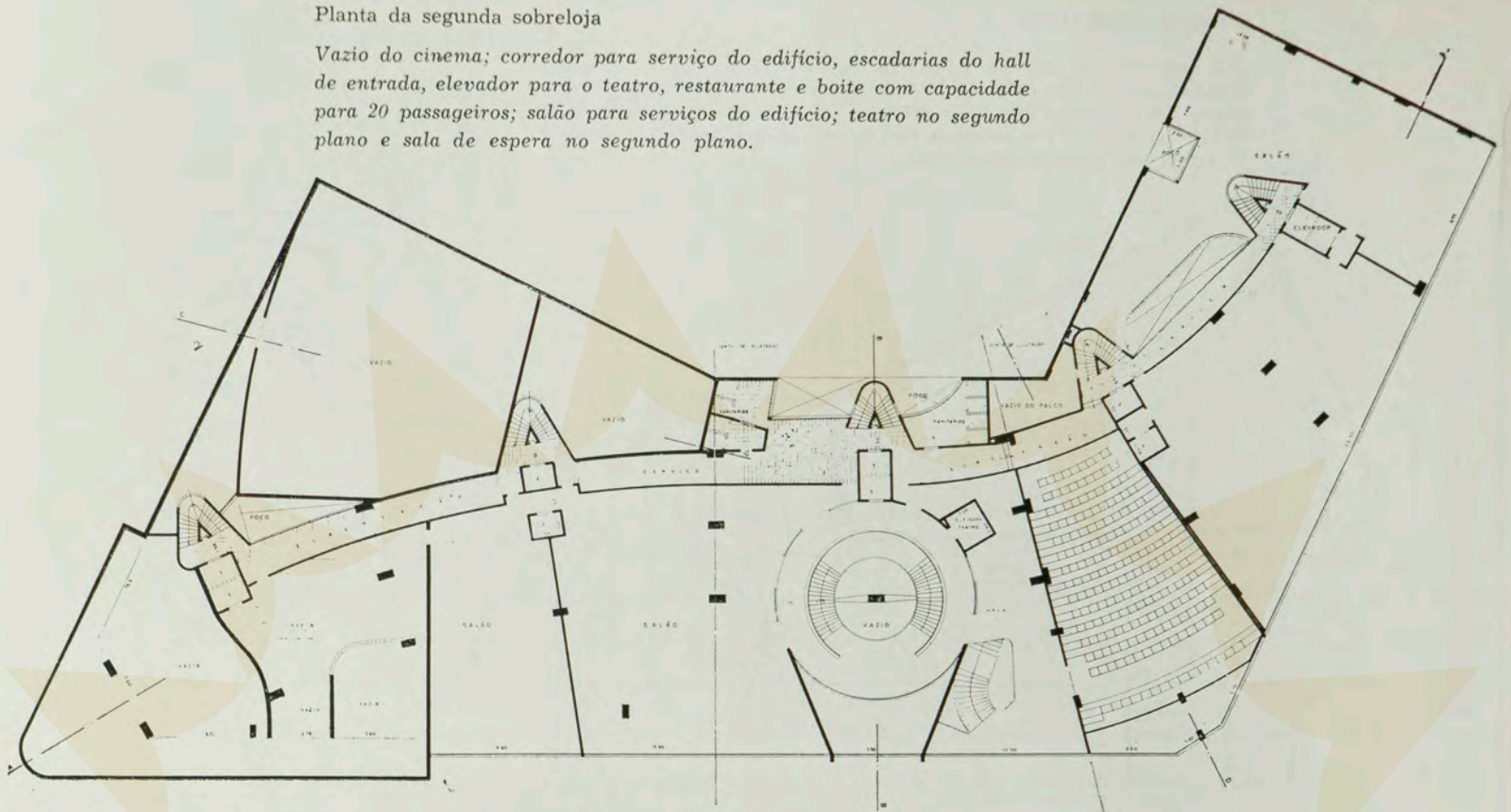
Planta da primeira sobreloja:

Segundo balcão do cinema; hall do segundo balcão do cinema; boite; salão de baile; grande hall monumental; teatro no primeiro plano; salão para exposição de artes plásticas; cozinha da boite; elevador destinado ao teatro, restaurante e boite e sala de espera do teatro no primeiro plano.



Planta da segunda sobreloja

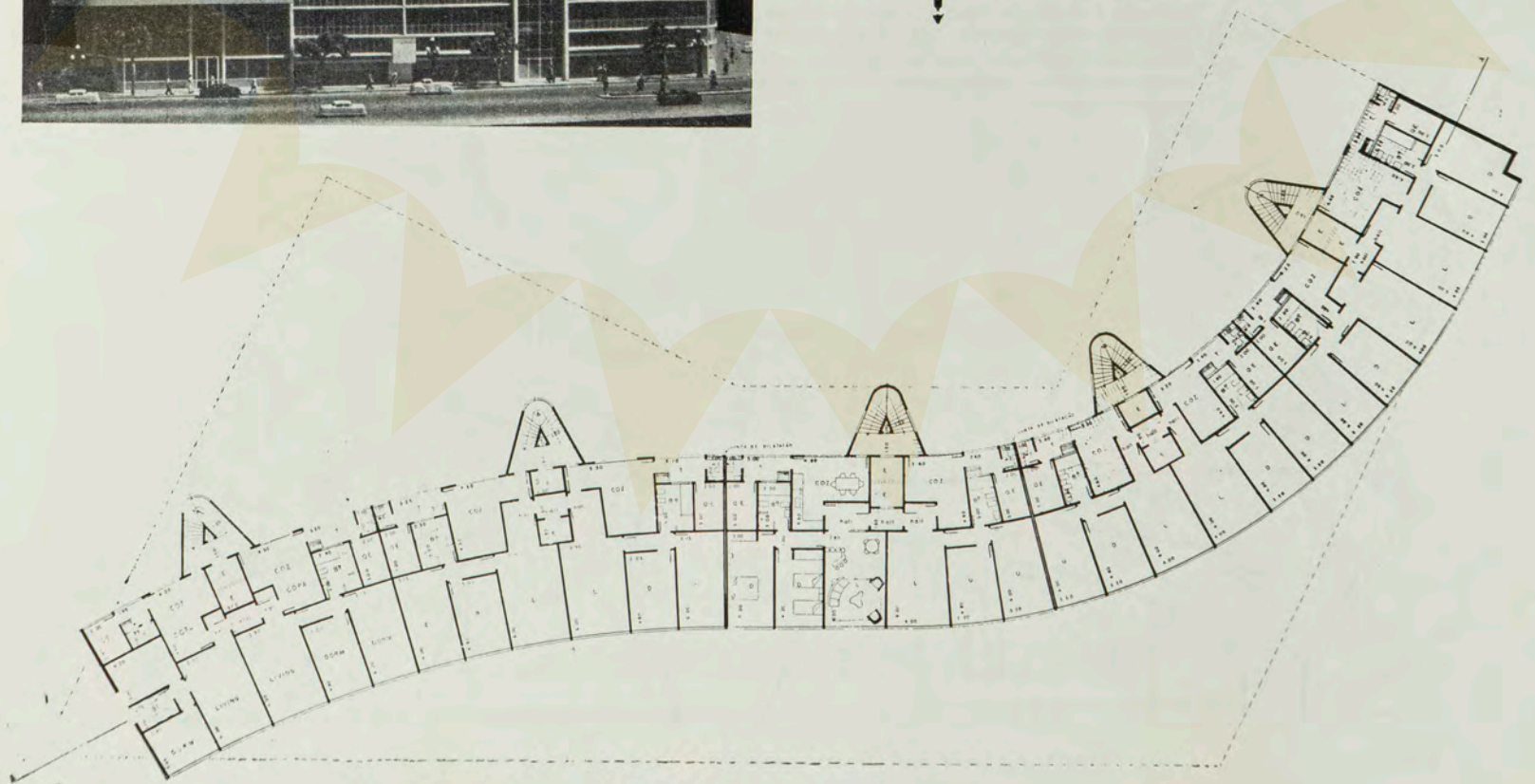
Vazio do cinema; corredor para serviço do edifício, escadarias do hall de entrada, elevador para o teatro, restaurante e boite com capacidade para 20 passageiros; salão para serviços do edifício; teatro no segundo plano e sala de espera no segundo plano.



← Vista da fachada que dá para a Avenida São João.

Andar tipo — 14 andares com 10 apartamentos residenciais

Escadarias; elevador e hall de serviço; elevador e hall social; hall do apartamento; sala de jantar; living; dormitórios com armários embutidos; copa; cozinha; banheiro; quarto para empregada; W.C. de empregada e terraço de serviço com tanque.





Uma loja em São Paulo

43

Construção: Cia. Construtora Pederneiras S. A.

A literatura acerca duma arquitetura mais utilitária, considerada a qualificação naquilo que ela diretamente se refere à função do espaço organizado para o comércio, tem sido menosprezada. Entretanto, é certo que algumas tentativas já surgem entre nós, e embora se queira considerar o arranjo da loja um ramo restrito da decoração, ela deve partir de uma arquitetura raciocinada.

Naturalmente, há que considerar a adequação entre a construção e o fim a que se destina. Não é o caso de pequenas adaptações a se fazerem em partes da construção destinadas a lojas. Estamos com o problema diante dos olhos: o que se destina a lojas constitui a parte térrea dos edifícios, na maior parte dos casos em que a construção de prédios centrais encontra essa possibilidade de aproveitamento do espaço. Localizam-se, então, as lojas, no acaso do desenvolvimento da renovação dos prédios centrais, e é a facilidade de acesso do andar térreo que determina a preferência. Mas as grandes instalações comerciais já constituem soluções diretas. Em São Paulo, um centro de abastecimento para alguns milhões de habitantes — a próxima etapa demográfica vai revelar que estamos nos encaminhando para os quatro milhões, e é esta já hoje a medida da escala regional, o que não cabe aqui criticar ou analisar — os grandes magazines já se impõem. O chamado "department stores" está se desdobrando na Capital, e se no centro ele não cabe mais apenas no rés-do-chão, dado o alto custo de cada metro quadrado, a descentralização operada, para os bairros, já nos permite encontrar soluções próprias que não recorrem ao alto desdobramento vertical, mas

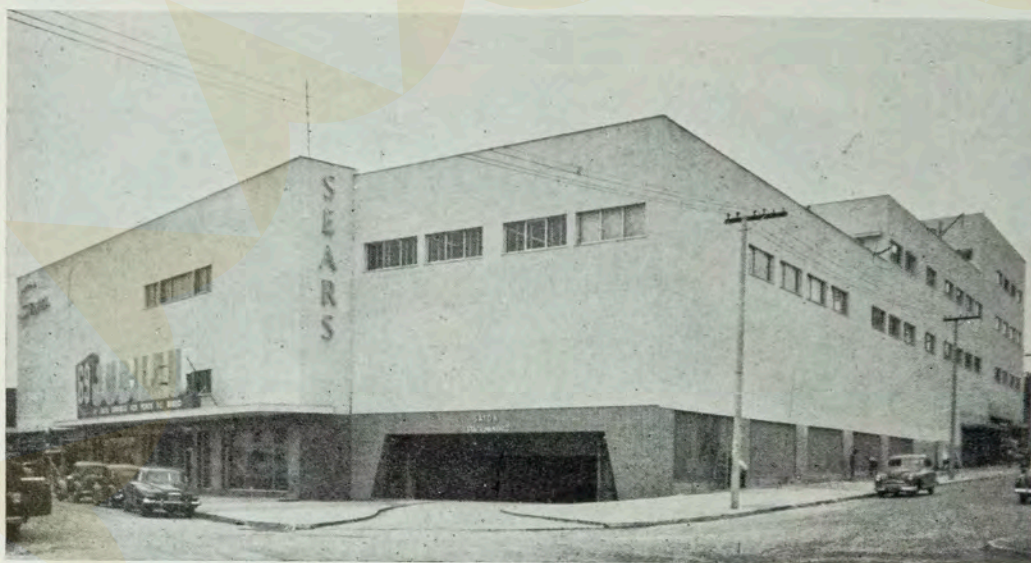
se situam em poucos andares, sempre visando a facilitar o acesso do comprador, o que é um problema externo e interno, de organização, tanto no que se refere à circulação dos pedestres e dos veículos, como à distribuição no interior da loja.

Começa-se, pois, por uma questão de zoneamento — o que é quase exigir-se demais, quando o zoneamento ainda é uma lei em projeto... Mas a arquitetura, ultrapassado o limite de zoneamento, nos casos especiais, deve procurar a relação entre o comprador e o vendedor, por um bom sistema de colocação dos produtos e artigos à mostra. A relação entre a vitrina de mostruário e a localização dos estoques deve ao máximo ser evidenciada, para que a timidez do cliente muitas vezes evite a sua busca de informações. Um sistema de informação engenhoso, sugestivo, pode e deve acompanhar o funcionalismo da distribuição, até as últimas consequências, que é a de conduzir o cliente desde a entrada, insensivelmente, ao ponto em que vai abastecer-se. Tudo deve, portanto, partir de uma viva e lúcida escolha das indicações; um bom partido a tirar entre o padrão, a tipificação e a variedade, para que não haja um cansaço psicológico, um adormecimento do interesse, tanto dos que trabalham a serviço das vendas, quanto nos que devem profundamente se sentir atraídos e convencidos de que há um grande intuito de lhes prodigalizar a melhor oportunidade... Para que se tenha uma idéia de que a arquitetura moderna está intimamente ligada, desde as suas origens, a uma boa disposição de comércio, basta recordar-se que o Crystal Palace nasceu para a Exposição da Indústria de 1851 e

que o emprêgo do vidro fazia um visitante alemão exilado em Londres exclamar que se encontrava em pleno "sonho de uma noite de verão visto à luz de um meio dia" (Lothar Bucher, Francfort — 1851). O Crystal Palace foi a primeira conjugação dos novos materiais básicos, o ferro e o vidro.

É de fato a luz um dos bons fatores da arquitetura do "department stores". Quem compra quer ver o que compra. A arquitetura de hoje permite que esta condição se realize, porque uma das suas melhores definições é a de que a arquitetura é transparência. Mas é preciso não esquecer que a frequência de um ambiente reclama o amortecimento do ruído, e tanto os materiais como os recursos de revestimento, de assoalhos e teto, participam destas condições criadoras de um ambiente em que se tenham a delicadeza e a eficiência, ou seja o "service" em toda a sua significação britânica. Incorpore-se a isto uma noção extremamente funcional em arquitetura, a flexibilidade do uso das instalações, e verificar-se-á que é imprescindível uma boa orientação raciocinada para um resultado máximo.

Naturalmente, não consideramos o luxo... A simplicidade deve sempre convencer o cliente, uma idéia de segurança, de inteligente agenciamento dos fatores entre a solidez e a economia, deve estar presente ao seu espírito, desde a entrada à saída. Os acabamentos decorativos não deverão distrair a atenção do objeto do "department stores", será ideal que, sem perturbar as coisas, sem demonstrar um excessivo utilitarismo, chegue-se aqui a criar uma atmosfera de permanente interesse ao público.



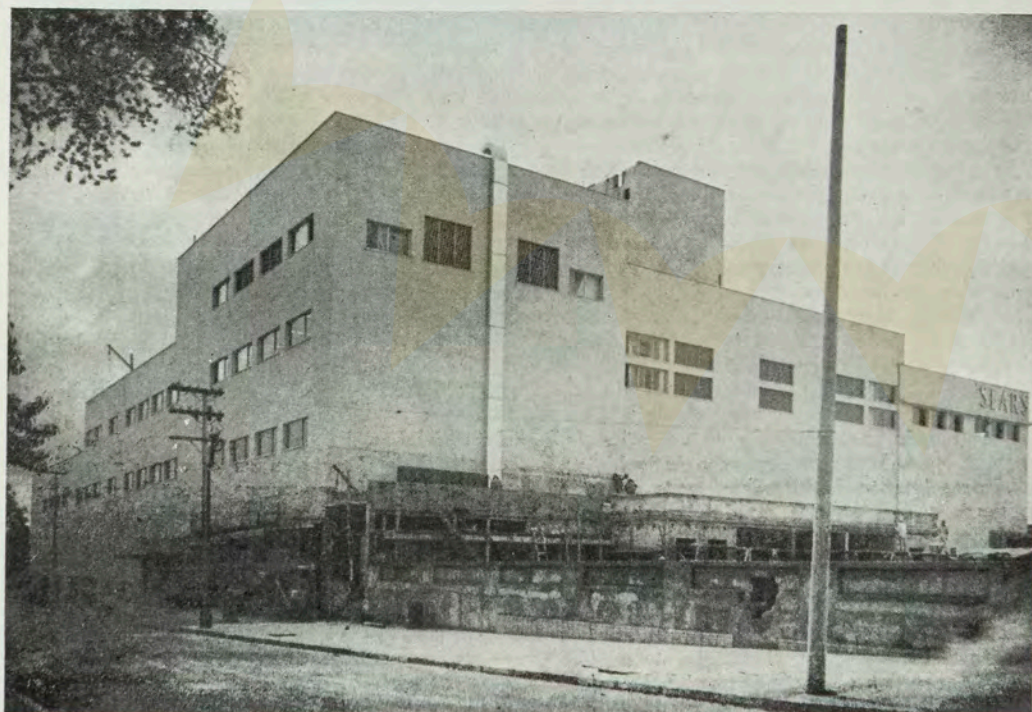
Escadas rolantes e elevadores

O acesso aos diversos pavimentos é feito por meio de escadas rolantes e elevadores de passageiros e carga.

As escadas rolantes, construídas e montadas por Elevadores Atlas S. A., foram confeccionadas com matéria prima exclusivamente nacional e possuem as seguintes características: em número de quatro, de duas em duas, em forma de "X", compreendendo cada grupo uma ascendente e outra descendente, servem do sub-solo ao térreo e do térreo ao primeiro andar. Do sub-solo ao térreo, vence um desnível de quatro metros e meio, e do térreo ao primeiro andar, supera um desnível de cinco metros. O tipo adotado é o 32L, ou seja de 32 polegadas de largura útil, que possibilita a evasão de cinco mil pessoas por hora, numa velocidade de 27 metros por minuto. A ATLAS, atendendo às solicitações dos mais categorizados arquitetos do País, aparelhou sua firma de tal forma que hoje serve não somente ao Brasil como a América do Sul, oferecendo dois tipos diferentes de escadas rolantes, os quais satisfazem plenamente todos os edifícios que apresentam grande afluência de público, como grandes magazines, repartições públicas, etc. O transporte vertical é feito por dois modernos elevadores, sendo um de passageiros e outro de carga. O de passageiros tem capacidade para quinze pessoas, do tipo super-luxo e desenvolve a velocidade de sessenta metros por minuto, em corrente contínua, dotado de características excepcionais, quanto à segurança. O elevador de carga, que movimenta enormes estoques tem a capacidade útil para dois mil e setecentos quilos. Ambos os elevadores servem os quatro andares da loja.

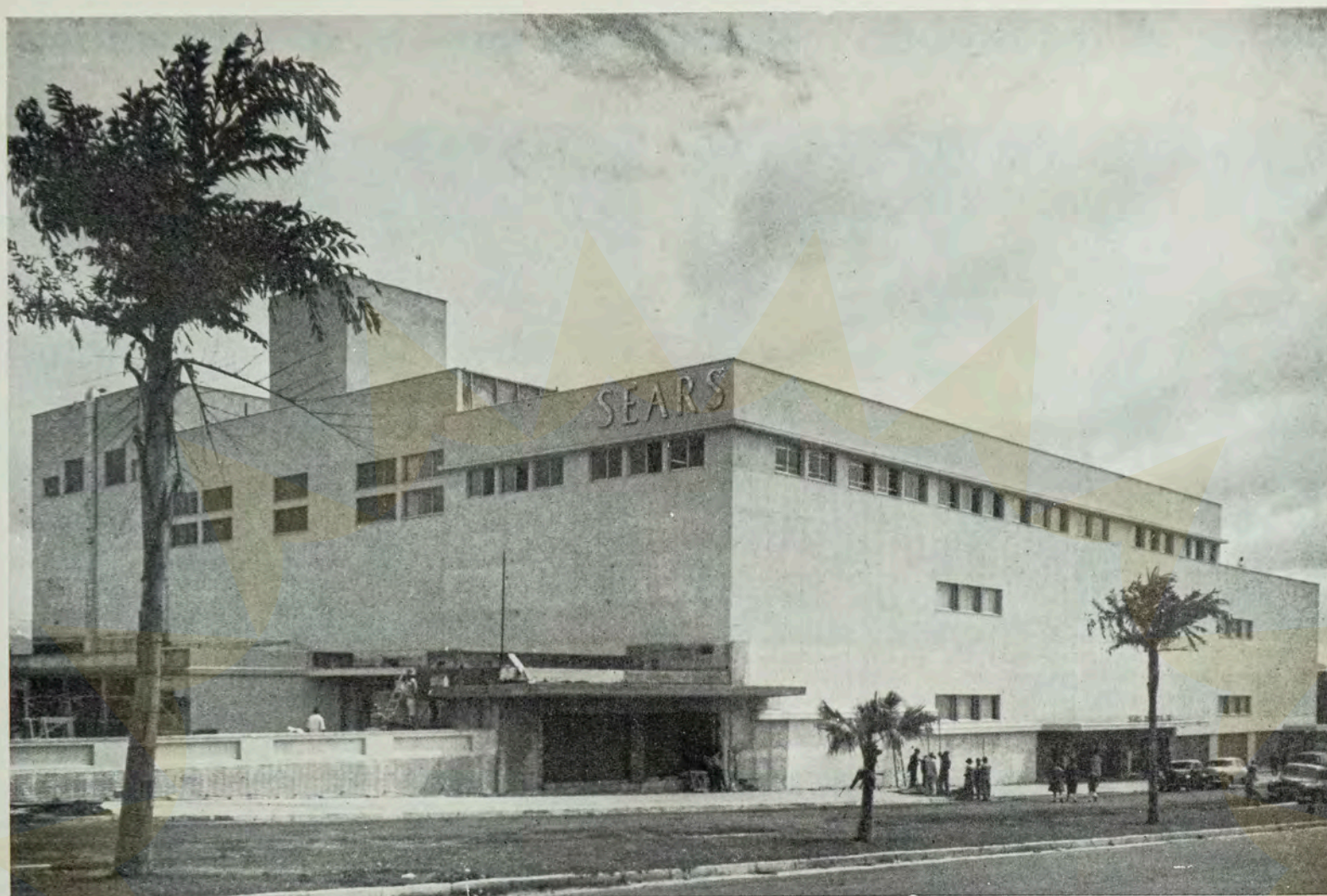
A Companhia Construtora Pederneiras S. A. que tem a seu crédito inúmeras obras de acentuado relevo no campo da arquitetura, da engenharia e do urbanismo, vem de concluir as obras do edifício destinado às lojas e escritórios comerciais da Sears Roebuck S. A., localizada no bairro da Água Branca, em São Paulo.

Edifício de grandes proporções, conta com o que de mais moderno existe, como se poderá inferir dos seguintes detalhes:



Ar condicionado

O prédio está dotado de um sistema de ar condicionado marca WORTHINGTON, instalado pela CEBEC, CEIBRASIL, BELINKY, ENGENHARIA E COMÉRCIO. — 3 854 000 metros cúbicos de ar por dia de oito horas, são filtrados, resfriados, desumificados e distribuídos pelos 13.200 metros quadrados de área social da loja Sears Roebuck, na Água Branca. 780 h.p. de motores, ou seja o equivalente à energia para iluminação das casas de uma cidade de 12.000 habitantes, são consumidos pelos motores dos compressores frigoríficos, ventiladores e outros equipamentos desta grande instalação de ar condicionado destinado a trazer conforto e bem estar aos clientes da loja. As temperaturas, volumes de ar e fluxos de água são controlados modularmente por um moderno sistema de controle pneumático.



Esquadrias

As esquadrias, em liga de alumínio, destinadas ao edifício da nova loja Sears Roebuck, na Água Branca, foram fabricados pela Fichet & Schwartz-Hautmont.

A liga de alumínio que vem se impondo de maneira surpreendente nas construções graças à sua resistência à corrosão, à sua rigidez e à sua bela aparência que concorre para o maior embelezamento das fachadas. Seu emprêgo, sua maleabilidade, facilitam consideravelmente a entrada da luz e do ar, elementos importantíssimos nos edifícios de grande movimento de pessoas.

Brisolês - placas de concreto armado

Fornecidos pela firma NEO-REX DO BRASIL Ltda., são fabricados de acordo com os processos mais modernos, em concreto armado e vibrado, emprestando à construção um efeito todo especial, com linhas arquitetônicas lindas e modernas. São também de grande utilidade em virtude de sua finalidade nitidamente funcional. Apesar de seu grande tamanho, foram ditas placas fabricadas em uma só peça.

Proteção contra incêndios

A nova loja Sears está protegida por um equipamento automático de Sprinklers "Grinnell", tipo "Quartzoid" e de uma instalação de hidrantes, fornecidos e instalados pela RESMAT Ltda., de São Paulo. O equipamento de Sprinklers, compreende um total de 633 Sprinklers tipo "Spray", dividido em duas seções, sendo cada uma controlada por um jôgo de válvulas de govêrno e alarme. Além desse equipamento, existem hidrantes de 2 1/2" com mangueiras, localizadas convenientemente em tôdas as partes da loja. A alimentação desses conjuntos é obtida por duas caixas elevadas com capacidade total de 60.000 litros, situada em cima da própria loja e uma bomba elétrica "Worthington", de funcionamento automático, aspirando água de um reservatório no nível térreo, com capacidade para 454.000 litros reservados exclusivamente para as instalações contra incêndio.

Relógios elétricos

A NEO-REX DO BRASIL Ltda. também deu a sua contribuição para as novas instalações da loja Sears Roebuck, instalando relógios elétricos de aço inoxidável, de magnífica e estilizada apresentação.

Impermeabilização do edifício

Os serviços de impermeabilização do edifício foram executados pela MONTANA S. A. — Indústria e Comércio. Na bacia de refrigeração e nas caixas de água, o serviço de impermeabilização foi feito com argamassa de cimento-areia, à qual foi adicionada SIKA n.º 1. Suas paredes em concreto foram tôdas pintadas externamente em duas demãos, com tinta IGOL-IC, antes do encostamento da terra e, internamente foi feito um revestimento em duas camadas de argamassa de cimento e areia, impermeabilizada com os produtos da SIKA S. A. Na impermeabilização do gigantesco pátio interno de estacionamento, com capacidade para cerca de 500 automóveis, foram empregados os mais modernos processos de impermeabilização e pavimentação, como uma base de três membranas de alumínio e quatro camadas de asfalto, colocadas intercaladamente. Em seguida foram executadas placas de concreto armado, fundidas no próprio local, com dimensão de 2 x 2 m., tendo estas placas as juntas cheias de asfalto. Em alguns locais, devido à aspereza do piso, adaptou-se uma membrana de asfalto betuminoso, preliminarmente. A fim de facilitar o escoamento das águas pluviais, foi executado um enchimento com tijolos furados. A seguir, nos rodapés, foi executada uma camada de impermeabilizante que subia cerca de 15 cms. e penetrava num rasgo aberto ao longo das paredes. Nos terraços superiores, sobre uma camada de cimento foi feito um isolamento térmico com KIESEL-GUHR, com três centímetros de espessura e, em seguida, colocadas sucessivas camadas de alumínio e asfalto oxidado. A fim de ser obtida uma completa proteção, foram sobrepostas lajotas de cimento, entre as quais, há asfalto.

Sôbre a arquitetura espanhola

Victor de La Serra

Dispondo de escassas referências sôbre o espanto causado em sua época pela arquitetura aplicada ao mosteiro do Escorial, registramos ulteriores e contraditórios que o mesmo suscitou.

Apenas uma pequena maioria de entendidos não expressou sua repulsa ante aquele bloco de granito quasi azul, de linhas retas, com inúmeros e simétricos vãos, de fachadas (como a ábside) cegas e lisas, de janelas pintadas de branco, de remates dourados e desnudadas cúpulas semi-esféricas. Aquele conjunto, fulgindo sob o céu azulado e sôbre o fundo verde-negro da serra, ofendia os olhos dos mestres-môres e dos cabidos. O cabido de Salamanca rejeitava, alguns anos antes, os projetos "italianos" para a sua nova catedral e continuara aferrado ao estilo francês ogival, o mesmo que mais tarde recebeu o nome impróprio de gótico. Contudo, as catedrais de Salamanca e Segôvia achavam-se ainda em fase de construção, quando Juan de Herrera já se escandalizava ao paroxismo com o gosto conservador dos espanhóis. Ainda hoje quatro séculos mais tarde, muitos ainda não compreendem a arquitetura do Escorial.

No entanto, não ocorrera qualquer revolução técnica. Os sistemas de construção, os materiais e a mecânica eram em seu tempo os mesmos que ha mil anos atrás. Tratava-se de uma simples evolução de gosto, consoante um desenvolvimento geral do pensamento europeu. Tais progressos chegavam à Espanha com o costumeiro atraso, mas a tempo de provocar escândalos.

Há vários lustros que a arquitetura mundial encontra-se em franca evolução, não só pela introdução de novas idéias estéticas, políticas, sociais e econômicas e de novos sistemas de vida, portanto, de novas necessidades e exigências do homem, mas também pelo surgimento quasi desordenado de técnicas que mo-

dificaram todos os princípios de construção. O próprio conceito de equilíbrio, que parece acompanhar o homem desde a criação, sofreu perturbações. E hoje erguem-se estruturas que o homem considerava absolutamente impossíveis, e surgem tentadoras possibilidades para as mais incríveis audácias em matéria de planejamento.

A Espanha resistiu a nova arquitetura e até reagiu contra a mesma, no esforço heróico, mas inútil, de deter a torrente do gênio arquitetônico nacional que procurava todos os diques. Assim, experimentou-se, primeiro, soluções intransigentes no intento de ressuscitar velhos estilos.

Era natural que as jovens gerações de arquitetos quizessem galopar nos largos campos descobertos pelos veteranos Wright, Le Corbusier e Gropius.

Os dois últimos são europeus puros, ainda mais, centro-europeus.

Tais vanguardeiros foram seguidos com entusiasmo por arquitetos não americanos, ao contrário do que se supõe em geral, mas por europeus ou latino-americanos: Neutra, Alvar Aal'o, Niemeyer, Breuer, Mies van der Rohe, Ponti. É natural que a riqueza da América os levasse a desenvolver num meio propício o gênio arquitetônico europeu. Mas a nova arquitetura universal, a que em última instância há de predominar a fim de marcar a passagem desta civilização pela face da terra, é fundamentalmente européia e nasceu, como todos os grandes movimentos do espírito numa bem pequena parcela do glôbo, banhada, por alguns pequenos rios e semeada de algumas pequenas cidades, quasi provincianas ao lado das urbes americanas.

Era natural, portanto que os arquitetos espanhóis, senhores de uma tradição que imprimiu tanta beleza em nossas cidades, decidissem perder o respeito por um conservadorismo

que não poderia imperar por mais tempo. Devemos reconhecer, a bem da verdade, que uma geração de arquitetos cinquentões, liderados em Madri por Secundino Zuazo, já formara a vanguarda que progrediu com dificuldades num clima onde se identificava facilmente com formas políticas qualquer audácia estética: um clima em que se chegou a denominar a nova arquitetura de "marxista". A arquitetura do nosso tempo, funcional como sempre foi toda boa arquitetura destinada a servir o homem em cada época, conforme o seu espírito e as suas necessidades, impõe-se, afinal, na Espanha, e na medida em que saiu para o mundo começou a colher laureis.

Em 1951, na IX Exposição Trienal de Milão, Gorderch de Sentmenat, Valls e o crítico Santos Torroela, conquistaram, para a surpresa de toda a Europa, o Grande Prêmio. Em 1954, outros tres espanhóis levantaram o mesmo laurel na X Trienal de Milão. A Espanha encontrou-se assim, após um período de timidez e de retraimento, à frente de toda a Europa no campo da nova arquitetura. Foram desta vez, outros três jovens: o arq. Ramon Vazquez Molezum, o escultor Amadeo Gabino e o pintor Manuel Suarez Molezun.

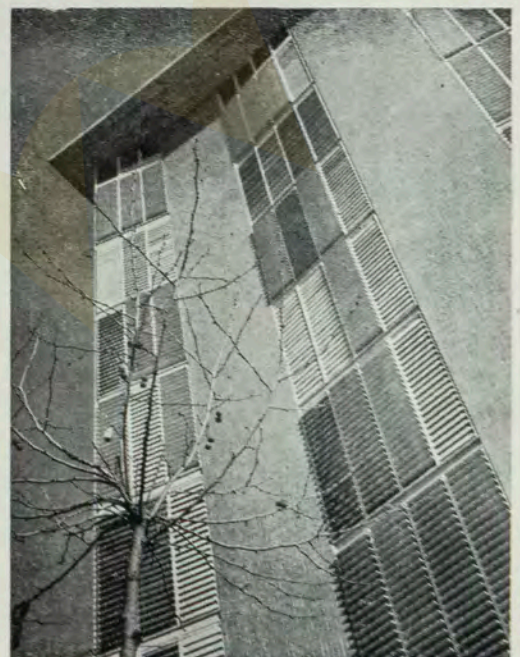
Um escultor desconhecido para a maioria dos espanhóis como admirado pelas minorias seletas da Europa, Eduardo Chillida, obteve a Medalha de Honra com suas sínteses em ferro. Na Exposição Nacional de Arte Sacra de Viena, em 1954, a Medalha de Ouro de Arquitetura coube, apesar da competição dos maiores nomes da Europa a Miguel Fisac, com o projeto da igreja de São Domingo de Valladolid.

Ao grupo de espanhóis hoje reconhecido no mundo da arte, Dali, Picasso, J. Miró, Chillida, Llorens Artigas, junta-se o primeiro grupo da arquitetura: Coderch de Sentmenat, Fisac, Vasquez, Molezum, Valls.

Arq. M. Fisac, Igr. de S. Domingos, Valladolid.

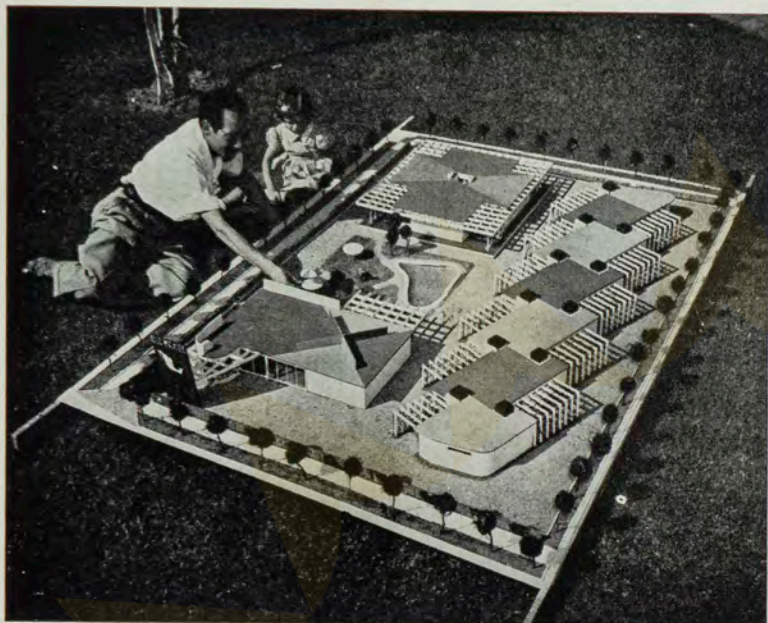


Arqs. Coderch e Valls, Edifício em Barcelona

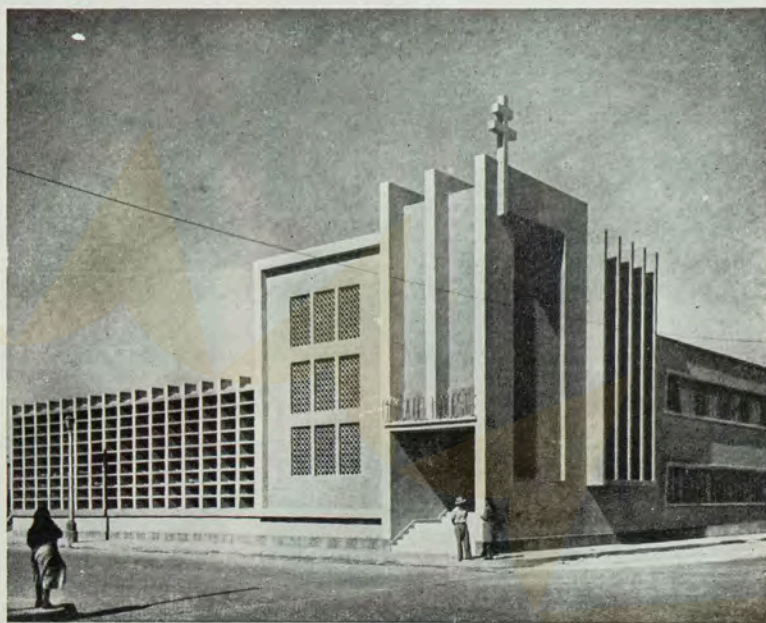


O autor dêste artigo publicação em "A. B. C.", órgão da imprensa madrilenha, tece lóas aos jovens arquitetos espanhóis que vão procurando romper os cânones de uma arquitetura já superada pelo tempo. Êsses arquitetos estão longe de conquistar para a Espanha a posição alcançada por uma nação bem mais jovem, como o Brasil. Divulgando este artigo Habitat transmite aos seus leitores a situação atual da arquitetura espanhola.

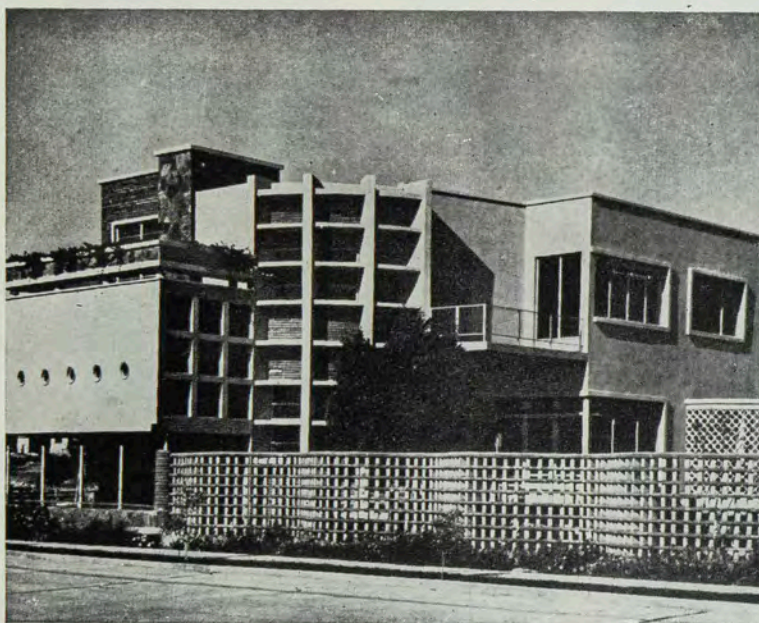
Arquitetura moderna no México



O arq. Felipe N. Ortega junto à maquete do Hotel "Old México". Os gradeados são abrigos para carros e que abrem em cada unidade e se destinam a dar aos hóspedes áreas individuais de estacionamento.



Arq. Felipe N. Ortega. Clínica de Saúde Pública de Hermosillo. À pureza das linhas modernas, ditadas pelas suas funções, o edifício alia a humanidade do desenho eclesiástico local.

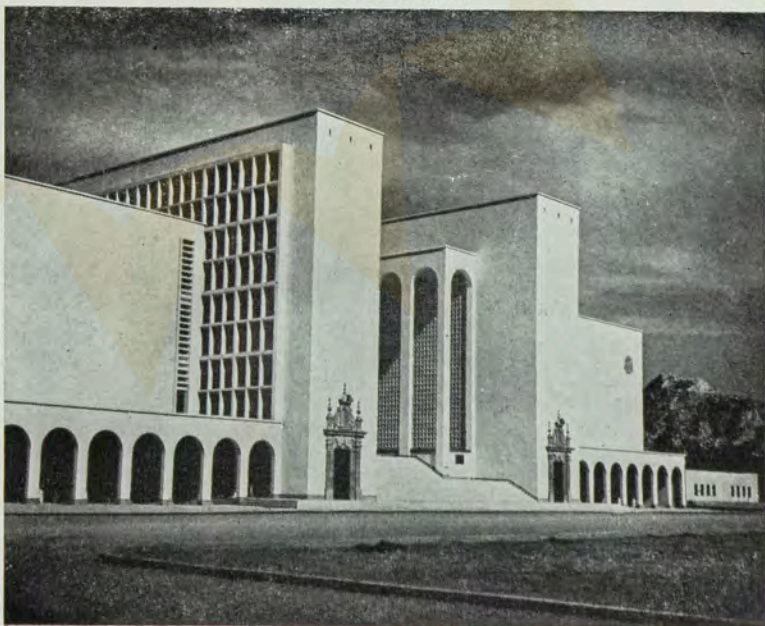


Arq. Felipe N. Ortega, Casa suburbana para residência e escritório.

Um sólido progresso educacional e social acompanhou a crescente prosperidade de Sonora, México. Em sete anos, Sonora construiu 231 edifícios escolares para uma população infantil de quase cem mil pessoas. A Universidade de Sonora foi ampliada a fim de atender às necessidades de um crescente número de candidatos.

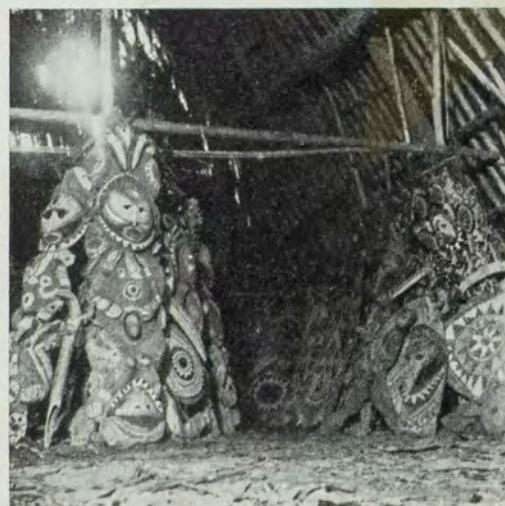
Este progresso de Sonora refletiu-se em sua capital Hermosillo, onde um surto de construções mudou a aparência da pequena cidade. A catedral colonial-espanhola, com suas torres barrocas, ainda domina a Plaza, mas dentro dos limites da cidade erguem-se alguns dos mais notáveis edifícios de todo o México. Essas estruturas precisas e funcionais, com as suas linhas puras e seus frontespícios ordenados, representam a obra do arq. Felipe N. Ortega, que se fixou em Hermosillo em 1941. Formado na França e pela Universidade do México, seus projetos, quando estudante, sempre foram premiados. Em 1938, obteve o primeiro prêmio para um projeto de uma nova estação rodoviária. Em Hermosillo, recebeu seu primeiro encargo quando projetou o edifício do "Seguros del Pacífico", o qual flanqueando a estrutura principal, estende-se numa ampla arcada, cujo espaço é alugado a pequenos armazéns e lojas. A partir de então, Ortega construiu hotéis, agências de automóveis, uma clínica, um banco, edifícios comerciais e residências. O conjunto de museu e biblioteca que acaba de concluir, é considerada uma das melhores expressões do moderno traçado institucional. Os seus materiais favoritos são o tijolo local, o concreto, o concreto armado e o vidro, empregando, ainda chapas de vidro, tijolos de vidro para "introduzir o exterior tropical". Por estranho que pareça, quase não se usa tijolo de adobe, o mais comum dos materiais de construção no México.

Um único conjunto de biblioteca e museu.





48



A Melanésia e o “Dadismo”

Manuel Germano

Os leitores versando como estão em movimentos artísticos de importância histórica, por certo cuidarão à primeira vista que o título deste artigo contém um erro. Todavia, está bem certo. Não se trata de Dadaísmo, e sim de Dadismo, termo que adaptamos do primeiro nome de Dadi Wirtz após observações e conhecimento de sua obra originalíssima.

Mas acaso este jovem gravador suíço de 23 anos de idade que concorreu à 2.^a Bienal de São Paulo na turma dos “Estrangeiros Espontâneos”, apresentou trabalhos dignos da formação de uma escola ou de um movimento? Nem por isso. As águas-fortes, xilogravuras e aquatintas que expôs no Ibirapuera não passaram de boas recordações nostálgicas das fraldas do Jura. Seu movimento foi outro, mas dentro da arte ainda; aos vinte anos de idade fundou o Dadismo nas selvas da Nova Guiné, em Madang, longe do Estreito de Torres, nas sombras do rio Sepik.

Pois, como todo artista na adolescência, Dadi principiou a sentir ânsia de evasões misteriosas e absurdas, bem baudelaireanas, espécie de convites difusos acenados pelas cinco partes do mundo como cinco dedos tentadores. A culpa foi do pai, que, sendo etnólogo e andando a colher para museus europeus material de interesse na Malaia, na Melanésia, na Austrália, na Micronésia e na Polinésia, ou levava o filho ainda criança através das latitudes e longitudes descobertas por Magalhães, Torres, Tasmann, Vancouver, La Perouse, Bougainville e Dumont d'Urville, ou no regresso lhe reaviva a saudade estilhaçante da Oceania.

E eis que já a Arte andava nisso, mexendo com o garoto, como antes mexera com Rimbaud, Gauguin, Kipling, Venceslau de Moraes e Stevenson... Personagem prematura de Conrad, Dadi primeiro vai terminar seu artesanato de

civilização no *Atelier 17*, em Paris, logo se tornando assistente de Hayter. As idas e vindas do pai acabaram fazendo-o esquecer o Jura, Saint-Germain-des Prés, a Europa “aux anciens parapets”, e rumar para o dorso daquele imenso pássaro pousado no dorso da Austrália, a Nova Guiné, que de corpo estendido como estrutura ecológica para o mundo, guarda em seus 86.000 quilômetros quadrados reservas de cacau, café, arroz, cana de açúcar, fumo, algodão, inhame, banana e coco...

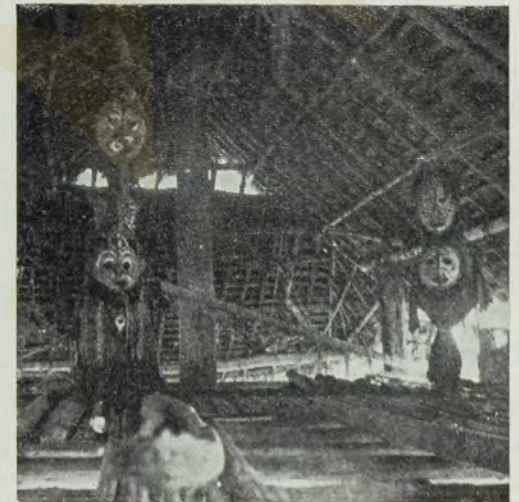
Numa das últimas vezes, munido de malas repletas de lapis de côr, tintas holandesas e blocos de papel, de máquina de filmar e de aparelhos de gravador, levou dois anos longe da civilização, entre tribos que fabricam esteiras, cestos, machados, enxós, fundas, azagaia, canoas, tambores, máscaras e estranhíssimas casas erguidas para o céu como ogiva de terra e mato. Espécie de Lord Jim Fedelho, do livro de Conrad, enquanto não arranjava doze libras para voltar, distribuiu o material pela criança e inaugurou o dadismo. Ou melhor se reencontrou, na pureza da arte eterna e futura, de que as crianças são as guardiãs permanentes.

Ainda recentemente uma dessas comissões típicas da UNESCO publicou interessante livro de pinturas de crianças do mundo inteiro, de todas as raças. Naquelas páginas repletas de estudos psicológicos de autores internacionais fazendo sua mesa redonda para a crítica ocidental embasbacada, se vê a vocação artística já irromper com força, virgindade, em grafismo e cromatismo novos criando uma realidade onírica, entre Chagall e Redon...

Mas essa criança do álbum circunspecto da UNESCO promana de nações civilizadas, desenhada e pintada como se tivesse como pátio de recreio o Armor Show ou o Palácio dei Giardini



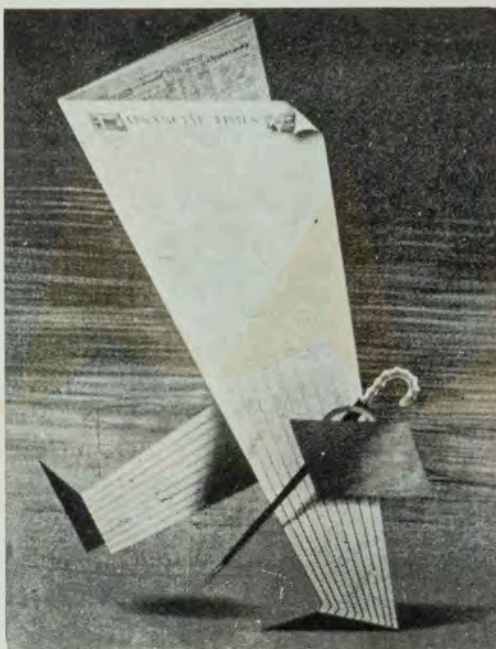
da Bienal de Veneza. Ao passo que os papuas e os negriticos da banda sul da Nova Guiné, (numa de cujas aldeias Dadi não descobriu cobalto, níquel, crômio, ferro, carvão nem ouro, mas a arte primitiva e intacta) interpretam um outro elemento nascido em florestas e rios tropicais, espécie de Macunaíma oceânico: a arte abstrata pura! Sim, pois o que essas crianças de no máximo seis anos, rabiscam, desenhavam e pintam é especificamente um mundo diferente do continente negro que pintores congolese de Elizabethville, como Mwenze e Bata, interpretam. Dadi Wirtz, que no Rio de Janeiro trabalhava com Burle Marx, ia mandar-nos através de Geraldo de Barros centenas desses trabalhos espontâneos. Mas eis que o pai morre em suas andanças pela Nova Caledônia e Java. Dadi escreve-nos um bilhete a lapis, embarca para o desconhecido, vai buscar o imenso material que herdou e com que atulhará por certo, os museus do Rio e de São Paulo. Mas o teremos por aqui em breve ou lhe dará de novo a febre e herdará a mania paternas. Vira os desenhos dos garotos papuas ou, transformando-se num novo e prematuro Albert Schweitzer fará de Mandag sua nova Lambarene, curando, aprimorando o dadismo, até voltar um dia com esse tesouro opimo da arte primitiva de que são guardiãs as crianças lúcidas e intatas das selvas e os loucos aparentemente saturados dos manicômios do ocidente? Selvas, cubatas triangulares e ponteagudas, entrepastos do real e do onírico, com troncos tabus esculpidos, com totens milenares, onde pequeninos Macunaímas da Oceania, nos galpões que máscaras vigiam como imensas cabeças de múmias nas margens do Sepik, preparam o Dadismo da Milanésia, essa matéria-prima para a arte do futuro...





Abram Games, Cartaz turístico.

Abram Games, Cartaz publicitário.

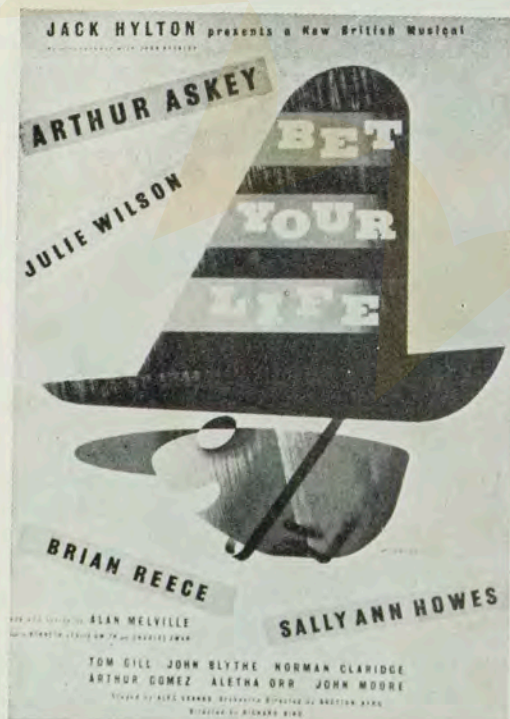


O cartaz na Inglaterra

50

Durante a última guerra o cartaz atingiu na Grã Bretanha um nível provavelmente inédito na sua história gráfica. Trabalhando pelos interesses da liberdade e da pátria, os desenhistas ingleses produziram cartazes que iriam revolucionar o desenho de sentido publicitário dando-lhe nova feição. Os cartazes instrutivos e educacionais tomaram grande impulso na época da guerra, e era de esperar que na paz esse progresso se desenvolvesse grandemente. No entanto não foi tão súbita e marcante como se esperava; houve mesmo declínio, voltando ao nível rotineiro anterior. É que, vigorando medidas de fiscalização e de restrição, para se obter o soerguimento através da poupança, a indústria não podia mesmo se aven-

Abram Games, Cartaz teatral.



turar à nova técnica do desenho comercial. Dada a deficiência do consumidor, o mercado não precisava de valores estimulando a competição; de forma que os eventuais cartazes refletiam a extrema indiferença e apatia dos compradores.

Mas depois, com o despertar da indústria, começou a avolumar-se a competição no próprio país e no exterior; essas novas condições exigiram, por conseguinte, mudança de atitude. Terminadas as restrições e acabado o racionamento, houve estímulo nas manufaturas em demanda de novos compradores e mercados. Assim, hoje mais do que nunca, os serviços do desenhista de cartazes constituem uma das causas do despertar da consciência da indústria.

Torna a haver, portanto, progresso na qualidade dos cartazes, e por toda parte os vemos anunciando produtos que antes jamais usavam em suas propagandas o desenho moderno.

Diante da reação favorável do público, os industriais oferecem condições vantajosas tanto aos artistas novos e promissores como aos mais conhecidos já. De maneira que os cartazes se tornam mais racionais e apelam não só para os olhos como para o espírito também. Após a adversidade, a atmosfera serena e laboriosa da nação se reflete nos desenhos onde transparece a sagacidade natural do inglês misturada com muito senso de humor. Os desenhistas abandonaram os motivos meramente decorativos ou abstratos, e começam a usar idéias fundadas nos aspectos comerciais do cartaz. Maus cartazes podem ser vistos ainda, mas não com a frequência de outrora. A tradição na Inglaterra é muito forte, e vários desenhistas continuam a empregar figuras realistas e naturezas mortas a respeito de alimentos e outros produtos. Para alguns desses cartazes encontramos perfeita justificativa, se considerarmos que sempre haverá necessidade e procura de propaganda. Mas julgamos que a escolha do bom cartaz moderno será apenas uma questão de tempo e experiência. Os esforços conjugados dos artistas, dos serviços públicos e das empresas comerciais visam já a produção de cartazes de alta categoria não só sob o ponto de vista gráfico como também em relação com a indústria moderna e as exigências sociais.

Exposição do Art Director Club

Rosy F. de Borba

A trigésima terceira exposição do "Art Director Club" de Nova York foi realizada nas galerias da Associated American Artists. A um júri formado por 33 eminentes diretores artísticos e artistas, foram submetidos 11.762 trabalhos, dos quais 423 escolhidos. Cada ano o "Art Director Club" envia para o estrangeiro um determinado número de trabalhos. Assim, este ano coube à América do Sul uma parte da coleção da sua trigésima terceira exposição e em São Paulo, sob os auspícios do United States Information Service e da J. Walter Thompson Company do Brasil, realizou-se no Museu de Arte a 1.ª Exposição de Arte Publicitária norte-americana.

Trabalhos em branco e preto e em cores para anúncios em revistas e jornais, páginas editoriais, folhetos, capas de revistas, comerciais de televisão, publicidade em revistas especializadas, enfim as criações dos mais famosos artistas publicitários e diretores artísticos norte-americanos deram felizes mostras de quanto se realiza nos Estados Unidos no domínio da arte publicitária. Entre os nomes que nesta exposição se apresentaram figuram os de Irving Penn, Joseph Gering, Jerome Snyder, Dennis Stock, Bradbury Thompson, Will Burtin, Giorgio Giusti, Aldo Giurgola, Joseph Oliver, Leo Lionni e outros.

Certamente a América do Norte deu um material, abundante em quantidade como em variedade de tendências. Compreendeu, sem dúvida que a fim de tornar a publicidade o mais eficiente possível, deve ela procurar atender às naturais aspirações do homem, às quais, em suma, se reduzem a aspirações ao bom, ao verdadeiro e ao belo. Ao bom, pondo em evidência o serviço que lhe presta, ao



Publicidade em jornal. Dir. artístico: Robert Staples. Artista: Robert Osborn.

verdadeiro, dizendo a verdade, ao belo procurando agir sobre sua fantasia. Esse terceiro elemento deve servir para chamar a atenção do público sobre a publicidade, mediante a apresentação artística de uma imagem qualquer. Não há necessidade de que esta imagem, mesmo se distante se refira diretamente ao objeto da propaganda, contanto que, por meio de um texto explicativo ou mesmo por sua própria força de sugestão, possa pôr em relevo as qualidades do produto que se oferece à venda. Assim, por exemplo, a força hercúlea de um atleta, mostrando seus músculos, chamará a atenção sobre a força, o poder que a Shell quer comunicar ao público. É evidente que o público de uma categoria



Anúncio para a publicidade
Sell-o da General Foods.



Desenho em preto e branco; a única cor do conjunto é o vermelho da capa do "Time".

superior, o público melhor informado e mais culto, apreciará as manifestações que se aproximam por gosto e estilo às tendências progressistas da arte, e é natural que o público menos culto e mais tradicionalista ficará de preferência ligado às interpretações da arte do passado. Mas, o que importa, antes de quaisquer considerações de arte antiga ou moderna, é que as manifestações sejam simplesmente belas. Agradará a expressão artística, que contiver os elementos de um estilo bem realizado, e agradará mesmo aos que não lhes sabem analisar as razões e as causas.

Como a arquitetura e as artes figurativas, assim também as manifestações publicitárias procuram seguir o mesmo caminho, na tentativa de interpretar o gosto e o modo de vida do público. Assim podemos dizer que as manifestações publicitárias se dirigem por um lado à parte racional do homem, informando-o de maneira clara comunicando-lhe uma convincente mensagem identificando a publicidade ao seu leitor e, por outro lado, agindo sobre sua fantasia, sobre sua tendência ao belo, ao atraente e apresentando o que se deseja oferecer em forma esteticamente válida. Procurando informar de maneira clara, objetiva e rapidamente compreensível, o artista publicitário evitará as abstrações, mas pelo contrário ficará sempre ligado às realidades do mundo.

Algumas vezes servir-se-á do humorismo para surpreender o público, para prender-lhe a atenção e prepará-lo à compra. Outras vezes, em vez da representação fiel do objeto, procurará de preferência a expressão simbólica. A própria arte fotográfica, através do talento de seus artistas, consegue que a reprodução fotográfica de um objeto apareça antes de mais nada como um meio de sugestão, como um símbolo. Ao lado dos outros artistas, os fotógrafos também conseguiram, apesar do respeito pelo objeto e da perfeição técnica, a interpretação fotográfica subjetiva da realidade, dar livre curso à sua imaginação criadora e fortalecer sua posição no campo da arte publicitária.

Assim conseguem retratar, como também dar às suas imagens um significado.

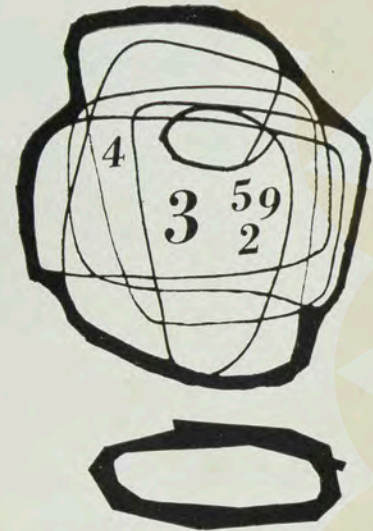
Exemplos de publicidade para a televisão, apresentados na Exposição do Art Director Club, revelam um bom gosto que, pode enfim também se impor num campo que parecia até então refratário à aceitação de regras que valiam em todas as outras formas de apresentação visual. Além de apresentarem idéias originais, demonstraram eficientes métodos publicitários. Ao conjunto do anúncio, os ar-

tistas têm dado uma sempre maior importância. Assim, uma propaganda inteligente apresentará produtos prosaicos de forma interessante e atraente.

Will Burtin, diretor artístico e artista da revista farmacêutica "Scope" diz que tanto as coisas mais prosaicas como as mais expressivas de fenômenos invisíveis, como os átomos ou os micróbios, podem ser sugestivamente pintados quando relacionados às mais óbvias coisas da existência diária do homem. Às vezes para se atingir um novo público, devem ser usados meios muito tradicionais, porque somente o que já é familiar pode ser mostrado mais aventurosamente em termos de estilo, cor e desenho.

Incentivando os bons artistas a se dedicarem à publicidade, procurando formar novos talentos e dirigí-los para a publicidade, apontando aos anunciantes a vantagem de aceitarem a melhor arte, o Art Director Club nunca esqueceu seus objetivos e seu forte espírito de equipe. Assim, diretores artísticos, artistas e ainda a agência e o anunciante, considerando carinhosamente o caráter do público ao qual o apelo é feito, realizam harmonioso trabalho, conseguindo felizes resultados e tendo sempre em vista sua principal meta, que não é outra senão a de aumentar a venda dos produtos louvados pela propaganda. Habilmente treinados e dirigidos os artistas publicitários, procuram às vezes subordinar suas fantasias no interesse dos outros ou advogam, com brilho, a causa de alguém à cujas necessidades adaptam sua maneira, ou ainda conseguem, através de suas criações artísticas insinuar-se, sãbiamente, no subconsciente do público. A exposição do Art Director Club quer principalmente mostrar ao público que arte e publicidade existem realmente e bastante vivas e que ambas contribuem ao embelezamento de nossa vida quotidiana, criando-lhe novos cenários.

Não devemos, contudo, distrair nossa atenção dos riscos que podem acarretar exposições de tal natureza. Numa época em que se verifica o absoluto primado do interesse econômico sobre todos os outros interesses humanos, muito cuidado devem mostrar os organizadores de exposições de arte publicitária, e também de maneira geral, os responsáveis pelo desenvolvimento dessas atividades artísticas nos grandes centros industriais e comerciais. Não suceda que, na intenção de elevar cada vez mais o senso estético do grande público, em vez de se atingir tal fito, consiga-se apenas reduzir a arte a um desprezível servo do comércio e da indústria.



51

Como provavelmente se sabe, muitos pintores abstratos são também desenhistas de publicidade. Quem observa nos jornais europeus os novos elementos abstratos que fazem parte dos reclames, não pode deixar de notar como esta polêmica da arte contemporânea participe da vida "visual" da nossa geração. Reproduzimos aqui um desenho de Eugênio Carmi, no semanário "Época".

Dentelles
Machados 1. litra

AP. LAIZE dentelle mécanique coton, blanche ou noire, appert permanent, larg. 0 m. 90. Le mètre... 750	AP. GUILPURE dentelle mécanique coton, blanche, pour garnitures de robes ou corsets. Le mètre... 95
AP. GALON dentelle de Calais mécanique pour incrustations lingerie, beige rosé ou gris. Le mètre... 200	AP. INTÉRIEUR de robe, guipure mécanique coton, blanche... 750
AP. DENTELLE de Calais mécanique, belle qualité pour lingerie, beige rosé. Le mètre... 40	AP. MANTILLE dentelle mécanique rayonne acide, rebrodé imitation Grenade. Le mètre... 590
Le Galon assorti: 0m015 115 0m015 230	Autre modèle plus léger 0m015 295

Já faz meio século que vemos, ininterruptamente, nos jornais do mundo inteiro anúncios como este que recortamos do "Paris-Presse". Haverá pois um mundo, um mundo povoadíssimo de milhões e milhões de pessoas, que mantém ainda idéias tradicionais no que concerne ao adorno da própria pessoa? Evidentemente. Antes as rendas eram produto de pacientes trabalhos manuais; agora provêm de máquinas rapidíssimas. Mas a máquina substituiu apenas a fadiga manual; o "gosto" não progrediu. Não existem neste setor criadores de "desenho industrial".



Gustave Courbet, "Desenho de cervos no crepúsculo", 1865.

Courbet, pai da pintura realista

Jacques Aubert

No ano de 1819, nos arredores de Ornans, perto da cidade de Besançon e das montanhas do Jura, nasceu uma criança cujo destino consistiria em ser não apenas um pintor excepcional e o homem mais orgulhoso, como também um dos mais pobres e revolucionários de seu século, que, em 1871, em Paris, durante o movimento sedicioso, chamado Comuna, foi tido em parte como responsável pela demolição da famoso coluna Vendôme a qual, na praça do mesmo nome, suportava a estátua de Napoleão I.

Chegou a Paris em novembro de 1840, sem dinheiro, porém decidido a conquistar a glória. Sua arma era o pincel; seu escudo, a paleta; e seu universo, as telas. Veio decidido a ser um mestre consumado, a pintar com gênio e proclamar, orgulhosamente, por toda parte, a sua arte e o seu talento.

Na verdade, até então, Gustave Courbet nada fizera que pudesse justificar tanta segurança. Na idade de 21 anos, saiu, sem diploma, do curso secundário de Ornans e do colégio de Besançon; sabia apenas ler e escrever; ignorava mesmo a ortografia, sentia mais prazer em inventar do que em aprender. Por isso, seu programa de estudo era muito simples: proscrever o latim, o grego e as matemáticas, mas desenhar, compor música, escrever poemas, organizar balbúrdias, ganhar dinheiro e nunca se confessar! Seguiu esse programa até o fim de sua vida. Na tagarelice e obstina-

ção igualava a seu pai, proprietário de algumas casas, o qual, quando não era visto passeando a pé ou a cavalo, andava pelas feiras, rindo, gritando e ridicularizando os outros. Embora fosse um burguês autêntico, o velho Courbet queria parecer o contrário. Este exemplo levou provavelmente Gustave a se proclamar o primeiro "realista".

Qual foi realmente, porém, esse "realismo?" Isto: o emprêgo da terminologia, que teve origem na Revolução Francesa e no império de Napoleão; era uma demonstração de estética e, como tal, usada ainda no ensino das artes. Falava-se frequentemente em "Beleza Ideal", "Ideal Clássico", etc.

Ser "realista" era simplesmente, por assim dizer, atormentar os burgueses e os pintores oficiais, pintando sujeitos plebeus e pessoas vulgares. Na época das alegorias, em que se evocavam cenas mitológicas e bíblicas, assuntos e personagens históricos, o simples fato de Courbet pintar pessoas, animais, ou paisagens familiares era o bastante para fomentar uma revolução.

Até os artistas que se tornariam mais tarde "impressionistas", por volta de 1860 proclamavam-se discípulos de Courbet. E a única razão disso foi encontrarem nele um mestre de insubordinação.

Mas parece certo que o orgulho de Courbet, seu anticonformismo com as idéias e o pedantismo burgueses, têm sua fonte na aristocr-

racia rural de onde nasceu. A despeito de suas atitudes revolucionárias, Gustave não desprezava os ricos. Pelo contrário, alegrava-se em sua companhia e, como eles, gostava de viver confortavelmente, comendo e bebendo à vontade.

Seu orgulho pelas suas obras, a convicção íntima e, além disso, justificada, da perfeição de sua arte, tornaram-no inacessível ao ridículo. Olímpico, Courbet ignorava o que era ser ridículo.

Desde menino Gustave tinha grande admiração por sua pessoa. Seu físico fascinava! Para ele, nada existia mais encantador, mais divino que o seu próprio rosto.

Como Rembrandt, passou a vida a fazer seu próprio retrato. Os museus tinham muitos auto-retratos de Courbet, sem ou com a sua linda barba preta, mas com seu cachorro preferido (1844) e com seu cachimbo; há retrato de Courbet ferido, Courbet sorrindo, Courbet sonhando e outros muitos Courbets, sem falar do mais famoso, o Courbet no seu "atelier" onde, entre outras pessoas célebres, sobressai o retrato do poeta Charles Baudelaire, amigo íntimo de tantos anos.

Pintar a realidade, perceber as coisas, tal foi o seu ideal de artista. Desprezou primeiramente os românticos, depois os clássicos. O único poeta de que gostou foi Baudelaire. Por quê? — Porque Baudelaire foi "um fabricante de sonhos que não tinha medo da

fealdade". Courbet fez um extraordinário retrato do poeta. Durante a vida inteira gostou de pintar unicamente pessoas que ele conhecia bem, como o compositor Berlioz, os escritores Prond'hon, Vallés, suas próprias irmãs, etc.

Courbet visitou todos os museus que encontrou e, nêles, observou cuidadosamente as técnicas dos pintores Hals, Zurbarán, Velásquez, Caravaggio, Géricault e Rembrandt. Durante sua viagem de um ano à Holanda, Gustave Courbet estudou pintores que se caracterizavam pelo realismo dos pormenores, aprendendo com eles a estampar na tela cenas íntimas de famílias, a alegria barulhenta e grosseira das feiras, a rusticidade dos operários, a singularidade dos pastores, as feições carregadas de um marujo ou de um pescador bronzeado pelo sol. Com a sua "Tarde em Ornans", os "Camponeses de Flagey", os "Quebradores de Pedras" e, sobretudo, o "Entêrrão em Ornans", faz-nos penetrar na arte íntima e nas cenas comuns da vida; demonstrou que os humildes servem também de fonte de inspiração para os pintores. "O Homem com a cinta de couro", que se iguala a uma obra de Rembrandt, mostra que êsse inovador era um mestre que as gerações futuras considerariam como um gênio, fato êsse que está acontecendo nesta segunda parte de nosso século.

Mas, em seu tempo, o êxito de Courbet se baseou no escândalo. Todos falavam dêle, mas censurando-o. Os acadêmicos, os críticos e os burgueses estavam furiosos. Quando o diretor-geral das Belas-Artes, o Conde de Niewerkerke convidou Courbet para almoçar com êle, em nome do govêrno, a fim de pedir-lhe que pintasse uma tela convencional para o

Estado, Courbet aceitou. Durante o almoço, porém, afirmou que só pintava aquilo de que gostava, que somente êle podia apreciar a sua pintura, que êle era o único artista contemporâneo capaz de pintar com vigor e originalidade! "O Senhor Courbet é muito soberbo", retrucou o conde. "Sou o homem mais orgulhoso da França!", exclamou o pintor.

Quando amigos e curiosos invadiram seu grande "atelier à Rua Hautefeuille, em Paris, Courbet continuou a pintar, falando, rindo e cantando com uma voz de tenor. Depois, mofando de outros pintores, gritou: "Da Vinci, Ticiano? Ladrões!" "Rafael Sanzio? um retratista sem idéias... Só há um pintor genial: Courbet, abaixo dêle, Velásquez e Rembrandt!".

Almoçando e jantando com um grupo de artistas ruidosos, entre êles Corot e Daumier, Courbet falava com muita seriedade de assuntos que ignorava!... Nunca conseguiu deitar-se nem levantar-se cedo; só trabalhava à tarde, durante várias horas seguidas.

Na guerra franco-prussiana de 1870, dá-se o desmoronamento do império napoleônico e com êle a derrota da França. A revolução explodiu em Paris onde a Comuna tomou posse. Tomou-se a decisão de destruir a coluna Vendôme, símbolo do despotismo. Courbet, presidente da Federação dos Artistas, depois Ministro das Belas-Artes, opôs-se a isso. Sua opinião não prevaleceu e, em 16 de maio de 1871, diante de 20.000 pessoas, a coluna foi derrubada.

O govêrno que restabeleceu a ordem acusou Courbet dêsse ato de vandalismo. Depois de alguns processos, o pintor foi condenado a cinco anos de prisão ou a trinta anos de exílio.

Escolheu o exílio e foi para a Suíça, viver em Tour-de-Peilz, pitoresca vila às margens do Lago de Genebra. Em pouco tempo tinha novos amigos; eram na maioria pintores suíços e franceses exilados. Viveu alguns anos em relativa felicidade, não sem saudades da sua terra natal. Na idade de 54 anos, ficou doente e, durante quatro anos, sua saúde se foi debilitando cada vez mais. Ficou mentalmente abatido quando chegaram notícias de que todos os seus bens tinham sido vendidos em Paris, por conta do govêrno. Sua única consolação, antes de falecer, foi a chegada de seu pai, que, com 84 anos de idade, estava forte, gozando saúde. No dia 31 de dezembro de 1877, às 6,30 horas da manhã, após uma hora de agonia, Courbet faleceu.

Anos mais tarde, um dos amigos íntimos de Courbet revelou o extraordinário segredo do primeiro pintor realista. Um dia em que Courbet o havia convidado a acompanhá-lo pelo campo para pintar, o amigo ficou admirado ao ver Courbet tirar uma tela nova de sua embalagem; era preta, como que impregnada de tinta Nanquim. "Você está espantado", disse o artista. "A natureza sem sol fica preta. Eu faço como o sol; ilumino e o quadro fica pronto!"

Na Europa, alguns artistas imitaram ou adaptaram a maneira realista de Gustave Courbet, distinguindo-se: na França, Bonnat, Carolus Duran e Ribot; na Bélgica, Charles de Groux, Stevens e Constantin, Meunier, Israels, Mauve e o jovem Van Gogh. O famoso russo Repine deve-lhe muito, mas foi na Alemanha com Menzel, Leibl e muitos outros, que sua arte foi mais admirada e mais imitada.

Gustave Courbet, "As moças da cidade", 1851.





"Fim de bairro, velhas chácaras, sobrados feitos por mestres de obras. Ponto terminal de bondes. Rio antigo..."

Oswaldo Goeldi, donatário do Leblon

Manuel Germano

Enfim, leitor, te livras de Copacabana onde a Rua de Nossa Senhora é extenso bazar bilateral com sucessivas imagens luminosas de cinemascópio onde vitrinas, cafés, cinemas, boites, lojas, entradas de apartamentos, bocas de galerias e cubos de arranha-céus te fazem pensar que desceste errado numa cidade errada feita com trêchos de Chicago e Menton, San Francisco e Estoril, Casablanca e Amaralina...

Enfim, leitor, te livras da contrafação longitudinal das vertigens estáticas; um bonde pacato, com ruídos de ferro velho e anúncios de Bromil, te leva para o Leblon, dentro da noite misteriosa impregnada de salsugem. Desces no trêcho indicado, entras no terceiro andar de um já arcaico e pseudo-arranha-céu, e Oswaldo Goeldi, que te esperava, te recebe no cárcere livre da sua solidão ilimitada. Como és técnico em crítica de desenho e gravura e ele sabe que estás ao par da evolução dessas especialidades, após te servir e se servir de um conhaque, principia a abrir pastas diante de ti na mesa onde um pão e um prato formam obsoleta natureza morta.

Ora, sucede então que ali sentado vês desfilar diante de ti a veracidade do Leblon an-

tigo, em hora alta da noite; tão alta que não tardarão os primeiros laivos da madrugada baça. O que o velho artista te vai mostrando não são plantas de arquitetura nem de urbanismo; são efígies reais ou dramáticas, plácidas ou convulsivas, do bairro antigo separado dos outros por alguns canais, alguns túneis, algumas favelas, a Lagôa de um lado e o Atlântico do outro.

Negror de fundo, para os gráficos do passado. Fim de bairro; velhas chácaras, sobrados art-nouveau feitos por mestres de obras. Ponto terminal de bondes. Bairro vazio, lustroso de água de chuva onde a memória passeia embuçada como o homem sem nome que esconde a cabeça e alma sob o guarda-chuva kafkaneano... Velhas mangueiras, cúpulas barrocas de antigos quintais; esquinas tétricas, com casas isoladas, de legenda, aguardando como viúvas os personagens lúgubres das irmãs Bronte. Praças de cujo centro é o eixo e por onde rodeia a tua solidão centrípeta e mais a do mundo e a do mar e dos horizontes.

Goeldi te vai mostrando as pastas: o romance em estampas do Leblon. E te vês com ele vagando rumo à treva maior dos notívagos que saem de junto do lampião como de pá-

ginas poídas. A noite esbate-se e escorre em lâmina por sôbre a praia, já que o livro oposto da madrugada irrompe. E dêsse livro emerge a grande rêde que extrai das águas côr de chumbo, o peixe de Jonas.

Na madrugada, onde operários passam com o prévio cansaço de vítimas de difusos sindicatos, os gatos, vigias do bairro que cheira a salsugem parecem almas macróbias. No café que se abre para os operários reina a tristeza das esquinas inominadas. Mais adiante, na porta aberta que o vento em rajadas faz bater, vês a perspectiva de um cômodo onde um homem, entre imensas cabeças de peixes, parece o carrasco ao lado de cepos e de guilhotinados. Continuas, seguido pelo silêncio e pelo cigarro de Oswaldo Goeldi. O Leblon inteiro tem a tristeza descamada de um peixe imenso que deu à praia qual despójo de viagens homéricas. Lembras-te de Melville... Ao teu lado, silencioso, adunco, desajeitado, Goeldi arrasta sem jeito pelo mundo material as enormes asas de arcanjo do Amazonas e dos Alpes, bom e santo Goeldi, o artista mais parecido que há no Brasil com o albatroz, a ave do mar que se sente tolhida na prôa do mundo oblíquo encalhado na tensão do desespero.

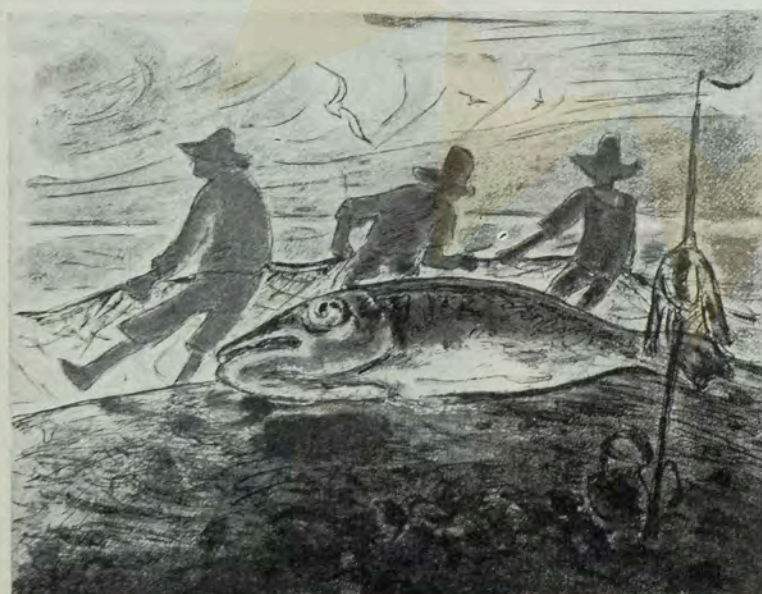


"Velha mangueira, cúpula barroca do quintal carioca antigo..."



"Do mar, que faltou a êsse peixe melvilleano, só se vê a analogia através da porta misteriosa que os vendavais fazem bater..."

"Nas madrugadas difusas a pescaria extrai das águas o 'apartamento' de Jonas".



"O carrasco, o cepo e as brânquias..."



"Rumo à treva maior".



"Os vigias do bairro que cheira a salsugem".



As variantes do desenho de Caribé

J. G. V.

Aclimatando-se na Bahia, o argentino Caribé tomou a si a prebenda de cronista-mór da ecologia afro-brasileira do Salvador e arredores. Passou a anotar com um grafismo incisivo o tipo humano vário, a paisagem, a tradição, os ciclos festivos, enfim as características específicas do fenômeno popular, social, racial, religioso, arquitetônico e folclórico. Os cadernos da Coleção Recôncavo formam dez crônicas gráficas. Nada de cartaz turístico tipo George Giusti, Abram Games, Savignac ou George Him. Nada de material documentário *expressly made* para monografias de Brasilianas. Uma arte avulsa, pessoal, de testemunho. E breve, instantânea, sem acabamento organizado no sentido de episódio ou anedota. A vida ao acaso, segundo as características que ela assume num *compound* social de aculturações tão básicas e predominantes como as que acolá imperam.

Até recentemente Caribé era o escrivão da rotina diuturna na Baixa do Sapateiro, na rampa do Mercado, na Praça do Pelourinho, na feira de Água dos Meninos, no adro do Bomfim, nos terreiros de candomblé, nos torneios de capoeiras, nas festas de Yemanjá, nas procissões da Conceição da Praia, nas pescas do xaréu.

Presente onímodo, registrava tudo ao sabor do sol e da chuva, do frio e do calor, do êrmo e da multidão, do Carnaval e da Quaresma; e quando juntou uma papelada capaz de encher dez pastas, então classificou os temas. Dessa ordem de documentação *sui generis* surgiu o maior estudo gráfico de uma cidade com sua aura colonial e moderna, com sua gente híbrida, com a atmosfera religiosa de seus cultos e superstições, com a força dionisiaca de suas festas, com as exacerbações tropicais, com a contingência do coexistir. O Salvador central e periférico, com ladeiras, praças, igrejas, faculdades, mercados, bacheiros, carregadores, funcionários públicos, estudantes e pescadores; com sua cozinha típica, seus costumes seculares, sua fisionomia complexa, seu ritmo de tantas...

Num meio densamente barrôco, o artista Caribé entrou com a análise do grafismo sucinto, econômico, sem rima, sem ornato, sem estruturação minuciosa. O prosaico do cotidiano, o lírico do excepcional, o caso individual e o fenômeno coletivo, tudo isso adquiriu em sua arte o sabor da memória registrada em sentido incisivo e indelével. Os cadernos da Coleção Recôncavo formam assim uma rapsódia moderna, entre Whitman e Pound, com ritmo de coisa popular, com cadência de povo presente, constituindo uma literatura gráfica diferente do cartaz, ou inaugurando um processo novo que ao mesmo tempo é texto e ilustração em simbiose válida e atuante.

Agora, porém, Caribé, saturado o fenômeno Salvador, invade o sertão, alarga o seu me-

ridiano, começa a trabalhar em latitudes e longitudes, cria o seu mapa baiano, que se estende do Recôncavo para dentro, numa "bandeira".

Mas não é apenas o fator ecológico que o interessa. O episódio humano colhido em feiras de estrada, em aldeias colonialmente modorrentas, o neorealismo de sua arte documentária surpreende e fixa tudo isso. O episódio "estadual" sucede ao episódio "urbano"; já não é mais uma arte entre a Conceição da Praia e o Bomfim, nem da Rampa do Mercado à Lagôa do Abaeté. Agora a perspectiva é de Nordeste puro, de interior absoluto, onde o elemento humano já é diferente. Tudo isso o cronista gráfico anota. Mas anota também de maneira diferente do que fazia até aqui.

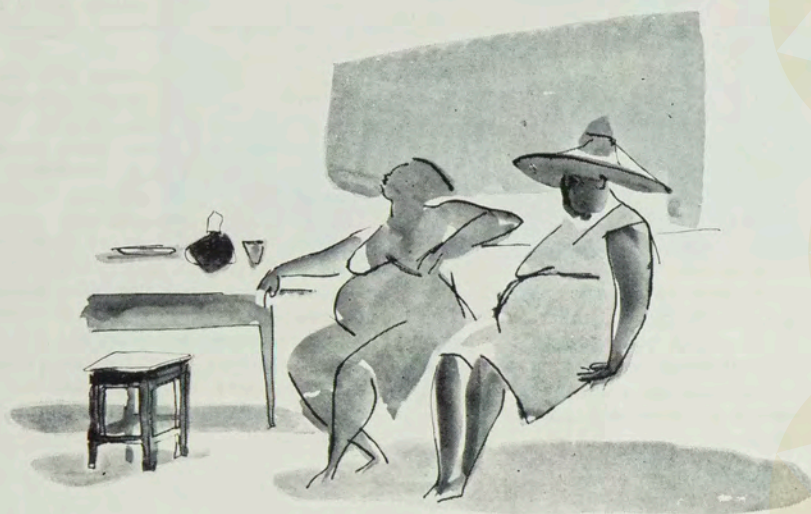
No Salvador, quer em Nazaré ou em plena Rua Chile, Caribé *riscava* a pauta de suas cadências líricas e musicais, transformando o prosaico em conotação da existência dentro dos horários de uma cidade que pulsa dia e noite como um coração de macróbio. No sertão, Caribé adota técnica diferente. Qual? Larga o grafismo. Abandona o traço sintético, a fibra central. E passa a desenhar segundo processo denso. Se antes era o periférico sem fecho, agora é o fato trabeculado, sem interstícios, repleto, *cheio*, onde não há mais apenas linha e sim, matéria, massa, fatura, perspectiva, composição.

A série que ilustra este estudo mostra como gradualmente, à medida que ia entrando para o sertão, sua arte assume uma dioptria nova, cúbica e estereoscópica.

Se, portanto, parecia porventura que Caribé saturara a sua arte e nem sequer deixava mais nada para os demais artistas curiosos pela Bahia, eis que ele estende o campo no binário humano-gráfico. Gente, personagens, fatos, flagrantes, tipos, criaturas, locais, ambiências e atmosferas outras designam uma tarefa nova. E um tratamento plástico, já agora.

Assim, o gráfico expressionista do Salvador cede lugar ao plástico neorealista do sertão. A tarefa artística de Caribé toma, portanto, duas claves, a de sol e a de fá. Na primeira o módulo era de numerador. Na segunda, é de denominador. Se antes trabalhava em teor aritmético, já agora opera em ritmo geométrico.

O levantamento do mapa baiano, que ele se propôs, é uma tarefa de estrangeiro *déraciné* da pátria e *envouté* pelo agradável exílio que escolheu. Mas, pelo sentido universal que soube dar ao plano regional, o artista também sai do currículo de visitante permanente com carteira de identidade substituindo um passaporte, merecedor que é, por sua arte fundamentalmente brasileira, do título de cidadão honorário não apenas do Salvador, mas da pátria que o vem assimilando.



57



Arte amazônica

II - A cerâmica de Cunani

Napoleão Figueiredo

O estudo da arte pré e post colombiana bem como a da África negra, cujas cronologias sempre foram incertas, tem sido vista sempre em que suas últimas manifestações originais, apareceram na cidade, ou seja a época das grandes viagens e dos descobrimentos do século XVI, e somente nas últimas fases do século passado para nossos dias é que verdadeiramente se abandonou o anacronismo que relegava desdenhosamente as manifestações artísticas de outros continentes, colocada a vários milênios entre os pináculos da arte européia, sempre egocêntrica e privilegiada.

O conceito moderno da história da arte, consiste justamente em guiar o estudo ao seu lugar de origem, ante o objeto evocador e o momento vivido. Goethe dizia com exatidão: para compreender o poeta, temos que ir ao país do poeta. Assim se dá com a pintura, com a escultura e com todas as manifestações artísticas, que funcionam sempre com uma viagem, e assim como antigamente por sobre as fronteiras, o romance e a poesia identificavam os povos e uniam os homens, no convulsionado do século que vive sob o signo da confusão. Nem as línguas nem as obras literárias têm aquele vigor para unificar os homens, para somente a arte pura, essa mesma arte que no moderno conceito de Picasso quando transpõe a noção de tempo e espaço através de sua pintura com lâmpadas, desenhando no ar, morre antes de nascer (F. P. Mendes) consegue essa aproximação para, finalmente, chegarmos a última de escola de Huisman, de converter a arte em língua universal e fundamental, que todo mundo pode e consegue compreender.

O estudo da cerâmica indígena no Brasil, especialmente na Amazônia, é igualmente o estudo da própria estrutura cultural dos povos que a realizaram, pois a investigação do belo, ou seja a combinação de certos elementos destinados ao prazer dos olhos, nasce com a própria cultura.

Não se conhece povo algum, por mais rudimentares que tenham sido suas faculdades intelectuais ou técnicas, que não tenham buscado procedimentos próprios para satisfazer esse desejo. E assim os mais antigos depósitos do quaternário são como o desabrochar da própria história da arte na Humanidade.

No Brasil, vamos encontrar assim, essas manifestações artísticas, acentuadas na cerâmica. Em ensaios anteriores, estudamos a cerâmica de Santarém, com toda sua exuberância de formas e motivos, e agora, outra cultura que como a anterior, floresceu também no Estado do Pará.

Entre a foz do Amazonas e o rio Oiapoque, estende-se uma vasta região, primeiramente conhecida como Tucujus, depois Capitania do Cabo do Norte, mais tarde incorporada ao Estado do Pará e hoje Território Federal do Amapá. Essa região por sua importância geográfica, sempre mereceu por parte dos dirigentes brasileiros, quer na fase colonial quer na do Império e na da República especial atenção; mormente é porque foi a mesma em tempos passados, o trampolim onde vizinhos belicosos procuravam penetrar na Amazônia, e aí estabilizarem-se por fixação, criando novas fronteiras para suas colônias na América e dilatando assim, seu vasto e imenso território colonial.

Berço de tradições e de lutas, essa região também conhecida como Guiana Brasileira, é o local de existência de duas culturas que ali floresceram, e que longe de trazerem novos horizontes para o estudo do problema enológico relativo aos povos que nas fases pré-coloniana e contemporânea dos descobrimentos habitaram a grande bacia do Rio Mar, ainda tornaram mais complexo esse estudo e mais difícil sua interpretação. São essas culturas, as de Cunani e Maracá. Neste ensaio, estudaremos apenas a de Cunani, descoberta no final do século passado. Em 1895, Emílio Goeldi, então diretor do Museu Paranaense, organizou e dirigiu a primeira expedição científica à citada região, explorando os rios Cunani e Cassiporé, região ainda nunca palmilhada por naturalista, expedição essa que foi relatada pelo próprio Dr. Goeldi em "Eine Naturforschersfahrt nach dem Litoral des südlichen Guyana zwischen Oyapock & Amazonenstrom" e posteriormente outra expedição foi dirigida à região dos rios Maracá e Anaurapucu.

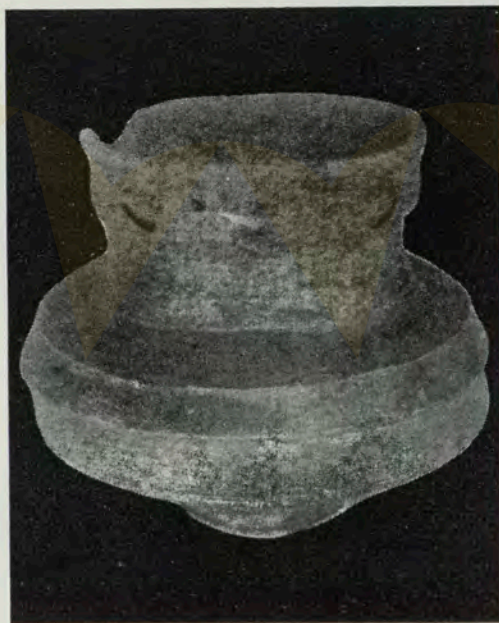
Os resultados dessas exposições acham-se amplamente divulgadas em publicações científicas quer brasileiras quer estrangeiras, e a primeira trouxe ao campo arqueológico, o descobrimento de uma nova cultura hoje conhecida como "de Cunani".

Tempo houve em que se conhecia ser necessário ao homem para poder alcançar uma determinada etapa cultural, haver escalonado as inferiores, numa decorrência natural e evolutiva própria indispensável a todos os povos, descalçada na aforisma de que a natureza não dá saltos.

Vaso em forma de pote com duas zonas no bôjo e duas no gargalo. Bôjo cônico de perfil arqueado com ornamento antropomorfo no gargalo.



Vaso em forma de pote com quatro zonas na parte bojuda, além de duas no gargalo, esta com forma antropomorfa em relevo.



Vaso em forma de pote, onde o caráter zô-nário é mais pronunciado e onde suave curva do perfil substitui as rijas esquinas típicas do estilo. Apresenta em relevo a metade anterior de um animal qualquer.

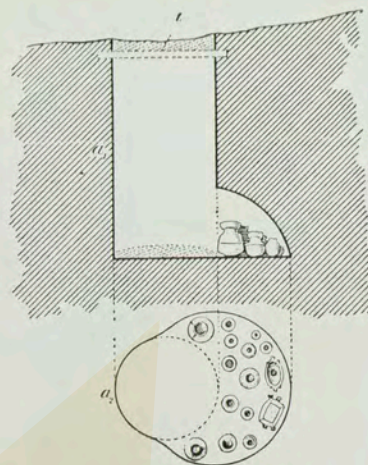




Corte ideal através do Monte Curú, para demonstrar a situação das cavernas funerárias.

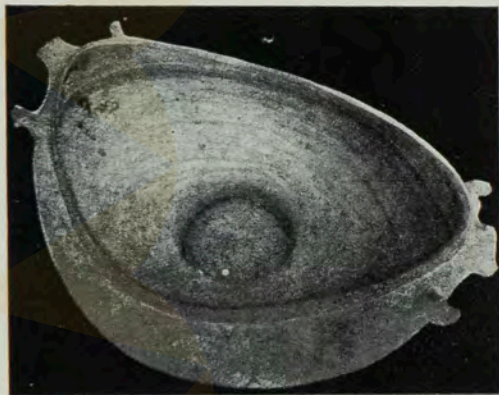
Cavernas funerárias artificiais de Índios hoje extintos, encontradas em Goanany (Counany), Guyana brasileira (1895)

Esboço dos poços artificiais, apresentado por Emilio Goeldi em seu livro sobre Cunani.



Corte longitudinal através de uma caverna funerária e sua projecção.

Vaso em forma de chapéu emborcado, com três zonas; circular na base e oval na boca. Vaso que é mais característico da coleção toda. Idêntico a êsse, não foram ainda encontrados nem descrições nem desenhos na cerâmica dos indígenas Sul Americanos.



O mesmo vaso visto de cima.



Vaso com três zonas na parte bojuda além de duas no gargalo. Belamente pintado e tendo forma de pote, faltando-lhe ornamentos em relevo.

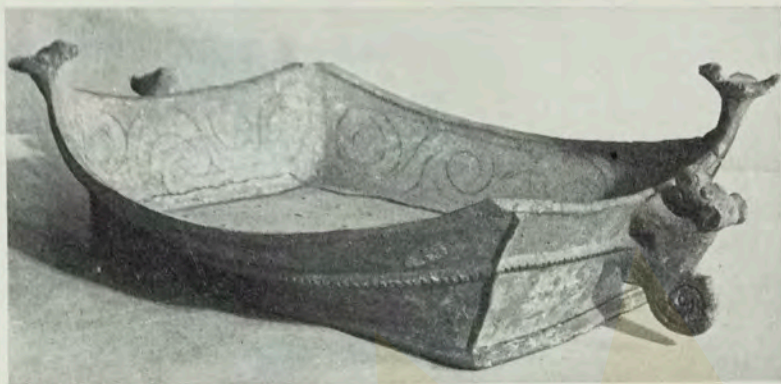


Grande vaso de bôjo cônico, gargalo largo e ornamento em relevo antropomorfo. É uma das maiores peças da coleção e o seu bôjo é um grande cône truncado, com azas partidas.



O avançado estudo das culturas dos povos primitivos nos tem mostrado não haver essa constante de princípios, isto porque estudos de etnologia e sociologia comparadas nos tem ensinado que o homem pode atingir êste ou aquele degrau na escada da civilização, sem haver passado pelas anteriores. Os íntimos brasileiros assim o foram e os mais recuados achados dos primitivos vestígios culturais, assim o demonstram para concluirmos não haver aqui obrigatoriamente uma determinada etapa de cultura sempre precedida por outra equivalente.

Lumey salienta que se o homem pertence ao sistema da natureza, também se pode dizer que a natureza é parte do sistema do homem, e Gilberto Freire acrescenta que a natureza, a natureza original, limita na pessoa a qualidade, condiciona a ocorrência de contactos sociais de cada um, através do sexo, do temperamento, da constituição. Mas só através desses contactos a natureza se



Vaso da mesma forma raríssima encontrada nos produtos cerâmicos da Amazônia. Tem a forma de uma bandeja com motivos zoomorfos nos bordos, e mede 0,23 m de comprimento por 0,23 m de largura.

Detalhe do mesmo vaso.



Vaso em forma de alguidar de forma apurada. Não apresenta ornamentos em relevo porém o desenho é firme e delicado. A divisão das zonas é arredondada apresentando esmero na fabricação.



Vaso em forma de alguidar, de formato circular um pouco raso, apresentando grossura na beira da boca principalmente do lado exterior. Apresenta em relevo opostas lateralmente duas rãs.

E a lição dos antropólogos modernos, especialmente Lowie combatem o princípio de que todas as culturas tenham obrigatoriamente necessidade de percorrer sempre os mesmos caminhos de todas as outras, e as culturas hoje estudadas na América, África e Oceania, são o complemento palpável e vivo dessa assertiva; daí podemos dizer que a cultura material na Amazônia e especialmente a cerâmica, condiciona sua existência, independente de estágios culturais. Somente assim podemos admiti-la e compreender seu estudo num plano tão superior e adiantado em confronto com as outras culturas do sul do país, muito embora se encontrem esta e aquela, da mesma maneira como todas as outras que floresceram em nosso país, na mesma idade cultural neolítica (F. Barata — (Ob. cit.).

Não podemos de maneira alguma, estabelecer bases fixas e mutáveis sobre os oleiros da cerâmica de Cunani. Sabemos apenas que essa cultura existiu pelos restos encontrados porém qualquer interdependência e correlação da mesma com outras, é problemático pois somente através de um estudo arqueológico completo na região onde ficasse determinada e estabelecida a rota migratória do grupo tribal que originou essa cultura, poderia encaminhar-nos a uma solução satisfatória.

Goeldi ao fazer o estudo dessa cerâmica, estabelece que a perfeição no forma e nos ornatos de mesma, em nada é inferior a dos Mounds da Ilha do Marajó, merecendo assim essa louça funerária, ser colocada diretamente ao lado daquela, da grande ilha equatorial e daquela de Miracanguera, no Amazonas. Pertence como a dos outros pontos, incontestavelmente aos melhores produtos cerâmicos conhecidos dos indígenas da região Amazônica e fazendo concorrência com os mais afamados artefatos peruanos; rivaliza em primazia, na categoria de objetos, que representam talvez, a suprema produção artística, jamais atingida por indígenas da Sul América cisandina. Ora contribuindo o alto grau de perfeição alcançada na cerâmica, conforme nossos conhecimentos atuais uma prerrogativa e título de honra da família dos nuaruaques, significativo critério acreditamos possuir para julgar pelo menos da filiação etnológica dos extintos oleiros Cunany Uarás (E. Goeldi — Ob. cit.).

Goeldi, acreditava nessa filiação muito embora estabeleça ser desoladora a insuficiência das informações históricas e procurando reconstituir o desenvolvimeneto cartográfico do rio, chega à conclusão da origem do nome, hoje pronunciado Cuani, que era dito pelos próprios indígenas que viviam ao tempo de sua expedição na região, e que soava distintamente, Goanany.

Enquanto outras culturas que viveram no continente e que Canals Frau denomina as "altas culturas" onde se destacam por sua importância as do México e Perú, nos legaram uma quase totalidade de restos arqueológicos, mercê de uma arquitetura exuberante e bela, que venceu os tempos chegando até nós, as outras especialmente as que floresceram na Amazônia, desprovidas de arquitetura, nos legaram apenas cerâmica e objetos líticos, que o tempo não pôde destruir, e se de um lado temos os restos arqueológicos ao longo do Pacífico, de Tiahuanaco e Xochicalco, do lado do Atlântico, apenas os mounds de Marajó, os bolsões de Santarém, as cavernas e furnas, os cemitérios e os restos tribais, guardados no solo, sujeitos ao tempo que tudo aniquila, e que pouco a pouco foram reduzidos a pó. A cultura de Cunani, entretanto, trouxe uma modalidade de proteção a essa cerâmica, aquilo que Goeldi denominou de cavernas funerárias, cavernas essas, imprópria-mente assim denominadas, quando o acertado seria chamar-se "poços" (F. Barata), e que tinham o formato de um coturno de montaria, escavado na falda de uma elevação, e os objetos de cerâmica, estavam depositados na face escavada lateralmente, de tal modo que se houvesse um desmoronamento das paredes, a louça não poderia nunca ser atingida. Esses poços, estavam protegidos por discos de granito na abertura superior e escavados nas fraldas no monte Curu, à margem do Igarapé do Holanda, tributário do rio Cunani. Goeldi em sua monografia, "Escavações Arqueológicas em 1895" (Memórias do Museu Goeldi, 1905), apresenta o corte desses poços artificiais e que reproduzimos neste ensaio, e onde se vê que os mesmos estavam escavados nas fraldas do monte, aproveitando a própria feição do terreno para as escavações, escavações essas que apresentavam uma modalidade inédita de proteção, pois o fundo tinha uma escavação maior, de diâmetro superior em relação ao poço, e formando como que dois círculos excêntricos, enquanto a parte superior, estava coberta e assim protegida por um largo disco de granítico. Na parte inferior estava depositada a cerâmica funerária. Os poços tinham 2,50 metros de profundidade e 1,20 metro de diâmetro, e os discos protetores, 1,50 metro de diâmetro por 0,14 metro de espessura.

Dessa cultura extinta, somente o estudo estilístico de sua cerâmica chegou até nossos dias, e por ele, vemos que o que a caracteriza, é a originalidade das formas de seus vasos, sem similitude com outros conhecidos, com desenhos e ornatos primitivamente feitos a vermelho sobre fundo branco, decoração essa que aumentava-lhes a beleza, realçando a ornamentação dos desenhos geométricos e virgulares.

Essa cerâmica conhecida quase tanto quanto a de Marajó e Santarém, não apresenta semelhança de motivos e de temas com outras da Amazonia e F. Barata (Ob. cit.) estabelece que a beleza da cerâmica de Cunani está nas formas. Os vasos maiores são zonários, formando uma silhueta ondulada de partes salientes e reentrantes, duas outras por vaso.

Assunto discutido e controvertido foi sem dúvida alguma, a época de esplendor dessa cultura, e somente agora, através de estudos de estatigrafia arqueológica, é que foi desvendado. Essas escavações estatigráficas caracterizam-se pelo estudo das capas, pois quando um grupo de humano vive determinado tempo em um determinado lugar, os resíduos da vida quotidiana vão se acumulando pouco a pouco, formando verdadeiras capas. E o comum é que entre os desperdícios que o tempo purifica e enobrece encontram-se fragmentos dos objetos da vida normal, e que servem de amostra, do material que empregavam as antigas culturas, e se sucede que esses depósitos não foram alterados em sua situação originária, os objetos mais antigos se encontram

abaixo, e os mais recentes acima, e se o grupo abandona o local e a natureza estende pouco a pouco um manto protetor de terra e pó, que recobre tudo e posteriormente vem outro grupo localizar-se no mesmo sítio, começará a depositar outra capa de detritos e restos de cultura e assim até o infinito (Canals Frau — Ob. cit.)

Esse estudo de estatigrafia arqueológica foi feito no Território do Amapá e igualmente procedido na Ilha do Marajó e Mexiana, pelo casal de arqueólogos americanos Clifford Evans Jr. e Betty Meggers Evans que concluíram que os povos ceramistas, inclusive os autores das urnas de Cunani, fixaram-se na região Norte do Amazonas um pouco antes do período da conquista, e ali permaneceram nos tempos históricos, desconhecendo-se entretanto a época do seu desaparecimento.

Esta tese veio destruir o conceito firmado por Goeldi que acreditava fosse post colombiana a cultura de Cunani, ou quando muito, contemporânea às primeiras visitas dos conquistadores; entretanto nesses poços não foi encontrado vestígio algum de nossa civilização como contas de vidro, missangas, etc. que demonstram que os poços foram abertos antes do contacto com o branco. Goeldi, entretanto, baseava sua tese em dois pontos capitais: a frescura dos desenhos e cores e o que ele chama "a experiência adquirida em relação à cerâmica de Maracá", entretanto as duas assertivas caem por terra pois a mesma frescura de desenhos e cores que tão extraordinariamente impressionaram o sábio europeu, vamos encontrar igualmente nas cerâmicas de Anajás e Marajó, que são culturas pré-colombianas, e quando à cerâmica de Maracá, se bem que aparentando superficialmente ser mais antiga que a de Cunani, Ferreira Pena ao fazer seus estudos nas cavernas e furnas do rio Maracá, encontrou objetos e artefatos de origem européias, nas urnas funerárias escavadas.

Os poços de Cunani, foram pela primeira vez assinalados por Henri Coudeau em 1883 e a expedição Goeldi deixou demarcados diversos pontos onde possivelmente se encontrariam outros poços; entretanto, até nossos dias, nenhum esforço foi feito no sentido de novas pesquisas nessa região. Sabemos apenas que Kurt Niemundaju coletou fragmentos de cerâmica no Rio Oiapoque e Eurico Fernandes, no Monte Copalbal, igualmente os coletou na mesma região, cerâmica essa que tem os mesmos motivos virgulares e formas idênticas às de Cunani.

Em carta particular, Peter Paul Hilbert, arqueólogo do Território Federal do Amapá nos declarou estar organizando uma expedição ao sítio arqueológico de Cunani, para coleta de material para estudos que pretende fazer sobre essa cerâmica, entretanto até o presente momento, somente os dezenove vasos expostos no Museu Goeldi, nos trazem conhecimentos dessa cultura, ainda hoje, cheia desse mistério, que envolve místicamente os povos da Grande Planície.

BIBLIOGRAFIA

- Emilio Goeldi — "Escavações arqueológicas em 1895", Pará, 1905.
F. Barata — "Arqueologia em Artes Plásticas no Brasil", Rio, 1953.
Gilberto Freire — "Sociologia".
Luiz Bréhier — "El arte de los tempos pré-históricos en occidente, en Historia General del Arte", Paris, 1947.
Ernest Gross — "Los Comienzos del arte" — B. Aires, 1944.
S. Canals Frau — "Prehistória de América" — B. Aires, 1950.
J. Pijoan — "Historia del arte" — Barcelona, 1948.



A arqueologia baseada na metodologia étnica, é capaz de determinar ou de induzir a sequência de estados culturais.

Na singeleza das formas e no aprimorado da técnica, a cerâmica da cultura extinta de Cunani se apresenta como alto padrão ceramista e como toda cerâmica amazônica, estava diretamente ligado ao ritual funerário que deveria representar um fator importante na própria organização tribal.

O ordenamento arqueológico na Amazônia se baseia sempre na discriminação das áreas e setores cujo conteúdo arqueológico define unidades culturais de significação geral ou parcial. A Cerâmica de Cunani apresenta forma e estilizações tão próprias que se conceitua como unidade cultural isolada.





Barrica (Clidenor Capibaribe), "Trecho de Fortaleza".

Barrica, o Cearense

Georges D. Landau

62

A Galeria Dezon, do Rio de Janeiro, apresentou recentemente uma exposição de trabalhos do pintor cearense Barrica. Este não é o seu nome; ninguém se chama assim. O verdadeiro é Clidenor Capibaribe, mas, felizmente, o artista não se identifica com um tal epíteto. De modo que toda a gente o apelida de Barrica, ele mesmo ignora a origem da alcunha com que assina os seus quixotescos quadros. Isto é, quando se lembra de assiná-los.

Viu pela primeira vez a luz do sol (e que sol!) em Joazeiro do Norte, no Ceará, em 1908. Família pobre. Órfão e humilde, foi enjeitado pelos parentes. Coursou a escola primária até que, premido pela carência pecuniária, foi obrigado a empregar-se como grudador de rótulos, a cinco tostões diários, num laboratório que fabricava pílulas. Em tais circunstâncias, não deve surpreender que se tenha tornado um introvertido típico, se

já não o era por índole. A sua inobjetividade é de estarecer (esqueceu, por exemplo, quantos filhos seus morreram...). Também perpetra poemas.

Tudo isto explica, de certo modo, o apêgo de Barrica ao talento plástico que pressentia latente em si, e que esporadicamente se externava através de tóscos desenhos. Embora seja eminentemente um intuitivo e auto-didata, assimilou rudimentos de teoria da cor, da técnica e da perspectiva. Apreendeu-os com o pintor cearense Gerson Farias, em companhia de quem participou, em 1933, de uma exposição coletiva realizada na Cultura Artística de Fortaleza. Daí por diante, passou a dedicar-se inteiramente à arte. Estudava, eclêticamente, por meio de leituras as mais heterogêneas; quando menos, tiveram o mérito de ampliar-lhe o horizonte cultural, até então extremamente confinado.

Durante muito tempo, a sua grande preocupação foi a cerâmica, que ainda pratica, sob aplausos, embora tal carreira tenha constituído um rosário de insucessos: o forno que improvisou com as próprias mãos foi seguidamente arruinado por uma enchente, penosamente reconstruído, fragmentando-se pela precariedade do material (destruindo consigo uma produção de semanas de trabalho), reerguido, etc., etc.

Seus trabalhos foram devidamente admirados na primeira exposição individual de pratos e azulejos realizada em Fortaleza em 1949. A mostra na Galeria Dezon não incluiu peças de cerâmica, uma vez que Barrica vendeu toda a que ainda lhe restava para custear esta viagem ao Sul.

Como pintor, é de se notar que Barrica se filiou ao grupo dos "Independentes", formação, como primeira reação, no Ceará, ao formalismo acadêmico lá prevalecente. Integravam os "Independentes", que tinham o seu Salão próprio: Antônio Bandeira, Barrica, Floriano Teixeira, Goebel Weyne, Hermógenes Gomes da Silva (que recentemente se suicidou), João Maria Sequeira, Jonas de Miranda, Mário Barata (não é o crítico carioca), e Zenon Barreto. A despeito do aspecto absolutamente singular da sua obra, apresenta, em casos isolados, sensível semelhança com certas aquarelas de Antônio Bandeira. Terá havido recíproca troca de influências entre a equipe vanguardista dos "Independentes" de Fortaleza?

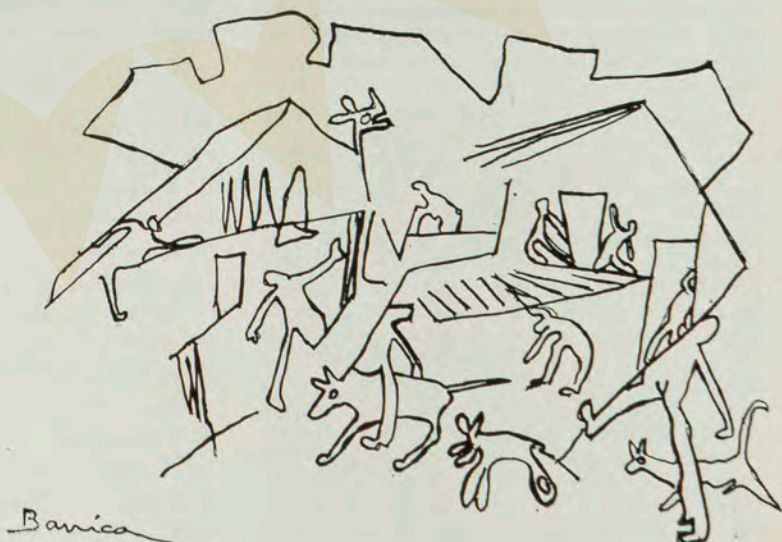
Em seu período na cidade Crato, Barrica, segundo a sua observação espontânea, limitava-se ao uso das cores como as "únicas palavras da pintura". Contudo, jamais se desligou do figurativismo. Mais tarde, admitia outros elementos e soluções várias, mas a sua obra permanece essencialmente cromática, indefinida nos volumes, imaginativa e por vezes caótica sem ser abstrata, prosaica; é paradoxalmente fantasista, mas sobretudo irreal, pueril, lírica e um pouco absurda. Quem quer que já tenha visto os cartões de que se valem os psicólogos para aplicar o teste de Rorschach, borrões de tinta mono ou policromos, de esgarçados contornos, perceberá positivas analogias com as aquarelas, "glicerinas" e "águas pretas" de Barrica. Trata-se de uma perfeita fusão do homem com a obra, das formas desvairadas de um Hoffmann ou Poe com a candura de uma criança a pretender retratar o seu caleidoscópico devaneio.

Já o seu desenho é bem diferente. Parece que os temas urbanos e cosmopolitas deturpam a intenção dos carvões empunhados por este caboclo cearense. É vigoroso, porém, confuso, talvez mais uma tentativa de pesquisa em outros campos que, propriamente, um fato artístico consumado. Barrica deveria restringir-se às aquarelas e aos óleos ou glicerinas, onde pode extravasar melhor a pureza e intensidade potencial de seu temperamento de verdadeiro artista.

Barrica, "Trecho de Recife", carvão, 1954.



Barrica, "Labuto", nanquim, 1954.





Artista do Juqueri. Uma gravura "viva".



Tela de um "pensionista" do Juqueri, "Domingo do morro".

A escola do Juqueri

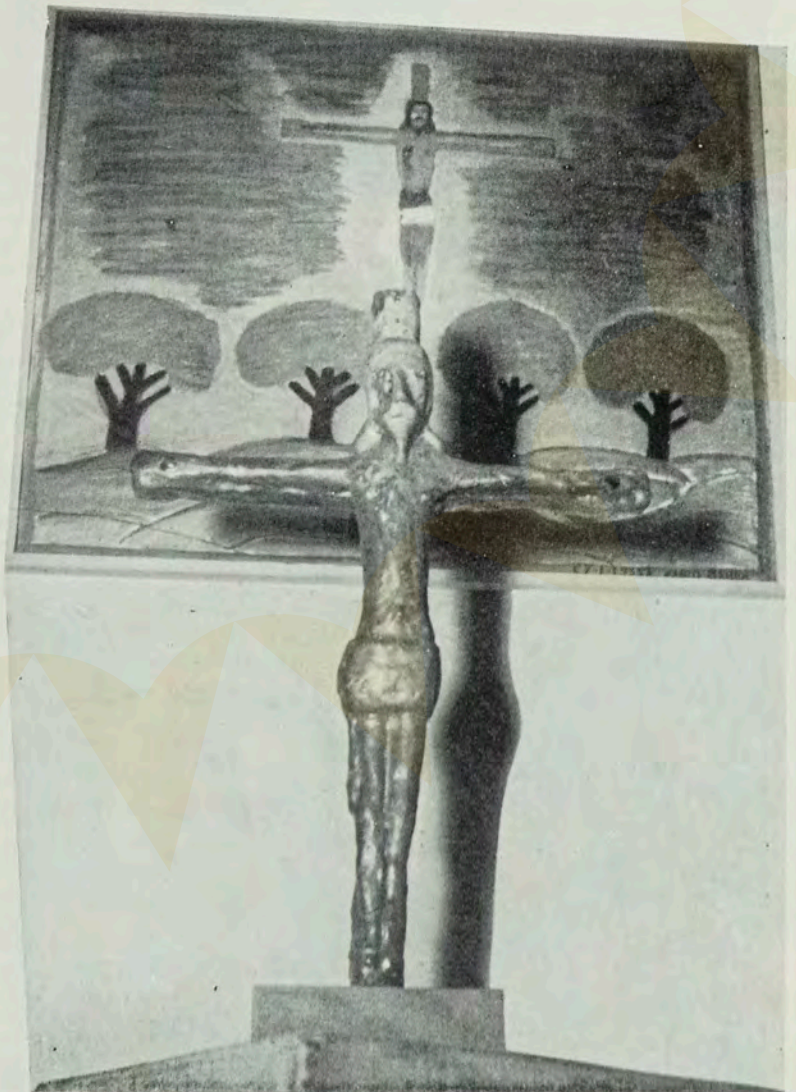
Este título nada tem de sarcástico nem de paradoxal. Os desajustados que naquele instituto de psicopatas fazem arte, apresentam tal diferenciação de tendências intuitivas, técnicas e disponíveis que o termo escola aqui deve ser entendido como *campus* e não como resultante de um módulo artístico acaso ali predominante.

Que o desajustado mental faz arte no sentido fantástico segundo o teor de delírios, ou que o temário é sempre irreal, de acordo com alucinações, constitui suposição de leigo que imagina o desajustado obrigatoriamente compondo a sua arte onírica.

A Escola do Juqueri é um fato didático, de rotina regulamentar daquele nosocômio. Professores fornecem material e facultam horário e liberdade absoluta para que os interessados façam desenhos, pinturas e esculturas. Não redundam desses exercícios um módulo típico "Juqueri"; e sim redundam uma pluralidade de manifestações artísticas, desde o realismo com o notório poder de evocação da vida; desde o expressionismo com exacerbação de cores; até ao surrealismo em divagações. O estudo crítico e científico das peças realizadas pouco informa sobre o estado mental dos seus autores. Predomina a constante primitivista ou ingênua. O artesanato é sempre simples, quando não atrasado, mas apresenta às vezes um cunho de novidade plástica. O espírito de composição e fatura é no mais das vezes pueril.

Está provado que não é dos institutos de psicopatas que sai a arte louca do mundo atual. É do próprio impacto com a tensão da vida urbana e social. Surrealismo, onirismo, incursões aos mundos de Bosch e Goya, de Dalí e Chagall, cromatismos incendiados tipo Van Gogh, devaneios gráficos do gênero de Grassmann, perspectivas do alcance de Tamayo, proposições plásticas segundo Kandinsky, nada disso floresce em safra absoluta no Juqueri. É cá fora que os itinerantes do Absurdo deblateram artisticamente. No Juqueri há uma volta ao primitivismo cândido, uma espécie de retorno à visão do mundo real e irreal por quem está habilitado a vê-lo com a experiência da disponibilidade ilimitada.

O mesmo tema por dois primitivos crônicos do Juqueri. O Crucificado" (Tela e escultura).



As mais antigas fotografias do mundo

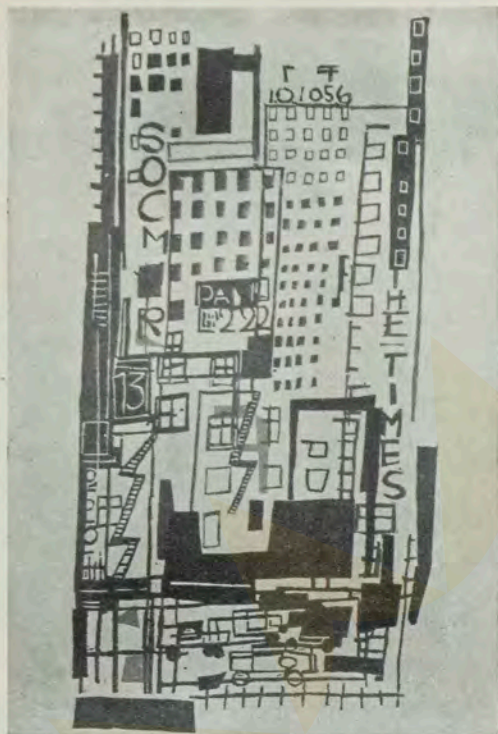


Uma "Niépceotypia", a primeira fotografia do mundo do ano de 1822: *Natureza morta*.

Vista da janela da casa do primeiro fotógrafo do mundo, Niépce, em Gras (Charlons-sur-Saône), 1826.



Aconteceu em 1822. Vivia em Charlons-sur-Saône, um homem de nome Joseph Niépce, litógrafo de profissão. Devido às suas atividades profissionais, mantinha relações com experiências químicas e, assim, veio-lhe, certo dia, a idéia de que talvez fosse possível, com auxílio de raios luminosos e da já conhecida câmara escura, assim como de processos químicos observados por ele, fixar impressões óticas. Durante muitos anos matutando fez experiências sobre essas idéias, até que chegou o dia em que colocou em sua câmara escura uma lâmina de vidro revestida de uma película de asfalto e se dirigiu para a mesa posta no jardim. Tinha a leve esperança de que a imagem da natureza morta, depois de um tempo suficientemente longo de exposição pudesse impressionar a lâmina. Esperou, porém, durante dez horas. Devemos, aí, supor que enquanto isso andou em volta de sua experiência como um cão de guarda desconfiado, pois não deve ter sido fácil explicar à "cara metade" que não deveriam tirar a mesa, fazer esfriar o vidro ou tirar o pão do sol. Não acreditamos que madame Niépce conseguisse entender muito dos trabalhos fotográficos exigentes de seu esposo. Da impaciência de esposas, queixam-se mesmo os modernos amadores, embora os tempos de exposição já tenham sido reduzidos de dez horas para 1/1000 de segundo. Talvez madame Niépce nem tenha admirado seu marido quando a noite conseguiu ver a imagem pronta. Os maiores descobridores vivem suas horas mais felizes em completa solidão. Nós, porém, podemos compreender o que ele sentia, pois diante de si se apresentava um autêntico milagre. Os raios de luz tinham desenhado uma imagem, um quadro permanente. Era esse um sonho que Leonardo da Vinci já tivera e Niépce deveria realizar. Fizera ele várias experiências, para achar produtos químicos os quais sob a influência de raios luminosos alterassem sua influência ou consistência. A película de asfalto também só provou isto de maneira visível em uma camada muito fina e foi uma descoberta em si que Niépce aplicou em uma lâmina de vidro para tornar a alteração perceptível ao menos na transparência. O que aconteceu em Charlons-sur-Saône na cerca de 130 anos foi um verdadeiro milagre ainda sob outro aspecto. Naquela época Niépce nada poderia saber disso. Certamente, compreendeu que fora conseguida a primeira fotografia do mundo, mas não soube que ao mesmo tempo havia criado uma obra de arte, que pela sua composição e pela força de expressão era digna de um Renoir. Isto pode ser verificado facilmente por meio de uma experiência: mostre a fotografia algum competente, que não seja ignorante no terreno de pintura e deixe-o julgar. Obterá, certamente, a resposta que a fotografia é, provavelmente, reprodução de uma tela da época do impressionismo francês. Do quadro fala a simplicidade do coração ainda não tocado pela técnica, a paixão do verdadeiro amante da arte. Comparada com essa, como pareceria fria, objetiva e prosaica uma fotografia do mesmo objeto feita com uma câmera moderna. Vivemos no século da fotografia, pois a máquina fotográfica tornou-se um utensílio de todo mundo e graças a ela foi possível a realização de um antiquíssimo sonho da humanidade, qual o de se conseguir fixar o que rapidamente desaparece para os olhos. A alegria espontânea infantil torna-se facilmente vítima de uma "inflação visual". Por isso deveríamos voltar ao ponto de partida dessa pesquisa, dessa evolução, com humildade, quando o homem se comoveu pela primeira vez ao se deparar com o fenômeno da fotografia. Mais tarde Niépce se associou ao pintor Daguerre e, juntos, desenvolveram um processo para tornar sensíveis à luz placas de prata, expondo-as a vapores de iodo. Daguerre era um hábil homem de negócios e não demorou muito que todo mundo se fizesse "daguerretipar". Ninguém falava de Niépce-tytia. Mas isso em nada modifica o fato de que a primeira fotografia do mundo é uma Niépce-tytia.



"Memória de uma cidade americana", Linóleo.



"Natureza morta", Ponta-sêca, 1951.



"Natureza morta com objetos abstratos", óleo.

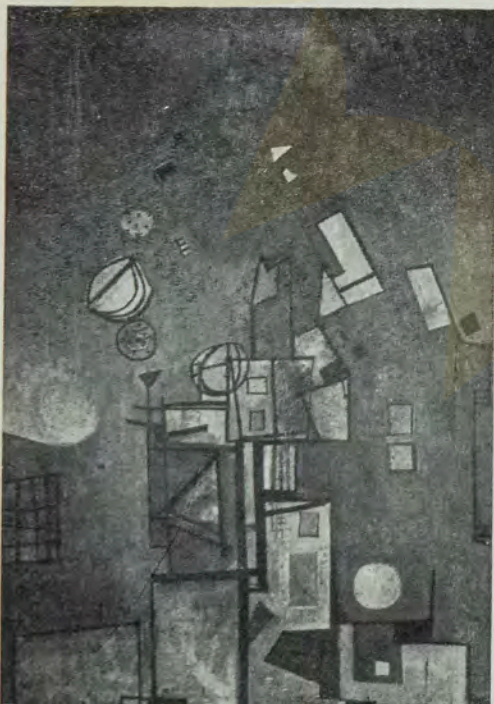
Exposição Gustav K. Beck

Gerhard Schmidt



"V", óleo, 1955.

"Ensaio de vôo", óleo, 1954.



A cultura e a atmosfera espiritual da Áustria desenvolvem-se numa tensão particular entre os povos duma urbanidade cosmopolita e sem provincialismo bem individual. Paradoxal como esta comparação é a situação geográfica do país, desde que considerada sob o ponto de vista escolhido, isto é, como província marginal da Europa ou como o seu centro. De idêntica maneira, fica oscilando o peso do seu nome nos séculos da história: algumas vezes não compreendia nada mais do que umas poucas comarcas cuja posse os vizinhos disputavam e cuja sorte era resolvida pelos diplomatas das mais distantes capitais. Por outro lado, esporadicamente, a gente de meio mundo se reunia sob a bandeira da Casa da Áustria.

A estrutura da atual Áustria republicana fica marcada, também, pela mesma sorte: um terço de seus habitantes vive em sua Capital, Viena, onde um último e suave esplendor dum império supranacional ilumina o cenário que serve para as manobras diplomáticas das grandes potências, enquanto que outros dois terços ficam dispersos entre as aldeias, as quintas montanhas e as pequenas mais simpáticas cidades das províncias. Aqui e ali crescem homens que criam alguma coisa; aqui e ali podem lançar suas raízes artísticas e, em cada caso, se dispõem a manifestar de diferentes maneiras o seu engenho, representando, enfim, uma das duas partes da natureza e da cultura austríacas.

Não se pode perder de vista este duplo aspecto do país quando desejamos seguir um verdadeiro e justo critério através a obra de um artista como o é Gustav K. Beck. O que seus quadros encerram e as suas formas gráficas que geralmente são chamadas "modernas" apresentam, nada mais são do que aquilo que recebeu da França e da Itália, ficando, no entanto e por fim, formando com aquela complacência e cheio daquela poesia que prosperam somente na Áustria, que sendo neste país o antípodo da outra maneira absolutamente nacional é radicalmente expressiva. Beck nasceu em 1902, como filho de um oficial do antigo exército austro-húngaro, em Viena. A carreira do pai, dava margem a que o menino se trasladasse entre as várias guarnições da monarquia, culminando, com a chegada do jovem a uma das escolas militares do país. A derrota geral de 1918 abriu, repentinamente, novas perspectivas para sua vida futura: na Academias de Belas Artes em Roterdão e na Escola das Artes Aplicadas, em Viena, foi que ele encontrou o seu "habitat", pois aí estavam as Musas. Durante suas estadas na Holanda, no Tirol do Sul, na Dalmácia e em muitas cidades da Itália, estadas essas que às vezes duravam anos, onde pôde desenvolver sua

perspicácia, sua personalidade humana e artística, contudo, seu coração e seu objetivo estavam na velha cidade de Viena. Somente depois de longo estágio preparatório que foi desde a primeira à segunda guerra mundial, é que Beck se apresentou ao público como pintor, participando da fundação do "Art-Club International", em Roma, e chamando a atenção pública numa época em que a expressão nua e crua decorrente duma existência miserável convidava a que as obras de arte deveriam estar calcadas em austeridade e moderação, notadamente, no campo das paisagens e das naturezas mortas.

O grau da sua produção, que até então ficava dependente, a miúdo, do post-cubismo francês, Beck encontrou o seu verdadeiro caminho, nos últimos anos, na senda da pintura abstrata. Em suas mais recentes obras existem particularidades que nos fazem recordar as últimas obras de Kandinsky (por exemplo, como se faz a estrutura harmoniosa de toda pintura, partindo dum motivo principal), distinguindo-se, no entanto, das obras desse pintor muito especialmente em outros pontos. Isso sobretudo, no colorido reprimido e na tendência menos acentuada de servir-se de formas exatamente geométricas para a construção das suas composições. De sorte que fica confinada às finas construções de Beck uma certa parcela de inexistência, garantindo-lhes, assim, uma espécie de vivacidade orgânica. Os seus efeitos não resultam da racionalidade de mecanismos estéticos mas sim da poesia do imprevisto e do irregular. Olhando em volta do ambiente para que seja encontrado algo comparável, não achá-la-emos nos contornos frios e indiferentes dos novos edifícios e das salas de fábrica, mas sim nas vagas estruturas de casas velhas, marcadas pelo tempo. Assim sendo, a natureza influi poderosamente no trabalho do pintor Beck, isto é, não através das formas das suas paisagens e seres mas sim como o princípio duma variação permanente. O colorido reduzido acentua estes rasgos. O branco, o cinzento e o preto formam a gama principal na qual não penetram, senão raras vezes, aqui e ali, planos azuis ou vermelhos. Mesmo que falte expressão de paixão e de vitalidade nestes quadros, eles estão cheios daquele otimismo que não nega o ceticismo e a resignação, integrando-os, pelo contrário.

A tensão da vida na Áustria entre o urbano e o rústico, como falamos no princípio, manifesta-se, artisticamente, na polaridade do classicismo e do barroco. Beck é, neste sentido, classicista e o seu mérito está, não em última análise, em ter juntado a este conceito não popular, rasgos muito amáveis, unindo a disciplina e nobreza como autêntico valor interior e lógica rigorosa com fantasia original.

Artesanato norte-americano



Figuras de palha, influência das Montanhas do Sul.



Figura toscamente esculpida em madeira, nos Estados do Sudoeste, influência espanhola.

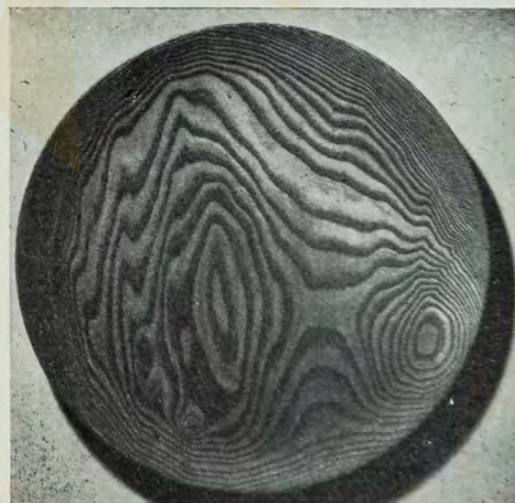
A Embaixada dos Estados Unidos no Rio de Janeiro teve há tempo em seus salões pequena mas curiosa exposição do artesanato americano contemporâneo, mostra esta organizada pelo Conselho Educacional dos Artesãos Americanos com o propósito de ser exibida no exterior e assim permitir uma visão de conjunto das diversas técnicas, tendências e modalidades de expressão do artesanato.

Consegue um país tão novo impressionar pelo acervo de seu artesanato tradicional, inclusive o indígena, que conheceu as mais contraditórias influências: inglesa, alemã, escandinava, francesa, espanhola.

Efetivamente, este setor da mostra, embora sumário, é compensado pela interessante produção moderna, quer de pessoas isoladas, principalmente em zonas rurais, quer de grupos ou cooperativas artesanais, como as de Montana, Michigan, Massachussets, Maine e da Califórnia. Data de época bem recente a atividade artesanal nos Estados Unidos, que vem passando por uma fase de renascimento, com implantação de técnicas e aperfeiçoadas a renovação das fontes inspiradoras, pela qual é em parte responsável a corrente imigratória.

É difícil precisar o limite entre a obra de arte e o produto artesanal, mormente quando existem obras de arte pragmáticas, de cunho utilitário e artigos sem outra finalidade que a de aprimorar um interior. Assim sucede com a prataria, a cerâmica, a joalheria, a tapeçaria, os artigos trabalhados em couro, madeira, material plástico e tecidos. De todos esses itens compõe-se esta eclética mostra que se supõe representativa da produção nacional.

Prato de madeira nativa, Califórnia.

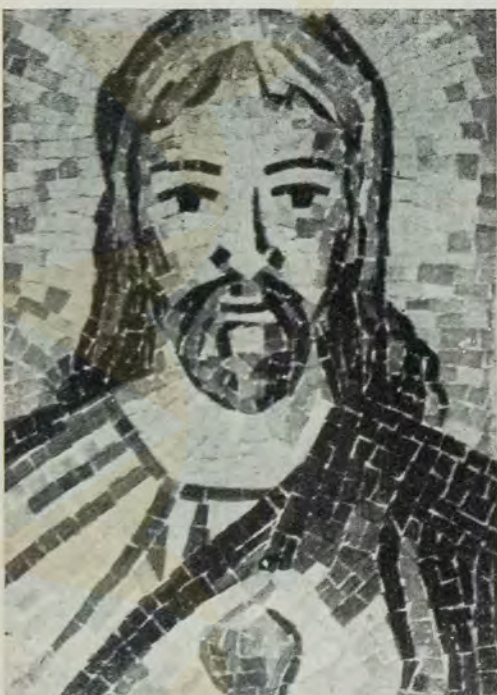




Mosaico artístico. A cidade de Nazaré. Cópia de um mosaico do 14.^o séc. Constantinople.

A arte do mosaico

Heinz Schueler



Cristo. Desenho e execução de Heinz Schueler. Em baixo: Cabeça feminina, desenho do Prof. Wachtel, execução de Heinz Schueler.



A arte do mosaico é das mais antigas do mundo, remontando mesmo, ao que se sabe, ao quarto milênio.

Os arquitetos de antes da Era Cristã, por certo, não se sentiam satisfeitos quando se defrontavam com as paredes lisas e cinzentas, resultando, daí, o início da utilização de pastilhas coloridas na argamassa, a qual, depois de endurecida, foi chamado mosaico.

O primeiro mosaico, naturalmente, foi bem primitivo; contudo, com seu aperfeiçoamento, tornou-se mais artístico, alcançando a representação figurativa. Os museus da Itália guardam ricos tesouros de mosaico antigo, notadamente os de origem helênica. Quanto aos nomes, conhecem-se somente helênicos, com exceção de alguns bizantinos.

O início da troca de mercadorias possibilitou uma aproximação cultural dos povos. Os califas que dominavam Cordoba, chegaram a pedir à corte bizantina alguns técnicos e materiais para o desenvolvimento da arte do mosaico. No ano de 965, o califa de Cordoba, recebeu do imperador Nikephorus Phokas um artista especializado em mosaico, o qual conseguiu formar aí em Espanha vários discípulos. Originam-se, pois, dessa época, os mosaicos existentes na cúpula da mesquita de Cordoba. Por outro lado, artistas gregos, especializados em mosaico, mudaram-se para a Itália, país onde encontraram boa acolhida e muita compreensão para sua arte, chegando, mesmo, a atingir um alto nível.

Os primeiros cristãos criaram, nas úmidas catacumbas e nas primeiras igrejas, figuras em mosaico de valor permanente. Em Roma, Ravena, Milão, Veneza e Nápoles nasceram, nos séculos IV-VI e nos séculos XI-XII em Bizâncio, as maravilhas do mosaico. A arte do mosaico alcançou, nessa época, o seu ápice, como na Grécia antiga, em seu tempo, a escultura: ambas as artes são de uma beleza e perfeição não atingidas até hoje. Da mesma forma como o escultor de hoje vive técnica e idealmente, nos seus atuais trabalhos, da obra de escultura dos gregos, os artistas do mosaico têm sempre em vista os velhos trabalhos em mosaico.

O artista de mosaico emprega o esboço do pintor, baseado na técnica do mosaico. Com a prática dos anos, ele acaba conhecendo, exatamente, pelo esboço, como será a sua montagem da parede. Assim, a antiga arte renasce para a arquitetura moderna e enobrece o aspecto geral da obra.

Fala-se em técnica de Ravena, quando se trata de um quadro composto de "pedrinhas" de mosaico de tamanho aproximado de 1x1 cm. Para cabeças ou mãos usam-se, às vezes, pedrinhas de 1x2 mm. Considerando-se que 1 m² de mosaico artístico comporta cerca de 10.000 pedrinhas e 1 m² de cabeças e mãos cer-

ca de 13.000 a 14.000, pode-se, então, formar uma perfeita idéia do imenso trabalho e do tempo necessário para a confecção de tal quadro. Em Ravena, monarcas mundanos e clericais, nos primeiros séculos da Era Cristã, construíam seus próprios túmulos, por cima destas igrejas e colocando naqueles seus retratos ou então, cenas bíblicas. Esses trabalhos executados com uma técnica perfeita, simples e clara, com efeitos de claro-escuro junto a tonalidades vivas, ainda hoje causam grande impressão aos que os contemplam.

O primeiro material originou-se do barro queimado colorido. Mais tarde empregou-se o mármore, cortado e quebrado em cubos. Para imitar as cores da natureza, queimavam-se e ferviam-se esses cubos, conseguindo assim, maior gama de cores. Ainda hoje são feitos os mosaicos de revestimento de pisos por mármore coloridos. Mosaicos de parede, em mármore entremeado com pedras naturais dão, pelo seu caráter rústico, efeito bem agradável e suave para a vista. É inalterável sob a influência do tempo, e facilmente se conserva limpo, como o mosaico de vidro (vitraux).

Na Europa, somente nestes últimos tempos é que se fizeram escavações de túmulos que datavam de mais de 2.000 anos. Removidas as camadas de terra e dos entulhos, apareceram com grande esplendor pisos de mosaicos com motivos alegres, e seu colorido dava a impressão de terem sido feitos recentemente.

Na Itália como no Brasil, o sol tem uma intensidade bem maior do que nos países do norte da Europa ou mesmo na América do Norte. O sol precisa de cores fortes; tal fato exigiu cores vivas nas vestes de seu povo, especialmente das mulheres. Na arquitetura das igrejas, dos palácios, das casas, o vidro colorido foi chamado a desempenhar papel relevante.

Com o desenvolvimento da indústria veneziana de vidro, nasceu o mosaico de vidro, feito de saibro-quartzo, areia e diversos metais óxidos, resultaram, depois de queimados em fornos, os ortocromáticos, os quais eram comprimidos e submetidos a um processo lento de resfriamento. Para que fossem conseguidos ortocromáticos de tonalidades delicadas, foram, às vezes, juntados na fundição metais preciosos, como o cobre e mesmo o ouro. Inúmeras tonalidades nos dias que correm, são impossíveis de serem obtidas, visto não serem conhecidas mais as combinações e fórmulas das substâncias químicas. Em Roma, no Vaticano, existe um atelier de mosaico no qual a profissão de artista de mosaico é hereditária, e passa de pai para filho.

Este atelier tem uma riqueza de cores com aproximadamente 25.000 tonalidades diferentes. Seus artistas se ocupam, em primeiro lugar, com a conservação constante de antigos mosaicos, como também a copiá-los. Em Berlim, existe um atelier de mosaico que chega a produzir cerca de 14 000 tonalidades diferentes e cerca de 3.000 em ouro e prata.

O Brasil, apesar de nação jovem, já vem realizando algo de apreciável no campo do mosaico. Sendo um dos países cuja arquitetura é hoje considerada como de vanguarda, a aplicação dos mosaicos, no revestimento de fachadas, de interiores, de jardins, etc., vem encontrando um número de adeptos cada vez mais acentuado. Isto porque o mosaico, também conhecido como pastilhas, dá um efeito decorativo bem característico seja pelo jogo de luz, de dia e de noite, como pela preservação que dá à parede ou superfície com o qual é coberto.

Não resta dúvida de que o mosaico produzido no Brasil se resente de uma gama de cores mais dilatada o que impossibilita a execução de muitos trabalhos que resultariam muito mais rico do que os atualmente apresentados. As fotos que ilustram este artigo, mostram alguns trabalhos do autor do mesmo obtidos com material inteiramente nacional, demonstrando que se os artistas do Brasil perseverarem, dia virá em que os trabalhos produzidos poderão se rivalizar com os executados nos ateliers mais famosos da Europa.



Carlos H. Sörensen, "Morro de São Cristovão".

Exposição de Carlos H. Sörensen

Numa exposição realizada na Galeria de Arte de Copacabana, Rio de Janeiro, Carlos H. Sörensen, reuniu, numa retrospectiva de dois lustros, trabalhos de pinturas, desenhos, monotipias, tapeçaria e cerâmica. Depois de iniciar-se como ilustrador de várias revistas do Rio, graças a uma bolsa de estudos concedida pelo governo francês, estudou em Paris na Escola Superior de Belas Artes, tendo, ainda, frequentado os atelieis de Lhote, Gleizes, Goerg, onde aprendeu cerâmica.

Na amostra referida houve muita coisa boa e coisas más. Como resultado de sua extrema impressionabilidade, verifica-se um exagerado ecletismo, produto de influência heterogêneas, notadamente na pintura, onde Sörensen é muito superficial. Na gravura e no desenho evidencia segurança e diretrizes próprias. Está, ainda, em plena aprendizagem. Tanto isto é verdade que incursiona por outros campos como a cerâmica e a tapeçaria. Se souber equilibrar-se e disciplinar-se poderá ir longe.



Carlos H. Sörensen, *Tentativa de Tapeçaria: "Cavalo de Gobelín vai à guerra"*, 1955.

Fernand Léger

Poucos dias depois do juri da III Bienal de São Paulo ter-lhe conferido o primeiro prêmio, numa extraordinária consagração ao seu labor e à sua obra, Fernand Léger deixava de pertencer ao mundo dos vivos, aos 74 anos. Nasceu o grande mestre em 4 de fevereiro de 1881 em Argentan (Orne). Após os estudos secundários feitos no Liceu de Caen, foi para Paris a fim de dedicar-se à pintura. Em seguida, de 1901 a 1903, seguiu, na qualidade de aluno-assistente, cursos na Escola de Belas Artes, frequentando, ao mesmo tempo, os atelieis de Gérôme e Gabriel Ferrer. Pinta, nessa época, sob a influência dos impressionistas, mas a partir de 1905 reage contra essa escola. Em 1911, expõe nos Independentes e no Salão de Outomne. Em 1912, Kahnweiler, adquire seus primeiros quadros. Em 1920 começa

a pintar figuras humanas "mecanizadas" em proporções mais que monumentais, para em 1925 comparecer com essas telas na Exposição de Artes Decorativas. Em 1929, associa-se com Amadé Ozenfant, iniciando, por outro lado, a formação de grande número de alunos. Percorre a Itália e estuda, particularmente, os afrescos e os mosaicos do XV século. No período que vai de 1930 a 1938, pode ser considerado como uma das grandes figuras.



Fortemente influenciado pela arte publicitária, Fernand Léger toma gosto pelos objetos decalcados em tecidos de cor com linhas finas e em cores muito vivas. Em 1940 segue para os Estados Unidos, não se mostrando indiferente à civilização americana, procurando traduzir em sua pintura, os mais variados aspectos da mesma. É dessa época os *Os mergulhadores*, *Os acrobatas* e *Os ciclistas*. Após a libertação, retorna à França, consagrando-se, desde então, em exprimir em telas de grandes proporções, assuntos de caráter social. Sua obra *O descanso, homenagem à Louis David*, realizado em 1948, foi adquirido pelo governo francês, em 1949. Em 1951 decorou a fachada da pequena Igreja de Assy, na Alta Savoia e na qual trabalharam Braque, Rouault e Lurçat. Ilustrou inúmeros livros. Suas obras, consideradas principais são: *Mulher de azul*, 1912; *Uma partida de cartas*, 1917; *Os discos na cidade*, 1921; *O grande banquete*, 1921; *Adão e Eva*, 1935-1939; *Homenagem a Louis David*, 1948. Ilustração do poema de Eluard, *Liberdade*, em 1953.

Talvez se apliquem ao velho cubista, as palavras ditas a *Habitat*, publicadas no n.º 20 da mesma, sobre Matisse, por motivo da morte deste: "Matisse não deve guardar nenhum rancor da morte. Teve a oportunidade de dar tudo o que unha, embora seus últimos trabalhos ficassem incompletos. Morreu com 84 anos. Não tem do que se queixar..."

Concurso "Cristo de Cór"

Por iniciativa do sociólogo Guerreiro Ramos, realizou-se no Rio um concurso artístico de âmbito nacional, tendo como tema a representação da figura de Cristo como "colored". Por ocasião do XXXVI Congresso Eucarístico Internacional, há pouco realizado na Capital da República, teve lugar no Ministério da Educação e Cultura a exposição dos trabalhos apresentados, tendo a comissão julgadora, composta dos críticos Antonio Bento, Flavio d'Aquino, Mário Barata e Quirino Campofiorito e o representante eclesiástico, d. Gerardo Martins, O. S. B., premiado os seguintes quadros: de Djanira, Marques de Sá e Carlos Bastos. Foram conferidas menções honrosas aos pintores Géza Heller, Jacintho Moraes, Leopoldo Raimo, Maboim e Sheila. Embora o critério de premiação tenha sido contravertido, as opiniões são unânimes em aplaudir o original trabalho de Djanira, cheio de simbolismo, pois representa uma cena de açoite de escravo negro, atado ao pelourinho de uma vila típica do Brasil Colonial.



Artistas brasileiros expõem em Paris

Os artistas brasileiros Artur Luis Piza (gravuras) e Fayga Ostrower (desenhos para tecidos) vêm de expor na galeria da União Pan-Americana.

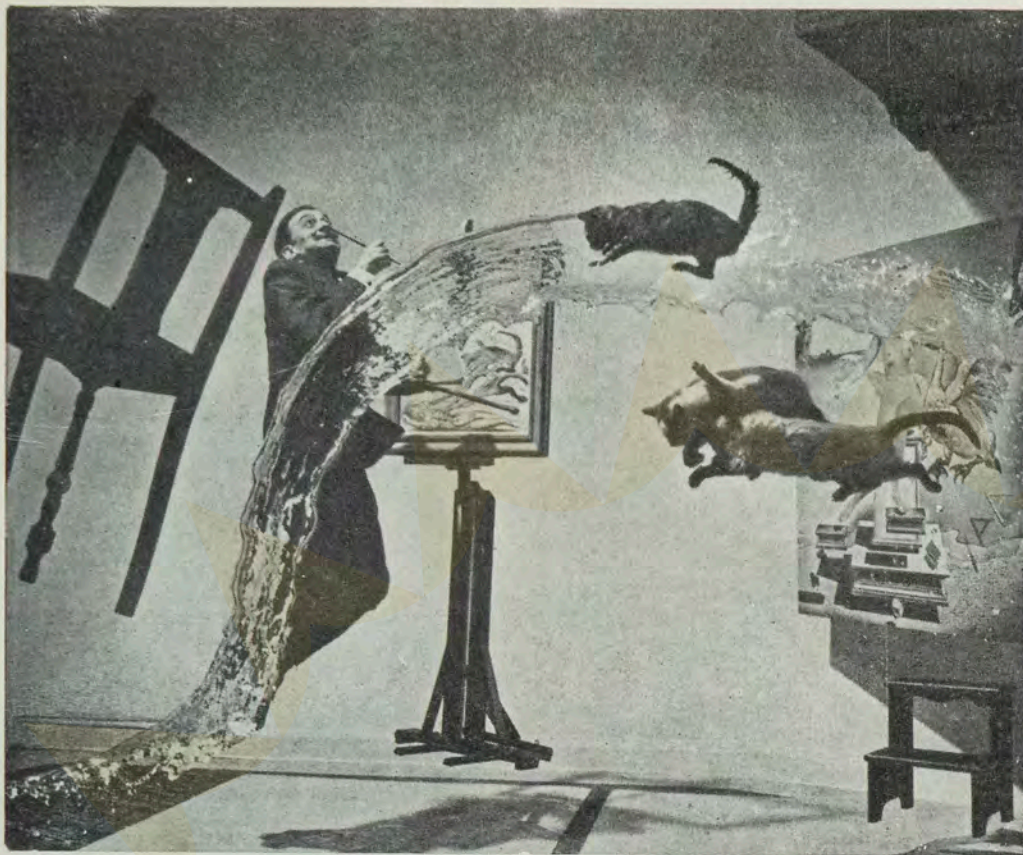
A exposição conjunta que alcançou certa repercussão, contou, no ato inaugural, com a presença de figuras representativas, como as que aparecem na foto: embaixador Fernando Lobo, delegado do Brasil junto a O.E.A., Érico Veríssimo, diretor do Dep. de Assuntos Culturais e Armando Salgado Mascarenhas.

Biombos na moderna decoração

A "Galeria de Arte" do Rio de Janeiro promoveu uma exposição de biombos destinados à decoração de interiores. Nada menos de catorze artistas e decoradores participaram da mostra, cada qual com um trabalho, na verdade, de pouca e prática utilidade, mas, por outro lado, de certo valor como decoração de ambientes modernos. Vera Bocaiuva Cunha, Lucette Laribe, Fernando Romani, limitaram-se a motivos abstratos; o setor religioso esteve defendido por Adalberto Kennedy e Gilda Reis Netto, aquele com um original biombo sugerindo vitrais góticos, e esta com um grupo de plácidos arcanjos que, posteados à entrada da Galeria, protegiam os demais expositores contra possíveis tentações demoníacas. Harry Elsass, à revelia, apresentou as suas mais curiosas peças de metal, dramaticamente incrustadas sobre fundo negro. Julio Espinosa compareceu com um biombo brasileiroíssimo, trecho de cotidiano samba dos morros; a decoradora Maria Pareto deve ter gritado "Eureka", ao terminar o seu imponente biombo de cores e cavalos contrastantes, próprio para o vestiário do Jóquei Clube, enquanto Luiz Feitosa recortava graciosas galinhas em tela metálica, sobre fundo de alumínio corrugado, em uma das peças mais fantasiosas. Mas a palma da sensação coube a Danilo Abbez, com um biombo com motivos sertanejos, estilo Aldemir Martins, em couro, corda, galho seco e imaginação.

"Cangaceiros", Biombo de Danilo Abbez, 1955.





Para o artista a fotografia é uma evasão

Esta célebre fotografia do pitoresco e amalucado Salvador Dalí é autêntica e não uma montagem. O fotógrafo e seus modelos foram submetidos mais de vinte vezes a "testes de movimento".

Mecenato da Galeria Knoedler

A Galeria Knoedler, de Nova York, ofereceu à direção dos Museus da França, para o Museu de Besançon, um cheque de 2.000.000 de francos, como agradecimento pelo empréstimo de desenhos feitos pelo Museu daquela cidade francesa e que foram expostos em diversas galerias novaiorquinas.

Arte pictórica e teatro

Durante a próxima excursão da Comédie Française aos Estados Unidos serão expostos quadros, gravuras, livros e vários objetos que recordarão de maneira extremamente viva a história da Casa de Molière, destacando-se o de alguns artistas que mais se dedicaram a reproduzir as feições das notabilidades teatrais francesas. Vêm-se, por exemplo, os retratos do próprio Molière, por Mignard; de Mademoiselle Duclos, por Largillière; de Talma (em Heitor), por David; de Nero, por Delacroix; de Mademoiselle Mars por Gerard; Mademoiselle Lange, Sarah Bernhardt, Samson, Mounet-Sully, por destacados artistas; um Renoir representando Jeanne Samary. Um trítico de Beroud, de 1894, mostrará o "foyer" da Comédie Française com Madame Bartet, os dois Mounet, Le Bargy, Fraudý e outros.

Alguém conhece o nome deste Pintor primitivo norte-americano?



Carlos Bastos, "Gêmeas", 1954.

Exposição de Carlos Bastos, no Rio

O pintor Carlos Bastos expôs, na galeria "Vimarte", no Rio, seus últimos trabalhos. Dotado de excelente técnica pictórica, Bastos, que se aperfeiçoou nos Estados Unidos e em Paris, tende para o surrealismo. Seu gosto pelo macabro-quixotesco, avisa-se de uma mistura invulgar de poesia baudelaireana e de cabotinismo à Dalí, temperado pelo vêzo lúgubre de um Hoffmann ou Poe. Por outro lado, a finura do traço revela-se no requinte de seu versátil lápis, quer no grafizar perfis do mais puro classicismo, quer ao retratar cenas ridículo-mórbidas e deliciosamente absurdas. Menos bem sucedido como retratista, quando se mostra convencionalmente sofisticado, todavia Carlos Bastos exacerba, em seus sombrios óleos, uma arte essencialmente pessoal e individualizada, prenhe de sentido poético ainda que desprendida das contingências de uma realidade prosaica. Seus motivos de cavalos, por exemplo, inclinam-se mais para Pégasos ou mitológicos unicórnios que, propriamente, à representação de silhuetas equínas. É talvez por isso que a pintura de Carlos Bastos escapa à compreensão geral do público, avesso aos paroxismos, é uma pintura incômoda, pois a mesma exige certa predisposição lírica.

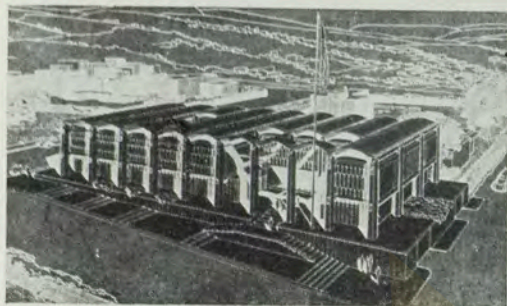


Novos selos franceses

A administração dos Correios, Telégrafos e Telefones da França vem de colocar em circulação novos selos com as efígies de Philippe-Auguste, Vergennes, Malherbe, Laplace, Vauban, Renoir.

Original fotografia do escultor francês Locronan, ao lado de suas obras.



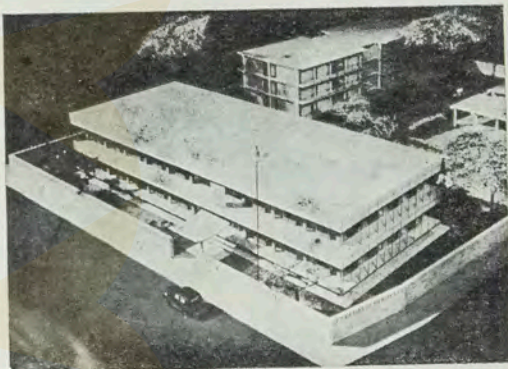


Arq. Paul Rudolph, Projeto da embaixada norte-americana em Amã, Jordânia.

Arquitetura e diplomacia

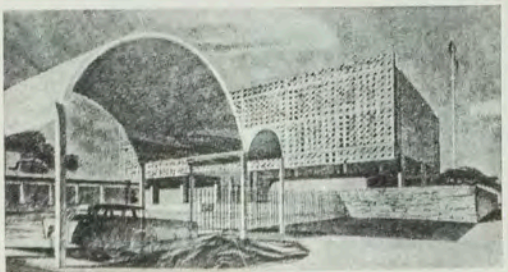
Os edifícios que o governo dos Estados Unidos vem construindo e destinados às suas embaixadas e consulados em Nova Delhi, Tãger, Amã e Kobe, além do seu desenho moderno e ao mesmo tempo adaptado à cultura tradicional do país onde são construídos, revelam um novo rumo da arquitetura norte-americana: diplomacia traduzida em arquitetura, arquitetura em diplomacia.

Arquitetos Leinweber, Yamasaki & Hellmuth, de Detroit: O futuro Consulado Geral dos EE. UU. em Kobe.



O projeto da embaixada de Nova Delhi, na Índia, foi desenhado por Edward D. Stone e julgada pelo próprio autor como sua melhor obra; a embaixada de Tãger, no Marrocos, desenhada por Hugh Stubbins; a embaixada em Amã, na Jordânia, por Paul Rudolph e o do consulado em Kobe, Japão, desenhado por Minoru Yamasaki. Pelo desenho de Yamasaki, verifica-se que o consulado em Kobe será construído em local de um bairro que se parece em muito com os de Nova York, com construções muito próximas uma das outras o que realçará o consulado que terá um espaço reservado para um jardim tradicional japonês, a ser projetado por um arquiteto do país. Assim, o edifício será um testemunho do respeito que os Estados Unidos têm pela arquitetura japonesa.

Arq. Hugh Stubbins, A futura embaixada norte-americana em Tãger, no Marrocos.



IX Congresso Panamericano de Arquitetos, em Caracas

Reuniu-se, neste mês de setembro que acaba de passar, em Caracas, o IX Congresso Panamericano de Arquitetos, para o qual foram convidados especialmente vários dos principais nomes da arquitetura brasileira.

O temário do IX Congresso constituiu de amplo debate sobre "A planificação integral dos espaços de habitações", compreendendo vários temas decorrentes dessa indicação geral, como: Moradia, Educação, Assistência e Recreação, Grupos familiares estudados quanto à sua:

Capacidade (Unidade cooperativa, unidade vizinhança, comunidade);

Atividades (Urbana, rural, vocacional);

Realização (Projetos, construção, operação); e em função dos aspectos: Econômico, Social e Tecnológico.

Além dessas especificações temáticas, foram também permitidos temas livres, sendo "objetivo geral do Congresso confrontar as diversas opiniões, discutí-las e fixar as normas principais de planificação, de arquitetura, em relação aos espaços de habitações".

Como o IX Congresso Panamericano só se reuniu na segunda quinzena de setembro, não podemos neste número dar pormenores sobre as suas sessões.

"Casa do Brasil", em Paris

Já foi colocada a primeira pedra da "Casa do Brasil" na Cidade Universitária de Paris e que será edificada segundo os mais modernos planos da arquitetura, pelo arq. Lucio Costa. As obras, a serem executadas pelas oficinas de Le Corbusier, deverão estar terminadas dentro de 18 meses.

Portaria da Universidade de Hermosilla, México. Projeto do arq. Ortega.



Capela transformada em museu

Na cidade de Saint Tropez, na França, foi inaugurado na antiga capela de Nossa Senhora da Anunciação, que data do século XVI, mas que há muito deixou de ser destinada ao culto, um museu de arte. Telas, estátuas e bustos de mestres da pintura e da escultura como Dufy, Utrillo, Vlaminck, Rouault, Bonnard, Maillol, Despiau e Dunoyer de Segonzac, figuram no acervo.



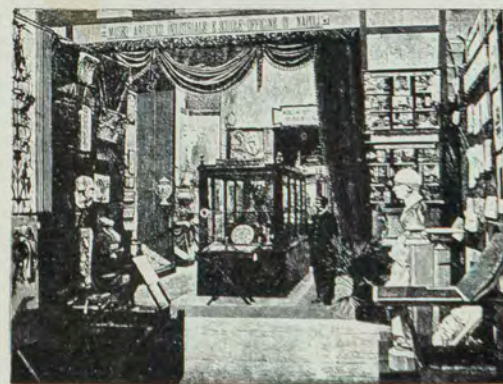
RATP VOYAGEZ AVEC LES AUTOBUS ET LE MÉTRO COMME UN VRAI PARISIEN

RATP TO TRAVEL BY BUS AND UNDERGROUND LIKE A PARISIEN

RATP FAHREN SIE MIT DEM OMNIBUS UND DER U-BAHN WIE EIN BEWOHNER VON PARIS

O Serviço Autônomo de Transportes de Paris vem de imprimir um cartaz destinado aos turistas e aos que vivem nas províncias em visita à capital francesa, concitando-os a que se utilizem do metrô e de seus ônibus. As legendas são em francês, inglês e alemão.

Exposição Industrial 1880.



HABITAT aconselha...

a leitura dos seguintes livros sobre arquitetura, desenho industrial e decorações editados ultimamente. Pedidos diretamente às respectivas editoras, ou por intermédio da administração desta revista.

Geometria na arte egípcia

Else Christie Kielland

EDITORA: Tiranty Library, Londres

Este ensaio sobre geometria na arte egípcia é o resultado de doze anos de exaustivas pesquisas, uma vez que sua autora visava coletar a maior quantidade de dados que possibilitasse um amplo estudo sobre tão palpitante assunto.

"10 Livros sobre Arquitetura"

Alberti-Joseph Rykvert

EDITORA: Tiranty Library, Londres

Este livro é o 5.º volume de uma série, de Alberti, e com anotações de Joseph Rykvert, no qual o autor expôs, justificou e desenvolveu o princípio da arte de como construir. Esta nova versão da obra em apêço, destinada aos estudantes, está fadada a um novo e inusitado interesse, dado o valor que o mesmo realmente representa.



"Idea 55" - International Design Annual

EDITORA: George Wittenborn, Inc., New York

Cada setor da atividade humana necessita, periodicamente, uma crítica, visando selecionar as melhores realizações.

«Idea» constitui o anuário internacional dos projetos industriais no campo das artes aplicadas e dos materiais de consumo. Mais de 400 exemplos foram selecionados por técnicos internacionais para esta terceira edição, a qual inclui críticas e apreciações de Raymond Loewy, Misha Black, Russel Wright e outros mais.

Lívio Abramo

Geraldo Ferraz

EDITORA: Museu de Arte Moderna, São Paulo

A pequena coleção publicada pelo Museu de Arte Moderna, de «Artistas Brasileiros Contemporâneos» acaba de retomar suas edições com o estudo n. 5, que é dedicado à obra do xilógrafo Lívio Abramo, com 16 reprodução de suas gravuras, e uma introdução de Geraldo Ferraz, sintetizando em poucas páginas a vida e a arte do artista.

A coleção começou programando estudos sobre Segall, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Tarsila e Lívio Abramo — os dois primeiros estão anunciados para sair ao cuidado de Maria Eugénia Franco e de Lourival Gomes Machado, Sobre Di Cavalcanti e Tarsila, Luís Martins e Sergio Milliet se encarregaram dos textos, circulando os volumes em fins de 1953.

Dados biográficos, notícia sobre a gravura — história e técnica — e uma parte crítica e de comentário sobre a arte de Lívio Abramo, Prêmio de Viagem ao Exterior do Salão Nacional de Belas Artes (1949), são os elementos trabalhados pelo autor da introdução, buscando situar a vida e a

obra do notável xilógrafo, que compartilha com Segall e Osvaldo Goeldi a mais alta posição da gravura no país.

A parte gráfica de reproduções dos linóleos, xilogravuras e desenhos apresenta-se nítida, suficiente para dar uma idéia, nas pequenas dimensões do volume, da arte de Lívio Abramo.



"New Furniture"

EDITORA: George Wittenborn, Inc., New York

Esse livro constitui uma exposição muito ampla dos melhores móveis projetados e fabricados em 1954, nos principais países.

Constitui «New Furniture» em apêço o terceiro de uma série, o qual, como os procedentes, enfeixa trabalhos executados em quinze diferentes países. Porisso tal obra servirá de roteiro não somente para os peritos, mas e também para os simples amadores que se interessam por móveis de linhas contemporâneas. Além de farta ilustração, a obra encerra textos do arquiteto Richard Neutra, dos decoradores George Nelson e Russel Lynes, os quais ajudam o leitor a melhor entender as atuais tendências do ramo.

"Problemas de arte contemporânea"

Herbert Read: The grass roots of art.

EDITORA: George Wittenborn, Inc., New York

A principal idéia do ator é de que a arte tem relação muito íntima não apenas com a estrutura social, mas também com a terra, tendo como fundo perene as paisagens do país. Tem êle demonstrado que a arte supera a habilidade e as faculdades artesanais dos camponeses. A arte, nas suas manifestações pré-históricas ou primitivas, facultam disciplinas dos sentidos, em última análise, uma concentrada expressão da consciência social e individual.

O autor demonstra que a arte tem uma utilidade social apenas quando fica estética. Os artistas que compreendem esta verdade estão prontos a fazer obra de síntese. É possível que a pesquisa ainda não está esgotada. Contudo as descobertas técnicas efetuadas na primeira parte do século XX, ligadas aos nomes de Cézanne, Matisse, Picasso, Braque, Chirico, Klee, Ernst, Naum Gabe e outros, compõem um conjunto de possibilidades, de forças que jamais foram proporcionadas aos artistas.

Falando da completa liberdade de que gozam os artistas contemporâneos, o autor entende que ela tem uma primordial importância. Graças a ela, a imaginação descobriu a liberdade.

Contudo, a sociedade não goza de uma idêntica liberdade. Uma nova ordem social somente poderá existir quando a liberdade do indivíduo fôr garantida. Quem desejar promulgar a independência, dará margem a que sejam abertos novos horizontes para outras atividades criadoras.

Por enquanto os velhos sistemas econômicos estão amorfos, não apenas porque estejam envolvidos em guerras ou ameaças de guerra, mas sim porque ficam incapacitados de oferecer uma vida harmoniosa o que proporciona a existência da paz e da própria arte.

A definição de tal estrutura orgânica da sociedade e de domínio da sociologia; contudo, entre as suas características, podemos distinguir limita-

ções físicas, um certo grau de independência econômica, uma falta de interesse político e de unidade social, características que prevalecem nos antigos Estados, na colônia grega, nos subúrbios medievais.

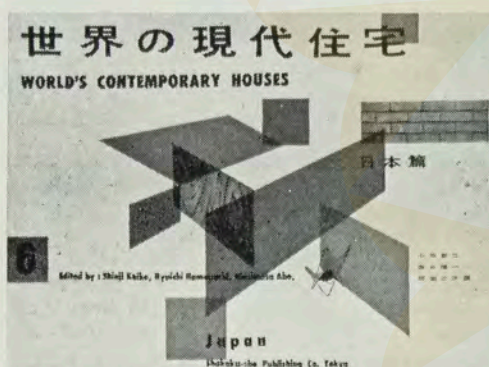
Cada época de cultura tem determinada estrutura que se cristaliza; tudo, dinamicamente gira em torno de determinado ponto urbano, maior ou menor. A arte é intensa e ao mesmo tempo limitada; existe, contudo, para um consumo universal. Beauvais, com sua catedral, Florença, Weimar bem como outras antigas cidades sempre tiveram destacado papel no campo artístico universal. O problema do homem moderno, do artista contemporâneo é o de descobrir como determinado papel poderia ser aceito pelas metrópoles, é o que o autor explica em seu trabalho.

As vinte e sete ilustrações inseridas no texto de «Problemas de arte contemporânea», auxiliam o leitor a compreender seu pensamento.

"Worlds Contemporary Houses"

EDITORA: Shokukusha Publishing Co., Tokyo

A segunda guerra mundial trouxe, inelutavelmente, profundas transformações no modus-vivendi de inúmeros povos. Por outro lado, essas condições sociais, políticas e econômicas contribuíram poderosamente para que novos caminhos fossem abertos, capaz de dar soluções aos mesmos problemas em favor dos povos. No tocante ao Japão, seu povo, na ausência de arroz em quantidade suficiente adaptou-se à aveia; as mulheres vão dando acentuada preferência à vestimenta ocidental e no tocante à moradia o japonês vai, também, dando a sua mais franca aceitação de estilo contemporâneo ocidental.



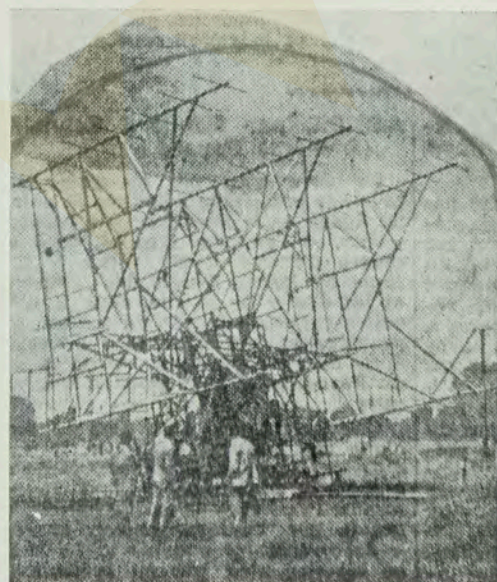
Consequentemente, as tradicionais casas japonesas, mantidas durante séculos, estão sofrendo, atualmente, acentuada valorização.

Contudo, «World Contemporary Houses» apresentando nesta obra uma série de construções contemporâneas, faculta, destarte, aos estudantes japoneses de arquitetura, possibilidades as mais variadas para solucionar problemas arquitetônicos ou de construções tanto no Japão como fora dele.

Revista "Architektura", Varsóvia, 1955

Apresentando de maneira discreta mas muito variada as últimas realizações levadas a efeito no campo da arquitetura e do urbanismo polonês contemporâneo, o n.º 7 de «Architektura» de Varsóvia, Polónia, demonstra a pujança e o dinamismo com que os profissionais vêm imprimindo em suas realizações.

Antena do Centro Rádio-astronômico de Jodrell Bant.





Wilhelm Kempff

Dentre os grandes dirigentes de orquestras que vêm emprestando sua colaboração à Deutsche Grammophon Gesellschaft, produtora dos discos Polydor, está Wilhelm Kempff.

Tendo nascido a 25 de novembro de 1895, em Jueterborn, filho de um diretor e regente de orquestra, sua educação foi muito bem dirigida pelo seu progenitor. Desde os 9 anos frequentou além do ginásio, a classe de alta música de Berlim, na qual completou o curso de "virtuoso". Aos 20 anos grangeou renome como intérprete de Bach e Beethoven, e em 1924 sucedeu a Max Pauer, na direção da Escola de Música de Württemberg, em Stuttgart. Deixou o cargo cinco anos depois para se dedicar aos concertos em vários países da Europa bem como no Japão e na América do Sul. A seguir começou a escrever suas próprias composições e sua fama como professor o torna procurado por jovens de todo o mundo que desejam aperfeiçoar-se na arte da execução e composição.

Novas Gravações

A Polydor acaba de gravar e lançar no mercado discos com os seguintes títulos: "Carioquinha", maxixe (M. Duprat Fiuza), Guaraná e sua orquestra; "Meu doce peixinho", baião (E. Malaspina), Guaraná e seu conjunto; "Foi aqui", samba-chôro (Getúlio Macedo-Lourival Faisal), Alzirinha Camargo com acompanhamento de orquestra; "Espelho da vida", samba-canção (Alice Chaves-Jarbas Cavalcanti), Alzirinha Camargo, com acompanhamento de orquestra; "Não jogue fora", rojão (Armando Nunes), Alzirinha Camargo com conjunto; "Xô Sabiá", toada-baião (Orlando Trindade-José Baptista, Carlos Filgueiras com orquestra; "Falso amor", bolero (Helio Costa-Jorge Almeida), Carlos Filgueiras com orquestra; "Jim, Jony e Jonas", valsa lenta, quarteto Hula Hawaiano; "Ao som das guitarras", tanto; "Tango desirée", Ricardo Santos e sua orquestra de tangos; "Guatemala", rumba; "Barcelona", rumba; "Capuchinho vermelho", um conto de fadas dos irmãos Grimm; "Boneca de trapo", foxtrot; "Sorrisos"; "Viena encantada", "Uma harmônica solitária", tango; "A minha paixão é o rio Elba", tango-canção; "Fernandez", paso-doble; "Granada", paso-doble; "Dança dos violinos"; "Cena de baile"; "Mi penar", valsa e "Vino, toros, mujeres", paso-doble.



Franz Berger
FUNKHAUS KÖLN

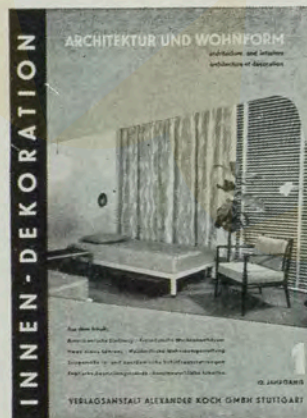
Large-sized 25x33 cm, 196 pp., among these 8 pp six-col., about 212 ills, 36 plans and sketches. Captions Germ./Engl. cloth-binding two-color cover. DM 39,00



NEUZEITLICHE LEUCHTEN

Cloth-binding, two-col. cover DIN A 4, 104 pages, 260 ills, captions German/Engl./French. DM 29,50

TWO NEW BOOKS



INNEN-DEKORATION ARCHITEKTUR UND WOHNFORM
64rd volume 6 issues yearly.
English/German captions,
subscription DM 28.50
single copy DM 5.00



DEKORATIONSSTOFFE/ TAPETEN/TEPPICHE

Cloth-binding, two-col. cover DIN A 4, 151 pp, 258 ills, 29 samples of wall-papers, captions German/English/French. DM 39,00



TAPETEN-ZEITUNG

64rd volume 24 issues yearly.
subscription DM 45.00
single copy DM 2.25

**VERLAGSANSTALT ALEXANDER KOCH GMBH
STUTT GART, ALEMANHA**



Carlos Filgueiras

Cantor de talento e de agradável interpretação que a "Polydor" vem de revelar através do disco em cuja face principal aparece "A sombra do passado", samba-canção e "Sonho diferente", baião, ambos com o acompanhamento de Guaraná e sua orquestra. Voz de timbre harmonioso e interpretação personalíssima, são dois atributos que lhe dão certo destaque no cenário da arte e da fonografia nacional.

Wilson Stephenson

"Num mercado persa" fantasia e, "No jardim de um templo chinês", são páginas que conquistaram lugar de honra entre as mais exigentes plateias do mundo. Gravadas por musicistas e orquestras de fama, agora a "Polydor" vem de lançá-las, com a interpretação de Wilhelm Stephenson e sua orquestra, um regente e um conjunto que figuram na primeira linha da fonografia europeia pelo estilo e segurança com que atuam em qualquer gênero musical.

NEOREX DO BRASIL LTDA.

forneceu para o novo edifício da "Sears-Roebuck S. A."
na Água Branca, o seguinte material:

DEPARTAMENTO DE CONSTRUÇÃO:

BRISOLÈS - PLACAS DE CONCRETO ARMADO

DEPARTAMENTO DE "TELEFONES e RELÓGIOS"

RELÓGIOS ARTÍSTICOS

SÃO PAULO

R. JOAQUIM FLORIANO, 737/51

Telefone: 8-2126 (Rede interna)

C. P. 7221 - End. Tel. «NEOREX»

RIO DE JANEIRO

AVENIDA RIO BRANCO, 277

Conjunto 1202 — Telefone 42-7773

End. Telegráfico: «NEOREX»



modernfold

Armação inteiramente metálica.

revestida de couro plástico lavável, em cores harmoniosas, as PORTAS-DIVISÕES MODERNFOLD funcionam como sanfona e resolvem o problema do espaço em residências, escritórios, consultórios, lojas etc. Altamente decorativas, elas dão nova vida aos ambientes, tornando-os mais acolhedores e agradáveis.

divide

Transforma, num instante, qualquer sala em dois ou mais ambientes independentes, permitindo que se aproveite ao máximo o espaço disponível.

fecha

Substitui com vantagem as portas comuns, tornando aproveitáveis os espaços que elas ocupam no movimento de abrir e fechar.

Veja
MODERNFOLD
nas

lojas

Kirsch

Av. Copacabana, 445-A - Tel.: 57-2618 - Rio
Rua Barão de Itapetininga, 124-5.º andar
Tel.: 35-1496 - São Paulo



TINTA PROTETORA

prolonga
a vida das
construções

Desde o pequeno portão de sua casa até as pontes e viadutos, reservatórios e encanamentos - todos podem ser protegidos com IGOL, tinta betuminosa que evita a ferrugem, a corrosão e o apodrecimento.

★ Para ferro, concreto e madeira ★ Fácil de aplicar.

Um produto de qualidade da



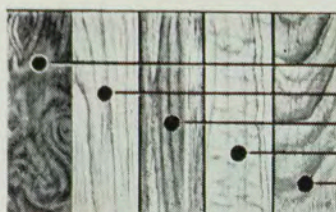
Vendas dos produtos Sika:

MONTANA S. A.

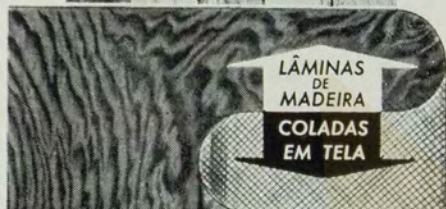
Rio: Rua Visconde de Inhaúma, 64-3.º — Tel. 43-8861
São Paulo: Rua 7 de Abril, 71 (Loja) — Tel. 34-5116

REPRESENTANTES EM TODOS OS ESTADOS

ROSANIS



FABRICADOS EM
JACARANDÁ DA BAHIA
PERÓBA DO CAMPO
JACARANDÁ PAULISTA
MARFIM
EMBUÍIA



LÂMINAS
DE
MADEIRA
COLADAS
EM TELA

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

LAMBRIS
madeirit

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

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

INDÚSTRIAS **m**adeirit S. A.-SÃO PAULO
Rua Xavier de Toledo, 264 - 10.º andar - sala 102 - Tel. 36-7020



Nos mais modernos edifícios do Brasil
INCINERADORES
CALDEIRAS AUTOMÁTICAS

LABOR INDUSTRIAL LIMITADA

Rua Teodoro Sampaio, 1536 - Fone 8-6862 - 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

Esquadrias Metálicas
e Serralheria Artística



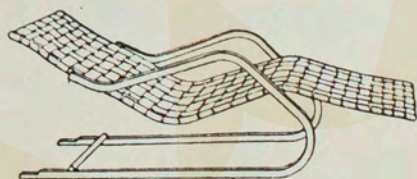
PIEMONTE,
FANGANIELLO
S. A.

Rua Baroneza de Pôrto Carrero, 234

Fone: 51-8854

São Paulo

MÓVEIS SUECOS
Artodos



MÓVEIS ARTODOS LTDA.
RUA MAJOR SERTORIO, 96 - TELEFONE: 34-4086 - SÃO PAULO

arte moderna
decorações
tecidos
tapetes
lâmpadas
cristais suecos
cerâmicas

NO

STUDIUM

do Hotel

J

ARAGUÁ

JANTARES DANCANTES

ao som do conjunto harmonioso de

BETINHO

Ar condicionado perfeito
Rua Major Quedinho, 40.
Telefone: 37-5121

COCKTAILS-DRINKS

NO

CLUB

"550"



BOEHR, de Viena, ao piano

Fone: 36-9121

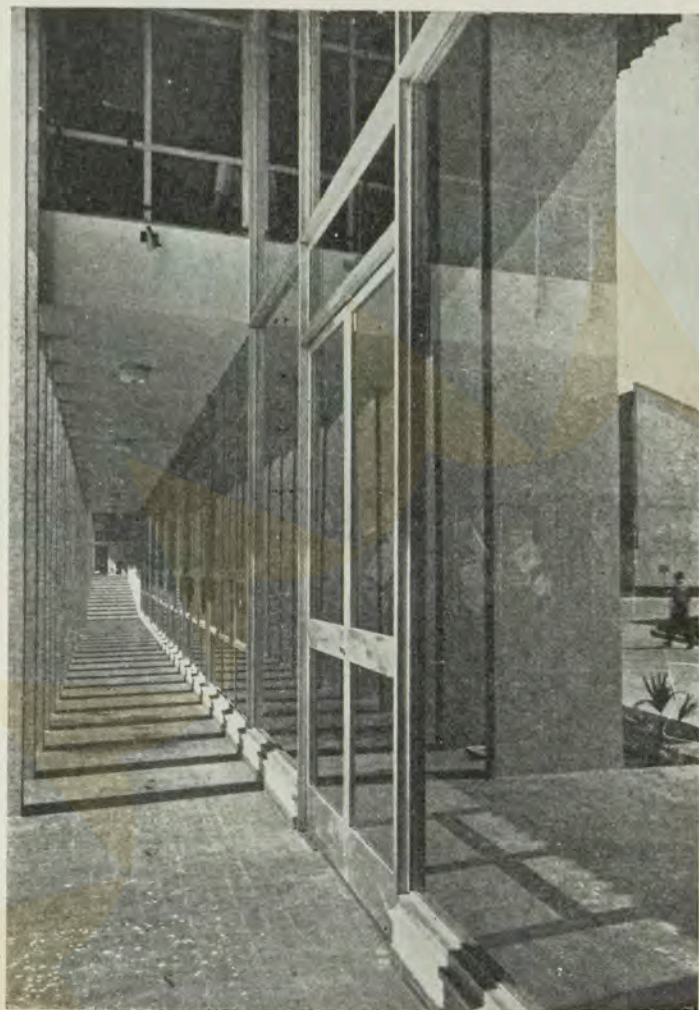
AR CONDICIONADO
Aberto das 11 hs. da manhã
Praça da República, 146

SOCIEDADE NACIONAL DE CONSTRUÇÕES "SONACO" LTDA.

engenharia

CONSTRUTORES e EMPREITEIROS

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



COMPANHIA BRASILEIRA DE CONSTRUÇÃO FICHET & SCHWARTZ-HAUTMONT

ESQUADRIAS DE ALUMÍNIO
STANDARD E ESPECIAIS

*forneceram todas as esquadrias e vitrinas da
nova Loja Sears em Água Branca, São Paulo.*

★

RUA XAVIER DE TOLEDO, 14 — 5.º andar — SÃO PAULO

FONES: 35-9124 (Vendas) e 35-9332 (Compras)

SERVIÇO DE IMPERMEABILIZAÇÃO NA NOVA LOJA "SEARS"



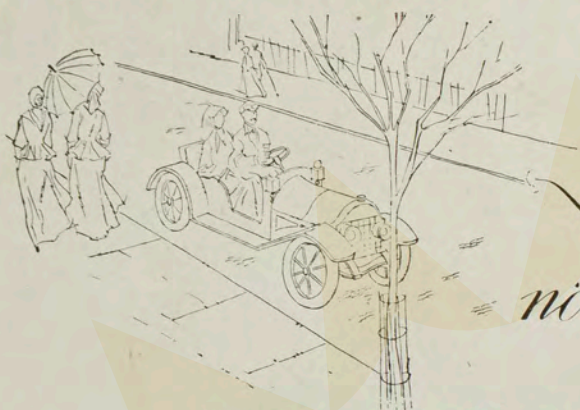
Impermeabilização das bacias de refrigeração do ar condicionado com SIKA — N.º 1 e vista dos terraços do 3.º e 4.º pavimentos da nova loja SEARS, cujos isolamentos térmicos e impermeabilização foram executados por MONTANA S/A.

Matriz:
RIO DE JANEIRO

Agências:
PORTO ALEGRE
BELO HORIZONTE

MONTANA S/A
ENGENHARIA E COMÉRCIO

Filial:
SÃO PAULO
Rua Cons. Crispiniano, 20 - 4.º
Telefone: 34-5116



*A marca que iniciou uma
nova indústria no Brasil*

TAPETES BANDEIRANTE

1917
Em
era inaugurada a primeira
fábrica de tapetes no
Brasil e na América do Sul:
a Indústria de Tapetes
Bandeirante. Hoje, esta marca
brasileira é um símbolo
de qualidade em todas
as nações da América.
Cada uma destas marcas
Bandeirante é um expoente de
qualidade em sua categoria:

KORINGA

De crina. Grande durabilidade.

IRAN

*O melhor tapete tipo Wilton
fabricado no Brasil.*

KARASTAN

*Aveludado de lã, tipo chinês.
Qualidade excepcional*

FLOWERY

*A maior conquista até hoje
realizada no Brasil.
Coloridos e desenhos soberbos
e deslumbrantes.*



Indústria de Tapetes

BANDEIRANTE *LA*



A MARCA BRASILEIRA QUE TRIUNFOU NAS AMÉRICAS.



ambiente de *Requintada elegância...*



Kem-Tone

é encontrada
nas principais
casas do ramo.
Peça para ver
a nova Carta
de Cores
Kem-Tone.



— permite acabamento perfeito, fôsko, uniforme!

13 TONALIDADES À SUA ESCOLHA!

Kem-Tone seca em 1 hora. E torna os ambientes sempre mais bonitos e acolhedores. Kem-Tone cobre a maioria das superfícies com 1 só demão. É lavável e super-econômica

— com 1 galão de Kem-Tone, adicionando meio galão de água, V. obtém um galão e meio de tinta.



Caixa Postal 2444 — São Paulo