

ARQUITECTURA

UM TEATRO TOTAL

pelo actor álvaro bensamor

LÓGICA OU ESTÉTICA

por m. frederich kirchmen

CAFÉ EM LISBOA

arqs. g. do cermo e o. avelino

FARMÁCIA EM LISBOA

arqs. b. d'almeida e v. palla

CASA EM LAMEGO

arqs. j. andressen e r. martins

LUGAR DO ARTISTA PLÁSTICO

comentário pelo arq. frederico george



ARQUITECTURA

S U M Á R I O

ARTIGOS

Um Teatro Total. Actor Álvaro Benamor	7
Carta de Atenas (Continuação)	17
Lógica? ou Estética? Arq. M. F. Kirchman	19

ARQUITECTURA

Café em Lisboa. Arqs. G. do Carmo e O. Avelino	2
Farmácia em Lisboa. Arqs. B. d'Almeida e V. Palla	4
Casa em Lamego. Arqs. J. Andressen e R. Martins	12

SECÇÕES

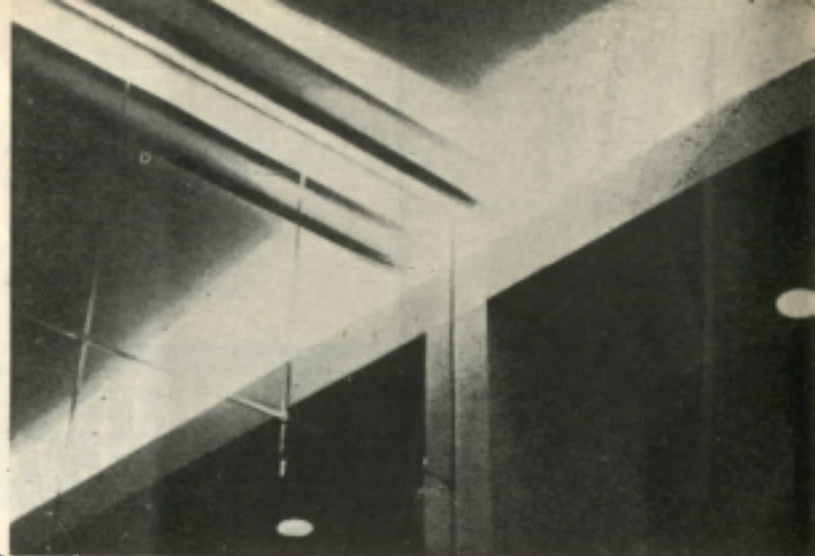
Cartas de Leitores	6
--------------------	---

DIRECTOR: P. PEREIRA DA COSTA • EDITOR: ARQUITECTO JOÃO SIMÕES • PROPRIEDADE DE INICIATIVAS CULTURAIS ARTE E TÉCNICA, L.C.A.T., LDA • COMPOSIÇÃO E IMPRESSÃO: EMPRESA DE TIPOGRAFIA E PUBLICIDADE, LDA, T. DO SEQUEIRO, 4/B, LISBOA • ADMINISTRAÇÃO (PROVISÓRIAMENTE): T. DO SEQUEIRO, 4, R/C LISBOA • TELEF. 2 4989 • CRÁVURAS DA FOTOGRAFURA ARTÍSTICA, LDA, RUA DAS GÁVEAS, 67, 1.º, 850 • ASSINATURAS: PORTUGAL E ESPANHA: 6 NÚMEROS, 42600 / 12 NÚMEROS, 20500 • COLÓNIAS PORTUGUEZAS E BRASIL: 12 NÚMEROS, 100800 • OUTROS PAÍSES: 12 NÚMEROS, 120800 • AS ASSINATURAS PAGAS ADIANTADAMENTE, INICIAM-SE EM QUALQUER NÚMERO

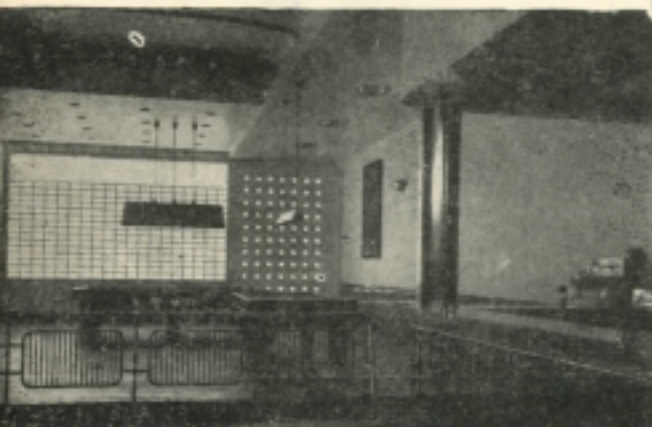
ANO XXI • 2.ª SERIE • NÚMERO 27 • OUTUBRO-DEZEMBRO DE 1948

ESTE NÚMERO DE "ARQUITECTURA" FOI ORGANIZADO PELOS ARQUITECTOS BENTO D'ALMEIDA, MANUEL BARREIRA E VÍCTOR PALLA

ARQUITECTURA

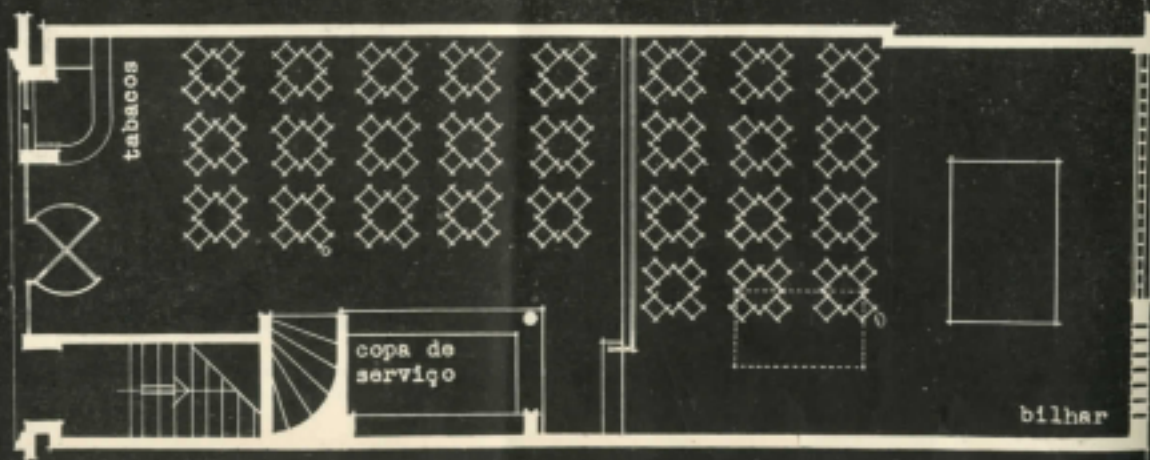


CAFÉ EM LISBOA

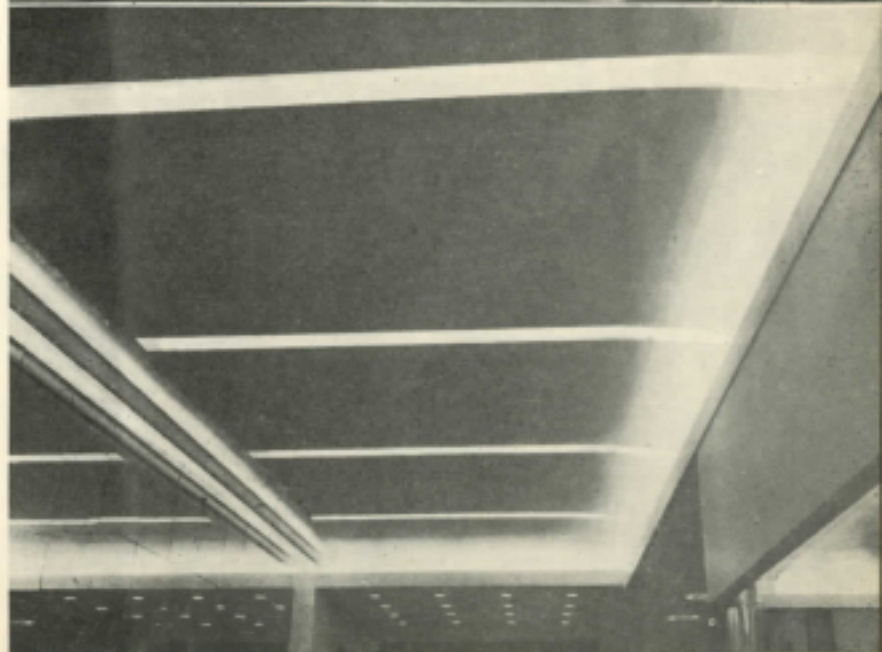
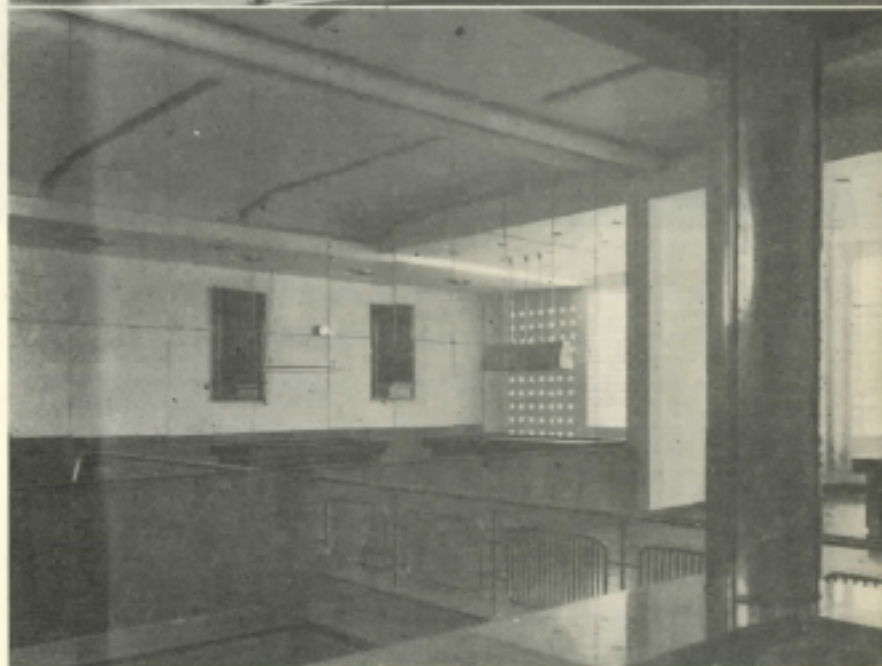
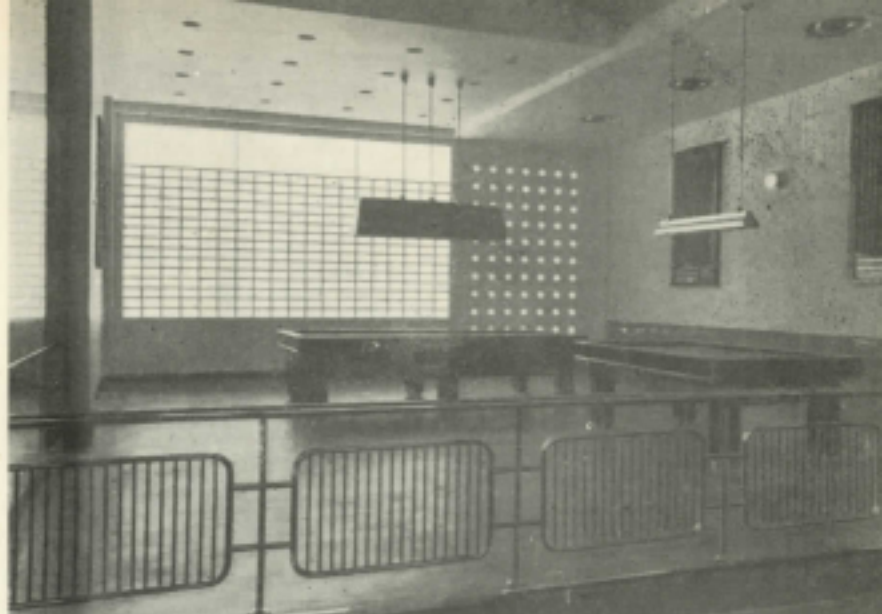


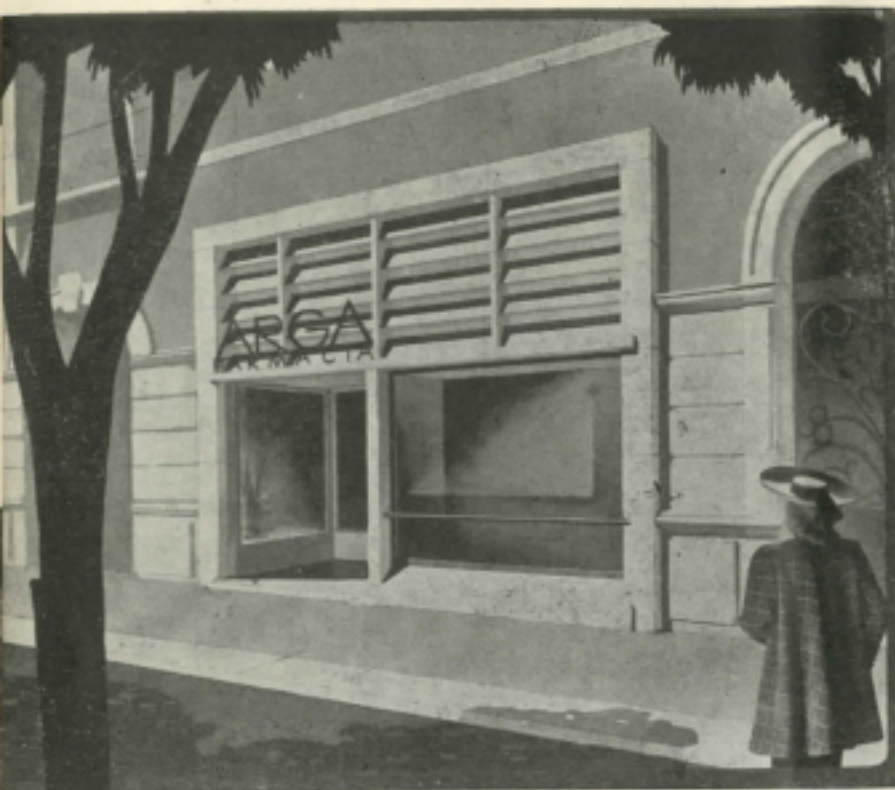
ORLANDO AVELINO E GARIZO DO CARMO, ARQUITECTOS

PLANTA AO NÍVEL DA RUA



Aproveitamento e ampliação de uma pequena cave e de um rés-do-chão foi o material apresentado aos arquitectos, com a agravante de soluções anteriores, como a fachada e todo o mobiliário a conservar. As dimensões e pés direitos das salas, por excessivas profundidade e altura, em contraste com exígua largura, vieram agravar ainda mais o problema, que foi resolvido pela aplicação de espelhos em toda a parede esquerda e pela alteração dos pés-direitos, criando níveis diferentes e rebaixando tectos. A zona de Café propriamente dita é nitidamente separada de uma outra destinada a competições de bilhar (match). O espaço eventualmente ocupado por um bilhar pequeno e por uma pequena zona de chá destina-se, quando das competições, à arrumação de uma reduzida plateia. No piso inferior, além do salão de bilhar e de mesas para variados jogos, estão também os serviços sanitários, escritório e garrafeira. O interesse deste arranjo nasceu duma inteligente aplicação de materiais, da feliz solução do problema da iluminação (luz fluorescente indirecta combinada com luz incandescente) e de uma perfeita harmonia das cores e das proporções.



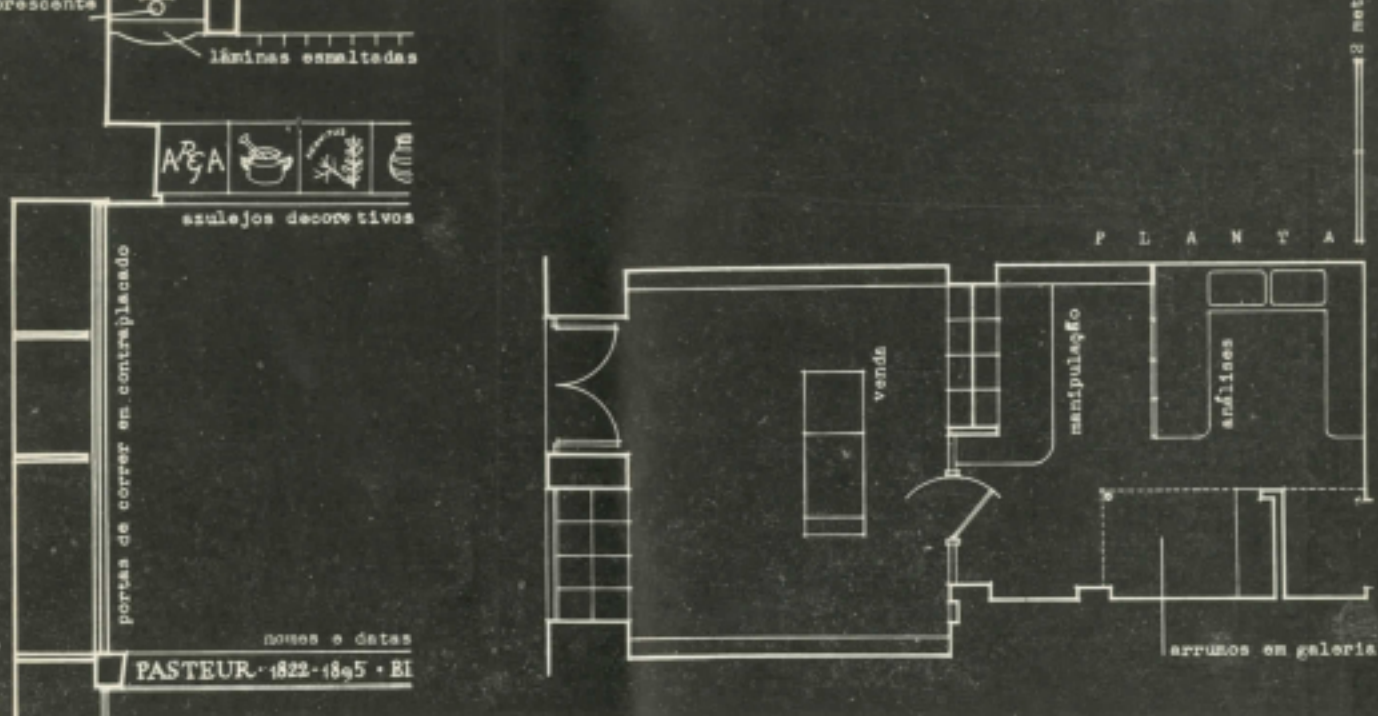


O ARRANJO DA FACHADA
NÃO FOI AUTORIZADO PELO
PROPRIETÁRIO DO PREDIO

FARMÁCIA EM LISBOA

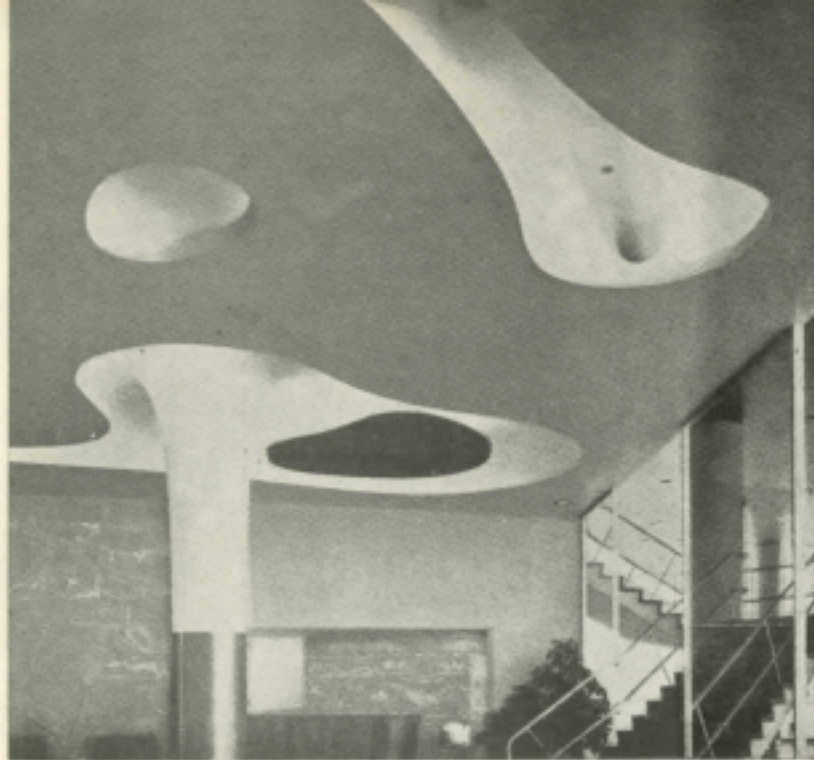
BENTO D'ALMEIDA E VICTOR PALLA, ARQUITECTOS





Um aproveitamento simples e prático da área e dos pés direitos, condicionado pelas pequenas dimensões e por um orçamento que exigia materiais pouco dispendiosos. A solução arquitectónica traduz o carácter do estabelecimento. Pavimento de mosaico hidráulico amarelo, tetos e paredes estucados. Madeiras na cor natural ou esmaltadas em amarelo muito claro. Na faixa sobre a vitrine, pintada de castanho escuro, lêem-se em negativo nomes célebres na Farmácia. A sanca de iluminação tem um frizo de azulejos decorativos (figuras avulsas: objectos de farmácia, plantas medicinais, e o emblema da casa). Luz fluorescente directa. Móveis sóbrios e funcionais.





CARTAS DE LEITORES

LUGAR DO
ARTISTA PLÁSTICOFREDERICO GEORGE
RESPONDE AO ARTIGO
DE VICTOR PALLA

O problema que você debateu no seu artigo — Lugar do artista plástico — entusiasmou-me.

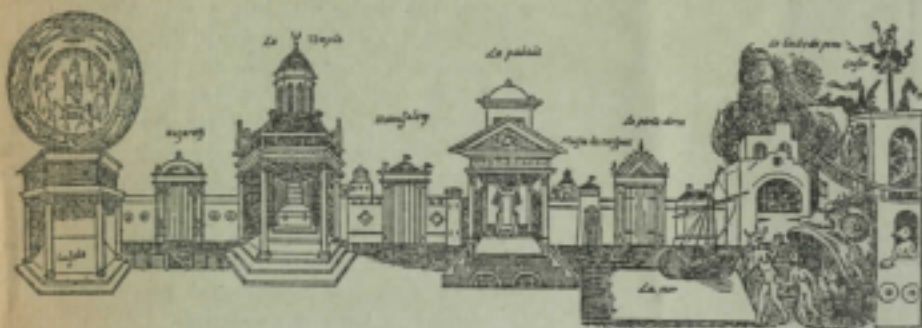
É um problema vivo, cheio de actualidade e reveste-se duma importância, podemos dizer vital, para o futuro da Arquitectura. Foi portanto uma agradável surpresa lê-lo e meditar sobre um ou outro ponto que você apresenta. Considero dever meu dar-lhe parte do que penso, reforçar, se me é permitido, e discordar, ainda que ligeiramente, dalgumas proposições, uma vez que no último número de «Arquitectura» se fazia apelo a respostas e opiniões aí publicadas. Diz você logo de início: «Se múltiplas tendências divergentíssimas separam os artistas dentro de cada ofício, separação que se torna ainda mais nítida quando se confrontam obras de géneros plásticos diversos, ¿ como conseguir na obra arquitectónica em que escultores e pintores serão chamados a colaborar aquela

unidade] indispensável à verdadeira obra de arte ?

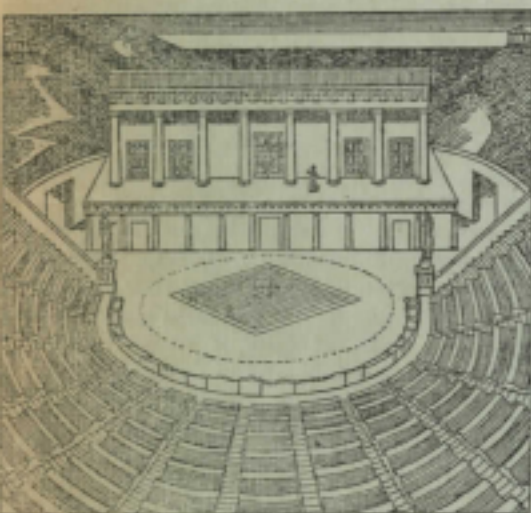
Permita-me que discorde da primeira parte da sua afirmação. Não existem diferenças fundamentais. ¿ Porventura as intenções do arquitecto ao compor (considero implícita a resolução técnica) uma obra não serão semelhantes às do escultor ao compor uma estátua ? num e noutro caso não procuram os dois ordenar esteticamente volumes ? ¿ E não serão também semelhantes às do pintor quando pela escolha da textura e cor dos materiais procura harmonias ou desharmonias capazes de emocionar ?

Na pergunta do escultor americano que você transcreve: «Desde que é o arquitecto quem deve ter a última palavra sobre o projecto realizado não se seguirá que deveria ser ele próprio a criar a pintura, a escultura e outras obras complementares ?» parece incluir a pintura e escultura

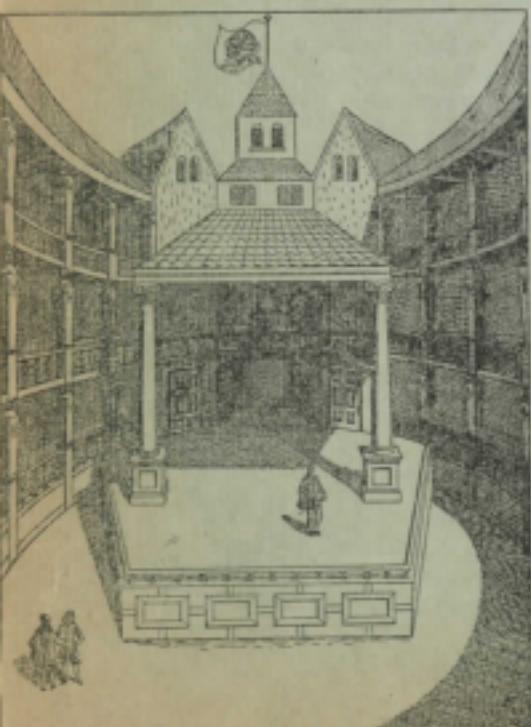
UM TEATRO TOTAL



QUADRO DA MISE-EN-SCÈNE MEDIEVAL: CENA SIMULTÂNEA OU JUXTAPOSTA. MANUSCRITO DA «PAIXÃO» DE VALENCIENNES, 1547.



O ANFITEATRO GREGO (V-IV SEC. A. C.)



UM TEATRO ISABELINO DE BANKSIDE

Difícilmente se conseguirá, entre nós, uma melhoria capaz do «processus» teatral, enquanto o Estado, o município ou a iniciativa particular não se dispuserem a construir novo utensílio cénico que permita reintegrar o drama no esplendor das suas melhores épocas.

O tempo tem provado que a sala usual de espectáculos de que dispomos — ainda na estrutura exacta que os italianos barrocos nos legaram — limitadíssima, pouco dúctil, está longe de satisfazer as exigências cénicas das grandes obras da dramaturgia universal.

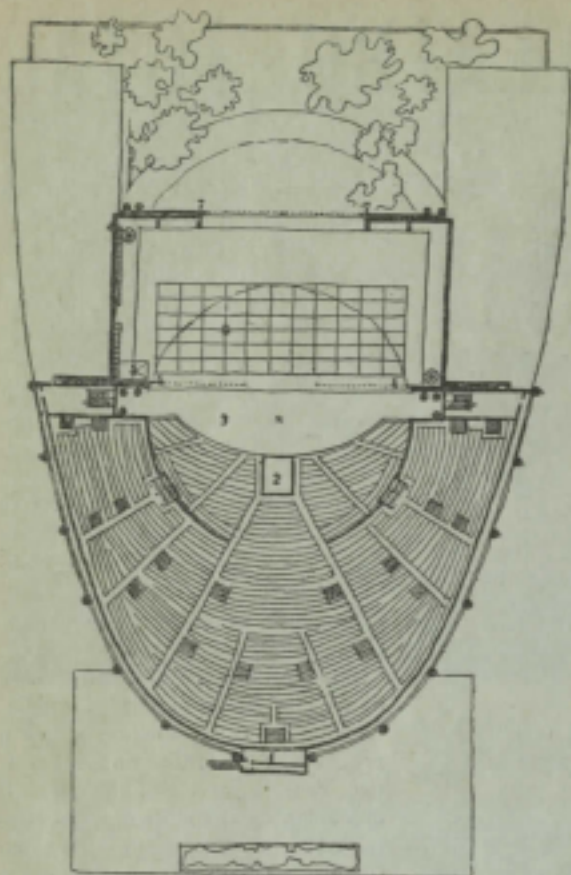
Em todos os grandes ciclos da história do teatro, nunca o dramaturgo-poeta ao trabalhar um texto, deixou de ter em vista as condições imediatas ou de circunstância em que o produziria: presentes no seu espírito, cena, actores e público, condicionavam-lhe o âmbito da obra. Destes três elementos primordiais não tinha menor importância decerto, o módulo do edificio cénico. Ora aconteceu que o escritor nesses períodos áureos teve sempre a servi-lo um instrumento dramático ideal. Daí que resultou? Um ritmo dramático admirável em que se mantinha puríssima a unidade teatral, um círculo fechado, um contacto mais íntimo: uma emoção comum. Estabelecia-se aquele fluído, aquele laço de reconciliação fraternal entre o público de todas as classes, numa palavra: fazia-se Teatro.

Foi assim na Grécia, foi-o nos Mistérios e Moralidades medievais, e fulgarantemente o foi na Espanha e na Inglaterra do século XVII.

Ora muito há, que animadores e arquitectos especializados, de outros países menos retrógrados do que o nosso, têm estudado este problema técnico e levado a cabo, com excelente êxito, tentativas várias e curiosas afim de o resolver e conseguir um óptimo de condições materiais para a efectivação do rito teatral.

Muitas foram as expressões plásticas encontradas: desde o pequeno teatro experimental e desmontável, até

ÁLVARO BENAMOR



TEATRO DRAMÁTICO PARA 4.000 ESPECTADORES, DENTRO DO ESPÍRITO DE UMA REATEATRALIZAÇÃO DO ESPECTÁCULO, ARQUITECTO PIERRE SONREL PLANTA GERAL

às estruturas mais complexas. Como era lógico, o melhor instrumento dramático havia de surgir de um composto de elementos que prolongassem a linha da boa tradição. E assim foi. O *teátron* grego deu o arranjo em arquibancada dos lugares para o público; quanto ao local da acção, partiu dum belo princípio do teatro isabelino, o «apron stage»: o avanço do proscênio até ao ângulo do espectador. Encontrara-se, sem dúvida, a solução exacta para um teatro futuro. Com o melhor material de duas épocas gigantes conseguiu-se a harmonia desejada. Com efeito um teatro desta contextura — e apetrechado, como é óbvio, dum palco rotativo ou de elevadores ou de qualquer sistema que consiga a rápida mudança dos «décors» — um tablado assim, dizíamos, está apto a realizar plenamente o milagre teatral: desde a sua origem religiosa e hirta até à genial expressão de Molière, de Lope, de Shakespeare e de Musset.

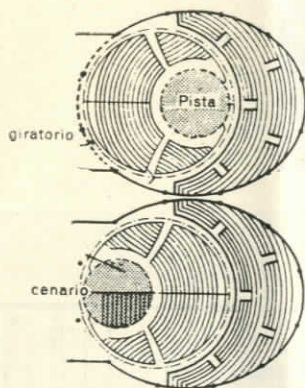
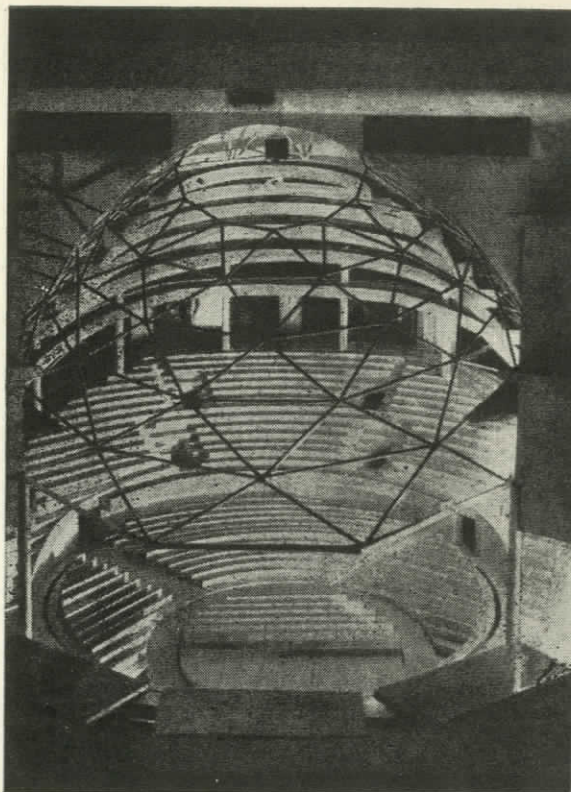
Como espécimes de edifícios que satisfazem plásticamente o princípio dum «teatro-total», poderemos citar para ilustração do que dissemos, um projecto muito original de Walter Gropius — Berlim, 1926 — (infelizmente ainda não executado), várias sugestões notáveis de Pierre Sonrel, colaborador valioso de Baty, Copeau, Dullin e Barsacq, o Teatro Schumann de Francfort (1932), e, sobre todos, o magnífico Teatro de Malmö, uma cidade sueca de provincia (30.000 habitantes), que possui a maior e sem dúvida a melhor sala de espectáculos da Escandinávia e talvez do Mundo.

TEATRO DRAMÁTICO PARA 4.000 ESPECTADORES. ARQUITECTO PIERRE SONREL. DIVERSOS ASPECTOS DA CENA



«... ce sont des théâtres réservés à la haute société, ce n'est plus le théâtre populaire aux foules immenses de l'Antiquité.»

AUGUSTE PERRET



Teatro que Walter Gropius concebeu para Piscator, o notável «regisseur», apóstolo do teatro social, que na Alemanha pre-nazi operou uma completa revolução na arte dramática, instaurando uma cena de acentuadas tendências populares em oposição aos propósitos marcadamente heráldicos de Reinhardt. Um tal veículo está apto a manter incorrupta a intensidade expressiva, a força mágica e suasória dos grandes textos.

Vejamos a estrutura dos seus dois elementos principais: a sala é um vasto anfiteatro de curvas muito puras a tocar nos extremos uma cena giratória de vinte e um metros de diâmetro, onde simultaneamente se podem manobrar cerca de quarenta cenários. O prosccênio, o «apron-stage» de que já falámos, — aqui dividido em quatro superfícies móveis, permitindo diferentes planos — insinua-se intimamente na plateia, obtendo-se, sempre que as circunstâncias o requeiram, ou a valorização humana do actor através de cenas jogadas perto do público, ou a evolução do coro antigo num hemicírculo de orquestra. O *téatron* apresenta-

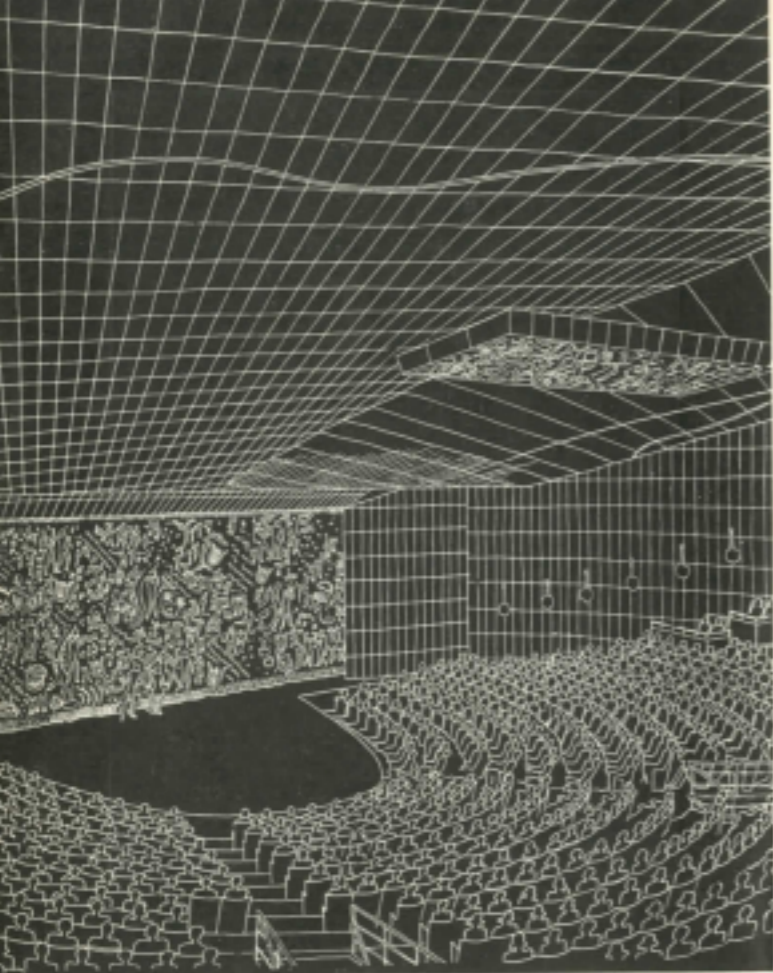
-nos também uma novidade muito curiosa: em dias de pouca afluência de espectadores, para evitar a estes e aos artistas, a má impressão causada por uma plateia débil, possui a sala um sistema de divisórias articuladas que permite diminuir as dimensões da mesma, conseguindo-se assim, e por este processo engenhosíssimo, três lotações diferentes. É de notar que na unificação do «auditorium» em anfiteatro, se resolve, não só um factor técnico primordial — melhor visibilidade — como se suprime o carácter «precioso» das frisas e camarotes, nivelando-se entre si as várias categorias sociais, como num templo.

Outros pormenores técnicos, como disposição de volumes arquitectónicos, iluminação, elementos decorativos, etc., fazem deste edifício uma das mais notáveis realizações para quebrar a imutabilidade da cena «rococó».

Um teatro como o de Malmö — duma homogeneidade perfeita e tão inteligentemente concebido — na esteira da boa tradição, muito pôde contribuir para valorizar e renovar o drama.

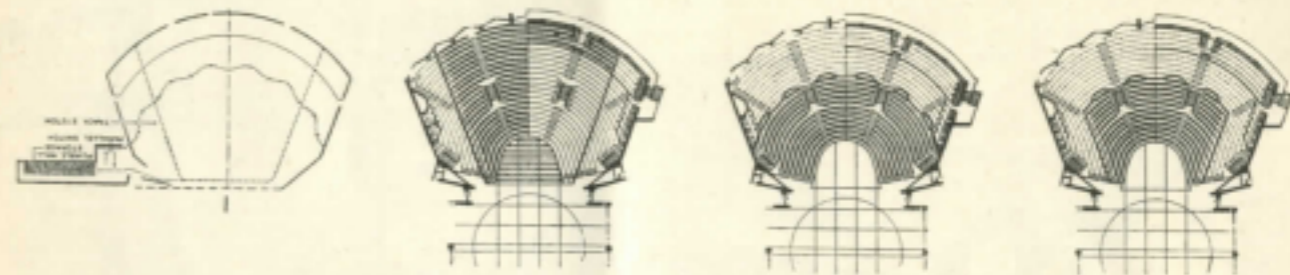
Nesta transformação plástica o simbolismo teatral voltará a encontrar o clima perdido.

Em cada espectador ressurgirá o antigo iniciado.



O NOVO CENTRO DE ESPECTÁCULOS
REUNE AS FUNÇÕES DE TEATRO

DE MALMO (SUÉCIA) CONSTRUÍDO POR UMA SUBSCRIÇÃO PÚBLICA,
DECLAMADO DE TEATRO DE ÓPERA E DE SALA DE CONCERTOS



AS POSSIBILIDADES DE SUB-DIVISÃO DA SALA DE ESPECTÁCULOS:

400 LUGARES

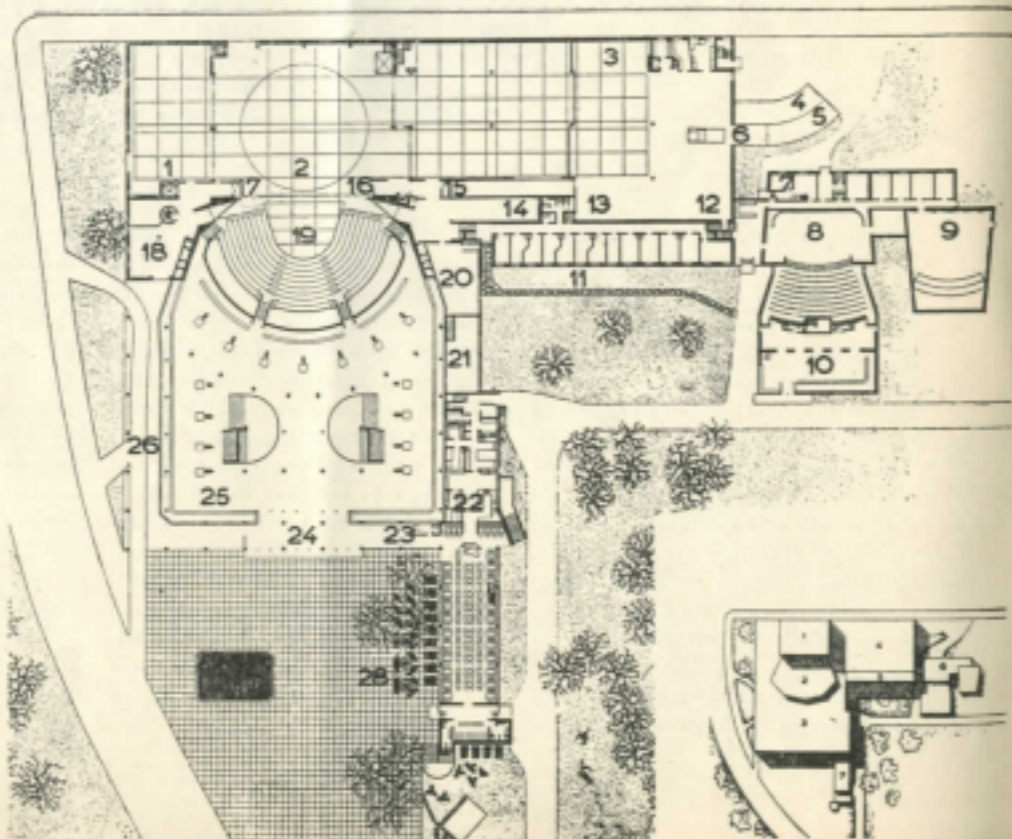
800 LUGARES

1200 LUGARES

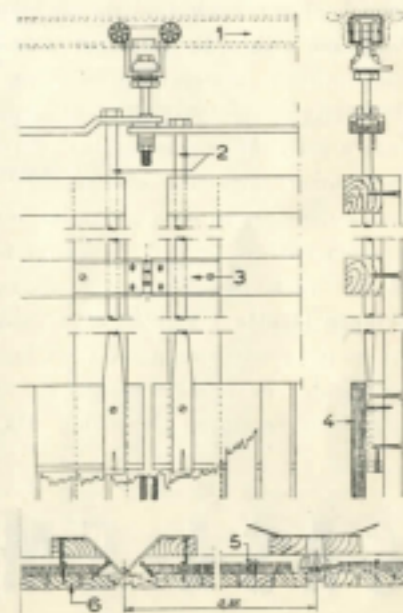
ESQUEMA DOS TABIQUES

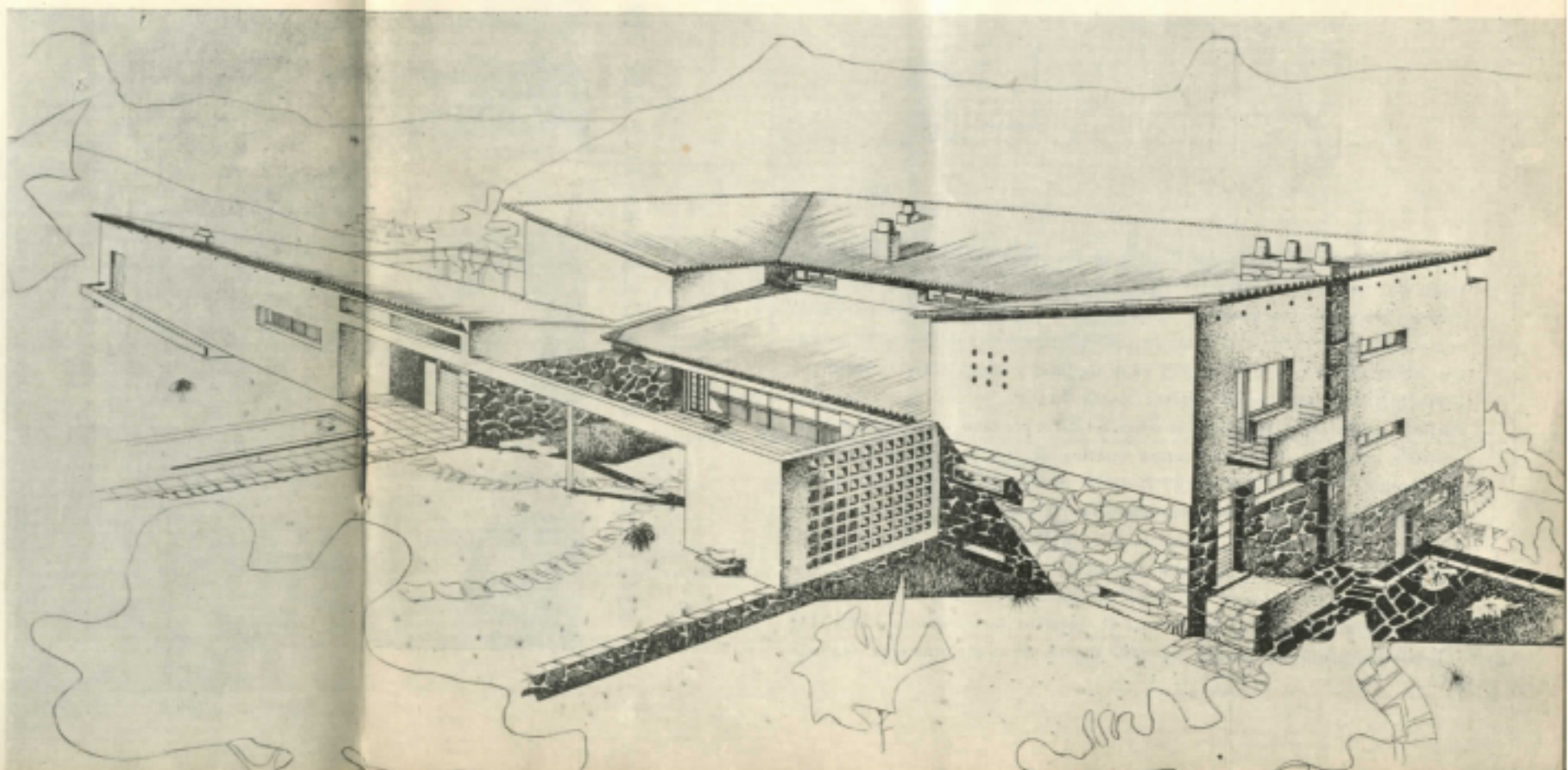
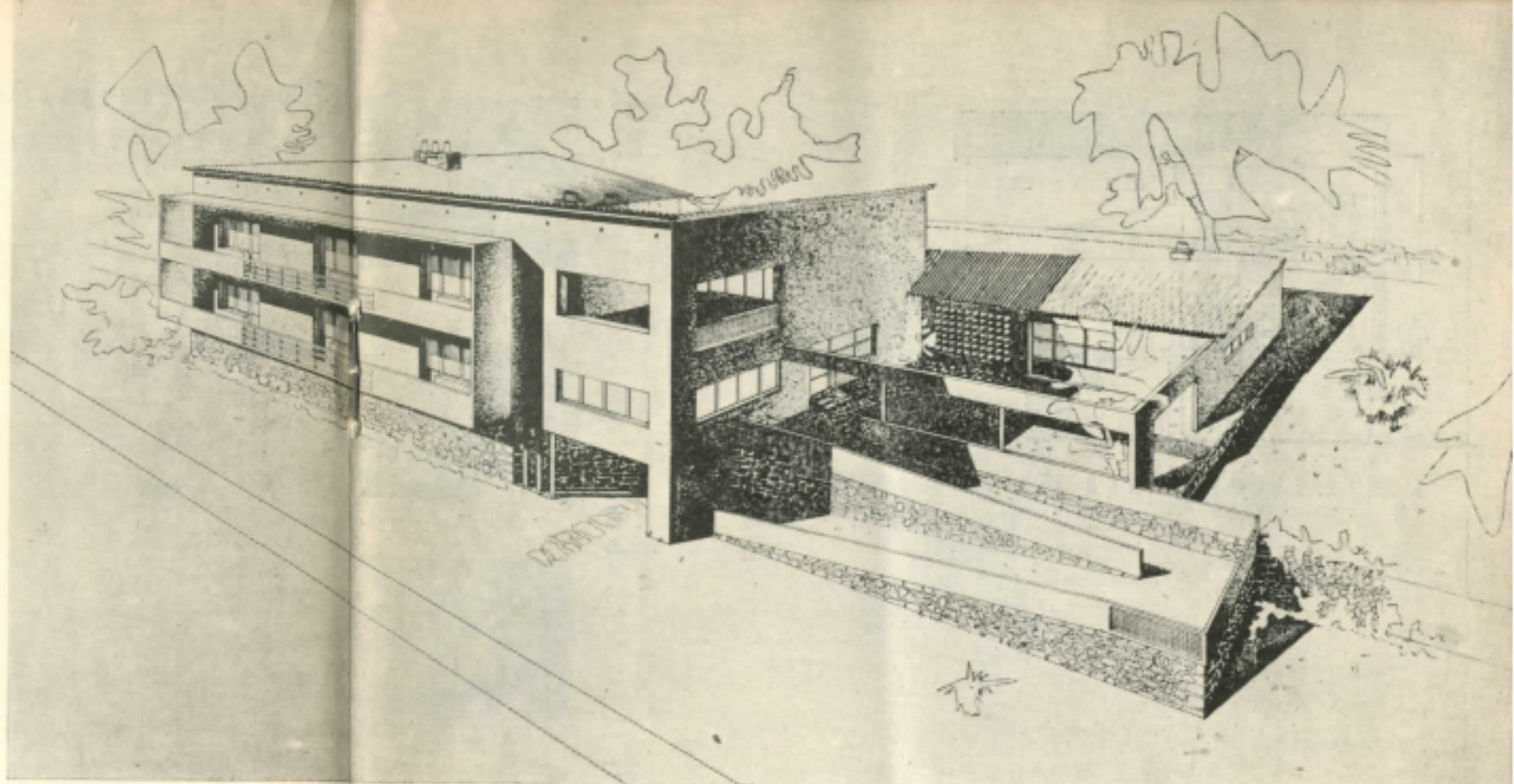


RÉS-DO-CHÃO: 1. GEMA LATERAL - 2. GEMA PRINCIPAL - 3. OFICINAS
4. RAMPA DE ACESSO À CAVE - 5. RAMPA DE ACESSO À CÉVA - 6. ENTRADA
DE CAMIONS - 7. ANEXOS - 8. PALCO DO TEATRO DE ENSAIO - 9. ENBAIOS
DE ORQUESTRA - 10. FOYER - 11. CAMARINS - 12. PINTURA - 13. ADERECOS
14. CAIXA DAS VITÓRIAS DE SEPARAÇÃO DA SALA - 15. FRMAZEM - 16 E 17. JOGO
DE ÓRGÃOS - 18. ACESSÓRIOS - AVANT-SCENE MÓVEL - 20 E 21. SALAS
DE ESTAR - 22. COZINHA - 23. CAIXA - 24. ENTRADA - 25. HALL
DOS VESTIÁRIOS - 26. ACESSO DOS AUTOMÓVEIS - 27. LAGO - 28. CAFÉ



TABIQUE MOVEL DE DIVISÃO DA
SALA: 1. CALHA - 2. VARÃO DE
FERRO - 3. DOBRADIÇA - 4. LÂMI-
NAS DE MADEIRA - 5. PAINÉIS PORO-
SOS - 6. LÂMINAS DE MADEIRA



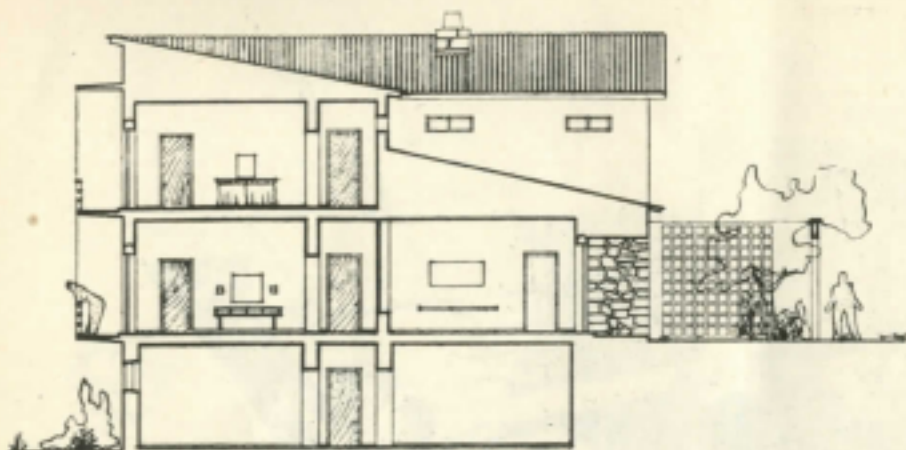


Situação e implantação — Na estrada que liga Lamego a Vizeu, a dois quilómetros de Lamego. O terreno é em socacos e a casa tira partido desse condicionamento. Estende-se na direcção das curvas de nível (Norte-Sul), abrindo-se sobretudo no lado das melhores vistas (Nascente).

Programa e solução funcional — Trata-se duma moradia com um número pouco vulgar de dependências e um grande desenvolvimento das zonas de recepção e estar. O primeiro pavimento, de que se não apresenta planta, aproveita a parte inferior do declive e foi destinado a instalações de pessoal, casa de engomar, garrafeira, arrecadações, aquecimento e carvoeira. Toda a casa tem zonas abertas para o exterior, inclusive o primeiro andar (quartos) que tem um terraço abrigado pela cobertura geral. As áreas de estar ao ar livre são defendidas do sol e dos ventos por vários processos (telhados, grelhagens).

Solução técnica — A moradia é construída essencialmente em granito da região (prepeanhos de 0,40 e 0,30), lagés e lintéis de cimento armado. Certos paramentos de pedra aparente. Cobertura de telha tipo «Campos» assente sobre uma armação de pinho. Alguns pavimentos da zona de estar e

CASA EM LAMEGO



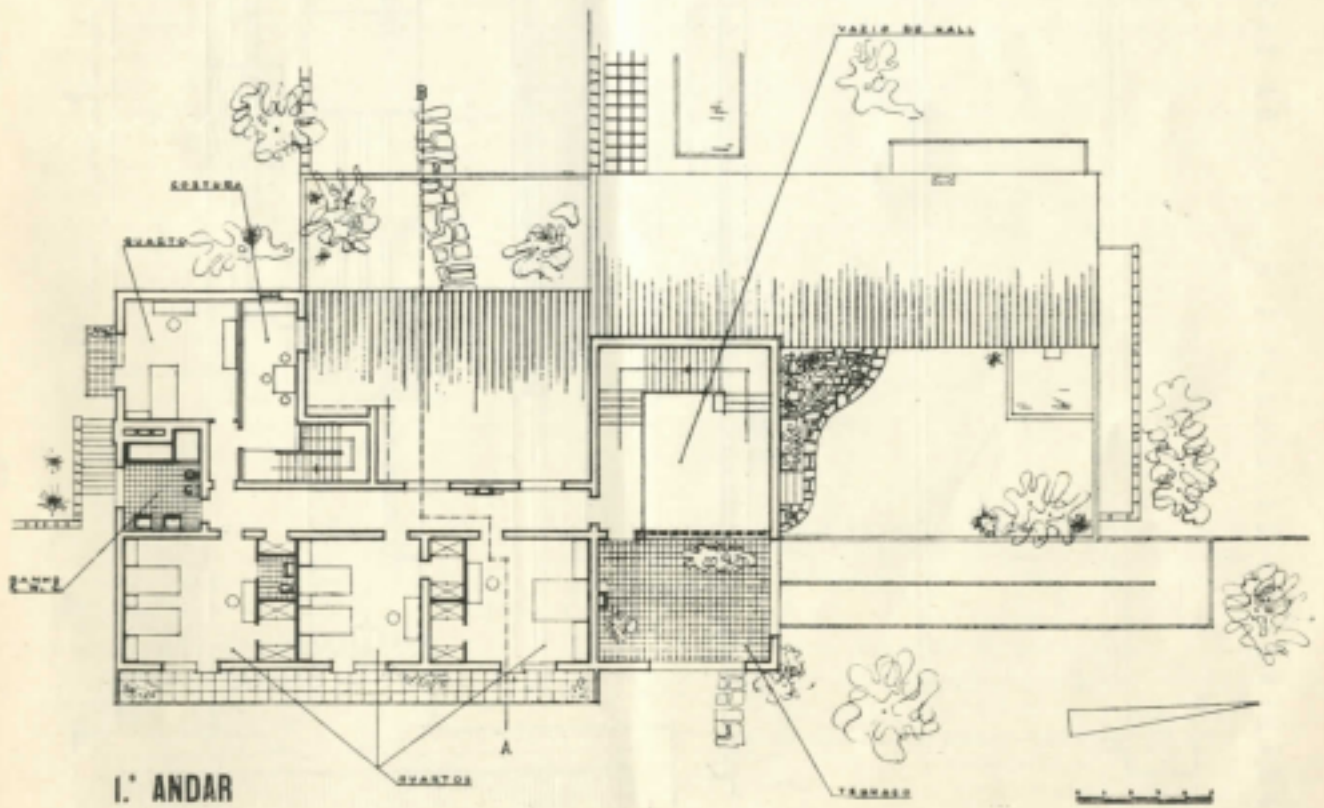
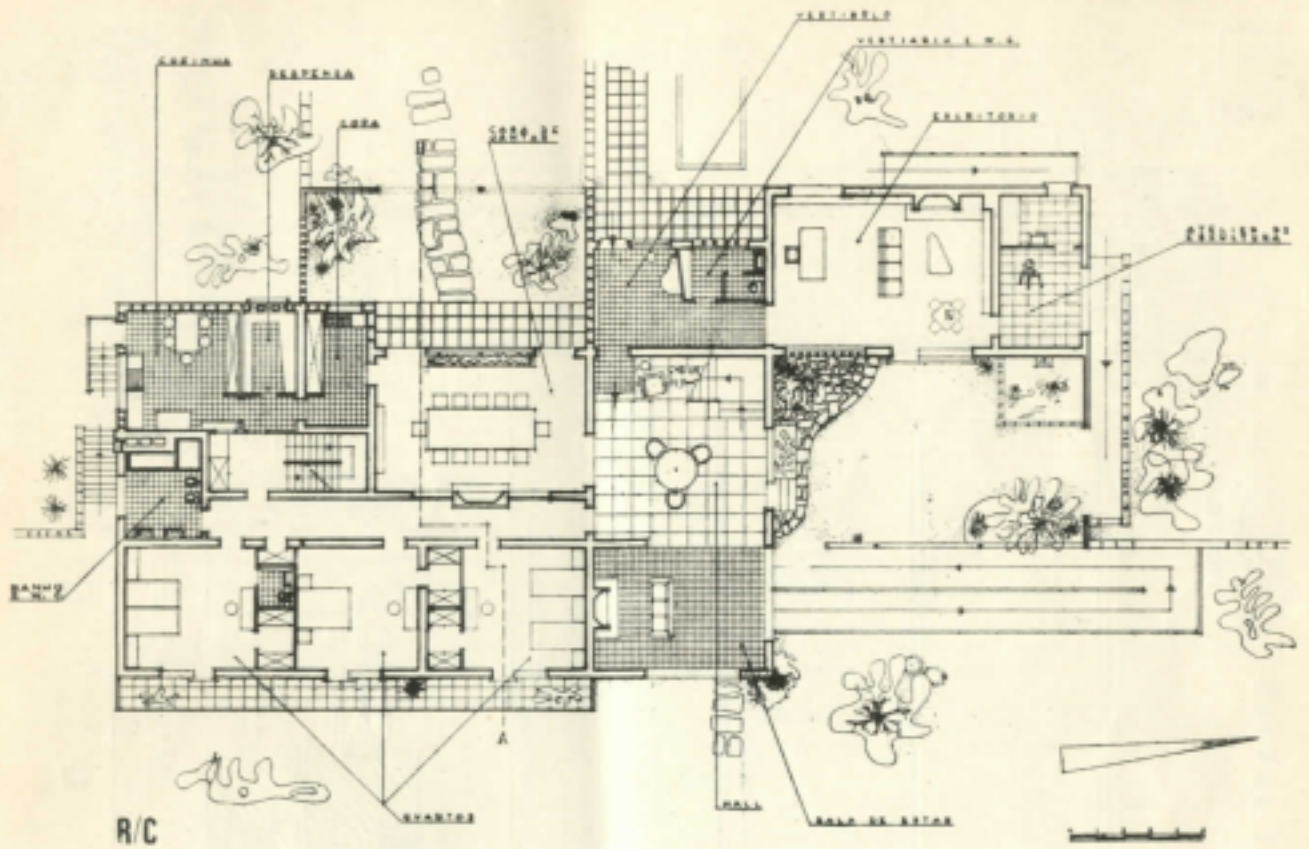
CORTE ESQUEMÁTICO À ESCALA DE 1:200

recepção revestidos a tejoleira. Certos tectos (biblioteca e casa de jantar) serão de madeira de castanho. Portas interiores de «tricolor» (cortiça e contraplacado de macacaúba). Todas as janelas protegidas por estores de comando interior. Caixilharias de castanho, quase todas de correr. O pormenor apresentado tem duas partes centrais fixas e duas laterais corrediças. Perfis metálicos asseguram a defesa contra o vento.

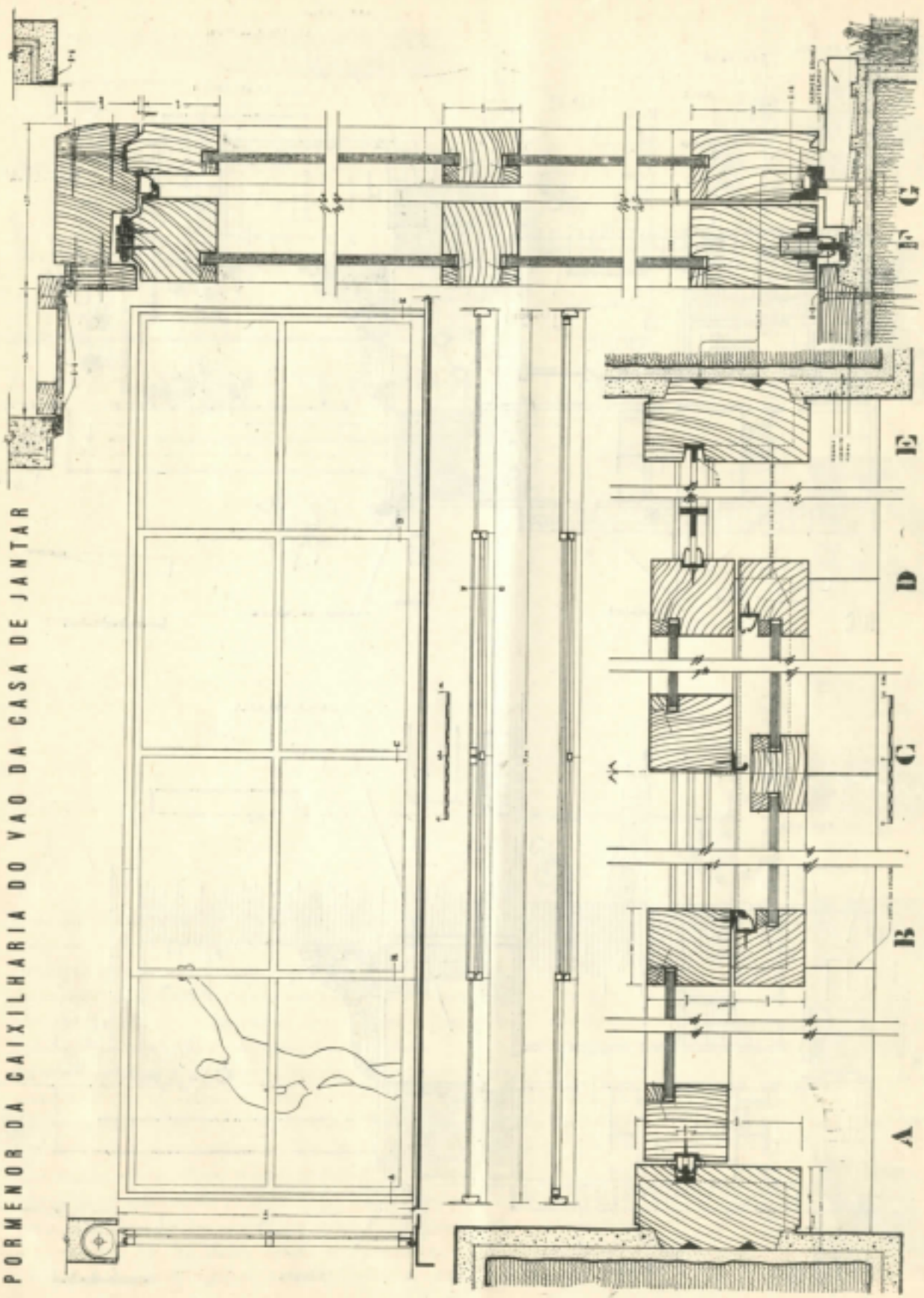
Partido estético — Aproveitam-se os materiais e processos tradicionais (preanhos, madeiras, telhados) numa estética de franqueza e simplificação anti-convenção que o emprego eventual do cimento armado sublinha. A estética da moradia é também em grande parte fruto da intenção da planta: distribuição em socalcos, inter-dependência do interior e do exterior. O ante-projecto tem sofrido pequenas modificações durante a construção; mas como os arquitectos têm acompanhado esta, passo a passo, todas as alterações e pormenores são estudados dentro do espírito do conjunto. ARQUITECTURA publicará fotografias da casa depois de completamente acabada.

A CONSTRUÇÃO DA CASA ATINGIU UMA FASE QUE PERMITE JÁ AVALIAR O INTERESSE DA SOLUÇÃO ARQUITECTÓNICA





16. PORMENOR DA CAIXILHARIA DO VAO DA CASA DE JANTAR



A CARTA DE ATENAS

CONTINUAÇÃO

42 A LIGAÇÃO ENTRE A HABITAÇÃO E OS LOCAIS DE TRABALHO DEIXOU DE SER NORMAL; IMPÕE PERCURSOS DESMEDIDOS.

De aqui para o futuro romperam-se as relações normais entre estas duas funções essenciais da vida: habitar, trabalhar.

Os subúrbios das cidades enchem-se de oficinas e de manufacturas e a grande indústria, que prossegue no seu desenvolvimento sem limites, é repelida para fora, para os arredores.

Na cidade, saturada, não podendo acolher novos habitantes, fizeram-se surgir de afogadilho cidades suburbanas, vastos e compactos lotes de caixas para alugar ou intermináveis repartições de lotes.

A mão de obra intercambiável, que não está de forma alguma presa por um estável liame à indústria, conhece a manhã, a tarde e a noite, de verão e de inverno, e a deprimente balbúrdia dos transportes em comum.

Horas inteiras dissolvem-se nestes deslocamentos desordenados.

43 AS HORAS AGUDAS DOS TRANSPORTES REVELAM UM ESTADO CRÍTICO.

Os transportes em comum, comboios suburbanos, autobuses e metropolitanos, não funcionam verdadeiramente senão durante quatro momentos do dia. As horas agudas, a agitação aí é frenética e os passageiros pagam caro, do seu bolso, uma organização que lhes dá cada dia horas de desordem a adicionar às fadigas do trabalho.

A exploração destes transportes é ao mesmo tempo minuciosa e custosa; a quota parte dos viajantes não sendo suficiente para lhes cobrir a despesa torna-os um pesado encargo público.

Para remediar um tal estado de coisas, têm sido sustentadas teses contraditórias: fazer viver os transportes ou proporcionar um bom viver aos que os usam? É preciso escolher! Umaz supõem a redução e as outras a ampliação do diâmetros das cidades.

44 PELA AUSÊNCIA DE QUALQUER PROGRAMA: CRESCIMENTO DESCONTROLADO DAS CIDADES, AUSÊNCIA DE PREVISÕES, ESPECULAÇÃO SOBRE OS TERRENOS, ETC., A INDÚSTRIA INSTALA-SE AO ACASO, NÃO OBEDECENDO A NENHUMA REGRA.

O SOLO DAS CIDADES—O solo das cidades e o das regiões vizinhas pertencem quase por inteiro a particulares.

A própria indústria está nas mãos de sociedades particulares sujeitas a todas as espécies de crises e cuja situação é por vezes instável.

Nada foi feito para submeter o arrojado desenvolvimento industrial a regras lógicas; pelo contrário tudo se deixou a improvisação que, se favorece por vezes o indivíduo, oprime a colectividade.

45 NAS CIDADES OS ESCRITÓRIOS ESTÃO CONCENTRADOS EM CENTROS DE NEGÓCIOS COMERCIAIS. ESTES CENTROS DE NEGÓCIOS INSTALADOS EM LOCAIS PRIVILEGIADOS DA CIDADE, PROVIDOS DOS MAIS COMPLETOS MEIOS DE CIRCULAÇÃO, TORNAM-SE RÁPIDAMENTE PRESA DE ESPECULAÇÃO, TRATANDO-SE DE NEGÓCIOS PARTICULARES, A ORGANIZAÇÃO ÚTIL AO SEU DESENVOLVIMENTO NATURAL, PECA PELA AUSÊNCIA.

O desenvolvimento industrial tem por corolário, o aumento dos negócios, administração particular e comércio.

Nada, neste campo, foi seriamente medido e previsto.

É preciso comprar e vender, estabelecer os contactos entre a fábrica ou a oficina, o fornecedor e o cliente. Estas transacções necessitam de escritório.

Estes escritórios são locais que reclamam uma instalação precisa, delicada, indispensável à expedição dos negócios.

Tais equipamentos, desde que isoladamente, são caros, tudo aconselha um agrupamento que assegure a cada um de per si as melhores condições de funcionamento; circulação cômoda, comunicações fáceis com o exterior, claridade, silêncio, boa qualidade do ar, instalações de aquecimento e de refrigeração, centros postal e telefónico, rádio, etc.

É PRECISO EXIGIR



46 ... QUE AS DISTÂNCIAS ENTRE LOCAIS DE TRABALHO E LOCAIS DE HABITAÇÃO SEJAM REDUZIDAS AO MÍNIMO.

Isto supõe uma distribuição nova, segundo um plano cuidadosamente elaborado, de todos os locais destinados ao trabalho.

A aglomeração das indústrias em anéis à volta das grandes cidades foi para certas empresas, uma fonte de prosperidade, mas é preciso denunciar as condições de vida deplorável que disso resultam para a massa.

Esta disposição arbitrária criou promiscuidades insuportáveis ou a obrigatoriedade de idas e vindas cuja duração não está conforme com o percurso quotidiano do sol.

As indústrias devem ser transplantadas PARA OS LUGARES DA PASSAGEM DAS MATÉRIAS PRIMAS, ao longo das grandes vias de água, de terra ou de ferro.

Um lugar de passagem é um elemento linear. AS CIDADES INDUSTRIAIS, EM LUGAR DE SEREM CONCÊNTRICAS, TORNAR-SE-ÃO, PORTANTO, LINEARES.

47 ... QUE AS ZONAS INDUSTRIAIS SEJAM INDEPENDENTES DAS ZONAS DE HABITAÇÃO, SEPARADAS UMAS DAS OUTRAS POR UMA ZONA DE VERDURA.

A cidade industrial estender-se-á ao longo do canal, da estrada ou da via férrea, ou, melhor ainda, destas três vias conjugadas.

Tornada linear e não mais anelar, poderá, ao fim e ao cabo de seu desenvolvimento, alinhar a sua própria zona habitacional que lhe será paralela.

Uma zona verde separará esta última dos edifícios industriais.

O alojamento, daqui para o futuro colocado em pleno campo, estará completamente protegido dos ruídos e das poeiras, ficando ao mesmo tempo tão próximo que serão suprimidos os grandes trajectos diários; tornar-se-á um organismo familiar normal.

As «condições da natureza» assim reencontradas, contribuirão para fazer cessar o nomadismo das populações operárias.

Três tipos de habitação estarão disponíveis conforme o gosto dos habitantes: A CASA INDIVIDUAL DA CIDADE-JARDIM; A CASA INDIVIDUAL GEMINADA DE UMA PEQUENA EXPLORAÇÃO RURAL, E ENFIM, O IMÓVEL COLECTIVO PROVIDO DE TODOS OS SERVIÇOS NECESSÁRIOS PARA O BEM ESTAR DOS SEUS OCUPANTES.

48 ... QUE AS ZONAS INDUSTRIAIS ESTEJAM CONTÍGUAS AO CAMINHO DE FERRO, AO CANAL E À ESTRADA.

A velocidade, bem moderna, dos transportes mecânicos, tanto para os que utilizem a estrada, como a linha férrea, o rio ou o canal, necessita que se criem novas vias ou se transformem as já existentes.

Programa de coordenação que terá em conta a nova distribuição dos estabelecimentos industriais e os alojamentos operários que os acompanharão.

49 ... QUE O ARTESANATO INTIMAMENTE LIGADO À VIDA URBANA DONDE DIRECTAMENTE PROCEDE, POSSA OCUPAR LOCAIS NITIDAMENTE DESIGNADOS NO INTERIOR DA CIDADE.

O artesanato difere, por sua natureza, da indústria e reclama disposições apropriadas. Emanada directamente de um potencial acumulado nos centros urbanos. Arte-

sanatos do livro, da bijouteria, da costura ou da moda, encontrarão, na concentração intelectual da cidade, a excitação criadora que lhe é necessária.

Trata-se aqui de actividades essencialmente urbanas e cujos locais de trabalho poderão estar situados nos pontos mais intensos da cidade.

50 ... QUE O CENTRO DE NEGÓCIOS DESTINADO À ADMINISTRAÇÃO PARTICULAR OU PÚBLICA, TENHA ASSEGURADAS BOAS COMUNICAÇÕES COM OS BAIRROS DE HABITAÇÃO ASSIM COMO AS INDÚSTRIAS OU ARTESANATOS SITUADOS NA CIDADE OU PROXIMIDADES.

Os negócios tomaram uma importância tão grande que a escolha do local urbano que lhes será reservado, requiere um estudo muito particular.

O centro de negócios deve encontrar-se na confluência da circulação, servindo ao mesmo tempo as zonas habitacionais, as zonas industriais e o artesanato, as administrações públicas, certos hotéis e as diversas gares (gares ferroviárias, de estradas, marítimas, aéreas).

IV CIRCULAÇÃO OBSERVAÇÕES

51 A REDE ACTUAL DAS ESTRADAS URBANAS É O CONJUNTO DAS RAMIFICAÇÕES DESENVOLVIDAS À VOLTA DAS GRANDES VIAS DE COMUNICAÇÃO. ESTAS ÚLTIMAS, REMONTAM, NA EUROPA, MUITO PARA LÁ DOS TEMPOS DA IDADE MÉDIA, OU ATÉ MESMO, POR VEZES, DA ANTIGUIDADE.

Certas cidades militares ou de colonização beneficiaram, desde a sua criação, de um plano estudado. Traçou-se primeiramente uma cintura, de forma regular, contra a qual iam dar as grandes vias de comunicação. A disposição interior conhecia uma útil realidade.

Outras cidades mais numerosas nasceram na intersecção de duas grandes estradas que atravessavam o país, ou então, no ponto de ligação de vários caminhos irradiando de um centro comum.

Estas estradas estão intimamente ligadas à topografia da região que lhes impõe frequentemente um traçado sinuoso.

As primeiras casas instalaram-se sobre as suas margens fazendo desta forma nascer ruas principais às quais vieram entroncar-se no decurso do crescimento da cidade, as artérias secundárias cada vez mais numerosas.

As vias principais, são filhas da geografia; algumas delas puderam emendar-se ou rectificar-se, mas conservarão sempre o seu determinismo fundamental.

(Continua)

Um dos argumentos dos adversários da arquitectura moderna é o de que os projectos de certos autores são de um racionalismo frio, cientificamente funcionais, desprezando o conteúdo estético e emotivo da arquitectura. Um arquitecto e professor americano ataca a arquitectura moderna com razões precisamente opostas. Embora discordando da maior parte dos pontos de vista expostos neste artigo, e sobre tudo da forma como estão formulados, ARQUITECTURA espera no entanto que ele contribua para a discussão frutífera acerca das características da arquitectura de hoje!



FORMAS DINÂMICAS SOBRE SUPTORES APARENTEMENTE FRÁGEIS SUBSTITUEM O ENTABLAMENTO E A COLUNA

LÓGICA OU ESTÉTICA?

UM ESTUDO DE MILTON FREDERICK KIRCHMAN SOBRE O IRRACIONALISMO DE ALGUMAS OBRAS MODERNAS

Precisamos de ter a certeza de nos compreendermos uns aos outros quando falamos da arquitectura moderna como duma expressão racional. Uma das correntes da arquitectura moderna — aquela que se torna conhecida pelo nome de «estilo internacional» — é hoje quase um movimento histórico, e pode ser apreciada criticamente. Embora seja algo difícil de definir, pois a sua influência espalhou-se por tantos povos e lugares, foi já descrita por numerosos escritores, e conhecemos-lhe as qualidades por fotografias e exemplos a nossa volta. Há várias ideias acerca desta corrente da arquitectura moderna que ganhariam em ser reexaminadas. Uma dessas ideias, que provém não dos proponentes mas antes dos que se opõem ao modernismo, é a de que a arquitectura do estilo internacional está reduzida a uma mera expressão «funcional» e «racional».

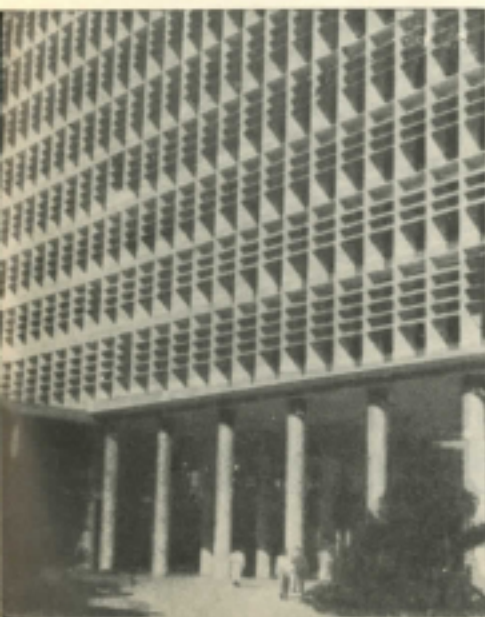
Os criadores da escola internacional negam que a sua arquitectura seja «funcional». Em boa verdade, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Walter Gropius e J. J. P. Oud, nomes que

nos habituámos a associar a esse movimento, subscreveram um credo estético que «deliberadamente se opunha à teoria nitidamente materialista do *funcionalismo*, teoria tão pouco realista que nunca chegou a ser posta em prática nem mesmo por aqueles que mais convictamente a defendiam»¹. Le Corbusier disse também que «A arquitectura tem outro significado e outros fins mais do que mostrar processos de construir e cumprir funções».

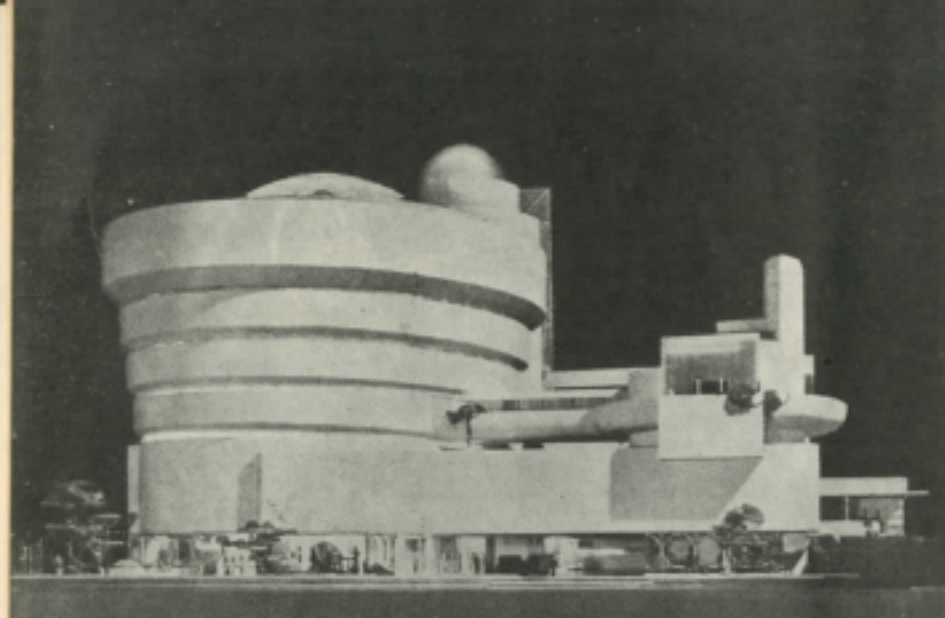
O estilo internacional não é tanto uma expressão dos materiais modernos, da técnica moderna, ou, vamos lá, de um partido científico em geral, como um resultado de princípios estéticos que nalguns dos seus fundamentos são mais anti-racionais do que racionais. Histórica e estilisticamente, este aspecto do modernismo está ligado ao cubismo, construtivismo, futurismo, purismo e movimentos artísticos afins. No uso que faz das formas geométricas

¹ Elizabeth B. Mock in «Built in U. S. A.».

COLUNAS PARCIALMENTE OCULTAS PELAS SOMBRAS TENDEM A DESAPARECER NO ESPAÇO



UMA "ATITUDE" ANTI-GRAVIDADE E NÃO OBJECTIVA TEM INFLUENCIADO MUITOS PROJECTOS MODERNOS



OS MATERIAIS PODEM SER ESCOLHIDOS E JUSTAPORTOS POR RAZÕES ESTRUTURAIS MAS TAMBÉM ESTÉTICAS



AS FORMAS ABREM-SE; OS ESPAÇOS INTERPENETRAM-SE; A FACHADA É INTENCIONALMENTE DESTRUÍDA



lembra a pintura e a escultura abstractas. Recusa o ornato porque é um estilo não representativo; serve-se das chamadas formas puras. É uma arquitectura do espaço. Nela, ciência e lógica adaptam-se para servir necessidades de expressão. A expressão é «sentida»: é um impulso interior. Como tal, o estilo internacional pode ser encarado como uma fase contemporânea de neo-romantismo expresso em termos da dinâmica e técnica modernas.

Proponho-me apontar alguns dos elementos que considero anti-racionais na arquitectura moderna — elementos que resultaram da influência da escola internacional — e «deixar correr o marfim». Só quando estes assuntos forem compreendidos, e não interpretados erroneamente, poderá este estilo de arquitectura ser devidamente avaliado.

Por exemplo, porque razão tantos exemplos da arquitectura do estilo internacional são «anti-gravitacionais»? Esta arquitectura procura formas dinâmicas. Cria o efeito de formas suspensas no espaço para conseguir uma intensidade que é mais emotiva do que racional, mais estética do que estrutural. Nestas obras modernas evita-se o sentimento da acção da gravidade. A relação entre viga e suporte oculta-se. O envasamento, entablamento e colunas da construção contraventada clássica foram esquecidos. Embora uma estrutura metálica seja essencialmente uma forma contraventada composta, a relação entre carga e suporte é destruída pelo ferrar das colunas com metais brilhantes que reflectem luz e portanto desmaterializam o efeito de uma substância sólida suportante. A Bauhaus de Gropius tem milagres de paredes de vidro que se erguem livres da estrutura. Mercê de reflexos cintilantes e sombras intensas sob o Sol, como em tantas das obras brasileiras, a parede transforma-se num jogo impressionista de luz e sombra, de espaços dentro dum espaço. Em muitos exemplos, o todo do edificio parece ser uma massa flutuante que repousa em pauzinhos relativamente frágeis em vez de sobre colunas palpáveis que quase clamam a sua qualidade de suportes. O carácter

«anti-gravitacional» do estilo não se pode identificar com processos de construção científicos; não nasce de necessidades técnicas. Não podemos dizer que seja função da planta. Essa fuga à gravidade, por si, é um processo estético.

Parece-me também que a arquitectura do estilo internacional é deliberadamente «anti-simétrica». Evitemos a palavra «assimétrica». O Erectheion é assimétrico; os Propileus são assimétricos. Mas nem um nem outro são anti-simétricos. A atitude que estamos a discutir é anti-simétrica porque evita a simetria. A simetria amarra as formas a uma lógica arbitrária. A simetria produz equilíbrio estático, mas a ordem e o equilíbrio conseguidos pela simetria não são considerados vantagens pelo estilo internacional. A sua ordem e equilíbrio são conseguidos por outros recursos.

A arquitectura internacional não é ilógica por ser anti-simétrica. Não é irracional no sentido de não ser motivada por um programa. Pelo contrário, o estilo internacional é altamente programático: é célebre pelos seus manifestos e excursões intelectuais. Subtendendo um sentido histórico quando falo aqui em anti-racionalismo. Talvez fosse melhor falar em anti-classicismo. Explico: o século dezanove assistiu a um conflito entre o classicismo e o romantismo. O classicismo não só se voltava para as antiguidades gregas e romanas e para o passado humanístico, como também procurava ordem e simetria, e um estilo definido e claro. O classicismo era tido como uma expressão racional, oposta ao romantismo, que procurava evasão num passado medieval e místico. O estilo internacional, no nosso século, tem também um cadastro histórico de protesto contra a coacção arbitrária da simetria e, consequentemente, do classicismo.

Outra feição de muitos edificios modernos é a planta aberta. Surgem-nos ao espirito comparações com a arquitectura barroca. O espaço é considerado uma entidade contínua. As formas abrem-se: uma liga-se à outra. Não há formas estritamente limitadas: todas se relacionam com o espaço em que existem e que aju-

dam a definir. Esta característica foi descrita estilisticamente como «atectónica». O estilo internacional faz largo uso de elementos atectónicos — paredes curvas, superfícies onduladas, formas sobrepostas, e outros elementos descritos em muitos livros. A obra de van der Rohe é conhecida pelo seu emprego de plantas abertas. Embora ele use planos, o seu estilo não é *planimétrico*, mas espacial. É, ao contrário do Barroco, o seu espaço não é plástico, de vazios e massas esculpidas, mas antes um espaço de elementos não-substanciais, desmaterializados, que se interpenetram e que por si próprios representam o espaço.

Sem discutir a contribuição arquitectónica da planta aberta, a questão está em que tais estratagemas estilísticos nem sempre são funcionais na sua origem ou aplicação. Muitas vezes um espaço fechado — um compartimento cúbico bem definido, por exemplo — serviria tão bem como um espaço aberto. Diante da possibilidade de escolha, o arquitecto influenciado pelo estilo internacional adopta o espaço aberto. Ainda outra característica do modernismo internacional que se pode isolar para análise é o uso de materiais de maneira não racional (funcional ou cientificamente), embora *podéssemos* dizer que essa maneira é racional entanto que coerente com o próprio estilo. Para exemplificar, há o uso frequente da alvenaria poligonal, pedras rústicas, aparelhadas irregularmente, colocadas ao acaso em espessos leitos de argamassa. Imagina-se facilmente a angústia do arquitecto que pede uma alvenaria poligonal aparelhada propositadamente e só consegue a silharia vulgar. O uso de pedra, cortiça, vidro, plásticos, ou o que quer que seja, produz um desejado efeito estético que tem a sua lógica na justaposição de elementos contrastantes, sublinhando por exemplo a textura e a cor, em vez de no uso científico ou técnico dos materiais.

Quanto ao *aspecto* que é aceite como resultado da técnica moderna, vejamos o uso dos elementos em consola. Tecnicamente, um elemento em consola pode ser necessário onde uma laje se estenda sobre a água



OS ELEMENTOS EM CONSOLA TÊM UMA FUNÇÃO ESTRUTURAL; MAS PODEM SER TAMBÉM ESTRUTURAS PURAMENTE ESTÉTICAS

ou não possa por qualquer outra razão ser suportada. Mas que dizer das lajes em consola de todas as casas que *não* se estendem sobre a água? A construção em consola nos projectos de estrutura rígida *pode* e *consegue* economia. O projectar em consola tem aplicações estruturais próprias. Mas o uso das consolas no estilo internacional nem sempre é racional a não ser, como há pouco se disse, num sentido estilístico. Pelo contrário, estruturalmente consideradas, as consolas são a maior parte das vezes aplicadas irracionalmente e mais simulam do que realizam uma lógica construtiva.

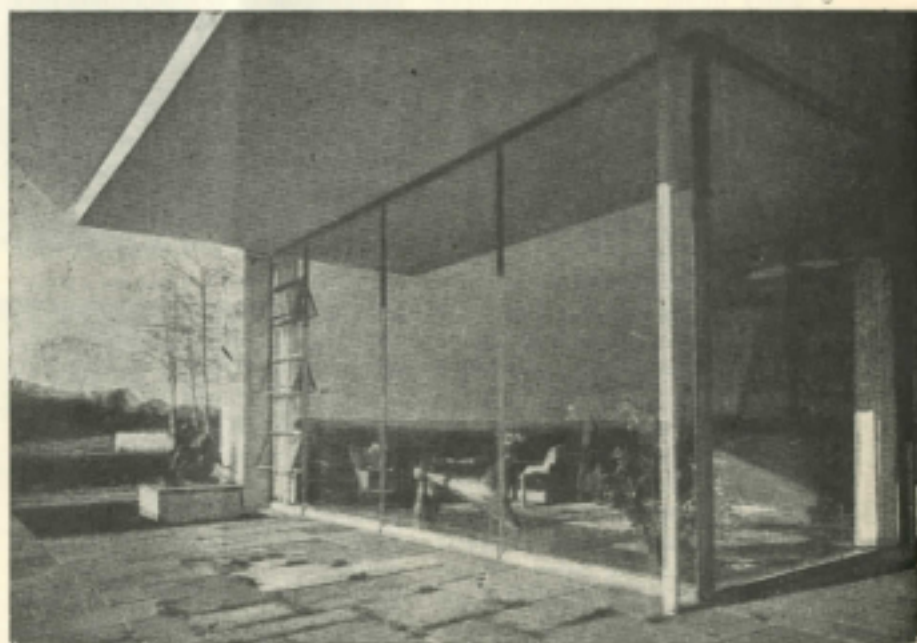
Outro caso é o das estruturas modulares. Nos estudos modulares do estilo internacional as colunas distanciam-se frequentemente segundo um ritmo regular. Escolhe-se uma unidade modular e este módulo serve de base para um retículo na estrutura. Permite-se que as colunas fiquem fora de um tabique ou parede vizinha, mesmo que seja possível ou desejável esconder uma coluna nessa parede. Isto é: quando o retículo se torna um fim em si, residindo tanto na aparência como na estrutura, e

sendo motivado por um conceito de formas livres, o módulo pode violentar verdadeiros benefícios estruturais.

Esta discussão foi inteiramente a respeito do estilo internacional e dos edifícios que ele influenciou, embora as propriedades mencionadas sejam compartilhadas por muita arquitectura moderna em maior ou menor grau. Nota-se, em vários dos mais recentes projectos de Frank Lloyd Wright, uma forte influência deste estilo que ele involuntariamente ajudou a criar.

Não sustento que o estilo internacional, ou a arquitectura em geral, deva abandonar estas qualidades particulares. Na verdade, sempre que empregadas inteligentemente, têm sido elementos de uma contribuição real para o aparecimento de uma arquitectura moderna genuína. Se queremos ser bons arquitectos modernos, deveríamos saber qualquer coisa da origem e natureza dos vários aspectos da arquitectura moderna. Com este conhecimento podemos tornar mais progressiva a arquitectura progressiva. Se puzermos a questão como deve ser, mais prontamente aparecerá a solução.

DE "PROGRESSIVE ARCHITECTURE", AGOSTO DE 1947



A ÂNSIA DE EXPRESSAR A ESTRUTURA É MUITAS VEZES EMOTIVA; UM PILAR PODE EVIDENCIAR-SE AGRESSIVAMENTE

CARTA DO PINTOR E ARQUITECTO FREDERICO GEORGE (CONT.)

na própria architectura. Creio residir neste conceito o germe do erro que você mais adiante muito bem condena quando se refere ao hábito de «dar uma parede para decorar ao artista plástico» e à necessidade do ornamento duma obra de architectura ser ditado pela própria estrutura e até quando possível constituir a sua própria estrutura.

Cita você depois as palavras de Miguel Ângelo: «Falta qualquer coisa ao artista, quer escultor quer pintor que não tenha praticado architectura». Belo, muito certo, mas arrego-me o direito de com a devida vênia dizer: «Falta qualquer coisa ao artista plástico que sendo architecto não tenha praticado pintura ou escultura». Le Corbusier começou a sua vida como gravador e cinzelador e de Max Bill todos conhecemos a sua actividade de escultor e pintor.

Não são certamente os escassos estudos de desenho e modelação mais ou menos objectivos da Escola de Belas Artes que concedem ao futuro architecto capacidade de projectar com um sentido plástico de pintor e escultor, e integrá-lo na sua obra. É certo que o aspecto técnico da execução dum projecto é como você diz um problema complexo, mas se o architecto se limitar simplesmente a essa resolução técnica utilitária não cumpre a sua missão. Talvez outros o possam também fazer, e porque não dizê-lo, até melhor.

A batalha do utilitarismo na architectura está ganha, pelo menos na maior parte dos paises do mundo, mas os próprios heróis do movimento moderno, sabiam ao fazê-lo que só funcionalismo não chega. Surge agora outra grande tarefa a cumprir: a integração do valor emo-

cional, nas funções materiais da architectura.

Para a cumprir não basta entregar nas mãos do decorador pintor ou escultor da obra e exigir-se então o «complemento» a «animação» do edificio.

Se, como diz o Victor Palla, é necessário que o pintor e o escultor vivam a obra, a maquette e o projecto, é também indispensável que o architecto esteja moldado, vivido na obra de arte de pintura ou escultura, e aberto às sugestões plásticas mesmo próximo da architectura dos pintores e escultores, porque, insisto, em certo ponto não existem diferenças entre architectura, escultura e pintura.

Não resisto a citar as palavras do escultor Isamu Noguchi a propósito da obra da American Stove Company.

Um abraço do Frederico George.

SÃO ESTAS AS PALAVRAS A QUE SE REFERE FREDERICO GEORGE:

Em certo ponto a architectura torna-se escultura e a escultura torna-se architectura; encontram-se. Temos de descobrir em que ponto isso se dá. Por exemplo: Uma parede é um elemento de architectura. As dimensões daquela parede são também um elemento de escultura. . . A escultura não mais será «colada» à architec-

tura, mas um próprio desenvolvimento da architectura — o que podeis chamar uma função emocional tal como coisa mecanicamente funcional — acentuar, pontuar dar dimensão ao espaço. Quando se põe uma escultura dentro dum dado espaço, ela delimita-o e dá-lhe uma dimensão. Esculturas modeladas na

parede não dão realmente qualidade ao edificio. Não são mais do que mera illustração. Há uma grande necessidade, nos novos projectos, de serem executados tendo em conta a escultura e a architectura. O que nos rodeia pode-nos fazer sentir melhor, mais felizes. Isto é o que penso acerca do que será o papel da escultura.

CARTA DO PINTOR E ARQUITECTO FREDERICO GEORGE (CONT.)

na própria architectura. Creio residir neste conceito o germe do erro que você mais adiante muito bem condena quando se refere ao hábito de «dar uma parede para decorar ao artista plástico» e à necessidade do ornamento duma obra de architectura ser ditado pela própria estrutura e até quando possível constituir a sua própria estrutura.

Cita você depois as palavras de Miguel Ângelo: «Falta qualquer coisa ao artista, quer escultor quer pintor que não tenha praticado architectura». Belo, muito certo, mas arrego-me o direito de com a devida vênia dizer: «Falta qualquer coisa ao artista plástico que sendo architecto não tenha praticado pintura ou escultura». Le Corbusier começou a sua vida como gravador e cinzeizador e de Max Bill todos conhecemos a sua actividade de escultor e pintor.

Não são certamente os escassos estudos de desenho e modelação mais ou menos objectivos da Escola de Belas Artes que concedem ao futuro architecto capacidade de projectar com um sentido plástico de pintor e escultor, e integrá-lo na sua obra. É certo que o aspecto técnico da execução dum projecto é como você diz um problema complexo, mas se o architecto se limitar simplesmente a essa resolução técnica utilitária não cumpre a sua missão. Talvez outros o possam também fazer, e porque não dizê-lo, até melhor.

A batalha do utilitarismo na architectura está ganha, pelo menos na maior parte dos paises do mundo, mas os próprios heróis do movimento moderno, sabiam ao fazê-lo que só funcionalismo não chega. Surge agora outra grande tarefa a cumprir: a integração do valor emo-

cional, nas funções materiais da architectura.

Para a cumprir não basta entregar nas mãos do decorador pintor ou escultor da obra e exigir-se então o «complemento» a «animação» do edificio.

Se, como diz o Victor Palla, é necessário que o pintor e o escultor vivam a obra, a maquette e o projecto, é também indispensável que o architecto esteja moldado, vivido na obra de arte de pintura ou escultura, e aberto às sugestões plásticas mesmo próximo da architectura dos pintores e escultores, porque, insisto, em certo ponto não existem diferenças entre architectura, escultura e pintura.

Não resisto a citar as palavras do escultor Isamu Noguchi a propósito da obra da American Stove Company.

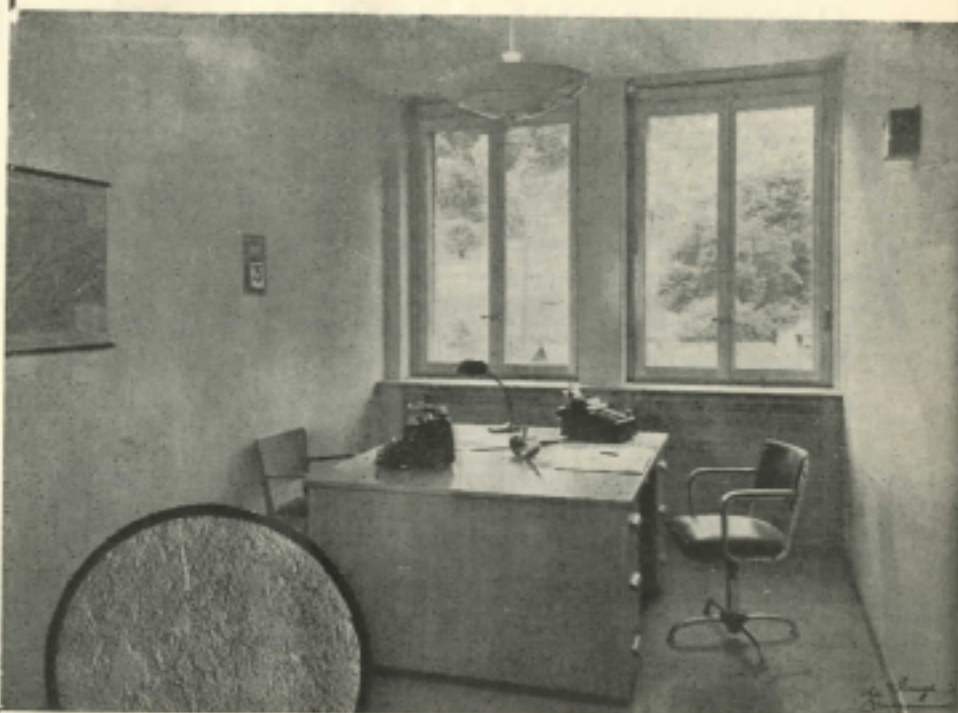
Um abraço do Frederico George.

SÃO ESTAS AS PALAVRAS A QUE SE REFERE FREDERICO GEORGE:

Em certo ponto a architectura torna-se escultura e a escultura torna-se architectura; encontram-se. Temos de descobrir em que ponto isso se dá. Por exemplo: Uma parede é um elemento de architectura. As dimensões daquela parede são também um elemento de escultura. . . A escultura não mais será «colada» à architec-

tura, mas um próprio desenvolvimento da architectura — o que podeis chamar uma função emocional tal como coisa mecanicamente funcional — acentuar, pontuar, dar dimensão ao espaço. Quando se põe uma escultura dentro dum dado espaço, ela delimita-o e dá-lhe uma dimensão. Esculturas modeladas na

parede não dão realmente qualidade ao edificio. Não são mais do que mera illustração. Há uma grande necessidade, nos novos projectos, de serem executados tendo em conta a escultura e a architectura. O que nos rodeia pode-nos fazer sentir melhor, mais felizes. Isto é o que penso acerca do que será o papel da escultura.



O «FASERIT» é um produto de revestimento interior, criado durante a guerra por técnicos Suiços. Produto patenteado e cuja originalidade e interesse não podem ser contestados a julgar-se pela rapidez com que se está propagando na Europa. Há fábricas em actividade na SUIÇA, BELGICA e ITÁLIA. Outras estão a ser montadas em FRANÇA, na ARGENTINA e até na INDIA INGLESA. Porquê tal sucesso?, porquê esta difusão excepcional visto existirem já numerosos produtos de revestimento?

É que os inventores SUIÇOS foram guiados nas suas pesquisas pelo cuidado de pôr à disposição do público um produto embora barato, mas de aspecto decorativo, e comparável, se não superior, aos mais bonitos e mais caros revestimentos existentes. Procuraram também substituir o revestimento clássico e barato, mas de frio aspecto, por um produto novo e económico, dando aos interiores uma aparência, uma impressão de conforto e de calor íntimo que fazem o encanto de todo o lar, mesmo o mais modesto.

A julgar por algumas obras que já se realizaram em Lisboa e Porto, podemos dizer que os esforços dos técnicos SUIÇOS foram coroados de sucesso.

Não temos a intenção de fazer uma descrição de todas as qualidades próprias do «FASERIT»; basta dizer que além do seu aspecto particularmente agradável, este produto tem vantagens excepcionais. Em nossa opinião, ele merece o interesse de todos aqueles que desejam estar ao corrente dos progressos feitos na arte da construção.

FASERIT

SEPULCHRE, LIMITADA • CONCESSIONÁRIOS EXCLUSIVOS PARA PORTUGAL E COLÓNIAS • AV. PRESIDENTE WILSON, 45-3.º • LISBOA • TELEFONE 64497