

ARQUITECTURA

ARQUITECTURA

S U M Á R I O

ARQUITECTURA

Clube de Tennis em Lisboa — Arquitectos Keil Amaral, Alberto Pessoa, Hernani Gandra	2
Arranjo de um sótão — Arq. Conceição Silva	9
Uma Adega Cooperativa — Octávio L. Filgueiras, Aluno E. B. A. P.	11
Colégio Victória, no Cairo — Arq. John W. Poltook	14
Moradia na Encosta da Ajuda — Arq. José Bestos	19

ARTIGOS

Pintura e Arquitectura — por S. Giedion	6
Uma carta e é resposta	10

SECÇÕES

Cendeeiros de espírito moderno	22
Ecos e Notícias	23
Livros e Revistas	24

DIRECTOR: ARQ. ALBERTO JOSÉ PESSOA - EDITOR: ARQ. JOÃO SIMÕES - PROPRIEDADE DE INICIATIVAS CULTURAIS ARTE E TÉCNICA, I. C. A. T. LDA. - COMPOSIÇÃO E IMPRESSÃO: SOC. TIPOGRÁFICA, LDA., TRAVESSA DAS MERCÊS, 4 A 10-LISBOA - ADMINISTRAÇÃO: RUA DR. ALEXANDRE BRAGA, 8, 1.º LISBOA TELEF. 43387 - GRAVURAS DE FOTOS, MARTINS & FERREIRA, LDA, R. INFANTE D. HENRIQUE, 60, 2.º - ASSINATURAS: PORTUGAL E ESPANHA: 6 NÚMEROS, 24\$00; 12 NÚMEROS, 100\$00 - COLÓNIAS PORTUGUEZAS E BRASIL: 12 NÚMEROS, 120\$00 - OUTROS PAÍSES, 12 NÚMEROS, 180\$00 AS ASSINATURAS SÃO PAGAS ADIANTADAMENTE E INICIAM-SE EM QUALQUER NÚMERO. DELEGAÇÃO NO NORTE: ATELIER DOS ARQUITECTOS ARMÊNIO LOBA E CASSIANO BARBOSA - RUA MAGALHÃES LEMOS, 111, 2.º - PORTO

ANO XXIV • 2.ª SÉRIE • NÚMERO 42 • MAIO 1959

ESTE NÚMERO FOI ORGANIZADO PELOS ARQUITECTOS CONCEIÇÃO SILVA, KEIL AMARAL E PALMA DE MELO



CLUBE DE TENNIS DE LISBOA

KEIL AMARAL
ALBERTO PESSOA
HERNANI GANDRA
ARQUITECTOS



Integrado no Parque Florestal de Monsanto, dominando um panorama soberbo da Cidade e do Tejo, este clube, que a Câmara Municipal de Lisboa mandou construir, deverá dispôr de nove «courts» para a prática do tennis, um dos quais com bancadas e disposições especiais para campeonatos.

Além disso, uma zona reservada aos sócios, com uma pequena piscina e um campo de volley-ball. Quanto a instalações cobertas, os indispensáveis vestiários para senhoras e para homens e um centro de reunião e de convívio, com uma ampla sala de estar, um bar e um pequeno restaurante privativo. O plano geral, de que se publica uma perspectiva, mostra a primeira fase dos trabalhos, com quatro «courts» de tennis, o espaço reservado

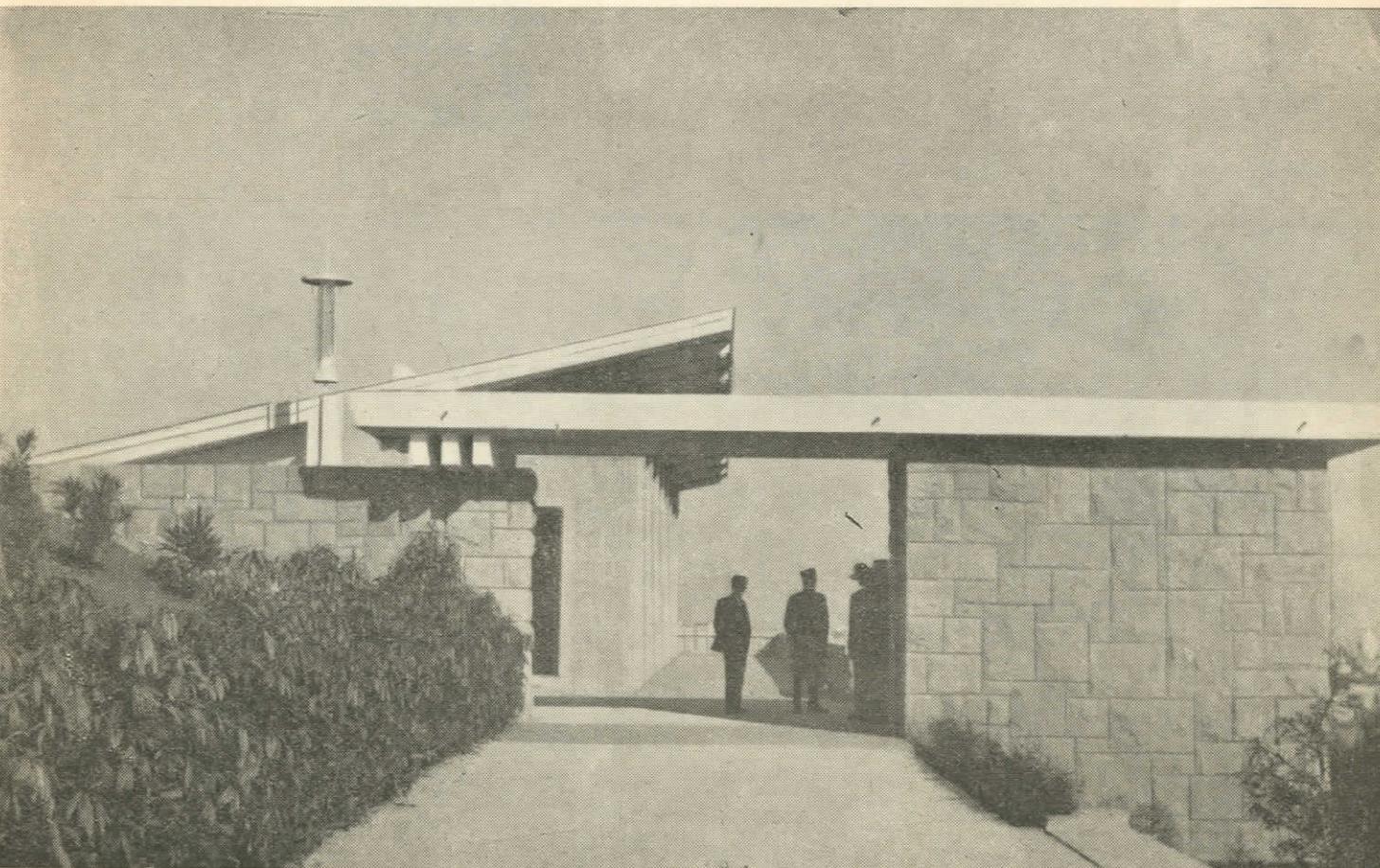


Desenho de João Abel

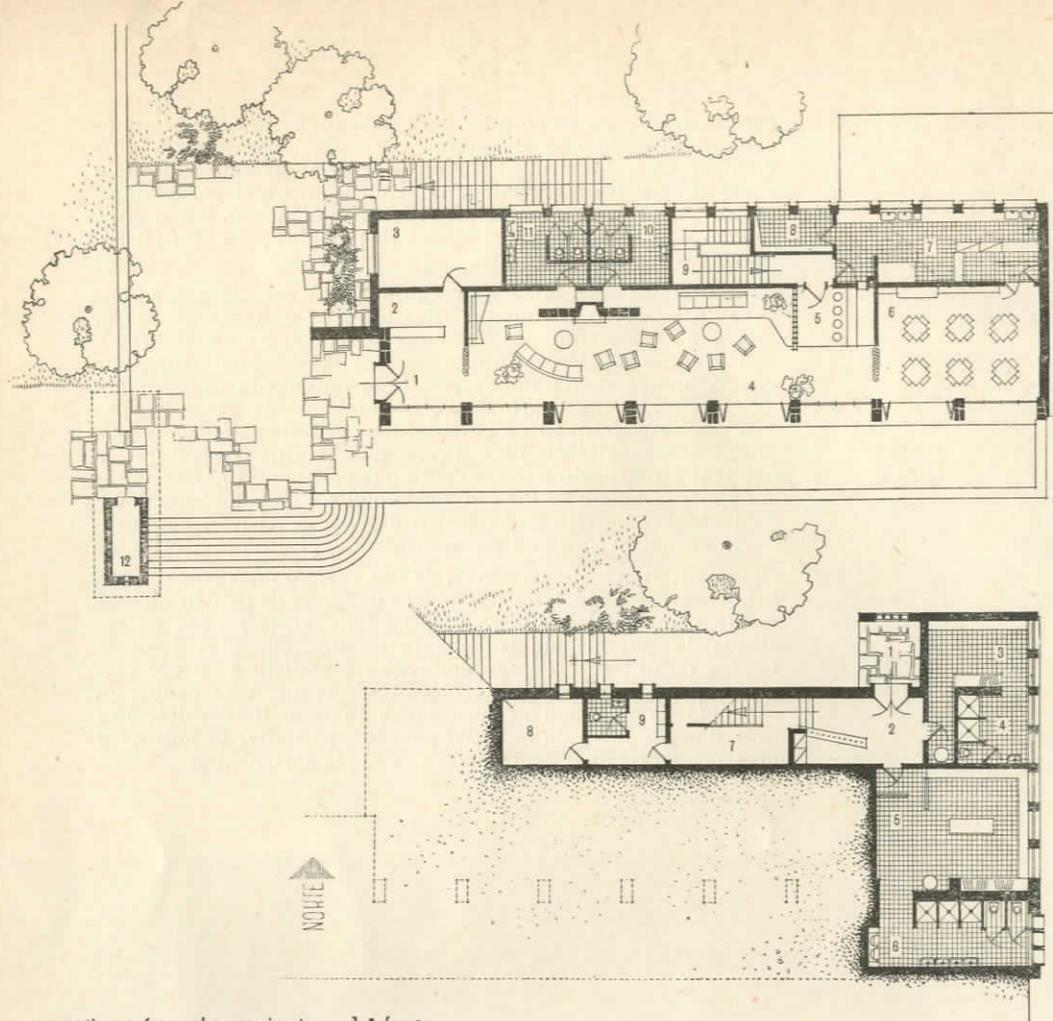
para mais cinco e os parques para estacionamento de automóveis. A configuração do terreno, a defesa contra os ventos dominantes e o aproveitamento da vista, tiveram influência decisiva no partido adoptado. O «court» principal encaixou-se, apenas com ligeiras rectificações de terraplanagem, numa cova existente; e tem bancadas só em 3 dos 4 lados para ficar aberto sobre o panorama magnífico.

No edifício, instalaram-se ao rez do chão os vestiários e, no pavimento superior, a zona de estar, com as cozinhas, dispensa, escada e retretes voltadas a Norte. A sala, o bar e o restaurante têm grandes janelas envidraçadas que abrem totalmente, por um sistema de «harmonium», para uma varanda de estar voltada a Sul, sobre o «court» principal e a vista da cidade. A construção tem um carácter ligeiro e uma frescura difíceis de enxergar nas fotografias, mas fáceis de adivinhar no corte transversal que se publica; e o aspecto frio e nú com que aparece o interior, deve-se à circunstância de lhe faltar a mobília e os complementos e comodidades previstas. As mesas e cadeiras visíveis na fotografia encontravam-se ali por acaso, em depósito provisório.

Os materiais adoptados são os de uso corrente nas construções lisboetas, excepção feita das placas de fibras de madeira fracamente comprimidas que se empregaram no tecto, por necessidade de garantir um isolamento térmico eficaz. A cantaria rústica de que se fez largo emprego no edifício é de cor cinzenta, por indicação dos técnicos-tenistas que acompanharam o estudo do projecto; e reduziram-se a um mínimo aceitável as superfícies brancas do lado Sul para não perturbar os jogadores do «court» principal com reflexos de luz inconvenientes.



o edifício do clube visto da zona de recreio reservada aos sócios



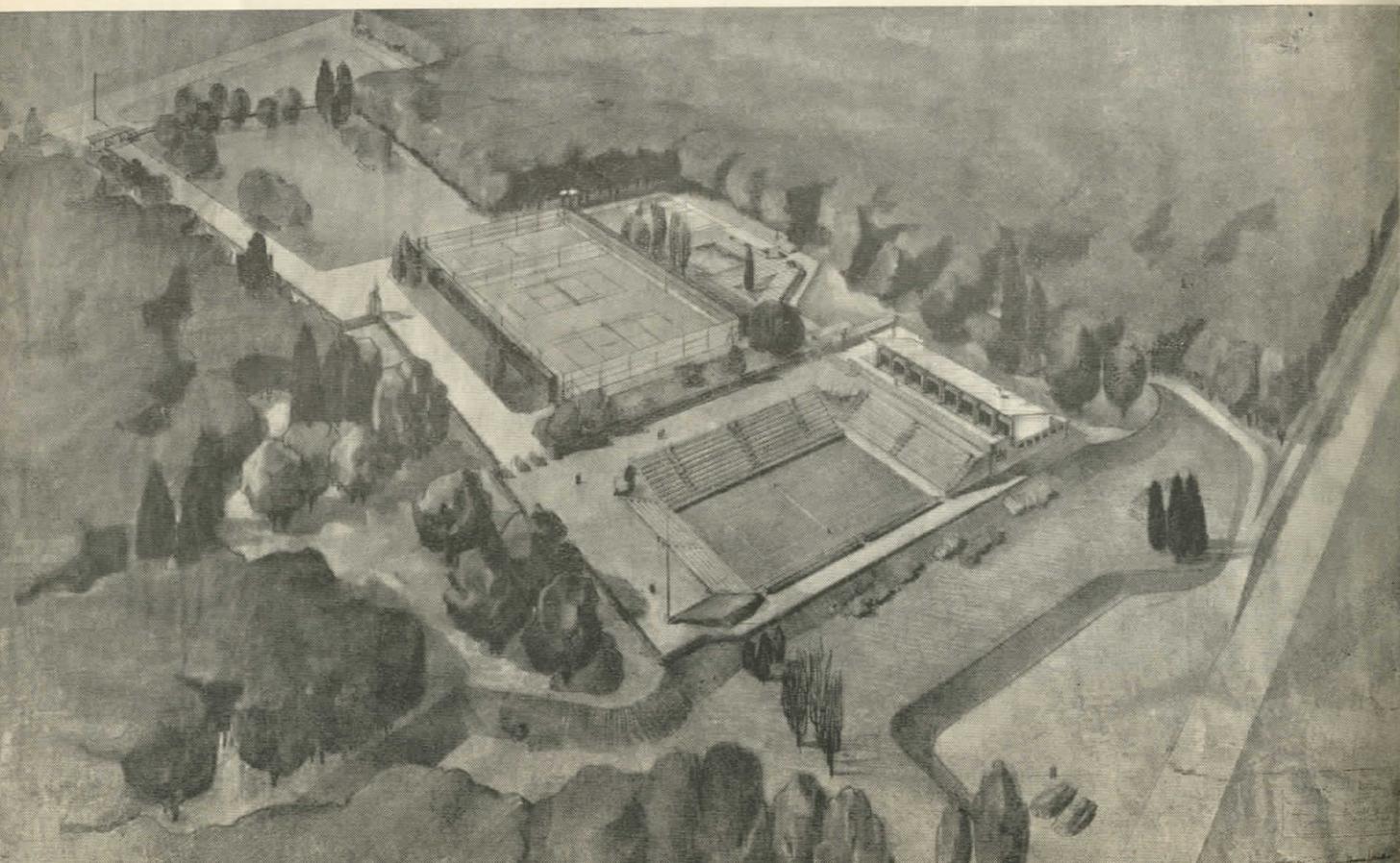
2.º PAVIMENTO

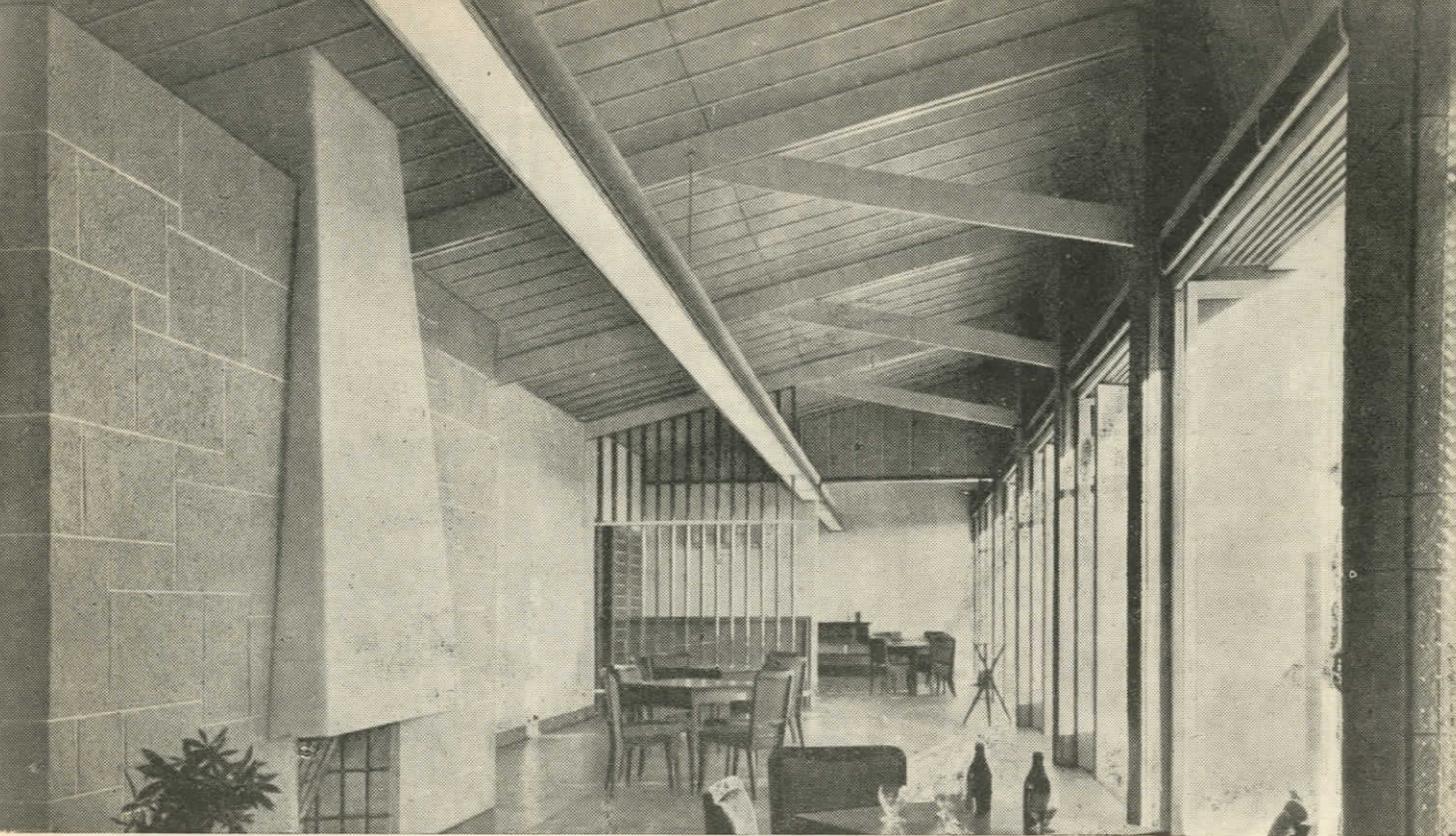
1 — entrada. 2 — recepção. 3 — gabinete da direcção. 4 — sala de estar. 5 — bar. 6 — restaurante. 7 — cozinha. 8 — despensa. 9 — acesso aos vestiários. 10 — wc senhoras. 11 — wc homens. 12 — arrecadação de redes.

1.º PAVIMENTO

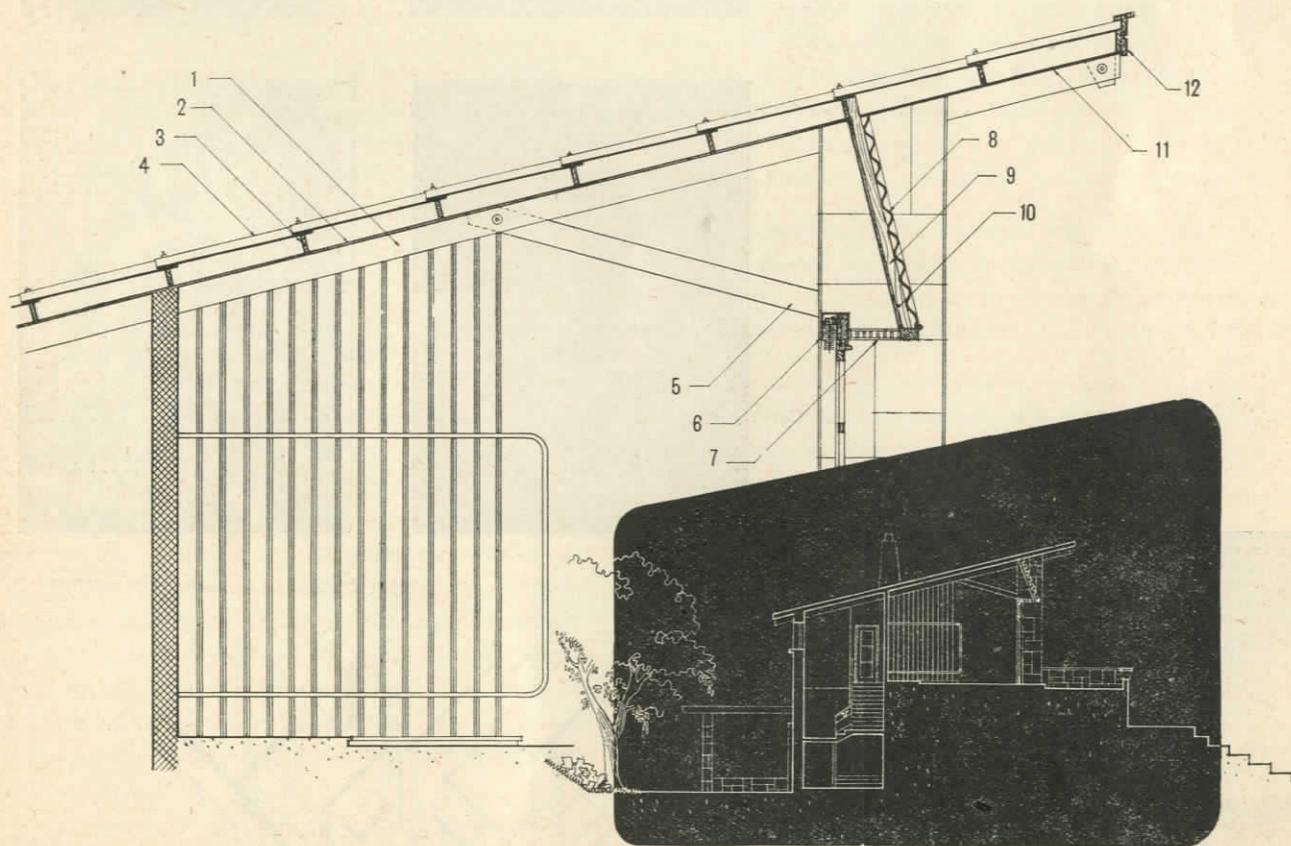
1 — entrada. 2 — controle. 3 — vestiário senhoras. 4 — duches. 5 — vestiário homens. 6 — duches. 7 — acesso ao pavimento superior. 8 e 9 — guarda.

perspectiva aérea do conjunto — 1.ª fase





a sala de estar com a estrutura do telhado aparente



1 pernas de cobertura—2 placas isolantes «Woxna»—3 mães—4 luselite ondulado—5 escora—6 persianas reguláveis
7 ventilação—8 luselite ondulado—9 armação de madeira—10 placas isolantes «Woxna»—11 luselite lisa—12 remate de madeira

PINTURA E ARQUITECTURA

S. GIEDION

Não pode hoje em dia haver nenhum architecto com espirito criador que não tenha passado pela feira da arte moderna.

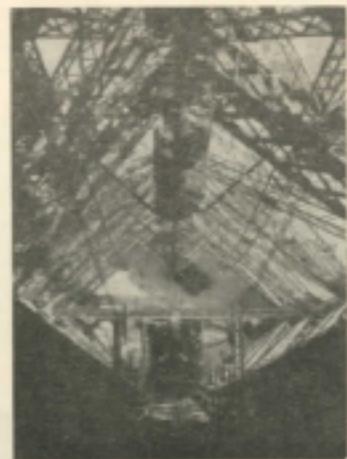


1

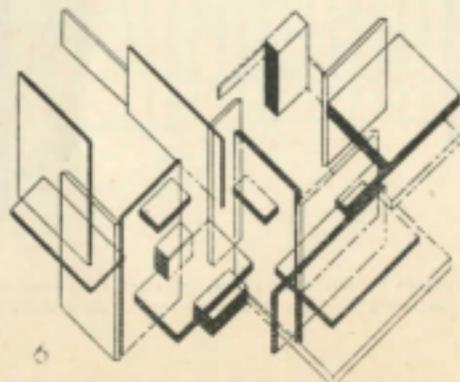
2



3



4



5



7

Àcêrca do caminho da architectura de hoje.

Na architectura do nosso tempo podem-se distinguir três fases: 1920-1930; criação do vocabulário actual, que se caracteriza pelo manejar directo de um problema e da sua solução por meio de novos modos de expressão. Problemas de construção. A architectura aprende de novo a fazer planos precisos numa única célula; a habitação operária atinge o âmbito dos problemas artisticos, ao mesmo tempo que se realiza ubicuamente a nova concepção do espaço. Rietveldt na Holanda, com a sua casa de Utrecht em 1924, e Le Corbusier, com a sua casa de La Roche, em Auteuil, 1923-1924, revelam-nos uma penetração dos espaços interiores e um novo conceito de parede.

1930-...: Integração de edificios isolados. Reunião de unidades em bloco e seus conjuntos; formação do bairro e da cidade; relação das cidades entre si e plano regional, tudo isto alcança no quarto decénio, durante e depois da guerra, um lugar de primordial importância. O «terceiro degrau» está ainda à nossa frente. Este passo é de todos o mais difícil, após o total desmembramento do século passado; e, para isso, nós encontramos-nos em absoluto carecidos de preparação. Quanto mais se vão desvanecendo as consequências do após-guerra, tanto mais se torna indispensável construir por forma a que sejam satisfeitas e apaziguadas as necessidades emocionais da comunidade toda inteira. O povo anseia por construções que lhe projectem a sua vida interior, que sirvam de quadro às suas acções e às suas convicções religiosas e sociais. Portanto, construções que se prolonguem para além das realizações puramente funcionais. O povo precisa de dar expressão às suas necessidades de esplendor, de alegria e de elevação interior. Muito se esqueceu que os edificios públicos ou construções que exprimem símbolos sempre estiveram junto do coração do povo:

«pour être auprès de ma blonde je donnerais Versailles, Paris et St. Denis, les tours de Notre-Dame, le clocher de mon pays...»

Mas sob que forma deverá ser satisfeita essa necessidade?

Àcêrca do papel do sentimento.

Hoje em dia muitos perderam as convicções religiosas da sua juventude. Alguns foram fortemente desiludidos pela política ou pela maneira como esta foi feita, ou se encontram insatisfeitos com a sua antiga crença política; e certamente não será exagêro afirmar que a maioria dos nossos contemporâneos se acha insegura no momento de dar corpo e expressão aos seus sentimentos.

O architecto é também um ente do nosso tempo e, como tal, reparte até certo ponto as características do «common man». Pode ter perdido as suas convicções religiosas. Pode ter perdido o seu entusiasmo político. Mas se lhe falta uma orientação estética definida ele terá perdido tudo, pois todo o seu complexo criador e a sua imaginação trabalham sem leme. Então, mesmo que os seus problemas estejam perfeitamente equacionados do ponto de vista técnico, perderá a sua segurança no momento de tomar uma resolução artística.

Torna-se inseguro, vacila, ou então pior ainda, considera a expressão artística como secundária e serve-se de um conceito de espaço e de tratamento de materiais que não pertence ao nosso tempo.

Poderemos sublinhar desde já que hoje, no desenvolvimento actual da architectura, não pode haver um artista criador de espaços que não tenha passado pela feira da arte moderna.

Estamos conscientes do papel importante que desempenham as condições económicas, quer na ciência, quer na arte, mas denunciemos outro elemento: o da impressão e sensação. São muitas vezes consideradas como pouco importantes, mas apesar disso têm uma influência enorme; influência essa que dificilmente pode ser captada directamente da acção dos homens.

É esta uma das infelizes tendências do século passado, que perdeu o fio de ligação dos diversos campos entre si. Devido à tendência para isolar os factos, à tendência para a especialização, perdeu-se a capacidade de captar o aspecto geral. Só assim se explica a crença de que a

indústria ou a técnica só podem ser apreciadas de uma maneira puramente funcional, e de que não possuem qualquer conteúdo emocional, isto é, de que elas não precisam também de ser absorvidas pelas sensações.

Foi daí que nasceu o isolamento da sensação; e uma vez isto aplicado ao nosso campo nasce o isolamento da arte sem qualquer relação com a nova realidade que surgia. Esta arte engarrafada é a arte do gosto dominante, arte do público com as suas pseudo-sensações e os seus pseudo-ídolios.

As consequências estão claramente à vista: o equilíbrio humano foi perturbado. A ciência, a produção e a indústria desenvolveram-se quase sem limite, enquanto que as esferas do sentimento, desligadas da verdadeira vida do tempo, oscilavam dum extremo ao outro sem nunca verdadeiramente se encontrarem a si próprias.

A arte, a arquitectura e a técnica estão, assim como a indústria e a ciência, formadas por homens que pertencem à mesma época. É hoje nosso dever encontrar o fundo sensorial adequado que liga estas diferentes esferas entre si.

Os preconceitos têm a notável propriedade de serem inconscientes. Mesmo que estejam profundamente errados, parecem refletir opiniões puramente pessoais, que são proclamadas com toda a convicção como opiniões próprias. Neste nosso campo eis, por exemplo, uma das opiniões tipo: uma imagem não tem sentido e não apela para o sentimento desde que não represente um objecto existente na natureza. Está ainda mais radicada a crença de que os valores estéticos não são próprios para discussões teóricas ou públicas. Quando nós apresentámos, com um certo impulso, em sessão plenária do sexto congresso dos CIAM (Bridgwater 1947) os ensaios dos problemas estéticos isso não foi aceite sem resistência de grande maioria do congresso, porque se temia perder o chão debaixo dos pés apenas se penetrasse na esfera incontrolável das sensações.

Já há mais de duas décadas que o grande matemático Alfred North Whitehead, que terá sido por ventura o filósofo com maior campo de visão do nosso tempo, demonstrou o erro do conceito de que os valores estéticos só podiam ser admitidos dentro da esfera privada e pessoal; chamando-se ao mesmo tempo a atenção para a origem deste juízo errado: Descartes. Foi Descartes, conforme nos diz o matemático Whitehead, que primeiro separou a ciência da filosofia. Esta separação marca o princípio dum racionalismo unilateral, separando o

mundo em duas metades aparentemente independentes: De um lado o juízo consciente (cogitating mind) e do outro lado a matéria independente.

Este juízo consciente, sobre o qual então tudo se baseia, somente pode admitir experiências pessoais. Os valores morais e éticos limitam-se ao mundo pessoal, assim como todos os valores estéticos, segundo assinala Whitehead também.

A física moderna destruiu este ponto de vista. Ela já não reconhece a separação entre os objectos independentes da consciência observadora e a consciência que está independente dos objectos. Este divórcio não está de acordo com a orientação da ciência moderna, a qual confronta o objecto da experiência com o objecto do experimentador.

Nada nos dá um indicio mais seguro de que nos encontramos no fim da época racionalista, que com Descartes entrou em primeiro plano, como o afastamento decisivo, por parte das ciências exactas, da lei, que à primeira vista parecia inabalável, de causa e efeito. É o momento de afastar o preconceito de que as orientações estéticas são indiscutíveis e pertencem a uma esfera puramente privada.

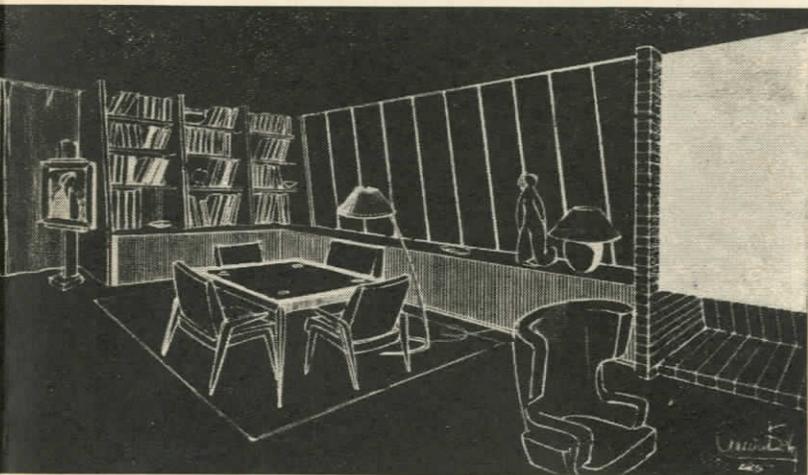
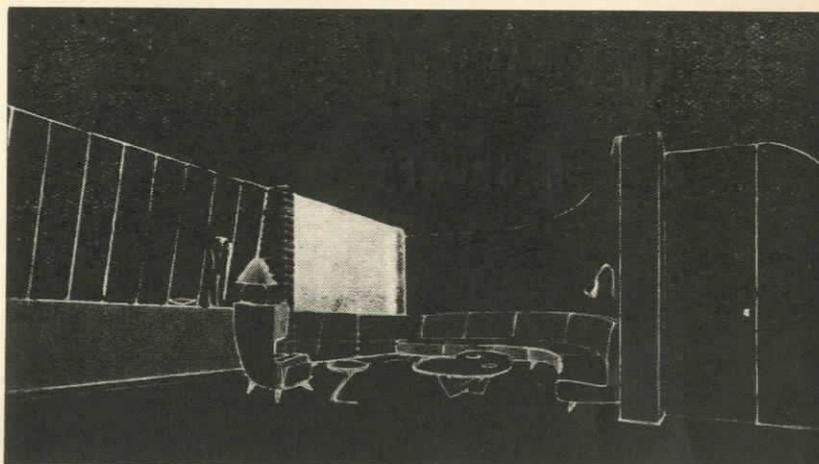
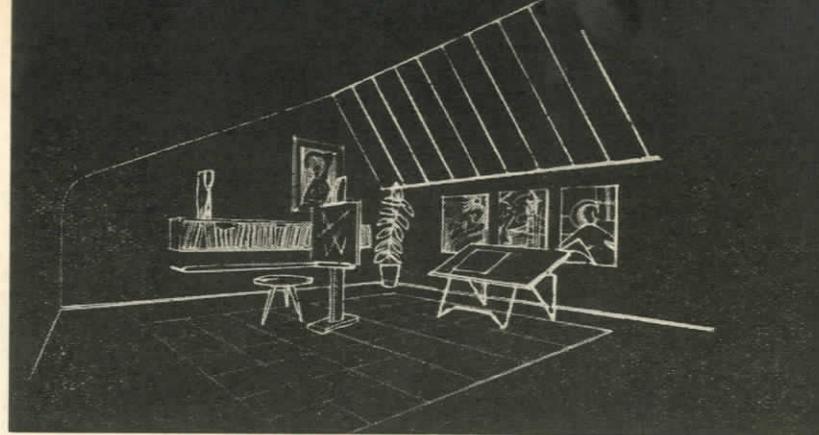
Acera das relações entre a ciência e a arte.

A cultura nasce quando o homem está consciente de que os assuntos do conhecimento estão de acordo com o complexo sensorial. Armazenámos durante mais de um século uma imensa quantidade de saber e encaixámos-lo no intelecto. A sensação directa perdia-se na vacuidade do gosto predominante. T. S. Elliot, num dos seus ensaios, diz o seguinte dos poetas de século XVIII: «Eles possuíam uma sensibilidade capaz de absorver qualquer experiência. Os seus aparelhos sensitivo e espiritual trabalhavam como vasos comunicantes». As experiências técnicas e científicas encontravam indubitavelmente os seus paralelos sensoriais. É justamente isto que nos falta hoje.

Precisamos restabelecer as relações entre os diversos campos da ciência e da arte, isto é, precisamos absorver com os sentidos os resultados da ciência. Por outras palavras: a nossa tarefa é a de vencer as diferenças existentes entre os métodos do pensar e os métodos do sentir, que surgiram no século XIX. O paralelismo entre o pensamento e a sensação é o indicio de uma concepção universal do mundo. A Renascença

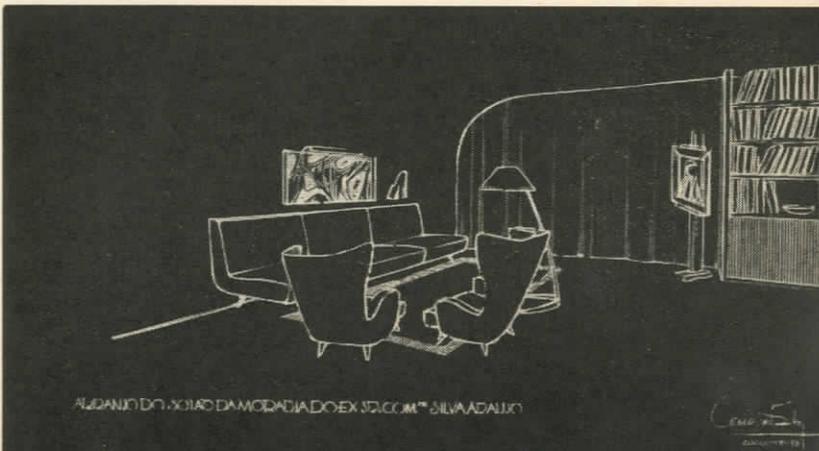
(Continua na página 17)

ARRANJO DE UM SÓTÃO



Estes desenhos mostram a adaptação de um pequeno sótão a atelier de pintura, com uma zona de estar e de receber. O pé-direito, de 2,10 m apenas, obrigou a uma solução em que as paredes e os tectos se ligassem, de forma a aparentar uma maior altura. O mobiliário foi concebido e disposto de maneira a formar recantos confortáveis. Para o atelier estudou-se uma iluminação superior, por meio de um grande vão envidraçado, aberto no telhado do edifício.

CONCEIÇÃO SILVA
ARQUITECTO



Concluí recentemente o meu curso, cheio de entusiasmo, mas as perspectivas que encontro são muito diferentes das que tinha sonhado: Pouco ou nenhum trabalho nos ateliers, a maioria dos jovens arquitectos sem a mais insignificante encomenda e um desânimo geral. A ideia de emigrar começa a tomar corpo, a espalhar-se e já alguns colegas a puzeram em prática. Eu próprio a encaro, embora com mágoa. No entanto — e é isso que me confunde — a construção civil não está paralisada. Ainda recentemente estive em Almada e fiquei impressionado com o elevado número (não com a qualidade) das novas edificações; em Lisboa também se constrói e assim sucede noutras terras do País. Como se explica então essa falta de trabalho e esse desânimo? Será que existem em Portugal arquitectos a mais?...

J. B.

UMA CARTA

E A RESPOSTA

O desânimo entre os arquitectos portugueses já o tínhamos pressentido. Existe, é um facto, e nada ganharíamos em fingir que tudo corre pelo melhor nestes domínios da arquitectura nacional. Mas não temos a situação por irremediável, nem pensamos que a solução seja emigrar. Cremos, pelo contrário, que Portugal precisa de arquitectos, *de muitos mais do que existem actualmente*, e vamos dizer-lhe porquê:

Talvez não chegue a 2% a percentagem dos edificios recém-construidos no território português de aquém e além mar, em que tenha havido intervenção de arquitectos. E basta reparar na mediocridade da imensa maioria das nossas edificações, na sua falta de senso, de coerência, de qualidade, de beleza, para se ter a certeza de que isto de projectar edificios requiere uma preparação técnica e estética demorada e apurada. Requiere a intervenção de arquitectos — concretamente.

É certo que grande número de pessoas responsáveis não tem cultura, nem tempo, nem interesse, para reparar nisso; mas alguém terá que reparar, finalmente, no enorme encargo que representa para a Nação esta prática corrente de fazer fábricas sem condições fabris, armazéns sem condições de armazenamento, construções rurais que são verdadeiros focos de infecção e desaproveitamento de riquezas, prédios de habitação em que só se atende ao rendimento, conjuntos urbanos desconjuntados, sem unidade nem grandeza, casas sem ar, sem conforto — na herança, em suma, de incoerência, de mediocridade, de falta de beleza que estamos amealhando para deixar aos vindouros.

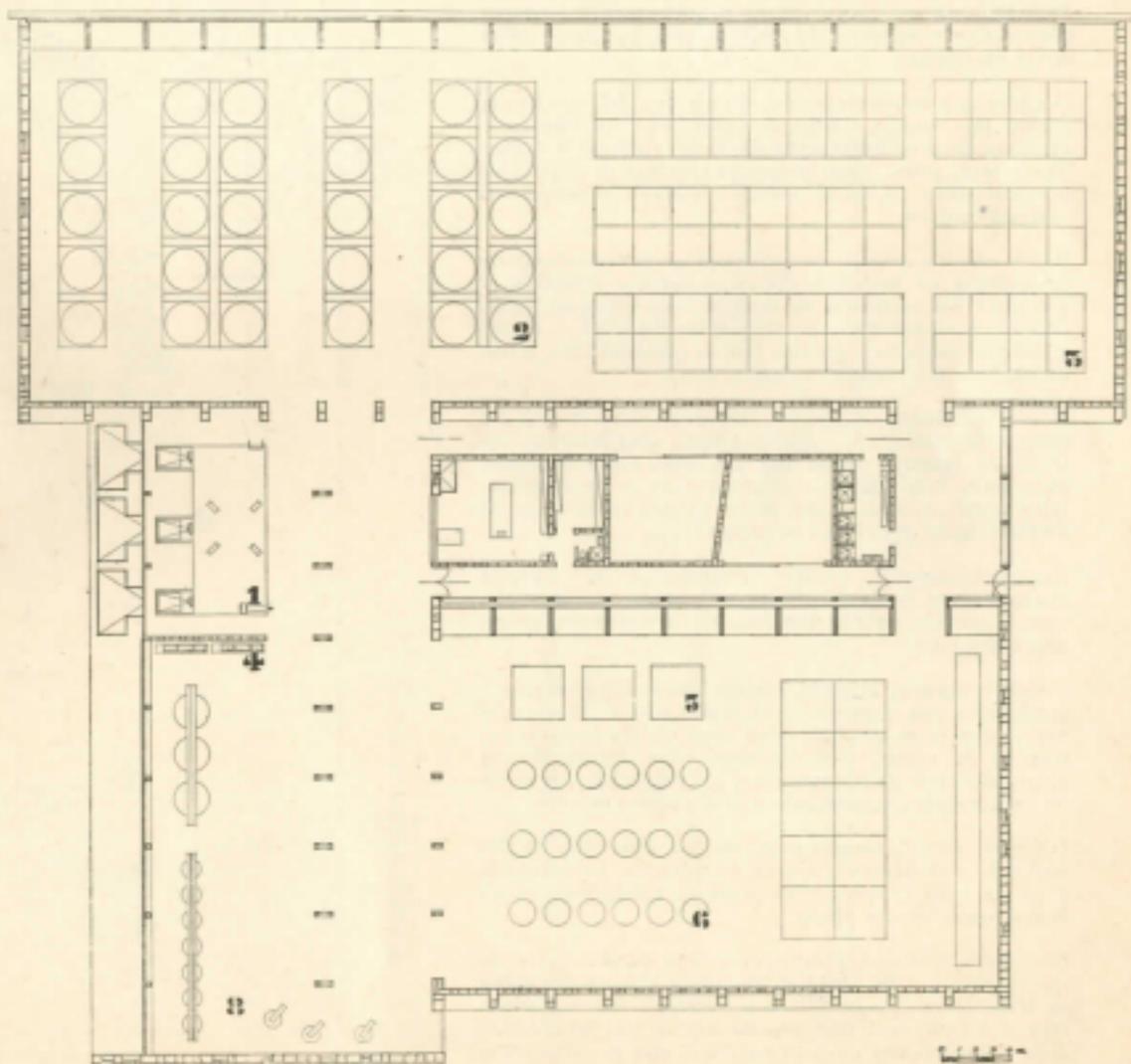
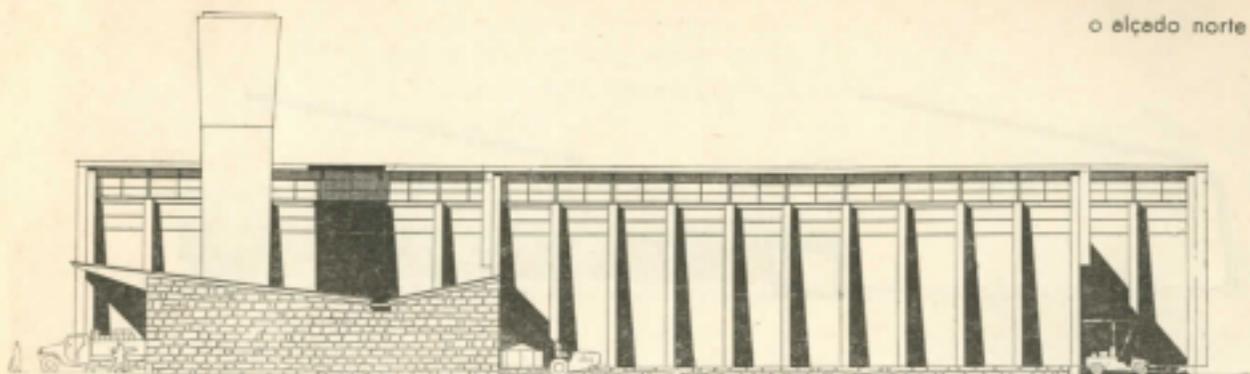
Alguém há-de ter de reparar que se trata de um problema nacional e que é necessário tomar providências para proteger e desenvolver o exercicio de profissão de arquitecto. Não para proteger os arquitectos — entenda-se bem; mas para proteger o País dos efeitos da falta de uma arquitectura feita por arquitectos. Pois será possível admitir-se que das 36 cidades de Portugal continental só em 7, segundo cremos, trabalhem arquitectos? Será possível convencer-mo-nos de que bastam 5 arquitectos para satisfazer as necessidades de uma parcela tão importante do nosso Império Ultramarino, como é Angola, onde a construção civil está em pleno desenvolvimento? Pois é esse o número dos que ali trabalham; e outros tantos em Moçambique provincia rica e próspera, onde não são raros os novos edificios de custo superior à vintena de milhares de contos. E nos outros territórios ultramarinos, não são precisos? Bastam os curiosos, os curandeiros da arquitectura?

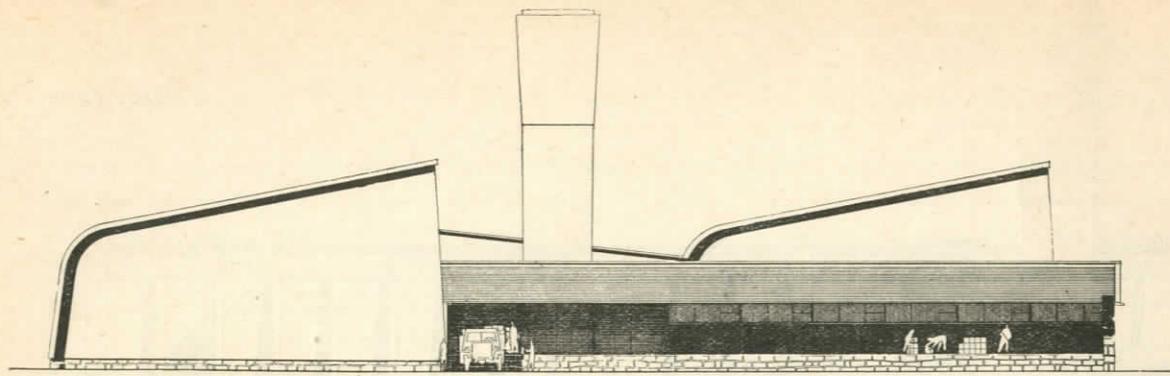
Entre as centenas de câmaras municipais portuguesas talvez se possam contar pelos dedos de uma só pessoa as que contrataram um arquitecto para estudar e orientar os seus problemas architectónicos. E como se poderá crer que são dispensáveis os seus serviços se os resultados estão à vista e só os cegos de cultura, de gosto, de sensibilidade, os podem deixar de ver?

O País está, de facto, a sofrer as consequências deste estado de coisas que é preciso — que é urgente — remediar. E melhores dias hão-de vir. Tenhamos a esperança de que melhores dias hão de vir...

UMA ADEGA COOPERATIVA

OCTÁVIO FILGUEIRAS — ALUNO E. B. A. P.





o alçado leste e dois cortes, com o sistema de construção pormenorizado e a indicação das várias fases da fabricação do vinho.



Trabalho executado no 2.º período do ano lectivo de 1948-49 para os concursos de arquitectura e construções — Curso Superior de Arquitectura, Escola de Belas Artes do Porto.

O edifício, a construir numa zona à escolha, dentro da região dos vinhos verdes, destinar-se-ia ao fabrico e armazenagem de 2.000 pipas de vinho (branco e tinto). Tratava-se, pois, duma indústria (biológica) a instalar possivelmente em local pouco acessível ou longe dos grandes centros.

Daí a escolha do tipo de construção, empregando-se de preferência os materiais locais — pedra e madeira. A estrutura foi estudada de acôrdo com o fim em vista, isto é: o vencimento de determinados vãos e certas condições técnicas especiais (como o arejamento, a iluminação, a temperatura interior, etc.).

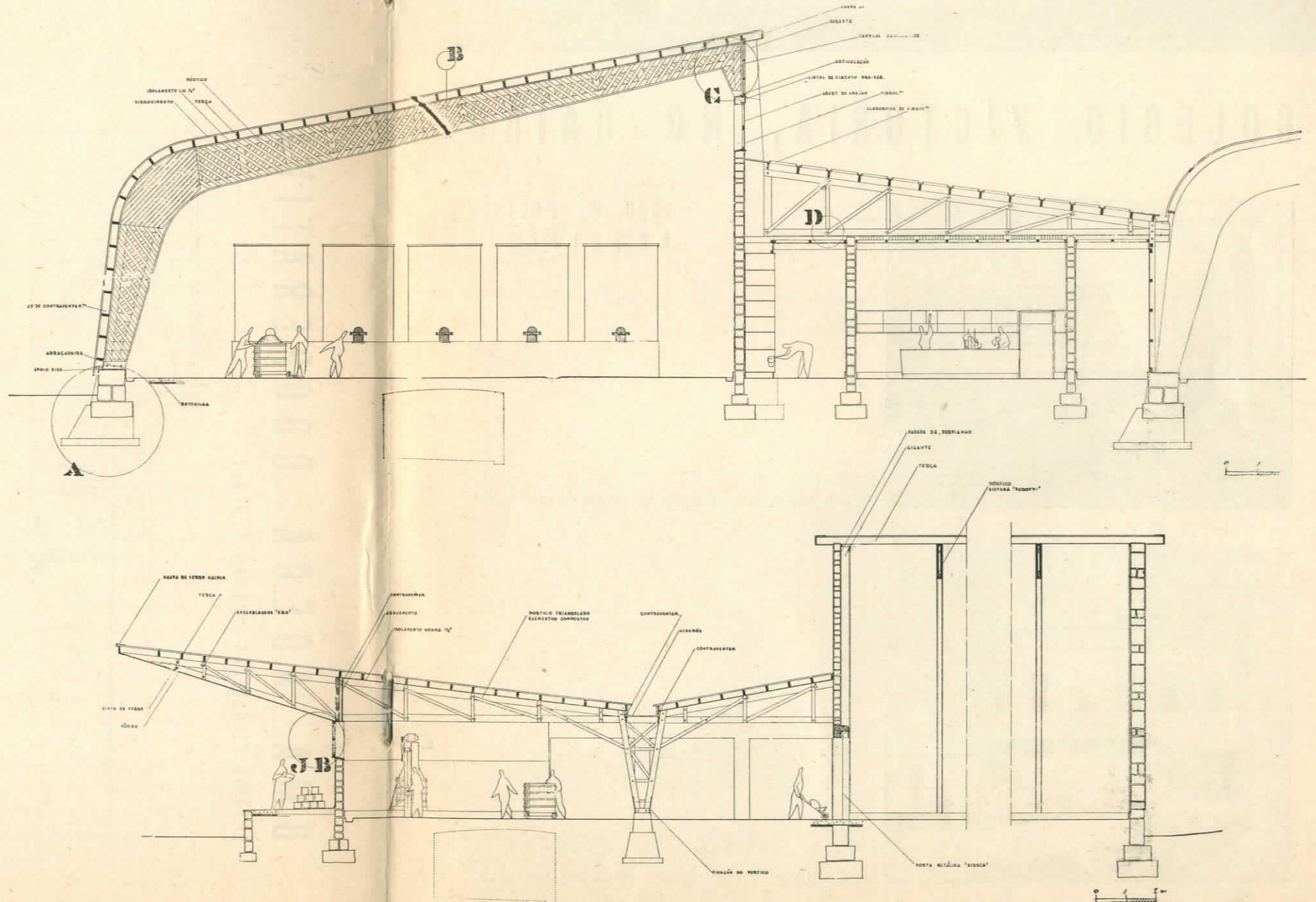
Como instalação industrial, desenvolveu-se o seu esquema funcional em linha contínua, sem retôrno: entrada da matéria prima por um lado, e saída do produto pelo lado oposto, localizando-se a fiscalização, laboratório e anexos num ponto médio, entre as zonas de fabricação dos vinhos branco e tinto.

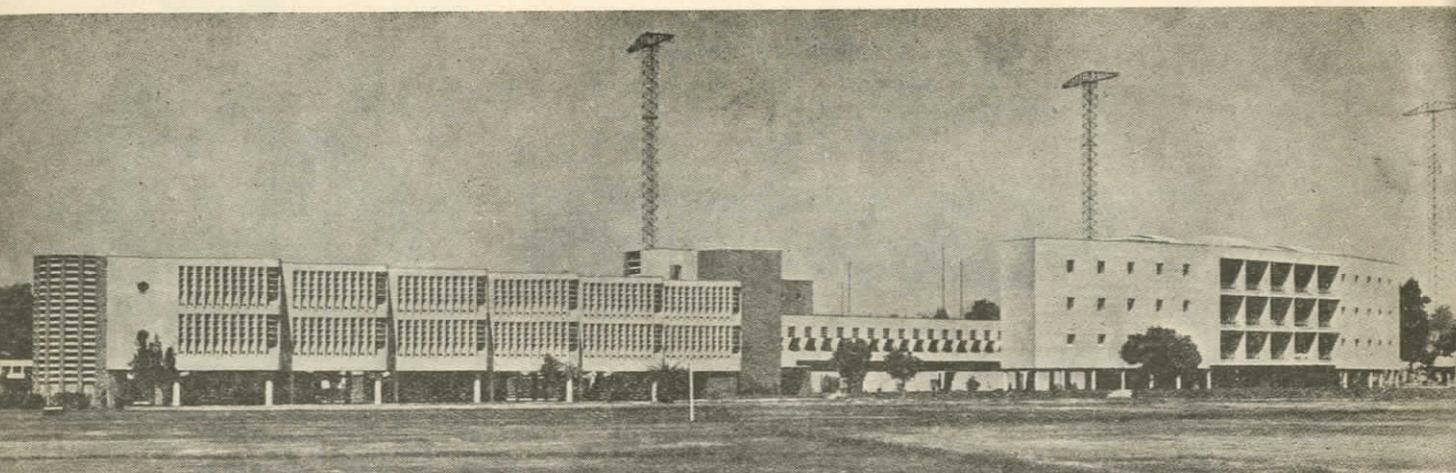
Esquemáticamente, poderá enunciar-se do seguinte modo o ciclo do fabrico, que originou, como é óbvio, todo o partido de distribuição dos diversos serviços e dependências:

— Descarregadas as uvas, seriam desde logo lavadas e conduzidas aos expremedores mecânicos e desengaçadores, depois às prensas, para uma última e maior extracção de mosto. O vinho tinto seria depositado em cubas especiais de fermentação, e, finalmente, em cubas de conservação, aguardando a saída para consumo.

O vinho branco passaria primeiro por uma cuba de decantação e só depois iria para as cubas de fermentação e as de conservação; mas prevê-se também parte do armazenamento em pipas.

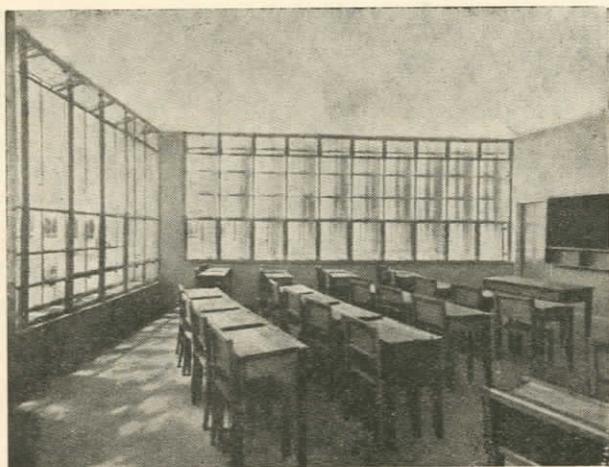
Os cortes, que se reproduzem a uma escala maior do que a planta e os alçados, elucidam claramente sobre as disposições construtivas e o emprego dos materiais. Não é vulgar num trabalho de escola, um tal cuidado com os problemas de construção. E essa é, porventura, a faceta mais interessante do trabalho — uma das que mais contribuíram para que lhe fosse dada publicidade nesta revista.



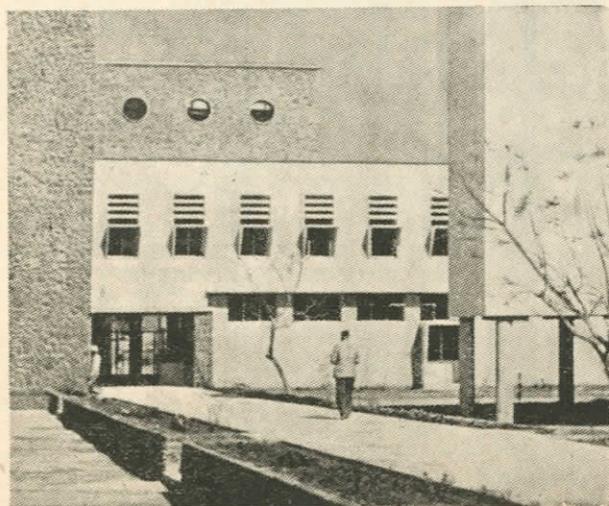


COLÉGIO VICTORIA, NO CAIRO

JONH W. POLTOOK
ARQUITECTO

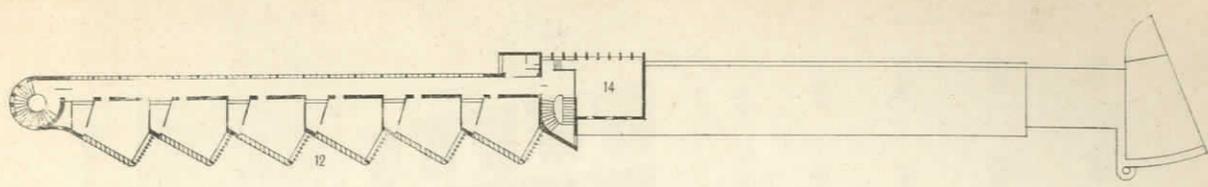


uma sala de aula, protegida por elementos «quebra-sol»

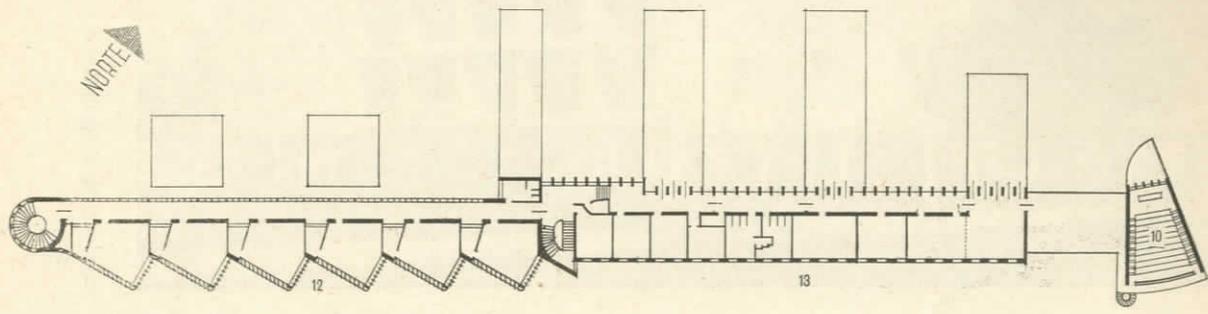


a entrada principal do edifício das aulas, a sul

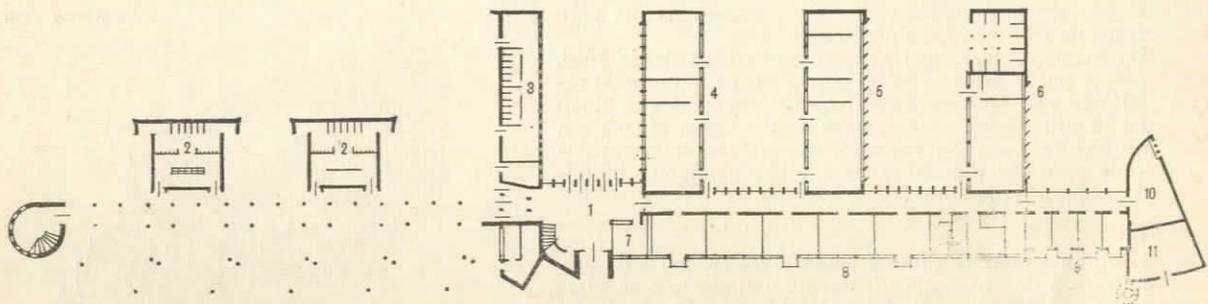
3.º PAVIMENTO



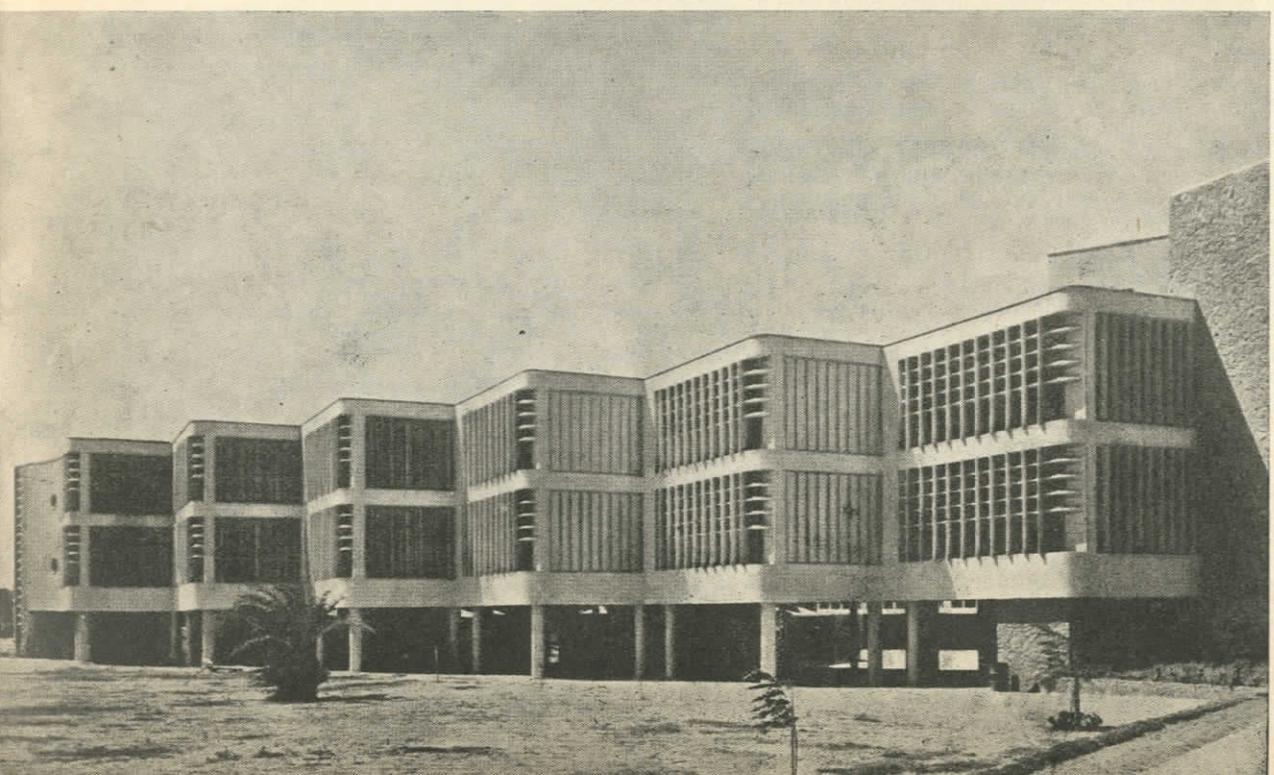
2.º PAVIMENTO



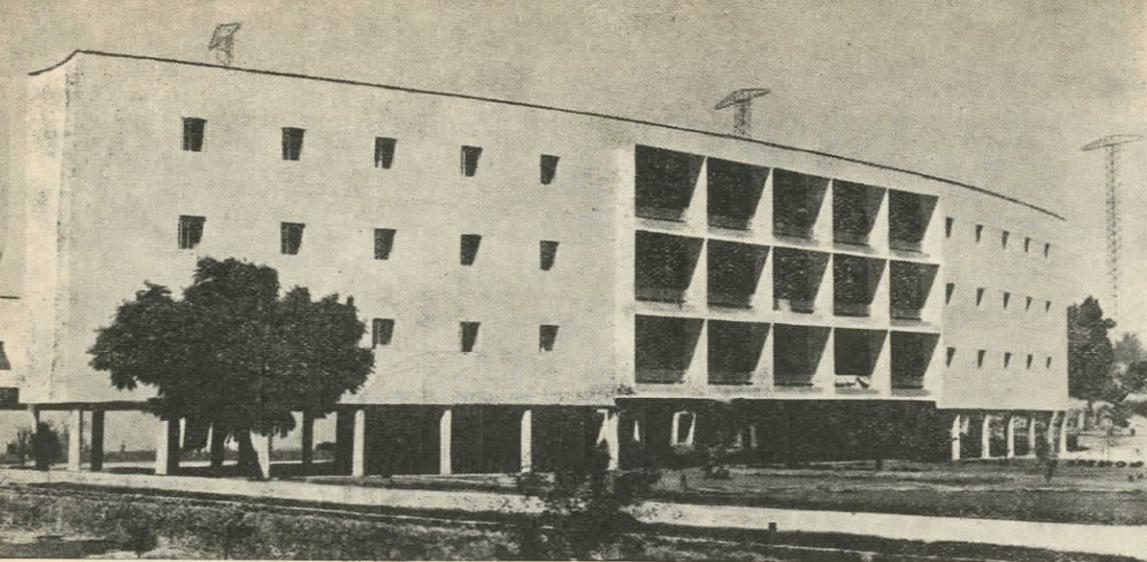
1.º PAVIMENTO



1 — vestíbulo. 2 — instalações sanitárias. 3 — duchas. 4 — aulas de física e geografia. 5 — aulas de química. 6 — aulas de biologia. 7 — loja. 8 — salas de estar e de recreio. 9 — salas de estudo. 10 — laboratório de química. 11 — oficina. 12 — salas de aula. 13 — salas de estar e de estudo dos professores. 14 — salas de música.



o corpo das aulas com os elementos « quebra-sol »



o bloco dos dormitórios e anexos

sistema construtivo

Estes edificios pertencem a um conjunto escolar para cerca de 500 rapazes, situado no Cairo. Da primeira fase, que já está construída desde 1950, fazem parte estes dois blocos, além de um grande refeitório e de uma escola preparatória. No primeiro bloco há 12 aulas, laboratórios, salas destinadas a alunos e a professores, etc. No segundo, dormitórios com capacidade para cerca de 90 rapazes, e 15 alojamentos individuais para professores.

Clima:

O clima é seco. Durante o verão e grande parte da primavera e do outono praticamente não chove e as temperaturas são elevadíssimas. No inverno caem alguns aguaceiros (em alguns anos chuvadas) e o Sol é apeteído, porque chega a haver frio e o vento é penetrante.

Localização:

as quatro directrizes dominantes foram:

- o aproveitamento da maior parte do terreno para campos de jogos.
- procurar isolar uma via férrea de pequeno trânsito situada a oeste.
- o aproveitamento dos ventos dominantes do noroeste.
- evitar poços mal ventilados e quentes entre os edificios e os pátios fechados.

Ventilação:

Foi prevista a ventilação transversal natural em todos os edificios, disposição vantajosa em regiões em que o ar atinge temperaturas elevadas.

Os blocos já foram construídos propositadamente sobre pilares, entre outras razões para permitir a livre passagem do ar ao nível do solo, evitando deste modo a formação de caixas de ar quente.

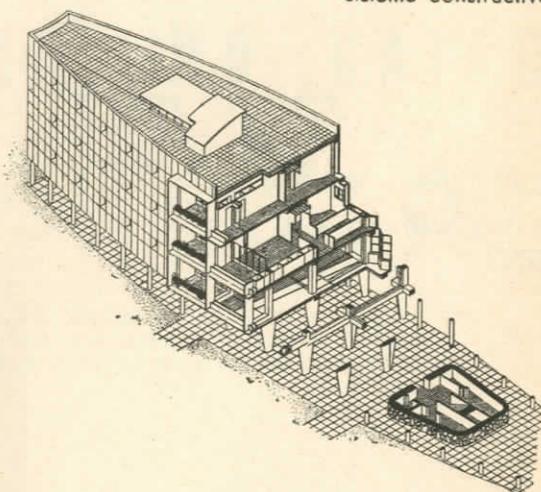
Control do Sol:

Os processos usados nestes edificios, para os proteger do Sol, são variados, dominando os painéis pré-fabricados dispostos criteriosamente.

Deve contudo notar-se que é prática corrente no Egipto o emprego exterior de quebra-sóis de madeira, tipo persiana. Estes quebra-sóis por vezes roubam tanta luz que é preciso recorrer à iluminação eléctrica.

O sistema usado nas aulas (pallas fixas verticais e horizontais, a Sul, e móveis e só verticais, a nascente) satisfaz duma maneira eficiente. Deixa entrar luz abundante, protege do calor e do deslumbramento, permitindo ainda no inverno aproveitar o calor do Sol até às 11 h. através do lado nascente.

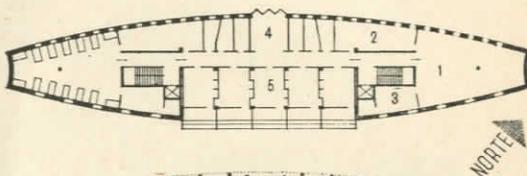
Nos dormitórios dos rapazes usaram-se as tradicionais persianas de madeira.



PLANTAS

- 1 — dormitórios. 2 — instalações sanitárias. 3 — costureira.
4 — sala de estar. 5 — quartos para professores.

2.º PAVIMENTO



1.º PAVIMENTO



possuía-a; o Barroco possuía-a também; e nós temos de a reconquistar com os nossos próprios meios.

Alargamento do ponto de vista.

Na primeira metade do século XVIII considerava-se o cenário montanhoso como a expressão de todos os horrores e coisas caóticas. Quando Joaquim Winckelmann atravessou, em 1760, os Alpes, não pôde suportar o aspecto terrível dos profundos abismos e das massas de blocos de granito do S. Gotthard. Baixou os estores do seu carro, esperando pelos doces contornos da Itália.

Para Ruskin, o grande pedagogo da segunda metade do século passado, as cadeias escarpadas de Chamonix, que ele tantas vezes havia esquiçado, significavam o máximo para as suas sensações. Estava mergulhado na concepção romântica da sua geração.

Os barcos, as construções, as pontes de ferro, tudo isso, fosse bom ou mau, sendo produto da indústria, contava para ele como decadência e era inimigo de morte de toda a sensação. Assim como Winckelmann no S. Gotthard, também Ruskin baixou as cortinas frente à indústria e às possibilidades do seu tempo.

Hoje em dia os novos âmbitos da sensação foram para nós desvendados pelo artista. Já não vemos os objectos somente duma distância normal, tal como no princípio da consciência humana. Habitúamos-nos à vista de avião que apaga as distâncias normais e dá à terra uma forma plana. O contorno dos objectos desaparece, e, vista do ar, a foz dum rio espanhol, tal como está representada numa fotografia de Walter Mittelholzer, toma o aspecto de recorte em contraste com o aspecto em perspectiva. Avivam-se de repente aspectos semelhantes a musgos, formações orgânicas e efeitos de estrutura nunca anteriormente vistos. (1).

A perspectiva aérea, assim como as formações microscópicas, com grande ampliação, abrem-nos novas portas da natureza e da sua fantasia. Da mesma forma como na geração que se seguiu a Winckelmann se começaram a conhecer e transformar num tipo de beleza os horrores caóticos de precipícios e montanhas, assim começaram nos nossos dias a atingir a nossa vida sensorial novos aspectos da natureza, que anteriormente tinham estado ocultos do olho humano. Tudo isto não aconteceu somente por si. Apenas quando a nossa sensação é estimulada por um acto exterior, é que podemos também absorver emocionalmente os novos campos visuais. O

agente entre nós e o mundo exterior que preenche a lacuna entre a realidade interior e exterior, é o artista.

Relação entre pintura e arquitectura.

Não há leis fixas no campo das emoções. Mas existem repetições cujo motivo reside numa certa propriedade específica das coisas. Sobre elas tem o pintor prioridade sobre o arquitecto. Isto reside quase na própria natureza das coisas. O pintor é o especialista ótico que, assim como o físico ou o químico, pode seguir a sua imaginação fantasiosa sem impedimentos de ordem prática. Isso não é razão para que o pintor ou o físico tenham mais facilidade do que o arquitecto, o qual está ligado à prática. Muito pelo contrário, nada é mais difícil do que a investigação do desconhecido, indiferentemente de saber se isto acontece no campo espaço-psíquico, como na pintura ou na teoria física. Não existem caminhos marcados para o desconhecido.

Depois de 1420 a perspectiva criou a base de uma nova concepção de espaço. Os objectos são desenhados numa planície, assim como eles aparecem e não conforme a sua forma natural ou as suas relações absolutas. Tudo se refere a um único campo visual. O majestoso arqueado em forma de tonel descendente, que Masaccio pintou pela primeira vez em 1425 na parede de Santa Maria Novella surge somente com segurança na arquitectura, em Santo André, de Alberti, em Mantua, meio século mais tarde; e encontra o seu grandioso fim aproximadamente dois séculos depois, na nave principal de S. Pedro, de Maderno, (2 e 3).

A perspectiva aérea assim como foi desenvolvida pelos holandeses por volta de 1630 na sua pintura de paisagens, só foi realizada meio século mais tarde nos jardins de Versailles com toda a sua infinidade linear. Não obstante a existência de casos isolados, a concepção perspectica do espaço predominou durante quase meio milénio. Por volta de 1910 houve uma reviravolta em todos os campos, ou seja, tanto no campo artístico como no científico. Não é agora o momento de entrar em pormenor sobre a maneira como nos diferentes campos e completamente independentes uns dos outros, se desenvolveram inconscientemente as mesmas formas de expressão, que indicam uma unidade oculta. A harmonia inconsciente dos elementos formais será aqui somente indicada em três campos: pintura, construção e arquitectura. Todos eles têm um elemento formal comum, que estava desvalorizado desde a Renascença, e que é a superfície.

A superfície, que antigamente não tinha força de expressão e à qual se atribuía, quando muito, um significado decorativo, entra agora no primeiro plano numa nova concepção do espaço que já não se pode servir dum campo de visão único. O cubismo capta os objectos com a mesma relatividade e diferentes pontos de vista, dos quais nenhum tem autoridade absoluta sobre os outros. Enquanto ele desmembra os objectos, e os vê à transparência, agarra-os ao mesmo tempo de todos os lados, de cima, de baixo, de dentro e de fora. Rodeia os objectos e penetra neles. Assim, as três dimensões que limitavam o espaço da Renascença e que através de tantos séculos formavam o elemento constitutivo, são acrescidas de uma quarta: o tempo. O poeta Guillaume Apollinaire foi o primeiro que reconheceu o que se passava no íntimo da pintura. Também ele foi o primeiro que nos seus ensaios, por volta de 1911, veio aderir aos físicos que anunciavam a impossibilidade de separar o espaço e o tempo.

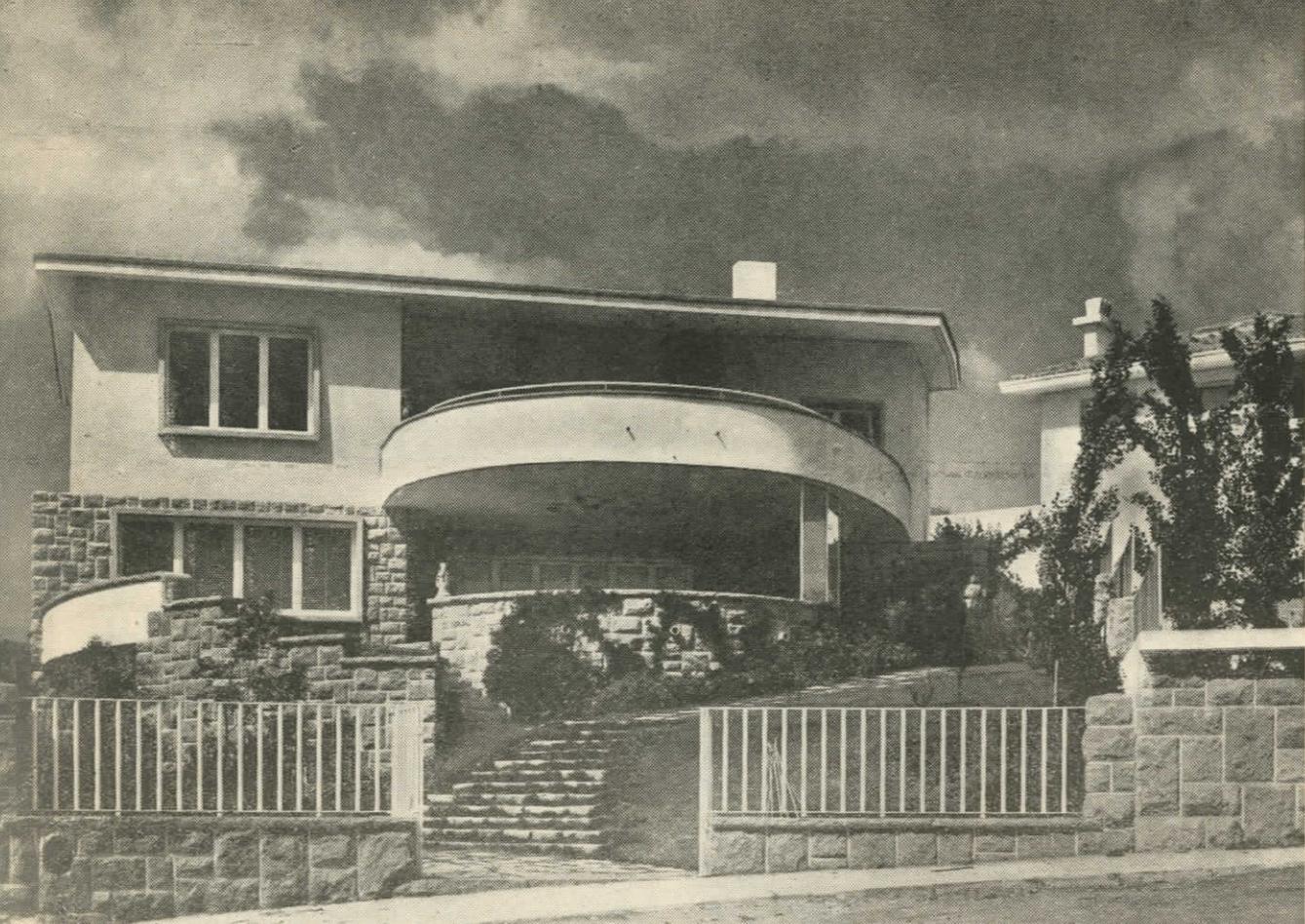
Assim como o cientista, também o artista veio a reconhecer que a concepção clássica de espaço e volume está unilateralmente limitada. As qualidades estéticas do espaço não estão suficientemente diferenciadas pela simples perspectiva de infinidade, assim como acontece, por exemplo, nos jardins de Versailles. As infinitas possibilidades das relações dos objectos no espaço entram agora em primeiro plano. Deve ter sido pela primeira vez nas escadas de caracol da Torre Eiffel, em 1889, que se realizou o acontecimento de uma penetração de espaço de fora para dentro, e de cima para baixo, de uma forma puramente física. Nada se representa da Torre Eiffel quando se fixam apenas os seus contornos em perspectiva. É típico do século XIX que as realizações tais como a Torre Eiffel, que se baseiam no pensamento e no cálculo, exprimam qualquer coisa de emocional que a pintura, não mencionando a arquitectura, somente veio a representar um quarto de século mais tarde (4 e 5). Somente em 1910 foi emocionalmente absorvida a essência da Torre Eiffel, para ficarmos na forma de expressão de T. S. Elliot. Como se sabe, foi Robert Delaunay quem descobriu a Torre. Ele tinha, segundo Blaise Cendrars, «Dez pontos de vista, quinze perspectivas da direita, da esquerda, das asas dum pássaro e a perspectiva de rã».

Com a conquista do espaço pelos cubistas, e com a exclusão, com ela relacionada, do ponto de vista único, a superfície liberta-se e ganha um significado nunca anteriormente atingido. Descobre-se o jogo de relações entre elementos flutuantes e que se penetram incontrolla-

velmente, assim como tensões de imagem que resultam de diferentes efeitos de estrutura. É uma nova concepção do mundo que surge por volta de 1910 e que parece ser tão decisiva como a revolução ótica do século XV.

A segurança com que nós afirmamos isso, leva-nos à notável concordância por meio da qual na pintura, na construção e na arquitectura se utilizam meios semelhantes para poder realizar novas tarefas.

Na construção foi Robert Maillart (1872-1940) quem profetizou o emprego da placa como elemento de construção, enquanto antes dele o Engenheiro somente a tinha aplicado em construção de caldeiras a vapor. Foi assim que lhe foi possível encurvar pontes de betão armado, como nunca fôra possível até aí. É claro que as suas pontes tiveram um efeito imediato sobre a esfera emocional. A resistência oferecida pelos técnicos, durante a sua vida, tem que ser atribuída quase sempre aos princípios estéticos. Eles não gostavam destas pontes de «massa folhada». Quando hoje em dia se fala na Inglaterra ou na América da arquitectura suíça, Maillart é o seu sinónimo. O pintor teórico e colega de R. Delaunay, Albert Gleize profetizou, em seu tempo, o seguinte: «o elemento de construção decisivo dum quadro é a superfície». E por fim quando no campo da arquitectura Theo van Doesburg, em 1922, representa o interior da sua casa como sendo transparente, as paredes, o chão e os tetos transformam-se numa penetração de diferentes placas ou superfícies. Assim como o seu antigo colaborador van Eesteren me disse há pouco tempo: «Doesburg fez isso para criar uma nova concepção volumétrica da casa. A concepção volumétrica que Doesburg manifestou profeticamente no modelo de atelier já há muito perdido, (6) é repetida em proporções imensas mais tarde no centro Rockefeller, (7) longe de todos os pontos de vista estéticos e a apenas pela pressão de exigências técnicas ou capitalistas. A unidade espaço-temporal dessas imensas placas já não pode ser abrangida de um único ponto de vista. Justamente num momento em que tudo está assente na necessidade de aproveitar até à última cada centímetro, cada ângulo de luz e de terreno; e quando daí surge forçosamente um complexo espaço-temporal nunca anteriormente realizado, manifesta-se a introdução inconsciente de um elemento-imagem específico do tipo garrafa. Isto não quer dizer que os construtores do Centro-Rockefeller tivessem tido conhecimento das publicações «de avant garde» de Doesburg, mas sim que uma tal arte tão longínqua do mundo, segue leis que estão de harmonia com a realidade de hoje.



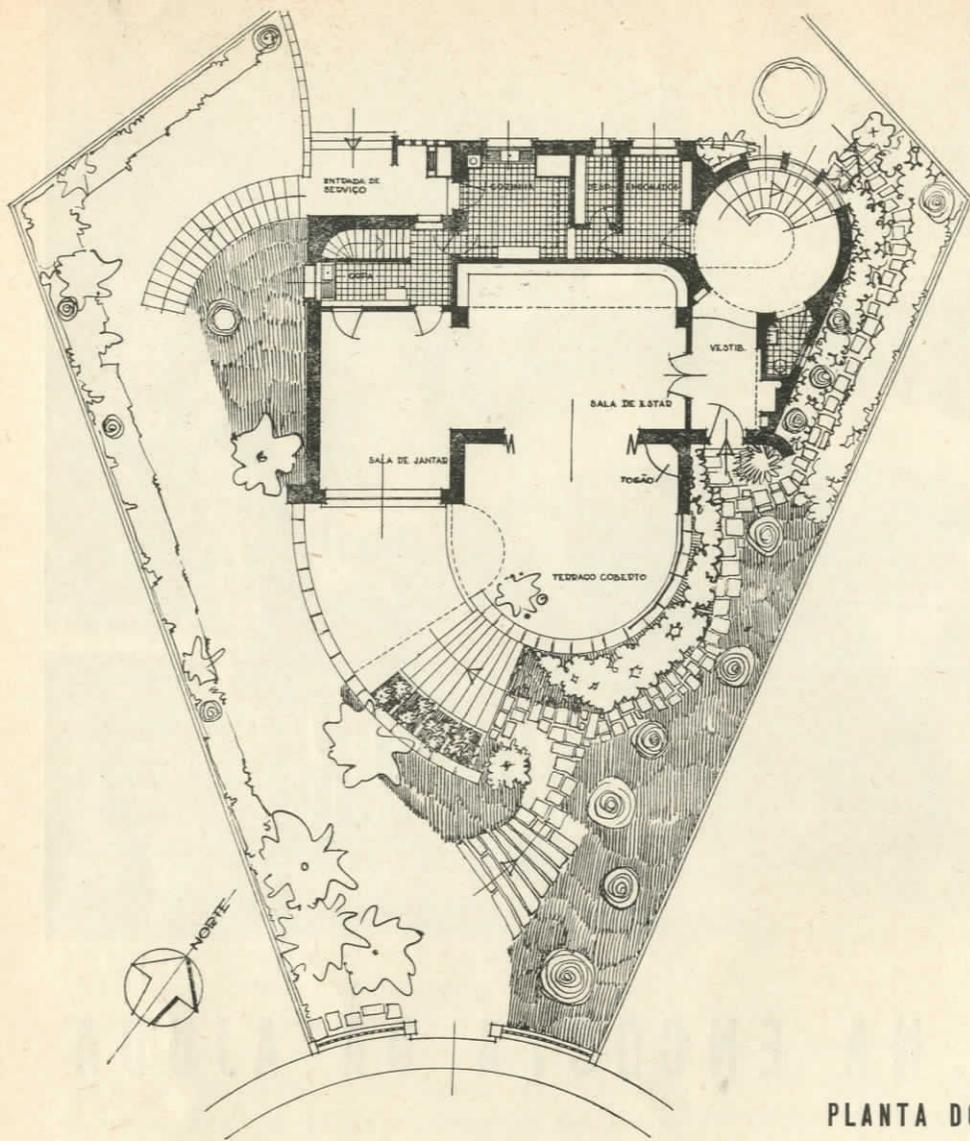
MORADIA NA ENCOSTA DA AJUDA

JOSÉ BASTOS
ARQUITECTO

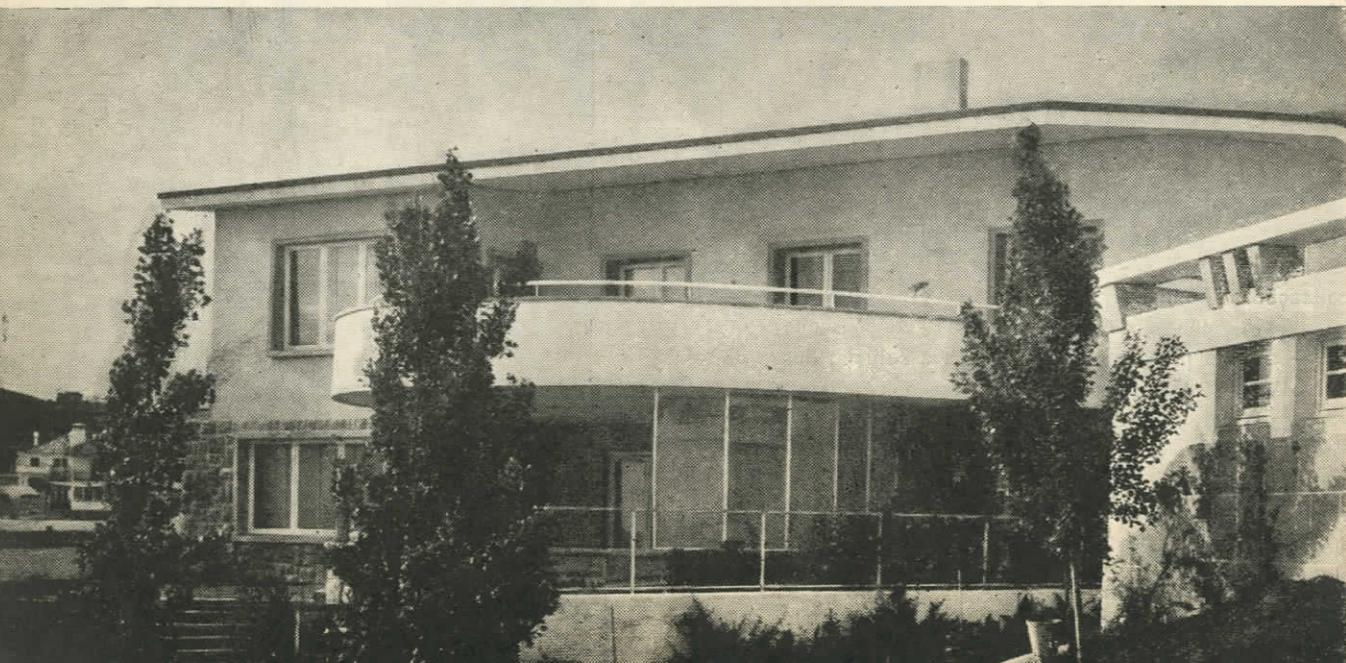
Localização. A configuração do terreno e especialmente a orientação e pontos de vista, foram as sujeições que determinaram o partido a adoptar para a solução das plantas. A construção montou sobre o terreno com o seu desnível natural, sem necessidade de movimentos de terra, permitindo o desnível existente o aproveitamento parcial de um 1.º piso em óptimas condições de habitabilidade.

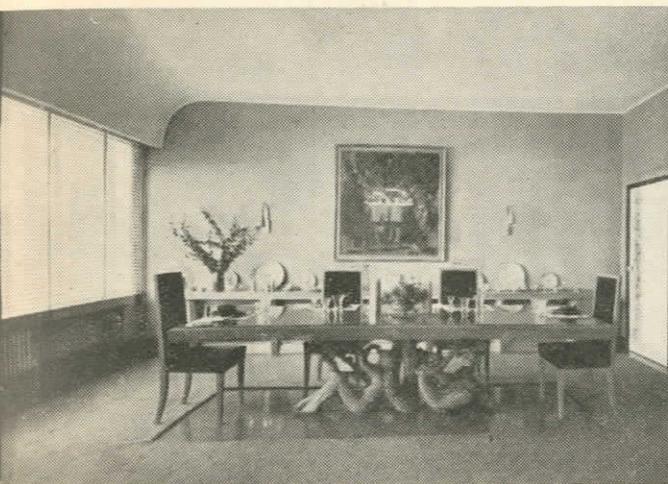
pormenor da escada principal





PLANTA DO 2.º PAVIMENTO





interiores — as salas de estar e de jantar

Condições e desenvolvimento do programa. A reduzida área do lote e, portanto, a pequena área de construção, em relação às necessidades do programa, criaram a necessidade de grandes terraços que prolongassem as dependências principais.

A zona das salas ocupa toda a frente, formando o conjunto da sala, sala de jantar e terraço, um amplo living-room. No terraço, um biombo envidraçado protege a zona de estar, de forma a que não seja devassada das moradias localizadas nos talhões anexos.

A ligação deste piso com o dos quartos é feito por uma escada localizada no hall — nó de ligação com a zona posterior destinada ao serviço. A escada em hélice, solta da parede e recortando-se sobre um fundo envidraçado, permite um partido agradável e decorativo para a perspectiva da entrada principal.

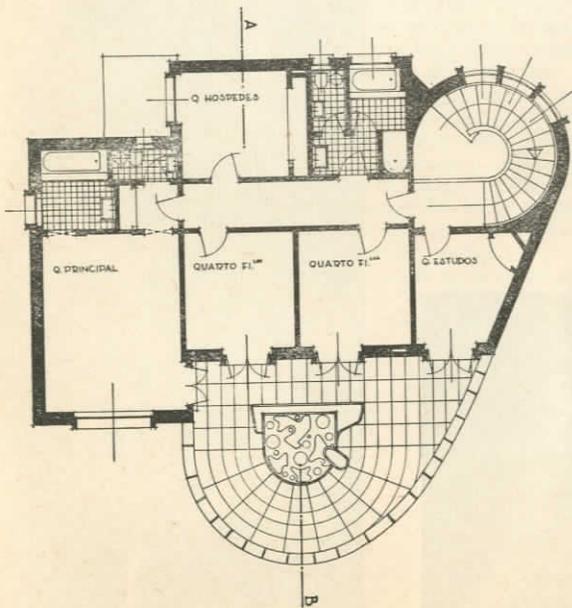
No último piso, os quartos principais dão todos para o terraço amenizando-se a possível aridez da grande extensão deste terraço com um pequeno lago.

Um quarto de hóspedes e as instalações sanitárias ocupam a parte posterior deste piso.

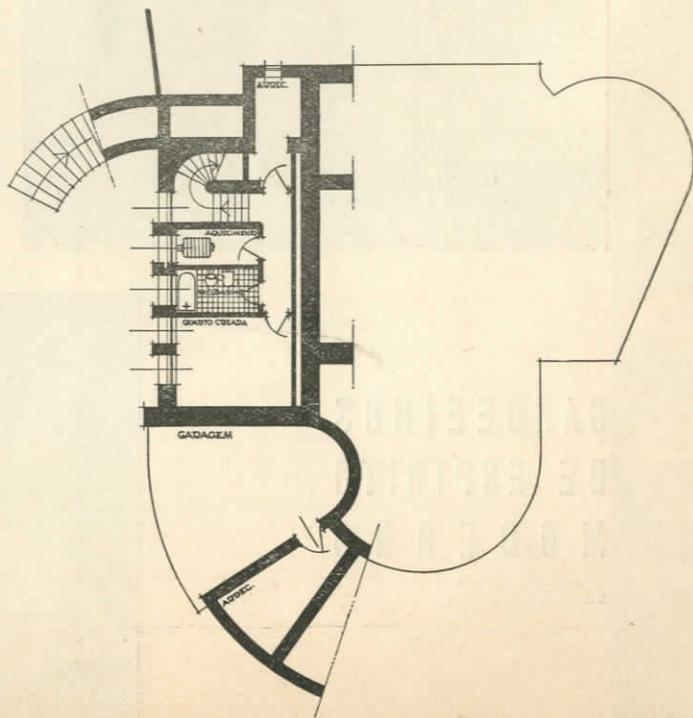
A zona de serviço desenvolve-se em dois, pisos nas melhores condições de orientação, dispendo de fáceis ligações com o exterior.

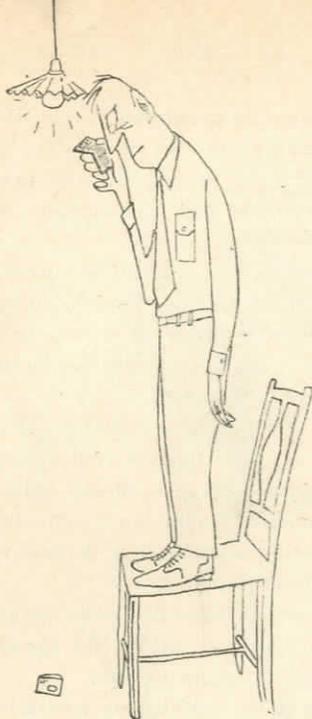
Materiais de construção. O betão armado foi aplicado em larga escala, tornando-se indispensável para vencer os grandes balanços projectados. A cobertura é igualmente em placa de betão, inclinada, permitindo caixa de ventilação. Esta placa é protegida superiormente por revestimentos betuminosos e gravilha de cor.

PLANTA DO 3.º PAVIMENTO

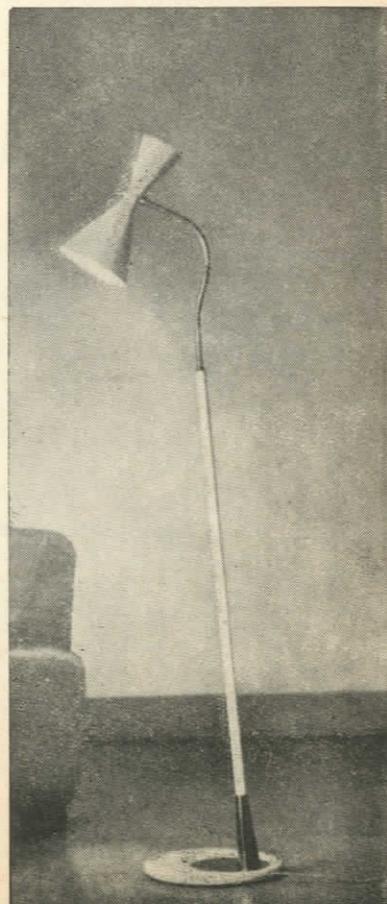
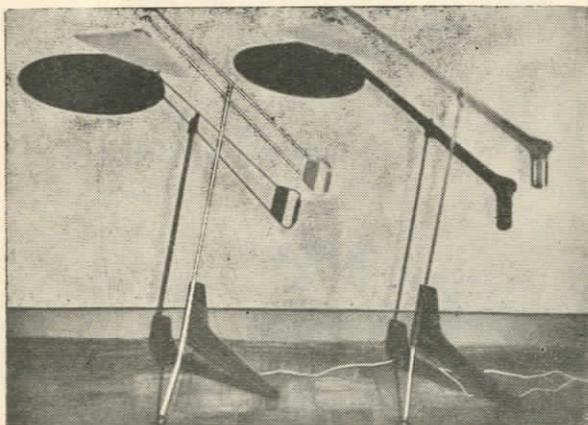
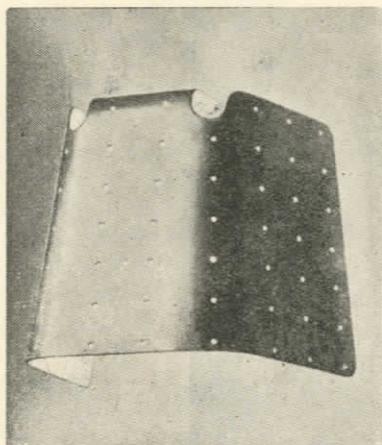


PLANTA DO 1.º PAVIMENTO

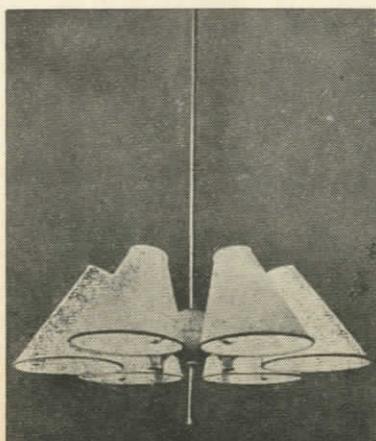




desenho de Steinberg



CANDEIROS DE ESPÍRITO MODERNO



Vai ser aberto novo concurso para um monumento à memória de Rui Barbosa. O crédito inicial de cinco milhões de cruzeiros foi agora elevado para dez milhões, por proposta do ministro da educação do Brasil. Podem concorrer artistas brasileiros e de outras nacionalidades; e o monumento será erigido na cidade do Rio de Janeiro.

Realizou-se em Paris mais uma Exposição da Habitação, com o concurso do Ministério da Reconstrução. Em diversas secções, de cujos arranjos foram incumbidos vários arquitectos conhecidos, apresentaram-se: «O appartement dos nossos dias», «Melhoramento da habitação rural», «Obras do Ministério da Reconstrução», «Mobiliário e objectos de uso corrente», «Elementos para a construção e o equipamento das escolas».

A nossa compatriota Maria Helena Vieira da Silva, que no estrangeiro tem conquistado merecidos louros como pintora, realizou recentemente em Londres uma exposição, recebida com o maior interesse e simpatia. O crítico de arte Marcus Whiffen, na «Architectural Review», dedica-lhe uma longa e extremamente elogiosa referência, iniciada com as seguintes palavras: — «De todos os pintores abstractos cujos trabalhos foram apresentados em Londres desde a guerra, nenhum tem mais direito à admiração dos arquitectos e outros interessados pela qualidade dos valores espaciais e os seus mistérios, do que Vieira da Silva.

O arquitecto francês Eugène Beaudouin, que ainda recentemente safu vencedor do concurso para a construção de um importante conjunto de imóveis em Strasbourg, foi escolhido para projectar as instalações da UNESCO, em Paris.

A bem conhecida revista francesa «L'Architecture d'Aujourd'hui» dedicou o seu último número à Inglaterra ou, mais concretamente, à arquitectura inglesa do após-guerra. O embaixador inglês em França — Sir Oliver Harvey — escreveu especialmente para esse número o prefácio que a seguir traduzimos. É uma peça clara, elevada, compreensiva, onde a tarefa dos arquitectos e dos urbanistas britânicos se julga à altura da sua importância e onde assumem especial relevo os números relativos às destruições causadas pela guerra e a declaração final do desejo de uma paz duradoura, sem a qual toda a obra empreendida seria inútil.

O passado glorioso do meu país e as suas tradições pitorescas são bem conhecidos. Têm mesmo tendência a eclipsar, no espírito dos outros povos, o vigor e a ousadia do modo de vida britânico de hoje. Mas um audacioso espírito de aventura reina permanentemente na Gran-Bretanha e este número de «L'Architecture d'Aujourd'hui» evidencia admiravelmente uma das facetas desse espírito, principalmente no vasto domínio da reconstrução do após guerra.

As imensas destruições que a guerra fez em muitas das nossas grandes cidades, onde mais de três milhões de edificios foram danificados pela acção inimiga, puzeram um problema gigantesco aos nossos urbanistas e aos nossos arquitectos. O desafio foi aceite pela geração jovem, bem como, de resto, pela mais velha, e os resultados obtidos são bastante encorajadores. No quadro da nova experiência social que efectuamos sem ostentação desde 1945, muita coisa inédita tem sido realizada nos planos de urbanização e na construção das cidades, de escolas, de hospitais e de fábricas.

Da leitura destas páginas e particularmente dos artigos «Princípios de educação na Gran-Bretanha», «Construções industriais» e «A habitação na Gran-Bretanha», pode-se tirar uma ideia desses empreendimentos e dos princípios que os norteiam; no entanto há ainda muito que fazer. O meu país só deseja uma coisa: trabalhar em comunhão estreita com os outros países de boa-vontade para garantir uma paz duradoura, sem a qual todos estes projectos e realizações seriam vãos.

O juri de classificação dos trabalhos de arquitectura da Bienal de S. Paulo, constituído pelos professores Giedion, Sakakura, Pani e os arquitectos Kneese de de Mello e Beck, entendeu dever fazer algumas sugestões para a próxima Bienal; e porque as reputamos de muito interesse aqui as reproduzimos. Trata-se de novos prémios, ou melhor, de um novo critério para os concursos e a escolha dos laureados. Propõe-se o seguinte, no documento assinado por aquelas individualidades:

1.º — Grande prémio internacional de arquitectura:

Este prémio seria atribuído a um arquitecto de grande mérito pela sua actividade criadora, isto é, pelo conjunto da sua obra e por um trabalho isolado. O que poderia representar, nos domínios da Arquitectura, um prémio de significado equivalente ao prémio Nobel.

Não seria indispensável que o premiado concorresse à Bienal; mas seria convidado a vir receber o prémio a S. Paulo.

O juri deveria ser constituído por 5 membros, no máximo, cujas actividades garantissem um julgamento no espírito da arquitectura contemporânea.

2.º — Prémio para um arquitecto jovem.

Este prémio, de um mínimo de 50.000 cruzeiros, seria atribuído a um jovem arquitecto com menos de 35 anos, pela sua actividade profissional, com o propósito de encorajar a geração em formação. O laureado seria convidado a vir a S. Paulo receber o prémio.

3.º — Concurso internacional para as escolas de arquitectura:

O prémio seria também de 50.000 cruzeiros, no mínimo, instituído para encorajar os métodos contemporâneos do ensino da arquitectura. As condições seriam: a) A Bienal escolheria um tema de interesse geral nos domínios do urbanismo; propõe-se mesmo, para a próxima Bienal, o seguinte tema, igual para todos os países: o centro cívico dum núcleo residencial de 10.000 habitantes.

Seriam pedidos: 1.º o plano geral do centro. 2.º o projecto de um dos edificios do centro, previamente escolhido. 3.º a integração do centro no grupo residencial. O tema seria publicado com uma antecedência mínima de 18 meses, de maneira que pudesse ser incorporado no programa normal de cada escola.

Cada país resolveria, evidentemente, o problema de acordo com as suas condições regionais.

b) — A selecção do projecto apresentado por cada escola ao concurso deveria ser feita nessa escola, pelo voto comum dos professores e dos alunos.

c) — O prémio destinaria-se a dar prestígio à escola, mas o seu montante em dinheiro deveria ser entregue ao aluno, ou à equipa autora do projecto.

4.º — Prémios para problemas específicos:

Os prémios deverão ser sempre destinados para problemas específicos, porque só é possível comparar as soluções de problemas similares. Deverão ser internacionais; a arquitectura brasileira não necessita qualquer protecção. O que não exclui a instituição de prémios especiais para os arquitectos brasileiros.

«English Romanesque Sculpture» (1066-1140) — Edições Alec Tiranti — O autor, George Zarnecki, estuda neste livrinho, em pouco menos de 20 páginas de texto, um aspecto da arte românica que raramente é ventilado. Os manuais que tratam esta arte de modo global referem-se à decoração arquitectónica de motivos geométricos no norte da Europa e em geral nada dizem sobre a aplicação de outros elementos (zoomorfos, prosopomorfos, fitomorfos, cenas descritivas, etc.). Nesta publicação encontramos oitenta e duas fotografias, entre as quais, se há espécimens de desagradável rudesza, há outros de acentuado valor expressivo e, como noutros países, hábeis combinações de animais fantásticos em volumes de sentido decorativo revestindo capiteis e envolvendo as portas. Resulta da sua consulta, que os artistas na área de dispersão da escola normanda que inclui a Escandinávia, as Ilhas Britânicas, e vários locais da Península Ibérica (está representada nomeadamente na Sé de Lisboa), se recorreram à pintura mural como aspecto essencial na decoração, não ignoram a escultura onde por vezes obtiveram soluções de interesse estético.

«The Modern Factory» — Edward Mills — The Architectural Press London — E' este um livro do maior interesse, visto tratar da arquitectura industrial, ramo da arte e da ciência de edificar, que há de se desenvolver cada vez mais à medida que crescerem os meios de produção. Mesmo no nosso país há já alguns casos dignos de interesse neste campo, e é provável que com o andar dos anos se intensifique a industrialização acabando Portugal por ocupar o seu lugar ao lado das nações produtoras da Idade da Máquina.

E' pois uma questão de actualidade, e torna-se oportuno estudar a maneira como ela tem sido encarada com melhores resultados.

Não faltam na obra de Mills, aliás não muito extensa, (pois não chega a ter duzentas páginas) os dados que o autor considerou indispensáveis: esquemas relativos à divisão do trabalho necessário à elaboração dos projectos, à relação entre a área industrial e a cidade; gravuras de casos típicos, apresentadas com preocupação didáctica, figurando sempre ao lado de alçados e interiores; tabelas de isolamento térmico acompanhadas por desenhos esquemáticos dos paramentos e coberturas e pelos preços da correspondência entre o laboratório e os vários serviços; diagramas alusivos aos centros clínicos e culinários; desenhos esquemáticos do mobiliário. Trata-se de facto dum trabalho sério e muito bem ordenado, onde se expõe tudo o que se prende com a arquitectura fabril, incluindo os compartimentos reservados para a educação física e o estudo dos trabalhadores, a ambiência exterior digna também da atenção do arquitecto que procurará ordenar ou facilitar a disposição natural das árvores e do arrelvado de modo a compor com elas o que o autor chama a «paisagem industrial» (Industrial landscaping).

A Direcção Geral dos Serviços de Urbanização mantém permuta com a gerência da I. C. A. T., recebendo esta com regularidade não só boletins e relatórios, mas ainda todos os números já saídos antes de se estabelecer o intercâmbio, o que muito agradece.

Também do Instituto Nacional de Estatística, recebemos os boletins mensais.

Materiais de Construção «Building Materials» — Cecil C. Handisyde — Architectural Press — Este manual de trezentas páginas, ilustrado com adequados desenhos, gráficos e fotografias, compreende duas partes:

A primeira estuda os deslocamentos motivados pela humidade, deslocamento dos solos e outros factores, os efeitos do calor, a resistência ao fogo, e como se comportam os materiais em face destes acidentes e fenómenos, a sua capacidade em relação à transmissão do som, e os recursos para a absorção acústica. As propriedades mecânicas resistências, módulos de elasticidade). A duração e as mudanças de aspecto provocadas tanto por agentes externos como pela natureza do material aplicado.

O autor, na conclusão dum dos capítulos, prevendo a impressão que pode causar em muitos leitores uma tão vasta exposição de agentes de destruição e dos recursos que se lhes podem opor, avisa que não é intenção sua tornar impossível a tarefa do arquitecto, antes pelo contrário, tendo adquirido uma boa base do conhecimento, sentir-se-á mais capaz de projectar, de produzir um desenho que satisfaça tecnicamente, e mais ainda, prever o aspecto que virá a tomar no fim de certo tempo, ou evitar que possa vir a ser alterado, usando determinados materiais em vez de outros, aplicando produtos tendentes a perseverá-los etc.

A primeira parte do livro termina por considerações a propósito da produção de materiais e da edificação. Na segunda parte, que é muito mais extensa, são estudados os cimentos e outros massames, a água e as suas propriedades, o betão (que pela extensão do capítulo revela que mereceu particular atenção), as pedras, os tijolos e blocos, as cais e os estuques, a argamassa, e os meios de aplicação e o aspecto económico relacionados com todos esses materiais e estruturas. Seguem-se os capítulos respectivamente dedicados às madeiras e aos metais. Depois o das terras-cotas e faianças (telhas, canalizações, sanitários, etc.) O dos materiais laminados (contra-placados, fibro-cimentos, plásticos, resinosos, aglomerados de palha e estafes).

Um só capítulo é dedicado ao acabamento de pavimentos.

O livro termina com o estudo de vidros e cristais, de tintas e pinturas, de alcatrão, betumes, asfaltos e feltros, sendo como sempre acompanhado pela exposição das suas propriedades técnicas e económicas.

Ao concluir a rápida enumeração dos assuntos tratados, somos levados a tristes conclusões. Comparamos o material aí condensado com o que nos foi ministrado na escola. Dados dispersos, fragmentados e antiquados, fornecidos em escassas lições teóricas, colhidos ao acaso da bagagem dum colega mais experiente ou já iniciado (mercê da posição ocupada pela respectiva família, aos conhecimentos protectores etc.), e que em geral eram revelados só a meias, intencionalmente; ou caídos quase por descuido da boca do professor da cadeira, mais que incompetente, e enfim nos escassos momentos livres, respigados na biblioteca num ou outro livro categorizado, os únicos que afinal nos foram produtivos mas insuficientes por carência de prática.

E' pois um abismo o que nos separa, estudantes ou arquitectos num país agrícola atrasado, cujo escol se ufana de rotineiro mesmo no ensino, dos técnicos e artistas dos países mais evoluídos.

Neste campo da técnica e nos outros vamos pois acumulando reflexões nada optimistas, cuja única vantagem será talvez a de proporcionar elementos para um programa de reforma do ensino que um dia poderá ser oportuno estudar.