

arquitectura



57 / 58

20\$00

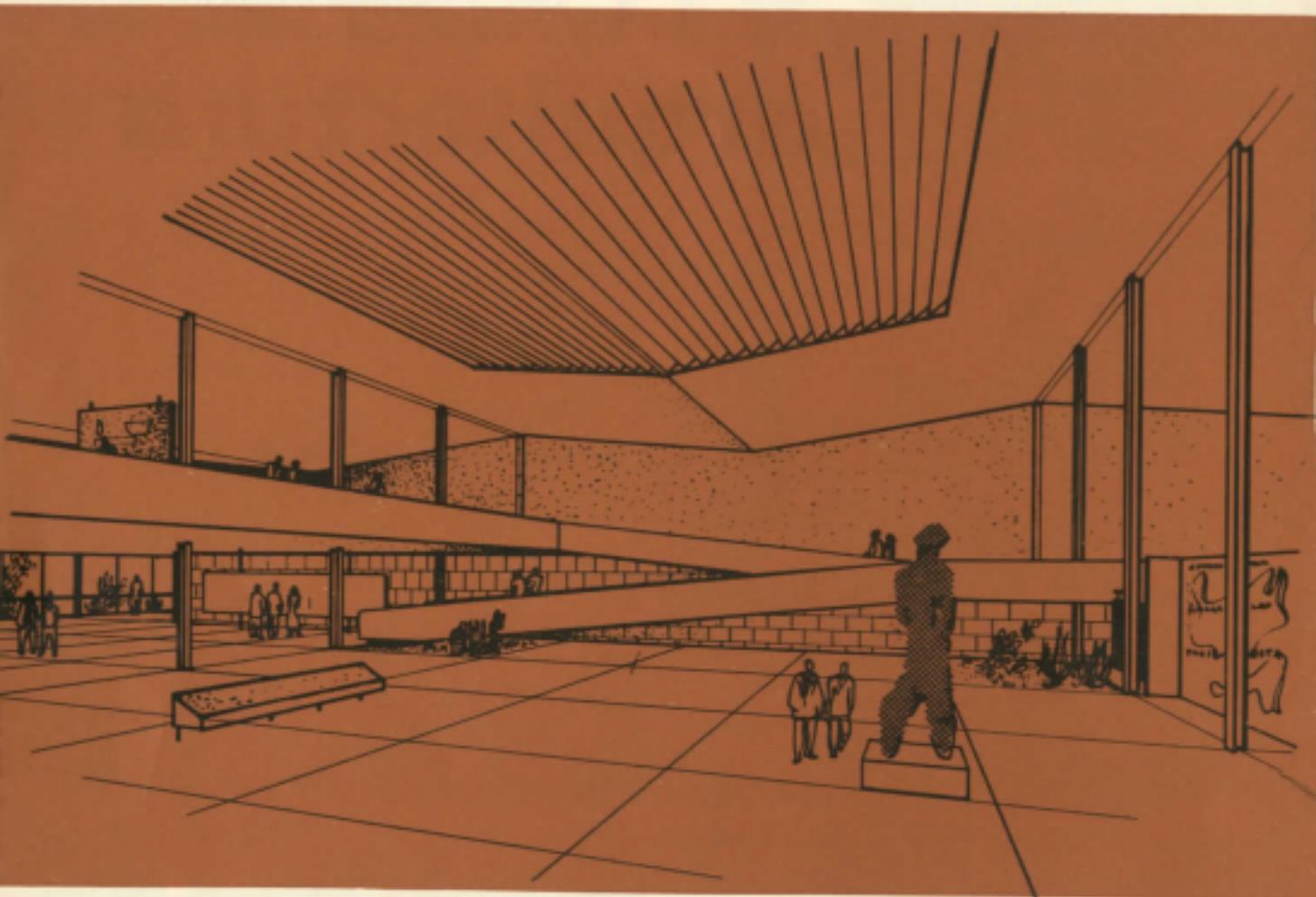
arquitectura

S U M Á R I O

Concurso para o Pavilhão de Portugal em Bruxelas	3
Uma Pousada na Nazaré	19
Três obras de Mário Ridolfi	22
Nota sobre Processos Absoluto e de Relação em Crítica	26
Arte Urbana	29
Cobertura com Abóbadas Conoidais em Shed, em Betão Préesforçado	34
Mercearia na Estefânia	36
Notícias, Exposições e Crítica de Livros	38

A N O XXVII • 2.ª SÉRIE • N.º 57-58
J A N E I R O - F E V E R E I R O D E 1 9 5 7

DIRECTOR: ARQ. ALBERTO JOSÉ PESSOA - EDITOR: ARQ. JOÃO SIMÕES - PROPRIEDADE DE INICIATIVAS CULTURAIS ARTE E TÉCNICA, I. C. A. T. LDA. - COMPOSIÇÃO E IMPRESSÃO: EMPRESA TIPOGRÁFICA CASA PORTUGUESA, SUC. LDA. (RUA DAS GAVEAS 103-LISBOA) - ADMINISTRAÇÃO: RUA DR. ALEXANDRE BRAGA, 8, 1.ª-LISBOA, TELEF. 4 33 67 - GRAVURAS: FOTOGRAVURA UNIÃO (RUA DAS MERCÊS, 48, 1.ª-LISBOA) - ASSINATURAS: PORTUGAL E ESPANHA: 6 NÚMEROS, 54\$00; 12 NÚMEROS, 100\$00 - OUTROS PAÍSES, 12 NÚMEROS, 150\$00; AS ASSINATURAS SÃO PAGAS ADIANTADAMENTE E INICIAM-SE EM QUALQUER NÚMERO - DELEGACÃO NO NORTE: ATELIER DOS ARQUITECTOS ARMÉNIO LOSA E CASSIANO BARBOSA, RUA MAGALHÃES LEMOS, 111, 2.ª-PORTO - ESTE NÚMERO FOI ORGANIZADO POR: FREDERICO SANTANA, CARLOS S. DUARTE, DANIEL SANTA RITA E NIKIAS SCAPINAKIS



Desempenhando os concursos públicos de arquitectura um papel de capital importância no desenvolvimento e enriquecimento da arquitectura no nosso país, não queremos deixar de fazer referência especial ao caso «Concurso de Bruxelas».

Embora se verifique que as condições e programas com que os concursos se têm apresentado venham gradualmente atenuando as suas deficiências, há que lamentar o facto de, ainda neste caso, as imposições de um programa exigente e por vezes contraditório terem originado grandes dificuldades na acção dos concorrentes, do Sindicato e do Júri.

Concurso para o pavilhão de Portugal em Bruxelas

EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL E UNIVERSAL DE 1958

NATUREZA DO CONCURSO

O concurso consistia na elaboração do anteprojecto destinado ao pavilhão a erguer no terreno da secção portuguesa da Exposição Universal e Internacional de Bruxelas em 1958. Esta exposição tem por principal objectivo promover o confronto das múltiplas actividades de todos os povos nos domínios do pensamento, das artes, da ciência, da economia e da técnica. Os seus meios comportam a apresentação de uma síntese das riquezas espirituais e materiais, como das aspirações de um mundo em plena evolução. O seu objectivo final é contribuir para o desabrochar de uma solidariedade mundial efectiva, fundada no respeito da personalidade humana.

A representação portuguesa instalar-se-á num pavilhão a implantar num lote de terreno de 6.300 m², compreendendo não só o pavilhão propriamente dito mas também mais três pequenos anexos ligados àquele por meio de galerias, ocupando uma superfície coberta total de 2.800 m² distribuídos da seguinte maneira:

Sector I — Introdução — 600 m²

Átrio que servirá de sala de recepções e de festas, comportando cerca de 300 pessoas de pé.

Gabinetes para o Comissário Geral e para reuniões.

Vestiários, lavabos e i. s.

Escritórios e informações.

Copa de apoio do serviço de recepções, com ligação a uma pequena cave para instalação de serviço do pessoal e arrecadação, comunicando directamente com o exterior.

Sector II — Síntese das riquezas espirituais da Nação Portuguesa — 300 m².

Sector III — Síntese das riquezas materiais de Portugal — 1.050 m² (250 m² sobreposição).

Sector IV — Aspirações da Nação Portuguesa em plena evolução — 450 m².

Sector V — Acção de Portugal numa vasta área do globo orientada por um verdadeiro espírito de solidariedade entre os diversos povos. O Ultramar Português — 700 m² (250 m² em sobreposição).

O Ultramar Português — 700 m² (250 m² em sobreposição).

Sector VI — Construções anexas — 200 m².

Representação do vinho do Porto.

Venda e distribuição de produtos regionais diversos.

ANTE-PROJECTOS DOS CONCORRENTES REFERIDOS NA ACTA DO JÚRI

- N.º 13. Arquitecto Pedro Cid, 1.º classificado
- N.º 2. Arquitecto Francisco Figueiredo
- N.º 17. Arquitecto Manuel Tainha
- N.º 19. Arquitectos Maurício de Vasconcelos,
João José Malato, José Luís Tinoco
e J. Américo d'Oliveira
- N.º 7. Arquitecto Sebastião Formosinho Sanchez
Engenheiro Álvaro Veiga d'Oliveira
- N.º 9. Arquitecto Rui Mendes Paula
Colaborou o escultor Jorge Vieira

Foi-nos impossível localizar o trabalho referido na acta com o n.º 8, pelo que pedimos desculpa ao seu autor. No entanto, se se puder identificar, será publicado no próximo número.

ACTA DO JÚRI

Às onze horas do dia 29 de Março de 1956, na sede da «Ilustração Portuguesa», à Rua do Século, n.º 41, 2.º andar desta cidade de Lisboa, reuniu-se o júri para a escolha do ante-projecto do pavilhão a erigir em Bruxelas, com que Portugal se fará representar na Exposição Universal e Internacional que em 1958 será levada a efeito naquela capital, júri que é constituído pelos Ex.^{mos} Srs. Comissário Geral, Dr. José Penha Garcia (Conde de Penha Garcia); Comissário Adjunto Técnico, Arquitecto Jorge de Almeida Segurado; Comissário Adjunto Administrativo, Dr. Mário Neves; Arquitecto Alberto José Pessoa, como representante do Sindicato Nacional dos Arquitectos; e o Arquitecto Francisco Keil Amaral, como representante dos concorrentes.

Começados os trabalhos, foi deliberado que o júri se mantivesse em sessão permanente até à decisão final.

Verificou o referido júri terem sido apresentados vinte trabalhos, que haviam sido recebidos por mim, Secretário do Comissariado Geral de

Portugal, na véspera, dia 28, na sede do mesmo Comissariado, à Av. da Liberdade, n.º 242, os quais foram numerados de um a vinte, consoante a ordem de entrada, sem que os autores tomassem conhecimento do número que ao seu trabalho era atribuído.

Depois de abertos os volumes que continham os ante-projectos, foram numerados os sobrescritos colados no verso das diversas peças, verificando-se que todos os concorrentes apresentavam as que eram exigidas pela condição 5.ª do programa do concurso.

Passou o júri a examinar se os trabalhos respeitavam as restantes condições do programa, tais como implantação, acessos, organização de percursos e seu interesse, comunhão pedida entre o interior e o exterior, solução estrutural, partidos estéticos, etc., tendo-se verificado que alguns concorrentes não se cingiram rigidamente a certas particularidades do programa, adoptando liberdades de concepção que se não ajustam em rigor ao respectivo texto. Ponderando devidamente esta circunstância, entendeu o júri que nenhum desses desvios deveria constituir motivo de exclusão, atendendo ao interesse com que os concorrentes procuraram corresponder aos objectivos deste concurso. Reconhecendo mesmo esse interesse, patenteado pelo número e nível dos trabalhos apresentados, o júri não pode deixar de congratular-se com o resultado obtido.

Por esse motivo foi deliberado, por unanimidade, considerar classificados todos os trabalhos em mérito absoluto, nos termos da condição 8.ª, e admitir, portanto, que todos os concorrentes estão em condições de receber, a título de compensação, a importância de Esc. 5.000\$00 prevista na condição 16.ª.

Analizados detidamente todos os trabalhos, foi decidido, também por unanimidade, escolher, numa primeira eliminatória para a classificação em mérito relativo, os ante-projectos a que correspondem os números de entrega, 2, 7, 8, 9, 13, 17 e 19, por se reconhecer possuírem, todos ou destacadamente, algumas das seguintes qualidades: simplicidade, pureza e economia funcional das estruturas; clareza da distribuição dos vários sectores; facilidade dos percursos; equilíbrio dos espaços internos; boa integração no meio ambiente natural; harmonia e sobriedade do jogo de volumes; boa definição dos espaços, apuramento formal e correcta síntese plástica dos elementos arquitectónicos.

Procedeu-se depois pormenorizadamente a um exame comparativo, do qual resultou a escolha, para efeitos de classificação final, dos trabalhos designados pelos números 2, 13, 17 e 19. De uma nova análise sobre o valor relativo destes quatro trabalhos, ressaltaram os seguintes pontos:

O número 2 apresenta uma planta de grande sobriedade e beleza, com uma solução particularmente feliz das zonas sobrepostas; a estrutura é correcta, embora com uma densidade evitável de pontos de apoio. Considera-se deficiência importante a total falta de comunhão com o exterior pedida no programa, a qual contribui para agravar o aspecto rígido e maciço das fachadas, de proporções pouco agradáveis. O número 13 evidencia-se pela simplicidade, harmonia e coerência com que o autor soube conjugar todos os elementos da composição. De facto, a distribuição em planta é de uma grande clareza e concentração; a estrutura é correctíssima, económica e com reduzido número de pontos de apoio; a solução estrutural da cobertura conduziu a um feliz tratamento de tectos; e todo o ante-projecto patenteia uma perfeita comunhão com o meio natural, conseguida através de aberturas inteligente e harmoniosamente distribuídas. O exterior do pavilhão é cuidado com a maior delicadeza, de que resulta um aspecto particularmente agradável e variado de elementos, sem quebra de unidade e que se ajusta perfeitamente aos objectivos em vista.

Verificou-se porém que o autor interpretou de forma especial — como aliás reconhece na própria memória descritiva — a condição relativa à localização das superfícies de sobreposição e respectivos acessos. Mas, depois de minucioso estudo, chegou-se à conclusão de que, embora afastando-se da solução preconizada, o ante-projecto apresentado consente um arranjo que os representantes do Commissariado reconhecem ser de molde a ajustar-se às exigências do plano da Exposição e, possivelmente, a simplificar o desenvolvimento do respectivo programa, permitindo dar à participação do Ultramar uma total continuidade, que mais valorizará ainda o conjunto deste sector, como convém aos interesses da representação portuguesa.

Do mesmo modo, resulta também um benefício para o sector III, na medida em que é possível desenvolvê-lo apenas num piso, sem a subdivisão em dois níveis distintos, como se julgara

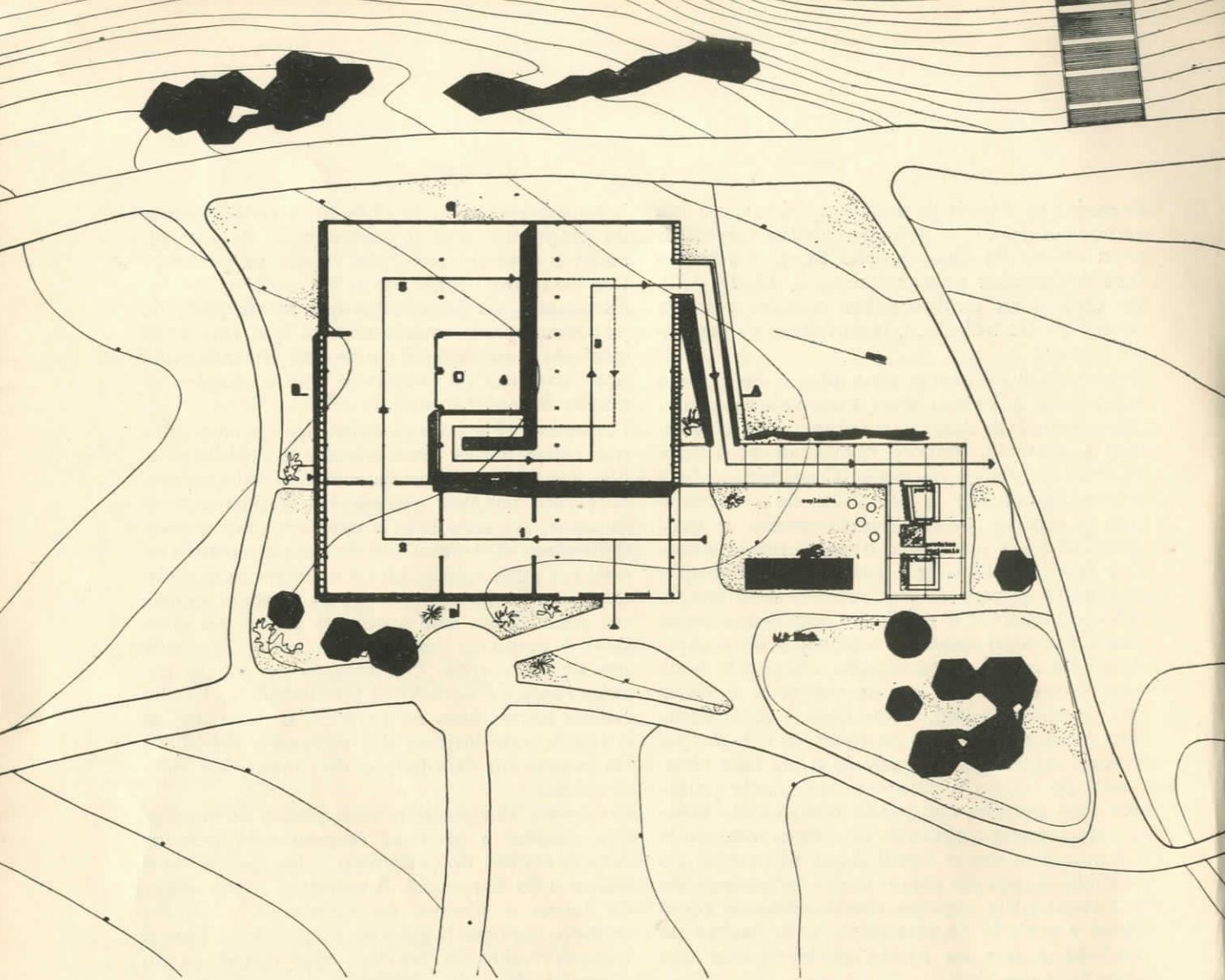
indispensável para se obter o desenvolvimento do programa, com a preocupação de não exceder a área de ocupação fixada no primitivo lote de terreno atribuído a Portugal.

Finalmente, os Arquitectos que fazem parte do júri reconhecem unânimemente que este ante-projecto é susceptível de se integrar com rigor nas condições do programa com a simples inclusão de nova rampa.

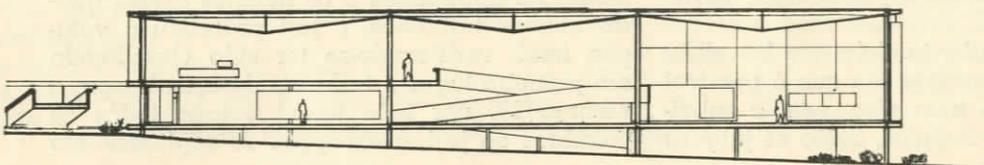
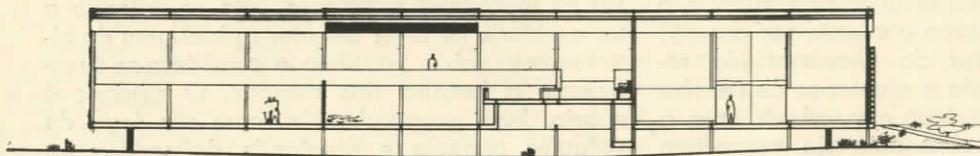
O número 17 é um dos trabalhos apresentados que revela maior sensibilidade e espírito criador. Partidos estruturais certos e imaginosos; percursos simples; variedade de perspectivas internas; contacto com o exterior; uma grande delicadeza de tratamento de pormenor, tudo se conjuga para evidenciar as virtudes deste ante-projecto. No entanto, carece de unidade. Pensa-se, além disso, que o volume global do pavilhão é pequeno demais para ser fraccionado em vários corpos. O elemento de planta circular, embora agradável interiormente, resulta menos harmonioso no exterior. É de assinalar a insuficiente largura das rampas e duvida-se da justeza da distribuição de alguns dos enviaçados.

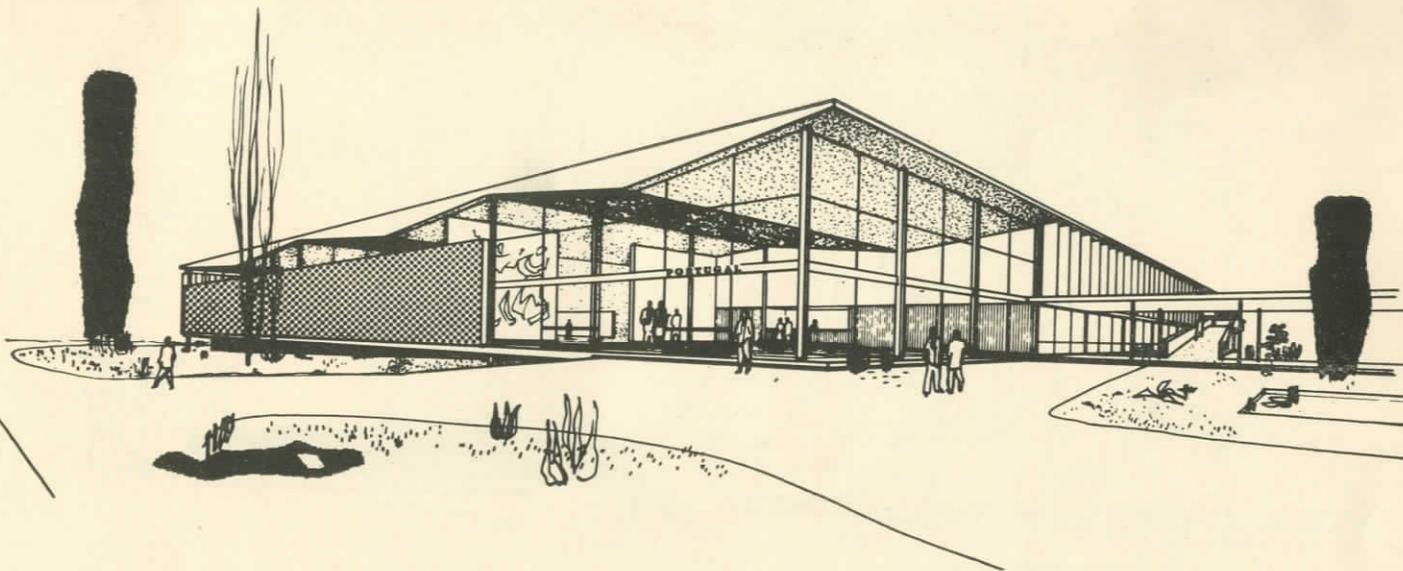
O número 19 apresenta uma planta de concepção simples e correcta, respondendo bem às determinações do programa sobre percursos e sectores da Exposição. A estrutura é concebida de forma a libertar de elementos de apoio grandes espaços interiores, ajustando-se bem à compartimentação prevista, mas duvida-se da necessidade e da coerência do emprego das vigas armadas de ferro poisadas sobre o terreno, para suporte do pavimento, e das vantagens de evidenciar tão profundamente todos os elementos estruturais. Essa preocupação parece ter conduzido a soluções de estabilidade um tanto forçadas, como o apoiar-se sobre consolas os montantes exteriores. Não se entende a necessidade de fazer uma terraplanagem de nivelamento sob o pavilhão e considera-se insuficiente a largura das rampas. O exterior é sóbrio, bem proporcionado, com um jogo de volumes correcto e revelando delicadeza no tratamento dos vários elementos da composição.

Ponderados devidamente e discutidos em pormenor as qualidades e os defeitos destes quatro últimos trabalhos, o júri procedeu à votação final, verificando-se ter sido classificado em primeiro lugar o trabalho designado com o número 13, por nele terem votado todos os membros do júri, à excepção do representante



arq. Pedro Cid





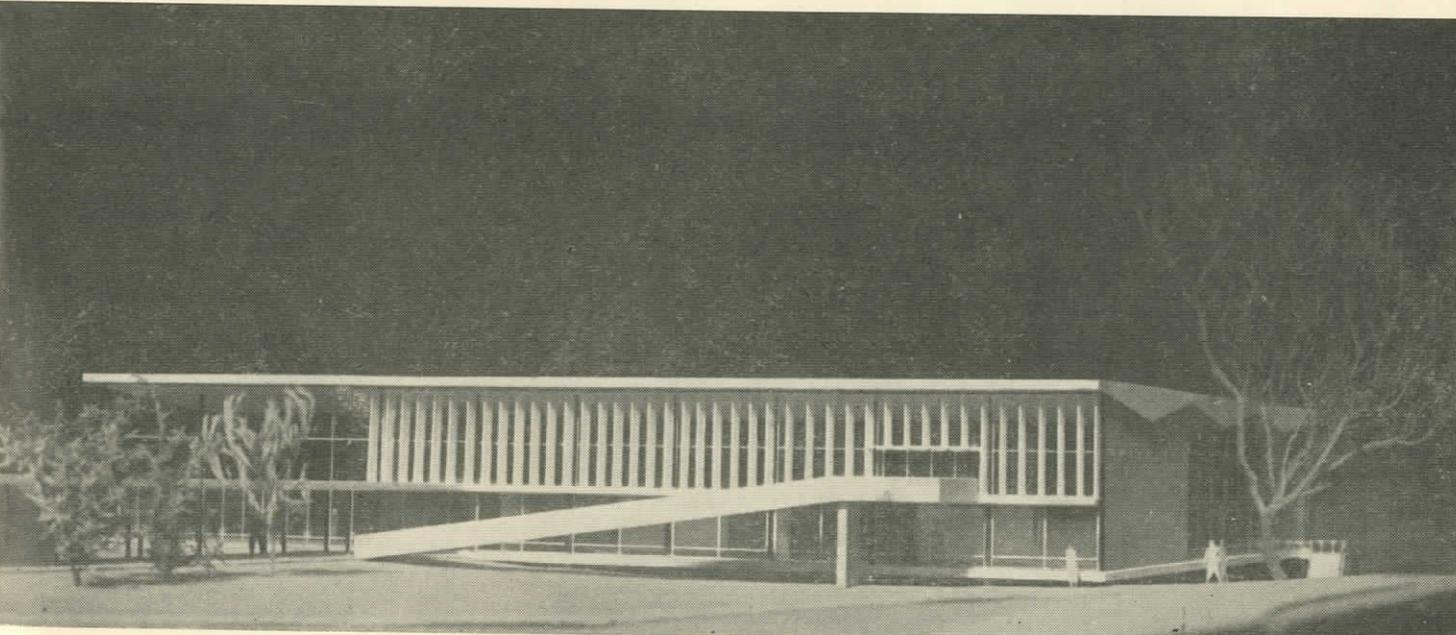
A elaboração deste ante-projecto obedeceu aos seguintes princípios gerais:

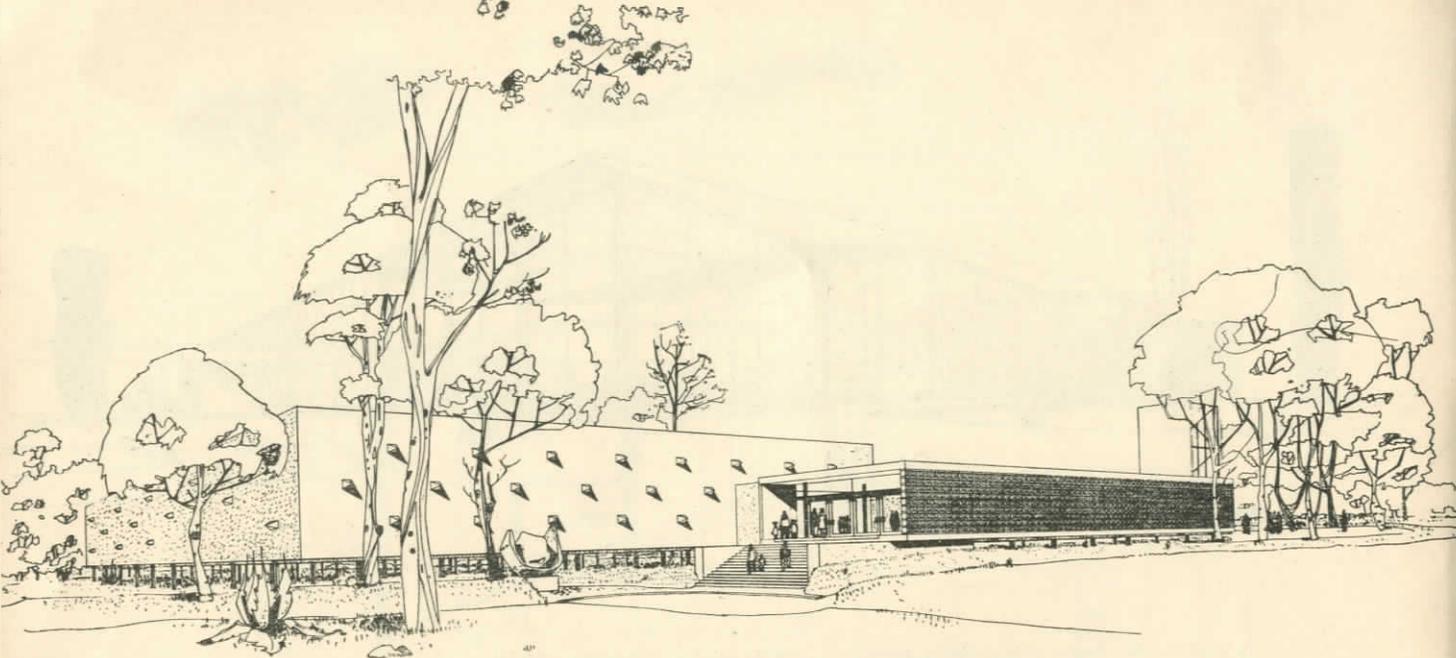
- 1 — Procura de integração do Pavilhão no parque envolvente, conservando a maior área de jardim.
- 2 — Adopção de uma estrutura ligeira, pousada no terreno sem o modificar e definindo um volume simples, transparente, que não corte as perspectivas do parque.
- 3 — Definição de um tipo de arquitectura leve, pelo seu carácter provisório, mas sóbrio, tendo em vista que se trata da representação de um País e que se deve evitar todo o aspecto publicitário.
- 4 — Procura de uma visão clara do tema proposto, com um percurso geral curto (250 m²) e sem soluções de continuidade, não obrigando o visitante a passar por toda a matéria exposta, o que transformaria o Pavilhão num labirinto pouco atraente e fátigante.
- 5 — Adopção de sistemas de construção e acabamentos, que permitam um certo grau de pré-fabricação, dentro de bases económicas, e a total recuperação de materiais. A estrutura é formada por pilares, vigas e vigas-arnas em perfis normais (I Grey) com contraventamento por cabos distribuídos nos planos horizontais e nalguns verticais. Tectos, cobertura e paredes são formadas por placagens de diferentes materiais pousados a seco.

A grelha a poente é de grés cerâmico e as lâminas quebra-sol em alumínio pintado. Portas e caixilharia em perfis metálicos.

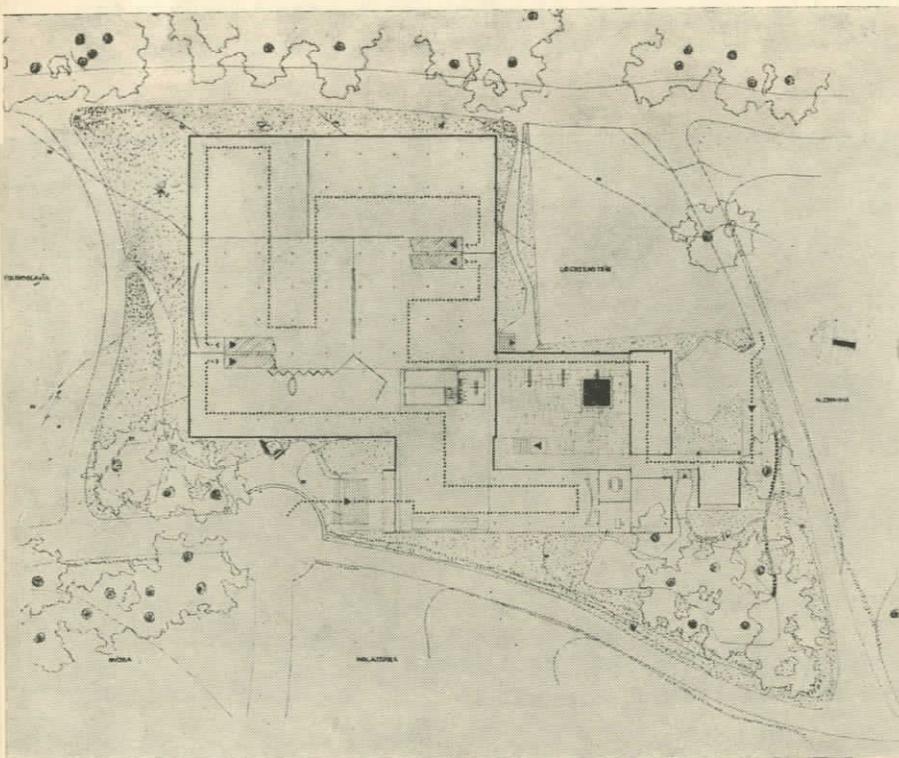
O pavimento será de pedra serrada (nacional) assente em camada betuminosa sobre elementos portantes em chapa canelada.

Nenhuma decoração faz parte do ante-projecto.





arq. Francisco Figueiredo

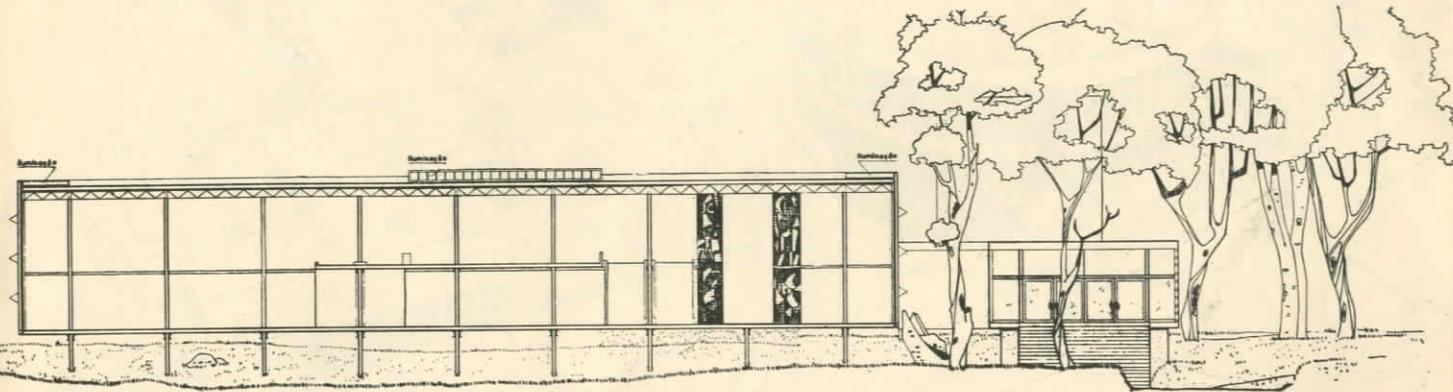
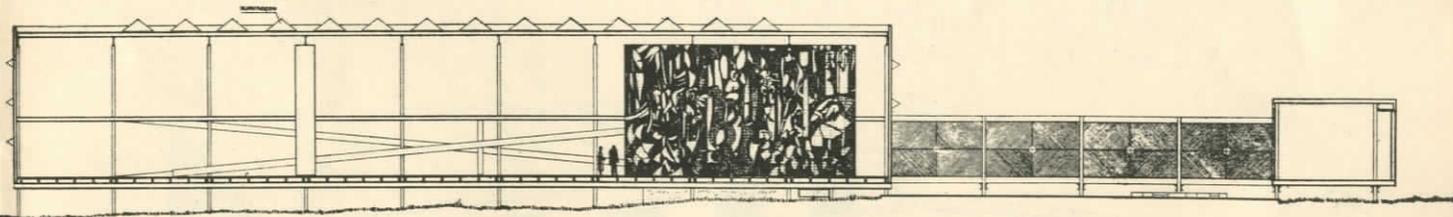
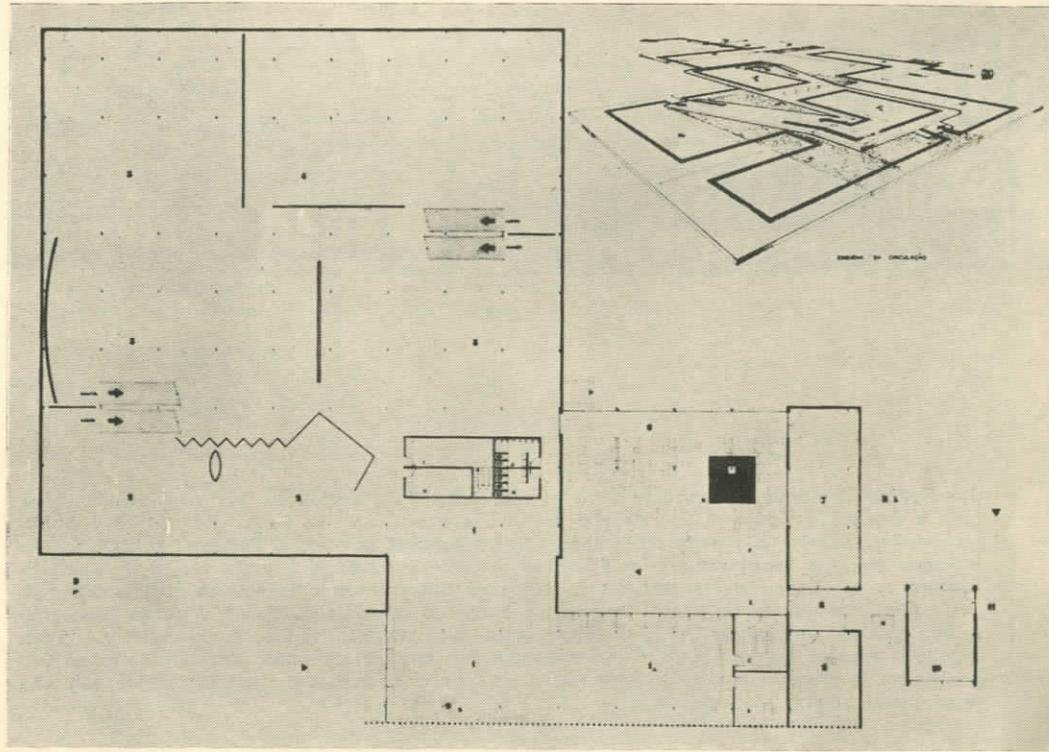


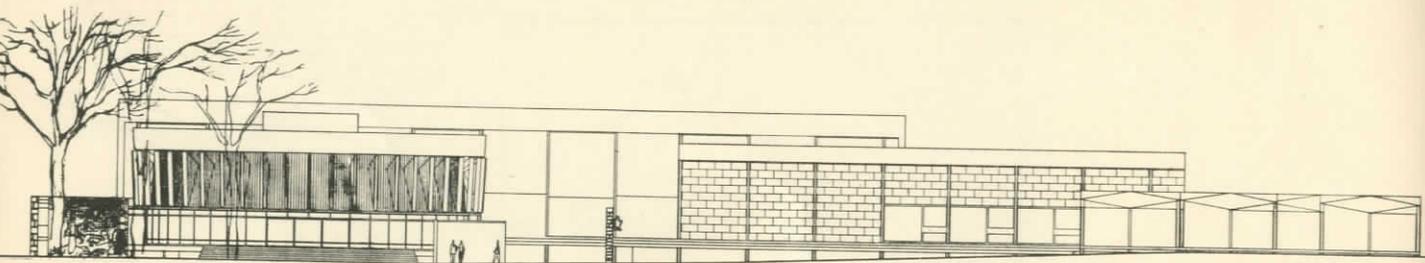
Sobre o ponto de vista funcional:

- 1 — Percurso claro e simples, com sentido único mas variado, onde o visitante não se fatigue e onde não se sinta como num labirinto.
- 2 — Criação de um pátio recolhido para onde abrem francas aberturas.
- 3 — Iluminação superior do pavilhão para que este seja o mais possível fechado lateralmente.
- 4 — Divisão dos grandes sectores não por salas mas em pavilhão único com secções divididas por grandes planos.

Sobre o ponto de vista plástico:

- 1 — Grande simplicidade de formas, o mais possível fechadas (vida interior). Inspiração das grandes massas fechadas da nossa arquitectura tradicional do Sul. Grelha funcional e decorativa a Poente cujo elemento fundamental é o tijolo à vista.
- 2 — Coberturas planas, mesma inspiração.
- 3 — Relevo a cor das quatro grandes paredes do corpo maior do pavilhão ainda sugestão de motivos tradicionais portugueses (casa dos bicos).

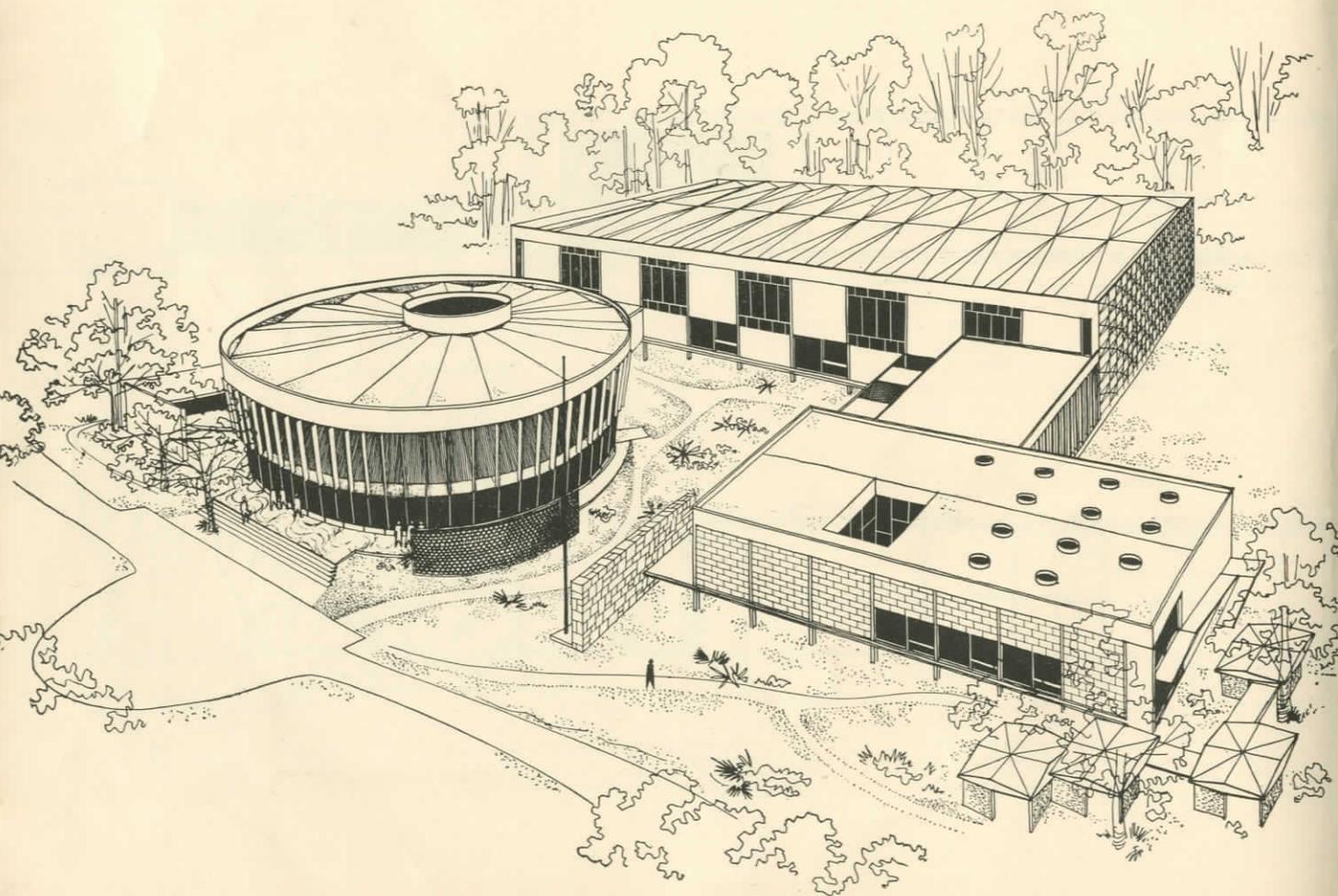


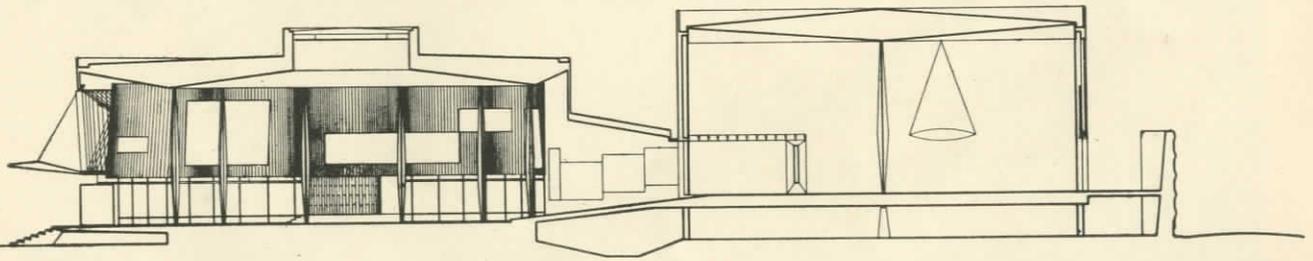


ALÇADO PORN

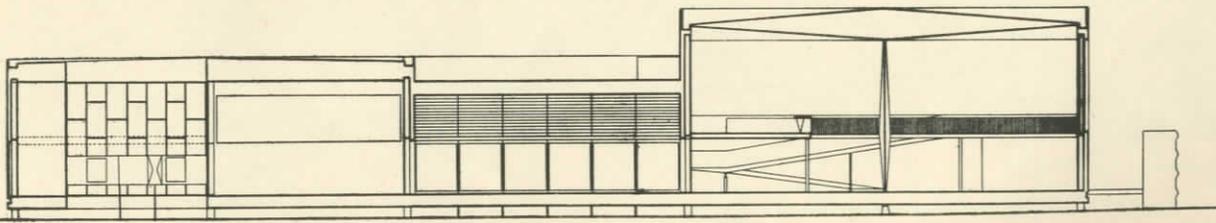
arq. Manuel Tainha

1—Grande liberdade de manobra para os especialistas da decoração. Portanto: volumes simples e espaços variados • 2—Circuito contínuo e aberto, com os pontos de entrada e saída pré-fixados. Estreita e variada comunhão com os espaços exteriores. Portanto: articulação de volumes segundo uma sucessão que melhor potencie cada tema e cada secção • 3—Vizinhança do pavilhão do Liechtenstein de natureza diferenciada e dimensões obrigatoriamente mais reduzidos que as do nosso. Valorização recíproca dos dois pavilhões. Portanto: harmonia e não oposição de massas. Qualquer solução monolítica prejudicaria esse equilíbrio • 4—Facilidade e rapidez na montagem e desmontagem do pavilhão. Portanto: estrutura metálica por pontos com o plano do pavimento sobre-elevado e cobertura também metálica organizada segundo uma trama tubular tri-dimensional.

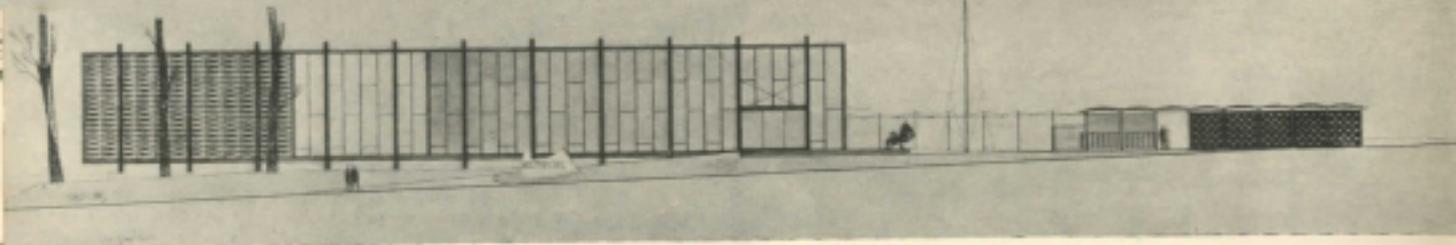




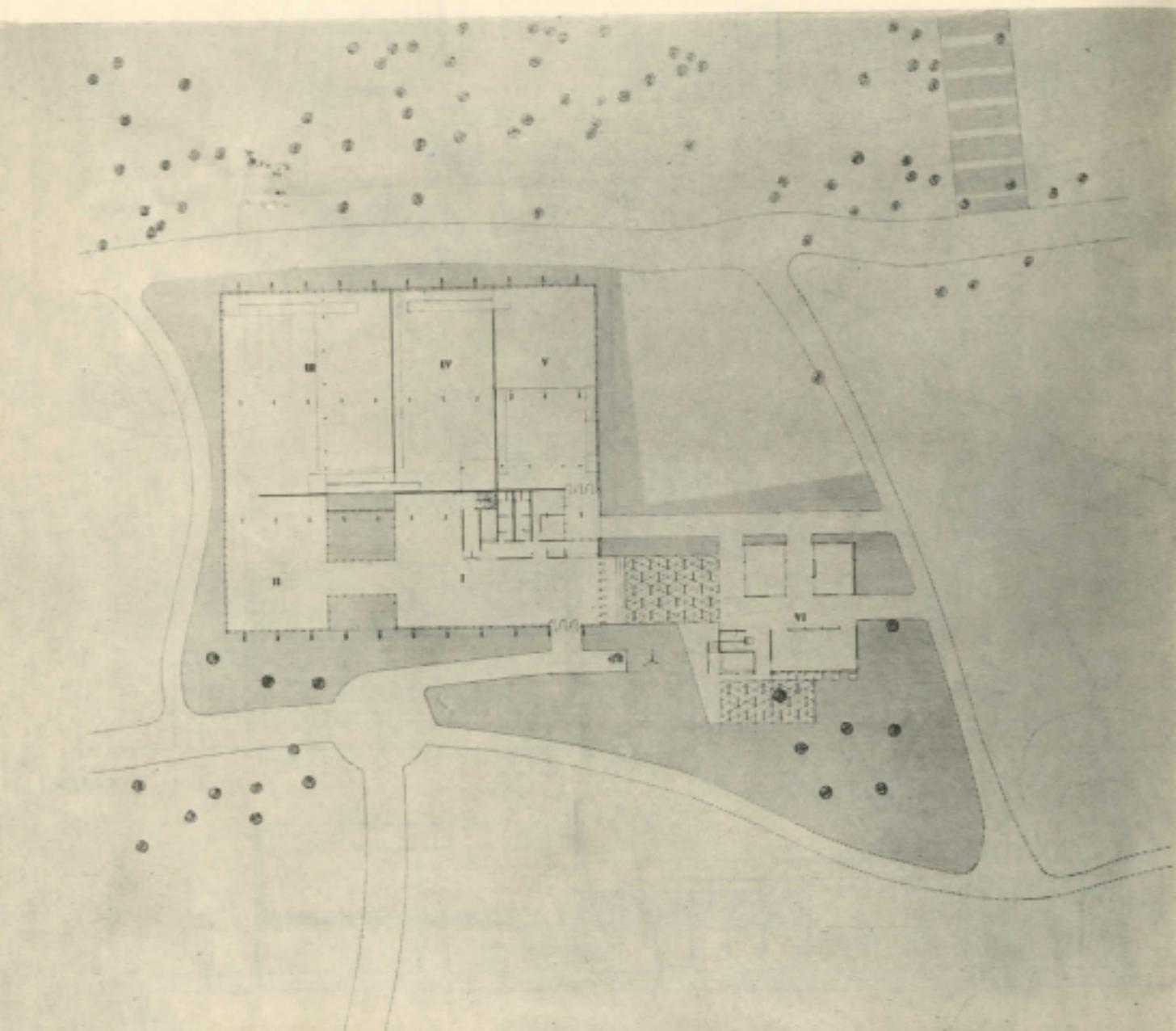
CORTE A-B

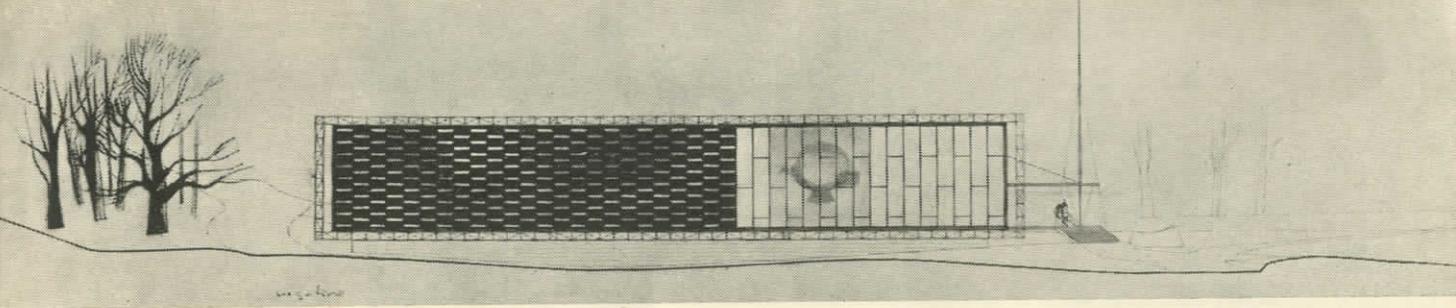


CORTE C-D



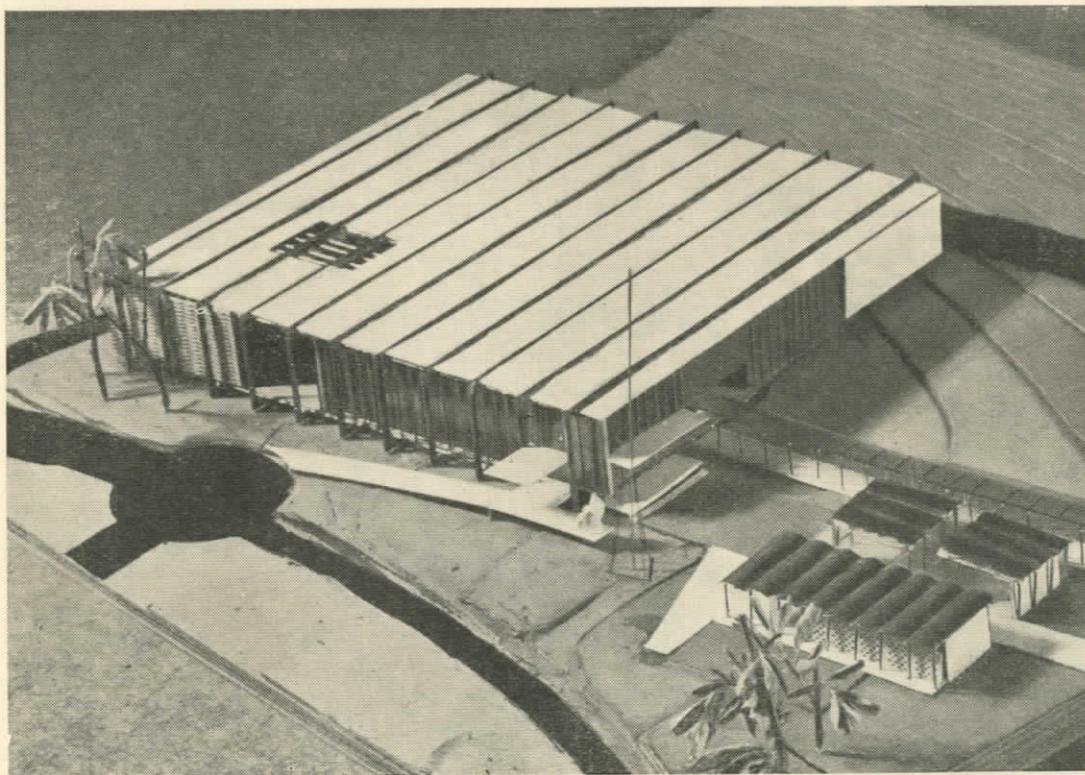
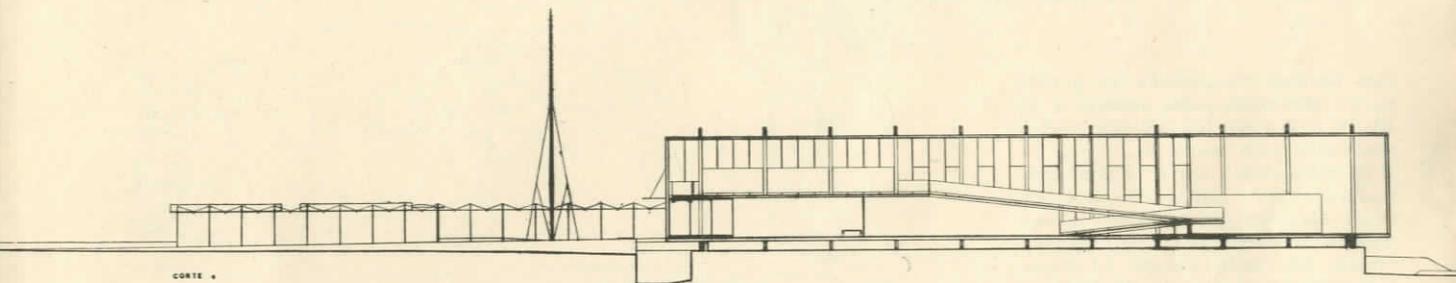
arq. Maurício de Vasconcelos, João José Malato,
José Luís Tinoco e J. Américo d'Oliveira

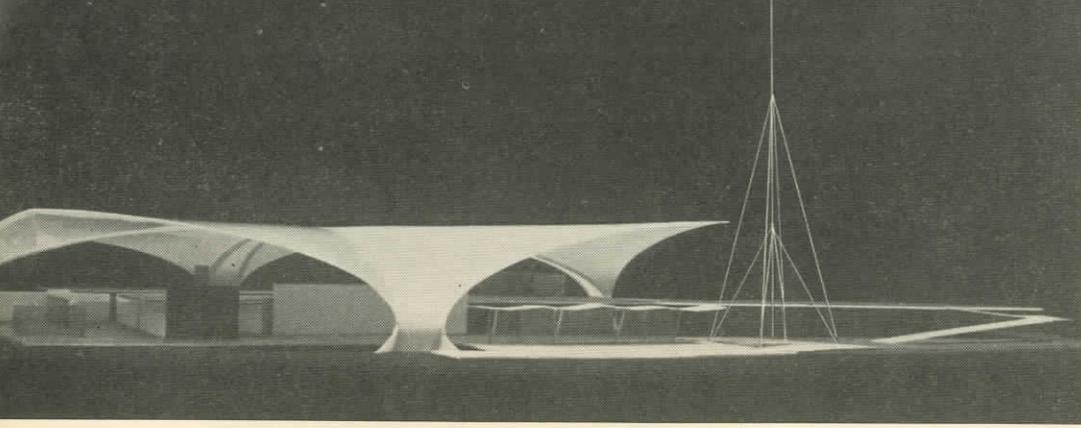




Foram no presente trabalho observados, como factores determinantes, os seguintes pontos:

1 — Configuração do lote • 2 — Aproveitamento do valor paisagístico da massa arbórea existente • 3 — Adopção dum tipo de construção metálica, económica e leve, de fácil montagem e desmontagem e sua conseqüente recuperação, largamente envidraçada como fuga ao condicionamento duma ocupação maciça do terreno • 4 — Criação de ambientes variados quer no interior do pavilhão quer no exterior, sobretudo na zona destinada a anexos • 5 — Criação de pátios interiores, à volta dos quais é feita a articulação dos diversos sectores • 6 — Aproveitamento de construção regional como por exemplo as abobadilhas (construções anexas) e tratamento em preto e branco — calçada à portuguesa — na praça que se estende desde os anexos até à plataforma da zona de recepções.





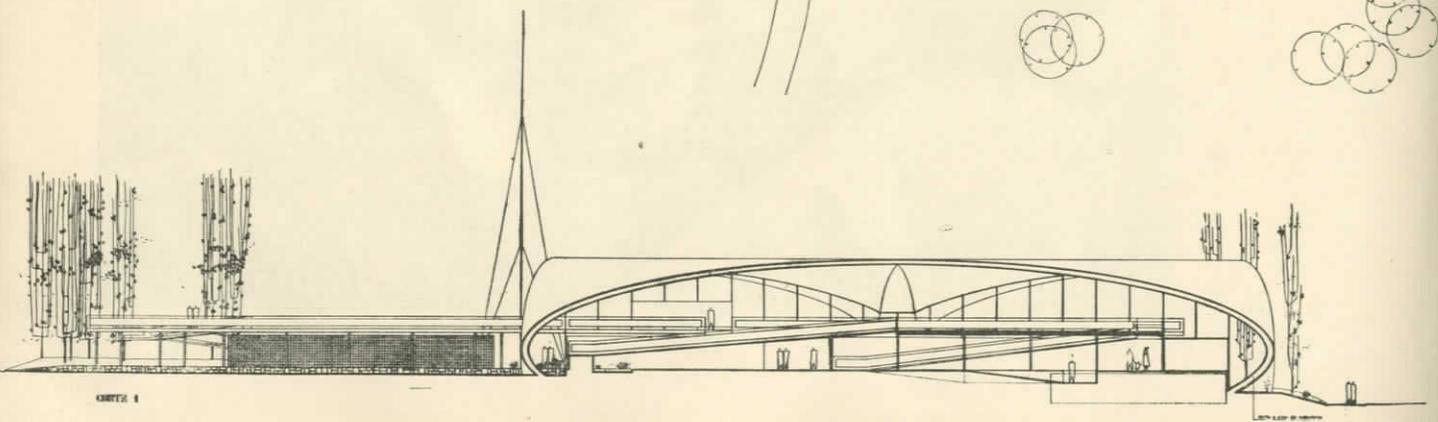
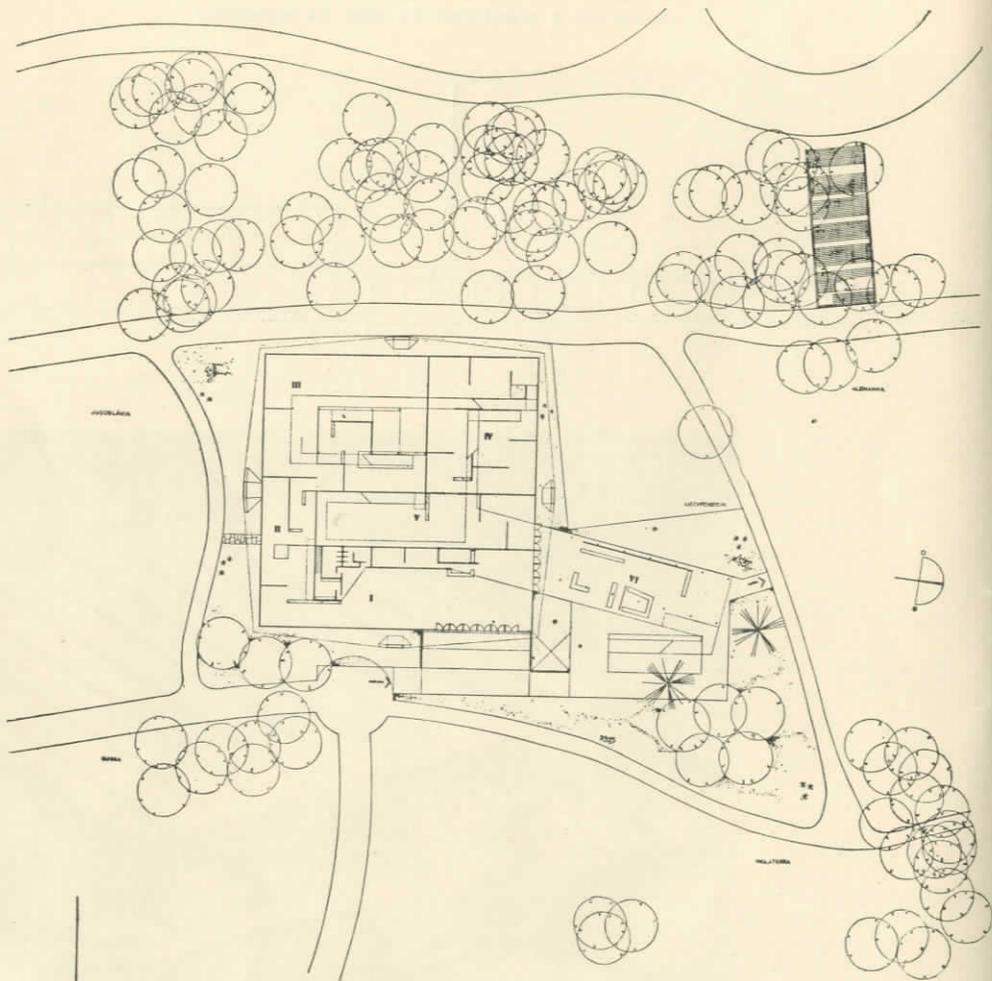
arq. Sebastião Formosinho Sanches
eng. Álvaro Veiga de Oliveira

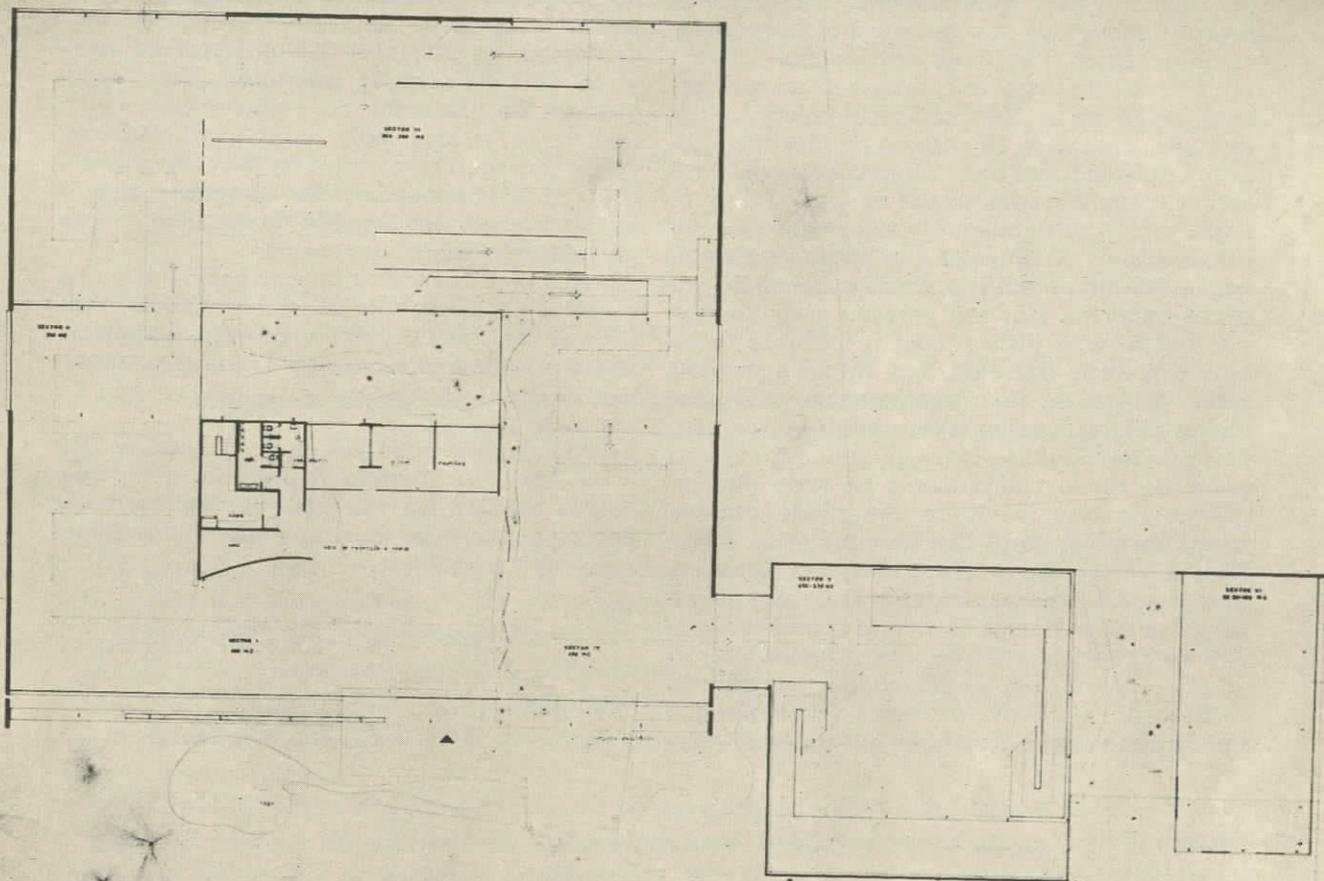
Este Pavilhão compreende um grande núcleo abrangido pelos sectores I, II, III, IV e V e por um reduzido núcleo constituído pelo sector VI.

O primeiro núcleo ocupa 2.600 m² num quadrado de 51 metros de lado e tem como elemento predominante o seu sistema de cobertura que, apoiado apenas em quatro pontos, foi concebido como consequência da intersecção de 4 cilindros elípticos—2 principais e 2 secundários. Esta cobertura é realizável em estrutura metálica auto-portante com elementos pré-fabricados e recuperáveis que constituem tramos das suas geratrizes e directrizes. A ausência de apoios interiores permite o desenvolvimento espacial dos vários sectores em planta livre.

O segundo núcleo, pela sua função especial—artigos regionais e vinho do Porto—foi realizado de forma a permitir um fácil acesso por parte de qualquer visitante da Exposição.

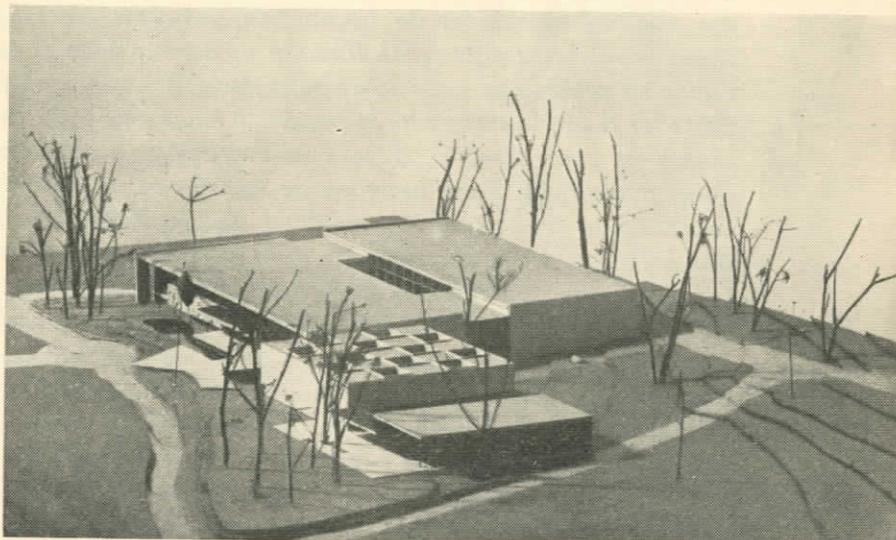
A disposição dos segundos pisos, exigidos no programa, garante uma perfeita observação de todo o conjunto interno do Pavilhão.





arq. Rui Mendes Paula

- 1 — Pavilhão caracterizado como um edifício de exposições onde se mostrará aos visitantes as actividades e o ambiente de vida do povo português.
- 2 — Maior concentração da área construída, a fim de se obter o máximo de terreno livre.
- 3 — Sectores, I, II, III, e IV, formando um corpo único localizado na maior área livre de terreno, com um percurso de exposição envolvendo um jardim interior.
- 4 — Preocupação de levar os jardins exteriores para o interior através das superfícies envidraçadas, as quais dão possibilidade a uma visão geral da exposição para quem está no interior.
- 5 — Sector V — pelo seu conteúdo — isolado dos quatro primeiras partes da exposição, formando um pavilhão aberto só superiormente.
- 6 — Acessos aos pavilhões através de rampas de passeio à portuguesa — vidraço preto e branco.
- 7 — Estrutura metálica de perfis normais I. Todos os revestimentos em placas pré-fabricadas isolantes.



dos concorrentes, que, embora concordando com a deliberação dos restantes componentes, entendeu fazer a seguinte declaração:

«Concordo inteiramente com os restantes membros do júri em considerar o ante-projecto registado sob o número 13 como o melhor dos que foram apresentados ao concurso. Aceito sem reservas a explicação prestada de que a interpretação dada neste ante-projecto às zonas de sobreposição de pavimentos não prejudica a ordenação interna do edifício, antes a beneficia em certos aspectos. Não me pareceu e continua a não me parecer justo propor a exclusão deste belo e honesto trabalho. Tão drástica medida será, necessária e coerentemente, acompanhada pela da exclusão de muitos outros que, em rigorosa análise, falham num ou noutro ponto ao rígido cumprimento do texto do programa, do que resultaria um nítido abaixamento de nível geral dos ante-projectos admitidos e a escolha e construção em Bruxelas dum pavilhão menos susceptível de nos representar condignamente. A minha condição especial de representante dos concorrentes no júri cria-me, porém, um problema de consciência: se devo dar o meu voto a um concorrente que tomou uma certa liberdade na interpretação

do programa do concurso e se colocou, desse modo, em posição diferente, porventura mais vantajosa, da daqueles que procuraram sujeitar-se às condições do programa. Na dúvida, gostaria de abster-me na votação; mas como isso me é vedado pelo regulamento do concurso, terei de dar o meu voto ao ante-projecto cujas qualidades se impõem—quanto a mim—imediatamente em seguida às daquele: o que foi registado sob o número 19.»

Abertos os sobrescritos que acompanharam as diversas peças do ante-projecto escolhido, verificou-se ser seu autor o Senhor Architecto Pedro Anselmo Braamcamp Freire Cid, morador na Rua Alexandre Herculano, n.º 64, 1.º, em Lisboa.

Terminados os trabalhos, à uma hora do dia 3 de Abril, foi lavrada a presente acta, que, depois de lida em voz alta, vai ser assinada pelos componentes do júri e por mim, Secretário, que a elaborei.

aa) José Penha-Garcia
Jorge de Almeida Segurado
Mário Neves
Francisco Keil Amaral
Alberto José Pessoa
Manuel da Silva Martins

Acerca do concurso de Bruxelas

arq. MENDES PAULA

Os concursos públicos de arquitectura desde que, pela sua natureza, conseguem interessar um número apreciável de architectos, revestem-se sempre de certa projecção, que no nosso meio, onde não existe firmada uma actividade regular através da qual sejam explanados os problemas mais relevantes deste domínio, constitui uma das melhores formas de proceder a um intercâmbio de ideias. A efectivação de tais concursos corresponderá assim, dentro de certa medida, a uma panorâmica dos conceitos architectónicos, permitindo, por conseguinte, uma visão genérica do avanço ou atrazo em que nos encontramos. Deste modo se verificará ainda qual a amplitude das possibilidades de que dispomos, dado que, o tipo das soluções adoptadas traduz as possibilidades construtivas correntes.

Cada um dos participantes, pela própria natureza do fim a que se destina o trabalho, procurará por uma cuidada ponderação do problema, superar-se a si mesmo. Daqui resulta uma emulação que incide mais sobre os projectos apresentados que sobre os seus autores. Uma emulação de concepções, portanto. E este fenómeno traz consigo uma valorização geral da arquitectura, não só pela escolha da solução que melhor resultou, como também pela indicação de novos caminhos a seguir.

Um outro aspecto interessa ainda referir. O de que assim se evidencia um certo número de arquitectos, cujos trabalhos lhes sublinham o mérito e aos quais cabe o direito de serem consultados em realizações futuras.

Para que um concurso beneficie de todos os resultados que dele é legítimo esperar, é necessário torná-lo tão amplo quanto possível. E independentemente da sua natureza em si, tal circunstância depende em grande parte das condições prescritas no programa por que deve ser elaborado. Se, como em muitos casos se verifica, esse programa não foi concebido e regulamentado devidamente, grande número das desistências que ocorrem a tal facto se deve. E não é a circunstância de haver bastantes concorrentes, que dentro do estipulado terminam o seu projecto, que invalidará o que ficou dito. Esses concorrentes sofreram também as deficiências, e se por um conjunto de factores conseguiram superá-las, nada indica que não tenham sido igualmente prejudicados.

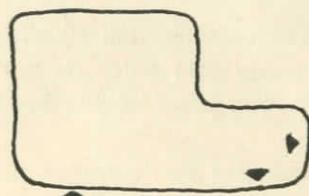
Outro tanto se deu com este concurso para o Pavilhão de Portugal na Exposição Universal e Internacional de Bruxelas de 1958, em que, além das deficiências nos condicionamentos impostos aos concorrentes, há que lamentar outro ponto: a atitude menos certa como agiram o Sindicato, os próprios concorrentes e o júri.

Analizemos primeiro algumas das deficiências nos condicionamentos deste concurso.

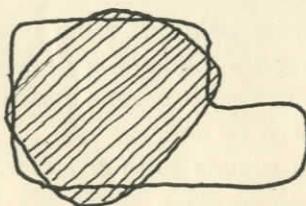
INADAPTAÇÃO DO PAVILHÃO PRETENDIDO AO TERRENO — Em virtude do declive do mesmo (3 metros) e da elevada superfície da construção, não se tornava viável a imposição de um único piso.

SOBREPOSIÇÃO DE PISOS — Pedia-se a sobreposição de pisos, em parte e alternadamente a fim de valorizar os conjuntos respectivos em boas proporções. Ora, esta determinação apenas poderia ser do arbítrio do concorrente, pois de contrário a obediência a semelhante cláusula em vez de beneficiar o conjunto poderia desvalorizá-lo grandemente.

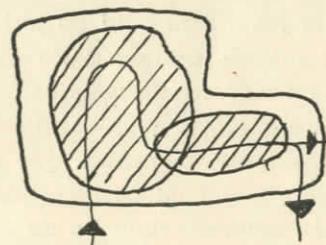
CIRCULAÇÃO — Desde que se condicionou a entrada e saída do pavilhão, em virtude da da superfície de construção do mesmo e da configuração do terreno, ir-se-ia sempre cair numa solução em L e em determinado tipo de circulação interior, como se verifica pelos esquemas juntos:



IMPOSIÇÃO PARA
ENTRADA E SAÍDA



SUPERFÍCIE DE
CONSTRUÇÃO



SOLUÇÃO EM L COM
DETERMINADA CIRCULAÇÃO

DECORAÇÃO — Entregava-se a decoração interior do pavilhão a um grupo de artistas especializados, independentemente de uma indicação nesse sentido a fazer pelo arquitecto autor do projecto.

ALTERAÇÃO DO PRAZO DE ENTREGA DOS TRABALHOS — Em virtude de imprevista e importante modificação na configuração do terreno destinado à representação Portuguesa, foi suspenso o concurso aproximadamente 25 dias, sendo o prazo de entrega prerrogado de igual

tempo. No entanto, não se tomou em conta o trabalho já feito nem se somou ao novo prazo o tempo decorrido até à citada interrupção.

Todavia, na 4.ª condição, dizia-se que os architectos concorrentes teriam a liberdade de conceber um todo no qual existisse um ritmo de distribuição de áreas, volumes e percursos, o qual está em manifesta contradição com os condicionamentos impostos. Ora, essa liberdade de concepção só pode ser garantida desde que não se estabeleçam condicionamentos que venham a impedir os concorrentes de apresentar um trabalho livre, que seja o reflexo da sua própria interpretação do problema.

Passando ao outro aspecto anteriormente focado, há que mencionar a circunstância de terem sido os concorrentes e o júri colocados perante uma situação difícil, que levou este último a pôr de parte algumas das condições impostas aos primeiros e a classificar os trabalhos como se aquelas não existissem — independentemente da declaração por escrito a todos os interessados de que as condições se manteriam — tomando assim resoluções contrárias ao espírito (e à letra) do concurso e das consequentes garantias que são devidas a qualquer participante. Situação difícil essa que resultou do programa não haver atingido o nível de interesse que seria necessário, apesar do Sindicato sobre o mesmo se ter pronunciado, criticando e propondo alterações, de uma maneira geral aceites pela entidade organizadora, mas não atentando porém devidamente nalgumas dessas condições, como mais tarde reconheceu ser seu dever.

Os participantes apresentaram-se no concurso não concordando com as suas condições. Porquê? E porque não se reuniram no Sindicato, como de resto já tinha sido feito noutros casos, para que oficialmente elas fossem modificadas, em vez de individualmente manifestarem à entidade organizadora o seu desagrado?

Pensamos que a resposta só reside no interesse que os architectos sempre manifestam pela realização de concursos públicos, em virtude da sua raridade, e do interesse que este em particular apresentava.

Pela leitura da acta do júri e também pelo que ficou dito atrás, discordamos em absoluto da atitude assumida do júri. Em caso algum ela deveria ser tomada sem antes de mais terem sido consultados os concorrentes ou o próprio Sindicato, dado que para tal fim havia representantes seus entre os membros do júri.

No entanto, pensamos que a única atitude justa a tomar, se alguns dos concorrentes não cumpriram com as condições do programa e outros não representavam condignamente o País, seria a anulação do concurso e a elaboração de novas condições de programa que dessem a todos os concorrentes a possibilidade de apresentarem outro trabalho, levando assim o concurso a atingir um nível superior.

Como conclusão e voto final das Assembleias, realizadas a pedido dos concorrentes no Sindicato Nacional dos Architectos, foi nomeada uma comissão para estudar o problema e concretizar directrizes que orientem os caminhos a seguir em futuros concursos. Esperemos que assim se evite a continuação de um facto que se tornou por assim dizer denominador comum de todos os concursos: a insatisfação que acaba por vencer os participantes, desiludidos pela forma como eles decorrem e que leva a afirmações deste tipo — «Nunca mais voltarei a participar em qualquer concurso, sem a garantia que ele se faça correctamente».

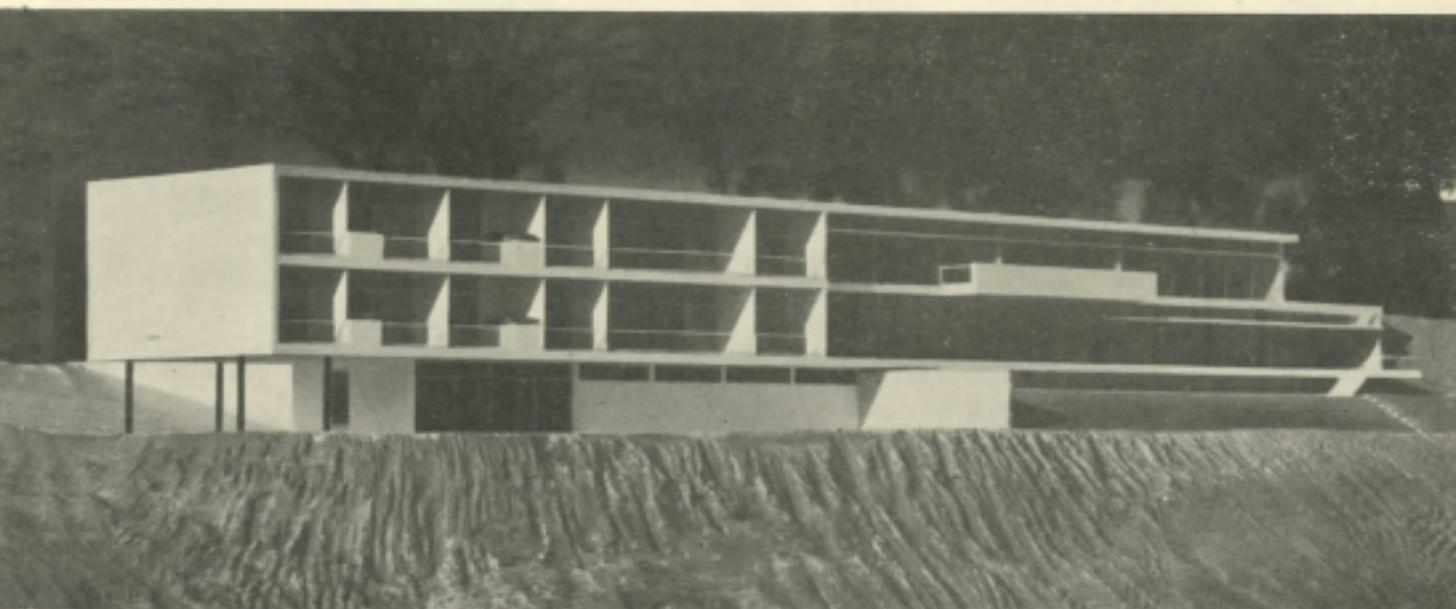


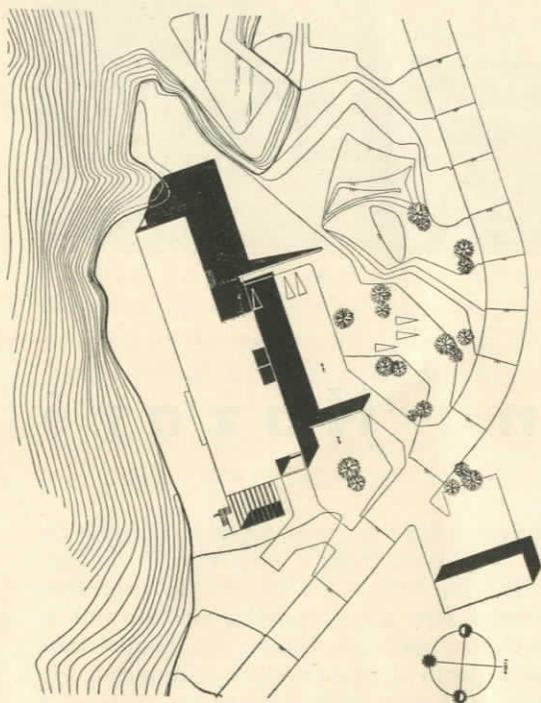
Uma pousada na Nazaré

arq. Rui Atouguia

Difícil e inevitavelmente incompleta é a crítica de uma obra de arquitectura ainda não realizada feita através dos elementos usuais de representação. Cremos não errar, porém, ao afirmar a nossa convicção de que houve na elaboração deste ante-projecto a preocupação dominante de moldar toda a distribuição interna do edifício a um ideal estético claramente definido.

Rui d'Atouguia, como muitos outros entre os mais novos arquitectos portugueses, sabe que o velho aforismo de Sullivan, «form follows function», é hoje uma recordação do passado. Neste trabalho, talvez mais do que em qualquer dos anteriores, mostra-se integrado dentro de uma corrente particular do Movimento Moderno, que,



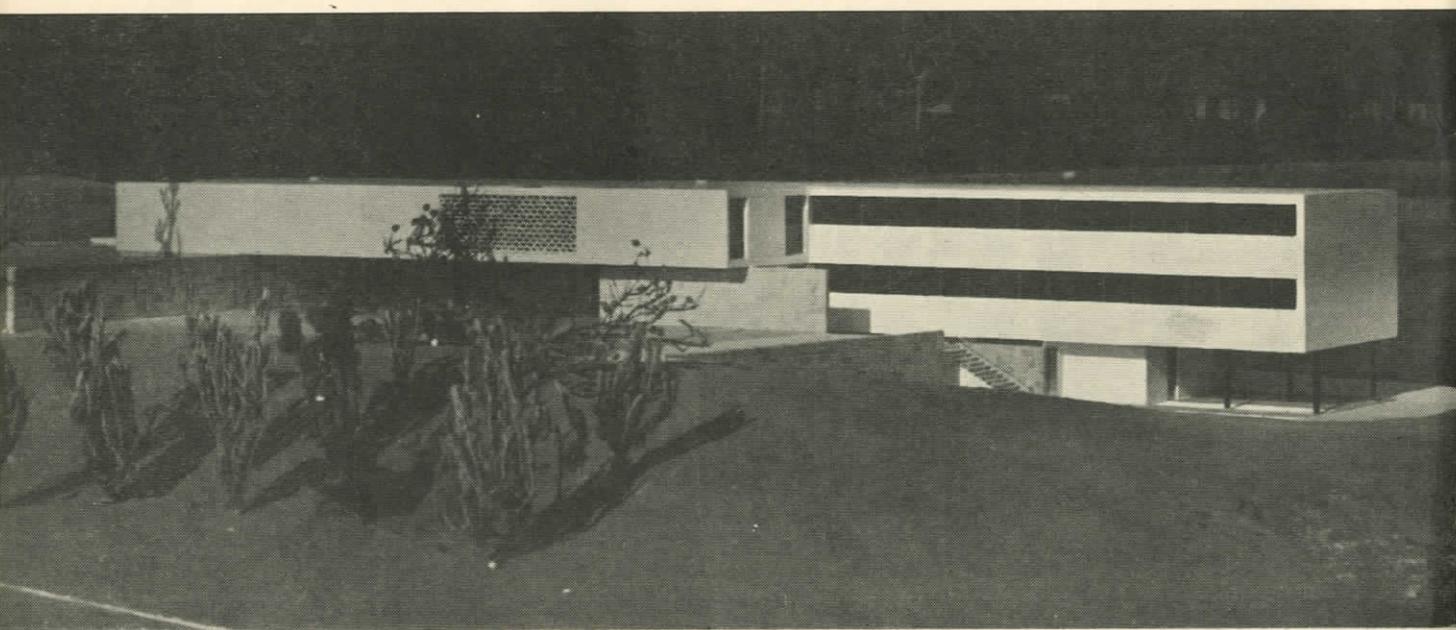


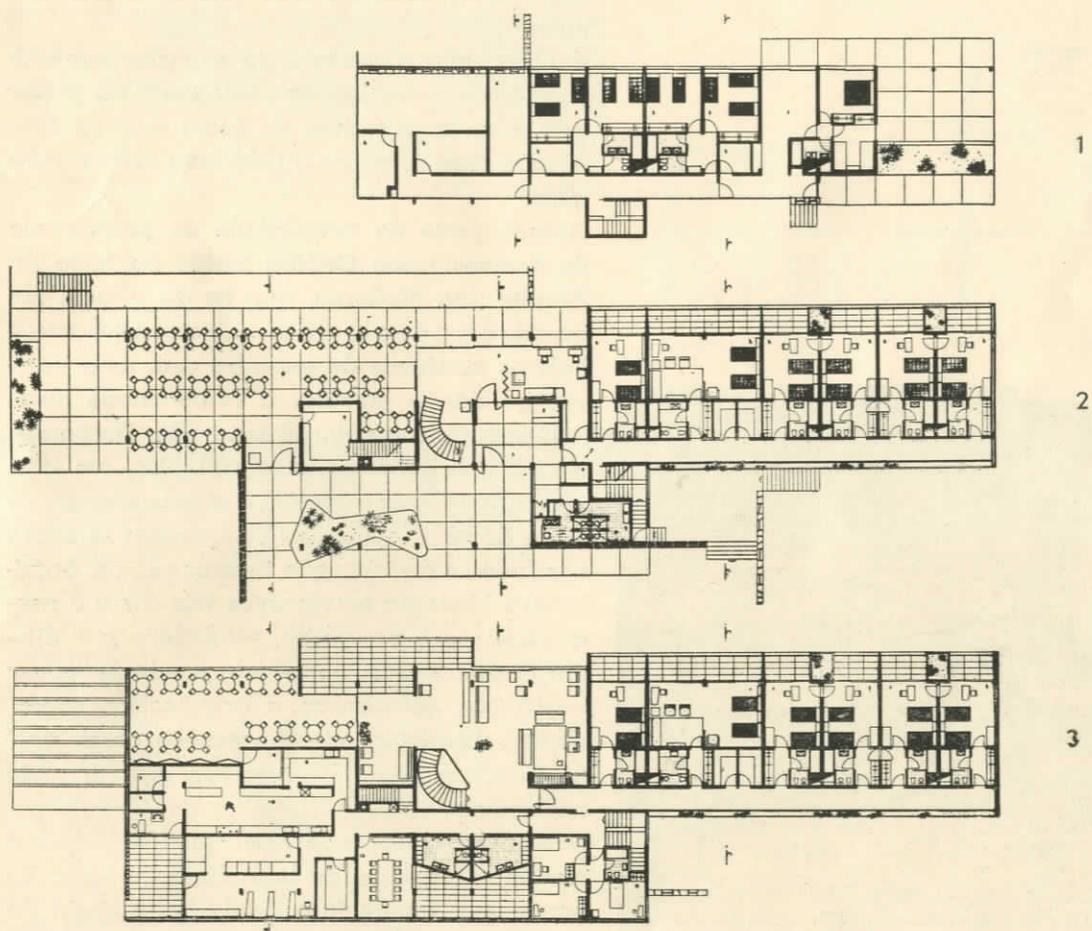
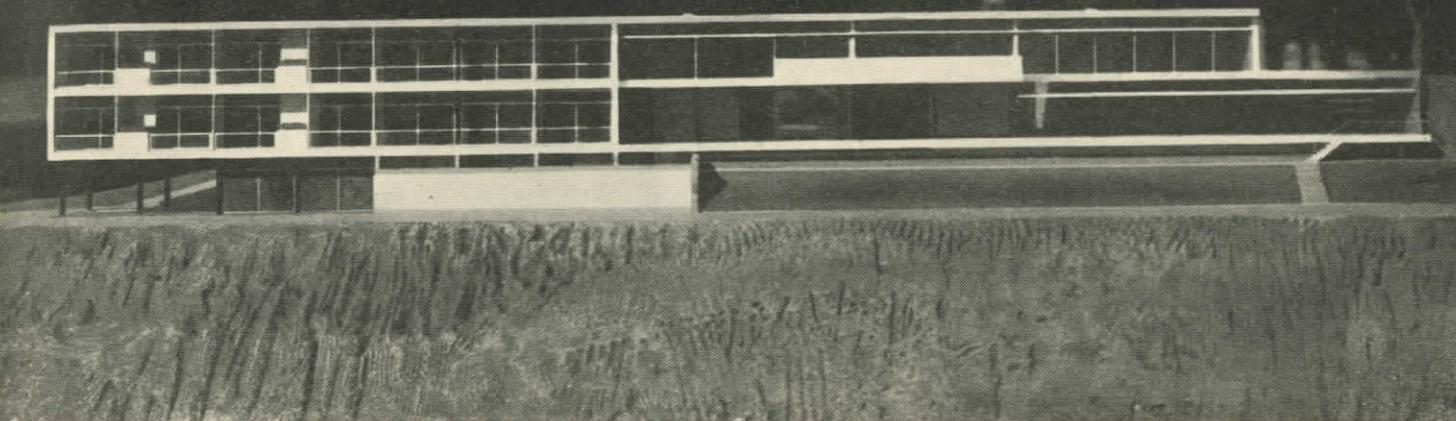
desde os tempos já distantes do «Stijl», procura a síntese das artes plásticas através da poética do ângulo recto e das cores primárias. A esta determinante estética, haverá que acrescentar a lição do espaço fluido, que a Arquitectura deste século aprendeu do Japão e que artistas como Breuer e Neutra tão subtilmente têm sabido interpretar. Esta compreensão espacial, parece-nos ser, neste caso, especialmente clara na forma como foram interligadas as zonas de recepção, estar e comer da pousada.

Dito isto, podemos ainda acrescentar que este trabalho, realizado dentro de uma compreensão idealista do fenómeno arquitectónico, se caracteriza também como obra funcionalmente válida. Sob este aspecto, são particularmente felizes a adaptação do edifício ao terreno, que levou à criação de três pisos com as entradas de serviço e dos hóspedes (no piso superior e no piso térreo, respectivamente), claramente diferenciadas, e a orientação da zona reservada aos hóspedes, totalmente aberta sobre o mar e obedecendo a um estudo prévio de insolação.

Mais discutível, a nosso ver, a solução dada à zona de serviço, formalmente acentuada pelo volume recuado e cortada do exterior — com excepção da parte com grelha — pela parede do lado norte.

Este trabalho está incluído dentro de um grupo de pousadas a construir em vários pontos do país por iniciativa do Ministério das Obras Públicas, cujos ante-projectos foram encomendados a alguns dos mais novos arquitectos portugueses.





- 1 — Planta da cave.
- 2 — Piso térreo.
- 3 — Piso superior.

Três obras de Mário Ridolfi

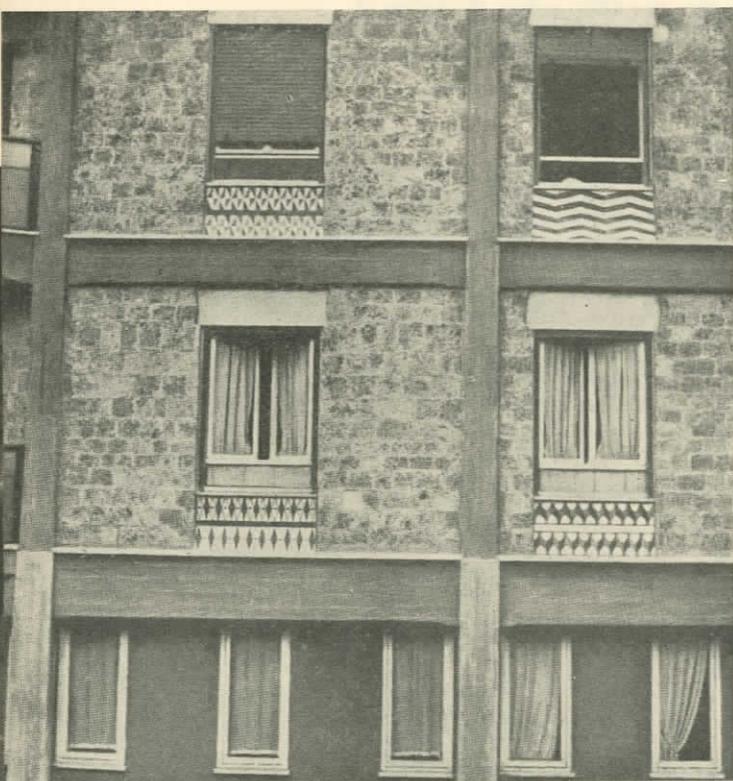
Afirmava Patrick Geddes que nenhum arquitecto deveria projectar um edifício sem viver durante alguns meses no local da futura construção e apreender a vida que aí se manifestasse.

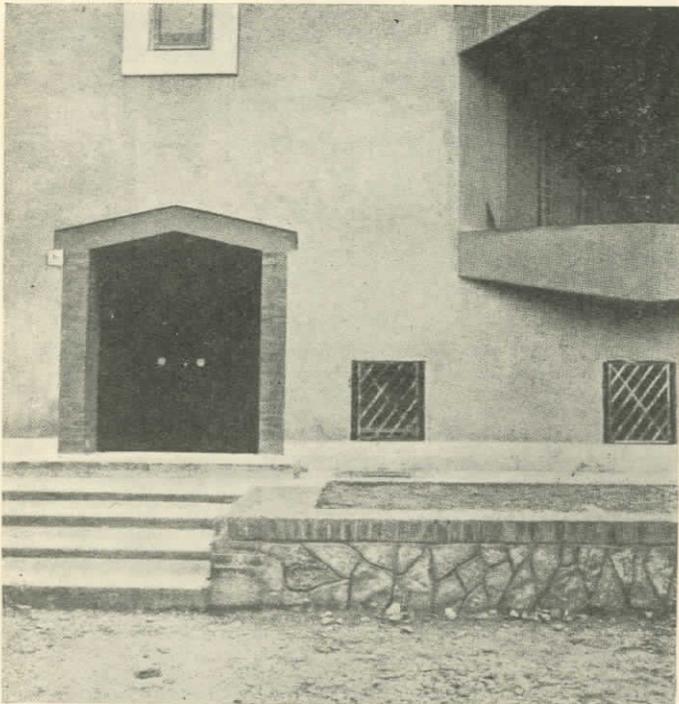
A obra seria o produto da sua compreensão das coisas e dos homens, integrada na paisagem e na arquitectura do lugar sem as ferir — quer dizer, somada a toda uma cultura existente.

Grande parte da actualidade do pensamento de homens como Geddes reside no facto da Arquitectura Moderna, que foi na origem um movimento idealista e universalista, tatear hoje os caminhos de encontro com uma tradição perdida e procurar a continuidade histórica numa visão cultural renovada. No campo teórico são abundantes os trabalhos em que, com critério mais sereno, se interpretam as obras do século passado; compreende-se agora a influência decisiva que tiveram para a Arquitectura Moderna movimentos tais como o neo-românico e o neo-gótico, estabelece-se a diferença que existe entre um «revival» e um «survival», descobre-se a arquitectura espontânea... Paralelamente, surgem as obras que, no campo prático, reflectem tais preocupações intelectuais.

Não resta dúvida que este caminho — que a mediocre repetição do formulário do Estilo Internacional tornou inevitável — está cheio de perigos e propícia ao equívoco. Muitos recerão a vinda de um novo eclectismo, de par com um naturalismo que não sabe também ver no pitoresco das arquitecturas regionais a expressão triste das sociedades estagnadas.

No caso de Mario Ridolfi, que é membro do grupo italiano do CIAM e tem uma larga obra

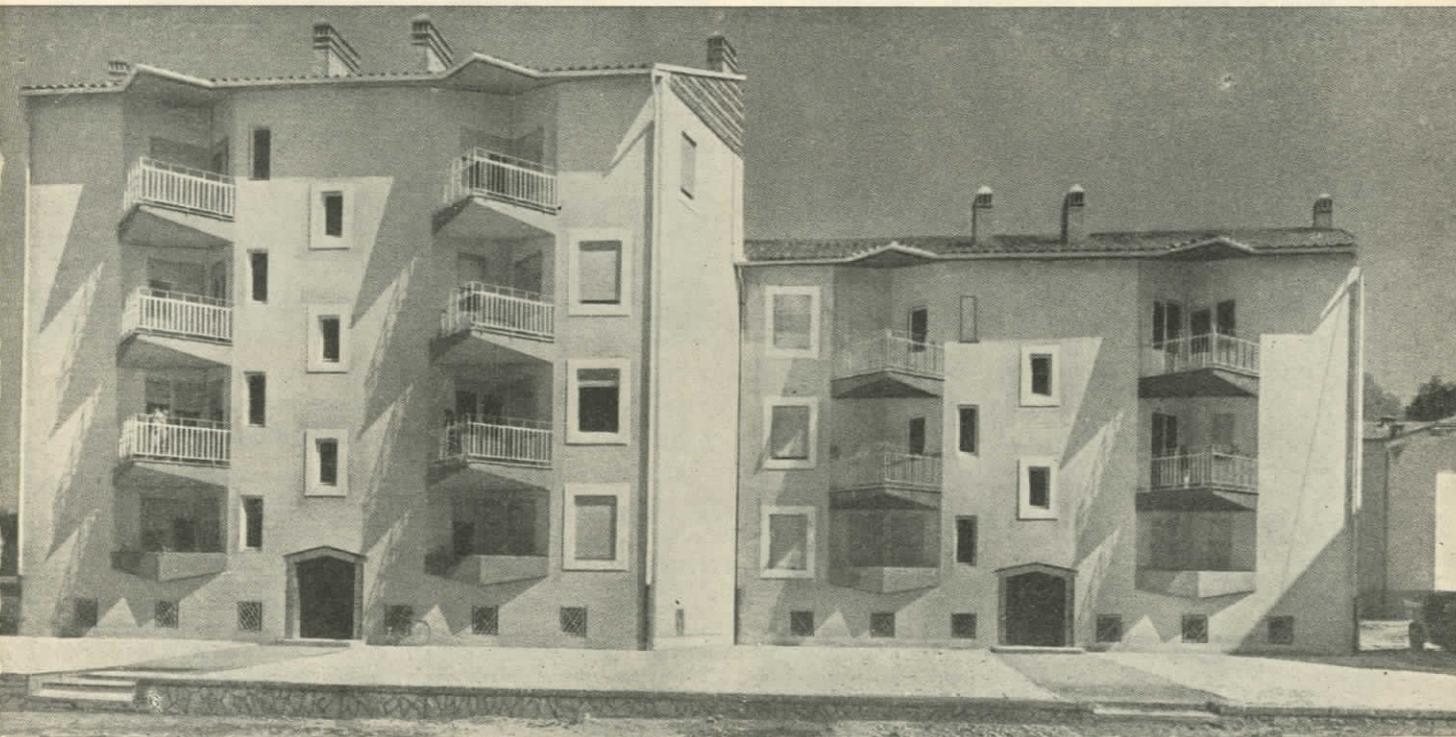
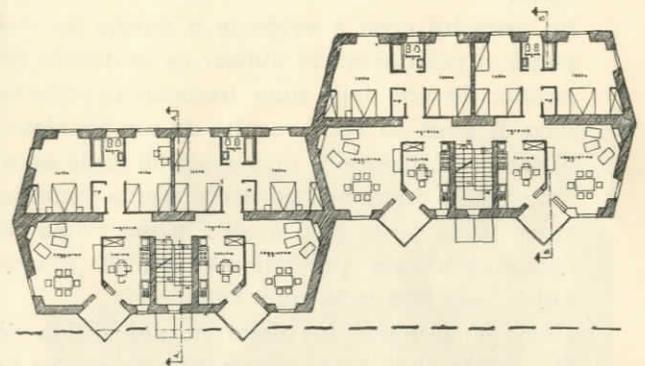




C A S A S D A I N A N O S A R R E D O R E S D E T E R N I

O conjunto é formado por 4 casas alinhadas duas a duas. Os quatro edifícios fazem parte de um quarteirão nos arredores de Terni. A sua estrutura é em alvenaria de pedra e tijolo.

A característica mais notável destas habitações reside na sua grande largura (12 metros), que permite obter uma profundidade óptima para o clima da região, e na forma de ligação das duas casas. Outra característica curiosa é dada pelo balcão quadrado, que serve de ligação entre a cozinha e a sala de estar e pode ser transformado numa nova dependência da casa, se fechado com um envidraçado.



de artista moderno, este perigo não existe. Trata-se de um artista de personalidade forte que, sem esquecer os ensinamentos do Movimento Moderno, sabe, em contacto com o passado, encontrar novas formas de expressão.

As três obras de Ridolfi que aqui apresentamos põem-nos perante problemas diversos. Na primeira — grupo de casas da INA nos arredores de Terni — vemos uma deliciosa interpretação de arquitectura regional que, — esclarece Vittorio Gregotti (1) — é o produto de um largo conhecimento da região e do seu interesse pelos problemas da arquitectura espontânea em geral.

A segunda obra é um edifício urbano, com tudo o que esta designação implica de particular.

No primeiro caso é evidente o desejo de respeitar a paisagem, de utilizar os materiais da região, de não ferir uma tradição arquitectónica. A casa de Terni resulta de um problema diferente. A cidade é uma criação mais especificamente humana, particularmente quando, como neste caso, está sujeita a um plano de desenvolvimento pré-determinado. A atitude naturalista não teria aqui sentido.

Como V. Gregotti faz notar no seu artigo de Casabella, Ridolfi parece aqui aproximar-se de uma tradição formal que tem a sua origem no Renascimento, na obra de homens como Alberti



EDIFÍCIO NA CIDADE DE TERNI

Este edifício, situado na praça principal de Terni e construído de acordo com o plano de reconstrução da cidade, elaborado pelo próprio Mario Ridolfi entre 1945 e 1955, compreende lojas, no rés-do-chão, escritórios no 1.º andar e habitações nos restantes pisos. A estrutura é em betão armado e as paredes exteriores são de alvenaria de pedra, de cor amarelo-acinzentada, sem reboco, excepto no 1.º andar, que é pintado de vermelho. Os panos de peito das janelas são revestidos de mosaicos cerâmicos de várias cores e desenho.

CASA UNIFAMILIAR NOS ARREDORES DE TERNI

Toda a construção é feita em pedra da região, de cor amarelo-acinzentada, interrompida de 40 em 40 cm por fiadas de tijolo. A pedra é deixada à vista tanto no interior como no exterior. Um só pilar de betão suporta a viga-mestra e duas outras transversais, igualmente em betão, sendo o restante vigamento de madeira. A planta obedece a um esquema simétrico de dois eixos.

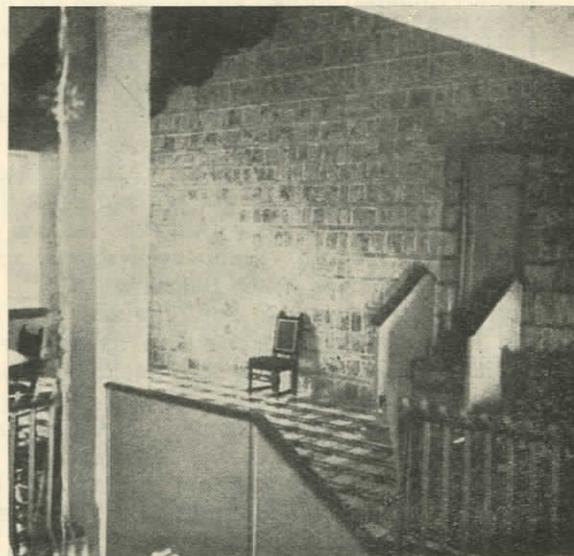
ou Bramante. Ao olhar para este edifício vemos ao espírito o Palácio Ruzellai.

A estrutura aparente, que repete um conceito racionalista, lembra também as colunas adossadas e as pilastras renascentistas. O tratamento diferenciado dos primeiros pisos dificilmente pode ser apenas explicado pelo desejo de sublinhar duas funções particulares (lojas e escritórios), coisa semelhante se podendo dizer dos materiais de revestimento usados e do coramento em geito de cornija. Todos os elementos da composição, e, mais do que tudo, a sua expressão global, nos levam à dupla convicção de estarmos perante uma obra moderna concebida na intimidade de uma tradição vivida diariamente.

Finalmente, a terceira obra aqui documentada — a casa unifamiliar nos arredores de Terni — expressivamente inspirada nas construções românicas da região, é uma peça vigorosa e séria, de grande interesse espacial e decorativo.

C. S. D.

(¹) Vittorio Gregotti é autor do artigo «Alcune Recenti opere di Mario Ridolfi», publicado no N.º 210 de «Casabella-Continuità» donde foram tirados os elementos gráficos aqui apresentados.



Nota sobre processos absoluto e de relação em crítica

António S. Areal

Para que seja mais imediatamente esclarecedor logo de início, imaginem-se os exemplos que seguem:

Declarar (como se usa tanto entre o ecléticíssimo público português): — «Estas pinturas do pintor A são obras com (de) qualidade — equiva- le a não dizer o que são, em vista de não se dizer qual a qualidade, ou a qualidade de quê. Declarar: «estas pinturas de A são boas pinturas ou são más» — é determiná-las por uma classificação subjectivíssima, mas não crítica nem probatória. Mas se se chega já a declarar: «estas pinturas de A agradam-nos e têm grande valor, mas aquelas de B também nos agradam e têm grande valor» — então o assunto já tem base problemática. Se, até à adversativa que introduz um elemento de comparação, as afirmações são improvadas e subjectivas — é como quem diz de um ponto de vista dialogal: gratuitas — uma vez feita a comparação estabelecem-se dois valores a que se atribuem as mesmas qualidades mas que todavia são oponíveis em virtude de realmente serem diferentes (muito embora, repito, valorativamente sejam ditos iguais ou muito idênticos).

Destarte, está-se em pleno ecléctismo, escolhendo dois autores formalmente muito diferentes mas atribuindo-lhes igualdade (equivalência) valorativa.

Mas o problema é mais complexo: e — porque um vocabulário formal se origina em um ideário, isto é, em um conjunto ou estrutura conceptual, mesmo havendo diferenças de vocabulário formal nas criações de autores com o mesmo ideário — pode perguntar-se: a estrutura conceptual (estética) de A é a de B?

Uma evidência no-lo nega (continuando a supor o exemplo): A é um realista ou naturalista, imitativo, e B, se é figurativo, não é imitativo nem realista. (Como se dissesse: um é representacionista, outro imitativo).

Portanto, concluir-se-á aqui: aquele que afirma idênticas as obras de A e as de B e as aceita igualmente, não as aceita e afirma como casos formais, mas — o que é importantíssimo — como factos conceptuais. Que estes factos são diversos, dissemo-lo acima. Isto nos leva a garantir que quem adopta os dois autores, aceita equivalentes dois sistemas de conceitos, paralelos, simultâneos.

Uma adopção semelhante é intimamente contraditória. Não discrimina qual a expressão e ideologia coerentes de entre ambas, e aceita-as ao mesmo tempo tal como se fora possível haver (caso presente) dois sistemas ideológicos continentes do mesmo assunto, a ele referentes igualmente, tendentes a uma definição que é a mesma, cujos problemas ou variedades são os mesmos — como se fora possível haver duas razões absolutas no mesmo nível de razão. Este nível — quero vincá-lo para evitar qualquer dúvida — é o nível-problema das Artes Plásticas e, mais detidamente no caso que estamos a exemplificar, da Pintura.

A impossibilidade de várias razões «absolutas» num mesmo nível, evidencia que só poderá aceitar-se a realidade que elas exprimem desde que se articulem de uma maneira que creio poder dizer-se hierárquica. Do ponto de vista intelectual a simultaneidade absoluta de aspectos probatórios só é real hipoteticamente, e, assim, é impossível como efectividade concreta observável. Mas, apesar da consciência disso, é inegável a autoridade da estruturação teórica, «absoluta», que permite coordenar hipoteticamente os vários existentes, e que assim procede à mais justa compreensão da sua autonomia relacionável. Portanto, o que pode significar um processo absoluto da crítica consiste em observar as determinantes válidas dos objectos e a condicionalidade de relação dessas determinantes. Assim um critério absoluto nunca será estático, porque não pode deixar de admitir a acção de relação dos objectos, e não pretende declarar-lhes determinantes não condicionadas por essa mesma relação. A ciência que exemplifica este nível é a Filosofia.

Ora esse processo absoluto — ou teoria — subdivide-se em dois processos-tipo que são de relação. Nesta subdivisão — a cuja qualidade chamarei técnica — tem cada processo um valor considerado muito diverso: o processo que critica o objecto (ou um objecto, ou um tipo de objectos) salientando-lhe as qualidades autênticas ou presumíveis sem atender a relacioná-lo com outros objectos — é um processo absoluto. E note-se que este processo absoluto tem essa denominação⁽¹⁾ porque desdenha do que implique com a atribuída incondicionalidade do objecto; por outro lado repa-

re-se também que a acção deste segundo processo absoluto é completamente diversa da do processo absoluto da teoria.

Na mesma subdivisão resta o processo que promove a crítica do objecto considerando-o como um existente em relação a outros existentes do mesmo tipo. É o processo a que chamo de relação — e, por exemplo, a Sociologia pertence a este nível de crítica. Evidentemente que o processo técnico absoluto é interpretativo no sentido de considerar o objecto como autónomo completamente, e de buscar entender o que ele possa significar, alheado da avaliação das insuficiências possíveis desse significado, as suas causas, a sua condicionalidade. Por seu turno, inversamente, o processo de relação é valorativo: além de estudar o que o objecto signifique, interessa-se pelo que haja de razão nesse significado em relação a outros existentes.

Posto isso, não é ousar muito fazer a afirmação de que parecem bem mais completas as investigações técnicas de relação do que as absolutas: se o método valorativo é muito mais rigoroso e muito mais imparcial, também não tem o perigo imediato de endeusar os objectos tirando-lhes o suporte real das causas e a acção da condicionalidade.

Apresentado um pouco de processologia, regressando ao problema inicial com que exemplificaremos este assunto, passemos ao caso português que nos interessa tanto.

O já assinalado absurdo de crer em duas ou mais razões «absolutas» no mesmo nível de razão é atitude extremamente geral entre nós, quando se trata de analisar a obra de um autor e a de outro ou outro (mas essa atitude é a mais progressiva comparada a outras que adiante se notarão). Isso baseia-se na inexistente doutrinação do crítico profissional e do público, na ausência de ideários. Claro que onde estes faltem não haverá jamais contradições racionais — nem os implícitos fenómenos que significam progresso do conhecimento — porque não existe a causa de tanto, que é a constante actividade intelectual. Funcionam as escolhas do público e do crítico no âmbito restritíssimo de emocionalidades pessoais, do bom gosto relativo, do bom senso valorativo — ou seja: do amadorismo menos iniciado.

Também algumas vezes se tem falado do facto de a nossa literatura — excluídos os casos afamados e muito pouco conhecidos de Camões, do P.^o Vieira, de Pessoa e poucos mais — ser uma literatura sem ideias. Sem se pôr em dúvida o inegável mérito do lirismo ou do narrativismo, que superabundam, concorde-se que são improblemáticos. Todavia a nossa literatura tem uma notável vastidão mesmo compa-

roda à espanhola ou à francesa ou à italiana, coisa que, se acontece nas letras, não acontece nas artes: por exemplo, deve a Pintura exigir muito de intelectualidade porque nesta terra ideal dos emocionais nunca teve grande número de interessados. E, que as ideias são essenciais à compreensão da obra de arte, comprova-o a nossa arquitectura, a escultura, a pintura, a música, tão abandonadas do público ecléctico que em geral lhes baralha os merecimentos e confunde estes com as aduleções.

Vêm semelhantes constatações significar o que é um processo absoluto de crítica posto em prática. A observação com que começou este pequeno artigo — «as pinturas de A têm grande valor mas as de B também têm» — é o auge de problematidade que costuma atingir-se. Quer dizer: quando termos iniciais de um assunto se supõem apresentados, desiste-se do assunto como se ficara resolvido. Nesta ingénua suficiência de adoptar coisas contraditórias sem consciência da contradição nem debate de qualquer género, está um coleccionismo, indiscriminado e sem estrutura crítica como o coleccionismo será sempre. A questão que importa primeiramente — podem considerar-se valorativamente idênticos os dois pintores do exemplo? — é esquecida de vez, se é que chega a ser lembrada.

Questões sucessivas à resposta da primeira também não podem ocorrer aos nossos críticos passionais: — quais as justificações e injustificações de uma atribuição de validade contemporânea ou invalidade anacrónica a duas estéticas simultâneas? Por quais condições justificativas há-de valer-se o crítico para classificar os ideários estéticos deductíveis das obras de dois autores em relação recíproca? Independentemente da resposta valorativa a essa pergunta, uma outra inquirição surge: que ideários gerais se deduzem desses ideários estéticos? Se se descortina uma atitude errada num dos dois autores, e esse for intelectualmente consequente, não implicará um erro geral de mentalidade? E se não for consequente, não será isso sintoma de mentalidade inestruturada e, como é óbvio, irresponsável?

Na coerência das inquirições que uma obra sugere é onde se declarará a compreensão dessa mesma obra: porém, coisa tão elementar não costuma ser apercebida pelo público que crê que as razões subjectivas bastam autoritariamente. A regra tradicional «gostos não se discutem» permite uma ideal impunidade a todo o incompetente — e decerto por isso é que nem os nossos autores nem os observadores costumam propor debates racionais e motivados acerca das atitudes respectivas.

Movimenta-se tudo, como se nota, no círculo tendentemente dogmático dos processos técnicos absolutos.

Mas a processos de crítica correspondem conceitos que fundamentam esses processos — e esses conceitos, que se formam partindo da posição influente e influída dos sujeitos experimentadores, chamam-se preconceitos uma vez que se formem admitindo utilitariamente só quanto favorecerá a manutenção de posições permanentes, ou de experimentações que se autorizam universalmente e sem recurso. O que são em si os preconceitos não é indagação de resposta difícil: defino-os como conceitos de sobrevivência. Sem terem em consideração os factores condicionantes da própria posição lógica, apoiam-se na teoria do individual tido por auto-suficiente. Tornados, supostamente, como conceitos «absolutos» eternos, onnipotentes, exprimem o desejo de sobrevivência do que é absurdo e, ao mesmo tempo, ilegalmente lucrativo.

Ora isto exemplifica-se novamente com os factos da arte portuguesa em relação à citada maioria do público. A referida ansiedade de sobreviver que é inerente à involuntariedade dos preconceituosos tem razões de ser no próprio facto da desejada sobrevivência. Onde as convicções estéticas dominantes são pouco evoluídas e representam uma intelectualidade bastante inactiva, é na defesa acérrima dessas convicções que está a sobrevivência mais prolongada dessa intelectualidade. E, por sua vez, vivem as obras de arte que resumem essas condições — ou, melhor dito: essas restrições. Não vou agora desenvolver que a estética retrógrada do neo-realismo ou que o tradicional realismo haviam de dar-se bem num ambiente intelectual pouco amplo. Já o indico quanto chega para hoje, e dedicar-lhe-ei maior atenção noutra oportunidade. Mas saliento que, se nos processos técnicos absolutos se recusa pôr em questão o valor comparativo das obras de arte do mesmo ambiente nacional, no seguimento de tais processos tem de negar-se o valor comparativo de obras nacionais com obras estrangeiras.

Atente-se no que sucede à crítica preponderante no nosso país: reduzida «irremediavelmente» a ter de considerar os objectos específicos que lhe servem de matéria usual, a crítica de arte portuguesa vê-se a braços com terríveis dilemas para a sua honestidade patriótica. Um Nuno Gonçalves com dois trípticos (e mais duas tábuas atribuídas) e duas tapeçarias (atribuídas) perante a longuíssima série de pintores catalães, flamengos, alemães, franceses e italianos da mesma época não é o caso pior, porque, de qualquer forma, Nuno Gonçalves é de nível igual ao dos tais estrangeiros — dentre os quais, por ironia triste, alguns podem ter sido o Nuno Gonçalves. Mas os dilemas estão em casos como os seguintes que representam a generalidade das criações

nacionais: a nossa escultura mobilista perante a escultura criadora alheia; a pintura fraca e comedida (excluído Nuno Gonçalves) perante a pintura excepcional; a arquitectura de constante exiguidade perante a arquitectura capazmente concebida.

O preconceito de sobrevivência está em considerar a absolutidade dumas obras em geral mediocres — para, inconscientemente muitas vezes, conduzirem à impressão de grandeza que se libertará das estéticas auto-suficientes. Certo que essa grandeza é completamente imaginada, mas, no entanto, chega para formar um ambiente emocionalmente consolador. Demos um salto da crítica histórica: com intenções tão parciais se nutre, também, a avaliação de autores e obras de hoje. Para que se tenha um creditado nível que é o pretendidamente universal (e que frequentemente não passa de cosmopolitismo aparatoso) lança-se mão desprevenidamente do processo absoluto, desconsiderando que há obras e paisagens que podem servir de comparação para umas análises mais dignas. A entronização «absoluta» dos preconceitos é tão natural e tão fácil que se determinam (se se pode dizer) as valias nacionais por meio de denominações alheias, tal como documentam numerosos costumes.

Mas eu não creio que o nosso país seja menos dotado que qualquer outro quanto a virtualidades; o que se me põe é que as efectivações dessas virtualidades, a expressão des-subjectivada delas, não costuma ser muito completa. Uma tendência tradicional leva a intervir nessa expressão, tendo em vista a redução dela à média do existente. E feito isso que pode dizer-se? As virtualidades, que são quase categorias imaginárias, são atraíçoadas; e todavia não é nada racional pretender que, dado o hábito da sua má expressão, essas virtualidades venham a ficar reduzidas.

Na consciência destes problemas reside uma motivação coerente, e, porque ela contribuirá para impor a substituição dos métodos técnicos absolutos, é que eu me alegrarei se este artigo tiver algum eco em dois ou três leitores.

Quanto aos outros dois ou três que sobram e que ainda recordam os estudos de filosofia que tiveram decerto, e que — oxalá! — não perderam interesse pelos temas que estudaram — esses, se tiverem preconceitos post-positivistas, pragmáticos, etc., quanto ao significado de absoluto, não olvidem que todas as palavras são boas e servem quando se lhes não pede mais do que devem.

(¹) Este absoluto é absoluto em relação a algo que se lhe opõe no que o define: a escolha única de um objecto único. E sirva esta aclaração para dizer também que o absoluto de teoria é o atendendo à sua qualidade de processo único de investigação determinativa total, e a ser especificamente teórico. De qualquer maneira, o desenvolvimento deste tema não tem cabimento nem num artigo informativo sem carácter exaustivo, nem numa revista com o carácter desta.

Arte Urbana



O BANCO DE JARDIM

Carlos Calvet
Carlos S. Duarte

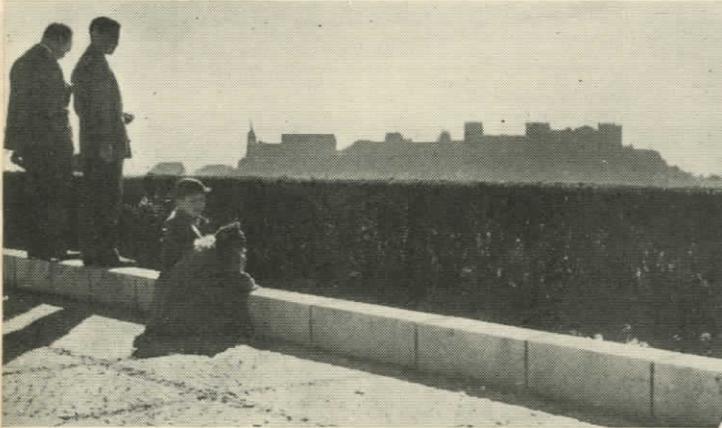
O carácter de uma cidade exprime-se de muitas e variadas formas. Existe no traçado dos seus jardins e no perfil das suas avenidas, na escala dos seus edifícios e monumentos, no conceito de espaço das suas praças. Transparece também nos elementos particulares de função pública, como são, por exemplo, os candeeiros de iluminação, os indicadores de trânsito, as fontes, e tantos outros aspectos mais humildes da sua personalidade, nem por isso menos indicativos de uma vida própria e de um carácter particular. Infelizmente, em Lisboa, como em muitas cidades da província, estes elementos funcionais, que são ou podem ser também valiosos elementos decorativos, reflectem no geral uma concepção extremamente pobre, quiçá reveladora de uma certa indiferença burocrática. Acontece até que, muitas vezes,



conseguem ser ao mesmo tempo esteticamente pobres e funcionalmente im-
perfeitos, dupla qualidade que é visível nalguns dos exemplos apresentados
neste primeiro artigo, dedicado aos bancos dos jardins da capital.

Nas páginas seguintes — e sem a pretensão de esgotar o assunto — focamos
dois aspectos do problema: primeiro, o da localização. No caso particular
escolhido, o dos miradouros da cidade, trata-se principalmente de colocar
o banco de forma a permitir uma visão fácil e ampla da paisagem, condição
que, pelo que temos observado, nem sempre é satisfatoriamente cumprida.
Na segunda parte comentam-se alguns dos bancos públicos mais vulgares em
Lisboa.

O CASO DO MIRADOURO DA SENHORA DO MONTE



O que vê o ocupante de um banco. (As pes-
soas são compelidas a subir para a borda
do canteiro quando querem gozar a vista).

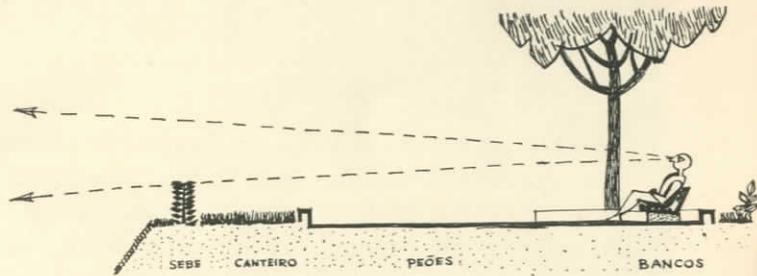


O que poderia ver...

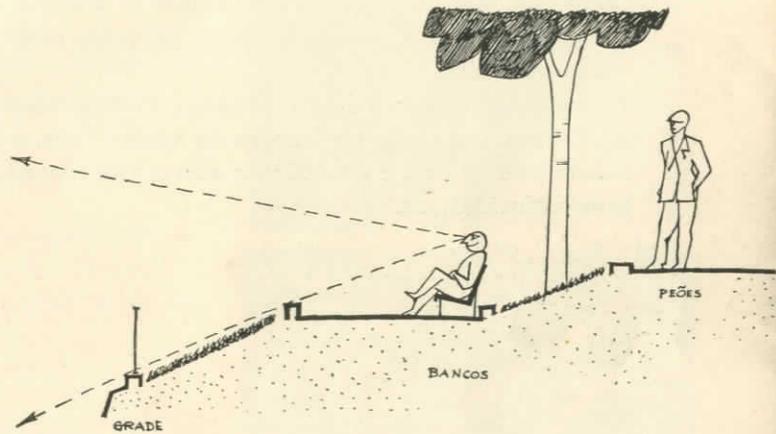


Os bancos ficam situados
longe da beira do Miradou-
ro...

...e, piorando o caso, uma sebe diminui o campo de visão.



Uma sugestão: no lugar da sebe poderia estar uma grade ligeira, avançando os bancos até junto desta; o caminho para os peões poderia fazer-se por detrás dos bancos e a nível mais elevado.

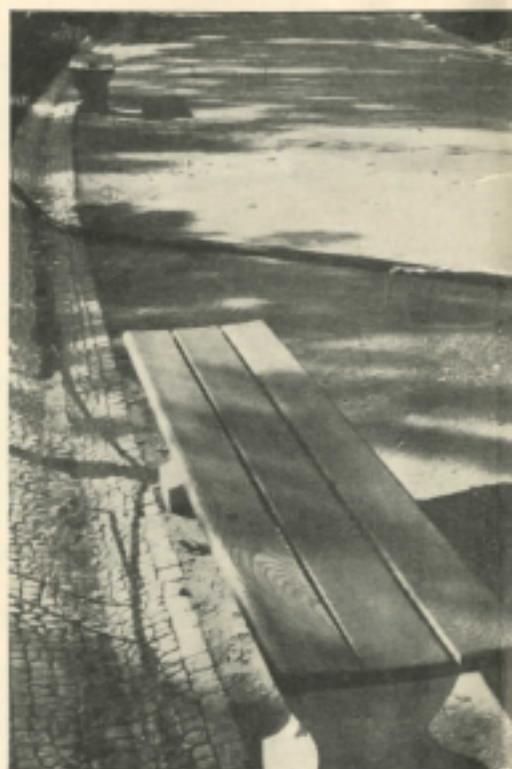


UM CASO FELIZ. O ALTO DE STA. CATARINA

O Miradouro forma uma ligeira rampa, abrindo para o rio em frente.

Em Lisboa, como em todas as cidades, os jardins são locais de repouso e distração, onde se foge da agitação e do ruído e se procura o contacto calmo e acolhedor das árvores, dos relvados e das flores. Os seus frequentadores mais assíduos são as crianças e os velhos. Estes sentam-se nos bancos a ler o jornal, a cavaquear, ou simplesmente aquecendo-se ao sol. Neste mundo à-parte dos jardins o banco é assim um elemento importante para a comodidade dos seus frequentadores, um elemento que exige estudo e atenção especiais. Do resultado desse estudo falam as próprias preferências de quem os utiliza.

As fotografias desta página, tiradas à mesma hora no Jardim da Estrela, onde existem bancos de vários tipos, e particularmente bancos com e sem costas, são a este respeito extremamente elucidativas.



O leitor reconhecerá decerto nesta página alguns dos bancos de Lisboa. O primeiro, concebido para uma determinada posição de repouso, força o seu ocupante a essa mesma posição, tornando-se progressivamente incómodo.

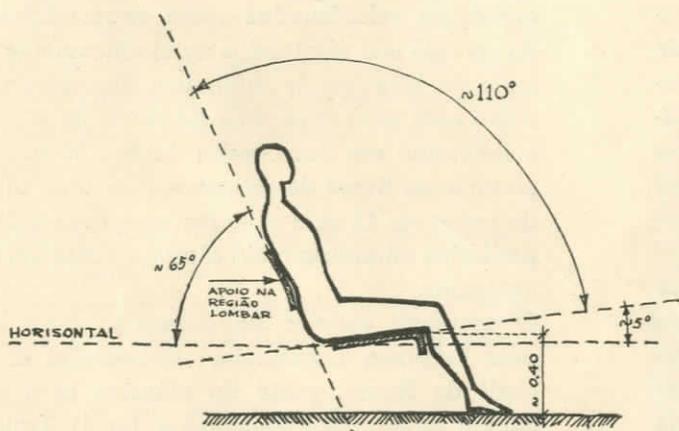
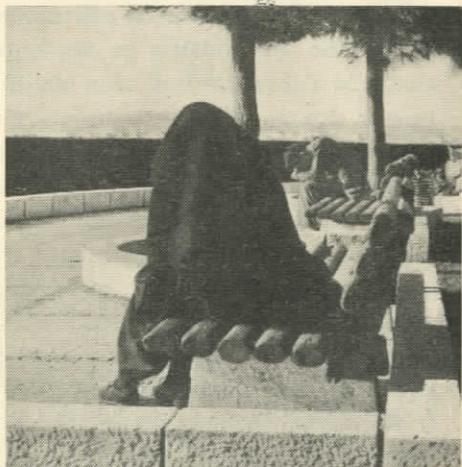
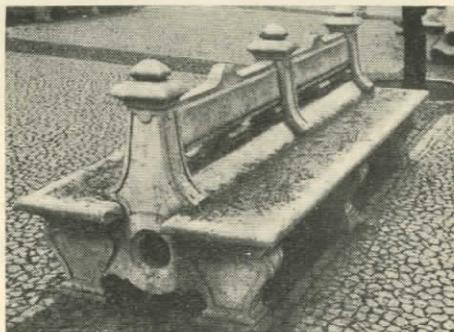
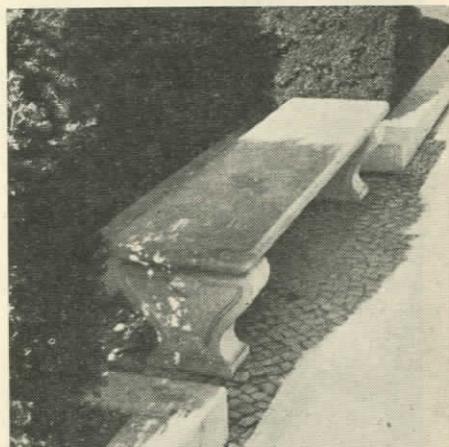
No caso seguinte, o banco, além de não possuir costas é de tampo de pedra, não oferecendo um mínimo de comodidade.

O terceiro exemplar, que pode ser visto no Largo do Carmo, é um banco de pedra, igualmente mais decorativo do que funcional.

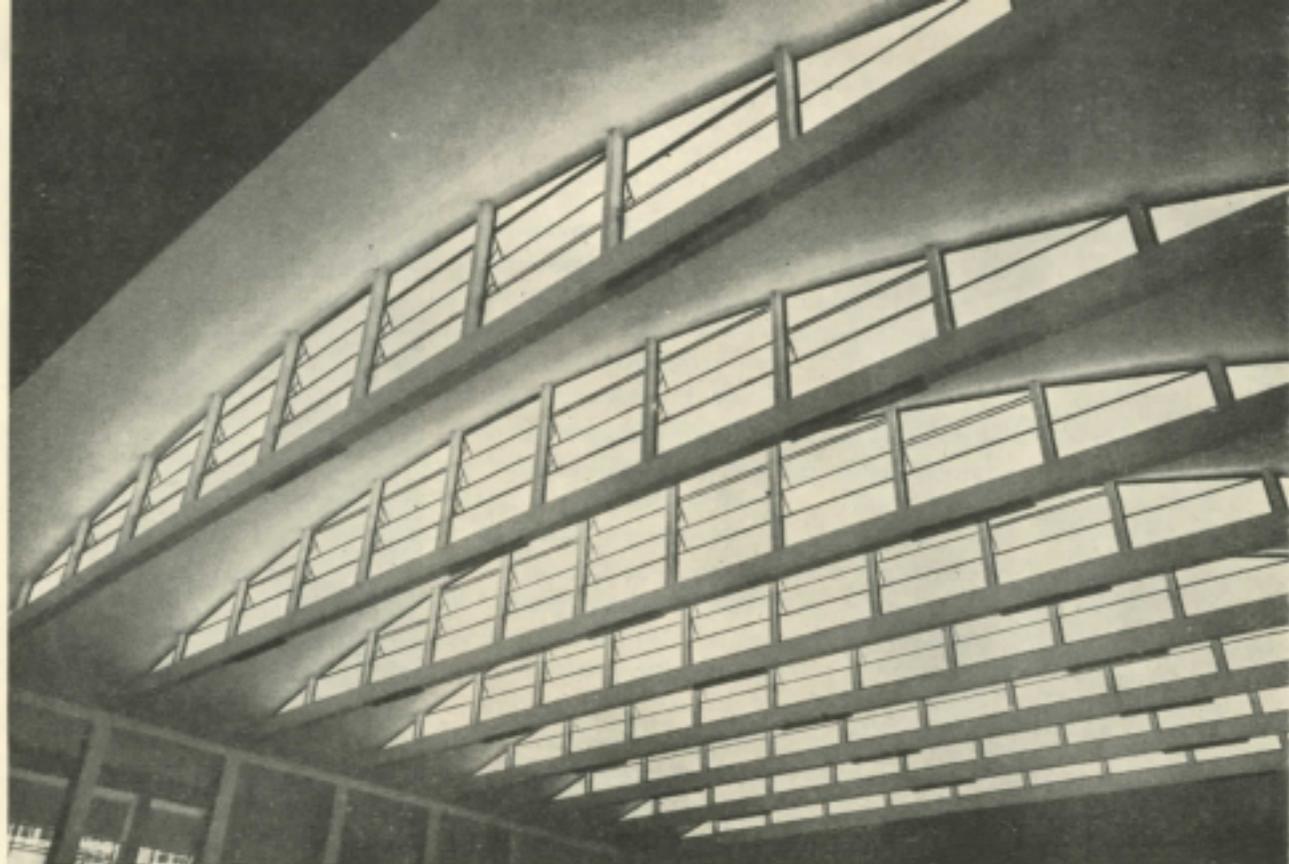
A dramática imagem do quarto caso dá-nos uma ideia das possibilidades deste banco, vulgar nos miradours da cidade. O seu assento é demasiado largo, e as juntas entre os toros que o formam são excessivamente pronunciadas.

O último exemplo é um banco de modelo já muito antigo, em que a estrutura de ferro fundido cândidamente imita troncos de árvore.

As suas costas fazem o apoio na região torácica do ocupante, em lugar de o fazer na região lombar, o que seria mais correcto.



Este desenho, baseado num gráfico do n.º 8 dos «Quaderni di Domus», dá-nos a posição correcta do ocupante de um banco.



Cobertura com abóbadas conoidais em shed, em betão pré-esforçado ⁽¹⁾

Ugo Viale

As conhecidas críticas às estruturas inflectidas, no sentido que, nestas, as capacidades de resistência dos materiais vêm limitados aos extremos das secções, e as novas possibilidades oferecidas pelos vários sistemas de pré-compressão, — que, libertando nas estruturas de betão armado as armaduras metálicas da sujeição da argamassa, permitem a plena utilização de aços de alta qualidade, — tornam actual, se não a procura, assaz difícil, de novos esquemas estruturais, pelo menos a reelaboração dos tradicionais.

É assim que, principalmente para as grandes coberturas que encontram limite às suas dimensões exactamente no seu peso próprio, os autores de projectos orientam-se na procura de esquemas estáticos que permitam submeter os materiais apenas aos esforços a que cada um está mais apto a resistir. A estes esquemas pode aproximar-se o que tive ocasião de projectar

em 1952 juntamente com o arquitecto L. Rachelli para a cobertura da grande sala de engarrafamento do Stabilimento de Milano (Nápoles da S. A. Cerveja Percni). Todas as operações relacionadas como engarrafamento da cerveja são efectuadas automaticamente por meio de baterias de máquinas dispostas num salão com uma superfície de cerca de 4000m², subdividido em duas zonas de 45×36 m completamente livres de pilastras, com uma altura de cerca de 12 m e dotadas com uma galeria periférica situada a meia altura e acessível aos visitantes.

O esquema estático da cobertura construída pela Empresa Engenheiros Giovannini & Micheli de Roma, parte do clássico arco com cadeia de impulsos eliminados (fig. 1). Trata-se com efeito de onze arcos deste tipo tendo um vão de 36 m e colocados à distância de 4,50 m uns dos outros. Ligando o intradorso de um

arco com o intradorso da cadeia do sucessivo obtêm-se superfícies dispostas em «sheds» de altura variável. Realiza-se assim mais própria-mente uma sucessão de abóbadas conoidais de 36 m de vão, cujos bordos constituem respectivamente arco e cadeia de arcos imaginários de impulsos eliminados, com uma distância entre eixos de 4,50 m. As abóbadas, com 15 cm de espessura, são formadas por tectos mistos com nervuras cruzadas providas de dupla armadura e orientadas a 45° em relação ao eixo da sala.

Os esforços de tracção foram completamente suprimidos mediante a pré-compressão em obra, dos bordos constituindo cadeia, por meio de cabos Freyssinet. Como se vê nas fotografias, a luz que entra pelas paredes verticais das «sheds» é difundida pelas superfícies conoidais, obtendo-se uma iluminação quase uniforme no plano de trabalho.

No sentido dos 45 m oito tramos de 4,50 são ocupados pelas abóbadas conoidais, enquanto os dois tramos terminais são cobertos com tecto plano. O tecto plano da extremidade Norte é suportado pela cadeia do arco isolado terminal e pela cadeia do primeiro arco-bordo de abóbada. O tecto da extremidade Sul, pelo contrário, é sustido pelo bordo-cadeia da última abóbada e pela cadeia do arco isolado terminal. As abóbadas conoidais, aplanando-se nos extremos do vão de 36 m, apoiam-se sobre tectos horizontais aptos a suportar os impulsos correspondentes dos encruzamentos, que em cada 4,50 m se verificam entre os bordos-cadeia e as pilastras. Enquanto para os dois arcos terminais o regime dos esforços é definível com boa aproximação, a estimativa teórica do comportamento estático das abóbadas, que pode relacionar-se a uma combinação dos três esquemas limite:

- a) tectos ligados a arcos de 36 m de vão com cadeia pré-esforçada
- b) abóbadas lançadas segundo o vão de 36 m
- c) vigas das paredes oblíquas de 36 de vão

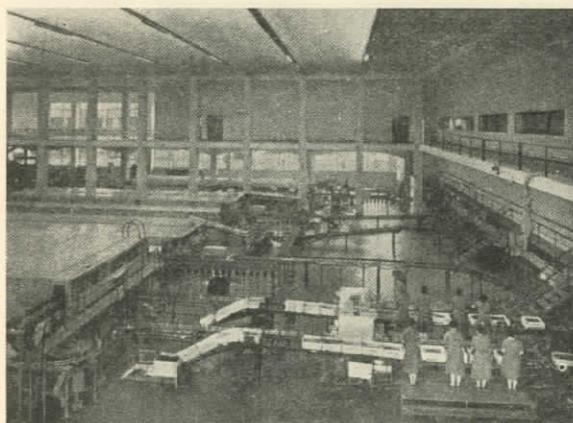
arrisca-se a ser notavelmente enfraquecida pelas incertezas insitas na realização prática. Preferiu-se assim o critério prudencial, de resto neste caso pouco oneroso, de conferir às estru-

turas a possibilidade de resistir mesmo que o comportamento real tivesse correspondido isoladamente a cada um dos três esquemas preditos.

A Empresa construtora fez executar, pelo Laboratório Experimental do Instituto de Ciência de Construções da Universidade de Roma, uma série de rigorosas medidas extensiométricas de deformações locais e globais de toda a cobertura, quer durante a colocação em tracção dos cabos de pré-esforço, quer para o acto de completo desaparelhamento. As medidas efectuadas puseram em evidência o comportamento monolítico, e a ausência de esforços de tracção. A elaboração dos dados assim recolhidos permitiram-me averiguar que neste caso o comportamento das abóbadas aproximou-se muito da subdivisão em partes iguais entre os três esquemas limite preditos.

Diverso é, naturalmente, o comportamento do bordo-cadeia da última abóbada a Sul, o qual é suspenso num arco isolado e liga-se à lage plana terminal, que, devido à grande rigidez do seu plano obsta à deformação do bordo da superfície conoidal funcionando como viga. As medidas, com efeito, puseram aqui em evidência que todos os montantes de ligação com o arco superior não são sujeitos a cargas, e que portanto o arco suporta apenas o peso próprio, enquanto a lage plana terminal da cobertura é sustida exclusivamente pela abóbada adjacente.

(¹) Traduzido da Revista «L'Architettura».





Mercearia na Estefânea

arq. Conceição Silva



Apresenta ARQUITECTURA mais um exemplo de arranjo para uma pequena loja.

Não se trata porém de «mais um arranjo», mas um verdadeiro exemplo de como se pode jogar com o complexo puzzle de materiais modernos, postos à disposição do arquitecto, resolvendo perfeitamente o problema.

Conceição e Silva que sempre se tem afirmado um imaginativo e sério decorador, conseguiu neste caso um resultado perfeito de unidade plástica caracterizado justamente pela integração dos artigos expostos em todo o conjunto arquitectónico fabricado.

Tratando isoladamente cada uma das partes do esquema de serviço da loja, de maneira a fazê-las cumprir integralmente as suas fun-

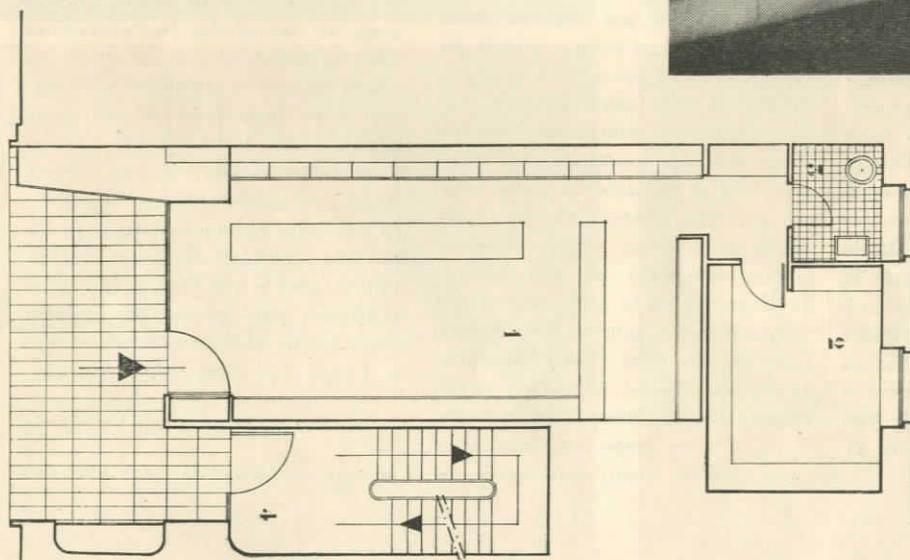
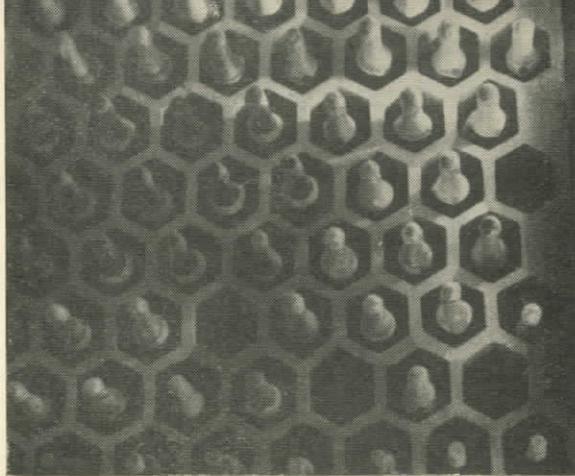
ções, tirou delas o maior partido decorativo possível. Soube mais, resistir à sedução de malabarismos fáceis e malsequentes em que, ansiosos de originalidade, caíem outros decoradores.

Realizou-e assim uma obra simples e de bom gosto, onde se evidencia o magnífico estudo de iluminação, valorizando a exposição dos artigos de venda que constituem o principal motivo decorativo, dando com as suas formas e cores uma agradável e surpreendente nota de frescura.

A solução da entrada, hoje muito adoptada, é muito feliz e proporciona um desafogado espaço coberto de circulação e exposição exteriores.

A cuidadosa escolha de materiais e a sua aplicação, reflectem-se no estado actual da loja, impecável apesar do seu intenso movimento comercial.

Exemplos como este são possíveis quando resultam de um entendimento perfeito entre cliente e arquitecto: compreensão dos problemas de arquitectura a resolver e inteligência e seriedade na sua resolução.



- 1 — Loja.
- 2 — Armazéns.
- 3 — W. C.
- 4 — Escada do prédio.

MONUMENTO AO INFANTE D. HENRIQUE

O notável projecto de J. Andresen, vencedor do Concurso para o Monumento ao Infante D. Henrique também não será construído. É, portanto, o terceiro concurso para o mesmo efeito que leva o mesmo destino.

Perante tantos casos semelhantes, não é mais possível aceitar de bom grado as lacónicas explicações oficiais, sem acreditar à priori nos motivos que ditam normalmente a triste decisão final. E neste aspecto, é o próprio prestígio das entidades promotoras de concursos públicos que está em causa. Não esqueçamos que as bases do Concurso previam a eventualidade da decisão tomada; todavia, a ser admissível tal cláusula em concursos públicos (o que é muito discutível) a sua aplicação só se pode justificar perante circunstâncias verdadeiramente excepcionais e de todo imprevisíveis. Não é portanto o que se verificou em relação ao monumento do Infante D. Henrique, como se depreende da leitura da nota oficial publicada nos jornais diários(a), que esclarece muito pouco o assunto. E assim, embora lamentável, não é de estranhar que na Assembleia Nacional o deputado Sousa Rosa tenha podido arriscar que «...tudo leva a acreditar que não foi o Governo que falhou nas suas previsões, mas sim os homens que não tiveram a imaginação e o sentimento para transmitir à pedra e ao bronze...» desprestigiando assim, simultaneamente, os artistas concorrentes e o único júri a quem competia pronunciar-se sobre a qualidade dos trabalhos apresentados. Não é necessário realçar a gravidade desta afirmação, tendo em vista o local onde foi pronunciada. Estes casos, pela importância que realmente têm, devem ser amplamente esclarecidos e, principalmente, não se podem repetir; de contrário, gera-se um clima de desconfiança nada propício ao desenrolar de iniciativas similares.

De facto, não são apenas os arquitectos, pintores e escultores concorrentes que viram o seu esforço gorado, os afectados pela decisão referida. Pela sua natureza e consequências, essa decisão atinge todos os artistas portugueses: assim o entendeu o Sindicato Nacional dos Arquitectos que numa Assembleia Geral Extraordinária que teve lugar no dia 4 de Fevereiro decidiu nomear uma comissão para estudar especialmente este assunto.

Aguardando as conclusões, «ARQUITECTURA» não pode, porém, deixar de manifestar desde já o seu desgosto e discordância pelo epílogo dado a este caso.

(a) «Apreciou o Governo no seu devido valor o esforço realizado pelos artistas que vieram ao concurso, e muito especialmente todos que obtiveram as primeiras classificações e foram admitidos à segunda prova. A construir-se algum monumento em Sagres ao Infante D. Henrique, deveria ser o que foi apresentado sob a divisa de *Mar Novo*. Tendo, porém, em consideração todos os aspectos do problema, resolveu o Conselho de Ministros não fazer erigir o monumento e desistir do mesmo no promontório de Sagres».

GRAVURA

Sociedade Cooperativa de Gravadores Portuguesa, tem por objectivo dominante desenvolver entre o grande público o gosto pelas boas gravuras originais e criar, assim, melhores condições para que esta modalidade das belas-arts seja praticada com maior eficiência e continuidade pelos artistas nacionais. Embora de curta existência, pois iniciou há poucos meses a sua actividade, por seu encargo já foram ou estão sendo executadas gravuras pelos artistas Júlio Pomar, Cipriano Dourado, Jorge Barradas, José Júlio, Manuel Ribeiro de Pavia, Rogério Ribeiro, Hansi Sael, Júlio Resende e Alice Jorge, contando, além disso, com a futura colaboração de



Bernardo Marques, Hogan, Almada Negreiros, Sá Nogueira, Fernando de Azevedo, Carlos Botelho e outros, sem excluir também a de artistas estrangeiros bons praticantes da modalidade. Estas gravuras são exclusivamente destinadas aos sócios da Cooperativa, nunca excedendo 100 provas a tiragem das que são distribuídas mensalmente, todas numeradas e assinadas pelos respectivos autores, sendo a sua aquisição, portanto efectuada em condições extremamente vantajosas.

Como se verifica, trata-se de uma iniciativa única no nosso País e por isso mesmo merecedora de ser estimulada com especial carinho. Os clubes de amadores de gravura assim como as sociedades de gravadores estão a multiplicar-se em todos os países do mundo civilizado onde esta arte já era tradicional ou está agora a criar raízes, indício seguro do crescente interesse que ela vem despertando num público que abrange tanto os amadores esclarecidos como os leigos que pretendem alargar a sua cultura artística e não dispõem de meios suficientes para adquirir as custosas obras-de-arte oferecidas todos os dias à cubilha dos ricos coleccionadores.

ARMANDO VIEIRA SANTOS

Romeiro — gravura de Jorge Barradas

A EXPOSIÇÃO DE ARQUITECTURA PORTUGUESA EM LONDRES

Durante o mês de Novembro último esteve patente em Londres, no Building Center, uma exposição de arquitectura portuguesa organizada pelo S. N. I. com a colaboração do Sindicato Nacional dos Arquitectos.

Esta exposição integrou-se num calendário de exposições de arquitectura de diversos países. Antes da nossa, tivemos ocasião de ver, na mesma sala, a dos E. U. A..

A exposição portuguesa era composta por mais de cinquenta painéis e apresentava sensivelmente outros tantos trabalhos da autoria de vários arquitectos. À parte alguns painéis formando uma espécie de introdução, dos quais cinco dedicados a monumentos, três à arquitectura popular tradicional, e mais dois ou três a edifícios em cuja legenda aparece a designação de «percursores» (!?) (Casa da Moeda, 1938; Gare Marítima de Alcântara, 1944), os restantes trabalhos expostos representam na sua quase totalidade obras realizadas entre nós nos últimos seis anos. Todos portanto muito recentes.

A realização de exposições desta natureza é sempre para louvar. A divulgação de obras de arquitectura em exposições, interessa sempre o público e presta grandes serviços à evolução da arquitectura e à formação dos arquitectos, desde que possua qualidades de carácter formativo aliadas a sólidos propósitos informativos. Para isso é indispensável que o plano geral de organização, escolha métodos de apresentação e representação das obras escolhidas, sejam objecto de grandes cuidados e obedeçam a um critério bem definido e claramente expresso, que satisfaça aquelas duas finalidades.

A esta exposição, no entanto, alguma coisa faltou para que se pudesse considerar válida e representativa. Algu-

mas falhas de vária natureza se podem apontar. Dizem-nos, porém, que a organização, a recolha e a montagem dos elementos expostos foi feita muito à pressa.

Como possivelmente está na intenção dos organizadores apresentá-la também noutros sítios, nomeadamente em Lisboa, é de esperar que, com mais tempo, se possam vir a corrigir os erros ou deficiências que os próprios organizadores certamente reconhecem. Assim não resistimos à tentação de adiantar algumas considerações sugeridas pelo que nos foi dado ver em Londres.

Chocou-nos logo de início o propósito ou a pretensão de fazer preceder uma exposição de obras que cabem dentro da última década da existência da arquitectura actual, por meia dúzia de painéis com três aspectos ou pretensas fases introdutórias e explicativas, (monumentos, arquitectura popular, percursores) que não podem nem explicam nada, por falta de uma ideia ou linha de continuidade visível, e se sente que foram ali nitidamente metidos «à força». (O que representam não está em causa, mas sim a oportunidade).

Quanto à escolha dos trabalhos apresentados, parece dum maneira geral ter-se procurado abranger um vasto campo ou uma variedade grande de problemas dentro dum critério de valores até certo ponto equilibrado. Não nos parece no entanto que tivesse sido necessário ou vantajoso incluir algumas das obras apresentadas, tanto mais que com metade dos trabalhos, desde que melhor seleccionados e convenientemente apresentados, já se faria uma boa «representação».

Estão por exemplo nitidamente a mais no capítulo «lojas», que já de si é discutível se deveria ou não introduzir-se numa exposição desta natureza (e ainda mais depois do pretencioso esboço ou embrião introdutivo atrás referido) alguns exemplos dificilmente justificáveis como são, por exemplo, as grandes fruteiras a que se resume Grocery ou as estantes que represen-

tam uma livraria, a «Ática Bookseller Publishers», etc..

Quanto à apresentação das obras, ou maneira como são «explicadas» e «mostradas» (o aspecto gráfico dos painéis porém era bastante bom) é pena que muitas vezes seja insuficiente por falta de elementos explicativos, e que em muitos casos a documentação fotográfica se limite a aspectos parciais, o que dificulta a compreensão, resultando nuns casos diminuir o valor da obra, noutros levar a supor que houve a intenção de esconder a sua mediocridade.

Não se percebe também e parece-nos este um dos defeitos mais graves, por que razão obras, sem dúvida de envergadura e com uma certa projecção, como sejam, por exemplo, o «Palácio dos Desportos» do Porto e a «Feira das Indústrias» de Lisboa, foram apresentadas dum maneira tão sumária e insuficiente que acabaram por aparecer com a mesma importância relativa e o mesmo valor dado, por exemplo, às prateleiras da Ática. Esta ausência de um critério de valores, ou melhor, esta confusão de valores, o menos que poderá dizer-se é que corresponde a uma desorientação, à mesma desorientação que atinge, dum maneira geral, toda a exposição.

Esperamos contudo ter a oportunidade de voltar a vê-la brevemente em Lisboa, mas desta vez elaborada com mais cuidado e sem «pressas». Será muito bom para todos nós.

JOSÉ RAFAEL BOTELHO

2.ª EXPOSIÇÃO EXPERIMENTAL DE ARTE PARA CRIANÇAS NA AGÊNCIA HAVAS

Pelo seu título, a exposição realizada por Cambraia, Costa Pinheiro, Fernandes Silva, Figueiredo Sobral, Louro de Almeida, Mário Leiria e Montoya, indica a procura de uma expressão artística ao nível do entendimento das crianças. Julgamos, entretanto, que as experiências resultam distantes

dos objectivos, sobretudo por ausência de preparação teórica e conhecimento do comportamento infantil. À parte as pinturas que nada possuem que as recomende especialmente à infância, o engano frequente está em pensar-se que a criança entende melhor aquilo que for desenhado no seu estilo: a criança, de facto, entenderá melhor aquilo que lhe falar por imagens, que se dirigir ao simples acto de ver — se for um cão, um cão, se for uma pera, — uma pera, se for uma boneca, — uma boneca. Convirá ter em conta que existe uma profunda diferença entre a legitimidade de oferecer à criança possibilidade de se exprimir como tal, e a de lhe oferecer, para educação da sua visão e do seu gosto, obras de adulto no estilo infantil; um tal estilo é necessariamente falsificado porque é intelectualizado. Ora na medida em que as experiências resultam numa expressão desajeitadamente intelectualizada, sintética, tornam-se incompre-

ensíveis à criança, que não entende as suas intenções nem o seu pretensio humor.

Para mais a criança é muito limitadamente apreciadora e entendedora da arte infantil. Se assim não fosse ficaríamos perante a necessidade de rever por contraditórias um certo número de noções basilares contemporaneamente adquiridas.

E é ainda, de um ponto de vista pedagógico, muito discutível que se ganhe alguma coisa em se apelar para a mentalidade conservadora da criança, permanecendo no seu nível e abdicando da possibilidade de a enriquecer.

NIKLAS SCAPINAKIS

ARTE INFANTIL: DIVULGAÇÕES E CONFUSÕES

I

No Museu Nacional de Arte Antiga realizou-se uma exposição de desenho

e pintura livre, organizada pela Prof.^ª Cecília Menano com a colaboração de Isabel Lobo Fernandes. A exposição apresentou trabalhos individuais e colectivos de crianças dos 4 aos 13 anos, os quais demonstram, através do seu altíssimo nível de autenticidade e qualidade, uma orientação que sabemos resultado de uma experiência honesta e, sobretudo, ponderada. É muito agradável verificar que se não trata de iniciativas ao acaso onde a vítima é invariavelmente a criança, acasos tanto mais prejudiciais quanto a arte infantil começa entre nós a divulgar-se entre um grande público. Aqui a relação professor-aluno está harmoniosamente conseguida. — Cecília Menano sabe «entender e falar a linguagem das crianças», as crianças sentem, entendem e pintam como crianças e realizam-se como tal, alegremente.

A alegria que está latente na vivacidade das formas e das cores é justamente o valor pedagógico da

TECIDOS ESTOFOS

l.f.foght.



MADE IN DENMARK



representante

DECOR

Sociedade de Decorações e Publicidade, Lda. • Av. Álvares Cabral, 46, r/c. E. • Lisboa • Tel. 66 44 03

exposição, a sua contribuição e o seu exemplo para uma mais acertada educação de todas as crianças em qualquer parte onde elas não sejam senão seres sacrificados às conveniências, aos preconceitos, às inquietações, à miséria e à estupidez.

Do catálogo, que inclui considerações práticas e úteis do Dr. João dos Santos e da Prof.^a C. Menano, o testemunho, com interesse, do Prof. Dr. M. Chicó, menos familiarizado com o desenho infantil, e duas ou três *fantasias* dispensáveis do escritor Manuel Mendes, destacamos o final da Introdução do Dr. João do Couto, director do Museu: «O Museu Nacional de Arte Antiga abriga com gosto este certame, certo de que os applicados desenhadores de poucos anos serão amanhã visitantes entusiastas das suas salas e atentos observadores das obras que nelas se expõem».

II

Integrada nas comemorações do centenário dos Caminhos de Ferro esteve patente ao público na Estação do Rossio uma exposição de arte infantil subordinada ao tema: «A Juventude e os Caminhos de Ferro».

A iniciativa tinha certamente interesse para merecer não só uma apresentação menos prejudicial à apreciação dos trabalhos, como para implicar um critério mais rigoroso quanto à autenticidade das características infantis nos trabalhos admitidos. A falta de critério da exposição esteve, aliás, marcadamente evidente no que respeita às produções distinguidas — precisamente, em prejuizo de outras, cujo real interesse passou despercebido.

III

No Club Arte e Sport realizou-se uma exposição de arte infantil. Um certo número de produções foram recusadas, outras foram admitidas, finalmente destas últimas algumas foram premiadas.

Os salões de arte infantil são desejáveis quando são cuidadosamente preparados em todos os pormenores; caso

contrário resultam prejudiciais, ainda que as intenções possam ser excelentes. É aceitável, ainda que discutível, que se dêem prémios às melhores produções; mas é inaceitável que se não atribuam, por exemplo, menções honrosas a todos os concorrentes admitidos (como inteligentemente se fez no Salão da Costa do Sol); para mais, atribuindo dois e três prémios ao mesmo concorrente.

Os concorrentes não honrados nem premiados ficam de «orelha murcha». É diferente recusar trabalhos, porque os trabalhos recusam-se vantajosamente quando a expressão não é autêntica, prestando-se um serviço às crianças: então avisam-se os pais dos perigos de uma educação incompleta e defeituosa. — N. S.

REMBRANDT, EXPOSIÇÃO NA S. N. B. A.

Comemorando 350 anos sobre o nascimento de Rembrandt, a S. N. B. A. organizou uma exposição que em boa parte se deve ao esforço dos pintores José Júlio e Louro de Almeida.

Definindo intenções diz-se no catálogo: «Modestamente, a exposição patente no Salão da Sociedade Nacional de Belas Artes pretende dar a conhecer uma obra que, embora na sua parte de pintura esteja bastante divulgada, não é tão conhecida nas suas secções de desenho e de gravura. De resto, foi sobre estas duas modalidades que, em especial, incidiu a maior atenção dos organizadores desta exposição». E não queremos deixar de acentuar que esta iniciativa apesar de «modesta» não deixa pela sua cuidada apresentação de se revestir de real interesse e utilidade.

VIEIRA DA SILVA, EXPOSIÇÃO NO PÓRTICO

Na Galeria Pórtico inaugurou-se uma exposição das obras, existentes em Portugal, da pintora Vieira da Silva.

Não podemos deixar de lamentar um conhecimento tão incompleto, pela força das circunstâncias, da produção da artista, produção a muitos títulos digna de admiração — pelo que conhecemos dos livros. Num próximo número, «Arquitectura» dedicar-lhe-á um estudo crítico.

EXPOSIÇÃO NA ASSOCIAÇÃO ACADÉMICA DA FACULDADE DE DIREITO

Na Associação Académica da Faculdade de Direito realizou-se uma exposição de pintura, desenho, gravura e colagem de Costa Pinheiro, João Vieira, José Escada, Lopes Alves, Lourdes de Castro, Gonçalo Duarte e René Bertholo. Na exposição integrou-se um debate. Regista-se o interesse da tentativa de aproximação directa do público universitário, em geral muito apartado do contacto com problemas artísticos.

GALERIA DE ARTE MODERNA PORTUGUESA

Registamos o aparecimento do primeiro tomo da obra dedicada a Amadeo de Sousa Cardoso com um estudo crítico de José Augusto França. Referir-nos-emos à iniciativa, com a atenção que merecem, num próximo número, mas queremos desde já salientar o alcance de que se reveste: a inteira justiça prestada a um dos mais notáveis pintores da geração que introduziu entre nós a *arte moderna* e viveu o entusiasmo das suas primeiras descobertas. Já era tempo de se saber, entre nós, quem era A. S. Cardoso; e esperamos que o êxito com que a obra venha a ser acolhida pelo público permita estimular a continuidade das edições semelhantes destinadas a Dórdio Gomes, Mário Elói, Almada Negreiros, Eduardo Viana, Abel Manta, Carlos Botelho e Maria Helena Vieira da Silva.



Rampa

LARGO RAFAEL BORDALO PINHEIRO, 15
Telefone 2 4 8 9 5

Secções de:
Senhora
Homem
Criança.

Artigos de Presente
com peças de artistas
nacionais

NOTÍCIA DA EXPOSIÇÃO DE NIKIAS SCAPINAKIS

A recente exposição de Nikias Scapinakis tornou a afirmar-lhe publicamente a aptidão realista. Desinteressado, como diz, de uma «arte de símbolos», mantém-se defensor de uma de «imagens»; mas seja qual for a justificação teórica da sua pintura, a verdade está em que ele integralmente a realiza como pretende. Nem pode, também, surgir dúvida alguma quanto ao facto de Scapinakis ser um dos valores mais firmes do realismo português.

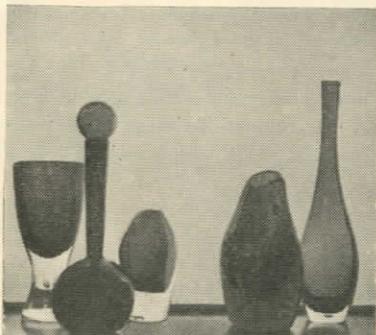
Posto isto, a propósito se sublinha que nem os mais recentes advogados do realismo probatorizam essa tendência com argumentos correspondentes. Scapinakis, no texto que inclui no seu catálogo, evidencia-se muito pouco realista — e, assim, contraditório entre as razões a que chamo filosóficas e a realização plástica — afirmando inclusivamente que «nem tudo o que é real é significativo da realidade». Isto, que é indubitavelmente a negação do realismo, é considerado por Scapinakis como razão

de ser dele. Mas não creia quem leia esta notícia que o redactor não reconhece o direito dessa opinião ao pintor. O que o redactor acentua é que é uma grave contradição que o artista com tão alto misticismo (que não pretende censurar-se) queira justificar um processo tão pouco místico como o realismo.

A. S. A.

EXPOSIÇÃO DE VIDROS

Não nos passou despercebida a colecção de vidros da autoria dos pintores Alice Jorge e Júlio Pomar exposta na



Galeria da Rampa e integrada numa série de iniciativas do mesmo tipo.

ACABA DE SER PUBLICADO:
"O ARGUMENTO CINEMATOGRAFICO"
por ERNESTO DE SOUSA

COLECCÃO **imagem e som** Antologia do conhecimento cinematográfico

o argumento
as máquinas e o estúdio
a realização, o orçamento
a gramática e a estilística do cinema
a história do cinema
o cinema, a rádio e a televisão
o cinema e o teatro
o cinema e a pintura
a educação pelo cinema
o cinema infantil
o cinema e a cultura



no formato de 11 x 18 a 16\$00
volumes de 100 páginas

Edição *sequência*

Calçada do Carmo, 6, 3.º D.

Para além da qualidade das peças apresentadas está a contribuição que representa para o aumento de nível da nossa indústria vidreira.

A exposição foi organizada pelo Arquitecto Conceição Silva, e os vidros executados na fábrica Escola Irmãos Stephens pelos mestres vidreiros Adriano Marques e António Lopes.

Juntamos uma fotografia de algumas das peças mais representativas.

(Fotografia cedida pelo Ex.^{mo} Sr. Mário de Novais)

EXAMES DE ADMISSÃO À E. S. B. A.

Verifica-se que se realizaram no final do primeiro período os exames de admissão à E. S. B. A.. Um tal atrazo, sejam quais forem as razões que o determinem, representa para os alunos um prejuizo que já não pode ser compensado: traduziu-se numa espera desagradável e inquietante e vai contribuir para sobrecarregar os períodos seguintes com todos os inconvenientes que as faltas de tempo acarretam no leccionar das matérias.

EXPOSIÇÃO DE ARQUITECTURA MODERNA ALEMÃ

De 21 de Dezembro a 5 de Janeiro, esteve patente ao público, no Instituto Alemão, uma «Exposição de Fotografias de Arquitectura Moderna Alemã», organizada pelo Bund Deutscher Architekten. Viam-se, entre outras, obras de Walter Gropius, Mies Van Der Rohe, Berens, etc.

As placas de exposição com os elementos fotográficos, continham, de uma maneira geral, sucintas informações técnicas complementares: pequenas reduções das plantas ou cortes dos edifícios apresentados.

Abrangendo praticamente todos os tipos de edificação, desde a habitação familiar até às grandes instalações industriais, este importante documentário, que incluía obras dos grandes percussores ou mestres da Bauhaus e vinha até às mais recentes realizações, apresentava uma tão perfeita integração e sequência evolutiva, que quase nos fez esquecer os longos anos de silêncio e vicissitudes que foram impostas ao movimento então nascente da Moderna Arquitectura Alemã. Só a verdade e coerência dos seus princípios explicam tal manifestação de vitalidade.

A par da perfeita ordenação dos elementos construtivos, tão do agrado dos modernos arquitectos Alemães, transparece, na grande variedade dos edifícios apresentados, a atenção dispensada no afinamento de toda a pormenorização.

Embora esta exposição estivesse patente ao público no Instituto Alemão, lamentamos a inexistência de um catálogo que evitasse aos visitantes portugueses interessados, ignorantes da língua Alemã, ter que solicitar da amável funcionária do Instituto a tradução dos dizeres de cada placa.

ITALY BUILDS L'ITALIA COSTRUISCE

por G. E. Kidder Smith — *The Architectural Press, London, 1955, pp.264, 56 sh.*

Para Kidder Smith a Arquitectura começa com a terra, o clima e o povo. Não é um fenómeno isolado, mas sim, tal como uma planta, só no seu natural ambiente e histórica herança poderá medrar. Esta é a mensagem deste extraordinário livro. O autor é um arquitecto e também um esplêndido fotógrafo. Depois de nos ter dado *Brasil Builds* publicou *Switzerland Builds*, *Sweden Builds* e agora *Italy Builds*. A maravilhosa herança arquitectónica

da Itália e o extraordinário florescer de uma moderna arquitectura oferecem a Kidder Smith motivo para nos dar uma autêntica lição. Começa por apresentar a terra e os tipos de arquitectura popular produzida em cada região. A seguir, como parte da herança, passa ao estabelecimento urbano. É notável a análise que o autor faz das praças. Com plantas, cortes e sucessivas fotografias, tenta recrear a experiência estética da praça — Piazza del Campo em Siena, S. Pedro em Roma, San Marco em Veneza, Piazza Umberto I em Capri, etc. A variedade altimétrica do tecido urbano é tratada num dos mais interessantes capítulos do livro. A urbanística moderna preferindo o nivelamento à utilização natural do terreno, elimina todo «o prazer e emoção que nos pode dar uma inteligente solução de diferentes níveis...». O resultado máximo de uma tal solução é exemplificado pela Piazza di Spagna, espaço urbano, vibrante e refinado, que sintetiza os contributos do Barroco em urbanística. Qual o incitamento que um arquitecto moderno poderá tirar da arquitectura e da urbanística do passado — é o que Kidder Smith procura examinar na primeira parte do livro. Na verdade, poucos são os arquitectos que pensam que os grandes edifícios e cidades do passado contêm algum ensinamento e significado para nós hoje em dia. O autor que, como

arquitecto, teve a sorte de ver muitos dos mais notáveis edifícios do mundo, afirma crer que esta miopia acabará por mirrar a sensibilidade, a compreensão e a imaginação de todos aqueles afectadas por tão curta visão. Esta infeliz situação verifica-se, em parte, porque o ensino da história da arquitectura, as mais das vezes, não passa de uma resenha de estilos, de arquitectos, de datas, em vez de um inteligente estudo dos grandes edifícios e do contributo que possam dar ao pensamento moderno. Extraindo do riquíssimo património italiano alguns dos particulares elementos que tornam as cidades italianas das mais belas do mundo, o autor procura tornar o passado útil ao presente e ao futuro, nos seus problemas espaciais, através de séculos. Não aponta modelos mas ideias. Esta é a mensagem e a lição de Kidder Smith. Não poderia escolher país igual em que o estudo do passado possa ser tão frutuoso como em Itália. Como Frank Lloyd Wright escreveu e o autor transcreve: «Desta alegria de viver existem em Itália mais sinais que em nenhum outro sitio. Edifícios, quadros e esculturas parecem nascidos, como as flores à beira da estrada, para cantarem à vida. Se penetrarmos na sua verdadeira essência, comunicam-nos a própria música da vida».

JOÃO LEAL

Resopal

REVESTIMENTO PLÁSTICO DE ORIGEM ALEMÃ



DECORATIVO ECONÓMICO E SEGURO

rua soares dos reis, 9
telef. 53508 • lisboa

VEGA L. DA