

# arquitectura

revista de arte e construção

82



# arquitectura

REVISTA DE ARTE E CONSTRUÇÃO

director e editor: Rui Mendes Paula

comissão directiva: Carlos S. Duarte, Daniel Santa Rita,  
Nuno Portas, Rui Mendes Paula  
e Vasco Lobo.

Propriedade: Iniciativas Culturais Arte e Técnica — Com-  
posição, impressão e gravura: Sociedade Nacional de Ti-  
pografia — Rua do Século, 47 a 63, Lisboa — Adminis-  
tração: Rua Dr. Alexandre Braga, 19, r/c. — Telef. 44778

## N.º 82 — Junho 1964

45 — **F. Silva Dias.** Elementos para a História da Arquitectura em Portugal.

48 — **John Wolseley.** Gravura.

49 — **Luis Vassalo Rosa.** Planeamento habitacio-  
nal em Espanha.

56 — **Luis Cunha.** Escola Francesa no Porto.

### DESENHO DE INTERIORES.

61 — **Fernando A. de Brito.** Arranjo interior da capela do Seminário-Maior do Porto.

64 — **3 Lojas em Lisboa do arq. Conceição Silva.** Papelaria Progresso (64). Can-can (67). Sapataria Cinderela (68).

### DESENHO INDUSTRIAL.

70 — Congresso do I. C. S. I. D. em Paris.

71 — Móveis para habitações económicas em Espanha.

72 — **Daciano Costa.** Novo mobiliário de escri-  
tório.

74 — **António Alfredo.** Acerca da Arte Inte-  
grada.

82 — Arquitectura no estrangeiro.

86 — Noticiário, Exposições, Crítica.

Na capa: Pormenor da Escola Francesa do Porto, publicada neste número.

Assinatura anual — Portugal e Espanha: 6 números 150\$00,  
3 números 75\$00. Assinatura para estudantes: 6 números  
120\$00, 3 números 60\$00 — outros países: 6 números  
240\$00 — As assinaturas são pagas adiantadamente e ini-  
ciam-se em qualquer número. — Número avulso 30\$00

## A DA TUGAL

### 1904) e a posição Portuguesa

éculo, enquanto Behrens projectava a fábrica da  
culminantes da sua carreira? Únicamente fortalhu-  
africanistas ricos? Formavam uma classe consciente

sem reflectidas pelos espelhos côncavos ou  
fazem as delicias das feiras, ou ainda abarro-  
posições mais extravagantes e incoerentes com  
a da flora, directamente copiada da «horta»,  
tar o regime vegetariano, também há pouco  
ga na terapêutica e do qual já ninguém fala.»  
r que seja, e tenha ou não continuidade essa  
artística, é certo que muitas das obras que  
rado são realmente belas como proporção, can-  
tonia, intensamente originais como expressão  
assim serão sempre consideradas, através de  
richos do gosto e de todas as vicissitudes do

### conservação e restauração dos monumentos ectura

distinguir duas espécies de monumentos: os mo-  
rricentes a um periodo de civilização e que  
era que já são existem nem voltarão, e os  
continuando a ser aplicados ao fim para que  
uidos, ou a outros.

monumentos mortos devem ser unicamente con-  
solidando as partes indispensáveis para evitar  
am em ruínas, porque a importância de um  
reside no valor histórico e técnico, que desapa-  
o monumento.

monumentos vivos devem restaurar-se para que  
linuar a servir, porque a utilidade é uma base  
a arquitectura.

As reparações devem fazer-se no estilo primitivo  
nto a fim de que ele conserve a sua unidade.  
unidade de estilo é também uma das bases da  
arquitectura e que as formas geométricas pri-  
perfeitamente reproduzíveis. Deve-se respeitar  
xecutadas num estilo diferente do conjunto.  
estilo tiver mérito em si mesmo e não destrua  
estético do monumento.

conservação e a restauração dos monumentos só  
da a architectos diplomados ou especialmente  
procedendo sob a fiscalização artística, arqueo-  
nica do Estado.

ovocar-se-á a criação de sociedades de defesa  
mentos históricos e artísticos nos países em que  
existam; onde elas existam promover-se-á o seu  
mento; essas sociedades poderão agrupar-se num  
sum e colaborar no estabelecimento do inventá-  
s riquezas nacionais e locais.

# ELEMENTOS PARA A HISTÓRIA DA ARQUITECTURA MODERNA EM PORTUGAL

## O VI Congresso Internacional dos Architectos (Madrid, 1904) e a posição Portuguesa

Que faziam os architectos portugueses no principio do século, enquanto Behrens projectava a fábrica da Hattenstrane e Wright tinha já construído as moradias culminantes da sua carreira? Unicamente farfolhadas fachadas para as Avenidas Novas e palacetes para africanistas ricos? Formavam uma classe consciente ou dissolviam-se em românticos individualismos?

O anuário da Sociedade dos Architectos Portuguezes publicado de 1905 a 1910 ressuscita um período mal compreendido da nossa architectura e dos seus autores. Embora sejam escassos os elementos que pode fornecer para um conhecimento immediato da evolução da architectura durante esse período, apresenta, indirectamente, através das reacções da classe, uma gama extraordinariamente rica de elementos de estudo.

A Sociedade, fundada em 1902, foi imposta «pela necessidade de seriamente ver resolvido entre nós o problema — de solução indiscutível para todos os espiritos lúcidos e imparciais — de que a architectura é da exclusiva attribuição do architecto, e de que a este artista assiste o dever incontestável de reclamar com a energia de que o reveste a justiça da sua causa, o lugar que lhe compete no meio artístico e intelectual do País». Nos primeiros dois anos de actividade, a Sociedade fez incidir a sua acção sobre um conjunto de reivindicações ainda hoje não totalmente alcançadas — regulamento de concursos de architectura, aprovação de tabelas de honorários, reforma do ensino, regulamento de edificações e provimento de cargos públicos.

Em Maio de 1904 reuniu-se em Madrid o VI Congresso Internacional dos Architectos, o primeiro realizado após a criação da S. A. P. O enunciado dos temas e conclusões é o reflexo dos problemas fundamentais da architectura da época e permite, através dos depoimentos publicados no próprio boletim da Sociedade, aferir a posição portuguesa e o ambiente histórico que a determinou.

### Tema I — A arte nova nas obras da architectura

O assunto foi amplamente debatido mas não se formularam conclusões. O Congresso, talvez prudentemente, entendeu «que não lhe competia pronunciar-se a favor ou contra as tentativas de renovação artística, ensaiadas em todos tempos, sendo como é, a liberdade um dos principios essenciais da arte». Tem interesse a apreciação contemporânea de uma manifestação que adquiriu hoje uma perspectiva histórica que permite renascê-la precisamente quando entre nós as obras pioneiras são inconscientemente destruídas. Diz o relator português do Congresso:

«Arte nova, modern style, — est'lo da moda assim foi classificada a fórmula em voga. Todos sabem que últimamente, com a rubrica de arte nova têm aparecido deliciosas e originaes criações, manifestadas sobretudo nas artes industriais como o bronze, a cerâmica, a serralharia, a ourivesaria e o mobiliário, e por vezes na architectura. Mas a par disso quantos pseudo-artistas sedentos de popularidade, julgam que fazem arte nova misturando os estilos mais heterogéneos: japonês com gótico e egipcio com bisantino, ou torturando e contorcendo as linhas e as formas,

como se fossem reflectidas pelos espelhos côncavos ou convexos que fazem as delicias das feiras, ou ainda abarrotando as composições mais extravagantes e incoerentes com tal abundância da flora, directamente copiada da «horta», que faz lembrar o regime vegetariano, também há pouco em grande voga na terapêutica e do qual já ninguém fala.»

Como quer que seja, e tenha ou não continuidade essa nova fórmula artística, é certo que muitas das obras que ela tem inspirado são realmente belas como proporção, carácter e harmonia, intensamente originaes como expressão e conceito, e assim serão sempre consideradas, através de todos os caprichos do gosto e de todas as vicissitudes do tempo».

### Tema II — Conservação e restauração dos monumentos de architectura

#### Conclusões:

1.ª) Há a distinguir duas espécies de monumentos: os monumentos pertencentes a um período de civilização e que serviram a era que já são existem nem voltarão, e os monumentos continuando a ser applicados ao fim para que foram construídos, ou a outros.

2.ª) Os monumentos mortos devem ser unicamente conservados, consolidando as partes indispensáveis para evitar que eles caiam em ruínas, porque a importância de um monumento reside no valor histórico e técnico, que desapareceria com o monumento.

3.ª) Os monumentos vivos devem restaurar-se para que possam continuar a servir, porque a utilidade é uma base de beleza em architectura.

4.ª) Essas reparações devem fazer-se no estilo primitivo do monumento a fim de que ele conserve a sua unidade, visto que a unidade de estilo é também uma das bases da beleza em architectura e que as formas geométricas primitivas são perfeitamente reproduzíveis. Deve-se respeitar as partes executadas num estilo diferente do conjunto, quando esse estilo tiver mérito em si mesmo e não destrua o equilibrio estético do monumento.

5.ª) A conservação e a restauração dos monumentos só será cometida a architectos diplomados ou especialmente autorizados, procedendo sob a fiscalização artística, arqueológica e técnica do Estado.

6.ª) Provocar-se-á a criação de sociedades de defesa dos monumentos históricos e artísticos nos países em que ainda não existam; onde elas existam promover-se-á o seu desenvolvimento; essas sociedades poderão agrupar-se num esforço comum e colaborar no estabelecimento do inventário geral das riquezas nacionais e locais.

O tema III do congresso, subordinado ao tema «O carácter e o alcance dos estudos científicos na instrução geral dos architectos», conduziu às seguintes conclusões:

1.ª) A instrução científica dada ao architecto destina-se a fornecer-lhe os meios de realizar as suas concepções com a ajuda dos seus colaboradores, a técnicos das diferentes especialidades.

2.ª) O ensino deve fornecer-lhe o meio de procurar e adaptar os recursos e as forças postas à sua disposição pelas ciências, as artes e os diversos ramos técnicos sempre em progresso.

3.ª) É pois necessário que o ensino científico do architecto esteja constantemente ao corrente dos progressos da ciência aplicada, de modo que o architecto possa acompanhar os progressos da ciência e da Humanidade.

Adães Bermudes, que foi congressista, formulou um voto em que propôs que os architectos fizessem parte dos conselhos que estabelecem os programas de estudo das escolas de architectura de forma a poderem indicar os conhecimentos que em cada país devem ser ministrados. A discussão, porém, segundo diz, palrou em esferas altas de mais para as necessidades de um meio como o nosso onde se suplicava ainda sem resultado uma cadeira de desenho geométrico para a Academia Portuense de Belas-Artes (mais tarde a E. B. A. P.) e o programa da última reforma da Real Academia de Belas-Artes de Lisboa fora elaborado sem que os architectos fossem chamados a colaborar.

#### Tema IV — Influência dos processos modernos de construção sobre a forma artística

«1.ª) As formas decorativas devem fazer sentir o material empregado e a estrutura dos edificios.

2.ª) Para serem belas, essas formas devem estar em harmonia com as qualidades do material.

3.ª) Uma boa e bela architectura só se obtém quando, dado o material, a forma da arte seja consequência das propriedades desse material adaptadas ao fim a que a construção se destina.

4.ª) Para se obter um estilo novo é preciso que exista um novo princípio gerador de construção e aplicações novas desse princípio.

5.ª) O raciocínio e o sentimento em architectura são

perfeitamente compatíveis. Toda a forma artística deve ser lógica.

6.ª) De todos os processos modernos de construção o cimento armado é um dos que reúne mais condições construtivas adaptáveis ao maior número de aplicações.

Até hoje, porém, não se chegou a encontrar a forma artística correspondente deste processo de construção.»

Comentário do relator português:

«Em Portugal a construção começa a sair apenas das linhas da rotina e da vulgaridade; os mil recursos que as indústrias e os novos elementos oferecem aos architectos estrangeiros são letra morta para nós. Por enquanto os pouco succulentos recursos de que dispomos limitam-se quase à pedra de lancil e perpeanho, à tábua de três fios, ao tijolo barro e à barrinha de meia polegada». Contudo, o betão armado materializava já em Portugal as primeiras obras coerentes, quase simultaneamente com os exemplos mais representativos estrangeiros. Seguindo paralelamente o processo de génese da architectura contemporânea, no nosso país a engenharia foi pioneira das novas formas que a revolução industrial possibilitou sem que os architectos as tivessem apercebido.

#### Tema V — Propriedade artística das obras de architectura

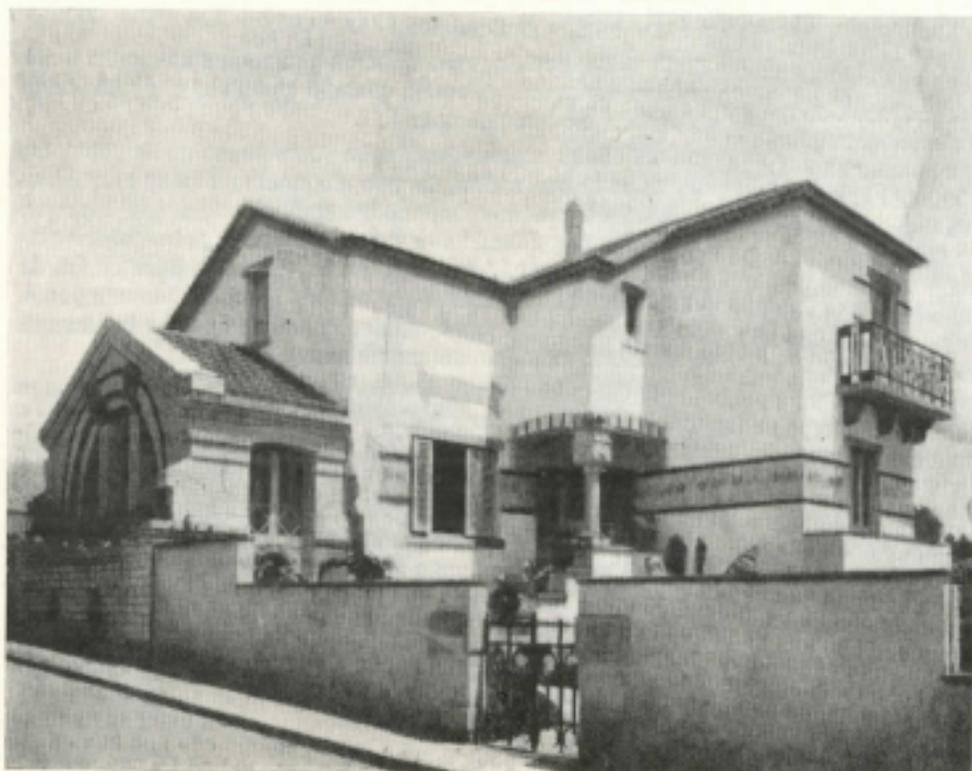
O Congresso renova o voto de que as obras architectónicas sejam protegidas em todas as legislações e em todas as convenções internacionais, à semelhança de todas as outras obras artísticas.

O tema seguinte refere-se a um problema que saiu do âmbito das atribuições que o architecto tem chamado a si — as relações entre o autor da obra e os seus executantes. As forças que uniam as duas classes nunca se afiguraram tão fortes como durante as reivindicações sociais do principio do século. Dentro desse espirito, o Congresso ocupou-se da instrução dos operários da construção e chegou às seguintes conclusões:

1.ª) Os governos, as municipalidades e as colectividades profissionais devem consagrar especial atenção à instrução técnica do operário da construção.

2.ª) Esse ensino deve compreender todos os ramos da construção e não somente especialidades mais ou menos artísticas para o estudo das quais já existem escolas.

3.ª) O mesmo ensino deve ter um carácter prático, quanto possível, a fim de criar bons operários da construção.

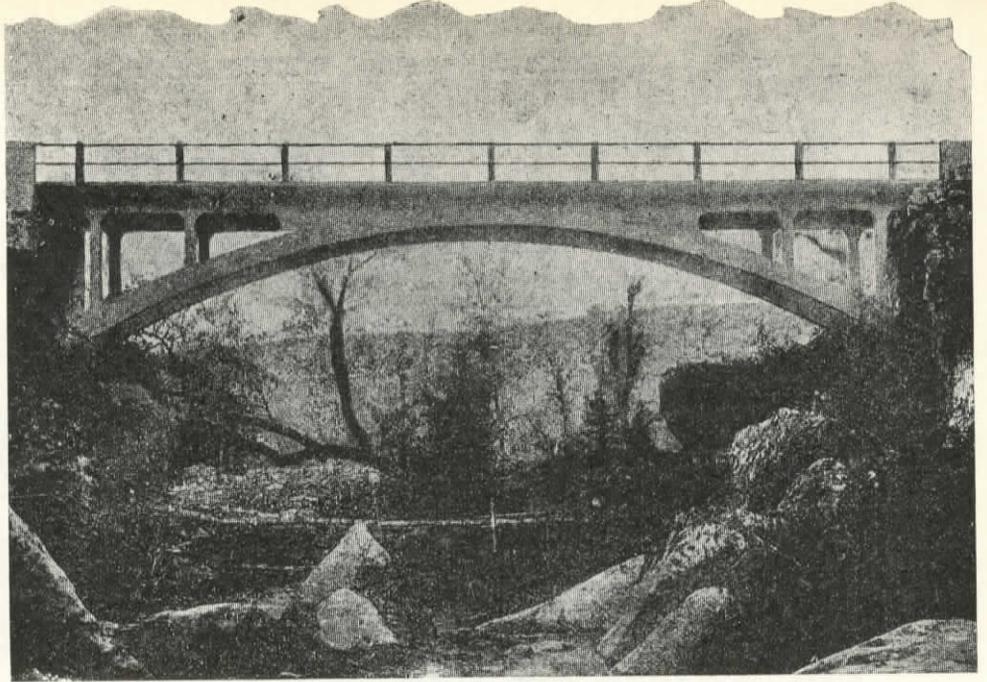


1.º — Álvaro Machado. Moradia no Alto Estoril. Concluída em 1909

O papel dos architectos que, no nosso País, precederam a «primeira geração» não está suficientemente estudado. No meio de um gosto dominante adverso, viciado pela aceitação de fórmulas do passado, surgem as primeiras obras animadas de um novo espirito

2.º — Ponte de Vale de Meões — Miranda, concluída em 1906.

As primeiras obras de betão surgiram em Portugal no campo da engenharia muito antes da aceitação dos architectos. Esta ponte, talvez das primeiras obras realizadas entre nós com o novo material, foi construída segundo o processo de Hennebique e pode ser comparada às suas contemporâneas mais representativas



4.ª) A direcção das respectivas escolas deve ser confiada absolutamente a architectos e o ensino deve ser ministrado por técnicos das diversas especialidades e mestres de obras experimentados.

5.ª) Estas escolas só concederão certidão de exames e não diplomas que possam dar ocasião a falsas interpretações.

6.ª) Serão estabelecidas classes suplementares para operários que, tendo trabalhado três anos, pelo menos, na construção possam adquirir, por estudos complementares, o título de contra-mestre.

7.ª) As sociedades de architectos estimularão os operários por meio de prémios pecuniários, medalhas e outras recompensas.

*A linguagem do tema VIII chega até nós com um sabor já arcaico — «influência dos regulamentos administrativos sobre a arquitectura particular contemporânea» — mas a actualidade das conclusões mantém-se até hoje:*

1.ª) Dada a influência que os regulamentos administrativos podem exercer sobre o progresso da arquitectura particular contemporânea, é para desejar que esses regulamentos se limitem a medidas de segurança e hygiene, de modo a não criar dificuldades à iniciativa particular do architecto sob os pontos de vista técnico e artístico.

2.ª) Sendo a arte e a ciência progressivas, e baseando-se a arquitectura sobre elas, a regulamentação administrativa não deve ficar estacionária, e deverá ser frequentemente revista a fim de atingir esses progressos, conservando toda a simplicidade possível e assegurando a maior liberdade ao architecto.

3.ª) Para alcançar este fim o Congresso emite o voto de que funcionem junto das corporações administrativas comissões técnicas e consultivas com o fim de rever os regulamentos especiais, e de propor as modificações que se harmonizem com os hábitos e o progresso da região onde esses regulamentos devem ter a sua aplicação.

4.ª) É pois para desejar que, em todas estas questões, quando elas digam apenas respeito a interesses locais, as respectivas corporações possam proceder com inteira liberdade, mas sem se afastarem das leis gerais do País.

No mesmo boletim da S. A. P. que relata o Congresso de Madrid, comenta-se o regulamento de salubridade das edificações (1903) e transcrevem-se alguns artigos:

Art. 5.º — A altura das fachadas será determinada pela largura das ruas, observando-se as seguintes regras:

1.ª) Quando a largura das ruas for menos de 7 metros, a altura das fachadas não será superior a 8 metros (rés-do-chão e primeiro andar).

2.ª) Quando a largura for de 7 a 10 metros, a altura das fachadas não será superior a 11 metros (2 andares).

3.ª) Quando a largura for de 10 a 14 metros exclusivamente, a altura da fachada não será superior a 14 metros (3 andares).

.....

Velho de mais de 60 anos (a lei de 1903 é já uma modificação da lei de 31 de Dezembro de 1864), o espirito que ditou estas regras mantém-se e regula a maioria dos edificios actuais.

#### *Tema VIII — Expropriação das obras de arte architectónica*

O Estado tem o direito de expropriar qualquer obra artística ou de valor histórico reconhecido, quando, em poder do seu proprietário, ela se destrói ou não se conserva devidamente, mediante uma indemnização fixada por pessoas competentes.

Dentro dos objectivos das conclusões do tema VIII, a S. A. P. desenvolveu uma vigorosa actividade na defesa dos valores architectónicos nacionais. Reveste-se hoje de especial interesse o facto de ter conseguido impedir que se construísse um prédio na Alameda de S. Pedro de Alcântara. Terão as gerações seguintes defendido da mesma forma a cidade e a sua paisagem?

*A consciencialização da classe perante os problemas do trabalho ditou as conclusões do último tema do Congresso: «Deverá o architecto intervir como árbitro na regulamentação das relações entre patrões e operários de construção e nos conflitos que se produzam entre eles?»*

É para desejar que os patrões e os operários possam reclamar a intervenção dos architectos quando discutam a regulamentação do trabalho, ou quando surjam divergências entre eles, considerando a importância dos interesses em litigio e dos serviços a prestar, é conveniente que os architectos aceitem corajosamente o papel de árbitro ainda, que implicando uma homenagem prestada à sua ciência e à elevação do seu carácter pelas partes adversas».

A S. A. P. teve, nesse mesmo ano do Congresso, ocasião de reconhecer a oportunidade e o alcance desta conclusão quando respondeu ao apelo que lhe dirigiu a União das Associações de Classe da Construção Civil sobre a organização do trabalho em Lisboa. A Sociedade interveio ao lado dos operários, apoiando-os, dentro do espirito de solidariedade que no principio do século unia em Portugal os trabalhadores de todas as classes.



JOHN WOLSELEY. «Cup shape and grampings» (Galeria Gravura)

# PLANEAMENTO HABITACIONAL EM ESPANHA

arq. Luís Vassalo Rosa

A importância que atingiu o planeamento habitacional em Espanha, através do extraordinário volume de construção realizado, dos consequentes reflexos nos planos económico e social, e da contribuição para uma vasta experiência no campo do planeamento, justificava amplamente este artigo. E seria útil que essa divulgação, independentemente dos dados numéricos, críticas e esclarecimentos que pudesse reunir, constituísse matéria útil, pela base de comparação, às realizações semelhantes em curso no nosso País. Mas tal, independentemente de não se poder confinar aos limites desta notícia, torna-se extremamente difícil pela exiguidade de elementos disponíveis.

Assim entendi dar com os dados concretos de que dispunha um panorama geral da política de planeamento habitacional em Espanha e juntar algumas notas críticas suscitadas pela visita às principais realizações. Afigura-se-me de momento impossível alargar o âmbito desta notícia porque, independentemente dos aspectos focados, não existem dados de comportamento, quer populacionais quer construtivos, que apóiem uma crítica mais profunda.

Quadro geral das habitações construídas em 1961. Distribuição



## A POLÍTICA DE HABITAÇÃO E PLANEAMENTO URBANO DO MINISTÉRIO DA HABITAÇÃO.

### DIMENSIONAMENTO QUANTITATIVO E TIPOLOGICO.

Segundo o Plano Nacional da Habitação, diploma não executivo mas sim indicativo, em que se prevê uma periodicidade de revisão cada 4 anos, os factores fundamentais que dimensionam este problema são:

- Estimativa do «deficit» inicial de habitação, referido à data da elaboração do Plano.
- Estimativa do crescimento demográfico natural no decorrer do prazo da aplicação do Plano.
- Incidências dos movimentos migratórios internos.
- Estimativa das necessidades de renovação da habitação existente.

Interessa conhecer, pela sua expressão numérica, os valores definidos para os 16 anos de aplicação do Plano (prazo que decorre de 1960 a 1976) relativamente aos factores referidos. Na base de atribuição de 4 hab./fogo são:

- 1 000 000 fogos
- 1 550 828 fogos
- 252 000 fogos
- 900 000 fogos,

a que corresponde um total de 3 702 828 fogos.

A distribuição geográfica do valor determinado é feita consoante a localização do «deficit» inicial e o reconhecimento (com base em dados estatísticos), das solicitações inerentes aos diferentes factores.

A definição tipológica baseia-se no conhecimento da composição familiar, procurando-se paralelamente estabelecer a sua relação com a capacidade económica dos agregados.

As percentagens atribuídas com base nos programas elaborados são:

Categorias	Categoria A 1200 pts./m <sup>2</sup>	Categoria B 1500 pts./m <sup>2</sup>	Categoria C 1900 pts./m <sup>2</sup>	Total
a) «Deficit» inicial ...	70	27	3	100
b) Cresc. demográfico	60	30	10	100
c) Migração interna	89	10	1	100
d) Renovação .....	60	30	10	100
Total do total .....	64,7	27,8	7,5	100

As áreas correspondentes encontram-se definidas no quadro seguinte:



A supressão de áreas desaproveitadas e seu aproveitamento em caracterização e justa dimensão das diferentes zonas úteis do fogo parece-me um factor importante a encarar em planos futuros.

Em relação ao segundo ponto, a construção, verifica-se que o nível de acabamento e equipamento é muito precário, levantando o problema da sua manutenção, conservação e salubridade. É notória a diferença de cuidado posta no tratamento do interior do fogo (muito pobre), e na composição exterior, ainda que subordinados ao mesmo critério de grande simplicidade e ao recurso a um número reduzido de materiais normalmente deixados no toco. Contudo, muitas vezes não são aplicados de acordo com as suas características (construtivas e económicas).

## EQUIPAMENTO

Na maioria dos conjuntos visitados o equipamento ainda não está realizado. E este é o aspecto mais grave do problema, pois os conjuntos estão já totalmente habitados, acentuando o isolamento e condições precárias de vida desses núcleos não apoiados num equipamento urbano completo. Da programação conhecida, cremos basear-se num esquema teórico, ainda não experimentado, e reexamos que uma vez realizado não corresponda a uma estrutura planificadora que lhe introduza uma dinâmica social, uma intenção urbana. Nos planos conhecidos, as peças de equipamento aparecem normalmente isoladas, sem definirem um centro polarizador ou uma linha de interesse.

## DESCRIÇÃO DA PROGRAMAÇÃO EFECTUADA

Para o desenvolvimento do Plano e atribuindo a densidade média populacional de 500 hab./ha, prevê-se que sejam necessários cerca de 33 000 ha. de terreno urbanizado. Através duma acção planificadora procuraram-se adoptar medidas que evitassem a especulação do solo (aproveitando a oportunidade de grande procura que o Plano ocasiona).

Na planificação adoptada estruturaram-se 3 tipos de unidades urbanas-base a que correspondem diferentes escalões de construções complementares, necessárias à sua vitalização, nos planos social, económico, cultural e administrativo.

### a) Núcleo residencial

Corresponde ao núcleo urbano elementar. Ali se encontram satisfeitas as mais elementares necessidades de equipamento para estruturação da população nos pontos citados. Integra-se em unidades urbanas mais importantes, de que depende para uma utilização normal, e corresponde em média a uma área de 10 ha. e a uma população de 5000 hab. É equipada com os seguintes serviços:

#### Religiosos:

Capela para 300 pessoas e habitação para o pároco.

#### Culturais:

Escolas pré-primárias e primárias, com capacidade para 17 % da população. Biblioteca com possibilidade de apresentação de exposições.

#### Comerciais:

100 comércios (2 por cada 100 hab.), distribuídos segundo a seguinte percentagem: alimentação 50 %, doméstico 20 %, vestuário 15 %, vários 15 %. Artesanatos (2 por cada 1000 habitantes). Hotéis com a capacidade de 5 camas por cada 1000 hab.

#### Sanitários:

Dois dispensários. Três consultórios médicos particulares e outros tantos oficiais. Duas farmácias.



Besòs (Barcelona)  
— Vista aérea do conjunto.

#### Assistenciais:

Infantários com capacidade para 4 % da população. Habitação para velhos com capacidade para 0,5 % da população.

#### Administrativos:

Repartição municipal, posto de correios e cabina telefónica.

#### Recreativos e Convívio:

Duas salas de reunião para 100 pessoas cada. Um restaurante-«bar». Uma sala de jogos. Uma sala de espectáculos para 300 pessoas. Campo de jogos, parques e jardins.

#### b) Bairro:

Corresponde teórica e normalmente a 4 núcleos residenciais. A sua população de 20 000 hab. apx. ocupa em média uma área de 40 ha. Além dos serviços correspondentes a cada um dos núcleos residenciais que o formam (\*) deverá dispor dos que a seguir se mencionam e com um raio de serventia de 400 m. definido a partir do centro cívico-comercial local.

#### Religiosos:

Dois centros paroquiais. A capacidade de cada um dos templos será de 10 % do número de fiéis adstritos a cada paróquia.

#### Comerciais:

Centro comercial com uma área de 0,15 m<sup>2</sup>/hab.

#### Sanitários:

Dispensário para pequenos tratamentos, consultas de maternidade, e algumas camas para hospitalização. Servido por seis profissionais.

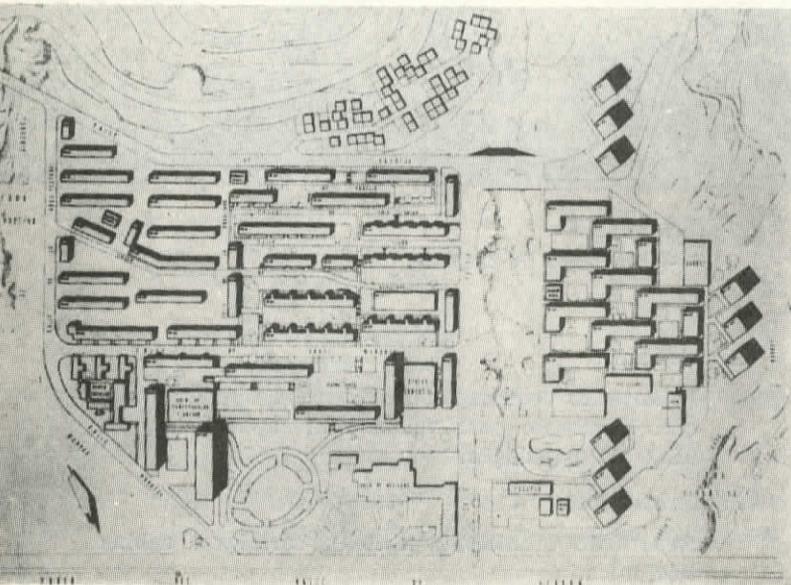
#### Administrativos:

Dependências municipais, posto de correios e telégrafos. Central telefónica.

#### Recreativos e convívio:

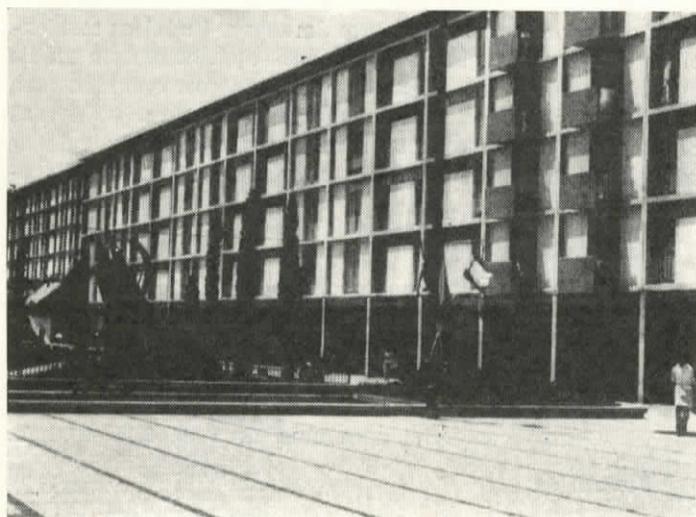
Centro social análogo ao do núcleo residencial. Salas de espectáculo com capacidade para 10 % do total da população. Instalações desportivas.

(\*) Em relação ao equipamento religioso e administrativo o programado para os núcleos residenciais é suprimido e substituído pelo indicado para a unidade «Bairros».



#### Monbau (Barcelona)

Vista aérea do conjunto — Plano geral — Centro comercial  
Nesta unidade o equipamento comercial está associado à habitação e define uma praça pública devidamente vitalizada.



#### Vários:

Garagem e estação de serviço. Areas de estacionamento.

#### c) Distrito:

Constitui o agrupamento de 5 unidades de bairro, portanto interessando em média a uma população de 100 000 hab. distribuída por uma área de 250 ha. apx.

Além dos serviços citados para as unidades anteriores que se integram neste escalão de necessidades, compreende ainda os seguintes, e corresponde-lhe um raio de serventia de 1000 m. definido a partir do centro civico-comercial.

#### Culturais:

Escola técnica e de ensino secundário com capacidade para 5 % da população total.

#### Comerciais:

Centro comercial com uma área de 0,20m<sup>2</sup>/hab.

#### Sanitários:

Dispensário e centro hospitalar, com serviços de medicina, cirurgia, maternidade, etc., e com capacidade para 200 a 250 camas.

#### Administrativos:

Polícia, bombeiros, correio, telégrafos e telefones.

#### Políticos:

Sede sindical, centro de organização do movimento.

#### Recreativos e reunião:

Centro cultural e de reunião, casino, parque público com uma área de 10 % do total, equivalente a 2,5 m<sup>2</sup>/hab. Complexo desportivo.

#### Vários:

Estações de transportes colectivos. Estacionamento público.

O valor médio do equipamento citado é avaliado em 10 % do custo total das habitações, incluindo o valor dos terrenos urbanizados. Este custo é absorvido em 60 % pelo sector habitação e os 40 % excedentes pelos outros sectores da economia nacional.

### COORDENAÇÃO URBANÍSTICA

Toda a actuação apoia-se numa política urbanística que prepara solo urbanizado para a construção de novas habitações integradas em unidades urbanas.

O planeamento do território compreende a elaboração de diferentes planos:

#### a) Plano Nacional de Urbanismo:

Tem por finalidade assegurar o equilíbrio entre o planeamento urbanístico local e as determinantes técnicas, económicas e sociais de âmbito provincial, regional e nacional; evitar o desenvolvimento excessivo das grandes cidades; prever os núcleos urbanos cujo desenvolvimento futuro deva ser favorecido; prever a localização e características das novas cidades a criar para um estabelecimento de equilíbrio populacional; assinalar os núcleos existentes que não reúnem condições para subsistir; estudar as condições óptimas de desenvolvimento sob o aspecto económico-social e coordená-las com o desenvolvimento económico e social da nação.

b) O Plano Provincial compreende os mesmos pontos assinalados para o Plano Nacional, formulados à escala da provincia, tal como o Plano Local se refere à ordenação urbana das cidades.

c) Os Planos Locais são essencialmente operacionais, pelo que se referem a prazos de previsão mais curtos e se prevê a sua revisão e actualização periódicas.

Um dos pontos mais importantes directamente referido à coordenação urbanística é o da descongestão das grandes cidades. As causas fundamentais que originam o excessivo crescimento dos grandes centros urbanos em Espanha são:

- O crescimento da população.
- Os movimentos migratórios.
- A concentração de investimentos.

A solução do problema ao nível urbanístico assenta na criação de novos núcleos de população, nas proximidades dos grandes centros que se procuram descongestionar (50 a 100 quilómetros de raio) e completados com outros a maior distância que cortam as correntes migratórias na proximidade de origem. Nesses núcleos, prevêem-se amplas zonas para o estabelecimento de novas indústrias.

Os terrenos uma vez urbanizados, e neste termo inclui-se o seu planeamento e a execução das obras de urbanização (acessos, abastecimentos, equipamento de primeira necessidade), são postos à disposição das iniciativas de construção de habitações e empresas industriais, ao custo dos encargos, recuperando-se o capital investido sem agravamentos sensíveis.

A realização dum plano com a escala do que descrevemos, implica a estruturação e coordenação de todos os planos de actividade que de algum modo lhe estão associados. Não querendo aqui citar senão os principais, dado o âmbito limitado desta informação, vou referir alguns aspectos da indústria da construção, económicos e sociais.

#### A INDÚSTRIA DA CONSTRUÇÃO

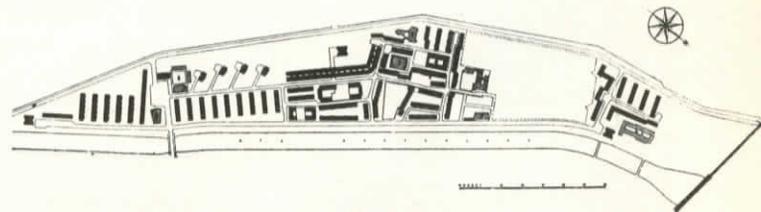
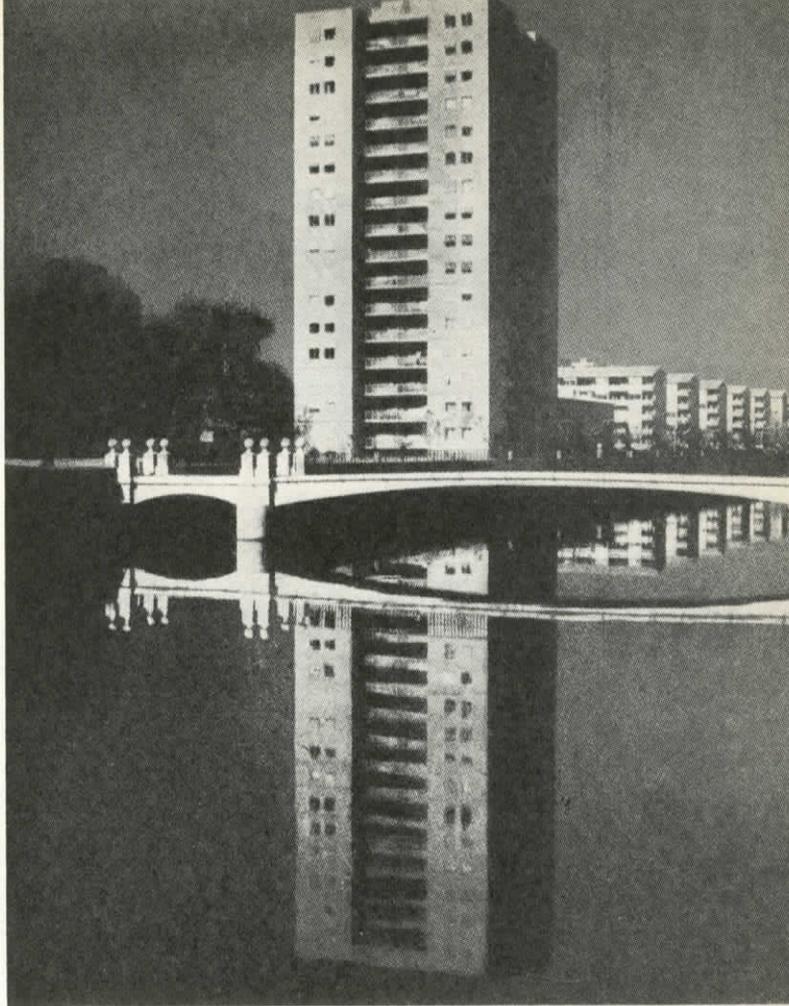
A produtividade do sector industrial ligado à construção é limitada pela dispersão de actividades, reflexo da existência de um elevado número de pequenas empresas. Interessa citar que em 1960 existiam em Espanha 25 000 centros de trabalho integrados aproximadamente em 20 000 empresas; contudo 85 % destes centros tinham menos de 25 trabalhadores e somente 0,35 % mais de 500. Esta situação é contudo extensiva à maioria dos países da Europa, com excepção apenas para Itália, Áustria e Alemanha (segundo dados do «Comité» da Habitação do C. E. E.).

No momento actual não parece possível suprimir a pequena empresa, por razões sociais e técnicas (transcrição da informação do Ministério de la Vivienda), pelo que a orientação actual é a de procurar um aumento de eficácia das pequenas e médias empresas mediante a adopção de planos tipo, elementos normalizados, etc.

De um modo geral pode dizer-se que a indústria de construção em Espanha se encontra num momento de expansão segundo moldes clássicos: mecanização crescente das operações auxiliares, recurso aos materiais clássicos e lenta introdução de maquinaria pesada e novos elementos de construção. Paralelamente aos estudos e trabalhos referidos à mecanização e produtividade dá-se crescente atenção à promoção qualificada da mão-de-obra (com a criação de Escolas de Formação Profissional Acelerada), e à normalização e pré-fabricação de materiais.

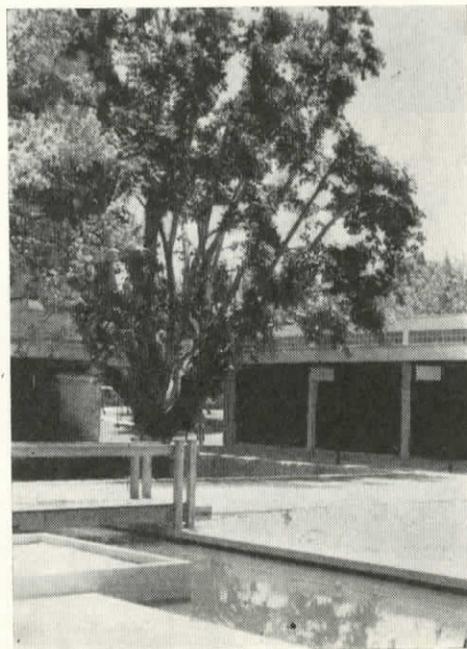
Reconhece-se contudo que os métodos de racionalização e sistemas de produtividade adoptados são ainda de efeito limitado.

Em San Antonio de la Florida o centro comercial define um espaço urbano próprio, centrado sobre uma zona calma de convívio, sem deixar contudo de estar intimamente ligado ao conjunto.



San Antonio de la Florida (Madrid)

- Vista parcial.
- Plano Geral.
- Centro comercial.



## ASPECTOS ECONÓMICOS E SOCIAIS

Não existem ainda inquéritos realizados que dêem qualquer informação sobre a utilização das unidades urbanas e comportamento da população, ou informação ainda que surtaria como já referi, pelo que me limito a citar alguns aspectos intimamente ligados ao planeamento.

Passando por uma fase de notória transformação económica e de grande mobilidade social e demográfica, a estabilidade consequente da propriedade habitacional coloca vários problemas, como sejam o da circulação dum volume de capital considerável e a sua incidência, com repercussão desfavorável, sobre as entidades de crédito e instituições de segurança social e profissional.

O regime mais adequado, e nesse sentido é orientada a política habitacional em Espanha, é o que estabelece um equilíbrio, por certo delicado, entre a oferta de habitações por arrendamento e a de habitações para aquisição.

Paralelamente, um dos problemas mais importantes e em que até certo ponto se procurou fazer face pelo acompanhamento, educação e preocupações tidas no planeamento, foi o da reintegração nos novos núcleos das populações deslocadas dos seus «habitat» primitivos, com usos e costumes de impossível manutenção.

Num escalão de organização do fogo e suas relações com a estrutura urbana procura-se obter (pela organização interna, recurso a processos construtivos e materiais) a intimidade da habitação, contrastando com uma profunda inter-relação familiar no exterior. Para tal contribui a criação de serviços comunitários, parques, jardins, zonas de recreio e convívio, centros comerciais, etc., com a intenção de tornar cada unidade urbana um organismo social vivo.

A concluir uma observação geral sobre o critério de planeamento adoptado e referida à integração das novas unidades habitacionais nas estruturas urbanas existentes.

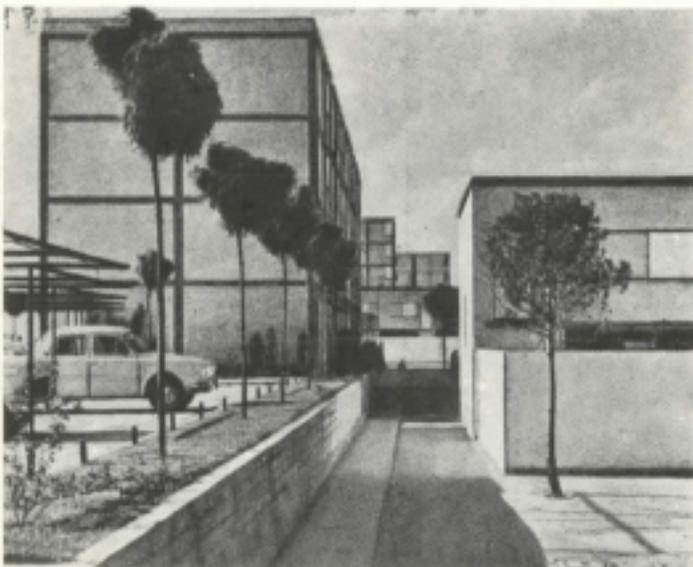
Na maioria dos conjuntos visitados levanta-se a incógnita sobre o seu comportamento futuro; divorciada da estrutura urbana existente (e ainda por longo tempo da sua expansão futura), a impossibilidade de autonomia dentro do programa de equipamento urbano realizado e reservas previstas é evidente. A este aspecto associa-se o carácter estático que presidiu ao seu planeamento.

Assim, nas novas unidades habitacionais criadas, as soluções propostas conduzem normalmente a:

— Núcleos urbanos extremamente concentrados e densos, originando problemas de exiguidade de equipamento colectivo, de espaços livres e de zonas de reserva.

— Núcleos urbanos correspondendo na maioria das vezes a transferências directas populacionais de zonas insalubres, sem uma acção de promoção efectiva; outras vezes correspondentes a classes sindicais definidas, segregadas da demais população, o que acentua o isolamento desses núcleos e a estratificação social da sua população.

Junta-se um quadro descritivo das principais unidades urbanas que ilustrará alguns dos pontos focados.



NA PÁGINA ANTERIOR:

Fuencarral (Madrid)

— Vista parcial

Tal como nas outras unidades o critério construtivo é constante, correspondendo à valorização dos materiais utilizados, deixados normalmente no tosco.

Manoteras (Madrid)

— Vista parcial.

O tratamento verde dos logradouros privados contribui para a valorização do conjunto.

Cano Roto (Madrid)

— Vista parcial.

— Vista aérea do conjunto.

— Plano Geral.

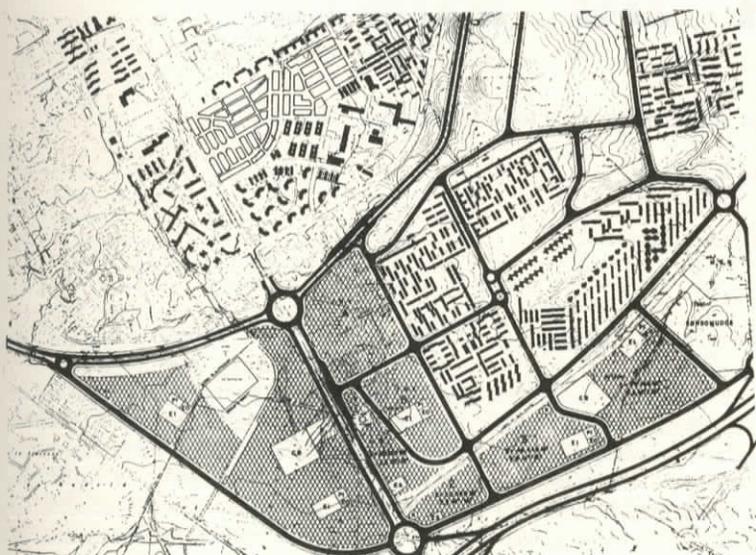
Cano Roto corresponde a uma estrutura urbana rica e intencionalmente renovadora. Na valorização dos espaços exteriores obtiveram-se tratamentos que se integram correctamente no conjunto e atenuam a monotonia dos elementos construtivos utilizados. Recorrem-se a soluções duma grande simplicidade e economia, e a uma distribuição verde cuidada.



San Blas (Madrid)

— Plano Geral

— Vista parcial.



**QUADRO DESCRITIVO DAS PRINCIPAIS UNIDADES URBANAS**

DESIGNAÇÃO	Habitantes			Áreas em ha.						Densidades		
	Número de fogos proposto	Número de fogos construído	Número de habitantes	Área total	Área de habitação coberta	Percentagem	Área de equipamento coberto	Percentagem	Área da rede viária e zonas verdes	Percentagem	Dens. populacional hab. ha.	Densid. construída m <sup>2</sup> /m <sup>2</sup>
Fuencarral .....	2 039	1 839	8 275	20,7	5,13	24,74	3,85	18,55	11,77	56,71	393	2,74
Canillas .....	5 978	1 944	27 468	48,48	9,81	20,25	10,65	21,98	28,01	57,77	493	2,94
Cano Roto .....	1 928	1 612	8 670	19,98	6,55	32,86	3,32	16,64	10,10	50,50	386	2,41
San Antonio de La Florida .....	2 459	2 399	9 836	24,42	5,16	21,1	3,48	10,4	15,76	68,50	403	—
Manoteras .....	3 750	2 054	16 875	32,84	—	—	—	—	—	—	457	2,85
San Blas.....	36 241	19 970	163 084	392,45	—	—	—	—	—	—	369	—
Manzanares .....	117	117	468	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Monbau .....	2 482	965	10 570	15,9	—	—	—	—	—	—	658	—
Besós .....	4 981	4 981	20 909	34	—	—	—	—	—	—	669	—
Can-Ros .....	3 056	3 056	16 000	16,5	4,32	—	—	—	—	—	963	—
Olivais N *	1 889	1 889	8 500	40,0	5,55	13,9	4,23	10,6	30,22	75,5	212,5	—
Olivais S *	7 996	—	38 250	186,66	89,27	47,8	24,64	13,2	72,75	39,0	205,0	—

\* Juntam-se duas unidades da C. M. L. para termo de comparação.



# ESCOLA FRANCESA DO PORTO

arquitectos—Manuel Marques de Aguiar, Luís Cunha e Carlos Carvalho Dias

Assistência técnica—Sociedade de Empreitadas de Obras Públicas, S. E. O. P.

Construtor—António Janeiro

Estruturas metálicas—Sacheron Portuguesa.

Proprietária—Associação da Escola Francesa do Porto («Fundação Marius Latour»).

## NOTA DESCRITIVA

A Escola Francesa do Porto é um estabelecimento de ensino primário e pré-primário destinado a ser frequentado por crianças francesas e portuguesas. Sujeita portanto a sua construção às normas oficiais portuguesas (capacidade de salas de aula, separação de sexos, etc.) puderam estas, no entanto, ser completadas por uma largueza de áreas, quer interiores, quer exteriores, destinadas a jogos ou ou-

tras actividades, que não são frequentes nas escolas de tipo oficial.

O terreno onde se situam os edificios escolares, com a superficie de 21 800 m<sup>2</sup>, apresenta uma pendente aproximadamente uniforme descendo de NO para SE. Uma mancha de arborização bastante densa, constituída principalmente por pinheiros e eucaliptos, cobre toda a parte mais alta. A implantação das construções teve em vista simultaneamente a boa exposição em relação ao curso do sol e a

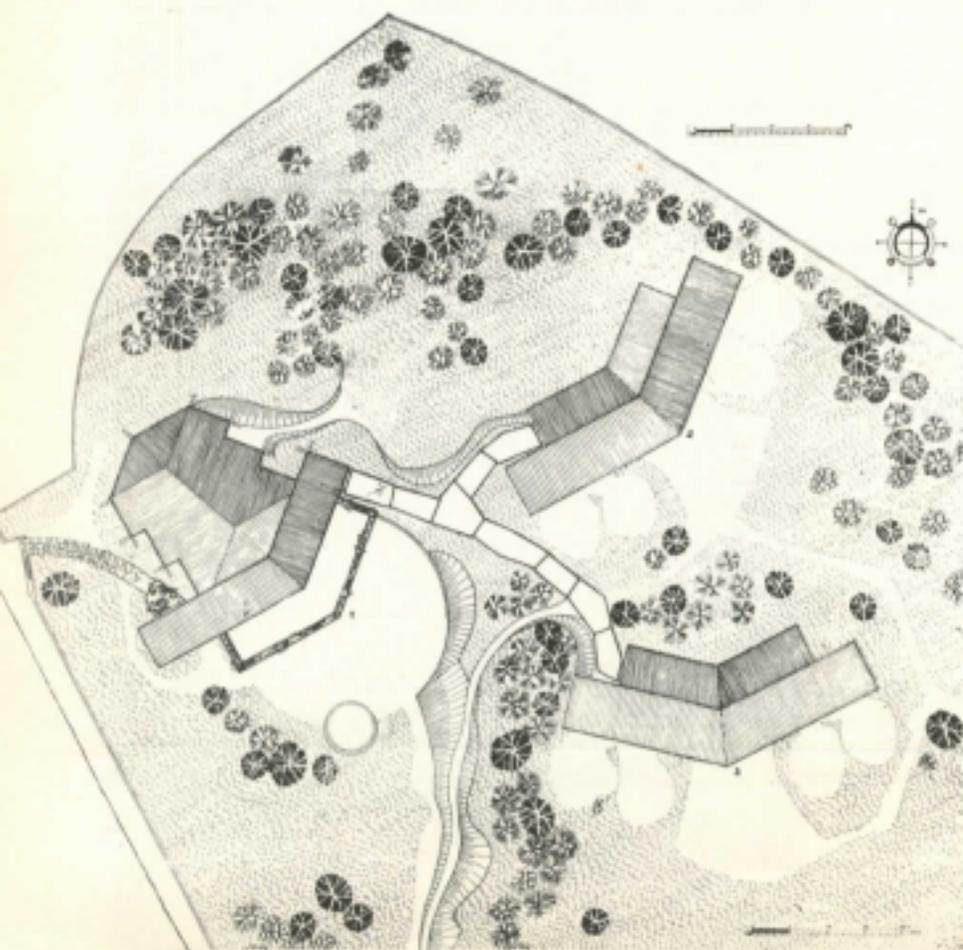
conservação, tanto quanto possível, da vegetação existente.

O edificio principal onde, além da escola pré-primária e do ginásio-salão de festas, se concentram as dependências da administração, foi localizado próximo da Rua de Gil Eanes, por onde se faz o acesso. Os dois outros núcleos de ensino primário, masculino e feminino, localizam-se a níveis sucessivamente mais baixos e rodeados de vegetação. O conjunto é ligado por uma passagem coberta por placas de betão armado de formas irregulares que se adaptam, quer em altimetria, quer em planta, às irregularidades do terreno e da posição das árvores. A zona de terreno mais baixa e sem árvores foi destinada a campos de jogos, comuns aos diversos núcleos de ensino.

Na organização, em planta, do edificio principal, a particularidade de o ginásio ter de funcionar também como salão de festas, quer para uso da escola, quer da colónia francesa do Porto, condicionou toda a distribuição espacial do rés-do-chão. Considerou-se a possibilidade de prolongar o salão directamente até ao exterior, pelo que as paredes que durante o funcionamento da escola pré-primária limitam a sala de recreio são amovíveis, correndo lateralmente.

Vista do conjunto do terreno da escola. O edificio para o ensino primário de raparigas encontra-se encoberto pela vegetação.

PLANTA GERAL: 1—Jardim escola, ginásio-sala de festas e administração. 2—Escola primária feminina. 3—Escola primária masculina.



## OBSERVAÇÕES À OBRA

A divulgação dada a este edifício justifica-se desde logo pela elevada qualidade da obra arquitectónica, apesar da extrema particularidade do seu programa a que, aliás, os autores aderiram por forma directa.

O programa de excepção suprimia quase por completo, naturalmente, valor de inserção urbana — de relação com a célula residencial quer no aspecto quantitativo quer no aspecto formal ou expressivo — que constitui um plano de partida numa metodologia correcta para a arquitectura de uma unidade escolar.

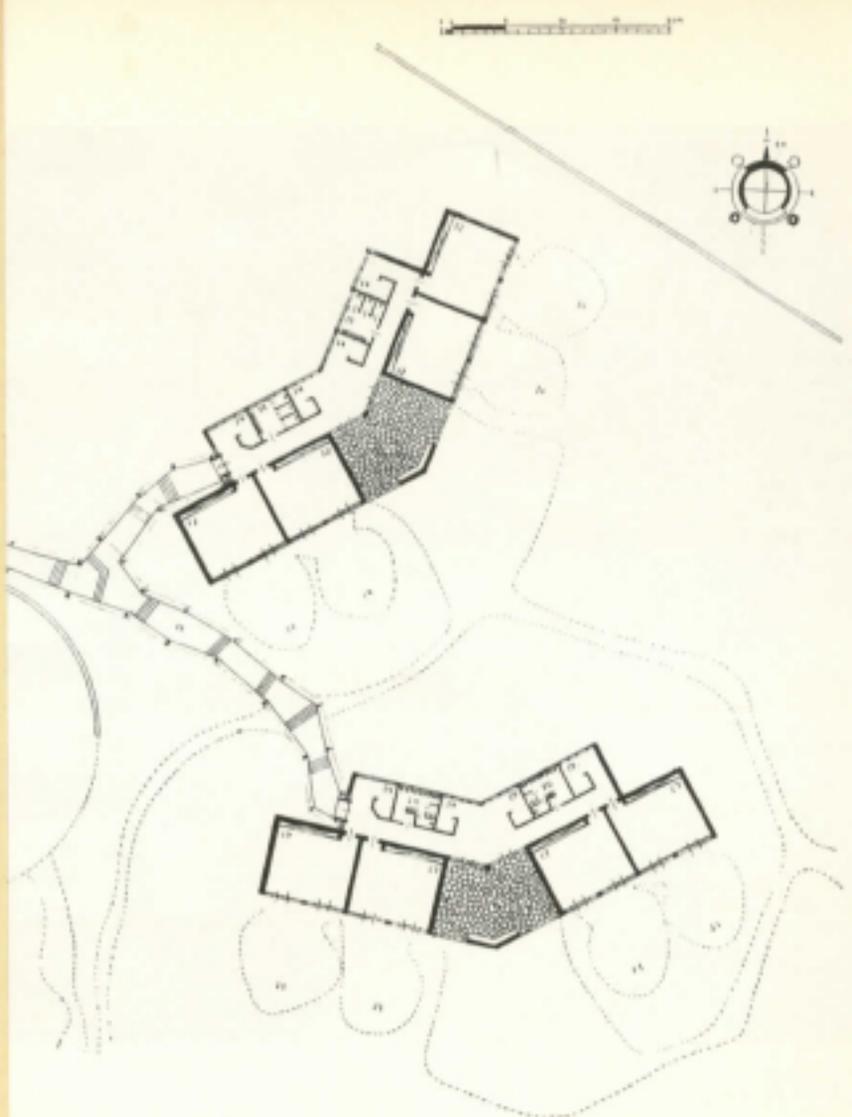
Ponto de encontro cultural e local de ensino para as crianças de uma comunidade dispersa e alheia à zona onde se localiza, os autores (cuja arquitectura, em nada abstracta, permitiria com certeza aderir a relações urbanísticas se porventura fossem suficientemente sensíveis) conduziram-se antes na busca de uma noção de unidade plástica, volumétrica mesmo, do centro, sublinhada por uma intenção nítida de lhe imprimir um tratamento que de algum modo se referença a certos aspectos da sensibilidade e cultura francesas.

A escolha do granito, a deixar cobrir gradualmente pela hera, apenas cortado pela textura de cimbalhas de betão, justifica-se pela ambiguidade do clima a um tempo gaulês e português, que assegura, contra a paisagem pardacenta da encosta sobre o Douro.

Não entramos por agora na discussão crítica puramente ambiental que ou defende como litorais as vastas superfícies caiadas da Escola de Gaia de Fernando Távora e os brancos tratamentos crespos das primeiras moradias de Siza Vieira, ou pelo contrário as acusam de meridionais e estranhas à cidade do Douro. As situações distintas devem pôr os arquitectos numa disponibilidade relativa, que mantenha uma objectividade nas opções — a mesma que conduziu o autor da casa de chá da Boa Nova a procurar em vastas superfícies de betão nu a introversão da Cooperativa de Lordelo em relação a um exterior urbanístico sem nexos nem qualidade (1).

A comunidade francesa que vem certamente de lugares dispersos penetra numa volumetria austera (quase se diria triste) em que reconhece, como dissemos, uma expressão de origem mas também uma ineludível pertença à cidade que a acolhe — é um caso de expressividade extrema das formas arquitectónicas que revela um domínio plástico das formas, texturas, cores, não frequente na nossa arquitectura moderna: arriscar-me-ia a dizer que lhe não é tão indiferente a presença de um Luís Cunha, artista plástico versátil. Evidentemente que este partido é merecedor de discussão — discussão acerca de uma possível integração excessiva, quase mimética — e discussão ainda sobre um certo esmagamento que ao nível psicológico ela possa constituir, pelo menos em relação a uma ideia feita de ambiência e escola infantil...

Talvez por isto, do denso volume cimeiro, encastelado, se liberta um movimentada «passerelle» (que tem um deliberado tratamento primário e rude, que lhe assegura a corporosidade necessária ao duplo movimento



principal — Jardim escola): 1 — Entrada. 2 — Cozinha. 3 — Despensa. 4 — Sala arto. 7 — Arrumos. 8 — Vestiários. 9 — Ginásio-Sala de festas. 10 — Aula de ar — Recreio coberto. 14 — Vestiário, 15 — Inst. sanitárias. 16 — Aula de ar livre. 18 — Recreio coberto. 19 — Vestiário. 20 — Instalações sanitárias. 21 — Aula

çado contém as salas da escola pré-primária e o correspondente recreio coberto.





# ESCOLA FRANCESA DO

arquitectos — Manuel Marques de Aguiar, Luís Cunha e

Assistência técnica — Sociedade de Empreitadas de Obras Públicas, S. E. O. P.

Construtor — António Janeira

Estruturas metálicas — Secheron Portuguesa.

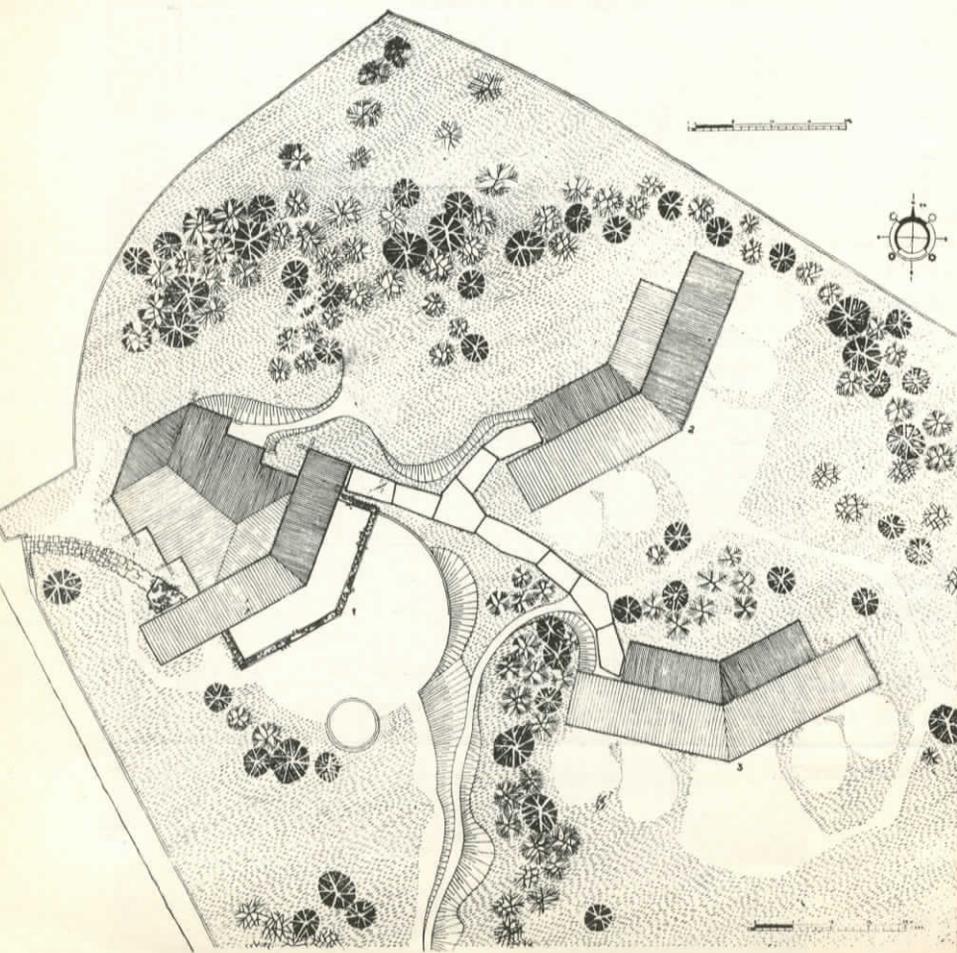
Proprietária — Associação da Escola Francesa do Porto («Fundação Marius Latour»)

## NOTA DESCRITIVA

A Escola Francesa do Porto é um estabelecimento de ensino primário e pré-primário destinado a ser frequentado por crianças francesas e portuguesas. Sujeita portanto a sua construção às normas oficiais portuguesas (capacidade de salas de aula, separação de sexos, etc.) puderam estas, no entanto, ser completadas por uma largueza de áreas, quer interiores, quer exteriores, destinadas a jogos ou ou-

tras actividades, que não são fructivas nas escolas de tipo oficial.

O terreno onde se situam os edifícios escolares, com a superfície de 2 hectares, apresenta uma pendente aproximadamente uniforme descendo de NO para SE. Uma mancha de arborização densa, constituída principalmente por pinheiros e eucaliptos, cobre toda a zona mais alta. A implantação das construções teve em vista simultaneamente a sua posição em relação ao curso do



de ligação dos núcleos e que não pode deixar de recordar uma outra, aliás muito diferente na expressão). E os corpos de aulas beneficiam já de uma estupenda situação, imersos na vegetação, orientados para o rio e agrupados já por puros critérios de ambiente pedagógico.

Estes partidos expressivos aliados à diferença de programa conduzem naturalmente a revelar nas diversas partes do edifício a predominância dos factores a que se dava relevância, dentro de um método conceptual constante. Outro ponto de discussão pode residir, neste aspecto, na inclusão das instalações pré-primárias no volume principal, dominado pelo Salão que lhe não terá dado talvez suficientes possibilidades de caracterização, a despeito dos «bonecos» gravados pelos betões.

★

Deixamos finalizar esta breve nota — que ressalvamos pela brevidade da visita que foi possível fazer à obra — a referência ao valor invulgar do Salão de Festas — sala de utilização múltipla, desde ginásio, e «ballet», a conferências, cinema ou jogos cénicos — e que consta de uma grande nave modelada pela orientação das paredes de contorno e frestas de iluminação. De notar especialmente a agilidade da estrutura e a coerência dos materiais empregados, de franca economia, de meios e espírito industrial mas que não prejudica o conforto da sala que é, aliás, estimulante e se não deixou contaminar pela imagem rotineira dos ambientes de teatro. Atitude semelhante elogiamos em tempos ao Salão Paroquial de Matosinhos (e não será necessário dizer que não se procede com esta referência a um estudo comparativo de expressões pessoais muito dissemelhantes!) e mais uma vez temos ocasião de sublinhar o valor espacial de um ambiente público de apreciável dimensão (2), tratado também por forma exaltante e por isso mesmo marco importante para o domínio conceptual da nossa jovem arquitectura, precisamente encaixada em lugares polivalentes para uso colectivo — tema que tem, e não por acaso, o seu lugar especial na tradição do movimento moderno.

★

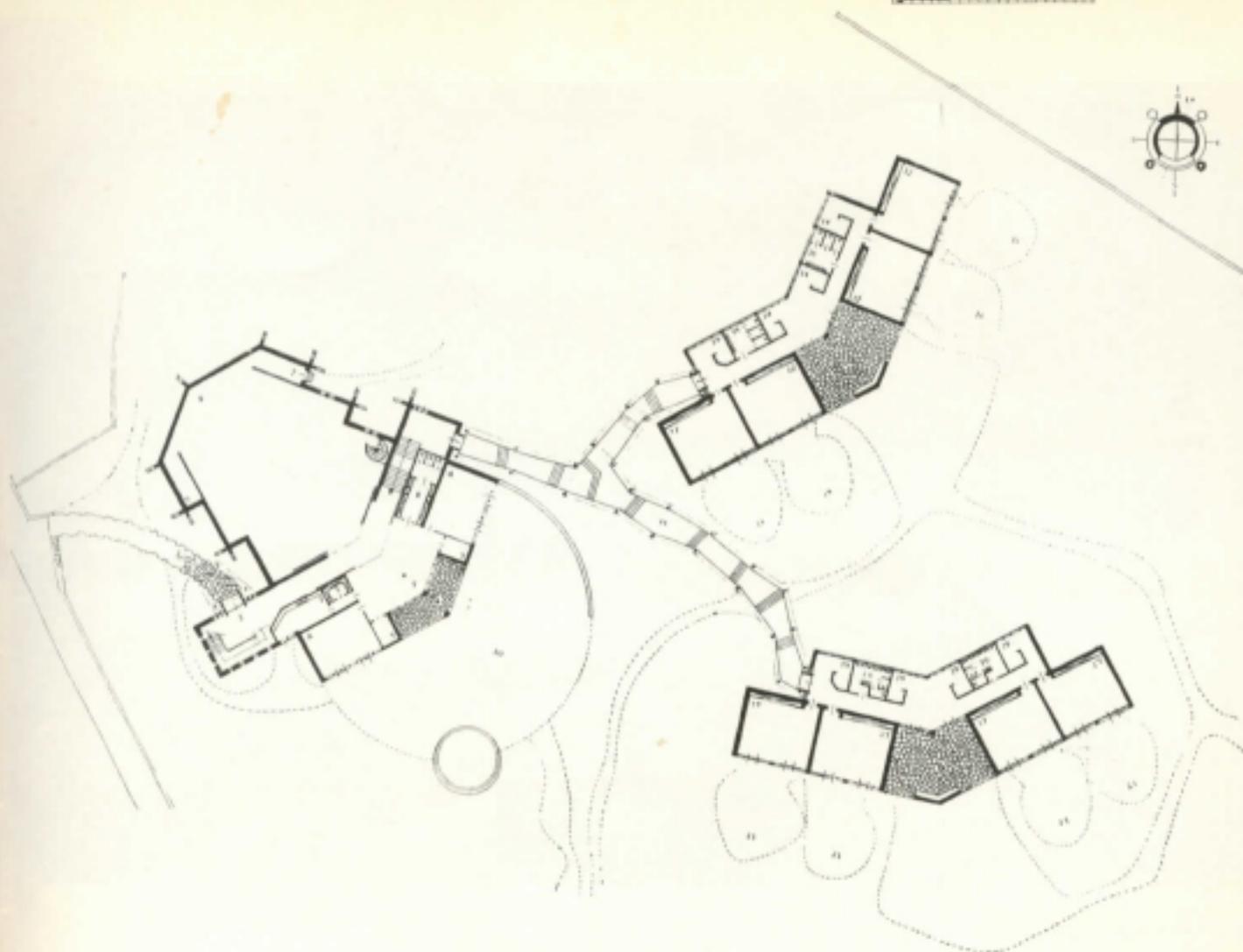
Uma obra, portanto, que por mais de um motivo deve ser observada nas diferentes funções e situações que possibilita como nas diferentes culturas e idades dos seus utentes.

As observações escritas ficam naturalmente condicionadas ao apuramento de tais investigações, essas, sim, vitais para o progresso real das nossas ideias e das nossas formas.

N. P.

(1) Obras a publicar próximamente em «Arquitectura».

(2) Outra vez, a propósito do «hall» do Grémio da Lavoura de Abrantes, de Duarte Castelo-Branco.



PLANTA GERAL AO NÍVEL DO RES-DO-CHÃO (Edifício principal—Jardim escola): 1—Entrada. 2—Cozinha. 3—Despenso. 4—Sala de aula. 5—Sala de jogos-Refeitório. 6—Recreio coberto. 7—Arrumos. 8—Vestiários. 9—Ginásio-Sala de festas. 10—Aula de ar livre. 11—Galeria de acesso às escolas primárias.

ESCOLA PRIMÁRIA FEMININA: 12—Sala de aula. 13—Recreio coberto. 14—Vestiário. 15—Inst. sanitárias. 16—Aula de ar livre.

ESCOLA PRIMÁRIA MASCULINA: 17—Sala de aula. 18—Recreio coberto. 19—Vestiário. 20—Instalações sanitárias. 21—Aula de ar livre.

Aspecto geral do edifício principal. O corpo mais avançado contém as salas da escola pré-primária e o correspondente recreio coberto.





1
2
3
4

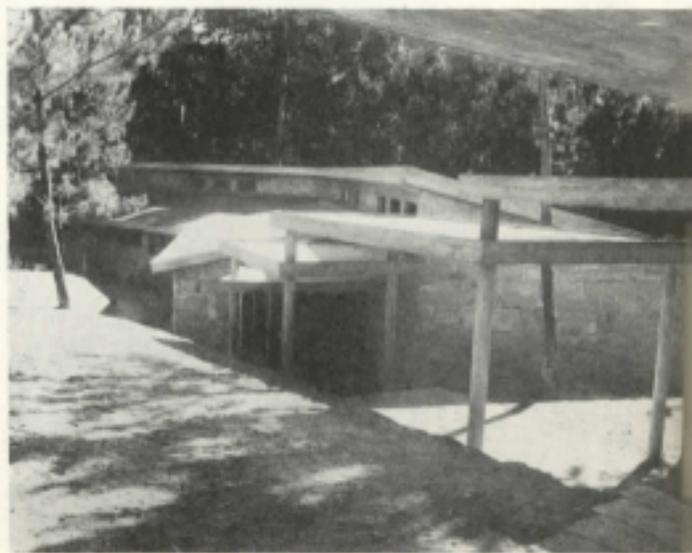


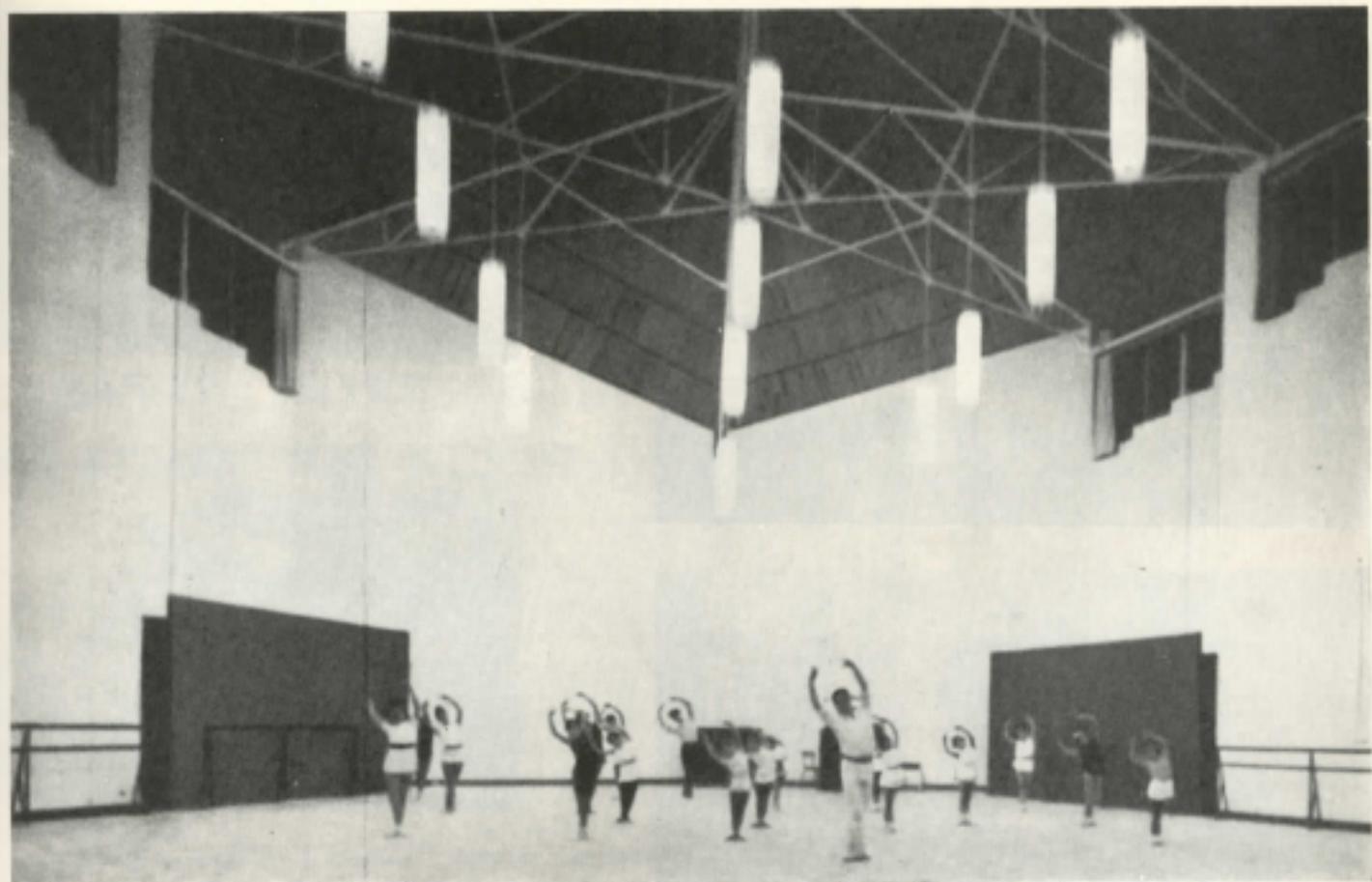
1 — Aspecto da galeria exterior.

2 — Pormenor da fachada exterior de uma sala da escola pré-primária.  
O terraço do primeiro andar corresponde ao prolongamento exterior da sala da biblioteca.

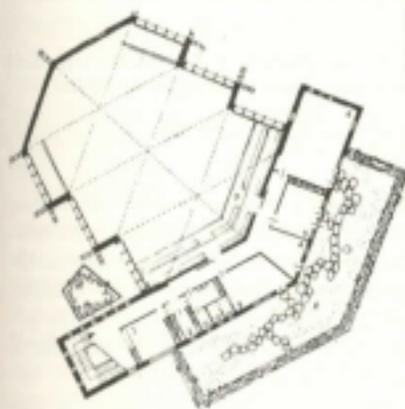
3 — O edificio principal visto de uma das entradas.

4 — Galeria de ligação entre os edificios. Ao fundo, a escola primária feminina.





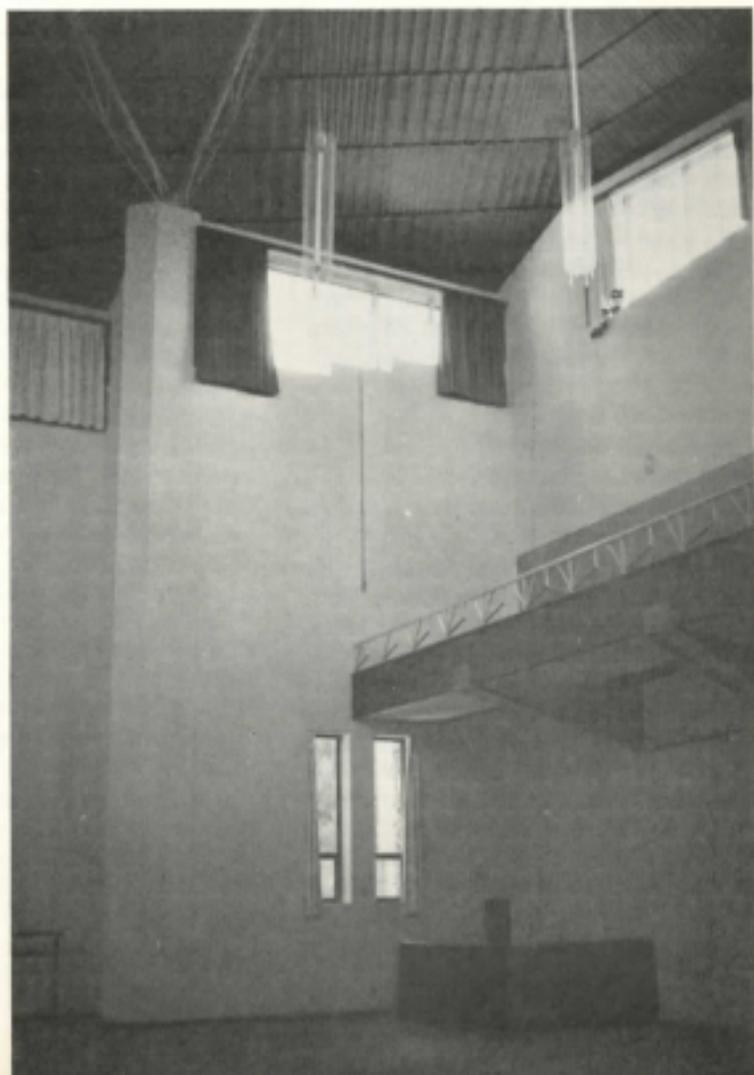
Vistas de conjunto e pormenor do ginásio-sala de festas.

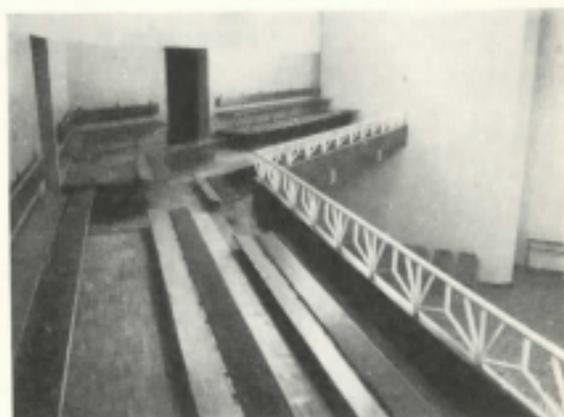
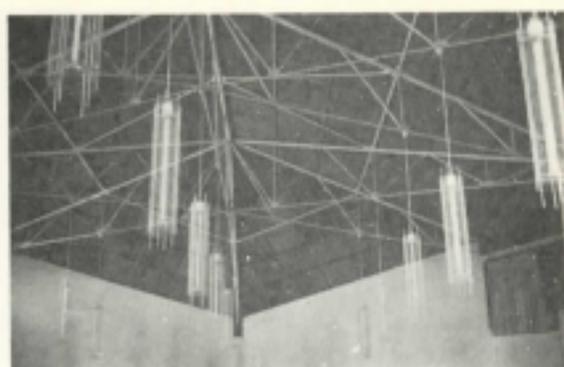


PLANTA DO PRIMEIRO ANDAR DO EDIFÍCIO PRINCIPAL: 1 — Secretaria. 2 — Arquivo. 3 — Gabinete do director. 4 — Sala de espera. 5 — Sala dos professores. 6 — Biblioteca. 7 — Balcão sobre a sala de festas. 8 — Terraço sobre o jardim escola.

PLANTA DA CAVE DO EDIFÍCIO PRINCIPAL: 1 — Sanitários-balneários p/ senhoras. 2 — Sanitários-balneários p/ homens. 3 — Arrumos. 4 — Galeria de acesso às escolas primárias.

INSTALAÇÕES DO GUARDA: 5 — Sala. 6 — Cozinha. 7 — Instalações sanitárias.





Entrada do edificio principal.

Escala de acesso ao andar da administração, no edificio principal.

Tecto do salão de festas-ginásio. Os candeeiros têm protecções de rede por causa dos jogos de bola.

Vista do balcão sobre o salão de festas.

A escola pré-primária além do espaço para jogos ou outras actividades pedagógicas (sala tipo «multi-uses») a que já fizemos referência, conta ainda com duas salas para actividades em que se requeira maior disciplina e uma pequena cozinha para a preparação das refeições de leite.

No primeiro andar deste edificio além do acesso ao balcão sobre o salão de festas, situam-se, abrindo para o terraço ajardinado sobre a cobertura da escola pré-primária, o gabinete do director, a secretaria, salas de professores e uma sala relativamente ampla para biblioteca.

Aproveitando o desnível do terreno, sob o rés-do-chão instalaram-se balneários complementares do ginásio e uma pequena habitação para um guarda.

Os dois outros edificios, destinados ao ensino primário, são praticamente iguais, diferindo apenas a composição das instalações sanitárias. Consta cada um de quatro salas, articuladas em grupos de duas ladeando um espaço central destinado a recreio coberto. O acesso às salas faz-se por um corredor de largura variável e cujo comprimento é visualmente atenuado por uma descontinuidade no seu alinhamento. Todas as salas abrem sobre plataformas pavimentadas a saber onde even-

tualmente poderão ser dadas aulas ao ar livre.

Do ponto de vista construtivo optou-se por um sistema combinando paredes exteriores resistentes em pedra com pavimentos em betão armado e coberturas no mesmo material sempre que se tratasse de vãos relativamente pequenos. A escolha da pedra para a construção total dos edificios foi feita por dispensar cuidados de conservação, ser uma técnica tradicional e consequentemente económica em relação ao volume da obra e constituir um óptimo suporte para o revestimento vegetal com que se pretende envolver todas as construções. Esta ideia, presidindo a toda a concepção, visou, além de obter uma integração do edificio na zona verde onde se localiza, criar um ambiente de grande jardim que ponha as crianças em contacto franco com a natureza. Deste objectivo partiu ainda a sugestão para certas invenções formais inspiradas no ritmo de crescimento das plantas que secundam, em termos de arquitectura, o importante papel dado à vegetação.

A cobertura do salão de festas, por razões económicas derivadas da sua dimensão, foi executada em madeira, revestida exteriormente com um material imperme-

bilizante com a última camada em cobre, e interiormente com chapas de fibrocimento cujas caneluras, de diversos tamanhos, compõem uma superfície de ondulação variada. A estrutura metálica com elementos de secção tubular foi deixada à vista.

Os dois núcleos de ensino primário têm as coberturas revestidas a soleiros de lousa.

A composição cromática do edificio baseou-se no revestimento vegetal — diversas cores da folhagem das trepadeiras e das flores — sobre o fundo neutro da pedra e do cimento descoberto. No entanto, os estores de madeira das diversas janelas foram pintadas de cores muito vivas — vermelho, branco, amarelo e azul — para assim se criar uma animação complementar, sugestiva ao espirito infantil e que compensasse nos períodos de Inverno, em que as plantas se encontram despidas do seu ornamento natural, a falta de colorido do conjunto.

Na documentação fotográfica apresentada, poderá notar-se a ausência de fotografias das aulas em funcionamento o que se justifica por esta escola ter iniciado a sua actividade no presente ano lectivo.

LUIS CUNHA

arq. Fernando A. de Brito

## ARRANJO INTERIOR DA CAPELA DO SEMINÁRIO-MAIOR DO PORTO

### Comentário pelo autor

O Seminário-Maior do Porto está instalado há um século num antigo colégio da Companhia de Jesus e integrado no conjunto monumental e artístico da Sé Catedral, Paço dos Bispos e Terreiro de Afonso Henriques.

A traça seiscentista oferece alguns aspectos de muito encanto.

Uma velha sala servia de capela à comunidade de alunos e professores da casa. No espaço dessa sala, anexado a uma outra e a duas pequenas celas, foi instalada recentemente a nova capela do Seminário.

O programa duma capela destas não coincide com o programa já duma outra qualquer, já duma igreja paroquial. Dum programa próprio e do espaço disponível resultou a arquitectura da peça.

Das possibilidades que o lugar oferecia, talvez só valha referir a generosa espessura das paredes. Tentou-se aproveitá-las ao máximo, «mostrando-as» quer nas janelas, quer em dois nichos e no recanto da tribuna do director espiritual. Talvez só isso, aliado à simplicidade e austeridade do tratamento, resolveu, por si, o problema de integração.

☆

Entre as múltiplas dificuldades postas ao arquitecto e ao liturgista, sobressaem dois aspectos-soluções, possivelmente, no presente e no futuro, os mais insistentemente duvidados (que talvez não *duvidados*) e consequentemente discutidos: a **distribuição da assembleia em duas partes** e o **sentido da celebração**.

Houve condicionantes, desde o principio, impossíveis de iludir ou desprezar. Entre elas, contam-se a área disponível tipo «corredor», a iluminação natural dum só lado e a abertura dos topas em duas partes monumentais seiscentistas de indiscutível valor, impossi-

O tecto, ao entrar nas janelas e nos vidros, accentua a espessura das paredes.

veis de esterilizar. Dessas entradas nos topas e da estreiteza do rectângulo-base, advinha a impossibilidade de localizar o altar que não fosse mais ou menos ao centro do rectângulo (a um terço, a um quarto... ou coisa equivalente). Daí a necessidade de distribuir a assembleia (não dissemos **dividir**) para uma e outra das duas frentes do altar. Ainda, uma vez imposta a «distribuição» da assembleia, fazê-lo de modo racional: **hierarquizando-a**.

1. Distribuição da assembleia em duas partes.

Teologicamente, como se sabe, o diácono ocupa junto do altar posição predominante.

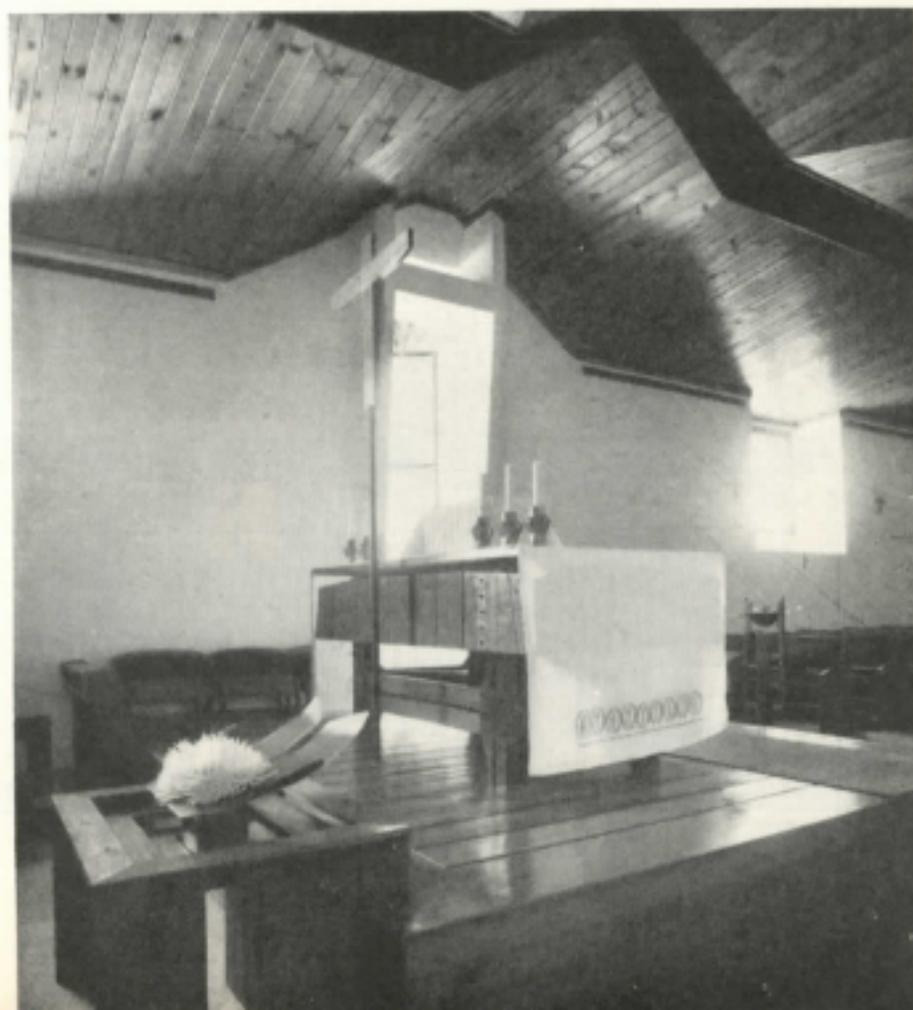
Históricamente, podemos encontrar nas liturgias orientais e em basílicas mediterrâneas um espaço — o pré-santuário — onde os diáconos tinham lugar.

A liturgia reserva-lhe certas funções ao serviço de Deus e do Seu Povo que, embora sem a extensão das do Padre, distinguem-se das demais ordens menores, porque mandados sacramentalmente.

Na hora do Concílio, em que se pensa tanto reestruturar o diaconado (entenda-se: tido não como mero degrau para o sacerdócio do presbítero), não fazemos de mais em reconhecer-lhe um lugar à parte: distinguir por um lugar especial essa parte da Comunidade da Casa (que é o Seminário) para que, a partir do dia em que são ordenados, simbólica e expressivamente, passem a novo lugar, mais em **comunhão** com o santuário e o sacerdote no acto máximo da vida da comunidade.

2. Sentido da celebração.

A estreiteza do espaço quase proíbia a





implantação do altar adocorado a um dos topos: daí resultaria uma perspectiva alongada e desagradável aos nossos olhos de hoje, mais habituados à proximidade recíproca do altar e da assembleia.

Mas, por seu lado, a tribuna do director espiritual devia dispor-se de modo a enfrentar os seminaristas: senão todos, pelo menos uma grande parte, aliviando-se assim o trabalho do director espiritual falando-lhes frente a frente. Por isso se implantou perto dum dos topos e, pela mesma razão, as duas partes da assembleia distinguem-se fortemente na área que utilizam.

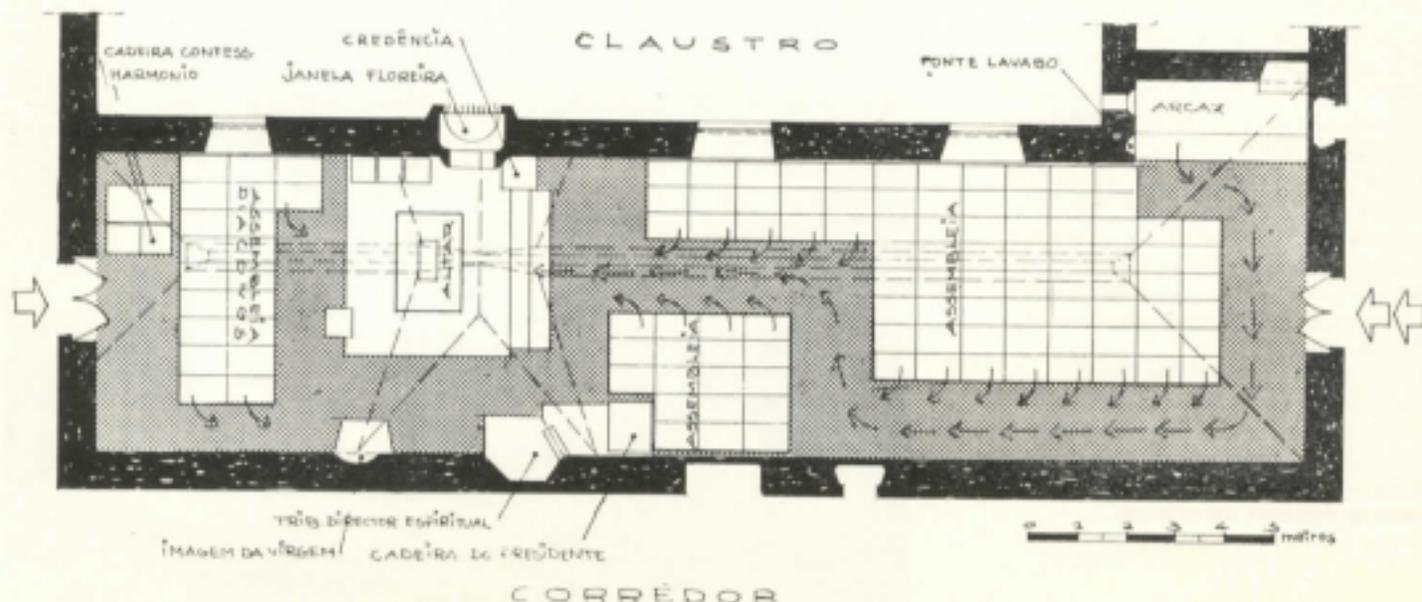
Uma vez que assembleia está distinta em duas — hierarquizada — não se pode falar propriamente dum só tipo de celebração («face ao povo» ou «enão face ao povo»); a capela compreende ambas, conforme a perspectiva considerada. Temos, aqui, celebração «face aos diáconos» e de «costas para os restantes alunos da Casa». Como a parte mais restrita é aquela que melhor — pela proximidade do seu todo — participa do face-a-face com o celebrante, foi reservada aos diáconos: o grau de maior ordem e, simultaneamente, o grupo mais restrito da comunidade e, por isso mesmo, susceptível de se instalar na menor área.

A possibilidade de aproveitar para o arcaç um recanto existente num dos topos do corpo da capela também convidou a optar por esse sentido da celebração porque, de contrário, teria o celebrante de contornar o altar para o ocupar, a não ser que o arcaç fosse implantado noutro ponto da capela, solução difícil de tratar com dignidade.

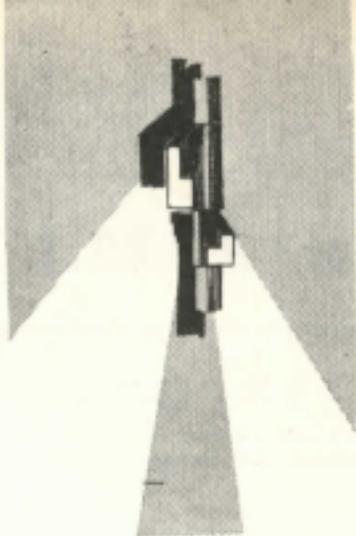
O tecto, por cima do altar, faz um movimento tipo baldaquino, definindo-o especialmente, ao mesmo tempo que corta a perspectiva «corredor».

O movimento da janela de luz sobre o altar não deixa ver o vidro, ajuda a cortar a perspectiva do «corredor». Para tornar mais discreta a porta por detrás do altar está prevista uma solução mista cortina e guarda-vento.

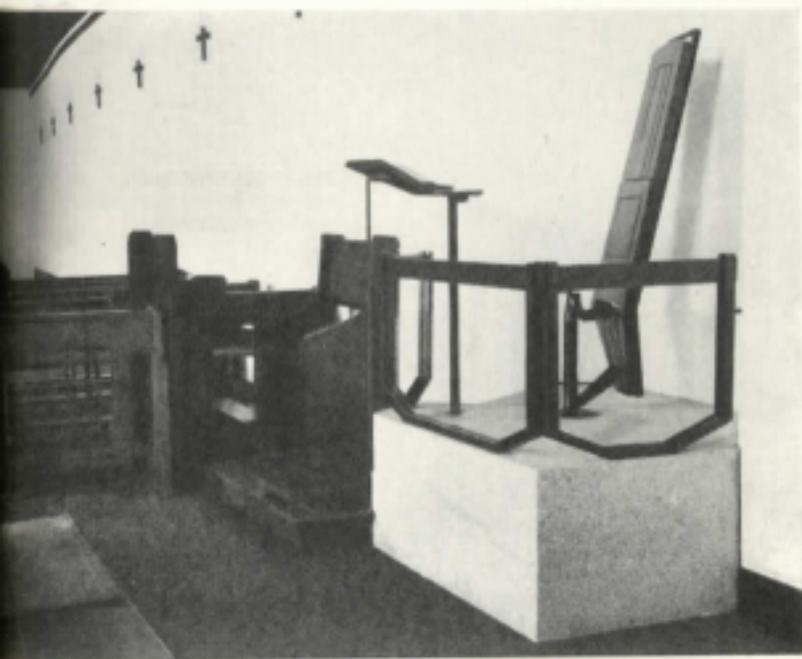
A solução de descentrar o altar no corte transversal nasceu da necessidade de iludir a estreiteza do espaço físico disponível e da procura da vizinhança da luz natural. O percurso da procissão da entrada dos ministros, além de lhes emprestar o sentido de «caminheiros», ajuda a iludir a estreiteza da capela (efeito não conseguido com a solução da coxia central).



Desenho do candeeiro: luz sobre a estante do director espiritual e sobre a estante do presidente.



Tribuna do director espiritual e cadeira do presidente.



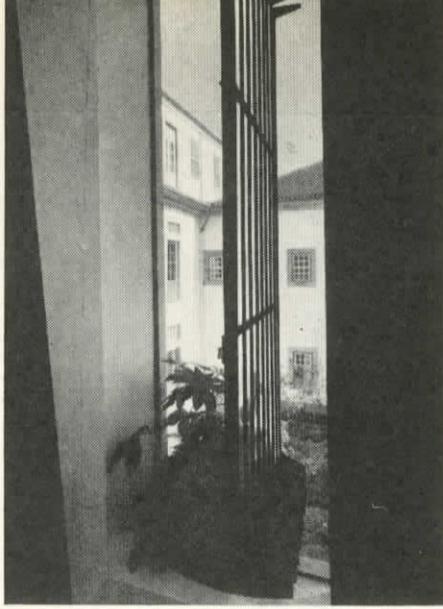
Tribuna do director espiritual.

Uma imagem do séc. XVII, preciosa, pertença do museu da casa. Entendeu-se restituí-la ao culto.

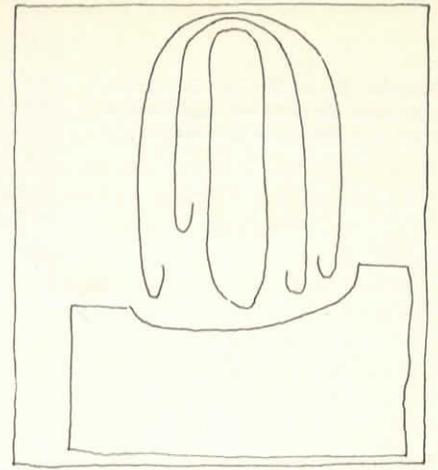


Arca, estrado e fonte-lavabo.



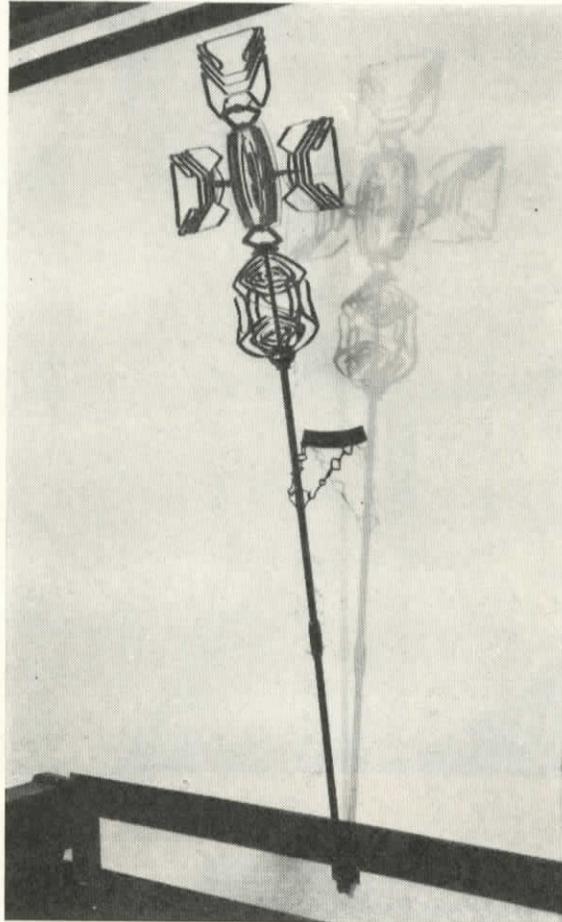
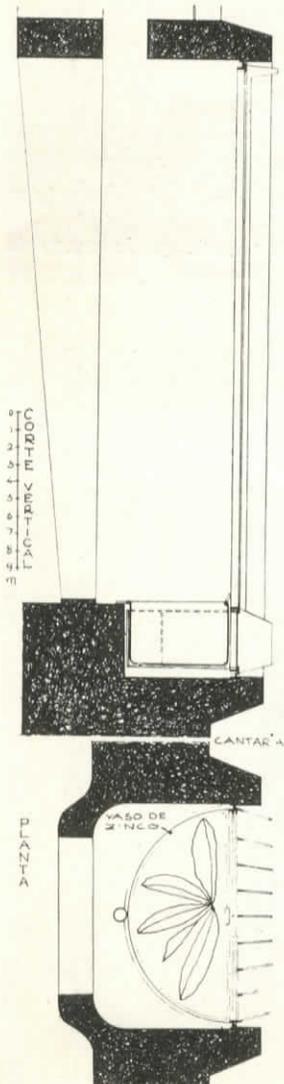


◀  
Janela de ferro pintada a preto.



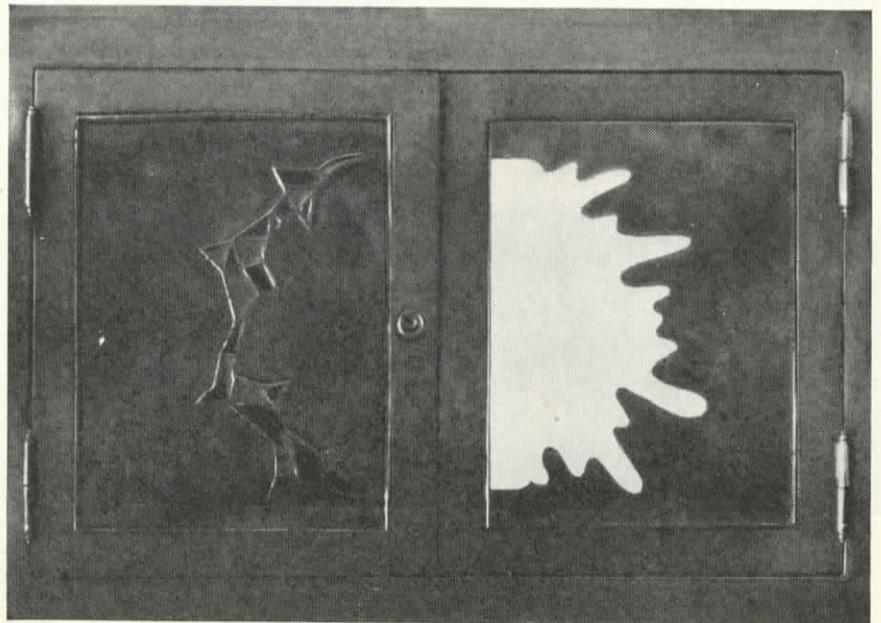
▶  
Desenho de uma vela na base de granito da tribuna do director espiritual.

Planta e corte da janela de luz sobre o altar.



O peso da imagem de bronze da cruz do altar levou a prever uma outra cruz processional.

Esmaltes castanhos, vermelhos e brancos. Fundo de esmalte transparente azul-cinza. Execução de Manuel Alcino.



arq. Conceição Silva

## 3 LOJAS EM LISBOA

### PAPELARIA PROGRESSO

arq. CONCEIÇÃO SILVA

Celebradores

José Zuquete, arquitecto estagiário

Manuel Rodrigues, decorador



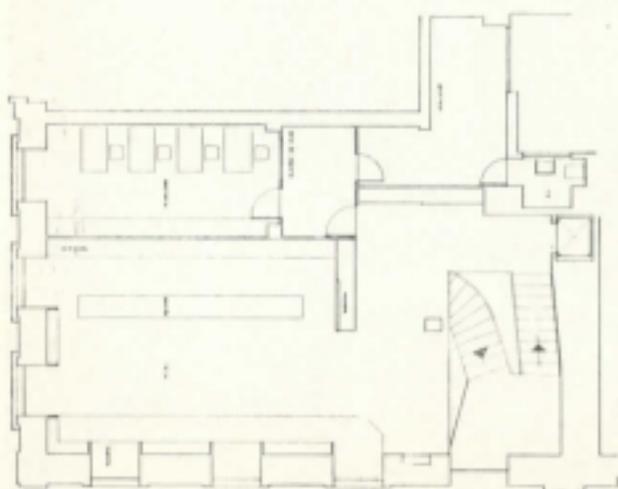
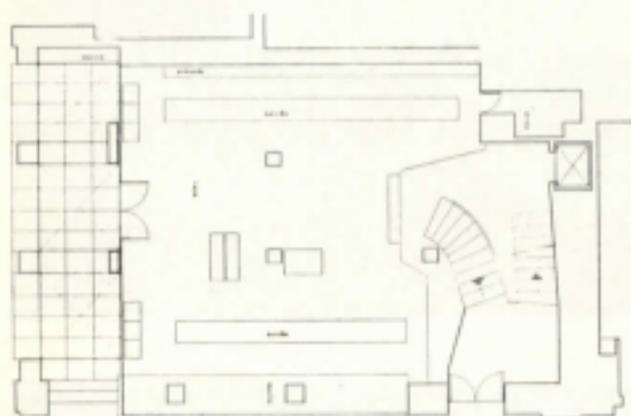
Uma maior atenção ao arranjo e decoração dos estabelecimentos comerciais tem vindo a acentuar-se nestes últimos tempos em Lisboa, sobretudo na principal zona comercial da cidade: a **Baixa**.

Esse cuidado posto no arranjo e remodelação das lojas tem gerado uma modificação, lenta mas constante, da fisionomia das ruas da Baixa. Vários são os factores que têm contribuído para essa alteração. Se a concorrência comercial se poderá atribuir um papel importante, à evolução do gosto, à introdução de mais adequados métodos de exposição dos produtos e de novas técnicas de venda, não se poderá imputar papel menos notório. A decoração torna-se cada vez mais importante para qualquer actividade comercial na medida em que traz uma contribuição positiva para o negócio de uma firma.

No panorama geral das instalações comerciais da Baixa que ultimamente têm sido remodeladas, poucos são



Aspectos exteriores do estabelecimento onde se evidencia a preocupação dominante da integração da nova loja na Baixa Pombalina, conseguida não só pela correcta abertura de vãos mas também pelos materiais utilizados — pedra liaz e bronze — os mesmos que dominam no conjunto da Baixa.



as que ultrapassam um visível plano de mediocridade e atingem um nível onde a arquitectura tenha um significado.

De entre essas poucas lojas destacam-se justificadamente as que Conceição Silva tem arranjado. A documentação fotográfica que publicamos refere-se a três das já numerosas obras que este arquitecto tem realizado na zona da Baixa.

Se em Can-Can soube criar uma atmosfera onde a cor — preto e vermelho — e as «pinturas» fotografadas lhe emprestam um requintado sabor, e se em Cinderela a correcta solução e um gosto apurado conseguem uma ambientação rica, é, contudo, na Papelaria Progresso que realiza uma obra cuja problemática se revela mais importante: a integração de um moderno estabelecimento na arquitectura pombalina.

Merece ser apontada como exemplo e lição esta obra que, identificando-se legitimamente com uma expressão moderna — na sua técnica e no seu método — se integra, sem equívocos, num edifício que, pertencendo ao passado, testemunha válidamente uma época e uma cultura.

J. L.

Vista do estabelecimento, de quem circula na galeria coberta, ao longo da Rua do Ouro. A solução encontrada permite uma total visão do estabelecimento sem destruir a modelação da arquitectura Pombalina.

Planta do 1.º piso.

Planta do 2.º piso.



Aspectos interiores onde se pode ver o cuidadoso estudo das armações adaptadas a cada fim. Merece especial atenção o expositor de «abat-jours» constituído por uma «árvore» de grande poder decorativo e funcional.

## CAN - CAN

arq. CONCEIÇÃO SILVA

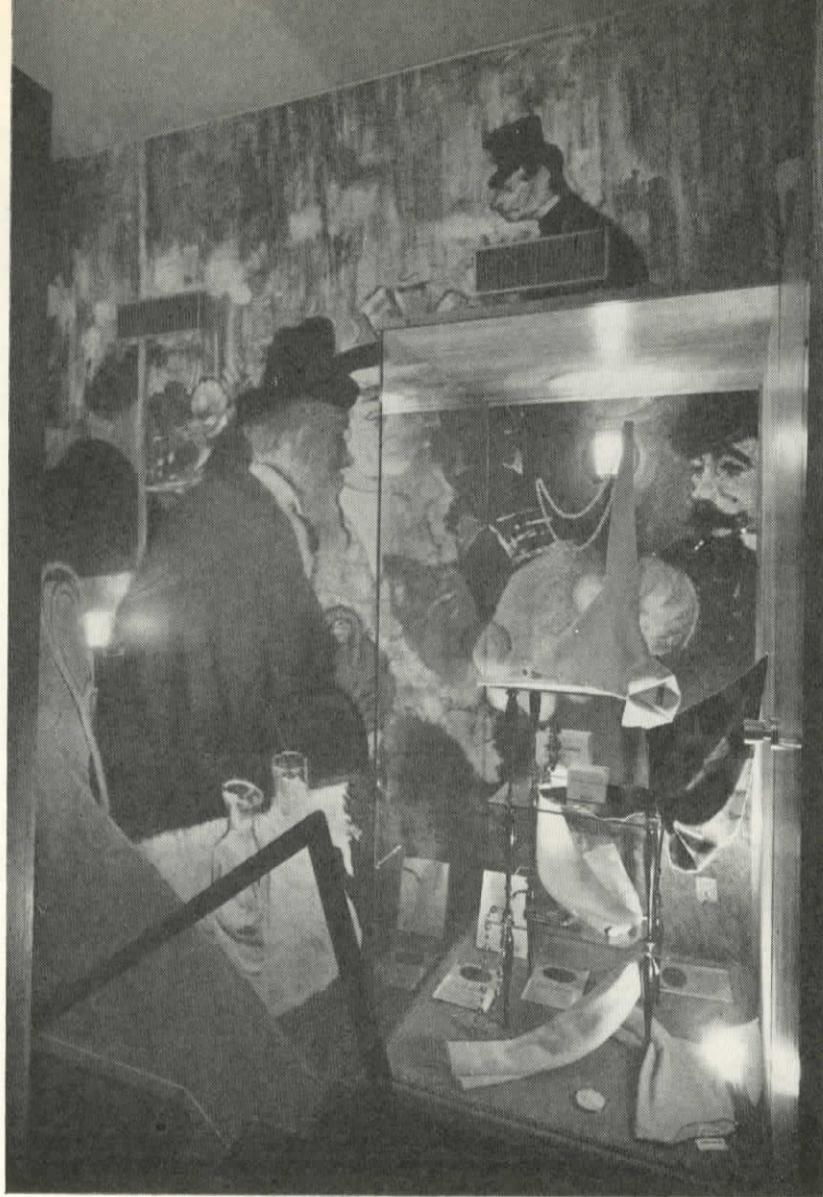
Colaboradores

Manuel Rodrigues, decorador

Loja destinada à venda de «lingeries» apresenta um enquadramento adaptado ao artigo. A cor preta e vermelha que domina na composição bem como as grandes ampliações fotográficas de obras de Toulouse-Lautrec, relacionam todo o ambiente criado com o artigo de venda.

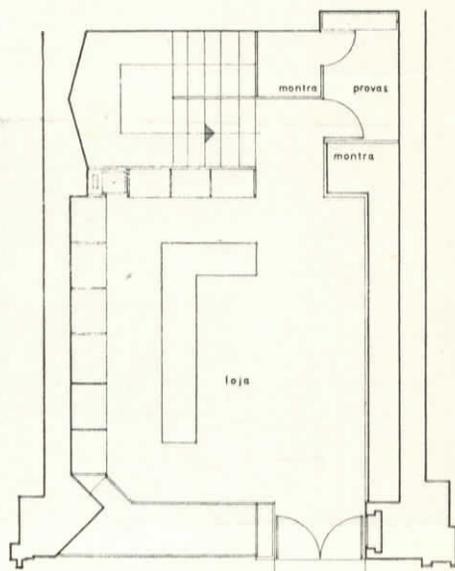
A fachada é revestida com ardósia e constitui uma simples moldura à grande montra que funciona como um quadro com grande poder sugestivo.





Vistas interiores, onde se pode analisar a perfeita integração da obra artística com o artigo de venda, conseguindo uma valorização deste, num bom sentido comercial.

Planta.



## SAPATARIA CINDERELA

arq. CONCEIÇÃO SILVA

Colaboradores

Carmo Valente, arquitecto estagiário

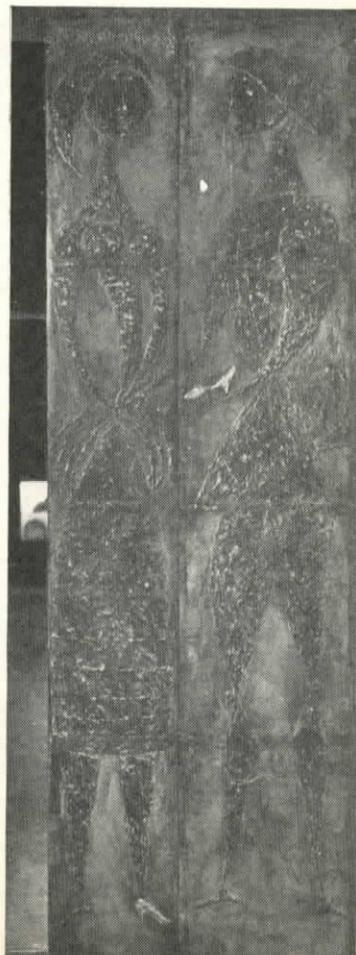
Jorge Vieira, escultor

A remodelação duma loja na principal artéria comercial de Lisboa — Rua do Carmo — põe ao arquitecto problemas importantes a considerar, sobretudo quando se trata dum ramo de negócio já existente e, naturalmente, com tradições de venda enraizadas.

A novidade nem sempre é bem aceite pelo público e em muitos casos põe em risco o sucesso comercial que se pretende atingir.

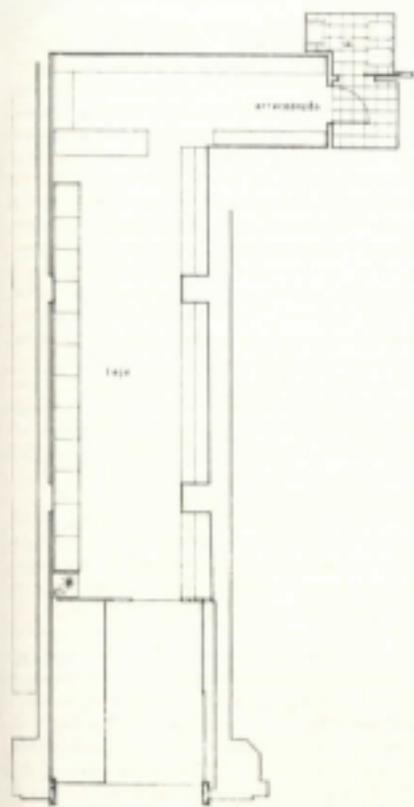
As reduzidas dimensões deste estabelecimento levaram à criação dum espaço rico conseguido não só pela correcta aplicação de materiais, pela simplicidade da solução, mas ainda por uma perfeita integração de obras de arte em que interveio o escultor Jorge Vieira.

A porta de acesso, realizada por esse escultor, é constituída por um baixo-relevo com a figura do Principe e a Cinderela, com o evidente objectivo de relacionar o nome do estabelecimento ao desta obra artística.



Vistas dos interiores onde se podem ver os acabamentos utilizados, dominando a pele, alcatifa e madeira, materiais correctamente aplicados num estabelecimento com estas características.

PLANTA.



Secção a

cargo de M. João Leal

## I. C. S. I. D. (INTERNATIONAL COUNCIL OF SOCIETIES OF INDUSTRIAL DESIGN)

Fundado em Londres em 1957, o I. C. S. I. D. teve a sua primeira assembleia em Stockholm, em 1959, e a segunda, em Veneza, em 1961. A terceira assembleia-geral e congresso do I. C. S. I. D. realizou-se em 1963, no edifício da U. N. E. S. C. O., em Paris.

A realização do Congresso no referido edifício veio marcar o reconhecimento oficial pela U. N. E. S. C. O., não só do conselho, mas também pela contribuição que o Industrial Design pode trazer para o desenvolvimento cultural da sociedade do século XX.

Os temas tratados no Congresso de Paris foram da maior actualidade. A composição do programa foi elaborado pelos «angry young men» que haviam protestado em Veneza. Constituíram um grupo de estudos composto por dez membros de seis nações, sob a presidência de Willie de Majo. Além dos temas principais foram abordados assuntos importantes entre os quais o projecto dum Código Internacional, regulando o comportamento profissional dos «industrial designers».

O tema principal na sessão de abertura — a existência ou não de um estado caótico nas formas da sociedade moderna — corresponde aos desejos latentes de alguns «designers» de elevar o industrial «design» a um «plateau» de significado social que certamente não está longe de acontecer. As causas de um caos existente hoje na produção industrial devem-se encontrar no desenvolvimento demasiado rápido e espasmódico da nossa produção industrial que, em lugar de se valer de um bem fundamentado «design», se apoia, ainda nos nossos dias, unicamente na decoração. Encontram-se também na falta de compreensão e de colaboração entre «designers» e industriais.

O segundo tema do Congresso tratava do plágio. Dois relatores declararam-se pelo plágio e dois outros contra. Um outro, advogado estreitamente ligado à U. N. E. S. C. O., desenvolveu unicamente o lado jurídico da questão. Os adversários do plágio basearam-se em argumentos de ordem moral e económica. Um professor de universidade em Itália, defensor do plágio, sustentou a tese segundo a qual não se poderá no século da produção em série ter uma infinidade de formas diferentes e que o industrial «design» é um movimento que poderá dar aos objectos o estilo homogêneo dos séculos passados. Um comerciante belga disse que a protecção dum criação está em contradição com a necessidade do consumidor; o interesse do individuo pertence ao século XIX enquanto o interesse das massas do século XX. Estas afirmações provocaram viva discussão. A oposição reclamou uma melhor protecção da propriedade intelectual para «designers» e fabricantes.

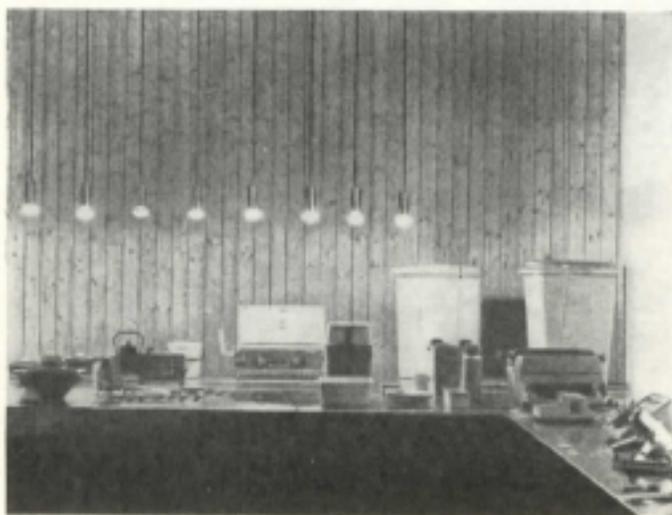
O terceiro tema e aquele que de longe provocou maior interesse, foi o da educação do industrial «designer». A formação do «designer» tem sido um tema regular em todos os congressos do I. C. S. I. D., em virtude de conduzir sempre ao fascinante assunto da natureza e fins do próprio industrial «design».

Werner Glasenapp (Escola Folkwang de Essen), Iwataro Kaike (Escola Superior de Artes de Tóquio), Ake Stabenow (Konstfackskolan de Stockholm) e «madame» Kastellow (Pratt Institute, Nova York), falaram das suas próprias escolas e da situação nos seus países. Sobre o mesmo assunto tiveram intervenções Max Bill, Bruce Archer, Tomas Maldonado, Misha Black e William Katanolos.

O Congresso teve 354 participantes de 27 países. A Assembleia elegeu seis novos membros, contando o I. C. S. I. D. actualmente 32 sociedades de 19 países. A nova Direcção ficou constituída da seguinte forma: Presidente: Pierre Vago, arquitecto e designer, França; presidente-cessante: Coude Signard Bernadotte, «designer», Suécia; vice-presidentes: George Beck, «designer», U. S. A., Zvonimir Radic, Iugoslávia; Paul Reilly, director, Coid, Grã-Bretanha, e André Ricard, «designer», Espanha; secretário-geral: Josine des Cressonniers, Bélgica; membros: Marco Zanuso, Itália e dr. K. Schwazer, Áustria.

Viena foi escolhida para a realização do IV Assembleia-Geral e Congresso do I. C. S. I. D., em Setembro de 1965.

Durante o 3.º Congresso do I. C. S. I. D., em Paris (1963), realizou-se uma Exposição «Formas Industriais», no Pavilhão Marsan. O Institut Utiles foram os organizadores da Exposição que expôs 800 exemplares de produtos bem desenhados de 17 países.



## PROBLEMAS DO DESENHO DE MÓVEIS

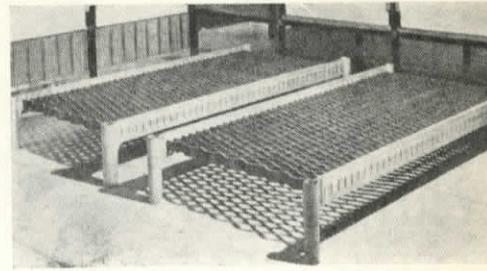
### móveis para habitações económicas em Espanha

A situação em que se encontra actualmente em Espanha o móvel moderno é bastante semelhante à que existe entre nós: um pequeno grupo de estabelecimentos detém a venda do móvel verdadeiramente actual. Tanto em Espanha como em Portugal essas casas que vendem o móvel moderno podem exigir preços que estão fora do alcance de 90 por cento das famílias. Nalguns casos este preço elevado é consequência de certas características particulares do móvel, mas na maioria dos casos, o alto preço de venda não tem relação nenhuma com o preço de custo. Em resultado deste estado de coisas uma família que queira instalar a sua casa e não disponha de meios excepcionais tem de se conformar e dirigir-se aos armazéns de móveis a baixos preços de venda não tem relação nenhuma com o de jantar completa pelo mesmo preço que lhe custaria uma cadeira comprada nalguns dos estabelecimentos de luxo referidos. O mais lamentável desta situação está não só no facto de que com semelhantes móveis as suas casas se convertem em ambientes falsos, incómodos e pretensiosos, mas também no facto de que esses móveis de baixo preço resultam num mau investimento em virtude da sua falta de qualidade. A construção destes móveis de tipo económico procuram ter uma aparência importante e tentam assemelhar-se aos móveis chamados «de estilo». Assim, são mantidos — embora com modéstia — toda a espécie de molduras, ornatos, talhas, relevos, etc., que pressupõem um encarecimento da mão-de-obra de um produto que tem de vender-se necessariamente a baixo preço. A diminuição do preço de custo é conseguida à custa de uma qualidade inferior, lançando-se deste modo no mercado móveis que irão pôr em curto prazo o problema da sua renovação.

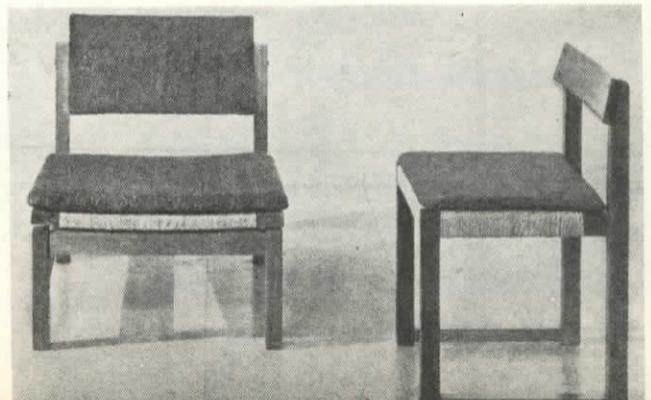
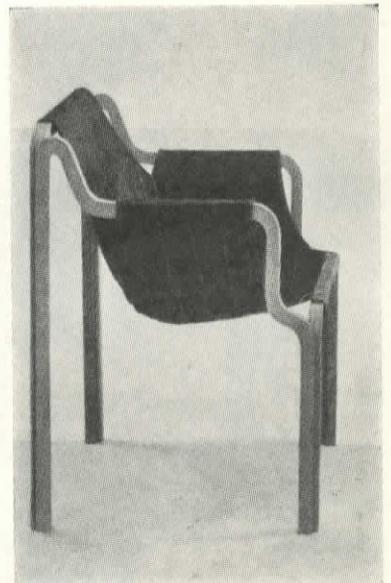
Para além dos problemas arquitectónicos e técnicos subsiste ainda para as habitações económicas o problema do seu equipamento interior. Os esforços de arquitectos e técnicos que, no campo da habitação, tentam responder às autênticas exigências sociais e económicas do nosso tempo, seriam insuficientes se todo um equipamento doméstico, que deverá integrar-se no interior das habitações económicas não correspondesse verdadeiramente às mesmas exigências.

Este problema tem sido demasiadamente esquecido por arquitectos ou decoradores que se entregam com mais afincamento ao problema do móvel de luxo. Determinados organismos oficiais dos quais dependem a resolução dos problemas da habitação, parecem também não quererem prestar a mínima atenção ao problema do equipamento doméstico. Em Espanha, contudo, não se passa presentemente neste capítulo o mesmo que entre nós.

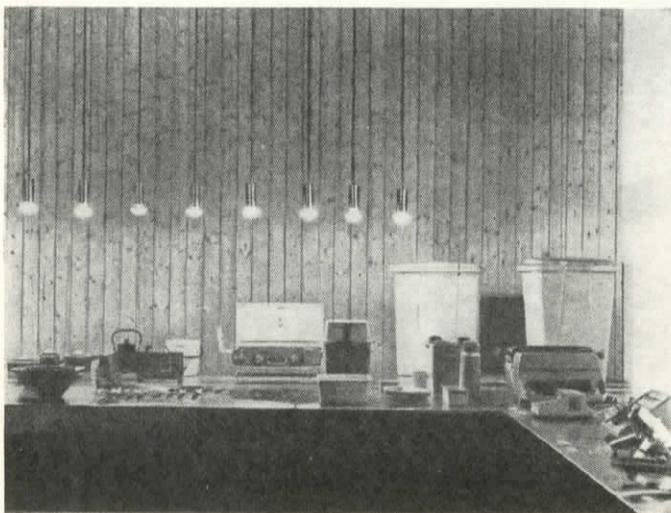
Nestas páginas publicamos algumas fotografias dos móveis que mais se destacaram entre os apre-



Camas desmontáveis de Salvador Diaz Magro e Tomás Diaz Magro mesmas peças na fig. 5). 2 — Cama deslizável de Juan Corominas. Cadeira de Enrique Nuere e Manuel López. 4 — Cadeira de J. M. ero, M. L. del Rio e Manuel Lopez. 5 — Camas em «táblex» ondu de Salvado D. Magro e T. D. Magro. 6 — Cadeirão de verga e estrutura metálica de G. V. Cortés e Luis Osurbe. 7 — Cadeira de stura de contraplacado da autoria dos irmãos Diaz. 8 — Cadeiras Carvajal Biosca.



Durante o 3.º Congresso do I. C. S. I. D., em Paris (1963), realizou-se uma Exposição «Formas Industriais», no Pavilhão Marsan. O Institut Utiles foram os organizadores da Exposição que expôs 800 exemplares de produtos bem desenhados de 17 países.



sentados à segunda fase do primeiro concurso promovido pela E. X. C. O. (Exposición Permanente e Información de la Construcción), organismo autónomo da Dirección General de Arquitectura. O Ministério de la Vivienda, interessado com o problema da renovação do equipamento doméstico lutou para o concurso da E. X. C. O. mais de 1 000 000 de pesetas para serem repartidas em prémios.

O concurso partia de uma base chamada *fundamental*: «Este concurso tiene como característica y finalidad fundamental lograr la optima fabricación de muebles destinados a las viviendas económicas que han de ocupar la mayoría de las familias españolas». Seria resolvido em duas fases: uma primeira de projecto; uma segunda, definitiva, julgando-se sobre uma base mais real, compreendendo o móvel realizado. A revista espanhola «Hogar y Arquitectura» nos seus n.ºs 35 e 37 deu larga informação e crítica das duas fases deste concurso.

Dos comentários que Carlos Flores fez nos citados números de «Hogar y Arquitectura» transcrevemos os seguintes passos:

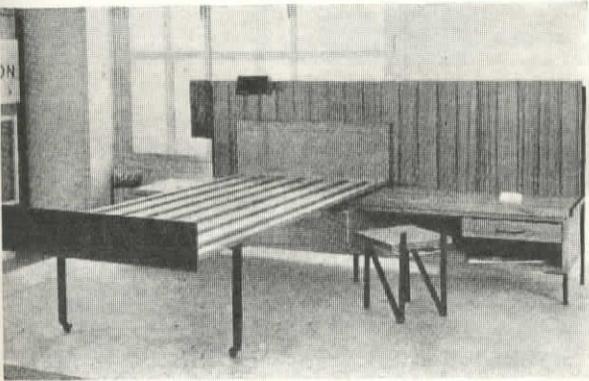
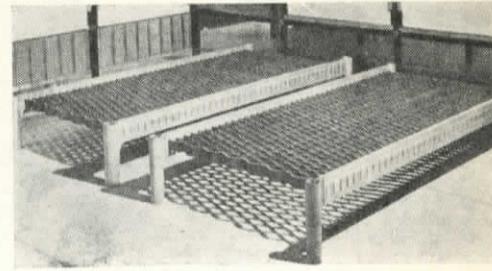
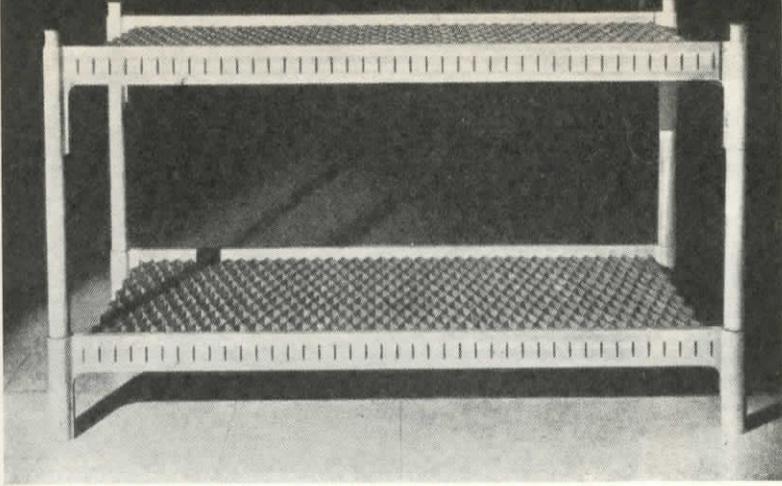
«O concurso teve na sua primeira fase grande número de participantes. Foram apreciados desenhos cheios de interesse onde se ensalavam novas fórmulas estéticas e construtivas. O nível foi realmente apreciável e a capacidade criadora dos concorrentes raiou em boa altura.

«Agora, ao celebrar-se a segunda fase, teve-se ocasião de se encontrar o móvel na sua dimensão real, o móvel construído.

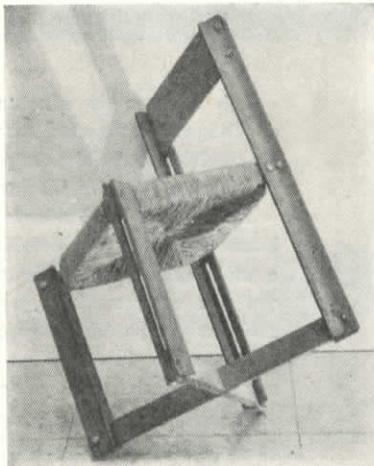
«Dois graves reparos é preciso assinalar tendo à vista o resultado final. Primeiro: a maioria dos desenhadores que acorreram ao concurso careciam da necessária base prática no que se refere à técnica do móvel e suas possibilidades. Segundo: tanto aqueles poucos que deram mostras de conhecer a referida técnica como os atrás mencionados, viram-se incapazes de conseguir móveis realmente económicos.

«Estas duas deficiências não supõem o fracasso deste primeiro concurso da E. X. C. O., mas antes um ponto que haverá necessariamente que contar dado o pouco interesse com que até agora, entre nós, havia sido acolhido um problema tão importante como o da renovação do equipamento doméstico. Assim resulta que o concurso da E. X. C. O. evidenciou o que existia latente em Espanha, desde há séculos: a ausência de uma equipa de desenhadores, técnicos ou como se queira chamar, que, com uma ideia exacta das possibilidades dos materiais e da técnica do móvel, consigam substituir formas e procedimentos arcaicos por produtos que nas suas características e sistemas de produção estejam realmente de acordo com o tempo em que vivemos.

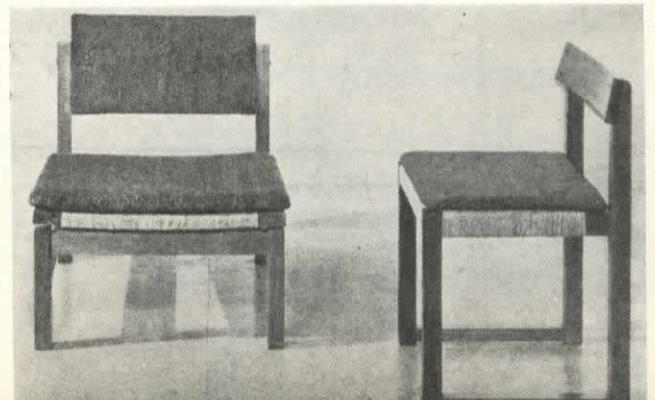
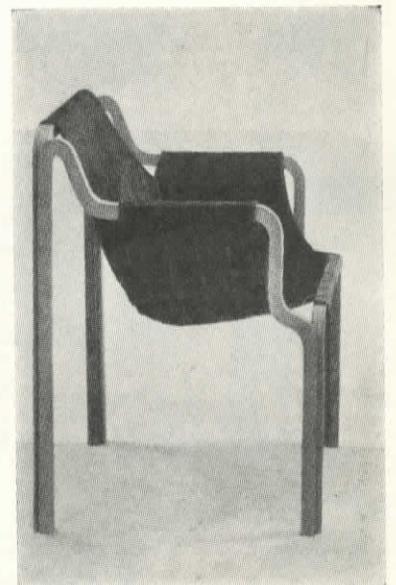
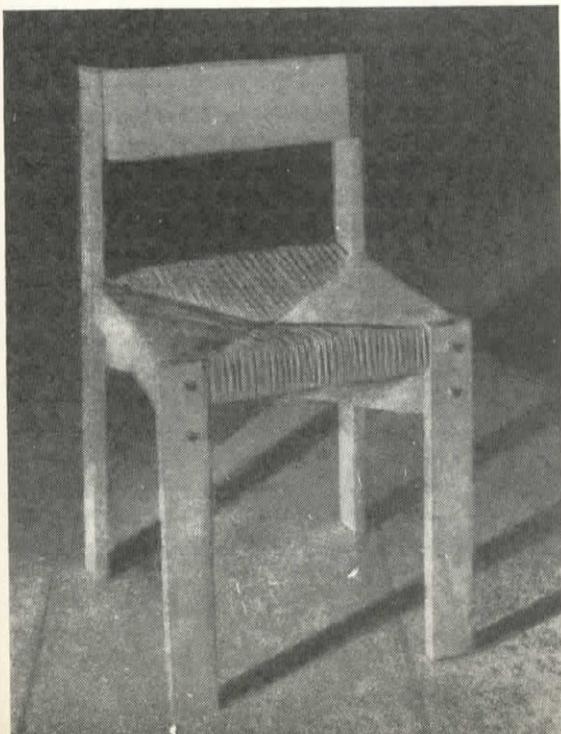
«Esta é a lição que se pode tirar do concurso da E. X. C. O. ao mesmo tempo que aponta o único caminho que pode fazer mudar o panorama actual: A repetição (anual ou bienal) destes concursos, insistindo-se cada vez mais nas propriedades de solidez e conforto que a realização do móvel deve contar de modo que, pelo seu submetimento a exigências de tipo económico, não permitam elucubrações nem falsas genialidades».



1 5  
2 6  
3 7  
4 8



1 — Camas desmontáveis de Salvador Díaz Magro e Tomás Díaz Magro (as mesmas peças na fig. 5). 2 — Cama deslizável de Juan Corominas. 3 — Cadeira de Enrique Nuere e Manuel López. 4 — Cadeira de J. M. Herrera, M. L. del Rio e Manuel Lopez. 5 — Camas em «táblex» ondulado de Salvado D. Magro e T. D. Magro. 6 — Cadeirão de verga e estrutura metálica de G. V. Cortés e Luis Ousurbe. 7 — Cadeira de estrutura de contraplacado da autoria dos irmãos Díaz. 8 — Cadeiras de Carvajal Biosca.





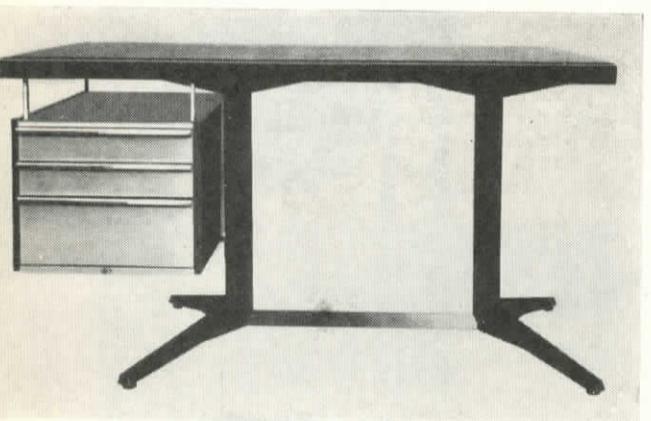
1



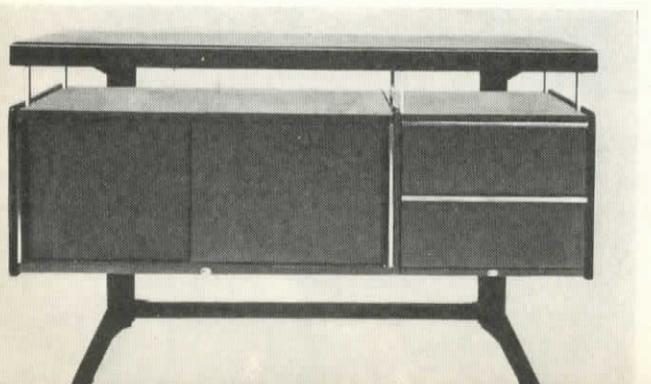
2



3



4



5



9

## NOVO MOBILIÁRIO DE ESCRITÓRIO DA METALÚRGICA DA LONGRA

Desenho de DACIANO MONTEIRO DA COSTA  
Colaboração de CARLOS COSTA e JAIME RIBEIRO

Sob o nome de «Cortex» a Metalúrgica da Longra lançou uma nova série de móveis de escritório que foi pela primeira vez apresentada na IV Feira Internacional de Lisboa.

De desenho inteiramente diferente da habitual produção da Metalúrgica da Longra, o mobiliário apresentado nestas páginas — que não compreende o programa completo, em vias de produção, mas apenas as primeiras séries lançadas no mercado — foi criado por Daciano Monteiro da Costa.

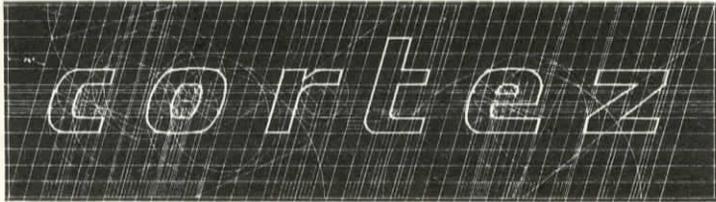
Estas séries iniciais compõem-se de mesa de dactilografia, secretárias, cadeiras de secretária e uma estante-arquivo. As mesas de trabalho e secretárias são concebidas essencialmente por uma estrutura metálica, de chapa quinada e estampada, e por unidades ou blocos de gavetas fixados à mesma estrutura. Estes blocos de gavetas são formados por painéis metálicos (pintados ou forrados de pergamóide) ou por painéis de madeira. Os tampo são revestidos de linóleo, termo-laminado ou madeira.

No actual panorama da produção nacional de mobiliário metálico para escritório, estes modelos são verdadeiramente inovadores. Acabando com uma concepção de móvel maciço — com um generoso emprego de chapa metálica pintada de uma mortíça cor verde-cinza — é criada uma estrutura, de vincada presença, que serve de suporte para o tampo e para os corpos ou blocos de gavetas. A cor tomou nestes modelos uma importância pouco usual — inexplicavelmente — neste tipo de móveis.

- 1, 2 — Secretária
- 3, 4 — Mesa de dactilografia
- 5 — Estante-arquivo
- 6 — Secretária e cadeira de secretária (IV F. I. L.)
- 7 — Traçado da marca comercial «Cortez»
- 8 — Secretaria e cadeira de secretária (IV F. I. L.)
- 9, 10, 11, 12 — Cadeira de secretária
- 13, 14, 15, 16 — Cadeira de dactilografia

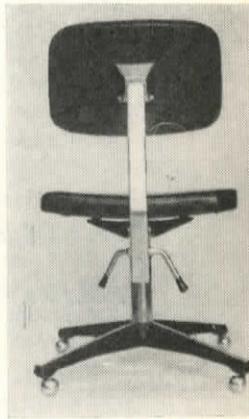


8



7

9/10/11/12



13/14/15/16



---

escultor António Alfredo

---

## ACERCA DA ARTE INTEGRADA

---

Palestra proferida pelo autor em 18 de Maio de 1964 na S. N. B. A., integrada num ciclo de palestras organizado pela Associação Académica dos alunos da Escola Superior de Belas-Artes, subordinada ao tema A Integração das Artes Plásticas.

---

### DEFINIÇÕES:

Antes de entrar propriamente no tema desta palestra, quero tornar o mais claro que posso o significado de alguns dos termos que emprego. Não pretendo obter a vossa concordância com estes significados, evidentemente, mas pretendo obter que compreendam o mesmo que eu.

*Espaço:* Acontecimentos simultâneos engendram no nosso espírito a noção de espaço.

*Tempo:* A sucessão dos acontecimentos engendra no nosso espírito a noção de tempo.

*Acontecimento:* Tudo o que acontece.

*Relações espaciais:* Sucessões de acontecimentos simultâneos engendrando em nós a noção Espaço-Tempo (que nada tem que ver com o Espaço-Tempo relativista).

*Espaço envolvente e Espaço escultura:* Sucessões de acontecimentos simultâneos, percebidos pelo espectador segundo uma ordenação de sucessões estabelecidas pelo artista, tendentes a criar a noção psicológica de ritmos. Os suportes físicos desses acontecimentos que informam os nossos sentidos, são os materiais com que se constroem a Escultura ou a Pintura ou a Arquitectura, incluindo nesses materiais o Ar e a Luz.

Propuseram-me que vos falasse de Arte Integrada. Embora seja um assunto em que me empenho desde há vários anos, o certo é que me tenho empenhado de uma maneira realizativa, isto é, tenho-me empenhado mais na prática

do que na reflexão teórica do problema. A necessidade de expor num momento dado o que penso a respeito da Arte Integrada, obrigou-me a atar uns aos outros os vários juízos que, ao longo do meu trabalho, me tinham surgido, e, tenho de confessar, ainda não tenho uma ideia suficientemente clara da utilidade de uma palestra sobre este assunto, neste momento e nestas condições.

Mas se esta palestra não pode atingir o grau de eficácia que eu desejaria dar-lhe, pelo menos, penso que não será prejudicial.

Feito este preâmbulo, entremos no assunto:

### ARTE INTEGRADA

Qual Arte?

Integrada, em quê?

Qual Arte?

A Pintura, a Escultura, a Música, a Dança, o Canto, o Teatro, o Cinema, a Arquitectura?

Ou, queremos falar somente de algumas? Pintura, Escultura e Arquitectura.

Integrada em quê?

— Todas integradas umas nas outras, formando a «Síntese das Artes»?

— Algumas delas somente?

E, se vamos tratar somente de algumas, como parece ser o caso, repito:

A Pintura, a Escultura e a Arquitectura, Integradas, as três, numa Arte, numa síntese destas três artes ou, a Pintura e a Escultura, integradas na Arquitectura?

No convívio com arquitectos e artistas, cheguei à conclusão que está muito generalizada a ideia de fazer corresponder a expressão Arte-Integrada a um conceito de convivência promiscua da Pintura e da Escultura, no seio da toda-poderosa Arquitectura, que as albergava desde que respeitassem certos hábitos e regras da casa, ou, com menos ironia, que se devia entender a Pintura e a Escultura Integradas na Arquitectura.

Outra opinião menos generalizada sugere a fusão das três Artes, numa espécie de simbiose, numa síntese criadora, em que todas concorrem para o mesmo fim, que, regra geral, era entendido como uma obra de Architectura.

Antes de analisar sumariamente estas duas interpretações, pois não teria tempo numa palestra de o fazer dum modo mais detalhado, quero dizer-vos como entendo a expressão Arte-Integrada.

Entendo que um objecto-Arte está integrado quando entre o espaço por ele criado e definido e o espaço que o envolve se constituem uma unidade de Criação Artística.

Por exemplo: pode criar-se uma escultura e colocá-la para venda num «bric-à-brac», sem que ela perca capacidades de nos emocionar ou colocá-la no canto da nossa lareira. Mas pode também criar-se uma escultura para um sítio determinado, criando simultaneamente o enquadramento espacial desse sítio, sendo simultânea a criação do espaço envolvente e espaço escultura, constituindo-se relações que se definem mutuamente. Este segundo caso é, quanto a mim, um caso de Arte-Integrada, Integrada num Espaço.

É provável que neste momento, os senhores estejam a pensar o mesmo que eu; que, se essa Escultura for retirada do seu envolvimento espacial, perde qualidades, alterando-se o seu conteúdo emocional:

Eu penso que isto acontece de facto, mas também penso que acontece sempre que as obras de Arte ultrapassam certas dimensões. Uma pintura com as dimensões de 1x1 m. é talvez possível existir em qualquer lugar sem deformação da sua mensagem, do seu conteúdo (não considero aqui os relativismos de quem aprende a mensagem).

O mesmo direi de uma escultura para pôr ao canto da sala.

Não direi o mesmo da Vénus de Milo, da Esfinge, ou dos painéis de Nuno Gonçalves.

E, relativamente a uma pintura de cavalete, direi ainda que ela não é susceptível de modificar as suas dimensões, mesmo pequenas, sem alteração da sua completa substância emocional, bastando para isso confrontar uma reprodução litográfica e o original que ela representa.

Acontece que quando uma peça de arte ultrapassa certas dimensões críticas, ela apropria-se violentamente do espaço que a contém, estabelecendo-se relações entre o espaço interno e externo da escultura e o espaço em que este conjunto for colocado, que podem ou não homogeneizar-se e que podem ou não destruir-se.

Penso que, embora o espaço pintura não seja da mesma natureza que o espaço escultura, senão no nosso psiquismo, considero que também a pintura ao ultrapassar certas dimensões críticas, entra em ruído diálogo com o espaço que a «parede» pintada define em relação aos outros elementos que estabelecem a sua vizinhança.

Se, numa pintura figurativa de pequenas dimensões, o nosso espírito apreende as formas que se organizam dentro do espaço do quadro, como convexidades em relação à totalidade, que é entendida como côncava, então intuimos um espaço perspectico.

Se esse espaço perspectico é justaposto à superfície de uma parede e atinge dimensões suficientes para abranger todo o campo de percepção, então, criamos um espaço perspectico na superfície da parede. Este simples exemplo, ilustra o que disse anteriormente.

Todas estas considerações levam-me a dizer que o problema da Arte Integrada num Espaço se põe quando o objecto-Arte ultrapassa certas dimensões.

Enfim, se me pedirem para definir essas dimensões, direi que, se puserem a estátua de D. José, cavalo e cavaleiro, na minha casa de jantar, ultrapassaram descaradamente a dimensão crítica que a casa de jantar comporta, mas que não sei exactamente qual é.

Porém, existe ainda um outro aspecto a considerar, no dimensionamento de um objecto-Arte, para além das suas correlações espaciais; e que é este:

Quando um artista pretende construir uma peça de arte, de grandes dimensões, por exemplo, um pátio-jardim, enquadrado num espaço URBANO, ele poderá conceber a totalidade que inclui, por exemplo, 4 esculturas, no sentido tradicional do termo. Ao exprimir-se nestas grandes dimensões, a sua expressão emocional dilui-se nestes espaços, rarefaz-se;

Um artista de cavalete pode, simplesmente, com um pedaço de papel e algumas tintas, tomar como fonte de inspiração esse terraço-jardim do seu colega, e em algumas pinceladas exprimir as várias emoções que esse conjunto urbano inspiram em várias pessoas.

Neste caso, o artista de cavalete utiliza um meio de expressão denso.

Por vezes, acontece que o Artista possui génio ou talento suficientes para criar obras de Arte de grandes dimensões integradas num espaço, conseguindo exprimir-se à maneira densa, ou melhor ainda, a peça de Arte criada contém características emocionais tão ricas, que só naquelas dimensões seria possível exprimir. Nestas circunstâncias, entendo que o Artista exprimiu um conjunto de emoções adequado à escala que utilizou.

Atrevo-me agora a sugerir que qualquer tema não é susceptível de qualquer dimensão.

Exemplifico: Quando pretendo exprimir um conjunto de emoções que se traduzem na construção de uma pomba, em tamanho natural, eu imagino-a em mármore brunido, fazendo parte do conjunto de emoções a transmitir, a própria natureza e tratamento do material empregue; quando pretendo construir (ou muscular) um espaço de 100m por 70m, desejo exprimir o mesmo conjunto emocional que no caso anterior se concretiza numa pomba-mármore-brunido.

Agora, eu irei traduzir esse conjunto de emoções em cimento armado, numa superfície empenada regradada, por exemplo, dois parabolóides hiperbólicos.

A mensagem sofreu uma distorção de escala e material, passou a ser pomba-parabolóide-hiperbólico-cimento-armado-descobrado. E, eu consegui transferir a temática, transferindo o total dos dados, escala e material.

A pomba, em mármore, é muito diferente do parabolóide em cimento; contudo, transferindo o complexo emocional para a outra escala, eu obtive a mesma plenitude de expressão. Consegui exprimir-me à maneira densa.

Concluindo, penso que se existe uma dimensão crítica abaixo da qual o artista não tem problemas sérios de integração espacial e tem a possibilidade de se exprimir à «maneira densa», acima dessa dimensão ele tem de considerar a integração espacial e tem igualmente de encarar o problema da rarefacção do conteúdo. Para obter uma plenitude de expressão à maneira densa, terá de transferir —perdoem-me a expressão— a escala do próprio conteúdo, terá que «ter sensações à escala do cimento armado».

É esta a minha interpretação da expressão Arte-Integrada.

Vou agora analisar as outras duas interpretações de que vos falei no início.

A primeira, afirma que Arte-Integrada quer dizer: Pintura e a Escultura Integradas na Architectura.

—Não vejo razão nenhuma para que tal aconteça.

A pintura e a escultura são a consciência do homem, são formas de conhecimento inteligente, são a pesquisa das relações do nosso psiquismo com o Universo.

Quando se diz:

A pintura integrada na architectura, há um pressuposto de dependência, de limitação, de regras a aceitar. Dependência, limitação, regras, constituem a negação da actual situação da pintura e da escultura: Independência.

limitação, ausência de regras exteriores à vontade do artista criador.

Assim, ao pretender-se integrar a pintura numa obra de arquitectura, duas atitudes se podem tomar:

Numa, o architecto é também um artista, mas não possui treino oficial (ou «jeito») para pintar, e então, imaginou um enquadramento espacial em determinada região do edificio que só ficará definido com uma pintura, e então essa pintura terá de preencher determinados requisitos cromáticos e espaciais. Só por milagre, o architecto encontrará um artista que, aceitando esses compromissos, consiga cumpri-los e exprimir-se em plenitude, isto é, manter-se no plano da substância própria da pintura, a consciência do homem no Universo.

Regra geral, o que acontece, é Decoração, quero dizer, justaposição de formas e cores de maior ou menor gosto. Há quem chame a isto a criação de climas intimistas. Não me repugna a designação, mas, convém não confundir esta designação com conceitos de Pintura ou de Arte Integrada.

A criação de climas intimistas está talvez mais perto da Cenografia que da Pintura, no conceito que hoje temos dela. Tempos houve em que os pintores pintavam as suas obras, obedecendo a estritas normas ditadas pelos eclesiásticos, e as aceitavam como a coisa mais natural do Mundo, sem pensarem que pudesse ser doutro modo. A sua consciência do Universo estava plenamente identificada com essas normas. Hoje, nós ignoramos as normas que os informaram e, contudo, amamos as suas pinturas. Porém, esses artistas, repudiavam do coração as obras que não se identificavam com essa doutrinação eclesiástica. Mas isto é uma questão que ficará para outro capítulo.

Portanto, analisando esta primeira interpretação da Arte-Integrada, eu concluo: ou o artista soube vencer a fronteira das escalas densas de cavelete para a escala de grandes dimensões, e soube apropriar-se do Espaço como «coisa sua», e fez Arte-Integrada num espaço, ou não o soube fazer, e fez arte integrada na Architectura, isto é, decoração.

Nesta versão de Arte Integrada na Architectura, há ainda outro modo de a conceber:

É a engraçada comédia do Architecto que, ao verificar que uma porta tem de ser disfarçada, ou uma entrada de luz tem de ser «embelezada», pedem ao artista que faça uma pintura na porta ou um vitral na entrada de luz. Mas isto não merece qualquer referência especial.

Finalmente, a Arte Integrada, como síntese das três Artes — Pintura, Escultura e Architectura.

Quando se concebe determinada obra de Architectura, no próprio acto de conceber, os três artistas intervêm, como uma só consciência. Assim, o Pintor imagina a luz de um espaço proposto e o Escultor propõe-lhe determinada volumetria, e o Architecto reestrutura esse espaço, essa volumetria e essa densidade luz-sombra, em ordem a uma função a cumprir e a uma beleza a exprimir. O conjunto da obra será uma Architectura-Escultura-Pintura, não sendo contudo nenhuma delas isolada.

É até possível que esse conjunto não contenha Pinturas ou Esculturas, mas, se as contiver, o Pintor ou o Escultor, já estarão de posse das relações espaciais estabelecidas, como coisa-mental-sua, e, onde surgiu uma escultura, surge como necessária definição de relações espaciais. E faz parte indestrutível da expressão artística do conjunto construído.

Embora reconheça ser esta a forma ideal de realizar a Integração Espacial, suponho que só será possível quando o Architecto, em si mesmo, contenha as qualidades do Pintor e do Escultor, ou, em condições raras, que o Architecto, o Escultor e o Pintor sejam homens com os mesmos anseios, os mesmos sistemas sensíveis e emocionais, os mesmos conceitos de espaço, enfim, sejam pessoas muito identificadas entre si.

É precisamente, a análise critica desta identificação dos três artistas, dos três homens, que nos vai conduzir a perspectivas muito mais dilatadas, a respeito do problema da Arte Integrada.

Considero que esta identidade não é outra senão a *idêntica maneira de estar no mundo*.

A idêntica maneira de o sentir e compreender.

Dizer que três homens têm uma maneira idêntica de sentir e compreender o Mundo, leva-nos a dizer, dialécticamente, que, em certa medida, o Mundo actua sobre estes três homens de maneira idêntica.

De facto, os artistas não existem somente quando estão em frenesim criador; nascem, chupam biberão em pequeninos, estudam pelos mesmos livros, vestem-se, falam a mesma língua, etc. enfim, quando não estão a criar, são homens como todos, sujeitos às mesmas pressões que em determinado momento histórico, os aglutinam, participando todos no mesmo estado de civilização.

São estes estados históricos e sociais que, em determinados momentos, favorecem a identificação dos sistemas psíco-sentimentais de certos agregados humanos ou, ao contrário, favorecem a não identificação desses sistemas, pulverizando-se a consciência do agregado em várias esferas de consciência ou, até, isolando completamente cada unidade do agregado, deixando-a entregue a si mesma, à sua interpretação pessoal, individual do seu ser, e da sua relação com o Mundo.

Parece-me portanto, que, sendo a Integração das três artes possível, quando for possível a identificação das três personalidades criadoras, e acreditando que esta identificação surge mais frequentemente quando as condições histórico-sociais permitem uma integração da consciência individual numa consciência colectiva, eu digo que, a integração das três artes é consequência natural de determinados estados de civilização.

A partir de agora, a minha exposição entra no ponto que mais me interessa. A maneira como, em determinada época o artista estava integrado numa sociedade integrada numa consciência colectiva.

Como noutra época essa consciência colectiva se pulverizou e o artista se desintegrou também, e, finalmente, o aparecimento de factores, nos nossos dias, de sintomas de reintegração do homem isolado numa consciência colectiva, acabando esta palestra, com uma rematada estupidez da minha parte, a estupidez de tentar espreitar o futuro, por uma janela que se abriu no presente.

Para isto, darei um salto até à Idade Média, depois, darei outro salto até à Utopia, e por fim, regressarei aos nossos dias.

Na Europa, por volta do sec. XV, os contrastes eram violentos. O frio e a escuridão eram mais frios e mais escuros que hoje, vivia-se pouco, dispunha-se de pouca energia. Uma boa lareira, uma cama macia, um copo de vinho, eram mais apreciados que hoje. O raio de acção de cada um era pequeno e cada um deslocava-se com lentidão. As pessoas, concentravam a sua vida dentro das muralhas da cidade ou em redor dela.

Os leprosos faziam soar os seus guizos em procissões tenebrosas, mendigos exibiam as suas deformidades ou doenças às portas das igrejas. Cada dignidade ou cada profissão, distinguia-se pelo traje. Os grandes senhores, deslocavam-se em vistosas exhibições de pompa e armamento, despertando a inveja e o temor. Extensas procissões percorriam as cidades, durando, às vezes, semanas.

Para os crimes, a lei era impiedosa, ignorando meios termos: ou o perdão completo, ou a morte. A noção que

temos hoje de ser a sociedade co-responsável no crime praticado pelo indivíduo, não existia, não existindo portanto a noção de graus de culpabilidade; pensava-se por absolutos, que cristalizavam em forma de provérbios; quem com ferro mata, com ferro morre, a César o que é de César, etc.

As diatribes dos pregadores contra a dissolução e a luxúria produziam estados de excitação que se traduziam em actos. As intimações de um pregador famoso, homens e mulheres apressaram-se a trazer cartas, dados e ornamentos para serem queimados com grande pompa. Estes pregadores percorriam todas as cidades, sendo um grande acontecimento a chegada de um deles a qualquer cidade. Ensinaram a atitude cristã perante a vida, e constituíam um poderoso veículo da cultura eclesiástica.

Alternando com o espectáculo da palavra do pregador, outros espectáculos preenchiam a vida da cidade. Em 1425, em Paris, teve lugar um espectáculo em que quatro cegos, armados de varapaus, se espancavam uns aos outros, na tentativa de matar um porco, que seria o preço do combate e que estava pintado numa bandeira. Tambores rufavam enquanto os quatro homens cegos se batiam.

Vive-se no temor das bruxas, dos salteadores, das doenças do Diabo e de Deus.

Frequentes vezes é anunciado o fim do Mundo e a proximidade do juízo final.

A Igreja ensina um ideal que todos aceitam. Na hora da morte, sabe-se que se será premiado ou castigado, conforme as acções que se praticaram em vida. O exercício livre da personalidade e da vontade de cada um, acabará, finalmente, no Supremo Tribunal das Almas, cujas leis são bem conhecidas de todos. Essas leis não deixam margem à concepção de uma felicidade individual; a felicidade, é uma graça de Deus, a quem pertencem todas as almas.

Todos, desde o mendigo ao cavaleiro, têm o sentido do ideal a imitar, e os artistas não fogem a esta realidade.

S. Tomás de Aquino ensinara:

Onde, em qualquer parte, existir Beleza, aí se manifesta a presença Divina.

A própria criação de Beleza não é apanágio da personalidade do artista, mas sim uma revelação de Deus.

A Escolástica ensinava ser a missão do artista continuar a obra de criação da Natureza, imitando-a não nos resultados, mas na própria actividade de criação, pois assim Deus se manifestara aos homens.

A Arte tinha uma finalidade, era a expressão do significado da vida.

A Arquitectura, a Pintura, a Escultura, formavam uma das Artes do Quadrivium.

O Belo fazia parte da contemplação Divina.

A Arte, da Técnica.

Criar Beleza era uma virtude; a sua execução, um «mester».

Os pórticos e os vitrais de uma Catedral serviam para ensinar aos homens letrados, o maior número possível das grandes verdades da vida.

Os artistas eram estritamente informados do «assunto» da sua arte e da forma de o representar em imagens-símbolo. A arte não era uma expressão da sua natureza individual, era uma manifestação divina, e os artistas, aceitavam esta afirmação como verdadeira, absoluta, sem pensar que pudesse ser de outro modo. Além da sua Arte ou técnica ter uma finalidade, a sua própria vida tinha também uma finalidade, e isto era ponto assente. Essa finalidade era ditada por uma maioria culta eclesiástica.

Arquitectos, pintores, escultores, exerciam a tarefa de concretizar esta cultura, no selo da sociedade dos homens.

Todos compreendiam essa mensagem, simples, clara, condensada. A salvação da alma, a igualdade perante Deus, através de símbolos bem conhecidos de todos. Nesta época, os artistas estavam integrados, integrados numa mesma cultura, numa mesma consciência colectiva.

Nesta época, as Artes estavam integradas, integradas no mesmo ideal a atingir.

Pintores, escultores, arquitectos, canteiros e pedreiros estavam integrados nos mesmos estaleiros, na corporação. Trabalhavam juntos no mesmo local, e as várias corporações reuniam-se num quarteirão próprio da cidade em que trabalhavam.

Todos tinham de saber o ofício da construção. O arquitecto dava a «traça», o plano geral do edificio. Depois, todos sabiam o que havia para dizer.

A Pintura, a Escultura e a Arquitectura ainda não se tinham constituído em esferas isoladas, com características específicas.

Depois, começa a desintegração.

Os grandes senhores adoptaram os pintores que mais lhes agradaram para seu serviço, encomendando-lhes retratos, decorações nos navios, nas cadeiras ou nas bandeiras.

Pequenos tesouros de arte se iam acumulando nas suas casas, longe do tempo em que cumpriram uma missão específica, uma finalidade determinada e começavam a ser apreciados pelo seu valor intrínseco sem função e também a ser apreciados como um sinal de riqueza e poderio, adicionando-se ao seu valor intrínseco um valor económico relativo.

O estaleiro de construção civil organiza-se com um administrador, ou o «Rector», um «magister fabricae» ou arquitecto, e, hierárquicamente, os operários pintores, vitralistas ou escultores canteiros.

Cada canteiro tem o seu sinal, que grava em cada pedra que trabalhou, para que no fim possa ser pago pela totalidade das obras gravadas. Depois, esse sinal associa-se à qualidade do seu trabalho, e a qualidade do trabalho, um mérito mais valioso economicamente. O Arquitecto grava também a sua marca. Depois, a excelência do seu processo de construir constitui segredo rigoroso, pois essa excelência garante futuras encomendas dos grandes senhores. A consciência dessa qualidade, fá-lo gravar, além da marca, o nome, e por fim, o próprio retrato vem associado à marca, para que se saiba reconhecer quem fez a obra.

Da igualdade dos homens perante Deus começa a lenta dedução do valor de cada um, isolado do todo.

O artista não foge a esta tomada geral de consciência do ser individual. As artes cindem-se.

A pintura fora a primeira.

A seguir, a Escultura cada vez mais se destaca da parede de que faz parte integrante. Finalmente, Miguel Angelo, numa crise de frenesim criador, pretende esculpir um morro de pedra que avistou num dos seus passeios.

Está dado o sinal de partida para uma Arte, em que, o artista, como o pelicano que arrancava com o bico pedaços de si mesmo para os filhos, pesquisará febrilmente no interior do seu psiquismo os tesouros da Beleza.

Assim falam os filósofos.

Em 1919, essa consciência do ser individual atingira plena expressão; a transcrição de um trecho de uma carta de Hans Sharoun, de 1919, recorda de facto a imagem do pelicano que acabei de ler.

«Combatentes»!

Quantas vezes temos de lutar por pequenas coisas, quando as grandes coisas vêm ao nosso encontro sem que façamos esforços para isso.

Tudo começa no homem, tudo está situado no homem, para o homem, o símbolo torna-se vivo...

Embriaguez e palpação!

Esmurremos o olho do espírito, para que jorrem as formas vivas, como as estrelas dos foguetões!...

1919:

Walter Gropius.

Artistas, destruí as paredes que a pedanteria erigiu entre as Artes, e transformem-se todos em construtores.

Desejem, concebam, realizem todos a Nova Arquitectura. Pintores e Escultores quebrem as barreiras que vos separam da Arquitectura e procurem connosco o fim supremo da Arte; a concepção criadora da catedral do futuro, que compreenderá a Arquitectura e a Escultura e a Pintura».

Gabriel D'Annunzio: 1920 a 1938.

Porque, desde há longa data, as três artes práticas, a música, a poesia e a dança, se separaram, e como as primeiras prosseguiram o seu caminho, no sentido de um superior poder de expressão, enquanto a terceira decaiu, penso que não será mais possível fundi-las numa só estrutura rítmica sem diminuir esta ou aquela característica própria e dominante, que já conseguiu adquirir.

Concorrendo para um esforço total e global, elas renunciaram ao seu efeito particular e supremo, em suma, aparecerão diminuídas.»

As preocupações de Walter Grópius, a respeito da Pintura, Escultura e Arquitectura são as mesmas que fazem reflectir D'Annunzio a respeito da música, dança e poesia. Todas as artes se cindiram em esferas isoladas e autónomas, regidas por leis próprias. Os homens estão também isolados, entregues a si próprios, sem que cada um possa saber da totalidade.

A amarga queixa que Paul Valery escreveu em 1929 iria ter em breve uma curiosa resposta.

Paul Valery — 1929.

«Quanto a nós, não sabemos que pensar das mutações prodigiosas que se operam à nossa volta e mesmo em nós. Poderes novos, problemas novos, o Mundo, nunca soube tão pouco para onde vai.»

Em 6 de Agosto de 1945, o dr. Katsutani revelava para onde tinha ido o Mundo:

Dr. Katsutani — 1945.

«A maior parte dos mortos encontravam-se na ponte ou por debaixo dela. Era de crer que um grande número de feridos tivesse corrido precipitadamente para o rio, na ânsia de beber água e aí tivesse morrido. Vi muitas pessoas ainda com vida a debaterem-se no meio dos cadáveres, enquanto a corrente as arrastava para o mar.

Muitas centenas e até milhares de pessoas lançaram-se à água para fugir aos incêndios e nela morreram afogadas. Mas, o que custava mais a ver eram os soldados. Vi muitos; não sei quantos. Estavam todos queimados desde a cabeça até aos quadris. Nos lugares em que a pele tinha sido arrancada via-se a carne húmida que parecia cheia de bolor.

Rosto é que não tinham. Tudo fora roído pelas chamas. Não se conseguia perceber qual era a parte da frente e a parte de trás da cabeça».

A guerra findara.

Em 1947, vários filósofos renunciaram-se em Genève, para repensarem o homem. Quase unânimemente, consideraram o homem como vítima do pecado da desintegração, da chamada «alienação do homem moderno».

Nesses encontros, disse Berdiaeff:

— Embora a cultura medieval tenha sido mais importante e mais criadora do que durante muito tempo se supôs, as forças criadoras do homem não foram suficientemente livres na Idade Média; estavam obrigatoriamente submetidas ao centro religioso, o que correspondia perfeitamente às crenças do homem medieval. O homem não podia desenvolver completamente as suas forças...

Mas o homem tinha de passar pela experiência da liber-

dade; tinha de experimentar a liberdade em todas as esferas da vida individual e social.

Saindo do mundo medieval, aventurou-se na senda da autonomia de todas as esferas da vida criadora. Conheceu-se então a autonomia da vida social e da cultura, a autonomia do conhecimento, da ciência, da política, da economia, da técnica, da vida das nacionalidades, etc.

Todas estas esferas separadas começaram a evoluir, obedecendo apenas às suas próprias leis.

Autonomia significa precisamente que a lei age no interior de cada esfera particular sem estar subordinada a qualquer centro espiritual unificador.

A própria religião cristã se tornou uma esfera particular da cultura; deixou de ser uma força dominante, foi calcada para os recantos da alma. O cristianismo adaptou-se dificilmente a este processo, que foi necessário para que o homem se pudesse desenvolver enquanto ser livre.

Mas errávamos se identificássemos a autonomia destas esferas separada com a liberdade do homem enquanto ser integral. São as ciências, a política, a economia, a técnica que se tornaram livres, e não o homem que caiu sobre o poder das esferas separadas, livres, e que apenas obedecem às leis próprias.

Ao fim e ao cabo, foi neste terreno que surgiram: O cientismo e o racionalismo, no conhecimento; o maquiavelismo, na política; o capitalismo, na economia; o nacionalismo na vida dos povos; e todas estas esferas se recusaram a submeter-se a qualquer princípio espiritual ou moral.

Foi este terreno igualmente que fez nascer o poderio da técnica — essa técnica que desmedidamente se desenvolveu e que vive segundo a sua desumana lei.

A guerra, que adquiriu um carácter totalitário, tornou-se também autónoma.

O homem, cada vez mais esmagado, caiu na escravidão; tornou-se escravo das esferas autónomas.

Dai, resultou um desequilíbrio, um estado não harmónico do homem. A técnica recusa-se submeter-se a qualquer princípio espiritual e o homem conhece o enfraquecimento da espiritualidade. O próprio homem consentiu em transformar-se num homem técnico.

Para que o homem se possa libertar efectivamente, o poder que a técnica lhe confere devia pressupor uma intensificação da vida espiritual do homem, uma elevação do seu nível moral.

Mas não aconteceu assim. Face ao baixo nível moral das sociedades humanas, descobertas como a bomba atómica, agem automaticamente...

Em definitivo, temos de verificar que a autonomia das esferas separadas conduz dialécticamente à desagregação da individualidade humana, à perda da integridade.

\*

— René Guénon prediz até o fim da nossa civilização: René Guénon — 1946.

...Num mundo tal, não há mais lugar para a inteligência nem para o que é puramente interior...

Assim, não devemos espantar-nos que a mania anglo-saxónica do «sport» ganhe terreno de dia para dia: Ideal deste mundo, é o animal humano que desenvolve ao máximo a sua força muscular; os seus heróis são atletas, mesmo que sejam uns brutos; eles é que suscitam o entusiasmo popular, as suas proezas é que apaixonam as multidões; um mundo em que se vêem tais coisas, caiu com certeza muito baixo e deve estar próximo do seu fim...

...Será verdadeiro que os homens sejam mais felizes hoje do que antigamente, porque dispõem de meios de comunicação mais rápidos ou outras coisas deste género, porque têm uma vida mais agitada e mais complicada?

Parece-nos o contrário, o desequilíbrio não pode ser condição de felicidade. Quanto mais necessidade tem um ho-

mem, mais se arrisca a que lhe falte qualquer coisa, e, por consequência, será infeliz.

A sociedade moderna visa à multiplicação das necessidades artificiais, e, como dizíamos acima, criará necessidades que não poderá satisfazer, porque uma vez que se enveredou por este caminho, será difícil parar, e não existe mesmo nenhuma razão de se parar num ponto determinado...

Trata-se de ganhar dinheiro, pois é isso que permite obter as coisas e, quanto mais se tem, mais se pretende ainda, pois descobrem-se novas necessidades e esta paixão transforma-se na única razão da vida, no fim único da existência.

A conclusão é muito fácil de tirar, sem mais considerações, sem medo de cair em erro, predizer a este mundo, um fim trágico.

\*

George Lukacs, responde eficazmente a Guénon.

Lukacs — 1946.

Toda esta atitude de dimensões e impotência provém, na realidade, simplesmente do facto de o homem estar inteiramente quebrado, desde que, o «CIDADÃO» desapareceu. Gottfried Keller, que tem o sentido do cidadão descreve, sob todos os seus aspectos, o malogro dos homens completamente «isolados» e, por isso mesmo, impotentes.

\*

E, finalmente, uma nova maneira de compreender o homem, como ser individualizado, mas integrado numa consciência colectiva, adivinha-se nas palavras que Marcel Prenaut escreveu em 1947.

\*

Marcel Prenaut — 1947.

Temos a sorte inaudita de viver num tempo em que a técnica pode ultrapassar as necessidades humanas.

É a primeira vez que os homens têm essa sorte; a primeira vez que, em conjunto, podem tentar forjar o seu próprio destino; a primeira vez que, graças ao progresso técnico, podem sensivelmente, em conjunto, ser libertos das elementares necessidades animais; a primeira vez que, juntos, se podem tornar homens verdadeiramente livres das necessidades vitais.

Os que pensam como eu, vêem aí o prelúdio exaltante de uma fase nova, verdadeiramente humana da nossa história; e quaisquer que sejam as suas durações, são felizes por vivê-la.

Mas os outros, os cristãos? Parece-me que se estivesse no seu lugar, também seria feliz por ver aligeirar-se as contingências materiais que até aqui pesavam sobre a liberdade humana, obscurecendo a moral, para a enorme maioria dos homens.

Parece-me que, em vez de ver na técnica assim compreendida a inimiga da minha fé, veria aí o meio de tornar esta mais pura...

Mas, quisessem-no ou não, directamente ou não, e num grau mais ou menos marcado, os lazes da meditação eram fornecidos a esses seres de escol, pelo trabalho desumano dos escravos, do servo ou dos camponeses que La Bruyère e Vauhan nos descrevem dobrados sobre a gleba, arrancando-lhe algumas raízes.

.....

O progresso técnico fornece uma das duas condições actuais da libertação do homem para o pensamento e a cultura.

Quem de vós ousará dizer-se humanista, propondo a tal renunciar?

Falaram os filósofos.  
Agora, falará a Cibernetica.

\*

Diz a Cibernetica:

—Automatização de um trabalho consiste na mecanização das funções mentais.

—Toda a operação que aplica regras constituindo informação única pode ser mecanizada.

\* Não há exagero em dizer que todo o trabalho dos homens pode ser efectuado por máquinas, estando excluído de momento, da extensão da palavra trabalho, a criação artística e a construção de «modelos filosóficos», científicos ou dialécticos.

\*Do ponto de vista técnico, a automatização permite:

—Um trabalho mais preciso;

—Uma redução do número de peças falhadas;

—Uma fabricação impossível doutro modo.

\* Do ponto de vista financeiro, permite:

—Redução dos investimentos imobiliários;

—Aumento dos investimentos em máquinas;

—Redução dos «stocks» de produtos meio fabricados;

—Redução do número de operários empregues e, por consequência, do montante dos salários.

\* Do ponto de vista humano:

—Supressão do trabalho monótono, tal como o trabalho em cadeia e consequentemente aumento do nível intelectual do pessoal empregue.

\* Do ponto de vista social:

—Uma redução do número total de horas de trabalho humano;

—Acréscimo das riquezas disponíveis para o conjunto dos «cidadãos».

●

Cada um disporá então de descansos de longa duração.

Contudo, o Congresso da Associação Internacional de Cibernetica de 1957 decidiu que a automatização se fizesse prudentemente em todo o Mundo, para não criar de repente uma situação de desemprego geral, devendo a transformação operar-se organizadamente e progressivamente.

●

Falou a Cibernetica.

De facto, a evolução da técnica permite desde já prever uma ampla democratização do tempo de lazer e uma ampla democratização da cultura.

No impasse em que nos encontramos presentemente, caracterizado pela consciência de só ser possível atingir esse mundo de lazer, conforto e cultura, através da noção de ser o trabalho de cada um, necessário ao todo de que faz parte, o Artista, traído por uma burguesia que o honrara e acarinhara enquanto pintava as suas imagens preferidas, viu-se por ela segregado, entregue ao seu mundo de criações, que a burguesia não quer, não corresponde, não compra. O artista, homem desnecessário, fabricante de supérfluo, além de segregado dum burguesia que já não representa para si uma cultura ou uma civilização, vê o seu isolamento estender-se até à sua técnica. Ele tem além da necessidade de comer sem «trabalhar», tem de inventar a sua técnica própria; já não possui um ofício.

Assim, o artista moderno, filho de uma burguesia que o enjeita e que se desmorona nas suas estruturas, está nu e desarmado, perante um futuro que se adivinha, em que todos os homens, artistas incluídos, são necessários uns aos outros, para que todos possam gozar aquilo que de melhor a técnica oferece.

Um homem que pode parar para contemplar. Nesse mundo utópico, o artista integrar-se-á como ser operacional no todo de que faz parte, fornecendo «Aquele Suplemento de Alma» como disse Bergson, que a sociedade futura necessitará...

Ou talvez não necessite, o que me entristece terrivelmente...

Vejo-me assim obrigado a debruçar-me na janela que dá para o futuro.

\*

Predizer o futuro envolve riscos grandes e, todos os anos, profetas são lançados no descrédito, pelo desmentido das suas profecias.

Contudo, é um risco que vale a pena correr, sobretudo se se tomam as devidas precauções, pesquisando no presente as linhas gerais da evolução de certos fenómenos, extraindo daí algumas conclusões também muito gerais.

Com as devidas cautelas, e com os necessários erros, ao pensarmos o nosso futuro, estamos em certa medida a determiná-lo.

Assim, acontece que ao analisar-se o excedente demográfico numa cidade, verifica-se, por exemplo, que 28 por cento das pessoas não têm casa própria. Verifica-se que esse excedente provém, por exemplo, da emigração de populações rurais que abandonam os trabalhos dos campos e se concentram nos arredores da cidade. Verifica-se que é possível estabelecer uma curva da emigração e relacioná-la com as curvas de mecanização do trabalho agrícola e a da industrialização do País. Verifica-se por outro lado, estatisticamente, que a industrialização e a mecanização da mão-de-obra permitem maior capacidade aquisitiva por cabeça e assim, o total da curva de consumos de energia e matérias-primas eleva-se, obrigando a planejar novas formas de aproveitamento das energias existentes e a planejar novos recursos extractivos de matéria-prima, inventando novas técnicas para extrair o ferro de maiores profundidades do solo, por exemplo.

Tornam-se necessários mais técnicos que possam abordar estes problemas e dar-lhes solução.

Tornam-se portanto necessários mais amplas possibilidades de ensino, e mais extensos programas de ensino.

Por aqui se vê que a análise de um problema num determinado lugar e num determinado tempo obrigam a estabelecer planos para o futuro e portanto determinam a evolução de certos sectores da vida social para um futuro mais ou menos próximo.

Em todo o Mundo, sábios, engenheiros, economistas e políticos deitam as contas às necessidades do homem do futuro, e contam avidamente os recursos de que dispõem hoje, não vá faltar qualquer coisa aos seus netos.

Medem a quantidade de solo arável em todo o Mundo, e calculam a que haverá daqui a vinte anos. Medem quanto se come no Mundo e calculam quanto se comerá daqui a vinte anos. Quanto ferro há e onde o hão-de ir buscar em 1984.

Quantos litros de petróleo ainda temos, quanto vivemos, quantas casas precisaremos, quanta energia gastamos, quanta gastaremos, quanto espaço temos, quanto teremos, quanto trabalhamos, quanto trabalharemos.

Ninguém calculou quanta Arte temos e quanta Arte teremos daqui a trinta anos.

Ninguém o pode calcular.

Contudo, no saldo final das contas, profetizam para daqui a trinta anos a semana de três dias de trabalho, uma vida mais longa, menos doença, maior raio de acção «per capita», e uma ampla democratização da cultura.

Daqui a trinta anos, os nossos netos terão quatro dias de lazer por cada semana, quatro domingos...

Um fenómeno novo na História Moderna, caracteris-

tico dos nossos dias, permite-me, ao analisá-lo, supor com certo optimismo, a integração da actividade artística na vida normal das sociedades do futuro próximo.

Chama-se esse fenómeno, URBANIZAÇÃO.

É ela a janela para o futuro.

Por toda a parte, nos países tecnologicamente mais evoluídos, as cidades sufocam.

Antigos centros comerciais atrofiam-se por congestões de tráfego. Campos de aviação multiplicam-se e são engolidos pelo avanço das franjas da cidade. A água escasseia; o gás não tem pressão. Grandes massas humanas somam-se todos os anos aos excedentes populacionais em habitação.

Boston, Nova York, Filadélfia, Baltimore, soldaram-se entre si, constituindo uma galáxia de cidades galáxias.

Por toda a parte, nascem cidades satélites duma cidade-mãe.

Lisboa estende quatro dedos gigantescos em direcção a Cascais, Sintra, Loures e Vila Franca.

Cidades dormitório como Amadora, Almada, Sacavém, vêem surgir ao seu lado Chelas e Olivais.

Estocolmo desdobrou-se em Vallinsky.

Moscovo projecta a construção de Sputnik, a 40 quilómetros da cidade-mãe.

Tóquio estuda a possibilidade de uma cidade satélite, no mar, por falta de espaço.

A administração francesa pensa criar 25 cidades em coroa, a 15 quilómetros de Paris, de 20 000 a 150 000 habitantes.

Todos os anos, pelo Verão, milhões de pessoas, vindas de pontos do Mundo onde escasseia o sol, deslocam-se para os países que o possuem, criando graves problemas de alojamento.

Um enxame de técnicos, sociólogos, economistas, engenheiros, arquitectos, debruçam-se como abelhas, em volta do cortiço, nos planos de uma nova cidade satélite.

A profissão de arquitecto aglutina várias esferas de especialização.

Projectar uma célula habitacional, com centros comerciais, praças de comércio, zonas de convívio, parques infantis, circulações, exige a colaboração de vários técnicos. O arquitecto coordena os dados e finalmente, procura que o conjunto seja belo ou, pelo menos, agradável.

Ao procurar o belo, o agradável, ao procurar caracterizar um espaço, deparam-se ao arquitecto problemas que embora não constituam inteiramente novidade, apresentam contudo características especiais pela vastidão e pela multiplicidade de aspectos.

Do mesmo modo que o URBANISTA não projecta cada um dos edifícios que entende serem necessários a um determinado planeamento, também o arquitecto projectista não projecta em geral os desenhos dos pavimentos, a modelação particular do terreno, um miradouro ou um caminho de peões, enfim, um número determinado de casos em que o artista plástico pode realizar com maior eficácia e melhores resultados, a caracterização final de certos continentes ou intenções desejadas.

Aliás, penso que o artista plástico, embora atendendo às expressões particulares de cada arquitecto, ao realizar trabalho numa urbanização, encontra-se mais ligado ao urbanista do que ao projectista.

Assim, expressas pelos urbanistas determinadas intenções a respeito de um passeio de peões, por exemplo, recorre-se ao artista plástico que deferirá essas intenções, ambientando o espaço, cobrindo de músculos o que até aí era esqueleto.

Ao planejar uma urbanização, o urbanista procura dar resposta às necessidades vitais de um conjunto humano, acabando por formar um conceito de homem e de homem

em sociedade. O artista, informado desse conceito, enquadra-se nele, sentindo que a expressão do seu particular psíquico, interessa aquele conjunto, é parte integrante da realização concreta de um conceito de homem e de homem em sociedade.

Assim, os pintores, escultores e arquitectos reúnem-se, de novo juntos no mesmo local de trabalho, concebendo juntos a cidade nova, duma sociedade que juntos imaginaram.

Por circunstâncias históricas e sociais, começam hoje a ensaiar os primeiros passos de uma integração, sob a égide do URBANISTA.

Se, ao longo da História, as pesquisas espaciais da arquitectura, pintura e escultura, se interinfluenciavam, na urbanização essa interinfluência é imediata, é coincidente no tempo e procura ser coincidente no Espaço.

O urbanista, ao planear a cidade satélite, procura dar resposta a um conjunto de necessidades do homem de hoje, e também, prever para o futuro próximo, as suas novas necessidades.

Nas necessidades de hoje, devemos já considerar, as necessidades de gozo estético. É uma necessidade tão séria, como a necessidade de parques infantis ou outra qualquer.

A criação artística, sendo necessária, encontra grandes espaços para se expandir, formas variadas para se exercer. Esses, são, de antemão, concebidos em conjunto, em simultaneidade.

Um conjunto de 50 esculturas, ao longo de uma alameda, estava pressuposto na concepção do conjunto espacial de que a alameda com as esculturas fazia parte. Essas 50 esculturas estarão integradas num espaço, um espaço URBANO, e não integradas na arquitectura. Falarão a sua linguagem própria. Terão a sua mensagem individual, a sua substância escultórica peculiar.

Uma sucessão de muros constituirá o suporte de várias pinturas murais, constituindo uma ampla zona pintada, em vários planos, e em vários níveis, climatizando um espaço, e recriando-o.

Este critério de necessidade, ainda não é suficientemente extenso, para permitir que, no exemplo anterior, se construam os muros somente para servir de suporte a pinturas murais, e que as pinturas murais existam num espaço que não tem finalidade utilitária:

Hoje, esses muros, serão muros de suporte de terras, e essas terras conterão, por exemplo, um parque infantil em vários níveis.

Essas terras terão que ser remodeladas, esculpidas pela «buldozers» de forma a criarem o espaço adequado às crianças e não esculpidos com uma intenção de integração plástica.

Precisamente, pelo facto de hoje ter de aceitar um condicionamento utilitário a esses muros pintados, antevejo a possibilidade de amanhã modelar um terreno, construir muros, pintá-los, sem uma finalidade utilitária, mas sim, por necessidades unicamente estéticas, ou mais claramente, antevejo a possibilidade de fazer arte URBANA pela arte urbana.

As limitações que encontro hoje no meu trabalho, que dificultam a realização plena da integração das artes nos espaços urbanos, constituem a minha janela do presente para o futuro.

Por ela, vejo um tempo em que teremos possibilidades reais de realizar arte integrada.

Por esta janela feita de escolhos e limitações, entra o vento prazenteiro, da semana com quatro domingos, de homens mais cultos, com menos pressa, menos automáticos.

É provável que, nesse tempo, os meus netos, se forem artistas, mandem retirar e desfazer as minhas modestas tentativas de realizar arte integrada nos espaços urbanos, e realizem de facto, a integração dos espaços arquitectónicos escultóricos e artísticos, num espaço único e magnífico, sem a mais leve hesitação. É provável que se riam de termos pensado que, desenhar um banco de jardim muito bem desenhado, muito cómodo, todo vermelho, é fazer arte integrada; que se riam de não termos percebido mais cedo que o terreno, o solo, pode ser esculpido com as «buldozers» escavadoras.

Mas eu também me rirei dos meus netos artistas, se eles gastarem os seus belos quatro domingos a matarem-se uns aos outros com superbombas, em vez de realizarem a síntese dos espaços das três artes.

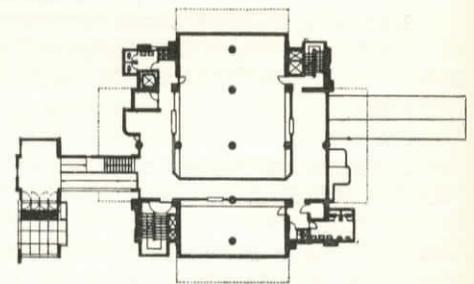
Para terminar:

Se ainda estão à espera que eu vos diga quais são as «propriedades do espaço» ou quais são os «Abre-te Sésamo» para que uma peça de escultura integre o seu espaço num outro espaço impecavelmente, direi: não esperem mais; isso é tarefa da criação artística. É um dom. Ainda não foi possível elaborar o cartão perfumado respeitante à criação artística e entregá-lo depois a um cérebro electrónico para integrar na perfeição os espaços deste mundo e do outro.

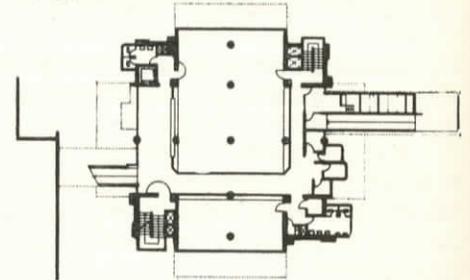
## O MUNICÍPIO DE TATEBAYASHI (Japão)

arq. Kiyonori Kikutake e sócios

The Japan Architect, Nov., 1963.



2nd floor / office entrance hall



1st floor / office

Plantas do 1.º piso (escritórios) e do 2.º (vestíbulo e escritórios).

O progresso na arquitectura moderna não pode ser conseguido através da mera indução e dedução. Os problemas actuais da construção devem ser encarados num contexto progressivo e metódico. Tanto no edifício de escritórios Izumo Shrine como no Município de Tatebayashi, os nossos problemas foram os mesmos — prever alterações funcionais num espaço limitado.

Os quatro pilares do edifício de Tatebayashi suportam as lajes dos oito pisos superiores. Embora tivesse sido encarada a hipótese inicial de uma estrutura inteiramente metálica de aços de alta tensão, foi abandonada por motivos económicos preferindo-se a estrutura de betão armado.

O edifício que serve uma pequena cidade de cerca de 50 000 almas, foi implantado numa colina artificial para satisfazer os desejos da população de que dele se desfrutasse uma vista tão extensa quanto possível da região; por outro lado, o próprio edifício é visível de qualquer ponto da cidade, cons-

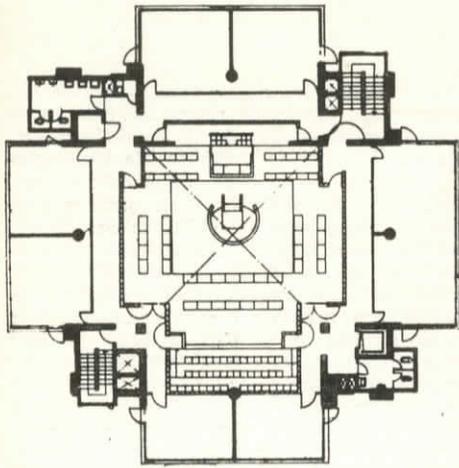
tituindo o símbolo orgulhoso do seu progresso.

Pretendeu-se, de facto, que ele fosse o núcleo de uma cidade em expansão, em vez de um elemento tranquilo na silhueta antiquada da cidade. A influência de Tóquio, distante apenas uma hora por estrada, é cada vez maior, e naturalmente os naturais de Tatebayashi desejam preservar algo do seu actual modo de vida. Por isso, da colina dominante onde se encontra, ele é o símbolo vivo da cidade.

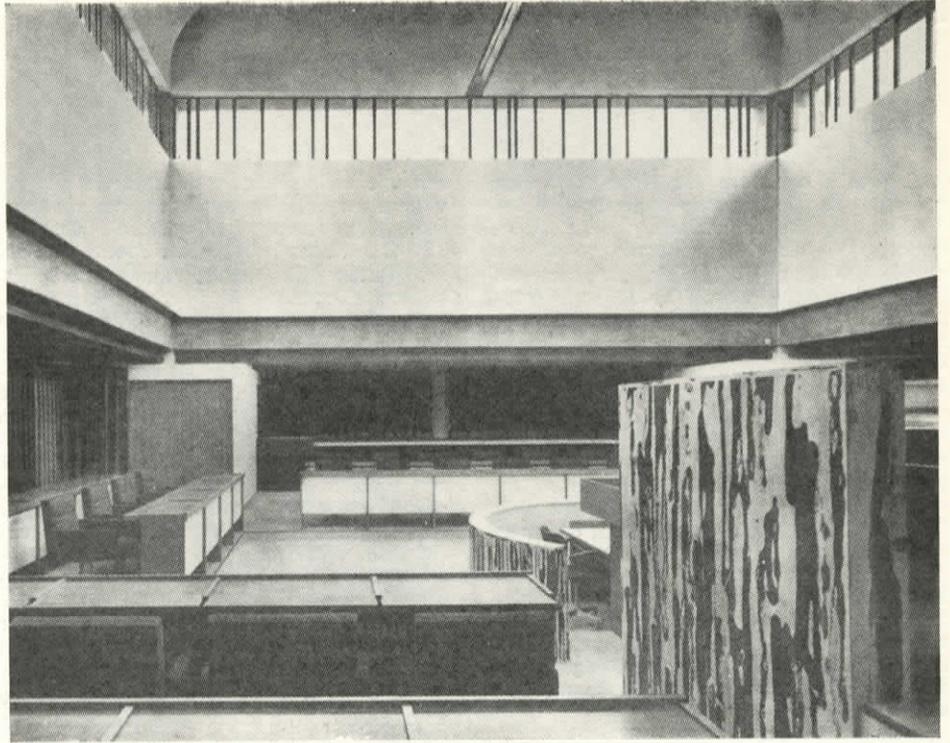
Por causa do perigo dos abalos de terra, a estrutura não poderia ser de madeira, num edifício com este número de pisos, sendo necessário optar pelo betão armado. Condicionamentos técnicos deste tipo são necessários para o progresso da arquitectura moderna.

(Extracto do texto de Kiyonori Kikutake que acompanha a publicação do projecto).

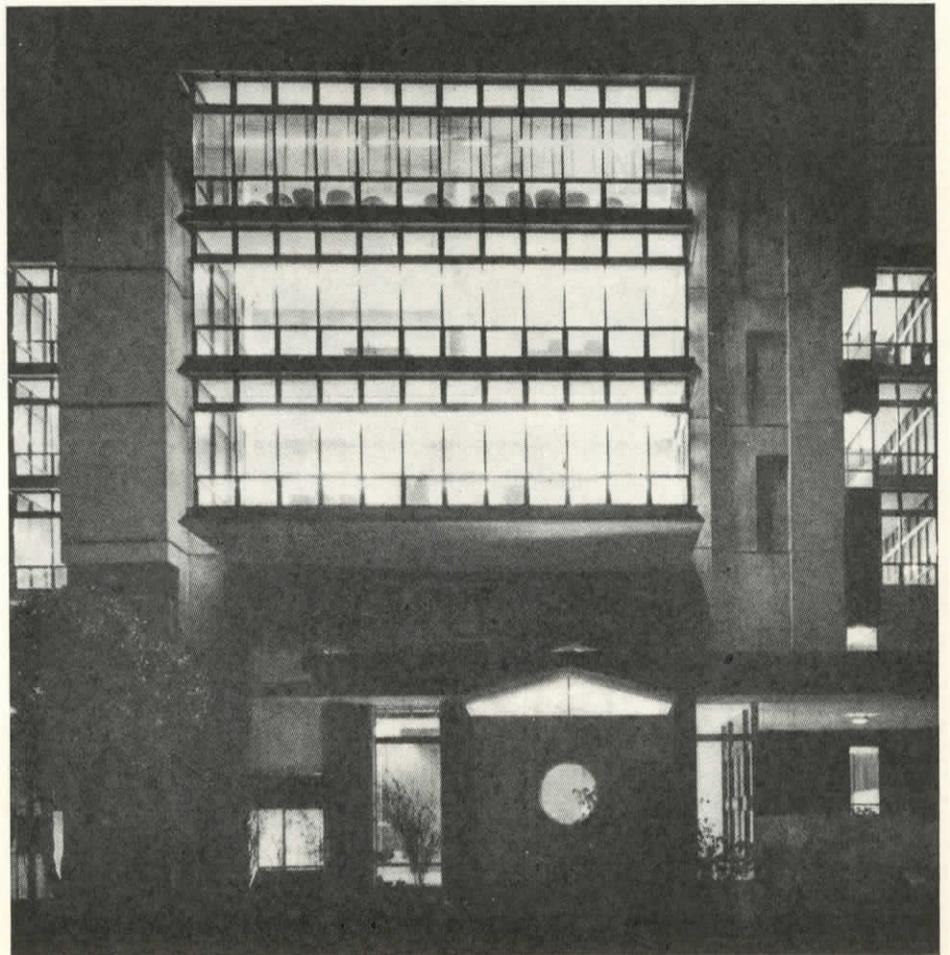




Planta do 5.º andar (sala das sessões) e aspecto parcial da mesma sala.



Vista nocturna da entrada principal.



Este edifício foi construído como nova casa consistorial da cidade de Tatebayashi, situada no meio da mais extensa planície do Japão, país de montanhas. Em vista da sua situação central na planície de Kanto, que está por sua vez situada no centro do Japão e que se modifica dia a dia, em virtude da rápida industrialização, o arquitecto projectou-o tendo presente que o novo edifício deveria ser suficientemente amplo para fazer frente ao desenvolvimento e expansão urbana locais, além de estar provido de uma organização apta a prestar serviços às terras próximas, como base urbana de interesse regional.

A sala das sessões, símbolo do palácio municipal, localiza-se no piso superior, por se considerar que não exigirá maior espaço no futuro, mas os serviços públicos e arquivos foram considerados no projecto como espaços ampliáveis. Para o arquivo admitiu-se a construção no futuro de um pavilhão separado e para os locais onde se atende o público foram considerados locais de ampliação no segundo e terceiro pisos, contíguos aos previstos na primeira fase do projecto.

# ESCOLAS URBANAS NOS ESTADOS UNIDOS

ARCHITECTURAL FORUM, NOV., 1963

Enquanto o Estado de Nova York faz atrasar o relógio impondo projectos-tipo inferiores nos distritos escolares rurais e suburbanos, as coisas têm melhorado na própria cidade de Nova York. Pela primeira vez, desde há muitos anos, FORUM pode mostrar um número considerável de escolas urbanas — construídas ou projectadas — que são verdadeiras fortalezas da inteligência em vez de penitenciárias do espírito.

É tempo, de facto, de tratarmos dos prementes (e deprimentes) problemas postos pela escola urbana: na cidade de Nova York, depois de uma década de construção intensiva, um terço das escolas em uso têm mais de 50 anos de existência — e algumas das mais recentes têm pouco mais espírito ou dignidade que uma estação de serviço. Em Chicago, todas as escolas públicas eram projectadas por burocratas (em vez de arquitectos independentes) até há oito anos atrás; desde então a política mudou e alguns dos primeiros resultados positivos serão mostrados nas páginas seguintes.

O desenho deplorável de muitas das escolas urbanas, no passado, é apenas um sintoma das graves enfermidades que atacam as nossas grandes cidades. Tome-se como

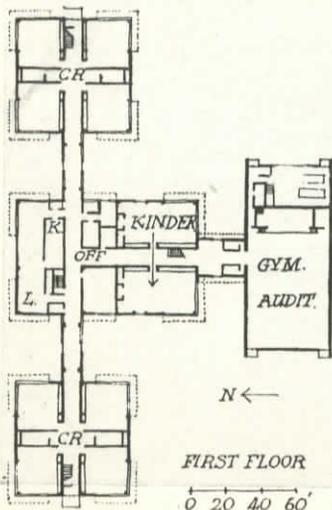
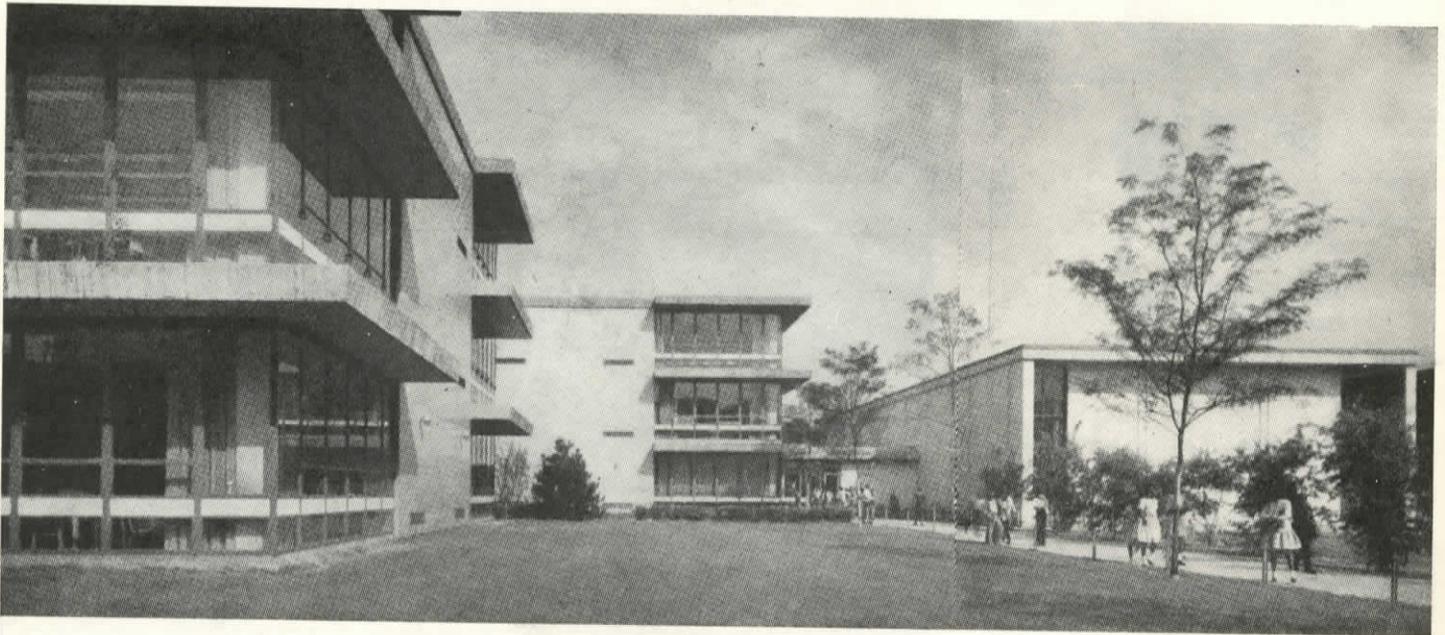
exemplo os incríveis vandalismos de que são vítimas os edifícios escolares: no ano passado, em Nova York, foram quebrados 181 680 vidros nas janelas dessas escolas! Se tivessem sido apenas algumas centenas, tal seria imputável a simples brincadeiras, mas este número não deixa dúvidas quanto ao baixo nível dos «brincalhões».

Quando os jovens são tão rudes (eles também provocaram 122 fogos nas escolas de Nova York) os mais velhos refugiam-se em atitudes resignadas. Por exemplo, o departamento escolar de Nova York «recomenda» agora que as novas escolas não tenham painéis de vidro com perímetros superiores a 90 polegadas (dimensão que resulta em envidraçados, por exemplo, de 15 por 30) — dimensão máxima de trabalho para um operário não sindicalizado. Contudo, mesmo isto não impediu alguns bons arquitectos de produzirem uma série de poderosas e belas paredes de betão e vidro.

Que explica esta reparação dramática de uma arquitectura digna nas nossas escolas cubanas? Das três razões principais, a primeira é de ordem social; a necessidade desesperada de atacar rapidamente os sintomas de uma educação pública urbana extre-

mamente doente. A segunda é arquitectónica: a existência de novas técnicas construtivas e de utilização do betão armado. Depois de quase duas décadas de fascinação hipnótica pela esbelteza das estruturas metálicas e da transparência dos grandes painéis de vidro, muitos arquitectos de nomeada têm projectado nos últimos anos edifícios maciços, por vezes de formas primitivas e poderosas num material ainda olhado com desdém no campo da construção civil — o betão armado. A terceira condição que parece encorajar uma poderosa arquitectura escolar nas nossas cidades é um assunto de finanças municipais: a relação vital entre a previsão de escolas e a renovação urbana. Sem escolas para as crianças não é possível reter as famílias nas zonas centrais, não pode haver uma verdadeira regeneração urbana; e, inversamente, o próprio processo de renovação pode ajudar a construir as escolas, como aconteceu com a de Edward Stone.

O que é importante é que destas necessidades e realizações resultaram já alguns bons edifícios para as crianças da cidade. A guerra da arquitectura ainda não foi ganha nos distritos mais antigos das nossas cidades, mas apenas começou. Contudo, podemos falar já de algumas vitórias.

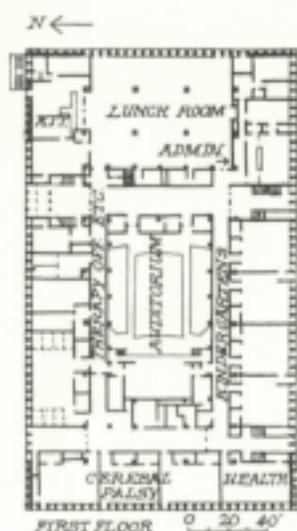


## ESCOLA ELEMENTAR ANTHONY OVERTON, CHICAGO

arq. Perkins & Will

Esta é a última obra da equipa Perkins & Will autora da célebre escola de Crow Island. Larry Perkins descreve-a como «Crow Island trazida para a cidade e plantada...».

Enquanto muitas das últimas escolas urbanas se articulam sobre um pátio interior, esta abre-se para o exterior. «Nalguns casos a vista não é muito bonita — diz Perkins, filosoficamente — mas é viva, autêntica, mudando com o sol, as nuvens e a poesia. É dos que nela vivem e é real. Pode ser apreciada, detestada e talvez ajude a mudar as coisas».

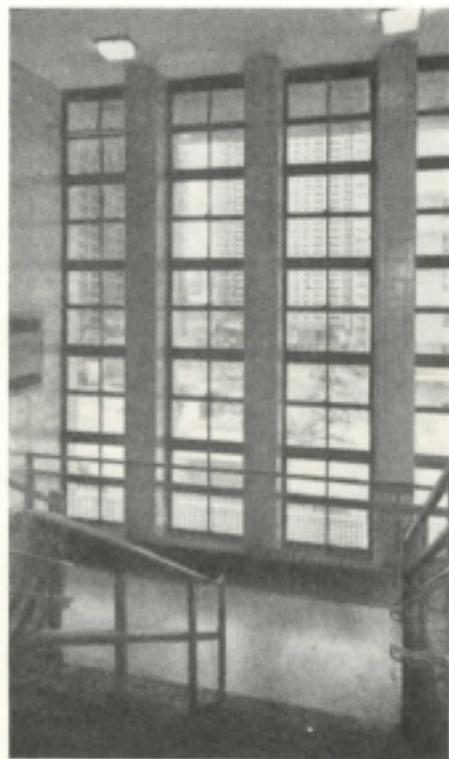


**ESCOLA PÚBLICA 199, MANHATTAN, NEW YORK**  
 arq. Edward Durrell Stone

Este é um dos edifícios mais vigorosos de Edward Durrell Stone, formal, mas não amaneirado. Contra um fundo de blocos de habitação de fachadas confusas, permanece livre e claro, testemunho da dignidade, seriedade e rigor da educação. Os pilares de tijolo que compõem as suas fachadas estão calmamente proporcionados. A grande sombra produzida pelo alongamento da laje de cobertura sobre as fachadas estabelece uma faixa de separação entre esta construção genuína e as caixas de habitação que a rodeiam. A única surpresa é que não se trata

de uma escola secundária mas de uma escola elementar (com uma frequência de 1091 crianças!). Ao procurar, e conseguir, uma qualidade de permanência para o edifício, Stone foi talvez demasiado rigoroso com os mais jovens.

A articulação da escola é simples. O auditório, de grandes dimensões, fica no centro, e o ginásio e o refeitório, no lado nascente abertos para o exterior por uma parede de vidro. Em volta destas peças dispõem-se três andares de salas de aula.



## RECTIFICAÇÃO

Na legenda que acompanha a litografia de Vespereira reproduzida no n.º 81 de «Arquitectura» deve efectivamente ler-se — «Marimbeiros de Zavala», 1957.

## EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS

Entre outras realizaram-se as exposições de João Vieira, Menez e Júlio Resende na Galeria Divulgação e de Humberto Lebroto na S. N. de Belas-Artes.

## EXPOSIÇÕES COLECTIVAS

Na Galeria Gravura, realizou-se uma exposição de gravuras da colecção de Manuel Cargaleiro que reuniu obras de Vieira da Silva, Bazaine, Friedländer, Bryen, Szasz, Atlan, Bissière, Bonni, Pillet, Arp e P. Charlot.

Na Galeria Época, realizou-se uma exposição de paisagens sobre terras de Lisboa.

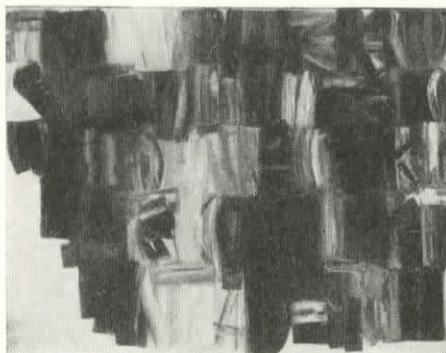
## LIÇÕES SOBRE GRAVURA

No auditório da Fundação Gulbenkian realizam-se três conferências, ilustradas com projecções, sobre gravura contemporânea, pelo pintor-gravador Hayter que dirigiu, igualmente com o patrocínio daquela instituição, um seminário sobre gravura na Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses. Integrada no referido seminário realizou-se uma exposição didáctica que reuniu obras de 27 artistas representativos de tendências actuais da gravura. Reproduzimos neste número de «Arquitectura» trabalhos de J. Wolsely e E. Zanarte.

## SALÃO DA PRIMAVERA

Na Sociedade Nacional de Belas-Artes teve lugar o 60.º Salão da Primavera que reuniu treze trabalhos de dez artistas. Transcrevemos alguns dos comunicados tornados públicos na Imprensa e cuja selecção representa o ponto de vista perfilhado por «Arquitectura» nas diversas questões derivadas da realização do aludido Salão. Entende-se, em última análise:

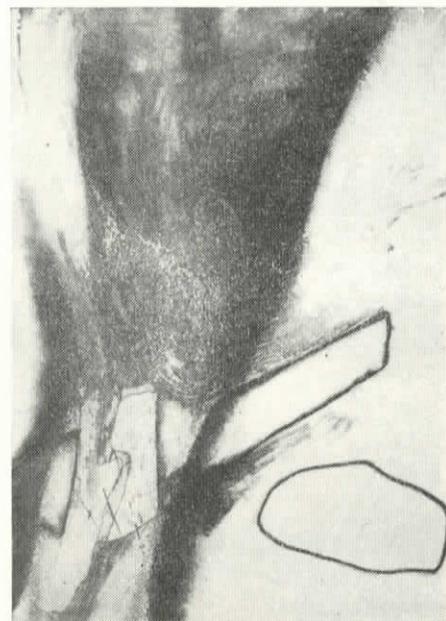
- 1.º — Que pode discordar-se do critério que presidiu à selecção das obras expostas (o caso de Barret terá sido o mais discutível) mas que é justo sublinhar a coragem e a isenção com que o Conselho Técnico procurou definir caminhos válidos para a «Casa dos Artistas».
- 2.º — Que o Conselho Técnico — cuja constituição é tão exemplar quanto pôde ser nas circunstâncias — exerceu legitimamente a sua acção e que alguns dos «protestos» pu-



«Maris» — Óleo de João Vieira (Gal. Divulgação).



«Algarve» — Óleo de Menez (Gal. Divulgação).



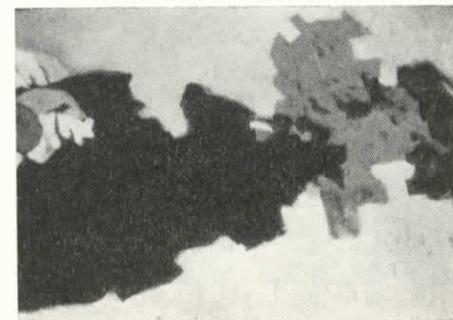
Enrique Zanarte — «Rencontre» (Gal. Divulgação).



«Isolamento» — Pintura de Júlio Resende (Gal. Divulgação).



Pintura de Humberto Lebroto. Exp. na S. N. B. A.



«Maravilha-te, memória» — Pintura de Carlos Calvet (Gal. Divulgação).

blicos que determinou contrariaram a ética profissional, visto que os concorrentes se submeteram ao júri de livre vontade e sem protesto prévio.

3.º — Que a pobreza do Salão resulta, também, do facto de numerosos artistas — entre os quais a maior parte dos membros do Conselho Técnico — não terem enviado trabalhos.

4.º — Que o «Salão de Recusados» se justificava excepcionalmente — a fim de se averiguar publicamente se existia correlação entre o elevado número de obras recusadas e a sua má qualidade oficial — mas que deveria ter sido organizado de tal modo que realizando-se dentro da própria «Sociedade», por tolerância da Direcção, não resultasse, como resultou em oposição declarada ao próprio espírito que ditou as determinações do Conselho Técnico.

## PARECER DO CONSELHO TÉCNICO

Eleitos em Assembleia Geral em 27 de Janeiro de 1964, os membros do Conselho Técnico tomaram posse e entraram em funções em 16 de Abril de 1964, cabendo-lhes como primeira missão a apreciação dos trabalhos já entregues para o anual Salão da Primavera.

Nessas condições, o Conselho Técnico absteve-se de dar qualquer orientação especial ao Salão, e, sem discutir princípios estéticos, limitou-se a empregar um critério qualitativo, baseando a selecção das obras no exame da sua realização, relativamente aos diversos propósitos dos autores.

Apreciando simultaneamente a proposta estética, o seu resultado, os metos plásticos de que o autor se serviu e o respectivo nível de execução, o Conselho Técnico foi levado, por maioria, a recusar 136 trabalhos de pintura, de 50 autores, e 11 trabalhos de escultura, de 6 autores, aceitando consequentemente 11 pinturas e 2 esculturas, de um total de 10 artistas, de tendências estéticas diferentes e até antagónicas.

Ao lembrar os Salões da Primavera que nos últimos anos têm sido levados a efeito, não parece ao Conselho Técnico que possa ser considerado exagerado o rigor com que entendeu, em comum acordo e responsabilidade dos seus membros, conduzir o seu trabalho de selecção. Ninguém mais do que os membros do Conselho Técnico lamenta que os resultados tenham sido numericamente tão limitados. Esse facto representa sem dúvida, em grande medida, uma situação criada pelo desinteresse de muitos dos mais válidos artistas portugueses pelas exposições colectivas da S. N. B. A., situação que, perante a experiência deste Salão de 1964, e do choque que ela possa trazer, todos esperamos, artistas e

público, venha a modificar-se em breve.

O Conselho Técnico está disposto a cumprir o seu dever, trabalhando nesse sentido, e preparar um novo plano de salões que possam vir a preencher a sua indispensável e iniludível função pedagógica, para bem da cultura portuguesa — dando possibilidade de expor aos artistas de todas as tendências contemporâneas que, em conjuntos afins, se exprimam a um nível positivo.

Lisboa, 25 de Abril de 1964

## OS MEMBROS DO CONSELHO TÉCNICO

Artur Bual  
Fernando Conduto  
João Abel Manta  
Jorge Vieira  
Luís Dourdil  
Querubim Lapa  
Sena da Silva  
Vespeira

## UMA CARTA

Transcrevemos a carta enviada pelo pintor Espiga Pinto a propósito do Salão dos Recusados:

Recebi o convite para a inauguração da exposição das obras recusadas ao 60.º Salão da Primavera, o que muito me surpreendeu.

Ora, todas as obras enviadas ao 60.º Salão da Primavera, só nesse Salão poderiam figurar.

Estranhei também que o meu nome figurasse na comissão que organizou esse Salão de recusados (conforme tomei conhecimento através do jornal «Diário de Lisboa») sem que tivesse sido consultado para tal.

Por isto, passo a expor:

Sendo o conselho técnico eleito pelos sócios e não tendo que justificar o seu parecer sobre a selecção dos trabalhos enviados, não tem razão de existência a exposição das obras recusadas.

A não ser que:

Todos os membros do conselho técnico, todos os autores das obras recusadas e o presidente da Sociedade Nacional de Belas-Artes acordassem na realização de tal exposição.

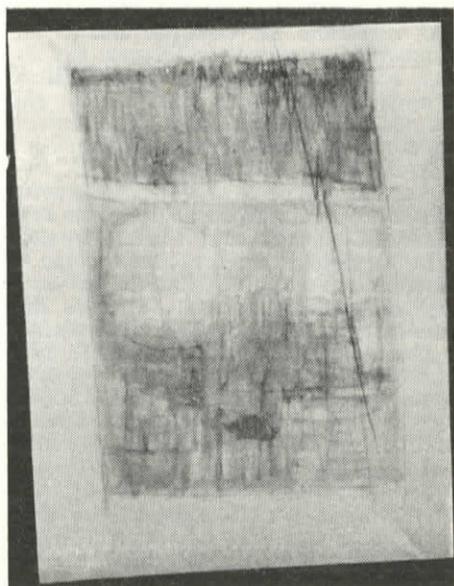
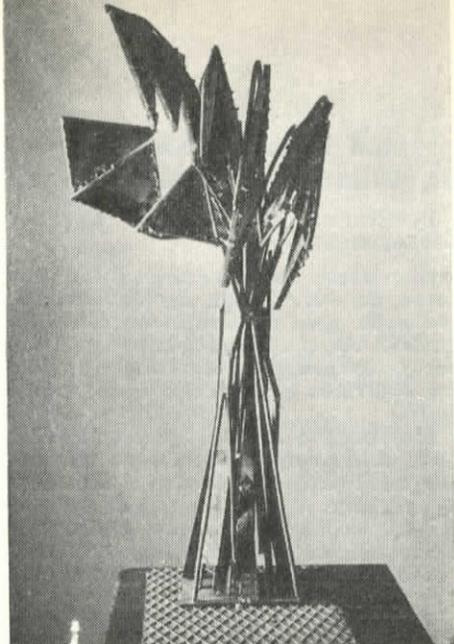
Para que isto acontecesse era necessário que fosse solicitada antecipada e oficialmente a opinião de todos os recusados. O que não aconteceu.

Pois:

A comissão que pediu a organização da exposição das obras recusadas, não entrou em contacto com todos os seus colegas recusados.

Espiga Pinto

- 1 — Escultura de Artur Rosa (Salão da Primavera).
- 2 — António Sena (Salão da Primavera).
- 3 — Pintura de Joaquim Rodrigo (Salão da Primavera).
- 4 — Pintura de Hogan (Salão da Primavera).



1

2

3

4

## UM ESCLARECIMENTO DA DIRECÇÃO DA S. N. B. A.

Publicaram os jornais o seguinte comunicado:

Em virtude do interesse suscitado em torno do «60.º Salão da Primavera», realizado pela Sociedade Nacional de Belas-Artes, a Direcção sente-se no dever de esclarecer publicamente os factos ocorridos a propósito dessa exposição.

Promoveu a Direcção, tal como nos anos anteriores, a realização do Salão da Primavera, tendo o Conselho Técnico da S. N. B. A., órgão oficialmente reconhecido para o efeito, seleccionado os trabalhos apresentados, em cumprimento do estabelecido nos Estatutos.

Foi com surpresa que a Direcção tomou conhecimento dum tão grande movimento gerado à volta desta exposição, em que as próprias notícias se anteciparam aos factos e que nem sempre corresponderam à verdade.

O resultado da selecção das obras apresentadas e que deu origem a todo esse movimento de interesse, reflecte a opinião da massa associativa, que em Assembleia Geral, significativamente, votou no actual Conselho Técnico.

A Direcção, solidária com o Conselho Técnico e suas decisões, competia promover a realização do Salão da Primavera de acordo com a selecção feita.

Contudo, por se ter reconhecido a existência de um movimento no sentido de se realizar um «Salão de Recusados», com o fim de demonstrar a pertinência do critério seguido pelo Conselho Técnico na selecção das obras apresentadas, entendeu a Direcção, por estar certa da sua conveniência, autorizar a título excepcional a realização dessa exposição.

Com esta atitude, julga-se ter não só facultado o esclarecimento do público, mas também demonstrado que a Direcção não receava expor publicamente as obras recusadas, seguindo uma linha que pensa ser timbre de atitudes anteriormente assumidas perante os movimentos de opinião existentes na Sociedade.

### BARRISTAS E IMAGINÁRIOS

Na Galeria Divulgação realizou-se uma exposição de arte popular, organizada com a colaboração das Associações de Estudantes. Transcrevemos do catálogo respectivo a apresentação de E. Sousa.

O que é a arte popular? Qual a origem desta importante manifestação do pensamento e do sentir, mais ou menos espontâneos, das populações rurais (pots que nos referimos sobretudo a estas)?

Têm-se aventado várias hipóteses. A mais célebre, talvez, fala de criação espontânea. É a tese folclórica: «é um produto do romantismo, porque se funda na ideia romântica do povo criador» (Rodrigues Lapa). São célebres as teses de Gaston Paris, e importantíssimos os estudos — dele e doutros — sobre as «festas de Maio». Independentemente do problema da originalidade criadora da arte popular, as «festas de Maio», e de um modo geral os ritos primitivos (ritos imitativos e encantamentos), auxiliares da germinação, propiciadores mágicos da fertilidade — contam-se entre as motivações da arte popular. E ainda hoje é possível verificar a sua presença, mesmo quando se perdeu o significado original.

Mas a arte popular tem outras motivações e determinantes. E em primeiro lugar, há que considerar as suas relações com aquilo a que chamaremos arte culta ou erudita. Entre uma e outra as permutas são constantes. Mas, de um modo geral, enquanto a arte culta se refere a um arquétipo de beleza, a cânons formais, a arte popular é acima de tudo expressiva. Ao «geral prefere o particular, à harmonia a força, e à beleza o carácter» (Claude Roy).

Mas não será melhor conhecer, primeiro e directamente o povo, realmente criador (quaisquer que sejam as influências e as determinações) e, também, sofredor? De certo modo, é cada vez mais isso — observação e experimentação — que orienta a moderna etnologia. Conhecendo-o pelo cinema, e por vocação pessoal talvez, o meu interesse pela arte popular é antes de mais nada humano. Neste contexto, interessa-me saber quem são e como são os barristas e os canteiros que ainda hoje — apesar de tudo — lá vão persistindo (talvez até forçados por razões bem alheias a qualquer necessidade estética pura; a serem originais e genuínos artesões, ou mesmo artistas.

Nesta tarefa estou — e em geral, julgo que estamos — num modesto começo. Por mim, não ultrapassei a fase do amor. Mas já este amor me levou a descobrir coisas belas e algumas gravíssimas. Injustiças, e pobres equívocos. Essas imaginárias de pedra que para aí se vendem, toscas, é o que pedem os comerciantes e pedreiros da cidade, de empréstimo metidos à tarefa...

??

...Seja por vezes classificada de reacção (preconcebendo aproveitamentos servidores de fins suspeitos, da ordem de engendrações politico-sociais) essa chamada Arte Abstracta, é talvez oportuno lembrar-se quanto ela tem valorizado o conhecimento do mundo e da vida dos nossos dias, através do potencial descritivo contido nos objectos dela nascidos e, sobretudo, na mensagem, autêntica em Espanha, que traduz.

Nunca uma Arte pura-expressão estético-material disse ao mundo tanto desse mundo, quanto pelos espanhóis foi conseguido.»

Transcrito da Editorial de «Arte», órgão da S. N. das Belas-Artes.

### I COLÓQUIO DE PRODUTIVIDADE NA INDÚSTRIA DA CONSTRUÇÃO

Concluindo uma série de colóquios levados a efeito com o fim de consciencializar técnicos e produtores de diferentes sectores — madeiras, cerâmica do barro vermelho — em relação às produtividades sectoriais, os grêmios regionais interessados, sob iniciativa e com o apoio técnico dos dois organismos de investigação aplicada — Instituto Nacional de Investigação Industrial, Laboratório Nacional de Engenharia Civil — promoveram, em Lisboa, o «I Colóquio de Produtividade na Indústria de Construção», no passado mês de Abril.

O colóquio reuniu numerosos industriais, comerciantes, técnicos privados e técnicos de serviços públicos, liga-

dos à construção em geral e à habitação em particular, tendo-se verificado um elevado interesse pelas questões postas que se traduziam em frequentes e vivos debates. Não foi por acaso, e devido ao mal-estar latente de que se reveste o problema entre nós, que amíúde se abordavam as causas e soluções do problema habitacional mesmo em aspectos que só em sentido muito compreensivo relevavam das técnicas ou objectivos de produtividade — como investimentos, cálculo das necessidades de habitação, política fundiária. Não se perdeu aí a ocasião, portanto, de a par da aprendizagem de métodos de melhoramento da produção, se chamar mais uma vez a atenção para os graves problemas decorrentes da ausência de política da casa e do solo, do polvilhamento e descoordenação entre os organismos públicos cometidos a estes problemas, etc.

Esta atenção aos aspectos de fundo da questão revela-se bem nas conclusões do colóquio que damos a seguir aos nossos leitores, aguardando a oportunidade de dar mais larga audiência a alguma ou algumas comunicações mais ajustadas ao âmbito da nossa revista.

### CONCLUSÕES

O I Colóquio de Produtividade na Indústria da Construção, organizado em conjunto pelo Grémio Regional dos Industriais da Construção Civil e Obras Públicas do Sul, Grémio Regional dos Industriais da Construção Civil e Obras Públicas do Norte, Instituto Nacional de Investigação Industrial e Laboratório Nacional de Engenharia Civil e que reuniu em Lisboa de 6 a 11 de Abril de 1964, formula, em conclusão, os seguintes votos:

#### PLANIFICAÇÃO

##### TÓPICOS

**PRIMEIRO** — Que seja manifestada às entidades oficiais responsáveis pela elaboração e realização de planos de fomento do País, a imperiosa necessidade de que as actividades da construção — um dos sectores vitais da economia nacional — e em especial as que se relacionam com a habitação, sejam urgentemente planificadas com vista a assegurar a continuidade e desenvolvimento da indústria e, deste modo, valorizar o seu contributo no progresso económico e social do País.

#### LEGISLAÇÃO

**SEGUNDO** — Que, verificada a urgente necessidade de coordenar, unificar e actualizar toda a legislação que rege a indústria da construção, para o que, aliás, já foram apresentadas sugestões concretas pelo Grémio Regional dos Industriais da Construção Civil e Obras Públicas do Sul, se solicite às entidades competentes a efectiva solução do problema, fundamental para que o exercício da actividade da construção se revista do prestígio e das garantias consideradas indispensáveis.

#### ORGANIZAÇÃO DA INDÚSTRIA

**TERCEIRO** — Que, tendo em conta as prementes necessidades de habitação em Portugal e na previsão das medidas que se impõem para a sua resolução, se dirija um apelo a todos os industriais da construção no sentido de que comecem a encetar, de

um modo concreto e sistemático, a tarefa da reorganização da sua indústria, não só por uma deliberada actuação dentro do seu âmbito individual, como também por uma sólida união em torno das respectivas organizações profissionais, reiterando-lhes o apoio e autoridade indispensáveis para que esses organismos possam colaborar no desempenho cabal de tão vasta tarefa.

#### FORMAÇÃO PROFISSIONAL

**QUARTO** — Que, tendo-se verificado inequivocamente a importância que assume o problema da formação profissional de operários, empregados, técnicos e dirigentes, na estruturação da indústria, se manifeste às entidades competentes a necessidade de se intensificar a actividade formativa do pessoal, a todos os níveis, indispensável para a sua promoção social, o que, aliás, implica a resolução imediata da grave carência de instrução de base do pessoal operário.

#### COLABORAÇÃO ENTRE INTERVENIENTES NA CONSTRUÇÃO

**QUINTO** — Que se dê particular relevo à necessidade de que haja um entendimento mais estreito e profícuo entre as entidades que intervêm em projectos e obras, desde as que decidem a sua efectivação até às que as realizam, de modo que possam, pela sua cooperação, contribuir para escolha das vias de racionalização indispensável numa indústria moderna e concorrer para a eliminação progressiva de um individualismo que não é compatível com as tendências e critérios de acção contemporâneos.

#### COORDENAÇÃO DOS SERVIÇOS E REVISÃO DA LEGISLAÇÃO RELATIVOS À HABITAÇÃO

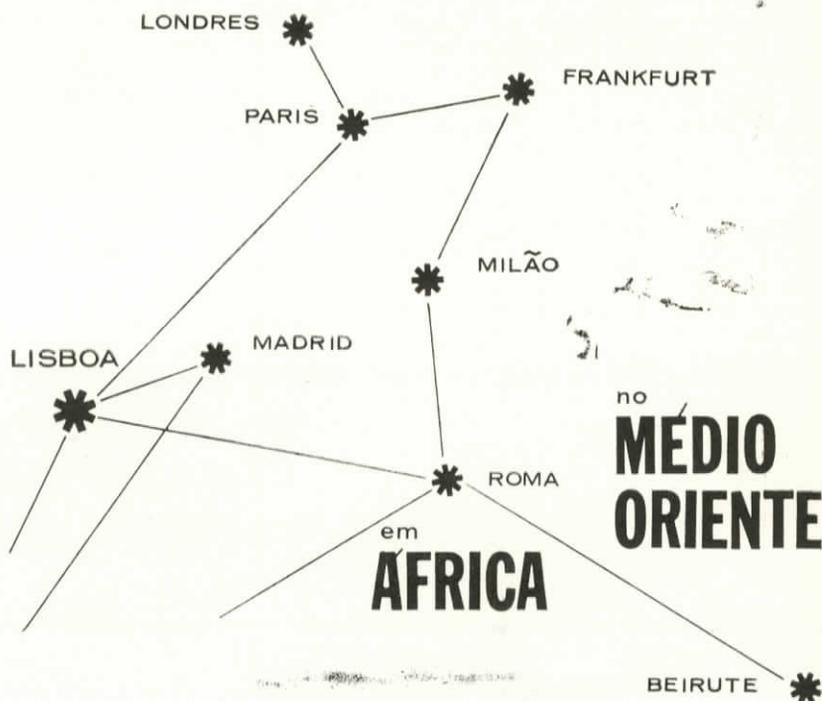
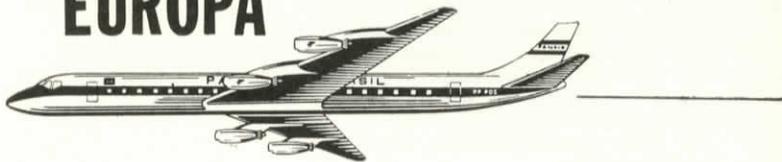
**SEXTO** — Que seja manifestado aos diversos organismos oficiais e oficiosos que se ocupam de problemas da habitação o interesse e a oportunidade da coordenação efectiva dos seus serviços, métodos e meios, para que, com base numa revisão e actualização legislativa e na eliminação da actual dispersão de esforços e de critérios, se proporcione à indústria da construção um campo de acção mais propício ao aumento da sua produtividade.

#### CENTRO DE PRODUTIVIDADE NA INDÚSTRIA DA CONSTRUÇÃO

**SÉTIMO** — Que, para além dos numerosos problemas que afectam, presentemente, as actividades da construção, se tomou consciência de que é indispensável, a par de todas as outras acções a desenvolver, uma activação colectiva de esforços no sentido de incrementar a produtividade em tão importante sector da vida nacional, para o que se propõe a criação de um Centro de Produtividade da Indústria de Construção.

O Colóquio decide ainda que o encaminhamento e transmissão destas conclusões a quem de direito sejam cometidos ao Grémio Regional dos Industriais da Construção Civil e Obras Públicas do Sul.

na  
**EUROPA**



e em toda a  
**AMÉRICA do SUL**

voe nos jactos da



**PANAIR**

**VEGALDA**

CARPINTARIA  
Rua Soares dos Reis, 9



MARZENARIA  
Telef. 683508 — LISBOA

AO SERVIÇO DA CONSTRUÇÃO CIVIL

## Congresso sobre industrialização da construção

Organizado pelo C. I. B. — Conseil International du Batiment — vai realizar-se em Copenhagen de 23 a 28 de Agosto de 1965 um Congresso sobre Industrialização da Construção.

Em princípios de 1965 será distribuído o programa definitivo com os impressos para as inscrições finais, a todas as pessoas que manifestarem interesse em os receber, e que para isso se devem dirigir ao secretariado — C. I. B. 3rd Congress, c/o DIS Congress Service; 19, Sankt Peders Straede, Copenhagen k — Dinamarca.

As inscrições custam 325 coroas dinamarquesas para os membros da C. I. B., 500 para os não membros e 160 para os acompanhantes.

TODOS OS PROBLEMAS DE

**SONDAGENS**

E

**FUNDAÇÕES**



**CONSTRUÇÕES TÉCNICAS, LDA.**

Praça do Município, 13-3º - Lisboa - 2

Tel. 36 65 06

## ANTES DE RESOLVER O SEU PROBLEMA



Iluminação Industrial •  
Comercial • Doméstica • Urbana, etc.

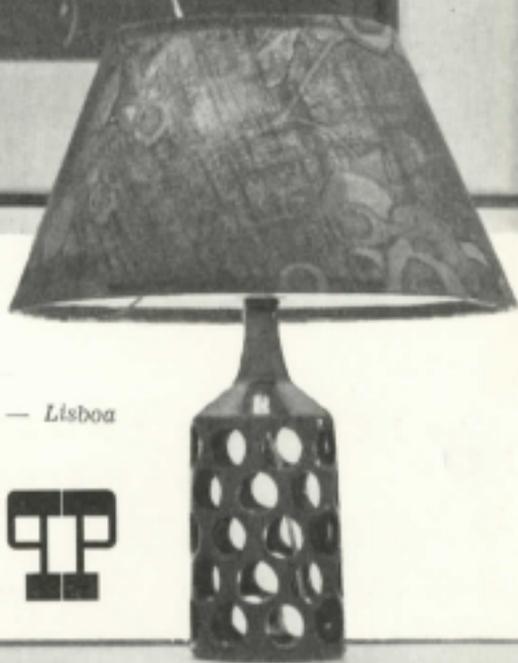
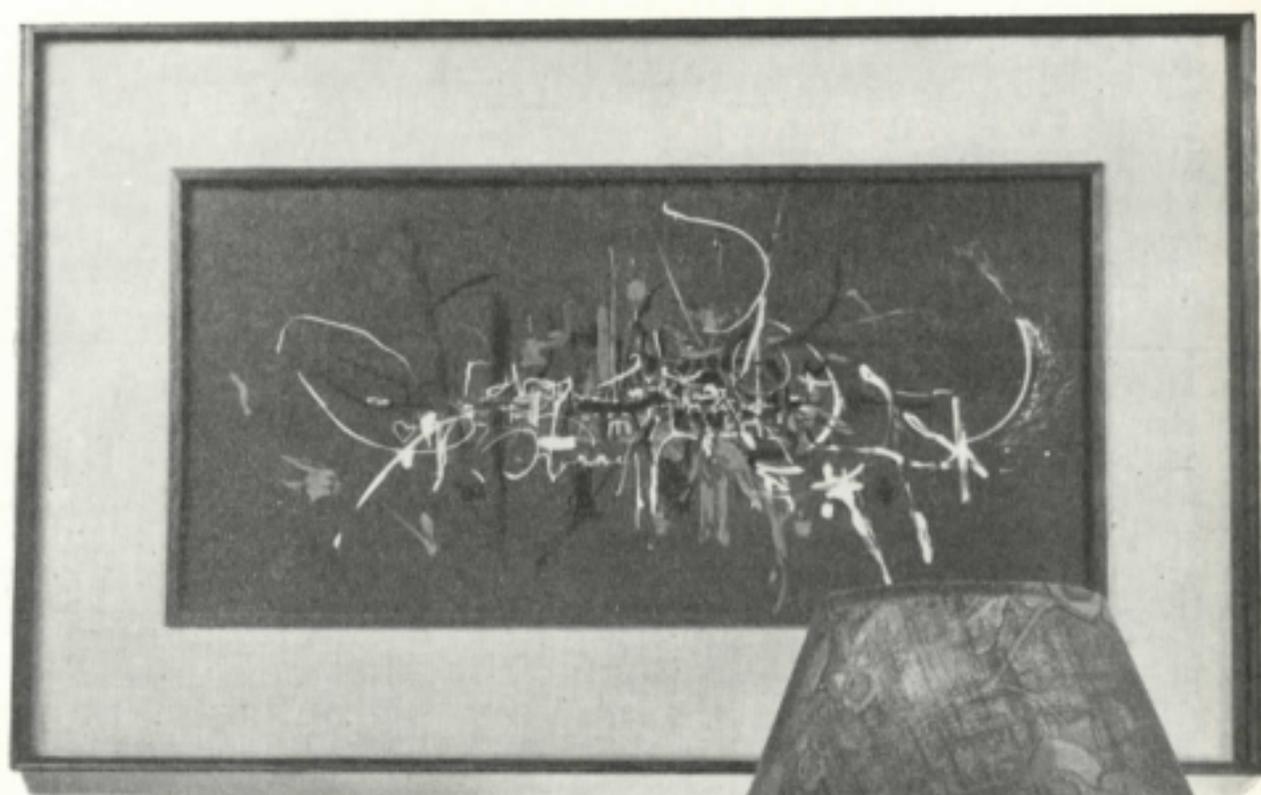
VISITE A SALA DE DEMONSTRAÇÕES  
DE ILUMINAÇÃO DA **PHILIPS**

R. JOAQUIM ANTÓNIO DE AGUIAR, 66 - LISBOA

### À SUA DISPOSIÇÃO:

As mais modernas lampadas  
As concepções mais avançadas  
em armaduras, candeeiros  
e apliques decorativos.  
Conselhos e sugestões  
gratuitas sobre a melhor  
forma de iluminar, e uma  
experiência de mais de  
70 anos ao serviço da  
**ILUMINAÇÃO**





*Papelaria Progresso — Rua do Ouro, 163 — Telef. 325582 — Lisboa*

