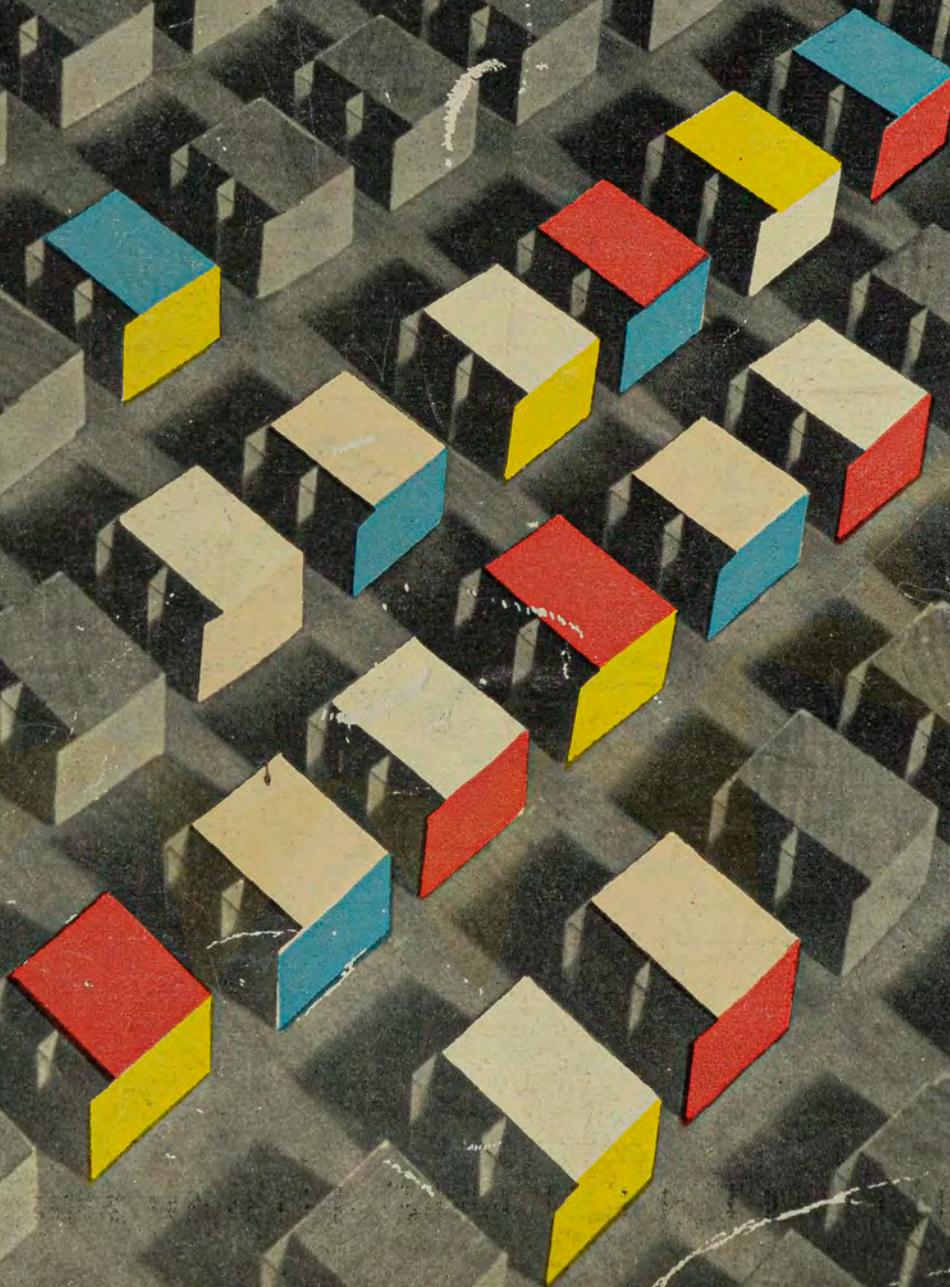


14

HABITAT

revista das artes no Brasil



PARA ESTOFAMENTOS

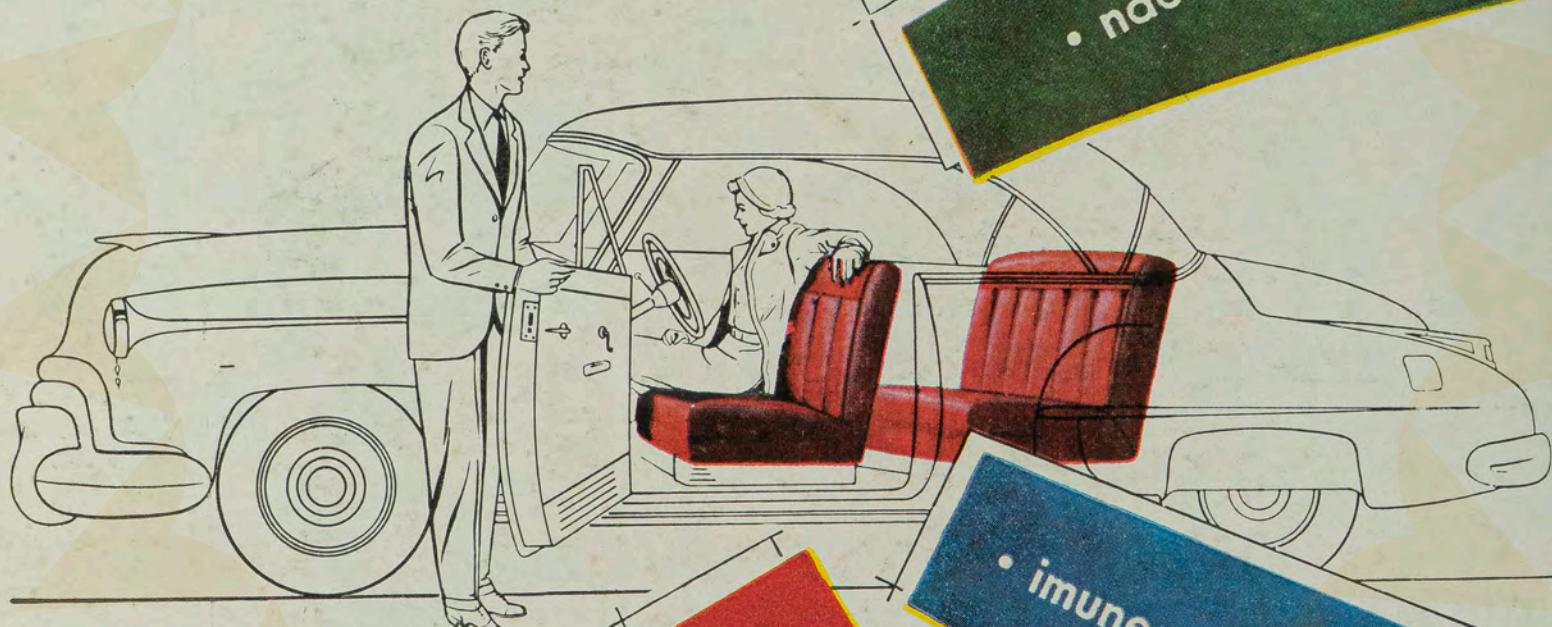


• cores firmes

• resistentes

• não mófam

COURO-PLÁSTICO PLAVINIL



À VENDA
EM TODAS
AS BOAS
CASAS
DO RAMO.

• não mancham

• higiênicos

• imunes aos insetos

o máximo
em qualidade

PLÁSTICOS PLAVINIL S. A.
Caixa Postal 12862 End. Teleg. "PLAVINIL" São Paulo

KNOEDLER

Established 1846



Chaim Soutine (1894 - 1943), *Pastry Boy* - 19 5/8" x 28 3/4"

OLD MASTERS
AMERICAN PAINTING
FRENCH IMPRESSIONISTS
CONTEMPORARY PAINTING

Framing

Prints

Restoring

NEW YORK CITY

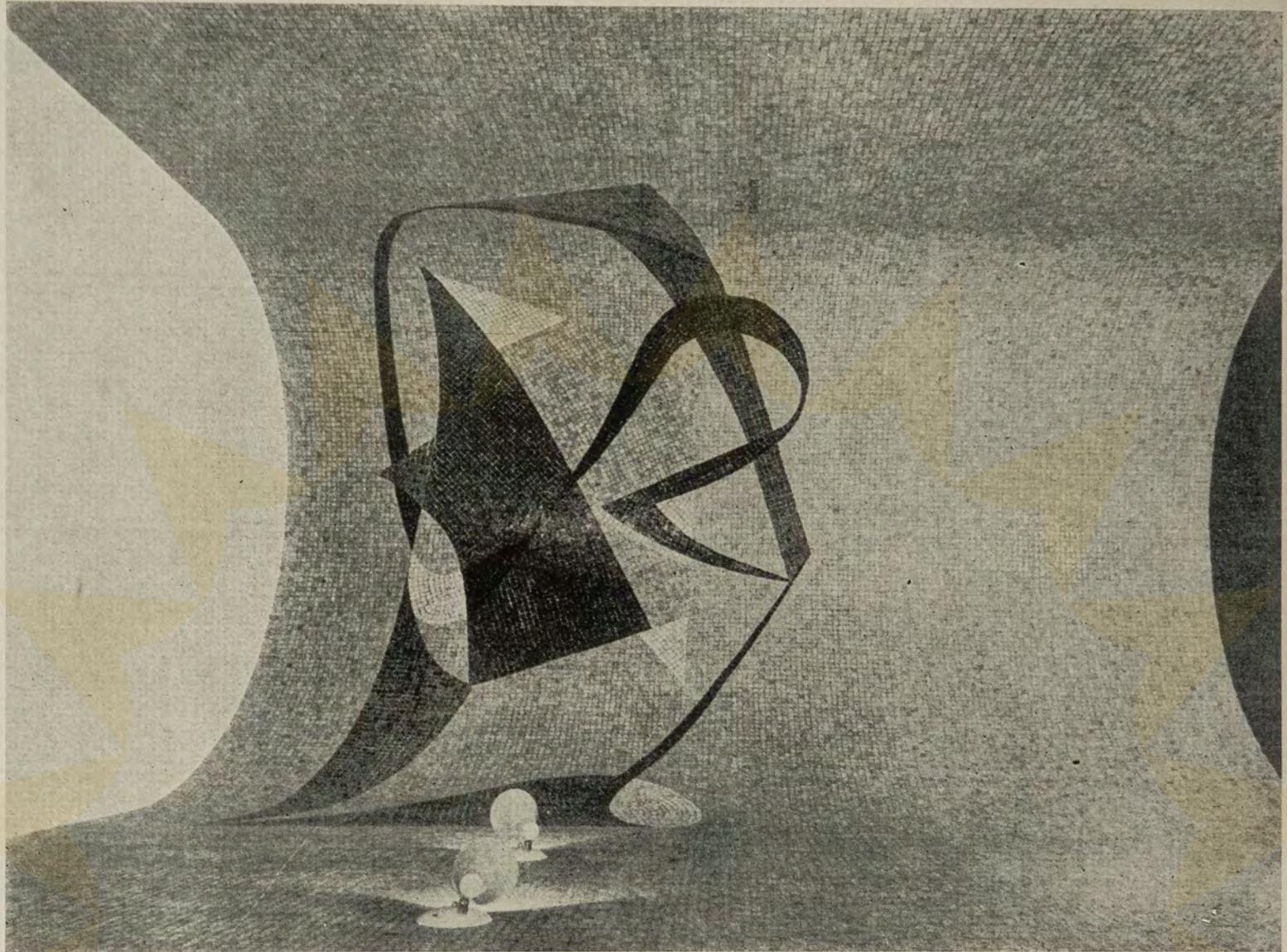
14 East 57 th Street

LONDON

14 Old Bond Street

PARIS

22 Rue des Capucines



E. Di Cavalcanti, Painel no Edifício Montreal

MOSAICO
VIDROSO

«VIDROTIL»

VENDAS:

SÃO PAULO: S/A DECORAÇÕES EDIS - Av. Brigadeiro Luiz Antônio, 300 - Telefone, 32-2326

RIO DE JANEIRO: ARTHUR P. KRUG - Rua Almirante Alexandrino, 200, S. 202 — Fone, 22-4394

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

SALVADOR: GERALDO GONZAGA - Rua Álvares Cabral, 8

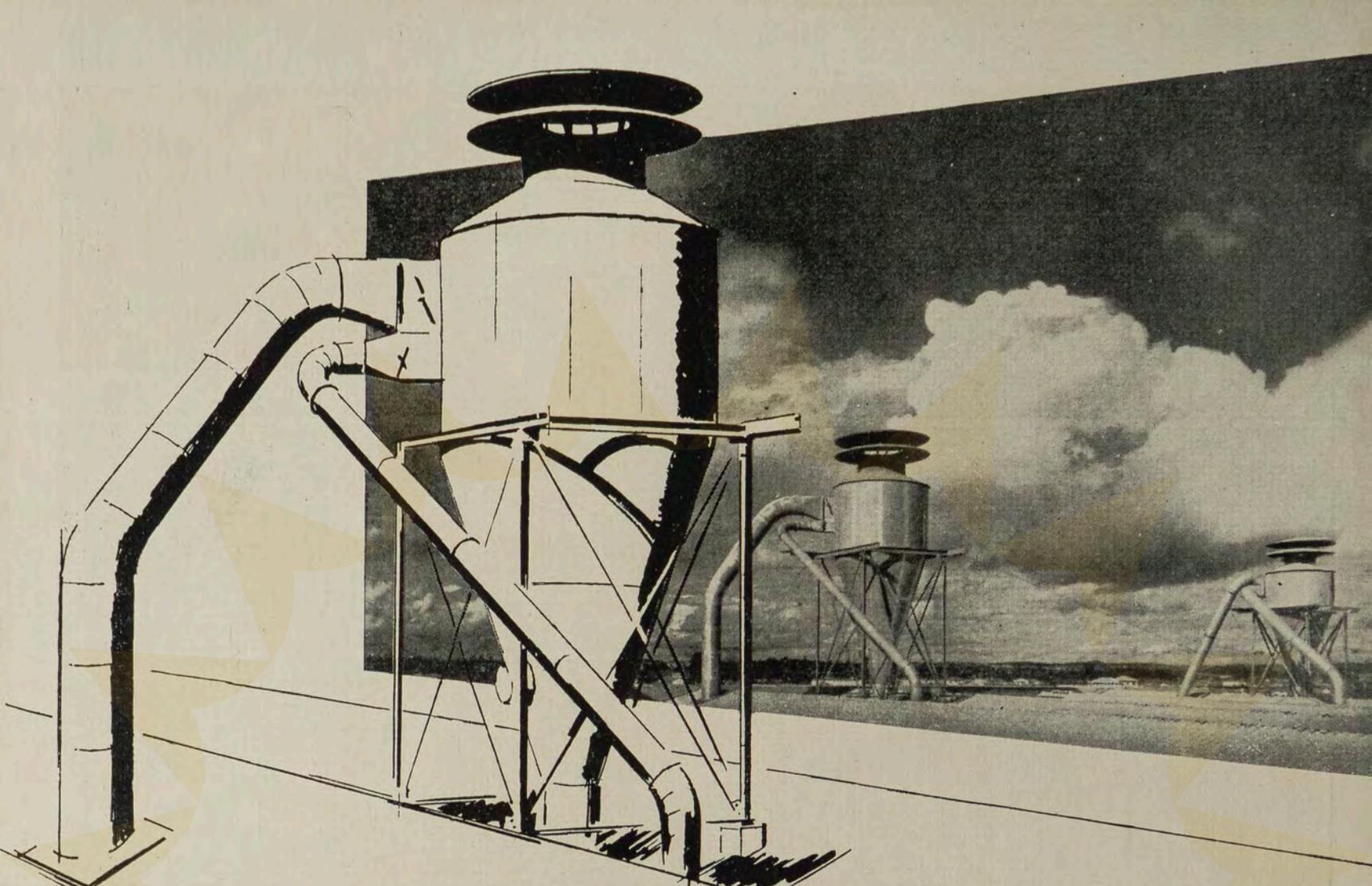
BELO HORIZONTE: BITTENCOURT & CIA. LTDA. - Av. Amazonas, 266, 12.º andar, Sala 1218 — Fone, 2-6354



AÇO TORSIMA DE ALTA RESISTÊNCIA

AÇO TORSIMA LTDA.

Escritório: Rua 7 de Abril, 264 - 13.º - Fone 35-6758
SÃO PAULO



pelo dedo

se conhece o gigante!

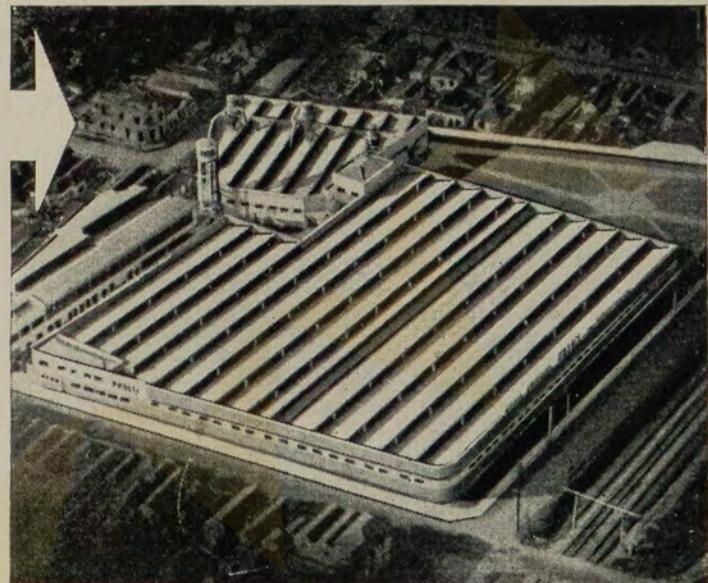
Em qualquer parte do mundo os especialistas em produção de móveis estofados e colchões de molas sabem que êstes exaustores sempre caracterizam uma grande e moderna indústria neste ramo.

Instalados na fábrica de Armações de Aço Probel S. A. os exaustores asseguram ar absolutamente puro e tornam possível a manufatura de colchões de molas, móveis estofados e outros produtos, num ambiente livre de poeira e demais impurezas.

ARMAÇÕES DE AÇO

probel

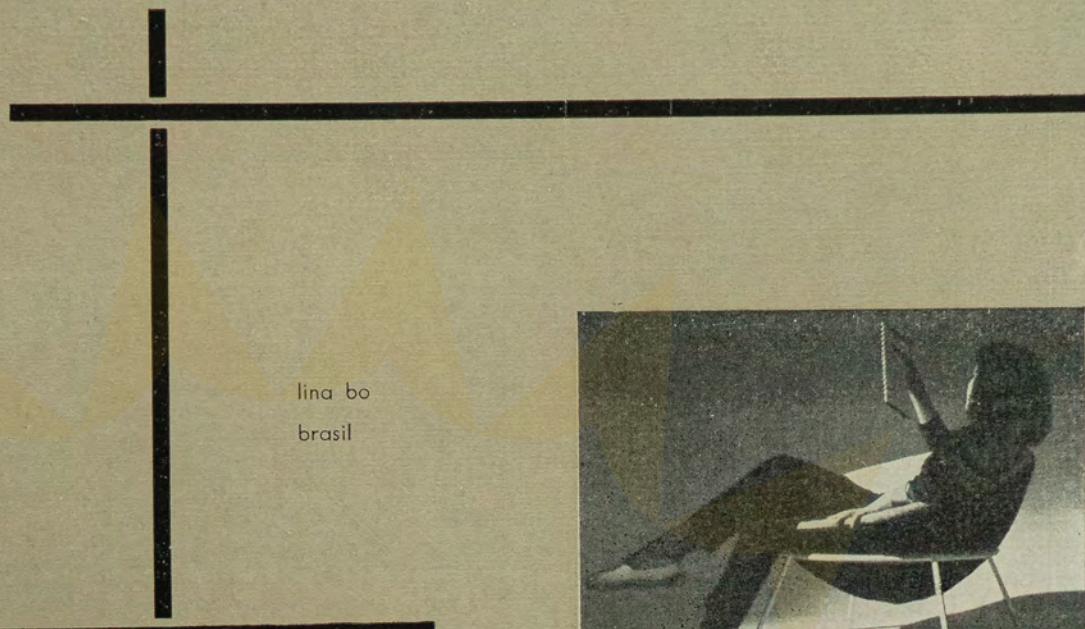
S. A. Pioneira da industrialização do conforto no País



Autêntica fotografia aérea da fábrica Probel



Fabricantes de molejos para veículos motorizados, colchões de molas, travesseiros de molas e móveis estofados.



lina bo
brasil

marco zanuso
italia



heino orro
suécia

paolo chessa
italia



bons desenhos para interiores contemporâneos

peter



decorações
moveis modernos
tecidos originais
desenhos exclusivos

ambiente — ind. e com. de móveis s. a. — rua martins fontes, 223 — fone: 35-0306 — são paulo

Siga a



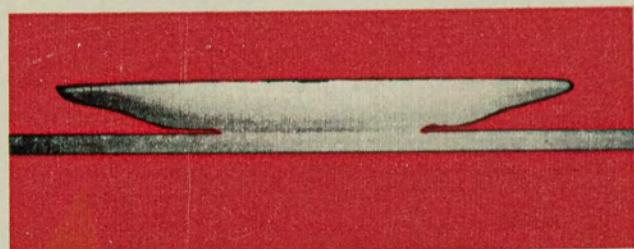
|| A mais de 15 anos a Monções vem constituindo residências para os paulistanos. A princípio pequenos grupos, hoje monumentais conjuntos arquitetônicos que se colocam na vanguarda pela grandiosidade e conforto que oferecem.

Se você deseja solucionar, de uma vez por todas, o problema da Casa Própria, seu trabalho será mínimo. Chame um representante da Monções. Ele terá para você a sua residência ideal.

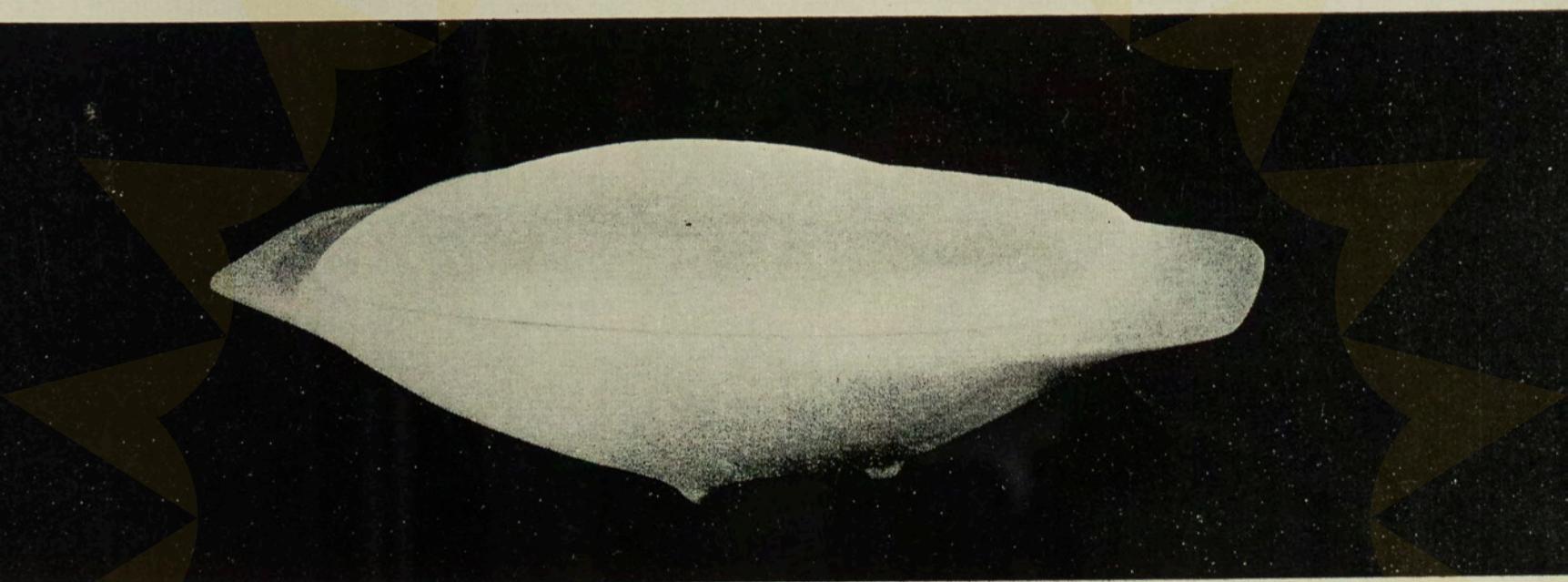
MONÇÕES

CONSTRUTORA E IMOBILIÁRIA S. A.

Rua Barão de Itapetininga, 140 - 14.º Andar — Telefone: 36-8131
Telegrama: MONÇÕES — SÃO PAULO



desenho: carlo hauner — esmalte: a. taccari



cerâmica ltda.

fone 51-4231 s. paulo - rua conselheiro brotero, 892



Do antigo Egito ao Império do Ocidente!

Segundo a lenda, há 4.000 anos, Isis, deusa do antigo Egito, confiou aos homens o segredo da cerveja. Depois, a fórmula sagrada foi ter a bela terra dos helenos. E quando os romanos recolheram os despojos do Império de Alexandre, com a cultura grega receberam também o segredo maravilhoso dessa bebida. E o difundiram por todo o Império Romano. Tão boa era a cerveja, que o seu uso se tornou comum a todas as nações. E hoje mais do que nunca todos a preferem. E ainda mais: a cerveja tornou-se uma fonte imensa de saúde e riqueza... símbolo, para nós, de um sadio nacionalismo econômico, porque em torno de sua produção gravitam os mais altos interesses da

economia brasileira. Outrossim, corresponde a cerveja ao sentido elevado do Poder Público que é o de estimular as nossas fontes de riquezas, aumentando a produção e o consumo de produtos nacionais adequados não só ao gosto e à preferência, mas à saúde e ao bem estar dos brasileiros, e, sobretudo, retendo dentro das nossas fronteiras uma riqueza que daqui não sai para enriquecer outros países em prejuízo da economia nacional.



Exigir ANTARCTICA é engrandecer o Brasil!



ANTARCTICA

na simples casa



- ou no arranha-céu...

KABINHO

e' a torneira preferida!

- fecho independente da pressão da água
- facilmente desmontável
- inteiramente de bronze, cromado ou niquelado
- mais econômica, no custo e na conservação

UM TIPO PARA CADA FIM:

- curvas mais fechadas
- projeção mais longa
- jato obliquo, etc.

**NAS BOAS CASAS DO RAMO
A VENDA EM TODO O BRASIL**

um produto fabricado e garantido pela

INDÚSTRIA & COMÉRCIO "SIMPLEX" S.A.

RUA CORIOLANO, 1643 - FONE 33-2728 - SÃO PAULO

EQUIP





CHANEL

ESTÉTICOS



CONFORTEVEIS



FUNCIONAIS



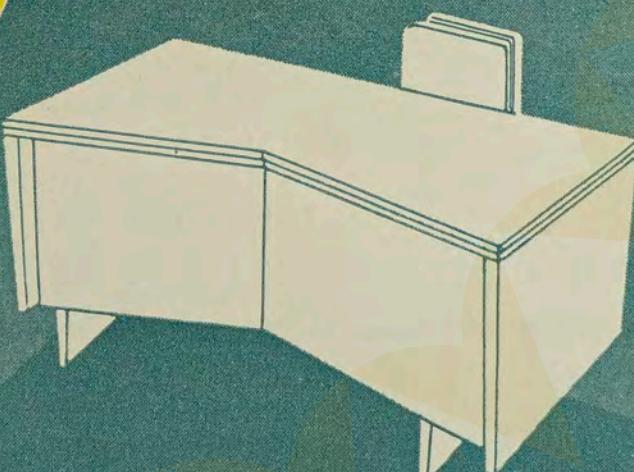
MÓVEIS

BRAFOR

originalidade de linhas...
construção racional...
para atender às exigências
de bom gôsto e eficiência
da vida comercial
moderna.



A famosa
"Unidade Tripartida"
do escultor Max Bill,
magnífica concepção de forma,
prêmio de escultura na
I Exposição Bienal
de São Paulo.



LOJA BRAFOR (Rio): Rua México 21-A - Tel. 22-0180 e 32-7178
LOJA BRAFOR (S. Paulo): Rua 7 de Abril, 125 - Tel. 34-6665



DURABILIDADE
+ BELEZA
= CELITE

CELITE reúne duas condições que o distinguem entre todos os sanitários - a excepcional resistência e durabilidade, tanto da estrutura como do acabamento, e a beleza das suas linhas. É por isso que a **CELITE** se dá a denominação de produto de qualidade.

Compreende-se porque O SANITÁRIO CELITE É O MELHOR QUE EXISTE quando se conhece por dentro a fábrica que o produz.

A Cerâmica Sanitária Porcelite S.A. é no seu gênero a mais completa e moderna da América do Sul.

PREFIRA

CELITE

- para sua garantia!

Examine um dos nossos conjuntos coloridos nas boas casas do ramo.

CERÂMICA SANITÁRIA "PORCELITE" S. A.

Rua Itapura, 626 - Fone 9-1183 - São Paulo

ESCADAS ROLANTES

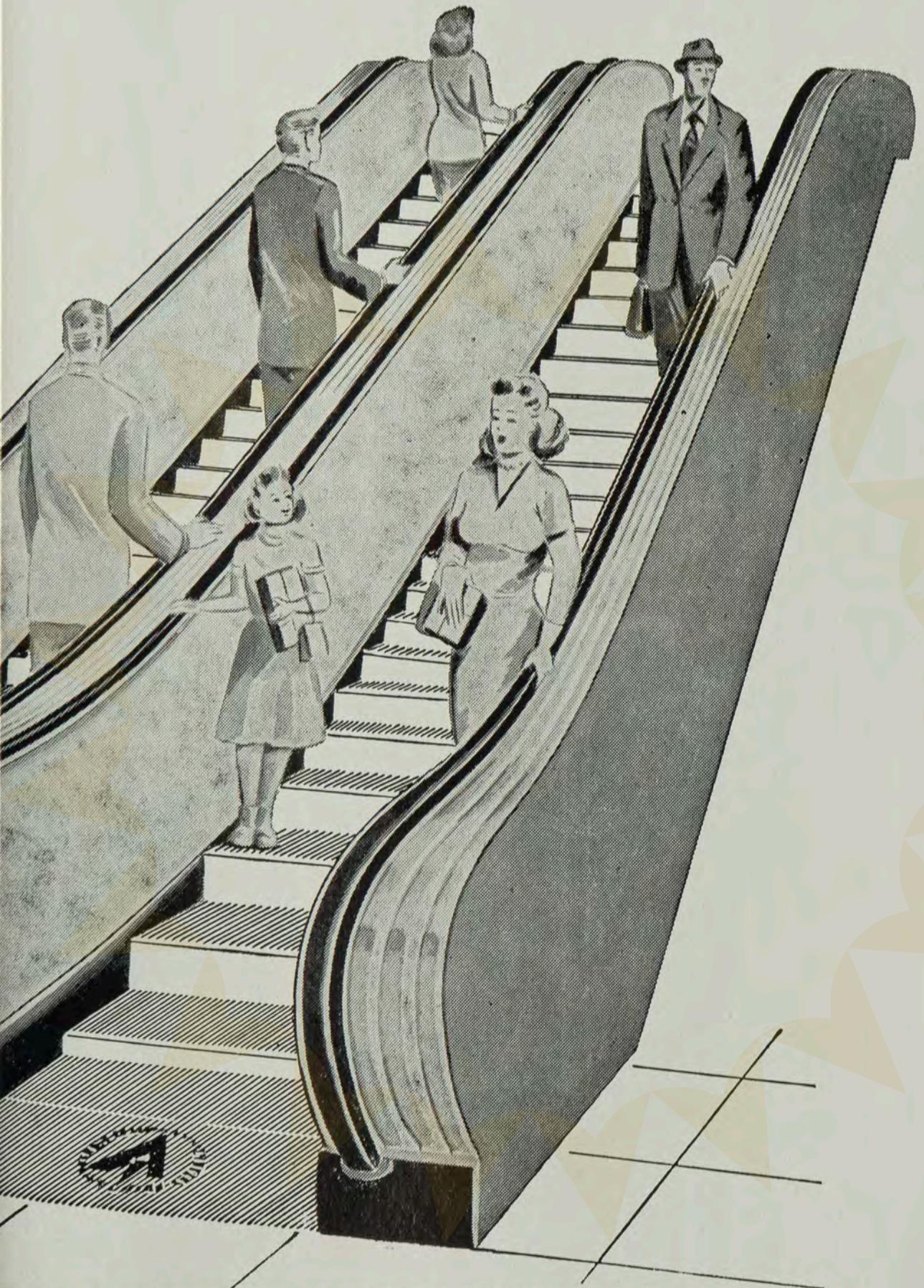


ELEVADORES ATLAS S.A. sente-se orgulhosa de comunicar haver iniciado a produção de ESCADAS ROLANTES, constituindo-se a pioneira desta fabricação no Brasil. Estes equipamentos da maior utilidade e da mais vasta aplicação no transporte confortável e contínuo de grande número de pessoas tanto em logradouros públicos como em lojas, casas de diversões, bancos, repartições públicas etc. Irão doravante ser projetados e fornecidos pela sua fábrica de São Paulo com o rigor técnico já tradicional dos seus produtos. As ESCADAS ROLANTES ATLAS apresentarão os característicos e detalhes de fabricação adotados pela WESTINGHOUSE ELECTRIC CORPORATION, USA, de acordo com contrato com esta empresa de renome mundial. Produzindo agora também ESCADAS ROLANTES, ELEVADORES ATLAS S.A. tem a satisfação de mais uma vez dar sua contribuição ao esforço econômico do país, hoje concentrado no escopo de evitar a evasão de divisas cambiais para o estrangeiro.



ELEVADORES ATLAS S.A.

SAO PAULO - RIO DE JANEIRO - BELO HORIZONTE - SALVADOR



R - CURITIBA - CAMPINAS - SANTOS - RECIFE - PORTO ALEGRE

ER - 001

A instalação de sua loja é
seu melhor cartão de visita!

DO PROJETO À EXECUÇÃO!...



Alguns aspectos das novas instalações
da Casa José Silva, São Paulo, executadas
pelos nossos técnicos especializados.

Modernize seu estabelecimento e lucrará mais.

INSTALAÇÕES ARTÍSTICAS

"JOTE", com seu corpo de
técnicos, experimentados no
ramo, estão aptos a criar e
executar os mais lindos
trabalhos, tornando seu esta-
belecimento um verdadeiro
atrativo para seus clientes.

INSTALAÇÕES ARTÍSTICAS

"JOTE" e seus técnicos
estão prontos a apresentar
projéto, sem compromisso,
para qualquer parte do país.



"JOTE"
J. Teodoro

INSTALAÇÕES ARTÍSTICAS "JOTE"
MÓVEIS — DECORAÇÕES

Rua Lavapés, 225; Fones: 36-4745 e 36-1699 — SÃO PAULO

*Artísticos
paineis...*

em azulejos policrômicos



Desenho de E. di Cavalcanti
destinado a um painel executado pela
Secção da Cerâmica de Cristais Prado

Informações na Exposição Cristais Prado
Praça da República, 86 - São Paulo

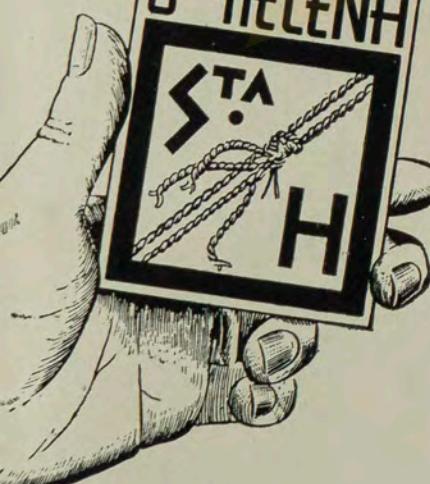
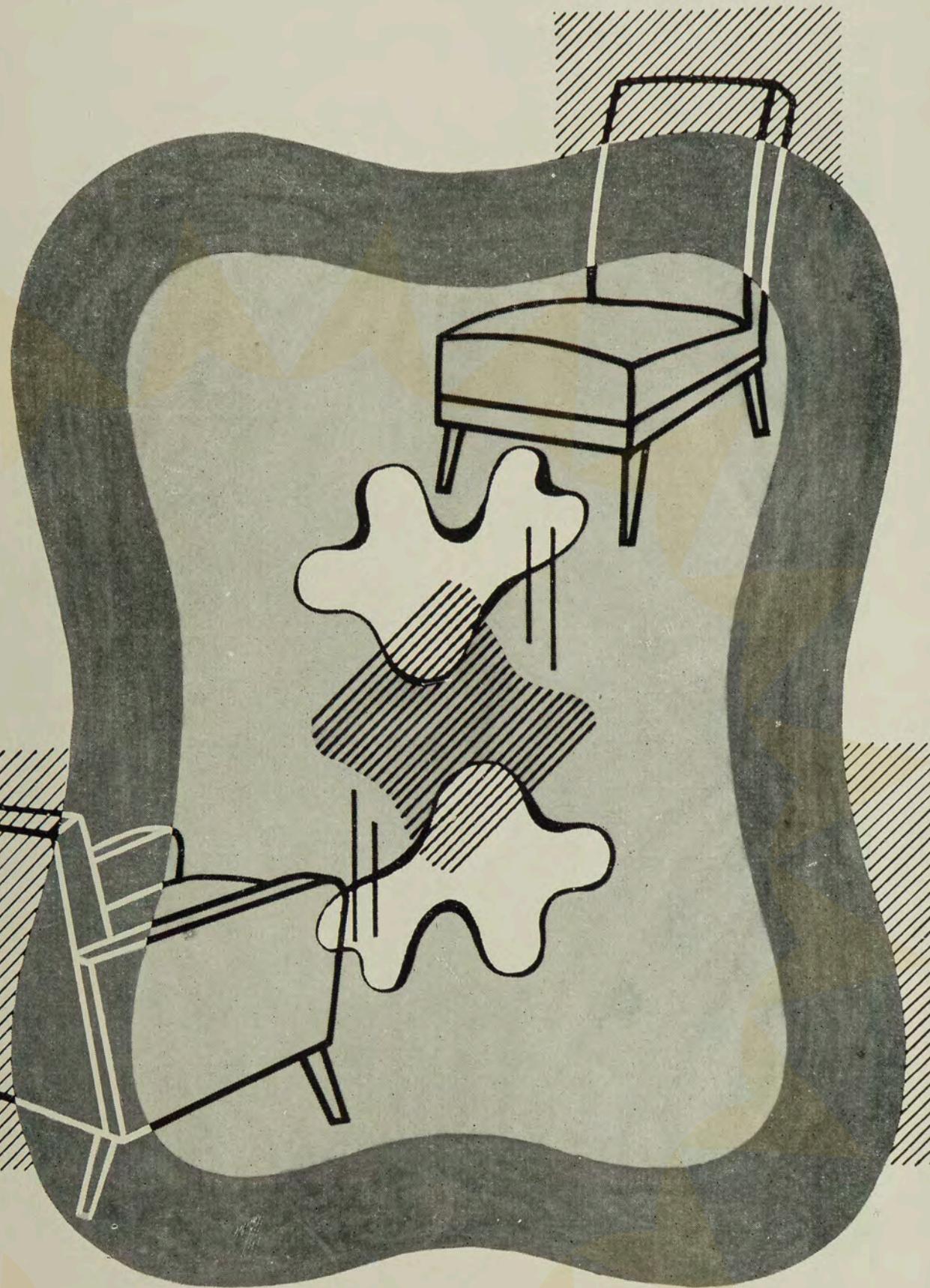


SECÇÃO DE CERÂMICA

Cristais Prado

Tapetes S^{ta.} Helena

um toque de
elegância e
conforto, para
o seu ambiente
moderno



TAPETES FEITOS À MÃO

Manufatura de Tapetes Santa Helena S.A.

MATRIZ

Loja e Escritórios: Rua Augusta, 753;
fones: 34-1522 e 36-7372
Caixa postal, 3518 - SÃO PAULO

FILIAL

Rua Chile, 35 - 2.º andar;
fone: 22-9054; Caixa postal, 604
RIO DE JANEIRO

REPRESENTAÇÕES

Aristides Denes & Cia.
Rua Comendador Araujo, 65 e 69.
CURITIBA

Representações

Washington
R. Castro Ltda.
R. dos Carijós, 454 - BELO HORIZONTE

FÁBRICA EM JACAREÍ (E. F. C. B.) — SÃO PAULO



é mais agradável pisar sobre tapetes chenile!

Chenile - o tapete da moda, oferece estas vantagens :

- cores firmes, modernas e vistosas
- fabricado em qualquer tamanho e formato
- grande variedade de padrões
- não escorrega
- quando mudar de ambiente, pode-se retingir o tapete, para harmonizar com a nova decoração
- 15 cores diferentes
- facilmente lavável
- quando sofrer queimadura, é consertável

Procure conhecer também as Colchas **Chenile**

os produtos **Chenile** são vendidos nas boas casas do ramo

Chenile

DO BRASIL S. A.

Rua Venâncio Aires, 29 — Telefone: 52-6893 — São Paulo

Móveis Atlas

para escritório

em madeira - *Estilo 4º Centenário*

REFRIGERADORES - MÁQUINAS DE LAVAR ROUPA
MÁQUINAS DE COSTURA - DE ESCREVER - CALCULAR
E SOMAR - COFRES - MÓVEIS PARA ESCRITÓRIO
RÁDIO-VITRÓLAS - RÁDIOS E TELEVISORES

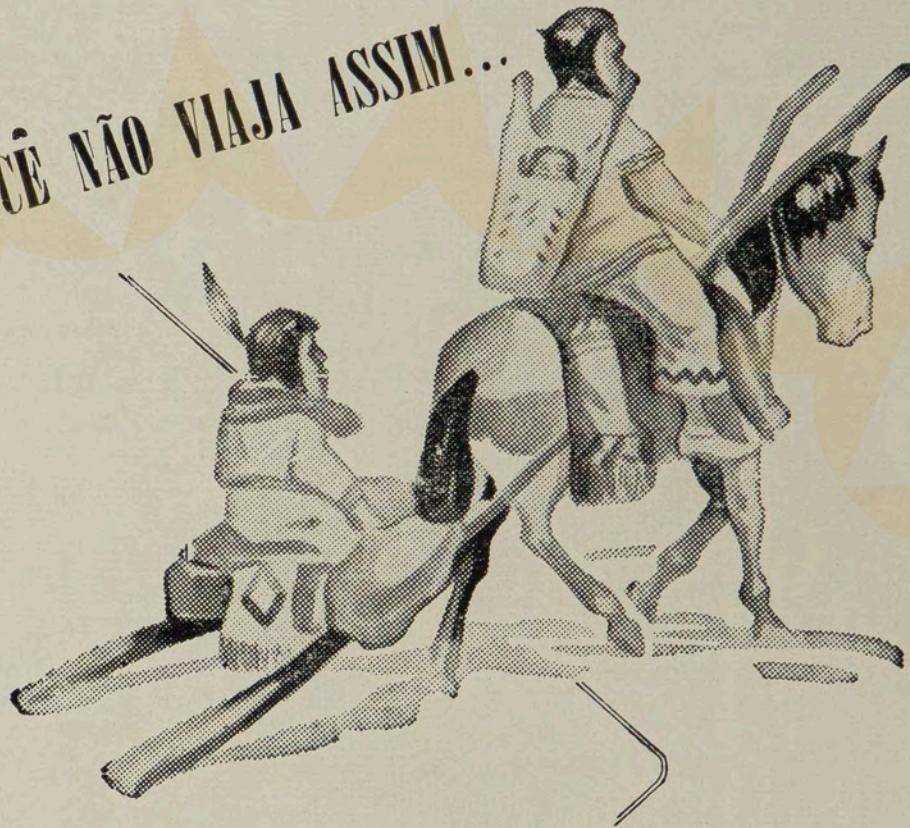


AO MOVELHEIRO LTDA.

a prazo ou a dinheiro

Av. Brig. Luiz Antonio, 289 - Rua Quintino Bocaiuva, 261 - São Paulo

VOCÊ NÃO VIAJA ASSIM...



Nas civilizações primitivas o transporte é vagaroso e antiquado. Na vida dos que não têm um minuto a perder a solução natural é voar! Os 'Curtiss Comando' do LOÍDE AÉREO desenvolvem velocidade superior a dos demais aparelhos comumente usados nas rotas comerciais e possuem confortáveis instalações para 50 passageiros. Viaje pelo LOÍDE e não deixa favores! Pague agora e sempre 25% menos que o preço normal das passagens. O LOÍDE é a única Cia de aviação que faz o percurso Rio-Manaus no mesmo dia!

O LOÍDE AÉREO serve em sua rota:

Anápolis Belém Belo Horizonte Campina Grande
Carolina Curitiba Florianópolis Fortaleza Ilhéus
Laguna Mandaguari Macaé Natal Porto Alegre
Recife Rio de Janeiro São Luís São Paulo São
Bento Salvador Vitória

LOÍDE AÉREO

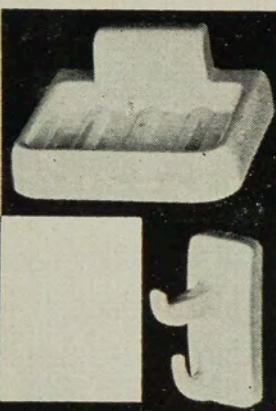
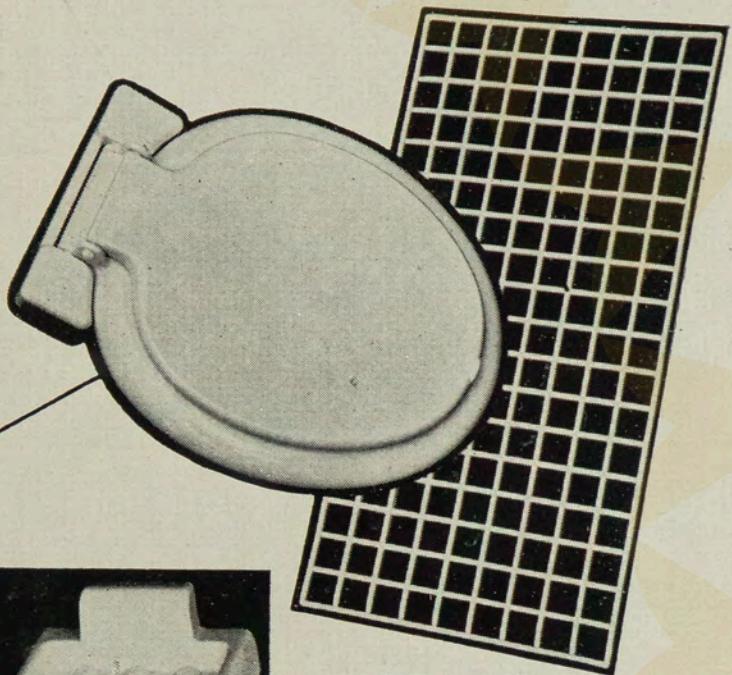
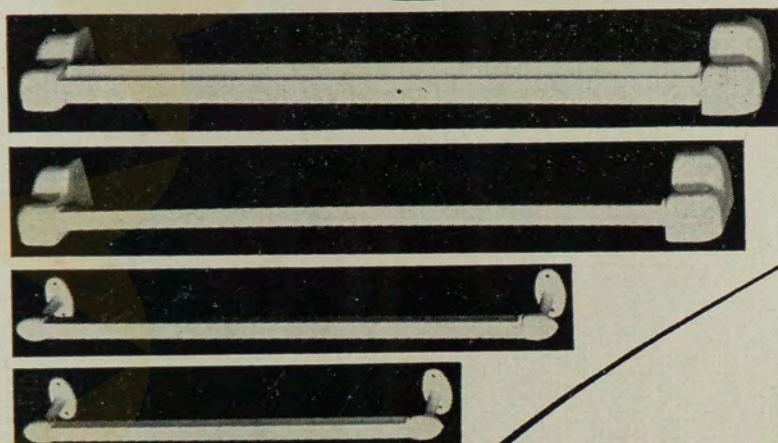
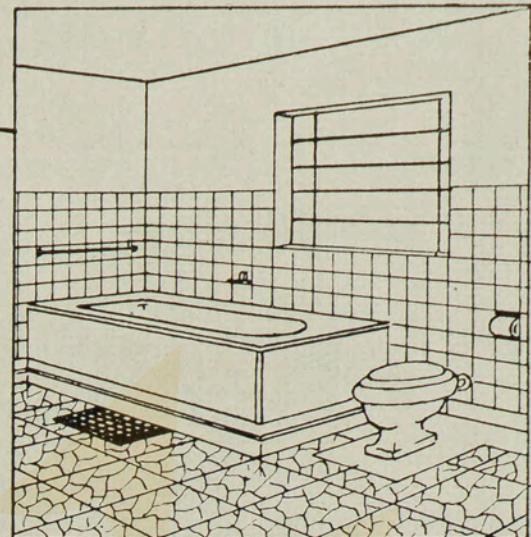
SÃO PAULO Agencia de Passagens: Praça da República, 78 Tel. 32-4268

Agencia de Cargas: Rua Bento Freitas, 143 Tel. 36-7744

RIO DE JANEIRO Agencia de Passagens: Rua México, 11-C Tel. 42-9967

Agencia de Cargas: Av. Presidente Wilson, 210-B Tel. 52-2567

modernise seu banheiro...
com produtos plasticos!



higiênicos!
inquebraveis!
de facil colocacão!



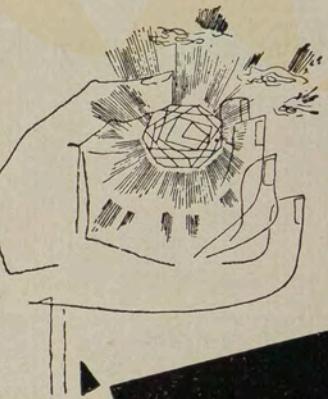
PLASTICOS
HEVEA
LIMITADA

PLASTICOS HEVEA LIMITADA

Rua Bixira, 234 - Fone: 9-5385
SÃO PAULO

★ UMA DAS NOSSAS LINHAS DE FABRICAÇÃO ★

OS MILAGRES DAS MÃOS DO HOMEM...



*Uma lapidação primorosa
valoriza e enobrece...*

O BRILHANTE...

os **Cristais Prado**

A joia rara, o aderêço, eram, antes, o diamante bruto que o garimpeiro encontrava... Uma lapidação primorosa, entretanto, fez da pedra dos rios, das montanhas, a joia nobre das grandes damas.

No Cristal sucede o mesmo... E aí está porque Prado — é a marca dos Cristais finos, espelhada nas cintilações da mais primorosa lapidação, em desenhos caprichosos... aristocráticos. Cristais Prado — o máximo para presente... e para o seu lar também.

Visite as Exposições de Cristais Prado, nas bôas Casas dor amo ou nas

LOJAS PRADO

Rua 24 de Maio, 57 — Telefone, 34-8472
Rua do Arouche, 107 — Telefone, 34-2613
e brevemente à Avenida Celso Garcia, 429



- Tapetes
- Cortinas
- Decorações

MÓVEIS TEPEMAN

Avenida Rangel Pestana, 2109
(próximo ao Largo da Concórdia) — Fone 9-5205 — São Paulo

tenha presente

é no

ato da compra

que a senhora
deve exigir
o que realmente
precisa em
confôrto e
durabilidade



Preços a partir de:

cr\$ 1.350,00

Preço: S. Paulo - para solteiro mais 4% de imposto

A VENDA NAS BOAS CASAS DE MÓVEIS E TAPEÇARIAS

Colchão de Molas

EPEDA

ARCO-ATLAS 4.300

Um Produto da melhor Fábrica de Colchões de Molas da América do Sul — INDÚSTRIAS RAPHAEL MUSETTI S/A
Loja - Exposição: R. Vieira de Carvalho, 169 - tel. 34-1691 - Fábrica: R. Catarina Braida, 79 - tels. 9-2486 - 9-3857 - S. Paulo

Comprar bem, chega a ser
uma arte. Há tantos interesses
em jôgo, que a senhora deve exigir
o que deseja, não
aceitando substitutos.

Em Colchão de
Molas, por
exemplo, já sabemos:
sua preferência, como a
da maioria das pessoas,
é pelo Colchão de Molas EPEDA.

Oferecendo o mais completo conforto e
uma durabilidade ilimitada, EPEDA
conquistou fama mundial, alcançando
a posição de produto líder na sua classe.

EPEDA é fabricado em 4 acabamentos
diferentes, para oferecer a todas as classes
a insuperável qualidade EPEDA.



MOLDURA DE ARTE
para uma visão
de progresso

Em milhares de lares, as janelas se abrem neste ano festivo, revelando aos paulistas o espetacular panorama da sua dinâmica São Paulo, estarão emolduradas por Cortinas Ludovico que, há 18 anos, vem prestando sua colaboração ao conforto, à elegância e ao bom gosto dos mais finos ambientes.

Cortinas Ludovico

Largo do Arouche, 99
Rua Augusta, 2.699
São Paulo

Norton - 2.607 •

AS MAIS FINAS COPAS



PARA AS MAIS
Finas
RESIDENCIAS



MARAVILHOSAMENTE CONSTRUIDAS PARA
PROPORCIONAR AO SEU LAR UM AMBIENTE
DESUMBRANTE DE REQUINTE E BELEZA.

VARIAS CORES E TAMANHOS

COSINHA
Copamericana
MÓVEIS CROMADOS
COPA

Loja: Rua Sebastião Pereira, 270 • Fábrica: Rua Diana, 881

Perfeito revestimento de

Banheiros

Piscinas

Pisos

Colunas

Halls

Pergolas

Fachadas

Terraços

Escadas

Cosinhas



VIPAX

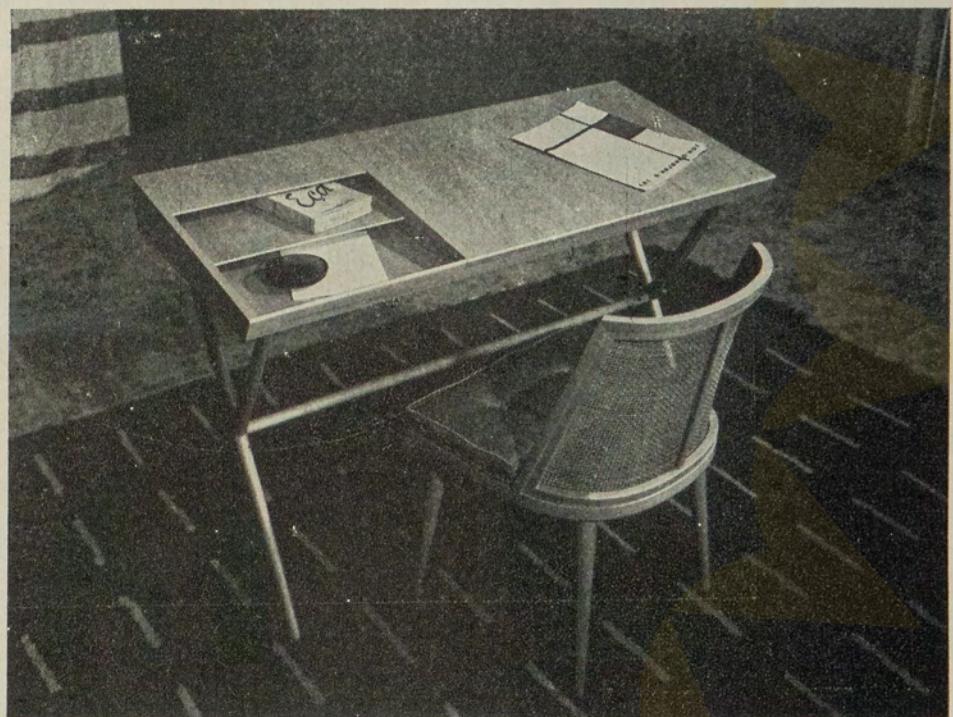
a unica pastilha de arestas perfeitas
MOSAICOS E LADRILHOS DE VIDRO LONPI S.A.

ESCRITÓRIO: Rua 7 de Abril, 282 - 8.º - Conj. 82 - Fones: 36-3777; 35-5766; 37-2213 e 37-8398

Enderêço telegráfico: "LONPI" - SÃO PAULO - BRASIL

FÁBRICA: Caminho do Mar, 285 - S. Bernardo do Campo

TENREIRO moveis e decorações



SÃO PAULO: GALERIA RUA MARQUÊS DE ITÚ, 64 - TEL: 37-8980
RIO DE JANEIRO: GALERIA RUA BARATA RIBEIRO, 488 - TEL: 47-4800

The Indians and the Highlander by Assis Chateaubriand

2

In this article the author discusses the problem of the Brazilian Indians, their contribution to the development of the present Brazilian society and their relation to the society of the XVIIth and XVIIIth century. This article could form the basis for a bibliography on the argument; among others the author mentions the name of Afonso Arinos de Mello Franco, author of a study entitled "The Brazilian Indian and the French Revolution". Senator Assis Chateaubriand is actually occupying himself with the problem of the Brazilian Indians and is travelling continuously to the North of Brazil; he ends his article inviting everybody to visit the forests of Goiás, Mato Grosso and Amazonas, and look for the surviving Indians so that these may take part actively in the contemporary life of the country.

Architect Lina Bo Engineer Pier Luigi Nervi; Taba Guianazes

4

This group of buildings was designed to house the Radio and Television Company of the Diários Associados of São Paulo. Besides the radio and television studios, it occupies two auditoriums of 1000 places each, one theatre of 5000 places and a building with 1500 apartments, of the "minimum" type. Each of these apartments possesses an area designed as a hanging-garden. The structure of the apartment building covers the perimeter of the ground, while the whole surface is occupied by "studios" and the theatre. The roofing has been studied in "prestressed concrete" with dimensions of 70 meters maximum. The apartment building has been planned for prefabricated elements.

A play-ground garden will be situated on the roofing of the theatre-studios. Besides the outline of the theatre and standard floor of the apartments, the illustrations represent the sections and the general aspect of the "maquette".

Arch. Henrique Mindlin; Urbanization plan of the shore of Pernambuco

11

The plan for the shore of Pernambuco is intended to take advantage of all the natural beauties and of special ground conditions. The ground lots destined to individual residences and to apartments have been designed so as to assure an advantageous sight as well as safety as regards the traffic of vehicles and pedestrians. In the blocks which are nearest to the sea, that is between the shore and the main thoroughfare, the avenue Mar Casado, the ground lots form a group around five large areas provided by gardens (in joint ownership), at a depth of 150 meters; the gardens are connected to a promenade reserved exclusively for pedestrians and extends along the shore with a width of 24 meters by 1000 meters in length.

Near Avenida Mar Casado it is planned to construct five apartment blocks, parallel to the shore, of eight floors, on piles and all with a view over the sea and the hills.

In the blocks furthest from the shore, the lots look out onto the gardens. Some apartment buildings, widely separated one from the other, built in two parks belonging to this group, the first of which is situated nearest to the golf ground and the second at the northern end of the shore complete the residential part.

The social and collective part of the plan includes a modern shore hotel with divided pavilions, a shore club, a commercial and social centre, a shopping-centre, a cinema, a dancing hall and an auditorium, two churches, one of which is situated on the slope of the hill, with a view over the sea, golf clubs, target shooting places, tennis courts and clubs, with the respective social centres and adequate sports fields and an area reserved for a second hotel as well as for another shore club.

This plan is the first one to be studied in order to take into consideration the wonderful Brazilian coastline.

IVth Brazilian Congress of Architects. Abelardo de Souza

23

In this article we summarize the IVth Congress of Architects held in São Paulo. In this congress the architects Walter Gropius and Alvar Aalto, who were then in São Paulo, took part. The article criticizes the organization of the Congress as being too theoretical.

In the following pages we are relating the conferences held by Walter Gropius and Alvar Aalto, as well as a conference of the architect Max Bill on Brazilian architecture.

The 2nd. Biennial of São Paulo

29

The article criticizes the organization of the Exhibition which, destined for the general public by its dimensions and the number of its paintings, did not attain its aim as a didactic sequence, thus creating confusion among a public which was not able to find its way by itself.

On the following pages we are presenting Hodler, Munch, Ensor, Kokoschka, the Cubists and the Futurists, Theo van Doesburg, Mondrian, Klee, Picasso.

Consideration on scenography by Gianni Ratto

40

We are presenting several works of Gianni Ratto, scenographer at the "Piccolo Teatro" of Milan, who is at present in Brazil.

The text which we reproduce here is a conference held by Gianni Ratto in Italy which deals with the modern problems of scenography.

A primitive painter of Bahia

45

On this page we reproduce a painting by a primitive painter of Bahia of the XVIIIth century which describes a visit of Cardinals and dignitaires at the "Sé primacial" with dancing Indians to celebrate the event.

Popular Brazilian Sculptures

46

Popular Brazilian sculptures of the XVIth and XVIIIth century. The most attractive is in lacquered black wood and represents "Iemanjá mãe da agua", a native goddess.

The Museum of Art of São Paulo

48

These pages are dedicated to the Museum of Art of São Paulo. An article of the writer J. F. de Almeida Prado insists on the necessity of constructing for the Museum of Art a building which should be its permanent home. On the other pages we find some paintings recently acquired by the Museum of Art and exhibited at the Orangerie in Paris and the Palais des Beaux Arts in Brussels, as well as the show-cases dedicated to the didactic activities of the Museum of Art and exhibited at the Orangerie; furthermore we have reproduced some pages out of the Italian magazine "Domus", dedicated to the Museum, as well as an article of Lionello Venturi issued in the Italian newspaper "La Stampa".

A Brazilian photographer

54

On these two pages we are presenting the photographer Marcel Gautherot, the great documentarist of Brazilian life.

Chronicles

56

These two last pages are a succession of "chronicles", of art, events and life. In the section "people" some aspects of Brazilian life and of the Carnival are represented. The opening article of the "chronicles" tells us about the lack of consideration that the Portuguese had for art when they landed in Brazil. The article is entitled: "The consequences of the equator".

Les Indiens et l'homme du plateau par Assis Chateaubriand

2

Dans cet article on traite le problème de l'Indien du Brésil, de sa contribution à la formation de la société brésilienne contemporaine, de son rapport avec la société du XVII^e et XVIII^e siècle. L'article pourrait servir de base pour une bibliographie de l'argument; entre autres on cite le nom d'Afonso Arinos de Mello Franco, auteur d'une étude intitulée: "L'Indien brésilien et la Révolution Française". L'auteur de l'article, s'adonne d'une manière active au problème de l'Indien brésilien, et voyage continuellement dans le Nord du Brésil. Il finit par conseiller à aller à la recherche des Indiens encore survivants dans les forêts de Goiás, de Mato Grosso et de l'Amazonas, afin que ceux-ci participent positivement à la vie contemporaine du pays.

Architecte Lina Bo Ingénieur Pier Luigi Nervi Taba Guianazes

4

Cet ensemble d'édifices fut mis en projet pour la société de radio-télévision des Diários Associados de São Paulo. Hormis les studios de radio et télévision il comprend deux auditoriums de 1000 places chacun, un théâtre de 5000 places et un immeuble de 1500 appartements du type "minimum". Ces appartements disposeront chacun d'un espace réservé à des jardins suspendus. La structure de l'immeuble appartements occupera le périmètre du terrain, tandis que la surface entière reste pour les "studios" et théâtres.

Une toiture de 70 mètres au maximum a spécialement été étudiée en béton précompris. L'immeuble-appartement sera en éléments préfabriqués. Un jardin play-ground occupera tout l'emplacement de la toiture. Les illustrations nous montrent en dehors des plans du théâtre et de l'étage-type des appartements, l'aspect général des maquettes d'ensemble et les diverses sections.

Arch. Henrique Mindlin; Plan d'urbanisation de la plage de Pernambuco

11

Le plan de la plage de Pernambuco entend tirer profit de toutes les beautés naturelles et des conditions spéciales du terrain. Des lots de terrain ont été mis en projet pour des résidences particulières et des appartements; et ce, de manière à assurer, non seulement une vue et une ambiance privilégiées, mais également une sécurité complète pour les piétons et le trafic véhiculaire en général.

Les blocs résidentiels les plus proches de la mer, c'est-à-dire entre la plage et l'artère principale du trafic, l'avenue Mar Casado, les lots de terrain s'agroupent autour de cinq grands espaces jardinés en "condomine", en une profondeur de 250 mètres; ces jardins sont continués par une promenade exclusivement réservée aux piétons, ayant 24 mètres de largeur. Proche à l'avenue Mar Casado, on a prévu, parallèles à la plage, et montés sur pilotis, cinq blocs d'appartements à huit étages chacun, avec vue dégagée sur les collines environnantes et la mer.

Les lots des blocs de maisons les plus éloignés de la plage ont vue sur les jardins. D'autre part, quelques immeubles-appartements suffisamment distanciés les uns des autres, seront eux, bâtis dans deux parcs privés, dont l'un sera proche du terrain de golfe et l'autre situé à l'extrême-nord de la plage et compléteront la partie résidentielle de l'ensemble.

Le côté social et collectif du plan comprend encore un hôtel moderne situé sur la plage, avec des pavillons séparés; un club, un centre commercial et social avec un "shopping-centre", cinéma, salon de bals et auditoriums; deux églises dont l'une sur la pente de la colline avec vue sur mer; clubs de golfe, terrains de tirs et courts de tennis; ainsi qu'un hypodrome etc. avec leurs sièges sociaux respectifs et des terrains de sports appropriés. En dehors de cela, une réserve de terrain pour un deuxième hôtel et un autre club de plage.

Ce projet est le premier à être étudié de manière à respecter le naturel du merveilleux littoral brésilien.

Arch. Abelardo de Souza; IV^e Congrès brésilien des architectes

23

Dans cet article on critique l'organisation de l'exposition qui, destinée aux siliens qui a eu lieu à São Paulo, avec la participation des architectes Walter Gropius et Alvar Aalto, se trouvant alors à São Paulo; dans cet article on critique l'organisation du Congrès comme étant trop théorique. Les pages suivantes font un rapport de la conférence de Walter Gropius et de Alvar Aalto, de même qu'une conférence de l'architecte Max Bill sur l'architecture brésilienne.

La II^e Biennale

29

Dans cet article on critique l'organisation de l'exposition qui, destinée au grand public par sa dimension et le nombre des œuvres, n'a pas atteint son but de séquence didactique, créant ainsi de la confusion parmi un public, incapable de s'orienter lui-même. Dans les pages qui suivent on présente Hodler, Munch, Ensor, Kokoschka, les cubistes et les futuristes, Theo van Doesburg, Mondrian, Klee, Picasso.

Reflexions sur la scénographie par Gianni Ratto

40

C'est une présentation de plusieurs œuvres de Gianni Ratto, scénographe du "Piccolo Teatro" de Milan, qui se trouve actuellement au Brésil. Le texte que nous reproduisons et qui s'occupe des problèmes modernes de la scénographie, est une conférence tenue par Gianni Ratto en Italie.

Un peintre primitif

45

Dans cette page nous reproduisons le tableau d'un peintre brésilien du XVIII^e siècle qui y dépeint une visite de Cardinaux et de dignitaires à la "Sé primacial" avec des Indiens qui dansent pour célébrer l'événement.

Sculptures populaires brésiliennes

46

Sculptures populaires brésiliennes du XVII^e et XVIII^e siècle. La plus intéressante est en bois laqué noir et représentant une déesse indigène. "Iemanjá, mãe da água".

Le Musée d'Art de São Paulo

48

Pages dédiées au Musée d'Art de São Paulo. Un article de l'écrivain J. F. de Almeida Prado parle sur la nécessité de construire un bâtiment qui soit un siège permanent pour le Musée d'Art. Dans les autres pages nous trouvons quelques tableaux dernièrement acquis par le Musée d'Art et exposés au Musée de l'Orangerie à Paris ainsi qu'au Palais des Beaux Arts de Bruxelles; des vitrines consacrées à l'activité didactique du Musée d'Art, également exposées à l'Orangerie; par ailleurs nous avons reproduit quelques pages de la revue italienne "Domus" dédiées au Musée, ainsi que l'article de Lionello Venturi qui a paru sur le musée dans le journal italien "La Stampa".

Un photographe brésilien

54

Dans ces deux pages figure le photographe Marcel Gautherot, grand documentariste de la vie brésilienne.

Chroniques

56

Ces dernières pages sont une succession de "chroniques" d'art, d'actualités et de vie. Dans la rubrique "Gens" on montre quelques aspects de la vie brésilienne et du carnaval. L'article d'ouverture des chroniques nous parle du manque de considération que les Portugais montrèrent pour l'art lorsqu'ils débarquèrent au Brésil. L'article est intitulé: L'équateur entre en jeu".

Revista de cultura contemporânea, dedicada à arquitetura, pintura, escultura, desenho industrial, artes gráficas, artes visuais, dirigida por Lina Bo e P. M. Bardi



Confiança na máquina.

"O movimento poderoso de seus braços de ferro criará a beleza, contanto que a beleza a guie".
Henri Van de Velde

Nossa capa representa as maquetes dos apartamentos "standard" ilustrados à página 5.

2	Assis Chateaubriand	<i>O índio, e o homem do planalto</i>
4	Arq. Lina Bo Eng. P. L. Nervi	<i>Taba Guaijanases</i>
11	Arq. Henrique E. Mindlin	<i>Urbanização da Praia Pernambuco</i>
23	Arq. Abelardo de Souza	<i>IV Congresso Brasileiro de Arquitetos</i>
25	Walter Gropius Alvar Aalto	<i>Duas conferências</i>
A	Max Bill	<i>O arquiteto, a arquitetura, a sociedade</i>
28		<i>Denúncia</i>
29		<i>A II Bienal</i>
40	Gianni Ratto	<i>Reflexões sobre cenografia</i>
45		<i>Paisagem brasileira: um primitivo</i>
46	J. F. de Almeida Prado	<i>Grandezza e vicissitude do Museu de Arte</i>
48		<i>Imagens brasileiras</i>
49		<i>O Museu de Arte de São Paulo</i>
54		<i>Fotografias de Marcel Gautherot</i>
56		<i>Crônicas</i>
C		<i>A Catedral</i>
64		<i>Crônicas e fim do texto</i>

"Habitat" torna-se bimensal. Já no número décimo-quarto se pode analisar a sua situação. "Habitat" teve êxito, e não só no Brasil; encontramos "Habitat" em Lisboa, Roma, Paris. Arquitetos europeus solicitaram-nos "Habitat"; dos Estados Unidos nos escrevem para intercâmbio. "Habitat" tornada bimensal, significa inserção na normalidade de todas as revistas; terminada a fase experimental, inicia-se uma nova fase, uma fase construtiva, já sem incertezas.

Censura-se em "Habitat" a crítica e a polêmica mas, sobre que bases se pode construir a não ser sobre as da crítica e da polêmica?

Crítica e polêmica positivas, desinteressadas, honestas, não se baseando em segundos fins, aquêles segundos fins que transformam um órgão de responsabilidade coletiva, como são uma revista, um jornal, numa tribuna pessoal, um meio mais ou menos legal de fazer valer os próprios interesses.

Se alguma vez a polêmica de "Habitat" pareceu dura, se "Habitat" se valeu de meios julgados um tanto demasiado violentos para atingir o seu escopo, essa dureza e essa violência foram empregadas por motivo notório, para atacar adversários atacáveis, apenas por aquêles meios; aliás, conforme dissemos, meios polidos, desinteressados, sem segundas finalidades isto é, com uma segunda finalidade claríssima, límpida, que não admite tergiversações nem compromissos, um fim ao qual dedicamos a nossa vida e que é o único a venerarmos: **a cultura.**

... no tempo de antes, moços, o automóvel não era uma máquina que nem hoje, não; era a onça parda...

Mario de Andrade

Assis Chateaubriand

O índio e o homem do planalto

O tema é vasto. Não o exploraria. Mas Lina Bo pretende um artigo, para **Habitat**, e me trouxe, com o pedido, a sugestão. Uma artista da lucidez de Lina Bo viu logo no aborígene a matéria prima de novas inspirações artísticas, a contribuição valiosa à causa da cultura. A civilização cosmopolita do litoral, de que são expressão grandes cidades megalopolitanas, como São Paulo e Rio, perdeu contado com uma das fontes das origens das nossas populações. São Paulo é hoje o planalto, onde o homem branco, procedente do outro lado do Atlântico, acampou, transmitindo ao brasileiro a forte herança cultural de que era portador. O crescimento das populações se faz, porém, pela interação, pela reciprocidade de influências. O estudo do povoamento do planalto, na pesquisa de fontes antigas e contemporâneas, põe à mostra a extraordinária influência do elemento nativo, no desenvolvimento da colonização, no povoamento da região que iria a ser predestinada às mais audaciosas iniciativas, e na formação de usos e costumes, que se cristalizaram em São Paulo.

Prolífico, o português da colonização se ligou aos aborígenes e deu origem ao mameluco. Segundo os cronistas do primeiro século, entre os quais, Frei Gaspar da Madre de Deus, os lusitanos demandavam à Colônia sem mulheres; mandavam buscá-las, depois, com os filhos. "Nesse interim", acentua o professor Florestan Fernandes, "cohabitavam com as índias, o que acontecia, ainda antes de se casarem ou quando noivos. A origem da gente do planalto tem esse cruzamento no seu ponto de partida. O mesmo autor assinala, ainda, que os "Inventários e Testamentos" constituem um rico manancial de dados, para documentar esse longo processo de miscegenação, que começou com a chegada dos português e culminou no aparecimento das mais ilustres famílias de S. Paulo". A influência do índio e sua participação na formação da sociedade de São Paulo não se reduziu a uma situação de passividade biológica. Sem levar em consideração o romantismo do século XIX, que fez a falsificação do aboríge, criando o indianismo como ideal de vida, segundo o figurino romântico, tivemos, sempre, no índio brasileiro, um elemento ativo, na formação de padrões bem definidos. Num excelente estudo, que publicou há tempos, o professor Florestan Fernandes, especialista no assunto, defendeu a tese segundo a qual "a colonização de São Paulo pelos português resultou em grande parte das condições em que se processaram os contatos com os povos aborígenes". "Os brancos", prossegue o autor, "ficaram segregados na área litorânea, tendo pequenas probabilidades de satisfazer a todas as necessidades econômicas e de exploração de produtos coloniais. A conquista da "região mediterrânea" determinou uma alteração capital na situação de contato, pois deu aos brancos o controle de algumas fontes básicas de subsistência

e criou condições mais favoráveis à sujeição das tribus "aliadas" e "inimigas".

A tese é fascinante. Os aborígenes deram base econômica aos colonizadores, que puderam, assim, sair do litoral e entrar pelo sertão. A incorporação do índio à civilização iria ser, porém, mais decisiva, como influência, através da literatura filosófica e política, que preparou o advento dos tempos revolucionários da segunda metade do século XVIII. Seria excessivo sumariar aqui toda essa influência, que os leitores de Montaigne e Rousseau tão bem conhecem, e que o ensaista Afonso Arinos de Mello Franco condensou num estudo, ao qual deu o sugestivo título de "O Índio Brasileiro e a Revolução Francês". Na teoria, tão bela quanto falsa, da bondade natural, encontramos o índio, e se quizermos pesquisar mais profundamente a inadaptação do capitalismo, tal como foi ele conhecido na Europa, e magistralmente estudado por Sombart, chegaremos à conclusão de que teve ele no aborígene brasileiro um dos seus mais eficientes fatores. Não informou, por exemplo, a esse respeito o padre Claude (apud Mello Franco), "que os naturais do Brasil não comerciavam e tinham profundo desprêzo pelas moedas, surpreendendo-se todos, mesmos aqueles que visitaram a Europa, com a importância ansiosa, que os brancos emprestavam àquelas rodelas vís de metal amarelo"?

Os vícios da civilização e os desvios da cultura, para os despenhadeiros do erro, que já impressionavam os homens de pensamento do século XVII, poderiam ser neutralizados pela ingenuidade do índio. Era o que se pensava. A candura do aborígene valia como refúgio.

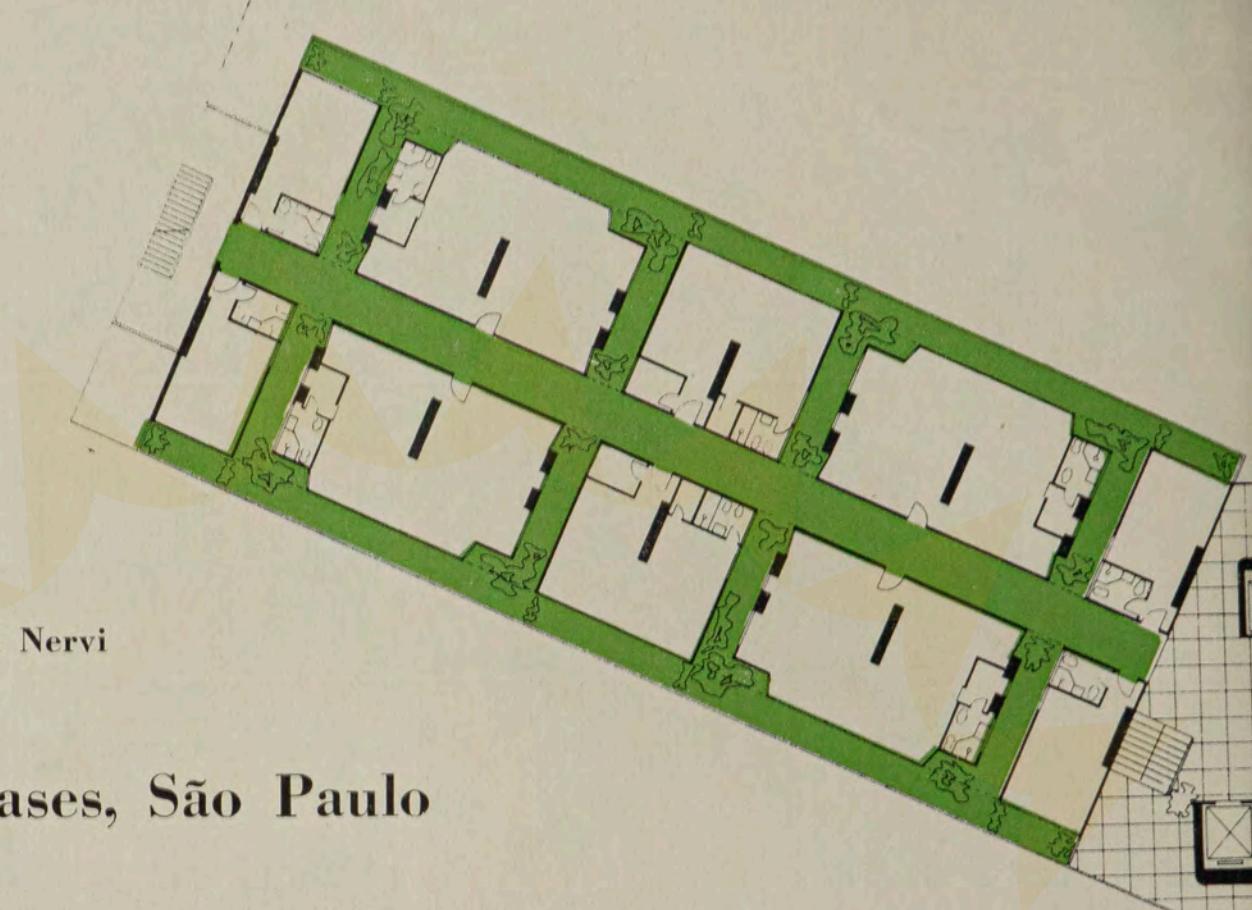
É impossível, nos limites de um artigo, analisar, sequer a vôo de pássaro, a complexidade dessa tese. Mas é incontestável que a contribuição do índio foi muito forte na formação do homem do planalto, na sua mentalidade, no sentido, como diz Pitirim Sorokin, que imprime à sua vida. Desapareceu o índio, confinado aos sertões de Goiás, Mato Grosso e Amazonas, mas ficaram as instituições, que ele ajudou a fecundar, embora o cosmopolitismo e a inter-relação das correntes migratórias as tenham muito alterado. Conserva, ainda, o índio, no seu inocente primitivismo, reservas de precolombianismo, que vale a pena salvar, pelo menos para estudos, que, até agora, não pudemos ou não soubemos elaborar. O amor à terra, à tribo, no índio, ninguém vence. Quizemos adotar os indiozinhos, que vieram do sertão para a festa do Centenário. Foi impossível. Disse-nos o sertanista Vila Bôas que elas não saem da tribo, de maneira nenhuma.

Numa fase histórica de deslassamento moral, essa solidariedade é comovente, e inspira estudos que façam, de novo, vir a ser o índio, o elemento capaz de fornecer recursos humanos para o povoamento desse solo. Deveríamos insistir em ir buscar na selva, sem trabuco nem propósitos de escravização, o elemento, que foi uma das peças da carpintaria humana nacional.



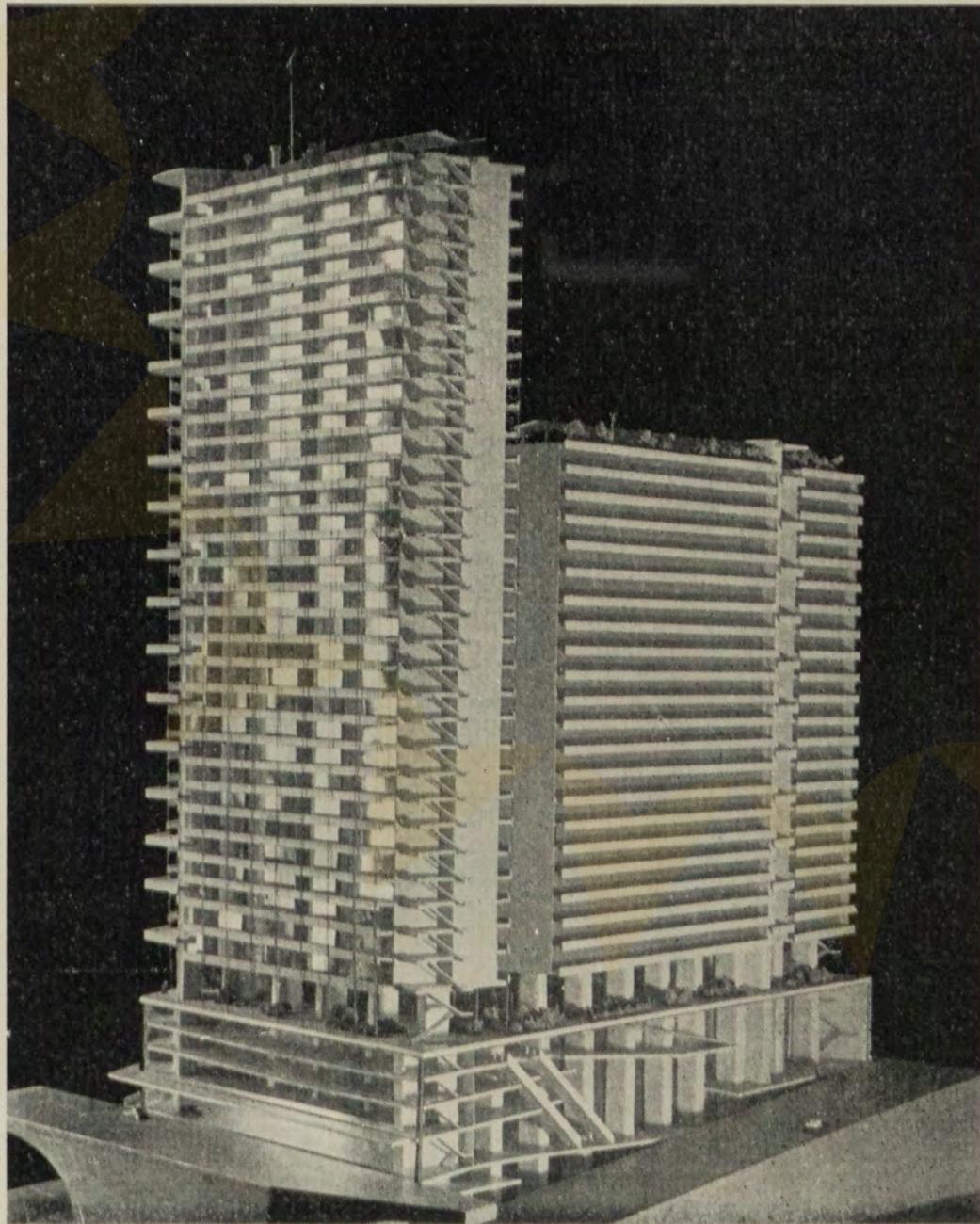
Foto Gautherot.

Didijokeh, Ilha do Bananal, Goiás.



arquiteto Lina Bo
engenheiro Pier Luigi Nervi

Taba Guaianases, São Paulo



Um aspecto do conjunto, vendo-se teatros e estúdios de rádio e de televisão, play-ground e os edifícios de apartamentos. A estrutura da "base" está inteiramente à vista. Os cristais são azuis do tipo atérnico.

Esse conjunto de edifícios que denominamos "Taba Guaianazes" foi projetado para hospedar a rádio e a televisão dos "Diários Associados", de São Paulo. Além dos estúdios de rádio e de televisão, de um auditório para cinco mil lugares e de dois teatros geminados de 1.500 lugares cada um, precisava projetar um prédio com 1.500 apartamentos. O terreno situado em lugar de grande desnível facilitou muito. A área completa foi ocupada com os estúdios de rádio e de televisão, os dois teatros-estúdios, o grande teatro, situados em planos diferentes com os respectivos acessos em ruas de diferentes níveis. Este conjunto de auditório e de estúdio veio formar uma grande base, ocupando a área total do terreno, acima da qual era preciso erguer os prédios de apartamentos. O problema mais difícil foi de ordem técnica: construir um prédio sobre uma grande sala de espetáculo que não podia, necessariamente, ter colunas no meio. Foi aproveitado então para a estrutura vertical dos prédios de apartamentos a área perimetral do terreno. A cobertura do auditório de 5.000 lugares que mede no máximo 70 metros de luz, foi calculada em "protendido", lamelar, (como o papelão de embalagem). A grande resistência dessa lage permite construções em material leve e um ajardinamento; foi então pensado de por um play-ground com acesso direto por meio de rampa de uma das estradas perimetrais. A esse conjunto de apartamentos, teatros, play-ground, jardim e escola, foi dado o nome de "Taba", por ser um conjunto autônomo, e como uma pequena aldeia.



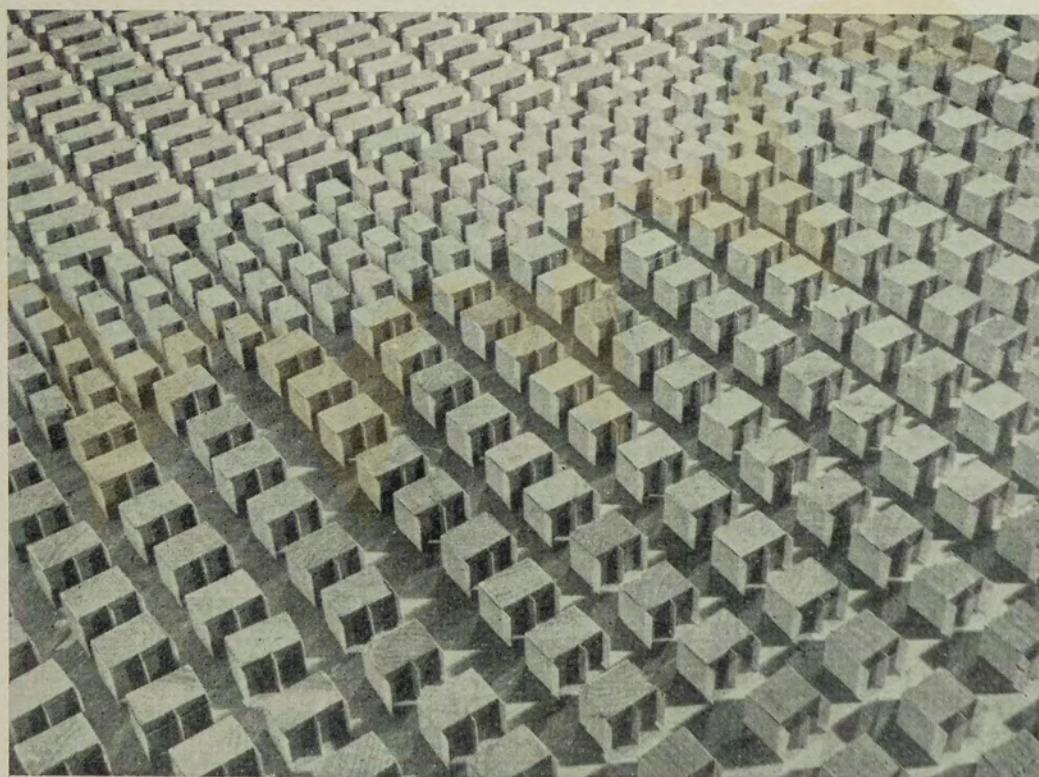
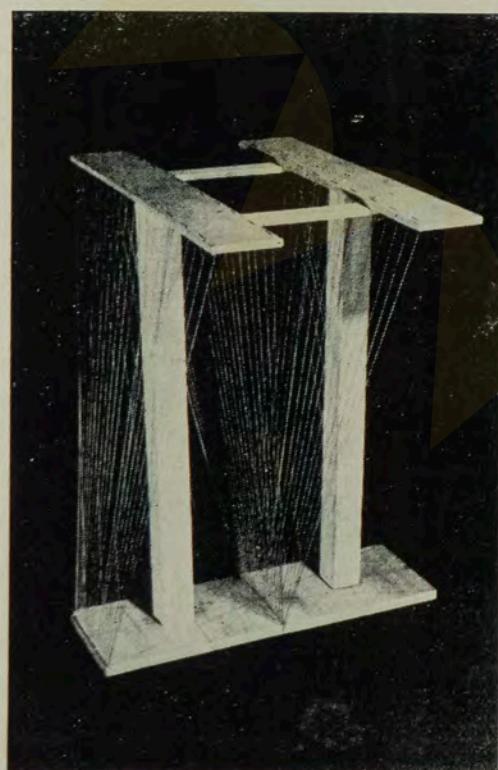
Planta de um andar-tipo do prédio de apartamentos-células.

Escala 1:400

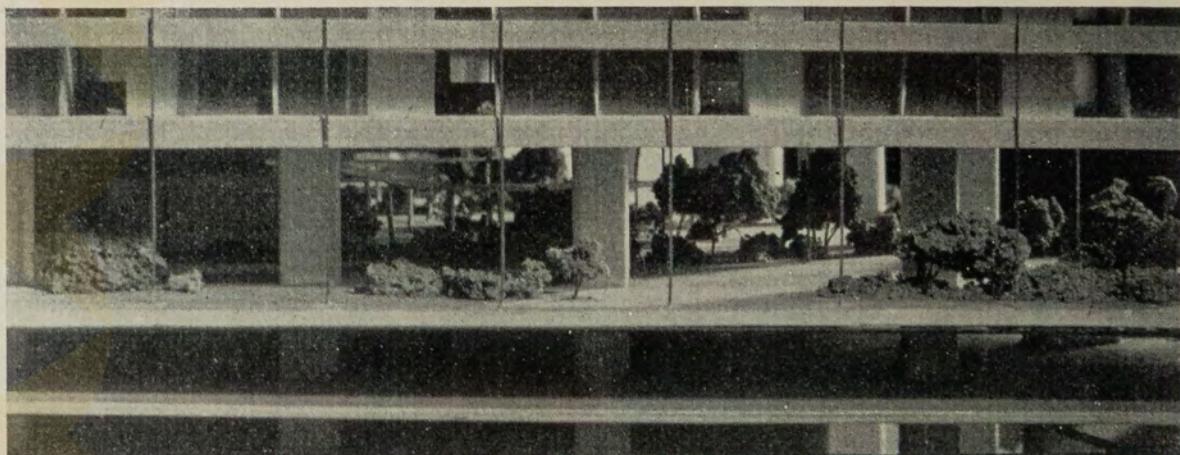
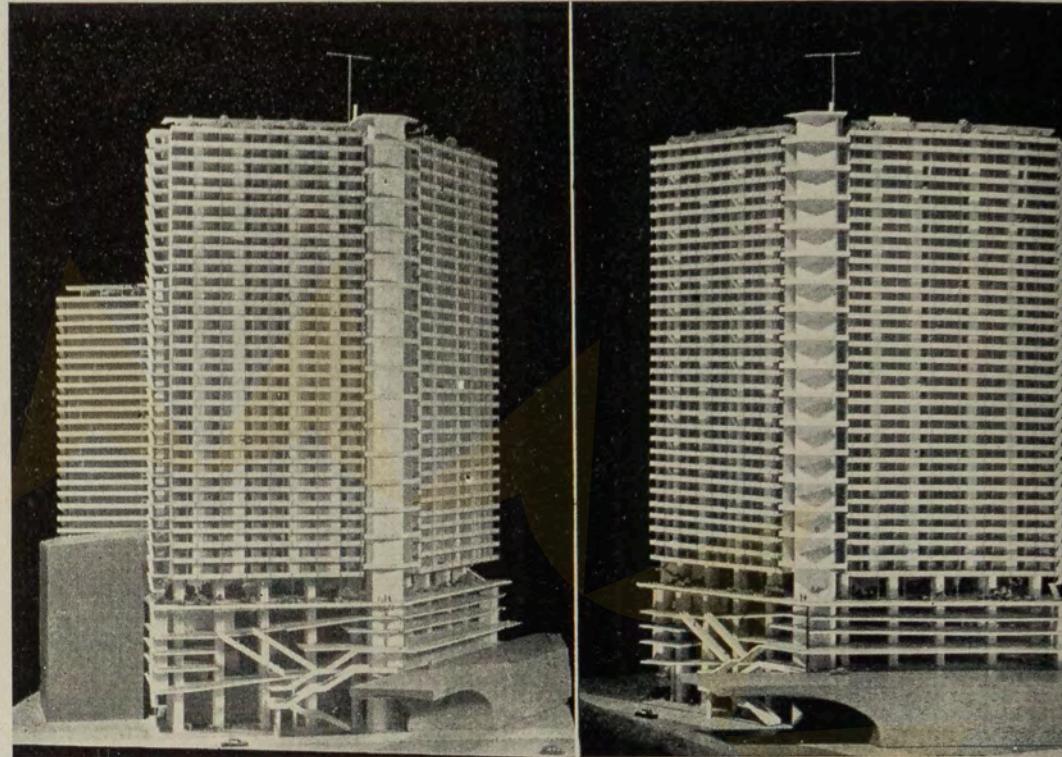
Maquetes dos apartamentos padronizados. Todos ou quase todos são contra o padrão, o estandardizado. Acusam-no de tudo, desde a decadência do espírito até à bomba atómica, ao passo que a bomba atómica é produto da velha cultura baseada no "não padronizado". Que coisa é o padrão, o "standard", senão um meio? Porque confundi-lo com o "fim"? O "standard" será o "meio" para a civilização do futuro, como o "não estandardizado" o foi para a civilização passada. Porque fugir diante dos problemas, ao invés de defrontá-los para resolvê-los? Porque continuar numa incerteza angustiosa? O padrão é a lei basilar da natureza, lei em que somos todos nós, indistintamente, incluídos e a qual não nos podemos esquivar; os seres vivos são estandardizados, os minerais o são; assim como os vegetais. Aprofundando-nos no estudo de um organismo nos damos conta de um padrão para todas as coisas, lei esta que só passa despercebida ao observador superficial. Não aceitar o "standard" significa assumir uma posição de soberba, um individualismo fictício, que não tem nada que ver com a "personalidade", a "marca" sagrada existente em cada indivíduo e que não depende do "standard", isto é, de ter um nariz como têm outros milhões, ou dois olhos conforme possuem outros milhões de seres, ou dois pés conforme os em que andam milhões. Estandardizar quer dizer estender a possibilidade, facilitar que uma coisa para poucos se estenda a muitos, quer dizer "melhorar", porque estudar profundamente um organismo básico é mais fácil do que estudar uma série indefinida e inúmera.

O padrão matará o espírito? Libertado finalmente do peso dos problemas mal resolvidos, ajudado por uma estandardização "física" das coisas (habitações, máquinas, produtos) o espírito poderá dedicar-se em escala muito maior aos seus próprios problemas que são os únicos que "diferenciam" o homem, os únicos que o afastam do "standard humano" tão temido, da chamada "grei", independentemente de possuir móveis não padronizados, como um bar "manuelino" ou um rádio com pernas "Luís XV".

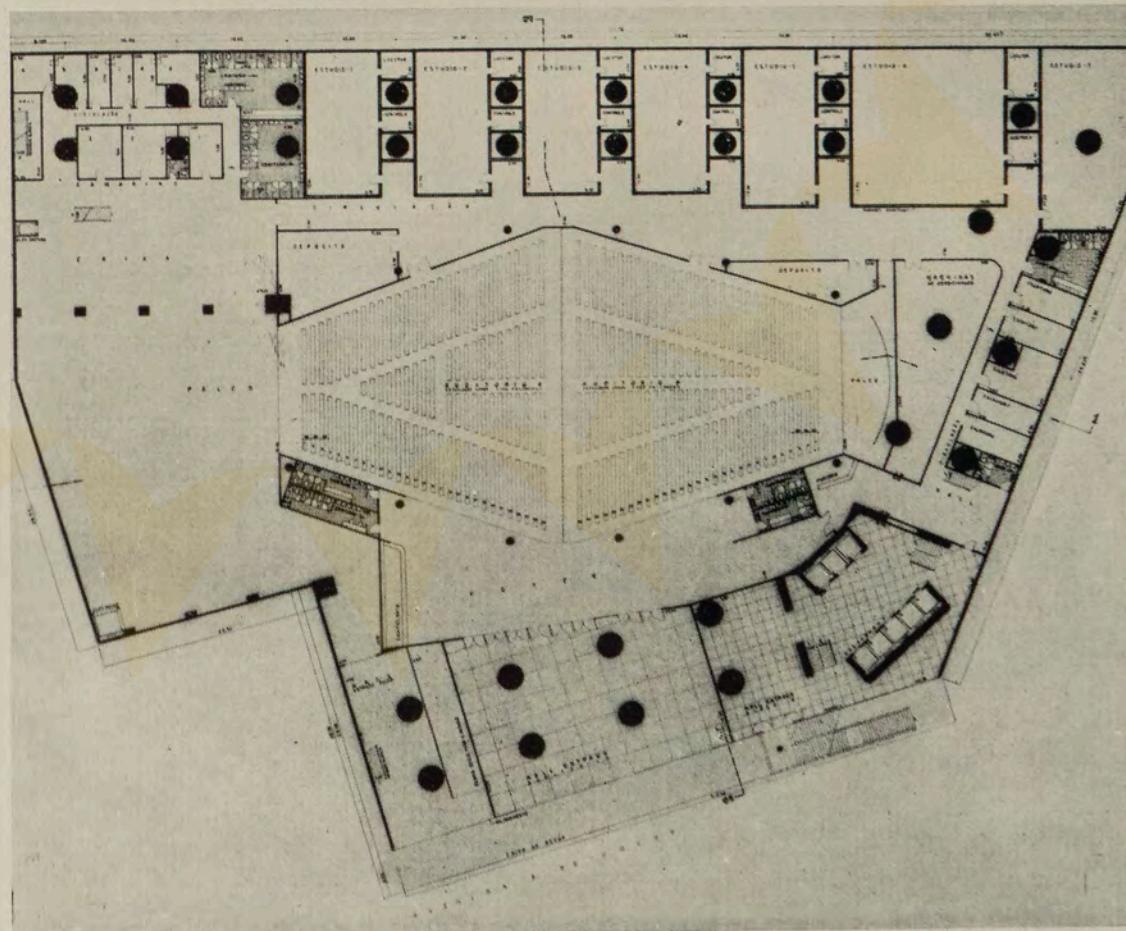
Maquete de uma das colunas de concreto. Os fios marcam a forma, seguindo as linhas de força.



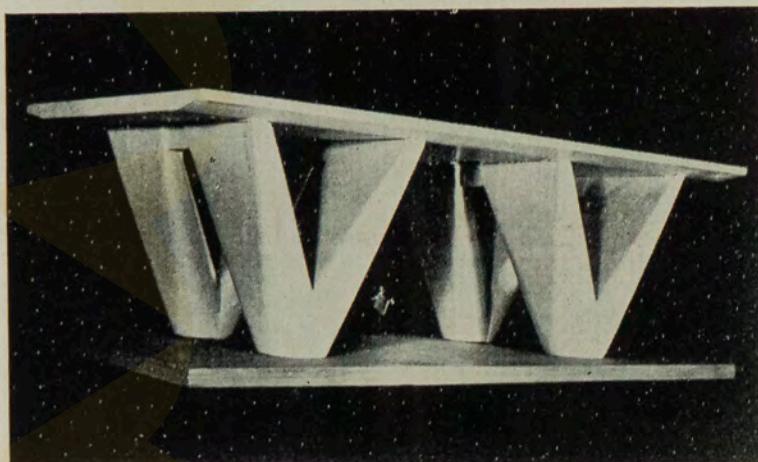
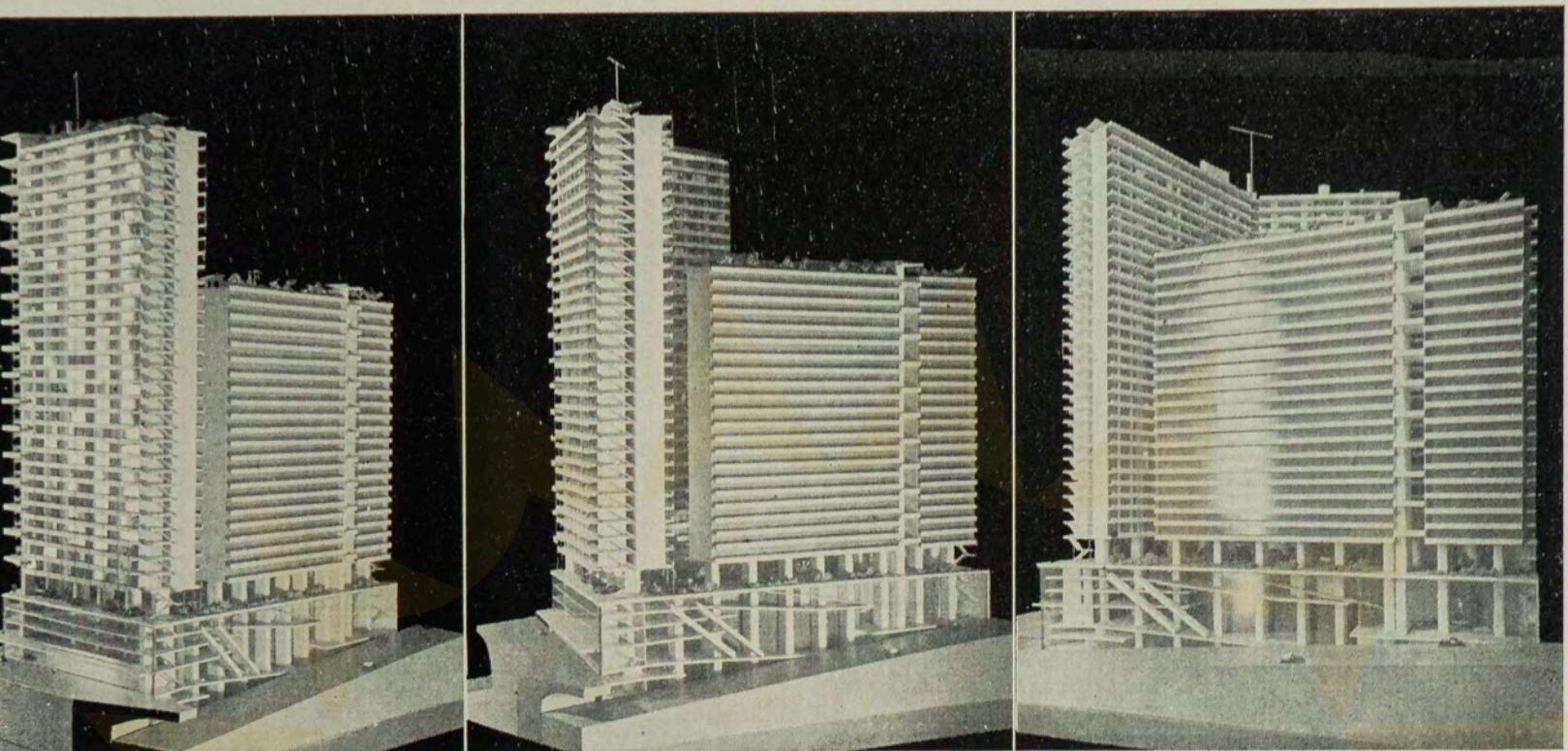
Aspectos do conjunto visto das ruas perimetrais. No grande edifício de ângulo, furado pelos jardins-terracos, serão colocados nas "rues intérieures" quebra-ventos em cristal ou materiais cerâmicos.



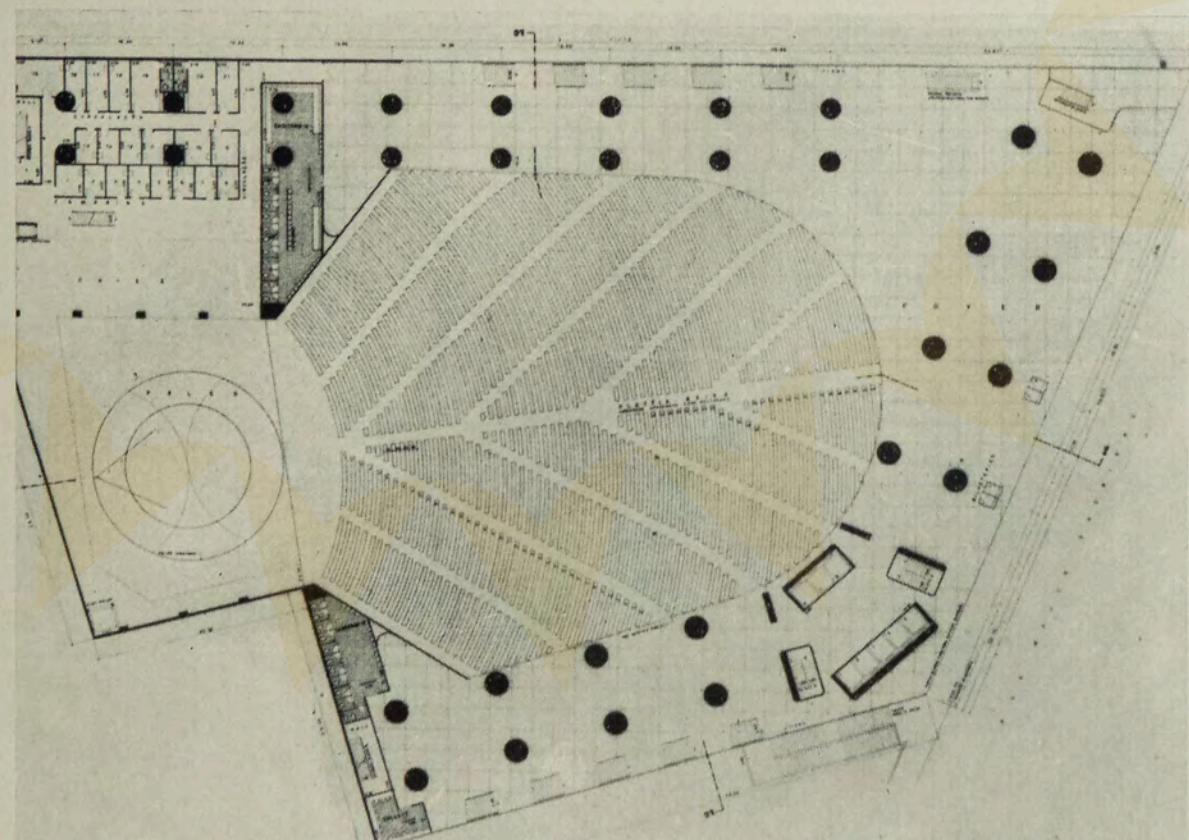
Vista do play-ground. Os fios que aparecem na ilustração, são cordas de aço esticadas para segurar os balanços, na grande lage da base.



Planta do pavimento dos estúdios de rádio com os dois auditórios geminados. A platéia dos dois auditórios é móvel, permitindo a transformação num só auditório maior.

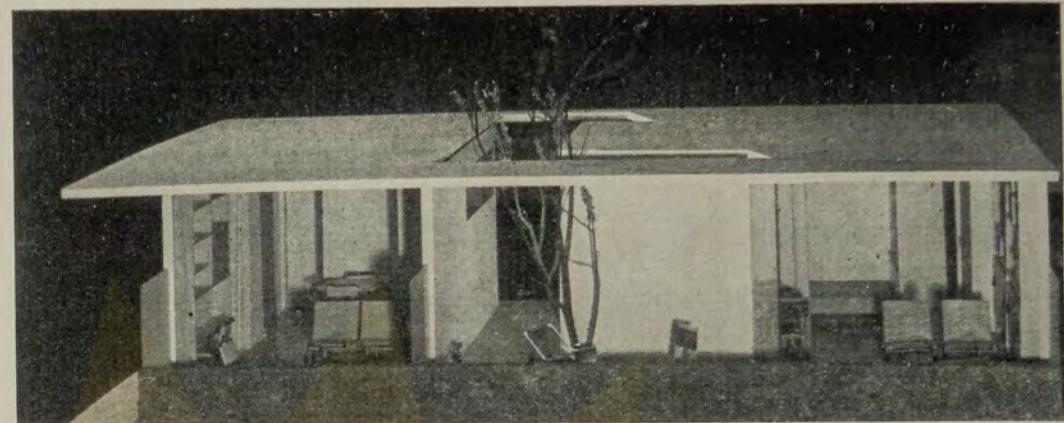


Maquete das colunas de concreto armado.

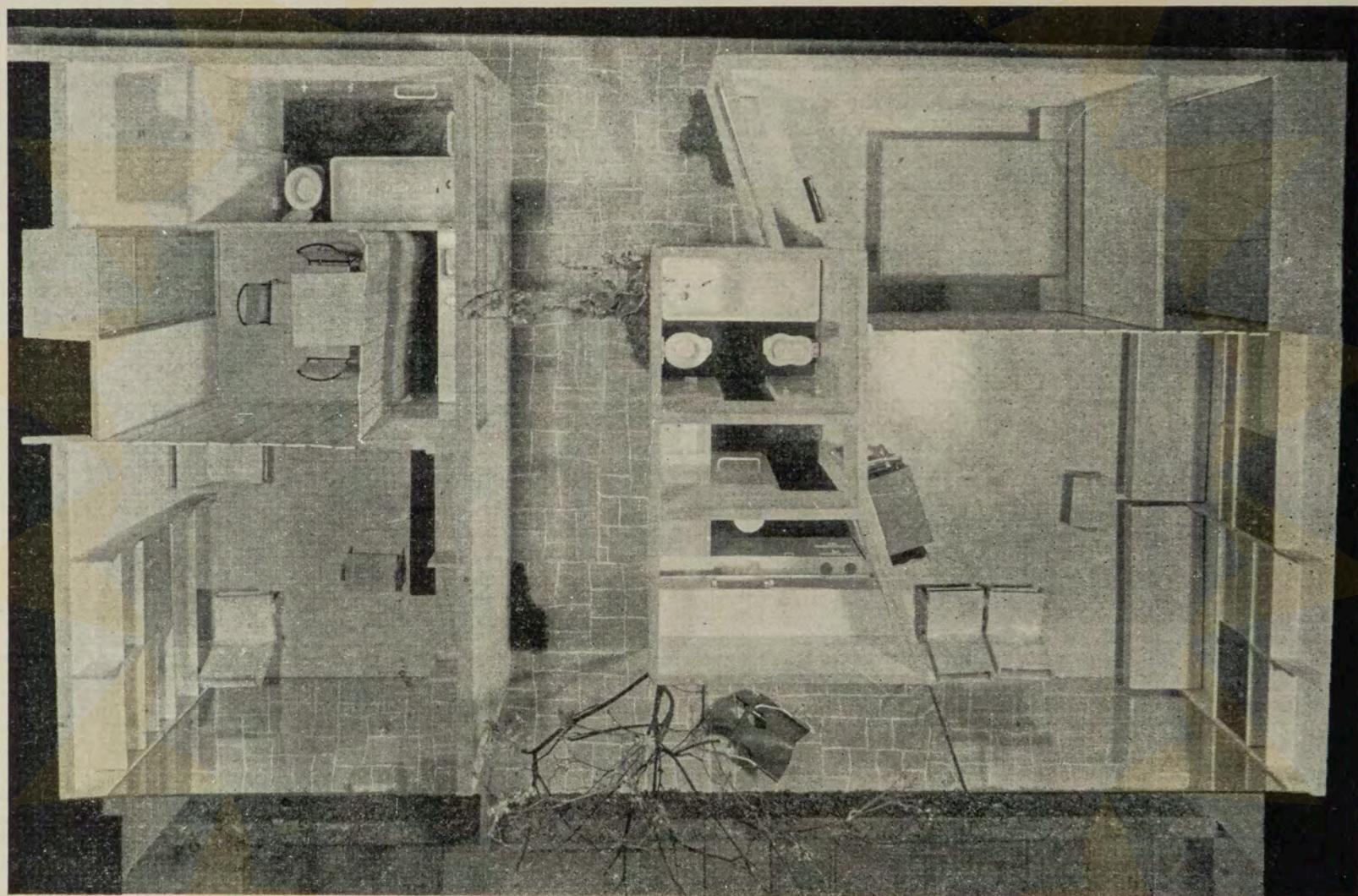


Planta do pavimento do grande teatro de 5.000 lugares. Os lugares são colocados segundo "as linhas de visibilidade". A forma da sala é independente da estrutura.

Aspetto frontal da maquete.

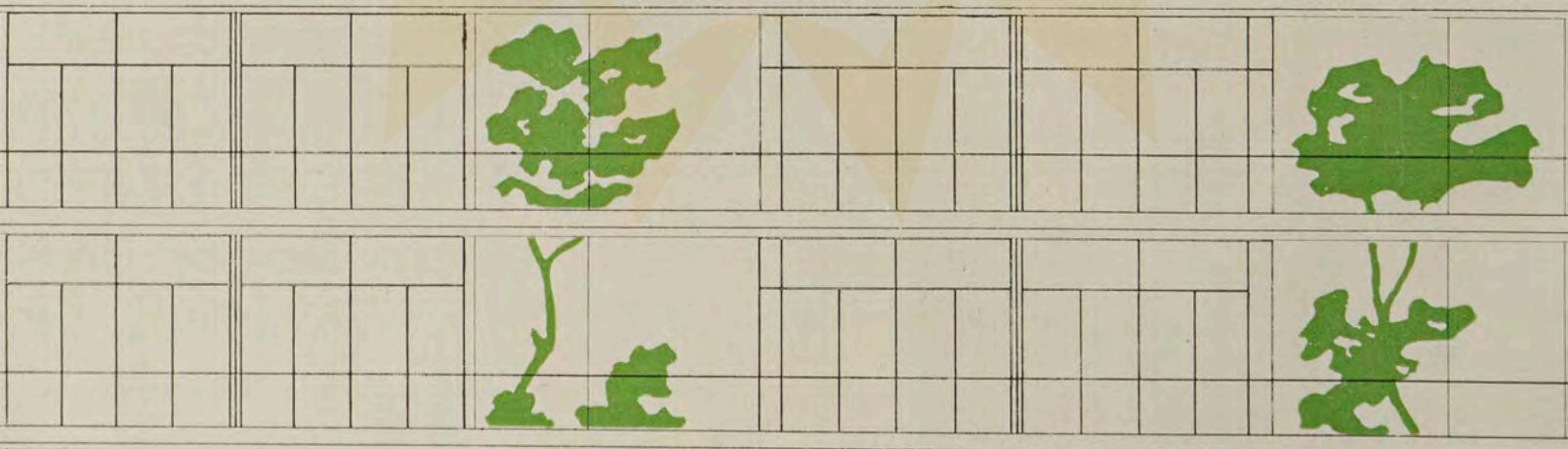


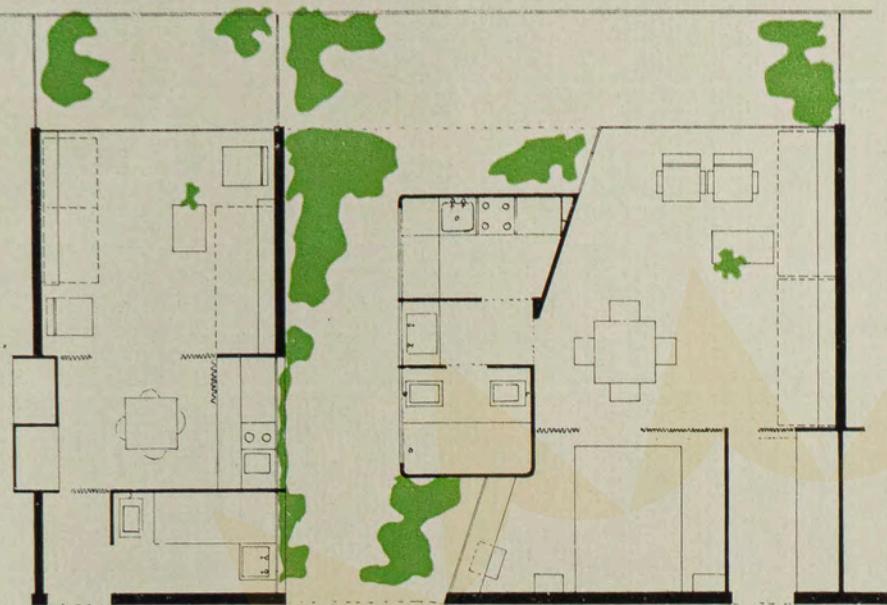
Maquete de dois dos apartamentos-células: para solteiro e para casal ou casal com dois filhos. O espaço está estudado ao milímetro as paredes são móveis, as camas de dobrar. Pode-se ver claramente o jardim-terraço de altura dupla, em cada dois andares.



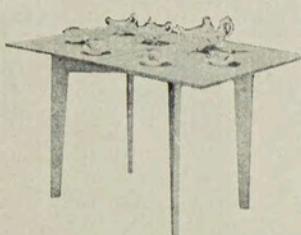
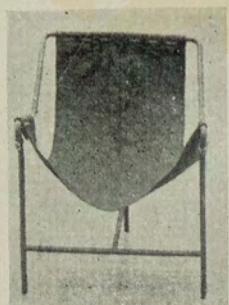
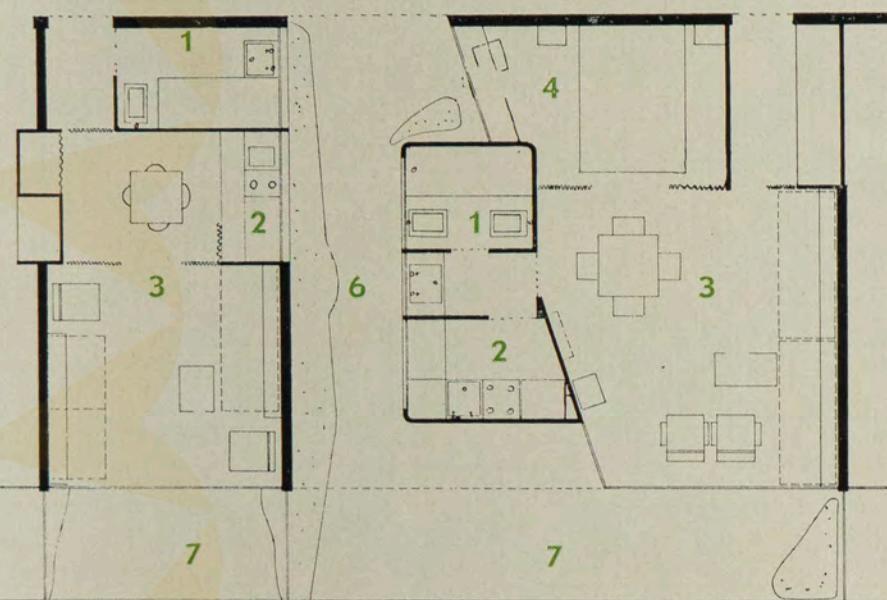
Detalhe da frente do grande edifício de apartamentos. Escala. 1:100.

A maquete vista de cima.



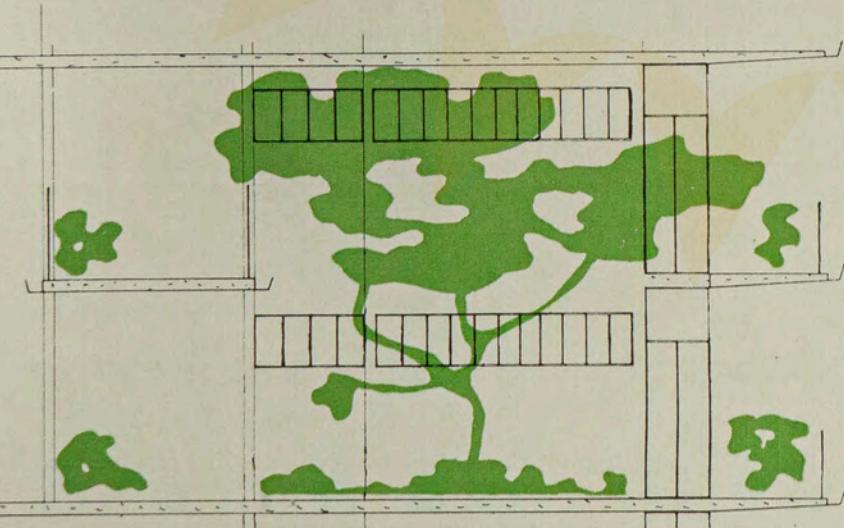


5



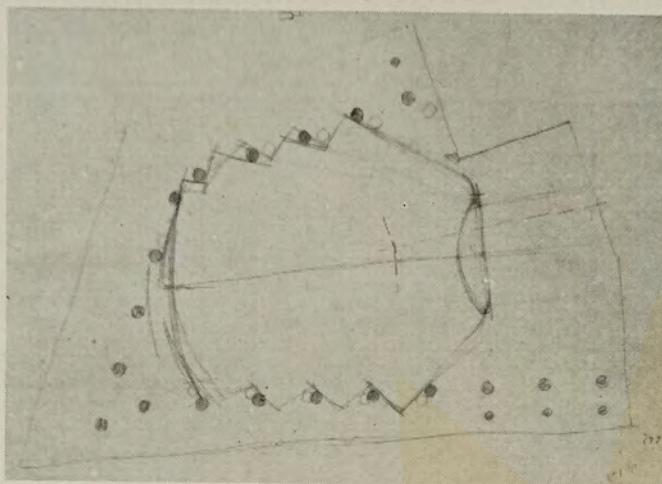
Planta de quatro dos apartamentos-células: para solteiro, para casal ou casal com dois filhos.

- 1 banheiro
 2 cozinha
 3 living (com sofá-cama de dobrar)
 4 quarto
 5 "rue intérieure"
 6 jardim entre os apartamentos
 7 jardim-terraço



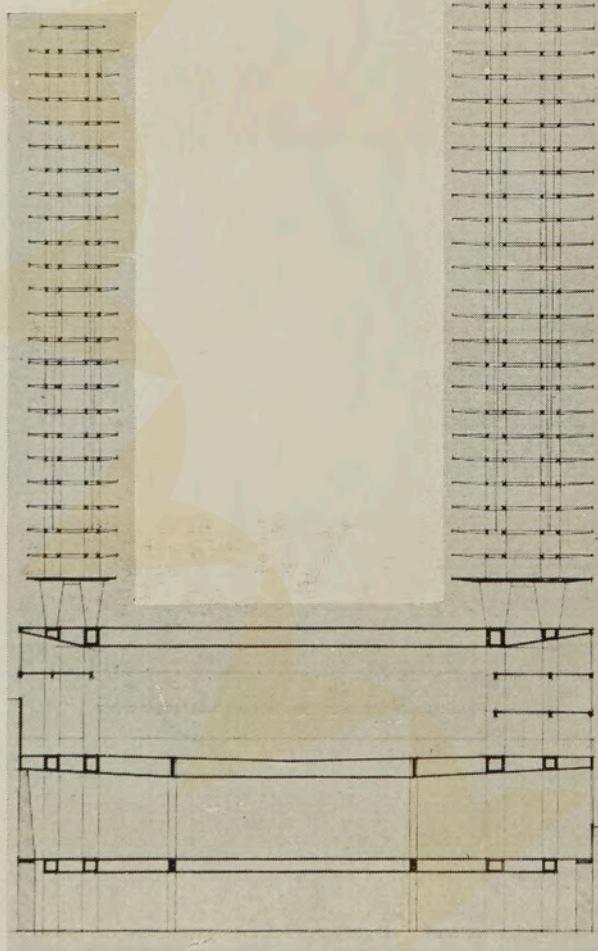
Base para um perfeito funcionamento: mecanização de todos os serviços domésticos. Móveis feitos na medida do homem e não "móveis monumentos".

Corte sóbre o jardim lateral.
Escala, 1:100

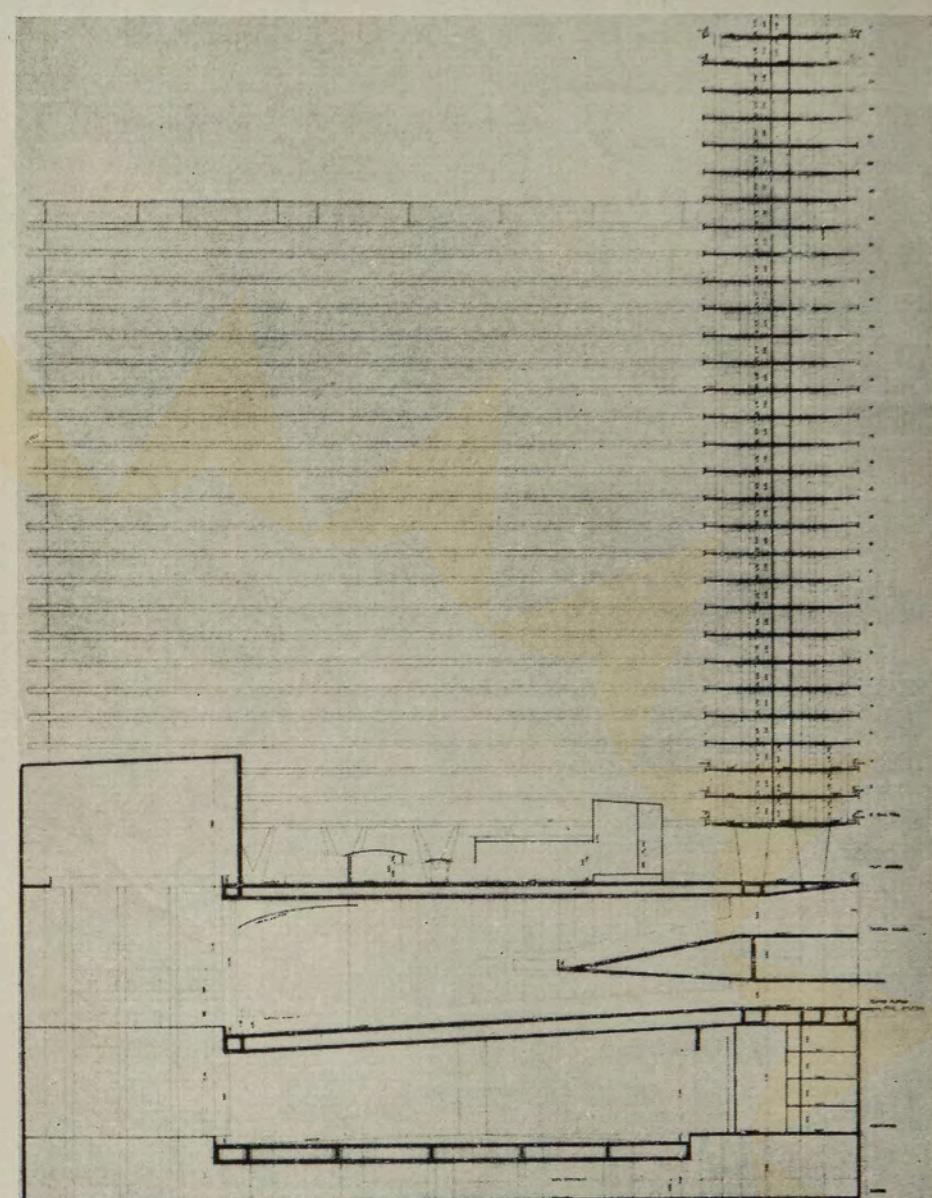


Estudo para a determinação da forma da sala do grande teatro. A absoluta independência da estrutura permite a forma mais acústica, bem como o uso de materiais apropriados, perfeitamente livre de qualquer legame estrutural.

Taba Guaiianases, São Paulo.

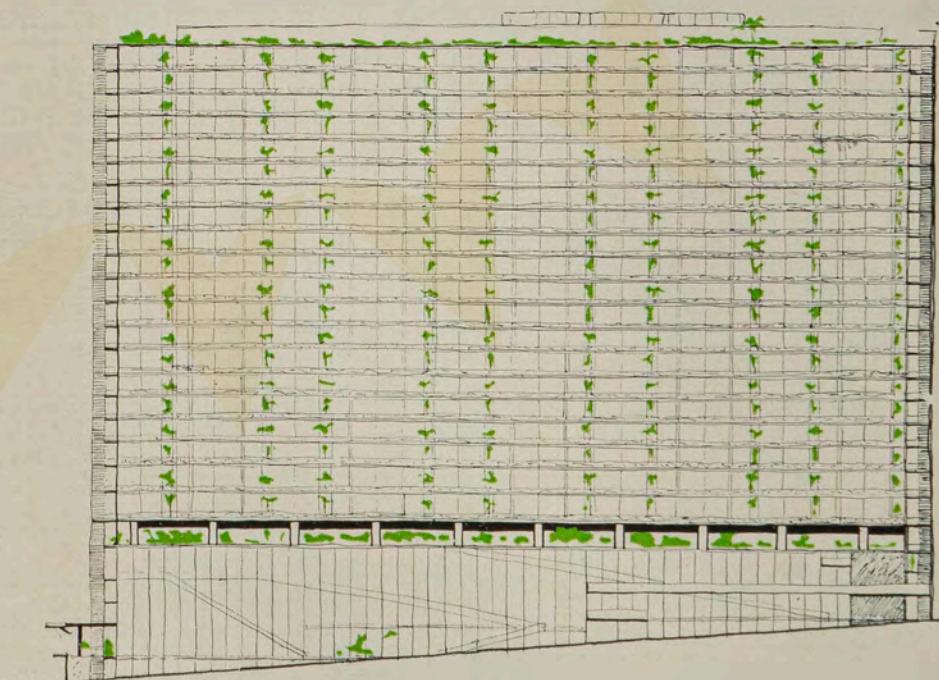


Corte transversal do conjunto. Escala: 1:1000.



Corte longitudinal; os dois auditórios, o grande teatro, o play-ground e os edifícios de apartamentos.

Estudo para estender também ao outro prédio o sistema de jardins-terraços.



Plano de urbanização da praia Pernambuco, Guarujá

arquiteto Henrique E. Mindlin

Apresentamos o plano de urbanização de uma praia. Urbanizar quer dizer planejar harmonicamente, inserir o homem na natureza, sem destruir a natureza. Geralmente, escolhido um lugar, a vegetação é derrubada, a terra queimada, o ambiente destruído e sobre essas ruínas os homens começam a construir sob o signo da desordem e da especulação imobiliária. Não parece ser este o caso: existe um plano, um programa para que a natureza continue a existir. O importante é que o plano desde o começo, seja respeitado por todos.

Refaço estas linhas na introdução ao planejamento para a Praia Pernambuco, diante das "Queixas e reclamações" que acabo de ler, sob o título "Viagem de um turista a Guarujá". Vamos reter uma frase apenas do missivista contrariado: "Deslumbramento pela natureza, decepção pelo relaxamento e incapacidade dos homens".

O viajante, que foi ao Guarujá atraído pelo fascínio da "pérola do Atlântico", encontrou-a, à pérola, num engaste realmente inadequado e grosseiro.

Isto é o que acontece com todo o nosso litoral viajado pelo turismo e pelo recreio ativo do paulistano, nos fins-de-semana.

Aconteceu, está acontecendo e acontecerá por muitas partes: menos na Praia de Pernambuco. Santos, São Vicente, Guarujá, Praia Grande, Itanhaém, assinalam, um por um em suas praias, em seus recantos de areia e de mar, a mesma repetição monótona em que o homem estraga a natureza e como que permanece inconsciente do mal que fez.

No conjunto regional do litoral, as áreas que foram pouco a pouco ocupadas pelo homem, no irresistível expansionismo demográfico que estamos sofrendo, só podem ser consideradas como trechos relegados ao acaso mais devastador da riqueza de uma moldura, de uma perspectiva, da tessitura que a natureza dosou sobre um retalho de geografia, preenchendo todos os espaços topográficos.

A caracterização dessa ordem naquilo que Lewis Mumford chama de "equilíbrio dinâmico entre as suas distintas partes", é o que importa respeitar em sua integridade, que necessita ser compreendida para, então, o homem o arquiteto julgar adequado o momento à sua intervenção, na transformação orgânica que deve, necessariamente, criar de novo o equilíbrio em todo o seu dinamismo, a fim de que a interferência humana mantenha o mesmo elemento vital ao se estabelecer.

Na Praia Pernambuco, os fatores que se reuniram entre o mar e a serra eram muitos: impunha-se uma interpretação cuidadosa e meticulosa, inteligente e enamorada, a fim de que surgissem as compensações da ocupação desse espaço e de sua transformação, sem que se perturbasse, pela presença da habitação, do aglomerado, a ordem profunda que os séculos tinham sedimentado e que palpitava no regime estabilizado através dos tempos.

Felizmente para essa praia maravilhosa houve uma determinação defensiva bem diferente do destino que situou células necrosadas noutros trechos do litoral paulista. Éste o primeiro fato a constatar-se no Planejamento da Praia Pernambuco. O respeito pela tessitura ali cristalizada pelos sóis e pelas madrugadas, pelas chuvas e pelos crepúsculos, pelos ventos e pelas águas do mar, pelas árvores e pela medida de uma poesia oculta sob essas sombras e ao longo das areias, esse respeito é o que inspirou, aos que amaram esse pedaço de litoral, a conservá-lo, embora habitado...

O arquiteto compreendeu a sua tarefa. Henrique Mindlin não considerou o caso do loteamento, do arruamento, da construção. A sua preocupação como arquiteto, tratando com ciência e arte desse emaranhado sistema em que repousam, nas ondulações da topografia as ramificações nervosas e os relevos anatômicos do terreno, a sua composição de areias, de pedra, de argila, a sua composição foi, exatamente, a de relacionar os elementos em presença, com a contribuição distribuidora de espaços a que ia proceder, para devolver ao trecho trabalhado urbanisticamente o "equilíbrio dinâmico" do fluxo vital que se lhe deparava. É dessa forma, somente dessa forma, que se pode compreender a preocupação de criar o que futuramente se chamará um "balneário", designação comum a tantas outras coisas, mas que devemos, em primeiro lugar, encarar como efetivamente se quiz formular, um plano compensador da fonte encon-



Uma vista da praia Pernambuco no Guarujá.

Já existe uma construção na praia Pernambuco que não contrasta com o verde da floresta e os abricoteiros da praia: é o pavilhão de Marjory e Jorge Prado construído com pedra, madeira, e sapé, pelo arquiteto Gregori Warchavchik



trada, da árvore que vai ficar, da praia que continuará livre do motor, das ruas que não são senão espaços livres, em grande parte sómente transitáveis pelo pedestre, a quem se devolve aqui, como em Chandigarh, a segurança em seu passeio. Examinando as plantas expostas por Mindlin, em São Paulo e confrontando-as com a topografia e a paisagem da Praia Pernambuco depois, a céu aberto, percorrendo os espaços já em função transformadora sob a maquina e a ação do homem verificando os talhões que permanecerão da floresta remanescente, em bosques que darão sombra e tranquilidade ao homem habitante, interpondo-se com a sua graça útil entre as moradias coletivas e individuais, tira-se a conclusão de que se fez neste Planejamento alguma coisa de novo no país, que necessita ser mostrada, ser conhecida, para que se tenha um exemplo pelo menos a considerar toda a vez que se cuide de estabelecer o homem num novo espaço, em qualquer parte do país, mas, principalmente, no litoral. No litoral tão desleixado onde já perdemos em data remota Santos e São Vicente e, mais perto de nossos dias, o Guarujá e a Praia Grande, no litoral, necessitamos de ver quantas possibilidades existem num tratamento técnico e estético do problema colocado.

Cabem ainda algumas reflexões à margem desse esforço que os organizadores da Praia Pernambuco, os proprietários Marjory e Jorge Prado e o arquiteto-urbanista realizaram. Têm-se condenado a técnica em sua função destruidora da região, da sua configuração, de seu caráter. No entanto a grande tarefa da técnica é a de afeiçoar a terra às novas necessidades do homem e não a contrariar nos seus desígnios estabelecidos. Importa sim que haja na cultura e na prática da técnica, principalmente do urbanismo, no planejamento, essa elasticidade de que ainda agora nos fala o mestre Alvar Aalto, a utilidade ativa que não elimine mas exalte as condições naturais da região trabalhada. Seria o fim de nossas possibilidades como homens da idade da técnica se esta devesse empobrecer um ambiente em lugar de lhe acrescentar novos incentivos, novos estímulos vivos de serenidade, de alegria, de disposição para fruir desta luz, destes espaços, destas linhas no fundo do horizonte, enquadrando o planeta submetido mas consentido, na intimidade profunda de nosso ser e de nossa existência.

O que teremos no resultado final da Praia Pernambuco já não será mais o que se deva considerar um empreendimento de boa iniciativa levado ao extremo das suas possibilidades, apenas... Esta maneira de dar forma a um aglomerado humano será muito mais exemplificativa da utilização plena do espaço, nas suas

relações profundas com as condições biológicas determinadoras da boa saúde psicológica e mental. Daí, portanto, o aproveitamento da mesma tessitura rica de humus e de incitações, que ai se fez numa constância só comparável à variedade, na subtilidade e na delicadeza de cada elemento empregado.

Informa a toda essa organização planejada da Praia uma impregnada responsabilidade de orientador, que nada deixa ao acaso. Se os moradores dessa área magnifica souberem aproveitar essa liberdade zoneadora e estética, essa liberdade que exige melhor e mais, teremos também na Praia Pernambuco uma emulação para os nossos arquitetos, em procurar as soluções de mais valor para conseguirem os resultados mais proporcionados e mais eficientes.

Chamarei aqui a atenção para um aspecto do planejamento, que me parece rigorosamente necessário: o da eliminação do espaço motorizado e ciclístico, na praia. Esta deve ser preservada ao pedestre, à sua segura e despreocupada circulação.

Toda essa realização não impediu que se trabalhasse com o sentido mais adstrito ao objetivo em vista, na colocação de cada dado em sua legítima e lógica situação. Hoje não se pode deslocar uma pedra nessa área: ela se acha recenseada no repertório dos espaços determinados, previstos, pensados, e finalmente fixados. É assim planificadamente que se ganha a liberdade, toda a liberdade, de correr e de respirar nessas distâncias, nesses jardins, ao longo da beiramar.

Verifiquei ainda mais em Praia Pernambuco, ouvindo e concordando com observações que os interessados faziam: as restrições são imediatamente adotadas, a maleabilidade inteligente se substitue à suficiência dos que poderiam querer fazer dos lotes comprados uma projeção errônea, egoista ou desvalorizadora, de sua personalidade e de seus complexos. Entende-se logo porque a arquitetura deve ser moderna. Compreende-se por que é preciso haver recuos no espaço. Admite-se que seja necessário, ao entrar na posse de um lote, preservar-se também o vazio imediato que o valorizará e lhe dará a plenitude de uso, gozo e permanência.

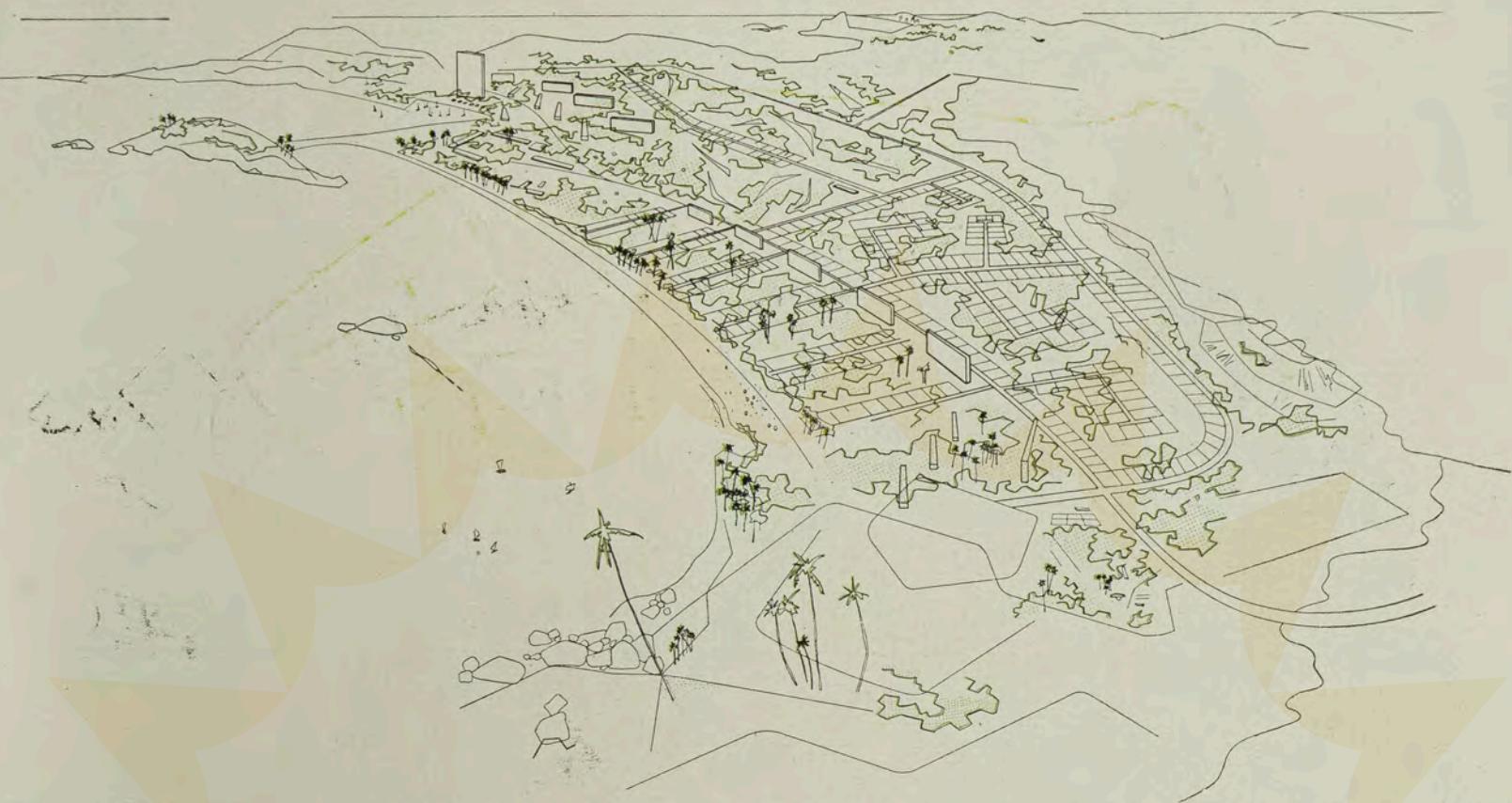
O arquiteto Henrique Mindlin, com a sua experiência e o seu espírito dotado de bom senso, bom senso, repito, nada mais fez do que aplicar ao espaço desse Planejamento as leis ordenadoras, estruturadoras da devolução, ao trecho re-elaborado, do "equilíbrio dinâmico" que constitui a vida mesma da terra, o que denominamos englobadamente natureza. E' portanto voltado para um horizonte mais largo e uma projeção fecunda no futuro que este Planejamento aqui se apresenta.

Geraldo Ferraz

Área total geral.	4.234.938,00	m ²
Área das vias de tráfego.	303.075,00	" 7,2 %
Área coberta de construção.	259.385,00	" 6,2 %
Área verde.	3.672.478,00	" 86,6 %
Área verde p/habitante.	546,00	"
Área por habitante.	630,00	"

Planimetria geral.
Escala
6 m/m = 100 mts.





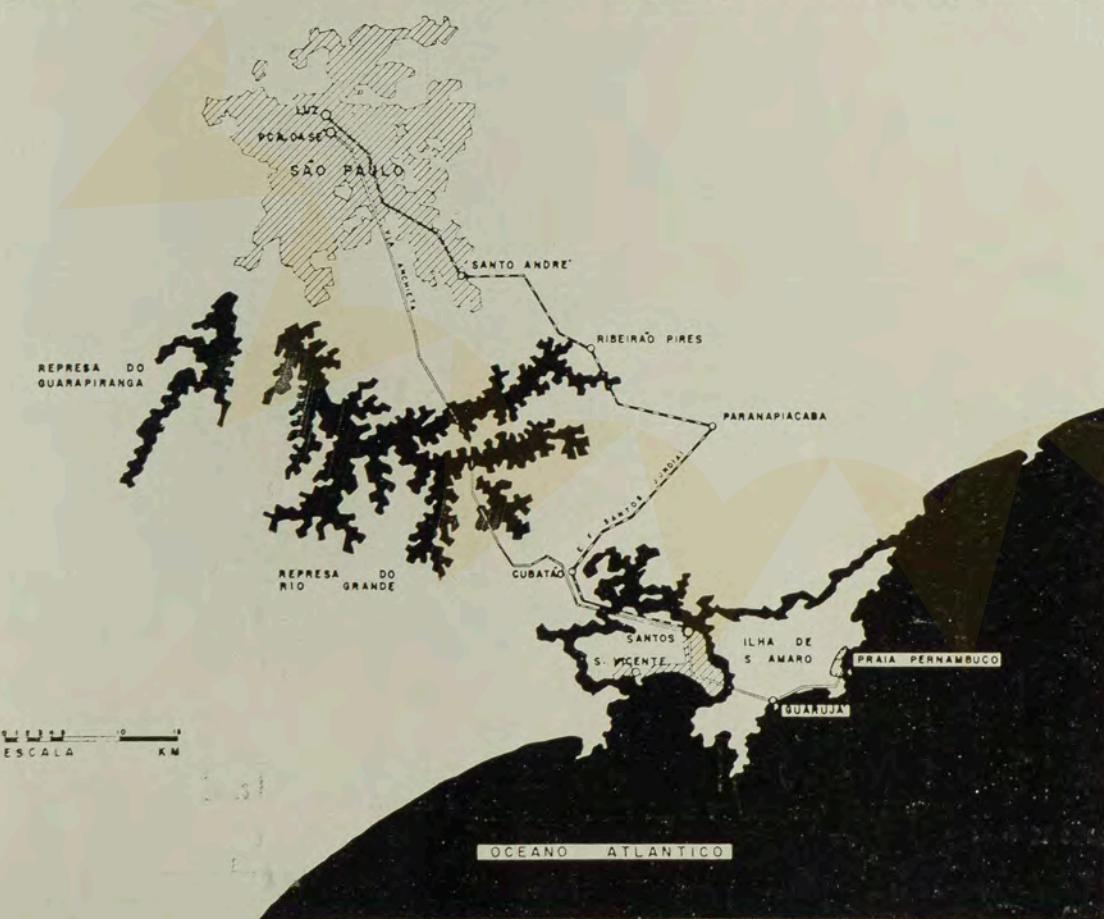
Perspectiva aérea do conjunto. Note-se como a Ilha do Mar Casado, funcionando como quebra-mar, separa a praia em dois trechos: um reservado aos locais de uso coletivo (hotel e clube de praia) e outro aos lotes residenciais. A avenida Mar Casado, atravessando toda a área, faz ligação com o Guarujá, que se vê à distância, na parte superior do desenho e com a praia do Perequê, Bertioga, etc.. Todos os lotes tem acesso pelos fundos (avenidas e ruas internas, em cul-de-sac) e dão para grandes áreas ajardinadas.

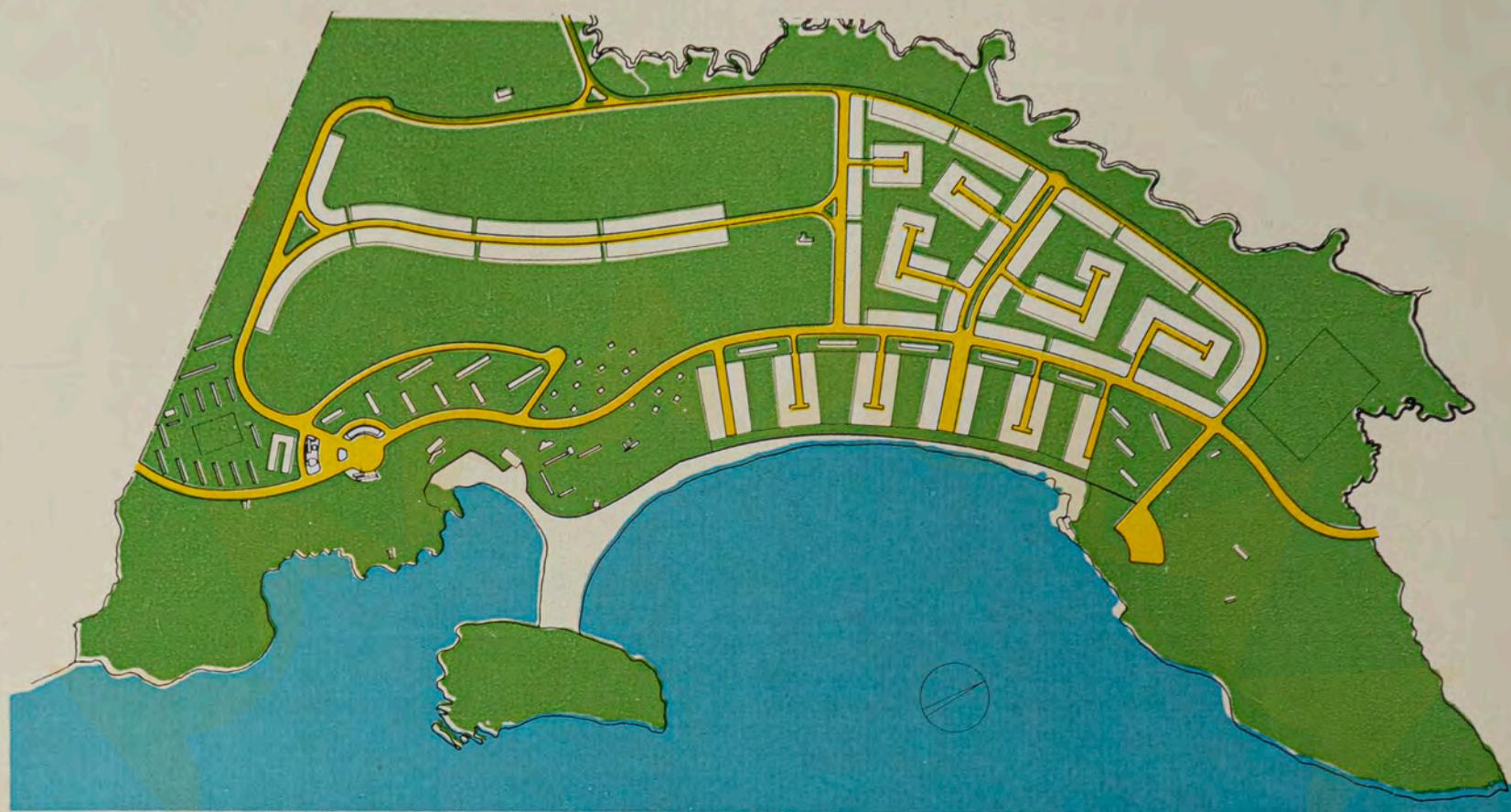
Praia Pernambuco. Planta de situação.

A Praia Pernambuco, no Guarujá, reúne todas as condições indispensáveis à localização ideal de uma estância balneária e de recreio de alta classe. Em primeiro lugar, está ligada, geográficamente e economicamente à capital de S. Paulo, metrópole de três milhões de habitantes, e a Santos, porto de mar importantíssimo, isto é, a duas cidades que lhe dão razão de ser, e lhe asseguram uma base econômica estável. A ligação rodoviária com a Capital deverá se reduzir, em futuro próximo, a um percurso equivalente ao de São Paulo a

Santos, através da variante, em execução, da estrada de Santos a São Sebastião, e que irá ao Guarujá pela ponte no Canal da Bertioga. Por outro lado, o sistema de "ferry-boats" entre Santos e Guarujá já dispõe de novas balsas que aumentarão de pelo menos seis vezes a capacidade de transporte atual, balsas que entraram em uso definitivo apenas termine a construção, já em andamento, dos novos "piers" de atracação. E a praia propriamente dita, com a área de terreno superior a quatro milhões de metros quadrados que

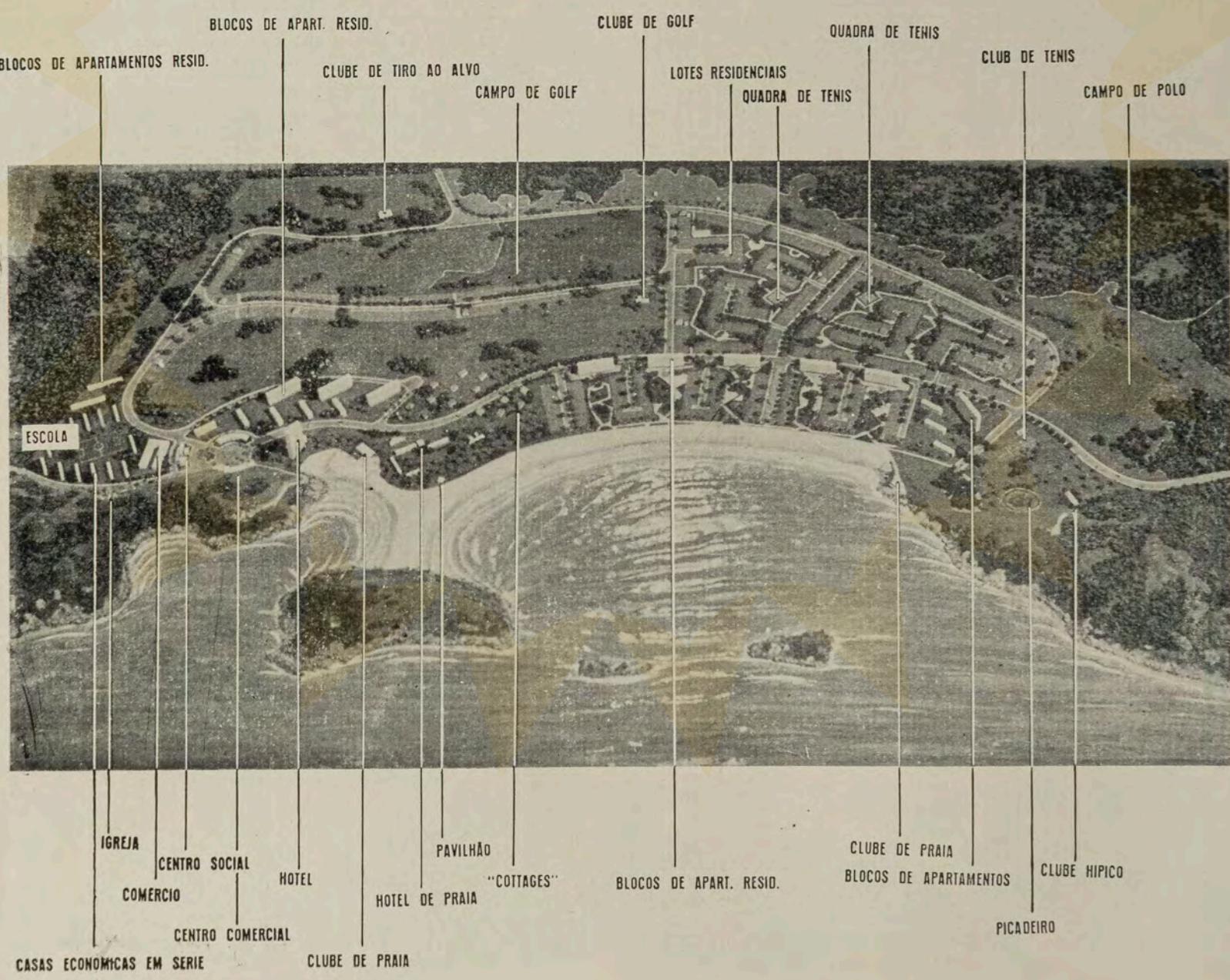
a integra, apresenta condições especialíssimas de conformação natural e de beleza que indicariam a qualquer urbanista a sua escolha para o projeto da estância balneária de primeira classe que o desenvolvimento de São Paulo já está a exigir. A orientação Leste da orla marítima; a conjunção feliz das duas praias da Ilha do Mar Casado, em uma formação de rara beleza, protegida de correntes marítimas pelo verdadeiro quebra-mar que essa ilha representa; a diferença entre os dois trechos de praia o primeiro, pelo seu declive quase imperceptível e a sua temperatura ligeiramente superior à do segundo trecho, trazendo a maior segurança ao banho de mar das crianças e a todos os jogos d'água, em mais de 400 metros de frente, o segundo, especialmente adaptado ao banho de mar de adultos, com ondas cuja intensidade vai crescendo gradativamente até o extremo da praia, numa distância de mais de 1.500 metros; a ventilação de tóda a extensão do terreno pela brisa que vem da Praia da Enseada, atraída pela planície que se alarga até os morros de divisa, brisa que determina uma constante baixa de temperatura com relação a outras praias; e a vista do nascer do sol e da lua sobre o Oceano Atlântico, são apenas algumas dessas condições, citadas como exemplo. Nesta relação, entretanto, não se pode deixar de mencionar também, e no mínimo, o fácil acesso aos morros e aos rochedos que delimitam os trechos de praia, bem como o Rio do Peixe, cuja retificação já está projetada pela Prefeitura Municipal de Guarujá, e os morros e a mata virgem nos fundos do terreno, todos contribuindo para dar ao conjunto a maior variedade de paisagem.

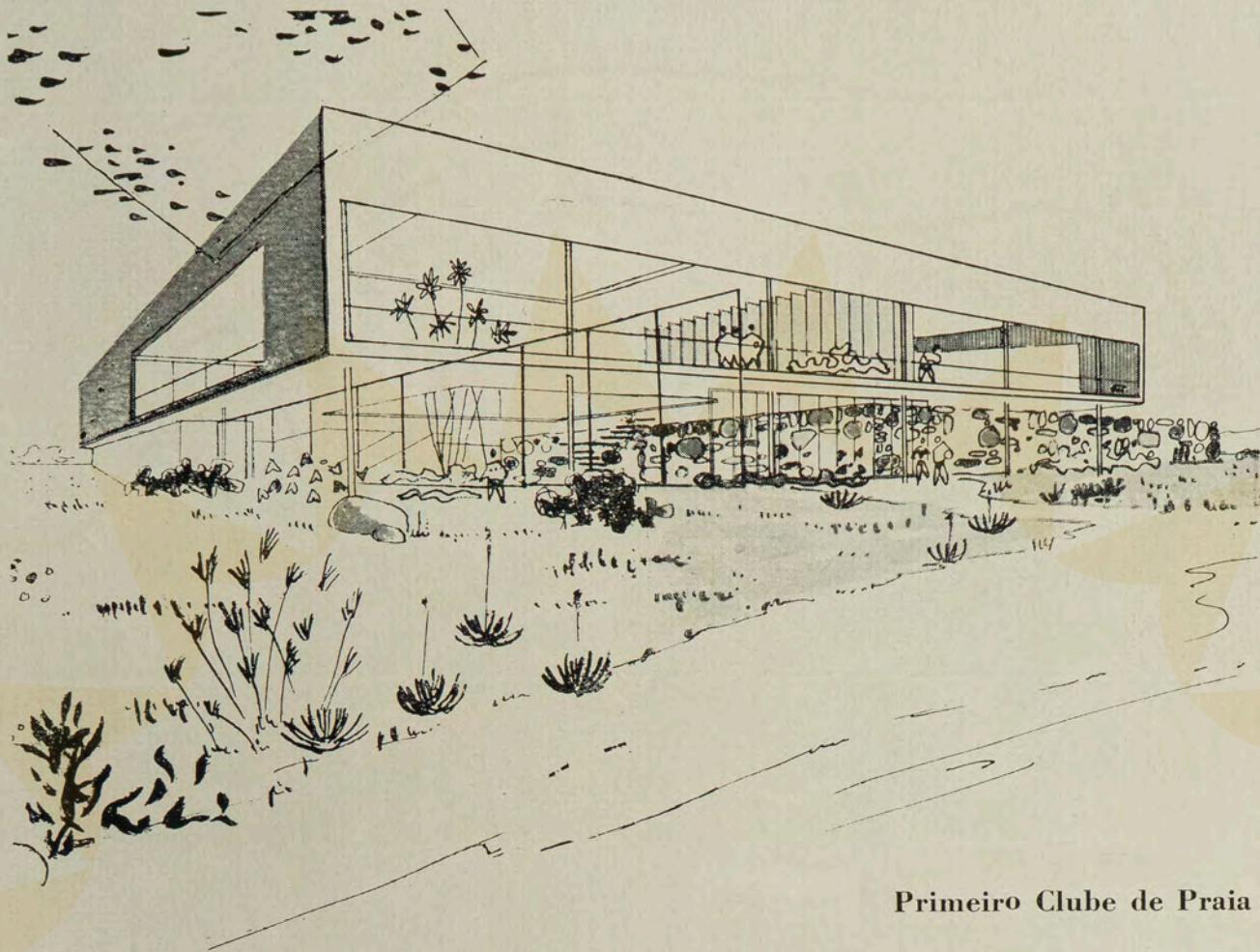




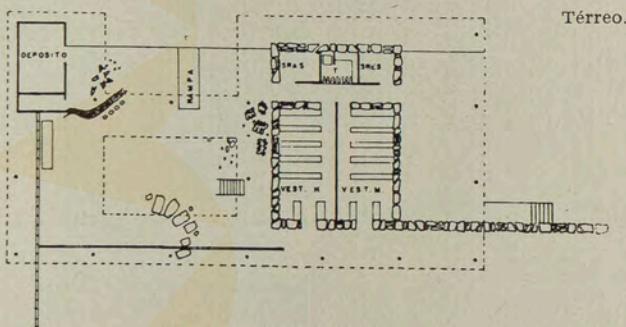
Planta geral: Zona verde, Lotes.

Vista da maquete geral.

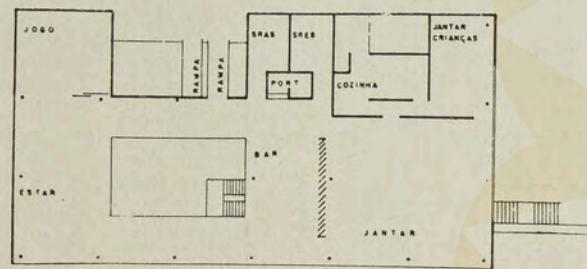




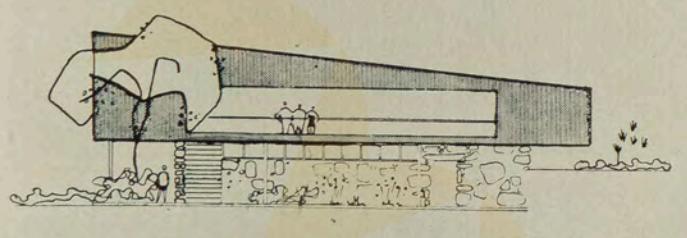
Primeiro Clube de Praia



Térreo.

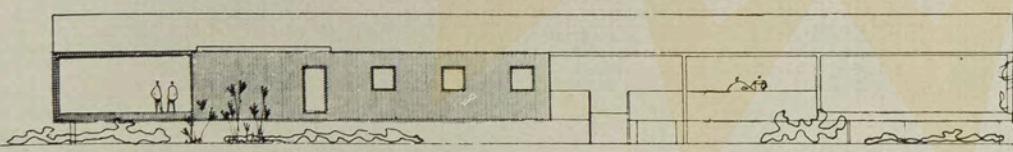


Planta do 2.º pavimento.



Fachada leste.

Fachada norte.



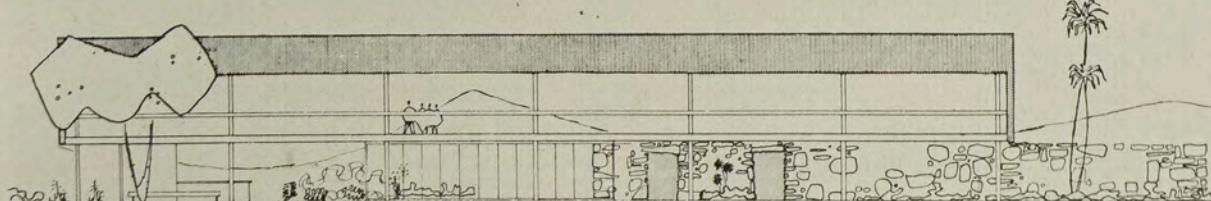
Fachada sul.

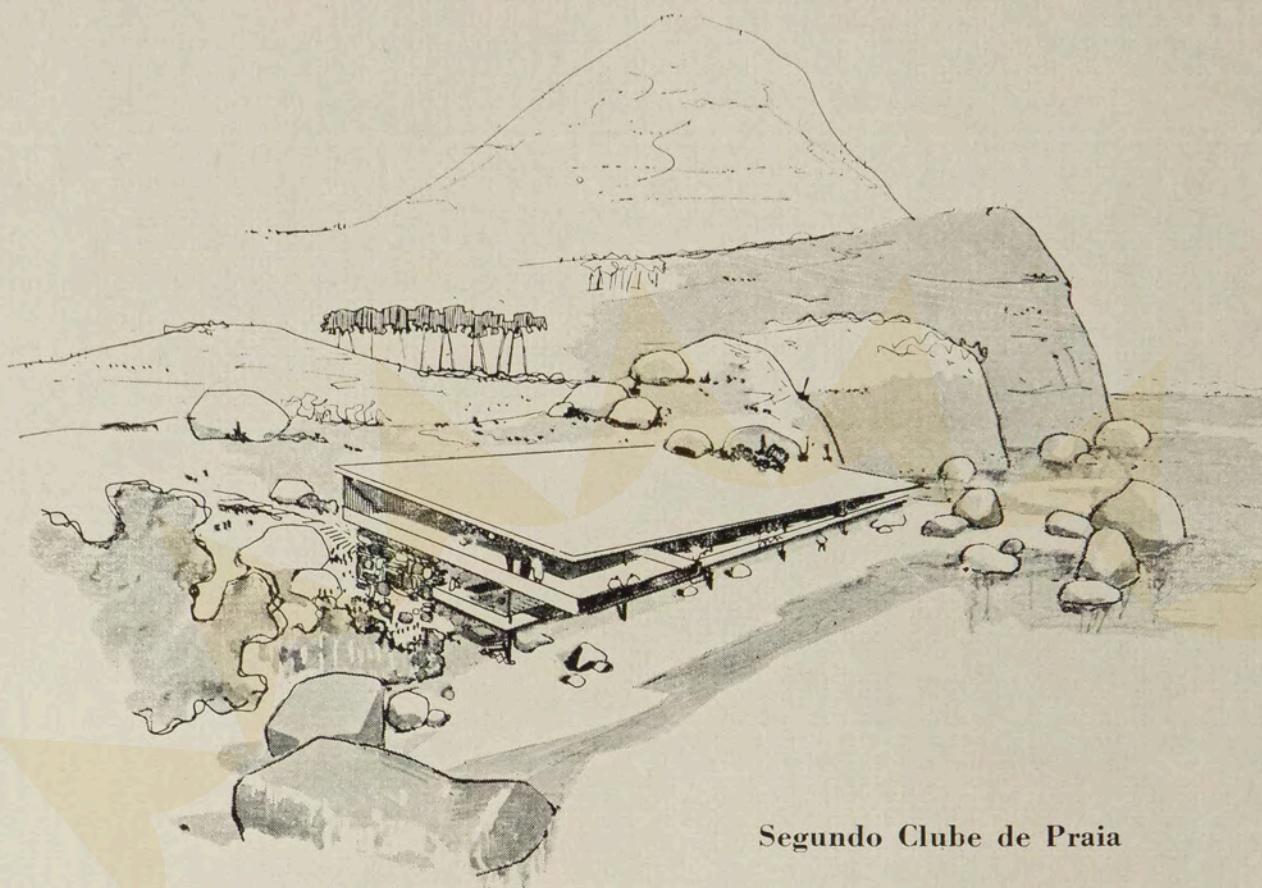
Escala 1:400

Este club ficará junto ao Hotel de praia e será usado pelos hóspedes do hotel, que ai encontrarão todos os locais de uso comum necessários (salas de estar, de jogos, bar, restaurantes, etc.). Para os sócios do clube estão previstos, também, vestiários independentes e "cabanas" para uso diurno, junto à areia da praia. Essas "cabanas", destinadas especialmente aos banhistas, compõem-se de terraço, pequeno quarto, armário e instalações sanitárias, com chuveiro.

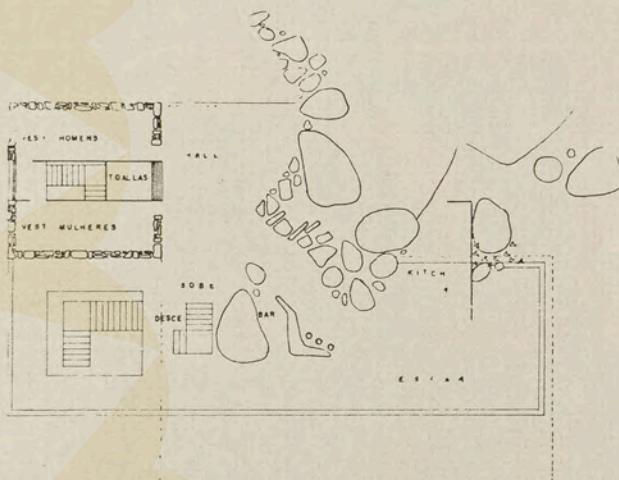
Os lotes de residências individuais e de apartamentos estão projetados de modo a lhes assegurar uma vista e um ambiente privilegiados, assim como inteira segurança quanto ao tráfego de veículos e de pedestres. Nas quadras residenciais mais próximas do mar, isto é, entre a praia e a via principal de tráfego, a Avenida Mar Casado, numa profundidade de 250 metros, os lotes de terreno se agrupam em torno de cinco grandes áreas ajardinadas (em condomínio), que se ligam a um passeio reservado exclusivamente para pedestres, e que se estende ao longo da praia, com uma largura de 24 metros, por mais de 1.000 metros de distância. Junto à Avenida Mar Casado estão previstos, paralelos à praia, cinco blocos de apartamentos, de oito pavimentos, sobre "pilotis", todos com vista livre sobre o mar e sobre os morros.

Nas quadras mais distantes da praia, os lotes tem vista sobre jardins e bosques coletivos (também em condomínio), ou sobre o grande campo de golf.

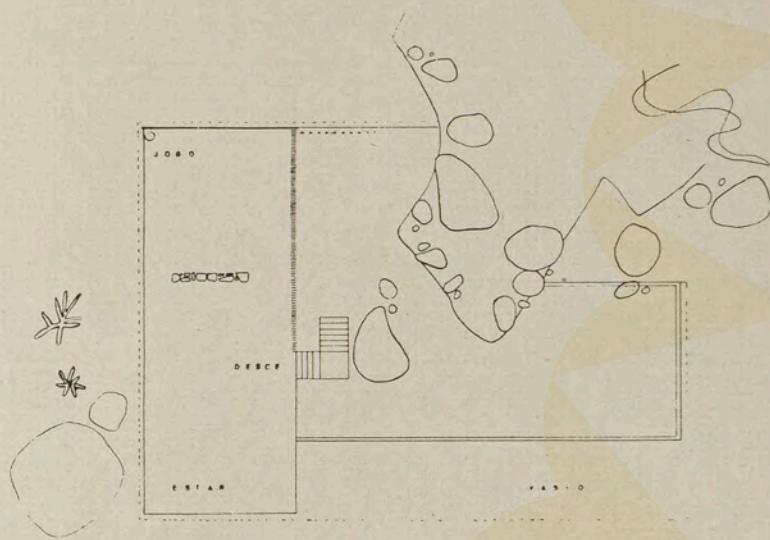




Segundo Clube de Praia



Planta do 1º pavimento.



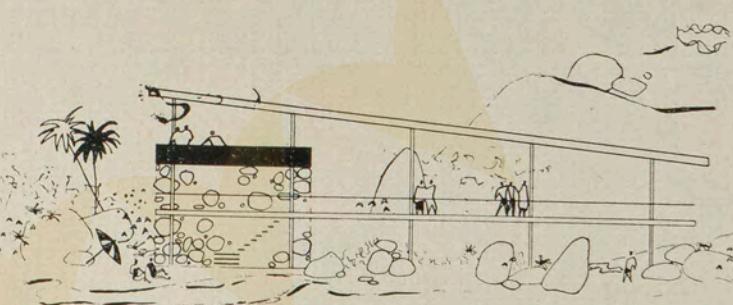
Mezzanino.

Em dois parques próprios, o primeiro próximo ao campo de golf, e o segundo no extremo Norte da praia, alguns prédios de apartamentos, largamente distanciados uns dos outros, completam a parte residencial do conjunto (três blocos de oito pavimentos e cinco blocos de três, no primeiro, e três blocos de três pavimentos e um, no segundo parque).

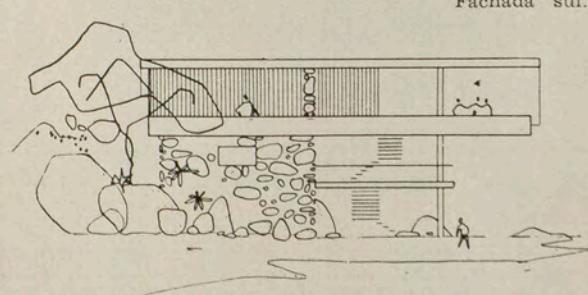
O acesso a todos os lotes, tanto nas avenidas principais, como nas ruas internas, se faz pelos fundos do terreno. A frente do lote fica assim completamente isolada do tráfego de automóveis e de serviço, e dá para as grandes áreas ajardinadas já referidas, nas quais as crianças podem brincar livremente, sem qualquer perigo, e que constitue, para os adultos, um prolongamento de seus próprios jardins, longe das vistas do público estranho.

Escala 1:400

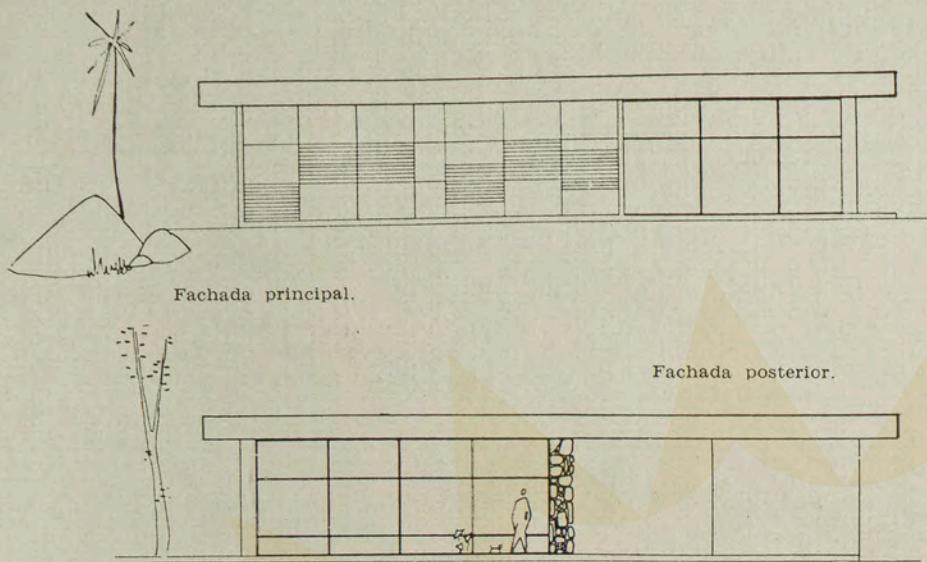
Este Clube ficará encostado ao morro e às rochas, no extremo Norte da praia, e disporá de uma piscina escavada na rocha viva. Subdividido em dois pavimentos e um mezzanino, o seu projeto caracteriza-se pela variedade dos ambientes que atendem às diversas funções do clube e que resultam da conformação especial do terreno escolhido. Estão previstos vários ambientes de estar independentes: restaurante, bar para banhistas, vestiários, e os locais de serviço necessários.



Fachada leste.



Fachada sul.



Fachada principal.

Fachada posterior.

Escala 1:400

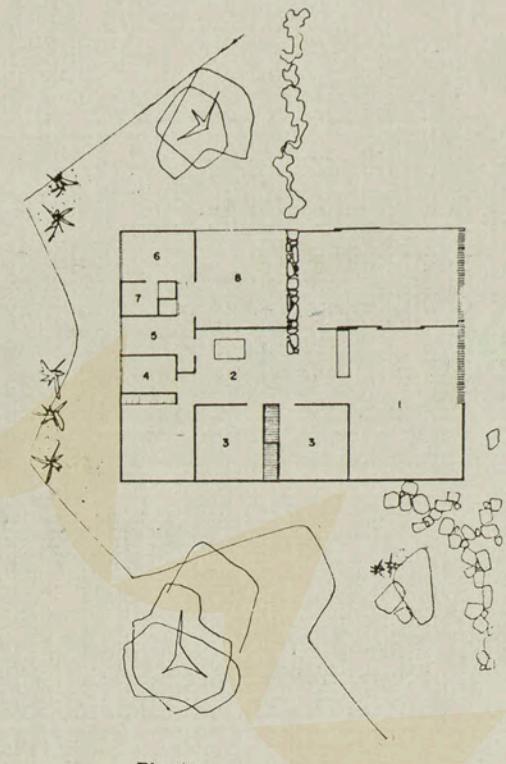
Nas quadras próximas à praia, a disposição adotada permite que a totalidade dos lotes tenha vista livre sobre o horizonte e o mar, e transforma a praia em local quase privativo dos seus moradores, dada a dificuldade oferecida ao tráfego de veículos.

Os lotes de residências individuais, são, basicamente de 1.000 m². (25 m. x 40 m.) e atingem a um número de 381. Os blocos de apartamentos planejados prevêm um total de 752 unidades. Desses apartamentos a totalidade dispõe de pelo menos duas frentes livremente abertas para os parques respectivos.

Junto ao Rio do Peixe, e aos morros de divisa, o plano inclui vinte chácaras de área maior, em terreno particularmente adaptado para tal uso. As habitações econômicas, para pessoal de serviço, comércio e administração, localizadas à esquerda da entrada do terreno, estão previstas para cerca de 200 famílias. A população permanente da Praia Pernambuco, com exclusão dos hóspedes do hotel e do pessoal de serviço, será portanto inferior a 1200 famílias.

A parte social e coletiva do plano compreende:

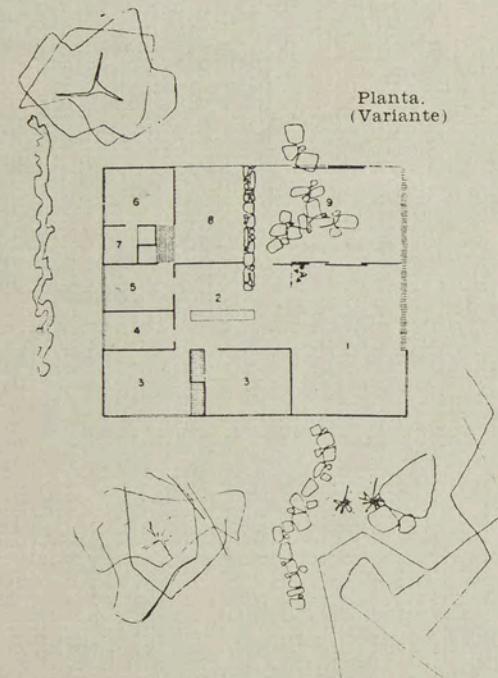
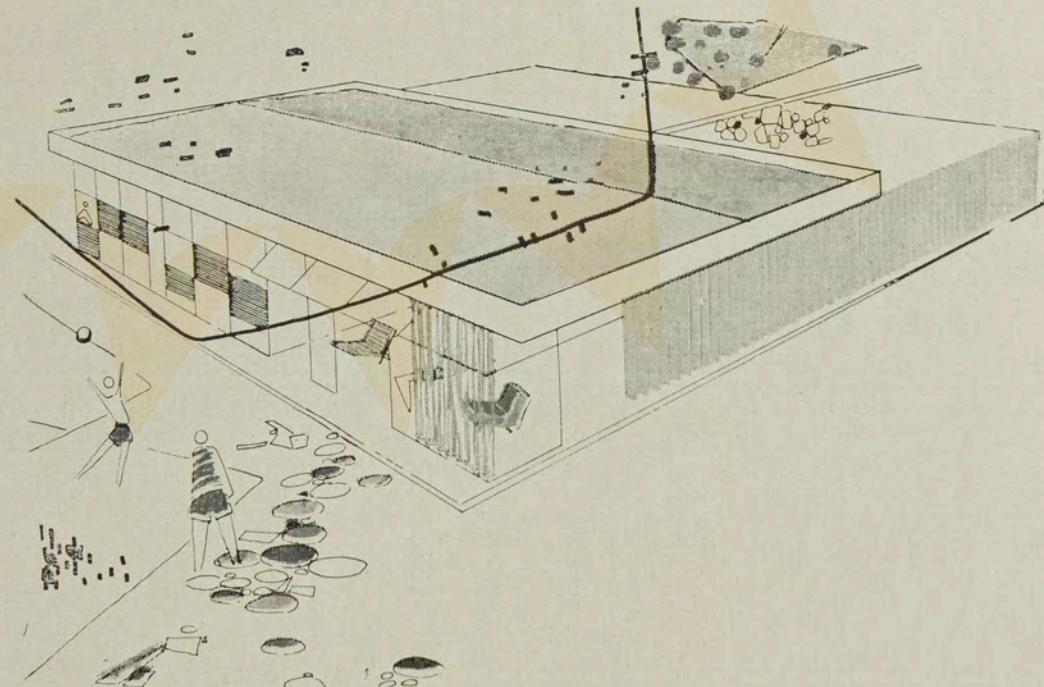
- Um moderno hotel de praia, em pavilhões separados, e dispondão de certo número de "cottages", independentes, semelhantes aos mais novos hotéis desse tipo.
- Um Clube de praia, junto ao hotel, dispondão de salas de estar, terraços, bar, restaurante, terraço de banhistas, com vestiários e serviços de bar e refeições ligeiras, e locais de estar separados para as crianças e jovens.
- Um centro comercial e social, com "shopping center" cinema, salão de baile e auditório.
- Dois igrejas, uma das quais localizada na encosta do morro e com vista sobre o mar.
- Clubes de golf, de tiro ao alvo, de tênis e hipico.
- Reserva de área para um segundo hotel, de grande capacidade, e para um outro clube de praia com uma piscina escavada na rocha.



Planta.

Cottage

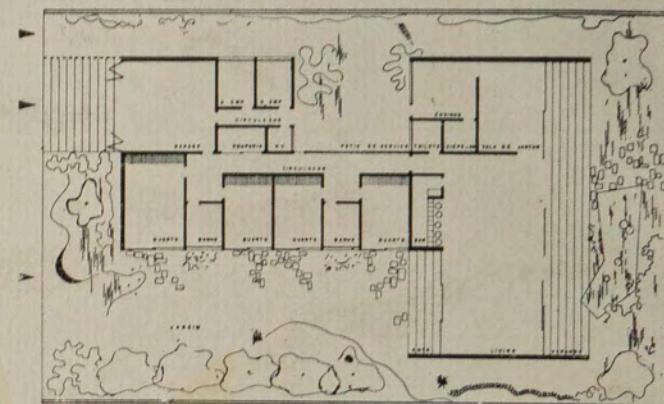
O "cottage" é uma unidade semi-independente no conjunto do hotel de praia e oferece às famílias mais numerosas o conforto e a intimidade de uma residência própria, junto a todas as facilidades de serviço e de divertimento proporcionadas pelo hotel e pelo clube de Praia.

Planta.
(Variante)



Entrada

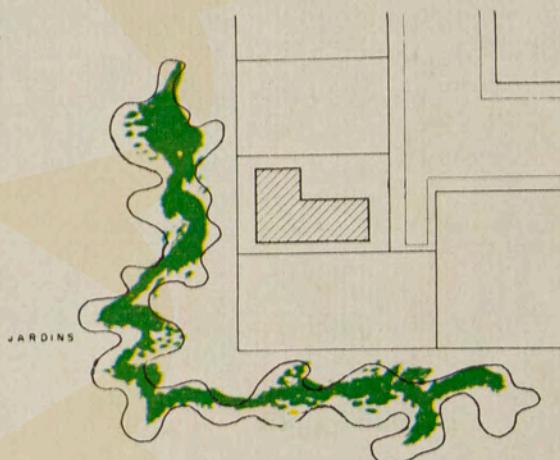
Residência individual



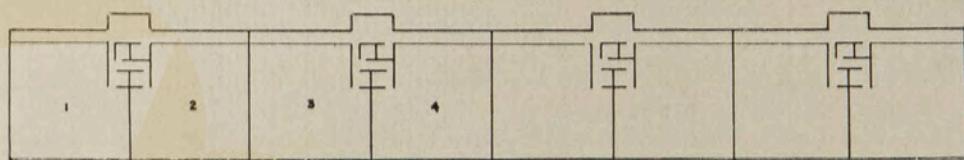
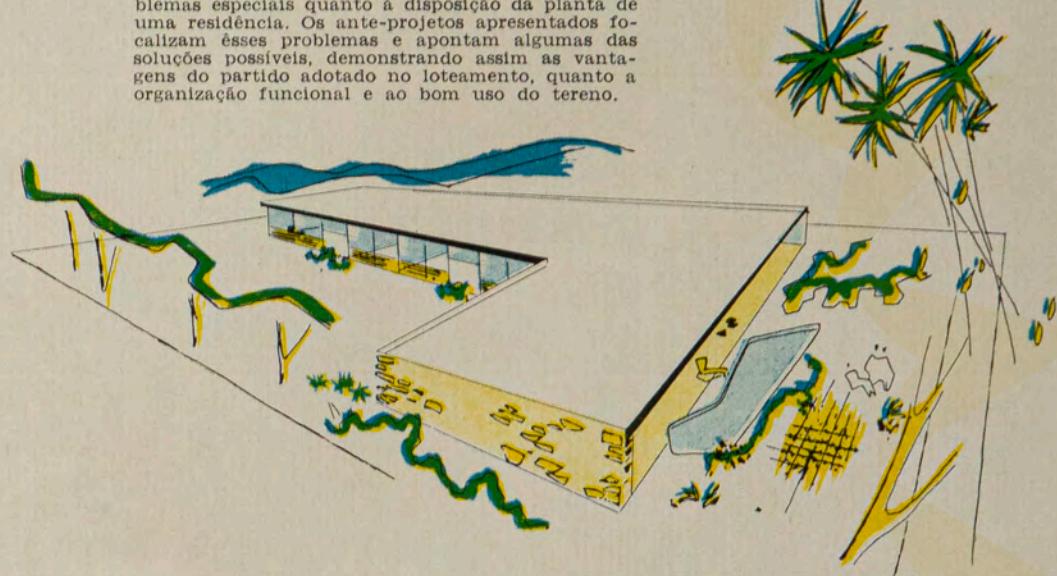
Escala 1:500

Planta.

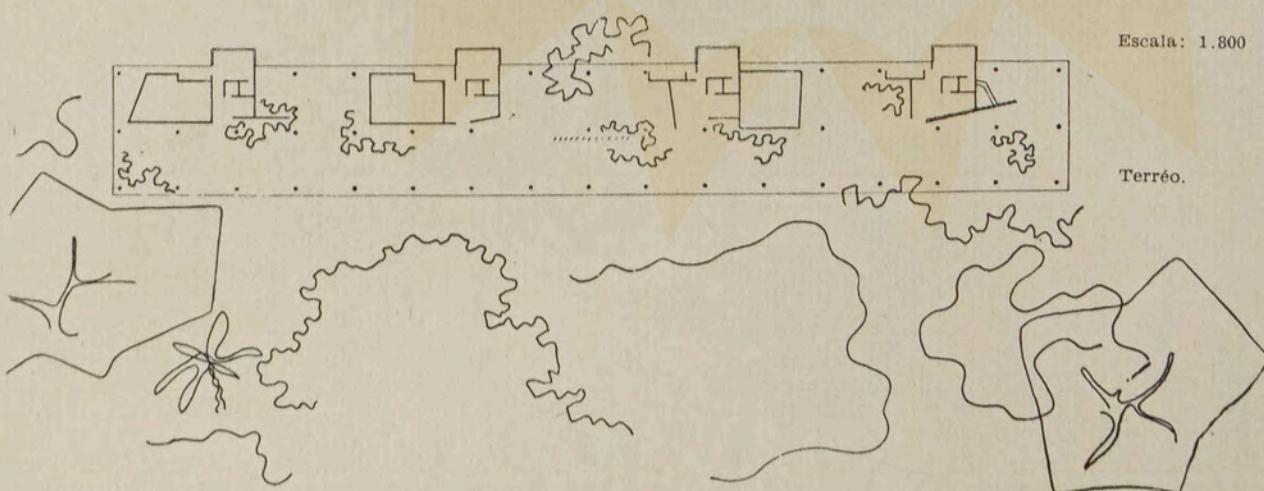
O acesso aos lotes pelos fundos do terreno origina, nos lotes individuais da Praia Pernambuco, problemas especiais quanto à disposição da planta de uma residência. Os ante-projetos apresentados focalizam esses problemas e apontam algumas das soluções possíveis, demonstrando assim as vantagens do partido adotado no loteamento, quanto a organização funcional e ao bom uso do terreno.



Situação.

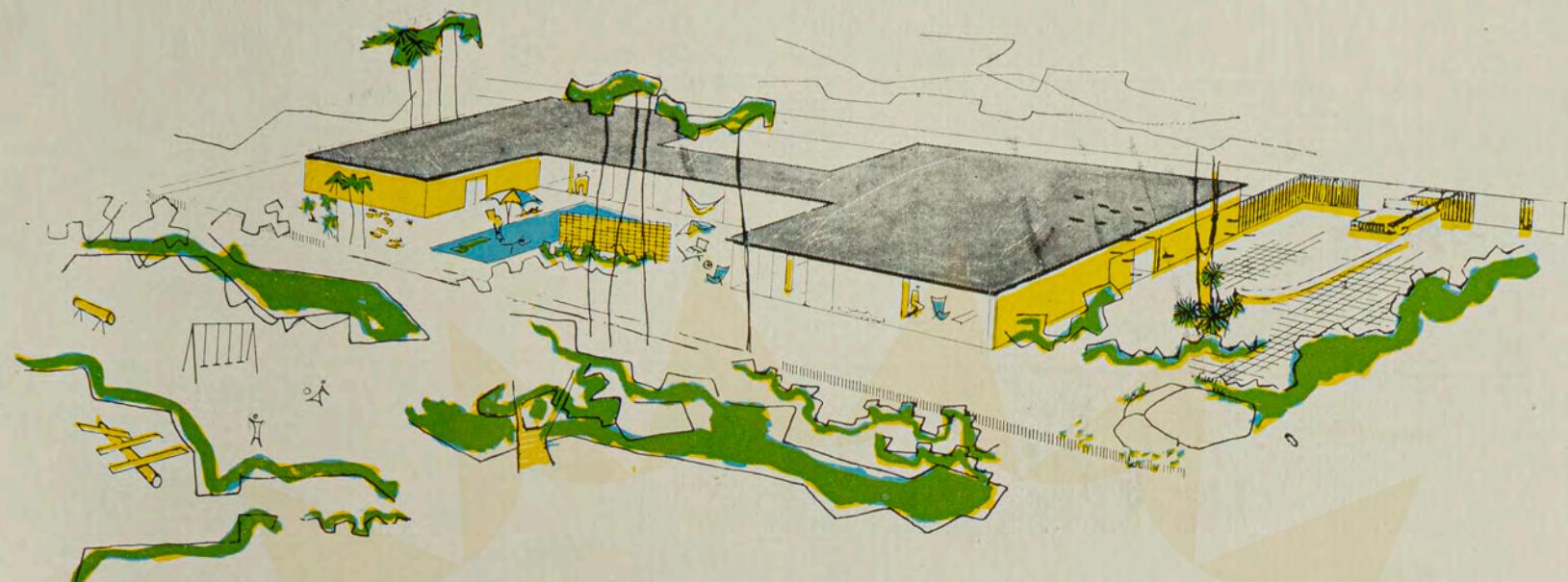


Pavimento tipo.

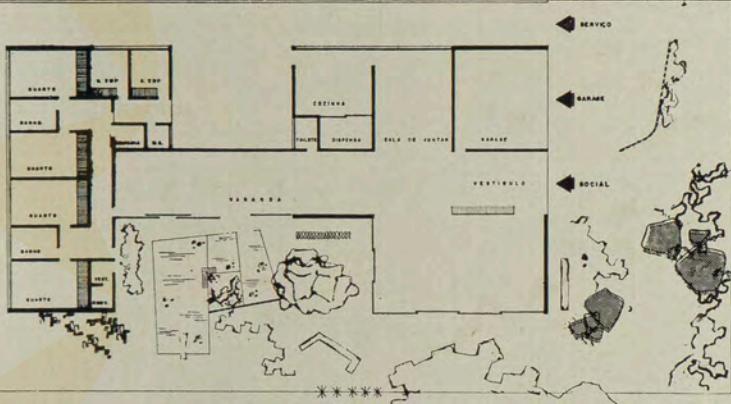


Escala: 1:800

Terreo.

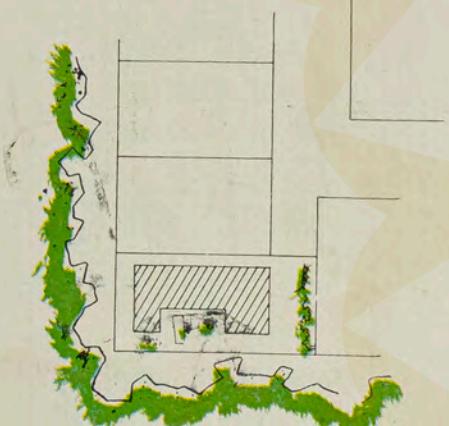


Residência individual



Planta.

Escala: 1:400

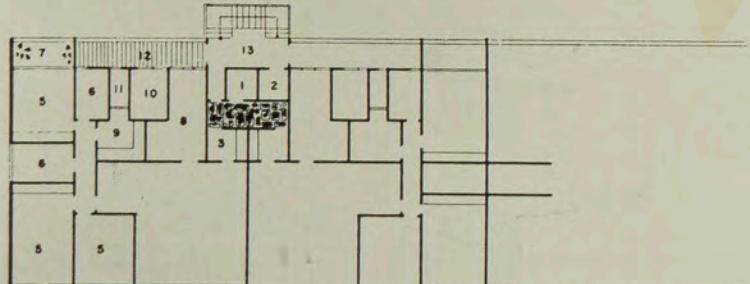


Situação.

Os edifícios de apartamentos de oito pavimentos serão construídos sobre "pilotis", de modo a oferecer uma área coberta ao nível do jardim. As colunas de circulação vertical, distinguindo a circulação principal de serviço e banhistas servem a dois apartamentos por andar e subdividem o bloco de 98 metros de extensão em grupos independentes. Todas as unidades dispõem de duas fachadas livres, no mínimo, e as dos extremos dos blocos, de três fachadas com vista livre para toda a área. A disposição básica adotada admite a maior flexibilidade no arranjo interno das peças. O tratamento arquitetural dos edifícios se subordinará rigorosamente às necessidades plásticas do conjunto. A área do terreno reservada a cada edifício de apartamentos oferece a amplitude necessária para colocação das garagens do prédio e de jardins e "play-ground" próprios. Em cada uma das áreas, que variam de 7.200 m² a 8.800 m², está prevista a construção de oito apartamentos por andar, ou seja, um total de 64 unidades.

Escala: 1:400

Planta apartamento tipo.



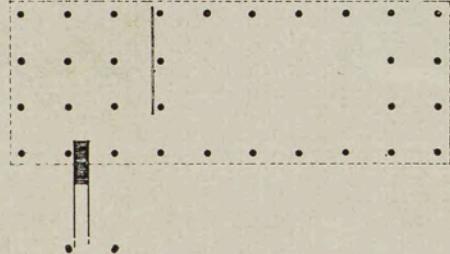
Edifícios de apartamentos

- 1 Elevador social.
- 2 Elevador serviço.
- 3 Hall social.
- 4 Estar.
- 5 Quarto.
- 6 Banho.
- 7 Varanda.
- 8 Copa-Cozinha.
- 9 Rouparia.
- 10 Quarto empr.
- 11 W. C. serviço.
- 12 Serviço.
- 13 Hall serviço.

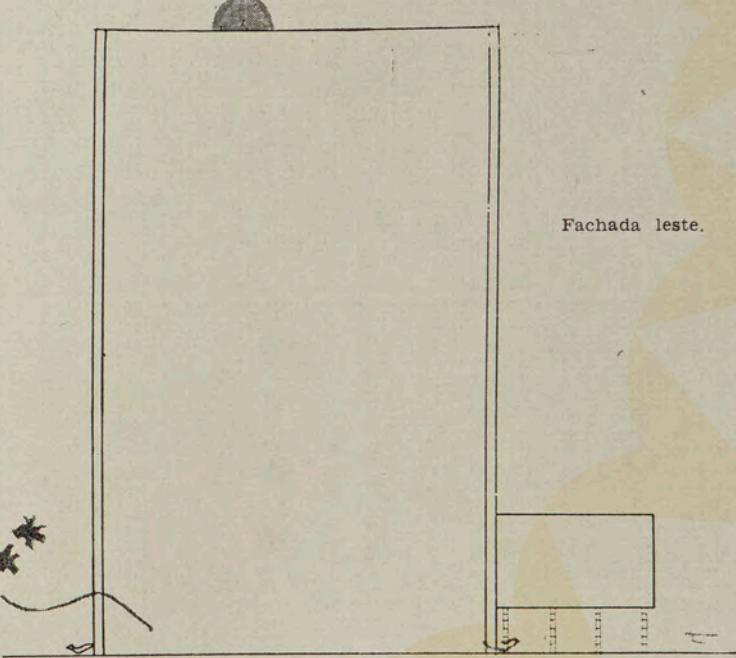




Planta do bloco.



Fachada leste.

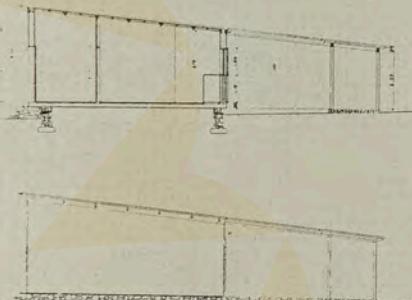
Estudo para um futuro hotel
de grande capacidade.

Hotel de praia

O hotel de praia se subdivide em pavilhões separados, com acesso independente a cada dois apartamentos. Compreende um pavilhão de um pavimento, com 6 apartamentos e três pavilhões de dois pavimentos, com 20 unidades cada um. O apartamento se compõe de: entrada, quarto, banheiro e amplo terraço fechado, separado do quarto por portas venezianas de correr. A circulação geral se faz por passagens cobertas, que ligam todos os quartos às dependências de administração e de serviço. Junto aos pavilhões, pequenas unidades de serviço centralizarão o material de arrumação e rouparia e o serviço de "breakfast", nos quartos ou em pequenas áreas próprias. Para as outras refeições (almôço e jantar, e para os serviços de bar, serão utilizadas as instalações do clube de praia. Todos os quartos têm dupla exposição, uma para o mar e outra para os jardins internos, protegidos da brisa marítima. A disposição dos pavilhões no jardim projetado oferece a todos os hóspedes uma enorme área arborizada que caracteriza o aspecto campestre e de veranéio do hotel.

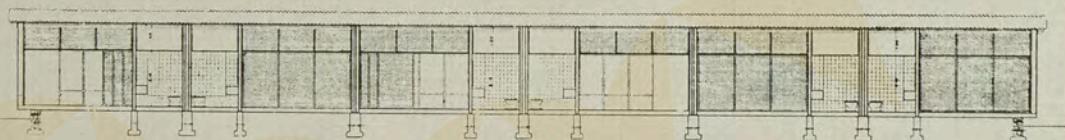


Um viveiro de plantas tropicais na Praia Pernambuco.



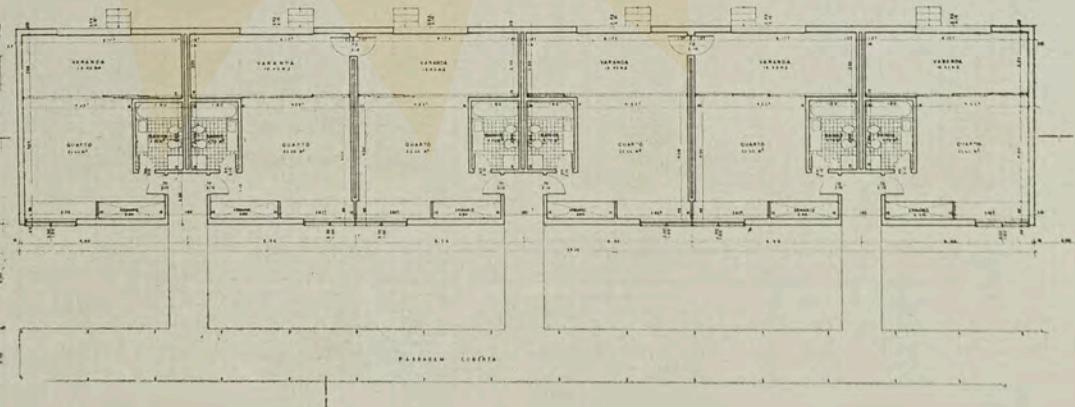
Corte transversal.
Fachada lateral.

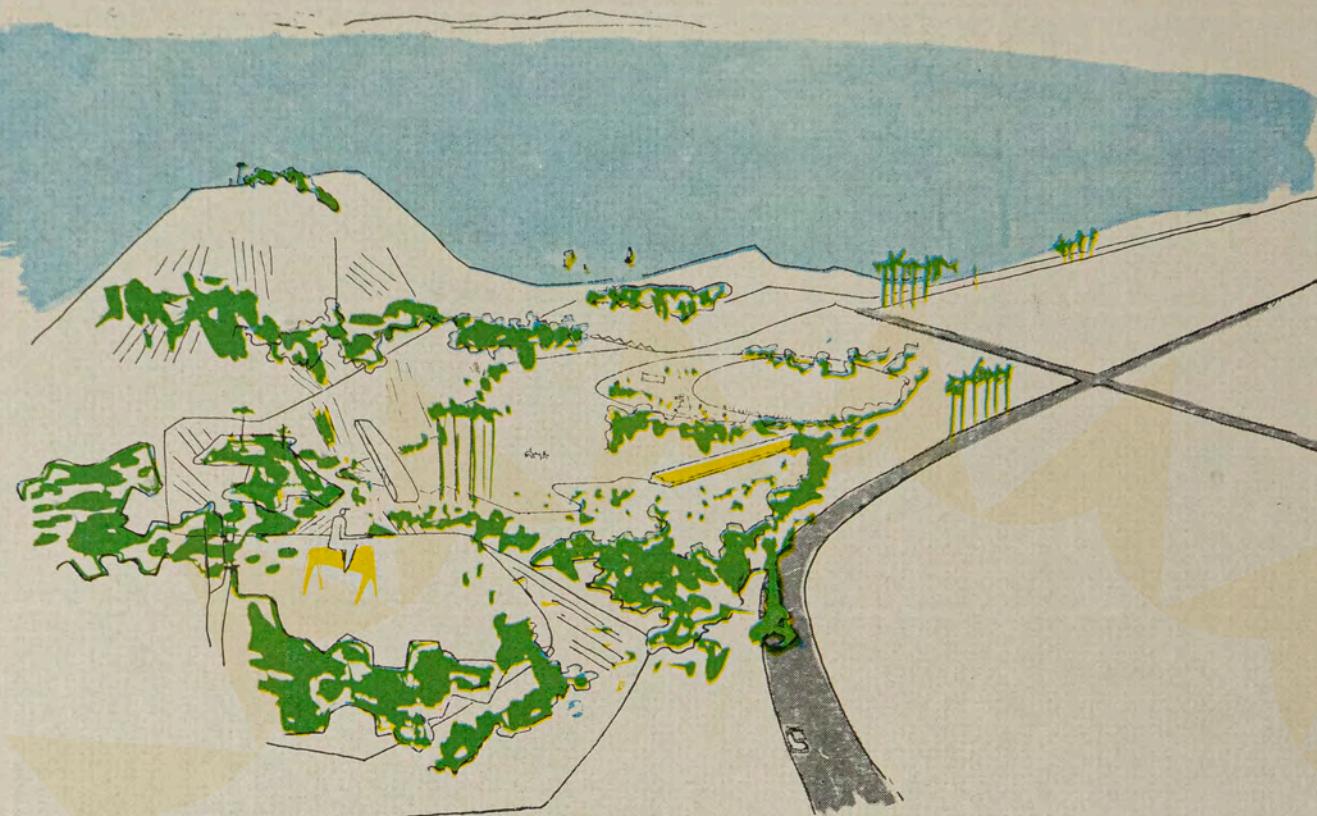
Fachadas e corte longitudinal.



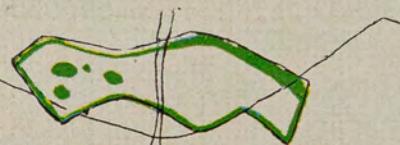
Escala 3 1/2 mm. = 1 m.

Planta.

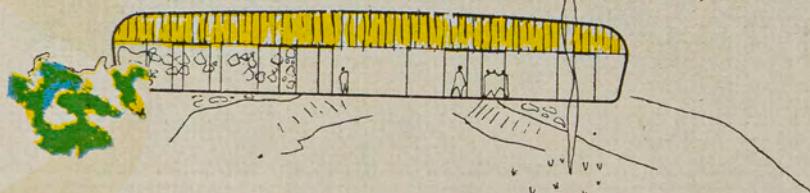




Vista Geral.

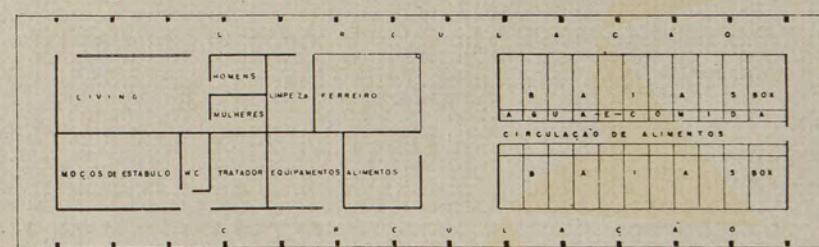


Elevação.



Clube Hípico

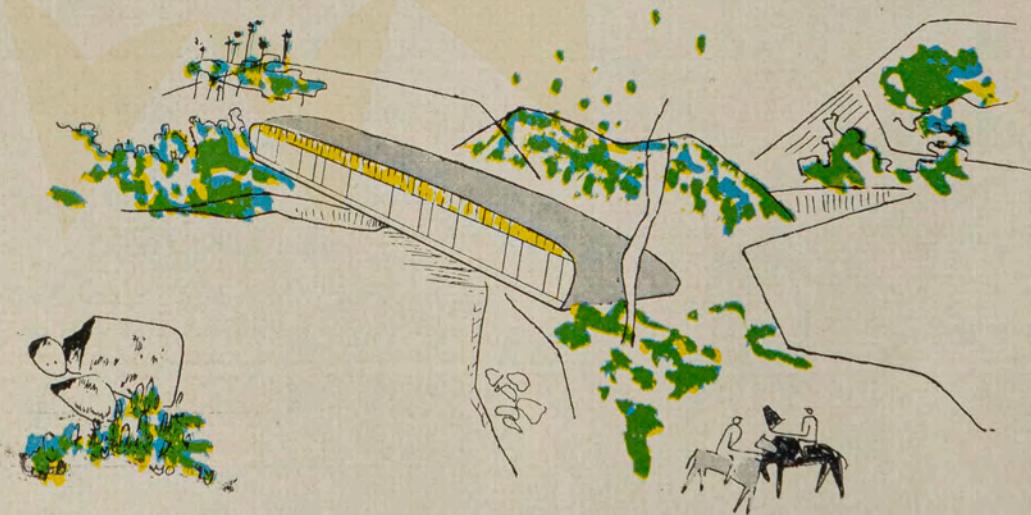
Planta das cavalariças.



Planta.

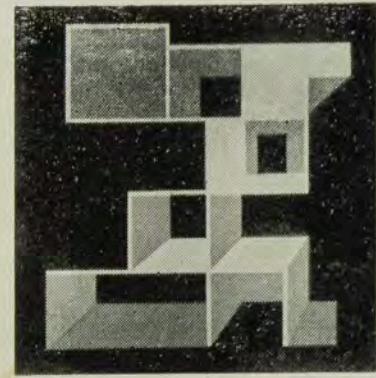


Perspectiva da sede.



Um congresso é sempre uma incógnita. Organizar um congresso de maneira a obter, após sua realização um resultado positivo, uma base sobre a qual trabalhar, é empreendimento difícil cujo êxito depende principalmente do espírito de "colaboração". Um dos participantes das comissões de organização do IV Congresso Brasileiro de Arquitetos, critica o próprio congresso; mórmente quanto à falta de problemas vitais a serem propostos às autoridades competentes, como poderiam ser a planificação urbanística, a instituição de casas populares, os planos regionais e urbanos, o regulamento municipal. A arquitetura investe para todos os campos, desde o político até ao econômico e ao social.

A arquitetura brasileira é jovem, com todo o fascínio e imaturação dos jovens; cada arquiteto brasileiro se rende conta dos problemas urgentes que convém enfrentar; mas expõe-los num congresso é um "fato" de técnica organizadora, de espírito de "equipe", coisas todas estas que não se improvisam. Por isso a crítica ao êxito do Congresso é uma crítica aos arquitetos brasileiros que produzem no campo individualístico, sem terem enfrentado ainda o problema do trabalho cooperativo, especialmente naquilo que diz respeito ao problema urbanístico e aos programas edifícios de ordem social. A crítica que publicamos e, portanto, um convite a um futuro quinto congresso fundado em bases mais maduras, mais práticas e profissionais.



Também a escolha no manifesto do Congresso reflete o seu caráter teórico: um manifesto decorativo, algo "gratuito", exatamente como "não deve ser" a arquitetura.

IV Congresso Brasileiro de Arquitetos

Com mais de 470 congressistas, reuniu-se o que deveria ter sido um congresso brasileiro de arquitetos, quer pela sua condição e título, "IV Congresso Brasileiro de Arquitetos", quer pelos seus objetivos. Dizia o artigo 1º do regulamento: Será um Congresso Nacional de Arquitetos, para debates de temas de interesse da coletividade brasileira. Com a chegada de mais de 50 participantes quer das Américas quer da Europa ia se tornando um Congresso Internacional de Arquitetura. A Comissão Organizadora trabalhou bastante durante oito meses; no princípio, numa certa calma, depois um pouco desorientada, mas enfim, deu conta do recado. De todo o programa traçado e não executado, o que foi realmente lamentável, foi a não realização da exposição retrospectiva de arquitetura.

O que chamou a atenção da comissão, logo de início, foi o pouco interesse dos nossos colegas pela apresentação de teses, pois num congresso em que se reuniram mais de 470 profissionais, entidades e estudantes, as teses apresentadas não chegaram a dez. Isto veio demonstrar ou um profundo desinteresse nosso pelo estudo de nossos problemas, ou uma grande desconfiança, de que as recomendações ou conclusões apresentadas pelas diversas comissões não sejam mais que desejos e palavras ardentes. Entre as poucas sessões plenárias e as muitas festas, foram discutidas, apresentadas e aprovadas várias resoluções que de um modo geral, nada mais são que as mesmas apresentadas em outros congressos anteriores.

Na primeira comissão, a de Arquitetura e Tradição e a que se nos parecia mais chegada ao espírito do IV Congresso, foram apresentadas poucas teses, teses essas que a Comissão de Estudos resolveu fundi-las e convertê-las em recomendações:

Primeiro constata que a arquitetura brasileira precisa responder em todos os seus aspectos as bases sociais, econômicas e técnicas adequadas às condições do país e que os conhecimentos dos arquitetos sobre os problemas sociais, históricos, técnicos e estéticos desempenham um papel decisivo na evolução da arquitetura.

Parece-nos que essa constatação deveria ser, também, uma recomendação, pois não faria nada mal, a nós todos, um pouco mais de estudo de nossas condições sociais, históricas, técnicas etc.

Nós, arquitetos, precisamos nos convencermos que nosso objetivo não é planejar casinhas bonitas e bem detalhadas para um lote de terreno qualquer, esquecendo-nos ou não dando importância ao que está acontecendo com o lote do vizinho. Devemos projetar para o povo, para a coletividade e por isso devemos estar a par de todos os seus problemas, sejam eles quais forem.

A comissão conclui: "Pela necessidade de existência de uma consciência nacional para ser alcançada uma expressão arqui-

tética própria e que a base de desenvolvimento de arquitetura brasileira, reside na satisfação das necessidades materiais e espirituais do povo e, ainda, deve ser iniciada, em bases eficientes, uma auto-critica dos fundamentos da atual arquitetura brasileira, sem moldes preconcebidas e sem exagero de escola".

As conclusões são bem positivas quando dizem "que a base de desenvolvimento da arquitetura brasileira, reside na satisfação das necessidades materiais e espirituais do povo" e quando fala de uma auto-critica, mas achamos perigoso falar-se de consciência nacional. Essa expressão, para nós um pouco vaga, poderá ser apresentada de várias formas e pintada de várias cores.

Recomenda: "Aos arquitetos em geral, estudos mais aprofundados de nossa arquitetura tradicional, para chegarem à uma melhor compreensão das características da arquitetura brasileira. Nesse mesmo sentido, como tarefas delegadas por esse Congresso, que o I.A.B.: a) edite no mais breve prazo possível, uma publicação a respeito dessa fase de nossa arquitetura; b) realize, ainda este ano, a Exposição Histórica de Arquitetura Brasileira, de caráter itinerante, acompanhada de palestras, que deveria ter se realizado durante este Congresso; c) realize cursos e conferências sobre esse tema em todos os departamentos."

A criação de comissões nos departamentos do I.A.B. a fim de que possam, em contato íntimo com a Diretoria do S.P.H.A.N. e dos meios universitários, promover o desenvolvimento em torno da arquitetura tradicional brasileira e sua divulgação." Em torno dessa recomendação será preciso tomar um certo cuidado a fim de não cair num exagerado verde-amarelo, forçando a volta de um saudosismo barato. A nossa tendência é para o exagero; por isso, toda cautela é pouca. No 4º parágrafo a comissão recomenda "que sejam promovidos amplos debates entre os arquitetos com o objetivo de assegurar o renome adquirido pela arquitetura contemporânea brasileira". Sempre estivemos com aqueles que defendem a arquitetura contemporânea brasileira, como trilhando o caminho certo para a criação de uma arquitetura realmente brasileira, por isso, congratulamo-nos com a comissão por essa recomendação. No 6º parágrafo a comissão recomenda que "enuncia a necessidade de participação e apoio a todos os movimentos que visem o estudo, divulgação e defesa de cultura nacional".

Essa recomendação parece-nos da maior importância pois apesar de sermos um país jovem, precisamos iniciar, com urgência, o estudo do pouco que temos como tradição e cultura. A recomendação de que o assunto para o próximo congresso a ser realizado na Bahia seja sobre "História da Arquitetura do Brasil", não nos parece que seja das mais felizes... Esses assuntos de

História, mesmo o da arquitetura, devem como devem, ser estudadas, com todo carinho, mas nas universidades. A arquitetura, como dissemos atrás, deveria ter como objetivo o bem estar da coletividade. Paralelamente, estar a par do progresso industrial e acompanhar a evolução social e política do país e, por isso, achamos que os temas para os congressos de arquitetos e urbanistas deveriam girar em torno desses assuntos.

Na Comissão "Arquitetura e Indústria", as recomendações são em torno da aproximação do industrial com o arquiteto. Efetivamente, os arquitetos trabalham completamente isolados dos industriais. Eles produzem os materiais que vamos empregar absolutamente à revelia das nossas necessidades e da evolução da arquitetura. Nossos projetos, por mais avançados que sejam, quer na parte funcional ou plástica, quer na parte social, têm de ser construídos como já o faziam nossos bisavós. Como não podemos nos estender em grandes considerações sobre um assunto, pois são muitos, sómente chamamos a atenção dos nossos leitores para que atentem ao enorme desperdício de material de uma obra, tudo por falta de um perfeito entendimento entre o industrial e o arquiteto.

A Comissão 4, "A profissão do arquiteto", como não podia deixar de ser, defende a posição do arquiteto no funcionalismo público. Velha e sempre útil defesa que leva em conta o prestígio do arquiteto na sociedade. Ressalvando evidentemente, honrosíssimas exceções, achamos que, em geral, a emprego público, mata o arquiteto.

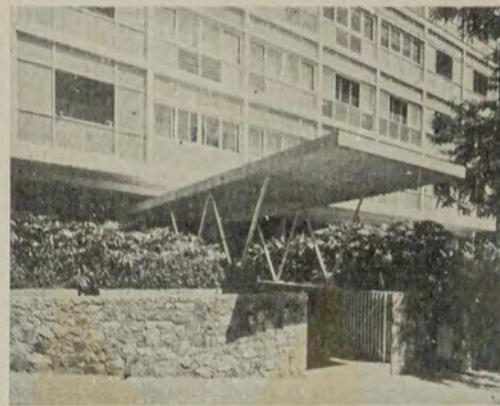
Nas comissões 5, 6, e 7, as que maior número de arquitetos reuniram, foram estudadas várias teses que foram condensadas em recomendações e moções que nos pareceram, umas de grande alcance prático e didático, como a criação de comissões para reunir e organizar materiais históricos sobre nossas cidades, e outras que nos pareceram completamente utópicas e sem propósito, como a do desdobramento do futuro Ministério do Bem Estar Social em Ministério de Habitação e Urbanismo e a recomendação sobre a taxa de ocupação dos terrenos que foi feita, segundo nos pareceu, sem nenhum estudo mais apurado. As comissões 5, 6 e 7, reunidas, no final de suas recomendações, foram prodígios em propostas e moções que variaram desde uma de louvor ao Presidente da França até a da mudança da Capital Federal.

Como nossos leitores puderam observar, não houve grande avanço no IV Congresso Brasileiro de Arquitetos, como também não haverá no V, si o tema fôr o já proposto: "História da Arquitetura do Brasil". Em geral, o grande valor dos congressos reside na oportunidade de rever velhos amigos e conhecermos novos colegas.

Abelardo de Souza



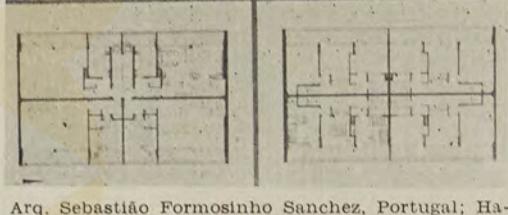
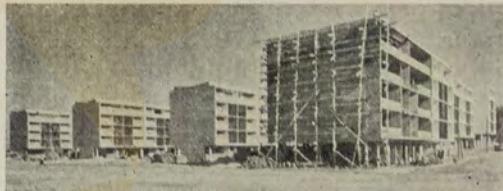
Arq. Paul Marin Rudolph, U. S. A.; Cabana-Clube.



Arq. Jorge Machado Moreira Brasil; Edif. no Rio.



Arq. Craig Elwood, U. S. A.; Casa de Apartamentos.



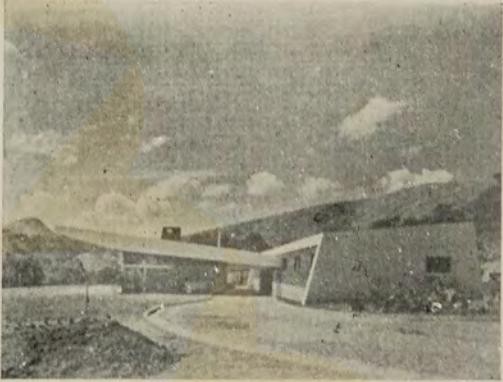
Arq. Sebastião Formosinho Sanchez, Portugal; Habitações Coletivas.



Roberto Burle Marx, Brasil; Jardim.



Arq. Philip Johnson, U. S. A.; Residência.



Arq. Sergio Bernardes, Brasil; Residência.



Arq. Renzo Zavanella, Itália; Pav. de Exposição.



Arq. Arne Jacobsen, Dinamarca; Edif. Industrial.



Arq. Znonimir Pozgay, Iugoslávia; Edif. Esportivo.



Arq. Jorge Machado Moreira, Brasil; Instituto de Puericultura.



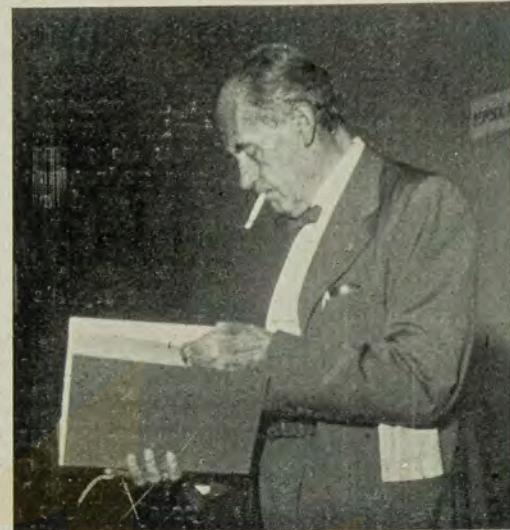
Faculdade de Urbanismo da Universidade de São Paulo, Brasil; Escola.



Arq. Donald Barthelme, U. S. A.; Escola.



Alvar Aalto é um dos expoentes da tendência "orgânica" da arquitetura, isto é, da arquitetura, em absoluta "escala humana", aquela que procede do "interior" para fóra, a arquitetura anti-exibicionista, voltada toda ela para o estudo das necessidades do homem e resolvidas sem perder de vista o fato poético.



Aluno de Peter Behrens, Gropius pertence, conforme acentua Nikolaus Pevsner em seu livro *Pioneers of the Modern Movement*, aos precursores da arquitetura moderna, herdeiro direto de William Morris e das suas teorias socialistas artesanais. Fundador da Bauhaus, Walter Gropius coloca o problema arquitetônico em base "moral". Para ele a profissão de arquiteto é, antes de tudo, dever social e responsabilidade coletiva.

Dois mestres da arquitetura contemporânea falam aos arquitetos brasileiros

Alvar Aalto

Afim de humanizar a arte de construir, é necessário uma visão larga de planejamento e penso que a verdade, aqui no Brasil, é, como também em outros países, que nós temos de lutar para primeiro planejar em vastas regiões, depois em sentido menor nas cidades e, finalmente, com todos os detalhes e unidades das concentrações de cidade e habitações. Vós, meus caros colegas, certamente sabem o passo enorme que temos de dar antes de alcançarmos realmente a grande meta de humanizar a produção de construção. Toda via, ao mesmo tempo, é perigoso planejar em tão largo sentido. O planejamento de todos os detalhes significa, ao mesmo tempo, reduzir mais e mais a liberdade do indivíduo. Nós, arquitetos, temos um grande objetivo a realizar: criar uma maneira especial de planejamento elástico que, mantendo a disciplina em nossas cidades, ao mesmo tempo dê liberdade a grupos menores e indivíduos. Penso que já existe algo que podemos descrever como planejamento elástico e considero que nossa profissão impõe-nos o dever de desenvolvê-lo mais e mais. A fim de poder proporcionar um padrão de vida mais harmonioso às maiores mas-

Walter Gropius

O arquiteto na sociedade industrial.

Quero antecipar que a arquitetura começa além dos requisitos da construção e da economia, no plano psicológico da existência humana. A satisfação que a "psique" humana recebe como o resultado da beleza, é tão importante quanto o preenchimento de nossos requisitos de conforto material, para a realização de uma vida civilizada e completa. Os obstáculos emocionais que barram o desenvolvimento de uma vida mais organicamente equilibrada, devem ser superados ao nível psicológico, exatamente como os nossos problemas práticos se superam ao nível da técnica.

Será o criador da rosa ou da tulipa um artista ou um técnico? Ambos, sem dúvida, porque na natureza a utilização e a beleza são qualidades constitucionais, mútua e verdadeiramente interdependentes. O processo da forma orgânica na natureza é o padrão constante para toda a criação humana, quer isto resulte da luta mental do cientista quer da intuição do artista. Todos nós ainda lembramos aquela união do ambiente e do espírito que prevalecia no tempo do carro de boi. Temos a sensação de que a nossa época perdeu aque-

la unidade e que a doença de nosso meio tão caótico, a sua feiura e desordem muitas vezes entristecedora, são o resultado de nosso insucesso em colocar as necessidades básicas do homem acima dos requisitos econômicos e industriais. Abalada pelas possibilidades milagrosas da máquina, a avareza do homem interferiu evidentemente com o ciclo biológico da solidariedade humana, fundamental para uma comunidade sadia. No nível mais baixo da sociedade, o homem tem sido degradado, porque tem sido utilizado como instrumento da indústria. Esta é a verdadeira causa da luta feroz entre o capital e o trabalho e a razão da decadência das relações entre a comunidade. Enfrentamos agora a difícil tarefa de reequilibrar a vida da comunidade e de humanizar o impacto da máquina. Verificamos agora que o componente social tem maior valor do que os componentes técnicos, econômicos e estéticos.

Mas apesar do esforço realizado por alguns, é evidente que não encontramos ainda o élo espiritual que nos uniria num esforço coletivo para estabelecer um denominador cultural bastante farto para diminuir nosso medo e criar um padrão comum a todos nós.

Para onde vai a arquitetura?

Na página ao lado os arquitetos "premiados" pela II Bienal.

As reproduções da página ao lado não são exemplos escolhidos por nós como de todo "positivos". Quisemos apenas dar breve sumário explicativa das tendências contemporâneas, claramente visíveis na apurada procura técnica ou "orgânica" e apriorística dos italianos, ou na "abstração" dos brasileiros. A parte a perfeição natural dos jardins de Burle Marx, o mais próximo ao ideal de modéstia acima enunciado, parece-nos ser a arquitetura doméstica nos Estados Unidos.

A II Bienal organizou uma exposição de arquitetura, exposição algo demasiado ocasional, não ordenada, de modo a oferecer um conjunto panorâmico como teria sido interessante fazer, já que hoje em dia, desde Walter Gropius até às gerações novíssimas é possível levantar-se um balanço internacional da situação da arquitetura moderna, bem como um exame crítico. A exposição conferiu prêmios. Apresentamos aqui uma seleção dos trabalhos premiados, não por julgá-los os "melhores" (como está declarado na áta do concurso, o que reputamos absurdo) mas com o propósito de algumas considerações rápidas sobre a arquitetura contemporânea, como comentário ao IV Congresso Brasileiro de Arquitetos. A meio século de distância do primeiro Wright, a quarenta anos de distância da fábrica Fagus de Gropius e Meyer, podemos perguntar-nos: Para onde vai a arquitetura? Entre a arquitetura europeia pensada "para si própria", quintessência do humanismo e a arquitetura doméstica norte-americana feita para a "felicidade do homem" como assevera a Constituição dos Estados Unidos, qual é o caminho? Por entre a

"casa com reparo" de Wright, a arquitetura cujo ritmo e simetria não interessam ficar "suspensos no ar" acima da vida humana; "adstritos a si mesmos", e a arquitetura em "escala humana" em tóidas as suas proporções, e a casa "abstração pura" adstrita a si mesma, derivada de Le Corbusier e dos neoplásticos? Há já alguns anos a tendência européia e a da América do Norte se encontraram em polêmica sobre o vocabulário "orgânico", definição de "vivo", contra a arquitetura de derivação cubista definida como "clássica" e "cristalizada". Passado o período de "resistência" da arquitetura moderna, consolidadas as posições, vê-se hoje que a tendência é sempre cada vez mais "seguir" o homem na sua lei imutável de transformação, seguindo com a mais absoluta liberdade, afastando-se a arquitetura sempre mais não só das formas finitas e "estilísticas" (aqui se entende estilo em sentido moderno, de abstração pura, por exemplo ou proporção) como também dos perigos que decorriam do apêgo à "terra" e a natureza como fato simplesmente romântico e exterior. Através da revolução ra-

cionalista e dos movimentos arquitetônicos derivados dos "ismos", cubismo, expressionismo, constructivismo, neoplasticismo, com a influência de Wright, transpondo a última guerra mundial, a arquitetura se perfila pela primeira vez na história como um fato "flexível", seguindo a mobilidade e o dom de transformar-se do homem ao rês da natureza, sotopondo-se às suas leis, construindo segundo a sua escala e não a abandonando jamais. A modéstia, que é a base deste movimento, a sua consciência universal, torna a arquitetura quase um fato profético para a humanidade. Dissemos universal. Sim universal como as leis imutáveis da natureza, mesmo que isso de universal venha a ser compreendida como a herança de fatos culturais, as tradições, os fatos climáticos, a natureza de materiais. A arquitetura é, hoje, um fato de consciência coletiva, cujo sentido profundo é a independência e a liberdade do espírito. E neste sentido a arquitetura pode ser considerada uma primeira mensagem, um primeiro clarão para uma nova humanidade.

sas do povo, necessitamos, como complemento do planejamento, de sistemas especiais na criação dos milhões de detalhes requeridos nas casas. Chamamos estes sistemas comumente de padronização e racionalização. Aqui encontramos quase os mesmos problemas do planejamento porque uma extensa padronização escraviza o indivíduo. Tornar-se-á sempre mais difícil ao pequeno homem, na sociedade, escolher a sua própria maneira de viver. Uma padronização demasiado comercializada torna-lo-á uma espécie de unidade militar — um robot.

Creio que um dos principais deveres de nossa profissão é ajudar a criar métodos de padronização mais humanos. Da mesma maneira como falamos de planejamento elástico, seremos capazes de falar também sobre padronização elástica, onde o benefício de métodos industriais são sincronizados com as possibilidades de criar ricas variedades ao invés de uniformidade. O desenvolvimento neste sentido é um dos maiores problemas que nós, arquitetos, enfrentamos. Se, realmente, sucedermos em criar estes métodos humanos, a nobre profissão de arquiteto encontrará a sua velha e clássica plataforma.



Aalto é autor dos primeiros móveis compensados feitos em série; auxiliado pelo alto nível técnico na Finlândia quanto à manipulação da madeira e a estandardização, ele pode ser considerado hoje em dia um dos pontos basilares da resistência da arquitetura pós-racionalista - uma das possíveis vias que a arquitetura moderna deverá seguir para não cair no formalismo nem na academia.

Os que entre nós são artistas, estão impacientes, porque não foi encontrada ainda a síntese capaz de unificar aquilo que por enquanto está infelizmente separado. Não podemos negar que a arte e a arquitetura tenham chegado a ser expressão puramente estética, porque durante a revolução industrial tinham perdido contato com a comunidade e com o povo.

O acabamento externo de um edifício foi projetado sobretudo para rivalizar com o do edifício contíguo em lugar de se desenvolver como um modelo que servisse muitas vezes para criação de um padrão orgânico de conjunto residencial. A característica da nossa última geração de arquitetos foi a de querer ser diferente, em lugar de procurar um denominador comum, porque os arquitetos temiam a influência anti-humana da máquina.

A nova filosofia na arquitetura reconhece a predominância dos requisitos humanos e sociais e aceita a máquina como sendo o veículo moderno da forma, para preencher estes mesmos requisitos.

As nossas casas do futuro, não estarão necessariamente uniformizadas, só porque existe a padronização e a pré-fabricação; a concorrência natural no mercado livre encarregar-se-á da variedade individual das partes componentes dos edifícios, exatamente como hoje, estamos experimentando com uma farta variedade de tipos, para objetos produzidos em massa

para uso diário. Os homens não hesitaram em aceitar formas padronizadas nas épocas de civilização anteriores à máquina. Tais padrões resultaram de seus métodos de produção e da sua maneira de viver. Representavam uma combinação do melhor que muitos indivíduos tinham dado como contribuição para a solução de um problema. As formas estandardizadas da arquitetura do passado expressam uma mistura feliz de técnica e imaginação, ou melhor, uma coincidência completa de ambos. E este espírito — mas não sua forma que é própria daquela época — que deveria ser ressuscitado para criar o nosso próprio ambiente com o nosso meio de produção — a máquina.

Mas, se estes padrões não forem constantemente verificados e renovados, chegarão a estagnar. Já sabemos que é inútil procurar igualar os padrões do passado, pois nossa obsessão recente com a idéia de que os novos edifícios deveriam sempre igualar os já existentes, tem revelado a terrível fraqueza da época — uma confissão silenciosa de bancarrota espiritual que não tem outro exemplo no passado. Depois da revolução que se fez no nosso próprio meio, e que trouxe com ela uma clarificação necessária, parece que estamos nos preparando para um novo esforço criador. Por isso, talvez seja útil investigar até onde o nosso quadro profissional cabe dentro da condição dessa nossa época, que eu procurei delinear. Vejamos, agora, se a modificação gigantesca nos métodos de produção, tem sido por nós suficientemente reconhecida. Porque devemos encarar o nosso caso à luz da história da tecnologia, e como não estamos vivendo num período de contemplação açucarada e de segurança, deveríamos reconsiderar os nossos princípios básicos, já que sem dúvida alguma existem alguns fatos assustadores que não podem por maior tempo ser ignorados.

Nas grandes épocas do passado, o arquiteto era o "Mestre dos Ofícios" ou o "Mestre Construtor" que desenvolvia papel preponderante dentro do processo de produção do seu tempo. Mas com a modificação do artezianato para a indústria, ele não ocupa mais esta posição predominante.

Hoje em dia, o arquiteto não é o "mestre da indústria e da construção". Abandonado pelos melhores artezianos, (que foram para a indústria, para a fabricação de instrumentos para o exame e a pesquisa)

ele tem permanecido, pensando nos têrmos do velho e anacrônico artezianato, tristemente inconsciente, do impacto colossal da industrialização.

A separação integral do projeto e da execução dos edifícios, conforme vigora hoje em dia, parece completamente artificial, se nós a compararmos com o processo de construção nas grandes épocas do passado. Nós nos afastamos demasiadamente daquele entrosamento original e natural, daquele tempo em que o desenho e a execução de um edifício formavam um só

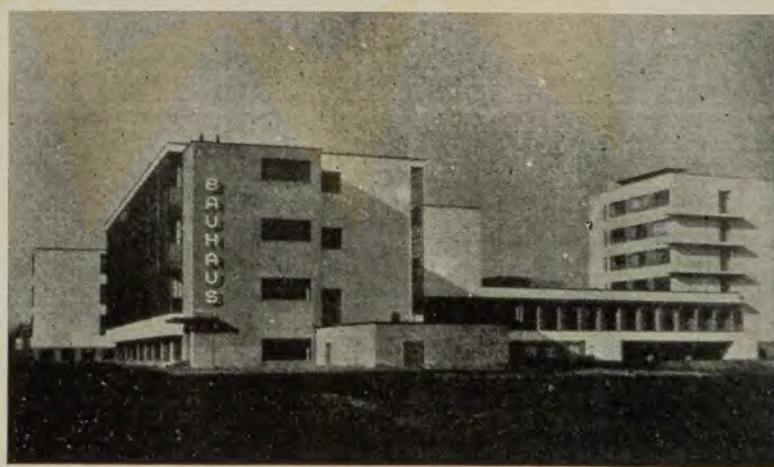
processo indivisível e onde o arquiteto e o construtor eram uma só pessoa. O arquiteto do futuro — se este quiser mais uma vez vir à tona — será obrigado pelo correr dos acontecimentos a se aproximar mais uma vez da produção construtora. Se ele constituir, com o engenheiro, o homem de ciência, o construtor, uma equipe estreitamente colaboradora, então o projeto, a construção e a economia poderão voltar a ser uma entidade só: fusão de arte, ciência e negócios.

A AIA, nos EUA, durante o congresso de 1949, em Houston, Texas, acrescentou ao regulamento mandatário do Instituto um novo parágrafo 7, cujo teor é o seguinte: "Um arquiteto não poderá ser envolvido, direta ou indiretamente, no contrato da construção." Graças a Deus, pelo que eu sei, esta regulamentação dúbia não existe na organização do Instituto de Arquitetos do Brasil.

Tenho as maiores dúvidas quanto à conveniência deste regulamento, que viria perpetuar a separação do projeto e da construção. Bem ao contrário, nós deveríamos procurar uma reunificação orgânica que nos devolvesse a ascendência sobre o mistério da construção. É claro que a intenção inerente neste regulamento de bloquear a concorrência desleal, foi excelente.

Não nos enganemos quanto à força de nossa posição atual, no conceito de nossos clientes. O cliente particular médio parece considerar-nos como elementos de uma profissão de luxo, que poderá chamar para consulta se existir verba disponível para embelezamento. Não parece olhar para nós como se fossemos indispensáveis ao esforço de construção, como o são o construtor e o engenheiro.

Estou convencido de que também na indústria construtora o trabalho coordenado de equipe se tornará uma tendência principal. Isso acarretaria mais uma vez ao arquiteto do futuro, que é por vocação o coordenador das muitas atividades concernentes à construção, a oportunidade de se tornar o "Mestre Construtor" — se estivermos prontos a fazer as alterações necessárias na atitude e no treinamento. É claro que ele atingirá pessoalmente ao alto desígnio histórico da sua profissão, de integrar pelo seu trabalho todos os componentes sociais, técnicos e estéticos, num todo compreensivo e humanamente atrativo, dependendo sómente da sua própria visão criadora. Digo o seu designio porque a possibilidade deste ser de fato o mestre depende naturalmente de sua atuação dentro da equipe colaboradora. Só sendo o melhor elemento da equipe ele poderá aspirar a liderança. Mas, a missão histórica do arquiteto sempre tem sido a de conseguir a coordenação completa de todos os esforços para elevar o ambiente físico do homem. Se este desejar ser fiel a esta missão tão alta, terá de treinar a geração futura em conformidade com os novos mé-



Walter Gropius, Bauhaus 1925.

O desprezo pelo exibicionismo impeliu-o sempre a trabalhar em equipe, a despersonalizar-se quando na colaboração. A sua aversão pela facilidade projetista, pelo "risco", o seu amor pela minúcia detalhada levam a classificá-lo entre os arquitetos que no primeiro período da arquitetura moderna gostavam de definir o desenho como coisa necessária ao arquiteto para se exprimir, desenho a ser feito com a "mão esquerda" isto é, desenho técnico, enxuto, despojado de toda e qualquer facilidade e indulgência decorativa.

Apresentamos aqui a conferência que o arquiteto suíço Max Bill pronunciou na noite de 9 de junho de 1953 na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Essa conferência tornou-se objeto de controvérsias e discussões. Visto que estava presente apenas pequeno grupo de arquitetos, o seu conteúdo foi deformado nas várias versões contadas, originando, assim, verdadeiras "tomadas de posição", bem como artigos nos quais se chamou o célebre arquiteto suíço de "decorador", transformando o caso numa questão de hora nacional. A conferência é publicada aqui na íntegra, conforme foi pronunciada por Max Bill, conforme a ouvimos na noite de 9 de junho. Publicamo-la como um documento. Não como documento ofensivo mas sim conforme quis ser, tal qual a realizou Max Bill, o qual conhecemos há tantos anos e que ouvimos na Europa criticar Le Corbusier, num verdadeiro brado de alarme por causa da arquitetura moderna, que é uma causa universal, um patrimônio da humanidade, e não um fato de fronteiras.

L. B.



Max Bill

O arquiteto, a arquitetura, a sociedade

Minhas Senhoras, Meus Senhores,
É para mim uma grande honra falar-vos hoje. Agradeço à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo ter-me proporcionado esta ocasião, pedindo para que eu vos dirigisse algumas palavras e, principalmente, aos estudantes da Faculdade. Se vos falar muito positivamente, não será com o intuito de fazer uma crítica destrutiva, nem para criticar, em nenhum caso, os remarcáveis resultados da arquitetura brasileira, da qual quero citar, antes de tudo, a famosa unidade de habitação que é o Pedregulho, no Rio de Janeiro, de êxito absoluto no plano urbanístico, arquitetônico e social. Aceitai, portanto, minhas sinceras palavras, como as de um amigo do vosso belo país. Quando o Ministério das Relações Exteriores me convidou para visitar o Brasil, eu não sabia exatamente qual seria a razão precípua desse convite, mas, julguei que se tratava da solicitação da minha presença para a discussão de problemas de educação, no campo da arte e da arquitetura. Aqui chegando, há quinze dias, os repórteres e a imprensa se lançaram sobre mim, questionando-me sobre pontos que, para um recém-chegado como eu, não eram fáceis de serem respondidos. A questão "standard" era: "O que é que o senhor pensa da arquitetura brasileira? O que é que pensa da arte brasileira?" Eu não conhecia a arte e a arquitetura brasileira, senão através de reproduções e, dessa maneira, tem-se sempre um aspecto um pouco deformado. Talvez não seja prudente que eu fale hoje, abertamente, da impressão que tenho da situação artística em vosso país, e, principalmente, dessa situação, no campo da arquitetura. Quando me pediram para falar aqui, eu tinha a impressão de que seria, talvez, útil, falar da arte e da arquitetura, como arte. Essa talvez, fosse uma conferência simpática e agradável de ouvir, mas, depois de minha experiência com o Brasil, eu vos teria contado determinados fa-

tos, que poderiam conduzir a um grande número de mal-entendidos. O que eu poderia facilmente dizer na Europa, isto é, defender a arte como um puro racionalismo, falando dos problemas artísticos e da beleza, aqui teria como resultado, que eu defenderia o academismo, o mais horrível. É, portanto, desse ponto de vista, que vos falo, aos estudantes principalmente, aos futuros arquitetos do Brasil, de um país onde o volume de construção ultrapassa toda a imaginação, onde a necessidade de construir é ainda, e sempre será, de uma importância primordial. Sois vós, pois, que formareis a feição das cidades brasileiras de amanhã. Eu conjecturava, portanto, sobre o melhor que poderia vos contar. E resolvi dizer, finalmente, ao invés de lindas palavras, a verdade sobre a profissão do arquiteto, e a verdade sobre a arquitetura brasileira. É portanto uma crítica, e como fui convidado oficialmente, quero vos dizer algo que possa ser útil para o futuro de vosso país. Falarei das coisas que pude notar aqui. Daqui há dois dias partirei. Pode ser que o avião caia nos Andes. Quero ser, portanto, franco e sem hesitações protocolares. Ficaria desgostoso se não manifestasse minha opinião: vosso país está em perigo de cair no mais terrível academicismo anti-social, no plano da arquitetura moderna. Quero, pois, falar da arquitetura, como de uma arte social, uma arte que não está sujeita a ser posta de lado nos dias do futuro, o que hoje convém, não convirá mais, quando for mudado o que se chama "estilo". Digo isso porque, destruir certos valores, destruir milhões e milhares, não é tão fácil como pôr de lado certas telas ou esculturas mal feitas e medianas. Comecemos, primeiramente, com os elementos da arquitetura brasileira. Encontrai aqui quatro elementos importantes que formam o que eu gostaria de chamar "um academicismo moderno". Seu valor é mais ou menos o mesmo, como as colunas dos templos

gregos, transformadas em colunas da renascença e depois clássicas. Tornaram-se fórmulas aplicadas sem razão. Eis como primeiro elemento: A forma livre, a forma orgânica, o plano livre. Esta forma livre renasceu no "Art Nouveau" antes de 1900. Na arte de hoje ela foi introduzida, primeiramente por Kandinsky nos seus quadros, em 1910 aproximadamente. Na sua forma contemporânea, elas são a expressão típica de Hans Arp, que após dezenas de anos, ainda a pratica nas suas esculturas e relevos muito harmoniosos. A aplicação dessas formas na decoração, no textil, na publicidade, nos stands de exposições horríveis, é um fato que se encontra, a todo instante, na Europa.

Ter introduzido estas formas livres nos projetos de jardins, é mérito de Le Corbusier, e também ele as introduziu na arquitetura, fazendo muros curvados e "roofs-gardens" (aplicando estas formas livres). Finalmente, ele as introduziu no urbanismo, com seu projeto para a vila de Alger na África do Norte. Ele não foi o primeiro com esta idéia. Já no século XVIII tinham construído na cidade de Bath, na Inglaterra, dois bairros importantes, com uma concepção semelhante. A forma livre pode ser útil quando se trata de seguir uma função, de tornar uma casa mais aproveitável; isto, porém seria uma exceção, pois, a maioria das aplicações da forma livre, por nós encontradas, são puramente decorativas e nada têm que ver com uma arquitetura séria. O segundo elemento é: "o pan de verre". Eis sua história: Walter Gropius construiu uma usina em 1910; depois, um prédio de escritórios, em 1914; em 1926, a "Bauhaus", com fachadas inteiras de vidro. Essas fachadas inteiramente vidradas, ficaram muito na moda. Le Corbusier, começou a construir casas com estes "pan de verre", mas, estas e as belas realizações de Mies Van Der Rohe, demonstraram que este elemento não podia ser realizado sem

ar condicionado e um serviço técnico muito asseado. Para proteger os "pans de verre", Le Corbusier inventou, portanto, quando não se suportava o sol abrazador e a claridade demasiada — um terceiro elemento: os "brises-soleil". Encontram-se estes "brises soleil" como atributo indispensável ao uso do "pans de verre". Não se procura mais encontrar novas soluções para as diferentes condições. Existem mesmo aqui em São Paulo, exemplos onde aplicou-se os "brises-soleil" em toda a volta da casa. Como quarto elemento da arquitetura dita moderna, temos, "os pilotis". Nos últimos anos elas mudaram um pouco a sua feição, depois "da última moda de Paris", isto é, do atelier de Le Corbusier.

Antes da minha viagem ao Brasil, pensei, como muitos arquitetos de vanguarda europeia, que a solução do Le Corbusier, com suas casas sobre pilotis, sem pátios internos, seria o ideal de uma futura cidade. Como exemplo perfeitamente realizado, temos sempre reconhecido o famoso Ministério da Educação e da Saúde Pública, no Rio de Janeiro, ao qual Le Corbusier colaborou como arquiteto-conselheiro e que, na sua concepção, é típico, pelas teorias propagadas por ele. Mas, já antes da minha viagem ao Brasil eu tinha umas inquietações a respeito dessa concepção urbanística, que eu mesmo havia propagado com um certo entusiasmo. Pude constatar que o pátio, que deve ser substituído por esta nova concepção lecorbusiana, tem funções a preencher, que seriam perdidas, mudando a concepção. É, aliás, a concentração dos caminhos dos pedestres e a tranquilidade dos velhos pátios internos. Apresentam-se também problemas climáticos e de aeração muito sérios; também a questão da iluminação e da proteção contra o sol. Estudei este problema, que nos países nórdicos (a Suíça, Alemanha, Suécia) não têm um papel tão importante, mas que na Itália, na Espanha, no sul

da França tem já uma grande importância. Percebi que o pátio interno tem uma função a preencher, que não pode ser eliminada. É, portanto, necessário, encontrar as melhores soluções, de acordo com a nossa época, utilizando as vantagens dos páteos, suprimindo seus defeitos. Isto seria muito mais orgânico, que substituí-los por edifícios em forma de "caixa sobre pilotis". Esta constatação deve ser, por consequência, um ataque contra o famoso Ministério da Educação no Rio de Janeiro, que acredito, não foi concebido conforme as condições orgânicas do país. Isto não quer dizer que eu não tenha todo o meu respeito para com esses arquitetos, mas, assim mesmo, sou obrigado a constatar que eles incorrem em erros, segundo uma doutrina que em seu país não é utilizável a não ser que hajam grandes correções. Não pretendo conhecer já a boa solução. Pertence aos arquitetos nacionais a tarefa de estudar as melhores concepções para as condições de seus próprios países.

No começo, eles eram retos, e agora começam a tomar as formas as mais barrocas. No primeiro momento, tem-se a impressão de ver uma construção engenhosa, mas, não passa de pura decoração. Eis um exemplo. Ví em São Paulo um edifício em construção. Nesse edifício vi coisas terríveis. É o fim da arquitetura moderna. É um desperdício anti-social, sem responsabilidade, não só para aquele que vai utilizá-lo como locatário, mas para o freguês que lá irá para fazer suas compras. Como eu não vi senão a construção dos dois primeiros andares, não sei se o "pan de verre" e os "brisés soleil" serão também aplicados neste edifício. Mas, lá encontrei a última deformação da forma livre e a utilização, a mais fantasista, dos pilotis. É a floresta virgem da construção, no pior sentido; é a anarquia completa. Escolhi justamente esse exemplo de um edifício em construção, porque todos poderão visitá-lo. Este não é um caso teórico, mas, a realidade. Se vós não refletirdes muito bem sobre as obrigações do arquiteto ao serviço do homem e da sociedade, podereis cair em erros semelhantes, pois ao primeiro instante, esta arquitetura pode parecer revolucionária, e por mal-entendido, uma tal coisa poderia mesmo ser considerada como obra de arte. Quando entrardes no local da obra, sentireis imediatamente uma formidável mistura de sistemas de construção, de pilotis largos, de pilotis finos, de pilotis de formas fantásticas, sem nenhuma finalidade construtiva, colocados em diferentes direções, e, finalmente, muros inteiros; tudo em cimento armado. Os muros e os pilotis entrecruzam-se sem razão, as formas destroem-se, cortam-se. É a desordem, a mais gigantesca, que jamais vi no local de uma obra. Eu me pergunto, como pode um tal mal-entendido ter-se realizado num país onde a

arquitetura moderna é tão conhecida no mundo inteiro e no qual não se vêm construções novas nos estilos antigos. Eu me pergunto, como num país onde existe um grupo Ciam, (congressos internacionais de arquitetura moderna), uma revista como *Habitat*, e uma bienal de arquitetura, pode-se chegar a construções tão selvagens, para as quais o exemplo dessa obra que visitei é o protótipo? Prédios desse gênero nascem de um espírito que não tem modéstia; não tem responsabilidade para com as necessidades humanas. Este espírito decorativo, é justamente o apoio da arquitetura, da arte de construir, desta arte social por excelência. Temo que entre vós se encontrem também os amadores desse espírito, e como vos quero ajudar a não cair em erros desse gênero, quero vos explicar, em algumas palavras, o que é a profissão do arquiteto. E se sómente um ou dois entre vós ireis compreendê-lo, serei já, muito feliz. Sois aqueles que irão lutar para um arquitetura realmente moderna, para uma arquitetura sadia, ao serviço do homem. A função do arquiteto na sociedade moderna é a de tornar o que rodeia o homem, habitável e harmonioso. É o arquiteto que faz a coordenação entre as diferentes necessidades do homem e entre suas diferentes atividades. Ele dá forma a funções dissemelhantes: a habitação, o trabalho, o recreio. Se desejarmos que o homem não deva viver em condições análogas às das favelas cujo cupim é sempre destruído, somos justamente nós, os arquitetos, que devemos dar uma nova solução às necessidades da humanidade. Mas, como se apresenta esta nova forma? Tem ela, realmente, os pilotis, a forma livre, os brises-soleil, e os "pans de verre"? É ela tão fotogênica e espetacular? Não acredito. A arquitetura é algo que dura um pouco mais do que alguns anos, ela sobrevive às gerações. Se lembrarmos dos excessos arquiteturais do passado, rireis olhando prédios como por exemplo o da antiga Prefeitura de São Paulo. Mas, por que é esquisito olhar hoje para certos prédios, e por que não se ri quando se vê uma simples construção de pioneiros, em seu país? É justamente porque o arquiteto e o seu freguês não souberam resistir à tentação de fazer um prédio espetacular, enquanto o outro, o pioneiro, fez um prédio que lhe servia melhor. Pode ser que vos pensais que o meu ponto de vista seja um pouco estreito e que uma arquitetura funcional, no sentido mais elevado da palavra, será ainda muito fria. Vós pensais, provavelmente, que a arquitetura é também uma arte, exprimindo-se por si própria, para encher os prédios com homenagens de artistas. Esta não é a função da arquitetura. O arquiteto que age dessa forma, torna-se ridículo. Este ponto de vista sai do mal-entendido que a arte de construir deve ser outra coisa, que realizar uma função útil na sociedade;

e outro mal-entendido que tonda a arte e, antes de tudo, as artes plásticas, seria o que tão graciosamente se chamou "selfexpression", a expressão de si próprio. Isto não é nem arte, nem arquitetura. Arte é tornar uma idéia tão clara, tão objetiva quanto possível, com meios os mais adequados possíveis. Uma obra de arte deve ser de forma tão perfeita, de expressão tão harmoniosa, que seu autor não possa mais trocá-la nem juntar ou tirar um traço sequer. Quanto à arquitetura, deve ser tão funcional quanto possível. A beleza da arquitetura é perfeita quando todas as funções, sua construção, sua matéria e sua forma estão em perfeita harmonia. Uma boa arquitetura é aquela na qual todas as coisas funcionam e na qual não há nada que seja superfluo. Para chegar a tal arquitetura, o arquiteto deve ser um excelente artista. Um artista que não tenha necessidade de fazer loucuras, para ser notado. Um artista com todas a responsabilidade para o presente e para o futuro. Quando realiza um plano, um detalhe, o mínimo pormenor de um prédio, esse arquiteto pensa: "se conseguir encontrar daqui há vinte anos esta casa, não deverá me contrariar por havê-la feito". Ela sempre refletirá sobre a maneira como os homens se comportarão com a casa. E será sempre muito severo para com si próprio. Não pensará em como poderia impressionar os seus colegas ou as boas pessoas ou como uma publicação sobre a sua criação seria magnífica. Não, antes de tudo ele ficará modestamente ao serviço do homem. Vós pensareis, talvez, que seja um ponto de vista muito seco, com o qual não se pode colher muitos méritos. Eu vos falarei, portanto, de alguns pioneiros da arquitetura moderna, no melhor sentido. Falarei de Henry Van de Velde, de Adolf Loos, de Walter Gropius, e nomearei em seguida Frank Lloyd Wright, Ludwig Mies van der Rohe, Le Corbusier. Se eu os separar em dois grupos, é porque a concepção dos dois grupos é diferente. Os primeiros são os pioneiros de uma moralidade geral na arquitetura. Os segundos são aqueles cuja força criadora é mais importante do que seu senso de responsabilidade para com a sociedade. Isto não quer dizer que os primeiros não sejam grandes artistas e grandes arquitetos. Van de Velde estabeleceu antes de 1900, uma doutrina de uma arquitetura artística e racional e construiu, entre outros, em Osterlo na Holanda, onde se encontra uma das mais belas coleções da arte impressionista e cubista, até Mondrian. Van de Velde, cujo 90º aniversário foi festejado há dois meses, é um homem que sempre esteve na luta pelo bom e pelo sadio, contra a feiura. Em seguida, Adolf Loos, que construiu algumas das mais belas casas da Europa, de uma simplicidade e subtilidade absolutas; o homem que lutou pela boa forma, pela

elegância de uma perfeita simplicidade, através de manifes-tos e artigos violentos, como por exemplo, "ornamento e crime"; um homem do qual ainda se encontram hoje em dia, objetos feitos há mais de 30 anos e que são ainda e sempre perfeitos. E depois, Walter Gropius, o inventor do "pan de verre", o fundador da Bauhaus o professor de toda uma geração de arquitetos. Um grande mestre, com uma concepção artística na qual ele não se permite lacunas. Tereis oportunidade de ver a obra de Walter Gropius na II Bienal de São Paulo. Ele visitará esta cidade e espero que ele poderá contar, melhor do que eu, suas mais diversas experiências. Gropius é o homem da colaboração, do "team-work", e a última forma que ele encontrou para seu trabalho é produto de uma colaboração com um grupo de seus antigos alunos, em "architects collaborative". Vereis, portanto, a profunda modéstia de um homem que tão grandes méritos possue, na arquitetura moderna; que é um verdadeiro artista e que pode se permitir de se retirar quase no anonimato, sem contudo, perder a mínima parte de sua personalidade. Por outro lado outros três grandes artistas, os criadores, sobretudo, das formas: Frank Lloyd Wright que encontrou soluções muito pessoais, bem conhecidas em toda a parte. Mies van der Rohe, que criou um estilo personalíssimo de superfícies no espaço e cuja obra se recusa a ser racional ou funcional, mas, de uma perfeição estética e técnica sem precedentes. E, finalmente, Le Corbusier o grande animador, cuja influência, depois de sua primeira viagem ao Brasil, marcou a arquitetura brasileira, apesar do perigo de alguns mal-entendidos. Todos estes mestres citados, são professores de muitos jovens arquitetos. A primeira grande parte dos alunos do primeiro grande grupo, tornou-se independente no seu pensamento e a maior parte dos alunos do segundo grupo ficou sendo continuadora e mesmo imitadora de seus mestres. Estais vendo, pois, o perigo de uma concepção muito individualista na doutrina da arquitetura. Acredito, depois de tudo, que aqui no Brasil existe suficientes forças originais para libertar a arquitetura dos princípios acadêmicos, dos princípios supérfluos, que não têm valor neste país. Acredito em suas forças naturais de criar uma arquitetura realmente moderna, de acordo com as excelentes condições naturais e suas possibilidades econômicas.

Para terminar, eu aconselho a não esquecer dos verdadeiros princípios de uma arquitetura moderna: 1) a arquitetura deve ser, antes de tudo, modesta e clara. 2) a arquitetura é uma arte, quando todos seus elementos (a função, a construção e a forma), estão em perfeita harmonia. 3) a arquitetura é uma arte social, e, como tal deve estar a serviço do homem.

todos de produção industrial, em lugar de restringir-se ao trabalho na platônica prancheta isolada da criação e da construção.

Certamente a máquina não parou na soleira da construção. Parece que o processo de construção industrializada demorou mais para se aperfeiçoar do que outros campos da produção, já que a construção é tão mais complexa. Em parte componente da construção após outra está sendo retirada das mãos do artesão para ser entregue à máquina. Só teremos que folhear os catálogos dos fabricantes, para nos certificarmos de que desde já temos ao nosso dispôr uma variedade infinita de peças componentes da construção produzidas em série. Num processo de evolução gradual, a construção manual de outrora está sendo transformada na montagem de partes industrialmente pré-fabricadas, mandadas diretamente para obra. De 80 a 90 % do material da "Lever House", na cidade de Nova York, e os novos blocos de apartamentos de autoria de Mies van der Rohe em Chicago, consistem de partes pré-fabricadas montadas na obra. Muitos outros edifícios se acham na mesma situação.

Mas, se quizermos ser honestos, temos que admitir que poucos arquitetos têm contribuído diretamente para esta grande transformação ou têm projetado as partes componentes que todos usamos na construção. São os engenheiros e os homens de ciência que têm sido os realizadores desse desenvolvimento. Eis porque temos que acelerar a nossa atividade para reconquistar o terreno perdido, treinando a nossa nova geração de arquitetos para a sua tarefa dupla: a) integrar-se na indústria construtora, tomar parte ativa no desenvolvimento e na formação de todas aquelas partes componentes, para a construção e, b) apreender como compôr bons edifícios com estas partes industrializadas. Isso, na minha opinião, pressupõe participação muito maior e experiência direta na oficina e no campo, em contato com a indústria e com os construtores, do que o nosso normal treinamento prevê.

Antes de mais nada, devemos parar de brigar sobre os estilos; cada arquiteto tem o dever de defender a integridade do seu esforço criador. O importante é se unir fazendo um esforço mental e chegar a decisões construtivas para poder abrir outra vez a porteira que conduz ao campo da produção construtora em prol da jovem geração de arquitetos. Estes começam a perder a confiança no caráter tutelar de nosso sentido profissional e seu resultado lógico, o arquiteto prima dona, auto-nomeado. No futuro os arquitetos não deixarão que sejam restringidos de seu impulso natural de tomar parte ativa junto à indústria, para a produção de edifícios e de suas partes competentes. Creio que o trabalho de equipe terá cada vez maior importância. Ao meu ver esta é a tarefa urgente que surge para a nova geração não só no campo da arquitetura mas também em todos os esforços para criar uma sociedade integrada.

No nosso campo de trabalho particular, não existe nenhum caderno de regulamentos para tal colaboração, a não ser que nos voltassemos para a Idade Média, para estudar as equipes dos construtores das grandes catedrais. O que mais sobressaiu dentro da organização dessas corporações construtoras, foi o fato de, até fins do século XVIII, todo artesão participante não era sómente uma mão que executava, mas tinha licença para deixar sua impressão na parte da obra do trabalho que lhe cabia, desde que dentro da linha orientadora do desenho do mestre, auxiliar invisível das corporações construtoras, semelhante às chaves utilizadas nas composições musicais. Um desenho preconcebido, feito no papel, quase não existia, porque o grupo vivia em conjunto, discutia a tarefa, e executava as suas idéias.

Façamos o confronto com as nossas condições atuais.

Somos obrigados a colocar no desenho todas as nossas idéias, especificando até o último parafuso.

Depois disso um exército de trabalhadores tem de executar o nosso projeto. Quase não nos é permitido fazer alterações, embora não exista nenhum gênio com previsão suficiente e imaginação para julgar o resultado de todo detalhe de seu projeto; e ainda mais quando ele está afastado do processo prático de construção. Além disso, o trabalhador de hoje não tem chance de participar do desenho de um edifício. Desde o tempo das corporações de construtores, a colaboração entre os homens, que poderia desenvolver a intuição criadora do indivíduo em lugar de cercá-la, não tem sido realizado, e temos poucos conhecimentos dos requisitos básicos que possibilitariam tal trabalho de equipe. Eles são hoje tão pouco conhecidos na nossa profissão que há quem os encare com desconfiança, porque a ideologia do século passado nos ensinou a considerar o gênio individual com a única encarnação da arte legítima. É verdade que a centelha criadora sempre tem a sua origem num indivíduo, mas se este trabalhar em colaboração estreita com outros para chegar a um objetivo comum, ele atingirá resultados maiores trabalhando intimamente em equipe, pela ação estimulante da crítica dos seus companheiros, do que fechando-se numa torre de marfim.

A condição sine qua non do legítimo trabalho de equipe é que ele seja voluntário, porque não pode ser impôsto. Seu requisito essencial é um estado de espírito sem preconceito, a firme crença que a união de pensamento e de ação é o maior requisito para o desenvolvimento da cultura humana.

O talento individual prevalecerá rapidamente num grupo e se beneficiará do intercâmbio de idéias diárias. A liderança automática pode emergir quando todos os sócios têm a chance de se tornar líderes, pela sua atuação e não por meio de designação. A liderança não depende tão somente do talento nato, mas muito da intensidade de convicção e devoção à causa. Servir e liderar parecem ser interdependentes.

Como a democracia claramente depende de nossa habilidade de cooperar, eu desejaria que o arquiteto, como um coordenador por vocação, tomasse a liderança no caminho do desenvolvimento da nova técnica de colaboração em equipes. A essência de uma técnica destas seria ressaltar a liberdade de iniciativa de indivíduo, em lugar de uma orientação autoritária por parte de seu chefe. As experiências feitas com trabalho de equipe ajudam a manter o indivíduo elástico e flexível, e os seus meios se adaptam provavelmente melhor às mudanças rápidas de nosso tempo, do que a relação entre o "patrão" e empregado. Sincronizando todos os esforços individuais, a equipe pode alcançar um nível de trabalho mais alto do que aquele representado pelo trabalho somado de vários indivíduos. Gostaria, porém, de deixar absolutamente claro que o tipo de equipe que será efetivo nas construções do futuro, deverá certamente se expandir no campo da produção. A especialização crescente precisa de uma coordenação sempre crescente.

Para cumprir a primeira parte dupla da tarefa do futuro arquiteto, o desenvolvimento das partes componentes da construção, este precisa formar equipe com o cientista e o fabricante. A sua segunda tarefa, o desenho dos edifícios construídos com estas partes componentes e a sua montagem na obra, deveria ser solucionada numa colaboração estreita entre ele, o engenheiro e o construtor, em contato direto com os métodos industriais e a pesquisa.

Torna-se óbvio que nós, como arquitetos individuais, não temos as facilidades para

experimentar materiais novos e novos métodos tecnológicos, e ainda menos para controlar a riqueza das nossas possibilidades técnicas, como antigamente o "Mestre Construtor" controlava os ofícios. Para mais uma vez nos tornarmos efetivos, para todo o processo da construção, precisamos de equipe e dos instrumentos de produção da indústria. Mas, não deveríamos imaginar que o nosso privilégio auto-determinado de agir como o líder da equipe será aceito por si. Como recém chegados na indústria, teremos de aceitar o risco de inscrevermo-nos na equipe como iguais, e demonstrar, pela nossa própria atuação, se tivermos a capacidade de agir como primus inter pares e assim, finalmente, modificar esta ordem hierárquica da estima pública, a favor do arquiteto. A diferença essencial de nossa sociedade industrializada, em comparação com uma sociedade de artesanato, se baseia na distribuição de trabalho, e não nos instrumentos utilizados. Uma máquina complicada de tecelagem representa sómente um aperfeiçoamento do tear à mão primitivo. Mas a mudança, tem uma importância maior, se o processo do trabalho estiver entregue a um só artesão, em lugar de subdividido em muitos fragmentos, cada um dos quais está sendo posto nas mãos de outro trabalhador, como na linha de montagem. O efeito da subdivisão de trabalho faz estourar a coerência da sociedade "pré-máquina", e não a máquina em si. Tenho fé e confiança em que o trabalho de equipe orgânicamente criado nos trará, de volta, paulatinamente, esta união que é essencial e indispensável para a unidade do esforço.

O que procurei fazer foi apenas esclarecer a encruzilhada em que se acha a nossa profissão. Um dos dois caminhos nos parece áspero mas amplo e cheio de esperanças e possibilidades. O outro, estreito, poderá nos levar até um bêco sem saída. Pessoalmente tenho feito a minha escolha, mas sendo já de idade, tudo o que poderei fazer é estimular os que representam a geração vindoura, para que procurem uma solução construtiva de como correlatar novamente o desenho e a execução na sua prática futura, por meio de participação direta na produção industrial e construtiva. Porque, eu não posso me convençer de que, se um jovem arquiteto e um jovem construtor decidirem andar de mãos dadas para criar um serviço moderno completo, utilizando desenho e execução de construção, isto demonstraria falta de integridade da parte deles. Deveríamos ao contrário estimular uma combinação natural deste gênero.

Perguntam-me se isso não deixaria o cliente em apuros quando este não tem mais tutela de seu arquiteto. A minha resposta é que não precisamos de tutela para comprar os nossos objetos de cada dia; nós escolhemos pela boa reputação da marca ou do fabricante.

Não vejo nenhuma diferença, quando se trata de edifícios e suas partes componentes. Naturalmente sei que a tarefa de conciliar o desenho com a execução, que deveriam ser inseparáveis, vai ainda encontrar muitas dificuldades que só poderão ter solução na prática. Mas, é sempre uma modificação de atitude que precede qualquer mudança de direção.

Não me parece que esta minha proposta seja um *cura tudo* para as doenças que atacam a nossa profissão. Ninguém sabe até agora, quais seriam as medidas que deveríamos tomar, para protegê-la contra a concorrência desleal, abrindo ao mesmo tempo o sinal verde para aqueles que desejam tomar parte de um modo criador na produção de materiais e execução de obras. A única coisa que eu proporia, para o estado de fluidez que prevalece hoje em dia, seria deixar a porta aberta para um novo jogo de problemas, aliás muito complexos, que decorrem do impacto da industrialização e deverão ser solucionados para nova geração de arquitetos.

W. G.



Foto Alice Brill

Casas, eles também precisam

Quantos homens são obrigados a viver em casas que constituem o "limite" das condições possíveis de vida humana? Quantos são os homens constrangidos a viver em condições incívicas, jungidos à miséria, ao analfabetismo, à mortalidade, às doenças, à desmoralização e à incultura?

Quantos são os homens reduzidos à média de espaço de um metro quadrado por pessoa? O espírito anti-social que impele, possibilita, decide a construção de edifícios representativos, monumentais, retóricos, impede que se resolvam os problemas mais urgentes e categóricos. Da Itália meridional à Espanha e a Portu-

gal, das aldeias índias do Novo México às barracas da Arábia, aos aglomerados da Pérsia, às "favelas" tropicais, o problema da habitação do homem se torna sempre mais presente, cada vez mais urgente, apresentando-se sempre como fato de responsabilidade social.

Considerações absurdas e folclorísticas sobre as necessidades reais do homem, leis e regulamentos retrógrados relativos à vida moderna, incompetência de supostos técnicos, baixo teor econômico, confusão política e desorganização da indústria edilícia, eis os obstáculos que a tôdo instante entravam não a solução

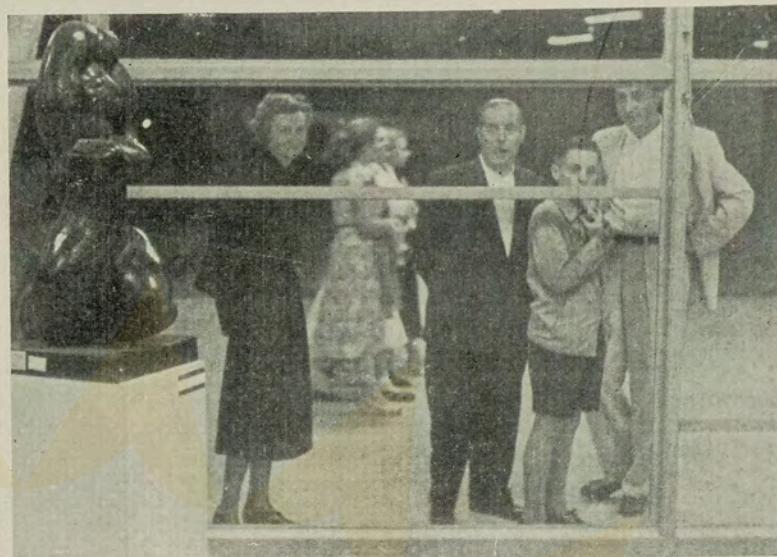
mas até mesmo e primacialmente a ordem do dia de forma humana e integral do problema.

Numa época de retórica, por excelência, quando o regime fascista promoveu na Itália a política das arquiteturas retórico-coloniais, um arquiteto da resistência da arquitetura moderna, morto num campo de concentração nazista, Giuseppe Pagano, estigmatizou a retórica vazia da arquitetura monumental fascista com as seguintes palavras, movido por uma mentalidade não estreitamente política ou acomodante e sim doravante universal:

"Vale mais a sarjêta de um bairro do que um monumento".

"Para que nos ocupamos da Arte senão para obter que todos dela participem?"

William Morris



Uma exposição para o grande público

A 2.ª Bienal

Declaramos preliminarmente que o nosso é um ponto de vista puramente de experiência, de anos de experiência em contato com o público, ou melhor com o povo, porque o povo também vai às exposições e as frequentaria muito mais se perdesse a timidez, o "complexo de inferioridade" perante a arte, se as coisas lhe fossem explicadas e se as entradas custassem mais barato.

Não somos da teoria que "tudo dá no mesmo"; muitas coisas fazem apenas confusão; não somos da teoria de que, bem ou mal, vieram para aqui inúmeros quadros e que puderam ser vistos; de acôrdo; mas quando as coisas são organizadas com os meios da coletividade e a ela destinados, necessário é que sejam organizadas de maneira a ser atingida a finalidade. Uma exposição "monstro" que serve só para cinquenta pessoas (que tem mais ou menos possibilidades de ver as peças nos respectivos museus) é uma exposição falida.

A arte não tem uma importância capital no mundo contemporâneo em comparação com problemas bem mais graves que pungem o homem, na sua situação com referência à coletividade. Melhorar as condições médias de vida, assegurar uma casa a cada um, eis os problemas urgentes de hoje. Que é que representa a arte no quadro da cultura contemporânea? Para que serve? A fim de que o problema não se delineie na asserção de que a arte não serve e está destinada a desaparecer, urge considerar a arte no quadro de uma cultura "viva" que sirva e que "console". A distância sempre crescente do homem médio dos problemas da arte, o isolamento do artista, a indiferença dos demais, tudo isso tende a mostrar o valor da arte superado por outros valores numa cultura do futuro.

Este problema, já bastante delineado nos países de antiga cultura com orçamentos deficitários, se torna crucial num país que enceta a "sua" cultura e cujas necessidades são postas sobre bases totalmente diferentes.

Perguntaram-se os organizadores dessa manifestação qual seria a reação de um público não afeito a uma apresentação indiscriminada de obras dispostas segundo o critério de uma exposição ultrapassada por duas guerras mundiais, quando tais critérios organizativos se acham superados na Europa e seus estatutos são objeto de controvérsias e discussões até mesmo na Itália?

Perguntaram-se os organizadores dessa exposição organizada com uma riqueza alucinante de meios, quais as consequências de uma apresentação irracional de todas as correntes de boa e de má qualidade? Indagaram das consequências de uma confusão capaz de lançar a capacidade de compreensão do público em uma crise que pode perdurar ou vir mesmo a ser fatal?

Perguntaram a si mesmos se este dilúvio de produtos refinados de uma civilização, sob muitos pontos de vista em franca falência, apresentados assim sem nenhuma explicação (sem se falar na confusão gerada pelos produtos espúrios) não pode ser nocivo a um país novo que precisa fundar a própria cultura não só sobre remastigações e sim sobre as suas próprias forças legítimas?

As risadas de escárneo que irrompiam nas salas diante de um Klee ou de um Theo Van Doesburg denunciavam nitidamente a irreflexão com que foi manobrada uma alavancada potente, uma das alavancas da cultura, suma do sacrifício dos artistas dedicados à humanidade, alavancas que se transformam em instrumentos negativos ou até mesmo destruidores quando quem os aciona não tem consciência exata das próprias responsabilidades perante os homens.

O progresso em escala gradual é indispensável; o problema da cultura não é de poucos eleitos, é problema coletivo, e o fato dos promotores da iniciativa parecer preliminarmente louváveis não diminui por isso a grave responsabilidade.

L.



Duas figuras, 1903.

Dedicamos essas páginas sómente aos pioneiros do movimento moderno apresentados na 2.ª Bienal em "retrospectivas" ou "pessoais". Tratamos das tendências da arte contemporânea proximamente.

Ferdinand Hodler (Gurzelen 1853 — Genebra 1918) pertence, junto a Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Munch, Seurat, Rousseau, Toorop, Ensor, àquela série de pintores "reformadores", que por volta de 1890, revoltaram-se contra Manet, Renoir e o impressionismo, julgado excessivamente individualista. O impressionismo dirigia-se para o aspecto transitório e variável das coisas. Ao contrário, Cézanne procurava o valor universal e eterno, a essência, independentemente das coisas passageiras, (como por exemplo a luz e a atmosfera), procurava nas coisas a estrutura e o imutável. Ferdinand Hodler desprezou o realismo casual; a sua obra é gelidamente abstrata, com sua linha ondulante ele procurou exprimir o sentimento sagrado das coisas. Na extrema simplificação das suas composições está incluída a máxima que constitui a base da sua pintura: "savoir distinguer l'essentiel du secondaire, c'est l'exercice par excellence".

Transcrevemos aqui alguns fragmentos do livro de Kandinski, DA ESPIRITUALIDADE NA ARTE como comentário as breves apresentações que fazemos dos artistas inovadores apresentados nas retrospectivas das Bienais.

Escolhemos o livro de Kandinski, por ser o que reflete melhor a inquietude de um mundo que na sua quase totalidade acreditava haver atingido um ajustamento social estável e resolvia os espinhos da alma, negando-os.

Também a arte parecia haver alcançado um ponto firme, e até o impressionismo e o divisionismo se tinham revelado, perante a pintura tradicional, como movimentos inovadores só na ordem técnica. Também o livro de Kandinski, conquanto escrito em 1910, é representativo do período que vai de 1890 à guerra mundial, catástrofe pressentida pelos espíritos inquietos, desde Van Gogh, Gauguin e Cézanne até Munch, Ensor e o próprio Kandinski, indo até Klee e Picasso, documentadores do aspecto contemporâneo do mundo.

"Um edifício grande, enorme ou, então menor ou de tamanho médio, subdividido em compartimentos. Tôdas as suas paredes, tapeteadas de telas pequenas, médias ou grandes. A miude, milhares e milhares de telas. E nelas, graças a aplicação de cores vêm-se reproduções e aspectos da 'natureza': animais na luz ou na sombra, bebendo água, juntinho da água, descansando no capim; perto dêles, um Cristo na cruz, pintado por um artista que absolutamente não acredita em Cristo, e flores, figuras humanas sentadas, em pé ou caminhando a miude até nuas, muitas mulheres nuas (às vezes, vistas por trás, em escondido) e maçãs, chaves de prata o retrato do senhor Conselheiro Aulico N., um pôr do sol, o retrato da baroneza X., gansos voando, uma senhora com um vestido côn de rosa, patos voando, uma senhora com um vestido branco, bezerros numa sombra cheia de manchas muito amarelas de sol, o retrato de Sua Excelência Y, uma senhora com um vestido verde. Tudo isso acha-se



Mulher a passeio, 1909.

Ferdinand Hodler

O lago Leman na direção do Jura, com nuvens coloridas, 1911.



cuidadosamente impresso num lirrinho chamado catálogo, contendo nomes dos artistas e títulos dos quadros. Uma porção de gente segura na mão exemplares desse livro e passa de uma tela para a outra folheando-os e lendo os nomes. Depois, vão-se embora, espiritualmente tão ricos ou pobres como quando chegaram e logo inteiramente absorvidos por seus interesses, que nada tem que ver com a arte. Por que cargas dágua foram à exposição? Em cada quadro encontra-se misteriosamente encerrada uma vida inteira, uma vida de tormentos e dúvidas, e horas de alegria e de luz. Para onde se dirige essa vida? Aonde vai parar a alma do artista, que, afinal, também esteve presente e ativa na obra criadora? "Iluminar as profundezas do coração humano, essa a tarefa do artista", diz Schumann. "Um pintor é um ser humano que pode desenhar e pintar qualquer coisa", diz Tolstoi.

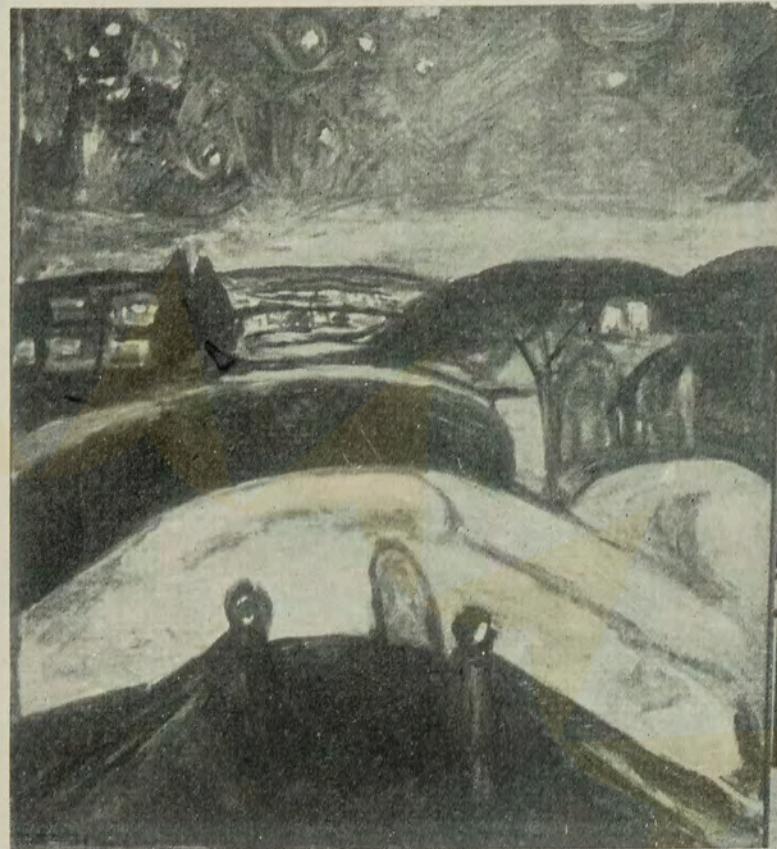
Dessas duas definições da atividade do artista, devemos escolher a segunda, se pensarmos na ex-



Ciúme, 1896.

Edvard Munch

A mulher, 1899.



Noite estrelada, 1894.

Edvard Munch (Löyden, Noruega 1863, Oslo 1944) acredita, como Hodler, no "contorno rítmico", nas suas linhas compridas, ondulantes e flutuantes. As suas "curvas" fazem lembrar o arquiteto belga Victor Horta. Além do que pela estilização esquelética da composição e a simplificação, Munch pôde aproximar-se de Van Gogh, pela convicção de que em arte o que vale não é a fidelidade à natureza, mas a expressão do desenho; não mais a arte como fim em si mesma "l'art pour l'art", mas arte útil a alguma coisa mais alta do que a própria arte. Muito importante é Munch como gravador. A sua "Mulher", com os cabelos flutuantes, com a sua estranha moldura e a representação lateral do pequeno feto, é a obra mais significativa do Art Nouveau.



Anoitecer, 1901.

posição que descrevemos acima; nas telas surgem, com maior ou menor acabamento, virtuosismo ou vivacidade, objetos que se achem entre si numa relação de "pintura" mais grosseira ou mais refinada. A harmonização disso tudo na tela é o caminho que conduz à obra de arte. Essa obra é contemplada com olhar frio e espírito de indiferença. Os entendidos admiram o modo por que é feita (tal como se admira um acrobata) e apreciam a pintura (tal como apreciaria um bôlo). Os espíritos que lá foram sedentos, sedentos se vão embora".

O Movimento

"Um grande triângulo agudo dividido em secções desiguais, com o vértice dirigido para o alto: assim pode-se representar em maneira esquemática a vida espiritual. Quanto mais em baixo, maiores se tornam as secções do triângulo, mais largas e altas. O triângulo inteiro move-se lentamente, quase

invisivelmente, em movimentos progressivos e ascendentes, e onde "hoje" havia o vértice, "amanhã" haverá a primeira secção. "Hoje" e "amanhã" são termos usados aqui no sentido interior análogo aos dos dias bíblicos; isto é, aquilo que hoje é compreensível somente no extremo vértice, que para todo o resto do triângulo é vanilóquio, incompreensível amanhã torna-se na segunda secção o conteúdo da vida, cheio de sentido e de sentimento. No extremo do vértice está às vezes, um homem só. A sua visão jucunda é semelhante à sua incomensurável tristeza interior. E os que mais lhe estão perto, não o compreendem. Indignados chamam-no embusteiro ou candidato ao manicômio. Assim virtuoperado, durante a sua vida, achava-se Beethoven, sozinho, no cume. Quantos anos precisaram antes de uma secção mais larga do triângulo chegar ao ponto, onde ele antes achava-se sózinho. E não obstante o grande número de monumentos que lhe foram erigidos são realmente muitos aqueles que alcançaram

aquele ponto?

Em cada secção do triângulo encontram-se artistas. Cada um deles que queira olhar além dos limites da sua secção é um profeta para o seu ambiente e ajuda a mover o carro recalcitrante. Se ao contrário, não possue este olho agudo, ou fecha-o para fins e por razões baixas ou faz mau uso dele, é inteiramente compreendido e festejado por todos os companheiros da sua secção. Quanto maior a secção (por isto, quanto mais, ao mesmo tempo, acha-se em baixo), tanto maior é a massa à qual a palavra de um tal artista torna-se compreensível. E' óbvio que cada uma dessas secções conscientemente ou (muitas mais vezes inconscientemente) tem fome do pão espiritual que a ela corresponde. Este pão lhes dão os artistas, e a este pão anelará já amanhã a secção seguinte. Aqueles períodos, nos quais a Arte não tem representantes de valor, nos quais falta o pão transfigurado são períodos de decadência do mundo espiritual."



Auto-retrato com máscaras, 1899.

James Ensor (Ostende, 1860 Bélgica, 1949). Em obras da obscura fascinação sugestiva, procura a expressão simbólica do espírito do universo; o seu é um mundo que passa insensivelmente do documentário da vida cotidiana do inicio, aquêle misterioso e espectral das máscaras e dos esqueletos. A idéia da morte assedia o espírito de Ensor e tôda a sua obra, pintada em zig-zag, a pontos e a traços, com arremessos (imprevistos) para o impressionismo e para o divisionismo, influenciada pelos "imaginistas" medievais e pelos barrocos, acha-se neste trecho de carta que descreve uma impressão de infância que o acompanhou durante tôda a vida:

"Une nuit, alors que couché dans mon berceau, dans ma chambre éclairée, toutes fenêtres ouvertes, qui donnaient sur la mer, un grand oiseau de mer, attiré par la lumière, vint s'abattre devant moi en bousculant mon berceau.

Impression inoubliable, folle de terreur. Je vois encore l'horrible apparition et ressens le grand choc de l'oiseau noir et fantastique, avide de lumière."

Da primeira fase obscura, a pintura de Ensor esclarece-se sempre mais até chegar às últimas pinturas muito ligeiras e quase evanescentes, erroneamente julgadas por alguns críticos de menor importância.



Natureza morta.

James Ensor

Minha mãe morta, 1915.



As máscaras e a morte, 1897.



"A palavra é uma ressonância interior. Esta ressonância interior provém em parte (talvez pre- cipuamente) da coisa à qual a palavra serve de nome. Mas quando a coisa mesma não é vista, e só ouvida o nome surge na mente de quem escuta a representação abstrata, a coisa desmaterializada a qual provoca logo uma vibração no "coração". Assim uma árvore verde, amarela ou vermelha no prado, é só um caso material, uma forma fortuita materializada da árvore, que sentimos dentro de nós quando ouvimos a palavra: "árvore".

"Onde se acha o caminho que conduz à pintura: como êste caminho tem que ser percorrido? Este caminho se encontra entre duas zonas que representam hoje dois perigos: à direita, acha-se

o uso completamente abstrato, completamente emancipado da cõr em forma "geométrica" (perigo de degeneração em ornamentação exterior); à esquerda acha-se o uso mais realístico, demais paralizado de formas exteriores da cõr em forma "corpórea" (perigo de fantasia superficial). Ao mesmo tempo existe já (possivelmente sómente hoje) a possibilidade de chegar até o limite de direita e.... de superá-lo e de maneira semelhante chegar até ao limite de esquerda e além dêle. Atrás dêstes limites (e aquí deixo a minha esquematização) se encontram: à direita, a abstração pura, isto é, uma abstração superior à forma geométrica; e, à esquerda, o realismo puro, isto é, fantasia de mais alto grau, fantasia na matéria mais sólida. E entre os dois, liberdade ilimitada, profundidade, largura, riqueza de

possibilidade, e por trás regiões de pura abstração e realismo, tudo isso, no momento que atravessamos, está hoje posto à disposição do artista. Hoje é a hora de uma liberdade que pode conceder-se só num tempo no qual está germinando uma grande era. Ver sobre essa questão, o meu artigo "Sobre o problema da forma em "Der Blaue Reiter" (Ed. Piper e Co., 1912). Partindo da obra de Henri Rousseau, demonstro-lhes que na nossa época o futuro realismo não será só equivalente à abstração, mas será idêntico a ela), e ao mesmo tempo esta mesma liberdade representa uma das maiores privações de liberdade, pois que tôdas estas possibilidades, que se achem entre, dentro e por trás dos limites já mencionados, crescem de uma só e mesma raiz: do imperativo categórico da necessidade interior.

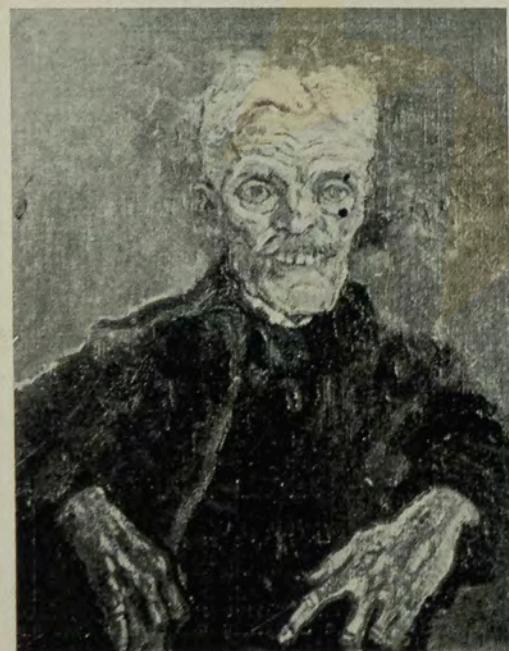


Os dois amigos.

Oskar Kokoschka

Oskar Kokoschka (Poechlarn, Áustria, 1886), pertence àquela tendência da qual o grupo "Der Blaue Reiter", chefiado por Kandinski e o cenáculo "Die Bruecke" de Dresden constituiram, desde 1905, o substratum. Substratum daquela violenta revolta daquela empolgante explosão que foi o expressionismo, profecia da catástrofe iminente da guerra e do aniquilamento da derrota. "Momento" de uma consciência social radicado profundamente na Alemanha de após-guerra, o expressionismo procurou exprimir uma verdade "interior" além de qualquer disciplina lógica, um desencadeamento dos instintos e a liberação do inconsciente. Como meio de uma reintegração espiritual.

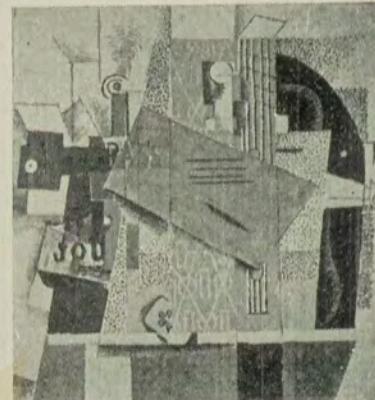
Retrato de um velho, 1907.



Pablo Picasso. Mulher sentada numa poltrona, 1913.

Cubismo

A pesquisa dos "volumes" e dos "valores essenciais" das coisas, iniciada por Cézanne, foi concretizada em 1909 pelo pintor espanhol Pablo Picasso. O movimento ao qual atribui-se o nome de cubismo, estabelece bases artísticas completamente novas, meios de expressão completamente revolucionários.



Georges Braque, Natureza morta, 1911.



Robert Delaunay, Tour Eiffel, 1911.



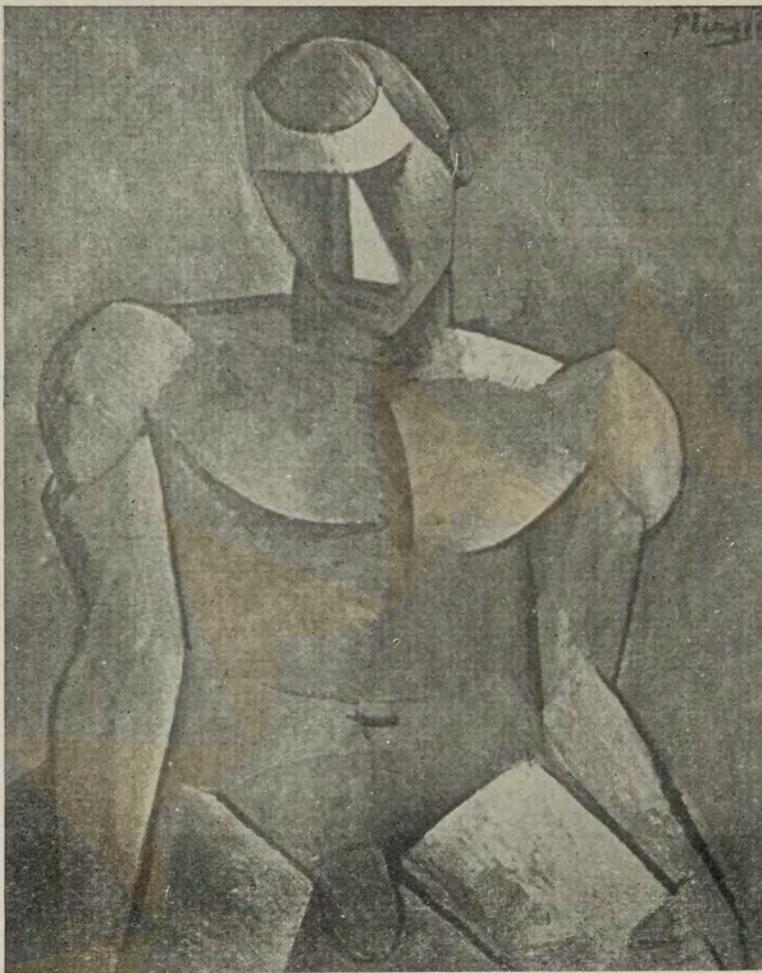
Fernand Léger, Mulher, 1912.



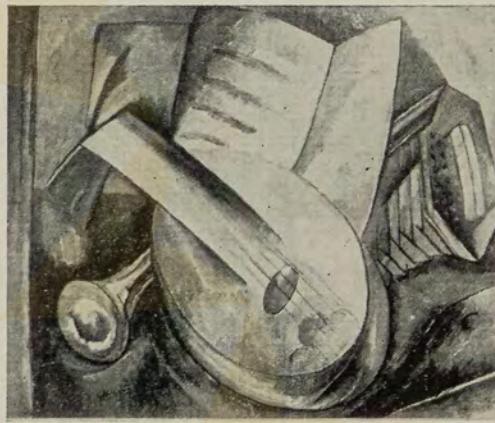
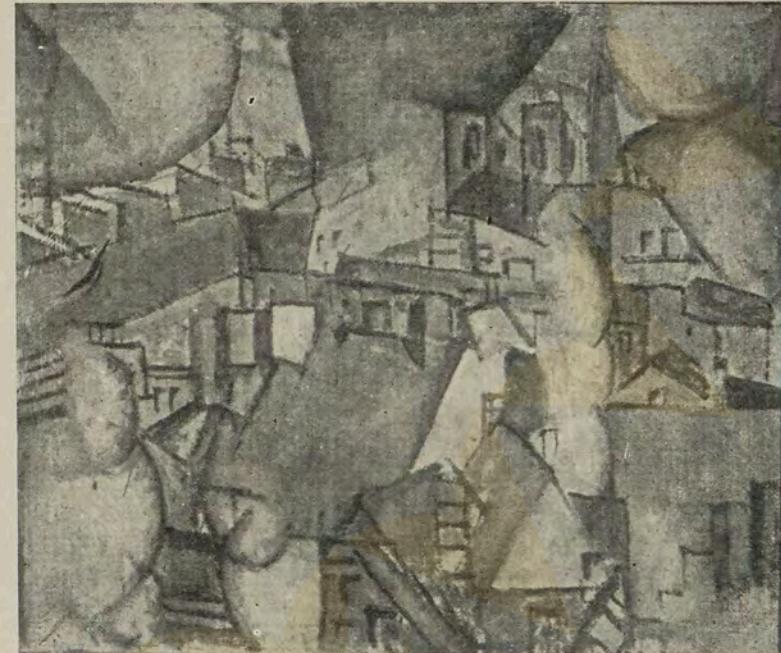
Fernand Léger, O dia 14 de Julho, 1914.



Roger de la Fresnaye, O homem sentado, 1913.

Pablo Picasso, *O homem sentado*, 1908.George Braque, *Mulher com guitarra*, 1912.

Cubismo

George Braque, *Instrumentos musicais*, 1908.Fernand Léger, *Fumaça sobre os telhados*, 1908.

Transcrevemos um escrito do pintor italiano Armando Soffici, o qual, regressando de Paris, publicou, antes da grande guerra mundial, o livro "O Cubismo e o Futurismo". O trecho que reproduzimos refere-se ao cubismo.

"Vamos supor que o objeto desta pintura seja uma poltrona. O artista tradicional, último epílogo da renascença, liga à lei da perspectiva descobertas, fixadas e ensinadas através dos tempos, vê a poltrona de frente ou de perfil ou de escorço, etc., conforme o ponto de observação e ao representá-la estabelece as proporções, a relação exata com os objetos circunstântes; reproduz o aspecto, unilateralmente, de acordo com aquelas leis.

O pintor impressionista, considerando a realidade de modo análogo, representará do mesmo objeto a face que este apresenta à sua vista; porém, já emancipado das preocupações científicas-objetivas, teóricamente, de seu predecessor, a perspectiva e as proporções serão alteradas de acordo com

a luz, a cor, a presença de formas cuja proximidade pode influir sobre o objeto. De modo completamente diferente procederá o pintor cubista. Devido à uma experiência anterior, à uma observação sagaz e progressiva de todas as partes que compõem o objeto, ele possui um sentido mais completo e sua realidade visível múltipla e uma ao mesmo tempo. Ele a viu de todos os lados, conhece todos os aspectos, possui uma imagem total. Propõe-se, assim, o pintor cubista este fim: Resumir (com leis sui gêneris de perspectiva e plástica) sintetizar numa viva unidade de pintura as impressões sucessivas recebidas pela sua vista e espírito. Resumindo então os pontos principais da exposição, temos:

I) O pintor cubista, desejando fixar em sua obra os elementos de pintura da realidade, e exprimir-se pois de maneira exclusiva com os meios de sua arte, liberta-se implicitamente da obrigação de representar ou imitar os objetos e aos seres, as

coisas em geral, de acordo com seus aspectos usuais; seu caráter e expressão que não pertencem à pintura. Origina-se, assim, uma liberdade absoluta no uso, disposição recíproca e medida dos elementos extraídos do ditos objetos, seres, coisas.

II) Considerando a realidade em sua voluminosa substância, e portanto cada forma como um agregado ou um desenvolvimento de volumes, ele estabelece para si uma lei de perspectiva, linear e aérea totalmente nova, que, unida ao princípio de liberdade já citado, lhe permite dar à sua obra um marco de solidade, equilíbrio e vastidão sem igual.

III) Ao conceber, enfim, e representar integralmente o real, na base dos dois princípios precedentes, ele consegue obter a maior variedade de planos, de massas, de "chiaroscuro", e uma extrema riqueza de relações e acordos, alcançando a unidade lírica e a síntese que são o fim supremo da arte."

Luigi Russolo, *Solidês da névoa*, 1912.Carlo Carrà, *A galeria de Milão*, 1912.Umberto Boccioni, *Fórmas únicas da continuidade no espaço*, 1913.

Futurismo

O impressionismo apresentava o princípio do movimento, mas usando vibrações e sacrificando a solidês das formas, ao passo que o cubismo evidenciava a solidês das formas obtidas através do estudo dos planos e dos volumes, mas considerando o objeto, em absoluto, fora do ambiente. O único ponto de contacto entre o impressionismo e o cubismo é o princípio da deformação. O pintor futurista concilia os dois princípios opostos, e baseado no princípio comum às duas escolas opera uma síntese que consiste na representação do movimento das formas, não por meio de vibrações, mas sim através de uma transposição, intersecção e compenetração dos planos da realidade.

E assim que estas palavras do primeiro manifesto futurista, motivo para muitos de divertimento e hilaridade, possuem um sentido claro e lógico:

"I nostri corpi entrano nei divani su cui ci sediamo, e i divani entrano in noi, così come il tram che passa entra nelle case, le quali alla loro volta si scaraventano sul tram e con esso si amalgamano".

Gino Severini, *A guerra*, 1914.

Para entender o caráter violento do futurismo, é preciso pensar na Itália de 1910, no mundo pálidioso que precedeu a guerra de 1914. Transcrevemos, no idioma original, um trabalho do crítico de arte italiano, Raffaele Carrieri, que no seu livro "Pittura e Scultura Italiana di Avanguardia", estudou profundamente esse tempo.

"I fornitori militari hanno ricevuto l'ordine di preparare l'equipaggiamento per la spedizione in Libia. Nelle sartorie militari si studiano i tubini in sughero che dovranno preservare le truppe dall'insolazione. La tela d'africa viene tessuta a chilometri. La politica coloniale di Giolitti ha l'andamento sornione di una plastica amministrativa. Gli articoli di Scarfoglio possono far cadere un ministro. Verdi è morto da nove anni e Carducci da tre. D'Annunzio abita a Settignano la Capponcina, l'esilio è prossimo. Giovanni Verga è quasi ignoto. Ignoto Medardo Rosso. A Milano Boito è come Goethe a Weimar. I nuovi principi del Me-

lodramma sono Mascagni, Puccini e Leoncavallo. La filosofia di Ardigò, il teatro di Giacosa e di Marco Praga, le tragedie di D'Annunzio illustrate da De Carolis, l'architettura di Coppedè completano il panorama. Sartorio è l'autore dei fregi al Parlamento. La Biennale di Venezia ha compiuto quindici anni."

Neste mundo os futuristas percorreram a Europa, de Paris a Moscou, perseguidos pelo escarcimento e pelas injúrias do público, até o estouro da guerra mundial, quando se alistaram todos.

Severini não pinta mais bailarinas e dancings, mas recrutamentos e trenós blindados e Balla do futurismo bacteriológico passa aos grandes painéis do simultaneísmo alegórico: Canto patriótico em Piazza di Siena, (1914), Demonstração intervista, (1914) Insídias de guerra, (1914), Marinetti, Boccioni, Russolo, Soffici, são voluntários em primeira linha. Apollinaire, também.

Em 16 de agosto de 1916 Umberto Boccioni cai do cavalo e morre. Em 17 de março de 1916, Apollinaire encontra-se numa trincheira do bosque dos Buttes, perto de Berry-au-Bac, gravemente ferido na cabeça.

Morre em Paris no dia do armistício. O último poema, *La Jolie Russe*, é o testamento moral de toda uma geração:

Vous dont la bouche est faite à l'image de celle de Dieu
Bouche qui est l'ordre même

Soyez indulgents quand vous nous comparez
A ceux qui furent la perfection de l'ordre

Nous qui quétions partout l'aventure

Nous ne sommes pas vos ennemis



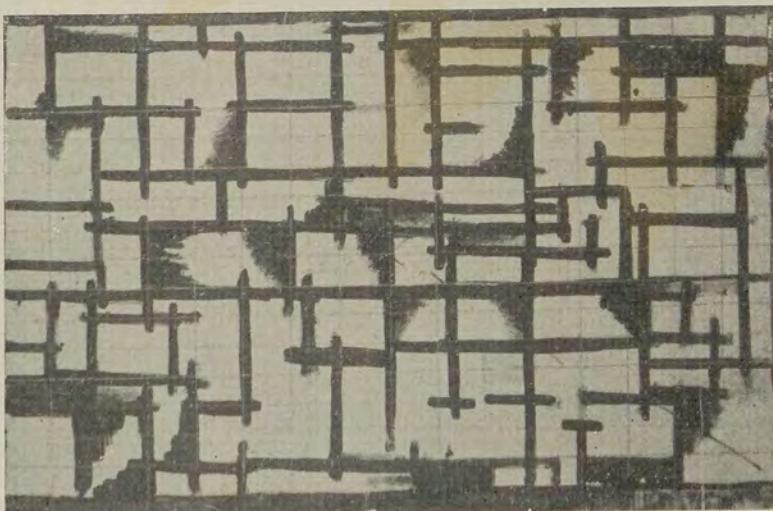
Composição.



Composição.

De Stijl: Theo van Doesburg

Composição.



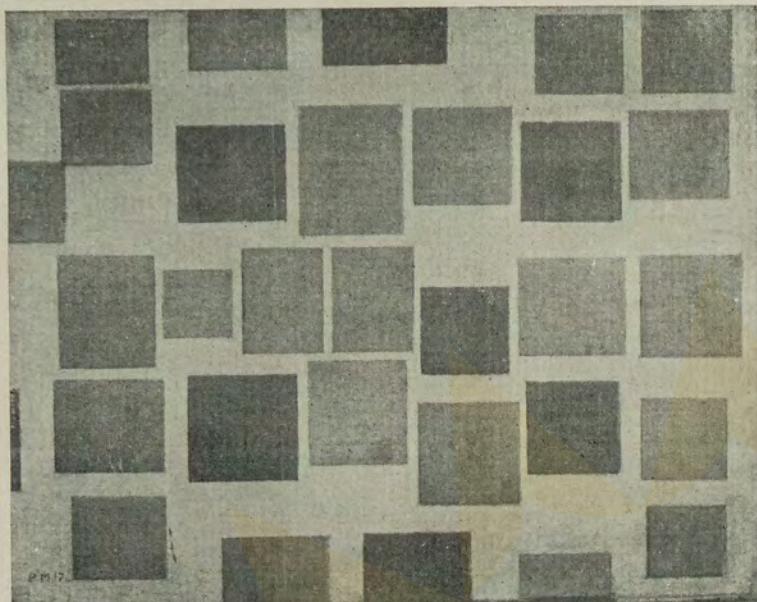
Arquiteto, pintor, escritor, "regisseur", jornalista, a completa personalidade de Theo van Doesburg, acha-se à frente do movimento De Stijl e do neo-plasticismo fundado por ele em 1916. Adversário da violência passional do expressionismo, apregoou o pensamento "racional" contra "o impulso" e o "coração" e promoveu um movimento artístico que devia alcançar as conquistas do cubismo, ultrapassando-as. Ao movimento De Stijl aderiu Piet Mondrian, o poeta do neoplasticismo. Transcrevemos o primeiro manifesto da revista De Stijl, publicado em 1918.

1er manifeste de la revue d'art, Le Style' 1918.

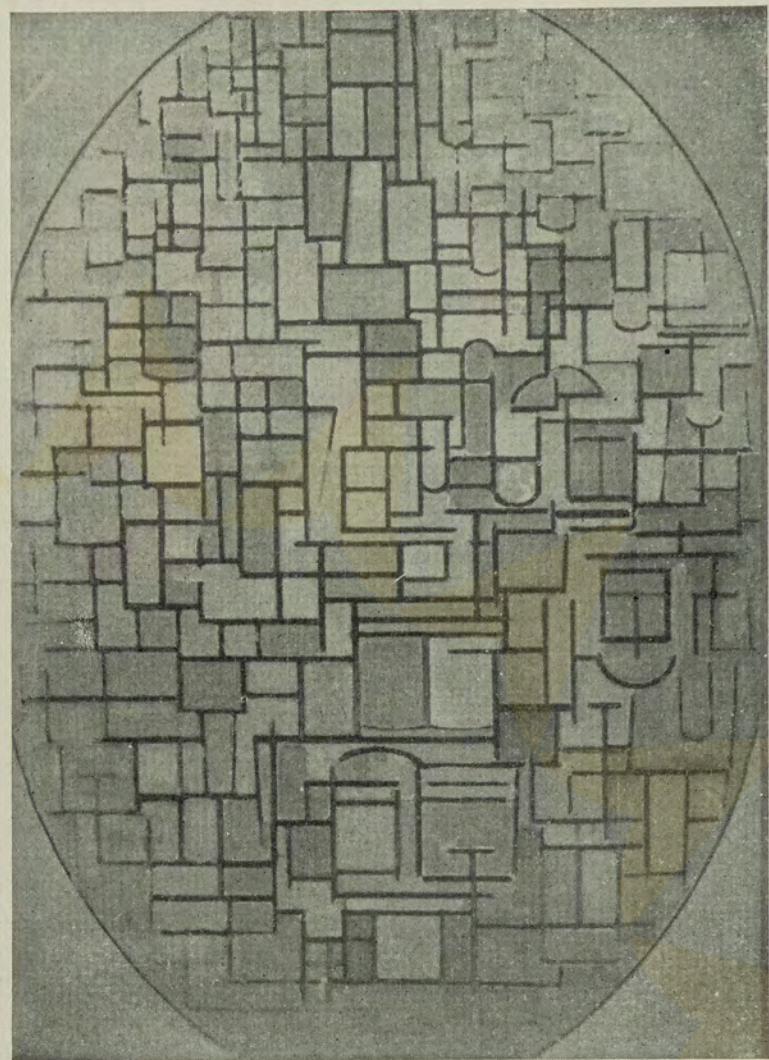
1. Il y a deux connaissances des temps: une ancienne et une nouvelle. L'ancienne se dirige vers l'individualisme. La nouvelle se dirige vers l'universel. Le débat de l'individualisme contre l'universel se révèle autant dans la guerre du monde que dans l'art de notre époque.
2. La guerre détruit l'ancien monde avec son contenu: la domination individuelle à tous les points de vue.
3. L'art nouveau a mis au jour ce que contient la nouvelle connaissance des temps: proportions égales de l'universel, et de l'individuel.
4. La nouvelle connaissance des temps est prête à se réaliser dans tout, même dans la vie extérieure.
5. Les traditions, les dogmes et les prérogatives de l'individualisme (le naturel) s'opposent à cette réalisation.
6. Le but de la revue d'art, Le Style' est de faire appel à tous ceux qui croient dans la réformation de l'art et de la culture pour annuller tout ce qui empêche le développement, ainsi que ces collaborateurs on fait dans le nouvel art plastique en supprimant la forme naturelle qui contrarie la propre expression de l'art, la conséquence la plus haute de chaque connaissance artistique.
7. Les artistes d'aujourd'hui ont pris part à la guerre du monde dans le domaine spirituel, poussés par la même connaissance contre les prérogatives de l'individualisme: le caprice. Ils sympathisent avec tous ceux qui combattent spirituellement ou matériellement pour la formation d'une unité internationale dans la Vie, l'Art, la Culture.
8. L'organe, Le Style' fondé dans ce but, fait tous ses efforts pour placer la nouvelle idée de la vie dans la lumière. L'assistance de tous est possible par: Comme preuve d'assentiment envoi de votre nom, adresse, profession à la rédaction. Contributions (critiques, philosophiques, architecturales, scientifiques, littéraires, musicales etc., ainsi que reproductions augmentatives) pour le journal mensuel, Le Style'. Traduction dans toutes les langues et publication des idées données dans, Le Style'.

Souscriptions des collaborateurs:

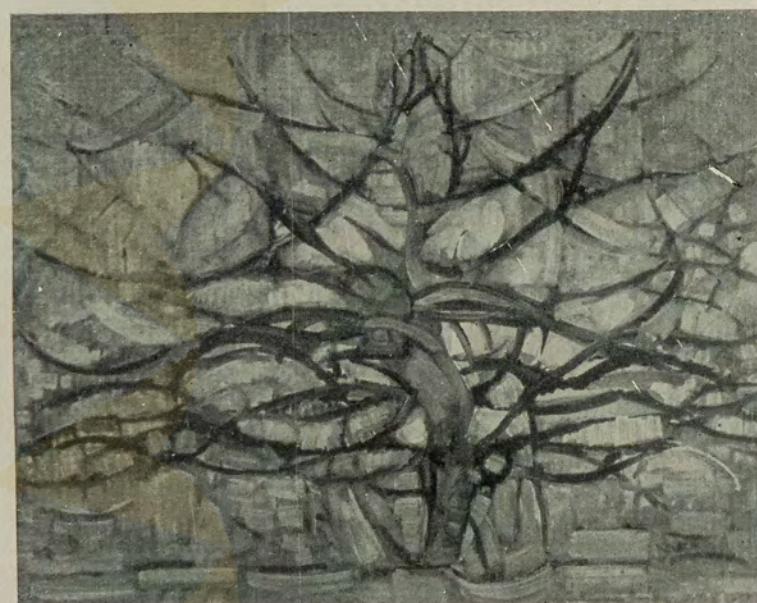
Theo van Doesburg, Peintre / Robt. van 't Hoff, Architecte Vilmos Huszar, Peintre / Antony Kok, Poète / Piet Mondrian, Peintre / G. Vantongerloo, Sculpteur / Jan Wils, Architecte.



Composição com blocos, 1917.

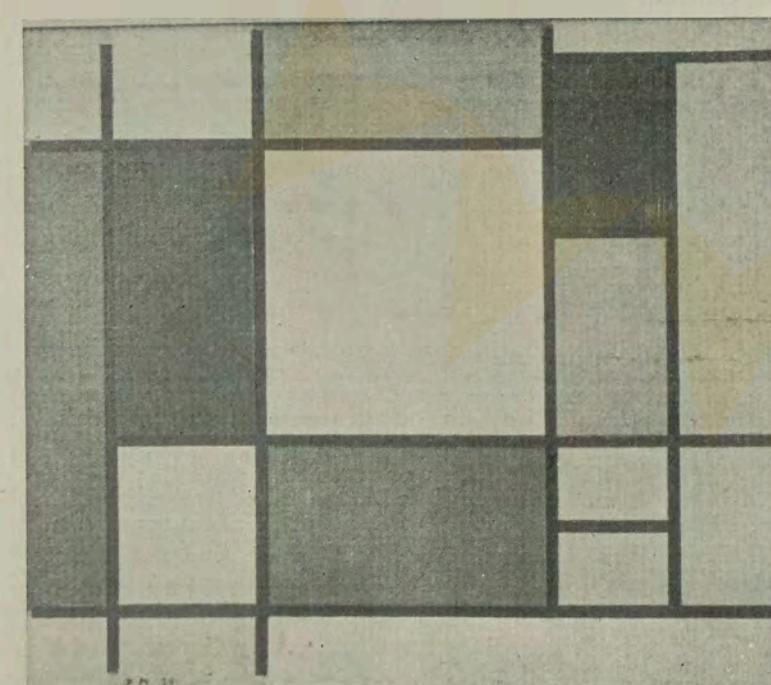


Composição.

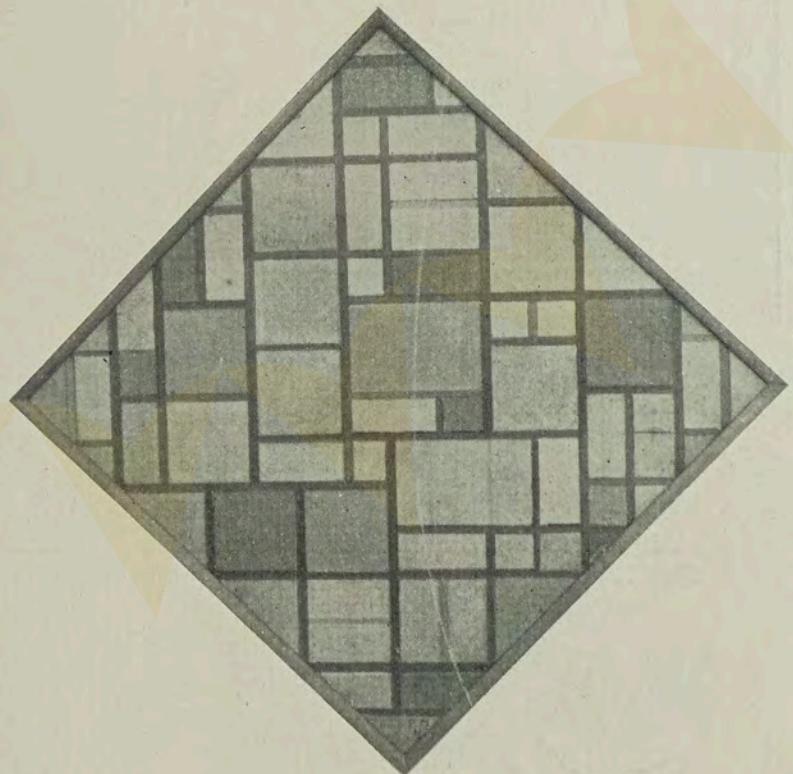


Composição com macieira florida.

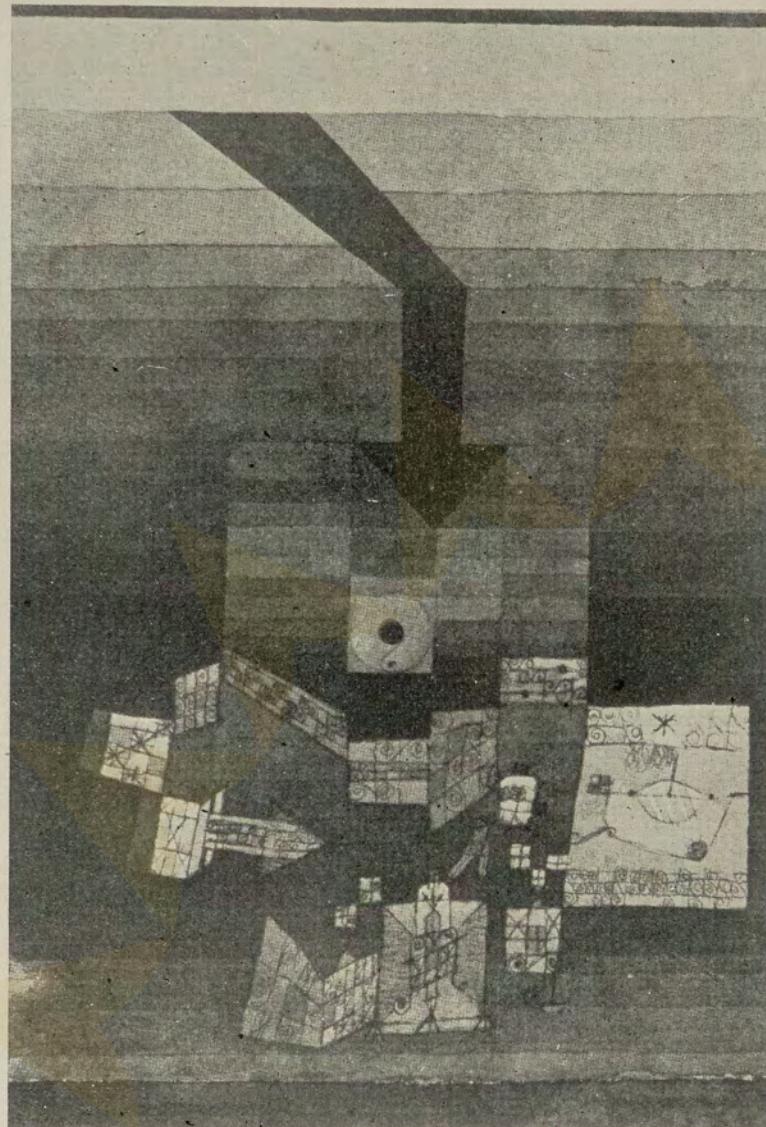
De Stijl: Piet Mondrian



Composição.



Composição de forma losangular, 1915.



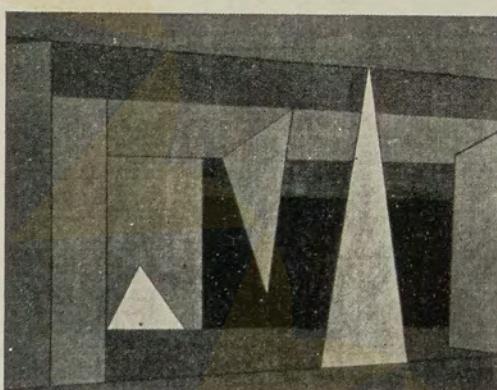
Localidade atingida.



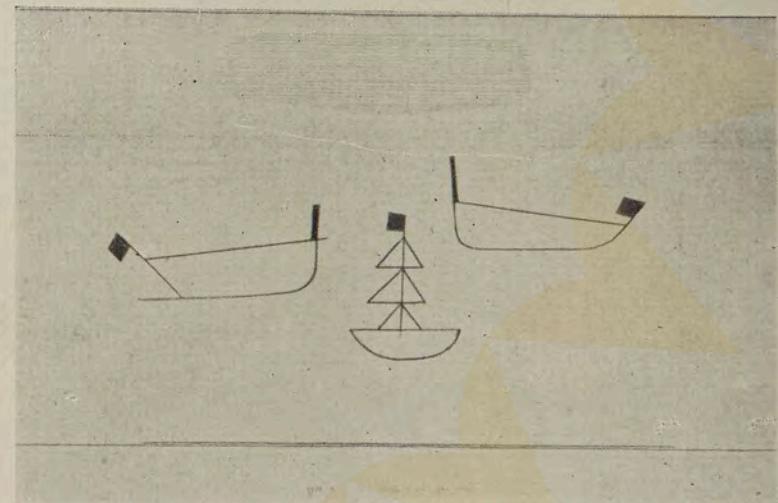
Figuras.

Paul Klee

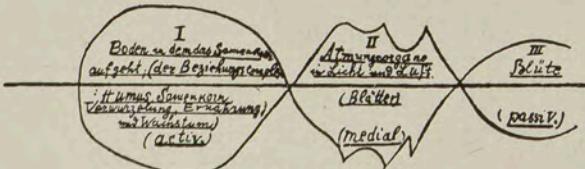
Paul Klee é um isolado, um caso à parte, fóra dos caminhos marcados pela pintura europeia. Influenciado pelo expressionismo, e pelo abstracionismo como vencimento do cubismo, Paul Klee tira proveito de Rousseau, da pintura dos primitivos, das crianças e dos loucos. A sua obra é essencialmente poética, mágica e contudo baseada naqueles elementos de pesquisa, numa constante relação com o mundo físico, onde a "escala humana", o ridículo do "monumento" estão sempre presentes. Seu é um "itinerário celeste" como o definiu Longhi, mas um itinerário marcado, além de uma mágica poesia, de um frio humorismo, negativo, que volta sempre sobre si próprio, o que rende à pintura de Klee uma pintura irrepetível, sem sequazes.



Triângulo em foco.

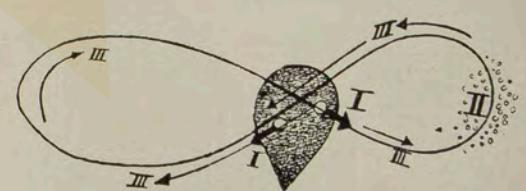


As ilustrações e o comentário são tirados do livro de Paul Klee, "Pedagogisches Skizzenbuch", Bauhausbücher, München, 1925 e refere-se à representação de uma planta e do coração humano.



PAUL KLEE, A planta

- I Terreno no qual difunde-se o grão de semente (o complexo do coração): Humus, grão de semente: o processo de meter raízes, nutrição e crescimento (Ativo).
- II Órgãos de respiração na luz e no ar (folhas), (medial).
- III A fruta, flor, (passivo).



A Circulação

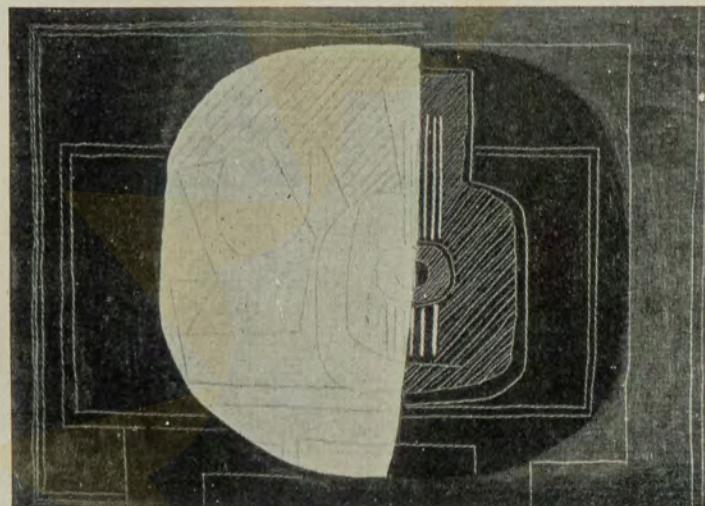
- I O coração chupa, (Ativo).
- II O sangue é posto em movimento, (Passivo).
- III O pulmão recebe e transmite modificado, ele participa, (medial).
- IV O coração chupa.
- V Novamente o sangue é posto em movimento e volta ao coração, seu ponto de partida.



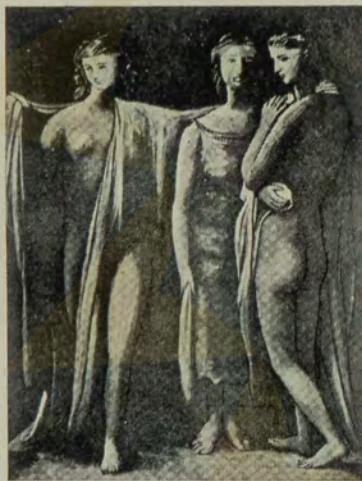
Guernica; detalhe.

O gato; 1938.

Composição em marron e branco; 1924.



Pablo Picasso



As três graças; 1924.



Natureza morta sobre um banco; 1931.



Nú de costas; 1921.

Transcrevemos em idioma original alguns trechos de um artigo de Carlo Ludovico Raggianti, o inteligente crítico de arte italiano, diretor da revista *Sele-Arte*, sobre Picasso. Parece-nos que este artigo enquadra e fixa profundamente o caráter da pintura de Picasso.

“È un fatto che un solo quadro di Picasso non lo rappresenta, non lo fa conoscere, come può avvenire per un anche solo quadro di El Greco o di Chardin, o di altri artisti la cui sintesi parziale consente di inferire l’ispirazione, il tono poetico proprio, la dominante della personalità. Un quadro di Picasso è una ventura temporanea talvolta anche soltanto momentanea, della sua sempre transcorrente mobilità”.

“Indicazioni critiche che rappresentino un’ispirazione che aduna nella semplice e pura transparenza del canto tutte le forze e le risorse vitali di un temperamento poetico, non si adatterebbero all’assunto di dare un’immagine propria e precisa dell’arte di Picasso. Il suo processo esige anzi altre e contrarie definizioni: smagliato, saltuario, sporadico, frammentario, sconnesso, disperso, periferico. Si provi ad appendere ad una parete continua (idealmente, s’intende) l’opera

completa di un mese o di un anno, o di dieci anni consecutivi, nel quali l’autore mal intermise di dipingere, di disegnare, di plasticare. Periferico. Questa è forse la parola critica che meglio sottolinea uno dei caratteri più sicuramente evidenti di Picasso. Mancanza di un centro, di un immanente nucleo di sentimento e di forma. Estro, invenzione, escogitazione strabilante, dovia infinita di trovate e di prove, incredibile feracità di risorse abilità suprema: ma uno spostamento continuo, perenne, un percorso sistematico, come una traiettoria indefinita e disforme, come una disperata instabilità senza possesso di sé. L’inesausta cinematica delle forme ha per suo complementare la generale brevità delle opere. Questo carattere determina la riprova quasi senza appello della certezza obbligata delle osservazioni precedenti. Non vogliamo addurre, per chiarimento e contrario esempi di grandezza cosmica, come la durata, la gittata, la quasi insindacabile capacità espressiva, di un’opera di Piero della Francesca, o di Tiziano vecchio, o del Caravaggio. Ma un’analisi-sintesi (la critica) ovvero ricostruzione del percorso di un’opera di Picasso — anche le *Demoiselles d’Avignon*, anche *Guernica*, per indicarne alcune di contesto più complesso —

si esaurisce con una rapidità sintomatica, qualche volta si riassume in un’impressione, e ancor meno, in una sensazione fulminea. E vanamente si insiste a voler cercare oltre quel breve, e sempre palmare spiegamento di squadernate evidenze grafiche, cromatiche, allusive, composite, e come dilatate in perenni “ingrandimenti”. (Picasso, è utile aggiungerlo, è il pittore meno misterioso, e quasi invece direi il più didascalico, ch’lo mi conosca). Si è costretti a ripiegare nella ripetizione, ad evadere — ed è ciò che avviene più spesso, nella critica ordinaria su Picasso — in personali arbitrii e supposizioni.

...il grande pittore spagnolo non potrebbe, se non per curioso scambio, essere assunto come esempio o maestro di un positivo e consapevole, ma soprattutto determinato processo pittorico. Un pittore, appunto, la cui forma tipica è il decadentismo, e la cui poesia consiste in una sorta di lacerante disperazione dell’effimero. Misurare gli effetti ai quali porta di solito questo ricorso a Picasso, alle sue presunte e mai afferribili “certezze” (se non dell’ingorgo, del tuffo puntale), da parte dei novelli “astrattisti” contemporanei, potrebbe essere fonte di interessanti ed anche um po’ sorridenti considerazioni.”

Reflexões sobre a cenografia

Gianni Ratto

Gianni Ratto, um dos mais competentes e originais cenógrafos italianos, chegou ao Brasil contratado pela Companhia Maria della Costa.

Gianni Ratto, que ainda não fez quarenta anos, já realizou mais de cento e trinta espetáculos, entre os quais dez de revistas, vinte líricos, dois ao ar livre e um grande cortejo comemorativo, a caráter. Muitos dos seus espetáculos foram transplantados para a França, a Bélgica, a Inglaterra, a Suíça, a Dinamarca, a Noruega, a Alemanha, o Brasil e outros países da América

do Sul. Terminou recentemente de rodar um filme colorido, como cenógrafo e como diretor. Participou da fundação dos Piccoli Teatri de Gênova, Milão e Florença. Foi durante dois anos vice-diretor das montagens cênicas do Scala.

Assume sempre a direção técnica dos seus espetáculos e os realiza pessoalmente. Foi designado oportunamente para fazer parte da comissão fiscalizadora do projeto vencedor para a reconstrução do Teatro Carlo Felice de Gênova, bem como participou de comissões e concursos.

Os meios de que dispõe a cenografia são os mesmos com que contam as artes de que ela deriva aparentemente. Tais meios, porém, só podem conduzir (se quisermos confiar à cenografia uma tarefa que não se limita ao escopo de execrável bosquejo ilustrativo) a resultados que nada têm que ver com as artes figurativas.

A cenografia não é pintura, nem construção, bom gosto, nem equilíbrio. Não passa de mero personagem que não terá existência se não aderir bem ao âmago do texto a que pertence. O jôgo do espetáculo é um jôgo perigoso, continuamente variável segundo um ritmo que a todo instante se reportará ao autor do texto e ao autor do espetáculo.

O ideal seria, naturalmente, que texto e espetáculo nascessem juntos.

Mas, como atingir essa felicidade de resultados senão eliminando corajosamente todos os obstáculos que uma sábia organização econômica vive a nos lançar diante dos pés?

Sempre que tem sido possível e viável, procuro retardar o meu projeto até aquele limite de tempo que, consentindo a realização, me permita averiguar através das provas vivas do palco os resultados colimados. Demasiadas de maus hábitos nos conduzem, por injunções práticas da nossa vida cotidiana, a aceitar o estudo acurado mas que acabam sendo lançados com inconsciência dilettantistica aos azares de qualquer representação.

E à revista que, melhor do que qualquer outro espetáculo, é a expressão clara do nosso tempo, devemos, em certo sentido, as experiências mais válidas mesmo que aparentemente deterioráveis, isto porque a personalidade do cenógrafo voltado para tal fim logrará brotar e salvar-se até mesmo onde o texto venha a desvalorizar-se reduzindo-se e contentando-se com uma função didascálica fácil e acomodante.

São os meios que continuamente nos conduzem a caminhos errados.

A cenotécnica é filha da arte naval. A ela pediu mecanismos, velames e polias. Velames são os cenários de fundo; idênticas se mostram as manobras. Nota-se um ar de abordagem num palco movimentado onde quer que um chefe guie e coordene movimentos predispostos e o espetáculo singre para os seus litorais. Viagens imaginosas vibram em potencial num palco deserto, da mesma forma que uma nau ancorada não conhece limites de rota.

É precisamente à cenotécnica que se pede a possibilidade de realizar tudo quanto a nossa fantasia solicita da vida do teatro.

Mas é sobremodo difícil resistir ao fascínio do meio técnico, do conhecimento do palco. O nosso limite maior reside deveras em saber até onde se pode chegar, quanto se pode exigir de uma técnica que o progresso científico aperfeiçoa cotidianamente. E que todos os dias, à medida que nos aprofundamos na experiência teatral, o que de um lado adquirimos em habilidade, do outro perdemos em candura.

Quanta malícia em quem sorri de uma coluna que estremece porque é feita de pano pintado! Quanta malícia em quem dá uma gargalhada porque o protagonista escorregou!

A retórica da convenção substituiu a contraré-tórica da veracidade. Neste sentido, o cinema vibrou medonho golpe no palco.

Longe vão os tempos em que o público ingênuo se virava ao som de uma trompa preparada de antemão, para pasmar depois ante a mudança ocorrida em cena. Bem diverso é o nosso público, para que um cartaz indicador baste para estabelecer um campo de batalha, um palácio real, um jardim delicioso.

Cenas em demasia já foram escritas com madeira, cores e luzes para que hoje uma cena possa valer ainda qualquer coisa para além do plano do gosto e da complacência gráfica.

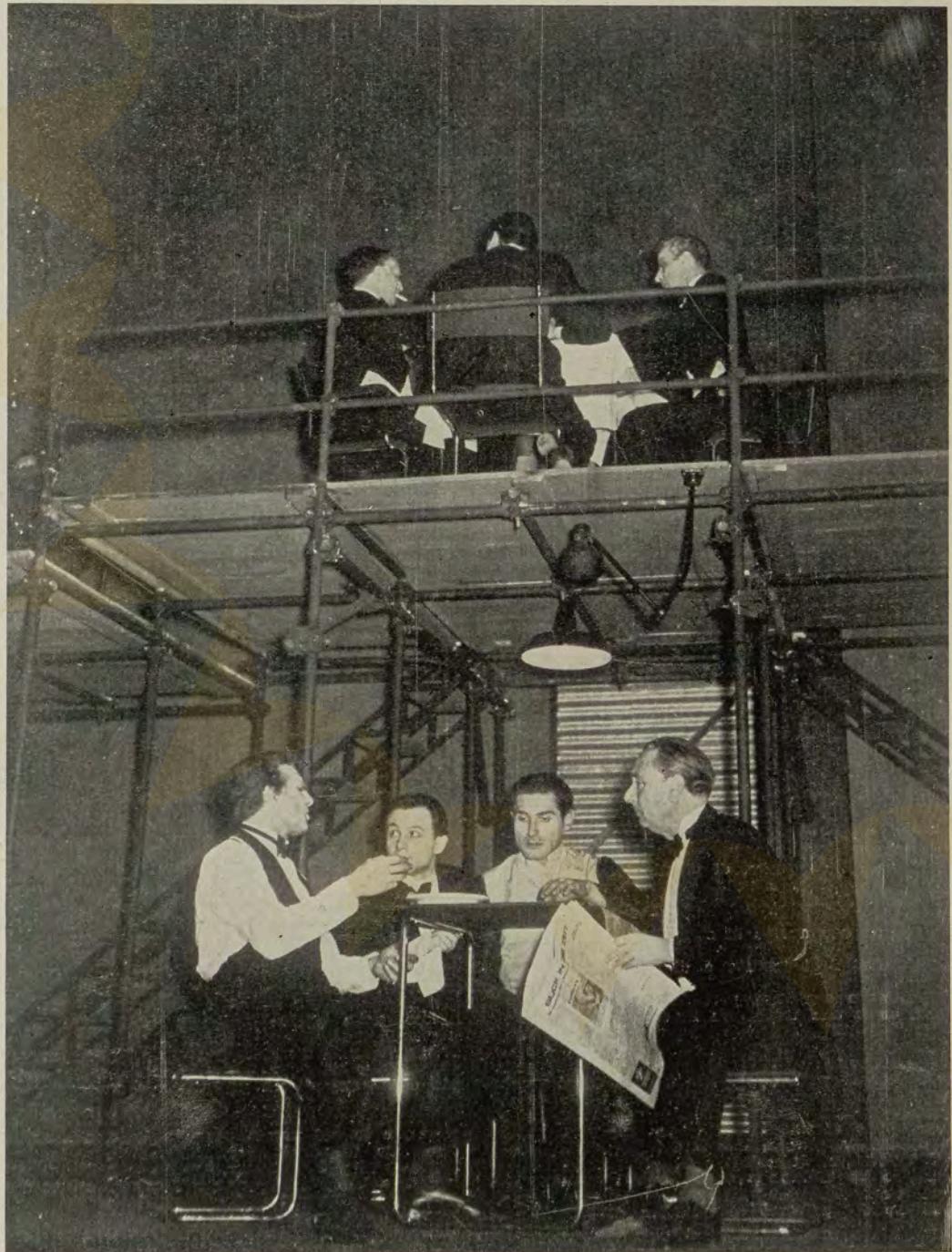
Tudo se torna mais sutil; à aparência exterior se substitue uma penetração mais aguda; ao ambiente pelo ambiente se contrapõe o significado daquele ambiente. O céu pintado é posto de parte pelo panorama pneumático, para se voltar depois ainda aos cenários coloridos, de fundo. A árvore decotomizada sobre a rede de filó com centenas de folhinhas, lança-se o tronco árido; à pedra de madeira cede lugar ao verdadeiro granito. As sugestões da verdade reconstituida substituem as solicitações veementes do objeto concreto. Mas, ainda e sempre, um pano de boca divide a platéia do palco, separa o espectador do espetáculo.

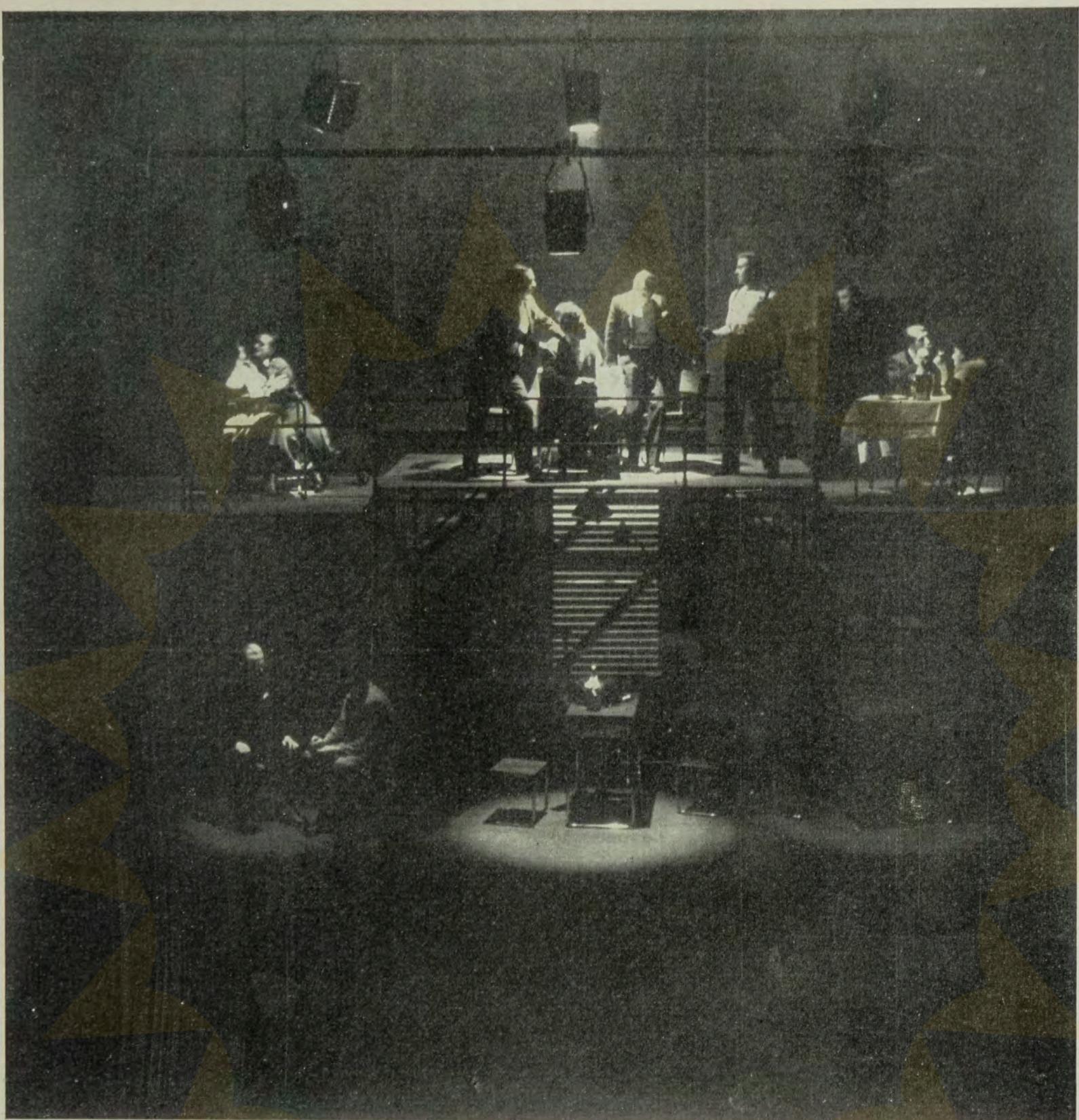
Ponderam: há que tomar a cenografia como personagem. De pleno acôrdo. Mas, porque não tomá-la como fato absolutamente decorativo, como problema confiado às luzes na sua solução, como estruturalidade construtiva? Acaso não tiveram razão os homens que, de quando em quando, inventaram a cenografia e as suas formas?

O destino de uma cenografia acha-se ligado ao seu espetáculo. Ela não poderá ser senão um dos aspectos de determinada representação. Não poderá prescindir do "seu" palco, não poderá existir a não ser em clima específico.

Oplá Noi Viviamo, de Toller.

Este é um detalhe da cena onde se notam claramente os materiais empregados e o tipo da estrutura.





Não consigo admitir nem imaginar uma cena independentemente do lugar da representação e nem dessa própria representação. É na verdade uma vida efêmera, mágica, válida apenas para aquele momento, irreproduzível mais tarde. Refiro-me, é claro, ao espetáculo ideal, que não poderia ser senão assim; feio ou belo, exato ou errado, mas com a sua fisionomia clara, unívoca. A cenografia não é arte, a não ser no sentido artesanal para um encargo profissional de caráter colaborativo e que se serve de determinados meios para atingir resultados que, todavia, nada têm que ver com esses meios.

Uma cenografia é "inesponsível" em seus dados gráficos. Se fôr, tornar-se-á indubitablemente negativa, teatralmente falando. Fatores em demasia intervirão para alterar o chamado bosquejo; ao passo que se este tiver sido previsto com exatidão poderá ser pesado nos seus valores aparentes, mercê das relações que se tiver empenhado em criar em torno do autor, vindo a valer pelo clima que houver suscitado, pelas sugestões que tiver querido solicitar.

Por isso, um espetáculo não colima seu fim senão no momento em que se realiza; não será mais aquilo que foi pensado; e sim aquilo que foi pensado mais um "quid" imponderável determinado pelo público que o escuta e por tôda a soma de incidentes e de inexactidões que intervirão para decantá-lo e aperfeiçoá-lo (mesmo em sentido fugaz) na sua efêmera e autêntica vida.

Uma cenografia é "inesponsível" porque o seu lado

gráfico, mesmo no caso de ser reproduzido nos termos mais exatos, não poderá corresponder jamais à grafia do seu cartão.

Uma história da cenografia não é possível se não for conduzida paralelamente à história do teatro a que pertence.

E um teatro é feito, principalmente, de autores. E' ao autor do texto escrito que cabe também a paternidade do ambiente cenográfico em que se movimentarão seus personagens. Personagem também é esse ambiente, e também ele tão vivo e válido como vivas e válidas serão as figuras que nêle viverão. Por conseguinte, não um jardim ou uma sala qualquer; mas a "sala" na qual apenas "aquela mulher" poderá viver; apenas a "poltrona" que só poderá acolher "aquele homem"; apenas o "objeto" que só se poderá identificar como "aquela unidade". E assim quanto à côr, tudo mais.

Personagem vivo e verdadeiro, portanto, em continua mutação, em contínuo evolver sensibilizante. Cabe ao autor tal paternidade. O nosso dever é procurar, pacientemente, realizar a sua visão potencialmente absoluta, animada.

Todo o resto pertence ao complexo dos meios. Qualquer coisa que hoje se possa fazer ou inventar, mesmo que seja sustentada pela técnica mais aparelhada, não deixou de já ter sido feita, e até melhor. Hoje, para complicar as coisas interveio também a luz. E todos ou vêm demais porque a luz revela tudo, ou vêm pouquíssimo. (Esta mania da escuridão!) Mas, é outrora? Outrora

Oplá, Noi Viviamo, de Toller.

Espetáculo realizado no Piccolo Teatro de Milão. Cenografia construída completamente com tapumes de tubos marca "Innocenti" e metal (exceto no piano praticável, bem entendido).

Estrutura polivalente para ações simultâneas com mudanças de cena confiadas exclusivamente aos objetos e à luz.

Complementariamente, segundo o texto, projeções polêmicas de fotografias documentárias e desenhos satíricos sobre um ou mais (no máximo três) "schermi" que eram inseridos a tempo na estrutura arquitetônica da cena.



Verão e Fumaça (Anjo de Pedra), de T. Williams. O Desejo, de E. O'Neill; Teatro Odeon de Milão. Espetáculo realizado no Piccolo Teatro de Milão. Cenografia construtivista. Cenário polivalente, para ações múltiplas.

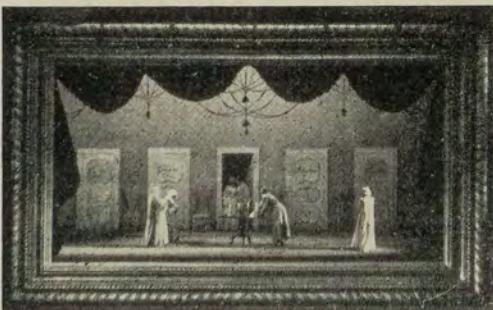


Pequenos Burgueses, de M. Gorky. Espetáculo realizado no Teatro Excelsior de Milão. Este é um detalhe da cena.

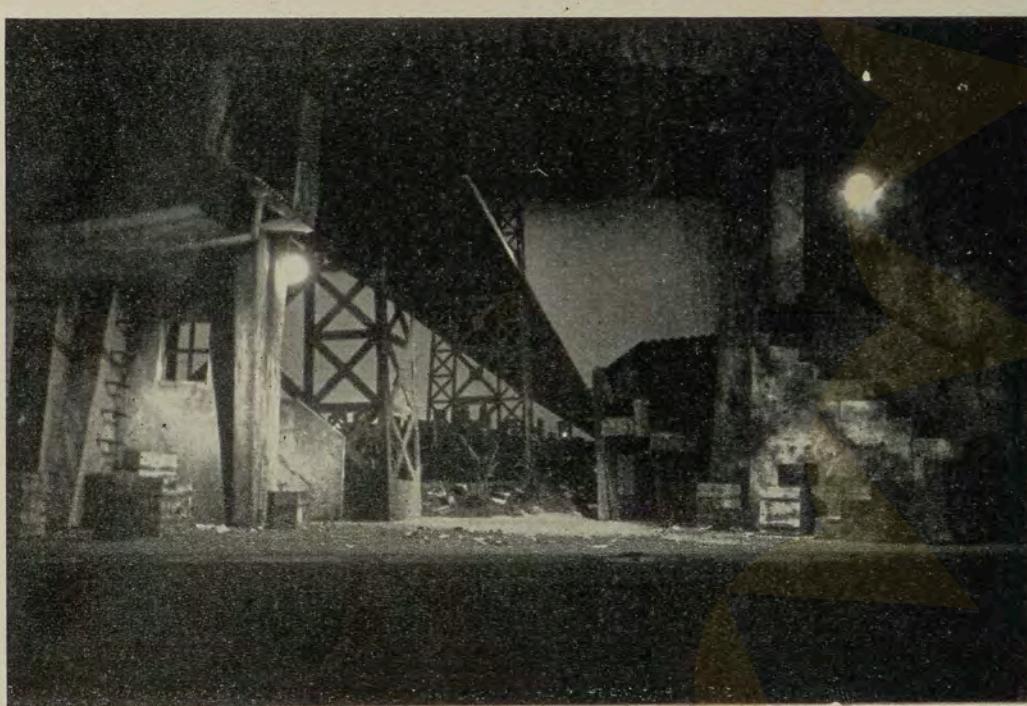


Winterset, de Maxwell Anderson. Cenografia construtiva, realizada em 1946 no Teatro Odeon de Milão, com uma boca de cena de 9 metros de largo por 4 de alto e 8 de fundo.

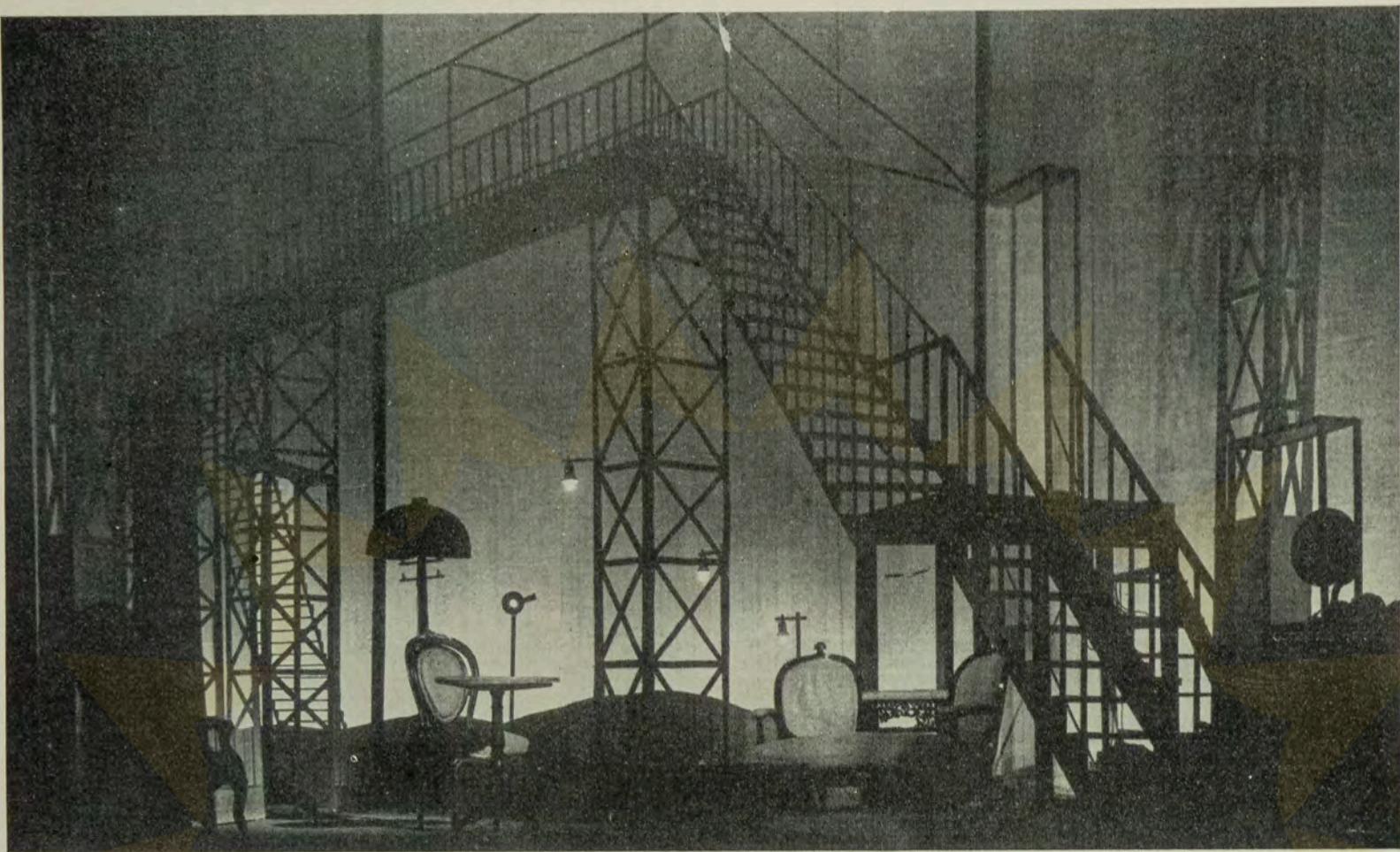
O Albergue dos Pobres, de M. Gorky. Detalhe da cena. As medidas da boca de cena eram: 6 metros de largo, 5 de altura e 4,50 de fundo.



Il Matrimonio Segreto, de Domenico Cimarosa. A necessidade de conter a ação em pequeno espaço devido ao caráter quase de música de câmera da ópera, induziu à ideia de realizar quadros estáticos (quase estampas coloridas) postos em ação pelos andamentos musicais.



apareciam deuses, afundavam náus, irrompiam incêndios apagados por marés, faziam-se emergir de novo portos fluviais, praças principescas, salões infinitos, fortalezas inexpugnáveis. E nós a que chegamos? Já nem podemos mais sequer fazer um jardim florido. Que fim levaram aqueles pintores de jardins espetacularmente desenhados? A cenografia suicidou-se com as suas próprias mãos. Ora, ela nunca foi uma arte e nem será jamais. A sua forma está precisamente nesta negação fundamental. E' nos seus limites que reside a razão da sua vida. Força-los, pretender dela mais do que ela pode dar-nos, significa destrui-la. Perguntar-se-á: mas qual a sua tarefa e só então, se nenhuma das estradas é boa, se a todo instante esbarramos contra uma dedenhosa negação? E o texto escrito que, querendo ou não, está com a razão em tudo; é aquilo que os personagens dirão, é aquilo que eles são, é a vida que vivem, é o drama que brota, eis o que comanda tudo. Isto vale para mim cenógrafo, como para mim diretor.



Les Nuits de La Colère, de A. Salacrou.
Esta é a cena que aparecia com uma transformação luminosa no tempo de dez segundos.
A escada construída na cena precedente se articulava perfeitamente, mercê de um truc prosético, com o da rampa ferroviária.
Projetava-se sobre o conjunto a montagem cinematográfica de uma locomotiva em disparada que avançava sobre o espectador até saltar no ar.

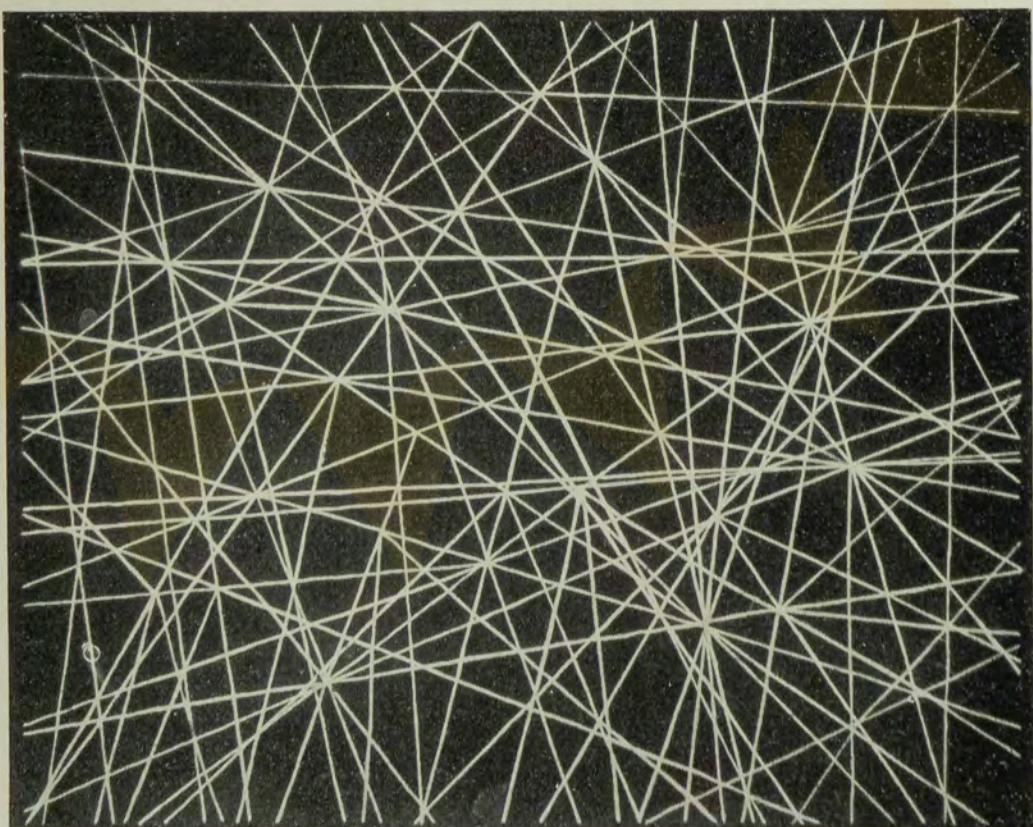
Não se trata aqui, é claro, de inclinar-se supinamente num servilismo insulso e humilde. Fazer um espetáculo é como dirigir uma orquestra, fazê-la tocar. Cada instrumento deve dar aquilo que lhe é pedido, e do modo melhor. Não se admitem liberdades aos trombones. Penetrar numa intenção, descobrir um pensamento crítico, dar valor ao significado do drama e traduzi-lo em algo formalmente válido é a nossa tarefa. Ptoeff não era cenógrafo, e as suas cenografias eram irrefutavelmente feias, se consideradas no plano da valla formal. Mas julgo que raramente se tenha conseguido, pelo menos naquilo que podem afirmar os documentos e os relatos de quem assistiu, uma tão alta potência expressiva, uma tão profunda comunhão entre o personagem vivo e o personagem imóvel como nas pobres realizações que vivam e logravam concretizar-se por uma vontade espasmódica capaz de superar obstáculos. Todos os dias se fala de objetivismo e de sub-

jetivismo; cotidianamente se lêem pesquisas sobre as sutilezas do gosto, sobre a sabedoria pictórica deste ou daquele cenógrafo.

E depois? Folheai um texto atualizado de cenografia; ficareis dolorosamente cãsmo ante a pobreza formal das reproduções? Pois bem, estou convencido que exatamente aquelas cenografias que menos poderão agradar-vos no plano da estimativa estética, são as que em seu tempo se incorporaram melhor à representação. Os mais bravos atores são os menos belos. No plano da complacência todos os equivocos são possíveis. Talvez me engane, e neste desejo de anulamento deve existir tão somente um fundo de inqualificável presunção. Mas o problema reside talvez em considerar se a cenografia deve marchar ao ritmo de todos os ismos estéticos, se é um fato pictórico ou de técnica cénica, se é mais válida no plano construtivo ou no de uma compositividade tonal?



Les Nuits de la Colère, de A. Salacrou.
Espetáculo realizado no Piccolo Teatro de Milão.
A cenografia era construída inteiramente em tule engomado e revestido de armaduras levíssimas.
Esta é a cena fixa.



O Amor das Três Laranjas, de Serge Prokofieff. Ópera representada no Teatro Scala de Milão em 1947. Pano de boca chamado mágico porque preludiava ações fantásticas e de feitiçaria. Este "siparietto", junto com outro e mais sete cenografias, se inseria na reconstituição fantástica e livre de um teatro setecentista realizado para além do pano principal do Scalla. A fusão entre a construção e termos pictóricos encontrava a sua razão de ser num fundo negro que escondia os ritmos arquitetuais e colorísticos.

Não existe bom gôsto em cenografia a não ser em relação ao texto dramático. Não existe um problema construtivo, se não se relacionar a sua funcionalidade efetiva com as ações que nela se movimentarão.

É inútil rebelar-se uma atriz contra um vestido que não usará nunca na vida, mas que no palco, para o personagem que o veste, só pode ser assim. Desconfio profundamente do cenógrafo inteligente que refaz o mau gôsto de uma época passando a inventar o que a seu ver é um bom gôsto, quanto péssimo. Assim como detesto excesso de meios à minha disposição.

É precisamente aos grandes mestres da cenotécnica bem como à presunção da cultura que devemos a nossa atual decadência.

Jamais fico tão atrapalhado como quando meios quase ilimitados são postos à minha disposição ou quando me inspiro num grande palco.

No teatro, a facilidade de vida mata tôda e qualquer evasão possível.

A sublimidade de uma tentativa dilettantística torna-se, mesmo que pudesse tudo, coisa que não se tenta duas vezes!

Não é verdade que para fazer bom teatro seja necessário muito dinheiro. Se o teatro de hoje é caro, a culpa advém dos que se apoderaram dêle, da sociedade que o alimenta.

Acreditais que quando Troilo e Cressida ou Orestes foram pensados e realizados as preocupações cenotécnicas constituíam a base das suas representações? Hoje, para se realizar um espetáculo em Boboli ou no Castello, os milhões são contados às dezenas.

Quando o teatro vivia dos seus autênticos valores, a cena era única, arquitetonicamente predisposta, com apenas algumas aberturas fundamentais e alguns mecanismos imutáveis.

A cena era realmente a personificação de um mito presente, mesmo quando a voz dos corifeus se calava, mesmo quando as grandes máscaras se imobilizavam num silêncio ainda maior do que as

vozes que se tinham ampliado. A cena, verdadeiro personagem, tragicamente incumbente, vivia então com o encargo eterno de todos mitos articulados para sacudir o consciente e para soerguê-lo aos cumes mais altos da poesia.

A revista, precisamente, conforme acentuei no inicio desta conversa, é a expressão do tempo de hoje. Ao frêmito de horror que a aparição do euquecleuma suscitava substitue, hoje a projeção na pasarelle, de uma humanidade expressa pela nudez das 20 Show Girls.

Ao desmaio das mulheres parturientes se contrapõe o histérico entusiasmo dos públicos delirantes ante a soubrette em voga que desce uma escada que cada ano tem um degrau a mais.

E o dilettantismo cenotécnico de certos pintores afeitos a distrações se exercita sob os olhares complacentes e ignaros dos empresários e dos superintendentes: o Estado saneará, pois, existem os orçamentos com subvenções providenciais.

Já agora bem maduro está o tempo para uma revisão de valores, para uma atualização diversa das espécies de teatro. Não quero, é claro, com estas minhas considerações (e seria estúpido da minha parte já não digo aspirar mas apenas pensar) destruir em cheio o teatro tal como está.

Há tempo para tudo.

Representemos, pois, as óperas líricas, as nossas comédias, e emolduremos tudo em belas paisagens, em ambientes abstratos, em salas pompeianas, em lugares deformados. Deixemos mesmo que tudo prossiga segundo as suas estradas.

Poderemos, porém, ignorar este cansaço que nos advém do nosso trabalho cotidiano?

Poderemos expulsar com um gesto vago o aborrecimento que nos assalta frequentemente (quase sempre): quando, após havermos esperado com o coração ansioso que o pano se abra, eis que ao invés da metá longínqua a que nos supunhamos levados, percebemos que nos encontramos no distrito habitual, na mesma vila, na mesmíssima praça desolada?

De quando em vez uma sociedade encontrou o seu ajustamento, conheceu num ideal ou numa estética, o teatro que se concretizou em sua forma inequivoca, em uma arquitetura que não pode ser senão aquela: os gregos; os elizabeteanos; o teatro romano; o japonês; as representações sacras; o auto espanhol e, enfim, as catalogações estabelecidas dos camarotes, dos palcos, da platéia, das salas do século XVII.

Mas a sociedade mudou e diversas são as alternativas da história. As revoluções se seguiram as guerras, e a estas se seguiram outras revoluções. Podemos aceitar hoje como um espetáculo bom e válido aquilo que recusamos no plano da moralidade social?

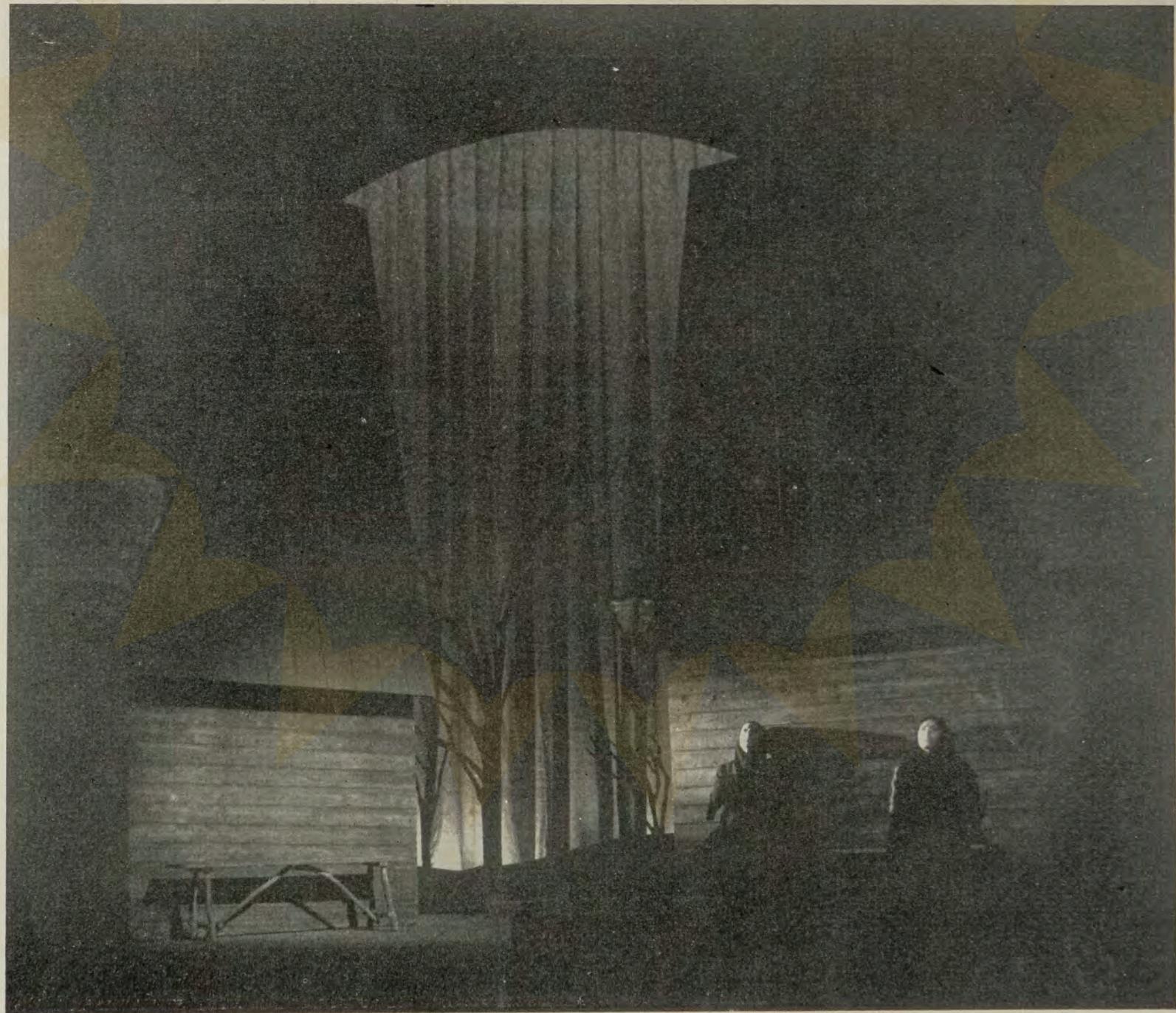
Não conseguiremos nunca mais falar com serenidade da cenografia e portanto do teatro, nem afrontar todos aqueles problemas que de século em século agitaram generosamente todos os nossos grandes mestres, se não chegarmos antes à cristalização de uma forma arquitetônica que, correspondendo a nossa sociedade diferente do que foi, saiba absorver e novamente propor um esquema de teatro válido para os autores e para os nossos tempos.

Talvez, então, a cenografia possa mais uma vez e de tanto em tanto esquecer-se de dever representar muitos personagens, para esboçar-se livremente entre os seus mecanismos, as suas realidades fictícias, as suas magias alucinantes, incerta entre as suas tendências, falsa na sua presumida verdade, verdadeira, por suas convenções, até ao irreal.

Até o dia em que alguém seja mesmo com roupagens diversas e com linguagem mudada, vier propor os seus melancólicos problemas, com o mesmo fervor, com a mesma inutilidade sublime de um pano que se abre e se torna a fechar numa sala escura ou iluminada, mordorante ou delirante, porém sempre à procura de qualquer coisa em que se reconhecer e em que acreditar. Como vós e como eu.

G. R.

Furacão, de Ostrowsky. Espetáculo realizado no Piccolo Teatro de Milão. As cenas articulavam-se no interior de uma arquitetura permanente.





Visita votiva do Senado da Câmara à ermida da Graça, em Salvador, Bahia. Pintor primitivo baiano do século XVIII. Quadro exposto na exposição da Paisagem Brasileira na II Bienal.

Paisagem brasileira: um primitivo

A paisagem, em grande parte, é fantasia. A direita está a ermida de N. S. da Graça, fundada por Catarina Paraguaçú. A igreja à esquerda, talvez seja a de N. S. da Vitória. Na primeira carruagem vai carregado o pendão do Senado da Câmara e nas outras seguem os dignatários do governo, dentre os quais o arcebispo. O vestuário dos personagens mostra que a tela foi pintada no terceiro quartel do século XVIII, o que corresponde à visita feita pelo Senado da Câmara à ermida da Graça. Obra anônima de pintor primitivo da época, este quadro é uma das mais belas pinturas do Brasil-Colônia, revelando também um carinho e uma sensibilidade pelas coisas locais, que sómente em nossos dias foram retomados. As cores são bem as da natureza baiana.

Pormenor da visita do Senado da Câmara mostrando os índios que comemoram, dansando o auspicioso acontecimento. Todo o quadro é rico de pormenores como este, o que evidencia o espírito observador e o sentido rítmico do artista.





São João Batista, em madeira. Bahia.



São Antônio, barro. Sergipe, século XVIII.



São Domingos, madeira. Minas Gerais.

Imagens brasileiras

Nosso Senhor dos Passos, madeira, barro com tecido. Estado de São Paulo. Arte popular, época indeterminada.



Nossa Senhora da Conceição, Pernambuco.



Uma exposição que passou quase inteiramente despercebida pela imprensa e pelo público paulistano, foi a do colecionador e estudioso Stanislau Herstal, abrangendo uma coleção de 300 figuras. Há dois anos atrás Stanislau Herstal, já havia organizado uma exposição e tendo passado pelas suas mãos milhares de imagens, pôde, nesta exposição recentemente efetuada, classificá-la melhor quanto à origem e à época. O objetivo deste estudioso foi compulsar materiais, para reuní-los numa obra a ser publicada sobre a matéria. Seu interesse dirigiu-se para as pequenas imagens, cuja espontaneidade não se encontra nas grandes imagens existentes em igrejas, as quais, em sua maior parte, eram procedentes de um espírito católico submetido a padrões mais ou menos fixos. Justifica-se este fato, tendo-se presente que o artesanato que criou essas imagens, pelo seu caráter um tanto doméstico, se expandiu em evasões e laivos regionalistas.



São Gonçalo, em madeira. Arte popular.



São João Batista, em marfim, Bahia, Século XVIII.



Iemanjá. Mãe do Mar. Madeira laqueada, arte popular (candomblé), Bahia, época indeterminada.

Nossa Senhora das Dôres, em madeira, Minas Gerais.

Coração de Maria, madeira. Arte popular de Goiás.

Santo Antônio, madeira, proveniência pernambucana do século XVII.





Corot: La gitane à la mandoline.



Jean-Honoré Fragonard: L'éducation.



Paul Cézanne: Rochers à l'Estaque.

Francisco Goya: Retrato do Cardeal Don Luiz Maria de Bourbon.



Paul Cézanne: Alexis et Emile Zola.



Van Gogh: La promenade au soir.



Hans Holbein: Henry Howard.



Algumas das últimas obras adquiridas pelo Museu de Arte de São Paulo que foram exibidas no l'Orangerie em Paris, e no Palais des Beaux Arts de Bruxelas.

Grandeza e vicissitude do Museu de Arte

Quem dissesse antes da última guerra universal, que entre nós havia de aparecer museu em condições de provocar a inveja do resto do mundo, passaria por doido ou visionário. Entretanto, foi o que sucedeu, e de que modo! Além, muito além dos sonhos do maior ottimista segundo hoje verificamos na triunfal jornada da coleção pela Europa e América! No coméço, parecia que o rojo vencedor da estupenda iniciativa não encontraria obstáculos na sua trajetória, muito menos em S. Paulo, no próprio sítio em que nascera. De um lado víamos a fecunda atividade de Chateaubriand, de outro, felizes circunstâncias oriundas do termínio da guerra, a facilitar ofertas de obras primas, nobre emulação entre doadores e acaso felicíssimo de encontrar o museu diretor emérito, justamente na hora H, na pessoa do Prof. Pietro Maria Bardi. Conjuntamente com a mais valiosa aquisição da empresa, sobrevinham as de Joaquim Bento Alves de Lima e de Flávio Motta. Pôde, daí, a iniciativa, abrir salões de exposições públicas e privadas, e cursos de artes aplicadas para sanar lacunas artísticas de cidade como S. Paulo. Como vemos, sobejavam razões para o movimento receber auxílios de todos, gregos e troianos, governos e particulares. Que maior

galardão de glória poderia desejá-lo governador ou prefeito, acima de protetor do Museu? Pois, não passou o cardeal Farnese à posteridade pela cornija de seu palácio? Muito mais arras a gratidão dos pôsteros encontraria quem doasse ao Brasil, América e mesmo ao mundo, edifício condigno para abrigar o acervo, merecedor desde o inicio de apóio oficial. Longe disso, governos e assembleias legislativas se mostram por completo indiferentes à sorte do museu, quando não francamente hostis. Acaso desse dependesse a sua existência, de há muito teria cerrado as portas e devolvido quadros e estátuas aos antiquários que os venderam e hoje muito se arrependeram do negócio ante a contínua subida de preços no mercado de antiguidades. Cabe, aqui, indagar onde e quando seria possível refazer em igualdades de condições, o monumento cultural e educacional como o Museu de Arte de São Paulo? Milagres semelhantes não se repetem à vontade dos poderes públicos. Quando não desejariam as mais adiantadas nações do mundo possuir acervo igual ao nosso, dependente de ora em diante tão só de alguma ajuda para se tornar dos mais valiosos das Américas! O difícil está feito. Graças aos recursos angariados entre generosos

doadores e à competência do Prof. Bardi, impressiona o Museu pela sua riqueza e perfeita organização. Urge prosseguir no mesmo ritmo de aquisições e método direutivo, de acordo com as épocas em que se divide a história da arte. Realizado o esforço neste momento, com a amplitude impressa pelo fundador, teria sobre museus similares a vantagem de possuir melhor representação de escolas que os europeus, por exemplo, especializados em geral em artistas locais. Disporíamos aqui, de maior variedade de autores, em condições de melhor atender público eclético como o nosso, ainda no coméço de formação estética. O que de modo algum se admite é continuar a coleção inestimável, já mundialmente conhecida, num arranha-céu comercial, em centro barulhento, exposta a toda sorte de riscos fáceis de conceber. Incêndios, roubos, depredações, podem mutilar acervo, queinda em períodos de crise financeira faz juiz a sacrifício por parte do governo, no intuito de lhe acautelar a integridade, e se possível, a sua expansão. Tanto mais, à vista da maior despesa ser repartida pela União, Estado e Municipalidade, em vários exercícios, sem grave onus para os respectivos orçamentos. No entanto, o edifício a ser elevado numa

praça, equivale a muita obra em absoluto necessária. Pertence ao rol das que se não pode diferir, antes deve ser incluída nas de caráter permanente numa cidade como São Paulo, em pouco habitada por mais de três milhões de almas. Desfruta hoje a França imenso caudal de ouro derramado pelo turismo à procura das chamadas prodigalidades dos Bourbons. Não menos feliz se mostra Roma com o antigo mecenato dos Papas. O que seria da Alemanha, Espanha ou Itália, sem castelos, catedrais e palácios? Quem se abalançaria em visitar essas nações não fosse o chamaris de seus vestígios históricos e galerias de arte? Um dia despontará, em que o nosso museu, tão despresado pelo governo, há de justificar a visita de estrangeiros e a de elementos nacionais, que não precisarão mais procurar alhures ensino à disposição na própria casa. A dedicação dos atuais diretores do Museu de Arte, constitui inestimável ponto de partida para chegarmos à privilegiada situação. Não devem, por conseguinte, os poderes a que aludimos, manter-se indefinidamente em atitude de indiferença perante a coleção de arte. Uma sábia visão das coisas transformou outrora o edifício construído no alto do Ipiranga em museu histórico,

O Museu de Arte em Bruxelas



Dois dos quatro Delacroix: "Les quatre Saisons"; o Outono e a Primavera.



Porventura, será admissível que meio século depois, quando se supõe muito mais adiantada a cultura entre nós, deixe de se repetir o acerto?

Ocorre ainda outra razão para a localização da magestosa mostra de arte num local arborizado e ajardinado. A fome de parques ultimamente registrada em São Paulo — assiada por arranha-céus, sem espaços para os moradores esparecerem, ou pelo menos, respirarem — recomenda a abertura de nova praça. Existe no departamento de urbanismo da Prefeitura, projetos de autoria dos engenheiros Henrique Lefévre, Gomes Cardim, Luís Berrini Jr. e outros, visando isolar o Palácio dos Campos Eliseos, de vizinhos indesejáveis. Não há dúvidas, que nas outras circunstâncias, a sede da administração permanecerá por muito tempo onde se encontra. Torna-se, pois, imprescindível a medida, que poderia ser facilmente resolvida por meio de jardins e entidades culturais, que não criem problemas quanto a tranquilidade, segurança e decôr do Palácio do Governo. A ida do museu para as suas proximidades lhe proporcionaria habitat adequado às funções e concorreria para esta solução de modo prático e econômico. Com pouco de boa vontade tudo se alcança, desde haja boa vontade.

J. F. de Almeida Prado

Bruxelas foi a segunda etapa da exposição das obras primas do Museu de Arte de São Paulo, na Europa. Primeiro foi no Museu de L'Orangerie, em Paris. Agora é o Palais des Beaux Arts em Bruxelas. Depois será Utrecht, Berna e Londres. Esta excursão vale entre as melhores missões diplomáticas do Brasil. Em torno dela formou-se um clima de interesse pelo país e também pela cidade que agora comemora o seu IV.º Centenário. O convite dos belgas deve-se às sociedades culturais belgo-brasileiras, existentes nos dois países, à interferência da embaixada brasileira e ao interesse do sr. Emile Langui. São elas que serviram a esse valioso intercâmbio cultural entre as duas nações, cujo resultado é a presença da coleção paulista numa das maiores salas de exposições da Europa e também a vinda da Exposição do Retrato Flamingo para o Brasil. O sr. Emile Langui, quando recentemente esteve em São Paulo, manifestou interesse em enviar para o Museu de Arte a coleção dos

Retratos Flamengos: a mesma coleção que representou a Bélgica nas grandes salas do L'Orangerie. Será, portanto, motivo de particular orgulho para os paulistas receber uma coleção valiosíssima com obras de Rubens, Van Dyck, Jordaens e outros mestres flamengos. Vê-se que o Museu de Arte colocou a questão do intercâmbio cultural dentro de um alto nível e assim passaremos a receber o que há de melhor na Europa, porque demos, no L'Orangerie, a demonstração de que para nós o problema da cultura está num plano muito elevado. A permanência dos nossos quadros no Palais des Beaux Arts confirma, também, este fato, principalmente se nos interessarmos do que é este instituto. Centro dos mais ativos e dos mais importantes da Europa, o Palais des Beaux Arts tem colaborado intensamente no desenvolvimento intelectual, artístico e literário do mundo inteiro. Concebido por Henry le Boeuf em 1922, foi projetado e construído por Victor Horta. O Palais des Beaux Arts, ape-

sar das largas contribuições do governo e de seu terreno ter sido doado pela municipalidade, é um organismo absolutamente autônomo que vive da renda de suas próprias atividades.

Tem uma administração e direção técnica muito simples, reduzindo-se ao mínimo o serviço burocrático e tendo uma independência completa de iniciativas e manifestações. Possue uma sala para concertos com 2.200 lugares, uma sala para música de câmera com 600 lugares, salas para exposições, reuniões, um grande cinema.

Também de extrema importância, é o Seminário das Artes, fundado e dirigido por Luc Haesaerts, que desenvolve uma grande atividade, patrocinando vários cursos, organizando congressos e publicando revistas e boletins.

As atividades e os programas do Palais des Beaux Arts dão-nos uma idéia exata do desenvolvimento da vida intelectual na Bélgica e da colaboração que essa instituição tem dado ao seu país.



49



A inauguração da exposição no Palais des Beaux Arts, no dia 15 de janeiro. Entre o sr. Emile Langui, o sr. R. Lamaire, do Ministério de Instrução Pública da Bélgica e o sr. Gibson Barbosa, da Embaixada do Brasil, o sr. P. M. Bardi, diretor do Museu de Arte de São Paulo.



O Palais des Beaux Arts foi construído por Victor Horta em 1922.

Duas páginas do catálogo da exposição do Museu de Arte no Palais des Beaux Arts de Bruxelas.



Uma das salas da exposição. As salas de exposição ocupam mais de 1.000 m² de superfície.

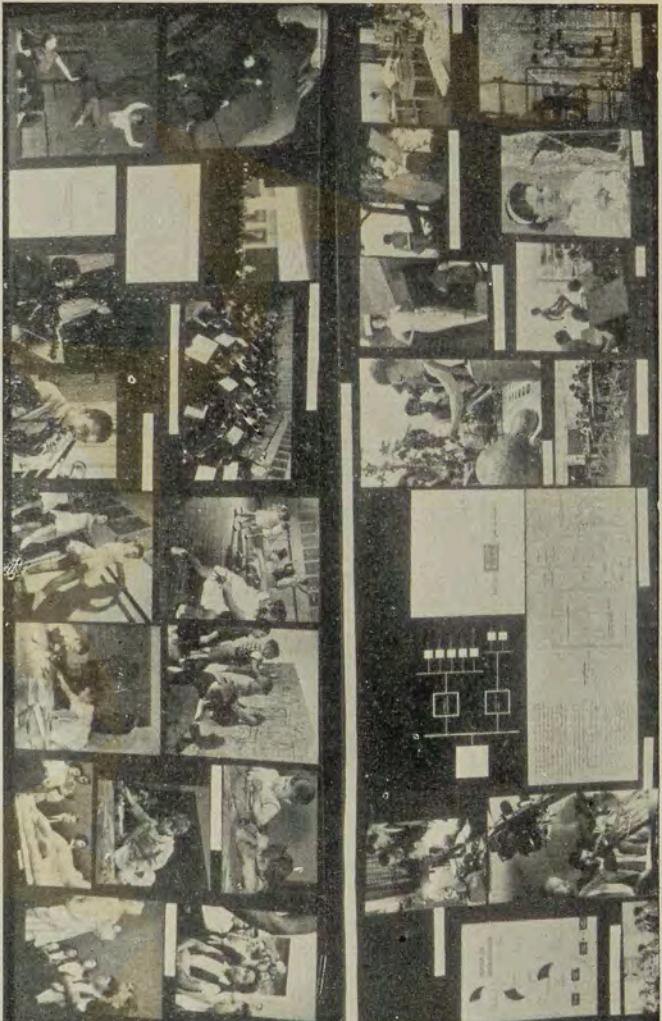
A sala de concertos, com 2.200 lugares, é ocupada 250 vezes por ano, todos os dias da estação artística. Para a música de câmera existe outra sala de 600 lugares.

Um museu brasileiro

Estão inteiramente enganados os que acreditam que o Museu de Arte de São Paulo foi para Paris, convidado pelo governo francês, sómente para expôr 63 grandes obras de arte ocidental.

Se este fato constitue um milagre museográfico e se isto honra o Brasil, dizem os críticos, não é um acontecimento tão brasileiro para que fiquem admirados. Os críticos, como sempre, estão enganados.

O Museu de Arte de São Paulo, mostrou no l'Orangerie através de ampla documentação o seu organismo funcional e o seu moderno conceito museográfico. E foi justamente esta parte da exposição que teve maior repercussão. Os que desejarem estar informados, sobre a polêmica despretada por esse tipo de museu brasileiro poderão ler ao lado aguns comentários publicados na impresa francesa.



A vitrine que despertou o mais vivo sucesso em Paris: as atividades didáticas do Museu de Arte de São Paulo.



A pinacoteca e as atividades na pinacoteca do Museu de Arte de São Paulo numa das vitrinas da exposição.

Paris-Presse-l'Intransigeant

"A la vérité, le musée de São Paulo est à la fois le plus moderne et le plus jeune du monde. Il reste ouvert chaque soir et on y reçoit les enfants de tous les âges! Non seulement ils sont invités à regarder les œuvres, mais encore, tout en les amusant, on leur apprend à peindre, à sculpter, à jouer de plusieurs instruments de musique. Dans une petite vitrine où sont actuellement réunis à l'exposition quelques dessins de ces jeunes Brésiliens, on peut constater qu'ils ont un goût marqué pour les grattes-ciel."

Le Paris Libéré

"Par ailleurs, il est intéressant de noter que, malgré la haute qualité et le développement rapide de ses collections, le Musée de São Paulo se différencie considérablement des musées occidentaux. D'abord, il n'est pas une création lucrative, son rôle, dépourvu de tout objet lucratif, ne se limite pas à l'enrichissement de son fonds, constitué uniquement par des donations. Le musée comprend, en outre, des salles d'exposition particulières et conférence sur les arts plastiques avec projections, une bibliothèque, des services d'archives et de documentation, des laboratoires, une salle de musique et de ballet, etc. Ainsi, le musée, avec toutes ses annexes, constitue un centre en pleine activité, une véritable cité artistique vivante, et que couronnent les chefs-d'œuvre de sa pinacothèque".

L'Ecran

"Le Musée de São Paulo a donc une mission de formation artistique du peuple infiniment plus précise. Il la conçoit avec une vitalité extraordinaire. Car ce n'est pas seulement en déléguant ses plus belles peintures à Paris qu'il se révèle comme un musée en perpétuel mouvement. Installé dans quatre étages du bâtiment des "Journaux, Radio et Télévision Associés", dont il dépend, car c'est une œuvre privée, il profite au maximum de tous ces moyens de communication, de ces instruments modernes de la culture. Il est à leur disposition, mais il les a intégralement à la sienne pour diffuser ses initiatives et ses activités. Celles-ci sont de tous ordres: expositions temporaires, clubs de discussion, cours d'art décoratif pour enfants et adultes, concerts classiques et de jeunes."

Le Soir

"Le Musée d'Art occupait au début, un seul étage de l'immeuble des "Diários Associados" (la chaîne de journaux, dont j'ai parlé plus haut). Il en occupe quatre aujourd'hui. Il y dispose de vastes salles d'exposition, d'un grand auditorium pour des conférences, des projections cinématographiques et des concerts, d'un auditorium plus petit pour des leçons, d'une salle de musique et de ballet d'une bibliothèque, d'un service de documentation et d'un laboratoire. On y donne des cours de dessin de toutes sortes, d'histoire de l'art, de photographie, de technique cinématographique de fiction, de gravure et divers cours de musique. Le succès que le public a réservé à toutes ces initiatives, prouve qu'elles répondent à une véritable nécessité".

Le Rassemblement

"Le musée de São Paulo ne se contente pas d'être un "conservatoire confié au temps des valeurs du passé. Il s'efforce aussi de travailler pour l'avenir. Il est ce que nous appellerions en France une "académie": on y apprend dessin et modélisme; il a constitué un orchestre; il permet aux travailleurs d'étudier l'essentiel de l'histoire de l'art; grâce à des panneaux didactiques; il abrite des clubs divers (cinéma, théâtre, musique, arts) qui le transforment en un véritable foyer culturel".

La Revue Moderne

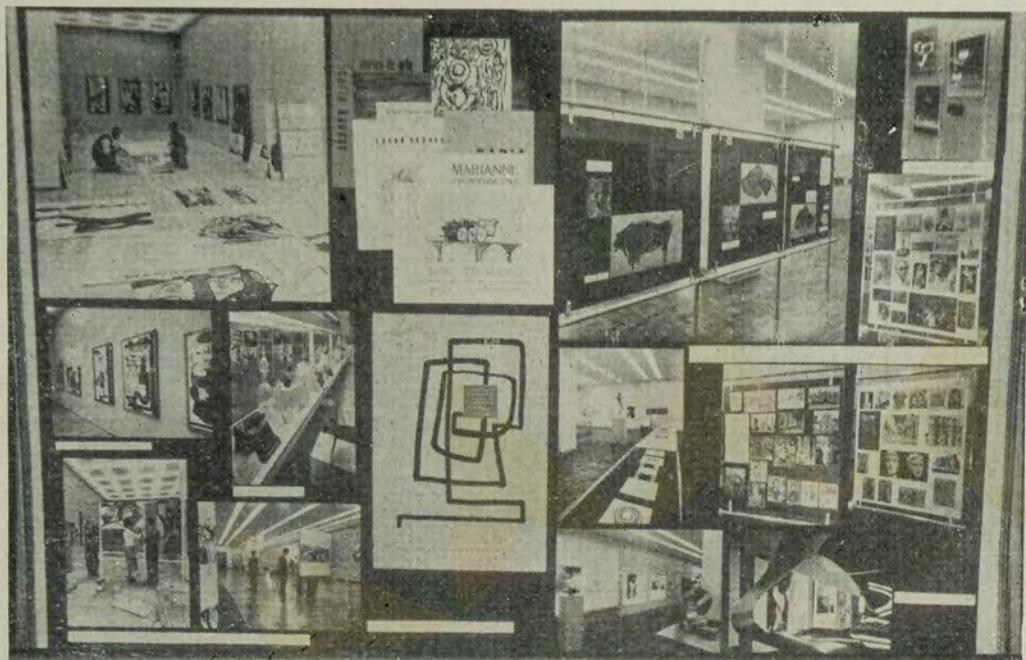
"Le Musée d'Art de São Paulo se présente plutôt comme une sorte d'institut pédagogique des beaux-arts, animé, grâce à son directeur P. M. Bardi, du plus intelligent dynamisme. Fondé en 1947, ce musée a pris, dans toutes les branches de l'art, une extraordinaire développement. A côté des salles des conférences et d'art chorégraphique, la pinacothèque s'est rapidement enrichie de chefs-d'œuvre d'une valeur exceptionnelle".

Paris-Comoedia

"Non seulement une pinacothèque, mais encore, autour de celle-ci, une école d'arts plastiques (dessin, modélisme, gravure, technique des arts appliqués), d'arts visuels (photographie, cinématographie, publicité), de musique (initiation, instruments, orchestre "juvénile", choeurs, ballets), sans compter le cours de jardinage, celui de mise en scène pour la télévision, les présentations de haute couture etc. En 1953, mille élèves: près de quatre cents donateurs: quatre étages de grattes-ciel, une grande salle d'exposition pour les maîtres et les rétrospectives; une autre pour les jeunes; un auditorium de trois cent cinquante personnes et un second, pour les leçons, de cent cinquante; un service de documentation (pièces d'archives et photothèque); des laboratoires; un théâtre de musique et de ballet... Quant à la pinacothèque, elle est riche".

Le Figaro Littéraire

"Occupant quatre étages d'un bâtiment, riche d'un auditorium, de nombreuses salles de travail et d'une pinacothèque, le musée-école de São Paulo, qui forme des peintres, des artisans, des musiciens, des danseurs et même des jardiniers, les plonge dans un bain révélateur: près de deux cents toiles, dont soixante, viennent de traverser les mers pour trouver à l'Orangerie une consécration méritée",



As salas de exposições do Museu de Arte de São Paulo deram ao público parisiense a sensação do Museu-vivo.



A vitrina dedicada às publicações do Museu de Arte de São Paulo: uma pequena atividade editorial mas fortemente apreciada na França.

A vitrina dedicada à revista Habitat.



Uma opinião de Lionello Venturi sobre o Museu de Arte de São Paulo

O prof. Lionello Venturi, da Universidade de Roma é, sem dúvida, o mais apreciado de todos os críticos italianos e um dos mais famosos da América do Norte, onde ministrou vários cursos nas universidades dos Estados Unidos. Autor dos célebres livros sobre Cézanne e sobre os impressionistas, sobre Rouault e sobre os primitivos, publicou em "La Stampa", um ensaio sobre o Museu de Arte, que se intitula: "Milagre em São Paulo: um museu de cinco anos". Os subtítulos são: "O inesperado convite do Louvre para expôr nas salas do l'Orangerie. Os parisienses estupefatos. Obras-primas de todas as épocas. Cristian Dior entre Ticiano e Rembrandt. A arte de vanguarda".

O prof. Venturi é presidente do Conselho de Belas Artes junto ao Ministério da Educação, e o seu artigo é de particular importância, não sómente no que diz respeito à organização da pinacoteca paulista, mas, também, por ser ele a favor do aparecimento de um museu como o de São Paulo, na Itália. Nesse ensaio, do qual publicamos sómente os trechos essenciais, Lionello Venturi reconstrói a história do Museu de Arte, contando como na Europa, durante cinco anos, até à Exposição das obras-primas do l'Orangerie, "circularam as opiniões mais contraditórias, seja para desacreditar, como para exaltar as aquisições do museu, até que surgiu a grande notícia: o museu do Louvre convoca o irmão de São Paulo para expôr nas salas do l'Orangerie. Os parisienses ficaram abismados, e com razão, pois, para fazer um museu dessa qualidade em cinco anos, são necessários grandes capitais, como também uma boa dose de felizes intuições e de conhecimento do mercado mundial".

Admirando as telas do museu, expostas no l'Orangerie, Venturi assim se expressou: "A arte italiana é representada pelo São Gerônimo, de Mantegna; dois retratos de Ticiano, entre os quais o de Cristóforo Madruga, de Trento, de 1542, que é uma obra de extraordinária beleza; e por quatro quadros de Modigliani, entre os quais três importantes: o retrato de Zborowski, da senhora Van Muyden e de Diego Rivera. A arte francesa é representada com particular riqueza: um Poussin, quatro Nattier, quatro Delacroix (as célebres estações do seu último período), que estão entre as mais altas manifestações pictóricas, quatro Corot, seis Renoir, três Toulouse-Lautrec, cinco Cézanne. O retrato em vermelho da mulher, o grande pinheiro, o negro Scipio e Alexis e Zola, são famosas obras do pintor de Aix. Também a arte espanhola, com uma obra-prima de Goya, o retrato do cardeal don Luis María De Borbón y Vallabriga, a arte inglesa, alemã, flamenga e holandesa, com um auto-retrato de Rembrandt, são ali representadas. Uma palavra também deve ser dita para com o catálogo da exposição feito com toda a bibliografia de cada obra e com comentários oportunos. Enfim, em cinco anos, surgiu o primeiro grande museu de arte ocidental da América Latina. Além da habilidade da escolha, o segredo do brilhante sucesso reside na sua atualidade, isto é, foram excluídas "as descobertas" que hoje são extremamente raras e muitas vezes de natureza dúbia. Foram compradas obras conhecidas e classificadas, desejando-se da quase impossível série histórica, em favor de antigas e modernas, de

alta qualidade. Ao público de São Paulo foram oferecidas obras que representam muito bem o nível artístico, seja pelas diversas tendências do gosto, de Mantegna a Picasso, porque também há um Picasso do período azul. É um museu real, que tem a sua poltrona naquele *Theatrum Pictoricum* que hoje se intitula o "museu imaginário". Mas, eis a parte do artigo que mais interessa, porque frisa a importância do Museu de São Paulo, sob o ponto de vista educativo e museográfico: "O museu de arte é um centro de educação artística dos mais vivos e não se limita a colecionar e expôr obras de arte. De fato, um museu só é moderno e atual quando, além da sua conservação, mantém atividades didáticas. Sem preconceitos de forma alguma, os paulistas quiseram fazer de seu museu, uma entidade com ativa influência na vida da cidade; querem resolver todos os problemas estéticos de sua vida quotidiana, desde a organização das exposições industriais e agrícolas à decoração de vitrinas e ao incentivo à arte de vanguarda. Parece que os brasileiros não acreditam no fim da arte de vanguarda;

querem a vanguarda em tudo, na vida, como na arte, e têm razão. Não precisam ser escravos, mas, donos da própria cultura, o que, aliás, é mais fácil quando essa cultura é superficial. Cerca de mil jovens participam dos cursos de desenho, plástica, gravura, técnica das artes industriais, fotografia, cinematografia, publicidade, música e dança. Existem, ainda, outros cursos, como o de jardinagem (que fez surgir uma sociedade de floricultura) e um de modelos, que apresentou a moda brasileira, criada pelos alunos do museu. Enfim, existe um curso de cenografia para a televisão, através do qual são ministradas aulas de história da Arte. O museu organizou várias exposições, como a de Le Corbusier, Max Bill, Lasar Segall, Saul Steinberg, Burle Marx, Richard Neutra, exposições de modelos de cadeiras, de projetos de arquitetura, de modelos de Christian Dior. Imagino a surpresa dos leitores e o furor de alguns deles, sabendo que os modelos de uma casa de moda podem-se introduzir entre um Ticiano e um Rembrandt. Mas, o que é tudo isto que os paulistas nos trazem? Uma lição que temos que aprender e uma prova do des-

vio da nossa cultura estética. Sem querer ofender ninguém, gostaria antes de mais nada, de sublinhar a necessidade que surge também na Itália: os museus-escolas. Vinte e oito timidas tentativas de exposições didáticas, apesar de laudáveis, não são suficientes. Os "Uffizi" de Florença podem continuar a destinar-se aos estudiosos e aos turistas, e ninguém pretende mudar-lhes a feição. Mas, ao lado destes, surjam os museus-escolas, com pessoal preparado, para a educação visual da juventude. Em proporção à população, os que sabem desenhar, são mais numerosos na América do que na Itália. Uma lição, portanto, nos vem de São Paulo; a necessidade do museu-escola. Quando conseguirmos tê-lo, resolveremos se os modelos de Christian Dior serão apresentados ou não. Mas, não nos escandalizemos pelo que fazem os outros, sómente com um pretexto para nada fazer.

É necessário sentir a necessidade de renovar a nossa cultura, para que se incentive uma crescente e viva participação na vida atual.

Lionello Venturi

Introdução ao Museu de Arte

Sómente num país extraordinário como o Brasil, um brasileiro de infatigável iniciativa como é Assis Chateaubriand, podia consentir a P. M. Bardi a realização daquele conjunto de interesse excepcional que é o Museu de Arte de São Paulo.

E' essa uma instituição que desejavamos ver também na Europa e, especialmente, na Itália, onde teria uma extraordinária eficácia, como museu-escola em contínua atividade.

A concepção tradicional europeia de museus e pinacotecas é estática, quer dizer, é baseada na coleção e conservação, na "vitrina", na segregação das obras de arte.

A concepção deste Museu é, pelo contrário, a concepção que o Novo Mundo está realizando, a do Museu dinâmico, a do Museu como centro, antes de atividades educativas do que de coleção: museu-escola, laboratório, centro experimental e de propaganda; museu em ação.

O que é mais significativo é a aventura e atividade deste Museu por se aplicar a um país eminentemente vivo e em contínuo e ousado desenvolvimento que é hoje o Brasil. Este Museu se coloca muito bem na formação da expressão moderna do Brasil, representando o contrário de todo academicismo e catedratismo. Os intelectuais — afirma o diretor — têm a mania de começar pelo fim em lugar do princípio.

Consagram, academizam, propagam o que existe, quer dizer, o que já foi feito (isto é concluído, portanto morto), estabelecem as "escolas", canalizam os "movimentos" considerando-os fatos e situações estabelecidas.

Este Museu de São Paulo dirige-se ao comêço e não ao fim das artes: dirige-se aos jovens

e aos adultos sequiosos de conhecimentos.

Nenhum "alto curso" crítico ou estético ou de interpretação, nenhuma aceitação obrigatória de princípios, nenhuma regra monarcal artística, nenhuma rigidez, nada "de portas fechadas", nada de iniciações, nenhuma "arte" nem até "arte" nem até "arte moderna", mas o mais franco encorajamento a se exprimir e a ajuda dirigida antes ao anseio de compreender e conhecer o que existe nos jovens.

A idéia orientadora parte dos jovens do fato de proporcionar-lhes o abecedário para se exprimir. A convicção de Bardi é a de ser esta a verdadeira geração da qual poderão surgir no Brasil, do Brasil e para o Brasil, uma seleção natural de vocações, um bom grupo de artistas que compreendam que os elementos para a sua arte são os seguintes: Brasil terra + tradição pré-colombiana + ousadia (instinctiva e não exibicionista) e não o que chega à América como produto "acabado", isto é, Picasso + abstracionismo com 30 anos de atraso.

A organização do Museu é, já por si, viva e mutável, assim como é viva uma cidade que seja também viva e mutável.

Em todos os ambientes, de portas abertas e de acesso livre, há o mais vivaz movimento. Do ensino geral fazem parte as edições, as grandes e pequenas monografias, a revista "Habitat", as sempre novas exposições de Le Corbusier a Burle Marx, aos post-impressionistas alemães, a Steinberg, Toulouse-Lautrec, Max Bill, Calder, Moore, Segall, Portinari, Hedda Sterne, para mencionar sómente algumas das mais bonitas, os cursos livres ou ocasionais, os concursos e projeções de filmes, simples inscrição. Um conceito original e

livre supera a dificuldade de ter os professores, que aqui não constituem uma classe, um corpo acadêmico, uma instituição burocrática para a vida, assistida e segurada por um ordenado e uma pensão. As relações com os professores são aqui diretas, mediante pagamento, ganhando cem cruzeiros por aula. Trata-se de um sistema bastante feliz — confirma P. M. Bardi — que reúne sempre novos professores, que consideram o ensino como missão individual, à margem ou integrando sua própria atividade, e não como uma profissão, ou uma categoria profissional qualquer. Alguns professores intervêm e mais tarde outros se sucedem. Algumas iniciativas, como aquela emocionante da orquestra foram ideadas e são assistidas, não por um corpo docente, de professores, mas por senhoras inteligentes como a senhora Yvone Levi, esposa do arquiteto Rino Levi, que reúne em si profundos conhecimentos musicais e grande dedicação.

O ensino abrange a fotografia, jardinagem, tecelagem, artes gráficas, moda. Porque este é o espírito fundamental da escola. O Museu procura antes de mais nada, formar esses elementos que, como no passado, aproximam a arte e o costume: pretende penetrar no gosto da nação, não mediante a alta cultura que artificialmente diferencia as classes, mas através de verdadeiras "atividades penetrantes", como o desenho industrial, a propaganda (a formação de pessoas que exercitam a propaganda num sentido absolutamente moderno), com "speakers" de rádio e cenógrafos de televisão com a moda, as artes gráficas, a decoração, as profissões do artezanato, isto é, com atividades positivas que determinam o gosto e o costume.

Tudo isto relaciona-se com todas as classes sociais. Portanto o Museu não é uma escola popular" (no antigo sentido classista de elevar uma camada do novo ao gosto burguês) mas a uma escola nacional, aberta, para aprender e ensinar, em primeiro lugar, à juventude, aos moços.

Um mundo ativo em que as obras de arte, novas e antigas, nunca são claustrais: o Museu de Arte de São Paulo movimenta suas obras, leva-as às cidades do Estado para apresentá-las, para que sejam comentadas.

A uma grande loja do centro de São Paulo foram solicitadas vitrinas para apresentar Rembrandt, Greco, Ticiano, Tintoretto, Boucher, Van Gogh, Modigliani, Heresia? Não. Vida! O Museu não está instalado num edifício próprio, não é um monumento por si: está num arranha-céu, um edifício para escritórios onde funcionam atividades de todos os tipos, ocupa vários andares e é aberto e cordial como um escritório. Não há formalidades à entrada, não existem cicerones (cada obra tem ao lado uma explicação claríssima); não existem guardas, não é uma "fortaleza de tesouros". Este, se conseguimos dar os traços característicos, é o Museu de Arte de São Paulo, rico daquela energia que foi, no início, o estímulo do Bauhaus, honra para o Brasil em cujo clima essa instituição extraordinária pode surgir e se desenvolver, e honra para a cidade de São Paulo que com as Bienais, os cursos e os prêmios mundiais de arquitetura e a mostra do Centenário, será mais uma vez uma cidade das mais vivas do mundo, para as iniciativas modernas de cultura e de arte. Vamos voltar ao assunto a fim de dar uma descrição mais detalhada que vai interessar a muitos e fazê-los meditar.



Questo è il Museo che storicamente acquista di più al mondo (spende da due a tre milioni di dollari all'anno per la manutenzione). Nel 1953 l'Europa potrà vedere questo slargo nella esposizione che della pionieristica paulista sarà organizzata a Parigi, nella Orangerie.



Le pubblicazioni del museo

conduttrice parte dai ragazzi; dal momentaneo l'espressione, dal dare ad essi il simbolo per esprimersi. Convincione di Bardi è che questa sia la vera generazione dalla quale possa sorgere in Brasile, e dal Brasile e per il Brasile, per selezionare naturalmente delle persone, una buona squadra di artisti i quali capiscono che gli elementi per l'arte loro sono: Brasile terra + tradizione precolombiana + audacia (istintiva e non d'estensione), e non ciò che giunge in America come « prodotto finito », cioè Picasso + astrattismo in ritardo di trent'anni.

Già l'ordinamento del Museo è vivo e maturo, come è viva una città che sia viva e maturo. In tutti gli ambienti a porte aperte, accessibili liberamente, c'è il più vivace va e vieni. Dell'insegnamento generale fanno parte le edizioni, le monografie, grandi e piccole, la rivista e l'hardware e le continue esposizioni, (da Le Corbusier a Karl Marx, ai postimperialisti tedeschi a Steinberg, a Toulouse-Lautrec, a Max Bill, a Calder, a Moore, a Segal, a Portinari, a Heidegger, a Tanguy per dirla qualcuna e delle

più belle), quanto corsi liberi ed occasionali, e concerti, proiezioni di film, il tutto aperto a tutti con una semplice iscrizione. Un concetto originale, libero, supera la difficoltà di avere i docenti, i quali non costituiscono qui una classe, un corpo accademico, una istituzione gerarchica e vincolata, ed assicurata da una stipendio da una pensione. Il rapporto con i docenti qui è diretto, con pagamento (cento cruzeiros, ossia quattro diciannove lire), per lezioni fatte. E' — conferma Bardi — un abbastanza buon sistema, e raccolgo docenti freschi, che intendono l'insegnamento come un apostolato individuale in margine ed in integrazione al loro lavoro stesso, e non come una professione, come una « categoria o casta professionale ».

Certi insegnamenti sorgono e poi

cessano, una volta adempito il loro corso, la loro funzione. Certi insegnanti intervengono, eppoi altri sopravvengono. Certe iniziative, come quella emozionale dell'orchestra dei ragazzi (adattando allo cui prove ci siamo addirittura commossi) sono state ideate, e sono assi- stite non da professorese, ma da donne intelligentemente appassionate, come Yvonne Levi, moglie dell'architetto Rino Levi. Gli insegnamenti si estendono alla fotografia, al giardino, alla tessitura, all'abbigliamento, alla stampa. Poiché, spirito fondamentale di questa scuola, il Museo vuol soprattutto formare quegli elementi che, come nel passato, accostano l'arte al costume, e penetrano nel gusto della nazione, e non della cultura, differenziarne il possibile di classi, ma con le vere e attive, penetranti, quali l'industriale design, la propaganda (formare gente che farà propaganda in un senso assolutamente moderno), con gli speakers e gli insegnanti di televisione, con la moda, la stampa, l'arredamento, le professioni artigiane, cioè con le attività reali che determinano gusto e costume.

Tutto questo concerne tutte le classi sociali, quindi il Museo

è una « scuola popolare » (nel vecchio concetto classistico di « essere uno strato di popolo ad un gusto borghese ») ma è una scuola nazionale, aperta — tanto per apprendere che per inse-

gnare) a tutti, e non esclusi

nei suoi laboratori, i « mestieri »

o « mestieri »



I laboratori

È aggiornata alla pittura, scultura, al disegno industriale, di tessuto, di tessitura, di giardino, etc. sono esposte opere straordinarie brasiliane.

Reggono questo fra le altre, la fotografia, la tessitura, la pittura, la scultura, la scrittura, la musica, il teatro, il cinema, il teatro, e le esponenti iniziativa per i ragazzi.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reggono inoltre libri di impianto, esposti in la pittura, tessitura, scrittura, disegno, etc.

Reg

Marcel Gautherot

Marcel Gautherot possue, provavelmente, a maior documentação fotográfica sobre o Brasil, do ponto de vista folclórico e artístico. E' fotógrafo oficial da Diretoria do Patrimônio Histórico Nacional e ultimamente colaborou com o Serviço de Proteção aos Índios. E' mais fácil encontrá-lo em Xique-Xique no Rio São Francisco, em Cururupú ou nos Igapós do Amazonas do que no seu escritório do Rio de Janeiro, que permanece fechado durante pelo menos dez meses do ano.



Beira do Rio São Francisco.

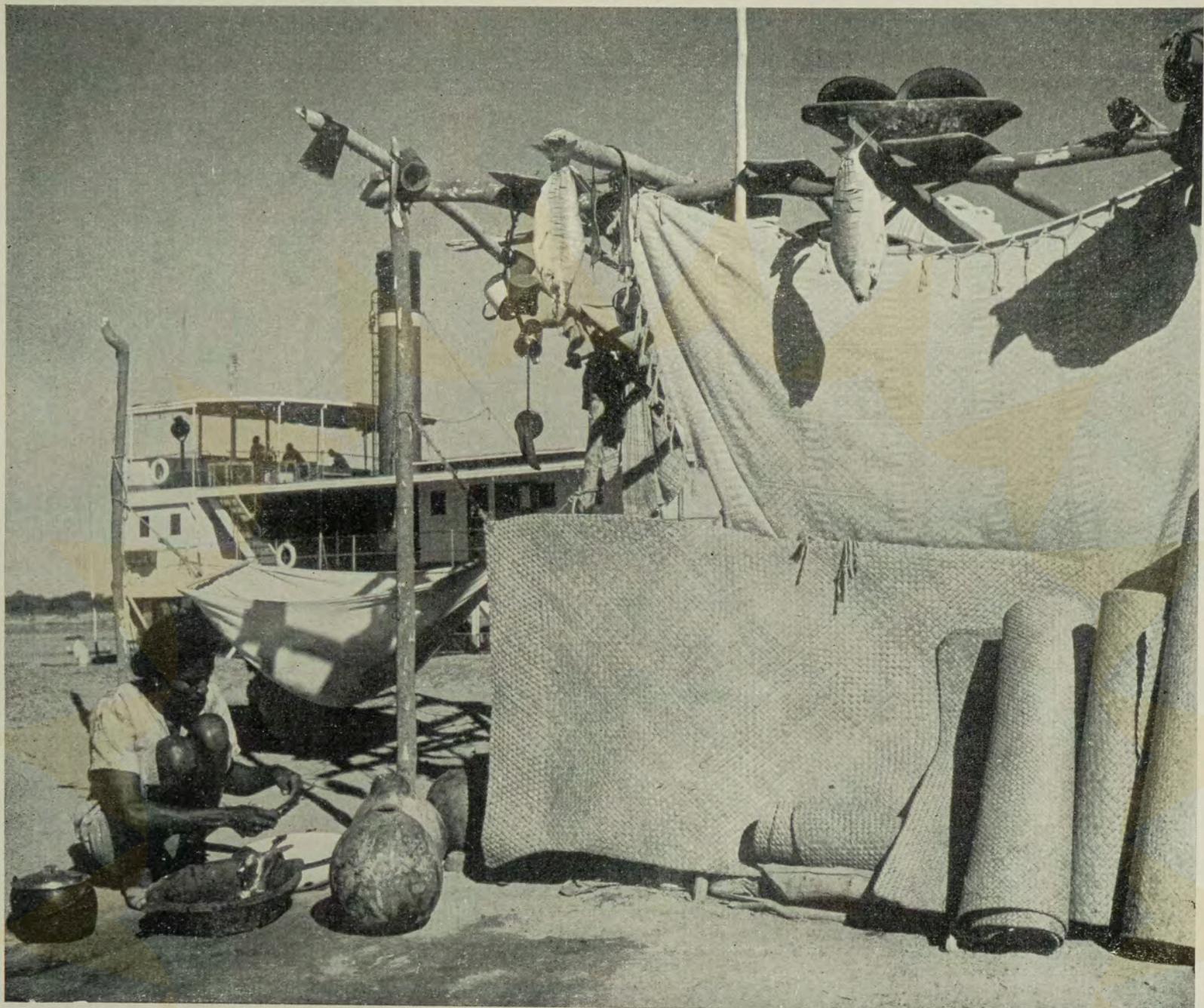
Ex-votos, Canindé.



Jangadas.

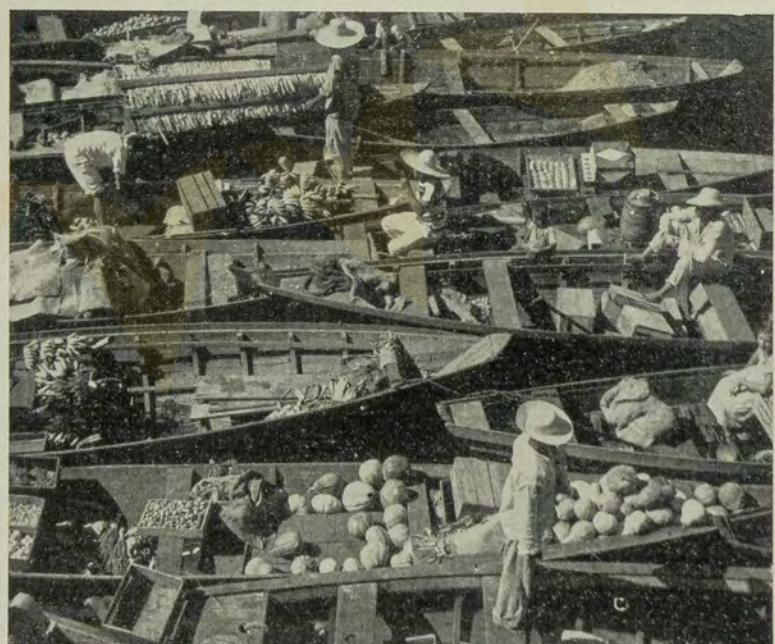
Ilha da Mexiana.



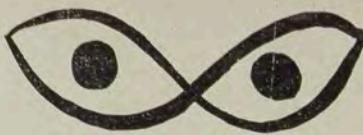


Beira do Rio São Francisco.

Mercado de Manaus.



Marcel Gautherot, nasceu em Paris, cursou arquitetura na "École National Supérieure des Arts Décoratifs". Jovem demais para ser diplomado, deixou provisoriamente a escola para fixar-se em Strasburgo e fazer frequentes viagens na Alemanha, particularmente para Stuttgart, por ser grande admirador de Weissenhoff, Dessau e Karlsruhe, onde se construía um centro importante de habitação operária. Ganhou dois prêmios em concurso organizado pela Thonet Mundus, Viena, Áustria, para criação de móveis e assentos a serem realizados em grande série, e de cujo juri faziam parte Le Corbusier, Lurçat, Gropius, Mies van der Rohe. Viajou para Grécia, Marrocos e México, onde permaneceu um ano, voltando à França para participar da Exposição Internacional de Paris em 1937, onde entre outras coisas organizou, em colaboração, o Museu do Homem, no Palais de Chaillot. Em fins de 1938 resolveu conhecer a Bahia e o Amazonas. Foi à África, de onde voltou ao Brasil depois da guerra. Fixou-se agora no Brasil.



Habitat no exterior

Como é fácil imaginar toda a imprensa técnica da Europa reservou um lugar de honra ao comentar a Exposição no l'Orangerie. A revista "Sele-Arte", dirigida pelo prof. C. L. Ragghianti, publicou (N.º 7) um importante artigo sobre o Museu de autoria de seu diretor. Mais recentemente "Sele-Arte" voltou a tratar das atividades do Museu, publicando uma carta de Vittorio G. Rossi, redator do "Corriere della Sera", que aqui reproduzimos juntamente ao comentário da popular revista italiana: "Nel suo articolo "Un Museo in Brasile" P. M. Bardi dice molto meno di quello che ha fatto. Io ho visto il Museu de Arte di S. Paulo, ho visto le scuole libere di insegnamento artístico: sono opere magnifiche. L'interesse per l'arte in Brasile si è messo sopra tutto grazie a quelle opere, create dalla cultura, dalla intelligenza e dall'intrepido fervore di Bardi, oltreché dall'intraprendenza e munificenza del sen. Assis Chateaubriand. Le sue scuole sono frequentate da molta gente di ogni età, ma especialmente da giovani e da bambini; ci vanno non per ricevarne un certificato ma per puro gusto dell'arte, per amore di conoscenza. Opera dunque di civilizzazione. In quelle scuole i figli giapponesi sono i più numerosi e infervorati e diligenti; i figli di italiani sono i meno di tutti. E questo è naturale, perché noi non abbiamo nessun bisogno di imparare; noi sappiamo già tutto fin della nascita per grazioso dono della beneficenza divina".

Vittorio G. Rossi.

"Condividiamo il giudizio, e perciò abbiamo desiderato che fosse meglio conosciuta l'esperienza complessa e costruttiva iniziata dal Bardi dopo il 1946, ed pochi anni così straordinariamente sviluppata, e sempre più promettente. La rivista "Habitat" pubblicata dal Museu de Arte di S. Paulo, è una delle più vive e stimolanti fra le pubblicazioni artistiche internazionali. La lettera gradita del Rossi, poi, la pubblichiamo perché porta un'altra conferma a ciò che abbiamo spesso segnalato su queste colonne: il pregiudizio radicato, specialmente fra gli italiani, che "di arte se ne intendono tutti sicché ogni educazione estetica e artistica è inutile, una perdita di tempo!"

Já no largo Oceano navegavão,
As inquietas ondas apartando;
Os ventos brandamente respiravão,
Das naos as velas concavas inchando;
Da branca escuma os mares se mostravão
Cubertos, onde as proas vão cortando
As marítimas agoas consagradas,
Que do gado de Proteo são cortadas;

Luis de Camões, "Os Lusiadas"



Lisboa: Terreiro do Paço Estátua de D. Pedro I.

O Equador no meio

Os português, quando resolveram promover as empresas coloniais, não cuidaram seriamente do problema da arquitetura nos países que iam conquistar. Importadores de artistas, não os tinham para exportar. Por outro lado, o conceito de colônia foi em todos os povos europeus, até o século XVI, muito vago. Era como que uma aventura repetida cada ano mais por experiência do que por convicção, e a ideia de espaço era tão imensurável, que cada qual pensava em uma espécie de desabafo de aborrecimentos religiosos ou políticos, não havendo portanto a preocupação de pensar numa ordem, numa aparência formal das fortalezas e das outras arquiteturas a serem levantadas nas selvas conquistadas. A terra colonial era considerada como o porão de uma casa onde se deixa o refúgio, o que não fica bem, o que atrapalha... Por isso mesmo podemos dizer que os capitães fizeram milagres estéticos. Desprovidos como eram de discernimento sobre "as belezas", acabaram orientando o próprio gosto nas recordações da terra de origem (Exatamente como acontece hoje. O português constrói em S. Paulo um palacete, pensando nas casas de Lisboa ou de Coimbra; o italiano pensando nas ameias da Renascença; o alemão, nos ponteagudos tetos para as fortes nevadas). Nenhum grande arquiteto, pintor ou escultor veio da península ibérica para o Brasil; os próprios holandeses, que no século XVII tinham a inflação da arte, mandaram acompanhando o Príncipe de Nassau alguns reprodutores como o foi Frans Post, assim como hoje o estado maior destina aos grupos de combatentes um fotógrafo ou um cinegrafista. Nenhum pintor como Gill Peeters preocupou-se com a travessia do Atlântico, refazendo no seu atelier a única pintura com motivo brasileiro que poderia ser considerada como boa pintura e que representasse o panorama de Pernambuco com

a frota ancorada no Recife. E' inacreditável que o espírito errante dos artistas do século XVI e XVII não tenha nunca levado em consideração a aventura transatlântica, e ainda mais estranho que nenhum pintor italiano radicado na península ibérica tenha sentido o desejo de conhecer o novo mundo. A história não terminou: continua ainda para a América do Sul.

Há pouco tempo o pintor Massimo Campigli ao qual foram pedidas duas telas para uma exposição aqui no Brasil, recusou-se, dizendo que não lhe interessava a América do Sul. Essa resposta é uma palavra de ordem dos artistas europeus, que se passa, de geração em geração, há três séculos, e nos leva a pensar numa série de coisas que seria inútil esconder. Antes de mais nada, a América do Sul continua sendo para os europeus, o lugar para onde se dirigem os que querem ganhar dinheiro. Algo de inútil para as inteligências famosas, não havendo um intelectual europeu que não conte, como Stefan Zweig sentiu-se deslocado aqui. Sobre a América do Norte, o conceito é completamente outro. Com grandes possibilidades econômicas em todos os campos, com um povo muito mais amável e cordial do que o das repúblicas sul-americanas, o intelectual europeu deveria sentir-se mais à vontade. Assim mesmo continua achando-se isolado, não integrado na vida do país do qual tornou-se até cidadão. Essa tem sido a história de todos os escritores, pintores, arquitetos, cientistas emigrados, não obstante o sucesso, a popularidade, a simpatia que conquistam, o respeito, a imparcialidade das leis, o auxílio e a fraternidade que na verdadeira democracia americana não são "frases feitas" para o cidadão que naturalizou-se americano, mas uma realidade bem tangível. Toda- via, o intelectual europeu continua sonhando com a velha Europa, com todos os seus costumes, os grupos de amigos, a

luta pela vida, o ar cansado de inteligência, a metafísica revolução das coisas, o abandono à fatalidade da história, a sensação constante de um mundo cujo fim está muito próximo, um sonho de bizantinos nessas circunstâncias de pacto atlântico que, talvez, nenhum americano de agência de informações, nenhum embaixador, possam compreender assim como os europeus não compreendem que se pode consentir sózinho a torneira do banheiro. São "nuances", "nuances" de sabidos, de melindrosos, de espíritos que se aquecem ao sol quando há sol e andam na neve com os pés descalços quando não têm sapatos. Mas, do que são feitas as Américas senão de europeus? Há três séculos o velho continente tem enviado milhões de seus filhos para o norte e para o sul. Esses chegam, agitam-se, constroem assim como diz a canção dos imigrantes italianos, "países e cidades", misturam-se, casam-se, proliferam, fazem política, gangsterismo, engenharia, bancos, indústrias, pontes, estradas, inventam o telefone e outros apetrechos da vida moderna. Tratam também da vida do espírito, com excepcionais museus, cíclicas universidades, laboratórios, bibliotecas; inventam a teoria de Monroe, acabam desmentindo-a quando percebem que deixar agir a Europa constitui um perigo, produzem mastodônticos exércitos, invadem a Europa como "estrangeiros", e são europeus. Derrubam igrejas, destróem afrescos de pintores célebres e dão o dinheiro para refazê-los. Os sul-americanos (mais latinos, pois suas línguas vêm de Roma), são também ex-europeus, com um pé na cidade mais resplandescente do mundo, Paris. Quando vão à Europa é Paris que a eles mais agrada. Quantos dizem que Roma é uma cidade enfadonha, que o barroco é inferior ao brasileiro e ao mexicano, que a comida não é tão saborosa quanto a de Paris. A culpa dessas fa-

lhas sulamericanas é dos portugueses e dos espanhóis, que não souberam organizar as suas expedições de acordo com um plano histórico, com uma idéia universal, com um espírito de espaço de "mundos reunidos num só mundo". Limitaram-se à idéia da religião, aos missionários da *Contra-reforma*, compreender que o problema não era o de catequizar os indígenas, mas sim o de educar os famélicos europeus que vinham para o Brasil únicamente preocupados com a cana de açúcar, reduzindo toda beleza, toda poesia, e o universalismo da descoberta de Colombo à uma transação comercial. Essa é a repreensão - se por acaso se pudesse repreender a história, que fazemos aos conquistadores, cujos descendentes (as famílias dos 400 anos) ainda julgam ser os feudatários dos países possuídos pelos seus pseudo-antepassados. Pensemos em uma expedição, tendo Borromini como arquiteto, El Greco como pintor (E' estranho que El Greco que vinha de tão longe nunca tenha pensado viajar um pouco) e Bernini como es-

Zoroastro

cement de l'exposition: "Les Arts et les Embellissements de la Vie". Les hésitations d'une partie des conseillers émeuvent, en effet, les artisans. Il y a en France 982.732 entreprises artisanales qui font vivre le sixième de la population française. Depuis 1951, ces entreprises préparent, en vue de cette exposition, des prototypes d'objets en liaison avec artistes, techniciens et industriels, le but de l'exposition étant d'arriver à un travail d'équipe, à une intégration de l'artisanat dans les grands ensembles industriels dont il deviendrait l'antichambre, le laboratoire".

América-Europa

Os norte-americanos perguntam-se frequentemente em que diferem dos europeus e vice-versa. E' sempre muito difícil responder, tratando-se de assunto embarcante. Eis aqui, porém, uma notícia lida em jornais franceses que ilustra a diversidade entre América e Europa:

"M. Robert Talledet, secrétaire général de l'Institut national des Métiers, a envoyé à tous les conseillers municipaux de Paris, une lettre par laquelle il les prie de ne pas rejeter, lors de la session extraordinaire du Conseil municipal, le plan de finan-

Assis Chateaubriand no Vale do Anhangabaú com os índios Arutsavi e Tefut.



Paisagem brasileira.



José da Silva, Paisagem Brasileira.



Tarsila, Paisagem Brasileira.

TV

Quinhentas escolas da Grã-Bretanha estão prontas para instalar numa das aulas um aparelho de televisão e a B.B.C. já começou a estudar ao menos cinquenta "tele-lições". Com probabilidade as crianças nascidas em 1950, durante o seu primeiro ano de escola podem-se aprender algumas matérias com a ajuda da televisão. Mas segundo anuncia a B.B.C., as lições por televisão poderão só começar em 1955 ou na primavera de 1956. Lendo essa notícia, pensamos que no Brasil as lições de história de arte e de estética poderiam começar logo.

Medalha de ouro

A medalha de ouro que de costume é reservada aos que trabalham com distinção no campo das artes, fica hoje em nossas mãos e isto pelos seguintes motivos: "Durante quatro anos *Habitat* publicou pontualmente, de três em três meses, uma revista dedicada às artes no Brasil, em defesa da arte, vencendo o grande dilettantismo que imperava.

Cortina de silêncio

Finalmente uma invenção útil. É americana e chama-se "cor-

tina do silêncio". Trata-se de um simples botão que, ao ser apertado, elimina o som nos programas televisionados, deixando ao video-fan o prazer das imagens. Cogita-se de aplicar a invenção, aperfeiçoando-a, também ao cinema.

Escolas

Quando a S. E. o Ministro da Educação Nacional baixará portaria para convidar os chefes de instituto (diretores) das escolas médias, a fim de que dediquem pelo menor duas horas cada mes a visitar os museus de arte e as exposições? Naturalmente, esta portaria deveria prever que é preciso preparar os professores à essas visitas pois são os próprios professores que nunca vemos nos museus.

Brise-soleil

Foi definitivamente estabelecido que o verdadeiro inventor do brise-soleil é o arquiteto italiano Giuseppe Terragni que começou a aplicá-lo em 1926. Falando nisto desejamos assinalar que os arquitetos que colocam o brise-soleil nas fachadas onde o sol não bate, assim fazem por considerá-lo um elemento decorativo.



Pessoa "culto".

As pessoas cultas estão divididas em duas categorias: as que conheciam Toulouse-Lautrec antes de assistir "Moulin Rouge", e as que o conhecem depois.



"Der Jasager" (Colui que dice de si), de Bertolt Brecht e Kurt Weill, apresentado por Antônio Pellizzari, no Teatro Olímpico de Vicenza.



Toda a Europa andou perguntando a Lasar Segall se tinha sido impresso nos Estados Unidos o livro do Museu de Arte, da obra do pintor patrício. Não — respondia o pintor — foi em S. Paulo e quero frisar que é o primeiro livro bem impresso no Brasil.

P. M. Bardi descansando depois de ter pendurado os quadros do Museu de Arte de São Paulo no Palais des Beaux Arts em Bruxelas.



Corot e as crianças

Aos que não dão valor à arte das crianças lembramos estas linhas de Corot: "Peço diariamente à Deus que me torne uma criança, isto é, que me permita de penetrar na verdade e de representá-la como fazem as crianças".

Utrillo

Muito oportunamente o entendido Paul Petrides, de Paris, está organizando o catálogo das obras completas do pintor Maurice Utrillo. O resultado disso será a individualização da enorme quantidade de falsos Utrillo existentes, principalmente nas Américas.

Delacroix

Há na Itália grande interesse pelos estudos sobre a arte francesa do século passado.

Entre outros, Lamberto Vitali, está aprimorando uma tradução do "Journal de Eugenio Delacroix". Ao saber de nossa vinda à Europa procurou-nos para ter uma visão do material que reunimos sobre as "Quatro estações" do pintor que, como é sabido, pertencem à Pinacoteca do Museu de Arte de São Paulo.

Delacroix fala destas obras no "Journal" e será interessante encontrar na nova edição referências ao Museu Brasileiro, o museu que adotou "acta non verba" como seu lema.

Sentença

"De arte não vivem senão os revolucionários e os plagiários." Paul Gauguin, (1943-1900).

Pontos

Como talvez nossos leitores saibam, na França a pintura é

vendida por pontos, unidade de medida correspondente a um certo número de centímetros quadrados. Tantos pontos, tantas vezes o preço do ponto multiplicado. Por exemplo, uma tela de 72 x 60, que tenha o valor de 4.000 francos por ponto custa 80.000 francos. É muito interessante notar, como também é este sistema puramente comercial começou a fazer parte da moderna vida da arte, que tudo tende a simplificar e sair do raciocínio. Recentemente um escultor expôs seus trabalhos e, não podendo uma escultura ser vendida por "pontos", resolveu o problema executando dois tipos de esculturas: pequenas e grandes, com dois preços diferentes: um para as pequenas e outro para as grandes.

André Lhote gostou

Em carta que, de Paris, escreveu ao pintor Manoel Santiago, o crítico e pintor francês André Lhote, após recordar com saudade o tempo em que esteve no Brasil e, especialmente, em São Paulo, manifesta a impressão excepcional que lhe causou a visita que fez à Exposição no Musée de l'Orangerie das obras do Museu de Arte de São Paulo e se refere, de modo particular, às telas de Cézanne que nela se encontram e que, a seu juízo, são das mais belas que ele visse desse artista. O pintor Manoel Santiago, ao qual a carta foi escrita em caráter particular, mostrou-a ao nosso colaborador Mário da Silva, que nos referiu essa opinião de Lhote. Naturalmente, os costumeiros "competentes" continuam perfeitamente autorizados a afirmar: a) que a carta de Lhote é falsa; b) que o pintor Manoel Santiago recebeu mas foi um recorte da "Última Hora" demonstrando, com a autoridade decorrente dos créditos obtidos no Banco do Brasil e alhures, que as telas de Cézanne do Museu de Arte não são de Cézanne coisa nenhuma, mas foram pintadas, nas horas de lazer, por um funcionário da Cexim; c) que a pessoa, a qual Manoel Santiago mostrou a carta, não existe e não ser talvez como ficção literária; d) e que, em qualquer caso, já que "O Estado de São Paulo" não publicou uma linha sequer noticiando a tal exposição em Paris, está infotimavelmente demonstrado que essa exposição não se realizou.



Procura da "assinatura".

De Chirico

O adorável De Chirico, o inventor da poesia metafísica na pintura, o artista que primeiro desmontou o manequim para recompor com todas as esquadrias e os fios que tinham sido usados para medi-lo, o descobridor das "praças da Itália", graves de saudade e de abandono; De Chirico continua a polêmica contra si mesmo e pinta à maneira acadêmica. Naturalmente quem nasce pintor permanece pintor. Um pintor, porém, daquele valor, quantos deveres tem para com a arte!

De Chirico continua pintando reproduções de suas obras metafísicas que vende aos gulosos retardatários da metafísica. Muito bem, pois os retardatários viveram em todos os tempos e em proporção direta ao agravio do gosto do colecionador que exulta ao descobridor uma filha seca de outono, a mesma folha seca que é ignorada quando verde de primavera.

Azulejos

Na Itália, está na moda o azulejo como material de revestimento. São utilizados azulejos de tamanho grande para que não haja confusão entre os vários aposentos e os banheiros e isto, a nosso ver, tem sua importância.

Léger

Sobre a arte do velho amigo Fernand Léger, nosso companheiro durante uma viagem à Grécia, em 1933. Katriona Kuth, conservadora das pinturas e esculturas modernas do Art Institute of Chicago, publica uma monografia completa: "Léger". O pintor "maquinista" escreveu como "slogan": "Usei a máquina como outros usaram o nô e a natureza morta".

Léger fechou a sua escola. Ele mesmo contou-nos, durante uma recepção na casa de Cíceron Dias, em Paris, que os seus alunos procuraram demais

aprender algo rápido, por rapidamente fazer uma carreira, mesmo no campo da publicidade ou onde aparecer, para ganhar dinheiro. Nauseado com isso, o velho pintor fechou o atelier aos "legerinos".



A Catedral

Quisemos ver a catedral. Para entrar, tivemos que fazer fila. Uma fila que dava volta à tóda a praça e imediações, como um anel. Uma vez entrado, cada qual se benzia e desfilava depressa porque os guardas proibiam que se parasse para olhar as esculturas, os mosaicos e as decorações da catedral. Havia enorme multidão. Todos, na ponta dos pés, mulheres, moças, meninos, sentindo uma vaga bondade, e diante das pobres mães com filhinhos nos colos e que pediam esmola, ninguém passava, sem dar logo qualquer coisa.

Dentro da catedral só pudemos olhar às pressas. Sim, às pressas, porque os guardas proibiam que parássemos; mas apesar de tóda essa pressa tivemos tempo de sentir com um gôsto amargo, que vinha de longe, atmosferas conhecidas.

Fundos dourados bisantíneos; um "quattrocento" cristalizado, "stilizza-

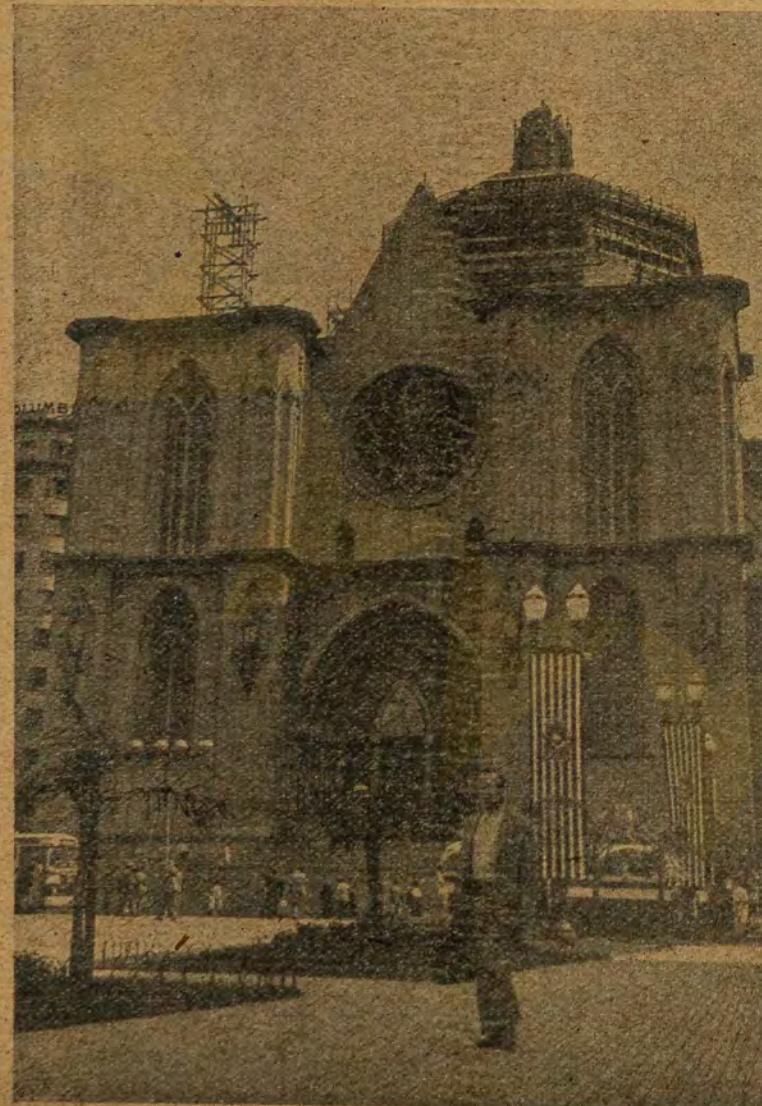
to"; auras já esquecidas; tardes de universidade dedicadas a "interpretar" Santo Apolinário de Ravena ou Monreale, a extrair inspirações nobres das formas "clássicas" ou "classicistas". Tal atmosfera veio ao nosso encontro brutalmente, com o odor de Roma, de louro queimado, com o som de músicas militares ao longo do Tíber. Reconheecemos os ornatos falhados, o malôgro em dominar a matéria, aquele resultado adocicado, nauseabundo, insuportável da rematização estilística que nos envenenara na universidade e nos impelia a abandoná-la. Seria possível que tais coisas tivessem chegado aqui, até aqui também? Seria possível que tódas aquelas pessoas que desfilavam contritamente fôssem obrigadas a vê-las sempre?

Atingimos o ângulo enquanto seguimos a fila, fixando melancolicamente as molduras rombas, não convincen-

tes, toda aquela arquitetura equívocada, inútil, vasia como uma pele soprada com a cúpula ridícula sobreposta, uma arquitetura que nem sequer se despetala em garbo culturalístico, uma arquitetura capaz de fazer-nos duvidar de uma religião que aceita um tal monumento. E, de súbito, aquela nossa melancolia se concretizou numa recordação precisa. Estábamos diante da catedral de Chartres, acompanhados por um grande engenheiro.

As nervuras sutis, matemáticas, das pilastras geminadas abrindo-se em cima e rodeando como cordões as ogivas, as rosáceas levíssimas a ponto do grande técnico que nos acompanhava se propôr a resolver o problema de como teriam sido armadas, os arcos abobadados, as duas torres assimétricas, independentes, libérrimas, aquèle alar-se elétrico, misterioso, invencível e sobre-humano que é a

São Paulo.



Chartres.





"Quisemos ver a Catedral."

vida eterna de uma obra de arte; a pedra trabalhada, esculpida, dominada completamente, as esculturas resolvidas até nas últimas minúcias, as cornijas delicadas, os ornatos sutis e, na obra toda, a denúncia perfeita da coerência para com uma época. A personalidade humana do arquiteto desconhecido da catedral transmite através do tempo a sua mensagem aos homens.

Aquela gente que desfilava contrita nos fez experimentar uma sensação de culpa. Que interesses, que ambições, que obstáculos impedem os homens de se comunicarem entre si? Pensamos nos ex-votos de madeira, nos santos coloridos e vestidos, nos quadros dos pintores ingênuos. Porque não se recorreu aos trabalhos de artistas primitivos, ainda capazes de comunicar com os homens, para adorar a catedral ao invés de se importa-

rem obras inchadas de retórica que só fazem denunciar uma indiferença brutal, uma surdez absoluta ante todos os problemas do espírito?

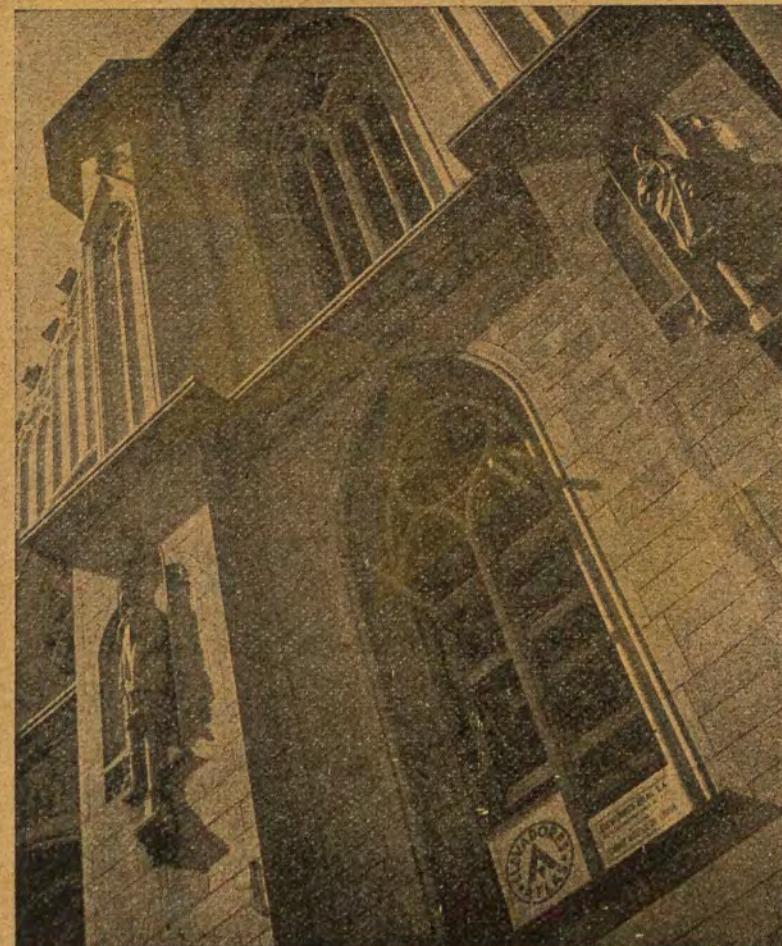
Ao olharmos fugazmente os anjos de bronze dourado, o mosaico de ouro e o mármore côr de rosa, pensamos nas "outras catedrais", em todas as catedrais enxaguadas de cal ou deixadas apenas em tijolos, pobres e miseráveis entre dois coqueiros ou rente ao litoral, catedrais de uma aldeia de pescadores ou lavradores velando um cemitério cheio de plantas selvagens, onde a obra de arte se revela de improviso, não com abundâncias decorativas mas através de uma linguagem diretamente.

E os homens da cidade obrigados pelos outros homens a admirar a grande catedral?

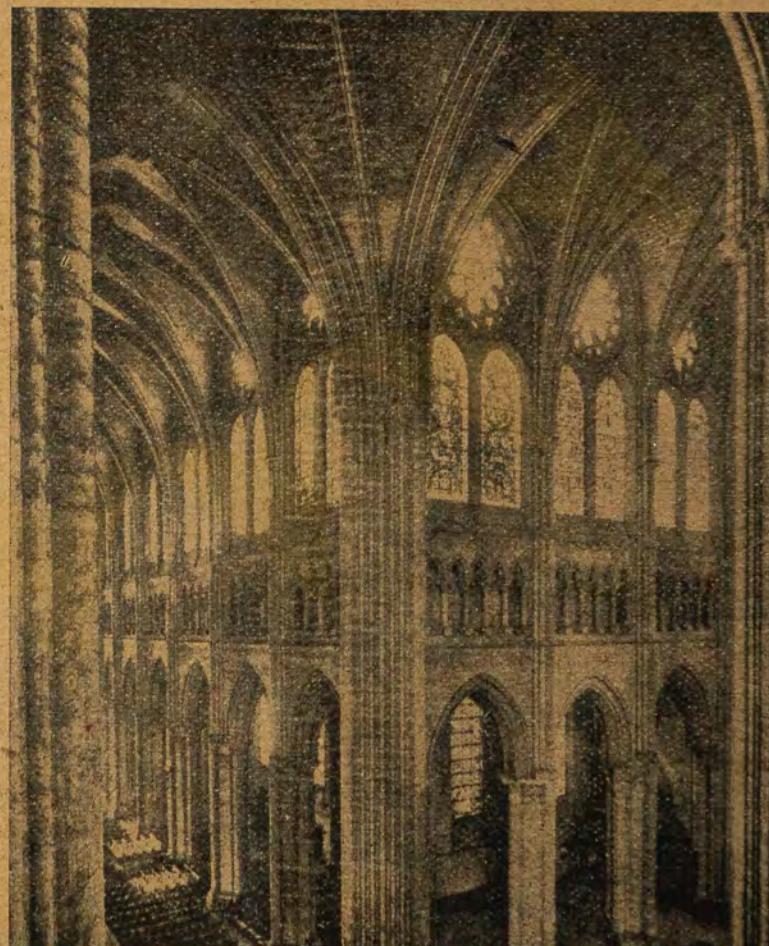
Saimos vagarosamente.

Uma outra causa perdida. **L. B.**

São Paulo.



Chartres.



Esta também é uma "Catedral". É a Igreja da Sagrada Família, em Barcelona, construção inacabada do grande arquiteto catalão Antoni Gaudí. Esta arquitetura, influenciada pelas grandes catedrais do passado não tem, na sua grandiosidade, nenhuma remastigação estilística.

Fontana



Continua enorme o sucesso da exposição de Portinari no Museu de Arte de São Paulo.

Paredes

No Museu de Arte Moderna de Paris, o Brasil é representado por um único pintor: Cândido Portinari. Protestava um visitante patrício com o monitor: "Um só pintor brasileiro é pouco, muito pouco. Mas nossas bienais expõem centenas de pintores!" Respondeu o monitor: "Também nos nossos salões expõem milhares de pintores, sem levar em conta os pintores de paredes inscritos no Sindicato do 'peintres des murs' de Paris e arrabaldes."

Já anda pelos vinte anos nosso amizade por um conhecido escultor sul-americano que, bem mais conhecido na Europa e especialmente em Milão do que na Argentina, seu país de origem.

Lúcio Fontana, filho de imigrantes italianos aportou em Milão em 1930, a procura de novas fórmulas para revigorar a arte atolada no academismo, como um calumiador, como uma catapulta. Escultor dedicado, inteligente e de apurado gosto pelas formas corretas, começou apresentando formas facetadas, com elementos achatados, gesso submetido à douração; repudiou a figura e fabricou formas livres em ferro esmaltado; passou em seguida, à cerâmica de formas bambaleantes e agitadas. Segui-lo em suas sempre novas experiências e atividades, era como viajar dentro do furacão. Antes da guerra voltou à Argentina. Regressou à Itália quando a guerra acabou, passando por São Paulo. Ei-lo agora em Milão em seu atelier cujas janelas abrem-se sobre o jardim secular que abrigou as meditações de Stendhal:

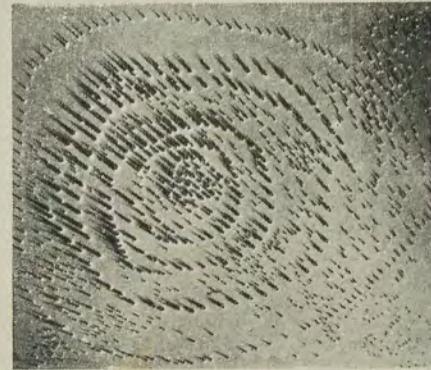
"O que há de novo, Fontana?"

"A arte espacial."

E indica grandes telas estendidas sobre armações e atravessadas por girândulas de furos.

Devemos procurar novos caminhos na plástica, novas sugestões, para renovarmos. Que tal este fôrro espacial. Não achas que é uma contribuição à colaboração entre a escultura e a arquitetura?

E assim é. Fontana lançou esta nova idéia dos fôrros plásticos, compostos de espaços formas e luzes. Mas já está cansado, pois para ele isto já é obsoleto e está meditando sem dúvida em algo de mais original.



Lúcio Fontana; fôrro e "composição".



O professor Mauro Pelliccioli.

Cenáculo

Habitat visitou a mais comovedora restauração à ser realizada atualmente, a do Cenáculo de Leonardo da Vinci. Este afresco começou a apresentar os primeiros sintomas de alteração desde o século XV: como um jovem enfermo tinha sido tratado por uma multidão de médicos da pintura e tinha recebido os primeiros tratamentos errados; de tratamento em tratamento, um pior

do que outro, tinha perdido sua fisionomia e tornava-se uma larva sem vida. Nos últimos trinta anos aos cultores da arte assistiram a tóda espécie de tentativas de salvamento. Qualquer entendido sabia, porém, que havia o "último médico" capaz de fazer o milagre. Na Itália, porém, como em todos os países do mundo existe uma burocracia, e sómente em época recente, quando as autoridades se defrontaram com problema da reconstrução de capela, de cuja destruição tinha escapado sómente o afresco, decidou-se chamar o prof. Mauro Pelliccioli, uma das poucas pessoas no mundo que entendem da matéria e sensibilidade da pintura. Fomos fotografar o restaurador que estava livrando a pintura com seu bisturi dos incrustações de pixe, cera e de várias pastas que tinham sido aplicadas.

Passamos algumas horas com o mestre pelas escadas e andámos falando de Leonardo e de São Paulo, e, como era natural, da exposição do Orangerie. Conversar sobre S. Paulo, com Pelliccioli que trabalhava tocando com suas mãos as mãos pintadas por Leonardo, parecia-nos algo de extraordinário e magnífico. Convém saber que o "Cenacolo" é uma pintura situada bem alto, e chegar tão perto dela é, por si, um privilégio.

O substituto do caleidoscópio

Uma notícia que o "Sunday Dispatch" de Londres publicou recentemente como sendo uma mera curiosidade, merece toda a atenção da crítica de Arte. O sr. Reti, inventou um tipo de óculos com lentes duplas de matéria plástica. Entre as duas lentes acha-se líquido leitoso que deforma as imagens, de modo a torná-las parecidas com fantasmas ou com estranhas figuras abstratas.

Estando os óculos à venda pelo módico preço de quinhentos cruzeiros, eis facilitada a tarefa de gozar a última expressão da arte.

Felizmente o Banco do Brasil negará licença de importação aos óculos do sr. Reti.

A corda

Foram antes os Cubistas, e depois os Futuristas que inventaram o polimaterismo, isto é, introduziam na tela pintada elementos vários como areia, carvão, barbante, etc. (Todavia, é preciso observar que Antonio Hancini introduziu, muito esquisitamente, nos seus retratos pedaços de vidro e folhas de estanho). Depois da primeira guerra mundial o polimaterismo, levado pelos surrealistas, teve as mais extremas consequências. Numa exposição atualmente aberta em Paris "Aspects de la peinture contemporaine" na Galeria Henri Trouche, Juan Miro expõe uma tela cujo título "Corde et Personnage" é nada menos do que uma corda pendurada num quadro.

A hora dos quilômetros

Os jornais franceses anunciam a representação de "Obéron" de Weber na Opéra com títulos assim: "30 quilômetros de música copiada".

Tentativas

Uma senhora diz a um crítico que ela tentou fazer pintura abstrata e que não conseguiu. Felizmente, respondeu o crítico.

Prêmios

Os prêmios, como também os "grand prix" estão tomando o lugar daquilo que representaram no Oitocento as nomeações acadêmicas e as medalhas de ouro: uma feira de vaidade para quem dá e para quem recebe. Sem contar que, na maioria das vezes, quem dá não sabe dar e quem recebe, recebe por engano.

Adjetivações

A palavra abstrato que é, em substância, um adjetivo, está recebendo agora seus adjetivos qualificativos para aumentar o seu sentido genérico: abstrato violento, aéreo, dôce, gentil, negativo, etc.

Periodos

As novas cidades americanas devem ensinar a si mesmas a mostrar a arte todos os dias, se quiserem criar uma cultura nesse campo, e não expô-la cada dois anos. Em São Paulo, por exemplo, não há uma galeria de arte aberta o ano inteiro. Depois da indigestão dos 7.000 metros de pintura, o paulistano sofrerá a fome de arte durante dois anos.

Valores

Os francêses, ou, para ser mais corretos, os parisienses fizeram, no que se refere a arte contemporânea, em 1953, segundo se lê em um artigo no "Herald Tribune", um movimento de 5 milhões de dólares. O jornal afirma que um grande número de parisienses considera um bom desenho mais garantido, como valor, do que mesmo um título da bolsa; e, sem dúvida, quando se sabe reconhecer um valor artístico, o capital empregado é, quase infalivelmente, duplicado dentro de poucos anos. Os leilões do presente ano, em Paris, demonstraram esta afirmação e as expectativas são ainda maiores.

No leilão do dr. Girardin, um médico que durante 30 anos se assegurou a preços muito baratos uma magnífica coleção, viu-se por exemplo, uma aquarela de Rouault, de primeiro cunho, alcançar cinco milhões de francos, sem contar o 21% do direito de leilão. Os parisienses souberam dar à arte um valor real e verdadeiro e sabem mantê-lo com a inteligência e o espírito de organização que todos lhe reconhecem.

Escolas

Durante as exposições da pinacoteca do Museu de Arte de São Paulo, notamos que os alunos de todas as escolas de grau médio e superior, em companhia de seus professores de letras e artes, visitaram as exposições comentando as obras apresentadas. Muitas vezes a exposição ou uma pintura foi objeto de uma composição. Isto frizamos para assinalar que estas mesmas obras em exposição gratuita no Museu de Arte de São Paulo, ainda não foram vistas nem por um terço dos estudantes de São Paulo. Em Paris, Bruxelas, Utrecht e nas outras cidades, os estudantes pagam a entrada, com um pequeno desconto para as visitas coletivas.

Jornalismo

Escrevendo sobre o México no "Paris-Presse", disse Jacques Sustelle, ex-ethnógrafo do Musée de l'Homme, que os edifícios da Cidade Universitária são "puro Le Corbusier". Isto não confere, pois são de imi-



Picasso, ao iniciar sua carreira, escolhia temas que eram normais para os pintores daquele tempo; porém, enquanto os outros perferiam permanecer no campo da reprodução de uma realidade mundana e de crônica, o jovem espanhol procurava reproduzir sómente os caracteres humanos e artísticos daquele mundo do qual era espectador e ator de primeiro plano. É muito provável que se o retrato da direita ("La femme au chapeau", 1901, coleção Gaffé, Bruxelas) não fosse assinado por Picasso, vários "expertos" de arte moderna julgariam ser uma figura de Miller. A esquerda ("Um café, Saint-Paul, França, coleção particular"). Isto acontece frequentemente aos que, sem examinar a qualidade de uma pintura, param na anedóta.

tadores de Le Corbusier e, portanto, o que há de Le Corbusier não pode ser "puro".

Diálogo

Alguém perguntou aos organizadores das grandes exposições do Museu de Arte na Europa: Imaginamos a exultação de S. Paulo!

Foi-lhe respondido: Verificou-se um delírio de satisfação e houve demonstrações nas ruas! Replicaram: Como é grande o amor à arte nos países jovens!

Casamento imprevisto

Apareceu nos jornais italianos uma singular e retórica mensagem exaltando o poderio industrial paulista, mensagem enviada pela direção da Fiera di Milano, organização comercial, à II Bienal de Arte de São Paulo.

Werk

A edição da revista "Werk" dedicada à arte brasileira foi muito comentada, especialmente nos países germânicos: vários anuários e revistas de arte pediram o envio de fotos e dados sobre os nossos artistas e arquitetos.

Após a publicação de "Werk", o Museu de Arte de S. Paulo foi solicitado a organizar uma exposição que deverá ser apresentada em vários museus alemães. O artista mais comentado foi Roberto Burle Marx.

Raio de sol

A arquitetura está progredindo ao passo que o urbanismo continua num atraço medonho. E enquanto esta arte-ciência não for entregue aos cuidados de órgãos especializados sob a direção de homens geniais, em substituição a simples funcionários respeitáveis, mas desprovidos de ideias ou contrários às ideias que nascem fóra

WOLS

Nós pensamos com alguma reserva e perplexidade, em todas florescências do "não figurativismo", naturalmente aceitando os inventores e descobridores desta extrema tendência do expressionismo. Não queremos, pois não é de nossa formação, impôr vetos: todo o trabalho de um artista é guiado por um anel e ao dizer artistas eliminamos da cena todos os intrusos que espernham no campo da arte. A seleção de um artista "não figurativista" é complexa; naturalmente a primeira observação é a da qualidade da pintura, do modo de distribuir e aplicar a pintura sobre a tela, sobre a sensibilidade do estado d'alma da criação. Frequentemente o crítico confronta-se com entusiasmantes exercícios acrobáticos, cujo valor não vai além do "momento acrobático".

Encontra-se na pinacoteca do Museu um "dernier cri" do "não figurativismo", uma pintura de Wolfgang Schultz Wols (Berlim 1913 - Paris 1951) dada pelo poeta Augusto Frederico Schmidt. Ao viajar pela França, demos com um ensaio sobre Wols por Camille Bryen ("Art-Documents" — Genebra, agosto-setembro 1953) indicando que uma obra de Wols pertence ao Museu de Arte de São Paulo (outras estão no Museu de Arte Moderna de Milão, Fundação Barnes, Miron, U. S. A.). Isto nos fez lembrar o quadro de Wols que em 1952 cantava:

"A Cassis, les pierres et les poissons,
les roches vus à la loupe,
le sel de la mer et le ciel
m'ont fait oublier l'importance humaine
m'ont invité à tourner le dos
au chaos de nos agissements".

Desde então, na reprodução de algum navio ou de alguma casa, a pintura de Wols repudia a figura, contorsão exasperada de traços e grumos de cor, sensíveis juntamentos de tonalidades violentas, "pasticcio" prosposito.

Sem dúvida, Wols foi um artista que acreditava e participava na revolta contra o "humano". Mas em que consiste a revolta contra a figura, quando somos condenados a viver de figuras e entre figuras?

Fala-se muito de Wols em Paris. E há quem inveje São Paulo pela posse de uma obra dele. São poucos. Mas bem podem ser os pioneiros de uma nova época.

da repartição). O urbanismo tornará as cidades um amontoado caótico de cimento armado, de ruas, cabos, transportes, luzes e ruidos.

"Un appareil entièrement automatique que indique sur un plan lumineux l'emplacement des hôtels, le nombre de chambres libres, leur prix, l'itinéraire à suivre à pied, en voiture ou par les moyens de transports municipaux, a été inauguré dans le hall de la gare de Linz, capitale de la Haute Autriche, que revendique le titre de "la ville la plus moderne" d'Autriche.

Valéry

Aqueles artistas que desdenham o trabalho sob comissão, pela execução de um determinado tema pois erroneamente pensam que a arte se produz sómente nas torres de marfim, pescando a inspiração em si mesmos, durante a famosa conversação com a própria consciência e com fantasmas, teriam de meditar sobre o fato que Paul Valéry escreveu uma das suas obras primas, "Eupaliños", sob comissão, prefácio de um álbum publicado por Sue e Marc.

Exatidão

Num amplo artigo da revista Manchete sobre Walter Gropius, um dos edifícios apresentados como de autoria do grande arquiteto é, na realidade, uma obra de Ludwig Mies van der Rohe. Outro grande arquiteto, aliás.



Mural (m 15 x m 2,10) executado na praça "Cubierta" da Cidade Universitária de Caracas; cerâmica. Título "Hommage à Malewitch". Autor: Vasarely, um artista húngaro que mora em Paris. Para se ter uma idéia de como está tomando vulto a nova maneira de pensar em arte, achamos instrutiva a leitura deste trecho do pintor Victor Vasarely, escrito especialmente para *Habitat*.

Ne confondons jamais "valeur absolue" et "valeur argent", "vocation, mission" et "succès, réussite." L'art est un trésor commun dès sa naissance, ou le devient par la force des choses. La Pensée, le Drame, la Poésie appartiennent au Monde grâce au livre imprimé et divulgué, le manuscrit original n'est qu'une curiosité. Couperin, Vivaldi, Bach sont présents dans le plus modeste des foyers. Partitions, disques, bandes sonores et radio sont des "trésors communs." La sculpture orne les tombeaux, les cathédrales et les places publiques. L'architecture émerge des campagnes ou érige la Cité. Et la peinture?... Le passé nous a donné les mosaïques, fresques, vitraux, tapisseries, formes plus ou moins fonctionnelles de l'Art. Vint ensuite le tableau qui échoue — au bout de maintes péripéties, au Musée. Pourquoi l'attachement des créateurs et acquéreurs à la "pièce unique", à la grande valeur d'argent, à usage

exclusif? L'art s'échappera toujours du domaine privé! La peinture, dite "chevalet", envahit pour le moment avec sa surproduction le monde entier. Art d'assouvissement, il porte, par son objectif limité, et par sa qualité douteuse, tous les signes d'une existence éphémère.

Dans le domaine mineur (propagande publicitaire, mise en scène, mode), l'art figuratif pousse de nouvelles tiges vigoureuses et parfaitement justifiées. La compétition entre le tableau ou fresque, genre "réalisme socialiste" ou "l'art officiel bourgeois" et le film en couleur, avec un sujet antique ou historique, tourne au net avantage de ce dernier. Il semble de plus en plus que la suite logique de la peinture de la Renaissance, de Courbet et Delacroix est le grand film historique en couleurs.

Enfim o cinema documentaire recrée de son côté tout l'art plastique du passé dans de magnifiques court métrage.

La peinture abstraite, autre dans sa conception, différente dans sa démarche, se rattache encore à l'ancienne mode, à la vieille peinture, par une technique et par une présentation formelle commune que la freinent dans son élan et rendent ses conquêtes équivoques. Ses conquêtes sont pourtant de taille.

De l'incommensurable complexité de la création antérieure, les abstraits ont dégagé la dualité forme-couleur, qui en est l'essence. Je l'appellerai désormais "l'unité plastique" ou "l'unité" tout court. Elle est la "chose" même dans sa splendide simplicité. Mais elle est aussi d'une extrême diversité, au même titre que le corps simple de la chimie. "L'unité" est belle déjà par elle-même. Elle représente la première forme de sensibilité. Mais c'est par la découpe et les proportions de son appari- tion formelle, par le choix et l'intensité de sa coloration, et enfin par la combinaison avec d'autres unités, qu'elle sera dotée de charge, agissant sur nos sens, puis sur notre intellect. C'est elle, une fois discernée et définie qui a permis l'abandon des éléments étrangers à la peinture, le passage du compliqué à l'essentiel, du plan à l'espace et de l'inertie au mouvement.

Le but de ne peindre que des toiles ne peut plus satisfaire le créateur. Aujourd'hui, le monde en marche crée ses exigences.

Aux grands styles du passé s'ajoute désormais le "style béton", réalité du présent. La tendance plastique va de nouveau vers le monumental. Une des "issues" de la fresque est la polychromie de l'Architecture, ou la peinture s'intègre dans les plans et volumes.

L'ère des solutions strictement trois-dimensionnelles s'achève lentement,

l'unité forme-couleur accède à l'espace et intègre dans son domaine deux nouvelles notions, notamment le "mouvement" et la "durée temporelle." Le courant "dépouillement", valable depuis le début du siècle, s'achève, une ère de prodigieux "enrichissement" prend son départ. L'habitat, l'usine, le stade, l'aéroport, l'Université, relèvent dans une magnifique synthèse le tombeau de l'Antiquité ou la Cathédrale du Moyen Âge.

L'édition d'art, avec l'accent sur l'image, est en plein essor. Les différents procédés de reproduction nous ont valu de magnifiques albums, plus accessibles que l'oeuvre unique. La collaboration serrée de l'artiste et de l'éditeur donnera bientôt une tournure surprenante à cette nouvelle forme d'Art.

Les grains d'images s'expriment dans des grains de temps, donnent une continuité. D'ores et déjà nous possédons et les éléments et les matériaux pour la création de symphonies plastiques. J'ai la foi dans l'avènement d'un art cinématographique polychrome et multidimensionnel qui rayonnera comme première expression purement plastique, débarrassé de ses rudiments poético-littéraires et totalement indépendant de l'architecture. Et ceci par le truchement de deux véhicules au pouvoir divulgateur incomparable: le cinéma et la télévision en couleurs.

Nous remarquerons donc en résumant que les arts plastiques figuratif ou abstrait pour survivre et pour être authentiques, ont du changer de dimension et de forme fonctionnelle. Ils doivent être accessibles aux larges couches humaines, porteurs d'un message universel.

V. V.



Wols, composição.

Letras modernas

Eis um exemplo típico da maneira de polemizar na Europa contra os que não querem compreender a arte Abstrata. Assim escreve Charles Estienne (Combat Art):

"Prose et poésie, et langage ou écriture plastique, il n'en va pas autrement, je le répète. L'écriture moderne, pour être comprise, doit être apprise: mieux encore, et ici tant pis pour ceux qui sont irrémédiablement faibles des reins et vieux du cerveau elle demand à être pratiquée et le langage qu'elle oit demandé à être parlé. Inutile, je vous assure, de se changer en faux marchand de vins et de parler gras; ce serait trop facile et l'on sait bien "de reste", comme dit Paulhan, que les messieurs et les dames de la haute espèrent s'en tirer en buvant le beaujolais chez les bougnats de luxe des Fossés-St-Bernard. Cette solution est trop à portée de main, et ce n'est pas en s'encanaillant qu'on apprend l'art moderne. Quelque sens de l'humains, le gout de la vie, un minimum de modestie, joint d'ailleurs à un minimum d'appétit, voire d'ambition intellectuelle, conviennent mieux. Un peu d'amour, pour tout dire".

O mesmo Charles Estienne, assinala este distico de Léon-Paul Fargue: "En art, il faut croire avant d'y aller voir".

Na "Folha da Manhã" de 17 de Janeiro lemos a seguinte notícia:

"Le Corbusier, o grande arquiteto de fama mundial, apresentou no mês de novembro, em Paris, no Museu de Arte Moderna, uma exposição de esculturas e telas de sua autoria. Trata-se de um dos acontecimentos artísticos mais interessantes da época". O cronista esquece no seu comentário de mencionar que aquilo que ele chama "um dos acontecimentos artísticos mais interessantes da época" foi apresentado ao público brasileiro pelo Museu de Arte de São Paulo, em 1950, com a exposição da obra completa de Le Corbusier, "Novo Mundo do Espaço". Os parisienses puderam também, constatar, na ocasião da Exposição do Museu de Arte "De Manetegna a Picasso" em Paris, nas salas do l'Orangerie, que o Museu de Arte Moderna de Paris, foi precedido e três anos por um museu brasileiro.



Casabella

Reiniciou suas publicações a revista italiana "Casabella", editada pela Editorial Domus e dirigida pelo arquiteto Ernesto Rogers. Casabella foi uma revista da "resistência" da arquitetura moderna, dirigida pelo arquiteto Giuseppe Pagano que morreu em 1944 num campo de concentração nazista.

pois da chegada de Cavalcanti e a desastrada visita de Clouzot.

Palácios de Justiça

Porque os palácios da Justiça devem ter sempre colunas na fachada? Em tempos idos, talvez fossem construídos assim em homenagem ao direito romano, com as ordens clássicas. Recentemente, porém, os

nossos arquitetos desejosos de abandonar os estilos para dar vida a um estilo contemporâneo, despiram as fachadas dos palácios de Justiça da imponência antiga. Mas a idéia das colunas ficou. As colunas parecem ser um atributo inalienável à justiça. Explica-se, assim, o fenômeno das colunas (incríveis) do Palácio de Justiça de Catânia (Sicília).

Dulcis in fundo

Lemos e transcrevemos: "É instituído um prêmio de vinte mil cruzeiros para a melhor crítica sobre a Segunda Bienal de São Paulo; uma das maiores mostras de arte dos últimos tempos em qualquer parte do mundo". Bem, bem! Depois dos prêmios

Lattuada

Em Roma, passamos uma tarde simpática com Alberto Lattuada que nos juro que virá ao Brasil para estudar o ambiente pois quer dirigir entre nós, um filme. Até que enfim um dirigente verdadeiro, de-



aos melhores pintores, melhores escultores, melhores arquitetos, o prêmio ao melhor autor da melhor crítica, da melhor exposição das melhores obras de arte do mundo.



Gente



Insolação, 1954.



Terão saído de um quadro de Ensor?
Queriam fantasiar-se para se divertirem; mas conseguiram ser
tão tristes como as Máscaras, de Ensor.
Pesar, dêles, naturalmente.
Talvez sejam felizes, convencidos de que fazem rir; êles mes-
mos riam. Como diante dos quadros de Ensor.

Fotos: Alice Brill.

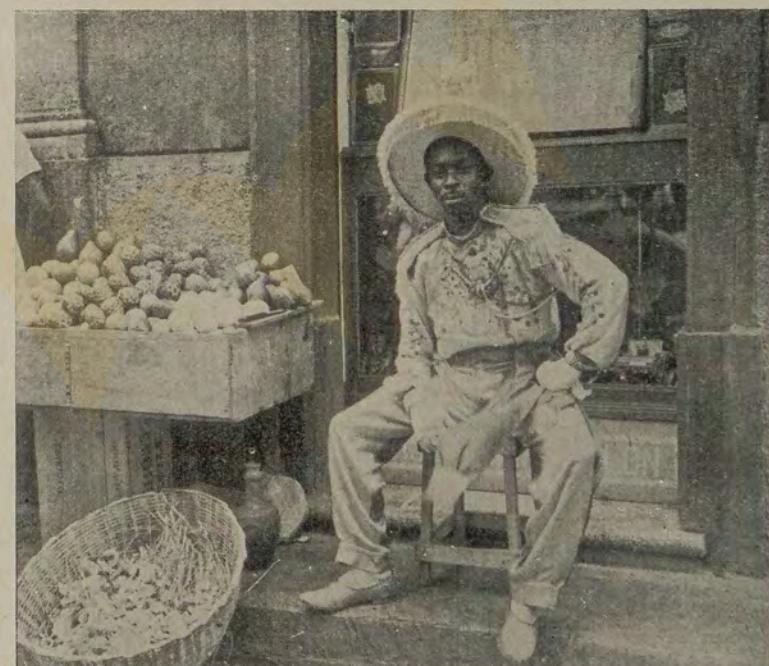


Domingo.



Carreira

"Levantei de madrugada
fui passeá no meu jardim
achei falta de uma rosa
e um botão de alecrim"



Onde estão Elmer, Herman,
Berte, Tom e Charley,

.....

Um dêles, levou-o uma febre,
outro morreu queimado na
mina, outro foi morto numa briga,
outro faleceu no xadrez
e outro caiu da ponte, tra-
balhando pr'a família.
Todos, todos dormem, dor-
mem, em cima do outeiro.

Edgard Lee Masters - Spoon
River Anthology.



O toque de alvorada

Alfonse Daudet teria gostado do comunicado oficial do IV Centenário.

“O dia 25 de janeiro amanhecerá festivamente. A 5 horas todos os clarins da Fôrça Pùblica e do Corpo de Bombeiros, despertarão a população numa grande e vibrante clarinada. O tóque de alvorada será feito nos bairros mais distantes, em pontos diversos, de maneira a abranger toda a área vitadiana.

Transportados em “jeeps”, e caminhando em marcha lenta, os músicos virão, em seguida convergindo todo para um mesmo ponto do centro da cidade sem interromper o toque de despertar de forma que não fique um bairro siquer sem que nêle vibrem as notas alegres dos clarins”.

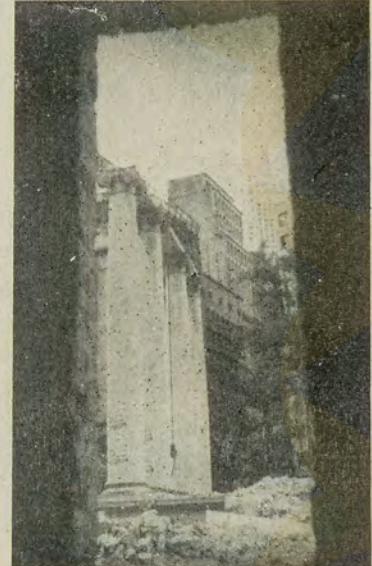


Eu sou um homem invisível. Não, não sou um fantasma, como os que perseguiam Edgard Allan Poe; e tampouco um ectoplasma como nas fitas de Hollywood. Sou um homem feito de substância, de carne e óssos, fibras e líquidos. Poder-se-ia até dizer que possuo um cérebro.

Sou invisível simplesmente porque as pessoas recusam ver-me, entendem... — Como as cabeças sem corpo do circo, é como se eu tivesse sido rodeado por espelhos deformantes. Quando as pessoas se aproximam de mim, vêm sómente aquilo que as rodeia ou os produtos da sua imaginação, tudo e todos, na verdade, menos a mim.

Ralph Ellison, *The Invisible Man*
N. Y., 1952.

Os fuzileiros navais.



Cidade

“Cidade é belíssima, e grato o seu convívio. Tôda cortada de ruas habilmente estreitas e tomadas por estátuas e lampiões graciosíssimos e de rara escultura; tudo diminuindo com astúcia o espaço de forma tal, que nessas arterias não cabe a população. Assim se obtém o efeito dum grande acúmulo às eleições...”

Mário de Andrade, *Macunaíma*

Teatros

Capitalistas: chegou a hora de construir uma dúzia de teatros. Capitalistas os teatros podem ser alugados ao 0,1 % mais dos escritórios comerciais.

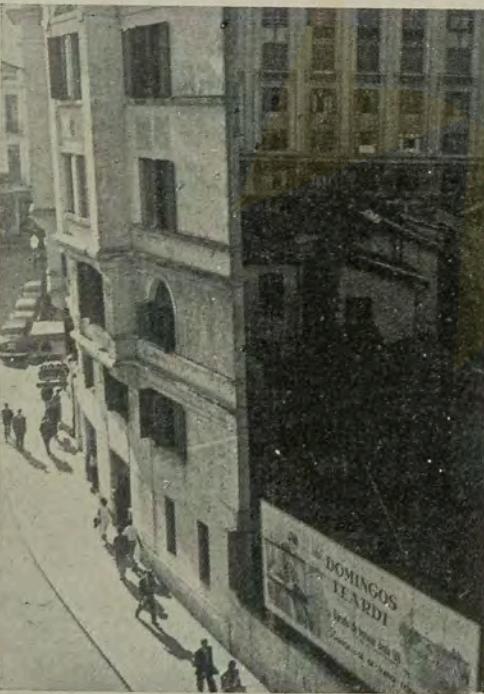
Casas

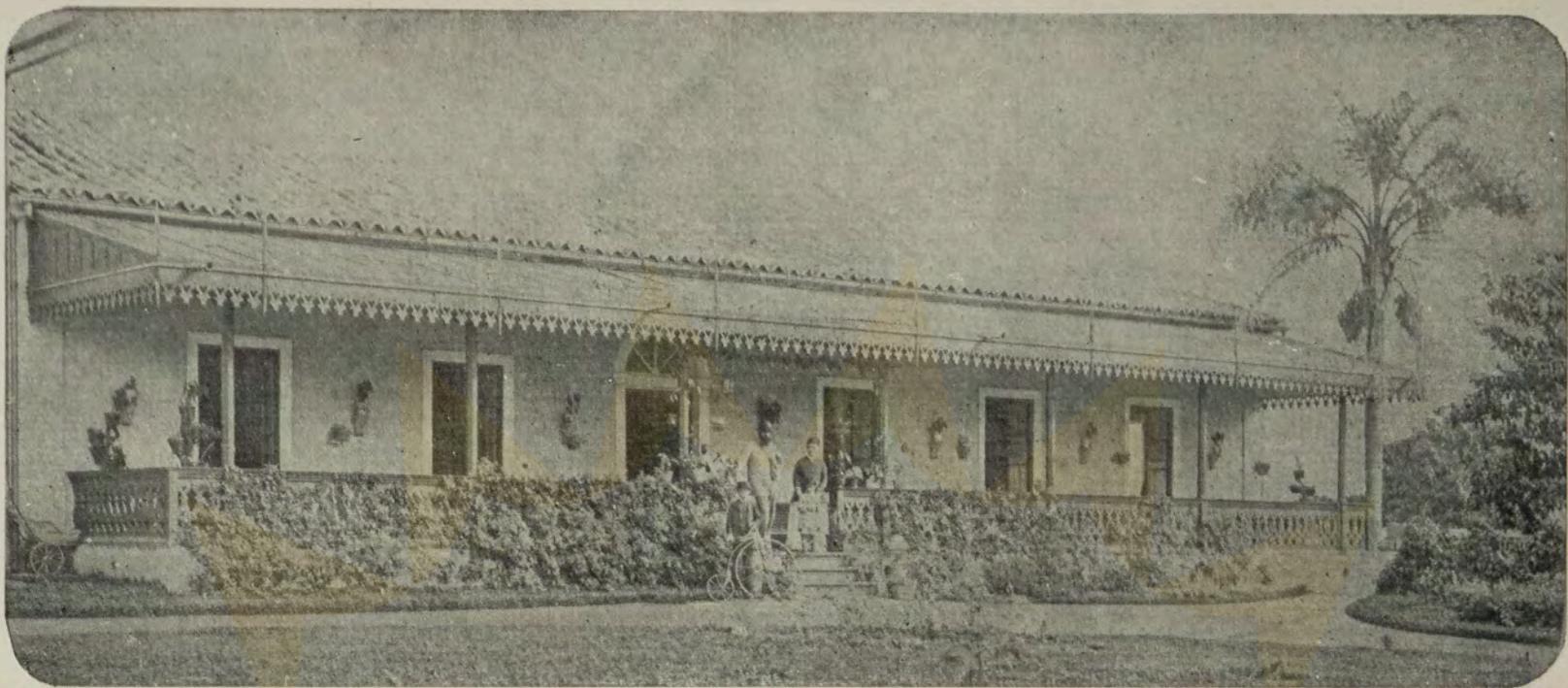
E' uma casa?

E' uma porção de casa, uma fatia de casa cortada pela especulação imobiliária na área urbana; atrás, outras pequenas casas esperam o seu turno. Quem mora nestas casas que terminam em “ponta” que tendem para zero?

Tantos homens constrangidos por outros homens a lembrar-se continuamente que eles não contam nada, que são tão pouco importantes que têm que viver em casas que terminam em ponta, em casas que nem têm as “quatro paredes”.

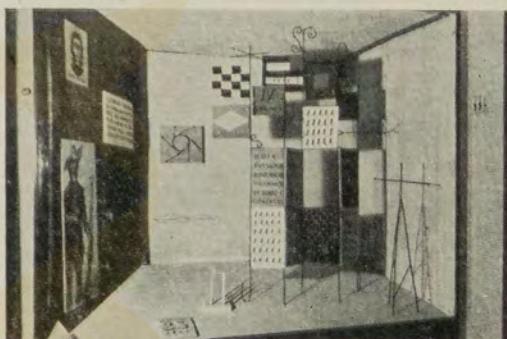
Escultura executada por Eduardo, “continuo” do Museu de Arte de São Paulo.





O Museu de Arte anuncia uma exposição dedicada a Paulo Prado. A ilustração revela um dos aspectos do mundo do autor de "Retrato do Brasil": Paulo Prado, menino, de bicicleta, ao lado de sua mãe, irmã e seu pai, na chácara Carvalho.

O Museu de Arte pretende homenagear o pioneiro da arte moderna no Brasil, apresentando a coleção que o escritor reuniu no tempo em que os atuais promotores do modernismo colecionavam de Corsi e Clerici.



"Art Nouveau" na rua; (Bahia).



Apresentamos abaixo uma vitrina, "premiada" no concurso para a mais linda vitrina apresentada recentemente em São Paulo: tema: o IV Centenário. Ainda temos as penas de ganso e os pergaminhos. A vitrina da casa Ambiente, à esquerda, nem foi tomada em consideração. Além de certas frivolidades as pequenas velas, os caracóis de ferro batido, etc.) nos parece pelo menos um esforço para aquela dignidade que sempre deve ser à base das vitrinas que são o espelho do gráu de civilização de uma cidade.



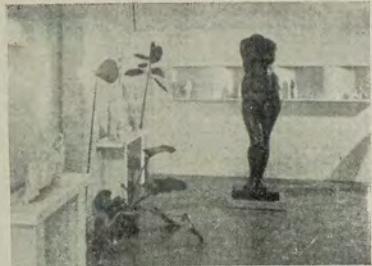
Cartão postal

Alfonso Pintó, anuncia de Barcelona a publicação de seu livro sobre cartões postais. O postal ilustrado é o documento de uma época, do mesmo modo que as figuras pintadas nas caixinhas de fósforos e nas oleogravuras e não apenas, como pensa a maioria das pessoas, um documento do mau gosto.



Manequins

Uma vez se viu numa loja do centro estes dois manequins; mas duraram pouco; foram logo substituídos por dois manequins de gesso.



Exposição de Victor Brecheret na Galeria Tenreiro

A exposição que Victor Brecheret vem de realizar na Galeria Tenreiro foi uma revelação, pois mostrou-nos aspectos bem interessantes das obras desse escultor que tão raramente expõe seus trabalhos em São Paulo, apesar de aqui viver. Podemos apontar Victor Brecheret como o único escultor que acompanhou a evolução da arte moderna no Brasil. Membro ativo da Semana de Arte Moderna de 1922, ele se tornou, efetivamente um mestre consciente das artes plásticas dominando suas formas concentradas e criando figuras hoje espalhadas pelos principais logradouros públicos da metrópole paulistana. Tornou-se, por outro lado, o único artista que no Brasil faz escultura monumental. Na primeira bienal brasileira, realizada em 1952, apresentou-se com criações que imediatamente tornavam visíveis as formas bem expressivas e, ao mesmo tempo, simbólicas. Convém dizer que na exposição realizada na Galeria Tenreiro, Brecheret deu-nos exemplos dessa sua tendência. Por outro lado, os desenhos referentes às obras do escultor, que em outros casos famosos sempre fazem parte integrante das obras dos mestres, vem revelar-nos novos aspectos da personalidade criadora de Brecheret, com as imagens do artista, as quais nascem e se tornam mais expressivas pela forma dada na matéria, o barro ou a pedra, mas, também, nos estudos feitos no papel. Visível, também, a junção dos elementos que formam as belas e sintetizadas figuras do mestre que, sem dúvida, ocupa destacado lugar na escultura do nosso século tanto em São Paulo como em todo o país.

Ceramista Lilly R. Montagne

Numa das nossas frequentes peregrinações pelas praias simpáticas e serenas de Itanhaém, tivemos a agradável oportunidade de conhecer a residência da ceramista Lilly R. Montagne. A casa, construída segundo projeto da artista e de seu marido, é qualquer coisa de novo em matéria de arquitetura, notadamente na parte do estilo e do material empregado: moderna, funcional e agradável. A decoração interna mostra o bom gosto e finura de seus proprietários.

Vimos, ainda, aí, as peças de cerâmica moldadas por Lilly R. Montagne, as quais estarão em exposição pública no próximo mês de abril, na Livraria Francêsa, à rua Barão de Itapetininga, em São Paulo.

Feitas científicamente, modeladas de acordo com uma técnica toda pessoal, as peças que lá apreciamos revelam uma forte personalidade e um bom gosto muito refinado da sua autora.



Mostramos, aqui, alguns exemplares das peças que figurarão na mostra de arte de Lilly R. Montagne. No próximo número será publicado uma ampla reportagem.

Cabeça.



Casinha de plantaçāo de chā.



Desenhos de Lisa Ficker-Hofmann

Dedicando-se inteiramente ao trabalho artístico, exercendo tão grande mistério com toda alma e com todos os sentimentos humanos, Lisa Ficker-Hofmann criou muitas obras, sempre superando as soluções anteriores. Sómente quando foi mãe com dedicação bem de mulher, ela interrompeu, de certo modo, seu ritmo de trabalho como pintora e como desenhista. Nos últimos dez anos, entretanto, ela superou novamente em tudo o que tinha feito anteriormente, tornando-se artista de grande fama e de acentuada importância para os nossos meios artísticos. Com seus trabalhos, ela tornou-se mais meditativa e até mesmo meio filósofa. Sentiu-se mais próxima dos seres humanos, dos humildes, daqueles que vivem à margem das cidades, nos campos, ao lado das grandes ruas e longe das belas avenidas. Reconhecemos, assim, em Lisa Ficker, uma das artistas que realmente sentiu o pungente drama humano e como uma das mais sinceras na compreensão e execução dos temas escolhidos. Naturalmente, lembramo-nos de outros artistas que já trataram de tão palpítantes assuntos, notadamente de Kaethe Kollwitz, mas verificamos, por outro lado, que Lisa Ficker-Hofmann não segue o caminho de outros: realiza formas com um acento bem pessoal. Não se prende demasiado ao tema, que torna duro e seco o desenho. O desenho

de Lisa Ficker é sempre vivo, sensível e com uma unidade entre a forma e o sentimento. Com bases nos estudos que fez na Alemanha, trabalhou pintando as naturezas mortas, paisagens, flores, sempre observando os objetos e fazendo bom desenho, mas ainda sem agudo sentido. Mais tarde, entretanto, numa idade já avançada e com certo direito ao sossego, ela ficou tão comovida e tão preocupada com a sorte humana, que pôde sentir mais profundamente sua arte. Ficou muito chocada com a tragédia da guerra e do caos, que castigam a gente simples, a gente humilde, as mulheres e as crianças, os velhos e os crentes.

São temas eternos, que aqui aparecem em nova forma. Depois de um certo tempo, a representação artística seguiu uma nova tonalidade, um outro sentido fórmico para estes temas. Assim, Lisa Ficker não se limitou à crítica social, não lhe deu o lado destrutivo apenas, mas lutou por uma salvação superior. Salvou, assim, para nós, a crença num futuro melhor.

E' um futuro onde, naturalmente, não falta a luta do homem contra as forças da natureza, a luta pela própria subsistência.

Agora é o desenho que fala, a maneira na qual Lisa Ficker trata as coisas.

Ela sabe simplificar mais e, ao mesmo tempo, concentrar os aspectos, criar a verdadeira forma artística.

Com estes elementos, o desenho de Lisa Ficker afasta-se bem do ponto de partida, afasta-se do expressionismo europeu, se desenvolve marcadamente, mercê de um sentimento afeito à cidade de São Paulo.

São temas da terra paulistana: recordações das chácaras do Morumbi, por exemplo. Nestas vistas, mais espiritualizadas, a arte de Lisa Ficker não é anedótica nem ilustrativa; é expressão humana no seu sentido mais nobre. É a alma da artista que sabe compôr numa formação sensível e tão grandiosa.

Há de admirar originais destes desenhos. As reproduções feitas nesta página apresentam, principalmente, naturezas e aspectos de paisagem brasileira, feitos em 1.953.

Nos últimos trabalhos, podemos notar mais uma unificação, um maior interesse pelos problemas da forma pura, dos ritmos da composição, da qual sal o espírito simbólico da imagem. Visitando recentemente a artista, pudemos verificar que ela está chegando a novos campos. Sempre trabalhando, sempre sentindo com o mundo, na sua complexidade e totalidade, sentindo com a acuidade de artista e de mãe.

W. P.

Morumbi.



Crianças.



Figura, 1953. Bronze.



Maternidade, 1951-52. Pedra.



Retrato, 1953. Bronze.

Felicia Leirner

Fato extraordinário passou-se com a escultora Felicia Leirner: não tendo, jamais, expôsto seus trabalhos em qualquer parte do Brasil ou mesmo do exterior, teve, no entretanto, a satisfação de ver aceito uma sua obra na Bienal. Sem ser uma artista cartazeada ou pertencente aos "grupos" e "igrejinhas", a escultora Felicia Leirner, revelou-se um novo valor artístico de nossa terra. Não se trata de uma artista forjada por "escolas". Trabalhou algum tempo com Victor Brecheret; depois, seguindo suas próprias inclinações e demonstrando forte personalidade, iniciou, em seu

atelier, sem qualquer orientação, intenso trabalho. Seus trabalhos vieram mostrar de maneira surpreendente sua força criadora. A primeira fase dos trabalhos de Felicia foi marcante. Suas obras caracterizavam-se pelas formas cheias, fechadas, fortes, demonstrando-nos que a artista conhecia o caminho por onde andava. O tema de suas primeiras criações foi a maternidade. E nessas criações demonstrou possuir extraordinária força interior. Em seguida, criou grande número de figuras femininas, geralmente seguindo a mesma linha imprimida nos temas da maternidade, isto é, for-

mas bem cheias, marcantes, fortes e férteis. Os torsos e os estudos de movimentos mostraram-nos força e personalidade.

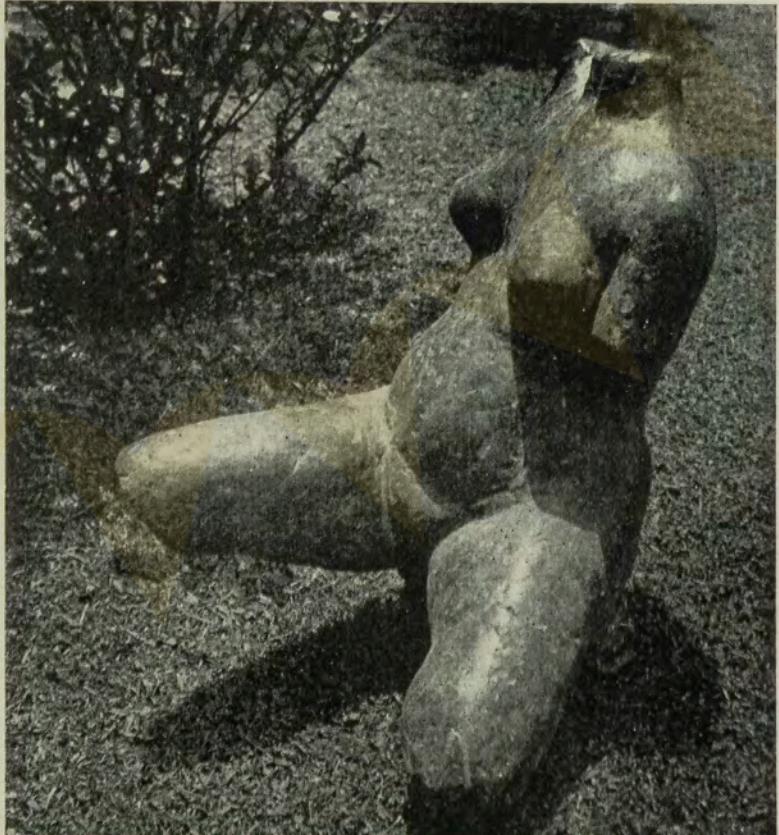
Em toda série de trabalhos produzidos encontramos magníficas cabeças e retratos como o da atriz Ruth de Souza, cheios de expressão plástica e de força. Por outro lado contemplando seus trabalhos, temos a impressão de que à medida que o tempo recuar e se persistir na mesma senda por que vem andando, Felicia Leirner, será um grande valor da arte de esculpir.

W. P.



Mulher em pé, 1953, Bronze (II.ª Bienal.)

Torso, 1953. Bronze.



Revolução no campo técnico da moagem de trigo

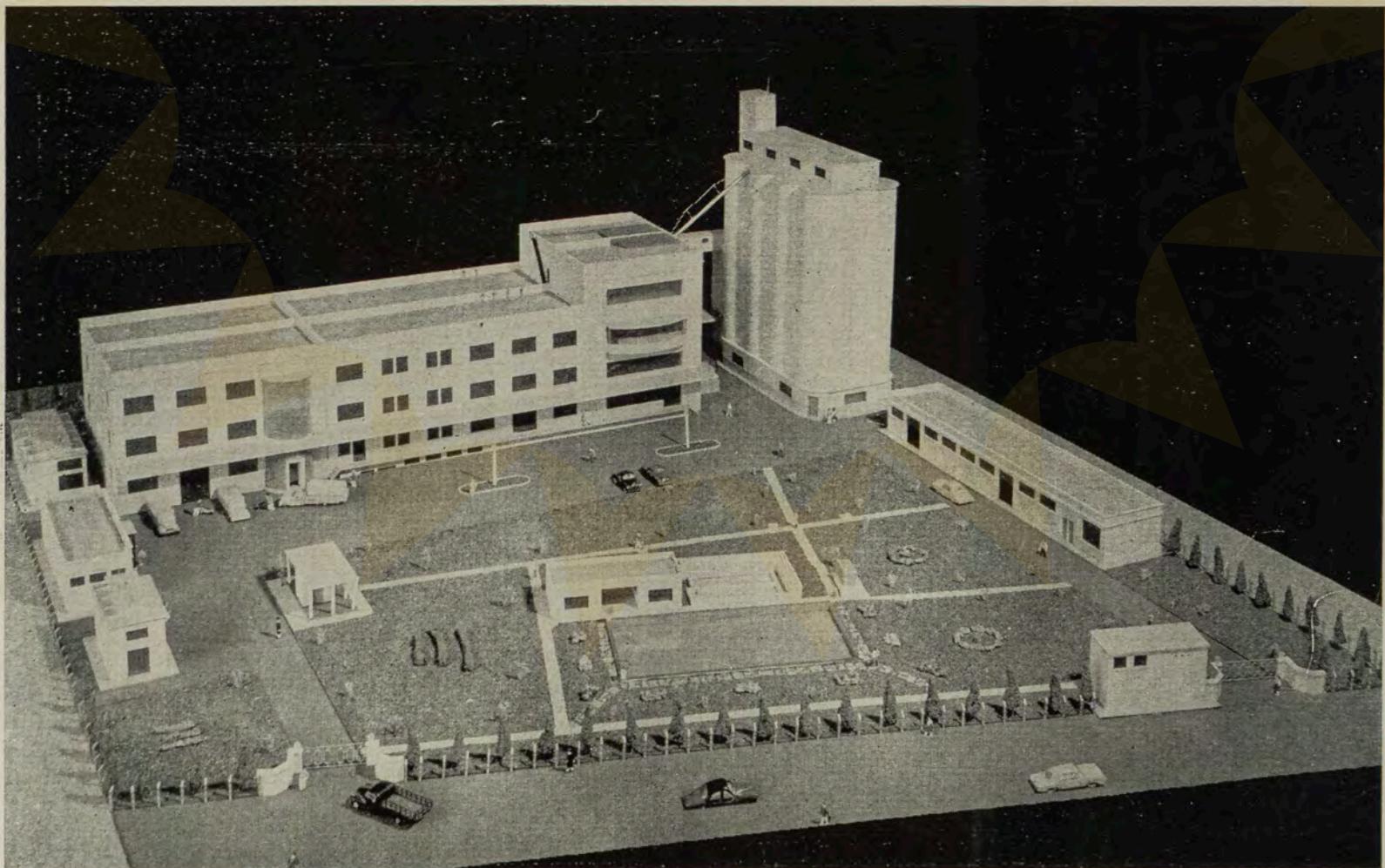


Paineis simbolizando fases da história do trigo



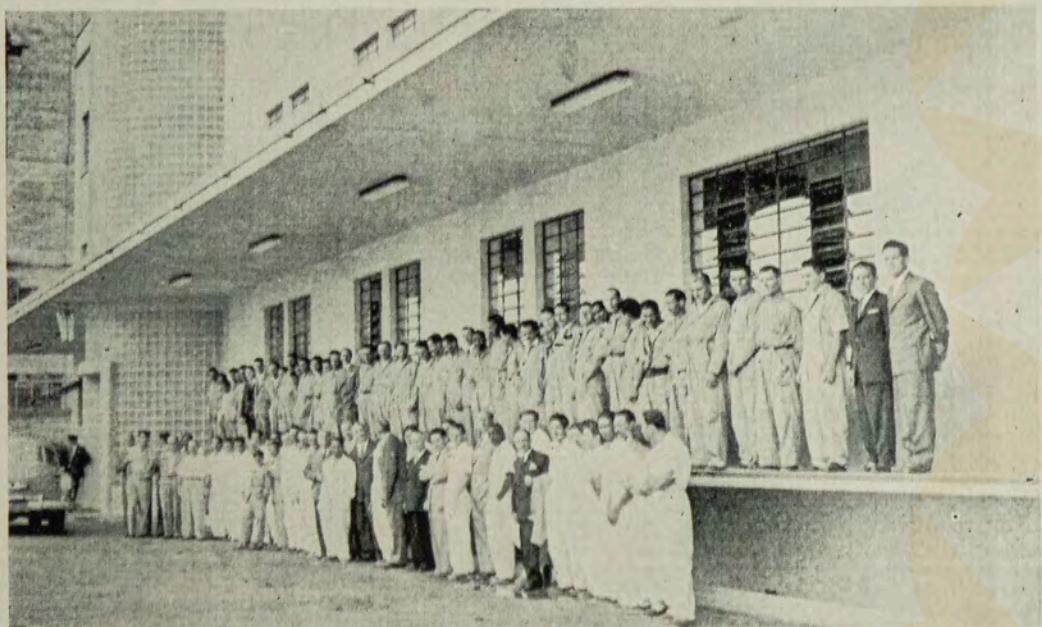
O Moinho Selmi-Dei, instalado em Santo André, São Paulo, em edifício imponente e funcional, construído pela Construtora Mauá Ltda., é a primeira indústria do gênero da América do Sul a ser dotada de funcionamento inteiramente automático e de transporte pneumático desde o recebimento do trigo em grão até o ensacamento dos produtos acabados. Graças às inovações introduzidas, foi possível reduzir a mão humana ao mínimo, ao mesmo tempo que houve diminuição de espaço e de área construída, com maior rendimento de produção. As máquinas acham-se distribuídas por dois andares, bem arejados e racionalmente dispostas. Trata-se de conjuntos de equipamento pneumático, fabricado na Suiça pela "Buhler", e dotados de características que representam inovações no terreno da tecnologia. Digno de nota o resfriamento hidráulico dos cilindros.

A construção do grupo de silos do Moinho Selmi-Dei, obra arquitetônica de grande arrôjo, de elegância e de harmonia, merece, também, especial destaque.





Parte da fachada do edifício e dos silos de concreto



O Governador do Estado brinda pelo empreendimento industrial



Visitantes ilustres tomam conhecimento do funcionamento do novo moinho

O moinho compõe-se de um grupo de silos de concreto, com oito tubos celulares, cuja capacidade é de 4.500 toneladas; de um grupo interno de silos, com a capacidade de 300 toneladas de farinha e 100 toneladas de farelo; um armazém para os produtos acabados, com a área útil de 1.400 metros quadrados e dois moinhos com o total de capacidade de moagem de cerca de 210 toneladas.

O Moinho Selmi-Dei recebe o trigo por desvio ferroviário e o encaminha para os silos por meios automáticos com a capacidade de 60 toneladas de trigo por hora. No decorso dessa operação, procede-se à limpeza preliminar do cereal. As instalações das máquinas destinadas à moagem, propriamente dita, os moinhos e cilindros, "plansifters", sassores e escovadores de farelos — representam verdadeira revolução nesse setor, pois, pela primeira vez, essas máquinas foram colocadas em dois andares apenas, quando a técnica outrora adotada recomendava a instalação em quatro ou cinco andares. Existe, também, o laboratório onde partidas de trigo e produtos fabricados, são submetidos a toda sorte de experiências para provar as qualidades que possuem. O abastecimento de água é assegurado por vários poços. A capacidade dos reservatórios é de 400.000 litros. Dispõe de três geradores Diesel. Como o funcionamento das instalações é automático e pneumático, a maioria dos operários é empregada em serviços internos e de limpeza.

As complexas instalações hidro-elétricas do Moinho Selmi-Dei, foram executadas pela SPIG - Sociedade Paulista de Instalações Gerais Ltda.

No "hall" do edifício do Moinho Selmi-Dei foram colocados três painéis simbolizando a história do trigo nas três idades históricas, do pintor Francisco Carlos Paulo Cuoco. Em nichos cavados nas paredes, vasos ostentam espigas de trigo, emprestando uma nota artística às instalações do novo estabelecimento industrial.

Habitat mostra, aqui, aspectos das instalações do novo Moinho Selmi-Dei.



Edifício comercial e residencial em São Paulo

MIGUEL BADRA JUNIOR, Eng. Arquiteto.

Num terreno de forma triangular em desnível, com área aproximada de 600 metros, situado em ponto privilegiado da cidade de São Paulo, na confluência das Ruas Paraiso e Bernardino de Campos (lado ímpar), ponto focal de grande realce arquitetônico, projeta-se o edifício em apreço.

Em virtude da sua ótima situação e em função de fatores econômicos, os 5 primeiros pavimentos são destinados a fins comerciais, reservando-se os andares superiores para habitações residenciais (apartamentos confortáveis) e o sub-sólo para garagem privativa dos moradores do prédio.

Os compartimentos de habitação diurna e noturna dos apartamentos estão convenientemente orientados heliotérmica e anemoscopicamente, mantendo-se todos com frente para as ruas, permitindo que se tirasse o máximo partido da paisagem, visto ser o local um dos mais altos da cidade (espigão da Avenida Paulista).

O espaço, então organizado, ficou assim constituído: No subsólo, aproveitando-se em parte o desnível natural do terreno, localizou-se a garagem e porão das lojas; no térreo as lojas com respectivos mezzaninos, de grande utilidade comercial, como também elementos valorizadores do espaço arquitetônico, e a sobreloja (parte comercial); acima da sobreloja, 12 andares iguais, com três apartamentos confortáveis cada, além do parque infantil com piscina, salas de projeção e recreação no teto jardim.

A sequência dos 5 primeiros planos no espaço, deu origem à estrutura característica do edifício:

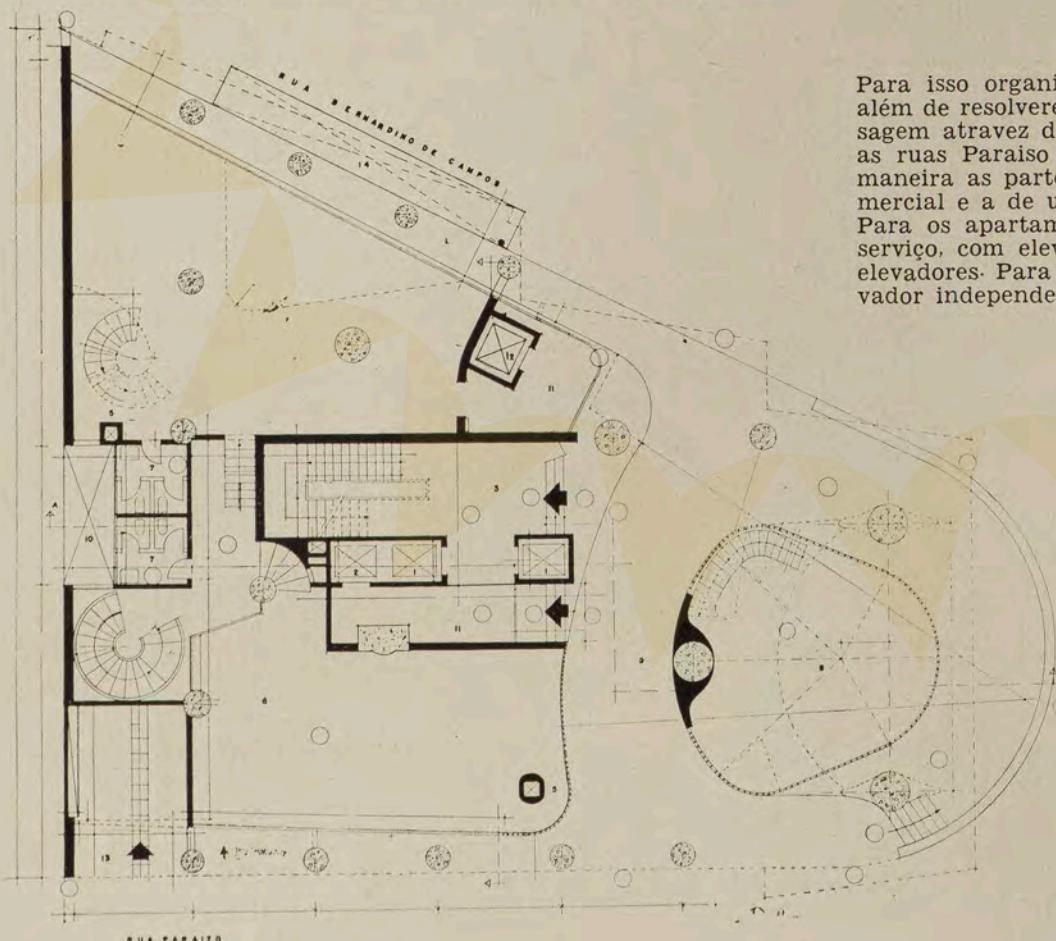
Uma sóbre-fundação (teto da sobreloja e piso do 1.º andar de apartamentos, constituindo-se de uma lage reforçada com caixões perdidos, verdadeiro "Radieux", suportando os 12 pavimentos superiores, e apoiada em 9 colunas básicas, sóbre estacas de concreto armado de forma "cogumelos invertidos", cravados diretamente e sem percussão.

Como vantagem do emprêgo desta estrutura tivemos: 1.a) Os vazios da lage reforçada aproveitados para passagens dos dutos gerais de hidráulica e eletricidade, com vigias de inspeção exteriores, 2.a) A eliminação de elementos de apôio contínuo permitiu o máximo de utilização do espaço da garagem e da parte comercial, favorecendo a melhor iluminação bilateral dos salões comerciais. 3.a) Os planos tornaram-se absolutamente livres e as membranas seletivas e elementos de vedação dos apartamentos independentes de marcação prévia.

A circulação foi estudada de maneira a permitir acessos independentes às partes comerciais, à garagem e aos apartamentos.



Fachada do Edifício, com frente para a rua Paraiso.

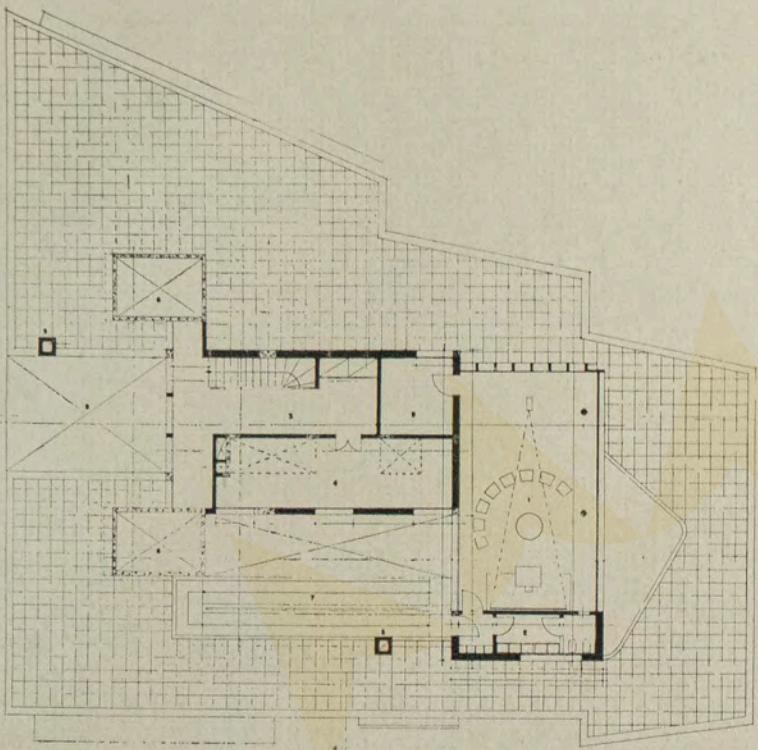


Para isso organizou-se espaços abertos internos cobertos que além de resolverem o problema específico, possibilitaram a passagem através do edifício, estabelecendo ligação interna entre as ruas Paraiso e Bernardino de Campos, valorizando sobremaneira as partes individualmente, isto é, a residencial, a comercial e a de uso coletivo.

Para os apartamentos, o acesso se dá por dois halls: um de serviço, com elevador próprio e um social, com escada e dois elevadores. Para o mezzanino e sobre-loja dispõe-se hall e elevador independentes.

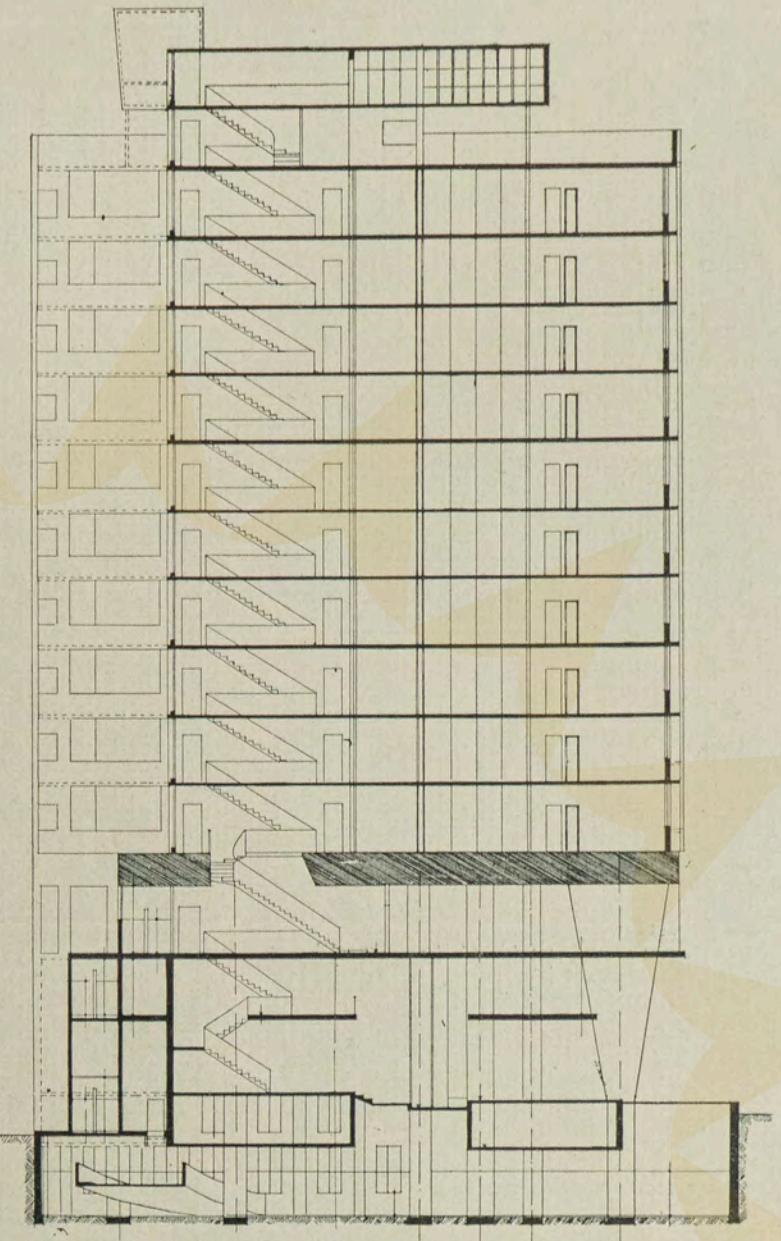
ANDAR TÉRREO

- 1 — Elevador social
- 2 — Elevador de serviço
- 3 — Hall social
- 4 — Loja - rua Bernardino de Campos
- 5 — Lixo
- 6 — Loja - rua Paraiso
- 7 — W. C. e lavatório
- 8 — Loja da frente
- 9 — Passagem de veículos
- 10 — Área livre
- 11 — Hall de serviço
- 12 — Elevador sobre-loja
- 13 — Rampa garagem
- 14 — Clarabóia



ULTIMO PISO

- 1 — Recreação crianças
- 2 — W. C.
- 3 — Hall
- 4 — Casa de máquinas
- 5 — Lixo
- 6 — Caixa d'água
- 7 — Rampa
- 8 — Área livre
- 9 — Depósito

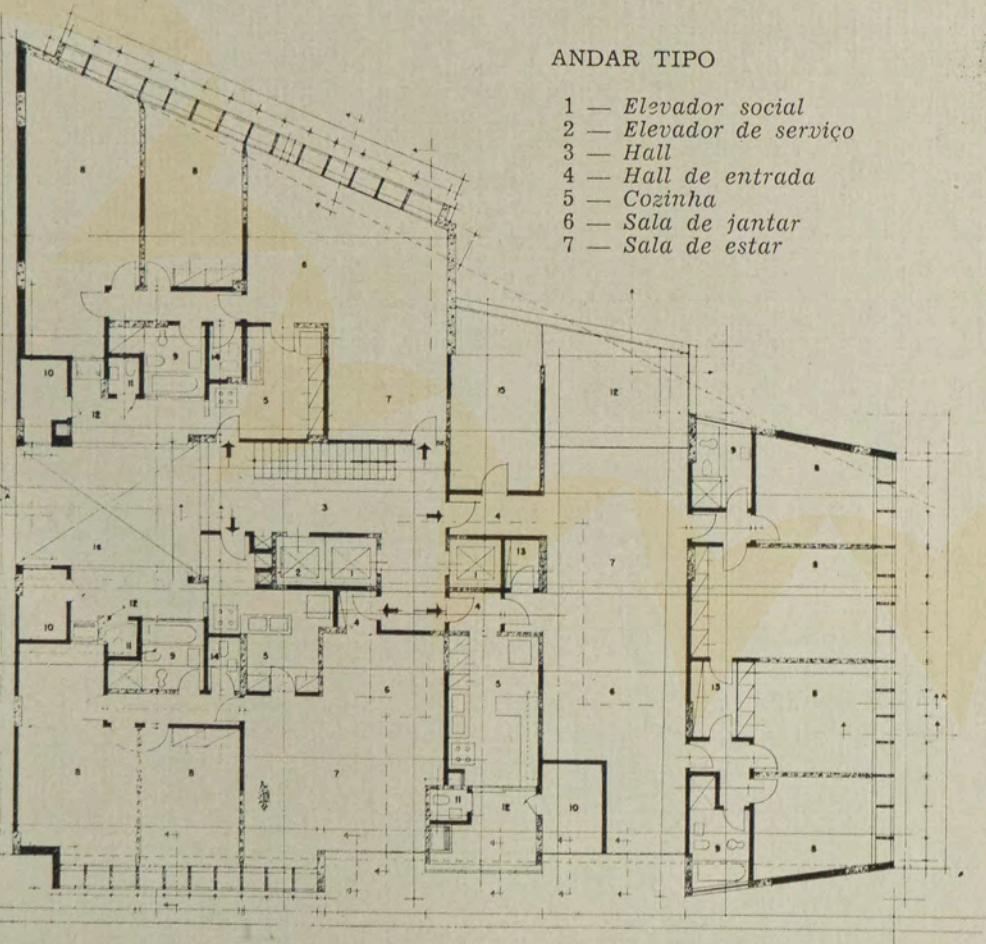


Corte A.

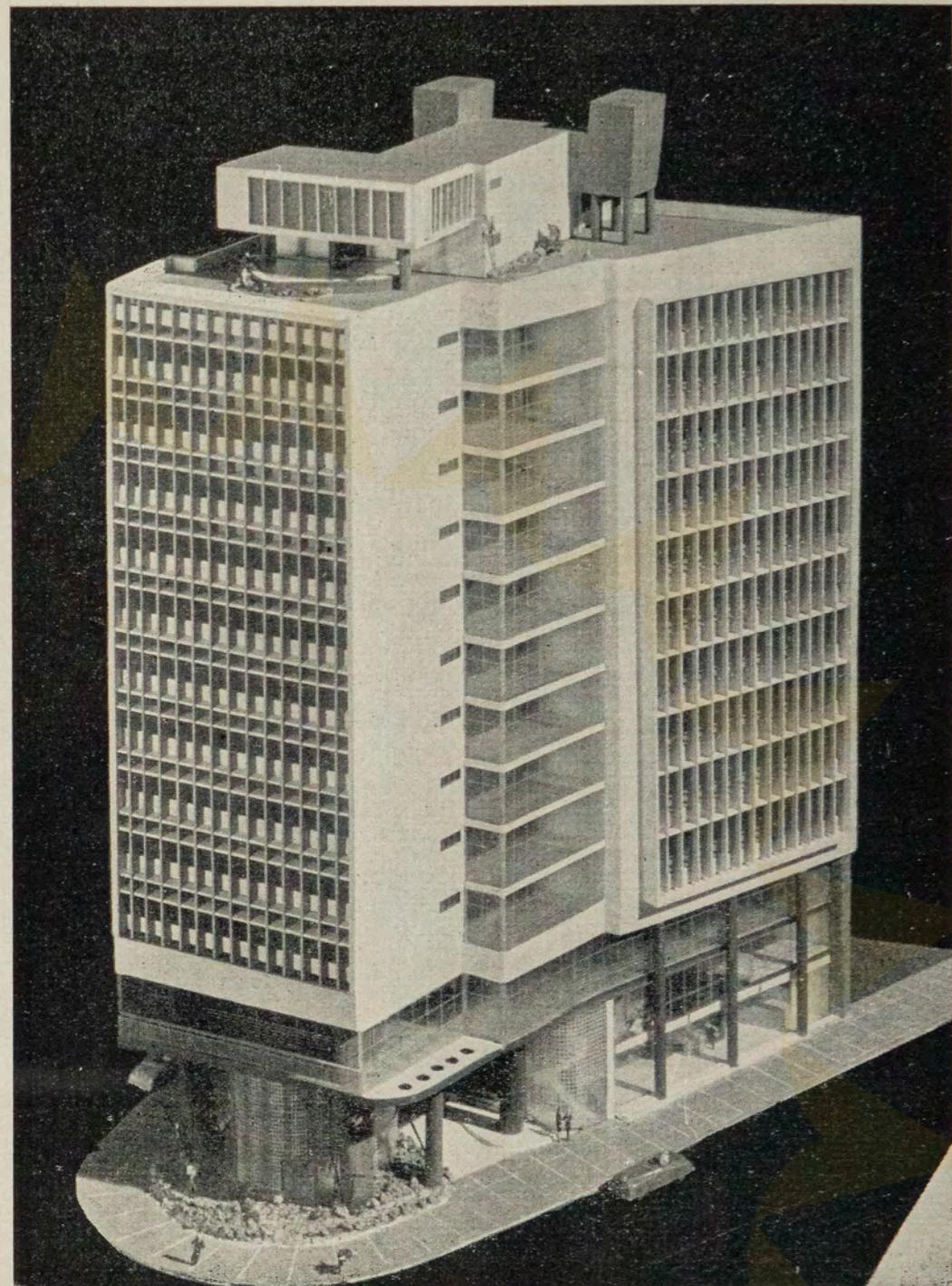
ANDAR TIPO

- 1 — Elevador social
- 2 — Elevador de serviço
- 3 — Hall
- 4 — Hall de entrada
- 5 — Cozinha
- 6 — Sala de jantar
- 7 — Sala de estar

- 8 — Dormitórios
- 9 — Banheiros
- 10 — Quarto empregada
- 11 — W. C. empregada
- 12 — Terraço de serviço
- 13 — Rouparia
- 14 — W. C.
- 15 — Escritório - biblioteca
- 16 — Área livre

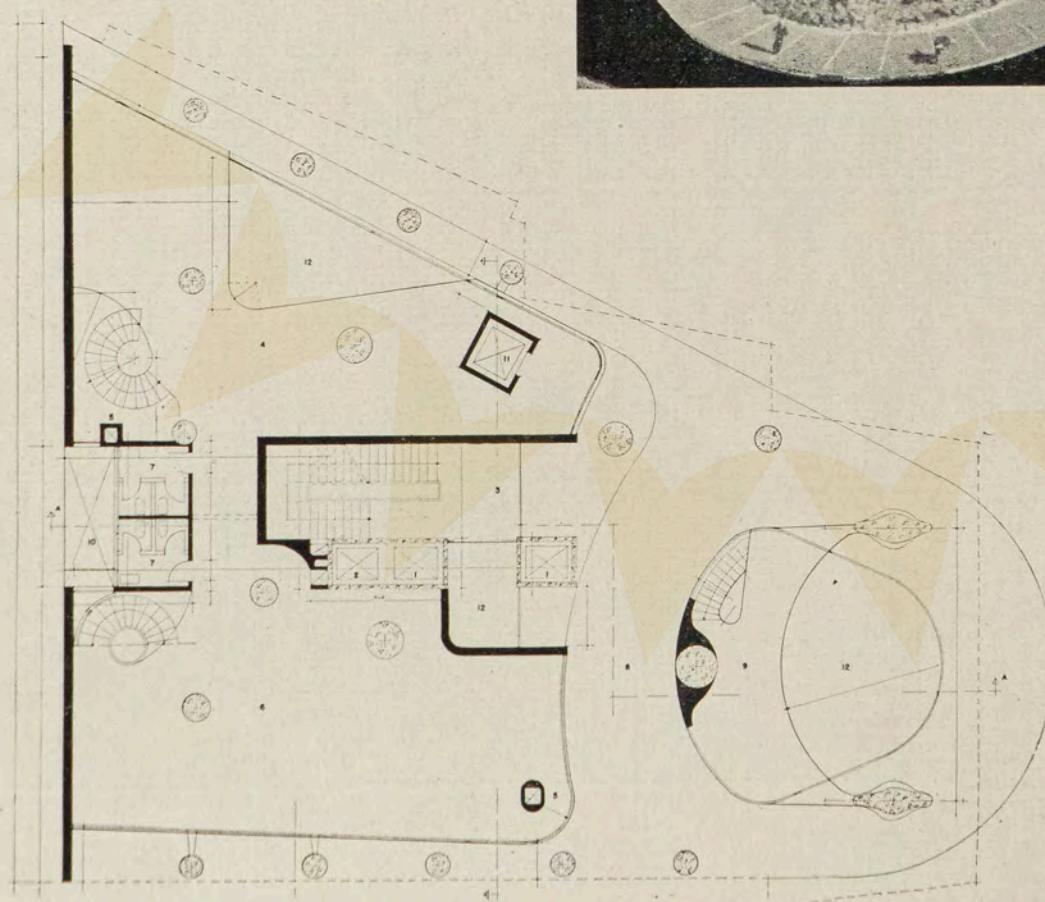


Fachada do Edifício, com frente para a rua Bernardino de Campos



Fornecedores:

Elevadores: Elevadores Atlas S/A - **Caixas d'água:** Montana S.A. - **Aço:** Aço Torsima Ltda. - **Vibradores:** Zanolin & Antunes - **Madeiras:** José Audi.



MEZZANINO

- 1 — Elevador social
- 2 — Elevador de serviço
- 3 — Hall
- 4 — Mezzanino
- 5 — Lixo
- 6 — Mezzanino
- 7 — W. C. e lavatório
- 8 — Passagens de veículos
- 9 — Mezzanino
- 10 — Área livre
- 11 — Elevador sobre-loja
- 12 — Vazio

Edifícios de apartamentos em Guarujá

Construtora Richter e Lotufo S.A. arquitetura e construções

arquitetos Otávio Lotufo e Jorge I. Richter

Guarujá, a encantadora e aprazível estância balneária do litoral paulista, pouco a pouco vai modificando sua feição urbanística, com a construção de inúmeras residências e de vários edifícios de apartamentos destinados ao veraneio dos paulistanos. Nas fotos que estampamos nesta página de *Habitat*, damos aspectos de quatro edifícios de apartamentos cujos projetos foram de autoria do arquiteto Otávio Lotufo e a construção dos mesmos esteve a cargo da Construtora Richter e Lotufo, S. A., de São Paulo. Linhas sóbrias e elegantes, perfeito acabamento, fazem dêsses edifícios, fatores de progresso e embelezamento urbano de Guarujá.

Edifícios Camburú. Ipiranga, Guaiuba



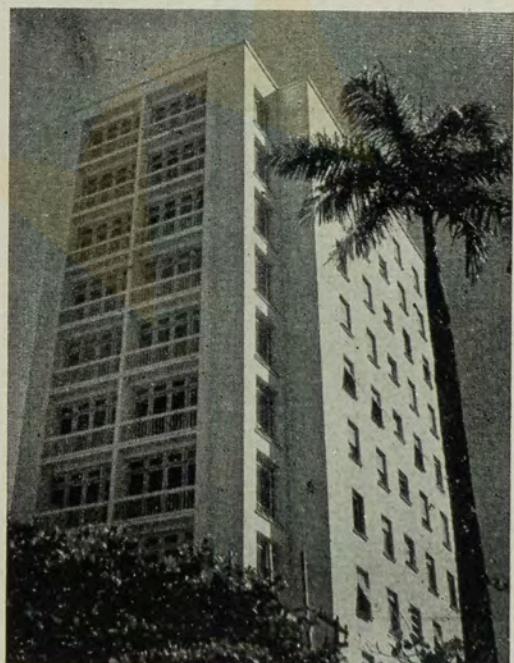
Edifício Camburú



Edifício Pitangueiras



Edifício Alcatrazes



Edifício Perequê

ARQUITETURA - síntese de todas as artes

O que é? Onde principia? Onde termina? E, ao se falar em arquitetura, as perguntas se avolumam, algumas encontram resposta rápida, outras mais demoradas, umas poucas ficam bailando no ar, sem ninguém que as explique.

Olhe-se em volta: vêm-se jardins, painéis, portentos de engenharia, formas simples ou bizarras em ferro, cimento, aço, tijolo, madeira. O que é isso? É arquitetura!

Não recordamos a quem pertence, mas é uma definição feliz: arquitetura, é a síntese de todas as artes. Um pouco de cada atividade criadora entra na composição complexa dessa outra que se ocupa em construir abrigos para o homem e, em todos os lugares do mundo, a arquitetura racionaliza-se, funcionaliza-se, humaniza-se, cada vez mais próxima do prédio-ideal, cada vez mais distante "do construir por construir". São Paulo, então, é um bom exemplo da arquitetura como arte iniciada há pouco mais de trinta anos e que aqui encontrou um clima e gênio propício para se desenvolver.

Nomes brasileiros são hoje comentados e respeitados nos maiores centros de estudos arquitetônicos, fábricas, blocos e conjuntos residenciais, estabelecimentos hospitalares, igrejas mesmo, trouxeram e trazem até nós celebridades internacionais desejosas de entrar em contacto com o novo fruto nativo - a

arquitetura como arte e indústria, que enriquece metrópoles, destaca do anonimato cidadezinhas sem importância, colore e alegra a vida de todos os dias.

Sim, a arquitetura é bem a síntese de todas as artes! Se seus modernos padrões foram, de início, quase impostos à burguesia conservadora de todo o mundo e tempos depois apanágio de uma elite "blasé", nos dias que correm são necessidades do homem comum, do homem da rua, proliferam normalmente, sem revolta, sem exclamações de falso júbilo.

E, andando por São Paulo, a êsma, sem destino, temos sido muitas vezes chamados pela imponência, grandeza e magestosidade de um grupo de construções que, se diferem entre si nas linhas, na concepção, têm por denominador comum o fato de serem nascidas do mesmo ideal, do mesmo cérebro, que uma equipe de homens emprenhados em fazer arquitetura, como síntese de todas as artes.

Escolhemos para figurar nestas páginas as obras e realizações da firma J. Artacho Jurado, Soc. Técnica Ltda., responsável por alguns dos mais grandiosos conjuntos residenciais da paulicéia e um nome que constitue exemplo da boa arquitetura a serviço da coletividade, traduzida em conforto, distinção e elegância.



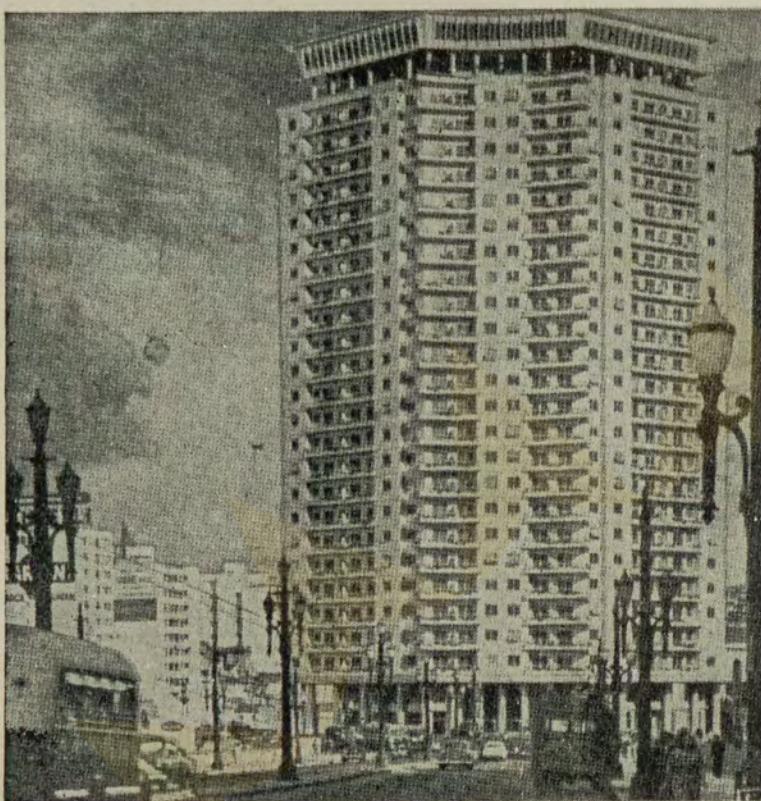
Louvre

Louvre, é o nome deste grandioso projeto de J. Artacho Jurado, Soc. Técnica Ltda. e do qual São Paulo se orgulhará.

ImpONENTE, grandioso de proporções à altura da cidade, o Edifício Louvre escapa à monotonia da construção vertical pela originalidade de seu projeto, onde requintes de conforto, como uma piscina suspensa e novos ângulos arquitetônicos, buscam a síntese da perfeição, na síntese de todas as artes.

E, pelas linhas e localização, o Louvre permitir-se-á ostentar uma magnificência poucas vezes percebida no cenário da cidade, tornando-se para os paulistas um sinônimo de residências de alta classe, tão "rafinée" como os palacetes dos bairros aristocráticos.

Com 350 apartamentos, 45 lojas e 110 garagens individuais num total de 26 pavimentos, o projeto do Edifício Louvre prevê, ainda, a construção de jardim de inverno, galeria de arte, salão de festas, restaurante, terraço ajardinado, piscina no último pavimento e play-ground.

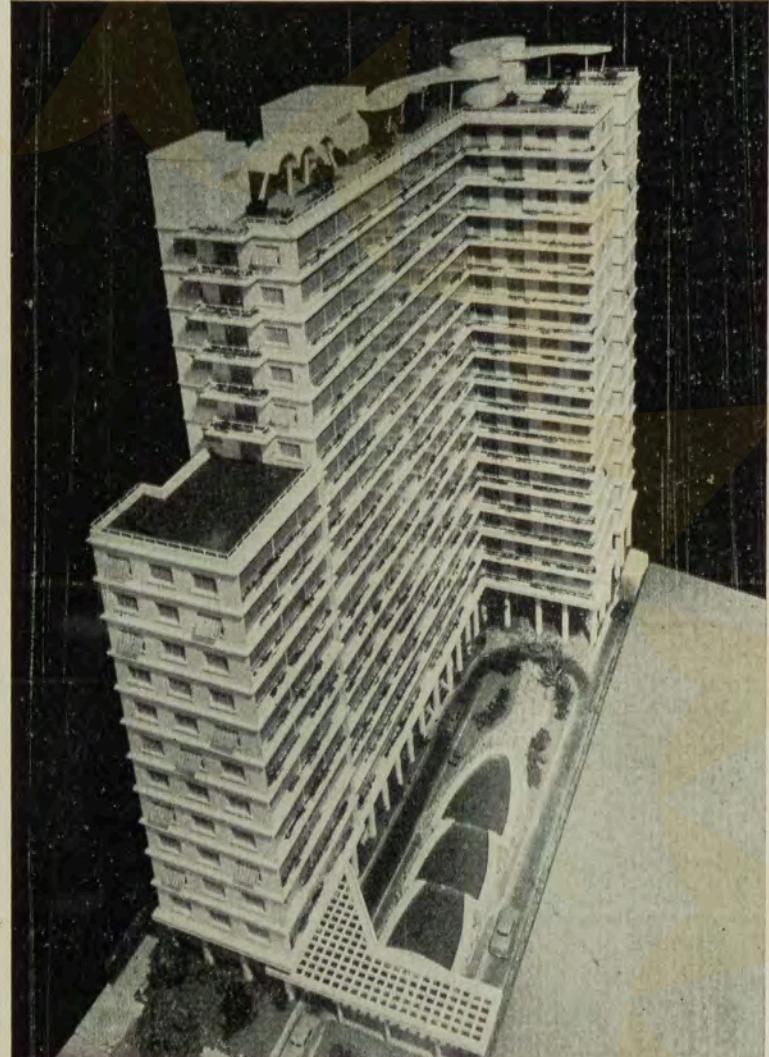


Acácias

Com 130 apartamentos, garagem no sub-solo para 80 carros, salão de estar, salão para crianças, bar, ampla área ajardinada, o Edifício Acácias domina com suas linhas elegantes e modernas a Av. Higienópolis, zona das mais aristocráticas de São Paulo.

Projeto de J. Artacho Jurado Soc. Técnica Ltda. - O Edifício Acácias integraliza no concreto o mais alto padrão da moderna técnica arquitetônica, patente tanto na imponência de sua fachada como na racional divisão de suas peças interiores.

A fotografia da maquete do Acácias que ilustra esta reportagem diz bem da grandiosidade desse magnífico conjunto arquitetônico e, também, do esmero e bom gosto da equipe encarregada dos trabalhos de planejamento, que tanto nesse como nas outras obras demonstra possuir um alto padrão técnico, aliado à preocupação de dar a São Paulo, blocos residenciais dignos de uma capital já considerada como detentora dos mais lindos edifícios da América Latina.



Viadutos

Engenheiros, arquitetos, urbanistas, enfim, todos que têm visto as plantas do Edifício Viadutos, são unânimes em afirmar que se trata de uma construção de características únicas, orgulho da moderna arquitetura e principalmente, de J. Artacho Jurado, Soc. Técnica Ltda., responsável pelo grandioso projeto.

Impressionante, de linhas elegantes, dominando grande parte do Vale do Anhangabaú e propiciando de seu mirante o "sky line" grandioso da capital do trabalho, o Condomínio Viadutos é, hoje, figura familiar a milhares de paulistas que já o tomam como ponto de referência em suas conversas e o integram perfeitamente entre os mais belos logradouros da cidade.

Na confluência dos Viadutos 9 de Julho e Jacareí, com 360 apartamentos e 4 lojas em 27 pavimentos o Edifício Viadutos ocupa posição de destaque, no cenário da quadricentenária São Paulo e contribui decisivamente, para que a capital bandeirante ostente seu título máximo de "metrópole do continente".



Verde mar

Frente para o mar, no melhor ponto da cidade de Brás Cubas e dominando a orla atlântica, levanta-se majestoso o Condomínio Verde Mar, projeto de J. Artacho Jurado, Soc. Técnica Ltda.

Com amplas perspectivas de conforto, luxo e imponente arquitetura, o Edifício Verde Mar tem, ainda, a seu favor, uma série de fatores que o transformarão num dos conjuntos residenciais de maior projeção na terra praiiana, - fatores esses que evidenciam bem o cuidado e bom gosto da firma encarregada da parte arquitetural.

Cabe destacar em primeiro lugar seus amplos apartamentos, sua racional divisão de peças, seus salões de festas, salão nobre, pórtico monumental, parques internos, garagens e outros detalhes mais, que oferecem ao Verde Mar aquele sentido de beleza e conforto das grandes edificações.

Com 160 apartamentos distribuídos em 16 pavimentos, Verde Mar é um exemplo da arquitetura com síntese de todas as artes.



D. Veridiana Prado

No aristocrático bairro de Higienópolis, onde já planejou o luxuosíssimo Edifício Piauí, J. Artacho Jurado, Soc. Técnica Ltda. é agora responsável por outro importante conjunto arquitetônico, que segundo a opinião abalizada de arquitetos e urbanistas, figurará entre os mais representativos da moderna arquitetura bandeirante.

Trata-se do Edifício D. Veridiana Prado, nome que por si só já é um símbolo de nobreza e que, em trânsito de rara felicidade, une a beleza das linhas à racional divisão das peças interiores, levando a cento e sessenta famílias os mais elevados padrões de conforto e elegância, patentes tanto no bloco residencial propriamente dito como também nas comodidades-extras oferecidas a seus moradores.

Dessas comodidades julgamos dignas de destaque o jardim de inverno, o salão de festas, a sala de jogos, o salão de chá, o recreio para crianças, a piscina e o play-ground que evidenciam o bom gosto da equipe encarregada dos trabalhos de planejamento.

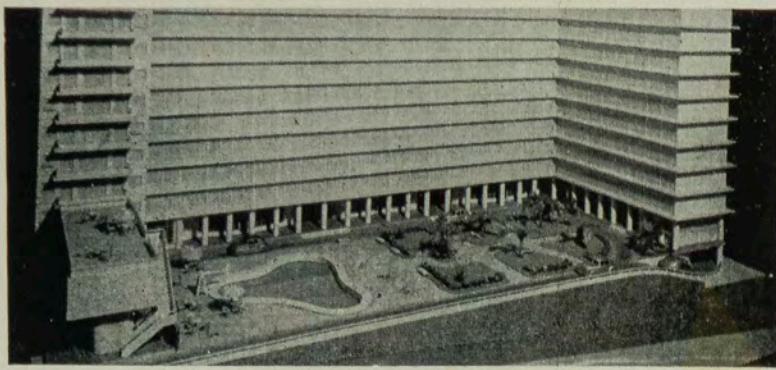


Saint-Honoré

Se, durante decênios, a Av. Paulista foi símbolo de aristocracia e nobreza, passando sua fama as fronteiras do Estado e da própria nação, o Edifício Saint-Honoré, outro projeto de J. Artacho Jurado, Soc. Técnica Ltda., será para as novas gerações sinônimo perfeito de residências excepcionais, lugar de habitação de uma sociedade elegantíssima e privilegiada.

Erguendo-se majestoso em apenas 1/4 da área total disponível, Saint-Honoré criou para si desde já um lugar de destaque entre os mais reputados conjuntos arquitetônicos da cidade, não apenas pela funcionalidade de suas peças interiores mas, também, pelas comodidades extras oferecidas a cada morador, como, por exemplo, jardim de inverno, salão de festas, bar, ampla praça ajardinada, terraço ajardinado, piscina e play-ground.

Com requintes de beleza, luxo e conforto jamais apresentados num conjunto arquitetônico, Saint-Honoré é bem o símbolo do título desta reportagem... desde a grande marquise até ao majestoso pórtico,



Edifício Bretagne, Detalhe.

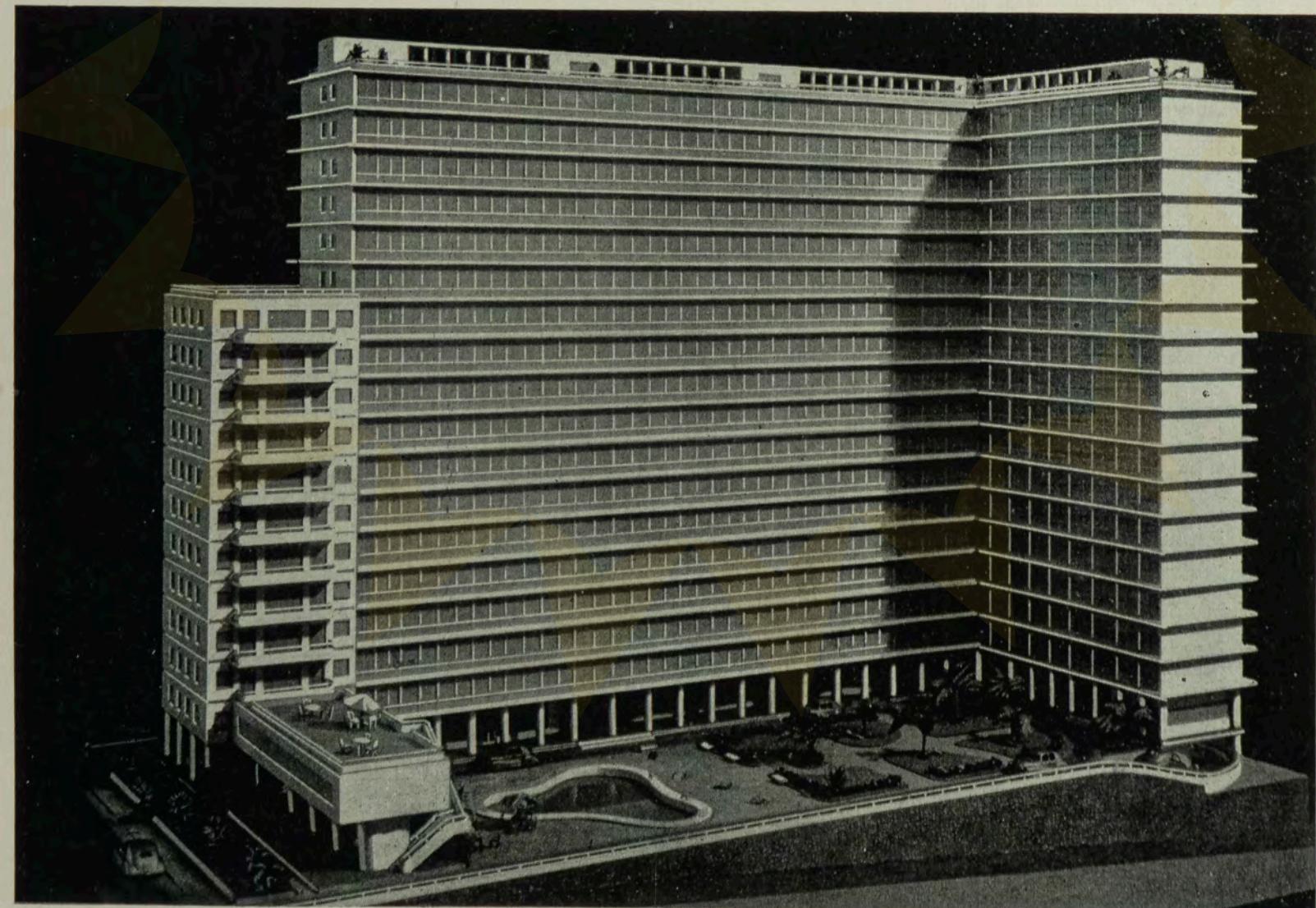
Bretagne

Quando J. Artacho Jurado Soc. Ltda. apresentou à sociedade paulistana o projeto e plantas explicativas do Edifício Bretagne, houve um movimento de aprovação geral, que se traduziu desde logo na imediata incorporação deste luxuoso conjunto, reprodução moderna, atualizada na técnica e na arte, das fidalgas mansões que tornaram aristocrático o bairro de Higienópolis.

De fato, e se apenas a localização serviria para dar a esse conjunto arquitetônico um lugar de destaque entre os modernos blocos residenciais paulistas, o Bretagne ostenta ainda o binômio beleza-conforto que juntamente com esse primeiro fator lhe conferem a equação máxima... beleza, localização e conforto... tão procurada por todos os arquitetos mas apenas encontrada por alguns.

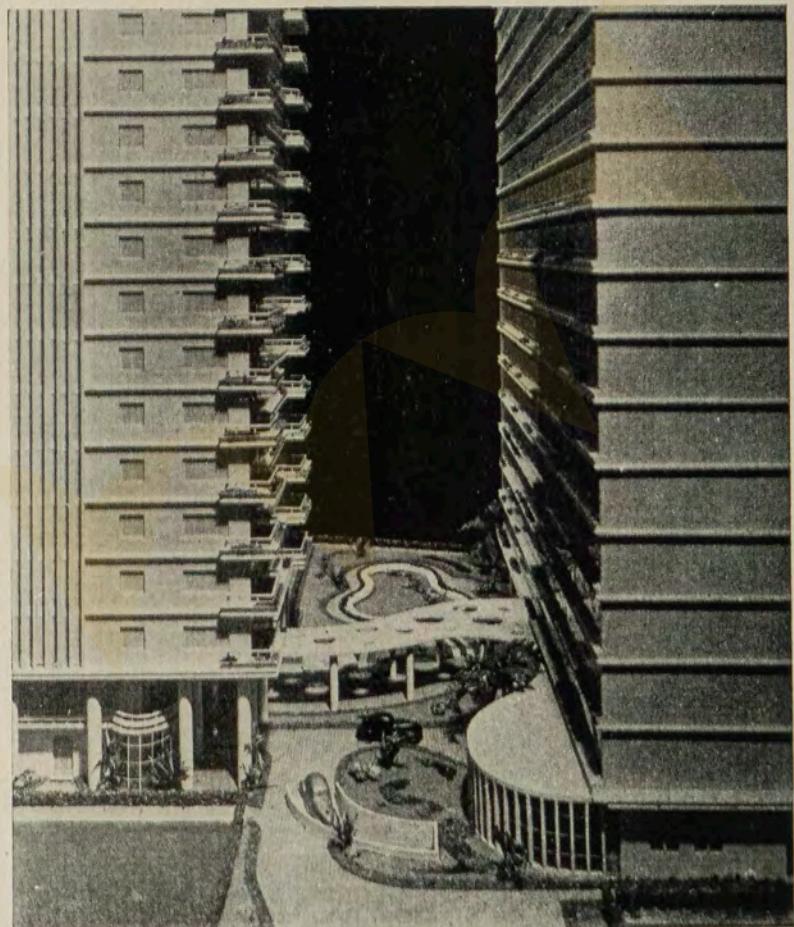
E, além da beleza das linhas e imponência do conjunto, a equipe de arquitetos de J. Artacho Jurado Soc. Ltda. empregou o melhor de seus conhecimentos no planejamento de importantes comodidades-extras, magnificamente representadas no jardim de inverno, salões de esportes, salão de chá, de festas restaurante, piscina, praça ajardinada e salão para crianças.

Aspecto geral do Edifício Bretagne.





Edifício Hortêncio, Aspecto geral.



Hortênsias

O objetivo por todos perseguido de dotar São Paulo de conjuntos residenciais dos mais soberbos do país, foi plenamente alcançado por J. Artacho Jurado Soc. Técnica Ltda. no Edifício Parque das Hortênsias à Avenida Angélica. Dividido em dois blocos que se harmonizam perfeitamente através de um "zoning" arborizado com piscina, play-ground e jardins para repouso o Parque das Hortênsias integraliza na totalidade de sua área aqueles padrões de comodidade que já são proverbiais nas residências paulistanas de Higienópolis a tradição de decénios da família brasileira.

Símbolo da revolução arquitetônica que deu ao Brasil a posse de um estilo único em construções, Parque das Hortênsias leva até 160 famílias a solução do problema do lar próprio, cercado das muitas comodidades extras já acima descritas e ainda de outras como, jardim de inverno, salões de esporte e sala de chá.



Condomínio LOUVRE, das Monções



Condomínio VERDE-MAR, das Monções

Condomínio ACACIAS, das Monções

Condomínio VERIDIANA, das Monções



NESTE E EM INÚMEROS PRÉDIOS MODERNOS APlicam-se CONDUITS STELLA

Conduits
Stella

INDÚSTRIA METALÚRGICA STELLA LTDA.

RUA SERRA DE JAPI, 31; FONE 9-0262; ENDEREÇO TELEGRÁFICO: "ROSECK",
CAIXA POSTAL, 6623; SÃO PAULO



ARCO - ARTUSI *Gráfica*



IMPRESSOS EM GERAL

COMERCIAIS — ARTÍSTICOS — TÉCNICOS — PUBLICITÁRIOS

Oficinas: Rua Marquez de Itú, 282 — Telefone 35-5797

Estúdio, Redação, Fotografia: Rua Marquez de Itú, 284 — Fone 35-3068

SÃO PAULO

RIO DE JANEIRO: Rua Sta. Luzia, 799 - 18.º Andar - Sala 1801 - Fone 22-3005



Na construção deste monumento que é o Edifício "O Estado de São Paulo",
foram usados Ladrilhos e outros materiais "SACOMAN"

PRODUTOS TERRACOTA PARA CONSTRUÇÃO CIVIL

ARGILAS EXTRAIDAS DE JAZIDAS PRÓPRIAS
COM ÁREA TOTAL DE 230.000 M.²

Tijolos Furados, Prensados e Laminados

Telhas Lustrosas, Marselhêsas e Coloniais

Ladrilhos, Rodapés e Cantos

Lajotas, Peitoris e Degraus

Cerâmica



sacoman

S.A.

Capital: Cr\$ 40.000.000,00

Secção de Vendas: Rua São Bento, 389 - 3.º And.: - Fones 33-4453 - 33-4277 - 36-3610

Fábrica e Administração: Avenida das Lágrimas, 71 - Fone: 3-0105

Caixa Postal, 256 - End. Telegráfico "Terracota" - São Paulo

VOCE SABIA, AMIGO LEITOR, que...

... a CERÂMICA SACOMAN, foi a primeira dentre as grandes cerâmicas que se instalaram no Brasil? Efetivamente, a Sacoman se antecipou em mais de 20 anos às que se lhe seguiram, pois, embora oficialmente fundada em 1895, desde 1886 os irmãos Sacoman, conhecidos ceramistas de Marselha, iniciaram aqui as suas atividades.

... a ESTAÇÃO DA LUZ, essa obra monumental do limiar do século, que atraia visitantes de todas as partes do País, deixando-os embasbacados diante daquela grandiosidade, foi inteiramente construída com materiais cerâmicos SACOMAN? Não há muitos anos, a Estação da Luz suportou briosamente o embate de violento incêndio, sem que se desarticulasse a sua estrutura e, lá continua com a mesma galhardia com que viu os primeiros albores do século! Amigo leitor, isso significa, a par de um super-serviço de engenharia, a excelência do material aplicado!

... em 1890, o MACKENZIE, que dá o nome a esta revista, erigiu o primeiro dos edifícios dos que hoje compõem a Universidade? Pois bem, nessa grandiosa obra de arquitetura, já naquela época se usou material cerâmico SACOMAN! Lá se mantém garbosamente, vendo decorrer os seus sessenta e vários anos de existência!

Seria longo discorrer sobre um sem número de obras, tais como Palácios, Hospitais, Fábricas, Edifícios Públicos e particulares, etc., que vêm criando e engrandecendo São Paulo, mas, a homenagem que nesta edição se presta às obras do CONVÉNIO ESCOLAR, torna oportuno mostrar a você, amigo leitor, a lisongeira preferência que nessas construções, em que são exigidas qualidade e durabilidade, vêm obtendo os produtos cerâmicos SACOMAN. As realizações do CONVÉNIO ESCOLAR, em que foram e estão sendo aplicados materiais SACOMAN, representam maioria absoluta e isso você pode ver pela relação a seguir:

ALFREDO BARROS AMARAL (construtor)
Grupo Escolar de Pinheiros

COMERCIAL E CONSTRUTORA DACIO A. DE MORAES, S/A.
(construtores)

Grupo Escolar Visconde de Itaúna

CONCISA — CONSTRUTORA CIVIL E INDUSTRIAL, S/A.
(construtores)

Parque Infantil de Vila Clementino
Grupo Escolar de São João Clímaco
Grupo Escolar Vila Vera

CONSTRUTORA AQUINO & BURIN, LTDA. (construtores)
Recanto Infantil de Moema

CONSTRUTORA E COMERCIAL PASSARELI & DOMINGUES
PINTO, LTDA. (construtores)

Grupo Escolar de Perús
Parque Infantil do Canindé
Grupo Escolar Murtinho Nobre
Grupo Escolar Raul Fonseca

CONSTRUTORA COSMOS, LTDA. (construtores)
Grupo Escolar Carlos Escobar
Parque Infantil Várzea do Ipiranga
Parque Infantil do Itaim

CONSTRUTORA FELDE (construtores)
Grupo Escolar Eduardo Carlos Pereira

CONSTRUTORA GUANABARA, LTDA. (construtores)
Grupo Escolar de Vila Espanhola

CONSTRUTORA E ORGANIZADORA INDUSTRIAL, S/A.
(construtores)

Grupo Escolar de Vila Olímpia
EDGARD PEREIRA MENDES JÚNIOR, eng. (construtor)
Parque Infantil do Bairro do Limão

ESCRITÓRIO DE ENGENHARIA RAMOS DE AZEVEDO —
SEVERO & VILLARES, S/A. (construtores)
Parque Infantil Celso Garcia

FERREIRA, FANUELLE & BARRETO, LTDA. (construtores)
Grupo Escolar República do Paraguai
Ginásio de Santo Amaro
Teatro Infantil de Santo Amaro
Parque Infantil Freguesia do Ó
Grupo Escolar Júlio Prestes

FRANCISCO AZEVEDO & TRAVASSOS, LTDA. (construtores)
Grupo Escolar Alfredo Bresser

GODOFREDO GIGER & FALCÃO BAUER (construtores)
Recanto Infantil Buenos Aires

H. GUEDES, eng. (construtor)
Grupo Escolar Erasmo Braga

ISIDORO KAUFFMANN, eng. (construtor)
Grupo Escolar V. Leopoldina
Grupo Escolar Vila Hamburguêsa
Grupo Escolar Clóvis Bevilacqua

JOAQUIM PROCÓPIO DE ARAÚJO, ENG. (construtor)
Grupo Escolar Pedro Taques (Guaianazes)

JORGE PROUSHAN, ENG. (construtor)
Grupo Escolar Vila Cachoeirinha
Parque Infantil de Vila Hamburguêsa

MASETTI & MARINO, LTDA. (construtores)
Grupo Escolar Paulo Setubal

PEREIRA MENDES & PACHECO (construtores)
Parque Infantil da Barra Funda
Grupo Escolar General Sampaio — Duque de Caxias

ESCR. TECN. FRANCO SETTI MARAGLIANO LTDA.
Parque Infantil de Bela Vista

SANTOS & SANTOS (construtores)
Parque Infantil da Penha
Parque Infantil Cidade Vargas

Parque Infantil Casa Verde
Parque Infantil São Miguel
Parque Infantil Vila Guilherme

Parque Infantil Ibirapuera
Parque Infantil Itaim
Parque Infantil Osasco

Parque Infantil Brooklin
SOCIEDADE CONSTRUTORA CELBE (construtores)
Grupo Escolar da Mooca

SOCIEDADE DE ENGENHARIA POLITÉCNICA, LTDA.
(construtores)

Grupo Escolar Vila Formosa
Parque Infantil Lins de Vasconcelos
Parque Infantil de Pinheiros
Parque Infantil São Rafael

Parque Infantil Bom Retiro

ISSO SÃO FATOS... E NÃO PALAVRAS!...

BONS CONSTRUTORES EMPREGAM BONS MATERIAIS... e... SACOMAN é sinônimo de boa qualidade!



ADMINISTRAÇÃO E FÁBICA
Av. das Lágrimas, 71
Tel. 3-0105

Telegrams: "TERRACOTA"

S A O P A U L O

SECÇÃO DE VENDAS
R. São Bento, 389 - 3.º andar

3 6 - 3 6 1 0
3 3 - 4 4 5 3
3 3 - 4 2 7 7
Caixa Postal n. 256

SPIG

INSTALAÇÕES ELÉTRICAS
INSTALAÇÕES HIDRÁULICAS
MONTAGENS MECÂNICAS

SOCIEDADE PAULISTA DE INSTALAÇÕES GERAIS LTDA.

Avenida Duque de Caxias, 94
Tel. 52-7768 - End. Tel. "SPIGERAL"
SÃO PAULO

Rua Assembleia, 51 - 11.^o
Telefone: 32-6944
RIO DE JANEIRO

PARKEX
o assoalho de luxo

*...projeta-se em todos os pontos de vista
sobre os demais...*



**qualidade
distinção
perfeição**

DISTRIBUIDORES:

MONTANA S/A ENGENHARIA E COMÉRCIO

RUA CONS. CRISPINIANO, 20 - 4^o. - TEL. 34-5116 - C. P. 3056 - S. PAULO

SOCIAL



FABRICAÇÃO BRASILEIRA FIBRAS DE VIDRO S. A.

Vendas: Praça Ramos de Azevedo, 206 - 21.º Andar - Sala 2110 - Fone 34-6745 - São Paulo

C. PUGLIESE & CIA. LTDA.

FÁBRICA DE LADRILHOS

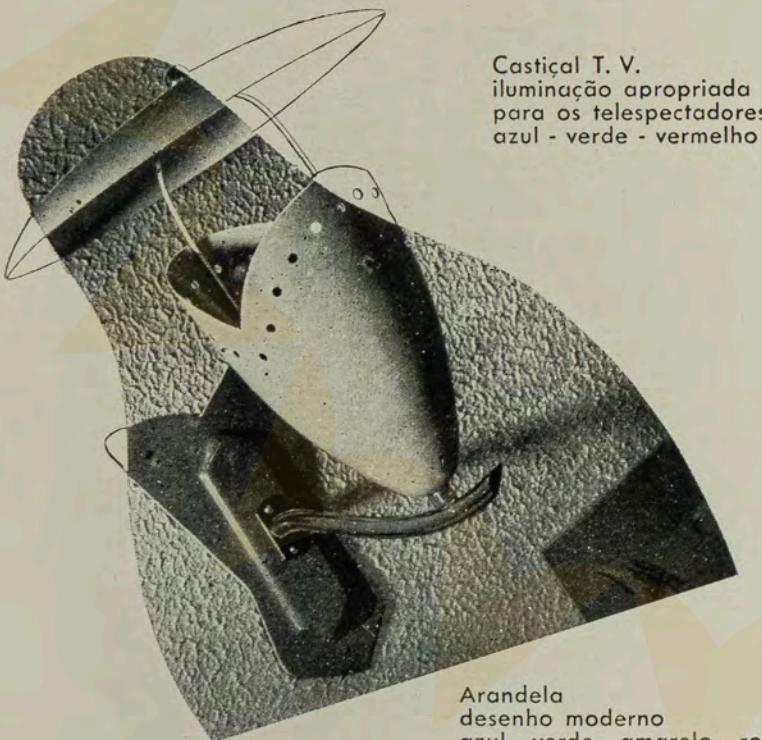
FÁBRICA DE LADRILHOS - MOSAICOS -
GRANITINA E TERRAZZO - COLUNAS
BALAÚSTRES - TRAFOROS - TANQUES
CAIXAS D'ÁGUA EM CIMENTO ARMADO
DECORAÇÕES EM GESSO E CIMENTO

DISTRIBUIDORES DE LADRILHOS
CERÂMICOS - MATERIAIS DE ETERNIT -
AZULEJOS - ARTIGOS SANITÁRIOS
E MATERIAIS P/ CONSTRUÇÕES EM GERAL

RUA TABÓR, 123 (IPIRANGA) FONE: 3-0481; SÃO PAULO

nadir

= uma tradição
= de 40 anos
= a serviço
= da iluminação



Castiçal T. V.
iluminação apropriada
para os telespectadores
azul - verde - vermelho

Arandela
desenho moderno
azul - verde - amarelo - rosa

NADIR FIGUEIREDO SA
INDÚSTRIA E COMÉRCIO

EXPOSIÇÃO E VENDAS
RUA INDEPENDENCIA, 446 - FONES: 32-7950 - 32-7951
SÃO PAULO

É nas boas casas do ramo!



modernfold

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

divide

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

fecha

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

Veja
MODERNFOLD
nas

lojas

Kirsch

RIO - Avenida Copacabana, 445-A — Tel.: 57-2618
SÃO PAULO - Cons. Crispiniano, 115 — Tels.: 32-6041 e 35-1496



Aparelhos de iluminação em geral. Móveis e Decorações em ferro batido. Projeto e execução sob desenho.

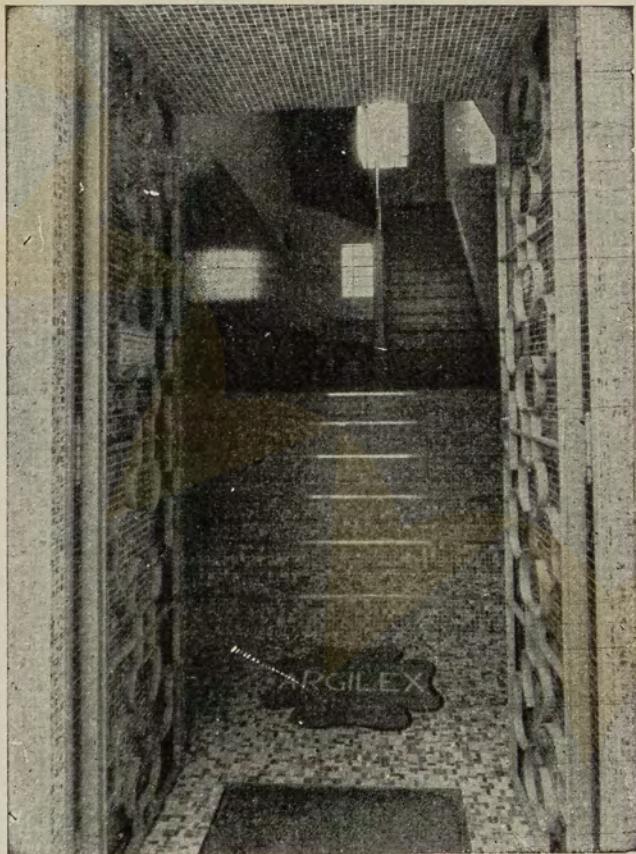
MOSTRUÁRIO: rua Augusta, 520, - fone: 34-6495



Fábrica e Escritório: Rua Joaquim Antunes, 977

Fones: 8-8427 e 80-5308 - End. telegr.: Preservit - São Paulo

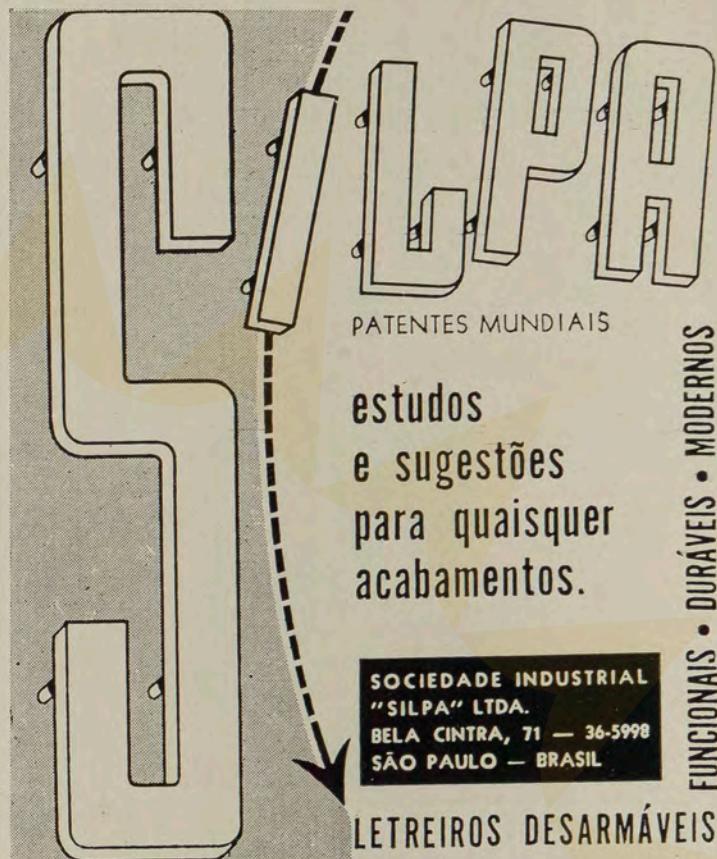
para fachadas, pisos e paredes



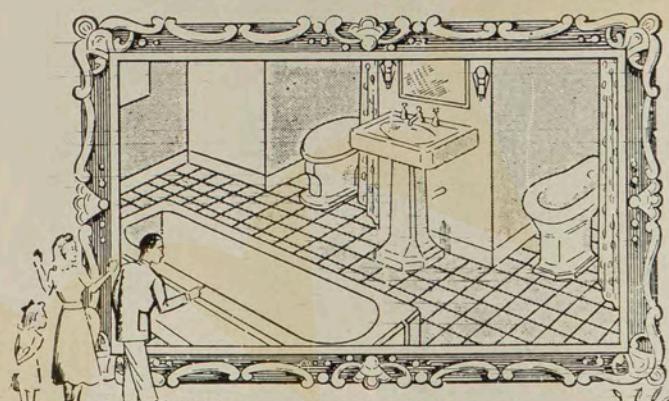
Indústria Paulista de Porcelanas

ARGILEX S.A.

Rua Nestor Pestana, 47; Fone 34-8043
SÃO PAULO



FUNCIONAIS • DURÁVEIS • MODERNOS



Nossos aparelhos sanitários são os mais conhecidos porque são os mais perfeitos
VISITE NOSSAS EXPOSIÇÕES

Em nossa loja:
Rua Marconi, 28 - Tel. 4-8876 - São Paulo

SOC. AN. COMÉRCIO E INDÚSTRIAS
SOUZA NOSCHESE

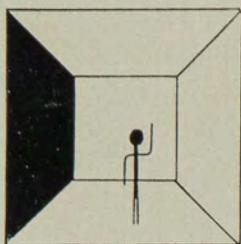
São Paulo - Matriz: Rua Julio Ribeiro, 243 - Tel. 9-1164 - C. Postal, 920
Filiais: R. Oriente, 487 - Tel. 9-5334 - S. Paulo - R. Jodo Pessoa, 138 - Tel. 2055 Santos

REPRESENTANTES:
V. TEIXEIRA & CIA. LTDA. Rua Riachuelo, 411 - RIO DE JANEIRO
ALBERTO NIGRO & CIA. - Rua Dr. Muricy, 419 - CURITIBA

LINDAS CORES

DURABILIDADE

LINHAS PERFEITAS



MOVEIS HABITAT

São Paulo, rua Augusta, 2390 - fone 80-9527



Estrutura para telhado compreendendo arcos e terças de concreto armado pré-moldado — Vão livre 23,30 m — POÁ

- Estruturas em madeira
- Estruturas metálicas
- Estruturas em CONCRETO ARMADO
- Estruturas em CONCRETO ARMADO PRÉ-MOLDADO

R. Major Quedinho, 96 - 10.^o
Fones: 33-4329 e 36-4920
SÃO PAULO

Soc. TEKNO Ltda.

Especializada em estruturas industriais para fábricas, garagens, hangares, depósitos, cinemas.

Escritório e Fábrica
Av. Brasil, 9110 - Tel. 30-2066
RIO DE JANEIRO

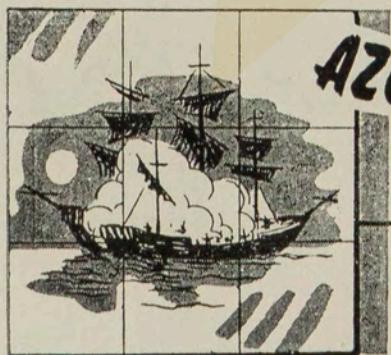
End. teleg. TEKNO

*Embeleze
seu lar*



*Peça um orçamento
sem compromisso.*

Rua da Consolação, 335
Fones: 35-6885 e 35-1494
SÃO PAULO



AZULEJOS-ARTIGOS SANITARIOS

Copas e Cosinhas Americanas — Exaustores

A. W. KAUFFMANN



RUA GENERAL COUTO DE MAGALHÃES, 139

Endereço Telegráfico: ARKA — Telefones: 34-5524 - 34-3767

EXPOSIÇÃO: Rua Brigadeiro Tobias, 635 — Tel. 34-6612

lambris MADEIRIT



Madeira laminada para decorar econômicamente paredes de salas, escritórios e de qualquer ambiente, e para forrar armários embutidos.

Os Lambris MADEIRIT são fabricados nos tipos Embúia (clara, rajada e escura), Peroba de campo, Jacarandá (pardo e da Bahia) e Pau Marfim.

Solicite a presença de um dos nossos representantes e verifique as qualidades dos Lambris Madeirit!

Madeirit

Rua Xavier de Toledo, 264 – 10.º andar
sala 102 – Telefone 36-7020 – São Paulo

É ABSURDO ASSISTIR TELEVISÃO NUMA MAQUINA DE LAVAR ROUPA



É ABSURDO TAMBÉM ADQUIRIR UM APARELHO
EM CASA NÃO ESPECIALISADA.

NATAL ELETRICA LTDA.

O MAIOR NOME EM TELEVISÃO NO BRASIL

OFERECE ALEM DOS MELHORES PREÇOS E CONDIÇÕES, A MAIS
RAPIDA E PERFEITA ASSISTENCIA TÉCNICA DO PAÍS.

Rua Antonio de Godoi, 80 — Tel. 35-3377

DOMINICI

ILUMINAÇÃO MODERNA

Rua 13 de Maio, 53



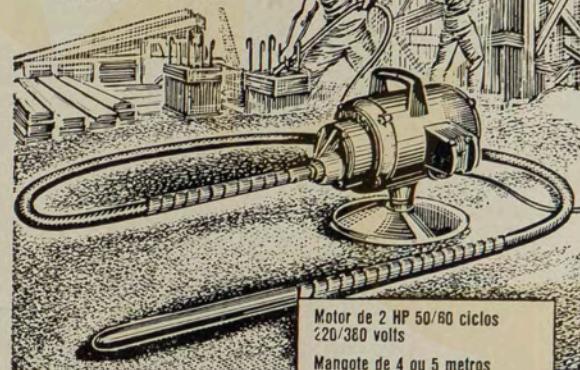
LUSTRES

VIBRADOR PARA CONCRETO

ZANFLEX

de grande rendimento
"alta frequência"

Revestido inteiramente de alumínio leve, de transporte fácil, com motor trifásico para 7.000 ou 9.000 vibrações por minuto, equipado com engrenagens em substituição ao antigo sistema de correias.



Motor de 2 HP 50/60 ciclos
220/380 volts

Mangote de 4 ou 5 metros

Aguilha vibradora de aço sueco
de 400 milímetros de comprimento e 54 de diâmetro
(Também em outras medidas.)

PRONTA ENTREGA

Assistência técnica imediata

ZANOLINI & ANTUNES

Rua Solon, 674/678 - Fone: 51-9795
São Paulo

Norton - 1019

CARVALHO MEIRA S/A

COMERCIAL E INDUSTRIAL

ARTIGOS SANITÁRIOS
FERRAGENS FINAS

A FONTE

A Fechadura que Fecha e Dura

ESC. E LOJA, RUA LÍBERO BADARÓ, 605
FONE: 36-9149, C. POSTAL, 201
END. TELEGRÁFICO - "RODOL"
SÃO PAULO - BRASIL



Nos mais modernos hoteis do Brasil

CALDEIRAS AUTOMÁTICAS
INCINERADORES

LABOR INDUSTRIAL LIMITADA

Rua Conego Eugenio Leite, 890 - Fone 8-6862 - São Paulo



Sempre a primeira!



a iluminação moderna

- lustres
- refletores
- arandelas
- abat-jours

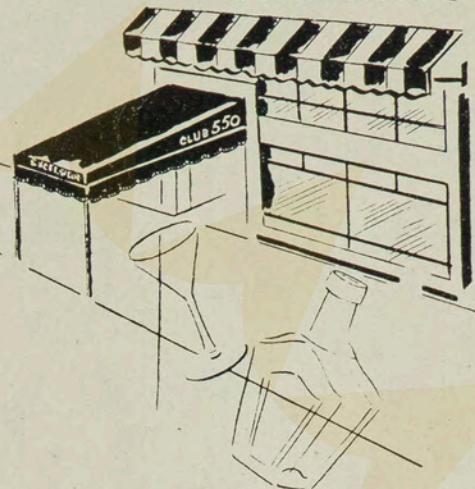
Industria Iluminadora Ltda.
São Paulo

Caixa P. 5181 - rua dos Parecis, 74 - Tel. 31-3493

CLUB

"550"

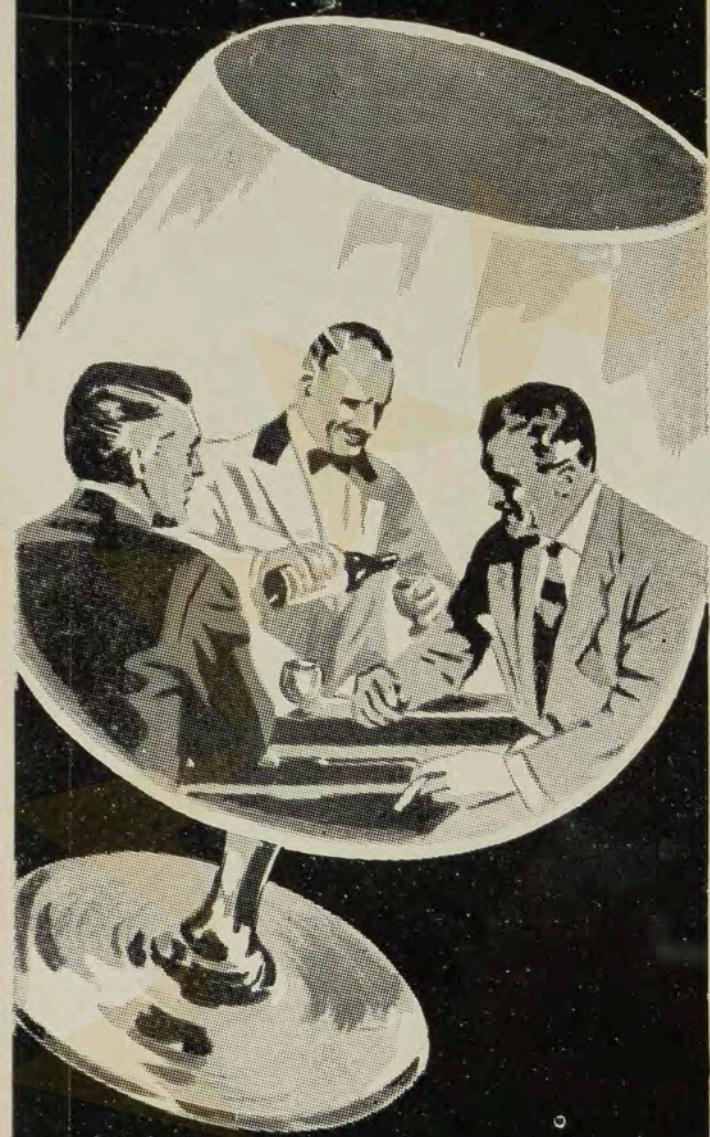
AR
CONDICIONADO



onde você
se sentirá
à vontade,
num ambiente
acolhedor,
que é uma
sugestão
de permanência,
para uma
boa conversa,
para um alegre
bate-papo,
sorvendo
um legitimo
whisky,
ouvindo
as canções
da voz gostosa
de Veronica.

AV. IPIRANGA, 550
Fone: 36-9121

GIN SÊCO



BOLS

MARCA FAMOSA DESDE 1575



ÉTA CAFÉZINHO BOM!



CAFÉ
Caboclo
 COMPANHIA UNIÃO DOS REFINADORES

"Cena campestre", original de Giovanni Oppido

Galeria  de Abril

A MAIS BELA EXPOSIÇÃO DE
 QUADROS À ÓLEO

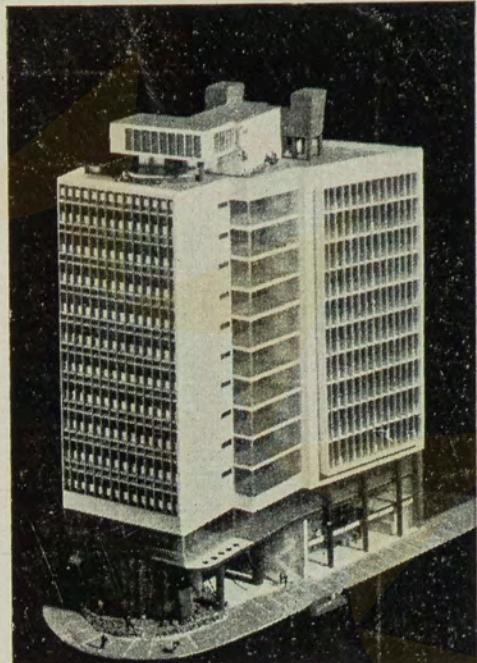
AVENIDA ANGÉLICA, 548 - TEL. 52-3948 - SÃO PAULO
 Aberta das 9 horas às 22 horas



ENGENHARIA
ARQUITETURA

CONSTRUÇÕES
TERRAPLENAGEM

Instituto Central do Cancer, em São Paulo — uma das nossas últimas construções



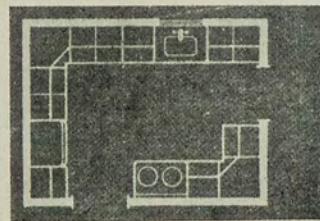
Alberto Badra, Miguel Badra Junior & Cia. Ltda.

Rua João Brícola, 39, 7.º andar, fone: 35-0197; São Paulo

Maquete do Edifício em construção, à rua Paraiso, São Paulo.



Cozinha



Securit

RUA 24 DE MAIO, 47 - FONE: 35-5187 (10 rom.) S. PAULO
AV. RANGEL PESTANA, 2085 - FONE: 9-3177 S. PAULO
RIO DE JANEIRO - RUA DO MEXICO 16 - FONE: 52-3616

tecnoprop

ESTRADA DE FERRO SOROCABA

(PROPRIEDADE E ADMINISTRAÇÃO DO EST. DE SÃO PAULO)

DADOS REFERENTES AO PERÍODO DE 1947 - 1952

Receita

Anos.	Receita Líquida	Número Índice	Aumento sobre o Ano Anterior	% de Aumento sobre Ano Anterior
1947	474.475.231,00	100	56.261.864,60	13,45
1948	505.529.810,30	106	31.054.579,30	6,54
1949	574.982.666,10	121	69.452.855,80	13,76
1950	610.107.900,60	128	35.125.234,50	6,10
1951	769.800.750,00	162	159.692.849,40	26,17
1952	922.181.804,00	194	152.381.054,00	19,79

Despesa de Custeio

Anos	Despesa de Custeio	Número Índice	Aumento sobre Ano Anterior	% de Aumento sobre Ano Anterior
1947	470.172.739,40	100	75.011.642,70	18,98
1948	534.263.379,60	113	64.090.640,20	13,63
1949	608.654.765,30	129	74.391.385,70	13,92
1950	749.823.153,10	159	141.168.387,80	23,18
1951	826.829.432,20	175	77.006.279,10	10,27
1952	924.229.341,90	196	97.399.909,70	11,78

Detalhes da Despesa de Custeio

Anos	Pessoal	Numero Índice	Aumento sobre Ano Anterior	% do Aumento sobre Ano Anterior	% Despesas Pessoais / Total de Custeio
1947	244.924.667,50	100	36.089.922,20	17,28	52,09
1948	306.229.292,30	125	61.304.624,80	25,03	57,32
1949	362.056.191,30	147	55.826.899,00	18,23	59,49
1950	460.943.378,10	188	98.887.186,80	27,31	61,38
1951	503.939.674,40	205	42.996.296,30	9,32	60,94
1952	567.428.391,60	231	63.488.717,20	12,59	61,40

Anos	Material e Diversos	Numero Índice	Aumento sobre Ano Anterior	% do Aumento sobre Ano Anterior	% Despesa material s/ Total de Custeio
1947	225.248.071,90	100	38.921.719,50	20,88	47,91
1948	228.034.087,30	101	2.786.015,40	1,23	42,68
1949	246.598.574,00	109	18.564.486,70	8,14	40,51
1950	288.879.775,00	128	42.281.201,00	17,14	38,62
1951	322.889.757,80	143	34.009.982,80	11,79	39,06
1952	356.800.950,30	158	33.911.192,50	10,50	38,60

Resultado da Exploração Ferroviária

Anos	Receita Líquida	% Aumento sobre Ano Anterior	Despesa de Custeio	% Aumento sobre Ano Anterior	Saldo ou Deficit
1947	474.475.231,00	13,45	470.172.739,40	18,98	Saldo 4.302.491,60
1948	505.529.810,30	66,54	534.263.379,60	13,63	Deficit 28.733.569,30
1949	574.982.666,10	13,76	608.654.765,30	13,92	Deficit 33.672.099,20
1950	610.107.900,60	6,10	749.823.153,10	23,18	Deficit 139.715.252,50
1951	769.800.750,00	26,17	826.829.432,20	10,27	Deficit 57.028.682,20
1952	922.181.804,00	19,79	924.229.341,90	11,78	Deficit 2.047.537,90

Em sua construção...



TERMÓ-ISOLANTE
INCOMBUSTÍVEL
IMPERMEÁVEL
INOXIDÁVEL
RESISTENTE

CIMENTO-AMIANTO

Eternit

O material de escolha ideal para múltiplas aplicações.

ETERNIT DO BRASIL CIMENTO AMIANTO S.A.

SÃO PAULO

RIO DE JANEIRO

clarinho, suave,
reposante, com...



Kem-Tone

Em lindas cores
à sua escolha!

KEM-TONE é a tinta "mágica" que proporciona ambientes maravilhosos como êste. Permite acabamento fôsco, perfeito e uniforme. Apresentada em firmes tonalidades modernas, de secagem rápida. Com Kem-Tone V. mesmo pode pintar a casa toda. À venda em qualquer casa do ramo.

UM PRODUTO DA

SHERWIN WILLIAMS
TINTAS E VERNIZES
DO BRASIL S.A.

Tintas de alta qualidade em seleções de cores para tôdas as necessidades