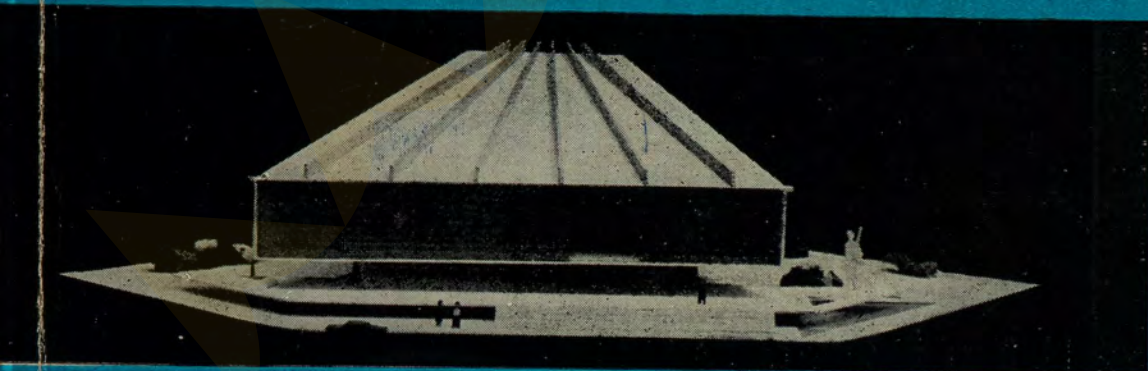


63

MARÇO, 1961

HABITAT

revista brasileira de arquitetura, artes plásticas, artesanato e decoração contemporâneas



Neste número:

Construir com cubos

Teatro Municipal e Centro de Arte em Santos S.P.

Forum em São José dos Campos, S.P.

Grande Hotel Blumenau



Diferente de todos

MACICO E INQUEBRÁVEL



assento
plástico

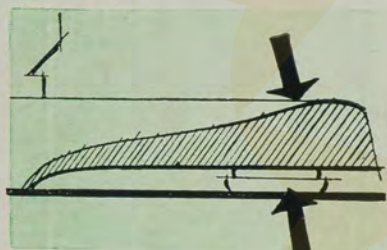
Standard

CONFORTO
DURÁVEL
PARA SEU
BANHEIRO



RESISTENTE

Fabricado com polistireno de alto impacto, imune à ação de ácidos e corrosivos.



MACICO

Não verga, não racha, não se deforma, é mais firme e sólido.



HIGIÊNICO

Nova base totalmente lisa, sem vãos ou reentrâncias, com isoladores de polietileno embutidos. Facilita a limpeza, evita focos de micróbios.

Adapta-se facilmente a qualquer tipo de sanitário.

Nas cores branco, azul, verde, preto, amarelo, coral, cinza prata e rosa

À VENDA NAS
CASAS DO RAMO



Garantido pela tradicional qualidade

IDEAL-Standard

S A

INDÚSTRIA E COMÉRCIO

Departamento de Vendas

Al. Santos, 2152 - 1.º andar, conj. 11 - Tel. 80-2155 e 80-2181 (Ramal 88)
Fábrica: Jundiaí - Estado de São Paulo - Brasil

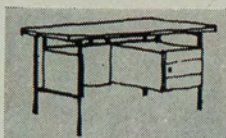
DEPARTAMENTO: "MÓVEIS DE ESCRITORIO"

Cr\$ 100

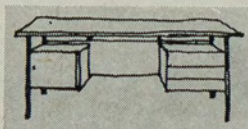
DIREITOS AUTORAIS N.º 1192/59



HZIEGIER



Ambiente
ind. e com. de móveis s.a.



ARCH. CARLO B. FONGARO



DECORAÇÃO — MÓVEIS MODERNOS
GALERIA DE ARTE

RUA MARTINS FONTES, 205 — FONE: 37-8248 — SÃO PAULO — BRASIL

Repelagua

repelente de água na alvenaria

A nova proteção invisível para fachadas, paredes e muros externos.

Todos os materiais de construção estão sujeitos aos estragos causados pela água de chuva, particularmente os materiais de revestimento e decoração, como concreto, rebocos, pedras talhadas, tijolos, ladrilhos, blocos de concreto, pastilhas, estuque, pinturas de cimento, de cal, de óleo ou emulsionadas.

O repelente de água, REPELAQUA, evita que a água penetre nos pequenos poros da superfície, seja por força capilar ou por ação de chuvas torrenciais. Ao ser aplicado em construções protege tanto as estruturas novas como as antigas.

APRESENTA AINDA AS SEGUINTE VANTAGENS:

- Controla a eflorescência de sais solúveis (salitre)
- Protege contra o desgaste e a erosão.
- Conserva a beleza e a limpeza dos edifícios.
- Evita as infiltrações de água.
- Aplicação fácil.
- Econômico
- Grande durabilidade



Em nosso folheto "Proteja a sua casa contra as intempéries" V.S. encontrará informações detalhadas sobre este produto, e poderá verificar como é fácil e econômico proteger a sua propriedade eficientemente. Solicitamos preencher o cupon anexo e enviá-lo hoje mesmo.

UNION CARBIDE DO BRASIL S. A. — Indústria & Comércio

Departamento de Silicones

São Paulo: Rua Formosa, 367 — 30º andar — Fone 33-5171

Rio de Janeiro: Rua Araújo Pôrto Alegre, 36 — 4º andar

End. Teleg.: UNICARBIDE

Nome.....Cargo.....

Rua.....

Cidade.....Estado.....

Telefone.....Caixa Postal.....

silicones

**UNION
CARBIDE**

Os termos REPELAQUA e UNION CARBIDE são marcas da Fábrica da Union Carbide Corporation E.U.A.



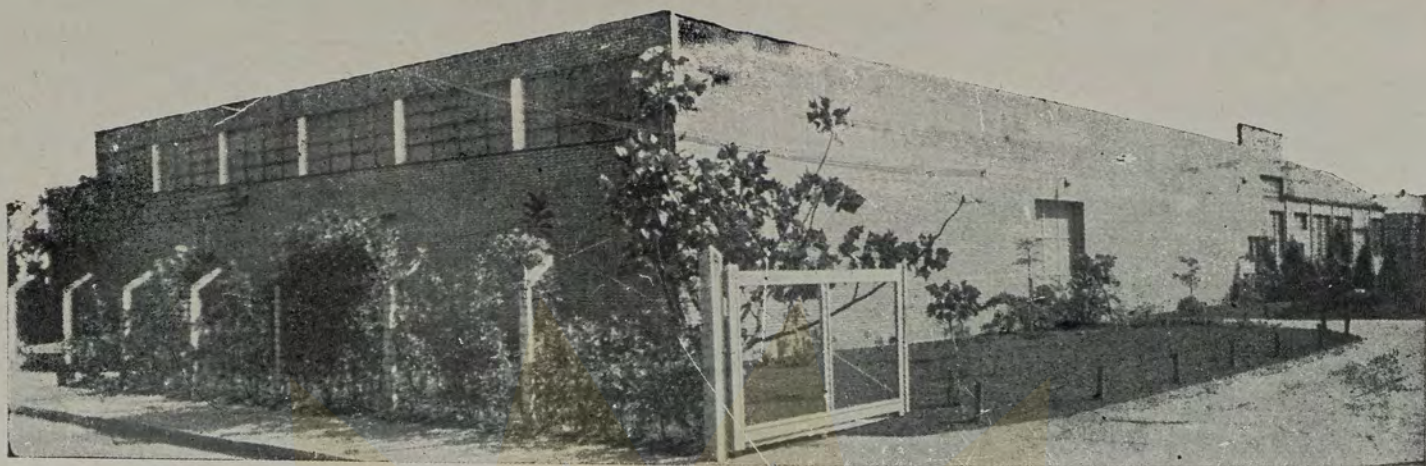
CONJUNTO RESIDENCIAL DE PEDREGULHO
PAINEL DE BURLE MARX

Mosaico Vidroso

VIDROTEL

VENDAS:

SÃO PAULO: S/A DECORAÇÕES EDIS - Av. Brigadeiro Luiz Antônio, 300 - Telefone, 32-2326
RIO DE JANEIRO: ARTHUR P. KRUG - Rua Prefeito João Felipe, 382 - Fone, 34-9177
SALVADOR (Bahia): GERALDO GONZAGA - Rua Alvares Cabral, 8 - 1.º andar - Fone, 2850
R E C I F E : ODILON AGUIAR - Edifício Phoenix Pernambucana - 9.º and. - Fones, 6428, 7671 e 7681 - Ram. 46
PORTO ALEGRE: MILTON CARLOS BOHRER - Rua Pinto Bandeira, 364 - Fone: 4043



a mais moderna gráfica a serviço da indústria e do comércio



Em suas novas, amplas e modernas instalações, contando com o mais atualizado equipamento gráfico e com técnicos altamente especializados, a **GRÁFICA MARTINI S. A.**, coloca-se à disposição do comércio e da indústria, para execução de quaisquer trabalhos pelo processo de impressão em off-set.



CARTUCHOS — EMBALAGENS — PROSPÉCTOS
FOLHETOS — FOLHINHAS — LIVROS-HORÁRIOS
CARTAZES — PROPAGANDA DE LABORATÓRIOS

Solicitem a presença de um representante da

GRÁFICA MARTINI S.A.

Trav. Brasília da Luz, 388 — (Sto. Amaro) — Te. 61-2112 (Rêde interna) — São Paulo

pisos modernos



**Em sua obra, o melhor e mais perfeito acabamento com
tacos e parquetes tecnicamente sécos em estufas, nas
condições de satisfazer as exigências do mais fino gosto**



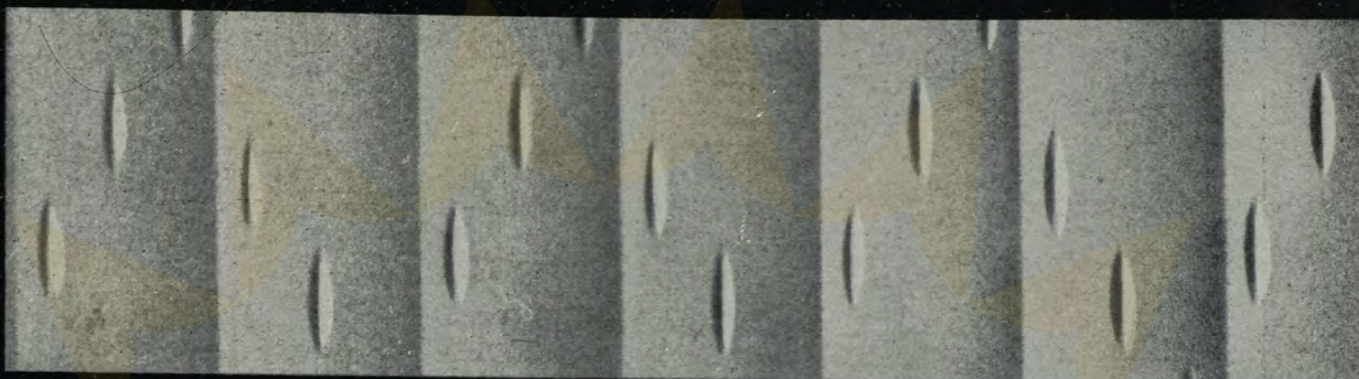
PEDRO KAPOR

TACOS E PARQUETES

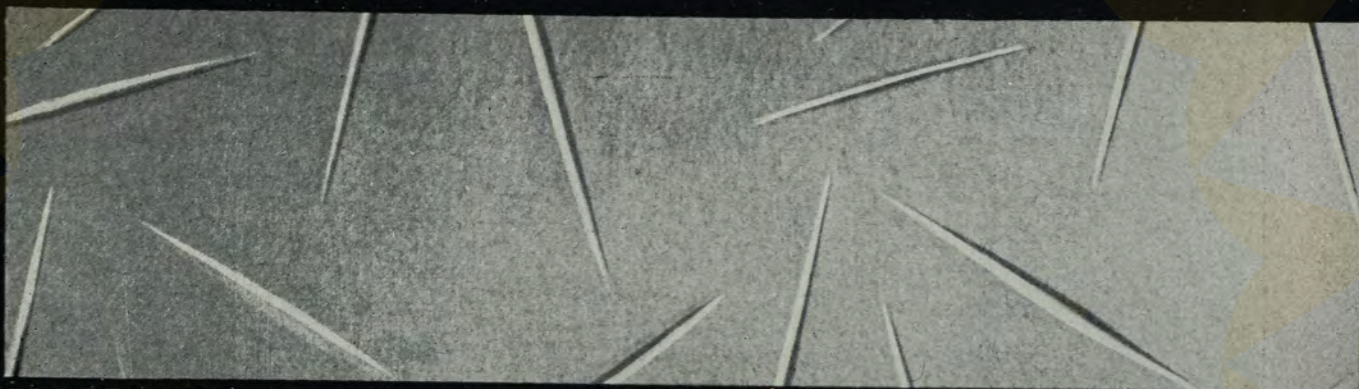
FÁBRICA E ESCRITÓRIO

ESTRADA DA CASA VERDE, 3294 - TELEFONE: 51-5118 — SÃO PAULO

Seis novos padrões



REEDROP



FROSTLYTE



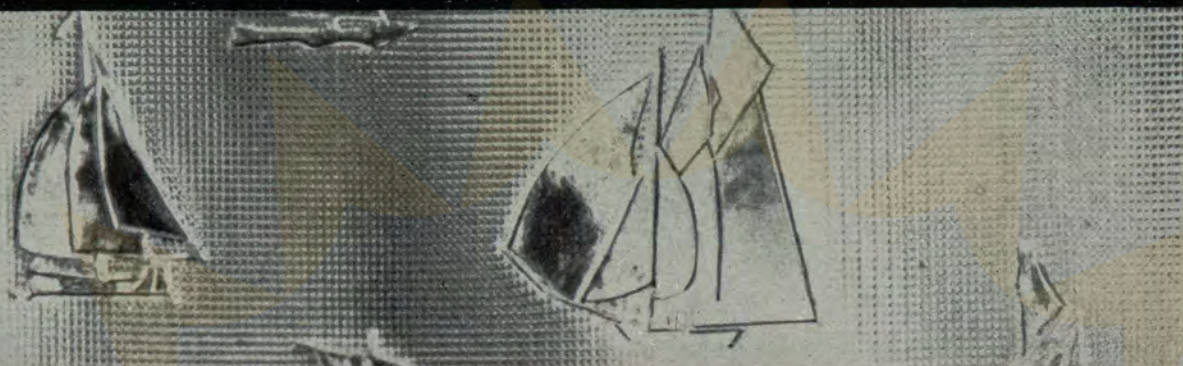
CORALYTE

Além de acrescentar novas possibilidades decorativas à extensa linha de Vidros Pilkington (catedral, impresso, canelado estreito e largo) êstes novos modelos, cada um com seu grau de opacidade, proporcionam um vasto campo de aplicações funcionais. Para informações completas sôbre os vidros impressos Pilkington, escreva ao nosso Representante:

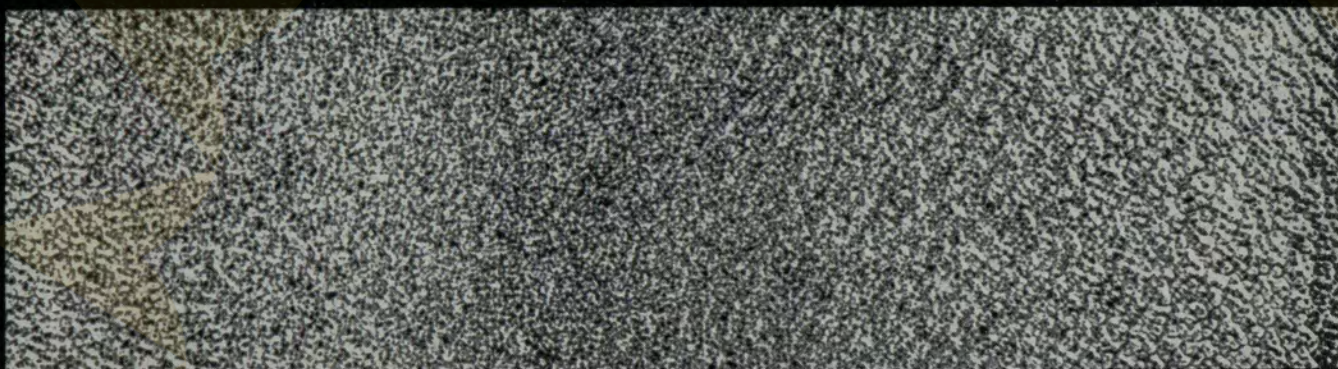
N. CROOKS, PILKINGTON BROTHERS (BRAZIL) LTD.

AVENIDA VENEZUELA, 213/219 - CAIXA POSTAL 2075 - RIO DE JANEIRO

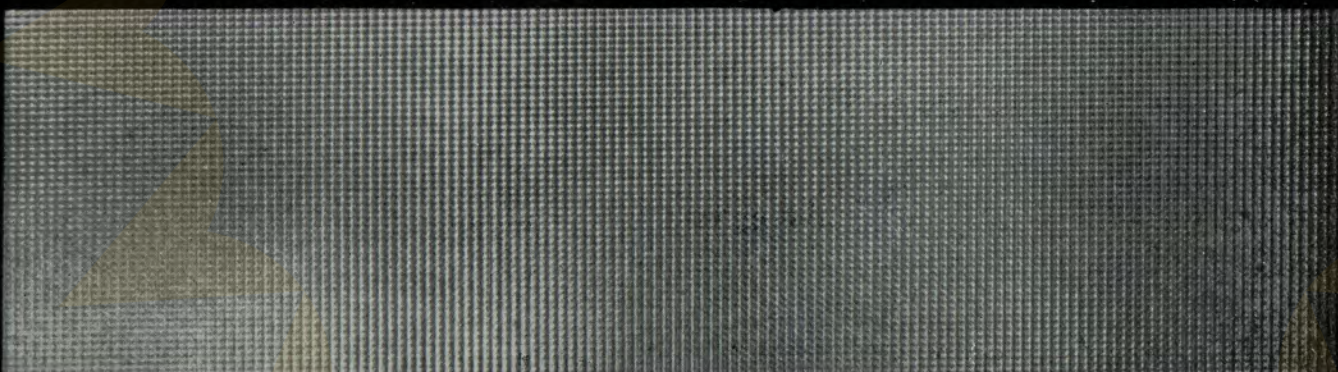
le vidro impresso



SHIPLYTE



ATLANTIC



PACIFIC

28112/0/4601 - 1A 9.036

PILKINGTON BROTHERS LIMITED

ST. HELENS, LANCASHIRE, INGLATERRA

Fabricantes de todos os tipos de vidro para estruturas



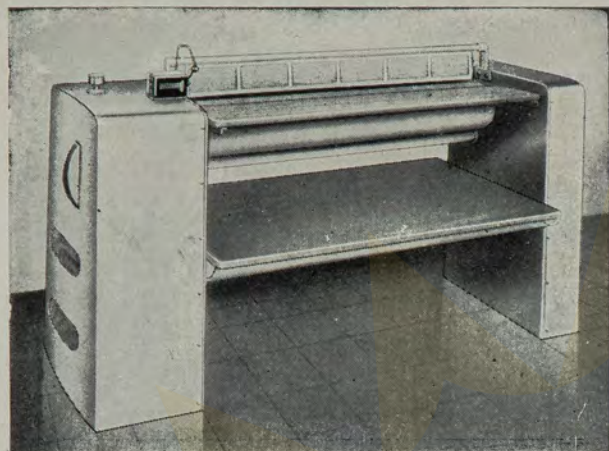


PARQUE BALNEÁRIO HOTEL

TROPICAL GARDEN
TENIS - BAR - BOITE
BRIDGE CLUBE -
RESTAURANTE

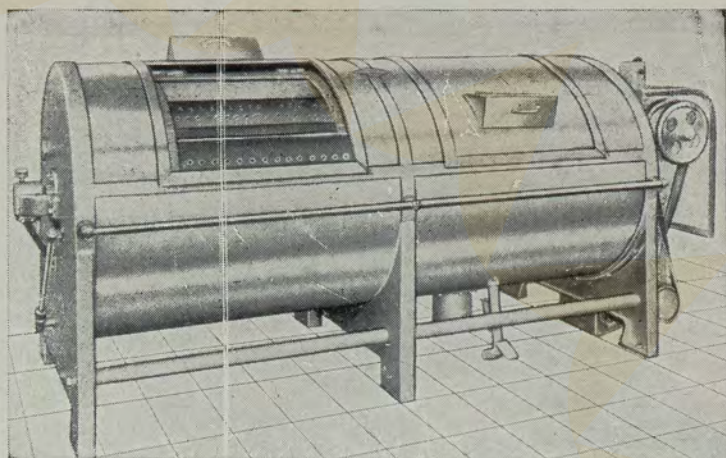
AR CONDICIONADO EM TODOS OS SALÕES

MÁQUINAS PARA LAVANDERIAS



CALANDRA MOD. B-16 — 1 rolo de 1,60 mts.

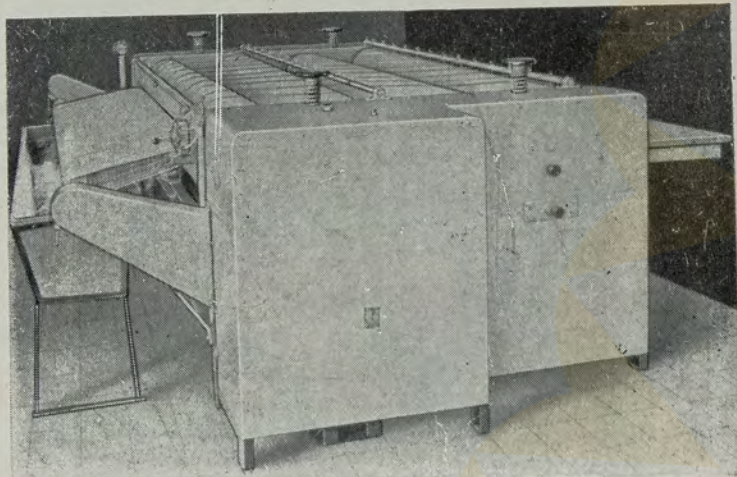
- Fornecemos um tipo de lavanderia de acôrdo com a finalidade do estabelecimento a que se destina
- Planejamentos, plantas e orçamentos sem qualquer compromisso
- Máquinas em aço inoxidável de ótima qualidade e acabamento esmerado
- Garantia contra qualquer defeito de fabricação
- Serviço completo de assistência



MÁQUINA DE LAVAR - MOD. DUPLO 85 - Capacidade 90 quilos.



EXTRATOR CENTRÍFUGO - Mod. Gigante - Diâmetro 1 m.



CALANDRA MOD. G-4 — 4 rolos de 2 50 mts.

Castanho & Filhos S/A

COMERCIO E INDÚSTRIA

Rua Clélia, 98 — Tel. 62-1721 — End. Electr. CASTANHO — SÃO PAULO

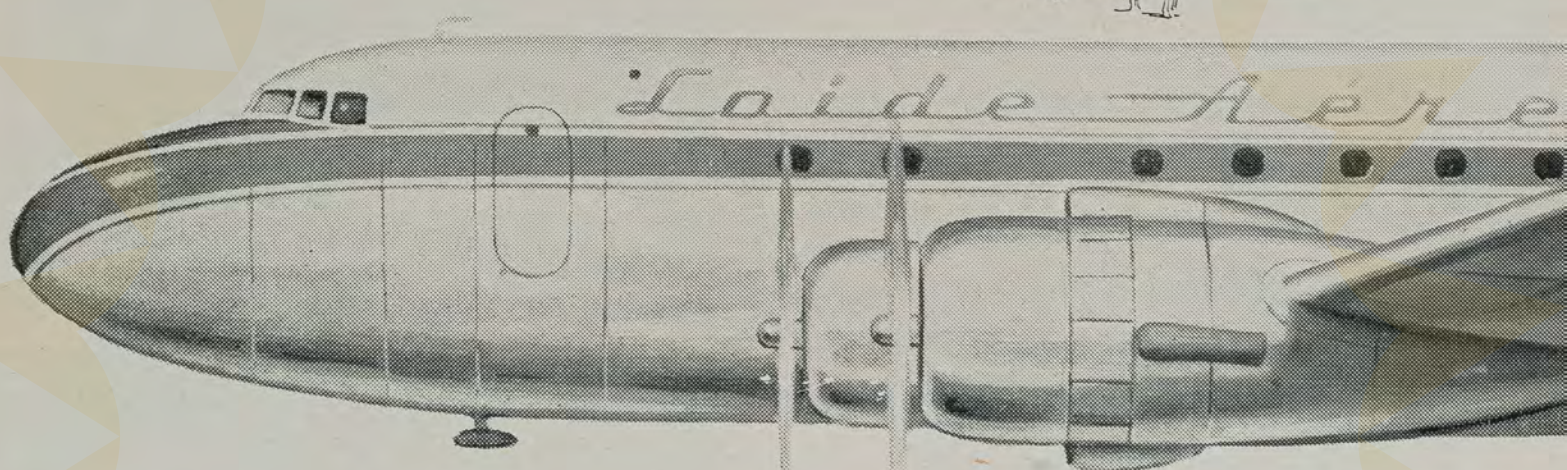
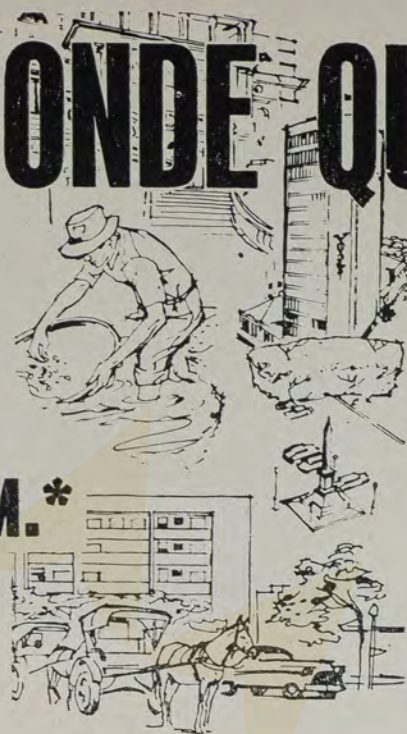
REPRESENTANTES

RIO DE JANEIRO — Alfredo Rodrigues Ferraz - Rua México, 119 - Gr. 1809 - Fones: 42-5529 e 47-3835
 BELO HORIZONTE — Emilio Gaissler & Cia. Ltda. - Rua Curitiba, 767 - Caixa Postal, 195 - Fone: 2-3049
 PORTO ALEGRE — Ary Vicente Boller - Rua Pinto Bandeira, 350 - 1.º and. - s/5 - Caixa Postal, 2.751
 BLUMENAU — Emil A. E. Kammer - Rua 15 de Novembro, 1.360 (fundos) - Caixa Postal, 393
 CURITIBA — Com. Representações Cunha Ltda. - Rua Monsenhor Celso, 211 - Cj. 602 - Fone: 4-8443
 VITÓRIA — Conrado de Oliveira Neves - Rua Saturnino de Brito, 829
 SALVADOR — Gastão Sampaio - Rua Miguel Calmon, 37 - 8.º and. - s/ 81 - Fone: 1704
 RECIFE — BADE — Instalações e Comércio Ltda. - Rua Velha, 352 - Fone: 3122
 FORTALEZA — Lima e Albuquerque - Rua Barão do Rio Branco, 910 e 914 - Fone: 1-3430 - Caixa Postal, 24
 BELÉM — Miranda & Cia. - Travessa Campos Salles, 101 - Fone: 4827 - Caixa Postal, 264

VIAJE AGORA PARA ONDE QUIZER

COM APENAS 10%

DO VALOR DA PASSAGEM.*



O "CREDI-LÓIDE" PROPORCIONA OS SEGUINTE BENEFÍCIOS:

A passagem é válida por um ano e no eventual caso de aumento de tarifas você não pagará qualquer acréscimo.

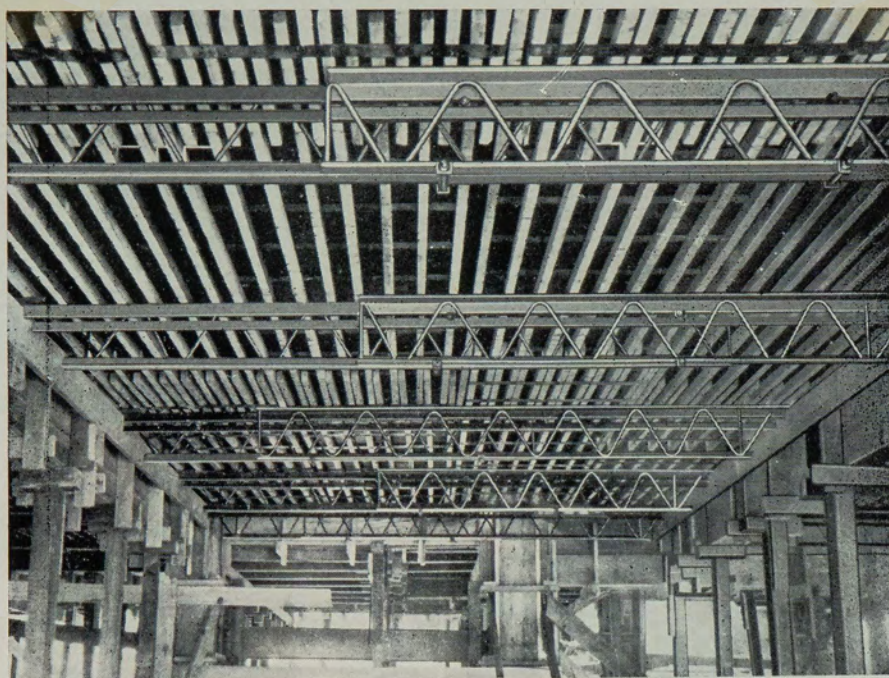
- O "CREDI-LÓIDE" facilita em 10 meses o pagamento da viagem sem juros e sem taxas.
- Qualquer que seja a viagem, as tarifas são as mais baixas da aviação comercial brasileira.
- A viagem mais tranqüila e serena que se pode desejar. Excelente serviço de bordo nos confortáveis quadrimotores "Douglas Skymasters" ou nos "Curtis Comander".
- Tudo isto assegura mais dinheiro para as despesas em terra, para compra de lembranças, para o próprio orçamento doméstico.



Loide Aéreo

PARA FORMAS DAS LAGES DE CONCRETO, ALUGUE AS

LONGARINAS FIX



ECONOMIA DE DINHEIRO E TEMPO

ESPAÇOS LIVRES E OUTRAS VANTAGENS



NEO-REX DO BRASIL LTDA.

**RUA JOAQUIM FLORIANO, 737 - TEL. 8-2126 (REDE INT.)
CX. PL. 7221 - END. TELEG. "NEOREX" - SÃO PAULO**

onde houver um ponto de luz...



INSTALE FLUORESCENTE

DURA 7 VÊZES MAIS! LUMINOSIDADE 4 VÊZES MAIOR!



Consulte a Eletromar, que dispõe de serviços técnicos os mais eficientes, para indicar-lhe sempre a melhor solução para o seu problema de iluminação.

Desde logradouros públicos, até os ambientes mais fechados, a iluminação fluorescente é sempre a solução ideal. A Eletromar produz grande linha de tipos de aparelhos fluorescentes, onde você encontra o modelo que se adapta exatamente ao seu caso.

ELETROMAR

ELETROMAR INDÚSTRIA ELÉTRICA BRASILEIRA S/A. Concessionários Westinghouse Electric Inc.
Rio - S. Paulo - B. Horizonte Brasília - P. Alegre - Curitiba - Salvador - Recife - Belém

HABITAT

ARQUITETURA E ARTES NO BRASIL

DIR. RESP.: GERALDO N. SERRA

11.º ANO

N.º 63

Propr. de HABITAT EDITORA LTDA.
RUA 7 DE ABRIL, 230 - 8.º AND.
CONJUNTO 837/8 - FONE: 35-2837
SAO PAULO BRASIL

Redator-Chefe:
GERALDO N. SERRA

Redator:
RODOLFO KLEIN

Artes Plásticas:
JOSÉ GERALDO VIEIRA

Arquitetura:
GERALDO FERRAZ

Secretária:
SUZANA KLEIN

Redação, Administração e Publicidade:
RUA 7 DE ABRIL, 230 - 8.º andar
Conjunto 837/8 - Telefone: 35.2837
São Paulo Brasil

ASSINATURAS

Brasil:
(6 ns. anuais) porte simples Cr\$ 420,00
(6 ns. anuais) porte reg. .. Cr\$ 480,00

Exterior:
(6 ns. anuais) porte reg. .. US\$ 8,00

NÚMEROS AVULSOS

Brasil:
Porte simples Cr\$ 70,00
Porte registrado Cr\$ 80,00

Exterior:
Porte registrado US\$ 1,50

NÚMEROS AVULSOS ATRASADOS: ANOS I, II, III, IV e V

Brasil:
Porte registrado Cr\$ 120,00

Exterior:
Porte registrado US\$ 1,75

ANOS VI, VII, VIII, IX e X

Brasil:
Porte registrado Cr\$ 100,00

Exterior:
Porte registrado US\$ 1,75



S u m á r i o

Revisão de Brasília	2
Construir com cubos — "Bauwelt"	3
Residência em Cuernavaca, México — arq. Carlos Rey's Navarro	19
Residência "El Redregal", San Angel, México — arq. Carlos Reyes Navarro	22
Teatro Municipal e Centro de Arte em Santos. S.P. arqs.: Oswaldo Corrêa Gonçalves, Julio Roberto Katinsky Abrahão Sanovicz	24
Considerações sobre hotéis	30
Grande Hotel Blumenau, Santa Catarina — arq. Hans Broos	31
Forum São José dos Campos — arq. Paulo Sérgio da Souza e Silva	35
Interioridade e Exterioridade	38
Elegia para o Albatroz do Leblon — José Geraldo Vieira	42
Frei Agostinho de Piedade — Clarival do Prado Valladares	44
Francisco Stockinger — José Geraldo Vieira	48
Tikashi Fukushima — Mario Pedrosa	50
Figurinhas e figureiros do bairro de São João — Alfredo João Rabaçal	51
Americo Modanez — Cassio M'Boy	54
Exposições Nacionais e Estrangeiras	55
Grupo do Sul de Buenos Aires — Sigwart Blum	56
Leilões de Arte	58
Técnicas modernas aplicadas à Arqueologia	60
Exposição no Museu Guggenheim, Nova York	62
Noticiário	63

DISTRIBUIDORES

RIO DE JANEIRO: R. F. Besnard, Av. Almirante Barroso 91, 4.º andar, conj. 417/20, Tel.: 52-1226
PORTO ALEGRE: Silvio Fernandes, R. Garibaldi, 912, conj. 1 • ARGENTINA: Carlos Hirsch, Flórida, 165, Buenos Aires • URUGUAI: Ibana S/A, Convención 1488, Montevideu • PORTUGAL: Aricie Ltda., Largo do Leão, 3-A e B, Lisboa.

Revisão de Brasília

Indiscutivelmente, cabe e é necessária, uma revisão de Brasília. Não nos referimos a nenhum inquérito sobre os gastos e os desperdícios, os desvios e as especulações feitas. O que interessa a esta publicação é que não continue a ser produto de uma "ditadura arquitetônica", a construção da cidade, ainda mais que não se revelou nada de eficiente, de notável, na colocação da questão sob tais termos, pelo governo anterior. Por mais qualificado que seja um arquiteto a soma de poderes que lhe for transferida deve ter limites de molde a permitir que outros arquitetos trabalhem, também, na construção de uma cidade, que se destinaria a espelhar a arquitetura da segunda metade do século XX, no Brasil.

Entregar essa expressão de uma arquitetura a um homem só, embora ele seja um arquiteto de nomeada como o sr. Oscar Soares Niemeyer Filho, será, sempre, cometer a injustiça de encarnar nessa pessoa "toda a arquitetura brasileira", o que começa não sendo verdade, nem a história, nem a ciência, ocasionando, pois, uma deformação nos valores com que se deve lidar em arte e ciência que se incorpora, como nunca, à vida da coletividade, sendo a arquitetura o que é — a organização do espaço para as atividades humanas. E se o fato geral assim se reduz, a projeção dos edifícios, na unilateralidade criada como condição de conceitual, não poderá mesmo, deturpada na origem, corresponder a uma confluência de sensibilidades e inteligências que, com suas soluções e sua arte, pudessem oferecer, ao panorama urbano de Brasília, a luz de sua ciência e de sua concepção multifforme, mesmo dentro das contingências do Plano Piloto.

Já se tornou claro, para a maioria dos que estudam o problema de Brasília, que esta cidade está longe de adquirir uma feição humana...

Pois que se proceda, imediatamente, a uma revisão do que se deve considerar a problemática de Brasília, levantemos os seus índices de deshumanização para substituí-los por outros, mediante os quais a cidade se torne cordial e acolhedora, e não esse mausoléu do qual todos querem fugir, por não sentirem prazer nenhum em morar nela.

Há, na linguagem do carioca, um anseio muito grande por uma moradia humana, que se cifra na expressão "morar gostoso", condicionada a vários aspectos circundantes da habitação, que o faziam fruir da cidade maravilhosa, na soma de bem estar e prazer, de despreocupação e amável consonância com a paisagem e com a gente, sem atritos internos e externos, sem problemas. O Rio de hoje deixou muita gente sem possibilidade de "morar gostoso", pelos problemas de crescimento, pela soma de serviços públicos deficientes, pelas injunções de toda a ordem que desvirtuaram a cidade carioca.

Mas Brasília não deveria oferecer problemas aos seus habitantes, e, entretanto, ainda não há habitantes em Brasília, mas pessoas que lutam para habitar nela, contra todas as condições adversas que se lhe apresentam.

E' preciso uma revisão de Brasília, e como o sr. Oscar Niemeyer dissera, antes das eleições, que "fosse eleito quem fosse, no dia 31 de janeiro ele deixaria Brasília com o presidente que saia", é estranhável que ainda ali permaneça, sem ter notado como as coisas mudaram à sua volta, e como todos esperavam que ele cumprisse a sua promessa.

Afastando-se o sr. Oscar Niemeyer, de Brasília, é o momento para a revisão dessa obra feita, atabalhoadamente, antes que seja tarde para se proceder a possíveis reformas, antes que seja necessário reconstruir, em lugar de continuar a construir.

Sabemos que existem muitas dificuldades econômicas e financeiras, que se opõem à continuação de Brasília, no ritmo de teimosia em que colocou as obras o governo anterior, até deixar o seu "cabeção" esculpido lá, como lembrança auto-glorificadora, de que não há memória no Brasil.

Mas será preciso, por economia mesmo, cuidar de Brasília, e, possivelmente, cuidar da Cidade Livre, para que não tenhamos a aberração da "favela" crescendo impunemente, com tudo o que ela acarreta de deterioração humana, ao lado da cidade que não é humana...

A revisão de Brasília, que estamos sugerindo, não é uma derrubada dos edifícios do sr. Niemeyer, nem a colocação de um telhado, normando onde as coberturas em lage estejam deixando entrar goteiras destruidoras. A revisão que sugerimos é um estudo sobre as necessidades a preencher, arquitetonicamente, para que o funcionalismo não seja colocado nesses edifícios caprichosamente ordenados, a golpes de martelo.

Não há outra solução para Brasília fora da revisão a ser feita — revisão que se pode exigir total, ou seja uma revisão dos projetos, da construção, do funcionamento. Mesmo quanto ao urbanismo, o responsável pela Novacap tem obrigação de assessorar-se, cercado de dois ou três técnicos que lhe favoreçam o trabalho a realizar nos próximos cinco anos.

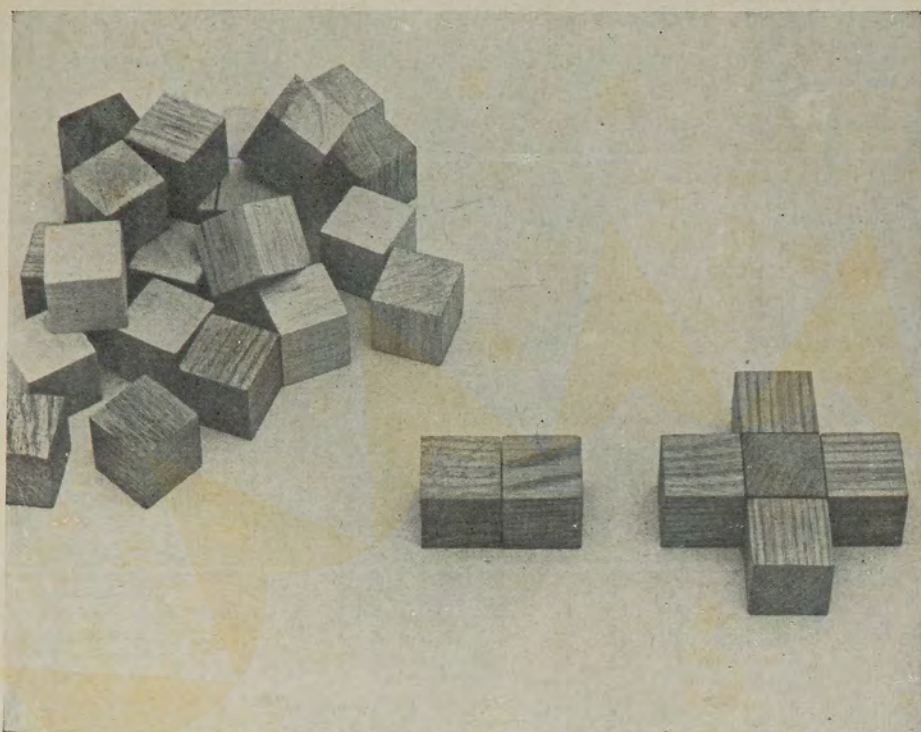
A revisão de Brasília é um tema prático — pode-se e deve-se dar a uma comissão de arquitetos e urbanistas, fora dos quadros até agora utilizados, toda a liberdade para verificar o que há e o que se deve fazer, hierarquicamente, para corrigir tudo o que permanece errado em Brasília.

O prefeito da Novacap, no que concerne ao paisagismo, parece-nos que começou acertando ao pedir a Roberto Burle Marx que intervenha na cidade e lhe corrija a triste nudez. O notável arquiteto-paisagista ainda não apresentou suas sugestões. Mas temos certeza de que Roberto Burle Marx não poderá trabalhar sob a censura de Oscar Niemeyer.

Inclusive Roberto Burle Marx poderia participar da revisão de Brasília, sob o ponto de vista urbanístico-paisagístico, que é a sua especialidade, embora agora o que é preciso é concertar o que foi feito e preencher o que não foi feito, de maneira a não se chocar com a realidade morta da mais moderna cidade do mundo.

Ou se faz a revisão de Brasília, ou não se faz coisa alguma para corrigir esse núcleo da cidade, que para o futuro acompanhará, em seus desenvolvimentos, a triste situação já conhecida, e que não tem defesa, sob qualquer aspecto.

O Brasil não pode continuar ostentando uma arquitetura apenas "fotogênica".



Construir com cubos

Material gentilmente cedido pelo
"Bauwelt", Ullsteinverlag, Berlim,
36.9/60.

Nosso relatório mostra a divisão e a multiplicação de cubos.

O cubo deve ser considerado parábola, e tratado como realidade. A divisão e multiplicação são interpretadas como sendo processos da proximidade imediata do vivo.

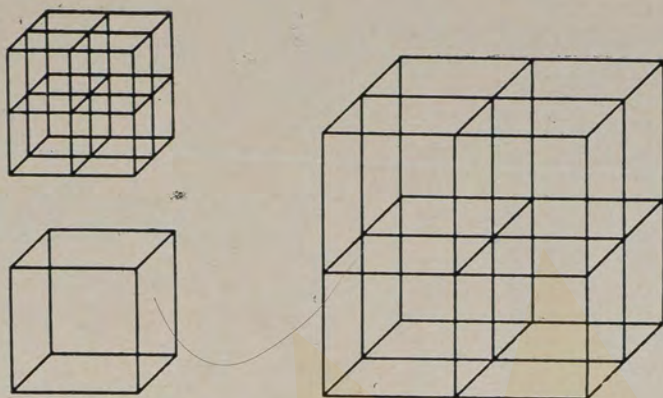
A divisão e ampliação do cubo se dá, para ligá-lo à função e técnica, que resultam de uma incumbência arquitetônica. Designa-se a divisão e multiplicação como processo de forma, e a incumbência da arquitetura, como processo de função. Entende-se por processo de construção a treliça espacial, o chapeamento e a construção variável. A técnica de construção é mencionada em relação com os sistemas desmontáveis para construções de exposições variáveis. Os cubos serão divididos ao meio. Prefere-se a divisão em três, quando um problema mais fácil pode ser solucionado através desta divisão.

Da divisão ao meio resultam cubos que se tocam no centro. Na divisão tríplice forma-se um cubo no centro. Pela divisão ao meio, só se obtém um cubo central, dividindo-o duplamente e com a combinação dos cubos medianos. Neste caso a divisão tríplice revela-se como sendo um processo mais simples. A separação da forma e da unidade material em uma cavidade e sua delimitação, e a criação de um espaço limitado, deve ser principalmente considerado, como o nascimento da arquitetura.

Desta divisão da unidade original forma-se quase que totalmente, a problemática formal da arquitetura. As delimitações espaciais de um cubo encontram-se em relações bonitas e legíveis. As 3 superfícies, em pares paralelos, mostram com sua divisão e relação a estreita ligação da divisão mediana e tríplice. Quando em todas as divisões a figura externa do cubo se observa, a multiplicação se torna, então, uma aventura irrequieta. Via de regra, a multiplicação realiza-se em determinada forma da duplicação, que mostra certas paralelas para a divisão mediana. Com uma certa sequência desta duplicação, a forma final resulta, também, num cubo, e neste cubo completam-se de maneira agradável o cubo dividido ao meio e o multiplicado. São inúmeras as possibilidades de multiplicação de um cubo. Quanto mais liberal forem observadas as condições sob as quais se realiza a transformação, tanto mais fantástica se torna a forma. Porém, é comum a todos uma nítida relação para a forma básica. Transforma-se o todo, transforma-se a relação das partes, mas a parte em si se conserva. Pela duplicação de cubos não se pode alcançar certas formas, formas estas, que nem sempre podem ser relacionadas com as divisões de uma base quadrada. A divisão de uma superfície e a cobertura de certas partes com cubos é um processo especial. Duplicações sobre uma superfície dividida revelam-se como um jogo de multiplicidade diferenciada.

Há um fato comum a todos estes processos: o Todo e as partes deste Todo, ficam enquanto se tratar de ligações formais, em relações bem visíveis. A divisão e a multiplicação de cubos é um processo que não necessita um problema de construção especializado de arquitetura. Modificações da forma, regulares ou irregulares, simples e complicadas, espontâneas e sistemáticas, têm sua importância própria. Como arquitetura, estes processos se tornam somente interessantes, quando são ligados convincentemente a um problema de construção. O problema de construção, em primeiro lugar, é o humano. Porém, o humano é múltiplo e dificilmente determinável. Se o humano pretende tornar-se problema de construção, então deve decidir-se, deve concentrar-se. O humano, que aceitou forma, pode unir-se com a forma arquitetônica. Se a forma arquitetônica quiser ser uma expressão essencial, deve o problema de construção, em primeiro lugar, concentrar-se sobre o essencial. O processo da reflexão do humano sobre o essencial designamos no relatório como sendo processo funcional.

Fotografias publicadas neste artigo apresentam um projeto para stands para exposições em conjunto das firmas da Indústria química e matérias artificiais. O tema reza: sobre uma base quadrada todas as substâncias químicas e as matérias artificiais, assim como os espaços para os expositores, devem ser arranjados de modo que se tornem de maneira equivalente vi-



Divisão e duplicação de um cubo.

síveis e acessíveis. A orientação deve partir de um centro comum. A solução do problema: o desmembramento da base realiza-se pela divisão mediana em três grupos funcionais. A solução definitiva se dará sobre a divisão tríplice, para determinar os acessos ao centro de distribuição.

Alguns objetos executados não são condizentes com os projetos. Não foi possível observar uma concordância entre superfície básica e altura de construção, e as proporções de medidas planejadas.

A divisão ou multiplicação do cubo não soluciona os problemas da treliça espacial. Nos pontos de junção dos espaços multiplicados aparecem, claramente, as conexões críticas. Os motivos do problema ficam na divisão da unidade formal e material, na criação do espaço limitado não como idéia, mas sim como realidade.

A multiplicação do cubo conduz à uma duplicação de barras, como treliça espacial, que deve ser compreendida apenas como consequência formal. A colocação, origina nos pontos de junção num tratamento homogêneo do espaço, paredes internas duplas e paredes externas simples.

O deslocamento da delimitação do espaço para os eixos do material, cria relações regulares dos espaços. Porém da multiplicação com as medidas do eixo facilmente origina-se a impressão de um setor de um Todo infinito.

As junções de espaços encontram-se já indicadas nos eixos.

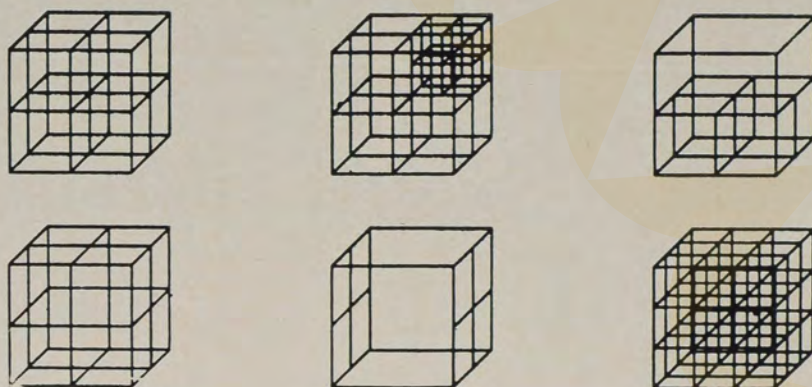
Mas nem a multiplicação com as medidas externas, nem a com as dos eixos, satisfazem. A treliça espacial ainda forma uma bela unidade de espaço e delimitação espacial.

E' conhecida a problemática resultante da colocação das delimitações verticais e horizontais. As diferenças interiores e exteriores tornam-se nítidas. De maneira nenhuma, nem por meio de elos intermediários, podem ser apagadas. A primeira divisão formal e da unidade material realizada, a criação do espaço delimitado, tem suas consequências formais. Os problemas do chapeamento encontram-se no cubo na junção de chapas horizontais e verticais e no desenvolvimento dos pontos de ângulos.

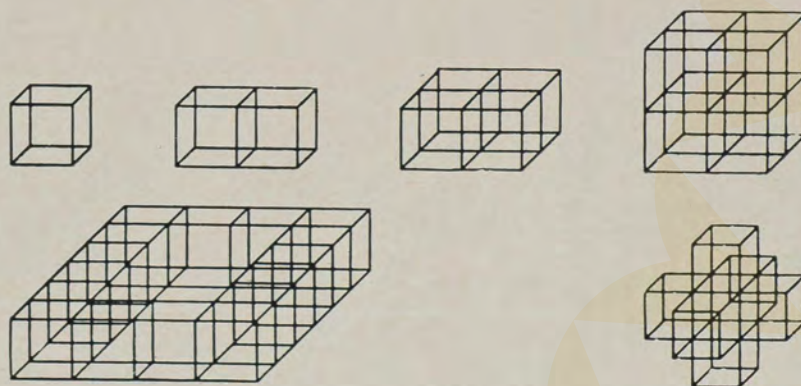
O construir variável recebe seu sentido verdadeiro através da capacidade de mutação e desenvolvimento do humano. Desenvolvimentos essenciais são raros. A exigência por variações me parece menos necessária do que inquietante. Esta, porém, não é solucionável com modificações

Projeto: Walter Kuhn, Hannover

Colaboradores: Hans-Joachim Steiner e Paul Koerstein, Hannover

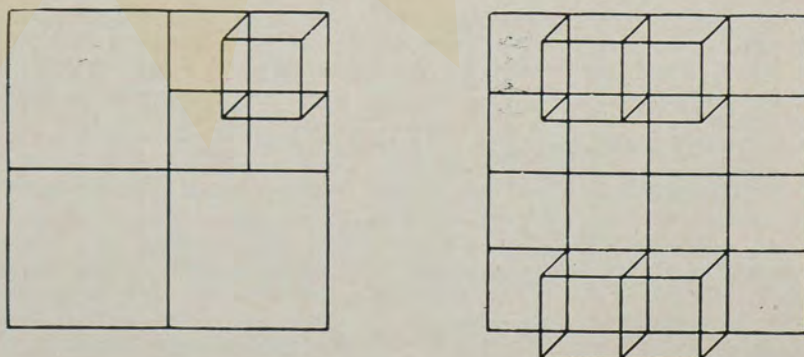


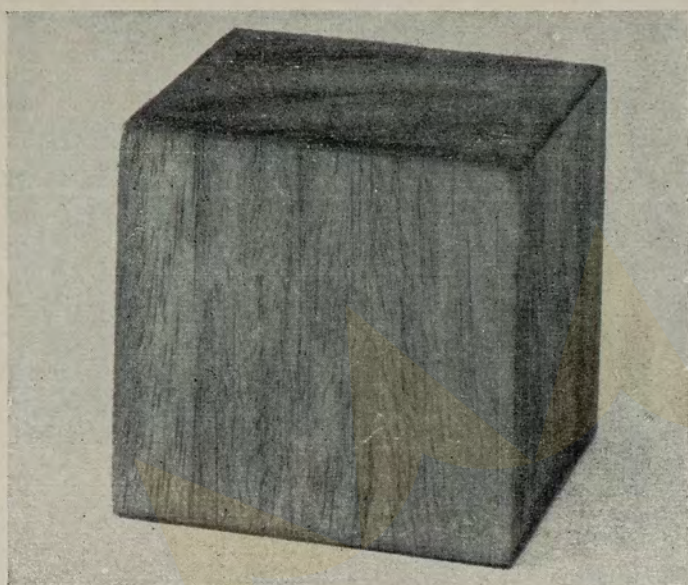
Em cima: Divisão de espaço. Dividir e dividir em uma parte. Dividir e combinar. — Abaixo: Divisão de superfícies. Superfícies divididas e não divididas. Divisão tríplice do espaço.



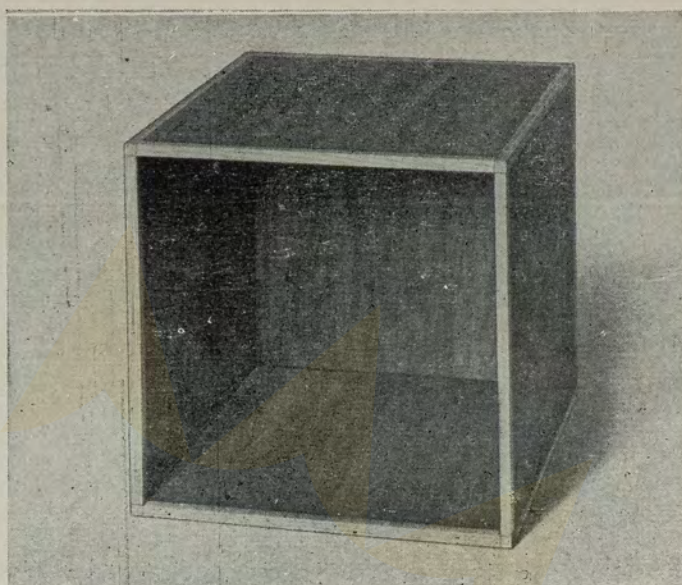
Duplicação segundo métodos determinados, com 90% de torção em adição a todas as superfícies do cubo.

Superfície quadrada dividida, uma parte ocupada por um cubo, quatro partes com paredes de cubo.

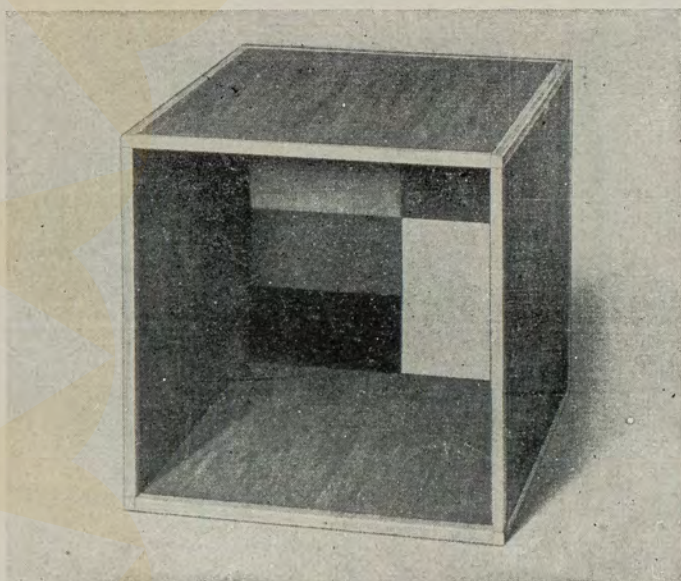




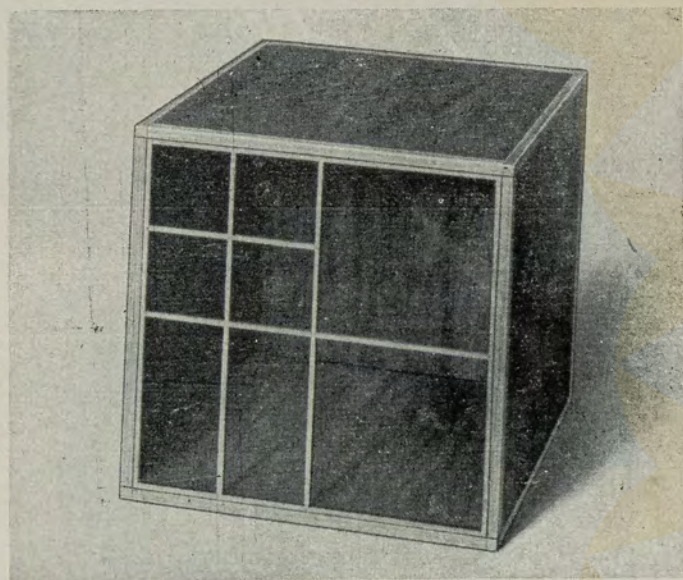
Cubos não divididos.



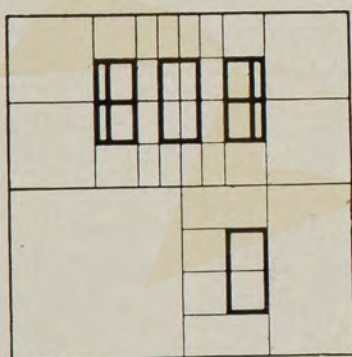
O espaço limitado.



Superfícies divididas e não divididas.



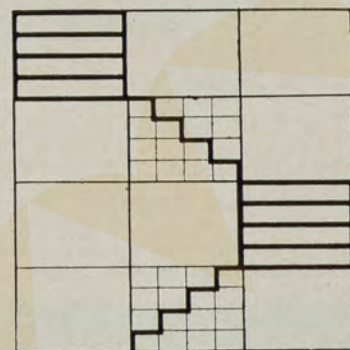
Pavilhão de exposição da firma Franz Clouth AG — Colonia.



Dividir e combinar (Colocação de móveis).

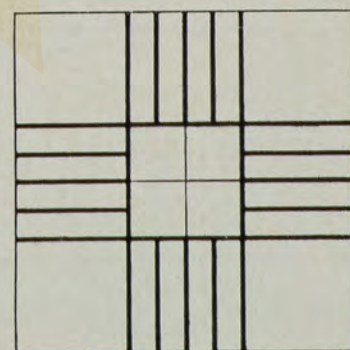


Divisão de uma superfície. (Determinação da espessura da parede).



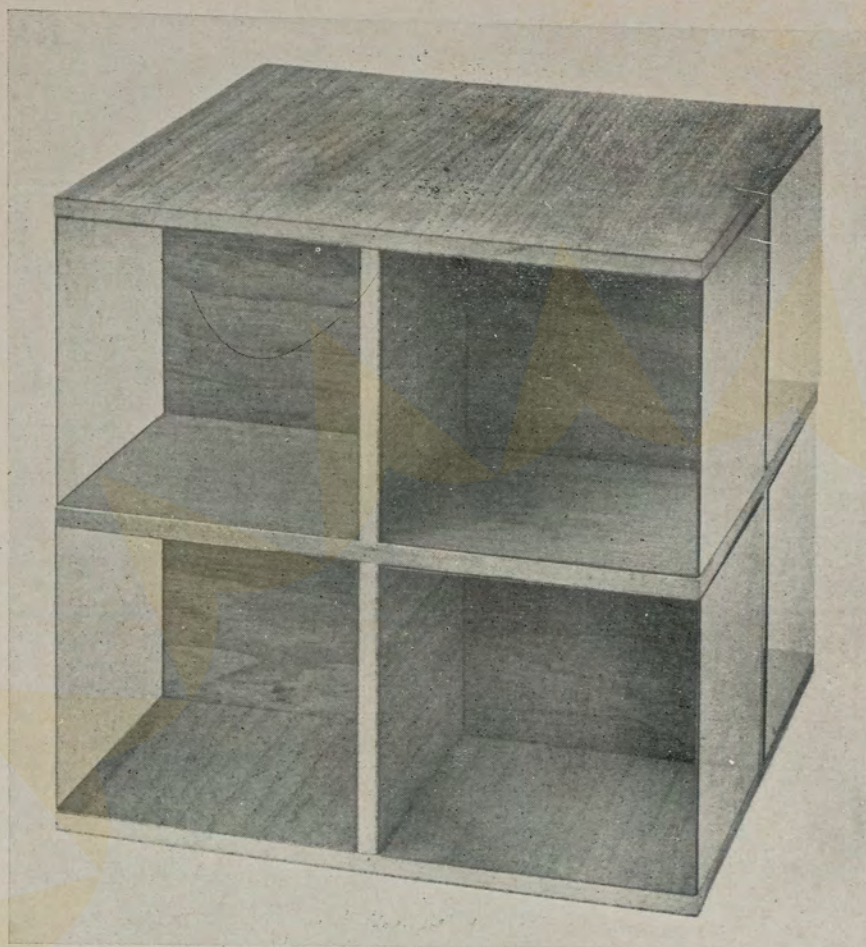
a

b

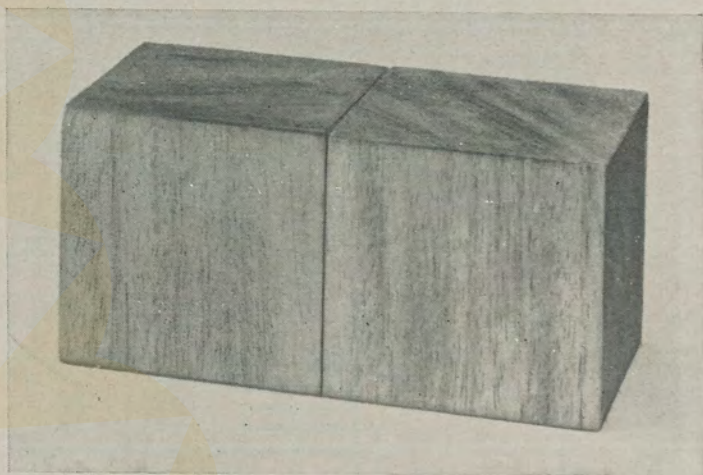


a — Escada em cubo, com largura de 3 mts.

b — Divisão em dois e em três (Planta de escada).

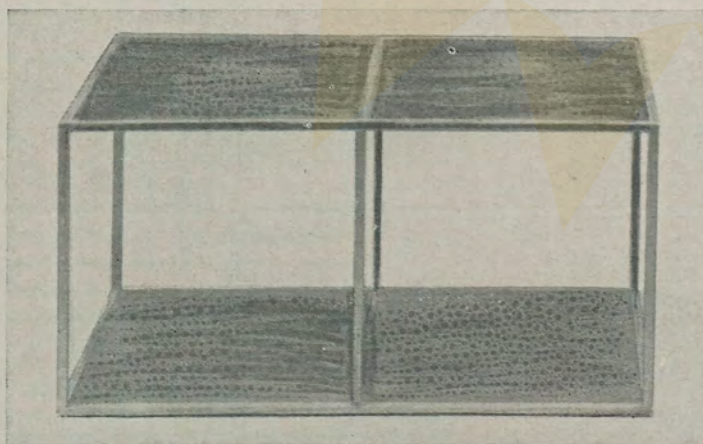


Divisão espacial de um cubo.



Cubos duplicados.

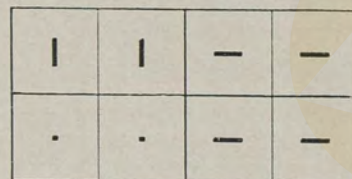
Dividir em superfícies abertas e fechadas.



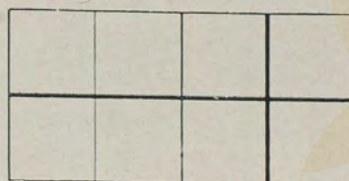
Dividir e combinar verticalmente.



Dividir e excluir partes.



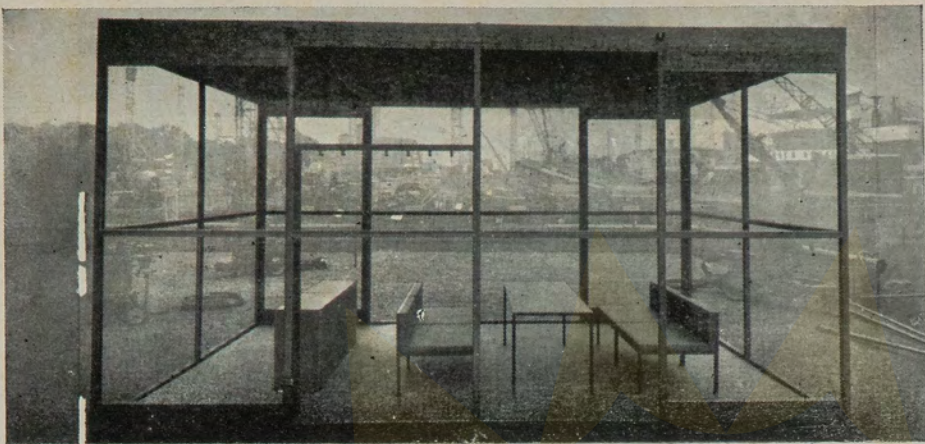
Duplicar em relação à bases quadradas.



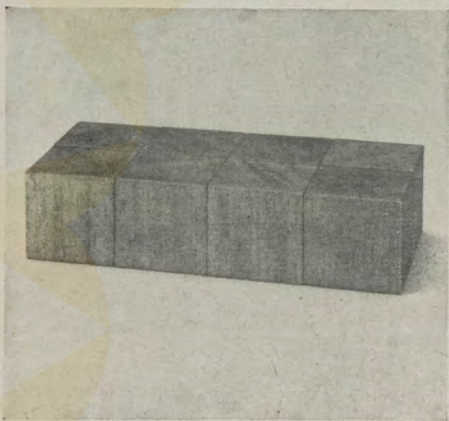
Divisão e exclusão de partes.

arquitetônicas. Para desviar a necessidade da construção variável do desenvolvimento técnico resulta mais do prazer da experiência técnica, do que da necessidade humana.

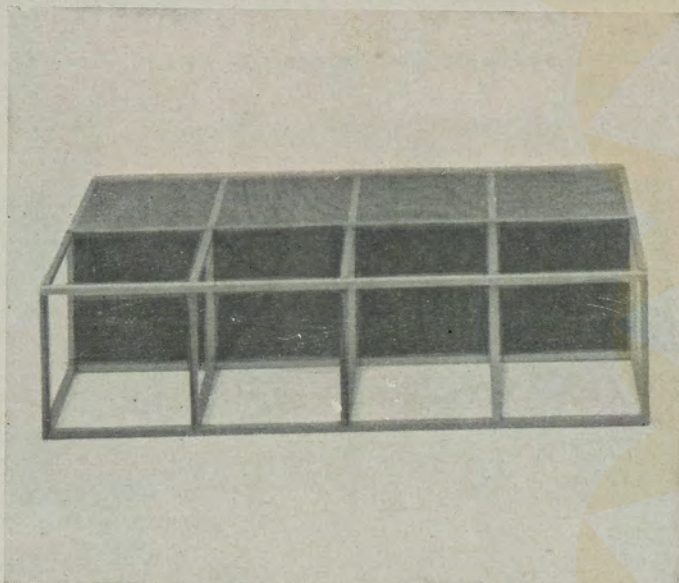
Num edifício de exposição faz-se mister a exigência para elementos de construções variáveis originada pela necessidade de construção e demolição rápida sobre superfícies de forma e tamanho variados. Os modelos demonstram ligações aparafusadas e encaixadas para construções variáveis de exposições. Da atuação em conjunto de partes metálicas e de madeira, resultam os sistemas rígidos.



Pavilhão de exposição da firma Torkret GmbH, Essen, Alemanha.

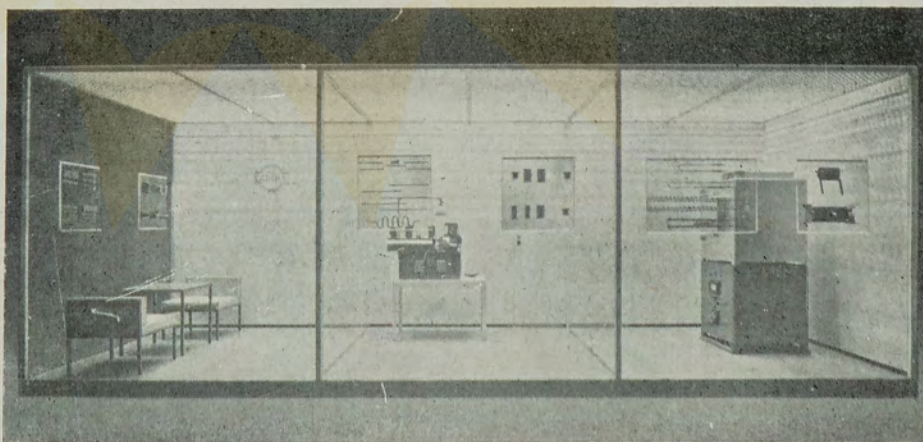


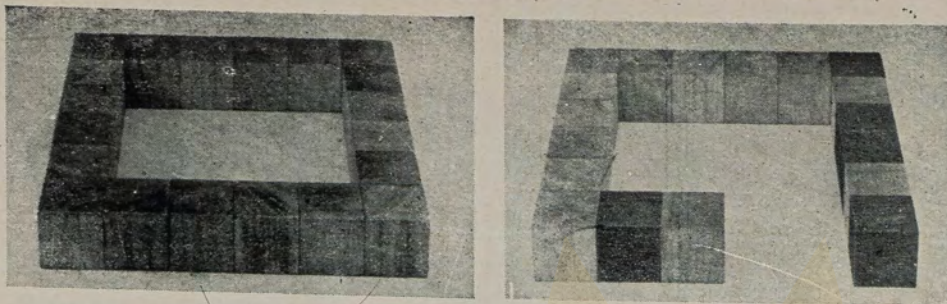
Cubos três vezes duplicados.



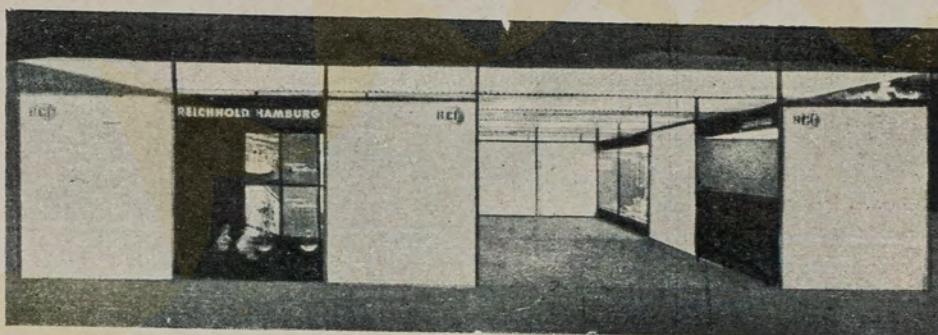
Cubos com superfícies fechadas e abertas. Separação ao meio.

Pavilhão de exposição da firma Kanthal AB, Halstahammar, Suécia.

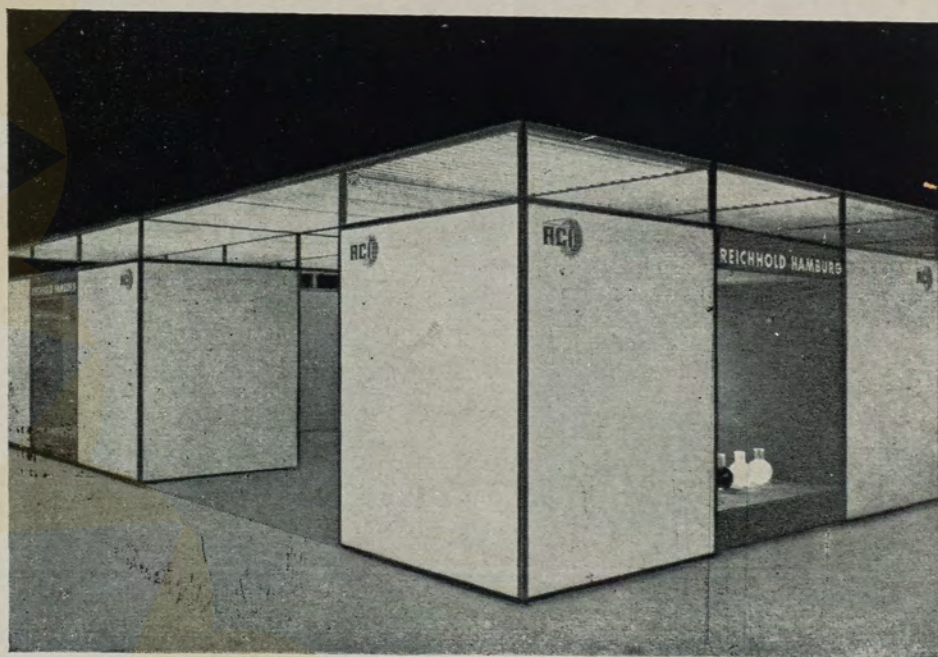




Duplicação e combinação de cubos através dos métodos mostrados nos desenhos abaixo.



Stand de exposição da firma Reichhold Chemie AG, Hamburgo. Vista da entrada da sala interna.

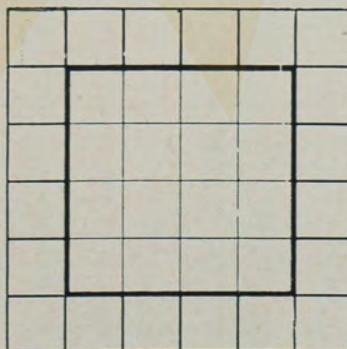


Vista do ângulo do mesmo stand.

Duplicação com método pré-estabelecido.

□	□	□	□	□	□
□	□	□	□	□	□
□	□			+	+
□	□			+	+
		-	-	+	+
.	.	-	-	+	+

Junção de partes.

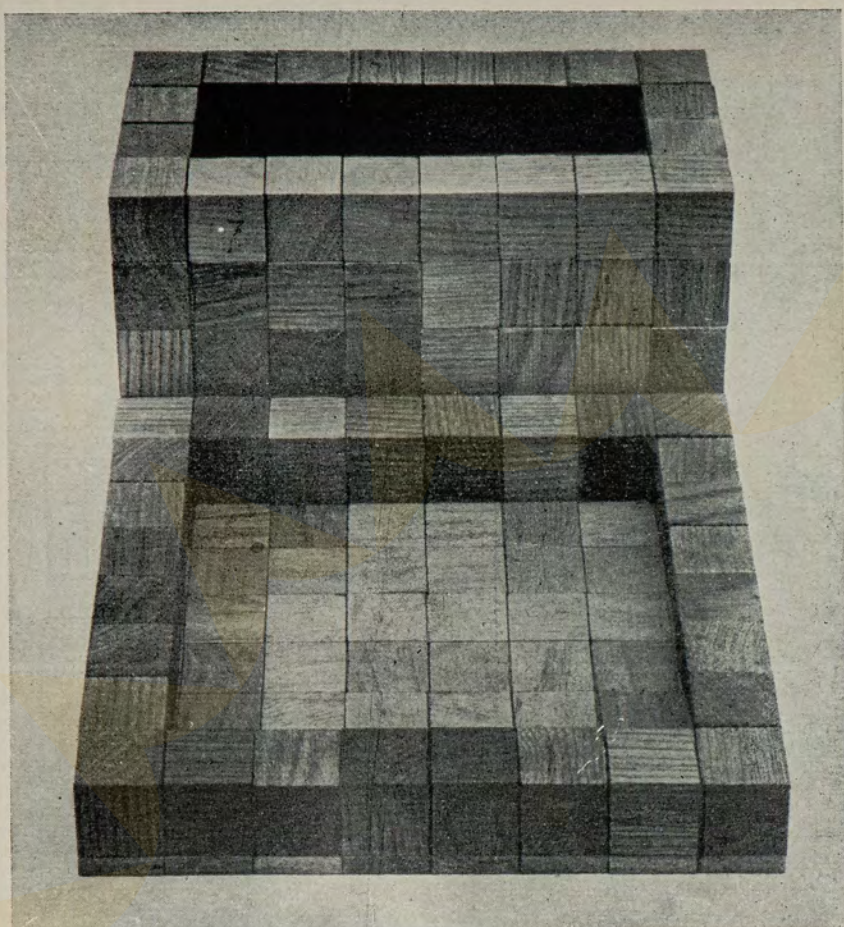


Divisão e colocação de superfícies.

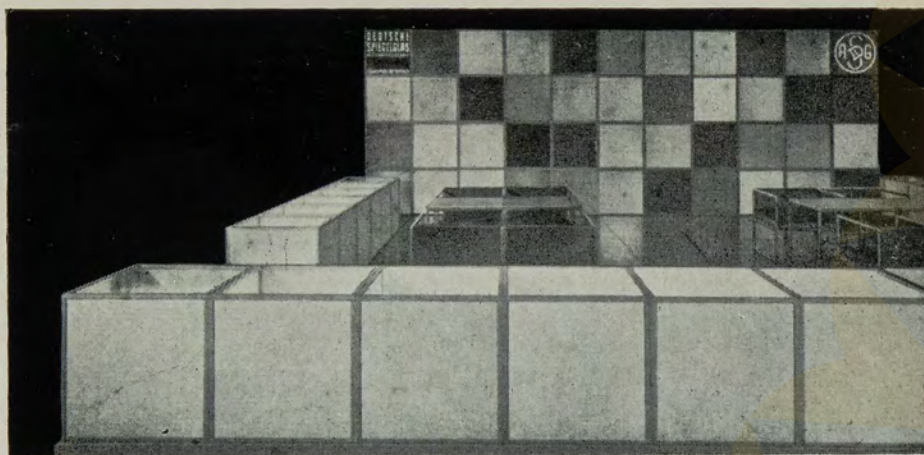
-	-	-	-	.	.	.	.	-	-	-	-
-			-	.	.	.	.				.
-			-	.	.	.	.				.
-			-	.	.	.	.				.
-			-	.	.	.	.				.
-			-	.	.	.	.				.
-			-	.	.	.	.				.

Colocação de uma superfície num ritmo regular.

.			.
	.	.	
	.	.	
.			.

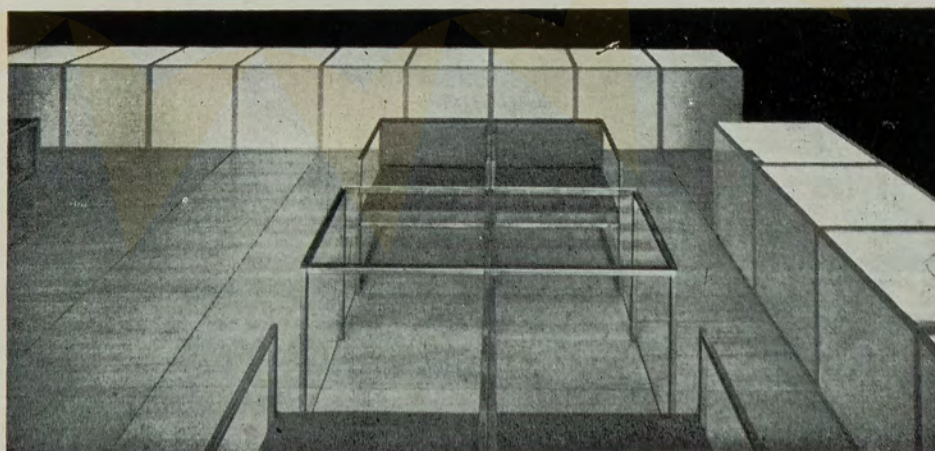


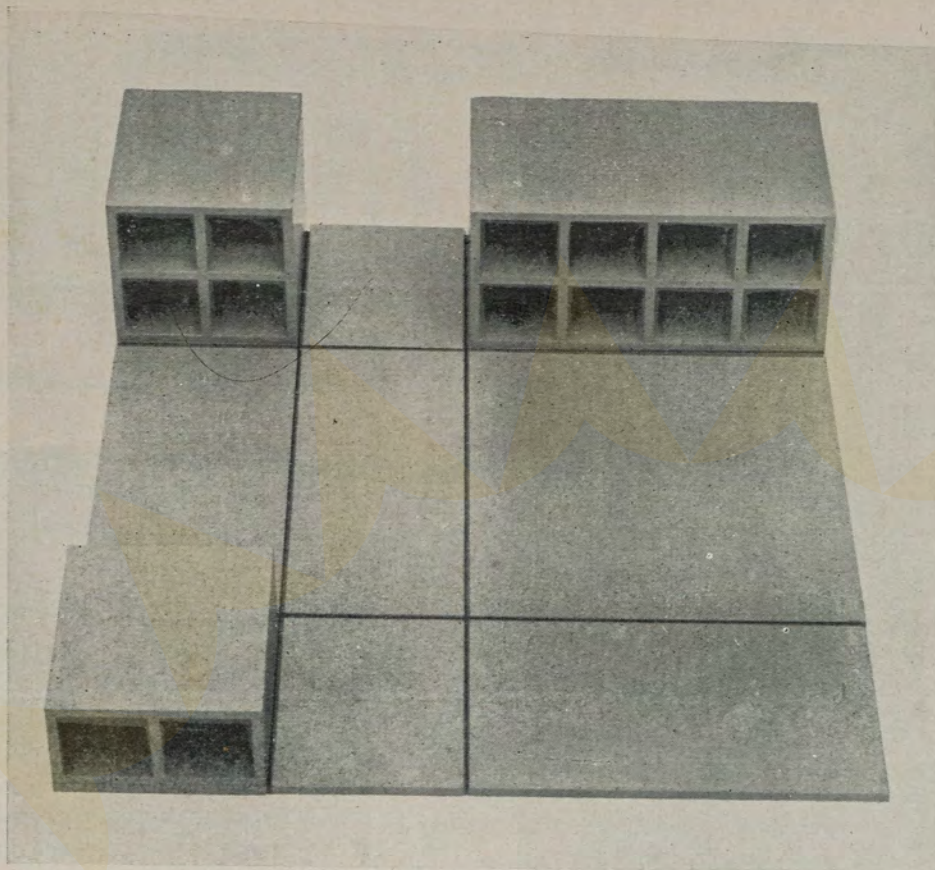
Divisão numa superfície quadrada e colocação dos cubos nas beiradas.



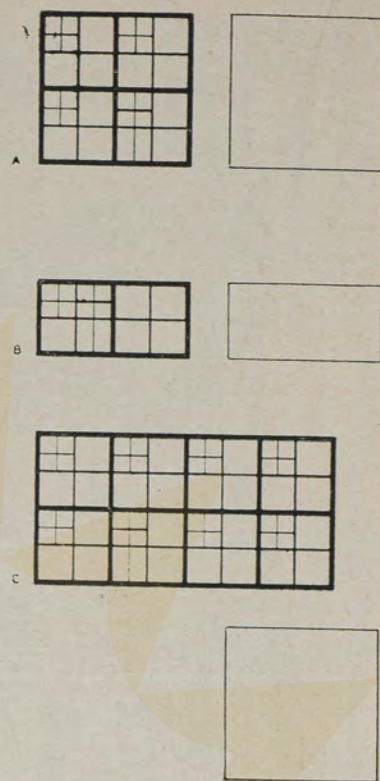
Stand de exposição da firma Spiegelglas AG, Gröningenplan — Alemanha.

Vitrines e assentos do stand acima.



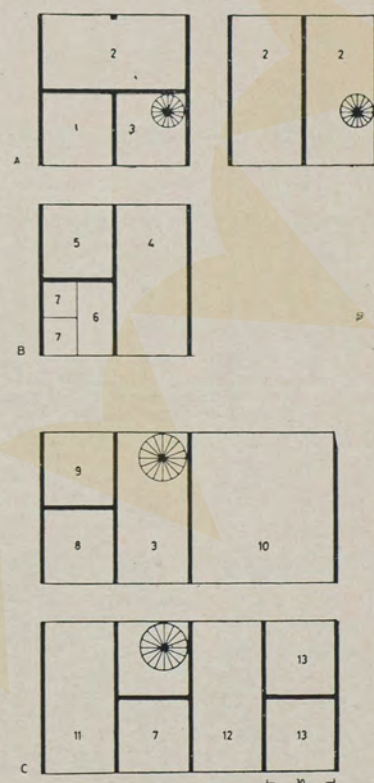
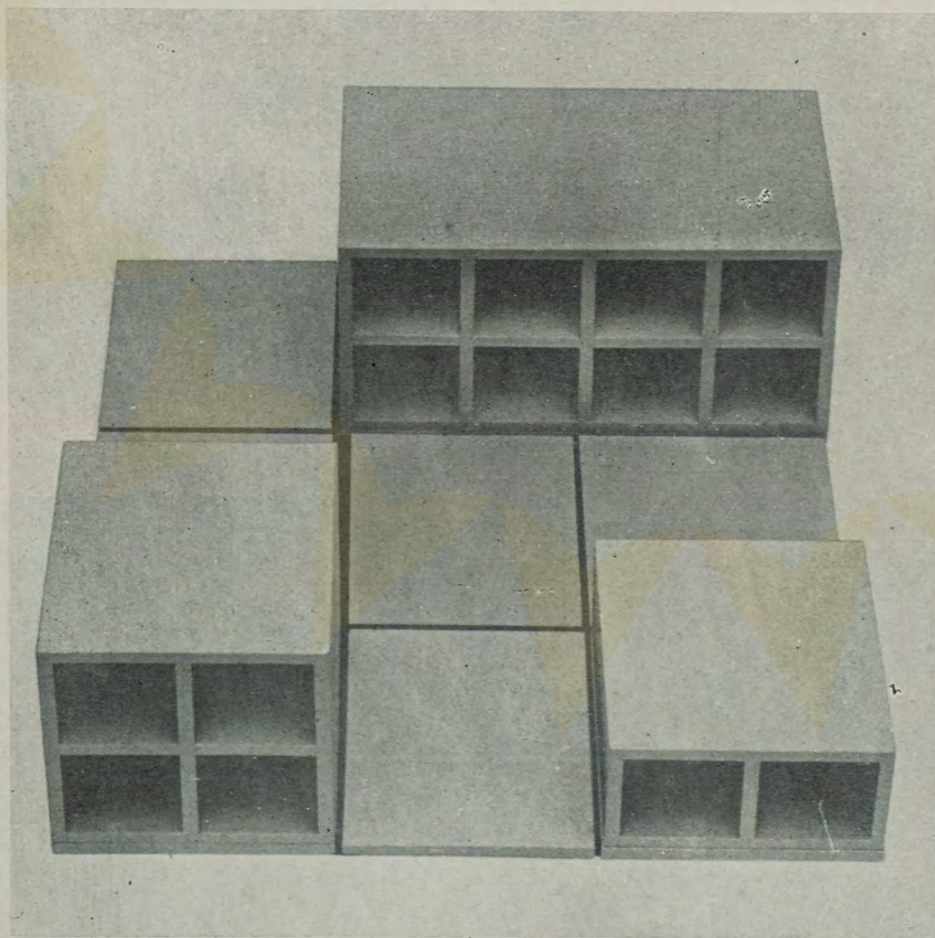


Colocação do ateliê, garages e residências, numa superfície dividida ao meio.



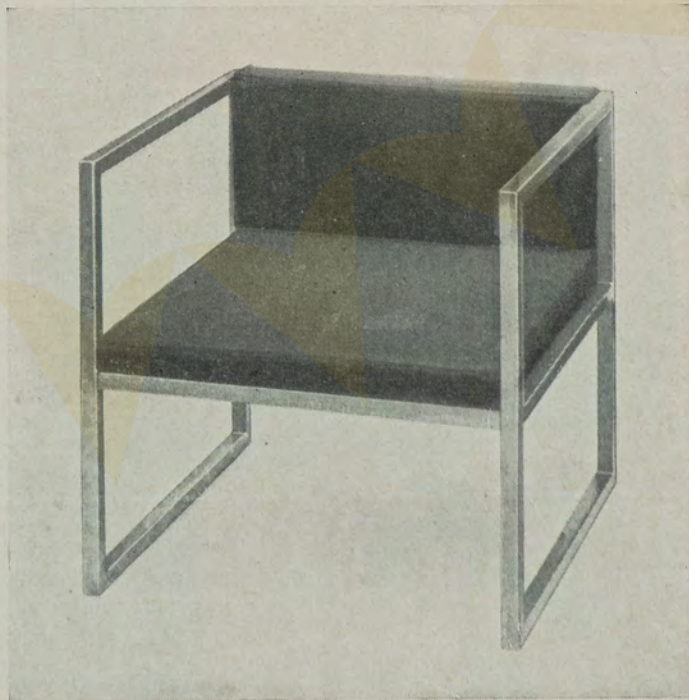
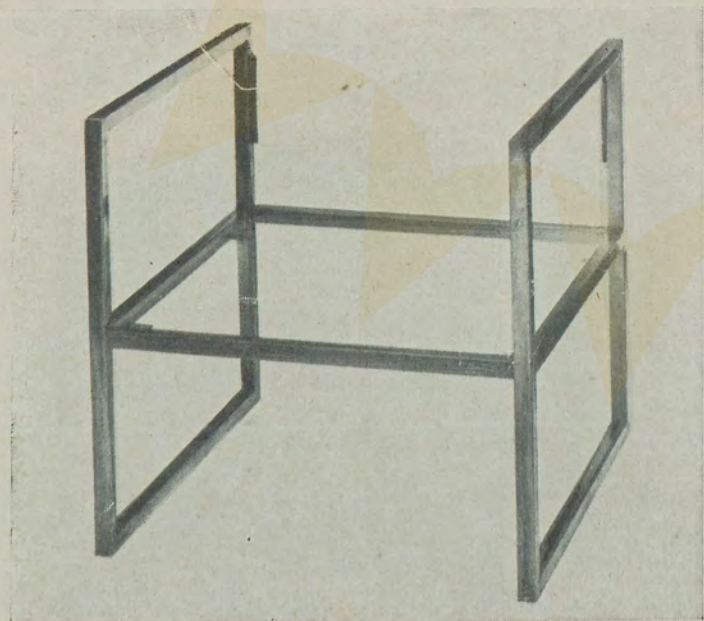
A — Vista do ateliê.
B — Vista das garages.
C — Vista das residências.

Distribuição numa planta, dividida em três partes.

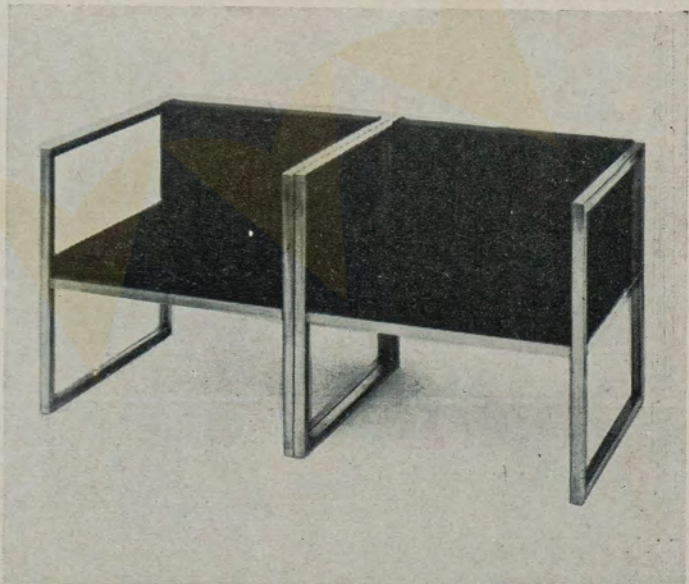
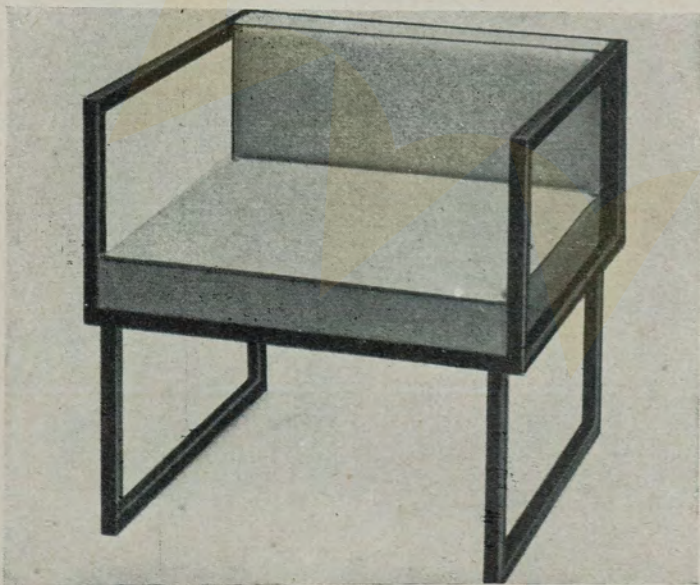
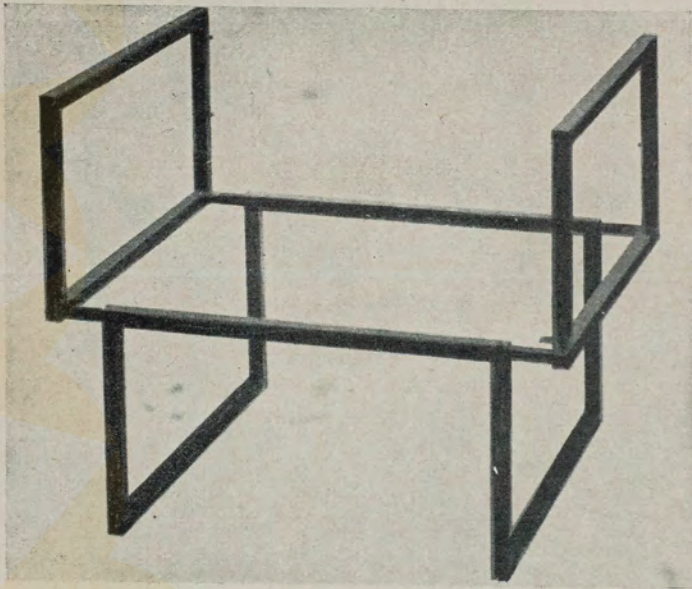


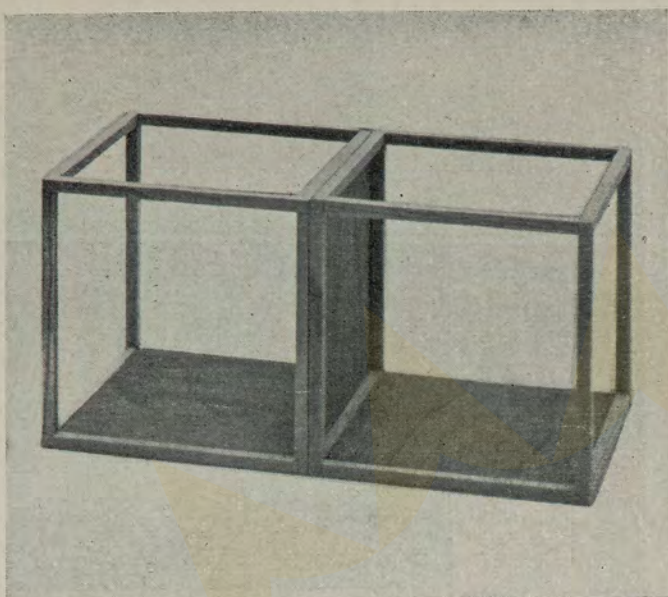
Plantas: A — Ateliê, B — Garages, C — Residências. 1 — escritório, 2 — ateliê, 3 — corredor, 4 — garages, 5 e 6 — colaboradores, 7 — banheiros e W.Cs, 8 — cozinha, 9 — visitas, 10 — living, 11 — dormitório, 12 — crianças estar, 13 — dormitórios crianças.

CUBOS DIVIDIDOS E DEPOIS DUPLICADOS

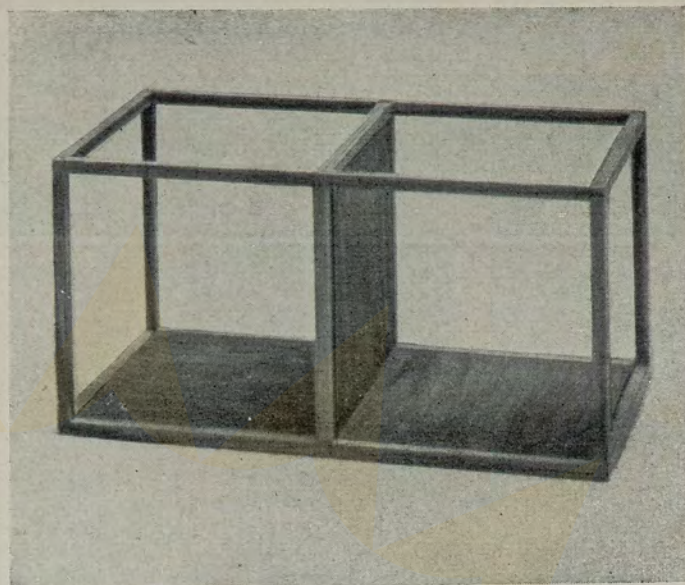


CUBOS DIVIDIDOS E DEPOIS DUPLICADOS

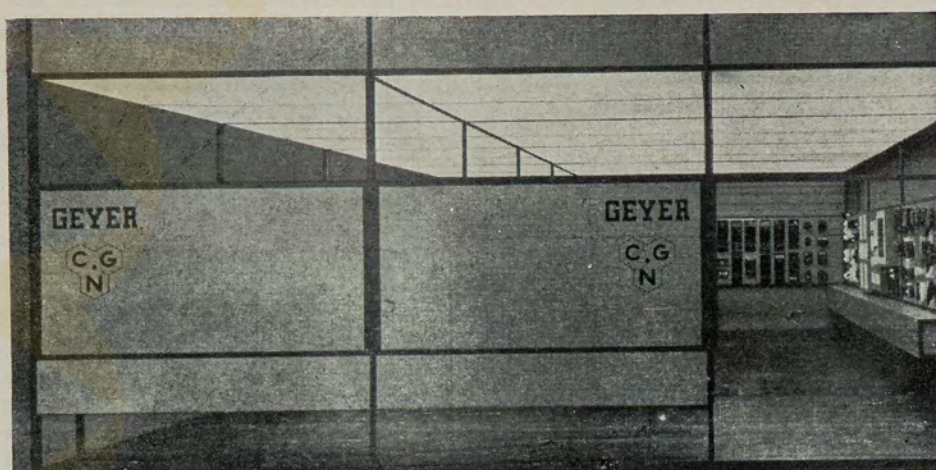




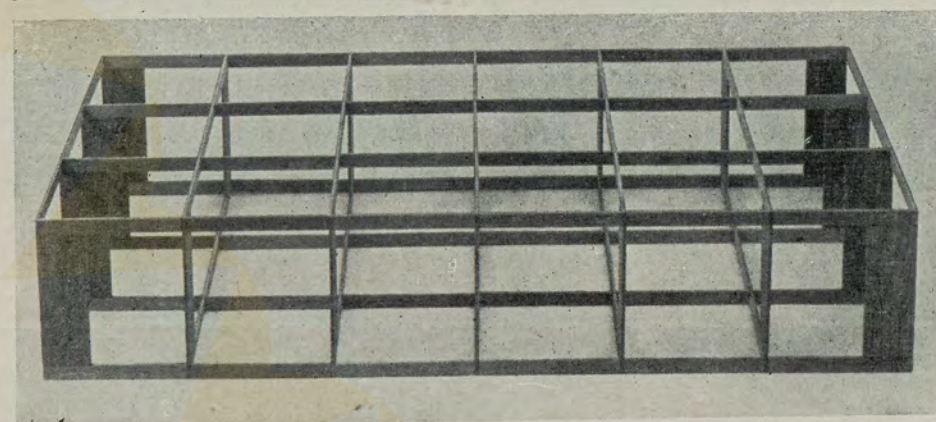
1



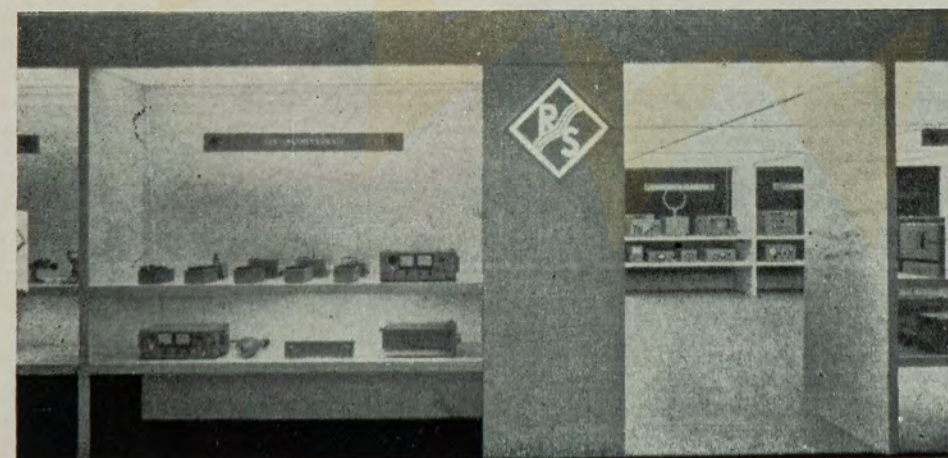
2



3



4



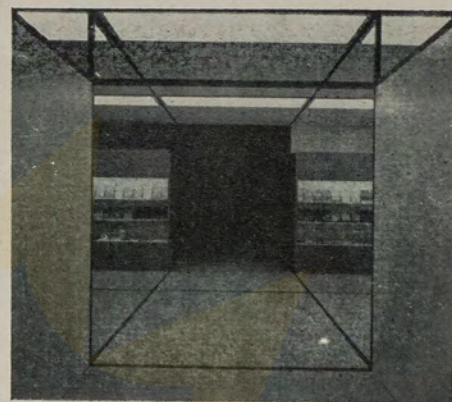
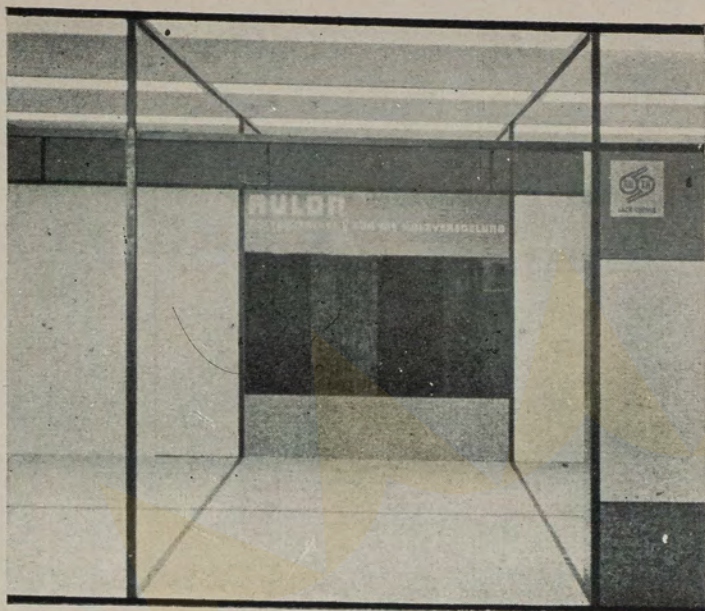
5

MÉTODOS FORMAIS E ARQUITETÔNICOS

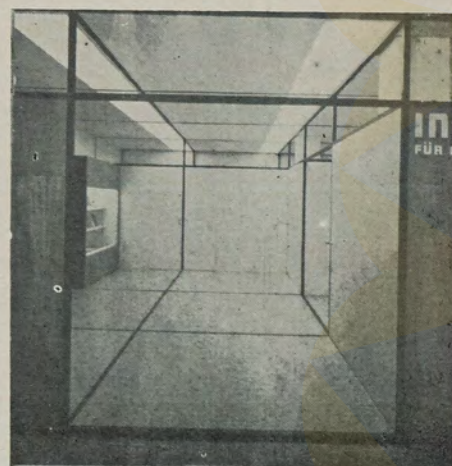
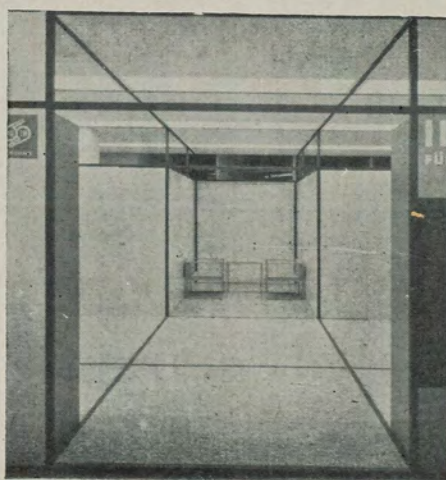
1, 2 e 3 — Construção espacial, duplicação dos cubos com medidas entre eixos e periféricos.

Construção com placas, (tipos Eucatex etc.).

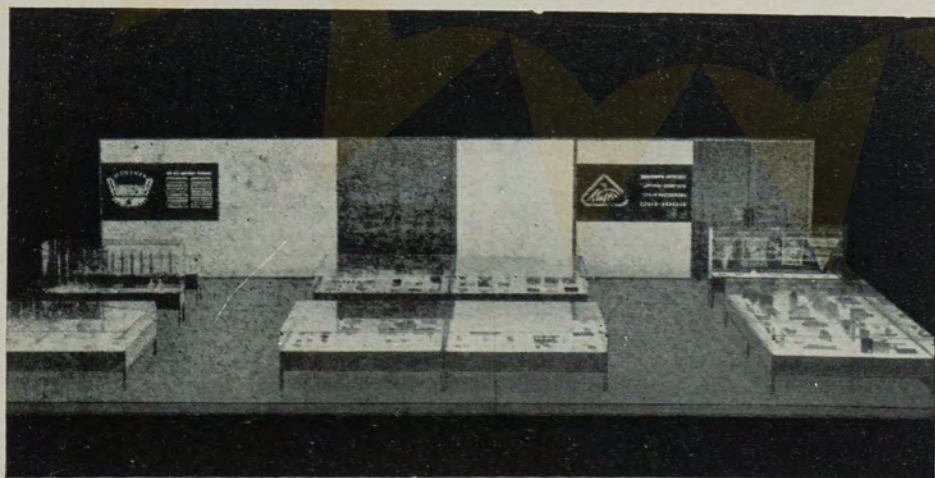
4 e 5 — Construção e duplicação de um cubo, com placas horizontais e verticais.

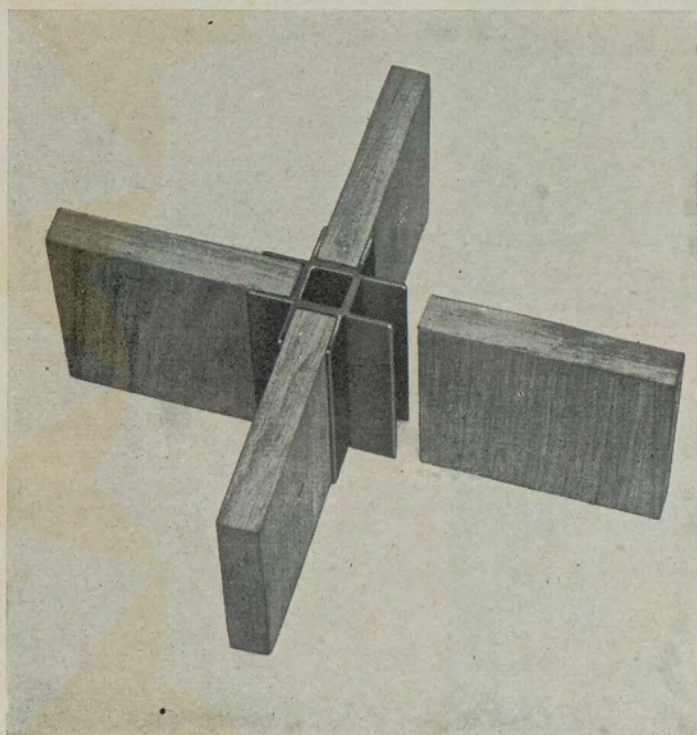
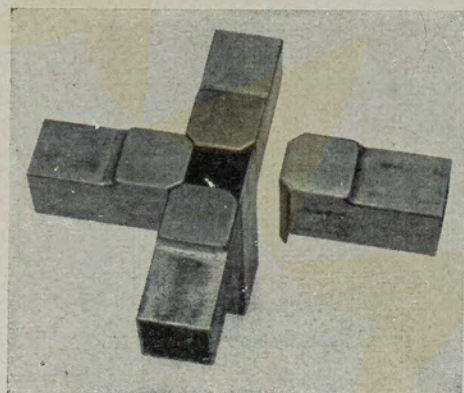
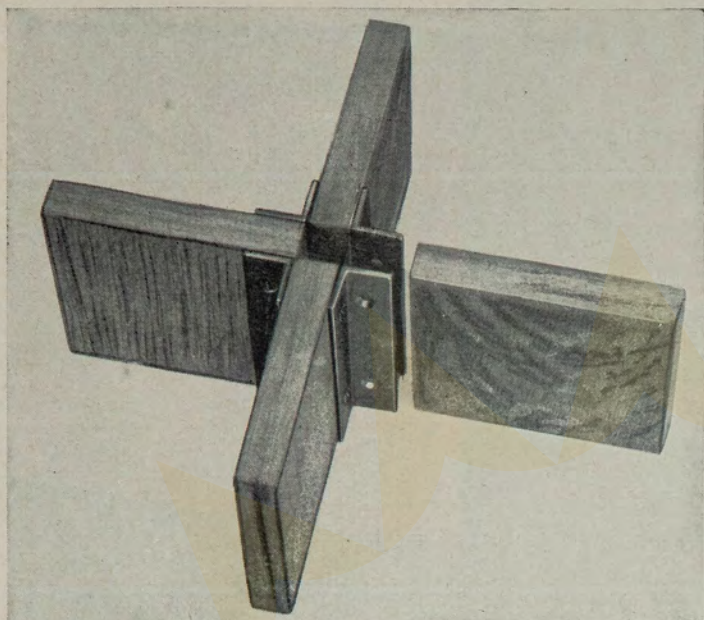


Métodos formais e arquitetônicos. Construção variável pela duplicação variável dos cubos.



Pavilhão de exposição da Anorgana GmbH, Munique e Kusto GmbH, Hanover, Alemanha.

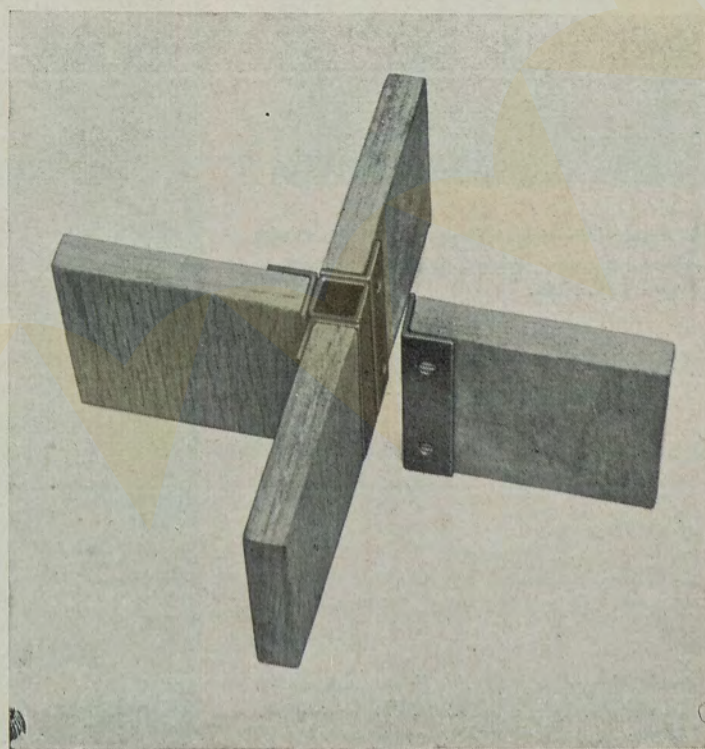


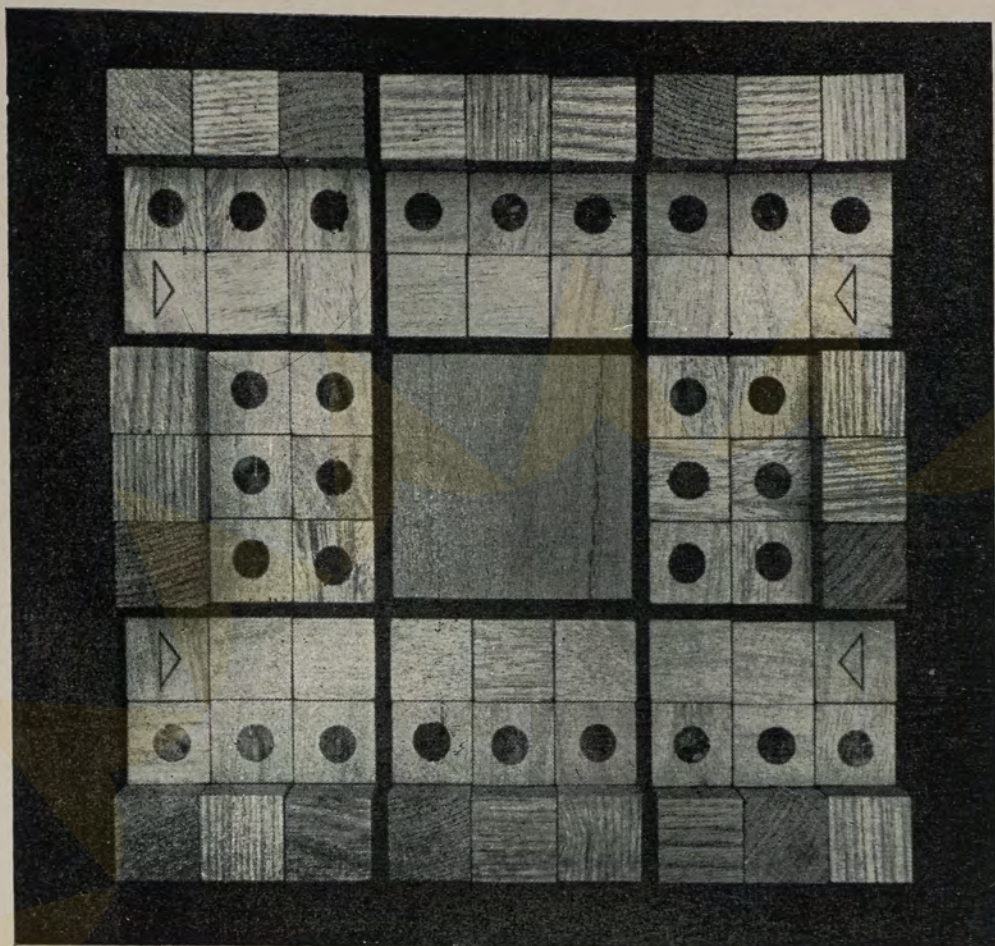


Conexões metálicas e conexões para parafusagem e combinações de madeira-metal, (Trelças).

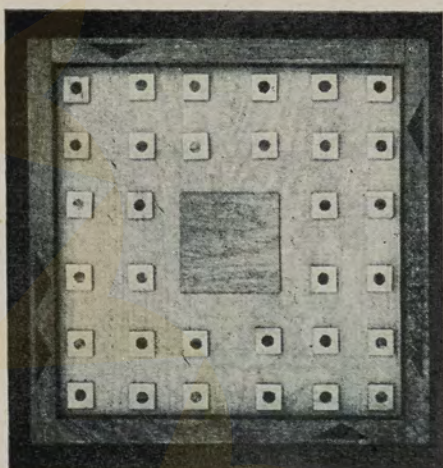
TÉCNICA DE CONSTRUÇÃO:

Sistema para uma construção variável de "stands" para exposição.

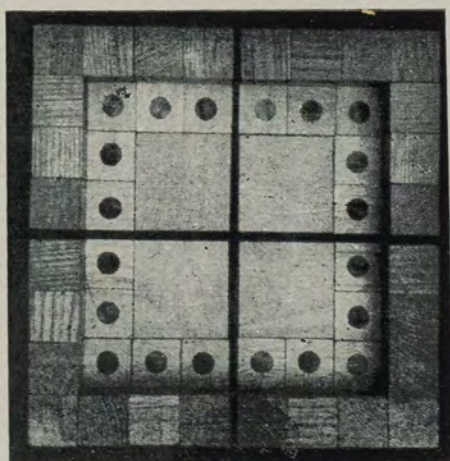




Processo de forma depois da separação em três.

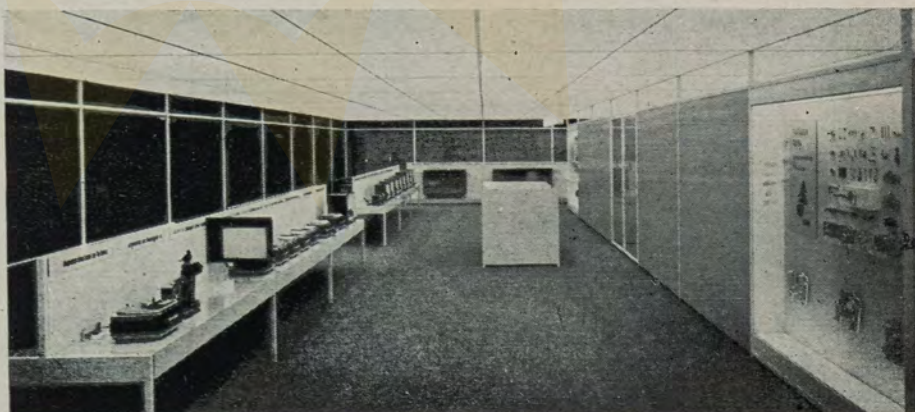


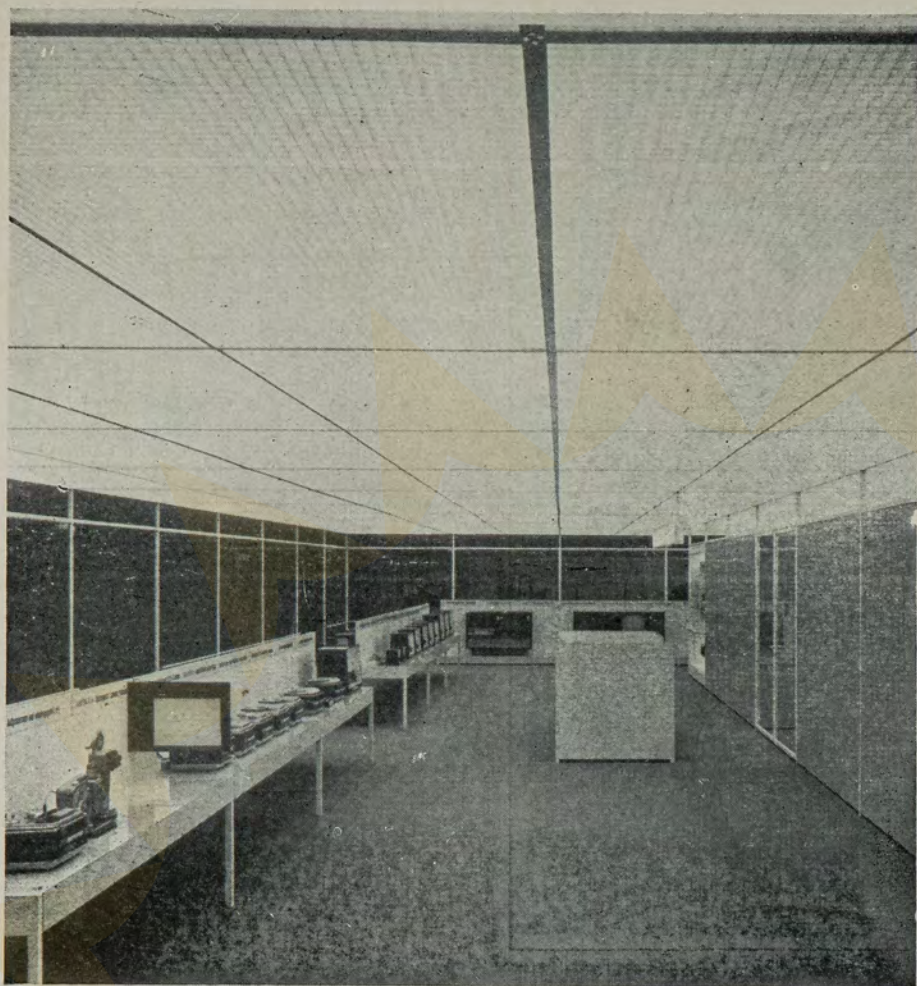
Processo de função: Ordenar de um modo visível de um centro de mercadorias e grupos espaciais.



Processo de formas após a divisão mediana.

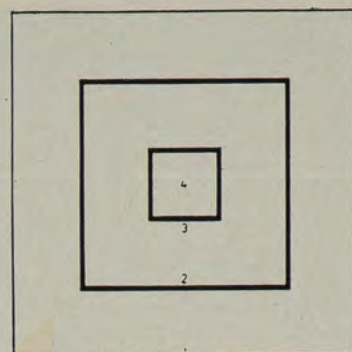
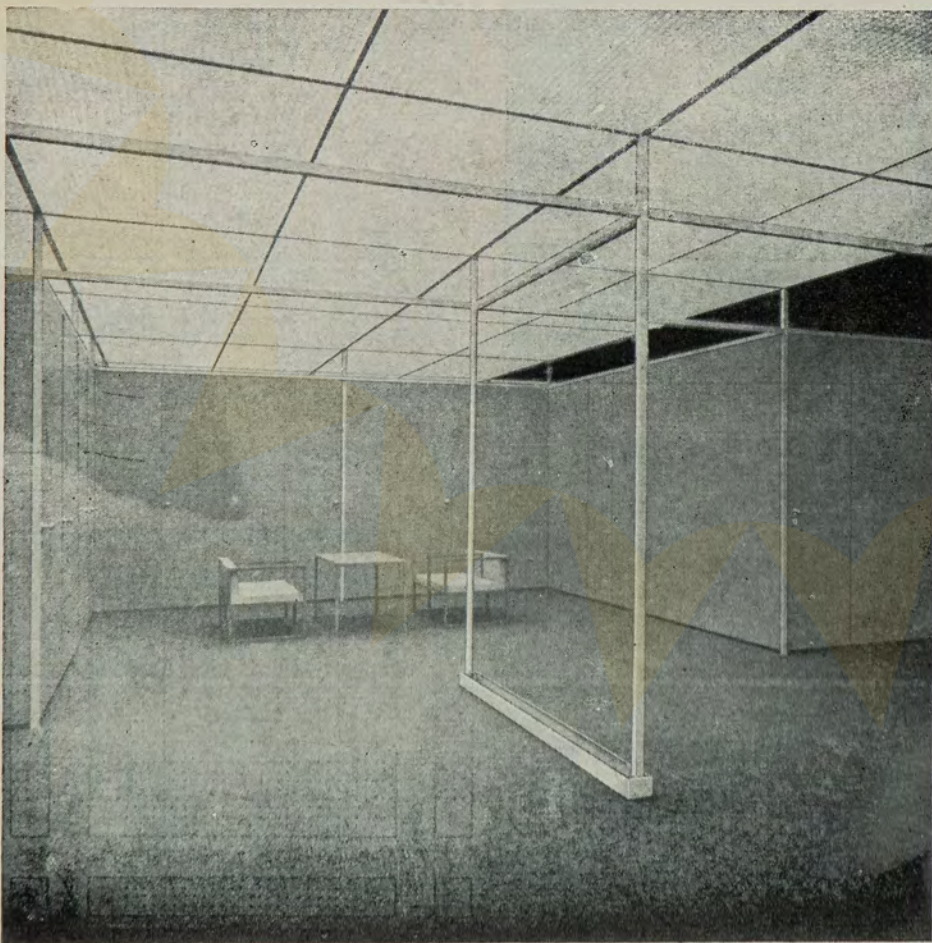
Stands de exposição da firma Anorgana, GmbH. Munique e Kusto Ltda. Hannover, Alemanha.



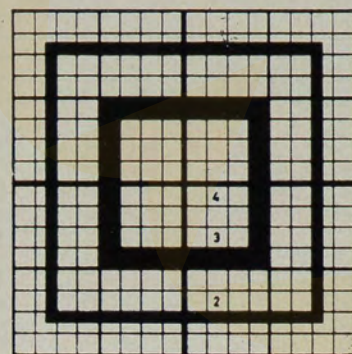


1

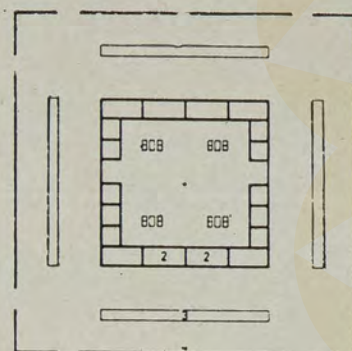
2



3



4



5

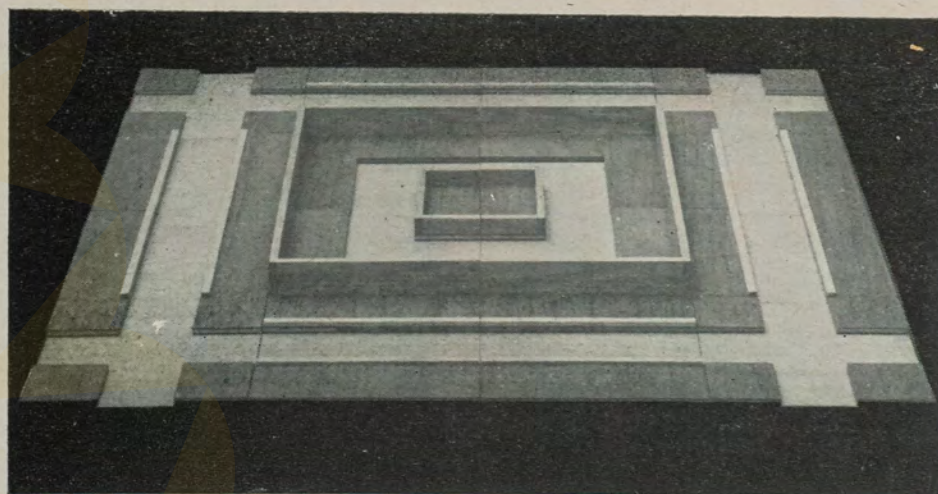
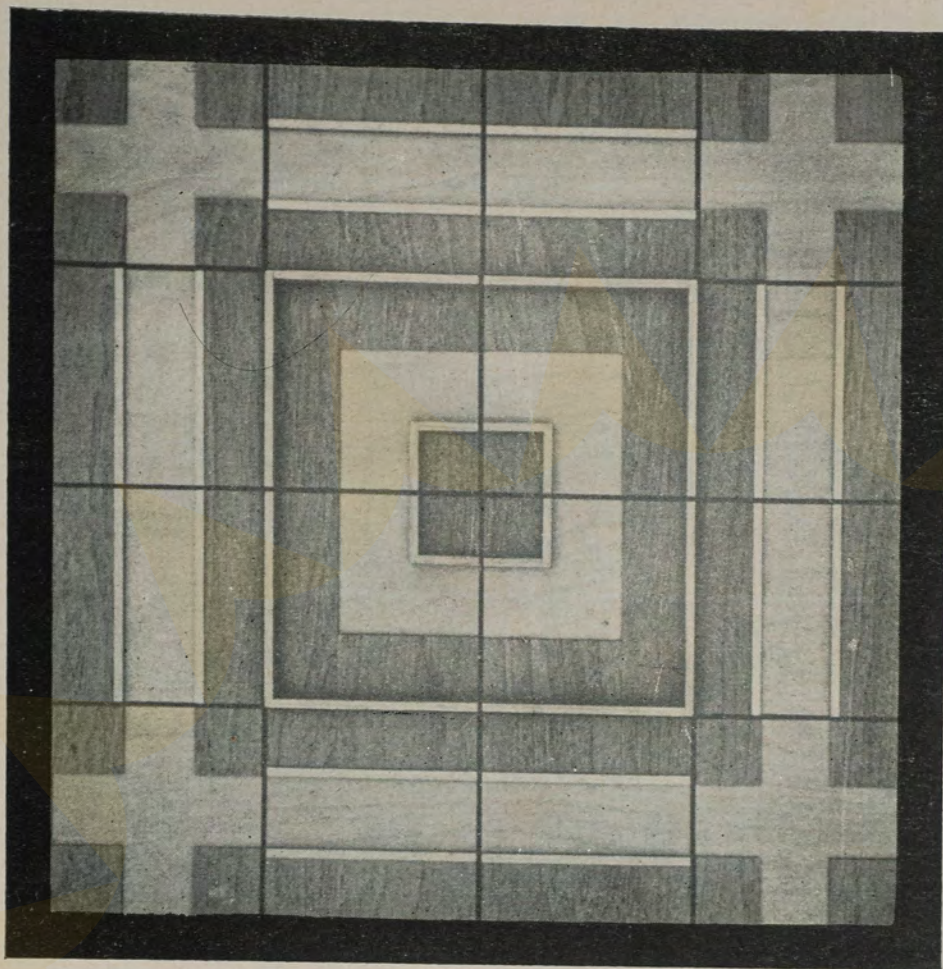
1) Vista da parte externa do stand de exposição da Sala Werke, Villingen, Alemanha.

2) Vista da parte interna com distribuição para salas de conferência e estúdios.

3) Função em esquema: 1. Ver aparelhos, 2. Ouvir e testar, 3. Espaços, 4. Centro distribuidor.

4) Processo de forma: divisão mediana da superfície básica e colocação de determinadas partes.

5) 1. Centro distribuidor, 2. Espaços, 3. Aparelhamentos, 4. Vidros.



Planta para um modelo: divisão mediana em uma planta para uma cidade, orientada para um centro de administração, cultura e de diversões. Projeção e vista lateral do modelo.

Fotógrafos: Kurt Julius, Hannover

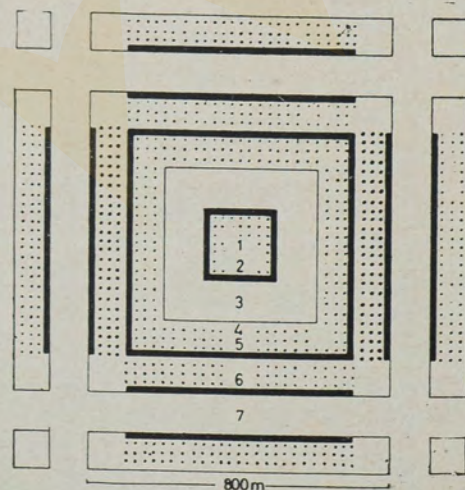
Werner Lyrmann, Colonia

Walter Köster, Berlim

Edgar Lieseberg, Hannover

Esquema da planta na proporção de 1:20.000.

1. Plano gramado central, 2. Edifício para administração e cultura, 3. Campos para esporte e jogos, 4. Planos gramados, 5. Casas de moradia, 6 Garages e lojas, 7. Ruas.





Vista geral do conjunto.

Residência em Cuernavaca, México

arq. Carlos Reyes Navarro

Na cidade de Cuernavaca foi construída uma residência num terreno de grandes dimensões e que goza de um magnífico panorama dado por vulcões e pelo monte Tepozteco.

Aproveitando a topografia irregular do terreno, logrou-se uma solução arquitetônica favorável e, de acordo com o meio, determina que o volume da construção se localizará na parte da frente; com isto logrou-se uma perspectiva mais ampla do jardim de que de qualquer parte do interior da casa.

Todos os elementos da recepção, habitação e serviços ficaram localizados numa só unidade e em um só pavimento, estando alojados unicamente em segundo nível, três dormitórios com banheiro, e dois terraços ligados entre si.

Na entrada da casa, há um jardim com espelho d'água, sendo que o espaço é rodeado em três lados por passarelas ligando-se com estes o hall de distribuição que se prolonga num corredor de circulação que conduz aos dormitórios, a um banheiro e a um estúdio que tem como continuação um terraço.

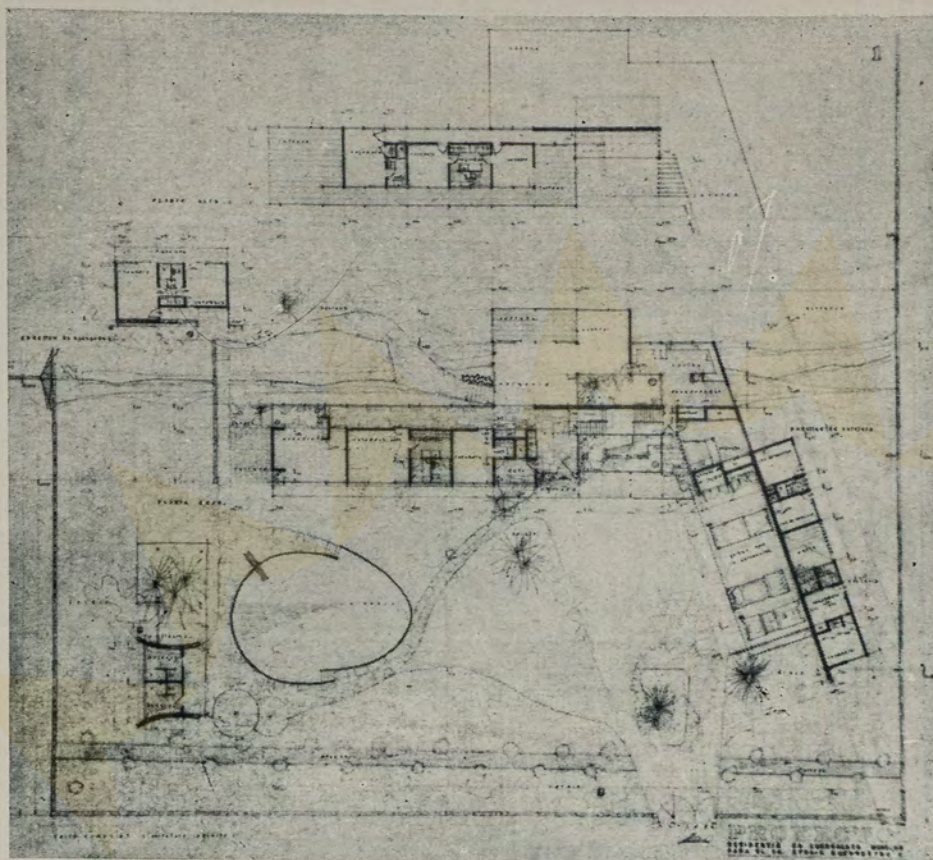
Na entrada do hall encontra-se um muro de pedra de Cuernavaca de Guanajuato que separa o pátio e que se prolonga com um terraço que domina o monte Tepozteco e os vulcões; servindo de união ao pátio, a sala de jantar encontra-se num jardim interno que possui iluminação direta lograda por uma veneziana na parte superior. Estes dois aposentos estão construídos sobre uma laje vasada de concreto de quatro metros, que dá lugar, em sua parte baixa, a um terraço coberto que domina o jardim posterior da casa. A sala de jantar dá acesso à cozinha e à sala de café da manhã, os quais se comunicam com a lavanderia e o quarto de passar; ligados a estes, está situado o pavilhão de serviço, onde estão os quartos dos empregados e um departamento de portaria, composto de sala de jantar e estar, dormitório, banheiro e cozinha. Tudo isto encontra-se separado da garagem para cinco automóveis e do quarto de despejo para móveis de jardim, por meio de um muro de pedra lavrada de cantos arredondados; toda a unidade está rodeada por venezianas, e sua laje de concreto aparente tem textura martelada.

Sobre o lado esquerdo do jardim e encaixado num terraço de piso de pedra que parte da unidade onde estão os quartos de vestir, encontra-se um arco de forma ovoidal, estando ligado pelo piso de pedra à entrada da casa.

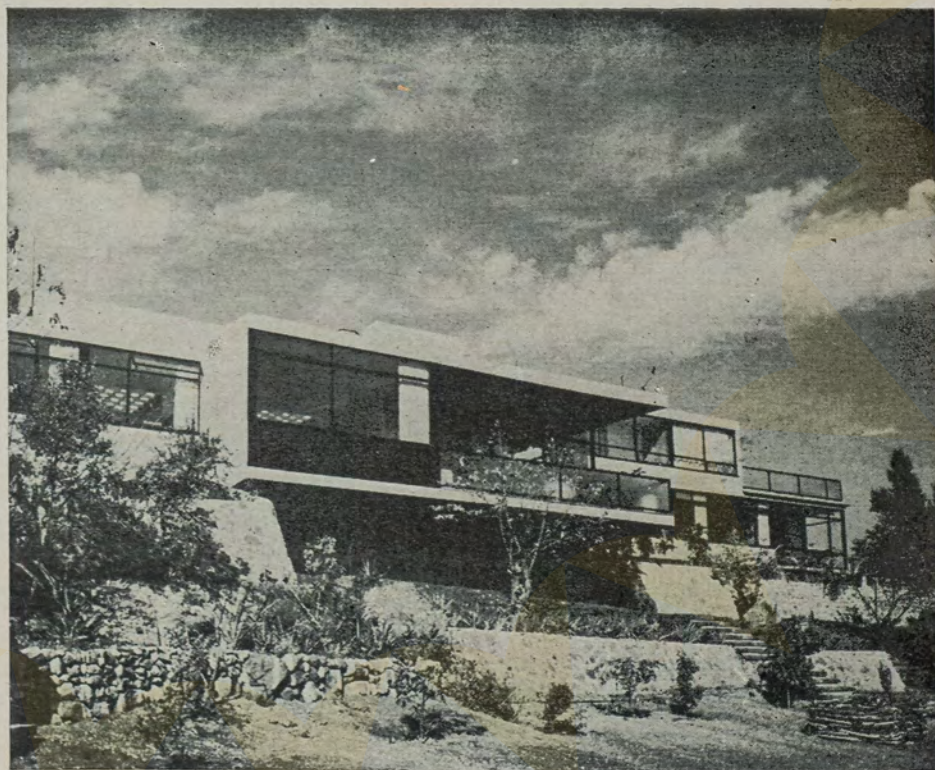
Junto ao arco e a um lado dos quartos de vestir, localiza-se um terraço coberto, para jogos.

Vários foram os materiais de construção empregados: assim, a parede da entrada do hall que separa o pátio e onde se situa a escada é recoberta de pedra Cuernavaca de Guanajuato, trabalhada; a escada é de estrutura metálica e os degraus são de uma peça de madeira trabalhada; a parede que separa o corredor e do hall, são de pedra negra; finalmente, todos os banheiros são de mosaico italiano.

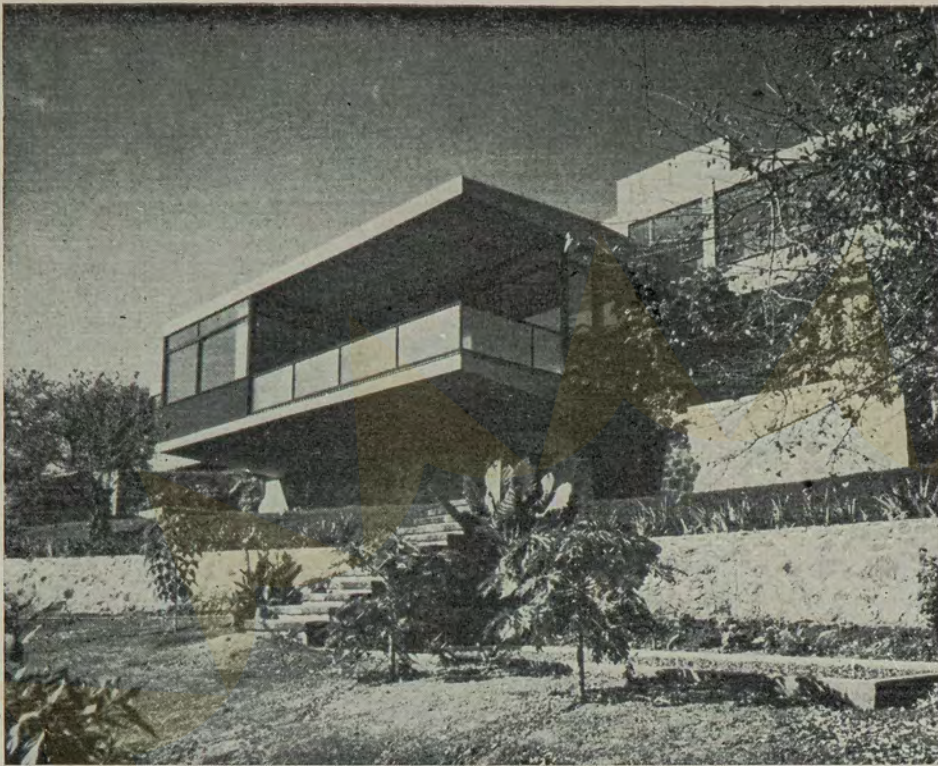
Devido ao jardim que rodeia a casa, os interiores da mesma gozam de uma perfeita iluminação, assim como os materiais empregados e seu acabamento resultaram num conjunto arquitetônico de aspecto sóbrio e elegante, adequado ao meio ambiente em que foi projetado.



Planta geral da residência.



Vista da entrada do jardim.



Outro aspecto da entrada com escadaria.



A entrada do hall, com muro de pedra Cuartón, separando do pátio.

Piscina.



Escada de estrutura metálica com degraus de madeira.





Fachada.

Residência “El Pedregal”, San Angel, México

arq. Carlos Reyes Navarro

A característica da arquitetura no loteamento do Pedregal de San Angel, México, é a de aproveitar ao máximo a topografia do terreno. Assim, temos numa superfície de quase 3.000 metros quadrados, o projeto desta residência atendendo às necessidades do programa e tratando de obter o melhor partido possível das desigualdades topográficas que apresentava.

Estando situado no fundo do terreno, foram dispostos seus aposentos nos níveis médios, localizando o pátio e a biblioteca por cima de um arco, o qual foi projetado para salvar uma decaída do terreno que converge em baixo numa cascata e de um espelho d'água.

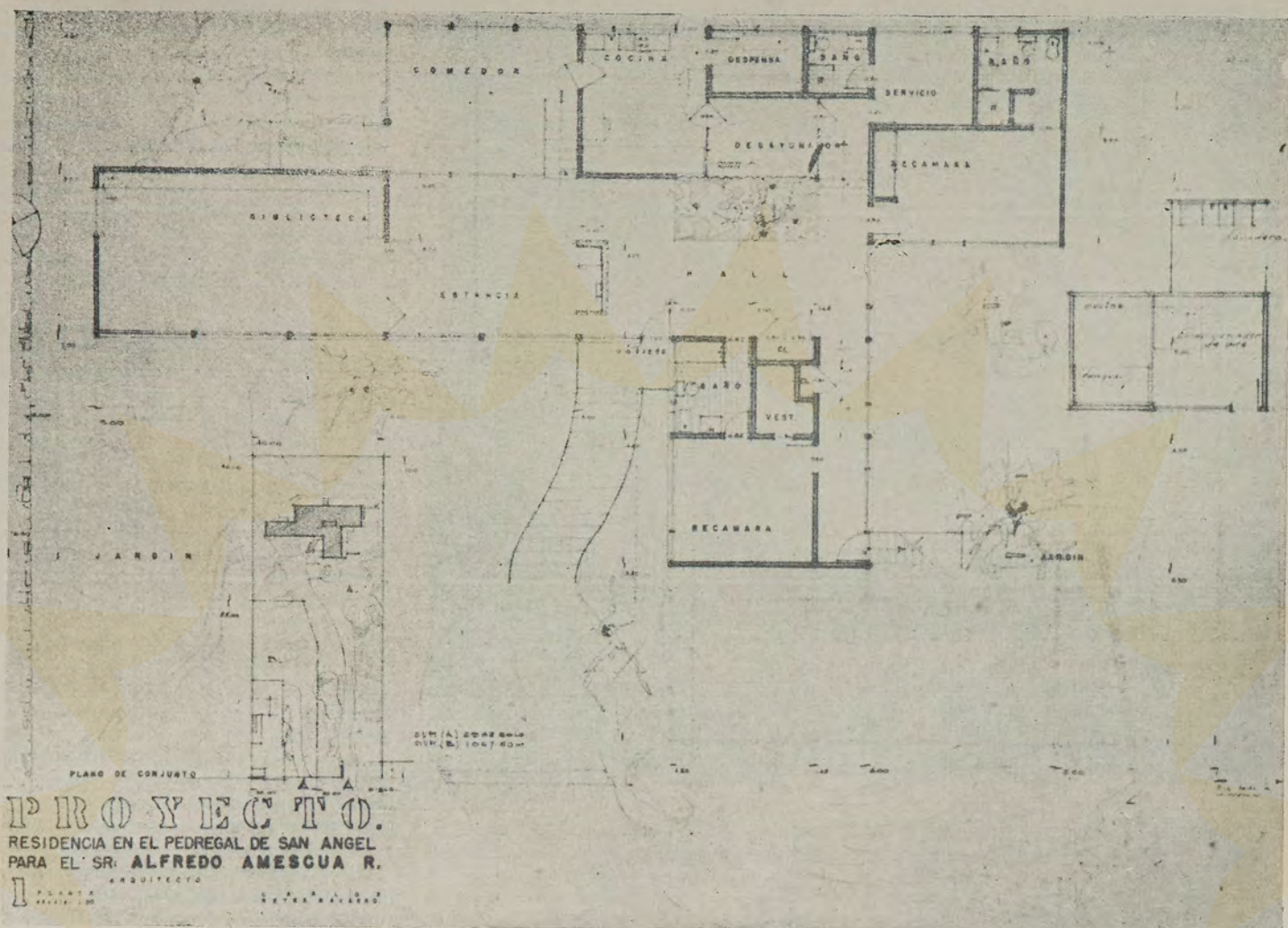
A sala de jantar encontra-se num nível mais baixo, comunicando-se com o pátio posterior. A sala de jantar comunica-se com a cozinha, que possui uma pequena dispensa e com a sala de café da manhã, que dá acesso ao quarto de serviço com seu banheiro; assim ficam eles completamente independentes do resto da casa. Mediante uma pequena escada passa-se da sala de café da manhã ao hall de distribuições dos dormitórios que se encontra separado do pátio por uma chaminé que serve de apóio, que é forrada por lambris de madeira trabalhada. No mesmo

hall está situado um pequeno jardim interno como elemento decorativo, que contém uma entrada de luz indireta no teto.

O primeiro dormitório é o de hóspedes que se encontra no fundo da casa, com seu banheiro próprio, tornando-o independente dos outros dormitórios. O segundo dormitório foi projetado na parte anterior da residência e possui um pequeno quarto de vestir e o seu banheiro. Este aposento tem saída para o jardim por um terraço. Os dois têm piso de parquet, assim como a sala de estar e a de jantar.

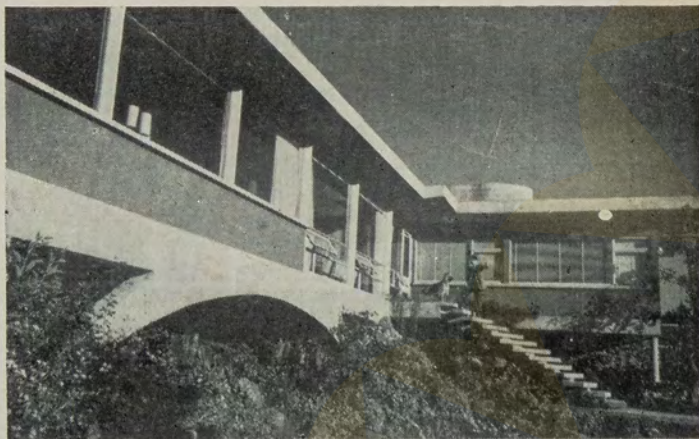
Esta casa foi prevista para uma futura ampliação que constará de mais 3 dormitórios, dois banheiros, uma sala de costura e um quarto de vestir. Tal ampliação será apoiada em colunas de concreto, sobre a elevação das rochas, colocando, em seu nível inferior, a garagem para os automóveis. O jardim que rodeia a casa, encontra-se traçado de maneira que foram aproveitados todos os meios, como conjuntos de rochas e desigualdades do terreno, obtendo-se assim espelhos de água e gramados que oferecem à casa maior beleza plástica.

A respeito dos materiais empregados, procurou-se usar aqueles que maior realce deram à casa, dentro do ambiente característico do Pedregal.

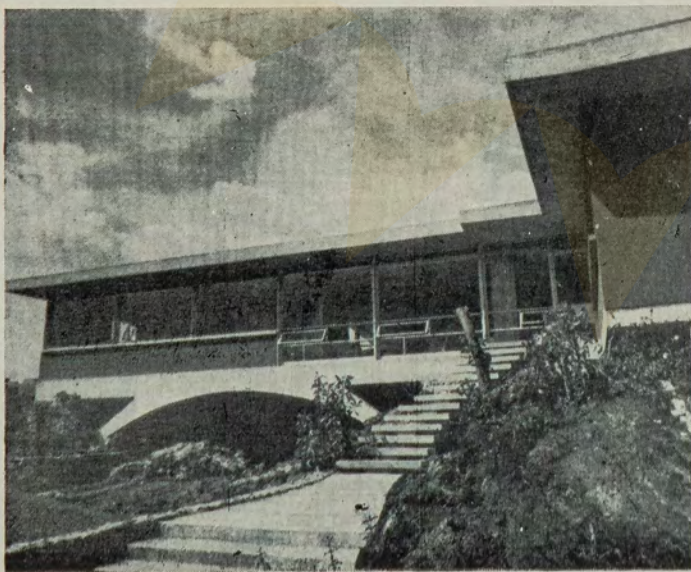


Planta.

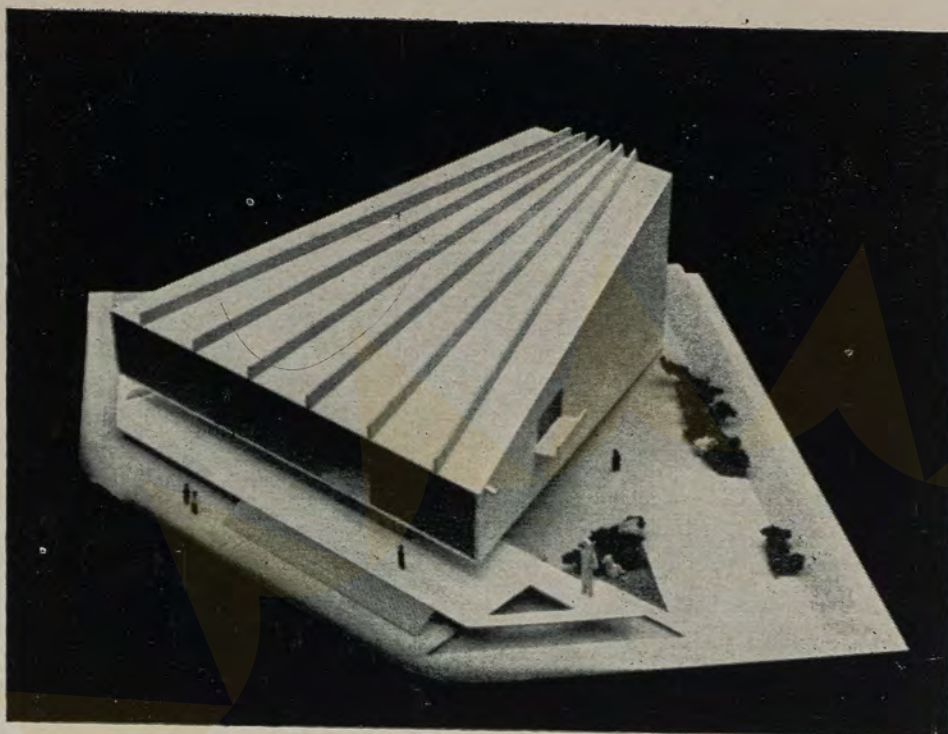
- a) hall com jardim e armários para casacos,
 - b) sala separada do hall pela chaminé,
 - c) biblioteca,
 - d) sala de jantar,
 - e) terraço,
 - f) dois dormitórios,
 - g) dois banheiros,
 - h) cosinha,
 - i) sala de café da manhã,
 - j) dispensa,
 - k) quarto de serviço,
 - m) lavanderia,
 - n) terraço.
- Futura ampliação:
 3 dormitórios,
 2 banheiros
 quarto de vestir
 sala de costura
 garage e entrada coberta para automóveis.



Dois aspectos da fachada.



Detalhe do interior.



Perspectiva, maquete.

Teatro Municipal e Centro de Arte, em Santos, S. P.

arqs.: Oswaldo Corrêa Gonçalves - Julio Roberto Katinsky - Abrahão Sanovicz

Cenotécnico: Aldo Calvo

Espera-se que Santos tenha agora o seu Teatro Municipal. Ao menos, já foi entregue à Prefeitura o anteprojeto da casa de espetáculos, de autoria do arquiteto Oswaldo Corrêa Gonçalves, com a colaboração dos arquitetos Julio Katinsky e Abrahão Sanovicz, e de Aldo Calvo na parte técnica.

A construção do Municipal é de fato uma exigência para Santos. O antigo Coliseu não apresenta condições acústicas satisfatórias para o gênero declamado, e nem veio tendo boa conservação, a fim de que permanecesse acolhedor para o público. O Independência, depois de curto serviço prestado ao teatro, transformou-se em cinema, negócio mais rendoso. Ao que se comenta, o anúncio dêle, como teatro, visava apenas auferir vantagens, concedidas pelas posturas municipais. O auditório do Centro Português prestou ótimas colaborações ao II Festival Nacional de Teatro de Estudantes, por exemplo, mas, pelas próprias exigências da coletividade à qual pertence, não pode ter aproveitamento permanente. A conclusão é sempre: Santos está mal servida de casas de espetáculos, e a única maneira efetiva de resolver o problema é propiciar o seu aparecimento. Se uma Prefeitura deseja voltar-se com seriedade para as questões culturais, o primeiro passo é a oferta de um local próprio, onde possam ser abrigadas as artes do espetáculo.

Como não existem, em Santos, edifícios já dedicados a manifestações especializadas, o projeto de teatro deveria prever salas para outras atividades afins, criando-se assim um centro artístico.

O terreno reservado para o Municipal de Santos situa-se no cruzamento da avenida Ana Costa com a rua Alexandre Herculano e a avenida General Francisco Glicério, constituindo a praça do Expedicionário. Preferiam os arquitetos reunir as diversas atividades num único bloco, sem espaços internos abertos, em concorrência com a praça maior. Informa o memorial descritivo que "a preocupação foi integrar o edifício na praça existente, conservando portanto as características urbanas atuais". Qualquer das ruas citadas permite o acesso a uma plataforma pouco elevada, onde se localizam as bilheterias, a administração e a via para a sala de espera. A "plataforma, prolongando-se até o jardim lateral — parque de estacionamento — a cavaleiro de um espelho d'água, forma a base natural de uma escultura e se integra no agenciamento visual da praça". Embora a apreciação arquitetônica própria dita seja da competência da crítica de arte, não escapará ao leigo que o projeto, na parte formal, se liga ao dos Teatros Oficiais de Brasília e ao do Teatro Castro Alves de Salvador.

O edifício terá destinação múltipla: espetáculos de teatro, de bailado e de opera de câmara; exposições de fitas de arte; exposições de artes plásticas, em salas especialmente previstas para a mostra de pintura, escultura, gravura, desenho e arquitetura, bem como para conferências; e uma escola de bailado.

Do ponto de vista do teatro, interessa sobretudo a solução do problema palco-platéia. Aldo Calvo, considerando a pluralidade de funções do imóvel, procurou desenhando um conjunto flexível, em que as

mais diversas experiências sejam permitidas. Sem recursos mecânicos muito dispendiosos, poder-se-à passar da cena italiana para a forma elisabetana, ou para o teatro múltiplo, em que três palcos, funcionando simultaneamente, permitem a representação sincronizada. A flexibilidade admite ainda a passagem para o teatro de arena, instalando-se uma arquibancada no palco, enquanto a área de representação passaria ao lugar da fossa coberta da orquestra.

Previu Aldo Calvo a construção de um ciclorama de concreto armado, com o objetivo de alcançar algumas vantagens: permite êle o uso total do espaço cênico, fazendo-se a circulação na área exterior; com a estrutura fixa, obtém-se completo isolamento acústico, assim como o de luz (o ciclorama de lona e o de compensado não oferecem essa mesma garantia, sendo êste último, ademais, muito dispendioso, no seu sistema mecânico); e o concreto participa, assim, da própria estrutura do teatro, diminuindo o custo da obra (sustentam-se, com êle, os andares superiores do imóvel). Tratado tecnicamente o ciclorama serve como concha acústica estável do teatro, e beneficia também a audibilidade da platéia.

As dimensões no palco são as mais favoráveis para o teatro de comédia. Há quatro linhas de reguladores, destinados a dar flexibilidade às montagens. A abertura normal do palco é de 10 m. Pode-se reduzi-la, porém, a 8 m., bem como ampliá-la a 14 m. A profundidade até o ciclorama, é de 10 m. Fechando-se a fossa da orquestra, contudo, atinge-se 15 m. São essas as condições comuns para o funcio-

namento do palco. Mas a abertura total dos reguladores importa no aumento da boca para 20 m. Não se podem desejar medidas melhores para os gêneros previstos de representação. Utilizando-se no desempenho, os palcos laterais, a fossa coberta e o palco comum, a encenação pode espalhar-se por uma área de 450 m².

A fim de ser mais facilitado o aproveitamento do palco, previram-se dois giratórios, tendo cada um 6,50 m. de diâmetro. Há espaço lateral, também, no caso de se querer instalar, no futuro, carros cenográficos.

Sugere debate mais amplo a lotação da platéia, que é de 600 lugares. Para um teatro municipal, em que um dos objetivos precípuos deve ser a democratização da cultura, a pequena capacidade é sem dúvida contraindicada. Dificilmente podem ser cobrados preços acessíveis numa sala reduzida, já que a renda não alcançaria cifras compensadoras. Daí a costumeira divisão dos antigos teatros de ópera em platéia, balcões e galerias, tendo o frequentador desta última, apesar da longa distância do palco e da visibilidade deformada, ao menos o consolo de não privar-se do teatro, por ser o ingresso acessível à sua bolsa.

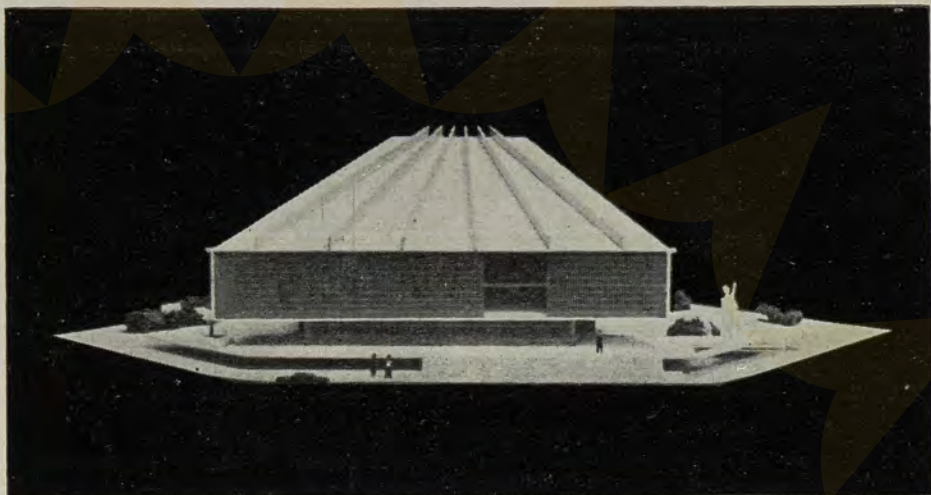
A opção por uma platéia de capacidade menor encerra também certas vantagens. Mesmo os lugares das últimas fileiras oferecem ótimas condições para o público, evitando-se ainda o desagradável hábito da separação em categorias financeiras, resquício de uma sociedade de classes. Com a socialização dos nossos dias, tendem a desaparecer as marcas classistas, sobretudo nas iniciativas dos governos realmente democráticos. Para o ator, uma sala menor facilita a comunicação com o público, tornando-se muito mais denso e autêntico o desempenho. Para o teatro de comédia, em que os lugares vazios trazem inegável esfriamento da representação, a platéia de 600 poltronas tem maior possibilidade de estar sempre lotada. E, se estiver, representará lucro certo para qualquer espetáculo. A desvantagem da impossibilidade de preços menos acessíveis deve ser compensada pela Prefeitura, com uma política inteligente de popularização do teatro. As iniciativas das recitas populares, os auxílios aos elencos, os glugueis a preços convidativos são caminhos para o barateamento do ingresso.

A integração das várias artes, num mesmo edifício, representa outro fator cultural ponderável. A colaboração dos diversos setores trará benefícios recíprocos. Pode-se imaginar que algumas exposições complementem o valor educativo do espetáculo, como tem acontecido no feliz entendimento entre a Escola de Teatro e o Museu de Arte Moderna de Salvador. Para as exposições, o projeto reservou o segundo pavimento do imóvel, com as respectivas áreas de administração e sanitários.

A sala de espera do teatro, localizada junto à platéia, tem vista para a praça e a brange, visualmente, a sala de exposições, com qual se liga. Acha-se na sala de espera o bar, a chapelaria e os sanitários. A fim de facilitar o controle da entrada, previu-se outra via de acesso ao museu: o elevador, situado na parte lateral do prédio. Serve ele também à escola de bailado, cujas dependências se localizam sobre a platéia.

O esquema que divulgamos é ainda um anteprojeto. Para a construção do Teatro Municipal, devem certamente ser cumpridas outras exigências, de acordo com a legislação específica. A encomenda do projeto técnico a um profissional competente como Aldo Calvo é garantida de que a Prefeitura deseja dotar Santos de um bom teatro, que preste serviços à população (não nos pronunciaremos sobre a parte arquitetônica, por ser matéria especializada). Temos o direito de reclamar, apenas, conhecido o anteprojeto, que a construção não fique retardada pelos numero-

sos entraves burocráticos responsáveis com frequência pelo abandono das melhores iniciativas. Santos dispõe de recursos financeiros, e ainda não desenvolveu as atividades culturais, apesar das tentativas de seus numerosos grupos amadores, por falta de amparo dos governos (o Festival das Companhias Profissionais, promovido pela Comissão Estadual de Teatro, com a colaboração da Municipalidade, é uma exceção animadora). Está é a oportunidade que tem a Prefeitura de colaborar efetivamente para o desenvolvimento cultural de Santos.

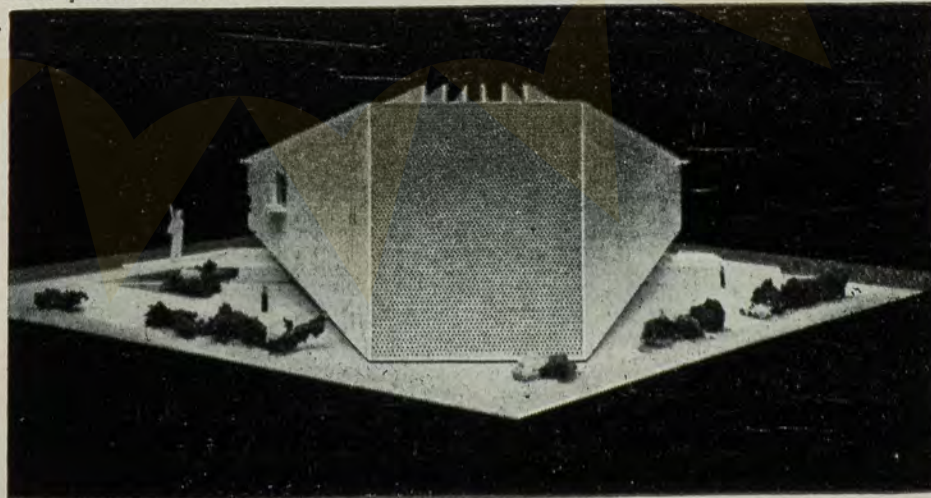


Parte anterior, maquete.

A preocupação de Aldo Calvo, ao desenhar a parte técnica do Teatro Municipal de Santos, foi permitir a maior flexibilidade possível nas montagens. O primeiro esquema deveria ser o de um teatro tradicional, de prosa, em que o palco é enriquecido pela existência de dois giratórios, de 6,50 m de diâmetro cada um. Vê-se, na gravura, a possibilidade de utilização de ampla área que se estende até o ciclorama.

Ao invés do envolvimento do espectador pela ampliação da área cênica com os espaços laterais pode-se simplesmente seccionar a montagem em três palcos distintos, chegando-se à forma de um teatro múltiplo. As diversas cenas, com cenografia independente, permitem a sincronização do desempenho em três áreas diversas. Por outro lado, pode-se utilizar separadamente cada uma das áreas, com o objetivo de facilitar a mudança de cena sem perda de tempo.

Parte posterior, maquete.



Uma das idéias essenciais das casas de espetáculos modernos é a maior comunicabilidade entre palco e platéia. A fim de transmitir perfeitamente o texto, o ator precisa aproximar-se do público, envolvendo-o quanto possível. Esse pressuposto estético é combatido apenas pelas teorias brechtianas. No Teatro de Santos, Aldo Calvo resolveu esse problema prevendo a possibilidade de utilização das áreas laterais, rodeando assim a representação, em parte a platéia, o que lembra ainda a forma elisabetana.

Um teatro completo não poderia prescindir hoje de um teatro de arena. O Teatro de Santos atende ao reclamo com um artifício pouco dispendioso: os atores representam sobre a ampla fossa coberta da orquestra, instalando-se uma arquibancada na área normal do palco. O desempenho se faz assim para duas frentes — a comum, da platéia, e a da arquibancada, que se levanta por um mecanismo simples. O palco fica cercado pelas platéias menos nas duas áreas laterais.

MEMORIAL DESCRITIVO

Visando suprir a deficiência representada pela ausência de local que concentre a atividade cultural da cidade, no momento dispersa, a Prefeitura Municipal de Santos propõe a edificação de seu Teatro Municipal, complementado por locais para exposição de artes plásticas e escola de ballet.

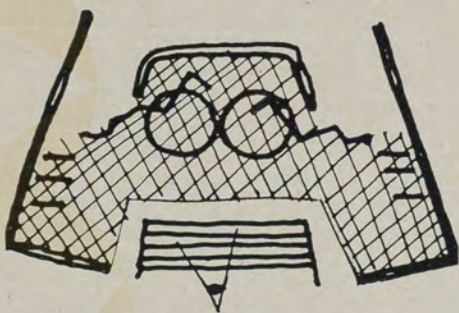
O estudo do problema pelos arquitetos, levou-os às considerações seguintes:

O programa, amplo, deverá envolver:

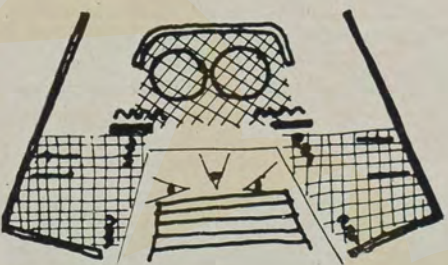
- Teatro de Comédia Tradicional
- Ballet
- Opera de câmara, que se desenvolvem em palco conforme esquema:



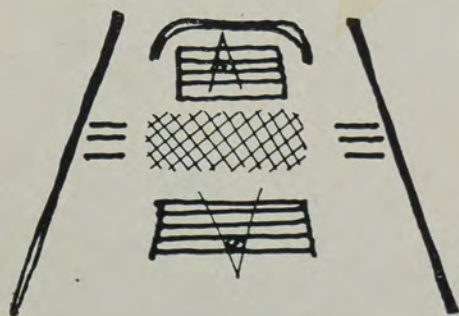
- Teatro Elisabetheano (Shakespeareano), no qual a área de representação rodeia em parte a platéia:



- Teatro múltiplo, com três palcos simultâneos representando-se cenas sincronizadas:



- Teatro de Arena, onde o palco é cercado pelas platéias:

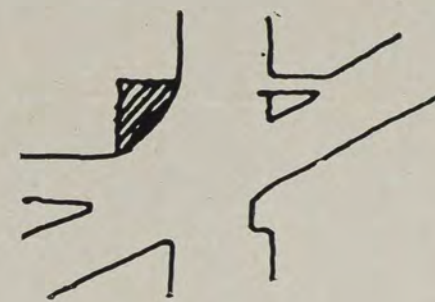


- Sessões cinematográficas de películas de arte;

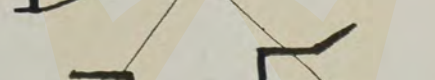
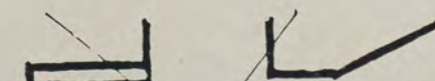
- Locais para exposição de artes plásticas — pintura, escultura, gravura, desenho, arquitetura, bem como preleções sobre artes, feitas por especialistas.

- Escola de Ballet.

O terreno para este fim, situa-se no cruzamento da Avenida Ana Costa com a rua Alexandre Herculano e Avenida General Francisco Glicério, constituindo a Praça do Expedicionário e caracterizando um grande espaço urbano.



O partido adotado foi o de reunir todas as atividades num único bloco, sem espaços internos abertos que concorreriam com a praça maior.



A preocupação foi de integrar o edifício na praça existente conservando portanto as características urbanas atuais.

Assim, vindo por qualquer das ruas mencionadas, atinge-se uma plataforma pouco

elevada, onde se localizam as bilheteiras do Teatro, administração e acesso para a sala de espera do Teatro. Esta plataforma prolongando-se até o jardim lateral (parque de estacionamento), a cavaleiro de um espelho d'água, forma a base natural de uma escultura e se integra no agenciamento visual da Praça.

A sala de espera, junto à platéia, além de gozar de ampla vista para a praça é beneficiada por pé direito duplo, abrangendo visualmente a sala de exposição com a qual tem ligação direta. Na sala de espera localizam-se ainda o bar, chapelaria e sanitários.

No segundo pavimento situa-se o local de exposições (Museu) com suas respectivas áreas de administração e sanitários.

Pode-se também, atingir o museu diretamente por meio de elevador, localizado na parte lateral do prédio, com acesso pelo jardim. Esta ligação vertical, serve igualmente à escola de Ballet, localizada sobre a platéia. A escola de Ballet é provida de iluminação e ventilação zenital.

A parte mecânica do teatro foi projetada com ampla caixa para o palco, onde se localiza toda a trama do mesmo, bem como as coxias laterais para deslocamento de cenários. O palco será provido de dois giratórios para troca instantânea de cenários. Na parte posterior do palco localizam-se os camarins. O forro e as paredes da platéia — que conta 600 lugares — serão tratadas para se obter um grande rendimento acústico.

A estrutura constitui-se de 6 grandes vigas que suportam as cargas do telhado e parcialmente da lage do museu, descarregando na parede do ciclorama e em colunas embutidas na parede de fecho da platéia. A lage da sala de espera descança sobre vigas em balanço, de secção variável, acompanhando o forro da plataforma de entrada.

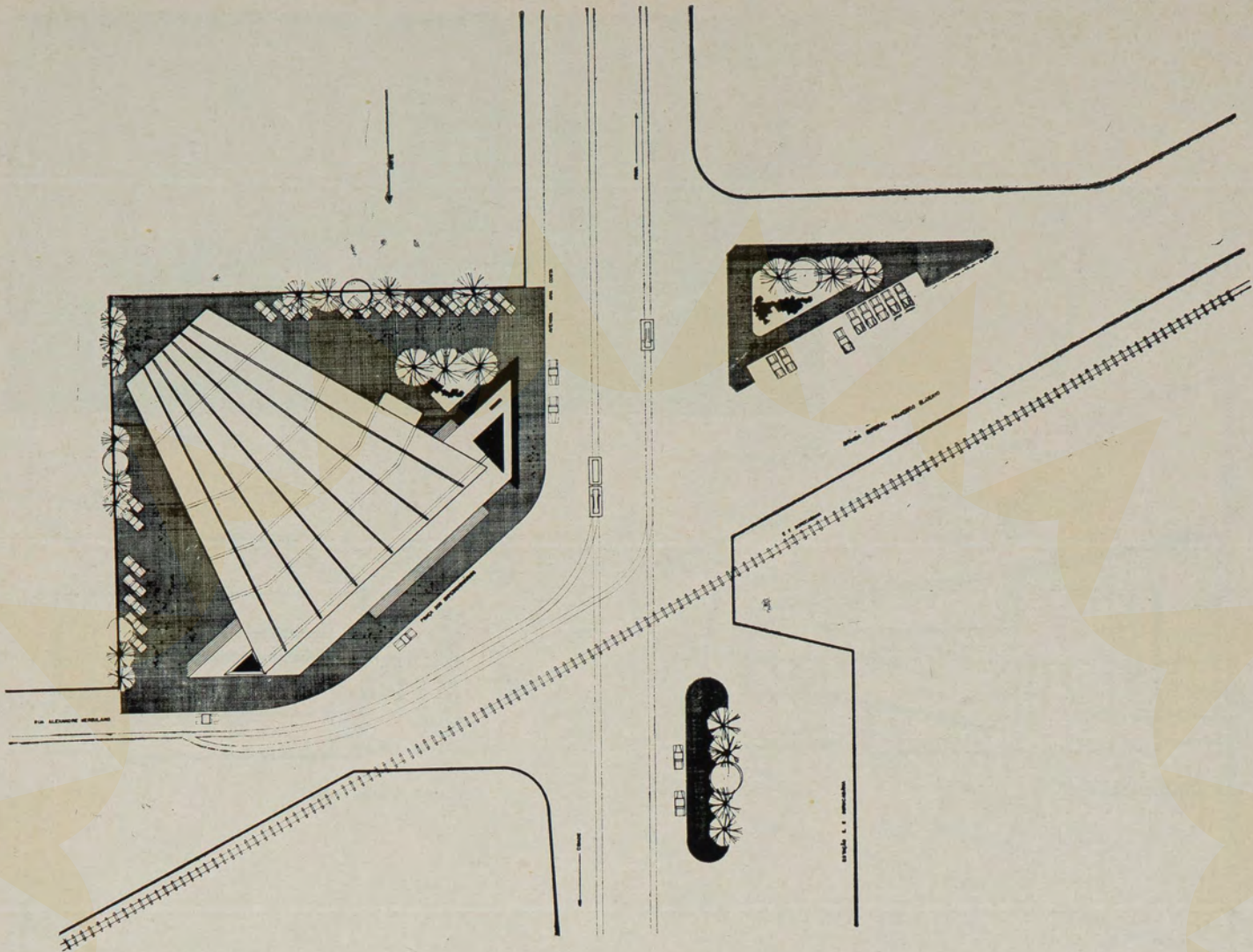


Em pré-dimensionamento efetuado, estas vigas executadas com concreto protendido deverão ter 1,50 x 0,50 mts. de secção aproximadamente.

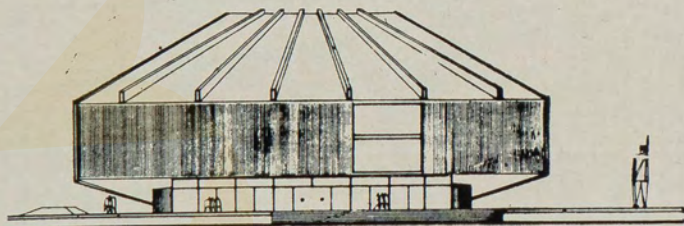
O cerramento das áreas é feito pelas duas empenas laterais e por paredes de vidro providas de grelhas de alumínio para proteção contra o sol.

Os arquitetos, compreendendo o caráter dinâmico que com certeza terá o edifício para a cultura de Santos, procuram traduzir o espírito que anima a arte contemporânea e a arquitetura brasileira numa forma compacta e homogênea que possa exprimir o nosso comum anseio de progresso.

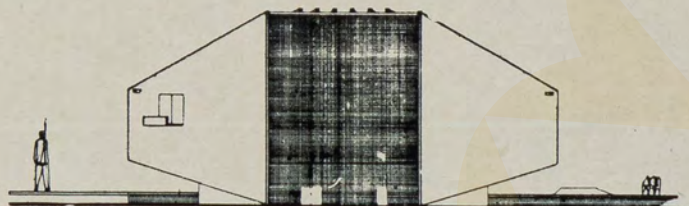
Sábato Magaldi ("O Estado de S. Paulo")



Planta de situação.

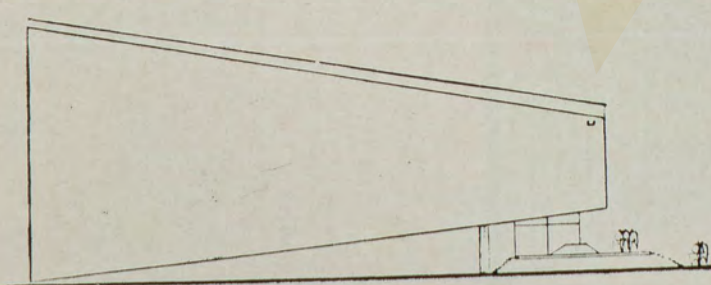


Fachada principal noroeste.

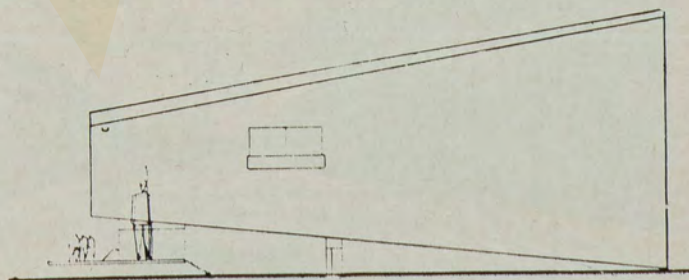


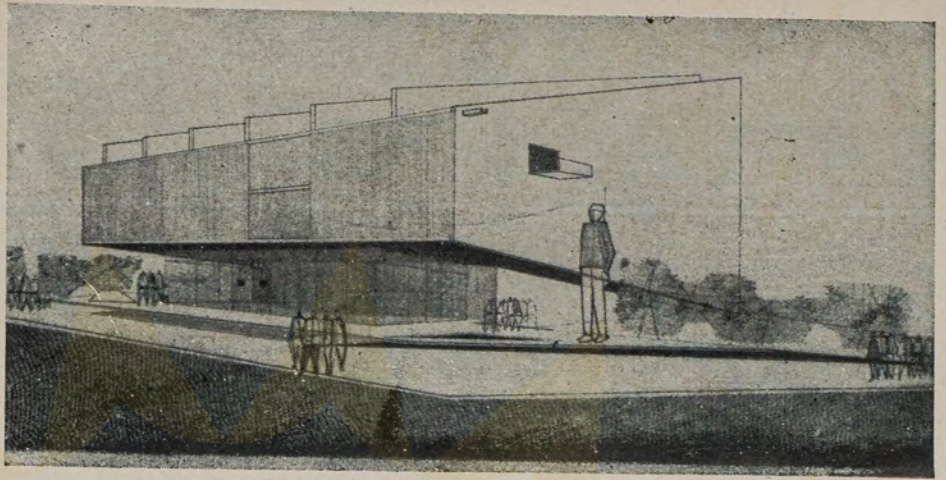
Fachada posterior sudoeste.

Fachada lateral nordeste.

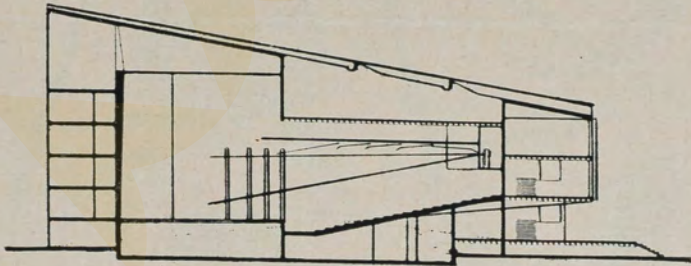


Fachada lateral sudoeste.

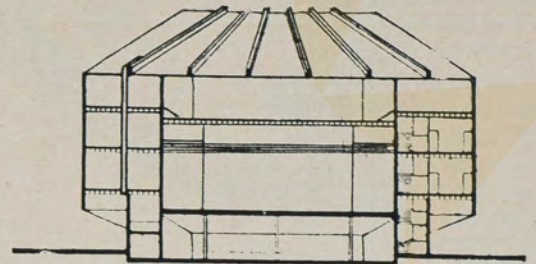




Perspectiva.

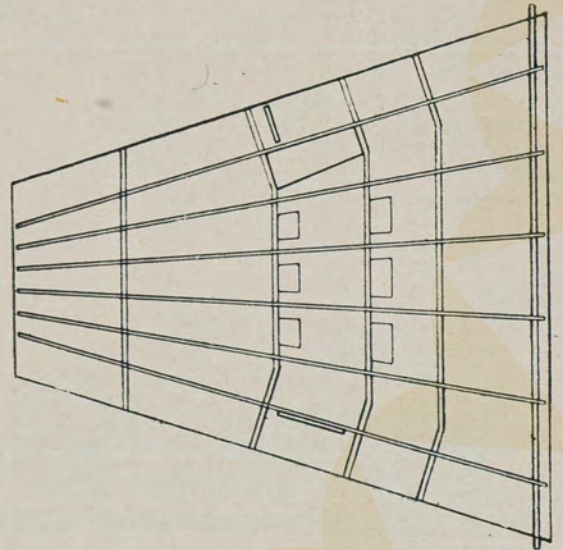


Corte longitudinal.

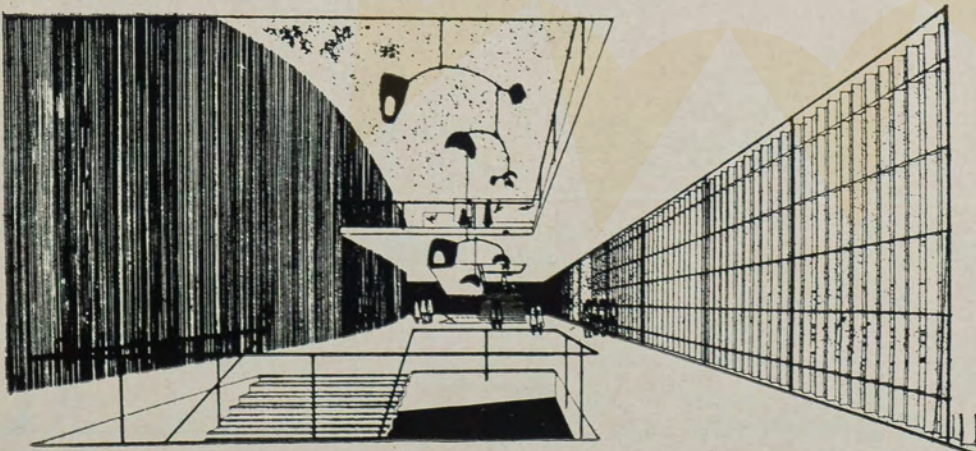


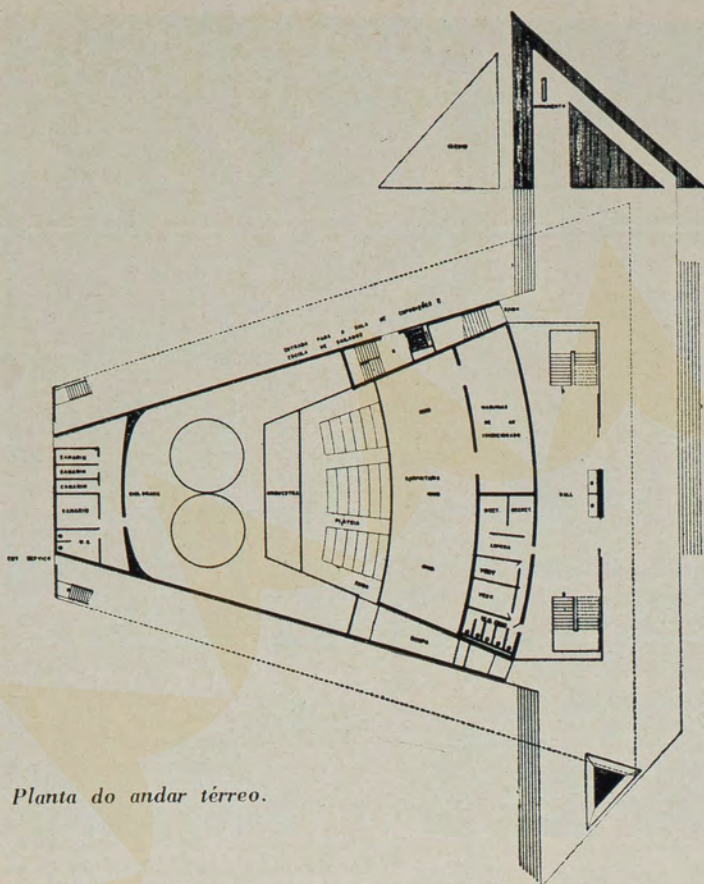
Corte transversal

Cobertura.

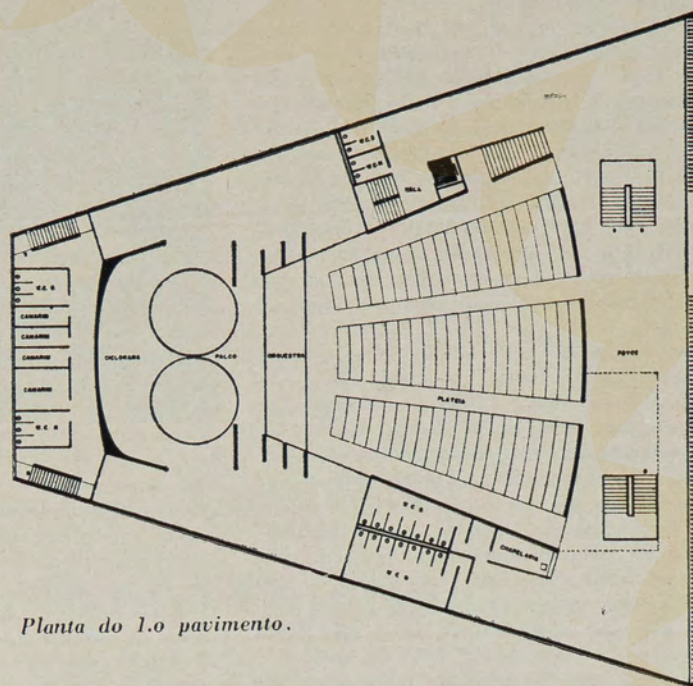


Vista do foyer.

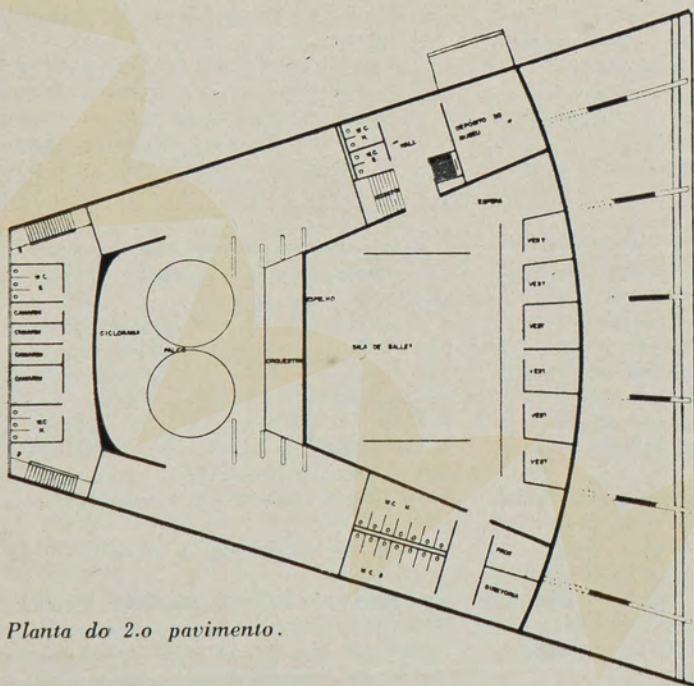




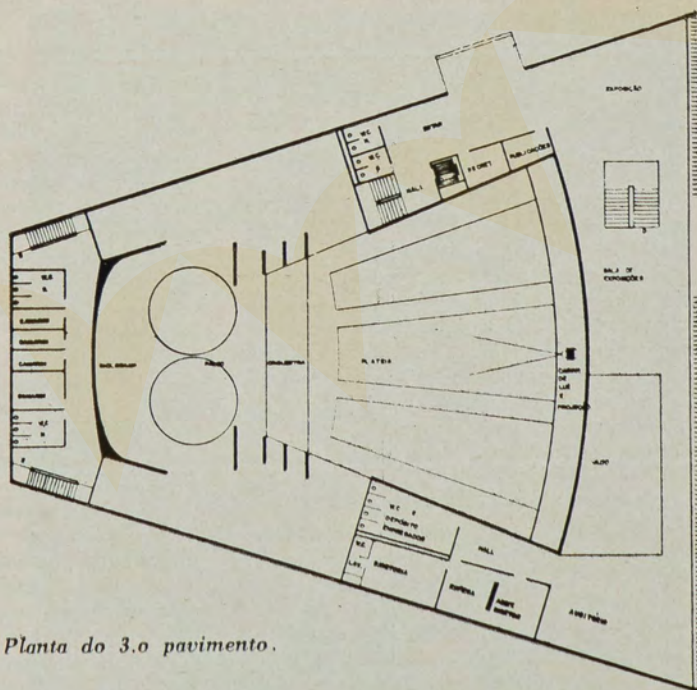
Planta do andar térreo.



Planta do 1.º pavimento.



Planta do 2.º pavimento.



Planta do 3.º pavimento.

Considerações sobre hotéis

arq.: Hans Broos, Blumenau

Quando os hotéis começaram a exigir o capital de grupos financeiros e sociedades, mudaram os métodos do planejamento e da direção.

No hotel clássico o proprietário era o realizador e dirigente que sujeitava ao seu julgamento a formação do prédio, o seu funcionamento, inclusive o ambiente; no hotel moderno as decisões são consequência da capitalização.

A exigência primária do capital é o lucro, cuja estabilidade e continuidade são tanto mais seguras, quanto mais o empreendimento se basear num planejamento que inclua a maior parte possível dos fatores de influência à sua economia. Baseia-se na aplicação de resultados de experiência hoteleira, resultados de estatística e de pesquisas no ramo mercantil e arquitetônico, visando conseguir simultaneamente com a maior economia possível, atração arquitetônica e o mais perfeito funcionamento.

As grandes redes de hotéis, como o "Sheraton, Statler, Hilton" e outros são exemplos de aplicação. O Hilton internacional, dono, em 1958, de 35 hotéis com 30.000 apartamentos em todos os pontos de aglomeração turística através do mundo obteve no mesmo ano um lucro de 14%.

O planejamento inicia-se com a elaboração do projeto que, quando claro, com concentrada disposição dos espaços, garante o bom funcionamento.

A parte de maior importância, sob ponto de lucro se caucula em 70% do total.

A célula padrão, o apartamento tipo, por necessidade de economia nas despesas de execução, é dimensionado ao conforto do hóspede standard, prevendo-se para os exigentes uma certa quantia de apartamentos de luxo, cuja área e organização se deduzem do padrão.

O Presidente da Associação da Indústria Hoteleira do Brasil em São Paulo, analisa o hóspede standard da seguinte maneira: "O índice de frequência em São Paulo corresponde à 70% de hóspedes individuais e aproximadamente 30% de casais e famílias. Cerca de 80% viajam com fins comerciais e os restantes com fins turísticos, anotando-se ainda que estes, com menor permanência no hotel. O hotel dependerá da maior frequência dos homens de negócios, que são os elementos básicos do movimento.

A estes deverá ser oferecida a hospedagem por preços razoáveis, dentro do padrão de conforto moderno. Como os preços das diárias estão em função dos custos de construção, estes deverão ser limitados ao necessário. O turista propriamente dito, apesar de viajado, é o menos expansivo nos preços das diárias e o conforto oferecido ao homem de negócios satisfaz plenamente ao turista normal".

Para os planejamentos financeiros de hotéis modernos, os americanos se baseiam em 60 a 65% de frequência.

As áreas úteis (sem banheiro, balcão, corredor) do apartamento tipo, que alguns hotéis oferecem aos hóspedes, são:

"Baltimore Hotel New York	18,50 m ²
Washington Statler	15,00 m ²
Dallas Statler	18,00 m ²

Statler Hilton (studio)	21,00 m ²
Air terminal Copenhagen	18,00 m ²
Pálace Hotel Brasília	18,50 m ²
Othon Pálace São Paulo"	18,50 m ²

As áreas indicadas pelo Comitê da Organização da Indústria Hoteleira Européia são de 15,00 até 18,00 m².

As áreas nos hotéis Norte-Americanos em geral são de:

apartamento pequeno	13,80 a 15,60 m ²
apartamento grande	15,60 a 16,50 m ²
"suite"	23,00 m ² e mais.

O apartamento tipo em todos os hotéis modernos é representado por uma só sala, cuja área é suficiente para duas pessoas, e não exagerada para uma só. A subdivisão na parte de estar e de dormir é feita pela disposição dos móveis. Conforme o Presidente da A.I.H.B. em São Paulo, "o apartamento no hotel moderno de cidade deverá oferecer o conforto necessário com exiguidade de móveis: armário embutido com espaço para porta-mala, duas camas de solteiro ou uma de casal, com mesas de cabeceira, mesinha de centro, duas poltronas, uma penteadeira-escrivaninha com banqueta, uma chapelaria. Nestas condições estamos oferecendo toda a comodidade ao hóspede, sem dificultar-lhe os movimentos".

O ambiente deve ficar exclusivamente à cargo do arquiteto, que, por seus conhecimentos, conseguirá boa relação das dimensões, formas agradáveis dos móveis, boa disposição, composição de materiais e cores, dentro dos limites da economia, alcançando o agradável e até a impressão de luxo, se necessário.

O mobiliamento não deve animar o hóspede a tomar as refeições no apartamento, por não oferecer margem de lucro.

E' tendência servir as refeições nos salões, para reduzir as despesas, concentrar os serviços, e não dispersá-los.

O apartamento de maior agrado público nos EUA é o "studio" (80% do total dos apartamentos).

Equipado pelo sofá-cama transformável, (day-sofa-night-bed) o "studio" possibilita ao viajante a continuação das suas atividades num ambiente confortável.

O programa para os espaços sociais, por razões psicológicas e econômicas, aumentou nos últimos 20 anos, apesar da tendência em diminuir aqueles, que não dão lucro: salão de recepção, hall de entrada, etc..

O hotel é considerado como centro social, exigindo por isso salões para congressos, bares, restaurantes, cinemas e outros. Além disso, a construção do hotel anima à inclusão de lojas, uma vez por causa do seu valor atrativo junto a um centro social, outra vez para facilitar ao hóspede a fazer as suas compras.

O volume do programa citado ultrapassou a capacidade do monobloco, (ou do bloco com dependências) criando o sistema de dois blocos: o horizontal, que inclua os espaços com módulo maior, e o vertical com as unidades de hospedagem. O bloco horizontal atinge até 65% da área construída total.

A ampliação dos espaços fora do uso hoteleiro, apesar do aumento do volume de construção, facilita a realização do empreendimento pela possibilidade de aluguel ou venda destes espaços.

O sistema de dois blocos, por sua flexibilidade, pela concentração da organização, pela economia de construção e pela sua estética, impôs-se como hotel tipo através do mundo inteiro.

Acresce-se a estes fatores a influência do automóvel, que exige áreas às vezes enormes de estacionamento.

O arquiteto William B. Tabler, projetista dos hotéis do "Statler concern", publicou alguns resultados de sua experiência no planejamento de "hotéis de cidade" em 4 fórmulas (conforme o trabalho de Theo Schmid, Zuerich), baseados em hotéis de 1.000 apartamentos.

1.) Fórmula custos do terreno:

Os custos do terreno não deverão ultrapassar 10% do custo da obra. Caso forem mais altos, devem ser compensados pela adição de instalações não hoteleiras. (Para compensar o alto custo do terreno, o "Terrace-Hilton-Plaza" em Cincinnati tem 7 andares de lojas e o "Statler Center", em Los Angeles 11 andares de escritórios).

2.) Fórmula — aluguel-custo:

1 US\$ de aluguel para o apartamento corresponde à 1.000 US \$ de construção. Quer dizer que, o hotel com 400 apartamentos à 10 US\$ cada, deve custar no máximo 4 milhões de US \$. Em caso de ultrapassar o limite, o resto deve ser compensado por lucros resultantes de instalações não hoteleiras.

3.) Fórmula de relação de espaços particulares e sociais:

O volume da parte de hospedagem deve ser igual ou maior do que o volume das partes sociais inclusive serviços.

4.) Fórmula aluguel-área do apartamento:

1 sq. ft. (= 0,092 m²) de área útil de apartamento (sem banheiro e corredor) deve proporcionar o aluguel de 5 até 6 cts, quer dizer, um quarto de 109 sq. ft. (= 10,00 m²) deve proporcionar pelo menos 5,45 até 6,55 US \$.

O fator principal na economia da execução é a padronização que deve ser respeitada no projeto.

A racionalização do funcionamento tem a finalidade de reduzir o trabalho humano. Ela deve ser levada em consideração já na elaboração do projeto, visando a disposição e dimensionamento dos espaços, a simplificação da circulação, a aplicação conveniente de materiais e mobiliário e instalação de maquinário e aparelhamento apropriados.

William B. Tabler dá as seguintes referências:

"Normalmente o hotel americano funciona com 1,0 empregados por apartamento. O "Hardford Hotel com 455 apartamentos (conforme Theo Schmid), funciona com 0,8 empregados, o "Dallas Statler" com 1.000 apartamentos com 0,6 empregados, já o "Shamrock-Hilton" do ano de 1919 se dá ao luxo de 2".

Os resultados de estatística ou de pesquisa não ajudam na criação de uma idéia arquitetônica, porém servem para confirmar ou mesmo condicionar o projeto.



Fachada do Hotel Blumenau, para o rio Garcia.

Grande Hotel Blumenau, Santa Catarina

Projeto: arq. Hans Broos, Blumenau, Sta. Catarina

O prédio em construção situa-se à margem do rio Garcia em terreno de esquina, formado pelas ruas XV de Novembro (rua comercial) e Alameda Barão do Rio Branco (residencial), na cidade de Blumenau, Estado de Santa Catarina.

Blumenau, como centro industrial, exigiria um hotel comercial; porém, o caráter especial da cidade ao longo do rio Itajaí-açu, sua excepcional beleza topográfica, a situação do prédio na confluência dos rios Itajaí-açu e Garcia, justificam um hotel comercial-turístico.

Levando em conta o fator turístico, o hotel está dotado, além das instalações normais, de um grande terraço ajardinado com piscina e de balcões nos apartamentos.

Foi planejado de maneira a proporcionar ao indivíduo, ambiente íntimo e conceder às aglomerações, plena independência de movimentos.

O prédio contém 9.000 m² de área construída em 14 andares e um sub-solo, e compõe-se de dois blocos: um horizontal de dois andares abrangendo a parte social e lojas, e um vertical com os apartamentos.

No sub-solo encontram-se, além do refeitório, dos vestiários para empregados, e do reservatório de água (55 m³), uma área de 1.100 m², destinada ao estacionamento dos carros dos hóspedes, cujo acesso é por uma rampa.

Fachada da Alameda Barão do Rio Branco.





O mesmo Hotel, com a fachada para a rua Quinze de Novembro.



Grande Hotel Blumenau, Vista da atual fase da construção, tirada do Rio Itajaí.

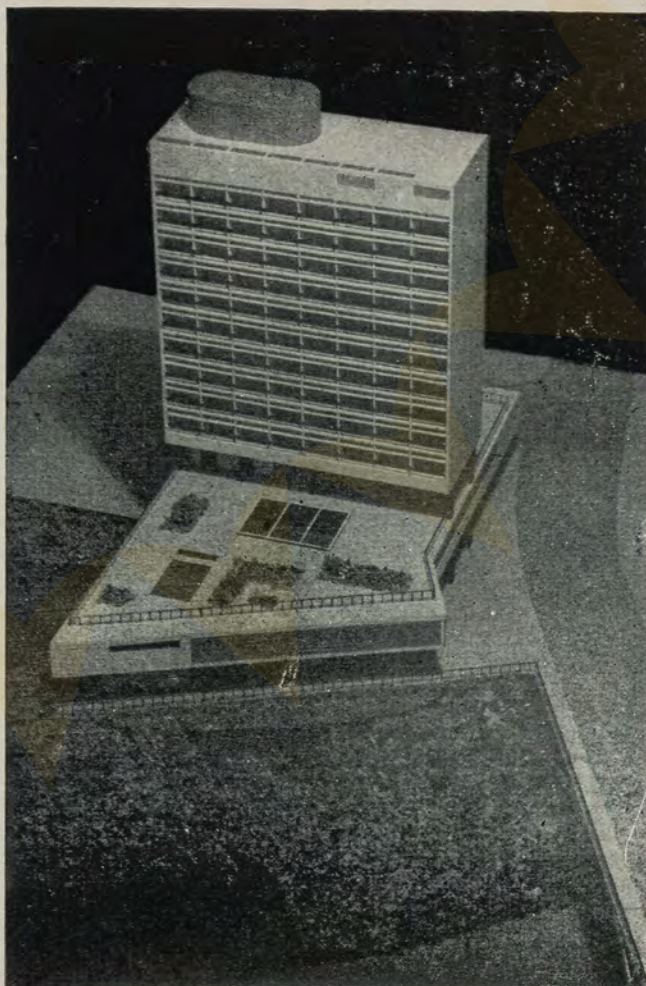
O andar térreo e a sobre-loja, coincidem em seus traços principais. Em ambos os andares junto à rua XV de Novembro e Alameda Barão do Rio Branco encontram-se as zonas de lojas e paralelamente as galerias.

A galeria do andar térreo serve como hall de recepção e distribuição, sendo que a da sobre-loja, com acesso público pela rua XV, é exclusivamente comercial.

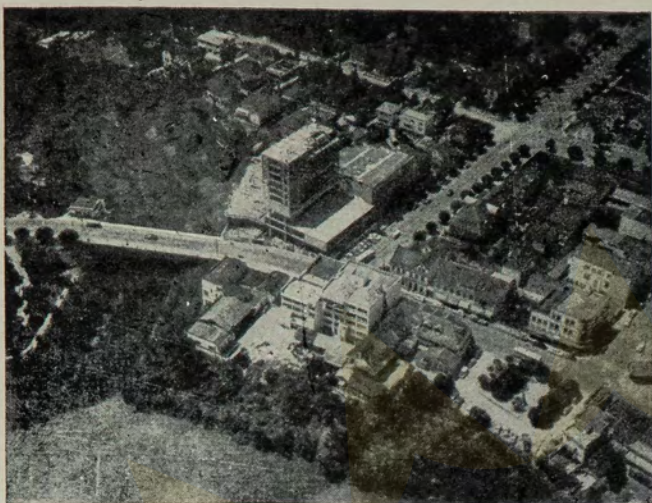
Na zona junto ao rio Garcia o andar térreo é ocupado pelo restaurante, café e terraço ao ar livre; a sobre-loja pelo salão de banquetes e salão de exposição. Estes espaços e os centrais como dancinbar e reservados são para uso simultâneo de hóspedes e do público.

As dependências estão ligadas aos espaços acima referidos, em zona junto ao pátio de serviço. No andar térreo são constituídas: pela entrada de serviço, cozinha (contrôle, chefia, lava-louça, confeitaria, cozinha quente, cozinha fria, monta-carga) e camaras frigoríficas; na sobre-loja 9 quartos de empregados com as respectivas instalações sanitárias, e almoxarifado. Ainda na sobre-loja, em sua zona central, junto ao pátio de iluminação, acha-se a administração do hotel e do restaurante.

Um terraço de 1.600 m², ajardinado, com piscina e salão de uso exclusivo dos hóspedes, forma a cobertura ao bloco horizontal.



Vista aérea da maquete do Grande Hotel Blumenau.



Esta fotografia aérea nos dá uma interessante visão do atual estado da construção do Grande Hotel Blumenau.

Na faixa central do bloco horizontal ergue-se o vertical com 10 andares tipo de 377 m² cada, contendo os 70 apartamentos, sendo 60 apartamentos tipo e 10 de luxo. Os apartamentos tipo tem área útil de 21,40 m² além dos 6,90 m² de balcão, dos 2,24 m² da entrada e dos 4,56 m² do banheiro.

O último andar é destinado às instalações técnicas, maquinário, como seja tórre de resfriamento, lavanderia, aquecimento de água e oficina, e um apartamento para o gerente.

No bloco da cobertura encontram-se as máquinas dos elevadores e o tanque de água.

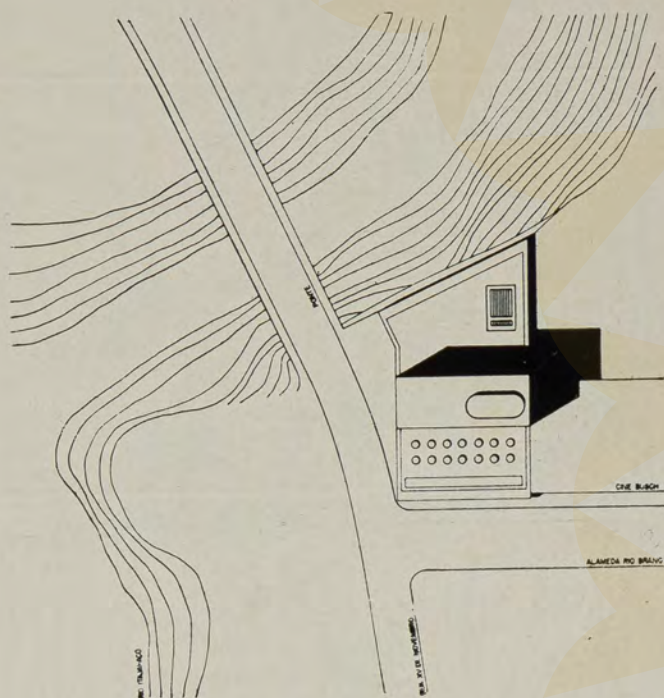
As demais instalações técnicas, além das enumeradas, ficam situadas junto ao bloco de elevadores na sobre-loja e compõe-se de: sub-estação transformadora e distribuidora, e máquinas do ar condicionado do bloco horizontal. Esta disposição se justifica devido às enchentes periódicas, cujas águas atingem o piso do andar térreo não permitindo instalações no sub-solo ou térreo.

A circulação do prédio é distinta para hóspedes, serviço e público. A veia do serviço no bloco horizontal é o office nos 2 andares que possibilita servir todos os salões. A veia do serviço vertical é o elevador de serviço e a escada de serviço, ligadas ao office principal do andar térreo e aos offices de todos os andares superiores.

O prédio é tecnicamente bem equipado. Cada apartamento tem ar condicionado, cujos canais de distribuição, insuflamento e exaustão ficam imbutidos nos tetos falsos dos corredores e nos armários.

Os espaços centrais do bloco horizontal (bar, reservados, administração) igualmente são dotados de ar condicionado, enquanto que o restaurante, café, salão de banquetes, galerias e cozinha receberão renovação artificial de ar.

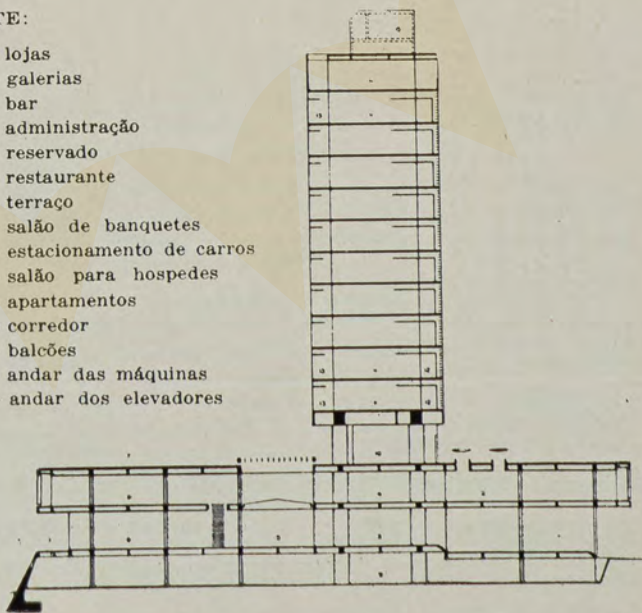
Toda a instalação de água, esgoto, óleo, força, luz, sinalização, etc., será imbutida em canais espacialmente reservados com possibilidade de contínuo controle e manutenção.

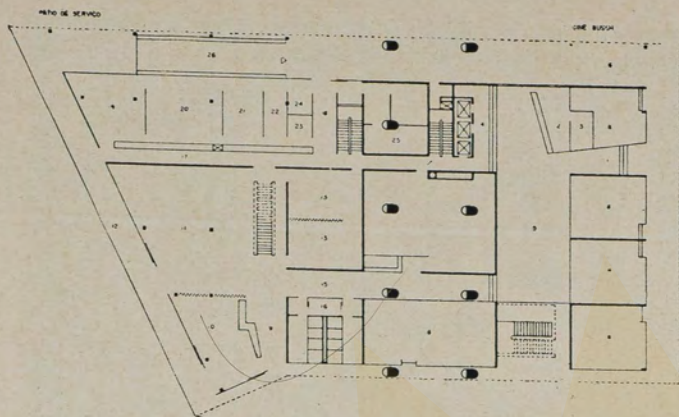


Planta de situação.

CORTE:

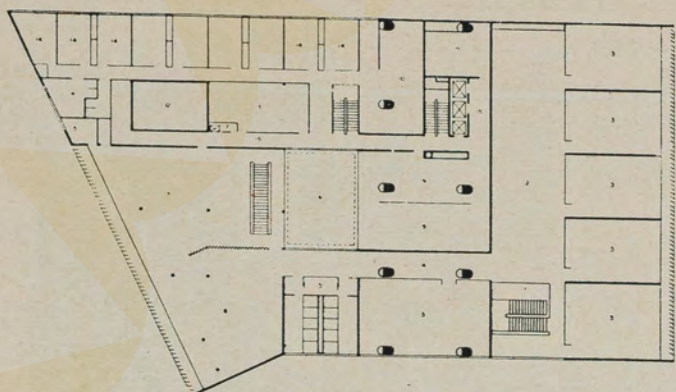
- 1 — lojas
- 2 — galerias
- 3 — bar
- 4 — administração
- 5 — reservado
- 6 — restaurante
- 7 — terraço
- 8 — salão de banquetes
- 9 — estacionamento de carros
- 10 — salão para hóspedes
- 11 — apartamentos
- 12 — corredor
- 13 — balcões
- 14 — andar das máquinas
- 15 — andar dos elevadores





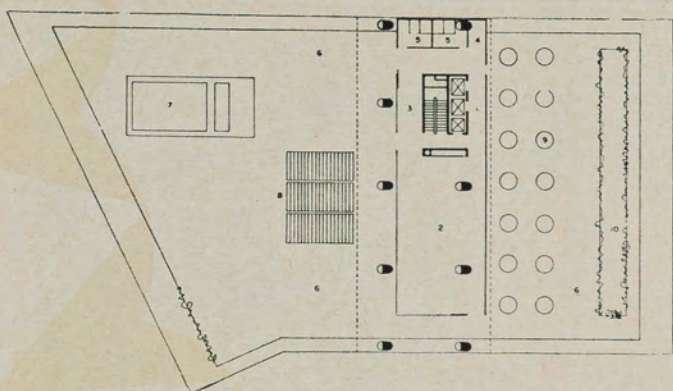
PLANTA DO ANDAR TÉRREO

1 — entrada do hotel, 2 — recepção e portaria, 3 — central telefônica, 4 — elevadores, 5 — hall, 6 — passagem de serviço, 7 — acesso à galeria, 8 — loja, 9 — entrada restaurante, 10 — café, 11 — restaurante, 12 — terraço ao rio, 13 — reservados, 14 — dancing-bar, 15 — passagem, 16 — instalações sanitárias, 17 — escritório, 18 — entrada serviço, 19 — cozinha fria, 20 — cozinha quente, 21 — confeitaria, 22 — lava-louça, 23 — chefe, 24 — controle, 25 — câmara frigorífica, 26 — rampa para o estacionamento de carros.



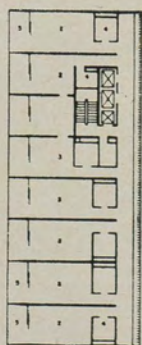
PLANTA DA SOBRELOJA

1 — acesso, 2 — galeria, 3 — lojas, 4 — passagem, 5 — instalações sanitárias, 6 — pátio de iluminação, 7 — salão de banquetes, 8 — salão de exposições, 9 — administração, 10 — máquinas do ar condicionado, 11 — central elétrica, 12 — vazio piscina, 13 — almoxarifado, 14 — quartos empregados, 15 — elevadores, 16 — corredor, 17 — monta-carga.



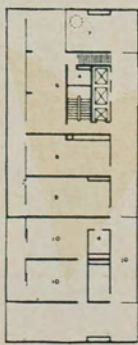
PLANTA DO ANDAR SOCIAL

1 — elevadores, 2 — salão hospedes, 3 — escritório, 4 — guarda-roupa, 5 — instalação sanitária, 6 — terraço, 7 — piscina, 8 — pátio de iluminação, 9 — aberturas de iluminação 10 — ajardina-mento.



PLANTA ANDARES TIPO

1 — elevadores, 2 — aparta-mentos tipo, 3 — apartamento de luxo 4 — banheiro, 5 — — balcões.



PLANTA DO ANDAR DAS MÁQUINAS

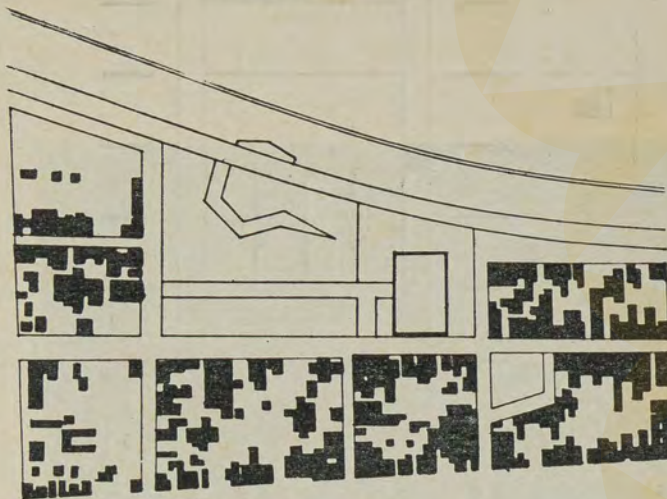
6 — lavanderia, 7 — torre de resfriamento, 8 — aquecimento de água, — 9 oficina, — 10 apartamento do gerente.



Maquete do Forum em São José dos Campos.



Situação do Forum atual.



Situação do Forum projetado.

Forum em São José dos Campos, S. P.

Projeto: arq.: Paulo Sergio de Souza e Silva

Como descrição sumária do partido adotado para o seu original desenho, o arquiteto assim discrimina a sua orientação:

— “O presente estudo para o novo Forum de São José dos Campos, pretende conferir ao edifício o grau de dignidade compatível com o significado tradicional da sede de administração da Justiça.

— Sua localização exigiria a remodelação da praça do atual Forum, com o aproveitamento parcial do parque já existente, e com o acréscimo do quarteirão vizinho, recentemente desapropriado, atingindo a nova praça o extremo da colina, onde se localiza a cidade, ligando-se diretamente à magnífica paisagem do vale do Paraíba e da Serra da Mantiqueira.

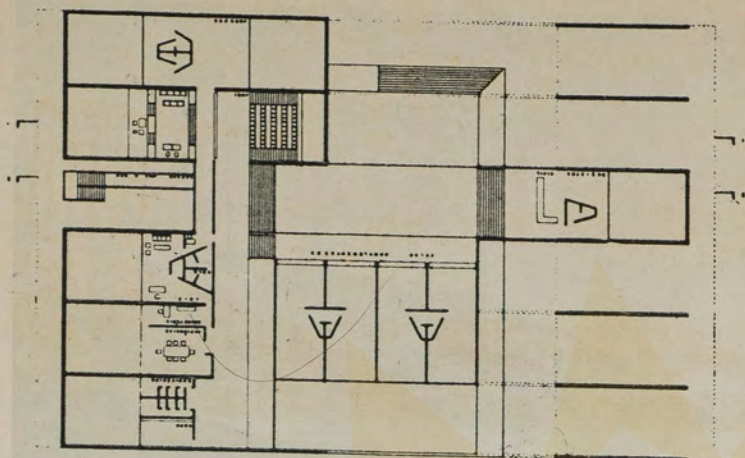
— A praça, destinada exclusivamente a pedestres, acolheria toda espécie de manifestações públicas, espontâneas ou organizadas, políticas ou de simples lazer. Seria completada por um teatro ao ar livre e um mirante à beira do vale. Seria fixada a altura mínima dos edifícios circundantes, constituindo-se assim um espaço fechado, condição essencial para a unidade da praça.

— Uma colunata de palmeiras imperiais daria o sentido de aproximação do Forum, estabelecendo o elemento vertical em contraste com a horizontalidade da paisagem, constituindo-se um todo harmônico e equilibrado.

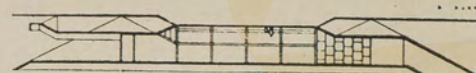
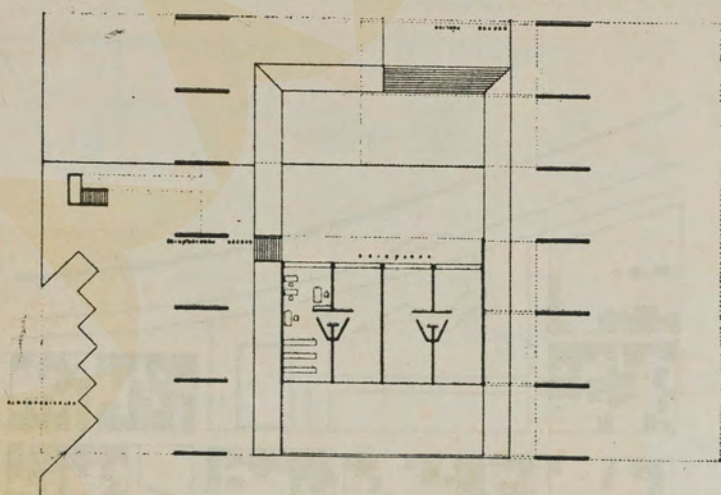
— O edifício projetado reflete a intenção de ser ao mesmo tempo sóbrio e digno, em que o aspecto plástico é consequência do aproveitamento das possibilidades decorrentes do uso de pórticos de concreto armado”.

CRÍTICA — A originalidade do desenho não implica, de maneira alguma, como quer o arquiteto, que nele se imprima um traço de dignidade ligado a uma significação “tradicional” inerente a um centro do judiciário. Ao contrário, a originalidade do desenho e a leveza que o caracteriza, externamente, afasta a idéia de uma sede da Justiça. Plásticamente elaborado, o projeto não se justifica em suas linhas dinâmicas por uma ligação entre o exercício da Justiça e a arquitetura que o deve conter.

Embora devamos compreender que a criação não se subordina sempre ao “tradicionalmente aceito”, o projeto incorre no

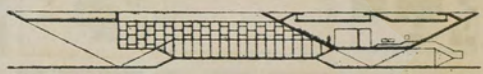


Plantas.



Corte 1

Corte 2

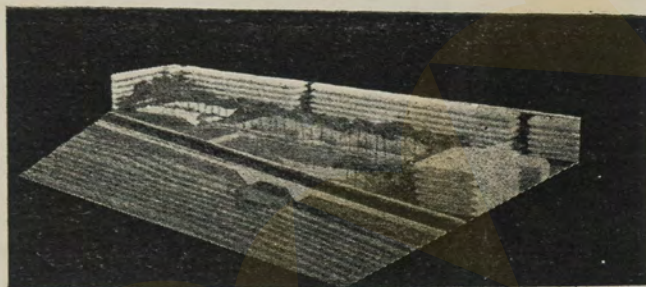


excesso de soluções de uma projeção externa quase luxuriante, tomado o termo na limitação do que atinge nossos sentidos, dominando, pela exibição de formas, a observação refletida sobre um monumento arquitetônico. Muitas vezes, instalações que visam muito mais ao fim de propaganda, de uso coletivo, não se revestem de tantos elementos como este projeto, em que a serenidade está ausente, como o deveria marcar uma casa da Justiça, onde os debates terminam na meditação do que deve ser justamente aplicado, em defesa da sociedade e do homem, numa decisão que implica o mais alto predicado humano — o julgamento...

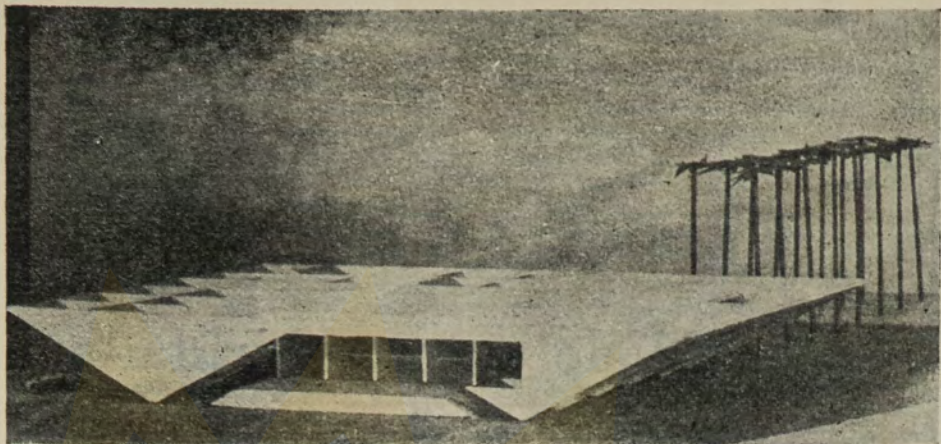
Insistimos em que o edifício projetado deixou-se dominar pelo sentimento plástico, o que, depois das extravagâncias que constam de Brasília, pode parecer justificado, quando até uma catedral foi subordinada ao pensamento escultórico do desenhista-arquiteto. Se, em lugar do Forum, pensássemos num Museu?

Estas considerações invalidariam as demais... Não nos parece, pois o pensamento que articula a localização do Forum à Praça reveste-se de elementos que nos parecem justificados, grosso modo, a bem dizer destinando-se a outro fim o projeto, e não ao Forum de S. José dos Campos.

Pode parecer uma opinião conservadora a que exprimimos nestas linhas: o arquiteto, de fato, pode estar sendo julgado com excesso de severidade, com erro de uma perspectiva que ainda não se estendeu entre seu projeto, seu uso e vivência como edifício, e esta crítica, que se coloca perante um desenho a nosso ver inadequado, ao fim a que se destina. — G.F.



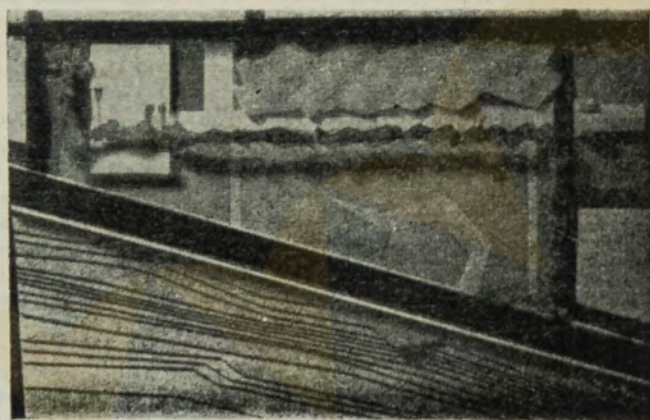
Vista da praça.



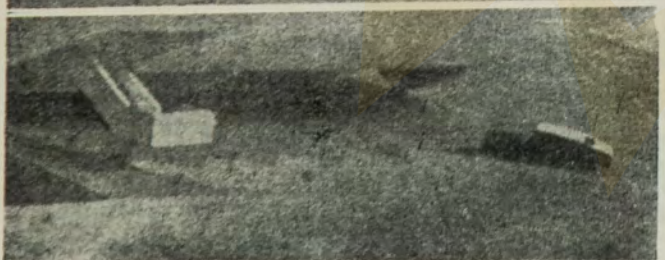
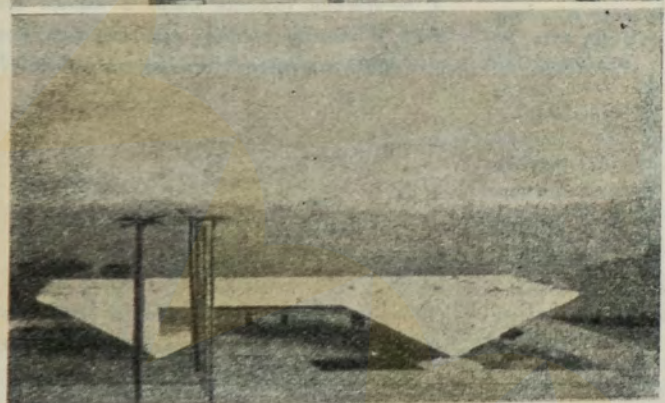
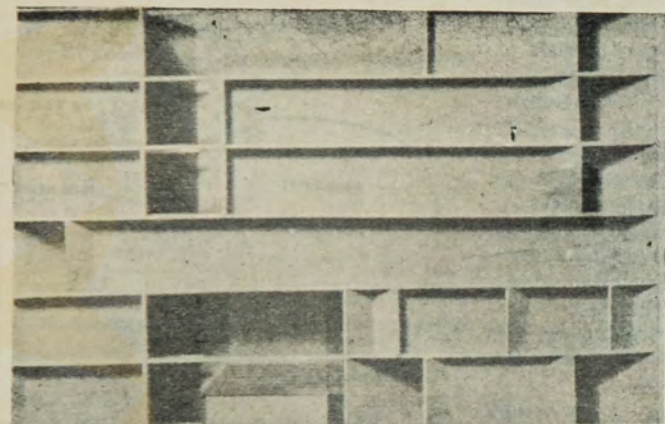
Vista posterior.



Colocação na paisagem.



Localização na praça.



1 — Planta da cobertura.

2 — Vista de frente.

3 — Entrada do réu.

FORUM EM SÃO JOSÉ DOS CAMPOS, S.P.

Interioridade e exterioridade

arq.: Maurício Gomes Mayorga, México

A poesia arquitetônica moderna e contemporânea apresenta-se à observação crítica com um ideal figurativo preciso: a continuidade espacial, isto é, a estreita conexão, por perspectivas sucessivas, dos espaços externos e dos espaços internos. Tal substância ideal se realiza por meio de uma temática notável e firme; livre composição volumétrica, valorização dos interiores mais por um "consecutivo" das paredes que pela amplitude dos ambientes; amplas janelas para lograr um contato mais íntimo entre o interior e o exterior.

Roberto Carta Mantiglia

"La Continuità Spaziale nella Architettura Moderna".

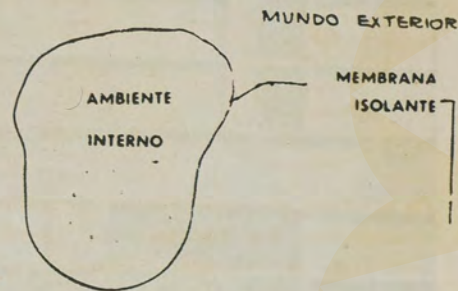
Evidentemente, a arquitetura é uma técnica de desenho e produção de ambientes internos. O habitante usa o edifício vivendo nele, e todo o espaço arquitetônico está essencialmente formado por uma membrana isolante (fig. 1) que tem a propriedade topológica de toda superfície fechada: cortar o espaço em dois; o que fica fora e o que se forma dentro. Este último é o ambiente arquitetônico.

Interioridade e hierarquia. A dicotomia interior exterior seria perfeita se não houvesse mais que um interior finito num espaço infinito. De fato, o fenômeno arquitetônico, não se dá a não ser em grupos, e por outra parte não é simples; pelo contrário, é complexo (figs. 2 e 3). O conjunto dos edifícios constitui um centro povoado e estes, por sua vez, formam uma interioridade com relação ao espaço exterior; neste caso, o espaço rural suburbano. Por outro lado, um edifício não é exclusivamente um espaço fechado, mas sim uma organização ou uma associação mais ou menos complexa de interioridades de diferentes hierarquias. A gama das interioridades sucessivas pode então basear-se em forma elementar e esquemática, como uma série de círculos concêntricos (fig. 4) desde uma interioridade nuclear — o dormitório — até o espaço suburbano (ou transurbano) totalmente externo. Esta gama implica hierarquia e subordinação: estas categorias são comuns à arquitetura e ao urbanismo, e se encontram na base de uma teoria geral de desenho. Pelo que diz respeito ao edifício, é evidente que existem espaços "mais" interiores que outros (por exemplo um banheiro é mais interior que um dormitório; um dormitório é mais interior do que um salão; este último, mais interior que um hall de distribuição, e este mais que

um vestibulo), até encontrarmos-nos no espaço exterior que rodeia o edifício (fig. 5).

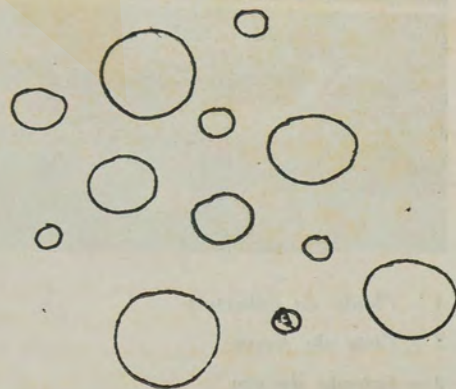
No campo urbanístico, o edifício é todo um interior que se exterioriza em fachadas, e então as ruas e praças resultam ser de um lado, exteriores aos edifícios e de outro lado, partes interiores com respeito ao conjunto da cidade (figs. 6 e 8).

Exterioridade e urbanismo. A estrutura dos edifícios desde o ponto de vista interioridade-exterioridade varia muito, segundo cada programa particular, e não



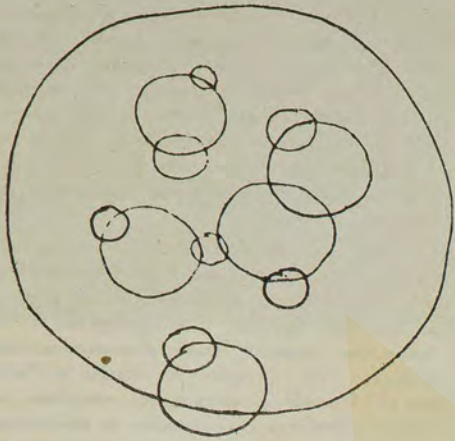
A membrana isolante corta o espaço em dois, o mundo exterior não arquitetônico e o ambiente interno ou recinto habitável.

Os edifícios não ficam isolados, senão em grupos que constituem uma hierarquia superior: as cidades.

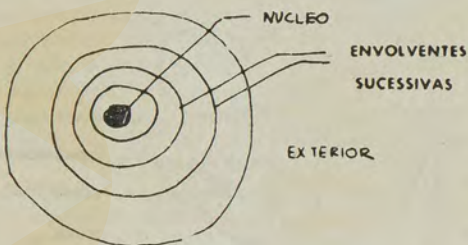


HABITAT

arq.:
Maurício Gomes Mayorga,
México



Dentro de um edifício existem diferentes tipos e graus de interioridade, de acordo com o uso do espaço e o programa geral do objeto arquitetônico.



Os interiores são agrupados em hierarquias descendentes, que vão desde um núcleo central até os ambientes externos.

poderia estabelecer-se nenhuma lei geral. Pelo que se refere às estruturas e subordinações a partir do edifício até exterioridades cada vez mais amplas, reproduzimos aqui um gráfico que tomamos do importante ensaio EKISTICS (The Science of Human Settlements) de autoria do doutor grego C.A. Doxiadis. Neste tratado é tratada com grande clareza a unidade de propósito que ligará o edifício à cidade, e a cidade ao campo.

"Dentro deste marco deveremos construir caminhos e povoados, e por sua vez conectá-los com a central e com as cidades periféricas, para concluir com uma rede ekística conceptualmente compreensível que chegaria a cobrir toda a terra". Esta unidade de propósito, fica expressada na hierarquização das interioridades sucessivas, e como estas, abrindo-se desde os recintos mais íntimos do edifício, chegam a diluir-se na pura exterioridade do espaço campestre.

Interioridade dentro dos interiores. A unidade de propósito — desenhar e construir ambientes próprios para viver — chega até o móvel.

Nos interiores encontramos toda essa riquíssima gama de elementos do mobiliário destinado a guardar objetos. Desde o banheiro, que em realidade não é um móvel, até os aros de óculos, fazemos com elementos produtores de interioridades que nos dão como fachadas, nossos pátios, da mesma maneira que os edifícios são dados como fachadas até a exterioridade de nossas ruas.

Diversos tipos de edifícios. A interioridade e a exterioridade, é dada diferentemente nos diversos tipos de edifícios.

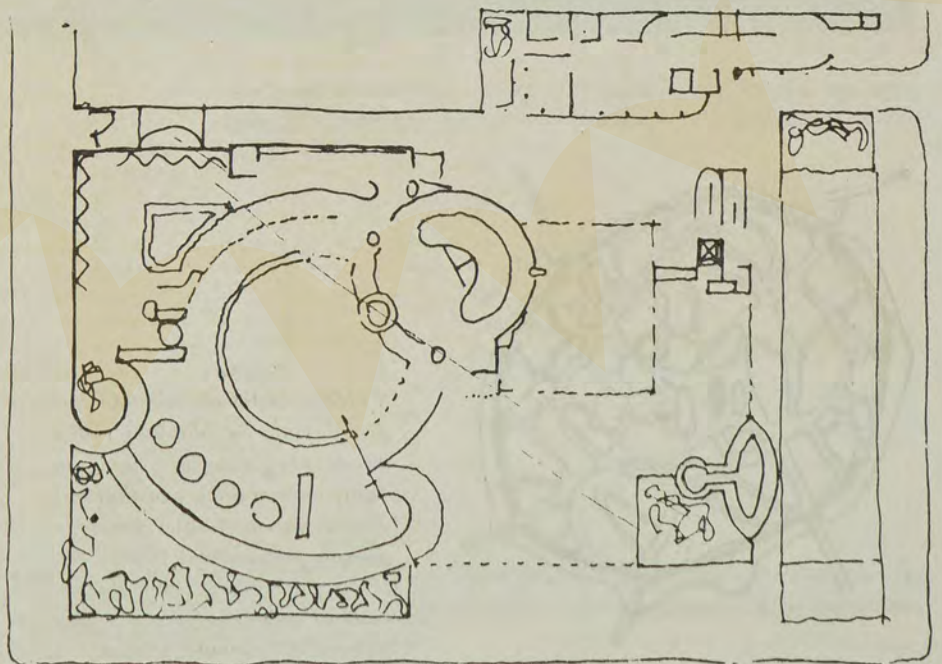
Mesmo que o objeto arquitetônico seja fundamentalmente interno, como já dissemos, este caráter se acentua mais em uns programas que em outros.

Os lugares de espetáculo, particularmente as salas de cinema, produto de nossa época, são ambientes estritamente internos,

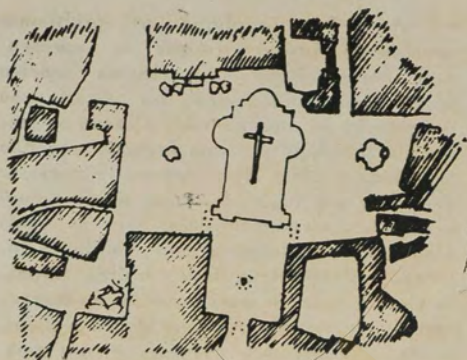
e talvez isso explique os problemas geralmente insolúveis que se apresentam em fachadas. O cinema teórico ideal será subterrâneo ou estaria só no coração de uma mansão, e assim se evitaria a falsidade de uma fachada que não tem nada a dizer. Neste aspecto é necessário ceder seu lugar de teoria as modernas instalações eletromecânicas, sem as quais a ocupação prolongada num ambiente interno e a atividade nele, seriam impossíveis. A sala de cinema é o melhor exemplo de como o homem utiliza a membrana isolante para esquecer-se do espaço externo e criar dentro dele, um microcosmos à sua medida; e esta possibilidade é possível até o grau alucinatório do cinema atual considerado como espetáculo somente em virtude do espírito e da técnica da arquitetura contemporânea.

Outros edifícios se abrem mais ao exterior dependendo de circunstâncias de programa e de clima. Se os salões de espetáculo podem significar inclusive uma defesa contra o meio ambiente em lugar de clima extremo (a interioridade concebida como um microclima), em troca, as construções esportivas, por exemplo, que são quase pura exterioridade, significam uma entusiástica participação na luz e na temperatura externas. Edifícios como albergues ao ar livre, portões, mesas de tennis com suas tribunas, etc., são exemplos de objetos arquitetônicos quase totalmente externos. Daí o erro básico dos portões da Cidade Universitária em México que simulam em troca um volume externo que não se usa. Contrariamente ao edifício totalmente oco ou incluso subterrâneo, como temos dito, teríamos um caso teórico; o edifício maciço, sem interiores, e expresso somente em forma de fachadas ao exterior. Porém, isto não é um edifício, senão um monumento mais perto da estrutura do que da arquitetura. É ocasião de apontar que talvez os monumentos não pertencem à arquitetura.

O coração da cidade. Coração implica interioridade absoluta; centro (core em in-



Num desenho de um grande mestre (anteprojeto do Museu Guggenheim, de Frank Lloyd Wright), pode-se notar a gama dos interiores e exteriores sucessivos fluindo e compenetrando-se mutuamente.

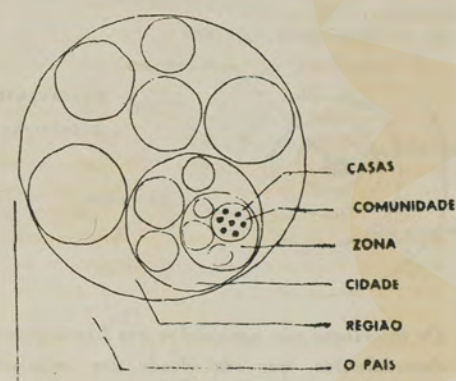


No plano de qualquer cidade interessante (Salzburgo, neste caso) pode se ver a mesma rica gama do jôgo de interno e externo. Edifícios, pátios e praças são às vezes internos às vezes externos, segundo o ponto de referência.

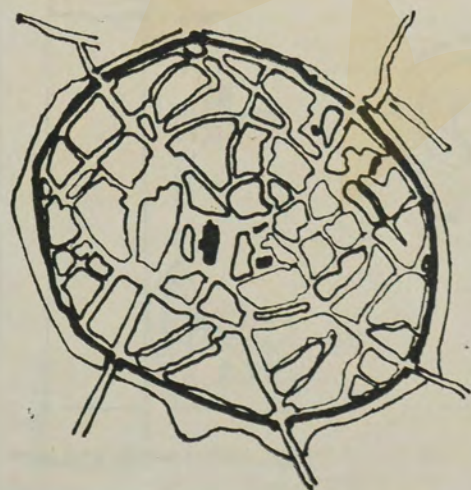
glês) que não é senão o cuore do italiano, significa núcleo, ou seja a parte essencial de algo. O coração da cidade deve ser a estrutura ricamente interna e generosamente habitável que constitua um núcleo dentro da grande exterioridade hostil que é a cidade. Ouçamos agora Walter Gropius e J. L. Sert em seu livro. *O coração da cidade*.

1 — Em matéria de medida é preciso evitar os extremos opostos: a claustrofobia, o medo do espaço demasiadamente pequeno que nos oprime, e a ágorafobia — o medo dos espaços livres demasiadamente grandes. Por exemplo: ao visitar o Palácio de Versalhes, as pessoas sensíveis se sentem aturridas e assustadas ao atravessar a enorme praça que se estende diante do mesmo: se sentem perdidas num espaço cujas dimensões não guardam proporção com a medida humana. Porém, a modo de bastidores de cenário, se levantem nesse espaço alguns planos verticais, tais como seres vivos, valas ou paredes, se restabeleceria de novo a sensação de segurança e desapareceria o medo: os olhos da pessoa perdendo-se no vazio, encontrariam finalmente um ponto de referência que as sustentaria.

Esquema hierárquico proposto por C.A. Doxiadis para a sucessão de elementos em que se faz possível o estabelecimento do homem.

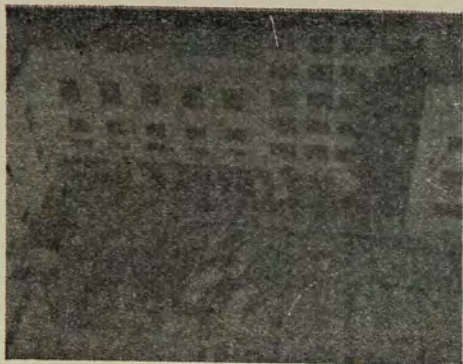


2 — Nos centros da comunidade, os pedestres deverão ser protegidos das temperaturas extremas. E' curioso observar como as cidades modernas tem ignorado este fator importante. As ruas cobertas, os pórticos, os pátios, etc., todos estes elementos muito frequentes nas cidades do passado, desapareceram de nossos povoados e cidades, onde parece que todos devam utilizar o automóvel ou o onibus para o menor deslocamento. Não obstante, resulta esperançoso o fato de que em alguns centros comerciais construídos ultimamente nos Estados Unidos, se haja dado algum passo na direção correta: foi cuidado proteger a circulação pedestre do tráfico e da chuva, e procurou-se alegrar com plantas e flores as zonas de comércio abertas ao público.



A cidade medieval: exemplo clássico de interior absoluto rodeado de um exterior perigoso. Aqui, as muralhas constituem a membrana envolvente com umas quantas perfurações. Dentro deste interior se organizam dinamicamente sub-exterior e sub-interiores de segundo gênero.

Em nossas cidades com traçado quadricular e mansões de aproximadamente de um hectare de superfície, o centro tende a desvalorizar-se e a deteriorar-se por falta de uso. A sugestão de Sert poderia aplicar-se entre nós, e foi sugerida inutilmente há anos pelos arquitetos Vicente Urquiaga e Caraza de México, para estações de automóvel. Estas interioridades cegas e inacessíveis devem exteriorizar-se para formar corações (centros) habitáveis e atrativos corresponden-

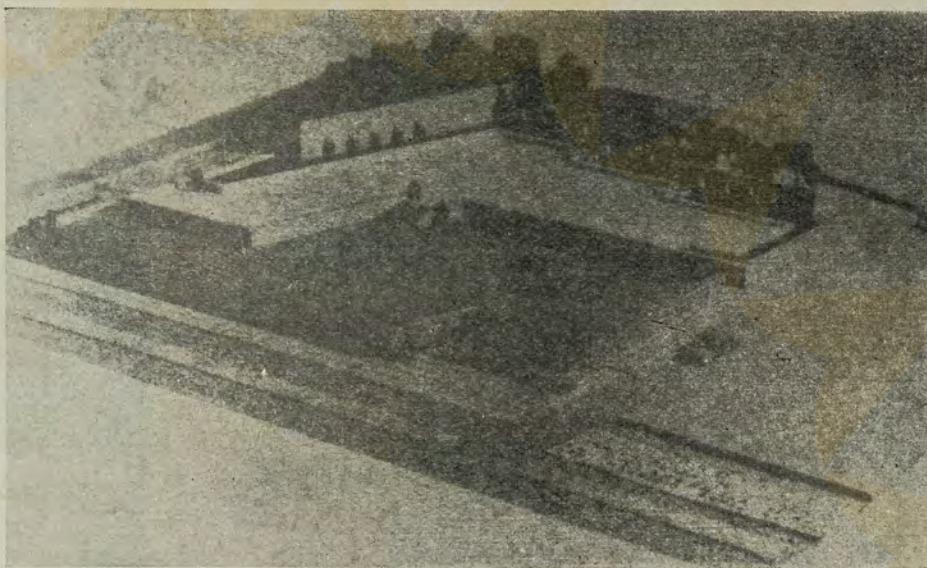


A interioridade dos edifícios pode exteriorizar-se usando-a para muitos fins, por exemplo para estacionamento de automóveis, arqs. Urquiaga e Caraza.

Certo tipo de monumentos participam da escultura, do arquitetônico e do urbanístico e podem "interiorizar" os espaços abertos (Praça dos Heróis em Villahermos, Tabasco: arq. Gomes Mayorga e escultor Jorge Alarcón, México).

do as ideais de Sert, e de que aqui poderia partir todo um plano de regeneração urbana interna.

A continuidade espacial. Se bem que a arquitetura continue distinguindo entre interior e exterior, temos que deixar anotados dois fenômenos como característicos da cidade contemporânea: o fato já assinalado da sucessão, implicação e hierarquia dos interiores, como se desprende do croquis de Doxiadis, e de dissolução, estreitamente e crescente transparência da membrana envolvente. Nossa arquitetura já não é um pátio interior único rigidamente isolado de um exterior total, senão uma modulada gama de interiores-exteriores que fluem dinamicamente de uns a outros de acordo com uma unidade de propósito. E, finalmente, para terminar: o que quer dizer interno e externo? Talvez estejamos diante do mais profundo dos simbolismos em arquitetura. O interno é o mundo interior maternal de onde procede o homem; o externo é o cosmos hostil e remoto que rodeia o homem. Entre estes dois polos de máxima proteção e máximo desamparo manifesta-se o complexo que chamamos "arquitetura".



Um edifício sem teto mostra perfeitamente a dinâmica dos interiores, freitada pelas fachadas e os coligações em direção ao mundo externo.



A arquitetura moderna conta com muitos elementos para modular e valorizar os diversos graus de interioridade em um ambiente. Estes elementos plásticos-simbólicos são criação de nossos dias.



Oswaldo Goeldi com o crítico de arte Sérgio Milliet.

Elegia para o Albatroz do Leblon

José Geraldo Vieira



• Ela esteve atarefadíssima naqueles três dias de carnaval, atuando em ronda permanente e ubíqua, com suas escoltas motorizadas. Vogou de helicóptero por sobre Mangueira e Vila Isabel, como num filme de Fellini; recolheu bagaços humanos nas avenidas e ladeiras, nos assoalhos e nas sarjetas; destacou suas patrulhas para os bailes do Municipal do Copacabana e para os fusuês dos clubes e das gafieiras; viu-se obrigada a fantasiar-se de maquinista, detective, enfermeira e repórter.

• As suas equipes, distribuídas pelo centro, pelos bairros e pelos subúrbios, mantinham ligações com o necrotério, os hospitais, as delegacias, as agências funerárias e a capela ardente de Real Grandeza, e faziam a triagem misericordiosa do entrudo, extraíndo de leitões e calçadas, de alcovas e escadarias pierrôs e dominós, matronas e virgens, operários e capitalistas, estrangeiros em trânsito e nacionais em transe. No ato, tanto juntavam corpos e serpentinas, aniagens e pijamas, cetins e mortalhas, como tendas de oxigênio e macas, fantasias e andrajos, carteiras de identidade e coágulos de hemoptises.

• Mas, na quarta-feira de cinzas, ela irrompeu cedo duma favela perto da Lagoa e foi verificar os "serviços" em Copacabana que tem ares de Casablanca e Amaralina, Mentou e Estoril. Ninguém a reconhecia quando passava pelas ruas e avenidas que lembram bazares simétricos com seus efeitos cinemascópicos de lojas, vitrinas, cafés, galerias, buates e pilotis. Posto o que, tomou um bonde para o Leblon, com a sua turma. Quando ela e o respectivo séquito saltaram na esquina da rua Almirante Guilhen, o condutor correu até a calçada para cobrar as passagens, porém o grupo se volatilizou desaparecendo e deixando-o estupefato.

• O bando esperou em baixo, no vestibulo do 203, enquanto ela subia sôzinha e batia no apartamento do terceiro andar. O morador abriu a porta e reconheceu-a por intuição. Ela sorriu enquanto entrava, indo sentar-se na arca do quarto-salão-ateliê. Tirou da bolsa a ficha, correu o olhar pelas linhas rabiscadas a nanquim. Sim, era o mesmo que, ao nascer no dia 31 de outubro de 1895 na ladeira do Acurra, ela visitara por engano logo se retirando. Era o mesmo, sim, que, oito anos depois, no Pará, ela tornara a visitar por equívoco. O mesmo que na Suíça, durante a primeira grande guerra, lhe escapulira.

• Lembrou-se que não o atendera nas vezes em que, na Tijuca e depois, ali no Leblon, a invocara. Agora, contudo, nessa quarta-feira de cinzas de 1961, Oswaldo Goeldi, enquanto ela tornava a guardar a ficha, a reconheceu com absoluta certeza porque ela era no físico e nas maneiras a exata gravura de Hokusai, "A Morte". Então, solícito e grato, o artista lhe ofereceu um cálice de conhaque e um cigarro, com mãos trêmulas e atarantadas e que, um e outro, ela aceitou. Rilke tem razão: a Intermediária entre o temporal e o Aevum, ao cumprir seu mister milenário, é uma simples corretora do Destino que conhece bem os seus protocolos.



As três gravuras destas páginas foram tiradas da brochura "Felippe d'Oliveira de uma conferência de José Geraldo Vieira, durante a semana do livro, São Paulo, 1933.

• Oswaldo Goeldi pôs-se às ordens. Ela ergueu-se e, ao beijá-lo, lhe transformou o físico de águia e de marinheiro nórdico em corpo seráfico de Muishkine com vislumbres de Allioscha. E logo Oswaldo Goeldi lhe entregou, como um ramallete fibroso, o coração rodeado de cristais de colesterol e logo caiu no assoalho, entre a mesa e a cama, batendo com o ombro na cômoda onde sempre guardara as suas pastas de gravuras. Então ela entreabriu a porta e assoviou, e logo a sua escolta (diferente das que haviam funcionado durante o entrudo) surgiu no mísero apartamento. Era uma escolta composta de Nerval, Kleist e Hoelderlin; e havia também gente de Treviso e Pádua, de Siena e Perúsia.

• Os mais fortes o depuseram assim morto no leito cuja cabeceira soergueram de modo ao conjunto parecer uma cruz voltada para a janela, a avenida, a praia, o Leblon o mar e as ilhas; voltada principalmente para a noite, pois surgiu uma treva súbita que mergulhou o Leblon inteiro num ácido de gravura. Agora, Oswaldo Goeldi, rodeado pela Balança, pelo Estribo, pela Esponja, pela Almotolia e pelas Sandálias, já não é criatura vivente é pergaminho encarquilhado, sílex esculpido, múmia de lava, pássaro encrustado em rocha translúcida.

• Ainda assim parece feliz, no remate hialino da pobreza, sem a herança de Teresópolis e Friburgo, porque naquela atmosfera de acidose e xantinas fulguram côres e músicas, laivos de noite maior, bramidos de oceano, ventos de dunas, cheiros de quintais com amendoeiras, vozes de notívagos e miados de gatos. Lá fora um homem segue debaixo do guarda-chuva litúrgico: é Alfred Kubin, que vai na frente para mostrar-lhe o caminho. Caminho feito de tacos de madeira ao longo do Leblon. Madeira de suas gravuras, postas no asfalto e na areia como pegadas. E da orla do mar surgem enormes peixes de Hemingway, com côres de eclâmpsia; um, então, com as guelras abertas, como signo ortodoxo.

• O séquito da carpideira poliglota abre a cômoda e abre o armário. Da cômoda retira pastas que escancara pela janela por sobre o Leblon. Do armário retira goivas, burís, pigmentos, ácidos e centenas de tacos de madeiras rijas e suaves do Brasil. E eis que o morto se levanta, sustido por Orcagna, Holbein e Taddeo Gaddi, e segue o roteiro que lhe é indicado por um laivo de fucsina varando a escuridão. Lá vai Oswaldo Goeldi, solitário, pela praia, pelo mar, pela noite. Mas vai desajeitado, pobre e trôpego albatroz, com aquelas asas enormes que sempre o atrapalharam desde que as equipagens de Méville o desceram ali no Leblon como donatário das dunas e dos terrenos baldios.

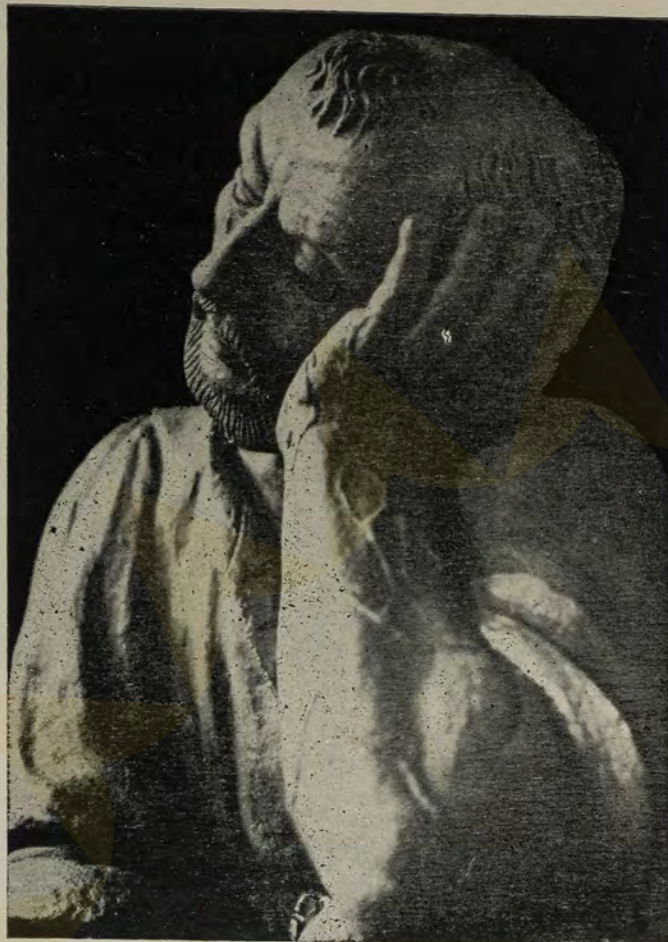


Imagem de São Pedro Arrependido, detalhe (2).

Frei Agostinho da Piedade

Clarival do Prado Valladares

No dia 2 de abril de 1961 o MUSEU DE ARTE SACRA da Universidade da Bahia abrirá ao público a exposição de caráter histórico-artístico mais significativa que já se fez no Brasil.

Isto pode-se dizer primeiro porque é comemorativa do terceiro centenário da morte do artista, segundo porque reúne perto de trinta peças de uma única matéria utilizada — o barro cozido — e que se ainda existem, preservadas e imponentes, diríamos, é por milagre. Acrescente-se o caráter de retrospectiva que assume uma vez que a obra exposta permite reconhecer nela três fases distintas, três períodos de um artista em condutas estilísticas diferenciadas, entre si e sucessivas.

Do ponto de vista histórico a obra deste artista beneditino releva-se por ser a primeira manifestação de arte superior que se fez nas terras do Brasil, e com a terra brasileira. Distingue-se igualmente, por tudo parecer a iniciação da imaginária baiana que por quase três séculos se manteve como motivação estética dominante, desta região.

E se tal obra artística pioneira de nossa história está sob os nossos olhos, reunida num salão de exposição como se fôra de um contemporâneo, é porque devemos este empenho a um outro beneditino, D. CLEMENTE DA SILVA-NIGRA, o biógrafo do artista e seu ressuscitador.

Todo o nosso conhecimento de AGOSTINHO DA PIEDADE se processa sobre três fontes: a biografia e análise de sua obra que lhe traçou D. CLEMENTE no número 1 da Revista do Instituto Brasileiro de História da Arte — (Rio de Janeiro, 1954) —, trechos da crônica de FREI JOSÉ DE JESUS MARIA, de 1700 e o relato coloquial de seus historiadores junto à cada uma das peças hoje reunidas no MAS.

De sua biografia consultável sabe-se apenas ter sido FREI AGOSTINHO DA PIEDADE português de nascimento, vindo para a Bahia muito jovem, professo no Mosteiro de São Bento de Salvador e falecido na data de 2 de abril de 1661, após longa e virtuosa vida marcada pela humildade. Ninguém sabe até hoje em que data e em que lugar de Portugal nasceu, ninguém escreveu, — nem nos livros de sua ordem, — sobre a obra escultórica religiosa que fazia, ninguém sequer o chamou de artista em sua época, apenas por quatro vezes ele mesmo talhou o seu nome e datas na argila crua do verso de suas figuras e tudo o que se sabe através do Livro Velho do Tombo do Mosteiro, do Dietário e das crônicas sobre as Vidas e as Mortes dos primeiros 44 monges, dentre os quais AGOSTINHO DA PIEDADE foi o vigésimo terceiro; tudo o que se sabe a seu respeito é que ele foi muito humilde e devoto.

Mas o fato dele ter sido humilde e tão devoto assim, aproxima-o com mais nitidez da autoria de sua magestosa produção artística. Esta, de intencionalidade conservatória, não poderia ter sido realizada senão sob a motivação magística que até hoje reflete. E foi também por servidão a Deus que por longos períodos abandonou o seu labor artístico para administrar a Fazenda de Itapoão, “de grande utilidade para este Mosteiro” e depois, já ancião alquebrado, tomar conta da Capela de Nossa Senhora das Graças onde se fez zelador, “não consentindo que escravo algum o ajudasse, nem a varrer a igreja”.

Sua ancianidade se registrou por histórias de estranhas manias que o fazia tirar dos braços da imagem da Senhora, o Menino, a fim de emprestá-lo aos enfermos pedintes de graça, para depois correr as ruas chorando e pedindo por ter esquecido a quem



Nossa Senhora do Montesserrate de São Paulo (5).

Face dorsal da imagem acima (5).



emprestara. Se este episódio significa decrepitude, doutro modo traduz o cerne do impulso criador artístico que antecedeu. Refiro-me à sua devoção. Uma devoção atuante que se não extingue na reza, mas que transforma a prece numa realidade artística.

Documento algum dos arquivos do Mosteiro permitiu ao seu historiador indicar a razão dos longos períodos de afastamento de AGOSTINHO DA PIEDADE de sua atividade escultórica. Todavia, do relato de FREI JOSÉ DE JESUS MARIA transcendem indícios de uma personalidade excessivamente mística. Por esta razão não vacilo em conjecturar que tivesse o piedoso monge preferido afastar-se de sua atividade artística para uma atividade rural, e por fim a de zelador e varredor de uma capela, por lhe parecerem caminhos mais próximos de Deus.

A criação artística é uma projeção do ego e corre ao lado do impulso narcisista. Nada impede a um artista, mesmo que seja um santeiro piedoso, um religioso, perceber a uma certa fase, a diferenciação de seu trabalho, a caracterização de seu estilo. Nos tempos atuais, feliz é aquele que se descobre nêsse trânsito, mas naqueles tempos de começo da Bahia, tempos de exagerada humildade e doida devoção, estilo poderia fruir sem dar vantagem e sem se anotar porque era um dote dos céus.

Os pósteros se encarregam de diferenciar os estilos individuais dos primitivos e dos antigos. De modo geral isto costuma-se fazer em termos comparativos aos estilos de época e de agrupamento cultural-regional. A obra reunida de AGOSTINHO DA PIEDADE, submetida a tal critério de confronto de épocas e de procedências, possibilitou ao seu historiador e crítico D. CLEMENTE DA SILVA-NIGRA identificá-la como continuidade dos "fulgores" finais da renascença manifestada em Portugal. Na falta de documentos comprobatórios o citado autor atribui inteligente "que o jovem AGOSTINHO teve ótima escola de modelagem e de escultura em Portugal" e ainda é com mais ênfase que mais adiante afirma: — "Não há dúvida que as excelentes imagens e todo o conjunto do belíssimo Santuário das Relíquias do venerável Mosteiro de Alcobaça influenciaram de maneira decisiva na formação artística de Frei Agostinho da Piedade, determinando todas as suas futuras obras na Cidade do Salvador". Discordamos da generalidade da afirmação, entretanto nenhuma contestação podemos estabelecer quanto à influência dos modelos de imagens-relicários das abadias portuguesas em relação "a impressionante série dos belos bustos-relicários" que o citado historiador considera, cronologicamente, "a primeira realização plástica do artista beneditino".

Sobre o conjunto de peças hoje reunido no Museu de Arte Sacra da Universidade da Bahia acreditamos realizável estabelecer-se, mediante uma observação estilística e uma consideração psicológica-social do meio e da época, três fases distintas. Três períodos diferenciados por acréscimos de novos valores estéticos e de franca mutação de conduta.

Na primeira fase, a dos bustos-relicários, o escultor revela-se dominando uma problemática, a descoberta e o tratamento da matéria local que lhe possibilitaria trabalhos semelhantes aos de terra-cota e barro-cozido que tivera visto na abadia de Alcobaça. E' neste grupo que se tem assinalado reflexos renascentistas por sua parecnça, seu realismo e sobriedade. Diríamos, noutro sentido interpretativo, que o monge-escultor iniciara sua produção artística no Mosteiro da Bahia a fim de atender a necessidade de sua Ordem em fazer objetos de devoção para as preciosas relíquias que possuía.

Por conseguinte, êle fôra solicitado por uma necessidade do seu meio e só poderia fazê-la ao gosto coetâneo. Mesmo assim, neste grupo de bustos imitados dos que vira, AGOSTINHO DA PIEDADE imprimiu constantes de um estilo próprio. A primeira destas pode-se ver no biotipo escolhido, o brevílneo de formas arredondadas, de rosto gordo, de gente bem nutrida ainda mesmo nos mártires Santa Agueda, São Plácido e Santa Catarina. Tal característica acompanha sua imaginária posterior que nunca admitiu modelo magro e evolui para o predomínio da horizontalidade da figura. O rosto de Santa Bárbara tem diâmetro transversal dominante e para maior horizontalidade suas madeixas lhe dão mais amplitude. As únicas figuras que se excetuam dessa incidência são as de Santo Anselmo, de um santo Papa não identificado e a de São Gregório nos quais a barba, a tiara ou a mitra determinam configuração losângica.

Se considerarmos também desta fase o "relicário de prata de Santa Luzia, com a cabeça de chumbo, modelada e fundida por Frei Agostinho da Piedade", somando-o a outras figuras femininas, seremos tentados a uma segunda aventura de interpretação: a aparente orientalização que se manifesta na expressividade estática



Imagem do Menino Jesus de Olinda (1).



N.S. com o Menino. Mosteiro de S. Bento, Salvador (3).

do semblante. E não somente isto porém, também, a utilização de ornatos como componentes integrantes da organização escultórica. Aquelas "pequenas flôres ou estrelinhas" e as saliências de bordados e brocados não são enfeites incidentais, são verdadeiros recursos de uma ordenação plástica, bem manifestos nas artes do oriente e absorvidos de uma ordenação plástica, bem manifestos nas artes do oriente e absorvidos pelo desenho ornamental renascentista.

Em sua segunda fase atribuída, o artista produziu imagens de corpo inteiro, entre 83 e 96 centímetros, ainda obedecendo aos modelos de seu aprendizado, como nos exemplos de São Bento da Parnaíba, Santo Amaro de São Paulo e Santa Mônica do Patrimônio. Nas duas primeiras a peanha é de rígida solução geométrica e na última é de um rico ornato renascentista. Estas obras se agrupam através da unidade de seus módulos, por seu fio a prumo da cabeça aos pés, pelo denso e grave realismo que faz o seu panejamento obedecer à lei da gravidade e pelas poucas rupturas de sua regularidade excessiva, como, por exemplo, o leve amassado da cógula pelo livro de regras, a insinuada projeção de um pé sob o manto e a comedida pronação nos gestos. São, todas, obras de um período escolar, da modelagem coeva. São imponentes e monumentais mas ainda não tocadas de algo que chegaria mais tarde.

Finalmente um terceiro grupo sugere uma nova conduta, porque exibe novos valores estéticos. Compõem, este grupo, as imagens da Senhora Sant'Ana-Mestra, a de Nossa Senhora com o Menino de São Bento da Bahia, a de São Pedro Arrependido da Bahia, a do Menino Jesus de Olinda e uma sua réplica recém-descoberta, a de Nossa Senhora do Montesserrate de São Paulo e a de Nossa Senhora do Montesserrate do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia. A primeira mencionada tem a data inscrita de 1642 e esta é a última data verificada em sua obra. Nem por isso, entretanto, deve-se tomá-la como capaz de regular a cronologia das demais peças uma vez que muitas não têm data nem rubrica, identificando-se por suas constantes estilísticas, localidade de encontro e trônica religiosa. Oito anos antes, em 1636, o escultor fizera na imagem de Nossa Senhora do Montesserrate do IGHB a mais notável de suas inscrições, a única que implica num texto suficiente para entender-se aquela condição psicológica-social que nos referimos: — "frey Agostinho da Piedade, Religiozo Sacerdote de Sam Bento fez esta Imagem de nossa Sra. Por mandato do muy Devoto Diogo de

Samdoval, e fella por sua devoção - 1936". Percebe-se que não sendo importante para o artista autenticar suas obras, como ocorreu na maior parte delas, naquela vez o foi para dar registro ao nome de quem a encomendou precedido pelo mais expressivo título da época, o de "muy devoto", e dá a entender que fazia suas imagens por determinação muito própria como ficou dito em sua frase final. Como se vê, este é um exemplo de grande amparo ao nosso conceito de *devoção atuante*.

Suponho de pouca importância querelar sobre estas obras d'arte como documentos históricos. Por este caminho perderíamos o sentido estético através do qual devem ser vistas. Mais necessário é se tentar interpretá-las nas motivações e intenções de natureza estética em que foram feitas. E é neste sentido que tentaremos analisar algumas delas:

1 — MENINO JESUS DE OLINDA: figura de características anatômicas de uma criança contrastada por uma atitude de profunda meditação. A peça tem por peanha uma almofada e sobre esta levanta-se um espaço imaginário descrito em chamadas que sustentam um coração no qual se assenta a figura do menino.

É nítido o ritmo impresso da forma dos símbolos à antropomórfica. Nota-se exagero na dimensão do manto dobrado sobre o colo que se tornou necessário como um elemento de equilíbrio entre as duas figuras. O autor não explora a subjetividade simbólica; aproveita-se desta para uma organização plástica sugerida do coração a regência da composição.

2 — SÃO PEDRO ARREPENDIDO: se esta escultura fosse de nossos dias, não vacilaríamos em consagrá-la como obra definitiva do assim chamado "realismo mágico". Isto é, um realismo figurativo necessário como meio expressional de uma intenção poética. Exprime, como disse D. CLEMENTE, "o extremo abatimento daquele apóstolo".

E' de interesse revelar que nesta peça, AGOSTINHO DA PIEDADE utiliza módulos diversos de sua produção anterior. A atitude é dramática; grandes superfícies estão desnudadas, (braços, joelho e perna esquerda), sobre as quais o artista exagera o reteçamento dos músculos e o desenho de veias congestionadas, a fim de atingir a expressividade procurada. Lágrimas enormes rolam da face, encharcam a mão que a sustenta e descem ainda pelo braço. O artista não teme os exageros; utiliza-os sãbiamente neste exemplo de sua mais grave reflexão poética.



Busto relicário de Sta. Agueda. Mosteiro de S. Bento, Salvador.

3 — NOSSA SENHORA COM O MENINO: mede 61 centímetros e parece muito mais por sua intencionada monumentalidade. Pousa sobre uma peanha de massas de nuvens e de três anjos. Rosto com predominância dos diâmetros transversos. Menino nú, bem nutrido. O grande interesse que esta imagem desperta em nossa análise decorre do fato de ser uma icona do século dezoito já em atitude de visitação, desligada da condição terrena pelos elementos celestiais figurados na peanha, bem como pelo encanto do panejamento, o qual, embora sóbrio e não tocado de vento como o que se fez no século seguinte, transcende a espacialidade mística que se infatizou depois.

4 — SENHORA SANT'ANA-MESTRA: Quase nada acrescentar-se-à ao que escreveu D. CLEMENTE em sua monografia. A peanha é composta de nuvens e anjos, na intenção descritiva do espaço celestial, enquanto as figuras formam um conjunto de realidade física. Impressiona a quase obesidade das duas santas, algo mais que robustez, sugerindo ao seu principal crítico semelhança de u'a matrona romana e a nós lembrando características técnicas judaicas.

5 — NOSSA SENHORA DE MONTESSERRATE: — (a do IGHB e a de S. Paulo) — conhecíamos a primeira no próprio Instituto Histórico onde chegou como doação do ilustre baiano Engenheiro Pimenta da Cunha, que a trouxe da Paraíba. Era uma grande imagem desfigurada de tanta re-encarnação, guardando de sua forma original somente massas e volumes. O Museu de Arte Sacra, por decisão de seu diretor, recuperou-a em sua aparência original mediante excelente trabalho de restauração. Um desses dias, sem sabermos da restauração, vimos-nos deslumbrados por esta imagem que pensávamos ver pela primeira vez. E' linda.

As duas Nossa Senhora do Monterressate devem, agora, ser vis-

tas juntas e comparadas. Ambas constituem, no sentido deste estudo, aspectos definitivos da imaginária baiana: a espacialidade sobrenatural, a atitude de visitação e a intenção consagra-tória na monumentalidade.

Sabe-se, de acôrdo com a devoção original, que a base reproduz o santuário da Catalunha com suas ermidas e capelas, casas, pontes e arcôz sobre um monte agreste. Tudo isto ocorre na primeira delas, que é a da Bahia. Na outra, a de S. Paulo, que parece ter sido feita após, AGOSTINHO DA PIEDADE anula a reprodução física do meio e a substituição por massas de nuvens e anjos e, apesar de usar a alegoria dos dois anjos serrando o monte, não a faz senão como símbolo. Enquanto na primeira o verso é liso, sobre o qual o artista talhou sua famosa inscrição, na segunda ele executou o seu mais estranho trabalho. Referirmo-nos a um fantástico jôgo de massas, sequência de formas abstratas, rítmicas, harmoniosas como se estivessem revelando algo misterioso. Que se não diga ser mero incidente, pois se não repete noutros e se realiza em equilíbrio e harmonia. E' nesta face que as suas mãos estão mais presentes e atuais, porventura despedindo-se de sua atividade artística.

Quem teria sido FREI AGOSTINHO DA PIEDADE em sua vida íntima capaz de fazê-lo o maior artista do primeiro período barroco da Bahia? A resposta está dada no depoimento de seu primeiro hiógrafo o FREI JOSÉ DE JESUS MARIA, que meio século após a sua morte não sabia ter sido AGOSTINHO um artista, mas um devoto muito humilde.

Vale terminar com um trecho daquele depoimento que nos ajudará compreender a alma barrôca, a alma do homem simples em sua existência e esplendorosa em sua manifestação: "... êle era tão amante da pobreza que ainda o mais preciso lhe parecia supérfluo: as paredes de sua cela se via, cobertas de riscos de carvão, por onde contava os rosários que rezava, em a se não enganar na conta que pretendia; e estes eram os ornatos mais preciosos em que punha os olhos com muito gôsto".

Imagem de Sant'Ana Mestra (4).





O escultor Francisco Stockinger

José Geraldo Vieira

Pierre Volboudt encarece a missão das galerias e dos museus, que é mostrar ao público as contradições técnicas que realizam a unidade discordante da arte de hoje. Tal confrontação acabaria provando que as divergências são indício favorável da vitalidade multívoca da época. Essa evidenciação tem sido o que sempre pretendeu mostrar a Galeria da Fôlha. Fazer a triagem da arte nacional; homenagear pioneiros; reconhecer categorias e equacioná-las; promover a divulgação de valores novos.

Agora, por exemplo, a entidade da Alameda Barão de Limeira traz para a pauta das revelações do ano, um escultor veterano.

Pormenorizemos o aparente paradoxo: Francisco Stockinger, nascido na Áustria, veio aos três anos de idade para o Brasil, onde reside; naturalizado brasileiro, foi aluno de Bruno Giorgi mas até recentemente, isto é até à idade madura permaneceu escultor normativo quanto a processos e temas, para de repente mudar por completo. Com o material esculpido no quintal de sua casa, no interior do Rio Grande do Sul, e ora exposto na Galeria da Fôlha, ele renasce como plástico vindo a ser por sua maneira expressionista a revelação escultórica do ano!

E' apenas de relance que o crítico descobre em suas peças, vislumbres formais e



Escultura de Francisco Stockinger.

estéticos de Arbus, Giacometti, Richier e Butler. De Arbus, na monumentalidade hierática. De Giacometti no tratamento da matéria, na repleção e no esvaziamento do espaço. De Richier, no expressionismo insólito. E de Butler, na movimentação das massas e na preservação dos esquemas antropomórficos. Até aos quarenta anos de idade não logrou sair dum quase anonimato e se satisfaz com uma arte para-acadêmica e retórica. Resolveu mudar as fórmulas processuais para atingir efeitos individuais. Um e outro gesto são plenamente obtidos. Sua temática diz respeito a uma figuração humana e fantasmagórica, de bruxas e fei-

ticeiros, em atmosfera onírica de pesadelos. E essas figuras não se repetem, se modificam e se metamorfozeiam em permanente avatar de salamandras. Bronzes ígneos ainda escorrendo lavas e que representam duendes, incubos e súcubos. Tudo em espantosa técnica fechada, maciça e aberta, obtida aparentemente menos com as mãos e os instrumentos e mais com sopros mágicos, impactos, centrifugações, deiscências e hiperplasias. Ao invés dum lirismo sadio e órfico, um reino de Aqueronte no qual suas peças lembram parasitas vogando pelas meandros desde muito abandonados pelo Minotauro.



Tikashi Fukushima

Mario Pedrosa

Em nossos dias, a pintura tornou-se numa arte aberta, de metier fechado que era, nos tempos aureos do academismo. Deixou de ser em verdade um gênero de arte definitivo, delimitado. Tudo agora pode ser "pintura", desde de retângulo vasado, recortado de pano, arame ou papel a relevos de chumaco ou a painéis luminosos. Assim não foram só as regras da velha pintura que se dissolveram, foram também as convenções do gênero.

Os elementos que participavam outrora da formação de um quadro se separaram, desligados uns dos outros, e assim o desenho passou a confundir-se com um mapa de manchas, estas com planos, planos com matéria, matéria com claro-escuro, etc.. Evidentemente, na pintura de hoje — essa que se faz, agora, por toda parte — os planos, tão marcantes na geração anterior, foram sendo dissolvidos, e aquilo que outrora era qualidade secundária passou a ser valorizado ao máximo, quer dizer, a matéria. Se na chamada "action-painting" ou na pintura de signos, o movimento é tudo, e a linha, portanto, sobressai, no chamado "tachismo", ou "informalismo", a matéria é o elemento preponderante. A matéria forma-se argamassando estrutura, as estruturas se adelgamam, rasgam-se, esmiuçam-se, tornam-se partículas e grãos.

A matéria tende a ser textura, ou mero tratamento de superfície. Nêsse desenvolvimento e sensibilidade pela matéria, toda uma família de artistas ficou fascinada pelas surpreendentes revelações, (descobertas já alguns séculos antes do nosso, ou mais de um milhar de anos antes, respectivamente por Da Vinci, no Ocidente, e um velho mestre chinês no Oriente) do muro velho escalavrado.

Outra família atual de pintores ficou fascinada pela matéria digamos local, elevando-a à categoria de tema central. Na primeira família, o que interessa é o elemento propriamente textural, granular que provoca associações fisiognômicas ou mágicas (um Dubuffet, por exemplo). Na segunda, o que interessa são aspectos parciais, indefinidos, de trechos da natureza, ou sugestões de paisagens contidas num detalhe de folha, num canto de poça d'água, num trapo, etc.. Para essa última, não são as estruturas e infra-estruturas que interessam, com seu enigmático poder de intrigar-nos, mas camadas de superfície, opacas ou transparentes, fluidas ou rígidas, frias ou quentes, sugestivas de espaço ou profundidade, isto é, mostras raras, minúsculas ou inapercebidas, do estado natural.

Dessa família de pintores de matéria é Fukushima filho dileto e direto. Com êle, o que marca, o que provoca, o que excita e o apreender de pormenores de ricas sugestões cromáticas das coisas ou dos fenômenos naturais, por cujo conteúdo ou significado de conjunto não se interessa. Para êle a matéria é tudo, o resto nada. Nêsse sentido não há pintor mais claro e simpaticamente hedonista do que êle. Ama a pintura, e com que amor! porque ama a matéria, que na sensibilidade oriental só pode ser bela, já que é a matriz generosa, embora contraditória, da vida.

Quando da primeira vez notei a pintura de Fukushima, me chamou a atenção o preciosismo de sua matéria. Então, suas telas se distinguiam por uma textura seca e brilhante, de pedra faiscante. As divisões interiores eram delimitadas por tons salientes. Havia algo de um mosaico. Depois, quase porosa, sem discontinuidade, perde sua qualidade brilhante de aspecto mineral e o pintor se livra das estruturas duráveis, dos planos rígidos, do fundo unido. A natureza o vai penetrando, e êle passa a ser dela uma espécie de animal feliz, sorridente. As múltiplas tonalidades das coisas vivas ao natural, vaporosamente à distância ou microscopicamente já não mais vistas, mas saboreadas ao de perto, lhe tomam a imaginação, e sobretudo intensificam nêle o puro prazer pictórico. Sua matéria flui ou esvoaça, se cristaliza ou se condensa, se esbate ou se transforma, ora em vagas tonalidades unas e universais, que cobrem o espaço, ora em variações cromáticas em profundidade, transparência ou sucessão. O pincel, como principal instrumento artesanal, cede lugar à espátula, que é o substituto mal disfarçado da mão. Embora se extreme Fukushima por uma matéria ainda mais requintada, sua textura se transmuda, diluindo-se a rigidez mineral preciosa, (mas não o preciosismo). Êle trabalha por anotações primeiras, que acabam o fixando num ponto, de onde lhe vêm sugestões súbitas. Estas o guiam, então, no curso do trabalho. A idéia, se a isso se pode chamar de idéia, lhe nasce na hora. O núcleo formador e inspirador é sempre um achado de matéria que lhe dá como a chave da obra. Frequentemente êsse núcleo não é mais que uma impressão de belo efeito, como um golpe de luz em branco. Manabu Mabe, depois do sucesso fulminante e compreensível que fez, é hoje, sobretudo um caçador de efeitos, à espanhola. Apreendido o efeito, êle o delimita com cuidado, gosto e cozinha, e larga o resto da tela a si mesmo. Fukushima, exímio cozinheiro, é por vezes tentado pelo mesmo pecado. Também nem sempre é capaz de resistir às próprias sugestões na facilidade, e roça, então pela banalidade.

Sua extrema virtuosidade de pintor por vezes aparece em toda a sua força, pois se sente nisso o prazer do virtuoso em vencer, sobranceiramente, as dificuldades. Curioso, entretanto, é observar como, apesar dêsse virtuosismo, não se perceber a construção nessa pintura. Aliás, a noção mesma de construção é ausente da sua obra pictórica. Em Fukushima, na verdade, os planos não são planos são passagens tonais, e a linha, quando aparece, é um efeito dos limites das espatuladas. Ou, então, é consequência da fluidez da tinta que o artista deixa escorrer, deliberadamente. Êle cria por concreções de matéria. Por isso mesmo, nota-se logo como fraqueza ou ausência da vitalidade toda vez que o pintor, concentrado num pedaço de bela matéria extraordinariamente bem lançado, se esquece do resto e vastas áreas monocordes em cinza delimitam o núcleo central do quadro, pelo exterior. Ao contrário, êle é mais forte quando une tudo numa gradação de texturas e matéria, que vão de fundos monocórdios em cores quentes, transpassados de pretos ricamente nuançados, até núcleos de veladuras sutilíssimas, de transparências sugestivas ou ricas texturas, em que não se sabe o que mais admira se as evocações de paisagens ideais, muitas à japonesa, se a beleza cromática do resultado.

Fukushima tem de sua gente a cultura a finura dos detalhes, o extremo virtuosismo nos acabamentos e um requintamento de sensibilidade que é elevado por vezes até à debilidade. Nêle, porém, tudo é vencido pelo ímpeto otimista, pelo canto perene de vida que é a essência mesma de sua pintura.



O Sagrado Coração e N. S. do Salete. (Foto do Arquivo da C.P.F.).

Folclore

Figurinhas e figureiros do bairro de São João

Texto e Fotos de Alfredo João Rabaçal (da Comissão Paulista de Folclore e da Associação Brasileira de Folclore)

É muito comum por ocasião da aproximação das festas natalinas, aparecerem nas páginas dos órgãos de divulgação da cidade de São Paulo, reportagens ilustradas sobre a cerâmica popular do Vale do Paraíba, especialmente da chamada cerâmica figurativa. E por decorrência imediata, sobre os artistas anônimos que lhes dão origem e que mantém, apesar do intenso ritmo de industrialização do sul do país, particularmente do Estado de São Paulo, uma atividade tipicamente artesanal, através da qual exteriorizam seus sentimentos, projetando traços herdados de diferentes culturas.

Dentre os municípios mais citados do norte da cidade de São Paulo, nesse louvável trabalho de divulgação jornalística — Cunha, São Luiz do Paraitinga, Redenção da Serra, Natividade da Serra, Caçapava, Pindamonhangaba, São José dos Campos — se destaca com uma constante o nome de Taubaté, antiga aldeia de índios Guai-nás originariamente conhecida com a designação de Itaboaté, que se constitui num dos mais antigos municípios do país (instalado a 1 de janeiro de 1946, criado com a freguesia de São Francisco das Chagas de Taubaté).

Para essa constante é que dirigimos nossa atenção. Visitando os figureiros desse município do Vale do Paraíba, cujo núcleo populacional central está localizado às margens da Rodovia Presidente Dutra, estrada de ligação entre as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, das quais dista, respectivamente, por essa via, 130 e 302 quilômetros, se depara com uma infinidade de figurinhas diferentes, modeladas em barro, matéria prima indispensável a este mistério e cuja obtenção é das mais simples. Essas figurinhas são, no dizer de seus

autores, “prá presépio”. São símbolos. Idênticos em suas linhas gerais constituem o fruto do labor de artistas que nascem do povo e fazem arte para o povo. De peça para peça, variam os detalhes, traduzindo as vivências configuradoras dos modos de sentir, pensar, agir e reagir que refletidas no trabalho manual, levam a constatação de resultados diversos quando da comparação de peças compostas isoladamente por artífices diferentes, ainda que as normas seguidas sejam as mesmas.

Ao lado das figuras essenciais à fiel reprodução da “cena da Natividade”, que em sua forma estática “ficaria reduzida a um pequeno número de elementos plásticos (2) podem ser encontrados nas peças de cerâmica figurativa de Taubaté, uma série heterogênea e complexa de motivos. Figuras antropomorfas de mistura com temas zoomorfos são feitas em barro para povoar a paisagem do presépio. Ao lado do menino Jesus, de Maria e José, dos anjos da Anunciação, dos pastores da adoração, são vistos Adão e Eva, soldados da guerra do Paraguai (1865) e da revolução de trinta e dois (1932), caçadores, lenhadores, feitores fiscalizando escravos, meninos subindo em árvores, músicos, jogadores de futebol, cangaceiros, médicos, carreteiros, enfim, toda uma gama de tipos encontrados no eterno correr dos dias, em épocas e lugares diferentes, pelos figureiros.

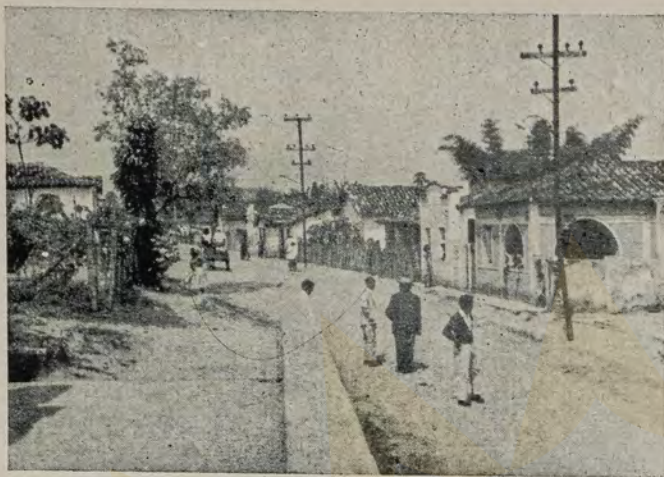
Os personagens dos folguedos e danças populares da região, como a “congadinha de São Benedito” (3), a “companhia de Moçambique” (4), a “companhia de Reis” (5), o “jongo” (6), contribuem com suas coreografias e suas indumentárias características, numa profusão de cores e tona-

lidades onde as constantes são desprezadas, para a movimentação dos presépios de Taubaté.

E não podiam faltar os santos da tradição dos artistas populares. São os “dignos continuadores da tradição paulista dos santos de barro, que desde o século XVII as aldeias índias, sob a orientação dos Jesuítas, fizeram com tanta arte e profusão” (7). Eles comparecem. São Benedito e São Gonçalo protegem a fuga para o Egito. Nossa Senhora da Conceição e Nossa Senhora do Salete, velam, à sombra do manto do Sagrado Coração, a úmilde mangedoura.

E nesse mundo, em que épocas e situações das mais distintas se encontram, proporcionando a confraternização de seus personagens, pastam despreocupados, carneirinhos brancos enfeitados de vermelho, o boi malhado de verde, o burro de cangalha, os cavalos e as vacas de múltiplas cores. Entre eles passeiam as galinhas com pintas vermelhas pelas costas, velando pelas suas ninhadas, o cachorro com florzinha no lombo, as raposas, as cobras rajadas, os porquinhos rechomchudos, o gallo com crista dourada. No lago imóvel, sereias de formas exuberantes se misturam com jacarés esverdeados. Esvoaçando sobre todos, o beija-flor ou pavão de crista dourada, que é considerado na tradição paulista como a “galinha de Nosso Senhor” (8).

Com exceção das imagens de Santos, hoje raras, são essas as figuras fabricadas pelos artífices populares que conhecemos em Taubaté. Já quando encarada em seu conjunto, obra de um só autor apresenta diferenças originadas dos complexos de forças que direta e indiretamente afetam o trabalho, e, que variando a cada ins-



A rua da Imaculada Conceição, bairro de São João em Taubaté, onde reside a maioria dos figureiros desse município.

tante, se tornam perceptíveis nos resultados finais atingidos em diferentes etapas do seu desenvolvimento.

Se os temas visados são os mesmos, o resultado do produto de cada artífice apresenta características que os diferenciam entre si. Vizinhos às vezes, como na rua da Imaculada Conceição, no Bairro de São João, os figureiros, na sua obra, diferem fundamentalmente entre si.

Este bairro e esta rua de Taubaté apresentam uma situação sem precedentes, pelo menos no panorama conhecido na cerâmica popular brasileira, seja ela figurativa ou utilitária. É a concentração das residências dos figureiros. Na Rua da Imaculada Conceição são encontrados os figureiros: Idalina da Costa Santos (rua da Imaculada Conceição, n.º 298), Leopoldina Geralda dos Santos (rua da Imaculada Conceição, n.º 527), casal Benedito-Maria Gomes da Silva (rua da Imaculada Conceição, n.º 303), Virginia Nogueira (também conhecida por Edwiges



A figureira Idalina da Costa Santos.

(rua da Imaculada Conceição, n.º 288), Edith Santos de Faria (rua da Imaculada Conceição, n.º 306), Benedita Rosalina Pereira (rua da Imaculada Conceição, n.º 314), e Benedito Carlos (rua da Imaculada Conceição, n.º 314 — Fundos).

São ao todo oito artistas populares, morando quase vizinhos, numa mesma rua. A eles se juntam, no mesmo bairro, de São João, também chamado de bairro do "Cristo Redentor" porque nele está erigida monumental imagem de Cristo, os artífices Sebastião Oliveira Filho (rua 3, n.º 164), e Joaquim Custódio Filho.

Em outros locais da cidade de Taubaté, encontram-se Maria Antonieta Duarte (rua Humaitá, n.º 125 — Fundos), Iolanda Corrêa de Melo (rua Humaitá, n.º 125), e Maria Francisca da Silva (Vila da Graça, rua C, n.º 189).

É interessante notar, que a rua da Imaculada Conceição, nasce, por assim dizer, "colada" a Rodovia Presidente Dutra, exatamente no ponto em que foi construído sobre essa via, um moderno viaduto para trânsito exclusivo de pedestres. O acesso de veículos é feito por uma rua que correndo paralela a via Dutra, em nível mais elevado — quatro ou cinco metros — faz conexão com outro moderno viaduto de leito carroçável que conduz ao centro da cidade, do qual dista, em automóvel, cerca de cinco minutos.

De todos os artesões citados, os que apresentam maior cuidado de acabamento, maior perfeição nas peças, do ponto de



Maria Antonieta Duarte e sua mãe, ambas figureiras.

vista erudito, são o casal Benedito-Maria Gomes e Maria Eugenia Marcondes. Em geral, em qualquer época do ano podem ser adquiridas figurinhas de barro na residência dos artistas. A partir da primeira quinzena do mês de novembro, até fins de dezembro, os figureiros vendem as suas figuras, principalmente nas manhãs de sábados e domingos, no mercado da cidade. Sem lugar certo para expor as figurinhas, os vendedores, os próprios artistas ou pessoas da família, particularmente os filhos mais novos que pela pouca idade não têm condições para serem aceitos em funções assalariadas, ficam agrupados num mesmo local, quase sempre na praça fronteira ao mercado. Quando esta aproximação não é possível por falta de espaço, procuram ficar perto uns dos outros o mais que podem, numa atitude que denota um sensível grau de insegurança individual só compensado quando, em grupo, sentem a solidariedade implícita dos colegas de artesanato.

Os preços cobrados são os mesmos tanto em casa quanto no mercado. A figurinha mais barata custa atualmente apenas um cruzeiro. De acordo com o tamanho e o trabalho que dão para fazer, esse preço vai sendo elevado. Mas não chega a ultrapassar vinte e cinco cruzeiros.

No todo da obra dos artistas taubateanos do barro, podem ser selecionados três tipos de modelagem, por ordem de intensidade de frequência; de "figuras isoladas",



"Baile", de autoria de Benedita Rosalina Pereira.



"Jongo", conjunto do artífice Benedito Gomes da Silva.

de "conjuntos" — situações representadas por peças isoladas sem base comum, e "cenas" — grupo de figuras ligadas a uma base comum, também de barro, retratando um cenário ou uma situação com personagens interagindo. As mais comuns são as primeiras.

O preço dos "conjuntos" e das "cenas" é estipulado com base no que é cobrado para as figuras isoladas.

O fator econômico é o incentivo preponderante das atividades dos ceramistas figurativos populares de Taubaté. O objetivo do lucro norteia a motivação que vem permitindo a continuidade das atividades dos artífices populares desse município paulista. Fazer figurinhas de barro constituem uma fonte de renda suplementar aos meios escassos com que contam para sobreviver.

Sem o saber, estão contribuindo para consolidar a linguagem plástica brasileira, amalgamada no encontro das culturas nativas, colonizadoras e alienígenas registrado no país. Resistindo estruturalmente aos elementos de mudança eminentes do processo acelerado de industrialização do Vale do Paraíba, aceitam esses mesmos elementos na organização de suas atividades, que vão culminar, a cada instante, em produtos acabados que denotam visivelmente as características da autêntica arte brasileira.

BIBLIOGRAFIA

- (1) Título de trabalho em impressão, editado sob os auspícios da Associação Brasileira de Folclore.
- (2) Meireles, Cecília
«Aspectos da Cerâmica Popular» (pág. 47).
in Revista «Folclore» — órgão da Comissão Paulista de Folclore e do Centro de Pesquisas Folclóricas «Mário de Andrade»
N.º 1 — Ano de 1953 — Volume 2.º
São Paulo — Brasil.
- (3) Folgado Popular originário das velhas festas de coroação do rei do Congo, usanças dos tempos da escravidão negra. Tem início com o desfile a que se seguem as embaixadas, guerreiras ou pacíficas, acompanhados ambos ao som de numeroso instrumental.
- (4) O Moçambique é uma dança de conjunto classificada como um folgado popular, originário das festas do rei do Congo, que se realiza ao ar livre, apresentando movimentada coreografia executada ao bater de bastões, chocalhar de guizos e percutir de um ou mais tambores.
- (5) A «companhia de Reis», mais conhecida pelo nome genérico de Folia de Reis, é formada por um grupo de cantadores e instrumentistas que vão de casa em casa pedindo auxílio para a festa do dia da Epifânia.
- (6) Dança afro-brasileira em versão do Vale do Paraíba.
- (7) Ribeiro Netto, Oliveira
«A Cerâmica Popular Brasileira» (pág. 16).
in «Revista Intercambio — Economia e Cultura»
Ano XIV — 1956 — Nos. 10-12
- (8) Silveira, Waldomiro
«Mixuângos» (pág. 81).
Livraria José Olympio Editôra
Rio de Janeiro — 1937 — Brasil.



Américo Modanez

Cassio M'boy

Já na escola rural mixta do Município de Cerquilha, do Estado de São Paulo, no qual o pintor nasceu, êle era considerado um "curioso", designação folclórica com a qual as coletividades rurais paulistas denominam todos os que se dedicam às artes plásticas no seu meio. Américo Modanez era o melhor desenhista da escola. Com o errôneo método dos nossos estabelecimentos de ensino oficiais de submeterem os alunos a cópias de desenhos ou gravuras, resultou no então aluno um artista frustrado.

Que fazer com a sua inquietação? Sem tendências musicais, dedicou-se por algum tempo a pequenos trabalhos de habilidade, extravasando assim a sua "curiosidade". Sendo Américo profundamente religioso, coincidentemente descobriu uma localidade denominada "Cidade de Deus", situada na periferia de São Paulo onde, depois de casado, foi residir. Encheu a sua casa de orquídeas compensando assim a ausência dos filhos, que não possui, dedicando às flores carinho paternal. Por um feliz acaso lhe foi revelada a pintura primitiva caipira, a mesma que êle fizera quando menino, porém escondida da professora; reencontrando-se artisticamente, dedicou-se entusiasticamente a pintura, a sua pintura, a pintura do grupo humano do qual procede.

Hoje, na sua casa, entre as orquídeas, estão os seus numerosos quadros, produto de três anos de intenso trabalho, dentre os quais o que publicamos, denominado "*Promessa p'ra Chover*" possuindo o seguinte anedótico:

Quando a seca começa a castigar a lavoura, o povo faz uma procissão levando à frente uma imagem que é banhada nas águas do rio. Todos os participantes devem realizar a caminhada de ida e volta, descalços, inclusive o Padre. A procissão precisa ser repetida durante nove dias, sendo certo, na crença popular, que durante a "novena" infalivelmente choverá.

Não tem faltado, infelizmente, ao artista os tão prejudiciais ridicularisadores, os quais baseados em total ignorância das artes plásticas, das mais difíceis de ser criticada, principalmente quando fogem elas dos cânones da arte acadêmica. Como resposta, Américo Modanez, convictamente está com sua simplicidade documentando a alma popular brasileira, com a mesma seriedade e honestidade com as quais eleva sua prece a Deus, preces transformadas em melodias de linhas e cores.

A pintura de Américo tem ainda deficiências próprias dos ainda não mestres, mas já possui a condição primordial de toda peça de arte: *autenticidade*, característica suficiente para credenciá-lo como legítimo artista.

Exposições Nacionais

São Paulo:

Na Galeria da Fôlha: Telas de Tomás Perina, Murilo Penteadó, Niobe Xandó; desenhos de Raul Pôrto e Moacir Rocha. Telas de Leyla Perrone Moisés e Geraldo Décourt, Gravuras de João Luís Chaves e Hedwig Ziegler. Telas de Lula Cardoso Aires, Cid de Souza Pinto, Mário Ormezzano e Maria Helena Mota Pais, Gravuras de Isabel Pons e desenhos de Odila Mestriner. Telas de Bela Magori Vargha, Franco Sacchi e Tikashi Fukushima, Gravuras de José Lima, Esculturas de Francisco Stockinger.

Galeria Prestes Maia: Coletiva de artistas do Juqueri.

Museu de Arte Moderna: "Contribuição da mulher brasileira às artes plásticas do País". "Quatro séculos de pintura hindu". Exposição de guaches e aquarelas de Flexor. Óleos de Tikashi Fukushima. Esculturas de Felícia Leirner. Telas de Arcângelo Ianelli. Telas de Oscar Pantoja. Telas de Tomie Ohtake.

Galeria São Luís: Telas de Alfredo Volpi. Gravuras de Dorothy Bastos. Telas de Angel Cavalieri. Desenhos de Darel.

Galeria Sistina: Guaches e gravuras de Kurt Beck. Telas de Gum. Telas de Bruno Caruso. Telas de Obregon.

K.L.M.: Telas de Sérgio Miliet. Desenhos de Flávio de Carvalho.

Pinacoteca do Estado: Acervo nacional e estrangeiro.

Fundação Álvares Penteado: Desenhos infantis.

Associação Cristã de Moços: Exposição dos Alunos da APBA.

Biblioteca Municipal: Exposição didática "Os Criadores do Abstracionismo".

Casa do Artista Plástico: Retrospectiva de Tarsila do Amaral.

Museu de Arte de São Paulo: Obras do acervo.

Galeria Ambiente: Obras do acervo.

Em Campinas

Galeria Aremar: Aquarelas de Mona Gorovitz. Desenhos de Fernando Lemos. Telas de Francisco Biojone.

Em Santos:

VIII Salão de Belas-Artes.

No Rio:

Museu de Arte Moderna: Aloísio Carvão e Pintores Florentinos Modernos. Salão do Automóvel.

Galeria Bonino: Obras do Acervo. Individual de desenhos de Aldemir Martins.

Piccola Galleria: Obras de Diva Roila, Evaní Fanzeres, Leal Marques e Milan Dusck.

Petite Galerie: Obras do acervo.

Estúdio 346: Telas de José Antonio da Silva.

Galeria Pinguim: Obras de Leonello Berti.

Galeria Macunaíma: Tecidos pintados de Walter Bucci.

Galeria Barcinsky: Pintores Populares da Iugoslávia.

Em Belo Horizonte:

Museu de Arte: XV Salão de Belas-Artes.

Exposições Estrangeiras

Argentina:

Galeria Plástica: Certame Latino-Americano de Gravura.

Suíça:

Lucerna: Exposição de Adolf Herbst.

Estados Unidos:

Exposições de Alicia Penalba. 133 telas de 29 países para o Prêmio Guggenheim. Pintores da Nova Guiné.

Alemanha:

Telas de Henry Moore em Munich. Telas de Jean Dubuffet e esculturas de Eva Berger-Nies-trath, no Hanover.

Áustria:

Retrospectiva de Lovis Corinth em Linz.

Espanha:

Telas de John Ulbricht, Norman Narotzky e John von Wecht no Museu de Arte Contemporânea, de Madri.

Rússia:

Retrospectiva do alemão Otto Nagel, em Moscou.

Inglaterra:

Trabalhos de Ossip Zadkine na Galeria Marlborough, em Londres.

França:

Salão de Arte Sacra no Museu de Arte Moderna de Paris. Desenhos de Millet no Louvre. 60 pintores ianques na Galeria Claude Bernard. Telas de Wessel na Galeria Stadler. Desenhos de Dubuffet na Galeria Berggruen. Manuel de Assunção apresenta telas na Galeria Karin Moutet. Retrospectiva de Herbin na Galeria Orient-Occident.

Noticiário recente

● Falece no Rio de Janeiro, na quarta-feira, de cinzas, o gravador de renome universal Oswaldo Goeldi. Esse laureado da I Bienal de São Paulo e da Bienal do México terá uma sala póstuma na VI Bienal de São Paulo.

● José Geraldo Vieira é nomeado diretor artístico da Galeria de Arte da Fôlha, tendo como diretor-adjunto a gravadora Giselda Leirner e como secretário o escritor e estudioso de artes plásticas Nelson Coelho.

● Rafael Squirru, diretor do Museu de Arte Moderna de Buenos Aires, visita o Rio e São Paulo. O futuro comissário argentino à VI Bienal de São Paulo visitou todos os museus e galerias de arte das duas cidades.

● Foi entregue em cerimônia especial ao Museu de Arte Moderna de São Paulo a tela de Morris Graves doada àquela entidade por John Ford II.

● O professor e crítico de arte Lourival Gomes Machado deu recentemente um curso na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Montevideo.

● O pintor Manabu Mabe esteve nos Estados Unidos, onde vendeu e expôs telas, e segue para a França. Voltará ainda a tempo de expor e de assistir à VI Bienal.

● Isai Leirner tenciona criar o Certame Nacional de Gravura e Desenho que se realizará na Galeria de Arte da Folha inaugurando o calendário artístico de cada período, ocasião em que distribuirá os prêmios de Arte Contemporânea do exercício passado.

● Helu Mota foi convidada para ensinar cerâmica na Casa do Artista Plástico, entidade recentemente inaugurada em São Paulo (com uma retrospectiva de Tarsila do Amaral) e que futuramente se tornará uma fundação.

● Maria Bonomi está trabalhando nos cenários da peça de Roberto Freire "Sem entrada, sem mais nada".

● O poeta, colunista e crítico de arte Ferreira Gullar foi nomeado diretor da Fundação de Cultura de Brasília.

● O prêmio da Crítica, criado pela Associação Brasileira de Críticos de Arte para destacar o melhor pintor que expôs o ano passado no Rio, coube a Alberto da Veiga Guignard.

● O gravador Roberto de Lamônica, prêmio Leirner em 1959, foi convidado para ensinar a sua especialidade em Lima, para onde seguirá em breve.

● Os prêmios de 600 mil cruzeiros instituídos pela Petite Galerie do Rio, serão distribuídos pela primeira vez em maio do corrente ano. O júri constitui-se

de cinco membros, dois eleitos pelos artistas e três nomeados por aquela entidade.

● O pintor Aloísio Magalhães foi convidado por Adolfo Celi para fazer os cenários da peça de Osman Lins que acaba de ganhar o concurso de revelação de autores nacionais.

● Tomarão parte na VI Exposição Internacional de Artes em Tóquio, os seguintes artistas, selecionados pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo: Djaniira, Tereza Nicolao, Anatol Wladyslaw, Iberê Camargo e Tikashi Fukushima.

● Já foi iniciado o curso para monitores da VI Bienal de Arte de São Paulo. Está sendo ministrado por Wolfgang Pfeiffer.

● O novo diretor artístico do Museu de Arte Moderna do Rio, o Prof. Aloísio de Paula, esteve em São Paulo para programar exposições de artistas paulistas naquela entidade durante o exercício de 1961. A primeira mostra será a da escultora Felícia Leirner que no momento está expondo no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

● O grêmio Oswaldo Cruz da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo articulou com o Museu de Arte Moderna um curso de iniciação à arte contemporânea, destinado aos alunos daquela faculdade. Assim, Wolfgang Pfeiffer discorrerá sobre as origens do movimento moderno. Lourival Gomes Machado, sobre o pós-impressionismo. Geraldo Ferraz, sobre o expressionismo. Mário Pedrosa, sobre o cubismo. Sanson Flexor, sobre o abstracionismo. José Geraldo Vieira, sobre o surrealismo. Lívio Abramo, sobre o desenho e a gravura na arte moderna: e Flávio Motta, sobre a arte moderna no Brasil.

● Oswaldo Luís Vani argentino residente no Brasil, ganhou o concurso para o cartaz da VI Bienal de São Paulo.

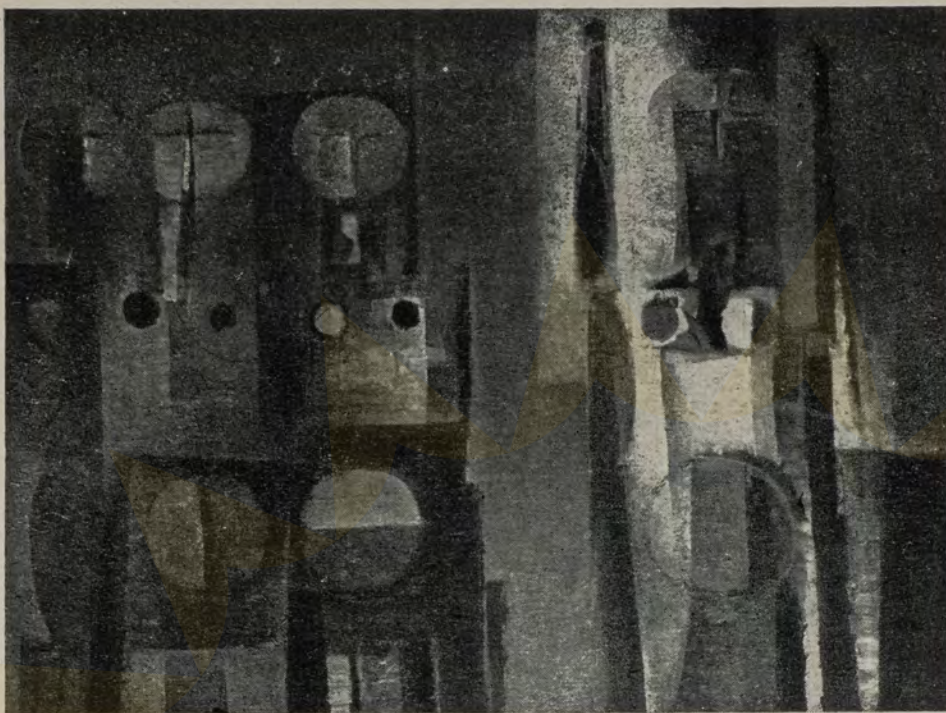
● Inaugura-se a 6 de junho nos Salões Almeida Junior da Galeria Prestes Maia o Salão Paulista.

● A nova exposição na Galeria de Arte da Folha é constituída de telas de Anatol Wladyslaw, guaches e aquarelas de Mário Zanini, desenhos de Italo Cencini e Antônio Amaral, e gravuras de Edith Gimenez.

● O Museu de Arte de São Paulo (à rua 7 de abril, 230, 2.º andar) vai iniciar um curso de cinquenta aulas sobre a História da Arte. Será dado por Wolfgang Pfeiffer.

● Ernesto Wolf vai mandar fundir em bronze as esculturas em gesso de De Fiori.

● Maria de Lourdes Teixeira, autora do best-seller "Raiz Amarga", fez a apresentação do certame "Contribuição de Mulher Brasileira às Artes Plásticas no País, realizado no MAMSP.



Mario Cañas, *Medium*.

Grupo do Sul de Buenos Aires

Num dos muitos bairros da metrópole Buenos Aires, geograficamente ao sul da cidade, com pequenas casas, diante das quais sentem-se burgueses bem educados, instalou-se o *Grupo do Sul*.

Já há muitos anos eles se encontraram, estes 5 pintores e um escultor, como amigos que se encontram e tem interesses em comum.

Esta parte burguesa-proletária da cidade, chamada Barracas, tornou-se a habitação topográfica destes seis.

É um grupo de jovens que além da juventude e ânimo à criação artística possuem algo mais em comum: cada um desses seis artistas trabalha por amor à arte e demonstra em suas obras, uma nota pessoal.

Desde a formação do grupo "Veinte" que pertence à geração anterior, a união amigável do "Grupo Sul" é das mais importantes de jovens artistas plásticos em Buenos Aires, sem dúvida o mais ativo de todos os grupos.

Cañas, nascido em 1928, pertence àqueles pintores do país que une uma técnica limpa e pictórica à um belíssimo jogo de cores e formas. Seu sentido desenvolvido para com o plástico, tri-dimensional, dá à sua grande obra "*Medium*" (vide ilustração) força e beleza de uma escultura. Reminiscências de objetos, o artista transforma em figuras, que fazem pensar à um Robot. Efeitos de claro-escuro, dirige Cañas com cores frias e luminosas, que correspondem a seu temperamento introvertido.

Para o ano de 1961, o artista recebeu uma bolsa de estudo para continuação dos estudos de pintura na Europa.

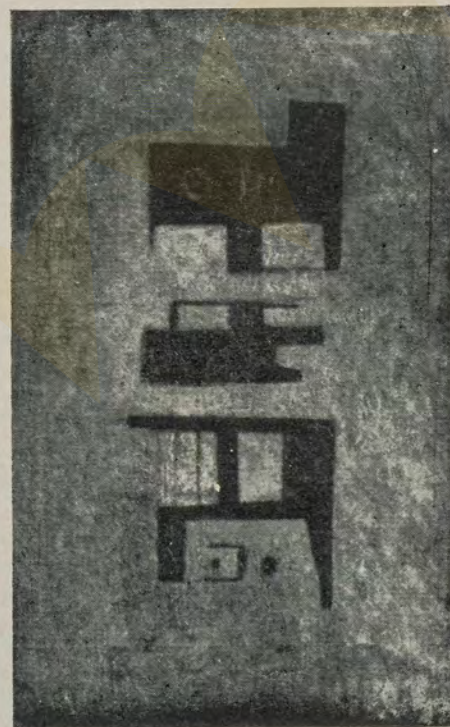
Carreño é, sem dúvida, no momento o mais forte talento pictórico do grupo. Sua pintura restringe-se a uma escala de cores muito pequena, que ele reúne, através de nuances transparentes e bem combinadas, formando uma poesia cheia de beleza. Tons marrons, melódicamente variados, situam-se num fundo claro e deixam-nos pensar às vezes na pintura japonesa. Lírica de uma beleza não chamativa. Como vencedor do prêmio "Ver y estimar", além do prêmio De Ridder 1960, foi também o concorrente com mais futuro ao prêmio Di Tella.

Linares, nascido em 1927, efetua uma pintura que se distingue por fundos claros, e são cobertos por caracteres ainda mais claros e muito escuros. Estas formas, de aspecto geométricos, redondas, triangulares ou quadradas, ordenadas harmonicamente, dão aos seus quadros grande encanto. Desta maneira, Linares se exprime como um "Medium", que nos coloca ao par dos mistérios à ele desvendados. Sua pintura, movimentada como "Mobiles", que se movem de cá para lá num céu onírico, sugerem ao observador novos modos visionais de observação.

Loza, nascido em 1922, viajou muito, o que significa que viu muita e boa pintura na Europa, principalmente na Itália. Contudo, sua pintura mostra fortes impulsos de nossa América, cujos símbolos esquissados de extrema simplicidade, são projetados nas telas escuras. A influência anti-acadêmica do informalismo é visível. Ao ver a pintura de Loza, pensa-se perceber um desenvolvimento dos desenhos de cavernas. Caminhos de uma época pré-colom-

Sigwart Blum, Bs. Aires

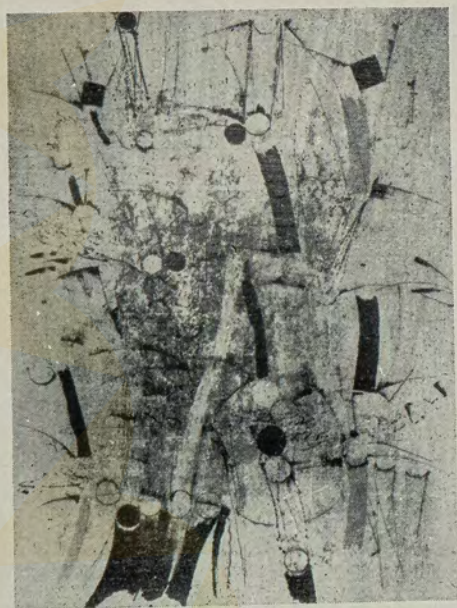
Mario Loza, *Pintura*.





Anibal Carreño, *Metamorfose*.

Ezequiel Linares, *Espaço Trópico*.



biana. Contudo, seu estilo pictórico de fundos bem cuidados, cuja abstração emanada de símbolos e caracteres, e expressão de uma inteligência vívida. É dessa maneira que pinta um artista de nossa época, que conhece os valores eternos.

Morén. A sua pintura é dominada por uma aparência de ritmo circular, que forma o fundamento de suas composições. Sua paleta é colorida, plena de temperamento. Formas e cores reúnem-se num todo harmônico e cheio de contrastes, que tem o efeito de um mural. Enquanto su colega Mario Loza se limita a símbolos, *Morén* gosta de reunir na tela elementos transparentes. O que Severini disse há 40 anos, serve a esse pintor: "Uma arte quantitativa, precisa ser seguida de uma arte puramente quantitativa, puramente dinâmica. O universo precisa estar contido na obra de arte".

HABITAT



Léo Vinci, *Hexo*.

René Moron, *Elevação*.



Observando desta maneira, estes 5 pintores são verdadeiros artistas de nossa época. Também *Vinci*, nascido em 1931, como Cañas, evita o humano, movimenta-se no quadro dos objetos, como o conhecemos de Henry Moore. Através de uma síntese consequentemente chegada ao fim, ele tenta criar uma monumentalidade simples, para que o espaço domine os corpos. As formas arredondadas são a harmonia linear de uma beleza sem época.

Vinci representa uma feliz complementação ao lado de seus colegas.

Seis jovens artistas da Argentina, que seguem com amor seu caminho através da obra de arte. Não são revolucionários da arte, sem "destruidores do céu", são seis jovens criando lenta e cuidadosamente, dos quais a Argentina ainda espera muito.

Leilões de Arte

Numa sequência impressionante de leilões de arte e antiguidades, Londres tem reafirmado sua incontestável condição de maior centro destes negócios em todo o mundo, mantendo, no interesse dos colecionadores que de toda parte acodem a estes prêmios, uma primazia de que justamente se envaidece. Pela terceira vez consecutiva registrou o ano passado recordes na venda de objetos preciosos e que foram renhidamente disputados em lances dramáticos. Na verdade a crônica destes três anos, para não ir mais longe, está pontilhada de momentos sensacionais.

Depois do sucesso alcançado em julho de 1957 num leilão de pinturas que rendeu mais de 300 mil libras, acontecia em janeiro do ano seguinte outro em que um quadro de Manet, que o artista vendera por 20 libras, era arrematado por 113 mil. Em outubro tinha lugar a venda de um grupo de pinturas pós-impressionistas. Foi então que *Le garçon ou gilet rouge*, de Cézanne, obteve o preço que muitos julgaram assombroso, de 220 mil libras. Por último Cézanne, que já tivera apregoado em Londres a aquarela mais cara do mundo, era novamente o grande nome de outro leilão sensacional, sendo adquirido por 145 mil libras seu *Paysan en blouse bleue*, pintado no fim do século passado e que tem por modelo o mesmo homem que aparece de pé em *Les joueurs des cartes*. Naquela ocasião uma paisagem de Gauguin, realizada em seu último ano de residência em Taiti, quando ele sonhava "em completo silêncio com violentas harmonias em meio aos perfumes intoxicantes da natureza", obteve 130 mil libras. Em todas estas oportunidades, as cotações dos trabalhos arrematados excederam de muito o valor que para eles, fôra previsto. Constituíram verdadeiros desfiles de obras primas desta escola que tem suas raízes mais distantes nas pinturas inglesas de Turner e Constable.

Coube à casa Sotheby's promover estas vendas espetaculares. Elas atraíram tanta gente que ficaram tomadas várias dependências da firma, sendo os lances acompanhados através da televisão em circuito fechado. Na sala principal havia acomodações apenas para os licitadores e os convidados de maior prestígio, figuras destacadas nos círculos artísticos, diplomáticos e intelectuais. Os leilões, na sucessão espantosa de recordes, passaram a ser grandes acontecimentos, uma outra recomendação para a vida londrina tão rica de atrativos.

Estabelecida agora em Bond Street, o quartelão do comércio elegante da cidade, Sotheby's teve seu começo no modesto negócio de um leiloeiro de livros: Samuel Baker, dono de uma pequena loja situada nas vizinhanças de Covent Street e que com o nome pitoresco e, talvez muito apropriado de Chaucer's head, contava entre seus freguêses Benjamin Franklin. Depois de ter estendido seu comércio às obras de arte, mudou de sede e em 1778 foi adquirida por Leon Sotheby, conutinuando em posse da família durante 90 anos. Hoje é uma firma integrada por nove sócios, todos especializados em determinado ra-





mo dos negócios, e que tem no seu quadro de pessoal cem técnicos em arte e antiguidades. Daí dizer-se que alguém precisa ser mesmo um gênio para enganar Sotheby's. Um dos orgulhos da casa é o fato de jamais ter sido ludibriada, apresentando uma falsificação. Seu sucesso mais recente foi a venda da segunda parte da famosa biblioteca Perrin. Tendo registrado antes alguns preços fantásticos esta coleção assinalaria um recorde ao ser arrematada por 65 mil libras (o comprador disse que teria ido até as 90 mil) um manuscrito latino do Apocalipse, contendo 82 ilustrações, que eram magníficos exemplos de miniaturas medievais. Trabalhada na abadia beneditina de St. Albans, perto de Londres, a obra é atribuída a Matthews Paris, a quem se tem chamado de "o Frã Angélico da pintura inglesa", seu chefe de oficina ao tempo em que chegou a reunir os melhores copistas da Europa setentrional. O belo manuscrito produzido no século 13 foi leiloadado em 35 segundos, tendo sido de 22 mil libras o primeiro lance.

Decorreram estes segundos em atmosfera de grande *suspense*, num silêncio apenas quebrado pela voz do pregoeiro passando, tão rápido, de uma a outra oferta de milhares de libras, o que se fazia em acenos discretos.

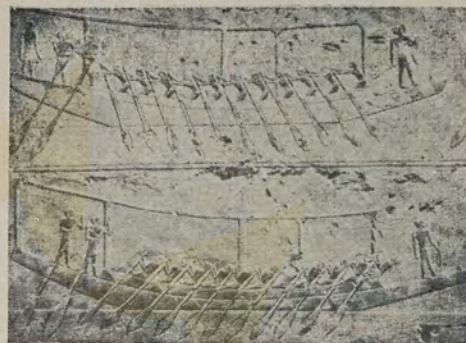
Já pertencia àquela mesma coleção, de que por sinal os exemplares mais caros foram doados ao Museu britânico, o recorde de preço pago por um manuscrito: Os Evangelhos transcritos na Alemanha no século 12 e que o comprador do Apocalipse arremata em 1958 por 39 mil libras. Sotheby's faz leilão de tudo, havendo dia certo para cada classe de artigo. Esta é uma distribuição cronológica religiosamente respeitada. Assim é que a segunda-feira está reservada aos livros; terça aos objetos preciosos; quarta que é seu grande dia, às pinturas; quinta às pratas e jóias e sexta aos móveis. Se lhe cabem os récores de pinturas e livros, pertence a Christie, outra firma antiga e de igual prestígio, o de móveis. Foi lá que se vendeu por 37.500 libras em 1958 uma escrivaninha Luis XIV, que ainda é a mesa mais cara do mundo. Não é menos fascinante a história de Christie, nem menos estimada a contribuição que presta, em suas salas luxuosas, a este aspecto da vida londrina.

Assim vão passando pelos leilões ingleses, aqui mencionados apenas nos seus pontos altos, os objetos mais preciosos que o patrimônio artístico do mundo ainda tem para oferecer ao mercado. Um dos últimos casos foi a arrematação do quadro de Rubens, "A adoração dos reis magos", pintado há 325 anos em Antuérpia e que se encontra agora na National Gallery. Não se sabe quem o comprou, mas é conhecido seu preço, 275 mil libras, o mais elevado que já se pagou por uma pintura. Acontece que até este recorde está ameaçado de ser ultrapassado no leilão anunciado para abril pela firma Christie de um quadro que se considera dos mais valiosos de todos os tempos: "Juno", de Rembrandt, propriedade atual de um banqueiro holandês.



Placa de mármore, egípcia, com os signos do Zodíaco. A astrologia tinha a seu cargo antigamente, a determinação das festas cômicas, durante o ano.

Barcos a remo, no Nilo. Alto-relêvo da parede de um túmulo perto de Sakkara, Egito, aprox. 2.500 A.C.



Técnicas modernas aplicadas à Arqueologia

Nas margens desérticas do Nilo, na Baixa Núbia, um pequeno exército está empenhado num combate sem precedentes na História. Sua missão: salvar os tesouros, de um patrimônio milenar, registrando suas lições antes que o tempo tenha apagado seus vestígios. Esse exército se denomina Centro de Documentação e de Estudos sobre o Antigo Egito.

Sob o sol tórrido da Núbia, os egiptólogos do Centro e suas equipes de técnicos atarefavam-se, ano após ano, com toda a pressa autorizada pelo rigor de seus métodos. O calor intolérável do verão, as cheias do Nilo, as inundações provocadas pelas chuvas torrenciais e caprichosas no Alto Nilo, limitam a duração das missões. Não havia, pois, um dia a perder. Tanto mais que os prazos tomaram cunho dramático quando as autoridades egípcias adotaram o gigantesco projeto da alta barragem, o Sadd el Aali. Contra esse projeto, exigido pelas necessidades econômicas de hoje, seria vão lamentar-se em nome das civilizações de outrora. Era das precisas agir, e depressa.

A 40 quilômetros ao norte da fronteira sudanesa, abaixo da segunda catarata, os dois santuários de Ramsés II levantam ainda suas fachadas grandiosas, grês rosa, na luz ofuscante, talhados na mesma fãlesia, inamovíveis, estavam condenados a desaparecer sob 50 metros de água antes de a UNESCO empreender sua ação em favor de sua preservação. De todo o modo, importava realizar, graças às técnicas modernas, os levantamentos arqueológicos e epigráficos.

Aos pés de Ramsés e de Nefertari levanta-

taram-se logo plataformas. Arqueólogos, filólogos, fotógrafos, desenhistas, arquitetos, modeladores sucediam-se aí. Trabalhava-se desde a madrugada e às vezes mesmo de noite, pois o calor e a luz excessiva impediam os fotógrafos de operar de tarde. Em certos momentos, os aparelhos de tomadas de vistas os "travelings", os projetores, os grupos eletro-geradores, davam aos templos veneráveis o aspecto de um estúdio de cinema.

Nem um centímetro quadrado do grande conjunto de Abu Simbel escapará à investigação. As fotografias em preto e em cores, os clichês fotogramétricos, os levantamentos dos arquitetos, as moldagens e as cópias dos textos hieroglíficos, os grafites rupestres, inscrições gregas, copas, semíticas, pouco a pouco se acumularam no Centro de Documentação do Cairo. Esse material constitui aí, desde já, o inventário mais completo e a mais precisa base de estudo que já se reuniu sobre esses monumentos sistemáticos estão em via de acabamento.

Ao mesmo tempo que prosseguiram no terreno trabalhos que não podiam ser retardados, o Centro teve que garantir suas bases e constituir seu equipamento. Desde o começo das campanhas na Núbia foi

preciso, num calor de fornalha, reabastecer as equipes e preservar o material fotográfico. Para completar seus serviços, o Centro disporá, de agora em diante, de uma espécie de Arca de Noé, construída especialmente às custas do governo egípcio. Esse barco-laboratório pode ser rebocado sobre o Nilo e amarrado na proximidade imediata dos acampamentos. Abriga ateliers e escritórios, armazéns, a biblioteca e os alojamentos das equipes em trabalho.

O Centro de Documentação foi fundado em maio de 1955, graças à cooperação da UNESCO e do Serviço de Antiguidades da Região Egípcia. É um organismo egípcio, financiado pelo governo da RAU. A UNESCO, cujo representante tem sede em seu conselho de administração, fornece-lhe uma ajuda orçamentária permanente e assistência técnica de seus melhores especialistas internacionais.

Desde Champolion, que estabeleceu as primeiras bases científicas da egiptologia, até nossos dias, a preservação dos monumentos, a organização das buscas, a investigação nas bibliotecas, o estudo da documentação adquirida, tinham sido garantidos, freqüentemente com excelentes resultados, mas sempre forçosamente em



"Livro dos mortos" egípcio, denominado PER-EM-HRU (tradução livre: "O livro do aparecimento da alma"). O papiro que acompanhava esse livro está exposto desde 1888, no Museu Britânico de Londres, sendo um dos melhores conservados no mundo.

ordem dispersa, por um grande número de fundações, de museus, de universidades no Egito, na Europa e na América. Nunca uma empresa tão totalmente sistemática quanto o Centro fôra realizada. Eram precisos meios poderosos, importantes equipes de especialistas destinados permanentemente, na terra dos faraós, a um trabalho perfeitamente sincronizado.

Os arqueólogos e os filólogos do Centro estão encarregados de coordenar a execução de todos os trabalhos sobre a base dos documentos de informação já existentes. Dirigem as operações no local, depois estabelecem fichários, onde sejam classificados os resultados de cada missão.

Pertence a secção técnica levantar todos os detalhes que devem acompanhar as cópias e as descrições. Os arquitetos levantam planos, cortes, elevações, com a mais extrema minúcia, anotando cada tijolo, cada pedra, cada buraco no muro. Especialistas em desenhos arqueológicos são formados pelo próprio Centro. Traçam os grandes conjuntos a partir das fotografias. O processo antigo que consiste em copiar do próprio monumento, não é mais utilizado senão para os pequenos detalhes e quando a falta de recuo ou o medíocre estado de conservação impedem a fotografia. Os

relêvos mais notáveis por sua beleza ou sua mensagem histórica são confiados a modeladores, assim como as inscrições hieroglíficas que se prestam a controvérsias: estabelecem, sobretudo, certas maquetes arquiteturais.

Os fotógrafos são chamados a colaborar com a maior parte dos outros especialistas. Operando segundo a ordem precisa do plano-chave, revelam todo o dia no local seus films de ensaio, antes de mandar negativos em cores ao laboratório de revelação do Cairo. Ao mesmo tempo, eles duplicam quase todas essas vistas por clichés em cores destinados à projeção e à reprodução. Mas esse trabalho está longe de bastar.

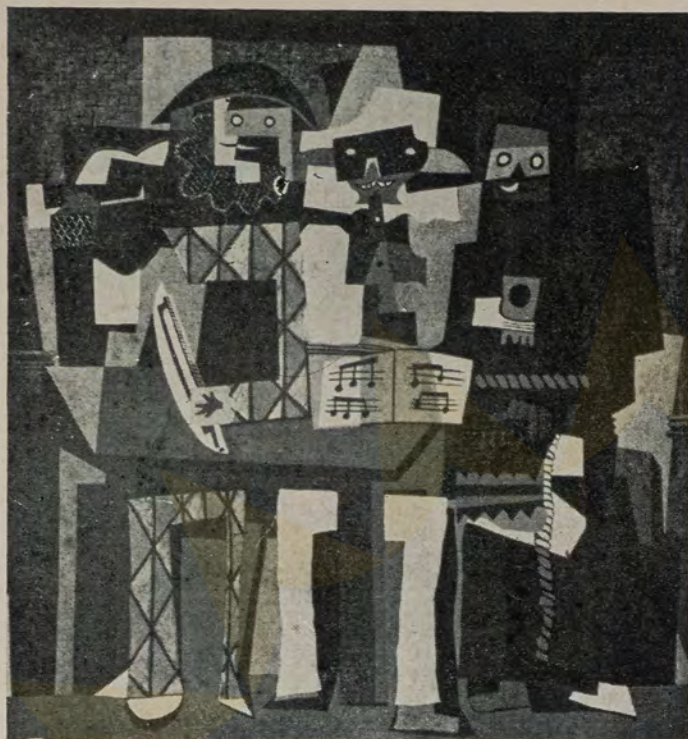
Na fotografia existe, como no desenho, uma parte de subjetividade deformante. O registro científico necessita de uma exatidão absoluta. Esta foi oferecida pelo mesmo processo que é utilizado há quarenta anos para o estabelecimento dos mapas geográficos; a fotogrametria. Aplicado pela primeira vez em 1943 para o levantamento de um monumento, esse método fornece à arqueologia uma documentação assencial.

Os clichés estereoscópicos obtidos por meio do fototeodolito dão indicações muito exa-

tas até sobre o mínimo detalhe do relêvo. Permitirão dar às reproduções maquetes e moldagens a maior fidelidade desejável. Do ponto de vista da ciência das formas e das técnicas, a fotogrametria abre perspectivas novas. É possível que se descubra assim a existência de leis arquiteturais ainda não determinadas pelos egiptólogos e que se enriqueçam de novos conhecimentos sobre a técnica dos escultores. Por exemplo, as curvas de nível encontradas no rosto do colosso osíriaco noroeste (sete metros) do pátio interior de templo de Abu Simbel e as do rosto do colosso meridional (20 metros) da fachada, apresentam semelhanças notáveis até no modelado da cartilagem do nariz.

Quando se terminarem todos os programas de levantamentos o Centro de Documentação de Cairo se tornará uma fonte permanente de informações completas para os estudos egiptólogos e para a difusão do trabalho de vulgarização.

Graças a essa obra considerável de documentação sobre o antigo Egito, os sábios do mundo inteiro guardarão a possibilidade de aprofundar nossos conhecimentos sobre uma das regiões da alta antiguidade que ainda não revelou todos os seus segredos.



Picasso, "Três Músicos", 1921.

O Museu Guggenheim em Nova York, inaugurou em fevereiro do corrente ano, uma grande exposição "Pinturas das coleções Arensberg e Gallatin do Museu de Arte de Filadelfia".

Thomas M. Messer, o novo diretor do Museu, diz ser esta a primeira exposição na cidade de Nova York, de uma grande parte da coleção de Louise e Walter Arensberg, e a única vez que foi emprestada desde sua instalação no Museu de Arte de Filadelfia, em 1954.

Esta exposição também marca o retorno de uma grande parte da coleção A.D. Gallatin que não foi vista desde 1943, quando foi transferida para o Museu de Arte Humana da Universidade de Nova York.

A mostra, compreendendo cerca de 80 obras das duas coleções, ilustra através de importantes exemplos de pintura, o desenvolvimento do século XX.. 34 artistas estão representados.

Os mais notáveis são **Auto Retrato** de Picasso, 1906; **Tres Músicos** também de Picasso, 1921, **A Cidade** de Léger, 1919; etc..

Igualmente famosos são os quadros da coleção Arensberg: **Merry Jesters** de Henri Rousseau, ca. 1906; **Retrato de Mlle. Yvonne Landsberg**, de Matisse, 1914; e outras obras da Escola de Paris, incluindo as de Braque, Modigliani, Chagall, Gris e de Chirico. De rara importância é o agrupamento de obras de Marcel Duchamp, incluindo as três versões de **Nú descendo escadaria** que provocou tantas controvérsias no Armory Show de Nova York em 1913.

A seleção da Coleção Arensberg não é limitada à Escola de Paris, apresentando também obras de: Klee, Kandisky, Kupka, Feininger, Mondrian e Miró. Podem ser vistas também obras dos maiores pioneiros da arte moderna Cézanne e Renoir.

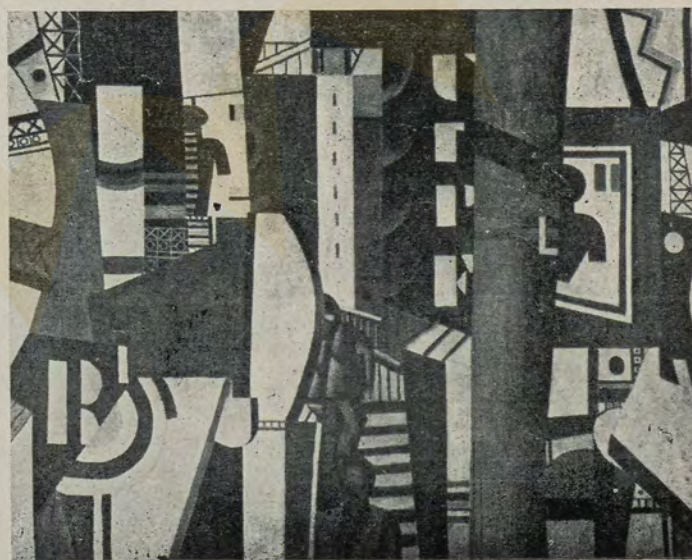
Exposição no Museu Guggenheim, Nova York

Marcel Duchamp, "Nú descendo escadaria, N.º 2" 1912.



De Chirico, "A recompensa de

Fernand Léger, "A cidade", 1919.



VI - Bienal e MAM, S. Paulo

O Juri do Concurso para o Cartaz e a Capa do Catálogo da VI Bienal, formado pelo sr. Reinaldo Jardim, do Rio de Janeiro e pelos srs. Fernando Lemos, Carlos Knapp e Claudio Abramo, de São Paulo, reuniu-se no Museu de Arte Moderna de São Paulo, na ausência do quinto membro convidado, sr. Jaime Maurício.



Oswaldo Luiz Vanni, cartaz premiado para a VI Bienal de São Paulo.



Ludovico A. Martin, Cartaz vencedor para capa do catálogo da VI Bienal.

Extrato do novo Regulamento com as alterações adotadas da VI Bienal.

A VI Bienal de São Paulo realizar-se-á de setembro a dezembro de 1961. A Exposição de Pintura, Escultura, Gravura e Desenho compor-se-á além, da representação brasileira, uma representação estrangeira e salas especiais e "hors concours". Para participar da representação brasileira, deverá o artista além de submeter-se às decisões da Comissão de Seleção, cumprir as seguintes formalidades:

- provar ser brasileiro ou residir no País há mais de dois anos;
- apresentar à Secretaria da Bienal, até o dia 15 de abril de 1961, sua ficha individual de inscrição, mencionando o número das obras a serem apresentadas, e recebendo papeletas correspondentes aos trabalhos inscritos, as quais deverão ser preenchidas e devolvidas por ocasião da entrega dos mesmos;
- fazer chegar, até o dia 15 de maio de 1961, à sede ou a um dos postos de recepção da Bienal, os trabalhos inscritos, em perfeito estado de conservação

e convenientemente apresentados, mencionando, na papeleta a cada um deles relativa, se a obra concorre ou não aos prêmios de aquisição, devendo, em caso afirmativo, estipular o seu preço.

São as seguintes as limitações estabelecidas para a apresentação de trabalhos, à representação brasileira:

- Pintura e Escultura — até cinco obras;
- Desenho e Gravura — até oito obras.

As decisões da Comissão de Seleção são irrecorríveis, sendo vedado aos artistas, em qualquer caso, retirar os trabalhos aceitos, antes de encerrado o período de exposição.

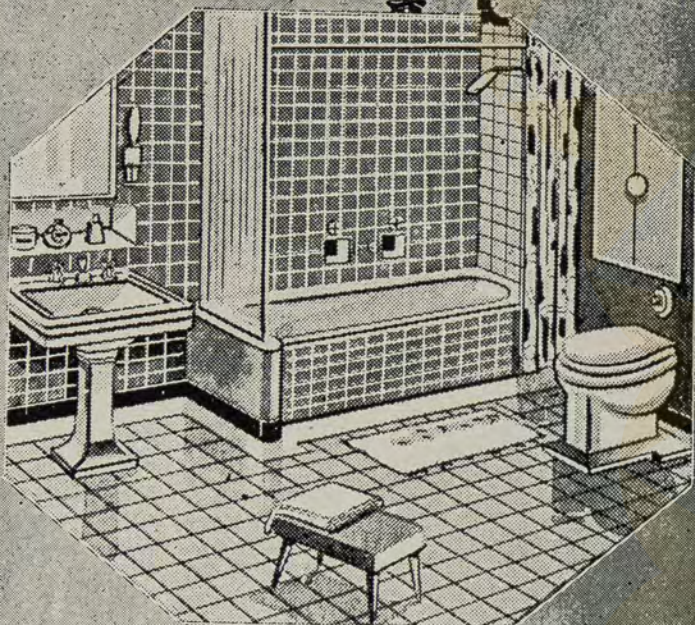
Atenção para a nova redação do Artigo 7.º:

Os trabalhos inscritos serão submetidos ao julgamento de uma Comissão de Seleção, composta de duas turmas, da seguinte forma constituída:

★

VALORIZE sua CONSTRUÇÃO

COM AZULEJOS,
LADRILHOS E
SANITÁRIOS DE
BOA QUALIDADE!



Consultem
ISAAC V Franco
PONTUALIDADE
É
FATOR
DE CRÉDITO

Matriz: R. Guaiunazes, 182 - Tels. 34-2039 - 36-1289 - Cx. Postal, 5926
Filial: Rua Gravelas, 87 - Tels. 36-8672 - 36-1085 - São Paulo

a) Turma A — composta de três elementos escolhidos pelo Museu de Arte Moderna;
b) Turma B — composta de três elementos, eleitos pelos artistas inscritos e que tiveram trabalho aceito em, pelo menos, uma das Bienais anteriores; ao fazer a inscrição, cada artista escreverá o seu voto na própria ficha individual de inscrição.

§ 1.º — Em sua primeira reunião conjunta, as turmas A e B elegerão um elemento, a elas estranho, cuja função se limitará à de presidir o julgamento referido no § 5.º e dar voto de desempate nos casos em que este se verificar;

§ 2.º — As obras inscritas serão submetidas à apreciação e julgamento de ambas as turmas, as quais funcionarão concomitante, mas separadamente, sem que uma tenha conhecimento, antes de decidir, das resoluções da outra;

§ 3.º — São considerados definitivamente aceitos os trabalhos aprovados por ambas as turmas;

§ 4.º — São considerados definitivamente recusados os trabalhos não aceitos por ambas as turmas;

§ 5.º — No caso de os trabalhos serem aceitos por uma turma e recusados por outra, novo julgamento proceder-se-á pelas turmas reunidas, sob a presidência do membro eleito referido no § 1.º, o qual só terá direito a voto no caso de empate;

§ 6.º — Os resultados dos julgamentos deverão constar de ata lavrada e assinada por ocasião do encerramento dos trabalhos;
§ 7.º — Em comemoração do décimo aniversário da instituição da Bienal de São Paulo, poderão, a título excepcional, ser dispensados do júri os trabalhos enviados por artistas, que já figuraram em pelo menos três das Bienais anteriores, sujeitos, entretanto, às demais determinações deste Regulamento.

A assinatura da ficha de inscrição obriga o artista à observância de todas as disposições deste Regulamento e das decisões do Museu de Arte Moderna, inclusive no que se refere à colocação dos trabalhos no recinto da exposição.

Comissário da VI Bienal

O Museu de Arte Moderna já recebeu numerosas adesões de Países estrangeiros que participarão da VI Bienal. Dentro de pouco tempo anunciará toda a relação dessas adesões e as respectivas representações nos setores de Artes Plásticas, Teatro, Arquitetura e Salão Especiais. Hoje, tem a anunciar os nomes de vários comissários que acom-

panharão as representações de sete Países. São eles:

Werner Schmalenbach (Alemanha); Diretor da Sociedade Kestner de Hannover; Fernando Morales (Chile); Luis Gonzáles Robles (Espanha), Membro da "Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores em Madrid; Jean Cassou (França), Conservador Chefe do Museu Nacional de Arte Moderna de Paris; Felix Labisse (França) pintor e cenógrafo para a participação da parte de teatro; Kenjiro Okamoto (Japão) Professor da Universidade de Meiji, Membro da Comissão de Administração do Museu Nacional de Arte Moderna e Membro da Comissão da Federação dos Críticos de Arte do Japão; Juan Manuel Uarte Elespuru (Perú) Diretor da Escola Nacional de Belas Artes de Lima; Aleksa Celibonovic (Iugoslávia) Membro da Comissão para as Relações Culturais com o Exterior, Pintor e Crítico da Secção Iugoslava da AICA.

Os espanhóis na VI Bienal

O Museu de Arte Moderna acaba de ser informado que a representação de Espanha para a VI Bienal será constituída da seguinte forma: um só escultor: Nestor Baetaarachea, que, com os pintores Clare Lahra, Michavila y Sota compõem o grupo concretista. Os pintores Luis Bosch, Román Vallés e Torner, de tendência informalista, um expressionista figurativo Fernando Mignoni, um gravador. Juan Vila Casas e na secção de desenho os dois informalistas Hernández Piliuán e Planasdurá. Esta representação foi selecionada por Luis Gonzáles Robles, comissário daquele País para a VI Bienal de São Paulo.

1.ª Bienal do Congresso Internacional de Cultura Africana

O MAM tem a honra de divulgar os planos para a realização, em Maio do corrente ano, do 1.º Congresso Internacional de Cultura Africana, na Galeria Nacional de Rodésia, Salisbury, Rodésia do Sul, África.

Em carta dirigida ao nosso Presidente, Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho, o Diretor da Galeria Nacional do Sul da Rodésia, dá conta dos planos já assentados para a realização do importante Congresso. O mesmo será realizado a 2 de Maio de 1961, sob o patrocínio dos Governos da Federação da Rodésia e de Nyasaland. Os delegados convidados ao Congresso serão hóspedes da "The Rhodes National Gallery", de Salisbury. Prevêem-se excursões aos centros de interesse artístico e turístico da Federação, inclusive antigas ruínas,

TRABALHOS FINOS PARA PROPAGANDA FOLHETOS - PROSPECTOS

SECÇÃO ESPECIALIZADA EM

OFF-SET PARA A CONFEÇÃO DE: CARTUCHOS - RÓTULOS E TODOS OS DE MAIS SERVIÇOS DE EMBALAGEM PARA PRODUTOS FARMACÊUTICOS, ALIMENTÍCIOS ETC.

Tipografia
GLORIA LTDA.

RUA ALMEIDA TORRES, 119

TELEFONE 31-1794

SÃO PAULO

pinturas rupestres, Victoria Fallas, etc.

O Congresso é dedicado ao Festival de Arte e de Música Africano e Neo-Africano, no mundo contemporâneo.

O objeto central do Congresso é estudo das influências que, no mundo artístico contemporâneo e para a formação da cultura do século vinte, vêm exercendo tanto a arte como a música de procedência ou derivação africana. Esse 1.º Congresso será continuado, de dois em dois anos, através outras capitais da África, por outros congressos destinados ao estudo da História Africana, sua Etnologia, sua Antropologia etc..

O Diretor de "Rhodes National Gallery", Sr. Frank McEwen, anuncia que um boletim mais completo será enviado ao Presidente Matarazzo com novas informações sobre os preparativos do Congresso, convites formais aos delegados, o modo de participar do mesmo, de apresentar comunicações, tomar parte nos debates etc..

O Presidente do Museu comunica aos interessados que, à medida das informações recebidas, as irá transmitindo ao público, ao mesmo tempo em que o Museu tomará as medidas que lhe forem possíveis tomar na circunstância, para facilitar a nossa participação no mesmo Congresso, que inaugura, assim, o

intercâmbio cultural entre o Brasil e os jovens países africanos em formação, com os quais se sente o nosso País ligado pela geografia, pela história e pelo sangue.

Pinturas de Tessaï na VI Bienal de São Paulo

O Comissário do Japão para a próxima Bienal, sr. Kenjiro Okamoto, comunicou ao Diretor Geral do Museu de Arte Moderna de São Paulo que conseguiu em empréstimo uma coleção de 30 pinturas de Tomioka Tessaï, conservadas num templo perto de Osaka, o de Kiyshi Kojin Sericho, do Bispo Kojo Sakamoto, amigo particular até a morte do grande mestre japonês. Essa contribuição do Japão à VI Bienal deverá superar as contribuições anteriores, já do interesse invulgar. Além da sala especial dedicada a Tessaï, outra sala de importância artística e museográfica do semelhante alcance, será a que reunirá obras de calígrafos sino-japoneses, antigos e modernos, permitindo, pela primeira vez, a possibilidade de apreciar, em contato direto, essa modalidade da arte oriental que vem se inserindo, nos últimos anos, na produção dos artistas da Europa e da América. Tomioka Tessaï, que durante muito tempo ficou relegado do cenário artístico, foi um estudioso de Confúcio. Falecido em

1924 aos 88 anos de idade sua obra está atualmente recebendo uma extraordinária atenção que o coloca entre os mais apreciados pintores do Japão, de todos os tempos. A pintura de Tessai retoma uma velha tradição japonesa e apresenta, em sua fatura, pinceladas fortes e impulsivas que se vêm, por uma parte das manchas de Seichu, hoje tem um ar de familiaridade com certa pintura do Ocidente. O entusiasmo do público japonês, para a obra de Tessai, foi despertado sobretudo por ocasião de uma mostra organizada em 1955, pelo Museu Nacional de Arte Moderna do Tóquio, quando três andares completos lhe foram reservados. Críticos japoneses de orientação ocidental compararam sua obra à de Cézanne e Van Gogh, pela sua força e independência. O presidente do Kokusai Bunka Shinkokai definiu Tessai como "o maior gigante do Japão dos tempos recentes".

Tessai pertenceu à escola **Nanga** e também à **Bunjin**, para as quais a arte pictórica é estreitamente ligada à poesia. Afim de definir claramente suas posições de amadores, os discípulos dessas escolas desprezavam as pinceladas meticulosas dos profissionais. Tessai, que considerava a caligrafia como parte essencial de sua arte, somente na última década de sua vida acravava ter conseguido dominar a técnica.

Nascido em Tóquio, de uma família que confeccionava batinas para as cerimônias religiosas, Tessai foi encorajado em seus estudos por uma freira Budista, Regetsu. No entanto, foi praticamente autodidata e passou sua vida obedecendo ao antigo precepto chinês: "Leia 10.000 livros e viajo 10.000 milhas". Embora Tessai tivesse viajado muito por todo o Japão, desenhando, inclusive, mapas pelo Departamento Topográfico do Governo, a leitura dos clássicos foi ele fonte inexaurível de inspiração. Um dos favoritos do pintor foi o poeta Su Tung-p'o, da Dinastia Sung, do qual Tessai ilustrou a descrição de um passeio de barco, à noite, pelo rio Yangtze, que culminou no momento dramático quando o poeta viu voar duas cegonhas, identificadas mais tarde como dois imortais Taoístas. Essa pintura faz agora parte do tesouro nacional do Japão. As figuras das pinturas de Tessai, representando personagens da história religiosa do Japão e da China, são simbólicas da idéia de Tessai, que acreditava na unidade básica das religiões orientais. Pelo seu controlado emprego da tinta **sumi**, pelas suas pinceladas vigorosas, Tessai criou obras que podem ser consideradas exem-

plos precursores do expressionismo abstracionista da pintura ocidental. Tessai foi um dos mais eminentes restauradores das velhas tradições autóctones shintoístas do Japão, e nesse sentido exerceu grande influência sobre os espíritos jovens de sua geração. Sua glória de pintor veio com a velhice e superou mesmo a de filósofo e poeta das velhas tradições nacionais.

Primeiras previsões par a VI Bienal de São Paulo

Convidados em junho de 1960 a participar da VI Bienal de São Paulo, são os seguintes países que comunicaram, até o presente momento, suas adesões

oficiais e informações a respeito dos planos elaborados para o próximo certame:

Alemanha — Está sendo estudada a organização de uma sala especial dedicada ao mestre alemão do Dadaísmo, Kurt Schwitters, falecido em 1948, em que será dada principalmente ênfase às obras do artista conhecidas com o nome de "mers", (colagens, construções de toda sorte, etc.). Outra sala será reservada a um pintor contemporâneo, Julius Bissier, laureado na última Bienal de Veneza, com o prêmio instituído pelo M.A.M. de São Paulo. Já foi designado o comissário encarregado da organização dessa sa-

las, que será o Dr. Werner Schmalenbach, diretor da Kestner-Gesellschaft de Hannover.

Bélgica — O sr. J. Van Lerberghe, do Ministério da Instrução Pública que será provavelmente comissário desse País como nas Bienais anteriores, informou que a Bélgica enviará uma sala especial em homenagem ao gravador Frans Msereel. Outra sala será reservada a artistas jovens, entre os quais se destaca Antoine Mortier.

Espanha — O sr. Luis Gonzales Robles, que atuará como comissário na VI Bienal, informou que já foi feita a seleção de artistas que representarão a contribuição da Espanha na resenha

TOISON-D'OR um novo lápis de classe, em 21 graduações. O mais alto grau de qualidade e perfeição.



A VENDA NAS CASAS DO RAMO

Representações para Importação:

SÃO PAULO: Max Ekstein, Rua 7 de Abril, 342 — 2.º — s/ 24 — Tel. 36-2732

RIO DE JANEIRO: "ABRIL" Agência Brasileira de Representações Internacionais Ltda.

Praça Pio X, 78 — s/ 1113



ENGENHEIROS - DESENHISTAS - PINTORES

O ENDEREÇO CERTO
PARA SUAS
COMPRAS

Lemac

RUA XAVIER DE TOLEDO, 242
FONE 34-2950
SÃO PAULO

internacional. São dez artistas filiados às várias correntes atuais, cujas obras de teor concretista, informalista e expressionista figurativo devem apresentar um balanço da recente produção artística espanhola, na pintura, escultura, gravura e desenho.

França — O conservador chefe do Museu Nacional de Arte Moderna de Paris, sr. Jean Cassou, informou que como contribuição especial desse País, está sendo organizada uma sala dedicada a um mestre já consagrado, Jacques Villon, que deve figurar com 20 telas e 20 desenhos, num conjunto expressivo de sua obra. Outra sala será reservada a artistas de vanguarda, entre os quais se destaca Vieira da Silva.

Grã-Bretanha — O British Council de Londres, entidade encarregada da organização das exposições da Grã-Bretanha no exterior, informou através da diretoria de Departamento de Arte, sra. Lilian Somerville, que serão enviadas uma coleção de esculturas de Lynn Chadwick, o consagrado escultor britânico da atualidade, e pinturas de Peter Lanyon e William Scott, além de gravuras de Merlyn Evans.

Holanda — O M.A.M. de São Paulo está estudando a possibilidade de ser organizada uma sala especial com obras de Frans Post, Albert Eeckhout, desconhecidas no Brasil, sugerida pelo Embaixador do Brasil na Holanda, sr. Joaquim de Souza Leão. Para realçar o interesse museográfico da sala, deveriam ser acrescentadas obras do Douanier Rousseau, solicitadas em empréstimo de museus dos Estados Unidos, e pinturas de Guignard,

sobre o mesmo tema da paisagem tropical. A Holanda enviará também uma sala de artistas contemporâneos. Comissário para esse País, foi designado o prof. N. R. Vroom, diretor da Academia de Belas Artes de Amsterdam.

Itália — foi comunicado ao M.A.M. que, como sala especial, a Itália está projetando o envio de uma coleção de bronzes de Pompéia, pertencentes ao Museu de Nápoles. Quanto à sala de artistas contemporâneos, são aguardadas informações da Bienal de Veneza, que será, provavelmente, como no passado, a entidade organizadora da exposição.

Iugoslavia — Em prosseguimento aos entendimentos pessoais do Presidente do M.A.M., o embaixador do Brasil em Belgrado, sr. Ruy Ribeiro Couto, comunicou que está sendo preparada uma exposição de significativo interesse artístico e histórico, em que serão apresentadas cópias dos afrescos medievais que se encontram na Iugoslavia. A mesma exposição já foi realizada em várias capitais européias, tendo sido muito bem recebida, devido à excepcional qualidade das cópias, algumas das quais são de proporções monumentais. Comissário da Iugoslavia na próxima Bienal, será o sr. Aleksa Celebo-
novic, que já exerceu essa função em 1959.

Polônia — O sr. Ryszard Stanislawski foi designado como comissário para a VI Bienal. Em comunicação feita ao Diretor Geral do M.A.M., o sr. Stanislawski informa que está enviando esforços para organizar, uma expressiva sala de desenho e gravura, na qual deverão figurar os artistas mais destacados

da geração atual e um conjunto de obras de seus mestres, como Tadeus Kulisiewicz e Maria Jarema, falecida em 1958.

Estados Unidos — Por via diplomática chegou ao conhecimento do M.A.M. que os Estados Unidos tencionam enviar uma sala retrospectiva de Winslow Homer, um dos mestres americanos do século XIX, de cuja organização o Metropolitan Museum de Nova York ficaria incumbido. Ainda recentemente, em honra desse artista, a Galeria Nacional de Arte e o Museu de Arte Metropolitano dos Estados Unidos, organizaram a maior exposição de seus trabalhos até hoje feita, constando de aquarelas, pinturas, desenhos e gravuras. As obras de Winslow Homer encontram-se hoje nos Museus americanos e em coleções particulares. Uma outra sala de artistas mais contemporâneos está sendo preparada, constando dos nomes de mais destaque da vanguarda americana entre escultores e pintores.

Bolívia — A sala de artistas contemporâneos da Bolívia, será organizada pela Diretoria da Pinacoteca do Ministério de Educação e Belas Artes, sob a orientação do sr. Antonio Mariaca Argueñas, nomeado comissário para a VI Bienal de São Paulo. Já foram comunicados os nomes dos quatro artistas plásticos, selecionados para figurarem nessa sala, que são Oscar Pantoja, Enrique Arnal, Maria Esther Ballivian e Maria Luisa Pacheco.

Chile — O Embaixador do Brasil no Chile informou o M.A.M. que o Instituto de Extensão de Artes Plásticas da Universidade do Chile, presidido por Luis Oyarzun Peña, é a entidade organizadora da participação daquele País na próxima Bienal. Comissário do Chile será o sr. Fernando Morales, que escolheu dois artistas de renome internacional: o pintor Roberto Matta, e o escultor Samuel Roman Rojas.

Peru — O conhecido colecionador Miguel Mujica Gallo aquies-

ceu em evidenciar, para uma sala especial, os valiosos objetos pré-colombianos de sua propriedade que deverão ser apresentados na exposição "Tesouros do Peru". A esses objetos, será acrescentado um conjunto de tecidos incáicos, completando assim o panorama da produção artística daquele País, antes da colonização. As valiosas peças da coleção do sr. Mujica Gallo foram exibidas em 1959, na Europa, tendo despertado o mais vivo interesse entre o público e os estudiosos. Além dessa exposição excepcional, o Peru está organizando a participação de artistas plásticos contemporâneos, estando em estudo também uma sala "hors concours", do pintor Szyszlo.

Venezuela — Além da participação oficial, um grupo de 11 artistas solicitou a permissão de submeter suas obras ao Juri de seleção, no Brasil, sem onus para o M.A.M., testemunhando dessa maneira o interesse que a Bienal de São Paulo desperta nos ambientes artísticos de todos os países.

Austrália — O sr. Mario Pedrosa, Diretor-Geral do M.A.M., solicitou o envio de uma exposição de Arte Aborígene, incluindo pinturas em cascas de árvore, que seria apresentada pela primeira vez na América Latina. Quanto à participação de artistas plásticos, a "Contemporary Art Society of Australia", acaba de comunicar que está preparando uma seleção de 40 pinturas, de autoria de 20 artistas, que constituirá a primeira exposição de pintura australiana a ser realizada na América Latina.

Índia — O Adido de Imprensa da Embaixada da Índia no Brasil, Sr. S.K. Das, comunicou que a sala de artistas contemporâneos será constituída por um conjunto de cerca de 50 obras, de autoria de 5 pintores e 5 escultores. A Índia está também estudando a possibilidade de apresentar, numa sala especial, as cópias dos afrescos de Ajanta, juntamente a moldagens de esculturas da mesma época.

FÁBRICA DE LUSTRES **ORCI** LUSTRES MODERNOS DE QUALIDADE
Rua Cons. Nébias, 219 - Tel. 32-3063

CHUPETA *Tu-Ca-Leve*

MARCA REGISTRADA
PAT. M. U. DEP. No. 85.735



A chupeta leve
como uma folha!!!



IDEAL PARA O RECÉM-NASCIDO !

Afim de melhor ilustrar o conjunto artístico e arquitetônico do templo, será exibida também uma série de fotografias. Em caso de impossibilidade desse envio, o Governo da Índia substituirá a exposição da sala especial, com outra dedicada aos antigos tecidos do País, pintados a mãos.

Japão — A contribuição do Japão à próxima Bienal deverá superar as contribuições anteriores, já de interesse invulgar. Para a VI Bienal são esperadas duas salas especiais de importância artística e museográfica inestimável: a primeira deverá reunir cerca de trinta pinturas de Tessai, conservadas no templo do Bispo Kojo Sakamoto, o templo Kiyoshi Kojin Seicho, Takarazukam, perto de Osaka; e a outra, peças expressivas de calígrafos antigos e modernos, sendo essa a primeira vez que o público terá a possibilidade de apreciar diretamente essa modalidade da arte oriental que vem se inserindo, nos últimos anos, na produção dos artistas da Europa e das Américas. Os demais países que ainda não enviaram informações a respeito da composição de suas representações, mas que já anunciaram sua participação na VI Bie-

nal de São Paulo, são os seguintes: Argentina, Áustria, Canadá, Colômbia, China, Costa Rica, Cuba, Dinamarca, Equador, Grécia, Guatemala, Haiti, Israel, Líbano, Luxemburgo, México, Noruega, Panama, Paraguai, Portugal, República Árabe Unida, Rumania, Rússia, Suíça, Suécia, Turquia, Tchecoslováquia, União Sul-Africana, União Pan-Americana, Uruguai, Venezuela e Viet-Nam.

Aguardam-se ainda as confirmações da participação dos seguintes países: El Salvador, Ghana, Honduras, Indonésia, Iraque, Irão, Paquistão.

Além das salas especiais já mencionadas, e com o intuito de emprestar maior brilho à próxima Bienal que marca o décimo aniversário da sua instituição, o M.A.M. de São Paulo solicitou de outros países exposições de caráter museográfico, que se destinam a completar o panorama da contribuição plástica atual, com elementos da arte do passado. Em primeiro lugar deve-se apontar a exposição de arte faraônica, solicitada à República Árabe Unida, que até recentemente não permitia a saída do País das peças pertencentes aos Museus.

No entanto há bons indícios que

o Museu do Cairo organizará, especialmente para a VI Bienal de São Paulo, uma exposição nos moldes da mostra "5000 anos de Arte Egípcia", apresentada na Europa em 1960, a qual seria uma manifestação absolutamente inédita na América Latina.

Voltando o interesse para a arte do passado americano, a direção do M.A.M. entrou em entendimento com as autoridades competentes do Paraguai, para solicitar uma exposição que reunisse obras de arte das missões jesuíticas naquele País. Trata-se de peças originais da imaginação colonial, que estabeleceriam um interessante paralelo com outra exposição solicitada para a VI Bienal, a da coleção dos irmãos Rodrigues de Recife, constituída pelos mais belos exemplares de Santos, sob a denominação "A evolução da imagem de barro, do século XVII ao saneiro atual".

Outras salas dedicadas à arte do Brasil, será a de cópias de pinturas e desenhos indígenas das grutas de "Lagôa Sôca", cuja organização ficará a cargo do prof. Averrini, reconhecida autoridade no assunto.

O diretor-Geral do M.A.M., convidou os artistas nacionais

premiados nas três primeiras Bienais de São Paulo, para organizarem exposições retrospectivas de suas obras. São eles: Danilo di Prete, Alfredo Volpi, Milton Dacosta, Emiliano Di Cavalcanti, Livio Abramo, Maria Martins. Haverá ainda uma homenagem especial a Oswaldo Goeldi, recentemente falecido. Cada exposição retrospectiva ficará a cargo de um crítico brasileiro, que deverá selecionar e apresentar as obras, sendo convidados, respectivamente, José Geraldo Vieira, Mario Schemberg, Ferreira Gullar, Prof. Roberto Alvim Correia, Lourival Gomes Machado e Sergio Millet.

E' ainda intenção do Diretor-Geral do M.A.M. organizar, por ocasião da VI Bienal, uma exposição que, sob o título "10 anos de arte concreta no Brasil", será um balanço da contribuição do grupo de artistas brasileiros, filiados a essa corrente. A mostra abrangerá o período 1951 a 1961, apresentando também os antecedentes e as relações desse movimento que tende a modificar a visualidade nacional quanto à gráfica, arquitetura, decoração, publicidade, desenho industrial, paisagismo, etc.

ESTÚDIO DE DESENHOS ARTÍSTICOS LLORET DE MAR S/C



Desenhos e lay-outs artísticos
para artes gráficas

Recados pelo Telefone: 31-1794 São Paulo

Flexor e Fukushima no MAM de São Paulo

Em princípios de Março, o Museu de Arte Moderna de São Paulo inaugurou duas exposições individuais. São elas de Samson Flexor e Tikashi Fukushima. Flexor, que é sobejamente conhecido não só entre nós mas também no exterior, dispensa o curriculum protocolar. Dêle Charles Estienne, crítico de arte de França, escreveu: "...as pinturas de Flexor, mesmo as datadas do Brasil, trazem indubitavelmente a marca real daquelas outras nascidas em Baugirard ou em Montparnasse. Essa marca é a de toda obra suficientemente livre do mundo exterior para desprezar o pitoresco e o acessório e suficientemente consciente dos seus fins e dos seus meios para não confiar senão em si mesma na preocupação de exprimir, de cristalizar estes momentos perfeitos que são, sobretudo, as normas e a justificação de toda a vida humana digna de ser vivida. Ora, a bela palavra "cristal" é precisamente aquela que melhor parece convir à pintura de Flexor". E entre os vários críticos nacionais destaca-se o que sobre ele disse Lourival Gomes Machado no prefácio de sua última exposição: "... Tanto a coerência entre o que Flexor pintou e o que agora pinta, quanto a legítima originalidade de sua produção atual ficam atestadas, plenamente, pelo valor dessas pinturas que pondo-se um passo à frente de suas antecessoras, registram um valioso progresso mas, ao mesmo tempo revelam toda a sedimentação duma sabedoria pictórica que só a prática extensa, obs-

tinada e bem sucedida pode assegurar. Há, aí, um avanço e uma evolução". E Mario Pedrosa, Diretor do MAM, no catálogo da anunciada exposição: "O duelo entre o artista e o pintor, que sempre em Flexor terminou pela predominância do primeiro, tende agora pender para o último. A sua pintura como que amadurece". Tikashi Fukushima, um dos valores recentemente revelados, obteve já várias distinções em salões nacionais (medalha de bronze e prata e Prêmio Prefeitura de São Paulo no Salão Paulista de Belas Artes, pequena medalha de prata no Salão Santista de Belas Artes menção honrosa 1948 e medalha de bronze 1951 no Salão Nacional de Belas Artes, medalha de prata 1952 e grande medalha de prata 1959 no Salão da Colônia Japonesa, 1.º Prêmio de Arte Contemporânea no Rio Grande do Sul 1960, Isenção de Juri no Salão Nacional de Arte Moderna 1960, Medalha de Ouro no Salão Paulista de Arte Moderna 1960 e 2.º Prêmio no XV Salão de Belas Artes de Belo Horizonte. Participou da I e III Bienais de São Paulo e expôs na Galeria das Folhas em 1958, 1959 e 1960. Fukushima nasceu no Japão e chegou ao Brasil em 1940. Sobre ele assim se expressa o diretor do MAM: "Sua extrema virtuosidade de pintor por vezes aparece em toda a sua força, pois se sente nisso o prazer do virtuose em vencer, sobranceiramente, as dificuldades. Curioso, entretanto, é observar como, apesar desse virtuosismo, não se percebe, contudo, a construção nessa pintura. Aliás, a noção mesma de construção é ausente da sua

obra pictórica. Em Fukushima, na verdade, os planos não são planos, são passagens tonais, e a linha, quando aparece é apenas um efeito dos limites das espatuladas ou, então, é consequência da fluidez da tinta que o artista deixa escorrer, deliberadamente. Ele cria por concreções de matéria" E em outra parte do texto: "Fukushima tem de sua gente e cultura, a finura dos detalhes, o extremo virtuosismo nos acabamentos e um requintamento de sensibilidade que é levado, por vezes, até à debilidade. Nêle, porém, tudo é vencido pelo ímpeto otimista, pelo canto perene de vida que é a essência mesma de sua pintura".

O MAM em 1960

O Museu de Arte Moderna, logo após o término da V Bienal e dos subsequentes serviços de embalagem e despacho referentes à grande mostra, deu início, já em fevereiro, à apresentação de uma série de exposições periódicas, além da apresentação, durante o ano todo, no andar

térreo, de sua coleção permanente. Para que o público e os seus associados tenham uma idéia do que foi o seu programa de exposição no ano que ora se finda, dá o Museu, abaixo, a relação dessas exposições, pela ordem de precedência: Espaço e Côr na pintura espanhola de hoje (Fevereiro); Gravuras de Mauricio Lasansky e seu grupo (Março); Pinturas e Guaches de Georges Mathieu e livros ilustrados por artistas contemporâneos (Abril); Cerâmicas de Francisco Brennand e Gravuras populares do nordeste (Maio); Desenhos de Helmut Plontke e Mosâicos de Antonio Carelli (Julho); 1.ª Exposição do cartaz de Arte e Exposição de artistas brasileiros e americanos (Agosto); 14 Artistas do Uruguai e Pintura Cubana (Setembro); Vinte Artistas de Israel e Esculturas de Giuliano Vangi (Outubro); Prêmio Probel de Pintura e continuação da Mostra de Giuliano Vangi (Novembro); Óleos de Oscar Panthoia e Contribuição da Mulher às Artes Plásticas do País (Dezembro).



Nosso crítico de artes plásticas Dr. José Geraldo Vieira, com o escultor Mario Cravo e o desenhista Aldemir Martins.

FÁBRICA DE LUSTRES

ORCI

LUSTRES
MODERNOS
DE QUALIDADE

Rua Cons. Nébias, 219 - Tel. 32-3063

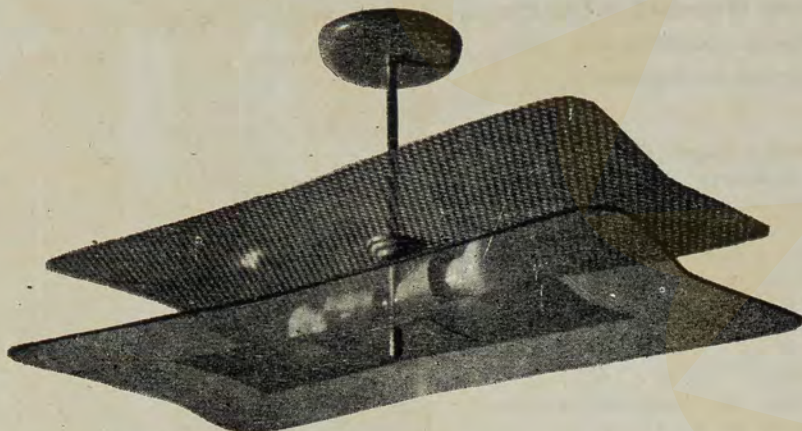


FÁBRICA DE LUSTRES

Lustres de Iluminação moderna, funcionais, Cristal Nacional e da Boêmia, Imperial Maria Tereza, Orveley em côres, Pendentes para Dormitórios, Lanternas, Plafonier, etc.. Aceitamos encomendas para Igrejas, Jardins, Fazendas, Casas de Campo, Lojas, Hoteis e qualquer tipo sôbre desenho.

V. RIBEIRO LTDA.

Fabricante Importador Exportador



ESCRITÓRIO, EXPOSIÇÃO E FÁBRICA

(Edifício próprio)

RUA CONS. FURTADO, 1123 (Aclimação) - Fones: 34-8597 - 37-4682 - SÃO PAULO - Filial: RUA CONSOLAÇÃO, 2228

Primeiro certame Latino-Americano de Xilogravura

A propósito do Primeiro Certame Latino-Americano de Xilogravura da República Argentina organizado pela "Plástica" conceituada Galeria de Arte em Buenos Aires, foi publicado um catálogo apresentando além de uma curta biografia de todos os artistas participantes, ilustrações de trabalhos apresentados. Foram premiados os seguintes artistas: Grande Prêmio Plástica Galeria de Arte — Fayga Ostrower, Brasil, Grande Prêmio Ignacio Acquarone — Nélia Licenciato, Argentina. Grande Prêmio Fundo Nacional de las Artes — Lotte Schulz, Paraguai. Além destes, foram outorgados outros prêmios especiais e distinções. Publicamos a seguir parte da introdução do catálogo da autoria de Ernesto B. Rodriguez, Diretor Geral de Ensino Artístico da Argentina. "Os entusiastas e inteligentes diretores da Galeria Plástica souberam concitar, sob os auspícios da Direção Geral de Cultura do Ministério de Educação e Justiça da Nação e da Comissão Nacional Executiva do 150.º aniversário da Revolução de Maio, a dez países da América soa a bandeira comum da arte da xilogravura. Bolívia, Brasil, Colômbia, Cuba, Chile, México,

Paraguai, Perú e Argentina mostraram pela primeira vez, em sucessivas exposições, o mais representativo desta arte em solo americano e fizeram-no principalmente em homenagem ao centésimo quinquagésimo ano da Revolução de Maio.

Pensamos não haver nada melhor que a arte, que une profundamente os povos, para estabelecer autênticas pontes de comunicação espiritual e também social.

Esta seleção-brindada em sucessivas mostras ao público argentino, com uma exposição final que reúne os melhores trabalhos segundo um ditame do Juri integrado por representantes de cada um dos países participantes impressiona pela variedade e alto nível alcançado em alguns casos por esta arte difícil. Figurativos e não figurativos, abstratos e semi-abstratos, simbolistas e realistas, mostram de que maneira a xilogravura ganhou a atenção dos estudiosos. Não é missão dessa introdução analisar esses valores distintos, porém assim como estamos seguros que esses valores distintos, que mereceu a atenção dos estudiosos, esforço da Galeria Plástica, confiamos também em que não está longe o dia que eles nos ofereçam, da-

do o nível alcançado por esta arte; o livro fundamental sobre a gravura moderna americana.

Celebremos, pois, com esta série de exposições de caráter internacional, a dupla significação que surge tanto da arte exposta como da homenagem cordial que por seu intermédio fazem os povos irmãos à nos-

so país com motivo de uma celebração tão grata a seu espírito".

Além do catálogo acima mencionado, foi publicado um outro constando das biografias e obras dos autores participantes da Argentina, cuja apresentação foi feita pelo nosso correspondente na Argentina, sr. Sigwart Blum.



Índia, fotografia da autoria de Claudia Andujar.



Neuer Wohnbau in England (Novas construções residenciais na Inglaterra)

"Novas construções residenciais na Inglaterra" é o segundo volume de uma nova série de livros sobre construções residenciais, a qual foi iniciada com "Novas construções residenciais na Finlândia", e terá continuação com "Construções japonesas".

O inglês David L. Lewis e o alemão Hans Martin Bruckmann, que foram os autores do feliz experimento, tentaram expor da maneira a mais clara possível os problemas do planejamento de construções residenciais inglesas, suas suposições regionais e sociológicas.

Este livro dá uma informação do desenvolvimento da arquitetura residencial da Inglaterra durante os anos de 1945 a 1960. De maneira geral, o período foi marcado pelo advento de acordos internacionais aos quais a opinião nacional submeteu-se mais ou menos voluntariamente. A asserção que no curso deste desenvolvimento, mesmo a arquitetura clamou suas características nacionais em favor de uniformidade internacional, não pode ser mantida num exame mais de perto. Existem certa-

mente, particularmente no ramo residencial da arquitetura, algumas necessidades práticas inalteráveis, que sempre e em qualquer parte produzirão o mesmo resultado. Existem, todavia, diferentes atitudes para a ordem dessas necessidades. E é primária a realidade das condições históricas através da qual todas as decisões do presente são forçadas numa direção definitiva.

Afim de tornar esses desenvol-

vimentos internacionais acessíveis, a **Editora Karl Kraemer** está lançando uma série de publicações, sendo este, o segundo volume.

Pela primeira vez foi feita uma tentativa de produzi-lo bilíngue. Não há necessidade de afirmar que um assunto desta grandeza não pode ser oferecido ao público leitor, senão de uma maneira bastante simplificada.



Edifício da Prefeitura de Jacksonville.

Revestimento de parede resiste a vendaval

Um dos contratos mais interessantes dados a uma firma inglesa durante os últimos anos, foi de um revestimento da parede da nova prefeitura de Jacksonville na Flórida, U.S.A. Williams e Williams, os fabricantes de janelas de metal, apreciaram este contrato dos arquitetos Reynolds, Smith e Hills,

sobremaneira devido ter vindo dos Estados Unidos, cuja manufatura é muito competente no campo de revestimento de paredes de construções e instalações. Antes de iniciar, os fabricantes reuniram um painel em seus estabelecimentos carregando-o para simular a pressão de vento máxima que poderia ser esperada em condições extremas de um vendaval.

Em setembro de 1960, logo após

ter sido terminado o edifício, um dos piores ciclones dos últimos anos o "Donna", passou das Ilhas Windward até Maine, destruindo no caminho, uma considerável quantidade de propriedade na Flórida. O ciclone causou cerca de um milhão de dolares de danos e foi o responsável de 150 mortes. A nova Prefeitura de Jacksonville e em particular, o revestimento de paredes resistiu à esse vendaval para grande satisfação dos arquitetos e do próprio Prefeito de Jacksonville. Este novo centro está situado muito perto do mar, sendo essa uma das razões do uso de revestimento de alumínio, que os arquitetos consideram os mais resistentes à atmosfera altamente úmida do Golfo do México.

....

"The ten books on Architecture"

Uma ótima edição de "The Ten Books on Architecture", provavelmente a maior obra sobre arquitetura até hoje escrita, foi publicada pela Dover Publications, (Editora Alec Tiranti, Londres, 1960).

Marcus Vitruvius Pollio, arquiteto e engenheiro romano, redigiu este tratado de arquitetura, no primeiro século A.C.. Era uma obra enciclopédica, reunindo todo o conhecimento arquitetônico da antiguidade, refletindo a idéia de Vitruvius sobre o arquiteto como artista, estudioso e técnico. Durante centenas de anos, a obra de Vitruvius foi a fonte principal para arquitetos em estudo de seu "métier". Suas instruções eram fielmente seguidas, em se tratando de medidas exatas de colunas dóricas, da construção de anfiteatro ou da preparação de pigmentos para afrescos decorativos. Embora seja impossível medir a grandeza de sua influência, Michelangelo, Bramante, Vignola e Palladio franca-

RUA CONS. CRISPINIANO, 58 - 105 - FONE - 37.6948

CONSTRUTORA

WARCHAVCHIK

NEUMANN LTDA

mente aceitaram sua dívida com Vitruvius, e arquitetos mais antigos consideravam sua autoridade como final.

Para o leitor contemporâneo, "Dez livros sobre Arquitetura" oferece uma visão das condições de vida da Grécia e Roma e a crença estética do tempo. Embora sendo a obra mais antiga no gênero, o livro de Vitruvius tem uma nota moderna.

Sua ênfase no que é correto e funcional em edifícios públicos e residenciais assemelha-se muito à nossa procura de uma arquitetura que reuna beleza à utilidade.



Edifício da Castrol Londres: um dos típicos exemplos de arquitetura do pós-guerra.

45.a Feira Suíça de Amostras de Basiléia

A Feira Suíça de Amostras que se realizará em Basiléia, pela 45.a vez, de 15 a 25 de abril, terá uma superfície de exposição de 132.000 m² e contará com a presença de 2.300 expositores.

Estando logicamente ordenada em 17 grupos profissionais e várias seções especiais, oferta que a Feira reunirá, tocará praticamente em todos os ramos de melhoria de consumo e do uso corrente e ao mesmo tempo nos vastos setores da produção técnica. A fórmula da participação alternada, teve por consequência, uma concentração das principais empresas da grande construção mecânica, que se apresentam desde já, num grupo homogêneo na mesma ala. Os grupos de soldagem, de construção metálica e de caldearia ocuparão uma outra grande ala.

Pela primeira vez, um grupo de manutenção técnica limitado aos transportes e manutenções que

necessitam no interior desta empresa, as diferentes fases de processos de fabricação, do mesmo modo que a armazenagem ocupará uma superfície de 4.000 m².

A indústria que maneja as matérias plásticas e cujos produtos respondem as necessidades técnicas, como aos do consumo corrente, verá a sua participação atingir o triplo e terá 5.000 m² de superfície de exposição. Dentro dos grupos de exportação mais importantes do setor técnico convém especialmente assinalar a indústria eletrotécnica, a grande construção mecânica, as máquinas para a indústria alimentar, as máquinas de escritório e o grupo de fornecimentos industriais com os produtos de fundições, os móveis para fábricas, instalações de ventilação e climatização, objetos de alumínio e metais não ferrosos, técnica médica e dentária, como também óptica, fotografia e cinema.

Quanto aos produtos de consumo e de uso corrente, deve-se esperar que a Feira de Relojoaria, universalmente conhecida e o grupo de têxteis e de vestuário com os seus pavilhões especiais "Création", "Madame et Monsieur", e "Centre du Tricot", suscitem um grande interesse nos meios profissionais estrangeiros.

Patrocina a Federação das Indústrias a II Feira Nacional de Utilidades Domésticas

Será realizada, no Pavilhão Internacional do Ibirapuera, entre 15 e 30 de abril próximo, a II Feira Nacional de Utilidades Domésticas, organizada pelo sr. Caio de Alcântara Machado, e que, em virtude de sua importância como fator de expansão das vendas industriais, terá o patrocínio oficial da Federação das Indústrias de S. Paulo.

A II Feira Nacional de Utilidades Domésticas abrigará cerca de duzentas indústrias, que trabalham para o conforto humano, apresentando aos comerciantes e ao público a linha de produção nacional de todos os artigos que entram numa casa moderna — dos maiores aos menores — numa manifestação impressionante do progresso brasileiro nesse setor industrial.



ESCOLA DE BELAS ARTES DE SÃO PAULO

Praça da Luz, 2

Cursos Superiores de:
Pintura, Escultura e Gravura

Reconhecida pelo Governo Federal. Dec. 7399 de
17 de junho de 1941

Instituto de Ensino Superior Artístico
Fundada em 23 de setembro de 1925

Subvencionada pelos Governos Estadual e Federal

**Convênio Cultural e de Ensino com a
Prefeitura Municipal de São Paulo**

Aberta diariamente das 8 às 12 hs., com exceção
aos sábados que permanecerá fechada.

Informações para matrículas na Secretaria e pelo
Telefone 34-4582

Matrículas gratuitas pelo Governo do Estado
Bolsas de estudo pela Prefeitura de São Paulo

DIRETORIA:

Presidente — Arq. Carlos Alberto Gomes
Cardim Filho

Secretário — Eng. José Amadei

Tesoureiro — Prof. Vicente Larocca



revestidos de prata coloidal, para garantir a eliminação dos micróbios do tifo, coli, desinteria e outras moléstias transmitidas pela água que se bebe.

únicos fabricantes:

Ind. e Com. ANTÔNIO NOGUEIRA S.A.
SÃO PAULO

Itap. 3518

Arquitetura: Plano visando integração Latino-americano

Arquitetos da América Latina elaboraram um plano de desenvolvimento e integração latino-americano, cujo texto é o seguinte:

"Nós, arquitetos urbanistas e planejadores do momento histórico em que vivem nossos povos, nosso Continente e o mundo, subscrevemos este:

DOCUMENTO PARA O DESENVOLVIMENTO E INTEGRAÇÃO LATINO-AMERICANO

Afirmando:

1. Que 200 milhões de americanos habitam 20 milhões de quilômetros quadrados e requebrem, cada dia, mais e melhores condições de vida urbana e rural para possibilitar a convivência dentro do mais alto sentido de justiça social.

2. Que essa elevada cifra de habitantes, que representa mais de 10% da população mundial, se caracteriza, entre outros fatores, pela existência de uma série de graves problemas comuns:

- a) escassa população economicamente ativa;
- b) elevada taxa de crescimento da população;

c) força de trabalho fundamentalmente derivada de uma economia consumidora e exportadora de matérias-primas;

d) distribuição heterogênea e dispersa da população;

e) crescente e desordenada taxa de desenvolvimento industrial;

f) baixa densidade demográfica;

g) exploração ainda inadequada de seus recursos, quase sempre canalizada para favorecer interesses alheios ao desenvolvimento específico de nossos respectivos países.

3. Que existe, indubitavelmente, uma distribuição desigual da riqueza continental; assim, muito poucos têm tudo e muitos possuem quase nada, portanto o homem não tem, sequer, o direito mais elementar, que é o de ter um mínimo para moradia, que lhe garanta tranquilidade, bem estar e dignidade.

4. Que este panorama físico, humano e econômico, que descrevemos os mais acirrados e patrióticos esforços profissionais, e é do mais alto sentido de unidade continental para podermos lutar, unidos e eficazmente, contra a miséria, a ignorância e a insalubridade.

5. Que aceitamos em forma incondicional nossa responsabi-

lidade profissional e de cidadãos perante esses fatos, e que como devida resposta ao esforço que realizaram nossos povos respectivos para dar-nos a educação e profissão que atualmente possuímos; **solenemente** neste ano de 1961 fazemos profissão de fé de iniciar uma vigorosa ação de serviço social.

6. Que dedicaremos nossas preocupações e o melhor de nosso tempo, sem deformações ou partidários políticos, a coajudar com nossos respectivos Governos, do ângulo da ação técnica de nossas instituições e atividades pessoais, a resolver os problemas de outorgar e criar "espaço habitável", que seja justo, adequado e belo para que o homem da cidade e do campo possa desenvolver suas funções de produzir, distribuir e consumir.

7. Que este conceito de justiça "espacial" será norma inquebrantável de nossa ação no correto e integral planejamento da moradia individual e coletiva do homem.

8. Que repudiamos o uso e a prática da técnica pela técnica, da arte pela arte e o vicioso

costume do trabalho improvisado e isolado sem nenhuma visão integral, sócio-econômica e sem a necessária antecipação de etapas a serem previstas.

9. Que aceitamos o compromisso de fomentar a realizar um constante e permanente intercâmbio de idéias, propósitos e programa, o qual, por seu turno, nos permita assimilar experiências, conjugar e coordenar esforços e enriquecer nossas atividades profissionais de serviço social.

10. Que estamos de acordo em materializar estes pensamentos em uma ação imediata e prática: a criação e consolidação do Mercado Comum Latino-Americano em benefício da construção popular; que contribua para o máximo desenvolvimento sócio-econômico de nossos países e para um mais equitativo sentido de reciprocidade. Defendemos até alcançar melhor expressão, uma vez que nosso objetivo será levado ao campo das realizações em um plano de trabalho que beneficie os povos latino-americanos e que tenha um conteúdo essencialmente humano.

Brasília vista por intelectual e diplomata espanhol

Com excelente apresentação gráfica, a Embaixada do Brasil em Madri, vem de publicar o trabalho de Manuel Augusto Garcia, intelectual de altos méritos e que por longo tempo foi adido cultural junto à embaixada de Espanha no Rio de Janeiro. Este trabalho foi o resultado de um concurso convocado pela nossa embaixada na Espanha entre jornalistas, a que compareceram 548 trabalhos. O prêmio era de uma viagem de Madri à Brasília, ida e volta, e 10 mil pesetas em dinheiro. O júri foi integrado por representantes do Instituto de Cultura Hispânica do Museu de Arte Contemporânea e do Ministério do Comércio de Espanha, e concedeu por unanimidade o prêmio ao trabalho de Manuel Augusto Garcia Viñolas. Constituem-no três partes sob os títulos "Más Vale Volando", "La

Profecia de San Juan Bosco" e "Loa Final de la Ciudad Soñada", com ilustrações fotográficas. Estas três crônicas de Garcia Viñolas revelam, em síntese, um apaixonado deslumbramento por Brasília, rico de calor humano e de precisas observações sobre a importância da nova capital. "Todas las ciudades de Brasil tienen raíces; nacieron de un ciclo vegetal, del algodón o del cacao, del café o el azúcar... Brasília, no; ella no tiene indole vegetal, sino misión política, y viene a este mundo como enviada del cielo, de arriba a abajo", diz a certa altura de seu trabalho Manuel Augusto Garcia Viñolas. A publicação traz um mapa de 1656, onde o cronista Antonio de León Pinelo situa "El Paraíso en el Nuevo Mundo" exatamente no lugar de Brasília de hoje.

FÁBRICA DE LUSTRES

ORC

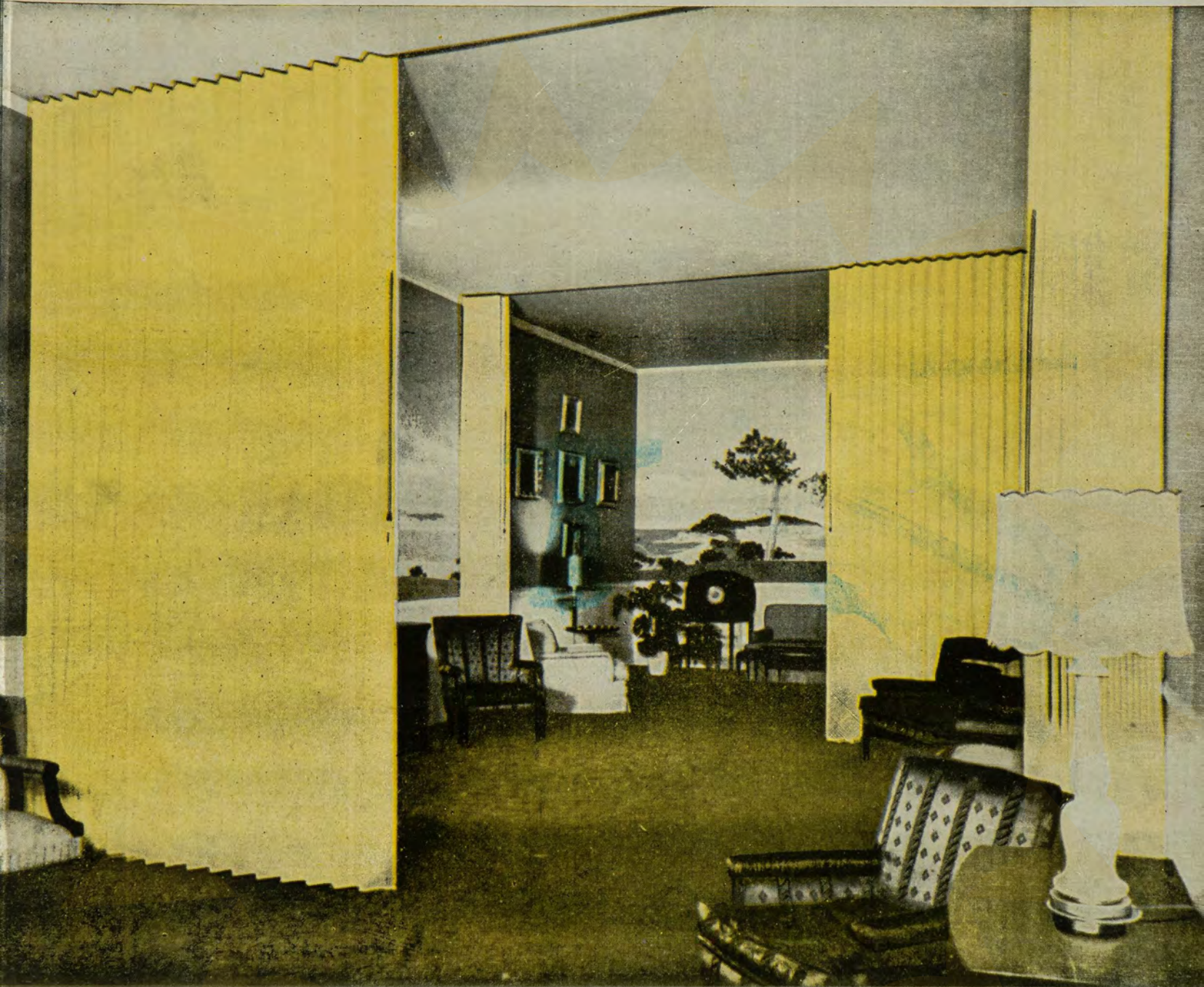
LUSTRES
MODERNOS
DE QUALIDADE

Rua Cons. Nébias, 219 - Tel. 32-3063



ganha espaço e dá beleza

Se V. precisa de mais espaço, para ganhar salas mais amplas ou dividir dependências — MODERNFOLD resolve o seu problema. E V. terá mais lugares para dispor móveis. Seu escritório se enriquecerá com mais espaços úteis, com mais harmonia e com mais beleza decorativa.



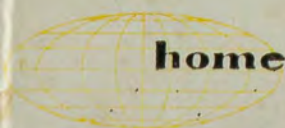
modernfold se adapta a todos os ambientes

Homens de negócios também apreciam MODERNFOLD, porque nos escritórios, nas lojas ou nas salas de reuniões e conferências, MODERNFOLD propicia espaços economicamente... e graças à beleza de suas cores, atrai mais freguêses. Em qualquer parte — escolas, hospitais, hotéis ou restaurantes — MODERNFOLD obtém o máximo de espaço aproveitável.

Distribuidor **modernfold**

LOJAS KIRSCH DECORAÇÕES LTDA. - R. Barão de Itapetininga, 124 - 5.º and. - Fone: 32-6041

Fabricadas por



home fittings do Brasil s.a. Rua Maria Marcolina, 848 - Fones 9-7507 e 9-7508 - São Paulo

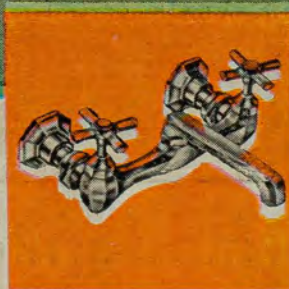
DECA - o primeiro nome em metais sanitários



Beleza



linhas modernas e elegantes, de acordo com os atuais conceitos de decoração. E sob essa aparência de extremo bom-gôsto, funcionamento perfeito garantido por apurada técnica de fabricação.



pela sua beleza e durabilidade,
DECA é o primeiro nome em metais sanitários.

DECA

ARTEFATOS DE METAL DECA S. A.

Rua Líbero Baduró, 582 - 11º - Tels.: 32-0807 e 37-1878 - End. Tel. "Metaldeca"

