

HABITAT

60

MAIO - JUNHO 1960





PROTEJA SUA CASA CONTRA AS INTEMPÉRIES COM REPELENTE DE ÁGUA *Repelaqua*

- a nova proteção invisível para fachadas!

REPELAQUA evita os danos causados por infiltrações de água nas paredes e fachadas. O repelente de água REPELAQUA é um novo produto à base de silicone, da Union Carbide. Uma vez aplicado nos revestimentos exteriores, REPELAQUA oferece proteção total que dura pelo menos de 8 a 10 anos. O efeito repelente do silicone é tão forte, que a chuva (mesmo quando acompanhada por ventos de grande velocidade) não consegue penetrar nos poros das paredes impermeabilizadas com o REPELAQUA. O repelente de água REPELAQUA dá excelentes resultados em materiais como concreto, cimento, can-

taria, granito, ladrilhos, tijolos, azulejos, rebocos de cal e cimento, estuque, pastilhas, etc. Sendo absolutamente incolor, REPELAQUA torna-se invisível após a aplicação. Dá, além de seu efeito repelente à água, também uma efetiva proteção contra deposição de poeira, o crescimento de mofo, etc. O repelente de água REPELAQUA garante um ambiente sempre seco e uniforme, livre da umidade causadora de manchas, evitando eflorescências, erosões, descascamento dos revestimentos e das pinturas. REPELAQUA é fácil de aplicar, seja em construções novas ou antigas. Reduza o custo de manutenção de fachadas e paredes externas com REPELAQUA — garantia de melhores resultados em sua construção, e na conservação da mesma.

Nossos técnicos estão à sua disposição para fornecer-lhe informações detalhadas sobre o repelente de água REPELAQUA, e as vantagens de sua aplicação em escolas, fábricas, armazéns, residências, edifícios, hospitais, etc. Beneficie também sua construção com o repelente de água REPELAQUA

SILICONES



Os termos REPELAQUA e UNION CARBIDE
são Marcas de Fábrica da Union Carbide Corporation

UNION CARBIDE DO BRASIL S. A. Indústria e Comércio Departamento de Produtos Químicos

São Paulo: Rua Formosa, 367 - 30.º - Fone: 33-5171 — Rio de Janeiro:
Av. Rio Branco, 43 - 15.º - Fone: 43-0488 - End. Telegr.: UNICARBIDE.

☐ Favor remeter-me o folheto repelente de água na alvenaria, REPELAQUA

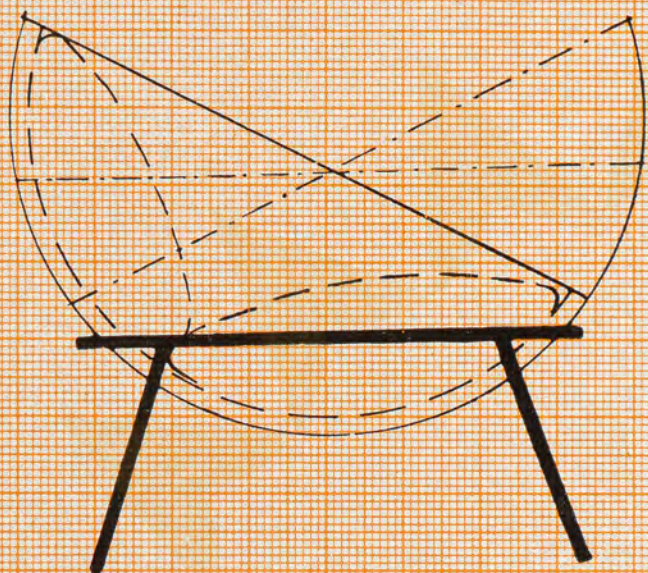
☐ Peço a visita do representante

Nome _____ Cargo _____

Rua _____

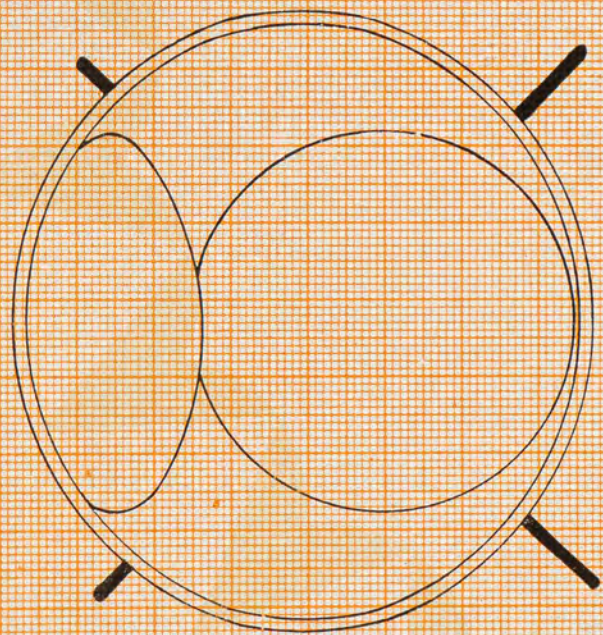
Cidade _____ Estado _____

Telefone _____ Caixa Postal _____



modelo criado pelo arquiteto lina bo - são paulo - brasil
direitos exclusivos de fabricação para o brasil, adquiridos
por ambiente, ind. e com. de móveis s. a.,
são paulo. todas as poltronas levam um rótulo
com o número de ordem e assinatura do arquiteto criador.

direitos reservados sob n.º 1021/56



decoração
móveis modernos
desenhos exclusivos
tecidos originais

ALGUNS ASPECTOS CARACTERÍSTICOS DOS AÇOS TORCIDOS (CA-T.40 e CA-T.50)

FLÁVIO T. RIBEIRO DE CASTRO

“... o que interessa ao engenheiro militante em primeira linha são as normas regulamentares; daí o seu dever de fazer convergir todos os seus estudos — leituras ou pesquisas — para o aprimoramento das mesmas.

Aos fundadores e continuadores da Associação Brasileira que para esse *desideratum* diligentemente vêm trabalhando no nosso País devemos ser gratos pelo bastante que já realizaram.

Ao Instituto Nacional de Tecnologia e aos seus congêneres nos Estados também nos cumpre prestar aqui uma homenagem pelo alto sentido de suas funções e inestimáveis serviços que já estão prestando e serão chamados a prestar à nossa evolução industrial”.

(Conferência realizada no Clube de Engenharia sobre “Os recentes Progressos na Técnica do Concreto Armado” a 11 de dezembro de 1952 pelo autor deste artigo).

Sabidamente, a torção axial e o estiramento a frio não são os únicos meios de obter-se o encruamento e conseqüente melhoria das características mecânicas dos aços doces para concreto armado. Há, de fato, para tal fim, outras técnicas conhecidas de longa data, como a martelagem, a prensagem transversal periódica ou não, etc., que, devido a inconvenientes diversos, não lograram receptividade no nosso meio profissional. Ao último desses métodos não precisávamos, em rigor, fazer menção, porquanto são bem conhecidos de todos os engenheiros estruturistas os perigos da “*Sprengwirkung*” — efeito de expansão lateral e fragmentação do concreto nas peças armadas com barras dotadas de fortes variações de seção (mossas, saliências, “mordeduras”, etc.) concomitantemente ao alongamento ou encurtamento elástico destas quando da aplicação das cargas. Restringimo-nos aqui a lembrar-lhes a este propósito apenas os testemunhos inequívocos de autoridades merecedoras de irrestrito acatamento, não só como professores de renome internacional, mas sobretudo na qualidade de investigadores de inexcusável mérito, a começar pelo grande *Mörsch* que há mais de cinquenta anos (quanta antecedência!) já nos advertia:

THEORIE DU BÉTON ARMÉ

21

On a recours en Amérique à des armatures de différentes formes qui, toutes, ont pour but d'empêcher le glissement du fer dans sa gaine de béton. Ce sont les barres *Ramson* qu'on obtient par la torsion de barres à section carrée (fig. 20), les barres *Johnson* à saillies latérales, et les barres



Fig. 20.

Thacher, à renflements qui laissent aux fers leur section transversale constante. Ces renflements peuvent répondre au but que l'on s'est proposé, toutes les fois que les barres sont noyées dans une grande masse de béton; mais dans les nervures étroites des planches, surtout à leur partie inférieure, ces fers peuvent donner un résultat contraire, en faisant éclater le béton qui les enrobe, ce qui occasionne la cessation prématurée de l'adhérence.

Nous montrerons plus loin que les barres rondes ordinaires, dont on a soin de recourber les extrémités, sont bien suffisantes pour transmettre les efforts, surtout si les barres de résistance sont disposées pour résister au cisaillement; ces fers spéciaux, dont le prix est assez élevé, sont donc tout à fait inutiles.

(“Le Béton Armé”, tradução de Max Dubois)

Afastam destas prudentes advertências do grande técnico da Wayss und Freytag de Neustadt quaisquer ensanchas para críticas apressadas as confirmações ulteriores, que não lhes faltaram, notadamente o depoimento recente do Professor R. Saliger numa das suas últimas e inestimáveis obras — “*Fortschritte im Stahlbeton durch Hochwertige Werkstoffe und neue Forschungen*” (1950), onde se lê:

“In Amerika werden in ausgedehntem Mass Einlagen mit nicht-prismatischen Formen... angewendet. Sie gewährleiten eine

bessere mechanische Verbindung mit dem Beton, BERGEN JEDOCH BEI GEWISSEN FORMEN DIE GEFAHR DER SPRENGWIRKUNG” (Grifo e itálico nossos).

Traduzimos:

“Na América empregam-se em larga escala armaduras de perfis não prismáticos. Elas asseguram melhor ligação mecânica com o concreto, MAS ENCOBREM EM CERTOS PERFIS O PERIGO DA SPRENGWIRKUNG”.

E, depois de minuciosos estudos da matéria, conclui (*Zusammenfassung*, pp. 131/132):

“Verwundene Stähle mit Querschnitten, die wenig vom Kreis abweichen, sind hinsichtlich der Hebung der Streckgrenze und Zugfestigkeit, des *Gleitwiderstandes*, der *Sprengwirkung* und als Folge der Rissbildung im Vorteil gegen andere nichtprismatische Einlagen. Darauf beruht die Überlegenheit des Torstahls über die andern Bewehrungstähe”.

“Das die Knoteneisen eine SPRENGWIRKUNG ausüben, wird deutlich aus den Versuchen BACHS mit TACHER BARS ersichtlich”.

Traduzimos:

“AÇOS TORCIDOS COM SEÇÕES QUE POUCO DIFEREM DA CIRCULAR APRESENTAM, QUANTO À ELEVAÇÃO DO LIMITE DE ESCOAMENTO, À RESISTÊNCIA A TRAÇÃO, AO ESCORREGAMENTO, À EXPANSÃO e, conseqüentemente, À FISSURAÇÃO, VANTAGEM SOBRE AS ARMADURAS NÃO PRISMÁTICAS (isto é, sobre os perfilados especiais): nisso reside a superioridade das armaduras de THORSTAHL (classificação CAT-50 da NB-1) sobre as demais”.

“Que os aços nodosos (ou canelados) exercem SPRENGWIRKUNG, torna-se evidente nos ensaios de BACH com barras TACHER”. (Itálicos nossos)

A “*Sprengwirkung*” acha-se totalmente evitada no HELITRAÇO (CA-T.40) e reduzida ao mínimo no HELITOR (CA-T.50).

Não há, portanto, como falar-se *profissionalmente* em vantagens de aços não prismáticos em relação aos prismáticos, ou seja de aços canelados, corrugados, mordidos, etc. em relação ao CA-T.40 (HELITRAÇO) e ao CA-T.50 (HELITOR). A resistência ao escorregamento das armaduras proveniente da aderência propriamente dita é sob todos os aspectos preferível à produzida pela ação mecânica de massas ou saliências.

Mas, ainda sob outros aspectos precisamos premunir a classe contra afirmativas de fundo *não-técnico* no terreno em questão, a saber: a diversidade tendenciosamente alegada de resistência dos aços torcidos à tração e à compressão, que teria por efeito restringir-lhes as aplicações estruturais, e os hipotéticos inconvenientes do maior encruamento periférico.

PRIMEIRO: não há essa diversidade de resistência. A NB-1, nova redação, item 23, adota para a resistência σ'_a da armadura longitudinal nas peças solicitadas à compressão axial calculadas à ruptura 3.600 kg/cm² e 4.000 kg/cm² respectivamente para o CAT.40 (helitração) e o CA-T.50 (helitor), um pouco inferiores, portanto aos σ_a na flexão: 4.000 kg/cm², e 5.000 kg/cm²; coeficiente segurança, 2 (item 93). Mas, a razão única disso está, NÃO NO AÇO E SIM NO CONCRETO, cujas características de deformação, ainda bastante inseridas na maioria dos casos práticos, como claramente expôs o conceituado tecnólogo Dr. Fernando Lobo Carneiro nas suas conferências na Associação Brasileira de Engenharia Rodoviária e no Clube de Engenharia, impõem um aproveitamento incompleto da resistência desses aços especiais nas peças em questão. Aços outros, como ISTEG, formados de duas (ou mais) barras torcidas conjuntamente, não comportam, evidentemente, emprêgo nas peças trabalhando à compressão axial, porquanto, pelo efeito inevitável do afastamento ou separação das barras (necessariamente curvas) de que se compõem, ocasionam a *Sprengwirkung* em alto grau. Mas esse não é o caso do CA-T.40 ou do CA-T.50, que são vergalhões atuando individualmente na massa do concreto.

(Continua à pág. 68)

- aqui estamos presentes

possibilitando melhor
técnica e maior economia



HELITOR 5.000
 $\sigma_f - 3.000 \text{ kg/cm}^2$

HELITRAÇO 4.000
 $\sigma_f - 2.400 \text{ kg/cm}^2$

PATENTE 40.078 -
MARCAS REGISTRADAS

EM SÃO PAULO - a qualidade de Helitor 5.000 e Helitraço 4.000 estão presentes na cidade que mais cresce no mundo. Rapidez, economia e alto rendimento são características insuperáveis destes produtos para a construção, presentes em todas as cidades do Brasil.

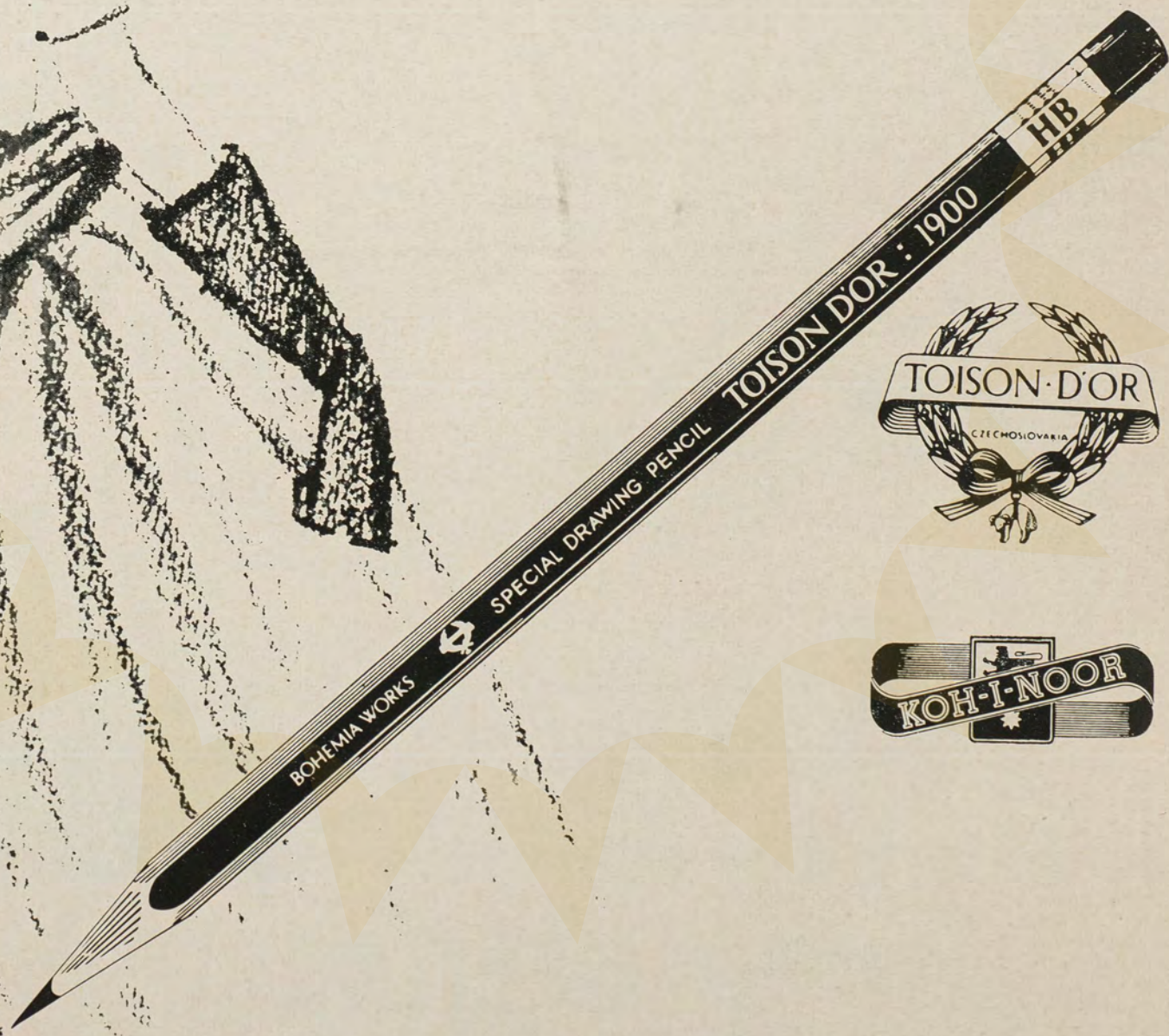


ARMADURAS **HELITRAÇO** S. A.

São Paulo: Rua Senador Queiroz, 498 - 9.º - s/ 91 - Tel.: 35-0756
Rio: Praça Mauá, 7 - 8.º - s/ 823 e 824 - Tel.: 23-5323



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



À VENDA NAS CASAS DO RAMO

Representantes para Importação:

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

RIO DE JANEIRO: "ABRLI" Agência Brasileira de Representações Internacionais Ltda. — Praça Pio X, 78 — s/ 1113

EDIFÍCIO

"NAÇÕES UNIDAS"

moderníssimo, em situação privilegiada na tradicional Avenida Paulista, na Capital bandeirante.

19 elevadores ATLAS com velocidade, capacidade e mais detalhes perfeitamente especificados para o atendimento do transporte vertical, constituem, juntamente com os outros elementos de alto padrão do edifício, uma das razões de sua extraordinária projeção no ambiente dinâmico da cidade.



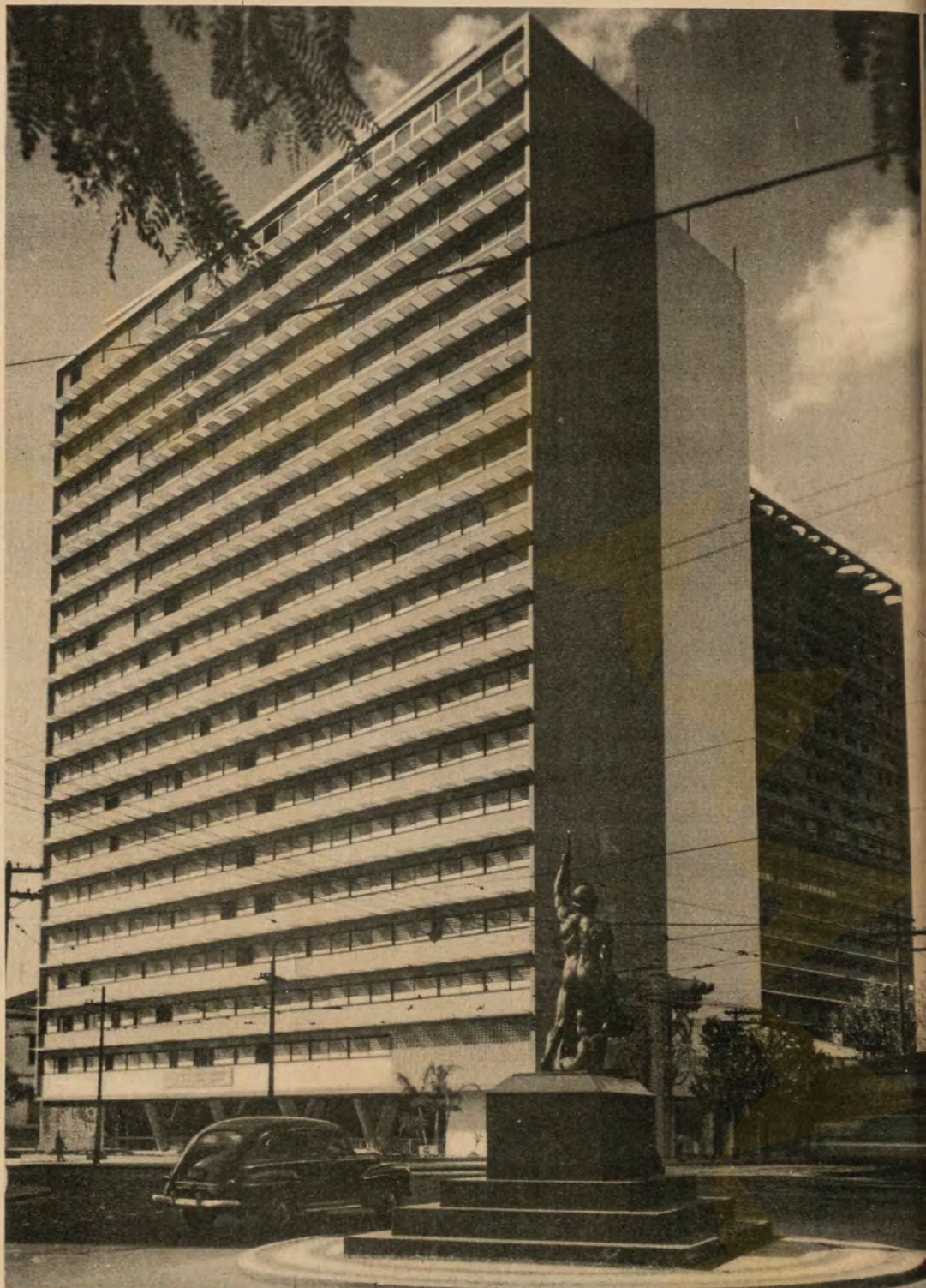
ARQUITETO : Abelardo Riedy de Souza
CONSTRUTORES: { Construtora São Paulo S. A.
Construtécnica S. A. Comercial e Construtora
Cyro Ribeiro Pereira
PROPRIETÁRIO : Condomínio "Nações Unidas"
INCORPORAÇÃO: C. N. I. - Cia. Nacional de Indústria e Construção

SÃO PAULO - RIO DE JANEIRO - BRASÍLIA - BELO HORIZONTE - SANTOS - RECIFE - PÔRTO ALEGRE
SALVADOR - CURITIBA - CAMPINAS - JUIZ DE FÓRA - PELOTAS - RIBEIRÃO PRÊTO - BUENOS AIRES





O hall dos elevadores do Edifício "Nações Unidas" foi projetado com a mesma feliz visão observada na concepção dos demais detalhes. É notavelmente amplo, permitindo a circulação folgada e cômoda das pessoas que deixam os elevadores ou que a eles se dirigem. A experiência tem demonstrado que um hall de elevadores bem dimensionado concorre eficazmente para o bom uso dos mesmos.



ARTE e TÉCNICA

reunidas para dar ao seu lar

o que Você mais deseja:

linha IMPERIAL **Standard**

*Beleza e
Conforto*



IDEAL-Standard

Louças, Metais e Assento
Plástico

Linha IMPERIAL

— fruto da maior experiência
mundial em louça altamente vitri-
ficada — agora também no Brasil.

Depto. de Vendas

Al. Santos, 2152 — 1.º and., conj. 11
Fones: 80-2155 — 80-2181 (ramal 88)
End. Tel. "IDEALSTAN" — S. Paulo

Fábrica: Jundiaí

Estado de São Paulo — Brasil

À VENDA
NAS CASAS
DO RAMO



- ★ linhas supermodernas
- ★ 9 novas cores maravilhosas
- ★ branco de grande alvura



modernfold
PORTAS

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 freqüentes. 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

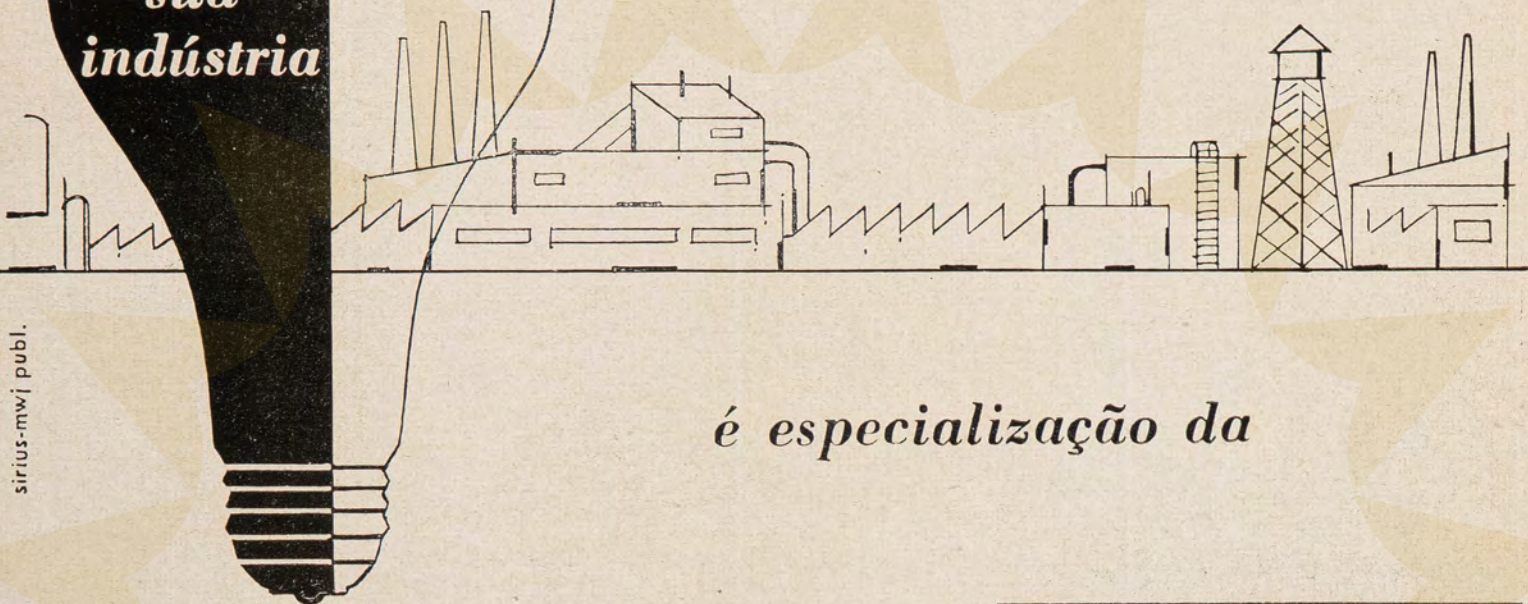
Fabricadas por

home fittings do Brasil s.a.

Rua Maria Marcolina, 848 - Fones: 9-7507 e 9-7508 - São Paulo

LUZ E FÔRÇA

*para
sua
indústria*



sirius-mwj publ.

é especialização da

*longa
experiência
e conceito*

Pequenas, médias ou grandes
instalações com material de alta
qualidade e supervisão de técnicos
da mais elevada competência.



Peça informações e orçamentos sem compromisso

HEMEL – HIDRO-ELÉTRO MECÂNICA DE ENGENHARIA LTDA.

Rua Conselheiro Crispiniano, 69 - 11.º andar - tel. 35-4473 - São Paulo - Capital



Mural de Bramante Buffoni, executado em mosaico vidroso Vidrottil — Residência projetada pelo Arq. Eduardo Corona.

Mosaico Vidroso

VIDROTIL

VENDAS:

S A O P A U L O : S/A DECORAÇÕES EDIS - Av. Brigadeiro Luiz Antônio, 300 - Telefone, 32-2326
R I O D E J A N E I R O : ARTHUR P. KRUG - Rua Prefeito João Felipe, 382 - Fone, 34-9177
S A L V A D O R (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
P O R T O A L E G R E : MILTON CARLOS BOHRER - Rua Pinto Bandeira, 364 - Fone: 4043

FORMICA é formidável!

para decoração
de bares, clubes
e restaurantes!



Milhões de pessoas em todo o mundo e agora também no Brasil fazem suas refeições sobre superfícies revestidas de FORMICA. Nos restaurantes, nos clubes, nos bares, FORMICA está sempre presente revestindo mesas, balcões, portas, paredes e prateleiras.

- As cores moderníssimas e os padrões exclusivos, assim como a facilidade de sua aplicação, fazem da FORMICA o mais perfeito material para revestimento em bares, restaurantes e clubes.

Única produzida no Brasil sob licença e supervisão da
THE FORMICA CORPORATION - U. S. A.

Formica é uma só
... e só é Formica
a que traz esta marca



Procure o distribuidor mais próximo, verifique as deslumbrantes cores e padrões que FORMICA lhe oferece e solicite projetos e orçamentos sem compromisso.

PLASTICOS DO BRASIL S. A. Rua Conselheiro Crispiniano, 58 - 9.º - Tel.: 34-7127 - Endereço Telegráfico: PLASTISIL - São Paulo

**Estas
são as
razões
por que**

**240.000
PASSAGEIROS**

VIAJARAM, EM 1959, PELO LÓIDE AÉREO

1) - SERVIÇO

Já se tornou tradicional a rigorosa pontualidade de nossas aeronaves em todo o território nacional.

2) - CORTEZIA

A eficiência do pessoal de bordo garante satisfação e bem estar durante a viagem. No Lóide Aéreo todo passageiro é P.M.I.*

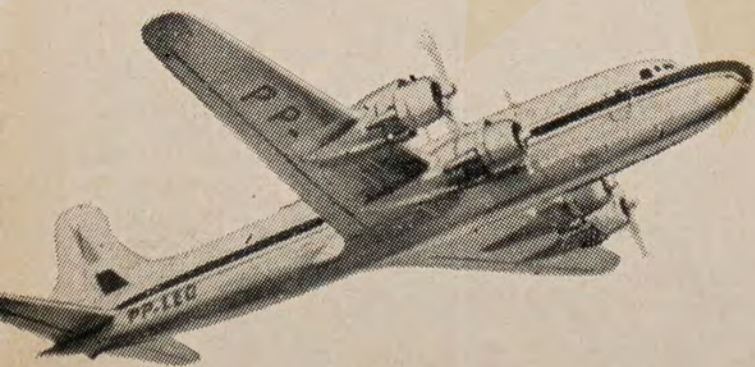
3) - CONFÔRTO

Nos quadrimotores "Douglas Skymaster" ou nos "Curtiss-Commander" sua viagem é rápida e confortável, num ambiente agradável e familiar.

4) - PREÇOS

Nossas tarifas são as mais baixas da aviação comercial brasileira e, se você preferir, pelo "Credi-Lóide", sua viagem é facilitada em 10 meses, sem qualquer acréscimo.

*** Pessoa Muito Importante.**



Lóide Aéreo

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**

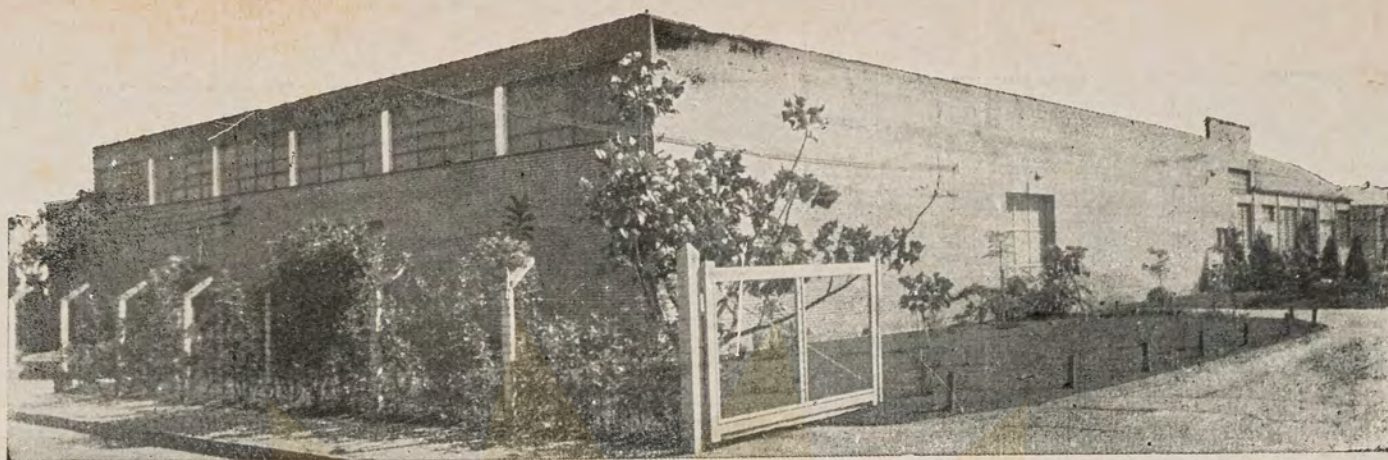


PEDRO KAPOR

TACOS E PARQUETES

FÁBRICA E ESCRITÓRIO

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



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.



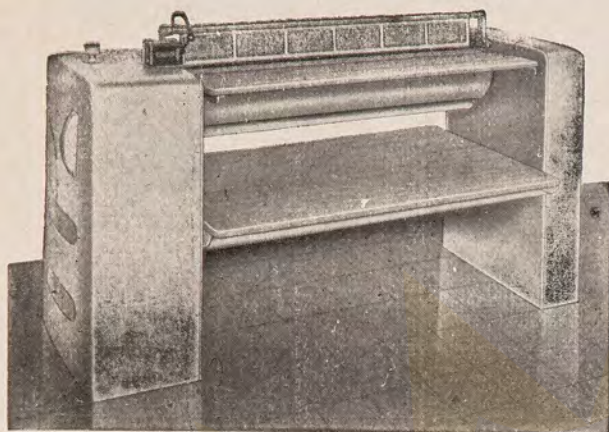
CARTUCHOS — EMBALAGENS — PROSPÉCTOS
FOLHETOS — FOLHINHAS — LIVROS-HORARIOS
CARTAZES — PROPAGANDA DE LABORATÓRIOS

Solicitem a presença de um representante da

GRÁFICA MARTINI S.A.

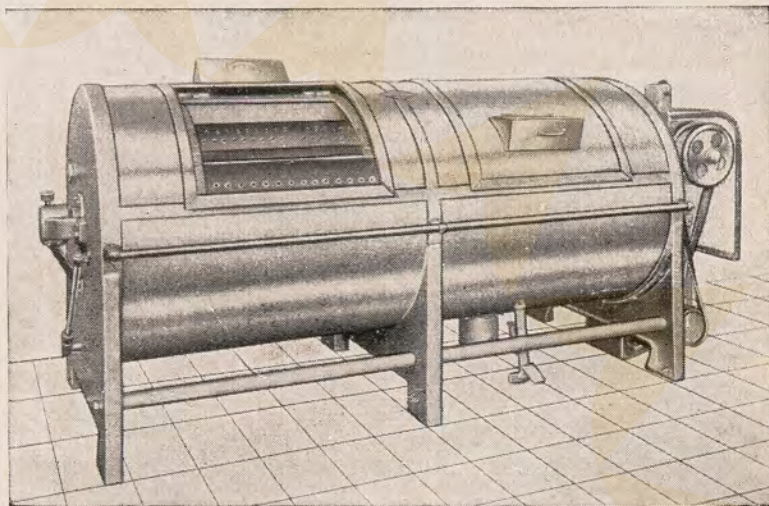
Trav. Brasília da Luz, 388 — (Sto. Amaro) — Tel. 61-2112 (Rêde interna) — São Paulo

MAQUINAS PARA LAVANDERIAS

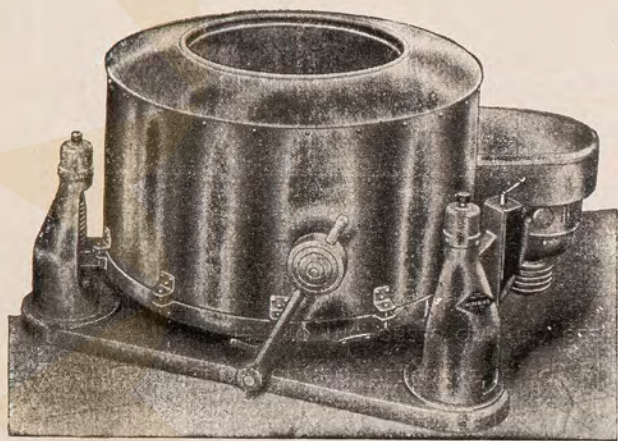


CALANDRA MOD. B-16 — 1 rolo de 1.60 mts.

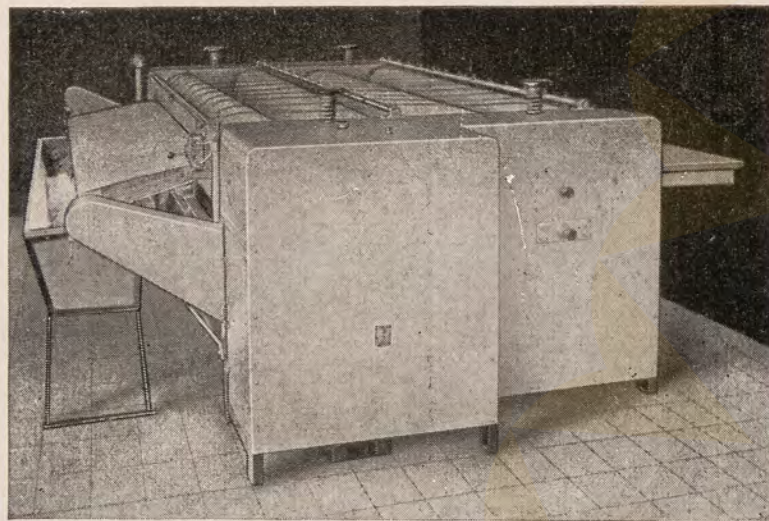
- Fornecemos um tipo de lavanderia de acôrdo com a finalidade do estabelecimento a que se destina
- Planejamentos, plantas e orçamentos sem qualquer compromisso
- Máquinas em aço inoxidável de ótima qualidade a acabamento esmerado.
- Garantia contra qualquer defeito de fabricação
- Serviço completo de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



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



EXTRATOR CENTRIFUGO - Mod. Gigante - Diâmetro 1 m.



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

Castanho & Filhos S/A

COMERCIO E INDUSTRIA

Rua Clélia, 98 — Tel. 62-1721 — End. Telegr. CASTANHO — SÃO PAULO
R E P R E S E N T A N T E S

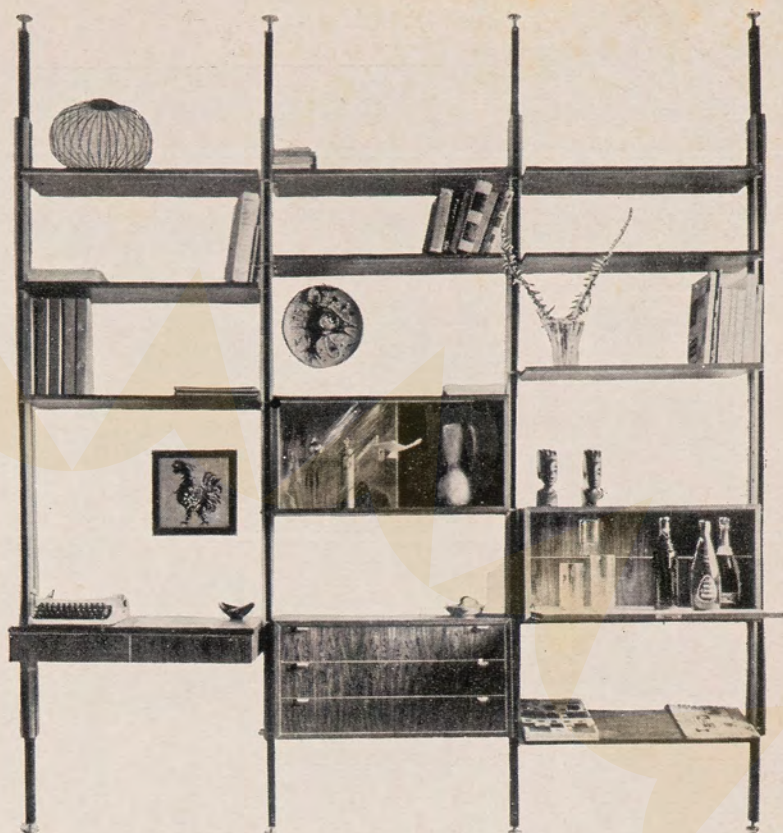
RIO DE JANEIRO — Alfredo Rodrigues Ferraz - Rua México, 119 - Gr. 1809 - Fones: 42-5529 e 47-3835
BELO HORIZONTE — Emilio Gaissler & Cia. Ltda. - Rua Curitiba, 767 - Caixa Postal, 195 - Fone: 2-3049
PORTO ALEGRE — Ary Vicente Boller - Rua Pinto Bandeira, 350 - 1.º and. - s/ 5 - Caixa Postal, 2.751
BLUMENAU — 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 — Sombra Pinto Ltda. Com. e Representações - Edifício Tebas - 6.º and. - Caixa Postal, 1625
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



PARQUE BALNEÁRIO HOTEL

**TROPICAL GARDEN
TENIS - BAR - BOITE
BRIDGE CLUBE -
RESTAURANTE**

AR CONDICIONADO EM TODOS OS SALÕES



ernesto hauner



As múltiplas combinações dos móveis E. H. D. se adaptam às suas necessidades e ao seu gosto. Inúmeras combinações de biblioteca, vitrine, bar e gaveteiro poderão exprimir a sua personalidade e criar para a mesma um ambiente acolhedor e agradável

Rua Vitorino Carmilo, 61 - Tel. 52-0062

D E C O R A Ç Õ E S



forma knoll international

dois nomes de prestígio mundial, agora ligados para produzir no brasil as mais belas peças de mobiliário contemporâneo — exemplos de conforto, beleza e funcionalidade.



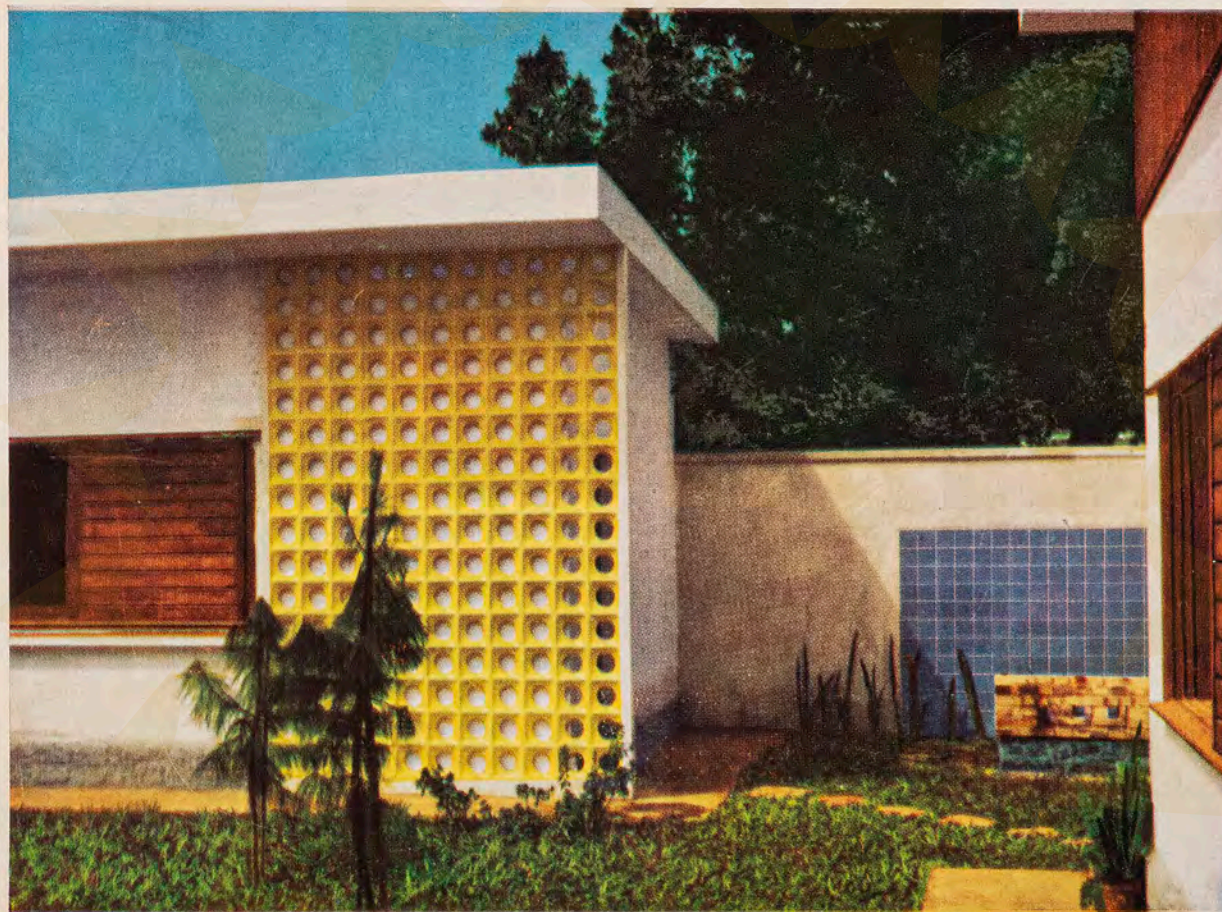
são paulo: rua barão de itapetininga, 274 - tel.: 32-7862

são paulo: rua augusta, 2399 - tel.: 80-8983

rio de janeiro: av. churchill, 129 - 4.o andar - tel.: 22-3261

belo horizonte: rua curitiba, 749 - tel.: 4-6606

ELEMENTOS VASADOS PORCELANISADOS - N.º 100 - 21 x 21



NEO-REX DO BRASIL LTDA.

RUA JOAQUIM FLORIANO, 737 — CAIXA POSTAL, 7221 — FONE, 8-2126 — SÃO PAULO

HABITAT

ARQUITETURA E ARTES NO BRASIL

DIR. RESP.: GERALDO N. SERRA

11.º ANO N.º 60
MAIO - JUNHO - 1969

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

Redator-Chefe:
GERALDO N. SERRA

Redator:
RODOLFO KLEIN

Artes Plásticas:
JOSÉ GERALDO VIEIRA

Arquitetura:
GERALDO FERRAZ

Secretária:
SUZANA KLEIN (licenciada)

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

Arte Brasileira, museu e escola	2
Hotel Nacional Brasília — arq. Nauro Jorge Esteves	3
Escola em Presidente Wenceslau — arq. Abelardo de Souza	11
Residência de Richard Neutra, California	13
Uma casa experimental de nossa era — George Nelson	17
Móveis de aço na Holanda	23
Móveis para escritórios	24
O mobiliário na arquitetura contemporânea — arq. A. Martinez Flores	26
Museu Imperial de Petropolis — Wolfgang Pfeiffer	28
Observações sobre a obra do “Aleijadinho”	32
O significado da “construção leve” em nossos dias — arq. Frei Otto	40
Desenho, arte e arquitetura — arq. Benjamin de A. Carvalho	43
IX Salão Paulista de Arte Moderna — Manoel Germano	49
XXX Bienal de Veneza — M. G.	52
Itinerário internacional de Karl-Heinz Hansen	54
Gravuras Populares do Nordeste — J.G.V.	56
A Cerâmica de Francisco Brennand — José Geraldo Vieira	58
A Simbolista Herta Loell - Scheuer	61
Antes de Picasso e depois de Miro	62
Viagem barrôca de Agi Strauss	64
Primeiro Festival da Primavera da Ford Motor Company, U.S.A.	65
Líbero Badii — Sigwart Elum	66
Noticiário	68

DISTRIBUIDORES

RIO DE JANEIRO: R. F. Bernard, Av. Almirante Barroso 91, 4.º andar, conj. 417/20, Tel.: 52-1226
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.

Arte brasileira, museu e escola

Ocorreu em julho de 1960 o lançamento do Museu de Arte da Fundação Alvares Penteado, o que coloca um novo programa, entre nossas iniciativas, tendentes a produzir arte, ou seja, a produzi-la, no caso, em função do meio, donde o suporte que se estabelece neste Museu.

O programa do Museu de Arte da Fundação Alvares Penteado, efetivamente, desdobra-se, abrangendo as diferentes fases da evolução da arte brasileira, num esquema que pode ser assim resumido: a) arte indígena; b) arte popular; c) as artes da época barrôco-colonial; d) tempo da Corte Real, do Império e domínio da Missão Francêsa; e) começo do Modernismo e arte contemporânea.

Para os que tenham considerado o aspecto didático do Museu, o esquema acima delimita e caracteriza bem uma orientação pragmática, a serviço do conjunto escolar que funciona ligado ao programa museológico definido em arte brasileira — ou seja a arte feita no Brasil.

HABITAT, revista brasileira de arquitetura, artes plásticas, artesanato e decoração contemporâneas, junta-se a êsse programa, como divulgação que tem produzido, não apenas no sentido do registro, mas também no pensamento crítico que informa suas páginas, e também naquele de incentivo, de função construtiva, no meio.

Achamo-nos, por isso, num perfeito à vontade, para examinar a questão colocada pelo Museu de Arte da Fundação Alvares Penteado, que acreditamos não tenha sido formulada como restrição, para o exclusivo intuito da produção informada pelas raízes constantes da procura de um acervo e de um estudo sistematizador. Inegavelmente, o problema se oferece, pois todos os perigos de uma limitação residem na qualificação, que se queira nacionalizadora. E "arte brasileira" em sua evolução, nos vários aspectos da subdivisão do programa, não deverá se prestar a restringir a liberdade artística, senão em colocar à disposição do trabalho e da imaginação criadora elementos novos e antigos, incidentes, capazes de contribuir para abrir caminhos, quando para manter linhas caracterizadoras uma história mais ou menos informe, como é a da expressão brasileira.

Insistimos no tema porque êle oferece à meditação dos estudiosos, dos mestres e dos alunos, tôda a extensão de uma problemática, que é a da qualificação mais ou menos arbitrária da arte brasileira. Na extensão territorial, não vemos que seja simples colocar-se, numa linha definidora de síntese, o que a locução comporta de flúido, de amplo, de rejeitável, de integrável, de dissolvente e de aglutinador... Já surgiram, mais de uma vês, nos debates, observações contrárias a uma aceitação do pensamento capaz de estabelecer atribuições dominantes a áreas bem marcadas, por demais marcadas, da produção brasileira. Folclore, sincretismos rituais, manchas de atividades regionais do artesanato, ocorrências de quistos de população mais homogênea, tudo isto incide no quadro da arte brasileira, e assim aspectos específicos como o de culturas afro-brasileiras, ostentam, para muitos, a dominante mais estimável...

Na verdade, tinha razão Capistrano de Abreu ao considerar, com o seu profundo conhecimento do Brasil, que êste não era o Brasil, mas os Brasís, o imenso mosaico de áreas territoriais marcado pelas manchas demográficas diferenciadas, não constituindo vasos comunicantes no "melting-pot" que se apresenta à consideração, senão produtos característicos do acaso das migrações e predominância de fatores os mais adversos e diversos. Nem se diga que se trata de fenômeno inerente à América Latina, essa possibilidade em ser, tão caracterizada, em certos pontos: as mesmas triplices fontes de mestiçagem parecem ter-se reproduzido de forma muito diferente em cada uma das pátrias do novo mundo.

De fato, se na generalidade, houve, no princípio dos povos americanos a dupla fusão índia-europeia, o sangue negro, em muitos casos, chegou tarde ou em menor contribuição, ou ainda menos fusível, do que no Brasil se verificou. A nossa condição de ser é a derivada da colonização portuguesa, única na América Latina; a mestiçagem com o índio é a mais reduzida do hemisfério ao sul; a influência das participações negras a mais constante e numerosa. E certas áreas se beneficiaram, grandemente, das culturas afro-brasileiras incidentes, como parece ter ocorrido com maior pertinência na Bahia, em Pernambuco, e mais regionalmente, no Rio de Janeiro. Não é aqui o lugar para se abrir o debate etnográfico-sociológico que a simples enunciação do fenômeno suscita.

Mas, ao levantar-se um esquema da "arte brasileira em evolução", tôda essa variegada matização do processo amalgador precisa ser levada em conta, e a utilidade e o pragmatismo que informam o programa do Museu, esbarram nas contingências instáveis de uma problemática jamais abordada em profundidade.

E' claro que estamos numa altura em que a internacionalização da arte e das artes não sofre contestação, mas, principalmente, em alguns países latino-americanos, os traços autóctones permanecem vivos e ativos, numa contradição latente, resistente, àquela internacionalização. Não diremos que tal seja um bem ou um mal; nem que a descaracterização resultante, inferiorize os produtos da "contemporaneidade" brasileira, ou argentina, diante da "contemporaneidade" mexicana — onde permanecem mais ativos os germes discriminadores da formação nacional.

Sabemos que existem, na Europa, para só citar o velho exemplo, Museus de Arte Popular, mas estes atendem a programas de âmbito especificamente regionais. Nem foram criados para servir de anteparo a escolas de arte, mas, acidentalmente, fornecem a artistas e a estudiosos de arte, elementos capazes de ser transformados em dados de uma problemática acima do carácter precário embora vivo da arte popular.

O tema, como se vê, pelo simples toque à superfície, que estamos expondo, desborda de um comentário, de um registro, de uma pequena série de considerações. Êle envolve, à simples indicação do esquema, um mundo de problemas. O Museu de Arte da Fundação Alvares Penteado buscará as razões arqueológicas, os documentos, os produtos de uma arte brasileira em evolução, do mais remoto passado, pré-cabralino, aos nossos dias, para ajudar, com tudo isso, a escola de arte que ali funciona. E' êste o enunciado, que oferece a mais complexa trama com que poderíamos nos defrontar.

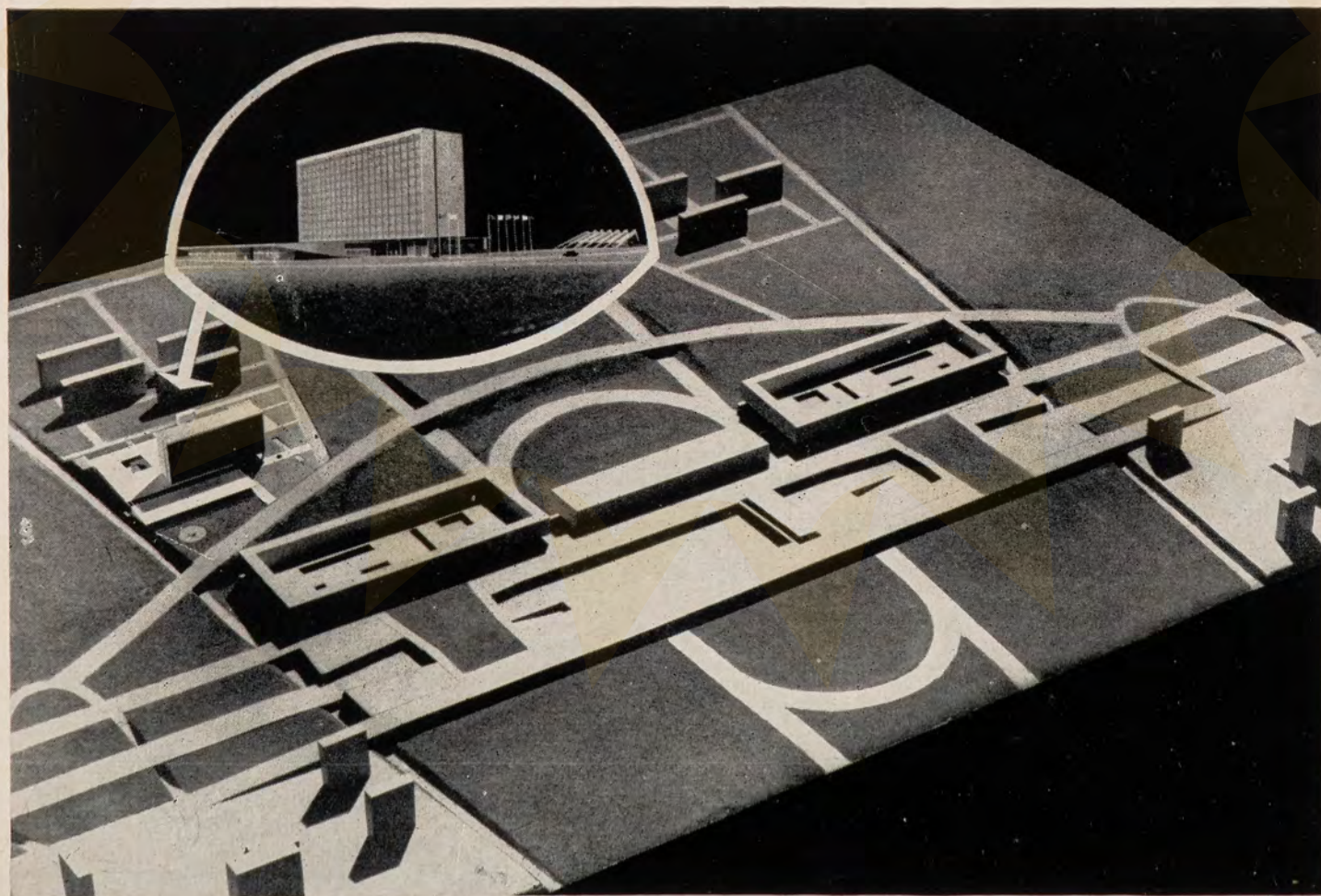


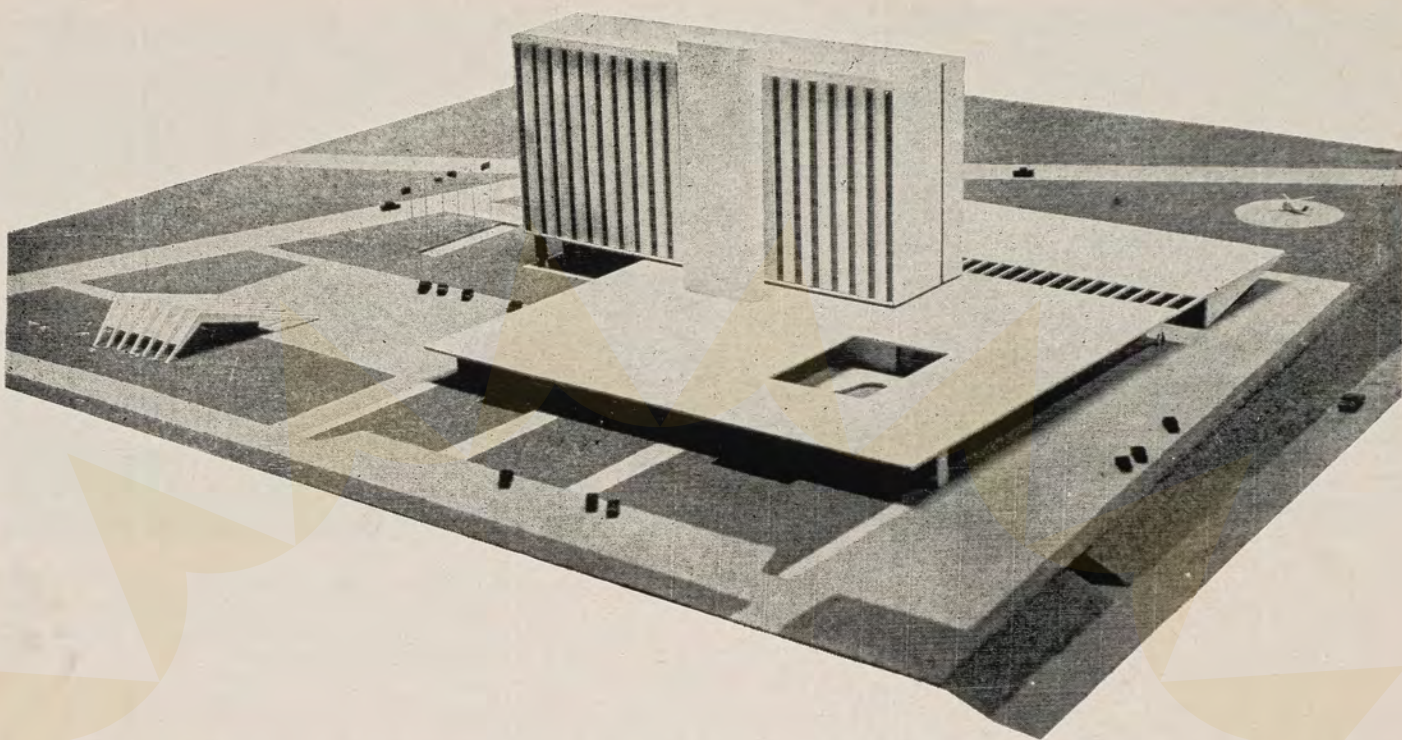
No espaço sobressai, em toda a sua sobriedade, o bloco de apartamentos, assente na ampla base horizontal; no extremo direito o auditório.

Hotel Nacional Brasília, em construção

Projeto: arq. Nauro Jorge Esteves
Propriedade: Horsa S. A.
Construção: Pacheco Fernandes, Dantas Ltda.

Situação do edifício do Hotel Nacional-Brasília, em relação aos diversos Setores da nova capital e à pista de circulação urbana, a cavaleiro da Esplanada dos Ministérios.





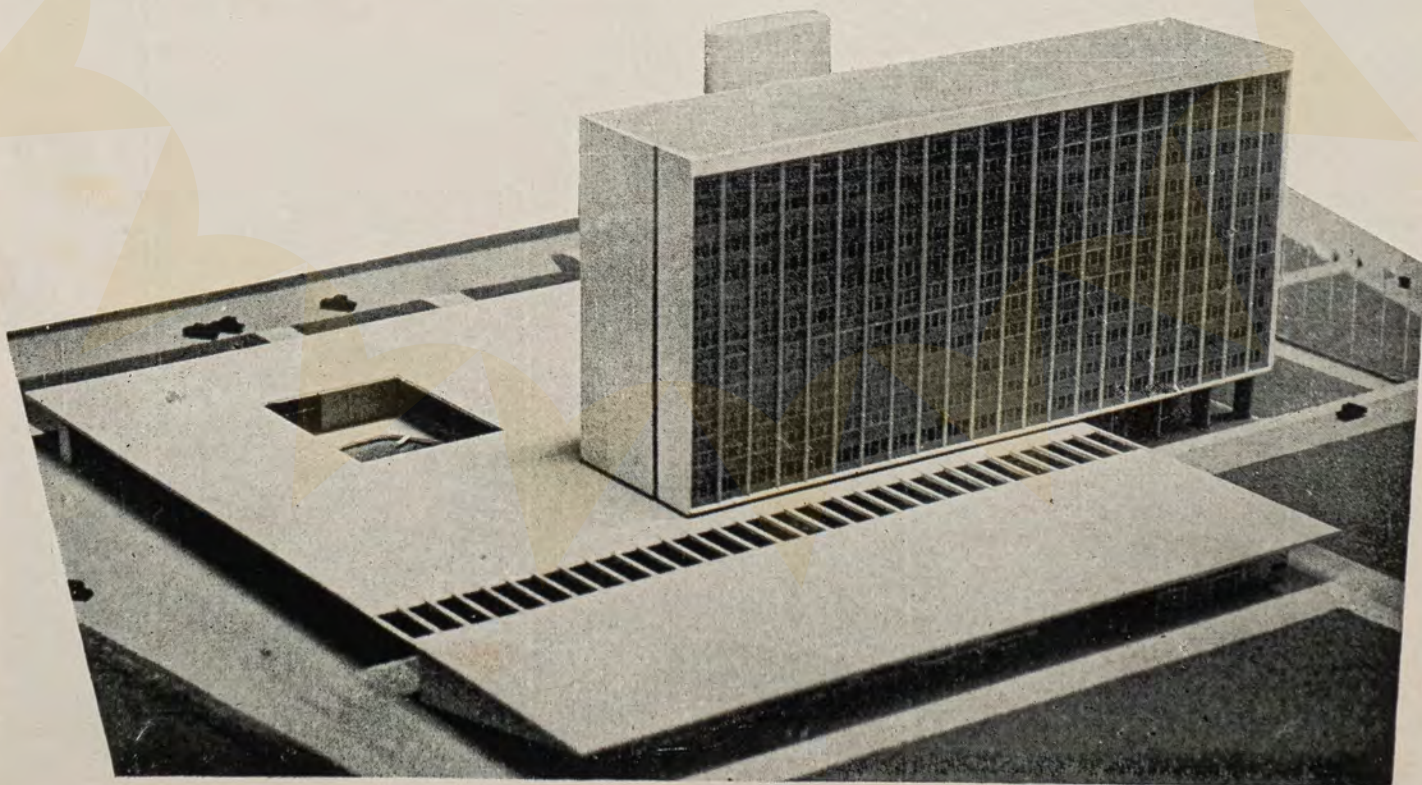
Uma das grandes preocupações da arquitetura brasileira é a edificação de hotéis; conhecendo-se o que há pelo mundo afóra nesse ramo do equipamento urbano-turístico, nossas deficiências se apresentam clamorosas, podendo-se contar pelos dedos da mão, no País, as iniciativas melhor sucedidas no caso, não cabendo aqui exemplificar as raras realizações, por ainda se apresentarem destituídas de padrões realmente destacáveis. Pode-se frisar que em S. Paulo não existe, até agora, um grande hotel moderno de padrão internacional. Em Brasília, a moderna arquitetura procurou, em tempo relativamente curto, chegar a uma instalação hoteleira atualizada, mas ainda assim precária, donde a esperança de que o Hotel Nacional-Brasília, em construção, venha a cobrir a lacuna,

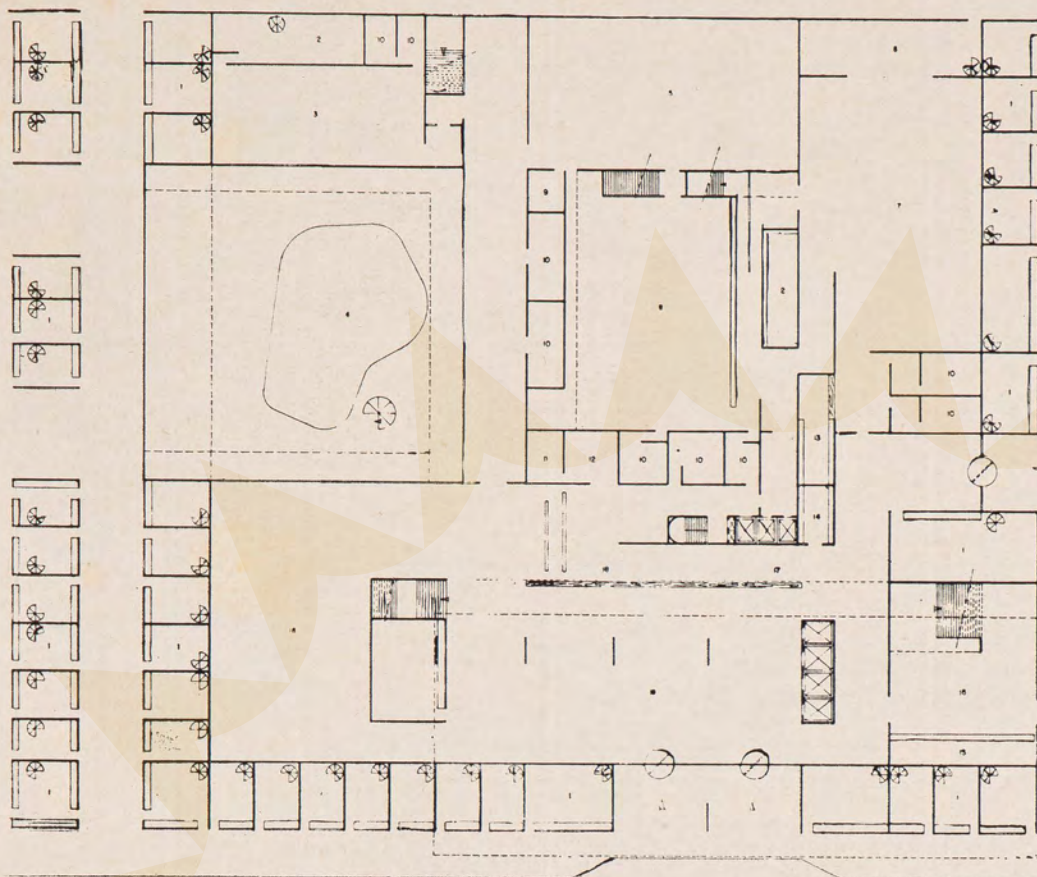
inicialmente, pois deve-se admitir que outros hotéis ainda sejam solicitados pela nova capital, por todos os motivos um centro de primeira ordem para o ramo, desde que uma população flutuante será característica, sempre, dessa sede administrativa e política.

Com o Hotel Nacional-Brasília, buscou-se, pela primeira vez, dar-se à nova capital um grande hotel de categoria internacional. Essa categoria e a localização do edifício preencheram, então, os fins em vista, para dotar Brasília de um estabelecimento à altura: impunha, desde logo, lançar-se um partido basicamente determinado pela motivação assim fundamentada. A idéia dos dois blocos, um horizontal e outro vertical, em amplo espaço, tornou-se o imperativo condicionante do projeto.

Aspecto pelo qual se pode ver a edificação projetada no centro do terreno com toda a circulação de acesso.

Dum ponto de vista da fotoaérea, o bloco horizontal assemelha-se à base de um monumento, ao centro do qual se insere o bloco vertical, no partido adotado.





PLANTA DO ANDAR TÉRREO

- 1 loja
- 2 copa
- 3 bar
- 4 piscina
- 5 restaurante
- 6 palco
- 7 boite
- 8 cosinha
- 9 despensa restaurante
- 10 sanitários
- 11 caixa forte
- 12 ante sala da caixa forte
- 13 chapelaria
- 14 guarda-volumes



- 15 hall do salão de banquetes
- 16 recepção
- 17 portaria
- 18 estar
- 19 hall

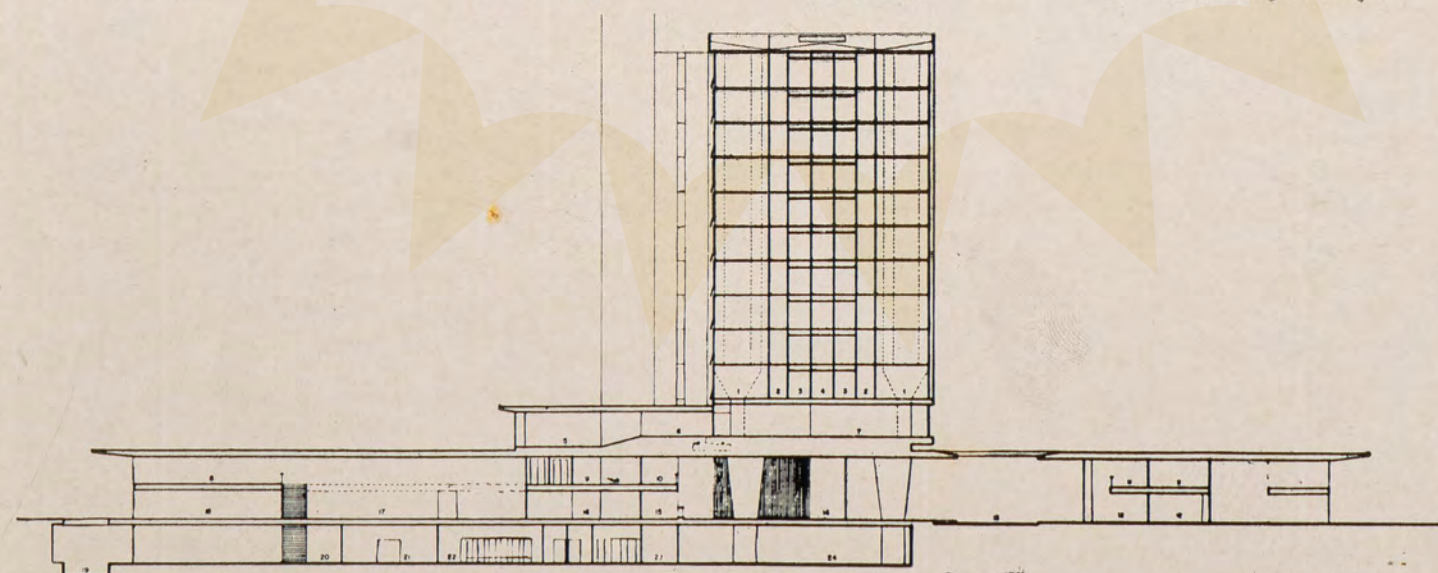
CORTE

- 1 quarto
- 2 w.c.
- 3 banheiro
- 4 circulação
- 5 copa

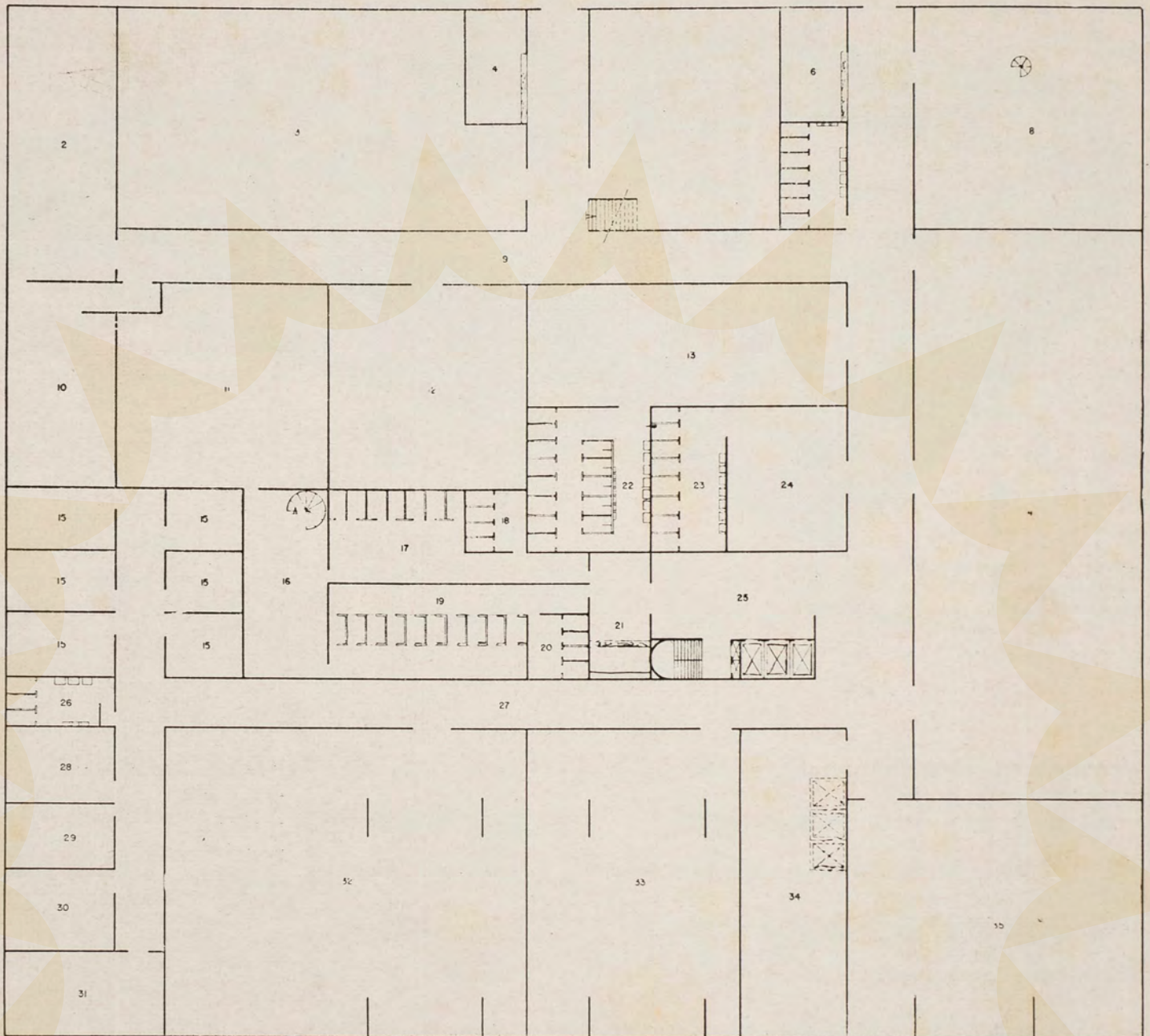
- 6 hall serviço
- 7 banquetes
- 8 courier
- 9 circulação-gerência
- 10 gerência
- 11 sobre-loja

- 12 loja
- 13 rua 24 - móveis
- 14 hall
- 15 portaria
- 16 circulação-portaria
- 17 cosinha

- 18 restaurante
- 19 rua de serviço
- 20 circulação
- 21 vestiário homens
- 22 sanitários
- 23 circulação-serviço

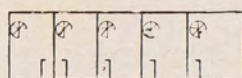
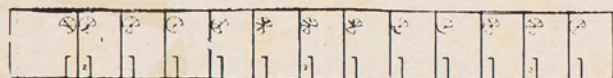
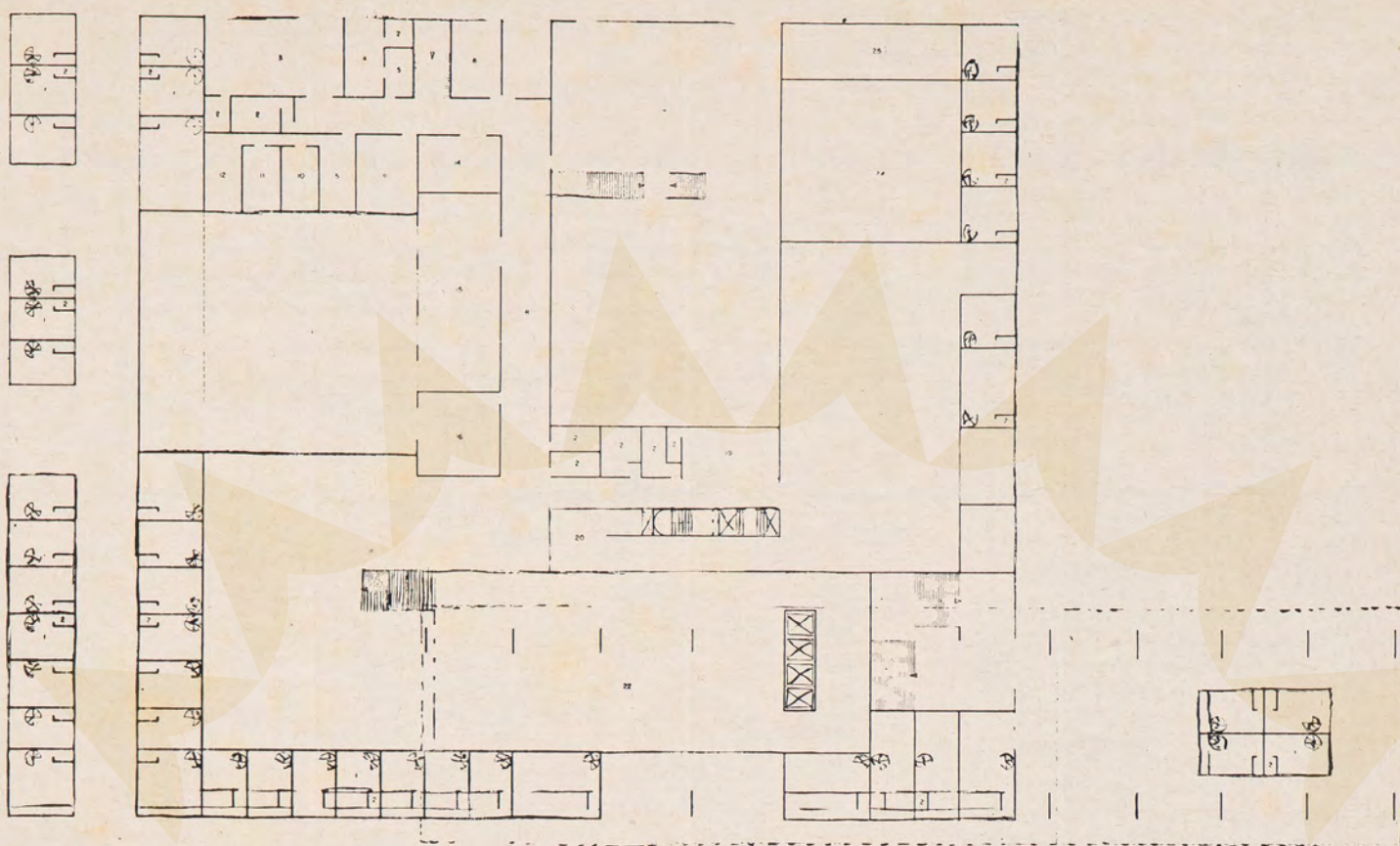


RESTAURANTE



PLANTA DO SUB-SOLO (Restaurante).

- | | | |
|----------------------------|-----------------------------|------------------------|
| 1 rua de serviço | 12 padaria | 24 vestiário mulheres |
| 2 restaurante funcionários | 13 vestiário homens | 25 hall de serviço |
| 3 despensa | 14 rouparia-lavanderia | 26 sanitário oficinas |
| 4 controle | 15 oficinas | 27 circulação oficinas |
| 5 frigorífico | 16 hall piscina | 28 estofador |
| 6 controle | 17 vestiário mulheres | 29 fotografia |
| 7 sanitários | 18 sanitários mulheres | 30 marcenaria |
| 8 camarins-boite | 19 vestiários homens | 31 tipografia |
| 9 circulação | 20 sanitários homens | 32 móveis |
| 10 cosinha | 21 portaria piscina | 33 ar condicionado |
| 11 casa máquinas piscina | 22 sanitário-banho homens | 34 casa de máquinas |
| | 23 sanitário-banho mulheres | 35 sub-estação |

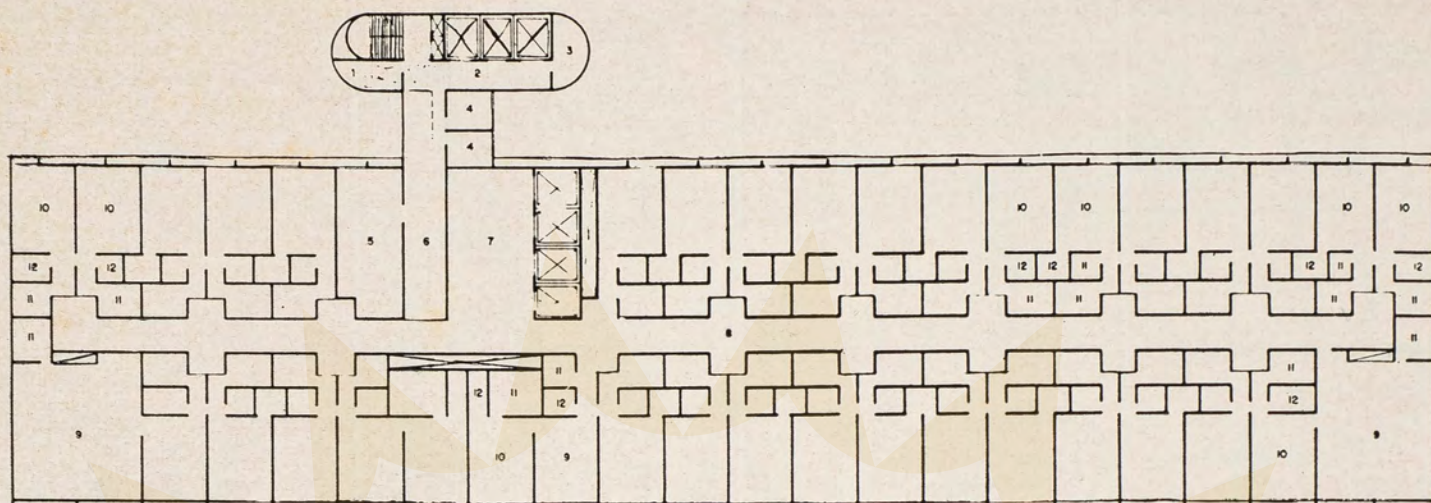


PLANTA DA SÔBRE-LOJA

- 1 sobre-loja
- 2 sanitários
- 3 salão de beleza
- 4 massagens
- 5 espera
- 6 Rotary
- 7 Lyons

- 8 circulação
- 9 barbeiro
- 10 gabinete dentário
- 11 gabinete médico
- 12 sala de repouso
- 13 vasio da piscina
- 14 serviço de secretárias para hospedes
- 15 salão infantil
- 16 gerente de banquetes

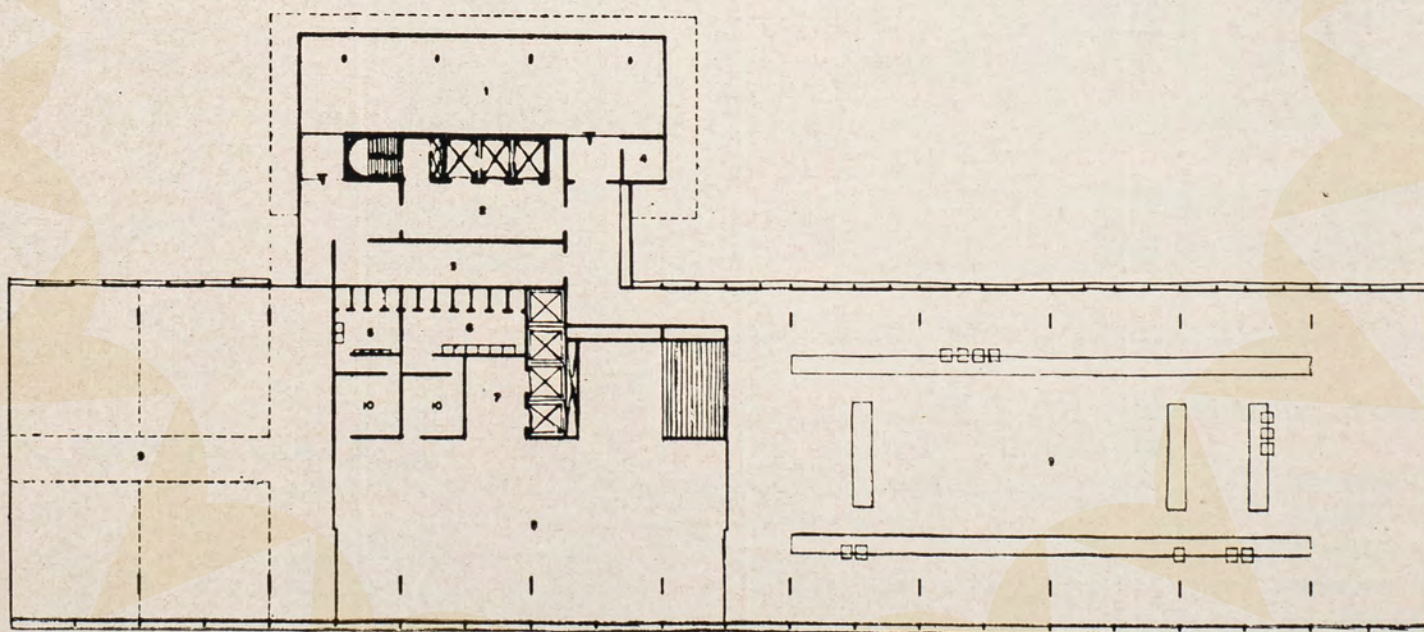
- 17 courier
- 18 vasio da cosinha
- 19 cabine telefônica
- 20 gerência
- 21 salão de leitura
- 22 vasio do hall
- 23 administração
- 24 vasio da boite
- 25 vasio do palco



PLANTA DO PAVIMENTO "TIPO"

- 1 w.c.
- 2 hall do serviço
- 3 depósito
- 4 rouparia
- 5 copa
- 6 serviço de circulação

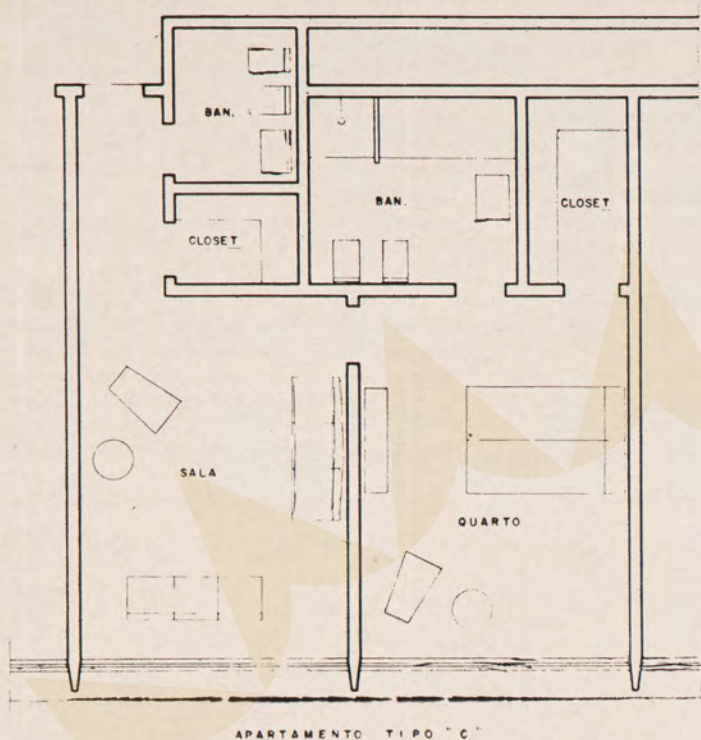
- 7 hall social
- 8 circulação
- 9 quarto
- 10 sala
- 11 banheiro
- 12 w.c.



PLANTA DO PAVIMENTO DE BANQUETES

- 1 copa-distribuição
- 2 hall do serviço
- 3 depósito para serviço banquetes
- 4 banheiro
- 5 banheiro-homens

- 6 banheiro-senhoras
- 7 hall
- 8 estar
- 9 banquetes
- 10 vestibulo



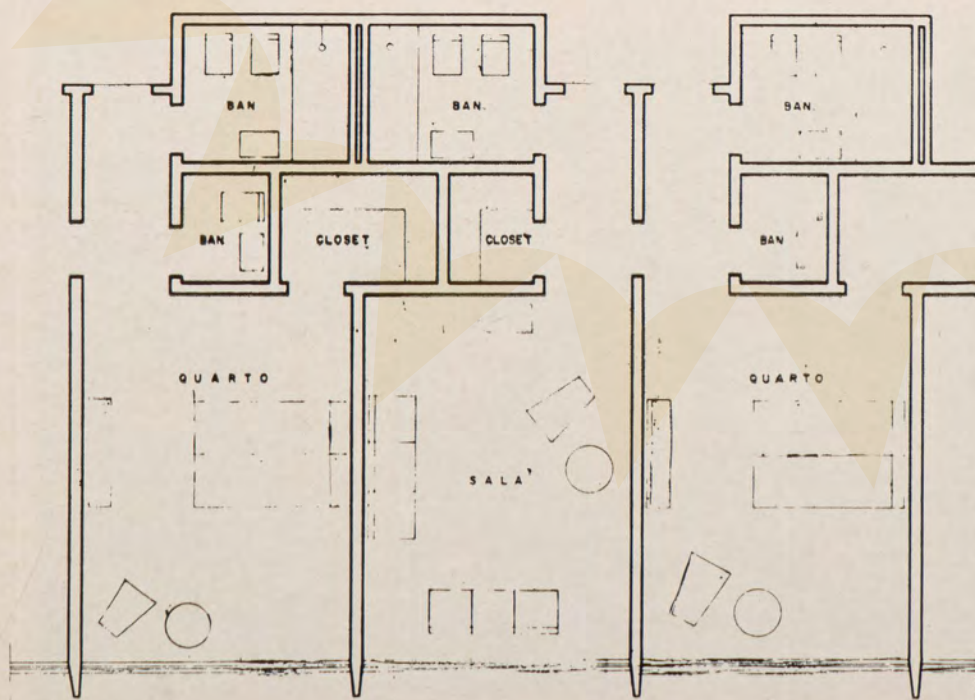
Planta do apartamento tipo "C".

Um hotel de classe internacional deve, primeiramente, oferecer as melhores e irreversíveis condições, para um serviço adequado, completo e perfeito, em seus pormenores, cuidando do conforto máximo a prodigalizar aos hóspedes. O programa determinava, portanto, um grande volume de equipamentos, visando as localizações sociais e de serviço. Estas partes se reuniriam no bloco horizontal. Os apartamentos ficariam na parte vertical da construção. O espaço necessário foi calculado e obtido: ocupará o hotel uma área de cerca de 36 mil metros quadrados de terreno. A construção atingirá a um total de 40 mil metros quadrados. O custo da obra foi estudado e o cálculo prevê que, inclusive instalações, o hotel ultrapassará despesas de um bilhão de cruzeiros.

Quanto à localização, acha-se o projeto situado no Setor Hoteleiro Sul, a cavaleiro da Esplanada dos Ministérios, na pista de circulação que liga os setores Norte e Sul, ponto este considerado o verdadeiro centro da nova capital. Defrontará o hotel o Setor de Diversões, onde se acham localizados cinemas, teatros, boates, cafés, casas de chá, clubes, e a grande estação rodoviária de serviços interurbano e interestadual, que corresponde ao cruzamento dos Eixos Monumental e Rodoviário, os dois grandes sistemas de tráfego para toda a cidade. Ficará, ainda, o Setor Hoteleiro ligado aos Setores Comercial, Cultural, Bancário e das Autarquias, onde estarão as sedes do Banco do Brasil, Caixa Econômica Federal, Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico, Correios e Telégrafos, e uma série de estabelecimentos de atividades culturais. Pela pista de circulação, o hotel estará em rápida ligação com a praça dos Três Poderes, de um lado, e, de outro, com a Praça Municipal, e a grande Torre de Televisão, determinando a posição do bloco dos apartamentos com o aproveitamento da belíssima vista que dali se descortina.

Quanto a instalações sociais e de serviço, projetadas no bloco horizontal, é esta a sua composição: a) um sub-solo para os serviços gerais, como almoxarifado, oficinas de manutenção, lavanderia, frigorifi-

Planta do apartamento tipo "A" e "B".



cos, padaria, máquinas, sub-estação, etc.:
b) — pavimento térreo, com grande "hall" de entrada, portaria, recepção, salões de estar, restaurante, boate, bar, piscina, lojas, e demais dependências a eles ligadas;
c) — sobre-loja com salão de leitura, administração, departamento médico, cabeleireiro, barbearia, salão de beleza, massagens, salão infantil, etc..

No bloco vertical, com onze pavimentos, onde quase quatrocentos apartamentos se situam, além de várias "suítes" presidenciais, inserem-se no segundo andar dois salões de banquetes, sendo um para trezentos convidados e outro para mil.

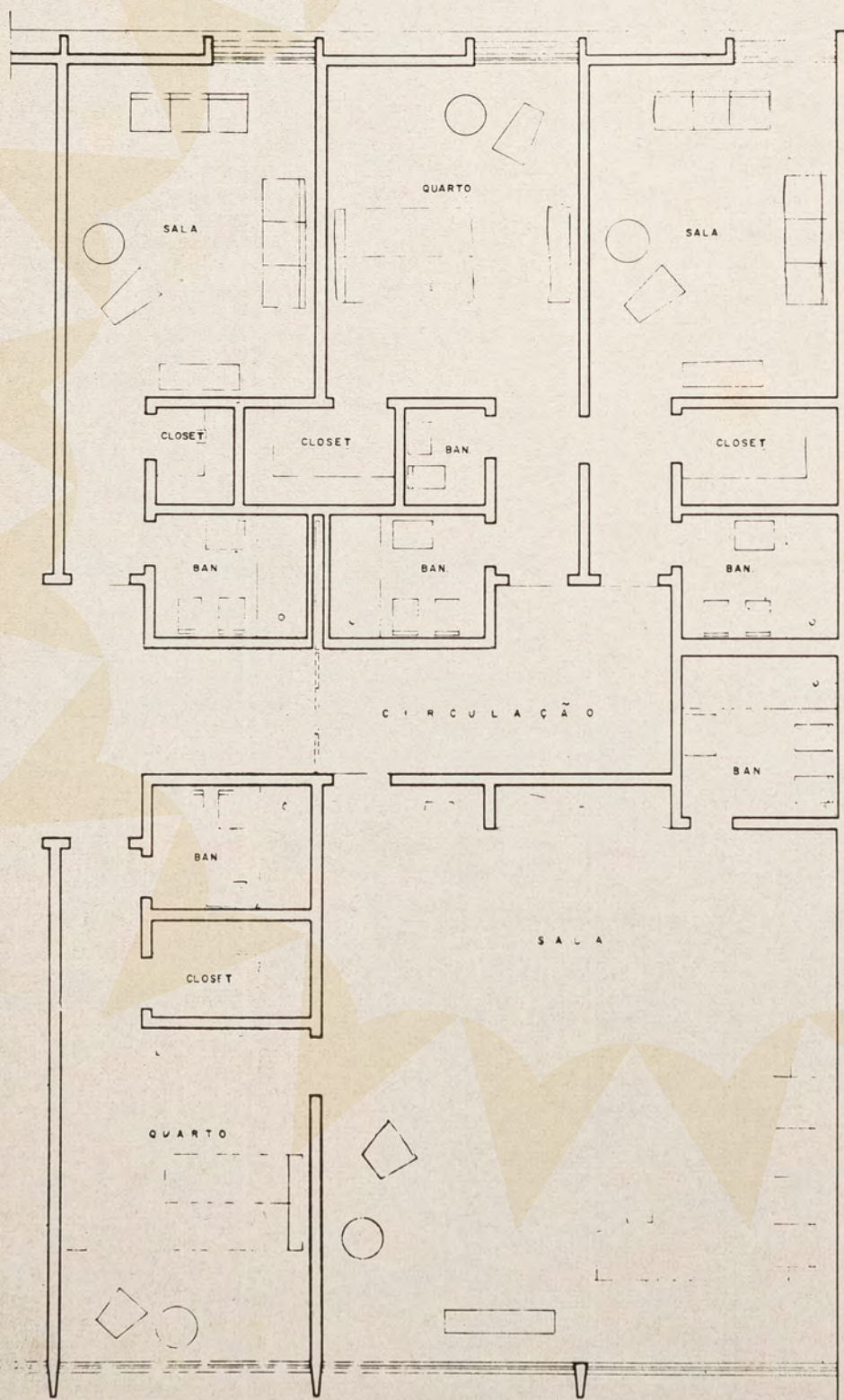
Em um corpo à parte, projetou-se também um grande auditório para convenções, congressos, conferências, etc., com 800 lugares,

o que, juntamente com a pista para pouso de helicópteros e locais para estacionamento de 300 autos, completa o grande conjunto hoteleiro.

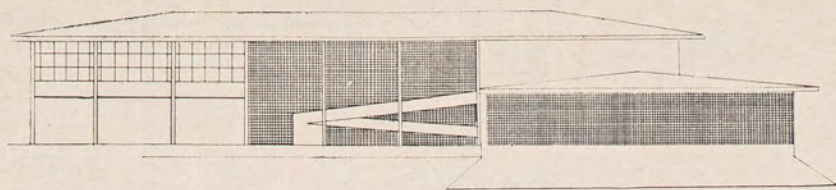
Arquitetonicamente, adotou-se para todo o conjunto, uma constante de simplicidade de linhas, distribuída em grandes relações dos volumes, em extensão e em altura, refletindo-se a mesma preocupação de simplicidade no tratamento das fachadas, de maneira a conseguir-se um aspecto totalizador de sobriedade, caracterizando bem a feição dominante no grande Hotel Nacional-Brasília. Não escapa, entretanto, pelas suas proporções, pelo encaixe dos blocos, na perspectiva aérea, a edificação, de uma qualificação monumental, distribuída na ampla base que dá apoio ao bloco ver-

tical dos apartamentos. Um sistema de circulação externa determina, funcionalmente, o acesso a todos os lados do edifício, acesso que, no interior, prossegue num entrelaçamento de funções facilitadas e bem determinadas.

A responsabilidade da iniciativa coube à Horsa, proprietária dos hotéis Jaraguá, Excelsior, Marabá e Excelsior Apartamentos, em S. Paulo, e do hotel Excelsior-Copacabana, do Rio de Janeiro, o que a credencia para o empreendimento, que não é apenas um projeto, porquanto se encontra em construção desde janeiro deste ano, calculando-se a sua conclusão, pelo menos na parte principal, para dezembro próximo. As obras se acham a cargo da Construtora Pacheco Fernandes, Dantas Ltda..



Planta do apartamento tipo "D".



Fachada interna apresentando, em primeiro plano, o recreio coberto e, no segundo, o corpo principal aparecendo a rampa que fica dentro de um ambiente com pé direito duplo, uma parede de elementos vazados, veda a galeria de circulação.



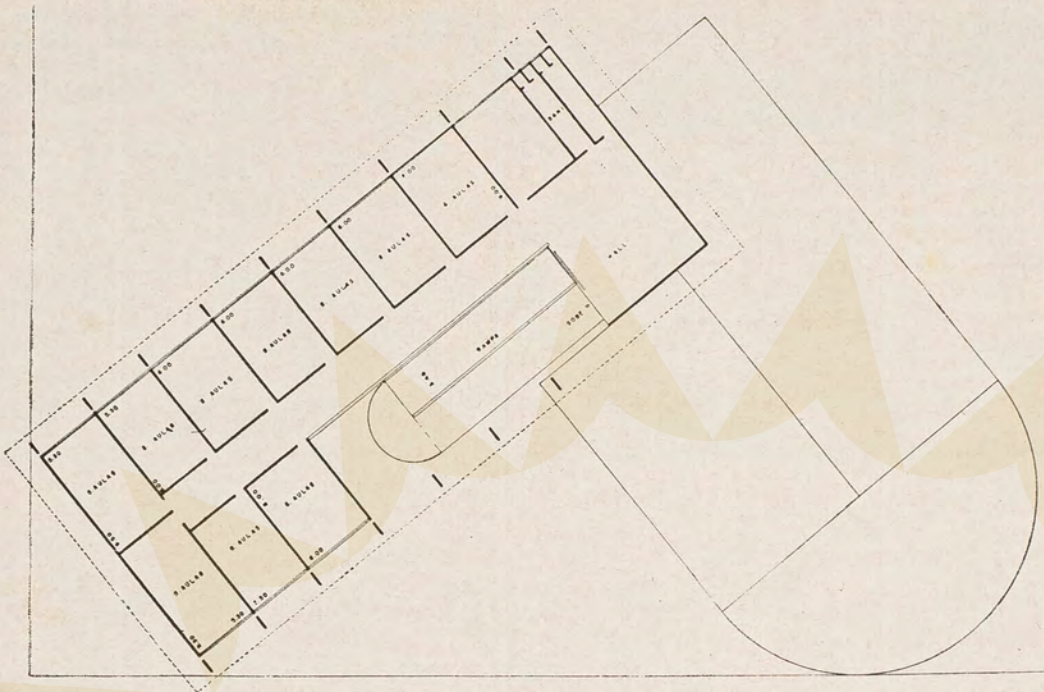
Escola em Presidente Wencesláu

Projeto: arq. Abelardo de Souza

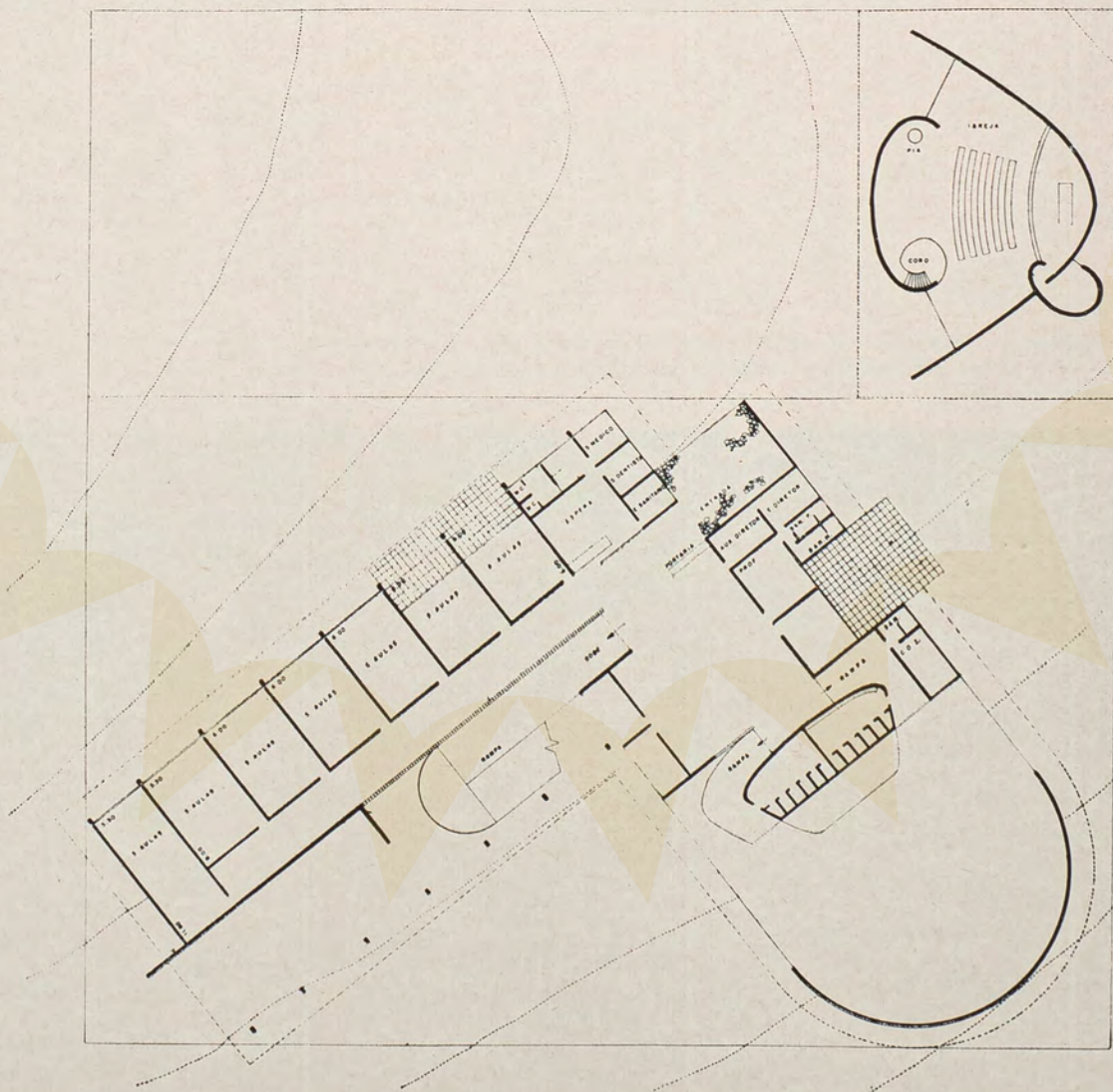
Vista da área interna, a estrutura, em pórtico, permitiu a criação de vários locais para recreação. O beiral, com 2 metros de balanço, será revestido com táboas enceradas. No canto do beiral, haverá um luminário de acrílico, o muro de concreto ciclópico se prolonga até o limite do terreno.



Planta do pavimento superior, onde estão localizadas as salas de aula.



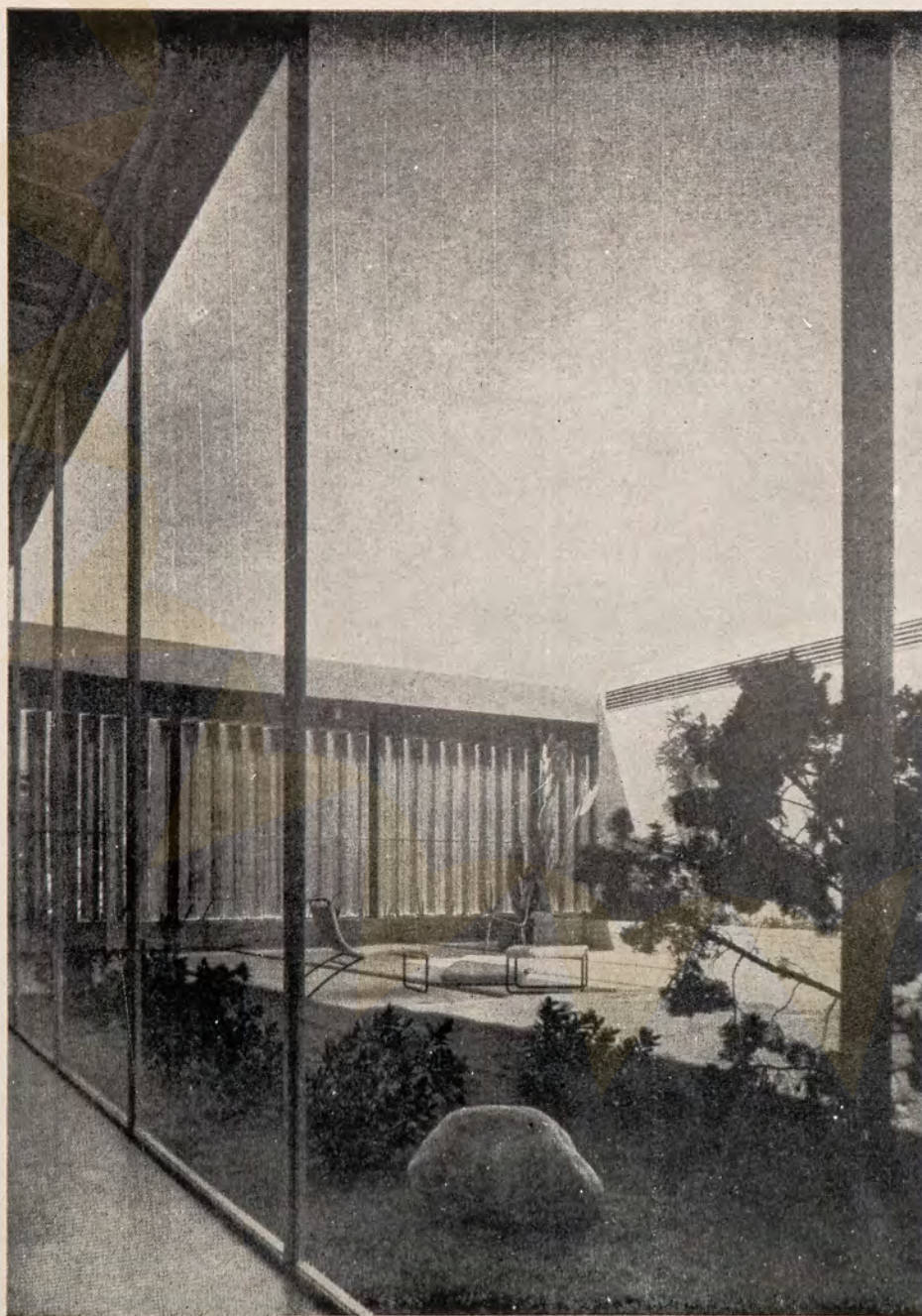
Na mesma quadra da escola será localisada uma pequena capela. O tratamento paisagístico da praça é do arq. Miranda Martinelli. O acesso ao pavimento superior é feito por rampa. A parede do recreio coberto é de tijolos furados.



Evocando Richard Neutra

Eduardo E. Lozano
(Rosario, Argentina)

Residência de Richard Neutra, em Santa Monica, Cal., USA.



Indubitavelmente a visita de um mestre por breves horas à uma Escola de Arquitetura, não pode decidir nada fundamental para quem seriamente leu seus livros ou escritos e estudou suas obras em função de uma continuidade. Mas não há dúvidas de que entre outros fatores que avaliam o interesse provocado na Argentina e especialmente na Escola de Arquitetura da Universidade do Litoral, de Rosario, ante a chegada de Richard J. Neutra.

Só a presença frente um estudante, de alguém como ele, é já um fator excitante para o aluno e seu trabalho. Por outra parte pode-se relacionar toda a visão que tínhamos de Neutra, com seu ser e fazê-lo um indivíduo ao nosso alcance.

Não há dúvida que a correlação é total. A simpatia, calor humano, interesse pelo homem — e neste caso sobretudo o estudante — vão a par com seu dom de cavalheiro, grande erudição e perspicácia e basicamente seu “ser arquiteto”.

Ninguém pode se sentir incomodado com Richard J. Neutra como ninguém pode deixar de aproveitar alguma lição. Talvez isto seja a medida de seu calibre humano. Este artigo é o compêndio de uma série de opiniões de Richard J. Neutra sobre diversos temas. Alguns pontos que parecem já demasiados conhecidos se incluem na característica fundamental e fazem com que se recorde a cada momento.

Tal o caso da importância concedida sempre por Neutra ao fator humano na arquitetura e à mecânica nervosa sensitiva do corpo.

Ao contrário há também uma visão de estrutura interna e dos métodos de trabalho de estudo de Richard J. Neutra, que revelam uma organização que concilia a mais alta responsabilidade profissional com uma estabilidade econômica interna. E' indubitavelmente que nem todos os pontos foram tratados exhaustivamente, mas realçamos as facetas que para o mestre são básicas. E' o caso de seus comentários sobre o trabalho em equipe. Nunca se refere a uma equipe de vários elementos de igual hierarquia, sem que sempre pense na sua, com uma figura líder e um grupo de colaboradores.

Um outro modo de interpretá-lo, como intermediário entre o TAC onde se submerge voluntariamente Gropius e a equipe de uma pessoa como Rudolph.

Tal é Richard J. Neutra, um arquiteto famoso que não obstante seu programa durante a visita à Argentina, levantara-se às 6 horas da manhã, para projetar seu último trabalho, uma casa na Pennsylvania.

Tal é Richard J. Neutra cujas primeiras palavras geralmente incluíam a menção de sua última graduação — arquiteto na África do Sul, há poucos meses — pedindo rissonhamente que o felicitássemos, como faria um recém-formado.

Tal é Richard J. Neutra, que com bom humor comentava um teste que lhe fez a Universidade de California, em Berkeley, há pouco tempo. Suas aptidões o indicavam para ministro religioso em primeiro lugar ou músico de segunda classe.

Mas isto só descreve um setor. Há outro que igualmente fica oculto e que é absolutamente essencial; chama-se Dione Neutra.

Quem conhece Mrs. Neutra, acha-a tão admirável como o mestre. E' extraordinário que ambos à distância de 20 metros, expressem a mesma opinião sobre uma obra que viam pela primeira vez em Buenos Aires.

Para Richard J. Neutra a profissão mais indefinida é a arquitetura, particularmente para os próprios arquitetos. Salienta o mestre, que nos Estados Unidos os serviços governamentais de planificação geralmente são efetuados por engenheiros, enquanto em Tóquio 80% do trabalho é feito por grandes firmas e apenas 20% por arquitetos. Porcentagem, portanto, bem irrisória.

Do ponto de vista social o nível não depende somente da capacidade, mas da necessidade de reeducar o público em diferentes graus segundo os países. Por outro lado, a porcentagem de ganho do arquiteto deve ser bem mais elevada do que a percebida por um simples provedor.

O médico adquire a confiança do cliente quando, por sua experiência, diagnostica os sintomas dos males que afligem o paciente. Necessita, portanto, captar a confiança do cliente.

Como exemplo, Neutra cita o caso do projeto destinado ao Memorial de Gettysburg, pelo qual e através diversas circunstâncias, seu tino e visão levaram-se a modificar o programa elaborado pelo Departamento de Estado.

Arquitetura e engenharia são duas profissões universais e que se ocupam, proficuamente, em materializar idéias. Estão, contudo, mal definidas sem que haja uma limitação de suas atividades.

A engenharia representava no século XIX ciências abstratas — mecânica, acústica, visualização, — e seu desenvolvimento industrial.

O arquiteto contemporâneo contudo já é um coordenador e transformador das ciências em função das necessidades humanas e de uma determinada cultura.

Contrastando com o engenheiro que se ocupa das tensões e pressões que ocorrem com o ferro e o cimento, o arquiteto se ocupa da alma humana, da vida familiar e das tensões e pressões no indivíduo e na comunidade.

O engenheiro se apoia em pontos diferentes, servindo-se de quilogramas, de centímetros, de cavalos-fôrça. O arquiteto trabalha com quantidades irrisórias de energia que afetam o sistema nervoso, com efeitos bioquímicos.

A transformação biológica nas ciências, na ótica e na acústica biológica, por exemplo, se opõe à tendência do século XIX, pragmático e utilitário.

E' clara a importância que dá Richard J. Neutra à relação humana com o cliente, que considera fundamental.

Cita freqüentemente o caso da casa Kauffman, no qual a confiança absoluta que o cliente tinha nele continuou incólume, frente ao aumento do custo da construção, o qual superou em mais de dez vezes o orçamento, estimado primeiramente em 35.000 dólares, aumento devido a situações alheias à vontade do arquiteto.

Na vivenda, disse o mestre, há dois processos paralelos: uma contínua experiência de técnicos e uma constante resposta ao problema humano.

O problema técnico obviamente é importante, como, por exemplo, a experiência feita na casa Kauffman com os agora populares "louvers", mas sobretudo fascina-lhe o lado humano.

O trabalho do arquiteto, empreiteiro, subempreiteiro e ajudantes, se concentra no problema humano do cliente e sua casa. A obra completa necessita no estúdio de Richard J. Neutra, de um livro condensando toda sua história.

A casa não é um tipo, como não o é o cliente, em contraste, por exemplo, com o Partenon, condensação de um tipo.

A pintura pode ser abstrata. A arquitetura não: é concreta e humana, com todas suas ambições, aspirações e temores.

No caso de Frank Lloyd Wright, pensa Neutra, importa o que o grande arquiteto diz, ele mesmo, de sua obra e não tanto aquele que ali vive.

Em Viena, Richard J. Neutra pensava que os clientes de Frank Lloyd Wright seriam pessoas muito interessantes, mas descobriu ao chegar à América que 70% de suas casas haviam sido apenas vendidas, enquanto os donos não tinham qualquer relação com sua própria habitação.

Em contraste pelas cartas enviadas por clientes de Richard J. Neutra, verifica-se que aqueles que vivem há 25 anos em uma de suas casas continuam muito satisfeitos, recordando ainda detalhes de seu trabalho com o arquiteto, durante o projeto e construção da obra.

Um desses clientes, Mrs. Keller, recordava até um dito engraçado de Neutra. Com referência a isso, ele disse, que empregava tais ditos como sinais, com um fim determinado.

Richard J. Neutra aprende sempre, com um sentido positivo de humor. A maior parte da confiança se ganha antes de conhecer o cliente. O prestígio profissional deve ser ganho através de uma continuidade. Nas primeiras reuniões com o cliente, o entendimento individual e a penetração deverão entrar em jogo ajudados por uma cuidadosa experiência. Não obstante, isto é para Richard J. Neutra o começo das relações.

Todo cliente quer atenção. Infundir-lhe confiança é o problema mais difícil. A dinâmica mental do processo de desenho é-lhe desconhecida. Tudo é obscurecido por seus problemas.

O cliente é um leigo com uma própria idiosincrasia, bases e condições individuais. Só lentamente pode ser recondicionado sem oferecer resistência. O cliente de acha totalmente dependente de nossos esforços.

O arquiteto não deve ver só as proporções visuais. Deve ver também as proporções econômicas, de ajuste mental, de influências individuais. Inclusive há proporções de participação com um cliente corporativo e para Neutra um casal é como uma reunião de diretores.

Cada época tem suas ciências e suas limitações. Da ciência de cinco sentidos, passamos à idéia de milhares de centros sensitivos receptores e milhões de excitações.

Atualmente tais estados de sensibilidade são investigados e interpretados fisiologicamente. Os elementos sensitivos atuam e trabalham relacionados. Seu conjunto de sensibilidade total — cansaço, predisposição, etc..

A transcendência do invisível papel do arquiteto é que pode ajudar, retardar ou impedir esses processos internos do funcionalismo. A parte humana da construção acha-se em suas mãos.

Os agentes exteriores que atuam sobre o equilíbrio humano interno são incomensuráveis, por menores que sejam.

Atualmente físicos e matemáticos, biólogos e fisiólogos, reconhecem a importância do maior e do pequeno. Também reconhecem o valor do inconsciente. Somente 20% da nossa vida é consciente.

Mas a relação do arquiteto não termina nos sentidos, mas chega ao sistema nervoso, ao cerne onde as sensações se transformam no cérebro.

O homem está provido constitucionalmente de algo fundamental e primário. Sobre este aspecto se acumulam extratos que se sedimentam desde o período pré-natal.

Enquanto os olhos se abrem ao nascer, outros sentidos funcionam muito antes. As qualidades adquiridas através de estímulos e respostas repetidas e habituais, são difíceis de serem modificadas, coisa importante para o arquiteto.

Sem dúvida até os reflexos primários estão sujeitos a modificações. A criança feita para gostar do doce leite materno dificilmente se habituará à cerveja amarga.

Meditemos, diz Richard J. Neutra, sobre a enorme responsabilidade do arquiteto, pela capacidade que possui de modificar o esquema de reflexos.

A natureza humana é mutável e a possibilidade de atuar diretamente sobre o indivíduo é possível e contínua.

Certa vez, conta o mestre, um casal encarregou-o de projetar uma casa. Em seguida notou uma certa tensão entre o par, neste caso, segundo deduzia, por razões fisiológicas. O marido irritava-se ao ver que sua mulher concedia importância a diversos detalhes sobretudo à cor. Sua reação não é extraordinária si pensarmos que somente 0,02% de mulheres são daltônicas — falta de sensibilidade na percepção de cores — enquanto que nos homens a proporção é de 6%. Há, portanto, 1.200 vezes mais homens que mulheres, que têm sua percepção cromática diminuída.

Tal fato aparece como uma característica secundária da sexualidade, sendo motivo para a existência de tensões entre pessoas.

O arquiteto deve informar-se do maior número possível de elementos sensitivos e irritáveis dos diferentes clientes e se trabalhar para um só indivíduo, ou para um grupo que coletivamente usará a obra, o que em caso contrário será prejudicial.

Em outro caso, o projeto de uma vivenda para um compositor e sua esposa violinista, exigiu especial atenção acústica, visto que seus ocupantes são especialmente sensíveis à audição.

Às vezes só um deles o é, e outro cônjuge não compreende a necessidade acústica do primeiro.

Em certa ocasião um cliente trouxe-lhe uma revista de divulgação popular com uma sala de estar multicolor, que incluía um atraente canto para cosinhar — com bateria de cobre e tudo o mais. Não se opôs a considerá-lo, mas pensou que a realidade da cosinha com seus odores incomodaria, justificando assim seu afastamento. A sensibilidade térmica ocupa também lugar de importância. Devemos preparar instalações modernas com temperaturas confortáveis, mas que ao sair para fora a diferença térmica não choque profundamente. Como se saltassemos 40° de latitude — de Manila ao Alasca.

Devemos recordar a importância do grau de humidade e a quantidade de oxigénio, assim como o resultado diferente dos diversos tipos de calefação.

Todos estes fatores constituem um complexo invisível devendo ser tidos em conta, pelo arquiteto, todos seus elementos integrantes. Não podemos dividi-los, como não podemos dividir o mundo. A criação não termina em nossa pele mas penetra em nosso organismo.

As grandes obras arquitetônicas da antiguidade não foram diferentes, pois eram idealizadas de acordo com a natureza.

Outro aspecto da natureza humana, sentimentos místicos, têm sido sempre interpretados e realizados pela arquitetura.

As altas praças incas, nos cumes das montanhas, oferecem, à parte de razões estratégicas, uma maior proximidade com Deus. O espaço verde, central de que dispunham, com edifícios religiosos, políticos e rituais, exaltavam o fato de oferecer todo o conjunto do povo à divindade.

Nas atuais urbanizações de traçado reticular foi esquecido o aspecto humano.

Hoje a superstição de número domina, valendo somente os metros quadrados construídos, as somas invertidas e se julga mais em termos quantitativos, quando a realidade será em termos qualitativos de individualidades humanas.

Por outro lado, a evolução de algumas cidades tem sido vertiginosa. O equilíbrio nelas é impossível, tratando-se melhor de uma sucessão de contínuas modificações e soluções.

O caso de Los Angeles, citado por Neutra, é clássico. De uma tranqüila aldeia em meados do século passado, com uma edificação coerente, passou através de várias etapas econômicas, a do ouro, do petróleo, da borracha, dos aviões, à atual metrópole de 3.000 km² de extensão, sem unidade, sem harmonia, que conserva um anguloso traçado para sua escala e uma série de problemas crescentes.

A solução atual da vivenda humana, contando com os transportes que facilitam o acesso a terrenos mais baratos, indica a grupos de vivendas planejadas humanamente. Em seu centro terão um edifício comunitário e seu tráfego será distribuído sem interferências. O perigo da monotonia será evitado com a vegetação e a paisagem, e a variável orientação das casas, assim como o estudo particular das ruas de cada grupo. É fundamental resistir ao fenómeno do cansaço e seus efeitos depressivos. Quanto menor é uma casa mais engenho é necessário, devendo o arquiteto

estudar inclusive o mobiliário e acessórios. É fundamental ainda que uma vivenda seja flexível, acomodando-se às mudanças que sofre uma família, em um período razoável de amortização.

O emprêgo de materiais ajuda a dar sentido à vivenda, sejam os tradicionais ou os mais modernos como o vidro e metais, que possibilitam maior participação com a natureza.

O controle do clima começa com elementos arquitetônicos como telhados e pátios. O arquiteto, inclusive, tem podido dar ao homem vivendas em meios geográficos adversos, sobretudo graças à técnica moderna.

De tal modo se tem podido começar a usar os desertos, futuras áreas de expansão humana.

A casa Kauffman é um exemplo típico, onde tudo, inclusive o habitante, foi transportado para lá. Seus "louvers" experimentais servem como defesa contra o sol e areia, deixando passar a brisa. Estes mesmos elementos têm sido usados por Neutra em outras oportunidades para conseguir efeitos de iluminação noturna.

Um mesmo elemento, por conseguinte, tem tido vários usos, ou seja, uma reação em cadeia de novas aplicações com novos objetivos. Por essa razão é importante em arquitetura o mecanismo do novo e sua capacidade subsequente de estímulo.

Na solidão do deserto, um estabelecimento humano construído usando os recursos de que dispomos. A simples geometria da arquitetura contrasta com o meio ambiente e aumenta sua atração.

A iluminação artificial, tanto interna como externa, é fundamental, já que o crepúsculo, ao chamar à meditação, permite gozar a visão da casa.

As superfícies de água em climas quentes oferecem, além de frescor, um espelho refletor de luz e de formas e dão sensações diferentes, segundo a hora, a época ou o tempo. As diferentes cores de seus reflexos modificam todo o ambiente.

Um fator fundamental na arquitetura é, na realidade, sua integração no meio. A pai-

sagem fora e dentro de nosso corpo é um conjunto dinâmico de processos. Desta forma a arquitetura do futuro deverá ser concebida em perpétuo contato funcional com o mais fundo do nosso ser.

Como arquiteto, Richard J. Neutra, projeta absolutamente tudo o que sai com sua assinatura, tendo controle em todas as fases. Em seu estúdio, tem catalogados os detalhes por grupos, com chaves de letras e números, agrupados em livros, sendo melhorados incessantemente. Se um detalhe específico de uma obra dá resultados, converte-o em "standard".

Passemos agora para o processo típico do projeto de uma vivenda. Geralmente Neutra conferencia com os clientes à tarde, juntamente com dois colaboradores. Falam umas quatro horas sobre seu tipo de vida. Se aceitam encarregar-se do trabalho assinam um contrato já estabelecido. Além disso definem o pagamento dos honorários, geralmente 10% pagos em um mínimo de quatro quotas.

No tocante ao terreno, Neutra o vê diretamente com uma planta na mão, ou se é longe ou de difícil acesso, recebe um jogo completo de fotos, com indicação de posição na planta.

Quando começa a projetar trabalha muito. Não mostra várias soluções, porém a melhor. Esta é mostrada inclusive com perspectivas em cores e o trabalho — cerca de vinte pranchas para uma casa pequena — é disposto nas paredes de uma sala. Ensina aos clientes a ler o plano e faz com que cada cônjuge guie o outro no trajeto e no uso da casa.

A preparação do trabalho, diz Mrs. Neutra, deve chegar a impressionar o cliente e na realidade 90% assim se sente ao ver concretizados seus desejos com apenas uma conferência com o arquiteto.

Os clientes levam as pranchas à sua casa e os estudam, sendo corrigidos pelo arquiteto até que o casal esteja completamente contente. Assinam, então, os planos, para que depois não voltem atrás.

Todas as discussões e conversações são assentadas em cartas. Neste ponto, com



Terraço no teto da casa, com elevador de serviço, Churrasqueira e lareira aberta.

um desenho já estabelecido, foram efetuados paralelamente os pagamentos da primeira e segunda quota dos honorários. Na terceira reunião formal, as plantas são passadas para grande escala, bem assim fachadas, etc., sem ser esquecida a eletricidade, esgotos, etc..

Há conversações ocasionais e telefonemas que são, como já dissemos, assentadas em cartas para os arquivos.

Na quarta semana começam as elevações, inclusive a cosinha, com as medidas dos elementos próprios — poucos clientes sabem claramente o que necessitam ou o que querem. As côres e materiais se exemplificam com amostras referentes às elevações de cada cômodo.

Na verdade os detalhes de uma casa pequena ocupam um livro de três centímetros de espessura. As especificações da construção são terminadas, verificando-se e anotando-se seus resultados.

Usam-se também as garantias de fábricas — nos Estados Unidos são de confiança, segundo Neutra. As especificações mencionam o nome do fabricante, de tal modo, que todos evitam inconvenientes na maioria dos casos.

O cliente pode eleger um empreiteiro de confiança e selecionar os preços com o subempreiteiro.

Quando o processo de desenho termina efetua-se a última reunião onde Neutra dá-lhes o chamado livro familiar, o livro explicativo de toda a construção da casa. Richard J. Neutra não supervisiona, pois para ele supervisionar é desenhar quando se constroem, o que é mais caro, preferindo terminar o desenho antes. Os clientes quando supervisionam, geralmente acabam mudando alguma coisa, saindo, por conseguinte, a obra um pouco mais cara, porém Neutra está protegido pelas cartas assinadas.

Existe no projeto, um item onde figuram possibilidades mais econômicas, sempre dadas em materiais e nunca em medidas de habitação, como por exemplo, pintura em lugar de azulejos. Visto que o empreiteiro é responsável, Neutra pede ao cliente que não efetue mudanças, para evitar problemas entre ele, cliente e o empreiteiro. Geralmente o arquiteto supervisiona voluntariamente, mas não gosta de assumir responsabilidades.

Em suas obras não existem extras. Gasta muito em desenhistas, porém não acrescenta nem um centavo a mais para imprevistos. Sabíamos que nos Estados Unidos, diz Mrs. Neutra, é possível encontrar-se bons empreiteiros.

O empreiteiro envia semanalmente uma carta com o programa de trabalho, cartas que correspondem a um protótipo.

Cada experiência negativa se traduz a especificações acumulativas, às quais chama "instructional sheets".

O jovem estudante que ingressa no estúdio, lê toda essa documentação acumulada e aprende os métodos de trabalho de Neutra.

Inclusive para a secretaria, há exemplos em livros, para contestar diversas pessoas com cartas standards.

Richard J. Neutra nunca intervém na correspondência pessoalmente. Mrs. Neutra conhecendo todo o funcionamento do estúdio, prepara o material mas não assina. No 65.º aniversário de seu marido, ela escreveu a 40 clientes pedindo-lhes que enviassem as lembranças do projeto e o

que gostariam de mudar — já mencionamos uma dessas respostas, a de Mrs. Keller.

Tradicionalmente, arquiteto e cliente não só terminam muito bem, mas 90% de seus clientes estimam muito o mestre.

O arquiteto não deve ser uma primadona, diz Richard J. Neutra. Trabalhar assim já é tão difícil, portanto é melhor para ele ter um grupo de jovens colaboradores. Nunca teve problemas com eles, sendo o tema do trabalho em equipe, tema este de vários de seus escritos.

O problema fundamental é o da união entre seus membros — podendo compará-los a um harém. Lembra-se o mestre ter visto um harém em Boznia, durante a primeira guerra, onde encontrou uma família bem constituída, com várias esposas em paz e crianças que cresciam melhor em grupos grandes. Quando o homem saía, as esposas seguiam em fila, por hierarquia. O sentido de proporção do que se necessita e do que resulta, surge de um completo equilíbrio do sistema nervoso total do experiente líder do grupo.

Ele condiciona o grupo à unidade além do zelo e também de naturais desentendimentos.

Qualquer um que apresente uma atitude egocêntrica, afeta sua posição dentro do grupo e produz ressentimentos. Ver somente seus próprios problemas enfada a equipe.

Mesmo dando toda atenção aos clientes, o arquiteto deve encontrar tempo para dedicar a seus colegas mais jovens e ao mesmo tempo ter a facilidade necessária para aprender toda nova experiência, avaliando-a.

Tempo e atenção devem ser distribuídos a cada membro da equipe como um ser humano. Se há suficiente confiança necessitar-se-á cada vez menos conversação para se entender.

Para bons resultados deve-se ter atitudes a longo prazo mas nunca como o simples desenhista de modas.

Deve-se ser paciente em meio aos apuros das urgências diárias.

O trabalho deve ser múltiplo, avançando cada projeto com sua natural velocidade, mantendo-os paralelos, de modo a que o trabalho flua ininterruptamente.

Refinamento e contínua experiência dependem de um paciente e bem assimilado grupo.

A continuidade do estudo depende de um grupo de gente treinada junta, integrados uns nos outros e ao mesmo tempo guardando as características de seres humanos diferentes.

Aqueles que têm dado seus esforços, através de muitos anos, são necessários aos mais jovens — e às vezes mais talentosos — que ingressam no estúdio, ao oferecer-lhes sua vasta experiência.

Quanto mais entendimento houver em uma equipe, cada membro tratará de respeitar a personalidade e bases dos outros. Cada pessoa tem sua contribuição a dar, mas não pode ser individualista esperando que se lhe façam concessões, a menos que ele mesmo esteja disposto a efetuar-las. Cada um depende de concessões.

Alguma comparação faz dele um amargurado, visto que a maior parte das pessoas não vê suas próprias deficiências, tanto como suas virtudes.

Se a equipe acha-se em ordem de trabalho e a atividade das diferentes pessoas encon-

trou um denominador comum, que reconhece o potencial benéfico comum, um gesto será suficiente para selar o entendimento.

Será como um quarteto ou uma orquestra sinfônica com muita gente experiente colaborando em frações de segundo, harmonizando com menor necessidade de ensaio individual.

Em arquitetura os solistas têm menos oportunidades que em música. Nossa época caminha para essa direção.

A cooperação se manifesta também no cliente. Geralmente nos Estados Unidos as corporações têm confiança em firmas grandes de arquitetura comercial — impressionam como organização, capitalizando a preferência de grandes firmas com muitos empregados. A eficiência delas é geralmente de baixo nível e não podem competir profissionalmente com uma equipe.

Antigamente as grandes firmas eram escolas — Holabird e Roche — onde Richard J. Neutra trabalhou ao chegar a Chicago — boas para aprender.

Atualmente o ensino desse tipo é nulo, existindo árdua competição, tanto no trabalho, como por parte de ajudantes saídos de escolas famosas.

Não obstante, o cliente individual procura o arquiteto individual e sua equipe.

A aprendizagem é para Richard J. Neutra um processo endocrínico — confiança e entusiasmo — e não cerebral.

Vale mais formar discípulos do que críticos. O excesso crítico destrói, é daninho ao sistema emotivo.

Deve existir uma relação filial, pois aqueles que crêm, aprendem algo, logo devem crer no mestre, crer que ele é o mestre — do contrário surgem críticas, dúvidas.

Antes de começar só, o jovem deve trabalhar com veteranos para conseguir uma formação prática. Deve habituar-se a um mestre, sendo melhor qualquer que o oriente, a que resultem um crítico.

Mies — que tem grande influência nos Estados Unidos — trabalha diferente de Richard J. Neutra. Seus discípulos o admiram e não resultam críticas, pois ele não é prático como também não o são seus alunos.

Existe o problema de transferir uma atitude filial ao mestre.

Deverá imperar uma atmosfera de escola, um encontro de pessoas e não uma discussão de clube.

Quando se trata com grupos maciços de alunos, é estimulante estudar obras mestras, sendo, por exemplo, Mies mais fácil que Richard J. Neutra, pois tudo do primeiro está evocado nos planos.

Nas casas de Neutra há muitas coisas que não aparecem nos planos, às quais o cliente dá importância. Debaixo da casa Kauffman, por exemplo, existe toda uma história absolutamente impossível de descobrir através das plantas e documentação comum.

No caso de Corbusie, ao contrário, importa o que o mestre tem a dizer, ele próprio, de sua obra. Tal é também — como vimos — o caso de Frank Lloyd Wright. O número reduzido de alunos é fundamental no ensino.

O que vale é o mestre e não o nome da Universidade, como é o caso de Paul Rudolph de Yale, grande educador e um dos arquitetos mais proeminentes.

A ideia da construção pré-fabricada não é realmente nova. Em 1876, publicava-se um anúncio no "The Manufacturer and Builder", frisando que muitos \$\$ poderiam ser economizados com seções pré-fabricadas, em qualquer estilo ou tamanho, como se vê no clichê que ao lado reproduzimos.

Ready-Made Houses.

Col. DERROM'S PATENT.

The great want of our day is
CHEAP HOMES
for the people.

These can be made of fire-resisting material if desired, with little extra cost.



Cottages, Villas, and other Constructions.

Contracts taken to erect Buildings of any style or size.

DOLLARS CAN BE SAVED BY THIS SYSTEM.

Particularly adapted for Camp Grounds, Seaside and Summer Resorts, Pioneer Settlements, the West Indies, Etc., Etc.
The most simple mode yet produced of Sectional Portable Buildings,

Neat, Effective, and Cheap.
THE BEST SECTIONAL BUILDINGS EXTANT.

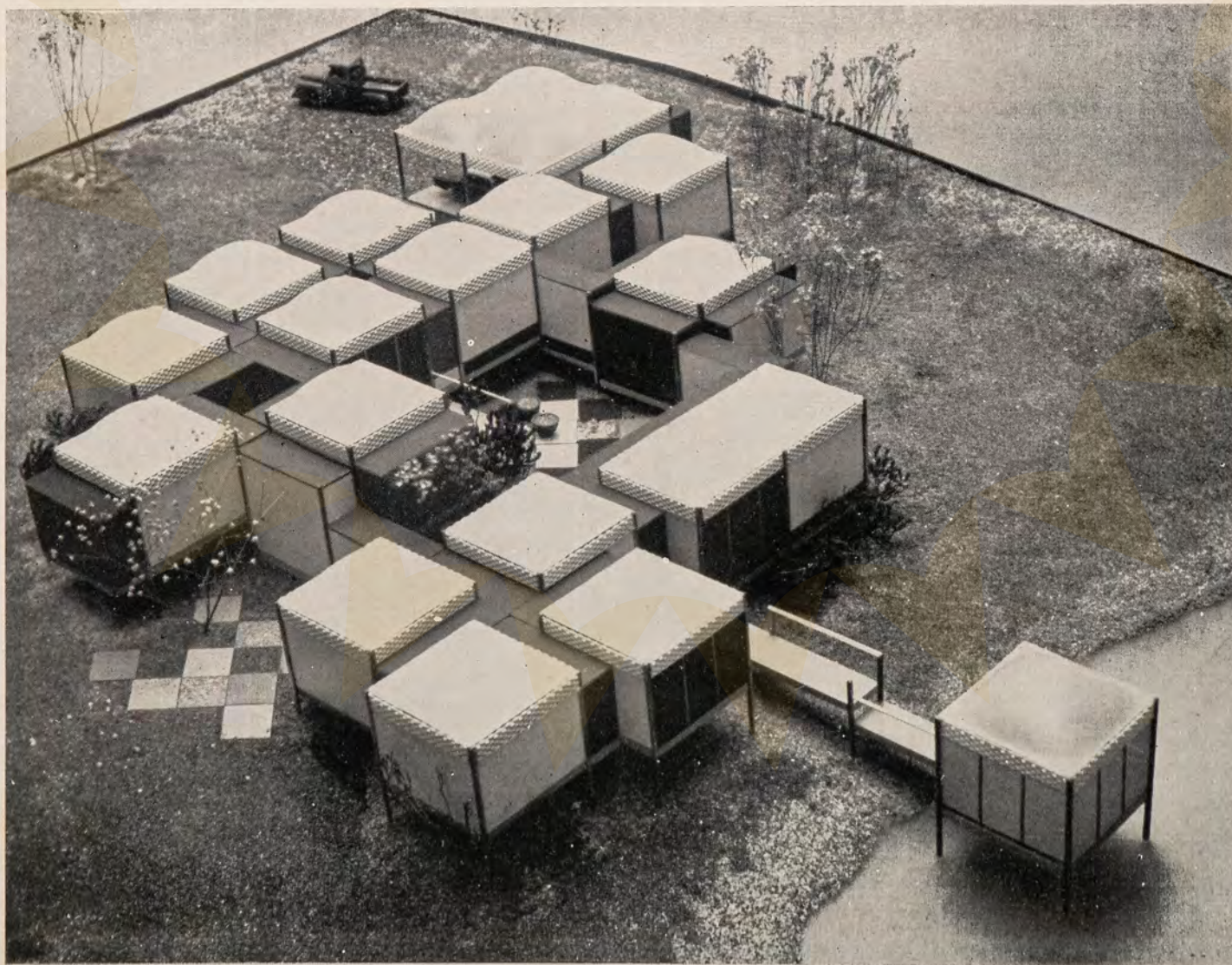
Neat, Convenient, and Cheap; used for Residences, Temporary or Permanent.
For particulars, address

A. DERROM, CONSULTING ARCHITECT,
Room 44, Tribune Building,
NEW YORK.

PAY YOUR POSTAGE.

Uma casa experimental de nossa era

arq. George Nelson
colaborador Gordon Chadwick

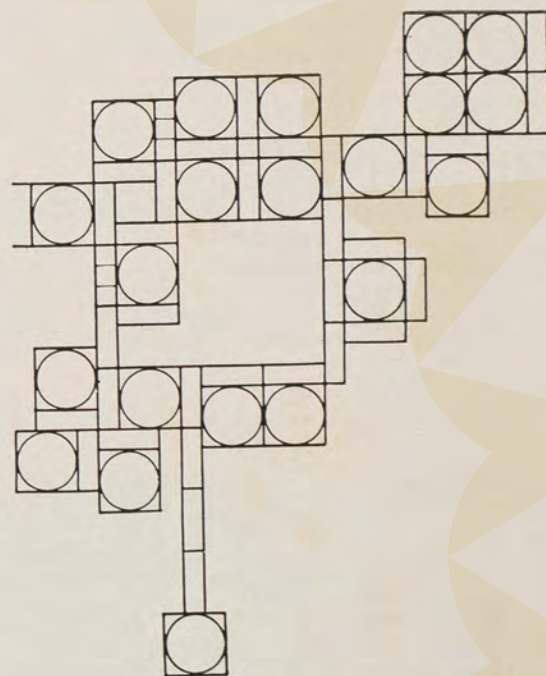
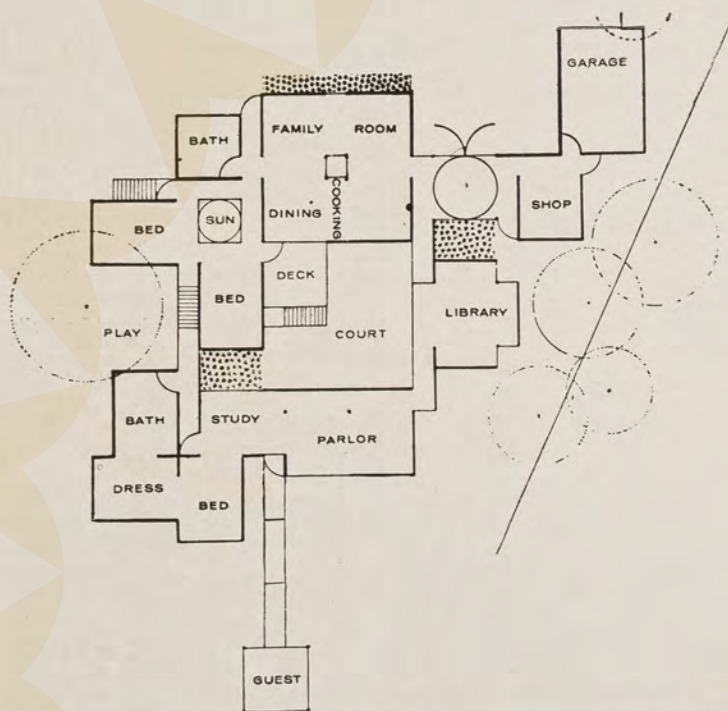


Poderá a casa do futuro emergir de uma linha de produção? Tornou-se afinal, o tijolo, um método obsoleto para enfrentar o problema da construção, diante de um crescimento contínuo de população, e, portanto, de demanda?

Respostas a essas perguntas é que levaram o arquiteto George Nelson, nos últimos anos, a trabalhar também dentro da orientação do "industrial design", para estabelecer um planejamento da nova casa pré-construída, uma descendente, em nossa era industrial, da "ready-made house" de

1876, da Derrom's Patent, colocada na publicidade do "The Manufacturer and Builder", em que as seções da casa se apresentavam prontas para ser manejadas, a fim de servir a qualquer tipo de residência... "the most simple mode yet produced of Sectional Portable Buildings", dizia o anúncio.

Pois a idéia de que partiram o arquiteto George Nelson e seu colaborador Chadwick, não tivera outra intenção. "A casa, como disse o arquiteto numa das explicações sobre o seu método, é com efeito o



A ilustração ao pé da página anterior indica a especificação com os elementos típicos. A casa modular pode ser manejada simplesmente com os componentes pré-fabricados, o que permite uma grande variedade de combinações. A planta, que reproduzimos acima, pode ser variada e composta de diferentes maneiras, com um simples remanejamento de quadros e rectangulares.

último dos produtos mundiais que resiste e se opõe aos efeitos inovadores dos processos da industrialização. Ela permanece hoje como o mais notável anacronismo em uma sociedade que não pode estar constrangida à limitação da produção artesanal. Vista como um produto, a casa apresenta um conjunto particularmente complexo e difícil, entre cujos problemas, e não dos menores, persiste a recusa mental do comprador, de considerá-la como um produto mesmo.

Sendo radicada na terra, a casa está sujeita às mesmas leis, ordenações, códigos e restrições, que são inerentes ao terreno e ao seu uso. Muito pesada para ser empacotada e transportada dum lugar para outro, em um formato só, ela tem encorajado todos os métodos audazes de fabricação e de montagem. Ao mesmo tempo sustenta as complicações e o obstrucionismo, pelos quais a união do comércio imobiliário se tornou famosa. E como tal produto não pode ser retirado de seu lugar sem extremas dificuldades a vencer,

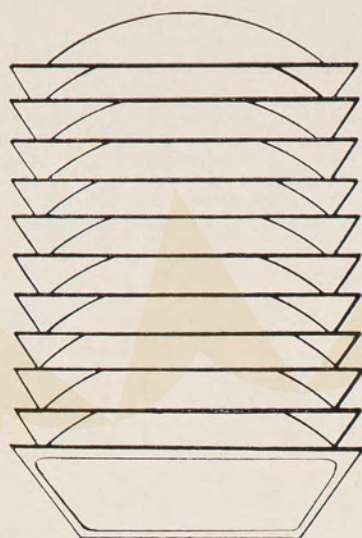
o seu valor é determinado não só pelo que lhe é intrínseco, mas também por quanto se lhe prende em torno.

Não existe, assim, nos Estados Unidos, hoje, uma indústria capacitada a fabricar uma casa, no sentido industrial da palavra. Muita gente vê na problemática da casa apenas um aspecto, que é o de um bonito projeto. Mas coexiste também nele o problema de distribuição de um objeto tão pesado e tão atulhado. A falta de resposta aos problemas de distribuição, desencoraja a formação de programas, de planos, que, na indústria automobilística ou na aeronáutica, tem permitido a fabricação e a montagem em esquemas de produção altamente eficientes. Coexiste, ainda o problema da venda. E em torno desta constelação de dificuldades, em parte apenas mencionadas, forma-se uma atmosfera intensamente emotiva, carregada de irracionalidade em cada tipo, que tradicionalmente circunda as pessoas dentro da casa. Não obstante pensamos que, indubitavelmente, a casa acabará sendo, quanto an-

elemento de estrutura

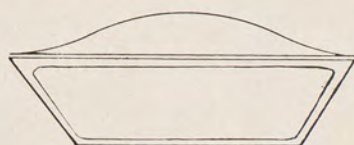


escala 1 : 2



1)

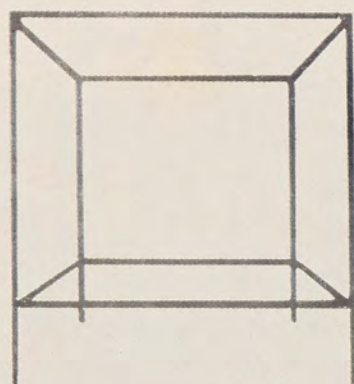
cobertura transparente



controle de luz

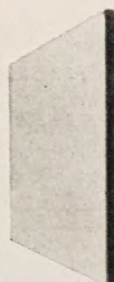


3)



painel de parede em alumínio

4)



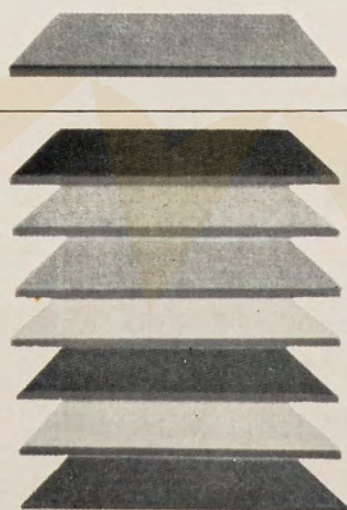
elementos modulares da casa:

- 1) cobertura
- 2) laje do pavimento
- 3) sistema estrutural unificado
- 4) paredes inter-cambiáveis
- 5) núcleo pré-fabricado

= economia de produção

liberdade do projeto

2)



5)

caixa depósito

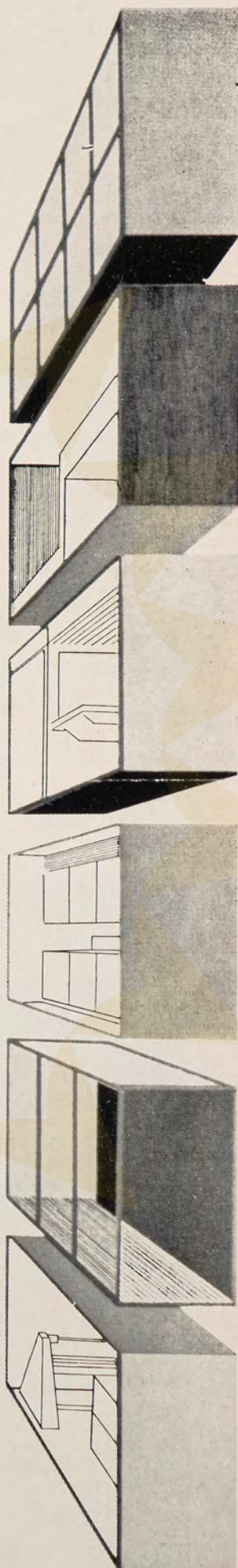
caixa dormitório

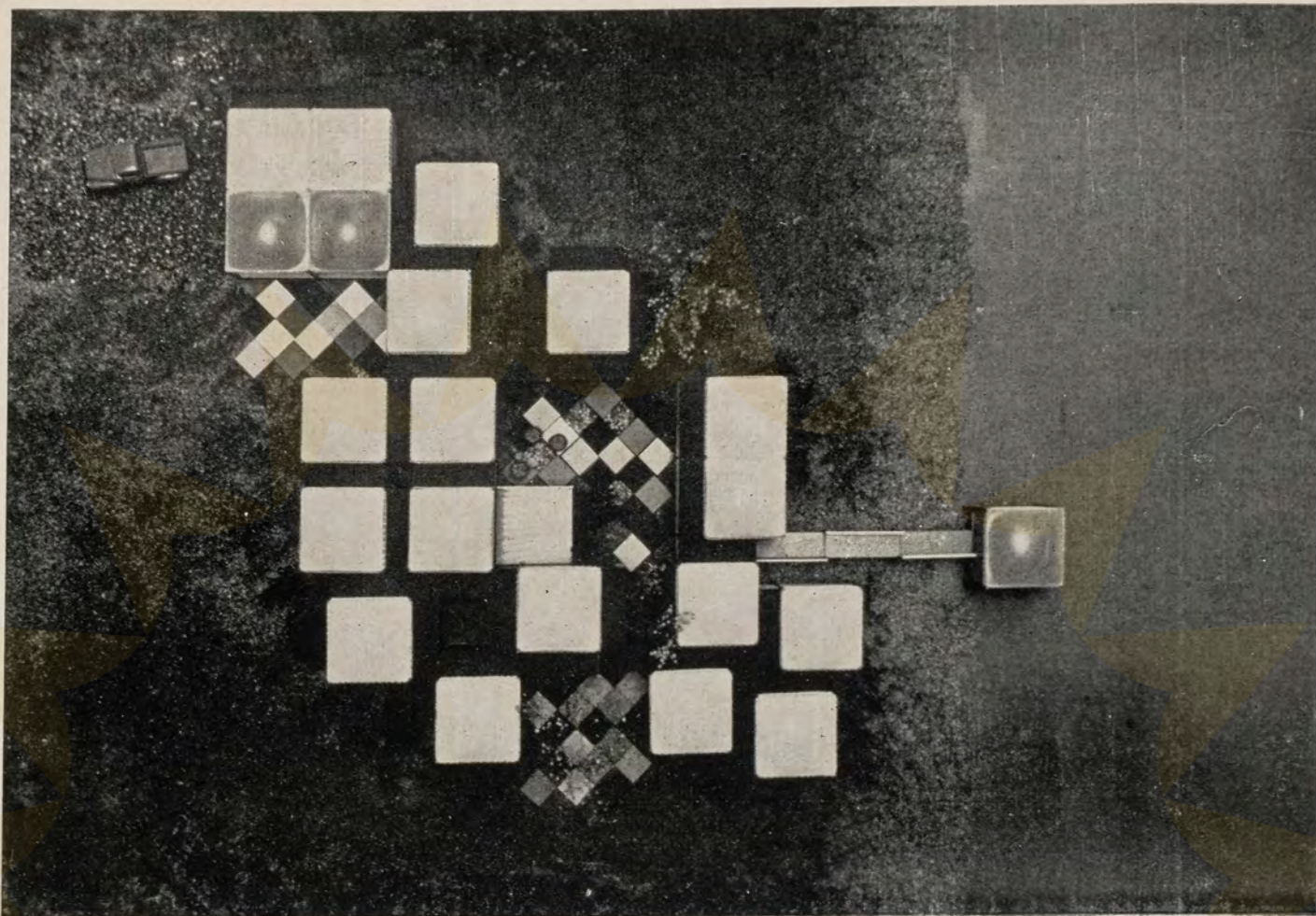
caixa banheiro

caixa cozinha

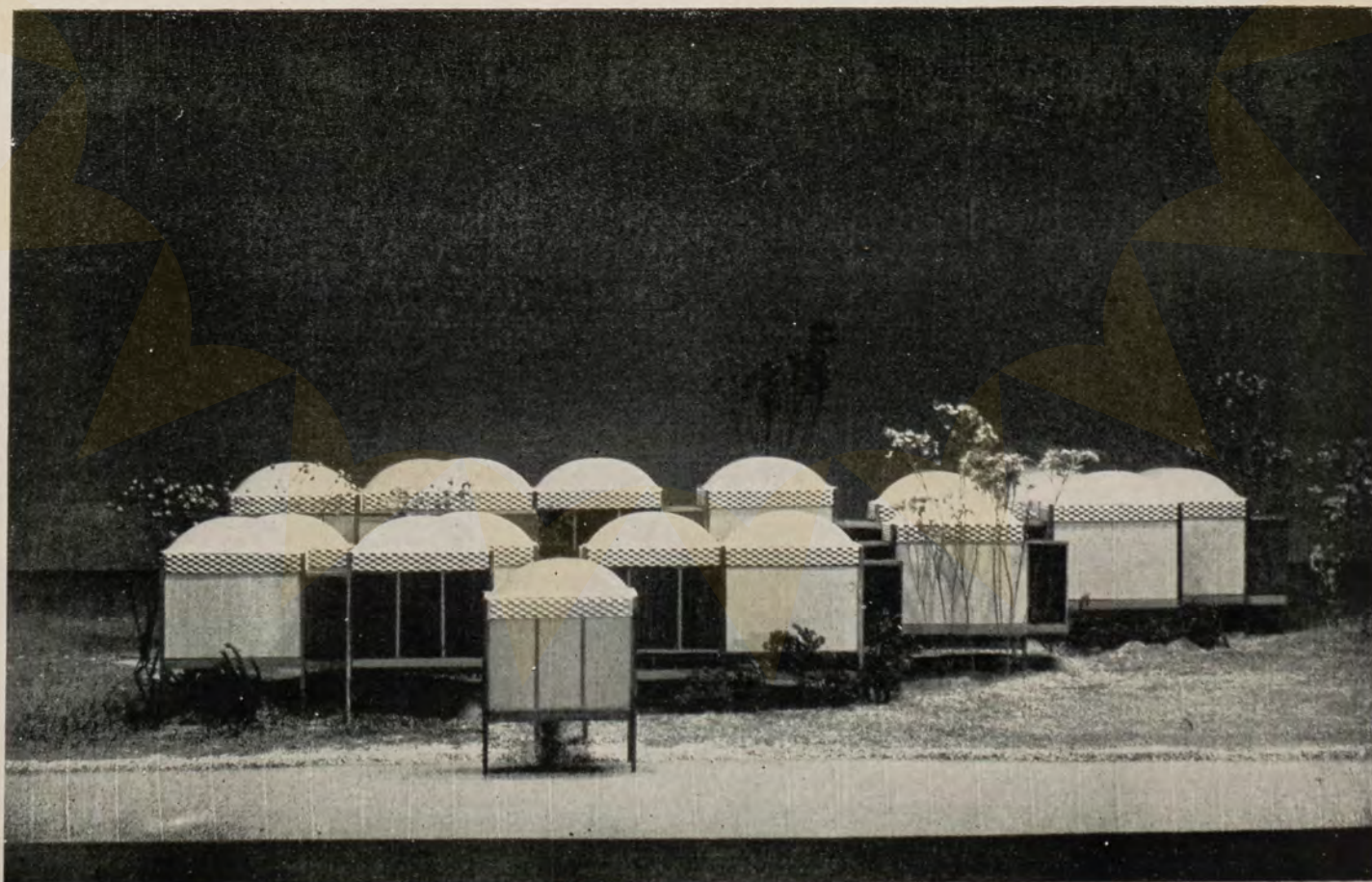
caixa varanda ou passagem

caixa loja comercial





Aspecto da casa modular, plantada no terreno e, em baixo, o aspecto da fachada da mesma.



tes, um produto industrial. Deverá sê-lo. Já ocorreram muitas e fatigantes iniciativas. Desde os tempos do fim da Guerra da Secessão tentou-se fabricar o envólucro da casa industrialmente. Tudo faliu, miseravelmente, embora os engenheiros estivessem, ao mesmo tempo, trazendo algumas modificações radicais ao sistema de fechar o espaço.

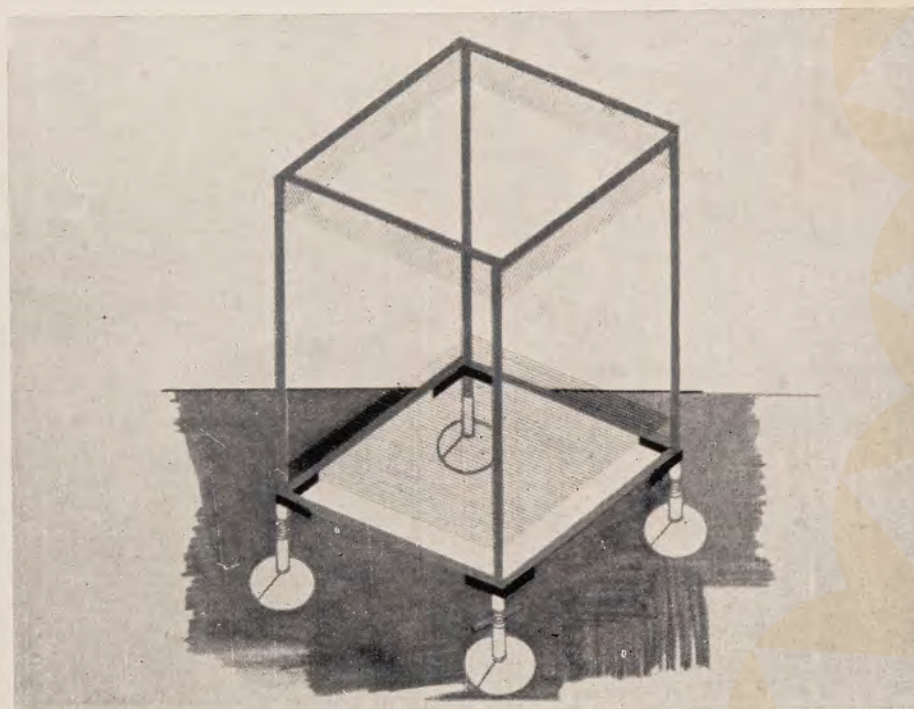
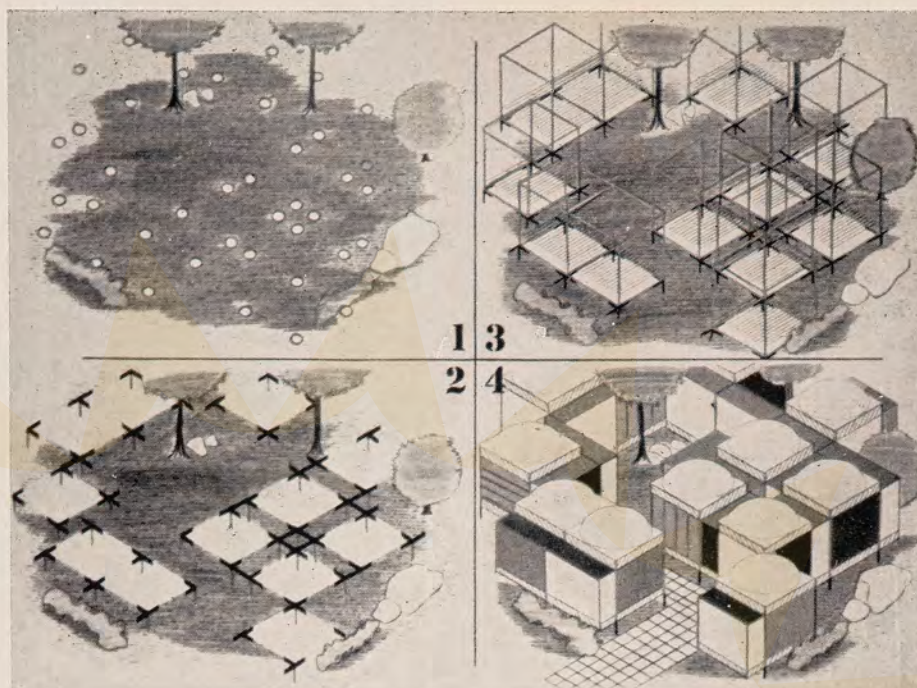
O desenho da estrutura em geral, particularmente quando esbarra em argumentos fixos e em exigências de família, permanece constante e imutável. Furgões de transporte, restaurantes, ônibus, edifícios industriais, construções militares, têm, todas, mostrado uma certa sensibilidade ao progresso dos tempos e uma imediata adaptabilidade à aceitação das vantagens de uma técnica avançada. Mas se tais categorias superaram a habitação nos termos do desenho e da realização, não é porque seus arquitetos tenham sido mais geniais: os problemas são infinitamente mais simples. Esta longa introdução ao pensamento que informa o projeto de criação, intermediário, no contraste entre a nova tecnologia e a casa, pode, já agora, nos levar ao exame do trabalho realizado.

Parece-nos ter ficado bem esclarecido pelas linhas definidoras daquele pensamento, que Nelson considera, de fato, a residência, um produto ainda irracional, tecnologicamente imperfeito, carregado de elementos artesanais, o que a torna incoerente no tempo e fundamentalmente negativo.

Deve a casa permanecer à margem das soluções encontradas pela indústria, ao longo da evolução tecnológica que abrange todos os domínios?

O arquiteto George Nelson e seu colaborador no projeto, buscaram, ne'le, a resposta decisiva que coubesse num "industrial design", o projeto da casa experimental, integrando tudo quanto a arquitetura mais humanizadora poderia recolher como elemento da habitação: um projeto compreensivo de todos os requisitos da moradia, aos quais a casa deverá atender para formar as particularidades e as complexidades que lhe são inerentes.

Partiram assim para o objetivo escolhido, ou seja: "encontrar a natureza mais justa da casa em vista de uma produção concreta." E, primeiramente, nenhuma "originalidade". Porque? Porque "o problema da casa de hoje não é de invenção mas de assimilação". Depois, não se poderia deter um desenhista com essa consideração de que deveria ser, antes de tudo, original. Ainda: nenhuma "expressão pessoal", um bom produto industrial é anônimo. Finalmente, nenhuma consideração sobre a questão de receptividade do mercado: "Esta idéia de receptividade do mercado é uma verdadeira armadilha: começemos pensando na aceitação dos consumidores e logo nos veremos a braços com o "best-seller" do ano passado". Depois, atender-se-á a uma construção claramente escalonada. Nenhum material natural — o problema é o de projetar para a produção.



Desenhos para o mínimo número possível de partes. Desenho visando à máxima flexibilidade da planta.

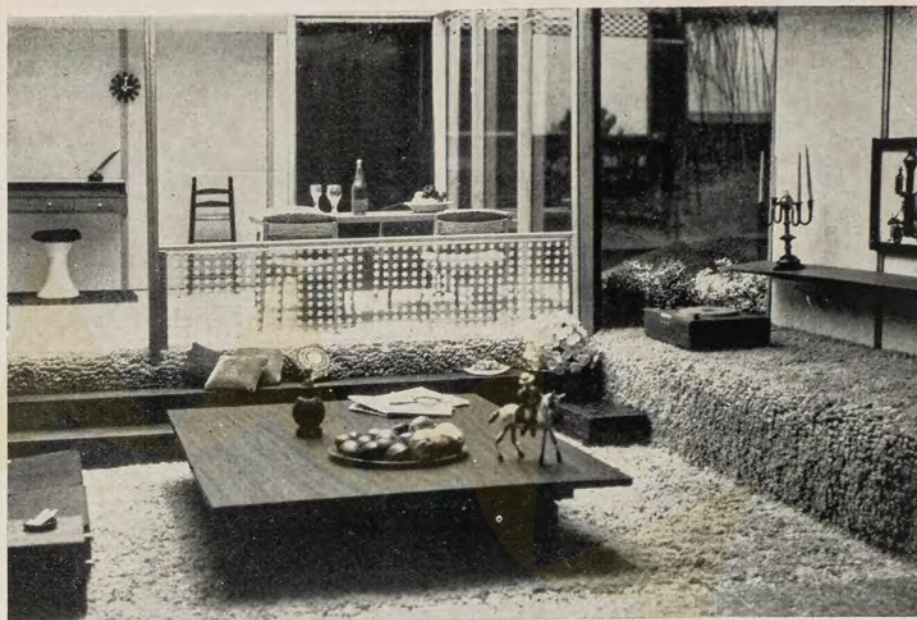
Surgiu assim, de tais considerações teóricas, uma planta básica, estabelecida em quadrado, apoiada sobre quatro sustentáculos metálicos.

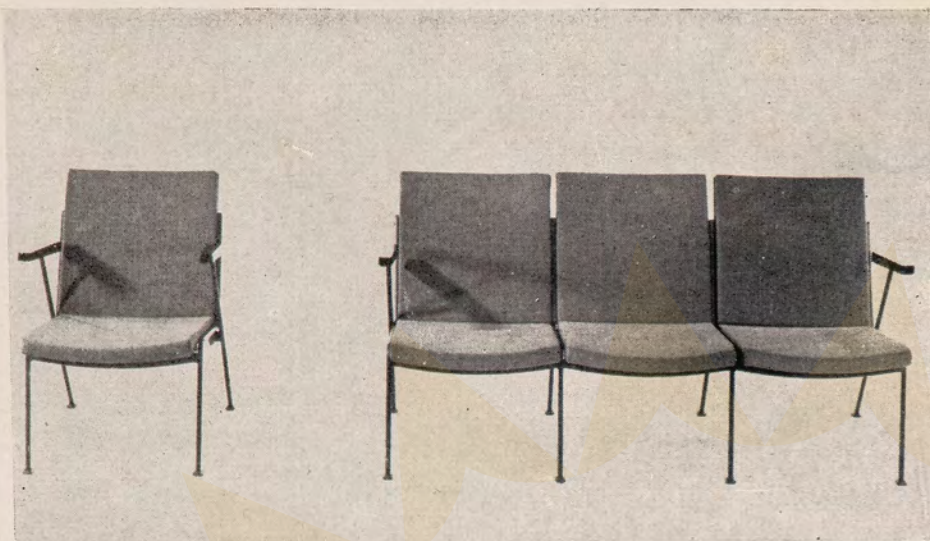
Estruturada em alumínio, de 12 por 12 pés, por 8 de altura, essa espécie de caixa é o maior formato da planta, servindo para conexões, outros formatos de corredores em 4 pés por 12, os quais podem ser empregados como acrescentamento às caixas quadradas. Unidades quadradas e retangulares podem então ser empregadas na composição sobre o terreno dado. A cober-

tura é em matéria plástica translúcida e um sistema de arejamento intermédio se apresenta sumamente favorável para adaptação da casa aos climas semitropicais. A ilustração gráfica oferece uma intuitiva exemplificação de como se empregar os elementos padrões, industrializados, para a formação da casa.

Recomenda o arquiteto que se tenha todo o cuidado na distribuição dos elementos, na sua separação, evitando-se que os ambientes destinados ao trabalho, a serviço, a reunião, não perturbem, com seu ruído, as partes da habitação destinadas ao repouso, embora o emprego de insonorização tenha sido bastante estudado.

A prova de uma casa, do ponto de vista dos usuários, está em se viver nela. O único teste real é este, mas preliminarmente, são possíveis os obstáculos. Quando o programa se acha completamente atendido, e se realiza um conjunto, o trabalho passa aos interiores. Há sempre muitas possibilidades de perturbação: uma casa inteiramente feita de materiais sintéticos pode ser "prática" mas não "habitável", em um sentido convencional. O sistema de colunas de metal expostas, a doze pés de distância uma da outra, impõe especiais limitações na composição dos interiores e assim por diante. O grupo de pesquisas Nelson estabeleceu séries de modelos de interiores, como se vê nas fotografias, mostrando uma simples unidade com elementos anexos e outra utilizando duas unidades interligadas. O que esses interiores sugerem então é que a destinação da casa experimental se presta admiravelmente para todos os fins, adaptando-se como qualquer outra construção aos objetivos de uso e de decoração. Os resultados que são aqui demonstrados nos revelam que ambientes dos mais refinados não são incompatíveis com a produção padronizada dos componentes, no arranjo de estantes, móveis, bancos, sofás, aparelhos estereofônicos...





Poltrona e cadeiras "Oasis", desenho de Wilm Rietveld, fabricação de N. V. De Cirkel, Zwanenburg, Holanda.



Fotos: Versnel, Amsterdão.

Poltrona "Repouso", desenho de Friso Kramer. Fabricação de N. V. De Cirkel, Zwanenburg, Holanda.

Móveis de aço na Holanda

Assim como a Dinamarca, no decorrer dos anos, alcançou projeção mundial no campo da fabricação de móveis de madeira, a Holanda vêm de alcançar notoriedade no setor dos móveis de aço, graças aos esforços dos desenhistas N. V. de Cirkel, Zwanenburg, Holanda, Friso Kramer e Wilm Rietveld.

Essa equipe demonstrou sua eficiência e experiência ao desenhar dois novos tipos de poltronas. Uma dessas poltronas, denominada "Oasis", tem braços para descanso, foi desenhada por Wilm Rietveld, consistindo numa moldura de aço redondo, encosto e assento feitos de ferro chato. O estofamento é de espuma de latex recoberto com tecido. A vantagem consiste na facilidade de remoção desse estofamento para processamento de limpeza ou até para maior presteza na substituição da cobertura. Desta poltrona, Wilm Rietveld desenvolveu o tema e obteve uma outra cadeira com as características iguais à de uma poltrona.

A outra poltrona, denominada "Repouso", foi desenhada por Friso Kramer, a qual contrastando com a poltrona "Ooasis", tem a moldura feita inteiramente de chapas de aço, com perfis em "U". O encosto, os braços e o descanso são, também, de aço e estofados totalmente com espessa camada de latex.

As duas poltronas são de fabricação de N. V. de Cirkel, de Zwanenburg, Holanda, e o material usado na sua fabricação foi manufaturado por De Ploeg.



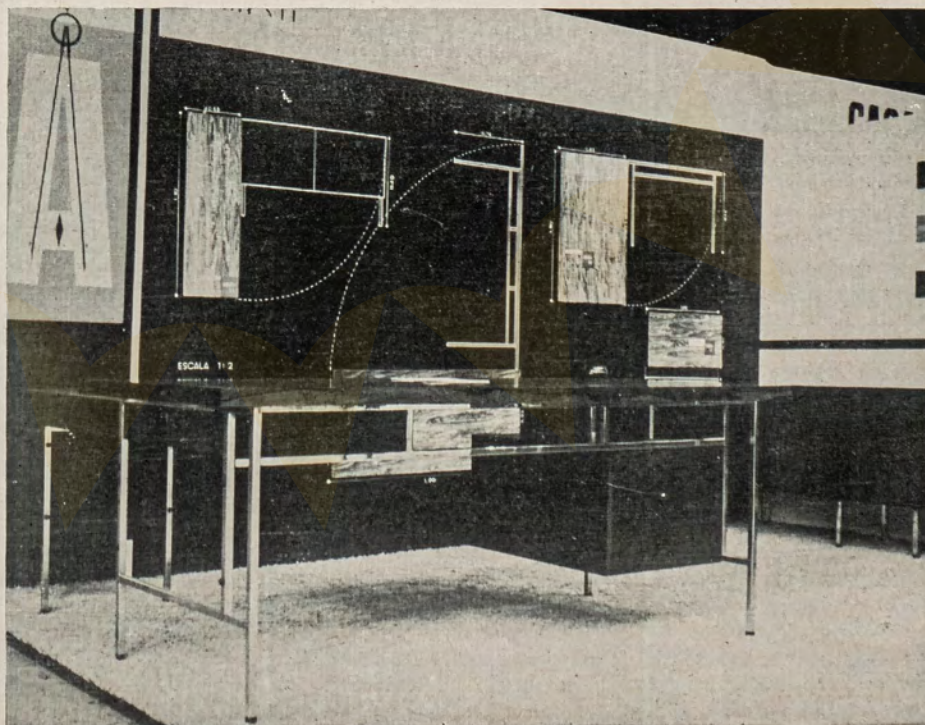
Móveis para escritórios

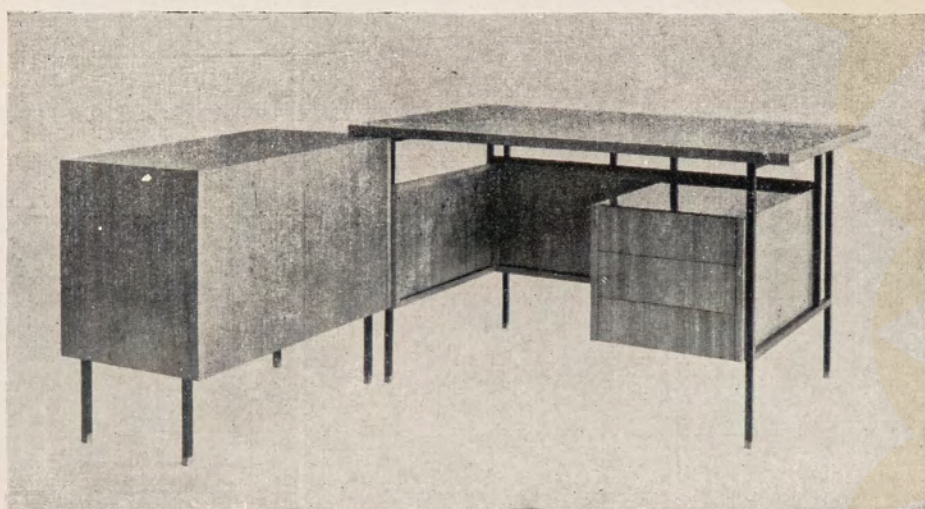
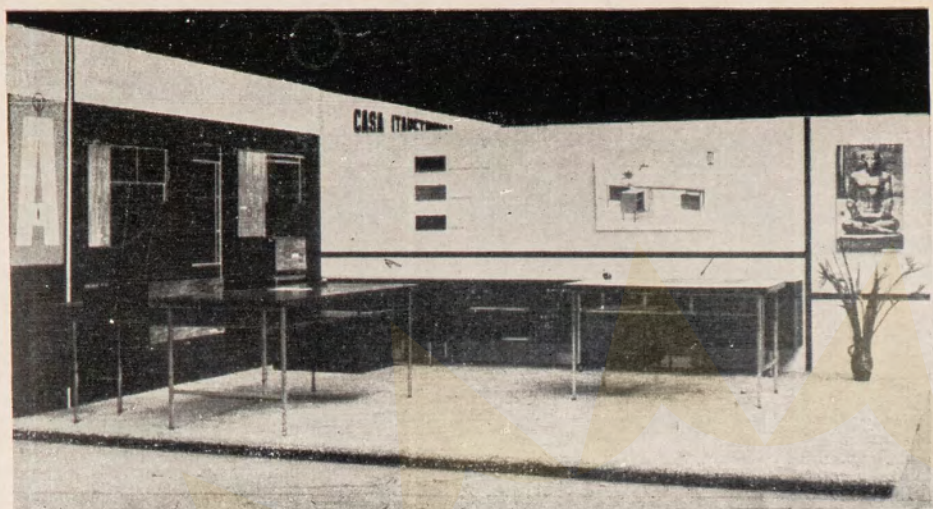
Ambiente S.A., de São Paulo, depois de quase dois lustros de pesquisas e realizações no campo da decoração de interiores, criou um departamento para planejamento de uma linha de móveis destinados a escritórios dentro, naturalmente, de seu padrão técnico e estético e fabricados em série, possibilitando, assim, seu barateamento.

Encarregou-se dessa tarefa o arq. Carlo B. Fongaro, arquiteto-chefe de Ambiente S.A.

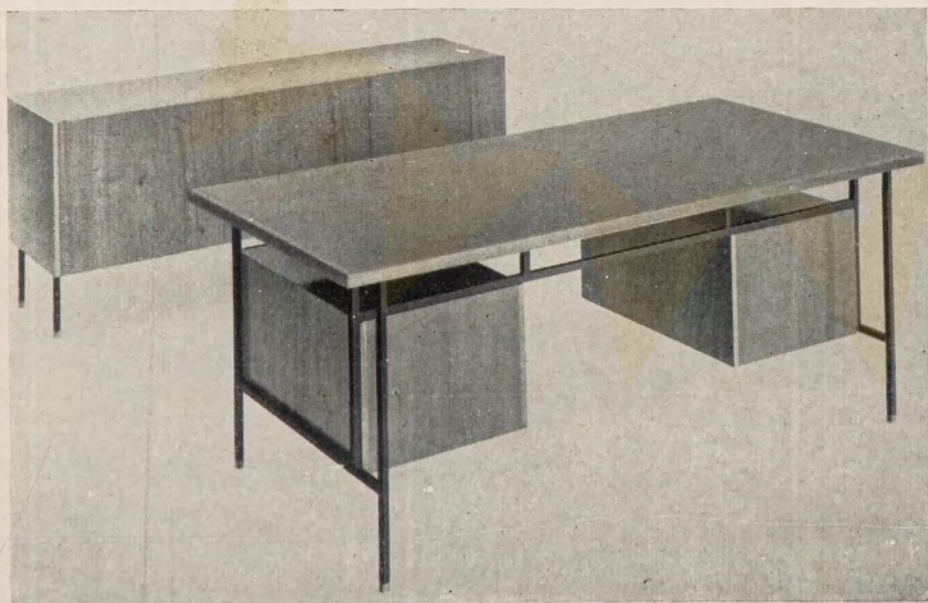
O arq. Fongaro projetou uma linha modulada componível de móveis onde não entra um único parafuso para montagem. É o princípio do mecânico e os materiais mais usados são perfis de metal cromado ou pintado, madeira de lei e fórmica, si fôr o caso.

Tão avançada linha de móveis vem merecendo ampla acolhida, sendo que o arq. Lúcio Costa ao projetar o primeiro prédio comercial, o novo edifício-séde do Banco Aliança do Rio de Janeiro, escolheu estes móveis da Ambiente S.A..





Alguns aspectos da exposição da nova linha de móveis para escritório, projetados pelo arq. Carlo B. Fongaro, para a Ambiente S.A., de São Paulo.



O mobiliário na arquitetura contemporânea

arq. A. Martínez Flores

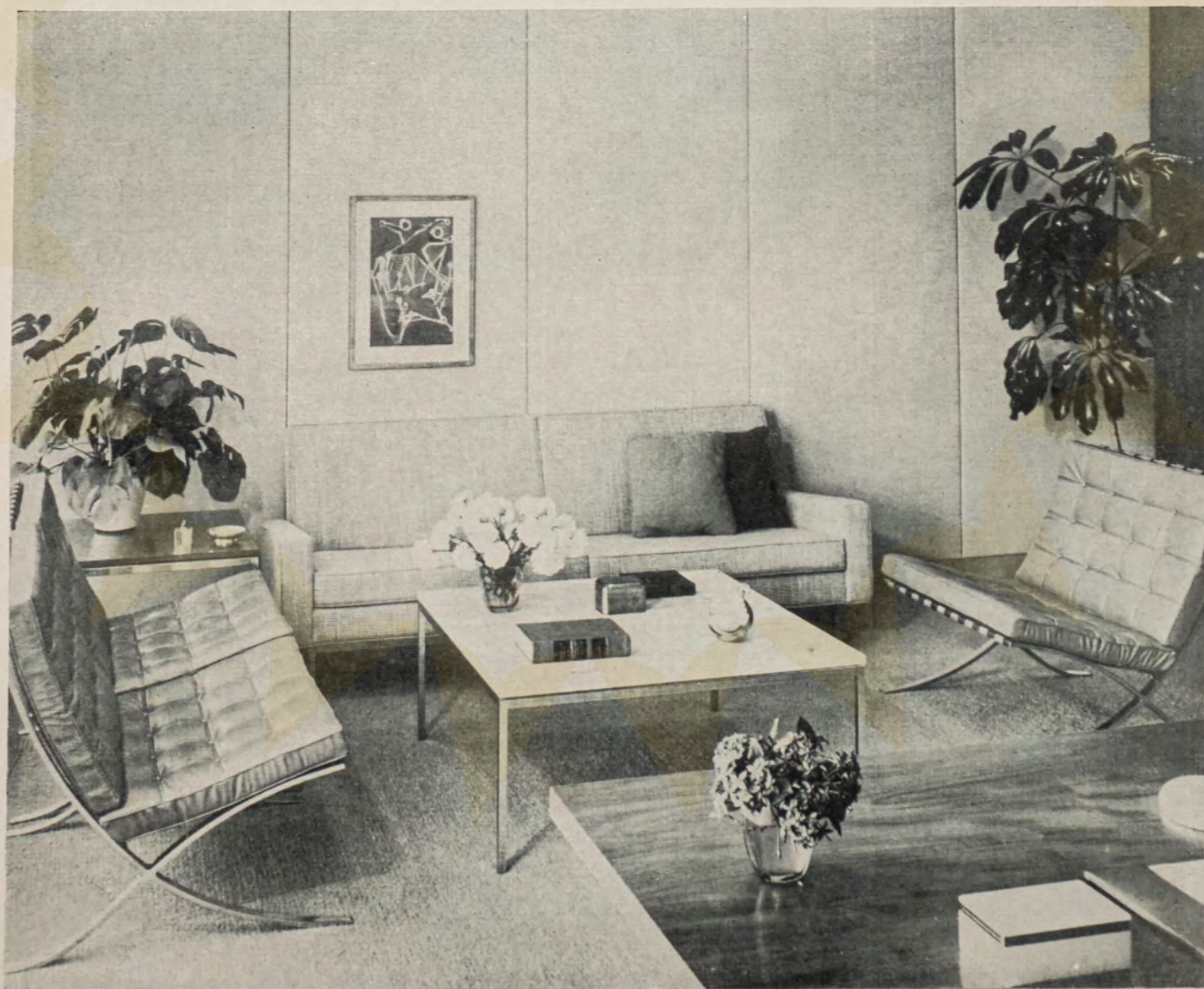
O ideal numa obra arquitetônica só será atingido em sua plenitude quando os espaços interiores são devidamente cuidados, pois é necessário que estes façam parte da unidade geral com o exterior. Por tal motivo, o principal obstáculo que o arquiteto tem de vencer é, neste como em outros casos, o próprio cliente que, em se tratando por exemplo de uma residência, pedirá sejam utilizados na decoração de interior os móveis que já possui, os quais são bem velhos e não apenas antigos. Não confundir velho com antigo.

Assim começa uma das dificuldades do arquiteto, quando o cliente, num exemplo, desejar usar um terno na última moda, calçar botinas, sem contudo, compreender que irá expor-se ao ridículo.

Se a residência foi planejada para comportar aparelhos como os de ar condicionado, controle de intensidade de luz, por teiro eletrônico, etc., e si ele e sua família se utilizam de um reluzente automóvel, concebido também para nossa época, será absurdo que queira ter em sua sala de vi-

Projeto da Knoll Ass., New York.

The First National Bank of Miami, Flórida, USA. Nota-se a elegância do conjunto e o valor dos pequenos detalhes e objetos.





Exposição da Knoll Ass., Nova York. A simplicidade e elegância do ambiente é acentuada pela limpeza do desenho do mobiliário.

sitas poltronas em pseudo estilo Luis XV, construídas, por exemplo, no começo do século, sendo, portanto, objetos velhos e não antiguidade. Tais poltronas por certo não têm os mínimos requisitos indispensáveis à comodidade — uma vez que suas formas e fabricação torna imprópria os serviços de limpeza, dependendo de aspirador de pó para remoção da poeira entranhada nas ranhuras. Este é um dos inúmeros inconvenientes que apresentam tais tipos de móveis.

No entanto, si dissermos a um cliente que ao invés de usar seu automóvel motorizado de muitos “cavalos”, utilizar-se de uma “charrete” puxada só por dois cavalos e se em suas viagens de negócios à Europa utilizar uma embarcação movida a vela preterindo uma moderna aeronave a jato-propulsão, certamente receberemos uma resposta negativa por serem totalmente inadequados na atualidade. Todavia julgá-los que seus móveis e lustres de cristal são impróprios. E que a altura indispensável a uma habitação contemporânea não comporta espelhos e lustres usados há meio século?

Outro argumento negativo será o de que os “móveis modernos” têm sua época rapidamente ultrapassada. Tal juízo peca por princípio, pela errônea interpretação do termo “moderno” com contemporâneo.

Tem-se, infelizmente, inúmeros exemplos deste pseudo estilo moderno que somente o tempo conseguirá extingui-lo da mente popular. O melhor argumento em contrário será mostrar a poltrona “Barcelona”, de Mies van der Rohe, inquirindo-se o cliente se acredita ser este modelo moderno ou não. Na maioria dos casos teremos resposta afirmativa, pela graça de suas linhas, pelos materiais ali empregados ou por ter sido vista, certamente, em ambientes atuais, quando teremos à nossa vista elemento capacitado para esclarecer que esta sempre atual poltrona foi projetada em 1929, portanto há mais de três décadas. Seu aspecto moderno é nada mais nada menos que o resultado de um bom desenho, do correto e adequado emprego dos materiais e, que é importante, não ficando fora de moda em 30 anos, certo que isto jamais ocorrerá podendo ser comparada a inúmeros outros modelos como, por exemplo, os de autoria de Saarinen, George Nelson ou Florence Knoll, criadores de móveis considerados também clássicos.

Por tal motivo não se pode subordinar o termo “moderno” ao conceito corrente ou vulgar, mas ao contrário, o bom moderno terá uma qualidade indiscutível, uma elegância e uma classe que não são próprias apenas das peças de estilo e, sobretudo, são máquinas, como as chamou Le Cor-

búsier, porém de nosso tempo, desta época da eletrônica e do átomo. Sem que haja contradição no que foi dito, persiste a possibilidade de usar-se adequadamente nos interiores atuais alguns objetos antigos e de valor como um quadro, uma escultura pôsto que, num ambiente contemporâneo adapta-se perfeitamente um Velazquez, um Van Dyck ou um Klee ou, ainda, um Miró, como também uma escultura de madeira do século XVIII ou um Arp. Isto tudo será sugerido por um arquiteto, tendo em vista, naturalmente, o gosto pessoal e a sensibilidade de quem irá ocupar o ambiente.

Estes pequenos detalhes de grande valor plástico serão conseguidos contrastando, em certos casos, com a impersonalidade que pode não ser um defeito mas tão somente uma característica do mobiliário contemporâneo.

É necessário, portanto, que antes de alguém criticar os móveis modernos, deverá ter um conceito mais exato de tal termo, pois o julgamento “a priori”, poderá resultar em grave erro.

O moderno, repetimos, não é só o simples, de baixo custo ou algo da moda: o moderno é o contemporâneo, de nossa época, o construído com materiais e métodos atuais, usufruindo-se de toda a tecnologia atual e mantendo sua função na devida conta.

Museu Imperial de Petrópolis

Wolfgang Pfeiffer

Praticamente ainda se trata muito pouco das questões relacionadas com os museus brasileiros, instituições tão importantes na vida cultural da nação. Acho interessante fazer algumas considerações a respeito, focalizando um exemplo dentre os mais belos que possuímos, o Museu Imperial de Petrópolis.

Visitar um museu bem instalado é um prazer tão grande quanto visitar lugares bonitos da natureza ou locais que se distinguem pela beleza de seus conjuntos arquitetônicos. Maior ainda torna-se o prazer quando este museu se localiza em meio dos esplendores de uma agradável arquitetura e apresentando-nos obra cultural bem escolhida e cuidada, como é o caso do Museu Imperial.

O visitante fica ciente de que possuímos grandes tesouros da arte e da civilização brasileira. Não é verdade que no Brasil não haja possibilidade de estudar épocas de arte e cultura devido a falta completa de monumentos. Não é necessário ir-se em busca de Versailles. É natural, que tudo, quanto temos nesta terra, reflete a evolução histórica do país e dos seus habitantes.

Está claro que não temos documentadas, aqui no Brasil, as tradições francesas ou romanas, mas temos a tradição da arte indígena, dos portugueses e de outros círculos europeus que se irradiaram no Brasil, e temos, finalmente, a tradição do trabalho de todos os brasileiros, que lutaram para dominar a natureza e formar suas comunidades num país tão vasto e tão virgem. Formaram-se os núcleos de trabalho, formaram-se as comunidades rurais e urbanas. Hoje numa fase bastante adiantada, precisamos de museus que guardem para os estudiosos, documentos mais valiosos da produção cultural e artística das épocas coloniais, bem como dos tempos modernos.

Interessante como se destacam de maneira especial os museus caracteristicamente regionais e históricos no Brasil. Possuem eles o privilégio de estarem instalados em zonas e recintos consagrados pela história. Além do mais possuem um campo de atividade limitada e bem supervisionável e, baseando-se em pesquisas modernas, apresentam aspectos bem ilustrativos, didáticos e satisfatoriamente estéticos. Satisfazem es-

Vista principal do Museu Imperial de Petrópolis.





Sala do Mobiliário Brasileiro, do século XVII e XVIII, Museu Imperial de Petrópolis.

Aplique de prata com os insígnios de Dom Pedro II.



tes museus de modo exemplar a museologia de hoje. Com referência ao Museu Imperial de Petrópolis, apresentamos alguns aspectos: devemos mencionar ainda no mesmo nível, o Museu do Ouro de Sabará e o Museu da Inconfidência de Ouro Preto. Foram eles erigidos pelos seus organizadores como verdadeiras joias e devem constituir motivo de peregrinação para todos os que amam a arte e a história. O interesse do público nestes museus já é grande, como demonstram as cifras de visitantes, especialmente o de Petrópolis, onde aos domingos freqüentemente atinge a casa dos milhares.

Museu histórico e museu de arte, são na verdade, duas finalidades distintas. Mas, enquanto se escolhe para um museu histórico as peças entre as mais bonitas, quer sejam objetos ou móveis ou retratos, pertencentes ao artesanato de uma determinada época da história, desenrolada neste lugar, então este museu torna-se igualmente um lugar de encanto estético, uma aula de bom gosto e mesmo um ponto de atração.

O Museu Imperial situado dentro do seu grande jardim com tantas espécies da rica flora brasileira, apresenta-se em caráter senhoral. É o antigo palácio de verão da família imperial brasileira, construção que data de 1845. Não poderia pretender neste artigo expor toda a história do lugar, que foi muito caro aos soberanos, especialmente ao imperador Dom Pedro II. Temos, entretanto, de mencionar que este prédio, em estilo neoclássico, muito aristocrático, integra-se harmoniosamente na paisagem das colinas de Petrópolis, não se impondo através de formas monumentais pesadas demais, nem perdendo a dignidade e a nobreza como aconteceria se fosse erigido em caráter de casa de campo apenas. Uma harmonia que está em perigo de ser perturbada, hoje, com a aproximação de prédios modernos de apartamentos do centro de Petrópolis. De fato trata-se de um documento de muito bom gosto e cultura, construído naquela época com grande e ideal participação do seu senhor.

A forma do prédio, com um corpo central mais alto, assobradado e duas alas térreas e largas, centraliza-o dentro do parque. É forma que depende diretamente de tradições da França ou de Portugal, países tão ricos na sua história de castelos e mansões. Precisamos notar, que a construção, que se prolongou por dez anos, alcançou tempo de ecletismo em construção deste tipo. Neste edifício o século XIX conservou tendências bem felizes. Não se entregou completamente aos historicismos com sua variação de estilos. Mesmo na parte de decoração não se cometeu erros e desvios. Notamos como a nobre tradição do Império se mantém presente em toda parte. As gerações posteriores, inclusive, conseguiram renovar tudo sem destruir o caráter original. Não precisamos comparar este palácio de verão pertencente à bela Fazenda Imperial de Petrópolis com exemplos estrangeiros, mas mesmo que o fizéssemos, ficaríamos contentes com a sua unidade formal e de ambiente relacionado com muitos monumentos, americanos e até europeus, onde falsos conceitos de renascença diminuíram o espírito original. Reina, aqui, inteiramente, o sentimento da época, havendo mesmo um toque de uma certa solidéz quase burguesa, correspondendo ao que parece ao modo de viver do imperador, que foi um homem de visão ampla, sempre interessado e bastante

compreensível. Assim que se poderia imaginar uma arquitetura que servisse de maneira mais feliz à uma representação plástica, dentro de paisagem de vegetação tão rica, da história de uma época como aquela dos meados do século passado, sob o impulso de todas as suas forças de renovação, e, por outro lado, mantendo ainda a nobreza aristocrática de um sentimento conservador em face da vida, apesar das turbulências que iriam surgir. Sentimos o valor patriarcal que ainda imperava na vida brasileira destes decênios.

A respeito dos móveis e dos objetos aqui reunidos, percebe-se a mesma importância característica. Esta obra já é mérito dos museólogos que pesquisaram para depois reunir este conjunto. Para formar o museu da época do império no Brasil, idéia que tomou vulto apenas em 1938 e entrou em fase de realização em 1940, foi necessário reunir na medida do possível peças pertencentes à família imperial, encontradas em diversos lugares, e especialmente no Rio de Janeiro. Como o palácio de Petrópolis foi usado durante muito tempo por institutos educacionais, nele não se encontrou sua mobília original.

O caráter estilístico da mobília encontrada nos diversos palácios do Rio de Janeiro, ou guardada por famílias com muito carinho, é predominantemente baseada no neoclássico, desenvolvendo-se com ele o eclético porém discretamente. Certamente este aspecto geral não é consequência apenas de uma escolha, mas em boa parte resulta do trabalho inteligente dos diretores da coleção. cremos que este mobiliário reflete fielmente o espírito do ambiente reinante na corte imperial. Não se prolonga a história desta corte até o tempo do exuberante "fin-du-siècle", uma felicidade neste caso. Não participou do caos completo dos elementos renascentistas e barrocos, manteve sempre seus valores originais. O conjunto de peças de fabricação européia, seja francesa, portuguesa ou italiana, que aqui chegaram, unem-se com aqueles de produção brasileira, especialmente dos marceneiros, ourives e moldureiros do Rio de Janeiro, apresentando um aspecto bastante homogêneo. As salas principais do museu, como a Sala da Imperatriz, a Sala dos Embaixadores, a Sala de Jantar ou o Gabinete de Estudos do Imperador, reúnem muitas peças num panorama vivo e didático da época.

Atualmente às salas de caráter panorâmico acrescentam-se outras com caráter mais remarcado de coleção museológica. Estas coleções baseadas no conjunto de objetos da época do Império, fornece maiores informações quando ao lado de objetos dos tempos anteriores e posteriores, possibilitando assim comparações.

Igualmente podemos observar nestas comparações o montante da produção artística do país e as peças que tiveram de ser importadas. A respeito da evolução da mobília, o Museu Imperial apresenta um conjunto bem rico de móveis brasileiros, reunidos numa grande sala, onde podemos acompanhar suas principais fases.

A parte da prataria constitui outro campo do artesanato brasileiro dos tempos antigos, mostrando criações próprias e interessantes, de formas bem diferentes das peças portuguesas, às quais foram muito consideradas, também. As formas da prataria brasileira, mesmo nos casos em que há certas simplificações, apresentam-se sob um aspecto sintetizado e funcional. Este tipo de prataria, mais ligado aos hábitos



Coróia de Dom Pedro I.

Gabinete de trabalho de Dom Pedro II, no Museu Imperial de Petrópolis.





Bastão encimado com um insígnio da coroação dos Imperadores.

Cadeira de jacarandá, fim do século XVII.



HABITAT

cotidianos da vida brasileira, não perdem a perfeição técnica, seja nos paliteiros, seja especialmente nas joias das crioulas da Bahia. Podemos admirar ao lado dos artesões que serviram na cõrte no Rio de Janeiro um artesanato de alta classe que se desenvolveu em outras partes do país. Não seria preciso citar as obras de talha nas nossas igrejas da Bahia e de Minas para provar este fato também em outros setores das artes plásticas. Os poucos objetos a que nos referimos servem apenas para ilustrar como o museu da época imperial se coloca no centro de uma concentração cultural de origem longínqua e que teve suas fases de florescimento entre nós.

Como um museu desta importância não pode ser apenas uma mostra de exemplos e servir para os primeiros contatos, o estudioso encontra em Petrópolis, ao lado do palácio e do seu parque magnífico, um prédio bem moderno, que abriga os arquivos, onde estão reunidos valiosos documentos, a biblioteca especializada em história e arte brasileiras e todos os demais meios para aprofundar os seus estudos, num ambiente de compreensão e humanismo acadêmico da mais alta categoria. É realmente uma felicidade poder visitar e usufruir de tesouros tão belos.



Poltrona do tempo do Império.

Bracelete das crioulas da Bahia, século XIX.





Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto, M. G. — Foto: Murillo Mendes Branco.

Observações sôbre a obra do “Aleijadinho”

Prefácio: Mario J. Buschiazzo

Texto: Graciela Rojas Herrera e Hans Mann

Desenhos: Sylvio Jaguaribe Ekman

Foto: Murillo Mendes Branco

Como nos antigos portulanos do século XVI, poder-se-ia ainda escrever no cabeçalho das histórias artísticas de nosso continente: “América, Terra Incognita”. Existem ainda infinitas regiões para explorar, inúmeras igrejas e casarões para descobrir e incorporar ao acervo conhecido, inúmeros problemas de origem, classificação ou influências para resolver. Não há dúvida que nos últimos anos houve uma verdadeira inundação de investigações e publicações, não somente por obra dos estudiosos americanos mas também dos europeus, que começaram a nos “descobrir” pela segunda vez. Todavia, não há tampouco dúvida que essa quantidade foi em prejuízo da qualidade, salvo raras exceções. O entusiasmo de assistir a êste deslumbramento, a aparição dêsse nosso tesouro de que até há pouco não conhecíamos a existência, nos lançou a sua procura com avidez de saciedade, com o intuito de reunir numa desordem caótica uma infinidade de belezas que quizemos mostrar prematuramente ao mundo, com o entusiasmo de noviços.

Agora, passado o momento dos ímpetus desordenados, formada pelo menos em parte a estrutura científica dos elementos, datas e atribuições, tem chegado a hora da recapitulação comedida e fecunda. Com igual ou maior entusiasmo, mas ao mesmo tempo com não menor equanimidade crítica, temos que rever tôdo o nosso processo criativo para atribuir a cada obra seu valor exato no quadro geral das artes da América. E logo, uma vez que isto será realizado, virá o momento de inserir êste conjunto no esquema da arte universal, em que, até agora, o nosso continente tem entrado só à empurrões, quase com vergonha, com uma modestia condigna, a qual todavia não está de acôrdo com o valor, verdadeiro e inegável de suas produções.



Igreja do Carmo, Ouro Preto.

Caso típico deste processo é o do Aleijadinho. Apreciado pelos contemporâneos mas antes como uma solução de artesanato local do que como artista de valor, foi rapidamente esquecido até cair no desconhecimento total. Raros escritores, durante todo um século — Rodrigo Bretas, Saint-Hilaire — salvaram para a posteridade alguns pormenores de sua vida, que nos ajudaram para reconstruir, com esforço, a biografia do escultor mineiro. Logo, deu-se o descobrimento moderno, e com ele, a hiperbole desmedida e o exagero, que, embora destacassem perante o mundo a figura do artista, correram o perigo de prejudicá-la por falta de serenidade crítica. Todavia, felizmente, as novas gerações de historiadores brasileiros, com honestidade exemplar, foram polindo a vida e a obra do escultor, até nos entregar, atualmente, uma imagem verdadeira, a qual talvez pesquisas futuras poderão agregar ou tirar algumas minúcias, mas que, em substância há de ficar imutável.

Em primeiro lugar, foi necessário rever quanto havia escrito Rodrigo Bretas, sobretudo no que diz respeito à enfermidade que Aleijadinho sofria. Foi fácil comprovar que nessa biografia, escrita por volta de 1858, havia erros grosseiros que levaram a duvidar da veracidade de quanto estava relatado. Por exemplo, sabemos que Vieira, pressuposto mestre de Juan Gomes Baptista, nunca esteve no Brasil; que em Mariana não houve um Conselheiro que tivesse o nome de José Joaquim da Silva; que Aleijadinho nunca saiu de Minas Gerais. Com este último fato, cai a lenda absurda recolhida por Bretas, segundo a qual, o escultor, numa só noite e apesar de seus membros mutilados, teria colocado todo um portal esculpido por ele, numa igreja do Rio de Janeiro. Todavia, embora se tenha demonstrado essa série de inexatidões, não se pode negar que na biografia de Bretas há um fundo de verdade que a pesquisa moderna tem iluminado. Dessa maneira, a lenda da lepra e das auto-mutilações de seus membros, próprias do romantismo do século XIX, ficaram reduzidas a uma paralisia ou deformação, como mencionam viajantes quase contemporâneos de Aleijadinho, por exemplo Eschweg, Luccock e Saint-Hilaire. É necessário reconhecer que se está na nova versão menos trágica tira algo do colorido da cena, não incide em absoluto na hierarquia da obra, o que é que interessa fundamentalmente. Na arte não procuramos proezas, mas sim emoção. Quando contemplamos os profetas de Congonhas do Campo, interessam-nos, sobretudo, as qualidades plásticas vigorosas, e deixamos momentaneamente de lado a tragédia do artista; quando escutamos uma sinfonia de Beethoven, esquecemos sua surdez para submergir num mundo de prazer espiritual. A tragédia das vidas fica para o comentário posterior e não para o momento de contemplação e de gozo estético.

A mesma tempestade de polêmicas que originaram a vida e a enfermidade de Aleijadinho, alcançou também sua obra. Durante muito tempo, a tradição atribuiu-lhe toda espécie e qualidade de obras de arquitetura, escultura e até pintura. Hoje, graças às amplas pesquisas da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, sabemos que, como arquiteto, são-lhe atribuídos somente a Igreja de São Francisco de Ouro Preto e a matriz de São João do Morro Grande. Fica em pé, definitivamente provada, um grande número de obras que mostram, de maneira convincente, que Aleijadinho foi essencialmente escultor, quase auto-didata; que sua produção se reveste de maior valor sabendo que nunca saiu de Minas, onde trabalhou afastado de qualquer contato com a capital e as outras cidades costeiras. Mesmo quando sua produção oscila entre a finura quase italianisante do medalhão que coroa São Francisco de Ouro Preto, e a força tosca e desproporcionada dos Profetas de Congonhas do Campo, ninguém poderá deixar de reconhecer-lhe um talento excepcional que aumenta em relação ao meio e a época em que atuou. E se é exato que a ele se deve também o projeto de São Francisco, cabe acrescentar que se trata de um arquiteto de raríssimo valor, porque as suaves curvas da planta e as proporções equilibradas da fachada, fazem deste templo um dos mais perfeitos exemplos da escola mineira. Afora, silenciado o barulho da polêmica, tem chegado o momento de aprofundar o estudo



da obra do artista, que é quanto, em resumo, mais nos interessa. Descobrir novas facetas, mostrar lados desconhecidos, focalizar outros, diversos e todo este mundo de visões variadas produzido pela contemplação de espíritos superiores e diferentes, que deve ser investida.

Afigura-se quase que um destino trágico continua perseguindo o escultor mineiro, para que nunca se apaguem os ecos que os juízos críticos desencadearam em volta de sua vida e de sua produção. Entretanto, perante aqueles que, honestos ou mesquinhos, hoje lhe tiram uma obra e amanhã lhe atribuem outra, ergue-se cada vez maior sua figura de artista popular, às vezes ingênuo até a puerilidade, outras vezes vigoroso até tornar-se agressivo, vencedor com suas mãos maltratadas pela dureza da pedra e da vida.

MÁRIO J. BUSCHIAZZO



Igreja das Mercês, de Baixo, Ouro Preto.

Existe uma diferença fundamental entre as colonizações espanholas e portuguesas no continente sul-americano.

Os conquistadores espanhóis haviam encontrado, inesperadamente, impérios já estabelecidos e civilizações evoluídas que deviam vencer e adaptar. Dois mundos se enfrentaram, o espanhol e o aborígine, estranhos entre si por seu conteúdo e sua forma. A força venceu o índio; no entanto os fortes traços de sua raça, a tradição artística bem definida reapareceram lentamente e chegaram, em muitos casos, produzir a indianização do europeu. O quadro que recebeu os portugueses, foi muito diverso. Matas impenetráveis, terras generosas que não haviam sido cultivadas, e habitantes nus que viviam em estado bárbaro. E' possível que se deva a este fato a diferença que existe entre a arquitetura colonial espanhola e portuguesa, fato este que se vê sobretudo nas igrejas construídas

com a introdução do cristianismo. O estilo barroco, trazido da Europa quando se iniciava sua decadência, foi aquele que devia encontrar na América uma nova vitalidade.

No Brasil, colonial de 1700, uma descoberta influenciou fortemente a evolução de seu crescimento. A região que hoje corresponde ao Estado de Minas Gerais, escondida entre serras e vales de terra vermelha de estranha topografia, foi um dia penetrada por homens rudes e audazes. Eram os bandeirantes. Avançando em grandes grupos, reunidos de qualquer maneira.

Vila Rica cresceu com mais impulso e impaciência das outras. Aí chegou, para instalar sua residência, o governador do rei e aí se fixou a casa real de fundição encarregada de recolher para a corôa a quinta parte da totalidade de ouro encontrado e todos os diamantes com mais de vinte e quatro quilates. As estreitas ruelas de pedra lisa atravessavam, para cima e para baixo, de maneira nervosa e imprevista a cidade que ia se levantando sobre aquele terreno montanhoso. Dia após dia, construíam-se as casas, lavravam-se as pedras e as igrejas surgiam. Como sentinelas, de um morro a outro, as torres brancas pareciam saudar-se alegremente, agitando os sinos. Por decreto real, foi proibida a entrada de ordens religiosas em Minas Gerais. Entraram somente sacerdotes livres, ou melhor, seculares. Com o tempo, sobretudo as Ordens Terceiras que dominaram. Um luxo ostentativo brotou freneticamente. Foram adquiridos os ornamentos mais ricos e desde as cidades mais longinquas vieram artistas para esculpir imagens, para levantar chafarizes nas praças e decorar igrejas. Aquele aglomerado súbito e aventureiro que morava nas cidades novas, viveu somente pela paixão do metal, de maneira atrasada, num caos entre aqueles que buscavam ouro, diamantes e escravos.

Todo esse espírito está latente nas construções da época. Foram os missionários jesuitas que introduziram no Brasil os primeiros modelos barrocos. Este estilo havia surgido na Europa no fim do século XVI e tinha alcançado seu esplendor na arquitetura sacra do século XVII, tendo decaído no século seguinte. Empregado sobretudo por essa ordem, tinha tomado o nome de barroco jesuítico, e na mão deste se havia convertido em importante elemento litúrgico. A característica de "fascinar a vista pela riqueza e variedade de motivos" produzia aquela atmosfera de decoração intensa que impressionava a alma dos fieis.



Os Profetas, do Aleijadinho, no Santuário do Bom Jesus, de Congonhas de Campos, M. G., Desenho: Sylvio Jaguaribe Ekman.

Essa maneira de sentir era própria do Brasil. A natureza do país e o temperamento exuberante de seu povo necessitavam um meio de expressão de conteúdo barroco. Parecia existir aí uma espécie de luta entre a natureza e o homem, para o domínio do belo. Provocando e incitando o homem, a natureza tropical não bastava aos sentidos, que exigindo mais, o levavam a produzir um complemento que pretendia igualá-la. A forma encontrou nova forma. A linha ressaltou outras ondulações. O excesso cedeu à maiores excessos. Os interiores das igrejas, policromos e exuberantes, desprenderam uma alegria que expressava um sentido religioso, ingênuo e claro.

Porisso que o desenvolvimento do barroco nas terras do ouro foi um fato espontâneo. De súbito, no entanto, apagou-se a febre. O rio já não arrastava mais as pepitas maravilhosas, e era inútil remover a areia. As massas foram se retirando pouco a pouco. Indiferentes e desiludidas, foram deixando atrás de si as cidades que haviam nascido com elas. Ficaram nas ruas o silêncio e a vida calma, prendendo-se nos muros. A pouca distância, a civilização já impunha novos caminhos num avançar dinâmico; mas, em Minas Gerais, o passado ficou absorto, e hoje somente, um nome sobrevive do silêncio, o do escultor e decorador sacro, Antonio Francisco Lisboa, a quem o povo chamava de "Aleijadinho". Inúmeras lendas surgiram em volta da vida de Aleijadinho, e hoje, pouco a pouco, é possível reconhecê-las, apesar da biografia existente. Sua obra, muito vasta e irregular, abriu campo a diferentes hipóteses, algumas relativas à paternidade dos numerosos trabalhos que lhe são atribuídos e dos quais não existem dados concretos, e outras relativas às condicionantes que o formaram. Foi também necessário esculpir a vida desse homem anos depois de morto, com rudes elementos dispersos entre anedotas e dados recolhidos entre pessoas do povo que lembravam tê-lo visto ou conhecido. O homem que se supõe ter sido o pai de Aleijadinho, um no meio de tantos, Manuel Francisco Lisboa, chegara de Portugal para as terras douradas de Minas Gerais, na época em que começava o apo-

*Igreja das Mercês de Cima, Ouro Preto.
Desenho: Sylvio Jaguaribe Ekman.*



geu da produção do ouro, tendo-se fixado na cidade de Vila Rica. Trouxera consigo apenas a licença que lhe dava a permissão de exercer seu trabalho de carpinteiro, e trouxera também o desejo de participar da experiência fantástica que ouvira relatar de centenas de bocas. Encontrou seu lugar entre os buscadores e os escravos, no ímpeto daquela vida colonial onde era necessário cada mão construtiva.

Era um homem rústico e analfabeto que tinha que assinar seus papéis com uma cruz, mas naquela época, este fato não era importante. Pouco a pouco, sendo sempre mais procurado, chegou a ser mestre de obras e dizem que colaborou algumas vezes, no próprio projeto das igrejas que construía.

Dêle e de uma escrava preta, Isabel, nasceu obscuramente Aleijadinho, num dos arredores de Vila Rica, aos 29 de Agosto de 1730. Desconhece-se tudo quanto se refere à sua mãe e a ele mesmo, desde o momento que nasceu até quando apareceu seu nome, pela primeira vez, como autor de obras, quando tinha vinte e oito anos de idade. Se sua mãe o abandonara cedo demais, tinha-se deixado em troca, a herança de sua raça, o instinto plástico, que tomou sua mão levando-o a percorrer, penosamente, o duro caminho da arte. O pequeno mulato tinha nascido como filho da terra, e como esta, calado, foi germinando dentro de si a semente de seu talento. Era ainda criança quando seu pai se casou e lhe deu outros irmãos. Não é possível saber de que modo ele influenciou Aleijadinho. Naquêle ambiente de evolução, da cidade que crescia, já trabalhavam artistas vindos de fora e artesões locais; todavia no meio artístico, ainda não maduro para produzir um desenvolvimento progressivo e consciente de arte, ninguém podia compreender nem orientar uma educação adequada a criança que revelava, sem ser observada, os sinais vacilantes de uma vocação. Já naquele tempo *Aleijadinho* deve ter vagado entre as obras, farejando nas oficinas, julgando e escolhendo confusamente as mesmas ferramentas que um dia dever-lhe-iam dar martírio e glória. De algum modo também muito cedo, deve ter começado sua formação técnica, na oficina do pai e do tio, o talhador Antonio Francisco Pombal, e trabalhado mais tarde, por dia, com os mestres empregados nas obras de decoração sacra.

Se teve algum contáto com os artistas que foram chamados para Vila Rica, êste foi somente esporádico e superficial. Podia somente contemplar o que êles executavam, enquanto fazia suas próprias experiências. Ao mesmo tempo, entretanto em contáto com as comunidades religiosas, e é possível, aprofundando-se seu próprio fervor, iniciou-se como decorador sacro.

Em sua longa prática de artista, durante quarenta e cinco anos, tratou sempre de temas religiosos. O contáto com os religiosos foi decisivo para sua formação, influndo de maneira direta em seu preparo cultural, e proporcionando-lhe os vários temas que interpre-



Igreja de N. S. do Carmo, Ouro Preto.

tu. Baseando-se nos livros sacros, nas gravuras e ilustrações da Bíblia, Aleijadinho pôde produzir suas obras de talhe e de imaginária, esculpir os púlpitos e representar a figura do Cordeiro.

As lendas o descrevem, naquela época, como sendo homem de temperamento alegre, vivo e apaixonado. Sua vida deve ter alternado, então, entre o trabalho e o gozo da própria vida, atendendo aos compromissos em Vila Rica e nas cidades vizinhas. Uma existência despreocupada até o momento em que apareceram os sinais da enfermidade que não o abandonou mais. A lepra ou alguma doença de origem hereditária-sifilitica, foi desenvolvendo aos poucos, em seu organismo, deformações nos membros, acompanhados de dores agudas, fazendo-o perder alguns dedos dos pés e das mãos, até torná-lo um ser aleijado que caminhava apoiando-se nos joelhos. Seu aspecto inspirou medo e repulsa. Por causa disso e do ódio que ia se despertando nêle, Aleijadinho se escondia debaixo de um tôlido, embora trabalhasse nos recintos fechados das igrejas, e começava o dia nas primeiras horas da madrugada, recolhendo-se tarde da noite. Mudou rapidamente sua vida. Seu caráter transformou-se e afundou-se numa concentração que o apartava de seus semelhantes.

Tinha três escravos, Maurício, Januário e Agostinho. Eram os únicos seres que o cercavam. Os três haviam aprendido do dono, os rudimentos do ofício e o ajudavam em que era necessário. Maurício o acompanhava e adaptava as ferramentas às mãos mutiladas do escultor e o aparelho de couro que preso aos joelhos lhe permitia mover-se miseravelmente de um lugar para outro e subir as altas escadas de carpinteiro que devia utilizar. Januário guiava o burro que o levava a distância maiores ou nas viagens de uma cidade para outra.



Oratório, Rua da Glória, Ouro Preto.

Desenho: Sylvio Jaguaribe Ekman.

Tinha trinta e nove anos quando foi atacado pela enfermidade. A partir daquele momento, durante longos anos, até o fim de sua vida, Aleijadinho esteve sujeito a constante tortura física e moral que libertou nêle as raízes mais escondidas de seu temperamento artístico.

São Francisco de Assis, de Vila Rica, abre a primeira página de sua carreira artística. Em várias épocas de sua vida, dedicou-se à decoração da igreja, deixando a marca de um estilo pessoal tanto na portada como nas arcadas laterais e no interior, estilo este que se desprende de toda sua obra, nos ricos retábulos, nos entalhes da capela maior, nos vários conjuntos de santos, nos painéis de pedra que adornam os púlpitos. Utilizou aí pela primeira vez a pedra sabão, uma variedade muito mole e de cor azulada da esteatita que existe em grande quantidade naquela região que não havia sido empregada antes para fins artísticos e que se tornou seu material preferido.

Esta igreja, é, sem dúvida, uma das mais completas obras de decoração. Embora tenha partido, para sua concepção geral, diretamente dos modelos barrocos utilizados na época pelos artifices locais, Aleijadinho imprimiu em cada tema, rasgos de inspiração própria. A partir daquele momento e devido ao efeito conseguido na portada ornamental da igreja, foi constantemente procurado pelas várias irmandades religiosas que queriam para suas igrejas, frontispícios do mesmo genero. As igrejas de Minas ostentam essas portadas de pedra sabão, que às vezes parecem respirar independentes do restante da construção.

As mais recentes pesquisas provam que Aleijadinho foi o autor das esculturas na portada. Todavia não é certo que foi também o arquiteto da igreja, mesmo quando, em geral, todos são inclinados a pensá-lo.

Na igreja do Carmo, na cidade de Sabará, nas figuras de madeira dos dois atlantes que sustentam o piso do côro e nas cenas bíblicas trabalhadas em baixo-relevo e ricamente coloridas, percebe-se o interesse do artista em fazer ressaltar a figura humana do conjunto das composições, ornamentais. Sente-se nelas a influência das gravuras bíblicas góticas e bizantinas das quais Aleijadinho deve ter tirado os temas: todavia, na maneira de tratá-los, aparece sempre o estranho caráter, livre de influências que é presente em toda sua obra.

Esses atlantes figuram entre as obras atribuídas, mas não documentadas, de Aleijadinho. Através da estatuária, notam-se claramente as deficiências de seu preparo técnico, em particular os conhecimentos elementares da anatomia humana — mas, sem dúvida, justamente nas estruturas sente-se o espírito de Aleijadinho. Nas figuras às vezes contrafeitas e desproporcionadas, há um modo de sentir humano, rudemente exprimido. São exemplos disso, a figura de São Jorge, excutada em cedro, pintada e com indumentária vistosa, como também em suas composições dos atlantes e tipos populares.

E' a expressão das faces que domina em todas essas figuras humanas, e, independentemente do primitivo, o que nelas emociona, é o sentimento artístico genuíno.

Congonhas do Campo esperava por Aleijadinho. Descansando entre as serras pacificamente, como um daqueles povoados nascidos da febre do ouro e conservados algo a parte, parecia destinada a conservar, entre os suaves morros a obra mais comovedora do escultor. Seu espírito solitário encontrou aí, afinal, a calma, e criou no meio daquela natureza tranquila, as dramáticas figuras que atormentavam sua imaginação.

Durante trinta anos havia realizado trabalhos para as igrejas das cidades de Minas. Cansado e esgotado pela enfermidade que corrompia progressivamente seu corpo, foi chamado uma vez mais, para executar no povoado uma obra importante destinada ao Santuário do Bom Jesus de Matosinho. Tinha naquela época, cinquenta e oito anos, e durante nove anos ficou aí ocupado com o trabalho. Havia sido encarregado de compor diversas cenas do Calvário de Cristo, com figuras de madeira de tamanho natural e de executar ao mesmo tempo doze estátuas em pedra sabão, dos profetas bíblicos, que deviam adornar o átrio da igreja.

Começou sua tarefa, contratando um numeroso grupo de auxiliares que deviam desbastar para ele os blocos pesados e prepará-los afim de aliviar-lhe o trabalho mais pesado e rotineiro. Tratava-se de uma equipe de carpinteiros talhadores e santeiros que trabalhou sob sua direção. Tem-se dito, baseando-se em estudos posteriores realizados a respeito de sua obra, que grande parte desta tem sofrido a direta influência da mão de obra dos auxiliares, não sendo agora possível determinar de maneira exata, o grau desta intervenção. Pode-se entretanto, vê-la claramente nas cenas do Calvário, como diferentes mãos modelaram as cabeças ou talharam os corpos produzindo dessa feita, um conjunto irregular. O Aleijadinho dividiu o trabalho do Calvário em seis cenas que correspondem às diferentes etapas do caminho de Cristo para a crucificação, e em cada uma delas desenvolveu uma ação de comparsas, com profusão de figuras e de personagens secundários. Movimentam-se aí os soldados romanos trazendo nos rostos expressões grotescas e ferozes, em contraste com os corpos desarticulados dos demais personagens e com as figuras de Cristo, mais cuidadosamente tratadas. Os críticos tem afirmado que Aleijadinho executou pessoalmente só as seis figuras de Cristo, a de Maria Madalena e de alguns apóstolos. Quase todas as demais figuras são desproporcionadas e diformes, embora exista sempre nos rostos uma intenção expressiva que, às vezes, exagera as feições.



Santuário de Congonhas do Campo, Igreja do Bom Jesus do Matozinho.



Do livro "Os Doze Profetas", Coleção "Imagens do Brasil". (Ministério da Educação e Cultura, Serviço de Documentação — Rio de Janeiro), (Direção: José Simeão Leal).

O total da obra, considerando em seu conjunto e como arte popular, mostra uma dramaticidade ingênua e rústica. Colocadas dentro das capelas construídas de pedra e cal e distribuída no jardim que leva ao santuário aquelas cenas da Paixão despertavam possivelmente nos visitantes o mesmo ardor com que haviam sido concebidas.

O Santuário do Bom Jesus tem uma história. Construído no alto de uma colina que domina o povoado de Congonhas, foi levantado para cumprir uma promessa. Um fiel presenciou um milagre naquele lugar, e como reconhecimento ergueu uma cruz junto do nicho onde estava a imagem de Cristo. Feliciano Mendez era um dos colonos que havia chegado a Minas para procurar fortuna. Adoeceu gravemente, e com o pouco dinheiro que conseguira juntar, decidiu regressar à Pátria e terminar seus últimos dias num convento. Rezando por sua sorte, sentiu, numa ocasião, que era ouvido e que a saúde voltava ao seu corpo. Abandonou então seus planos e impelido pela fé, dedicou sua vida a servir a Deus como ermitão. Vestido com o hábito azul feito de pano grosso e tosco, e com a caixa de ermitão pendurada ao pescoço, Feliciano percorreu incansavelmente os campos e os povoados, recolhendo esmolas. Logo pôde transformar em capela o nicho humilde e pedir à autoridade eclesiástica a licença de convertê-la em ermita e celebrar aí o sacrifício da missa. As pessoas ouviram do milagre e vieram de todas as partes para venerar a imagem e pedir graças. Todos ajudavam a enriquecer a capela que de ano para ano ia se transformando em igreja: os mais pobres contribuíam com o que tinham, e aqueles que possuíam dinheiro legavam suas terras e seus lucros. Com o tempo perdia-se a memória do Ermitão, no entanto a igreja que sonhara, se levantava em lugar da cruz. Quando Aleijadinho foi chamado para Congonhas, a igreja estava acabada. Faltavam somente as portas e as estátuas dos profetas destinadas ao átrio. A portada dessa igreja é outra obra atribuída. Em compensação está documentado que Aleijadinho executou a caixa entalhada do órgão, infelizmente desaparecido.

Com os profetas, Aleijadinho completou a obra mais importante de sua carreira. Tudo quanto tinha realizado anteriormente, ficou obscurecido perante as rudes figuras que esculpiu com seus dedos mutilados.

Já estava com sessenta e dois anos de idade, e alguns anos antes, durante a execução das estátuas do Calvário havia falecido seu escravo Maurício, que fora seu colaborador preferido. A obra deve ter representado um grande esforço para ele. Enquanto trabalhava, devia organizar e dirigir toda a equipe de auxiliares que preparava os blocos para serem esculpidos. Através da análise artística chegou-se a deduzir que também aqui o trabalho de sua mão havia sido parcial. Há uma diferença notável nas figuras, entre as metades superiores e inferiores dos corpos, e parece que as cabeças foram tratadas com cuidado especial. É bem possível que Aleijadinho se tenha dedicado, em algumas, a executar somente as cabeças, e a retocar ou orientar a execução do restante do corpo e da disposição dos drapeados e ornamentações. Ao par das anteriores, destaca-se nessas estátuas a desproporção anatômica, e os corpos, muitas vezes disformes e desarticulados, ressaltam num violento contraste das nobres cabeças. Sem dúvida, toda a obra forma um conjunto plástico único, em estreita relação com o lugar.

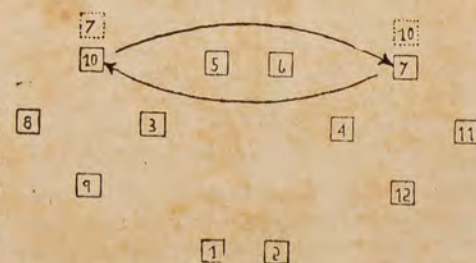
Ao terminar Aleijadinho seus trabalhos para Congonhas, voltou a Vila Rica onde executou ainda outras encomendas de decoração. Em seus últimos anos, conseguiu em aceitar a colaboração de um discípulo, Justino Ferreira de Andrade. Mudou sua residência para a casa da irmandade, localizada ao lado da igreja, e aí viveu com Justino. Quase cego e com a enfermidade espantosamente avançada, teve ainda que suportar a ingratidão do discípulo que o abandonou neste estado, deixando-o sem cuidados, quando visitava sua família durante as festas de Natal. Desiludido, o mestre retirou-se esperando sua sorte. Tivera um filho já em idade avançada, e foi na casa de sua nora onde pôde passar os últimos dias. Sua agonia durou mais de dois anos, deitado numa cama de tábuas, e queixando de não haver sido pago de quando lhe deviam. Faleceu aí no dia 18 de novembro de 1814.

O caminho da peregrinação ao Santuário de Congonhas sobe suavemente a colina. Atravessa o jardim onde estão as capelas que relatam o Calvário e seguindo pelo trilho de pedras entre a grama, alcança a esplanada que rodeia o edifício da igreja, sobre um terço pleno que se levanta aproximadamente dois metros acima do solo.

Desde a subida vem-se as figuras dos profetas que se enfrentam silenciosamente, levantando as cabeças e os braços, e se destacam contra o céu, em estranhas atitudes. Através deles, está a massa da igreja. Ao cair a tarde, os sinos tocam alegremente, chamando os fiéis. Sente-se aí o espírito do artista, que vive em cada figura. Sua vida de miséria humana, esfumou-se para sempre. Sua obra permanece, para a contemplação dos homens.

NOTA

Na instalação das estátuas dos profetas dentre o átrio, há em nossa opinião, um erro de colocação. Ao serem colocadas, seguiu-se evidentemente a ordem cronológica imposta pela Bíblia (veja-se a numeração do diagrama). Observando as figuras de Joel e de Jonas (no diagrama os números 7 e 10, respectivamente) nota-se sem dúvida, tanto pela posição dos corpos como pela direção dos olhares, que não estão em harmonia com o conjunto das dez demais figuras. A troca dessas figuras manteria a continuidade cronológica, na ordem bíblica, e a harmonia a que nos referimos.



O significado da “construção leve” em nossos dias

De uma conferência pronunciada pelo arq. Frei Otto, Stuttgart, Alemanha

Gigantescos edifícios alastram-se com a irrequieta azáfama dos trabalhadores e inumeráveis casas despontam do solo nesta nova época de eufórica prosperidade. Aos olhos de um espectador leigo, a arquitetura parece atravessar uma era de tempestuoso desenvolvimento.

Um exame mais metucioso, todavia, há de indicar-nos que apenas aprendemos a organizar estruturas arquitetônicas e montar máquinas, mas que a técnica arquitetônica nas últimas décadas mal progrediu, se a colocarmos em cotejo com as modernas ciências exatas. Na época atual existem poucos problemas de arquitetura que não hajam sido resolvidos já há cinquenta anos atrás.

A física e a química facultaram o emprego de um sem-número de meios novos, que revelam importância consideravelmente superior aos que dispunham, por exemplo, Paxton, Roebling e Eiffel para levar a efeito os seus empreendimentos. Somente as formas externas das construções sofreram modificações e os materiais já de há muito conhecidos e usados, tais como concreto armado, aço e vidro, foram finalmente levados às suas formas adequadas.

Descobertas acidentais são hoje em dia alinhadas como particularidades sem exata conexão entre si; Parece inexistir um objetivo e o conhecimento do problema global.

De maior importância do que as projeções, do que os cálculos, do que as realizações dos edifícios, é a pesquisa dos problemas que devem ser resolvidos. O conhecimento do problema é a condição “sine qua non” para cada elaboração das formas arquitetônicas que mais se prestam à condição humana.

Não construímos para colocar pedra sobre pedra, mas para ampliar o acanhado espaço vital sobre a terra e aprovêitá-lo com premente intensidade, valendo-nos dos meios que a técnica nos põe ao alcance.

Construir é o problema crucial duma densidade demográfica, nas diferentes zonas climáticas, construir constitui uma necessidade biológica e, em consequência, condição essencial para as relações de vizinhança pacífica dos homens.

Construímos ainda como outrora, mas os problemas sofreram radical modificação!

As convulsas revoluções dos últimos cinquenta a cem anos não têm paralelos na história. A multiplicação do homem abrange inúmeras facetas e dificilmente encontraremos faixa de terra que ainda permaneça intocada. Anima a humanidade uma sangrenta luta pelo espaço e todas as possíveis soluções são experimentadas com uma vitalidade surpreendente. A técnica atingiu culminâncias que tornaram possível alcançar os astros e ali expandir a vida.

O indivíduo frequentemente se encontra indefeso em meio à tempestade... e o fundamento de sua existência, e o ambiente

tornado habitável certamente não pode merecer a sua confiança.

É espantoso que dificilmente haja cidade, ou povo, em que as condições de habitação não apresentem falhas. Essa assertiva envolve precipuamente as grandes nações, detentoras do poderio econômico e militar. A deficiência deve ser atribuída menos à ausência de boa vontade do que à carência de conhecimento da importância do nosso ambiente, que nos deve em prestar constantes forças vitais para o rude combate em que nos vemos envolvidos.

Antes da efetivação de qualquer construção, impõe-se a pesquisa e o conhecimento da atividade humana sob suas múltiplas facetas.

Não há norma pela qual se possa projetar e também não existem dados seguros no que tange ao trabalho de pesquisa com respeito à solução do problema, pois não há problema que permaneça sempre constante. Os problemas evoluem com extraordinária rapidez, — pois a vida não é estável. Tudo está em movimento e nós somos, com o nascimento e a morte, que constituem os extremos da nossa existência, uma parte tão somente desse movimento.

Contemplemos os grandes centros de densidade demográfica: as cidades. Ausentemo-nos deles por intervalos de alguns meses: Após cada ausência, encontraremos uma cidade modificada: estabeleceram-se nela grandes vácuos, com as implacáveis demolições e novas habitações que despontam do solo e alteram a fisionomia urbana. As cidades estão em movimento: crescem e se extinguem como a própria vida. A mutabilidade impõe-se à cidade, sob pena de desaparecimento.

Poder-se-ia pensar que uma estrada é antes passível de modificação e transferência, seguida da casa isolada, e que as grandes cidades fossem por excelência imóveis. A suposição não corresponde à realidade. Os caminhos do comércio permanecem inalteráveis, no tocante à sua rota, e apresentam, em geral, poucas possibilidades de se enquadrarem em estrutura linear. A sua modificação se processa com a maior lentidão, e as casas que ladeiam essas vias são construídas com uma durabilidade de cem anos no mínimo e permanecem de pé somente quinze a vinte anos. Estão em contínua evolução de formas, à qual opõem tenaz resistência devido às suas robustas características arquitetônicas. Que ingentes dificuldades apresenta a deslocação de uma parede, a modificação de um aposento, a abertura de uma janela ou de uma porta, numa casa velha ou nova!

Jamais a construção funcional se impôs com tanta premência como neste tempo dos grandes deslocamentos. Necessitamos de construções que sejam humanas. Mas nunca se constituiu, no que tange a residências, tão robusta, tão maciça, tão indelocalmente como hoje. Quarteirões

residenciais existem, cujo material de construção pode durar até mil anos e que não apresentam possibilidade alguma de modificação, nem uma janela sequer, nem uma parede.

Construímos rígidas casas e nelas comprimimos os homens.

Este homem que hoje domina a técnica de um modo absolutamente inconcebível há quarenta anos atrás, não logra, de maneira alguma, a consecução de uma moradia que se adapte às suas necessidades, o que constitui o arqui-fundamento de sua vida. Resigna-se ele a uma bitácula que por ele próprio é apresentada como um fato consumado.

A assim chamada “construção social de moradias”, em todos os países em que o conhecemos, oferece o espetáculo, com raras exceções, do mais espantoso exemplo de construção rígida, com problemas que há anos já estão resolvidos legalmente. As próprias construções-modelo das exposições internacionais, quando apreciáveis como experiências isoladas, parecem empenhadas em justificar essa rigidez perante o mundo.

Essa arquitetura imóvel constitui o grande obstáculo para o desenvolvimento futuro das nossas cidades.

Nunca é suficiente insistir sobre este ponto: a construção rígida é o torpedeamento sistemático dos nossos próprios interesses.

Nosso pensamento persegue um alvo errôneo. No concernente a construção não defrontamos problemas invariáveis e, em consequência não logramos visualizar fielmente uma cidade do futuro, ordenada até suas mínimas pormenores e rigorosamente planejada, de acordo com cuja estrutura devemos começar a construir agora para que a possamos ter no futuro. O encanto de viver estará definitivamente desterrado, numa cidade com problemas invariáveis.

Constitui acontecimento raríssimo encontrarmos um problema, que, uma vez formulado, persista em constante estabilidade, mas é perene o trabalho de estabelecer e resolver sempre novos problemas.

Até o momento desconheço construções maiores, em que não foram introduzidas alterações mais ou menos consideráveis, durante o período de planejamento ou durante a construção, devido a novas circunstâncias que, à essa altura, não mais podiam ser negligenciadas. Nesta ordem de considerações, acontece frequentemente que muitos prédios novos já são antiquados por ocasião da entrega das chaves.

Pensem, por exemplo, na alteração de estrutura da construção de nosocomios, dos edifícios governamentais, e, especialmente, nas fábricas e centros de pesquisas, que, apesar dos investimentos astronômicos, agora já são construídos com a máxima mobilidade, e pensem, antes de tudo, nas residências para famílias, nas quais são

introduzidas alterações, quase cada dois anos, com o nascimento, casamento e morte de membros seus.

Para a família vislumbramos somente duas soluções: ela muda em pequenos intervalos da velha para uma nova e mais adequada residência ou ela moderniza a sua casa. A mudança implica em dificuldades essenciais, importa em sempre crescentes despesas e somente apresenta variedade se é possível contar com uma super-abundância de oferta de residências, o que está fora de cogitações em se tratando de povos sadios e em crescimento.

A modernização defronta-se, além das legais, com dificuldades advenientes da própria técnica arquitetônica, que são intransponíveis.

Necessitamos hoje de dupla mobilidade. Cada homem isolado e cada família como individualidade deve estar em condições de mudar o local de moradia se um fator fundamental — o trabalho, por exemplo — o exigir, como também ser capaz de transformar a antiga ou nova residência para fazê-la funcional.

Nossa construção não pode ser rígida em hipótese alguma; temos que desterrar para sempre da nossa mente a idéia de prédios com durabilidade de cem a mil anos.

Devemos ser estruturalmente dinâmicos e "orgânicos".

Haverá construções que devem ser modificadas mais rapidamente e outras com maior lentidão.

Somente no que concerne a Igrejas, fica invariável o problema fundamental. A natureza do serviço de Deus, todavia, transforma-se. As igrejas afastam-se hoje em dia do princípio da rígida catedral, do redor da qual se agrupam as casas da povoação. Entrosam-se no mecanismo da população e isto não lhes reverte em detrimento, pois a "construção" é aqui de somenos importância: as próprias igrejas tornam-se móveis.

A par dos problemas que constantemente se deslocam, haverá também problemas, cuja vigência se estenderá a mais amplos e longos espaços de tempo, como, por exemplo, as fundamentais necessidades biológicas da existência humana, da higiene e posteriores desdobramentos.

O homem não poderá renunciar no futuro às forças de que dispõe sobre esta terra, à luz solar e ao ar, e com ele, ao seu regenerador, a planta. A terra permanecerá sempre o seu recurso básico, mesmo quando passa a seu tempo em recintos, tais como aviões, automóveis, casas, que ele abandonaria com relutância.

A terra é o polo calmo e invariável do mecanismo da vida.

Se a última guerra lançou as massas humanas — atabalhoada e deletariamente — em confusão e movimento, não podemos nós mantê-las em rígidas construções e forçá-las ao sossego. A reação já está patente. Vemos a fuga das construções rígidas, onde é possível, e os acampamentos encontram aqui sua origem e o mais profundo significado.

As construções devem deixar margem ao movimento, mas também facultar a possibilidade de procurar auxílio ou recurso

fortificante ao elemento de origem, à terra, ao solo.

Se mediante a construção propiciamos ao homem a possibilidade de viver dentro da sociedade, se nossas construções devem ser vivas e habitáveis, então devemos aproveitar o reduzido espaço vital desta terra tão intensivamente quanto possível, então o espaço construído inaproveitado é material de construção, e cada superfície vertical ou horizontal inaproveitada deve ser demolida. Não é absolutamente indiferente, para citar um exemplo, que um telhado seja uma superfície morta ou se ofereça um abrigo para o homem, para a planta, ou para ambos.

Não se conciliam o homem irrequieto com a sólida e pesada construção. O edifício deve apresentar um termo médio entre a irrequietude e a calma, entre o fugaz e o perene. Este é o significado de todos os estilos arquitetônicos que facultam uma construção transformável e funcional, deslocável e modificável. Este é o significado da construção leve nos nossos dias.

Muitos caminhos conduzem, na construção leve, à solução dos múltiplos e variados problemas!

Em "construções leves rígidas", defrontamo-nos com construções cuja estrutura é pre-determinável e que, portanto, devem ser projetadas, com construções, que em determinado momento são novas e no momento seguinte são antiquadas e morrem assim que são resolvidos os seus problemas.

Exatamente este tipo pode ser levado a cabo com material usado, de qualidade inferior. A durabilidade do edifício é determinado exatamente, de acordo com a duração conhecida ou provável de seu objetivo na existência.

Em construções menores, sobretudo em residências, nas quais várias pessoas se defrontam com problemas semelhantes, a produção industrial em série de casas pré-fabricadas oferecerá perspectivas de um futuro promissor, quando estiverem dirigidas às dificuldades que entravam a modernização após determinado espaço de tempo, que pode oscilar entre alguns meses, vários anos e décadas.

Conhecemos moradias de papel para algumas semanas, conhecemos tendas para alguns meses ou alguns anos. Conhecemos as leves casas de madeira ou chalés, e as moradias pênseis, com as mais diferentes finalidades e durações.

Necessitamos das construções leves perenes com forma pre-determinada para cobrir grandes superfícies, para intensivo aproveitamento agrícola, para a indústria, para pavilhões e estádios. Sabemos como se pode cobrir vasto espaço com peles finas e transparentes, para favorecer e abrandar o clima e possibilitar o livre desenvolvimento da força de trabalho humano sem obstáculos de ordem arquitetônica.

As construções leves com forma rígida são erguidas com somente um grande e único projeto. De resto, são móveis e em condições de modificar-se sem dificuldade.

Condição essencial para a projeção de construções leves rígidas é a pesquisa do problema, que deve ser resolvido, tendo em conta um período determinado com precisão da duração do edifício, e que não seja muito longo. Cumpre encontrar o estilo

mais simples e a possibilidade de produção mais aproveitável e manter o custo tão baixo, que, em que pese o breve período de duração, tais construções sejam econômicas!

Nos trabalhos dos últimos anos, com relação ao desenvolvimento das construções leves com forma rígida, e o mais baixo custo arquitetônico, foi determinado que uma proporção inusitadamente alta é exigida nos preparativos, portanto no trabalho dos arquitetos e engenheiros.

A estrutura visível destas construções é estudada sob o ponto de vista de seus problemas e a construção feita de molde a resolver estes problemas. Melhoramento da forma somente poderá ser atingida através de um melhoramento da técnica construtiva. Somente será correta quando não mais possibilitar simplificações.

Sobretudo em planejamentos e construções com membranas tensas, torna-se patente que as formas construcionais relativas a um complexo de problemas não se deixam projetar arbitrariamente. Seguem leis severas, que raramente se revelam ao projetor no início do trabalho. Ele somente terá perspectivas de atingir o alvo se lograr repelir toda a concepção de forma preconcebida, em favor de um trabalho de precisão científica, em favor de um carinhoso desentranhamento da forma do desconhecido.

Constitui mais uma atividade auxiliar do que de planejamento. Os obstáculos serão assim sempre um espelho do problema e serão sempre novos em novos problemas.

Sempre estarrece com as formas plásticas das mais leves, construções leves são estampadas, o que transparece nos trabalhos de maior acuracidade. Mas, muitas vezes, os resultados prévios se afastam e somos tentados a demolir a obra — quando a construção apenas se vai esboçando. Os derradeiros aprimoramentos geralmente pouco representam, no que tange à economia e muitas vezes devem ser pagos com o elevado custo do trabalho de pesquisa. No sentido de um desenvolvimento autêntico e genuíno é necessário, nas sondagens deste grande e novo complexo de incógnitas, não seja abandonado no trabalho de aprimoramento.

Muitas grandes construções leves há com significativos problemas cujo trabalho de pesquisa da forma não foi levado até o fim. Elas prejudicam o desenvolvimento mais do que fomentam. Elas provocam falsas concepções de formas.

As formas plásticas são atualmente tão excitantes, que hoje em dia há edifícios em muitos lugares, que não foram erguidos para a solução de problemas, mas para demonstração construtiva.

Após quase vencido o exágono formal do problema, estamos diante do perigo de uma super-exageração dos motivos construcionais, diante de um novo construcionismo!

O desenvolvimento da construção leve converte-se no seu oposto! A sua finalidade consiste em procurar o meio e o caminho de reduzir ao mínimo tudo o que é construtivo para o que é vivo. Posso imaginar a construção ideal somente imaterialmente.

A imposição da finalidade para a construção leve com forma rígida distingue-se da

do estilo arquitetônico, que conduz para as "construções mutáveis".

Nas construções mutáveis não há formas prontas pre-determináveis que são passíveis de projeção e desenvolvimento, mas são criações que surgem simultaneamente com os problemas, com eles se modificam e desaparecem quando os problemas são resolvidos.

Tratam-se de construções que jamais se tornam antiquadas, que a cada dia, a cada hora, correspondem às exigências que delas se fazem exatamente, que, portanto, são sempre novas.

Delas precisamos com premência em todos os lugares em que se espera uma mudança mais acentuada dos problemas, como é o caso quando se destina ao abrigo da família ou nas exigências arquitetônicas do desenvolvimento industrial.

Não somente na sua funcionalidade reside a importância das mutáveis construções leves, mas também no fato de não apresentarem uma aluvião de exigências iniciais de comêço, como acontece com as construções rígidas e de longa duração, que devem ser medidas mais ampla e extensamente, para atender às exigências futuras. As construções mutáveis não requerem grande capital inicial, que sobrecarrega gerações. Já são habitáveis desde a conclusão da primeira célula.

Temos que lidar com edifícios que estão em constante modernização, como vemos de modo semelhante, nas cidades vivas. Essas modificações estruturais devem parecer um processo natural de renovação e não devem acarretar qualquer destruição.

As mutáveis construções leves estão menos desenvolvidas do que as construções leves com forma rígida. Contudo, conhecemos algumas obras importantes e que indicam o caminho a ser seguido. Mediante deslocáveis paredes leves entre maciças chapas de cobertura logra-se uma parcial mutabilidade dentro de uma obra superordenada e mais duradoura.

O passo seguinte é a inserção de aposentos inteiros, pre-fabricados, em construções-molduras duradouras.

Em métodos arquitetônicos inteiramente mutáveis peças maiores ou menores serão encaixadas sem dificuldade ou novamente separadas. A pre-fabricação industrial tem aqui grande importância, antes de tudo se lograr subordinar a série a uma linha perfeita ou pelo menos não permitir que oponha obstáculos a mais amplas e arrojadas aplicações futuras.

No futuro talvez se encontrem estilos arquitetônicos mais simples e econômicos, que sem recurso a peças pre-fabricadas poderão montar ou desmontar aposentos cabalmente.

Se não quisermos fixar com precisão o estilo arquitetônico de todo um povo ou de um espaço vital, raramente será correto excogitar construções altamente complexas, cuja montagem seja talvez de flagrante facilidade, mas que exigem uma constante

relação com um determinado processo industrial. No entanto, impõem-se o aproveitamento e exploração de todos os métodos industriais de fabricação para atingir exatamente essa liberdade.

Se quisermos resolver principalmente o problema de moradia, nos locais de densa concentração demográfica, se quisermos dar a cada homem isolado, não somente o abastado, a ambiência que lhe compete, no qual poderá levar uma vida digna e fecunda, é mister que propiciemos a construção particular, isto é, possibilitar, com todos os métodos arquitetônicos, a construção mutável, sem o concurso de mão de obra altamente especializada.

Construções particulares podem ser levadas a cabo com os recursos corriqueiros que estão ao alcance de todos, ou podem ser mobilizados em breve espaço de tempo, sem a necessidade de circunstâncias especiais.

Nos últimos anos introduziu-se em vários países cultos considerável mutação social. Com a diminuição das horas de trabalho a possibilidade de movimento e tempo livre do homem aumentaram consideravelmente. O trabalhador tem tempo novamente para pensar em si, em seu ambiente, nele trabalhar, instalar uma residência ou construir uma casa. Está em condições de bastar-se a si próprio. Na regularização de uma parte na superfície terrestre e na assistência espiritual e científica, não mais necessita do prementemente do Estado como outrora.

Mas ainda não chegamos a este ponto!

A sistemática jurídica ou os métodos arquitetônicos ainda não se adaptaram a esta modalidade social alterada. O indivíduo ainda é forçado a morar em prédios que lhe são impostos como fatos consumados, os quais lhes são impingidos a pretexto de assistência estatal. Mas também é verdade que o indivíduo ainda não está em condições de forjar o seu próprio ambiente sadio e apropriadamente, e conhecer as obrigações a que está sujeito no interesse da comunidade. Também disto foi dispensado quando abandonou o campo e se tornou um cidadão. Não mais o exerceu.

Hoje resultam em determinado auto-auxílio espaços de povoação de casas de uma só família de construção própria, nos quais, a par de soluções modelares aparecem lamentavelmente os mais primitivos produtos da ânsia humana de construção.

Mas longe de nós abafar simplesmente autênticas tendências naturais. Se quisermos impedir exageros que prejudicam a comunidade, faz-se mister dirigir as tendências mediante a educação e, sobretudo, a pesquisa, e preparação dos instrumentos espirituais e materiais que oferece sólida base para uma tal forma de população, que pode representar uma solução para o dilema da habitação.

Não cabe aqui entrar na apreciação de todas as consequências urbanísticas do estilo arquitetônico particular.

Em construções leves mutáveis o homem, que as habita e vivifica, é a força motriz,

que atua no sentido da modificação. Temos, portanto, criações arquitetônicas que nunca permanecem iguais e que sempre são uma expressão do respectivo problema e do homem que as habita. Se a forma é bela ou má, se a construção atua benéfica ou maléfica, não depende do projeto mas do morador.

Temos construções que impõem exigências do pessoal especializado encarregado de sua criação, inteiramente diferentes do que as geralmente conhecidas. Tanto o arquiteto como o engenheiro são supérfluos!

Pelo contrário, ambos são especialmente necessários na orientação, para que a mudança da estrutura se processe autêntica e indeformadamente, para que se efetive a adequação na sociedade humana e evite os mais insignificantes atritos no ambiente. O arquiteto não representará mais o papel de "criador", mas antes de um "jardineiro" semeador ou um "médico" diagnosticador.

Se quisermos erigir construções, enfrentar os tremores e abalos sísmicos, depressão e deslocamento dos fundamentos, dificilmente atingiríamos o alvo economicamente sem os estilos arquitetônicos elásticos. Sob muitos aspectos, a combinação de pesados e maciços estilos arquitetônicos com as elásticas construções leves redundam nas mais apreciáveis vantagens.

Anualmente as catástrofes assolam vastas regiões de terra. Anualmente milhares de homens ficam sem teto. Ressente-se a falta de uma convincente e técnica organização de socorro de âmbito internacional, que seja dotada dos melhores meios possíveis. Não bastam paliativos para as necessidades mais prementes, mas são necessárias casas de moradia e oficinas, que, transportáveis em avião, facultam o início da reconstrução do povoado imediatamente e sob base favorável para a solução.

Não é particularmente difícil apontar como se pode construir por exemplo uma casa de família com instalações normais, de duas toneladas de peso e insignificante necessidade de espaço para o transporte. É possível transportar por via aérea um pavilhão fabril de 2.000 m² com todos os acessórios e montá-lo em poucas horas.

Todos aqueles que vislumbraram a mais leve possibilidade, admitindo a viabilidade da construção leve em suas formas rígidas e efêmeras, bem como em suas mutáveis, eternamente jovens estruturas, e, acima de tudo, da construção particular, e tiver tomado conhecimento de sua grande utilidade na solução de todos os grandes problemas do urbanismo e da povoação, far-se-ão a pergunta: por que estes novos problemas não constituem o centro de atração do interesse humano e do esforço da técnica?

Não mostrou a última guerra que para a manutenção da paz é condição essencial a perfeita adaptação do homem na sociedade, isto é, uma razoável arquitetura urbanística, e que para todos os especialistas se ergue a tarefa do desenvolvimento dos métodos arquitetônicos, que possibilitem tal arquitetura urbanística?

Desenho, arte e arquitetura

arq. Benjamin de A. Carvalho

Séres há, que em única existência, constróem sem estardalhaço, tantas, tão úteis e belas cousas, que o próprio Tempo exita em obliterá-las. Jurandyr Paes Leme foi um dêles.

1. — NAS ORIGENS DA ARTE DO DESENHO

1.1. — A origem visível da arte.

Como tudo, a arte exibe uma aparente *origem visível* e uma outra real e *invisível*.

A primeira pode ser pesquisada através da História da Humanidade, enquanto que a outra pode ser investigada por intermédio do estudo da parte invisível do Homem; queremos nos referir às faculdades humanas de cunho intelectual e as de âmbito emocional.

Pensamos residir aí a verdadeira pista para a descoberta da origem da Arte, da qual é o Desenho sem dúvida alguma, um dos mais poderosos meios de expressão.

Iniciando a nossa busca entre os animais, nada encontramos que justificasse a existência de qualquer sombra de sentimento artístico entre êles.

Muito ao contrário, nada ali existe que anuncie um provável amanhecer da arte, ou uma fonte mesmo em extinção que traia a origem, a herança dos nossos atuais pendores artísticos.

Em vez de ali surgir, denunciando dêste modo um pacto, uma aliança sólida e eterna entre o animal e o Homem, a arte muito inversamente incorpora-se aos "atos inúteis" que definem a conduta do Homo Sapiens como escreve *LECOMTE DU NOUY*:

"Por fim o mandalenense é grande artista. As pinturas com que êle ornamentou as suas cavernas, são em muitos casos admiráveis. As suas esculturas, as suas gravuras no osso ou no marfim, são de um realismo extraordinário, os seus utensílios são soberbamente ornamentados, as suas jóias e os seus adornos são de uma engenhosidade e graça notáveis."

"Estas manifestações *inúteis* (tomo esta palavra no sentido de não-absolutamente necessárias para conservar ou defender a vida) *marcam a data mais importante de toda a história dos séres organizados*. São a prova do progresso do espírito humano, no sentido do afastamento do animal. Os atos inúteis do homem são na realidade os únicos que contam: levam consigo o germe das idéias abstratas, o germe da idéia de Deus, desligado do terror puro, o germe da moral, da filosofia e da ciência."

"Os outros atos necessários à manutenção da vida e ao prolongamento da raça, os atos ancestrais, únicos que até ali contavam, servem, apenas, aos primeiros para se manifestarem. Se houvesse necessidade de uma prova da diferença fundamental essencial entre o homem e o animal, o aparecimento imprevisto, inconcebível, dos atos inúteis a forneceria. Nada de comparável a mais se produziu no decurso de mil milhões de anos acabados de transcorrer: uma só preocupação: a luta contra os terrores da fome, e, periodicamente, em épocas marcadas, a excreção das células imortais, os gametas depois a morte". (1)

Como bem se pode ver, é dentro da História da Humanidade que vem à luz a Arte, como um acréscimo providencial aos atos *necessários e suficientes à manutenção da Vida* completando dêste modo as atividades rotineiras dêste último esforço vitorioso da Natureza, no campo da biologia: o Homem. Quanto à razão dêste *acrécimo*, é o que pretendemos ventilar agora.

Sem dúvida alguma o Universo é muito bem feito.

Mas se é certo o maravilhoso que há em todo êste mecanismo que se mostra da trajetória dos astros até a involução bacteriana, se é um fato, a infundável cadeia de mistérios que desfila diante dos olhos perplexos do Homem que contempla o dinamismo da Natureza em toda a sua indescrevível fenomenologia, não é menos fabulosa a estranha e indefinível

propriedade que possuímos *de saber que êle existe*.

Deve ter sido em uma noite muito escura, onde as estrelas brilhavam mais do que nunca, que um homem paleolítico até bem pouco sem noção de si próprio como unidade, lançando um olhar ao alto, percebeu atônito no céu constelado, o célere deslizar de uma estrela cadente.

Em vez de *reagir* como animal, êle torce o pescoço girando a cabeça, e assim acompanha a evolução do meteoro, adquirindo dêste modo imprevisto a noção de tempo diante da magnitude.

Diante do *enigma do tempo* inaugura-se nêle a noção de presente, passado e futuro, o anseio que segundo *SPENGLER* "nascendo da riqueza e beatitude da vida interna é ao mesmo tempo, nas mais profundas rugas de cada alma: terror." (2)

Consciente agora diante da variedade das côres, dos séres, que se exibem, e da pluralidade dos acontecimentos que se desenrolam durante a parte clara do dia, por outro lado suspiraz e amedrontado diante do fracasso da sua percepção da monotonia e grandeza do céu na metade escura do dia, o *terror cósmico* apodera-se do homem incorporando-se ao seu psiquismo. O terror cósmico, ao qual devemos a concretização da nossa vida interior consciente, que origina por seu turno as manifestações externas da cultura, todas as expressões formais das obras de arte e filosofia, tudo o que pode haver de importante, enfim o *terror cósmico*.

"o mais creador de todos os sentimentos primários". segundo afirma o gigante de Blankenburg.

Deve ter sido de fato, o temor, o anseio, a origem das religiões. Difícil, muito difícil mesmo, afirmar qual das duas situações torna o homem mais tímido se quando se viu pela vez primeira consciente diante de tanta coisa *estranha e fatal*, ou quando analisa nos dias que correm a sua posição no Cosmos, tendo em mãos o copioso acervo de alta sabedoria, que a tradição lhe deixou...

A estranheza é agora substituída pela visão de uma sequência ininterrupta de prodigiosos fenômenos interdependentes, que revelam na sua precisa correlação muito mais fatalidade ainda. A hipertrofia do estado conceptual do homem primitivo, mostra-lhe o Universo mais em detalhe, como se fosse ampliado por um poderoso sistema diótrico.

E é somente por isto que ainda existem religiões...

De qualquer modo as primitivas religiões exteriorizavam-se por meio de magia, de práticas apotropaicas...

Existe um princípio de magia, o princípio da semelhança, que segundo *FRAZER* define a magia homeopática: por êste princípio o semelhante produz o semelhante.

E é por isto que aos primitivos desenhos rupestres, do Cro-Magnon, foi atribuída uma significação essencialmente mágica.

"As figuras de animais das pinturas da Idade da Pedra na Europa levam, com frequência, flechas cravadas, *FROBENIUS* descreveu suas aventuras com os pigmeus da selva Ituri na África Central. Os homenzinhos queriam matar um antílope e assim na véspera da caçada limpavam uma parte de terreno e traçaram nêle a silhueta do antílope. Ao entardecer, quando os raios do sol caíam sobre o desenho, uma mulher se colocou de pé junto da figura e cantou uma feitiçaria enquanto que um dos caçadores lançava uma flecha que tocou o pescoço do antílope desenhado. Então, três caçadores se internaram na mata enquanto a mulher permanecia junto ao desenho mágico. Em pouco tempo regressaram com o antílope morto, por uma flechada no pescoço. Em seguida tingiram o desenho mágico com pelo e sangue do animal morto. Havia-se cumprido a sorte mágica". (3)

E exemplificando a magia homeopática escreve *FRAZER*:

"Também com objeto de multiplicar os emús, que são um importante gênero comestível, os homens do totem do emú desenhavam sobre o solo a sagrada figura do seu totem, especialmente as partes do emú que mais gostam de comer, como as que possuem muita gordura e os ovos. Os homens se sentam ao redor do desenho e cantam." (4)

Aí está de maneira muito resumida até onde se pode pesquisar, a aparente origem visível do Desenho e da Arte.

1.2 — A origem invisível da arte

Mas é bem possível que pelo menos um homem paleolítico tivesse desenhado e desenhado muito, sem a intenção de fazer magia. Desenhado por desenhado mesmo...

E basta que tenha existido um só destes homens, e o que não é impossível, para que caia a hipótese de **FRAZER** e outros, quando pretendem que a Arte teve como única fonte as práticas feiticeiras.

READ, citando **SPENCER** e **GILLEN**, escreve a propósito de não poder afirmar que toda arte de desenhar seja de origem religiosa:

"Quando se lhes interroga sobre o significado de certos desenhos... os indígenas constantemente responderam que eram somente obra de distração que não significam nada...; mas... desenhos similares, mas desenhados agora sobre algum objeto cerimonial ou em lugar especial, tem um significado muito preciso... O mesmo indígena lhes dirá que um desenho determinado não tem significado em um lugar mas sem dúvida, lhes relatará com toda a exatidão o que se supõe que ele significa quando está desenhado em um lugar diferente. Este último, tenha-se-lo bem presente, ocupa sempre o que poderíamos chamar solo sagrado, a cujas visinhanças não podem chegar as mulheres".

"Por tanto (continua agora **READ**) só podemos chegar à conclusão de que o desenho pode ou não ser o resultado de um impulso religioso: em outras palavras, que o impulso de realizar um desenho pode ser puramente autônomo, mesma conclusão a que chegamos no caso do homem pré-histórico. O religioso é o que bem mais se lê no desenho do que o próprio ato de realizá-lo". (5)

E porque?

Porque a origem da arte e do desenho transcende o "terror cósmico" de **SPENGLER**, ultrapassa a esfera física, para aninhar-se, para preexistir em potencial no mundo interior de cada artista.

E' pacífico entre os estetas, entre os estudantes destes assuntos, que os mundos interno e externo do homem primitivo, assim como dos selvagens de hoje, acham-se perfeitamente entrosados, sem a menor delimitação.

E é graças a esta conexão que o mundo interior consegue-se comunicar com o mundo exterior, entrosamento que no início permanente, faculta pela vez primeira ao germe da Arte, até então latente exibir-se de modo pleno.

Com a marcha do tempo o conúbio entre os dois mundos torna-se periódico espaçando cada vez mais por força da Evolução.

E hoje, a esta manifestação cíclica entre dois mundos que se encontram já quase totalmente desligados, manifestação misteriosa e estranha, se convencionou chamar *intuição*.

A intuição é segundo **BERGSON**, aquêle prolongamento das faculdades de perceber, que permitem, ao filósofo e ao artista, falarem a sua linguagem, e a nós entendê-las.

"... prolongar a visão do olho por uma visão do espírito" (6) o que

"seria, por um poderoso esforço de visão mental, perfurar o envólucro material das cousas e ir ler a fórmula invisível a olho, que desenrola e manifesta sua materialidade" (6)

como pretendia **ARISTÓTELES** o mais sábio dos estagiritas, uma das mais robustas inteligências que o mundo já conheceu.

"eu direi logo do modo mais simples que a arte é visão ou intuição" (7)

escreve **UBI BAVA** citando **BENEDETO CROCE**. E mais adiante conclui magistralmente **UBI BAVA**:

"Sendo intuição, a Arte não se define em linguagem comum". (7)

Nada mais sábio!

E é o próprio **CARREL** que vem confirmar esta magnífica asserção na sua não menos profunda obra "O homem perante a Vida".

"A inteligência dá-nos o conhecimento e o domínio do mundo material. A intuição penetra a realidade mais profundamente do que a inteligência, e diretamente nos une as cousas. E' principalmente devido às suas atividades não intelectuais que o espírito se evade do mundo material. Essa propriedade da substância físico-mental se encontrar, ao mesmo tempo no universo físico e num universo inacessível (pelo menos de momento) à razão e à ciência, faz do ser humano um objeto diferente de todas as cousas que se encontram à superfície do mundo terrestre. E aqui está o que nós somos" (8)

E é por isto que só o homem faz arte, que só o homem desenha!

E assim um belo dia, o homem paleolítico, desenha por desenhá-lo, iniciando deste modo a cultura do germe da arte em potencial, e que define o conceito de "*vontade de arte*" de **RIEGL**.

"Por vontade artística absoluta deve-se entender aquela exigência latente, que existe por si só, independente por completo dos objetos e do modo de criar e que se manifesta como vontade de forma. E' o "momento" primário de toda criação artística: e toda obra de arte não é em seu mais íntimo ser, senão uma objetivação desta vontade artística absoluta, existente *a priori*". (9)

E é ainda a sabedoria do Oriente que nos vem confirmar esta parte da discussão.

Depois de procurar durante muitas páginas aclarar em *linguagem comum* o mistério da Arte, ou melhor explicar tecnicamente o que é intuição na arte, **JINARAJADASA** conclue tão sábia quão elegantemente:

"O Supremo Artista mora em nós outros, e não somente fora de nós. O que Ele faz também podemos nós fazer. É certo que Ele tem sua Hoste escolhida de profetas, os criadores artistas de cada nação: mas posto que Sua natureza, esteja em todos nós também existe em nós oculto um artista. Pode ser um artista da palavra, um artista em humildes modos de serviço, um artista em paciente sofrimento e perfeito heroísmo. Existem muitos outros tipos de artistas como os poetas, pintores, músicos e escultores. Artista é o que toma a vida como vem e a transforma até que lhe revele uma oculta glória. **GIORDANO BRUNO**, que pereceu na fogueira, disse e demonstrou com sua morte que "saber morrer em um século é viver nos séculos vindouros". O artista que nêle morava preferiu a fogueira a uma servil liberdade".

"Os Upanishads, o Dhammapada, o Sermão da Montanha e as sentenças dos profetas ensinam como viver e como morrer. E' a lição que ensina o Partenon, o Taj Mahal, o Borobudur, a catedral de Milão e o templo de Madura. E' a lição que ensina Shakespeare e Kalidas, Esquilo e Wagner, assim os pintores, escultores, músicos e coreógrafos de substância. A sétima sinfonia de Beethoven é uma solução do mistério da vida tão verdadeira como um Upanishad. Porque nossos antepassados ao verem a aurora a chamaram Ushas e a adoraram? Os gregos a chamaram Eos, a "alba de rosados dedos" e entoaram hinos a sua beleza? Porque? Porque uma alvorada e um acaso dão uma solução tão verdadeira como a religião, a filosofia ou a ciência. Cada flor soletra uma palavra do Mistério Divino, e também a soletra cada angústia de nosso coração, por que em nosso coração atua o Supremo Artista. Quando aprendamos a descobrir o Oculto Artista que tira beleza de nossas aflições então saberemos o que em verdade é a arte".

"Não saberemos viver verdadeira, justa e prudentemente até que aprendamos a viver também belamente. Seria fácil a aprendizagem se abrissemos os olhos. Cada flor-zinha nos ensina o que temos de aprender e a palmeira balouçada pela brisa nos diz como aprendê-lo". (10)

E é de fato por aí que se deve encontrar a origem invisível da arte.

Emana de uma região misteriosa, que o pensador da Teosofia chama Buddhi, e que despassa o que de mais puro possa existir na esfera emocional ou no campo mental.

No entanto partindo do "verdadeiro reino da arte" como lhe chama **JINARAJADASA**, o impulso artístico atravessa toda a cadeia de corpos do homem e impregnando-se por isto de um *conteúdo mental e emocional* oscilante, variável portanto, quer do lado quantitativo quer do qualitativo.

E' por isto que a obra de arte desperta geralmente uma emoção e um pensamento filosófico, duas cousas que ela já traz em si como resíduos de seu percurso através da mente e do campo emocional do artista.

Desta maneira coincide com o velho pensamento filosófico indiano, a hodierna teoria da "projeção sentimental" (*Ein-fühlung*) de **TEODOR LIPPS**, que desloca o clássico conceito estético da plana do objetivismo para a esfera do subjetivismo, propondo-se assim a estudar o comportamento do indi-

víduo que contempla o objeto, ao em vez de preocupar-se com a *forma do objeto*.

"O seguinte intento de caracterização expõe as idéias fundamentais da teoria de LIPPS, aproveitando em parte as formulações que o mesmo lhes deu em um resumo de sua teoria, publicado em janeiro de 1906 na revista *Zukunft*."

"A fórmula mais singela para caracterizar esta forma da vida estética é: O gozo estético é um auto-gozo objetivado. Gozar esteticamente é gozar-me a mim mesmo em um simples objeto diferente de mim mesmo, projetar-me nêlo, penetrar nêlo com meu sentimento. O que projeto nêlo com meu sentimento, é um trabalhar, aspirar e realizar interior. Em uma só palavra: vida é atividade. Mas atividade é aquilo em que experimento um esforço. Esta atividade é por natureza, esforço volitivo. E' o aspirar, o querer em movimento." (11)

E' o mais novo aposto à mais velha controvérsia no infundável campo da Beleza, êste constante oscilar no metrônomo estético dos "formalistas" para os "conteudistas" e vice-versa. De um lado agrupam-se agora os estetas da Forma, e do outro alinham-se os do Conteúdo. HERBART e HEGEL.

2. — O DESENHO LINGUAGEM

2.1. — O homem comum.

Em dois ramos totalmente distintos se divide o Desenho: o desenho *tipo de linguagem* e o *desenho artístico* ou "descobridor de artistas" como nós o costumamos chamar.

Observados do mais alto plano didático e filosófico se assim quizerem, o primeiro significa utilidade e o segundo quer dizer cultura.

Argumentaremos com a regra geral, pois por definição as exceções não podem figurar aqui.

Por seu turno os indivíduos também se bipartem de acôrdo com a sua sensibilidade, com a sua capacidade de expressarem o Belo, em artistas e "homens comuns". Por sua vez os artistas apresentam-se no desfile de uma infundável gama que abrange dos limites da existência do "homem comum" até as fronteiras de um RAFAEL, "o das frescas e rosadas epidermes".

Por esta tentativa classificadora, e pelas linhas que seguir-se-ão, já veremos que o homem "comum" necessita e muito do desenho como utilidade.

Escoava-se o final do Período Paleolítico para dar entrada ao Neolítico, quando se deu o advento da linguagem articulada, que forneceu ao homem uma vigorosa estaca, na qual êle atou com o desespero e o nervosismo do mudo, a sua capacidade de cooperação.

Percebendo que esta aquisição maravilhosa que lhe facultava a transmissão e a recepção desta misteriosa cousa que é o pensamento, se diluía no espaço físico o homem procurou guardar gravando por meio de símbolos aquilo que hoje se chama, os sons da linguagem articulada.

Dêste modo nasceu a linguagem escrita, expressão gráfica da linguagem falada, que por sua vez procurou viver inicialmente através do desenho, expressão gráfica da forma.

Da mesma maneira, que tornara possível a realização da magia homeopática, o pendor artístico é agora de fato útil, pela primeira vez a uma grande manifestação mental: a linguagem escrita.

Esta é a origem do pictograma, a escrita-desenho que ainda hoje podemos ver em prática entre os povos bárbaros e selvagens, e que mesmo entre nós ainda se afirma por intermédio de traços vestigiais nas placas das estradas de rodagem, onde um trem desenhado anuncia uma próxima passagem de nível, uma flecha curvada para a direita uma curva para êste lado, etc..

Aí está a origem remota do desenho como utilidade, como meio de expressão mais genérica. O pictograma é eloquente por si e por sua finalidade, pois tenta suprir a inibição que assalta o homem quando em contato com línguas que não conhece, como no caso das placas rodoviárias internacionais... Hoje todo homem "comum" formado ou não, médico, engenheiro ou advogado não raramente necessita expressar-se pelo desenho o que só lhe será possível, no entanto se tiver sido convenientemente exercitado nesta matéria durante a realização do seu curso de humanidades.

Quantas vezes uma perícia, ou um assunto confidencial, secreto de um causídico, exige um desenho, uma planta, um esquema que geralmente êle nunca sabe fazer.

De maneira inversa, através dos desenhos ditos técnicos expressam-se comumente os engenheiros, indivíduos desprovidos de pendor artístico mas que manejam eruditamente os idiomas especializados de geodésia, da mecânica e da construção. E isto sem falar dos professores que estão obrigados por definição e profissão a *desenhar* e *desenhar bem*, e ainda mais se levarmos em consideração o moderno princípio pedagógico que afirma ser a capacidade de apreensão do aluno diretamente proporcional ao número dos seus sentidos (visão, audição, tato etc.) aplicados durante o desenrolar da aula.

Em outras palavras o aluno que somente *ouviu* uma aula, aprenderá menos do que o que *ouviu* a mesma aula paralelamente com a exposição de desenhos ou projeções luminosas, o que lhe obrigou a utilizar mais um dos seus cinco sentidos: a *visão*.

E' pacífico entre os professores de desenho e de qualquer outra matéria o valor e o poder do exercício, que se afirma assim como elemento de primeira linha nas cogitações pedagógicas.

Exercícios de Desenho geométrico, de Desenho decorativo, e de Desenho do natural devem ser realizados intensivamente pois só assim os "artistas" e os "homens comuns" adquirirão o automatismo da conjugação dos nervos e músculos das mãos, com o seu cérebro, como pensamento.

Experimentando escrever umas poucas palavras com a mão esquerda veremos que é o exercício constante que efetiva o milagre do desenho de um "o" ou um "a" minúsculos sem linhas quebradas em uma posição certa em relação a duas horizontais paralelas denominadas pautas.

E depois desta tão simples quanto séria experiência convencemo-nos definitivamente de que a expressão correta da linguagem escrita, a caligrafia, é um *desenho convencional* acessível a todos, e que por contingências prementes somos obrigados a constantemente nos adestrarmos nêlo.

E traindo as suas ocultas relações com o desenho eminentemente artístico, não caracteriza a letra, a caligrafia um determinado indivíduo, assim como um desenho de MICHELANGELO define um gênio diferente do de LEONARDO DA VINCI?

De maneira análoga as relações existentes entre o automatismo que se patenteia entre os rápidos, precisos e imprevisíveis movimentos da mão que escreve, também existe uma espécie de seqüência de atos automáticos no indivíduo, no "homem comum" quando foi adequadamente adestrado no desenho.

Esta prática, êste sentido especificamente adquirido no exercício, provém de ligações extremamente complexas entre o cérebro e os nervos, entre o pensador e o executor e que se estabelecem, graças as três aquisições que se seguem:

- a) — *Desenvolvimento máximo das faculdades de observação e análise, e ainda muito especialmente da memória gráfica, o que é conseguido pelo Desenho do Natural.*
- b) — *Obtenção de sólidos conhecimentos técnicos que serão exibidos e desenvolvidos futuramente, conhecimentos êstes originários do estudo feito a mão livre, de precisos conceitos de morfologia geométrica e das construções de Desenho Geométrico, realizadas por intermédio de instrumentos.*
- c) — *Observação e aquisição do sentido de composição, de arrumação o que é veiculado pelo Desenho Decorativo, e que inicia tentativas naturais de criação, já num campo de aplicações de construções geométricas, o que bem define um exercitamento situado dentro do possível, na fronteira que separa a Arte da Ciência.*

Em outras palavras a aprendizagem intensiva do desenho impregnará o indivíduo da noção de espaço, de posição e de medida originária da prática do Desenho Geométrico, somada às conceituações de feio e de bonito, de côr e de ritmo, frutos do Desenho Decorativo, e à observação, a *interpretação mais profunda do elemento formal*, no mais amplo sentido vocabular que se possa conceber, o que é realizado pela experiência advinda do Desenho do Natural.

3. — O DESENHO ARTÍSTICO

3.1. — O arquiteto um artista

Como já vimos existe uma seqüência, uma gama infundável de artistas, se os classificarmos enquadrando-os dentro dos limites extremos de uma escala, que vai do homem "comum" (que não é artista) até um RAFAEL ou um MICHELANGELO, o "Sanção da arte" que "abriu a murros as portas de todos os conhecimentos que deseja dominar".

E é desta fileira de artistas cujas sensibilidades se inscrevem

dentro dos mais diversos graus, que são recrutados muitas vezes até contra a própria vontade, os alunos que se candidatam ao currículo da Faculdade Nacional de Arquitetura.

A nossa Faculdade de Arquitetura, exibe uma característica que a distingue de todos os estabelecimentos de ensino da Universidade do Brasil: destina-se a aperfeiçoar, a lapidar artistas, que mais tarde transformar-se-ão em Arquitetos, em artistas que construirão bonito e útil, que enfim realizarão todas as construções da sua vida sob o signo da Beleza.

No vocábulo grego *architekton* "arche" quer dizer substância primordial, e "tecton" significa construtor, o que já dá ao sentido vocabular, uma orientação singularíssima, se começarmos a atentar que a "substância primordial" é algo de misterioso e transcendente e que na esfera científica corresponde ao "átomo primitivo" do ensaio cosmogônico de LEMAITRE ou seja a origem dinâmica de tudo o que existe.

É assim "arquitecto" quer dizer construtor da substância primordial, algo por excelência: criador.

É esta razão pela qual o Demiurgo é chamado o Grande Arquitecto do Universo.

Platão via na obra de arquitetura não a representação da *cousa*, mas a *cousa em si*, real.

Assim partindo da esfera sutil das ignotas regiões do pensamento abstrato, concretiza-se a Idéia na mente do Arquitecto assumindo desta maneira um aspecto unidimensional que se translada ao papel, já com duas dimensões para finalmente ser materializada na obra, pleno do aspecto tridimensional.

É como se o abstrato peneirasse totalmente o próprio concreto, é o imaginário realizando-se plenamente a si próprio, adquirindo existência, rompendo o tempo e exibindo-se automaticamente no conjugado quadrimensional espaço-tempo.

Vai agora o real mostrar-se em toda a exuberância de sua beleza material e proteica, em razão da variedade de substâncias que integram uma obra de arquitetura.

Os materiais mais diversos são agora alinhados em harmonia estática para construir um corpo ôco dotado de estruxula propriedade de criar espaços...

O arquitecto mais criador do que nunca ordena, utiliza e manipula agora a substância primordial que deu origem e constitui tudo o que existe, diferenciada nas variegadas estruturas dos edifícios atômicos dos vários materiais de construção para concretizar um ideal de Beleza que é capaz de rivalizar com seu próprio Espírito no campo da originalidade.

Quem no mundo pode realizar tal façanha?

"O arquitecto, diz BORISSAVLIEVITCH, faz uma casa real enquanto que o pintor representa esta casa. Mas esta representação não é segundo PLATÃO mais do que uma imagem, um fantasma desprovido de existência verdadeira". (12)

Idealizou para concretizar, projetou para criar, para construir bonito.

"Ora, de todos os atos, afirma PAUL VALÉRY, o mais completo e aquêle de construir. Uma obra pede amor, meditação, sujeição ao teu mais belo pensamento, a invenção de leis pela tua alma, além de outras que ela retira maravilhosamente de ti mesmo e que tu nem suspeitavas possuir".

"Esta obra se aparta do mais íntimo de tua vida sem nunca se ter confundido contigo. Se lhe fosse dado pensar ela presentiria a tua existência que não viria jamais estabelecer e nem concluir claramente. Tu serias um Deus para ela". (13)

Mas o "Deus" está tolhido, peado. Estranhos contratos e bizarros pactos o prendem por um lado, temores de origem econômico-financeira de outro, enquanto que a escassez de idealismo e de entusiasmo embargam-lhe também por mais um lado a capacidade de criar livremente. Não raras vezes as peias surgem de dentro dele, e viram-se contra êle mesmo, e é neste ponto que culmina o drama do alma, que fraco se avilta e se esteritiza por ter pensado mais em si do que na obra que criava; é aquela forma de exaltado narcisismo, tão comum hoje em dia e que empareda o artista, a qual BLASCO IBÁÑEZ critica com a sua invulgar maestria "No país da arte" quando escreve sobre "a catedral por fora":

"Quando nasceu a Catedral, a arte era uma vocação irresistível, amor a beleza sem cuidado algum pela glória pessoal. O arquitecto era artista: associados todos pela comunidade de idéias aspiravam a imortalidade da obra sem se importar com o esquecimento do autor". (14)

Ao que acrescentamos: na época das equipes, nos dias que correm, o Grupo Profissional não mais comporta sentir os efeitos perniciosos de uma linha de conduta interesseira egois-

ta e egocêntrica de um membro, o que poderá acabar em um desastre de conseqüências imprevisíveis, no enfraquecimento do Todo em detrimento do indivíduo e o conseqüente desequilíbrio na linha evolucionária da Arquitetura.

Necessariamente munido das técnicas de construção, dos indispensáveis conhecimentos matemáticos, biológicos etc., inerentes à profissão, como há dois mil anos escreveu VITRUVIO, o arquitecto permanece Artista; e passe pelas mãos de que mestres passar, médicos, engenheiros e advogados, competentes ou não, ele será sempre um Artista pela mesma razão que as sementes de roseiras geram sempre roseiras em qualquer terra que se as plantem.

3.2 — O desenho artístico

Outrora o ensino se orientava no sentido de adextrar "alunos-máquinas fotográficas" que recebam a missão "tática-artística" de fotografar a Natureza, custasse o que custasse, numa interpretação estrábica do conceito artístico-pedagógico.

Mas o pior é que esta "Natureza" se resumia numa fileira de bustos descorados, cópias de cópias de esculturas célebres onde a marca do artista e o símbolo do gênio já se tinham perdido em algumas das fôrmas que integraram aquela seqüência de moldagens.

A "Natureza" de então, era apenasmente aquela procissão estática de bustos brancos e ofuscantes iluminados artificialmente, o que gerava nêles o aparecimento de rígidas e violentas sombras que não raramente terminavam por desfigurar-lhes as fisionomias, aqueles delicados ou másculos semblantes esculpidos para a luz difusa dos interiores gregos...

O aluno devia copiar e copiar mecânicamente como um autômato as esculturas dos artistas célebres como se o gênio artístico de um PHIDIAS ficasse armazenado em um busto anêmico, para as terças, quintas e sábados de oito às dez da manhã, ser irradiado sobre os alunos na sala de aula durante o exercício.

Novos tempos chegaram com o professor UBI BAVA, e com êles sadias e inteligentes alterações se processaram na Cadeira de Desenho Artístico.

E assim hoje nos exercícios de paisagem, de figura humana, nú e arquitetura, com aquêle conceito emanado daquilo que a arte sempre levou em seu bojo, e que agora se começa a ver mais nitidamente: a liberdade para o amplo desenvolvimento de uma personalidade artística.

E segue-se o desenho de memória.

Assim na paisagem o aluno se identifica e se harmoniza com as formas da Natureza, tão salutares ao Espírito artístico pela sua variedade, exuberância e riqueza de motivos. Bem disse DELACROIX que a Natureza é o dicionário do artista...

Na figura humana o futuro arquitecto observa como na paisagem as proporções e as formas, aliadas agora no movimento e às atitudes.

Na cópia dos edifícios êle interpreta e procura reproduzir a seu modo o que o conjunto possui de essencial, o ritmo, as proporções, a harmonia e o claro escuro que reunidos fazem soar aquela tão subjetiva quão legítima nota tônica que é precisamente a integração e verdadeiro lugar do edifício na paisagem e por conseguinte na Natureza.

Finalmente através do desenho de memória, o futuro artista exibe e simultaneamente desenvolve a sua capacidade de reter aquilo que mais lhe falou à personalidade.

O Desenho Artístico, não tem mais aqui a finalidade de dotar o aluno de uma habilidade sem substâncias que se destina aos artifícios das célebres "apresentações" falsas cujo único escopo era cativar e prender o cliente dentro de uma concepção comercial indigna de um criador.

Não é para desenhar bonequinhos, automóveis e árvores, que êles se preparam no desenho. Não!

Arquitetura é Arte e Arte não é desenhar bonequinhos "arrematando" perspectivas. No entanto, para aquêles que soem fazer tal "arte", deixamos aqui a grave advertência do atual Catedrático da disciplina em jogo:

"A arte sempre acaba traindo o artista que pretende trai-la. A posteridade é a prova" (15)

É única e exclusivamente para através do contínuo *exame interno da Natureza viva*, desenvolverem as suas faculdades criadoras latentes que na sua cuminância os diferenciara por exemplo do engenheiro civil.

Também está em jogo o lado objetivo da técnica pedagógica, que se denomina motivação, e que afasta do aluno a monotonia das anêmicas formas gessadas para introduzi-lo na policromia estimulante que se encontra no recanto do mais modesto jardim. E não nos esqueçamos nunca de que a arqui-

tetura sempre que atingiu um apogeu, em qualquer época vestiu-se alegremente de formas coloridas.

E de fato o aluno responde a este sistema com uma surpreendente assiduidade, e interesse, posando de boa vontade e desenhando com afino e consultando constantemente os professores numa demonstração de entusiasmo e que afinal das contas é a única coisa que um mestre pode desejar de um seu discípulo.

Pena é que esta disciplina tenha tido o seu curso de dois anos reduzido para um só, como se a arquitetura não fosse uma Arte, a mais difícil e complexa das artes!

O "virtuosismo" hábil, o "mancirismo" que são em última análise a degenerescência e a anulação da personalidade artística, pelo abuso do gesso e por falta de uma firme orientação, são substituídos agora pela expansão livre de um temperamento que se desenvolverá ao máximo...

E assim por estes métodos, são descobertos nas aulas de *Desenhos Artísticos*, não só os verdadeiros arquitetos, mas também os outros artistas, ao mesmo tempo que se plasmam todos da mesma massa, os futuros continuadores da obra de *INHOTEP* e *CORBUSIER*.

4. — A IMPORTÂNCIA NA PRÁTICA DO DESENHO PARA A COMPOSIÇÃO DE ARQUITETURA

4.1. — O drama seletivo.

Depois de uma peregrinação por sete estádios de diferentes graus chega o estudante vitorioso ao exame vestibular de Desenho a mão livre na Faculdade Nacional de Arquitetura.

E nesta hora que é dado aos examinadores, a constatação lamentável dos alunos em exame se encontrarem naturalmente divididos em dois grupos: os que frequentaram cursos auxiliares de vestibular e os que trouxeram apenas o ensino recebido nos cursos ginasial e colegial.

E é dentre os primeiros que virtualmente se encontram os poucos alunos de fato em condições de prestar um tal exame, o que fala a favor de uma precária orientação e de uma grande falta de exercitamento nos cursos oficiais.

Isto tudo é deveras estranhável e incompreensível, se levarmos em conta que o programa em vigor, que aliás se apoia em inteligentes Instruções metodológicas, é muito bem feito revelando o grande descortínio e os raros dotes pedagógicos de seus elaboradores.

Infelizmente em virtude do sistema de média global cinco, aliado às eliminatórias com grau três nas cadeiras de Desenho a mão livre e Desenho projetivo, fica a seleção um tanto perturbada e destarte os artistas são e não raramente preteridos pelos "homens comuns" que melhor estariam estudando engenharia ou eletrotécnica.

E é fácil a explicação.

Difícilmente se pode estabelecer o limite, a fronteira onde o Desenho Projetivo se transforma em Geometria Descritiva e assim aquele que vem se submeter a um exame, a uma *prova gráfica de desenho geométrico e projetivo*, são de fato sujeitos a uma prova de Geometria Descritiva, como aliás a chamam quasi todos os professores e candidatos à matrícula. E é assim que colocada antes da *prova gráfica de desenho à mão livre* a "descritiva" já famosa pelo seus elevados índices de eliminação em vários anos, realiza a ceifa dos artistas que pelo menos tem um ano de atraso na sua vida de criadores. A par disto é comum uma certa benevolência com o exame de Desenho à mão livre, mesmo porque "os cortes foram muito grandes em Descritiva"...

E a quem pretenda argumentar com os setenta excedentes, aliás examinados por mim e que obtiveram matrícula eu responderei por antecipação, que podia estar a Faculdade apinhada de alunos aprovados, e isto não quer dizer eles não sejam fracos em desenho (pouca tendência artística) e que grandes artistas não tenham sido eliminados, o que pelo menos lhes causará um ano de atraso, e sem necessidade.

Não somos contra a entrada de "homens comuns" uma vez que o sistema seletivo tal permite, mas não podemos concordar é com o fato de um só, um único artista poder ser eliminado sem ao menos terem os professores consciência de terem eliminado um homem sensível, de pendores artísticos, o que naturalmente sucede pela própria colocação da "prova gráfica de desenho à mão livre" depois da de "Descritiva".

Se ceifa devesse existir em um tal exame vestibular, mais justo seria que se processasse em Desenho à mão livre pois pelo menos esta cadeira é de fato a única credenciada para selecionar artistas.

E àqueles que me fizerem a embaraçosa pergunta se ao "homem comum" é dado o direito de ser arquiteto, eu já respondo antecipadamente que um "homem comum" poderá se diplo-

mar em arquitetura, por imposição dos métodos seletivos do exame vestibular e das provas de currículo mas nunca será um Arquiteto com A maiúsculo, um artista na acepção do vocábulo por que não nasceu dentro daquela imensa gama que se estende entre os limites do "homem comum" até as proximidades de um Rafael, como escrevemos em 2.1. Não queremos com isto enfraquecer a densidade de população da Faculdade, mas antes elevar nela o índice de artistas.

4.2. — O exercício.

Voltando de novo a nossa Faculdade de Arquitetura, o desenho tem ali a finalidade de lapidar artistas, repetimos, de desenvolver as suas faculdades criadoras, donde se conclui, juntando com o anteriormente exposto, que esta Casa de ensino foi criada única e exclusivamente para abrigar artistas.

E nem podia ser de outra maneira.

Desenvolver-lhes as latentes faculdades de criadores, pois só a obra de arte é criação, se emprestarmos a este último vocábulo o sentido de realizar algo autônomo, algo escoimado de resíduos atávicos, ou melhor algo desprovido totalmente daquela seqüência ancestral que lhe dá continuidade e existência como as descobertas científicas.

Por trás de cada salto no campo da Ciência está um vasto patrimônio que lhe serviu de base ao passo que no terreno das criações artísticas tal não sucede.

A criação independente de algo que lhe tenha antecedido como o provam os desenhos magníficos dos cavernícolas. A criação é sem dúvida alguma, um tido de eclosão até hoje inexplicada, mas que apesar de sua origem misteriosa não deixa de sofrer acentuadamente a influência da disciplina do desenho.

Desde a prehistória que existem mestres e alunos, os quais levaram tempos, aprendendo, se exercitando.

E assim à disciplina do Desenho chamamos nós: tempo mestre e aluno, em uma palavra — *ensino*.

O ensino do desenho requer exercício, muita prática por parte do discípulo. Não somos daqueles que acreditam em pseudas manifestações artísticas repletas de "ingenuidade", "pureza", "simplicidade" e outros atributos hoje em uso precisamente por que damos ao fator tempo a decisiva influência que de fato ele exerce sobre o artista e o julgador.

Assim como o escritor fala por letras, e os departamentos rodoviários por placas que nada mais são do que vestígios de pictogramas, o criador, o artista fala por formas e o desenho é a expressão gráfica destas formas...

Mas não temos dúvida que a linguagem do artista será como a nossa escrita com a mão esquerda, se ele não tiver tido disciplina, exercício e se não tiver se identificado com as formas da Natureza, identificação esta que implica na posse da intuição da realidade concreta.

"Em princípio, todo artista se vale da Natureza. O contacto com esta, quando aquele, ainda está em formação, quando a elaboração se inicia, é vago, e a imagem não se apresenta com nitidez ao espírito desse mesmo artista. Dizemos que o contacto é vago porque não há a necessária familiaridade; e nos artistas plásticos, essa familiaridade se relaciona imediatamente com as formas da Natureza. Na integração paulatina, que se realiza, com a observação, acompanhada da prática do desenho o artista começa a conceber com clareza. Portanto é a Natureza com suas formas o modelo comum". (16)

Mas é claro que não é o "modelo" no sentido rigoroso do vocábulo, aquele sentido literal e ortodoxo daqueles que tão estreitamente interpretam a idéia de "arte-imitação".

Para esses a Arte é a cópia, fiel, servil da Natureza.

Nada mais falso!

E para esses vai também aqui a resposta proficiente de *MARITAIN*:

"O adágio antigo: as artes imitam a natureza, não significa a arte imita a natureza reproduzindo-a, mas sim: a arte imita a natureza, *fazendo*, ou *operando* como ela, as artes imitam a natureza em seu operar". (17)

Isto significa em outras palavras: a expressão da união do mundo interno com o externo como vimos na seção 1.2., porque a Natureza que atualmente conhecemos nada mais é do que a reunião destes dois mundos.

O artista diz sempre algo por meio de formas abstratas, pois estas em si já têm um significado definido, uma vida própria. É evidente que não pode criar formas aqueles que não conheceram as formas da Natureza.

É no constante exercício de transferir estas formas para um pedaço de papel, que se desenvolve tudo aquilo que está em

potencial: a sua personalidade, a sua sensibilidade, o seu temperamento artístico que desabrochará um dia através da graça, da delicadeza ou do vigor.

E não param aí as cousas pois tem agora início o drama do professor de Desenho Artístico da Faculdade Nacional de Arquitetura.

É com este material, subproduto de um ensino ginásial e colegial precário, onde os professores de desenho interpretam as Instruções Metodológicas programáticas, como bem entende, material filtrado pelo já conhecido sistema seletivo que tem de se haver o Catedrático e Professores Auxiliares da Cátedra em questão.

Um ano para despertar em tais alunos faculdades criadoras, um ano para fazer brotar água da rocha...

Incompreensivelmente, esqueceram-se os responsáveis pelo funcionamento da máquina do Ensino, que os alunos devem chegar aos umbrais da Faculdade Nacional de Arquitetura, já tendo aprendido a desenhar, e que

"Aprender a desenhar não é adquirir possibilidade de lançar certas, desde o primeiro traço, todas as linhas indicadoras do desenho, todos os valores de sombras. Mas principalmente, adquirir possibilidades de corrigir a si mesmo, desenvolver o espírito crítico, acentuar pendores de observação, dominar expressionalmente o instrumento de realização do desenho, desenvolver-se na sua capacidade de compreensão e raciocínio, ajustar-se à complexidade de várias tarefas, enfim de ser capaz de dizer alguma coisa pela escrita sumária da forma". (18)

E assim não é raro termos de nos haver com estudantes que tiveram nota três na cadeira de Desenho Artístico do Concurso de Habilitação, mas que conseguiram elevadas notas nas outras matérias, o que os habilitou a entrar para a Faculdade supra referida, e em bom lugar de classificação, mas que não estando familiarizados com o desenho, mal sabem sustentar corretamente um lápis entre os dedos, totalmente vãos de exercício sistemático.

E dizer-se que nesta altura dos acontecimentos vive um projeto de reforma do ensino que omite o Desenho em todo o curso colegial!

Pobre Arquitetura!

E desta maneira está o professor de Desenho Artístico a bragar com o exíguo prazo de um ano, já demasiadamente escasso para despertar qualquer coisa também destinado a

corrigir vícios, ensinar a desenhar a legítimos principiantes, quando não são acabadas negações artísticas, das quais o professor é obrigado a esconder a verdade como faz o médico com o doente desenganado.

Achamos pouco, miserável mesmo, o tempo de um ano para a permanência de um aluno das aulas desta disciplina básica, recordando-se ainda o autor destas linhas que no seu tempo de estudante, esta mesma disciplina se estendia pelo tempo de dois anos.

O professor de Desenho Artístico não pode relegar à uma plana secundária os fatores psicológicos inerentes aos seus alunos.

Destarte só poderá ser deveras eficiente se cautelosamente for extirpado um a um todos os vícios e as "falsas personalidades" originárias da obtenção de "feitos" que ocultam tudo aquilo que realmente de proveitoso e puro pode haver no verdadeiro artista.

E para isto é necessário tempo, e não pouco.

CONCLUSÃO

Depois destas considerações, esperamos ter exposto com clareza, embora sem brilho, o nosso ponto de vista, sobre a "importância da prática do desenho, para a composição de arquitetura" e que recebeu o nome de "DESENHO ARTE E ARQUITETURA".

Data venia sem querer de passar as fronteiras das nossas modestas atribuições, apresentamos a seguir, resumidas em três itens distintos, as sugestões oriundas deste trabalho, sem outro intento que não seja o de deixar bem delineada a configuração dos rumos, dentro dos quais deve ser tratado o Desenho Artístico na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil, desde o Concurso de Habilitação até o final do terceiro ano, onde pensamos deve ser colocado o término de tão importante disciplina.

Assim:

- 1.o — Deverá ser aumentada de três para cinco, a nota limite de aprovação da prova de Desenho Artístico do Concurso de Habilitação.
- 2.o — A prova supra citada, deverá ser a primeira de todas na ordem de realização.
- 3.o — O ensino da Cadeira de Desenho Artístico deverá ser estendido até o terceiro ano do Curso de Arquitetura.

- (1) LECOMTE DU NOUY PIERRE
"O futuro do espírito" — pág. 219
Editôra Educação Nacional — 1950 — Pôrto
- (2) SPENGLER, OSWALD
"La decadencia de occidente" — pág. 132 — tomo I
Editorial Albatros — 1945 — Buenos Aires.
- (3) BRODRICK, A. HOUGHTON
"La pintura prehistórica" pag. 10
Fondo de Cultura Económica — 1950 — México — Buenos Aires
- (4) FRAZER, SIR JAMES GEORGE
"La rama dorada" — pág. 40
Fondo de Cultura Económica — 1951 — México — Buenos Aires
- (5) READ HERBERT
"Arte y Sociedad" — pág. 95
Editorial Guillermo Kraft Limitada — 1951 — Buenos Aires
- (6) BERGSON, HENRI
"La pensée et le mouvement" — pág. 258
Presses Universitaires de France — 1950
- (7) BAVÁ, UBI
"Forma e Conteúdo" — pág. 8
Tese de concurso para provimento da Cadeira de Desenho Artístico da Faculdade Nacional de Arquitetura da U. B. — 1949
- (8) CARREL, DR. ALEXIS
"O homem perante a vida" — pág. 200
Editôra Educação Nacional — 1949 — Pôrto
- (9) WORRINGER WILHELM
"Abstracción y Naturaleza" — pág. 23
Fondo de Cultura Económica — México — Buenos Aires 1953

- (10) JINARAJADASA C.
"El arte como voluntad e idea" — pág. 91
Biblioteca Orientalista — 1930
- (11) WORRINGER, WILHELM
"Abstracción y Naturaleza" — pág. 19
Fondo de Cultura Económica — México — Buenos Aires — 1953
- (12) BORISSALLIEVITCH. MILOUTINE
"Las teorías de la arquitectura" — pág. 10
Librería y Editorial "EL ATENEO" — Buenos Aires — 1949
- (13) VALERY PAUL
"Eupalinos" — pág. 120
Gallimard — 1944
- (14) IBANEZ VICENTE BLASCO
"No país da arte" — pág. 45
Livraria Bertrand — Lisboa — 6.a ed.
- (15) BAVA, UBI
"Forma e conteúdo" — pág. 44 — 1949
- (16) BAVA, UBI
"Forma e conteúdo" — pág. 82 — 1949
- (17) MARITAIN JACQUES
"Art et Scolastique" — pág. 269 — Nota 134
- (18) PAES LEME JURANDYR
"O desenho do natural"
(Conferência realizada pelo saudoso mestre JURANDYR PAES LEME, no Curso de Extensão Cultural da Cadeira de Desenho Artístico da Faculdade Nacional de Arquitetura da U. B., em agosto de 1950)
Revista de Arquitetura — julho-agosto de 1950 — pág. 12

IX Salão Paulista de Arte Moderna

Manoel Germano

Com seu ritmo anual de confluências sinérgicas, eis mais um salão paulista de pauta moderna. Até a década anterior, o concílio de artes gráficas e plásticas não era radicalmente contemporâneo e sim mais crônico e iterativo, reunindo obras mais ou menos dos mesmos vogais, como num consistório. Assim, já se sabia quem expunha no setor de pintura e desenho, já se esperavam os mesmos expositores de gravura, escultura e arte decorativa. Estava constituído, a bem dizer, num instituto ou numa confraria reconhecível não pelo evoluir das artes visuais e sim pelo número de vezes em que determinado grupo expunha só ali, nos Salões Almeida Jr., e gradualmente, de ano em ano, ia obtendo menção honrosa, medalha de bronze, medalha de prata, medalha de honra, prêmio de aquisição, prêmio de viagem ao país e prêmio de viagem ao exterior.

Dir-se-ia que o artista ia subindo de posto, desde alferes até se reformar antes de general. A tela de sicrano, o desenho de beltrano, a gravura de A, a escultura de B eram reconhecíveis todos os anos por sua constante de fatura e de tema. Cada artista timbrava em manter a sua biotipologia plástica, a sua maneira catatônica, e se exibia prudentemente apenas na Galeria Prestes Maia, raramente em outro local. Não quero dizer que o pintor fosse mau, que o desenhista fosse ruim, que o gravador fosse péssimo, que o escultor fosse medíocre; mas a órbita era sempre de rodízio e nunca de traslação. E nessa viagem restrita não havia mudança de motor nem de carrossaria. Mas as artes visuais no mundo e no Brasil, portanto em São Paulo

também, foram evoluindo através de vários movimentos endógenos e exógenos, se arejaram com o intercâmbio havido, com as Bienais, com os museus de arte moderna, com as galerias, com as retrospectivas nacionais e estrangeiras, com as revistas de arte e crítica, com o interesse jornalístico que proporcionou à classe artística reportagens vivenciais e biográficas. São Paulo tornou-se bem paulista e bem cosmopolita, e era natural que também a mentalidade artística evoluísse numa capital responsável pela Semana de Arte.

Assim, há no decênio 50-60 um salão paulista de arte moderna; isto é, que dá merecido lugar à equipe antiga, às velas gerações do impressionismo, do folclore, da paisagem, do retrato e do comêço do expressionismo, porém que também se abre para as gerações novas num prélio simultâneo.

Claro que essa convivência em exposição anual acabou criando uma convivência antes, durante e depois do salão oficial.

De modo que, se agora, repararmos no acervo de 323 unidades expostas no IX Salão Paulista de Arte Moderna, veremos que as gerações antigas se modernizaram e amadureceram, enquanto as gerações modernas contribuem de maneira desenvolta com motores, caixas de mudanças de tôdas as velocidades e carrossarias de esporte aerodinâmico. Pode-se avançar mesmo que esse salão representa agora, finalmente, um panorama brasileiro e cosmopolita das artes visuais atuais. Não é mais o salão quase acadêmico e homogêneo, e sim um salão plurivalente com figurativos, abstratos,

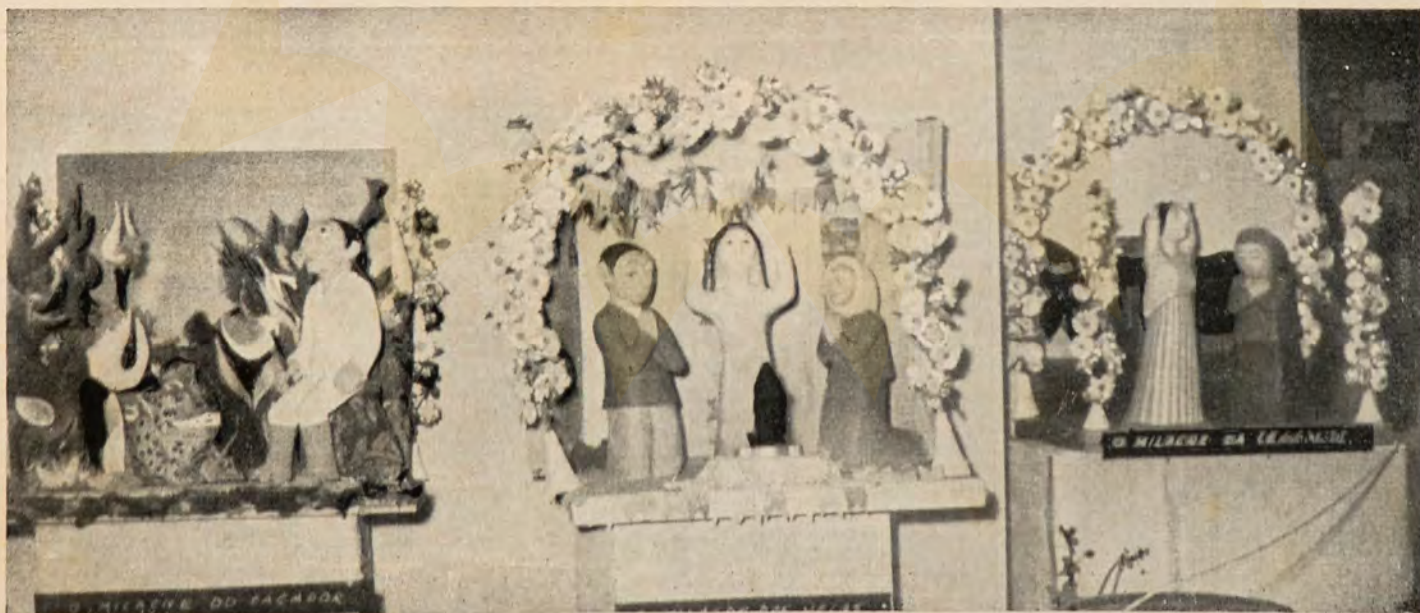
geométricos, informais, tachistas, concretistas, etc..

Vemos outrossim que não se trata mais dum certame de frequência alterada, porém uma entidade constituída por artistas que expõem também em outros setores, galerias, museus, bienais, e que trabalham o ano inteiro tecendo o movimento artístico local, estadual, nacional e estrangeiro. Felizmente, portanto, uma galeria patrocinada pelo Serviço de Fiscalização Artística da Secretaria do Governo, se vem tornando deveras a triagem e a confluência anual de várias correntes artesanais, técnicas e estéticas, inclusive de equipes de laboratório e pesquisa. Conseguiram-se que um salão oficial seja moderno no Rio e em São Paulo, fenômeno não conseguido ainda em França por exemplo, onde o Prêmio Roma da Escola de Belas Artes não tem ainda mentalidade vanguardista nem ecumênica.

Percorrendo o IX Salão Paulista de Arte Moderna, se vê que ele é arejado por atmosferas diferentes, paralelas, secantes, com sintomas de dinamismo. Desta maneira a Galeria Prestes Maia é um receptáculo de acervo híbrido e múltiplo, onde não faltam contribuições até mesmo vanguardistas. Isso quer dizer que os jurís de seleção e de prêmios já dispõem de material para seleções e distinções. Ela, a arte moderna, não é uma determinada fatura em voga, é um corpo denso, organicamente difuso e ao mesmo tempo diversificado.

O visitante é acessível sempre às novidades, tem intuição e senso. Assim como o automobilista quer e faz questão dos últi-

Da série "Milagres", por Tereza d'Amico e Oswald de Andrade Filho.



mos modelos, o visitante de galeria quer ver no mostruário coisa recente, da última voga. Explica-se, pois que, após o concretismo, ele se interesse agora pelo tachismo, visto que já tem uma consciência das inovações.

Ora, o acervo apresentado nos Salões Almeida Jr. da Galeria Prestes Maia na praça do Patriarca é vivo, e sua vivência decorre dum metabolismo constante. Isso, que é salutar, também pode ser um perigo. Pode suceder que nem todo artista percorra as fases didáticas e propedêuticas em seriação lógica e pule de repente da fatura geométrica para a linha de frente do imediatismo oportunista, querendo logo fazer informalismo, tachismo, abstracionismo expressionista, telas telúricas ou temários cósmicos, etc..

Isso sucede um pouco na seção de pintura, que devia ter sido cortada em 20 por cento, de modo a tornar-se mais homogênea e leal. Há invenções precipitadas, arremedos fictícios, redundado quase em enxurrada de cores e borrões. Ainda bem que o abstracionismo geométrico e o concretismo equilibram o setor. Assim, na seção de pintura, o IX Salão Paulista de Arte Moderna tem uma verônica tachista que em certos expositores apresenta audácias imediatistas de experiências fortuitas.

As melhores seções são as de desenho e gravura, conquanto limitadas, mas a impressão do setor de pintura é boa, vivaz, operante. Ruim é o setor de escultura com sua retórica, com seus módulos antropomórficos e zootáxicos. Não digerimos até agora o prêmio atribuído a um autodidata influenciado por escultura acarajá. Em todo o caso a peça tem movimento e massa. Os prêmios de pintura e desenho nos parecem bons, porém estranhamos que artistas de valor até mesmo internacional tenham obtido apenas menções honrosas e prêmios de aquisição. O júri que premiou os diversos setores se viu em apuros por causa do júri de seleção, que foi magnânimo. O setor de arte decorativa é fraco; salva-o uma ou outra peça de cerâmica, e o soergue a uma pauta de interesse ecológico o trabalho da série Milagres, da equipe Teresa d'Amico-Oswald de Andrade Filho.

Impressão geral: certa enxurrada informalista que a disciplina concretista evitou que fôsse o diapasão imperante.

INAUGURAÇÃO — ARTISTAS QUE EXPOEM

Inaugurou-se a 6 de junho nos Salões Almeida Jr. da Galeria Prestes Maia na Praça do Patriarca, o IX Salão Paulista de Arte Moderna, organizado pelo Serviço de Fiscalização Artística da Secretaria do Governo. Compareceram ao ato altas autoridades estaduais e municipais, grande número de artistas e visitantes. Falou na ocasião o sr. Oswaldo Lacerda Gomes Cardim, diretor do SFA, e pronunciou a oração oficial o dr. Márcio Ribeiro Pôrto, secretário do Governo.

De acordo com as atas lavradas pelo júri de seleção, figuram obras dos seguintes artistas:

SECÇÃO DE PINTURA: Hirouyuki Kawano, José Camarra, Odeto Guersoni, Maria Helena Penteado, Paulo Roberto Penteado Jordão, Camila Cerqueira César, Ilza Leal Ferreira, Pesce Rosemblit, José Anésio, Mário Tabarim, Sheila Brannigan, Antônio Mesquita Nunes, Rafael Galvez, Myriam Chiaverini, Sivano Vescovi, Marina Karam Loureiro, Antônio Henrique Abreu Amaral, Nilson Seoane, Bernardo Castello Branco, Rosa Kleiman, Raimundo Oliveira, Geraldo de Sousa, Raul Pôrto, Franco Secchi, Francisco Biojone, Niobe Xandô, Maria Antonieta de Sousa Barros, Ennio Angelo Bertocini, Maria Bonomi, Gisela Eichbaum, Leopoldo Raimo, Ismênia Coaracy, Anésia da Silva Teles, Benate Eggers, Mário Zanini, Henrique Júlio Valente da Cruz, Clélia Cotrim Alves, Tinkashi Fukushima, Thomás Ianelli, Arcangelo Ianelli, Joaquim Cruz, João Evangelista Silveira, Flávio Gonçalves, Yara Tupinambá, Ernestina Saná Karmam, Carlos Sobrinho, Eduwrigens da Cunha Balastro, Anatol Wladyslaw, Enéias Dedeca, Marianne Overbeck, Brás Erci Dias, Mário F. Bueno, Thomás Picrini, Maria Helena Mota Pais, Nilo Firmeza, Nelson Leirner, E. Reboloto Gonzales, Danilo Di Prete, Lúcio Moreira, Ciro de Oliveira Pinto, Else Saft Teilheimer, Valentim Blasco, Dora Sá Freire, Basílio Jacobo, Fernando Lemos, Norberto Nicola, José Coimbra Sobrinho, Tomie Ohtake, Tsukiko Okayama, Paulo Chaves, Gundemaro Lizárraga, Décio Ferreira, Mella Salm, Quirino da Silva, Agi Strauss, Gaetano Miani, Paulo Becker, Fábio Barbosa, Darcy Penteado, Milton Marques, Maria Cecílio Guarnieri, A. de Carvalho, Maurício Nogueira Lima, Arnaldo



Raimundo de Oliveira, "O Profeta Elias".

Crostein, Bárbara Lee, Bernardo Cid de Sousa Pinto, Lídio Entrocado Bandeira de Melo, Ivo José de Almeida, Vitório Rodrigues Gomes, Maria de Lourdes Prado de Almeida, Carlos Magano, Lothar Charoux, Mona Gorovitz, Waldemar Cordeiro, Hermelindo Fiaminghi, Judite Lauand, Joel Vidon, Alzira Pecorari, Flávio A. Barbosa Phebo, Francisco Antônio Galotti, Makiko Nakamura, Mozart Evandro Pelá, Tamara Pozzi Barreiros, Odila Mestriner, Margarita Mortarotti Carrió, Waldemar Navarro, Anibal de Melo Pinto, Abelardo Zaluvar, Ernani Mendes de Vasconcelos, Tamotsu Fukuda, Teisuke Kumasaka, Joaquim Pinto Diniz, Vera Solange Proença Roque, Calazans Netto, Sante Scalda Ferri, Piroška Keszely, Germana De Angelo, Dorothy Bastos. **ISENTOS DE SELEÇÃO:** Aldo Bonadei, Arnaldo Pedroso d' Horta, Maria Leontina Franco, da Costa, Wega Nery Gomes Pinto, Italo Cencini, Arnaldo Ferrari, Renina Katz Pedreira, Oswald de Andrade Filho.

SECÇÃO DE ESCULTURA: Tadakyo Sakay, Hima Stollberg Rossberg, Charlotte Franco de Melo, Paulo G. Vancelotto, Joan José Santamaria Alvarez, Flávio Gonçal-

Da série "Milagres", de Tereza d'Amico e Oswald de Andrade Filho.





"Crucificado", Spencer Pupo Nogueira.

ves, Eunice Almeida Azevedo, Eduwirgens da Cunha Balestro, Ricardo Cipicchia, Gustel Frierriche, Clara Lucom, Esmeralda Navarro Habelaneda, Iwakichi Yamamoto, Amantino Rebelato, Neusa Morais, Vicente di Grado, Karoly Pichler, Spencer Pupo Nogueira, Bárbara Lee, Teresinha de Jesus Brunetti, Luís Morrone, Cleide Escobar Westin, Jacob Kopel Rissin, Roque Adoglio, Maria Aparecida Bueno Melo. **ISENTOS DE SELEÇÃO:** Rafael Galvez, Iolando Mallozzi, Luís Saciloto, Júlio Guerra.

SECÇÃO DE ARTE DECORATIVA: Pesce Rosembliit, Nuna Frongat Buchholtz, Hima Stolberg Rossberg, Alcio Rocha, Bianca Marra Coleta da Rocha Ferreira, Masumi Tsuchimoto, Antonieta Alves Santos Marrey, Luís Perez, Clara Lucom, José Luís Lombardi, Giuliana Pedrazza, Geraldo Meyer Jungensen, Ednam Mariano Leme da Costa, Rafael Samu, Flávio A. Barbosa Phebo, Kiyone Kudo, Tedd Derichs Hilgers, Bice d' Amico, Oswald de Andrade Filho, Teresa d'Amico. **ISENTOS DE SELEÇÃO:** Marina Raimo.

SECÇÃO DE ARQUITETURA: Eduardo Rosso, Yoshimasa Kimacha, Manuel Kosciuszko, P. da Silva Correia, Siegbere Zanetini, Rodolfo Ortemblad Filho, José Luis Fleury de Oliveira, David Libeskind, Maurício Nogueira Lima, Arnaldo Grosten, César Luís Pires de Melo, José Maria Monfort, Joaquim M. Guedes Sobrinho, Joaquim Guedes, Hélio Penteadó, J. Melo Filho, Bernardo Castelo Branco, Mário Guzman.

RELAÇÃO DAS OBRAS PREMIADAS

De acordo com as votações do juri de premiação do IX Salão Paulista de Arte Moderna, foram premiadas as seguintes obras:

SECÇÃO DE ESCULTURA — 1.o Prêmio Governo do Estado, no valor de Cr\$ 60.000,00 ao n.º 255 "Luta" de Tadakiyo Sakai; 2.o Prêmio Governo do Estado, no valor de Cr\$ 40.000,00 ao n.º 259 "Anchietta" de Vicente Di Grado; Pequena Medalha de Ouro ao n.º 229 "Dragão e a pom-

ba" de Eduwirgens da Cunha Balestro; Grande Medalha de Prata ao n.º 239 "Século XX" de Karoly Pichler; Grande Medalha de Prata ao n.º 251 "Vai-te paçoca" de Ricardo Cipicchia; Medalha de Bronze ao n.º 254 "Cachorro" de Spencer Pupo Nogueira; Medalha de Bronze, ao n.º 223 "Estou pensando" de Bárbara Lee; Menção honrosa ao n.º 228 "O vencido" de Eunice Almeida Azevedo. Prêmios Aquisição: ao n.º 235 "Obra" de Iwakichi Yamamoto (madeira); n.º 222 "Busto" (madeira) de Amantino Rebelato; n.º 246 "Leitura" (passado em bronze, com a respectiva base) de Paulo G. Vancelotti; n.º 224 "Manifestação da vida" (passando em bronze, com a respectiva base), de Cleide Escobar Westin; n.º 236 "Figura" (passado em bronze, com a respectiva base) de Juan José Santamaria Alvarez; n.º 230 "Meditação" (passado em bronze, com a respectiva base) de Esmeralda Navarro Abelaneda.

SECÇÃO DE PINTURA — 1.o Prêmio Governo do Estado no valor de Cr\$ 60.000,00 ao n.º 40 "Composição" de Ernani Mendes de Vasconcellos; 2.o Prêmio Governo do Estado no valor de Cr\$ 40.000,00 ao n.º 203 "Composição n.º 1" de Mário Zanini; Grande Medalha de Ouro ao n.º 123 "Desenvolvimento 1.o" de Waldemar Cordeiro; Pequena Medalha de Ouro ao n.º 114 "Pintura 2" de Tikashi Fukushima;



"Composição", Mário Zanini.

Pequena Medalha de Ouro ao n.º 206 "Diluculo 5" de Norberto Nicola; Grande Medalha de Prata ao n.º 11 "Marinha I" de Arcangelo Ianelli; Grande Medalha de Prata ao n.º 112 "Paisagem" de Thomaz Perina; Pequena Medalha de Prata: ao n.º 95 "Pintura A" de Paulo Chaves; n.º 6 "Composição n.º 76" de Alzira Pecorari; n.º 170 "Diálogo" de Maria Bonomi; n.º 126 "Composição n.º 2" de Waldemar Navarro; n.º 187 "Pintura I" de Carlos Magano; Medalha de Bronze: n.º 19 "Pintura n.º 2" de Bernardo Castelo Branco; n.º 108 "Interior" I' de Thomaz Ianelli; n.º 177 "Xilogravura n.º 3" de Miriam Chiaverini; n.º 79 "Pintura II" de Mário Ferreira Bueno; n.º 32 "Natureza morta XVI" de Francisco Biojone; n.º 218 "Pro-

feta Elias" de Raimundo Oliveira; n.º 54 "Pintura" de Joaquim Pinho Diniz; n.º 9 "Pintura n.º 2-60" de Anibal de Mello Pinto; Menções Honrosas: n.º 205 "Paisagem II" de Milton Marques; n.º 189 "Pintura Z" de Clélia Cotrim Alves; n.º 183 "Namorados" de Thelma Pozzi Barreiros; Prêmio Aquisição ao n.º 83 "Pintura II" de Maurício Nogueira Lima; Prêmio Aquisição ao n.º 24 "Gesto cósmico n.º 1" de Danilo Di Prete; Prêmio Aquisição ao n.º 75 "Os episódios V" de Maria Leontina Franco da Costa; Prêmio Aquisição ao n.º 178 "Ode ao mar n.º 1" de Nilson Seoane; Prêmio Aquisição ao n.º 174 "Ogun" de Marina Caram Loureiro; Prêmio Aquisição ao n.º 28 "Pintura" de F. Rebolo Gonzales.

SECÇÃO DE ARTE DECORATIVA

— Grande Medalha de Prata ao trabalho n.º 302 "O bom pastor" de Raphael Samú; Pequena Medalha de Prata: ao n.º 281 "Prato" de Giuliana Pedrazza; n.º 269 "Palhaço" de Bianca Maria Collela da Rocha Ferreira; n.º 277 "Prato com figuras" de Flavio A. Barbosa Phebo; Medalha de Bronze ao n.º 304 "Composição" de Tedd Derichs Hilgers; Prêmio Aquisição ao n.º 299 "Prato" (engóbio) de Pesce Rosembliit; Prêmio Aquisição ao n.º 281 "Prato" de Giuliana Pedrazza; Prêmio Aquisição ao n.º 273 "Estudo para mosaico" de Clara Lucon. Prêmio Aquisição ao n.º 290 "Galo" de Marina Raimo.

SECÇÃO DE ARQUITETURA

— Prêmio Viagem ao País — ao trabalho n.º 321 "Residência no Jardim Paulistano" de Rodolpho Ortemblad Filho; 1.o Prêmio Governo do Estado de Cr\$ 60.000,00 ao n.º 310 "Residência em Indianópolis" de David Libeskind; 2.o Prêmio Governo do Estado de Cr\$ 40.000,00 ao n.º 312 "Igreja-Vila Madalena" de Joaquim M. Guedes Sobrinho; Pequenas Medalhas de Prata: n.º 308 "Edifício Maria Adelaide de Cesar Luiz Pires de Mello, Maurício Nogueira Lima e Arnaldo Grostein; ao n.º 306 "Cidade Universitária de Passo Fundo" de Bernardo Castelo Branco e Mário Guzman Tapia.



"Cachorro", Joaquim Cruz.

XXX Bienal de Veneza

M. G.



*Tereza
Nicolao.*



*Aloísio
Magalhães*



*Antônio
Bandeira*



*Danilo
Di Prete*



*Loio
Pérsio*



*McNabu
Mabe*

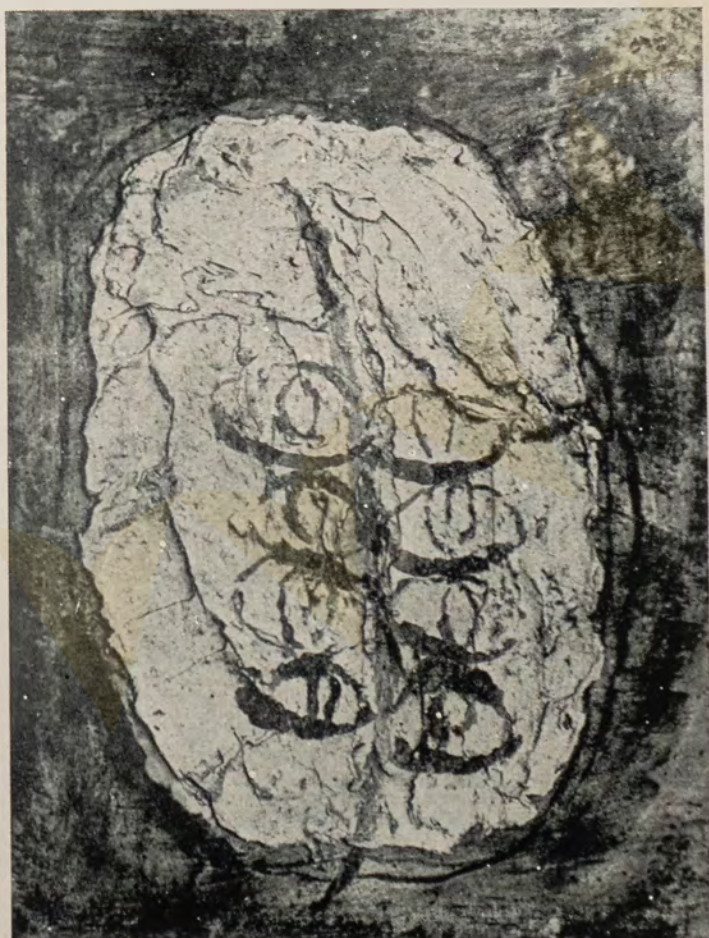


*Mário
Cravo*

Sábado, 18 de junho, foi inaugurada a XXX Bienal de Veneza no Palazzo Centrale e nos pavilhões nacionais. Acham-se expostas 3.000 obras de 25 países, entre os quais o Brasil.

As grandes láureas internacionais, no valor de 2.000.000 de liras cada uma, foram outorgadas a Jean Fautrier, francês, de técnica informal e um dos pioneiros desse movimento; a Hans Hartung, alemão nascido em Leipzig mas residente em França, notável pintor e desenhista de linhas negras e ondulantes de efeito rítmico e plástico sui generis; a Emilio Védova, mais conhecido como pintor tachista; a Pietro Consagra, nascido em Trapani e residente em Roma, cujas figuras pares, em colóquios, quer elaboradas em madeira quer fundidas em bronze, são duma geometria quase cubista. Todos estes artistas já expuseram em São Paulo, por ocasião das Bienais quer no Trianon quer no Ibirapuera.

Os prêmios David. E. Bright, no valor cada um de 500.000 liras, foram outorgados a dois espanhóis, a um inglês e a um francês. São eles: Angel Ferrand e Luís Feito, os espanhóis, que já expuseram em São Paulo nas Bienais, Edward Paolozzi, inglês, que



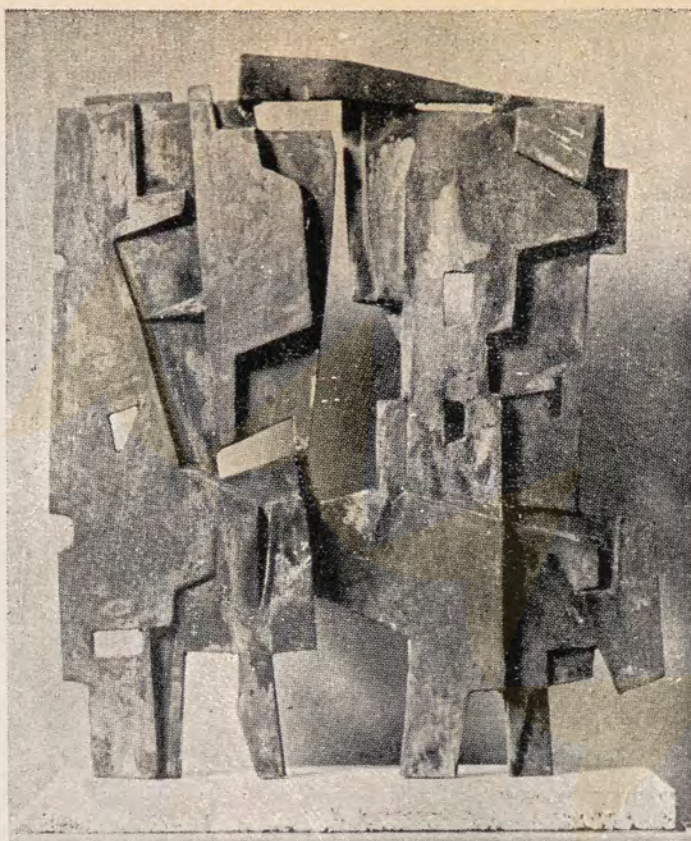
Fautrier-Otage, Óleo.

também, já apresentou no Ibirapuera sua escultura mecanicista; e Pierre Cortin, gráfico abstrato.

Trata-se de elementos constantes em exposições internacionais, da ala vanguardista. Evidentemente o certame do Adriático, premiando sobretudo Jean Fautrier e Hans Hartung, distinguiu dois artistas já maduros, de renome mundial. Os demais são de geração mais nova e assemelham-se em suas pesquisas de suporte e matéria.

A delegação brasileira é restrita. Apenas um escultor, de módulo figurativo e capacidade para técnicas maciças, abertas e espaciais: Mário Cravo. E os pintores Antônio Bandeira, Danilo Di Prete, Loio Pêrsio, Manabu Mabe, Aloísio Magalhães e Teresa Nicolao. Enquanto o Brasil não dispuser de pavilhão próprio em Veneza e contar apenas com dois exíguos recintos no Palazzo Centrale, a delegação brasileira será reduzida. Isso constitui sério *handicap* para os gráficos e plásticos do Brasil. Pois os privilegiados que vão a Veneza de dois em dois anos escolhidos pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, se de fato são valores indiscutíveis e com *background* já sólido, aqui ficam preteridos muitos outros elementos de idêntico mérito. Assim, a delegação brasileira, não obstante os prêmios alcançados na esfera internacional em Veneza no setor gráfico, nunca é uma delegação completa: alguns têm prerrogativas, porém não há ainda lugar para uma representação densa igual a dos demais países.

Desta vez coube ao Brasil um dos prêmios colaterais, o prêmio Fiat, adjudicado a Manabu Mabe. Esse prêmio é de 200.000 libras. Segundo as primeiras vozes críticas filtradas através dos telegramas, a respeito da XXX Bienal de Veneza, o conjunto de 3.000 obras, exposto no Palazzo Centrale e nos pavilhões de 25 países, satura os ambientes com manifestações já agora iterativas e pouco variadas de informalismo linear e cromático. O próprio Fautrier e o próprio Hartung, grandes prêmios do prélio, bem como os elementos mais novos, Védova e Consagra, apresentam neste mês de junho de 1960 variantes de obras já expostas desde 1956... Parece que não surgiu nenhum valor autônomo singular recentíssimo. Parece que o concurso internacional oscila entre os mesmos processos da *action painting*, todos os setores e pavilhões se assemelhando. Dir-se-ia uma parada tachista com o mesmo passo telúrico, ao som das mesmas tônicas cromáticas.



Pietro Consagra, "Colóquio", 1959.

Hans Hartung, "Pintura", 1958.





O gravador
Karl-Heinz
Hansen

Itinerário internacional de Karl-Heinz Hansen



Karl Heinz Hansen, "Cangaceiros", Xilogravura.

Esse gravador, que nos surgiu aqui vindo das bandas aventureiras da Liga Hanseática, não é em vão que se chama Hansen. Figurativo expressionista, em função direta com a rua e o povo, sem fazer arte de tarefa política e sim social e ecológica, é duma produtividade de repórter do mundo. Não tardou a confinar-se na Bahia, onde tomou rumo diferente de Caribé, por exemplo. Entrou a ilustrar para uso próprio os temas do Salvador, da cidade baixa, do litoral do Recôncavo, das crendices, macumbas, mercados, feiras, cultos, candomblês, procissões, etc., foi exilar-se na

praia de Itapoã, e afinal mudou de velocidade e abalou para o Velho Mundo, com suas *denrées* tropicais e quase coloniais... Temos agora notícia de seus êxitos. Anda rebocando as paredes e os andaimes das galerias européias com os temas *Flor de São Miguel, Navio Negreiro, Santa Bahia, Ladeira da Misericórdia, Mercado da Rampa, Itapoã*, etc. E andou a rotular museus com temas da escravidão de Castro Alves, até transfigurar-se em ilustrador de temas análogos extraídos da literatura novelística de Traven e da literatura teatral de Bertold Brecht, tal como *Santa Joana do Matadouro*.

Xilogravura da série "Flôr de São Miguel".



"Candomblé", xilogravura de Karl-Heinz Hansen.

Duma vitalidade de andarilho, duma pertinácia de operário-artesão, faz *full time* de sua arte de xilogravuras, sendo um artista da terra, do mar, das populações, dos dramas coletivos; e suas mostras, certames e exposições correspondem a bem dizer, a conferências e comícios feitos por aí afora.

Tem uma carreira artística de eficiência prodigiosa, conforme se pode admitir pelo calendário mais recente de suas exposições individuais neste decênio. Museu de Arte de São Paulo, Museu Nacional de Belas Artes no Rio, Galeria Bonino em Buenos Aires, Kunsthalle, em Hamburgo, Kuenstlerhaus em Viena, Landesmuseum em Graz, Residenz em Salzburgo, Wolfgang

Gurlitt-Museum em Linz, Galeria Ambiente em São Paulo, Galeria Antigone em Buenos Aires, Biblioteca Nacional no Rio, Caixa Econômica Federal em Recife, Instituto de Cultura em Montevideu, Galeria Il Torcoliere em Roma, Galeria Gurlitt em Munique, Griffelkunstvereinigung em Hamburgo, Ibero-América em Hamburgo, Otto-Richter — Halle em Wuerzburg, Instituto fuer Auslandsbeziehungen em Stuttgart, Landeskunstverband no Schleswig-Holstein, Kuenstlerkreis em Marburgo, Galeria Gurlitt em Erlangen, Galeria Welz em Salzburgo, Kulturamt em Berlim, Galeria Soisserée em Colônia, donde nos manda seus mais recentes sinais de vitalidade e êxito.

"Pesca de Xareu", xilogravura de Karl-Heinz Hansen.



"Cêna de Rua, Bahia", Xilogravura de Karl-Heinz Hansen.

Gravuras Populares do Nordeste

J.G.V.

A capa do catálogo da exposição "Gravuras Populares do Nordeste".



As 106 xilogravuras apresentadas ao público paulista no Museu de Arte Moderna, no Ibirapuera, resultam duma colheita empreendida através do Nordeste em tipografias, feiras, mercados, bancas de jornais e arquivos de colecionadores. A entidade que as remeteu para São Paulo foi a Universidade do Ceará, que reuniu, examinou, classificou e fichou reproduções e matrizes. Aliás, o conjunto é apresentado no catálogo por um estudo do reitor daquela universidade, o prof. Antônio Martins Filho. Trata-se em geral de xilogravuras obtidas em madeira de fio, principalmente o cedro e a imburana, com o emprêgo de canivete, formão, faca, prego, gilete, etc.. Processos rudimentares. Tôdas elas se enquadram no figurativismo quanto ao temário, e o elaboram segundo tendências gráficas elementares, e segundo apresentações românticas, ingênuas, realistas, oníricas e até surrealistas. Quase tôdas procedem do Juazeiro do Norte. A maioria é anô-



Xilogravura popular, da capa do catálogo da exposição "Artistas da Bahia", sob patrocínio da revista "HABITAT", 1958.



nima ou de autor por enquanto ainda não identificado, havendo, contudo, diversas de Damásio Paulo, João Pereira da Silva e Valferedo.

No que se refere a valor como avaliação do ponto de vista artístico, o conjunto deve ser situado na pauta do artesanato empírico. O grafismo primitivo tem às vezes atributos incisivos de corte, movimento e textura. Comparada evidentemente com o que se obtém em ateliês, em prensas urbanas e particulares, essa xilografia popular nordestina pode muito bem ser classificada como incipiente, não desenvolvida como linha e tendo fatura arcaica. Não deve ser desprezada, porém, num estudo analítico. Pois o processo rude pelo qual é tratado o assunto episódico, local, ecológico, geral e anedótico, pode muito bem ser comparado gráficamente a trabalhos de autores portugueses medievais, principalmente os dos Cancioneiros.

Gravadores nordestinos há que lembram em suas capas de estórias, em seu fabulário, em seus enredos, Perez de Lumiares, Afonso Eanes, ou Airas Corpancho. Não raro a maneira tosca de tratamento de assuntos como *O Rei Artur*, *Os 12 Pares de França*, etc., são apresentados em teor gráfico singelo que faz recordar a maneira ortográfica das *Canções de Amigo*, de *Mal e Bem Dizer* de Joam da Gaia, *Estevão Coelho* ou *Diogo Brandão*.

Não raro temas locais singulares como Antônio Silvino, Lampeão, *A cigana Esmeralda*, ou temas tradicionais como *A lâmpada de Aladim*, *O Ladrão de Bagdá*, parecem em sua apresentação primária estrofes com ortografia arcaica de Pai Calvo ou Pedro Homem. Não raro enredos como *O Flanelo da Sêca de 32*, *O Avanço Aliado*, por seu módulo mirabolante de reportagem cantada em feira de gado ou de cerâmica, lembram assuntos literários e vivenciais tratados outrora de modo fonético ou ortográfico muito saborosos como ingenuísmo. Não há exagero, portanto, em se afirmar que certos temas das xilogravuras nordestinas, tais como *A Triste sorte de Jovelina*, *A Moça que virou cachorro*, *Caboclo na hora da confissão*, *Teseu*, o *Herói do Labirinto*, sugerem, mediante remota analogia, a lembrança gráfica de apresentação de assuntos literários medievais tais como *A Dona Pee de Cabra*; *A Glória do Parayzo*; *Dicto & Vide numa mole de Roma que Grande no Paaço do Imperador Foy*. E assim por diante.

Encaradas sob este ângulo de artesanato primário, rudimentar e ingênuo refletindo a ecologia local e a tradição oral, as xilogravuras do Nordeste como obras de artistas espontâneos merecem estudo retrospectivo, podendo entrar para a arte brasileira como rudimento propedêutico da gravura atual.





Francisco Brennand em seu atelier de trabalho.

A cerâmica de Francisco Brennand

José Geraldo Vieira

Fui dos primeiros aqui no Sul entre os que renderam justiça ao artista pernambucano Francisco Brennand, conforme já ocorreu há alguns anos quanto a outra artista nordestino, Lula Cardoso Ayres. Na V Bienal, Brennand teve sua remessa colocada, não

sei por que motivo nem com que fundamento analógico, entre o acervo dos ingênuos ou primitivos, quando trabalhos como *Frutas de verão*, *Bandeja verde* e *Homenagem a Ingres* o situavam meridianamente na maneira *fauve* de uma fase de Matisse e na atmosfera cromática de Dufy. Meses depois, ao expor na Galeria de Arte da Fôlha, Francisco Brennand reafirmava estas constantes com uma síntese sinérgica de linha-côr.

Aliás, a sua arte e o seu temário, quer em desenho, quer em pintura e cerâmica, são inconfundíveis exatamente pelo tratamento-fatura, pois são elaborados numa aura panteística de dionisismo tropical. Esse módulo nutre-se em seiva de raízes e caules, flores e frutos numa flora túrgida que enriqueceu a própria literatura nordestina colonial. Não posso ver flores, folhagens, rizomas, frutos, bichos e criaturas humanas da arte plástica e dos esboços gráficos de Brennand sem me lembrar logo das éclogas dos nossos primeiros anacreontes nordestinos, Manuel Botelho de Oliveira e frei Manuel de Santa Rita Itaparica. Pois me acordem formas sonoras dum bucolismo assim, quase camoniano:

*Os limões doces muito apetecidos
Estão virgíneas tetas imitando...*



"Três lindas Flores", painel, 60 x 83 cm.



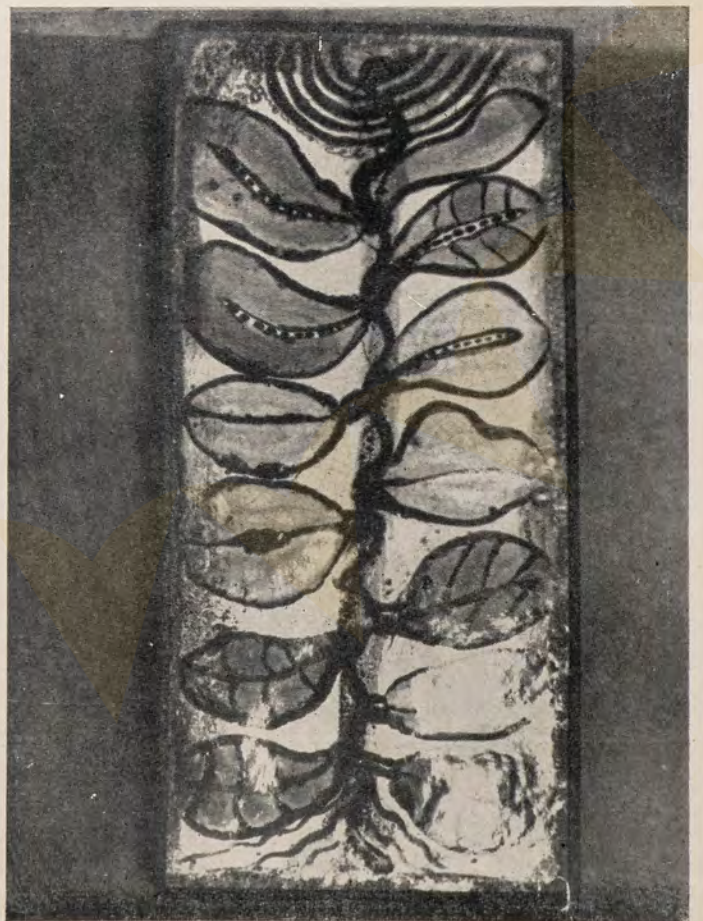
Prato redondo, "Floral", 43 cms. de diâmetro. terra esmaltada.



Placa oval, losango multicôr, cerâmica esmaltada, 39 x 54 cms.

Placa oval, "Floral", terra esmaltada, 39 x 54 cms.

Placa retangular, "Floral", 26 x 56 cms., terra esmaltada.



Em seu ateliê e junto de seus fornos na Várzea, tanto na prancha como na banca, Brennand transfere a densidade acústica dos versos que ainda ressoam na ilha de Itaparica para a impregnação estrutural, sólida e cromática de linhas e texturas em terras e cerâmicas esmaltadas. Percorrendo agora no Museu de Arte Moderna de São Paulo as credências e as vitrines onde estão expostas as suas terras e cerâmicas, os seus pratos e as suas placas, sinto que esse sortilégio bucólico se acha incluído em formas ovais ou losangulares. Tais receptáculos vitrificados pelo fogo a mais de mil graus, num holocausto bem litúrgico, se estagnam em côres de clorofila esmeraldina, em superfícies de periantos, em decotomizações de inflorescências, em nervuras de folhas, como pomares da ilha da maré refletidos em slides. E olhando, apalpando, eis que ouço versos barrocos vibrarem naquela trama, com soluços de arúspices:

*Os melões excelentes e odorosos
Fazem dos próprios ramos galeria.*

Ao contemplar aquela colheita que o fogo não fossiliza, antes eterniza, que a arte de Brennand não enquadra em naturezas mortas e sim em quermesses sintéticas de complúvio, me acodem enumerações brasileiros paradoxalmente cantadas numa feira do Jura ou das Ardenas assistidas aquela por Rousseau e esta por Spinoza:

*No ananás se vê como formosa
Uma coroa de espinhos graciosa.
Aos maracujás chamar quero celestes
Porque contém no gosto tais primores
Que, se os antigos na Ásia os encontraram,
Que era néctar dos deuses imaginaram.*



"Três lindas Flores", 39 x 32,5 cms.

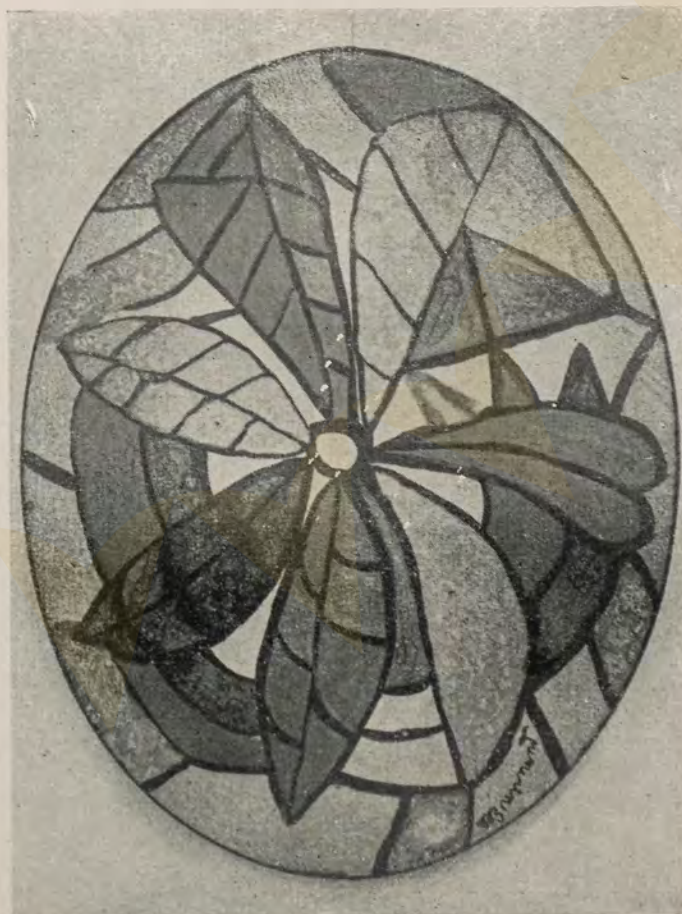
Nesta época crucial em que a pintura se torna testemunho do *make up* dum mundo devastado, verdadeiro *close up* duma situação-limite desesperada; nesta era de pós - ou talvez ainda de pré-guerra, em que a pintura se volta para a matéria como a paisagem que as quedas oferecem, tenho a impressão reconfortadora de que Francisco Brennand qual jardineiro-pegureiro apascenta hortos e rebanhos; quaisquer, da terra e do mar: bois e robalos. Pois a atmosfera da sua arte vibra dentro de bastidores de pomares e jardins, de hortos e florestas, de rios e lagoas, de litorais e arquipélagos. E dentro dessas atmosferas impera a serenidade estética e harmoniosa dos recintos da paz com vasos e estátuas, jarros e colunas, trepadeiras e carramanchões. Pelas águas inferiores perpassam peixes vorazes. Pelas frondes e ramagens se entremostam Evas familiares, redimidas, devolvidas ao Paraíso terrestre. E tudo isso se estratifica depois, como lembranças retidas pelo fogo, em pratos e em trípticos, em placas e em losangos.

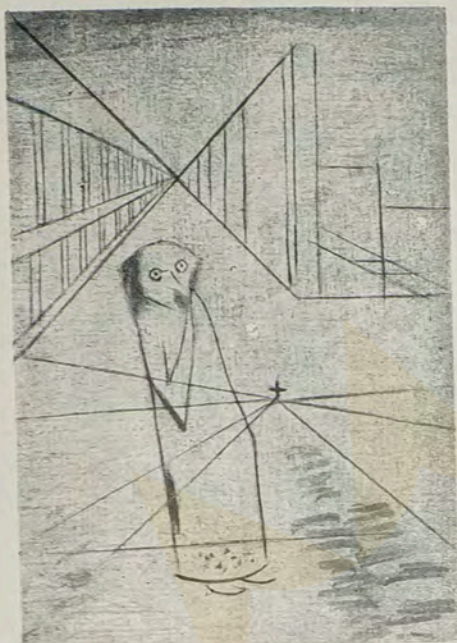
Se as lentes diópticas duma câmara de televisão, ou se o sol mesmo batem de choque nessas superfícies de terra vitrificada por Vulcano, surgem esp'endores cromáticos como alma rasa da matéria, essa natureza vegetal se torna mineral; e esses corpos efêmeros se tornam perenes em rija transposição do acústico para o plástico, do farfalhante para o sólido, do verso para a cerâmica, da écloga para a placa, como o epitáfio que prolonga a vida.



Placa oval, "Cabeça de vaca", 52 x 66 cms., cerâmica esmaltada.

Placa oval, "Construção Floral", 66 x 32 cms., cerâmica esmaltada.





"Mêdo", 1959.

A simbolista Herta Loell Scheuer

Herta Loell Scheuer é uma gaúcha que cedo iniciou um itinerário ecumênico. Pois, descendente de Karl Ritter, fundador do museu ornitológico de Pelotas, se não regressou às madres do Mosela, todavia estudou cerâmica em Berlim, fez jornalismo e fotografia em Hamburgo e andou pelo Japão, isso, em vinte anos de andanças.

Aqui no Brasil se dedica a estudos de antropologia e folclore, tendo ultimamente

feito uma reportagem sobre cerâmica popular e primitiva do vale do Apiaí.

Todavia, Herta Loell Scheuer pinta sobre suporte de papel motivos humanos parecendo-nos ser uma ilustradora em potencial para assuntos novelísticos, por exemplo. Suas pinturas figurativas, de interesse leal e emotivo, têm uma valia dupla; tecnicamente se filiam pela linha e pela atmosfera, bem como às vezes pela textura, ao expressionismo alemão: por exem-



"Três mulheres na estrada", 1959.



"Mãe e filho", 1959.

plo a Schmidt-Rottluff; e, pelo temário, se filiam a um simbolismo da escola flamenca do princípio deste século.

Como, porém, todas se aparentam pela emotividade melancólica, pelo enredo vivencial, por certo sortilégio entre o humano e fantasmagórico, quisemos situá-la entre as pintoras desse gênero e nos parece que a analogia mais próxima é com Leonor Fini.

Sua arte não é autônoma nem como técnica nem como tema: subordina-se a uma

representação literária, de conto, novela ou poesia. Assim julgamos acertar aliterando-a entre os ilustradores de temas tais como os de Kafka, Maeterlinck, etc..

A aura de seus trabalhos em preto e branco é plástica e é gráfica. Lembra às vezes monotipia ou gravura. Inclusive as fisio-nomias humanas e os episódios são tratados numa síntese gráfica, e é o tratamento ulterior, mais com a mão do que com o pincel ou o esfuminho, que cria a atmosfera plástica.

Antes de Picasso e depois de Miro

Uma exposição no "The Solomon Guggenheim Museum", Nova York

Inaugurou-se no dia 21 de junho em Nova York, em The Solomon R. Guggenheim Museum, conhecida e insígne entidade do n.º 1.071 da Quinta Avenida, a exposição espanhola intitulada "Antes de Picasso e depois de Miro". Conforme explica muito bem James Johnson Sweeney na apresentação feita no catálogo, trata-se dum conjunto de arte contemporânea que só podia ser aberto pelo acervo do pioneiro Isidro Nonell, do grupo Els Quatre Gats, o grande pintor catalão que pôs à disposição do então jovem Picasso em 1900 o seu ateliê em Paris.

Além das obras daquele precursor, constam outrossim telas de Eduardo Alcoy; Rafael Canogar; Modesto Cuixart; Francisco Farreras; Luís Feito; Juana Francés; Lucio Muñoz; Manolo Millares; Carlos Planell, Manuel Rivera; Antonio Saura; Antoni Tàpies; Vicente Vela; Juan Vila Casas; Manuel Viola e Fernando Zobel; destes, diversos já expuseram em São Paulo nas Bienais de Arte, sendo que Modesto Cuixart obteve o Grande Prêmio Internacional no último prêmio do Ibirapuera.

Os trabalhos de Isidro Nonell, que faleceu em Barcelona em 1911 com trinta e sete anos, inscrevem-se no período 1897-1910.

Para o êxito do atual certame em The Solomon R. Guggenheim Foundation colaborou a sua diretoria constituída por:

Harry F. Guggenheim,
Albert E. Thiele,
Condessa Castle Stewart,
Sra. Harry F. Guggenheim,
Fred Hauck,
A. Chauncey Newlin,
Sra. Henry Obre,
Srta. Hilda Rebay,
Michael F. Wettach,
Medley G. B. Whelpley,
e Carl Zigrosser.



Um aspecto parcial da Exposição "Antes de Picasso e depois de Miro", no Museu Guggenheim, de Nova York.

Antonio Saura, "Nú reclinado", 1959/60. Coleção particular, Barcelona. Da Exposição "Antes de Picasso e depois de Miro" no Museu Guggenheim, Nova York, Junho de 1960.



Bem como Sua Excia. José M. de Areilza, Embaixador da Espanha em Washington; Antonio Gallego Burin, Diretor Geral de Belas Artes, Madri; José Ruiz Morales, Diretor Geral das Relações Culturais, Madri; Xavier de Salas, Diretor do Instituto de Espanha, Londres; Antonio Espinosa, Conselheiro Cultural da Embaixada da Espanha em Washington; Enrique Suárez de Puga e José Vergara, respectivamente segundo secretário e adido industrial da Embaixada da Espanha em Washington; e ainda Donald Willard Mulligan, Assistente Cultural adido à Embaixada dos Estados Unidos da América do Norte em Madri; Juan Ainaud de Lasarte, Diretor Geral dos Museus de Arte, Barcelona; e Fernando Chueca Goitia, diretor do Museu de Arte Contemporânea de Madri.

Cooperaram com sugestões, possibilitando essa exposição: Douglas Cooper, Joan Prats, Sra. Valentin, Antonio Tápies, Joseph Gudiol, Luis Gonzales Robles, Alexandre Cirici Pellicer, José Luis Sert, Joan Miró, José Guerrero, Eduardo Chillida, Jacques O'Hana, Gerardo Rueda e J. J. Therrats.



Isidro Nobell, Carvão e Guache, 1897. Coleção do Museu de Arte Moderna de Barcelona. Da Exposição "Antes de Picasso e depois de Miro", Guggenheim Museum, Nova York, Junho, 1960.



Fotos: Francisco Sciacca



Viagem barrôca de Agi Strauss

Esta artista reflete em sua arte um módulo de fatura e expressão bem de acôrdo com as matrizes de sua origem: A arte de Viena, a complexidade balcânica, o sortilégio do Danúbio.

Manifesta-se em sentido gráfico, mediante a pauta essencial do expressionismo.

Agora, por exemplo, expõe na Galeria Miani um conjunto de anotações tão trabalhosas e tão elaboradas que, mais do que desenho e gravura, fazem pensar em trabalho de talha.

Êsses claros perdidos em trabéculas escuras reproduzem não através de lentes mas de dedos os períodos de descanso e sombra em naves e ábsides de velhas igrejas durante o roteiro a que a própria artista cognominou de Viagem barroca.

Terá sido uma viagem ao passado colonial através da pista barroca que não raro é um labirinto de pertuitos. Agi Strauss não fez, contudo, desenho de nítida e severa reprodução de portais, tetos, caixilhos, frontões e cornijas, ao transpor para o suporte minúcias de altares, fôlhas de portas, retábulos de sacristias. Colheu apenas os reflexos sombrios ali hibernantes, a aura litúrgica dos desvãos, os relevos impregnados de mistério, as saliências que tanto parecem peninsular sôbre o silêncio temporal.

Como trabalho em preto e branco, essas fôlhas sensíveis e fidedignas valem mais por sua interpretação do que por seu testemunho. Pois se o testemunho se acha transfixado como diário místico, a interpretação atinge em cada documento aquela dimensão e aquela profundidade da alma que produzem o fenômeno da parábola: "Pensas que extrais, quando na verdade deixas".

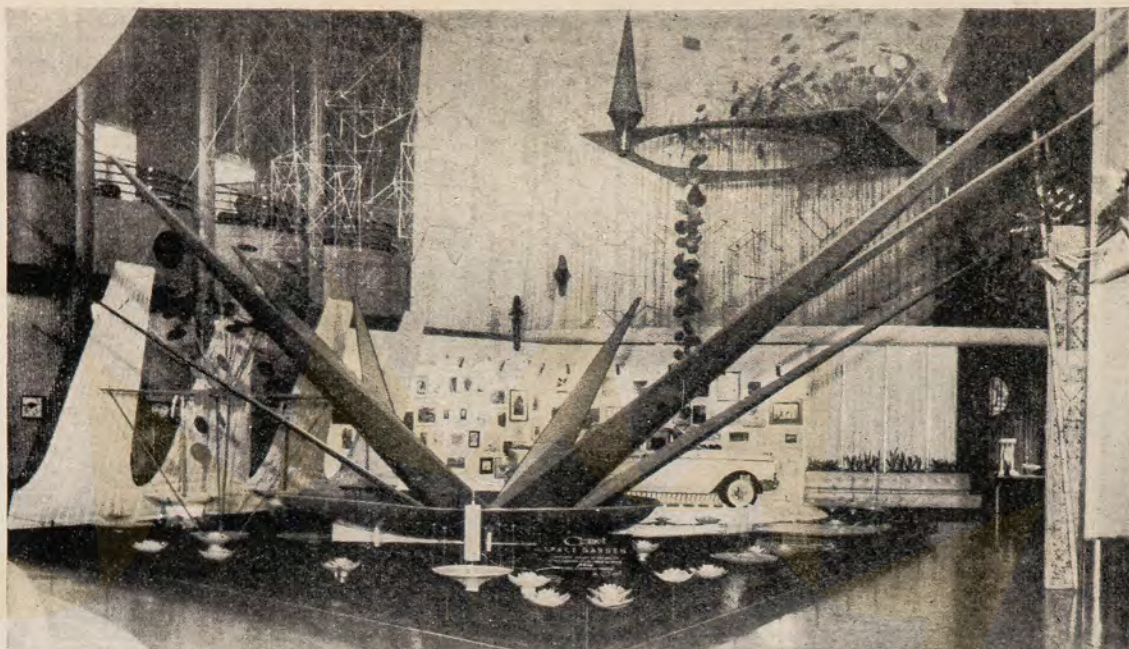
Jardins de todo o mundo e mais de 600 outras obras de arte dos funcionários da Ford Motor Company estão sendo apresentados no I Festival da Primavera, em Rotunda, Dearborn, Michigan, U. S. A.

A Rotunda, um dos maiores centros de atração turística dos Estados Unidos, recebe aproximadamente 2.000.000 de visitantes por ano. Os funcionários da Ford nos Estados Unidos e em 16 outros países inscreveram seus trabalhos artísticos para exibí-los no III Festival Internacional de Arte. Foram inscritos: jardins típicos da França, Itália, México, Hawaí e Estados Unidos. A Ford Motor do Brasil participa da exposição com 21 trabalhos de arte.

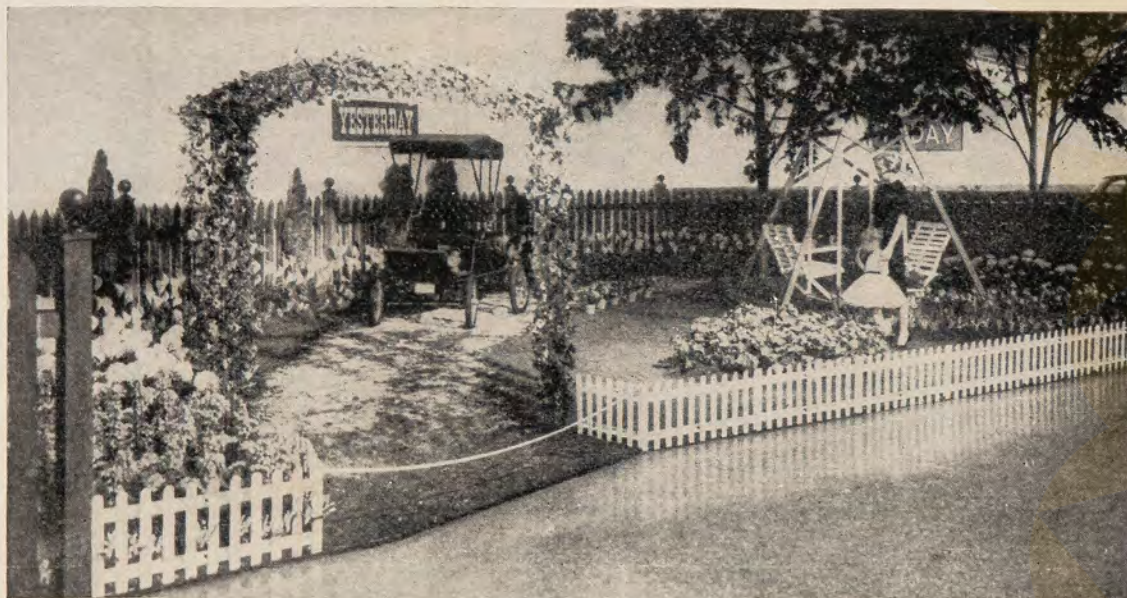
"O jardim espacial ou na órbita" representa o conceito do Departamento de Estilo da Ford sobre a aparência que um jardim deve ostentar. A maior parte dos jardins em exposição representa o cenário do Hawaí, ocupando todo o pátio central na Rotunda. Como complemento, um jardim italiano, um jardim suspenso francês e um jardim interno mexicano. Foram introduzidas reformas nos estilos clássico e moderno nos jardins internos americanos.

Outro dos trabalhos catalogados é uma réplica das condições de vida em um estúdio de pintura, no qual o artista francês Degas pintou "As Bailarinas". Entre as obras de arte exibidas estão incluídas esculturas, aquarelas, pastéis, óleos, desenhos a lápis, esboços a tinta, carvão e pincel.

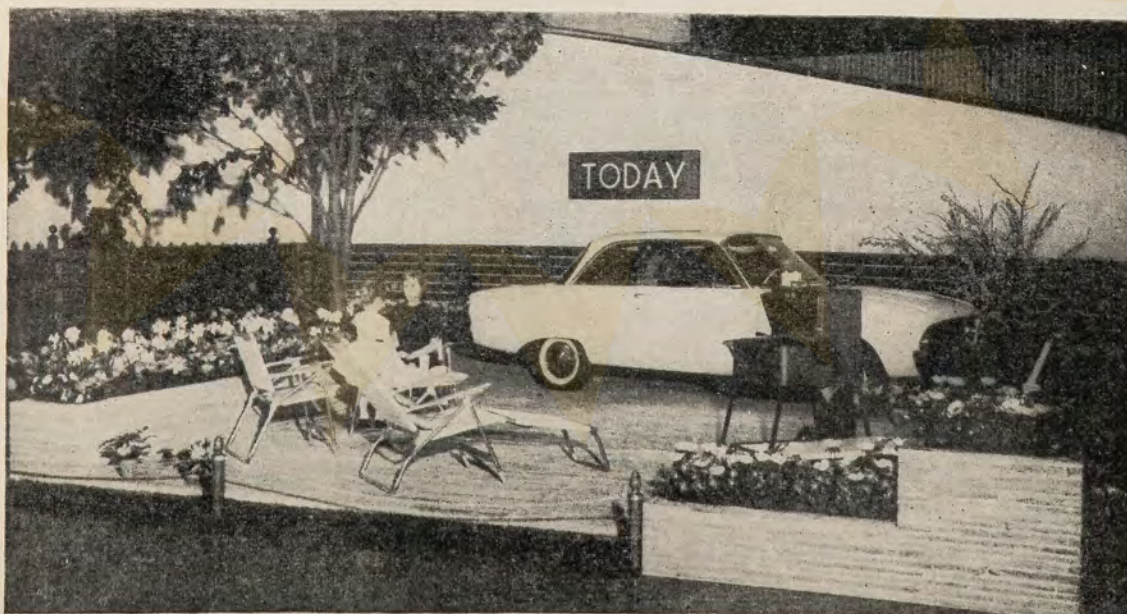
Antes do Festival ser aberto à visitação pública foi apresentada uma prévia especialmente dedicada à imprensa, pintores profissionais e organizações educacionais, estando expostos todos os trabalhos confeccionados.



Primeiro Festival da Primavera da Ford Motor Company, U.S.A.



Fotos: Lab. Fotogr. da Ford Motor do Brasil S. A.





"As quatro estações", Pedra branca de Córdoba, 1958 (Coleção Victor Bossart, Buenos Aires).

Libero Badii

Sigwart Blum, Buenos Aires

Nenhum significado dentro da arte evolutiva na Argentina, tem tão alto valor para a arte e agremiação artística, como a distribuição anual do "Prêmio Palanza".

Não é o aspecto material que faz com que este Prêmio (uma doação do colecionador de artes A. Palanza), seja tão cobiçado.

Porque, a discreta importância de 20.000,— pesos argentinos (sendo de se admirar, que apesar da inflação dos últimos anos o valor do prêmio não tenha sido aumentado), corresponde a de um salão provincial. O que dá, inicialmente, uma nota marcante a esse prêmio, é o prestígio, que começa pelo fato de o júri ser composto por membros da Academia de Belas Artes, que são convidados para esta competição.

Portanto, a honra de ser convidado, corresponde a uma valorização positiva dentro da arte evolutiva.

Neste ano (pela primeira vez após 3 anos), foram convidados escultores para a exposição de 3 obras, e eles foram: *Lorenzo Domínguez*, *Magda Franck*, *G. Kosice*, *Pablo Curatella Manes*, *Aurelio Macchi*, *Leo Tavella*, *José Alonso*, *Juan Carlos Labourdette* e *Libero Badii*. Além disso, também, *Horacio Juárez*, que na qualidade de último vencedor do Prêmio Palanza, para artes plásticas, participou como mem-

bro "ad honorem". (O vencedor do primeiro prêmio em artes plásticas e o "enfant terrible" da arte moderna, internacionalmente conhecido como pintor e escultor *Lucio Fontana*, que figura como representante da Itália na Bienal deste ano em São Paulo, e também na Documenta II, em Kassel, na Alemanha).

Como nos anos anteriores, dentro da pintura, também se defrontaram este ano os artistas das diversas tendências e gerações. Desde o início, fortes candidatos, eram segundo os círculos entendidos em arte, *Pablo Curatella Manes*, que vive em Paris, amigo de *Juan Gris* e *Julio Gonzales*, precursor da arte moderna, o primeiro cubista dentro da arte contemporânea Argentina, e *Libero Badii* um dos artistas mais proeminentes "da geração média do país".

A decisão do júri, que foi acompanhada por um grande e especial interesse, deu ganho a obra apresentada por *Badii*, por uma pequena maioria, sobre a qual mostraremos algumas reproduções.

Com isso, não somente o pintor *Santiago Cogorno* (que atualmente está expondo em Milão), mas também um escultor de sua geração, conseguiram logo de pronto ser vencedores de um prêmio que não pode ser avaliado suficientemente à altura.

Em comparação aos prêmios mais bem remunerados do Salão Nacional (100.000,— pesos), o júri do Prêmio Palanza provou, com poucas exceções, que a escolha dos artistas premiados correspondem mais ao significado real da arte argentina.

Em todo o caso, em Líbero Badii foi honrada a criação de alguém, cujo ser e querer giram em torno de dar qualquer coisa de si e que lhe induz a produzir, e que obriga o visitante a tomar uma posição.

A primeira vista, são as formas singelas que surpreendem. Elas são sempre a essência de um longo renovado processo. Muitos desses trabalhos plásticos estiveram sujeitos a inúmeros estudos artísticos, ante que o artista iniciasse a formá-los com suas mãos.

O que antes de mais nada o distingue, é o caminho conseqüente que ele trilhou, a fim de dar sempre e sempre novas formas de vida e novos princípios em suas formas, seus trabalhos, para se fazer compreendido.

Nesta revista já publicamos algumas vezes trabalhos de Badii.

Na revista de novembro e dezembro (n.º 51), do ano de 1958, estampamos novamente "a mãe", uma obra plástica monumental com acentuado poder de penetração.

Esse trabalho plástico do ano de 1957, já mostra o caminho para uma formação, que até hoje, ainda, é ao mesmo tempo nova e grandiosa entre nós. Tanto os pintores como escultores da última década, procuravam conciente ou inconcientemente estímulo na cultura primária das Américas,

ou enveredavam para o caminho das máscaras e totens dos povos africanos.

Badii teve mais facilidade nesse setor. Quando em 1945, surgiram seus primeiros trabalhos plásticos, que tinham como motivo o homem das Américas, eram esses escultores que nasceram dos desenhos que naquelas épocas o então jovem artista produziu no Equador, Perú e Bolívia.

É um diário do artista, que dá esses informes. Mais e melhor ainda nos revelam isso, seus desenhos e seus quadros, sobre as inesquecíveis aventuras havidas nos Andes.

In loco aprendeu a conhecer e a observar essa gente, que era a remanescência de povos seculares dotados de uma alta cultura.

Lá no lugar, e não no museu, foi ele pesquisar a sua origem, a origem do mundo e a do homem do nosso continente.

Aquela primeira época frutífera de Badii retorna sempre de época em época como "Leit motiv".

É um mundo que está profundamente enraizado em seu cérebro e pensamento. Mas seu conceito artístico se modifica, melhor dito, se transforma, assim como nós todos nos transformamos.

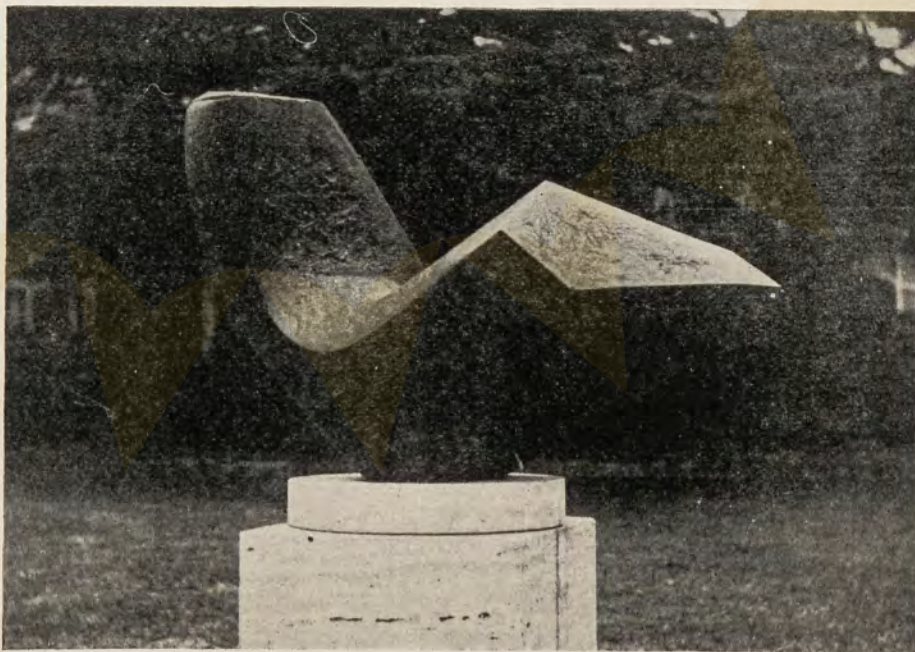
Esta constante preocupação para criar novas expressões na arte é um legítimo sintoma de nossa época. É de Líbero Badii, a seguinte frase: "o artista de hoje se defronta com um dilema, isto é, a necessidade premente de produzir ou então morrer na indolência das imitações de ontem".

Esta frase por si só já basta para definir esse homem e sua arte.



"O tempo", bronze, 1959 (Coleção Ester Azulay, Buenos Aires).

"Torso de homem", bronze, 1959 (Coleção Leoncio Fernandez, Buenos Aires).



Alguns aspectos característicos dos Aços Torcidos CA. - T 40 e CA. - T 50)

(Continuação da secção de anúncios).

Flávio T. Ribeiro de Castro

Quando das pesquisas que empreendemos em 1949/50 no I.N.T. sobre aços torcidos, dispensámo-nos de fazer ensaios de compressão por ser matéria assaz documentada sob a responsabilidade de autoridades insuspeitas. Assim, já em 1940, em BETON u. EISEN (XXXIX, Heft 5) escreve o Baurat DR. Ing. Friedrich BA-RAVALLE:

"Die Fließgrenze steigt bei der Verwindung um denselben Betrag wie die Stauchgrenze, so dass der Stahl durch die Verdrehung für Zugbeanspruchungen im gleichen Masse vergütet wird wie für Druckbeanspruchungen".

Tradução:

"O limite de escoamento à tração eleva-se pela torção tanto quanto à compressão, de modo que o aço torcido para trabalhar à tração fica beneficiado em igual medida para o trabalho à compressão".

Outra não é a afirmativa de SALIGER à pag. 11 da obra citada:

"Durch die Kaltverwindung steigt die Stauchgrenze um denselben Betrag wie die Streckgrenze".

Podíamos ainda citar o *Relatório dos Trabalhos sobre Aços de Alto Valor da Comissão Austriaca do Concreto Armado* (1937),

contendo os estudos do Dr. RINAGL e do Prof. M. ROS; mas parecem-nos amplamente suficientes os depoimentos supra.

Ademais, ensaios em curso de execução no I.N.T. serão brevemente publicados e dissiparão quaisquer dúvidas que acaso ainda subsistam no espírito de discípulos de São Thomé.

SEGUNDO: o decréscimo progressivo do encurtamento dos vergalhões torcidos da periferia para o centro EM NADA OS PREJUDICA para as aplicações — corte, dobragem, etc., inclusive quanto ao rosqueamento para emendas com luvas, como demonstraram experiências nossas, objeto de petição no I.N.T. para fins de reajustamento normativo. (Ver nossa monografia "Fórmulas e Tabelas, etc.", 2.ª Edição, § 64, págs. 93-94). E aqui convém frisar que o encurtamento médio da seção transversal do Helitrafo e do Helitor repete-se com completa uniformidade ao longo de todo comprimento das barras e, em particular, em nada dificulta-lhes a *dobragem completa, isto é com ângulo de 180 graus e não apenas de 90 graus*, e até com raios menores dos que os exigidos pelas Normas Regulamentares.

A torção axial a frio oferece ainda sobre todos os outros processos de beneficiamento de aços doces a vantagem inestimável da UNIFORMISAÇÃO DA RESISTÊNCIA DAS BARRAS AO LONGO DO COMPRIMENTO.



Defeitos (freqüentes) de fabricação dos vergalhões de aço doce 37 e 50-CA revelados pela helitragem (torção e estiramento a frio).

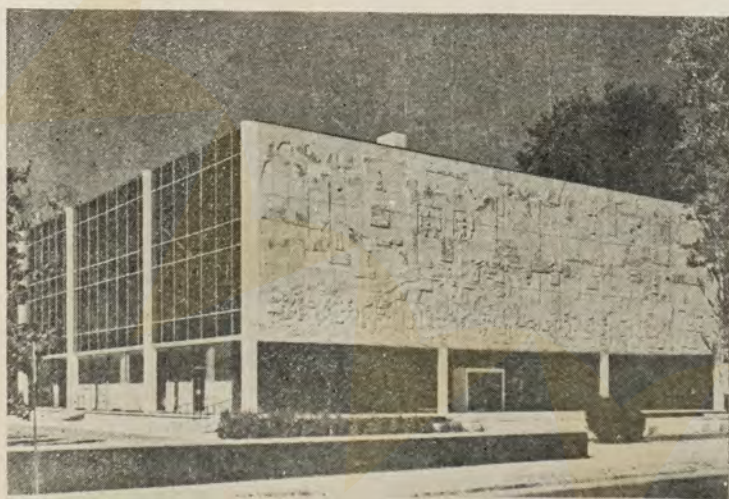
"Die härteren Stellen der Stangen werden selbsttätig in einem geringerem Grad verwunden als die weicheren, wodurch ein Ausgleich der Festigkeitsunterschiede erfolgt. Die Kaltverwindung stellt daher ein Mittel dar, einen Stahl mit durchgehend gleicher Festigkeit herzustellen" (SALIGER, op. cit. pg. 11).

Trata-se, além do mais, de uma técnica sujeita a um mínimo de dispersão, como atestam documentadamente as mesmas autoridades acima citadas.

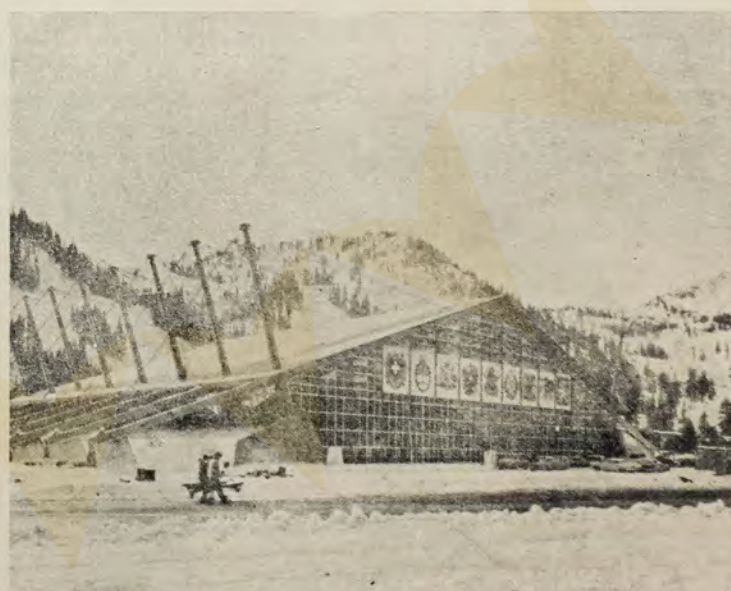
Defeitos (freqüentes) de fabricação dos vergalhões de aço doce 37 e 50-CA revelados pela helitragem (torção e estiramento a frio). O que é preciso sobretudo ser

aqui lembrado e proclamado, para terminar, já que fomos compelidos *malgré nous* a um confronto de técnicas de encurtamento, é o *insubstituível mérito da torção para a "SELEÇÃO DOS VERGALHÕES SÃO, CONCORRENDO ASSIM PARA A MAIOR SEGURANÇA DAS ARMADURAS E, PORTANTO, DAS CONSTRUÇÕES DE CONCRETO ARMADO"* (Relatório do INSTITUTO NACIONAL DE TECNOLOGIA DE 5/3/1954 sobre "Defeitos de Fabricação do Aço", anexo n.º 2 à nossa citada monografia "Fórmulas e Tabelas para o Cálculo do Concreto Armado", 2.ª edição, pgs. 111/113).

As fotografias acima falam bem alto por si mesmas.



O projeto do prédio da matriz de Campanhia de Seguros Mútuos, de Hartford, USA., desenhado pelos arquitetos Sherwood, Mills & Smith, de Stanford, Con., foi contemplado com o 1.º prêmio de honra do Instituto Americano de Arquitetura. O júri foi formado por arquitetos alheios ao Instituto mencionado.



A "Blith Olympic Arena", em Squaw Valley, California, USA, projeto dos arquitetos Orlett, Spackman, Kitchen & Hunt, todos de San Francisco, Cal., foi contemplado com o 1.º prêmio de honra de 1960, do Instituto Americano de Arquitetos.

A arena servirá de palco para as competições esportivas de hockey e de patina sobre gelo, nas próximas olimpíadas de Inverno, de 1960.

Adriano Olivetti e sua "Città dell'uomo"

Sabe-se que foi durante sua última viagem à Suíça, em fins de fevereiro deste ano, que Adriano Olivetti empreendeu a sua última viagem. Queixara-se, discretamente, na estação, ao partir, que se achava cansado. Mas nada fazia prever o fim daquela compleição de homem afeito ao trabalho, ao empreendimento, ao esforço continuado, por um súbito baque do coração, esse coração que fora tão grande dentro das imensas possibilidades que o industrial admirável contava e manejava...



Adriano Olivetti, nascido em Ivrea, próximo de Turim, em abril de 1901, formou-se na Politécnica dessa cidade, em 1924, em engenharia. Como simples operário realizou o estágio inicial na fábrica de seu pai, o fundador da Olivetti, máquinas de escrever, em moldes ainda semi-artesanais. Uma viagem aos Estados Unidos, em 1925, e a apreensão dos métodos racionalizados de produção, habilitou o jovem Adriano Olivetti a ampliar e a transformar a fábrica, imprimindo-lhe, sempre, enquanto multiplicava a produção, mais qualidade aos seus produtos, de maneira a que não se perdesse a noção do acabamento pela da quantidade. Tendo tido uma formação socialista, ele atuou também no campo da militância política, atribuindo-se-lhe boa parte de ação na intimidade da resistência ao fascismo nascente e vitorioso, e entre tais atividades a intervenção que teve na fuga de Turati, para a França. Interessado em racionalizar a produção, e em proporcionar um lugar marcante para a indústria italiana, vemo-lo atuando no desdobramento da Olivetti, que além da qualidade das máquinas de escrever produzirá também, sob a sua direção, outras máquinas de precisão, máquinas de calcular, teletipos, etc. O importante, entretanto, é que o industrial tão interessado em aumentar e elevar os padrões de sua produção, não esqueceu os sonhos da mocidade de sua formação socialista. Adriano Olivetti transformou Ivrea, perto de Turim, em uma comunidade, conforme aos seus

princípios de urbanista e de sociólogo. No âmbito do trabalho, reduziu os horários de seu pessoal a 45 horas semanais; há dois anos instituiu a participação nos lucros para todo o pessoal; estabeleceu ao inverso dos conselhos do "controle operário" da terminologia marxista, "focos de discussão", para por em debate todos os problemas que fossem alvitrados, em relação à produção e ao trabalho, com a participação livre de chefes, operários e funcionários, e nos quais ele próprio tomava parte quando podia. O Movimento Comunidade, que fez a revista "Comunità", elegeu Adriano Olivetti a deputado em 1958. Ele teria, entretanto, de deixar o mandato, julgando mais útil a sua presença dentro do movimento. É dessa atuação que emerge o volume "Città dell'uomo", que acabamos de receber, e em que sobrevive, imediatamente, após o desaparecimento do grande capitão de indústria e campeão do planejamento socializador, o seu notável conjunto de idéias, que fizeram de sua vida um exemplo de grandeza humana, no quadro da maior projeção capitalista. Estão neste volume (Edizioni di Comunità, Milano, 1959), os ensaios, os comentários, os discursos aos urbanistas, os discursos aos trabalhadores, o ensaio preliminar sobre o salto da ditadura à liberdade, os três ensaios sobre "Quem escolhe os ministros?", e os dois estudos sobre a industrialização da Itália meridional. Interessa-nos ressaltar a brilhante contribuição dada por Adriano Olivetti aos problemas da Urbanística. Encontram-se neste volume os estudos: "Porque se planeja?", Urbanística e libertà locali" (que já conhecíamos de quando o lemos em "Comunità", número de novembro de 1956), "Obstáculos à planificação", "Edilícia popular e planificação urbanística", "A arquitetura, a comunidade e a Urbanística" — em mais amplo campo, os últimos estudos versam sobre "Por uma planificação democrática do Meio-Dia da Itália e um Plano Orgânico". É quanto cabe ressaltar no espírito e na especialização desta revista, ao registro do aparecimento de "Città dell'uomo", pois o mais são trabalhos de interesse político, do pensamento socializador e democrático, que animava essa grande figura de cidadão italiano e de cidadão do mundo. Agora que ele desapareceu, essas idéias se acham em conjunto, aptas a germinar... Adriano Olivetti foi vice-presidente da Federação Internacional

de Colonias e Centros de Vizinhança, membro honorário do Instituto Americano de Planificadores, vice-presidente da Federação Internacional de Planificação Rural e Urbana, membro da Comissão da UNESCO para as Ciências Sociais. A todas essas entidades, mais do que às suas indústrias, aonde incorpora com a "Operação Underwood" uma poderosa capacidade de expansão, falta agora a grande inspiração que ele foi, mas que deixa uma obra realizada, um exemplo em desenvolvimento. Olivetti foi um daqueles que, como ele dizia, sonhava em silêncio em palavras com a justiça social e a solução aos problemas humanos, na base da planificação, na volta à escala humana, através do trabalho consentido, dentro do rigor científico e da boa vontade. Para isso pregava a Urbanística, e queria a Itália inteira colocada sob a orientação da nova Comunidade, "per la quale mondo spirituale e mondo materiale si riconciliano ad unità, onde l'architettura è chiamato, destinato a darle il volto nuovo, inconfondibile".

O 4.º número de "Anteprojeto" Arca de sair o 4.º número de "Anteprojeto", revista dos alunos da Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil e dirigida por Aristides Barreto. Apresenta colaborações de Alberto Vieira de Azevedo, Elsie Lessa, Felipe dos Santos Reis, Maurício Galindo, e Silveira Pontual. Artigos de maior interesse, destacando-se por sua originalidade o ensaio do prof. Felipe dos Santos Reis, em três capítulos: O cérebro dos Homens, A Angústia dos Ventos e A Eternidade dos Ventos. "Anteprojeto" reproduz também desenhos de Abelardo Zaluar, Aristides Barreto, Carlos Magano, Geraldo Moreira, Jorge Eduardo A. de Sousa e Roberto Scorzelli. Divulga o resultado de diversos concursos de cartazes, entre os quais o do 1.º Congresso de Teatro de Estudantes, e os prêmios do 1.º Salão de Arte dos calouros da F.N.A. da U.B.. Número excelente, caracterizando a mentalidade nova de que aquela Faculdade é um viveiro.

G. F.



leve Cheques para Viajantes First National City Bank

Viaje como quiser e para onde quiser! Com cheques para viajantes First National City Bank seu dinheiro estará em absoluta segurança.

- Reembolsáveis em caso de roubo, perda ou destruição
- Negociáveis como moeda corrente
- Válidos por tempo indeterminado
- Fornecidos nos valores de 10, 20, 50 e 100 dólares

The FIRST NATIONAL CITY BANK of New York



FILIAIS NO BRASIL: Belo Horizonte - Curitiba - Porto Alegre - Recife - Rio de Janeiro - Salvador - Santos - São Paulo: Av. Ipiranga, 855 Pça. Antônio Prado, 43 Fundado em 1812 83 Filiais em 27 países 85 Filiais em Nova York



**"Senhora Dona Sancha" —
Myrtha Guarany Rosato,
2.a edição**

Myrtha Guarany Rosato, que grangeou alto e merecido conceito no mundo da literatura nacional pelas afirmações de sensibilidade e inteligência que seus livros revelam, já nos entregou e a todos aqueles que participam das manifestações espirituais, a segunda edição de "Senhora Dona Sancha", livro de poesia infantil, que tanto sucesso alcançou em seu primeiro lançamento.

Constitui verdadeira delícia sentir nas linhas que sua aprimorada sensibilidade tracou nesse livro, uma poesia musicada, que se desenvolve em coloridos de agradável simplicidade.

A Senhora Myrtha Guarany Rosato, produziu trabalhos que a consagraram como verdadeira poetisa, sendo de sua autoria livros como: "Vivência", "Natal Brasileiro", "Barra de Mar", "Cerola", "Apenas Rosas" e "Senhora Dona Sancha".

"Senhora Dona Sancha", cuja capa acima estampamos, estará, para alegria dos que apreciam os altos valores espirituais, dentro em breve, em terceiro lançamento.

Exposição de móveis

Sob o patrocínio de Móveis Knoll International, assessorado por A. Martinez Flores, a Forma S.A. de móveis e objetos de arte, de S. Paulo, exporá em agosto, nos salões do Museu de Arte do Rio de Janeiro, uma exposição de modelos de Florence Knoll, Harry Bertois, Mies van der Rohe e Eero Saarinen. São autores do projeto os arqs. Alcides da Rocha Miranda, Elvin Mc Kay Dubugras, A. Cabral Pinto e Martinez Flores.

Museu de Arte Brasileira

Dando mais um passo na concretização do grande ideal alimentado em vida por Álvares Penteado e graças à vontade indormida de d. Annie Álvares Penteado, o Museu de Arte Brasileira vem de ser instalado naquele magnífico palácio que o gênio de Augusto Perret concebeu e que foi erguido no aprazível Pacaembú, em São Paulo. Sob a direção de d. Lucia Comenale Pinto de Souza, do Prof. Roberto Pinto de Souza e do prof. Wolfgang Pfeiffer, o conselho do Museu de Arte Brasileira está formado pelos srs. Rodrigo de Melo Franco de Andrade, d. Heloisa Alberto Tôrres, Alcides da Rocha Miranda, Francisco Marques dos Santos, diplomata Wladimir do Amaral Murinho, Sylvio de Vasconcellos, José Maria de Albuquerque Mello, Abelardo Rodrigues, Darcy Ribeiro, d. Clemente da Silva Nigra, Sergio Milliet, Sergio Buarque de Holanda, Herbert Baldus, Luiz Saia, Carlos Pinto Alves, Flávio Motta, Mario Barata, Roberto Pinto de Souza, Wolfgang Pfeiffer e Antonio Joaquim de Almeida.

Na oportunidade da instalação do Museu de Arte Brasileira, o prof. Wolfgang Pfeiffer teve oportunidade de expor o programa de trabalho a ser cumprido pela novel instituição. Dis-

se, em linhas gerais, aquele nosso colaborador: "desejamos, na medida do possível, criar e reunir algo que espelhe um panorama das diferentes fases e aspectos das artes plásticas deste país, como a da arte indígena, da arte popular, as artes da época do barroco colonial nas suas múltiplas fases e regiões — arquitetura, escultura, pintura e todo artesanato, elementos da época em que D. João VI manteve sua corte no Brasil, durante o império com a presença, há cem anos, da missão francesa, o realismo do século XIX, os movimentos de renovação com a "art nouveau e, finalmente, o início do modernismo e da arte contemporânea".

**"PRÊMIO PROBEL DE
PINTURA"**

Instituído por "Armações de Aço Probel S.A." e sob o patrocínio do Museu de Arte Moderna de S. Paulo

Sob o patrocínio do Museu de Arte Moderna de São Paulo, a "Armações de Aço Probel S.A.", promove um concurso para pintores brasileiros e estrangeiros residentes no País, para a atribuição de um prêmio a um quadro que deveria obedecer, num primeiro momento, a um tema prestabelecido "O Trabalho". Entretanto, para propiciar mais larga participação, "Armações de Aço Probel", instituidora do Concurso e o Museu de Arte Moderna de São Paulo, seu patrocinador, em comum entendimento, decidiram tornar livre de qualquer tema ou assunto, a competição em aprêço acrescentando ainda um mês aos prazos estipulados no Regulamento respectivo dando ao certame maior amplitude e liberdade de sorte a propiciar mais larga participação.

Assim sendo, o Regulamento do "Prêmio Probel de Pintura", após as alterações sofrida, passará a vigorar da maneira seguinte:

1) "Armações de Aço Probel S.A.", institue, sob o patrocínio do Museu de Arte Moderna de São Paulo, um prêmio de aquisição, denominado: "Prêmio Probel de Pintura" no valor de Cr\$ 150.000,00 (cento e cinquenta mil cruzeiros), destinado ao melhor quadro.

2) Poderão concorrer artistas brasileiros e estrangeiros com residência definitiva no País. As inscrições acham-se abertas na Secretaria do Museu de Arte Moderna de São Paulo — Parque Ibirapuera — pessoalmente ou pelo correio, até o dia 31 de outubro de 1960, prazo dentro do qual também as obras deverão ser entregues.

3) A Comissão Julgadora dos trabalhos constituir-se-á dentro de 15 (quinze) dias após o encerramento das inscrições e será composta pelo Presidente do Museu de Arte Moderna de S. Paulo e mais 4 (quatro) críticos ou artistas nomeados pela Diretoria do Museu.

4) O julgamento será levado a efeito até o dia 30 de novembro de 1960.

5) A entrega dos prêmios será realizada em ato público, com a presença da Comissão Julgadora, em dia e hora do mês de dezembro a serem oportunamente designados.

6) A Comissão Julgadora fica reservada a faculdade de, em sendo o caso, e a seu critério, deixar de atribuir o prêmio instituído.

7) A Instituidora do prêmio se reserva o direito de dispôr da maneira mais oportuna da obra premiada.

8) Caso não haja mais de 10 (dez) concorrentes à data do encerramento das inscrições, será prorrogado o prazo previsto para as mesmas.

RUA CONS. CRISPINIANO, 58-105 - FONE 37-6948

CONSTRUTORA

WARCHAVCHIK

NEUMANN LTDA

Festival em Viena, Austria

De 28 de maio a 26 de junho, realizaram-se em Viena, Áustria, as famosas "Wiener Festwochen", com a mesma repercussão das anteriores, sendo que desta feita a ocorrência de turistas de várias partes do mundo foi mais acentuada.



Dentro do quadro musical dos festivais, tiveram destaque a apresentação dos regentes Bruno

Walter, Otto Klemperer, Bruno Maderna, Herbert von Karajan, Jascha Horenstein e outros; solistas como Wilhelm Backhaus, Gaby e Robert Casadesus, Jörg Demus, Nathan Milstein; cantores como Renata Tebaldi, Birgit Nilsson, Jean Madera, Lisa della Casa. As apresentações foram ao ar livre, tanto os concêrto como as peças teatrais, das quais cumpre destacar, "Jeanne au Bucher", de Honneger.

Afora as exposições rotineiras, as galerias e museus vienenses foram especialmente preparadas, destacando-se a exposição de "Hugo Wolf, sua obra e sua personalidade", "Gustav Mahler e sua época", "Gráfica internacional do presente"; exposição retrospectiva de Gauguin com quadros vindos de várias partes do mundo, inclusive parte do acervo do Museu de Arte de São Paulo; "Os povos da cadeia montanhosa Central-Asiática, de Assam ao Cáucaso"; "Gustavsberg, porcelana e cerâmica da Suécia"; "Mil anos de gravura chinesa", "Exposição barrôca em Melk" e outras de menor importância.

O sucesso de tais festivais, deve-se ao fato do mesmo completar um decênio de realizações no campo artístico para gáudio não somente da gente austríaca mas de todos aqueles que glorificam estas duas coisas importantes na vida: espírito e cultura. S. K.



1.º premio

IV.ª Bialal

Arqs. Plinio Croce
Roberto Aflalo

JANELAS IDEAL

Pat. n.º 2015

- práticas
- modernas
- Luz total
- cômodas
- 100 % ventilação
- insuperáveis!

CARPINTARIA IDEAL de COLLAVINI & CIA. LTDA.

ECÇÃO DE VENDAS: PÇA. DA SÉ, 247.

3º - 326 - FONE 32-0503 - FÁBRICAS E ESCRITÓRIO: RUA DOS TRILHOS,

1512 E 1487 - FONE 9-5937 - S. PAULO

Sobre "Figura, Vida e Obra de Adolfo Morales de Los Rios"

Adolfo Morales de Los Rios Filho acaba de publicar o livro "Figura, Vida e Obra de Adolfo Morales de Los Rios" (Editor Borsoi, Rio, 1959), em que situa a personalidade ilustre de seu progenitor, cuja maior atividade se desdobrou no Brasil, até sua morte, em 1928.

Recorda, o presidente do Conselho Federal de Engenharia e Arquitetura, a figura excepcional de Morales de Los Rios, num volume imprescindível para os que se interessam pelas nossas coisas de arte, pois, incontestavelmente, o biografado reuniu numerosa e valiosa produção, em todos os campos a que estendeu a sua interessada capacidade criadora. Foi, principalmente, o professor, na Escola Nacional de Belas Artes, de cuja eficiência decorre a capacidade de vários mestres da arquitetura de hoje, a começar por Lucio Costa; e o seu título foi obtido em grande e memorável concurso, em 1898 (o arquiteto se naturalizara brasileiro de acordo com a Constituição Republicana de 1891). Ocupou na Escola Nacional de Belas Artes, além da cadeira do concurso de 1898, outras cinco cátedras, e até sua

morte a de História e Teoria da Arquitetura. Mas Morales de Los Rios, considerado o "Mestre Perfeito", foi também professor da Faculdade de Filosofia e Letras e da Faculdade de Ciências Econômicas.

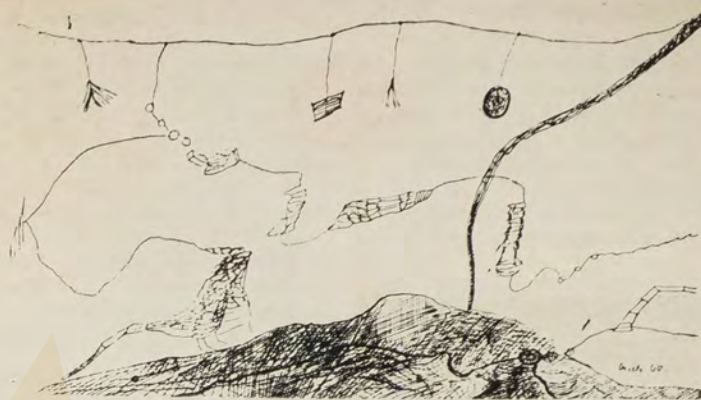
Essa vasta participação no magistério superior e artístico, durante trinta anos, não obscureceu o trabalho do arquiteto, do urbanista a paisagista, do escritor, jornalista, ensaísta, pensador de nossas realidades econômicas, abordando desde o problema alimentar ao problema da Siderurgia.

Certamente, cabe ao arquiteto e ao artista do desenho, em todos os campos, a maior parte desta biografia, pois Morales de Los Rios era um trabalhador infatigável, dotado de poliforme capacidade de produção, um tipo de artista da Renascença, quando o humanismo embebida toda a atividade cultural e criadora. Encontraremos, então, nas páginas desta biografia, traçada com tanta imaginação e brilho, a documentação de quem foi o polemista, o conferencista, o historiador. Nas artes o mestre arquiteto não ficou apenas nos grandes projetos de arqui-

tetura e escultura, nas indicações e organização urbanística, no trabalho ornamental e decorativo, que se exemplifica até pelo desenho dos gradis, mas o desenhista se empregou em retratar com uma viva graça aspectos de viagem, tipos de rua, trechos do panorama urbano das cidades que percorreu, e deu sua atenção aos desenhos para os livros ilustrados, para capas de livros e revistas, chegando à ilustração de jornal e à caricatura. Essa extensa produção é recolhida e exemplificada na iconografia que acompanha este volume e serve para demonstrar, ao lado da palavra do biógrafo, a realidade vivida pelo artista que foi Morales de Los Rios (pai).

Ao lado da produção artística que assim enriqueceu as artes do desenho de seu tempo, Morales de Los Rios deixou em jornais, revistas, publicações, livros, uma intensa e diversificada produção, em que revela o seu imenso saber, a sua capacidade de escritor e de divulgador, a constante das idéias que o conduzia, o vário mundo que perambulava, na economia, na indústria, na arqueologia, nos problemas urbanos, no folclore. Seria

demais enumerar todos os aspectos que foram abrangidos pelos escritos do polígrafo em uma atividade que se pode qualificar prodigiosa. Na versatilidade em que se espraia e que este volume registra, para marcar a presença notável do "Mestre Perfeito", durante quatro décadas de trabalho no Brasil, durante setenta anos de vida. Morales de Los Rios merecia e mereceu esta homenagem que seu filho lhe presta. Homenagem que se concretiza não numa adjectivação sempre cabível, mas, principalmente, no que transcende dos qualificativos. Para vir impor-se numa realidade esplendida que constitui o pedestal dessa vida trabalhosa. Morales de Los Rios Filho nos promete, entretanto, "uma fiel e tanto quanto possível completa reconstituição", do Rio de Janeiro do tempo de seu Pai, em volumes especiais que se seguirão a esta biografia, e que serão certamente, preciosos para a história do Rio, para a história de sua arquitetura e das artes que emolduram a cidade. Ilustrado por desenhos e fotografias, este livro é uma contribuição ao conhecimento da evolução de nossas artes.



Alguns dos desenhos expostos ultimamente na "Galeria São Luís".



O desenho de Gisela Eichbaum

A renana Gisela Eichbaum, radicada no Brasil desde 1935, nasceu com duas vocações que, ao invés de simultâneas, se manifestaram alternadamente. Pois se até 43 se dedicou à música, de então para cá vem optando pelas artes visuais.

A aluna de Yolanda Mohalyi vem realizando em sua carreira ar-

tística várias exposições individuais, e tivemos ensejo de manifestar-nos sobre seus óleos e aquarelas apresentados no Museu de Arte Moderna e nas galerias Ambiente, da Folha e São Luís. Expôs também em certames coletivos tais como **A Paisagem Brasileira**, no Ibirapuera, o Salão de Agosto etc. Admiradora de Klee e Dufy, a artista

Gisela Eichbaum se vem interessando ultimamente pelo desenho; quanto às artes plásticas, abandonou o óleo, atendo-se apenas à aquarela.

Observa-se em seus desenhos a nanquim forte noção de síntese, com nervura expressionista de croquis. Em poucos traços (pois pouco emprega a textura) ela

consegue uma paisagem com perspectiva, volume e veracidade. Dizemos paisagem, muito embora não haja temário obrigatório em suas composições.

Nervo e esqueleto telúrico do solo, eis o que sugerem seus croquis. Natureza árida, com profundo sentido de solidão e espaço.



ENGENHEIROS - DESENHISTAS - PINTORES

O ENDEREÇO CERTO

PARA SUAS

COMPRAS

Lemac

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

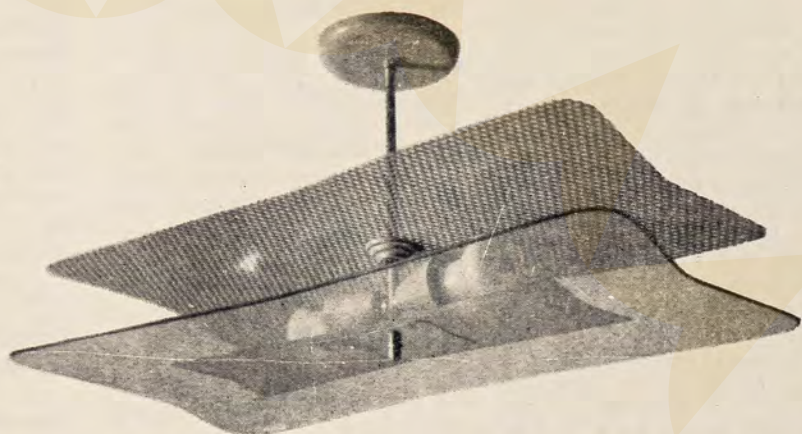


FÁBRICA DE LUSTRES

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

"Législation de la Construction"

Recebemos um exemplar desta coleta de textos denominados "Législation de la Construction", estabelecida pelo Serviço Jurídico do Conselho Superior da Ordem dos Arquitetos da França, edição de 1960. A publicação "hors commerce", foi confiada a Pr. Liet-Veaux, pelo Conselho Superior da Ordem dos Arquitetos da França, visando uma obra prática, derivada do todos os textos e da legislaçã, desde as origens, que ainda sirvam aos arquitetos de hoje.

O A. nos explica que, dada a numerosa massa de elementos a selecionar, esta "Législation de la Construction" não poderia comportar comentários interpretativos das disposições, donde, portanto, tornar-se apenas um instrumento de trabalho, de caracter informativo.

Foi feita uma "seleção de textos" e estes foram atualizados de acôrdo com a evolução do trabalho legislativo que seguiu às origens da codificação primeira.

Um índice alfabético, compreendendo cerca de duas mil palavras se presta de roteiro se-

guro, até onde é possível a escolha das palavras dado o seu arbitrário sentido, a fim de permitir uma consulta ao mesmo tempo rápida e eficiente deste conjunto. Compoz-se dessa forma um volume de perto de 500 páginas, reunindo os textos essenciais para o trabalho cotidiano dos "ateliers" de arquitetura. Encerra o volume uma tá-bua analítica dos textos principais donde foram extraídos os que constam do presente trabalho, indicando os decretos, as leis, os dispositivos e suas modificações por outros textos.

Esta "Législation de la Construction" torna-se, assim, um trabalho exemplificativo para aqueles que queiram estudar a legislação da arquitetura na França. Torna-se também um exemplo de como se pode resumir textos destinados à consulta diária, em arquitetura e construção, embora a cada caso específico se deva aplicar, em cada país, uma forma seletiva. De toda a maneira, a Ordem dos Arquitetos da França prestou, com este volume, um interessante serviço aos profissionais.

Noticiário Estrangeiro

PRÊMIO DA II BIENAL CARRARA (Itália)

"GRAVURA 8 — 1959" (aguaforte e aguatinta) da autoria de Rossini Perez, exposta na II Bienal Internacional de Escultura e Gravura realizada na cidade de Carrara, Itália. O jovem gravador brasileiro obteve nesta mostra o

Prêmio Internacional de Gravura. Mais de trinta países participaram desta Bienal.

A representação brasileira constou de trabalhos de Rossini Perez, Mário Carneiro, Vera Mindlin, Roberto Delamônica.

O prêmio ganho pelo gravador foi de 100.00 (cem mil) liras. Rossini Perez é professor de gravura no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.



Telas roubadas e desaparecidas

A Cura de Santa Petronilha, tapeçaria do século XV, desaparecida da catedral de Beauvais.

Paisagem com rio, de Jan Breughel, O Velho, furtada da Niedersaechsischen Landesgalerie de Hanover, sendo oferecida uma recompensa de 1.000 DM a quem a devolver.

Uma coleção que se muda de Bruxelas para Roma

Já que acima falamos no embaixador Hugo Gouthier de Oliveira, cumpre acrescentar que ele possui uma excelente coleção particular. Ainda recentemente liamos no jornal **Les Beaux-Arts**, de Bruxelas, a máguia que causou a transferência do embaixador Gouthier para Roma não só por seus predicados pessoais e diplomáticos, como pela natural remoção das peças de arte de sua coleção individual para Roma. Entre estas, citavam-se um Modigliani, um Miró, um Chagall, um Dufy, um Picasso, um Vlaminck, um Lorjou, um Kissling, um Kandinsky, um Otto Mueller, um Emil Nolde, um Theodor Werner, um Manessier, um Bissière, um Beoty, um Duffet, um Dufour, um Hartung, um Fautrier, um Riopelle, um Vieira da Silva, um Santomaso,

um Music, um Kallos, um Istvan Hantai, e um Sugai.

Só a lista indica o bom gosto do embaixador Gouthier e nos faz pensar nos diversos itinerários que ainda cobrirá pelo mundo essa coleção antes de vir sedimentar-se no Brasil.

Exposição na Bélgica

No Palácio das Belas Artes: 5.000 Anos de Arte Egípcia. Calder.

Na Galeria Latinoamericana: Rosario Moreno.

Na Galeria Le Zodiaque: Leonor Fini.

Na Galeria Regency: Arte francesa do XVIII Século.

Na Galeria Robert Finck: Pintura flamenga.

Na Deutsche Bibliothek: Karl-Schmidt-Rottluff.

Exposições na França

No Petit Palais: A Arte dos Templos da Índia (16 salas com 1 000 peças)

Na Galeria H. Le Gendre: Chu-Teh-Chun.

Na Galeria Paul Facchetti: Jean Revol.

Na Galeria Margem Direita: Sironi.

No Museu de Arte Moderna: A Arte israelita.

Na Galeria Charpentier: De Bonnard a De Stael.

A primeira exposição póstuma de Germaine Richier

Realizou-se em abril na Galeria Creuzevault, em Paris, a primeira exposição póstuma da grande escultora surrealista Germaine Richier, que São Paulo conheceu através de diversas Bienais. Conforme se sabe, Germaine Richier faleceu no ano passado, em 31 de julho, pouco depois de fazer naquele mesmo local uma exposição notável de seus últimos trabalhos, principalmente **L'Echiquier**.

Agora foram mostrados ao público, mais uma vez, peças como **A Tempestade**, **O Furacão**, **Tauromaquia**, **Dom Quixote da Floresta**, **A Cruz de Chumbo**, etc..

Foi uma escultura que expressou em peças maciças e pesadas, dum expressionismo surrealista, o mundo vegetal, animal e terrestre segundo uma interpretação de signos.

Encerra-se a Exposição de Segall em Düsseldorf

Anunciamos nesta seção a abertura da Exposição Lasar Segall em Düsseldorf no dia 28 de

maio passado. É um dos pontos do extenso itinerário que aquele conjunto de desenhos, gravuras, telas e esculturas, abrangendo todos os períodos do grande artista está cumprindo pela Europa. Hoje deve encerrar-se o certame naquela cidade, prosseguindo para a Suíça.

Deve-se louvar a atitude do consulado brasileiro e do Kunstverein locais, que patrocinaram a exposição. No ato do vernissage falou, aliás, o consul brasileiro, sr. Luís de Sousa Bandeira.

Duas aquarelas de Hitler por 280 e 320 libras

Já anunciamos aqui que haviam sido descobertas duas aquarelas de Hitler, trabalhos figurativos representando respectivamente a igreja de São Carlos e o Ring de Viena. Os trabalhos apareceram em Londres, trazidos da Hungria e agora foram postos em leilão na Galeria Sotheby. O leiloeiro anunciou o lote e então Jack O'Hara, conhecido dono de outra galeria, ofereceu 50 libras apenas porque o resultado da venda devia destinar-se à Caixa Anual dos Refugiados; declarou que em seguida as destruiria. Todavia houve diversos lances e finalmente o marquês de Bath as arrematou por 280 e por 320 libras esterlinas.

Interrogado por que motivo quisera adquirir tal mediocridade de tipo cartão postal, explicou que precisava daqueles trabalhos para a sua coleção literária, artística e fotográfica sobre Hitler.

Assim pois esta segunda referência àquelas aquarelas que Hitler não queimou visa apenas a informar o fim que levaram depois de descobertas.

Exposições brasileiras em Montevidéu

Encerrada as exposições de fotografias de Brasília e de desenhos de Marcelo Grassmann, já estão programadas as seguintes:

Julho: Manabu Mabe — Comissão Nacional de Belas Artes.

Maria Bonomi — Amigos del Arte.

Agosto: Iberê Camargo — Centro de Artes e Letras.

Aldemir Martins: ICUB.

Setembro: Fernando Lemos: Amigos del Arte.

Outubro: Savério Castellano.

Deverão ainda expôr, já tendo sido convidados e tendo aceito: Yolanda Mohalyi, que deverá marcar a data e escolher o local; e o arquiteto Burt Marx talvez em novembro, na Comissão Nacional de Belas Artes.

TRABALHOS FINOS PARA PROPAGANDA FOLHETOS - PROSPECTOS

SECÇÃO ESPECIALIZADA EM

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

Tipografia
GLÓRIA LTDA.

RUA ALMEIDA TORRES, 119

TELEFONE 31-1794

SÃO PAULO



Lasar Segall, Bronze, 1935.



Lasar Segall (da Col. Leirner).

III Salão de Arte de São Bernardo do Campo

Inaugura-se no dia 9 de julho, às 20 horas, no Salão Paroquial, o III Salão de Arte de São Bernardo do Campo, tendo como anexo o I Salão de Arte Escolar. Os prêmios serão entregues no dia 16. As pessoas interessadas devem mandar seus trabalhos para a Associação Paulista de Belas Artes, à rua Conselheiro Crispiniano n.º 53, 13.º andar, ou ainda ao sr. Nilson Seoane, à rua General Jardim n.º 432, 7.º andar.

II Festival de Artes Plásticas Contemporâneas

Promovido pela Divisão de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura, realizar-se-á na cidade de Porto Alegre, no Mês de agosto, o Festival de Artes Plásticas Contemporâneas, que se destina a exibir obras de artistas nacionais e estrangeiros residentes no País.

O Festival, que terá a duração de sessenta dias, compreenderá as seguintes seções: PINTURA; ESCULTURA; GRAVURA; DESENHOS e ARTES DECORATIVAS. Os artistas candidatos à inscrição de trabalhos, deverão reme-

tê-los à Divisão Cultural até 30 (trinta) dias antes da data de abertura do Festival, acompanhados da ficha de inscrição. As fichas de inscrição podem ser procuradas na Secretaria do Museu de Arte Moderna de São Paulo, diariamente, das 13 às 19 horas, e, aos sábados, das 9 às 12 horas.

Uma Bienal Nacional na Bahia

Parece-nos excelente a idéia da criação, nos anos pares, de uma Bienal Nacional de Artes Plásticas. Realizar-se-á no Salvador e será uma espécie de prévia para a Bienal Internacional de São Paulo nos anos ímpares, no Ibirapuera, no Museu de Arte Moderna.

Prêmios valiosos, triagem de artistas, com diminuição de número de expositores e aumento de trabalhos de cada artista, e atração turística para a Bahia.

As medidas preliminares já vêm sendo tomadas e debatidas entre o sr. Francisco Matarazzo Sobrinho, presidente do Museu de Arte Moderna de São Paulo, o sr. Heitor Dias, prefeito do Salvador, e o prof. Edgar Santos, Magnífico Reitor da Universidade da Bahia.

Intercâmbio Argentino-Brasileiro

A Galeria Bonino recentemente inaugurada à rua Barata Ribeiro, 578, tem dentro de suas finalidades incentivar o intercâmbio argentino-brasileiro, valendo-se dos vínculos das artes. Assim, a sua exposição n.º 1 consistiu de um certame em duas alas, com trabalhos de Antônio Bandeira, Iberê Camargo, Lígia Clark, Milton Dacosta, Emiliano Di Cavalcanti, Djanira da Mota e Silva, Oswaldo Goeldi, Aldemir Martins, Fayga Ostrower, Cândido Portinari, Loio Pérsio e Alfredo Volpi, artistas brasileiros de grande envergadura, e de Hector Basaldúa, Ernesto Farina, Antonio Fernandez Muro, Raquel Forner, Sarah Grillo, Josefina Miguens, Miguel Ocampo, Kazuo Sakai, Luís Seoane, Raul Soldi, Clorindo Testa e Leopoldo Torres Agüero, artistas argentinos de alto porte.

O Catálogo abre com uma carta-prólogo do embaixador da República Argentina no Brasil, Carlos M. Muñiz que analisa a atuação da Galeria Bonino em Buenos Aires e faz o levantamento da arte argentina contemporânea.

As próximas exposições serão, respectivamente: Esculturas de Bruno Giorgi, no mês de junho,

e telas de Cândido Portinari, no mês de julho.

Fundação Álvares Penteado

Realiza-se na tarde de 2 de julho, no Museu Penteado, a solenidade da programação museológica da Fundação Armando Álvares Penteado, que assim dá um passo decisivo para a objetivação das obras culturais do seu testador.

O plano do museu em formação visa a completar o círculo dos museus desta capital, dedicando-se de modo especial aos aspectos das diferentes épocas da arte brasileira. Aham-se em andamento os estudos que mais tarde darão corpo ao Instituto da Cultura Brasileira, bem como os preparativos para uma mostra didática que sirva à juventude em sua formação artístico-cultural.

Foi constituído um Conselho composto de autoridades no assunto e encabeçado pelo diretor do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, com a participação de diretores de museus e professores dos diversos centros culturais do país. Esse conselho ratificará no dia 2 de julho o programa e supervisionará depois a sua execução em regras de museologia moderna e em maneiras bem objetivas e eficientes.

CHUPETA

Tu-Ca-Leve

MARCA REGISTRADA

PAT. M. U. DEP. No. 85.735



A chupeta leve
como uma folha!!!



IDEAL PARA O RECÉM-NASCIDO !

Exposições recentes

No Rio:

Museu de Arte Moderna: Telas de Antônio Bandeira: Tecidos de Olly; Jovem Pintura Japonesa.

Galeria Montmartre: Telas de Baloni.

Galeria Bonino: Artistas nacionais e argentinos. — Esculturas de Bruno Giorgi.

Galeria Adorno: Telas e monótipos de Ismênia Coroacy.

Galeria Oca: Telas de Humberto Cerqueira.

Galeria Macunaíma: Telas de Lou Catharino.

Galeria Módulo: Desenhos de Nolasco.

Galeria de Arte Moderna (Livraria Penguin): Desenhos e guaches de Radspieler.

Museu Nacional de Belas Artes: Caligrafia, telas e projetos arquitetônicos chineses.

Piccola Galeria: Telas de Giselda Leirner.

Em São Paulo:

Museu de Arte Moderna: Cerâmica de Francisco Brennand e Xilogravuras Nordéstinas Populares.

Galeria de Arte da Fôlha: 55 Artistas Concorrentes ao Prêmio de Arte Contemporânea. — Coleção Leirner.

Museu de Arte de São Paulo: Pintura antiga e contemporânea.

Galeria Prestes Maia: IX Salão Paulista de Arte Moderna.

Galeria Ambiente: Telas de Douglas Marques de Sá. Mobili, stabili e guaches de Alexander Calder. — Telas de Waishi Tsutaka.

Galeria Etoile Boutique: Telas e esculturas de Bella Karawaewa Prado.

Galeria Miani: Gravuras de Rembrandt. — Viagem Barroca (Desenhos e gravuras de Agi Strauss).

Galeria São Luís: Telas Cássio M' Boy — Desenhos de Leopoldo Lemos. — Gravuras de Jolny Friedlaender.

Galeria Internacional: Telas de pintores nacionais figurativos.

Galeria Antigonovo: Telas primitivas de Mosinha Guerra e Alvaro Guerra. — Telas de Walter Lewy.

Galeria Itá: Telas de Conception Wolthers. — Telas de G. Oppido.

União Brasileira de Escritores: Encadernações artísticas de Zelina Castelo Branco e suas discípulas.

Galeria Sistina: Telas de Viviani.

Livraria Francisco Alves: Desenhos de Cyro del Nero. — Desenhos de Italo Cencini.

Biblioteca Municipal: Retrospectiva de Wash Rodrigues. — Iluminuras Nativistas Brasileiras de Maria Amelia Arruda Botelho de Souza Aranha, Isabel Vieira Bueno Penteado Meireles e Célia Piza de Lara.

Galeria Macunaíma: Desenhos de Antônio Augusto Azevêdo Antunes.

Em Belo Horizonte:

Museu de Arte Moderna: Telas de Paulo Becker e Fábio Barbosa. — Telas de Douglas Marques de Sá. — Objetos de folclore e artesanato de Dirceu e Marie Louise Nery.

Em Campinas

Galeria Ar e Mar: Telas de Aldo Bonadei. Desenhos de Wega.

Conferências

Do prof. Wolfgang Pfeiffer na Galeria Ambiente sobre "Calder e as Novas Dimensões da Arte Contemporânea". De S. K. Das, adido cultural da embaixada da Índia no Brasil, sobre "A Arte dos Tempos na Índia". O leitor que desejar orientar-se sobre a arte indiana milenar poderá recorrer à seguinte bibliografia: **Artes e Estilos da Índia**, de Janine Auboyer; **Índia**, de Madeleine Biardeau; **A Arte Amora das Índias**, de Max-Pol Fouchet; **Nama Kala**, de Mulk Raj Anand; **Gita Govinda**, de Shri Jayadeva; **A Índia, seus Templos e suas Esculturas**, de Louis Frédéric.

Quanto à arte da Índia, vem ainda a propósito informar que estiveram expostas em Paris, recentemente, no Petit Palais, cerca de mil peças de arte religiosa da Índia, abrangendo trinta séculos, e que ocuparam dezesseis salas. A crítica francesa debateu a exposição única no gênero, abordando as seguintes teses. Que



Escultura milenar da Índia.

vem a ser a beleza para o indiano antigo e moderno? Eles concebiam e concebem hierarquias nas diferentes artes? Não é o indiano um pouco idólatra e o artista indiano um pouco iconolatra? A arte indiana é autônoma, ou acaso chegou a sofrer influxos exógenos. Quais e donde esses influxos? Que é que representa na arte mundial a arte indiana?

Prêmio de viagem do Instituto Brasil-Estados Unidos

Como parte do programa de inauguração de sua nova sede recentemente adquirida em Copacabana, a Comissão de Arte

do Instituto Brasil-Estados Unidos está organizando um Salão de Artes Plásticas que durará 3 semanas a começar do dia 31 de agosto, data da inauguração. Ao vencedor será conferido um prêmio de viagem aos Estados Unidos com estada de 45 dias. São condições essenciais à inscrição: ser artista brasileiro nato ou naturalizado; ainda não ter estado na América do Norte; e residir no Rio de Janeiro. Concorrerão pintores, desenhistas, gravadores e escultores. Inscrição de 1 a 31 de julho em Senador Vergueiro 103, onde o candidato preencherá uma ficha; entrega dos trabalhos entre os dias 15 e 31 de julho; apresentação de no máximo 4 trabalhos (sendo que apenas 2 serão expostos). Todos os trabalhos (premiados ou não) passarão a ser patrimônio do IBEU.

O júri compõe-se de Abelardo Zaluar, Antônio Bento, Carlos Flexa Ribeiro, Leopoldo Arnaud e Marc Berkowitz.

Instituto de Cultura Uruguai-Brasileiro Prêmio Itamarati

A convite do governo brasileiro, os 5 melhores alunos do Instituto de Cultura Uruguai-Brasileiro deverão vir ao Brasil no próximo mês de setembro. O Prêmio Itamarati corresponde ao ano letivo de 1959 e constará de viagem de avião, ida e volta, e de visitas às cidades de Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo.

Prêmio Leirner de Arte Contemporânea 1959

Os 55 artistas que expuseram no exercício de 1959 na Galeria de Arte da Fôlha se tornaram candidatos exclusivos ao Prêmio Leirner de Arte Contemporânea. Foram os seguintes: Abelardo Zaluar, Aldo Bonadei, Acácio Assunção, Anatol Waldyslaw, Anésia Pacheco Chaves da Silva Teles, Annie Galitzin, Bernardo Cid de Souza Pinto, Brás

ERNESTO DE CASTRO S/A

COMERCIAL E IMPORTADORA

CASA ERNESTO DE CASTRO

Fornecedores de confiança há mais de 60 anos

AL. BARÃO DE LIMEIRA, 486 e 500
FONE: 51-2147 (Rêde Interna)

SÃO PAULO

END. TELEGRÁFICO: "AZE BUC"
CAIXA POSTAL, 266



Bernardo Castelo Branco, Pintura.

Zaluar, e o segundo prêmio a Acácio Assunção; o 1.º prêmio de gravura a Roberto De Lamonica e o segundo a Dorothy Bastos; o 1.º prêmio de escultura a Bruno Giorgi, e o 2.º a Clélia Cotrim Alves.

A solenidade de entrega do Prêmio Leirner de Arte Contemporânea 1959 se realizou no auditório da Fôlha de São Paulo, com a cerimônia da inauguração na Galeria de Arte da Fôlha da coleção Leirner.

Esta coleção particular, que esteve exposta ao público durante duas semanas na Alameda Barão de Limeira, 425, compõe-se de trabalhos estrangeiros e nacionais de arte contemporânea, destacando-se unidades raras de Cândido Portinari, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Os-



Flávio de Carvalho, Desenho, Coleção Leirner.

Burle Marx na Faculdade de Arquitetura

Burle Marx, que exporá em breve em Montevideu, está apresentando na Faculdade Nacional de Arquitetura, na Avenida Pasteur, 80 pranchas (fotografias de Marcel Gautherot) do seu anteprojeto para os jardins da futura Faculdade de Arquitetura da Cidade Universitária, projeto de Jorge Moreira.

Escultores brasileiros na obra de Michel Seuphor

Michel Seuphor, conhecido crítico, acaba de publicar em edi-

Erci Dias, Bruno Giorgi, Carlos Mogano, Clélia Cotrim Alves, Darcy Penteado, Diogo Antonio Arruda Serra Filho, Domenico Lazzarini, Dorothy Bastos, Edelweiss, Elisa Martins da Silveira, Ely Bueno, Ernani Vasconcelos, Fábio Barbosa, Felícia Leirner (que não concorre ao prêmio por ser seu marido o doador), Francisco Brennand, Franco Sacchi, Geraldo Jurgensen, Geraldo de Souza, Gerda Brentani, Giselda Leirner (que não concorre ao prêmio por ser seu pai o doador), Hercules Barsotti, Italo Cencini, Izar do Amara: Berlinck, Jacques Douchez, José Alvaro Guerra, Leopoldo Raimo, Loio Pérsio, Maria Célia, Maria Helena Mota Paes, Maria Leontina Franco da Costa, Mário Bueno, Mário Ormezzano, Mauro Francini, Montez Magno, Nilson Seoane, Norberto Nicola, Paulo Becker, Paulo Chaves, Raul Pôrto, Renina Katz, Roberto De Lamonica, Rossini Perez, Savério Castellano, Sheila Brannigan, Tadakyo Sakai, Thomaz Perina, Tikashi Fukussima, Tomi Othake, Ubi Bava e Willys de Castro. O júri de premiação outorgou o primeiro prêmio de pintura a Sheila Brannigan e o segundo prêmio a Leopoldo Raimo, o 1.º prêmio de desenho a Abelardo



Fernando Lemos, Desenho.

waldo Goeldi, Maria Leontina, Flávio de Carvalho, Fayga Ostrower, Aldemir Martins, Milton Dacosta, Marcelo Grassmann, Lívio Abramo, José Pancetti, Lula Cardoso Ayres, Antônio Bandeira, Alberto da Veiga Guignard, Djanira, José Antônio da Silva, Alfredo Volpi, Cassio M' Boy, Yolanda Mohalyi, Manabu Nabe, Sanson Flexor, Renina Katz,

Juan Pons, Fernando Odriozola, Paolo Rissone, Toulouse-Lautrec, Raoul Dufy, Palo Ruiz Picasso, Henry Moore, Marc Chagall, Johnny Friedlaender, Marcel Iank, Washi Tsutaka, Massimo Campigli, Mané Katz, Filipo de Pisis, Karl Plattner, Johan Simoni, Mordechai Levanon e Nemesio Antunez.



Bella Karawaeva Prado, Óleo.



Bella Karawaeva Prado, Óleo.

ção do Griffon em Neuchatel um livro sobre **A Escultura deste Século**. Não queremos analisar o conjunto deste ensaio que evidentemente tem mérito didático e crítico e demonstra a evolução da escultura do plano figurativo e maciço para as modalidades abstratas, abertas e espaciais. Desejamos apenas fazer uma restrição à página onde o ilustre crítico trata sumariamente da escultura brasileira. Cita apenas Maria Martins, Mary Vieira, Felícia Leirner, Zélia Salgado, Bruno Giorgi e Fraz Weis-

ESTÚDIO DE DESENHOS ARTÍSTICOS LLORET DE MAR S/C



Desenhos e lay-outs artísticos
para artes gráficas

Recados pelo Telefone: 31-1794 São Paulo

smann, e cria uma hierarquia entre esses seis elementos dispondo-os em ordem de valor segundo um critério estranhável. Mas não é isso o essencial: o que estranhamos é a lista exígua de escultores brasileiros no seu estudo já restrito sobre os nossos plásticos deste século. Não se explica que um crítico da responsabilidade de Seuphor desconheça ou tenha esquecido de citar Brecheret, Alfredo Ceschiatti, Mário Cravo, Sérgio de Camargo, Sônia Ebling, Moussia Pinto Alves, Agnaldo dos Santos, e outros escultores nacionais de pauta já internacional. Aliás essa omissão nos chegou ao conhecimento através dum artigo de José Roberto Teixeira Leite em *O Jornal do Comércio*, do Rio. Endossamos por completo suas palavras, menos quando diz que o valor de Felícia Leirner é mais social.

A Loba Romana em Brasília

Sabemos por telegrama que o Centro da Ação Latina, de Roma, ofereceu à nova capital do Brasil, Brasília, uma cópia da legendária Loba Romana situada perto do Capitólio. A estátua já foi entregue à Embaixada brasileira naquela cidade e deverá seguir para o Brasil via Nápoles. A cerimônia da entrega foi na sede do Centro de Ação Latina, presidida por Guido Marino, estando presente o embaixador brasileiro Hugo Gouthier de Oliveira.

Dinamarquês, um povo que sabe rir

Federico Borghini

A Dinamarca possui uma excelente série de caricaturistas, a maior parte dos quais satíricos. Tal aspecto não se observa nas publicações suecas e norueguesas; trata-se, pois, de algo tipicamente dinamarquês e corresponde a um sentido determinado do caráter, do modo de ser deste povo.

Ao contrário do que se poderia suspeitar, o dinamarquês tem um forte sentido de humor e esta característica o diferencia de maneira fundamental de seus vizinhos imediatos: os alemães e os suecos e — generalizando os povos nórdicos em geral. O dinamarquês encara as coisas e feitos desta vida de um ponto de vista essencialmente irônico e neste aspecto é parecido com os povos latinos. Diferencia-se pelo fato de que a ironia latina é agressiva, ao passo que a dinamarquesa pode ser definida como bonachona.

Este humorismo dos dinamarqueses é tão constante que é notado imediatamente ao se chegar ao país. Com o tempo chega-se a suspeitar — não conhecendo o idioma, o qual é impossível para um latino aprender — que é



O filósofo Kierkegaard, desenho do caricaturista dinamarquês Vilhelm Marstrand.

um povo que ri, apenas por rir. Ou, e isso se aproxima mais da verdade, para ocultar uma solidão íntima produzida pelo clima e pela raça.

Talvez, o sentido de humor, do dinamarquês seja para nós um pouco ingênuo, visto que é contínuo; mas existe, e é um verdadeiro alívio encontrar nos países do norte europeu, um povo semelhante, acolhedor e irônico ao mesmo tempo.

Tal matiz de caráter nacional dinamarquês explica a quantidade e qualidade de seus humoristas e também o espaço e importância que os grandes jornais lhes dedicam. Em nenhum deles falta, jamais, a caricatura diária do acontecimento político, social, artístico do momento.

Do ponto de vista meramente histórico podemos assinalar a origem destes caricaturistas nos ilustradores de jornais do século passado porém estes raramente eram bons caricaturistas uma vez que seu trabalho consistia em fotografar com o lápis o sucesso diário. O desenhista era, na realidade, um repórter. Mas foi nessa época que o público leitor



Bemvindo, Sr. Anauradhapuka. Qual é a sua impressão da Dinamarca? Desenho do caricaturista Bo Bojesen.

se acostumou pouco a pouco aos desenhos que eram a síntese gráfica da notícia teatral, da recepção de alguma personagem de sangue real ou de um personagem político.

Justamente nos primeiro e terceiro casos, onde há mais motivo para dar um sentido artístico e foi exatamente o que ocorreu. No princípio do século a imprensa dinamarquesa, que é de primeira qualidade, começou a dar importância às notícias sensacionais e nessa época o desenhista adquiriu uma grande importância. Começou um verdadeiro florescimento entre os ilustradores. Influenciados no princípio por publicações francesas, alemãs e inglesas, muito particularmente pelo *Le Rire* e *Simplicissimus*, adquiriram, pouco a pouco, um aspecto cada vez mais pessoal, mais correspondente com o forte sentido nacional de humorismo. Sem dúvida, a importância dada pelo periodismo aos caricaturistas teve um reverso na medalha. Ao contratar sempre os melhores desenhistas, deu-se a rápida desapareição das publicações e revistas propriamente satíricas. Tanto a revista *Gnisten* (O Raio) como *Ex Lex* (Fora da lei) tiveram uma vida efêmera, pela razão mencionada. Sobressaíam-se como mestres da ilustração nessa época na qual aparece também o suple-

mento dominical que exige muitas ilustrações — Valdemar Andersen e Axel Nygaard, os quais foram seguidos por muitos discípulos. Na atualidade Ernes Hansen (animalista excelente), Arne Ungermand, Sigurd Vasegaard e Ib Andersen entre outros, são os melhores ilustradores. Nos jornais dinamarqueses mantêm-se também, em certos casos especiais, o costume de publicar retratos feitos a carvão, tinta ou lápis, de alguma personalidade, geralmente do mundo artístico. Porém, onde o ilustrador encontra sua expressão máxima é na caricatura; atualmente, é o aspecto mais importante da participação do desenhista na imprensa dinamarquesa. Anton Hansen, Carl Jensen, Herlut Bidstrup, Robert Storm Petersen e Bo Bojesen são os caricaturistas atuais mais destacados. Os dois últimos são os mais significativos. Robert Storm Petersen morreu há uns dois anos. Seu desenho identificava-se diretamente com o humor dinamarquês, isto é, um humorismo brando, suavemente irônico, sem maldade e sem pretensão didática nenhuma. Seus personagens são quase todos vagabundos que exprimem placidamente seu ponto de vista de ociosidade sobre a humanidade. Storm P., como foi sempre chamado em sua pátria, continua sendo o caricaturista favorito dos dinamarqueses.

ESQUADRIAS METÁLICAS

POLIZOTTO S. A.

SERRALHERIA ARTÍSTICA E INDUSTRIAL

Especializada nos serviços de serralheria em

FERRO — LATÃO — AÇO INOXIDÁVEL E DURO
ALUMÍNIO

Fornecedores de Brasília

RUA INDEPENDÊNCIA, 866 (Cambuci)
Telefones: 63-1073 e 63-2591
SÃO PAULO



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

Comercial e Imobiliária REGÊNCIA LTDA.

CONDOMÍNIOS
LOTEAMENTOS
INCORPORAÇÕES
ADMINISTRAÇÃO

SÃO PAULO:

Rua Cons. Crispiniano, 344 - 3.o and. - conj. 310
Fone: 34-6671

SANTOS:

Rua Riachuelo, 42 - 2.o andar - salas 228/30
Fone: 2-8602

Edouard Manet (1832 - 1883), *Retrato de Pertuiset, o caçador de leões*, 1881. Óleo, 59" x 67". Acervo do Museu de Arte de São Paulo.

A personalidade de Bo Bojensen é de maior envergadura. Sua sátira machuca e chega muitas vezes a ser feroz e desapiadada. Suas observações sobre o caráter das maneiras e costumes de seus compatriotas, além de verdadeiras, são amargas. Seu traço é firme, seguro, incisivo. Em poucos lugares deste planeta se pode observar um povo que aceita com tão bom humor uma descrição de suas características nacionais tal como o faz o povo dinamarquês. Principalmente quando tais características são fixadas pela linha segura do lápis do grande caricaturista dinamarquês Bo Bojensen.



Transforme em cliente conhecido o comprador desconhecido

Os maiores entusiastas do anúncio são os profissionais, comerciantes e os industriais prósperos: eles têm experiência.

Quem não faz ou interrompe a publicidade durante uma crise é bem comparável a quem demolisse um dique durante a maré vasante.

O cliente não pode adivinhar que tem interesse em se dirigir a V., se não fôr lembrado ou propagado. A publicidade transforma em cliente conhecido o comprador desconhecido.

Não suspenda a publicidade a pretexto de que os negócios vão mal; continuando-a ela trará a prosperidade.

O povo vai aprendendo que só anunciam intensamente os profissionais de categoria ou produtores e vendedores de produtos de qualidade. E por isso quando se lhes oferece um produto menos conhecido, recusa-o, por não lhe inspirar confiança um produto ou artigo em que nem sequer o produtor ou vendedor confia, pois se neles confiasse não hesitaria em gastar mais com sua propaganda.

H A B I T A T

Revista bimestral brasileira inteiramente dedicada à divulgação do que mais importante vai nos setores da arquitetura, urbanismo, decorações, artes plásticas, artes gráficas. Grande circulação no Brasil e no exterior entre arquitetos, engenheiros, decoradores, artistas plásticos e mais interessados em cultura geral.

ENGENHARIA

Órgão oficial do Instituto de Engenharia de São Paulo, a cujos sócios a revista é enviada gratuitamente. Divulga, mensalmente, artigos, comentários e informações sobre problemas de engenharia, urbanismo, técnica em geral. Circula ainda, entre as firmas distribuidoras ou especializadas em equipamentos para firmas construtoras.

BRASIL TÊXTIL

Como órgão oficial do Sindicato da Indústria de Fiação e Tecelagem em geral, no Estado de São Paulo, circula mensalmente nos importantes setores da Fiação de lã, Fiação de algodão, Fiação de juta, Fiação de linho, Fiação de nylon, Linha para bordar e coser, Tecelagem de algodão, Tecelagem de lã, Tecelagem de linho, Tecelagem de rayon, Tecelagem de artefatos de lã e algodão, Tecelagem de toalhas, Tecelagem de juta, Melas, Cordoalhas, Estôpas, Lavanderias e Tinturarias, Confeções, Processos químicos e de acabamento, etc.

ELETRICIDADE

Como órgão oficial da Associação Brasileira de Engenheiros Eletricistas, divulga bimestralmente, problemas da Eletrotécnica do Brasil; empreendimentos nacionais referentes à produção e distribuição de energia elétrica; projetos concernentes à eletricidade; movimentos técnicos das nossas Escolas de Eletricidade.

CERÂMICA

Órgão oficial da Associação Brasileira de Cerâmica, entidade que congrega os profissionais e as principais cerâmicas do país, publica, trimestralmente, o que de mais importante vai nos múltiplos setores da cerâmica industrial ou artística do País e do exterior.

ENGENHARIA MUNICIPAL

Órgão oficial da Sociedade dos Engenheiros Municipais de São Paulo. Divulga, trimestralmente, problemas de engenharia municipal, urbanismo, arquitetura, problemas da classe. Enviada gratuitamente aos associados e mais engenheiros e prefeituras do interior deste e dos demais Estados brasileiros.

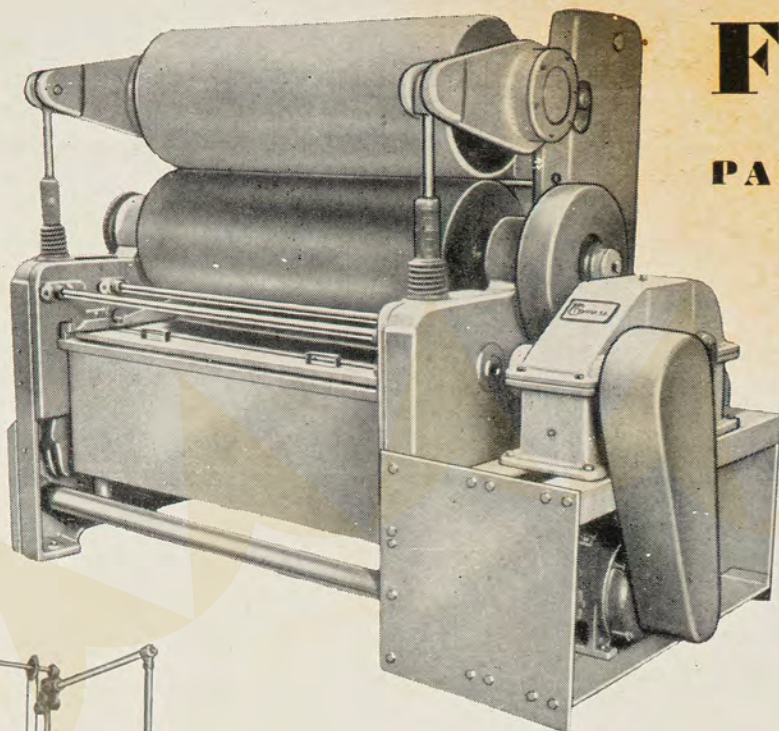
ARQUIVOS DE HIGIENE E SAÚDE PÚBLICA

Órgão Oficial da Secretaria da Saúde Pública e da Assistência Social. Publicação trimestral, com inteira circulação entre médicos, sanitaristas, hospitais, repartições médicas e sanitárias, associações médicas, faculdades de medicina e higiene.

Consulte sem compromisso o Departamento de Publicidade da
HABITAT EDITÔRA LTDA.

Rua 7 de Abril, 230 - 8.º andar - conjunto 837/38 - telefone: 35-2837 - São Paulo

Fulard pneumático pesado, para 10 toneladas de pressão, com bacia especial para tingir ou impregnar.



FULARDS

PARA:

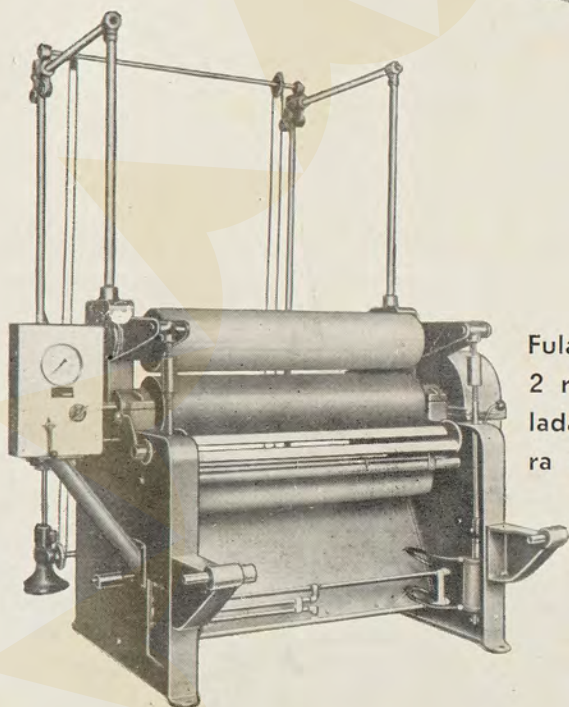
ESPRESSER,

ENGOMAR,

TINGIR,

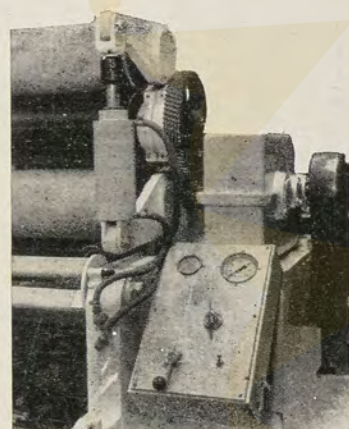
MERCERISAR

IMPREGNAR

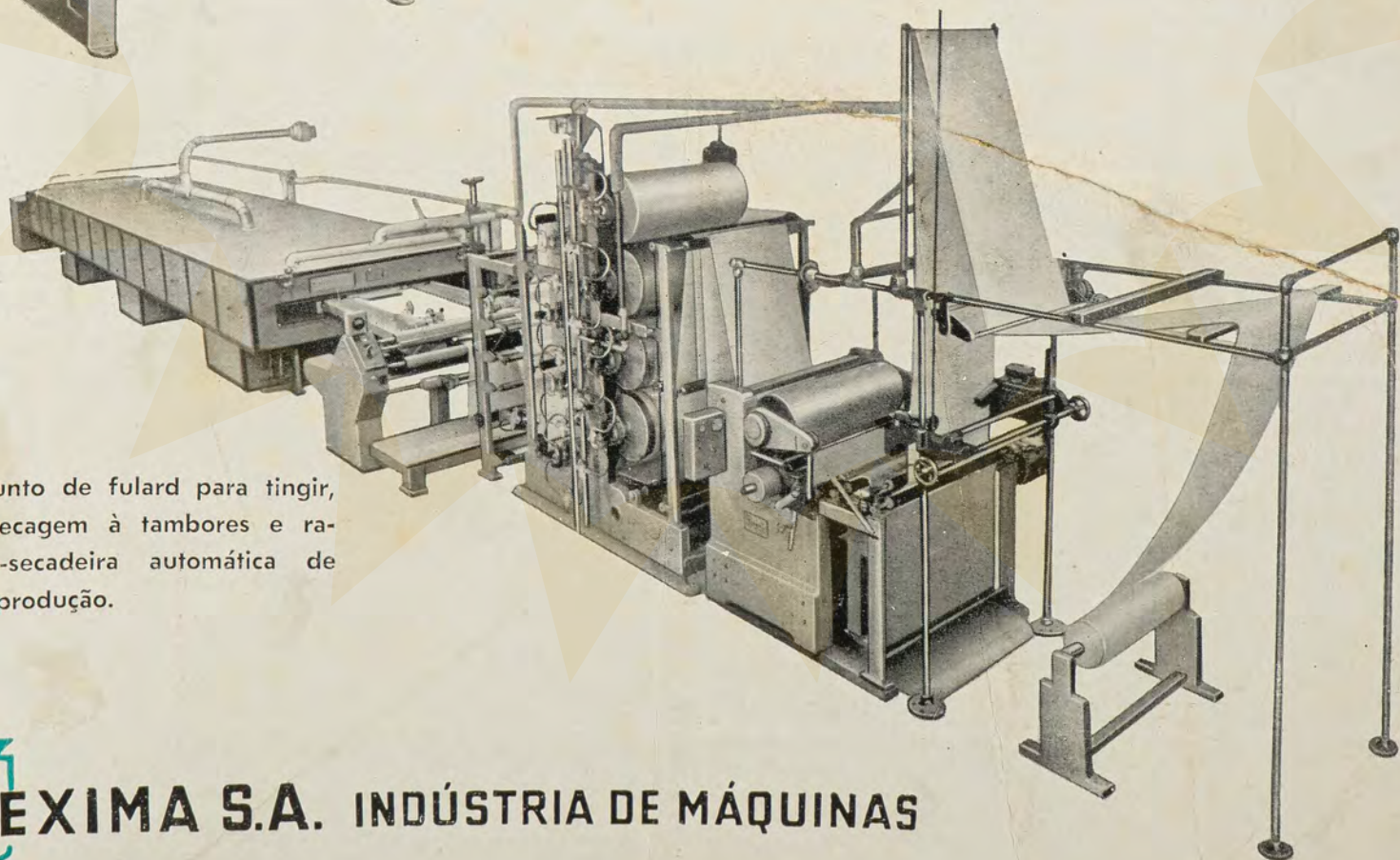


Fulard pneumático de 2 rolos, com 3 toneladas de pressão, para engomar tecidos.

Comando pneumático de um fulard de 3 rolos para pressões até 6 toneladas.



Conjunto de fulard para tingir, pré-secagem à tambores e ramosa-secadeira automática de alta produção.



TEXIMA S.A. INDÚSTRIA DE MÁQUINAS

RUA PADRE ADELINO, 340 — FONES: 9-1052-9-6373
CX. POSTAL, 6536 — END. TELEGR.: TEXIMAQUINAS — SÃO PAULO

DECA - o primeiro nome em metais sanitários



Beleza



linhas modernas e elegantes, de acôrdo
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

DECA

ARTEFATOS DE METAL DECA S. A.

Rua Libero Badaró, 582 - 119 - Tels.: 32-0807 e 37-1878 - End. Tel. "Metaldeca"

