

57

NOVEMBRO - DEZEMBRO DE 1959

HABITAT

revista brasileira de arquitetura, artes plásticas, artesanato e decoração



Neste número:

Teses apresentadas ao Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, Brasília (A.I.C.A.)

Edifício Nações Unidas — arq. Abelardo de Souza

Duas residências — arq. Victor Reif

"Esta Bienal e as anteriores" — José Geraldo Vieira

"Art Lessons" na Escola Britânica de São Paulo.





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.

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 _____

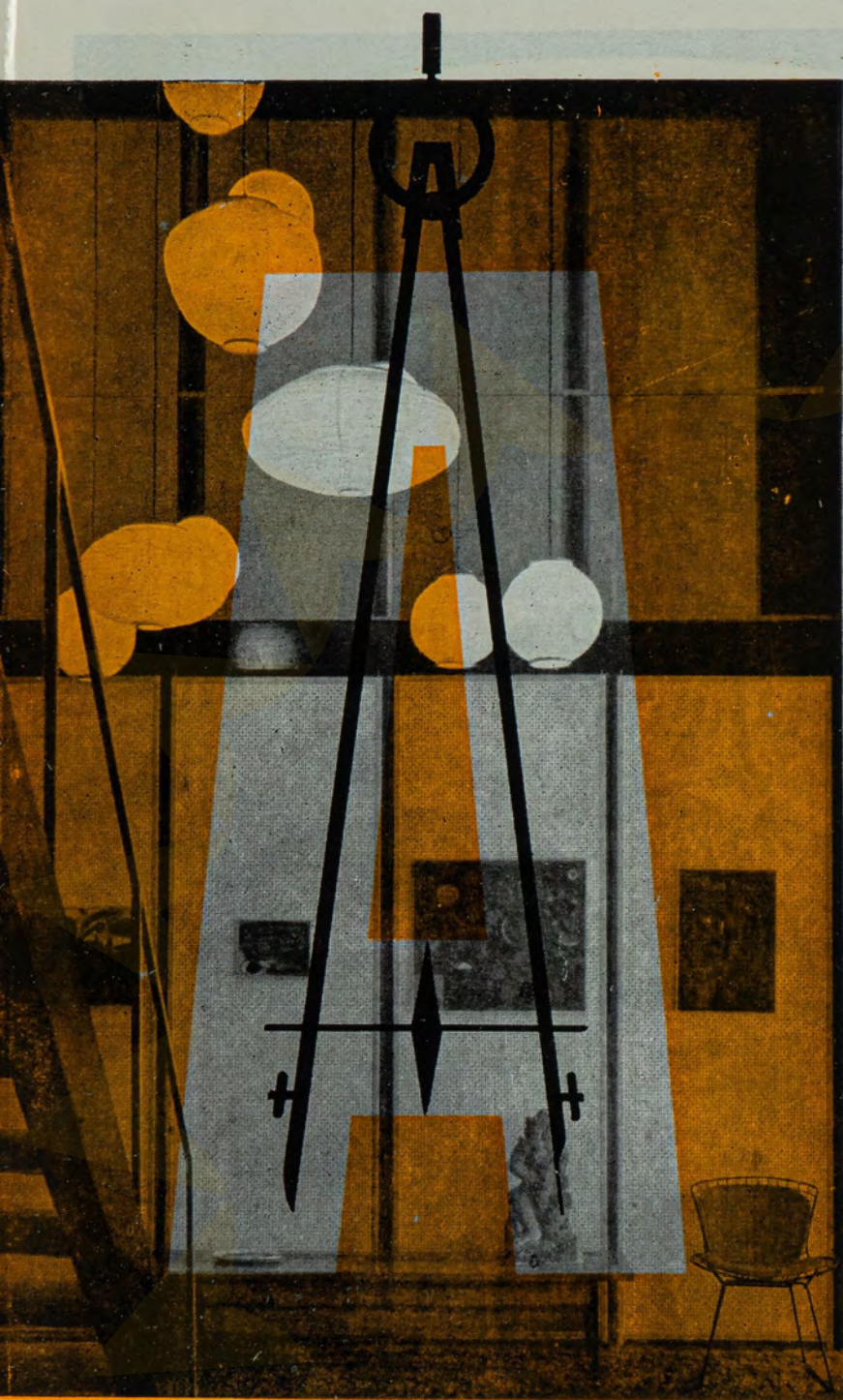
Telefone _____ Caixa Postal _____

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



ambiente

ind. e com. de móveis s.a.

H. ZIEGLER

DECORAÇÃO - MÓVEIS MODERNOS - ARQUITETURA - GALERIA DE ARTE
RUA MARTINS FONTES, 205 — FONE: 37-8248 — SÃO PAULO - BRASIL

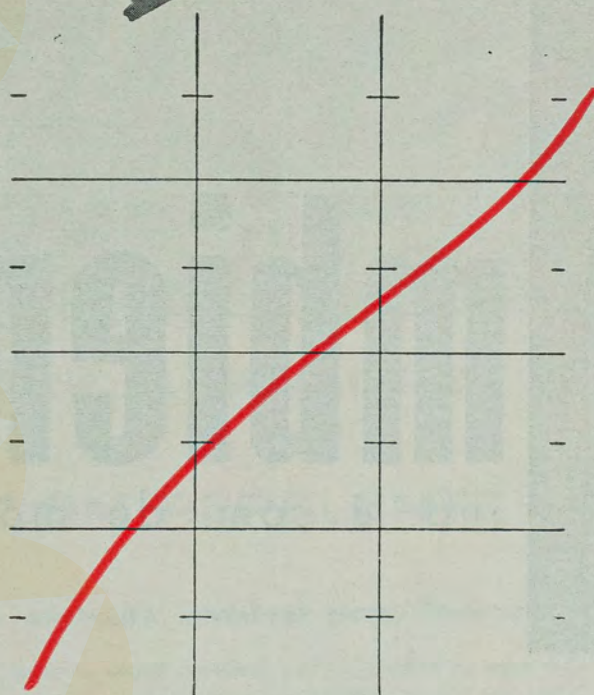
COMPROVADA

RESISTÊNCIA



DO CIMENTO

MARINGÁ



Ensaio de resistência à compressão efetuados diariamente com o Cimento Portland MARINGÁ, apresentaram a seguinte média no ano de 1958:

3 DIAS - 150 Kg/cm²
7 DIAS - 230 Kg/cm²
28 DIAS - 350 Kg/cm²

Início de pega - 2 horas e 30 min.

COMPANHIA DE CIMENTO PORTLAND

ESCRITÓRIO CENTRAL E VENDAS
RUA SÃO BENTO, 329 - 9.º
FONE: 33-3484
SÃO PAULO

FÁBRICA
ITAPEVA
FONE: 3
SÃO PAULO



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.

por

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

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.



Execução em mosaico vídreo Vidrottil

Mosaico Vidroso **VIDROTIL**

VENDAS:

SÃO PAULO	S/A DECORAÇÕES EDIS - Av. Brigadeiro Luiz Antônio, 300 - Telefone, 32-2326
RIO DE JANEIRO:	ARTHUR P. KRUG - Rua Prefeito João Felipe, 382 - Fone, 34-9177
SALVADOR (Bahia):	GERALDO GONZAGA - Rua Alvares Cabral, 8 - 1.º andar - Fone, 2850
FORTALEZA:	RAIMUNDO MATTOS JUNIOR & CIA. - Rua do Rosário, 300 - Fone, 1-3395
RECIFE:	ODILON AGUIAR - Edifício Phoenix Pernambucana - 9.º and. - Fones, 6428, 7671 e 7681 - Ram. 46
FLORIANÓPOLIS:	APEX LTDA. - Rua Tenente Silveira, 29 - Fone, 5271
PORTO ALEGRE:	Milton Carlos Bohrer - Rua Pinto Bandeira, 364 - Fone: 4043

um magnífico projeto... uma sugestiva maquete...
e, no caderno de especificações...

MODERNAS tintas **PROBAL**

como garantia da cuidadosa
realização de uma obra perfeita



- PROBAL** - tinta a óleo brilhante para interiores.
- MATTLACK** - tinta a óleo fôca.
- GLANZLACK** - esmalte brilhante para exteriores.
- PROBALAR** - tinta fôca à base de emulsão lavável.

TINTAS

PROBAL

PROBAL

qualidade acima de tudo...

Rio de Janeiro - Av. Rio Branco, 181 - 15.º
and. - Caixa Postal, 2.626
Tels.: 32-4040 e 52-0488

São Paulo - Rua Brigadeiro Tobias,
470 - 2.º and. - Tels.:
35-8358 e 35-7254

Pôrto Alegre - Rua Ramiro Barcelos, 129
Caixa Postal 1954

VARIG INICIA NO BRASIL A ERA DO JATO PURO



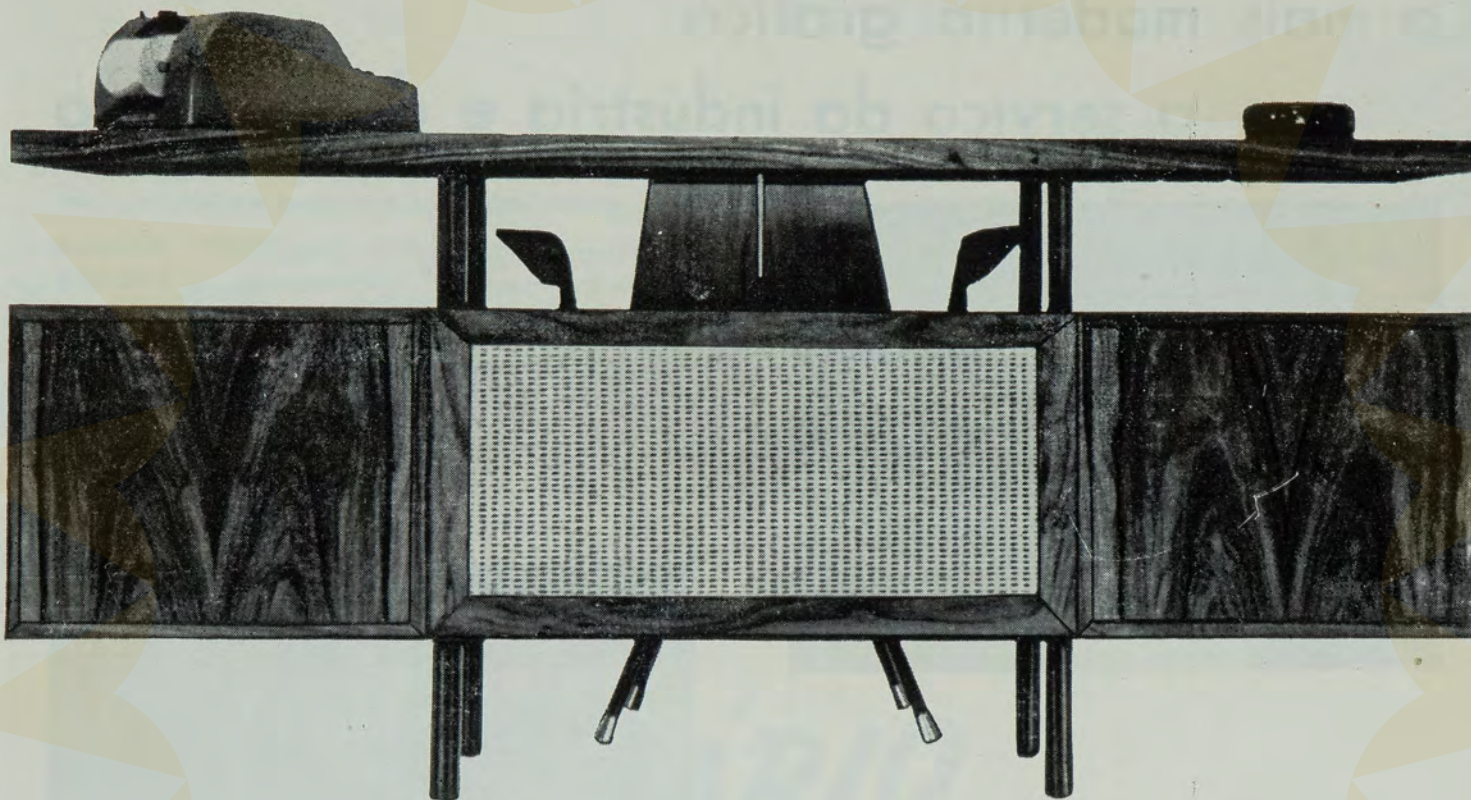
CARAVELLE

O pioneirismo da VARIG traz para a aviação comercial brasileira o mais moderno bi-reator da atualidade: o CARAVELLE. Imagine-se a bordo. Ambiente luxuoso, com o requinte da decoração francesa. Cabine pressurizada, com ar condicionado. Serenidade completa. Silêncio absoluto. Olhe pela janela. O céu é sempre límpido e calmo. Você está a 10.000 metros de altitude! E cruza o espaço à fantástica velocidade de 800 km por hora! É o impulso de dois reatores Rolls-Royce com 10.000 quilos de empuxo — o jato em toda a sua força — o jato puro! Colocados na parte traseira da fuselagem, eliminam qualquer vibração ou ruído. Deixam as asas livres para avançar suavemente pelo espaço. É um voo tranqüilo, orientado pelo radar. É mais que um voo — é quase um sonho. Prepare-se para realizá-lo nos céus do Brasil e das 3 Américas.

VARIG — Pioneira no Brasil também da era do jato!

para homens de comando
o CONFORTO das instalações nobres

sugestões e planejamentos rápidos, executados
por equipe altamente especializada.



ALGUMAS DAS ORGANIZAÇÕES JÁ SER-
VIDAS: WILLYS OVERLAND DO BRASIL,
GENERAL MOTORS, CIA. ULTRAGAS,
BANCO DA AMÉRICA (Campinas) BANCO
BRASUL, REAL TRANSPORTES AÉREOS,
CLUBE SEMANAL DE CULTURA ARTÍS-
TICA (Campinas) BANCO DA PROVINCIA
(R. G. do SUL) JOCKEY CLUB (P. Alegre).

f o r m a

s. a. - móveis e objetos de arte

rua barão de itapetininga, 274

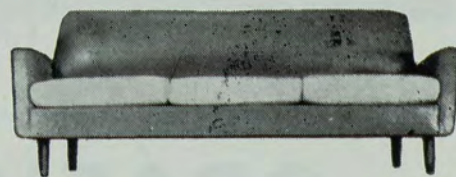
fofones: 32-7862 - 35-5644

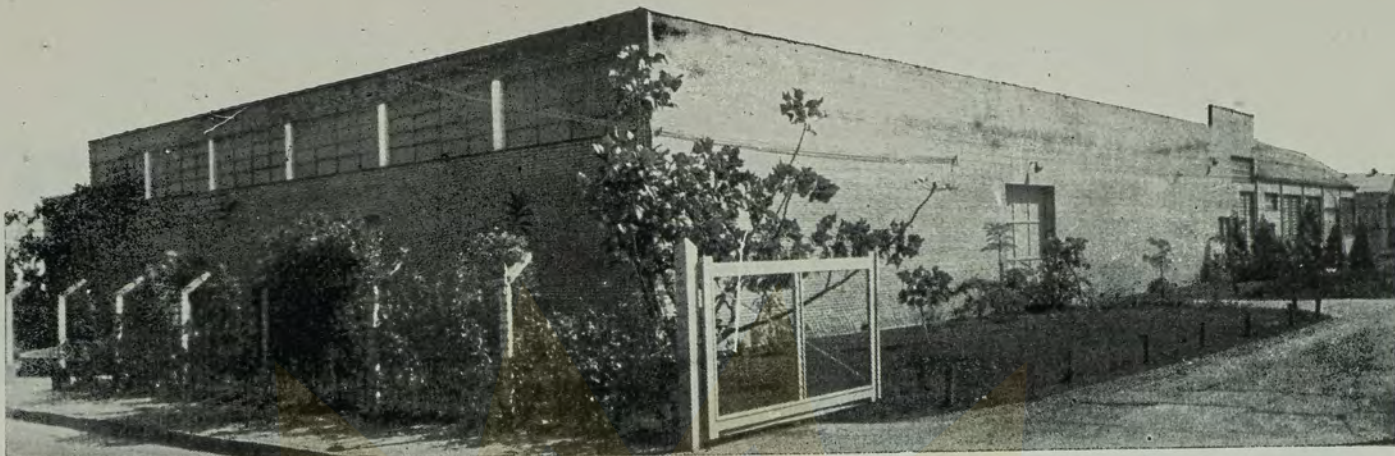
r. augusta, 2399 - fone: 80-8983 - são paulo

rio de janeiro - av. churchill, 129 - 4.º and.

conj. 403 - fones: 22-4125 - 22-6132

visite nossa exposição permanente
facilidade de pagamento





a mais moderna gráfica a serviço da indústria e do comércio



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



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

Solicitem a presença de um representante da

GRÁFICA MARTINI S.A.

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



PARQUE BALNEÁRIO HOTEL

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

AR CONDICIONADO EM TODOS OS SALÕES

o Lóide Aéreo
oferece
sempre



AS MENORES TARIFAS

descontos
sobre os preços
já reduzidos
das passagens
aéreas

Sua viagem é mais econômica quando você voa pelo Lóide Aéreo que lhe oferece tarifas sempre menores nos melhores tipos de aeronaves. E no Lóide Aéreo você tem ainda estas vantagens:

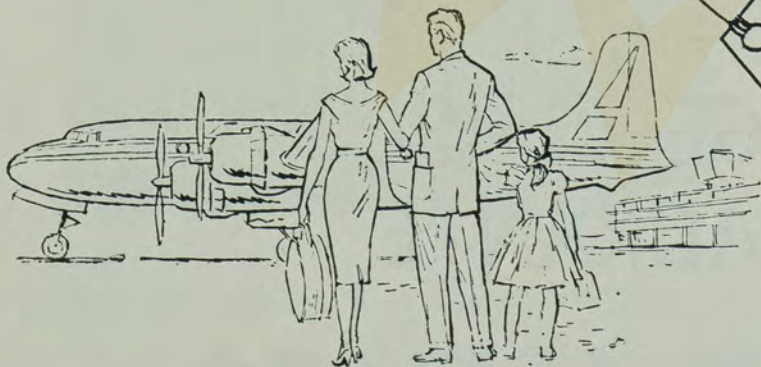
- ótimo serviço de bordo
- as melhores tripulações
- os horários mais convenientes

QUADRIMOTORES DOUGLAS SKYMASTER

Grandes e velozes aviões para 60 passageiros
15% de economia sobre as tarifas de qualquer outro quadrimotor.

BIMOTORES CURTISS COMANDO

Amplas e confortáveis aeronaves para 44 passageiros
35% de economia sobre as tarifas de outros bimotores.



Lóide Aéreo



HALL PUBLICO DO EDIFÍCIO DA SECRETARIA DA FAZENDA - SÃO PAULO

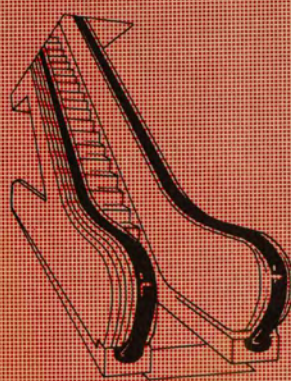
Neste edifício acham-se instaladas 4 Escadas Rolantes Atlas com capacidade de 20.000 pessoas por hora e 18 Elevadores Atlas.

Arquiteto: F. J. Pinotti

Construção: Soc. Construtora Brasileira S.A.



ESCADAS ROLANTES ATLAS



inteiramente
fabricadas
no
Brasil



EDIFÍCIO AVENIDA CENTRAL - RIO DE JANEIRO
12 Escadas Rolantes Atlas com capacidade
de 60.000 pessoas por hora.
18 Elevadores Atlas.

Arquiteto: Henrique E. Mindlin

Construção: Cia. Construtora Cápuia & Cápuia S.A.

INSTALAÇÕES DE ESCADAS ROLANTES

REFERÊNCIA:	UNIDADE	PESSOAS P/ HORA
GALERIA PRESTES MAIA - São Paulo	4	32.000
SECRETARIA DA FAZENDA - São Paulo	4	20.000
JOCKEY CLUB DE PORTO ALEGRE	6	30.000
LOJAS BRASILEIRAS DE PREÇO LIMITADO - São Paulo	2	10.000
PALÁCIO DA INDÚSTRIA - PARQUE IBIRAPUERA - São Paulo	2	10.000
PALÁCIO DAS EXPOSIÇÕES - PQ. IBIRAPUERA - São Paulo	3	15.000
MESBLA S. A. - Rio de Janeiro	2	10.000
MODAS A EXPOSIÇÃO CLIPPER S. A. - Sta. Cecília - S. Paulo	2	10.000
MODAS A EXPOSIÇÃO CLIPPER S. A. - São Paulo	2	10.000
SEARS ROEBUCK S. A. - Água Branca - São Paulo	4	20.000
EXPOSIÇÃO MODAS - Rio de Janeiro	2	10.000
C. N. I. - Galeria Califórnia - São Paulo	2	10.000
LOJAS BRASILEIRA DE PREÇO LIMITADO - Fortaleza	1	5.000
PASSAGEM SOB NÍVEL DA AV. PRES. VARGAS - R. de Janeiro	8	64.000
D. REGINA FEIGL - Copacabana - Rio de Janeiro	6	30.000
INSTITUTO DO CAFÉ - São Paulo	4	20.000
LOJAS PIRANI S. A. - São Paulo	1	5.000
CONJUNTO NACIONAL - Av. Paulista - São Paulo	2	10.000
PALÁCIO DO COMÉRCIO - São Paulo	3	15.000
BANCO MOREIRA SALES - São Paulo	2	10.000
SUPER SHOPING CENTER - Copacabana - Rio de Janeiro	6	30.000
EDIFÍCIO OCIAI - São Paulo	1	5.000
EDIFÍCIO AV. CENTRAL (Galeria Cruzeiro) - Rio de Janeiro	12	60.000
BANCO INTERCONTINENTAL DO BRASIL S. A. - São Paulo	1	5.000
TRÊS LEÕES - C. C. I. R. - São Paulo	2	5.000
MANUEL EDUARDO VIEIRA E OUTROS - Niterói	2	5.000
PROSDÓCIMO S. A. - Curitiba	2	5.000
LOJAS DUAS AMÉRICAS S. A. - Salvador	2	5.000
LOJAS AMERICANAS S. A. - Santos	2	5.000
TIENDA ANGENSCHIEDT - Uruguai	2	8.000
BANCO DO BRASIL - Brasília	2	5.000

ELEVADORES ATLAS S. A.

SÃO PAULO - RIO DE JANEIRO - BELO HORIZONTE - SANTOS
RECIFE - PORTO ALEGRE - SALVADOR - CURITIBA - CAMPINAS
JUIZ DE FORA - PELOTAS - RIBEIRÃO PRETO - BUENOS AIRES





**Em sua obra, o melhor e mais
perfeito acabamento com ta-
cos e parquetes técnicamen-
te sêcos 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

LADRILHOS

TERRAZZO

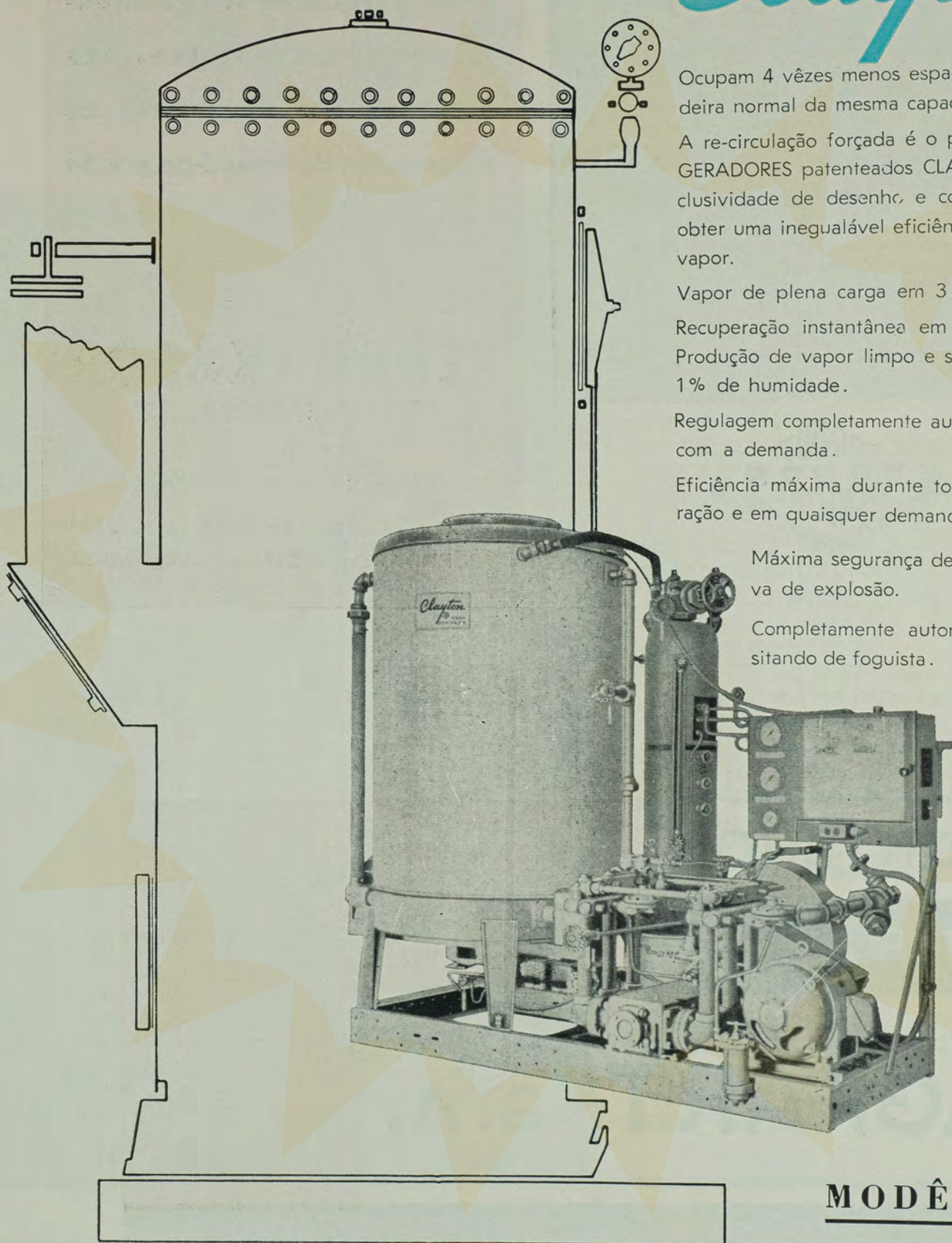
LAGRART S.A.

R. LAVAPÉS, 426/444 — SÃO PAULO — TEL.36-4528

GERADORES DE VAPOR

AUTOMÁTICOS

Clayton



Ocupam 4 vezes menos espaço do que uma caldeira normal da mesma capacidade.

A re-circulação forçada é o princípio básico dos GERADORES patenteados CLAYTON e a sua exclusividade de desenho e construção permitem obter uma inigualável eficiência na produção de vapor.

Vapor de plena carga em 3 minutos.

Recuperação instantânea em cargas flutuantes. Produção de vapor limpo e seco com menos de 1% de humidade.

Regulagem completamente automática de acordo com a demanda.

Eficiência máxima durante todo o ciclo de operação e em quaisquer demandas de vapor.

Máxima segurança de trabalho — à prova de explosão.

Completamente automático, não necessitando de foguista.

Não necessitam de casas de caldeiras nem de chaminés.

Os GERADORES são completamente equipados e prontos para funcionamento.

MODÊLOS WO

Fabricados no Brasil em
licença exclusiva da **CLAYTON** pela
MANUFACTURING COMPANY
El Monte - Califórnia - USA



TEXIMA S.A. INDÚSTRIA DE MÁQUINAS

RUA PADRE ADELINO, 340 - FONES: 9-1052 - 9-6373 - CAIXA POSTAL, 6536 - SÃO PAULO

English Summary

APARTAMENT PLAN "UNITED NATIONS"

Page 20

Without doubt a monumental architecture. Architecture only, since for those who have some knowledge of the architect's trends, it is not an ideal project, because he had to struggle with the limitations of the ground lot, which positively is not a beginning. Considered by itself, in volume and lines and in function of the apartment plan, the "United Nations" represents a remarkable solution, when we take the exclusive point of view which is almost an abstraction, because the architecture is entirely tied to other urban aspects, to other city functions, in each one of its manifested sectors. Many urbanistic deficiencies are given: non-existing zoning, an excessive regard for the street arrangement in existence, absence of ruling ordinances in defense of the city dweller. The architect could do nothing better, moreover constrained by several causes that must have determined some solution appearing here and and that must have reached other heights of quality.

Seen from certain sides, the "United Nations" adds to the prestige of his monumentally some characteristics of an organized residential ensemble, and as a residential unity, though subjected to the unforeseen facts of commercial exploration, somewhat displeasing and uncontrolled, it emerges, in our so-considered modern architecture, as a consequence of categorized conception.

Thus the architect shows himself to us as an explorer of these new forms, within the permitted and the logical, stressing the impenence of reinforced concrete, of glass, of standardized elements, of the infinite possibilities that present themselves to the harmonizer's attention. Textures and volumes mesh, thus, in continuity and discontinuity, in elegance and accuracy, with a variety always directed by the exemplary good taste of the architect. Some of the photographs seen on these pages let us measure how much the architect did, not to overload the surfaces decorativeness, at the same time disposing and dislocating them, whenever he could, so as not to give the impression of a neglected treatment, since simplicity never was its style. The stairways, with its structure, with its curved grid, with its flooring, is nothing more than a stairways, but its setting in space, its contrast between angles and vegetation, change this detail into a thin of extreme elegance of line, as can easily be observed.

DI CAVALCANTI'S PRESENCE

Page 38

This master, like a great many other names who had a decisive influence upon the so-called "modern art" in our midst, is almost never seen at exhibitions or even at Biennials. Other artists, who want to get into the prize awarding orbit, predominate at those competitions, and thus the exhibitions became experimental camps of a very mixed nature. The

masters hold exhibitions only if they get special rooms, their art shows being, often, post-humous.

Thus the showing of Di Cavalcanti's new paintings is an excellent fact, both artistically and socially.

Critics and public alike are enthusiastical about Di Cavalcanti's painting, precisely because of this Brazilian vivacity, which shows itself not only through the artistical character of the painting, presented to us in a formal and colorful motion that never ends and is permanently renewed, while remaining true to itself.

Really, his painting is stamped by a profoundly human feeling, very important in our time which has to struggle so much to preserve something of this spirit of human liberty against the overshadowing from technical problems.

Indeed what is so expressive about Di Cavalcanti's art is the love of life, the expression of lived events that we can see and feel in Rio, in São Paulo, in Salvador, in Recife, in the whole of Brazil, if our eyes are sensitive to the picturesque and the essential of life. But this acknowledged artist's dedication is not limited only to the picturesque and the emotional, it spreads over all the aspects connected with the image's creating, its spirit and its fashioning, overflowing into a valid interpretation.

Look at the city's corners, the alleys showing the old suburbs as they were, their shuttered, balconied houses. If this were not enough, look also at the cities new aspects in Di Cavalcanti's pictures, as if exalting their constructive spirit. But here and there we can see that the walls are not as white as the architect planned them: they really do not stay as they were on the first day of their construction: there are upon them signs of vegetation coming from the passage of time and showing, by their greens, their ochres and their greys, that everything lives and then dies. This peak between growing and being consumed becomes really beautiful, both are expressed in the gamut around us.

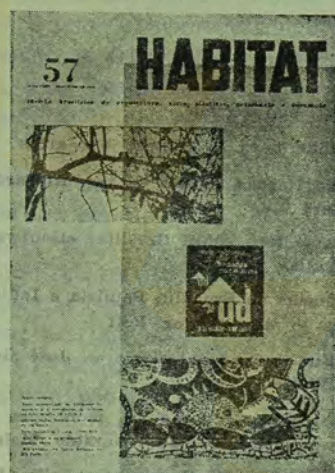
We think that the Brazilian art does not depend of a decision between the figurative and the abstract, but of the possibilities of the specific feeling's valid expression and of its concentration in creative plastic. In this concern, Di Cavalcanti's art is placed at the center of contemporary Brazilian showings. This art is neither folkloric nor exotic, but it imposes itself by its sentimental values. It tries even less to be intellectually rational, without blood of its own, that wants to run until it gets alongside new plastic realities proceeding from other indications and other evolutions. It is, in fact, a picture of land and life, of body and soul. The critics need not blush when this kind of picture is applauded, for the applause is legitimate and always puts the picture among the most vivid and the most valid manifestations of Brazilian art, so intimately tied to the landscape of any of this country's latitude. Even the recent exhibitions of Brazilian art as a whole, in foreign countries, are proof that the theme of Di Cavalcanti's work puts the human and the landscape at the center of interest, since it is an art that attains this value because it speaks the adequate language possessing so much color, vibration and sensibility.

HABITAT

ARQUITETURA E ARTES NO BRASIL

DIR. RESPONSÁVEL: GERALDO N. SERRA

10.º ANO - NOV. - DEZ. - 1959 - N.º 57



Propriedade de HABITAT EDITORA LTDA.
RUA 7 DE ABRIL, 230 - 8.º ANDAR.
CONJUNTO 837/8 - TELEFONE: 35-2837
SÃO PAULO BRASIL

Redator-Chefe: GERALDO SERRA
Redator: RODOLFO KLEIN
Artes Plásticas: JOSE GERALDO VIEIRA
Arquitetura: GERALDO FERREIRA

Secretaria: SUZANA KLEIN

Redação, Administração e Publicidade:
RUA 7 DE ABRIL, 230, 8.º and.; Conj. 837/8
Telefone: 35-2837; São Paulo - Brasil

ASSINATURAS

Brasil:
(6 números anuais) porte simples Cr\$ 360,00
(6 números anuais) porte reg. .. Cr\$ 420,00

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

NÚMEROS AVULSOS

Brasil:
Porte simples Cr\$ 60,00
Porte registrado Cr\$ 70,00

Exterior:
Porte registrado US\$ 1,50

NÚMEROS AVULSOS ATRASADOS

ANOS I - II - III - IV - V

Brasil:
Porte registrado Cr\$ 100,00

Exterior:
Porte registrado US\$ 1,75

ANOS VI, VII, VIII E IX

Brasil:
Porte registrado Cr\$ 75,00

Exterior:
Porte registrado US\$ 1,75

HABITAT

ARQUITETURA E ARTES NO BRASIL

Dir. Responsável: GERALDO N. SERRA

10.º ANO - NOV. - DEZ. - 1959 - N.º 57

SUMÁRIO

Habitat, ano décimo	1
A Cidade nova — Síntese das artes	2
Edifício Nações Unidas — arq. Abelardo de Souza	20
Um novo livro sobre Brasília: «Doorway to Brasília»	25
Residências no Brooklin Paulista e Indaiatuba — arq. Victor Reif	28
Esta Bienal e as anteriores — José Geraldo Vieira	34
Picasso - Impregnação na montanha e efusão na praia — José Geraldo Vieira	35
A presença de Di Cavalcanti — W. P.	38
A respeito da obra de Mary Vieira	40
Xilogravuras de Ant. Henrique Amaral	41
Gravuras de Dorothy Bastos — Geraldo Ferraz	42
Poemas e caligrafia	44
«Art Lessons» na Escola Britânica de São Paulo	46
Frosso Eftimiadi, uma escultora da Grécia nova	49
Os homens de bronze - Frederico Borghini	50
André Bloc, organizador e artista	52
Bestiário de De Crozals	53
Artistas argentinos: Miguel Diomede e Americo A. Balan — Sigwart Blum	54
A recente Exposição de Di Cavalcanti — Manoel Germano	55
Desenho de Brenand — José Geraldo Vieira	56
João Rossi — Pintor e artesão	57
Noticiário	58

DISTRIBUIDORES:

RIO DE JANEIRO e DISTRITO FEDERAL:
Brasitodo Ltda. Av. Almirante Barroso, 54, t.
 ARGENTINA: Dr. Carlos Hirsch, Florida, 16
 Buenos Aires. — URUGUAI: Ibana S/A. Con-
 vención, 1483, Montevideo — PORTUGAL:
Artele Ltda., Av. Alm. Reis, 106, 1.ª esq. Lisboa

IMPRESSO NO ESTABELECIMENTO
 GRÁFICO DE HABITAT EDITORA LTDA.,
 RUA LAVAPÊS, 536-538 — FONE: 36-3689
 SÃO PAULO.

ANDRÉ BLOC, ORGANISATOR AND ARTIST

Page 46

Really interesting the ensemble presented at the São Luiz Gallery for its organization spirit that expresses itself with so much richness and intelligence. One feels the coexistence of pieces of the most different arts, very nicely disposed in an aura of legitimate modern architectural spirit. This coexistence cannot be shown by means of a few photographic illustrations. Seen as single, autonomous pieces, these works do not reveal enough of the living atmosphere, for their function is as links in a chain. What becomes evident is not so much the primitive creative force, but rather a kind of high spirit, exceptionally intellectual that obtains a combination of the elements.

Such a work, with a clear conscience of today's art's plastic and spatial, can create forms of a very refined beauty which, by composition, order and harmony, easily establishes a contact with a decorative atmosphere.

It should be studied if this does not mean already a "synthesis of arts", a subject widely discussed at the last Congress of Critics in Brasília, with the active partaking of André Bloc himself. Anyway, this character surely means something to the "integration of arts in architecture".

But for every piece, this eventually integrated affinity is a difficult problem in regard to its absolute existence. We are sure that André Bloc does not wish these pieces to be judged only as decorative objects. A study of their peculiar quality as autonomous works of art should be made. One has to reserve judgment about some aspects, especially concerning the painting's overly chromatic composition. In conclusion, the perfect unity of the tapestries is much better, for their composition as well as for their expression, even if they employ identical motives of pictorial abstraction.

The sculpture presents a similar problematic. It does not become so difficult, since, with the more expansive values in space, it remains more easily besides other bodies, be they objects or architectural works. Even so, the same preoccupation with integration is felt through, without needing of a lessening as to the absolute quality. In particular, the solid pieces show the careful study of their fashioning. The small metal rod pieces get even nearer to the element that seeks correlations with other objects in the common space. They point out clearly the decorative side and give less expression to their intrinsic existence's side.

The São Luiz Gallery must be praised for bringing to São Paulo this exhibition, that gives an occasion to discuss artistical problems, almost impossible to approach without atmosphere and opportunity. We understand the great affinity of André Bloc's work with a technicalised world; but one perceives also the many limitations of the organizing force, restricted to a very special field of its own, as for the expressive side and the human meaning.

HABITAT EDITORA LTDA.

ESTABELECIMENTO GRÁFICO

REVISTAS - CATÁLOGOS

FOLHETOS - ALBUNS

TESES - JORNAIS

IMPRESSOS EM GERAL

RUA LAVAPÊS, 538

TELEFONE: 36-3689

S. PAULO - BRASIL

HABITAT, ano décimo

Inseria-se, impunha-se, há dez anos, em 1950, o primeiro número de HABITAT, "revista das artes do Brasil", e é com plena consciência da tarefa continuada, ao longo do tempo, que aqui registramos êste marco, etapa de esforço, de falhas e erros, de acertos e triunfos, mas, jamais, de desânimo e de desistência. Não que as condições melhorassem; muito ao contrário. Se o papel de pioneiros ainda deve ser evocado, inauguramos a segunda parte do século XX no Brasil com uma publicação que não possuía público, acústica e compreensão. Hoje, essas condicionantes já se fazem sentir: entretanto dificuldades econômicas e financeiras, no processo de crescimento do país, apresentaram-se com um cortejo de obstáculos, aos quais nos sobrepomos sempre, cuidando do futuro que emerge destas sementeiras.

Naquele primeiro número, falávamos do papel de integração da história das artes plásticas e de outras artes, história não escrita, senão fragmentariamente, e a que procuramos servir com a dignidade da procura do autêntico, na rejeição ao parcialismo mesquinho. Para isto partíamos de um vasto abrigo que era a designação escolhida para esta revista: HABITAT, escrevíamos, significa ambiente, dignidade, conveniência, moralidade de vida, e, portanto, espiritualidade e cultura; palavra que escolhemos do repertório da arquitetura, à qual se acha intimamente ligada, e a que damos um valor e uma interpretação, não apenas artística, mas também de teor profundamente social.

HABITAT continua a significar tudo isto para nós, e sempre dentro dessa linha tensa de interesse e manifesta participação, de escolha e de continuidade construtiva, é que procuramos dar às páginas desta revista quanto de melhor conseguimos, quanto de mais desinteressado se nos oferece à atenção — no valor artístico, do popular ao erudito, esta revista continua tentando espelhar a vitalidade esplêndida dos que trabalham e se sentem inspirados por estabilizar em formas e instituições, em iniciativas de idéias, a arte brasileira.

Atravessamos, nesse particular, dez anos que foram decisivos — muito mais do que os cinquenta anos anteriores; de fato, de 1950 a 1960, nas artes brasileiras, vivemos mais, singularmente, do que de 1900 a 1950. Uma evocação pequena, esquemática, apenas indicativa de um panorama todo em relêvos topográficos, pode ser aqui colocada em pouquíssimas palavras. Inaugurou-se e lançaram-se cinco Bienais de Arte do Museu de Arte Moderna de São Paulo; iniciou-se a construção que já é um monumento dos mais belos do país e do mundo no gênero, da sede do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; novos artistas brasileiros concorrendo com nomes estrangeiros em Veneza e em Paris lograram Prêmios Internacionais; termina-se em São Paulo a grande obra da Fundação Armando Alvares Penteado; em arquitetura projetou-se uma Cidade que consegue a atenção da crítica mundial, e não obstante quantas restrições se lhe façam é um acontecimento único no século XX.

Esta rápida evocação exigiria livros inteiros para ser suficientemente explanada, contada, argumentada, posta em seus justos termos, como uma das páginas vivas de nossa história moderna. HABITAT tem posto em relevo todos estes acontecimentos, tem-lhes dado a acolhida, o comentário, a crítica, a descrição mais ampla. Não estamos nos ufanando de nada, mas apenas lembrando, sucintamente, as coisas, como ocorreram, como se processaram, como se tornaram história e ficarão, no tempo, a fixar os destinos de um povo e de uma civilização, de um continente talvez, desde que é o Brasil o maior país da latinidade, em espaço e demografia, e sua afirmação de "país do futuro" já se torna concreta com o futuro que estamos vivendo, nas "etapas queimadas".

Não deixamos de reconhecer que há muito que caminhar, como dizia Nicolas Guillén, o grande poeta de Cuba. Há muito o que fazer nesse longo caminho, e não estamos preparados para fazê-lo, e devemos cerrar os dentes e alimentar o ânimo, para não nos desviarmos do roteiro da grande trajetória.

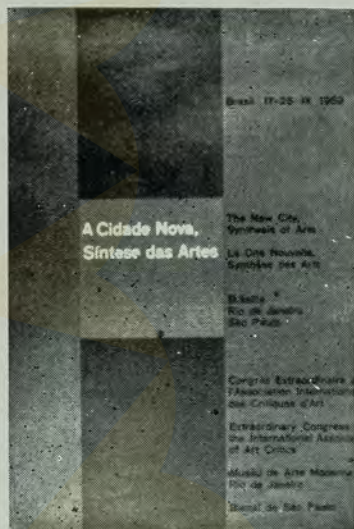
Mas, no campo das artes, percorre o Brasil um impulso que se pode dizer que chegará aos seus objetivos. Na menção rápida que fizemos acima da Fundação Armando Alvares Penteado, não dissemos que ali se ordena a mais eficiente escola de arte que teremos no país, visando, primeiro, à formação de professores de desenho, o que ataca na base a mão de obra para a formação das novas gerações de estudantes de desenho, o que nunca tivemos; dar-se-á então o primeiro passo para o pleno domínio do desenho industrial, que é até agora um produto de aca-sos felizes... Se a economia brasileira deve muito ao trabalho dos homens da produção, a cultura brasileira em toda a sua gama variadíssima contribuirá para que o povo cada vez mais participe das grandes tarefas, que consistem no alargamento das "fronteiras econômicas", na ocupação total da terra que os bandeirantes nos legaram, na intensificação e na variação da exploração agrícola, no saneamento das áreas pantanosas, na irrigação das áreas ári-

das, na trama das estradas que há de transformar o Brasil num país densamente trabalhado pela mão criadora do homem.

Será precioso, mais uma vez, pensar na demografia. A logística informa que um bilhão de homens e mulheres surgirá para a vida terrestre de 1960 a 1975: o que nos caberá desse enorme quinhão de humanidade precisa ser observado com previsão, com previdência, com planejamento pelos nossos engenheiros, urbanistas, arquitetos. Um bilhão de homens e mulheres buscará lugar na terra e em primeiro lugar será de subsistência e de abrigo o seu enorme problema; será, afinal, de habitat. HABITAT continuará com o seu trabalho, que entre todas as dificuldades do momento, reputamos uma contribuição imprescindível, num período da história brasileira em que tantas perspectivas de deslocamento de nossas áreas vivas se apresentam com uma força indiscutível, uma fremeência fervilhante de possibilidades. Temos plena consciência de todas as responsabilidades que nos cabem, nós que participamos com o nosso trabalho nessas jornadas decisivas. E é essa consciência que nos leva a afirmar que não desanimaremos, que não desistiremos, que procuraremos contribuir da melhor maneira, e que temos esperança.

Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte

A cidade nova - Síntese das artes



Os estudos reunidos em torno do tema geral do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, "A cidade nova — síntese das artes", marcam um indiscutível interesse em vista do problema que Brasília colocou. Mesmo nos abstraindo de uma análise daquele temário, cujos termos não constituem senão um enunciado, na limitação imprecisa que lhe cabe, não resta dúvidas de que tais contribuições ferem o âmago de uma questão colocada modernamente, a saber, a integração das artes em toda sua escala, a serviço do homem, numa construção planejada, pormenorizadamente.

"A cidade nova", "urbanística", "técnica e expressividade", "arquitetura", "artes plásticas", "artes industriais", "educação artística", "situação das artes na idade moderna", tais foram as subdivisões em que se versou toda a concatenação das oito sessões realizadas. É um quadro trepidante para uma rápida viagem ainda mais tumultuada por vários programas de visitas e verdadeiros impactos emocionais, surpresas, descobertas, choques mesmo, diante do panorama da cidade em construção.

Não se pode dizer que o objetivo não tivesse sido alcançado: foram atraídos à visita numerosos elementos ligados aos quadros da crítica de arte contemporânea, em todo mundo. O interesse pelos problemas inter-relacionados com as artes da cidade foi bem expresso no total dos trabalhos apresentados, e se houve uma certa relutância em se dar o teor dos debates, é que um serviço de divulgação efetivamente faltou à AICA brasileira, capaz de produzir em extensão, variedade e diversidade, o acento profundo com que alguns procuraram e atingiram o acôrdio e o desacôrdio, diante do problema.

Há, nessas ocasiões, uma outra feição, a que não escapou o Congresso, que é a situação dos elementos "convidados", que se encontram como que em obrigação de cortesia para com o país que os hospeda. E o problema proposto pode ficar abordado na simples divagação teórica indireta, que só na interpretação dos textos virá a constituir-se em contribuição incidente. Não é nosso in-

tento fazer aqui este levantamento, que se tornaria objeto de um estudo relacionando essas teses apresentadas e os vários aspectos que seriam, de alguma forma, apanhados, no quadro objetivo de Brasília.

O documentário tem sua importância como primeira ordenada sistematização que tentamos, em âmbito à margem do interesse direto no problema, ou seja na nossa situação de comentadores e testemunhas imparciais de uma situação. Oferecemos, pois, um levantamento, que é uma contribuição a mais, tanto codificadora como antecipadora dos anais de uma reunião que, para uma publicação como a nossa, se torna, efetivamente, de magno significado.

As teses servirão, ainda, como sugestiva indicação a problemas que não foram debatidos, pois oportunidade como a que Brasília ofereceu não surgirá, até agora, dentro do interesse dos críticos e estudiosos. São temas tratados pela primeira vez, na área inédita em que foram plasmados pelo aparecimento da cidade nova, nas cogitações dos artistas, arquitetos e urbanistas.

Como "síntese das artes", é preciso imaginar que Brasília deveria constituir-se objeto de trabalho de equipes mais completas do que aquelas que foram levadas a se deslocar para o centro do país, operando-se a integração que a síntese pressupõe, contemporaneamente aos trabalhos de projeção dos edifícios, como conjuntos, em si mesmos, como unidades, e tanto externa, como internamente. A síntese, a integração, obtidas, a certos aspectos, não passaria do que ocorre em qualquer nova construção de qualquer cidade velha, em que um esforço de adaptação sempre pode servir ao ponto-de-vista que visa a unificar a contribuição diversificada das artes industriais nos conjuntos.

Estas considerações buscam, como sempre, a colocar o leitor na posição de "avisado" apreciador dos textos que lhe oferecemos. Não têm intuito crítico, nem se estendem além do dever introdutório, pois os textos das teses, a rigor, dispensariam maiores referências, além de sua situação no tempo e no espaço.

1.ª Sessão — A CIDADE NOVA

PRESIDENTE: J. J. Sweeney

- RELATORES:** Mário Pedrosa — Introdução ao tema inaugural. A cidade nova, obra de arte.
M. A. Muraro — Confronto com o passado.
W. Hollford — O espaço urbanístico e arquitetônico de Brasília.

2.ª Sessão — URBANÍSTICA

PRESIDENTE: J. Starzynski.

- RELATORES:** A. Saarinen — Condicionamento sociológico e tecnológico ótimos.
Bruno Zevi — Da dinâmica das estruturas urbanísticas.
A. Aalto — A ambiência vital: o homem na praça e em casa.
R. Neutra — Dos aspectos formais não visuais do Plano da cidade e seu contexto urbanístico.

3.ª Sessão — TÉCNICA E EXPRESSIVIDADE

PRESIDENTE: F. Le Lyonnais.

- RELATORES:** F. Le Lyonnais — Aplicação da pesquisa operacional dos fenômenos urbanísticos e arquitetônicos.
Jean Prouvé — Relações entre o arquiteto e o engenheiro.
J. Pizzetti — As novas estruturas mecânicas da arquitetura.
J. Cardoso — Da técnica e da expressão em arquitetura.

4.ª Sessão — DA ARQUITETURA

PRESIDENTE: Raymond Lopez.

- RELATORES:** W. Haftmann — As artes maiores na cidade.
S. Giedion — A distribuição dos monumentos arquitetônicos no espaço urbanístico.
Giulio Argan — Tradição e materiais antigos na arquitetura moderna.
R. Delevoy — Crítica de arte na arquitetura.

5.ª Sessão — DAS ARTES PLÁSTICAS

PRESIDENTE: H. L. C. Jaffé.

- RELATORES:** André Bloc — Integração das artes na cidade.
Raymond Lopez — É a arquitetura a arte maior na cidade?
Meyer Schapiro — A pintura e a escultura no coletivo urbanístico e arquitetônico.
Georg Schmidt — Crise nas artes individuais?



6.ª Sessão — DAS ARTES INDUSTRIAIS

PRESIDENTE: Sérgio Milliet

- RELATORES:** Gillo Dorfles — As artes industriais na Cidade Nova.
Otl Aicher — A cidade nova e o seu grafado de sinalização.
Piero Dorazio — A cor elemento de integração visual no espaço urbanístico.
Mário Barata — Diferença de conceito e função entre artes industriais e artesanato na Cidade moderna.

7.ª Sessão — A EDUCAÇÃO ARTÍSTICA

PRESIDENTE: S. Kemel Yetkin

- RELATORES:** Tomás Maldonado — A educação artística e as novas perspectivas científicas e pedagógicas.
W. Sandberg — O valor educativo das artes. ções culturais e públicas tais como museus, exposições coletivas, feiras internacionais, festas populares etc.
A. Sartoris — O valor educativo da arquitetura e das artes individuais.
H. Read — O valor educativo das artes.

8.ª Sessão — SITUAÇÃO DAS ARTES NA IDADE MODERNA

PRESIDENTE: A. Chastel

- Discussão** — Tem a arte uma missão na civilização que se abre?
G. Argan — Meyer Schapiro
J. Romero Brest — Jean Leymarie
G. Schmidt — Mário Pedrosa

Relação de delegados, observadores e demais participantes do Congresso Extraordinário da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA).

ALEMANHA

Gert Schiff,
Crítico de Arte;
Otl H. Aicher,
Professor da Escola de Altos Estudos da Forma — Ulm;
Tomás Maldonado,
Presidente do Conselho Reitoral da Escola de Altos Estudos de Forma — Ulm;
Werner Haftmann,
Crítico de Arte;
Will Grohmann,
Professor de História da Arte da Academia de Belas-Artes,
Presidente da Seção Alemã da AICA.

ARGENTINA

Amâncio Williams,
Arquiteto;
Jorge Romero Brest,
Diretor do Museu Nacional de Belas-Artes;
Júlio Pairó,
Crítico de Arte.

AUSTRIA

Fritz Novotny,
Vice-Presidente da Seção Austríaca da AICA;
Monsenhor Otto Mauer,
Membro da AICA — Diretor da Galeria de Arte S. Estêvão.

BÉLGICA

Ernest Goldschmidt,
Diretor da Revista "Quadrum";
Robert L. Delevoey,
Mestre de Conferência da Escola Nacional de Arquitetura e Artes Decorativas de Bruxelas.

CHILE

Antônio Romera,
Presidente da Seção da AICA;
José Enrique Bello,
Diretor da Revista de Arte da Universidade do Chile, Santiago;
Victor Carvalho Herrera,
Membro da Aica.

COLÔMBIA

Clemente Airo,
Presidente da Seção Colombiana da AICA.

ESTADOS UNIDOS

Aero Saarinen,
Arquiteto;
Alexandre Calder;
Sra. Alin Saarinen,
Crítico de Arte;
Anthony Bower,
Diretor da "Art in América", N. York;
Douglas Haskell e Sra.,
Diretor da Revista "Forum", Califórnia;
John O. Entezza,
Arquiteto;
Leslie Porter (Leslie Judd Ahlander),
Seção de Artes Plásticas do "Washington Post";
Meyer Schapiro,
Universidade de Colúmbia, Departamento de Belas-Artes, N. York;
Richard J. Neutra,
Arquiteto;
Stamos Papadaky,
Arquiteto.

FRANÇA

A. Wogenscky,
Arquiteto;
André Bloc,
Diretor da Revista "L'Architecture D'Aujourd'hui";
André Chastel,
Professor da Sorbonne,
Crítico de Arte do Jornal "Le Monde";
Sra. Charlotte Perriand,
Arquiteto;
F. Le Lyonnais,
Presidente da Associação dos Escritores Científicos da França;
Sra. Françoise Choay,
Revista "L'Oeil";
Jacques Lussaigne,
Presidente do Sindicato Profissional dos Críticos de Arte;
Jean Clarens Lambert,
Jean Leymarie,
Professor de História da Arte das Universidades de Genebra e de Lausane;
Jean Prouvé,
Engenheiro;
Raymond Lopez,
Arquiteto — Diretor do Serviço de Remodelação Artística de Paris;
Sra. S. Gille Delafon,
Secretária-Geral da AICA.

JAPÃO

A. Imaizumi,
Diretor do M. A. M. de Tóquio.

MÉXICO

Horácio Sanchez Flôres,
Professor da Universidade do México;
J. J. Crespo de la Serna,
Presidente da Seção Mexicana da AICA;
Miguel Sales Anzures,
Diretor de Artes Plásticas do Instituto de Belas-Artes do México.

POLÔNIA

Julius Starzinski,
Diretor do Instituto Nacional de Arte, Varsóvia;
Professor de História da Arte da Universidade de Varsóvia.

PORTUGAL

José Augusto França.

SUIÇA

Mme. Giedion-Weleker,
Crítico de Arte;
Walter Kern,
Vice-Presidente da Seção Suíça da AICA;
Georg Schmidt,
Diretor do Museu de Belas-Artes, Basle;

URUGUAI

Fernando Garcia Esteban,
Revista "Marcha", Montevideu;
José Pedro Argul e Sra.,
Presidente da Seção da AICA.

TCHECOSLOVÁQUIA

Miroslav Micko,
Professor da Faculdade Pedagógica, Praga,
Presidente da Seção Tchecoslovaca da AICA.

TURQUIA

S. Kemal Yetkin,
Deão da Faculdade de Teologia
Professor de História da Arte Muçulmana, Ankara.

UNIÃO PAN-AMERICANA

José Gomes Sicre,
Diretor da Seção das Artes Visuais da União Pan-Americana (OEA).

CEILÃO

Ranjit Fernando.

HOLANDA

A. M. Hammacher,
Diretor do Museu Kroller-Muller, Otterlo;
Guy de Clerq,
H. L. C. Jaffé,
Conservador-adjunto do Museu Municipal, Amsterdão;
Presidente da Seção Holandesa da AICA,
W. Sandberg,
Diretor dos Museus Municipais de Amsterdão.

IUGOSLÁVIA

Aleska Celebonovic,
Redator do jornal "Kujigevne Novine", Belgrado.

INGLATERRA

Roland Penrose,
Crítico de Arte;
Sir William Holford,
Urbanista — Diretor de "Projects of Town Planning", Londres.

ISRAEL

Haim Ganzu
Presidente da Seção Israelita da AICA.

ITÁLIA

Alberto Sartoris,
Professor de Arquitetura e de História da Arte da Universidade de Lausanne;
B. Alfieri,
Bruno Zevi,
Professor de História da Arquitetura do Instituto Superior de Arquitetura da Universidade de Veneza,
Diretor da Revista "Architettura";
Gillo Dorfles,
Professor de Estética da Universidade de Bér-gamo;
Giulio Carlo Argan,
Professor de História da Arte da Universidade de Palermo,
Professor da Seção Italiana da AICA;
J. Pizzetti,
Professor da Escola de Ulm,
Professor da Universidade de Turim;
Michel Ângelo Muraro,
Inspetor Geral de Belas-Artes de Veneza;
Umberto Campagnolo,
Diretor da "Société Européenne de Culture".

BRASIL

Amaro Machado, Antônio Bento, Brian Patrick Bogue, Carlos Flexa Ribeiro, Carlos Cavalcanti, Celso Kelly, Cláudio Abramo, Dom Clemente Nigra, Edgard Graef, Eduardo Kneese de Melo, Fayga Ostrower, Ferreira Gullar, Flávio de Aquino, Flávio Léo A. da Silveira, Francisco de Assis Machado, J. Almeida Sales, Jaime Maurício, Joaquim Cardoso, José Geraldo Vieira, José Roberto Teixeira Leite, José Simeão Leal, José Valadares, Lizetta Levi, Lourival Gomes Machado, Lúcio Costa, Maria Barreto, Maria Eugênia Franco, Mário Barata, Mário Pedrosa, Mário Schemberg, Oscar Niemeyer, Paulo Emilio Sales Gomes, Quirino Campofiorito, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Sérgio Milliet, Silvio Vasconcelos, Tizianna Bonazzola Barata, Téo Spanndis, Vera Pacheco Jordão, Valdemar Cordeiro, Vladimir Alves de Souza.

A cidade nova e seu grafado de sinalização

Otl H. Aicher

Ao abolir o sistema feudal, a revolução burguesa também aboliu a linguagem simbólica da heráldica, que representava de uma maneira fácil e simples a estrutura da sociedade e podia até mesmo mostrar, visualmente, a profissão e a classe social dos indivíduos. O neo-humanismo, com sua cultura filológica e verbal, foi incapaz de criar novas linguagens visuais. Poder-se-ia mesmo chamá-lo, até certo ponto, de anti-visual.

Presenciamos, agora, a evolução de novas linguagens visuais, especialmente nos terrenos do tráfego e a iniciativa comercial. Nomes e explicações verbais do comportamento tomam forma de letreiros. Em publicidade, a importância dos símbolos visuais é também óbvia. A cidade é onde esse desenvolvimento ocorre. A cidade não é um sistema social completo e restrito como, por exemplo, uma fábrica onde o comportamento de cada um é fixado de antemão. O traço básico de uma cidade é a variedade de suprimento — a oportunidade de escolha. As diversas unidades que a compõem têm, entre si, apenas ligeiros contatos: daí a necessidade de um esforço especial no sentido da comunicação.

Os jornais primeiro apareceram nas cidades. A maioria dos sinais de tráfego se referem ao trânsito nas cidades. Nelas se desenvolveram o cartaz, a vitrina, os anúncios a gás-neon. Até agora os artistas apenas se ocuparam de alguns aspectos dessa nova linguagem visual, especialmente no campo da publicidade. Não a consideraram como um todo. É verdade que apenas recentemente os elementos dessa linguagem foram estudados, isto é: a pesquisa para formulação da teoria dos signos e a psicologia social e sociológica. Apenas agora estão a ciência e a tecnologia interessadas nos problemas da informação e da comunicação.

Graças a esses novos meios será possível fazer um estudo sistemático das novas linguagens visuais, especialmente nas cidades. Em terrenos tais como o tráfego esses estudos tornam-se urgentes.

O estado atual dos sinais de tráfego não pode ser considerado como definitivo. Estamos numa fase de transição. Além da necessidade de nova sinalização, é indispensável submeter-se a que está em uso a uma revisão sistematizada. A tarefa básica é tornar os sinais do tráfego de tal maneira característicos que não corram o risco de ser ofuscados pelos anúncios comerciais. O desenvolvimento de uma "gramática" de sinalização de estradas deve visar à redução, tanto quanto possível, do número de regras e de restrições do trânsito, que acabam por ser ignoradas, e, ainda, ao emprêgo de um comentário visual permanente, o que já está sendo feito, parcialmente, nas estradas de rodagem. Não é de se esperar que um aperfeiçoamento na construção das ruas e das estradas possa, um dia, tornar a sinalização supérflua. Ademais, o enorme desenvolvimento do tráfego já nos mostra a necessidade de destacar mais visivelmente aqueles que gozam de privilégio no tráfego — serviços públicos, etc.. Devemos também considerar o crescente perigo de acidentes.

Os símbolos visuais não têm apenas a vantagem de serem entendidos de um golpe: — são, igualmente, úteis porque traduzem, em termos visuais, a multiplicidade de instituições de uma cidade. Todos esses serviços — repartições federais e municipais, instituições privadas ou semiprivadas etc., levam naturalmente à confusão, que poderia ser evitada ou atenuada por meio de um sistema de

córes e sinais. Palavras mais curtas ou palavras novas poderiam, também, substituir nomes, etc.. Em todos os casos a linguagem visual é melhor e mais rapidamente compreendida.

É mais difícil a interferência na economia privada e em seus anúncios externos. Mas, em várias cidades, o uso do anúncio já está regulamentado em lei, com o objetivo de suprimir o caos, sem privar as cidades modernas de seus já indispensáveis sinais luminosos, cartazes, etc.. A finalidade da regulamentação não é coibir, mas orientar de modo construtivo.

O aspecto atual das cidades é largamente determinado pelos seus anúncios. Daí necessitarem as empresas publicitárias de diretrizes sistemáticas em seu trabalho.

A fase em que se encontra o desenvolvimento das linguagens visuais nas cidades ainda permite a elaboração de padrões fixos e invariáveis.

Alguns desses campos estão apenas começando a ser abertos agora. Em outros, poder-se-ia criar uma gramática melhor e mais rica. Esse é o único meio de se organizar e simplificar a presente massa asfixiante de informação e, assim reduzir o desperdício de que padece a comunicação.

As novas estruturas mecânicas da arquitetura

Giulio Pizzetti

O destaque dado às estruturas pela arquitetura moderna torna interessante e atual um exame sério do conceito de estrutura e do lugar que lhe cabe no domínio das ciências e das artes.

Em geral o termo "estrutura" tem um sentido accidental e aplicativo. A estrutura é um complexo de "canais estáticos" ordenados pelo homem com o objetivo de equilibrar, com um circuito aberto ou fechado, forças que atuam em certas posições do espaço. Desta concepção decorre, que geralmente a estrutura é considerada como condicionada pelas exigências do problema estático, e nada mais.

Hoje, porém, a ampliação contínua dos horizontes científicos nos autoriza a considerar as estruturas sob ponto de vista bem mais geral e significativo.

A matemática, a topologia e o papel que elas poderiam desempenhar na arquitetura, desde que houvesse colaboração inteligente. As categorias topológicas e as categorias estruturais. Os estados de reciprocidade tensional entre formas topológicas e formas funiculares. As formas funiculares no plano e no espaço. A economia da utilização dessas formas pela natureza e pelo homem. Introdução das categorias estruturais. Os limites dessas categorias em função do problema geométrico e em função das possibilidades dos materiais conhecidos do homem.

Aplicação das idéias indicadas às superfícies mínimas de área. O privilégio do estado tensional dessas superfícies em regime de membrana. Exemplos. O estudo das categorias estruturais e das novas estruturas como setor importante da pesquisa científica. A importância e a necessidade do estudo das formas abstratas, do ponto de vista científico e artístico, como inspiração das novas estruturas. Quais os problemas que se porão ao arquiteto e ao engenheiro pela idade do espaço. Os novos tipos de estruturas que é preciso estudar desde já a fim de estar preparados para os grandes problemas do futuro próximo. As categorias das estruturas e a realização prática. A importância dos estudos sobre mo-

delos reduzidos. As dificuldades de cálculo e qual a importância que se lhes deve dar. A necessidade de colaboração inteligente entre o arquiteto, o engenheiro e o matemático. Os problemas de execução prática. Os novos horizontes no campo dos materiais.

Ilustração e crítica de uma estrutura significativa da arquitetura contemporânea.

A importância educativa da arte contemporânea

Theon Spanudis

Quando falamos em educação, referimo-nos em geral à preparação do indivíduo até que ele se adapte às normas correntes da sociedade e à realidade social.

Esta é a noção prática e generalizada de educação.

Há, naturalmente, outras noções ainda sobre educação, mais heréticas, se comparadas à noção corrente, e quase nunca mencionadas, mas afinal de importância e valor prático não menores, pois que sem elas não haveria mudança ou progresso na realidade social e humana.

Trata-se da educação de que falou Kierkegaard, definindo-a como "o alcançar-se a si mesmo", a educação que ajuda o indivíduo a desenvolver-se ao máximo e com a maior liberdade possível: são freqüentes as tendências que levam o indivíduo a entrar em conflito com todas as formas obsoletas e antiquadas da vida individual e social. Mas sem a existência virulenta dessas novas necessidades dar-se-iam algum dia uma mudança e um progresso na realidade social?

É este segundo tipo de educação, a que se mostra mais perigosa, que nos interessa aqui — a educação que estimula conflitos criadores e mudanças criadoras, e que naturalmente não se limita a determinada idade ou fase do desenvolvimento individual.

Vemos o valor educativo da arte contemporânea exatamente nessa relação com os impulsos criadores do indivíduo. A arte contemporânea, com as novas realidades que proclama, pelo menos no campo da estética, contribui para esse tipo preciso de educação de que falamos acima.

Tentemos ser mais explícitos. Embora os artistas contemporâneos em geral se restrinjam a uma avaliação exclusivamente estética de suas atividades, não há dúvida que as reali-



dades estéticas que eles produzem contenham, na sua existência estética e na linguagem estética, elementos de verdades filosóficas, morais, sociais, religiosas e científicas, proclamações e afirmações de caráter positivo ou negativo.

Mesmo sem o perceber, o artista nos transmite suas crenças ou descrenças existenciais, e também sem o perceber nós somos influenciados nessas direções, positiva ou negativamente, aceitando (sem o perceber) ou rejeitando as tendências do artista.

A influência educativa e a importância da arte têm sido permanentes em todos os tempos e culturas. Para o mundo greco-romano, por exemplo, numerosos documentos inscritos o contestam. Mas o valor educativo da arte contemporânea é de natureza muito específica. Já que, a nosso ver, temos na arte contemporânea as primeiras manifestações antecipadas de realidades existenciais futuras, a sua importância educativa resulta sem igual, talvez como o único modo de educação para a concretização dessas realidades futuras.

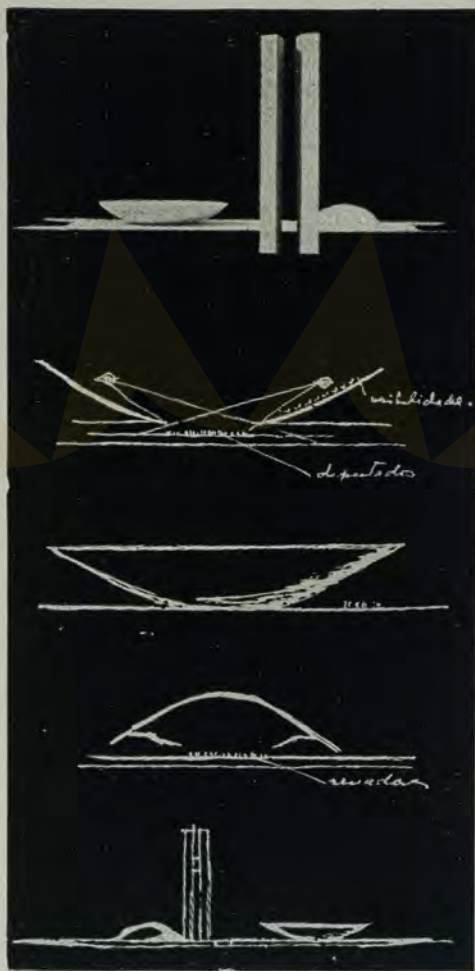
Mas quais são essas realidades novas e futuras que percebemos nas manifestações da arte contemporânea?

Vamos tentar enumerar pelo menos alguns dos traços comuns a todas as correntes da arte contemporânea que constituem a sua caracterologia em geral, tão fundamentalmente diferente da arte tradicional, que testemunham das modificações profundas de todas as nossas noções e valores existenciais que se processam nas suas manifestações.

O primeiro é a maior exigência por parte dos artistas, de uma participação criadora do público na constituição da obra de arte. Desde o impressionismo, pode-se perceber em grau crescente a necessidade de participação criadora ativa do observador para a constituição ou realização da obra de arte. Nos casos extremos, é como se a obra de arte, sem esta participação criadora ativa do observador, simplesmente não possa existir como tal. Chamaremos a esse traço a "socialização do ato criador". As chamadas diferenças de classe entre o artista ativo-criador e o público passivo-receptivo como que foram abandonadas. O ato criador passa a ser um ato comum, pressupondo as mesmas faculdades criadoras de todos. Somente a iniciativa do ato criador permanece nas mãos do artista. Talvez pudéssemos dizer que na arte contemporânea se alcança uma espécie de socialismo verdadeiro, não pela força ou pelo medo, não abolindo pela violência as diferenças de classe, mas superando-as e dissolvendo-as pela ação de uma necessidade interior de maior comunicabilidade e de intimidade interrelacional, transcendendo, sem destruir ou sufocar, o individualismo, que desde o renascimento vem sendo o objetivo primeiro, a aspiração e o ideal de nossa educação.

O segundo traço comum de todas as correntes da arte contemporânea é a profunda modificação de nossa noção de tempo. Kierkegaard uma vez chamou os poetas de artistas da memória. Podemos estender essa definição a toda a arte tradicional, inclusive a pintura e também a música. O artista tradicional sempre trabalhou com um material pertencente ao "tempo passado" de sua experiência pessoal. Entre sua atividade criadora e o material em que trabalhava sempre houve uma distância de tempo, um lapso de tempo, um hiato de tempo. E' por isso que ele podia apresentar a sua obra em uma sequência temporária lógica, ou, no caso das artes visuais, em uma sequência espacial lógica (perspectiva).

Na arte contemporânea este lapso de tempo, este hiato não mais existe. O material em que o artista trabalha não pertence ao "tempo passado" de sua experiência pessoal,



não é tirado do compartimento de sua memória. Entre ele e seu material não há distância temporária. Seu material está sempre numa condição de tempo que encontra na expressão latina "statu-nascendi" sua melhor descrição. Uma nova noção de tempo se manifesta na arte contemporânea, um tempo tão perpétuamente atual que as noções de "passado" ou de "futuro" deixam de existir. Nessas noções tradicionais de espaço e de orientação têm passado por modificações análogas. Depois da destruição sistemática da perspectiva com o cubismo e o futurismo, novas noções de espaço apareceram, muito diversas das tradicionais e que talvez também pudéssemos descrever melhor como espaço em "statu-nascendi".

Uma terceira característica comum a todas as correntes da arte contemporânea é um novo gênero de relação entre sujeito e objeto.

Em toda obra de arte tradicional podemos sentir a existência do sujeito do artista, diferente e separado de seu objeto artístico. Este último é seu meio de comunicação conosco. Mas sua existência individual como sujeito separado e diferente de seu objeto artístico é sempre sentida e conhecida. Na arte contemporânea não é assim. Aqui, é tal a fusão entre o sujeito do artista e o objeto que uma nova realidade, uma terceira realidade aparece: o "sujeito-objeto", em que é impossível diferenciar e separar a parte que é objeto e a que é sujeito. Esta nova espécie de relação entre sujeito e objeto sugere também uma superação do individualismo tal como é conhecido e cultivado até hoje.

Outro traço comum de todas as correntes da arte contemporânea é o caráter transracional de suas manifestações.

A arte contemporânea não é irracional, como tantas vezes ouvimos dizer. De intenções irracionais foram o dadaísmo e o surrealismo. Mas não as outras tendências da arte contemporânea. Sem a intenção de destruir em nós

a confiança em nossa racionalidade e em nosso sentido da realidade, a arte contemporânea, em suas manifestações, supera e transcende nossas limitações racionais.

Outra acusação muito comum contra a arte contemporânea, geralmente levantada pelos comunistas, é que suas manifestações são superindividualísticas e supersubjetivistas. E' uma objeção absolutamente falsa. A arte contemporânea cria, muitas vezes pela experimentação, e fixa as realidades novas, em geral com objetividade e precisão semelhantes às dos processos científicos.

Agora, se essas novas realidades, comparadas às realidades tradicionais a que ainda estamos presos, parecem tão estranhas e desadaptadas, isto nada tem a ver com um subjetivismo exagerado ou com uma atitude individualística. Ao contrário, a fusão de sujeito e objeto, de que falamos acima, e também o que chamamos de "socialização do ato criador", demonstram que na arte contemporânea o individualismo foi superado. Não foi destruído pela violência ou propositalmente sufocado, o que só poderia conduzir a estados patológicos, mas ultrapassado e superado pela necessidade de maior intimidade, quer com o objeto, quer com o ato criador comum, e mais frequentemente com ambos. Vamos deixar aqui este breve e provisório esboço de caracterologia da arte contemporânea. Os críticos de arte, em vez de nos descreverem suas reações sensíveis, diante de obras de arte moderna (evidentemente úteis para ajudar o público a se aproximar delas) em vez de contarem e repetirem a história da arte moderna, mostrando-nos como tal inovação surgiu de tal outra (também útil para o público), em vez de se declararem partidários desta ou daquela corrente de arte contemporânea, perdendo tempo e energia em polêmicas estereis, melhor fariam se tentassem elaborar, e melhor ainda se com a colaboração de filósofos, sociólogos, psicólogos, historiadores e teólogos, a caracterologia da arte contemporânea, os traços comuns e fundamentais dessa linguagem nova e internacional.

Um tal trabalho muito nos ajudaria a esclarecer o valor educativo desse novo "esperanto", e daria novo impulso consciente a todos os educadores interessados em elaborar a realidade nova.

A influência da televisão nos espaços urbanísticos e arquitetônicos

Pedro Manuel

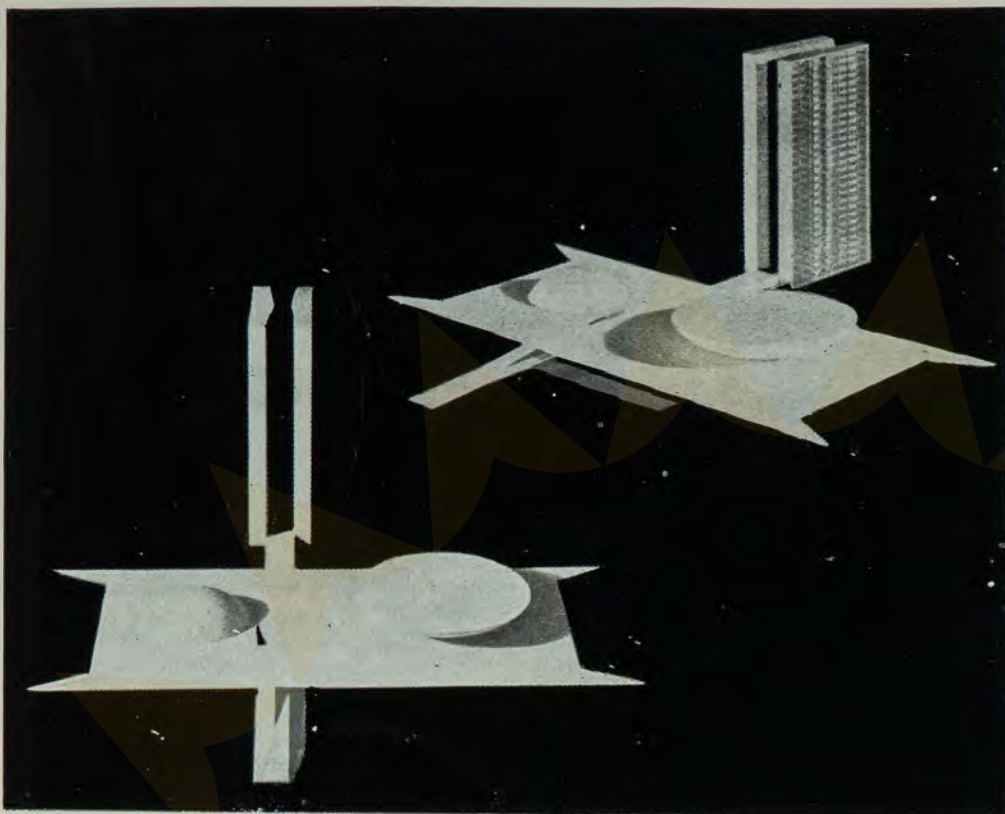
Para que não represente Brasília apenas um marco de conquista, uma cruz, sinal de passagem e morte, mas estenda suas asas e abraça a curva terrestre, a ela aderindo e dela fazendo nascer uma civilização nova, não poderá permanecer como agora, centro urbano no meio dos cerrados, mas deverá representar apenas o nó central de uma ampla rede de comunidades estendida por todo o território nacional.

Não se pode criar uma verdadeira civilização — segundo o dizer de Adriano Olivetti — separando planificação econômica e planificação urbanística.

A civilização verdadeira é harmonia entre vida particular e pública, entre trabalho e moradia, centros consumidores e produtores, entre centros residenciais e centros hospitalares, assistenciais, educacionais, culturais e de diversões.

Somente o urbanismo entendido como solução orgânica de problemas distritais, regionais, e nacionais pode dar FORMA a um plano econômico.

Mas nas comunidades menores, mínimas, torna-se mais difícil entrosar habitações com



centros culturais e de diversão. E' aí que a televisão pode trazer seu contributo, tanto como veículo de divulgação (o que já é) quanto como nova modalidade de criação expressiva (o que ainda não é) e ajudar a uniformizar o nível de civilização e densidade demográfica.

Nestas localidades que não suportam um cinema e muito menos um teatro, onde um museu teria pouca possibilidade de nascer e sobreviver, a televisão pode trazer, além da informação, a educação visual do museu, a diversão do teatro, do cinema e, num próximo futuro esperamos, a si mesma como arte original e não apenas como meio.

De tal maneira, não apenas a civilização será divulgada, mas cessará uma das razões das grandes concentrações demográficas que está nesta diferença de cultura, conforto e diversão, entre a cidade e o campo. Será mais fácil atingir o ideal moderno de harmônica fusão entre as atividades urbanas e rurais.

Ao mesmo tempo, se as distrações numerosas da grande cidade, contribuíram para separar a família e engendrar o conceito que a casa serve apenas para dormir, porque fora dela o homem desenvolve a quase totalidade de suas atividades, levando, junto com a especulação imobiliária, à construção de residências sem espaço suficiente para a reunião familiar, a televisão trazendo para a própria casa, distração, cultura e arte, congrega a família que não mais deve dividir-se para encontrar aquilo que procurava.

Mais do que evidente é portanto a importância social desta futura arte, que será a televisão, e a sua influência centrífuga nos espaços urbanísticos e centrípeta naqueles arquitetônicos.

A arte e a educação

Lúcio Costa

Exceto, talvez, no cinema — produto das novas técnicas industriais e portanto expressão artística legítima do novo ciclo social — observa-se hoje em geral entre os artistas e críticos de arte, dolorosa sensação de frustração, ou mesmo de amargura. E a causa fundamental desse mal-estar generalizado é sempre a mesma: a brusca ruptura decorrente

da revolução industrial, que por um lado criou novos processos de registro, de reprodução e divulgação intensiva das obras de arte, quer se trate de obras musicais, quer plásticas ou literárias, e por outro lado revogou a ordem social secularmente estabelecida, criando um público cada vez mais vasto constituído de duas frações desiguais — uma minoria permanentemente em busca de novidades e que pareceria artificialmente superexcitada e mórbida e uma imensa maioria ainda insuficientemente evoluída e culturalmente incapaz de assimilar as obras mais significativas da arte moderna.

Será, pois, forçoso reconhecer que o problema geral que vos reúne aqui é, antes de tudo, um problema de origem econômico-social, e que por conseguinte as soluções lógicas que se poderiam ter em vista estão ainda na dependência da solução — qualquer que seja esta — deste problema fundamental.

Daí decorre que as soluções transitórias a que poderão conduzir os vossos debates serão meros paliativos em face das soluções definitivas que o problema comporta. Mas, não obstante esse caráter de emergência, elas podem ser, ainda assim, muito importantes, visto que podereis desde já delimitar o terreno e definir os valores essenciais em jogo, a fim de assegurar bases que sirvam para a solução efetiva do problema quando a normalidade fecunda tiver definitivamente suplantado a desorientação em que estamos.

Por outro lado, será preciso igualmente reconhecer que nas circunstâncias atuais não se pode cogitar da *intensificação* da produção artística: já temos excesso de artistas médios — arquitetos, pintores, escultores, músicos, literatos — que nos apoquentam com suas dúvidas, suas angústias e sua suficiência e cuja produção ocupa muito espaço; trata-se, porém, de *intensificar* no público a inteligência do fenômeno artístico, quer se tenha em vista as classes já favorecidas pela cultura, quer se trate das massas a caminho de a alcançar, porque a produção industrial intensiva obriga a encarar os problemas do bem-estar individual, e por conseguinte da cultura, não mais em escala restrita como outrora, devido à capacidade limitada da pro-

dução artesanal, mas em termos de grandes massas.

Como fazê-lo — eis a questão. Trata-se evidentemente, antes de tudo, de rever as normas atuais do ensino e da educação primária e secundária, pois que é por aí que se terá de começar. Não com o intuito de fabricar pequenos artistas precoces, mas com a intenção de transmitir às crianças e aos adolescentes em geral a consciência do fenômeno artístico como *manifestação normal da vida*. Ora, no que concerne às artes plásticas, verificam-se atualmente duas categorias de artistas: os que sabem o que querem e seguem seu caminho com obstinação ou serenamente, isto é, os que "não procuram, mas encontram", como disse jocosamente Picasso, e a imensa maioria de *artistas que procuram* ou de "adeptos" cuja atividade não é menos legítima, pois que são também verdadeiros artistas, esclarecidos, sensíveis e apaixonados. Sou de opinião que, em vez de pleitear para esses artistas uma vida artificial, sustentada por uma legislação de favor e pelas encomendas do Estado, dever-se-ia antes baixar leis no sentido de tornar obrigatória a sua presença em todas as escolas, a fim de assegurar, não só o ensino de desenho, mas principalmente a cultura artística rudimentar indispensável, lançando mão, nesse sentido, de reproduções e de projeções acompanhadas de explicações e de demonstrações gráficas.

E isso não só nas escolas mas também nas fábricas e nos estaleiros, numa tentativa de fechar a brecha que se fez, em consequência da industrialização, entre o artista e o povo trabalhador. E' que, enquanto outrora o artesão das diferentes especialidades também participava, como os pintores, os escultores e os arquitetos, na elaboração do estilo de sua época, a produção industrial privou o proletário de contribuir com a invenção e a iniciativa inerentes às técnicas manuais do artesanato. Assim, a aparente gratuidade da arte moderna e a relativa margem de autodidatismo que lhe é própria, podem contribuir efetivamente a uma dupla função social: alimentar esse desejo natural de invenção e de livre escolha, retirando ao artesão pouco a pouco a distância que atualmente separa o artista do operário.

Há, aliás, todo um imenso setor de planificação industrial que poderia absorver a atividade dos artistas cuja vocação plástica, embora verdadeira, não seja ainda assim de molde a justificar a criação artística autônoma. Não se trata, de modo algum, das artes decorativas próprias da técnica do artesanato e capazes de sobreviver unicamente por exceção e em escala muito limitada, mas das *artes industriais* mesmas, visto que todos os objetos utilitários que se produzem — dos maiores aos menores — têm forma, têm matéria e cores, e o princípio funcional faz com que sejam suscetíveis de grande depuração plástica, o que em essência os aproxima da Arquitetura. E assim chegamos a assunto do maior interesse para os artistas, pois que o que se convencionou chamar de *síntese* das artes deveria começar modestamente por aí.

Mas para que se possa estabelecer uma tal comunhão, seria preciso primeiramente que a Arquitetura soubesse atrair as jovens vocações de artistas, pôsto que em sua maioria os estudantes de Arquitetura são ainda lamentavelmente desprovidos de sensibilidade artística. Por outro lado, a idéia que os pintores e escultores têm de uma tal síntese me parece um pouco errônea: a ouvi-los, dir-se-ia que às vezes eles imaginam a Arquitetura como uma espécie de pano-de-fundo ou de cenário montado com o objetivo de dar destaque à obra de arte *verdadeira*: ou então que aspiram a uma *fusão* um tanto cenográfica das artes, no sentido, por exemplo, da arte barrôca.

Na realidade, porém, o importante para que a comunhão se estabeleça é que a própria Arquitetura seja concebida e executada com consciência plástica, isto é, que o próprio arquiteto seja artista. Porque só assim a obra plástica do pintor e do escultor poderá integrar-se no conjunto da composição arquitetural como um de seus elementos constitutivos, embora dotada de valor plástico intrínseco autônomo.

Seria pois *integração*, mais que *síntese*. A síntese subentende a idéia de *fusão*, e essa fusão, ainda que possível e mesmo desejável em circunstâncias muito especiais, não seria o caminho mais seguro e mais natural para a arquitetura contemporânea. Pelo menos nas primeiras etapas, porque esse desenlace prematuro poderia conduzir à decadência precoce.

Muito tereis que discutir sobre isso, pois que há teses aparentemente bem fundadas, de que o próprio enunciado é equivoco. A pintura "mural", por exemplo.

No Renascimento o muro era o elemento fundamental da Arquitetura, e daí decorreram logicamente o afresco e os outros processos de pintura mural. Mas a arquitetura moderna pode até dispensar muros: é formada de uma estrutura com divisões montadas posteriormente.

O muro — belíssimo elemento de construção que pode ainda ser muito bem empregado — não deixa ainda assim de ser um *acessório* da arquitetura moderna, e seria evidentemente ilógico basear a síntese desejada em um elemento arquitetural supérfluo.

Haverá sempre, sem dúvida, grandes superfícies de teto e de divisões contínuas suscetíveis de serem pintadas num sentido sinfônico, e também grandes painéis destacados como retábulos, mas são essas concepções espaciais de outro espírito e que seria melhor chamar de *pintura arquitetural* — ou escultura arquitetural — em contraposição ao que se poderia designar como pintura e escultura de *câmara*. Porque estas obras de arte de dimensões reduzidas e de intensão "*intimista*" não são, como se tende a supor, manifestações caducas e sem objetivo social. Ao contrário, constituirão necessidade tanto mais premente quanto maior é a imposição social de estender ao maior número de pessoas os benefícios do conforto elementar, que os processos modernos de construção e a produção em massa tornaram possível.

Embora ainda hoje, em vista da desorientação geral, o consumidor médio, desorientado pelas opiniões contraditórias dos próprios artistas, que se negam mutuamente qualquer valor, prefira adquirir belas reproduções de obras que já aprendeu a apreciar, chegará o dia em que, nos inúmeros lares agrupados em "unidades de habitação" autônomas, as obras contemporâneas, libertas do mercado artificial e já então acessíveis, terão o seu lugar. Finalmente, reconhecendo-se que a crise artística contemporânea não é, no fundo mais que um corolário da crise econômico-social que adveio em consequência da revolução industrial, parece-me natural que aspiremos todos a que esse processo — velho, já de mais de século — chegue ao fim, quer se desenrole num sentido, quer noutro, porque só então poderá a Arte retomar sua função normal na sociedade.

Logo, tôdas as ações e tôdas as atitudes tendentes a facilitar esse desenlace desejável deveriam ser bem acolhidas pelos artistas, especialmente por aqueles que não tenham ideologia política.

Mas como reconhecer, em face das contradições do mundo atual, o caminho que nos levará finalmente à Idade Industrial verdadeira-



ra? A meu ver, há um ponto muito simples que nos deve guiar: toda ação que tenderia a opor-se fundamentalmente ao desenvolvimento normal da vida social, tal como esta se impõe em consequência da prodigiosa capacidade de produção da indústria moderna, deveria ser considerada nociva aos interesses da Arte, pois contribuiria a adiar indevidamente o advento do novo equilíbrio, indispensável à sua eclosão.

Todavia, é preciso reconhecer também que esse advento das massas determinado pela intensificação da produção industrial — implicará necessariamente no aviltamento temporário do gosto artístico, porque assim como o novo-rico a princípio se compraz na ostentação de sua nova condição, o "novo-riquismo" coletivo também terá de passar pela mesma provação, até que possa superar a inevitável crise de crescimento e alcançar a maturidade.

Não se trata aqui, de modo algum, da pretensa superioridade das elites em relação às massas, já que a experiência diária nos mostra que para os eleitos da Arte, mesmo os de origem mais rústica, o "enlightment" é instantâneo, enquanto que para o grosso da população não artista — seja aristocrata ou plebéia, pouco importa — a apreciação da Arte opera-se por etapas gradativas de assimilação.

Se o sacrifício temporário da Arte é o preço que teremos de pagar para que a justiça social se estabeleça — visto que já temos os meios técnicos e materiais que a tornam realizável — temos de nos dispor a fazê-lo, tanto mais que, nas circunstâncias atuais, esse jejum forçado poderá resultar fecundo.

A Arte que renasce, alicerçada em bases mais vastas, retomará seguramente seu curso, vive como sempre, pois que, manifestação normal da vida, ela viverá enquanto viver o homem. A tarefa dos artistas conscientes — principalmente dos que "não procuram, mas encontram" — é precisamente a de encurtar esse crepúsculo inelutável, a de antecipar as colheitas e humildemente defendê-las para que as sementes estejam prontas quando enfim for chegado o tempo da grande sementeira.

Formação histórica das cidades brasileiras

Mário Barata

Resumo da comunicação verbal (com análise de dispositivos) sobre a formação histórica das cidades brasileiras feitas na 1.ª sessão do Congresso Internacional de Críticos de Arte, em Brasília, aos 17 de setembro de 1959.

A Cidade do Salvador, a de Olinda e a de São Sebastião do Rio de Janeiro, são exemplos de "urbs" do primeiro século da colonização (século XVI) edificadas em alto de colinas, de acordo com tradição medieval portuguesa das cidades marítimas, que assim facilitavam a sua defesa militar.

Como Baçaim, na Índia, Salvador na Bahia nasceu fortificada com muralhas e bastiões. O Monarca português, D. João III, ao rever sua política colonial anterior, ordenou, aos 7 de janeiro de 1549: "de mandar fazer huma fortaleza e povoação grande e forte na Baya de Todos os Santos por ser para yssso o mais conveniente lugar que há nas ditas terras do Brasil".

Contrariamente ao uso espanhol, regulado pela Carta das Índias, os portugueses preferiram situar a cidade em lugar elevado. Para a fundação da Bahia vieram cerca de 1.000 homens, dos quais 101 artífices e 1 arquiteto ou engenheiro, o Mestre Luis Dias.

Relembremos o caso de Baçaim, cidade portuguesa da Índia, edificada em região cedida por um sultão em 1536. Já em 1590 as fortificações estavam principiadas, acabando-se no final do século, com 10 baluartes nas muralhas e uma cidadela, de tipo renascentista no seu interior, onde se situava o Palácio do Governador. A Câmara, a Casa do Senado, a Misericórdia e outras instituições ficavam perto da mesma.

A permanência da cidade fortificada na colonização portuguesa na Índia e na América, no século XVI, pode ser atribuída ao temor de ataques dos nativos do país ou de invasores estrangeiros.

Mas mesmo construídas de acordo com tradição medieval-lusa, essas primeiras cidades brasileiras parecem ter tido traçado original

mais regular e ortogonal do que geralmente se supõe. Com a expansão das "urbs", ao descerem estas as encostas dos morros, é que a irregularidade se acentuou. Releve-se mesmo que as plantas de Damão e Baçaim comprovam que ali o colonizador português se ligou ao tipo da "cidade ideal" do Renascimento, como notou o Prof. Mário T. Chicó, da Universidade de Lisboa.

Nos séculos XVII e XVIII algumas cidades — como por exemplo, Belém do Pará, de 1610 — foram fundadas para garantir domínio territorial, para a Coroa Lusa.

O caso de cidades originadas de mercados ou com funções iniciais meramente comerciais parece raro ou talvez seja inexistente na formação das grandes aglomerações urbanas brasileiras, se bem que surja em pequenas povoações não muito antigas. Na gênese de nossa "urbs" tiveram maior importância os aldeamentos ou estabelecimentos de índios, também chamados em muitos casos de missões, as cidades de formação artificial e as suscitadas pela mineração do século XVIII, estas mais flexíveis e adaptadas ao terreno. Pierre Deffontaines estudou as *cidades-de-domingo*, existentes em zonas rurais, e criadas por fazendeiros com função de *week-end* em direção inversa à habitual. Esse caso, que aparece em certas regiões, tem, apesar de tudo, mais sentido rural que propriamente urbano.

Os documentos urbanísticos do passado brasileiro comprovam que, no século XVIII, o urbanismo português adotou traçados racionais, regulares, ortogonais, com quadrados ou retângulos de variadas ou uniformes dimensões. Engenheiros militares portugueses, atuando na América, voltaram ao sistema quadrangular, que os romanos da antiguidade haviam espalhado pelo mundo. Aliás, grande exemplo setecentista pelo seu cunho oficial, na antiga metrópole, é o de seu cunho oficial, na antiga metrópole, é o de Vila Real de Santo António, cidade fundada por Pombal, em 1774, junto à foz do Guadiana.

Nesta comunicação selecionamos pela sua importância, os exemplos de Belém do Pará, Bahia, Mazagão, Macapá, Prado, Vila Boa de Goiás, Arraial, em Minas Gerais, Linhares * Quilombo e aldeamentos de índios coloniais, além de cidades da época do Império, criadas para imigrantes estrangeiros, como Joinville e, em parte, o exemplo singular de Petrópolis, capital de verão. Constituem preciosos exemplos da variada formação histórica das cidades brasileiras e resumem tipos de gênese urbana pouco estudados, relativamente ao nosso País.

Mazagão foi traçada para receber portugueses expulsos da África, Macapá para consolidar

posse do território em região fronteiriça, surgindo ao lado de uma fortaleza. Prado foi criada por Ordem-Régia, com o objetivo determinado de favorecer a ocupação de território desértico, no litoral da Bahia, segundo informação segura de Moreira Pinto, nos seus "Apontamentos para o Dicionário Geográfico do Brasil".

A planta de Vila Nova de Mazagão, que encontrei no Arquivo Histórico Ultramarino de Portugal, é bastante interessante. Da mesma cidade existe outra planta antiga, mas possivelmente mais recente, no Serviço Geográfico do Exército, no Rio de Janeiro.

A respeito de Macapá, existe mesmo um projeto antigo regulando expansão da Cidade, feito, em 1759, intitulado "Planta Ichenographica das Casas novas eregidas e ajuntadas à Villa de S. José de Macapá para os novos Povoados ou soldados que deram baixa em o ano de 1759". É plano extraordinariamente regular, do qual fotografias subsistem no Serviço Geográfico do Exército.

O exame do conteúdo urbanístico desses exemplos mostra-nos a importância da praça da igreja e da praça *centro-cívica*, com pelourinho, (às vezes conjugadas em uma só), a existência de áreas verdes previstas para os *quintais*, o relevo que as fortificações assumem, isoladas em conjuntos, na gênese ou no programa urbanístico, e a obediência a fatores geográficos na colocação e expansão das cidades.

É o estado das articulações que geram as cidades e da mobilidade urbanística que no passar dos séculos altera o plano inicial, que nortearão a análise dos *Slides* que serão hoje projetados.

* A planta de Linhares foi-me indicada por D. Lígia Fonseca da Cunha, da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, e a de Goiás, pelo arquiteto Paulo T. Barreto, havendo fotografia dela no arquivo da D.P.H.A.N., na Capital Brasileira.

O valor da arte na educação

Fayga Ostrower

O título desta tese encerra uma pergunta implícita: tem a arte algum valor na educação? Assim formulada traz a pergunta, naturalmente, sua resposta implícita. A questão se conserva, porém, retórica, sem novas idéias, ainda que sumárias, sobre o que a arte representa dentro do contexto da experiência

cultural transmitida de geração a geração, isto é, dentro da educação.

Uma idéia óbvia, de que a arte está em relação direta com a educação, como se fosse tributária da corrente central do conhecimento factual, deve ser, talvez, rejeitada de antemão. Naturalmente que "arte" pode ser ensinada, se entendermos ser possível transmitir esse certo processo técnico elaborado e condensado na articulação das obras já criadas.

Não pode a arte, porém, ser ensinada na sua qualidade essencial dum modo formal do saber, uma consciência mais alta, resultando sempre renovada de seu imediato impacto perceptivo sobre aqueles que o recebem.

Não tem isso, então, valor algum para a educação? A pergunta, para ser respondida, precisa ser reformulada. Se educação significa preceito — que parte da arte é possível de ser ensinada? E, ainda mais, desde que os processos artísticos formam parte integrante e inseparável de seu próprio todo expressivo — poder-se-ão isolá-los de seu contexto e apresentá-los como se fossem tijolos usados na construção de uma parede? Decerto, que não. O resultado seria um ensino "acadêmico" da pior qualidade. Arte não poderá jamais nascer de uma mesa de dissecação para constituir-se um organismo vivo que afeta e, de certo sentido, redime nossa existência orgânica.

Sem dúvida, o contexto cultural que encontra expressão direta e simbólica nas formas de arte, não pode, absolutamente, ser separado da realidade artística.

Contudo, quer isso dizer que a arte deve ser ensinada como um processo histórico, que prossegue numa determinada e única direção? Por que, então, deverão os períodos anteriores, há muito superados e inteiramente modificados pelo nosso próprio modo de existir e pela nossa própria consciência, exercer sua influência sobre nós e, ainda mais, guiar-nos? Arte, vista como história, leva muito pouco em conta esta qualidade especial que, através todas as modificações, persiste em nossa condição humana, não obstante histórica, e a ela se refere.

Parece não existir maneira alguma de se relacionar arte, com a educação, a não ser que nos lembremos do caráter fundamental da arte como "forma significativa" - significativa no que concerne ao nosso "status" de seres conscientes resultantes de um ambiente, constantemente em mutação.

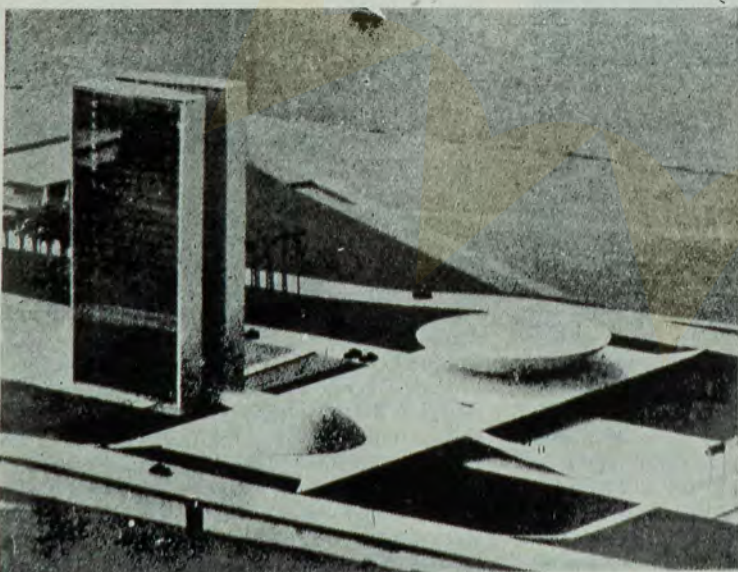
A capacidade de conceber a forma, de dar forma à forma, constitui nosso princípio mais íntimo, nossa herança humana; e, nesse ponto talvez, uma pergunta mais apropriada possa ser feita. É possível desenvolver essa *capacidade* essencialmente espiritual de aprender o significado e o conhecimento exteriorizado em formas?

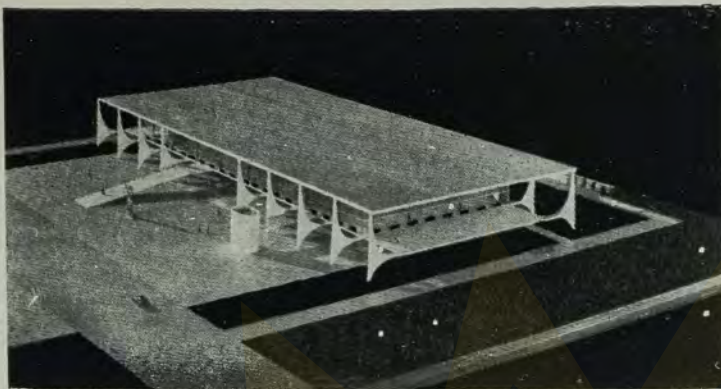
Se a resposta fosse afirmativa, então a educação artística encontraria não apenas um ponto de partida. Mas poderia prosseguir sobre sólidas bases. Suas bases tornar-se-iam dialéticas, no sentido de que os processos de arte são concebidos em termo de arte em si mesma, e *não estranhos à arte*.

A concepção formal e a expressão como modos de pensar, como nossa própria maneira de transformar experiências em valores humanos, emergiriam, então, com a grande tarefa educacional.

Que tal tarefa existe, e que é de importância primária, não se torna necessário acentuar aos interessados na sobrevivência do homem como um ser culto, moral e espiritual.

E isso deve ser, sem dúvida, duplamente oportuno agora, em nossa época, em que não apenas a produção de riquezas materiais de modo algum corresponde a um equivalente crescimento espiritual, mas grande, mais ain-





da, por sua própria orientação imediatista e o consumo sempre apressado e crescente a qualquer preço da cultura, tal produção leva de arrastão atrás de si todo esforço criativo e resulta num constante rebaixamento e degradação do potencial formal do homem numa nova modalidade de "tábula rasa".

A arte embora considerada um proscrito na sociedade moderna, um luxo dispensável, quando muito, permanece como uma das poucas fontes não contaminadas, onde o homem, em sua completa integridade ainda pôde ir beber.

Mas, uma vez que a arte não é um objeto manuseável, sendo, ao contrário, um processo vivo, a pergunta ainda persiste como poderá ser, então, ensinada?

A arte perdeu seu estado de preceito instintivo pelo qual todo o conhecimento foi estruturado nas sociedades primitivas. E, portanto, esse caminho nos está definitivamente fechado. Teríamos que encontrar uma saída em nossa própria existência e que nos tenha sido apontada através dos últimos séculos pela percepção intelectual.

Mas, desde que a arte é um modo formal de expressão, não essencialmente relacionado a conceitos e idéias, o ensino precisaria apoiar-se no reconhecimento de implicações formais inerentes ao material artístico.

A compreensão disso, poderia ser e, provavelmente teria que ser, intelectualmente condicionada.

Deve-se tornar claro, contudo, que a disciplina intelectual, que domina em maior parte nossa educação contemporânea, em se tratando de arte, é apenas um caminho que leva finalmente, do puro intelecto, aos princípios artísticos formativos.

Estes têm como um resultado, não como um fim, a comunicação da experiência humana. O fim ulterior da arte pode somente ser encontrado na arte, em si mesma — na articulação dentro das formas artísticas, da consciência humana.

Assim, se a consciência depurada parece não ter imediata conexão com a espécie de conhecimento necessário às atividades consideradas "práticas", isto é, orientadas no sentido da produção direta ou indireta de mercadorias, não obstante, têm consequências, poderosas, sendo, "educacional" no mais elevado sentido da palavra, porque faculta ao homem formular perguntas e a atingir a plenitude numa participação consciente da vida.

As artes maiores na cidade

Werner Haftman

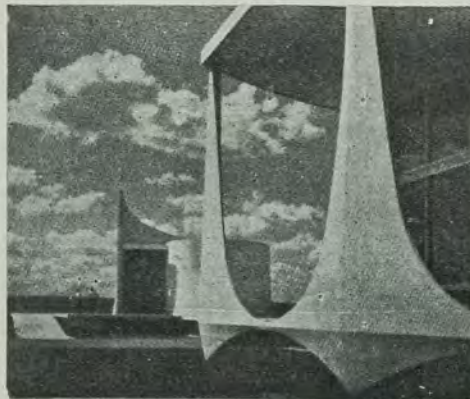
Dois problemas se põem: o do conteúdo e o da forma.

A tarefa do conteúdo na obra de arte pública consiste na obrigação de erigir símbolos concretos para a comunidade. Só se pode pensar logicamente na união de centros comunitários arquitetônicos, cujo espírito se manifeste por

meio de signos expressivos visíveis. Esta tarefa pressupõe comunhão de idéias e uma consonância, ultrapassando, pois, o domínio profissional do arquiteto e exigindo a colaboração do artista, do poeta, do filósofo, do teólogo.

Esta tarefa do conteúdo não se poderia realizar pela adaptação de uma obra de arte, por maior que fosse esta. A incorporação de "Coluna da Vitória", de Pevsner, ao projeto de conjunto da construção da General Motors em Detroit serve de exemplo nesse sentido. A escultura, executada em dimensões pequenas e não de encomenda, surgira espontaneamente da alma do artista em seu atelier; depois, foi desmedidamente ampliada e adaptada a um complexo arquitetônico. Nesse novo ambiente, seu conteúdo tornou-se ambíguo. A escultura de Pevsner, concebida como "Coluna da Vitória", tem em Detroit o nome de "O Voo do Pássaro", que convinha melhor ao ambiente local. Com a transformação da própria obra, o conteúdo tornou-se incerto. O conteúdo tem de ser, baseado na unicidade de uma situação dada.

Esta unicidade foi alcançada em certos casos. Por exemplo, o monumento de Zadkine para Rotterdam, o cavaleiro de Marini para Haia e o projeto de Butler de monumento aos pri-



sioneiros políticos em Berlim. Os conteúdos indicam: uma criatura destrocada gemendo de dor, um cavaleiro derrubado, um grupo abandonado por baixo de uma trama de madeirames em forma de força envoltos em arame farpado. São testemunhos do passado e um aviso para o futuro. É a expressão de nosso sofrimento, de nossas acusações e queixas o que os artistas deram ao público — e não a da esperança e do espírito de comunhão.

Algumas soluções já indicam espírito de comunhão. Por exemplo, o monumento à ponte aérea em Berlim foi erigido como um signo geral e coletivo a um ato de solidariedade humana: é o símbolo de um laço construtivo entre os homens. Para sua cidade na Índia, Le Corbusier propôs como monumento

outro símbolo, o da "Mão Aberta", revelando assim o conteúdo de uma obra pública como emblema de coletividade.

A implantação de uma obra de arte no seio da comunidade é análoga à implantação de uma só crença.

Nosso espírito moderno concebe tais crenças. Resumem-se em duas palavras: Liberdade e Fraternidade. Redefini-las, graças ao nosso conhecimento próprio e ao do mundo atual, é a tarefa atribuída à comunidade dos homens de hoje. Transformar esta experiência em signos explícitos e concretos é o dever da obra de arte moderna na comunidade.

O problema da forma reside no fato de que a Cidade Nova não deve ser unida por meio de eixos perspectivos com suas ligações — as praças públicas — mas por grupos de construções no espaço. Outrora as colunas monumentais, as fontes e as estátuas serviam para indicar racionalmente a fuga de espaços em perspectivas ou para fixar pontos geradores de uma geometria estática do espaço, derivada da arquitetura; mas hoje o enquadramento das obras de arte moderna no agrupamento espacial das massas de edifícios se apresenta de maneira bem mais irracional, antiperspectiva, assimétrica e antigeométrica. Esse enquadramento só pode ser determinado segundo as contingências de uma situação dada. A tarefa do escultor é a realização de uma forma evocadora no espaço, servindo-se das massas de edifícios, das praças e dos monumentos, em que estão compreendidas as nossas idéias modernas de um espaço agitado em várias dimensões e onde essa forma espacial ordenada e compreensível se nos afigure verídica e viva. Para a coordenação dessas relações, o arquiteto, o escultor e o pintor têm a mesma responsabilidade.

Convidar um escultor ou um pintor a participar em uma obra já feita não trará solução para o problema. Essa só se encontrará no ideal de um trabalho de equipe, em que, desde o início, arquiteto, engenheiro, pintor, escultor, matemático e filósofo colaborem em situação de igualdade para a realização do projeto em sua totalidade.

Isto tudo leva a uma nova concepção do papel do arquiteto. Por volta de 1920, florescia a idéia feliz de uma colaboração das artes modernas que até então se tinham desenvolvido com inteira independência uma das outras. Esta idéia deu por terra quando os arquitetos inventaram o *engenheiro arquiteto*, que absolutamente não queria saber de arte. Mas o arquiteto de hoje tem a missão de formar inteiramente o nosso meio e nosso espaço vital: a cidade invólucro em que se contém toda a realidade de nossa vida, completamente cortada de qualquer relação com a natureza, e que a exprime inteiramente. É, sobretudo, uma missão artística. E o homem chamado a resolver esses problemas é hoje o *artista-arquiteto*, secundado por seu *alter ego*, o artista plástico. Na obra artística da cidade, o espírito e a poesia do envólucro arquitetônico alcançam sua expressão pura, não alterada por outros objetivos.

"Poesia", diz Le Corbusier, deveríamos realmente ter a coragem de pronunciar essa palavra — essa poesia que deve sua origem exclusivamente à harmonia das relações. Essas relações são o que alinha os objetos estritamente desenhados no grande jogo da união interna. De coisas estritamente desenhadas e objetivas surge subitamente algo de inesperado, algo de espantoso, um milagre.

É esse milagre que permitirá ao homem moderno, que ficou sem lar, tendo perdido o invólucro de seu ambiente de antanho ao procurar deformar natureza, encontrar de novo abrigo em uma natureza criada por ele mesmo e antítese da natureza: a Cidade.

O valor educativo das artes

Herbert Read

Em quase todos os países do mundo se compreende hoje que a educação através da arte (mais que a educação artística) é assunto que transcende as categorias restritas da educação vocacional ou especializada.

As razões disto são complexas, mas se me fôr permitido aproveitar esta oportunidade para resumir um assunto complexo, direi que, apesar da necessidade de uma reforma nos métodos de ensino da arte ser visível há muito tempo, e ser mesmo há muito reconhecida por todos exceto alguns obstinados admiradores da tradição acadêmica, as implicações mais básicas do movimento ainda não são amplamente reconhecidas pelo público em geral.

A educação através da arte importância que ultrapassa a esfera vocacional ou profissional, e isto por duas razões. A primeira delas é psicológica. - A razão foi, também, claramente exposta por Platão, há mais de dois mil anos. O desenvolvimento de uma personalidade integrada, uma alma harmoniosa e em paz, depende da capacidade que tenha o indivíduo de estabelecer um equilíbrio entre o mundo interior dos instintos e desejos e o mundo exterior da matéria intratável: da habilidade de moldar nosso meio, segundo padrões satisfatórios (e enobrecedores acrescentaria Platão). O equilíbrio psíquico (ou sanidade) implica para o homem em algo mais do que a capacidade de sobrevivência, no sentido biológico. Desde que desenvolvemos a nossa consciência, necessitamos não somente da satisfação animal, mas da condição mental que chamamos variavelmente de contentamento, serenidade ou felicidade. A atividade criadora, a capacidade de moldarmos nosso meio segundo, padrões satisfatórios, é o mais direto e positivo caminho para alcançarmos essa condição mental.

Parte do mundo exterior, ao qual temos que nos adaptar, consiste não somente de coisas, mas também de outras pessoas. Vivemos em famílias-grupos, cidades, nações. Temos necessidade de nos comunicar com essas "outras pessoas", e para isto desenvolvemos várias linguagens. Para expressar nossos pensamentos racionais temos sistema de signos, altamente organizados em sistemas verbais e sintaxe lógica. Mas a linguagem verbal não pode comunicar nossas emoções, nossos estados de espírito, nossas intuições irracionais, ou super-racionais. Para êsse fim, criamos o discurso simbólico, uma linguagem não de palavras, mas de íconos — "formas perceptíveis que exprimem o sentido humano" (Susanne Langer). A arte é um nome genérico para essa linguagem simbólica em tôdas as suas variantes. A função da arte é criar e aperfeiçoar as formas que constituem essa linguagem simbólica, com a intenção de transmitir à sensibilidade humana, uma espécie de conhecimento que não pode ser transmitido por quaisquer outros meios.

Do exercício dessa atividade criadora depende o desenvolvimento da própria sensibilidade, e é por esta razão que a arte é tão importante na vida intelectual, e até na vida produtiva (industrial) da humanidade. Fundamentalmente, as ciências dependem de instrumentos aguçados pelas artes.

Um povo não se pode constituir numa nação, no sentido cultural e histórico, enquanto a vida comunal não fôr expressa através de obras de arte apropriadas e duradouras. Por mais harmonioso que seja seu comportamento

e sereno seu temperamento, o homem não será feliz, se não puder participar de atividades em grupo. A maioria dessas atividades é da categoria das competições e jogos, o que não devemos deplorar. A arte mesma é uma espécie de jogo, e de fato, ainda como disse Platão, o melhor modo de encarar a própria vida é como uma espécie de jogo. A maioria dos

jogos nos cansa fisicamente (agradavelmente); mas a arte é uma modalidade de jogo que nos vitaliza — acima de tudo, vitaliza a comunidade. É por isso que, na longa perspectiva da história, as épocas que se destacam e que merecem nossa mais profunda simpatia e admiração são aquelas em que a arte floresceu.



Introdução ao tema inaugural: A cidade nova, obra de arte

Mário Pedrosa

Brasília é o produto mais acabado de uma época prevista pelo historiador Henri Pirenne, que viria coroar a evolução dessa entidade histórica que é a cidade, desde a Polis grega e a Comuna medieval.

Embora a primeira comunidade integral conhecida na história do Ocidente, a Polis, ainda seja "um fato da natureza", ela já representa alguma coisa de criado: o primeiro Estado, pura instituição, isto é, obra da vontade humana. Um Estado, o primeiro, sem império e sem despotismo.

O outro ponto culminante do desenvolvimento urbano foi a cidade medieval ou, conforme Pirenne, "um fenômeno determinado pelo meio físico, tanto quanto o curso dos rios pela conformação das montanhas e a direção das cidades". Entretanto, ela criou "ex-nihilo uma legislação social mais completa que a de nenhum outro período da história, inclusive o nosso".

Êste primeiro regulamento social é a expressão de uma instituição nova, a Comuna. Sob a proteção de um recinto fortificado, de uma administração das coisas, única (e não administração sobre os homens) e de uma jurisprudência exclusiva e coletiva, uma coisa absolutamente nova surgiu na história da cultura humana: uma personalidade coletiva privilegiada.

Nas etapas seguintes, a "urbs" romana, instrumento de potência imperial centralizadora e colonizadora, a "Cidade" da Renascença, um alto pensamento abstrato que transfigura o conceito de cidade, — organização humana, em cidade — foco de civilização, e a cidade barroca, que já é cidade principesca, decompõem os traços mais marcantes da Polis grega

e da Comuna burguesa, embora continuando submetidas aos determinantes naturais e às conjunções sociais e tecnológicas de cada época.

Franqueadas as etapas da história chegamos, enfim, ao cume da evolução anunciada pelo historiador, isto é, a esta "época mais avançada" na qual "métodos melhores permitem ao homem dominar a natureza e marcá-la com sua presença, malgrado as desvantagens de clima e de solo: seria, então, sem dúvida possível, construir cidades em qualquer lugar, que o espírito de empreendimento e a procura de lucro possam sugerir".

Brasília ressalta como a expressão mais representativa desta época "mais avançada". O fato novo, o fato histórico único, o que nos reúne nestas obras, a mil quilômetros dos centros cosmopolitas da costa do meu país, e esta decisão do espírito de empreendimento de que falava Pirenne, que permitiu que se venha construir, partindo de zero, nesta região virgem, desabitada e selvagem, tão afastada dos focos da civilização, uma cidade, toda artificial, toda nova, de 500 mil habitantes para fazer dela a capital do Brasil. Não existe em nossa época, no gênero, empreendimento humano mais amplo e delicado nem mais complexo e arriscado. Onde se encontram os precedentes?

Pela sua artificialidade e sua finitude, êste empreendimento é arte. O mérito da arte, o seu serviço à civilização reside precisamente, diz-nos o filósofo Whitehead, neste artifício, nesta finitude. Brasília é, na sua essência, uma obra de arte que se constrói. Pois esta não é senão "um fragmento da natureza que traz em si a marca de um esforço criativo

finito, de tal maneira que se apresenta sozinho, uma coisa individual, destacada da vaga infinidade do seu fundo (back-ground)". Époça que quer ser de síntese, o nosso fim de século será cada vez mais construtor de cidades e de regiões. Edificar a cidade nova é a maior obra de arte que se possa fazer no século. Entretanto, Brasília não é puro artifício alheio à história do país. Ela é um escalão decisivo desta história. Para começar, digamos que o Brasil, aliás como todo o continente americano, veio à civilização sob a égide de uma primeira intervenção de Estado, sob a bandeira do mercantilismo nascente. O liberalismo do "laissez faire" nunca foi, para este país, um fim em si (como foi o caso para os Estados Unidos). Chegado atrasado em nosso país, ele aparece, agora e cada vez mais, como uma exceção, necessária talvez, mas, em todo caso, transitória.

O nosso passado não é fatal, pois nós o refazemos, todos os dias. E bem pouco preside ele ao nosso destino. Somos pela fatalidade mesma de nossa formação, *condenados ao moderno*. A nossa "modalidade" é tão radical que, coisa rara entre os Estados, temos a certidão do nome batismo. Nascermos numa data precisa: 22 de abril, de 1500. Antes disso, simplesmente não existíamos.

A nossa primeira capital foi construída, como essa, num solo virgem, e era mais afastada ainda que Brasília dos centros civilizadores da época. E' Salvador, Bahia. Por ato real de D. João III, de dezesseite de dezembro de 1548, um velho servidor do Rei de Portugal embarca para o Brasil com a ordem expressa de "tomar à sua conta" a terra "para a fazer povoar, como meio e coração de toda esta costa, e mandar edificar nela uma cidade, donde



se pudesse ajudar e socorrer tôdas as mais capitâneas e povoações dela, como a membros seus".

Havia naquele regimento um plano inteiro de construção de um país, em estado puro. Um historiador brasileiro de nossos dias pôde escrever: "Poucos monarcas, em toda a história, terão sabido aproveitar tão lucidamente a rara oportunidade de erguer, desde os alicerces, o edifício de um Estado".

O Rei fala de "dar ordem e maneira" ao povoamento das terras novas, mandando "fazer uma fortaleza e povoação grande e forte em lugar conveniente. O novo governador, o primeiro do país, depois de ter procurado com os seus companheiros o lugar mais adequado (tendo para esse fim ouvido uma missa), "se pôs logo mão na obra a que se deu tanta pressa que ao derradeiro dia de abril" (o governador chegara no dia 29 de março de 1549 "estava já acabada a fortaleza de madeira... e a cidade quase toda cercada em roda, provida de todos os oficiais ordenados para o governo dela e com tôdas as oficinas para isso necessárias". E "ai, roçado o mato", "terraplenado um tanto o local, traçou as ruas e praças, fez a distribuição de diferentes solares, marcando o dos paços do conselho, da casa do governo e da dos contos", e a igreja. Era no alto de uma colina, dando para o mar, com duas ladeiras descendo até à praia. Como se vê, a praça do governo, com a sua casa, a do conselho e a das finanças, outra não é senão a "Praça dos Três Podêres" em Brasília, menos

a igreja, porque, entretantes, o Estado se tornou leigo. E o edificador da cidade? Era o mestre de obras português, Luis Dias, chegado com o governador e cerca de seiscentos operários, entre os quais numerosos pedreiros, carapinas, marceneiros, ferreiros, oleiros e outros artifices. O governador, ajudando com as suas próprias mãos a obra comum, é visto diariamente a carregar nos ombros os caibros e madeiras.

Dada a escassez de mulheres portuguesas, os colonos adotam rapidamente o hábito de casar-se com índias, com 2, 3 ou menos 4 e 5 mulheres. A natalidade é extraordinária. Para ajudar aos primeiros proprietários de engenhos de cana-de-açúcar, trazidos de Cabo Verde, no Atlântico, uma autorização real, de 29 de março de 1549, permite a cada colono "senhor de engenho" receber da Ilha de São Tomé, perto da África, até 120 escravos negros do Congo. Em 1551, os primeiros negros chegavam à Bahia: e aí estão os ingredientes presentes no solo virgem para a mistura dos sangue e a alquimia racial, de onde ia sair este povo brasileiro que vos acolhe aqui, hoje, nesta terceira capital em construção em condições que, afinal de contas, não são tão diferentes daquelas que presidiram à construção da primeira e da segunda.

Os contornos de toda a parte mais nova e mais ativa deste país, ainda não estão fixados, pois são constantemente alternados pelo que geógrafos eminentes chamaram de "frente de colonização". Pierre Mombeig, em *Pionniers et Planteurs de São Paulo*, nos diz que esta gente se caracteriza "pelo gosto e a procura do novo, a vontade de não se contentar com a herança do passado". A "manifestação de uma poderosa vitalidade" a impele para fren-

te. Bem, Brasília não faz parte desta frente de colonização. Nem pela sua posição geográfica, muito ao Norte da frente paulista, nem pela sua função. Ela seria antes um núcleo central de colonização, plantado no coração do país para atacar de flanco a frente dos pioneiros e dos plantadores que avança sempre em direção ao Oeste. Dir-se-ia que ela foi colocada, ali para a contornar. Ela vem assim criar novas tensões na margem das fronteiras interiores.

A atividade do país "se ressente do deslocamento contínuo de uma massa importante de população, cuja instabilidade ainda representa quatro séculos depois do desembarque dos primeiros portugueses, um dos seus traços fundamentais". "Por toda parte", declara o eminente geógrafo, "na cidade como no campo, o viajante sente que nada é estável, nada é definitivo e que a economia e o povoamento são solidários da marcha pioneira que avança inexoravelmente em direção ao oeste, a centenas de quilômetros". A esta distância, começa a frente de povoamento. O "passado" atrás deles ainda é fresco. Com efeito, trata-se Ribeirão Preto de cidade velha, embora não tenha ela ainda três quartos de século. "O Europeu", ressalta Monbeig, "tem alguma dificuldade em entender que "outrora" significa 1910, e mesmo, se o seu interlocutor é um homem jovem, 1920. Tudo se passa como se este país tivesse conhecido em três-quartos de século, um século no máximo, o que foi preciso milênios para fazer na Europa".

"E é bem isto: nascimento e formação da paisagem rural, fundação e crescimento das cidades, construção de uma rede de comunicações, mistura de raças, elaboração de uma mentalidade regional, tal é o imenso trabalho que se processa ainda sob os nossos olhos".

Em nossa novidade incoercível, falta-nos, certamente, uma estabilização da paisagem rural (sobretudo nas regiões novas do Sudoeste e do Noroeste — S. Paulo, Paraná, Mato Grosso, Goiás). Ainda estamos longe da elaboração de uma "mentalidade regional". A região, no sentido geográfico e estético da palavra, falta a esta paisagem indefinida, uniforme na sua instabilidade fundamental, por causa da marcha frenética em direção ao oeste. Mas, na sua marcha para a frente, o pioneirismo agrário paulista tende a encontrar-se no Brasil central com um movimento demográfico em sentido inverso, por assim dizer, que é a obra dos velhos pioneiros oriundos da própria região, isto é, proveniente de Minas Gerais e mais ainda do Norte, da Bahia. Este Brasil central seria então, como no tempo da colônia portuguesa, "o ponto de encontro das influências paulistas e baianas". O espírito de especulação capitalista sopra sobre o movimento paulista, sempre à procura de novas terras, de rendimento máximo, para as suas grandes plantações de café e outros produtos de exportação. Por outro lado, o outro movimento, seguindo as velhas sendas dos bois extraviados, desbravadores dos caminhos, através dos campos semi-áridos do planalto central desde a época colonial, não se mostra particularmente atraído pelo mercado mundial.

A frente paulista também é de função urbana, e constrói cidades à toda velocidade. Na clareira recentemente aberta, o loteador faz depressa tracar algumas ruas ainda mal desobstruídas dos troncos de árvores que juntam o terreno desbravado, e a venda dos lotes começa aí mesmo. As primeiras casas são feitas de tábuas e indicam a futura rua principal, a própria estrada. Não há nada mais prático para o escoamento das mercadorias ao longo dessa estrada principal. Nessas rudes tentativas de urbanismo, a velha praça da igreja tende a ser substituída pela estrada. Os pioneiros são indiferentes ao ambiente local, pois nunca param, na sua corrida incessante. Uma verdadeira mentalidade regional não pode desabrochar nestas condições. E' pois, impossível, nesta fase colonizadora, procurar em profundidade a fixação da paisagem rural. O pioneiro nem suspeita que haja ali estruturas sociais e físicas regionais verdadeiramente autóctonas, ou, conforme a magnífica fórmula de Mumford, a sua forma vernácula complexa. Tendo suscitado a questão, os cientistas geógrafos respondem: "Até agora, o sentimento de pertencer a uma região, o desejo de fixar-se nela, a emulação que o espírito regional pode promover, não são senão noções confusas". O sentimento regional é ali somente a "expressão de uma comunidade de classe". "O sitiante", cuja fixação é temporária e cujos interesses são como as dívidas, a curto prazo, não encontra nada que o incite a solidariedade regional". Brasília é, por assim dizer, o oposto daquele mundo. Primeiro, o que criou Brasília não foi o "desejo tenaz do lucro", mas sim uma velha idéia política, incrustada através das gerações. Aqui, como nos tempos da Idade Média, as necessidades ou as aspirações políticas precederam as necessidades econômicas. O espírito que sopra sobre Brasília poderia ser um eco do antigo espírito mercantilista do rei colonizador, mas, na sua rea-

lidade profunda, embora ainda não inteiramente explicitada, a força motriz é o espírito de utopia, o espírito do plano, em suma o espírito de nossa época.

Ela é ainda um gesto ainda não muito claro de uma necessidade nacional profunda, a da defesa da terra, sob um processo contínuo e terrível de destruição. "A obra destruidora do pioneiro é considerável. Destruição da floresta e, portanto, destruição da terra... A economia do mundo pioneiro impôs uma técnica agrícola devastadora a esses homens demasiadamente apressados. Ela reprimiu aquele respeito da terra que é próprio dos camponeses". (O camponês no Brasil apareceu na cena histórica muito depois da gente das cidades). "Para conservar as abundantes safras e para continuar vendendo pelo mundo, os pioneiros são obrigados a uma corrida ininterrupta. É onde se instalem plantadores, o capim mal torna a crescer".

Sob a autoridade nacional e centralizadora do Estado, na sua cinzenta uniformidade jurídica, jamais poderiam surgir verdadeiras regiões. Mas o que causa espécie, é que nas zonas ultrapassadas pela onda do povoamento, não apareceram ainda culturas capazes de substituir o café. E o que é mais grave ainda, é que o tributo econômico da frente de colonização pesa muito sobre o conjunto da economia nacional. Por exemplo, 40% dos cafés paulistas se encontram em fazendas e sítios abertos há apenas quinze anos. Com o Norte do Paraná, as zonas novas fornecem o essencial da produção cafeeira, principal riqueza nacional. Sem dúvida, a industrialização intensiva que se processa agora tende a criar novos recursos, independentemente desta produção itinerante destinada ao mercado externo. Mas os seus efeitos estão ainda para aparecer. Brasília poderá apressar a hora da liberação desta submissão demasiadamente imediata ao mercado dos preços internacionais. Ela somente poderia forçar a frente pioneira a fixar-se ou, pelo seu ataque de flanco, obrigá-la a virar-se para o norte, em sua direção.

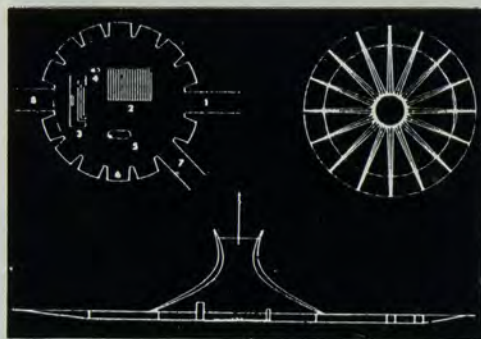
O ritmo de ampliação do mercado nacional será intensificado pela criação de verdadeiras e novas regiões no centro do país, em torno da nova capital. Além disso, não se poderá reaparelhar ou aparelhar estas terras sem a reforma agrária de que se fala cada vez mais no Brasil. Em suma, Brasília supõe uma remodelação geográfica, social e cultural do país inteiro. Monbeig espera que "a renascença econômica" venha quando "a marcha pioneira tiver atingido os seus limites". A hora da renascença econômica será a hora do planejamento. A hora do planejamento é o fim do avanço da especulação pioneira.

Ao redor da nova Capital, não se verá a monotonia das grandes plantações extensivas, para continuar o escoamento de seus produtos no exterior. A economia do mundo pioneiro não poderá mais impor ao país a sua técnica devastadora da terra: ao redor de Brasília, o que é preciso é uma economia agrícola fundada numa alta técnica de recuperação do solo. Isto implica uma planificação regional científica sem empirismo e na escala humana. A tarefa das novas gerações brasileiras está pois fixada: edificar do nada o Capital, que tem o plano piloto mais belo e mais audacioso, e, simultaneamente, e de maneira tão artificial, criar, da terra bruta e pobre, a sua região, objetivo do plano e definir a forma vernácula complexa da região. É necessário, pois, seja ele concebido sob um alto critério científico e estético, o mesmo que inspirou a obra de arte coletiva que

é o conjunto urbanístico e arquitetural de Brasília.

A obra está agora em construção. A cidade Nova é um todo que se constrói, de alto a baixo, produto acabado da vontade consciente do homem. É, pois, uma obra de arte, tanto quanto os grandes projetos industriais da engenharia civil da nossa civilização. Eis aí o grande problema apresentado ao nosso Congresso. É a primeira vez que o problema se apresenta concretamente em tão vasta escala. Em si mesmo o empreendimento abrange uma totalidade social, cultural e artística. Pela sua própria natureza, ela convoca a participação de todos os elementos que compõem a mais alta e mais universal aspiração artística e estética do nosso tempo, ou a síntese das artes, desde as mais nobres às mais particulares e utilitárias. A hipótese de Brasília os abarca num só complexo, numa só comunidade.

Nesta aspiração à síntese encontra-se um alto valor ético: o homem atribulado e neurótico de nossos dias, aspira à unidade dos contrários e a comunhão espiritual perdida. A arte dita moderna, terminou, digamos, na primeira metade do século, a sua fase criadora-destrutiva, na qual não faltaram as iluminações



do gênio. Mas, hoje, uma nova aspiração à síntese se impõe. Isto coincide com a necessidade da reconstrução do mundo que se reclama por toda parte. Começamos aqui com uma tentativa de reconstrução regional. Em que consiste a aspiração à síntese ou à integração? Em dar novamente às artes um papel social e cultural de primeiro plano nesta tarefa de reconstrução regional e internacional pela qual o mundo está passando ou passará... a menos que seja destruído por um intercâmbio de teleguiados.

A síntese das artes será o único corretivo possível ao pessimismo destruidor da arte individualista de nossos dias, de impulsos temperamentais românticos e expressionistas muito em voga. O único meio de reintegrar o artista na consciência da dignidade de uma missão social, ou de reintegrá-lo numa certa objetividade, é oferecer-lhe, hoje, agora — e não em vagas promessas políticas e messiânicas de um mundo diferente que não existe ou não é concebível — todas as condições necessárias para que ele tome parte, livremente, espontaneamente, em plena liberdade criadora, numa obra coletiva como a de Brasília. É que esta obra, para ser levada a cabo, trás em si, como parte integrante do seu processo criador, um ideal ético sobre o qual, um ideal social, capaz de reunir ao redor dele todas as forças vivas da cidade.

A construção das cidades está novamente, como na Idade Média, em ordem do dia. Mas já Munford assinala como "a grande tarefa das novas gerações a reconstrução das regiões consideradas como obra de arte coletiva". Se isto é permitido, Brasília se apresenta diante de vós não só como uma etapa do

desenvolvimento do Brasil, mas como um problema capital de toda a nossa civilização cada vez mais mundial. Tem, pois, implicações não só nacionais, mas, certamente, internacionais. Cabe-vos agora a tarefa de esclarecê-las, pois foste convocados aqui para a colaboração e a crítica, e não para a apologetica.

Confronto com o passado

Miguelangelo Muraro

Fundar uma cidade é aspiração constante do homem. A mitologia, a história de civilizações as mais antigas, as obras de filósofos e utopistas da antiguidade, como da Idade Média recorrem incessantemente a este mito. Fausto esforça-se por deter o momento que foge, procurando "secar esse pântano e oferecer vastas planícies a milhões de homens para que vivam livremente nelas", pois "é esse o ponto extremo da sabedoria. O rastro de meus dias terrestres — declara Fausto — não mais poderia esvaecer-se com o tempo". Nossa época, mais que qualquer outra, conseguiu transportar para a realidade o velho sonho.

Os impulsos de hoje parecem contudo provir mais de imperativos materiais, mas talvez não tenhamos bastante consciência da permanência em nosso tempo de forças românticas e profundamente religiosas. A criação de uma cidade nova é sempre um testemunho da fé em um futuro que não pode ser abandonado ao acaso das forças acidentais, mas deve ser orientado e dirigido por nossa vontade e nosso espírito.

Os diálogos políticos de Platão exprimem de modo mais evidente esta exigência.

Os pensadores cristãos, principalmente Santo Agostinho, guardaram vivo o sonho platônico que volta a ter todo o seu vigor com os arquitetos do Renascimento, como Bernardo Rossellino, Leonardo e Filarete, que se propõem remodelar harmoniosamente as cidades antigas e criar outras novas. Esses velhos sonhos caíram fatalmente no mundo da utopia, porque não deram no elemento humano e à realidade da vida social todo o seu valor. Mas há uma cidade entre as antigas onde a idéia e a pressão das circunstâncias se reuniram a ponto de criar um microcosmo ideal: Veneza.

Sua história é o da primeira das cidades modernas e que suas vicissitudes sejam de bom augúrio para a maravilhosa aventura da nova capital que vemos nascer.

Examinemos algumas etapas dessa história: No meio das lagoas do Alto Adriático só havia o deserto: entre os juncos, que apenas emergiam das águas escuras, apareceram alguns pescadores e alguns homens à procura de sal. Estes vinham das cidades do litoral, ligados à Itália por rios navegáveis e por boas estradas. Essas cidades magníficas, êmulas de Bahía, como Aquilêia, Grado, Eraclêa, Altino, cidades populosas como lembra Marziale, mas que perderam a segurança quando os bárbaros transpuseram os Alpes para devastar e destruir.

Foi então preciso abandoná-las, e os fugitivos encontraram refúgio em suas embarcações que os conduziram até à solidão da laguna.

Assim surgiram as rústicas choupanas e se formaram as primeiras comunidades de venezianos que, Casiodoro, no século VI, comparava às aves aquáticas que tiram do mar seu alimento. Para esses antepassados, porém, a nova morada não passava de um exílio.

Não é essa ainda a história de Veneza que nos interessa: alguns séculos decorreram sem progresso e sem transformação fundamentais. Mas quando essa situação, passivamente aceita e imposta pela necessidade imperiosa, se viu vivificada por uma idéia, então os emigrantes

começaram a ter vontade própria e consciência de seu porvir.

Não se voltar para trás, mas olhar para diante, para o alto-mar, pra lá do litoral do Lido, para o Adriático e o Mediterrâneo.

É nesse sentido que os venezianos podiam encontrar seu verdadeiro campo de ação. A vastidão do mar tinha de ser dominada: com seus navios nodiam alcançar e conquistar terras ricas e longínquas.

A idéia era boa e realizável e, pouco a pouco, esses homens antigos deixaram de pensar no litoral, de onde eram originários, para pensar nas cidades por conquistar.

De fugitivos tornaram-se pioneiros: a comunidade de interesses foi o cimento da vida social que continuou constituída por grupos familiares sempre fáceis de se deslocar como seus navios.

Sígnos dessa nova personalidade, os primeiros nomes de família do mundo moderno nascem então: as leis se definem, tão bem adaptadas àquela população que durante perto de seis séculos não sofrem alteração.

São essas as etapas decisivas na história de Veneza: as ilhotas vizinhas da costa são abandonadas e a cidade vai se mudando cada vez mais para a frente em direção ao mar. Primeiro Torcello, depois Rialto e, por fim, aquela ilha chamada Terra Nova, de onde surgiria San Marco. Daí em poucos minutos podia-se alcançar o mar alto, que passou a ser "o verdadeiro e perpétuo domínio de beleza". Em cada porto distante, nas principais cidades do Oriente da Europa, formaram-se bairros que constituíam as bases do comércio veneziano. Cada família tinha um dos seus do outro lado dos mares. Nos sonhos dos navegadores, a idéia da pequena cidade isolada nas lagunas, sonho alimentado de nostalgia e de esperança, ia crescendo. Espontaneamente, então, nasceu a vontade de fazer de Veneza uma grande cidade.

A igreja primitiva de madeira não podia mais convir e as casas antigas não mais se adaptavam ao prestígio adquirido pela cidade. Começa-se então a canalizar os rios, a organizar os canais, a consolidar os mangues.

Como não houvesse naquelas ilhotas árvores nem pedras, foi nos navios grandes e pequenos que se transportou tudo o que era preciso para erguer casas e palácios e para construir um edifício religioso capaz de rivalizar com qualquer outro vizinho ou afastado.

Veneza era uma obra gigantesca em que tomavam parte artesãos de todas as linguas e de todas as terras.

A vasculhar os arquivos do século XII encontraríamos vestígios de homens da Lombardia, de Pulha, da Dalmácia e da Alemanha. Fugitivos de Lucas, os trabalhadores em sêda, refugiaram-se em Veneza. Na geração seguinte já estavam assimilados à comunidade. A estrutura de San Marco foi concebida por mestres bizantinos e suas esculturas feitas por artistas lombardos e franceses. A Sicília foram chamados artesãos árabes para cunhar a moeda dos venezianos, para que fôsse a mais bela de todas. Nessa moeda gravou-se a igreja de San Marco, que fôra construída no coração mesmo da cidade, naquela praça que sempre foi o orgulho dos venezianos e o centro da vida material e espiritual da cidade.

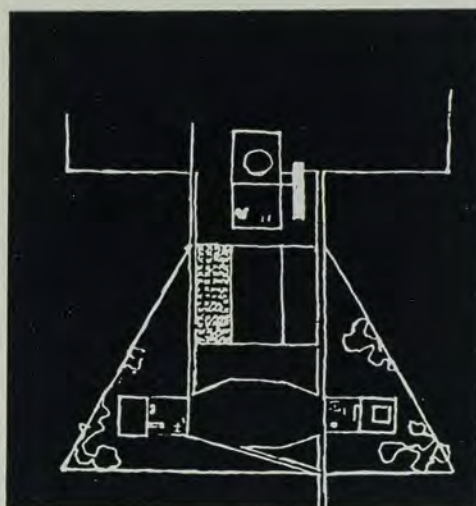
Melfille diz que Veneza, com seus palácios róseos, lhe faz pensar na formação espontânea dos bancos de coral dos mares do Sul. Mas, quaisquer que sejam as estratificações deixadas, pelas épocas sucessivas, é preciso reconhecer que o desenvolvimento da cidade continua condicionado por um princípio diretor, por vezes misterioso, mas sempre presente.

Talvez fôsse melhor afirmar, como diz Neutra, que essa cidade foi inteiramente pensada e feita pelo homem.

Assim, as lendas e todos os elementos espirituais que se encontram no alvorecer de sua história, trazem a marca de uma escolha precisa e de uma vontade inspirada. Essas pedras e essas obras de arte, trazidas a cada viagem, essas reliquias dos santos padroeiros das menores comunidades, essas imagens protetoras, estampadas nas cúpulas de San Marco, constituem a trama de um mosaico maravilhoso.

Mas é na legenda de San Marco que a cidade nova encontra o fermento decisivo para impor seu prestígio a todos os países. Por ordem de São Pedro o evangelista Marcos viajava para ir pregar o cristianismo aos pagãos de Aquiléia. Uma tempestade atirou sua embarcação numa ilha deserta. Exausto, o santo adormeceu e um anjo lhe apareceu dizendo: "Pax tibi Marco hic requiescet corpus tuum".

Quando Buono de Torcello e Rústico da Malamoco, exatamente a essas ilhas trouxeram de Alexandria as reliquias de San Marco, foi como se traduzissem a realidade as palavras



da profecia. A partir desse momento acabaram-se as incertezas sobre a formação da cidade. Veneza está pronta para percorrer o longo caminho de sua história.

O espaço urbanístico e arquitetônico de Brasília

William Holford

1 — Há dois métodos para se abrir e desenvolver uma região: um é por meio do desenvolvimento em faixa ao longo de uma rede de estradas, que conduz ao reticulado da "cidade linear". O outro se faz por meio da criação de um novo centro, capacitando-o a crescer numa expansão contínua ou por um desenvolvimento em satélite até que alcance influência regional ou mesmo nacional. Para Brasília, como Capital Federal, adotou-se o último destes métodos; e embora do mesmo gênero que Chandigarh, Brasília é única no mundo quanto a dimensões, inteireza e corência.

2 — Uma das principais características do plano inicial de Lúcio Costa é ser uma cidade extrovertida, à maneira de um cidade italiana sobre colina, e não enclausurada, a olhar para dentro, como no caso de *Palma Nova*, no Veneto. A forma e a natureza da cidade são perfeitamente claras à primeira vista: os maiores espaços abertos estão em volta da cidade, e não dentro dela; as superquadras residenciais são dotadas de intimidade doméstica; mas os edifícios públicos se exibem com orgulho. Já se alcançou a unidade planejada em grandes conjuntos de parques e edifícios, como em Versalhes, em volta de

eixos monumentais, de Tebas a Washington, e em cidades menores; mas até hoje não se conhece tal tentativa para uma cidade de meio milhão de habitantes.

3 — Uma simples agregação de partes poderia alcançar proporções metropolitanas, mas não teria unidade e caráter metropolitano. O plano de Brasília é uma estrutura complexa, como a dos grandes animais vertebrados. As células são reunidas dentro de circulações e órgãos diferenciados: é mais complicada que o traçado rendilhado e sempre extensível de muitas cidades americanas, que o mecanismo funcional de um Magnitogorsk ou que os agrupamentos vicinais das cidades novas inglesas da década passada.

4 — Esta complexidade também a faz altamente vulnerável. A unidade artística do traçado terá de ser sustentada pela unidade de controle e por amplas inversões do capital a longo termo, para que possa ser preservada. O financiamento do sistema de comunicações, por exemplo, não pode esperar os rendimentos imediatos normais no desenvolvimento urbano em escala menor.

5 — As quadras residenciais muradas com árvores, como a velha cidade de Lucca é fechada com muralhas (sobre as quais os cidadãos podem passear à noite). Constituem uma extensão muito original da idéia de "superquadra" com o seu movimento interior de pedestres. Ainda mais original é a idéia de emoldurá-las por toda a extensão do plano da cidade antes de pintar dos detalhes.

6 — Como o plano da cidade é finito, o crescimento residencial além do número previsto, de meio milhão, se fará presumivelmente em pequenas cidades satélites fora da cidade central: algumas das características nacionais da Capital serão mais ou menos permanentes; e a maior parte das áreas comerciais e cívicas será reestruturada — talvez com maior intensidade — depois de alguns anos. Brasília é um exemplo supremo do fato de que não se pode planejar uma cidade de tamanho indeterminado e de crescimento ilimitado.

A dinâmica das estruturas urbanísticas

Bruno Zevi

A maior parte dos desastres urbanísticos de nossa época, decorre do fato de que a dinâmica das estruturas urbanas passou a ter um "tempo" diverso do da vida dos cidadãos: a dinâmica das comunidades humanas é sufocada e paralisada pelo mecanismo urbano bem mais veloz e descontrolado. Nosso problema é, pois, o de encontrar uma aproximação entre a dinâmica urbana e a social, criando, assim, um novo equilíbrio. O "coração para pedestres", de Stevenage e de Fort Worth, indica um dos dispositivos elaborados para se alcançar este equilíbrio.

De Le Corbusier a Gropius, todos os mestres da arquitetura moderna, os "jovens de 70 anos", têm (ou pelo menos tinham) a certeza de poder criar artificialmente organismos urbanos capazes de possuir a dinâmica, a vitalidade que conhecemos nas cidades do passado. Esta certeza é bem mais fraca nos "velhos de 30, 40 e 50 anos". Isto decorre do fato de que a arquitetura moderna, depois de vencer sua batalha linguística, está hoje em crise. A dinâmica das estruturas urbanísticas é garantida historicamente pela consonância ou pela identidade das concepções urbanísticas e arquitetônicas, pois que a cidade se torna viva quando do esquema de plano regulador se passa às realidades tridimensionais da arquitetura e às experiências quadrimensionais do homem na cidade. Pois bem, enquanto que há quarenta ou trinta anos as concep-

ções arquitetônicas eram claras e seguras, a ponto de poderem ser traduzidas em escala urbanística, hoje são confusas e incertas. "A arquitetura moderna acabou — o Seagram Building é o último exemplo disso", disse recentemente Philip Johnson. O paradoxo é evidente, mas revela um estado de alarmante crise de confiança e de idéias.

Uma cidade tem vida quando seus componentes têm vitalidade, isto é, quando: 1) o plano regulador é dinâmico; 2) a arquitetura que o concretiza é dinâmica; 3) o arranjo urbano é dinâmico. Ora, nossos melhores planos reguladores são dinâmicos e "abertos", mas falta o controle dos limites da abertura, e por isso, a liberdade arrisca-se a cair no arbítrio. E à arquitetura falta a dialética entre monumentos e realizações menores, entre a língua e os dialetos, que é o elemento que caracterizava as cidades do passado. Quanto ao arranjo urbano, deveria derivar da colaboração ou da síntese das artes, mas esta síntese se nos afigura distante se examinarmos, por exemplo, o palácio da UNESCO, em Paris, onde esculturas e pinturas são superposições inúteis, ou então, corretivos para os erros arquitetônicos.

Os defeitos das cidades modernas não decorrem do fato de que estas cidades são "artificiais", e não "naturais" como as antigas: Veneza é mais artificial que Brasília. Decorrem, isto sim, dos problemas não resolvidos pela nossa cultura urbanística e arquitetônica. Não nos podemos contentar com afirmar que os desequilíbrios urbanos atuais são o reflexo

ciência que possuem permite controles, os únicos que possam impôr uma remodelação no espírito do criador.

Às vezes esse controle resulta no desmoronamento da idéia.

Digamos que esta era duvidosa.

Um avião belo e bom, uma ponte com as mesmas qualidades não podem ser realizados sem que se forme este agrupamento de homens por trás da "idéia".

Por que esses construtores de aviões, de barregens, etc., não mereceram ser qualificados com o título de arquiteto? O que faz compreender imediatamente que o arquiteto deve forçosamente ser engenheiro: sem isto, não pode haver idéia seriamente defensável.

O arquiteto, como o industrial criador, só alcançará a realização de sua idéia com o concurso da equipe de engenheiros, cujas qualidades são imprescindíveis para que ele seja arquiteto.

Há homens cuja formação é a do engenheiro e que são indiscutivelmente grandes arquitetos.

A recíproca existe: poder-se-ia imaginar que os arquitetos sejam apenas os estilistas da construção? Esta pergunta ocorre, já que é preciso discutir a posição do arquiteto em face do engenheiro, o que é grave.

Minha opinião é precisamente que não se deveria pôr esta questão.

Em verdade e em geral, o arquiteto tem seu escritório, com seus colaboradores. O engenheiro ou os engenheiros que eles consultam também têm escritório e colaboradores. A empresa tem sua organização, onde há sempre engenheiros, técnicos e operários. São,

Aplicação de pesquisa opcional dos fenômenos urbanísticos e arquitetônicos

Le Lyonnais

1 — O QUE É A PESQUISA OPERACIONAL

a) *Histórico*: A pré-história da P.O.. Início durante a guerra de 1936-1945 (A defesa aérea de Londres. A batalha dos comboios marítimos. A preparação para o desembarque na Normandia, etc.). A conversão em obras civis (Exemplos franceses: Comissariado da Energia Atômica, Sociedade Nacional das Estradas de Ferro, Eletricidade e Gás de França, Indústrias de Carvão de França, Sociedade Nacional Renault, Péchiney, Shell, Organização de Obras Públicas do Sena, etc.). A situação atual (Associações científicas, sociedades comerciais, congressos internacionais, literatura especializada).

b) *Definição prática e campo de aplicação*. Um novo meio de orientar a decisão e melhorar a escolha.

Relação da pesquisa operacional com a organização do trabalho, a cibernética, a teoria da informação, a teoria dos jogos estratégicos, a econometria, as máquinas de calcular eletrônicas, a automação.

c) *Esbôço dos problemas e dos métodos*: A arte da decisão (experiência, inteligência, intuição, faro, etc.). Imperfeições: dificuldades decorrentes da falta de informações, desanimadora abundância de dados, mudanças de situação por acaso, possibilidade inutilização dos planos por inimigos astuciosos, etc.

Transformação da arte em uma ciência da decisão e da escolha, Meios: cálculo das probabilidades e estatística. Programação matemática (linear ou não). Teoria das filas de espera. Problema do caixeiro viajante, etc. Evitar qualquer confusão entre os meios e os fins.

2 — APLICAÇÃO AOS FENÔMENOS URBANOS

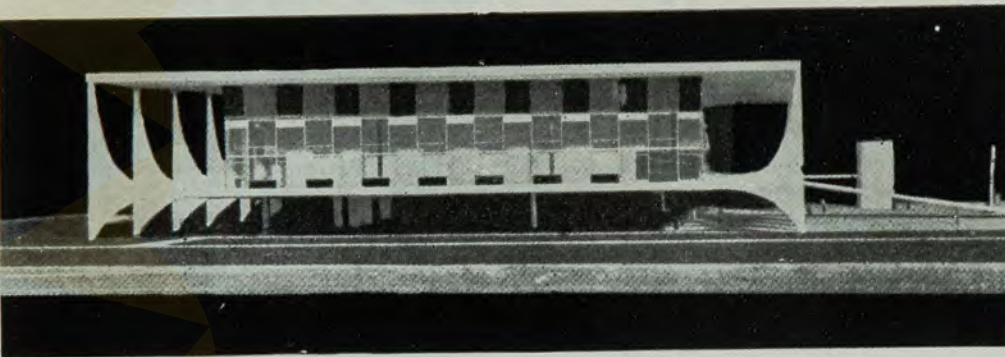
A maioria dos trabalhos feitos até hoje são recentes e ainda não foram publicados.

a) *Demografia* — Análise visando a separar a influência da imigração da do crescimento natural. Poder de atração da cidade e intercâmbio com os outros centros. Previsão de como evoluirá a população no futuro próximo — com divisões por idade e outras categorias — e consequências do ponto de vista de uma política escolar, um programa de alojamento, etc..

b) *Economia*: Relações entre habitantes: 1.o) de um mesmo bairro; 2.o) de bairros diferentes. Influências recíprocas entre as estruturas dos bairros e o comportamento dos habitantes. Elementos necessários ao advento de uma verdadeira vida coletiva. Estudo da estabilidade das rendas da cidade, da influência da conjuntura, da estrutura do consumo, da capacidade de poupança e de investimentos. Conceito racional da administração municipal. Custo do desenvolvimento da cidade, depois de criada.

c) *Equipamento*: Habitações e estruturas de bairros desejáveis. Equipamento coletivo a ser visto (serviços públicos, escolas primárias, ginásios, escolas técnicas ou especializadas, universidades, hospitais, cinemas, teatros, museus, jardins públicos, estádios esportivos, etc.). Afluência a lojas de vários tipos, etc..

d) *Circulação de veículos e de pedestres*: Estudos feitos à base do conhecimento aprofundado das habitações, dos locais de trabalho, dos centros comerciais ou de lazer, da



dos desequilíbrios políticos e sociais; a crise da urbanística e da arquitetura, pelo menos sob diversos aspectos, pode e deve ser superada no terreno da cultura.

Relações entre arquiteto e engenheiro

Jean Prouvé

Arquiteto? Engenheiro? Por que colocar e debater esta questão?

Trata-se de construir.

Por este mundo, muitas coisas se constroem: aviões, automóveis, máquinas-ferramentas, obras de arte, etc.. A habitação individual ou coletiva, o edifício público são objetos construídos tal como os primeiros para os quais nunca se pensa em indagar como os homens distribuem entre si o trabalho no seio de uma indústria, dirigida em geral por um espírito animador.

Todo objeto a ser criado impõe, como base, uma "idéia construtiva". Espontaneamente, o homem, o construtor, o vê no espaço completamente acabado. Os materiais conhecidos o inspiraram. O partido é determinado.

Creio que nenhum objeto, grande ou pequeno, válidamente construído fugiu a esta regra. Depois se executa. Todos os técnicos especialistas, indispensáveis formam uma equipe e trabalham a "idéia" que devem respeitar. A

pois, três organismos autônomos, bastante zelosos de suas prerrogativas, ousamos dizer, e que não fogem, posto que são homens, à prática de criticar o que não fizeram para lhe impor sua própria idéia.

Com isso, tudo fica diminuído, e o arquiteto sofre; é o compromisso.

Depois das deduções acima, baseadas em profunda convicção, esta, por sua vez, alicerçada na observação e na análise, sinto-me na obrigação de apresentar em seu conjunto o organograma das tarefas, ou melhor, da hierarquia, tal como seria desejável:

OBRA: Arquiteto — Corpo de engenheiros — Desenhistas — Empresa.

Talvez lhes pareça que estou fazendo chover no molhado? Creio que não.

Por quê? A meu ver, porque há, repito, vários organismos. Qualquer outro objeto que não um edifício é realizado por um só organismo, uma só indústria, comparável a uma empresa.

Situemos o mal, compreendendo que o edifício é o único objetivo construído por uma profissão cuja situação é liberal, uma espécie de advogado.

E' esta a causa do atraso da arquitetura e por conseguinte do edifício, relativamente aos tão rápidos progressos da produção industrial, em todos os seus ramos.

psicologia dos habitantes, etc., levando-se em conta as diferenças entre os meses do ano, os dias da semana, as horas do dia, etc.

c) *Arquitetura*: Escolha dos terrenos, dimensões, formas e materiais, em função dos dados e das condições impostas ao arquiteto e pelo arquiteto (sob os pontos de vista técnico, econômico, social estético).

3 — RELAÇÕES DO URBANISTA E DO ARQUITETO COM O ESPECIALISTA DE PESQUISA OPERACIONAL

a) *Um princípio fundamental*: As relações devem ser estabelecidas no escalão superior.

b) *O que se deve fornecer à P. O.*: Informações de duas espécies: 1.o) os fins (como se pode tentar medir motivações mais ou menos subjetivas); 2.o) as condições e os meios.

c) — *O que faz a P. O.*: Modelos (explicação dessa expressão). Simulacros de comportamento (às vezes, emprêgo de calculadoras eletrônicas). Confeção de um *dossier* para entregar ao dirigente. Este *dossier* não impõe uma decisão, orienta a escolha de uma decisão pelo urbanista, pelo arquiteto ou pelo dirigente.

d) *O que se deve pedir à P. O.*: Em vez de subotimizações (locais) uma otimização (global). Importância desta noção: exemplos.

O microscópio e o telescópio aumentam o poder dos olhos, mas não substituem estes.

e) *O que resta fazer aos dirigentes*: Retornar à arte da decisão (omissões voluntárias ou involuntárias: apostas sobre coisas incertas: jogadas ao acaso). O dirigente será o único a decidir.

4 — ALGUMAS OBSERVAÇÕES FINAIS

a) *Etapas da introdução da P. O. em um país*: Ignorância, incredulidade, moda e verbalismo, equilíbrio entre a sobreestimação e a subestimação.

b) *Um esboço de balanço*: Resultados mágicos, não, mas eficácia garantida. O que pode custar e o que pode render a pesquisa operacional.

c) *Conclusão*: A pesquisa operacional é um aspecto da modernização do mundo e por isso mesmo é inevitável. Mas a personalidade humana precisa ser beneficiada com esta experiência.

Dos aspectos formais não visuais do plano da cidade e seu contexto urbanístico

Richard J. Neutra

Todos os sentidos colaboraram intimamente e se fundem num efeito conjunto sobre nosso sistema orgânico. Nosso mundo exterior é o resultado desta percepção combinada de milhões de antenas sensoriais as mais diversas. O que elas absorvem é, num átimo, digerido e unificado no mais profundo de nosso ser. Mas as reações de nossos cérebros humanos são também retardadas. Suas reverberações são de longa duração. Um organismo comparativamente simples como o de uma anêmona do mar, estimulado durante seis segundos, pode reagir durante duas horas! O complexo cérebro humano não cessa de reagir a um tesouro fantástico de experiências passadas, e esse passado se estende por segundos, anos, décadas, uma vida inteira, a duração de uma raça. O urbanista e o arquiteto servem ao homem, à mulher e à criança. Mais que os dois outros, as crianças são plásticas e impressionáveis, enquanto crescem até chegar ao estado adulto.

Cada indivíduo é um armazenamento de experiências.

O homem e seus ancestrais pré-históricos viveram e evoluíram graças a uma lenta adaptação à natureza, muito antes que o planejador de nosso meio ambiente nos tenha conformado a ele. Mais tarde, a ambiência urbana adquiriu uma grande importância para o homem. Ela se tornou superpovoada, apesar de todas as tentativas de descentralização e dentro de seiscentos anos mais ou menos não haverá terra firme suficiente para conter os seres humanos. O globo estará "urbanamente saturado".

Entretanto, muito antes que iniciemos uma colonização espetacular de outros planetas, nosso progresso tecnológico, cujo objetivo é obter um aproveitamento cada vez mais intenso de nossas cidades, conduzirá a choques sensoriais cada vez mais desordenados. A irritante desordem visual que nos rodeia e nos envolve, representa somente uma parte

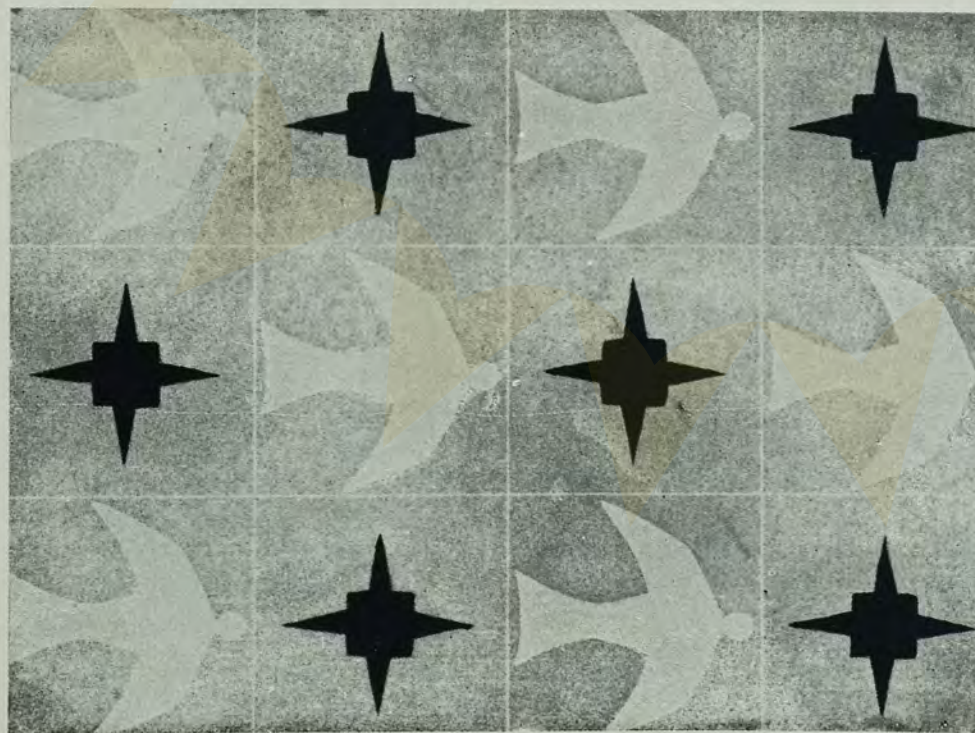
desta "incongruência acelerada" que perturba os habitantes das cidades. Talvez não seja por acaso que o Presidente Juscelino Kubitschek estudou medicina e pôde, assim, perceber a patologia crescente das situações urbanas. Ele procurou um remédio para isso. Não é senão graças a um esforço conjunto de todas as artes e de todas as técnicas disponíveis, que uma recuperação pode ser garantida pela planificação. Esperar que as velhas cidades venham a se libertar da multidão de experiências e erros, é esperança vã, porque essas experiências e esses erros são cada vez mais acelerados, além de todo *feed-back* natural de autocorreção capaz de trazer a recuperação a tanto tempo esperada.

Que o Rio e São Paulo sejam engulidos por seus próprios desenvolvimentos frenéticos, não é culpa de ninguém. É um fenômeno típico de nossa civilização que cresce na direção do que é tecnicamente factível, e ao Realismo dos progressos tecnológicos em algarismos elevados, mais que se interessa muito pouco pelo que é *biologicamente suportável* e pelo que não é. Entretanto, existe um realismo mais válido, de viver e sobreviver: o bio-realismo que o arquiteto e o urbanista devem adotar e defender, estudando infatigavelmente, os fenômenos da vida, como o fazia tão apaixonadamente Leonardo da Vinci. Sua época de Renascença humanista tinha por ideal o artista total e, em sentido mais amplo, o homem total. Nós devemos descobrir essa fé na totalidade do homem.

A "Connurbação", densa aglomeração urbana, independentemente da desordem ótica ou de *back-ground* geométrico que nos oferece, é suspeita há milênios de atrofiar, de inverter e depravar as tendências e os desejos naturais. Os povos naturalistas sempre alimentaram dúvidas profundas a respeito das cidades. Antes que as primeiras cidades fabulosas de Sodoma e Gomorra começassem a perturbar a cena paradisíaca, existia para todos os sentidos humanos, através de um ajustamento de milhões de anos, alguma coisa como uma ecologia equilibrada das oportunidades sensoriais. O homem se desenvolvera em harmonia com as coisas naturais próximas e distantes. A forma visual e o movimento de um pássaro, seu canto em pleno voo, o perfume e a doçura do néctar de uma flor ou de um fruto eram apreciados como tais, exatamente como o *som* do farfalhar das folhas no bosque quando nos sentamos num dia de verão num campo perfumado e a brisa *refresca* nossa pele. Isto é o apelo sensorial de situações naturais fundidas e não provocadas.

Mas, quando as artes devem se integrar, quando somos sempre rodeados por coisas novas e por toda uma *ambiência artificialmente* criada para as massas humanas, quando esperamos compor uma cidade não podemos esperar recorrer apenas a "conjuntos" de reações nervosas e emocionais há muito tempo estabelecidas. Para nós, humanos, o projeto torna-se necessário à nossa própria sobrevivência. Nenhuma sociedade vital da espécie humana pode sobreviver de modo reflexivo — como uma ostra que controla automaticamente o uso de seu espaço reduzido, a alimentação de ar, a economia de humidade, a temperatura etc.. Ao contrário.

Desde as densidades do tráfego e os níveis de ruídos, incessantemente renovados, até às velocidades variáveis do movimento vertical e horizontal, tais como são registradas ao



sentido auditivo interior da aceleração, ou a consciência do grau de influência que têm sobre nossos órgãos o oxigênio salutar, a poeira irritante, os gases de combustão e os odores voláteis — para nós, tudo muda tão rapidamente de uma década a outra que a avaliação de tudo isso num projeto de integração é verdadeiramente tão difícil de realizar, quanto ela é necessária ao nosso destino. Um simples ajustamento biológico a todas as novidades em luta, está fora de questão, se não se faz através de numerosas gerações. Mas, para absorver as novidades do dia, não é possível esperar. O cérebro humano é dotado de uma capacidade de invenção explosiva que reage imediatamente ao momento precedente. Cada manhã, um novo pico escarpado nos espera para ultrapassar as dificuldades que acumulamos na véspera. O maravilhoso automatismo da natureza no qual confiamos durante tantos anos, mostra-se deficiente a cada instante e é impensadamente perturbado pela multidão de nossos progressos glorificados e pela colisão que se dá entre eles.

Nossa constituição é de tal natureza, que tomamos maior consciência do que vemos com os olhos, que dos demais apelos que nos chegam através de outros sentidos. É para contrabalançar isto que vejo a necessidade de sublinhar as percepções extra-ópticas, que não estão ao alcance da visão. Se um canto de rua ou de praça é ventilado, e o deslocamento rápido do ar afeta um de nossos sentidos sensíveis à temperatura, ou se essa rua ou essa praça se acham sempre inundadas de sol e a irradiação solar afeta outro de nossos sentidos — tudo isso não depende senão de algumas decisões de composição urbana, onde todos os choques a que aludimos aqui deveriam ter seu peso, desempenhar seu papel, mesmo se, para melhor, observá-los, tivérmos que fechar os olhos.

Primeiro, uma cidade e sua arquitetura não são uma “música congelada”, mas o que percebemos enquanto seres humanos palpita com um dinamismo energético, quer sejam as coisas que mudam de lugar, quer sejam *nosso* olhos ou *nós* mesmos. Os estímulos se seguem sempre em rápida sucessão. Reações sempre retardadas e retidas produzem em nós, fenômenos orgânicos, decisivos para nós e para os outros. Planejar uma cidade não é uma pesquisa tranquila e geométrica. Nem as abstrações planimétricas, nem mesmo as de volumes servirão plenamente: mas elas podem perfeitamente guiar uma corrente de acontecimentos em torno de nós e em nós.

Desgraçadamente, nossas artes e nossas técnicas estão tão divididas que seria necessário uma reeducação para atingir de novo satisfações totais, como se encontra frequentemente na natureza. Não devemos perder-nos perigosamente em satisfações parciais. O homem é uma entidade e não um grupo de órgãos particularizados. A vida receptiva e a vida ativa não podem estar separadas.

“Equilibrado, excitado, emocionado e a recuperação do equilíbrio vital podem definir nosso estado, quando ouvimos música. Nós o sabemos por experiência introspectiva e o adivinhamos por empatia quando percebemos intuitivamente que outros auditores na sala de concerto participam da mesma experiência emotiva.

Quando viajamos através de uma cidade fervilhante, à procura de um lugar onde deixar o automóvel, sentimos as mesmas irritações e as mesmas fadigas que outras pessoas em igual situação. Talvez que, *além da intuição, medidas psicológicas* sejam necessárias para provar aos administradores das cidades o que se passa dentro de todas as pessoas arrastadas pelo turbilhão. Podem-

se medir objetivamente os “parâmetros fisiológicos”. Tomemos um americano apressado que sabe que deverá em breve virar à esquerda, numa rua de tráfego difícil. Sua circulação sanguínea e sua pressão, suas pulsações, as batidas do coração, sua própria bioquímica, por reações endócrinas variadas e rápidas, sofrem mudanças que podem ser medidas. Não é menos realista provar tudo isso e todos os prejuízos acumulados trazidos à comunidade por esta prova de fogo dos nervos, do que demonstrar, preto no branco, com algarismos, o custo da eliminação dessas passagens de nível? Uma despesa pode compensar a outra. Cada ano, doze milhões de norte-americanos roem as unhas nas salas de espera dos psiquiatras.

A pesquisa, o método científico, podem começar, em meio a um público desesperado, a abrir um caminho para as artes e as técnicas, de modo a servir de modo intuitivo e sistemático ao homem no meio urbano”. Figura, “Gestalt”, forma, não se limitam a seguir a *função*. A maneira mecânica do século XIX de explicar o colorido de uma borboleta, a forma de um peixe tropical, o canto auto-expressivo de um rouxinol, tão ingênuo, não é mais a dos sábios avançados de hoje.

O Novo Humanismo de Brasília *demonstra uma fé na forma* que pode fazer reviver os seres humanos. Este humanismo crê na luta contra o calor sufocante pelo triunfo de um deslocamento na natureza antes de possuir sistemas de ar condicionado mais perfeitos. Todas as nossas artes e técnicas reunidas, fundidas em projeto urbanístico destinado a permitir ao povo viver plenamente numa atmosfera fresca, de calma e de clima vigoroso como este, poderia influenciar a administração inteira de uma grande nação em rápido crescimento — e, por sua vez, o concerto futuro das nações; uma cidade “realmente nova” significa muito para um mundo desgraçado a quem se fala dessa lenda fascinante.

Materiais novos para a pintura

Relator: Jorge Crespo de la Serna

Os arquitetos procuram sem cessar, descobrir e empregar novos materiais que se adaptem o melhor possível às necessidades e aos gostos da vida moderna.

Assim se verifica quanto aos pintores. É uma exigência dos tempos.

Procura-se sempre ferramentas, produtos, não só resistentes, mas de um emprego fácil e rápido.

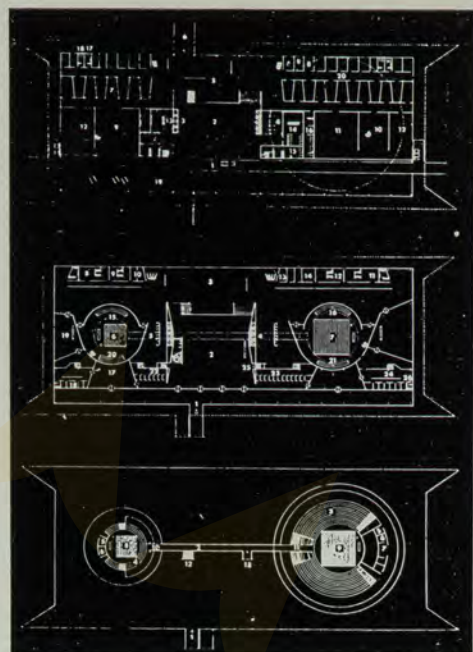
Não é de estranhar, pois, que as experiências feitas para fins industriais com as matérias plásticas derivadas do petróleo e do carvão, e com as resinas acrílicas, tenham levado à fabricação de tintas muito elásticas e duráveis. Tais tintas já foram usadas satisfatoriamente.

São elas a Pirixilina ou Duco, o Acetato de Vinila, o Silicato de Etilo e as resinas acrílicas.

Foram experimentadas no México satisfatoriamente por pintores famosos, como Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo, Meza, O’Gormann, Gonzales Camarena, Anquiano, Chavez Morado, Covarrubias, etc.

É desejável que se procure estudar e empregar estes novos produtos que enriquecerão, sem dúvida, as técnicas dos pintores modernos.

Pode-se observar que durante séculos persistiu-se, no mundo, em empregar métodos antigos de pintura — quero me referir aqui unicamente aos vários veículos adotados na aplicação dos pigmentos em vista da sua qualidade e de sua eventual duração. Sabemos que os antigos Egípcios e Cretenses, assim co-



mo os Italianos da Renascença e os pintores bizantinos, conheceram e empregaram a encaústica e o fresco. O fresco foi também usado pelos Assírios, os Etruscos e os Micenianos — em realidade, pela Hellade inteira — e, na América, pelos antigos povos do México em particular. Conhecem-se, aliás, os produtos que aparecem depois: a têmpera, o óleo, a aquarela, etc.

Os pintores mexicanos do movimento nacionalista, 1910-1921, recomeçaram a pintar com o fresco e a encaústica, com êxito, aplicando-os às suas grandes composições murais. Mais recentemente, aqueles mesmos pintores — Rivera, Orozco, Siqueiros, e outros mais jovens, como Tamayo, recorreram ao emprego dos materiais já experimentados no terreno industrial e que atendiam melhor às necessidades da economia moderna, ao gosto moderno, ao ritmo acelerado do progresso. Estes materiais apresentam numerosas vantagens na construção dos edifícios onde o cimento, o ferro, o aço, e o vidro substituíram os antigos materiais tradicionais em arquitetura. Eles parecem melhor se adaptar às exigências e aos problemas de duração, de exposição às intempéries, de incorporação orgânica à arquitetura de hoje e de amanhã, em suma, ao gosto e às correntes artísticas do dia.

Um desses materiais, talvez o mais mundialmente conhecido, é a laca, com a qual são pintados os automóveis, certos móveis e outros artigos; é o *Duco*, nome tirado da firma que o fabrica, a Dupont de Nemours Co. nos Estados Unidos da América. De resto, é fácil de ser comprado. Já se encontra pronto para o uso, seja com uma escova, seja com uma pistola de atomizar, cuja vantagem é obter uma superfície uniforme e lisa, de pouca espessura.

A base desta laca, é a *Pirixilina* que é o agente aglutinador das cores, assim como o seu dissolvente e fixador. A Pirixilina foi descoberta pelos técnicos da usina, bem conhecida como sendo a principal produtora de dinamite e outros explosivos. Ela é composta de nitrocelulose e de celulose dita “azul”. A Pirixilina, no seu estado oleoso, pode ser misturada com qualquer cor em pó, e com branco de zinco e de titânio, no caso de preferir-se fabricá-la pessoalmente em vez de comprá-la já preparada, em latas.

Se se deseja obter uma consistência mais espessa, pode-se fazer uso de uma terra, a Celita, proveniente dos fósseis e dos ossos da

baleia, matéria inteiramente neutra que não afeta em nada a mistura da piroxilina com os pigmentos. Empregando esta Celita, obtém-se um resultado mais fôco que brilhante na superfície pintada. Para reduzir a espessura da matéria cromática, conforme a tarefa a que se propõe o artista, pode-se empregar vários dissolventes, dos quais um dos melhores é o Thinner, que serve, igualmente, para limpar os pincéis. O Lindoltriquexilo de fosfato pode ser recomendado como agente para retardar o secamento das cores. Outros agentes, que servem para os mesmos fins, são o Carbitolio, dissolvente e retardador, e o Isolarino, retardador apenas. A Piroxilina misturada aos pigmentos ou então no seu estado natural serve, como revestimento, à preparação de toda espécie de superfície — tela, madeira, papelão, etc. — se se pretender pintar com têmpera, a óleo ou com Piroxilina.

O Acetato de vinila, chamado no Comércio Vinilita, é outro material novo para a pintura. Este produto químico foi descoberto por técnicos ingleses e russos há oitenta anos. O seu primeiro uso foi na fabricação de vidros inquebráveis. Trata-se de uma substância inerte e neutra, apresentando-se sob forma de cristais semelhantes aos do açúcar refinado. Por meio da Acetona, esses cristais se dissolvem. O produto assim obtido, misturado aos pigmentos, constitui uma tinta que pode ser utilizada tanto nos trabalhos artísticos, quanto nos industriais. O famoso Nylon — que é uma combinação de carbono e de hidrogênio — é derivado do Acetato de Vinila. Da mesma maneira, numerosos produtos plásticos que se compram no comércio, tais como cintos, balões, meias, camisas, etc.. Eis aqui a fórmula para efetuar a mistura líquida desejada: 350 gramas de Vinilita ou Acetato de Vinila para um litro de Acetona. Esta mistura pode ser diluída enquanto se está pintando, usando-se álcool etílico ou de madeira, ou mesmo álcool simples. Para fazer a mistura líquida com Acetona, precisa-se ter a certeza de que a Vinilita foi reduzida em pó muito fino. Os pigmentos em pó apresentam-se, então, agregados a este líquido. Ao secar o que foi pintado se recobre de uma película muito elástica e resistente que preserva a superfície pintada, podendo-se mesmo aplicar um ferro de passar a fim de obter uma superfície lisa e brilhante.

O Acetato de vinila, misturado com acetona, isto é, líquido, é de uso muito importante para os pintores e os desenhistas: é um fixador admirável para os desenhos a carvão, sempre aplicado com atomizador. Este fixador não altera em nada os desenhos.

Um dos materiais novos mais importantes é sem dúvida o *Silicato de Etilo*, que pode ser empregado quase sempre sem preparação da superfície destinada à pintura, particularmente no caso das pinturas murais. Este tipo de produto atinge a qualidade do verdadeiro fresco e suporta admiravelmente todas as variações climáticas e todos os fenômenos atmosféricos ao ar livre. É por isso que a sua aplicação nos países tropicais ou semi-tropicais, como os da América Latina, tem grandes possibilidades de êxito. O pintor mexicano José Clemente Orozco mostrou-se satisfeito com este produto.

O Silicato de Etilo foi descoberto em 1870 por um cientista alemão, sob a forma de tetracloreto de silício e brometo de etilo, assim como sódio metálico. Um outro químico inglês, King, aperfeiçoou a composição. As pesquisas com esta descoberta continuaram ainda algum tempo. Tais combinações químicas foram empregadas com êxito na fabri-

cação de certos objetos de barro refratário, e unicamente no plano industrial.

A "Bakelite Corporation of America" fabrica este Silicato de Etilo. Eis aqui a fórmula da sua composição: $(C_2H_5)_4 SiO_4$ (Ortosilicato de tetraetilo, Eter de Silício). Não solúvel na nitrocelulose, no acetato de celulose, na goma laca. Solúvel nos hidro-carburetos, no óleo de linhaça crú, no alcatrão. O contato com água provoca a sua decomposição.

É um líquido incolor, ligeiramente odorante. Hidrolisado lentamente pela ação da água, do álcool e do ácido silícico, ele se transforma por desidratação em óxido de silício. Muito útil na preservação da pedra, dos tijolos, do concreto e outros materiais. O óxido de silício enche os interstícios e contribui para impedir a desintegração e a ação dos agentes atmosféricos. As tintas do Silicato de Etilo são muito resistentes ao calor e aos vapores dos vários compostos químicos e não escurecem com o tempo.

As lacas de nitrocelulose e vinilita misturadas ao Silicato de Etilo aumentam a sua aderência ao vidro como a qualquer superfície dos objetos de cerâmica; elas são, pois, muito úteis nos usos industriais. José Clemente Orozco que utilizou o Silicato no seu íresco parabólico da Escola Normal do México, declarou que o artista pode utilizar todos os pigmentos, mas a sua experiência ensinou-lhe que as misturas cinzas, feitas com o branco de zinco e o branco de titânio, o preto e uma cor qualquer, têm mais aderência se se empregam cores puras ou muito pulverizadas. Ainda falando de tal pintura, Orozco declarou que depois de a ter submetido à ação dos ácidos e mesmo de um maçarico, ela se manteve brilhante e resistente. "Há uma grande semelhança entre esta pintura e o fresco", disse o pintor.

Entretanto, a minha opinião é que o que se obteve emulsionando *Resinas acrílicas* (Rhon and Hass, de Filadélfia) constitui sem dúvida o melhor veículo para a pintura, conforme as exigências de nossa época, precisamente pelas suas possibilidades de aplicação. Estas resinas são um produto derivado dos Ácidos acrílicos e metacrílicos (eter acrílico). Misturando-se aos pigmentos, refratários à ação alcalina e aos raios ultravioletas, o produto que resulta é uma verdadeira têmpera, mais durável e mais resistente que aquelas usadas até agora. Esta qualidade de tinta seca por evaporação, e apresenta a grande vantagem de que seja a água o seu único dissolvente na hora da aplicação. Mais ainda: ela se adapta a toda espécie de materiais, papel, papelão, madeira, gesso, cal, plásticos, vidro, couro, folhas de metal, etc. Pode-se pintar em superfícies já pintadas, a óleo por exemplo, ou com vinilita ou com Duco. Um verniz acrílico aplicado na superfície pintada com a emulsão acrílica preserva sua durabilidade e dá um brilho muito satisfatório. Misturando-se o branco de titânio com o líquido acrílico dissolvente, pode-se preparar telas para pintar depois de recobri-las com fina camada de verniz fixador. Em vista de que esta tinta seca rapidamente, é preciso usar apenas o indispensável na paleta. Os pincéis e as escovas, assim como as facas de pintar, devem ser limpas com água logo após a pintura, do contrário, os pigmentos endurecerão e só com a ajuda de um bom dissolvente, como o Thinner industrial, se poderá tirar as manchas e os resíduos de tinta.

Espero que as minhas informações sobre estes materiais sejam de algum proveito para os pintores, tanto em suas obras de cavalete, como nas suas pinturas murais, interiores ou exteriores.

Cinco artistas brasileiros

Ferreira Gullar - J. R. Teixeira Leite

O objetivo da Associação Brasileira de Críticos de Arte, ao incumbir-nos de organizar esta exposição foi possibilitar aos críticos estrangeiros que ora nos visitam o conhecimento das obras de cinco importantes artistas brasileiros que não se acham representados na V Bienal de São Paulo, nem em nenhuma das outras mostras coletivas que se realizam, atualmente, no Rio e em São Paulo, por ocasião do Congresso Internacional Extraordinário da AICA.

Sem dúvida, não teriam aqueles críticos uma visão ponderável da arte brasileira atual, desde que desconhecêssemos os pintores Alfredo Volpi, Milton Dacosta, José Antônio da Silva, Djanira e o escultor Franz Weissmann, artistas que, em plena maturidade criadora, situam-se no nível mais alto de nossa arte contemporânea.

Embora organizada, primordialmente, para suprir uma falha, nem por isso deixa esta mostra de possuir uma unidade e um sentido próprio, pois os artistas aqui reunidos em que pese às diferenças de formação e tendência, têm em comum o fato de exprimirem, cada uma a seu modo, uma experiência estética que, por não se filiar a nenhuma corrente internacional atual, pode-se qualificar de "brasileira". O critério qualitativo que presidiu à escolha dos artistas elimina desde logo, a hipótese de que essa unidade e esse sentido a que nos referimos acima, sejam obra do acaso. Esses artistas são fruto legítimo do ambiente cultural brasileiro.

A diversidade de formação e tendência destes cinco artistas enriquece a lição, que se pode tirar desta mostra, para uma compreensão da arte brasileira de hoje. Volpi e Dacosta, partindo de pontos diversos (o primeiro foi pintor-de-obras e paisagista "primitivo"; o segundo sofreu influências sucessivas da Escola de Paris e da pintura metafísica), percorreram um longo caminho que os conduziu à expressão não figurativa sem que essa atualização com o vocabulário pictórico contemporâneo restringisse em sua arte a originalidade e a invenção. Como Volpi, Djanira é uma autodidata, é a sua pintura, bebida na paisagem brasileira, despoja-se das sutilezas intelectuais para nos dar a experiência direta, imediata, da cor. Silva é, mais que um primitivo, um mágico: ele reinventa a pintura a cada momento para dar expressão à sua poderosa fantasia cromática e linear. Finalmente, como o primeiro mestre da etapa mais recente da arte brasileira, voltado para uma linguagem menos subjetiva e mais impessoal, temos o escultor Franz Weissmann. Com o senso natural do monumental, sem retórica, constrói suas "torres e pontes logrando pelo equilíbrio sutil e pelo ritmo dos planos, uma harmonia nova da forma e do espaço.

DJANIRA DA MOTA E SILVA

Nasceu em Avaré, São Paulo, em 1914. Expõe pela primeira vez em 1942. Mostra individual em 1943 na ABI. Distinções no Salão Nacional de Belas Artes. Viaja aos Estados Unidos em 1945, expondo em Washington, Boston e New York. Executa em 1953 um grande painel para o Liceu Municipal de Petrópolis e vai à União Soviética. Em 1954, viaja pelo interior do Brasil e vai ao Chile. Grande mostra individual em 1958 no Museu de Arte Moderna do Rio. É escolhida para o Concurso Internacional do Prêmio Guggenheim. Tem participado de iní-

meras exposições coletivas de arte brasileira no exterior e possui coleções em vários museus e coleções particulares no Brasil e no exterior.

FRANZ WEISSMANN

Nasceu na Áustria em 1911, tendo vindo para o Brasil com a idade de seis anos. Naturalizou-se brasileiro. Participou das seguintes exposições coletivas: III Salão Paulista, Salão Nacional de Arte Moderna, Bienais de São Paulo, Exposição Nacional de Arte Concreta (1956-57). Prêmios: 1.º prêmio de escultura do Salão Paulista (1955), prêmio Leirner (1956), Melhor escultor nacional da IV Bienal de São Paulo (1957). Viagem ao estrangeiro, do SNAM (1958). Obras em coleções particulares no MAM de São Paulo e no Hotel de Turismo de Brasília.

ALFREDO VOLPI

Nasceu em Lucca, Itália, em 1896, vindo com 18 meses para o Brasil. Trabalha primeiro como ajudante-de-obras, decorador. Desde 1924 tem tomado parte em São Paulo em todas as exposições coletivas, inclusive nas Bienais, e no Rio nos Salões Modernos. No exterior expôs nas Bienais de Veneza em 1950, 1952 e 1954, e participou de mostras coletivas de arte brasileira em Paris, Tóquio, Chile, Milão, etc.. Quadros nos Museus de Arte Moderna de São Paulo, Veneza e em coleções particulares do país e do exterior. Grande Prêmio de Pintura da II Bienal de São Paulo, juntamente com Di Cavalcanti Prêmio Nacional Guggenheim de 1958.

MILTON DACOSTA

Nasceu em Niterói, Estado do Rio, em 1915. Estudou na Escola Nacional de Belas Artes e no Núcleo Bernadelli. A partir de 1933 expôs seguidamente no Salão Nacional, obtendo em 1944 o "Prêmio de Viagem ao Estrangeiro". Esteve durante três anos nos Estados Unidos e Europa. Em 1951, 1.º prêmio de pintura do Salão Paulista. De 1951 a 1953, viajou novamente pela Europa. Em 1955, ganhou o "Prêmio para o Melhor Pintor Nacional", na III Bienal de São Paulo. Tem participado de diversas exposições coletivas no país e no exterior, inclusive nas Bienais de Veneza. Possui quadros em coleções particulares no Brasil e no estrangeiro e Museus de Arte Moderna de São Paulo, Rio de Janeiro e La Plata, na Argentina. Participou da representação brasileira na competição internacional do Prêmio Guggenheim, por duas vezes.

JOSÉ ANTONIO DA SILVA

Nasceu em Sales de Oliveira, São Paulo, em 1909. Expôs pela primeira vez em Rio Preto, em 1946. Em 1948 fez sua primeira exposição individual na Galeria Domus em São Paulo. Participou da Bienal de Veneza em 1952 e das Bienais de São Paulo. Expos em várias mostras coletivas de arte brasileira no exterior. Ganhou a Medalha de Prata do 4.º Salão Paulista de Arte Moderna em 1955.

Totalidade artística e posição das artes industriais e artesanato na cidade nova

Relator: Mario Barata

A Cidade Nova é a cidade construída de alto a baixo, em uma totalidade, para os homens. Nessa cidade as artes industriais são chamadas a uma função primordial que será examinada pelo relator geral deste tema, senhor Gillo Dorfles. Dependendo de extensão do conceito e da importância da função do "industrial-design" chegaremos a determinar a função possível do artesanato, em cidade desse tipo, que tendo a fechar as portas ao equipamento humano mal desenhado ou não condizente com a época que se abre para a instalação e o equipamento ambiental do homem.

Em Brasília, exemplo da cidade nova, há indícios parciais de que o controle dos arquitetos tende a estender-se ao menos inicialmente, até esse equipamento. No memorial de Lúcio Costa, apresentando o plano piloto da cidade, são aconselhados "habitat" conveniente e confortável para todos os habitantes e até determinado tipo de cemitérios (... à inglesa), visando aqui impedir-se o mau gosto habitual de necrópoles em muitos países.

Sabe-se que centenas de apartamentos iniciais, destinados a funcionários públicos, serão mobiliados pelo Grupo de Trabalho incumbido da transferência dos serviços federais. Cito esse fato, não para afirmar que essa Comissão os mobiliará bem, mas somente para indicar a tendência existente — e também imposta pela premência de tempo resultante das condições políticas do nascimento de Brasília — no sentido de soluções grupais de equipamento, dando, evidentemente, oportunidade para que se melhore o padrão coletivo de gosto e da civilização material, no país, a partir da futura capital. O caso concreto do primeiro catálogo telefônico dessa cidade, planejado pelo arquiteto A. Lício Pontual, é sintomático.

É verdade que as interferências de expressões da realidade que se podem apontar em relação aos próprios projetos urbanísticos, também ocorrem neste particular, abrindo o campo às múltiplas variações humanas. Já no ponto de partida, não é o departamento de Arquitetura da NOVACAP, mas o DASP quem cuida do equipamento referido acima. São muitas, evidentemente, as limitações humanas ou políticas a essa tendência globalista e diretora, que beiraria, aparentemente, o totalitarismo.

Mas a nossa época conta com nova arma: a comunicação áudio-visual ou visual intensa, ao lado de novas técnicas pedagógicas, para influenciar a opinião grupal, orientando tendências de gosto, mas evitando ao máximo, os choques psicológicos que resultam de imposições brutais ou inadequadas.

É verdade que tomando como exemplo Brasília por mais que urbanização e a *totalidade artística* sejam fechadas, durante alguns anos, mantendo na cidade nível superior ao da realidade brasileira, infelizmente em compartimentos estanques (com vários objetivos, inclusive o melhor: o de criar protótipo), conduzindo ao máximo à aplicação de certas noções de "Zening", hoje desenvolvidas mesmo em países liberais, como os E.E.U.U., e chegando mesmo a hipóteses cruéis de fechar-se uma cidade ao fluxo de alienígenas, na melhor das soluções controlando a sua população através de criação de cidades-satélite.

No caso de Brasília, em sua fase de construção, já se criaram barreiras aos imigrantes em busca de trabalho, só se permitindo, ao menos em certo período, entrada por terra, na região, a pessoa portadora de carta de chamada individual ou locação de trabalho. Na verdade esses tipos de barreira funcionam e funcionaram imperfeitamente, mas o fenômeno indica que uma cidade nova enfrenta a triste perspectiva de tornar-se menos um exemplo, do que um quisto aristocrático, produzido por uma sociedade hierárquica ou dividida em ricos e pobres e ameaçada de submersão rápida ante as condições reais do país.

Essa circunstância pode ser tomada como mais um argumento no sentido de que o planejamento deve passar, não só da *urbs* à região, mas sim à nação como um todo. O planejamento deve abarcar o país inteiro.

Encarando porém, aqui somente o problema de Cidade Nova, global, como um protótipo, é que analisaremos o problema do "industrial design" e, depois a posição do *artesanato*, suas funções ou mesmo sua viabilidade de existência ou utilização.

O ideal talvez fosse que na *cidade nova* só pudesse existir um equipamento *novo*, como concepção, realização e função. Competiria aos planejadores da cidade tender para isso, fornecendo linhas diretoras, comparáveis a eixos de bacias hidrográficas, nesse sentido. O homem teoricamente só poderia viver em condições estéticas perfeitas, se tudo que o rodeasse fosse esteticamente adequado e justo. Não há porém estaticidade nessa situação extremamente móvel, complexa e em transformação contínua por si mesmo.

É verdade que produtos de artesanato ou do passado podem criar pela sua beleza e suas relações de significado, fatores de enriquecimento da vida humana que não se podem desprezar numa totalidade moderna. Eles seriam submetidos, porém, a um critério de adequação que lhes desse a posição exata dentro do dinamismo ambiental que cerca o homem.

O artesanato poderá sobreviver na cidade nova, mas de maneira especial. Ante certos limites, pouco extensos, existirá como produção "esportiva", (pelo seu caráter de exercitação ou diletantismo amadorístico), criando atividades e formas que evitem a padronização humana, grande perigo de época industrial completa.

Em geral, porém, os produtos de artesanato, serão importados de outras regiões, como equipamento compensador ante o domínio da técnica. Participará de um mecanismo social-figurativo (ou sócio-visual) de equilíbrio entre a natureza e a técnica.

Já no Congresso de Críticos de Arte de Nápoles - Palermo, tive oportunidade de referir-me, largamente, ao grande papel que as artes industriais terão, como elemento do cotidiano e de qualquer espaço e tempo, na generalização das formas criadas pela chamada arte moderna, de cuja gênese elas às vezes participam ao lado de arquiteturas e conjuntamente as artes plásticas mais evidentes. Seu conteúdo funcional, prático e imediatamente acessível, fornece-lhes meios para que o grande público as compreenda e as assimile diretamente, com eles convivendo.

(A publicação do restante das teses apresentadas ao Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, segue no próximo número 58 de HABITAT)



Fachada do edifício para a av. Paulista.

Edifício Nações Unidas

Projeto : arq. : Abelardo de Souza

Indiscutivelmente, uma arquitetura monumental. Arquitetura, apenas, e para os que têm maiores informações das tendências do arquiteto, não é o projeto ideal, desde que ele teve de lutar em concorrência com um aproveitamento do terreno, o que não é, positivamente, um princípio. Isoladamente considerado, em volume e linhas, e decorência da planta dos apartamentos, o "Nações Unidas" se apresenta como notável solução, do ponto-de-vista exclusivo, em que nos colo-

camos, e que é quase uma abstração, porque arquitetura se liga, inteira, a outros aspectos urbanos, a outras funções da cidade em cada um de seus setores manifestados. Dadas as deficiências de ordem urbanística, inexistência de um zoneamento, respeito excessivo à ultrapassada idéia de arruamento existente, ausência de determinações reguladoras da defesa do habitante da cidade, o arquiteto não poderia fazer melhor, ainda mais premido por vários motivos que devem ter determina-

FORNECEDORES

CERÂMICA SÃO CAETANO S.A.

Rua 3 de Dezembro, 68, Fone: 32-3429

REVESTIMENTOS FERRABONA

Rua 7 de Abril, 264, 12.º andar, S/ 1207, Fone: 36-8772

OTTO BAUMGART IND. COMÉRCIO

Rua Carlos de Souza Nazareth, 53, Fone: 32-7280

IND. DE CONDUTORES ELÉTRICOS FIEL

Rua Guaicurus, Fone: 62-1131

A SPILBORGHES & CIA.

Rua Sete de Abril, 282, 10.º andar, Fone: 34-8849

ISAAC V. FRANCO

Rua Guaianazes, 182, Fone: 34-2039

ERNESTO DE CASTRO S.A.

COMERCIAL E IMPORTADORA

Alameda Barão de Limeira, 486-500, Fone: 51-2117

INDÚSTRIAS MADEIRIT S.A.

Rua Xavier de Toledo, 264, 10.º andar, S/ 102/3, Fone: 36-7020

LAGRART LTDA.,

Rua Lavapés, 444, Fone: 36-4528

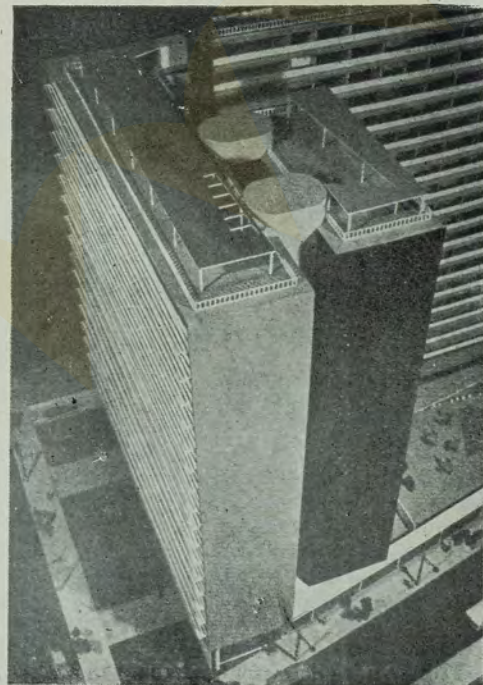
ELEVADORES ATLAS S.A.

Rua Alexandre Levi, 202, Fone: 37-4551

PEDRAS A. PEDRINI

Av. Brig. Luís Antônio, 290, 8.º andar, Conj. 85, Fone: 37-4503

Aspecto da 1.ª maquete do projeto do arq. Abelardo de Souza, publicado em HABITAT 12, de setembro de 1953.



HABITAT

do algumas soluções aqui repontando e que poderiam ter atingido outras altitudes de qualidade.

Mas, fiquemos no plano de nossa atualidade... Sob certos aspectos o "Nações Unidas" acrescenta ao prestígio de sua monumentalidade alguns dados de conjunto residencial organizado, e como unidade residencial, embora sujeito aos azares da exploração mercantilista um tanto atrabiliária e arbitrária, emerge, no quadro de nossa arquitetura moderna, assim considerada, como uma consequência de categorizada concepção.

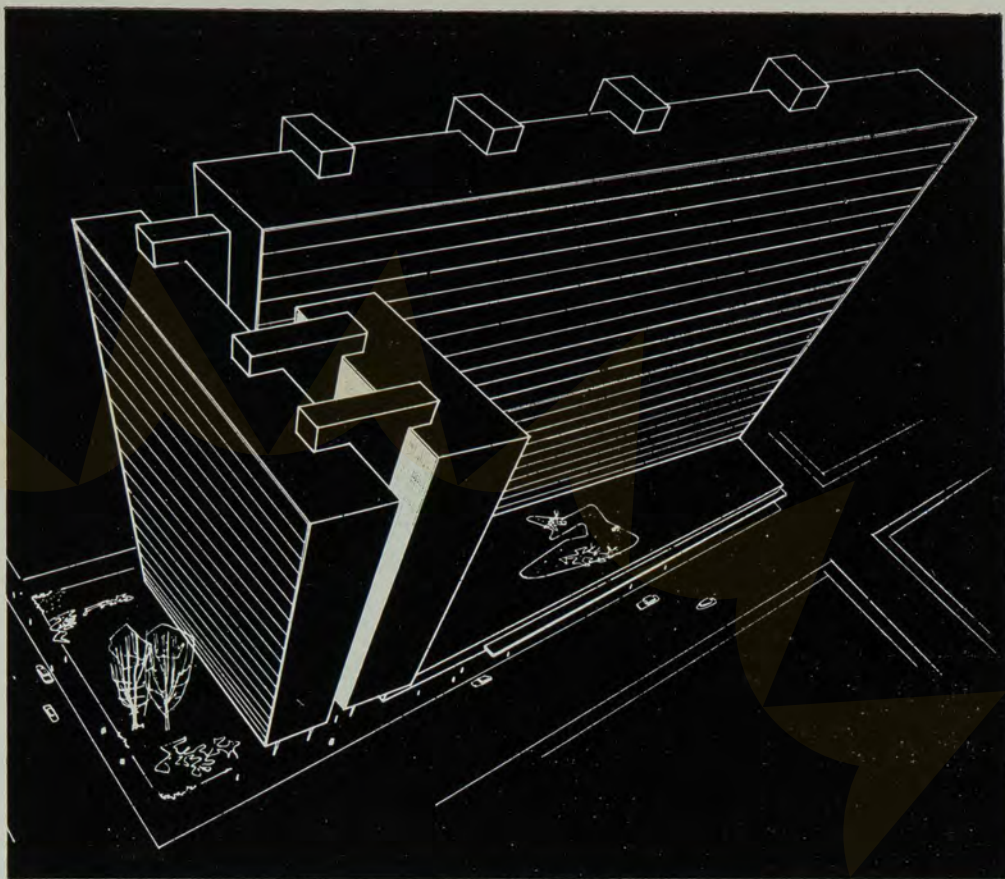
Ele contrasta, imediatamente, com a feia arquitetura que a avenida Paulista e a avenida Brigadeiro Luís Antonio tiveram, embora naquele aproveitamento de terreno não se desse o congestionamento humano permitido pela precipitação imobiliária, a serviço de uma procura constante. Destaca-se a arquitetura de Abelardo de Souza, em contraste, repetimos, ainda, com outros edifícios de "carregação", em que se gasta tanto ou mais, e em que o mau gosto se imiscui com uma preponderância incrível, em arranjos de pseudo-modernização decorativa externa, quando toda a revolução arquitetônica visou acabar com a "mentira das formas", na palavra sempre bem lembrada de van de Velde.

O arquiteto, então, nos aparece como um explorador dessas novas formas dentro do que é lícito e lógico, sublinhando a imponência do cimento armado, do vidro, dos elementos padronizados, das inúmeras possibilidades que se apresentam à atenção do harmonizador. Texturas e volumes assim se entrosaram em continuidade e descontinuidade, em elegância e precisão, com uma variedade sempre informada pelo bom gosto exemplar do arquiteto. Algumas fotografias destas páginas dão bem a medida de quanto fez o arquiteto para não sobrecarregar decorativamente as superfícies, ao mesmo tempo em que as dispunha e desfazia, quanto possível, para não darem a impressão da negligência do tratamento, que jamais foi simplicidade. Uma escada, com sua estrutura, com sua grade curva, com seu piso, não é mais do que uma escada, mas a sua colocação no espaço, sua contrastação entre ângulos e vegetações tornam esse pormenor, conforme é fácil verificar, de suma elegância nas linhas obtidas...

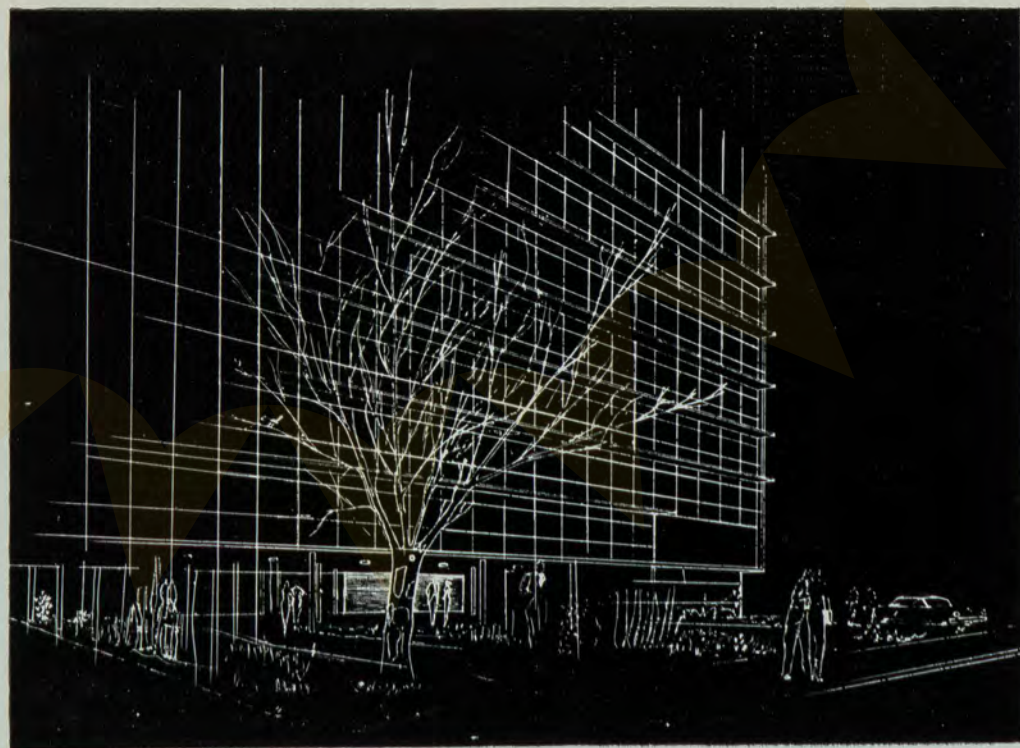
Internamente, o "Nações Unidas" possui, também, os mesmos predicados de sua exteriorização monumental: os corredores são amplos quanto deveriam ser, na proporção em que sua extensão e suas ligações exigem, na vizinhança estabelecida, um espaço que corresponda a todas as necessidades de trânsito, independência, tratamento, convivência. Pequenas ruas internas, de ligação entre habitações, tanto a unidade residencial se fez densamente prevista para muitos... Então, tem-se, internamente, melhor, a impressão do pensamento que governou o arquiteto na monumental edificação.

Jogando com a junção de três blocos, a arquitetura de Abelardo de Souza obteve aqui a melhor solução, planificando as condicionantes de iluminação, alternadas com as disposições mais vivas de arejamento, ao mesmo tempo que não esquecia a noção paulista da intimidade, na individualização do abrigo, que requer que a casa, a moradia, não seja "devassada". Mesmo num edifício de apartamentos, com a contiguidade com que estes se apresentam, essas condicionantes foram perfeitamente levantadas.

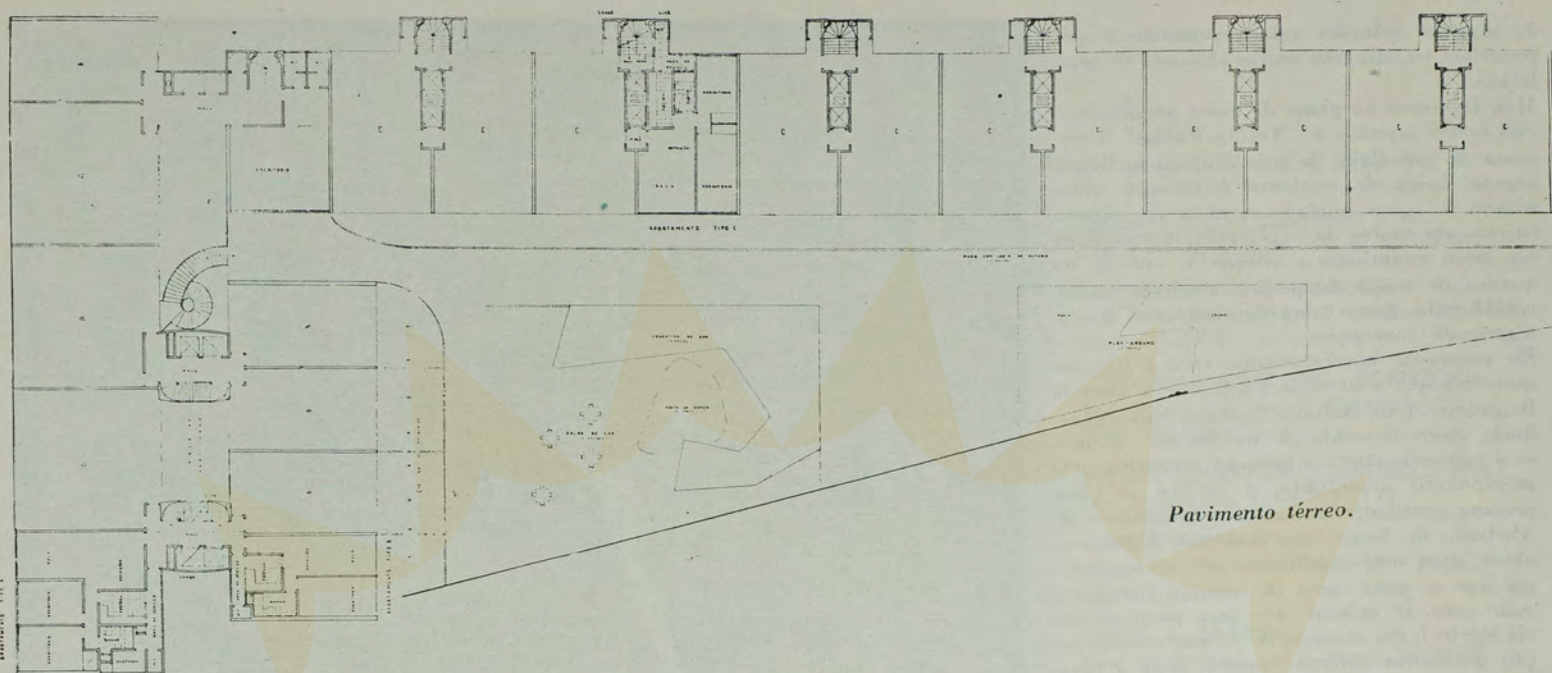
Chamamos, uma vez, e voltamos a repetir, que se trata de uma edificação de primeira qualidade, cujo mérito está todo no trabalho



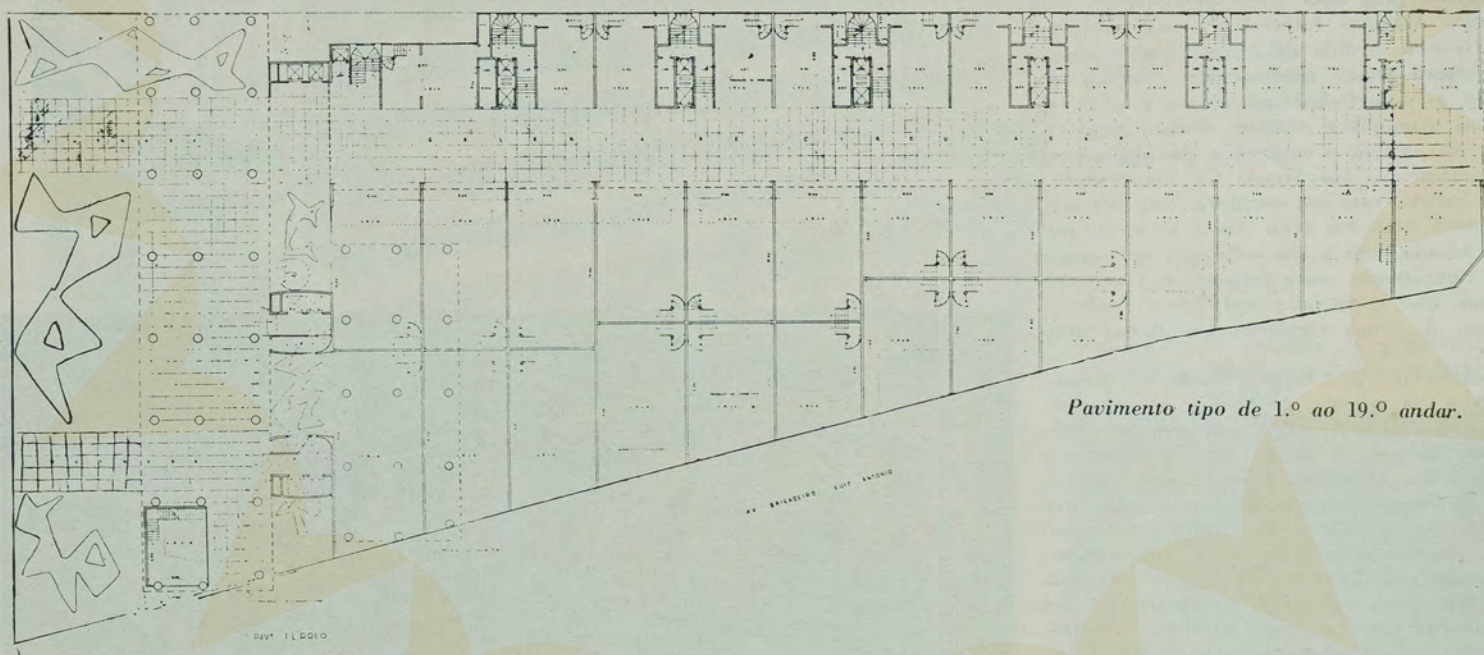
Perspectiva da junção dos três blocos.



Desenho da fachada principal.



Pavimento térreo.



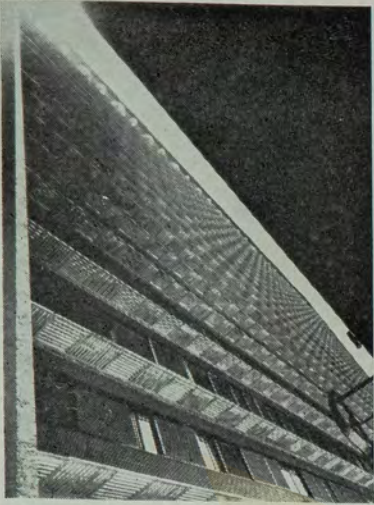
Pavimento tipo de 1.º ao 19.º andar.

do arquiteto em buscar um tratamento específico para obra de tamanho porte, com a consciência aberta ao fato de que arquitetura é um patrimônio coletivo, e mesmo através das injunções comerciais, ela deve se manifestar, já que o poder público, indiferente, cego, incompetente, não acompanhou a téc-

nica e a arte da construção da cidade. Uma boa arquitetura, como a do edifício "Nações Unidas", exigiria, da cidade, que ela tivesse a sua disposição uma legislação adequada para recebê-la, e com ela se enquadraria, melhor, em todo o seu sentido, funcional e plástico.

No entanto, a fidelidade de Abelardo de Souza, que noutras ocasiões temos tido oportunidade de ressaltar, à arquitetura viva de nosso tempo, permanece, mesmo através de quantos óbices se lhe antepõem, plenamente res-salvada.

G.F.



Vistas, em ângulo forçado, dos elementos vazados do bloco maior. Pode-se observar a variedade das formas e de desenho que surgem de cada posição do espectador. O efeito do sol, filtrando através desses elementos de encontro às janelas, forma, também, uma imensa variedade de desenhos.



Outro aspecto do edifício visto da esquina da Av. Paulista com Av. Brigadeiro Luiz Antônio.



Vista de todo o conjunto monumental, podendo-se notar o partido adotado, para que o prédio pudesse aparecer em toda a sua projeção plástica. O revestimento em pastilhas de cor, realça bastante cada uma das unidades, sem tirar a sensação do todo em continuidade.

Frente lateral cujo tratamento foi determinado no sentido de vedar a parte de serviço, toda colocada para esta parte. A preocupação foi objetivada. Revestimento de pastilhas brancas.



Ângulo original da fachada do lado do play-ground.



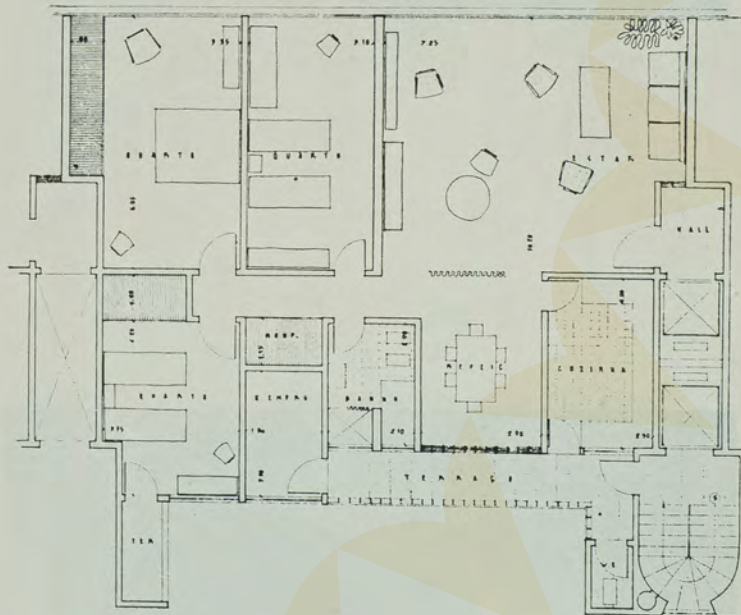


Vista da galeria interna, sob o bloco maior, que liga a av. Paulista com a rua S. Carlos do Pinhal. O piso é de arenito polido e o revestimento das colunas à direita é de pó de pedra cinza, fixado sob pressão e polido. A iluminação é toda indireta a luz fria, e o revestimento das paredes foi composto em madeira e plástico.

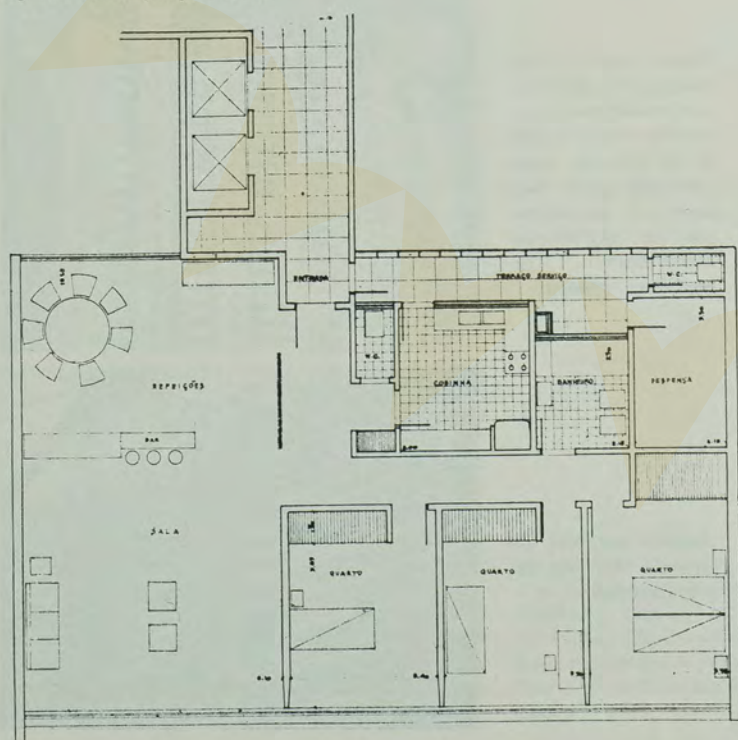


Escada que liga o andar térreo com o terraço-jardim. A leveza da estrutura de concreto, servida pelas fitas de ferro protetoras, as placas de granito cinza, tudo compõe uma forma elegante e elástica.

Apartamento junção C.C.



Apartamento junção A.B.



Um novo livro sobre Brasília: **Doorway to Brasilia**

TEXTO: José Guilherme Mendes e Elaine Goff. ARTE GRÁFICA: Aloisio Magalhães e Eugene Feldman. PLANEJAMENTO E IMPRESSÃO: Falcon Press, Filadelfia, U. S. A. — DISTRIBUIÇÃO: George Wittenborn, Inc., New York, U. S. A.



Prefácio de John dos Passos

Centro do continente sul americano. Região montanhosa a milhas e milhas de não sei onde.

O crepúsculo escurece as dobras das colinas que se estendem vazias de horizonte a horizonte.

Nenhum som no ar.

Eis-nos no cume de uma dessas grandes cordilheiras paralelas, tendo às nossas costas apenas a desolação de árvores escaveiradas, às quais se prende o barro vermelho do ninho das formigas. As formigas são os habitantes nativos do Planalto Central Brasileiro; formigas e uma ou outra ema, caminhando desdenhosamente, a passos largos, entre os arbustos.

A nosso lado uma capela branca e ponteguda. Esta capela, explica o jovem engenheiro recém saído da Universidade de Miami, foi a primeira construção no local de Brasília. E' em memória a um bispo, missionário italiano, canonizado recentemente, que, cem anos atrás, profetizou a grande civilização que se estabelecerá nestas altas paragens do interior. No Brasil é conhecido por Dom Bosco.

Sua estátua contempla um vale cheio de sombras, que se estende na mesma direção das faixas de poeira, suspensas no ar da tarde, sobre as montanhas do lado oposto. Ali, já surgem milhas de construções. Se prestarmos atenção, ouviremos o ranger de engrenagens,

rolos compressores, plainas: toda espécie de removedor de terra funciona, nivelando o local da nova capital do Brasil.

O sol se põe, púrpureo, além das serras distantes. O engenheiro abriga os olhos para apontar, no adiantado crepúsculo, o branco retângulo do palácio e do hotel para turistas, bem como quarteirões de novos edifícios, ainda sem forma sob os andaimes. "Breve se verá, erguendo-se por detrás dêles, o edifício do Congresso e o centro comercial. Já se pode ter uma idéia disso", diz ele tomando fôlego. "Breve as luzes neon se acenderão e refletirão no lago".

Pensávamos estar sôzinhos: mas há um homem ao nosso lado, ouvindo com incompreensão cortês nossa conversa de estrangeiros. O único carro é o jeep que nos trouxe. Portanto, de onde teria ele surgido?

E' um homem moreno, de feições bem delineadas. Está inteiramente lambusado de carvão. Um torso nervoso e escuro aparece sob seus míseros farrapos. Olha para nossos rostos e volta-se para a efígie de Dom Bosco, esmaecida na pouca luz da capela.

Adivinhara o assunto de nossa conversa. Pedimos, então, ao engenheiro para indagar por que ele está ali.

Seus dentes brilham num sorriso branco e bonito. Responde com alegria e orgulho na voz. E' um cortador de madeira de Mato Grosso. Está cortando árvores para carvão,

no vale que será inundado, quando terminarem a represa: as árvores pequenas para carvão, as grandes para construções. Mora ali, diz ele.

Gostariamos de visitá-lo? Sorrindo com modesto orgulho como se estivesse assinalando uma mansão, aponta, lá em baixo no vale, a cabana pequenina que é a sua morada.

Mas não é este o lugar planejado para o fundo do lago? pergunta o engenheiro.

O homem sorri e assente com a cabeça. E' verdade, ele mora no fundo do lago. A idéia parece deliciá-lo.

A noite aproxima-se rápida. As estrelas cintilam no céu. Os vales se afogam no escuro.

O engenheiro mostra com a mão os sulcos deixados pelo trator nos flancos das colinas, indicando o futuro nível do lago. Como o cortador de madeira, ele sorri. Comprou para si mesmo um lote na zona residencial, diz ele, do outro lado do lago, de quem vem da cidade. Seu sorriso é também orgulhoso e cheio de esperança. Poderá ir para seu escritório de lancha a motor.

Ao último clarão do crepúsculo, começamos a imaginar faixas de água à distância. Não é aquilo a cidade já terminada que, da cordilheira oposta, se reflete no lago?

"Pensar que no Rio", exclama o engenheiro, enquanto ajuda seus convidados a subir no jeep, "ainda há gente que não acredita em Brasília!"

"Doorway to Brasília" é um livro experimental planejado e impresso na "Falcon Press" em Filadélfia, Pensilvânia, Estados Unidos da América usando-se o sistema de litografia foto-offset, como forma de arte. Da mesma maneira que "Doorway to Portuguese", publicado em 1957, este livro é o resultado da colaboração e esforço do artista brasileiro Adoísio Magalhães e do artista e impressor americano, Eugene Feldman. O processo de impressão escolhido, obrigou o emprego contínuo de tonalidades negativas, abandonando-se o clássico sistema quadriculado ou de meio-tons. Estas páginas representam um teste de exposição controlada de placas de offset em alumínio e da capacidade das mesmas, de fixarem outras tonalidades além do preto. Diversas experiências foram realizadas, usando-se placas feitas do mesmo negativo, cada uma com um progressivo aumento de exposição. As placas de tonalidades mais fortes, foram impressas em cores claras; as de tonalidades médias em cinzento e as de tonalidades claras, em preto.

E' opinião dos seus planejadores, que este processo só tem limites nas fronteiras da imaginação e talento criadores dos artistas que o escolheram e o desenvolveram.

Brasília, a nova capital do Brasil, foi escolhida como motivo deste livro, pelo que sugere à imaginação — uma cidade pioneira, com formas expressivas e uma vitalidade que é, ao mesmo tempo, atual e eterna.

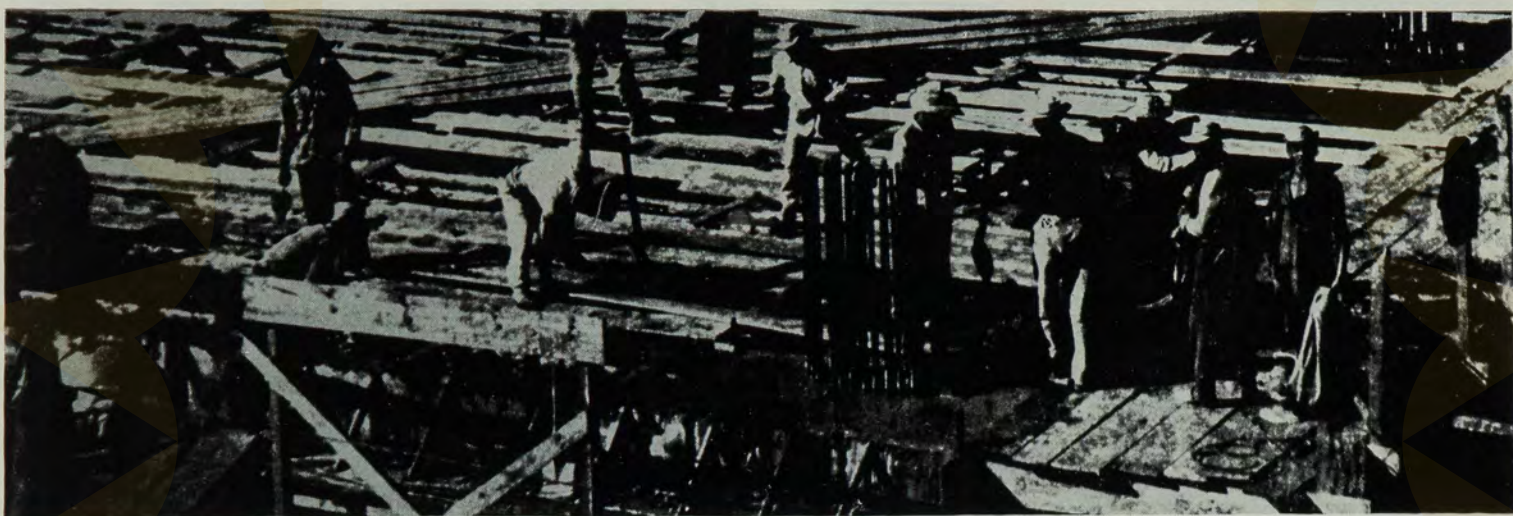
"Dêste Planalto Central, lugar solitário que breve será transformado no "cerebro" donde partirão as mais altas decisões nacionais, olho para o futuro do meu país e o entrevejo, com fé inquebrantável e confiança sem limites".
Brasília, 2 de outubro de 1957.

JUSCELINO KUBITSCHKE

José Bonifácio, em 1823, propõe a transferência da Capital para Goiás e sugere o nome de Brasília.

E' em pleno centro do Brasil, no planalto central a 940 quilômetros da atual capital, Rio de Janeiro, que surgirá a nova capital do Brasil, Brasília. Localizada a uma altitude de 1.200 metros e latitudes de 15°30' e 16°03', gozará das vantagens de um clima seco e ameno. Há mais de meio século, a primeira Constituição da República (1891), proclamava a necessidade de se transferir a sede do Governo, para o centro do país; a decisão final, foi tomada em 30 de abril de 1956, logo após a posse do Presidente Juscelino Kubitschek, que determinou fosse a transferência da Capital Federal, um dos principais objetivos de seu Governo.





Oscar Niemeyer :

Com relação aos trabalhos de Brasília, que espero sejam minhas obras definitivas, encontrei três problemas diferentes a resolver: o do prédio isolado, livre a toda imaginação, conquanto exigindo características próprias; o do edifício monumental, onde o pormenor plástico cede o lugar à grande composição; e, finalmente, a solução de conjunto que reclama, antes de tudo, unidade e harmonia.

No Palácio da Alvorada, meu objetivo foi encontrar um partido que se não limitasse a caracterizar uma grande residência, mas um verdadeiro palácio, com o espírito de monumentalidade e nobreza que deve marcá-lo. Para isso, aproveitei a própria estrutura, que acompanha todo o desenvolvimento da construção, conferindo-lhe leveza e dignidade, e êsse aspecto diferente — como se pousasse no solo, suavemente. Com êsse intuito, as colunas se afinam nas extremidades, permitindo às lajes, pelo sistema de "voute" em que se baseiam, uma espessura de quinze centímetros no eixo de cada espaçamento, estabelecendo-se assim perfeita integração da forma — que caracteriza e exprime o edifício — com o próprio sistema estrutural.

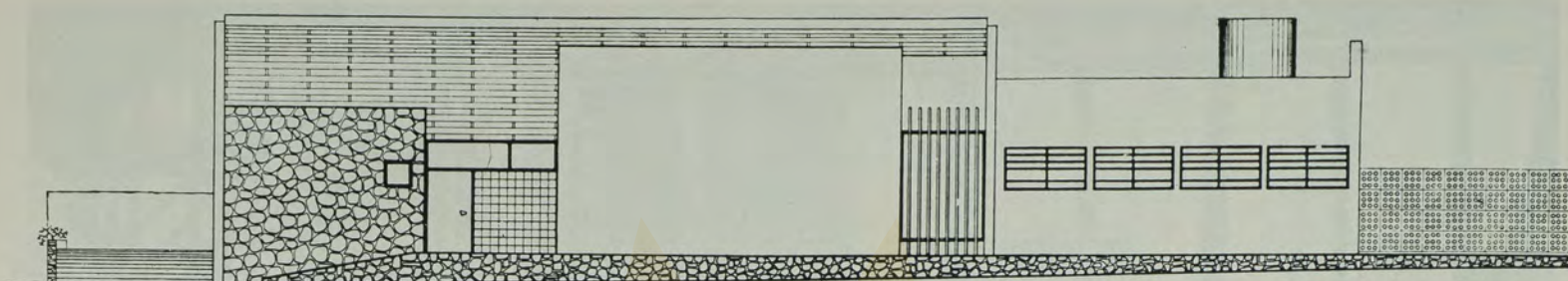
No prédio do Congresso Nacional, meu propósito foi fixar os elementos plásticos de acordo com as diversas funções, dando-lhe a importância relativa exigida, e tratando-se

no conjunto como formas puras e equilibradas.

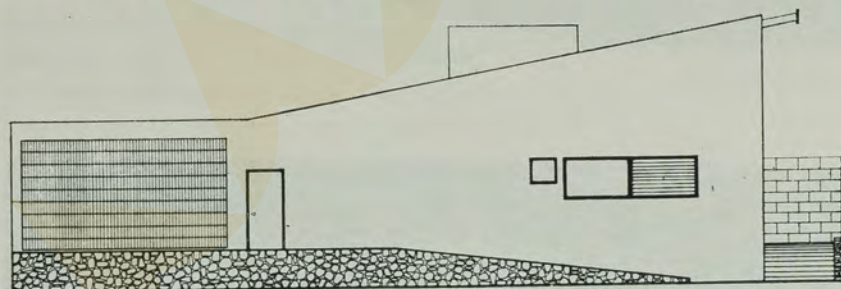
Assim, uma imensa esplanada, contrastando com os dois blocos destinados à administração e aos gabinetes dos congressistas, marca a linha horizontal da composição, destacando-se sobre ela os plenários que, com os demais elementos criam êsse jogo de forma que constitui a própria essência da arquitetura, e que Le Corbusier tão bem define: "L'architecture est le jeu, savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière".

Na Praça dos Três Poderes, a unidade foi minha principal preocupação, concebendo para isso um elemento estrutural que atuasse como denominador comum dos dois palácios — o do Planalto e o do Supremo Tribunal — e assegurando assim ao conjunto aquele sentido de sobriedade das grandes praças da Europa, dentro da escala de valores fixada pelo magnífico plano de Lucio Costa. Estas são, hoje, as minhas diretrizes de arquitetura. E se agora elas se orientam num sentido de maior pureza e simplicidade, fundam-se todavia no mesmo conceito de criação — o único capaz de conduzir a uma verdadeira obra de arte.

Estas as diretrizes das obras que projetei para Brasília, obras que acompanho com o maior desvelo, convicto de sua importância e desejoso de que se permanentem em qualquer coisa de útil e permanente, e capaz de transmitir um pouco de beleza e emoção.



Os dois desenhos estabilizaram a idéia plástica da fachada, vendo-se ao alto como esta idéia se fixou em uma continuidade horizontal em que se buscou, notadamente, um fecho de boa aparência, sem especial ênfase na escala de uma arquitetura residencial; em baixo, a solução dada à parede que enfrenta o jardim, vista do "living" e de fora.



O desenho realizado, à luz do sol, com seus jogos de luz, a parede central, as aberturas inprescindíveis que dão para a rua.



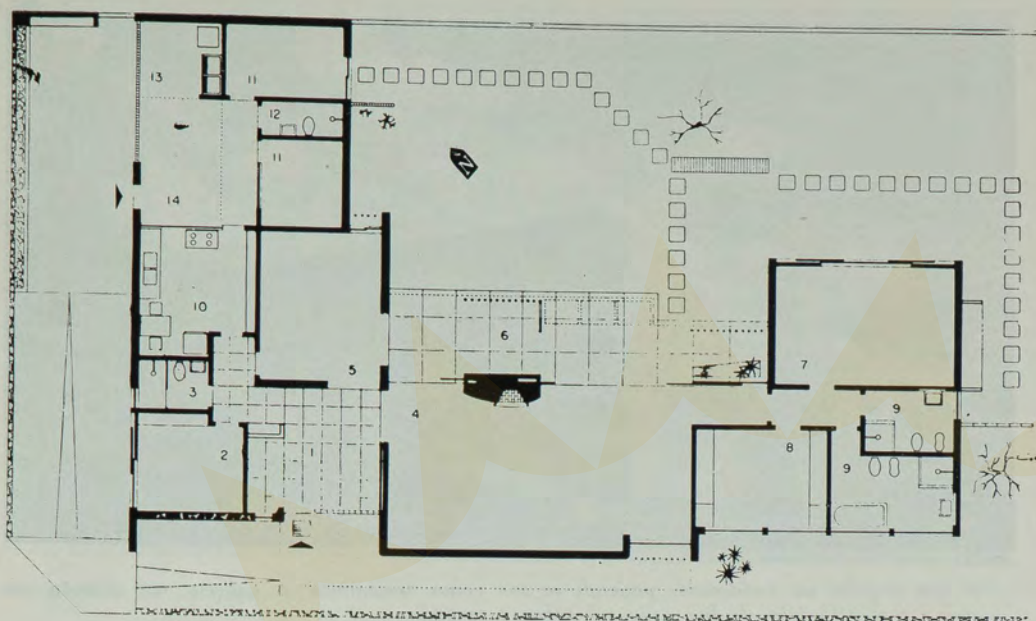
Residência no Brooklin Paulista

Projeto: arq. Victor Reif

Um princípio geral informa as duas residências que se inserem nestas páginas, princípio que se destina à realização do efetivo conceito do abrigo, à idéia da intimidade para com a habitação no que ela visa a proporcionar recolhimento e distensão física e psicológica ao morador da cidade. Refere-se o arquiteto ao princípio de orientar a vida da residência "para dentro", proporcionando ao habitante a possibilidade de isolar-se e viver, individualmente.

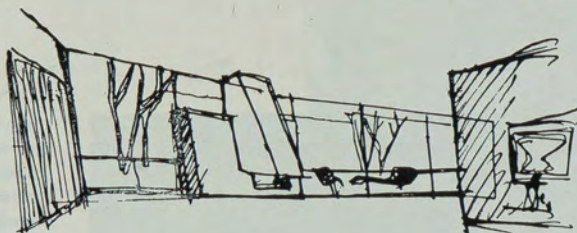
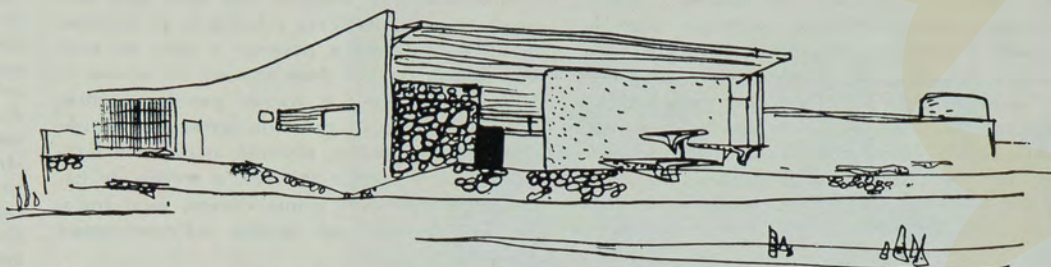
As duas residências aqui apresentadas, coincidiram, em terrenos de esquina, e assim, foram projetadas para a realização do maior isolamento da rua, tendo as grandes aberturas voltadas para um jardim interno ou pátio. Não se trata de um traço psicológico de egoísmo militante, a transformar o morador em caramujo: o fato é que a boa insolação não provem da rua, destruindo-se, pois, aqui, o famoso slogan: "vende-se terreno fa-

ce norte", e o fato, também, é que, por ora as vias públicas onde as casas foram construídas, não se acham pavimentadas. Assim, as frentes para as ruas só têm aberturas necessárias à entrada na casa, outras à ventilação, e as grandes portas-janelas de correr e terraços foram focalizadas invisíveis para a rua. Voltam-se para o jardim, para o pátio interno, com o objetivo de ligar a vida dos moradores intimamente com a natureza.

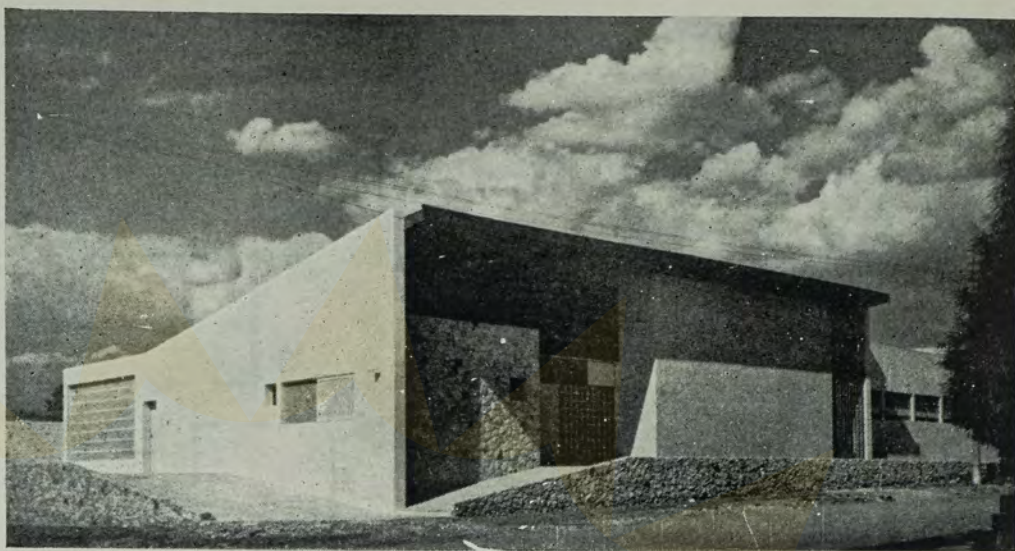


PLANTA:

- 1 Hall de entrada social.
- 2 Escritório.
- 3 Banheiro social.
- 4 Living
- 5 Sala de jantar.
- 6 Terraço social coberto.
- 7 Dormitório.
- 8 Quarto.
- 9 Banheiros.
- 10 Cozinha.
- 11 Quartos de empregadas.
- 12 Banheiro de serviço.
- 13 Lavanderia.
- 14 Pátio de serviço.



Os desenhos ilustram um itinerário; a idéia se desenvolveu em vista do programa e do propósito primeiro fixado, de proporcionar um abrigo da casa ao inverso da arteria sôbre a qual se situava. Vê-se, pois, no desenho, a conseqüente elaboração desse projeto, nas indicações sumárias de um ambiente que foi produzido, costas voltadas para o exterior, e com a criação de um "habitat" interiorizado, mesmo naquele que se convençiona considerar externo, "lá fóra", o pátio, o jardim. O trabalho do arquiteto, resolvido na planta ao alto da página, oferece-se à inteligência de uma leitura, nestas anotações do caderno de trabalho, em que se cristaliza a sua concepção. Mesmo num caso como êste, de uma pequena habitação, sempre, em arquitetura, o arquiteto deve considerar o problema arquitetônico a resolver, e considerá-lo em todos os seus aspectos, naturalmente, para menor trabalho do que um grande problema, mas, artística e técnica-mente, tão importante quanto os que mais o sejam. Foi dentro deste pensamento, que a casa do Brooklyn, que aqui examinamos, foi projetada e terminou no bom projeto e na eficiente realização. A indicação do "croquis" formulou, já no esbôço dado, a possibilidade de uma plena solução a todos os elementos do problma em presença.

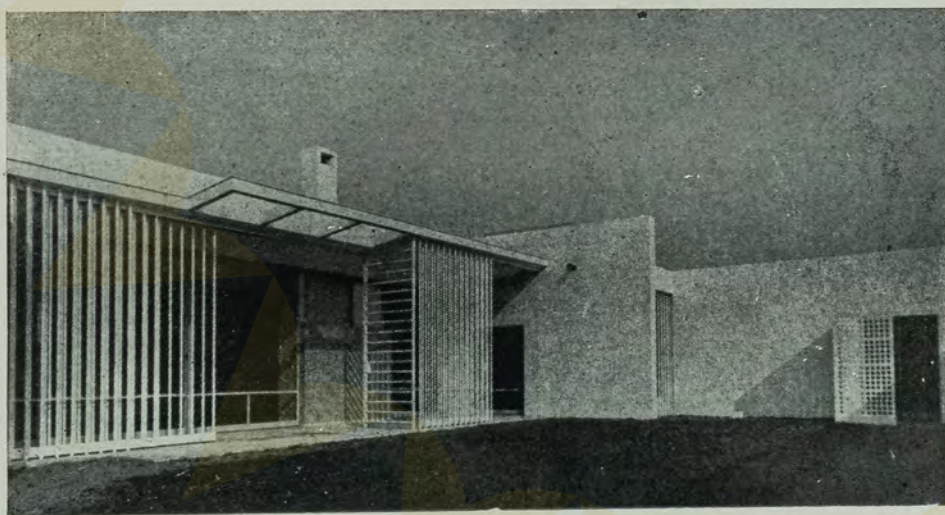


Um dos ângulos da residência, podendo-se ver como funcionam a cobertura em relação aos muros e a distribuição da luz e do sol sobre a fachada.

Os moradores da casa, um casal sem filhos, foram considerados pelo arquiteto, algo infensos à idéia do "moderno", como é geralmente considerado. Entretanto, o projeto e a sua realização atingiram uma qualidade suficiente, do ponto de vista a considerar uma solução arquitetônica moderna: com o emprego de pedra amarelada, de madeira cabreúva e de pastilhas, foram estudadas linhas bastante simplificadas nos pormenores das fachadas e dos ambientes internos.

Externamente, a situação das ruas sem calçamento, sem nível em referência ao terreno, levou o arquiteto a projetar o piso da residência servido por duas rampas de acesso. Um "living" com a grande parede envidraçada foi orientado para um terraço protegido e um futuro jardim, obtendo assim uma ligação eficiente com o ar livre, o trecho de natureza aí recolhido e que deverá, bem tratado, proporcionar um jardim suficientemente realizado.

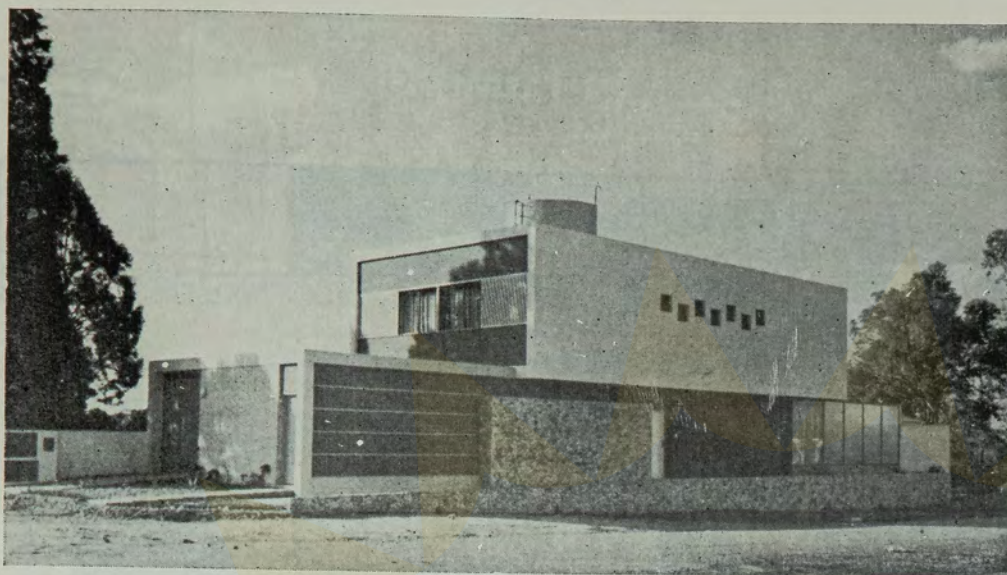
Nos pormenores estudados, era de singular importância a solução da proteção da residência, conservando-se, simultaneamente, as grandes vidraças. Um dos problemas de nossa arquitetura, o das grades, foi resolvido mediante grossos tubos que entraram como elementos arquitetônicos também, causando, assim, uma outra função, nos seus efeitos estéticos. As fotografias ilustram o resultado alcançado, proporcionando interessante visão dos vários ângulos em que se distribui a construção.



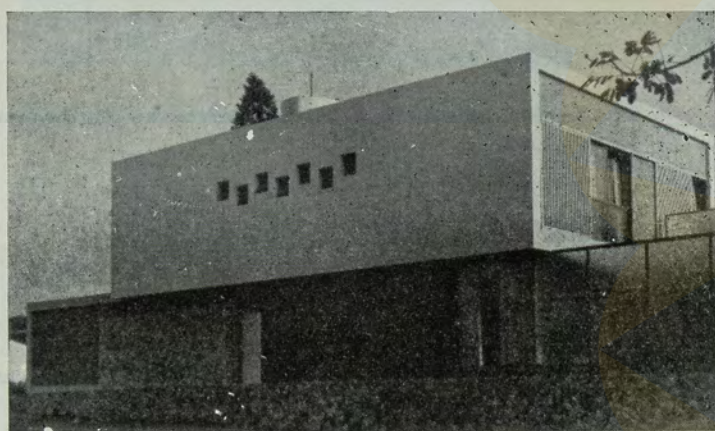
Aspecto interno, a casa toda aberta para o pátio, com as suas portas-janelas, suas largas vidraças, suas grades que são de correr, uma atrás da outra. As esquadrias envidraçadas entram no espaço entre a lareira e a parede, deixando três quartos de vão livre.



Pormenor do uso da pedra em relação ao cimento e ao vidro e ao alto a parte fechada com madeira.



Perspectiva da fachada.



O centro da fachada monumental em relêvo.

Residência no Indianopolis

projeto: arq. Victor Reif

Se o princípio foi o mesmo, de voltar a casa em oposição à rua, esta residência no Indianópolis, distribuindo-se em dois pavimentos, com maior projeção de volumes, permitiu um tratamento de mais ênfase a este conjunto.

Sendo o lado principal, para a face sul, a composição orientou os compartimentos vitais para os dois lados, o que proporcionou sol de manhã e à tarde nos dormitórios.

O bloco central, eleva-se entre dois pátios, o de serviço e o social, compreendendo este jardim e espelho d'água.

Marcando a grande linha horizontal, em toda a sua sequência, os fechados de vidro aramado

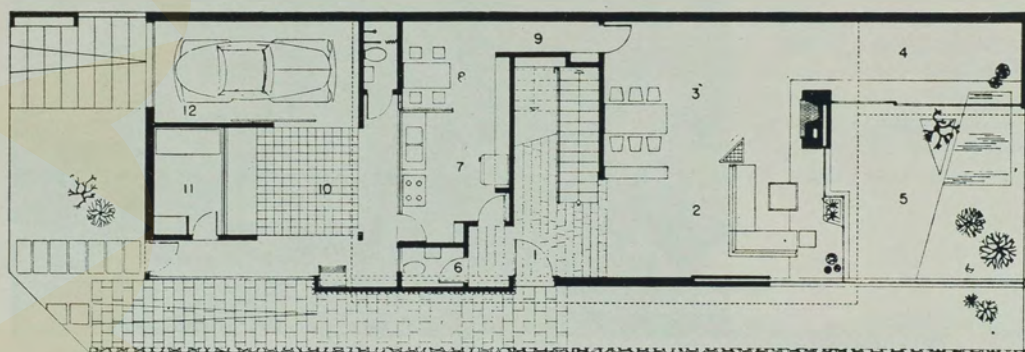
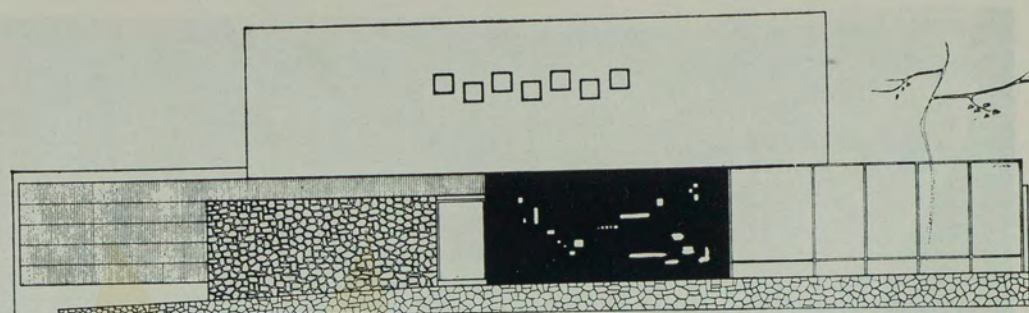
e de elementos vazados, vão do alinhamento até a divisa com o vizinho.

Arquitetonicamente, a distribuição dos dois volumes, correspondendo a um desenvolvimento da distribuição interna, produziu uma forma que plásticamente se apresenta com uma certa monumentalidade, a que não deveria atingir, rigorosamente, mas que o arquiteto procurou, evidentemente, reduzir, principalmente pelo jogo das linhas horizontais incidentes, por um lado, quanto, pelo outro, na variedade com que trabalhou a base da casa, judiciosamente atribuindo um papel decorativo à pedra e aos elementos vasados, que, assim, concorrem para diminuir a impressão do monumental.

O jogo de aberturas no centro da grande parede e a sua distribuição como que irregular, é outro fator de ritmação incorporado à massa para lhe retirar aquele aspecto de monumentalidade. As paredes laterais foram, então, empregadas com bastante adequação, formando no conjunto uma parte significativa, que estabelecem a linguagem arquitetônica, contra a escultural.

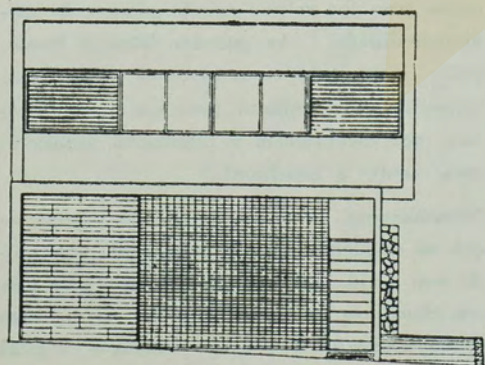
Naturalmente, estamos encarando a construção no momento, pronta, terminada, mas ainda sem a vida humana que lhe incorpora tantos elementos de vivência, e lhe dá aspectos humanizadores. A própria decoração vegetal ainda não compareceu com a sua contribuição modificadora das linhas e dos volumes.

Desenho da fachada.



PLANTA DO PAVIMENTO TÉRREO:

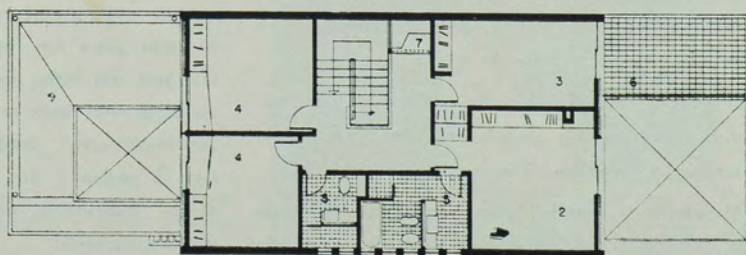
- 1 Hall de entrada.
- 2 Living.
- 3 Jantar.
- 4 Jardim de inverno.
- 5 Pátio social.
- 6 Lavabo.
- 7 Cozinha.
- 8 Capa.
- 9 Passagem.
- 10 Área de serviço.
- 11 Quarto empregada.
- 12 Garagem.

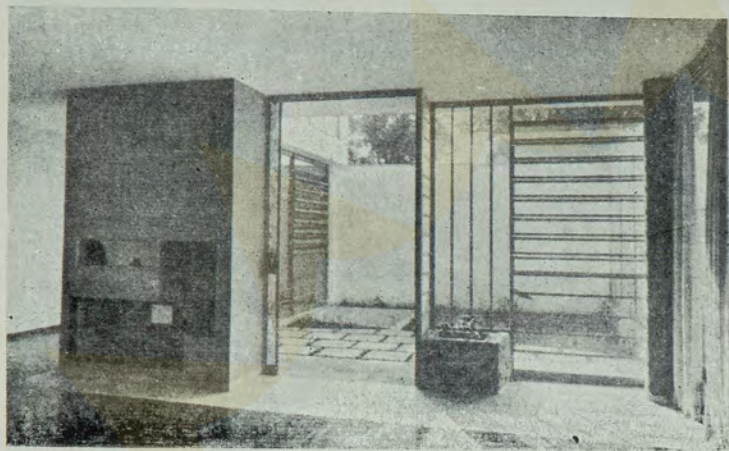


Córtex dos dois pavimentos.

PLANTA DO PAVIMENTO SUPERIOR:

- 1 Hall de escada.
- 2 Dormitório.
- 3 Quarto.
- 4 Dormitório filhos.
- 5 Banheiros.
- 6 Terraço.
- 7 Rouparia.





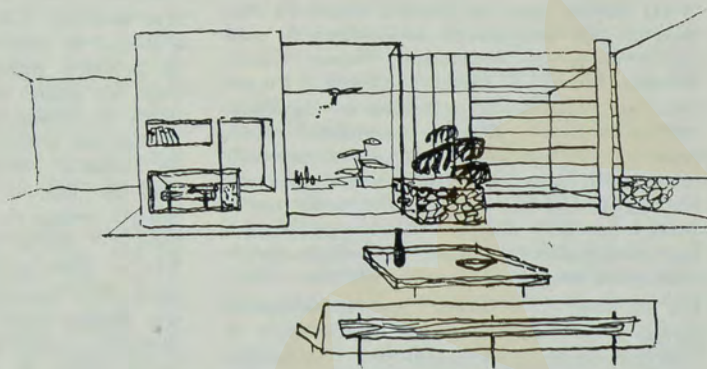
Lareira, porta para o pátio social.



Desenho do mobiliário imaginado.



Pedra e elementos vasados como fecho.



Desenho, do mobiliário imaginado.

A residência de Indianópolis, assim, afigura-se-nos capacitada a produzir um excelente ambiente recolhido, em sua configuração oposta à vida da via pública; realizará um todo, mais orgânico que funcional, o que compreende um equilíbrio mais próximo da

habitação racional, por todos os motivos defensável como produto biológico, destinado a preservar o homem, física e psicologicamente.

Os ambientes internos não poderão ser devidamente avaliados, também, sem a contri-

buição da vivência humana, que é a condição necessária de sua valorização sentimental, afetiva e estética. Mas a casa está apta a receber todos os elementos que a enriqueçam de vida.

Esta Bienal e as anteriores

José Geraldo Vieira

Para quantos entre nós se interessam pelas artes visuais, a pauta cronológica, Dezembro 1951 — Dezembro 1959, constitui uma perspectiva em cujo percurso há cinco marcos: a I, a II, a III a IV e a V Bienal de Arte de São Paulo. Ao encerrar-se esta última, ainda é oportuno tentar uma análise e uma síntese dos cinco certames para deduzir qual o seu eixo de progressão e até que ponto a essência vera dos cinco acervos, quem em arte peregrina quer em arte vanguardista, significou mesmo um influxo didático, estético e fenomenológico.

A I Bienal, instalada no Trianon, foi em verdade um mostruário internacional de correntes, gerações, módulos e concomitâncias. Público, artistas e críticos tiveram ensejo de talvez pela primeira vez ver um Léger, um Picasso, um Rouault, um Ernst, um Bloom, um Campigli, um Morandi, etc. E a nossa contribuição nacional apresentou seu primeiro *team* com Lasar Segall, Di Cavalcanti, Tarsila, Portinari, Brecheret, Bruno Giorgi, etc. Mas passaram despercebidos valores pessoais da responsabilidade de Sophie Taeuber-Arp, Ben Nicholson e Jackson Pollock!...

Já a II Bienal teve o valor maciço dum curso retrospectivo e prospectivo, inaugurando a sistemática dos didatismos. Foi uma grande Bienal e, talvez, no mundo, após o *Armory Show*, o maior acontecimento artístico em seu sentido de confluências máximas. A Alemanha mandou-nos Klee; a Bélgica, Ensor; os Estados Unidos, Calder; a França, o cubismo; a Itália, o futurismo; a Inglaterra, Moore; a Holanda, Mondrian; o México, Tamayo; Portugal, Amadeo de Sousa-Cardoso (que passou despercebido): e assim por diante.

Mesmo que não houvesse mais Bienais, só a II já chegaria para significar o ápice-síntese das artes do século, mesmo com elementos nascidos no século passado.

A III Bienal, com seu pórtico brasileiro Portinari-Segall, teve acervos individuais de monta, como os de Beckmann, Thony, Kubin, Derain, Léger, Sutherland, Orozco, Rivera, etc.. Seu valor maior dependeu do equilíbrio gráfico-plástico. Mas os remetentes ainda eram valores que aqui chegavam de segunda-mão, após prêmios e frequências obrigatórias na Bienal de Veneza. De modo que a Bienal de Arte de São Paulo significava a face dum rodízio no nosso hemisfério após o estágio no ente autônomo do Adriático.

Foi só com a IV Bienal que o Ibirapuera passou a ser um recinto onde, ao invés de impressionismo, expressionismo, dadaísmo, surrealismo, abstracionismo, etc., se passou a expor a arte de após-guerra, a arte da atual geração, isto é as pesquisas concretas, o expressionismo da matéria, o transinformalismo e, enfim, o tachismo.

Se o certame internacional era convocado por uma instituição com o título implícito de Museu de Arte Moderna, natural que as remessas tivessem as características, as virtudes e os estigmas da arte visual de agora, espelhando os movimentos vanguardistas. Verdade é que certas retrospectivas ainda exerceram função didática. Porém mesmo essas retrospectivas nem sempre eram globais de movimentos, e sim pessoais, como a de Pollock, a de Nicholson, etc..

De forma que a IV Bienal já constituía uma segunda escala. As exposições deixaram de ser

mostruários *a posteriori* de artistas e grupos, de escolas e ateliês, e passaram a ser um mostruário de arte vanguardista. Ainda por cima, como corria o risco de, ao perder sua face figurativa, desinteressar o público que se orienta por analogias, houve a feliz idéia, de efeito vicariante, de instituir-se também a Bienal de Teatro. Ora isso humanizou a Bienal, ligou-a ao povo. Aqueles quilômetros de cromatismo, borrões, arames, aniagens, etc., do primeiro andar se tornaram o perituito de trânsito para a Bienal de Teatro.

Natural que a passagem pelo Trianon e pelo Ibirapuera de milhares de unidades de quase meia centena de países influísse nas artes nacionais. Se podíamos dar valores e essências em gravura e em desenho, precisávamos de aulas e exemplos em pintura e em escultura.

O balancete sintético feito após quatro bienais em São Paulo demonstra pericialmente que o artista brasileiro é vivaz, atento e tem capacidade para mimetismo, autofagia e metabolismismo. Logo devorou expressionismo abstrato e tachismo, com a mesma facilidade mandibular com que correu a escultura maciça e inerte e a transformou em aberta e espacial. Logo abandonou o quadriculado rotativo da técnica abstrata da Escola de Paris e passou ao transformalismo, dedicando-se à matéria geodésica, ao fluído cósmico: isto é, esqueceu Picasso, Morandi, Marini, e ficou atento a Burri, Tapies, Oteiza. Resultou o que, então, na V Bienal? O artista brasileiro, principalmente o plástico, de pintura e escultura, se desnacionalizou, desdenhou a paisagem, a analogia antropomórfica, e se juntou aos artistas internacionais apátridas, de passaporte artístico Nansen, virando todos eles os obsidiados pelo muro, pelo chão, como os condenados de Goya rente à muralha obsidiados pela bossagem que as lanternas iluminam mostrando a estrutura tumbal de seus destinos. Ainda bem que, mais uma vez, a Bienal de Teatro salvou a Bienal autônoma de desenho, pintura, gravura e escultura.

Pois no plano estrangeiro pretérito, esta V ainda o expressionismo germânico, resíduos Bienal nos remeteu uma nesga de Van Gogh, de dinastias chinesas, a retrospectiva saudosista de Amadeo de Sousa Cardoso, e uma coleção densa de gravuras francesas. Estas mais a V Bienal de Teatro atraíram o povo. Não se pode negar, ainda como dedução, o valor de elementos como Cuixart, cujo prêmio prognostiquei meses antes: o mérito de gerações italianas às voltas com pesquisas. Como curso de extensão, a Bienal de São Paulo já chegou ao abstracionismo expressionista, essa maneira retórica de batizar-se o tachismo. E chegou de forma convergente, como uma olimpíada de azes do informalismo. O Ibirapuera virou campo-concentração de artistas trabalhando com britadoras, motoniveladoras, cimento, serrapilheira, madeira queimada, aniagem e ferro-guza. De modo que se trata duma espécie de legião estrangeira, banida do mundo, cheia de complexos de trincheira, munida de passaporte Nansen, cujo mérito será o dum novo dadaísmo. Nesse sentido, como tentativa briosa de novo *make-up* no terreno baldio das artes, esse atual estágio vale como fase de remoção de entulho e escavação de alicerces. Mas, para erguer o quê? E' o que talvez nos dirá a VI Bienal.



Picasso, "Mulher sentada e mulher de pé".

Picasso - Impregnação na montanha e efusão na praia

José Geraldo Vieira

Estudo interessante, para quem dispuser de tempo e dedicar-se durante alguns meses à bibliografia de Picasso e à iconografia de seus desenhos, óleos, gravuras e esculturas, será a dissociação de seus trabalhos feitos na montanha e à beira-mar.

Isso pode ser iniciado no seu primeiro período, o juvenil ainda, quando ele foi para Horta de Ebro (ou de San Juan) convalescer de escarlatina e depois quando esteve em Pontevedra, em banhos de mar, tudo entre 1898 e 1899. Na montanha aragonesa, o então jovem Pablo Ruiz Picasso pintou a tela *Costumes de Aragão*, com o mesmo intento fidedigno com que mais tarde, em Gósol, pintaria camponeses e gado do vale de Andorra; e na praia galega rabiscou a tinta a história do cavaleiro dos espelhos.

É notório que Picasso, quando pobre ou quando rico, sempre sentiu as estações e teve desde garoto o hábito do veraneio. Levantemos uma tábua temporal de suas residências desde Málaga até agora em Aix-en-Provence, isto é, desde 1881 até agosto de 1959.

Picasso morou no bairro da Merced, no sobrado de Antonio Campo, desde que nasceu a 25 de outubro de 1881 até 1891, quando a família embarcou para a Corunha. Já o percurso foi alternado, pois, não tendo suportado o mar forte, todos tiveram que saltar em Vigo e continuar de trem até à cidade onde dom Pepe ia assumir a cátedra de professor de desenho da Escola da Guarda. Em 1895 a família se transferiu para Barcelona, indo

morar sucessivamente na rua Cristina, na rua Llauder e na rua de la Merced. Uma vez matriculado em La Lonja, Picasso tentou o sonho de Madri e fácil lhe foi matricular-se na Academia San Fernando, da capital do reino. A decepção e a doença fizeram-no veraneiar em Aragão e regressar a Barcelona onde tanto dispunha da praia de Sitge como da montanha de Tibidabo.

Já no período de França, de 1904 em diante, Picasso, primeiro paupérrimo e por fim milionário, morou nos seguintes lugares: de 1904 a 1908 na rue Ravignan n.º 13 (no Bateau Lavoir); em 1909 mudou-se para o boulevard Clichy n.º 11 onde permaneceu até 1912. Mas durante esses anos passou o verão de 1905 na Holanda; o verão de 1906 em Gósol, nos Pirineus Orientais; o verão de 1908 em Amiens; o verão de 1909 em Horta de Ebro, na Espanha; o verão de 1910 em Cadaqués, também na Espanha; o verão de 1911 em Ceret, nos Pirineus franceses; o verão de 1912 em Sorgues, no Vaucluse.

Já bem melhor de vida, materialmente, se mudou nesse tempo para o boulevard Raspail no 242, onde permaneceu um ano, transferindo-se em 1913 para a rue Schoelcher n.º 5 bis, onde residiu três anos; a seguir, já em plena guerra de 1914-1918, se mudou para os subúrbios de Paris, indo fixar moradia em Montrouge, na rue Victor Hugo, n.º 22, onde ficou até a viagem à Roma. Nesse interim, isto é, em todo esse período acima determinado, veraneou em Ceret e em Avinhão.

Iniciada a nova vida, tão diferente depois que se casou em 1918, Picasso residiu vinte anos em luxuoso apartamento a rue de la Boétie, mas viajou todos os anos, tendo estado em 1918 em Biarritz; em 1919 em Londres e depois em São Rafael; em 1920, em Juan-Pins; em 1921 em Fontainebleau; em 1922 em Dinard; em 1923 em Antibes; em 1924 outra vez em Juan-les-Pins; em 1925, em Monte Carlo; em 1926 em Juan-les-Pins; em 1927, em Cannes; em 1928 e em 1929 em Dinard; e em 1930 ainda em Juan-les-Pins; em 1931 em Gisors, (onde adquiriu o castelo de Boisgéloup); ali passou o verão seguinte; em 1933, em Cannes. Em 1934 andou pela Espanha, mas no verão de 1935 já estava em Boisgéloup; em 1937 veraneou em Mougins-Village, perto de Cannes; em 1937, 38 e 39 esteve em Mougins, embora houvesse em 1938 mudado de estúdio em Paris, adquirindo os dois últimos andares do n.º 7 da rue des Grands Augustins, e conservasse o apartamento da rue de La Boétie. Já em 1939 veraneou em Antibes e depois em Royan, onde a II Grande Guerra o pegou. Se aturou o tempo da ocupação alemã, cultivando tomateiros na janela do estúdio e pintando mais de 300 telas e outras tantas litografias e algumas esculturas, terminada a hecatombe, eis Picasso já esquecido de Dora Maar, como logo após Boisgéloup se esquecera de Marie Therese Walter, e indo morar com Françoise Gilot em Antibes, depois em Vallauris; após o período de La Galloise, veio o período de Super Cannes, na villa *La Californie*, com Jacqueline Roque e agora, desde julho deste ano, em Aix-en-Provence, rente à montanha Victoire de Cézanne, no castelo de Vauvenargues.

Mas não foi por mera curiosidade nem por mero capricho que com enorme dificuldade levantamos esta tábua cronológica e temporal das residências e dos veraneios de Picasso. Não há biografia nenhuma que dê essa relação, que tivemos que inventariar, valendo-nos de fontes as mais diversas. A idéia nos veio através duma observação que nos pareceu constituir núcleo interessante para uma espécie de reportagem com teor analítico.

A observação foi a seguinte: se dividirmos a vida de Picasso (fora dos seus estúdios oficialmente conhecidos onde constituiu acervos típicos (mulheres sentadas, naturezas mortas, ilustrações de poemas, composições simultâneas e reversíveis, cabeças expressionistas, os temas do escultor em repouso, das touzadas, do minotauro, etc. etc.), em épocas na montanha e em épocas à beira-mar, verificaremos que, seja qual for o novo sistema que ele esteja inaugurando, em seus trabalhos realizados na montanha há construtibilidade, preocupação com a matéria, revisão de técnicas, pesquisas formais, soluções de linha e de cor; ao passo que em seus trabalhos realizados à beira-mar há dispersibilidade, exercícios disponíveis, gratuidade de temas, férias gráficas, soluções mais de ordem subconsciente do que resultantes de ordenadas técnicas.

Vejam o período de montanha em Gósol, em 1906. Trabalho intenso, conquanto rápido, de esquecimento da fase azul e da fase cor de rosa, e evidente interesse pela matéria plástica e escultórica chamada ibérica e negra.

Bastaria citarmos as telas *La Toilette*, *O retrato de Fernande*, *As aldeãs de Andorra*, *A Rapariga com as broas na cabeça*, a *Composição*, tão a El Greco, dos bois e dos camponeses. E' sabido que tais telas dariam origem à nova maneira de fatura do *Retrato de Gertrude Stein* e do *Auto-retrato*, indo findar na obra-prima *Dois nus*, e abrindo uma perspectiva diferente para a tela que futuramente seria conhecida sob o nome de *Les Demoiselles d'Avignon*.



Picasso, "Duas mulheres nuas".



Picasso, "Paisagem".

Sabe-se quanto o cubismo deve à localidades como Horta de Ebro e L'Estaque. No caso de Picasso, essa localidade do Aragão representa a segunda sede de veraneio responsável por uma transformação radical na sua pintura. Cumpre recordar que foi ali que ele fez telas como *O Reservatório*, *A Usina*, *O retrato de Fernando*, *O Retrato de Braque*, *O Caminho da Cova do Beato Salvador*, etc., primícias do cubismo analítico.

Parece que na reclusão da montanha, Picasso reencontra energias disciplinadas, esquece os efeitos metropolitanos sentimentais e temáticos de Isidro Nonell, Toulouse-Lautrec, Steinlen, Daumier, Degas, Ramon Sallas, e se compenetrar numa certa missão ciclópica, na chave histórica de Burgal, Bohí. El Greco, Goya e Xavier Gosé, quanto à Espanha, e de Seurat e Cézanne, na chave técnica da fatura e da matéria.

E parece que à beira mar, a sensação de fêria e de distância, de horizonte e de evasão atua nêle em sentido contrário à impregnação telúrica e ecológica da pedra, da substância e da luz.

E então, junto às ondas, sucedem vários fenômenos. O fenômeno mínimo é certo bem-estar de testemunho sadio: vemos então Picasso desenhar ou pintar *As Bençistas*, *O Pescador*, valendo-se de pautas naturalistas, neo-clássicas, onde os corpos nus não têm deformações, apresenta um dinamismo de quermesse ou de dionisismo, bem diferente dos corpos vestidos tradicionalmente, quase diáletalmente dos aldeões de Ceret e Sorgues.

Se a luz do horizonte varia, se o oceano se modifica, então vemos as figuras de Picasso, nas linhas ou nas massas, nos volumes ou nas cores, tomarem uma biotipologia quase mitológica, com exuberantes carnações passando em pesadas marchas que parecem fazer o areal trepidar. Em certos dilúculos veremos outras tantas telas sentimentais, porém sadias, cujas realidades humanas e familiares estiverem no mesmo cenário onde antes se banharam raparigas saídas não de hotéis, mas de vasos gregos. Sucederá também que essas variantes mínimas da anatomia antropomórfica sofrerão modificações monstruosas, assumindo volumes e ênfases gigantescas, perdendo caracte-

terísticas analógicas, apresentando protuberâncias, hiperplasias, num onirismo de delírio, num surrealismo de pesadelo. Assim, veremos esquisita massa parecendo uma ninfa com elefantíases ou parecendo um Jonas vomitado abrir a portinhola duma cabine de banho... Ou veremos na praia de Dinard, monumentos de pau, espécie de restos de cidade lacustre; ou ainda postes de diques humanizados jogando bola, prolongando partidas de *medicineball*, enquanto banhistas feitos de madeira de naufrágios parecem proas apodrecidas num litoral de procissões de mortos da Bretanha ou num litoral de fantasmas dançando ritos de reversibilidade e liturgias de simultaneísmo.

Evidentemente existe um Picasso sempre disponível e gratuito, em qualquer dos seus ateliês metropolitanos; e não resta dúvida que certos cafundós dos castelo de Boisgeloup, do forno de Vallauris, da água-furtada da rue des Grands-Augustins, do parque de La Californie, dos corredores dos passos perdidos do castelo de Vauvenargues parecem depósitos de refugos que seu amigo Julio Gonzales houvesse trazido dalguma usina de automóveis velhos de Courbevoie ou que turmas de *clochards* se tivessem encarregado de extrair das *poubelles* ao longo das madrugadas. Mas o crítico ali verá ordem e até nexos nos temários: mulheres sentadas em séries, cabeças em série; naturezas-mortas em série; etc.. Sempre castiçais, espelhos, caveiras, cadeiras de balanço, mesmo que nelas se sentem monstros vestidos como personagens de Arcimboldo. Mas se Picasso for veranejar na montanha, reconsolidará sua técnica, pensará em volumes e em cores, em planos e em perspectivas, e quando expuser tudo isso, no Leiris, no Carré, no Rosenberg, os visitantes virão ver mais uma fase de Picasso, para a qual será preciso que um abade Morel e um casal Janis façam conferências explanadoras, respondendo às perguntas e às reações dos leitores do *Times*, do *Daily Telegraph* e do *Daily Sketch*.

Mas duma coisa podemos aqui dar a certeza: se as telas, os desenhos, as litogravuras ou as esculturas promanarem de padrões prefigurados na montanha, haverá vivência, sentido analógico com a situação-limite do

ser humano. Porém, se as peças vierem de padrões de beira-mar, haverá surrealismo, evasão, símbolo e, mais do que isso, um mistério gráfico ou plástico que só aruspices interpretarão.

Prova estatística disso é a série que foi exposta depois da guerra no Salão de Outono em Paris e no Museu Victoria and Albert, de Londres. Todo o acervo, conquanto tivesse o cunho potencial de produto da guerra, com aquelas fisionomias distorcidas, simultaneamente e reversíveis, e significasse o desespero mesmo da espera dos bombardeios, e significasse a realidade monstruosa das exceções vesânicas, todo o acervo vinha do mar, tanto do Mediterrâneo como do Atlântico. Nas noites cheias de sofrimento, das vigílias históricas da invasão e da libertação, se os exércitos aliados vinham em barcaças, em tanques, em quadrimotores, em chusmas de para-quedistas, Picasso por sua vez invadia pelo Mediterrâneo, com suas telas da praia de Maugins, e invadia pelo Atlântico, com suas telas da praia de Royan. Uma olhadela em ordem pelas reproduções aqui intercaladas orientará o leitor no sentido desta espécie de tese proposta em breve artigo: impregnação na montanha; efusão na praia. A obra de Picasso realizada em veraneios de montanha tem a consistência dum clã de província, apresenta uma sadia reafirmação de origens telúricas com certa monumentalidade dos Pireneus. A obra de Picasso realizada em veraneio de praia tem a pluralidade difusa duma invasão sobrevindo de horizontes do subconsciente, apresenta uma disponibilidade gideana e joyceana de descendentes da matriarca Plurabella que um dia saiu da Europa em viagem com Gauguin e enveredou para oceanos de Valéry. Sua tripulação regressa agora. Praza aos céus que o estágio de Picasso em Aix-en-Provence, na aba da montanha Victória, seja a instalação ali, junto ao Ródano, duma colônia artesanal donde não saiam mais filhos pródigos em busca de minotauros; e sim onde permaneçam milhares de Claudes e Palomas assistindo a revoadas de andorinhas que em seu cruzeiro se valham da estatua do *Pastor com o cordeiro* como sinal de roteiro certo.



Picasso, "Mulher correndo na beira do mar".



Picasso, "Banhista sentada".



Picasso, "A praia de Dinard".

Picasso, "Mulher com dois pães na cabeça".



Picasso, "Paisagem".





A presença de Di Cavalcanti

Di Cavalcanti, "A mulher e os gatos". Ao lado, "A visita".

Voltou a expor em São Paulo, e desta vez na nova Galeria São Luís, o pintor Emiliano Di Cavalcanti. Este mestre, como outros grandes nomes que tiveram papel decisivo na evolução da chamada "arte moderna" entre nós, conquanto bastante ativo quase não aparece em exposições e nem mesmo nas Bienais. Tais certames se vão tornando hoje em dia dominados por outros artistas que querem entrar na órbita de prêmios, e assim as exposições viraram campo de experimentação bastante variado. Os mestres apenas expõem quando obtêm sala especial, seus certames sendo, em muitos casos, póstumos.

Assim pois é de excelente efeito como fato artístico e social a apresentação de quadros novos de Di Cavalcanti, evidenciando sua vitalidade tão rica.

De fato, críticos e público se entusiasma diante da pintura de Di Cavalcanti, justamente por causa dessa vivacidade brasileira, que não se manifesta apenas através do caráter artístico da pintura que nos é oferecida numa movimentação formal e colorística que jamais termina e que sempre se renova permanecendo fiel a si mesma e sim, também e sobretudo devido à sua posição testemunhal sensível, diante da vida humana.

Realmente, a sua pintura está marcada com um sentido profundamente humano, muito importante para a nossa época que tanto tem que lutar para salvar algo desse espírito da liberdade humana contra a grande preponderância de problemas de ordem técnica. Preponderância tão grande que se arvora em espetáculo técnico nas artes plásticas do momento.

Ora, o que se expressa na arte de Di Cavalcanti é o apêgo à vida, é a expressão de fatos vivenciais que podemos ver e sentir no

Rio, em São Paulo, no Salvador, no Recife, no Brasil inteiro, enfim, se tivermos olhos sensíveis para percepção do pitoresco e do essencial na vida. Mas a dedicação desse consagrado artista não se limita ao pitoresco nem ao emocional, apenas; alastra-se por todos os aspectos ligados à criação da imagem, ao seu espírito e à sua formação, redundando numa interpretação válida. E ela não é meramente sensual nem puramente construtivista; abrange a riqueza da vida pelos efeitos de sua arte.

Vejam-se os cantos da cidade, os becos que mostram como eram os bairros antigos, suas casas com venezianas e balcões. Isso não bastando, vejam-se também nas telas de Di Cavalcanti os aspectos novos das cidades, como que a exaltar-lhes o espírito construtivista. Aqui e acolá, porém, podemos ver que as paredes não são tão brancas quanto as imaginou o arquiteto; na verdade, elas não se mantêm diante de nós como no primeiro dia de sua criação: há nelas sinais da vida vegetal decorrente do tempo e mostrando com seus verdes, seus ocre e seus cinzas, que tudo cresce e depois morre. Torna-se até bonito esse apogeu entre o crescer e o atrofiar-se e que ambos se exprimem em gamas ao redor de nós. Aliás, as coisas tôdas aparecem nas telas brasileiríssimas de Di Cavalcanti com suas existências e características peculiares, sejam cestos com peixes ou frutas, sejam roupas e utensílios. Sem falar nas criaturas, mormente quando mulheres. É um mundo rico, especialmente de cor, que assim se abre com suas maravilhas e suas tristezas. Tal mundo se sublima na arte de Di Cavalcanti. Tal sublimação pictórica é espontânea e vibrátil, nas pinceladas fortes e rápidas, e surge sem procurar um tratamento demasiado trabalha-

do que só poderia diminuir-lhe a expressão. Quem irá dizer que essa pintura não tem mais atualidade plástica só porque ela se dedica a motivos figurativos? Pode, mesmo sendo assim objetiva, desenvolver suas texturas plásticas do mesmo modo, e sem dúvida ela perdurará enquanto que muitos experimentos de ordem plástica, que hoje se consideram de valor absoluto, não tardarão a pertencer a uma estética pretérita.

Achamos que a arte brasileira não depende duma decisão entre o figurativo e o abstrato, mas sim depende das possibilidades de expressão válida do sentimento específico e de sua concentração na criação plástica. A tal respeito, a arte de Di Cavalcanti se acha no centro das representações brasileiras dos nossos dias. Nem é folclórica nem é exótica essa arte que se impõe com seus valores sentimentais. Muito menos é uma tentativa de racionalismo intelectual que, sem sangue próprio, deseja correr até se situar ao lado de novas realidades plásticas provenientes de outras premissas e evoluções. É, isso sim, uma pintura da terra e da vida; do corpo e da alma. Os críticos não precisam ruborizar quando tal pintura logra êxito, pois tal êxito é legítimo e a coloca sempre entre as mais vivas e as mais válidas manifestações da arte brasileira por sua vez tão ligada à paisagem de quaisquer latitudes deste país. Mesmo as recentes exposições de arte brasileira conjunta no exterior provam que a temática da obra de Di Cavalcanti coloca o humano e a paisagem no centro do interesse, sendo uma arte que atinge tal valia por possuir linguagem adequada que se manifesta de maneira tão colorida, vibrátil e sensível.

W. P



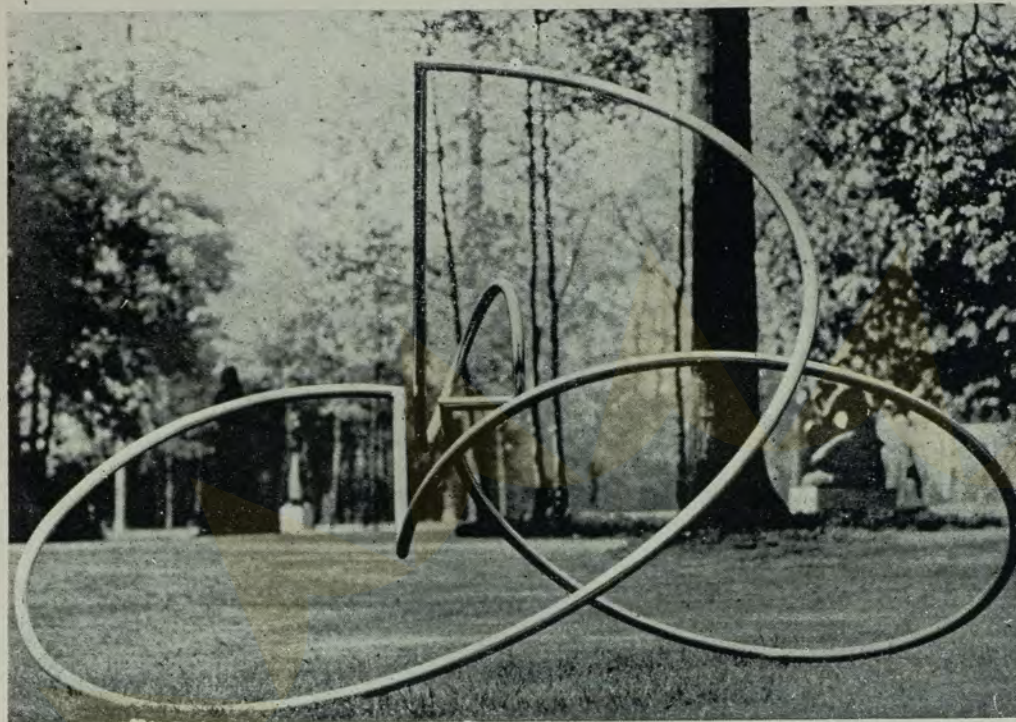
Di Cavalcanti, "Natureza morta com mamão".

Di Cavalcanti "Retrato de Elizabeth".

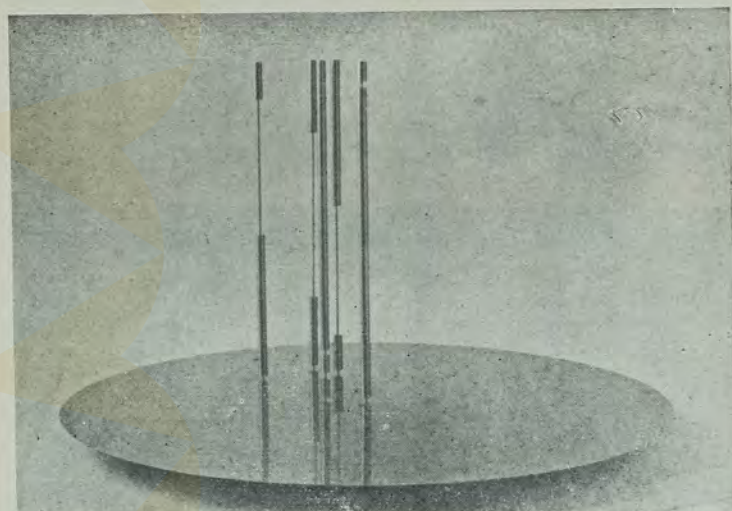


Di Cavalcanti, "Paisagem".





Mary Vieira, "Rítmo de um grupo de colunas" (em baixo) e em cima "Tensão-expansão".



A respeito da obra de Mary Vieira

Mary Vieira, escultora brasileira nascida em São Paulo, projetou-se bem mais no plano internacional (para não dizer universal) do que se tivesse permanecido com sua obra aqui no seu país. De fato, expôs pela última vez em 1955 no Brasil, participando da III Bienal de São Paulo. Ultimamente só podemos acompanhar seu trabalho gráfico através dos seus cartazes da Panair do Brasil e dos catálogos e noticiários das exposições realizadas na Europa a respeito de Brasília, mormente na "Interbau", certame internacional de arquitetura realizado em Berlim em 1957.

Suas esculturas, que aqui reproduzimos, tiveram grande repercussão nas revistas especializadas e nos jornais suíços e alemães, mormente após suas exposições individuais em Berlim e Basileia e sua participação na V Bienal de Escultura de Antuérpia, no parque do Museu de Meddelheim.

Uma caracterização da obra de Mary Vieira foi dada de modo sintético porém nítido numa conferência sobre os rumos da escultura, conferência essa realizada no Centro Studi

d'Arte Contemporanea", em Veneza, em 1958 e da qual transcrevemos as seguintes linhas:

"...A obra de Mary Vieira pode ser focalizada no âmbito das tendências que fazem parte da corrente estética concretista. Dessa corrente, que se propõe a solução da problemática da expressão plástica, a representação da idéia numa nova realidade nascida do livre equilíbrio dos elementos primários no tempo das três dimensões plásticas do espaço, ao invés da abstração também total dessa mesma realidade cotidiana, Mary Vieira consegue transfundir em suas obras um aspecto polifônico de muito bem controlada resultante volumétrico-espacial.

"Os ritmos e as tensões que Mary Vieira cria no espaço não devem suas harmonias à casual textura de correspondências geométrico-constructivas, mas resultam numa justa condução do "tempo" e da redução do mesmo a modalidades de variadas proporções harmônicas.

Excluindo sistematicamente as variações que podem ser oferecidas por um determinado tema construtivo ou por um sólido geométrico, em sua infinita conjugação, a escul-

tura de Mary Vieira baseia suas razões criadoras na solução de teoremas plásticos através da libertação daquele novo elemento emocional, que cada qual traz em seu bojo. "Realizada essa transposição em função do propósito visual puro, o interesse do artista se dirige para sucessivas indagações sobre outros temas, ao ponto de nos oferecer um panorama de soluções e diferenciações objetivas expressadas com unidade e continuidade de visão estética.

A matéria é o veículo através do qual se exprime a forma, e sua escolha é operada pela escultora em função das diferentes possibilidades estático-dinâmicas que os metais modernos oferecem para a composição de determinadas soluções plásticas.

"É assim que Mary Vieira usa o aço e o alumínio, o ferro e o bronze, o chumbo e o latão, destinando-os a funções formais precisas, assim como por exemplo o vidro, as pedras duras e friáveis, o gesso e os cimentos, ou as terras lhe sugerem possíveis receptividades volumétricas de diferentes etapas espirituais.

"Em relação à integração das artes, no caso específico escultura-arquitetura, a obra de Mary Vieira implica em autonomia, pelo próprio caráter de independência sua visão plástica que não encontraria possibilidade de derivar de qualquer corrente da arquitetura moderna e sim, muito pelo contrário, pediria a essa mesma arquitetura que se adequasse à sua arte, morfologicamente.

"No que se refere às possibilidades de ambientação, a escultura de Mary Vieira requer "plein air" a fim de obter aquela integração indispensável à pureza da sua mensagem, que só existe no absoluto cósmico. Para poder, no entretanto, encontrar uma formulação estética da tendência do gosto de Mary Vieira, poderíamos reportar-nos à filosofia kantiana quando a propósito da "doutrina transcendental dos elementos" na Crítica da Razão Pura e, acima de tudo, na Crítica do Juízo, enuncia aquele "juízo estético" sobre a idéia da beleza: "é belo aquilo que tem a forma da finalidade sem a idéia do fim".

"Nasce assim aquele "concretismo racional", mercê do qual nos parece oportuno focalizar o gosto particular de Mary Vieira no âmbito da tendência estética denominada "concreta".

Sem dúvida o pronunciamento dos Studi d'Arte Contemporanea fornece elementos valiosos para a análise da obra de Mary Vieira, a qual se situa assim entre as pesquisas concretistas que simultaneamente procuram a sua ligação com outros elementos da criação moderna, seja no âmbito da ligação com o espaço construído da arquitetura, especialmente no planejamento urbanístico, seja com a criação do objeto pelo planejador de hoje, visto que a artista participou de projetos desse gênero na Europa. Permanece, porém, como centro de seus trabalhos a própria escultura, que de modo bem puro expressa a sublimação estética das suas idéias.

Torna-se especialmente interessante este pronunciamento artístico em face de tantas correntes de estruturação informal que recentemente se colocaram ao lado da arte claramente construtiva e construtivista. Aachamos que a arte de Mary Vieira merece mais atenção da nossa parte, e não apenas em Zurique, Basileia e Berlim. Urge reconhecermos com que pertinência e mérito essa antiga estudante de Belo Horizonte, se tendo transferido para outros centros de estudo, consegue atingir uma sublimação estrutural que exprime de modo perfeito em sua plástica as idéias vibrantes da nossa época em projetos como Brasília, para onde recentemente projetou uma escultura.

O aspecto das artes gráficas sempre se renova entre nós, mercê de construções sobre-modos interessantes. Já é grande o número de gravadores jovens que hoje se apresentam no mundo com suas obras. Pensamos em Maria Bonomi, Sérvulo Esmeraldo, Dorothy Bastos e Antônio Henrique, para citar apenas alguns nomes de artistas já tão evoluídos que se torna possível aduzir uma “escola”, a de São Paulo, oriunda da abnegação sensível e da universidade pedagógica de mestre Lívio Abramo.

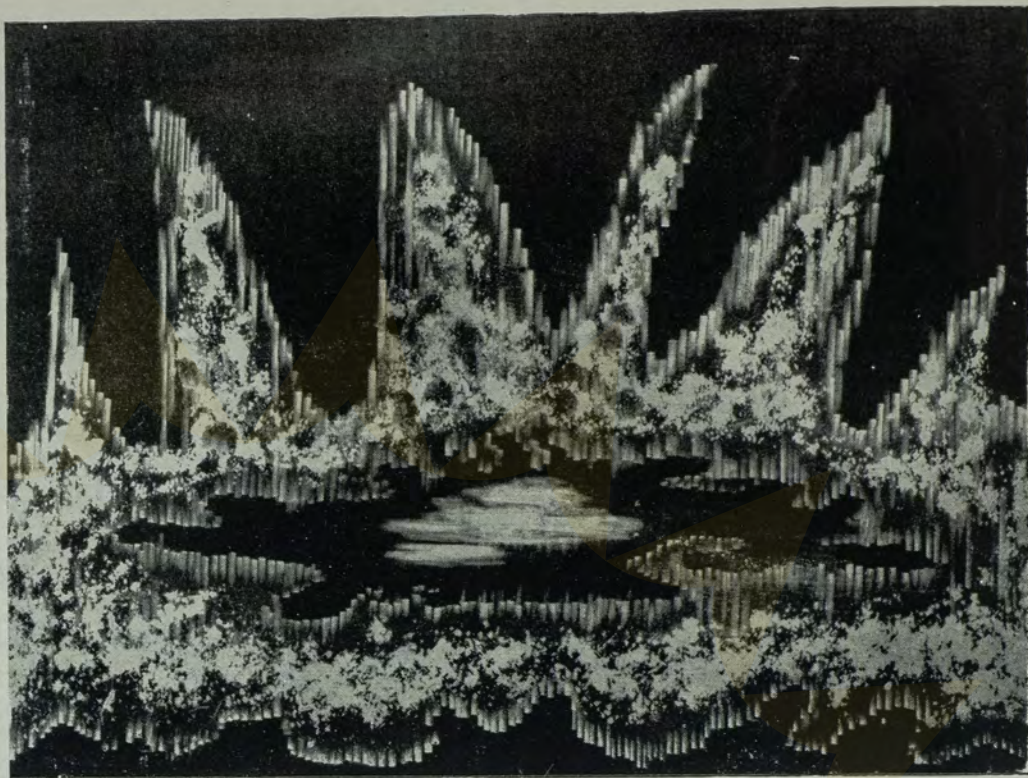
Caracteriza o trabalho desses jovens, e especialmente de Antônio Henrique, o tratamento do material da madeira extraíndo-lhe as expressões mais diversas, porém sempre congêneres. Antônio Henrique escolheu um modo de corte feito com faca de tal modo que torna possível as figurações se desenvolverem com uma expressão forte, que outorga uma linguagem pessoal no nosso meio gráfico, não se restringindo a texturas abstratas ou a mero jogo de composições; mostra-nos, isso sim, o elemento gráfico em sua função de interpretar, de simbolizar. Naturalmente isso se dá de forma mais densa e mais eficiente, com a figura. Com a figura humana, que tem justamente que participar até mesmo duma certa caligrafia em função dos meios visuais, da nossa sensibilidade.

Antônio Henrique quis reduzir a figura a um grafismo que forma, na estrutura do trabalho, a espinha de distribuição de valores formais e significativos. É fenômeno natural a figura sob a ação de tais processos se aproximar da figura indígena e primitiva. Aprendemos com as imagens e com as pesquisas no gênero por exemplo dum Picasso, que nessas formas da arte indígena se concentra grande força de representação, força essa, contudo, em plano diferente da arte ocidental européia de tradição renascentista. A forma gráfica da figura na sua maneira pura, conforme aparece nos trabalhos de Antônio Henrique, se abstém de projeções espaciais no sentido de profundidade ilusionística. Ela vive no plano onde, todavia, se estende mercê de seus valores expressivos, os quais de maneira abrupta simbolizam e representam o “espaço vital” da dita figura, deixando que sintamos diretamente sua força vital. Não é um círculo especial de temática, nem é um ciclo folclórico ou maneirístico que o artista nos apresenta: até mesmo o termo “indígena” não decorre propriamente duma só fonte de inspiração. Sentimos a existência de índios de partes diferentes do país, e, mais ainda, o fundo afro-americano na evolução da arte nacional, a qual se acha exatamente fundindo os seus tão diferentes elementos básicos humanos que se expressam em festas e em tragédias e outrossim nos pequenos acontecimentos da rotina cotidiana. Mas aqui, isso tudo irrompe com um poder sensorial ainda tenso de ritos e mistérios, tanto tropicais como noturnos. Tudo isso surge nas obras recentes de Antônio Henrique: este artista conseguiu na xilogravura uma expressividade nova e bem brasileira, de muito interesse, merecedora de elogios por sua maneira pessoal cada vez mais apurada, conforme se averigua em sua exposição na Galeria Antígono.



Xilogravuras de Antônio Henrique Amaral

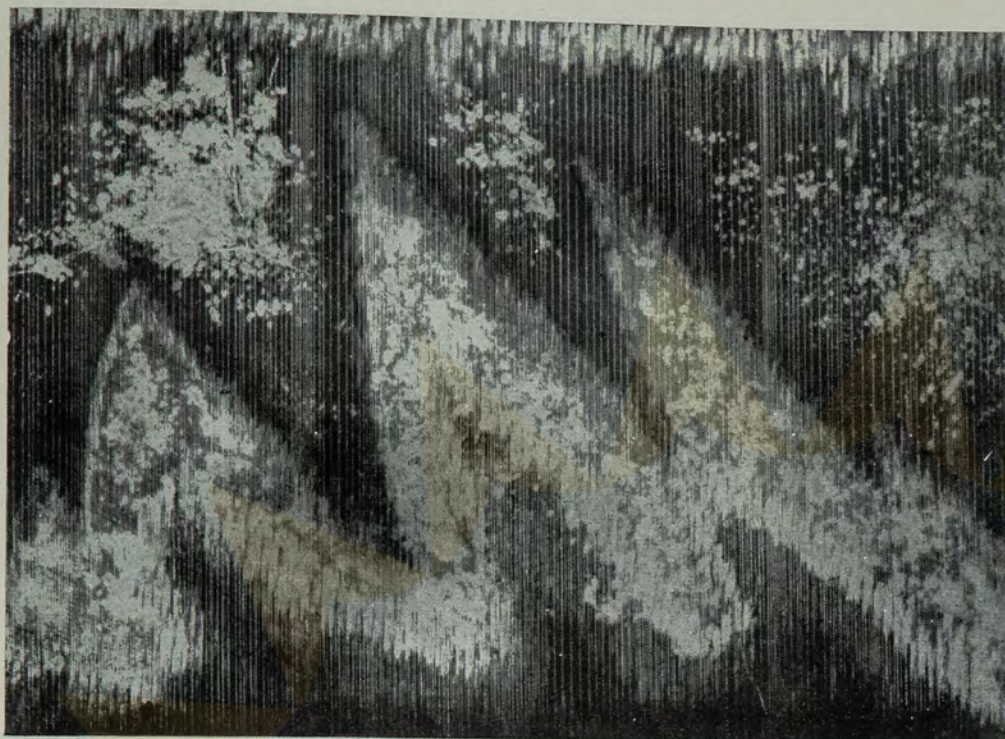




Dorothy Bastos, Gravura, 1959.

Dorothy Bastos, Gravura, 1959.





Gravuras de Dorothy Bastos

Geraldo Ferraz

A gravura de Dorothy Bastos é uma comprovação de trabalho e conquista consciente de uma habilidade técnica. Desenhista profissional, esta jovem se dedica a produzir, na xilogravura, como poucos, um desenho e uma expressão, e o faz com a clara alegria d'alma de quem obedece ao impulso vital de sua aspiração. Se a boa imagem que os partidários da interpretação gestaltiana procuram, como base, para cada caso que se coloca ao seu exame, é condicionante da estruturação de uma arte que não toma como ponto de partida senão ritmos interiores em Dorothy Bastos estamos, certamente, diante de um caso legítimo.

Esta gravura vive pela sua própria razão vital em estruturas que emergem, naturalmente, mas em tensão, da busca viva, vivida, de uma forma autêntica, a traduzir o que vai na inteligência sonhadora da moça artista.

Não partilhamos do ponto de vista de que se deve esperar para ver o que pode vir a ser a expressão gráfica de Dorothy Bastos. Se se tratasse de uma principiante no gênero, se não houvesse nela a viva produção de uma linguagem tensa, pessoal, ativa, contida na sua fremência exata, poderíamos considerar

que o caso de Dorothy Bastos talvez fosse um entusiasmo fugaz de juventude. Mas, não é.

Pode-se afirmar que estamos diante de uma artista em caminho seguro, dominando com plena consciência de seus meios a necessidade vital da sua expressão. Reconhecê-lo implica, apenas, em antecipar o aplauso à maturidade, porque, inegavelmente, devemos contar com estes casos em que o sensível e o sensório marcam etapas que se queimam antes da realização total de uma vivência, em sofrimento e plenitude, física e psicológica. Artistas saída da adolescência, ela nos chega com as suas mãos carregadas de galaxias, os seus olhos povoados de estalactites, a imaginação nas ardentias das águas feridas de luz. Haveria todo um repertório a levantar destas formas abstratas que realizam itinerários oníricos. Mas queremos apenas frisar que reconhecemos, na gravura da menina e moça, todo o direito à fruição de um pleno reconhecimento, que lhe devem a crítica e o público. Dorothy Bastos o confirmará, na continuidade aos prenúncios que se acham tão solenemente alcançados pela sua atual expressão de estu-diosa realizadora da gravura.

OLURUM EKÉ

I
OLURUM EKÉ
Olurum Eké
Eu sou poeta do povo
Olurum Eké

II
A minha bandeira
de cor de sangue
Olurum Eké
Olurum Eké
Da cor da revolução
Olurum Eké

III
Meus avós foram escravos
Olurum Eké
Olurum Eké
Eu ainda escravo sou
Olurum Eké
Olurum Eké
Os meus filhos não serão
Olurum Eké
Olurum Eké

Solano Trindade
impr. Walter Lewy

Macumba

N
Noite de Iemanjá
Negro come caca
Noite de Iemanjá
Filha de Nananã
Negro come caca
Veste seu branco abetê

I
Toca o ague
O caviri
O agôgô
O engônia
O gã
O ilú
O lê
O roncô
O rum
O rumpê

II
Negro pula
Negro dança
Negro bebe
Negro zanka
Negro vadia
Noite e dia
Sem parar
Pro corpo de Iemanjá
Pro cabelo de Iabi
De Calunga
Do mar

III
Cambondo sua
MAS não cança
Cambondo geme
MAS não chora
Cambondo toca
Até dia amanhecer

IV
Mulata cai no santo
Corpo fica mais belo
Mulata cai no santo
Seus peitos ficam bonitos

Eu fico com vontade de amar...



Solano Trindade
impr. Walter Lewy

Poemas e Caligrafia

Estão sendo apresentados na Galeria Kaboré, numa exposição completamente diferente, uma série de poemas inéditos de Solano Trindade em realização gráfica de Walter Lewy. Trata-se de uma junção interessante da poesia de um dos maiores poetas da gente de cor com o meio gráfico, que tanto tem sido cuidado desde os tempos remotos das culturas ocidentais e orientais.

Parece que hoje em dia estamos apreciando somente os valores da abstração, seja no campo das artes visuais, como auditivas. Temos, entretanto, certos campos da expressão artística, que foram criados diretamente para possibilitar uma melhor comunicação entre os homens.

Poesia e canto, por exemplo, não foram cultivados para transmitir apenas ruídos ou letras sem coordenação de sentido. Partes de palavras não encontram ainda uma idéia correspondente em sua finalidade básica, a trans-

missão de fatos ou sentimentos através dos quais deveriam servir.

Decerto, conhecemos as belezas estéticas da caligrafia japonesa e dos seus sinais, apreciamos igualmente harmonias da música de outros povos; para nós, entretanto, estes não passam de elementos de pura apreciação estética. Não possuem a mesma totalidade de compreensão dentro do âmbito cultural, que está ligado com a nossa origem, a nossa língua, já bastante ampliada em seu círculo de valores. Sem dúvida o círculo não está mais fechado. Sabendo ou não, hoje em dia, ninguém mais se restringe totalmente aos valores tradicionais da civilização ocidental entre nós, quando aprecia uma obra de arte ou de literatura.

Sentimos um encontro de real valorização artística e sentimental na poesia de Solano Trindade e mesmo na sua

CANTIGA DE NEGRO



NEGRO BOM NEGRO QUE SOU

Que bom!... Que bom!
Como noite sem lua sou,
Negro sou,
Que bom!... Que bom!
Alma de poeta
Em mim se criou,
Que bom!... Que bom!
Poeta e negro sou
Que bom!... Que bom!

II

Em mim serve qualquer côr
Que bom!... Que bom!
Minh'alma canta de amor
Que bom!... Que bom!

III

Quando o mundo igual fôr
Que bom!... Que bom!
Se unirá qualquer côr
Que bom!... Que bom!

Solano Trindade
orig. Walter Lewy

CRANÇA



Sou imensamente criança
Quando te vejo
E tu és um brinquedo difícil
Complicado
Artigo caro de um grande bazar

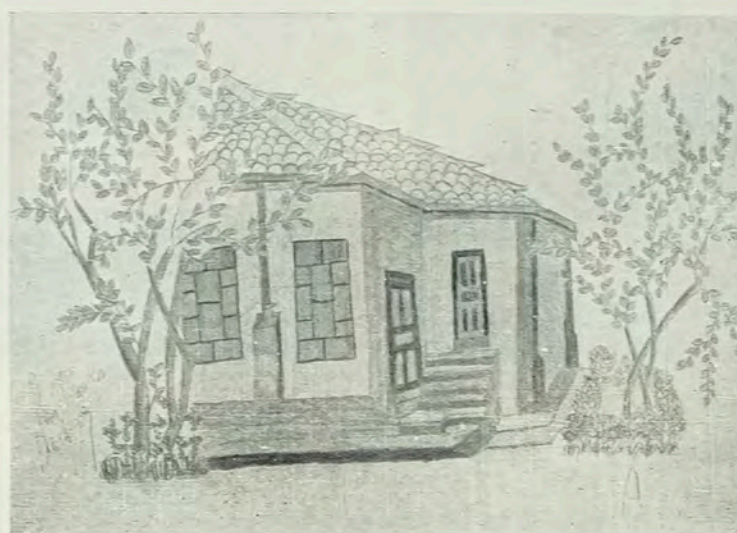
Sou imensamente criança
E gostaria de passar
Para brincar de amor contigo
Encher-te de ternura e beijos...

Sou imensamente criança
E nunca serei adulto
Porque sempre serás brinquedo
Para minha poesia...

Solano Trindade 29/9/58
orig. Walter Lewy

transcrição gráfica por Walter Lewy. Os dois artistas, cada um vindo do seu campo especial, uniram seus meios para esta finalidade feliz. Encontramos uma criação poética vindo da alma do povo, do Brasil com seu tesouro de espontaneidade e riqueza de sentimento, e uma arte caligráfica baseada na letra da antiguidade e Idade Média ocidental, que soube transmitir claramente estes poemas em maneira bem adequada. É uma modalidade que situa esta arte na linha das tantas renovações que assistimos. O elemento caligráfico com as suas funções originais, não se torna obsoleto, nem preso à tradição. Ele se exprime funcional e não se entrega à caprichos de pura brincadeira ornamental, que só deixaria menos unido o seu caráter. As letras escritas por Walter Lewy estabelecem uma ligação lógica e de consentimento com o espírito dos poemas de Solano Trindade, que vindo de

uma paisagem diferente, tornaram-se mais expressivos nesta forma destacada, recebida pelo artista gráfico. Trata-se certamente de um modo que não pode ser usado comumente, porém em se tratando de edição bibliográfica é um caso excepcional. Percebemos, entretanto, como a letra escrita possui mais possibilidades de ritmo, de dedicação à obra do poeta em comparação à letra composta. Revelaram os dois artistas valores de sua própria arte e da arte em geral. Nestas páginas aparecem em reprodução de clichés, alguns poemas sem apresentação gráfica especial e esperamos que se realize dentro em breve uma bonita edição de todos os poemas de Solano Trindade, em uma riqueza e amplitude de coração e que Walter Lewy possa ajudar novamente na realização gráfica.



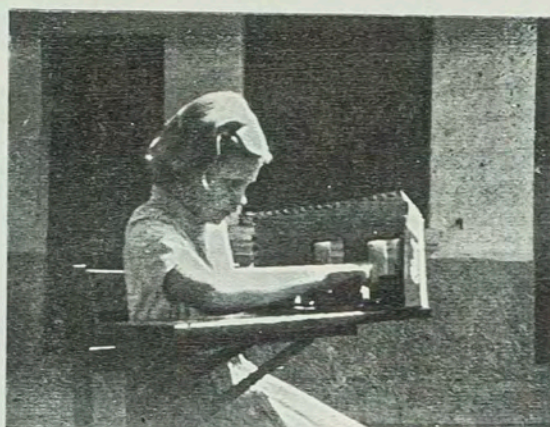
“Art Lessons” na Escola Britânica de São Paulo

Vamos apresentar os resultados dum ano de trabalho gráfico na Escola Britânica de São Paulo. Trata-se duma iniciativa feliz. Como em tôdas as escolas maiores da cidade, êste instituto também ministra cursos primários e colegiais, lado a lado. Tem sido possível desenvolver-se assim, além do programa normativo, aulas de desenhos, de trabalhos manuais e de iniciação nas artes em geral. E isso em base mais livre, de participação mais espontânea. Tal oportunidade se deu no reinício das atividades em 1959, com a admissão dum elemento docente novo, contratado para a orientação dêsse ensino, a professora Inga Maria Pfeiffer, havendo após certo período de interrupção suficiente número de crianças que, mesmo entre as recém-chegadas de outros países, nunca haviam tido um ensino de desenho rigorosamente programado. O campo tornou-se assim amplamente aberto, dando margem a experiências que redundaram fecundas e eficientes. Puderam-se desenvolver os elementos da visão e da plástica além do programa obrigatório, de modo que a professora teve ensejo de fornecer contingentes informativos nesse plano e conduzir os alunos a uma evolução maior das respectivas capacidades criadoras.

Recebendo 8 classes com alunos de 11 a 16 anos de idade, a professora se encontrou diante duma tarefa interessantíssima, isto é, a de dirigir tais alunos primeiramente para a fase mais desenvolvida do desenho infantil até então não exercida com aquela liberdade que lhe faculta tôda a riqueza e todo o colorido possíveis na produção. Depois os encaminhou para o campo do desenho juvenil, que nessa fase requer observação mais minuciosa de fatos ligados ao desenvolvimento da personalidade individual e de sua visão do mundo, o que se torna igualmente um campo de trabalho mais interessante e importante sobretudo para a evolução da noção visual e plástica do jovem.

Sem querermos relatar em sua íntegra uma atividade já de si bastante extensa, bem como sua programação assás moderna, julgamos de interesse descrever alguns pontos importantes que o observador pode perceber como sendo resultado destacado dêsse ensino, pontos êsses que se agruparam na recente exposição havida dentro da própria escola. O primeiro passo importante a dar em semelhante trabalho é o de fazer com que o aluno goste de desenhar e de pintar. Ora, isso se desenvolve com a idade, aproximada-

mente na época da adolescência, sendo mais difícil em crianças, antes dêsse período. Conduzindo-as, porém de modo a dominarem de maneira sólida o espaço da fôlha de papel e a evitarem a produção de desenhos acanhados, de traços fracos que nunca chegam a relacionar-se com o espaço, se dá ao aluno um senso plástico que o leva a vencer dificuldades gráficas e a desejar copiar revistas, por exemplo. Trata-se de excelente meio para vencer a timidez do aluno imbuído da idéia de que não sabe desenhar, ministrando-lhe outrossim alicerces para o trabalho futuro que cumpre sistematizar, estimulando esta ou aquela composição ainda ingênua de maneira a que êle a desenvolva com o uso do nanquim e apenas de ponta grossa, efeitos êsses básicos. De então por diante é mister unir os temas da imaginação com os dos assuntos naturais, a fim de não desanimar o aluno que então já se volta para essas visões da realidade ambiente. Para os dois tipos encontramos exemplos nos temas de paisagem urbana ou de florestas, conduzindo para o chamado desenho do natural temas de objetos, como plantas com suas formas específicas (fôlhas, flores, etc.). Tais motivos temáticos vão oferecendo grandes possibilidades para o



desenvolvimento dos elementos de composição, o que pode ser conseguido desde a modalidade analógica com o natural até à sublimação dos valores máximos das formas e das cores em suas expressões mais diversas. Serve para tal fim a estilização dos desenhos de paisagens, dos motivos de plantas e flores com base no desenho natural até às naturezas-mortas, a fim de que se tornem mais interessantes. Esse sentido de tensão que o aluno deve experimentar está igualmente garantido nos desenhos de caráter mais decorativo, não se limitando a frisos nem a rosetas, porém se aproximando dos campos de representação objetiva e da aplicação decorativa.

Encontram-se experiências sobremodo felizes com trabalhos de colagem com papéis coloridos, apresentando temas de animais e também composições cúbicas, ou ainda nos trabalhos com papéis de seda, explorando sua textura e sua transparência conforme se pode observar em bonitos exemplos de trabalhos de vitral.

Através dessa técnica se alarga o círculo de visão do aluno para o setor das formas e das cores, que conta também com efeitos de matéria e de texturas diferentes. Esse campo precisa ser desenvolvido mais no caso das técnicas de aquarela e do guache. Com os iniciantes, ainda ligados ao desenho infantil, foram experimentados trabalhos de pintura em equipe.

Ao mesmo tempo que o desenho colorido mais ligado à composição se estendeu para o desenho de motivos decorativos para projetos de estampa textil, o desenho gráfico se estendeu para o cartaz e a capa de livros.



Dessa maneira a variação vivaz do assunto e a ampla ligação com a aplicação do trabalho estimularam interesse dos alunos e sua dedicação ao trabalho, resultando produtos de valor artístico real dentro do mundo do adolescente.

Encontramos aqui um exemplo de aulas de desenho que podem estender-se a todos os meios artísticos e cujos efeitos podem ser alcançados pelos jovens numa orientação eficiente e moderna.

Não é o caso de produzir-se uma obra de arte com certo exibicionismo artificial; pelo contrário, a questão é fazer com que se sintam as possibilidades de expressão. Isso se refere ao lado da representação de coisas do mundo visível, incluindo o ensino de elementos de perspectiva, etc., ao lado do uso e da utilização de diferentes materiais e técnicas. Concomitantemente com o ensino prático, com aulas de apreciação de obras de arte, foi dada uma iniciação à história da arte das diferentes épocas da história da humanidade. Procurou-se e procura-se assim uma compreensão melhor da função da arte dentro da cultura, bem como certas noções das constantes na organização das obras de arte, suas linhas-mestras que desde milênios se manifestaram nesse campo, o mais nobre da criação humana. Dessa forma, o jovem pode perceber mais claramente a importância da composição plástica, da qual ele próprio pode adquirir alguns traços para o seu próprio trabalho, entrando num campo de maior sensibilidade e valorização da imagem. As aulas teóricas ganham interesse para o aluno, por intermédio de ampla documentação tal como reproduções e projeções de diapositivos.

Destaca-se, assim, cada vez mais esse ciclo de aulas de desenho artístico com sua finalidade educativa no setor humanístico e cultural e de desenvolvimento da visão para valores estético-plásticos da parte do desenho geométrico, provando-se quanto ele se acha mais ligado às aulas de disciplinas racionais e deixando que a parte artística propriamente dita seja uma atividade mais livre, mais ligada ao gosto e na qual o aluno pode expressar-se mediante atributos próprios.

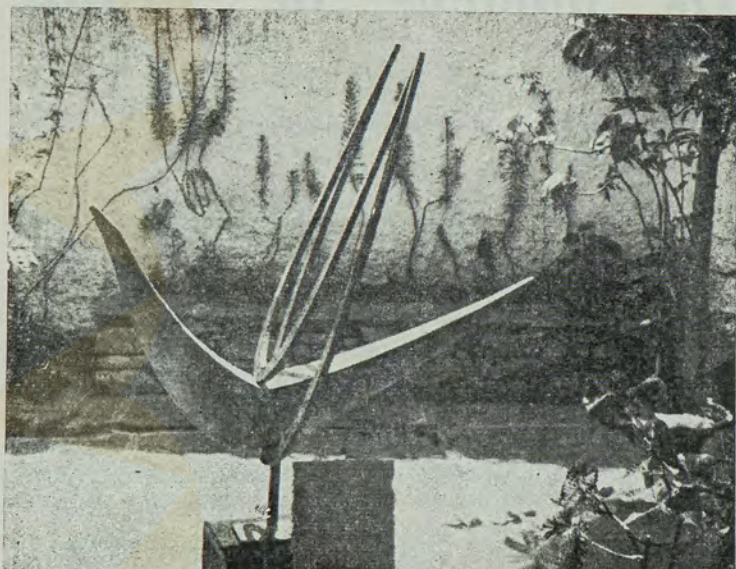
Merece louvores a direção da Escola Britânica de São Paulo por demonstrar tanto interesse por esse campo da educação visual que, infelizmente, na maioria das nossas escolas não encontra essa possibilidade de evolução para o trabalho realmente produtivo, através de gradações didáticas. Está provado, no mundo moderno, tão cheio de interesse pelo desenho industrial, pelas novas configurações, pelas ciências e pela filosofia, está provado, repetimos, ser impreterível a educação da percepção visual e das noções de seus módulos de expressão. Ora, isso só é transmitido através dum ensino como o que é apresentado pela Escola Britânica e por sua orientadora a professora Inga Maria Pfeiffer que logo obteve resultados surpreendentes, inclusive conduzindo os alunos a uma organização melhor de sua participação na matéria.

Vindo dos ciclos anteriores, os jovens devem e podem assim penetrar no mundo real com olhos mais sagazes. Vindo do desenho infantil com maior riqueza de expressão e fantasia, isentos de exemplos de mau gosto, os jovens podem e devem penetrar num mundo objetivo e imaginoso que estão aparelhados para captar. Todo o êxito depende de uma evolução orgânica e didática e por isso sentimos diante dos trabalhos desses jovens a verdadeira satisfação com que se dedicam a tais labores. HABITAT, já se tendo interessado diversas vezes pelo campo da educação artística nos meios escolares e gerais, se congratula com a Escola Britânica de São Paulo ante essa iniciativa coroada de visível êxito.



Frosso Eftimiadi, "Coruja".

Frosso Eftimiadi, "Pássaro".



Frosso Eftimiadi "Coruja".

Frosso Eftimiadi

UMA ESCULTORA DA GRÉCIA NOVA

Está representada na V Bienal, com considerável número de peças, a escultora grega, Frosso Eftimiadi. Aliás, ela esteve em São Paulo quando da inauguração do certame, porém sua presença passou inteiramente despercebida. O autor destas linhas não teve ensejo de encontrá-la nem a vários outros artistas estrangeiros que não foram devidamente apresentados aos meios artísticos da nossa cidade. Nas recepções sociais e consulares raramente se encontram artistas.

Podemos, pois, falar livremente da arte dessa escultora, sem qualquer interferência de sua pessoa. Trata-se de peças figurativas cuja expressão se concentra na redução a meros elementos que tendem a afastar-se do teor símbolo para o teor abstração. Todavia, essa abstração não se manifesta de modo absoluto ou dominante fazendo desaparecer os motivos básicos da figura. A aparência até se enriquece ainda com o tratamento técnico — estrutura de ferro batido, efeitos de solda e expressionismo da matéria (isto é, da superfície variando entre a patina lisa e o relêvo).

E' interessante o mundo de formas que se expressam segundo exemplos da escultura de hoje e, no caso em aprêço, num país cuja

situação perante a arte contemporânea tem analogias com o nosso.

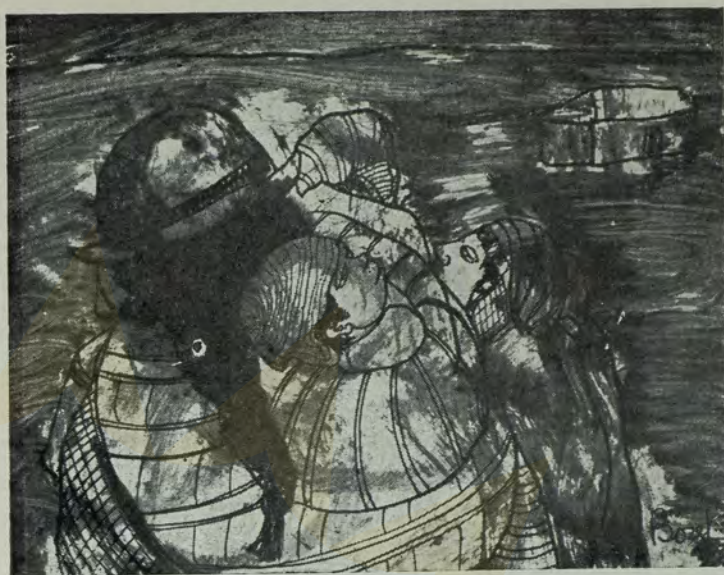
E' inevitável, quando se fala em arte grega, se pensar logo na antiguidade helênica. Dificilmente se pensará no povo grego atual e em sua respectiva arte. Trata-se do tremendo peso da tradição, aliás interrompida durante muitos séculos. E' incomparável, até mesmo ao tentar-se uma simetria analógica com a arte itálica. A arte grega principiou a manifestar-se de novo no século passado, após a libertação do povo helênico. Sem dúvida a segunda metade do século passado permaneceu sob o signo neoclássico, e a preocupação com a renovação das expressões plásticas não principiou muito antes da nossa e da dos países latino-americanos, só havendo como diferença a herança: os belíssimos monumentos da antiguidade clássica na Hélade. A situação recente da arte grega tornou-se, pois, bastante semelhante à nossa quanto a uma evolução hesitante rumo à arte moderna.

Pelas participações oficiais da Grécia nas três últimas Bienais de São Paulo, se patenteia ser ainda heterogêneo acolá o aspecto da arte moderna. Não é provável que tal constatação resulte das seleções feitas e para aqui

remetidas. Quanto à escultura, se percebe uma atividade mais concentrada no que na pintura, sendo esta bastante variada. E' justamente a escultura o setor plástico atual que ainda guarda maior afinidade com o mundo helênico.

As obras de Frosso Eftimiadi representam da melhor maneira a arte do seu país nesta época de grandes transformações nas concepções plásticas. Mostram-nos formas sólidas e fechadas, como por exemplo em *A Coruja*, por certo uma realização de interesse. E mais abertas e mais espontâneas e espaciais em certas outras formas zootáxicas realizadas com maior abstração.

Sentimos na múltipla variedade da obra de Frosso Eftimiadi quanto a escultura atinge hoje em dia novas dimensões, e como dispõe de inúmeras possibilidades de expressão modal, sem que desapareça por completo sua ligação com os paradigmas tradicionais, quer conservando determinados temas, quer extraindo formas da natureza, ou ainda mantendo certa simbologia. São válidas as soluções alcançadas pelas esculturas dessa artista grega, quanto à renovação da nobre arte tanto em seu país como no mundo em geral.



Os homens de bronze

Impressões do Perú incaico

Texto e desenhos de Federico Borghini

Tinha acima de mim uma noite imensa, escura, sem limites; nunca em minha vida me sentira tão ínfimo, tão pequeno. Ao fundo, contra a grandiosa massa das montanhas, uma intensa franja azul encerrava algo da clara luz do dia andino. A meu lado, duas ou três pequenas figuras envoltas em chales e trapos, olhavam para mim; timidamente desviaram os olhos e submergiram seus largos pômulos na escuridão.

Ruas ingremes que subiram, figuras hieráticas que passavam, uma ou outra mancha côm vermelho fôgo que desapareciam com elas.

A sensação de estar em outro mundo, talvez asiático ou outro planeta, era já obsessiva. Efeito da coca que mascava há várias horas? Mas não, aquí, êste vilarejo peruano desconhecido onde parámos por uma hora, evidentemente não pertencia ao nosso mundo habitual. A vivência imediata e persistente de estar pisando o teto do mundo, logo, esses rostos... rostos largos, imóveis, de olhos sem expressão que só se obscureciam com um ar maligno, quando viam o inimigo, eo branco descendente do **chapetón**.

Esta côm bronzeada de barro primigenio, este idioma brusco e cortante, o quechua, não podiam ser outra coisa que o primeiro homem, a primeira humanidade. Estavamos submergindo entre os verdadeiros seres humanos, os que existiram e existirão sempre, a humanidade dos homens de bronze, encerrados e imóveis para sempre. 4000 metros de altura!

Partíramos várias horas antes de Tacna ao lago Titicaca, dragão envolto na neblina azul, que descansava adiante das grandes montanhas. A noite desceu levando consigo os belos vales de terras vermelhas, lavradas mediante pequenos **andenes**, com o verde dos cultivos, e o



prateado de seus arroios. Foi ali que encontramos pela primeira vez os homens de bronze envoltos nas chamas rubras dos **ponchos**. E acima de tudo, de todos, o céu que tudo abarca.

Combatíamos o terrível **soroche**, marcando a doce coca de sabor a chá e eucalipto. Resistíamos bem. Quem não resistia à grande altura, já perto dos 5.000 metros, foi o motor da **gôndola**, que tussiu, cuspiu agônico por falta de oxigênio. Um frio terrível nos penetrou durante mais de duas horas, pois tardaram a repôr o motor em marcha; os homens, as mulheres destas alturas que conosco viajavam, sentiram-se mal, dobrando-se em dois. O mal da montanha, o **soroche**, atingiu-os, eles que moravam a mil metros mais abaixo, em Puno, sôbre a costa do grande lago. Nós, como por arte de magia, passámos incolumes.

Todo verde e lavrado em suas margens, nos acolheu por vários dias o alegre azul do Titicaca. Seu grande céu celeste conta em versão branca e rosada as grandes montanhas que crucificam por toda parte a paciente terra peruana. Pela noite outra vês se nos caiu a natureza desatada e furibunda. A água caía torrencialmente; eram lençóis d'água que se derramavam sôbre Puno, e em ruídos infernais estalavam sôbre as pedras das ruas. Alguma divindade aymará, devia estar enfurecida com seus homens de bronze; e sua fúria também nos alcançavam, a nós, adoradores de um longínquo Cristo. Sabíamos que as montanhas se desmoronavam sob o flagelo líquido.

Durante a luz do dia-claro rarefado e diáfano, deixava chegar facilmente todas as côres, os odôres, os sons, víamos a grande miséria, a grande tristeza gris que pu-

nha seus pés, muitas vezes desnudo, no quasi gelado barro das ruas. Passava um carregador, levando atado ao peito com cordas de **tatora**, um enorme armário; visto por detrás era uma grande caixa quadrada e negra que curiosamente se movia sôbre duas patinhas diminutas. Que símbolo de uma raça vencida de grande resistência física, apesar de sua má alimentação e inexistente força espiritual, apesar de sua coesão social e de seu passado. (Esse móvel europeu sôbre duas patas humanas).

Solidão que rodeia as **chullpas**, as tumbas funerárias dos chefes chankas, com seu lago sagrado e seus tesouros saqueados. Solidão que nos possuía também, pois seus rígidos dedos nos roçavam o peito semi-asfiado pela falta de oxigênio: lapiseiras carregadas com nanquin para não se derramar, e fósforos de madeira que apenas davam uma diminuta chama. Solidão encarnada na figura desgrenhada da bruxa-negro, violeta e azul de seu trapos, que gritava em queixa a suas maldições à eternidade e à vencida cidade imperial de Cuzco, estendida a nossos pés. Outra manifestação de gigantismo, não da natureza, mas sim da paciente sociedade das formigas humanas, enlouquecidas pela pedra; as grandes massas de granita que formam as três muralhas superpostas do "falcão saciado", isto é, a celebre fortaleza de Sacsayhuaman.

Ante a fúria incompreensível da bruxa, ante o áspero som da linguagem bárbara, ante o peso incalculável destas moles de granito, ante o céu imponderável, ante a terra sulcada de impressionantes cicatrizes, ante esta humanidade dolorida e impassível, tive medo, me senti frágil. Este não era meu mundo, esta não era minha gente.



André Bloc, "Ferro e latão" (em cima) e "Oeuf éclaté" (em baixo).



André Bloc, organizador e artista

Tivemos o agradável ensejo de percorrer na Galeria São Luís a exposição de esculturas, pinturas, tapeçarias e serigrafias de André Bloc. Deveras interessante êsse conjunto, por seu espírito de organização expressando-se com tanta riqueza e inteligência, pois se pôde, principalmente, sentir a coexistência de peças das mais diferentes artes, muito bem colocadas numa aura de legítimo espírito de arquitetura moderna. Não é possível demonstrar-se essa coexistência por meio de algumas ilustrações fotográficas, visto ser fundamentalmente importante a relação espacial simultaneamente com os valores perenes e estéticos dos respectivos quadros e esculturas. Observados como peças singulares, autônomas, tais trabalhos não revelam tanto o seu ambiente de vida, pois que sua função é de membros dentro duma corrente. Assim o que se manifesta não é tanto a força criadora primitiva e sim, bem mais, certo espírito alto, sobremodo intelectual, que consegue combinar os elementos.

Semelhante trabalho, com uma consciência nítida da evolução do plástico e do espacial na arte do nosso tempo, é capaz de criar formas de beleza muito apurada que, por composição, ordem e harmonia, entram em contato fácil com um ambiente decorativo.

Seria o caso de estudar se isso já não significa uma "síntese das artes", assunto tão amplamente discutido no último Congresso dos Críticos, com a participação ativa do próprio André Bloc. Em todo caso, tal caráter significa sem dúvida algo para a "integração das artes na arquitetura", tema bastante estudado também por Bloc. Entretanto, para cada peça, para cada imagem, essa afinidade passível de integrar-se é problema difícil em relação com sua existência absoluta. Estamos certos de que André Bloc não quer que essas peças sejam julgadas apenas como objetos de decoração. Cumpre, portanto, estudar qual a sua qualidade singular como obra autônoma de arte. Pode-se então fazer uma série de ressalvas, mormente quanto à composição demasiada cromática dos quadros. Conclui-se como bem melhor a unidade perfeita das tapeçarias, quer quanto à composição quer quanto à expressão, mesmo se servindo de idênticos motivos de abstração pictórica.

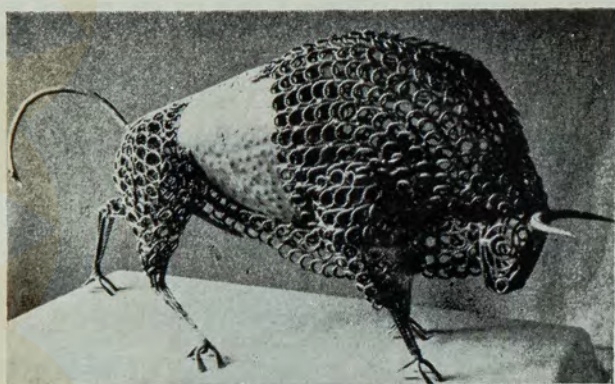
Quanto à escultura, naturalmente aparece problemática semelhante. Ela aqui, no entanto, não se torna tão difícil, visto que, com seus valores mais expansivos no espaço, também mais facilmente se mantém ao lado dos outros corpos, sejam eles objetos ou arquiteturas. Mesmo assim, transparece a preocupação igual de integração, sem necessidade de minoração quanto à qualidade absoluta. As peças sólidas, especialmente, demonstram o estudo cuidadoso com que foram confeccionadas. As peças de pequenas vergas de metal se aproximam ainda mais do elemento que procura correlações com os outros objetos no espaço comum. Convergem de modo nítido para o lado decorativo e expressam menos o lado de sua existência intrínseca.

Pode parecer insistência esta consideração reiterada. Revela-nos, contudo, uma série de problemas interessantes da arte contemporânea, através de exemplos os mais nobres que existem na arte coeva. Tais exemplos são criados por uma personalidade artística experimentada como poucas, alma viva do grupo Espaço de Paris e organizadora de inúmeras exposições em todos os continentes. Pois André Bloc, além do mais é editor das revistas "L'Architecture d'Aujourd'hui" e "Art d'Aujourd'hui", que de modo notório animam e orientam o campo da pesquisa e integração das artes.

Há que louvar a Galeria São Luís por haver trazido à São Paulo esta exposição que dá ensejo a tratar-se de problemas artísticos que sem ambiência e oportunidade adredes quase não podem ser abordados. Compreendemos quanto a obra de André Bloc tem afinidades com um mundo técnico; outrossim percebemos quanto a força organizadora tem de limitações, restringindo-se a um campo bem seu e especial quanto ao lado expressivo e de sentido humano.



De Crozals, Bisão, Museu da Cidade de Paris.



De Crozals, Touro, Mostra Internacional de Escultura, realizada em 1956 no Museu Rodin, em Paris.



De Crozals, Galo, 1956.

De Crozals, Veado.



Bestiário de De Crozals

O homem vem trabalhando o ferro desde tempos imemoriais; o ferro, aos poucos foi obedecendo à vontade do homem, o qual, superadas as exigências prementes de sobrevivência, pôde se tornar o artesão que forja a matéria apenas pelo seu prazer estético.

Jean-Vincent De Crozals, é um desses artesãos, francês, autodidata e também escultor. Apresentamos nesta página uma série de peças do «Bestiário», nas quais há invenção e elegância.

A relação entre o objeto de «arte aplicada» e a «arte pura» torna-se sempre mais íntima, à medida que o artesão vê desaparecer grande parte de seus produtos que passam para o campo do desenho industrial e da produção em série.

Por esta razão não se pode deixar de assinalar, hoje, a peça única decorativa — seja esta uma joia, um tecido, uma cerâmica ou estes animais de De Crozals — que na hierarquia dos valores vêm a ter um valor artístico e um prestígio que, talvez, ontem não tinha.



Miguel Diomedes, *Natureza Morta*.

Artistas Argentinos -

Miguel Diomedes

Sigwart Blum (Bs. Aires)

Quando Nat King Cole, famoso cantor negro, esteve em Buenos Aires — assim noticiou a imprensa — fez uma visita inesperada ao pintor Diomedes, afim de comprar quadros. Porém o pintor, como quase sempre, não possuía nenhum quadro pronto.

Quem era Nat King Cole, sabiam todos os leitores da notícia, pois sua voz melodiosa era ouvida diariamente pelo rádio e televisão. Porém, do pintor da "Boca" (bairro à beira-mar, em Buenos Aires), chamado Miguel Diomedes, poucos eram os apreciadores de arte que conheciam seu nome.

Acontece que este artista é também uma pessoa singular. Raras vezes encontramos-lo numa galeria, quase nunca em acontecimentos oficiais e jamais nos cafés, entre artistas, que se reúnem afim de discutir problemas relativos à arte.

Ele é um "out sider", como homem e também como pintor de nossos dias. E numa época onde tudo o que é gritante, alto e sobrenatural impressiona, Diomedes cria sua obra silenciosa. Os motivos de seus quadros são objetos diários, profanos. Por exemplo um copo, uma concha, um peixe, frutas, tudo o que é pouco interessante para o olho normal. Diomedes ama esses objetos mortos, descobre-os para nós, e dá-lhes vida. Forte no suave, sem bases temporais, seus quadros se apresentam como fragmentos de afrescos de Pompéia.

Diomedes é um clássico no melhor sentido da palavra. Um pintor da Renascença que erroneamente nasceu em nossa época. Um verdadeiro humanista.

Um pintor que pinta pelo seu próprio prazer e para o prazer dos poucos que têm verdadeira compreensão para com sua arte. Com sua pintura ele se coloca espiritualmente muito perto de Morandi, como puderam observar os visitantes da IV Bienal de São Paulo. Somente que Diomedes coloca seus acentos de maneira diferente, sua paleta é mais rica em nuances, mais brilhante.

Nascido em 1902, encaminhou-se para a pintura muito tarde. Ela começa oficialmente com a remessa coletiva dos pintores da "Boca" no ano de 1936, que lhe trouxe as primeiras ob-



Americo A. Balan, *Gatos*.

servações. Em 1949 foi convidado pela primeira vez a tomar parte no concurso para o Prêmio Palanza, (o convite veio através da Academia e é considerado uma grande honra). O Museu de Belas Artes patrocinou há pouco tempo uma exposição sua.

Todos esses êxitos externos (um convite dos Estados Unidos do qual a revista Time tratou mais amplamente) agradam-lhe, porém não modificam sua vida. Ele considera-se feliz com a vida crescida ao seu redor. Desta maneira, em vizinhança, ideal de livros e desenhos, que atapetam todas as paredes, tendo ao seu lado um lote de discos colocados numa cadeira, com uma melodia de Vivaldi ou Bach, Miguel Diomedes cria.

Música soa no aposento. Um sol invernal poussa sobre um prato de frutas luminosas, num ramo de galhos amarelos alla "Van Gogh". E a música jorra de seus quadros. Em cores irisadas elas pairam no quarto. Arte de todos os tempos com um sopro de eternidade.

Americo A. Balan

Difícilmente outro meio de expressão artística é tão facilmente transportável de um país ao outro como uma xilogravura ou um desenho. Desta maneira aconteceu que tivemos na Argentina a oportunidade de apreciar as obras de artistas brasileiros como Hansen, Livio Abramo, Marcelo Grassmann ou Fayga Ostrower.

Pelo contrário... no Brasil com exceção de mostras esporádicas em São Paulo e Rio de Janeiro, de trabalhos de Seoane, pouca oportunidade se teve de ver obras de gravadores ou desenhistas argentinos. Isto se baseia, em grande parte, por não possuímos artistas em condições de serem apresentados diante de um júri crítico. Fazendo parte da minoria desses artistas, encontra-se Americo A. Balan. Nascido em 1915, veio da Rússia para a Argentina. Faz parte do grupo de artistas argentinos como Cogorno, Presas, Russo, Seoane, Borragán, Forte e Soldi, que se incluem na geração entre os de quarenta à cinquenta anos e que já criaram sua grande obra. A gráfica de Balan baseia-se no mundo real. Esta realidade, porém, é somente aparente. Ela lhe serve como desculpa para trabalhar seus motivos simbolicamente, dar-lhes vida própria, para agrupá-los afim de formar uma nova harmonia.

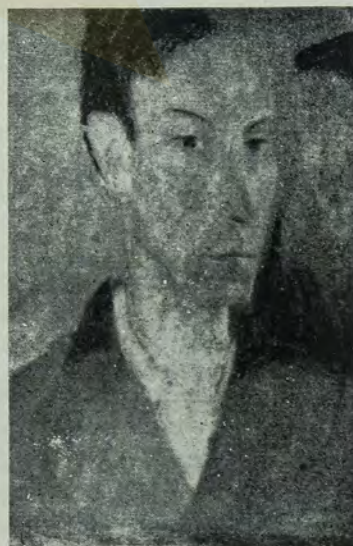
Nota-se uma forte tendência para o expressionismo europeu atenuado e modificado, devido a experiência da arte abstrata de nossos dias, de maneira como ela, sem ser notada, influencia a humanidade em sua obra criativa.

As gravuras de Balan, das quais apresentamos um exemplo, apresentam uma nota pessoal. Força e simplicidade unem-se numa harmonia impressionante.

Sua produção foi cuidadosa e lentamente se desenvolvendo. Um artista que sempre se deixou tempo para amadurecer.

Quanto a êxitos externos (ele recebeu este ano dois grandes prêmios), estes não lhe faltaram. E hoje em dia, quando se fala sobre arte gráfica argentina o nome de Balan é colocado em primeiro lugar.

Miguel Diomedes, *Estudo*.





No edifício NAÇÕES UNIDAS foram
empregados

condutores elétricos

de alta qualidade produzidos pela

FiEl

FÁBRICA *FiEl* LIMITADA

TELEFONE 62-1131 (36 RAMAIS) — CAIXA POSTAL, 1380

RUA GUAICURÚS, 225 - SÃO PAULO - BRASIL

A recente exposição de Di Cavalcanti

Manoel Germano

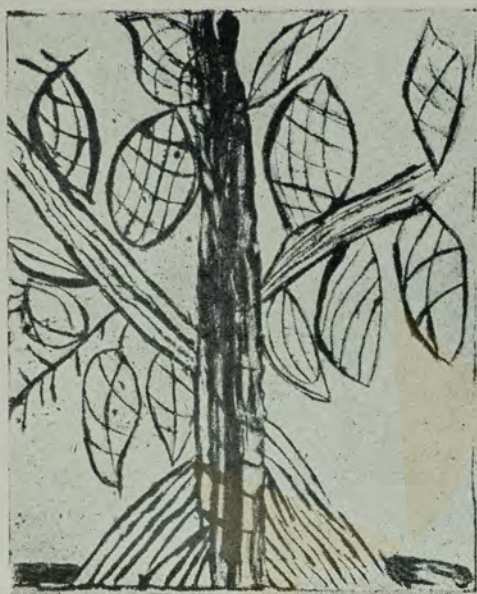
Como não expunha em São Paulo desde bastante tempo, natural que se aguardasse com interesse agudo a exposição de Di Cavalcanti. Mesmo porque ele vinha dum estágio demorado no Salvador, fonte adequada mais a arraigá-lo à sua maneira específica do que a afastá-lo de certas constantes.

Sendo artista profundamente nacional, todavia Di Cavalcanti não dividiu nunca sua arte em fases temporais nem locais. Há, evidentemente, uma evolução ascendente na pauta cronológica de suas produções, de suas pesquisas e de suas censuras: assim como há toda uma geografia nos assuntos de sua preferência abundante.

De fato, uma exposição mais recente de sua arte brasileiríssima se indica aperfeiçoamento no desenho, na composição, mais dinamismo e menos *close-up* de janelas e criaturas, cromatismo essencialmente funcional, temário saborosamente nacional como realidade e como poesia, como observação e como transfiguração, não diverge, contudo, quanto à forma, à cor, ao ritmo, das primitivas unidades. Pois há um mundo Di Cavalcantino, como existe uma música de Vila-Lobos, como existe uma poesia de Vinícios, um ritmo de Caiçari. Esse mundo, em sua rotação e translação apresenta latitudes, longitudes e altitudes, porém sempre na área e no espaço nacional. Aliás, área e espaço bem próximo da terra, da praia, do bairro operário, da favela, do quintal suburbano, da criatura lírica.

Temário, maneira, ritmo e mensagem na arte de Di Cavalcanti são correlações humanas, sociais, místicas, antropológicas, musicais, plásticas. Por isso o influxo das analogias nos faz pensar em Vila-Lobos e em Vinícios, quando vemos suas telas: e nos faz pensar nele, Di, quando ouvimos Vinícios ou Vila-Lobos.





Francisco Brennand, *Cacau*.



Francisco Brennand, *Floral*.



Francisco Brennand, *Menino*.

Desenhos de Brennand

José Geraldo Vieira

De Brennand só conhecíamos, até recentemente, um painel no aerôporto de Guararapes, em Recife. Vi-o quatro vezes, de passagem e regresso para Dakar.

Infelizmente, eu estava ausente, rumo à China, quando de sua exposição na Galeria de Arte das Fôlhas. Mas vi, antes de embarcar, as três telas, *Frutas de Verão*, *Bandeja Verde* e *Homenagem a Ingres*, nas paredes ainda não inauguradas da V Bienal.

Agora, de novo no Brasil, de novo após uma passagem pelo aerôporto de Guararapes, leio o que a crítica escreveu a seu propósito e estudo de modo pericial o seu catálogo para a sua exposição em São Paulo. E a verdade é que julgo ter essa exposição representado um hausto novo, de ar e de clorofila, no desenho brasileiro; algo semelhante com o que, quando eu era estudante, me causou o desenho de outro pernambucano usineiro, Cícero Dias.

Primeiro, por causa da inspiração se basear em algo parecido com o temário dos primeiros poemas bem brasileiros da nossa literatura colonial: as frutas e a folhagem nordestina de Manuel Botelho de Oliveira, da *Ilha da Maré*, e Frei Manuel de Santa Maria, da *Ilha Itaparica*. Claro que sem o barroquismo intolerável daqueles, porém com seu sumo anacreôntico. Segundo, por causa da linha e da cor, muito no gênero sumarento de Matisse, da fase niceana. Terceiro, por tudo isso ser autofagado, redundando numa arte brennandiana incomparável quer como síntese, quer como fatura e composição.

Inspirado para o monumental e o ecológico, Brennand destina-se a ser o nosso muralista da natureza, dos três reinos. Por enquanto se acha na fase cautelosa do esquematismo; mas as forças telúricas o arrastarão para uma hipostase completa com a terra, e ele será o Van Gogh da paisagem brasileira.

O Caso do Serviço de Belas Artes da Biblioteca Municipal de São Paulo

Quanto ao caso do Serviço de Belas Artes da Biblioteca Municipal de São Paulo, tornado acéfalo com o afastamento da crítica de arte Maria Eugênia Franco, que o organizou, a Diretoria da Associação Brasileira de Críticos de Arte e Conselho Deliberativo da Galeria de Arte das Fôlhas, apresentaram memoriais ao Prefeito Ademar de Barros, reiterando os termos e as considerações do anterior, assinado por intelectuais e artistas de São Paulo, no sentido de ser restabelecida a autonomia daquele Serviço e mantida Maria Eugênia Franco em sua direção administrativa e cultural, visto não haver impedimento legal e o Prefeito ter plenos poderes para atender ao que lhe é solicitado pelo meio artístico e cultural de São Paulo.

RUA CONS. CRISPINIANO, 58 • 10.º • FONE • 37 • 6948

CONSTRUTORA

WARCHAVCHIK

NEUMANN LTDA



FÁBRICA DE LUSTRES

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

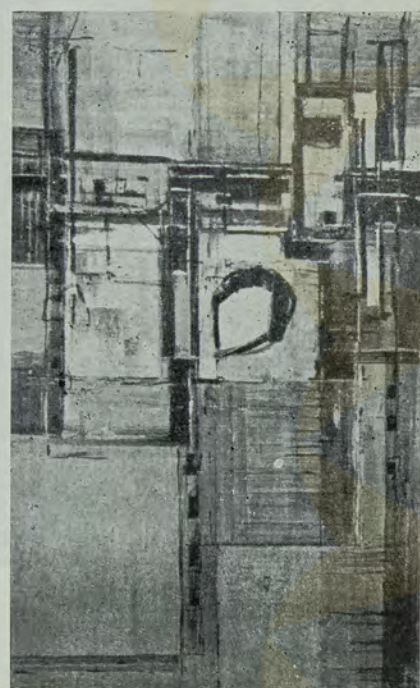
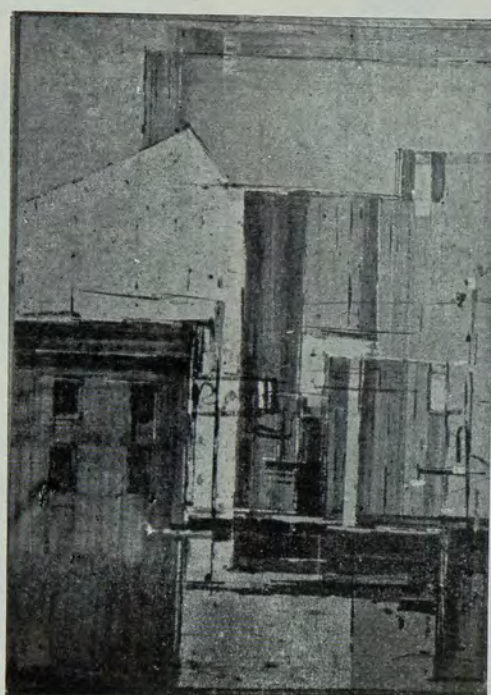
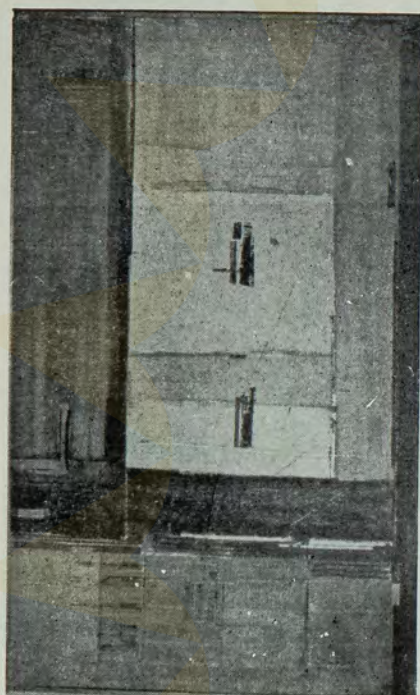
V. RIBEIRO LTDA.

Fabricante Importador Exportador

ESCRITÓRIO, EXPOSIÇÃO E FÁBRICA

(Edifício próprio)

RUA CONS. FURTADO, 1123 (Aclimação) - Fones: 34-8597 - 31-4684 - SAO PAULO



João Rossi pintor e artesão

Antigamente não se julgava necessário mencionar a íntima ligação do artista e do artesão num ofício; tratava-se de coisa natural, inerente a todo e qualquer trabalho no campo das artes. Hoje em dia, porém, se tem que ressaltar quando determinado artista se dedica também de maneira incondicional ao ofício. Ora, êsse é o caso de João Rossi, consagrado técnico e professor de cerâmica que recentemente apresentou sua primeira exposição de pintura na Associação Cristã de Moços.

Rossi procura na cerâmica a forma clara e funcional, que em tal especialização sempre prova ser a mais bonita; já na pintura, contudo, êle se manifesta artista construtivo. Seus quadros e estudos baseiam-se em pes-

quisas no plano dos materiais e da composição e assim, no efeito cromático e formal das imagens. Ao lado de suas atividades de ceramista e professor, João Rossi estudou êsse campo, e dessa maneira podemos ver quanto uma base sólida de pesquisas prolongadas enriquece a arte mercê de obras de verdadeira construtividade em que, aliás, se assenta a linha de sua evolução. Sua pintura possui as bases duma dominação firme dos elementos plásticos desenvolvendo-se através de motivos figurativos como início de imagens que se vão transformando em motivos plásticos de rara beleza.

Nota-se que os assuntos preferidos pelo artista advêm de cenas urbanas com multiplicidade de construções, assim como têm como

objeto naturezas-mortas com suas posições definidas no espaço. Tudo isso se presta bem ao objetivo pictórico. Através das formas retangulares dos prédios se estabelece ordem na imagem, formando-se assim um conjunto que mesmo nas abstrações gradativas se desenvolve de maneira tipicamente construtiva.

Conforme já frizamos inicialmente, se trata dum artesanato seguro que, aliado à grande experiência no campo da composição, valoriza o aspecto da pintura.

Essa tem suas modalidades próprias de expressão — um dos fatores essenciais requeridos numa participação válida das expressões da arte contemporânea e para as quais tantos artistas têm que contribuir de modo definido em meio às novas imagens que surgem.

ESTÚDIO DE DESENHOS ARTÍSTICO LLORET DE MAR S/C



Desenhos e lay-outs artísticos
para artes gráficas

Recados pelo Telefone: 31-1794 São Paulo



Um desenhista de Florianópolis:
Ernesto Meyer F.º

O desenho de Ernesto Meyer Filho, tem grande segurança e, aliado a este domínio técnico, revela uma carga solta de fantasia dosada com ingenuidade consciente. Por vezes minucioso, analítico, por vezes decorativo, Meyer Filho nunca deixa de ser autêntico nas reações diante de uma natureza caseira, humanizada, povoada de árvores estranhamente civis e caprichosas, de galos, de sois e de tapetes de flôres. A côr participa como essência na trama de um desenho onde as folhas daquelas árvores se recortam com disciplinado aspecto de filigrana ou bordado. Tudo parece alinhado matematicamente. E' engano. A disciplina mascara sempre um manar de ternura que às vezes escapa, indistigado, num acento mais estrepitoso de uma roupa sôbre um varal ou na exacerbação do próprio decorativo sôbre a cauda de um galo. Os passarinhos, os pombos, os caracóis, as borboletas que povoam os desenhos e que, tal como nos

quadros dos pintores holandeses daquelas incríveis flores do século XVII, nós vamos descobrindo aos poucos e com surpresa, formam um mundo minúsculo de poesia. E' um mundo narrativo mais cheio de unidade. O melhor do desenho de Meyer Filho é dedicado à temática do Boi de mamão, cena do folclore catarinense, onde o assunto familiar, submetido à verdadeira "culinária" que rege a sua resistência ao material (emprega



num mesmo desenho nanquim, têmpera, lapis de côr, etc) resulta uma economia feita de tons

quentes e baixos, desfeitos de repente por friezas verde-azul ou por um branco festoso.



Congresso Nacional de Museus

Realizou-se entre 15 e 20 de dezembro o II Congresso Nacional de Museus promovido pela ONICON, Organização Nacional do ICOM (The International Council of Museums). O congresso teve como objetivo reunir todas as pessoas que desempenham atividades em museus ou correlatos para estudar problemas defrontados pelos museus brasileiros, no âmbito do temário aprovado, isto é, o da "apresentação". Além de delegados oficiais e convidados de honra, constituiu-se de técnicos de museus federais, estaduais, territoriais, municipais e particulares; bem como de técnicos da DPHAN, funcionários administrativos e dos serviços técnico-auxiliares de museus, de representantes de empresas ou instituições ligadas a assuntos museológicos, de estudantes dos cursos de museolo-

gia. A comissão organizadora convidou também associados, membros cooperadores e membros patrocinadores. Os debates e as teses preencheram de modo efetivo a pauta pré-estabelecida.

Associação Brasileira de Críticos de Arte

No dia 26 de novembro realizou-se no Rio a assembléia geral da Associação Brasileira de Críticos de Arte (Secção Brasileira da AICA, Associação Internacional de Críticos de Arte), que tratou da eleição da nova diretoria para o exercício de 1960. Foram eleitos: Antônio Bento, presidente; Pedro Manuel, secretário; Mário Barata, tesoureiro, José Geraldo Vieira, delegado por São Paulo, José Valadares, delegado pela Bahia, e Carlos Vasconcelos, delegado por Minas Gerais.



Rita Rosenmayer na Piccola Galleria do Rio de Janeiro

A Piccola Galleria, do Instituto Italiano di Cultura, no Rio de Janeiro acolheu a mostra de Rita Rosenmayer, artista de São Paulo que pela primeira vez expôs na Capital da República. Êxito dos mais expressivos colheu a artista, tanto da parte do público que afluiu à nóvel galeria, como também da crítica especializada.

Vera Pacheco Jordão, de "O Globo", assim viu os trabalhos de Rita Rosenmayer:

"E' audácia extrema, para um artista de hoje, dedicar-se à figura humana, quando o anseio de pureza dos valores plásticos, rítmicos e espaciais levou não só à eliminação do anedótico, mas à supressão da figura como elemento de corrupção daqueles valores que a arte busca revelar em estado puro.

Essa estética, característica da nossa época, parece impor o

abstracionismo — em suas múltiplas modalidades — como única solução válida, e é frequente encontrar — sobretudo no Brasil — a atitude radical daqueles que se recusam sequer a examinar qualquer obra de arte que não seja abstrata. Ora, tal critério é certamente mais sectário do que estético, pois que leva à negação de artistas do porte de Braque e Picasso para citar apenas os maiores dentre aqueles que partem da realidade para as suas transfigurações e, por mais longe que alcancem, não escondem suas raízes fincadas no objeto real.



Como bem disse o crítico Meyer-Shapiro, a grande aquisição da nossa época e a diversidade nas artes, a coexistência dos mais diversos estilos permitindo a cada artista procura a sua forma própria de expressão.

Essa liberdade em afirmar sua forma própria de expressão é o valor que, logo à primeira vista, ressalta da exposição de Rita Rosenmayer: ela não teve medo de parecer convencional, ou obsoleta, ao adotar como tema a figura humana e como técnica de expressão o desenho linear, cuja simplicidade parece pobre em face da riqueza de recursos da gravura.

Essa atitude não provém da ignorância: Rita conhece a estética abstracionista e tentou colocar-se nessa perspectiva. Não conseguiu enquadrar-se nesse ângulo de visão nem falar uma linguagem que não era a sua: precisava do elemento humano, e dêle faria o seu mundo, como criaria, no desenho, o seu vocabulário.

Não suponha, porém, o leitor que, por ser figurativa, a artista se tenha sujeitado à realidade e dela feito o seu objetivo: o elemento humano é o ponto de apoio para a construção estética que constitui o objetivo essencial. Rita não desenha sem modelo vivo, mas serve-se dêle como ponto de partida para a organização do espaço e distribuição de valores, come-



1.º premio

IV.ª Bienal

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.

SEÇÃO 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

cando por procurar a linha fundamental da qual decorrerão as outras, suprimindo ou destacando detalhes conforme possam servir à organização interior do conjunto.

Sua obra, frágil na aparência, tem a força do aço de boa tempera. A linha corre fluida e incisiva, sem hesitação e sem devaneios. O lápis "Conté" não permite retoques, a artista não faz esboço prévio. Diante do

modelo, Rita dispõe apenas de um recurso para captar a densidade de vida e depurá-la em forma: a linha, que a sensibilidade da artista torna viva, fortemente de sentido humano.

Recusados na Bienal, por serem figurativos, os desenhos de Rita, acolhidos fraternalmente na "Piccola Galleria", serão um incentivo aos artistas jovens para que procurem seu caminho segundo aquilo que trazem em si de autêntico, e não segundo critérios estranhos que os poderão levar a um novo acadêmico.

Mathieu em São Paulo

Esteve alguns dias em São Paulo, mas sem lograr a popularidade alcançada por ocasião do seu estágio no Rio, o pintor francês Georges Mathieu. Visitou a Bienal, o Museu de Arte de São Paulo, concedeu entrevistas, prometeu pintar em público uma tela conforme já fizera no Rio, e realizou uma conferência. Depois de ir a Brasília, Georges Mathieu conta fazer um estágio no Salvador e outro em Ouro Preto.



TRABALHOS FINOS PARA PROPAGANDA FOLHETOS - PROSPECTOS

SECÇÃO ESPECIALIZADA EM

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



RUA ALMEIDA TORRES, 119

TELEFONE 31-1794

SÃO PAULO

Inaugura a Galeria Sistina, com a exposição "Cuchimilcos"

No Conjunto Nacional, à rua Augusta, 1791, inaugurou-se a Galeria Sistina, novo fulcro de atividades artísticas com que passou São Paulo a contar. O programa da nova galeria, segundo nos disse Arturo Profili, é dos mais ambiciosos. Tanto assim que iniciou com os bonecos de barro "Cuchimilcos". Diz o elegante e artístico catálogo de apresentação dos "Cuchimilcos": "Ao longo da costa central do Perú, entre o vale de Huaura e o vale de Chilca, durante as escavações arqueológicas efetuadas em túmulos pertencentes à cultura pré-incaica tardia Chankay, (sec. XIV d.C.), apareceram bonecos de barro chamados "Cuchimilcos" que apresentavam uma deformação exagerada na região fronte occipital e os braços sempre abertos. Tinham apenas algumas pinceladas de preto e de vermelho violáceo sobre o rosto e sobre a grande touca retangular. Rebeca C. Girard, arqueóloga peruana, afirma que "são encontrados perto do fardo funerário, constituindo a principal oferenda votiva. Às vezes, estão encos-



tados às paredes dos aposentos fúnebres, ou então, estão suspensos a uma corda com a

qual ficam amarrados à "shikra", que segura o fardo". E, seguida afirma: "Trata-se, ao que parece, da imagem de uma divindade que na cultura Chankay ocupa a mais alta posição, uma deusa que provém da humanização de uma ave noturna, cujo culto tem sua origem nas culturas setentrionais do Perú, e particularmente na de Chimú: a divindade mais importante dos povos do litoral, a deusa Lua que, conforme a crença dos antigos habitantes daquelas regiões, imperava sobre o mar, os oceanos e as tempestades".

Esculturas de Artistas Paulistas em Museus Europeus

Em cerimônia realizada no recinto da V Bienal de Arte de São Paulo, o presidente do Museu de Arte Moderna, sr. Francisco Matarazzo Sobrinho, entregou ao embaixador da Bélgica no Brasil, Sr. Louis Colot, a escultura de Brecheret, "O Índio e a Sua Quapara". Destina-se esse bronze à cidade de Antuérpia, onde, por iniciativa do respectivo burgomestre, sr. Lode Craeybeckx, são organizadas as Bienais de Escultura, ao ar livre, no parque de Middeheim.

As esculturas doadas, adquiridas ou premiadas ficam no dito parque, definitivamente. O trabalho de Brecheret fundido para essa doação foi escolhido pelo próprio burgomestre entre as obras do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Estiveram presentes ao ato da entrega o cônsul-geral da Bélgica em São Paulo, Sr. Maurice Weckx, e o diretor do Museu, Sr. Paulo Mendes de Almeida. Quando de sua estada em São Paulo, em setembro, o diretor do Stedelijk Museum, de Amsterdam, sr. W. Sandberg, participante do Congresso da AICA, escolheu uma escultura da artista Felícia Leirner para fazer parte do acervo daquele famoso museu.

Sabe-se agora que se trata duma das peças vasadas, de teor espacial, existentes no ateliê da artista e que já foi exposta na Galeria de Arte das Folhas. Em carta recente, o diretor do Stedelijk Museum confirmou a aquisição. A escultura seguirá em breve para o seu definitivo destino.

Reabertura do Museu de Arte de São Paulo

Acha-se reaberta, desde o dia 19 de dezembro, a Pinacoteca do Museu de Arte de São Paulo, instalada no 2.º e no 3.º andares da rua 7 de Abril, 230. Organizada por iniciativa de Assis Chateaubriand, com o apoio de beneméritos doadores

e composta de obras-primas de grandes mestres desde o século XIII, essa coleção constitui realmente um patrimônio nacional de incalculável valor e se equipara às mais belas do mundo. A Diretoria da Associação Museu de Arte de São Paulo que resolveu essa reabertura é constituída dos seguintes elementos: Horácio Lafer — diretor-presidente.

Joaquim Bento Alves de Lima — vice-presidente.

Alexandre Marcondes Filho — vice-presidente.

Edmundo Monteiro - tesoureiro. Hédio Dias de Moura — diretor-secretário.

Pietro Maria Bardi — diretor-técnico.

Outros diretores:

Armando Simone Pereira. Gastão Eduardo Bueno Vidigal, José da Silva Gordo, Rodrigo Melo Franco de Andrade e Teodoro Quartim Barbosa.

As obras expostas na Pinacoteca do Museu de São Paulo ficam assim distribuídas: no 2.º andar, sala de pintores brasileiros (com rodízio de quadros), sala do acervo gráfico e sala do século XIII ao século XVIII; no 3.º andar, pintores franceses do século XVIII, pinturas dos séculos XIX e XX. As esculturas acham-se dispersas tanto no 2.º como no 3.º andar.

Furtada a Venus de Lucas Cranach

A polícia de Francoforte sobre o Meno anunciou no dia 9 de dezembro que a famosa tela **A Venus**, do pintor Lucas Cranach foi furtada do Instituto Stadel. O quadro, avaliado em 250.000 marcos, cerca de 62.000 dólares, foi pintado há quatro séculos, em 1532, e se achava no dito instituto desde 1878. Foi oferecida uma recompensa de 10.000 marcos pela devolução da tela com a promessa de que a administração do Instituto Stadel não revelaria a identidade de quem a roubou.

Monumento a Jimenez de Quesada

Foi exibida, finalmente, e aliás no próprio ateliê de Juan Avalos, a escultura que este artista araba de terminar e cujo tema é o conquistador espanhol Gonzalo Jimenez de Quesada, fundador de Bogotá.

A estátua mede três metros e oitenta centímetros. Compareceram o prefeito de Madri, diplomatas, jornalistas e o diretor das Relações Culturais, José Miguel Ruiz Morales que, em nome do governo espanhol, agradeceu a ajuda prestada pelo presidente da Sociedade de Ornamentação de Bogotá e do professor Juan Pablo Llinas.

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)

CAIXA POSTAL 266
END. TELEGRÁFICO "AZEBUC" — SÃO PAULO

Divisão Cultural do Itamarati

Para substituir o ministro J. O. Meira Pena que por força de sua promoção vem de ser transferido para a chefia do Consulado Geral do Brasil em Zurique, Suíça, o conselheiro Wladimir Murtinho vem de ser nomeado para as altas funções de chefe da Divisão Cultural do Itamarati.

Si a saída do ministro Meira Pena enche de pesar todos aqueles que com ele privaram durante sua notável atuação à frente do importante órgão da chancelaria brasileira, conforta a cada um de nós a antevisão magnífica de que Wladimir Murtinho vai colocar seu belo espírito, todo o peso de fulgurante inteligência e a sua fabulosa capacidade de trabalho no desempenho destas suas novas funções.

HABITAT que conta com o valioso apoio da Divisão Cultural do Itamarati, no cumprimento de seu ambicioso programa de difusão cultural e artística, augura ao seu bom amigo Wladimir Murtinho, votos de constantes êxitos.

Um Gorodano e um Cavalino Falsos

Há tempos foram descobertas em Passadena, na Califórnia, importantes telas italianas, dentre as quais algumas atribuídas a Caravaggio, Gorodano e Cavalino. Quanto à **Madalena**, de Caravaggio não resta dúvida sobre a autenticidade. Quanto ao **Rapto de Djanira**, tela atribuída a Gorodano, e à tela **Santa Cecília**, atribuída a Cavalino, pintor napolitano do século XVI, se não foram pintadas por aqueles mestres, devem ser da autoria de Caraccioio, também cognominado Batistello.

Vordemberge-Gildewart

Os 60 anos de Friedrich Vordemberge-Gildewart ensejaram ao

editor Arthur Niggli, da Suíça, a edição de uma "biografia visual" do artista, em que, iconograficamente, se faz o levantamento da vida, da obra, da época de Gildewart, com alguns textos elucidativos, em que alguns de seus amigos concorreram para elucidar a sua figura excepcional, uma das personalidades extraordinárias do construtivismo, como o menciona em seu texto de abertura Richard P. Lohse.

Fotografias datadas de 1916 a 1958, de companheiros da corrente, de mestres e discípulos que ao lado do artista se desenvolveram, concorrem para esta "biografia visual". Documentos artísticos, cartazes, manifestos, desenhos, reproduções se acham, pois, reunidos nesta clara edição, artisticamente trabalhada, com um sentido da moderna tipografia que vale a pena acentuar. Através, então, destas páginas, ressaltam a figura e a contribuição de Vordemberge-Gildewart, com uma nitidez impressionante, entre os mestres como Arp, Theo van Doesburg, Kurt Schwitters, Sophie Taeuber, Russolo, Kandinsky... Só a simples evocação destes nomes já coloca o biografado numa corrente de idéias que foi, efetivamente, importante para o movimento moderno, na primeira metade do século, e cuja pesquisa deixou um traço fortemente marcado na história das artes plásticas.

Esta pequena "biografia visual" preenche um lugar aberto para o nome de Vordemberge-Gildewart, e elucida, nela imagem numerosamente ilustrativa a sua ativa participação nas pesquisas do construtivismo.

Os textos de Hans (Jean) Arp, de Georges Baines, de Finsler, Jan Hanlo, Robert Haussmann, Dieter Helms, Kiesel, Kate Steinitz, Konrad Wachsmann, Alfred Roth e outros, sublinham o espírito com que Gildewart construiu no movimento a sua parte, que faz a um deles recordar as

palavras de Einstein: "O aperfeiçoamento moral e estético é um fim ao qual a arte mais que a ciência deve consagrar seus esforços", objetivo de cuja realização acrescenta Georges Baines — "depende em parte nosso futuro de homens".

Giuliano Vangi em S. Paulo

Nelson Coelho

Galeria Ambiente nos ofereceu boa oportunidade: foi a da gente poder ver uma **amostra** das esculturas do artista italiano Giuliano Vangi. Disse **amostra** e não exposição porque ele não costuma expor em galerias seus trabalhos. E por uma razão eloquente: a escultura de Vangi não é feita para simplesmente ser exibida em um "vernissage" e permanecer por uns dias exposta nas salas das galerias à espera de um punhado de amigos da arte que ali vai (falo em tese) "dar uma olhada" na exposição da semana. Vangi tem outra concepção do destino de uma peça escultórica: o seu lugar é na arquitetura. Defende a coordenação de trabalho entre arquitetura e escultura.

É uma herança da Renascença a chamada pintura de cavalete, quando sentiu-se a necessidade de comerciar com obras de arte e estas passaram a ser feitas nos ateliers, com características e dimensões que possibilitassem o seu fácil deslocamento. Era o início de uma nova função da arte. Sua velha tradição de parte integrante e ativa no todo social, cedeu lugar a uma posição bem mais modesta quando passou a ser portátil. E hoje as artes plásticas (a escultura acompanhou a pintura) são quase que o último reduto do individualismo em um mundo onde o coletivismo é a condição necessária.

Por isso, considero importante e atual a maneira como Giuliano Vangi encara seu ofício. É moço. Mas já com obra ama-

turecida. Possui excelente formação teórica (lecionou 8 anos no "Istituto Del Arte de Pesaro") e pelo álbum com fotografias de seus trabalhos em edifícios de Florença (notadamente o baixo-relevo em pedra porosa — 10 x 4 mts. — no "Dogana de Ancona") que pudemos ver na galeria, tem-se uma idéia de sua força criadora no sentido de um monumental moderno que muito bem se casa com a arquitetura de nossos dias.

O que esteve exposto da obra de Vangi na Galeria Ambiente, ao lado de desenhos (estudos para esculturas) de um caligrafismo a Hartung, foram, portanto, peças em pequeno (acabadas) que o artista construiu como esboços para posteriores execuções em grande, no seu habitat arquitetônico.

Mas, essas pequenas peças nos permitiram uma avaliação de suas qualidades técnicas, artesanais e também sentir o domínio do artista sobre o material que por sua natureza pede uma aproximação corajosa para render em arte. O domínio de um material (sem aliená-lo) a ponto de atingir sua valorização pela transcendência. Giuliano Vangi filia-se esteticamente ao grupo dos especialistas italianos que tem Fontana como seu teórico e maior representante. Entretanto, é fato sabido que a distância entre os dogmas de um manifesto vanguardista e os resultados artísticos (as obras executadas) que o movimento produz, é frequentemente grande. A idéia de espaço cósmico que Fontana pretendeu, não podemos encontrá-la patente nem mesmo em sua obra. E no caso desses trabalhos de Vangi, mesmo a sugestão de espaço é um problema secundário quando temos a nossa frente o movimento e o poder rítmico de um bouquet de ferro feito com traços rijos e ágeis de grande agressividade como o esporcar de um fogo de artifício metálico.

Exposições, Museus e Galerias

em São Paulo:

No Pavilhão Arruda Pereira (Ibirapuera) encerrou-se no dia 31 de dezembro a V Bienal de Arte de São Paulo, com quatro mil obras provenientes de 46 países.

Na Galeria de Arte das Fôlhas e **na Galeria de Arte São Luís**, realizaram-se por ocasião da abertura da V Bienal, exposições colaterais de artistas brasileiros. Na Galeria de Arte das Fôlhas expuseram os escultores Franz Weissmann, Helou Mota, Karoly Pichler, Kasmer Féjer, Moussia Pinto Alves e Sérgio de Camargo; os desenhistas Acácio Assunção, Fernando Odriozola, Italo Cencini, Lisa Ficker Hoffmann, Lothar Charoux, Marcelo Grassmann, Mauro Francini, Raimundo de Oliveira, Rubem Mauro Ludolf e Wega Nery Gomes Pinto; os gravadores Anna Letycia, Décio Ferreira, Marina Caram, Odetto Guersoni e Savério Castetano; os pintores Abraham Palatnik, Alberto Teixeira, Aldo Bonadei, Anatol Wladyslaw, Carmelo Cruz, Bella Karawaewa Prado, Djanira, Frank Schaeffer, Gisela Eichbaum, Hermelindo Fiaminghi, José Antônio da Silva, Judith Lauand, Leopoldo Raimo, Luís Sacilotto, Manabu Mabe, Marianne, Maria Leontina Peretti, Mário Toral, Mário Zanini, Maurício Nogueira Lima, Oswald de Andrade Filho, Paolo Rissone, Tikashi Fukushima, Waldemar Cordão, Walter Levy, Yolanda Mohalyi. Na Galeria de Arte São Luís expuseram 40 artistas, muitos dos acima citados e mais Rossi Osir, Flávio de Carvalho, Sasson, Chaves, Volpi, Rebol, L. Abramo, Brentani, Goeldi, Lemos, Nobiling, Ostrower, Horta, Aldemir, Flexor, B. Girogi, Di Cavalcanti, Malfatti, Dacosta, Suané e Nóbrega.

Na Associação dos Amigos do Museu de Arte Moderna expôs Tenreiro.

Na Galeria Antigonovo expuseram, Alberto Teixeira, Yola Cintra, Renée Lefèvre e Antônio-Henrique Amaral.

Na Galeria Prestes Maia esteve aberto na Sala Almeida Junior o XIV Salão do Centro Acadêmico de Belas-Artes de São Paulo.

Na Associação Cristã de Moços expôs Francisco Cuoco.

Na Galeria Sistina, exposição de Cuchimilcos, bonecos do Peru. **Na Galeria São Luís**, exposições individuais de Marcelo Grassmann, Arnaldo Pedrosa d'Hor-

ta, Di Cavalcanti e Flávio Tannaka.

Na Galeria de Arte das Fôlhas, exposições individuais de Clélia Cotrim Alves, Renina Katz, Francisco Brennand, Leopoldo Raimo, Giselda Leirner, Hércules Barsotti, Maria Leontina, Tomie Ohtake, Willys de Castro, Elisa Martins da Silveira, Benjamin Silva, Ernani de Vasconcelos e Ubi Bava.



Elisa Martins da Silveira, Pintura.

No Rio:

Exposição de Vanguardistas espanhóis, no Museu Nacional de Belas Artes. Exposição de Anatol Wladyslaw, na Galeria Oca. Exposição de Eva Fernandes, na Petite Galerie. De Wim L. Van Dijk, no Museu Nacional de Belas Artes.

No Estrangeiro Interessando diretamente o Brasil, houve na Drian Gallery, em Londres, as exposições do pintor Frans Kraicberg e dos gravadores João Luís Chaves e Artur Luís Piza.

Max Ernst e o Grande Prêmio Francês de Artes

O Grande Prêmio Nacional de Artes foi conferido em Paris, no dia 11 de dezembro, ao pintor Max Ernst.

Este artista, agora quase septuagenário, nasceu em Bruhl na Renânia. Primeiro foi influenciado por Monet, Gauguin, Van Gogh, e mesmo por Goya. Não tardou a passar a vanguarda, e em 1919 organizou em Colônia a primeira exposição do dadaísmo, indo depois, já em 1922, instalar-se em Paris. Abandonou o movimento Dada e se lançou no surrealismo, pintando, fazendo cenografia, escrevendo livros. De novo na Alemanha, teve em 1940 que se refugiar nos Estados Unidos por causa do regime hitlerista. Em 1955 se estabeleceu definitivamente na França, adquirindo pouco depois a nacionalidade francesa. O Museu Nacional de Arte Moder-



CONSERVE INTACTAS SUAS ECONOMIAS

Para suas viagens turísticas ou a negócios estão às suas ordens as facilidades que oferece o

CREDITO ALITALIA

Para mais informações dirija-se às AGENCIAS DE VIAGENS ou a

ALITALIA



SÃO PAULO - Av. São Luiz, 87 - Fones: 33-2147 - 33-2148 e 33-7198
RIO DE JANEIRO - Av. Rio Branco, 50-A - Fones: 33-9778 e 43-1630
PORTO ALEGRE - Av. Borges de Medeiros, 332 - Fone: 9-2955
BELO HORIZONTE - Rua dos Corijós, 121 - Fone: 4-6373

na organizou no ano passado uma retrospectiva de Max Ernst que já em 1954 recebera o Grande Prêmio de Pintura da Bienal de Veneza.

O Falecimento de Stanley Spencer

O ano de 1959 foi azíago para os pintores e escultores sacros da Inglaterra. Em junho morria Epstein. Agora faleceu Sir Stanley Spencer, ex-membro da Real Academia por haver renunciado em 1935 devido à crítica que sofria naquela entidade por seu gênero de arte. Com efeito, esse pintor sempre se dedicou a assuntos religiosos tratados de maneira não convencional. Assim é que pintava cenas bíblicas e santos medievais, porém com roupagens modernas e fundos da Inglaterra atual. Ledor constante da Bíblia, resolvera ilustra-la dessa forma, aduzindo que não há barreiras temporais nem geográficas entre o Novo Testamento e a vida cotidiana e coeva.

18 Milhões por um Rubens

Num leilão na Galeria Southey's, em Londres, uma tela de Rubens alcançou a cifra de 35.000 libras (18.000.000 de cruzeiros). A tela foi arrematada pelo comerciante Edward Spellman.

Dois Gainsborough por preços astronômicos

Em Londres (e não em Nova York conforme parecia mais lógico) foram adquiridas em hasta pública duas telas feitas por Gainsborough. Trata-se de preços astronômicos, respectivamente 34.000 libras e 14.000 libras (ou sejam 17.500.000 cruzeiros e 7.000.000 de cruzeiros). Os temas são os retratos do quinto conde de Chesterfield e sua esposa Anne.

Nova diretoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo

Para gerir os destinos do Museu de Arte Moderna de São Paulo, vem de ser constituído o seguinte Conselho de Administração: Francisco Matarazzo Sobrinho, presidente; Membros — Aldo Calvo, Claudio Abramo, Ema Klabin, Eric Humberg, Ernesto Wolf, Francisco Bandeira de Mello, Chateaubriand, Francisco Beck, Francisco Luz de Almeida Salles, Hideo Honaga, José Alves da Cunha Lima, Justo Pinheiro, Kunito Myasaka, Luiz Lopes Coelho, Luiz Martins, Mucio Porfírio Ferreira, Osvaldo Corrêa Gonçalves, Paulo Mendes de Almeida, Pedro de Alcântara, Ruy Bloem e Sérgio Buarque de Holanda.

A Feira Nacional de Utilidades Domésticas

Foram iniciados os preparativos para a Feira Nacional de Utilidades Domésticas, que será realizada no Pavilhão Internacional do Parque Ibirapuera, de 19 de março a 3 de abril do corrente ano. O certame, que é presidido pelo Sr. Caio de Alcantara Machado, será patrocinado oficialmente pela Federação das Indústrias do Estado de São Paulo, e objetiva apresentar ao comércio e ao público do País a linha de produção da indústria que produz utilidades domésticas, inspirando-se assim no esforço nacional de elevação do padrão de vida da população.

Repetindo o sucesso das duas Ferias e da Feira da Mecânica Nacional, a Feira Nacional de Utilidades Domésticas determinará grande movimento comercial e turístico, pois já se faz sentir o interesse de comerciantes do interior e de outros Estados em torno da Produção Industrial de utilidades, destinadas ao conforto doméstico e a indústria se prepara para realizar uma promoção sem precedentes na nossa vida econômica.

A Feira Nacional de Utilidades Domésticas está dividida em quatro grupos de expositores. No primeiro grupo figuraram os aparelhos elétricos de iluminação, aquecimento e ventilação, abajures, lustres, alarmas, aquecedores, ar condicionado, batedeiras, ventiladores, liquidificadores, aspiradores, enceradeiras, exaustores, ferros de passar, fogões, fogareiros, fornecedores de gás, chuveiros elétricos, refrigeradores, máquinas de lavar, telefones e interphones, relógios elétricos e bules elétricos. No grupo de utensílios domésticos figurarão balanças de cozinha, baterias de cozinha, painéis de pressão, filtros de água, objetos domésticos de borracha, alumínio e plástico, garrafas térmicas, louças, porcelanas, baixelas, fogareiros, cristais, gaiolas, máquinas de costura e chuveiros. O Terceiro grupo apresentará artigos de acabamento interior, como azulejos, cerâmica, aparelhos sanitários, tintas, persianas, fechaduras, rodapés, e finalmente, no quarto grupo, apresentarão os industriais as últimas inovações em matéria de mobiliário, e decorações para casa e

jardim, objetos de adorno, colchões, camas, vitrais, pianos, móveis, tapetes, capachos, revestimentos e cortinas.

Knoll International e a Forma S.A.

Estiveram em São Paulo os diretores da Knoll International, importante organização norte-americana, famosa pelo arrôjo e beleza de seus móveis.

A razão desta viagem ao Brasil foi a última dos entendimentos iniciados nos Estados Unidos com a Forma S.A., à respeito da fabricação, por esta firma, com exclusividade no Brasil, dos famosos modelos de móveis Knoll.

Durante sua estada em São Paulo, visitaram as instalações da Forma S.A. tecendo os mais entusiásticos elogios ao acabamento dos seus produtos e à qualidade e capacidade de suas máquinas modernas.

Acompanhados do gerente da Forma, os diretores da Knoll visitaram Brasília afim de conhecerem as instalações executadas pela Forma S.A..

"A infância de Cristo" de Hector Berlioz, no Teatro Municipal de São Paulo

Foi apresentado no Teatro Municipal de São Paulo, em fins de novembro e pela primeira vez no Brasil, a trilogia sacra de Hector Berlioz, "A infância de Cristo".

Composta em 1850, "A Infância de Cristo", foi denominada pelo seu autor "trilogia sacra", constando de três partes e 6 quadros: 1) O sonho de Herodes; 2) A fuga para o Egito; 3) Chegada a Saís. Foi apresentada pela primeira vez ao público parisiense em 10 de dezembro de 1854. Seu enredo pode ser assim resumido: Após o Narrador ter apresentado o rei Herodes num breve recitativo, a orquestra introduz o ténue fio de uma marcha noturna. Polidoro, capitão da guarda, encontrando o centurião, fala-lhe do medo de Herodes de perder o trono e de seus atos insanos e despóticos. Introduce, a seguir, um grupo de adivinhos, aos quais Herodes relata

CHUPETA

Tu-Ca-Leve

MARCA REGISTRADA

PAT. M. U. DEP. No. 85.735



A chupeta leve
como uma folha!!!



IDEAL PARA O RECÉM-NASCIDO!

comemorando nosso **6^o** aniversário oferecemos...

*a última
sensação
em Paris*

exclusividade absoluta

lorgnions

práticos e modernos.

Grande variedade
em óculos esportivos

e presentes finos

para as Festas

foto ótica

Elegante

casa especializada.

rua dom josé de barros, 91



Portátil em lindo
estôjo de luxo

**VENDAS PELO
CREDIÁRIO**



LINCE prop. 1068

o sonho que constantemente o assalta, relativo a uma criança recém-nascida que futuramente o despojará de seu poder. Ordena que toda criança de menos de dois anos seja morta. Transfere-se a cena para o estábulo de Belém, onde Maria e José rejubilam-se ante o menino Jesus. Um câro de anjos avisa ao casal que fuja com a criança, afastando-a do perigo de Herodes. A segunda parte refere-se à fuga da Sagrada Família para o Egito: após a comovente despedida dos pastores, o Narrador descreve a viagem que empreende afim de escapar à fúria do monarca. Na terceira parte, os viajantes chegam a Saís, no Egito. José bate a uma porta implorando alimento e abrigo e é hostilmente repellido. Bate em outra, ante a qual Maria faz choroso apêlo. Finalmente, o pai de uma família ismaelita, condoído, efetuosamente recebe os fugitivos, dá-lhes de comer e prepara um berço para o infante. Ao saber que José também é carpinteiro, convida-o a morar com êles. Segue-se um trio instrumental (duas flautas e harpa) executado por jovens

ismaelitas, após o qual o Narrador apresenta-nos a conclusão da obra, ou seja a salvação, por meio de um infiel, do Redentor da Humanidade.

APRESENTAÇÃO

A apresentação de "A Infância de Cristo", em São Paulo, revestiu-se de características excepcionais, segundo o plano esboçado por Badia Vilató, já conhecido em nossa Capital pelas magníficas encenações que realizou do "Stabat Mater" de Pergolesi e de "Orfeu e Eurídice" de Gluck. A principal delas foi a utilização do coral, que foi colocado nos dois espaços laterais do prosênio, como elemento de ligação entre o espectador e a cena. Esta ligação foi estabelecida também por efeitos de luz, que deram à própria sala de espetáculo uma ambientação toda especial como que incorporando o espectador à cena que se desenrola no palco. Badia Vilató, além da direção geral do espetáculo, incumbiu-se da parte cênica. O riquíssimo vestuário foi inspirado na tapeçaria francesa da Idade Mé-

dia. Já os cenários foram executados de acordo com os mais modernos recursos do teatro contemporâneo. Projeções de inspiração cinematográfica e utilização de recursos eletrônicos conferiram ao espetáculo uma linha de dignidade artística e monumentalidade cênica.

A parte coral foi confiada aos corais Paulistano e Lírico do Teatro Municipal sob a direção de Miguel Arqueros. A coreografia e direção mímica foram confiadas a Ismael Guiser, com a colaboração do Ballet da Orquestra de Câmara de S. Paulo (antigos componentes do Ballet do IV Centenário). Atuaram como solistas principais: o contralto Lucille Boy-Sendra no papel da Virgem; o barítono Roberto Machado de Campos como São José; o tenor Eládio Pérez-González como Narrador e o baixo Juan Carlos Ortiz como Herodes. Outros colaboradores: Luiz Edmundo Galante, engenheiro de Eletrônica para efeitos especiais; Alice Rossi, assistente de direção; Armando Espinoza, R. Clauzet, Jean Duchez, assistentes de Encenação; Alicia Brugnaro, execução do vestuário: Walde-

mar Donadio, organização e administração. Regência a cargo de Souza Lima, à frente da Orquestra Sinfônica Municipal. Este espetáculo fez parte do intercâmbio cultural Brasil-França, promovido pela Sociedade da Orquestra de Câmara de São Paulo, com a colaboração da Casa da Cultura Francesa — Aliança Francesa e da Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura Municipal de S. Paulo e com o patrocínio de diversas firmas desta Capital.



HABITAT



O cimento Portland MAUA supera as especificações exigidas para cimento Portland no mundo inteiro.

COMPANHIA NACIONAL DE CIMENTO PORTLAND

Rio de Janeiro

Premio Ambiente

AMBIENTE — Indústria e Comércio de Móveis S.A., entregou ao Departamento de São Paulo do IAB a iniciativa da organização de um concurso anual entre arquitetos para projetos de móveis.

O "Prêmio Anual Ambiente" abrirá, por certo, uma nova etapa na indústria do mobiliário e em torno das idéias atualmente vigentes no Brasil, à respeito da composição de interiores. Isto se dá no momento em que a indústria nacional, atendendo aos imperativos de desenvolvimento, vem realizando conquistas cada vez mais notáveis. Indubitavelmente, são as indústrias mais progressistas que tomam a dianteira do processo.

Por outro lado, do ponto de vista cultural, um concurso que reúne arquitetos do Brasil inteiro, há de ter significação profunda na formação de um critério cada vez mais brasileiro no que diz respeito à arquitetura de interiores. E nesse sentido, ao longo de nossa formação, a contribuição dos brasileiros sem-

pre foi marcada por características bastante próprias, capazes de refletir o conjunto de nossas próprias condições. Cabe ao arquiteto brasileiro compreender a verdadeira significação de prêmios deste tipo para, disputando-os, conquistar o terreno do desenho industrial para o qual está preparado artística e tecnicamente.

O IAB sente-se feliz por patrocinar iniciativas como ésta, e espera que ela seja a primeira da grande série de contactos entre os arquitetos e os industriais

EDITAL

PRÊMIO ANUAL "AMBIENTE" 1. CONDIÇÕES GERAIS

1.1 — O Instituto dos Arquitetos do Brasil, Departamento de São Paulo, e Ambiente - Indústria e Comércio de Móveis S.A., instituem o PRÊMIO ANUAL "AMBIENTE", através de um "CONCURSO NACIONAL PARA DESENHO DE MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS".

1.2. — O concurso estará aberto a todos os arquitetos brasileiros, legalmente habilitados e sócios do Instituto de Arquitetos do Brasil.

1.3 — Poderá ser autor do projeto, o arquiteto individualmente ou em equipe, devendo, neste caso, serem indicados os demais participantes, com as suas respectivas especialidades.

1.4 — As inscrições estarão abertas no período de 1.º de Janeiro a 31 de Março, na Secretaria do Instituto de Arquitetos do Brasil, Departamento de São Paulo, à Rua Bento Freitas, 306 — S.P.

1.5 — Os concorrentes deverão fazer suas inscrições através das fichas constantes do edital impresso, comparecendo pessoalmente, ou por carta, na sede do I.A.B., de conformidade com o item anterior.

1.6 — Os projetos deverão ser entregues até o dia 31 de Maio, na Secretaria do I.A.B. — Departamento de São Paulo, vigorando para o remetente do Interior e dos Estados, o recibo do

Correio, ou outro meio de transporte.

1.7 — O resultado do concurso será divulgado até o dia 30 de junho na sede do I.A.B. — Departamento de São Paulo, em dia e hora a serem determinados e anunciados na imprensa, ocasião em que serão abertos os invólucros de identificação dos vencedores.

1.8 — Os prêmios correspondentes aos vencedores do concurso, serão entregues 15 (quinze) dias após, em sessão solene, em local, dia e hora a serem anunciados pela imprensa.

1.9 — A participação no concurso importa, da parte do concorrente, em integral concordância com os termos deste Edital.

1.10 — Cabe ao I.A.B. — Departamento de São Paulo, a divulgação do presente Edital, em todo o território nacional.

2. APRESENTAÇÃO E NORMAS

2.1 — Deverá ser projetado:
a) 1 SOFA-CAMA DE CASAL
b) 1 POLTRONA COM BRAÇOS DE ESPALDAR ALTO (BERGÉ-



Fornecedor de:

TACOS E PARQUETES

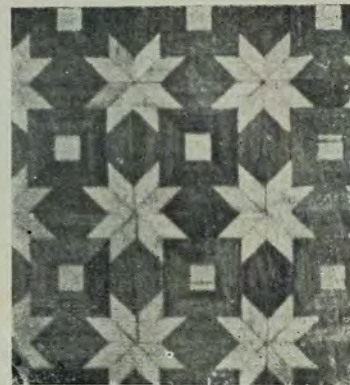
para as grandes obras
na Capital e no Interior

PEDRO KAPOR

FÁBRICA E ESCRITÓRIO:

ESTRADA DA CASA VERDE, 3294

TELEFONE: 51-5118 — SÃO PAULO



RE) ou ambos, nas condições gerais de uso comum, de acordo com as indicações técnicas mais apropriadas, no duplo sentido da funcionalidade e padrão estético contemporâneo, tendo em conta materiais existentes no país e viabilidade de produção para o mercado nacional.

2.2 — Todos os desenhos de cada tema, deverão ser apresentados numa só prancha rígida, com dimensões exatas de **0,60 x 0,80 m.** com execução de livre escolha do concorrente e na escala única de 1:5.

2.3 — Os detalhes de execução serão em escala de 1:1 juntos aos desenhos principais.

2.4 — Acompanhará cada projeto um envelope lacrado, contendo: Nome do autor ou autores do projeto, para futura identificação.

2.5 — Nas pranchas não deverá constar nada escrito, além das legendas dos desenhos e dos títulos principais, que deverá conter: CONCURSO PRÊMIO ANUAL "AMBIENTE" — Patrocínio do I.A.B. — Departamento de São Paulo.

2.6 — Nenhum concorrente poderá remeter mais de 1 (um) projeto do mesmo tema, podendo concorrer a 1 (um) ou aos 2 (dois) propostos.

2.7 — Os encarregados da recepção dos trabalhos numerarão os invólucros respectivos, com o mesmo número, para efeito de julgamento e identificação de premiados.

3. OS PRÊMIOS

3.1 — Pela comissão julgadora, será atribuída a seguinte premiação:

a) - 1.^o Prêmio - Cr\$ 70.000,00 (Setenta mil cruzeiros)

2.^o Prêmio - Cr\$ 40.000,00 (Quarenta mil cruzeiros)

b) - 1.^o Prêmio - Cr\$ 70.000,00 (Setenta mil cruzeiros)

2.^o Prêmio - Cr\$ 40.000,00 (Quarenta mil cruzeiros)

3.2 — Aos arquitetos classificados no concurso, além do prêmio, fica assegurado pela promotora: AMBIENTE — Ind. e Com. de Móveis S.A., o "ROYALTY" de 3% sobre o preço de fabricação de cada unidade produzida, ou outra modalidade que melhor atenda às partes.

3.3 — Aos arquitetos classificados e premiados no concurso, caberá a responsabilidade na execução definitiva do projeto, em entendimento com o Diretor Técnico da promotora.

3.4 — Os projetos classificados e premiados ficarão sendo de propriedade da promotora do

concurso, que decidirá sobre a oportunidade de fabricação dos mesmos.

3.5 — Os arquitetos classificados e premiados comprometem-se a assinar uma **cessão de direitos** de âmbito internacional, à firma promotora do concurso, bem como uma **procuração** para que a promotora possa, às suas próprias custas, requerer as devidas patentes.

3.6 — A promotora reserva-se o privilégio de aquisição de projetos **não premiados**, pelo valor de Cr\$ 20.000,00 (Vinte mil cruzeiros) cada, com as mesmas condições e direitos das cláusulas n.º 3.2 — 3.3, 3.4 e 3.5 — Aos móveis premiados e fabricados ficará vinculado o nome do autor ou autores, ou outro nome que estes julgarem convenientes.

4. A COMISSÃO JULGADORA

4.1 — Os projetos serão julgados por uma comissão composta de 5 (cinco) membros, sendo 2 (dois) indicados pelo I.A.B. — Departamento de São Paulo.

4.2 — Os membros componentes da comissão julgadora, serão escolhidos anualmente e seus nomes serão anunciados pela imprensa, durante o mês de janeiro.

4.3 — Os trabalhos da comissão julgadora serão presididos pelo representante da promotora e secretariado por um dos arquitetos seu componente.

4.4 — As reuniões da comissão julgadora serão em caráter secreto e por ocasião da abertura dos trabalhos e o encerramento do julgamento, serão lavradas atas, as quais mencionarão pormenorizadamente todos os acontecimentos relativos ao julgamento.

4.5 — A decisão da comissão julgadora será fundamentada e inapelável.

4.6 — Encerrados os trabalhos de julgamento, a comissão acertará com a promotora, a exposição de todos os trabalhos participantes do concurso, na sede do I.A.B. — Departamento de São Paulo, percorrendo, depois, outras localidades, que forem julgadas convenientes, em datas a serem anunciadas em devido tempo através da imprensa.

4.7 — Encerrado o julgamento, a promotora, fabricará os modelos dos móveis premiados e os exporá no dia 6 (seis) de Novembro de cada ano, (aniversário da promotora), ocasião em que homenageará os vencedores e o I.A.B.

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

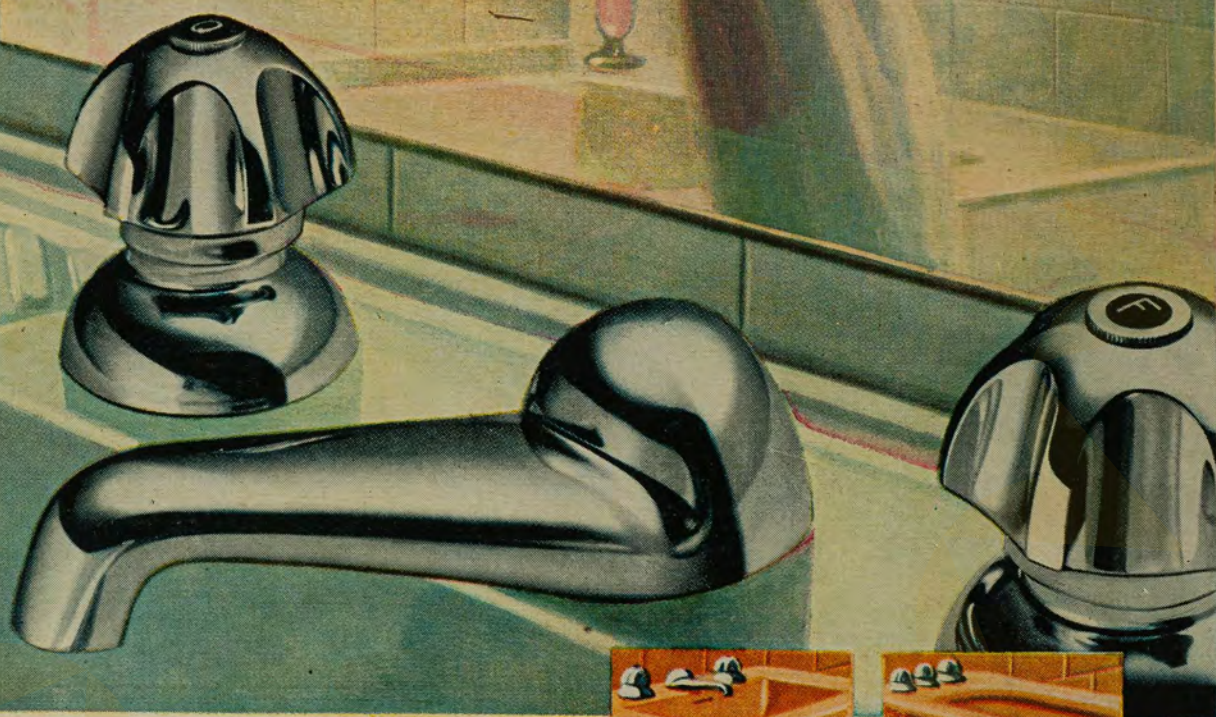
uma **NOVA** linha

de alta classe

em registros e torneiras

linha

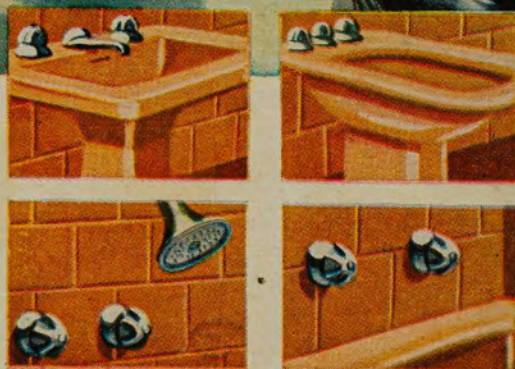
Italiana



com a garantia do padrão de qualidade
dos metais sanitários

DECA

linhas modernas e elegantes
brilho permanente (cromado inalterável)
fabricados em bronze da melhor qualidade
precisão técnica - funcionamento impecável



DECA

ARTEFATOS DE METAL DECA S.A.

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