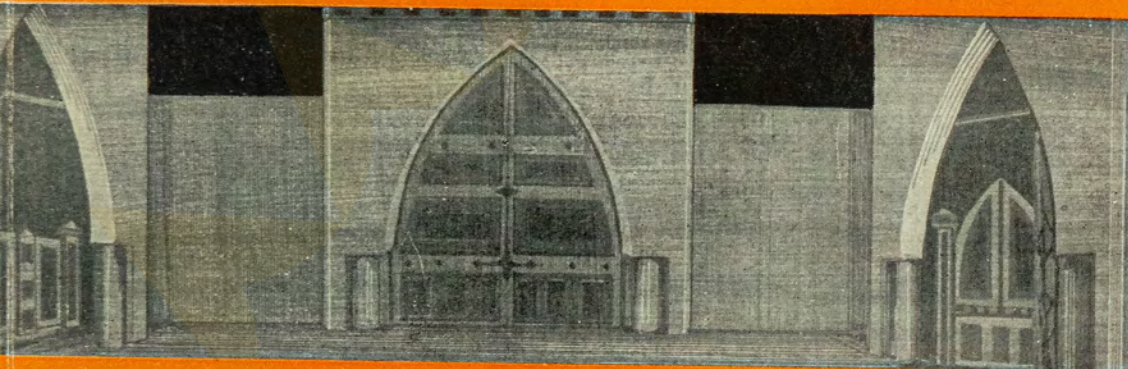


52

JAN. - FEV. - 1959

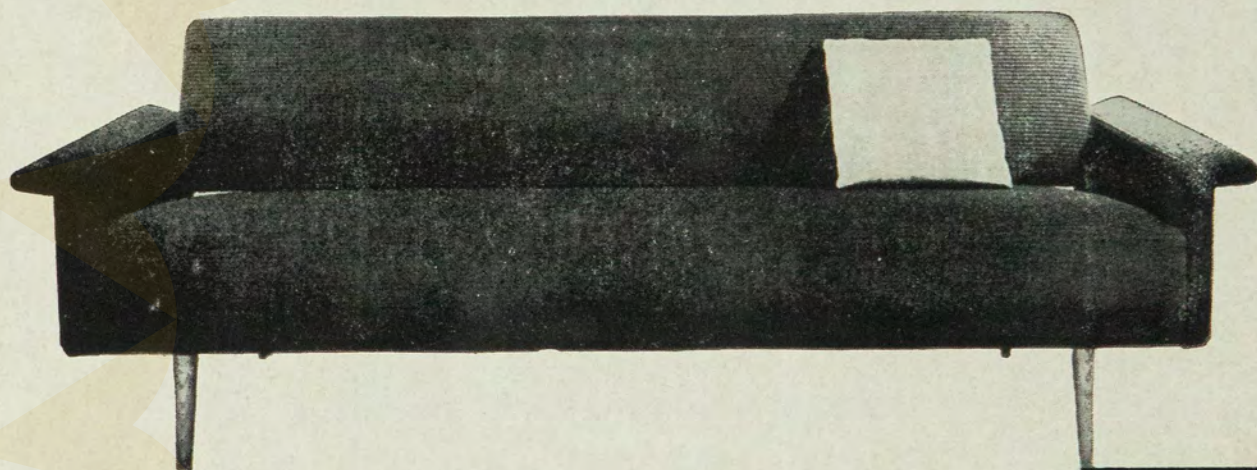
HABITAT

revista brasileira de arquitetura, decoração, artes plásticas e artesanato





revestidos com tecidos de padrões criados por marga suss-vatter.
forma s/a - móveis e objetos de arte adquiriu os direitos de fabricação
para o brasil. (patentes requeridas)



f o r m a

s. a. móveis e objetos de arte

são paulo, rua barão de itapetininga, 274 - tel.: 32-7862
rua augusta, 2399 - tel.: 80-8983.

recife: av. conde de bôa vista, 88.

rio: repr. milner ltda. av. churchill, 129.



CRIAÇÕES KNOLL

novos modelos de estofados

criados por walter knoll & Co.

alemanha e lançados na feira

internacional de móveis (colônia em 1958)



SAO PAULO

RIO DE JANEIRO

BELO HORIZONTE

SANTOS

RECIFE

PORTE ALEGRE

SALVADOR

CURITIBA

CAMPINAS

JUIZ DE FORA

PELOTAS

RIBEIRAO PRETO

BUENOS AIRES

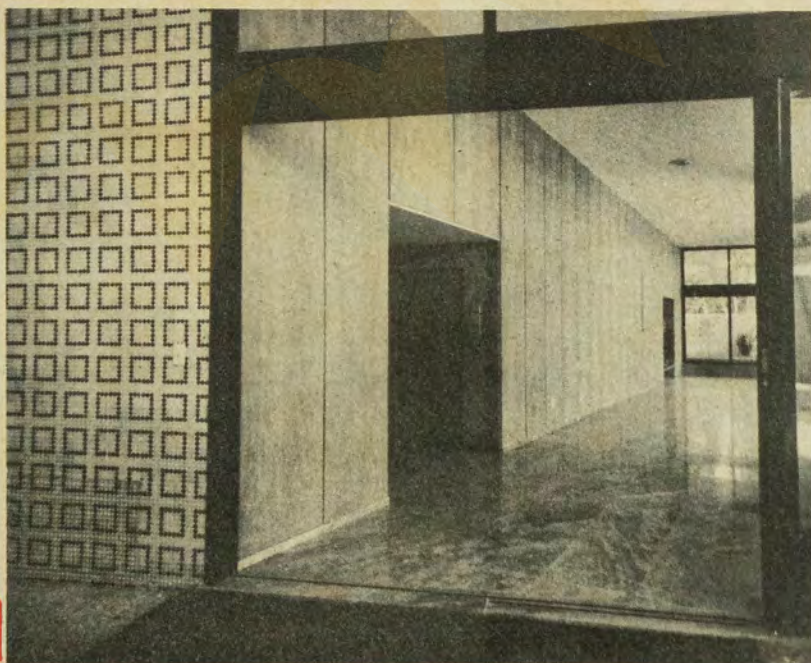
EDIFICIO PAULICEA

Proprietário - Sul América Capitalização S. A.

Construtor - Cia. Construtora Pederneiras S. A.

Arquiteto - Jacques Pilon

8 Elevadores ATLAS instalados





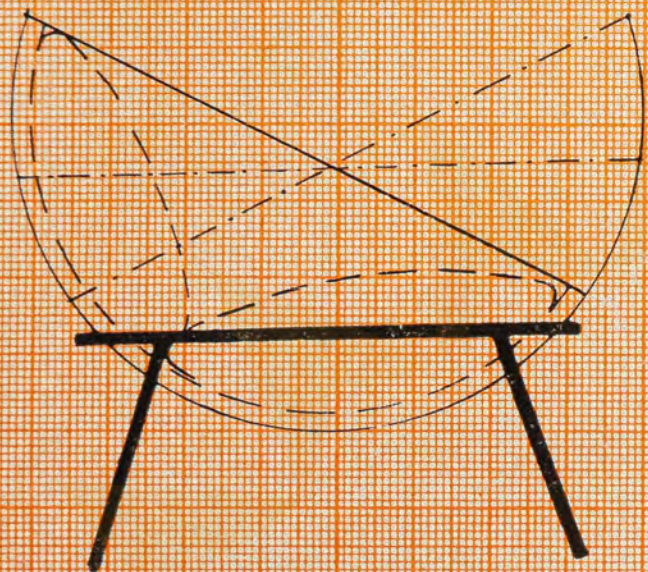
EDIFÍCIO LAUSANNE

Proprietário - Nachman Helcer

Construtor - Construtora Auxiliar S. A.

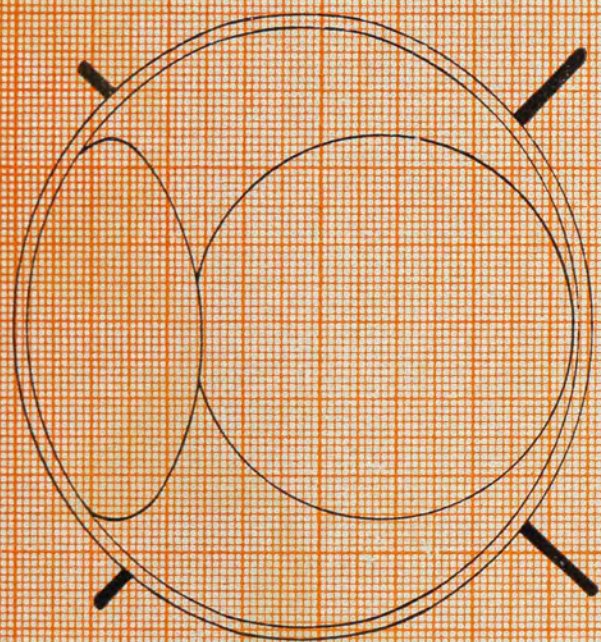
Arquiteto - Arnold François Heep

6 Elevadores ATLAS instalados



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

direitos reservados sob n.º 1021/56



decoração
móveis modernos
desenhos exclusivos
tecidos originais

ambiente — ind. e com. de móveis s.a. — rua martins fontes, 205 — tel.: 37-8248 — são paulo

ESCRITÓRIO DE ENGENHARIA MECA LTDA.

ELETRICIDADE E HIDRÁULICA

PROJETOS

EXECUÇÃO

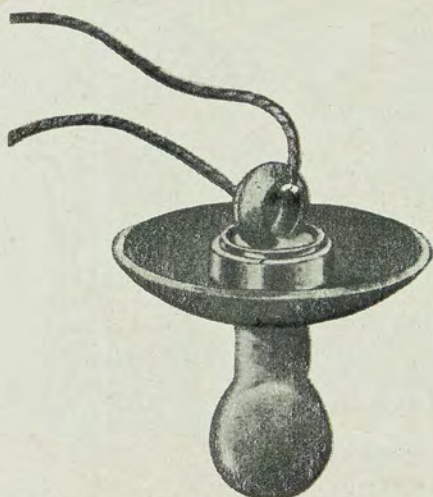
RUA CONS. CRISPINIANO, 120 - 14.º CONJ. 1411 - FONE 35-7578

CHUPETA

Tu-Ca-Leve

MARCA REGISTRADA

PAT. M. U. DEP. No. 85.735



A chupeta leve
como uma folha!!!

IDEAL PARA O RECÉM-NASCIDO!

RUA CONS. CRISPINIANO, 58 - 10.º - FONE - 37.6948

CONSTRUTORA

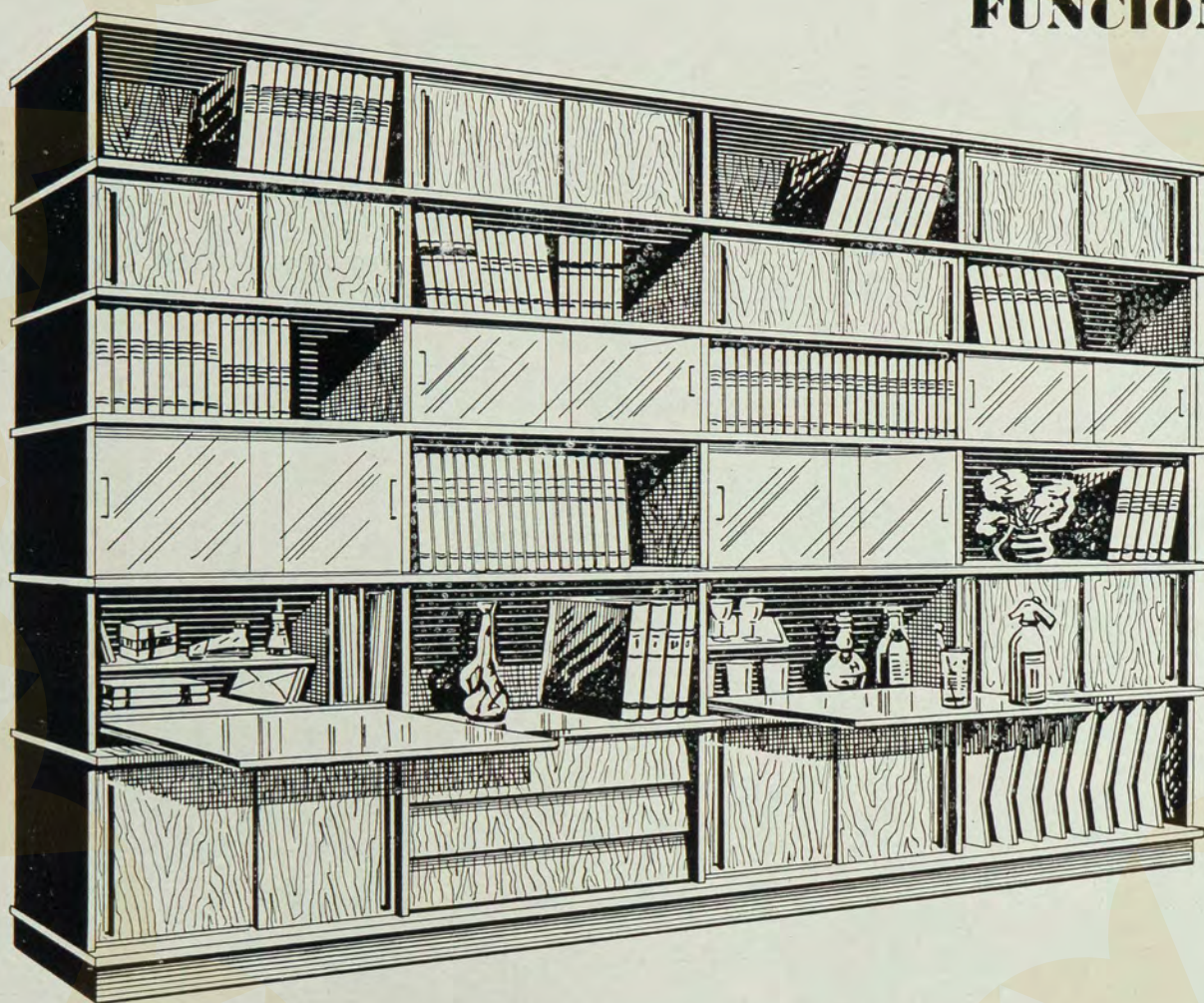
WARCHAVCHIK

NEUMANN LTDA

de acôrdo com o espaço
de que V. dispõe,
nada mais fácil que montar
as ESTANTES TED, ou melhor,
suas ESTANTES TED

TRANSFORMÁVEIS EXTENSÍVEIS DESMONTÁVEIS

e sobretudo
FUNCIONAIS



Dê um sentido funcional à sua residência, apartamento ou casa, adquirindo ESTANTES TED. Transformáveis, extensíveis, desmontáveis, as ESTANTES TED, fabricadas com madeiras da mais alta qualidade, são, a um só tempo, biblioteca, bar, escrivaninha, discoteca, cômoda e armário. As ESTANTES TED foram planejadas para que v. disponha delas como bem entender.

ESTANTES

Ted

TRANSFORMÁVEIS
EXTENSÍVEIS
DESMONTÁVEIS



ARTÉCNICA INDÚSTRIA E COMÉRCIO LTDA.

Exposição e vendas: Rua Marquês de Itú, 61 e 147 - Tel. 36-8365 - São Paulo

Transforme em cliente conhecido o comprador desconhecido

H A B I T A T

Revista bimestral brasileira inteiramente dedicada à divulgação do que de mais importante vai nos setores da arquitetura, urbanismo, decorações, artes plásticas, artes gráficas. Grande circulação no Brasil e no exterior entre arquitetos, engenheiros, decoradores, artistas plásticos e mais interessados em cultura geral.

E N G E N H A R I A

Órgão oficial do Instituto de Engenharia de São Paulo, a cujos sócios a revista é enviada gratuitamente, divulga, mensalmente, artigos, comentários e informações sobre problemas de engenharia, urbanismo, técnica em geral. Circula ainda entre as firmas distribuidoras ou especializadas em equipamentos para engenharia e indústria bem como firmas construtoras.

B R A S I L T Ê X T I L

Como órgão oficial do Sindicato da Indústria de Fiação e Tecelagem em geral, no Estado de São Paulo, circula mensalmente nos importantes setores da Fiação de lã, Fiação de algodão, Fiação de juta, Fiação de linho, Fiação de nylon, Linha para bordar e coser, Tecelagem de algodão, Tecelagem de lã, Tecelagem de linho, Tecelagem de rayon, Tecelagem de artefatos de lã e algodão, Tecelagem de toalhas, Tecelagem de juta, Meias, Cordoalhas, Estôpas, Lavanderias e Tinturarias, Confecções, Processos químicos e de acabamento, etc.

E L E T R I C I D A D E

Como órgão oficial da Associação Brasileira de Engenheiros Eletricistas, divulga bimestralmente, problemas da Eletrotécnica do Brasil; empreendimentos nacionais referentes à produção e distribuição de energia elétrica; projetos concernentes à eletricidade; movimentos técnicos das nossas Escolas de Eletricidade.

C E R Â M I C A

Órgão oficial da Associação Brasileira de Cerâmica, entidade que congrega os profissionais e as principais cerâmicas do país, publica, trimestralmente, o que de mais importante vai nos múltiplos setores da cerâmica industrial ou artística do País e do exterior.

ENGENHARIA MUNICIPAL

Órgão oficial da Sociedade dos Engenheiros Municipais de São Paulo divulga, trimestralmente, problemas de engenharia municipal, urbanismo, arquitetura, problemas da classe. Enviada gratuitamente aos associados e mais engenheiros e prefeituras do interior deste e dos demais Estados brasileiros

Os maiores entusiastas do anúncio são os profissionais, comerciantes e os industriais prósperos: eles têm experiência.

Quem não faz ou interrompe a publicidade durante uma crise é bem comparável a quem demolisse um dique durante a maré vasante.

O cliente não pode adivinhar que tem interesse em se dirigir a V., se não fôr lembrado ou propagado. A publicidade transforma em cliente conhecido o comprador desconhecido.

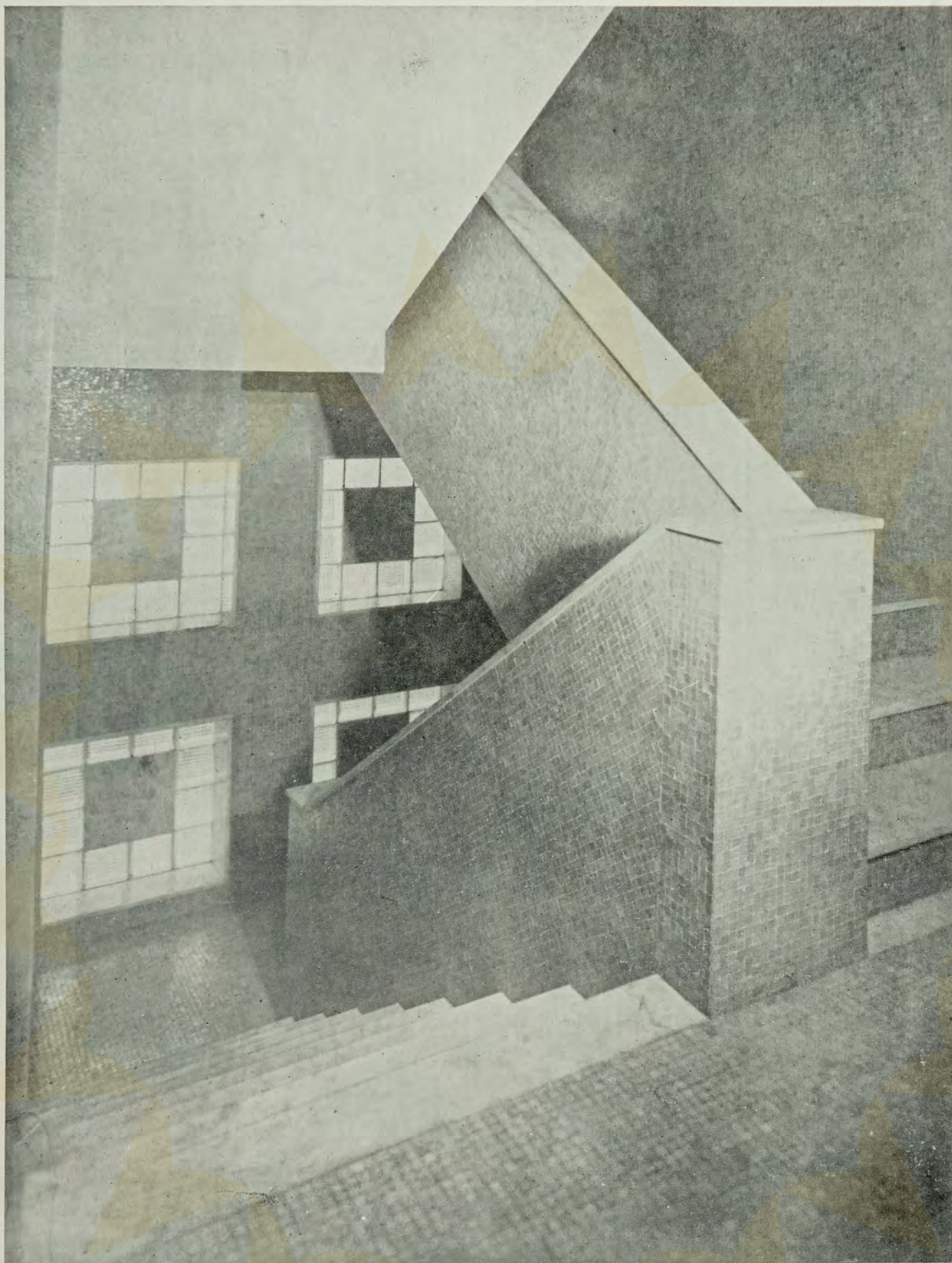
Não suspenda a publicidade a pretexto de que os negócios vão mal; continuando-a ela trará a prosperidade.

O povo vai aprendendo que só anunciam intensamente os profissionais de categoria ou produtores e vendedores de produtos de qualidade. E por isso quando se lhes oferece um produto menos conhecido, recusa-o, por não lhe inspirar confiança um produto ou artigo em que nem sequer o produtor ou vendedor confia, pois se neles confiasse não hesitaria em gastar mais com sua propaganda

Consulte sem compromisso o Departamento de Publicidade da

HABITAT EDITORA LTDA.

R. 7 de Abril, 230; 8.º and.; conj. 837/38; tel.: 35-2837; S. Paulo



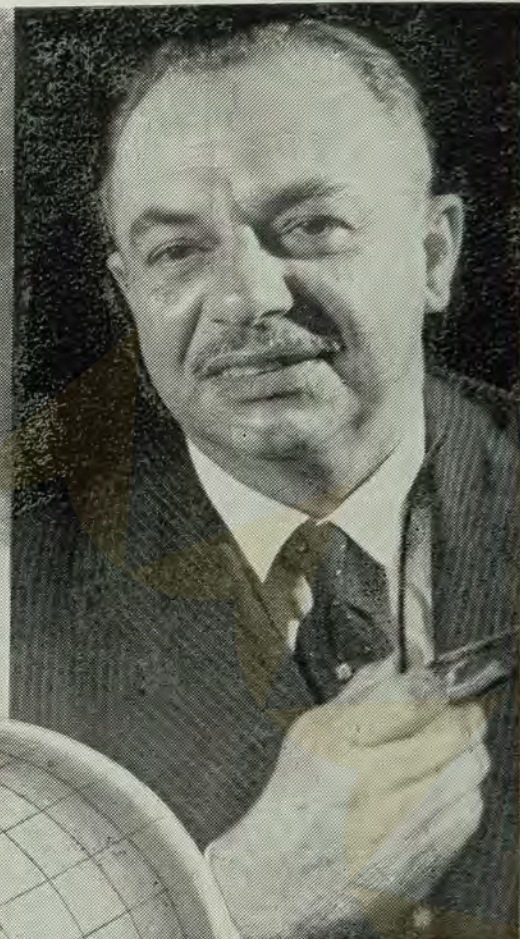
Revestimento interno em mosaico vidroso Vidrotil

Mosaico Vidros **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

PARA QUALQUER LUGAR DO MUNDO!



Um plano de viagem ideal para:

Congressos e Peregrinações
Excursões e Turismo
Férias Coletivas
Grandes Transportes de Carga

Que pode ser aproveitado por:

Orgãos de Classe
Clubes e Associações
Agências de Turismo
Comércio, Indústria, etc.



VÔOS "SOB ENCOMENDA" DO LÓIDE AÉREO



As entidades que se mencionam a seguir, entre outras, têm utilizado nossos vôos "sob encomenda".

Petrobrás.
Ministério da Guerra.
Cia. Urbanizadora da Nova Capital.
Banco do Brasil.
Cia. Hidroelétrica do Rio São Francisco.
Instituto dos Bancários.
Gran Circo Norteamericano.
Financial Turística (Finantur)
Exprinter S. A.
Nortetur.
Construtora Rabelo S. A.
Metalúrgica Metamex S. A.

Milhares de passageiros satisfeitos utilizam constantemente os serviços regulares do Lóide Aéreo. Mas as operações da Companhia com sua grande frota de aeronaves não se limitam às linhas e horários rotineiros. O Lóide Aéreo oferece também vôos especiais, "sob encomenda", para qualquer lugar do Brasil e exterior com excepcionais vantagens; veja:

• Você estuda e determina seu itinerário.

• Você escolhe o tipo de avião segundo suas necessidades: bimotores Curtiss Comando, quadrimotores Douglas Skymaster e, dentro em breve, gigantescos quadrimotores Douglas DC6C.

• O Lóide Aéreo coloca à sua disposição aviões com documentação em ordem para viagens a qualquer lugar.

• Ficam às suas ordens as mais experientes tripulações e todos os

serviços da Companhia em terra e no ar.

• O Lóide Aéreo proporciona as aeronaves adequadas para qualquer transporte: passageiros (com serviço de comissaria de luxo), carga ou mixto.

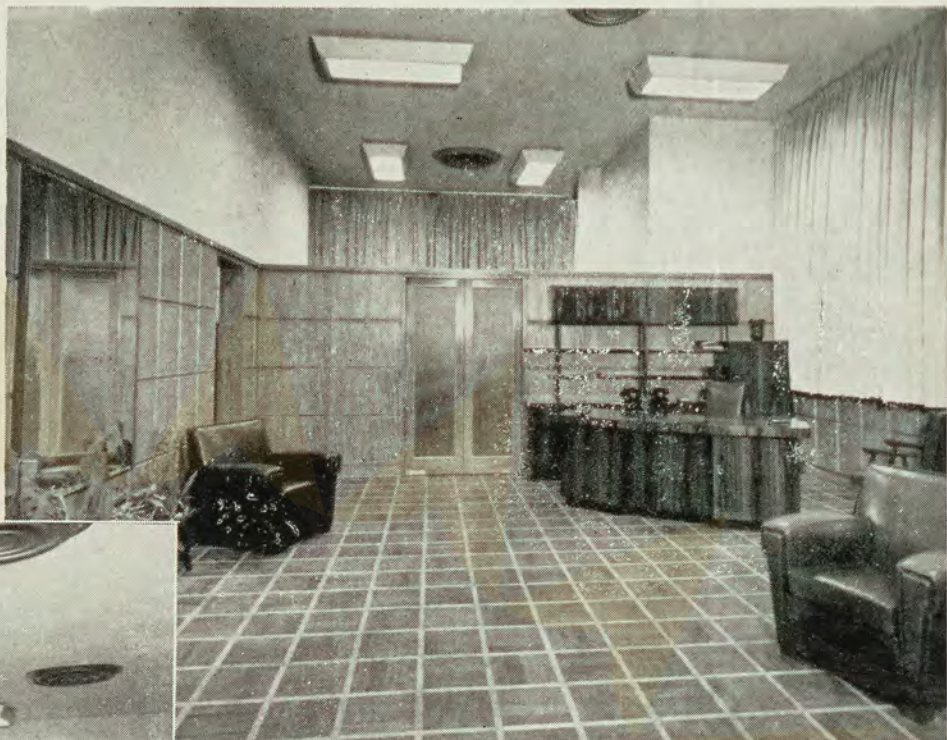
• O preço da viagem, per capita, é muito mais barato.

Para informações, visite a Agência mais próxima do Lóide Aéreo, ou peça pelo telefone a visita de um representante.



Lóide Aéreo

Agência do Banco do Brasil em Santos

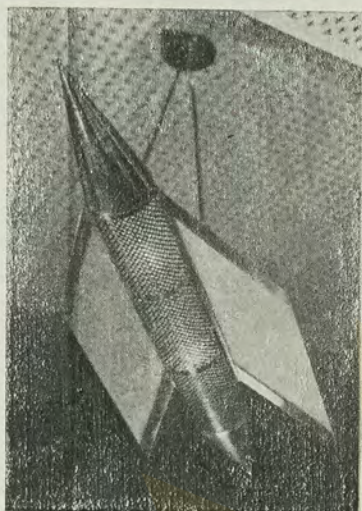


Em sua obra, o melhor e mais
perfeito acabamento com tacos e
parquetes tènicamente secos em
estufas, nas condições de satisfazer
as exigências do mais fino gôsto.



PEDRO KAPOR

EST. DA CASA VERDE, 3294 — FONE: 51-5118
SÃO PAULO



FABRICA 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, Casa de Campo, Lojas, Hoteis e qualquer tipo sôbre desenho

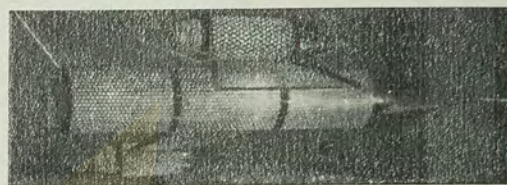
V. RIBEIRO LTDA.

Fabricante Importador Exportador

ESCRITÓRIO, EXPOSIÇÃO E FÁBRICA

(Edifício próprio)

RUA CONS. FURTADO, 1123 (Aclimação)



Fones: 34-8597 - 37-4682
SÃO PAULO



1.º premio
Ultima Bienal
Arq. Plinio Croce

Pat. n.º 2015

JANELAS IDEAL

- práticas
- modernas
- Luz total
- cômodas
- 100 % ventilação
- insuperáveis!

CARPINTARIA IDEAL de COLLAVINI & CIA. LTDA.

SEÇÃO DE VENDAS: PÇA. DA SÉ, 247

3.º - 326 - FONE 32-0503 - FÁBRICAS E ESCRITÓRIO: RUA DOS TRILHOS,

1512 E 1487 - FONE 9-5937 - S. PAULO

TRABALHOS FINOS PARA PROPAGANDA FOLHETOS - PROSPECTOS

SECÇÃO ESPECIALIZADA EM

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

Tipografia
GLORIA LTDA.

RUA ALMEIDA TORRES, 119
TELEFONE 31-1794 SÃO PAULO

ESTÚDIO DE DESENHOS ARTÍSTICOS LLORET DE MAR S/C



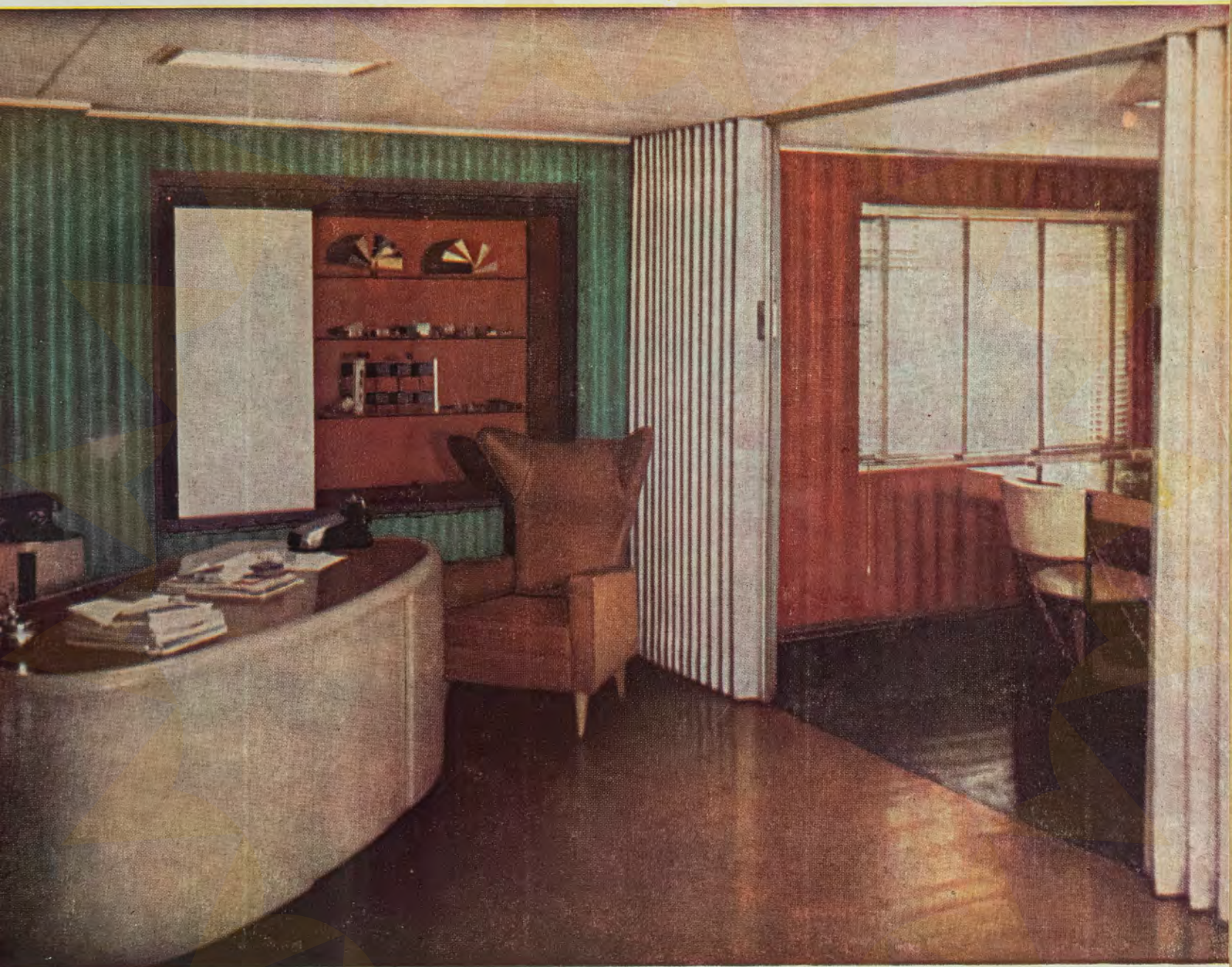
Desenhos e lay-outs artísticos
para artes gráficas

Recados pelo Telefone: 31-1794 São Paulo

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 côres, atrai mais freguêses. Em qualquer parte — escolas, hospitais, hotéis ou restaurantes — MODERNFOLD obtém o máximo de espaço aproveitável.

Distribuidor

modernfold

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

Fabricadas por



home fittings do Brasil s.a. Rua Maria Marcolina, 848 - Fones: 9-7537 e 9-7508 - São Paulo



Painel executado com pastilhas "VIPAX" para a fachada do Cine Presidente em Porto Alegre

PASTILHAS DE VIDRO:

VIPAX ESPECIAL

VIPAX ESTANDARD

REFLEX

MASSA VIDRAX

VIDROBRÁS

INDÚSTRIAS REUNIDAS VIDROBRÁS LTDA.

Sede: **SAO PAULO** - Praça D. José Gaspar, 30 - 7.º e 8.º and. - Tel. 34-6745 - Caixa Postal, 5623
End. Tel.: "VIDROPLANO" e "VIDROBRÁS"

Filial: **RIO DE JANEIRO** - Rua Debret, 23 - 14.º and. - Tel. 22-5076

Considerações sobre a lei que regulamenta a profissão do arquiteto

Valendo-se da oportunidade que se lhe oferecia de parabenizar a turma de 1958 de arquitetos da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Rio Grande do Sul, o arquiteto Rino Levi, teve ensejo de tecer oportunas considerações sobre a lei que, elaborada pelo I.A.B., regulamenta a profissão de arquiteto, como a ainda realizou brilhante escôro sobre a evolução da arquitetura brasileira nestes últimos vinte e cinco anos. Como HABITAT tem defendido em suas colunas, desde sua fundação, as mesmas opiniões do arquiteto Rino Levi é, pois, com prazer, que aqui transcrevemos suas atualíssimas palavras endereçadas aos jovens arquitetos gaúchos

É para mim motivo de profunda satisfação, a oportunidade que se me oferece de encontrar-me novamente entre professores e alunos da Faculdade de Arquitetura do Rio Grande do Sul, em cujo ambiente sempre senti o conforto animador de uma amizade carinhosa e o incentivo estimulante de um idealismo entusiasta e sadio. Dirigindo-me aos colegas que estão para iniciar sua vida profissional, parece-me apropriada a ocasião para tecer breves considerações a respeito das perspectivas que hoje se apresentam ao arquiteto, principalmente em virtude do projeto de lei da nova regulamentação profissional, elaborado recentemente pelo Instituto de Arquitetos do Brasil.

Esse projeto representará, certamente, uma mudança completa no panorama profissional e será o marco inicial de uma nova etapa da arquitetura brasileira, para cujo desenvolvimento terei a responsabilidade de contribuir.

A lei vigente desde 1933, refletiu a conceituação errônea da época em que foi criada, durante a qual a arquitetura era vista como especialização da engenharia. Assim, a má colocação inicial do problema, deu margem a toda a sorte de confusões, que ainda hoje repercutem de maneira desfavorável na maior parte da nossa produção arquitetônica.

O projeto da nova regulamentação aproveita uma experiência de 25 anos, durante os quais o problema evoluiu até a definição presente.

Apesar de todas as dificuldades com que nos defrontamos durante esses longos anos e que são responsáveis pelas deficiências do grosso da nossa arquitetura, é inegável o progresso da construção no Brasil, nestas últimas décadas.

Quando iniciei minha atividade profissional em São Paulo, em 1926, a incompreensão em relação à arquitetura era praticamente total. O número de arquitetos era insignificante e os poucos que havia, passavam por engenheiros. O arquiteto acabou, assim, sendo classificado como engenheiro. Aliás, esta situação perdura ainda hoje no funcionalismo público, onde o arquiteto é incluído no quadro de engenheiros, uma vez que não existe em nossa organização burocrática a carreira de arquiteto.

Naquela época a construção era contratada e realizada num regime predominantemente comercial. Nestas condições, ao cliente interessava, sobretudo, a idoneidade comercial do empreiteiro de obras. O costume era de solicitarem-se propostas a vários construtores, que se dispunham a fazer o projeto e o orçamento graciosamente. Com relação ao projeto, o que mais interessava era a escolha do estilo. O projeto era elaborado por desenhistas do empreiteiro, hábeis no preparo de perspectivas aquareladas. Os detalhes de execução e os materiais e acabamentos eram apenas descritos em texto.

Tudo se processava rapidamente. O cliente fazia sua escolha entre as várias propostas que lhe eram apresentadas e em seguida, se iniciava a construção sem maiores estudos. Os problemas que iam surgindo na obra, durante sua execução, eram resolvidos «in loco». Idéias contidas nos projetos apresentados pelos proponentes não escolhidos, e, às vezes, projetos inteiros elaborados por estes, eram usados, sem

mais nem menos para a execução da obra, sem qualquer consideração pelos direitos autorais.

O trabalho de projeção e a técnica empregada na construção, obedeciam a convenções fortemente enraizadas. Bom projetista era aquele que soubesse imitar os vários estilos em voga.

O quadro que, em linhas gerais, espelha a situação da construção em todo o Brasil, na época, evidencia a origem de certas convenções ainda existentes e explica as imprecisões de conceituação com que nos defrontamos hoje.

Dentro desse quadro não é difícil avaliarmos os obstáculos e tropeços que se opuseram ao desenvolvimento da arquitetura moderna, sobretudo às suas primeiras manifestações. Os arquitetos que se empenhavam no movimento de renovação eram ridicularizados e apontados ora como negadores do belo, ora como comunistas, ora como facistas e ora como loucos.

A regulamentação profissional de 1933, em virtude do decreto-lei 23.569, constituiu, certamente, um progresso para a época. Tratava-se da primeira medida nesse sentido repercutindo no panorama nacional. No entanto, esse decreto-lei nasceu com falhas de conceituação e acabou cristalizando costumes da época, em prejuízo, até mesmo, de uma melhor valorização do profissional.

As únicas atribuições exclusivas que o decreto deu aos arquitetos foram as referentes às «obras de caráter essencialmente artístico ou monumental», às «obras de grande decoração arquitetônica» e à «arquitetura paisagística». Essas atribuições, no entanto, até hoje não tiveram repercussão real no exercício da profissão. O essencial, isto é, a projeção arquitetônica, foi atribuído, também, a engenheiros, bastando apenas que tivessem uma cadeira de arquitetura no seu currículo escolar, sem esperança para o arquiteto de reivindicar a exclusividade dessa atribuição. O decreto-lei, que era admissível para a época da sua criação, dado o reduzido número de arquitetos de então, acabou criando os maiores obstáculos para um melhor desenvolvimento da arquitetura.

O decreto manteve o regime de predominância das firmas. Assim, estas continuaram monopolizando, em sua maior parte, o mercado da arquitetura. É uma situação que ainda perdura, porém que não se justifica em virtude da existência de Faculdades de Arquitetura que anualmente formam centenas de profissionais.

Apesar das mencionadas condições, o arquiteto, no Brasil, acabou se impondo como profissional, merecendo de grande esforço, conseguindo derrubar preconceitos e fazendo prevalecer métodos novos, de acordo com o espírito da sua época.

Assim, pareceu justo que o arquiteto reivindicasse uma regulamentação própria, de acordo com sua formação e que permitisse colocar a arquitetura em seu devido lugar.

Surgiu, então, o projeto da nova regulamentação profissional, que sintetiza nossas aspirações de muitos anos. Ele se orienta no sentido de eliminar as falhas da legislação atual, provenientes dos antigos conceitos hoje superados, criando-se condições condizentes com o nosso progresso e tendo

HABITAT

ARQUITETURA E ARTES NO BRASIL

DIR. RESPONSÁVEL: GERALDO N. SERRA

9.º ANO - JAN. - FEV. - 1959 - N.º 52



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: JOSÉ GERALDO VIEIRA
(Em licença)
Arquitetura: GERALDO FERRAZ

Secret.: WANDA SVEVO - 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\$ 80,00

Exterior:
Porte registrado US\$ 1,75

ANOS VI, VII E VIII

Brasil:
Porte registrado Cr\$ 75,00

Exterior:
Porte registrado US\$ 1,75

HABITAT

ARQUITETURA E ARTES NO BRASIL

Dir. Responsável: GERALDO N. SERRA

9.º ANO - JAN. - FEV. - 1959 - N.º 52

SUMÁRIO

Artigo de fundo

Considerações sobre a lei que regulamentou a profissão do arquiteto.	
Orfanato Don Silvério, em Cataguazes — arq. Francisco Bolonha	1
Monumento José Inácio Pessoa, em Cataguazes — arq. Francisco Bolonha	4
Coreto da Praça Rui Barbosa, em Cataguazes — arq. Francisco Bolonha	6
Residência em Cataguazes — arq. Francisco Bolonha	7
Escola Popular de Educação Musical e Artística — arq. Benjamin de A. Carvalho	10
Exposições itinerantes de arquitetura brasileira, no Exterior — Ministro Meira Penna	12
Edward Durel Stone	16
A Cidade Universitária do México — arqs. Mario Pani, Enrique Del Moral	18
Frank Lloyd Wright, mestre da arquitetura moderna	21
Albert van den Eckhout, documentarista da Missão Nassau — Enrico Schaffer	22
Wang Ze-I	29
Mauro Francini, cenógrafo — Alberto D'Aversa	32
Madeleine Colaco	36
Jean Lurçat e o renascimento da tapeçaria — Raymond Warnier	37
Desenho têxtil na Suécia	40
Charlotte Perland	42
Cerâmica japonesa	43
Museu de Arte Folclórica Internacional	44
Encenações	46
Yolanda Mohalyi — Transição e Constância — Lourival Gomes Machado	48
Manabu Mabe — Wolfgang Pfeiffer	50
Paul Garfunkel	52
Dois pintores de Fortaleza	54
Síntese evolutiva da linguagem gráfica — Milton Ribeiro	57
V Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, setembro a dezembro de 1959	59
Noticiário: O Museu de Arte de Belo Horizonte, Exposição Itinerante, Exposição de Lasar Segall em Paris, Max Bill — 50 anos	61
Museu do Instituto Munson, II Semana Baiana de Arquitetura, Teatro dos Independentes, Afrescos de Emeric Marcier, Mosaicos	62
Doris Caesar, Haus der Kunst	63
Constantin Skirmunt, Nicolas Schöffer, Elezler Xavier, Mostra de pintura argentina	64

DISTRIBUIDORES:

RIO DE JANEIRO e DISTRITO FEDERAL: **Brasiltda Ltda.**, Av. Almirante Barroso, 54, L. ARGENTINA: **Dr. Carlos Hirsch**, Florida, 165, Buenos Aires — URUGUAI: **Ibana S/A**, Convención, 1488, Montevideo — PORTUGAL: **Aricie Ltda.**, Av. Alm. Reis, 106, 1.º eq. Lisboa

IMPRESSO NO ESTABELECIMENTO GRAFICO HABITAT EDITORA LTDA - RUA LAVAPES, 536-538 — TELEFONE: 36-3689
SAO PAULO

em vista, sobretudo, incentivar nosso desenvolvimento cultural.

A causa permitiu-nos alcançar perfeita concordância de pontos de vista dentro da classe, agora fortalecida pela recente reestruturação do I.A.B., que lhe deu realmente expressão e prestígio de âmbito nacional.

A arquitetura brasileira vem se projetando no mundo contemporâneo, ganhando sempre maior renome internacional. No entanto, este prestígio se deve apenas a algumas poucas obras das que se fazem no Brasil, pois a grande massa da nossa produção arquitetônica permanece inexpressiva e sem maior significado.

Assim, torna-se urgente a aprovação do citado projeto de lei, que vem criar condições mais favoráveis para a elevação do nosso nível qualitativo neste setor, o que só se conseguirá quando o arquiteto assumir a responsabilidade integral das obras de arquitetura. Este é, primordialmente, o objetivo visado pela legislação proposta. Paralelamente, dentro desse objetivo, dever-se-á insistir no sentido de uma ampla formação cultural do arquiteto, abrangendo, além do preparo técnico e científico, conhecimentos humanos e sociais da profissão e desenvolvendo nele o espírito de síntese, que caracteriza sua maneira de abordar os problemas que lhe são afetos. Sob este ponto de vista, o arquiteto se diferencia substancialmente do técnico e do cientista que, em virtude da tendência atual, se inclinam sempre mais para o particular e em consequência para a especialização profissional.

O problema da formação do arquiteto deverá ser revisto e modificado em vários dos seus aspectos, sobretudo no que se refere à maneira de enfocar o planejamento urbanístico. Em nossas Faculdades, o planejamento urbanístico só aparece timidamente na última etapa do curso, em desacordo com os objetivos primordiais da arquitetura e com as necessidades prementes do país. Na realidade, projeção arquitetônica e planejamento urbanístico, que no projeto de lei reivindicamos com exclusividade, são atividades que se completam e intimamente se fundem. Seu objetivo comum é a ordenação do espaço atendendo a propósitos humanos e sociais. De passagem, é preciso que se diga que o planejamento urbanístico e todos os problemas que lhe são afins merecem, em geral, pouca atenção nos nossos vários cursos universitários. Trata-se de uma deficiência que deverá ser corrigida com a maior urgência, pois ela é responsável pelo nosso atraso no campo urbanístico. Já tive a oportunidade de tratar deste problema há vários anos, por ocasião de um debate sobre ensino, realizado na Faculdade de Arquitetura do Rio Grande do Sul. O assunto tem sido focalizado ultimamente em vários congressos. Merece ser citado, nesse sentido, o seguinte trecho de uma conclusão do Seminário de Técnicos e Funcionários de Planejamento, promovido pelo Centro Interamericano de Vivienda y Planeamiento, que se realizou em Bogotá, em outubro de 1958:

«A aplicação generalizada de uma política sistemática de planejamento em níveis nacional, regional e local, depende, essencialmente, de que as Universidades assumam seu papel na preparação de profissionais do planejamento, convenientemente formados e suficientemente numerosos».

Mas, voltando ao problema da regulamentação profissional o respectivo projeto de lei, em síntese, além de atribuir ao arquiteto a exclusividade da projeção arquite-

tônica e do planejamento urbanístico, determina a obrigatoriedade da sua fiscalização, relativa a execução da obra, reivindica a direção nos organismos públicos de sua competência, e proíbe às pessoas jurídicas de direito privado o exercício da profissão. São medidas perfeitamente coerentes com o sentido da profissão e que certamente contribuirão para melhorar o padrão da arquitetura no Brasil.

A fiscalização do exercício profissional seria feita, de acordo com o projeto de lei, por um Conselho Nacional e pelos Conselhos Regionais de Arquitetura. Considerando, também, a experiência de outros países, concluiu-se pela oportunidade de se criar esse órgão, independente e autônomo, como medida mais apropriada para se estabelecerem as devidas distinções, tendo em vista as atribuições peculiares ao arquiteto, de acordo com a sua formação.

A nossa separação do C.R.E.A., não significa qualquer animosidade em relação aos engenheiros. Ao contrário, desejamos e achamos indispensável que arquitetos e engenheiros permaneçam lado a lado, num plano de colaboração cordial, mais efetivo e mais intenso do que nunca, a fim de juntos enfrentarem os complexos problemas que se apresentam hoje e que só podem ser resolvidos num trabalho de atividade interdisciplinar.

Em essência, esse é o espírito legal da reforma proposta. Uma vez convertido o projeto em lei, teríamos, de um lado, os Conselhos de Arquitetos, cuidando do aspecto legal da profissão e, do outro, o I.A.B., dedicando-se, como vem fazendo, aos seus objetivos culturais, que nos interessam particularmente. Com a nova estruturação profissional o I.A.B. terá, certamente, maior prestígio e maior força. Assim, poderá intensificar a organização de palestras, cursos, exposições, concursos e publicações e cuidar mais de perto dos problemas do ensino e de outros assuntos da mesma natureza, em benefício do nosso progresso.

Entre as medidas urgentes a serem examinadas num futuro próximo, situa-se, em primeiro lugar o re-exame do problema do ensino. As atuais Faculdades, que substituem os antigos cursos das Escolas de Belas Artes e das Escolas Politécnicas, os primeiros de feição acadêmica e os segundos que compreendiam a arquitetura como especialização da engenharia, ainda conservam vários vícios de origem. Em substituição aos atuais métodos didáticos, baseados numa organização rígida, o ensino deverá evoluir permanentemente de acordo com a evolução da arquitetura. Nesse sentido, para manter o processo sempre vivo, será necessário obter-se, em larga escala, a colaboração de arquitetos ativos no exercício profissional, capazes de impulsionar a arquitetura para novas metas.

O problema da formação do arquiteto deverá ser o ponto de partida para as várias tarefas que nos esperam, para as quais as novas gerações de colegas, com a pureza do seu idealismo, saberão trazer sua colaboração eficiente.

A vós, formandos, que durante o curso sentistes os problemas que acabo de expor, espero e desejo que possais encontrar um clima de maior compreensão e justiça, que vos proporcione condições mais apropriadas para o exercício da profissão e que vos permita encontrar serenamente o idealismo e o desprendimento que a arquitetura exige de cada um de nós.

A vós que recebeis hoje o prêmio merecido dos vossos esforços, sinceramente apresento os melhores votos de felicidade pessoal e de grande êxito na profissão.

English Summary

EPEMA

Page 10

The EPEMA (Popular School for Musical and Artistic Education) endeavours to close a gap of the artistic teaching in Rio de Janeiro, which lacks a school where previous superior school attendance is not required. The program of the EPEMA, on the contrary, is to admit pupils of primary schooling level, children and grown-ups, of underfavoured economic conditions, but artistically bent. Until the completion of the new building planned by architect Benjamin de A. Carvalho, the school has already started in temporary quarters. The new building comprehends, besides the classes, an auditorium, a museum, a cinema, the library, restaurant, facilities for medical care and a gymnasium, on the terrace at the top of the building. The construction of the new EPEMA seat is already under way, on the Avenida Gomes Freire,

Exhibitions abroad

Page 12

The Cultural Department of the Ministry for Foreign Affairs is promoting four exhibitions of Brazilian architecture, which are being shown at the same time in several European and South-American countries. The first one, shown at the Berlin Interbau in 1957 and to which the Burle Marx's and Brasilia's exhibitions have been later added, will open now shortly in Vienna, after touring Germany and Switzerland. The second one is devoted exclusively to Brasilia; it has been exhibited at the Unesco in Paris and will be shown in Portugal and Spain.

The largest exhibition in size and importance is the one set up especially for South-America and has been held already in Buenos Aires. It comprehends more than 200 panels where the visitors get an extensive panorama of Brazilian features: colonial Baroque, contemporary architecture, architectural elements and fixtures peculiar to the Brazilian way of building and Brasilia. Smaller, but covering the same topics is the exhibition that will circulate Asia. Brazilian architecture is the surest proof of the vitality of the country and of the new civilization that was born in the tropics. By means of these exhibitions, Brazil becomes familiar to the community of people abroad.

Albert van den Eckhout

Page 22

On his voyage to Brazil in 1636, Prince Maurice of Nassau brought along not only soldiers and craftsmen, but scientists and artists as well.

Willem Piso, for instance, had the task of studying the health conditions of the indigenous population and the medical plants. Georg Marcgraf, Paul de Lingen, Paul Semmler, Jacob Raab de Waldeck, Frans Plante, each carried on the research he was charged with, in order to attain a wider knowledge of the country, its ethnological, geographical and sociological features. Among the artists, Frans Post is perhaps the best known, due to the large number of paintings he did during his stay in Brazil. Zacharias Wagener and Albert van den Eckhout, on the contrary, did

not share the same fame until lately, possibly because their works were partly destroyed or — as in the case of the latter — kept in museums and not easily available to scholars.

Albert van den Eckhout was born in 1647, but little is known about his life. In 1653 he was commissioned to decorate a room in the Hofloessnitz Castle and ten years later, after he became citizen of Groningen, informations about him stop. In a letter to the King of France, Prince Maurice of Nassau remarked that the painters in his retinue "painted, each in a curious way what he was most able to do".

Eckhout's paintings show his keen observation of the environment and besides their artistic value have a real scientific one, as Humboldt pointed out in his famous book "Kosmos". The bodies of the Indians, in the well-known picture "Indians dancing", show the same racial characteristics as can be seen to-day. Unfortunately, some of Eckhout's paintings that were given by Prince Maurice to the King of Denmark, were lost in the fire of Christiansbourg Castle, in 1794. According to the fashion of the time and the wish of the Prince, Eckhout made the drawings for some tapestries, known at present by the name of "Series of the Indies". He crowded them with everything and even more of what he actually saw in Brazil. All Eckhout's works have one thing in common: his remarkable craftsmanship and lively observation. The mere fact of being chosen by Prince Maurice of Nassau for his retinue, among the great number of Dutch artists, is a proof of the esteem Eckhout enjoyed in his life.

Mauro Francini

Page 32

During the first half of this century, scenography has been closely linked to the aesthetical motives of the play and not rarely a confused theory has become clear and coherent thanks to the value of the stage-setting. The examples of Adolph Appia and of Italian Futurists — basical feats of contemporary theatre — are definite in this way. Through the constructive bio-mechanism of Meyerhold and the German Expressionism, scenography seemed to have found its path, when Diaghilev and Reinhardt brought about the confusion that is still to-day at the root of all experiment and research. The reason is simple: in his eagerness to create a setting that enhances the formal splendor, the stage-director has open the doors to painters. These artists, accustomed to their easels, did not abandon their expressive media — colours and static harmonies. The real function of scenography was thus betrayed and did not respond any longer to Le Corbusier's definition, "a machine to make a spectacle". The more important the painter, more serious the harm. The painter is accustomed to work on a bi-dimensional surface where, by means of colours and perspective, he creates the illusion of a third dimension. The scenographer, on the contrary, works with a given space, which is always defined by the presence of man.

Mauro Francini is painter and scenographer, and has succeeded to harmonize such an antinomy. From the very beginning he understood that scenography and painting require different solutions; on the stage, colour is never absolute, always functional and subject to the actors. Francini has renounced also to any personal approach of the play; thus he avoids to distort through his personality, that of the author. Thanks to his understanding of the exact boundaries of the two arts, Francini has proved his talent and ranks now among the best scenographers, not only in Brazil.

Yolanda Mohalyi

Page 48

Two years have not yet gone by since the exhibition of Yolanda Mohalyi in a São Paulo gallery when, after a long period of retirement but not of leisure, she showed a superb and well balanced group of works.

Her paintings of to-day after an advantageous stay in Europe prove further progress. Such rapid transitions would seem disquieting for an artist, were they not coherent, faithful to the same path of evolution Yolanda Mohalyi has always trodden. The same solid composition is the outcome of the firm coordination of initial formal elements, to which colour wisely adds life. In the constructive structure, the artist comes upon all expressive possibilities and does not even bother to reject figurative recollections. Yolanda Mohalyi does not fear transitions, but shows through them her unshakable constancy.

Manabu Mabe

Page 50

To look at a picture by a contemporary painter requires a certain effort on the part of the spectator, in order to understand any novelty or evolution. Manabu Mabe does not allow the on-looker to rely on previous impressions, but surprises him for his continuous progress, one among the most forceful and remarkable in this country. Manabu Mabe arrived not long ago from his native Japan and spent the first years in Brazil working in a farm. At the same time he studied, experienced new media and through gradual abstract painting succeeded to master his present way of expression. Nonetheless, the images of nature, of fields, mountains or cloudy skies are still to be found in his paintings in the form of symbols. Manabu Mabe has the creative power to transform the chromatic impressions of the living world into works of art.

Paul Garfunkel

Page 52

The Scabi, a musical association in Curitiba, has charged Paul Garfunkel to make the drawings for a commemorative album of

the concerts it organized in the past years. The outcome is a brilliant recollection of some performances and a personal characterization of the artists. HABITAT has already recorded the publishing of another album by Garfunkel, illustrated and written by the author, where his brisk lines sprightly depict scenes of Brazilian life. The ten plates of the Scabi's album prove now that the choice of the artist has been right; Paul Garfunkel's receptivity to the musical and human message enabled him, through his plastic expression, to harmonize the significance and the issue of the undertaking.

Two painters of Fortaleza

Page 54

North-Eastern Brazil has already given a crop of good artists who, in few years, have been able to assert themselves in the views of the critics and the public. From there came Aldemir Martins, Antonio Bandeira, Aloisio Magalhães, Barrica and Lula Cardoso Ayres. HABITAT is drawing now the attention to two other North-Eastern artists, Zenon Barreto and Floriano Teixeira, both living in Fortaleza. Zenon Barreto has in his assets the artistic awakening of his native city. Besides his activity as a painter and builder, he has promoted the first exhibitions of modern art in Fortaleza, and has created the Group of Independents, with which Floriano Teixeira has made common cause.

Graphic language

Page 57

With this issue HABITAT is starting to publish an essay by Milton Ribeiro, "Synthesis of the evolution of graphic language".

Sponsored by the professional school Senai, Milton Ribeiro, a painter and teacher of graphic arts, has been enabled to attend a course of superior graphic and technical arts in Paris. After his stay in Europe he has also worked, free-lance, for the art department of the J. Walter Thompson in Rio de Janeiro.

The author begins the essay by examining the origin of the alphabet and its evolution since pre-historical pictography to Roman letters.

Em defesa da arquitetura

Acha-se em debate o problema da regulamentação autônoma da arquitetura e, para nós, que sempre advogamos o máximo prestígio para a categoria do arquiteto, o problema é um só — a aprovação, em todos os seus itens, do projeto que os arquitetos entregaram ao presidente da República, durante o Encontro Internacional, do ano passado.

A reação dos engenheiros e do Conselho Nacional de Engenharia e Arquitetura bem como dos diversos órgãos regionais, parte de pressupostos que, simplesmente, precisam ser esclarecidos.

De fato, com o esclarecimento suficiente da situação, verão os engenheiros que não há motivo algum para se discutir a criação do Conselho Nacional de Arquitetura e dos seus órgãos regionais.

O que se alega, o que alegam os engenheiros, contra a legislação proposta, é a existência de poucos profissionais de arquitetura, havendo lugares em que não será possível executar a lei, por falta de arquitetos. Decorreria daí então que, não sendo possível aos engenheiros se imiscuirem na profissão dos arquitetos, os projetos não poderiam ser traçados, e a construção civil sofreria interrupções e retardamentos. Por outro lado, os engenheiros, que até agora fizeram "arquitetura", embora sejam raríssimos em todo o país os casos em que a arquitetura-de-engenheiro possa ser considerada Arquitetura com A grande, tais engenheiros perderiam até o pão-de-cada-dia, desde que a separação entre as profissões passasse a vigorar.

Não é bem isso, entretanto, o que ocorreu, ocorre, ou virá a ocorrer. Se em todo o país há, por enquanto, cerca de mil e quinhentos arquitetos, muitos deles vivem, por aí, de braços cruzados. Em segundo lugar, não se fez a legislação no sentido de eliminar, abruptamente, os engenheiros que fazem "arquitetura", de suas posições conquistadas, situações estabelecidas, ou direitos adquiridos. Neste caso, os engenheiros, que estão inscritos como profissionais de arquitetura, nos CREA, continuarão na efetividade do exercício de sua profissão, e, pois, o primeiro argumento, da falta de projetadores, afetando a construção civil, não subsiste; não faltarão profissionais para desenhar e projetar, como até agora ocorre. A solicitação continuará atendida dentro dos quadros vigentes.

O que a legislação procurará fazer e fará é SEPARAR para o futuro as duas profissões, desde que se faz necessário, e isto desde já, estabelecer com exatidão onde acabam arquitetura e engenharia.

Torna-se necessário criar a idéia de que a arquitetura é função inerente ao arquiteto — o que substituirá, na opinião pública e na concepção da autoridade, o modo de pensar obsoleto, a partir da mentalidade do politécnico, dentro da qual arquitetura é apenas uma especialização da engenharia.

De fato, é com isto que se faz urgente acabar, de uma vez por todas, porquanto nada mais errôneo do que deixar-se incutir, como até agora, a falsa noção de que, quando se quer um projeto de arquitetura, basta encarregar do trabalho um... engenheiro civil!

Queremos acreditar que foi, por certo, contra tal mentalidade, que o arquiteto Maurício Roberto formulou, em termos veementes, o seu protesto às primeiras reações dos engenheiros: a arquitetura não se imiscui em outras profissões; não consente também que outras profissões se imiscuam na arquitetura, e combate "uma velha ignorância nacional", que até agora permitiu o grosso equívoco.

Trata-se, efetivamente, de uma de nossas velhas ignorâncias acarretada pelo atraso técnico, cultural, artístico em que vegetamos até agora.

Sendo de tamanha importância como é a arquitetura sempre andou jungida à engenharia. O velho debate, que se verificou em alguns centros europeus, no século passado, a saber, se os novos materiais não iriam determinar a transferência da arquitetura para a engenharia, quase cem anos depois se torna atual, agora, com a autonomia reclamada pelos nossos arquitetos. Trata-se de um tema totalmente superado mas que adquire a sua atualidade, porquanto, mais uma vez, se põe de manifesto se a arquitetura não deve ficar subordinada à engenharia. Os direitos impreteríveis da arquitetura estão na controvérsia, mas já agora há uma história da arquitetura moderna, que teve o seu preparo na escola de Viena de 1890 a 1910, e que floresceu nas duas décadas seguintes, de 1910 a 1930, com o esforço bem coordenado de que dispuseram os grupos de arquitetos dos maiores centros europeus, até as culminâncias da escola, o Bauhaus, de Walter Gropius, e a formação do CIAM (Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna), com Le Corbusier e outros.

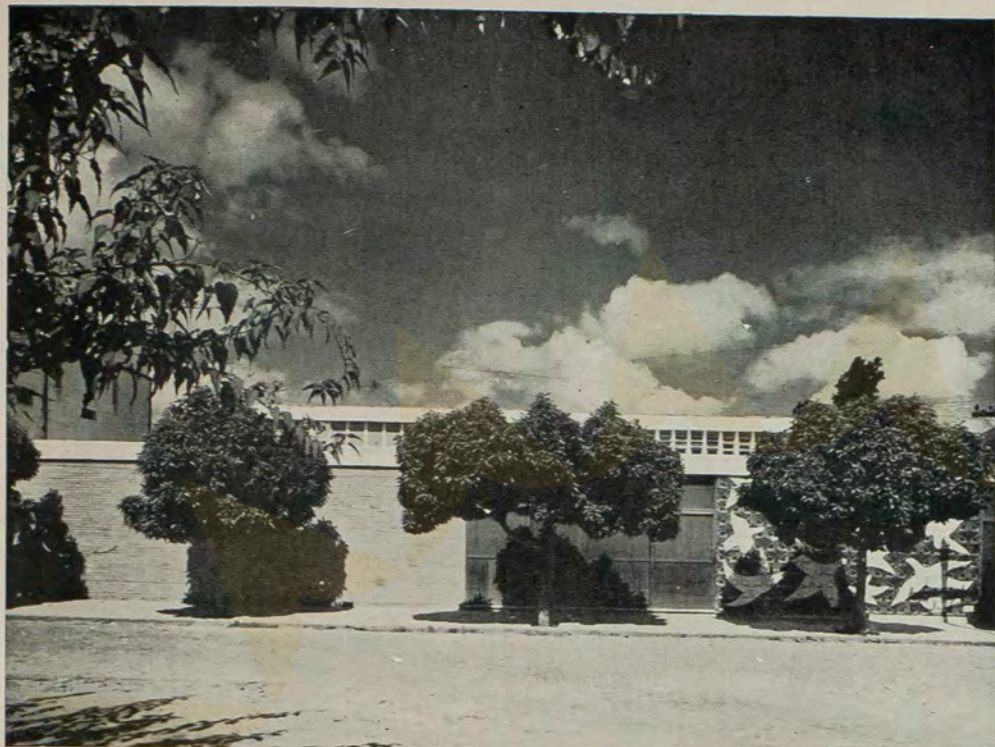
A causa dos arquitetos brasileiros se torna tanto mais justa quanto, durante os vinte e cinco anos que transcorreram, desde a legalização da profissão de engenheiro, nos CREA, em 1933, a arquitetura moderna do Brasil inscreveu os seus títulos mais indiscutíveis de alta qualidade reconhecida internacionalmente. Parece-nos que neste ponto a engenharia nacional da terá a argumentar nem a contraditar. É uma evidência indiscutível, a qual, com um pouco de boa vontade, qualquer engenheiro reconheceria até antecipadamente... Antes do projeto em discussão!

Portanto, não se trata de escolher entre "arquitetura-de-engenheiro" e arquitetura "tout court". Tráa-se de dar autonomia à arquitetura e as faculdades de arquitetura de todo o País irão aos poucos preenchendo os claros que os atuais engenheiros inscritos com função arquitetos, deixarão, pelas baixas ocasionadas nos seus quadros, futuro afora, naturalmente. E chegará o dia em que só arquitetos poderão fazer arquitetura no Brasil.

Naturalmente, ainda, devem os arquitetos aproveitar-se do presente debate. É urgente um esclarecimento da "velha ignorância nacional" para que não mais abusem dela os que, engenheiros e mestres de obras, empreiteiros e desenhistas, querem se substituir aos arquitetos, na organização do espaço para as atividades humanas, que tal é o objeto da ciência e arte da arquitetura e do urbanismo. O interesse contrário à autonomia profissional está, seguramente, com os autores dos condomínios, com as firmas que negociam em arquitetura, fazendo projetos que recobrem, com a sua razão social, deixando no anonimato arquitetos quando os há, devendo-se ver que muitas vezes são desenhistas mais anônimos ainda os que projetam. Firms construtoras, que não querem colocar arquitetos e subordinar à arquitetura os seus incriveis negócios, tais os que combatem, na surdina, a legislação que dará autonomia à arquitetura.

O desenvolvimento da arquitetura, de que tão bons exemplos já existem no País, decorrerá, daqui por diante, da legislação em causa.

Não cabe, de maneira alguma, transigir, porque esta é uma etapa que temos de transpor de melhoria de nossa vida cultural, social e artística. A organização do espaço para as atividades humanas, recintos de habitação, de trabalho, de circulação e de recreio, devem ser colocados nas mãos dos arquitetos, cuja cultura, cuja técnica, são informadas por interesses humanos e psico-sociais, capazes de proporcionar, pelo urbanismo e pela arquitetura, ambientes em que as nossas coletividades passam viver e expandir as suas inspirações. Ao arquiteto, a formulação do habitat de amanhã.



Dando a frente para uma rua, em cujo alinhamento normal se levanta, o Orfanato oferece uma perspectiva inteiramente fechada, a que uma parede de azulejos serve de grande elemento decorativo, com a sugestividade dos motivos, pássaros pousados e pássaros em liberdade.

Orfanato Don Silvério, em Cataguazes

Projeto: arq. Francisco Bolonha
Mural da capela de São José: Emeric Marcier
Azulejos: Anísio Medeiros



Vista do pátio interno do Orfanato. Sustentam a parte coberta finas vigas que correm ao longo de toda a construção, dando um aspecto de leveza a toda estruturação. O módulo das janelas dos pisos superiores resolve uma apresentação sóbria dos exteriores.

No quadro da arquitetura brasileira, a obra de Francisco Bolonha já se impõe como uma das mais sóbrias tentativas de solução para os problemas que lhe são propostos. Um sentido construtivo eminentemente ligado à função, uma constante preocupação plástica em cuja hierarquia predomina a busca do espaço em que se integrem decoração e escultura, tornam essa concepção arquitetônica altamente ligada às manifestações das artes, através dos seus projetos. Já focalizamos várias vezes essa ordenação artística da arquitetura, em casos em que o propósito se acha embebido das condicionantes aqui postas em foco, e ainda mais se destinam, especificamente à integração de arquitetura e escultura, como nos projetos do arquiteto Bolonha para o Monumento ao Expedicionário, para o Monumento a Lauro Muller, ou ainda num dos projetos aqui focalizados para



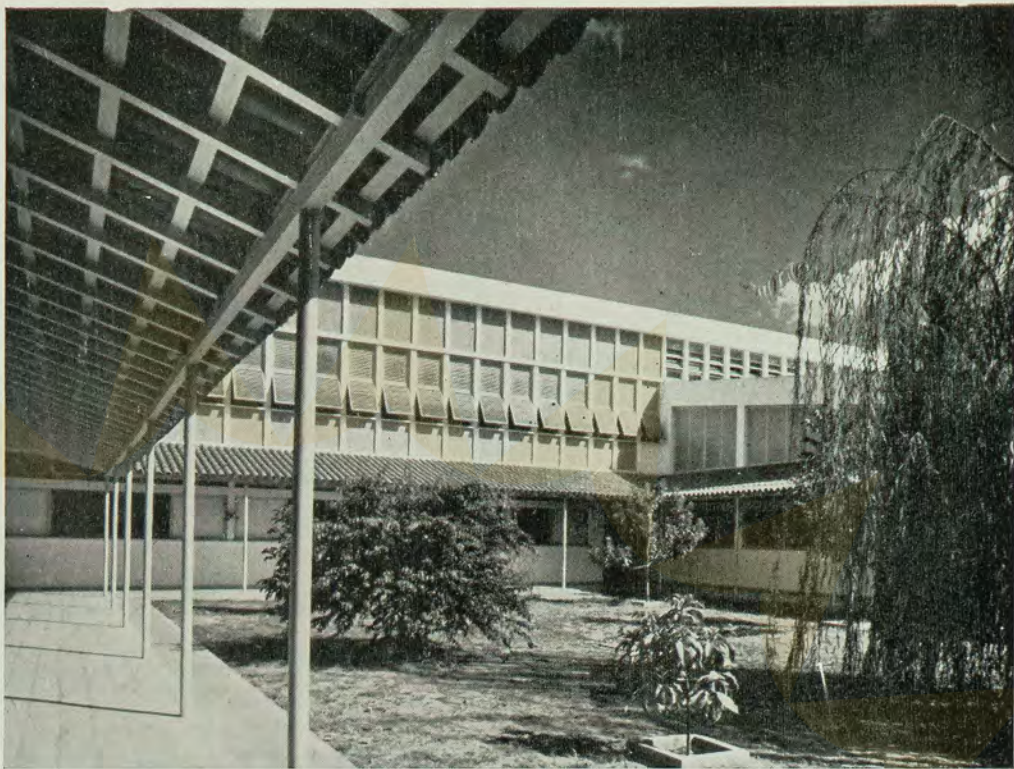
Na límpida ordenação da capela, sem colunas que tanto perturbam a atenção, dirigida tôda a focalização visual para o altar ao fundo, o grande mural de Emeric Marcier ilumina, com a sua primitiva concepção da criação do mundo, os atos religiosos que ali se desenrolarão e possuem nesse caso uma ambientação exata, sem qualquer traço excessivo ou suntuário.



Voltemos ao exterior: a sombra das árvores da rua estabelecem uma fusão com os elementos externos, o grande murado de tijolos descobertos, a grande abertura gradeada, os azulejos de Anísio Medeiros. Neste ângulo, a ordem dos fatores é outra, mas a sua complexidade resulta bem simples e agradável ao transeunte, não obstante a sua inserção direta no alinhamento do passeio, o que se compreende dadas a falta de planejamento anterior, dada a exiguidade do terreno e a necessidade de uma impostação desse tipo.

Cataguazes. A cidade mineira em que tão cedo os impulsos de renovação acordaram é, aliás, dona dos três exemplos da boa arquitetura de Bolonha, que vamos colocar à atenção dos leitores. Cataguazes tem sido posta várias vezes em evidência pelas qualidades destacadas de seus edifícios públicos e particulares, pela audácia de certas experimentações, em que a arte moderna brasileira tem revelado alguns de seus documentos mais interessantes. Um Orfanato para meninas, um monumento arquitetônico e uma residência, são os trabalhos de Bolonha que aqui apresentamos. Como qualidade, em sua concepção, êstes trabalhos se revestem de indiscutíveis valores, acrescentando ao patrimônio de Cataguazes, contribuições que devem ser contadas, dentro e fóra de Minas Gerais.

O arquiteto Bolonha cingiu-se à harmonização de fatores funcionais, mas como sempre, em sua orientação plástica, deu à utilidade o corolário vivo de uma ordenação decorativa. A velha conformação do pátio fechado é aqui ressaltada em uma concepção nova, com a mesma finalidade, porém ligada à função determinante da casa destinada a receber internas, donde a planta em torno do pátio, com a sua hierarquização adminis-



Outro aspecto, mais ilustrativo do pátio interno do Orfanato, deixando ver todo o vigeamento e o jardim iniciado, que proporcionará às internas um ambiente íntimo, para as relações humanas formadoras do comportamento idealizado.

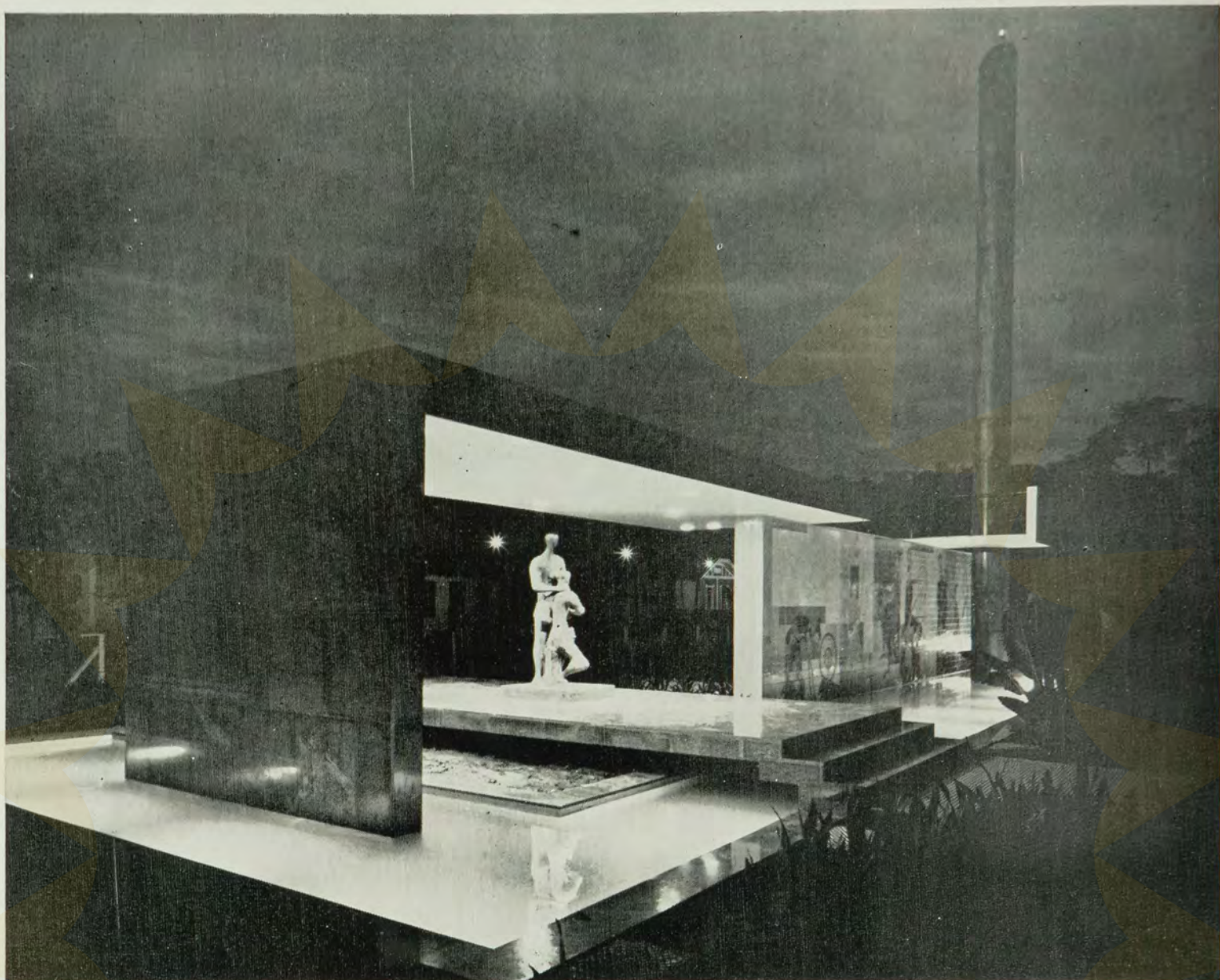
trativa, salas de aulas, refeitório, dormitórios, tudo se casando numa entrosagem de elementos determinadamente ligados pelas atividades escalonadas.

As fotografias ilustram tais preocupações, que a planta melhor informaria, para o técnico, mas cuja indicação nos parece já constar do simples registro dos pormenores aqui reproduzidos. Neles, os problemas de luz e sombra, de espaço livre e de trechos intermediários para as necessidades do abrigo nos momentos de recreio, oferecem-se plenamente favorecidos pela atenção que o arquiteto deu ao quadro arquitetônico, nas suas linhas gerais e na indicação exata dos pormenores.

Belos exteriores, ligação harmoniosa aos interiores, com uma severidade que não exclui os fatores capazes de incutir nas internas uma impressão sensível perdurável, que faz parte do intuito educacional, ao embeber o visualismo de belas imagens e recordações dos anos formadores da personalidade, do pátio à capela, numa sucessão contínua. Na simplicidade da capela nua, o painel mural de Emeric Marcier lembra a criação do mundo como um ato de amor, que tal deve ser entendido. As internas encontrarão nesse ambiente tocado de arte uma base de aspirações para a beleza e para a bondade.



Belo pormenor do muro externo recoberto de azulejos, marcando na sua concepção entre estática e dinâmica, a função do Orfanato, em símbolos precisos, da ave pousada em diálogos à grande envergadura das azas que adquiriram a sua autonomia e soltam o seu vôo. A densidade da composição soluciona uma plena ocupação do espaço sem barroquismos desatualizados.



Uma visão noturna do monumento, capacitando-nos a verificar os belos efeitos luminosos obtidos pela ordenação formalística entrosadora dos vários elementos compositivos postos pelo arquiteto em solução ao programa.

Monumento à José Inácio Pessoa, em Cataguazes

Projeto: arq. Francisco Bolonha. **Estrutura:** Sydney Gomes dos Santos. **Escultura:** Bruno Giorgi. **Mural de cerâmica:** Candido Portinari e Americo Braga.

Implica, a concatenação de um monumento neste padrão, uma orientação positivamente arquitetônica — a concepção do arquiteto Bolonha explica-se apenas pela correlação a estabelecer entre os elementos disponíveis no programa, situação dada e símbolos a localizar. Partindo de um centro de jardim com uma tribuna elevada na base de um obelisco, o símbolo da família do operário foi inserido sob o abrigo que a obra do empreendedor justificou, como finalidade social em aditamento à sua iniciativa industrial.

Assim, comparecem neste monumento a arquitetura, na harmonização dos volumes até a suprema elevação do obelisco que lhe é inerente; a escultura, no grupo que Bruno Giorgi transferiu para o bronze; a pintura, do projeto de Candido

Portinari para o mural de cerâmica, execução de Americo Braga.

O monumento nasceu da iniciativa dos operários em tecidos, na Fábrica Industrial Cataguazes, em uma excepcional homenagem ao seu patrono. José Inácio Pessoa tem, assim, em Cataguazes, uma consagração, para o que foram utilizados nobres materiais, como o mármore, o bronze, a cerâmica artística desenhada por um dos nossos mais famosos pintores, uma escultura devida ao primeiro escultor nacional vivo, tudo pormenorizado com atenta discriminação.

De dia é o jardim que dá sua moldura ao monumento; relva, canteiros de verde vegetação, chegam até a base de cimento. À noite, é a iluminação que infunde a este centro de praça pública a sua ponderável predominância, incutindo-

lhe, com o reflexo adequado, uma formulação plástica que não se resume às decorrências geométricas mas se estende a todas as dimensões do monumental que aí foram colocadas. O teto do abrigo funciona como a grande horizontal elevada e o grupo escultórico se põe em plena evidência. Uma coluna sustentadora como que se desmaterializa — adiante, o mural de cerâmica recebe as indicações da iluminação e as devolve em seu colorido e em suas formas.

Este monumento é um marco na praça — ele deve inspirar Cataguazes para que de futuro uma boa ordenação arquitetônica seja aqui levada a efeito, com paradigma nestas formas, visando a uma uniformidade relacionada com os seus ritmos, na conformação arquitetônica, desde um gabarito condicionado às medidas gerais do monumento.

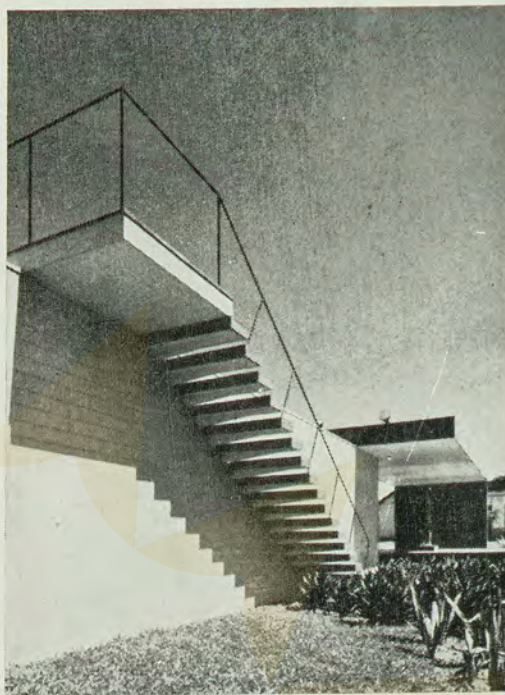


O grupo arquitetônico que Bruno Giorgi compoz para o tema "família do operário", coloca-se sob o abrigo que é a grande componente imediata à tribuna e ao obelisco. Trata-se de uma peça inteira cuja força e dinâmica contém uma elasticidade harmoniosa e viva.

Aspectos externos do monumento fotografado de dia na parte servida pela tribuna.



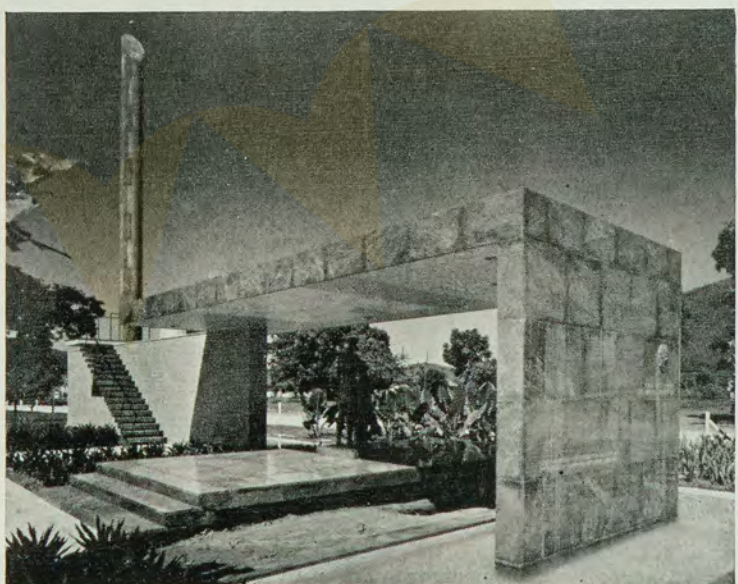
Escada para a tribuna ao lado da qual se eleva o obelisco.



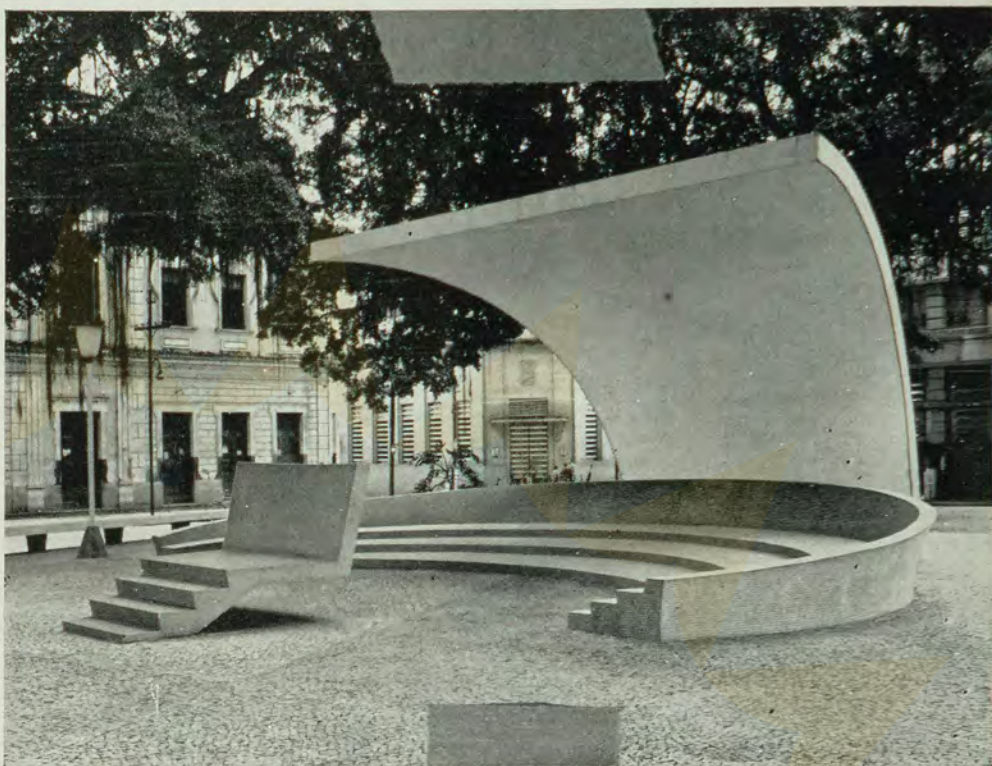
O conjunto com a escada que leva ao ponto mais alto do monumento.



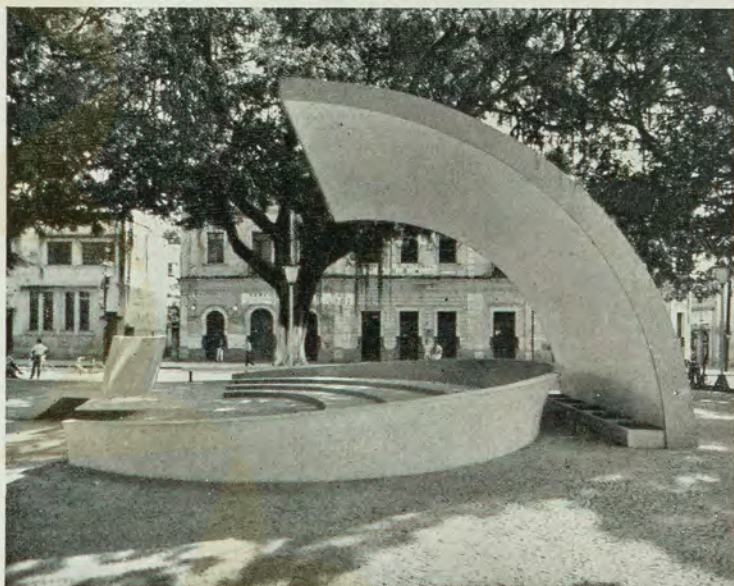
As linhas soberanas do monumento aqui se situam em todo o seu jogo de planos.



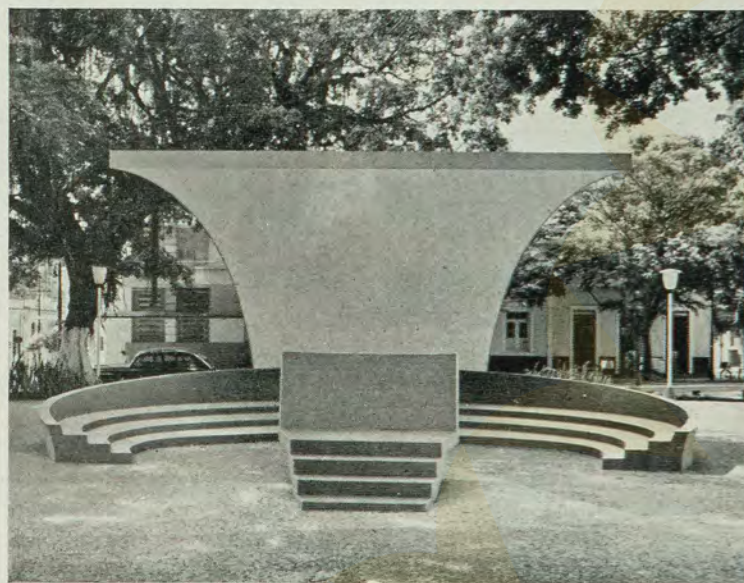
A forma inusitada levanta-se em casca de cimento sôbre o hemicíclo, condicionando audaciosamente à sua limpidês plástica uma função acústica de concha. O lugar do maestro flutua no espaço sustido apenas pelos dois primeiros degraus.



Lateralmente é um arco que se forma, tornando-se mais evidente a intenção plástica do corêto projetado a uma nova luz de material e de técnica.



Aquí, então, de frente, a forma aberta, livre e desimpedida, situando-se na parte central da praça, forma geometricamente um conjunto desenhado.



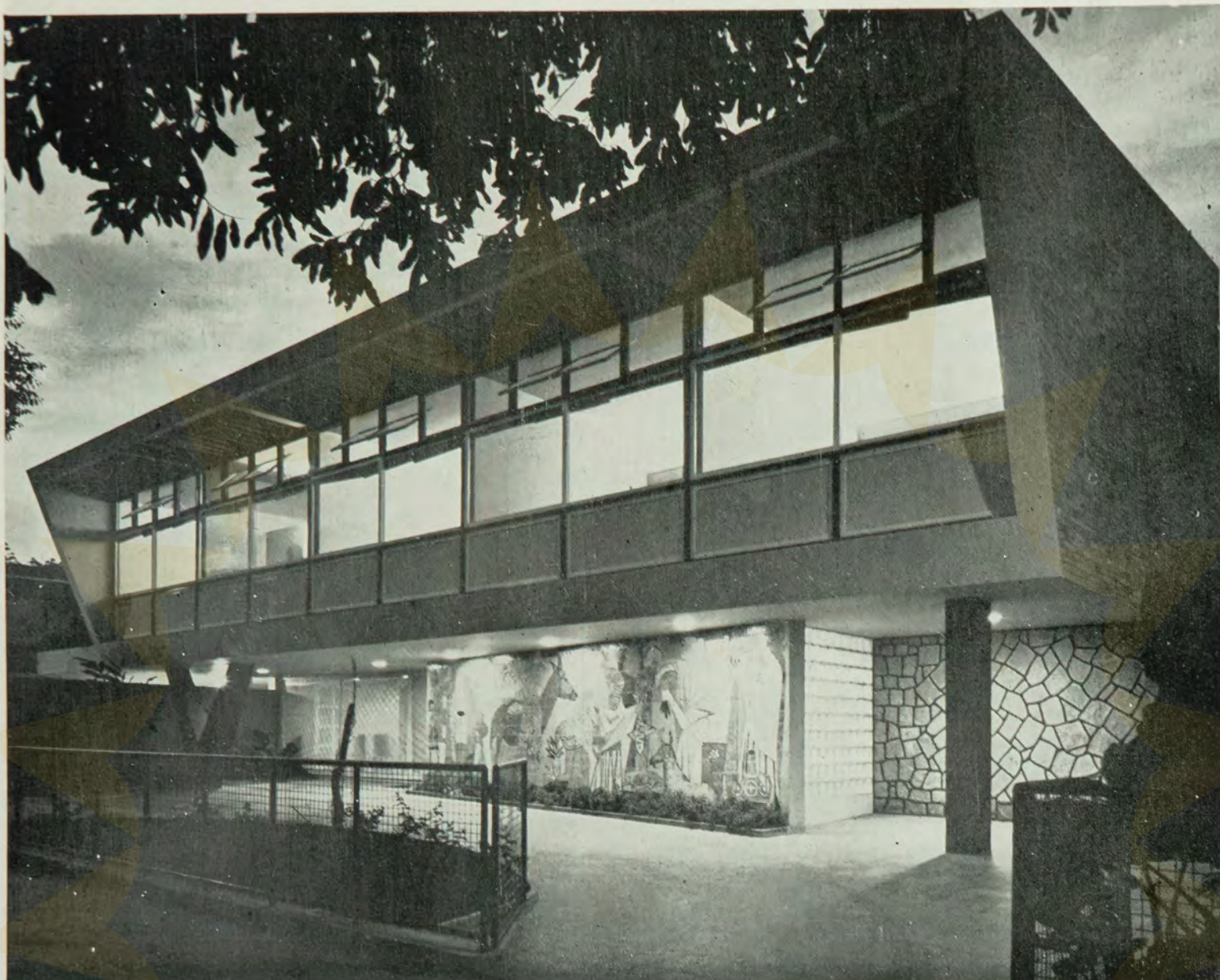
Corêto da Praça Rui Barbosa, em Cataguazes

Projeto: arq. Francisco Bolonha. Estrutura: Sydney Gomes dos Santos

Explorando as possibilidades do cimento armado, permitiu-se o arquiteto Francisco Bolonha colocar em função, neste pequeno monumento público que é uma consequência do antigo corêto, algumas formas não facilmente encontráveis e que participam, de certo modo, de uma organização escultórica dada ao espaço para as reuniões centralizadas tanto pela retreta como pelo comício. Naturalmente, pode-se imaginar a utilização da tribuna elevada para o trabalho do maestro, como se pode imaginar uma inversa

utilização de oradores que se servem da elevação apenas para dominar a audiência. De toda a forma, o cenário composto pela cobertura inclinada cobre metade do semicículo, ao passo que de cada ângulo oferece um anteparo à visão do espectador, centralizando a figura do atuante na elevação externa, como admitindo uma completa possibilidade de acompanhamento das várias fases do espetáculo musical pelos componentes da banda ou orquestra situada nos degraus do hemicíclo.

A certos aspectos, a forma côncava da cobertura, permitirá uma sonorização amplificadora, o que está no intuito do funcionamento do corêto, representando uma solução bastante interessante, que melhora o conceito das antiquadas realizações do gênero, que não possuíam qualquer outra particularidade de maior acústica, a não as que se ligavam ao plano elevado no centro das praças. O corêto da Praça Rui Barbosa, em Cataguazes, foi mandado projetar e construir pelo atual prefeito, sr. João Inácio Peixoto.



Aspecto fotografado à noite, da casa de Cataguazes, com a entrada de jardim aberto mostrando o trabalho de cerâmica que reveste a parte inferior da habitação.

Residência em Cataguazes

Arquitetura: Francisco Bolonha.
Estrutura: Sidney Gomes dos Santos e Silvio Coelho Rocha.
Afrescos do living: Emeric Marcier.
Cerâmica: Anísio Medeiros e Américo Braga.

Uma residência bem trabalhada é a que o arquiteto Francisco Bolonha projetou para Cataguazes, propriedade do sr. Ottonio Alvim Gomes. Colocada a solução do programa apresentado, havendo possibilidades financeiras que punham em jogo tanto a decoração como requintes de conforto, o arquiteto

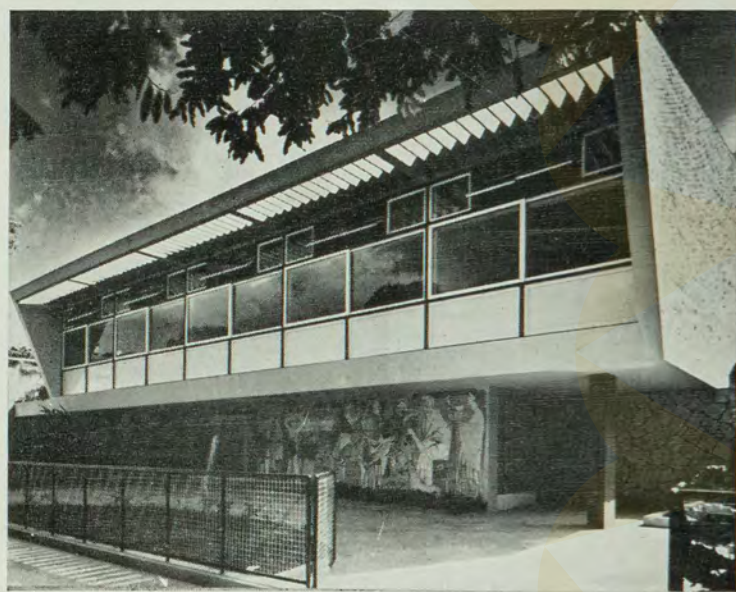
dirigiu as suas vistas para um aproveitamento total destas condicionantes, buscando nas linhas sóbrias e claras de seu projeto, primeiramente, uma divisão entre a parte social e a intimidade da habitação, colocando aquela sob a luz da legenda de um mural de Emeric Marcier, cujo tema, "a guerra de

Troia", foi tratado com singular amplitude pelo pintor. O enquadramento das duas partes postostas foi feito mediante uma forma retangular alongada, avançando as paredes laterais em um ângulo protetor e difusor de claridade, numa dupla função regulada, também, pelas partes altas cobertas

Living, parcialmente apresentado, com o afresco de Emeric Marcier, ao fundo e ao lado esquerdo a rampa para os dormitórios.



Fotografia mostrando o canto interno da residência num ângulo do pátio.



A fachada da residência vista da esquerda para à direita, com a entrada principal; em baixo, a mesma fachada, doutro ponto, com a entrada para auto.

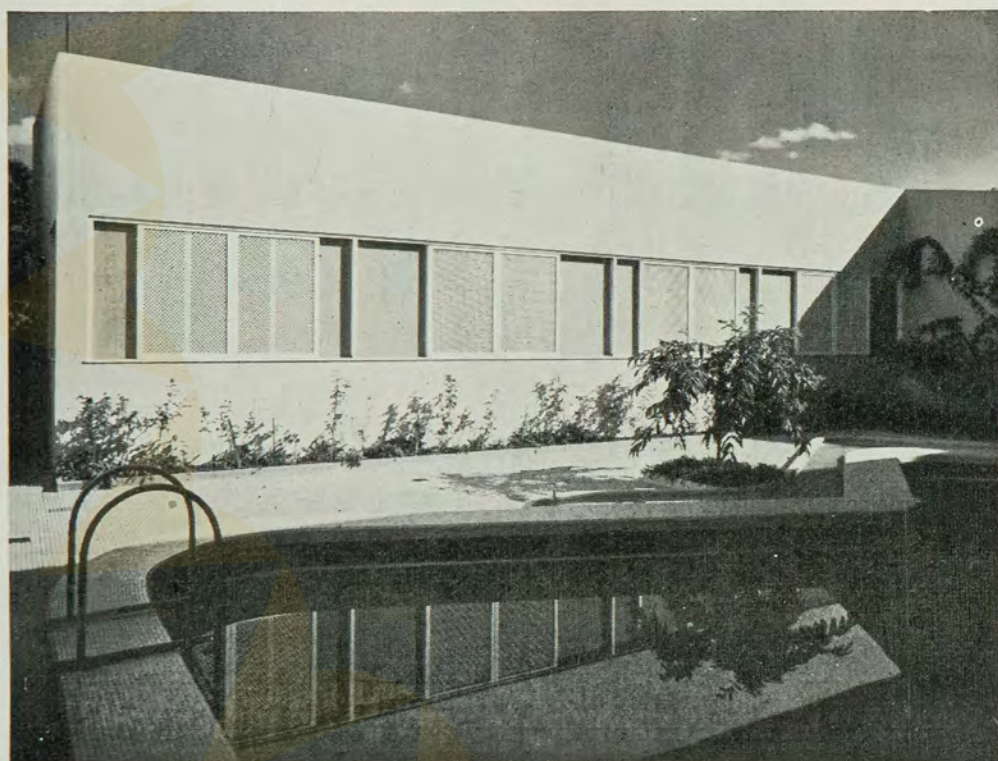
de vidros basculantes. Vários módulos foram empregados ao longo daquele retângulo irregularmente traçado graças à disposição das paredes laterais, alternando-se em quatro dispositivos que formam, por assim dizer, o tema da vedação da frontaria, ao longo da lage que recobre a parte inferior. A

caixa retangular ganhou assim uma colocação bem adequada, sob a qual se localiza uma parede ampla fechada com cerâmica sobre um estreito e longo canteiro que vai de ponta a ponta; a forma superior deixa a coberto a parede de cerâmica e o canteiro

longo. No amplo living, situado na parte inferior da habitação, a ligação com o pátio interno é alcançada por meio de largos panos de vidro, modulados também na reincidência da solução encontrada para a frontaria. Uma rampa leva aos aposentos superiores, separando a vida íntima dos moradores. Ao



Os dormitórios, na parte interna, com um aspecto parcial da piscina.

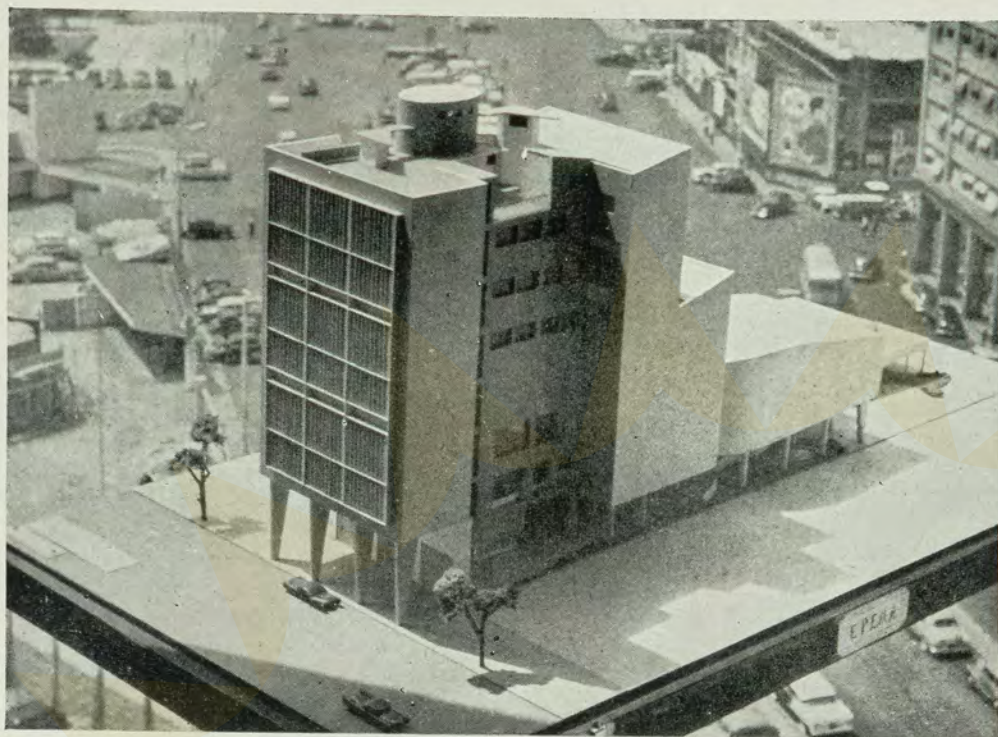


Outro aspecto do living, particularizando as duas partes da rampa, a ligação com o jardim, a limpa decoração inerente ao construtivo arquitetônico, iluminação que invade o interior.

fundo, em ligação com os dormitórios, uma piscina completa o pátio interno da moradia. Sob todos os aspectos, a casa de Cataguanes constitui uma boa demonstração da qualidade da arquitetura de Bolonha, tanto na atenção com que o arquiteto buscou plasmar os elementos manipulados, como pela singu-

lar solução que imprimiu às diversas partes do conjunto, sem nunca recorrer a fatores estranhos ao próprio fato construtivo. Toda a claridade, todo o arejamento desta residência, decorrem dessa espontaneidade presente da flexível composição empreendida por Bolonha.





Nesta maquete do edifício da EPEMA, vê-se a fachada, toda em brise-soleils, que olha para a Av. Gomes Freire. Também pode-se observar a galeria que faz parte do gabarito do plano da cidade naquele trecho.

Escola Popular de Educação Musical e Artística

Projeto: arq. Benjamin de A. Carvalho

A E.P.E.M.A., da PDF, tem por principal objetivo preencher uma lacuna no ensino artístico do Distrito Federal, visto não haver, na terra carioca, uma escola de música de caráter popular, pois a que existe (a Escola Nacional de Música) é de nível superior, sendo necessários, para ingresso, conhecimentos musicais e curso ginásial, o que dificulta às camadas menos favorecidas.

A E.P.E.M.A. destina-se à alunos de nível primário (crianças e adultos) de poucos recursos financeiros que apresentem pendores artísticos; daí a vantagem de sua criação que possibilitará o aproveitamento, como o vem fazendo desde agosto de 1957, de numerosas vocações no meio do nosso povo.

Atualmente a E.P.E.M.A. está em funcionamento no 3.º andar da Escola Celestino Silva com os Cursos de Solfejo e Teoria, Violino, Harmonia, Mestre de Banda, Instrumentos de Sôpro (clarinete e congêneres) e ainda pistão. O Curso de Mestre de Banda, o primeiro a ser instalado nesta capital, foi

inaugurado em agosto de 1957 e conta com um programa intenso de conhecimentos musicais profundos, visando elevar o nível artístico dos dirigentes das Bandas bem como dar-lhes a mestria necessária para regê-las.

A E.P.E.M.A. resultou de um projeto de autoria do vereador Frederico Trotta, transformando na Lei n.º 703/52.

As suas várias atividades estão assim distribuídas:

Térreo:

Galeria, jardim e hall

Sobre-loja:

Sala da Congregação
Vestiário para o palco, com camarins etc.
Palco e auditório

2.º pavimento:

Museu
Sala para projetos de cenários
Sala para a execução dos desenhos dos cenários
Vazio do palco e do auditório (plateia)

3.º pavimento:

Audição de discos
Discoteca
Cabines individuais para audição de discos

4.º pavimento:

Biblioteca
Farmácia
Médico
Dentista
Restaurante, copa e cozinha

5.º pavimento:

Sala de instrumental musical
Depositos de músicas e instrumentos
Ballado — Sala e vestiários
Rouparia

6.º pavimento:

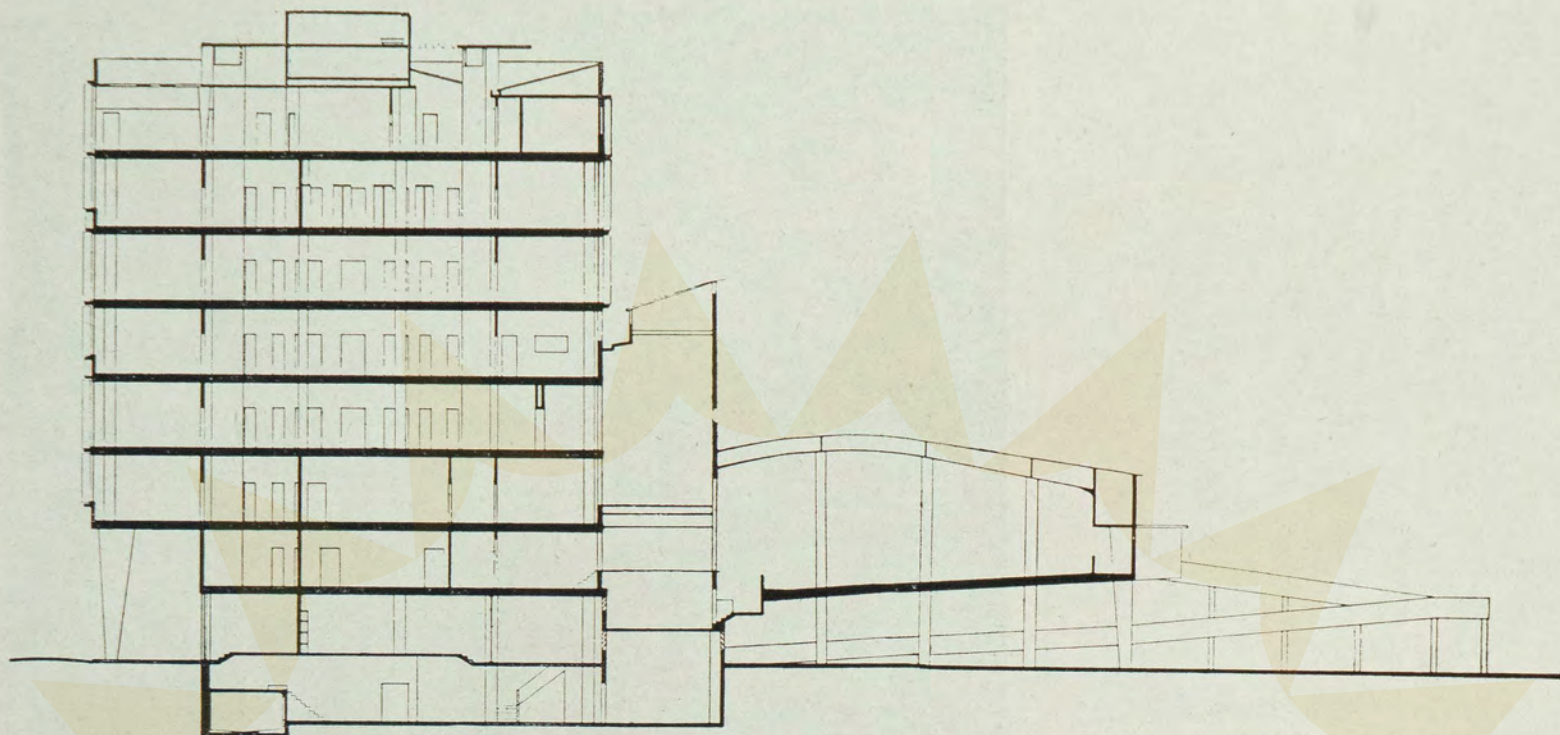
Sala para modelagem
Sala para desenho artístico

Terraço:

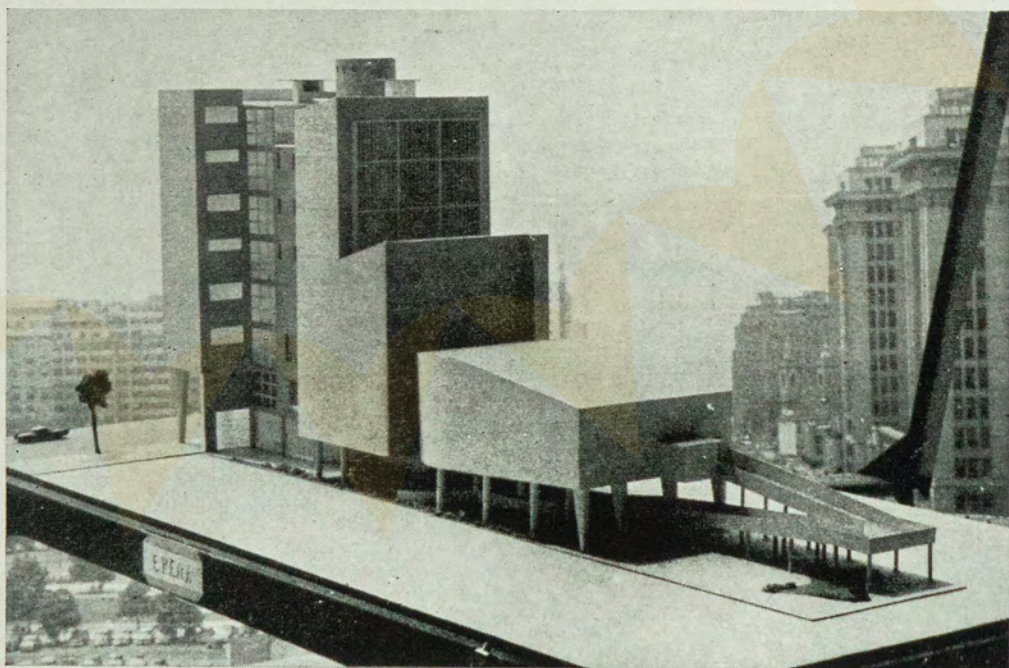
Pátio para ginástica rítmica
Apartamento do zelador

O projeto da E.P.E.M.A. é de autoria do arquiteto e professor Benjamin de A. Carvalho, quando se encontrava na Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura do Distrito Federal; atualmente serve na SURSAN.

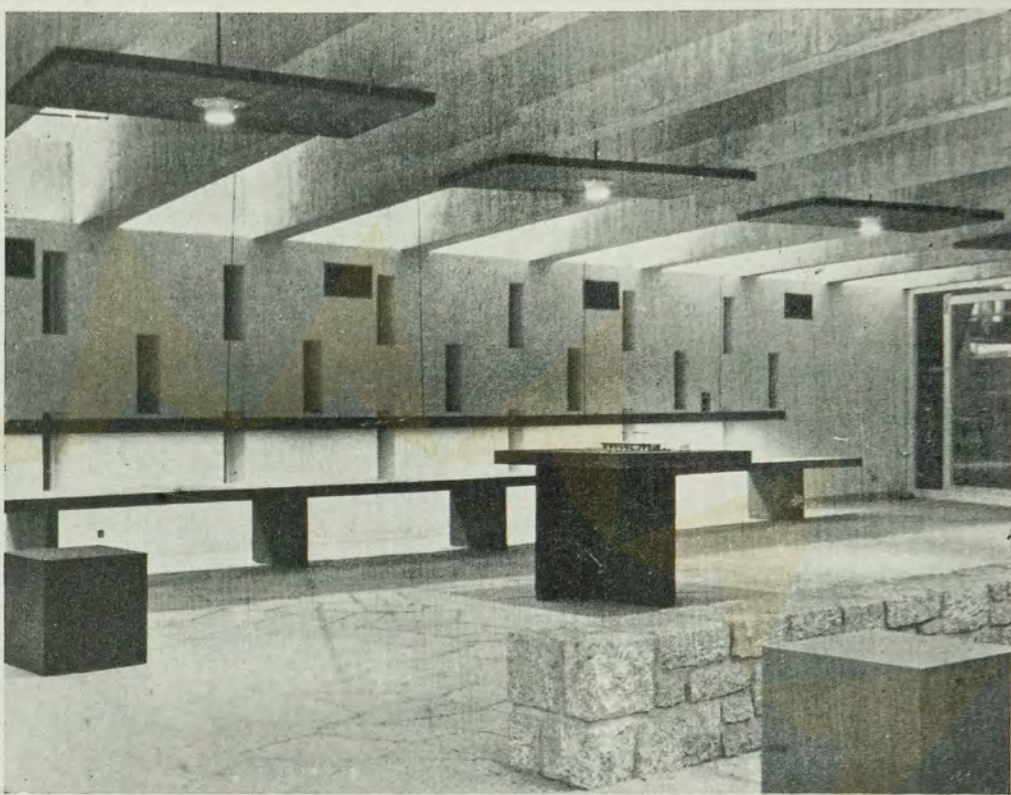
A construção desta escola já teve início, no terreno da Avenida Gomes Freire, 491, Rio de Janeiro.



Corte longitudinal do prédio, vendo-se o auditório, a rampa, a caixa do palco, a galeria e a seção de bailados rítmicos no terraço.



Dos fundos, vê-se o auditório, com a sua rampa de acesso. Como o terreno vai da Av. Gomes Freire até à rua do Lavradio, a entrada para o auditório pode ser feita por esta última via.



Exposição Brasília, na UNESCO, Paris.

Exposições itinerantes de arquitetura brasileira, no Exterior

Ministro Meira Penna

A Divisão Cultural do Itamaraty mantém, no momento, quatro Exposições itinerantes de arquitetura brasileira no exterior:

A primeira está a caminho de Viena, depois de ter sido apresentada em Munique e Stuttgart, em Zurique e Genebra. Trata-se originalmente de uma Exposição montada em 1957, para a **Interbau** de Berlim, acrescida posteriormente de uma mostra dos jardins de Burle Marx que se encontrava na Itália, e atualizada com painéis sobre Brasília, material esse que fôra exibido em Milão em fevereiro de 1958.

A segunda é uma Exposição exclusivamente sobre Brasília que foi apresentada em novembro passado, no edifício da UNESCO, em Paris. Organizada por Arthur Lício Pontual, que adquiriu experiência com a montagem do setor sobre a nova capital em nosso pavilhão da Exposição Internacional de Bruxelas, e em Londres onde apresentou o mesmo assunto na **Galerie de Arte Contemporânea** em junho passado, compõe-se de uma série de painéis e fotografias que ilustram aspectos da construção, bem como de duas maquetes, do palácio da

Alvorada e da Praça dos Três Poderes. À sua inauguração estiveram presentes personalidades ilustres da arquitetura, como Le Corbusier, Gropius, Marcel Breuer, Philipp Johnson, Rodgers, Zehruss e outros. A imprensa de Paris, representada por jornais como "Le Figaro", "Le Combat", "Le Monde", "L'aurore", o semanário "Arts" e a revista "L'Architecture d'aujourd'hui" (que lhe dedicou vinte e cinco páginas de seu número especial de fim de ano), ocuparam-se de Brasília com notas e reportagens que demonstram o extraordinário interesse existente em França pelo empreendimento brasileiro. Estando em Paris nessa ocasião, pude testemunhar a curiosidade geral do grande público e dos meios especializados pela construção de Brasília, como dão fé o comparecimento compacto às conferências, acompanhadas de projeção de filmes e diapositivos em côr, no Institut de Hautes Études de l'Amérique Latine e na École Spéciale d'Architecture. Essa exposição deverá em janeiro corrente, ser inaugurada em Lisboa, estando programada a sua remessa posterior para a Espanha.

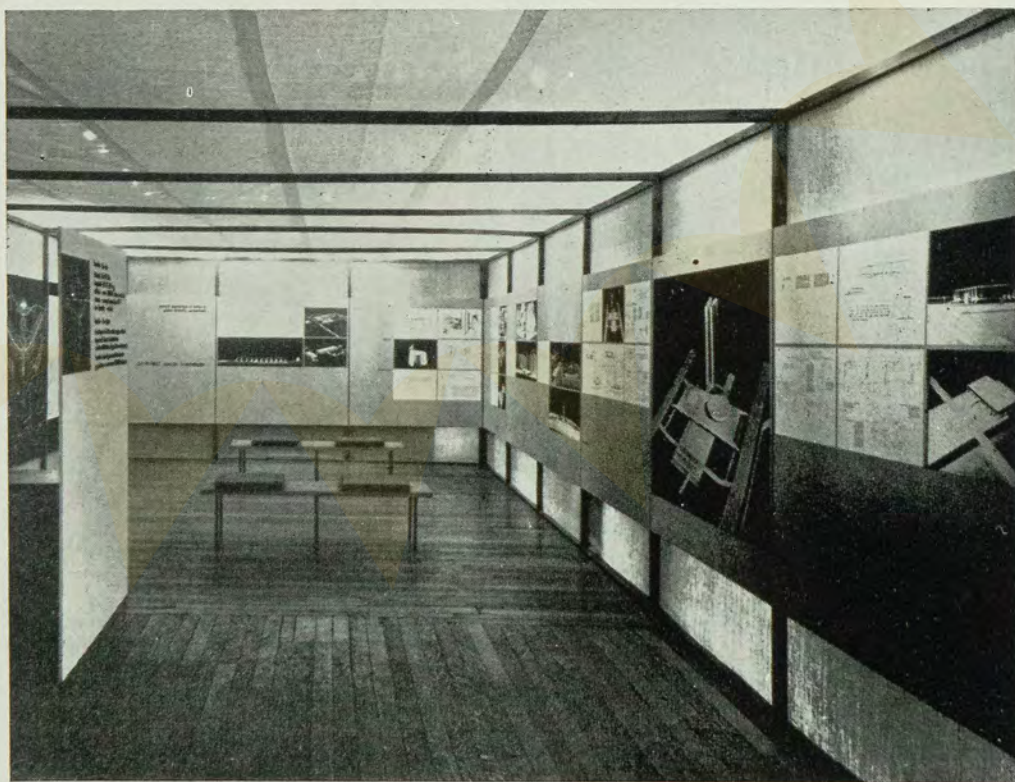
A terceira exposição itinerante, e a mais importante de tôdas em volume, é a Exposição de Arquitetura que, em outubro, foi apresentada em Buenos Aires, em janeiro o será em Montevideu, e já está programada para Havana, México e Caracas. Dedicada especialmente à América Latina, compõe-se de mais de duzentos painéis, uma dúzia de fotografias coloridas, duas maquetes e um modelo de um dos Profetas do Aleijadinho, o conjunto dividido em quatro partes: o barrôco, a arquitetura contemporânea, elementos arquitetônicos (murais, azulejos, **pilotis**, **brise-soleils**, etc.) e Brasília. Essa exposição destina-se a criar um impacto não apenas no público mas sobretudo nos meios artísticos das capitais latino-americanas onde fôr apresentada, devendo cada certame ser acompanhado de exibição de filmes, conferências, artigos de jornal, etc. Para dar uma idéia da importância de um projeto dessa natureza para a divulgação de nossa cultura, basta dizer que, em Buenos Aires, foi visitada por mais de dezesseis mil pessoas. Sua organização é devida ao Secretário Carlos Jacyntho de Barros.



Exposição Brasília, na Galeria de Arte Contemporânea, Londres.

De menor volume, porém cobrindo um terreno semelhante, é a Exposição que vamos mostrar em Tóquio em fins de janeiro ou princípios de fevereiro, aproveitando a presença naquele país do senhor Mário Pedrosa, que lá se encontra com uma bolsa de estudo da UNESCO. Nossa intenção é apresentá-la como uma contribuição ao chamado Projeto Principal da UNESCO sobre a "Apreciação mútua dos valores culturais do Oriente e do Ocidente". Com efeito, destina-se a percorrer a Ásia. E cabe mencionar sua importância para a criação de vínculos culturais entre o Brasil e aquele continente. Se considerarmos a importância da contribuição japonesa para a arquitetura moderna, verificaremos que, na arquitetura, a Ásia e o Ocidente já falam uma mesma linguagem, facilmente acessível, como fenômeno indicador da universalização da cultura, de onde todo o seu valor como instrumento de compreensão mútua. Tenciona a Divisão Cultural, em 1959, prosseguir nesse seu programa de mos-

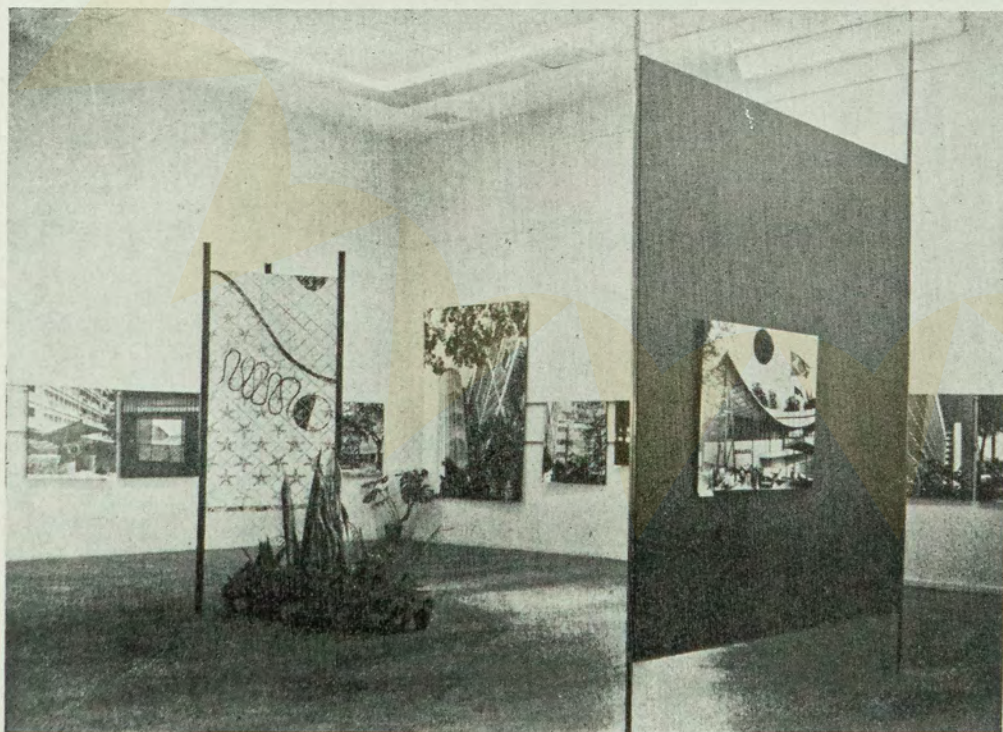
Galeria de Arte Contemporânea, Londres, Exposição Brasília.

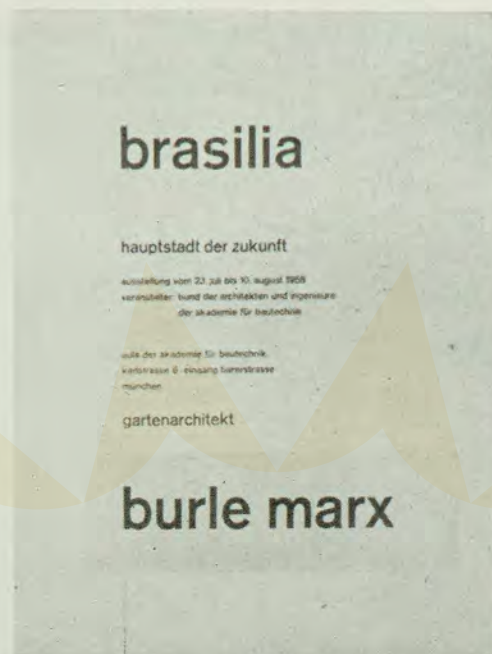


*Exposição de arquitetura brasileira, em
Buenos Aires, Sala Barrôca.*



*Exposição de arquitetura brasileira, em
Buenos Aires, sala de detalhes arquitetônicos.*





Cartaz da Exposição "Brasília — a capital do Futuro", Munique.



Cartaz da Exposição "Brasília", no edifício da UNESCO, Paris.

tras itinerantes, acrescentando-lhes uma quinta, destinada à América do Norte e, possivelmente, uma sexta, para a Escandinávia.

O sucesso que tais certames indubitavelmente têm tido, o recebimento diário de recortes da imprensa do mundo inteiro com comentários, fotografias e reportagens sobre Brasília, o interesse demonstrado pelos inúmeros urbanistas, arquitetos e críticos estrangeiros que nos têm visitado neste último ano (para só citar alguns: Mies Van Der Rohe, Richard Neutra, Marcel Breuer, Philipp Johnson, Max Loch, Hitchcock, J. Richards, Van Esteeren, Aba El-Hanani, Yoshisaka, Tange, Gutton, Piccinato), demonstram sem sombra de dúvida que a arquitetura brasileira em geral, e Brasília muito especialmente, se tornaram o principal instrumento da divulgação do Brasil no exterior. É fácil explicar o motivo. A arquitetura não é apenas uma arte em que a nossa contribuição já é universalmente respeitada; em que nos elevamos ao nível dos países mais avançados; em que fornecemos elementos absolutamente originais e de uma beleza e plasticidade admiráveis. Constitui também uma prova de nossa habilidade técnica, de nossa capacidade de organização, de nossa possibilidade de ação coletiva em grandes empreendimentos de caráter material. E, mais ainda, um testemunho de nosso modo de vida, como expressão do estabelecimento do homem num ambiente tropical. Nesse sentido, talvez a mais legítima manifestação do aparecimento de uma nova civilização dos trópicos.

Brasília tem particularmente causado verdadeira sensação na opinião pública da Europa, dos Estados Unidos e de nossos vizinhos sul-americanos. Para os latinos-americanos é uma prova de nossa pujança. Para os norte-americanos, desperta-lhes como que uma nostalgia de seu próprio passado pioneiro: vêm-nos fazendo, com a técnica do século XX, na construção de uma imensa cidade moderna, aquilo que eles próprios empreenderam no século passado (recordam talvez Washington!) E para os europeus é uma dupla surpresa: então esse país que, em sua ignorância, até bem pouco tempo consideravam uma vasta floresta virgem, habitada por serpentes venenosas e índios nus — e diga-se, esse povo que muitos consideravam mergulhado na inércia e displicência dos trópicos — constrói em três anos a sua capital em pleno coração das selvas, elevando obras refinadas de concreto onde antes dominavam os jacarés e as onças; abrindo, com seus tratores possantes estradas gigantescas através da mais densa mata virgem do planeta; e oferecendo assim para a civilização ocidental uma promessa de renovação de sua velha cultura em bases mais belas e mais humanas! Tal é o sentido que procuramos dar à difusão de nossas coisas no exterior, através da arquitetura. As exposições e os folhetos, distribuídos em número de cem mil exemplares, constituem a contribuição decisiva da Divisão Cultural do Itamaraty para o sucesso de Brasília no exterior.

(Texto da revista "Modulo")



Cartaz da Exposição "Arquitectura Brasileira", Buenos Aires.



Edward Stone, Hotel em Panamá, que devia estabelecer um padrão para esse gênero de construção, repetido agora em todos os hotéis do grupo Hilton.



Edward Stone, Pavilhão dos Estados Unidos na Exposição Universal de Bruxelas.

Edward Durel Stone

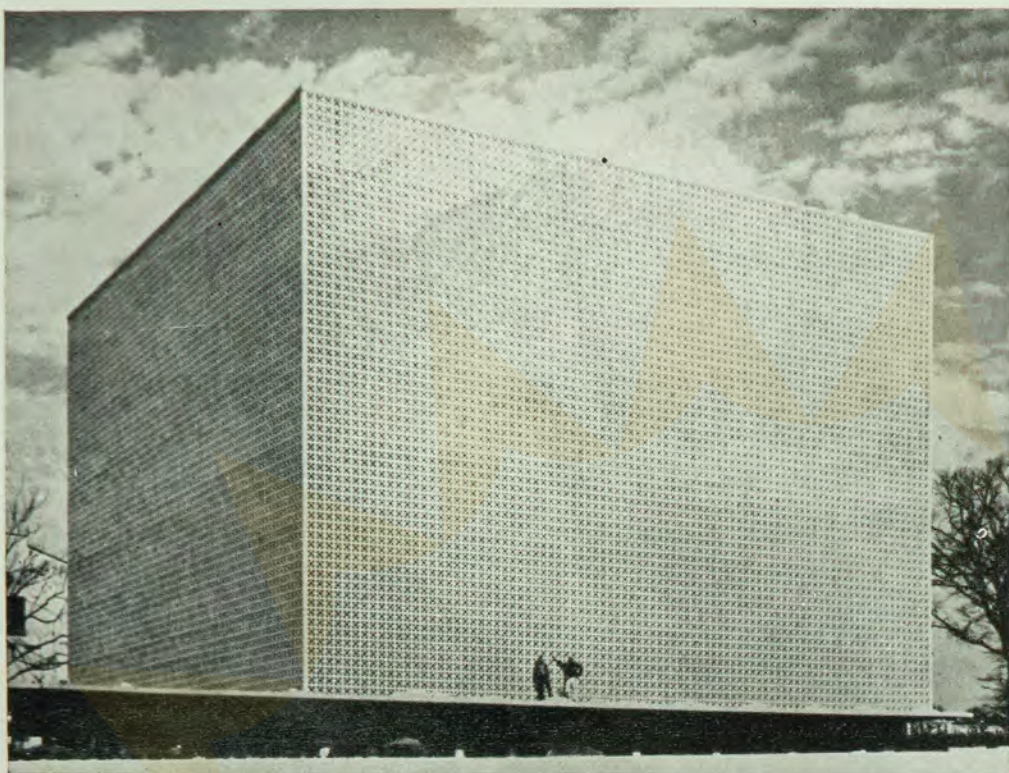
Edward Durel Stone é considerado atualmente um dos mais independentes e versáteis arquitetos norte-americanos. Partindo de uma atitude de cansaço para com as fachadas de vidro, cromo ou aço, inteiramente lisas, o arquiteto tem procurado inspirar-se nas grandes construções clássicas, da Grécia e de Roma. O pavilhão americano na Feira Mundial de Bruxelas, em que as linhas severas e funcionais de arquitetura moderna se aliam a elementos de ornamentação e de função decorativa, tem sido o ponto final e consagrador de Stone. Nascido e educado na cidade de Fayetteville em Arkansas, Stone sofreu a influência artística da mãe que, desde menino, o encorajou a desenhar e a construir modelos de edifícios com suas próprias mãos. Com apenas 14 anos de idade, Stone ganhou seu primeiro concurso de arquitetura, um concurso promovido por um comerciante local, para a construção de abrigos para pássaros. Pouco depois fez sua primeira viagem para Boston, Nova York e Washington onde, em contato com os grandes e multiformes

edifícios, principalmente o algo evocativo da União Pan-Americana, se decidiu para a escolha definitiva de sua carreira: "Se arquitetura é isto, então quero ser um arquiteto".

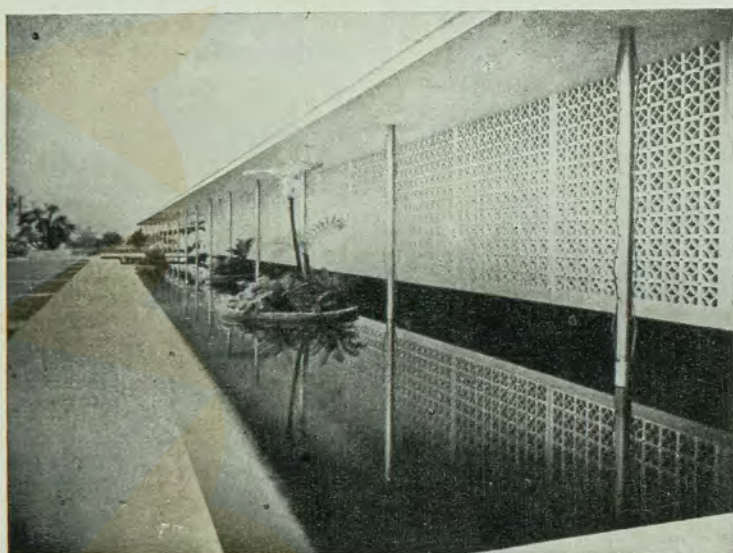
Ao se estabelecer em Boston, Stone dedicou-se com entusiasmo à arquitetura, trabalhando de dia e estudando de noite. Um ano mais tarde, já estava trabalhando no estúdio mais importante da cidade, com o arquiteto Henry Shepley o qual dizia conseguir Stone, desde suas primeiras experiências, transformar sempre um desenho qualquer em algo de realmente belo. Um dos primeiros encargos de Stone foi o de reconstruir a histórica Massachusetts Hall de Harvard, na qual deveria conservar os elementos do teto para não perturbar o caráter da arquitetura. No ano seguinte, Stone foi contemplado com uma bolsa de estudos para estudantes de talento, e ingressou na faculdade de arquitetura de Harvard.

Depois de Harvard veio a M.I.T., orientado pelo "Prix de Rome", Jacques Carlu. Stone nunca se arrependeu de

ter passado horas copiando detalhes do livro de D'Espouy, **Fragments de l'Architecture Antique**, que para ele significava um meio de enriquecer seu vocabulário plástico. Aos estudos, seguiu-se uma estada de dois anos na Europa, passada visitando e desenhando as obras primas da arquitetura clássica. Seu primeiro trabalho, de regresso aos Estados Unidos, foi o projeto para os interiores do novo Waldorf, inclusive o romântico teto do "Starlight Roof", para o qual já usou as treliças que deviam se tornar seu **trade-mark**. Dentro de menos de dois anos, Stone, foi encarregado pelos "profetas" — os arquitetos Raymond Hood, Harvey Corbett e Wallace Harrison, da equipe do Rockefeller Center — da execução dos projetos para Radio City Music Hall, naquele tempo como ainda hoje, o maior cinema do mundo. A partir daquele momento não houve dúvida que Stone era o jovem desenhista mais próximo a dominar o vocabulário moderno. Durante o longo inverno da **Depression**, Stone teve que fazer apelo a todo seu talento para, simplesmente, so-



Edward Stone, Dormitório da Universidade Estadual de Arkansas.



Edward Stone, Embaixada americana em Nova Delhi.

breviver, enquanto seus colegas, um após outro, fechavam os escritórios. São daquele ano os layouts e desenhos para iluminações. De 1935 data a primeira casa de Estilo Internacional desenhada por um arquiteto americano de nascimento, e este arquiteto foi Edward Stone. O seu primeiro grande êxito foi conquistado em 1954, com o planejamento da Embaixada dos Estados Unidos em

Nova Delhi. Esse projeto valeu-lhe o reconhecimento geral como pioneiro da combinação entre o conceito romântico e o conceito moderno de arquitetura. Nesse projeto, empregou as qualidades de monumentalidade que constituem uma das características da antiguidade européia. O traço mais curioso do edifício é a grade de arabescos que o envolve como uma fachada, e que constitui uma

proteção eficiente contra o sol tropical da Índia, e ao mesmo tempo um ornamento muito decorativo. Menos devassada do que o vidro, a grade é hoje um dos elementos mais aproveitados por Stone. Também os tanques, ou piscinas, que refletem o edifício, são constantemente usados por ele.

Depois do êxito da Embaixada de Nova Delhi, Stone desenhóu um centro médico em Palo Alto na Califórnia, um hospital em Lima, Peru, e um centro médico para a Universidade de Arkansas. Ao desenhar o pavilhão norte-americano para a Feira de Bruxelas, Stone procurou inspiração no grande Coliseu de Roma. Há vários anos, quando pela primeira vez visitou o local da feira, para iniciar o planejamento, a primeira idéia que lhe ocorreu foi a de um edifício com a forma natural do anfiteatro. A grade que protege o edifício é semelhante a outras usadas por Stone em diversos edifícios — hotéis de veraneio em diversos países, uma fábrica de vitaminas na Califórnia, um dormitório universitário na Carolina do Sul, e sua própria residência, na cidade de Nova York.

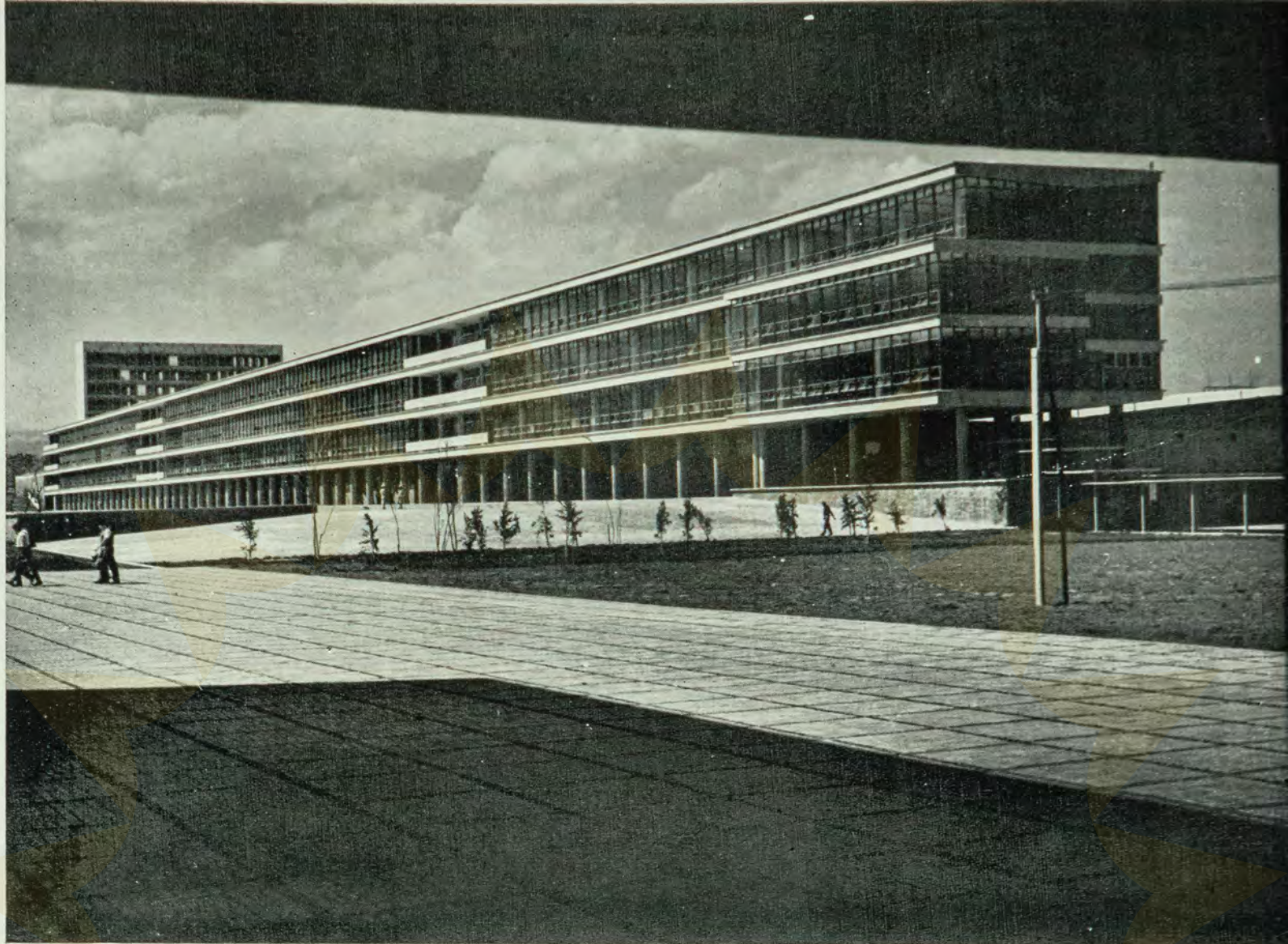
Recentemente, Stone recebeu uma importante encomenda: o plano da Galeria de Arte Moderna de Nova York, um edifício de dez andares, que deverá estar concluído em 1959.

“Estamos agora procurando desenvolver idéias novas. Desejo criar um sentido de coisa definitiva nos edifícios, e que me parece ausente de grande parte de nossa arquitetura moderna. Procuro criar também um sentimento agradável de calor humano”, disse ele.

O desprezo de Stone pelas fachadas de vidro tem provocado reações de muitos arquitetos, que reconhecem a beleza e utilidade de suas grades, mas temem que o recurso possa se tornar um meio de ocultar uma arquitetura inferior.

Em resposta, Stone afirma que “a grade é um princípio arquitetônico básico, tão firme como duas colunas de aço com um vidro no meio”.

Grandes superfícies de vidro criam sérios problemas. Os ambientes são dificilmente aquecidos no inverno e, pelo contrário, retém o calor do verão. Há sempre o problema do reflexo da luz. Uma casa de vidro é agradável quando tem bela vista, se não, as pessoas ficam expostas à curiosidade dos vizinhos. Poderá a grade mascarar aspectos das cidades, que, por razões econômicas, não podem ser iluminadas? Stone está entusiasmado com esta perspectiva, estudada atualmente por duas importantes cidades dos Estados Unidos. Mas a esperança maior do arquiteto é de ter iniciado um novo movimento, que poderá mudar a feição de toda a arquitetura da nação americana.



Arqs. Enrique de la Mora, Manuel de la Colina e Enrique Landa, Instituto de Humanidades, vista do conjunto que reúne os departamentos de pesquisas filosóficas, filológicas, históricas, estéticas, sociais, e de direito comparado.

A Cidade Universitária do México

Projeto: arqs. Mario Pani, Enrique Del Moral

A Cidade Universitária do México é, sem dúvida, a obra mais representativa da arquitetura mexicana contemporânea, tanto pela alçada do programa que supera o de todas as demais cidades universitárias feitas até hoje, quanto pela importância que a Nação mexicana inteira confere à realização do projeto. O plano é levado a termo sob a direção de Mario Pani e Enrique Del Moral, os quais estudaram o programa geral, os projetos pormenorizados das praças e dos espaços livres, os jardins, a circulação, etc. A equipe encarregada da execução, compreende cerca de uma centena de arquitetos, engenheiros e técnicos. A Cidade Universitária foi prevista para 30.000 estudantes, fora as 15.000 pessoas (professores, funcionários, empregados) que irão viver também neste mundo à parte, uma espécie de cidade-satélite da capital.

Nessas páginas não foi possível publicar em detalhe todos os edifícios projetados ou já construídos, mas apenas alguns aspectos do conjunto.

A Cidade Universitária ocupa a zona sul da Cidade do México, no Pedregal de San Angelo, que foi recoberto de lava há vários milhares de anos. Dentro desta zona, a disposição de áreas livres irregulares, bem definidas, tem influenciado o partido adotado, segundo o qual, os grandes elementos da composição foram distribuídos nessas áreas em lugar de realizá-los num terreno plano e de delimitá-los artificialmente. Um anel periférico, para circulação de veículos, envolve o conjunto da Cidade Universitária que atravessa, em linha direta, uma estrada chamada Avenida de los Insurgentes. Esta avenida forma uma espécie de ponte, todas as entradas que a intersecam estão em desnível em relação a ela. O traçado dessas entradas acompanha a irregularidade das áreas limitadas naturalmente pela lava, e os diversos grupos de edifícios se inscrevem, por sua vez, nos circuitos fechados das ruas, de mão única, reservadas à circulação dos veículos.

As diferentes zonas da Cidade Universitária são, portanto, definidas pelo tra-

çado da lava que as limita, e pelos circuitos fechados da circulação motorizada, enquanto há circulação livre para os pedestres.

As quatro grandes zonas são as seguintes: o estádio, a zona das faculdades, a zona para treino esportivo e de habitação de estudantes e a zona das habitações dos professores e do pessoal, agrupadas junto do Centro Cívico.

As principais características da obra, podem ser esquematizadas como segue:

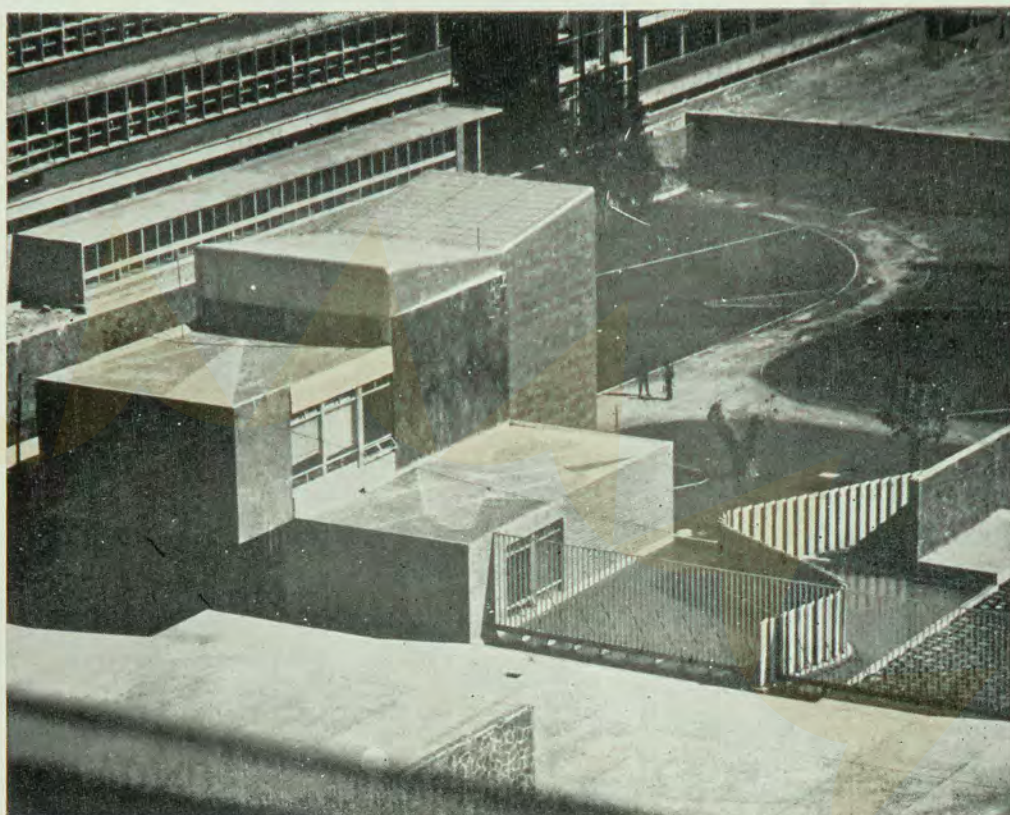
a) Circulação

A circulação dos veículos e dos pedestres é claramente separada e permite uma grande liberdade de acesso aos diferentes edifícios. Em toda a Cidade Universitária são amplamente usadas as arcadas e as passagens cobertas, as quais permitem a ligação entre os diversos edifícios de ensino. A conformação do terreno está à base dos desníveis, que emprestam ao conjunto um aspecto particularmente vivo.

b) Os materiais

A realização de um conjunto de tal importância acarretou uma série de proble-

Arq. Jorge Gonzalez Reyna, Instituto de Física Nuclear. Este Instituto compreende três pavilhões isolados: Pavilhão Van Graaf, pavilhão de gravitação e observatório de raios cósmicos.



Arqs. Felix T. Nuncio, Ignacio Lopes Bancalari e Enrique Molinar, Piscinas e vestiários. Duas vistas do conjunto que ocupa uma área de dezenove mil metros quadrados.



mas de ordem técnica, sobretudo no que diz respeito aos materiais e à mão de obra especializada, pois a construção da Cidade Universitária não podia causar a paralização das atividades construtivas da nação. O problema foi resolvido utilizando, na medida do possível, materiais locais e, sobretudo, materiais que podiam ser trabalhados pela mão de obra não especializada. A lava forneceu material de primeira ordem, tanto pela textura quanto pelo colorido com nuances. Foi usada para as paredes e para a pavimentação: seu emprêgo tem facilitado a integração dos edifícios na paisagem circunstante. Este último fato ressalta especialmente nas zonas esportivas, nos estádios e nos frontões. Apenas 10% do material e do equipamento teve que

ser importado: em grande número de construções mesmo nas estruturas maiores, não foi necessário o uso de concreto protendido e de aço.

Por outro lado, o emprêgo do mesmo tipo de material para todos os edifícios, permitiu uma espécie de ligação do conjunto. O material, a cor e o desenho da pavimentação foram considerados elementos da composição geral, que deviam reunir ou separar certas superfícies, tendo, é evidente, sempre em consideração as várias finalidades às quais são destinados, e ressaltando o valor de suas qualidades plásticas.

c) Os volumes

Os edifícios frequentados diariamente pelos estudantes, foram limitados à altura de quatro pavimentos, para evitar

os elevadores. Resultou disto um certo número de composições horizontais dominadas pelos edifícios mais altos (a Reitoria, os Arquivos da Biblioteca, os Institutos de Ciência e de Humanidades).

d) Concepção arquitetônica

Os diferentes arquitetos têm atuado dentro do conjunto, segundo a personalidade de cada um. Sem dúvida, pode-se observar que certos elementos são, plásticamente, melhor realizados que outros. Em certos casos, e em primeiro lugar no estádio e nas áreas livres, foi conseguida uma feliz transposição de elementos austeros na herança arquitetônica do país. Todavia a maioria das construções da Cidade Universitária se liga, pela concepção arquitetônica, a um certo número de partidos que podem ser qualificados



Arqs. Mario Pani, Enrique del Moral e Salvador Ortega Flores, a Reitoria. Em primeiro plano, o afresco de Alfaro Siqueiros.



Vista do conjunto da Cidade Universitária do México.

como “clássicos” da arquitetura contemporânea: pilotis, brise-soleils, combinação de texturas, planos livres etc.

Nota-se, entretanto, sem considerar os elementos decorativos de caráter tipicamente nacional, um cunho característico, que é conferido pelo temperamento e espírito nacionais. Deve-se frisar que um dos maiores resultados do conjunto é constituído pela feliz relação entre os vários partidos e pelo tratamento das áreas externas que, nesta escala, são únicas no mundo.

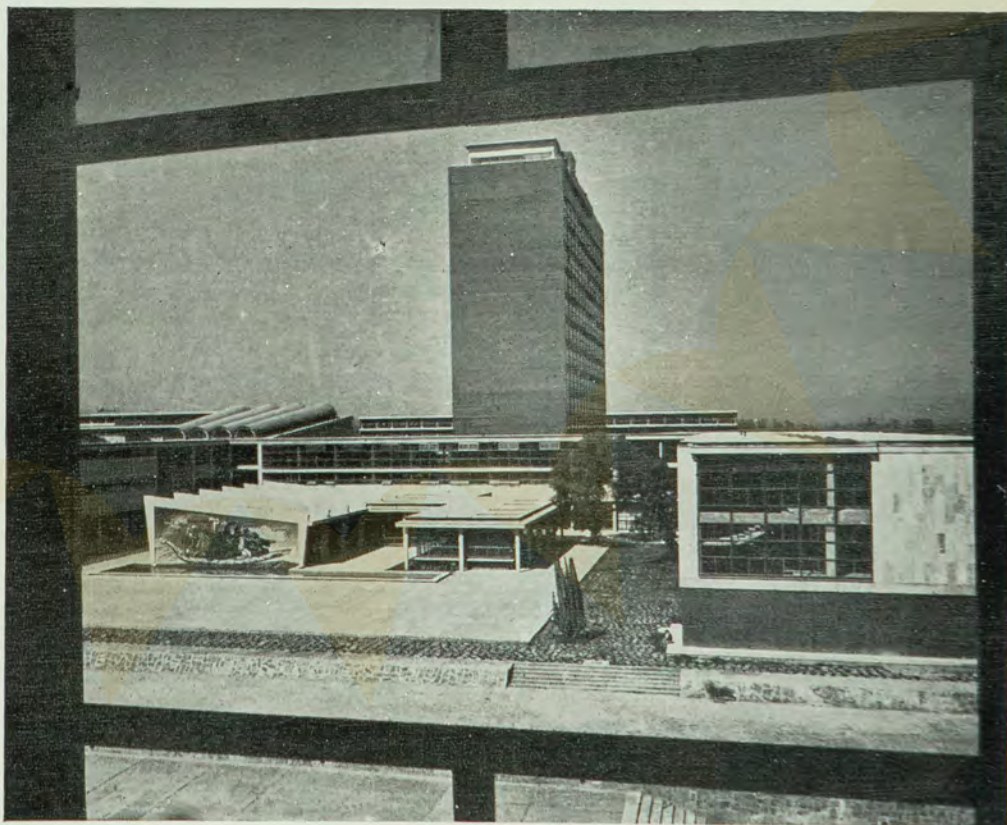
e) Integração plástica

O emprêgo da decoração, pintura ou escultura, nos diferentes edifícios é um fato tradicional no México.

A Cidade Universitária tomou em conta esta tradição e, em alguns edifícios, conferiu uma importância de primeiro plano às obras de pintores e de escultores. Os temas das obras de arte se prendem, por um lado, a reminiscências da arte pré-colombiana, e por outro, os preceitos de quanto no México, é conhecido com o nome de “realismo social”.

A Cidade Universitária tem convocado um número considerável de profissionais: dêste contacto permanente surgiram as equipes que tem trabalhado com grande eficiência. A Cidade Universitária tem sido, ao par das pirâmides do Egito, ou as catedrais góticas, uma grande obra coletiva, onde homens da mesma profissão compreenderam, apesar das aparentes divergências, que a unidade e o acôrdo podem ser facilmente conquistados e que seu único elo é, talvez, o trabalho.

Fotos: SAUL MOLINA



Arqs. Raul Cacho, Eugenio Peschard e Felix Sanchez, Faculdade de Ciências. Vista do conjunto, vendo-se no edifício que abriga a Biblioteca desta Faculdade, o mural de Gabriel Chavez.

Frank Lloyd Wright,

mestre da arquitetura moderna

Frank Lloyd Wright, atualmente com 87 anos de idade, continua sendo o mesmo homem ativo, sempre interessado em novos projetos e seguindo o impulso de seu gênio criador, que o tem mantido há mais de meio século, na liderança dos arquitetos norte-americanos. Sua personalidade inconformada o tem tornado, desde o início da carreira, uma figura de controvérsia, alternadamente atacada e aclamada.

O notável arquiteto projetou, até hoje, 770 edifícios já construídos, entre os quais alguns considerados dos mais belos e originais do mundo. Presentemente, está em construção seu primeiro projeto na cidade de Nova York, um museu que promete ser impressionante, e que ocupará um quarteirão inteiro na 5.ª Avenida. O Museu, que conforme definição do próprio Wright, será «um pequeno templo em um parque», abrigará a coleção de tesouros artísticos do patrimônio de Solomon R. Guggenheim, antigo magnata da indústria de mineração. O Museu Guggenheim terá uma forma cilíndrica e seis andares. A entrada se fará por uma rampa de mais de um quilômetro de extensão, em forma de espiral, distribuindo os visitantes pelos diversos pavimentos, os quais também serão servidos por elevadores internos. O conjunto de galerias e a estética dos ângulos proporcionarão ao prédio características inteiramente originais.

Ainda que algumas de suas idealizações possam parecer demasiadamente espetaculares, a realidade é que as iniciativas arquitetônicas de Wright têm causado efeitos profundos e revolucionários na arquitetura dos Estados Unidos. A popular casa campestre, do tipo de «rancho», por exemplo, foi idealizada por Wright. Nos seus projetos, o famoso arquiteto sempre demonstrou preocupação pelos espaços amplos e pelo emprego de material rústico, em pedra ou madeira. Seus edifícios públicos, ainda que respeitando certos padrões convencionais, sempre apresentam aspectos originais, além de sua surpreendente capacidade prática e reconhecida durabilidade. Frequentemente, devido à falta de convencionalismo, seus projetos tiveram que se submeter a duras provas. Foi o caso, por exemplo, de um prédio para escritórios construído na cidade de Racine, em Wisconsin. Alguns criticaram as suas colunas de suporte, em forma de cogumelos, alegando que não apresentavam condições de segurança para a obra. Wright prontificou-se a provar seus cálculos, fazendo construir em campo aberto uma coluna idêntica, e sobrecarregando-a com um depósito de areia. A coluna resistiu, não desmoronando como acreditavam seus críticos, apesar de ter sustentado o extraordinário peso de sessenta toneladas. Wright, em sua própria vida, tem suportado situações bastante difíceis, e tal como a coluna idealizada pela sua mente criadora, tem se saído bem de várias provas. Nascido no Estado de Wisconsin, em 1869, de origem modesta, resolveu estudar arquitetura incentivado por sua mãe. Entretanto, as condições financeiras da família não permitiam que saísse de seu Estado natal, e Wright teve que cursar, inicialmente, a Universidade de Wisconsin que na época não possuía cadeira para formação de arquitetos. Resolveu, então, es-



Frank Lloyd Wright com a maquete do Museu Guggenheim.

tudar engenharia civil. Sem completar o curso, no entanto, abandonou os livros e, em 1887, foi para Chicago, trabalhar como operário na indústria de construções, ganhando oito dólares por semana. No ano seguinte, ingressou na firma dos arquitetos Adler e Sullivan, os mais progressistas dos Estados Unidos naquele tempo, onde veio a obter uma importante posição como desenhista. Foi uma grande oportunidade, pois lhe proporcionou o contato pessoal e diário com Louis Sullivan, um pioneiro da arquitetura moderna e o homem que pela primeira vez projetou construções do tipo dos modernos «arranha-céus». Em 1893, Wright resolveu trabalhar por conta própria, ainda na cidade de Chicago, e em 1900, foi elogiado pelos meios arquitetônicos, devido às soluções práticas que estava encontrando nos seus projetos para mansões residenciais. No mesmo ano, completou seu primeiro projeto de importância, o do prédio destinado aos escritórios da Companhia Lakin, na cidade de Buffalo, no Estado de Nova York. Este foi o primeiro edifício, nos Estados Unidos, a usar estruturas metálicas nas portas e janelas e a empregar ar refrigerado. A fama internacional de Wright foi conquistada em 1910, quando uma série de trabalhos seus foram publicados na Alemanha, sob o título «Ausgeführte Bauten und Entwürfe», passando a ser a principal influência na formação dos jovens arquitetos europeus. No ano seguinte, ao construir sua própria residência próximo a localidade de Spring Green, em Wisconsin, despertou, novamente, as atenções dos meios interessados em arquitetura, pelo resultado de seu projeto. Esta casa — com tetos baixos e ampla iluminação — passou a ser, não apenas sua residência, mas, também, fazenda, estúdio e escola. Em 1922, realizou ele um de seus mais notáveis trabalhos — o projeto do Hotel Imperial, em Tóquio. Tal construção apresentava uma série de problemas de cálculo, devido à frequência dos terremotos na capital japonesa. O arquiteto resolveu as dificuldades, com um sis-

tema inédito de suportes de concreto e uma fundação flutuante sobre uma base de lama. Entre outras precauções, Wright construiu também tanques de água entre as alas do prédio, os quais, aparentemente, têm apenas efeitos decorativos, mas que, na realidade, são depósitos para serem usados em caso de incêndios, comuns após os abalos sísmicos. A capacidade de cálculo em fins da segunda década de nosso século, Wright passou por duras provas. Sua maravilhosa casa foi inteiramente destruída pelo fogo, e seus credores quase o levaram à falência. Graças, entretanto, a um grupo de amigos, o mestre da arquitetura moderna se recuperou, tendo, durante algum tempo, se dedicado a escrever e realizar conferências sobre sua especialidade. Em 1932, organizou uma academia informal de jovens arquitetos, conhecida por «Taliesin Fellowship», que passaram a ser seus auxiliares incansáveis em novos projetos, ao mesmo tempo que aprendiam com Wright a técnica da profissão. A partir desta época, deixou-se absorver pelos problemas urbanos das comunidades americanas, idealizando novas formas de urbanismo, descentralizadas e que combinassem, ao máximo, com a serenidade rural, com o conforto e os recursos das grandes cidades. Também na mesma época, foi construída a famosa casa do milionário Edgar Kaufmann, que Wright planejou sobre uma queda d'água, no interior da Pennsylvania, e que hoje é um marco da arquitetura contemporânea. Tem-se dito que Wright mudou o curso da arquitetura contemporânea, não apenas uma, mas duas vezes. Inicialmente, no começo do século, baseou todo seu trabalho na fórmula de que «a forma segue o funcional». Atualmente, lança ele um novo princípio arquitetônico, pelo qual a forma deve ser baseada no «espaço em movimento». Seu trabalho, como ele próprio define, é «um tributo à poesia da existência», revelando-se, nas suas formas, a imaginação livre do sonhador e do artista.



Albert van Eckhout, Flamingo, óleo, Castelo Amersfoort (Foto: Foto-teca, Dresden).

Albert van den Eckhout, documentarista da Missão Nassau

Enrico Schäffer

Quando o Príncipe João Maurício de Nassau-Siegen embarcou em 1636 para o Brasil, levou em sua companhia não só soldados e artesãos, mas também cientistas e artistas, afim de explorar as terras desconhecidas também do ponto de vista científico.

Assim, por exemplo, Willem Piso tinha recebido a tarefa de estudar a saúde da população indígena bem como as plantas e eventuais remédios que se encontravam lá. O alemão Georg Marcgraf (1616-1644), inicialmente matemático, astrônomo e médico, sem ter feito os exames finais, foi designado para servir à Piso como assistente. Começou o serviço de agrimensura bem como desenhista de mapas, fazendo as suas notícias porém em forma cifrada, o que dificultou muito, depois da sua morte prematura, o trabalho dos seus sucessores.

Paul de Lingen e Paul Semmler fizeram pesquisas nos rios e nas montanhas, procurando metais nobres, e Jacob Raab de Waldeck viveu alguns anos entre os Índios Tapuias para lhes aprender a língua.

O ministro protestante e amigo do Príncipe, Frans Plante fez estudos etnográficos e o próprio João Maurício estava

tão interessado em todas as pesquisas e trabalhos, que mandou construir um observatório para facilitar o serviço dos seus companheiros.

Porém, também alguns pintores acompanharam aquela expedição. Um deles, Frans Post, que deixou um bom número de quadros executados no Brasil, é bem conhecido. Mas Albert van den Eckhout, seu colega, foi quase completamente esquecido, talvez por que uma grande parte das suas obras se perdeu, enquanto o resto "dorme o sonho da bela adormecida", principalmente no Museu Etnográfico em Copenhague na Dinamarca, estando assim fora do alcance daqueles que se poderiam talvez interessar por um artista que na sua época tanto fez para ampliar os poucos conhecimentos existentes no século XVII a respeito da nossa terra.

O terceiro dos pintores era Zacarias Wagener de Dresden (1614-1668), que durante alguns anos trabalhou como escrivão doméstico na corte do Príncipe e que deixou o Brasil em 1641. Este escreveu, para divertir seus amigos na Europa, um livro — o seu bem conhecido "Thierbuch" (Livro de Animais) no



Albert van Eckhout, Gravuras do "Hof-Kalender", 1818. Coleção Conde L. Ysemburg, São Paulo.



qual desenhou bem primitivamente, tudo o que lhe despertava o interesse pessoal. Também Piso e Marcgraf nos deixaram desenhos, os quais, junto com alguns de Eckhout, serviram para ilustrar a grande obra de Piso, "De Medicina Brasiliensi", a segunda parte da qual — "Historia Rerum Naturalium" foi escrita por Johann de Laert, de conformidade com as notícias de Marcgraf.

Embora traços da atividade de Eckhout se encontram aqui, bem como no "Thierbuch" de Wagener, bem pouco sabemos sobre o próprio Eckhout.

Gaspar Barlaeus no seu "Rerum per Octennium in Brasilia" — editado em 1647, em Amsterdam, refere-se uma só vez ao pintor, mencionando-o entre os comensais do Príncipe João Maurício. Nasceu, provavelmente, cerca de 1612 no porto de Amersfoort, pequena cidade na Holanda. O seu nome, conforme a ortografia pouco exata daqueles tempos, muda logo para Albert, Albrecht, Elbert — van den Eckhout, Eckhout ou Eckhoul, embora por vezes algumas de suas obras trazem o nome AEckhout.

Eckhout parece ter sido apresentado ao Príncipe João Maurício por seu colega Frans Post, e tomou parte nas expedições, desde de 1636 até 1644, quando

João Maurício voltou desiludido, para a Europa. Em uma de suas cartas Nassau diz, que Eckhout estivera sempre ao seu lado, durante sua permanência no Brasil.

Em certo documento diz-se que Eckhout morava em Amersfoort, em 1647. Provavelmente aí exerceu suas atividades durante alguns anos. Parece também que se casou nessa localidade, porquanto sabemos que alguns anos mais tarde lhe nasceu uma filha, a qual se veio a casar com o ministro protestante, Benzo Uden de Holwryda, que faleceu em 1723. Entre outros, Eckhout deixou-nos desse tempo um afresco no Mauritiushaus, que, infelizmente, foi destruído mais tarde num incêndio. A situação financeira do Príncipe João Maurício não lhe permitia mais dispendê-lo com o pintor, pelo que, o encaminhou ao Príncipe hereditário, o futuro Príncipe Eleitor João Jorge da Saxônia. Numa correspondência entre os dois príncipes lemos que, João Maurício escreveu, sob a data de 2-3-1653 "...que o pintor com esposa e filha viajará para Dresden (a capital da Saxônia) logo que o tempo o permitir". Seu passaporte leva a data de 19-4-1653, valendo para ele mesmo, para a sua esposa, "filhos"

e empregados, parecendo desta maneira que se encontrava, realmente em boas condições financeiras. A viagem iniciou-se, provavelmente na primavera, isto é, em fins de abril ou início de maio. Atraiu-se um pouco, pois a esposa do pintor, conforme lemos numa outra carta de João Maurício, queria certas garantias por escrito.

Creio que podemos tirar algumas "conclusões" sobre a vida de casado, quando o Príncipe João Maurício escreve "... porque também aqui na Holanda, as mulheres têm o maior governo; a esposa do pintor não quer ir para Dresden antes de ser lavrado um contrato..." Chegou em 1653 a Dresden, onde foi incumbido da decoração do teto de uma grande sala no castelo de Hofloessnitz, perto da pequena cidade de Radebeul, para a qual escolheu inúmeros pássaros brasileiros, pois levou para Saxônia todo o material que ainda possuía da sua estada no Brasil. Naturalmente, refere-se aos desenhos e esboços que levara de nossa terra.

Ficou na Saxônia até 1663 e criou ainda, além de alguns quadros de animais selvagens para um dos quartos do Príncipe Eleitor, dez grandes quadros



Tapeçarias da “Série das Índias”, executadas segundo desenhos de Albert van Eckhout, Castelo de La Valletta, Malta.

para o castelo de Pretzsch-Elbe, quadros que mais tarde foram transferidos para o castelo de Schwedt-Oder, onde infelizmente, durante os últimos dias da segunda guerra mundial, foram destruídos num incêndio que devorou o castelo, durante um ataque bélico.

No ano de 1664, um pintor de nome Albert Eckholt, mui provavelmente idêntico com o nosso artista, tornou-se cidadão da cidade de Groningen na Holanda e desde então se perdem todas as notícias a seu respeito.

Sobre o eventual parentesco com o discípulo de Rembrandt — Gerbrand van den Eckhout (1621-1674) ou com o pintor Anton van den Eckhout, nascido em 1656 em Bruegge nos Países Baixos e assassinado em 1695, em Lisboa, nada pôde saber até hoje.

Muito mais, porém, diz a sua obra. Ignoramos o que ele pintou antes de sua viagem para o Brasil. Também não sabemos nada sobre obras que haja criado, depois que deixou Dresden. Mas felizmente, existem ainda 24 daqueles quadros, que o príncipe João Maurício deu de presente, em 1654, ao seu parente, o Rei Frederico III da Dinamarca. Aquele rei, que muito estimava as belas artes, tinha criado em 1650, um “Gabinete de Arte e de Raridades” no qual, conforme o gosto do tempo guardava entre verdadeiros objetos de arte, as coisas mais curiosas que se possam imaginar.

E para aquele “Museu” estavam destinadas as dádivas do Príncipe de Nassau, o qual, por sua vez, almejava ser condecorado com a “Ordem do Elefante Branco”, uma das mais altas distinções protestantes de então.

O Príncipe escreveu, numa de suas cartas ao Rei da França, que tinha em sua comitiva no Brasil vários pintores, dos quais “chacun a peint curieusement à quoi qu’il etait le plus capable”. Dêsses pintores — como sabemos — os mais importantes eram o paisagista Frans Post e o pintor de plantas, animais e personagens, Albert van den Eckhout.

A tarefa de Eckhout foi a representação de tudo que se referia a tais assuntos, cumprindo plenamente e com êxito a sua particular missão. Pintou os indígenas do interior, plantas, frutas etc., com acentuado realismo.

Os quadros que Maurício deu ao Rei da Dinamarca são, indiscutivelmente, a obra prima de Eckhout, mostrando-o atento observador do meio em que vivia. O mais impressionante dêstes quadros, quase todos executados em tamanho natural, é aquele dos “Indígenas dançando” (295 x 168 cm), um quadro do qual disse uma das testemunhas oculares de uma exposição daquele tempo; “ceci a causé beaucoup de raillerie et rire parmi toute sorte de gens”.

Mas aquele quadro, além da importância artística possui também um valor científico: foi criado quando o espanto, que se seguiu à descoberta do Novo

Mundo com todos seus costumes estranhos, já tinha desaparecido, porém antes de uma época que olhava os indígenas com um romantismo errado no estilo de um Jean-Jacques Rousseau.

Os corpos daqueles indígenas, pintados por Eckhout, mostram os mesmos característicos raciais que ainda hoje podemos observar.

Mas o pintor não encara somente o que de novidade existe para um observador europeu. Seu quadro da “Escrava com a criança” mostra que bem compreendeu o destino cruel reservado à raça negra no Brasil. É ao mesmo tempo interessantíssimo sob o ponto de vista da composição: a mulher usa chapéu de palha com plumas, no qual se misturam as cores amarelas e vermelhas. O mesmo vermelho se repete no colar e nos vestidos, no passarinho na mão da criança e no vaso. Outros quadros, especialmente naturezas mortas com as frutas, folhagens e produtos vegetais desconhecidos no Velho Mundo, nas suas formas claras e composições simples, lembram nos seus objetivos e “planos de construção do quadro” da experiência de um Cézanne de séculos posteriores. Parece bem possível que antes de ser convidado para participar da expedição ao Brasil, já era pintor de certo renome de naturezas mortas e retratos, embora infelizmente, nada saibamos desse período de sua vida.

É bem lastimável que um daqueles quadros com que Nassau presenteou o Rei



A tapeçaria de Malta é a imagem, no espelho, daquela que se encontra no acervo do Museu de Arte de São Paulo.

da Dinamarca — justamente seu próprio retrato — se tenha perdido no incêndio do castelo de Christiansbourg, em 1794, onde então se achava, separado dos outros.

Da maioria daquela coleção, mandou o Rei Frederico III tirar cópias pelo pintor Lazarus (Laurentius) Baratta, em Hamburgo, que parecem ter sido destinadas como presentes para o ‘Gabinete de Raridades’ de algum outro príncipe, cópias cujo destino também ignoramos.

Quando D. Pedro II visitou em 1876 a capital da Dinamarca e aproveitou a sua estada em Copenhague para ver aqueles quadros de Eckhout que tinham chamado a atenção de muitos visitantes famosos, tais como Alexandre de Humboldt que os mencionou no seu famoso livro “Kosmos”, mandou o Imperador copiar cinco destes quadros para o “Instituto Histórico” do Rio de Janeiro.

Humboldt se tinha referido à obra de Eckhout como sendo “exemplos de representação fisionômica seguidos por poucos artistas”, reconhecendo desta maneira, o grande valor científico que possuem.

É isto justamente um dos característicos das obras de Eckhout: pintou com a maior fidelidade o que observou. Mas antes de criar as suas telas fez muitos e minuciosos estudos conforme a natureza, estudos que ainda existem, embora uma grande parte deles se encontrasse na seção de manuscritos da Biblioteca Nacional da Alemanha, em Berlim,

onde se perderam durante a última guerra.

Estes desenhos, execuções preparatórias e esboços, junto com 7 grandes quadros no tamanho de “7 brabantische Ellen”, isto é, mais ou menos 5 metros de altura, e mais nove pequenos quadros, provavelmente naturezas mortas, foram entregues em 1652, ao Príncipe Eleitor de Brandeburgo, para decorar uma sala completa.

Os desenhos, esboços, etc., foram classificados e encadernados mais tarde em vários “fólios”, pelo médico da corte, Christian Mentzel. Sobre os quadros sabemos pouco. Encontra-se, no castelo de Charlottenburg em Berlim, um retrato de uma mulher preta, o qual se supõe fazer parte daquela remessa.

Não sabemos se aqueles quadros acima mencionados são os mesmos que serviam para modelos ao fabricante de tapeçarias Max van den Gucht de Haia, que em 1667, conforme uma encomenda do Príncipe João Maurício, executou alguns **gobelins** (1) com assuntos da “Índia”. Encomenda esta que se explica pela grande estima que a casa Nassau alimentou para tais obras artísticas; pois já o Conde Henrique de Nassau Breda, preceptor e conselheiro do Imperador Carlos V mandou executar oito famosos **gobelins** sobre a história da dinastia Nassau (1531), que se encontravam com mais outros representando cenas da mitologia e da Bíblia, no Castelo de Dillenburg, na Alemanha. Essas

obras se perderam, mais tarde, num incêndio e durante as várias ações bélicas que devastaram a Alemanha nos séculos seguintes.

Existe ainda uma carta do Príncipe Eleitor de Brandeburgo ao Príncipe João Maurício, do ano de 1668 (portanto um ano depois da encomenda de João Maurício em Haia), na qual o Príncipe Eleitor de Brandeburgo escreve “que gostou imensamente das suas tapeçarias, feitas em Haia, e que teria sido uma pena, de não tê-las executado.” Desta maneira parece bem provável, que o tecelão Gucht, de Haia, tenha tecido os **gobelins** duas vezes, isto é, uma vez em 1667 para João Maurício e a segunda vez para o Príncipe Eleitor de Brandeburgo, pois a execução da encomenda de João Maurício demorou, conforme o contrato, somente quatro meses.

Parece-me também mais provável que o Príncipe de Nassau incumbiu da tarefa de preparar os “cartões” para os seus **gobelins**, o pintor Eckhout, que deixou, com sabemos, a capital da Saxônia em 1653. As composições dos **gobelins** correspondem em muitos pontos, aos seus trabalhos executados para o castelo de Schwedt-Oder.

Em todo caso, os assuntos brasileiros, representados nêstes **gobelins**, provocaram grande interesse na Europa; e o Príncipe de Nassau presenteou, em 1679, o Rei Luis XIV da França com quarenta “peças de origem ou referência à sua viagem ao Brasil”. Ignoramos de que,



Detalhe de uma das cinco tapeçarias denominadas "Série das Índias" mandadas realizar pelo Rei Luís XIV, da França, e que foram adquiridas pelo Museu de Arte de São Paulo, de cujo acervo fazem parte. As tapeçarias foram colocadas agora, no hall de entrada do Instituto de Arte Contemporânea, em São Paulo.



Detalhe de uma tapeçaria do Museu de Arte de São Paulo.

exatamente, essas quarenta peças foram compostas, pois entre estas encontravam-se também armas, uma rêde, etc. Certo número consistiu em quadros de assunto das Índias, (orientais e ocidentais, a gente de então não tinha sempre uma clara idéia de distinção entre ambas), pois Luiz XIV mandou, poucos anos depois, manufaturar a famosa coleção de **gobelins**, chamada "Tenture des Indes", segundo êstes quadros. No século XVIII, aquela série foi copiada, com pequenas modificações, na manufatura de **gobelins** de François Desportes, em Paris.

Fragmentos da "Série des Indes" encontram-se também no Museu de Arte, em São Paulo. Outros estão no antigo palácio do Grão-Mestre em Malta.

Os anos da estada de Dresden (1653-1663) parecem ter sido de grande atividade. Durante êste tempo, além dos quadros que enfeitavam o teto de um dos salões do castelo de Hofloessnitz, representando aves brasileiras, e para os quais Eckhout se serviu de esboços feitos no Brasil, o pintor criou vários quadros de animais para um castelo de caça, e dez grandes telas, originariamente destinadas para o castelo de Pretzsch e colocados, mais tarde, no castelo de Schwedt-Oder. Tais quadros eram encomendas do Príncipe Eleitor da Saxônia. Vê-se aqui bem claro o dilema, no qual o artista se encontrava, um dilema cria-

BIBLIOGRAFIA

- Thomas Thomsen: *Albert Eckhout, ein Niederländischer Maler und sein Gönner Moritz der Brasilianer*, Kopenhagen, 1938.
 Joaquim de Souza Leão: "Frans Post en Albert Eckhout", em *Maurits de Braziliaan* (Tentoonstelling 1953), Kopenhagen 1953.
 Wolfgang Braunfels: *Brasilianische Idylle — Niederländische Maler in Südamerika*.
 Alfred Lueck: *Die Silberne Taufscheffel zu Siegen*.
 Alfred Lueck: *Eine Siegener Gemäldegalerie im Jahre 1690*.
 Emil Becker: *Die Brabanter Tapisserien auf dem Dillenburger Schloss*.
 Eric Maclagan: *The Bayeux Tapestry*.
 Madeleine Jarry — *L'Exotisme dans l'art décoratif français au temps de Louis XIV.*



Tapeçaria da "Série das Índias", de Malta.

do pelo gosto singular do Príncipe, que queria ver o seu castelo enfeitado de "raridades do mundo inteiro", conforme a curiosa moda do tempo de então, e que não correspondia à opinião do artista. O resultado era um compromisso com todos os defeitos de tais resoluções. Aquele quadro, por exemplo, que se refere ao Brasil, era infeliz em sua composição. Aí o pintor mostrou quase tudo o que se podia imaginar, mui provavelmente correspondendo aos desejos do seu "freguês". Em outros quadros, representando cenas da China ou da Persia que o nosso pintor nunca tinha visitado, Eckhout se servia das descrições de famosos viajantes da sua época, como por exemplo, do livro de Adam Olearius "Vermehrte Moscowische und Persianische Reisebeschreibung" (Descrição Ampliada de Viagens à Moscou e à Persia), editado em 1656, com desenhos e ilustrações de um pintor que os criou conforme as indicações do escritor. O Príncipe Eleitor da Saxônia queria ver o máximo possível de "raridades" nos quadros, e daí serviu-se o pintor — sem grande distinção — de quase tudo do que existia no "Gabinete de Raridades" em Dresden.

Alguns desses quadros são parcialmente tão fracos que — do ponto de vista artístico — pode-se pensar que Eckhout se serviu também de discípulos, pois não parece justo acreditar que a sua arte

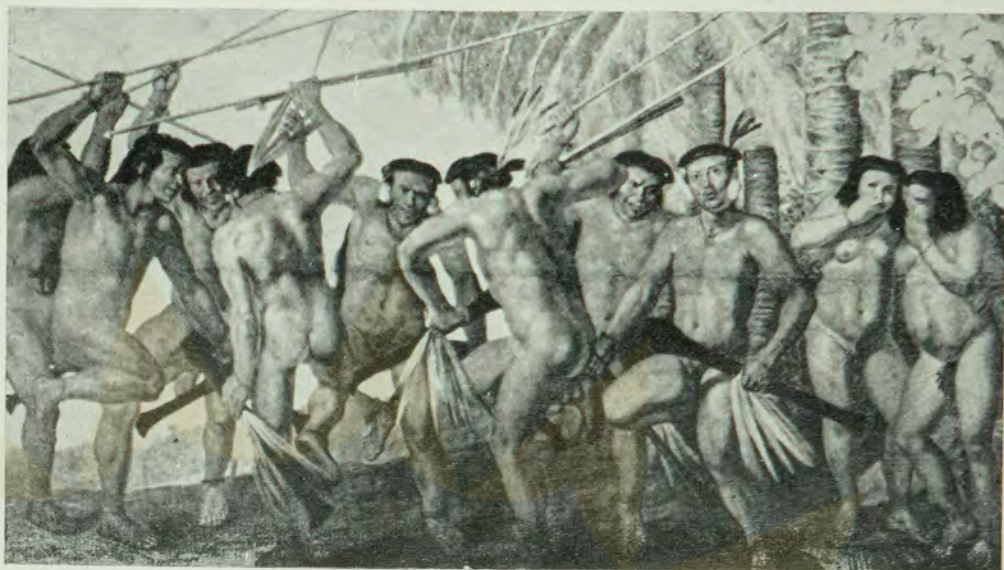
tivesse decaído tanto durante esses anos. O que Eckhout depois da sua partida de Dresden ainda criou, ignoramos. Sabemos da existência de um quadro, "Retrato de negro", que foi vendido num leilão, em 1914, e que foi atribuído a Eckhout. Porém não conhecendo aquele quadro e não sabendo onde se encontra, também não se pode dizer se se trata de fato de uma obra do artista ou talvez somente de uma das cópias de Hamburgo, já mencionadas.

Somando aqueles quadros, cuja existência se pode provar, como a dos de Copenhagen, de Schwedt-Oder e a remessa de 16 quadros feita ao Príncipe Eleitor de Brandemburgo, chegamos a um total de mais de 50 telas. fora dos desenhos, esboços etc. de Berlim — dos quais com certeza não todos contidos nos quatro "fólios" eram de autoria de Eckhout, mas também de Marckgraf, de Piso e outros — temos, indiscutivelmente, um patrimônio artístico apreciável para um só pintor.

Que Eckhout era um excelente observador, mostram especialmente os seus desenhos feitos em linhas claras e seuras. As composições dos quadros de Copenhagen, quadros nos quais não precisava considerar os desejos de um "freguês" como os de Schwedt por exemplo, são de inegável valor artístico, fora do valor científico. Aqui podemos observar a composição firme e lógica, acompanhada por uma paleta rica de cores,

nas quais naturalmente, conforme o gosto do tempo, o marrão, o verde e o amarelo predominam, porém mostrando também que o pintor não desconhecia o valor decorativo do belo vermelho, por exemplo. De menor valor são os quadros de encomenda, como os da sua estada em Dresden; tais quadros, onde o artista não se podia servir de esboços e desenhos criados por ele mesmo, de paisagens e personagens, vistas com os seus próprios olhos, são de valor inferior. Nesses quadros, para cuja composição precisava lançar mão de recursos fornecidos por livros e descrições de viagens de terceiros, a sua imaginação — ainda que elevada — não era suficiente: as encomendas, conforme o gosto do seu tempo, exigiam, quase, o impossível. O resultado alcançado nestas obras, comparado com as de Copenhagen, nem sempre é satisfatório.

Uma coisa, contudo, parece ressaltar em todas as suas obras: Eckhout era um artista sério e com certeza não dos piores de sua época, pois o Príncipe João Maurício — sem dúvida alguma — tinha a possibilidade e a capacidade também de escolher bons pintores dentro dos numerosos artistas holandeses, quando preparou a sua viagem para o Brasil. E isto nos parece uma razão a mais para a nossa tentativa de tirar Albert van den Eckhout das sombras de um esquecimento injusto.



Albert van Eckhout, "Dança dos Índios", óleo, que se encontra no Museu Etnográfico de Copenhague.



Albert van Eckhout, "Ásia", quadro da série pintada para o Castelo Schwedt na Alemanha e destruído durante a última guerra.

NOTA: Tapeçarias ou bordados, representando cenas variadas existem desde a época dos antigos egípcios, e encontravam-se nas igrejas e nos palácios de Bisâncio, bem como — na Idade Média — na Europa em geral. Para a confecção das mesmas, inicialmente os desenhos parecem ter sido fornecidos pelos monges, que ilustravam também os missais etc. Um exemplo típico são os famosos "tapetes de Bayeux" na Normandia, do século X D.C. Aquêles tapetes foram depois executados nos conventos das freiras.

Nos séculos XII e XIII aparecem tais tapetes, sempre em número crescente, representando ciclos de cenas bíblicas ou históricas, que serviam para enfeitar as enormes paredes dos castelos. Manufaturas importantes se encontraram em Angers (França), mais tarde também na Alemanha, e durante o século XV em Arras, Tournai e finalmente em Bruxelas. Especialmente esta última cidade mantinha um nome fora de comum neste terreno, até a decadência da fabricação de *gobelins*, no fim do século XVIII. Pintores de grande fama, tais como Rafael, Rubens e Tenier

forneciam, muitas vezes, os "cartões" para êsses *gobelins*.

O nome *gobelin* deve-se a uma família de tecelões deste gênero, Gobelin, que executava — na segunda metade do século XVII — esta espécie de tecidos em Paris. O Rococó criou famosos *gobelins*, segundo as obras de Boucher e, atualmente, a arte moderna se serve também dos *gobelins*. Basta mencionar-se, por exemplo, o nome de Jean Lurçat, que desenhou para a famosa manufatura de Aubusson na França *gobelins* com influências surrealistas.



Este lugar era um parque público, agora porém, é o "paraíso" para os refugiados que escaparam do terrorismo da China Vermelha. Nas placas de pedra que se vêem atrás, foram gravados editais imperiais, dirigidos, por um imperador da Dinastia Ching (300 anos atrás) ao Príncipe Cheng Cheng Kung, em homenagem ao sucesso que teve em expulsar os holandeses que haviam ocupado as ilhas de Taiwan.

Wang Ze-I

Encontra-se no Brasil, mais precisamente em São Paulo, um fotografo chegado há pouco de Taiwan, melhor conhecida entre nós com o nome de Formosa. O sr. Wang Ze-I, pouco antes de deixar sua pátria, foi encarregado por um departamento governamental de executar um roteiro fotográfico da ilha, que percorreu durante dois meses, num jeep cedido para este fim. **Habitat** compraz-se não só em apresentar este fotógrafo a seus leitores, como em publicar algumas das fotografias do roteiro, escolhidas ao acaso, e que dentro em breve serão divulgadas numa publicação do governo de Taiwan. Taiwan é uma das trinta e cinco províncias da China, a menos de duzentos quilômetros do conti-

nente ou melhor da costa de Fukien. O arquipélago de Taiwan compreende treze ilhas e, junto às outras sessenta e quatro do grupo Penghu, está no meio do caminho entre as Filipinas ao sul e Rynkyu ao nordeste. Durante a história de Taiwan, a ilha tem sido disputada constantemente pelos chineses e japoneses. Depois da primeira guerra sino-japonesa, terminada em 1895, Taiwan foi cedida ao Japão que dominou a ilha durante cinquenta anos. Somente após a última guerra, Taiwan voltou a integrar a pátria. As cinco municipalidades controladas pelo Governo Provincial de Taiwan compreendem Keelung, Taichung, Tainan, a capital, Kaoshiung que é o maior porto no sul da província e Taipei, a sede do governo e centro econô-

mico e cultural. Essas breves notas sobre a ilha servem para melhor ilustrar os diferentes caracteres, quer da paisagem, quer da população, que Wan Ze-I soube fixar para aproximar-nos dos aspectos e hábitos de seu povo. A arquitetura, a ornamentação das casas de culto, os palácios no meio de parques que não são mais cuidados, monumentos e ruínas que falam ainda da história e dos esplendores do passado, a população trabalhadora, integrada, em algumas localidades, no processo de industrialização do país, e em outras, conservando os seculares métodos de pesca, de cultivo, de lavoura, a luta e a resistência, são todas as diversas e ao mesmo tempo a única face do povo chines.



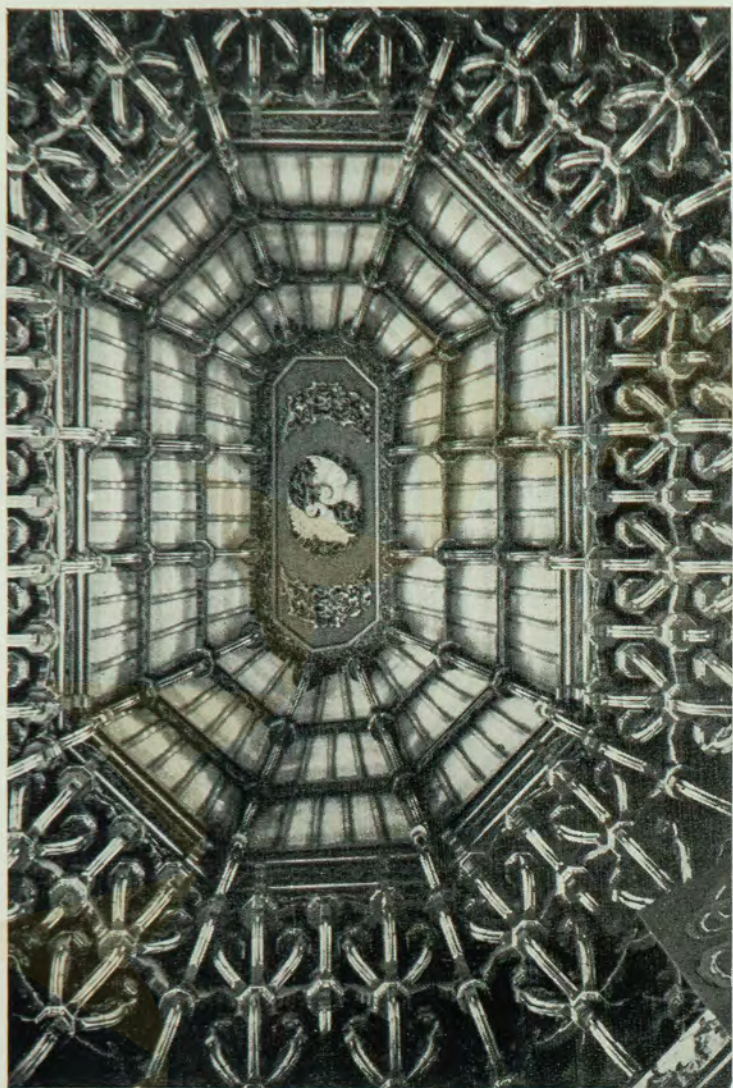
Fazendeiro de Taiwan descansando à caminho do mercado.



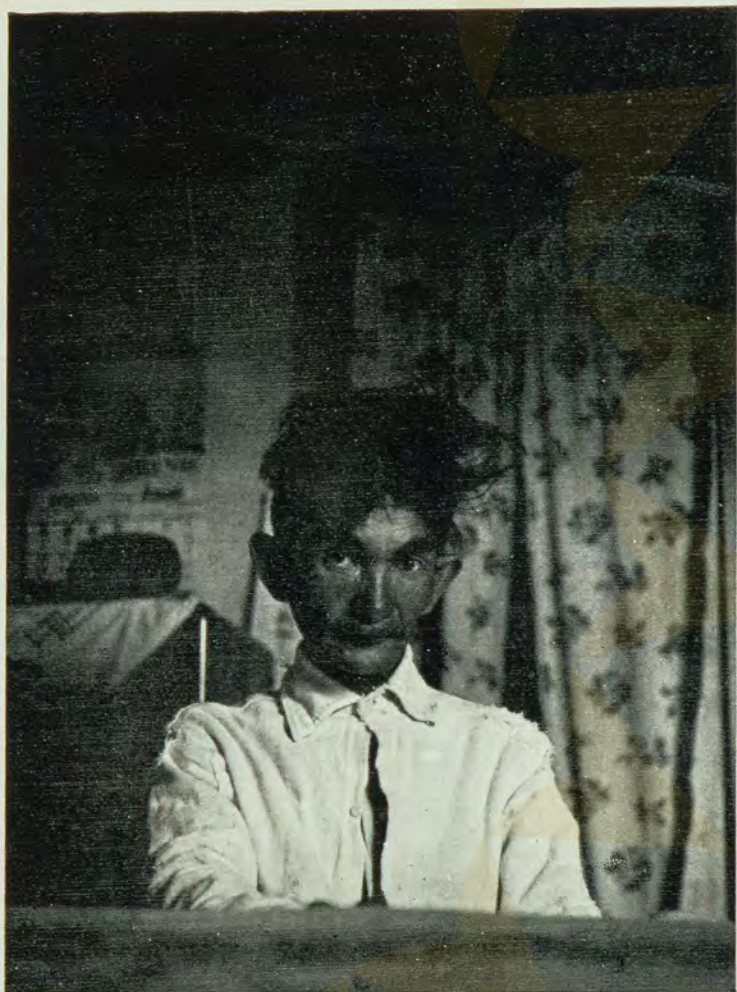
Um templo construído em memória à cinco consortes do Príncipe Cheng Cheng Kung. Todas as cinco cometeram suicídio após a morte do Príncipe.



Após um longo dia de trabalho nos campos de arroz, vários fazendeiros apreciam um descanso numa casa de chá do vilarejo. Na parede, podem ser vistos diversos instrumentos musicais típicos chineses.



O bellissimo teto esculpido do templo Ma Tsu construido há trezentos anos em honra à Deusa do Mar. O esculpido foi executado manualmente, e é um dos relicários artísticos que, durante séculos, tem merecido a admiração de visitantes de tôdas as partes do mundo.



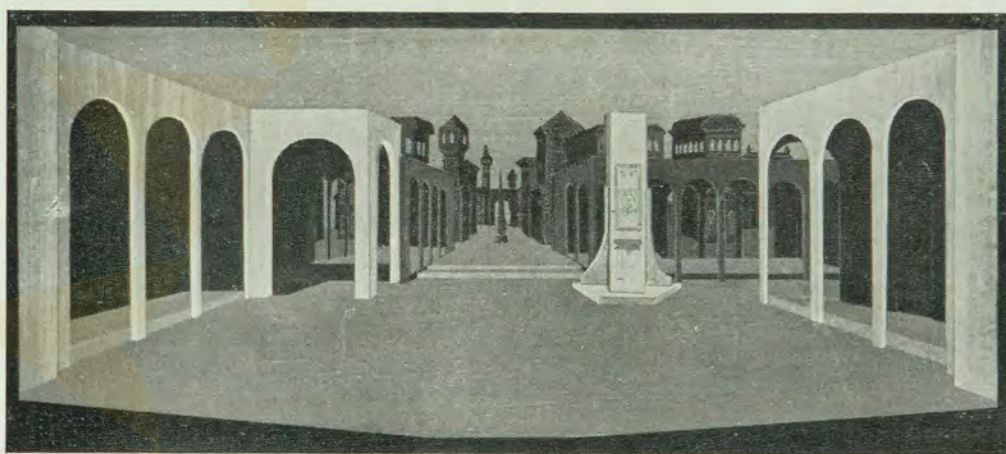
Um fazendeiro em sua casa própria bem mobiliada, que é seu orgulho.

Existe em Taiwan uma grande abundância de água que foi utilizada afim de obter eletricidade e irrigação. A fotografia apresenta um moinho que corre por meio de força da água.





"Os interesses criados", de Jacinto Benavente. Cenário para o prólogo. Figurinos de Clara Heteny.



"Os interesses criados", de Jacinto Benavente. Cenário para o 1.º quadro do 1.º ato.

Mauro Francini, cenógrafo

Alberto D'Aversa

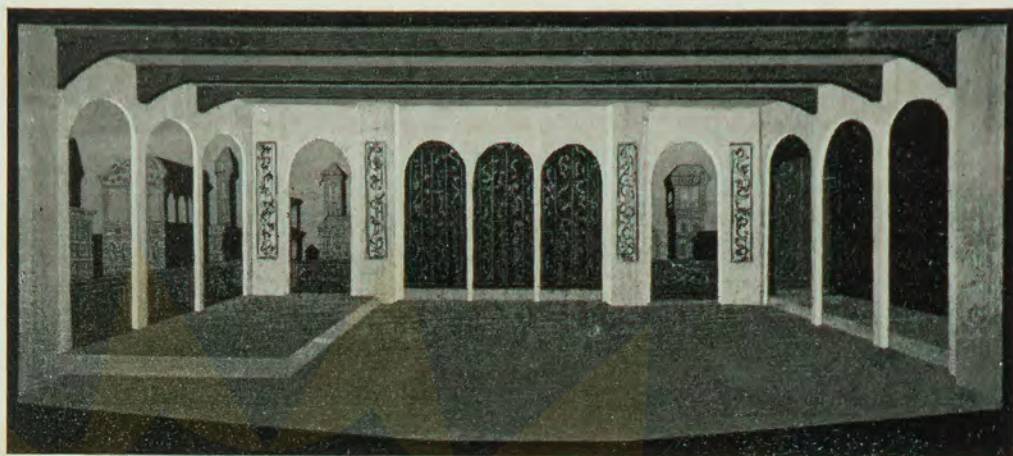
Em lugar de falar sobre a cenografia, neste momento, eu preferiria a oportunidade de um diálogo que esclarecesse, a mim em primeiro lugar, as idéias. Tôda a estética do teatro contemporâneo tem-se movimentado, desde o tempo da repulsa geral do naturalismo, através de uma selva emaranhada de experiências, polêmicas, erros, contradições, orientada para a formulação de uma sistemática do espetáculo que, embora não completamente coerente, teve pelo menos o merecimento de estabelecer a autonomia e a validade de seus postulados em relação às demais estéticas. Nessa primeira metade do século, a cenografia tem estado tão inerentemente ligada às preocupações estéticas do espetáculo que muitas vezes, uma teoria teatral confusa quanto às proposições, tornava-se clara e coerente, graças aos seus valores ceno-

gráficos, verdadeiras motivações na polêmica. Os exemplos de Adolfo Appia e dos futuristas italianos, movimentos-base do teatro contemporâneo, são, quanto a isto, definitivos.

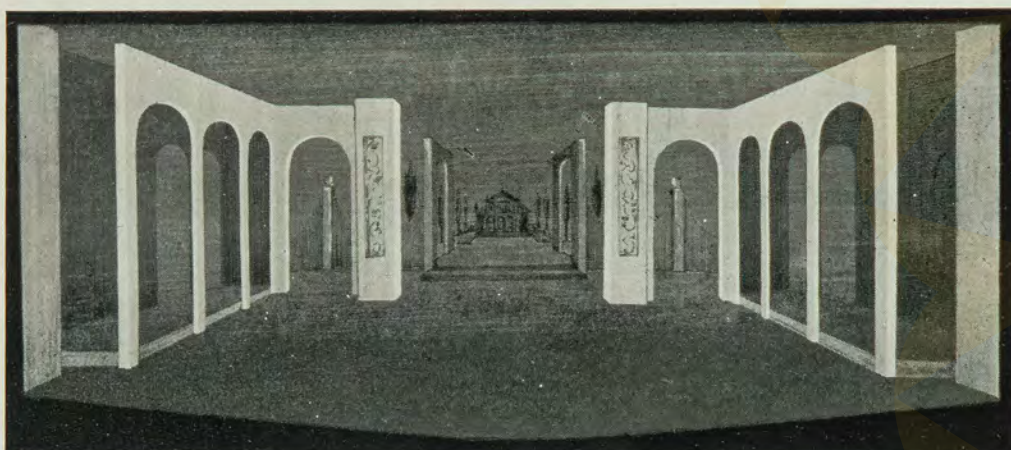
Com o bio-mecanismo construtivo de Meyerhold e com o expressionismo alemão, a cenografia parecia ter encontrado seu caminho, quando Diaghilev com seus ballets russos e Reinhardt com seu barroquismo anti-sistemático mesmo se funcional, pela sua visão particular do espetáculo, estabeleceram aquela confusão que ainda hoje está à base de toda pesquisa cenográfica (Copeau tem menor culpa, pois suas idéias, no campo cenográfico, eram mais literárias do que teatrais).

A razão é simples: no ansêio de criar um espetáculo orientado para o esplendor da forma — instaurando dessa maneira

o conceito romântico de um teatro total em que tudo deveria estar a serviço do diretor-demiurgo — este último abriu novamente as portas para os pintores de cavalete os quais, passando da pintura para a cenografia, não renunciaram a seus meios expressivos — cores e acordes harmônicos estáticos; traiu-se assim a verdadeira função de cenografia a qual — parafraseando a célebre frase de Le Corbusier, deveria ser uma "máquina para fazer espetáculos", e nada mais. Acredito firmemente que um dos grandes males do teatro é o pintor cenógrafo: mais importante o pintor, mais grave o mal. O pintor, por necessidade de expressão, está acostumado a trabalhar sobre uma superfície bi-dimensional, onde, com as cores e perspectiva, cria a ilusão de uma terceira dimensão não real mas fictícia ou, para sermos exatos, uma



"Os interesses criados", de Jacinto Benavente. Cenário para o 2.º ato.



"Os interesses criados", de Jacinto Benavente. Cenário para o 2.º quadro do 1.º ato.

dimensão provida de uma realidade ideal. O cenógrafo, pelo contrário, trabalha com um espaço e a construção deste espaço é sempre determinada por uma exigência, que é, ao mesmo tempo, limite e força, isto é, a presença do homem com seu peso e volume, único dono de um espaço que ele deve ocupar e que somente em relação a ele adquire função e validade. (Em substância, sem sair dos limites da estética teatral, é a mesma exigência que determina o fracasso de escritores, como Gide, Joyce, James, etc., incapazes de estabelecer a relação entre seus escritos e o limite dos compromissos de teor humano, no sentido de aceitação da presença viva do homem).

E é por esta razão que a perspectiva pictórica, quando usada na cenografia, é detestável, não porque o seja em si, mas porque aplicada ao teatro significa a traição do cenógrafo para com seu

meio expressivo, enquanto, em lugar de valer-se de volumes e de massas, usa um meio típico da pintura bi-dimensional. Seria fácil fazer a seguinte objeção: nada de pintura no teatro? Na minha opinião: o menos possível ou somente nos casos em que sirva de complemento para um preciso conceito cenográfico; não há nada de mais triste do que algumas cenografias onde, por vulgar gosto decorativo, os móveis e objetos são pintados nas paredes em cuja frente se movimentam os atores, não pintados mas vivos e concretos, os quais, já unicamente com sua presença física, destroem qualquer possibilidade de ilusão.

Então: tudo construído, tudo sólido, tudo realista?

É evidente que não! Que a fantasia do artista realize suas construções mais mágicas e aéreas, sem, contudo renunciar às regras que são, em primeiro lugar es-

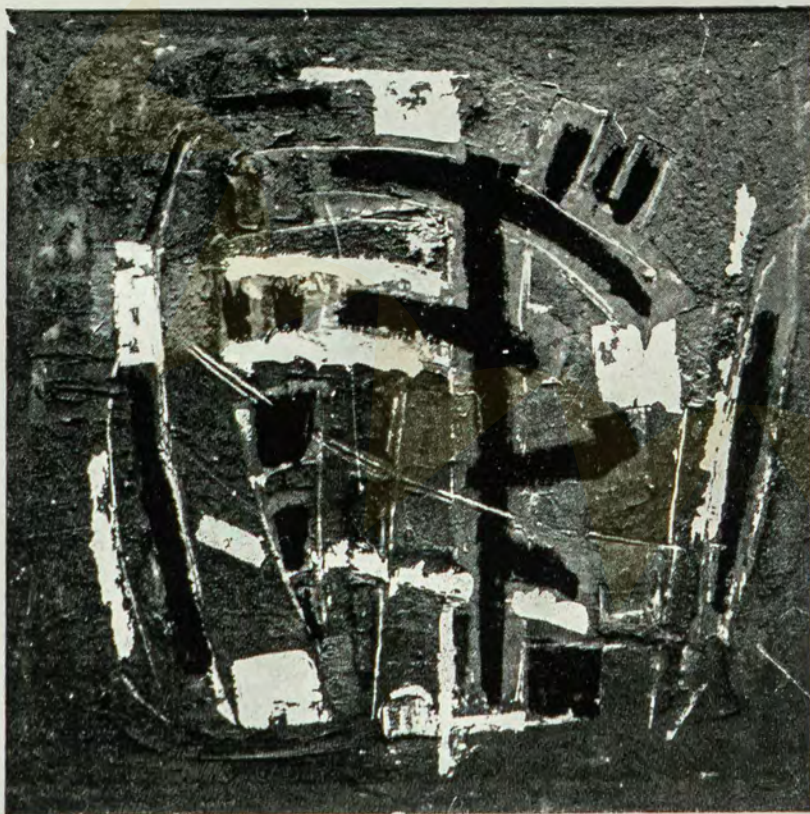
paço e volume relacionados ao humano. Mauro Francini é pintor e cenógrafo. Depois de quanto foi dito, seria fácil classificá-lo na categoria daqueles que teimam em continuar o equívoco cenográfico: mas pelo contrário, não sabemos se por intuição ou inteligência, Francini é ótimo cenógrafo, sem renunciar a ser ótimo pintor, e consegue conciliar uma antinomia que fez fracassar artistas como Picasso e De Chirico. Milagre? Deixemos a teologia de lado; o fato é que Francini descobriu, desde o início, que cenografia e pintura nada têm em comum, que a cena impõe soluções que nunca são pictóricas, que a cor no teatro é sempre funcional e nunca absoluta, que tudo deve estar, a serviço do ator e não o contrário.

Existe uma unidade entre sua pintura e sua cenografia, e, por outro lado, seria impossível se não houvesse; é a unidade de estilo, quer dizer, a presença de



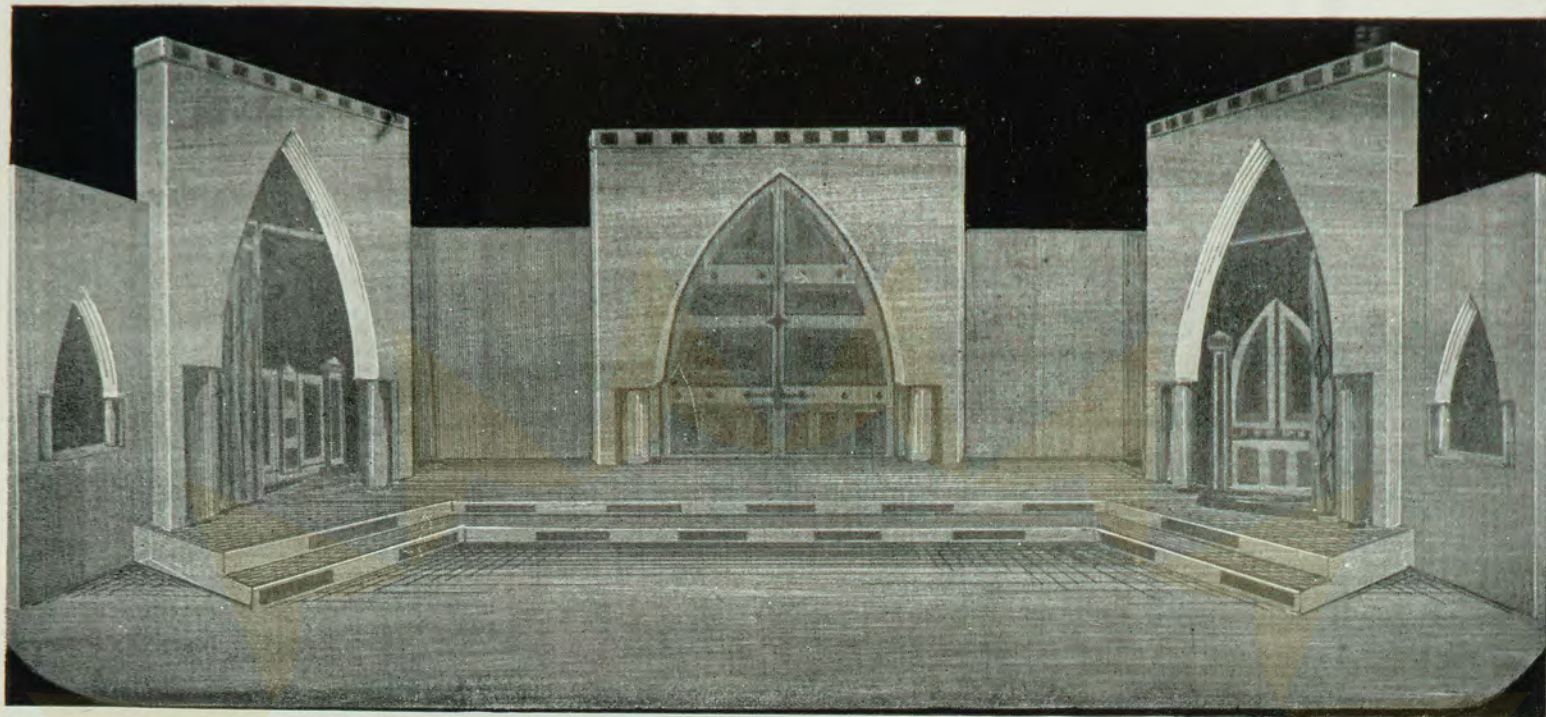
Cenário para "A rainha e o rebelde", de Ugo Betti.

Mauro Francini, Composição, 1958.



Mauro Francini não se dedica somente a cenários. Vemos ao lado uma pintura que, como já foi dito no artigo, se desprende completamente da cenografia.

O jogo de linhas não lembra em mínimo, o dos cenários e assim, o artista consegue em cada um dos setores, uma personalidade completamente diversa e independente entre si.



"Leonor de Mendonça", de Gonçalves Dias. Cenário para o 3.º ato.



Cenário para o 1.º e 3.º atos de "Liola", de Luigi Pirandello.

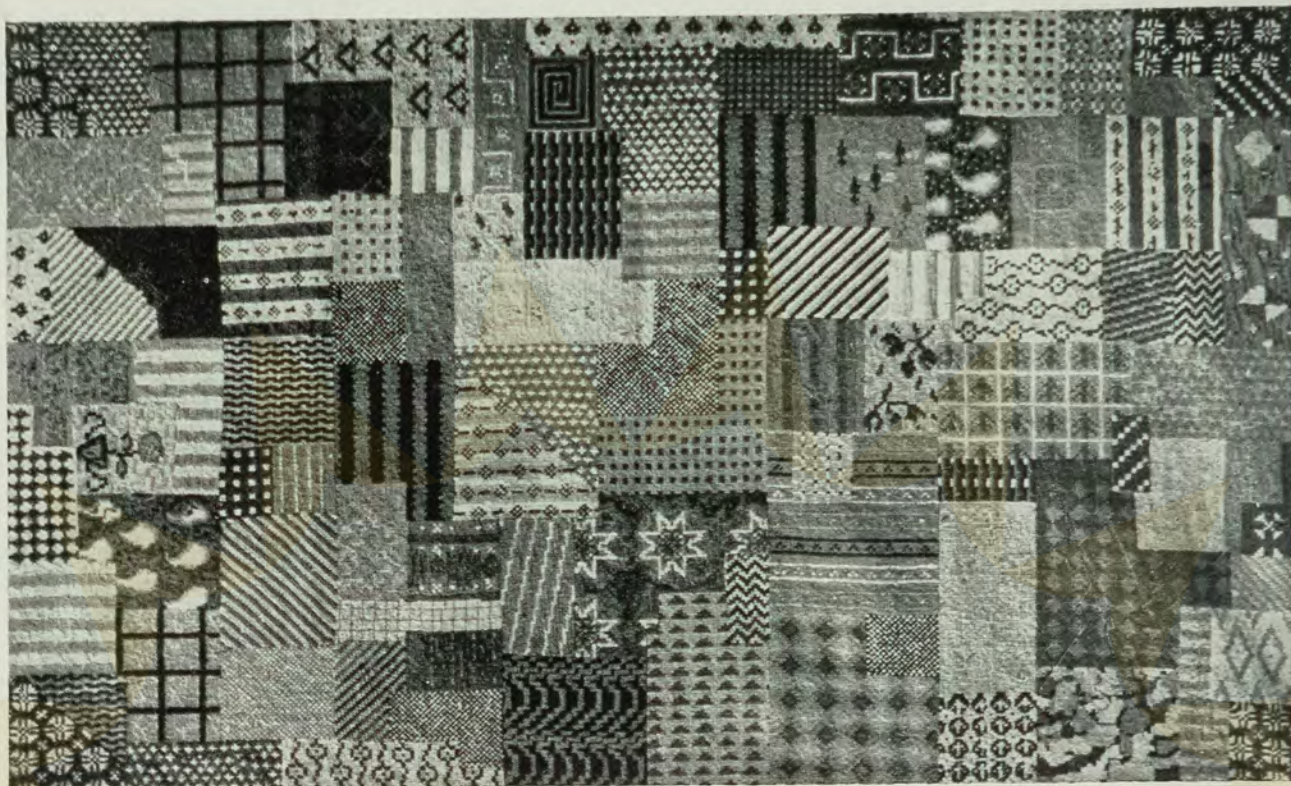
uma personalidade que não renuncia a si própria, tanto que se pode facilmente observar na cenografia de Francini a mesma agúda e frequentemente desesperada procura do material expressivo, a mesma vontade de conseguir formas puras, válidas de per si, e não ligadas a quanto é decoração ou complacência. Tudo isto e muito mais pode-se ver se notarmos com amor as realizações de Mauro Francini; todavia são duas, a meu ver, as qualidades que fazem dele, o cenógrafo mais completo que o teatro nacional possui atualmente.

Primeiro: a renúncia perante o texto poético de toda posição pessoal; evitando dessa maneira a presunção do pintor de impor sua "visão" pessoal, que fal-

sifica com esta intervenção violenta, a exata manifestação do texto poético filtrado, assim através de uma personalidade deformante (o caso de Picasso, Léger, Labisse, etc.).

Francini está por completo a serviço do poeta e do diretor: meditando sobre a palavra dramática e em colaboração com o diretor, ele faz surgir a cenografia que, por isso, tem o marco de coerência com o espetáculo todo, como é difícil de se ver no teatro. É suficiente examinar, ao acaso, as cenografias por ele imaginadas e realizadas para Leonor de Mendonça, Volpone, A casa de chá do luar de Agosto, Os interesses criados, Mortos sem sepultura, A rainha e os rebeldes, Vestir os nus, Um panorama vis-

to da ponte, para provar quanto disse: Segundo: a renúncia de todo meio pictórico na cenografia. Talvez a afirmação seja rija demais; não é que Francini renuncia à pintura — todas suas cenografias são uma prova de quanto a cor realiza sua função e quanto sustenta as arquiteturas — o que quero dizer é que ele nunca usa a pintura em função de cenografia: se me afigura este, o maior elogio que possa ter feito a um cenógrafo que é tão essencialmente pintor e que soube compreender os limites exatos das duas expressões (limite em arte é sempre força e, em última análise, rigor), provando um talento que se situa entre os melhores cenógrafos do momento. E não somente no Brasil.



Madeleine Colaço, Tapete.

Madeleine Colaço

Madeleine Colaço fixou-se no Brasil, em 1940. Nascida em Tanger, ali se interessara pelos tapetes de Rabat e do Atlas, aprendendo a técnica por espírito indagador e curioso. Mais tarde, em Portugal, aprendeu também a dos tapetes bordados em Arraiolos e Granja. Já no Brasil, resolveu executar para a decoração de sua própria residência alguns tapetes, valendo-se dos conhecimentos técnicos trazidos da Europa. Nesses primeiros trabalhos conseguiu dar uma feição local, em vez de os tornar meras cópias de modelos orientais ou europeus. Esses tapetes chamaram a atenção, sobretudo dos decoradores. Assim, surgiu o artesanato de Madeleine Colaço, inspirado na nossa flora, fauna e folclore — características de qualquer tapete. Marie Cuttoli, grande autoridade em tapeçarias e ligada à obra de Lurçat, foi a primeira a sublinhar o interesse do «ponto brasileiro» criado por Madeleine Colaço, como derivação e transformação do tradicional ponto português de Arraiolos. A atuação de Madeleine Colaço não se reveste unicamente de caráter local; seus trabalhos foram levados por visitantes curiosos, à Europa e Estados Unidos, onde despertaram o interesse de Jean Cocteau e Picasso que desenharam para ela dois cartões. Madeleine Colaço, em sua fa-

zenda da Serra do Espraiado, está agora tentando criar um artesanato rural, com a colaboração de cerca de vinte moças camponesas. Este grupo vem realizando uma curiosa experiência; está criando, em plena liberdade, uma grande tapeçaria que poderia ser chamada de mosaico, formada por sessenta retângulos distintos. A cada moça, na maioria filhas de colonos, mas já bem senhoras da técnica do «ponto brasileiro», foram dados os retângulos vazios de tecido base. Apurando seu ponto e escolhendo com inteira liberdade as cores que preferissem, deveriam criar uma coisa que achassem bonita. Não poderiam copiar nenhum desenho do atelier ou de outras — somente o que saísse de suas idéias e de seu gosto. Apaixonaram-se por esse trabalho: surgiu assim a grande tapeçaria, chamada «Intuitivas», invulgarmente interessante, até como documentação artística de tendências que, nascidas e manifestadas em condições de total liberdade criadora — algumas das moças não sabem ler, nem cohecem Niterói que fica a 58 quilômetros da fazenda — são em verdade intuitivas ou intuitivas. O abstracionismo, o concretismo, e outros «ismos» surgem como emanção de um instinto que nenhuma escola, professor, conselho ou cultura sequer rudimentar, alteraram ou encaminharam.



Jean Lurçat, *O Céu*, Tapeçaria da Coleção do Mobilier National, Paris.

Jean Lurçat e o renascimento da tapeçaria

Raymond Warnier

Por duas vezes, nas horas cruciantes das duas guerras mundiais, em 1917 e por volta de 1942, um artista, pintor por temperamento, concebeu e pôs em prática um largo plano de renovação da tapeçaria na França, onde essa arte goza de prestígio desde a Idade Média.

Em 40 anos se positivou seu êxito em escala mundial. Isto é confirmado pela exposição retrospectiva realizada recentemente no Museu de Arte Moderna de Paris, e foi registrado em uma obra aparecida pouco antes, que em sua eloquente sobriedade, e com ilustrações e apresentação exemplares, assinalou as fontes e etapas desse meditado renascimento.

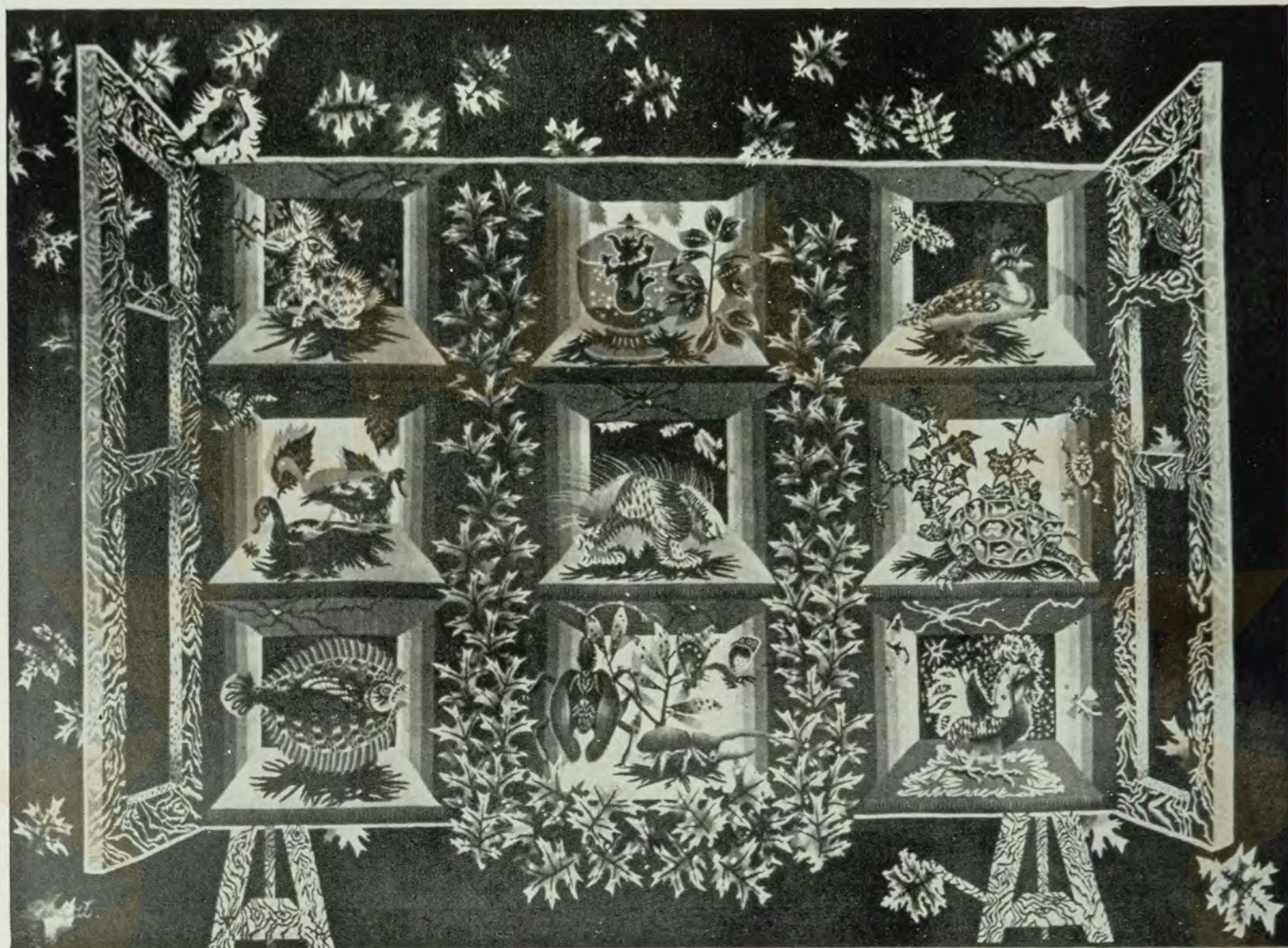
Da aldeia de Bruyères, nos Vosges, onde nasceu em 1892, até a aldeia de Saint-Céré (Lot), onde reside e trabalha, Lurçat domina hoje o movimento de renovação de uma técnica secular, da qual um milheiro de obras executadas sob

seus cuidados espalha pelo mundo, com o exemplo convincente de seu triunfo, também uma lição a que se ligaram artistas.

Após a libertação, o Museu de Arte Moderna de Paris, depois de uma espetacular exposição de vitrais de igrejas da França, apresentou a tapeçaria francesa da Idade Média até nossos dias. Vimos então pequeno número de tapeçarias contemporâneas como um apêndice à deslumbrante retrospectiva inaugurada com a famosa série do **Apocalipse de Angers**, a que se juntaram tantos Arras, Beauvais e Gobelins, a fascinante **Dama com Licórnio** do Hospital de Beaune, e outras obras-primas, lentamente reduzidas da Renascença até o século XIX. Publicações diversas ajudaram a traçar-lhes a curva de ascensão e, mesmo, de lento declínio, como, por exemplo, o estudo de Baschet "Tapisseries de France". Em grande parte, o mérito de Jean Lur-

çat consiste em haver percebido as causas e achado remédio para esse declínio. Da era clássica ao fim do século XIX, a tapeçaria, por haver pretendido imitar a pintura, foi morrendo; a escolha dos temas contribuiu para isso, bem como o erro da técnica. Torna-se hoje fácil, através de alguns escritos mais ou menos teóricos, e das realizações de um Lurçat, adquirir a percepção disso.

Ao número restrito de tons coloridos, empregados pelos modeladores e artesãos medievais, sucedeu uma gama de nuances cada vez mais desvairada; nada menos de 14.400 eram mostradas com orgulho nos Gobelins, por volta de 1920. Devido a isso, o operário mais perito necessitava de meses e meses, pelo menos, para executar um metro quadrado de tapeçaria. A esse requinte excessivo juntavam-se a redução do modelo, a afetação dos motivos, o abuso da convenção. De arte maior, reflexo das multidões vivas de antigamente, passou



Jean Lurçat. O grande armário, 1946, Tapeçaria da Coleção do Museu de Arte Decorativa, Zurique.

a ser arte de luxo, ornamento de salão, arte menor, enfim, estiolando-se como flor de estufa, depois de perder o contacto com o grande público.

Seria empolgante narrar minuciosamente a revolução benéfica, planejada por alguns artistas: o exemplo de Lurçat ajuda a resumir-lhe as etapas e lhe consagra a vitória.

Graças aos textos de Lurçat, é fácil situar êsse esforço na trama de sua vida. Preocupado com a fermentação dos estilos no comêço dêste século, percorrendo a Europa e depois o mundo — de Munique, onde o “Cavaleiro Azul” respondia ao movimento do Cubismo parisiense (1912) a Zurique, de Berlim à Itália, do Mediterrâneo aos Estados Unidos, e fazendo executar suas primeiras tapeçarias de ponto de **canevas**, (“Filles vertes” e “Soirée dans Grénade”) Lurçat se compenetrava da dupla necessidade de uma reforma nessa arte. Encontram-se reunidos na notável publicação “Jean Lurçat — Tapisseries 19-9-1957” das edições P. Vorms, textos de Vercors e

Lurçat, dados biográficos e documentos que ilustram essa paciente renovação.

Releia-se de preferência um texto de 1943: “Revolta contra o quadro de cavalete”. Nele, Lurçat critica a concepção estreita do pintor tradicional, escravo do modelo, há tantas gerações já, inteiramente devotado ao assunto, paisagem ou retrato, cena bíblica ou histórica. Daí essa orgia de milhares de telas que salões, galerias e museus não podem mais absorver, no que êle chama de paredes “demasiado jansenistas”, para além das quais nem o artista nem o espectador percebem mais os vastos espetáculos do mundo. Se eu tivesse de almoçar todo dia em frente aos “Jogadores de cartas”, de Cézanne, diz êle, sem dúvida acabaria enjoado dêles, como da “Mona Lisa”. Acha demasiado confidencial essa arte, de Watteau a Corot, e mesmo até Cézanne, e conclui pela necessidade de obras que dê “do homem uma medida mais alta, mais carne contra terra”.

Ora, ao contrário do pintor de cavalete, o que trabalha em tapeçaria executa o

seu tema sôbre um cartão; daí o nome de pintor “cartonista”, em tôrno do qual se agrupam hoje os artistas especializados, como êle, nessa técnica. Desde as experiências de 1917, Lurçat verificou o perigo de uma busca excessiva da nuance dos fios a tecer; consoante a engenhosa fórmula de Cl. Rei, a preocupação da tapeçaria era não parecer tapeçaria. Mais brutal, o pintor surrealista Miró proclamou: “Temos de arrebentar com essa pintura prostituída”. “Renunciemos a êsse **trompe-l'oeil**, que se tornou uma obsessão do tapeceiro, e até mesmo, às vezes, de seu cartonista.

Como não observar aqui o paralelismo entre a renovação preconizada por Lurçat e aquela que, há século e meio, a pintura moderna vem tentando, preocupada antes de mais nada, desde as pesquisas cubistas, em libertar-se da imitação do real, e da sua tirania?

Não saberíamos insistir demasiado sôbre os aspectos técnicos do problema, as designações de “alta” ou “baixa liça”, a combinação fio-trama, que faz surgir

o tema na cadeia inicial, e a reforma pacientemente imposta por Lurçat e sua escola, se cabe essa palavra. Em substituição aos milhares de tons que pouco a pouco haviam sido julgados necessários, ele apresentou 44 “tons contados”; estudou-lhes a gama, completada pelos **dégradés**, em número igualmente restrito; daí o “rosário”, de que a partir de então dispõe o “liceiro”: tons 1 a 6, para amarelos; 12 a 17 para ocre, 40 a 44 para azuis, etc. No cartão, o pintor delimita a área atribuída a cada tom, dando a cada trecho, sobre fundo branco, o número, em preto, correspondente às cores desejadas. Este processo elimina qualquer hesitação na interpretação do artista, economiza a tintura de numerosos fios e acelera a fabricação. É executado, desde então, nas oficinas de Aubusson: 18 dias para um metro quadrado. Os 2.000 “liceiros” de Aubusson, em 1920, reduziram-se a 250 em 1939: reconhecendo o fundamento dessa revolução técnica, dizem hoje, de bom grado, diante de uma tapeçaria concebida por Lurçat, que ela “tem labareda”. Os ateliers concordaram com essa opinião, a produção deles, revigorada, progride, e uma tradição exaurida renasce. Fazer baixar o custo da produção, e portanto o preço de venda, não é das suas menores vantagens: um particular, uma escola, um lar operário já podem pensar na aquisição de obras reservadas antes, pelos seus preços fabulosos, apenas a meia dúzia de privilegiados.

Por outro lado, graças a possibilidade de execução teoricamente ilimitada, é lícito ao artista imaginar obras de proporções muito superiores às das telas mais imponentes da pintura clássica. Mais ampla ainda do que o famoso afresco de Guernica ou a tapeçaria de Bayeux, a tapeçaria moderna pode ser feita no tamanho que o artista sonhar. Foram ultrapassadas as mais ambiciosas “machines” de um Rubens ou um David... É uma nova arte para as multidões que, indiretamente, volta a ser possível. Refeitório de usina, câmara de igreja e auditório, se enfeitarão com ela. Numerosas realizações, seguindo os preceitos de Lurçat, já testemunham, no mundo inteiro, o público imenso que ela conquistou.

A concepção do artista contribuiu para isso. Pela escolha dos temas, Lurçat quis e soube falar às necessidades, aos sentimentos, aos sonhos fundamentais do homem de hoje. Graças aos álbuns antigos e trabalhos que lhe foram consagrados, é fácil apreciar e classificar as tendências dessa arte ressuscitada.

Em primeiro lugar, constitui uma apoteose da natureza; plantas e pássaros, as estações e seus trabalhos, um galo erigido de plumagem viva, ou uma

borboleta veludosa aí alternam, sem esquecer o céu e seus trópicos, o homem e suas preocupações. Pois galos e sóis não se tornaram como que o refrão constante desses poemas em cores?

Gostariamos de citar títulos, assinalar a inspiração; juntamente com os mil espetáculos do mundo vivo, é o homem, no centro da criação, que orna essa cosmografia moderna. Atividade nacional ou social, nomes simbólicos, um verso famoso, se incluem no repertório de sua criação. E se ele tece e anima versos de um cantor do nosso tempo, os poetas lhe retribuem plenamente, exaltando muitas vezes sua obra, depois de a terem inspirado. Assim, sobre versos famosos de Eluard ele teceu “Liberté” (atualmente no Museu de Arte Moderna de Paris), ou senão esboça, para a Casa da América Latina, “Com a França nos braços”. Certo pássaro maravilhoso se chamará “Menuhin”; um verso de Apollinaire irá converter-se na tapeçaria designada pelo nome desse poeta (1942). De sua viagem aos trópicos, trás a obra assim denominada, que decora desde então um banco em Caracas; o poema de Pablo Neruda torna-se “O canto geral” (Berna, 1954); na Holanda, fará com que cada operário de uma fábrica trabalhe em fios de que surgirá a tapeçaria “Crescimento de Eindhoven” (1952). Citaremos seu “Apocalipse”, que, com os vitrais de Léger, enfeita a igreja de Assy, ou o “Grande armoire”, que se diria um bestiário vivo, e cuja réplica, “La petite armoire d’Orphée”, será oferecida pela França à Suíça. Temos de renunciar à enumeração de todos os possuidores dessas obras essenciais. O Eliseu, as residências dos chefes de estado, estejam elas na Argentina ou no Afeganistão, e sejam eles Stalin ou Tito, mas também o Museu do Vinho, em Besune, ou um hall parisiense de uma companhia de aviação, um banco, ou uma escola. “Fabre”, homenagem ao entomologista, ilumina o hall do mais moderno liceu luxemburguês. Juntamente com Bourdelle ou Surville, e o brasileiro Vicente do Rêgo Monteiro, Lurçat ornamentará o Palácio dos Congressos, em Liège.

Já se perdeu a conta das exposições de sua obra. Cada uma ajudou a marcar uma etapa de sua fama. Na de Anvers, em 1956, vimos uma primeira Retrospectiva de Galos, que reproduz, sob outra maneira, a exposição parisiense de 1958. Da Europa ao Novo Mundo, em dois anos, sucederam-se umas vinte apresentações de sua obra. Sem falar nas mostras consagradas à tapeçaria francesa moderna, em conjunto, pois este seria todo um capítulo a acrescentar ao dos artistas, que, sem serem seus discípulos, seguiram caminhos paralelos aos seus; e outro capítulo ainda, a ligação, em torno da tapeçaria, de artistas cuja visão pes-



Jean Lurçat, diante de uma de suas tapeçarias.

soal se adapta desde então a essa técnica renovada. Uma exposição em Berna, em 1956, e outra em Haia, em 1957, permitiram que se confrontassem esses esforços, quer na França, quer em escala européia.

Desde 1914, para Dufy, Lurçat havia numerado os cartões de “Bel été”, e ainda há pouco uma monografia suíça acentuava esse exemplo. Em Berna, vimos uma “Polynésie” segundo cartões com papéis colados por Matisse; pintores de uma arte vigorosa, e cartoonistas originais de Picart le Doux a Saint-Saens, demonstram que uma arte tornada menor reencontra sua dignidade maior, a serviço de “um mundo que voltou a ser virgem”, como escreveu Germain Bazin. Antes mesmo de chegar ao crepúsculo da vida, Lurçat empreendeu uma obra imensa, que será, ao que parece, seu testamento, enaltecendo as enormes possibilidades restituídas a essa arte. A exposição de Paris mostra-nos as premissas desse trabalho. Sobre 500 m², uma série de painéis, agrupados em capítulos de títulos simbólicos, contará “a alegria de viver”. Da “bomba atômica” ao “fim de tudo”, o afresco que exalta “o homem na glória da paz” associará a água ao fogo, e proclamará, para além do moderno Apocalipse, essa esperança que vibra debaixo de cem nomes. A simples leitura dos títulos de Lurçat não é uma ode à vida? Esta composição se chama “O céu”; aquela, “A rosa e o colibri” que está na “Maison de France”, no Rio de Janeiro. Descobrimos nessas obras a fé do artista e de sua geração, esse direito à felicidade, que emocionava Stendhal.

Desenho têxtil na Suécia

O desenho têxtil reveste-se, na Suécia, de uma importância excepcional. Por tradição, foi sempre uma arte muito difusa e, hoje, representa em ordem de grandeza, a segunda indústria do país, da qual participam 15% da população trabalhista. À expansão da indústria têxtil acompanha-se constantemente o esforço para manter-se alto o teor artístico. Os tecidos para decorações de interiores tem se tornado parte essencial para o enriquecimento da vida cotidiana. A estreita colaboração entre desenhistas e fabricantes é responsável, em grande parte, pela alta qualidade alcançada no campo desse gênero de tecidos. O desenho contemporâneo sueco é moderno no sentido total da palavra, mas suas raízes prendem-se firmemente na tradição. A essência desta tradição é talvez a própria atitude dos indivíduos para com os objetos que formam o ambiente cotidiano: sua consciência do objeto, o desejo de cuidar dele e de conservá-lo bonito. Esta atitude se refere tanto ao artesanato tradicional quanto ao desenho moderno e prova agora, como antigamente, que um ambiente agradável é essencial para a vida ativa e bem integrada.

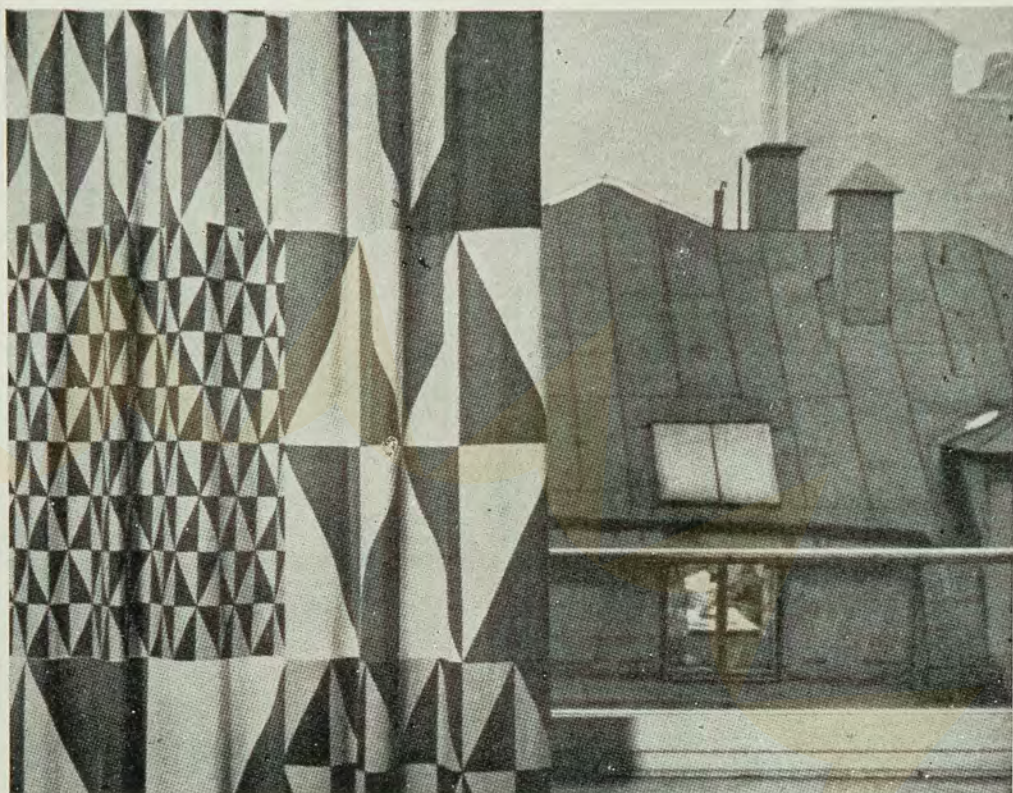
A grande industrialização e o artesanato tradicional existem, na Suécia, lado a lado, de uma maneira absolutamente natural. Isto pode ser observado em particular no campo têxtil. Tecidos feitos à mão, da mais alta qualidade vem sendo ainda produzidos, sem prejuízo para a atividade caseira nos teares, em todo o país, enquanto a indústria está se expandindo de contínuo, valendo-se de novos métodos de produção, de novos materiais e orientada para novas pesquisas.

Na arquitetura moderna, os tecidos vem a desempenhar uma função sempre mais importante. Como parte integrada no conjunto do planejamento básico dos interiores, unificam as exigências práticas e funcionais com as neces-



Dois aspectos da montagem da exposição "Têxteis Suecos de Hoje", organizada pela Smithsonian Institution de Washington e apresentada em várias cidades americanas.

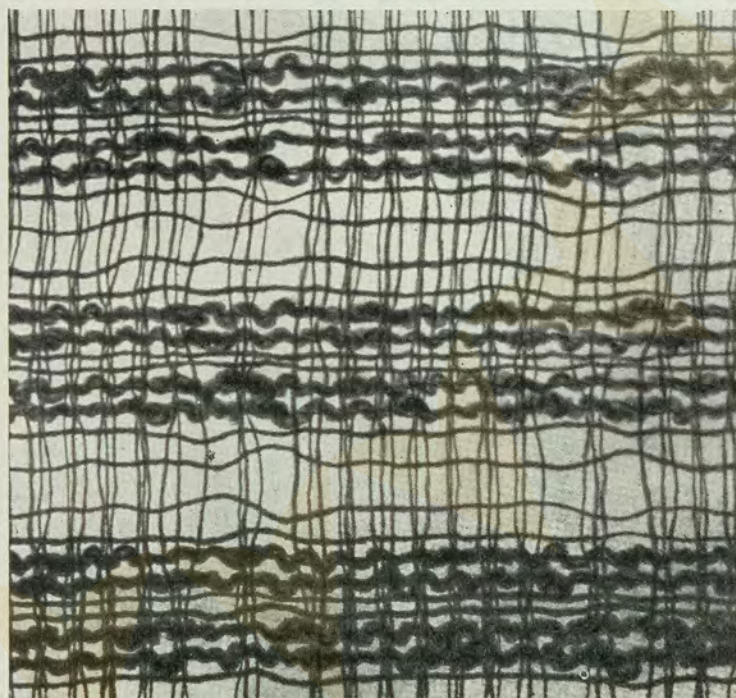




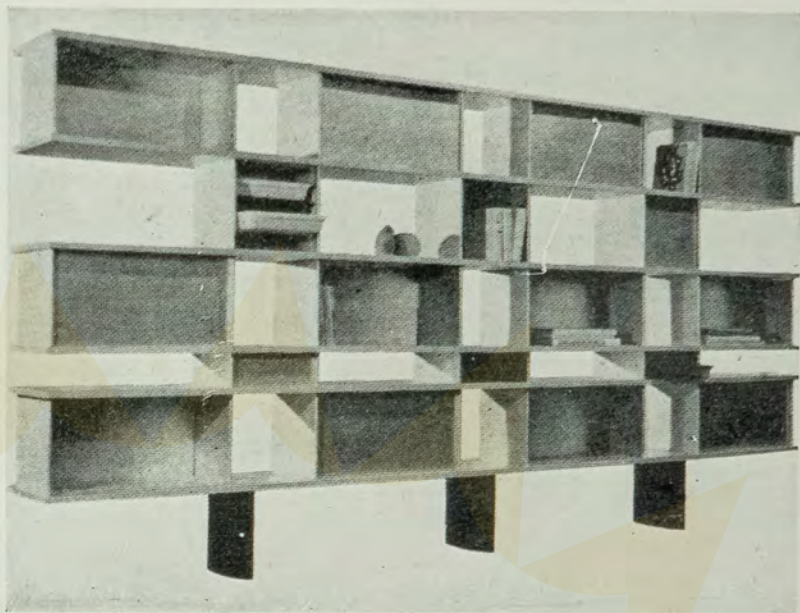
Sven Markelins, Desenho para cortinas.

sidades estéticas da côr. Para cada função particular, seja numa residência, escritório ou local de trabalho, a indústria têxtil moderna tem o tecido apropriado. O tapete alto e macio silencia nossos passos; sua côr e textura têm grande importância na beleza e harmonia do conjunto. O uso dos tapetes nos ambientes modernos torna-se sempre mais intenso, pois oferece a possibilidade de ressaltar o intuito decorativo e de introduzir uma côr ou uma textura adicional. Os tecidos para estofamento, com sua variedade de caráter dada pelos fios usados e seus efeitos de textura para os diferentes fins a que se destinam, são indispensáveis nos móveis modernos. Também neste caso, os desenhistas e fabricantes suecos, experimentando novas fibras e técnicas, souberam criar tecidos que unem beleza e durabilidade. Textura e côr devem ser adequadas para as diferentes peças individuais e inserir-se ao mesmo tempo no conjunto dos interiores. Outro problema representa a grande superfície das janelas que, num interior moderno exigem várias qualidades de tecidos para vedá-las. As cortinas oferecem a possibilidade de emprestar à decoração de interiores uma individualidade bem marcada. Os tecidos geralmente preferidos são os de textura espessa; na Suécia, entretanto, os tecidos claros e transparentes são mais usados para melhor aproveitar a luz do dia.

O arquiteto sueco Sven Markelius, que juntamente a seus colegas Pierre Olofsson, Karl-Axel Pehrson, Nisse Skoog, Einar Lyngé-Ahlberg — para citar só alguns — vem se dedicando ao desenho têxtil como complemento da boa arquitetura, exemplifica nas seguintes palavras seu ponto de vista sôbre a importância dos tecidos: “Na arquitetura moderna, é necessário estudar desde o início a escolha dos tecidos que devem concorrer para a criação da atmosfera da construção e completar-lhe o caráter”.



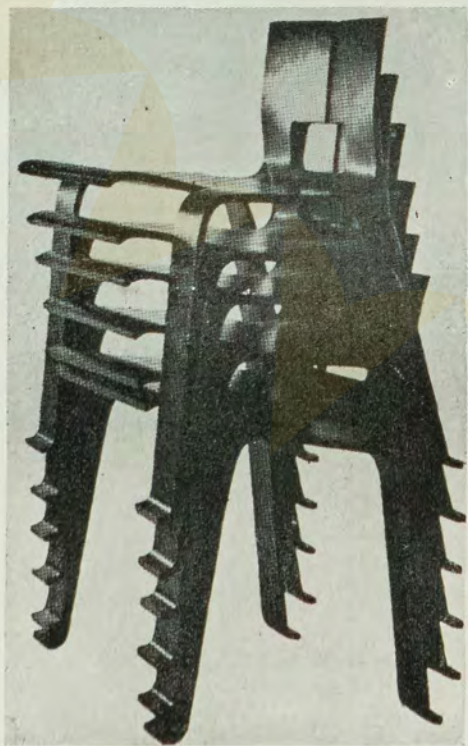
Detalhe de cortina tecida. Desenho de Astrid Sampe.



Estante para livros, com elementos móveis.



Cadeiras em plywood.



Charlotte Perriand

Numa recente exposição que obedecia ao título de "Arte e Arquitetura", o Stedelijk Museum de Amsterdam apresentou a obra de três personalidades francesas: André Bloc, Claude Parent e Charlotte Perriand. Publicamos nesta página alguns dos móveis que figuraram na exposição, de autoria de Charlotte Perriand, com o intuito de apresentar a nossos leitores quem foi estreita colaboradora, durante muitos anos, de Le Corbusier. O particular interesse que temos neste país para a obra desse grande arquiteto justifica o desejo de conhecer a influência que teve sobre o complemento de seu trabalho, isto é, sobre a decoração de interiores. Charlotte Perriand é, pois, quem melhor representa as intenções do mestre. Depois de cursar a Escola da União Central das Artes Decorativas, Charlotte Perriand ingressou em 1928 no estúdio de Le Corbusier, dedicando-se logo ao desenho de móveis.

Embora sempre na esfera de influência de Le Corbusier, a contribuição de Charlotte Perriand possui uma personalidade própria que lhe mereceu o reconhecimento dos ambientes profissionais, sendo convidada a participar e organizar várias manifestações, desde as exposições de Bruxelas, em 1935 e Paris em 1937, até aquelas de Tóquio em 1940 e 1955.



Neste vaso, a textura áspera da cerâmica é o único recurso decorativo.

A decoração desta cerâmica é obtida pela simples irregularidade da superfície e é de um efeito muito eficaz.



Cerâmica japonesa

Dando prosseguimento às apresentações de exemplos das variadas possibilidades da cerâmica, **Habitat** publica um selecionado produto do artesanato japonês contemporâneo.

A beleza inerente da matéria deve ser levantada quanto a da Europa, da China e da Coreia, pois começa a partir do século IV D.C. Desde as formas primitivas de origem popular, passando pela influência chinesa através da penetração do Budismo, desde a obra do famoso Sesshu (séc. XVI) ao estabelecimento de verdadeiros centros artesanais no período Edo, do XVII ao XIX século, a cerâmica japonesa tem-se desenvolvido nas várias províncias do país, com expressão e características próprias.

A renovação iniciou-se em Kyoto, onde atuavam partidários de um estilo novo, dinâmico, o qual, todavia, não reelaborava as formas européias contemporâneas, nem era influenciado por aquelas da Ásia Ocidental. O período do governo de Showa

favoreceu e contribuiu para essa evolução. Seguiram-se várias manifestações de grupos de artistas, exposições que, num certo sentido, assemelhavam-se àsquelas da «Sezession» européia. Essas exposições agrupavam vários artistas e tendências, animados todos, porém, pelo mesmo desejo de renovação. Desses anos devem ser lembrados os ceramistas Kawamura Kitaro, de Kyoto, cuja influência foi determinante para a nova expressão, Tomimoto Kenkichi e Kawai Kenjiro, cujos estilos, inspirados na natureza, valeram-lhe amplo reconhecimento. Outro artista, Hamada Shoji, após passar um período na Inglaterra, de regresso ao Japão, introduziu no campo da cerâmica, uma visão ainda mais dinâmica.

O desenvolvimento foi interrompido pelos acontecimentos da última guerra; todavia os anos que se seguiram trouxeram novo impulso a essas atividades.

Os ceramistas japoneses de hoje, continuam a usar, na maioria dos casos, es-

maltes de cores vivas, ou de tons ocres e marron acompanhados pelo emprêgo de ouro. Diz Miyashita, um dos principais ceramistas contemporâneos, a respeito de seu trabalho: «É minha intenção fazer ressaltar e valorizar a matéria com que trabalho, seja esta o barro ou o esmalte. A beleza inerente na matéria deve ser levada ao limite extremo de valorização, renunciando, quanto possível, a representar dura e realisticamente quaisquer desenhos». A partir do ano de 1867 quando foram apresentados na Exposição Mundial de Paris peças do artesanato japonês moderno, inclusive a cerâmica, tem se verificado a influência nos dois sentidos: os objetos japoneses, com a pureza de suas linhas, tiveram eco em quanto os artistas europeus produziram mais tarde. Os artistas japoneses, por outro lado, foram se libertando das decorações tradicionais, dando toda a ênfase às possibilidades da pura matéria.



A secção de costumes na sala principal do Museu de Arte Folclórica compreende cerca de vinte manequins, cujos trajes são frequentemente mudados, num sistema de apresentações rotativas.

Museu de Arte Folclórica Internacional

Tecido peruano pré-colombiano.



Foi instalado recentemente em Santa Fé, nos Estados Unidos, um museu destinado a promover uma maior compreensão entre os povos dos diferentes países. Com o nome de Museu de Arte Folclórica Internacional, esta instituição apresenta o trabalho dos artesãos anônimos de todo o mundo.

Embora o Museu não tenha ainda três anos, suas coleções, exposições e atividades são amplamente divulgadas entre os estudiosos, e tem-se tornado já um centro importante para a pesquisa das culturas folclóricas.

O Museu, um edifício baixo e extenso em tijolo e vidro com tôdas as instalações e mais do que a metade das peças do acervo, são uma doação da sra. Florence Dibell Bartlett, colecionadora de arte de Chicago. Sua fé na força da arte folclórica como meio de aproximação cultural entre os homens, é consignada na inscrição acima da entrada principal do Museu: «A arte do artesão é um vínculo entre os povos do mundo».

A coleção é formada sobretudo, por peças reunidas durante as viagens dessa senhora por todos os países do mundo. Por muitos anos, Florence Bartlett tem-se interessado sobremaneira pela arte folclórica da Europa, África e do Oriente e, ao mesmo tempo, tem-se preocupado ao vê-la desaparecer aos poucos, com o desenvolvimento das indústrias que vinham substituindo o trabalho artesanal. Os melhores exemplos de quanto podia encontrar, foram por ela adquiridos e agora deixados ao proveito de todos.

A cidade de Santa Fé foi escolhida como o local mais adequado para este Museu, por estar, na opinião da fundadora, na área mais fascinante, do ponto de vista cultural, de todo o continente norte-americano. A própria cidade, com suas ruelas, casas de adobe e pátios floridos, atrai todos os anos centenas de turistas, artistas, arqueólogos, historiadores e antropólogos, todos encontram temas de interesse para suas diferentes atividades. Aqui confluem três diferentes culturas — a índia, a espanhola e a anglo-americana. Há, às vezes, juxtaposições incongruentes, mas os três grupos vivem em harmonia, cada um conservando sua própria individualidade e formando uma nova cultura baseada na fusão das três originais. Florence Bartlett imaginou que algo de parecido poderia ser feito, em escala internacional.



Grinalda de noiva, da Noruega, que data da metade do século XVIII.

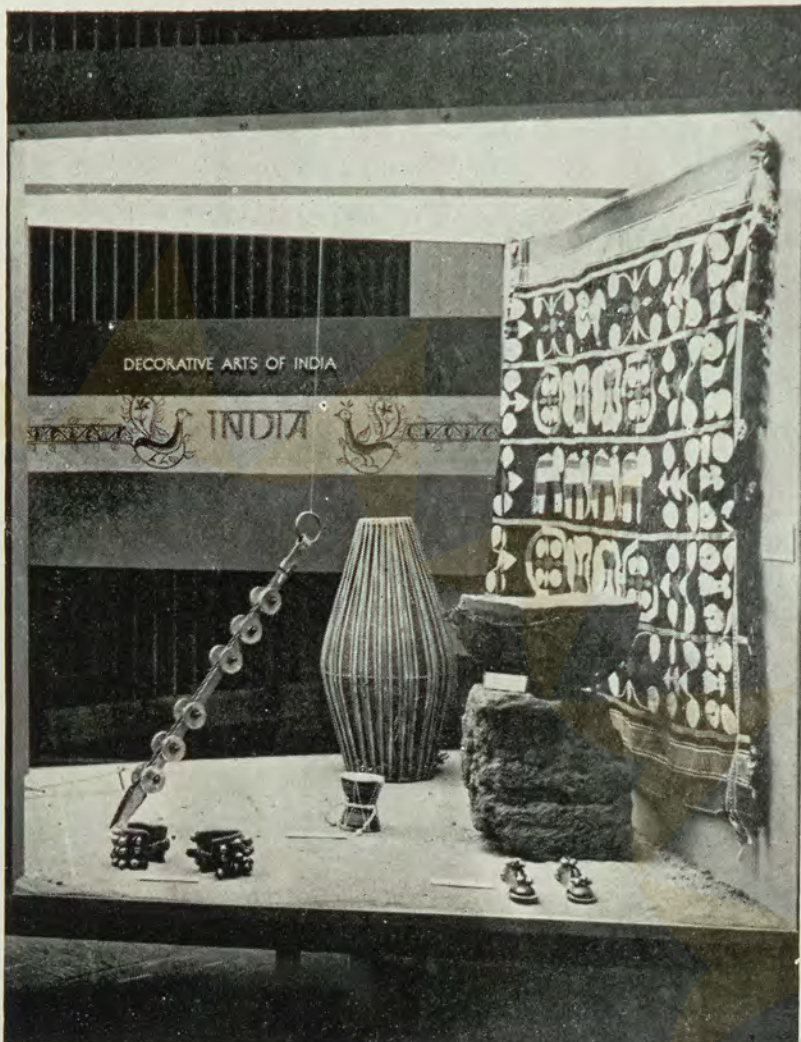
As peças doadas, compreendem trajes antigos, tecidos, cerâmicas, móveis, brinquedos. Mais de cem peças provêm, respectivamente, da Suécia, da Noruega e da Hungria, enquanto outras nações européias são também amplamente representadas. De particular importância é um grupo de pinturas suecas do início do século XIX, e uma grinalda de senhora do século XVIII, da Noruega. Inúmeras outras peças vêm da África, do Oriente, desde a Turquia até o Japão, da América Latina e do México.

Desde a fundação do Museu, muitos outros objetos foram acrescentados àqueles da doação original, por parte de outros colecionadores de arte folclórica. Entre eles, a irmã da própria fundadora, a qual deixou ao Museu, por disposição testamentária, 240 peças e uma biblioteca especializada, com mais de mil volumes.

O valor da coleção é ainda mais ressaltado pela instalação funcional e moderna do Museu. As salas são decoradas em tons suaves, cinzas e rosa que harmonizam com as linhas modernas das vitrinas e das demais instalações. O museu compreende também um auditório para 230 pessoas.

A informalidade é a nota principal nas salas de exposições, embora tenha-se recorrido aos métodos mais modernos para a boa conservação do acervo. A temperatura e a umidade são controladas e o ar é renovado eletronicamente. Um complicado sistema eletrônico protege as peças do excessivo entusiasmo dos visitantes: se algo é tocado, uma luz se acende no painel de controle, na sala de entrada. O Museu não é reservado unicamente a fins expositivos; é, pelo contrário, um verdadeiro centro de atividades que se baseiam na arte folclórica, como conferências, cursos, demonstrações práticas de criação artesanal, concertos e cinema. É também um centro de estudo e de pesquisa, sobretudo para antropólogos. Os estudiosos têm à disposição um laboratório fotográfico, salas de estudo, biblioteca e uma seção de microfilmes.

A fundação deste Museu coincide com o momento em que o interesse para a arte folclórica, em todas as suas manifestações, alcança o mais alto nível na América. O momento em que o encorajamento e a renovação do artesanato tradicional em regiões que lutam para a auto-suficiência, podem significar a salvação econômica das mesmas.



Instrumentos musicais da Índia.

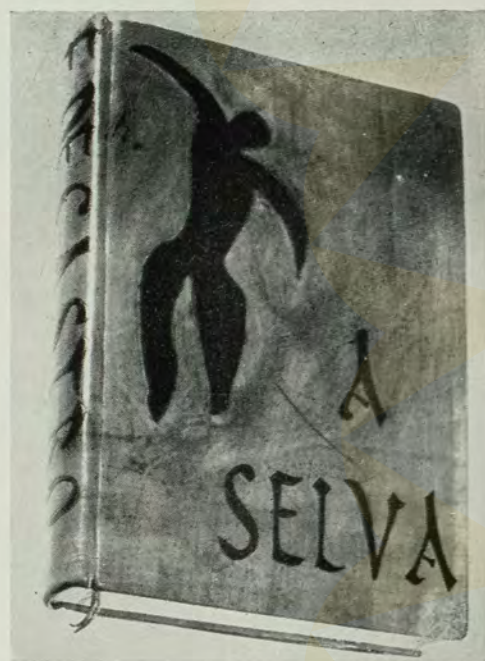
Bordado executado por índios americanos.





Catarina Marck, Capa para o livro "Bahia", de Kantor.

Catarina Marck, capa para "A Selva".



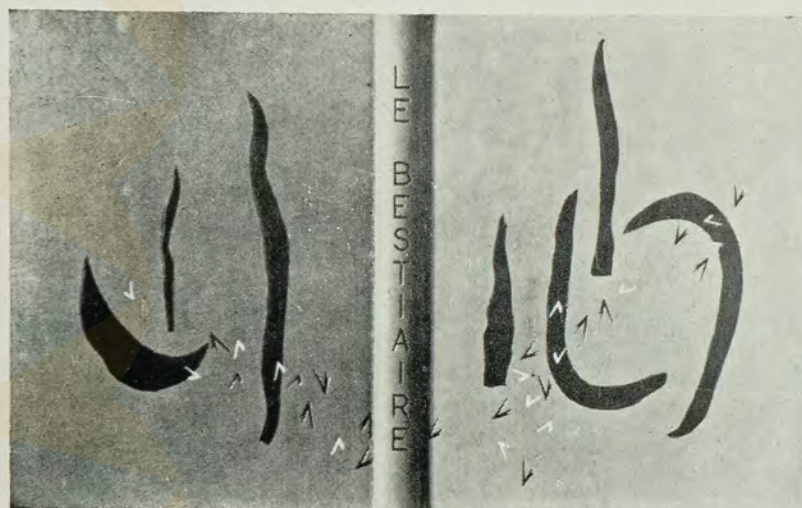
Encadernações

Até os últimos anos do século XVIII, os métodos tradicionais de encadernar os livros, haviam mudado muito pouco em trezentos anos. Os livros eram então, geralmente, costurados a cinco barbaletes, cujas pontas seguravam o papelão das capas, e o couro era preso diretamente ao lombo. Com a rápida evolução das máquinas tipográficas e o consequente aumento na publicação e distribuição dos livros, as encadernações a mão foram sendo reservadas unicamente para as edições especiais. Neste campo limitado, este artesanato ainda floresce, enquanto a máquina permite a produção em massa hoje necessária. As encadernações não se limitam à boa execução técnica do trabalho manual: a decoração externa das capas e do lombo, os de-

talhes das capas internas, as bordas das páginas, douradas ou coloridas, mostram até que ponto um volume encadernado possa ter exigido perícia e imaginação do artesão. O inglês Roger Payne foi talvez o primeiro que se preocupou com a consonância entre os elementos decorativos e o texto do volume. Payne sabia que as formas elementares são as que melhor combinam: e ainda hoje essas mesmas formas reaparecem como constantes — depois de um período em que as capas de livros refletiam as correntes artísticas vigentes. De William Morris a Van de Velde, todos os forjadores da estética contemporânea, têm-se preocupado com os aspectos da encadernação que, é evidente, completa a qualidade de uma bela edição.

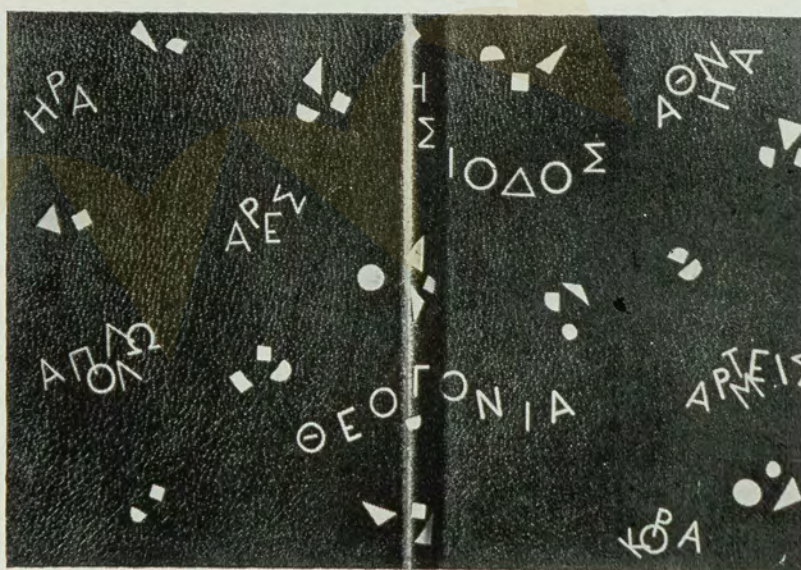
Habitat publica nessas páginas alguns exemplos de encadernações desenhadas por grandes pintores contemporâneos os quais, não desdenhando uma tarefa que a primeira vista poderia aparecer como de segundo plano, estão orientando, também neste campo, o gosto atual. Entre os artesãos que, no Brasil, se dedicam à encadernação, Catarina Marck ocupa um lugar de relêvo, que sua longa experiência e estudo têm-lhe reservado com justiça. Catarina Marck domina o **métier**: os materiais não apresentam nenhum obstáculo para suas mãos seguras e são escolhidos sempre de maneira apropriada, para os diferentes volumes, emprestando-lhes um caráter de individualidade e de completção.

Encadernação com capa
desenhada por Miró.



Picasso desenhou a capa
para "Le bestiaire".

Capa projetada por Picasso.





Yolanda Mohalyi, *Composição*, 1958.

Yolanda Mohalyi - Transição e constância

Lourival Gomes Machado

Não passaram ainda dois anos. Em março de 57, Yolanda Mohalyi expunha na galeria "Ambiente", reaparecendo para o público depois de um longo período que fôra de recolhimento, porém não de inatividade, pois oferecia uma farta safra de qualidade forte e equilibrada. E, também, uma renovação. Sem desprezar experiências vividas e sem renegar afirmações anteriores, sua pintura dava um passo à frente, "num movimento ambicioso — dissemos então — que aspira reintegrar forma e figuração, estrutura construtiva e possibilidades expressivas".

Agora, aí a temos, de volta duma proveitosa viagem à Europa e havendo já colhido o invulgar sucesso da recente exposição realizada na Galeria das "Folhas". E, inegavelmente, avançando mais um passo. Tão rápidas transições poderiam, sem dúvida, parecer inquietantes. Acontece, porém, que esta transição, como a de dois anos atrás, se processou fidelíssima à mesma e coerente linha de desenvolvimento duma pintura consciente e madura, na qual jamais o público e a crítica encontraram qualquer repercussão, superficial que fôsse, dêsse tão comum quanto perigoso ansêio de variação de maneiras sem objetivo superior, que com frequência aflige os artistas.

Na pintura de hoje, podemos discernir, um a um, os melhores elementos que, há dois anos, nos oferecia Yolanda

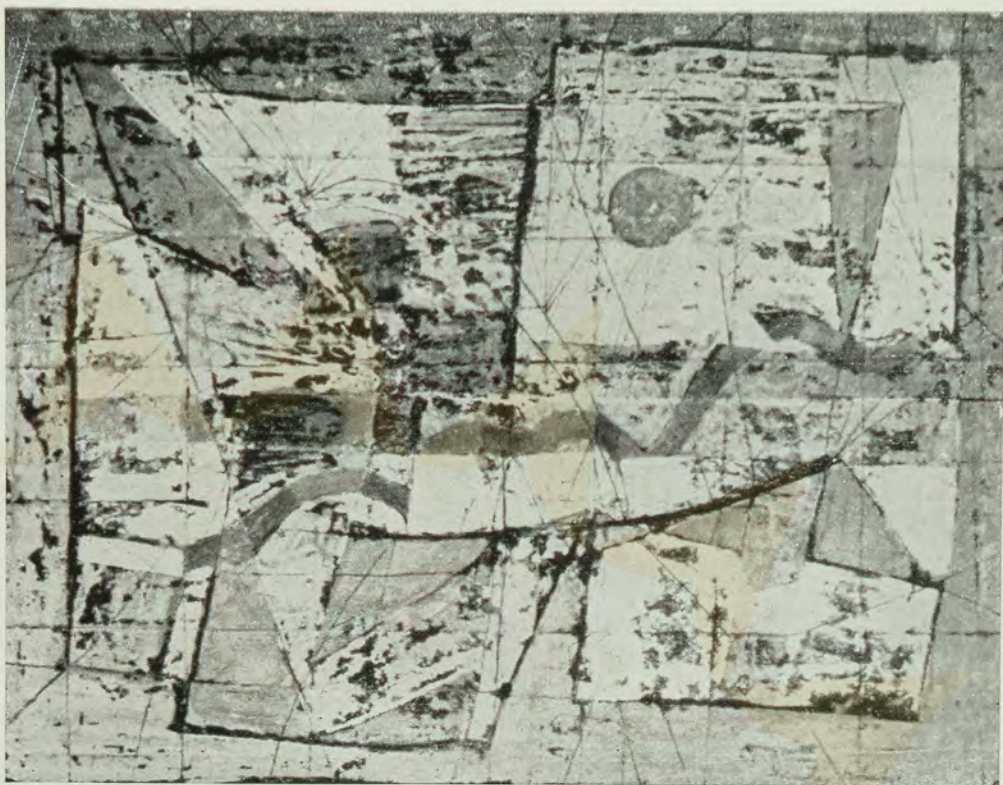
Mohalyi, sendo mínima, ainda, a alteração da aparência global de seus trabalhos. Aí está, inegavelmente, a mesma sólida e legítima composição nascida duma segura coordenação dos elementos formais iniciais, animados pelo colorido sábio e necessário, que se tramam organicamente, cheios de imaginação inventiva, na construção de um inédito mundo visual. Pudesse a crítica ser apenas objetiva, e a única diferença a anotar em dois anos seria uma menor ligação entre o mundo criado pela artista e esse outro mundo, dito real, que a cada instante nos assalta por todos os lados, num sítio contínuo e implacável.

Não desapareceu, contudo, a referência ao natural. Pode ser encontrada, aqui e ali, em remanescentes da visão empírica que se entremeiam, se integram, coerentemente assimilados, na trama não-figurativa da composição. Perdeu, porém, importância; até mesmo aquela secundária importância que lhes reservavam os trabalhos anteriores, pois hoje, sobretudo quando consideramos tais persistências naturalistas (o trapézio rubro que ainda é telhado, o círculo violáceo que continua a ser sol), o que nos interessa e convence na pintura de Yolanda Mohalyi é a construção abstrata. Tão legitimamente abstrata que alcança o raro privilégio de absorver todas as formas, inclusive as que, por inércia mnemônica, para nós permanecem subjetivamente ligadas a fragmentos do espetáculo

natural. Mas — eis o que importa — tão completa é sua integração, que se esvaziam de qualquer significado tópico ou convencional, e passam a esplender como formas puras.

Não será esse o maior feito que poderíamos pedir à arte abstrata, incapaz de realizar-se plenamente enquanto não dispuser de ilimitado destemor no lidar com todas as formas sem preferir a quaisquer? Uma visão artística que, tocando ao infinito pela sua generosa amplitude, não se impõe regras positivas, também não saberia sobreviver à covardia das limitações negativas. Irrestrita expressão plástica duma visão subjetiva que anseia por extrojectar-se, aborrece fatalmente quaisquer interdições e, principalmente, aquelas que visam a objetivos que, a ela, são indiferentes. Não saberia, aliás, recusar materiais que, eventualmente, lhe pareçam úteis à construção final.

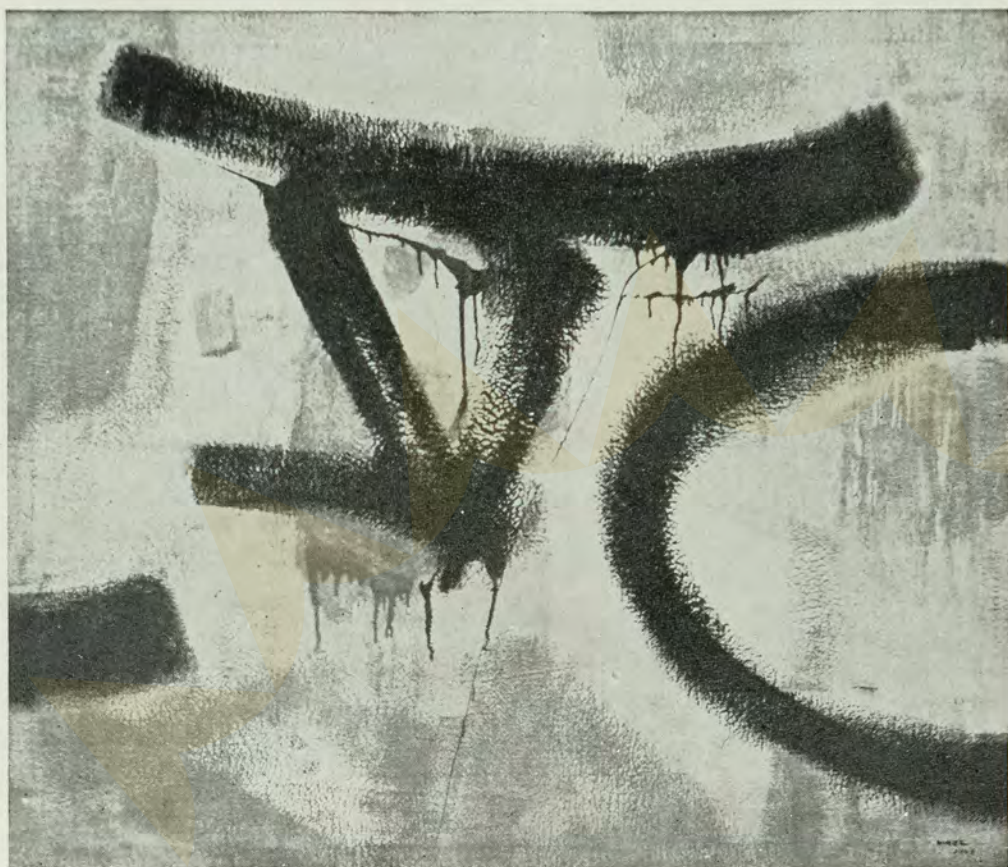
Assim a concebe e, sobretudo, a realiza Yolanda Mohalyi que, há dois anos, aspirava integrar forma e figuração, e hoje nos vem contar, sinceramente, de sua profunda convicção formal, que não regeita sequer reminiscências figurativas, pois na estrutura construtiva, em si mesma, acabou por encontrar todas as possibilidades expressivas que constituem sua aspiração superior. Assim, não teme as transições, através delas atestando, sem nenhum paradoxo, sua inabalável constância.



Yolanda Mohalyi, Composição, 1958.



Yolanda Mohalyi, Pintura, 1958.



Manabu Mabe, *Composição*, 1958.

Manabu Mabe

Wolfgang Pfeiffer

Sem dúvida estamos exigindo do espectador que acompanha as apresentações de novas fases dos nossos pintores contemporâneos, também um certo trabalho. Este trabalho pode tornar-se até cansativo, enquanto os interessados na arte nova percebem que muitas vezes, encontrada pelo pintor uma receita, esta fica repetida e usada como clichê, que só pode satisfazer os comodistas que assim ficam contentes de reconhecer a “maneira” daqueles que seguem este ritmo, o qual, no fim, terminará num academismo dos mais baratos sem vibração de criação realmente nova.

Vendo os trabalhos de Manabu Mabe não temos nenhuma oportunidade de entregar-nos ao comodismo, ao julgamento fácil e convencional. Pelo con-

trário, ficamos surpreendidos sempre de novo, num ritmo acelerado de poder ver uma evolução pictórica entre as mais acentuadas, as mais fortes que podíamos assistir no Brasil. São poucos os anos que Manabu Mabe teve para alcançar esta libertação da sua arte, desde o tempo que chegou, em criança, para o interior paulista e teve que trabalhar na lavoura. Mas nêstes poucos anos ele trabalhou de maneira incrível, como poucos aguentam trabalhar. Estudou, experimentou, apurou e chegou para uma pintura que hoje já domina com seus meios. Foi em abstração gradual que ela chegou ao grafismo largo das figurações como aos planos vivos puramente pictóricos, que dão tanto atrativo, tanta beleza aos seus quadros.

Abstração gradual, a qual nunca se desfez das belezas de impressões que podiam ser tiradas da própria natureza, dos campos, das montanhas, dos céus com nuvens. Estas partes dentro dos quadros agora não representam mais, mas ficam simbolizando e, além disso, estão disciplinadas pela forma, que gradualmente se torna mais simples, mais rígida, mais exata e clara. Os quadros grandes, que alcançavam a organização espacial por intermédio de configurações gráficas largas de côr preta, foram dêste modo passo importante para o pintor Mabe, o qual, entretanto, nunca se limitaria apenas a êste elemento. Hoje, êle já constroe tudo mais equilibrado, nas próprias formas, as quais em si têm uma aparência limpa e mesmo luminosa.

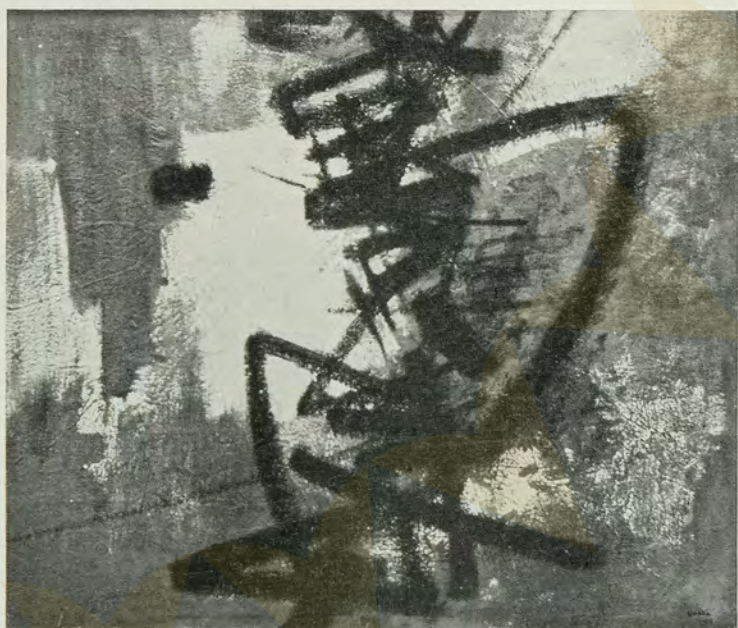


Manabu Mabe, Composição, 1958.

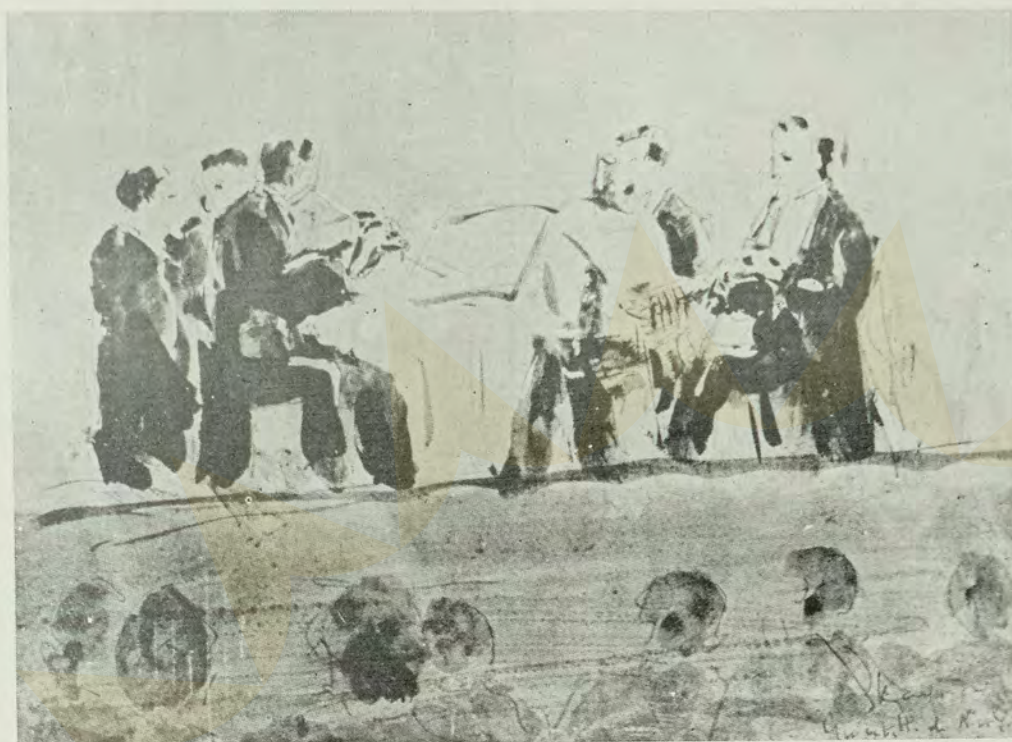


Manabu Mabe, Pintura, 1958.

Acho que descrever com palavras o aspecto destas pinturas é tarefa difícil, enquanto se quer transmitir justamente a grande riqueza de tonalidades, as quais, de outro lado, não transbordam deliberadamente, mas formam um entozamento exato de planos modulados e vivos em si. Com estas conquistas novas da sua arte, Manabu Mabe hoje já superou o sistema do grafismo preto no primeiro plano e de fundos coloridos que se estendem pela tela. Mabe agora domina a superfície inteira do quadro, consegue uma pintura cem por cento organizada e limpa, que futuramente se vai desenvolver mais e mais, com o grande poder de criação que ele possui para transformar impressões colorísticas, através de sua sensibilidade, em verdadeira obra de arte.



Manabu Mabe, Pintura, 1958.



Paul Garfunkel, Quinteto de Nova York.

Paul Garfunkel

Paul Garfunkel, Collegium Musicum Helveticum.



Em edição anterior, Habitat, já teve a oportunidade de ocupar-se, embora de leve, de um artista residente em Curitiba, Paul Garfunkel. Nesta ocasião foi apresentado um álbum sobre o Brasil, ilustrado e escrito pelo próprio artista, que, com seus traços rápidos, soube colher alguns dos aspectos mais característicos de seu país de adoção. Agora, por iniciativa da SCABI, sociedade musical que promove manifestações em diversos Estados, Paul Garfunkel foi convidado a ilustrar uma série de concertos realizados em Curitiba, com a dupla finalidade de fixar momentos inesquecíveis de enlêvo musical, e de dar sua visão pessoal e caracterização dos artistas. Dificilmente a escolha poderia ter sido mais acertada, pois Paul Garfunkel é essencialmente humano, atento aos momentos psicológicos, sensível à mensagem da música que não é a sua arte, mas que com seus próprios



Paul Garfunkel, *Conjunto folclórico Lucnica*.

Paul Garfunkel, *Quinteto Chighiano*.

meios artísticos sabe reconstruir plásticamente.

O presidente da SCABI justifica com as seguintes palavras êsse álbum, uma iniciativa louvável que demonstra a perfeita e inteligente fusão de intenções e resultados: “No momento em que SCABI entra no seu décimo-quinto ano de funcionamento, com quase trezentos concertos realizados, dificilmente outra recordação seria mais expressiva e significativa do que êste álbum.

“Ele evoca momentos de arte, horas de emoção, instantes de saudade que se perderam na eternidade do tempo.

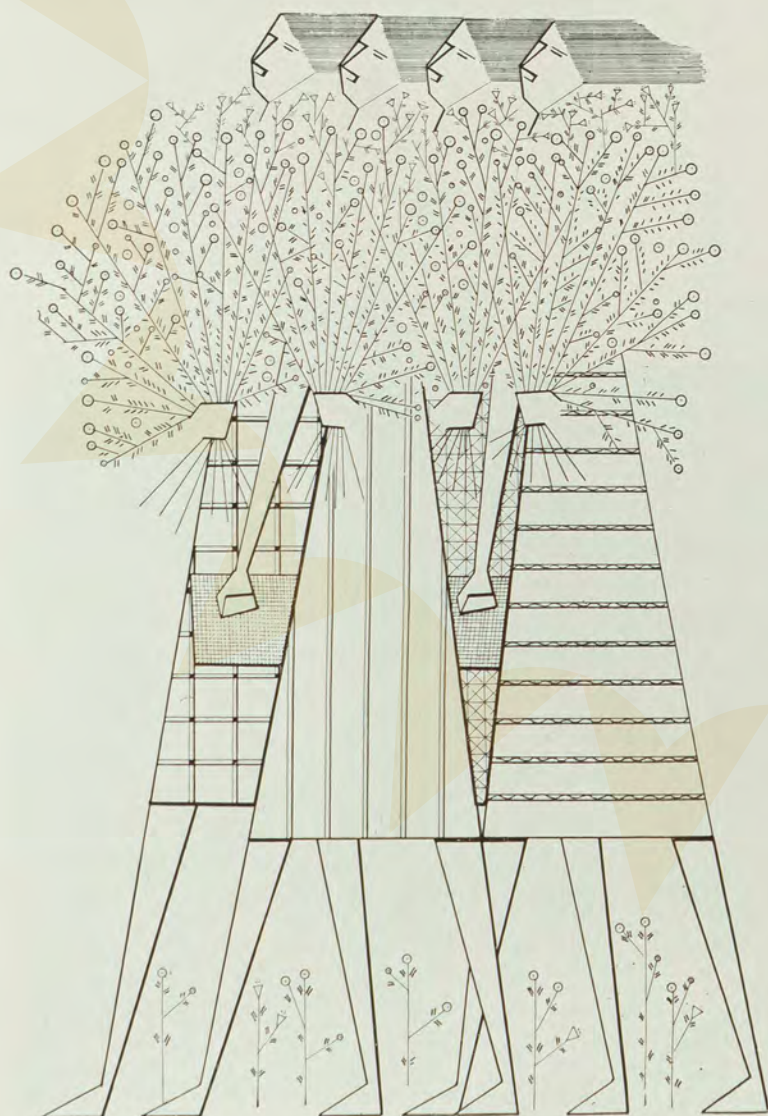
“A concretização de uma lembrança, em que a mente alçou ao mais puro prazer espiritual, tem que ser, forçosamente, cara a todos nós. Sobretudo, quando feita pela mão e pela sensibilidade de Paul Garfunkel, um artista do qual — se tivesse que caracterizá-lo em duas palavras — diria: profundamente humano”.





Zenon Barreto, Paisagem.

Zenon Barreto, Desenho.

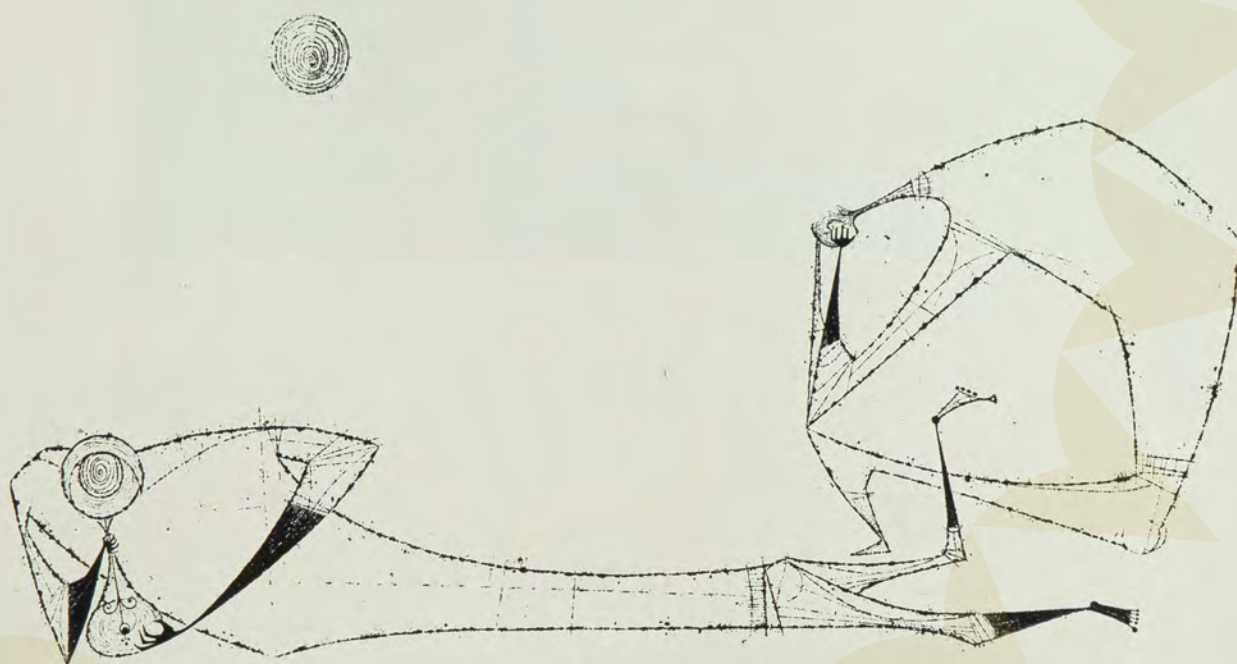


Dois pintores de Fortaleza

Do Nordeste do país têm surgido valores artísticos contemporâneos que, em poucos anos, souberam afirmar-se perante a crítica e o público. Do Nordeste são Aldemir Martins, Antônio Bandeira, Aloisio Magalhães, Barrica e outros, para não falar em Lula Cardoso Ayres, o decano dos artistas nortistas atuais. **Habitat** compraz-se em registrar hoje mais dois pintores de Fortaleza: Zenon Barreto e Floriano Teixeira. Zenon Barreto é uma espécie de padrinho do movimento artístico daquela cidade. Foi em sua casa de Mondubim, entre coqueiros e cachaça, que nasceu o Grupo dos Independentes. Era um grupo tumultuoso, que lançou manifesto, fez exposições, anarquizou com a sub-pintura e traçou planos. O manifesto proclamava: "Para manter essa nossa independência, anunciamos a-priori que desautorizamos qualquer movimento no sentido de proteção oficial, com dinheiro do governo, aos nossos trabalhos. Resguardamo-nos o direito de absoluta liberdade, para cujo respeito nos empenharemos até o limite extremo". No **back-ground** da pintura cearense talvez houvesse um mal estar qualquer diante da quase monotonia que vinha solapando seus alicerces. Um torpor que se caracterizava por uma grande falta de movimentação e interesse, lavava de silêncio e tristeza os meios plásticos. Dormitavam os pintores, enquanto lá fora, o mundo se agitava. Inclusive o mundo pictórico. A presença de Antônio Bandeira, de regresso de sua primeira estada em Paris, serviu para despertar do marasmo da pintura cearense, ensejando a formação de um ambiente mais favorável. Bandeira, presente, foi motivo para surgimento do grupo, que, entretanto, existia em potencial. A alavanca propulsora foi Zenon Barreto. O manifesto correu nos meios artísticos e seu conteúdo teve aceitação não só no Ceará como em outros Estados, porque os males apontados não eram apenas locais. O que o grupo fez depois, sobretudo por iniciativa de Zenon Barreto e Floriano Teixeira, foi um trabalho em conjunto de pesquisa. Para divulgar as conquistas do grupo e com o propósito de difundir e esclarecer a pintura contemporânea ao povo do Nordeste, organizaram-se Salões, com a participação de artistas de todos os Estados. Esforços louváveis, amparados pela cons-



Floriano Teixeira, Desenho.



Floriano Teixeira, Desenho.

ciência da necessidade de fazê-los e encorajá-los pelos resultados evidentes.

Em Zenon Barreto o que chama a atenção é a absoluta discrição das linhas, sua autêntica firmeza de traço, o conhecimento básico do desenho, a simplicidade e precisão no arranjo estrutural. Uma técnica que consegue escapar ao próprio humano para reduzir-se às sintéticas esquematizações, puramente estéticas. Floriano Teixeira nasceu na cidade de Cajapió, no Estado do Maranhão, mas integrou-se na vida cearense a partir de 1950, ano em que mudou para

Fortaleza. Floriano é auto-didata; descobriu que tinha tendência para o desenho copiando os quadros de exercícios de linguagem e de ciências naturais de seu colégio. Em Fortaleza tem pintado alguns murais, em edifícios e residências, e ilustrado alguns livros, entre os quais "Poema é comício" de Aluizio Medeiros e "O habitante da tarde" de Artur Eduardo Benevides. Os desenhos que apresentamos nessa página, de traço ritmado mas nervoso, são as mais eloquentes testemunhas das possibilidades que se aguardam ainda deste artista.



Flexor

José Geraldo Vieira

Com sua recente exposição, Flexor celebra seu decênio de pintura no Brasil. Oportuno, portanto, avaliarmos sua contribuição pessoal às artes visuais brasileiras, a contribuição didática de seu atelier em duas gerações de alunos, e a evolução de seus temas e processos durante tamanho período.

Evidentemente quando Flexor chegou ao Brasil, nem os artistas nem os críticos brasileiros conheciam o que Pierre Descargues, Pierre Mornand e Charles Estienne haviam escrito sobre a sua arte específica; na verdade ele já atuava no Brasil com a sua maneira, quando, por ocasião da Primeira Bienal de Arte de São Paulo, apresentou trabalhos de 49 e 50, tais como *Jesus crucificado entre Ladrões*, *Jesus coroado de espinhos* e *Jesus condenado por seus juizes*. A impressão de sua temática era, logicamente, a de influxos religiosos, eqüidistantes da "bondieuserie" e de Rouault, dentro de atmosferas de refração quase de vitral, numa fatura cromática e metamorfoseada para

além do processo apenas gráfico de Jacques Villon.

Foi portanto um pintor religioso que nos chegou de França. Aqui, nestes dez anos, a luz tropical do ambiente atuou na composição de suas telas que tomaram cada vez mais aquela tendência aritmética, para não dizer geométrica, que vimos a seguir em telas como *Modulação com a dominante rubra* e *Vaiém diagonal*. Já não havia a alternância dos vitrais franceses, mas a fibrilação de galáxias deste hemisfério. Quanto à parte didática, como um dos responsáveis — através de cursos e núcleos — da formação de gerações plásticas, lhe cabe o nome de Arimatéia, ajudando aquela turma a galgar seu Gólgota, ou melhor, seu Tabor.

Data de seu regresso da América do Norte, a evolução sãbiamente distorcida da sua maneira de fatura em diagonais, triângulos, cores concretas, ritmos assimétricos e modulações. Principiou, assim, a pintar não mais com atmosferas plásticas densas, mas mercê de gamas, abandonando as concate-

nações geométricas. Na verdade, ascendeu das paredes das naves para o céu; não o céu dos pintores renascentistas, povoado de milagres; mas o céu novo *habitat* desta era nova, cósmica. Evoluindo assim, se tornou testemunha de aspectos horários da luz, da altitude, das nuvens, das constelações, das rotas estratosféricas. Passou ao espaço, livrou suas cores, deu em colher nuanças, através de *degradés* de poentes, enchendo seu atelier com envoltórias, estados nascentes e efusões moduladas.

Na verdade, Flexor libertou-se, saiu do templo da ábside, e anda excursionando, livre como um espírito pelo universo. Sua cor não é mais prisioneira, subdividida, quadriculada. O vitral estilizou-se e ao invés de entrar o sol, pela nesga aberta ascendeu o artista em seu carro de Elias e foi percorrer as faixas eletrônicas, cheias de mistério, que o envolvem bizantinamente em roupagens talares dum Crisóstomo, de cuja boca saem estrofes cromáticas que são siglas da Emanência.

Síntese evolutiva da linguagem gráfica

Milton Ribeiro

Milton Ribeiro formou-se na ENBA do Rio de Janeiro e expôs várias vezes suas pinturas, tanto em exposições coletivas como em individuais. Vem ensinando durante dez anos desenho de Artes Gráficas na Escola Euvaldo Lodi do SENAI, por auspícios da qual fez um curso superior de Artes e Técnicas Gráficas no Colégio Técnico Estienne de Paris. Durante cinco anos trabalhou como "Free lancer" no Departamento de Arte da J. Walter Thompson do Rio de Janeiro, de onde saiu para dar início ao "Studio de Projetista Gráfico". Atualmente está empenhado em escrever um livro sobre Artes Gráficas (Desenho, História e Teoria) do qual publicamos aqui a primeira parte e que terá sua continuação nos próximos números de HABITAT.

Escrever é fixar por meio de sinais gráficos a linguagem falada. É hoje em dia, um processo comum, ao alcance de qualquer instrução primária. No entanto, para chegar a essa simplicidade, êsse conhecimento geral, sua formação atravessou séculos, evoluiu lenta e penosamente como a própria evolução do homem. Nossa escrita atual é uma síntese do que se tem feito neste particular, desde há milhares de séculos a.C.

Nos seus primórdios as idéias eram transmitidas por meio do desenho em figuras rudimentares de expressão indecisa.

Era uma escrita figurada, usada pelo homem primitivo para fixar nas paredes de sua caverna seus principais feitos, cenas de caçadas, objetos de uso pessoal e acidentes da natureza. Escritas dessa espécie foram desenhadas durante milênios nas rochas das primeiras habitações humanas e é hoje conhecida por Pictografia, do latim "pictus" (pintado) e do grego "grafe" (descrição).

Porém, êsse processo restringia a linguagem gráfica, limitando-a ao registro de fatos e cousas materiais. Incompleta como finalidade, a eterna procura do aperfeiçoamento deu origem ao símbolo. Insatisfeito, o homem já não se comprazia em desenhar a realidade, queria também fixar suas idéias, coisas imaginadas por ele. Assim foram surgindo certos sinais que não significavam acontecimentos nem fatos vistos e palpáveis. Eram signos convencionais correspondentes a determinadas expressões e que sugeriam idéias. A lua mais a estrela simbolizavam o mês, um olho, vigilância. O desenho do sol, por exemplo, já não designava somente o astro e sim o tempo de luz solar entre duas noites, isto é, o dia. O escaravêlho significava ciência; a vespa, realeza; um pássaro, rapidez; um crocodilo, uma ameaça funebre, uma pena de avestruz, justiça etc. Dêsse modo, o abstrato pôde ser representado, dando um significado a cada desenho isolado. Reunindo uma variedade de representações dessas idéias, nasceu a escrita ideográfica.

Quando a quantidade de sinais já não eram suficientes para representar o desenvolvimento de sua imaginação, o homem foi levado a combinar aqueles já em uso. Passaram assim aos símbolos. Os esquimós, por exemplo, quando queriam se referir a grande quantidade de focas, grafavam a figura esquemática de



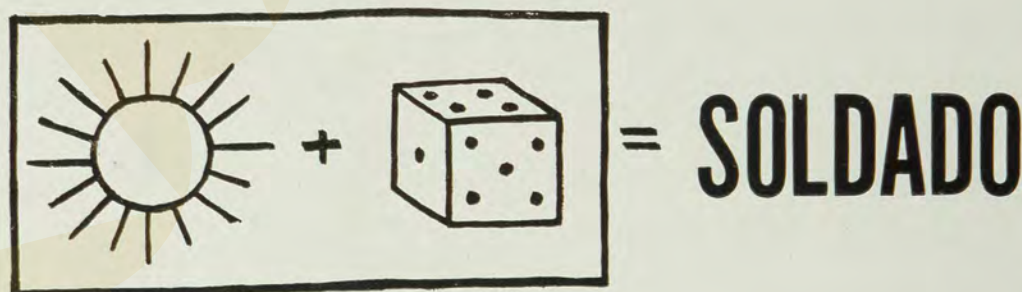
Pictografia pré-histórica.



Inscrições ideográficas.

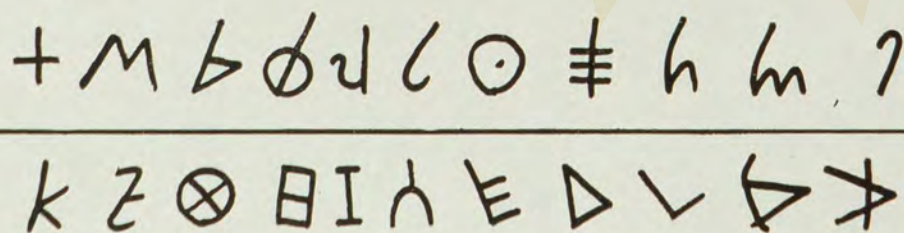


Escrita dos Esquimós.



Os cinco sinais básicos da escritura cuneiforme.

Alfabeto fenício



um homem com todos os dedos abertos e a seu lado um peixe; uma figura e um barco significavam comunicação por água etc.

Mais tarde, tantos já eram os símbolos que a confusão se estabelecia e, aos poucos, foi-se efetuando uma transformação na linguagem escrita. Certas figuras ao serem lidas evocavam seu primitivo sentido, porém já acrescidas de expressão sonora. Isto é, equivaliam à som. O desenho de um pássaro em vez de simbolizar apenas rapidez, adquiria o valor fonético da palavra ave. Processo semelhante ao usado atualmente nas cartas enigmáticas.

O fonetismo veio sugerir naturalmente a decomposição da palavra em sílabas ou seja conjunto de sons.

Signos silábicos aparecem com frequência nas escritas antigas, mas centenas de anos passariam antes que o homem se libertasse por completo dos símbolos e ideogramas. Hoje, visto a belíssima escrita egípcia monumental, os hieróglifos, onde se confundem sinais alfabéticos, silábicos e ideogramas, podemos ter uma noção do árduo caminho que o homem percorreu para perpetuar suas idéias e feitos.

Na Mesopotâmia originou-se o mais antigo sistema inteiramente silábico — o Cuneiforme, cujo nome deriva de seus caracteres em forma de cunha. Executados sobre pranchas de argila por meio de um canço talhado obliquamente ou buril de metal com secção triangular, esse processo não favoreceu o emprêgo de linhas curvas, utilizando apenas um só elemento — o traço em forma de cravo na posição horizontal, vertical ou inclinada.

Finalmente, coube aos fenícios, povo de espírito prático, sempre voltado as exigências de uma vida comercial, o privilégio de substituir a complicada linguagem gráfica até então usada, por letras, dando origem ao alfabeto. Este era composto de vinte e dois sinais, a maioria inspirados nos caracteres egípcios e escritos ao contrário, isto é, da direita para esquerda.

Em consequência de serem os fenícios grandes navegadores, o novo sistema foi divulgado nas várias regiões onde aportavam seus navios. Dentre os povos que o assimilaram, tem para nós particular importância o Grego, de cujo alfabeto derivou o latino.

Respeitadores da ordem e do equilíbrio os gregos deram qualidades arquitetônicas à escrita. Adotaram um reforço retangular, no alto e na base das letras, necessário ao bom alinhamento dos textos. Quando executadas na pedra, sob a influência do cinzel, esse reforço tor-

na-se triangular. Esta última aparência, mais nobre, menos dura, deveria passar para o alfabeto latino, sendo adotada em suas inscrições monumentais.

Transformaram os guturais suaves e as semi-vogais das linguas semíticas em verdadeiras vogais. Escrevendo a princípio da direita para a esquerda como os Fenícios, passaram mais tarde a alterar a direção do texto de linha para linha, e finalmente acabaram por adotar como única, a ordem até então inversa, esquerda direita.

Foi a Itália do Sul, colônia Grega que transmitiu à península seu grafismo. Algumas letras foram aproveitadas e aperfeiçoadas diretamente do alfabeto grego e são elas: A, B, E, F, H, I, K, M, N, O, Q, S, T, V, X; outras foram arredondadas como Gama e Delta que deram o C e o D, o P foi igualmente arredondado e fechado em cima, o R também do Grego P (Rho) acrescido de uma trave. O L foi somente virado, guardando quase a sua primitiva forma.

Em seguida os romanos juntaram o Y e o Z imitando os gregos e inventaram o G para substituir o T, que se transformara em C. Mais tarde se completou o alfabeto de vinte e cinco letras com o acréscimo do J e do U, que nada mais é que a variação do I e do V.

Atualmente, foram suprimidas do nosso alfabeto a vogal Y e as consoantes K e W, embora ainda sejam empregadas como símbolos e nas palavras estrangeiras.

(Continua no próximo número)

ROMANA

Escrita latina.

FENÍCIO	GREGO ANTIGO	GREGO CLASSICO	LATINO
𐤀 𐤁 𐤂	Α Β Γ	A B C	A B C
𐤄 𐤅 𐤆	Δ Ε Ζ	D E F	D E F
𐤇 𐤈 𐤉	Η Θ Ι	G H I	G H I
𐤊 𐤋 𐤌	Κ Λ Μ	K L M	K L M
𐤍 𐤎 𐤏	Ν Ξ Ο	N O P	N O P
𐤐 𐤑 𐤒	Π Ρ Σ	Q R S	Q R S
𐤓 𐤔 𐤕	Τ Υ Φ	T U V	T U V
𐤖 𐤗 𐤘	Χ Ψ Ω	X Y Z	X Y Z

V.ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, setembro a dezembro de 1959

Art. 1.º — A V Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, exposição internacional de artes plásticas, que se inaugurará no mês de setembro de 1959 e ficará aberta por três meses à visitação pública, é destinada a reunir trabalhos representativos da arte moderna em sua formação e em seu estágio atual, conferindo prêmios a expositores cuja obra se julgue constituir apreciável contribuição para a revelação ou desenvolvimento de novas tendências da criação contemporânea.

Art. 2.º — A Diretoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo estabelecerá o programa da V Bienal, cuja direção e administração são de sua exclusiva competência, e cujo plano abrangerá também:

- a Exposição Internacional de Arquitetura;
- o Concurso Internacional de Escolas de Arquitetura;
- a Bienal das Artes Plásticas do Teatro; e quaisquer outros certames, reuniões ou iniciativas que, conjugadas com a manifestação principal, por seu teor ou finalidade, resolva aquela Diretoria realizar ou patrocinar, subordinados a regulamentos especiais.

Art. 3.º — A V Bienal compor-se-á de:

- a) salas reservadas à representação brasileira e organizadas sob exclusiva responsabilidade da Diretoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo;
- b) salas reservadas às representações dos países cuja participação decorra de convite expresso da Diretoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo;
- c) salas especiais, organizadas pela Diretoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo, ou por ela solicitadas a qualquer país participante, com o objetivo de documentar a produção de movimentos, escolas, grupos ou artistas de importância histórica ou atual, permanecendo as peças componentes de tais salas especiais, excluídas da atribuição de prêmios, salvo expressa resolução em contrário da Diretoria.

Art. 4.º — Das salas mencionadas no inciso a) do artigo anterior participarão os artistas inscritos e aprovados nos termos constantes deste Regulamento.

Art. 5.º — Para a inscrição, deverá o artista preencher os seguintes requisitos:

- a) ser brasileiro ou residir no país há mais de dois anos;

- b) entregar à Secretaria da Bienal, até o dia 1.º de fevereiro de 1959, sua ficha individual de inscrição, acompanhada das papeletas relativas ao trabalho apresentado, estas em duas vias, juntando-se a primeira à ficha individual e aplicando-se a segunda à peça a que ela se refere;
- c) fazer chegar, até o dia 30 de março de 1959, à sede ou a um dos postos de recepção da Bienal, os trabalhos inscritos, em perfeito estado de conservação e convenientemente apresentados, não respondendo o Museu de Arte Moderna por quaisquer despesas de envio ou reenvio, afóra as de desembalagem e reembalagem, nem assumindo a responsabilidade de danos eventuais.

Parágrafo único — da papeleta relativa a cada trabalho constará o preço e a declaração irrevogável de que concorre ou não aos prêmios, ficando estabelecido que a obra só pode ser objeto de prêmio de aquisição de valor igual ou superior àquele preço.

Art. 6.º — São as seguintes as limitações impostas à apresentação de trabalhos:

- a) para **Pintura**, até cinco, não devendo ultrapassar de 1,20m. na altura ou na largura, admitida, porém, a compensação de tamanho entre obras de um mesmo autor;
- b) para **Desenho** ou **Gravura**, até oito, que deverão ser apresentados protegidos com vidro;
- c) para **Escultura**, até cinco, não ultrapassando de 2m. em qualquer dimensão, admitida, entretanto, a compensação de tamanho entre obras de um mesmo autor.

Parágrafo único — A Diretoria do Museu de Arte Moderna reserva-se o direito de restringir os limites no presente artigo estabelecido, devendo, entretanto, tal medida ser tomada, caso necessária, antes da instalação da Comissão de Seleção.

Art. 7.º — A assinatura da ficha de inscrição obriga o artista à observância de todas as disposições deste Regulamento e das decisões da Diretoria do Museu de Arte Moderna, inclusive no que se refere à colocação dos trabalhos no recinto da exposição.

Art. 8.º — Os trabalhos inscritos serão submetidos ao julgamento de uma Comissão de Seleção, composta de cinco membros, sendo:

- a) três escolhidos pela Diretoria do Museu de Arte Moderna, que entre eles designará o presidente;
- b) dois eleitos pelos artistas inscritos e que tiverem trabalho aceito na representação brasileira, em pelo menos uma das Bienais anteriores; ao fazer a inscrição, cada artista depositará o seu voto na Secretaria da Bienal.

Art. 9.º — As decisões da Comissão de Seleção são irrecorríveis, sendo vedado aos artistas, em qualquer caso, a retirarem os trabalhos aceitos, antes de encerrado o período de exposição pública.

Art. 10.º — As representações dos países participantes da V Bienal, organizadas por órgãos oficiais, entidades privadas ou simples particulares, expressamente convidados pela Diretoria do Museu de Arte Moderna, terão como único e exclusivo responsável um comissário, nomeado pelos organizadores da representação, ao qual compete enviar à Secretaria, até o dia 15 de março de 1959, as fichas de inscrição, dos componentes do conjunto a ser exposto, e todos os dados necessários à publicação no Catálogo Oficial, bem como tomar as providências relativas à realização técnica da exposição.

Art. 11.º — A V Bienal conferirá os seguintes prêmios:

- a) «Prêmios Prefeitura de São Paulo», à artista nacional ou estrangeiro, inscrito em qualquer categoria e apresentado em qualquer sala da Bienal e que obtenha pelo menos 9/10 dos votos do Juri Internacional, cuja escolha visará a qualidade das obras apresentadas, em seu conjunto. Esse prêmio é de Cr\$ 600.000,00 (seiscentos mil cruzeiros), constituída sua dotação das seguintes contribuições:

— Prefeitura Municipal de S. Paulo — Cr\$ 200.000,00
 — Museu de Arte Moderna de S. Paulo — Cr\$ 400.000,00

- b) Prêmios regulamentares:

Dotações da Prefeitura Municipal de São Paulo:

Cr\$ 100.000,00 — ao melhor pintor estrangeiro.
 Cr\$ 100.000,00 — ao melhor pintor nacional.
 Cr\$ 100.000,00 — ao melhor escultor estrangeiro.
 Cr\$ 100.000,00 — ao melhor escultor nacional.
 Cr\$ 100.000,00 — ao melhor gravador estrangeiro.
 Cr\$ 100.000,00 — ao melhor gravador nacional.
 Cr\$ 100.000,00 — ao melhor desenhista estrangeiro.
 Cr\$ 100.000,00 — ao melhor desenhista nacional.

Dotações do Museu de Arte Moderna de São Paulo:

Cr\$ 100.000,00 — ao melhor escultor estrangeiro.
 Cr\$ 100.000,00 — ao melhor escultor nacional.
 Cr\$ 100.000,00 — ao melhor escultor estrangeiro.
 Cr\$ 100.000,00 — ao melhor escultor nacional.
 Cr\$ 100.000,00 — ao melhor gravador estrangeiro.
 Cr\$ 100.000,00 — ao melhor gravador nacional.
 Cr\$ 100.000,00 — ao melhor desenhista estrangeiro.
 Cr\$ 100.000,00 — ao melhor desenhista nacional.

- c) Outros prêmios que, por iniciativa ou com aprovação da Diretoria do Museu de Arte Moderna, venham a ser insti-

tuidos com a cláusula de aquisição, destinando-se as obras assim premiadas a integrarem o acervo do Museu.

Art. 12.º — A atribuição dos prêmios é da competência do Juri Internacional, constituído, pelo Presidente da Comissão de Seleção e por críticos escolhidos pela Diretoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo, que entre eles designará o seu representante.

Art. 13.º — O Juri Internacional, cujas decisões são irrecorríveis, completará a atribuição dos prêmios até a véspera da inauguração da V Bienal, sendo-lhe permitido subdividir ou deixar de conferir qualquer deles e conceder distinções honoríficas destinadas a estimular as representações não premiadas.

Art. 14.º — Na atribuição dos prêmios, consideram-se em igualdade os artistas de nacionalidade brasileira e os estrangeiros residentes há mais de dois anos no país, excluindo-se os falecidos anteriormente à abertura da exposição, e os que figurarem nas salas especiais a que alude o inciso c, do art. 3.º, ou hajam voluntariamente desistido de concorrer àqueles prêmios, na forma do disposto no parágrafo único do art. 5.º.

Art. 15.º — Em virtude de acôrdo entre a Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo e a Bienal de Veneza, os titulares dos grandes prêmios internacionais, obtidos na XXIX de Veneza, ficam excluídos da distribuição de prêmios na presente exposição.

Art. 16.º — Os prêmios serão pagos após o encerramento da exposição, deduzidas as taxas legais vigentes.

Art. 17.º — A V Bienal instalará nos portos do Rio de Janeiro e, eventualmente, de Santos, posto de recepção de obras remetidas por via marítima, e em São Paulo, para as remetidas por via aérea.

Art. 18.º — Na V Bienal haverá uma seção de venda de obras expostas, cobrada a comissão de 10% sobre o líquido das aquisições.

Art. 19.º — Os casos omissos serão resolvidos pela Diretoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

São Paulo, Outubro de 1958.

Francisco Matarazzo Sobrinho
 Presidente

Tôda a correspondência deve ser dirigida à: SECRETARIA DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO — CAIXA POSTAL, 7.517 - SÃO PAULO - BRASIL.

Concurso para a escolha de cartaz e capa de catálogo para a V Bienal

O Museu de Arte Moderna de São Paulo acaba de instituir um concurso para a escolha do Cartaz e da Capa de catálogo que servirão à V Bienal, a se realizar em setembro próximo. Os candidatos deverão, para concorrer, observar o regulamento estabelecido para o concurso e que é o seguinte:

1. Fica instituído pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo o concurso destinado à escolha e premiação do melhor projeto de cartaz e do melhor projeto da capa do catálogo que deverão servir à V Bienal de São Paulo, a realizar-se em setembro de 1959.
2. Os artistas concorrentes deverão enviar ao Museu de Arte Moderna, até o dia 30 de abril, seus projetos, prontos para reproduzir, acompanhados de um envelope lacrado no qual, para fins de identificação, encerrará uma ficha com o seu nome por extenso, sua nacionalidade, seu endereço completo e o

pseudônimo que figurará também no exterior do envelope e no projeto.

3. Os projetos deverão trazer, obrigatoriamente, os dizeres "V Bienal de São Paulo — setembro-dezembro 1959 — Parque Ibirapuera", podendo o ordinal figurar em algarismo arábico ou romano.

4. Os cartazes podem ser estudados no formato que for achado conveniente, desde que obedeçam à proporção do papel de impressão e sejam apresentados já em condições técnicas para a reprodução. Quanto à capa (17,5 x 13 x 2,5 de lombada) pode ser apresentada como ante-projeto sendo que o premiado deverá, depois, executar a arte final também em condição para a reprodução.

5. Cada candidato pode apresentar mais de um projeto em cada categoria, desde que o faça separadamente e com diferentes pseudônimos.

6. Encerradas as inscrições, todos os trabalhos serão expostos na sede do Museu de Arte Moderna, em data previamente anunciada.

7. A diretoria do Museu de Arte Moderna nomeará um júri composto de três membros, críticos ou artistas, que até dia 15 de maio deverá escolher o melhor projeto de cartaz e o melhor projeto de capa de catálogo, cujos autores receberão, respectivamente, os prêmios de Cr\$ 50.000,00 e Cr\$ 25.000,00.

8. O júri poderá indicar ainda, até o máximo de 20 peças para cada categoria, quais os melhores projetos de cartaz de capa de catálogo, com o fim de com eles ser, eventualmente, organizada uma sala especial que integrará a V Bienal de São Paulo.

9. Das decisões do júri, que tem direito de não distribuir os prêmios se assim julgar conveniente, não cabe recurso.

10. A abertura dos envelopes para identificação dos premiados será realizada em sessão pública, pelo Presidente do Museu de Arte Moderna, na sede deste, no Parque Ibirapuera.

11. Os trabalhos premiados tornam-se de propriedade do Museu de Arte Moderna.

O Museu de Arte de Belo Horizonte

Após o exame da realização musical de 1958, em Belo Horizonte, passemos ao capítulo mais agradável do Museu de Arte.

Se, há dez anos atrás, alguém pensasse em trazer quadros de pinturas da estatura de um De Pisis ou de um Campigli, seria taxado de visionário. No entanto, uma vez organizado, o Museu de Arte de Belo Horizonte além dos dois citados mestres, ofereceu as presenças igualmente ilustres de um Morandi, de um Magnelli, de um Afro, de um Sironi e de um Santomaso.

"Dez anos de pintura italiana" foi a melhor exposição de pintura que a cidade já viu, vencendo, em qualidade de trabalhos e organização, até mesmo aquela quase legendaria mostra da 1.ª Bienal de São Paulo, organizada pelo então governo do Estado. O mesmo nível elevado esteve presente na "Exposição de Gravura Brasileira", um belo retrato da produção de nossos artistas gráficos.

A "Exposição de Desenhos de Israel", de Portinari bateu o recorde de visitantes do Museu de Arte de Belo Horizonte e permitiu uma visão da obra atual do artista plástico de Brodowski, bem como uma reavaliação da contribuição de Portinari para as artes brasileiras. Mostramos menores, porém de inegável qualidade, foram aquelas de "Reproduções de Rembrandt", "Teatro norte americano" e "Teatro na Áustria". Digno de nota o Curso de Museologia, organizado pelo Museu de Arte de Belo Horizonte; uma realização acertada de alto valor didático.

Exposição itinerante

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro está organizando, patrocinada pela Divisão Cultural do Itamaraty, uma grande exposição itinerante de artistas brasileiros, que deverá percorrer a Europa durante dois anos.

O conjunto, formado por cerca de 250 obras representativas das tendências atuais da arte brasileira, será apresentado no mês de maio próximo, na "Haus der Kunst" em Munique. A exposição irá depois para a capital francesa, onde será exibida no Museu de Arte da Cidade de Paris. Daí seguirá para os Países Baixos, Londres, Hamburgo, Basiléia, Milão, Roma, Madri e Lisboa. Para todas as cidades, os cartazes serão da autoria de Alexandre Wollner, o qual, baseando-se num padrão uniformizado, mudará somente os textos, de acordo com as línguas locais. Foram convidados para a importante mostra artistas radicados no Rio, São Paulo, Recife, Belo Horizonte e Salvador, além daqueles que se encontram no momento aper-

feçoando-se no exterior. São os seguintes os artistas: Alfredo Volpi, Flavio de Carvalho, Hermelindo Fiaminghi, José Antônio da Silva, Lothar Charoux, Maurício Nogueira Lima, Paulo Becker, Samson Flexor, Aluísio Carvão, Candido Portinari, Elisa Martins da Silveira, Vera Mindlin, Mario Carneiro, Paolo Rissone, Maria Martins, Ione Saldanha, Aluísio Magalhães, Alberto da Veiga Guignard, Maria Helena Andrés, Mário Cravo Júnior, João Luís Chaves, Frans Krajzberg, Cícero Dias, Lóio Percio, Everaldo de Barros, Lasar Segall, Luís Sacilotto, Manabu Mabe, Tarsila do Amaral, Poti Lazarotto, Marcelo Grassmann, Lívio Abramo, Aldemir Martins, Arnaldo Pedroso d'Horta, Yolanda Mohalyi, Anita Malfatti, Teresa Nicolao, Zelia Salgado, Bruno Giorgi, Raimundo Nogueira, Djanira Mota e Silva, Roberto Burle Marx, Firminio Saldanha, Décio Vieira, Edith Behring, Emiliano Di Cavalcanti, Milton Dacosta, Maria Leontina, Vicente Iberson, Alfredo Ceschiatti, Ana Letícia, Frank Schaeffer, Heitor dos Prazeres, Helio Oliveira, Cesar Oliveira, Ivã Serpa, Vera Tormenta, Frans Weissmann, Tanaka, Maria Bonomi.

Esta exposição, verdadeiro panorama seletivo da produção mais viva do país, se reveste de uma importância excepcional no sentido de inserir nossos artistas na família internacional, à qual, com todo direito podem conclamar de pertencer.

Exposição de Lasar Segall em Paris

A exposição de Lasar Segall no Museu de Arte Moderna de Paris realizar-se-á a partir dos últimos dias de fevereiro. Esta exposição fora marcada por Jean Cassou, conservador daquele Museu, quando da terceira Bienal de São Paulo, mas a enfermidade do pintor impediu que se efetuasse. Trata-se da mesma seleção de obras que o Museu de Arte Moderna de São Paulo enviou à Itália, e posteriormente à Barcelona e Madri, com a cooperação da Divisão Cultural do Itamaraty. O crítico Santiago Argos Ballesste, destacando a apresentação no Museu de Arte Contemporânea de Madri diz que "... a obra de Segall é um excepcional reflexo das mais gloriosas conquistas artísticas da primeira metade de nosso século, especialmente das alcançadas pelo expressionismo alemão, em cuja vanguarda militou com ardor. Lasar Segall é um artista de grande sensibilidade, cujo nome merece um posto na história da arte moderna junto a seus irmãos de raça: Chagall, Soutine e Pascin, paralelo aos artistas ibero-americanos Orozco e Rivera, e próximo aos grandes do expressionismo: Munch, Nolde e Kokoschka".



Max Bill — 50 anos

Acaba de ser publicado pela editora Arthur Niggli, da Suíça, um pequeno livro sobre Max Bill. Trata-se de uma biografia valiosa pois muitos artistas, fotógrafos, professores e personalidades ligadas à arte, colaboraram para sua confecção. Apresenta uma introdução de Eugen Gomringer.

Transcrevemos em seguida o trecho que Carlos Flexa Ribeiro escreveu à respeito desse conhecido artista que comemora seu cinquentenário de nascimento:

"Ce n'est pas un non-sens que de rapprocher le fait que Max Bill complètera 50 ans dans la même année qu'aura lieu le cinquantenaire du baptême public du cubisme.

La période comprise entre 1908 et 1958 marque l'écroulement définitif des traditions séculaires de visualité alors qu'on jetait les bases d'un nouvel ordre esthétique en formation.

Pendant ce dernier demi-siècle, les tendances et les mouvements qui s'entrecroisèrent malgré leur diversité sans précédents dans l'histoire de l'art, peuvent être en dernière analyse réduits à deux groupes: celui se caractérisant par la nature surtout destructive de l'ordre esthétique antérieur et celui dont l'accent tonique consiste à formuler de nouvelles positions de contenu constructif

où l'on peut déceler des anticipations d'un art à venir. La trajectoire et le sens de l'oeuvre de Max Bill classent sûrement dans ce dernier groupe. Je ne dis pas cela uniquement à cause de l'ampleur de son action créatrice qui s'étend à toute la gamme des activités plastiques, de l'architecture et de l'urbanisme, aux arts graphiques et au "design". Cet aspect se complète et s'intègre dans l'oeuvre du penseur d'art et dans le rôle de l'éducateur. Dans ce sens, il est difficile d'évaluer toute la portée qu'on pourra attribuer à Max Bill en tant qu'arrangeur d'idées et instaurateur de nouvelles méthodes de pensée et de création. Il est juste cependant que dès maintenant, on reconnaisse en lui, une des puissances les plus efficaces agissant de nos jours en faveur du rétablissement d'une solidarité culturelle rompue. Dans ce nouvel univers qui nous offre la révélation de conceptions insoupçonnées de la forme et de dimensions spatiales inédites, Max Bill est un des hommes qui travaillent, avec une lucidité intégrale, à une pleine prise de conscience de l'art de notre temps.

Dans un pays comme le Brésil, qui, pour toutes les raisons a sa destinée tournée vers l'avenir, nous devons saluer à l'occasion du cinquantenaire de Max Bill, le précurseur de réalités naissantes".



Maqueta do Museu do Instituto Munson — Williams — Proctor em Utica, Nova York.

Museu do Instituto Munson

O novo edifício que abrigará o Museu do Instituto Munson-Williams-Proctor e sua administração, em Utica, Nova York, é de autoria do arquiteto Philip Johnson. A estrutura permite eliminar as colunas, deixando completamente livre a área do pavimento principal destinado à exposições e o mezzanino acima deste. Estas áreas poderão ser divididas, segundo os casos, por painéis móveis. O edifício é um verdadeiro monólito de concreto: dois pavimentos estão acima da faixa de vidro que fecha, no exterior, sua base, emprestando-lhe uma aparência de falta de peso.

Oito cantoneiras de concreto protendido se cruzam na parte superior, sustentando toda a estrutura. Completamente à vista, esses suportes essenciais do edifício constituem também sua única e dramática decoração, exceção feita para a faixa de vidro e o uso imaginativo de luz que realça o interior e o exterior da construção. Além de quatro pavimentos com salas para exposições, o edifício terá um auditório, os escritórios de administração e depósitos para as obras de arte. Ao redor do Museu foi planejado um jardim para as esculturas ao ar livre. A construção do edifício será terminada em maio de 1960.

II Semana Baiana de Arquitetura

Foi realizada em fins de setembro ppdo. em Salvador, Bahia, a II.^a Semana de Arquitetura. Constarão do programa, uma exposição de trabalhos de profissionais e alunos da Universidade da Bahia, um levantamento fotográfico de um monumento arquitetônico (do Convento de São Francisco) e uma série de conferências e debates. Foram as seguintes as confe-

rências realizadas: "Arquitetura e artes plásticas no caminho de um novo estilo", prof. Wolfgang Pfeiffer; "O arquiteto na indústria", arq. Jairo Farias; "Reestruturação da profissão do arquiteto", arq. Luís Saia; "Considerações sobre ensino de arquitetura e urbanismo na Itália", Pasqualino Magnavita; "Artesanato, origem comum da engenharia e da arquitetura; Dominâncias responsáveis pelo processo semântico da arquitetura", arq. Luís Saia; "Dramaticidade no edifício teatral", Gianni Ratto; "Problemas relacionados com o ensino da arquitetura", arq. Luís Saia; "Experiência da arquitetura brasileira", arq. Luís Saia; "Arquitetura e natureza", arq. Lina Bo Bardi; "O arquiteto e a cidade do Salvador", arq. Diogenes Rebouças.

Esperamos que a Universidade da Bahia continue com tais realizações que comprovam o alto nível dessa instituição.

Teatro dos Independentes

Com a atuação do grupo amador "Os Independentes", teve início o Festival de Teatro Amador do Estado de São Paulo, patrocinado pela Federação Paulista de Amadores Teatrais. De acordo com a nova orientação da FPAT, a seleção dos conjuntos interioranos tem sido feita nas próprias cidades, através de festivais regionais, onde o grupo premiado esteve praticamente inscrito no certame estadual. Obtendo "Os Independentes" o prêmio oficial do Festival Regional de Santos e litoral, a FPAT convidou-o para inaugurar o Festival Estadual, ao qual compareceu encenando a peça "A farsa dos meninos bonitos", da autoria de um elemento do próprio grupo, Evencio Martins da Quinta Filho.

A peça, escrita especialmente para esta equipe, focaliza a juventude atual, mas com um tratamento novo para o tema

que tanto vem sendo explorado. Não há nem sementes de violência, nem pais irresponsáveis, ou abismos abertos para os jovens transviados. Embora dentro do estilo conhecido de "play-boys", na maneira de trajar, nos ademanos a James Dean que conservam, os jovens personagens de Evencio se comportam apenas como meninos influenciados, incapazes de levar avante qualquer ação perigosa e sempre que a combinam, fracassa. Evencio destrói a periculosidade da juventude transviada, inutiliza o uso da maconha, agindo com um único recurso — o ridículo. Ridiculariza os "Play-boys" até as últimas consequências. E o consegue de maneira a obter facilmente o riso da plateia, numa movimentação dinâmica dos personagens e pela espontaneidade dos intérpretes. Autodidata, Evencio se põe em contato maior não só com os autores universais, mas também como aprimoramento de sua cultura geral, o que é indispensável aos que querem escrever para o teatro.

Afrêscos de Emeric Marcier

Ao deixar a Prefeitura, o Prefeito Celso Melo de Azevedo, presidente da Associação Brasileira de Municípios, fez legar a sua última realização, a Casa do Ancião, à Cidade de Ouzanam na capital mineira. A instituição se destina a amparar a velhice e constitui uma das maiores iniciativas do gênero do país. O artista Emeric Marcier foi encarregado da decoração do prédio e ali pintou dois grandes afrescos sobre motivos religiosos. O primeiro, de três metros de altura, por cinco de comprimento, tem como tema: "Apresentação do Menino Jesus ao Templo"; o segundo, da mesma dimensão no refeitório, intitula-se "A Última Ceia". Os trabalhos foram executados dentro da técnica do afresco, que o artista conhece de longa data e da qual se valeu na decoração da muito debatida capela de Mauá.



Madona bizantina. Execução em mosaico na técnica de Ravenna por Heinz Schueller.

Mosaicos

A propósito da recente exposição dos mosaicos de Ravenna: Vive em São Paulo, mais corretamente em Santo Amaro, um ceramista alemão, Heinz Schueller. Este acaba de executar em mosaico, uma Madona que será colocada na Igreja de Santa Cruz dos Padres Redentoris-

tas em Araraquara, Estado de São Paulo.

Quanto ao estilo, é uma obra bizantina, levada à Roma no ano de 1497.

Foi um quadro muito venerado na Ilha de Chipre e alguns historiadores, mesmo sem provas concretas, atribuem a pintura ao Evangelista São Lucas.



Doris Caesar, *Mulher deitada*, Bronze, 1957.

Doris Caesar

Entre as escultoras que nestes últimos anos se têm feito notar pelo público e pela crítica, Doris Caesar ocupa, sem dúvida, um lugar de merecido destaque. A artista é de orientação contemporânea, mas nela é evidente a longa tradição nórdica da arte romântica. É moderna no emprêgo livre que faz da distorção e na maneira de aceitar a realidade contemporânea. Como artista, seus predecessores imediatos são Lehmbruck e Kaethe Kollwitz, ambos da Alemanha e figuras de primeiro plano no processo de traduzir o modernismo francês clássico para a linguagem romântica do norte. Mas como para estes predecessores, as raízes artísticas de Doris Caesar se prendem às formas alongadas da tradição gótica, às suas superfícies atormentadas e ao sentido trágico do mistério da vida. Todavia a tradição, antiga ou moderna, é apenas a base sobre a qual se constroem o próprio edifício individual: as esculturas de Doris Caesar nada têm em comum com os cânones clássicos da perfeição feminina. Mas, apesar de tudo, seus bronzes são mulheres, a essência de mulheres. Nesses corpos sem graça há ao mesmo tempo orgulho e humildade, tal paradoxo físico é justamente o que constituem as qualidades de comoção e sensibilidade que nos levam a compreender a introspecção e a humanidade, trágica ou calma, atrás da aparência exterior dos corpos de bronze fundido. Essas palavras servem para apresentar ao nosso público, a artista norte-americana, que acaba de doar uma escultura ao Museu de Arte de São Paulo, e que esperamos conhecer um dia, através de uma ampla seleção de seus trabalhos, dessas obras de arte de sua inerente personalidade.

HABITAT

Haus der Kunst

Dentro de alguns meses será apresentada, pela primeira vez na Europa, uma grande exposição coletiva de artistas brasileiros. A mostra que reúne cerca de 250 obras seguirá durante dois anos, um roteiro de manifestações nos maiores centros artísticos.

Quem por primeiro hospedar esse patrimônio de arte brasileira contemporânea, será a "Haus der Kunst" em Munique. HABITAT compraz-se em assinalar esta instituição alemã, que vem desenvolvendo um amplo programa artístico, organizando exposições retrospectivas que são verdadeiros panoramas da história da arte. Depois das grandes mostras dedicadas à obra de Cézanne e Van Gogh, a "Haus der Kunst" reuniu, em fins do ano passado, a exposição "Introdução à arte moderna 1869-1958" e publicou um grande catálogo ilustrado, que é um verdadeiro texto de estudo para os interessados. A exposição da qual falamos, incluía uma verdadeira reconstrução da Primeira Mostra Internacional realizada em 1869 em Munique, que marcou o início da marcha da arte moderna, numa manifestação que, superados os limites nacionais, se projetou para o âmbito europeu e reuniu, naquele ano, nada menos de 4500 obras. De Courbet e Manet, de Leibl e seu círculo do "Art Nouveau", do "Cavaleiro Azul" aos pintores atuais, a retrospectiva de Munique focalizou a atuação sobre essa cidade que tanta participação teve na evolução da arte moderna.

Capa do catálogo "Introdução à Arte Moderna, 1869-1958".



Esta gravura de William Hogarth, de 1724, dispensa qualquer comentário: Talvez no Anno Domini 1959, a influência concretista seja mais evidente.





Constantin Skirmunt, Desenho.

Constantin Skirmunt

Constantin Skirmunt, do qual apresentamos um desenho, nasceu em Tiflis na Rússia, criou-se em Paris e veio para o Brasil em 1947. Atualmente dedica-se ao ramo da decoração de interiores, atividade esta que desde Paris vem merecendo sua atenção. Passou dois anos na Bahia, onde, circundado pela natureza exuberante desta cidade, iniciou suas atividades pictóricas. A princípio expressou-se através do figurativismo. Entretanto, depois de algum tempo, este não o satisfazia mais. Tentou então o abstracionismo, no qual, depois de algumas tentativas, ficou. Não no abstracionismo das figuras geométricas, mas no abstracionismo emotivo. O desenho que apresentamos, faz parte de uma série, na qual o artista procurou demonstrar uma emoção através do desenho. Principiou com traços quase retos, passando, de um desenho para outro, de calma ondulante do primeiro, à explosão final, deste último. São dizeres do próprio pintor e que gostaria de denominar suas composições com títulos de obras musicais tais como: Concerto para contra-baixo. O título seria sugestivo, pois olhando este desenho poder-se-ia ter a idéia de explosões raivosas de um contra-baixo.

Nicolas Schoffer

Foi realizada em dezembro do ano passado na Galeria Denise René de Paris, uma exposição individual do artista húngaro Nicolas Schoffer. Este artista estudou nas escolas de Belas Artes de Budapeste e Paris. Em 1948, criou o espaçodinamismo e nove anos mais tarde, o luminodinamismo. Este último caracteriza-se pela exploração de uma superfície ou de uma fra-

ção de espaço, onde hajam dimensões, desenvolvendo — sobre uma ou outra ou sobre as duas, separadamente — os elementos plásticos e dinâmicos, coloridos e não coloridos, através de movimentos reais ou fictícios. Este desenvolvimento, produz-se na superfície, e é acompanhado por um cruzamento luminoso por meio de uma circundação inédita imediata produzindo uma diferença energética mesurável. Ele se produz num espaço e este acúmulo luminoso penetra e atravessa o objeto plástico (espaçodinamismo ou ocorrência) aumentando a luminosidade, mas produzindo também sobre toda superfície ou espaço opaco colocado em frente à escultura espaçodinâmica, um desenvolvimento plástico bi-dimensional luminoso, criando assim duas visões diferentes porém condensadas em graus diversos.

Elezier Xavier

HABITAT compraz-se em anotar a recente exposição do pintor pernambucano Elezier Xavier, realizada em Santos e comentada, como segue, pelo crítico Geraldo Ferraz:

"Só depois da exposição em andamento de instalação é que Manuel Bandeira, com aquela sua tradicional tarefa de encaminhar fora da província os pernambucanos que se aventuram, publicou a crônica, em que um pouco da história de Xavier vem contada, com a sincera despreocupação de informar. Assim a certa altura diz Bandeira:

"Elezier Xavier anda agora aqui pelo sul, veio expor em Santos, S. Paulo e Rio. Ignoro o que trouxe. Na verdade eu mesmo não sei até onde vai o talento de Xavier. Mas por esta rua da União, que sustenta a vizinhança de um galo de

Portinari e por outras pequenas coisas que me tem mandado, presumo que o pernambucano vai fazer boa figura, será aplaudido e comprado. E' o que lhe desejo de todo o coração".

Pintor Xavier está pois expondo em Santos, e sinto-me à vontade como o fez Manuel Bandeira, para lhe traçar não o elogio, mas o reconhecimento de que se trata, efetivamente, de um pintor. Pernambuco tem dado coisas, e dos que conheci bem, como Cícero Dias, Luiz Soares, Augusto Rodrigues, Lula Cardoso Ayres, bons amigos e excelentes e úteis artistas, artistas mesmo até na glorificação da morte heróica que teve Luiz Soares esquecido na miséria, na morte e na imprevidência social que são nossas constantes de vida — desses nomes que sempre estão distantes, mesmo os vivos, guardo lembranças de delicadeza, de grandeza e de lealdade.

A pintura de Xavier é pintura naquela direção de que fala Manuel Bandeira, no que pretende uma fidelidade ao ideal da adolescência, "exprimir a sua terra no que ela tem de mais tradicional e genuíno — paisagens de Olinda e Igaracú, festejos populares, novenas, bumbas-meu-boi, carrocéis, tipos e cenas de matutagem".

Deve-se ver nesses trabalhos do pernambucano que nos visita, não obstante os erros e as deficiências do realizador que não se entrega totalmente ao espontâneo como acabou fazendo Luiz Soares, cuja ciência era muita mas se tornou inocência no fim da vida, quando afinal o tivemos em interpretação da alma das gentes e das coisas de sua terra, deve-se ver em Xavier uma intenção, que lhe expliquei como a via, desde o primeiro instante: é um pintor brasileiro. Fica difícil a quem não é nacionalista, como não sou, explicar essa qualidade tão inerente a certos artistas que temos, e cujas manifestações mais recentes em S. Paulo se colocaram na exposição de pintura de Djanira e nas pesquisas aplicadas de Teresa D'Amico. E' um jeito de ser brasileiro que o "Auto da Compadecida", por exemplo, deu em teatro. E' um jeito o de procurar formular, com todos os nossos erros e limitações, nossa pobreza e nossa falta de tradições, os ambientes dos Brasis, a sua linguagem toda errada de português que adapta a palavra e a frase, jeito desageitado de quem "aprendeu sem se ensinar", como no verso de Ascensão Ferreira, outro pernambucano, se diz...

Então, a bela pintura de Xavier, que está inclusive quando ele erra, quando desacerta, muitas vezes nos coloca diante do documento urbano do velho Recife, de suas paisagens carregadas nas demolições do modernismo

imobiliário que bota abaixo os casarões de três pisos de 1700, outras vezes nos dá o registro do folclore, outra a das cenas populares. E' essa visualização com timbre muitas vezes de brasileiroismo cunhado no tempo e na vivência que nos faz apreciar o que há de nativo na pintura de Xavier.

Nos olhos do pintor há um maravilhado amor para com o Pernambuco que ainda está ali, que não se transformou na descharacterização que vai pelo país afora. E é esse amor que nos coloca a sua linguagem tão perto de nós e que nos permite ouvi-la em sua boa sinceridade. Sim, com todas as suas insuficiências, Xavier não procura não quer mesmo, enganar ninguém. Essa exposição tem esse valor. Ele não quer enganar ninguém".

Mostra de pintura argentina

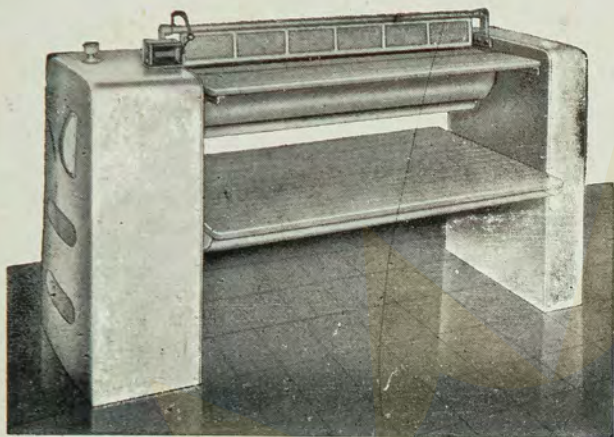
Teve lugar em novembro de 1958, na Associação de Artistas Plásticos Contemporâneos do Rio de Janeiro uma pequena mostra de pintura argentina, organizada e trazida pela Sra. Marta A. de Estrín. Ao contrário da representação oficial argentina enviada para a IV Bienal de São Paulo, este pequeno número de obras caracterizou-se pela homogeneidade e harmonia de tendências e disposição no salão de exposição.

As obras expostas tiveram mais valor como demonstração de ensaio e estudo, do que como afirmação de metas definitivamente alcançadas na obra de cada pintor. Apresentou-se Del Prete, agora disfarçado de tachista com quadros menos desorganizados dos que apresentou na Bienal de São Paulo de 1957, mas igualmente capazes de esconder a natural superficialidade e carência de vida interior. Outra diferença notamos em Forte: seus quadros de hoje, brandos e bem cuidados, estão estancados num formalismo inoquo muito do gosto de público, o que, artisticamente, é negativo. Diferenciando-se do conjunto por sua liberdade formal, encontramos Clorindo Testa.

Gostariamos de não ter encontrado em Chab, reminiscências de Miró; ter-nos-ia interessado, junto ao belo cromatismo de Torre Agüero, encontrar maior vivacidade de composição. Para Pierri, o passo do figurativo ao abstrato, significará a exploração de novas profundidades. Não obstante as observações que possam ser feitas, o êxito obtido com esta mostra foi positivo, deixando em todos o desejo que próximamente, volte a ser efetuada sem deixar de lado novos valores da arte argentina.

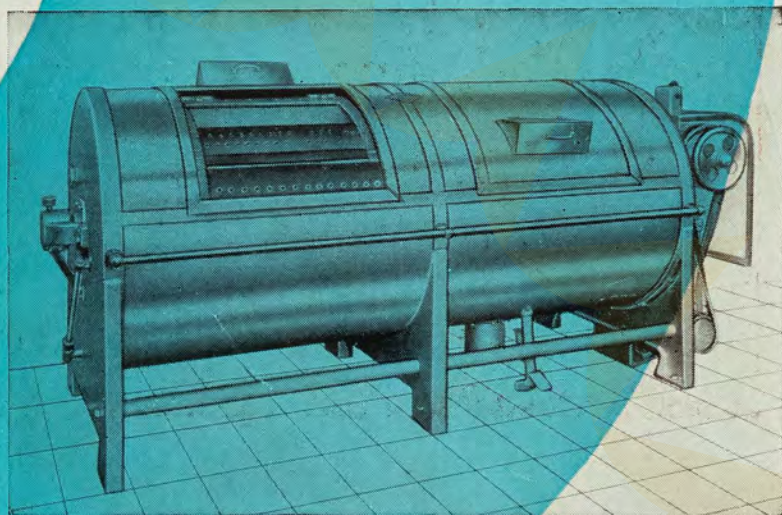
MARIO F. ORMEZZANO B.

MÁQUINAS PARA LAVANDERIAS



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

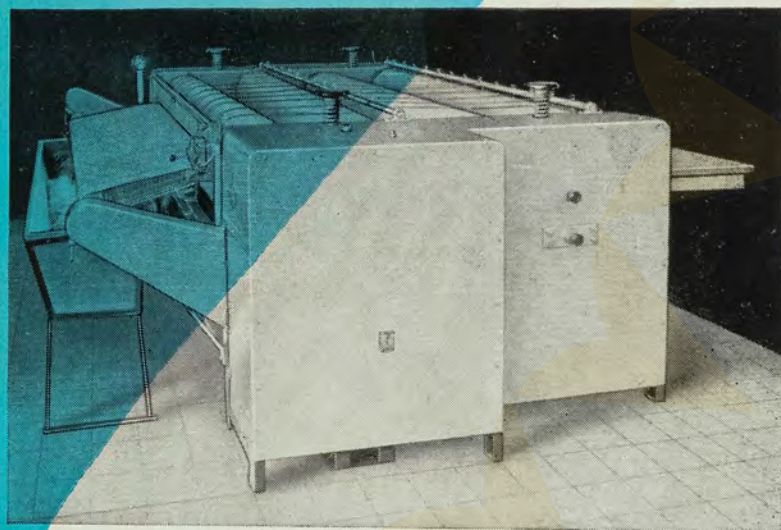
- Fornecemos um tipo de lavanderia de acôrdo com a finalidade do estabelecimento a que se destina
- Planejamentos, plantas e orçamentos sem qualquer compromisso
- Máquinas em aço inoxidável de ótima qualidade a acabamento esmerado
- Garantia contra qualquer defeito de fabricação
- Serviço completo de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



MAQUINA DE LAVAR - MOD. DUPLO 85 - Capacidade 90 Quilos.



EXTRATOR CENTRIFUGO - Mod. Gigante - Diâmetro 1 m.



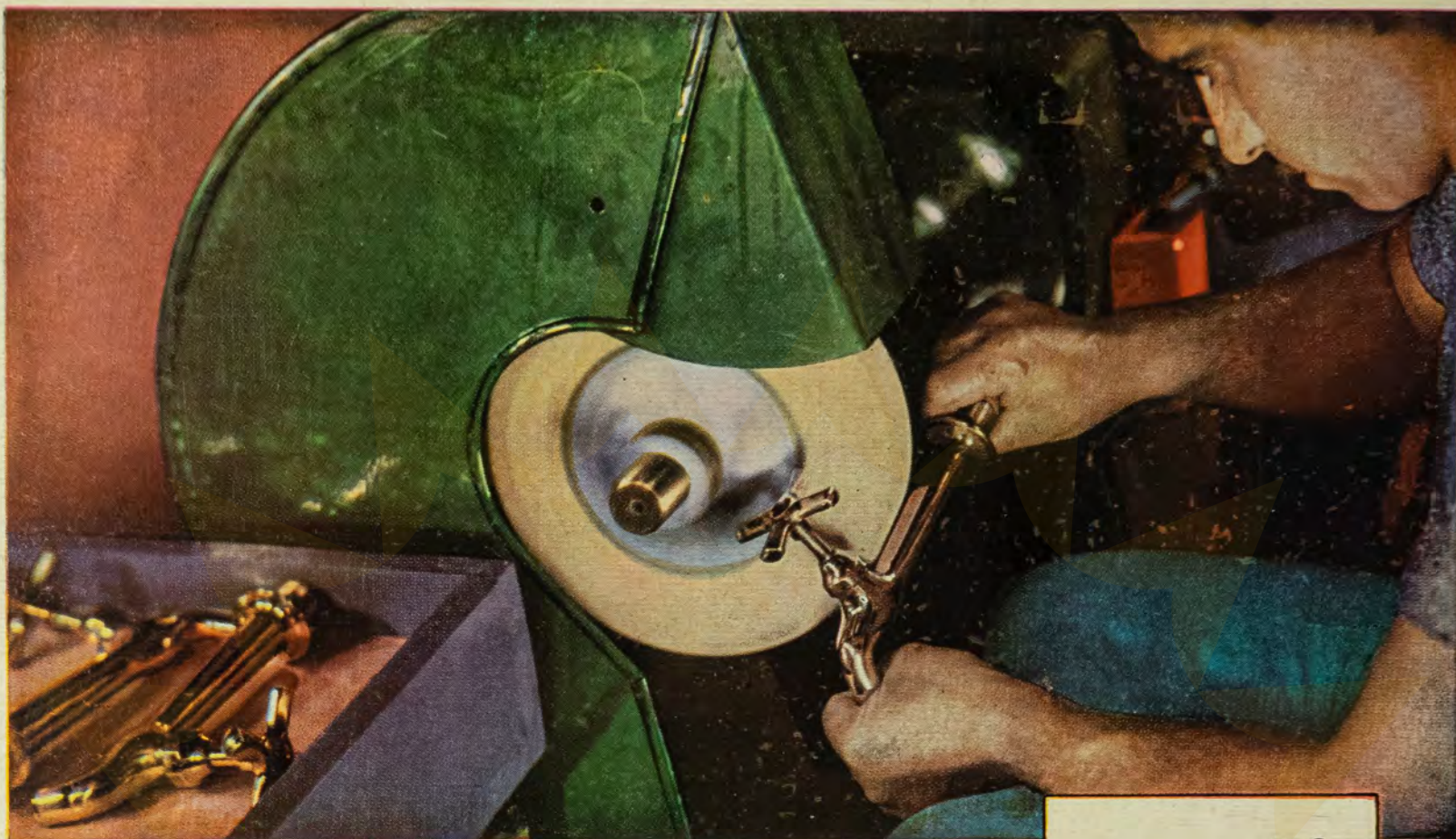
CALANDRA MOD. G-4 — 4 rolos de 2,50 mts.

Castanho & Filhos S/A
COMERCIO E INDÚSTRIA

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

REPRESENTANTES

RIO DE JANEIRO: Alfredo Rodrigues Ferraz - Av. Almirante Barroso, 90 - sala 1107 - Fone 42-5529.
CURITIBA: Comércio e Representações Cunha Ltda. - Rua Monsenhor Celso, 211 - conj. 602/603 - Fone 3044
BELO HORIZONTE: Emílio Gaissler & Cia. Ltda. - Rua Curitiba, 767 - Fone 2-3049.
PORTO ALEGRE: Ary Vicente Boller - Rua Pinto Bandeira, 350 - 1.º sala 5 - Fone 9-1481.
SALVADOR: Gastão Sampaio - Rua Miguel Calmon, 37 - 8.º - sala 81 - Fone 1704.
RECIFE: Sociedade Internacional de Representações e Comércio Ltda. - Rua Floriano Peixoto, 85 - 3.º - sala 301 - Fone 7366
FORTALEZA: Lima & Albuquerque - Rua Barão do Rio Branco, 910/914 - Fone 1-3430.
BELEM: Miranda & Cia. - Travessa Campos Sales, 101 - Fone 4827
VITÓRIA: Conrado de Oliveira Neves - Av. Saturnino de Brite, 829



FASE FINAL DO POLIMENTO DE UMA TORNEIRA

de 8 em 8 segundos...

um produto DECA chega ao término do ciclo de fabricação. 100.000 unidades por mês são produzidas na maior fábrica de metais sanitários do país. Esta produção em larga escala permite que a DECA mantenha, além de modernas instalações, uma equipe de técnicos especializados. O elevado padrão de qualidade dos artigos DECA, já conhecido por todos os engenheiros e instaladores é portanto o produto destes fatores e mais:

- Projeto racional de cada detalhe.
- Utilização exclusiva de bronze da melhor qualidade.
- Rigoroso controle técnico na fundição.
- Usinagem de precisão em máquinas modernas.
- Ensaios de funcionamento e vedação de cada peça produzida
- Acabamento perfeito e cuidadosa inspeção.
- Modernos processos de niquelação e cromação.

a venda nos melhores distribuidores do ramo

ARTEFATOS DE METAL DECA S. A.

Escritório: Rua Líbero Badaró, 582 - 11.º andar
Fábrica: Rua Comendador Souza, 179 - São Paulo

