HABITAT

51
NOV. - DEZ. - 1958

revista brasileira de arquitetura, decoração, artes plásticas e artesanato



SILÊNCIO

Revestindo teto e paredes com chapas de Eucatex Acústico, cria-se no ambiente o bem-estar acústico tão importante ao repouso dos nervos e ao maior rendimento do trabalho. E quando se utiliza Eucatex Acústico Travertino o teto e as paredes ganham também a clássica beleza do mármore.

com a beleza clássica do mármore



Escritório tratado acústicamente com Eucatex.
Fôrro: Eucatex Acústico Travertino.
Paredes: Eucatex Acústico tipo A.

EUCATEX ACÚSTICO *Travertino*



CHAPAS DE

EUCATEX ACÚSTICO

absorvem até 93% dos ruídos!

TIPOS: A, B E TRAVERTINO
MEDIDAS: 30 x 30 CM.
COM 19 MM DE ESPESSURA

IA-SP 450

O Departamento Técnico de Engenharia da ***Eucatex S.A.*** *mantém uma equipe de especialistas em acústica e problemas de ruídos para servi-lo sem qualquer compromisso.*

SÃO PAULO: Av. Francisco Matarazzo, 530 – Fone: 51-9108
RIO DE JANEIRO Av. Pres. Vargas, 435 – s/902 – Fone: 43-2754
PÔRTO ALEGRE: Rua Santo Antônio, 120 – Fone: 5232
BELO HORIZONTE: R. Rio de Janeiro, 282 – s/ 1006 – Fone: 4-1636



A

"dema"

com prazer entrega mais um serviço de PAINEIS DECORATIVOS, galhos entrelaçados de café, e LETREIRO com pastilhas recortadas e trabalhadas



CAFÉ SELETO

RUA PADRE ADELINO, 520

"beba mais café... beba mais Café Seleto"

- **PASTILHAS** para pisos, paredes e fachadas
- **PAINEIS DECORATIVOS** e
- **LETREIROS** com pastilhas

"dema"

Deseja ao seus distintos amigos e clientes um Bom Natal e próspero Ano Novo.

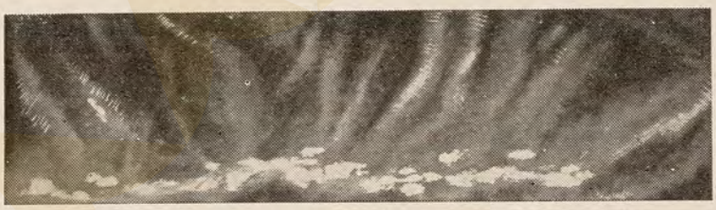
Rua da Consolação, 1381 — Fone: 35-0426 — SÃO PAULO

É uma estrutura elástica... inalterável por tôda a vida!

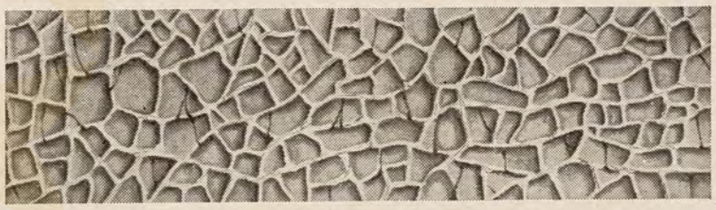


NAS COBERTURAS PLANAS Wadimex

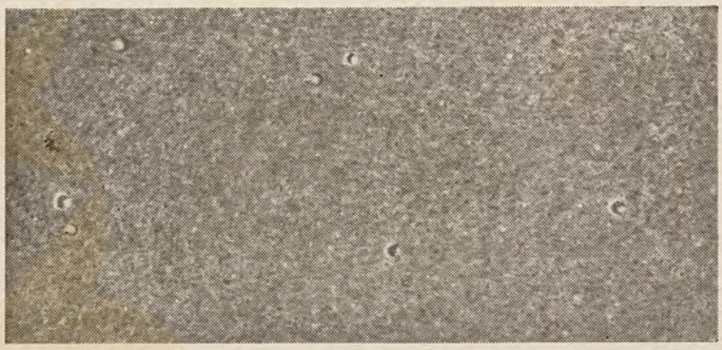
processo sem similar



Impermeabilização asfaltica destacada por derretimento, pela ação do sol



Impermeabilização asfaltica oxidada, pela ação das intempéries tendo perdido sua elasticidade

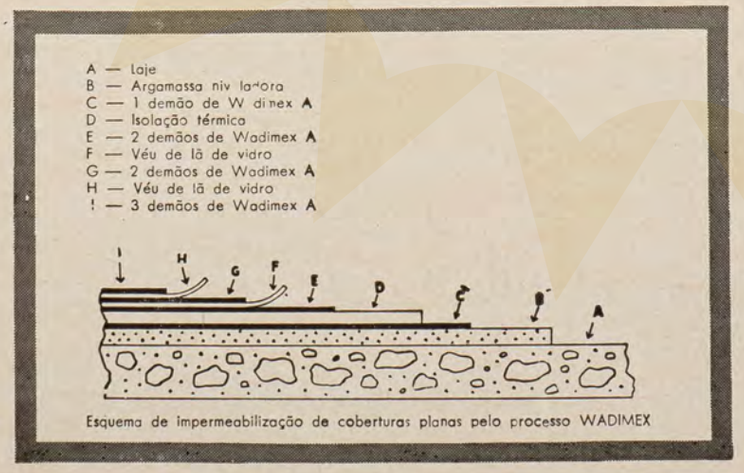


Impermeabilização pelo processo **WADIMEX,** perfeitamente elástica e sem sinal de oxidação

Veja o que acontece nas impermeabilizações com produtos comuns: rachaduras, derretimentos, oxidação pela ação das intempéries. Pelo processo WADIMEX — exclusivo e sem similar devido à sua estrutura celular mineral — é possível obter-se nas coberturas planas, uma impermeabilização elástica e inalterável que dura tôda a vida! Aderindo completamente sôbre qualquer superfície, WADIMEX é proteção definitiva! Aplicado a frio, WADIMEX tem um largo campo de aplicação, sendo ideal para impermeabilizar todos os tipos de cobertura, bem como alicerces, piscinas, calhas, juntas de dilatação, etc.

É um produto da

WAMEX S/A
Indústria Química



Esquema de impermeabilização de coberturas planas pelo processo WADIMEX

Escr.: Rua Cons. Crispiniano, 120 – 13.º andar
Telefones: 32-0174 e 32-0349 – Caixa Postal 3607
Endereço Telegráfico "TECNICOM" – São Paulo
Fabr.: Rua Padre Cursino, 586 – Fone: 80-8397

DISTRIBUIDORES E APLICADORES AUTORIZADOS:

Rio (DF) - Impeco Ltda. - Av. Nilo Peçanha, 155 - 8.º - s/ 815 - Fone: 42-4850
Goiania (Goiaz) - Delta Ltda. Eng. Imp. Repr. - Av. Anhanguera, 74 2.º and. - s 207 - Ed. Moreira Telles - Caixa Postal 295
Pôrto Alegre (Rio G. do Sul) - Rua Uruguai, 91 - s/523 - Fone: 7657
Belo Horizonte (Minas Gerais) - Impermeabilizações Neso Ltda. Rua dos Goitacazes, 14 - 4.º - Conj. 401 Fone: 2-2862
Curitiba (Paraná) - Ransolin Falce Ltda. - Rua Voluntários da Pátria, 93 Fone: 4406 - Caixa Postal 1512 - End. Teleg. 'LINFA"
Blumenau (Sta. Catarina) - Ransolin Falce Ltda. - Rua 4 de Fevereiro, 97 Fone: 1127 - Caixa Postal 587 - End. Telegráfico "ZADROSNY"
Recife (Pernambuco) - Luborba Ltda. - Rua da Aurora, 463 - Fone: 2354 End. Telegráfico "LUBORBA"
Salvador (Bahia) Comeg Comércio e Engenharia Ltda. - Av. Estados Unidos, 18 - 2.º - s/ 218 - Ed. Wildberger - End. Tel. "PREMEL"

REPRESENTANTES:
Campinas (São Paulo) - Marcelo Botter
Santos: (São Paulo) - Clodoaldo da Silva

Filiada à Organização Wadimex Internacional: Holanda — Suissa — França — Áustria — Itália — Espanha Alemanha — Inglaterra — Bélgica — África Francesa

KNOEDLER

Established 1846



Eugène Boudin (1824-1898), «Natureza morta» (32'' x 22 1/4'').

OLD MASTERS
AMERICAN PAINTING
FRENCH IMPRESSIONISTS
CONTEMPORARY PAINTING

Framing **Prints** **Restoring**

NEW YORK CITY
14 East 57 th Street

LONDON
14 Old Bond Street

PARIS
22 Rue des Capucines



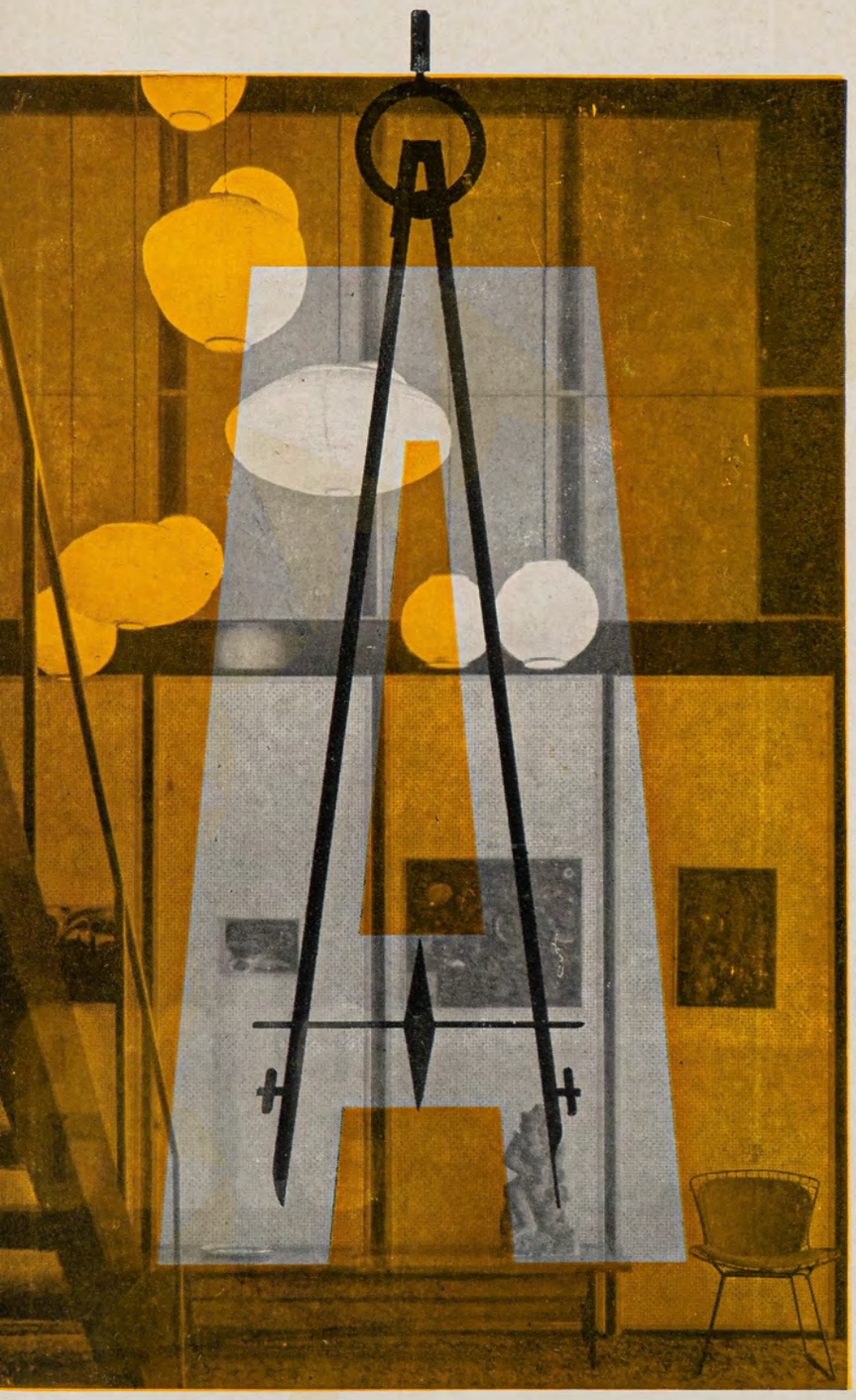
Execução em mosaico vidroso Vidrotil

Mosaico Vidros

VIDROTIL

VENDAS:

SAO 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



mbiente

ind. e com. de móveis s.a.

H. ZIEGLER

DECORAÇÃO - MÓVEIS MODERNOS - ARQUITETURA - GALERIA DE ARTE

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

ERNESTO DE CASTRO S/A

COMERCIAL E IMPORTADORA

CASA ERNESTO DE CASTRO

Fornecedores de confiança há mais de 60 anos

AL. BARÃO DE LIMEIRA, 486 e 500
FONE 51-2147 (RÊDE INTERNA)

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

PARQUET KAPOR TECNICOLA

PEDRO KAPOR - Tacos e Parquetes

Apresenta aos seus distintos clientes e amigos, votos de Bôas Festas, augurando-lhes um feliz Ano Novo.

FÁBRICA E ESCRITORIO:

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

ESCRITÓRIO DE ENGENHARIA MECA LTDA.

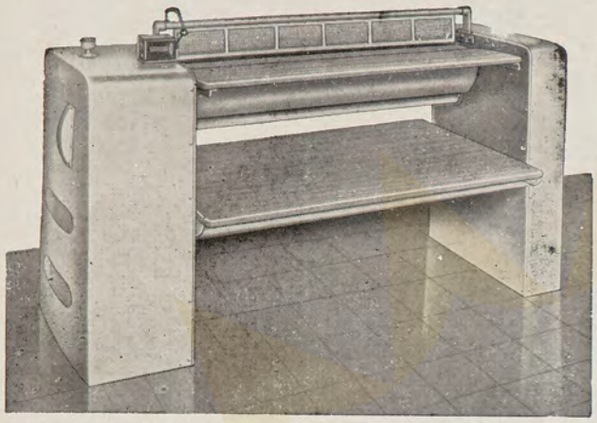
ELETRICIDADE E HIDRÁULICA

PROJETOS

EXECUÇÃO

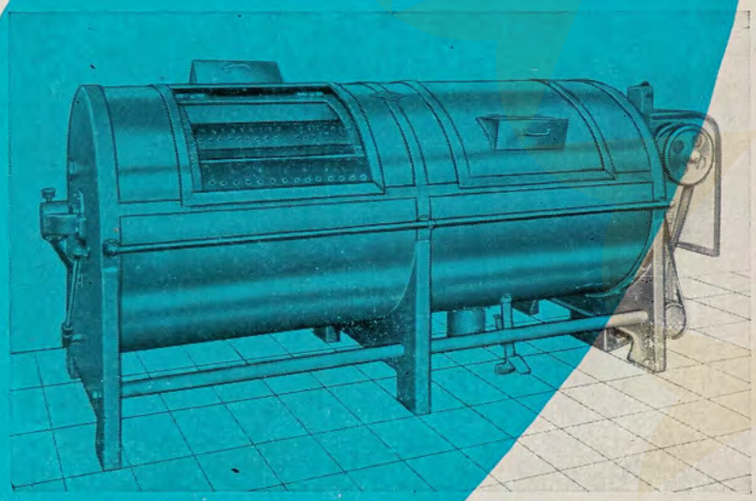
RUA CONS. CRISPINIANO, 120 - 14.° CONJ. 1411 - FONE 35-7578

MÁQUINAS PARA LAVANDERIAS

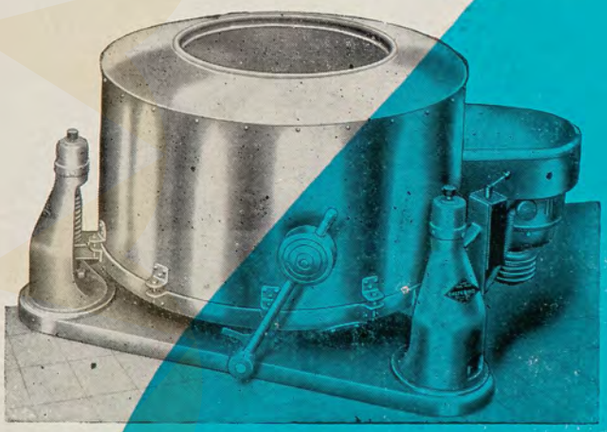


CALANDRA MOD. B-16 — 1 rolo de 1,60 mts.

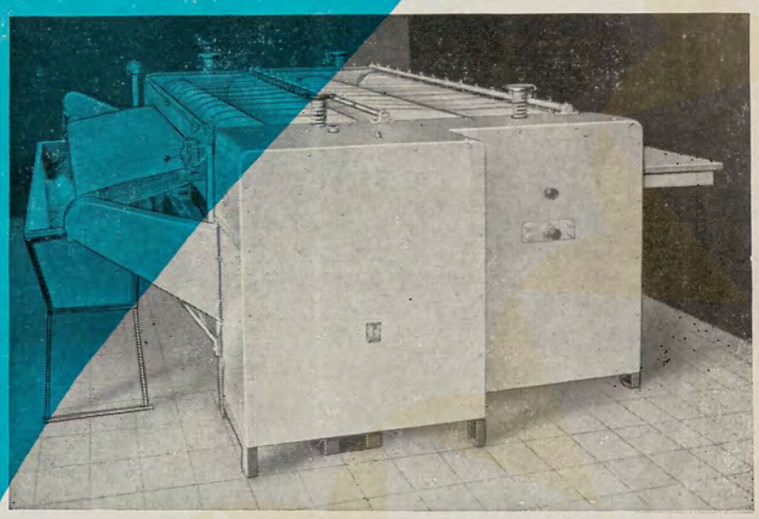
- Fornecemos um tipo de lavanderia de acôrdo com a finalidade do estabelecimento a que se destina
- Planejamentos, plantas e orçamentos sem qualquer compromisso
- Máquinas em aço inoxidável de ótima qualidade a acabamento esmerado
- Garantia contra qualquer defeito de fabricação
- Serviço completo de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



MÁQUINA DE LAVAR - MOD. DUPLO 85 - Capacidade 10 Quilos.



EXTRATOR CENTRÍFUGO - Mod. Gigante - Diâmetro 1 m.



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

Castanho & Filhos S/A

COMERCIO E INDÚSTRIA

Rua Clélia, 98 — Tel. 62-1721 — End. 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:	Emilio 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 - sa'a 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 Brito, 829

BENACCHIO

& CIA LTDA



ARMADURA DE FERRO EM
TODO COMPRIMENTO DA ESTACA

ESTACA VIDRADA E
CURADA À SOMBRA

ESTACAS PRÉ-MOLDADAS

DE CONCRETO ARMADO

FONES: 32-3535 - 33-7951



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 cápita, 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



1.° premio
Ultima Bienal
Arq. Plinio Croce

JANELAS IDEAL

Pat. n.o 2016

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

CARPINTARIA IDEAL de COLLAVINI & CIA. LTDA.

SECÇÃO DE VENDAS: PÇA. DA SÉ, 247 - 3.° - 326 - FONE 32-0503 - FÁBRICAS E ESCRITÓRIO: RUA DOS TRILHOS, 1512 E 1487 - FONE 9-5937 - S. PAULO

HABITAT EDITÔRA LTDA.

ESTABELECIMENTO GRÁFICO

RUA LAVAPÉS, 538 - TEL. 36-3689
SÃO PAULO - BRASIL

CHUPETA *Tu-Ca-Leve*

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

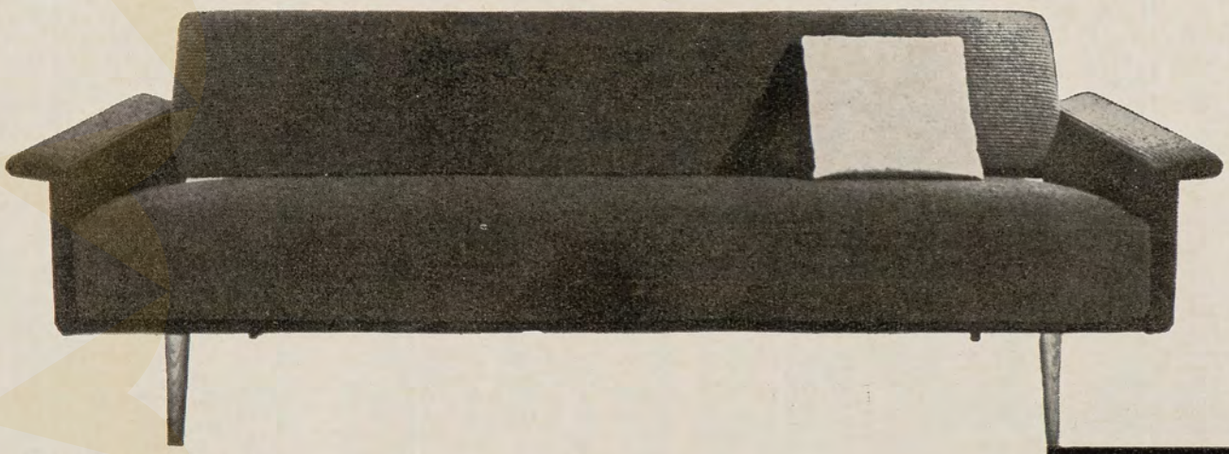


A chupeta leve
como uma folha!!!

IDEAL PARA O RECÉM-NASCIDO!



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)



forma

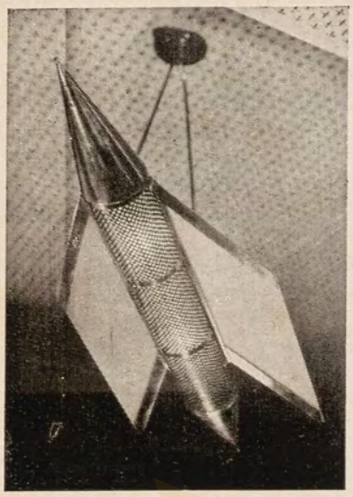
s. a. móveis e objetos de arte



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.

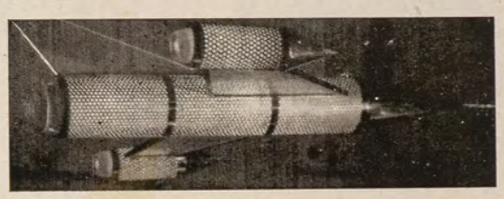
CRIAÇÕES KNOLL

novos modelos de estofados
criados por walter knoll & Co.
alemanha e lançados na feira
internacional de móveis (colônia em 1958).



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

(Edificio próprio)

RUA CONS. FURTADO, 1123 (Aclimação)

Fones: 34-8597 - 37-4682
SAO PAULO

Trabalhos finos para propaganda — Folhetos — Prospectos

SECÇÃO ESPECIALIZADA EM

OFF-SET PARA A CONFECÇÃO DE: CARTUCHOS - RÓTULOS E TODOS OS DEMAIS SERVIÇOS DE EMBALAGEM PARA PRODUTOS FARMACÉUTICOS, ALIMENTÍCIOS ETC.

tipografia GLORIA LTDA.

RUA ALMEIDA TORRES, 119 — TELEFONE 31-1794 — SÃO PAULO

ESTÚDIO DE DESENHOS ARTÍSTICOS LLORET DE MAR S/C

ESTÚDIO DE DESENHOS ARTÍSTICOS
LLORET DE MAR S.C.



Desenhos e lay-outs artísticos
para artes gráficas

Recados pelo Telefone: 31-1794 São Paulo

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

CONSTRUTORA

WARCHAVCHIK

NEUMANN LTDA


Mensagem de NATAL
ELEVADORES ATLAS S.A.

A poesia do Natal

Os críticos apressados do mundo continuam a proclamar aos quatro ventos que a Poesia morreu nestes dias angustiados da terra. Bastaria para desmentí-los a Poesia do Natal. No calendário astronómico, obedeceu a uma inspiração divina nascer o Menino Deus quase ao têrmo do ciclo de translação do globo, na elípse em tôrno do sol — Natal é festa de luz: renovação promessa, esperança; S. Silvestre, Ano-Bom e Reis, são apenas desdobramentos da mesma apoteose, como lâmpadas da mesma árvore deslumbrante que se vão apagando, a pouco e pouco.

Natal é poesia pura, e a poesia não morre nunca, tremam embora os críticos assustados: poesia é graça e mistério e o Natal é mistério e graça, milagre de beleza que se renova entre os homens. A mais alta lição de humildade: a mangedoura, a estrebaria, o burrinho, a estrêla no céu de Belém e, pelos caminhos duros de Siloé e Sirá, sôbre camelos dormentes na noite mágica, os tres reis magos, de tres cores, à procura daquela humildade, em busca daquela pobreza.

Nas histórias do mundo, mais eletrizadas de poesia, há sempre um anjo que desce, um pássaro que voa, uma criança que nasce.

Há uma árvore no Amazonas que só floresce no dia de Natal: todos os brasileiros deveriam imitá-la — enchendo de flores o coração.

Natal é o perdão, que salva, enobrece e redime.

Porque o Natal é a pausa, é a trégua. Na loucura cíclica dos homens, é o chamado, o apêlo á razão do Mistério estrelado.

Recapitulemos: O Natal é puro amor, amor divino. Porque só o amor constrói e há de salvar os homens.

Epitácio Pessoa

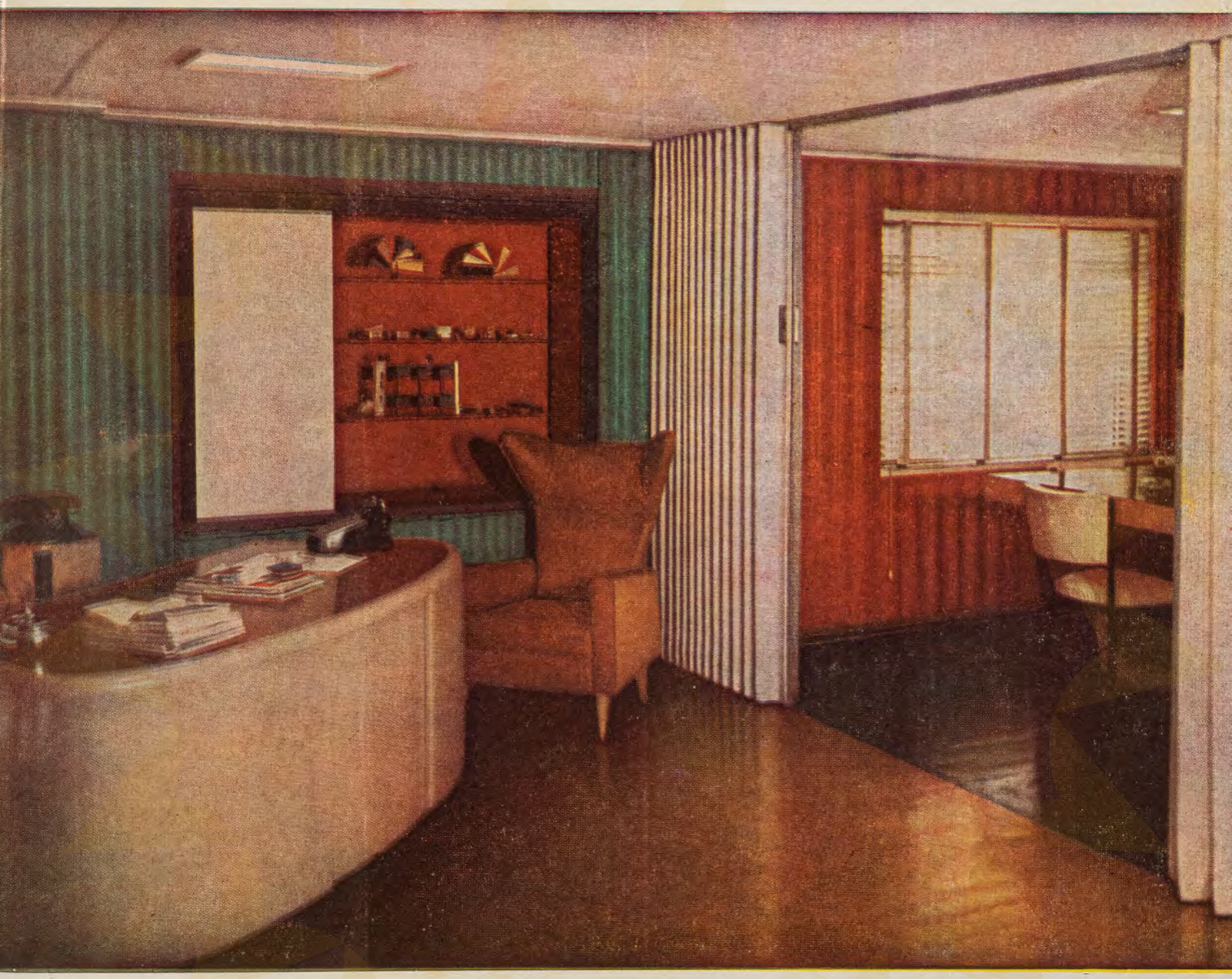
ELEVADORES ATLAS S. A. deseja a seus clientes, amigos e colaboradores o mais feliz Natal e todas as venturas humanas no próspero Ano Bom, que principia.

ELEVADORES ATLAS

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

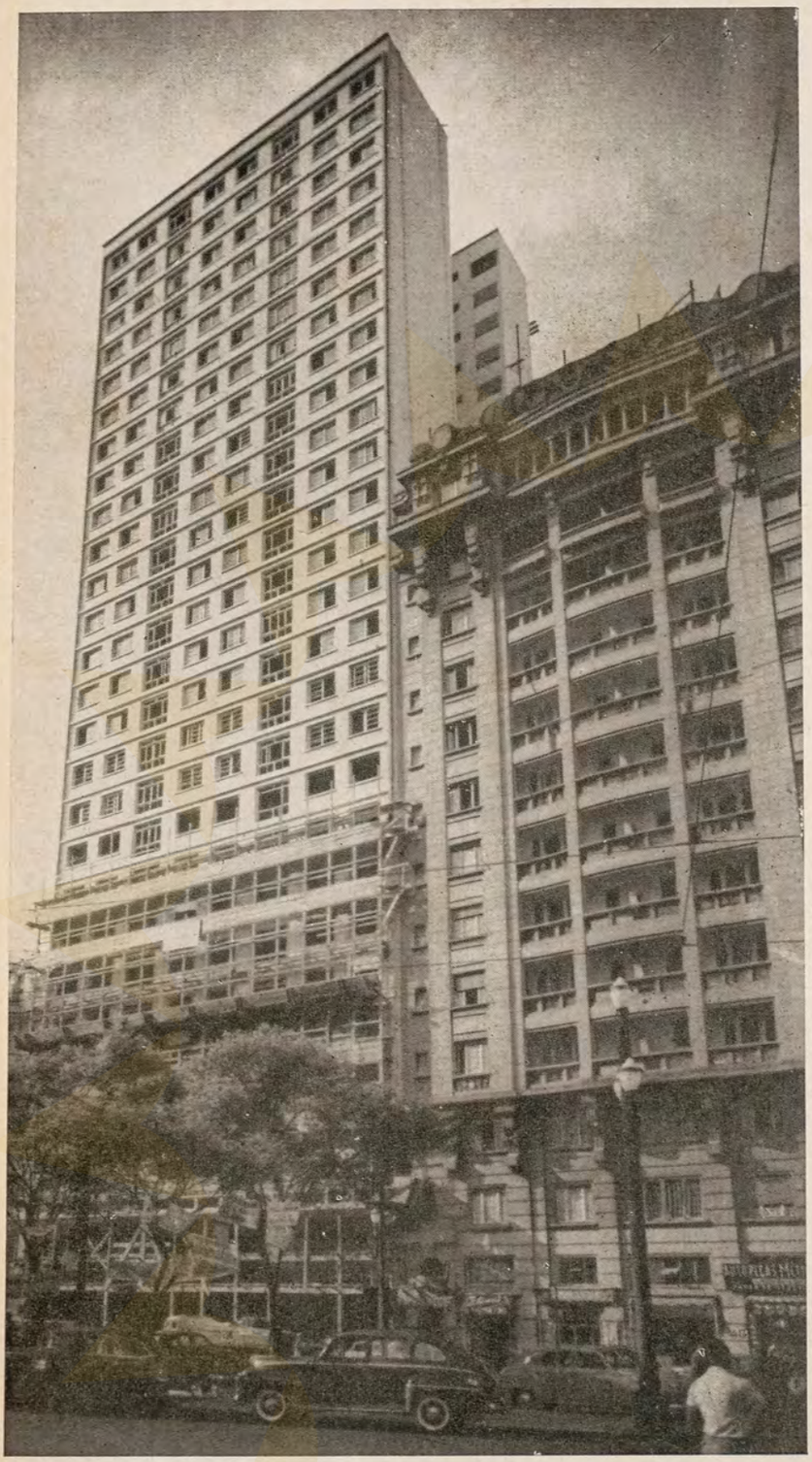
Homens de negócios também apreciam MODERNFOLD, porque nos escritórios, nas lojas ou nas salas de reuniões e conferências, MODERNFOLD propicia espaços econômicamente... e graças à beleza de suas côres, atrai mais freguêses. Em qualquer parte — escolas, hospitais, hotéis ou restaurantes — MODERNFOLD obtém 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: 9-7507 e 9-7508 - São Paulo



Revestimento da fachada do edifício "OCIAN" em São Paulo, executado com pastilhas "Vipax" Standard.

PASTILHAS DE VIDRO:

VIPAX ESPECIAL

VIPAX ESTANDARD

REFLEX

MASSA VIDRAX

VIDROBRÁS

INDÚSTRIAS REUNIDAS VIDROBRÁS LTDA.

Sede: SÃO PAULO - Praça D. José Gaspar, 30 - 7.° e 8.° and. - Tel. 35-3198 - Caixa Postal, 5623
End. Tel. "VIDROPLANO" e "VIDROBRÁS"

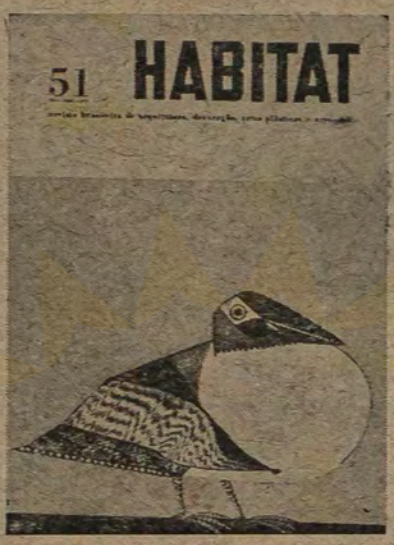
Filial: RIO DE JANEIRO - Rua Debret, 23 - 14.° and. - Tel. 22-5076

HABITAT

ARQUITETURA E ARTES NO BRASIL

DIR. RESPONSÁVEL: GERALDO N. SERRA

8.º ANO - NOV. - DEZEMBRO - 1958 - N.º 51



Desenho da capa: Aldemir Martins

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 N. SERRA
REDATOR: RODOLFO KLEIN
ARTES PLÁSTICAS: JOSÉ GERALDO VIEIRA (Em licença)
ARQUITETURA: GERALDO FERRAZ

SECRETARIA: WANDA SVEVO — SUZANA KLEIN

REDAÇÃO, ADMINISTRAÇÃO E PUBLICIDADE
RUA 7 DE ABRIL, 230; 8.º ANDAR; CONJUNTO 837/8
TELEFONE: 35-2837; SÃO PAULO — BRASIL

ASSINATURAS

Brasil:
(6 números anuais) porte simples ..... Cr$ 300,00
(6 números anuais) porte registrado ..... Cr$ 330,00

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

NÚMEROS AVULSOS

Brasil:
Porte simples ..... Cr$ 50,00
Porte registrado ..... Cr$ 60,00

Exterior:
Porte registrado ..... US$ 1,50

NÚMEROS AVULSOS ATRASADOS
ANOS I — II — III — IV — V

Brasil:
Porte registrado ..... Cr$ 75,00

Exterior:
Porte registrado ..... US$ 1,75

ANOS VI e VII

Brasil:
Porte registrado ..... Cr$ 65,00

Exterior:
Porte registrado ..... US$ 1,75

HABITAT

ARQUITETURA E ARTES NO BRASIL
DIR. RESPONSÁVEL: GERALDO N. SERRA
8.º ANO - NOV. - DEZEMBRO DE 1958 - N.º 51

SUMÁRIO

Perspectivas para arquitetos 1

Catedral de Brasília — **arq. Oscar Niemeyer Filho** 2

Escola Normal, Campo Grande — **arq. Benjamim de A. Carvalho** 4

Residência em São Paulo — **arq. Abelardo de Souza** 6

Edifício Petroleiro, Maracaibo — **arqs. Jaime Arrázola Madrid e Lando Delle Cave** 8

Um salão de cabelereiro — **arqs. Piero Cosulich e Giuseppe Meroni** 10

Uma loja em São Paulo — **arq. Jorge Wilheim** 12

Teatro-Cinema Nacional em Londres 13

Casa do Futuro 14

Desenho para Interiores 15

Premissas históricas do Desenho Industrial (2) — **Enrico Crispolti** 20

Henry Van de Velde 24

Marc Saint-Saëns 28

Léo Lionni — **P. M. Bardi** 31

Ceramistas de São Paulo 34

Na alçada das realizações jesuíticas de São Paulo — **Huberto Galimberti Poletti** 36

Expedição ao passado — **Federico Borghini** 41

Paolo Rissone — **Geraldo Ferraz** 44

Maria Bonomi 48

José Antonio da Silva — **Theon Spanoudis** 50

Odriozola — **P. M. Bardi** 52

Anotações marginais da vida artística argentina — **Sigwart Blum** 53

XXIX Bienal de Veneza — **Manuel Germano** 58

NOTICIÁRIO: Dorothy Bastos - Concurso Fotográfico - Renina Katz 62

Artistas Brasileiros em Paris — **Nemesio Antunez** 63

Galeria «Il Prisma» — Isto é Japão, 1959 — New Furniture, 1956/58 — V Bienal de São Paulo 64

DISTRIBUIDORES:

RIO DE JANEIRO e DISTRITO FEDERAL: **Brasitodo Ltda.** Avenida Almirante Barroso, 54, térreo.
ARGENTINA: **Dr. Carlos Hirsch**, Florida, 165, Buenos Aires.
URUGUAI: **Ibana S/A**, Convención, 1488, Montevidéu
PORTUGAL: **Aricie Ltda.**, Av. Alm. Reis, 106, 1.ª esq., Lisboa.

IMPRESSO NO ESTABELECIMENO GRAFICO DE HABITAT EDITORA LTDA. — RUA LAVAPÉS, 536-538
TELEFONE: 36-3689 — SÃO PAULO

English Summary

PERSPECTIVES FOR ARCHITECTS

Page 1

The year that has passed, has offered many occasions to discuss, debate and examine architectural problems, especially those linked to city-planning. But architects must devote a special attention not only to the planning of urban centers as a whole, but to the problems of dwelling in particular, in this country where the slums keep growing with undeniable impulse. The urgent task of our architecture is the human lodging, the home without which no economic, moral, familiar, social system can exist. It is no longer possible that the picturesque slums persist like a cancer in our cities, preventing the possibilities of the physical and moral growth of the people.

THE CATHEDRAL IN BRASILIA

Page 2

Architect Oscar Niemeyer has concluded of recent the plan for the cathedral in the new capital Brasilia. Although it has not as yet been possible to study the plan in detail, the impact of this bold and revolutionary project cannot be avoided. The task of the architect planning a religious building is to create large free spaces which characterize cathedrals.
For this particular one, architect Oscar Niemeyer has endeavoured to find a compact solution, a shafe that would have the same purity from any angle it is looked at. Thus, the circular form was chosen. Another innovation was to lower the nave three meters under the ground level. This device stresses the effect of light and shadow, since it is necessary, on purpose, to pass through a dark zone before reaching the nave. The spaces between the vertical structures will be filled in with dark glass-panes. The cathedral of Brasilia is forty meters high and can hold four thousand people.

A SCHOOL CENTER

Page 4

The new school center in Campo Grande, planned by architect Benjamin de A. Carvalho, comprehends six separate buildings linked together by means of a marquee. The main building will shelter 33 class-rooms, besides the restaurant, a small library, facilities for medical care etc. The primary school and the kindergarden occupy two other different buildings. The Auditorium is planned for an audience of thousand people and is equipped for movie and theatre performances, as well as for important celebrations. A large library for 50.000 volumes, will be set up under the Auditorium. The covered stadium can hold five hundred spectators and a swimming-pool has been planned close to it.

A HOUSE

Page 14

In view of the available area, architect Abelardo de Souza has performed a "miracle" to make this house suited to the given programme. The main concern of the architect was to link the social part to the internal patio and to its extension. In a corner of the living-room, the staircase leading to the upper floor, stands free off the walls. The dining-room is separated from the living-room by means of a piece of furniture, with an iron structure and wooden and glass shelves. To complete the social function of the lower floor, the architect has set up a bar, in the living-room.

HISTORICAL PREMISES OF INDUSTRIAL DESIGN

Page 20

The author of this essay starts the second part of it *Habitat* is publishing in this issue, studying the performance of William Morris' pupils, and examines the reasons of failure of the *Arts & Crafts*. He recalls then the influence of the Chicago School on European architects who had a leading rôle in the development of modern trends. Berlage, Otto Wagner and Adolf Loos can be regarded as forerunners of rationalism in Europe. Their ideas were echoed by the French architects Auguste Perret and Tony Garnier; the works of Peter Behrens were also closely related to them. The architecture of Victor Horta, the paintings by Hodler, Munch, Toorp, the products of "applied arts" such as tapestry, furniture, book-bindings, china-ware, were the outcome of the urge of renewal and of understanding the revolution the machine had brought into former production. Modern movements were growing in all countries and artists and craftsmen were asserting new point of views, endeavouring to keep up with times, although the public was slower to accept such novelties. The issue was focused on decoration, whether it should have a mere aesthetical function or be the spontareous outcome, of the suited form for a given object. The *Deutsche Werkstätten, Wiener Werkstatten* as factories, the *Wiener Sezession*, the *Glasgow Boys*, the *Art Nouveau, Les Vingt* as artistic movements or groups of artists, were all directed, in the long run, toward a common aim: the new relationship between industrial production and artistic performance, which was to attain its full expression in the Weimar Bauhaus.

CERAMICS

Page 34

Habitat devotes these pages to the work of two outstanding ceramists, both of European origin, who live at present in S. Paulo. The Italian sculptor Giandomenico De Marchis shows a great craftsmanship working with different media that range from marble to enamel. His bas-reliefs, in ceramics, with mythological figures rhythmically composed, witness his classical background.

Károly Pichler, a former Hungarian lawyer, is at present devoting himself only to art and has chosen ceramics as his means of expression. In a recent one-man show, his works were they vases, jewels, decorative panels or pieces of sculpture — were an outstanding and impressive proof that it is possible to create a true work of art with any medium, even with objects of use. The works by Pichler cannot be mistaken with products of "applied arts", because they are based on balanced surfaces taking advantage of shadows and on the rhythm of movement.

JESUITS' ACCOMPLISHMENTS IN S. PAULO

Page 36

The village where this Church was built by Jesuits, is known today with the name of Embú, which derives from the Indian language "Tupi".
The first reference to it dates from 1615. The Church stands at one side of the main square, but its height is not as clearly related to the width of the place as it usually occurs. The area the building occupies is suitably divided in three parts, being each well exploited to its given purpose. Characteristic of this plan is the harmony of volumes between the three portions of the building the, first used for the Church itself, the second for work and the last for living-quarters of the priests. In the Embú Church it is possible to observe how Brazilian architecture, since its earliest period, has taken into account the problems of ventilation and sunlight, which are solved here with an original clever and precursory device. In Baroque architecture, the altar-panels have always been the most important piece of decoration, and can be classed usually as "learned" or "po-

pular" ones. That of Embú belongs to the second category, but has, nevertheless, great value in the way of spontaneity and inspiration. The richness of the decoration of the main chapel makes a striking contrast with sobriety of the nave. Mysticism, or better, a mystical atmosphere, is the highest mark religious architecture endeavours to attain and this has been fully done in Embú.

RISSONE

Page 44

Ten years ago, Rissone arrived in Brazil and started a hard period of adjustment in the new country, among countless difficulties. This trying beginning has been this year rewarded when one of his paintings was chosen for the exhibition of the Guggenheim International Award. The choice means not only that the artist has attained a high and remarkable quality of work, but marks as well his outstanding position in Brazilian art. His paintings show great maturity, which derives from the enduring process of psychological formation, from suffering and meditation. His restrain, sobriety and silent grandiloquence are to be understood as the conclusion of a superhumanly fought for survival. In his struggle with life, in which his firm and determined personality seems to have triumphed, his convincing performance of faith in art makes Rissone one of the most serious values of contemporary Brazilian painting.

JOSÉ ANTONIO DA SILVA

Page 50

José Antonio da Silva is a "primitive" painter, who has been "discovered" some years ago and has been since hailed and rejected, in turns, by the critique. Nevertheless, the painter has kept fainthfully to his ingenuous expression finding new possibilities in the use of pure colour and brushstrokes. His pointillism is a personal discovery which derives logically from the repetition of elements as his first canvass already show. The spontaneous plastic compositions of José Antonio da Silva prove the rich creative qualities of the artist.

ODRIOZOLA

Page 52

English Summary

Odriozola — in the words of P. M. Bardi — is a pyrotechnic painter, not as the word superficially suggests, but meaning the fertility of his spirit, the turbulence of feelings, culture, folklore, passion of his very Spanish nature. There are still few people who understand the effervescent poetry of this young painter, who works lonely, for himself, apart from the easy manners of those that discover only now the old experiments of Kandinsky and Mondrian. His recent setting for the ballet *Apollon Musagétes* by Stravinsky is an evocative, rich fantasy and poetical interpretation of the work.

BORDER NOTES ON ARGENTINE ARTISTIC LIFE

Page 53

Artistic life in Argentina converges to Buenos Aires and more particularly to Florida, the street of fashionable shops and galleries. In the saying of artists, here and not in museums or official exhibitions, the future of Argentine art is decided by the "vox populi". There are only about a dozen art-galleries in Buenos Aires, but exhibits are held also in libreries, clubs and artistic associations. Wildenstein is the leading gallery in the way of importance of the works of art it has in its collection and of the exhibitions it shows. Galleries have also the task of creating an art-market. There are already in Argentina art-collectors willing to pay rather high prices for the works by well-known living artists, such as Spilimbergo, Horacio Butler, Hector Basaldua, Raquel Forner and others. The importance of artists, now dead, is also steadily rising: among those, Pedro Figari, Torres Garcia, Fernando Fader and Gertrudis Chale, are the most sought today. It has become almost impossible to most collectors to buy important European works, due to the increasing devalution of the national currency; American artists are, thus, always more appreciated. But South-America is beginning to take the place it deserves in the frame of international art, and in its hidden power lies the future of the art of the Americas.

Perspectivas para arquitetos

Ao fim de um ano em que tantos debates se produziram em tôrno da profissão do arquiteto, pode-se imaginar uma perspectiva para o novo ano, que ora se inicia. Efetivamente, os arquitetos tiveram sua atenção despertada para os problemas da profissão, tanto no Seminário Internacional sôbre Planejamento de Cidades, como no I Encontro entre Estudantes e Arquitetos, e ainda em todos os casos em que a arquitetura e o planejamento, em Brasília, se viram objeto de considerações de tôda ordem, da parte de personalidades nacionais e estrangeiras.

As perspectivas devem tomar em consideração, também, o crescimento do número de profissionais, ao par do desenvolvimento de uma industrialização lançada mais ou menos «à outrance», sem planificação e sem uma política de produção que valha o nome. No entanto, reclamam-se de arquitetos as formulações necessarias: arquitetura é, essencialmente, organização do espaço para as atividades humanas, e não se pode imaginar arquitetura doutra forma. Cada programa de trabalho, como na industrialização pululam os casos, exige uma solução arquitetônica.

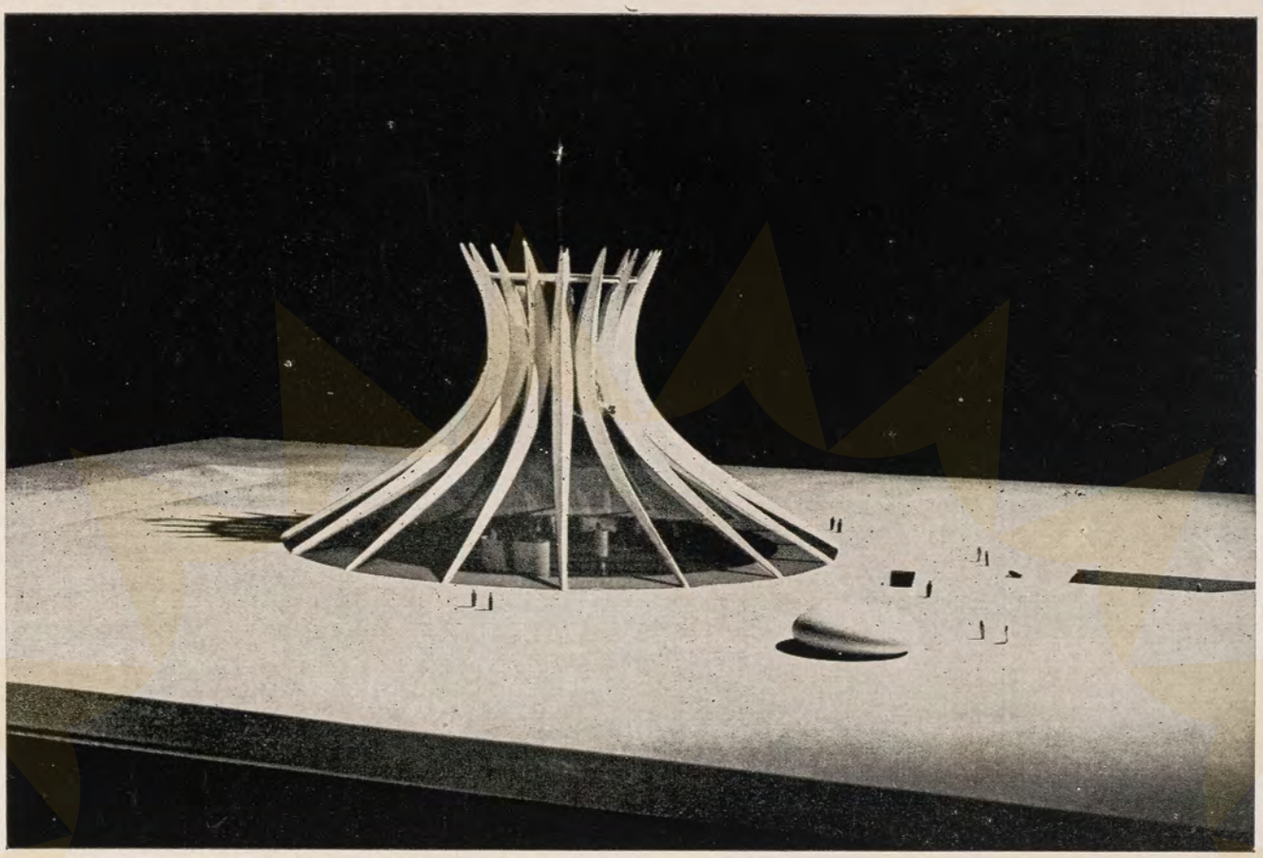
Em tais condições, embora cresça o número de arquitetos, a perspectiva de trabalho não sofre qualquer restrição. Muito ao contrário, cumpre termos sempre mais e melhores arquitetos, para que seja efetivada a tarefa de dar arquitetura aos novos aspectos de nossas atividades economicas. As novas cidades, por seu lado, exigem urbanização, porque as velhas cidades aí estão obsoletas e imprestáveis. Os arquitetos precisam cuidar dêsse corolário indispensável à arquitetura que é a urbanização.

Mas, voltando aos debates, vemos que os dois extremos da questão profissional, o planejamento urbanístico e o ensino da arquitetura, estiveram no interêsse de todos os arquitetos, tanto no Seminário, como no Encontro. E então devemos lastimar, apenas, não haver uma continuidade de ação, capaz de estabelecer uma divulgação da arquitetura, em termos de educação popular, capaz de atingir a autoridade, o legislador, o empreendedor imobiliário, para que todos comecem, pelo menos, a procurar soluções que envolvam a participação viva do arquiteto nas formulações funcionalistas de que carecem.

O Encontro entre estudantes de arquitetura e arquitetos precisa se reproduzir êste ano — um Seminário, em escala nacional, sôbre o planejamento de cidades, seria interessantíssimo, que fosse efetuado nas bases do que se realizou, em carater internacional.

Mas, não cabe ficar por aí. É preciso, hoje mais do que nunca, imaginar que a arquitetura deve cuidar do problema da habitação e que somos um país em que a favela tem prosperado e prospera com inegável dinamismo. A habitação humana, a casa que seja um lar dígno, sem o que não há sistema social, econômico, familiar, educacional, moral, que subsista, eis a tarefa ainda não abordada pela nossa arquitetura, tendo em consideração os quase setenta milhões de habitantes que ocupam estes territorios imensos, ainda contidos na unidade nacional brasileira.

Além do ensino da arquitetura, além da prática do planejamento, as perspectivas são por que se realizem soluções para a habitação dos brasileiros. Não é possivel que o pitoresco das favelas continue a manter-se como um cancer em nossas cidades, corroendo a vida do povo e as suas possibilidades de desenvolvimento físico e mental. Enquanto permanecer a favela, impossível será a erradicação de nossas miserias, do homem político ao homem econômico, em tôda a escala civilizadora.



Catedral de Brasília. 21 montantes numa circunfência de 70 metros de diâmetro, numa altura de 40 mts., com vidros especiais. Nave rebaixada de 3 mts.

2

Catedral de Brasília

Projeto: arq. Oscar Niemeyer Filho

Na sequência de edifícios que vêm sendo projetados para Brasília há pouco mais de um ano, escreve o jornalista Jaime Maurício, o arquiteto Oscar Niemeyer concluiu definitivamente o projeto para a Catedral de Brasília, autorizando a publicação de detalhes como de fotos como as que aqui aparecem e que devemos aos nossos colegas de «Módulo». Trata-se como se vê através das fotografias da maquete, de uma concepção arrojada e revolucionária, seja do ponto de vista de arte sacra, cujos princípios, embora mais elásticos que há alguns anos, ainda guardam acentuada rigidês, do lado puramente arquitetônico.

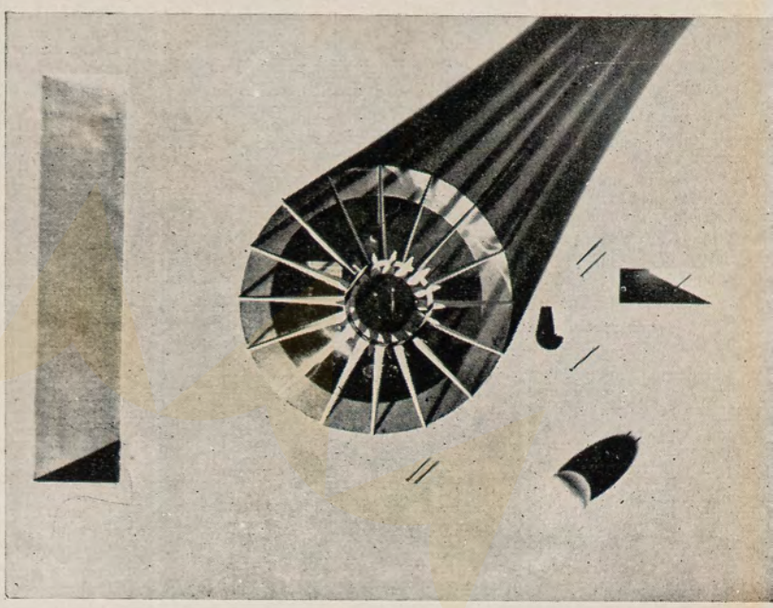
Não vimos com detalhes o projeto, mas sejam quais forem os prós e contras dessa catedral, ressalta desde logo sua originalidade. Oscar Niemeyer em plena maturidade e com nova e confessada orientação prossegue rico de capacidade inventiva. Um arquiteto fecundo, renovador, viril, um artista, um poeta, um criador autêntico.

Niemeyer, em explicação dada a Jaime Maurício, responsável pelo «Itinerário das Artes Plásticas» do «Correio da Manhã», do Rio de Janeiro, frisa que o projeto de uma catedral é dos mais atraentes para o arquiteto, permitindo o seu estudo a maior liberdade de concepção, em virtude da simplicidade do programa em relação ao ritual sacro.

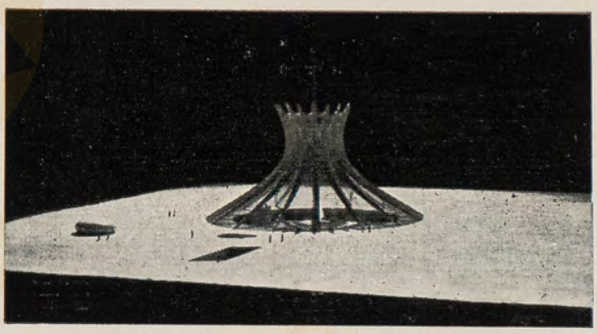
Não se trata de resolver pequenos ambientes onde qualquer sistema construtivo é aplicável, mas sim de criar os grandes espaços livres que caracterizam uma catedral. O problema é assim conduzido para o setor das grandes estruturas, integrando-se, consequentemente, na especulação e emprêgo da técnica mais avançada.

E explica que essa característica, que as catedrais estabelecem, permitia aos estudiosos da arquitetura sacra, inclusive, uma idéia exata e cronológica da evolução e das diversas etapas por que passa a técnica construtiva. Nessa evolução progressiva, estariam presentes os exemplos mais preciosos da arquitetura religiosa, desde as primeiras construções em pedra, e as geniais conquistas da arte romana e gótica, até a época atual.

Para a Catedral de Brasília, Niemeyer procurou encontrar uma solução compacta, que se apresentasse externamente, de qualquer ângulo, com a mesma pureza. Vem daí a fórma circular adotada, que além



Vista tomada do alto com a sombra da tôrre de 40 mts. projetada.



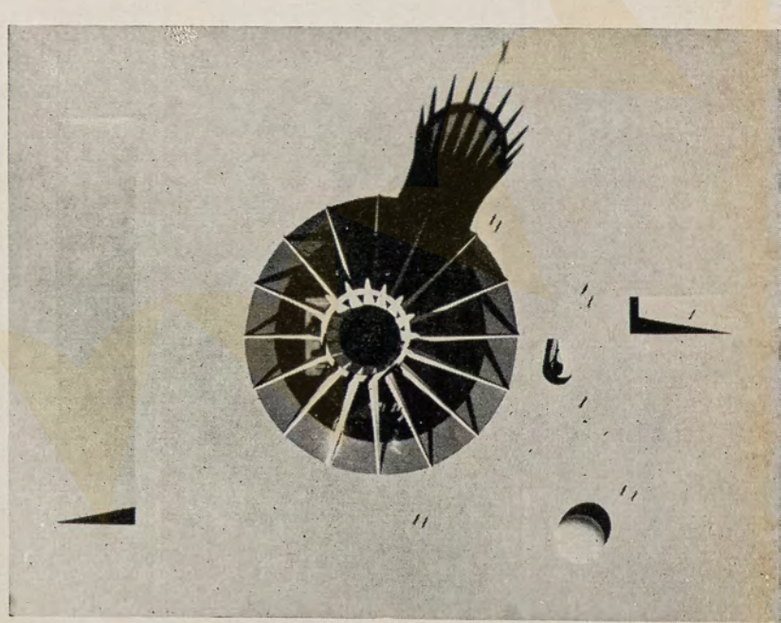
Vista tomada de outro ângulo.

de garantir essa característica, oferece à estrutura uma disposição geométrica, racional e construtiva.

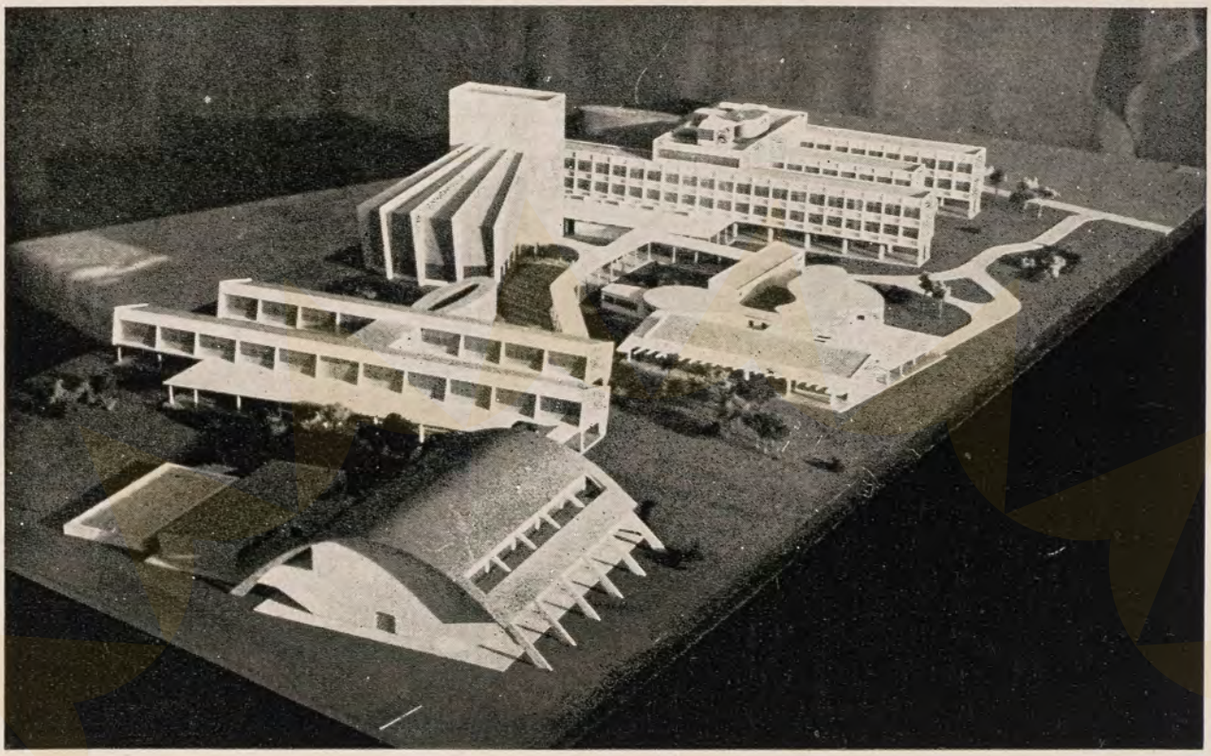
Niemeyer assim detalha o projeto: 21 montantes contidos em uma circunferência de 70 metros de diâmetro, marcam o desenvolvimento da fachada, numa composição e rítmo «como de ascenção para o infinito». Entre êsses montantes, placas de vidro refratário de côr escura, de modo a manter o interior em ambiente de suave recolhimento, no qual as formas do púlpito e do côro se destacam como elementos de escala e composição plástica.

Outra novidade, da Catedral de Brasília, é a nave rebaixada de três metros do nível do piso do terreno. A entrada em rampa, leva, deliberadamente, a percorrer um espaço de sombra antes dos fieis atingirem a nave, o que acentua, pelo contraste, os efeitos da luz procurados. Em volta da nave rebaixada em três metros, as capelas e ainda as ligações com as salas e serviços anexos à Catedral, e o Batistério, localizado, como primitivamente, fora do templo.

A Catedral de Brasília terá quarenta metros de altura, capacidade para quatro mil pessôas e um conjunto anexo com cêrca de dez mil metros quadrados de construção.



Outro ângulo da tôrre tomada do alto.



No primeiro plano o ginásio coberto. Em seguida a escola de doze classes. À direita — em um só pavimento — o jardim de infância e à esquerda o auditório-teatro. No último plano vê-se o edifício sede.

Escola Normal, Campo Grande

Projeto: arq. Benjamim de A. Carvalho

Sob a orientação da Secretaria Geral de Educação e Cultura da Prefeitura do Distrito Federal, será construída, em Campo Grande, uma excelente Escola Normal, cujo projeto, que hoje divulgamos, é de autoria do arquiteto e professor Benjamin de A. Carvalho. Deve-se a concretização dessa iniciativa ao vereador Miécimo da Silva, autor do projeto que se converteu na Lei número 906, em 16 de dezembro de 1957.
Compõe-se esta unidade educacional, de seis instituições que funcionarão em prédios independentes, interligados por marquises. São elas as seguintes:

Edifício Sede.
Escola Primária Experimental.
Jardim da Infância.
Auditório.
Biblioteca.
Ginásio para Esportes.

EDIFÍCIO SEDE

É formado por 33 salas-classe, uma delas destinada ao ensino em salas-ambiente (matérias das normalistas e dos ginasianos). Outras são destinadas aos denominados anfiteatros para metodologia, um para cada grupo de disciplinas.
Nêste edifício deverão funcionar os cursos normal e ginasial, contando, para tanto, além das salas de aulas, com um restaurante, sede do grêmio escolar, cooperativa, farmácia, gabinete dentário e uma pequena biblioteca. A sede, como a Escola Primária Experimental, o Jardim da Infância e a Biblioteca Geral, terão suas salas voltadas para o sul astronômico.

ESCOLA PRIMÁRIA EXPERIMENTAL

Possui, êsse estabelecimento, doze classes especiais que se destinam a ministrar aulas a trinta crianças por sala. Será uma Escola-tipo para as práticas pedagógicas.

JARDIM DA INFANCIA

Possui quatro amplas salas, com «preau» anexo, instalações sanitárias especiais, refeitórios e administração autônoma. Para êste prédio foi estudado um sistema de pátio coberto onde a cobertura permite estabelecer transição adequada entre a área de sombra, recreio coberto e a área insolada, alcançando-se, fàcilmente, o bosque de recreio para os dias de sol. O «preau» tem seu contôrno desenvolvido segundo uma forma livre, quebrando a rigidez das formas geométricas do interior, tão contra-indicadas para as crianças.

AUDITÓRIO

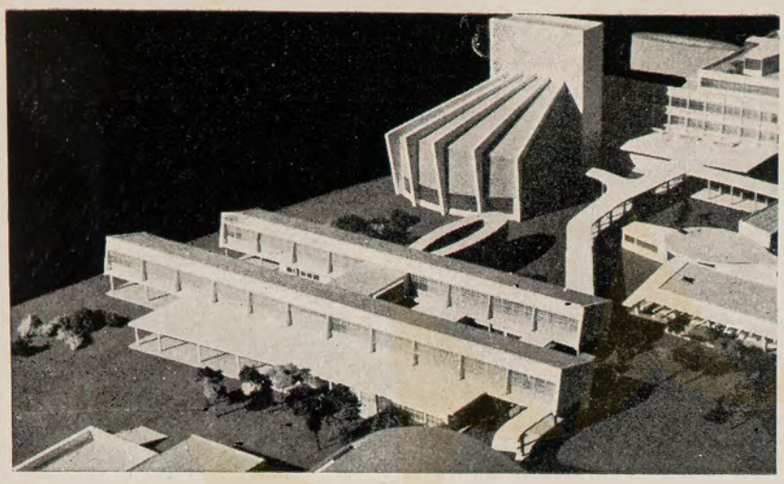
Comporta, êsse edifício, mil espectadores, estando aparelhado para o funcionamento de cinema, teatro, além das grandes reuniões solenes.

BIBLIOTECA

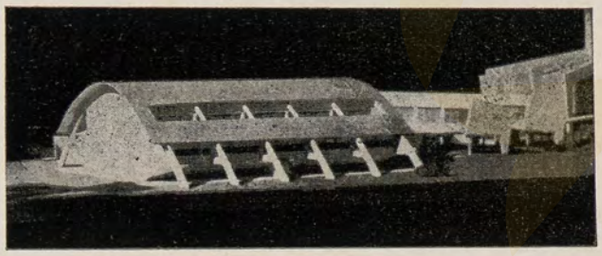
Funcionará nas partes baixas do Auditório, com capacidade para cinqüenta mil volumes.

GINÁSIO

Com estrutura em arcos parabólicos sucessivos, é coberto, podendo abrigar quinhentos espectadores. Ao seu lado está prevista uma piscina descoberta que atende a todos requisitos da técnica moderna sôbre o assunto.
O Edifício Sede, bem como o da Escola Primária possuem rampas elípticas para os alunos, e escada para o corpo discente e serventuários.
As fotos publicadas dão com mais exatidão uma idéia do que será êsse conjunto arquitetônico, cuja concepção está calcada no que há de mais moderno na técnica de construção e aparelhamento de estabelecimentos dêsse gênero.



A escola de doze classes onde se exercitarão as futuras professoras, vendo-se ao fundo o auditório com o sistema de quadros rígidos, que permitiu a colocação da biblioteca sob o mesmo.



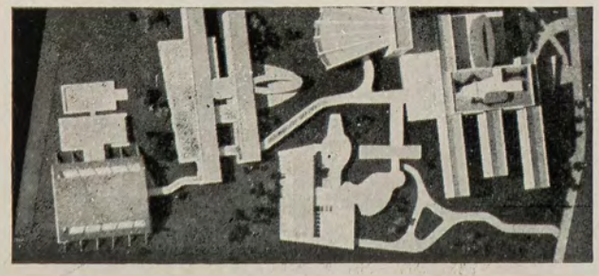
O ginásio coberto, para educação física, vendo-se o sistema de iluminação em dois estágios.



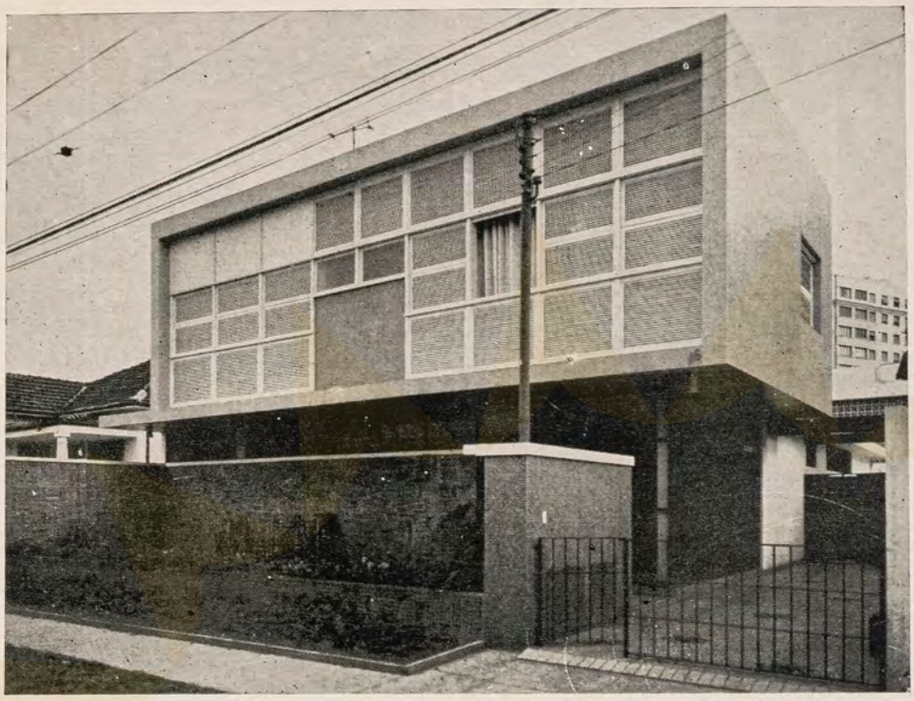
No primeiro plano — composto de um só pavimento térreo, o jardim de infância e à direita, o edifício sede.



A caixa do palco do auditório-teatro, vendo-se o painel em mosaico, assim como a rampa de acesso.



Da esquerda para a direita: ginásio coberto, para jogos, escola primária de doze classes, jardim de infância, ao alto o auditório e à direita o edifício sede.



Fachada, com jardim começando na calçada da rua.

Residência em São Paulo

Projeto: arq. Abelardo de Souza

6

Dispondo de uma área que não era das maiores, o arquiteto realizou, aqui, um autêntico "milagre", qual o de atender ao pronunciado programa de vida de seus futuros moradores, cujos componentes se cifra na média da família brasileira. Lendo-se a planta dos dois pavimentos desta residência é que se observa o esfôrço do arquiteto em bem compor o espaço do terreno.

Pronta a casa, esta pode ser assim descrita:

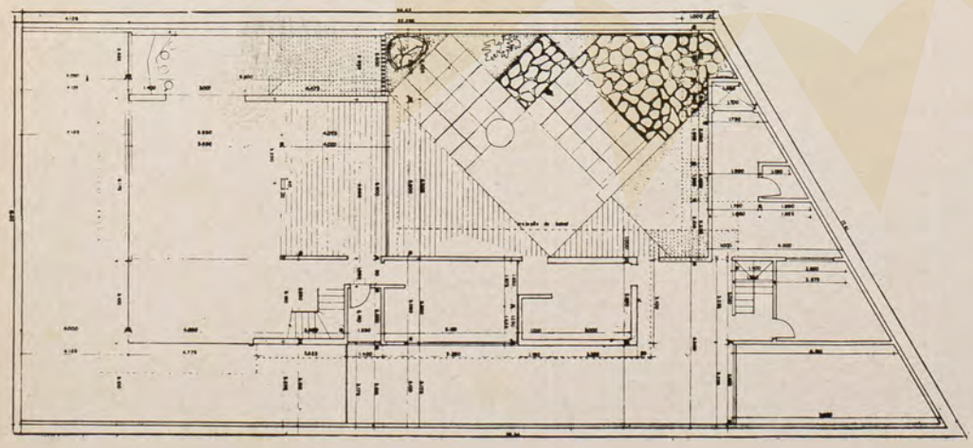
Todo o exterior é revestido de pastilhas esmaltadas, em tom verde claro enquanto as esquadrias foram pintadas em cinza claro, e os montantes em côr branca. A parede inferior é de tijolos furados ao natural e onde termina o jardim que avança da rua a partir da calçada pròpriamente dita.

A entrada de carro é pavimentada com pedras portuguesas sendo que a parte de serviço é vedada por pesado portão de venezianas de gaviuna.

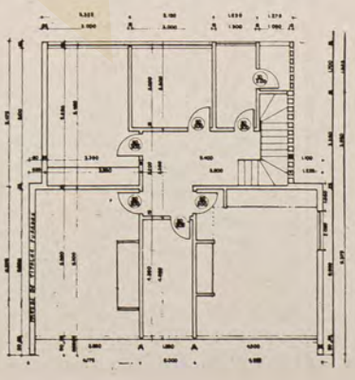
A principal preocupação do arquiteto foi a de unir a parte social ao pátio interno, união essa feita, de fato, pelo piso que é todo de tábuas de gaviuna. O restante do pátio que funciona como um prolongamento da parte social, é pavimentado com ladrilhos e lajes de arenito. Num canto de living, a escada de acesso ao pavimento superior, é totalmente desligada da parede, sendo seus degraus revestidos de mármore de carrara e a viga de mármore prêto. As paredes laterais são revestidas de pastilhas esmaltadas de branco e o piso de pastilhas vidradas em côr vermelha.

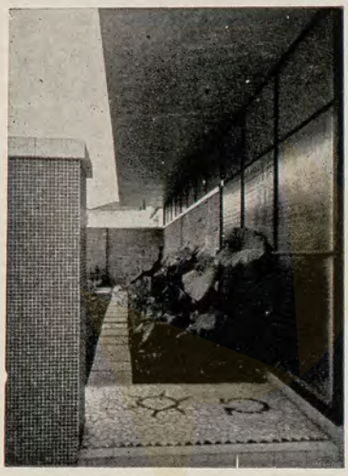
Separando a sala de estar da de refeições, existe um móvel com estrutura de ferro e prateleiras de madeira e vidro. Ainda neste conjunto, uma extensa cortina nas côres cinza e branca veda portas que dão acesso ao pátio interno. Ainda na sala de estar um bar, cujo piso é revestido de granito polido de côr cinza.

Planta do andar térreo bem assim do jardim em pátio interno.



Planta do andar superior.





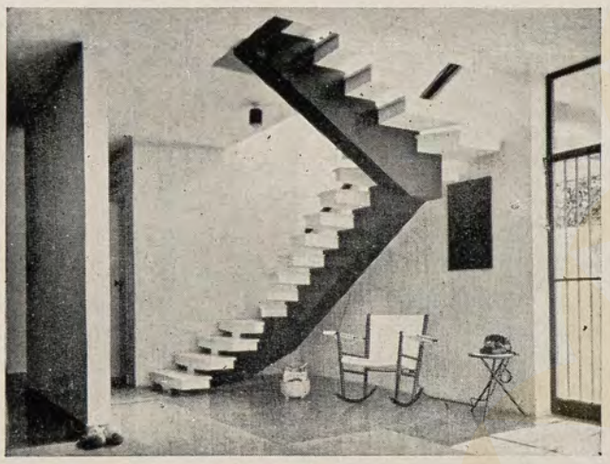
Hall de entrada, o qual é separado da sala de estar por um biombo de madeira e vidro com ilustrações de Odiléia Setti.



Vista da parte externa onde os elementos aí empregados dão à casa maior leveza.

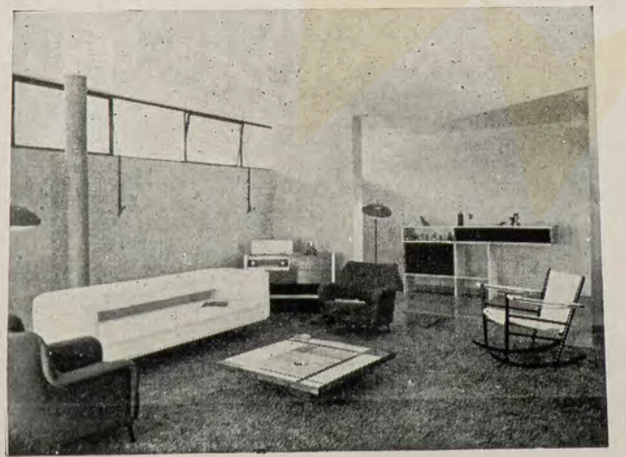


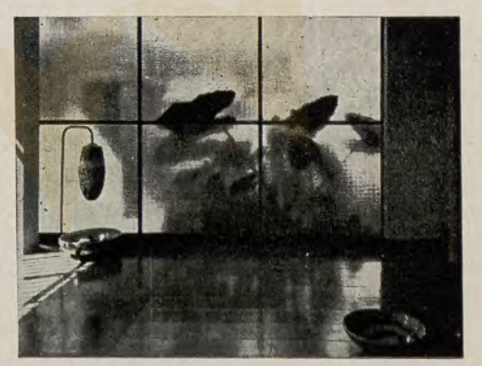
Sala de refeições ligada à sala de estar.



Escada de acesso à parte superior da casa.

Sala de estar, tendo, no fundo, um bar com um painel decorativo, de Jorge Caron posteriormente colocado.





Detalhe do interior.



Maqueta do Edifício Petroleiro, fachada sul; observa-se o entrosamento entre o bloco horizontal e o vertical.

Edifício Petroleiro, Maracaibo

projeto: arqs. Jaime Arrazola Madrid e Lando Delle Cave

Maracaibo, na Venezuela, é o principal centro petrolífero da América Latina. Um grande número de companhias ligadas à exploração do petróleo opera nessa cidade, e assim, nada mais natural que surgisse a idéia da centralização em um só local, de todas essas emprêsas, em número de oitenta, abrangendo os mais diversos trabalhos: perfuração, instalação de poços e oleodutos, exploração, fornecimento de materiais, etc., e compreendendo um numeroso pessoal entre funcionários e operários.

Dessa maneira, a idéia centralizadora não era uma originalidade, bastando considerar-se a envergadura de um edifício que abrigasse todas as emprêsas, como fundamentação para um plano de economia de tempo e trabalho nas relações recíprocas, dados os interêsses de todas as companhias em sua interdependência de trabalho. E assim tinha de nascer o programa do Edifício Petroleiro, que será, ao concluir-se a sua construção, o mais importante local centralizador do petróleo, na Venezuela, e, igualmente, na América Latina. O que se acabou tendo em vista, afinal, não obstante a autonomia de cada uma das emprêsas, foi uma «unificação de operações» no comando da exploração do petróleo, o que salienta a significação econômica do edifício.

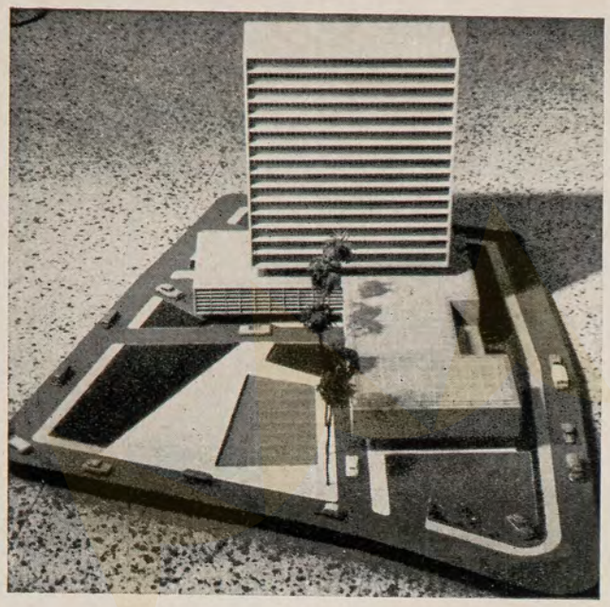
Numa quadra iregular, mas que compreende 20.000 m2, o edifício projetado ocupa aproximadamente 10% da área, ficando grande parte portanto para os espaços livres, destinados ao estacionamento de 400 automóveis, jardins, pequenos lagos, trechos de descanso ao ar livre. A área construída compreenderá 16.000 m2.

Enfrentando o problema proposto, adotaram os arquitetos o partido de dois corpos principais, um baixo e amplo, e outro alto e compacto. O primeiro dêsses corpos compreende um semi-subterrâneo, destinado a serviços e garagens, uma planta baixa livre, em sua maior parte, graças ao emprêgo dos pilotis, sôbre os quais situam-se dois andares destinados a restaurantes, café e locais para conferências e reuniões. O segundo dos blocos compreende treze andares «tipo», destinados a escritórios, com 600 m2 cada um e dois andares, ao alto, destinados, à caixa de máquinas, instalações especiais, caixa d'água, ar condicionado, etc., perfazendo um total de 20 andares.

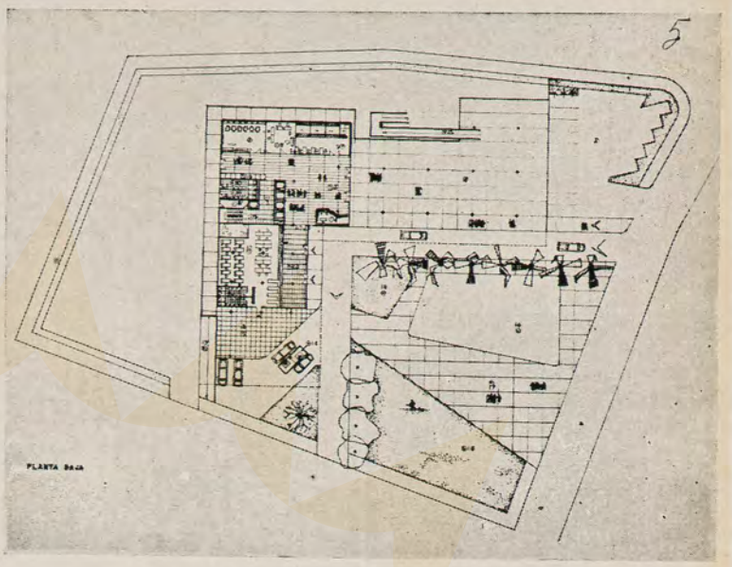
O edifício objetiva o comando do petróleo em Maracaibo, e são, pois, os escritórios a sua função principal — mas a planta baixa estabelece ainda recursos de interrelações múltiplas com o mundo exterior, desde uma agência bancária prevista de auto-serviço (drive-in), e mais as agências do correio, telégrafos e cabogramas, postos de revistas, agências de viagens, central telefônica para comunicações interurbanas, barbearias, floristas e outras instalações subsidiárias. Amplo terraço com capacidade para 5.000 pessoas foi também previsto, para a realização de reuniões e conferências de certa importância.

O edifício terá ar condicionado, central, para todas as suas instalações, inclui uma estação radio-transmissora com antena superior seletiva, serviço de televisão com antena coletiva, pista para helicópteros, etc.

Os arquitetos tomaram em consideração ainda as características do clima de Maracaibo, quente durante todo o ano, estudando todos os fatôres relacionados com a orientação solar e direção dos ventos dominantes, motivo pelo qual a posição do projeto foi situada na direção norte-sul. Suas fachadas leste e oeste fortemente fustigadas pelo sol, foram totalmente vedadas, protegidas por paredes duplas. As fachadas norte-sul, ao contrário, são completamente abertas, permitindo a apreciação de uma vista maravilhosa sôbre o lago de Maracaibo, que, pràticamente, contorna êste setor da cidade. São lados protegidos por quebrassóis, em placas sobressalentes de 1,50 m, as quais evitam a incidência dos raios solares nos solstícios, possibilitando também a captação dos ventos dominantes na direção norte-sul, e ensejando assim a que se consiga uma ventilação cruzada, no caso de qualquer acidental falha na instalação do ar condicionado.

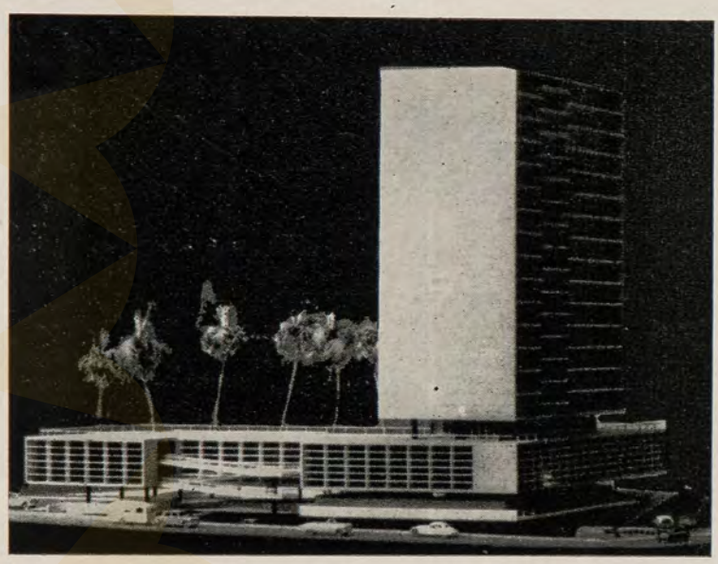


Aquí, a maqueta foi fotografada de maneira a ver-se a exata posição do edifício no meio da área com os jardins e a articulada circulação.



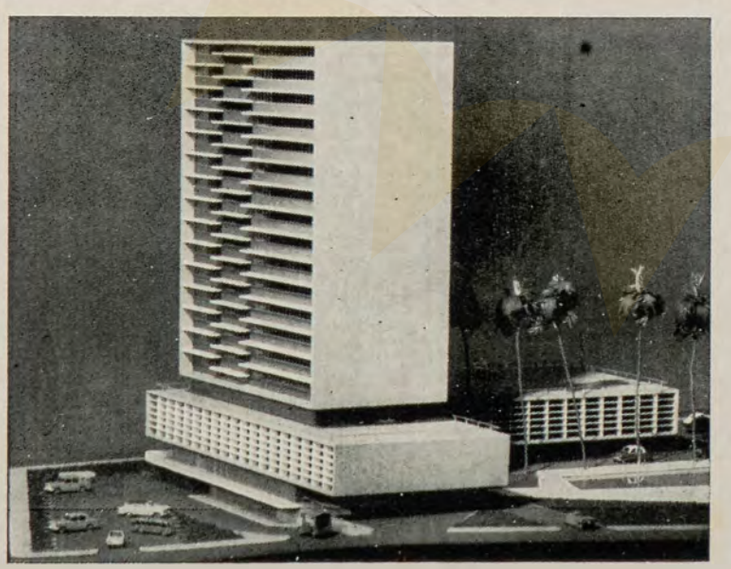
PLANTA BAIXA

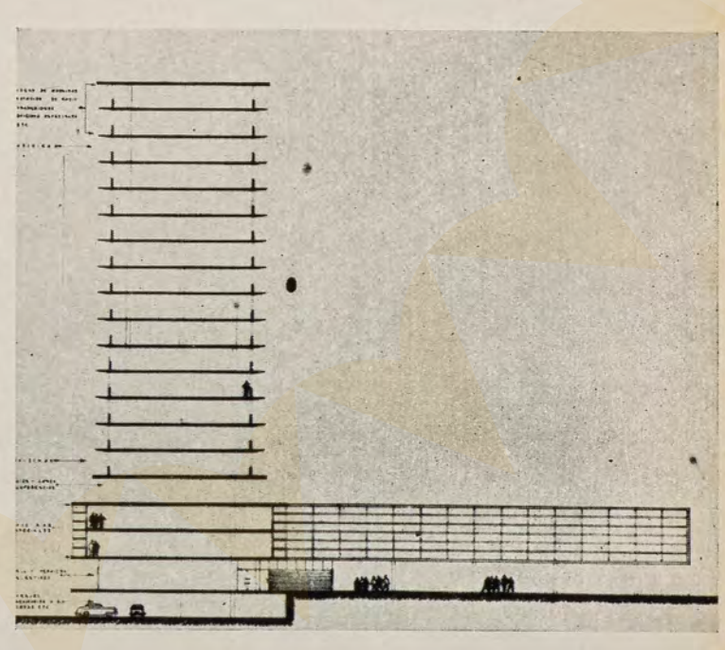
1 Estacionamento para visitantes
2 Pilotís
3 Hall
4 Informação portaria
5 Hall de serviço
6 Serviço do pavimento
7 Barbearia
8 Agência de turismo
9 Comunicações (telégrafos, cabogramas, interurbano)
10 Sanitário senhoras
11 Sanitário homens
12 Banco
13 Hall
14 Drive-in
15 Rampa
16 Espelho d'água
17 Esplanada
18 Jardim
19 Telefones públicos



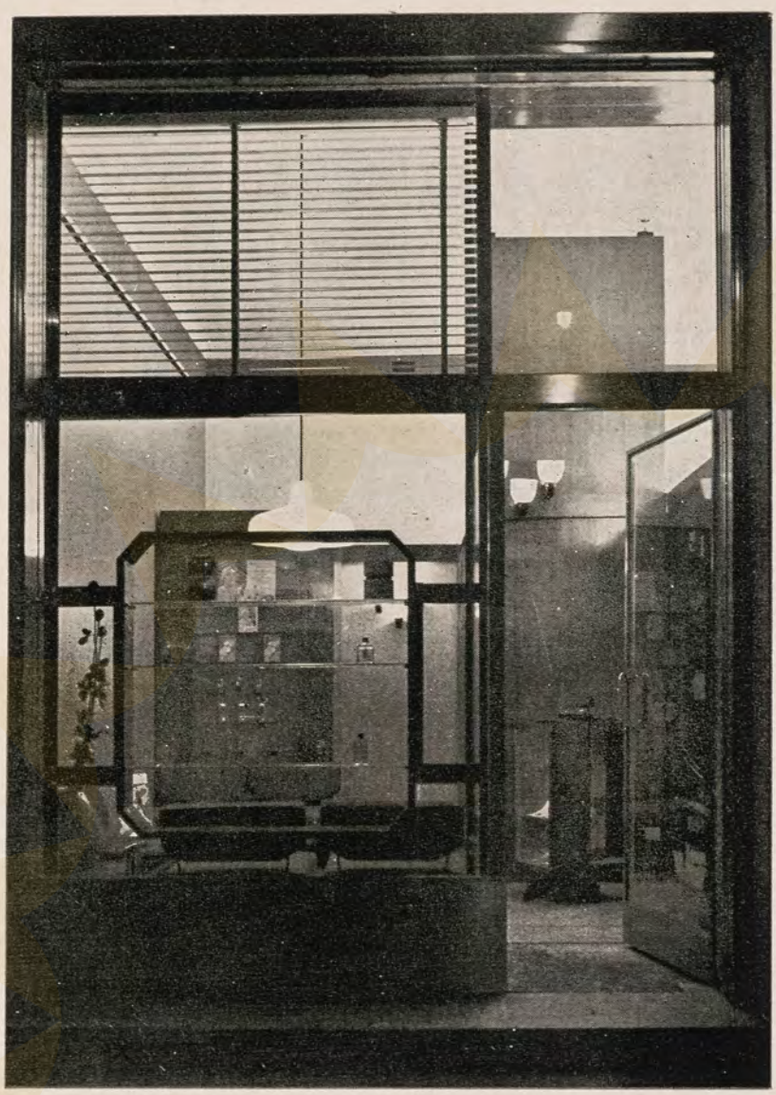
Face fechada para leste protegendo o interior do sol.

Deste ângulo permite-se ver a face oeste também fechada e a face norte toda aberta.





Corte em toda a altura, desde o meio-subterrâneo, aos andares-tipo e superiores que coroam o edifício.



Um salão de beleza

arqs. Piero Cosulich e Giuseppe Meroni

Na decoração dêste salão de cabelereiro os arquitetos se preocuparam, em primeiro lugar, de permitir uma fácil circulação no pavimento térreo e o livre acesso ao instituto de beleza, localizado no sub-solo. A pequena sala de espera é protegida, do lado da entrada, por um cristal esmaltado em azul, contem poltronas projetadas no estudio dos arquitetos Belgioioso, Peressutti, Rogers, uma mesa em mármore prêto de Florence Knoll, lâmpadas do arquiteto Gardella. Em frente à porta de entrada, um painel em madeira da altura do local (4 metros aproximadamente), serve de fundo para um pequeno móvel giratório, que funciona, ao mesmo tempo, como vitrina para exposição de produtos de beleza e caixa. No painel, acima dêste móvel, foram aplicadas três lâmpadas projetadas pelo arquiteto Gardella. Na passagem para os camarins, há um local para vestiário, recoberto em madeira, com espêlho e prateleira. Os camarins são limitados, do lado superior, por uma dupla moldura de madeira, dentro da qual correm as cortinas. A parede das pias é em grés vermelho tijolo escuro, os espelhos têm molduras em madeira, e, todo o restante, inclusive as prateleiras, é recoberto de formica côr de areia. A parte abaixo das prateiras, até o chão, é recoberto com linoleum listado cinza. As paredes, com excessão daquela do lado da sala de espera que é cinza, são pintadas de branco e são ligadas por meio de uma faixa de côr vermelho-tijolo, de 32 cm. de altura, a qual, a 13 cm. do forro, corre ao redor do local, dando-lhe unidade. O fôrro é branco. A vitrina externa, do lado dos camarins, tem duas prateleiras em forma de cruz: no braço horizontal podem ser colocados paineis recobertos de tecidos, com fotografias ou desenhos de penteados. A vitrina mais próxima da porta, é reservada para artigos de perfumaria e consta de uma moldura em madeira com prateleiras em cristal. As venezianas brancas são divididas em duas partes, para permitir maior flexibilidade na iluminação, do lado superior, e vedar a vista da rua, do lado inferior.



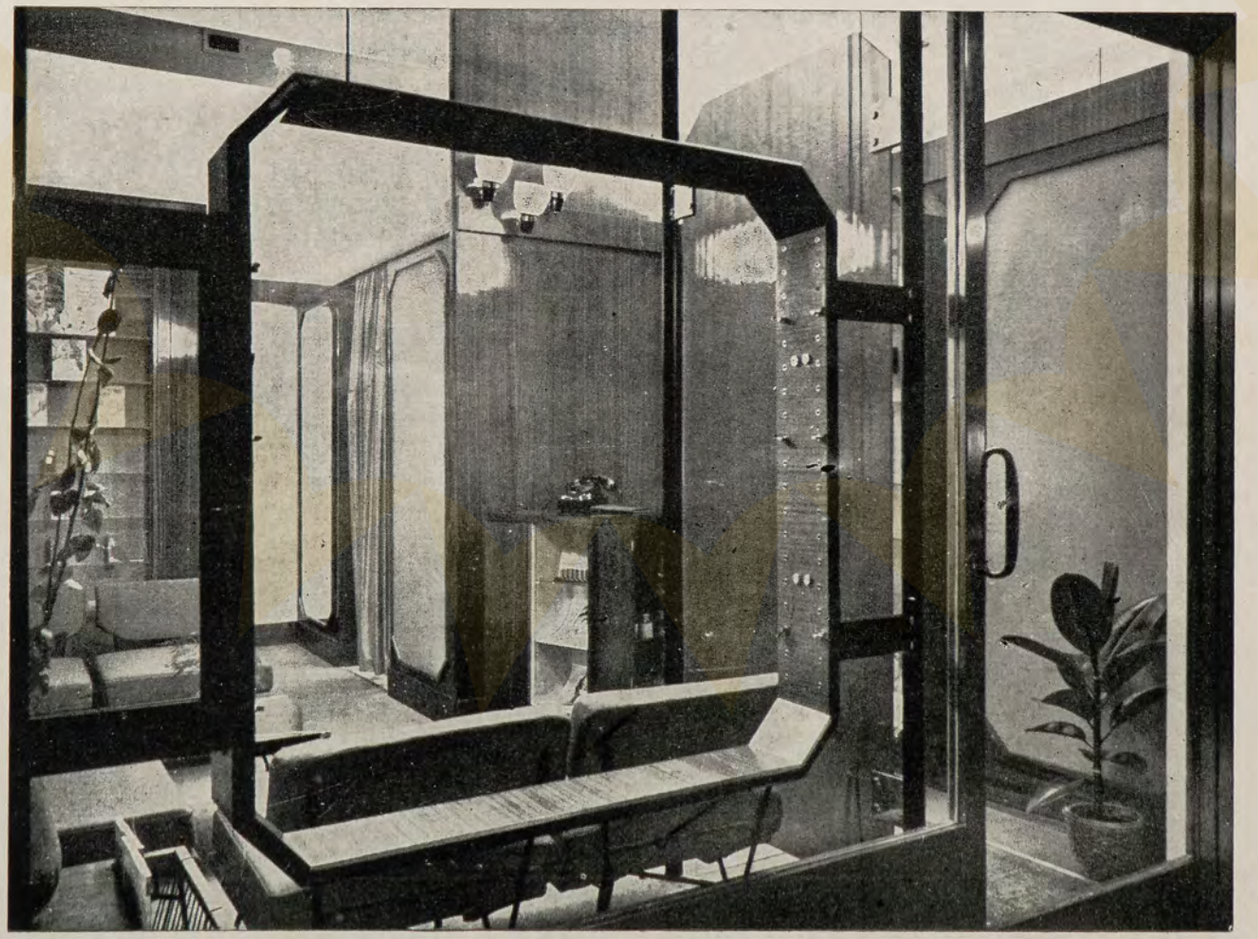
Planta geral do salão.

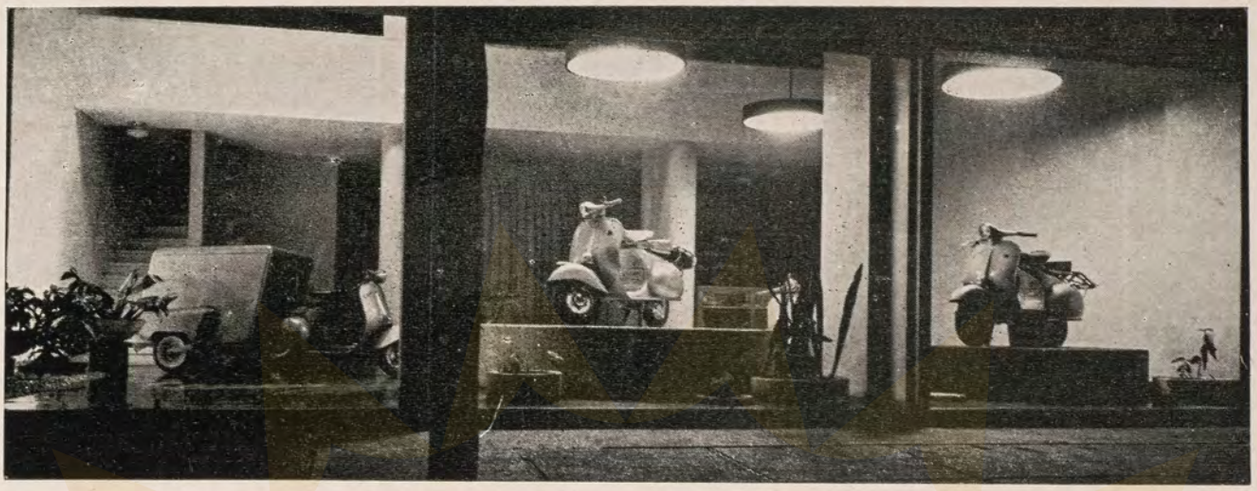




Detalhe interno do salão, vendo-se o fôrro branco. À esquerda, um dos camarins.

Vista exterior do salão. A fachada, recoberta de vidro permite uma visão da sala de espera. Ao fundo, vêm-se as entradas dos camarins individuais.

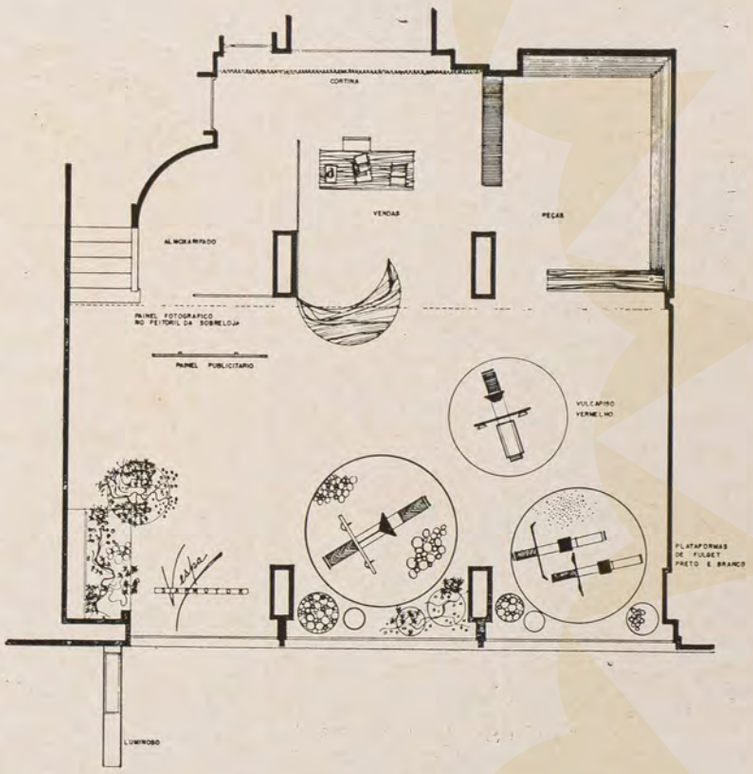




Está situada na rua Martins Fontes, em São Paulo, a nova loja de vendas de motonetas VESPA, com suas instalações ainda incompletas.

Uma loja em São Paulo

Projeto: arq. Jorge Wilheim



A organização dada ao espaço da loja Vespa, à rua Martins Fontes em São Paulo, participa do novo sentido que está se produzindo felizmente, para as novas lojas de instalações que passaram a recorrer ao trabalho de arquitetos, visando a sua melhor disposição funcional, bem como aos elementos decorativos integrados na arquitetura.

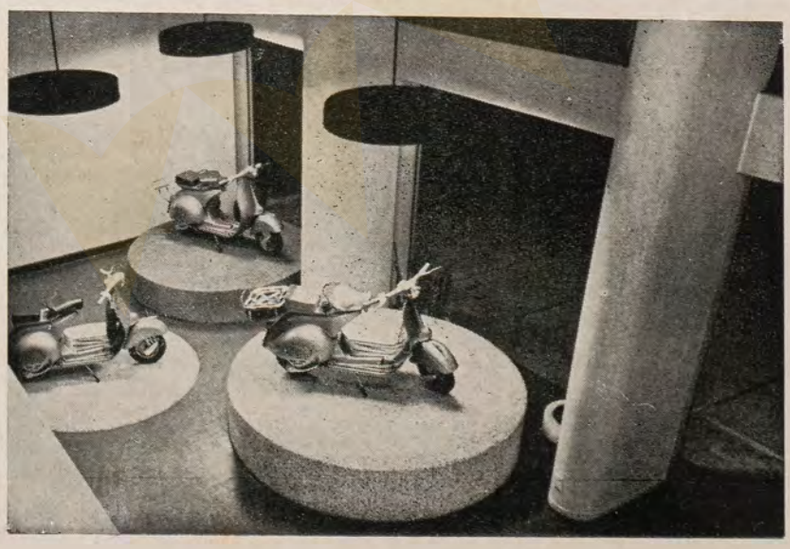
No caso da loja Vespa, o arquiteto Jorge Wilheim partiu de um mostrador elevado ao lado de outro, menos elevado, compondo ambos em círculos em concreto de seixo miudo, que eleva o objeto-comércio, para o exame do visitante, por todos os lados. As máquinas Vespa ficam assim expostas, sem qualquer entrave, sem vidro nem grades, e em tôrno delas os visitantes podem passear, examinando-as sob todos os aspectos.

Um dos círculos, o mais elevado, é claro, o outro escuro. São apenas duas plataformas redondas, adequadas ao exame de perto das máquinas motorizadas, tão em uso atualmente.

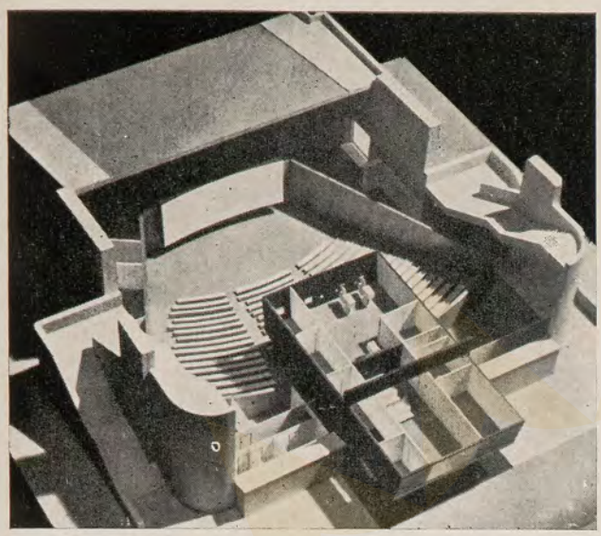
Entretanto, esses círculos servem de rítmo para tudo o mais. Êles se repetem no chão, em pequenos canteiros redondos, e no espaço, as redondas caixas de luz, por sua vêz, repetem os motivos, ritimando-os. Há, dessa maneira, uma composição rigorosa, que vai do chão ao alto da loja, e em menores formatos, os círculos se repetem. O motivo de rítmo sugere, então, o que está na base da máquina motorizada: a roda.

Com tôda a simplicidade de que se reveste a motivação decorativa e funcional adotada, estas razões inspiradoras marcam bem o caráter da loja Vespa, e constituem uma justa solução do problema que embora seja restrito, sempre merece a atenção dos harmonizadores do espaço, que são os arquitetos.

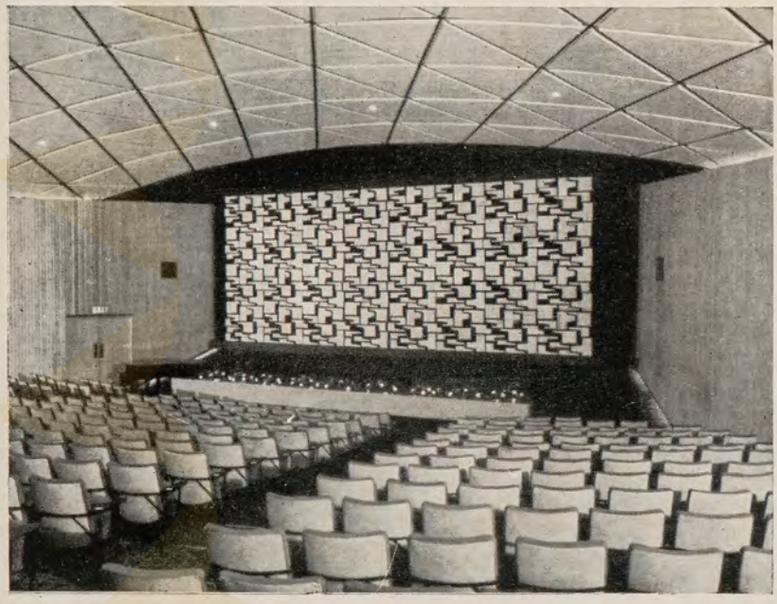
O têrmo circular dos tambores que servem de plataforma para exposição, é retomado no desenho de jardineiras e lustres. Piso de vulcapiso vermelho, começando já na calçada, plataforma de alvenaria, revestida com pedras Fulget, brancas e pretas.



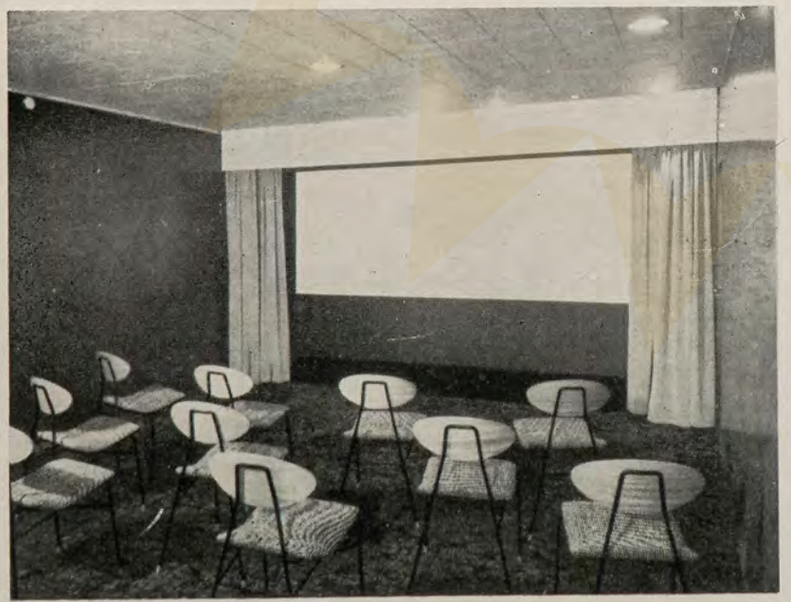
Teatro-Cinema Nacional em Londres



Maquete do novo conjunto localizado ao lado sul da ponte de Waterloo.



A sala pública com uma capacidade para 500 lugares e, em baixo, a pequena sala para projeções particulares.



O edifício é formado por dois cinemas, uma sala para o petáculos mais versátil e que oferece maiores possibilidades de adaptação no mundo.

O edifício é formado por dois cinemas, uma sala para o público com 500 lugares e outra para projeções particulares, com 25 lugares. A cabine de projeção está no centro, contendo as máquinas para as duas salas. Esta casa de espetáculos foi planejada tendo em conta a possível futura orientação do cinema, tanto no que diz respeito às melhores técnicas da projeção, quanto aos sistemas acústicos; pode-se afirmar que do ponto de vista técnico, é a melhor casa do gênero que existe atualmente. Construida segundo o projeto do Departamento de Arquitetura do Conselho Municipal de Londres, é localizada ao lado sul da ponte de Waterloo. As instalações da tela, extraordinàriamente decorativas, denominadas "Monovistal", abrem novas possibilidades na técnica dos cinematógrafos. São formadas por um pano de boca flexível e suspenso, e por 342 formas abstratas, separadas, feitas de madeira recoberta de gêsso e douradas.

O "Monovistal" pode ser removido mecânicamente para detraz da estrutura do palco. Êste novo sistema é o resultado das idéias acêrca das possíveis orientações futuras das instalações de telas em casas de espetáculos onde não devem ser apresentados obras teatrais. A tela mede 12 metros por 4, sendo possíveis oito posições diferentes graças a instalação magnoscópica controlada elètricamente. Essas compreendem 16 mm, 1.34:1 (normal) e 2.68:1 (cinemascópio); 35 mm, capacidade usual a 1.33:1 (mudo) e 1.38:1 (sonoro), tôdas as capacidades normais de tela ampla, superscópio 2.00:1 e ainda cinemascópio 2.35:1 e 2.55:1. A cabine contém projetores que servem para registração ótica, estereofônica em 4 canais e magnética em um canal. As máquinas podem ser combinadas mecânicamente para a projeção de filmes tridimensionais. Para a pequena sala, as instalações permitem projeções de filmes de 35mm. e 16mm. e registração magnética para os segundos.

Acima da entrada principal dessa casa de espetáculos, em direção do rio, na pequena sala de projeções há uma tela que pode ser enrolada: uma das duas máquinas de projeção pode projetar para traz, sendo isto previsto para filmes de propaganda que passarão numa tela a espêlho, quando a tela principal estará levantada. Êsse tipo de projeção poderá ser visto do lado oposto do rio.

O tapete foi especialmente desenhado e tecido para êste teatro e colocado numa só peça no auditório principal. Tapetes semelhantes completam também a decoração da sala menor, da sala de espera, bar, saguão e das demais dependências.

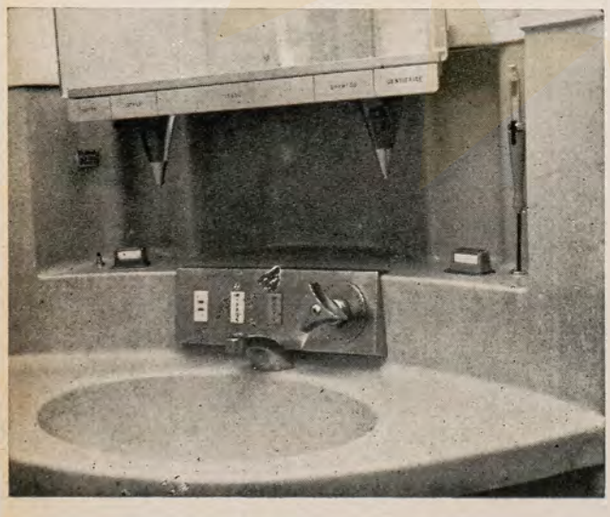
Casa do futuro



A "Casa do futuro" alia a arrojada forma arquitetônica ao emprêgo de materiais plásticos para a própria estrutura.



Detalhes da cozinha e do banheiro, todos em materiais plásticos.

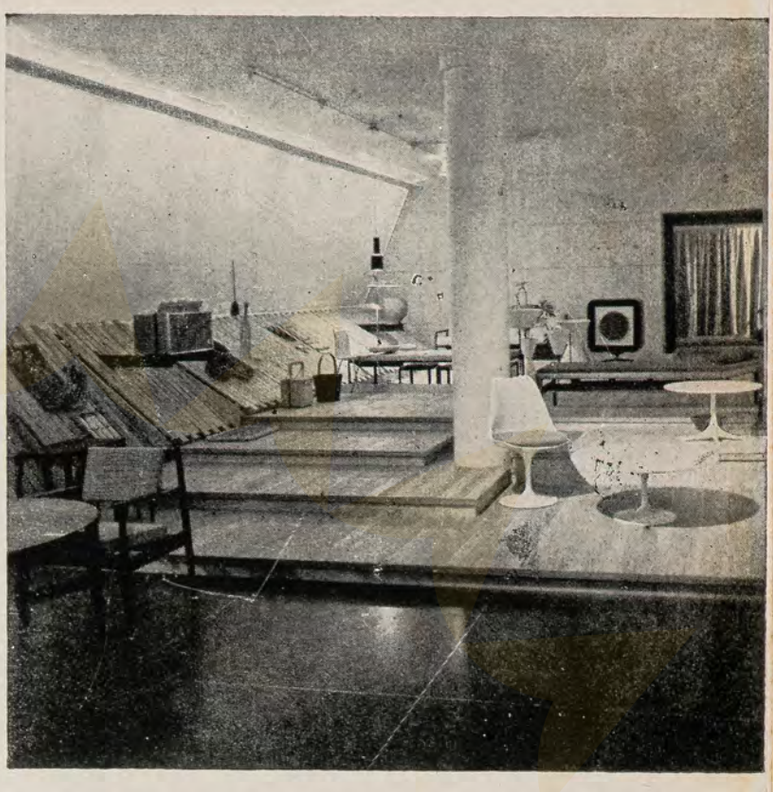


Entre as pesquizas mais recentes no campo da habitação levadas a termo nos Estados Unidos, assinalamos a "Casa do Futuro" da Monsanto Chemical Co., cuja construção se baseia totalmente no emprêgo de materiais plásticos. A casa, planejada para uma pequena família, é o resultado de um esfôrço criativo para fazer evoluir as maneiras de se habitar, com o intuito de uma correspondência sempre maior entre as exigências da vida atual e as possibilidades que a técnica oferece. As indústrias estão continuamente elaborando novos empregos de materiais e fornecendo dados exatos de seus estudos aos arquitetos e construtores. Para a "Casa do Futuro", durante cinco meses foram verificados os calculos básicos de engenharia do desenho estrutural da mesmas. Nas provas, dois dos arcabouços em matéria plástica que formam a estrutura da casa, foram sujeitos à cargas térmicas e estáticas além de quanto necessário para a própria construção. As cargas estáticas foram colocadas por etapas, até o dobro da resistência prevista pelo projeto, nas partes superiores e inferiores, separadamente e em conjunto. A cargas estáticas foram colocadas por etapas, até o dôlibras por pé quadrado, enquanto na parte superior, ou telhado, atingiu à 80 libras. As cargas térmicas consistiram em borrifos de água quente para chegar à temperatura das secções tão depressa quanto possível, de 34°F. à 114°F., com 80°F. de diferença. Durante o teste, foram feitas leituras sôbre desvios, extensão ou contração e pressão interna por meio de instrumentos eletrônicos sensitivos, estando firmas especializadas incumbidas de registrar e analizar o procedimento de pressão e tensão da estrutura.

Os testes foram feitos para confirmar os estudos sôbre a conduta estrutural das secções maciças feitas na base de testes de laboratório, em pequena escala, com muitas combinações de materiais plásticos.

Os materiais selecionados para as provas de curvação e das estruturas em forma de U, eram uma combinação de resina de poliestireno e fibras de vidro reforçados, sendo ao mesmo tempo determinados o custo e características qualitativas, durante o desenho e a fabricação. As indústrias que empreenderam êsse trabalho têm o programa de ajudar a preencher a falta de informações autorizadas sôbre os plásticos como material arquitetônico. A "Casa do Futuro" sendo uma demonstração e uma estrutura experimental para desenvolver nas construções o uso de plásticos na acústica, deverá ser erigida em Disneyland, na California. Faz também parte do programa das indústrias introduzir plásticos como materiais decorativos na arquitetura, sendo um dos poucos e reais esforços criativos na evolução da habitação e um exemplo único de cooperação industrial para atacar o problema.

Desenho para interiores



Um aspecto da exposição "Desenho para a casa", vendo-se, à direita, a cadeira e mesa de Eero Saarinen e, no fundo, o alto-falante desenhado por Charles Eames, o único aceito pelo juri de seleção.

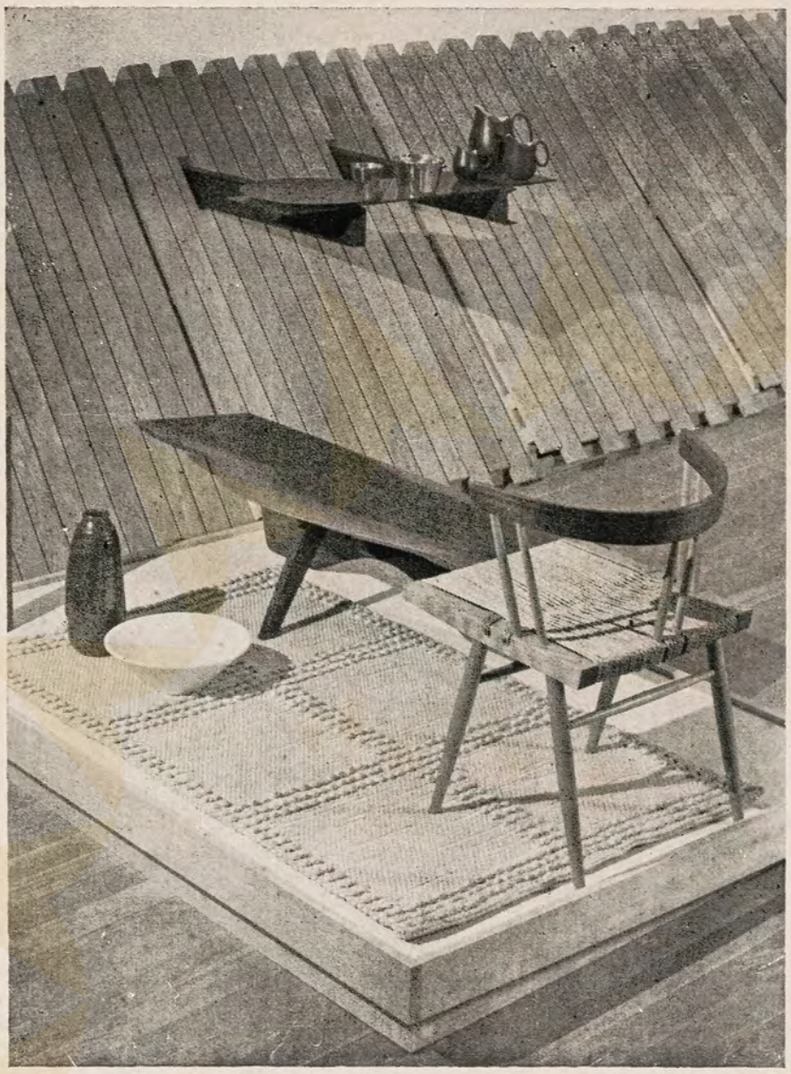
Foi recentemente apresentada, no Brooklyn Museum, uma exposição de móveis e objetos de adôrno modernos, que reuniu mais de 400 peças, escolhidas por um juri de seleção, não sòmente pelas suas altas qualidades como pelo desenho moderno. A finalidade da exposição foi a de despertar a atenção do público que compra do consumidor, para o fato de que a arte pode ser introduzida diàriamente, em tôdas as casas, através de cada objeto adquirido. Na seleção das peças, não houve restrições quanto aos países de origem ou anos de produção; o juri obedeceu exclusivamente ao critério de satisfazer as exigências de um alto nível qualitativo. Haviam portanto, lado a lado, cadeiras de Gio Ponti e de Bertoia, mesinhas vindas do Japão, sofás da Dinamarca, tapetes mexicanos. Particular ressalte foi dado às peças que testemunhavam o espírito genuíno do desenhista, ao esfôrço para encontrar novas e melhores soluções para os problemas antigos, aos estudos claros, cuidadosos e diretos de todos os detalhes. O fato de se terem incluidos produtos relativamente antigos que continuam, porém, válidos graças à boa forma, permitiu apresentar um conjunto bem mais variado e amplo, embora, em certos campos, como no da iluminação e dos aparelhos domésticos, fossem aceitas só algumas peças. Esta intransigência do juri não poderá mais que estimular os desenhistas de todos os países a se aplicarem mais intensamente aos diferentes problemas.

A apresentação, já de per si, foi um belo exemplo de decoração de interiores, embora com a rigidez inevitável numa exposição que ocupa uma área de 1.500 metros quadrados. A montagem da exposição esteve à cargo dos arquitetos Ronaldo Giurgola, Paul Mitarachi e Gerhard M. Kallmann, cujas origens italiana, grega e inglêsa, respectivamente, refletiram sôbre o espírito internacional da manifestação, que procurou mostrar o gôsto educado e requintado dos desenhistas, orientado para um bom padrão de vida e não para o capricho de modas passageiras. A nota dominante — que a seleção e a instalação mostravam em harmonioso acôrdo — foi a de simplicidade, repouso e confôrto. Esse acênto sôbre a simplicidade é um aspecto essencialmente americano, ligado a existência social democrática, própria dos países que não sofrem devido aos sistemas sociais contrastantes. Os preços relativamente altos de alguns bons móveis modernos são também, em parte, uma das razões propulsoras da exposição, pois se explicam pelo fato que ainda não há o número suficiente de pessoas para êste mercado e, sobretudo, para uma produção em massa de custo bem menor.

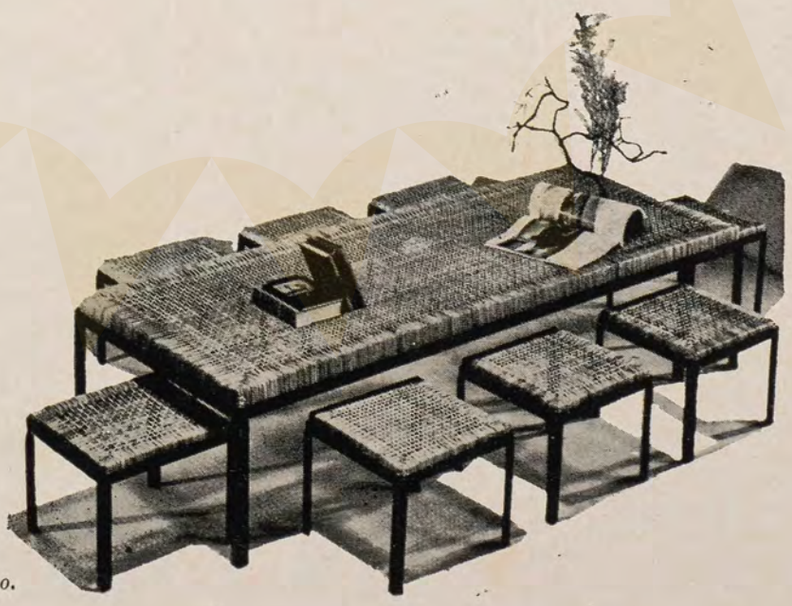
No novo conceito de museu, como centro educativo e orientador, uma exposição desse gênero se enquadra perfeitamente, pois cumpre outro aspecto da tarefa encorajadora das artes plásticas — além de estimular essa arte particular da boa forma, enquanto leva o público a considerar quais telas ou esculturas seriam os complementos mais adequados aos móveis modernos. Há um intercâmbio perfeito: o museu entra nas casas, e as casas nos museus.

Madeira natural e elementos de metal harmonizam com as peças expostas. Os arquitetos encarregados da instalação, construiram ao redor das paredes, rampas e estrados, a fim de proporcionar uma mudança de passo real, e não só psicológica.





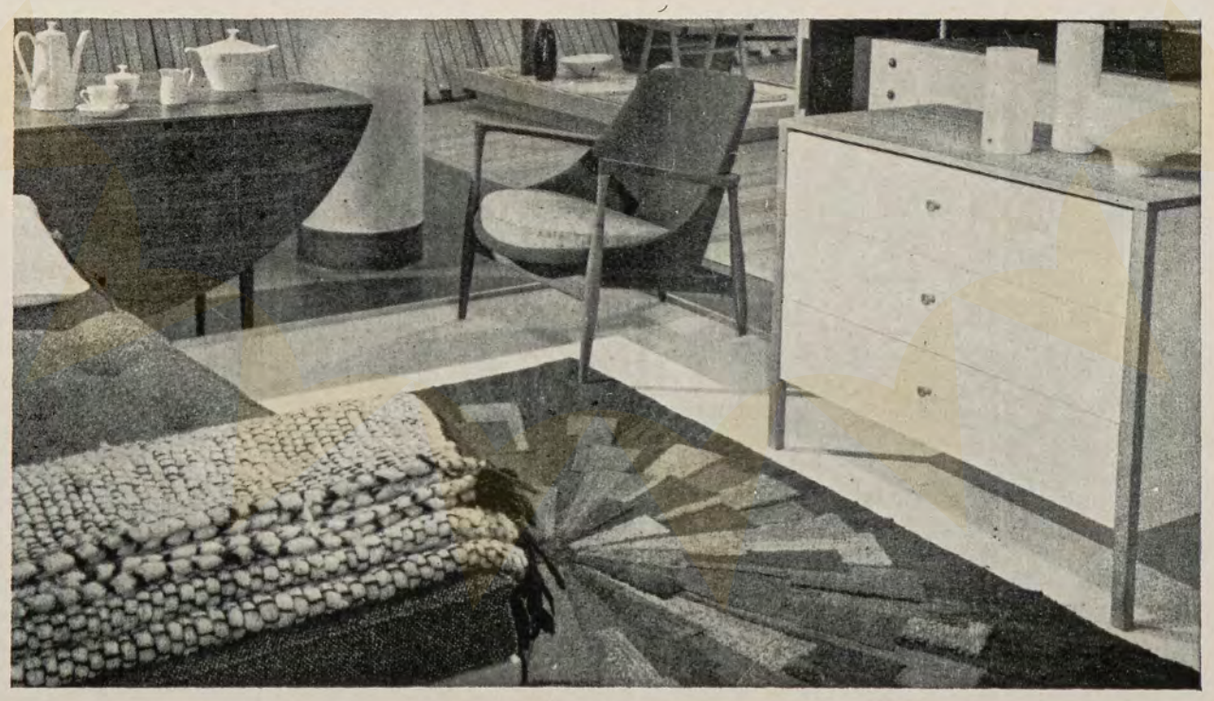
George Nakashima é o autor dêste conjunto rústico que se inspira na cadeira dos primeiros colonos americanos. A tijela de cerâmica branca, esmaltada, de La Gardo Tackett, o vaso de terracota, de Toini Muona, os recipientes de cobre, da Corea e as leiteiras de porcelana prêta e branca desenhadas por Raymond Loewy, são testemunhas que a boa forma, a forma útil da expressão dos franceses, pode-se obter com qualquer material, quando bem empregado.



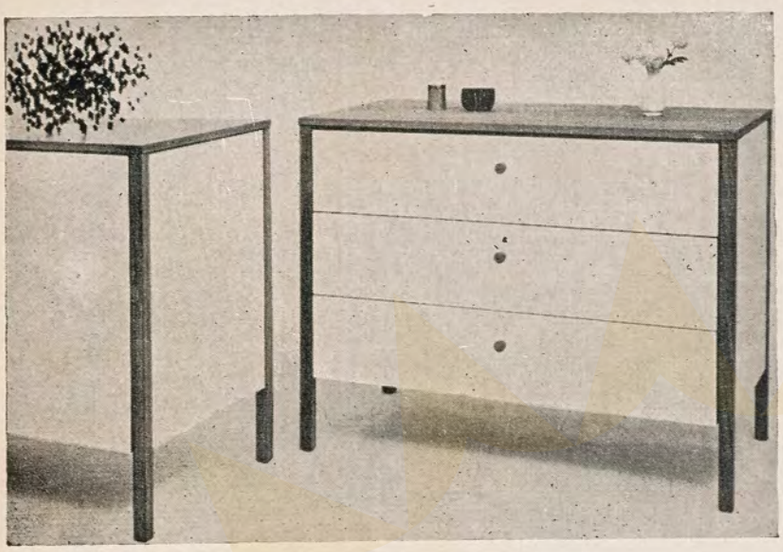
Mesa japonesa Oetsu Dai, em bambú e ferro.



Este conjunto para escritório é de autoria de Jens Risom, que desenhou a poltrona móvel estofada de couro; a poltrona com braços de madeira, assento e encosto recobertos com um tecido de L. Anton Maix; a mesa com tampo móvel e a estante do fundo. O cesto para papel, sueco, a lâmpada de Gerald Thurston, a tigela de madeira, laqueada em azul no interior, o cesto duplo para cartas, desenhado por Florence Knoll, porporcionam os acessórios, discretos e elegantes, adequados para o fim a que se destinam.



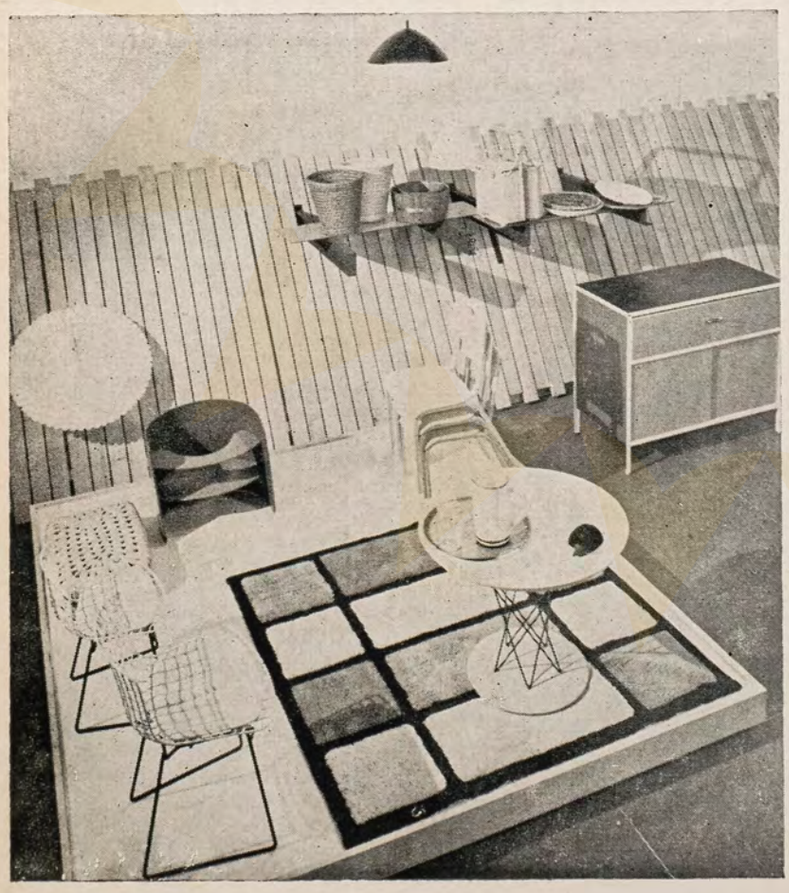
Esta seção da mostra apresenta, em primeiro plano, um cobertor marroquino, tecido a mão, um tapete mexicano, em que as cores vivas, azul, amarelo, vermelho e branco, se irradiam sôbre o fundo castanho. A mesa com tampo reversível, de Edward Wormley, a cadeira de Ib Kofod-Larsen, a cômoda de Florence Knoll, harmonizam discretamente, graças à simplicidade das linhas. O jôgo de chá, desenhado por H. Loeffelhart, é distribuido por Georg Jensen; os vasos em massa de vidro lactea, são de Jacob Bang.



Florence Knoll, cômoda com três gavetas, em madeira e material plástico branco.



Kristian Vedel, lâmpada em forma de cone, exteriormente de folha de pinho, internamente, de material plástico branco; a altura é de 60 cms.



Aspecto da seção de móveis para crianças: No primeiro plano, cadeiras de Harry Bertoia com almofadas de côres vivas, mesa desenhada por Isamu Noguchi, os pés de ferro sustentam um tampo de material plástico branco; no fundo, três cadeiras sobrepostas, de diferentes tamanhos, em plywood, executadas pela firma Thonet, a primeira que usou êste material. O semi-círculo em plywood pintado de vermelho e azul, de autoria de Kristian Vedel, pode ser usado como cadeira, alta e baixa, como balanço ou gangorra. Completam ainda êste canto infantil, um assento mexicano feito com folhas de palmeiras trançadas, o tapete de algodão desenhado por John e Earline Brice, nas côres azul, prêto e rosa, uma cômoda, de George Nelson, emoldurada em branco, tampo e lados em prêto, laranja e verde; na prateleira, cestos de palha para papel, e um cesto chinês para carregar marmita, usado geralmente, no país de origem, pelos motoristas.



Harry Bertoia, modêlo Diamond grande, móvel, em rede de arame e assento em tecido azul.



Carlo di Carli, poltrona com pés de metal.

Florence Knoll, poltrona com estrutura de metal.



Gio Ponti, cadeira em freixo italiano e assento em celofane trançado.



Premissas históricas do desenho industrial (2)

Enrico Crispolti

O programa de William Morris foi continuado por seus alunos Walter Crane (1845-1915), nas atas do I Congresso da Associação Nacional para o progresso da arte e da aplicação desta na indústria, realizada em Liverpool em 1888, proclamava o seguinte: «fazer que nossos artistas se tornem artezões, e nossos artezões artistas»; no catálogo de uma manifestação da Sociedade para Exposições de Arte e Artezanato, em 1889, esclarecia ainda: «Os materiais e as superfícies lisas devem ser preferidos às ornamentações inorgânicas e não adequadas».

W. R. Lethaby escrevia em 1896: «Devemos começar com humildade; em primeiro lugar, limpar as ruas, lavar e pintar as casas, cuidar que cada balaustrada seja uma bela balaustrada, que cada farol seja um belo farol». Também o problema de a máquina ser aceita como novo método de produção, foi afinal compreendido por alguns alunos e partidários de Morris. No estudo «An Endeavour towards the Theachings of Ruskin and W. Morris» de 1901, Charles Robert Ashbee escrevia: «Nós não rejeitamos a máquina, pelo contrário a consideramos vinda em boa hora, mas queremos vê-la dominada». John Sedding (1837-1891), Lewis F. Day (1845-1910), que pode ser considerado um verdadeiro desenhista industrial, e o próprio Walter Crane, apoiavam esta afirmação. Day dizia: «Gostamos ou não das máquinas, a força motriz e a eletricidade vão ter sem dúvida, um papel na arte decorativa do futuro»; «Já é claro que o público deseja produtos feitos com máquinas, e mesmo se disessemos que sua escolha não é acertada, ninguém se incomodaria com isto» («Everyday Day», 1822). Em primeiro lugar, o elemento econômico impunha a consideração das possibilidades produtivas da máquina. Walter Crane era forçado a admitir que não eram possíveis preços baixos na produção artística e artesanal. Tornava-se portanto uma contradição invocar, para o artezão, o resgate qualitativo de uma produção que devia visar nova tarefa social. Está justamente aqui o ponto crítico, a solução destinada a malograr, no plano prático, do esforço de Morris e da atividade das **Arts & Crafts.** O problema havia sido colocado de maneira acertada e útil, mas erradamente solucionado por Morris e por seus partidários. Ficava válida justamente, sua proposição fundamental; por outro lado, o impasse do resgate dos métodos de produção artesanal, devia ainda dificultar o nascimento do **design** moderno.

PRIMEIRAS INSTÂNCIAS DE RACIONALISMO

Já apontamos que com os arquitetos americanos da Escola de Chicago, surgiram as primeiras e explícitas instâncias do funcionalismo. Na Europa, estas foram se firmando na teoria e na prática de alguns arquitetos que tiveram importância fundamental no desenvolvimento do movimento moderno: Berlage, Otto Wagner e Adolf Loos.

Berlage (1856-1934), o autor da Bolsa de Amsterdam (1898-1903), sustentava o conceito de arquitetura como «pura arte utilitária». No ensaio «Arquitetura Moderna», de 1896, escrevia: «A criação artística pode ter, como único ponto de partida, a vida moderna»; «tôdas as formas modernas devem harmonizar com as novas necessidades de nossa época»; «o que não é prático não pode ser tampouco belo»; «tôdas as máquinas podem ser belas, mesmo quando não decoradas. Não se deve procurar decorá-las. Acreditamos também que tôdas as máquinas perfeitas são belas, porque a linha da força e da beleza é uma só».

E Adolf Loos (1870-1933): «Quanto mais baixo é o nível de vida de um povo, tanto mais exageradas são as decorações que prefere. Encontrar a beleza na forma, em lugar de fazé-la depender da ornamentação, é o escopo visado pela humanidade» «Ins Leere gesprochen», 1898). Loos era contrário a ornamentação e opunha-se, portanto, a **Wiener Sezession.** Essas idéias encontram ressonância na França, nos trabalhos de Auguste Perret (1874-1954) e de Tony Garnier (1869-1948). Em 1867, a invenção do concreto e sua rápida divulgação, traziam uma nova contribuição técnica ao desenvolvimento da arquitetura moderna. É nesse clima que devem ser consideradas as obras de Peter Behrens, autor da fábrica de turbinas na Huttenstrasse em Berlim (1909), da fábrica de motores na Volanstrasse, na mesma cidade (1911), bem como sua colaboração para a A.E.G., para a qual estava estudando, naquele tempo, de melhorar o desenho dos produtos industriais, como farois para as estradas etc. Aliás, nessa mesma condição ideológica situam-se as primeiras obras de Wright e mais tarde as de Gropius.

Era inevitável a contraposição com as pesquisas do **Art Nouveau** que no entretempo prosperava na Europa. Exemplo claro disso, é uma conversa, de 1900-1901, entre Lichtwork e Van de Velde, lembrada por Pevsner em seu livro «Pioneers of Modern Design»: Lichtwork acusa Van de Velde dizendo que seus móveis se enchiam de poeira; Van de Velde então respondeu: «Poeira?... Eu procuro a arte, a forma, a harmonia, a linha. Não penso na poeira. Quem se interessa de saber se Shakespeare sufoca na poeira?».

O próprio Pevsner escreve que «a ornamentação do **Art Nouveau** genuíno é a finalidade a si mesma, enquanto aquela de Van de Velde serve para esclarecer a função de um objeto, ou daquela parte do objeto à qual é aplicada». Van de Velde se diferencia do **Art Nouveau** e do **Jugendstil** justamente por êsse seu conceito fundamentalmente racionalista, mesmo se negando a consideração funcional do problema.

Escrevia: «Deve haver a estrutura lógica dos produtos, uma lógica sem compromisso no emprego de materiais e uma franca e gloriosa evidência dos métodos de trabalho usados» («Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe», 1903). Para os objetos da casa solicitava «aquele sentimento perdido das côres vivas, claras e brilhantes, formas fortes e vigorosas e uma estrutura racional». Van de Velde defendia a máquina: «o movimento potente de seus braços de ferro vai criar a beleza, a condição que esta os guie» («Kunstgewerbliche Laienpredigten», 1901); «a engenharia é a iniciadora do novo estilo».

O **Art Nouveau** nasceu em Bruxelas onde, em 1893, surgiu no número 12 da Rue de Turin, o famosíssimo edifício de Victor Horta. O edifício era formalmente relacionado com a pintura de Hodler, Munch, Knoop, Toorp, com as ilustrações de Beardsley e de Ashbee e, através desse, com os Prerafaelitas. Era influenciado pelas **Arts & Crafts:** em 1891, aparecem na Bélgica os primeiros objetos ingleses; pouco mais tarde Sessurier-Bovy de Liège fabricava os primeiros móveis de influência inglesa; em 1893, Van de Velde começou a se interessar por Morris e deixou a pintura para se dedicar às «artes aplicadas», desenhando tapeçarias, tecidos, decorações para livros e móveis. Participava dêsse movimento também Paul Hankar (1859-1901). Em Bruxelas organizou-se o grupo de jovens **Les Vingt,** que realizou importantes exposições anuais. Este grupo passou depois a se chamar **La libre Esthétique.** Apesar das relações com as **Arts & Crafts,** estas eram criticadas pelo excesso de requinte: a produção exigia artistas excepcionais e se destinava a um excepcional público de entendidos.

Em 1896, Van de Velde decorava uma parte da residência de S. Bing, um comerciante de arte de Paris, e se revelava com isso, na França. O **Art Nouveau** (nome da galeria de Bing), teve logo muitos partidários: Emile Gallé (1846-1904), que trabalhava o vidro, Auguste Delaherche, ceramista, Ch. Plumet (1861-1918) e Tony Selmersheim, especializados em móveis.

O **Art Nouveau** francês caracterizou-se pelo grande desenvolvimento da decoração elegante, de ordem fantástica e rica de invenção, baseada em motivos originais de Horta e Van de Velde. A partir de 1905, o movimento entrava já na fase de esgotamento, como acontecia, aliás, também na Alemanha.

Foi uma exposição em Dresden, em 1897, que tornou Van de Velde conhecido na Alemanha, onde dois anos antes, um grupo de jovens haviam avançados idéias

semelhantes. Entre esses, devem-se ressaltar, em primeiro lugar, Otto Eckmann (1865-1902), pintor que desenhava também para a «Pan», uma revista de arte e de literatura moderna de Meier-Graefe, usando um estilo paralelo ao **Art Nouveau,** mas com maior riqueza de elementos naturais; Herbert Obrist (1863-1927), que abriu um ateliê de bordados em Florença, em 1892, mudando-o dois anos mais tarde para Munique. Para Pevsner, o único merecimento, que continua válido, do **Art Nouveau,** é sua atitude decidida em frente de todos os fatos convencionais: a isto deve-se a firmação de uma nova sintaxe decorativa que visam aderir à própria conformação estrutural dos objetos. O mesmo aconteceu na arquitetura.

A partir de 1898, a influência da **Wiener Sezession** passou a dominar. Um exemplo de exuberância decorativa encontra-se no **Studio Elvira** em Munique, construído em 1897-98, por August Endell (1871-1925). A **Wiener Sezession** nasceu em 1897, graças à atuação de Rudolf Alt, Gustav Klimt, Joseph M. Olbrich, Kolo Moser, Joseph Hoffmann, Peter Behrens. Em 1898, era publicado em Viena o «Ver Sacrum», orgão da **Sezession,** acompanhado de um movimento literário do qual participavam Arno Holz, Altenberg, Hermann Bahr. A **Wiener Sezession** desenvolveu as premissas do **Art Nouveau** e do movimento inglês divulgado por uma exposição de decorações de Voysey, Ashbee, Baille-Scott, apresentada em 1897, no **Kunstgewerbemuseum,** e teve como conseqüência as decorações lineares típicas das **Wiener Werkstätten.** O gôsto da **Wiener Sezession** se firmara na «Colonia de Artistas», fundada em 1899 pelo principe Ernest Ludwig von Hessen, em Darmstadt, o qual havia convidado Olbrich (1867-1908) para construir os edifícios dessa comunidade de artistas, os quais tinham, como única obrigação, a de morar e trabalhar na colonia.

Os artistas convidados foram: o pintor Hans Christiansen, o desenhista Paul Burck, o escultor Ludwig Habrich, o decorador Patriz Huber, o joalheiro Rudolph Bosselt. Olbrich havia projetado, para todos os edifícios, a arquitetura, a decoração exterior e interior, os móveis, objetos de uso, portões, etc. A colonia foi aberta ao público em 1902, como exposição de decoração de ambientes. O gôsto que dominava era o para a decoração farta, distribuida segundo valores estruturais e simbólicos. O mesmo gôsto de Olbrich firmava-se na construção de residências nos arredores de Viena, nos anos 1899-1900.

«É verdade que nesses últimos dez anos o trabalho sofreu em parte por causa da intervenção da máquina. Mas em Viena reina ainda um nobre desprezo para o produto industrial, fabricado em série; continua a existir o ideal do verdadeiro **métier,** como criação e execução de uma obra por uma única pessoa. Acreditamos que nossa obra tenha que ser bela para que volte a felicidade de viver...» Assim escrevia Hofmann em 1923. Nessa polêmica neo-morrisiana é evidente, não só o limite de suas experiências destinadas à alta burguesia de Viena, mas também a última instância para a qualificação efetiva do criador industrial. Hoffman (1870-1956) fundou em 1903, juntamente a Kolo Moser, que faleceu em 1918, e com o apôio do mecenas Fritz Wändorfer, as **Wiener Werkstätten,** que prosperaram até 1913. Colaboraram nesse empreendimento também C. O. Czescks e Dagobert Peche. Em seu livro sôbre Hoffmann («J. Hoffmann», 1950), L. W. Rochowanski escreve o seguinte: «Hoffmann tinha idéias claras: conservar a fé no trabalho manual feito pelo próprio artista, ou pelo artesão encarregado de levar a termo a obra, juntamente ao criador; no caso que a intervenção da indústria fosse necessária, devia-se exigir que esta trabalhasse em estreita ligação com os artistas». As **Wiener Werkstätten** se interessavam por todos os aspectos da arte decorativa, do objeto de uso e de adôrno do móvel etc.; tudo devia ser desenhado segundo elementos de beleza puramente estética, como fim a si mesma, embora em relação a uma funcionalidade. Com isto, os artistas se libertaram do **Art Nouveau,** como vemos, na decoração da Casa de Saúde em Purkersdorf, perto de Viena, de autoria de Hoffmann, de 1903, a qual é um dos primeiros exemplos de racionalismo europeu. Todavia, do enaltecimento da superioridade do artista sôbre o artesão, mero executor manual ou mecânico, resultava uma produção bela e também funcional, mas desprovida de definida finalidade social: êste fato salientou-se ainda mais depois da crise da alta burguesia vienense. Hoffmann construiu e decorou, entre outras, a casa Stocklet em Bruxelas (1905-1915) e costumava colocar, em suas construções, esculturas de Hanak e pinturas de Klimt.



Na Inglaterra, com o enfraquecer das pretensões morrisianas de teor histórico das **Arts & Crafts** ia se firmando o desejo de simplicidade na decoração. Em 1878, Whistler escolheu paredes lisas e de côres claras para sua residência em Chelsea, que decorou com algumas peças de porcelana chinesa e poucos quadros com molduras simples. As exposições que organizara em 1883 e 1884, foram orientadas pelo mesmo gôsto. Na arquitetura, destacavam-se por esta simplicidade as obras de C. F. Annesley Voysey, o qual em 1893 declarava que o realismo não era adequado à decoração e podia ser aceito sòmente se reduzido a símbolo. Obedeciam a êste mesmo gôsto, Brangwyn, desenhista de tecidos, Ernest Gimson, Ernest e Sidney Barnsley, Spooner e Peter Walls, que projetavam móveis, e Ambrose Heal, que foi importante por ter realizado obras modernas sôbre bases comerciais. Devem ser ainda lembrados a editora Doves de Coben-Sanderson e Emery Walker. Nas casas construidas por Voysey, a organização interna responde as exigências funcionais e nota-se simplicidade de decoração; o mesmo, nas construções de Norman Show e de Arthur N. Mackmurdo, do qual são também importante os móveis, as lâmpadas e os livros (projetados entre 1880 e 1890). O período importante das construções de Voysey é, principalmente, entre os anos 1893 e 1894, e influenciou C. T. Townsend, autor da galeria de Whitechapel, Dunbar Smith e Cecil Brewer. Em 1896, na exposição das **Arts & Crafts** de Londres, foram apresentados objetos desenhados pelo grupo da Escola de Glasgow: assentos; móveis para relógios, paineis,



decorativos em metal. Dêsse grupo participavam, entre outros, Charles Rennie Mackintosh, a maior personalidade inglesa de arquiteto e **designer,** daqueles anos, George Walton, Herbert Macnair, as irmãs MacDonald, Tolwin Morris, E. A. Taylor, W. Moyses, R. France, A. Graham Henderson, os quais estavam em relação com os pintores chamados **Glasgow Boys** (J. Guthrie, J. Lavery, E. A. Walton). Em 1897, Mackintosh decorou o salão de chá da Buchanan Street em Glasgow, com a colaboração de Walton e Guthrie, e no mesmo ano projetou o novo edifício para a Escola de Arte de Glasgow, que foi terminado em 1899. Em 1904, construiu a escola de Scotland Street, e entre 1906 e 1909, a Biblioteca da Escola de Arte, sempre em Glasgow. Obras de Mackintosh e da Escola de Glasgow foram apresentadas em 1900 na **Wiener Sezession** (Franz Wärndorfer adquiriu os móveis de Mackintosh), e em 1902, na exposição de Turim, onde o Liberty arquitetônico da Itália era bem representado por D'Aronco. Em tudo isto, se alternavam e, frequentemente, confundiam a funcionalidade e a decoração: distinguem-se todavia as obras de Mackintosh, caracterizadas pela extrema elegância e requinte.

MUTHESIUS E AS «DEUTSCHE WERKSTÄTTEN»

Em 1903, no livro já citado «Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe» Van de Velde afirmava o seguinte: «Não há dúvida que a obra e a influência de John Ruskin e de William Morris foram as sementes que fecundaram nosso espírito, que despertaram nossa atividade e originaram a completa renovação do ornamento e das formas nas artes decorativas». A ligação entre o novo rumo das **Arts & Crafts** e o artesanato, e a produção industrial alemã, foi estabele-

cida por Hermann Muthesius (1861-1927), adido da Embaixada alemã em Londres, de 1896 a 1903, onde estava para estudar as residências inglesas. De regresso na Alemanha, Muthesius tornou-se o defensor da lógica e da simplicidade na construção e na produção artística. Admirava a «**Sachlichkeit**, em proporção certa», dos ingleses. **Sachlichkeit** significa realidade, e compreende qualidades objetivas, positivas e práticas. Com Muthesius, a batalha para a máquina estava ganha: os objetos produzidos à máquina são os únicos «feitos segundo a natureza econômica do século». Sòmente com esses objetos será possível realizar o novo «estilo da máquina». No livro «Stilarchitektur und Baukunst» de 1902, Muthesius escreveu: «As estações de estradas de ferro, as salas de exposições, as pontes, os navios, etc.: nessas construções encontramos uma **Sachlichkeit** rija, quase científica, a ausência absoluta de decorações exteriores; as formas se ajustam perfeitamente à finalidade à qual devem servir». Os edifícios e os objetos têm «a sobriedade concisa e a elegância delicada que nascem da funcionalidade». Esta última palavra significa a eliminação de todo ornamento acrescentando, de tôda decoração não pertinente como estrutura. Afirmava-se, portanto, não sòmente a relação direta entre a qualidade estética e a modalidade de produção, intuida por Morris, mas chegava-se também a reconhecer, como fator essencial para a solução do problema, a funcionalidade. Não é suficiente que a decoração, ou seja, a qualidade formal de um produto ou de uma construção arquitetônica, assente, estruturalmente, ao produto, mas tem que corresponder à economia da função do mesmo. É claro que o valor estático se opõe assim ao valor dinâmico. Enquanto o objeto de Morris resolvia sua beleza na correspondência entre estrutura e qualidades formais, o produto de Muthesius devia valorizar-se sòmente na realidade funcional. Portanto, o valor de uma decoração, de um elemento formal decai com o decair da funcionalidade do produto.

A relação função-forma do objeto, era sua qualidade. Em 1907, Muthesius referia-se à qualidade como escopo da produção: «conjungar todos os esforços atuais, afim de obter a qualidade no trabalho industrial». Argan tem observado, em seu livro «Walter Gropius e o Bauhaus», 1951: «Beleza é algo que está além do objeto artístico em si, é um conjunto de relações de valor com as quais devem igualmente concordar objetos produzidos com técnicas e finalidades diferentes; a qualidade é uma perfeição pertinente ao objeto, conseguida por meio de um determinado processo técnico, a qual não pode ser transferida e tampouco reconhecivel numa lei geral, mas na propriedade particular da forma. É evidente que, para determinar a propriedade da forma que não pode ser relacionada a conceitos gerais, deve-se verificar a utilidade particular: é esta, que marca o tempo histórico em que se realiza a obra de arte». Em volta de Muthesius reuniram-se vários partidários. As idéias do antigo diplomático alemão coincidiam com quanto havia afirmado, alguns anos antes, Alfred Lichtwark (1852-1914), estudioso de arte e diretor do museu de Hamburgo, numa série de conferências realizadas entre os anos 1896 e 1899. Também Lichtwark, que admirava os resultados alcançados na Inglaterra, defendia os móveis práticos e desprovidos de decorações, e falava na beleza objetiva (**sachliche Schönheit**). Pevsner, em seu estudo «Pioneers of Modern Design», tem lembrado também as palavras de Hermann Obrist que, em 1903 louvava a funcionalidade e a sobriedade dos navios transatlânticos, da obra do escultor e poeta Wilhelm Schaefer e do político Friedrich Neumann, o qual teve muito peso no desenvolvimento das reformas sociais e democráticas na Alemanha, antes e depois da guerra. Schaefer sustentava a necessidade da perfeição objetiva (**sachliche Ausbildung**) para tôdas as formas; um novo estilo, nascido da máquina e do espírito da engenharia moderna devia orientar todos os produtos. Neumann também enaltecia o engenheiro moderno: «As construções em ferro são a experiência artística mais extraordinárias de nosso tempo". Karl Schmidt, fabricante de móveis artísticos, se referia também à experiência inglesa. Schmidt, que era amigo de Neumann, havia aberto em 1898 em Dresden, uma oficina de móveis, convidando, para projetá-los, arquitetos e artistas modernos. Depois de uma tentativa de imitar os métodos de produção das **Arts & Crafts**, Neumann adoptou a produção mecânica com o intuito de abaixar sensivelmente o custo.

Em 1899-1900, numa exposição de arte industrial em Dresden, havia sido apresentado um apartamento completo, decorado com produtos industriais, de custos muito baixos. Seis anos mais tarde apareciam, em Dresden, os primeiros móveis construídos com máquinas, projetados pelos melhores arquitetos alemães (Paul e Behrens já haviam feito projetos de móveis em 1901). No catálogo da exposição se afirmava de querer se «fazer nascer o estilo dos móveis, do espírito da máquina».

Em 1910, apareciam os móveis **Unit**, desenhados por Bruno Paul, que eram móveis tipo, formados por elementos estandardizados. Foi esta a primeira afirmação européia, no campo dos móveis em série.

Em 1907, um grupo de arquitetos, artistas, escritores e fabricantes (Paul, Pölzig etc.) fundara as **Deutsche Werkstätten**, com o intúito de reunir todos os esforços para aperfeiçoar o trabalho industrial. Trabalho significava qualidade. Numa conferência, Muthesius explicara que, para qualidade, não se devia compreender sòmente a execução perfeita e o emprêgo de materiais genuínos, mas também o conjunto harmonioso e artístico que podia ser realizado, justamente com aquêles métodos. O problema do artesanato não era ainda completamente solucionado; todavia, Theodor Fischer afirmava que não havia distinção entre instrumento e máquina, que tudo dependia da capacidade do homem de dominar a máquina: «O que é prejudicial, não é a produção em série ou a divisão do trabalho, mas o fato de a indústria ter perdido de vista sua finalidade, isto é, a produção qualitativa; em lugar de se sentir ao serviço da comunidade, a indústria se sente a dominadora do século». «Em outras palavras», ressalta Argan («Walter Gropius e o Bauhaus»), «nossa capacidade de projetar artisticamente é ainda inferior ao grau de cultura produzido pela máquina; a arte, ou quanto nos chamamos com este nome, compreende uma realidade muito mais limitada que não aquela compreendida pela ciência e pela técnica moderna; o individualismo artístico leva a uma experiência muito mais circunscrita do que aquela que a indústria, como atuação coletiva, abre para o mundo moderno». O problema novo, que o Bauhaus devia solucionar, estava na qualificação técnica e ideológica adequada, do novo artista produtor.

A atuação das **Deutsche Werkstätten** levou a uma renovação geral, em tôdas as escolas de arte da Alemanha: Peter Behrens foi nomeado diretor da Academia Artística de Düsseldorf; Hanz Pölzig daquela de Breslau; Joseph Hoffmann, professor de arquitetura da Escola de Arte e Artesanato de Viena; Van de Velde, diretor da Escola Artística de Weimar; Bruno Paul, diretor da Escola de Arte e Artesanato de Berlim. Por outro lado, o interêsse para com o desenho industrial e o problema da relação entre estrutura e decoração havia-se firmado e já fizera-se evidente uma nova linguagem decorativa nos movimentos «floreais» dos últimos anos do século XIX e dos primeiros do século seguinte. Numerosas revistas divulgavam os novos produtos: «The Studio» (fundada em 1893), «Pan» (1895), «Jugend» (1896), «Simplizissimus» (1896), «Art et Décoration» (1897), «Art Décoratif» (1897), «Dekorative Kunst» (1897), «Ver Sacrum» (1898), «Revue des Arts Décoratifs» e «Kunst und Handwerk», que naqueles anos havia mudado de orientação.

Numerosas exposições apresentavam diretamente ao público os novos produtos: em Viena, Dresden, Colônia, Londres, a Mostra Internacional de Artes Decorativas em Turim (1902), a Exposição Universal de Paris (1900) e aquela de St. Louis (1904). O **design** se organizava socialmente: em 1904, passava uma lei para as escolas alemãs de arte industrial; em 1915, surgia na Inglaterra a **Design and Industries Association** e dois anos mais tarde, o **British Institute of Industrial Arts.** O ano de 1919 via a inauguração do **Bauhaus** em Weimar. Se iniciava assim uma nova fase da história do **design**, com o concluir do período dos pioneiros.

Henry Van de Velde



Há pouco mais de um ano falecia em Zurique, Henry Van de Velde, uma das maiores personalidades artísticas de nossa época. Dotado de uma resistência física excepcional e das mais elevadas faculdades espirituais, Van de Velde enriqueceu com sua obra o mundo visual e intelectual e deixou um patrimônio criativo que teve profunda influência sôbre seus contemporâneos.

Já na casa paterna, Van de Velde havia encontrado um ambiente dedicado a inúmeros interêsses artísticos, como a música, que êle estudou a ponto de compôr várias peças. Parecia que Van de Velde iria ser músico, não fossem outros interêsses que vieram a se juxtapor. Numa nota biográfica, o próprio Van de Velde escreveu: entre a música, a literatura e a pintura que me atraem, é a última que vai acabar triunfando». O caminho pelo qual Van de Velde chegou à pintura, é de grande significação para todo seu desenvolvimento de criador. Como aluno da Academia de Antuerpia, aderiu aos naturalistas que trabalhavam suas telas em tons cinzentos, numa maneira impressionista, como se reconhece nas primeiras obras de Van Gogh, o qual foi aluno da Academia, ao mesmo tempo que Van de Velde. Mais tarde, em Paris, a paleta de Van de Velde libertou-se sob a influência direta dos Impressionistas e das composições de Puvis de Chavannes. Em Paris, frequentou também os círculos literários, e em particular Mallarmé e Verlaine. Depois destes anos de estudos, retirou-se, em 1885, para uma casa nos arredores de Antuerpia. Era ainda um período agitado, de procura e de muitas influências. O encontro com a obra de Seurat, na exposição «Les Vingt» em Bruxelas, e logo em seguida com a de Van Gogh, impressionaram-no pelo dinamismo e fizeram-no descobrir o verdadeiro sentido do desenho e da linha. A produção daqueles anos, de Van de Velde, de alta qualidade artística, deixavam entrever um grande futuro para o jovem pintor. Mas êle escolheu outro rumo: a leitura de John Ruskin e de William Morris convenceram-no da necessidade de purificar o mundo das forças que se originam no feio, e nisto encontrou sua grande missão.

Van de Velde havia compreendido que devia criar, não no campo da pintura novos ambientes para os homens — móveis, objetos, roupas, interiores. Durante um inverno solitário, passado no litoral, foi atraido e fascinado pela variedade de motivos decorativos, que se formavam com o jogo do mar espumoso sôbre a areia. No espírito do artista estabeleceu-se então uma nova relação com a natureza ,que não iria mais expressar em telas, mas sim, traduzir de maneira abstrata e dinâmica.

Van de Velde não estava sòzinho na nova posição que havia assumido. Já na exposição «Les Vingt», haviam sido apresentados, ao lado da escultura e da pintura, trabalhos das «artes inferiores» — cerâmica, vidro, encadernações, móveis. As idéias propugnadas pelo movimento «Arts and Crafts», encontraram ressonância, em primeiro lugar, na Bélgica. A nova linguagem formal de Van de Velde é já visível a partir de 1893, com uma tapeçaria, que é ainda um quadro onde, em lugar de óleo — o meio expressivo da «arte maior» — era usada a primitiva técnica da aplicação. Neste trabalho e nas xilogravuras para a revista «Van Nu en Straks», do mesmo ano, aparecem as veementes formas abstratas que o próprio Van de Velde indicava com o nome de «dinamográfica». O resultado formal é exato, homogêneo, possue as qualidades imediatas e incisivas do símbolo compreensível.

Com o esclarecimento de qual devia ser sua tarefa futura, Van de Velde iniciou, a partir deste momento, um período de intensa atividade, que pode ser agora dividida em duas fases: a primeira, de 1894 até 1914, e a segunda que começa em 1920, depois da interrupção durante a primeira guerra mundial.

A primeira fase compreende sua atuação na Bélgica, na Alemanha, principalmente em Weimar; a segunda,



Mulher lendo, c. 1890, pastel.



Ornamento com fruta, c. 1892, pastel.



Asilo para senhoras, Hannover, 1929.

os anos na Holanda e novamente na Bélgica. O começo foi sobremaneira feliz, porque Van de Velde pôde expressar as novas idéias na construção da sua própria casa, a conhecida «Bloemenwerf» em Uccle, que projetou sem ter feito estudos de arquitetura, e construiu com o auxílio de um empreiteiro. Para esta casa, Van de Velde projetou também tôda a decoração, desde os móveis até os pratos e talheres. Na estruturação e na forma arquitetônica da «Bloemenwerf», encontram-se sugestões da tradição popular flamenga: disto, decorre a simplicidade da casa, sua estrutura orgânica, pelas quais, Van de Velde, se increve no âmbito de Frank Lloyd Wright. Com a exposição de artezanato de Dresden, em 1897, a obra de Van de Velde alcançou uma ressonância positiva na Alemanha, tornando-se um verdadeiro foco de interêsse. Já naquela época o mestre ocupava-se dos problemas da produção industrial, graças à qual, os produtos tornavam-se acessíveis às massas. Em 1901, foi convidado pelo Grão-Duque para Weimar, com a função de conselheiro industrial; nesta cidade fundou, no ano seguinte, o Seminário de Artezanato transformado mais tarde em Escola de Artezanato.

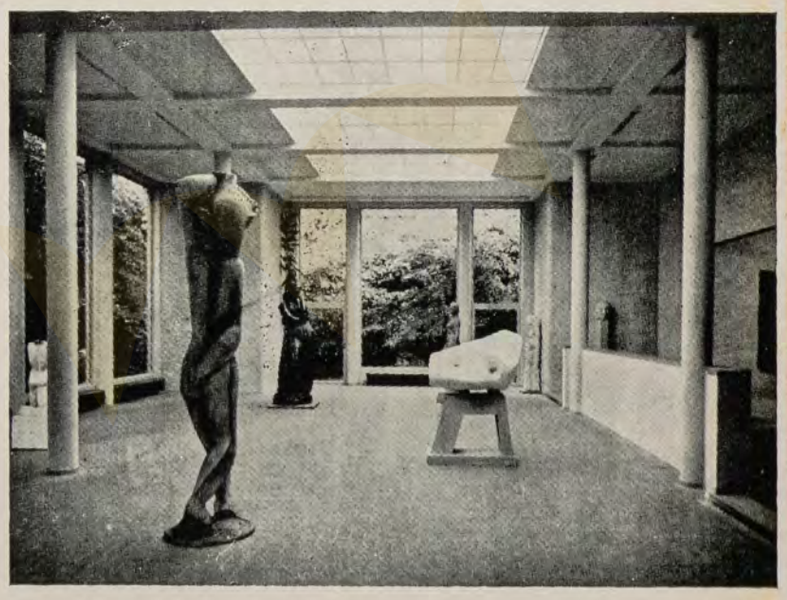
Van de Velde costumava chamar esta Escola, a primeira cidadela de uma nova pedagogia artística. A arquitetura o ocupava sempre mais: foi encarregado de instalar o Museu Folkwang em Hagen e muitas residências particulares; de projetar um teatro em Weimar, o Théâtre des Champs Elysées em Paris, outro teatro em Colônia, e o monumento para Ernst Abbe, em Jena.

A liberdade de formas que havia alcançado o ponto máximo por volta de 1900, tornara-se nos últimos anos de Weimar, uma linguagem disciplinada: as formas continuam veementes, em tensão, embora mais macias; a maior atenção dedicada à cultura formal corresponde a aspectos que se exteriorisam no tratamento da materia, cujas qualidades intrínsecas alcançam o máximo efeito. Van de Velde possuia uma dupla formação intelectual: o talento artístico criador, ou melhor o gênio, e a alta capacidade de raciocínio.

A ideologia acompanhava, paralela, o trabalho artístico. Não seria possível conceber um sem o outro; as qualidades intuitivas da criação e as racionais se entrosam continuamente. As pressuposições e o impulso para a visão ideologica têm como base a inteligência fora do comum de Van de Velde, que tendia constantemente para o conhecimento e a indagação. Partia disto, e da humanidade expontânea de seu temperamento, de sua crença no fator humano no sentido mais elevado, a orientação socialista de Van de Velde. Sob êste signo, êle empreendeu a luta contra o feio — «contre la ledeur» — como tarefa ética. Disse êle: «Ruskin e Morris esforçaram-se para afugentar o feio do coração dos homens; eu prego de extirpa-lo de seu espírito». Van de Velde via a natureza humana através de uma simplificação extrema, — o feio tem uma influência perniciosa, a beleza, pelo contrário, traz consigo a bondade. Êle próprio viveu em obediência a êste conceito, em que havia a identidade do belo e do bom, da moral óptica e espiritual — como costumava dizer.

Os anos da primeira guerra mundial foram, para Van de Velde, anos difíceis, passados, antes na Alemanha como cidadão de uma nação inimiga, e depois na Suiça para onde conseguira viajar graças ao apôio de alguns poucos amigos fieis, entre os quais Walter Gropius. Sòmente em 1919 a situação de Van de Velde voltou à normalidade, isto é, quando recomeçou sua atividade criadora, que êle substituira, durante aqueles anos, com a compilação de suas teorias artísticas, publicadas secretamente em francês. Em 1919, Van de Velde foi convidado para a Holanda, a fim de projetar o museu que devia abrigar a valiosa coleção do casal Kröller-Müller. A partir de 1921, Van de Velde passou a residir em Wassenaar, perto de Haia. A situação com que êle deparou então, era nova. No campo da arquitetura havia-se produzido uma evolução com Le Corbusier, Gropius, o arquiteto holandês Van Ooud, orientada para a «nova arquitetura». Este fenômeno havia se dado, em muito sentidos, como conseqüência dos princípios do próprio Van de Velde, mas independentemente de seus conceitos artísticos. O projeto para o museu Kröller-Müller testemunha o início de um processo renovador. A linguagem formal simplifica-se, não há mais a pura ornamentação, mas da própria construção surgem novos esquemas de caráter decorativo. A atmosfera arquitetônica da «Sezession» que tivera tanta importância na primeira fase de Van de Velde, havia determinado ainda uma vez a expressão arquitetônica formal e a estruturação da planta do projeto. O ano de 1926, com uma nova mudança para Bruxelas para onde havia sido chamado a dirigir o Instituto Superior das Artes Decorativas, marca o início do segundo período belga, durante o qual nos deixou três obras arquitetônicas extraordinárias: o Instituto para Senhoras em Hannover, a Biblioteca da Universidade de Gent e o Museu Kröller-Müller em Otterlo.

Os últimos dez anos de vida, Van de Velde os passou na Suiça, onde ocupava uma casa reconstruida por Alfred Roth. Esta viagem havia significado para êle recomeçar de novo: nova maneira de viver, novo mundo ao seu redor, a tarefa de escrever suas memórias. Desta casa Van de Velde via a superfície do lago, os volumes e contôrnos das montanhas. Van de Velde gostava destas linhas e dizia que — por uma vez — não tinha nada a corrigir.



Museu Kröller-Müller, Oterllo, 1952-53.



Cadeiras, 1896; a mesa foi desenhada três anos mais tarde.



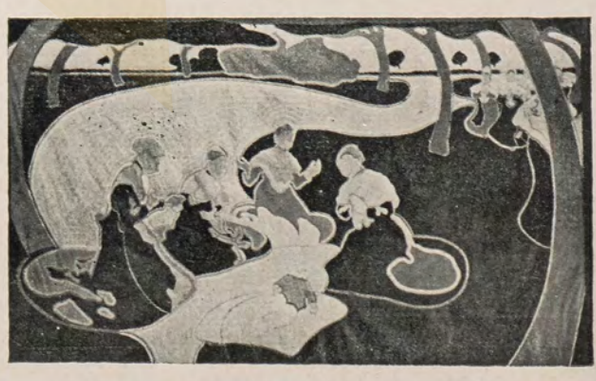
Armário, c. 1900.



Fivela em prata, 1904.



Cadeira de balanço, 1903.



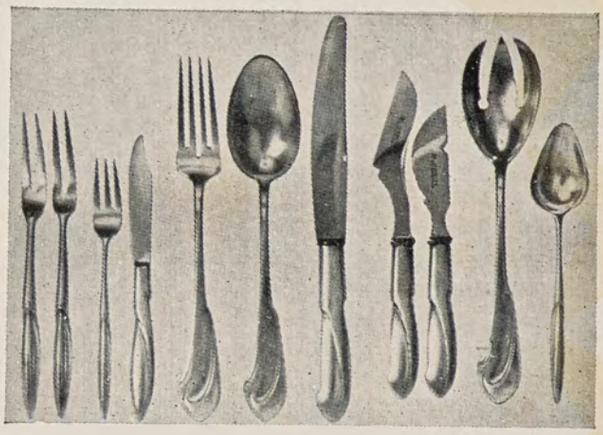
Bordado com aplicações, 1893



Aparêlho de chá, em prata, 1905-06.

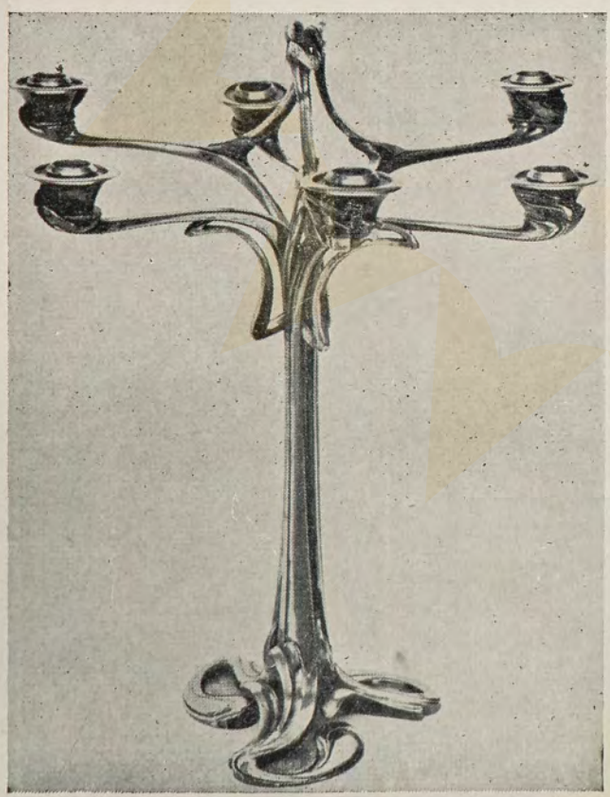


Aparêlho de chá, em porcelana branca e ouro, 1908-10.

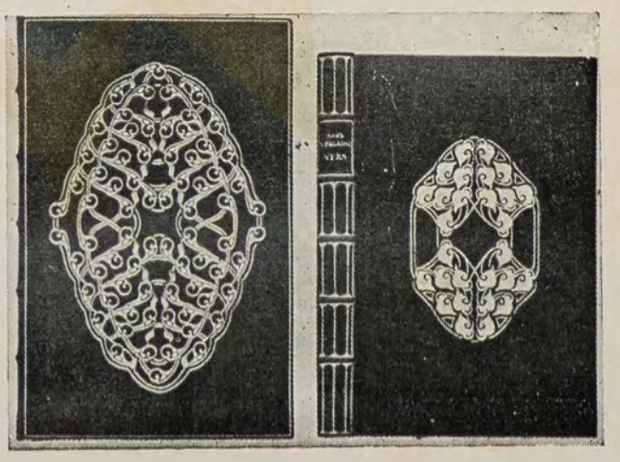


Talheres, em prata, 1902-03.

Castiçal, em prata, 1906-07.



Encadernação, 1910.





Marc Saint-Saëns, Adeus às armas.

28 Marc Saint - Saëns

Com o nascer de uma arte racional, no campo da tapeçaria, com a expressão autêntica de Genaro de Carvalho e de outros que enveredam por êste caminho, afigura-se interessante ouvir as idéias de Marc Saint-Saëns, um dos artistas do grupo encabeçado por Jean Lurçat, ao qual se deve a renascença da tapeçaria de Aubusson. O mérito de Luçart e de sua pleiade de artistas, foi o de perceber que, para salvar a tapeçaria, precisava retomar contáto com as grandes tradições dos séculos XIV e XV, sem todavia recopiar servilmente os temas que fizeram a glória dos artezões da época. A tapeçaria brasileira não podendo basear-se em tradição antóctone, é um fenômeno original que aufere sua inspiração nos temas infinitos que a própria natureza oferece, e corresponde com uma linguagem própria, aos postulados da arte de justaposições mágicas.

O afrêsco e a tapeçaria têm uma finalidade comum, que é a de decorar a parede. Mas cada um concorre de maneira diferente e, apesar das numerosas interferências, não é absolutamente possível superpô-las ou substituí-las, uma pela outra. Não gosto quando afirmam que a tapeçaria é um afrêsco móvel, como não gostaria que definissem o afrêsco como sendo uma tapeçaria imóvel. Desta mobilidade da tapeçaria e desta aderência íntima do afrêsco à parede, parte, justamente, a distinção que deve ser estabelecida entre as duas artes. Seja-me permitida uma comparação: o afrêsco é a epiderme, a tapeçaria a roupa. A pele, com tôdas suas qualidades e nuances, é determinada pela forma que reveste. Mas pode-se dizer que as reveste, quando é produzida por estas formas, quando é a sua própria superfície? A beleza da pele, com tôdas as variações de côr e de textura, provêm, em grande parte, destas formas. É difícil imaginar a pele separada do corpo; sua razão de ser não vem sòmente da superfície, mas das fibras, ela completa o corpo. A mesma coisa é o afrêsco, que é realmente a epiderme da parede: seus elementos de composição devem ser determinados pelas mesmas leis hormônicas e funcionais que regem o edifício todo.

A roupa, no entanto, protege e enriquece as formas. Não existe um ser humano, desde o mais sábio ao mais louco, desde o mais primitivo ao mais civilizado, que não use roupa e que não tenha com isto, por pequeno que seja, o desejo de se ornar. Do colar de conchas à casaca.

O valor da roupa — a qualidade material, a elegância, beleza e riqueza — é intrínseco; continua completo mesmo quando esta é trajada por outro indivíduo a não ser aquele para o qual foi feita. Continua, mesmo se separada do corpo humano.

A tapeçaria é feita para a parede, como a roupa para o corpo. O artista tem que enfrentar, logo, o mesmo problema de ordem geral: o respeito e a confirmação do plano da parede. A tapeçaria não é condicionada pelas complexas correspondências que a pintura mural deve criar e manter com o edifício, ou pelo menos com a arquitetura de interiores da qual participa. Não é obrigada a entrar no jôgo das leis harmônicas próprias de uma determinada arquitetura. Deve, evidentemente, adaptar-se, mas não é uma emanação destas. Esta distinção permite caracterizar algumas condições da criação. Quem desenha o cartão, deve organizar a totalidade da composição dentro dos limites da tapeçaria, incluir tudo e concluí-lo, sem contar com ressonâncias exteriores. Como disse, o afrêsco participa da harmonia arquitetônica, — a tapeçaria vem, cronològicamente, depois do afrêsco e se adequa a esta harmonia para enriquecé-lo. Imaginada e executada não só fora do edifício, mas na maioria dos casos, sem ligação determinada, a tapeçaria possui o poder singular de integrar-se quase sempre com facilidade, no conjunto que a acolhe. É caso raro que uma bela tapeçaria quebre a cadência e a harmonia de uma arquitetura; ela concorre com um calor e uma nobreza incomparáveis.

O paralelo continua, no plano da execução técnica e traz consigo distinções análogas. O cartão para o afrêsco e aquêle para a tapeçaria devem ser concebidos,

estudados e traçados com o mesmo rigor. Tanto num como no outro caso, não são possíveis os «arrependimentos» durante a execução.

No afresco, uma vez que a argamassa é colocada sôbre a parede o pintor não pode voltar atrás, deve completar a execução de sua obra. As dificuldades técnicas absorvem tôda a sua atenção e seu espírito de decisão. Por outro lado, não poderia pensar na menor modificação que seja, sem ter que estudar novamente o conjunto da composição, que êle poderá ver só quando irremediàvelmente concluído.

As condições técnicas da tapeçaria, exigem decisões de caráter outrotanto irrevogável e, evidentemente, essas decisões podem ser tomadas só com o completo conhecimento das possibilidades e modalidades do trabalho. Achei útil ressaltar esta verdade lapalisseana, por ser justamente a única que permite discriminar entre uma tapeçaria boa e outra inferior. Esta última pode ser mesmo executada segundo desenho de artistas de talento, os quais, todavia, não se preocuparam de conhecer as regras dêste trabalho particular.

A limitação dos meios técnicos e as dificuldades de execução, dão uma base artesanal que exalta e enobrece a obra de arte. A paleta para um afrêsco é limitada, mais ou menos, às terras naturais. Da mesma maneira, a bela tapeçaria comporta um número limitado de tons. Os afrêscos de Tavant ou de Notre-Dame du Puy, as tapeçarias da Apocalipse ou da «Dame à la Licorne», possuem uma riqueza colorística insuperável. Mas no processo de execução do afresco, o artista vale-se de todos os recursos da expressão expontânea de sua mão. E esta, que fixa seu grafismo ao estado puro sôbre a superfície áspera ou lisa da argamassa, com uma emoção agravada pelo fato que cada acento é definitivo, enquanto o traço sôbre o papel pode ser apagado, a pincelada sôbre a tela pode ser refeita, suprimida ou reforçada.

O tecelão realiza, no rítmo do trabalho que destroe as sutilezas, a sensibilidade íntima do grafismo. É êste rítmo, que imprime o caráter expressivo a todos os elementos da composição e que determina esta grandeza, intensa e simples. Não há aqui sensações expressadas por meio da espontaneidade ou da habilidade de fatura. Não há misturas de nuances ou reflexos, a lã não permite nada além de ser tingida e tecida. O parentesco muito próximo do afrêsco e da tapeçaria, a semelhança de suas atribuições, está na identidade de seu destino. Um e outro cairam em decadência quando apareceu a pintura de cavalete. Se os pintores, abandonando a parede pelo cavalete, souberam dar à pintura, em sua nova forma, a vitalidade e riqueza que ilustram de maneira inconfundível a civilização européia desde a Renascença, é que suas novas preocupações encontraram novos meios técnicos de expressão. A pintura a óleo sôbre paineis, móveis ou sôbre tela, é um processo que, graças à sua flexibilidade e extrema condescendência, serviu admiràvelmente às ambições mais exigentes e mais diversas da arte, nesses últimos séculos. A pintura mural e a tapeçaria, que se definem em primeiro lugar pelas condições técnicas particulares, tinham tudo a perder seguindo a pintura num caminho onde não encontravam mais sua razão de ser. A disciplina material que determinou a criação dos artistas da tapeçaria e do afrêsco das grandes épocas, não se condizia à pesquiza e à invenção no campo do puro deleite sensorial e da especulação teórica.

A tapeçaria perdeu, desta maneira, a autonomia, limitando-se ao papel de processo de reprodução da pintura — processo não adequado, em que os artesões tinham que executar um trabalho extenuante com resultado muito relativo. Estas maravilhas de virtuosismo podem interessar apenas os curiosos. Em frente de algumas tentativas de reproduzir com a lã as pinturas de Braque ou de Picasso, somos levados a pensar em exibicionismos fenomenais.

A tapeçaria encontra sua dignidade só retomando consciência de sua razão de ser, de sua autonomia, derivada lògicamente das condições técnicas: é uma finalidade comum, um caminho paralelo que ela deve seguir ao lado da pintura mural.

Marc Saint-Saëns, A noite.



Marc Saint-Saëns, O dia.



É surpreendente que algumas pessoas se obstinem ainda a relegar a tapeçaria ao plano das «artes menores». Êste têrmo de desacato, aplicado à ourivesaria ou aos pequenos objetos, diz eloquentemente a decadência do gôsto, tão vivo nos tempos antigos, de dar significado às pequenas coisas.

Uma fivela do Luristan ou um ferrôlho gôtico, não comportavam uma preocupação arquitetônica, mas sim um sentido de dimensão capaz de originar uma emoção profunda. O mesmo crítico que mobilisará os filósofos de todos os tempos para justificar algum pastiche contemporâneo, à condição que seja pintado sôbre tela, olhará apenas, distraido, a tapeçaria mural, «arte menor». O fato de se expressar por meio de lãs coloridas em lugar de tintas a óleo, muda, por acaso, o problema de como organizar uma parede e torná-la viva? No século passado a tapeçaria tinha voltado a zero. Se trata agora, de devolver-lhe o lugar de grande pintura mural, de arte maior autônoma, perfeitamente adequada à sua função, que possue uma tradição própria, cuja qualidade é, contemporaneamente, garantia da excelência dos meios usados e advertência de pesadas obrigações. Ao mesmo tempo, e em sentido contrário, é inútil aviltar, em benefício da tapeçaria mural (ou do afrêsco, ou da cerâmica mural) o quadro de cavalete. Seria fácil ver nisto uma espécie de preocupação de não poder resolver, simultaneamente, dois problemas diversos. Para dizer a verdade, há dificuldade em imaginar a pintura, por pequena que seja, como não sendo mural: uma vez, num museu da Holanda, estava exposta, numa sala muito grande e rodeada por outras vinte telas, uma pequena figura de Corot, a qual, todavia, se tornava o centro de atração e estabelecia uma relação arquitetônica extraordinária entre sua superfície diminuta e o grande plano da parede, fazendo desaparecer os outros quadros. Alguns pequenos Pieter de Hooch e Vermeer são construções luminosas que modificam a estrutura de um interior holandês. O quadro, esta condensação intensa, este microcosmo moderno que é plenamente utilizado há apenas poucos séculos e que tem enriquecido sobremaneira a pintura, não deve ser posto em conflito com o suntuoso adôrno dos edifícios, que é tapeçaria mural. Tôdas as maneiras de pintar têm que desempenhar sua tarefa, e o fato de serem diversas não as fazem antagônicas, mas sim complementares.

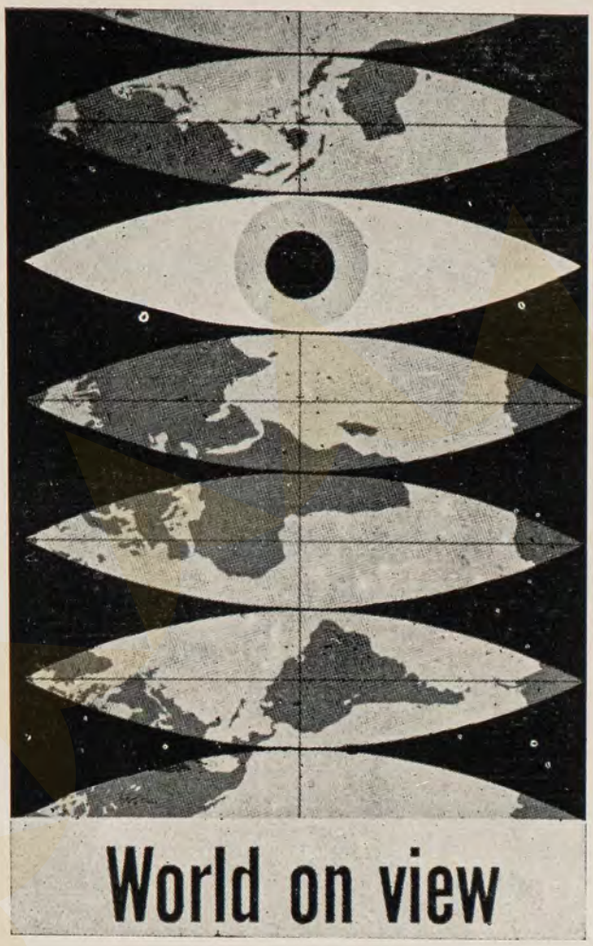
Além do prazer de poder levar consigo uma decoração familiar, não é desprovido de interêsse o fato que a tapeçaria seja uma pintura mural móvel; em caso de cansaço... Toda a pintura oficial deveria ser móvel, e os monumentos desmontáveis.

A tapeçaria é ao mesmo tempo presente e futura, no sentido que com o passar dos anos, os tons das lãs perdem a côr em graus diferentes. Se a tapeçaria havia sido imaginada como decoração colorida e não como, essencialmente, arquitetura e desenho, a superfície se desorganiza. É justamente isto que os artistas góticos haviam tão bem compreendido.

O sucesso da tapeçaria é certo, pois ela corresponde a uma necessidade que o desenvolvimento coletivo das sociedades acentuará sempre mais. Considerada como «decorativa», no melhor sentido da palavra, a tapeçaria poderá cultivar todos os fantasmas sem o risco de chocar, por demais, os diferentes públicos, à maneira das cariatides monstruosas ou de semelhantes imitações do século XVIII. O freudismo vulgarisado poderá expandir-se; a tentação do absurdo será tão grande como aquela de usar, para fins decorativos, os produtos recentes da pintura. A evolução da «poética» poderá ser, curiosamente, o impulso para a renovação dos espíritos e para a sua evolução verdadeira.

Marc Saint-Saëns, A comédia italiana.





Leo Lionni, Cartaz para a UNESCO.

Leo Lionni

P. M. Bardi

Muitas vêzes, em nossa época repartida em especialidades, uma tarefa particular cabe ao artista e à sua função entre os outros indivíduos, à sua posição no mundo e à influência que êle exerce, com as quais se torna intérprete do tempo através de seus contátos com as pessoas e com a civilização. Històricamente, a definição não é difícil, devido aos elementos autônomos que possuimos. Todavia, tratando-se de um artista de hoje, que não podemos mais imaginar fechado num ateliê, já ao avançar o problema, somos assaltados por um grande número de pensamentos.

Entre os muitos amigos artistas, há um que me faz ocorrer, em particular, tais pensamentos, num modo preocupante: êste artista é Leo Lionni. Recebo hoje, do Museu de Worcester, notícias de uma sua exposição, com quatro catálogos diferentes, quase para confirmar a idéia da especialização, da unidade do produtor de arte dividida agora em gêneros, algo, enfim, que embaraça o julgamento, porque há sempre o desejo de dar uma opinião numa síntese do conjunto, num resultado único e conclusivo. Lionni, em particular, aumenta esta maneira de repartir e de dividir a si próprio, escolhendo para os comentários, idéias expressas em várias ocasiões durante sua carreira, renunciando à solenidade de uma apresentação geral, que deveria proporcionar ao público, a primeira brecha de sua personalidade e, neste caso ajudá-lo a compreender seu poliedrismo. Mas é justamente êste conglobar as atividades — pintura que chamaria de pura, aliás puríssima; desenho industrial; desenho; artes visuais mecânicas etc. — que mais uma vez me leva a ver Lionni como um indivíduo prepotente, sentado no meio, não da arte como um fato genérico, mas no meio das artes. Diretor artístico de **Fortune,** Lionni tem viajado pelo mundo e descoberto, como manifestações de arte, os dizeres cancelados, nos muros, das qualidades políticas dos adversários, como se encontram nos países onde se escreve às escondidas, de noite. Tem descoberto esses «nada», como importantíssimas produções do «abstrato ocasional»; uma vez, só no fim de um almoço, Lionni me disse que pinta sòmente retratos, sèmente cabeças de pessoas, desta vez na mais fechada **turris.** Ao mesmo tempo, a composição de uma página simplesmente tipográfica pode tirar-lhe o sono durante uma semana; o escolher de uma ilustração ou cortá-la de maneira determinada pode exigir dele todas suas forças e experiência, para chegar a um resultado de gôsto.

Personalidade complexa. Ousaria dizer que os visitantes latinos de Worcester a entenderam melhor do que os outros: a simultaneidade italiana, o arregaçar as mangas da camisa para fazer uma coisa, o provar mais e mais sua própria **ingenuity,** o decifrar de um quebra-cabeça, o acrescentar ainda de um pequeno, talvez inútil, traço e completar o trabalho satisfeito: esta é a alegria do artista ao qual é permitido competir na arena dos novos **trovatori** do desenho industrial, com o entusiasmo de uma criança empenhada na descoberta de um brinquedo que havia sido fantasticamente descrito.

Mais tarde, Lionni é capaz de deixar a régua, levantar os olhos de cima da última **gag** do caricaturista mais na moda, e naquela **turris** fechada começar a examinar intensamente um rosto. O resultado disso é um seu **visagisme** particular e impressionante: é impressionante para mim, nos retratos de sua autoria, compreender ou chegar a compreender, como o pintor desceu, moralmente, à maneira dos comandos, na consciência de um indivíduo. Lionni é um dos grandes retratistas de nossa época e mostra no momento do jugo do abstracionismo, que somos ainda nós, os homens, que temos a necessidade de olhar profundamente.

Queria, um dia, escrever um longo ensaio sôbre êste artista, para mim tão importante, para poder dizer também muitas coisas que estão no ar e que os barômetros apressados da crítica não têm ainda registradas. Lionni é o protótipo do artista de hoje que se dedica às artes — como fins a si próprios e práticas, sem se preocupar com as técnicas e com os objetivos — para levar a elas uma palavra, a nova palavra do artista completo.

Leo Lionni, Capa da revista "Fortune".





Leo Lionni, ilustração para uma capa da revista "Fortune".

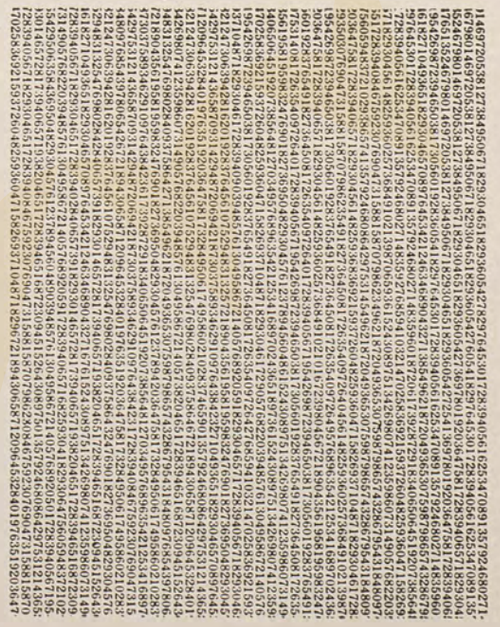
"Procuramos fazer ou provocar perguntas inesperadas, procuramos manter viva a linha feita a mão com todas suas imperfeições humanas, e de vez em quando procuramos — sem receio — comunicar nossas emoções, porque temos a certeza que nenhum campo precisa tanto da mão, do coração, da mente e da vista quanto o campo da comunicação".

"Não tem passado muito tempo desde que o significado e a determinação do espaço e da forma eram uma prerrogativa exclusiva da profissão da arquitetura, a qual parecia ser a medida objetiva final, se não a única, das artes. Todavia, as recentes investigações do mundo visual têm claramente mostrado que os princípios que governam o espaço, a forma e a comunicação simbólica existem em todos os campos da arte e do desenho, e relacionam e integram experiências que parecem de natureza diferente, mas que têm semelhante estrutura interior. Nenhum desenhista contemporâneo, que tenha o sentido de relação e crescimento, poderá evitar de passar de um problema a outro, à procura da verdade em níveis sempre mais profundos e mais amplos. Mesmo o tipógrafo, talvez o desenhista mais especializado e limitado durante séculos pela obcecação de estáticas bi-dimensionais, terá que descobrir que um livro ou uma revista é tri-dimensional".



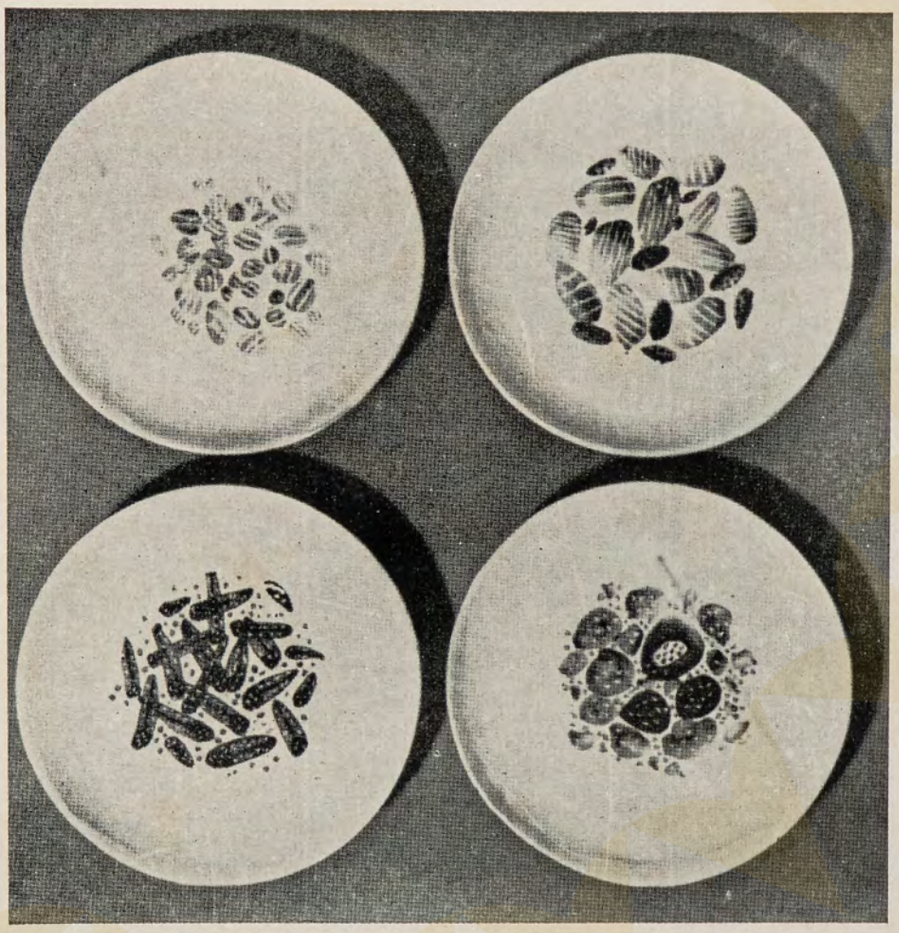
Leo Lionni, ilustração para uma capa da revista "Print"; em baixo, desenho de propaganda para a "Olivetti".







Leo Lionni, Azulejo; em baixo, decoração para pratos.



"Para mim, como pintor, os valores são absolutos, e posso encontrá-los e satisfazê-los sòmente no fundo de mim mesmo — onde procuro a minha integridade mais núa e onde, como resultado mais frequente, estou sòzinho. Como desenhista, atuo para um público, mostro minha habilidade e exijo atenção. Significará isto porventura, que sou orgulhoso de minhas manhãs e envergonhado de minhas tardes? Nada disso. Gosto de atuar em coerência com o meu trabalho, seja qual for".

"É surpreendente encontrar um artista capaz de isolar-se, contente, num determinado cubículo de especialização, e ignorar os outros quartos da casa e o corredor que é de uso de todos".





Giandomenico De Marchis, Aquário e clareira em cerâmica trabalhada como baixo-relêxo e painel mural em ladrilho de cerâmica.



Ceramistas de São Paulo

Os homens primitivos usavam o barro como era encontrado na superfície da terra ou nos leitos dos rios, estendendo-o sôbre pranchas de pedra e batendo-o com as mãos ou pedras.

Durante séculos, os instrumentos e os métodos continuaram sendo os mesmos até que um gênio da tribu achou que, iniciando a execução de um pote sôbre uma superfície circular, êle poderia virar seu suporte para trazer às mãos sucessivamente tôdas as partes dêste. Desta maneira foi inventada a roda para cerâmica. Diferentes distritos produziam diferentes côres e desta maneira surgiu a decoração colorida. Nesta estrutura, foram executados objetos em cerâmica nos últimos 4.000 anos, pois encontramos com os antigos Egípcios, Gregos e Chineses os mesmos métodos primitivos. No século XII a execução de cerâmica artística atraiu a atenção européia como sendo um artigo de luxo para as classes abastadas e podemos acreditar que a cerâmica Sarracena foi trazida para a Itália e França, para introduzir nestes países a prática dessa arte.

Durante os séculos XV e XVI a porcelana chinesa começou a encontrar seu caminho na Europa, e com ela deu-se também o desenvolvimento da manufatura na Europa. O século XIX testemunhou um contínuo crescimento na execução de porcelana e cerâmica de todos os tipos, na Europa e nos Estados Unidos, até que no século seguinte, graças a uma maior visão, homens de todos os países empenharam-se em trazer de volta o gôsto e a perícia artística das épocas anteriores.

A cerâmica é, pois, uma expressão artística que, desde os utensílios mais primitivos até os objetos puramente decorativos, despertou a atenção dos executores talentosos.

Entre nós, existe atualmente um grande número de artistas que se dedicam a essas obras, entrosando-as com a arquitetura e a decoração de interiores. HABITAT compraz-se em publicar aqui alguns trabalhos de Giandomenico De Marchis, um artista italiano radicado em São Paulo, ao qual se deve, em parte, o grande impulso tomado, aqui, pela cerâmica nesses últimos anos. De Marchis veiu ao Brasil em 1947, trazendo uma rica bagagem artística, como escultor e ceramista. Sua experiência no trabalho do mármore, bronze, terracota, metais preciosos e esmaltes, permitem-lhe a execução de obras mais diversas, que vão do monumento à jóia, da estátua à incisão em ouro sôbre cristal. Na Europa, De Marchis deixou obras importantes que figuram em museus e em muitas coleções particulares. A cultura clássica e o amor pela materia preciosa levam, frequentemente, De Marchis à execução de trabalhos de pequeno formato, em que as figuras mitológicas se movimentam, rítmadas, em belas seqüências narrativas que podem lembrar os cinzelados da Renascença. Tais obras encontram hoje uma aplicação prática na decoração dos ambientes, valorizam-nos e introduzem um elemento novo, mais próximo aos baixo-relêvos que historiam os arcos de triunfo ou as colunas comemorativas de Roma antiga. As de De Marchis, são todavia interpretações legítimas de um artista, em que um requintado sentido decorativo acompanha profundos conhecimentos técnicos e constantes pesquisas de materiais novos. De Marchis não se contenta em criar suas obras, quer transmitir também seu amor pela arte aos jovens, quer, em primeiro lugar, ensinar a enfrentar o fascinante problema da arte que, para êle, não significa apenas instinto, mas muito trabalho, afim de vencer todos os

Károly Pichler, Maqueta do baixo-relêvo em cerâmica para a nova Matriz de Aparecida, que será um verdadeiro mural colorido com que o artista enriquece a arquitetura moderna no país.



obstáculos da materia e superar as dificuldades caligráficas para conseguir expressar-se livremente.

A exposição retrospectiva de Károly Pichler, apresentada pouco depois de uma seleção menor na Galeria das Fôlhas, permite avaliar o caminho difícil e angustiado que o artista percorreu, para chegar ao atual domínio da matéria e da expressão.

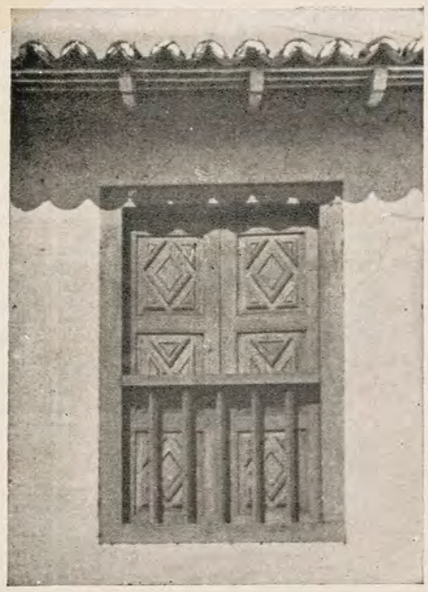
A aproximação de peças puramente decorativas com outras que — mesmo tratando-se igualmente de vasos, pratos ou tampos de mesa — têm sem dúvida qualidades artísticas das mais valiosas e autênticas, pode desorientar num primeiro momento. Mas pouco a pouco, as peças se situam numa escala de valores, perdem a função utilitária para adquirir uma vida própria, como arte. Existem vasos da autoria de Pichler, que são verdadeiras esculturas, não importando mais o detalhe da parte côncava central. As paredes dêstes vasos, trabalhadas em planos, correspondem a pesquizas que superam o âmbito artesanal. Não importa se a matéria que os constitue seja cerâmica — pelo contrário, isto pode sòmente valorizá-los, pois além dos volumes entra em jôgo também o fator da côr e da textura. A impressão mais forte é que nada é deixado ao acaso, justamente com uma matéria como a cerâmica que, das mãos do artista passa pelo processo do fogo.

Pichler trabalha a cerâmica em barro especial, muito fino e leve, que empresta uma adequada superfície colorida, baseada num desenho que, sem se recusar ao figurativo, muitas vêzes se faz abstrato, de um abstrato sensibilíssimo, ou seja que ali pouco se subordina o artista aos esquemas geometrizadores.

Poder-se-ia discutir se se trata de escultura ou alto relêvo trabalhado em terracota patinada ou os «Totens». Estamos aqui mais uma vez de acôrdo com Sergio Milliet, para quem a estatuária de Pichler não se confunde com artes aplicadas, de vez que «tôda ela é construída na base de equilíbrio de planos, no partido tirado das sombras, na euritmia de movimentos». Num tempo em que se fala na integração das artes, estes paineis de Pichler respondem a uma indagação em tal sentido, sendo de verificar o que há de prévia entrosagem entre os estudos para paredes, os paineis e os alto-relêvos em composições em terracota patinada, de uma notável ordenação, em que há dentro de uma grande proporcionalidade um movimento, uma tensão que o artista captou e expressou admiràvelmente. Devemos considerar ainda a grande unidade, que possuem estes desenhos, em linhas e côres, para admirar em Pichler uma sensibilidade de artista, em tudo quanto a sua mão toca e transfigura, na velha e sempre renovável arte da cerâmica, banhada pelo fogo.

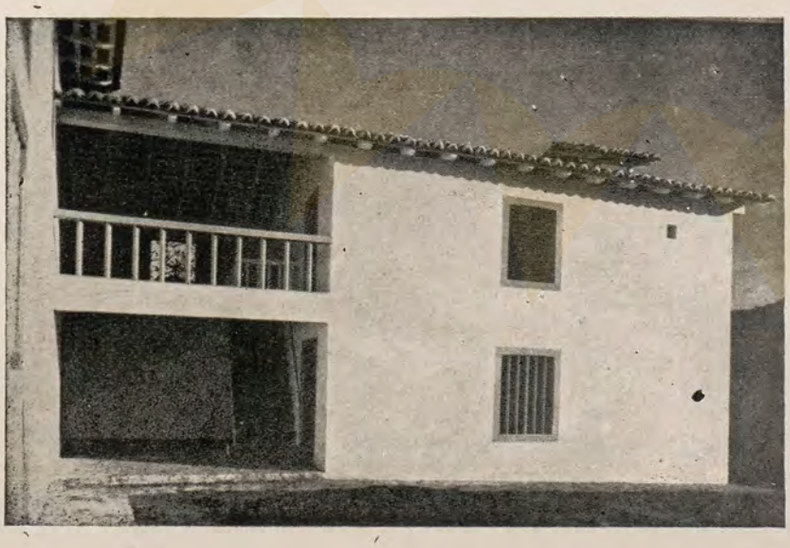


A Igreja Jesuítica de Embú



Madeira entalhada e grades que lembram os "brise-soleil", formam as janelas da Igreja.

Pátio da Igreja Jesuítica de Embú.



Na alçada das realizações jesuíticas em São Paulo

Huberto Galimberti Poletti

Para a designação da localidade onde surge a Igreja Jesuítica de Embú, encontramos nos antigos e recentes documentos diferentes grafias que nos mostram uma etimologia curiosa, pois as grafias usadas são as seguintes: "Boy", "Bohu", "Emboi", "Alboy", "Embou", "Mboy". E aparece aí uma característica do vocabulário "tupi", da gramática e léxico compostos pelo Padre Anchieta, e que é a reunião das duas consoantes "mb".

Encontramos a aldeia de Embú mencionada pela primeira vez em documentos do século XVII (cf. "Inventários e testamentos" pub. Arquivo do Estado de São Paulo). Um documento de 1615 faz referência aos "Campos de Emboy".

Mas o Padre Manoel da Fonseca nos dá as seguintes informações: Dona Catarina Camarcho doou as terras onde agora surge Embú ao Colégio dos Padres Jesuítas de São Paulo. Na companhia, essa senhora tinha um filho, o Padre Francisco de Morais. Tal doação fora feita depois do ano de 1621.

O Padre Francisco, nascido em 1600, entrou na Companhia em 1621. Uma certidão do Padre Francisco de Morais é testemunha do que acima é dito. Pela "Relação dos bens apreendidos aos Jesuitas de São Paulo" (Arquivo do Estado) sabemos que a doação foi feita em 1624.

A aldeia, a Igreja e a Residência dos Padres foram sequestradas na época pombalina, com mais exatidão, em 1759. Ficava então a aldeia um pouco mais distante da atual, numa ladeira com pouca vista. Em seguida, como informa Padre Manoel da Fonseca, foi mudada pelo Padre Belchior de Fontes para o atual lugar mais ameno e piscoso. A igreja foi erguida aproximadamente entre o fim do século XVII e o começo do XVIII. O Padre Belchior, como sabemos, oficiou em Carapicuiba antes que se transferisse para Embú. A passagem dos índios de Carapicuiba para Itapecerica em 1698, e, em consequência, a edificação da Igreja, ocorreram posteriormente a essa data, sendo a Igreja dedicada a Nossa Senhora do Rosário. O Padre Manoel da Fonseca, na sua descrição, fala-nos de "hum formoso retábulo", certamente o atual, e da imagem de Nossa Senhora do Rosário. Outras estátuas eram a de São Miguel, o Santo predileto dos índios; de Santo Inacio de Loiola; de São Francisco Xavier e de Santa Catarina.

Consta que em 1777 era Paroco da aldeia Dom Inacio Rodrigues Barbosa (cf. Relação Geral da Diocese de São Paulo, bispo Dom Manoel da Ressureição). Infelizmente parece que a Igreja nunca gozou de grande prosperidade

econômica, pois só do pobre trabalho dos índios catequisados vinha seu modesto rendimento.

A Igreja encontra-se na praça principal da Vila de Embú. O clássico partido que relaciona a altura do frontespício da Igreja com a largura da praça, tão querido pelos Jesuítas na Europa, não existe aquí.

Na praça domina um forte horizontalismo, o mesmo que encontramos em Nova Almeida (Espírito Santo), no colégio dos Reis Magos; na Capela de Carapicuiba (São Paulo); na Capela de São Miguel, em São Miguel perto de Itaquera; na matriz de Caraguatatuba; em São Sebastião; na Ribeira e, especialmente em São Pedro da Aldeia (Rio de Janeiro). Nota-se em todos estes exemplos um horizontalismo de ambiente bem mais mediterrâneo que luso.

A situação urbanística das construções religiosas em Embú (Igreja e Residência dos Padres), nasce ùnicamente do principal objetivo da Companhia, que era o de doutrinar e catequisar um número sempre crescente de pessoas. Nada, em Embú, dos traçados urbanísticos cuidadosamente desenhados e estudados, como os que temos encontrado no sul do país, nas Missões da Ordem de Santo Inacio; em Sete Povos no Rio Grande do Sul (São Miguel das Missões) e no Paraguai.

Na "planta geral" notamos que o tradicional partido da construção em "quadro", usado por quase todas as ordens religiosas é conservado rigorosamente em Embú. Os volumes construidos com uma racionalidade tìpicamente moderna são perfeitamente aproveitados em relação as suas funções.

O conceito fundamental de Le Corbusier e de Sant'Elia na "maison machine", conceito que serve também tratando-se de um conjunto de arquitetura religiosa, é usado com 300 anos de antecedência.

Os metros quadrados cobertos são repartidos e aproveitados com grande inteligência. Na simples beleza da planta se enxerga a mão de uma pessoa que bem conhecia os problemas da arquitetura. Harmonia de volumes entre as três partes que caracterizam a função da construção verdadeiramente notável. Parte destinada ao culto; parte ao trabalho e parte destinada à vida dos Padres ("cubiculus", enfermaria etc). em proporção exata.

Um dos "quartos" da quadra é ocupada pelo volume da Igreja. O "quarto" propinquo, alinhado com aquele da Igreja, dá à construção o seu aspecto horizontal só interrompido pela pequena tôrre dos sinos. A planta da Igreja segue as ordens de Roma, fixadas no Concilio de Trento; uma só nave, com o objetivo de melhorar a acústica, muito necessária ao novo programa da contra-reforma. O côro é localizado por cima da porta de entrada.

Dos quatro tipos de plantas de uma só nave que caracterizam as igrejas jesuíticas brasileiras, Embú é o exemplo do segundo. A capela-mór tem largura menor do que a nave e pé direito menor. Este partido muito se desenvolveu em Minas Gerais. O primeiro tipo é o mais simples: a nave e capela-môr da mesma largura e altura (São Roque, Capela de Santo Antonio). No terceiro tipo aparecem dois altares laterais, com respeito à capela-môr e com a mesma direção. No quarto tipo aparecem um ou mais altares de cada lado da capela-mór, e com direção ortogonal à esta última, formando assim uma espécie de cruz (lembrança do antigo "transepto").

O altar está encostado ao retábulo no fundo da capela-mór segundo os novos partidos da contra-reforma. Na fachada se abre só a porta dos "Príncipes". As laterais desaparecem e em seu lugar há duas janelas. Outra porta abre-se no pátio, outras na sacristia. Numa sacristia, uma escada de madeira, simples, leve, funcional, conduz ao côro. Janelas laterais asseguram uma bôa iluminação e uma perfeita penetração de ar no presbítero.

Notamos também em Embú, que a arquitetura brasileira, desde os tempos mais remotos muito se preocupou com o arejamento e insolação, e resolveu êsses problemas de maneira muito original e inteligentíssima, colocando-se na vanguarda, também, se compararmos essa solução com as arquiteturas auropéias contemporâneas.

Característica geral da planta é a sua sobriedade. Não há enfeites, pilares, colunas e estruturas inúteis, tão características da época barroca. Também nisso há grande pureza de concepção estética, e temos mais uma vez que ressaltar o modernismo dessa planta.

Paulo F. dos Santos, em seu livro "O Barroco e o Jesuítico no Brasil" classifica em dois tipos os frontispícios das igrejas jesuíticas neste país. Embú pode ser classificado no primeiro tipo simplificado, sem molduras. Na época da construção da Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Embú, aparece no Brasil, com bastante frequência o frontal chamado por Lúcio Costa de transição,

A Igreja de Embú, antes da reforma que lhe devolveu o horizontalismo original.





Detalhe do fôrro ricamente decorado em madeira entalhada e pintada.

Púlpito.



isto é, transição entre a forma regular, clássica e a forma livre, barroca que apresenta volutas rampantes sobrepostas ao frontão clássico primitivo. As vêzes, sôbre um frontão clássico antigo construiam-se volutas rampantes barrocas. Temos assim um frontal de pseudo-transição, se assim podemos chamá-lo. Exemplo típico é a Igreja de Ilha Bela, na Ilha de São Sebastião. Em Embú, apesar da data da fundação, temos o frontal liso simples. Só as telhas dispostas em sentido ortogonal apresentam um tímido desejo de decoração externa, aliás muito interessante.

As portas e as janelas, esquadrias de madeira pintada de azul, (êste azul é talvez uma das características mais importantes da arquitetura portuguesa, não da arquitetura que estrangeiros fizeram no Reino e que correntes de influência estrangeira determinaram em Portugal) são fechadas, a primeira com uma porta de madeira entalhada de caixões segundo antigo partido da Renascença; as segundas com uma interessante grade de madeira (barras de secção quadradas, dispostas a 45 graus em relação à parede da fachada), que muito nos lembram os "brise-soleil" hodiernos que tanto contribuiram para o renome mundial da nossa arquitetura contemporânea.

A porta única que se abre na fachada é muito comum nas igrejas jesuíticas. Exemplo clássico é o Colégio de Vitória. Os alicerces dessa igreja, são de taipa. Muitos técnicos acham êste tipo de alicerce o mais sêco, porque permite o escoamento das águas; os alicerces de pedra são, muitas vêzes, a causa da humidade das antigas construções.

Os taipeiros especializados representam na antiga técnica da construção brasileira um papel muito interessante. Em linha geral, podemos dizer que os alicerces mais grossos, profundos e bem construidos pertencem a época mais antiga.

Quando o serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional restaurou o complexo de Embú, constatou que os alicerces mais antigos, os da igreja, eram os melhores, mais profundos e mais grossos. Ao contrário, os mais recentes eram pouco profundos e insuficientes.

Os materiais construtivos e suas características se verificam nas paredes, que são formadas por camadas sucessivas de barro aplicado. Estas paredes se distinguem das de alvenaria de pedra e de barro já em uso desde o primeiro século, pelos contornos menos definidos, menos precisos, menos duros e, especialmente, pelo aspecto acachapado da construção. As madeiras usadas são várias. Nota-se a presença do pinho (araucária paranaense) que antigamente se achava em grande quantidade nos arredores da aldeia. As madeiras do telhado, trabalhadas pelos índios com instrumentos rudimentares, são de tipo diferente, mas são tôdas de madeira de lei.

Quanto às aberturas, é característico também em Embú, o partido de usar um espesso "pancão" de madeira de lei que, pintado de azul, adquire um sentido decorativo simples, funcional de grande valor para todos aqueles que sabem achar a beleza também fora do monumental, do bombástico e do complicado. Interessante é também a característica armação para fixar o remate das embassaduras. Notam-se grandes beirais indispensáveis pela falta de calhas; único meio de atenuar o efeito erosivo da água da chuva sôbre as paredes de taipa.

Os retábulos de altar constituem, em tôdas as fases da arquitetura barroca o elemento mais importante da decoração interna.

A península italiana é, também no caso de retábulos barrocos, o centro da irradiação das influências estéticas. Influências estas que, depois de transitar através da Espanha e Portugal, onde se caldearam, numa longa permanência com as correntes ricas de tradição local e outras que alí concorriam, chegaram no Brasil bastante deformadas. Esta a exata teoria de Paulo F. Santos. Porém não devemos esquecer que Jesuítas italianos, arquitetos ou construtores, trabalharam no Brasil sob a influência direta da Italia. Exemplo é o de S. Miguel das Missões no Rio Grande do Sul, igreja esta construida por um arquiteto jesuita natural de Milão. Os retábulos, por Lúcio Costa e também por Paulo F. Santos, são classificados em quatro tipos ou grupos diferentes. Cada um dêstes grupos se divide segundo uma expressão entre nós difundida por Mário de Andrade em "eruditos" e "populares". O retábulo de Embú pertence ao grupo dos "populares". Não achamos neste adjetivo o mínimo

sentido pejorativo. Ao contrário, achamos que muitas vêzes as obras artísticas classificadas como eruditas e bem acabadas com respeito a um ponto de vista estritamente acadêmico, são claramente inferiores no sentido de valor estético, em comparação daquelas chamadas de "populares". Em Embú há muito mais frescura e espontaneidade de sentimento, muito mais valor artístico do que em outros retábulos academicamente perfeitos, nas cópias quase de formas de importação, de inspiração pobre e não integradas no novo ambiente.

Segundo a classificação de Lucio Costa o retábulo de Embú pertence ao segundo tipo. E no mesmo tipo ou grupo, insere-o Paulo F. Santos. Os grupos são assim escalados: 1. grupo: retábulos proto-barrocos, até o fim do século XVI. 2. grupo: retábulos barroco-seiscentistas, até o começo do século XVII. 3. grupo: retábulos barroco-rococós, até os princípios do século XIX. 4. grupo: retábulos barroco-setecentistas, até metade do século XVIII. Esta é a classificação de Paulo F. Santos.

A função ornamental do retábulo de Embú é verdadeiramente admirável. A riqueza da capela-mór contrasta com a sobriedade da nave e da vida cenográfica que raramente se encontra. Este contraste é de um efeito fantástico e por isso entendemos que a igreja é muito mais mística do que aquelas em que a estatuaria invade também a nave inteira. O misticismo, ou melhor, uma atmosfera mística é, a nosso ver, a finalidade máxima que um arquiteto deve conseguir na construção de uma igreja. O conceito moderníssimo de destacar na igreja só as partes mais sagradas, jogando com o contraste, é respeitado com uma intuição clara e limpa.

A última encíclica do Santo Padre Pio XII, a respeito da forma e da decoração das igrejas, tem, em Embú uma interpretação exata. Padres e arquitetos, diante do espetáculo altamente artístico e místico de Embú, entram num acôrdo tácito. Assim não vemos em nossa terra, surgir igrejas orgulhos de padres pouco místicos e de arquitetos pouco artistas (mesmo se conhecem as regras acadêmicas e se projetam com riqueza de elementos arquitetônicos antigos); igrejas que são, na estética, calamidades nacionais. Poderíamos dizer que se Oscar Niemayer tivesse compreendido o espírito de Embú, não teríamos Pampulha, aliás mística na decoração de Portinari. Infelizmente nem todos os padres e os arquitetos se entendem.

O pavimento da igreja de Embú é de táboas toscas de madeira de lei, mas lembra um antiquíssimo partido que os europeus usaram nas igrejas da idade românica, nos lugares frios e úmidos. Esse partido é o que proporciona mais conforto aos fieis, mesmo aqui nos trópicos se lembramos que muitos fieis andavam descalços e no clima muito úmido. Esse é outro exemplo de grande sabedoria psicológica e higiênica, que coloca os Jesuítas construtores de Nossa Senhora do Rosário entre os melhores arquitetos: exemplo que mostra como as regras da nossa arquitetura de hoje são regras universais no tempo e no espaço.

Com relação a estatuaria em geral, Lucio Costa em "Arquitetura dos Jesuítas no Brasil" escreve: "As obras de sabor popular desfigurando a seu modo as relações modulares dos padrões eruditos criam muitas vêzes relações plásticas novas e imprevistas, cheias de espontaneidade de espírito de invenção, que eventualmente as colocam em um plano artìsticamente superior aos das obras muito bem comportadas dentro das regras do estilo e do bom tom, mas vazias de seiva criadora e de sentido plástico". Não são cópias inhábeis as estátuas de Embú, ao contrário, legítimas interpretações, novas recriações, expressões artísticas autenticamente brasileiras de altíssimo valor plástico, que acentuam o contraste entre decoração e arquitetura, alcançando um valor estético extraordinário. Uma verdadeira razão de orgulho para nós, que a nosso ver, desmoraliza por completo muitas obras chamadas luso-brasileiras, mas que na realidade, como Lucio Costa diz, deveríamos chamar simplesmente de obras portuguesas no Brasil.

Característica do pátio de Embú é a sua atmosfera de sereno recolhimento e sossego, mais intensa do que a de outros colégios no Brasil, que quase carecem deste severo espírito de isolamento e de paz. Esta carência é justificada pelo fato de que os padres jesuítas não se isolavam. Ao contrário, tinham contínuas relações





Dois belos exemplos de decoração barroca da Igreja de Embú.

Fotografias do Centro de Estudos do Grêmio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo.



Equipe em madeira entalhada para levar caixão de defunto, conservado na Sacristia da Igreja Jesuítica. Ao lado, Nossa Senhora do Rosário, uma das imagens mais antigas da Igreja Jesuítica, expressivo exemplo da estatuária de Embú.



com o mundo externo, com os índios, com a vida da terra, no seu sentido mais complexo. Suas linhas simplíssimas e suas janelas com as grades de quebra-sol sôbre dois andares, não divididos por nenhuma "fascia marcapiana" no verde que poderia inspirar Burle Marx, são exemplos de uma arquitetura ambiental que, apesar de ser antiga, é muito vizinha à nossa sensibilidade.

Do exposto concluimos que a arquitetura dos padres da Companhia de Jesus, é bem definida por Lucio Costa no seu traço marcante, com uma só palavra: sobriedade. A Igreja de Nossa Senhora do Rosário em Embú é um exemplo belíssimo desta sobriedade. Porém, esta sobriedade admirável não tem finalidade em si, não foi determinada por contingências exteriores. A nosso ver é antes de mais nada um fruto bem estudado e aproveitado de criação, de efeitos, de contrastes estéticos cuidadosamente procurados. É a solução simples, limpa e erúdita dos muitos problemas que o construtor enfrentou. É, enfim, o espelho da moral e da estética feita de razão e de controlado misticismo dos Padres de Santo Inácio.

Infelizmente, os conceitos arquitetônicos tão certos, tão felizes e tão bem exprimidos (pessoalmente dizemos que, acostumados com os máximos monumentos arquitetônicos europeus, ficamos encantados diante do complexo de Embú), que testemunham a modernidade de visão arquitetônica dos Padres Jesuítas de então, parecem abandonados pelos mesmos padres de hoje. Exprimimo-nos com o tempo verbal "parecem" porque sabemos que apesar da aparência, são os Jesuítas, no seio da Igreja Católica Romana, no mundo e no Brasil, os que lutam por aqueles princípios arquitetônicos técnicos e estéticos de utilidade e de sobriedade, que, como vimos em Embú, realçam e não diminuem o efeito artístico-cenográfico que tem o louvável fim de criar um sincero ambiente de divino misticismo profundamente litúrgico e razoável.

Dos autores consultados para este trabalho citaremos: Lucio Costa, "Arquitetura dos Jesuítas no Brasil"; Rev. Spahn; Sergio Buarque de Holanda; Paulo F. Santos, "O Barroco e o Jesuítico na Arquitetura do Brasil"; Gustavo Barroso, "O pseudo estilo Barroco Jesuítico etc."; Roger Bastide, "Variation sur la porte barroque"; Habitat; Germain Bazain, "A Arte Barroca Brasileira"; Luiz Gonzaga Duque Estrada, "A Arte Brasileira"; Afonso de Taunay, "São Paulo dos primeiros anos".

Bloco de madeira entalhada que forma a base do Crucifixo.



Os etruscos, um povo estranho, de origem incerta, deixaram na Itália a prova de uma elevada cultura, na sua arte pessoal e violenta.



Lâmpada do início do séc. V a.C. com estatueta de dançarina com cobras.

Expedição ao passado

Federico Borghini

Os etruscos constituem um verdadeiro problema na história da cultura.

É um povo que tem uma origem quasi misteriosa, e se ocuparam em elucida-la, desde o século XVIII até nossos dias, grande quantidade de investigadores. As hipóteses da procedência dos etruscos variam desde aqueles que os consideram um povo autóctono da península itálica, até as que postulam sua proveniência fenícia, céltica, caucásica.

Seu idioma, do qual se possuem abundantes testemunhos, ainda não está decifrado por completo, e não se perdem esperanças de encontrar, algum dia, uma inscrição bilingüe, seja greco-etrusca ou latino-etrusca.

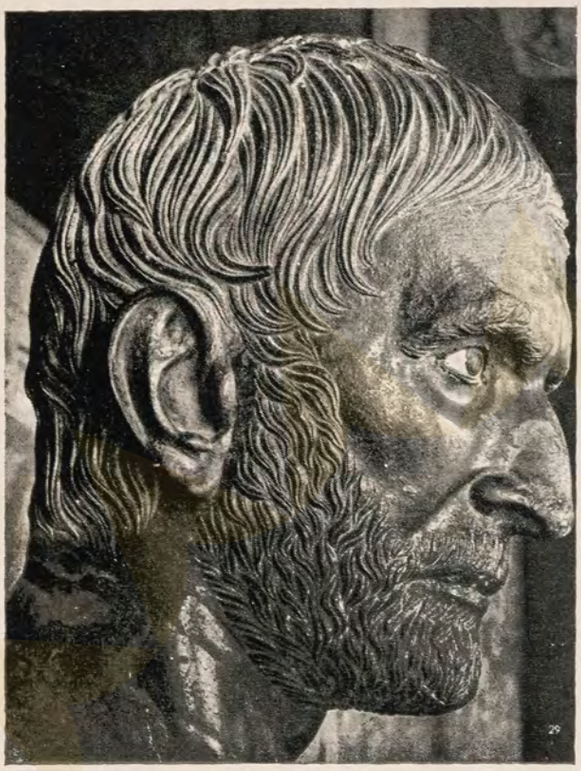
Podem-se ler as inscrições etruscas, ainda que sem significado, e sem se compreender claramente, pois o alfabeto foi tomado — com algumas variantes — do que usavam os mercadores gregos. O etrusco não é um idioma indo-europeu. A grande maioria dos escritores gregos e latinos da antiguidade coincide quando fala da origem estrangeira dos etruscos. Heródoto afirma que depois de haver partido da Ásia Menor, da Lidia, vagabundearam durante longo tempo pelo mar procurando um lugar onde estabelecer-se definitivamente. Na atualidade, muitos historiadores estão de acôrdo com a afirmação de que os etruscos eram um povo navegante. Também foi identificado com os **tursha,** povo que intentou a conquista do Egito de Ramsés III.

Se se supõe que não eram autóctonos, ainda fica de pé a discussão sôbre se chegaram à Itália diretamente da região que ocuparam durante a época histórica, ou se se estabeleceram primeiro na zona do mar Adriático, próximo a desembocadura do Pó. A Etrúria misteriosa floresceu no território da atual Toscania e assimilou até o século VII A.C. elementos culturais gregos, ao mesmo tempo que suas cidades eram rodeadas de poderosas fortificações.

Sua oganização política, de acôrdo com o pouco que se sabe, oferece um quadro uniforme: cidades-estados muradas, governadas por aristocracias que oprimiam o povo, constituído exclusivamente por tribus locais submetidas ao mundo etrusco. A confederação, de caráter religioso mais que político, estabeleceu colonias que aumentaram o território ocupado, e a aristocrácia guerreira, muito agressiva nos primeiros séculos, estendeu ràpidamente seu domínio até o sul, através do Lácio, chegando a Pompéia na Campania; ao norte, os etruscos dominaram o vale do Pó e durante um breve período se estenderam até às nivelações dos Alpes. A poderosa colonia grega de Cumas (524 A.C.) impediu uma ulterior expansão etrusca na Campania; nesta época, a Confederação já se havia firmado como potência marítima, ao lado de Cartago e da Grécia. No século V A.C. aparecem os primeiros sinais de perigo — as lutas contra as colonias gregas na Itália, sublevação de uma pequena cidade chamada Roma e a invasão dos gálicos ao norte, que ràpidamente minaram o poder militar dos etruscos: seus limites se retrairam e a tomada da cidade de Veii pelos romanos, em 396 A.C., marcou o fim desta nação.

A cidade mais poderosa da confederação, Tarquinia, possue a necrôpole mais interessante, enquanto Caere e Perusia possuem tumbas em notável estado de conservação. Arretium, Cortona, Volaterrae, Clusium, Vetulonia, Rusellae, Falerii, Populonia, Volci, Pisae, Tusculum, são nomes de outras cidades etruscas.

Traficantes e sacerdotes, os etruscos estiveram em intenso contáto com tôdas as influências e culturas estrangeiras. Povo muito receptivo, mudou diversas vêzes sua própria maneira de ser, mantendo em sua arte um vigor expressivo e realista, típico do etrusco. Com a decadência política chegou o cansaço, curiosamente acompanhado pelo momento mais importante de sua criação artística que se concretisa nas visões de ultra-tumba. Esta importância do demoníaco na expressão vital do povo etrusco, cujos antecedentes já se encontram na aspiração à linha que caracteriza tanto a pintura como a escultura, e a exteriorização



Cabeça em bronze, denominada de Brutus, que provem da região de Chiusi, a antiga Clusium. Século III A. C.

do estráto profundo da maneira de ser dêste povo, contra o destino. Destino que neste momento adquirirá o aspeto de uma força sacra destrutora e de expiação, quer dizer demoníaca: o homem etrusco foi o único no Ocidente, que graças às profecias de seus livros sagrados, sabia que a humanidade estava dividida em idades, uma das quais lhe estava reservada, conhecendo inclusive que no décimo século de existência (esse dia coincidiu com os funerais de César) sua pátria devia perecer em mãos de um povo inimigo. É difícil, para não dizer impossível, reconstruir mentalmente o homem etrusco dêstes séculos de decadência política e até física, já que o guerreiro agil e vigoroso, se transformou no pingüe comerciante, no **obesus etruscus** do conhecido poema de Cátulo, tal como aparece modelado nos sarcofagos da decadência. Outro flagelo ainda, não humano, o atacou. A malária, enfermidade de origem oriental e africana, chegou ao país, e o devastou durante os séculos V e VI A.C. Foi um presente trazido a bordo dos navios dos mercadores fenicios. Tanto Volci e Vetulonia em Etruria, como o povo construtor de nuragas na sardenha e a famosa Sibaris, foram destruidas pelo flagelo. Catão, na primeira metade do século II A.C., nos proporciona a fonte literária mais antiga relacionada com a malária em Etrúria, ao buscar a origem do nome da cidade de Graviscae, porto de Tarquinia, no **gravis aer** de seus pantanosos arredores. Pela segunda vez, a morte produz uma grande arte: a etrusca depois da egípcia. A morte é o fundamento da arte etrusca, mas esta, com a **Quimera** de Arezzo (Arretium), com o sorriso de **Hermes** e de **Apolo** de Veii, com o ameaçador grunhido da **Loba Capitolina** e a esplendida sensualidade do **Jupiter** de Satricum, traçou seu sulco, conquistando a permanência.

Muitos são os historiadores e os críticos de arte que subordinaram esta arte a influência grega. Esta arte que foi muito forte, não sofreu uma subordinação espiritual completa nem com respeito aos gregos, nem



Escultura em bronze representando Mercurio psicopompo.



34

Urna primitiva proveniente da região de Chiusi. Século VIII a. C.



Urna com cabeça de guerreiro proveniente da região de Chiusi. Século VI A. C.

com as culturas asiáticas. São influências que, por sua vez, foram absorvidas não por um estilo único, que não existe por causa da etnografia mesclada, mas por distintos estilos, muitos dos quais foram inclusive originados por essas mesmas influências. Recordemos que não conhecemos, um estilo artístico único, no transcurso dêstes seis séculos de história etrusca, porque cada cidade, cada comunidade, foi a origem de um estilo particular.

Os objetos encontrados nas escavações, demonstram que as importações efetuadas pela rica Etrúria provinham de distintas e longínquas civilizações. Foram encontrados pratos e bandejas de prata de procedência fenícia, marfins e terracotas de Cartágo, cerâmicas e amuletos egípcios, bronzes de Chipre e da Síria, âmbar do Báltico e inúmeras peças de cerâmica grega. Todos êstes produtos foram ràpidamente imitados por artesãos locais e exportados aos demais povos do Mediterrâneo, chegando até o Danúbio, Espanha e Rússia. Um trípode de bronze de Volci foi encontrado na Acropole de Atenas, em Cartágo, uma tábua de marfim com inscrições etruscas; os vasos chegaram até às ilhas inglesas.

Esta riqueza etrusca, seu intenso particularismo, os contínuos contatos com outros povos, a indústria de fundição de bronze, o característico hedonismo deram vida a uma série de manifestações artísticas muito desiguais entre si, mas tôdas animadas por pronunciado realismo no detalhe e no conjunto, que chega, em muitos casos, a constituir um verdadeiro expressionismo, caráter que, em si mesmo, é oposto ao ideal grego. O etrusco introduziu em sua arte um elemento — o grotesco — desconhecido para a arte grega que tendia para a pura percepção formal da beleza. O grotesco — tímido e oculto nas obras clássicas greco-romanas — revela-se nas obras de arte etruscas. Cria o disforme, o horrível e, em certos casos, chega até ao cômico, ao bufonesco. O artista etrusco é conduzido, por este sentido do grotesco não a uma simples deformação, mas a um expressionismo que por outra parte, já se acha presente nas esculturas da cultura de Villanova — cultura pre-etrusca que estão resolvidas mediante um câmbio intencional das proporções numa busca que evita o naturalismo e a estilização geométrica. O estudo do aspecto expressionista da arte etrusca é, evidentemente, uma posição crítica recente, todavia se corre o perigo de simplificar a valorização desta arte tão complexa, caindo novamente numa posição parecida e contrária a dos estudiosos partidários de uma excessiva gravitação grega, na arte que estamos estudando.

Desejamos, no entanto, assinalar um caminho intermediário sustentado pelo historiador Alessandro della Seta, o qual afirma que «não existe arte etrusca sem contatos com a arte grega. Mas a civilização etrusca obteve aquilo que fora negado até aos gregos da Sicilia e da Itália meridional: produzir uma arte original». A arte grega, mesmo nos extremos de sua trajetória, no sorriso arcaico, permanece nos limites de uma harmonia que faz com que cada uma de suas obras seja a representação de um ideal; a arte etrusca, no entanto, recalca, partindo da natureza, o movimento, a expressão e corporeidade da figura humana. Na arte etrusca podemos seguir e distinguir a evolução da Etrúria como nação, já que se pode aceitar que — em suas linhas gerais — há um paralelismo entre sua arte e sua vida como povo, desde os longínquos dias de seu estabelecimento na península (séculos IX e VIII A.C.), até à dissolução do império ante as curtas espadas romanas. Paralelismo que corresponde a agitada e rica realidade dessa cultura etrusca que, envolta em mantos bordados de ouro, avançava cada vez com maior rapidez, até a destruição final. É difícil, enfim, medir com o padrão da serenidade e do lúcido, as obras etruscas pastosas e vitais, produzidas por um povo e uma região muito diferentes daqueles que fizeram surgir, em função maiêutica, as obras que chamamos clássicas.



Paolo Rissone, Pressagio, 1958.

Paolo Rissone

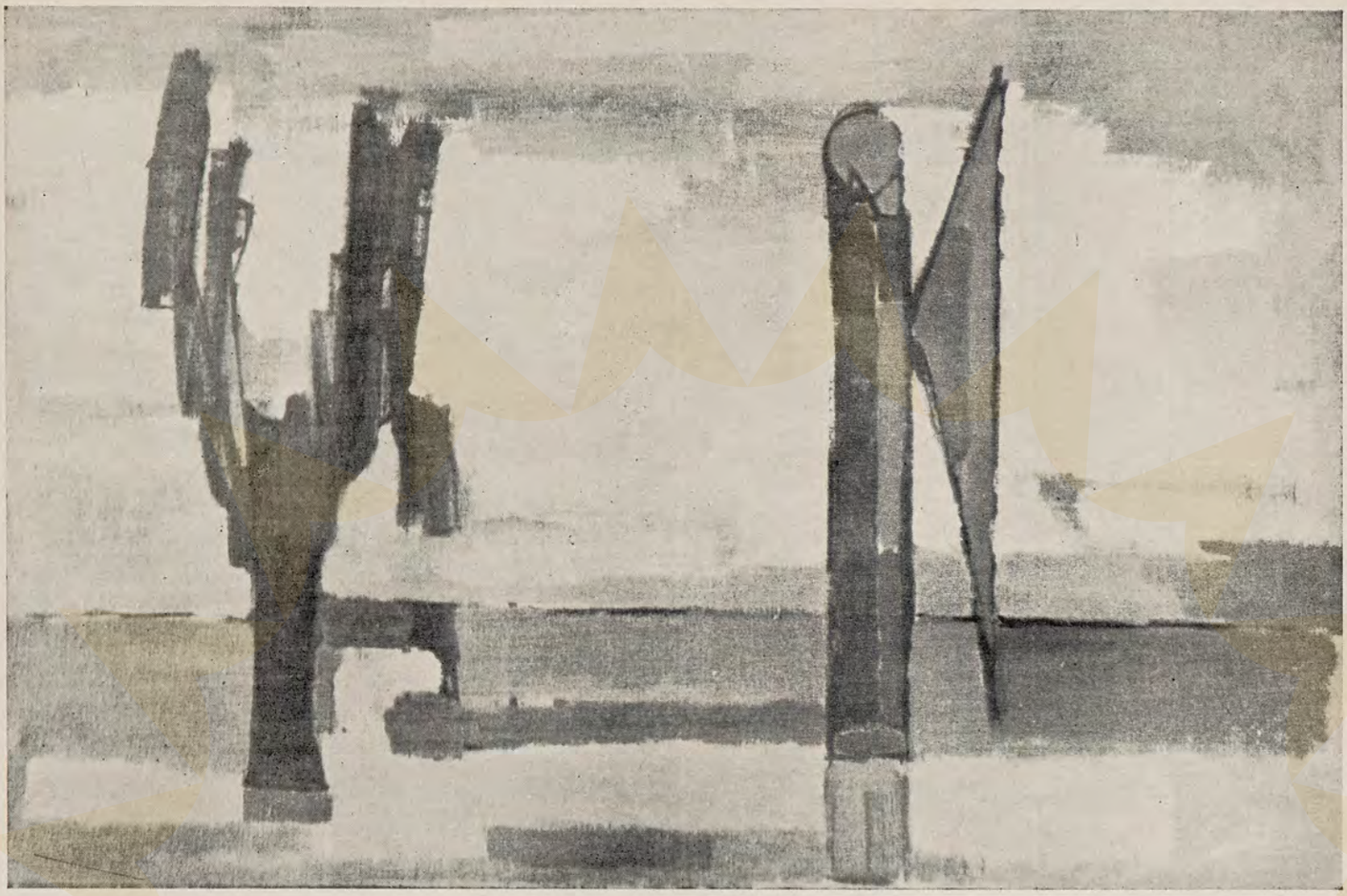
Geraldo Ferraz

Rissone expôs em São Paulo, na Galeria Ambiente, entre outubro e novembro, e a sua mostra de pintura foi um êxito indiscutível, sob todos os aspectos. Faz exatamente dez anos que Rissone chegou ao Brasil, ao porto de Santos, pròpriamente, e ali ficou, pela impossibilidade material de locomover-se para outros pontos do Brasil. Esse duro começo foi recompensado pela adaptação lenta a que o artista se submeteu, fixando-se no Rio de Janeiro, onde êste ano teve selecionado um dos seus trabalhos para o Prêmio Guggenheim, o que equivale a frisar, na produção do artista, uma das altas curvas de sua evolução, ao mesmo tempo que se verifica, na relação com o meio, um destaque que não precisa ser posto em maior relêvo. Inegàvelmente, ao se encarar a recente exposição de Paolo Rissone, verificamos que sua pintura passa por uma fase de grande amadurecimento. As condicionantes desta maturidade decorrem de uma formação psicológica trabalhada, ao longo do tempo, por grandes vagas de sofrimento e de meditação. Vem-lhe do longo processo de adaptação, do encontro comovido com o humano, a que êle não ousa ceder, senão abordar com uma leve ironia. O jovem artista se apresenta assim como que prematuramente conduzido a um estágio de contensão, de sobriedade, de grandiloquência silenciosa, que só se torna compreensível, como finale de uma sobrevivência superhumanamente superada.

Há uma temática em que a figura é referida, assim como a paisagem, embora em grandes recortes esquematizadores, e é na comunhão das imagens em novo

Paolo Rissone, Composição.





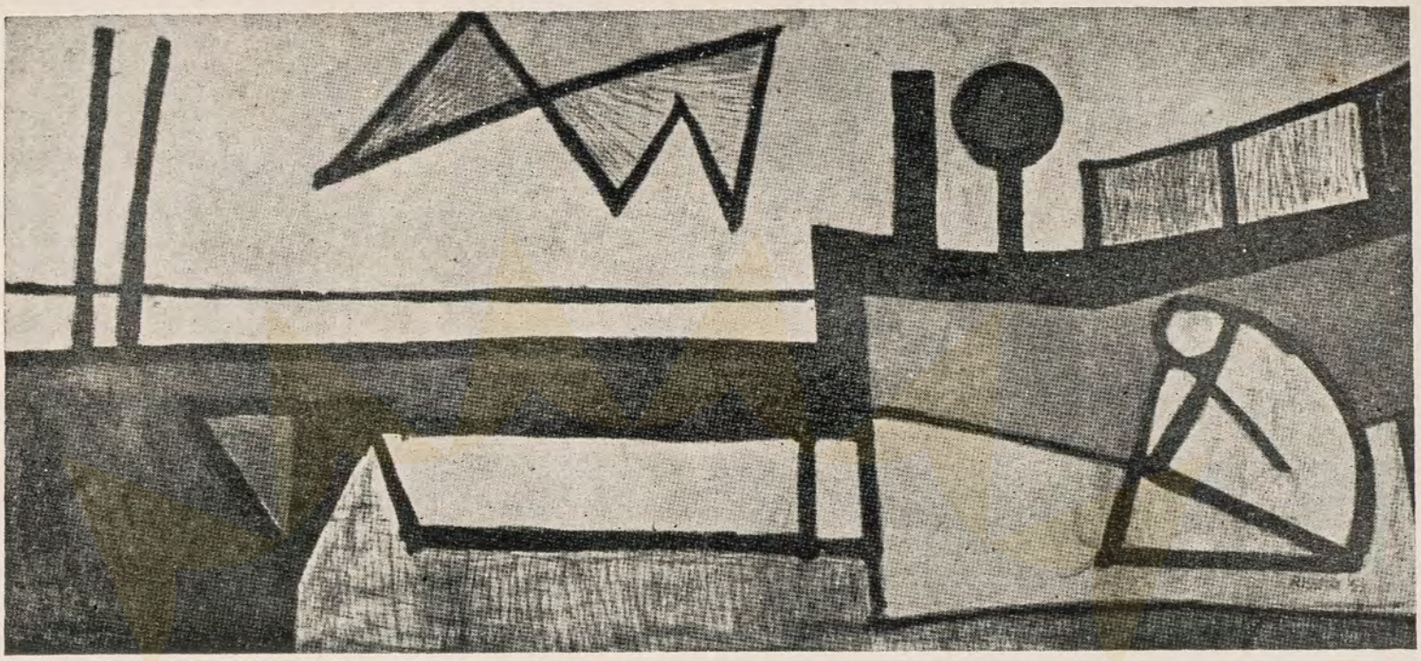
Paolo Rissone, Anjo do Ceará (col. particular, São Paulo).

caminho, irmanadas no gesto solidário, que se verifica a recomposição do mundo de Rissone. Por duas vêzes, em guache e óleo, o assunto é tratado com uma sobriedade, uma inteligência despojadora, uma visão poderosa do mundo devolvido. A do óleo é ainda uma imagem dramática, ou se a guache lhe foi anterior, esta, tão lírica, embora tristemente despaisada, compõe, com aquela, as duas faces da efusiva reconciliação.

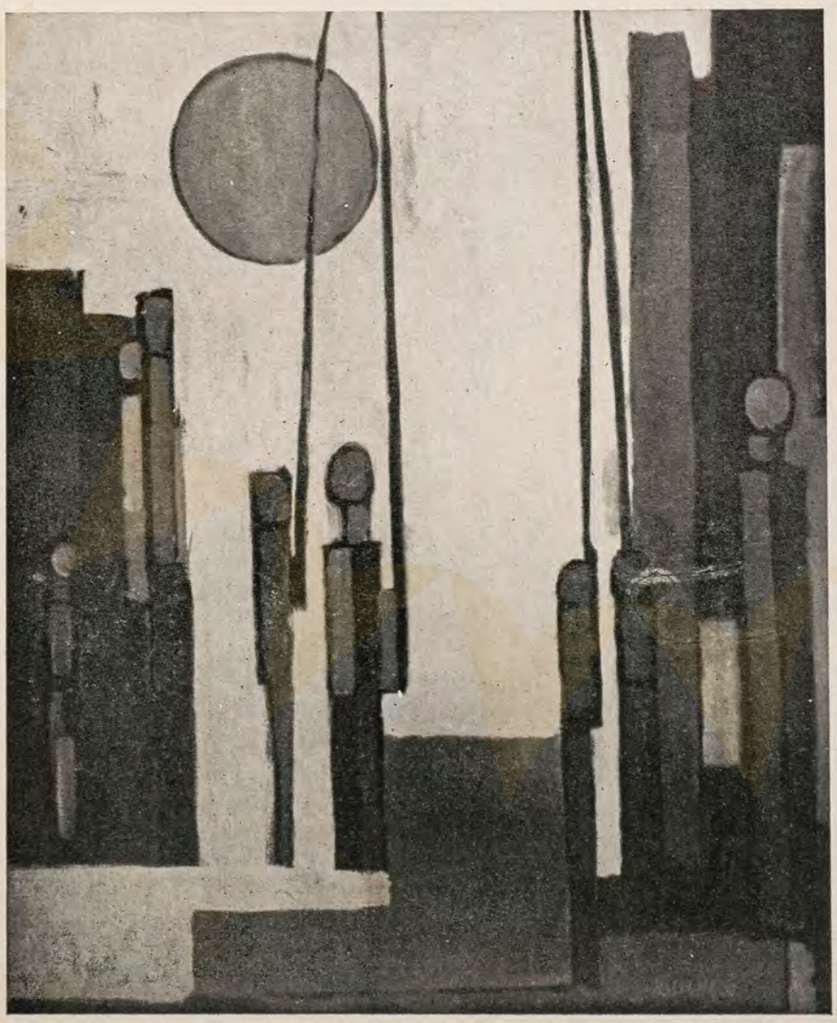
A visualização do artista, no óleo, com um tratamento em que a intensidade passou a ser uma das constantes, embora nos tons baixos utilizados, de uma pincelada que vai aos máximos de largueza, não obstante a sua modulação contida, realiza, aquela visualização, um espetáculo cuja veemência comunicante atinge a maior expressividade. Rissone se nos apresenta, então, como um expressionista, mas um expressionista depurado, de grande delicadeza, de uma pura poesia. Se em alguns casos essa pintura arma seus efeitos no rumo da monumentalidade, e exemplifica o fato a «Paisagem», agora no acêrvo do Museu de Arte Moderna de São Paulo, de tão largos planos, de uma composição tão sólida, o grande equilíbrio, apoiado em maiores rítmos internos se acha vibrantemente marcado no quadro «Cilada». Aí a paisagem, sùbitamente, «parou», para o estado de espírito de uma concentração densa, em um dos mais notáveis momentos de pintura, que se encontra na linha atual da produção de Paolo Rissone.

Sutilíssima graduação de tons em surdina é o que vamos encontrar como dominante da tela «Arpoadores», em que o pintor utiliza uma linguagem plástica harmoniosa e bem conseguida. «Paisagem da lagoa» entretanto, com os seus largos planos numa ligação dinâmica, não corresponde mais à atualidade da pintura de Rissone. Justifica-se, porém, sua presença aqui, porquanto dá indicações do que viria depois. Já mencionamos a guache do grupo lírico que vai pelas vielas da vida, mas a interpretação em negro dos girassóis, girassóis em negativo, é bem uma invenção expressionista, não obstante uma certa aparência decorativa. O que se torna evidente, neste artista, na fase atual de sua produção, é a tendência a captar profundidades. Não há, pois, o caráter superficial nesta guache, como não há superficialidade na beleza melancólica do «Castiçal branco II». São momentos dessa concentração emocionantemente vinculada, os que encontramos nestas telas. Atento e paciente, êle se distribui, age e reage às coisas que o cercam, e nelas infunde a «espera» pertinaz, o seu recolhimento quase desolado. Rissone expôs também dois esbôços mencionáveis, de «painéis», em que houve um tema dado, o que os coloca à margem de maior consideração.

Há também dois quadros nos quais se manifesta uma certa ascenção mística — o «Juizo Final» e «Anjo do Ceará», aquêle, naturalmente, mais orquestrada a composição, e neste uma síntese do artista, que tão bem conseguiu marcar um dos melhores momentos de sua arte, indescritível na nudez, no despojamento obtido, na lúcida realização em que se encontram agenciados tão poucos elementos.



Paolo Rissone, Espera.



Paolo Rissone, Cilada, 1958 (col. I. Leirner, São Paulo).



Paolo Rissone, Praia (col. particular, Rio de Janeiro).

A exposição de Paolo Rissone foi, pois, um dos bons acontecimentos do ano que nos proporcionou a Galeria Ambiente.

Para o artista, é inegável que a sua arte se acha naquele momento de maturidade que referimos de início. Cumpre-lhe aproveitar essa possibilidade pessoal em cuja vereda se coloca, para assinalar em sua evolução uma grande fase de trabalho, preparatória de outras etapas.

A entrosagem do pintor se faz, assim, em uma plenitude realizadora, entre a sua pessoal contribuição estrangeira e a sua aprendizagem maiormente feita aqui, mas também na rajada sofrida pela sua vida, luta com o anjo em que sua personalidade decidida e firme parece ter triunfado. A boa demonstração da fé que permaneceu na arte, através dos quadros aqui apresentados, e comentados nestas linhas, torna Rissone um dos sérios valores da pintura contemporânea no Brasil.



Maria Bonomi, Cidade em flôr, 1958, xilogravura.



Maria Bonomi, Ascensão, 1958, xilogravura.

Maria Bonomi, Planalto, 1958, xilogravura.





Maria Bonomi, A luz re-encontrada, 1958, Xilogravura.

Maria Bonomi

Geraldo Ferraz

A gravadora Maria Bonomi expoz recentemente nos Estados Unidos, onde se encontra, e a sua gravura teve a melhor acolhida.

Gozando de uma bolsa de estudos, Maria Bonomi parece ter aproveitado bastante a sua estada entre os artistas norte-americanos, a tal ponto que um sucesso inesperado para os que conheciam a artista, no Brasil, foi o que se registrou na imprensa de Nova York.

Efetivamente, Maria Bonomi, com os seus vinte anos, era uma esperançosa promessa. Sua iniciação em São Paulo nos dava idéia de que Maria Bonomi levaria por diante os conhecimentos e as concepções que até certo ponto informam a escola paulista de gravura, a qual tem na obra de Livio Abramo e de Marcelo Grassmann, duas expressões extremadas.

Entretanto, a artista, nos Estados Unidos evoluiu, ràpidamente para as concepções abstratas, o que a colocou em grande evidência, audácia com que rompeu as linhas bastante conhecidas do seu grafismo anterior, para expressar-se como tachista, livremente voltada para as organizações do espaço, em que solta a sua fantasia.

A gravura de Maria Bonomi pelos exemplos que nos foi dado conhecer, ao lado da fôrça conceptiva que a gravadora traz consigo, revestiu-se também de uma bela realização plástica, que se expõe em tôda a sua nudez e atinge decisões de natureza fortemente expressiva, na sua poesia e no seu sentido de libertação, quase truculento.

Parece impossível que uma gravura, constante de uma abstração tachista contenha tais elementos mas nos parecem indisfarçáveis os seus símbolos, as suas imagens, altamente traduzindo a vital mensagem de uma jovem artista, no encontro com a expressão autêntica que brota de seus buris no tratamento da madeira. Na apresentação dos trabalhos expostos em novembro-dezembro em Nova York, Seong Moy escreveu as seguintes palavras: "Maria Bonomi, uma jovem e talentosa gravadora brasileira, está apresentando uma seleção de recentes xilogravuras em branco e prêto. E' muito necessário. Trabalhando com tais limitações de meros brancos e prêtos e, ocasionalmente, com uma côr suplementar, é extremamente necessário que a concepção original tenha completa liberdade de interpretar e re-interpretar, no processo criativo, as várias idéias de maneira que as imagens finais cheguem à plena expressão. Isto, creio eu, Maria Bonomi tem conseguido.

Maria Bonomi, Vórtice, 1958, Xilogravura.



Desenhos e pinturas de José A. da Silva, expostos recentemente na Galeria de Arte das "Folhas", em S. Paulo.





50 José Antônio da Silva

Theon Spanudis



A exposição de José Antonio da Silva na Galeria de Arte das «Folhas» foi ansiosamente esperada por todos aquêles que amam e apreciam a criatividade excepcional dêste primitivo brasileiro, originalissimo e genial ao mesmo tempo. A ansiedade estava relacionada com o injusto golpe que J. A. da Silva sofreu na ultima Bienal de São Paulo onde os seus trabalhos foram rejeitados pelo juri da seleção com motivos curiosissimos, (de que Silva não era mais um «pritivo», de que o seu pontilhado não era o mesmo como o pontilhismo dos impressionistas franceses onde «duas côres uma perto da outra criam uma terceira, isto não se dando no caso de Silva», e outras bobagens semelhantes), quando êste mesmo juri aceitava trabalhos de primitivos bem inferiores à êle, que só sabem se repetir mecanicamente, sem nenhuma inquietude plástica.

De que Silva sofreu muito com este golpe injusto não resta a menor dúvida. Por isto a ansiedade do seu público e dos seus amigos.

A exposição deu-nos uma resposta clara à respeito do grau exato das consequências dêste golpe. A produtividade de Silva sofreu quantitativamente mas não qualitativamente. Dos óleos expostos poucos são os novos, realizados depois da ultima Bienal, mas êstes são de excelente qualidade, como por exemplo o «Casal de tucanos» que temos de considerar como uma das obras primas dos últimos anos, o «Circo de touros», o «Autoretrato», tudo executado no seu mais belo pontilhado. A grande maioria porém dos óleos expostos datam de antes da Bienal, e trata-se dos restos de uma rica e profusa produção muitas vêzes de temática alegórica-demoníaca, cujas partes melhores foram dispersas e adquiridas na própria terra do pintor.



Alguns dos desenhos e pinturas de José Antonio da Silva, expostos recentemente na Galeria de Arte das "Folhas", em São Paulo.



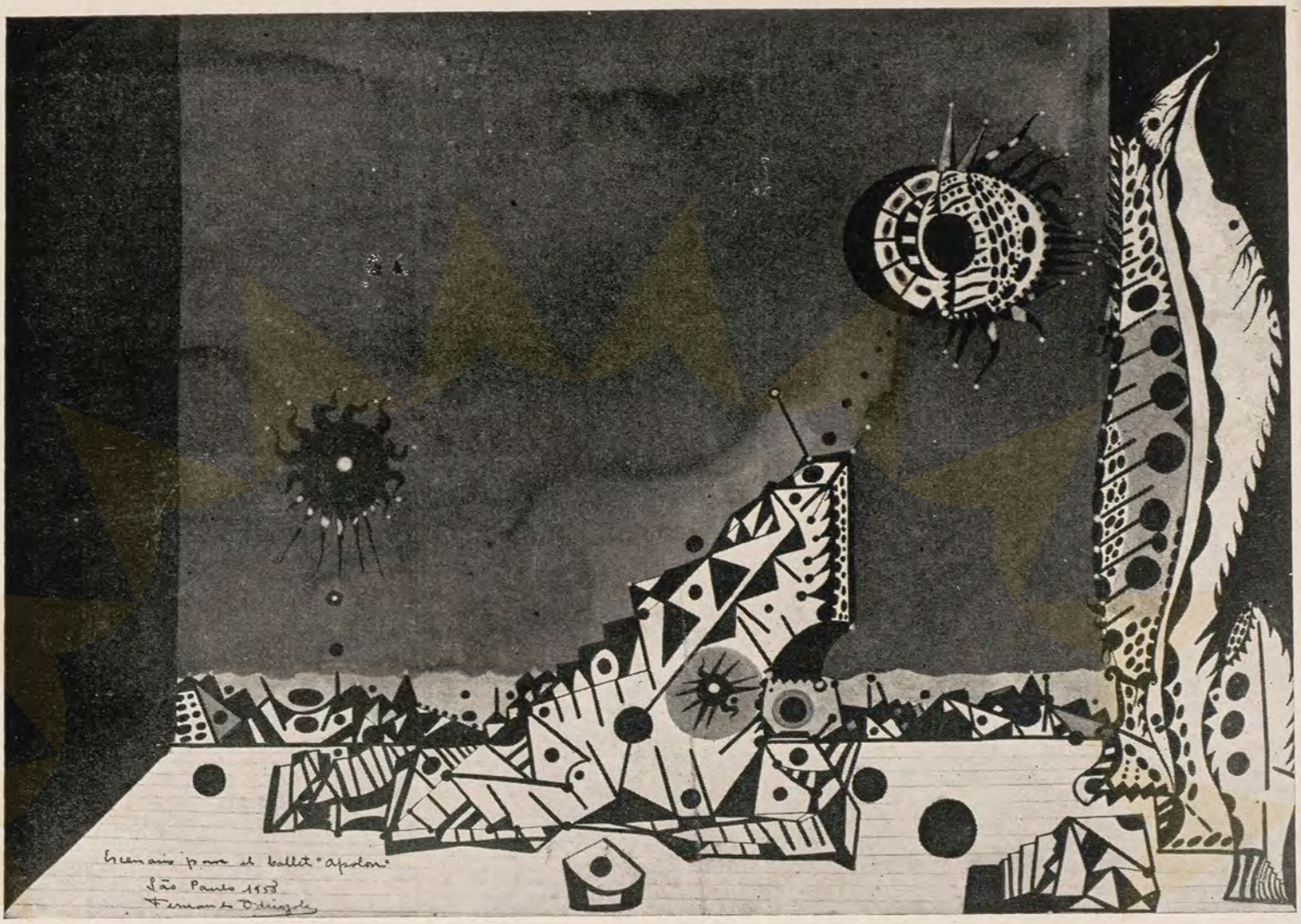
Os desenhos expostos dividem-se em dois grupos. Os coloridos, todos de produção recente, e os em prêto e branco mais antigos, e destinados como ilustrações para um livro do próprio pintor. Ambos os grupos de excepcional qualidade. No desenho «São Jorge», reproduzido aqui, verificamos o poder expressivo dêstes «rabiscos» como alguns críticos tentaram chamar num sentido depreciativo os seus traços gráficos. As deformações expressivas, principalmente da cara do cavalo, não diferem em nada, ao nosso ver, das deformações expressionais de um Picasso.

Tentaremos, entretanto, examinar um pouco o «pontilhado» de J. A. da Silva, (como êle mesmo usa de denominar esta sua invenção técnica), que, como tudo indica, tornou-se o ponto nevrálgico ao qual se agarraram os furiosos zeladores do juri da seleção da ultima Bienal. Foi alegado de que Silva tentou imitar Van Gogh e que, consequentemente, não poderia mais ser considerado um primitivo. É bem provável de que o auto-retrato de Van Gogh, exposto na penúltima Bienal de São Paulo, exerceu uma influência decisiva sôbre Silva. Mas, que tipo de influência? Êste é o assunto que precisava ser examinado.

O pontilhado de J. A. da Silva, êste divisionismo ou atomismo plástico, tem a sua raiz no elemento plástico da repetição serial, que é, junto com o rítmo que esta repetição cria, uma das constantes mais antigas da sua pintura. O quadro «Arrozal», exposto num dos Salões Paulistas de Arte Moderna, antes da 3.ª Bienal de São Paulo, então antes de Silva ter visto o autoretrato de Van Gogh, estava em grande parte resolvido por esta mesma técnica do pontilhado, facilitada naturalmente, ou até exigida pelo próprio assunto, a serialidade regular das plantas. A única influência de Van Gogh sôbre êle só pode ter sido, ao nosso vêr, a descoberta da possibilidade de utilizar êste seu atomismo plástico independente do assunto figurativo, e não sòmente quando êste último o permitia, ou o exigia, como tinha acontecido até lá.

O pontilhado de J. A. da Silva não tem de fato nada à vêr, graças a Deus, com o pontilhismo dos impressionistas francêses. Também não se trata de uma técnica fixa e sistemática, mas antes esporádica, variável e variada, às vêzes parcialmente aplicada e de múltiplas finalidades. Ora tem a função meramente dinâmica, marcando e intensificando o rítmo plástico do quadro, ora tem finalidades meramente decorativas, ora expressionais, ora construtivas. Existem quadros seus nesta técnica que, apesar do assunto figurativo, tornam-se no mesmo tempo composições plásticas completamente autónomas e independentes do assunto figurativo. Num dêstes trabalhos, o escultor espanhol Oteiza (1.º prêmio internacional de escultura na última Bienal de São Paulo) descobriu uma analogia plástica, quer dizer o mesmo problema plástico, com um dos trabalhos de Ivan Serpa exposto nesta última Bienal. Só que Oteiza valorizou mais o trabalho de Silva considerando-o um produto mais expontâneo e puro, e não concientemente estudado e estruturado.

O público, mais sensível e inteligente do que os austeros juizes das artes plásticas paulistas, soube aproveitar muito melhor do que êstes últimos da criatividade de Silva, comprando quasi que a totalidade dos trabalhos expostos no salão das «Folhas». O artista voltou à sua terra com 140 contos no bolso.



Odriozola, Cenário para o ballet "Apollon Musagètes" de Stravinsky.

Odriozola

P. M. Bardi

HABITAT já tece ensejo de publicar em seu número 46 uma nota sôbre Fernando Odriozola. Este pintor espanhol, radicado no Brasil há cinco anos, ainda não teve a possibilidade de fazer apreciar por completo suas excelentes qualidades. Uma exposição de seus trabalhos foi apresentada em São Paulo, em janeiro passado. Mas infelizmente, nesta cidade não se tem ainda formado um público com o suficiente preparo para saber «ver» e sobretudo querer adquirir os produtos da arte. Os colecionadores são as moscas brancas e São Paulo, com seus mais de três milhões de habitantes, não possue ainda uma coleção particular, orgânica, de arte, mesmo limitada ao grupo de artistas nacionais. É fato conhecido que tôdas as obras de Portinari são vendidas no exterior, e que os livros sôbre êste artista são publicados na Europa ou nos Estados Unidos.

Odriozola é um pintor pirotécnico, mas não no sentido exterior como poder-se-ia imaginar, deixando os olhos acompanharem as aventuras de suas linhas desconcertantes, improvisas e explosivas; trata-se de um pirotécnicismo do espírito, de um tumulto de sentimentos, cultura, folclore, paixão, temperamento todo espanhol e necessàriamente mediterrâneo.

E isto é muito dificilmente compreendido por aquêles que não têm familiaridade com as forças subterrâneas da terra espanhola, com sua natureza escabrosa que parece criada justamente para proporcionar àquele povo a linguagem de poesia e a evocação de modalidades artísticas: é lá que El Greco, vindo de Candia e depois de ter estado em Veneza, com Tiziano, Tintoretto e Bassano, foi levado para uma expressividade que sòmente a Espanha podia conceder-lhe.

E Odriozola usufrui do fluído daquela Ibéria que nos deu Picasso e Miró. Não são muitos os que notaram sua presença. No campo da arte acontece, um pouco, como entre pessoas que falam línguas diferentes, ou então iguais. Pode ser que a linguagem de Odriozola seja tão carregada, talvez algo dialectal, e sem dúvida tão íntima, com uma sintaxe tão individual, que os conhecedores não conseguiram ainda decifrá-la. Esperamos que, um dia, êles colham a poética efervescente, naturalmente agitadora de formas e de côres, dêste jovem que pinta para si mesmo, afastado das turminhas que descobrem agora as antiquíssimas descobertas de Mondrian e de Kandinsky, longe das facilidades que já mancomunam os profissionais e amadores no grande panorama das artes locais. Odriozola vai ter, sem dúvida alguma, o sucesso que merece. Por enquanto, podemos adiantar que um desenho dêle, transferido para vitral, para o grande hall do Instituto de Arte Contemporânea, é sem dúvida, um entre os cinco melhores do total de quarenta.

Os desenhos dêste espanhol adaptam-se muito para serem transferidos e executados em belos materiais, como a cerâmica, o vidro, o tecido estampado. Prova disto, pode-se ver na execução dêste esbôço para um cenário do ballet **Apollon Musagètes** de Stravinsky que Halina Biernacka apresentou em setembro com o conjunto de seus alunos no Teatro Municipal de São Paulo. Temos a satisfação de publicar o esboço do cenário: evocativo, rico em fantasia, poético. Odriozola, em Milão, seria imediatamente procurado pela Scala; esperamos que aqui, pelo menos os pequenos grupos teatrais notem a presença dêste artista.

Anotações marginais da vida artística argentina

Sigwart Blum (Buenos Aires)



Santiago Cogorno, Paisagem, óleo.

Quem conhece Paris sabe que esta metropole artística é dividida pelo Sena em duas metades desiguais: a Rive Gauche e a Rive Droite. As galerias da margem direita são geralmente mais sérias, têm maiores exigências; as da margem esquerda do Sena são mais íntimas, menores em espaço e mais excitantes.

Do lado direito as pessoas gostam de se apresentar como conservadoras e reservadas. Do esquerdo, está a vanguarda, usando malhas esportivas e cabelos compridos. Mas existe um número suficiente de pontes sôbre o Sena, para ligar as duas margens.

E isto acontece quando se trata de inaugurações interessantes que, em Paris, se sucedem tôdas as semanas. Afinal de contas, contam-se nesta cidade cerca de duzentas galerias, com cerca de 1500 exposições anuais; fala-se de 10.000 artistas que residem e trabalham em Paris. Naturalmente, não são todos artistas que vivem de sua arte; e também não são todos os que vivem bem, os que vivem de sua arte. Poucos são bastante famosos para se permitirem, aos trinta anos, uma Cadillac como, por exemplo, Buffet, para não falar naqueles grandes nomes que sempre aparecem no comércio da arte e que têm os quadros medidos em centímetros quadrados, como Picasso, Braque, Chagall.

Já existe, todavia, um número de galerias que conseguiram um mercado para seus pintores e que vendem seus quadros bastante bem. É a geração intermediária da arte contemporânea de Paris, artistas como Hartung ou Soulages, Manessier, Singier, Pignon, Dubuffet, Vieira da Silva ou Jean Bazaine, para indicar só alguns.

Mas não é sôbre isto que queria escrever: minha intenção é de contar, através destas divagações, onde e como se desenrola a vida artística na Argentina.

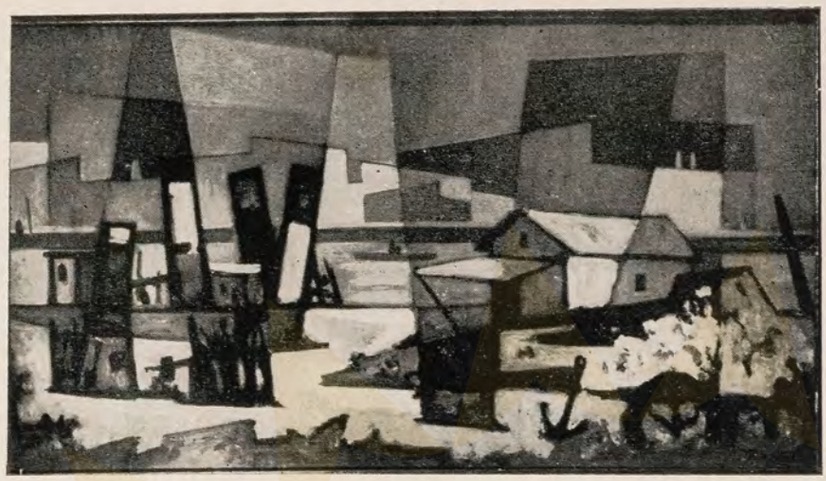
Em primeiro lugar, seja bem claro, a arte do país se concentra em Buenos Aires. E nesta cidade, numa rua chamada Calle Florida.

Esta última afirmação não deve ser tomada, no entanto, ao pé da letra, já que algumas das famosas galerias, devido aos altos aluguéis, transferiram suas salas de exposições para as ruas vizinhas. Por Calle Florida — a tradicional rua onde os portenhos passeiam nas horas de lazer — entendemos o conglomerado de livrarias e galerias que se alternam com joalherias e casas de moda, lojas como Harrods, salões elegantes que emprestam a esta rua um ar de bom gôsto.

Artistas sérios afirmam que na Calle Florida, ou melhor dito, neste centro de exposições, se decide o destino da arte argentina. Isto quer dizer: não nos museus ou nos salões oficiais, nos quais os artistas são laureados com prêmios e medalhas de ouro, mas só após terem passado pela experiência da «vox populi».

Esta voz do povo, é a voz dificilmente controlável dos anônimos frequentadores de exposições, são os críticos, os colecionadores de arte e os próprios artistas. As palavras faladas e escritas, a imprensa, rádio e televisão, todos têm um papel importante.

O mesmo acontece em Paris, Londres e Nova York. Por que haveria de ser diferente em Buenos Aires? Buenos Aires possue só uma dúzia de galerias, mas existem também livrarias com salas para exposições. A maioria das exposições têm a duração de duas semanas, e imaginem que há semanas em que os redatores das seções de artes plásticas nos jornais cotidianos, recebem frequentemente 30 ou mais convites de inaugurações. Isto pode dar uma idéia aproximativa do movimento artístico.



Horácio Butler, Rebocadores, óleo.



Luis Seoane, Detalhe de um mural para um prédio de apartamentos em Buenos Aires.

Além dos próprios artistas, frequentemente também as associações artísticas e outras, os clubes e naturalmente os museus, são os organizadores das manifestações.

Em primeiro lugar o Museu Nacional de Belas Artes, sob a orientação progressista de seu diretor, o prof. Romero Brest.

No início desta estação, o Museu apresentou obras de Ben Nicholson e de jovens artistas ingleses, uma mostra de arte esquimó do Canadá, duas exposições que puderam ser trazidas para Buenos Aires depois de figurarem na Bienal de São Paulo.

Em fins de julho encerrou-se uma importante exposição de Daumier, feita em comemoração ao 150.º aniversário do nascimento do grande pintor, desenhista e gravador francês. A exposição compreendia, principalmente, gravuras sôbre metal, litografias e desenhos, além de esculturas e mesmo de um óleo; quase tôdas as obras foram dadas em emprestimo pela coleção do dr. Zdenko Brück.

Uma posição de destaque, no movimento artístico da Argentina, é ocupada pela Galeria Wildenstein, no começo da Calle Florida, a qual é um elo da conhecida organização dêste mesmo nome. O visitante podia, ainda recentemente, ver nesta galeria, o «Isaac abençoando Esau" de Rembrandt, o retrato de "Don Miguel José de Azanza» de Goya, e durante o mês de agôsto, uma exposição de Corot, muito bem apresentada.

Vários Sisley, Renoir, Gauguin, Vlaminck e Utrillo encontram-se hoje num museu ou na residência de um colecionador entendido, em Buenos Aires, São Paulo, Rio, Santiago ou Lima, com o carimbo de garantia de Wildenstein.

Quadros com «expertises» de Wildenstein são como valores de bolsa.

Possuem valor internacional, são também tratados em dólares e representam um pequeno patrimônio, na sorrateira inflação de quase todos os países sul-americanos. Frequentemente, perguntaram-me no Brasil qual era o pintor ou escultor mais procurado pelo conhecedor de arte no Rio de la Plata, quais são os preços que chegam a pagar pelos seus artistas preferidos e se já existe um mercado nacional de arte.

As galerias podem dar estas informações. Elas «criam», em parte, êste mercado, que é determinado, como em todos os lugares, pela procura e oferta. Ou como disse acertadamente, uma vez, Francis Tavlor, que foi durante anos o diretor do Metropolitan Museum: «O preço de um quadro é o resultado da produtividade do artista e da disponibilidade econômica do comprador».

É um fato inegável que esta disponibilidade, hoje, é mais forte e mais extensa como nunca se havia verificado antes, na longa história das coleções de arte. Seria interessante apontar as razões, se não escapassem do âmbito desta nota. No meio das coleções artísticas da Argentina, existe já um certo número que têm, exclusivamente, acento nacional, quer dizer, arte da América; em primeiro lugar obras de pintores e escultores argentinos, mas também dos vizinhos Uruguay, Chile e Brasil.

A Galeria Plástica, na Calle Florida, vendeu em meados do ano, um óleo de Lino E. Spilimbergo, uma «Figura», por 80.000 pesos argentinos, e uma obra de Emílio Pettorutti, «O cobertor branco», por 50.000 pesos argentinos, enquanto a Galeria Witcomb, também na Calle Florida, vendia quase ao mesmo tempo, por 200.000 pesos argentinos, quatro telas de Raul Soldi entre as quais um grande quadro de 80.000 pesos. Além dos pintores mencionados acima e de outros como Horácio Butler, Hector Basaldua e Raquel Forner, também artistas como Sarah Grilo, Miguel Ocampo, Luis Seoane, Torres Agüero ou o escultor



Raul Soldi, Prato com fruta, óleo (col. Minetti).



Raul Soldi, Casa no campo, óleo.



Pedro Figari, o último Candomblé, óleo.



Gertrudis Chale, Chola sentada, têmpera.

Libero Badii, A mãe, 1957, gêsso.



Libero Badii, conseguem, para obras importantes, preços que alcançam os 50.000 pesos argentinos.

Êstes artistas fazem parte dos «artistas da casa» da Galeria Bonino, com a qual todos êles têm um contrato que, pela importância desta organização, significa uma certa garantia de vendas.

Na Galeria Bonino tem exposto, em julho passado, também Aldemir Martins, o qual não necessita aqui, de uma apresentação. Segundo informações da galeria, os desenhos dêste artista alcançaram preços entre 8.000 e 20.000 pesos argentinos.

Merece também ser mencionada uma «Exposição da Bahia», de gravuras do artista teuto-brasileiro Hansen, apresentada na Galeria Antigona. Esta mostra, em maio passado, foi um sucesso tão grande como o gravador nunca havia obtido num país sul-americano. Também Livio Abramo e Marcelo Grassman expuseram suas gravuras, em 1957, e que deixaram uma impressão extraordinária embora — por falhas na organização — as duas exposições tivessem ficado infelizmente, num plano de menor destaque. Livio Abramo e, talvez mais fàcilmente, Grassmann, teriam conseguido uma ressonância maior junto dos círculos dos entendidos, se as condições tivessem sido melhores. Entre as exposições de 1958, inscreve-se ainda uma individual de Johnny Friedlaender, na Galeria Plástica. No programa de exposições da Galeria Bonino, deve ser ainda lembrada a primeira mostra individual de Fayga Ostrower. Foi sobremaneira interessante o encontro com a obra desta artista, depois de seu último grande sucesso.

Pedro Figari é um pintor do Rio de la Plata, e sua importância está aumentando de contínuo. Para comemorar o vigésimo aniversário da morte do artista, em julho dêste ano, a Galeria Witcomb organizou uma exposição que compreendia 40 obras. Vinte anos depois de sua morte, paga-se, para obras dêste pintor, até 100.000 pesos argentinos, sem dúvida um preço excepcional para um artista sul-americano, no mercado de arte da Argentina.

Seu compatriota, o uruguayo Torres Garcia, cuja produção não foi tão grande embora não de menor importância no desenvolvimento da pintura da América Latina, consegue lucros menores para seus afortunados proprietários. Os temas de Figari, com seus candomblés, cenas de campo do Rio de la Plata, de romantismo colonial são — evidentemente — mais che-



Lino E. Spilimbergo, Figura, 1932, óleo. Esta é a tela que foi vendida pela Galeria Plástica de Buenos Aires, pelo preço de 80.000 pesos argentinos.



Marie Victorie Limoine, Moça, óleo

Horacio Butler, Mulher com violão, óleo.



gados à sensibilidade da maioria, do que as composições semi-abstratas ou o mundo de formas pré-colombianas de Torres Garcia. Mas ambos, Figari e Torres Garcia, alcançaram nestes últimos anos um reconhecimento sempre maior, que se eleva para fora das fronteiras de nosso continente.

O único pintor argentino que tinha até agora alcançado a casa dos 100.000 pesos, era Fernando Fader, um impressionista (1882-1932). Éstes altos preços, oferecidos para os trabalhos de um artista nacional eram devidos a seu «Marchand», F. Muller (da antiga galeria Muller na Calle Florida), o qual se havia interessado pela obra de Fader, com verdadeiro amor, entusiasmo e dedicação. Mas só raramente encontram-se no mercado os trabalhos de Fader, pois estão nos museus do país ou nas mãos de colecionadores, que só em casos excepcionais se separam dêles. O mesmo acontece com os quadros da pintora Gertrudes Chale que faleceu num acidente de aviação, quando regressava de uma viagem ao Equador. Gertrudes Chale deixou uma obra madura, instrutiva, cujo significado — dentro da arte de nosso continente — aumenta de ano para ano.

Colecionar importantes obras européias tem-se tornado impossível, para a maioria. Mas, com o ingressar da arte sul-americana no âmbito daquela mundial, as coleções têm se orientado sempre mais para a produção nacional. A diretora de uma das mais importantes galerias da América do Norte afirmava, ainda recentemente, que para o colecionador americano não existe mais, quase, outra alternativa, a não ser aquela da arte americana.

Não é portanto estranho se encontramos, em muitas coleções, quadros de artistas como Portinari e Di Cavalcanti ao lado daquele de Figari, Spilimbergo, Butler, Carybe ou Soldi. O «Cangaceiro» de Aldemir Martins está bem ao lado de «Gauchos dançando o Pericón», de autoria de Figari; a «Pesca de Xareu» de Hansen e as «Capoeiras» de Carybé harmonizam com uma "Chola" desenhada por Gertrudis Chale nas margens do lago Titicaca.

Todos são parte desta América, ligada por laços invisíveis e que, através de sua arte, mostra tantas faces, tão belas e grandiosas como as montanhas e os rios, as matas e os mares, as cidades e os homens de tôdas as côres que formam êste continente.

Aqui, a fôrça oculta e ainda não usada, se manifesta em seu poder criativo. Nesta fôrça, jovem e impetuosa, está o futuro da arte das Américas.



Enrico Prampolini, Cassandra, 1942.

XXIX Bienal de Veneza

A inauguração e os prêmios

Manuel Germano

Há três aspectos interessantes — o protocolar, o artístico e o dialético — a assinalar nesta vigésima nona exposição veneziana, que tem agora contra si o *handicap* maciço da Exposição 58 de Bruxelas cujo pavilhão "50 Anos de Arte Moderna" apresenta nada menos de 340 obras-primas em telas e esculturas.

O aspecto protocolar desenvolveu-se na manhã de 14 de Junho quando o chefe do govêrno italiano, o presidente Gronchi, acompanhado pelo ministro Medici foi recebido na estação pelo síndico Tognazzi, pelo prefeito Spasiano e pelo patriarca Roncalli. Formou-se então faustoso cortejo de "bissone" e gôndolas escoltando o galeão que conduziu o Presidente da República e outras autoridades aos jardins do Ente Autônomo de Veneza, onde foram recebidos pelo comissário Ponti. Não deixava de ser algo melancólico êsse cortêjo evocando pàlidamente a época dos doges ao longo dos canais e desembarcando nos Giardini perante um grupo de críticos, artistas e *marchands de tableaux* e aturando a saudação do síndico Tognazzi, principalmente se nos lembrarmos que, naquela mesma hora matinal, já a área de Osseghem, Laeken, Stuyvenberg e Heysel, dominada pelo colosso de alumínio que é o Atomium. Atraia para seu regaço de ferro, cristal, flores e música duzentas mil pessoas — pois este é o lote diário que desembarca em Bruxelas de 30 trens, 26 aviões, 120 ônibus e 1200 automóveis, diante dos duzentos hectares da Expo 58.

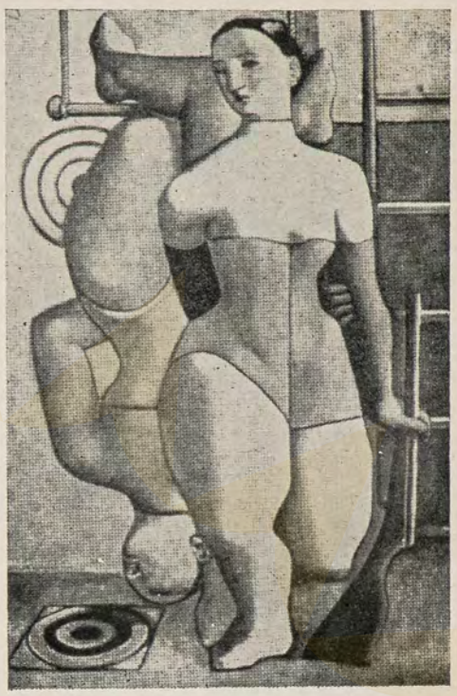
Mas o certame universal e internacional do Heysel é um empreendimento de caráter excepcional dando testemunho mais da ciência do que da arte neste século do átomo, da molécula, do cristal e da célula viva, onde apenas um palácio de arte moderna se contrapõe a dezenas de edifícios da física nuclear, da química e da biologia.

Ouvindo as palavras com que o comissário Ponti saudou a chegada do presidente Gronchi, tivemos a impressão duma apologia à cultura e ao humanismo bem mais do que à técnica e à pesquisa. Já as palavras do ministro Moro referindo-se à presença de 36 nações na Bienal de Veneza deram a impressão duma crença bem sincera na supremacia da arte internacional em face da técnica e da ciência visto significar um debate dialético. Sua Excia. se emaranhou logo de entrada na dicotomia da arte moderna, o figurativismo e o abstracionismo, enfronhando-se com habilidade entre o lirismo das formas, a emocionalidade da matéria, a linguagem dos processos gráficos e cromáticos, o duelo entre o tema e a invenção, para finalmente declarar inaugurada a 29.a Bienal de Veneza.

Giulio Turcato, Ruinas de guerra, 1949.



Massimo Campigli, Mulheres acrobatas.



Seguiu-se, está-se a ver, um tropel de autoridades, críticos, artistas e convidados através de sucessivas salas, havendo depois a distribuição dos prêmios.

Por entre êsse tropel fomo-nos detendo diante das retrospectivas póstumas expostas no Palácio Central, observando o mérito permanente de Ottone Rosai (1894-1957); Enrico Prampolini (1895-1956); e das retrospectivas de antigos mestres ainda em boa forma como Campigli, Mario Mafai, Francesco Menzio e Franco Gentilini. A sensação do conjunto italiano é sem dúvida Osvaldo Licini, um virtuoso habilíssimo, que assimilou bem Kandinsky, Klee e Miró. O escultor Viani continúa a ser um sub-produto de Arp. De novo nos perdemos entre as retrospectivas póstumas de Gianni Vagnetti (1898-1956), Raffaele De Grada (1885-1957) e Leo Longanesi (1905-1957).

O pavilhão francês apresenta esculturas de Pevsner e telas de Masson, Pignon e Legueult. Conquanto me pareça que o mérito de Masson sempre esteve em sua caligrafia de desenho genial, de invenção mais ousada até do que a de Picasso, não resta dúvida que suas telas se impõem de maneira global como sensata aventura de unidade cromática e de variação de fórmulas. Quanto às esculturas de Pevsner, são assombrosamente condizentes com a mentalidade técnica dêste século. Entre o conjunto de 1934 a 1957 se soergue uma espécie de universo pitagórico talvez, conforme a observação da Alain Jouffroy, mas dum equilíbrio ideal, com rítmo bem mais humano do que matemático. Cremos que só a retrospectiva do genial Wols ultrapassa o conjunto de Pevsner, pois aquêle pintor maldito — que foi no seu tempo o Van Gogh do abstracionismo — cintila em tôda esta Bienal, não obstante a presença de valores ousados como o tachista Marc Tobey, o grande decorador Rothko, o formidável expressionista Segall e o equilibradíssimo Braque.

Se causa decepção atroz o conjunto russo por seu academismo regional, todavia da Cortina de Ferro irrompem certas revelações, como os iugoslavos Edo Murtic e Gabriel Stupica. A Inglaterra mandou o excelente gravador que é Hayter, único técnico nêste certame capaz de fazer face a Goeldi, e o escultor Armitage, cujas obras vimos na IV Bienal de São Paulo. O efeito causado nas salas do Brasil pela exposição de Lasar Segall foi tão grande ou maior do que o recente certame individual no Ibirapuera e na Galeria das *Folhas*, e parece que o atual conjunto será exposto em fevereiro de 1959 no Museu Nacional de Arte Moderna de Paris.

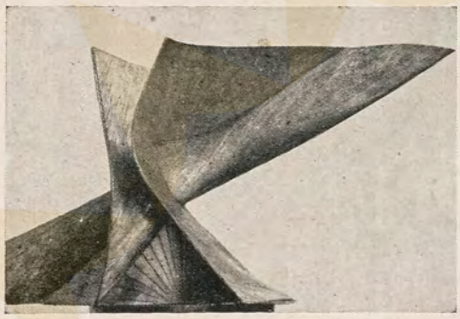
Evidentemente numa exposição internacional do vulto da

Guinovart, O espantalho, (Espanha).





Georges Braque, O pássaro e o ninho.



Antoine Pevsner, Projeção dinâmica.



Marcelo Mascherini, Mulher nubia.

Bienal de Veneza, o fluxo de visitantes com critério capaz de opções e dicernimentos forma três correntes de capilaridade através dos diversos pavilhões, irrigando-os com sua dialética de debates: a corrente dos artistas, a corrente dos críticos e a corrente popular. Desta vez, porém, parecia primordialmente certo, como impressão generalizada, que o grande prêmio de pintura caberia a Masson, o de escultura a Pevsner (êste, então, sem discussão, por unanimidade), o de desenho ou gravura a Hayter. Sucede, porém, que êste ano houve no regulamento da Bienal de Veneza uma alteração fundamental. Antes, isto é, desde a primeira até a vigésima oitava, os prêmios eram de categoria distinta: para italianos e para estrangeiros, como na Bienal de São Paulo para brasileiros e para estrangeiros, separadamente. Contudo, o Ente Autônomo Bienal de Veneza resolveu que doravante o Prêmio da Presidência do Conselho de Ministros (2.000.000 de liras), para pintura: o Prêmio Presidência do Conselho de Ministros (1.500.000 liras) para escultura; o Prêmio da Municipalidade de Veneza (1.500.000 liras para pintura; o Prêmio da Municipalidade de Veneza para escultura (1.500.000 liras); e o Prêmio da Administração Provincial de Veneza (.... 250.000 liras) para desenho ou gravura, poderiam ser atribuidos a artistas de qualquer nação inclusive a Italia, anulando-se a antiga separação. Natural, parece-nos, que qualquer artista tenha direito aos grandes prêmios, seja ou não artista nascido no país que confere as láureas. Mas o fato de, já na primeira vez, assim de chôfre, só italianos terem tirados os prêmios da Presidência do Conselho, foi um ato tão escandaloso e chauvinista que deixou pasmos aquêles que ouviram a citação das ditas recompensas.

Como num páreo de grande prêmio, ganharam *outsiders* porém italianos, ficando pràticamente desclassificados Masson, Pevsner e Hayter. Ora, ante a pintura de Masson, ante o prodigioso conjunto de esculturas de Pevsner e ante os trabalhos de Hayter, causou vexame reflexo e instantâneo, como sinal duma política chauvinista escancarada, a atribuição do prêmio de pintura a Osvaldo Licini, um discípulo audaz de Miró, Klee e Kandinsky, e a do prêmio de escultura a Umberto Mastroianni que se foi esconder atrás do monumento de Pevsner, *A Libertação do Espírito*.

De modo que a Bienal de Veneza, êste ano, logo de início já no dia da inauguração decepcionou quanto a certos prêmios, lembrando a política sofisticada dos juris de Concursos de Beleza em que geralmente ganham, com ou sem biquini, as beldades do país empreendedor... Quanto ao juri, acentuamos. Pois, como exposição de ar-

Enrico Prampolini, Pintura Solar, 1957.



tes visuais de 36 países, êste é o vigésimo nono ensêjo que Veneza nos oferece de aquilatação da arte, essa Plurabela onímoda e proteiforme que se tem apresentado com os sucessivos enxovais do fauvismo, do cubismo, do expressionismo, do construtivismo, do surrealismo mágico, do abstracionismo, mesmo que as atuais gerações chamem às pontas de lança dessas investidas concretismo, tachismo, espacialismo, informalismo e nuclearismo, pois é vasta e anda por aí muito dispersa a prole espuria de Cézane, Mondrian, Kandinsky e Picasso. Prole essa que não raro dá ensêjos espetaculares a loucos da pior tara, como os barbudos que perambulam por Saint-Germain-des-Prés, ou como êsse Nunzio Van Guglielmi que na manhã de hoje, ao saber do resultado dos prêmios em Veneza, avançou de martelo e punhal contra a tela *As Bodas da Virgem*, de Rafael, em Milão, no Museu de Brera. O jovem vandalo, que felizmente quase não danificou aquela obra-prima, tirou retrato na delegacia, arranjou publicidade imediata e declarou-se membro do movimento chamado anacronismo"!

Mas tal decepção talvez tenha decorrido da mudança de critério adotado até aquí pelos sucessivos juris de premiação. E resta ponderar se essa mudança não estará certa, mais consentânea com a índole moderna do certame que quer ser mais uma exposição de vanguarda e de experimentações do que uma pinacoteca de valores estatuídos. Geralmente os antigos juris premiavam velhos que outrora haviam sido pioneiros e revolucionários. Foi o caso de Braque, Dufy, etc. A recompensa em Veneza vinha tarde, quando êsses valores das artes visuais já eram *chers maitres* de boina e chinelas, com vila à beira-mar e conta corrente em bancos e em *marchands de tableaux*. Assim, o prêmio da Bienal de Veneza significava uma justiça tácita e, materialmente, pouco influia nas rendas já gordas de sexagenários com tendência conservadora.

De modo que o atual critério de premiar valores recentes ou pelo menos ainda não valetudinários traz à superfície do certame nomes novos, trabalhos novos, técnicas avançadas, tendências últimas. Quanto à técnica, por exemplo, Licini significa em pintura uma confluência de processos lineares e cromáticos. Mastroianni, em escultura, significa a metamorfose da escultura fechada e maciça em escultura aberta e espacial. E Faiga Ostrower significa em gravura a hegemonia da técnica ortodoxa em função da eurística pura e sempre disponível, em contraposição aos processos idôneos porém iterativos de Hayter. Nêsses prélios, os prêmios sempre causam polêmicas, mas as partes em debate terão sempre uma dialética para explicar suas razões.



Manuel Rodriguez Lozano, Holocausto, 1945.

Jorge Camarena Gonzales, Mitologia mexicana, 1948 (col. Federico Sanchez).





Dorothy Bastos, Xilogravura, 1958.

Dorothy Bastos

Insere-se o nome de Dorothy Bastos entre os nomes mais promissores da gravura paulista e brasileira. O entusiasmo manifestado na apreciação do catálogo de sua recente exposição, por Livio Abramo, saudando sua jovem aluna, acha-se plenamente justificado com a série dos trabalhos apresentados. Por outro lado e à êsse mestre da gravura e à Escola de Artesanato do Museu de Arte Moderna, que cabem também outros louvores, por esses esplendidos resultados. Dorothy Bastos formou-se nessa escola e com aquele mestre, e hoje pode continuar a trabalhar, que a disciplina já se acha em suas mãos, como espírito e técnica da humildade artesanal, por onde principiou.

O que revela a artista, flagrantemente, em Dorothy Bastos, é o seu sentido de rítmo, em tudo presente e atuante, numa temática que varia, mas que se espraia, amorosa e delicada, sôbre organizações selecionadas do espaço, em lagos imaginários, repuxos dágua, estalactites cristalizadas em finas linhas, pirotécnicas, exposições, nuvens que a peregrina contempla e transpõe para a madeira com uma sensibilidade apurada, a que não faltam, como acentuou Livio Abramo, fôrça, dinamismo, tensão, violência contida e dirigida. A poesia emerge então dessas pautas, em que se captam, sem dificuldades, ressonância do belíssimo grafismo de um mestre como Feininger, no emprêgo das retas e no traçar das estruturas. Sem dúvida, o forte expressionismo de Dorothy Bastos emerge de sua dominação das possibilidades da madeira. Houve mesmo uma série de trabalhos em que a limpeza técnica, num tratamento incisivo, sem perder as qualidades das nuanças foi exposta quase como resultado artesanal. As gravuras mais recentes se apresentam mais poèticamente libertadas, e o desenho se banha de altíssimas qualidades sensíveis, que permitem esperar sempre novos e elevados resultados futuros.

Concurso fotográfico

Registramos aqui o concurso internacional de fotografias, que acaba de abrir a "Revista Internacional de Cimento-Amianto", juntamente com a revista suiça "Camera".

A revista "Camera" se dirige a todos os fotógrafos, profissionais ou amadores, solicitando-lhes a enviar boas fotografias de construções recentes nas quais se haja utilizado materiais de cimento amianto. "Camera" é uma publicação especializada em fotografia; a "Revista Internacional de Cimento-Amianto", também redigida e impressa na Suiça, tem uma tiragem de cinquenta mil exemplares, e abrange profissionais de arquitetura de todo o mundo.

Um folheto especial foi publicado, a fim de que os organizadores do concurso pudessem fazer chegar, ainda às pessoas menos familiarizadas com o cimento-amianto, o que é êsse material, e em que partes da construção êle comparece, para que as fotografias o focalizem da melhor maneira.

Para julgamento do concurso foi constituido um juri internacional, compôsto de três fotógrafos internacionalmente conhecidos, os srs. Carel Blazer, de Amsterdam; Hans Finsler, de Zurique; Franz Hubmarn, de Viena, e três renomados arquitetos, os srs. Vittorio Gregotti, de Milão; H. T. Cadbury-Brown, de Londres e o prof. G. Wilhelm, de Stuttgart. Participará, ainda, do Juri, o sr. Ro Martinez, de Paris, redator-chefe da revista "Camera" e organizador da Bienal Fotográfica de Veneza.

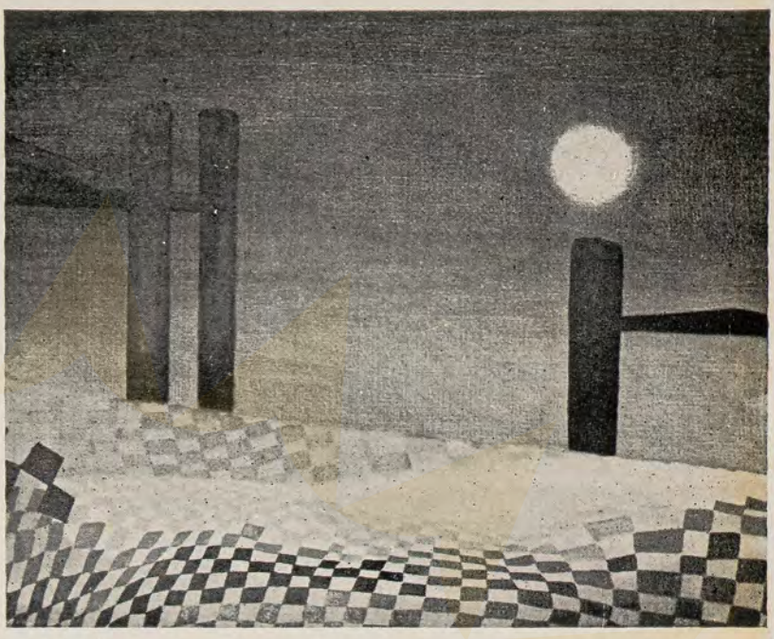
O primeiro prêmio uma viagem aérea de ida e volta Zurique-Tóquio, pela Swissair. Uma soma de dez mil francos suiços será entregue ao Júri para os demais prêmios, e as fotografias serão publicadas na revista "Camera" e na "Cimento-Amianto".

O folheto com pormenores sôbre o concurso poderá ser obtido gratuitamente na administração da revista "Camera", C. J. Bucher & Co., Lucerna (Suiça). As fotos não devem ser menores do que 7" x 10" ou 10" x 12". O prazo para entrega não deve ir além de 31 de março de 1959.

Gravura de Renina Katz, cujas exposições marcaram sua volta à vida artística de São Paulo e Santos.



Nemesio Antunez, Sol - toalha de mesa.





Dois baixo-relêvos que Elisabeth Nobiling projetou para a Cidade Universitária de São Paulo.



Artistas brasileiros em Paris

O número de artistas brasileiros em Paris está aumentando numa progressão vagarosa mais segura: depois de Cícero Dias, Bandeira, Tanaka, Elisabeth Nobiling, os gravadores Piza e Chaves. Franz Krajcberg une-se agora ao grupo para apresentar a arte brasileira em Paris e ao mesmo tempo adquirir uma nova temática para sua inspiração.

Nemesio Antunez

HABITAT compraz-se em registrar a estada no Brasil do pintor chileno Nemesio Antunez que apresentou seus trabalhos nos Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo. Formado arquiteto, embora nunca tenha exercido a profissão, Antunez, em 1943, foi para Nova York, onde permaneceu sete anos estudando pintura e gravura no chamado "Atelier 17", sob a orientação de Hayter. Daí seguiu para a Europa, donde regressou ao seu país sòmente em 1953. Dedicou-se, então, intensamente à pintura e sua influência sôbre as gerações mais novas é grande. Apresentando Antunez, o grande poeta chileno Pablo Neruda, escreveu:

"Conheci Nemesio Antunez, verde, conheci-o quadriculado e fomos grande amigos quando era azul. Enquanto era amarelo, parti de viagem; encontrei-o violeta e nos abraçamos na Estação Mapocho, na cidade de Santiago, onde corre um rio delgado que vem dos Andes.

os caminhos das cordilheiras sustentam pedras colossais
de repente há fumo de bosques queimados,
o sol é um rei escarlate,
um queijo colérico,
há cardos,
águas ensurdecedoras,

e Nemesio Antunez do Chile está vestido de tôdas estas coisas, vestido por dentro e por fora, tem a alma cheia de coisas sutis, de pátria cristalina. É delicado em seus motivos porque no campo chileno se tece fino, se canta fino, se amassa terra fina; ao mesmo tempo está polvilhado com o polen e a neve de uma primavera torrencial, do amanhecer andino.

Transparente e profundo, aqui apresento ao Brasil o pintor predileto de meu país".

A pintura de Nemesio Antunez se singulariza por uma realização de grande ímpeto, a partir do toque do pincel, de um timbre que se deve considerar mais expressionista ou "fauve" do que da vírgula impressionista, embora existam muitos efeitos que se colocam sob a técnica de um Manet da última fase. Singulariza-a, principalmente, o predomínio da temática da terra em relação aos fenômenos metereológicos, o terremoto, a chuva, de água e até de cinzas, na terra e no mar, e sobretudo o sol, elemento tantas vêzes presente e muitas vêzes polivalente. O mais seria topografia, geologia, se os têrmos não abrangessem a imensa extensão nêles compreendida: Antunez é o pintor da Cordilheira, à cuja sombra esmagadora há a tristeza de quem fica sob o terror cósmico. E ainda, Antunez é o pintor da Patagonia, dos grandes temas vulcânicos, dos incêndios; é, em breve, o intérprete de sua terra natal que tem, à disposição, os recursos adequados.

Galeria "Il Prisma"

Foi inaugurada recentemente a galeria "Il Prisma" em Milão. Esta galeria que vem se juntar às centenas já existentes nessa cidade, foi criada por um grupo de jovens pintores italianos. Para a próxima temporada artística a direção da galeria, está projetando exposições individuais de artistas brasileiros, para divulgação da arte brasileira nesse centro cultural que é Milão. Para isto, faz um apêlo aos artistas brasileiros que queiram participar dêste programa e ao mesmo tempo promover um intercâmbio entre a Itália e o Brasil, que deverão dirigir-se para a própria galeria: "Il Prisma", via Brera II, Milão. Em seu programa consta o seguinte:

"No centro artístico da cidade de Milão, na via Brera, abre suas portas a nova galeria de arte modena "Il Prisma". Esta hospedará pintores italianos e estrangeiros de tôdas tendências com a única condição de suas obras estarem em coerência com as teorias da arte contemporânea.

Tudo aquilo que foi dito até agora sôbre pintura, todos os fortes e fracos de uma era voltada ainda à procura de novas experiências estéticas, não basta, não marca necessàriamente um limite.

A arte contemporânea, que ainda tem inúmeras coisas a dizer além dos limites da comunicação humana, é um fenomeno eminentemente espiritual e trabalha para o aperfeiçoamento do homem; o mesmo homem que se interessou pela aparência das coisas, desde a Maya dos indianos, até o mito da espelunca de Platão. De muitas partes denuncia-se hoje uma deshumanização da pintura, uma desintegração do conceito humano. Estamos certos, pelo contrário, que a arte contemporânea, em sua forma aparentemente bizantina, está concentrando o homem em tôrno de algo esencial em si mesmo. E isto é a côr: a forma à qual a côr dá vida e torna-se uma espécie de tomada de consciência como a palavra para o poeta e o som para o músico. Há "connaissance", como sustenta Estang, no sentido "caludeliano" do têrmo, isto é, o contrário de decadência.

A galeria "Il Prisma" surgiu portanto com esta intenção: hospedar e expôr obras de mestres conhecidos e consagrados, como também apresentar e fazer compreender ao público e amantes da arte os resultados da labuta artística que pertence aos jovens, aos mais jovens, a todos os que se sentem intimamente capazes de exprimir com sua própria linguagem, uma palavra esclarecedora, que supera a tentativa e a pesquiza experimental, com o fito de alcançar e passar além do vértice daquela descarnadora e desesperada sinceridade que influencia hoje tôda a evolução artística moderna. E é formulada esta intenção que a galeria espera dos artistas, dos pintores e do público o apôio e a ajuda necessários para atuar o ciclo do programa expositivo.

Artistas brasileiros em Paris

O número de artistas brasileiros em Paris está aumentando numa progressão vagarosa mas segura: depois de Cicero Dias, Bandeira, Tanka, Elisabeth Nobiling, os gravadores Piza e Chaves. Franz Krajcberg, uniu-se agora ao grupo para apresentar a arte brasileira em Paris e ao mesmo tempo adquirir uma nova temática para sua inspiração.

"Isto é o Japão", 1959

Mais um número da famosa monografia "Isto é o Japão" acaba de ser colocado à disposição do público interessado. "Isto é o Japão", referente ao ano de 1959, contém 392 páginas, incluindo-se nestas, uma centena de magníficas reproduções em côres e mil ilustrações em prêto e branco.

Da gloriosa simplicidade da imagem de barro de uma mulher, datando de 1600 anos atrás e que consta da capa, à última página, que descreve o desenvolvimento tecnológico da indústria japonesa, apresenta a "Terra do sol nascente" em tôdas as suas facetas.

A seção dedicada às crônicas do ano decorrido, coloca o público ao par da ciência, esportes, cinema, educação, música e artes japonesas.

Raros são os países do mundo que nos apresentam uma visão tão ampla e tão perfeita de todos os campos do conhecimento humano.



"New Furniture" 1956/58

Êste é o quarto volume de "New Furniture", ("Móveis Modernos"), o anuário internacional, dedicado ao desenho de móveis. O livro é editado por Gerd Hatje com têxto de Wolfgang Clasen, e é publicado por George Wittenborn, de Nova York. Apresenta-se numa boa aparência gráfica com 162 páginas e 347 ilustrações. Como os precedentes, esta seleção deve ser considerada como uma apresentação e não como um julgamento, dos mais recentes desenhos para móveis.

Está claro que os dias das experiências revolucionárias sôbre a forma e a construção são coisas do passado e que os desenhistas de hoje em dia estão mais interessados em nuances e variações sôbre temas estabelecidos. Esta mudança de aproximação não é sòmente um sinal de que móveis modernos estão ganhando maior aceitação mas também que está em perigo de ser dominado por uma nova moda.

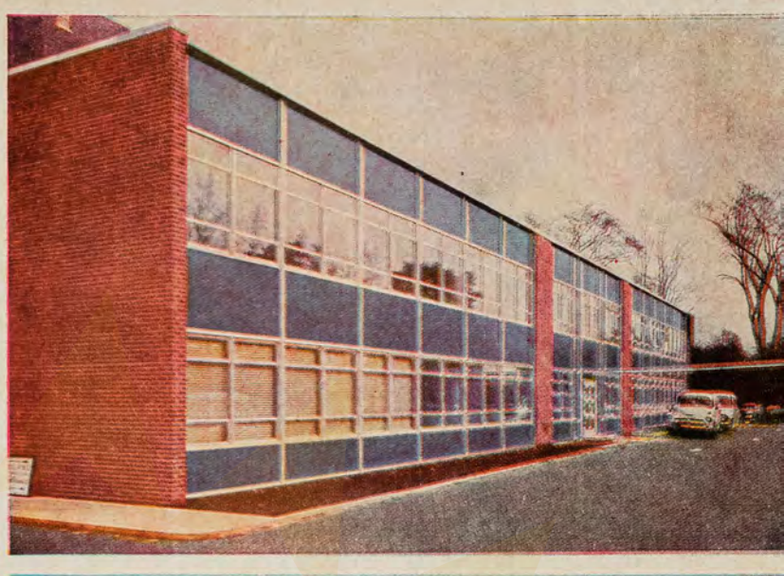
As 347 ilustrações escolhidas para êste volume, oferecem ao leitor, material para comparar desenhos e produtos de quinze países diferentes. Esta seleção mostra que formas básicas e estilos têm sido grandemente aceitos sem sacrificar tôda expressão de aptidões e preferências nacionais. O têxto foi preparado cuidadosamente para oferecer tôda e qualquer informação no tocante aos desenhistas e manufatureiros.

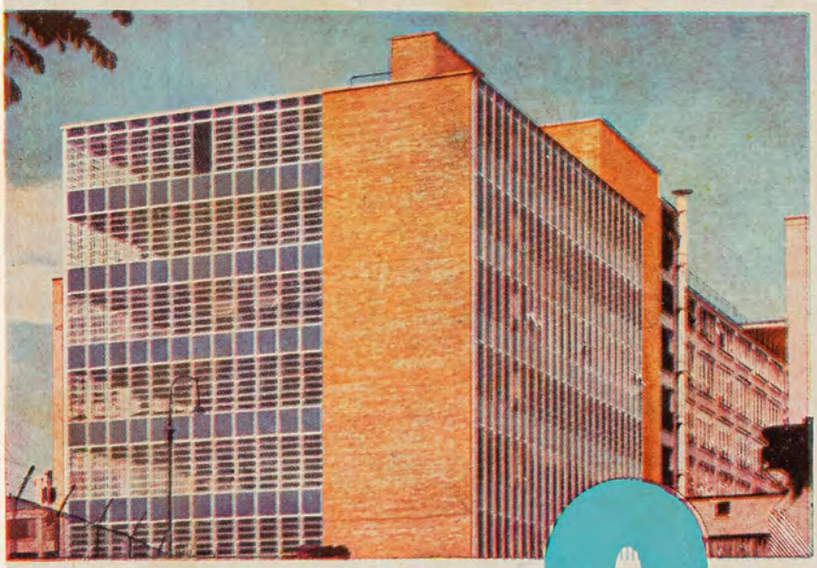
V Bienal de São Paulo

Já foi publicado o regulamento da V Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, que realizar-se-á no período de setembro a dezembro de 1959. No plano do programa constam já: Exposição Internacional de Arquitetura, Concurso Internacional das Escolas de Arquitetura, Bienal das Artes Plásticas do Teatro. Para os artistas brasileiros, o prazo de entrega da ficha de inscrição é até 1 de fevereiro de 1959, e o de recebimento de trabalhos inscritos, 30 de março de 1959. Os prêmios que serão conferidos são: "Prêmio Prefeitura de São Paulo" e os demais regulamentares para: melhor pintor estrangeiro, melhor pintor nacional; melhor escultor estrangeiro, melhor escultor nacional; melhor gravador estrangeiro, melhor gravador nacional; melhor desenhista estrangeiro, melhor desenhitsa nacional.

Quanto ao acontecimento em si, êste não necessita explicações posteriores. Trata-se de um empreendimento louvável, que tem sua existência devido ao sr. Francisco Matarazzo Sobrinho, presidente do Museu de Arte Moderna de São Paulo. A V Bienal de São Paulo será um passo a mais para dar ao público paulista e brasileiro em geral um panorama amplo e bem organizado do que acontece no mundo artístico nacional e internacional.









construindo
ou reformando
v. ganha 3 vêzes
mais com

Seaporcel

Examine um painel de aço vitrificado SEAPORCEL. Você vai preferí-lo a qualquer outro tipo de revestimento para as suas novas construções ou prédios em reforma. E como vem acontecendo em tôda a América, estas vantagens exclusivas decidirão a sua escolha:



1 - Beleza — Produzido em diversos padrões e várias côres — fôscas e brilhantes — SEAPORCEL é o revestimento mais moderno e atraente do mundo. E a aparência inconfundível dos painéis "personaliza" as construções em que êles são empregados.

2 - Versatilidade — SEAPORCEL é fabricado em diferentes tamanhos e formatos para ajustar-se com exatidão às exigências de cada projeto. Sua aplicação é indicada, sobretudo, para revestimento de edifícios, lojas, postos de gasolina e outros setores da arquitetura moderna.

3 - Durabilidade — Constituido bàsicamente de uma chapa de aço revestida de porcelana vitrificada a uma temperatura de mais de 800° C. SEAPORCEL oferece enorme durabilidade, diminuindo sensìvelmente os custos de conservação.

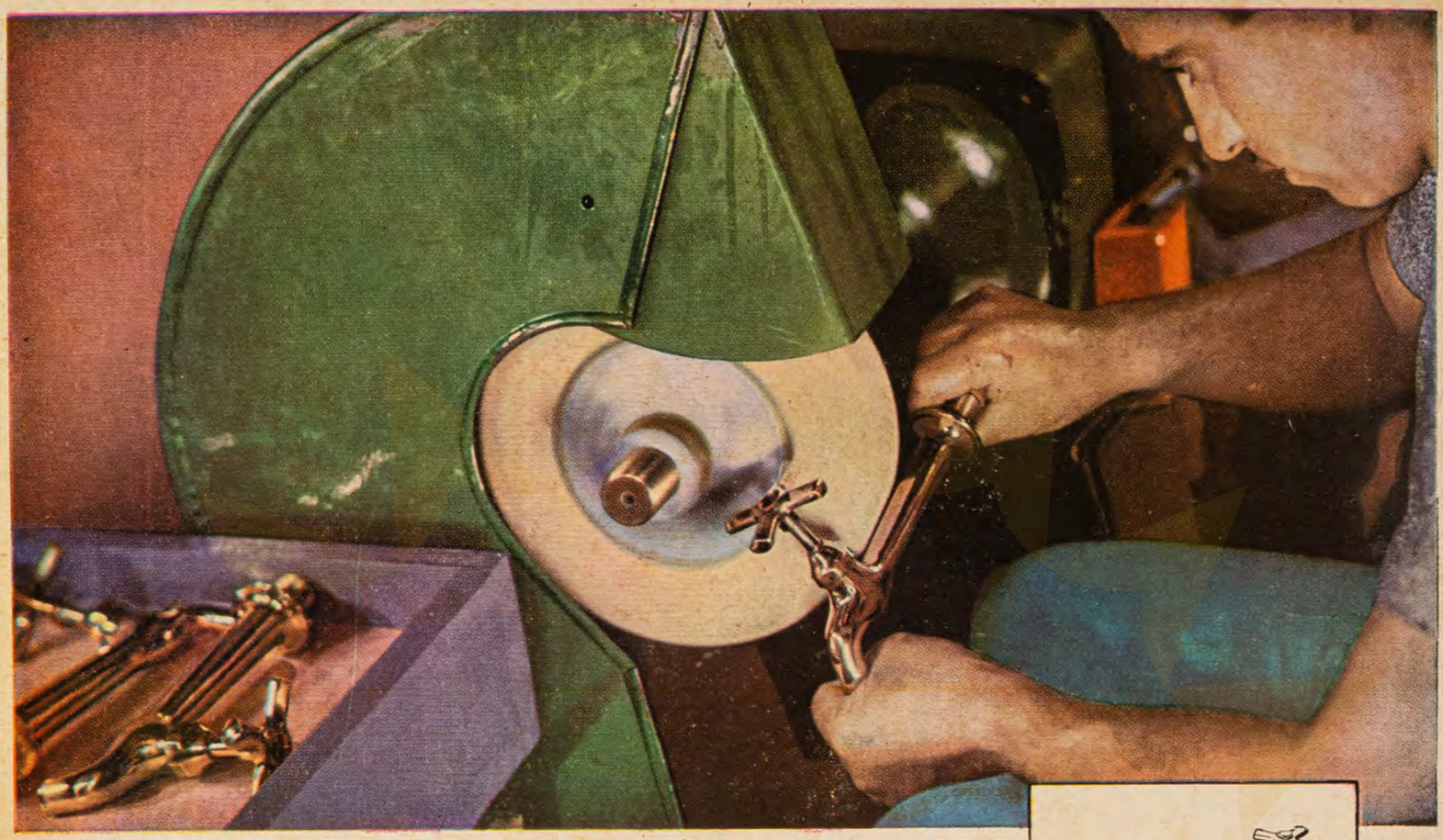
Solicite-nos a visita de um representante para ver o quanto V. pode fazer com SEAPORCEL.

Fabricantes exclusivos no Brasil:

Rheem Metalurgica S.A.

Escritório: Av. Churchill, 129 - grupo 304 - tel.: 22-7006
Fábrica: Rua Anequirá, 141 - tel.: 30-0355
Rio de Janeiro

Adservice

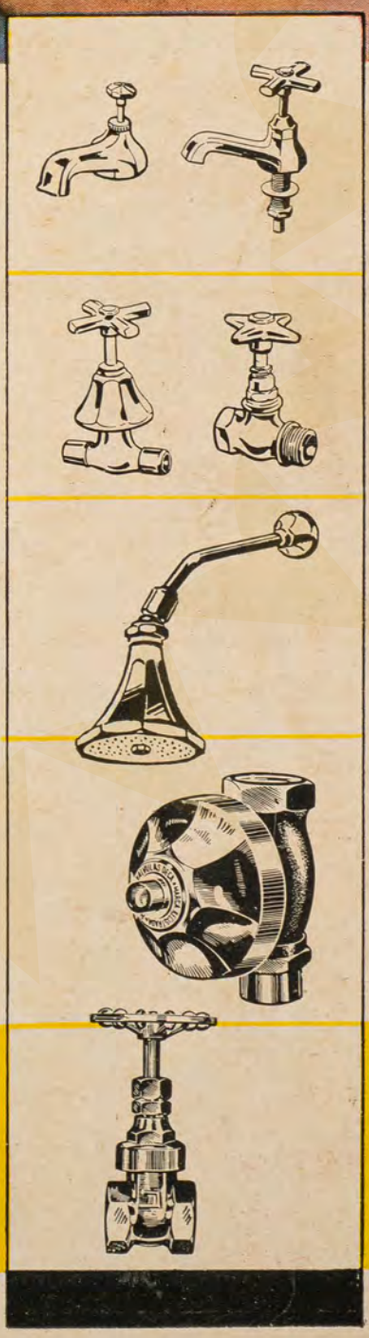


FASE FINAL DO POLIMENTO DE UMA TORNEIRA

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

América