

HABITAT



Neste Número:

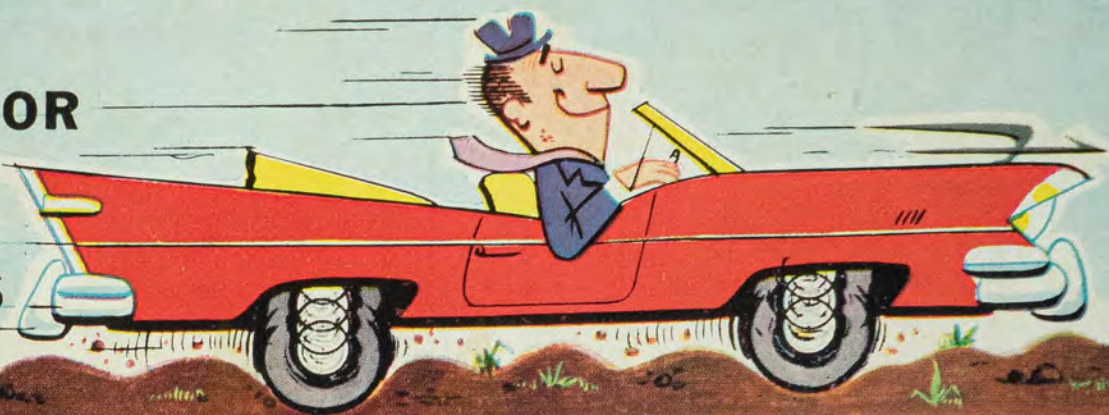
Hospital "Albert Einstein"
Palácio de Cultura, Rio de Janeiro
Estádio Municipal de Sto. André
Desenho Industrial
"Ambiente"
50 anos de Arte Moderna em Bruxelas
Instituto de Arte Contemporânea
Genaro de Carvalho
Raimundo de Oliveira



50 setembro - outubro de 1958 - revista brasileira de arquitetura, decoração, artes plásticas e artesanato

50

**ASSIM COMO
O AMORTECEDOR
IMPEDE A
TRANSMISSÃO
DE VIBRAÇÕES**



EUCATEX PISO FLUTUANTE

impede a transmissão de ruídos



EUCATEX PISO FLUTUANTE funciona à semelhança de um amortecedor. Colocado entre os tacos e a laje, ele forma uma superfície elástica que elimina as vibrações de um pavimento para outro porque, somente um material com características elásticas evita a transmissão dos ruídos de impacto. Valorize as suas construções, adotando este detalhe de conforto: isolamento de ruídos entre pavimentos com Eucatex Piso Flutuante.

A laje com argamassa e taco de madeira reduz apenas 4% do ruído de impacto.

A laje com Eucatex Piso Flutuante 1/2" argamassa e taco de madeira isola 78% do ruído de impacto.



use **EUCATEX
PISO FLUTUANTE**

para isolar ruídos entre pavimentos

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

S. Paulo, Av. Francisco Matarazzo, 530 - Tel.: 51-9108
R. de Janeiro, Av. Pres. Vargas, 435 - S/902 - Tel.: 43-27
P. Alegre, R. Sto. Antonio, 120 - Tel.: 5232
B. Horizonte, R. Rio de Janeiro, 282 - S/1006 - Tel.: 4-163

KNOEDLER

Established 1846



André Dunoyer de Segonzac (1884 —), «Sob as árvores», (32'' x 25 3/4'').

OLD MASTERS
AMERICAN PAINTING
FRENCH IMPRESSIONISTS
CONTEMPORARY PAINTING

Framing

Prints

Restoring

NEW YORK CITY

14 East 57th Street

LONDON

14 Old Bond Street

PARIS

22 Rue des Capucines



ganha espaço e dá beleza

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



modernfold se adapta a todos os ambientes

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

Distribuidor

modernfold

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

Fabricadas por



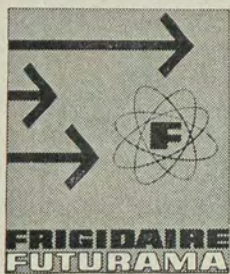
home fittings do Brasil s.a. Rua Maria Marcolina, 848 - Fones: 9-7507 e 9-7508 - São Paulo



Já é
tempo
de pensar
no Natal...

Não deixe para o fim...escolha hoje mesmo seu

FRIGIDAIRE FUTURAMA



O mais belo refrigerador...o mais belo presente!

6 modelos à sua escolha, novo estilo de linhas, espaço interno mais profundo, maçaneta finíssima, dourada e cromada, compartimentos para queijo e manteiga, amplos congeladores, verticais ou horizontais, revestimento interno em porcelana a cores, compressor "poupa-corrente" importado, painel da porta em polistireno alto-impacto.

Evite a confusão e imprevistos de última hora... Vá ao Concessionário Frigidaire mais próximo e escolha o seu refrigerador Frigidaire-Futurama.



Um produto da

GENERAL MOTORS DO BRASIL S.A.

REVESTIMENTO - PINTURA

Faserit

(PATENTE SUÍÇA)



Revestimentos
FASERIT S. A.

Praça da República, 497 - 6.º andar
sala 679 - Tel. 33-1242 - São Paulo
End. Electr.: "FASERITSA"

SOLICITE
INFORMAÇÕES

BANCO F. MUNHOZ S. A.

FUNDADO EM 1941

Capital e Reservas: Cr\$ 37.218.941,80

OPERAÇÕES:

- DEPOSITOS
- CAUÇÕES
- DESCONTOS
- COBRANÇAS

Rua São Bento, 293 (Sede própria) - Fones: 35-1171,
35-1272 e 35-2283 - End. Electr.: "MUNHOZBANK",
Caixa Postal, 5820 - São Paulo

Arte-Decorações

Henrique Liberal S. A.

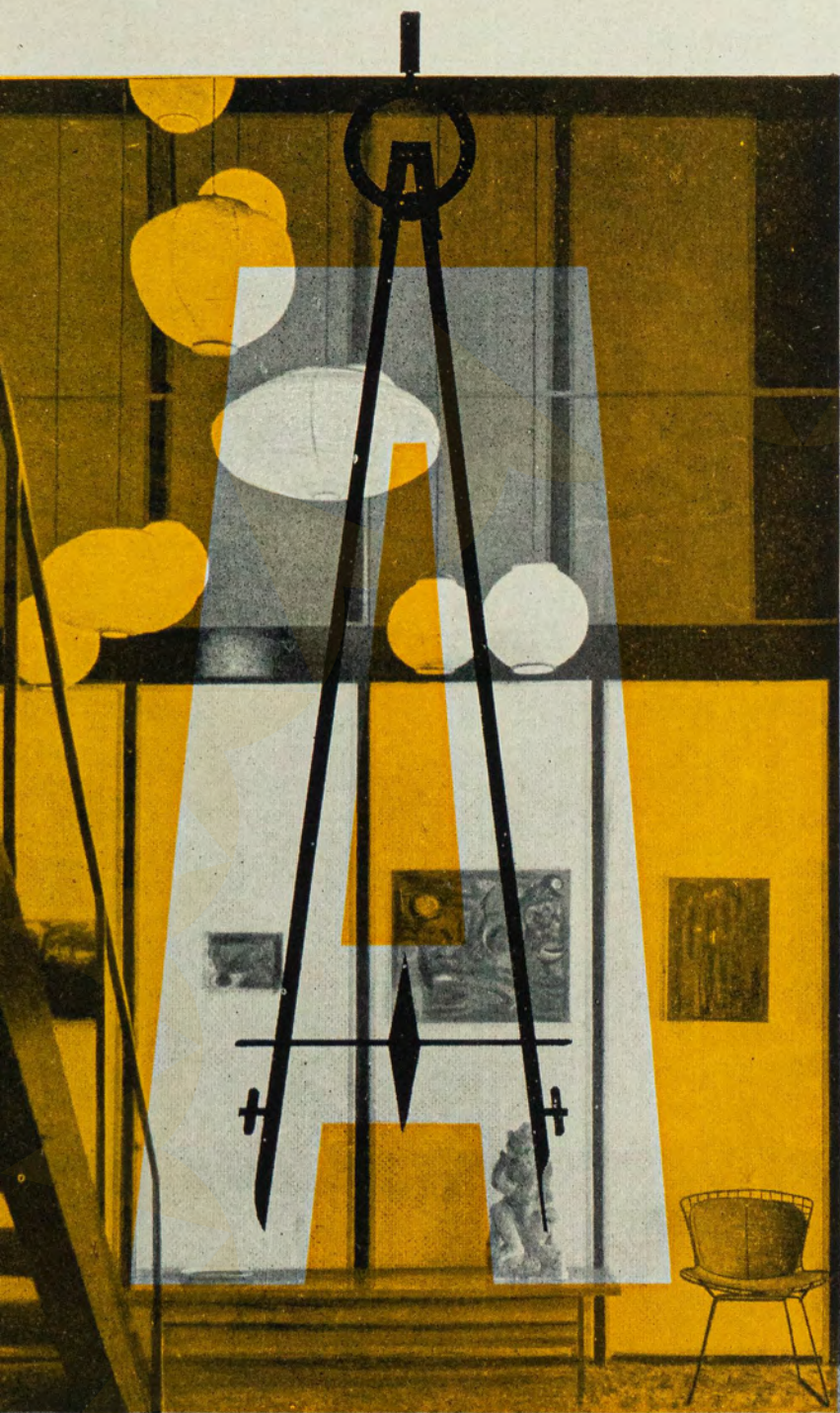
AV. IMPERIAL, 73 - ITAIM - FONE: 8-3664 - S. PAULO

Banco Economico de São Paulo

SOC. COOP. RESP. LTDA.

O Banco que mais rápido
paga seus cheques
das 9 às 18 horas

RUA 7 DE ABRIL, 273
End. Electr. "SOCORESPO"
Caixa Postal 7093
Fone 35-5454
SÃO PAULO



ambiente

ind. e com. de móveis s.a.

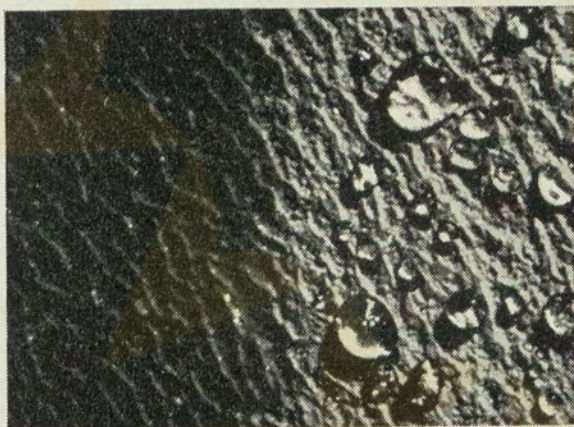
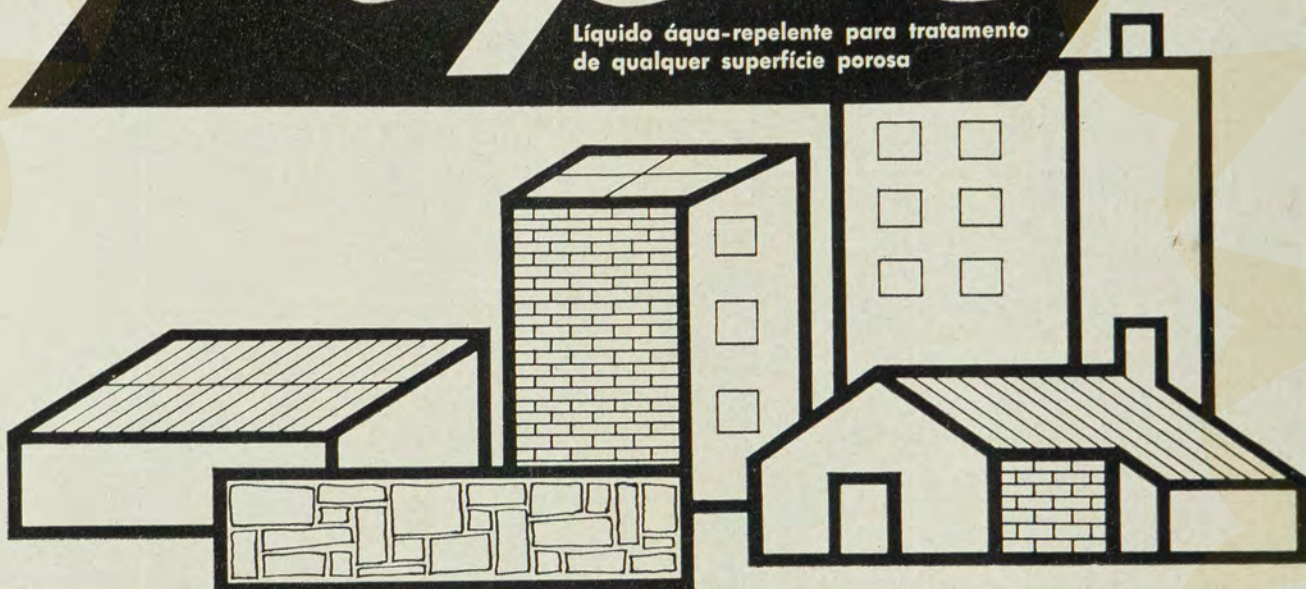
H ZIEGLER

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

PAREDES SEMPRE SÊCAS COM

apro

Líquido água-repelente para tratamento
de qualquer superfície porosa



Atlas 1799

APRO é uma extraordinária inovação para o tratamento de superfícies porosas — tijolos à vista, rebôco, concreto, paredes caiadas, artefatos de barro e de fibro-cimento, pedras naturais e artificiais — protegendo-as contra a penetração da água, a um custo extremamente baixo. APRO, depois de aplicado, é completamente invisível, não alterando a tonalidade ou a aparência geral das superfícies que recebem sua proteção, mesmo no caso de paredes caiadas. APRO impede a formação de fungos, que são a causa do enegrecimento das paredes, mórmente as de face sul. A fotografia ao lado mostra as notáveis características água-repelentes de APRO: numa parede revestida de rebôco comum, a água não penetra na área protegida por APRO (à direita) enquanto que a parte não protegida (à esquerda) fica completamente encharcada.

experimente

apro

Líquido água-repelente para tratamento de superfícies porosas, de aplicação facilíma, a pincel ou a revólver!

um produto da

WAMEX S/A
Indústria Química

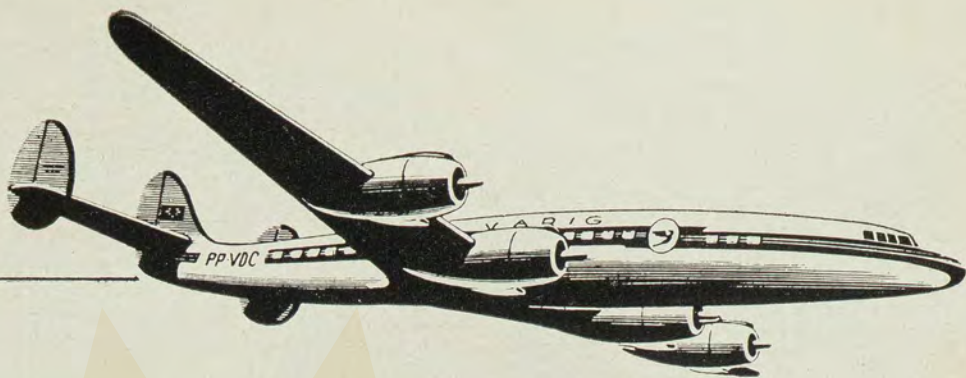
Filiada à "ORGANIZAÇÃO WADIMEX INTERNACIONAL":

Holanda, Suíça, França, Áustria, Itália, Espanha, Alemanha, Inglaterra, Bélgica, África Francesa.

Escrit.: R. Cons. Crispiniano, 120 - 13.º andar
Telefones: 32-0174 e 32-0349 - Caixa Postal 3607
Enderço Telegráfico "TECNICOM" - São Paulo
Fab.: Rua Padre Cursino, 586 - Fone: 80-8397

Únicos distribuidores e aplicadores autorizados:

ESTADO DE SÃO PAULO: Impermac - Impermeabilizações e Comércio Ltda. - Rua da Glória, 755 - Fone: 35-6072 - São Paulo
DISTRITO FEDERAL E ESTADO DO RIO: Impeco Ltda. - Av. Nilo Peçanha, 155 - 8.º andar - sala 815 - Fone: 42-4850 - Rio de Janeiro
PERNAMBUCO: Luborba Ltda. - Rua Aurora, 463 - Fone: 2354 - Enderço Telegráfico: "LUBORBA" - Recife
MINAS GERAIS: Impermeabilizações Neso Ltda. - Rua dos Goitacazes, 14 - 4.º andar - Conjunto 401 - Fone: 2-2862 - Belo Horizonte
BAHIA: Comeg - Comércio e Engenharia Ltda. - Av. Estados Unidos, 18 - 2.º - s/ 218 - Ed. Wildberger - End. Tel.: "PREMEL" - Salvador
PARANÁ: Revimp Ltda. - Rua Voluntários da Pátria, 93 - Fone: 4406 - Caixa Postal 1512 - Enderço Telegráfico: "LINFA" - Curitiba
GOIÁS: Delta Ltda. - Eng. Impermeabilizações e Representações - Av. Anhangüera, 94 - 2.º - s/ 207 - Ed. Moreira Telles - Cx. Postal 295 - Goiânia
AMAZONAS: Indústria e Comércio Bomfim S. A - Rua Marcellio Dias, 66/68 até 135/137 - Manaus



*a mais luxuosa
aeronave comercial na rota da amizade*

Rumo a **NOVA YORK**



Viajando a Nova York pela VARIG
você irá pelo caminho mais curto
e no menor tempo de voo.
Conheça de passagem Ciudad Trujillo,
sobrevoadando o lendário Mar das Caraíbas.
A bordo do Super G Constellation
você terá as mais variadas formas de conforto
e serviços especiais oferecidos nesta rota.



- três luxuosas cabines
- ar condicionado e pressão regulada
- saleta de estar artisticamente decorada
- quatro toaletes com toucador e água corrente
- cozinha a bordo para serviço de lanches quentes e frios e preparo dos mais finos e apetitosos pratos do cardápio internacional.
- esmerado serviço de bar.

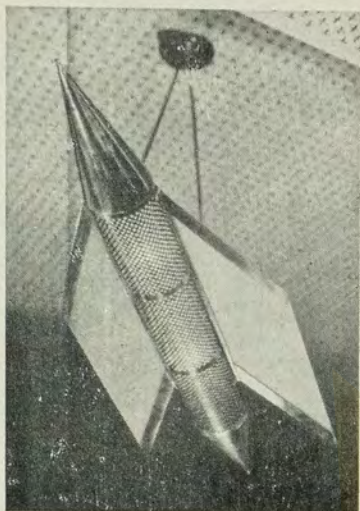
Reserve sua passagem
com antecedência



VARIG



um serviço aéreo tradicional



FABRICA DE LUSTRES

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

V. RIBEIRO LTDA.

Fabricante Importador Exportador

ESCRITÓRIO, EXPOSIÇÃO E FÁBRICA

(Edifício próprio)

RUA CONS. FURTADO, 1123 (Aclimação)

Fones: 34-8597 - 37-4682

SAO PAULO



SUA

LINHA DE CRÉDITO

é o caminho para a estabilidade



Cauções - Descontos

Cobranças comerciais - Empréstimos - Contas correntes

Matriz: - Rua Boa Vista, 87 - Fones: 37-1692 e 34-8579

Agência Lapa: - Rua Dronsfield 154 - Fone: 5-0425

CRREFE relações públicas

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

CONSTRUTORA

WARCHAVCHIK

NEUMANN LTDA

DIVISÃO...

sem
subtração
de
luz!



Dividir um recinto sem formar salas ou corredores escuros é um problema que só pode ser perfeitamente resolvido com divisões de Chapas Goyana. Difundindo uniformemente a luz que as atravessa, as Chapas Goyana produzem uma iluminação surpreendentemente clara e sem sombras no aposento desprovido de iluminação direta. E mais: suas lindas côres decoram e embelezam o ambiente.

IASP - 2428

Chapas

goyana
PLÁSTICOS ESTRUTURAIS

de vidroPLÁS

- Resistem, como o aço, aos impactos. Não se alteram sob a ação do sol, da chuva e do tempo.
- Leves como alumínio: permitem economizar nas armações e não sobrecarregam as estruturas.
- Podem ser serradas, pregadas, aparafusadas e coladas.
- Incolores ou em 11 côres modernas - indesbotáveis!
- 3 tipos de ondulação: encaixam-se em chapas de zinco, alumínio ou cimento-amianto.
- Também planas: servem em qualquer caixilho ou esquadria.

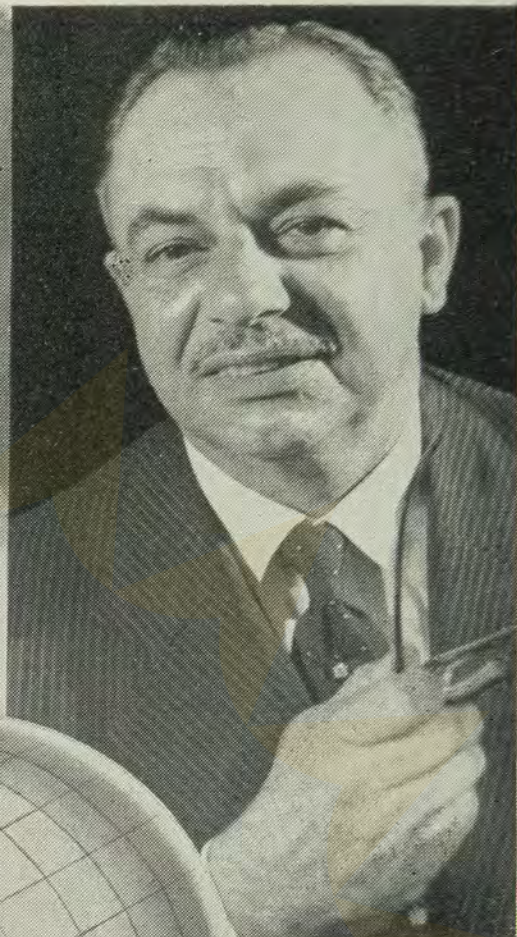
Produto da

MARCOPLAS
MARCA REGISTRADA

— CIA. INDUSTRIAL DE PLÁSTICOS

Rua Tito, 215 - São Paulo
Rua México, 98 sobre-loja - Rio de Janeiro

PARA QUALQUER LUGAR DO MUNDO!



Um plano de viagem ideal para:

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

Que pode ser aproveitado por:

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



VÔOS "SOB ENCOMENDA" DO LÓIDE AÉREO



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

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

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

● Você estuda e determina seu itinerário.

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

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

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

serviços da Companhia em terra e no ar.

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

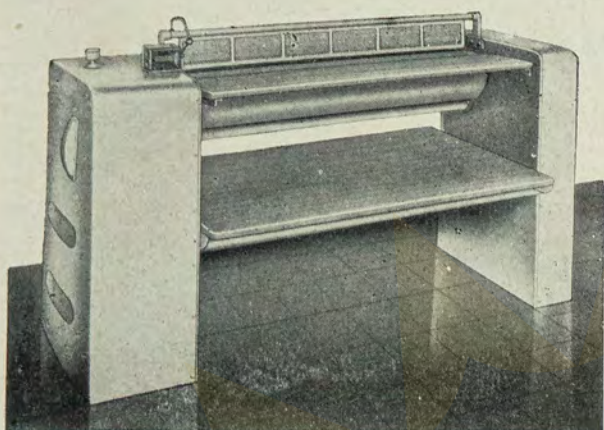
● O preço da viagem, per capita, é muito mais barato.

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



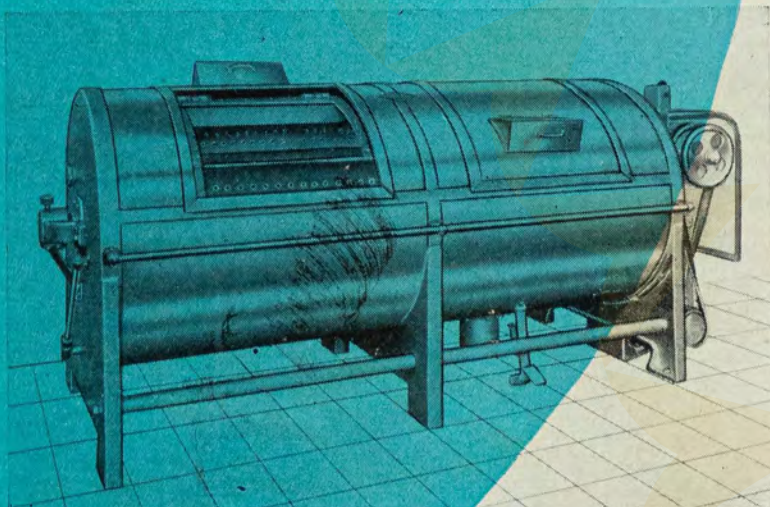
Lóide Aéreo

MÁQUINAS PARA LAVANDERIAS

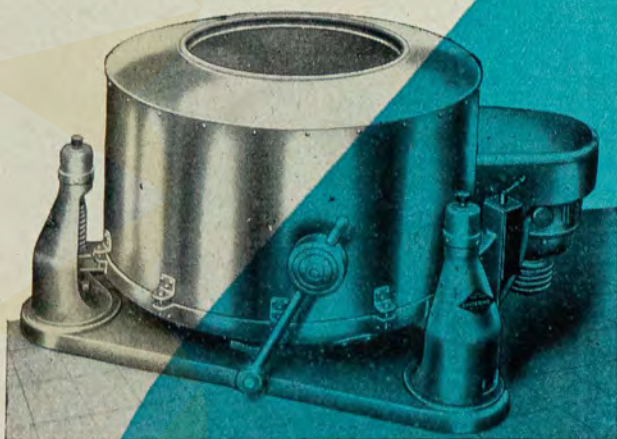


CALANDRA MOD. B-16 — 1 rolo de 1,60 mts.

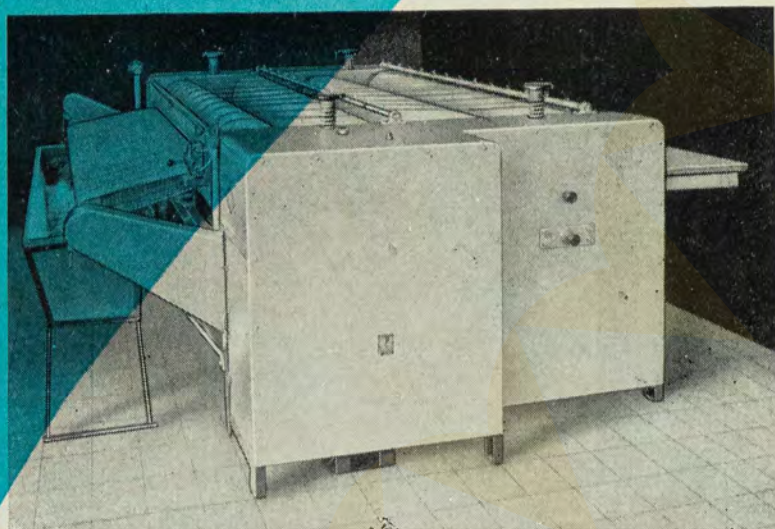
- Fornecemos um tipo de lavanderia de acôrdo com a finalidade do estabelecimento a que se destina
- Planejamentos, plantas e orçamentos sem qualquer compromisso
- Máquinas em aço inoxidável de ótima qualidade a acabamento esmerado
- Garantia contra qualquer defeito de fabricação
- Serviço completo de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



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



EXTRATOR CENTRIFUGO - Mod. Gigante - Diâmetro 1 m.



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

Castanho & Filhos S/A
COMERCIO E INDÚSTRIA

REPRESENTANTES

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



Painel de Alfredo Mucci

Mosaico Vidroso

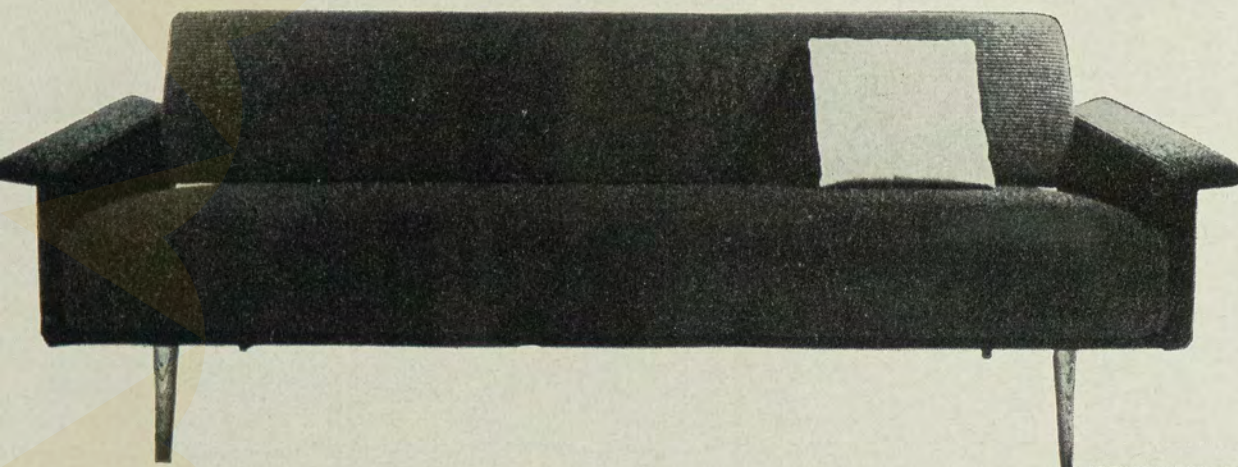
VIDROTIL

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



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



f o r m a

s. a. móveis e objetos de arte

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

recife: av. conde de bôa vista, 88.

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



CRIAÇÕES KNOLL

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



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

PEDRO KAPOR

TACOS E PARQUETES

FÁBRICA E ESCRITÓRIO:

ESTRADA DA CASA VERDE, 3294

FONE: 51-5118 — SÃO PAULO



CLICHERIA UNIVERSAL

F. GRABENWEGER & CIA. LTDA.

RUA AURORA, 186 - TELEFONE 34-0818
SÃO PAULO - BRASIL

ESTÚDIO DE DESENHOS ARTÍSTICOS LLORET DE MAR S/C



Desenhos e lay-outs artísticos
para artes gráficas

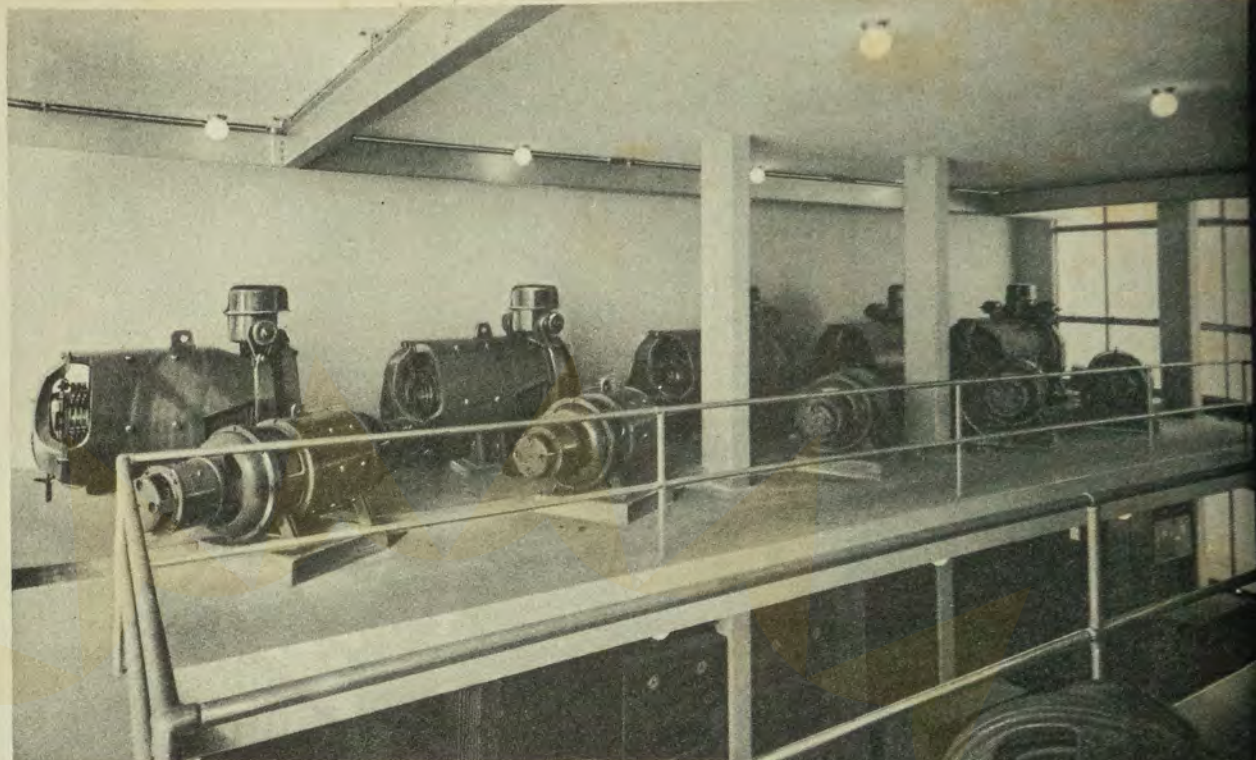
Recados pelo Telefone: 31-1794
São Paulo





SÃO PAULO

VITÓRIA
RIO CLARO
DISTRITO FEDERAL
CONCEPCION
UBERABA
LA PAZ
NATAL
HAVANA
CURITIBA
JOINVILLE
PIRACICABA
CÁRDENAS
PALMA SORIANO
SANTOS
SÃO JOÃO DA BOA VISTA
RECIFE
CAMPINAS
CIEGO DE ÁVILA
TEREZIN



Casa de máquinas dos elevadores, de dimensões e disposição excepcionais.



PRÉDIO "CONDE DE PRATES"

São Paulo

Incorporação da
SEGURANÇA IMOBILIÁRIA S. A.

Construção da
CONSTRUTORA ALFREDO MATHIAS S. A.

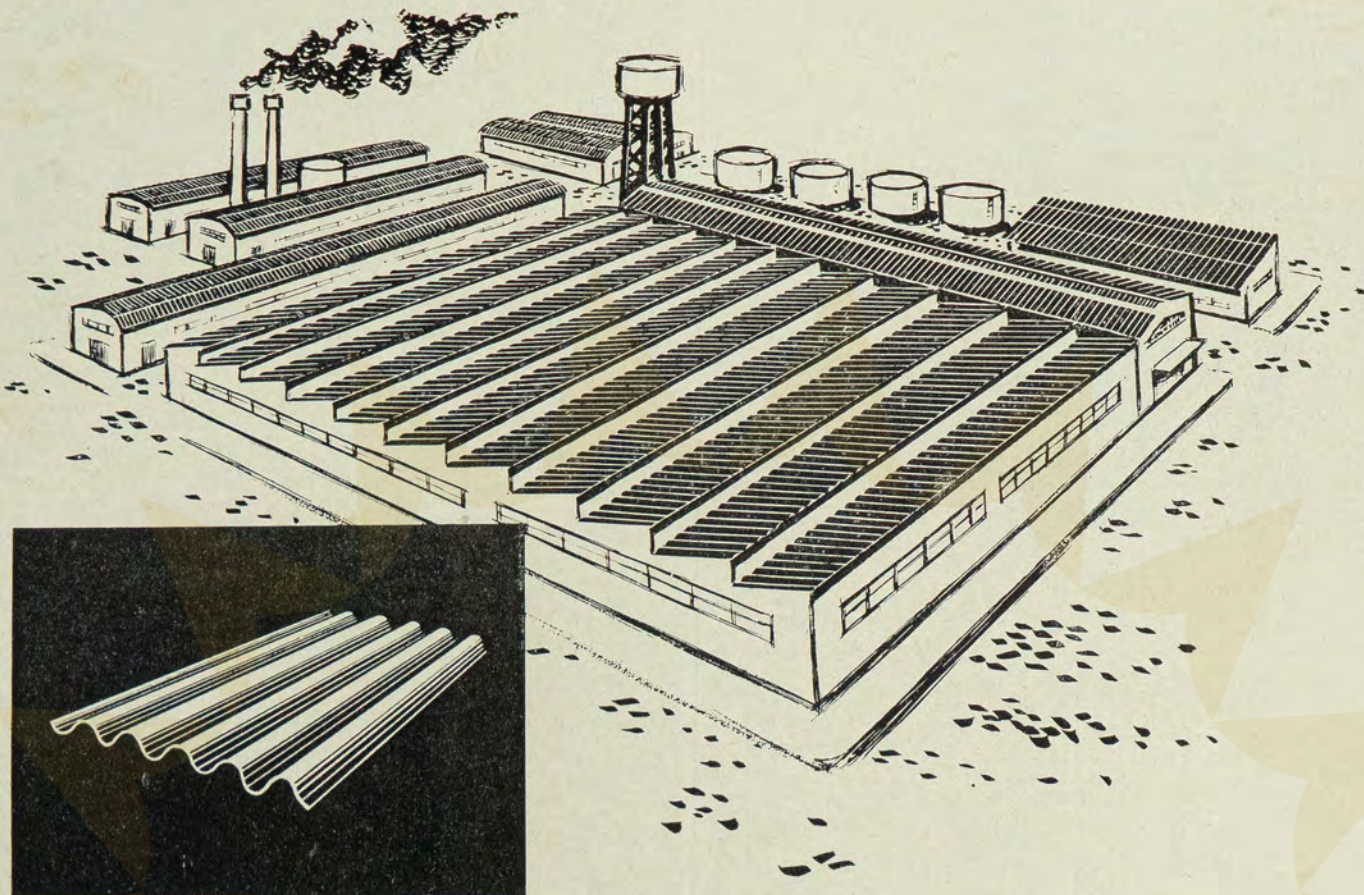
OUR
MEXICO
LIVRAMENTO
SANTIAGO
MACEIÓ
BELEM
SÃO BERNARDO DO CAMPO
BEBEDOURO
BOTUCATU
GOIÂNIA
FLORIANÓPOLIS
BAURÚ
SÃO JOÃO DEL REI
MANAUS
SALVADOR
URUGUAIANA
MARILIA
PELOTAS
VOLTA REDONDA
JUIZ DE FORA
PÓRTO ALEGRE
SÃO VICENTE
CAXIAS DO SUL
PRESIDENTE PRUDENTE
LINS
ARARAS
SÃO LUIZ
VALPARAISO
RIBEIRÃO PRETO
BUENOS AIRES
FORTALEZA
CAMPO GRANDE
GUARUJÁ
SÃO JOSÉ DO RIO PRETO
SOROCABA
JUNDIAÍ
LA PAZ
ARARAQUARA
JOÃO PESSÓA

O suntuoso hall dos elevadores na entrada do prédio.

De amplas proporções, este hall é ideal à perfeita movimentação da grande população do prédio, e à boa ordem na utilização dos elevadores.

Com capacidade de 20 pessoas, e velocidade de 210 metros por minuto – com comando "Selectomatic Control" – os 9 elevadores ATLAS deste prédio proporcionam tráfego rigorosamente perfeito.





INCOMBUSTÍVEL

TERMO-ISOLANTE

IMPERMEÁVEL

INOXIDÁVEL

RESISTENTE

OUTROS PRODUTOS ETERNIT...

PAREDES E COBERTURAS...

que revelam um alto padrão de qualidade

são executadas com chapas lisas e onduladas Eternit. Nas grandes construções de fábricas, usinas, armazéns e depósitos o emprêgo sempre crescente do material Eternit é um índice do progresso arquitetônico no Brasil, e constitui uma garantia de segurança, durabilidade e economia.

Os produtos de cimento amianto Eternit, pelas suas características peculiares, têm merecido a preferência dos engenheiros e construtores de todo o País. Assim, aqueles que desejam construir bem exigem sempre paredes e coberturas de

Eternit

ETERNIT DO BRASIL CIMENTO AMIANTO S.A.

materiais de cobertura, chapas lisas, caixas d'água, tubos para esgoto sanitário, descarga e ventilação, madeira incombustível INTERFLEX, tubos de pressão, etc.

Solicite

SEM NENHUM COMPROMISSO, CATÁLOGOS E INFORMAÇÕES DIRETAMENTE À CAIXA POSTAL 7044, SÃO PAULO

* D I S T R I B U I D O R E S E M T O D O O B R A S I L *



1.º 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.

SEÇÃO DE VENDAS: PÇA. DA SÉ, 247

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

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

TRABALHOS FINOS PARA PROPAGANDA
FOLHETOS - PROSPECTOS

SECÇÃO ESPECIALIZADA EM

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

Tipografia
GLORIA LTDA.

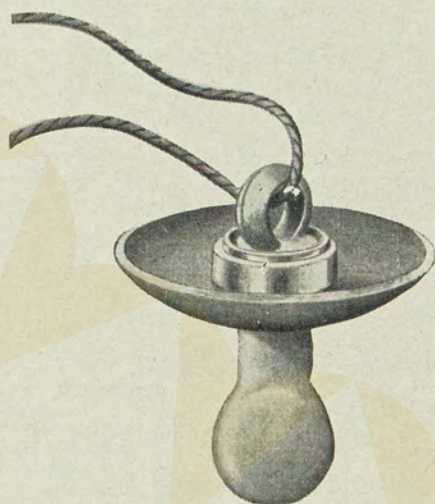
RUA ALMEIDA TORRES, 119
TELEFONE 31-1794 SÃO PAULO

CHUPETA

Tu-Ca-Leve

MARCA REGISTRADA

PAT. M. U. DEP. No. 85.735



A chupeta leve
como uma folha!!!

IDEAL PARA O RECÉM-NASCIDO!

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

NAS COBERTURAS PLANAS

Wadimex

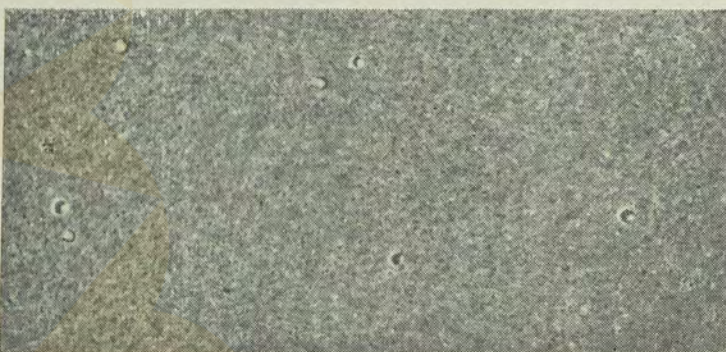
processo sem similar



Impermeabilização asfáltica destacada por derretimento, pela ação do sol



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



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

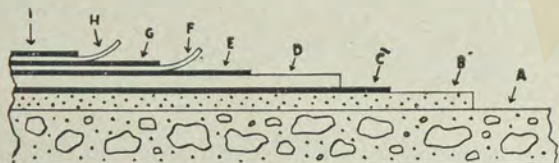
Veja o que acontece nas impermeabilizações com produtos comuns: rachaduras, derretimentos, oxidação pela ação das intempéries. Pelo processo WADIMEX — exclusivo e sem similar devido à sua estrutura celular mineral — é possível obter-se nas coberturas planas, uma impermeabilização elástica e inalterável que dura toda a vida! Aderindo completamente sobre 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

- A — Laje
- B — Argamassa niveladora
- C — 1 demão de Wadimex A
- D — Isolação térmica
- E — 2 demãos de Wadimex A
- F — Vêu de lã de vidro
- G — 2 demãos de Wadimex A
- H — Vêu de lã de vidro
- I — 3 demãos de Wadimex A



Esquema de impermeabilização de cobertura plana pelo processo WADIMEX

Escr.: Rua Cons. Crispiniano, 120 — 13.º andar
Telefones: 32-0174 e 32-0.49 — Caixa Postal 3607
Endereço Telegráfico "TECNICOM" — São Paulo
Fabr.: Rua Padre Cursino, 586 — Fone: 80-8397

DISTRIBUIDORES E APLICADORES AUTORIZADOS:

Rio de Janeiro - Impeco Ltda. - Av. Nilo Peçanha, 155 - 8.º - s/ 815 - Fone: 42-4850
Goiania (Goiás) - Delta Ltda. Eng. Imp. Repr. - Av. Anhangüera, 94
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 Golfacozes, 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. "UNFA"
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:

Campanas (São Paulo) - Marcela Botter
Santos (São Paulo) - Clodoaldo da Silva

Atua na Organização Wadimex Internacional: Holanda — Suíça — França — Áustria — Itália — Espanha — Alemanha — Inglaterra — Bélgica — África Francesa

PASTILHAS DE VIDRO:

VIPAX ESPECIAL

VIPAX ESTANDARD

REFEEX

MASSA VIDRAX



Detalhe do revestimento da fachada do edifício "Ouro Preto" em São Paulo, executado com pastilhas "VIPAX" ESTANDARD

VIDROBRÁS

INDÚSTRIAS REUNIDAS VIDROBRÁS LTDA.

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

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

HABITAT

ARQUITETURA E ARTES NO BRASIL

DIR. RESPONSÁVEL: GERALDO N. SERRA

8.º ANO - SET. - OUTUBRO - 1958 - N.º 50



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. SEBRA
8.º ANO - SET.-OUTUBRO DE 1958 - N.º 50

SUMÁRIO

Maquete do Hospital «Albert Einstein», São Paulo — arqs. Rino Levi, Roberto Cerqueira Cesar e L. R. Carvalho Franco	2
Galpão para fazenda em São José dos Campos — arqs. Rino Levi e Roberto Cerqueira Cesar	4
Palácio da Cultura no Rio de Janeiro — arq. Benjamim de A. Carvalho	7
Três projetos — arq. Wit-Olaf Prochnik	10
Casa de fim-de-semana, ilha Porchat, São Vicente — arqs. Miguel Forte e Galiano Ciampaglia	13
Estádio Municipal de Santo André — arqs. Maurício Tuschneider e Andrej Robowski	16
Três projetos — arq. Andrej Robowski	20
Desenho Industrial	22
Soluções para uma loja paulistana — arq. Jorge Wilhelm	26
Agência da «Alitalia», em São Paulo — decorador: Bramante Buffoni	28
«Ambientes» — arq. Carlo B. Fongaro	30
Premissas históricas do desenho industrial — Enrico Crispolti	34
Formas	40
O charão — Eunice Araujo Sapojkin	42
Arte indígena — Carlos Drumond	44
A natureza na arte	47
Estrada real da arte italiana — P. M. Bardi	48
50 anos de arte moderna na exposição de Bruxelas — Manuel Germano	50
Cem telas de Modigliani na Galeria Charpentier — José Geraldo Vieira	57
Instituto de Arte Contemporânea — Geraldo Ferraz	60
Constantin Andréou	66
Novas possibilidades para a afirmação do luso-brasilismo — Nuno Simões	67
Desenhos de Genaro de Carvalho	68
Raimundo de Oliveira	72
Paolo Ricci, pintor do extremo norte — Napoleão Figueredo	76
Djanira — P. M. Bardi	78
Edelweiss	80
Helio Basto — Theon Spanudis	82
Sobre a imaginária Grassmanniana	83
Sofia Olivesky Sabsay — Lourival Gomes Machado	84
Augusto Barbosa	85
Esmeralda — Dino Buzzati	86
Jayne Batista Paiva — Wolfgang Pfeiffer	87
Maryvonne Dubois	88
Amelia Amorim Toledo	89
Escola de Mosaicos de Ravena	90
O Município e o Cinema — Plínio Garcia Sanchez	92
Noticiário:	94

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, Montevideo.
PORTUGAL: Aricie Ltda., Av. Alm. Reis, 106, 1.ª eq., Lisboa.

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

English Summary

MODEL OF ALBERT EINSTEIN HOSPITAL

page 2

In the last issue of *HABITAT* we have published the initial plans of the project for the Albert Einstein Hospital in São Paulo, by architects Rino Levi, Cerqueira Cesar and Carvalho Franco. The plans are at present being studied in detail. The model of the hospital that has been finished in the meantime, focuses again the attention on this remarkable project and gives fully the idea of the monumentality the architects have achieved for this building together with its perfect functioning. The qualities the simple plans were already pointing out and which have won this project the unanimous approval of the Jury, are now enhanced by the model which proves that good architecture starts from clear, pure and mathematical interpretation of the given problem.

HANGAR IN SÃO JOSÉ DOS CAMPOS

page 4

The cover of "*L'Architecture d'Aujourd'hui*" n.º 75 shows among other buildings, the roof of the pavilion called "The Town of To-Morrow", at the Exhibition in Berlin. The iron-tubes structure immediately gives a wonderful impression of abstract composition. With these pages about hangar by architects Rino Levi and Cerqueira Cesar, we want to show that while this system is being used in Germany, there is a similar structure in São José dos Campos, based on the same principles. The building will be used to shelter trucks and agricultural equipment. It covers an area of 45 by 120 meters and will have an adjoining gas-station. The roof has been planned with two vaults of 22,50 meters span each. The arches are supported by a reinforced concrete structure. Being the hangar open at the four sides, it has been necessary to secure the lateral pillars to withstand the mounting thrust of the wind.

THE "PALACE FOR CULTURE"

page 7

The program of the "Palace for Culture" includes Rio's Municipal Library, a movie-theatre-auditorium with 600 seats, a planetarium with observatory. Architect Benjamin Carvalho has planned the 18-stories building we publish in the whole for the first time. Useless to stress its importance as centre of many cultural activities, in a large city such as Rio. The Library which is the core of the organization, can hold up to a million volumes; the micro-film department will keep a record of all Rio's press. The services of the Library, the section for lending books and so on, will occupy the ground and first floors; the second and the third will be used for permanent exhibitions. The offices are on the fourth floor. From the fifth to the fifteenth, the huge Library, with reading rooms and rooms for individual research. On the sixteenth floor, the restaurant, while the last floors are planned for astronomy and astronomical departments topped by the planetarium. The auditorium occupies a separate building at one side of the main one, and is linked to it by means of a ramp. This "Palace" will provide Rio with the first public building devoted only to culture and is the result of well-coordinated efforts under the guidance of the Municipal Library's director. It is interesting to note that the outside walls will be covered with soap-stone, the typical building material of colonial architecture.

WEEK-END HOUSE

page 13

The uneven topography of Ilha Porchat — a site characteristic for its picturesque corners within a superb environment — has contributed to a large number of architectural experiments, each one studied for a specific case. In this particular one, architect Miguel Forte has started from the week-end use of the house, and given special importance to the social part of it. The plan shows the two bodies, one for social use and the other for the services, linked at the entrance. This solution allows good ventilation and has formed the patio that opens into the garden, passing under the elevated front

of the house that overlooks the sea. The white and stone walls blend with the rocks of the ground. The modulated, light concrete structure stands in opposition to the crude surrounding nature.

ANDREJ ROBOWSKI

page 20

Andrej Robowski, a young Polish architect, has arrived in Brazil at the beginning of the year. Robowski studied in Warsaw where the peculiar situation of war destruction offers favorable opportunities to architects. There are frequent contests for the rebuilding of the cities all over the country. Robowski has won several of them, among others the contest for the new Musical Academy in Warsaw. He belongs to the team of architects that planned the Polish Pavilions at the Milan, Prague and Plovdiv Fairs. In 1956 he worked with architect Jean Dubuisson, upon being invited to Paris by the French architect Michel Jausserand. Robowski came to Brazil to get directly acquainted with Brazilian architecture, and has since collaborated with Salvador Candia and Mauricio Tuschneider. *HABITAT* is publishing in this issue the project by Tuschneider and Robowski for the Municipal Stadium in Santo André, that won the second prize ex-aequo of the contest. The architects started from a social approach, i.e., to let the site open to the public, as if it were a place. Such an original idea implies a highly civilized public to avoid the disadvantages of getting overcrowded, of lack of proper watch and hygienic maintenance. The second project by Robowski shows a week-end house with garden and swimming-pool, within a large park that shuts off the people from the outside world. The house occupies the least possible area. On the ground floor, the kitchen, garage, services and living-room. The bed-rooms and an additional room to show movies, are situated in the basement. The third project gives a satisfactory solution to a garden of only 15 by 20 meters. The swimming-pool along one wall and the lightly supported pavilion wide as the garden itself form and agreeable and comfortable whole. The last projects are devoted to problems of interior decoration and furniture design: a living room with book-shelves and a new design for electric organ.

"OLIVETTI" EXHIBITION

page 22

The Museum of Modern Art in Rio de Janeiro has organized of recent an exhibition of "Olivetti's" industrial design. The exhibit arose much interest thanks to its originality. It stressed a problem the public is not accustomed to consider in terms of art. The visitor was led to the problem of art passing through the various stages of the creation of the form for objects of use, and of the analogies the designer sought out for inspiration. The captions of the photographs by P. M. Bardi had the role of guiding the onlooker, bound to use his fantasy besides reflection. Architects Henrique E. Mindlin and Giancarlo Piretti, with the collaboration of painter Bufoni, succeeded in setting up a remarkable exhibition, where the public found itself face to face with one of the main problems of contemporary art. The "Olivetti" has undoubtedly attained a high degree of industrial design: in the exhibition it endeavoured to show the connection between art and industry, in the way of production, advertisement and everything that is related to them.

A STORE IN SÃO PAULO

page 26

A simple store can challenge the architect with a number of functional problems that have to be solved by means of a satisfactory plan and an agreeable, hygienic decoration in connection with buying and selling. The city needs such stores, that undergo at present a process of improvement suited to the growth of the population and to the principles of industrial arts. Architect Jorge Wilhelm, thanks to his sense of realism and natural good taste, has given a proper solution to this store that sells poultry and eggs. Forms and materials do not overcrowd the place. The simple and harmonious lines agree with the merchandise. The circumscribed business, the limitation of the object is one of the elements that best defines function.

ALITALIA

page 28

For the new offices of the "Alitalia" in São Paulo, Brasmante Buffoni made a decoration that appeals to the customer thanks to the calm, harmonious and balanced colours and furniture he used. The only elements to suggest the airline, are those of the decorative panel, a sort of "invitation au voyage". Enough free space has been left in the agency to separate the counters from the lounge, so as to create a quiet and unruffled atmosphere. Buffoni's long experience as a decorator has enabled him to use with peculiar efficiency all elements of the structure and materials with a satisfactory outcome.

AMBIENTE

page 30

"Ambiente" has been the first store for modern furniture in São Paulo to produce the models by world-known architects, such as Zanuso, Orro, Lina Bo. Shortly after it started, it became clear that the extraordinary growth of the city called for a more suitable showing of the furniture, a setting that would allow also temporary exhibitions of painting, sculpture and ceramics. Architect Carlo B. Fongaro, in charge of the artistic direction of "Ambiente", was entrusted with the remodelling of the place. He had to follow a five-point program: 1. increase the space to show furniture, taking advantage of the 6 meters height from floor to ceiling; 2. create corners to enhance the pieces of furniture; 3. take into account the temporary exhibitions; 4. avoid major changes in this store not owned by the firm; 5. reduce to the minimum the duration of the works. A storey was added in answer to the first problem of space, while modulated movable partitions formed a flexible show room. To keep the last two points of the program, the architect planned a pre-fabricated and self-supporting structure. The outcome has been a remarkable architectural project with such a good interior organization of space that it has become a kind of a trade-mark for its quality and efficiency. Disregarding extravagant solutions, architect Fongaro has endeavoured to coordinate clearly all elements capable of giving a satisfactory, varied but at the same time continuous harmony. His project has fulfilled the given program, with intelligence and good taste, and has fully created an ambient.

JAPANESE VARNISH OF LACQUER

page 42

The Japanese varnish of lacquer has been brought to Brazil by Ryoichi Nakayama, who arrived first in this country in 1929. Convinced that Brazil would be the ideal place to grow the *rhus vernicifera* and *rhus succedanea* from which the juice is extracted, he went back to Japan to fetch the seeds of the plants. The author of this essay explains the origin of the use of this varnish in Japan, the methods to extract and to prepare it, its qualities and practical use not only for decorative purposes but for industrial ones as well. In Brazil, a real school has been established by the Government to teach the use of this natural resource.

NATIVE ART

page 44

The essay by Carlos Drumond "Native Art" is devoted in the first place to the ancient tribes Tupis that live along the coast. Contrary to the statement of Franz Boas that primitive art is the outcome of high dexterity attained in solving the technical problems of manufacture, Drumond quotes the reports of the first Europeans that came to Brazil. All were struck not only by the decoration of pottery but of the bodies as well. The study of native art has proved that two trends of decoration are used at the same time: a figurative and a geometrical one. Men, devoted to hunting and similar tasks, draw copies of natural and living things, while women mostly busy with weaving, use for decoration geometrical and abstract pattern, inspired probably by the coloured threads of the fabrics.

THE INSTITUTE OF CONTEMPORARY ART

page 60

Upon the death of Armando Alvares Penteado, the lifelong dream of this man of culture became known to all. The Foundation that took his name was his bequest to the city of São Paulo and to the country. The Institute of Contemporary Art, ensued from an agreement between the Foundation and the Museum of Art, brings together an artistic patrimony, the museographic experience and the joint efforts to promote the study and teaching of art. The program of the Institute is closely related to the monumental size of the building. In a park of 24.000 sq.m., the building occupies half of that area. Planned by late French architect Auguste Perret, it comprises a huge entrance hall, flanked by two exhibition galleries of 1.500 sq.m. each; 20 class-rooms for the Art School; a movie-theatre with 400 seats; six more exhibition rooms and library on the upper floors. A permanent exhibition of Brazilian contemporary art is formed by the stained glass composition in the entrance hall made of works by the best Brazilian artists. The Institute aims to increase not only the interest of the public in artistic activities and to show the right approach to the problems of art, but to enrich the collection, to promote the artistic exchange with foreign countries and to support all enterprises that endeavour to strengthen artistic culture. Much is said about the practical and pragmatic spirit of the *homo economicus* that has been the origin of the peculiar life of São Paulo, exceptional in Brazilian conceit. Armando Alvares Penteado, a representative of Brazilian public spirit and society, and his wife must be remembered as examples of superior individualities devoted to a cause that surpasses the limits of material interests.

GENARO DE CARVALHO

page 68

This kind of design that flows naturally as if it were a handwriting, has been very fashionable during Art Nouveau. Half a century has gone by since modern artists started to draw the flowers that made Art Nouveau also known under the name of Floreal. Flowers have inspired artists since Antiquity, Greek capitals and Pompeian decorated walls prove it. This series of drawings by Genaro de Carvalho show the sureness of his time, his inventive spirit and keen observation. His work is undoubtedly among the most serious contemporary artistic expressions of Brazil.

RAIMUNDO DE OLIVEIRA

page 72

Religious art is going through a crises intimately related to Catholicism and its administration. What does the Clergy understand of contemporary art. The question is made to a young man who brought from Bahia a series of religious drawings, or better said, inspired by the great poetical story of Christ. Raimundo de Oliveira will take shortly religious orders. It will be a splendid occurrence for the Church to admit an artist able to explain, paint and enlighten the voice of art, and deliver his message with his peculiar, clear and utterly artistic expression.

DJANIRA

page 78

Djanira was born with a real vocation for painting, enlivened by the spontaneous pleasure to do it without all problems that torture art nowadays. She is simply compelled to relate, to show everyday's facts, to paint as in ancient times with few colours and unaffected lines. Such a way of painting is not the outcome of reflection and thought but translates the urge of expression, something that flourishes in a natural way. Djanira tells the most beautiful tales made of colour, with the candid spirit of a child, always ready to be bewitched by adventure and to take out of it all the poetry it has.

Habitat N.º 1

Habitat N.º 50

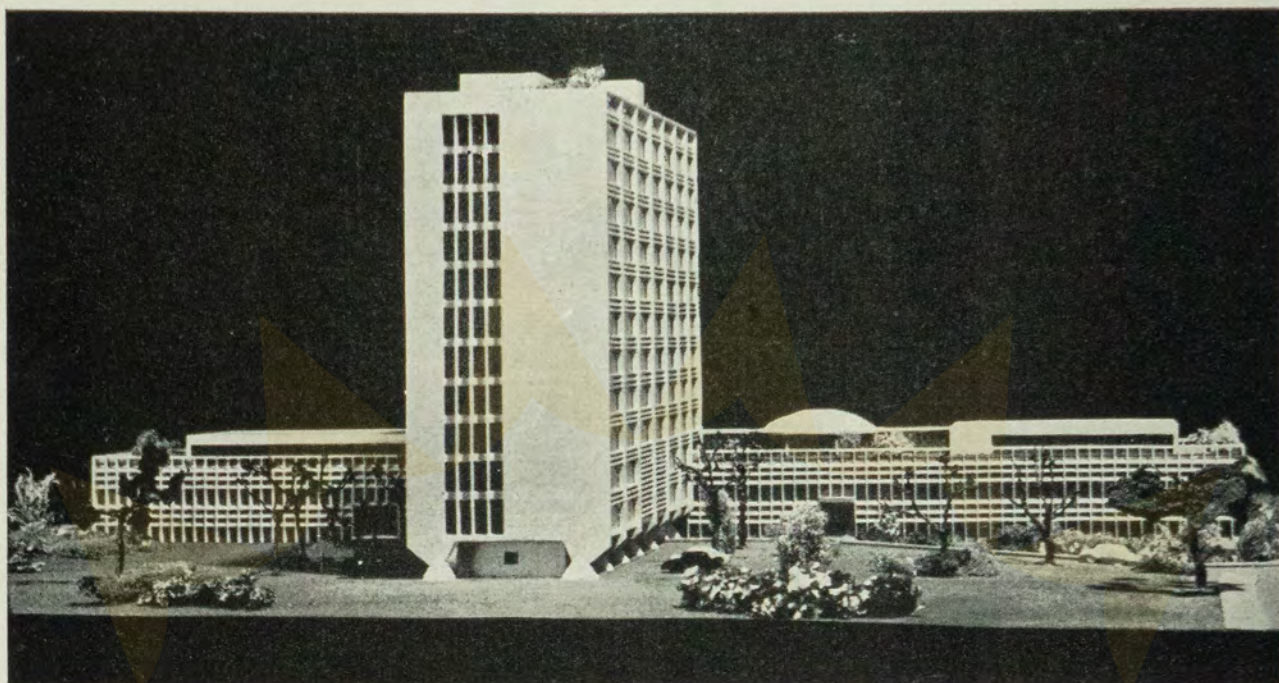
De outubro de 1950 a este outubro de 1958, HABITAT publicou cinquenta números, em sua tarefa de prestar serviços à arquitetura, às artes visuais, à decoração e ao artesanato, em São Paulo e no Brasil. É, portanto, sem modestia alguma que traçamos este registro, porquanto não houve até agora a circunstância, que aqui se assinala, de uma revista inteiramente devotada às artes sob o ângulo de uma ativa contemporaneidade, chegar aos cinquenta números que HABITAT, com este exemplar, consigna, na história de nossas artes plásticas.

Dir-se-ia que existem agora, no país, depois da metade da vigésima centúria, condições que permitem, ensejam e incentivam a continuidade das publicações de arte. Infelizmente, assim não é, e a permanência de HABITAT decorre de outros fatores, mesmo contrariando dificuldades e obstáculos de toda sorte. A revista que em fins de 1950 era lançada, em caracter experimental, atravessou oito anos de existência e produziu cinquenta números de registro mantendo-se ao arrepio de correntes, de acontecimentos, de incidentes, que poderiam perturbar seriamente a sua presença no mundo das artes.

Temos então a certeza, a consciência clara de ter procedido a uma obra em que a imparcialidade, a múltipla variedade da apreciação, a defesa do direito de pesquisa, a procura do melhor, concorreram de maneira incisiva, determinando, muitas vezes, a revisão de conceitos pessoais, a revisão de preferências menos amplas, a acolhida dos opostos. Pretendemos, desta forma, ter sido de todo ponto de vista úteis e pragmáticos, voltiados para um programa que jamais fixou como princípio a conceituação temporal, em desprestígio da qualidade artística, do valor artístico como tal, da obra de arte, enfim.

Não houve, porém, jamais, tergiversação nos objetivos traçados, implicando a variedade em aceitação menos ponderada dos valores defendidos. Se erros se assinalaram, na condição intrínseca do componente humano que não pode ser eliminado nos juízos e na crítica ocorrente, eles não constaram de uma intencionalidade restritiva. O ensinamento antigo de Baudelaire, de que a crítica deve servir, acima de tudo, à possibilidade da abertura de novos horizontes, constituiu-se em orientação específica, diante dos fatos, dos homens e das coisas, que passaram pelas nossas colunas.

Não assinalamos a data friamente, satisfeitos com resultados que são únicos porque HABITAT cumpriu cinquenta números no seu programa — resta muito a fazer pelo aperfeiçoamento do que consta dessa tarefa realizada, há muito caminho a percorrer, devemos pensar em que será sempre possível fazer mais e atingir a altitudes dominadoras de um panorama de trabalho que corresponda aos máximos de qualidade e variedade, no espelhar a evolução das artes brasileiras, da arquitetura, do urbanismo, das artes visuais, com isenção e alta seleção. Teremos assim contribuído, de nossa parte, para impregnar com uma viva participação de HABITAT, a curva do crescimento encetada pelos nossos artistas, no equilíbrio e no impulso determinados pelas inspirações do instinto e da cultura, da intuição e da inteligência, cada vez mais atuantes em nossa produção artística, porque servidas, já agora, por melhores fatores determinantes de fatura e criação.



A ampla frontaria horizontal é quebrada a uma certa altura pelo bloco monumental dividido em uma saliência e duas alas — não há uniformidade na solução, nem na linha horizontal interrompida pela intersecção, nem no jogo dos volumes, mas a harmonizadora unidade é amplamente realizada para o espectador.

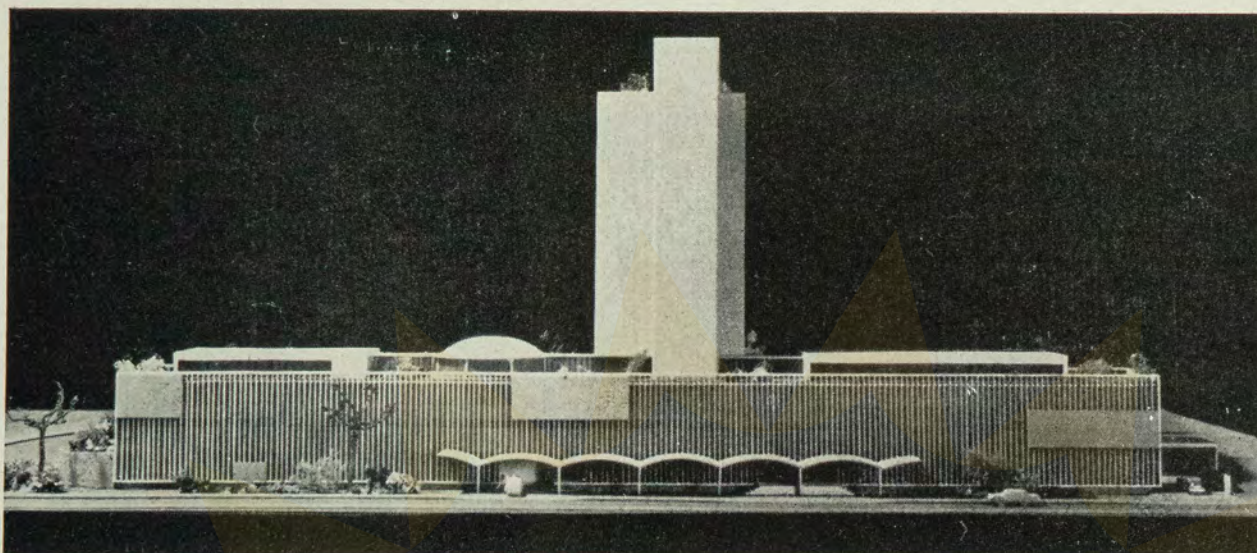
Maqueta do Hospital “Albert Einstein”, S. Paulo

arqs.: Rino Levi, Roberto Cerqueira Cesar e L. R. Carvalho Franco

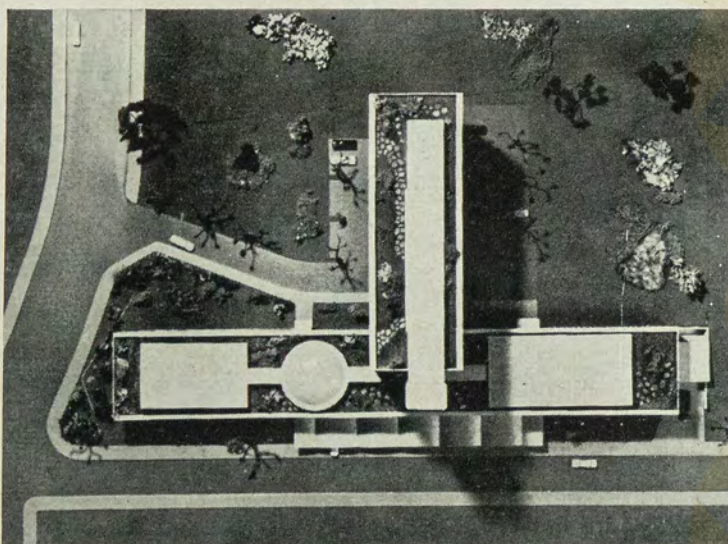
Em nosso número 48, dávamos uma completa demonstração desenhada do ante-projeto premiado no concurso para o Hospital Albert Einstein, a construir-se em S. Paulo. Essa demonstração equivalia a uma completa informação sobre o notável ante-projeto premiado, dispensando-nos, rigorosamente, de voltar ao assunto, porquanto o projeto em trabalho no ateliê daqueles arquitetos levará pelo menos um ano para o ajustamento de todos os seus pormenores, prazo este que não tem outra validade senão um cálculo em comparação para justificar a nossa isenção perante o problema resolvido. Entretanto, ficava pronta a maqueta do ante-projeto do Hospital, e nos vemos tratando novamente do caso, porque de fato tem-se agora, com este trabalho, um aspecto inteiramente novo da demonstração do projeto, cujos trabalhos preliminares se acham em andamento. Vários ângulos das perspectivas pelas quais o notável bloco hospitalar se apresenta foram focalizados pela fotografia sobre a maqueta, e assim tornou-se quase imprescindível voltar ao tema do Hospital Albert Einstein, em torno do qual um interesse internacional foi despertado, ao

ser lançada a pedra fundamental, no mês de setembro último, com a presença, em São Paulo, do filho do sábio Einstein, dr. Hans Einstein, presente à cerimônia.

De fato, a maqueta ilustra a futura construção do projeto em trabalho, de uma forma realmente relevante. Vê-se que somado à realização de uma arquitetura funcionalíssima, como o fim a que se destina a edificação o exigia, uma brilhante solução plástica-monumental foi obtida, no desenvolvimento da planta em T. E essa acabada prospecção arquitetônica se distribui por todas as faces por que se encare o projeto dos arquitetos Levi, Cerqueira Cesar e Carvalho Franco. A demonstração que HABITAT publicou em seu número 48 fica assim devidamente completada pela maqueta. Aquilo que o desenho indicava e que levou o Júri a uma unanimidade quanto aos méritos do projeto, ressalta na exteriorização da maqueta — uma obra arquitetônica definitiva, coroando um condicionamento optimum dos elementos programáticos, na adoção de um partido que, como em todos os casos de boa arquitetura, partem da mais limpa, nítida e matemática formulação.

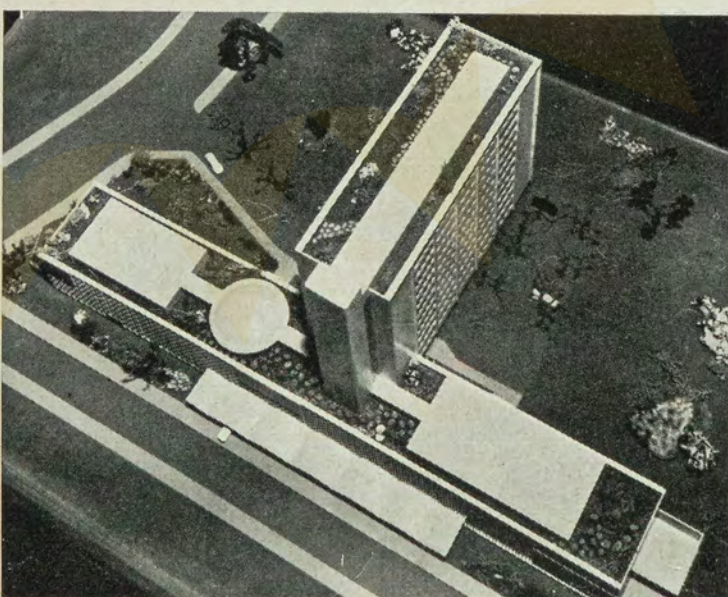


O grande corpo do Hospital na perna central do T, estendendo-se para o fundo da situação, na ampla área ajardinada, que o envolve por todos os lados.



3

Uma vista perpendicularmente tomada da maqueta, em que se evidencia a grande envergadura do T a que se subordinou o projeto, dando ênfase pronunciado à unidade harmônica.



Notável perspectiva da maqueta, tomada do lado Sul da situação, em ângulo aéreo. Ilustra, definitivamente, a solução arquitetônica.



Galpão da fazenda de S. José dos Campos, que acabou se revelando um interessante problema para uma estudada solução arquitetônica.

4

Galpão para fazenda em São José dos Campos

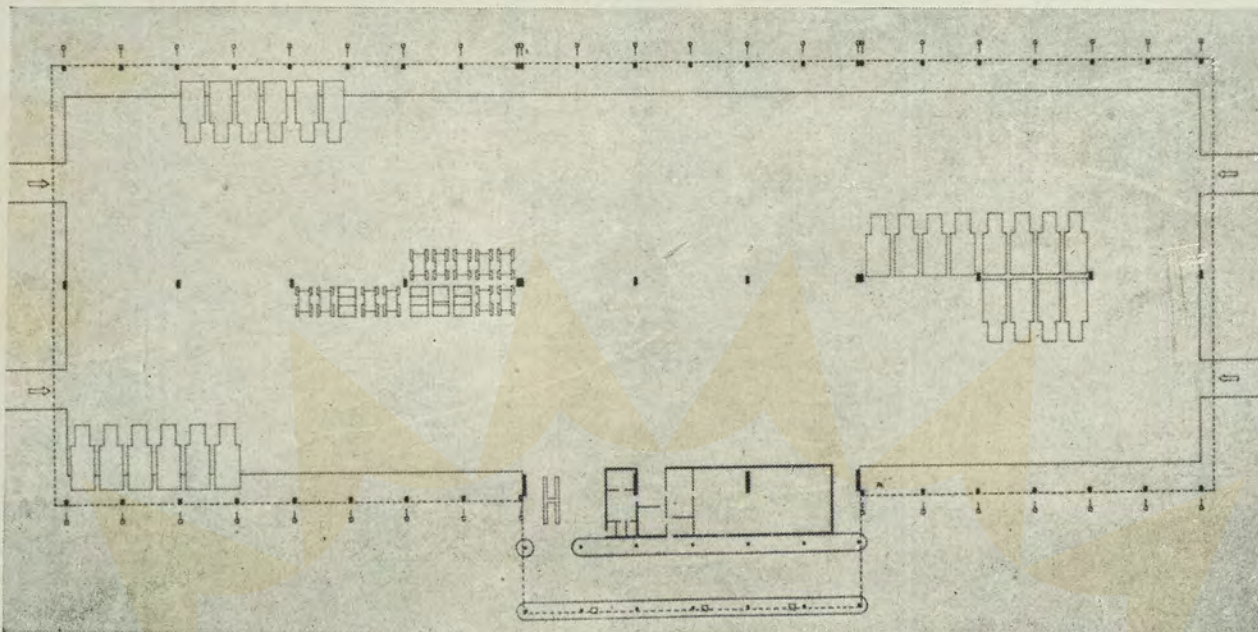
arqs. Rino Levi - Roberto Cerqueira Cesar

A capa do número 75 da revista "L'Architecture d'aujourd'hui" (dezembro 1957-janeiro de 1958) dedicado a diversas construções em Berlim, insere um trecho da cobertura do pavilhão "A cidade de amanhã" na Exposição da capital da Alemanha, em que a trama dos tubos de ferro oferece, imediatamente, à vista, um espetacular efeito de composição abstrata, para a sustentação da cobertura. É arquitetura do prof. Karl Otto, com um colaborador para a estrutura, eng. Günschel. Com a publicação do trabalho realizado pelos arquitetos Rino Levi e Roberto Cerqueira Cesar, queremos demonstrar a contemporaneidade do mesmo sistema, empregado na Alemanha, em exemplo já realizado no Brasil, neste galpão para uma fazenda em S. José dos Campos, na complementação de obras ali realizadas pelos mesmos arquitetos.

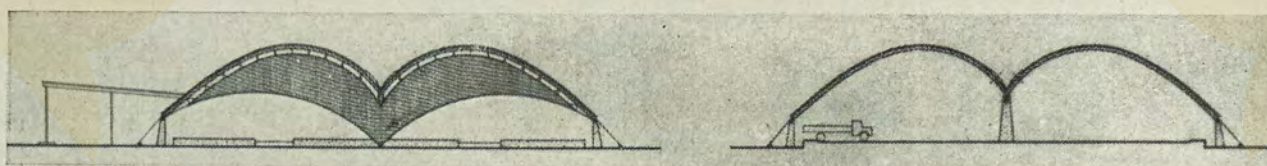
Este galpão é destinado ao abrigo de caminhões e máquinas agrícolas da fazenda, cobrindo em planta 45 metros por 120, a que se acrescenta, como se pode ver

num dos lados, um corpo saliente, visando o funcionamento de um posto de gasolina. A cobertura foi então projetada para duas abóbadas de 22,50 metros de vão, e foi então construída com arcos de ferro perfilados e redondos. As terças são de madeira. Apoiam-se os arcos sobre estrutura de concreto armado, que absorve os empuxos. O contraventamento, no sentido longitudinal, é efetuado pelas terças, ligadas duas a duas por cruzetas de ferro redondo. Como o galpão é aberto nas suas quatro faces, foi necessário prever uma ancoragem dos pilares laterais, para resistir às pressões ascendentes do vento, que se podem verificar no interior do galpão. Essa ancoragem se sustenta por meio de ferros redondos engastados em blocos de concreto armado. Sobre a trama, armou-se a cobertura, de chapas onduladas de alumínio.

As ilustrações compreendem diversas fases da construção, para evidenciar a beleza da trama que sustenta a cobertura, até o estado definitivo em que se encontram.

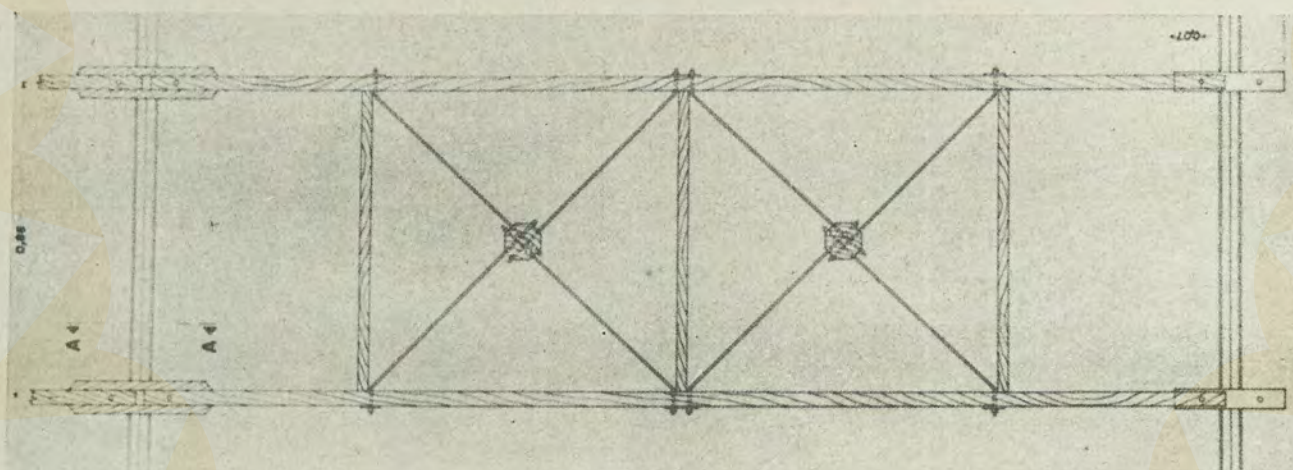


Planta do galpão: a saliência representa o grande "box" de abastecimento dos caminhões da fazenda.



Córtice da cobertura do galpão com a indicação dos seus apóios estruturais em cimento armado.

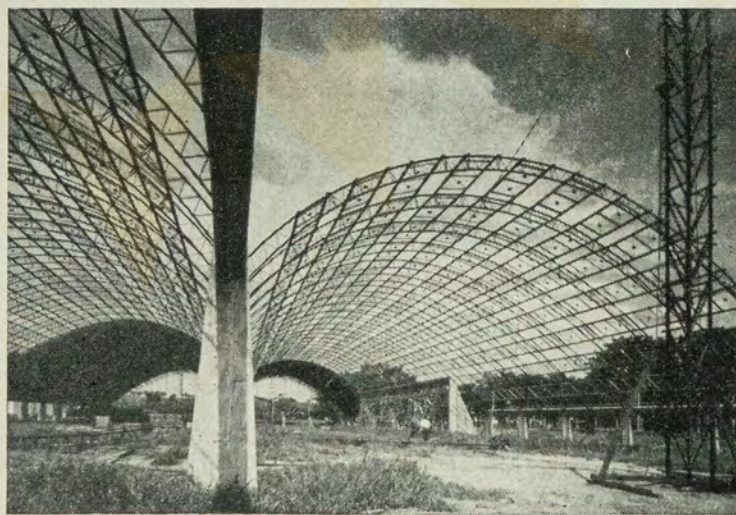
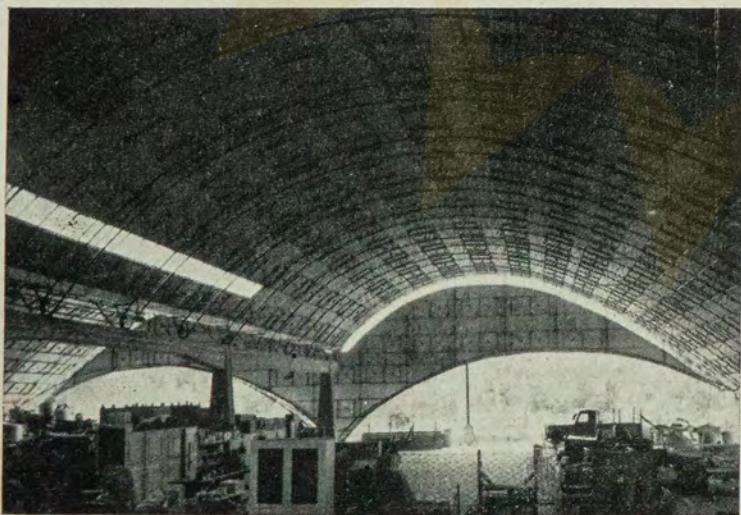
Pormenores indicadores da construção da cobertura tramada.

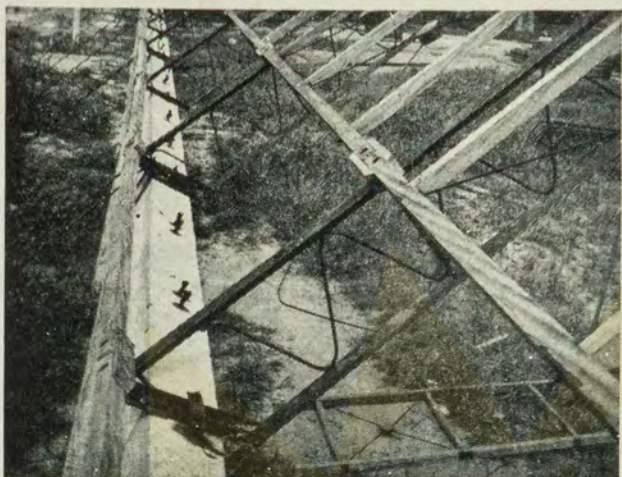


5

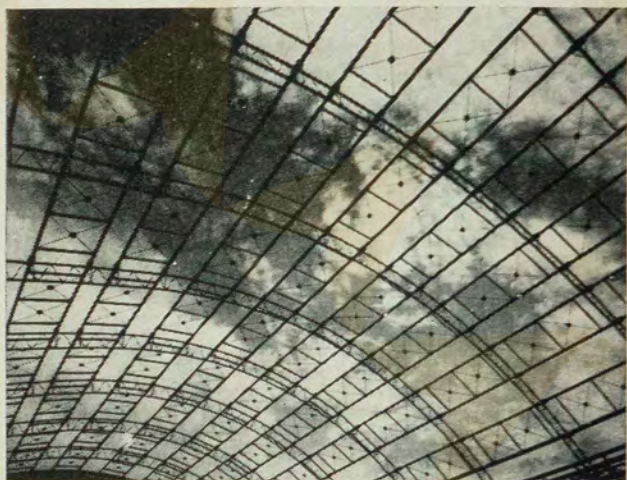
Foto interna; a construção acabada, vista de dentro, já com os materiais recolhidos, em plena função.

Foto externa da construção em progresso.

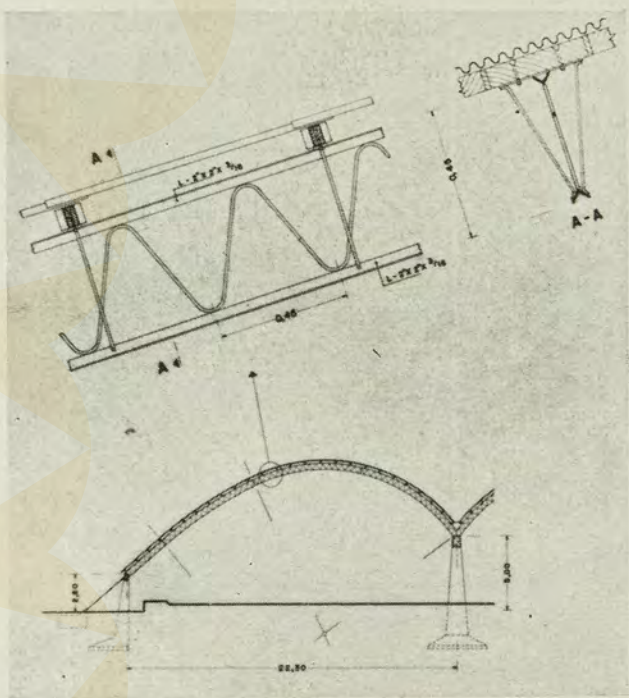




Um detalhe da trama com as junções de madeira e ferro.

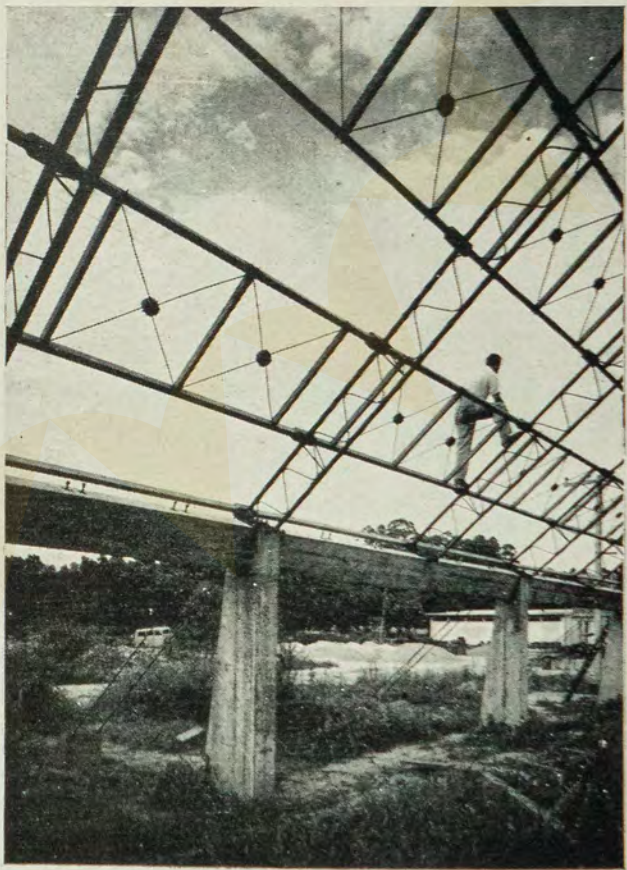
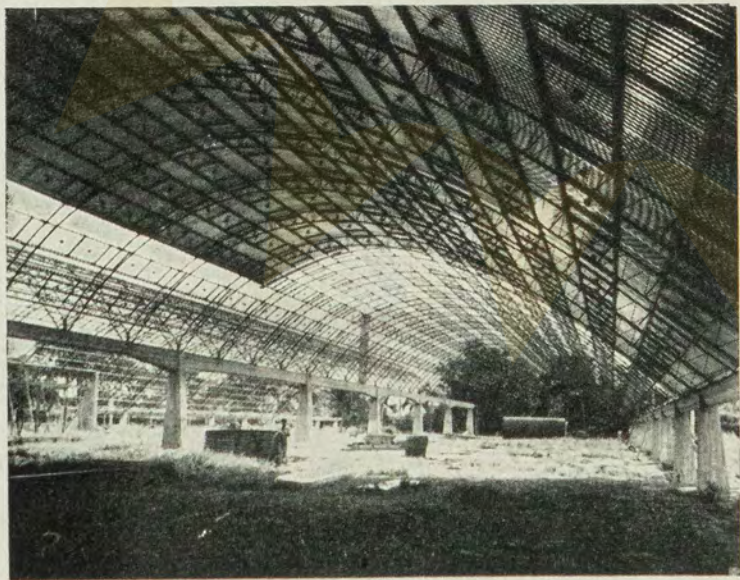


Pormenor interessantíssimo de uma fase "concluída" da trama, pronta para começar a receber a cobertura.



Assentamento da cobertura na estrutura de cimento.

Foto interna de adiantada fase da construção.



Interessante pormenor da construção: pilares estruturais, início da trama, a mão do homem na realização do projeto.

Palácio da Cultura no Rio de Janeiro

projeto: arq. Benjamim de A. Carvalho

Para o Palácio da Cultura, cujo programa compreende a Biblioteca Municipal do Rio, um Cine-Teatro-Auditório com capacidade para mais de 600 pessoas, um Planetário com torre para observações astronômicas, localizado no terreno, projetou o arquiteto Benjamim Carvalho um edifício de dezoito andares, que publicamos completo, pela primeira vez, dada a centralização de tantas razões de interesse cultural, para um grande centro urbano. A Biblioteca, que é o núcleo da organização do Palácio da Cultura, compreenderá espaço para um milhão de volumes. Na sua seção de micro-filmes será recolhida toda a imprensa carioca em reduções que permitirão um uso indefinido das instalações.

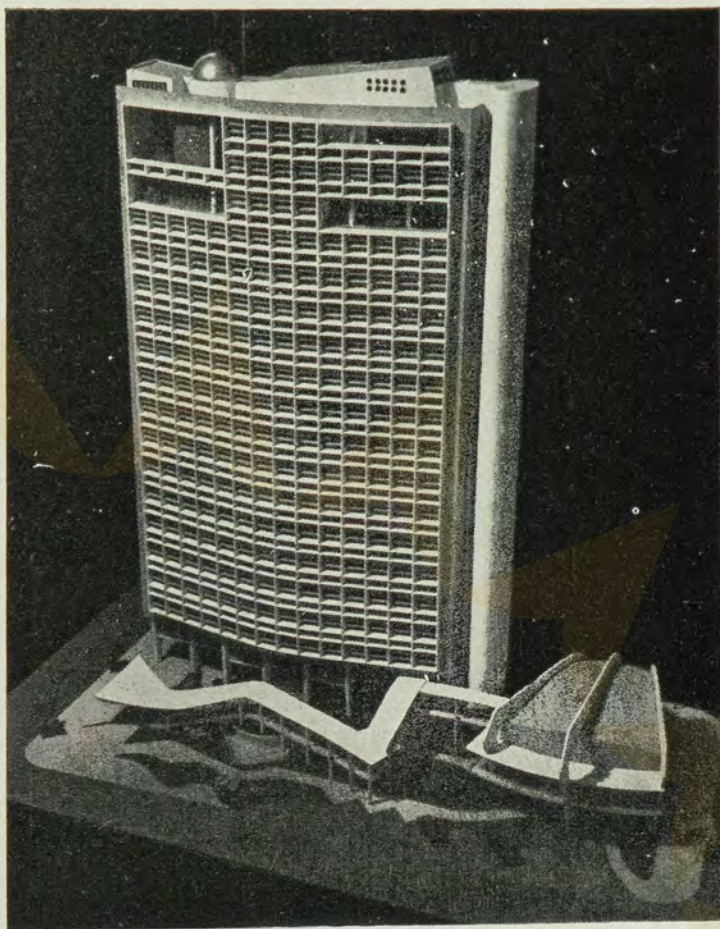
A localização do Palácio da Cultura está prevista para a avenida Presidente Vargas, posição que se situa numa das partes mais populosas do Rio de Janeiro.

Todos os serviços foram ordenados desde o terreo, com a seção de empréstimos de livros a domicílio, seguindo-se, no setor cultural, os 2.º e 3.º andares com exposições permanentes. No 4.º andar situa-se a direção, e do 5.º ao 15.º, a enorme biblioteca com suas salas de leitura (100 pessoas na de leitura geral, 40 em cada na Seção de Artes, Mapoteca, Jornais e Revistas, seguindo-se salas de consultas individuais. Filmoteca e Seção de Micro-filmes. No 16.º andar funcionará o restaurante e no seguinte, serviços gerais, Astronomia e Astronáutica, coroando tudo o Planetário. A parte do Auditório e Cine-Teatro acha-se localizada ao lado do edifício, ligada por uma rampa à entrada.

Uma iniciativa como esta seria impossível, sem um esforço bem coordenado, como o dirigiu o prof. Maciel Pinheiro, diretor da Biblioteca Municipal do Rio, que orientou as possibilidades para o notável resultado que o projeto já oferece.

A separação do auditório do corpo do edifício da Biblioteca, e o coroamento pelas seções do observatório astronômico, demonstram excelente aproveitamento para a eficiente programação do Palácio da Cultura. A obra terá início ainda nos últimos meses deste ano, aprovada como se acha, com a dotação orçamentária reservada. Cumpre que os trabalhos não tenham solução de continuidade, para a execução que proporcionará ao Rio de Janeiro um edifício público inteiramente dedicado à cultura.

O revestimento externo será de pedra sabão de Congonhas do Campo, o que emprestará um material de nossa arquitetura colonial à arquitetura moderna, caracterizada pelos "brise-soleils", pela funcionalidade, pela leveza da concepção de que se serviu o arquiteto.

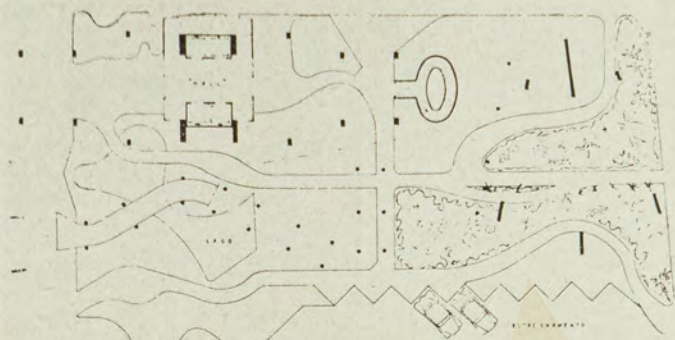


Embora o desenho da rampa empreste uma certa fantasia ao tratamento inferior desta face do edifício, a massa imponente destaca-se dessa implantação algo movimentada, criando logo a seguir uma serena proporcionalidade.

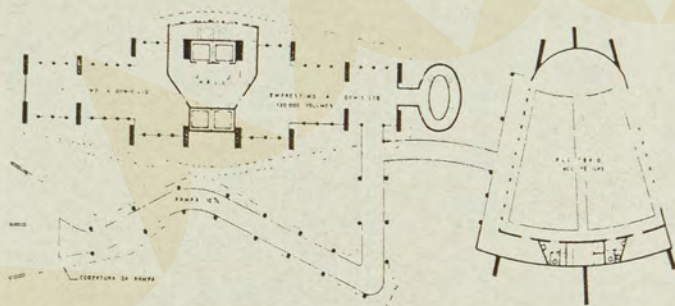
7

Deste lado, a arquitetura parece mais severamente tratada, na simples organização de colmeia pelo aspecto exteriorizado com os "brise-soleils".

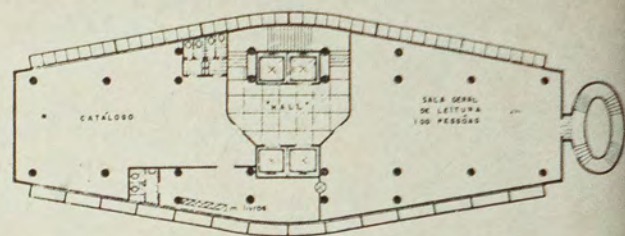




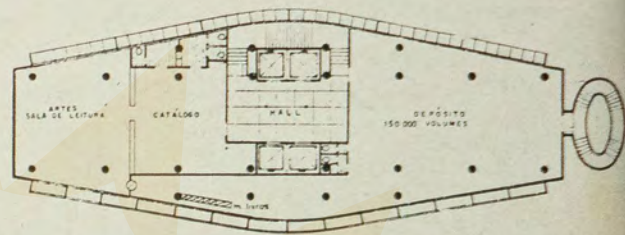
Pavimento térreo.



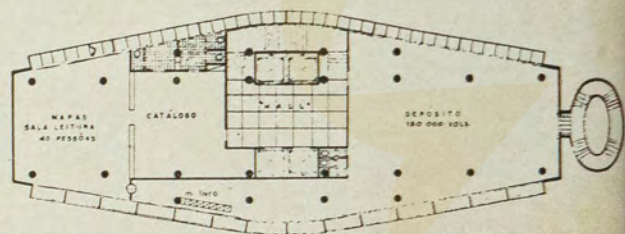
Sobre-loja.



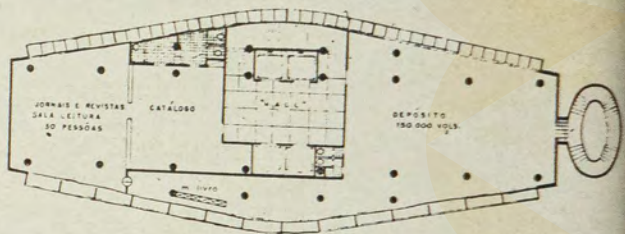
5.º pavimento. Salão geral de leitura.



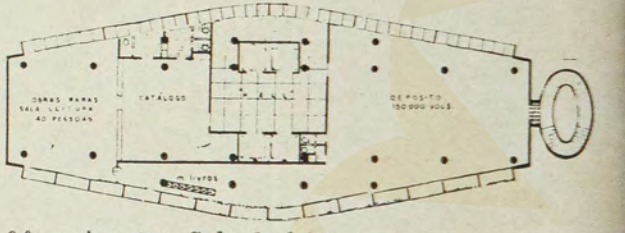
6.º pavimento. Salão geral de leitura.



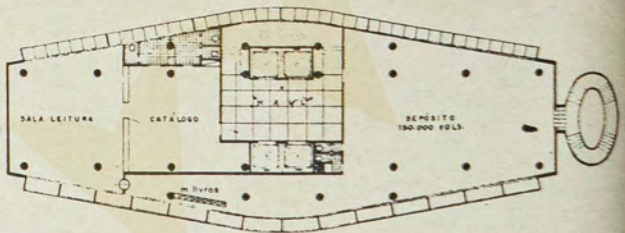
7.º pavimento. Sala de leitura para mapas.



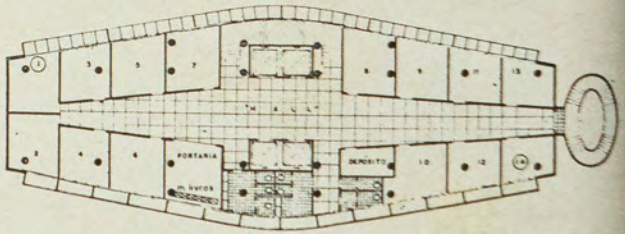
8.º pavimento. Sala de leitura para jornais e revistas.



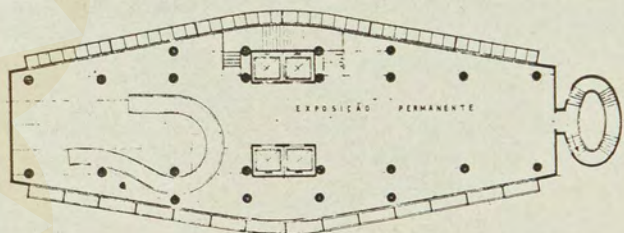
9.º pavimento. Sala de leitura para obras raras.



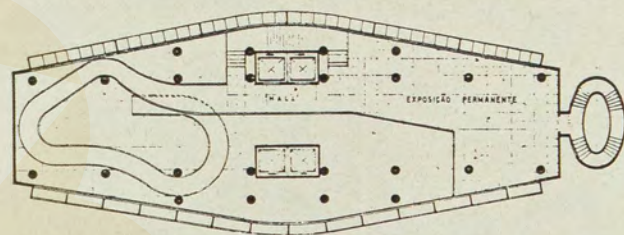
10.º pavimento. Sala de pesquisas bibliográficas.



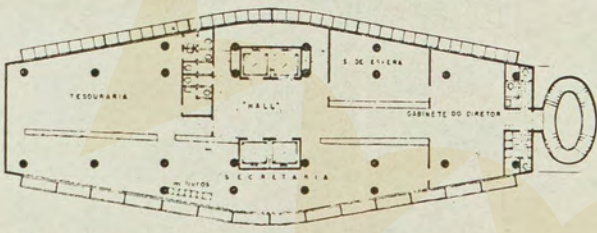
11.º pavimento. Consultas individuais, estudos.



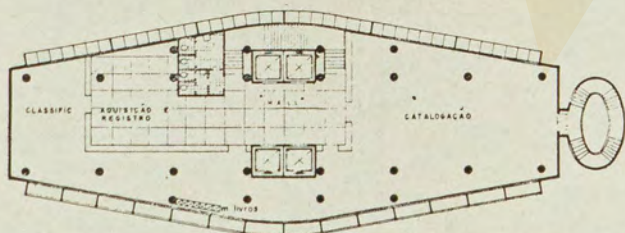
1.º pavimento. Exposição permanente.



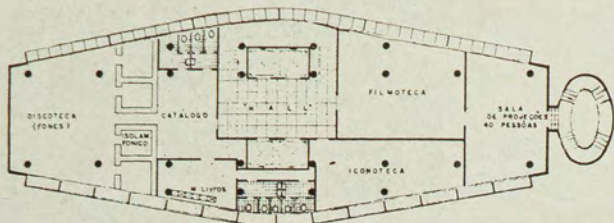
2.º pavimento. Exposição permanente.



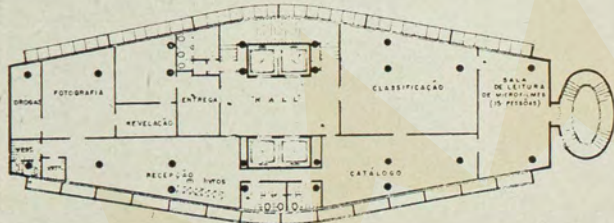
3.º pavimento. Administração.



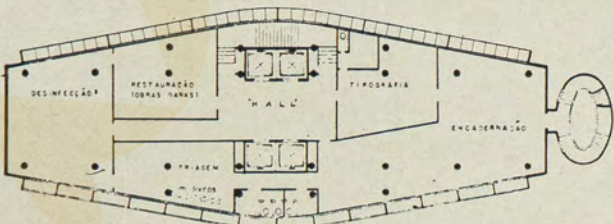
4.º pavimento. Aquisição.



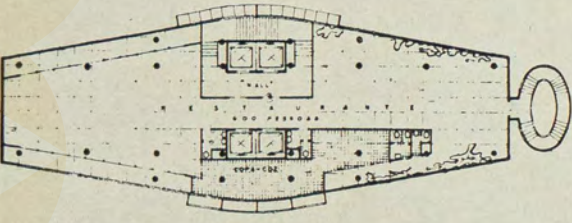
12.º pavimento. FilMOTECA, discoteca, iconoteca.



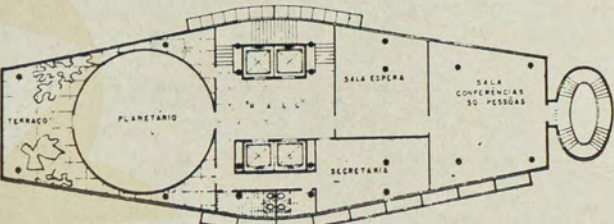
13.º pavimento. Microfilme.



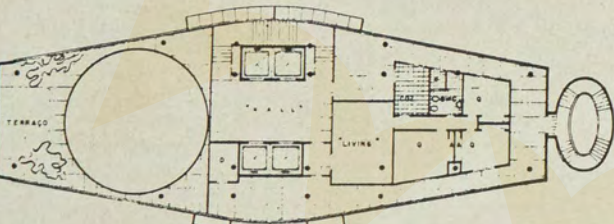
14.º pavimento. Conservação.



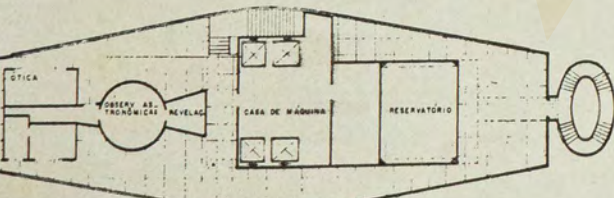
15.º pavimento. Restaurante.



16.º pavimento. Astronomia.



17.º pavimento. Apartamento do administrador.



Observatório astronômico e casa de máquinas.

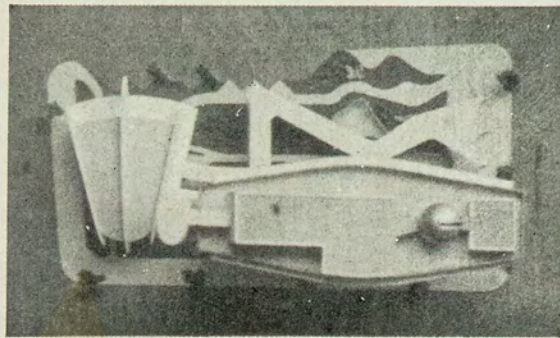
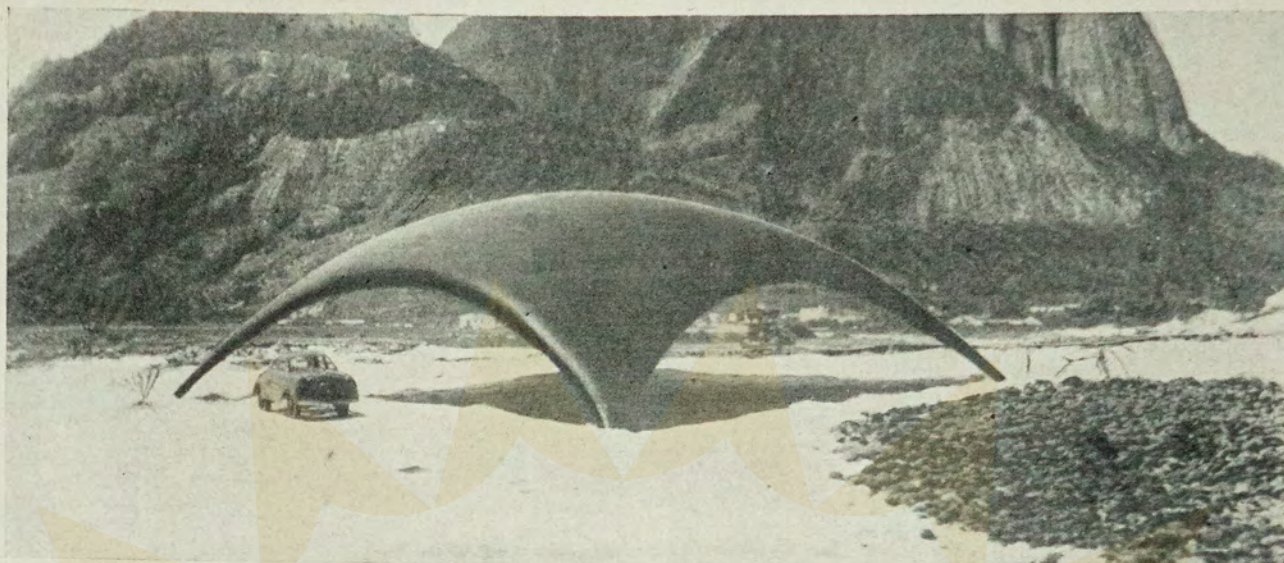
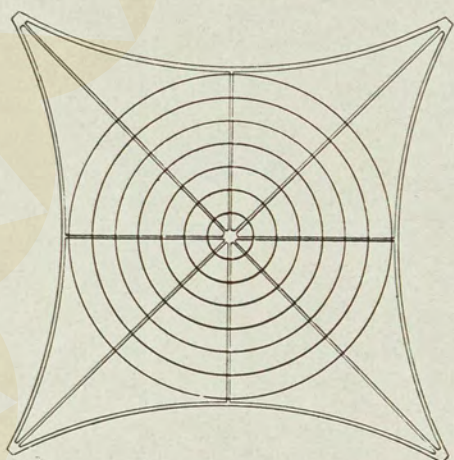


Foto do alto da maqueta, dando uma idéia da dinâmica de todas as linhas aparentes, desde a forma oblonga do corpo principal da edificação, aos pormenores da rampa e a bela estruturação do auditório, junto aos andares inferiores.





Vista do pavilhão situado no local escolhido.

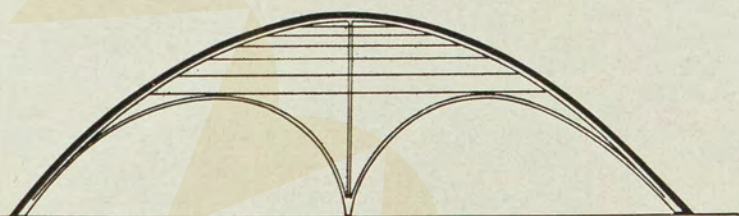


10

Planta do pavilhão.

Pavilhão do Ministério da Aeronáutica

arq. Wit-Olaf Prochnik

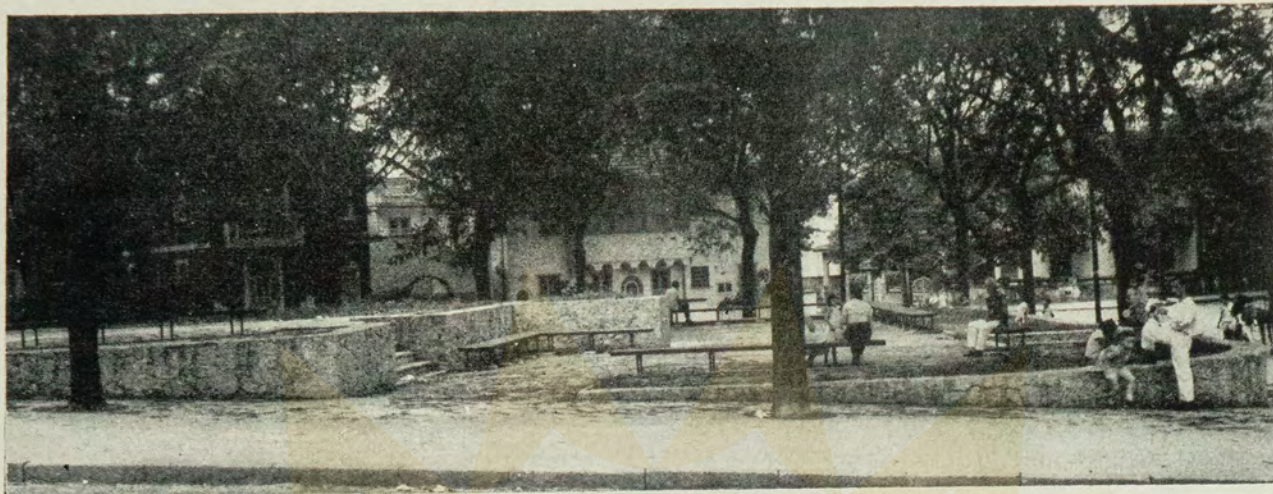


Corte do pavilhão, mostrando a sua estruturação perfeita.

Apresentaremos aqui, em sequência, três projetos do arquiteto Wit-Olaf Prochnik, em que alguns problemas foram abordados sob os aspectos urbanístico e arquitetônico, e as soluções visaram em cada caso uma original organização para as atividades que se tinham em vista, nesses locais.

Começamos pelo projeto de feição mais radical, o destinado ao Ministério da Aeronáutica, que é um pavilhão, colocando a sua estruturação nua diante da natureza desordenada, ao pé de uma topografia poderosamente monumental.

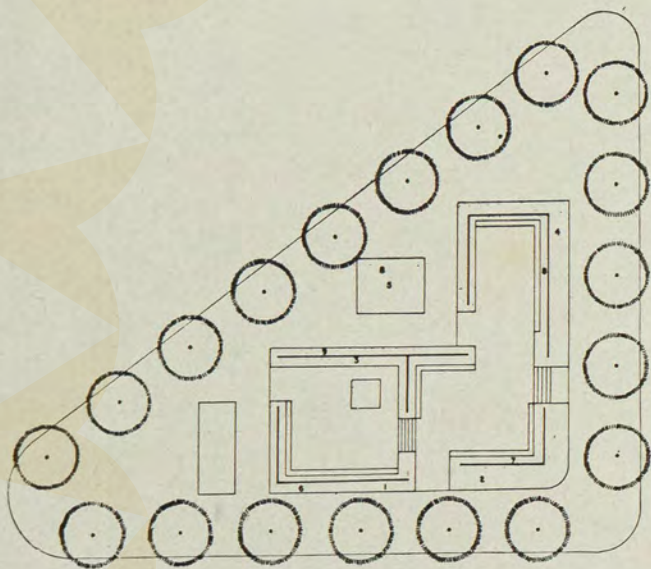
O pavilhão compõe-se de tubos de aço, com uma cobertura de plástico comumente utilizado em caldeiras. O vão é de 19 metros. A forma obtida, de um grande efeito plástico, torna interessante, sem dúvida, o projeto visando a um fim tão restrito.



Vista lateral da praça.

Praça em Vila Isabel

arq. Wit-Olaf Prochnik



Planta da praça.

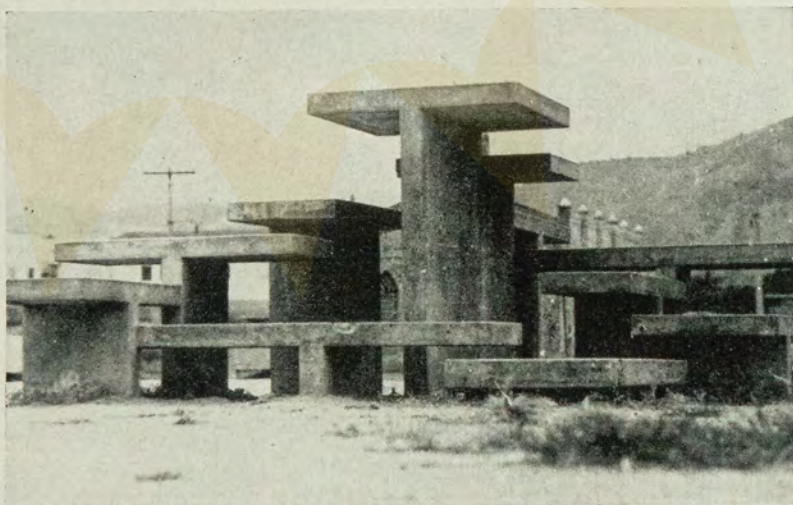
Num bairro de densa população, como Vila Isabel, objetivou-se criar um ambiente de recreação, para repouso e diversão, com uma nota de intimidade.

O terreno em declive carecia, então, de muros de arrimo, em pedra, e lugares planos mais calmos, cercados por uma coleção de plantas e trepadeiras.

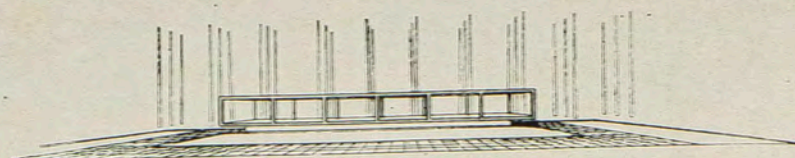
Os bancos são de madeira e tubos de ferro, tendo sido respeitadas todas as árvores ali existentes. As trepadeiras cobrirão armações que serão colocadas, para limitar os espaços internos, em que o ambiente íntimo de estar será criado, tornando-se uma espécie de ilha verde, na densa trama do bairro.

Alguns desenhos foram executados para tais usos, de recreação ativa infantil, necessidade que a iniciativa governamental, no Rio tem descuidado.

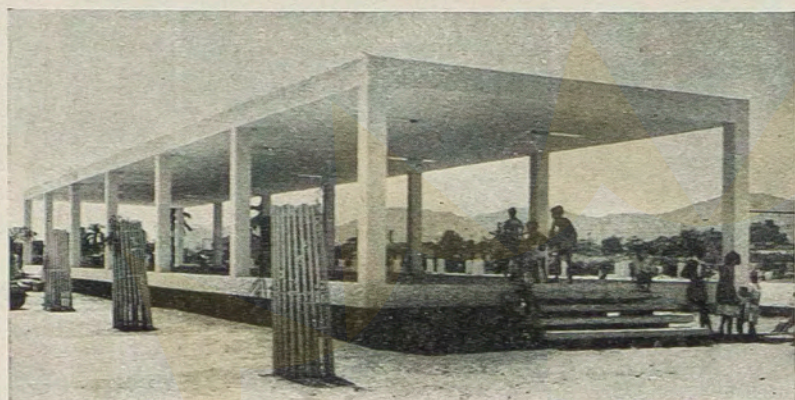
11



Trepa-trepa em concreto, constituído por uma série de T, para pular, passar por baixo, brincar de "estátua", etc.

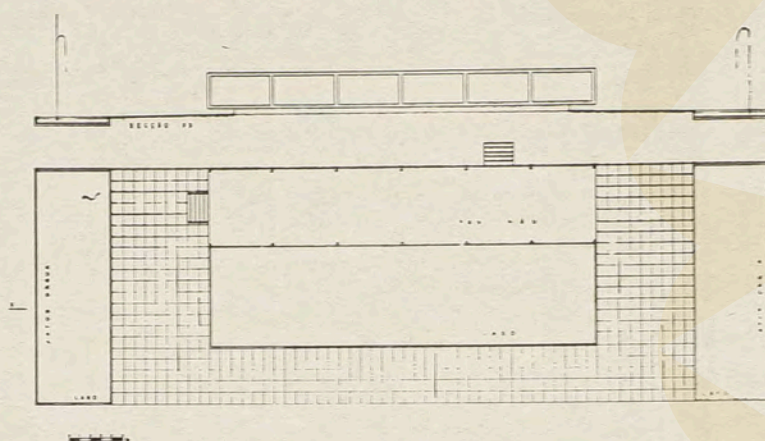


Perspectiva da praça com o pavilhão.



Vista do pavilhão.

Planta pormenorizada do pavilhão e das lajes.



Praça em Padre Miguel, D. F.

arq. Wit Olaf Prochnik

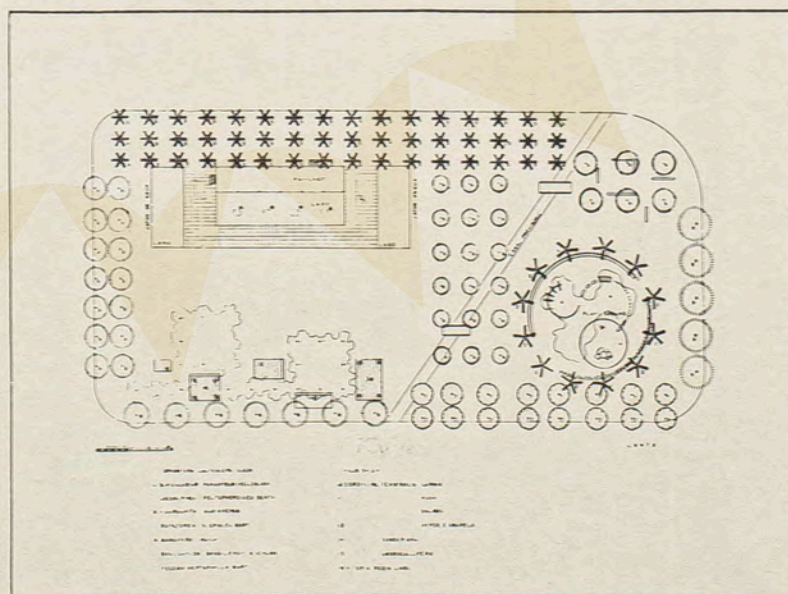
Esta praça foi executada num bairro de população predominantemente operária.

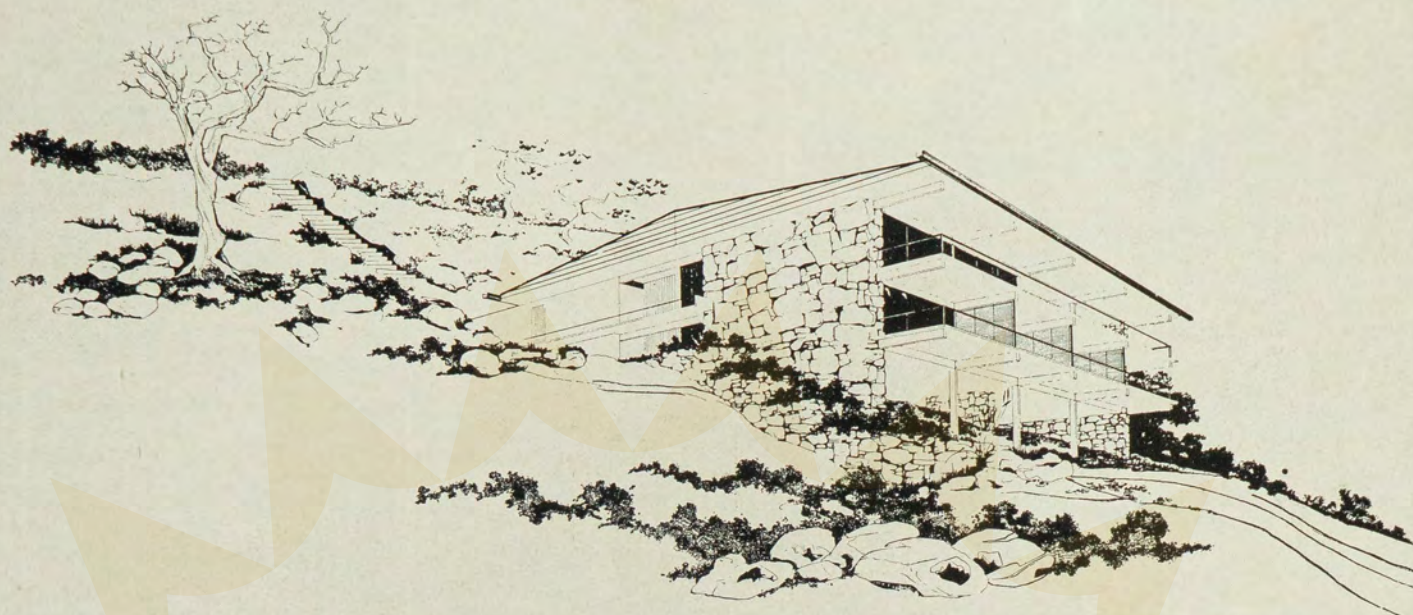
Visava-se o aproveitamento de um canal existente que só será coberto no futuro, criando-se duas áreas distintas: uma para recreação de crianças, com um grande banco circular, caixa de areia, etc., e a outra como área destinada à vida social do bairro, para "footing", shows de artistas, comícios políticos, etc.

Nesta segunda área foi construído um pavilhão que tem por finalidade abrigar os políticos, artistas, etc., e que terá como fundo um conjunto de palmeiras imperiais e na frente um lago com vitórias-régias. Lateralmente há dois lagos com uma série de jatos d'água verticais.

Estrutura do pavilhão em concreto, revestimento em cerâmica branca. Devido ao uso muito intensivo da praça, evitaram-se grandes canteiros, sendo utilizadas, entretanto, árvores de floração abundante como a sibipiruna, o ipê, etc.

Planta do conjunto ajardinado, notando-se os diversos canteiros com diferentes vegetações.

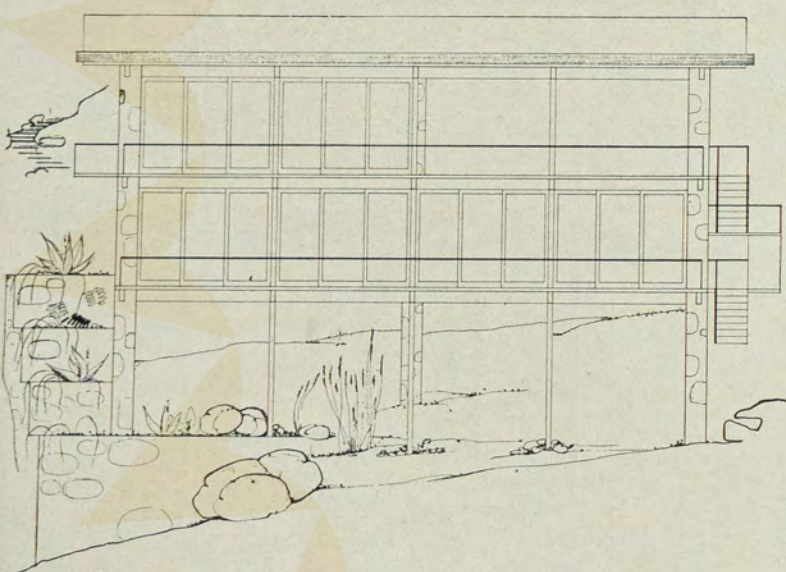




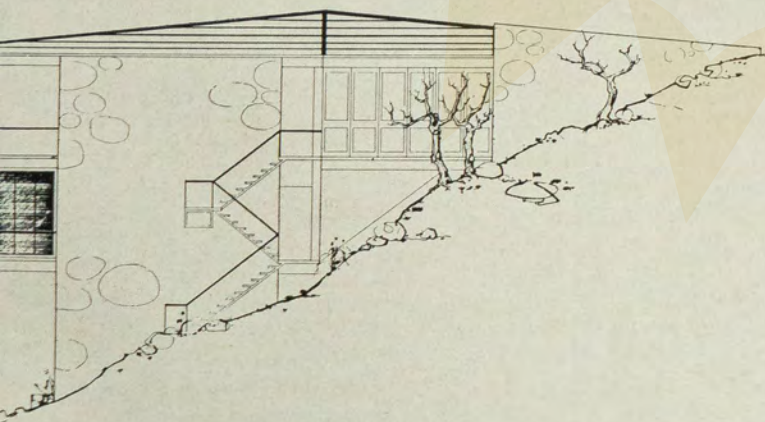
Perspectiva da casa numa das encostas da ilha Porchat.

Casa de fim-de-semana, ilha Porchat, São Vicente

arqs.: Miguel Forte e Galiano Ciampaglia



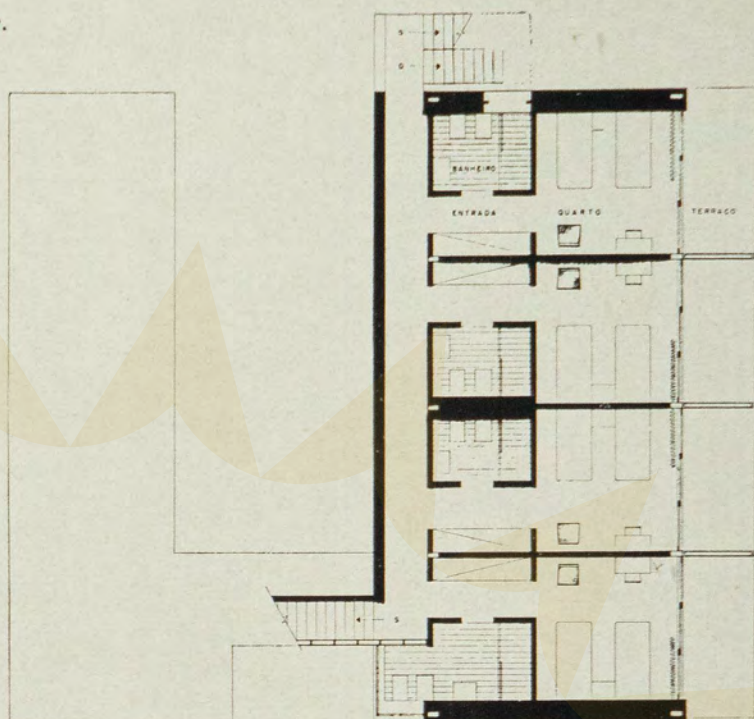
Frente voltada para o mar.



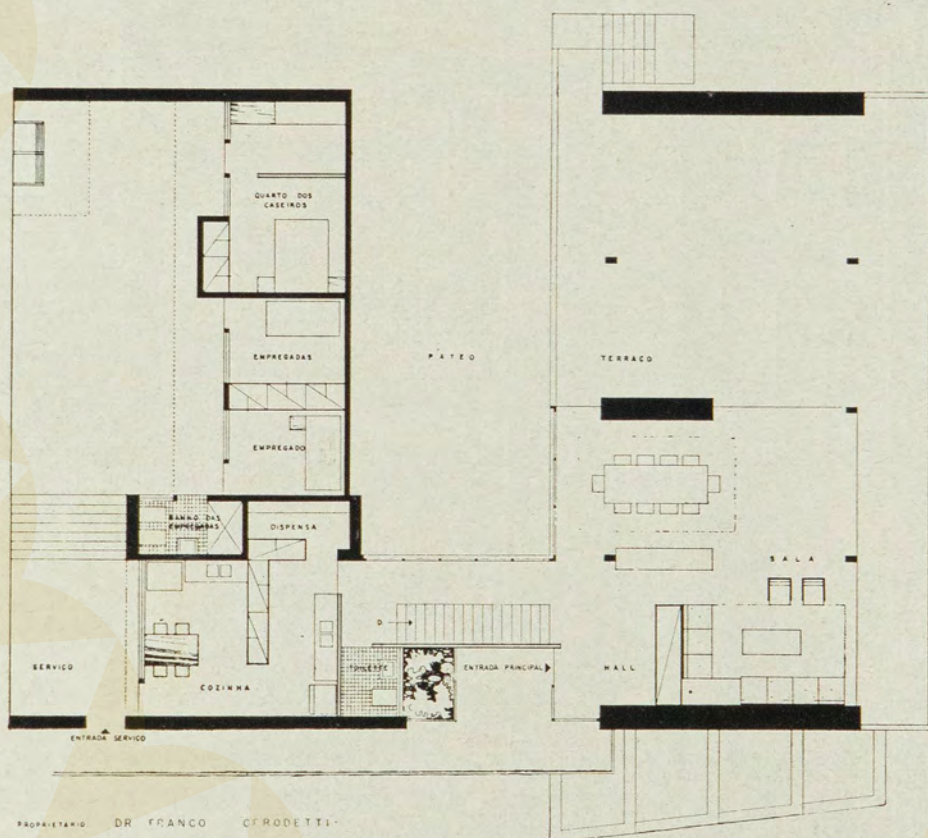
Demonstração em corte da impostação.

A topografia acidentada da ilha Porchat, na continuidade de pequenos recantos pitorescos, dentro de uma paisagem privilegiada a certos aspectos, favoreceu muitíssimas experimentações arquitetônicas, cada uma aplicável a um caso dado, na multiplicidade específica do terreno visado. A casa que aqui se apresenta não escapou, certamente, a essas condicionantes de terreno mutável, nem de experimentação de soluções para o aproveitamento delas ao mesmo tempo que se fazia peculiar uma impostação adequada. A perspectiva e as fachadas, reunidas nesta página, demonstram em que terreno foi necessário projetar, em que posição a casa foi colocada e em que soluções se apoiou o seu desenvolvimento. Ampla residência voltada para o mar, foi dada particular saliência, no projeto, à parte social e ao amplo terraço, pois é esta uma casa para fim-de-semana, com todos os elementos que reclama o seu uso.

Planta do andar superior.



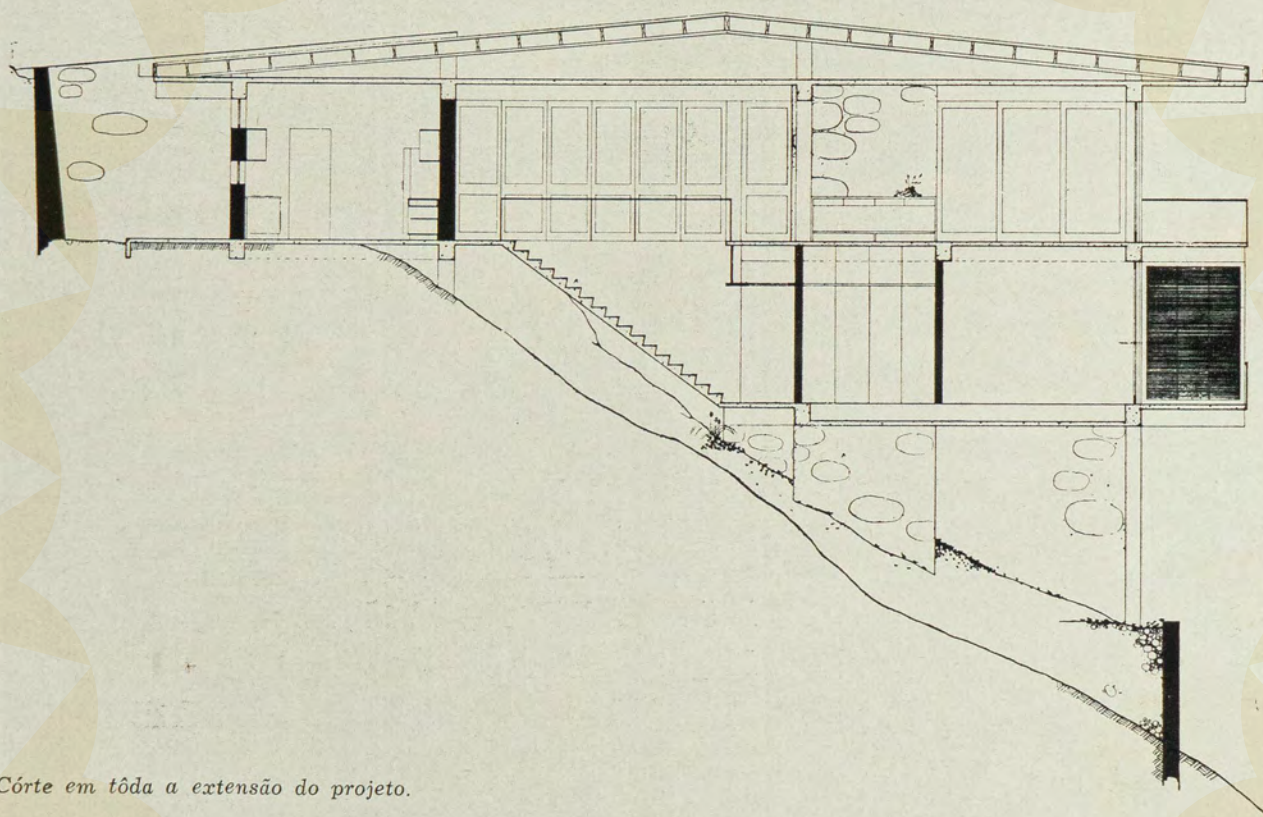
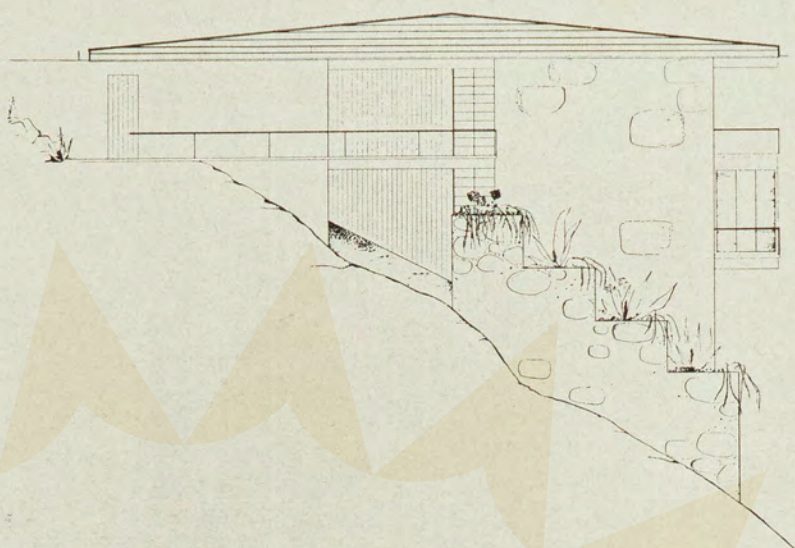
14



Planta do andar intermediário.

O projeto desenvolvido num terreno topograficamente em declive acentuado, visava proporcionar ampla vista para o mar, mediante o acesso que é favorecido por uma estrada situada em nível superior ao das estradas principal e de serviço. A planta evidencia os dois corpos (social e de serviço), ligados pela galeria de entrada. Tal partido permitiu uma constante ventilação na parte de salas, terraço e dormitórios (neste andar, dada pela diferença de pé direito entre os dormitórios e os banheiros, com galeria de acesso). Assim formou-se um pátio interno.

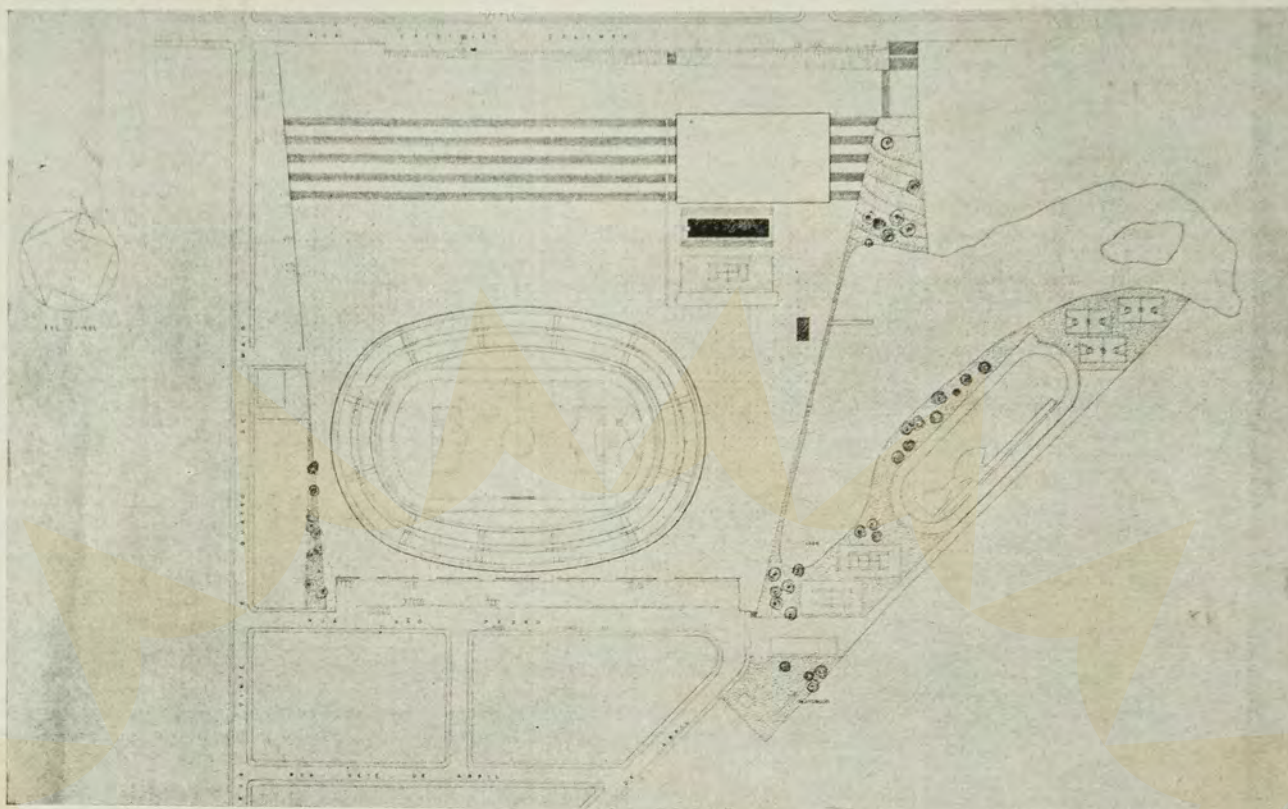
*Outra fachada lateral, mostrando
em corte a topografia.*



15

Cóрте em tóda a extensão do projeto.

aproveitando também uma rica vegetação ali existente. A fachada, voltada para o mar, fica sobrelevada ao terreno, de maneira que o jardim da frente se liga diretamente com o do pátio. Foi dado um tratamento nas fachadas, de uma combinação de paredes brancas e paredes de pedras, que se fundem com as rochas naturais do terreno. Amplos balanços de terraços e berais para proteção das aberturas dirigidas para o mar, que nascem de uma estrutura modulada de concreto, de efeito leve e contrastante, com o estádio rústico, ainda, da natureza circundante.



Situação do projeto do Estádio Municipal de Santo André, 2.º prêmio.

Estádio Municipal de Santo André

arqs.: Mauricio Tuchschneider e Andrej Robowski

16

Encontra-se em São Paulo, um jovem arquiteto polonês, Andrej Robowski, que em pouco tempo se tornou conhecido pela sua personalidade. Robowski estudou na Politécnica da Varsovia, cursando ao mesmo tempo a Academia de Belas Artes.

A peculiar situação da Polônia, cujas maiores cidades foram quase completamente destruídas durante a última guerra mundial oferece oportunidades especiais aos arquitetos na obra de reconstrução do país; como é sabido, organizam-se de continuo concursos arquitetônicos para projetar novos edifícios. Andrej Robowski tem-se distinguido com seus trabalhos, sendo premiado repetidas vezes, entre outras, no concurso para a construção da nova Academia Musical em Varsovia. Em 1949, o nome de Robowski figurou na equipe dos arquitetos que projetaram os pavilhões da Polônia que deviam representar este país nas Feiras Internacionais de Milão, de Praga e de Plovdiv, na Bulgária.

Em 1956, graças à gentileza e amizade do arquiteto francês Michel Jausserand, apresentou-se-lhe a possibilidade de viajar para Paris, onde trabalhou no estúdio do arquiteto Jean Dubuisson, conhecido profissional, laureado com o primeiro Prêmio de Roma. Em janeiro de 1958, Robowski veio para o Brasil; está trabalhando atualmente no estúdio do arquiteto Salvador Candia. Em junho passado, Mauricio Tuchschneider, pretendendo participar do concurso para o Estádio Municipal de Santo André, São Paulo, convidou Robowski para colaborar na elaboração do projeto, ao qual foi atribuído o segundo lugar ex-aequo.

Numa entrevista com o arquiteto, quizemos conhecer seu ponto de vista em relação à alguns fatos de arquitetura:

— Não gosto de falar muito sobre arquitetura, — foi sua premissa.

— Mas, replicamos, estamos lhe perguntando a respeito de sua arquitetura.

— Acho que cada obra arquitetônica deveria ser bastante evidente para defender-se por si, sem precisar recorrer a explicações. E continuou: ciente porém que a minha atuação não possui ainda a força, a clareza e a lógica expressiva das pirâmides egípcias e que a minha própria "silhueta artística" está longe da perfeição, vou responder que nas artes plásticas o efeito maior obtém-se quando é conseguido o menor esforço na percepção. Embora vários anos já passaram desde que esta idéia

foi formulada por um dos meus professores da politécnica da Varsovia, esse conceito não perdeu nada de sua atração e para mim significa ainda hoje uma abreviação em meus esforços para exprimir o mais importante na arquitetura. Uma obra arquitetônica se compõe de três elementos: função, construção e plástica.

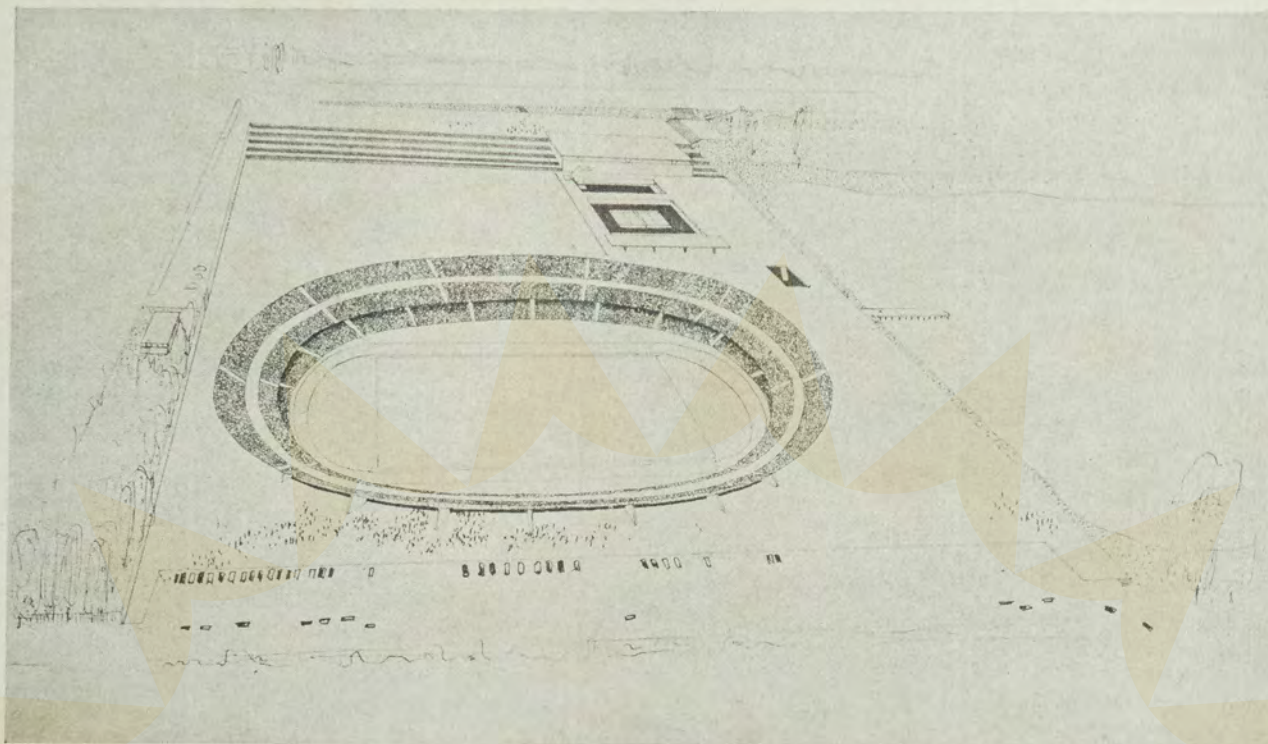
— A função dá à arquitetura as características práticas, une-as com a vida diária, resolve o fato da utilidade. A construção é a base técnica, ela liga a arquitetura com as novas possibilidades do ponto de vista dos materiais e das últimas descobertas científicas. A plástica, enfim, é o elemento graças ao qual temos o direito de afirmar que a arquitetura é uma arte. Uma arte baseada na técnica. A importância e o valor destes três elementos são, na minha opinião, absolutamente iguais. A dificuldade está no equilíbrio que deve ser mantido entre eles. Quando um destes elementos prevalece em relação aos outros dois, surge o caso dos "ismos". Em outras palavras, quando a função prevalece sobre a construção e a plástica, falamos em "funcionalismo" da arquitetura; quando a construção está acima da função e da plástica, em construtivismo; quando a plástica ocupa o primeiro plano, em formalismo.

Por nossa vez, comentamos que as possibilidades técnicas criadas pela ciência contemporânea estão oferecendo oportunidades praticamente ilimitadas e que o desenvolvimento da vida social está criando problemas urbanísticos numa escala até agora desconhecida.

— É exato, — respondeu nosso interlocutor — todos estes problemas existem neste momento, distintamente. Estão incomodando como uma refeição ainda não digerida. A arquitetura contemporânea tem-se dividido como o próprio átomo, em partes.

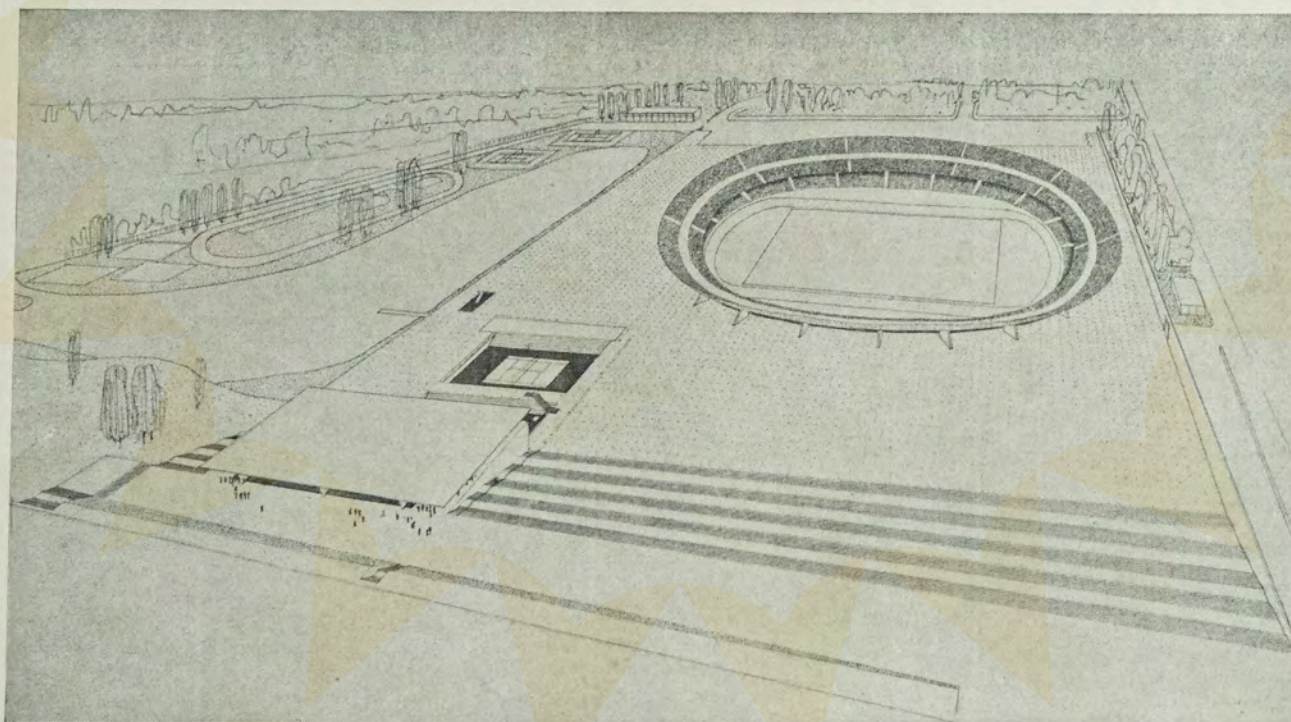
O século XIX foi o século da análise. Todos sabemos que nosso século é o da síntese. Vou lembrar sempre o momento quando cheguei em Dakar: acima da planície cinza do asfalto do cais, marcada pelas coloridas silhuetas dos pretos — erguem-se os enormes tanques da Esso. Neste instante, entendi que estamos vivendo numa época na qual nos comovem não somente as escrivinhas da Renascença ou os elegantes pés dos móveis Luís Felipe, mas sobretudo algumas coisas completamente diversas.

— Estamos testemunhando o nascimento de um novo conceito de beleza.



Os clichês mostram perspectivas do projeto do Estádio, na versão dada pelos arquitetos Tuschschneider e Robowski. Uma solução simplificada ao extremo, na organização do espaço destinado às atividades esportivas e à sua participação também pelo público. O campo de futebol é destinado a 30.000 pessoas; o ginásio deve abrigar 6.000; arquibancadas de tênis e piscina com capacidade de 1.000 pessoas em cada um dos casos.

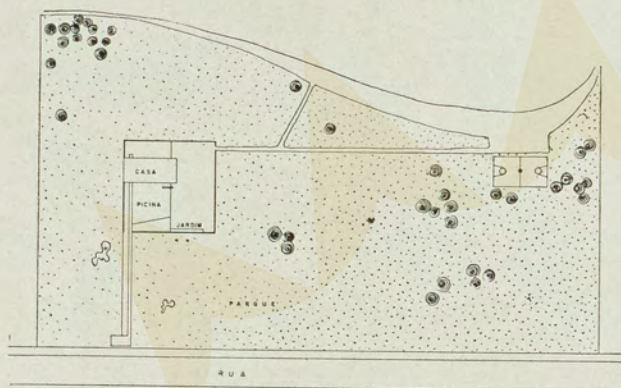
17



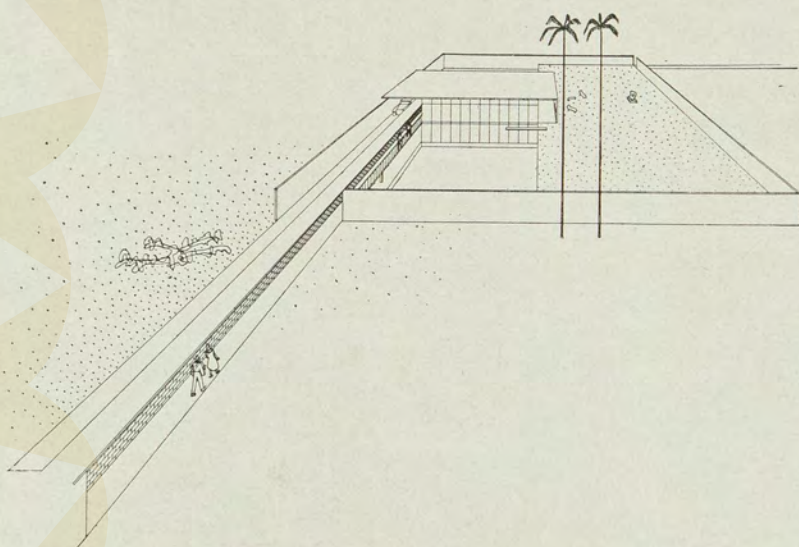
Pelos exemplos acima, verifica-se uma idéia original, na base do projeto do Estádio de Santo André. Os arquitetos determinaram uma localização das instalações completamente aberta. O acesso pode ser feito por todos os lados. Contrariaram aqui qualquer restrição à chegada do público, o que é uma idéia que não admite senão a socialização extremada do espetáculo ao mesmo tempo que implica num público civilizado: as instalações abertas estarão desabrigadas de vigilância que impeça atentados à sua conservação, manutenção higiênica, e mesmo depredações maiores, tanto no momento do uso, quanto na ausência de jogos ou competições, isto é, à noite ou em dias de semana. Indubitavelmente, pode-se considerar uma questão democrática esta concepção, mas não resta dúvida que estaremos bem longe de uma utilização adequada das instalações, num caso de congestionamento em que todos se julguem com direito de ocupar o ginásio ou as instalações das quadras de tênis e do campo de futebol. O projeto obteve ex-aequo o segundo prêmio. A própria apresentação parece não fazer honra à concepção.

Casa para fim-de-semana

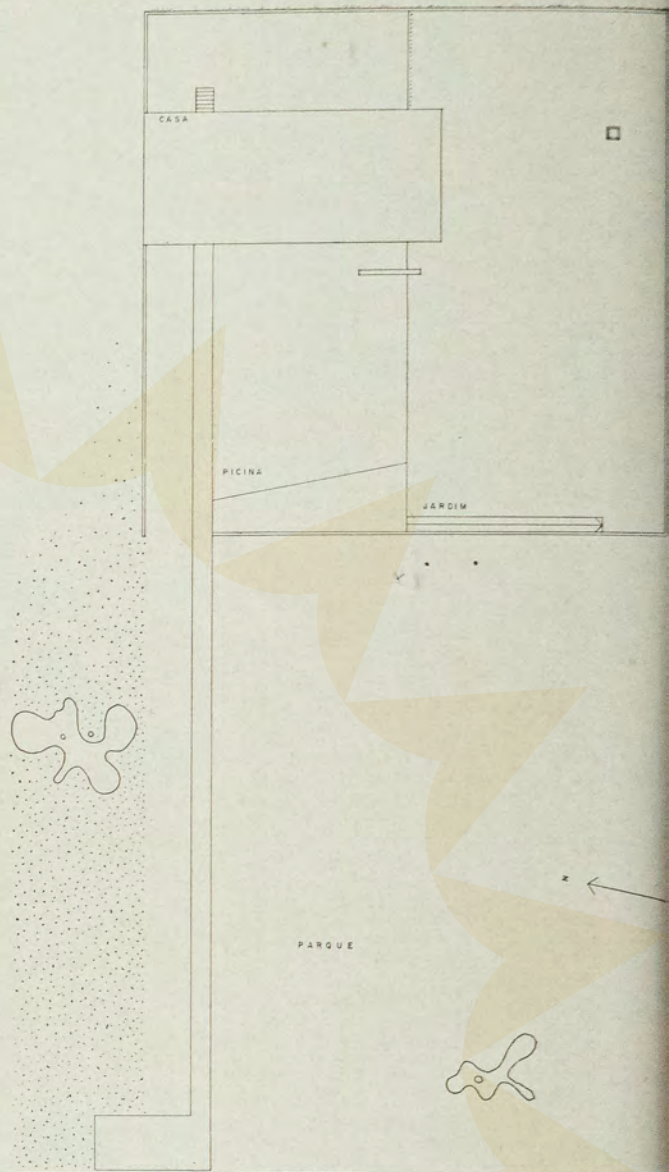
arq. Andrej Robowski



Situação da casa, em referência à rua, ao parque e ao jardim fechado.



Perspectiva da entrada coberta, do jardim fechado, já dentro do parque e da casa.



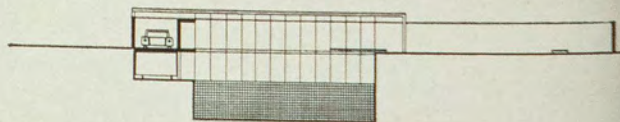
Esquema da concepção com as indicações gerais da originalíssima casa de repouso.



Córtice mostrando a entrada e o muro fechando o jardim dentro do parque.

O projeto compreende uma concepção quanto possível imaginária de uma casa para week-end. Há necessidade de um parque em torno desta concepção. O parque isolará o jardim da casa e a casa, propriamente, da rua. Uma passagem coberta levará os moradores ou visitantes da rua, através do parque até o jardim fechado da casa. Passa-se ao lado da piscina, antes de atingir-se a casa. Finalmente, chega-se à habitação. Ao lado da passagem coberta há uma pista que leva à garage. Um desenho restrito ao essencial nos permite verificar que a habitação de fim-de-semana isola completamente os moradores de qualquer contáto com a rua e com a vida. Uma ocupação mínima do terreno é ainda colocada em condições mais restritas: na superfície ficam apenas os serviços de cozinha, garage, tanque. A casa se resume a um living. A um lado desse living, a piscina e doutro o jardim interno, fechado, dentro do parque fechado.

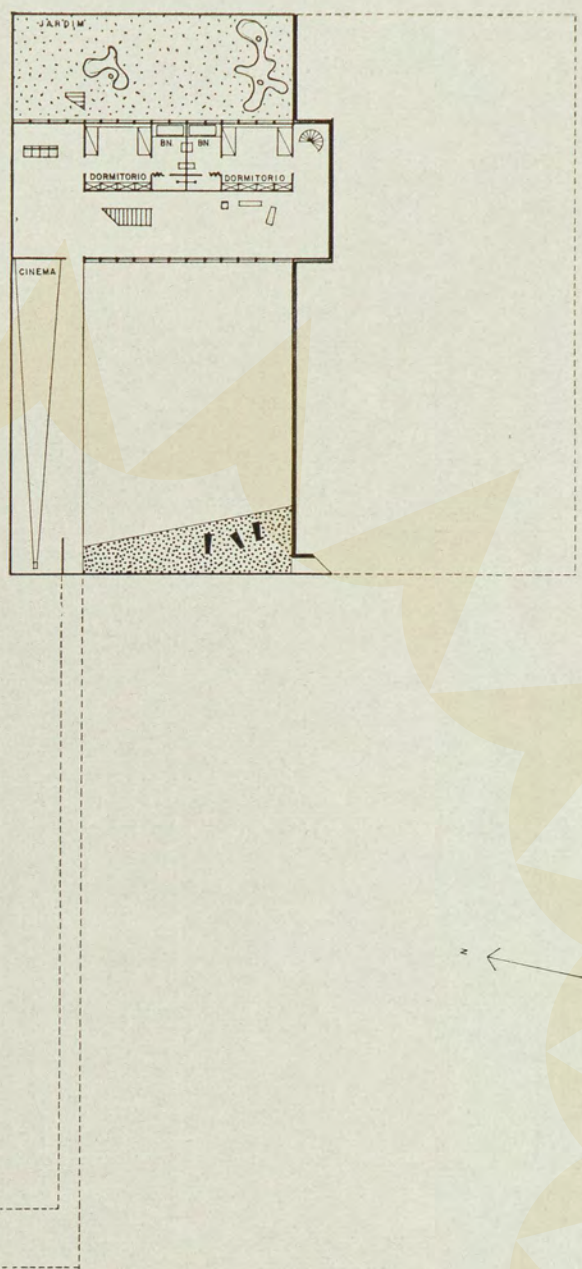
Corte correspondente à parte interna: vê-se a piscina na parte mais escavada, ao lado da piscina o cinema, sobre o cinema a garage. Outros cortes e plantas são necessários para o completo esclarecimento.





Eis a planta da casa de fim-de-semana a qual já agora prescinde de qualquer explicação mais ampla: trata-se da planta térrea. Tudo se acha ali bem evidenciado.

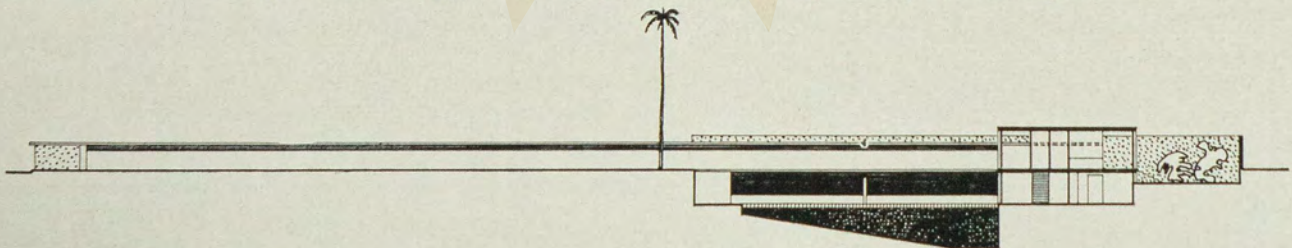
Cóрте da planta térrea.

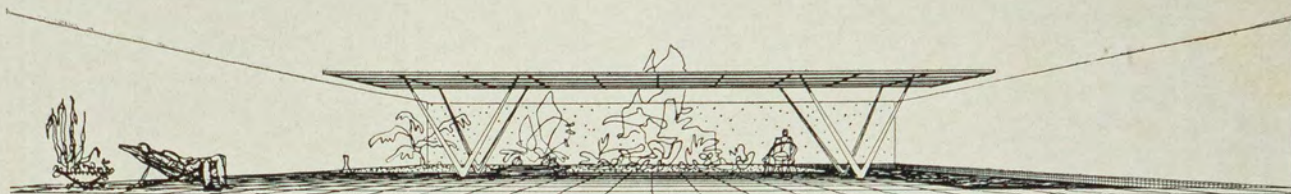


Planta subterrânea: os dormitórios ficam localizados no subsolo. O cinema também. Mas a piscina ainda fica enterrada a um nível mais baixo do que o subsolo destinado aos dormitórios.

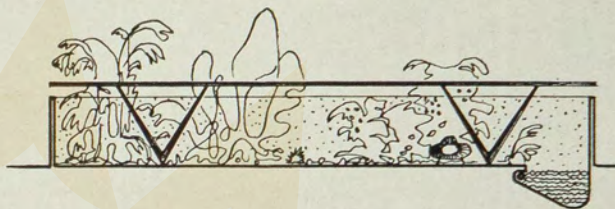


Cóрте incluindo o subsolo: cinema, dormitórios, e a piscina em nível inferior àquelas instalações.

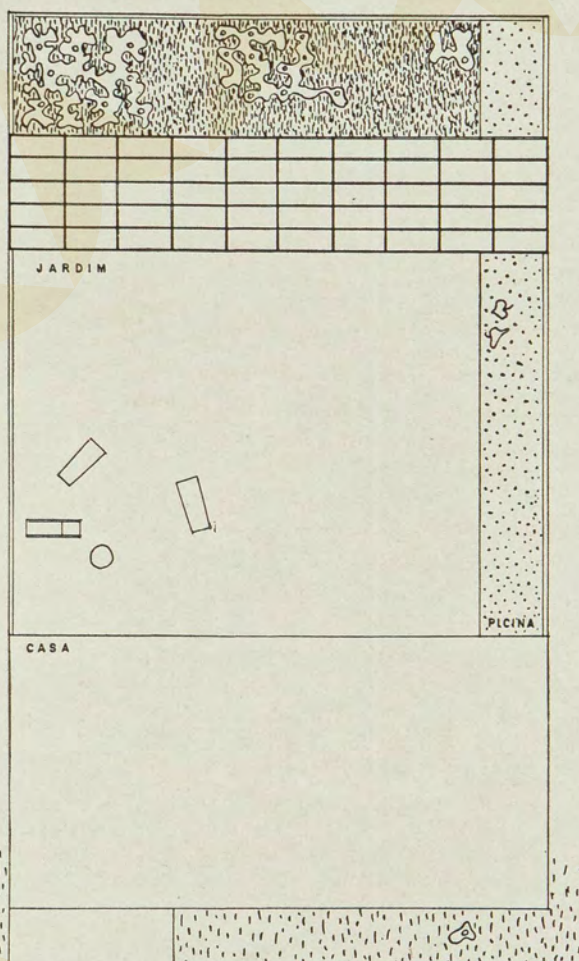




O pavilhão intermediário entre o grande espaço do jardim e a organização do espaço verde ao fundo.



Córtex do pavilhão, verificando-se a forma do fundo da piscina, como longa canaleta acompanhando o jardim.



20

O espaço da casa construída e os prolongamentos agora projetados, oferecem-se na planta, situando-se numa ligação harmoniosa.

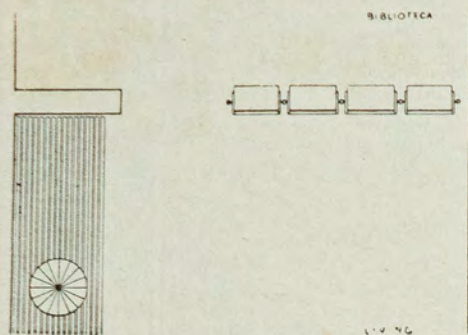
Jardim e pavilhão

arq. Andrej Robowski

Para uma casa construída num terreno de 15 x 25 metros, coube ao arquiteto apenas a projeção de um jardim, com pavilhão e piscina, o que constitui um problema de adaptação das novas instalações à parte já construída. Utilizando-se da pequenina área que lhe coube, o arquiteto projetou então o jardim, limitando-o pelo pavilhão, com um fundo denso de vegetação, no prolongamento do jardim. A outra limitação ao longo foi ocupada por uma piscina, de fundo inclinado, conforme o córtex o demons-

tra. Na construção do pavilhão, foi adotada a mais leve estrutura, com pilotis levíssimos, em V, que sustentam a cobertura proporcionando completa transparência a todo o ambiente de repouso.

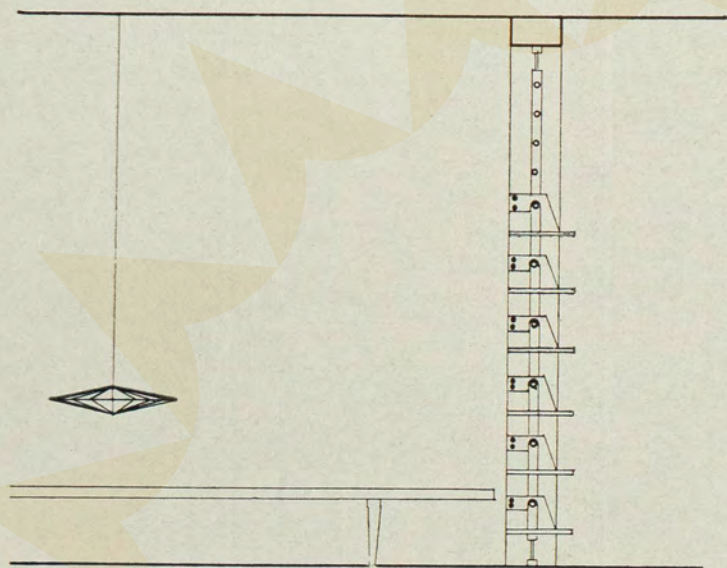
Comparecem, pois, simultaneamente, numa feliz combinação, neste projeto, em plena fusão, os elementos básicos de um ambiente ligado ao ar livre, a luz, na transparência de todos os fatores, o verde e a água.



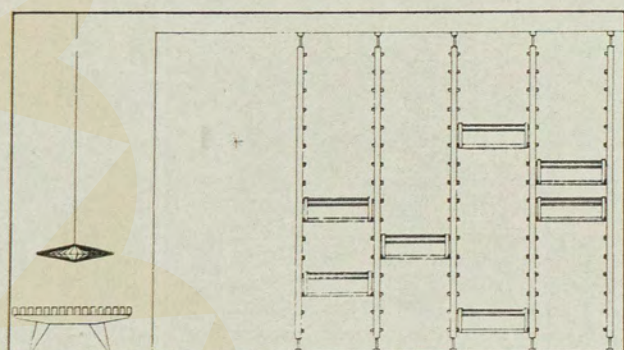
Posição dos móveis no living.

Desenhos de moveis

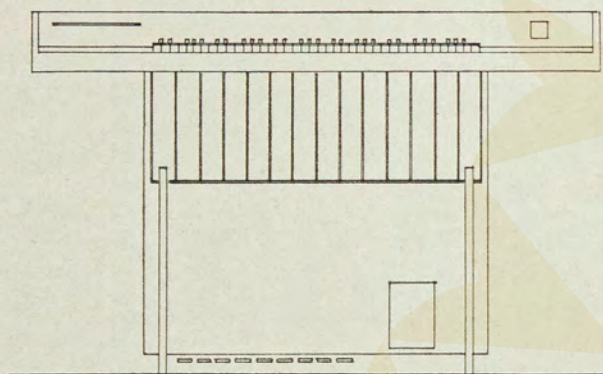
arq. Andrej Robowski



Corte da estante, do banco, da lâmpada.

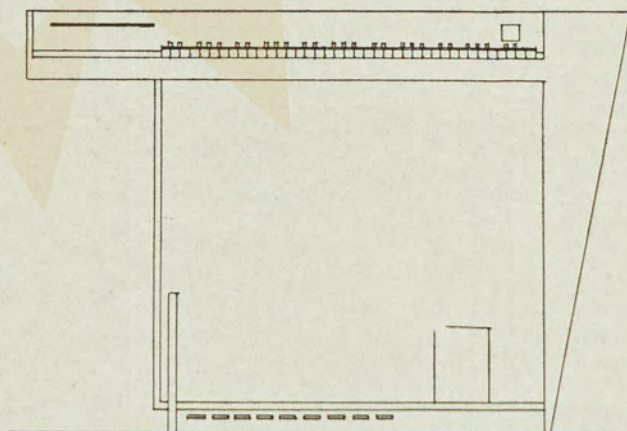
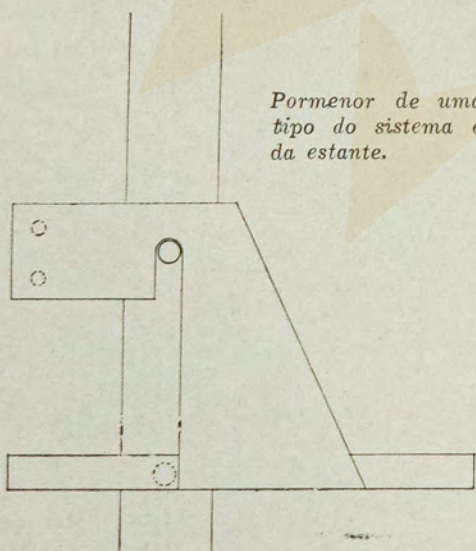


Estante de frente, banco e lâmpada.



Desenhos para um órgão elétrico.

*Pormenor de uma peça
tipo do sistema elástico
da estante.*

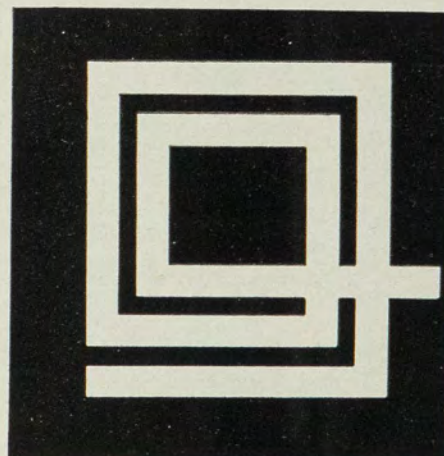




Esta exposição quer apresentar alguns problemas que existem entre a arte e a indústria, indicados com o nome de desenho industrial; problemas que são constantemente estudados pela "Olivetti" não só em relação à produção de suas máquinas, como também em relação à propaganda e a tudo quanto está em conexão. Os resultados disso são conhecidos pelo mundo afora.

22

Desenho industrial



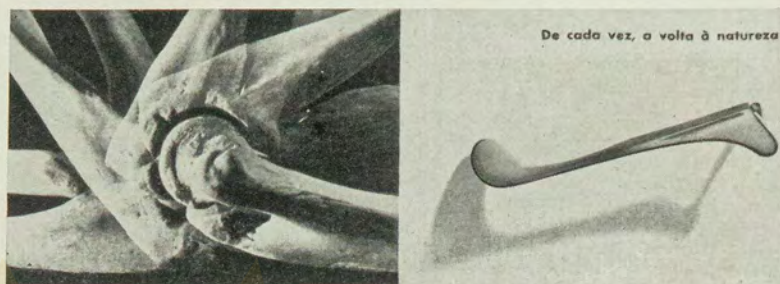
Olivetti

A exposição da "Olivetti" no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro suscitou um forte interesse devido à duas razões: a originalidade da mostra e a apresentação de um problema completamente novo para o público. Fez o observador penetrar num problema de arte através da criação de formas de objetos utilitários, e mostrou a pesquisa para chegar à forma, lembrando as analogias da inspiração.

As claras legendas explicativas foram, sem dúvida, o guia para saber ver e apreciar, fazendo com que o expectador se utilizasse da fantasia além do raciocínio. Os arquitetos Henrique E. Mindlin e Giancarlo Piretti, em colaboração com o pintor Bramante Buffoni, conseguiram organizar uma excelente exposição, infelizmente sacrificada devido ao pouco espaço. O arcabouço da mostra deveria ter tido mais espaço ao seu redor, o que teria dado melhores resultados. Mas como se sabe, nem tudo sai cem por cento. O importante é que o público teve contato com um dos problemas básicos da arte contemporânea, através da "Olivetti" que é certamente uma organização que no campo do "industrial design" conseguiu um nível de primeira ordem. Num dos próprios painéis da exposição podia-se ler a seguinte justificação:

"Esta exposição quer apresentar alguns problemas que existem entre a arte e a indústria, indicados com o nome de desenho industrial; problemas que são constantemente estudados pela "Olivetti" não só em relação à produção de suas máquinas, como também em relação à propaganda e a tudo quanto está em conexão. Os resultados disso são conhecidos pelo mundo afora".

Além do projeto dos dois arquitetos e das composições gráficas à cargo do pintor, os textos, de autoria de P.M. Bardi, muito contribuíram para o esclarecimento do problema apresentado.

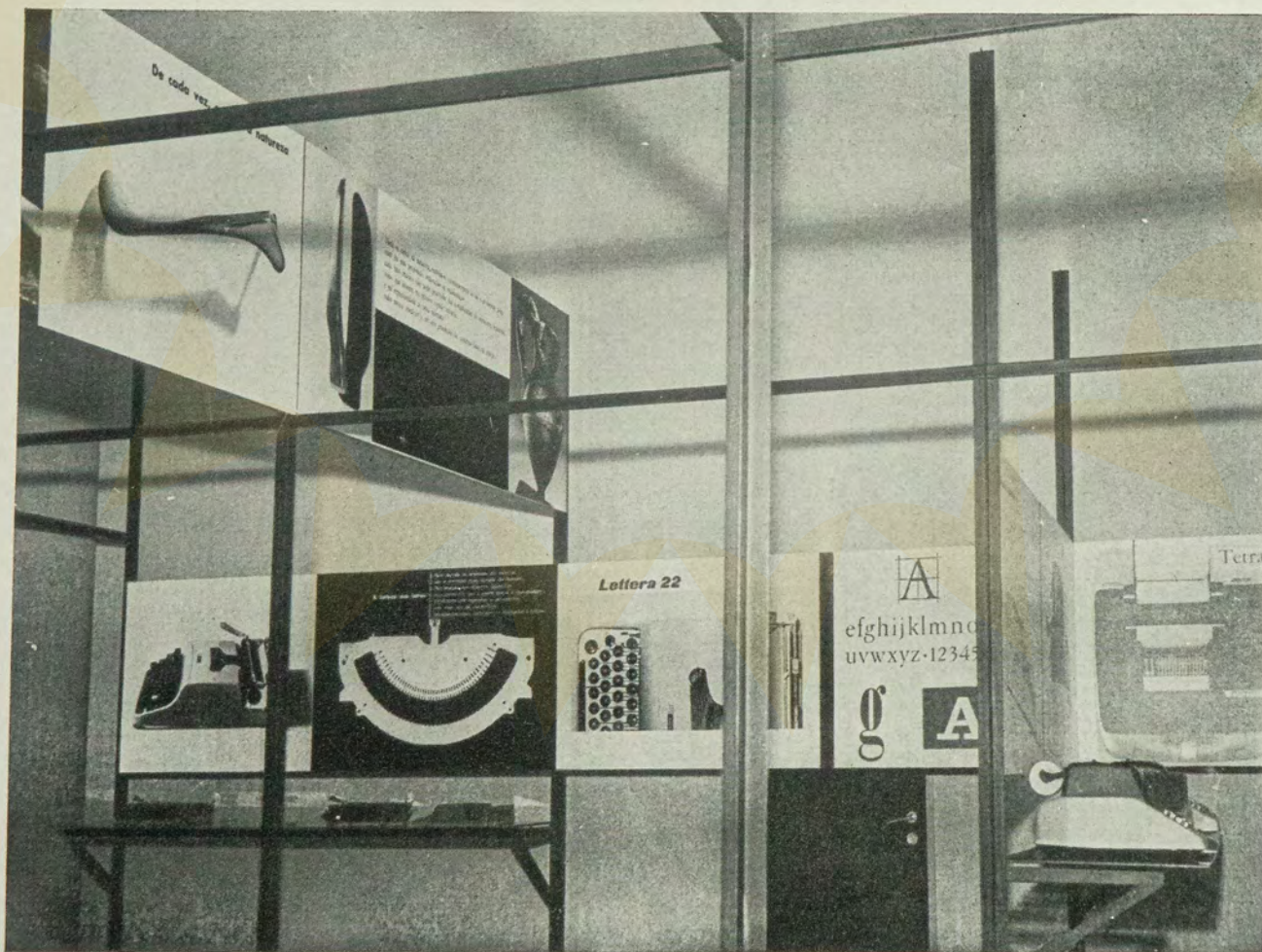


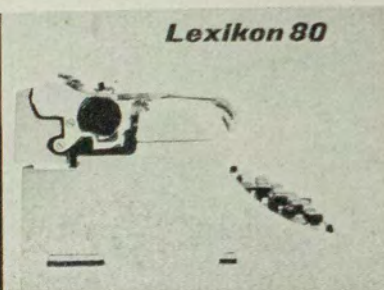
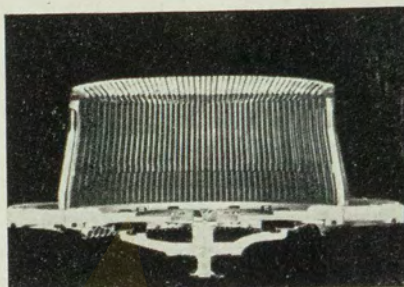
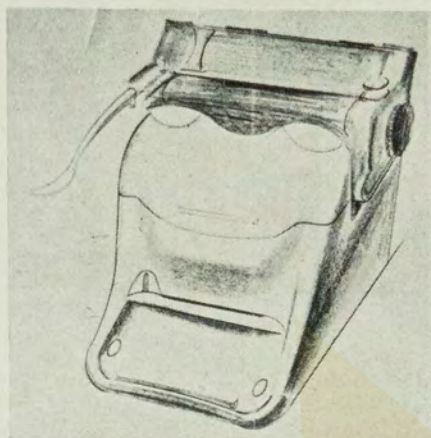
Essas formas, estudadas em suas funções, como consequência da pura especulação prática, provêm da condição de dependência contínua e inalienável com a arquitetura que a natureza tem determinado para cada organismo vivo.

Cada objeto é o resultado de uma idéia abstrata; segue-se, logo depois, o desenho que a traduz concretamente, numa dimensão. Assim, nasceu a máquina para calcular Tetratys, isto é, da superfície que encerra o mecanismo.

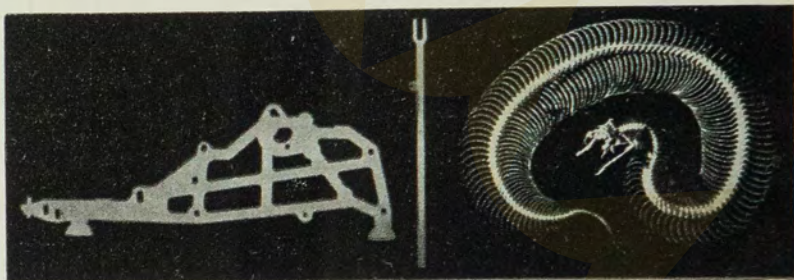
23

Um aspecto da exposição da "Olivetti", no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



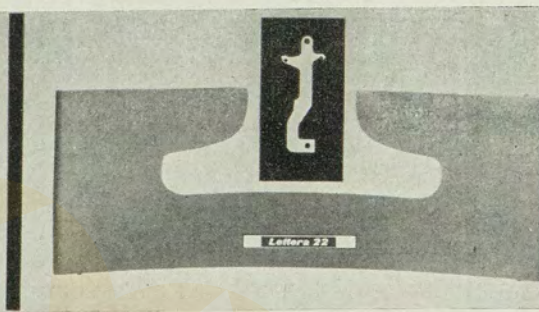
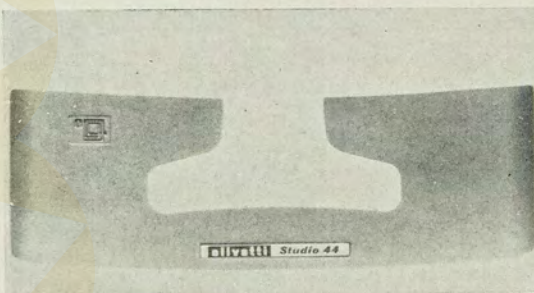


Cada uma das partes que vêm a constituir a Lexington, tem uma arquitetura que obedece a exigências materiais, estruturais, estéticas: não no sentido de uma dependência progressiva, mas com uma interdependência em que a consideração estética talvez determine as duas outras necessidades.

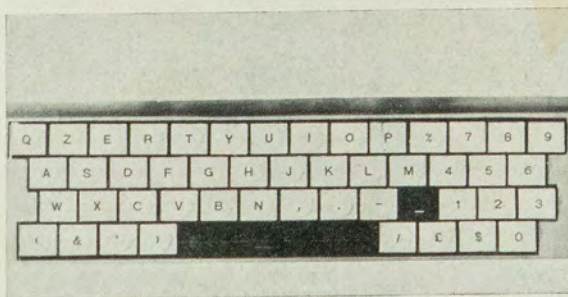


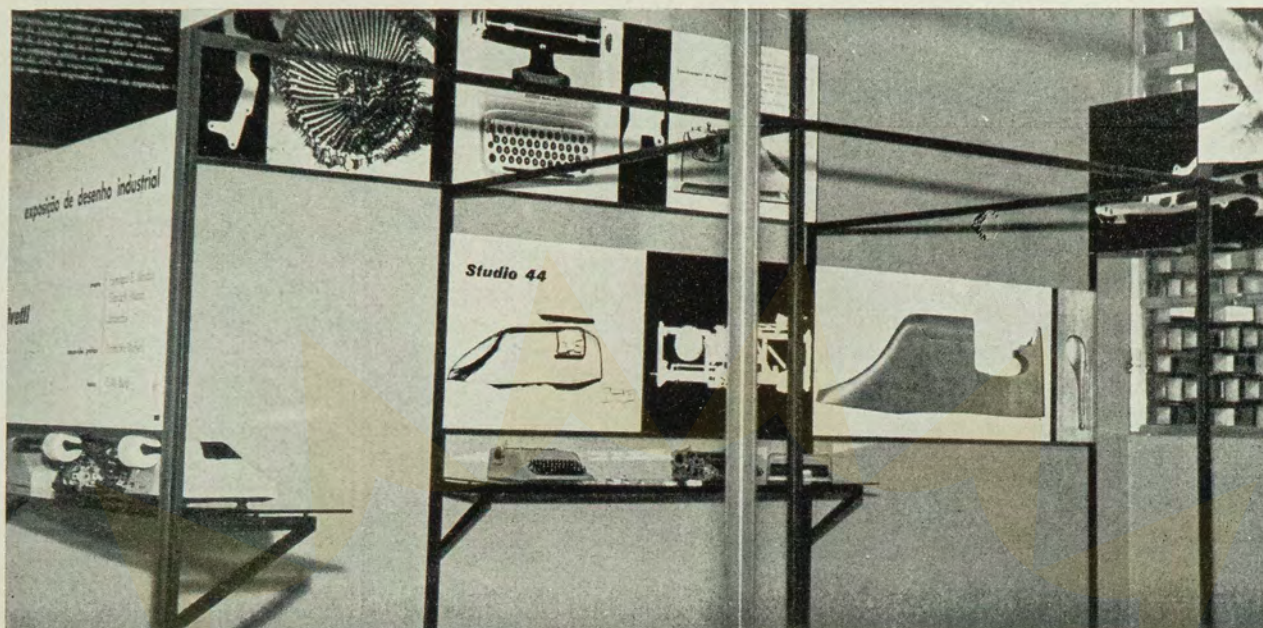
No jogo da forma, a construção desta máquina deu origem — como consequência espacial — a um ritmo de traços prevalentemente curvos, que transparecem, nos círculos do teclado que nasce, no processo da fundição, como uma planta florescente. Esse destino de traços, que tem sua razão técnica, testemunha a simpatia entre a civilização da máquina e a tentativa da arte de expressá-la, tentativa esta que tem originado a crise da reprodução figurativa.

24

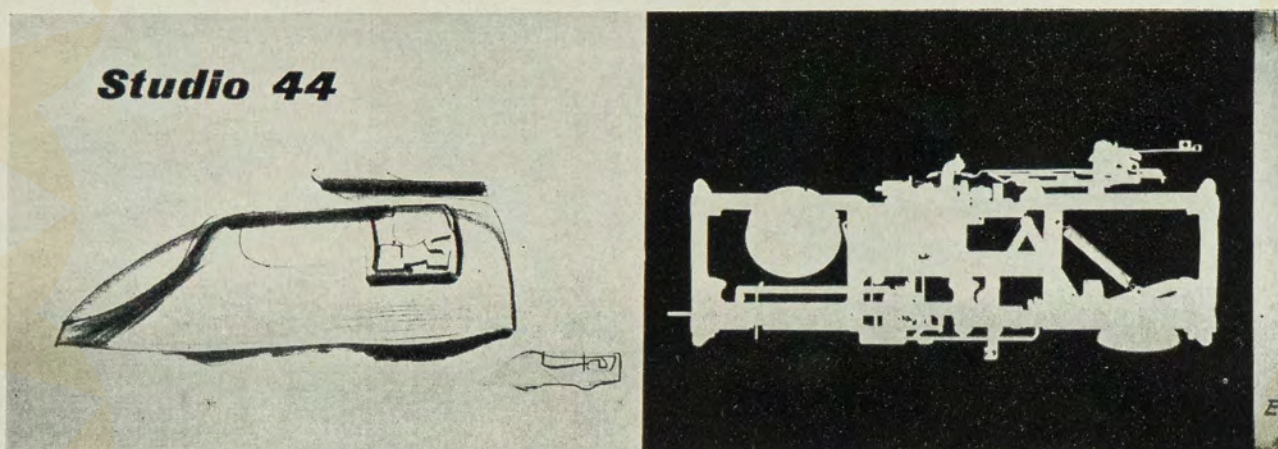


No caleidoscopio das formas que se articulam no trabalho do homem, há sempre uma forma nova e inédita, que surge como consequência de razões utilitárias ou ocasionais: esse caleidoscopio é uma das provas do infinito e do eterno.





Painéis fotográficos e máquinas alternam-se na sala reservada à exposição.

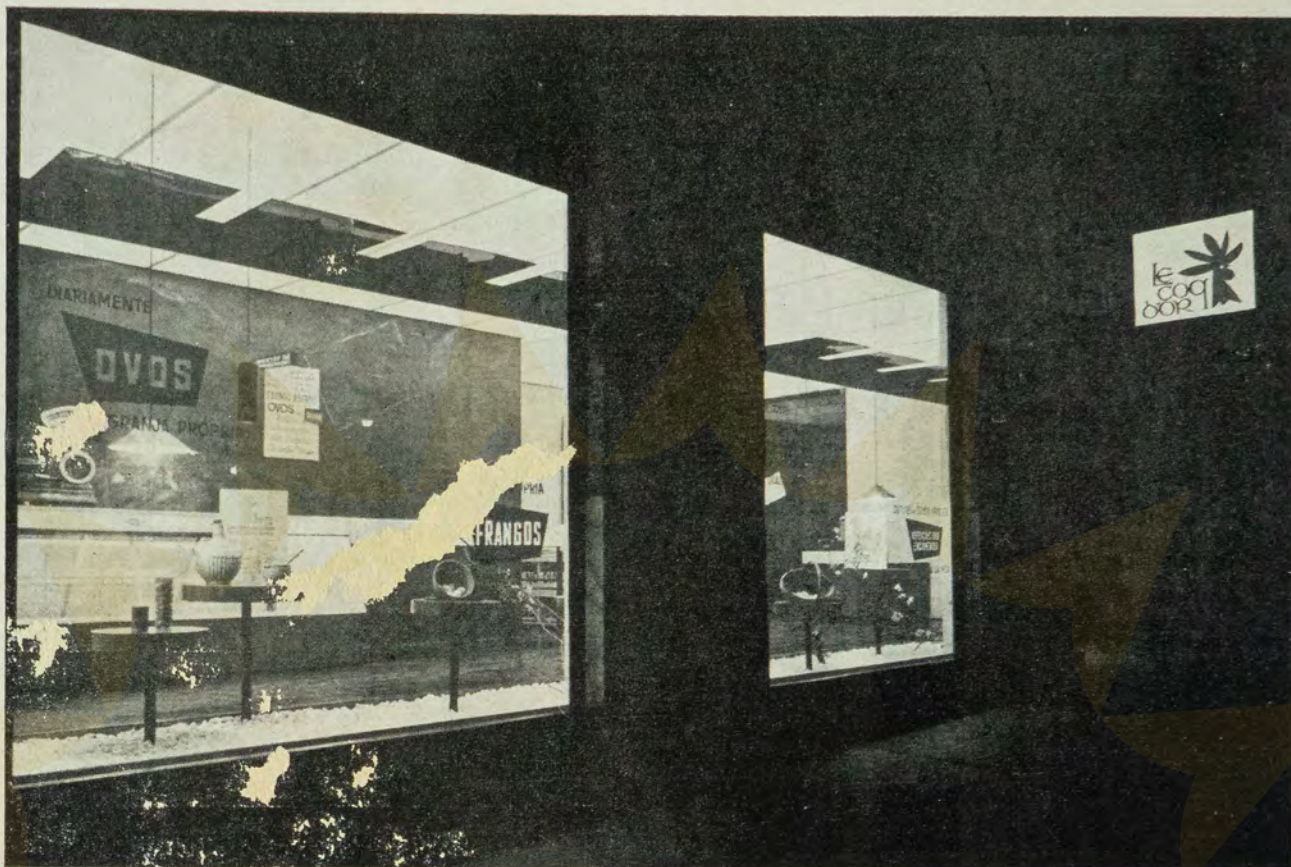


Sem dúvida, os símbolos das palavras são a invenção mais elevada do homem. No mundo dos alfabetos diferentes entendemo-nos um a outro graças a este milagre: a máquina que reproduz o pensamento tem mais isto de maravilhoso, faz aparecer sinais estreitamente entrosados à beleza.

Nada se extrai da natureza, retorna-se constantemente às leis e às formas dessa: — com ou sem propósito, inspiração ou reelaboração — cada fato criativo não pode prescindir das considerações de estruturas materiais, vidas que existem no infinito enrêdo natural, e na expressividade de uma máquina, tudo parece obedecer a um dos grandiosos ou mínimos fatos da criação.

a, retorna-se constantemente às leis e às formas dessa:
 1. inspiração ou reelaboração
 2. de prescindir das considerações de estruturas, materiais,
 3. nito enrêdo natural,
 4. a máquina
 5. n dos grandiosos ou mínimos fatos da criação.





Aspecto da entrada da loja "Le coq d'or".

26 Soluções para uma loja paulistana

arq. Jorge Wilhelm

Uma simples loja pode oferecer problemas funcionais e estes receberem um tratamento eficiente, como solução, tanto na organização (planta) como na decoração que torna limpa, higiênica e agradável, a relação de compra e venda. Naturalmente, a cidade necessita desses organismos de abastecimento, que passam agora por uma transformação civilizadora, recorrendo ao princípio das artes industriais, para se projetarem com adequação no meio. Quanto mais eficiente o funcional, tanto mais dele se exigirá que encubra a sua excessiva mecanização, com toques da humanização, sempre possíveis. O arquiteto Jorge Wilhelm, com o seu senso de realismo e o seu gosto inato, resolveu o problema suscitado por uma simples loja paulistana, onde a venda de aves e de ovos se apresenta como complemento da cozinha, do paladar, da alimentação. A transparência do vidro, a utilização de uma iluminação eficiente, as formas geométricas em relação equidistante de maneira a não criarem estorvos diversivos no espaço tratado, tudo concorre para que esta instalação se apresente como um belo exemplo de solução conseguida.

Não há aqui o empilhamento das formas e materiais, mas simples e harmoniosas relações, que não destoam dos produtos que se vendem no local especialmente preparado para isso. O mínimo aparente se conforma ao máximo necessário para bem servir, para sugerir, para formular uma recomendação. A própria limitação do objeto é um dos fatores que especializa a função.

Trata-se, no caso das mercearias e das lojas, de uma complementação dos equipamentos da cidade. Não haveria motivo para, defrontando uma série de boas soluções, como aqui ocorreu, esquivarmo-nos de dar-lhe nosso registro amistoso.

Cartaz de propaganda.



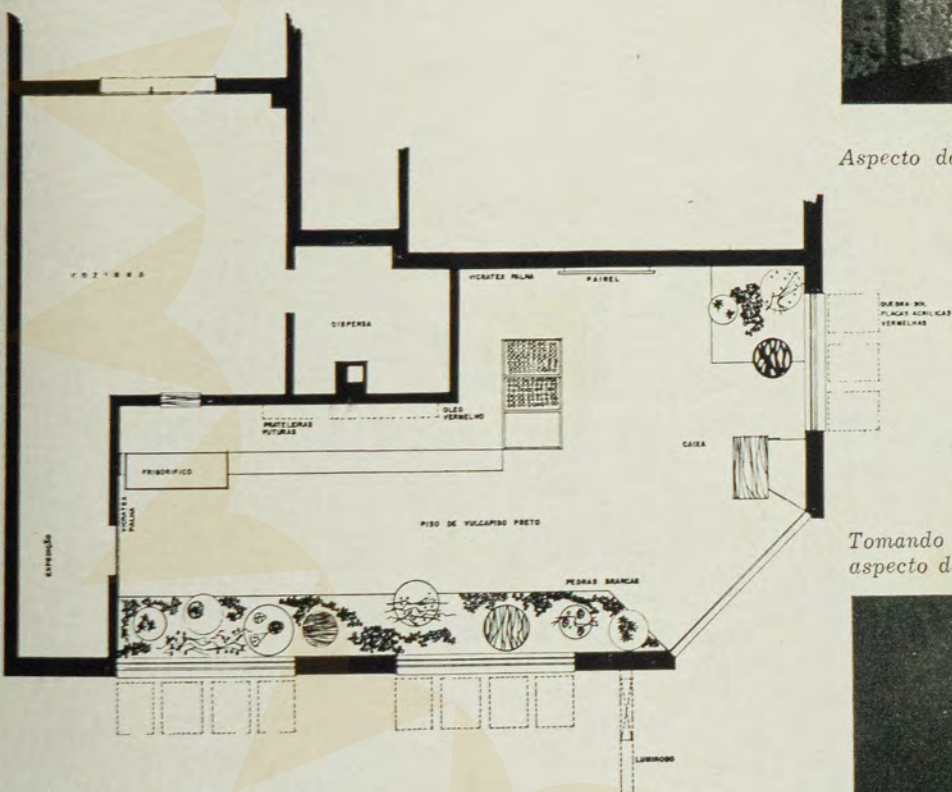


Recanto da vitrina, notando-se a utilização do vime na decoração.



Aspecto da vitrina da loja.

27



Planta do andar térreo.

Tomando como base o Ikebana, resulta este agradável aspecto da vitrina.



Le
COQ
D'OR

Painel da entrada da loja.



Frente da agência, abrindo-se três panos de vidro para a rua, sendo apenas um utilizado para decoração, com elementos adequados; um é pura vedação transparente com vegetação; outro, resume as folhas da entrada.

Agência da “Alitalia”, em São Paulo

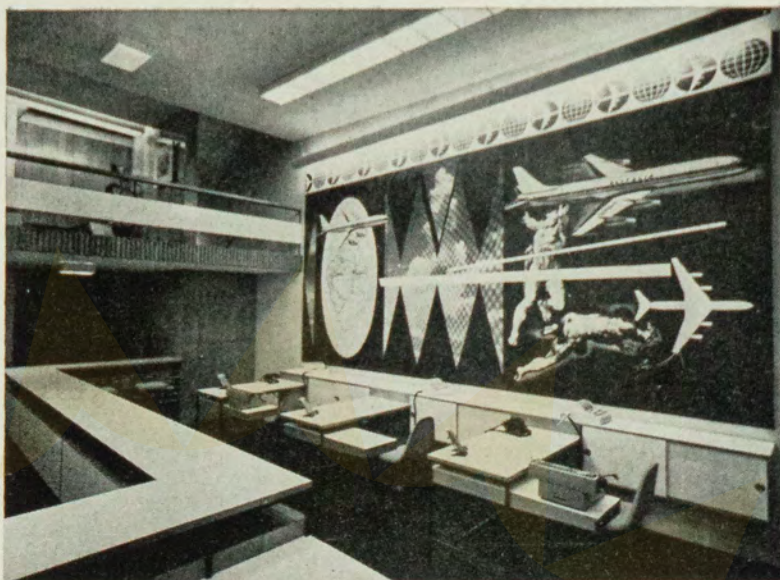
decorador: Bramante Buffoni

O painel de Buffoni, com uma decoração sóbria, bonita e viva, sugestivo sem cair em qualquer extravagância.



Para a agência da Alitalia, em São Paulo, à rua São Luiz, foi organizado um ambiente que se apresenta sóbrio e discreto, numa decoração que visa chamar a atenção do cliente sem maior esforço do que as indicações sugestivas da partida e da chegada, dos itinerários e dos meios de transporte, aéreos, de que se serve a empresa. Assim, no salão, em que há bastante espaço livre, o balcão separa nitidamente o funcionamento da agência dos frequentadores eventuais. Uma parte é reservada à espera, à palestra e ao repouso, com amplas poltronas, num recanto em que há tudo para um momentâneo isolamento e separação do movimento geral da Agência. Naturalmente, a parte mais cuidada foi a térrea, onde se dá o encontro do interessado com o pessoal da empresa, pois noutros andares acima funcionam a administração, publicidade, etc.

A principal decoração da sala coube ao decorador prof. Buffoni, cuja formação artesanal, tanto na Escola de Artesanato de Pesaro, quanto no Instituto Superior de Arte Decorativa de Monza, o habilitara, em longo aprendizado, a manipular os elementos decorativos com eficiência. Assim a composição do grande painel colorido é uma bela série de sugestões.



Fotomontagem de Buffoni, noutro painel colocado diante do cliente e ao fundo do balcão.

O recanto de repouso, em que os móveis da Galeria Ambiente marcam a sua presença, numa estilização discreta.

"L'invitation au voyage", mediante meios simples, agenciados com eficácia numa ornamentação adequada do local, e que se entrosa tanto aos elementos arquitetônicos presentes, como ao mobiliário. As belas colunas de plástico viciatex recobertas, acrescentam um fator decorativo bem atualizado ao ambiente da Agência da Alitalia.

O outro elemento decorativo utilizado pelo prof. Buffoni, está presente na parede do fundo do balcão, constituindo-se de uma série de imagens, em que se evoca a mitologia ao lado do moderno avião, numa composição cujos fatores se harmonizam em linhas de força horizontalmente dispostas.

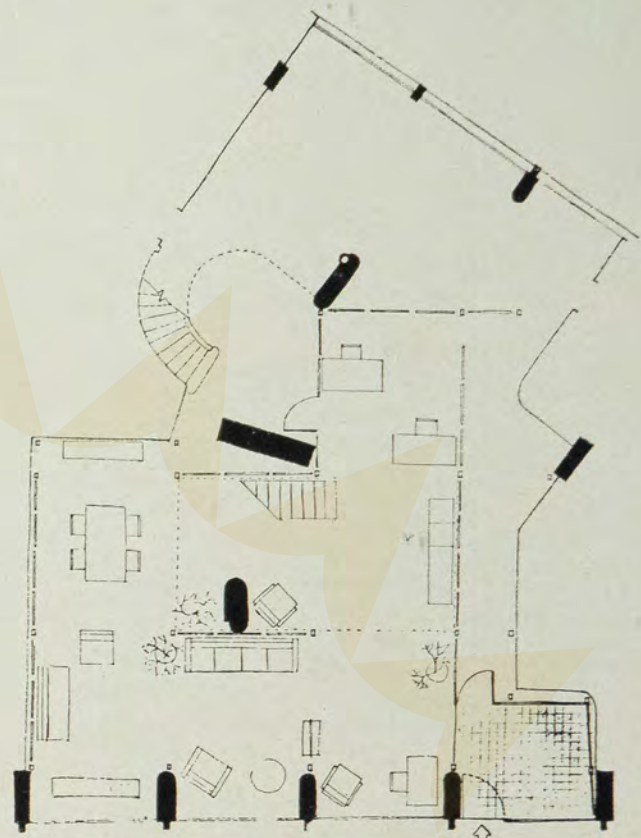
A iluminação decorre de tramados de plástico polarizante, distribuindo-se no teto, sem incidir com a luz branca por demais no ambiente de trabalho.

Resultou de tudo um conjunto que possui unidade e a que os tons baixos emprestam uma bela tonalidade geral, sem uma quebra de harmonia, sem clamores decorativos fora da pauta apaziguadora, como tem ocorrido em casos muito em voga. Buscou-se, em nosso entender, uma harmonização eficiente.





Planta A.



Planta B.

Vista parcial da escada e do mezzanino.



Ambiente

arq. Carlo B. Fongaro

“Ambiente” foi a primeira verdadeira loja de móveis modernos a abrir suas portas em São Paulo. Seus modelos são e continuam sendo na maioria, modelos de M. Zanuso, H. Orro, Lina Bo, G. Palanti e outros especialistas.

O crescimento prodigioso da cidade e o contínuo aprimoramento do gosto, não desligado de um volume de negócios em franco desenvolvimento, fez sentir à mesma a necessidade de atualizar o sistema de exposição e apresentação de modelos ao público.

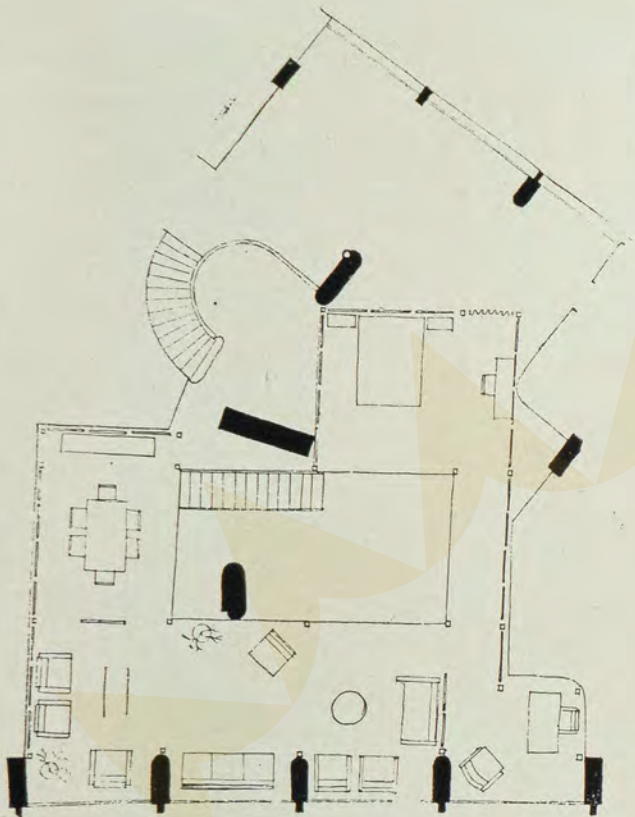
O projeto foi confiado ao arquiteto Carlo B. Fongaro, responsável pela orientação artística da firma, conjuntamente com um programa de cinco pontos:

1. Aumentar a superfície útil de exposição usando o pé direito de quase seis metros.
2. Criar separações que valorizem os móveis expostos.
3. Prever a possibilidade de favorecer mostras de pintura, escultura e cerâmica, atividades paralelas à orientação da loja.
4. Não prejudicar o local de propriedade da firma.
5. Reduzir ao mínimo a duração dos trabalhos.

O aumento da superfície útil, somente podia ser resolvido com um “mezzanino”; a escolha dos pontos de sustento deste deviam sugerir os vários ambientes ou ângulos íntimos para a exposição de móveis, tendo presente a possibilidade de poder interpor, à vontade, diafragmas, entre os ambientes sugeridos.

Os diafragmas originaram a idéia dos painéis, que deviam ser móveis para permitir variedade de apresentação; não todos da mesma cor ou do mesmo material, para poder acompanhar ou valorizar tipos de móveis às vezes revestidos com tecidos dos mais heterogêneos e para não con-

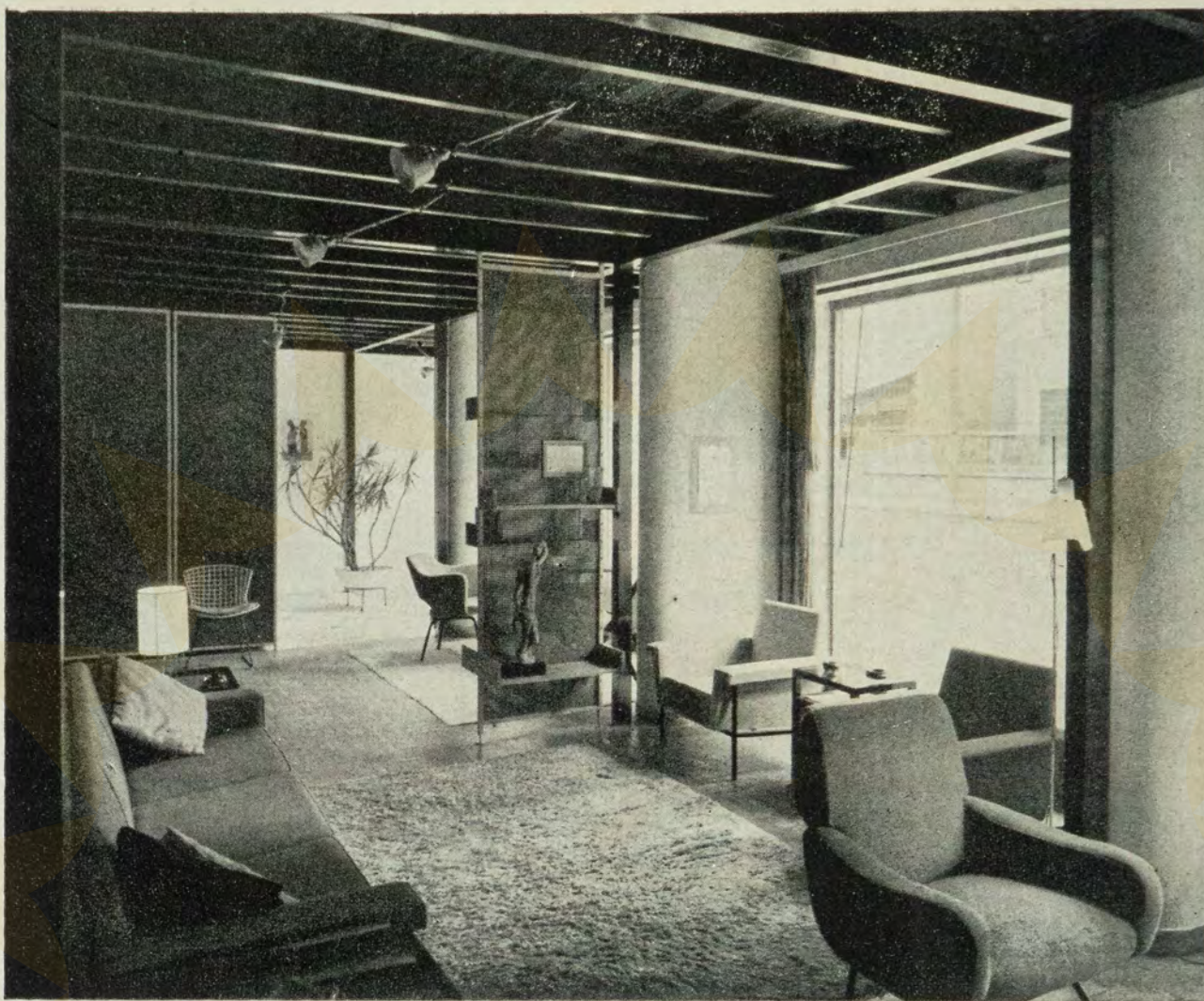
A sequência das plantas A, B e C, mostra o local em seu estado original, sendo após dividido pelos painéis modulados e entrada separada, e a adaptação do mezzanino. No desenho vemos detalhes técnicos, apresentando o sistema de encaixe pré-fabricado onde não existe a necessidade de uso de pregos ou parafusos.



Planta C.

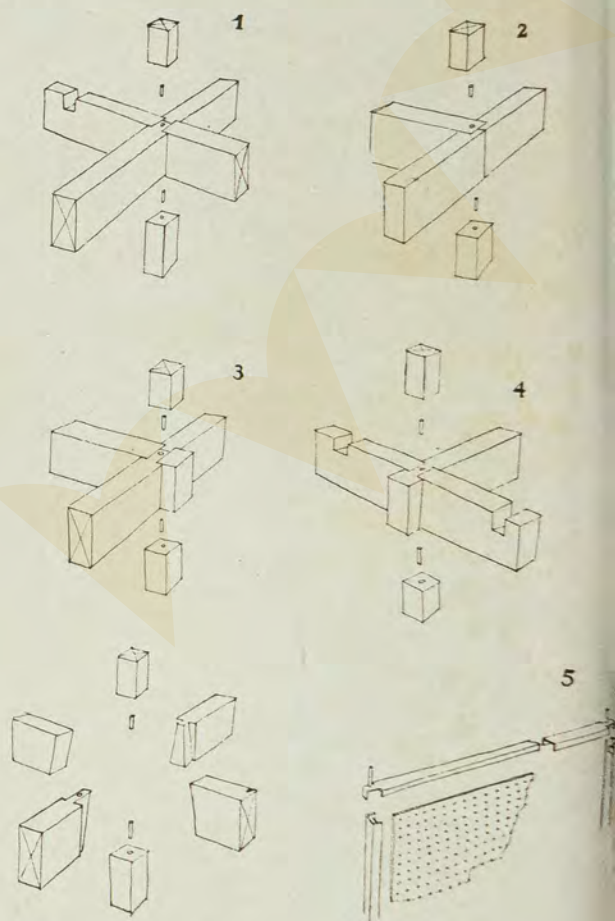
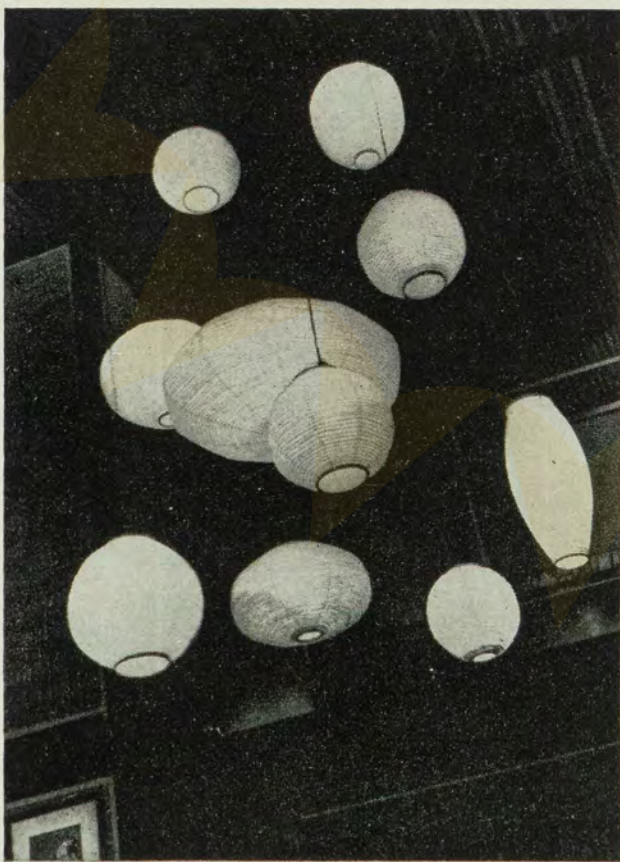
Aspecto da loja, distinguindo-se os dois níveis que são ligados pela escada de degraus livres.





Outro aspecto da loja. No fundo a entrada separada; no primeiro plano nota-se a divisão dos diversos ambientes.

As lampadas de estilo japonês são colocadas à frente da escada, introduzindo um leve ar oriental no ambiente. São executadas com papel de arroz e áros de bambú.



Detalhes técnicos.



Vista noturna da fachada da loja. Em cada vitrine, um ambiente diferente.

trastar com cortinas em exposição, podendo servir de fundo a quadros, gravuras, cerâmicas e esculturas. Estes painéis deviam ser modulados porque modulada devia ser também a estrutura do "mezzanino". Deviam também suportar materiais rígidos, como o duratex, a madeira ou o vidro e materiais flexíveis como o bambú ou o polylplastex.

Para satisfazer os dois últimos pontos do programa, o arquiteto pensou numa estrutura autoportante e pré-fabricada.

A maior particularidade da estrutura é de não haver tido necessidade de pregos ou parafusos, auto-sustentando-se por meio de planos inclinados na extremidade de cada viga que produzem, do centro em direção ao perímetro, um esforço neutralizado pelos elementos que separam as colunas periféricas das paredes da loja, de cerca de dez centímetros.

Estes elementos além dos fins estruturais, serviam para manter separada a estrutura do "mezzanino", das paredes do local, e a compensar, durante a montagem, possíveis erros de medida.

A planta "A", além de mostrar a grande irregularidade do local, mostra o retículo adotado para a estrutura com os relativos tipos de encontro de vigas e colunas.

Justificada arquitetônica e estruturalmente a organização do espaço que se acabou obtendo na galeria Ambiente, o resultado nos parece uma alta soma de eficiência, a que não falta uma nota característica, que toda pessoa medianamente culta e observadora, encontrará evidenciada nessa realização. Tal caracterização é necessária, é mesmo imprescindível, inerente a uma situação no ramo de negócios, porquanto nem se justificaria o nome adotado e a qualidade poderia ser posta em dúvida, se não houvesse sido atingido o resultado em vista. A significação do planejamento baseado nos cinco pontos do programa, não carece, então, ser ressaltada.

AMBIENTE tornou-se, como projeto de arquitetura, de organização de interiores, por si mesma, uma justificação

de eficiência, uma espécie de marca de qualidade para o ramo de trabalho a que empresta a sua atenção e esforço. Nos vários compartimentos da loja há uma entrosagem funcional, que permite aquilo que é essencial num mobiliário — a ambientação.

O fio condutor do arquiteto, como não podia deixar de ser, além da criação do espaço máximo possível, foi a elasticidade da organização, e nesse sentido uma boa concatenação de elementos foi posta em jogo, desenvolvendo-se mediante a utilização do projeto, na harmonização das várias partes.

A ligação dos elementos começa pela entrada que abre numa das vitrinas pelas quais o transeunte pode mesmo do passeio verificar uma parte da loja como se estivesse passeando dentro dela. Essa entrada proporciona um pequeno ambiente, por si mesma, utilizado vastamente, sempre com espírito de variedade, determinando-se em cada um dos casos, um motivo para prender a atenção do passante distraído, desde que implica no cartaz da loja.

Dessa entrada descortinam-se, então, ambientes, à frente, em segundo plano e ao fundo, em torno e para o alto, e então, como há muitos pontos de referência, prende-se o interesse na flexibilidade simultânea... Até que uma idéia que viera de fora, ou que se formara, ou ainda que necessidade de novos elementos, produz-se, nesse ambiente, nessa ambientação.

Parece-nos bem clara a função organizatória da loja, porquanto é sempre possível sugerir, dentro de AMBIENTE, sem mais palavras do que o entendimento entre as partes interessadas.

O resultado que aqui ilustramos é de uma boa arquitetura organizando um espaço, onde as texturas, na necessidade imposta de apresentar tonalidades e densidades diferenciadas, realizaram a ambientação. A loja funciona e se renova, e poderá sempre renovar-se, dadas as qualidades flexíveis daquela arquitetura.

Não se quiz aqui o resultado espetacular nem sensacional: buscou-se a límpida coordenação de elementos, capazes de produzir uma bela harmonia, diversificada mas contínua, o que foi conseguido, admiravelmente.

Não poderia ser mais objetivada a qualificação que se tinha programado, e o projeto realizou, com inteligência e gosto, uma integração, um ambiente.



As ferramentas rudimentares movimentadas pela mão do homem, exigiam um trabalho que se prolongava até pela noite a dentro. A produção era escassa e os salários baixos.

Exemplo de um dos primeiros navios a vapor. A estrutura conserva ainda a lembrança da navegação a vela.



Premissas históricas do desenho industrial

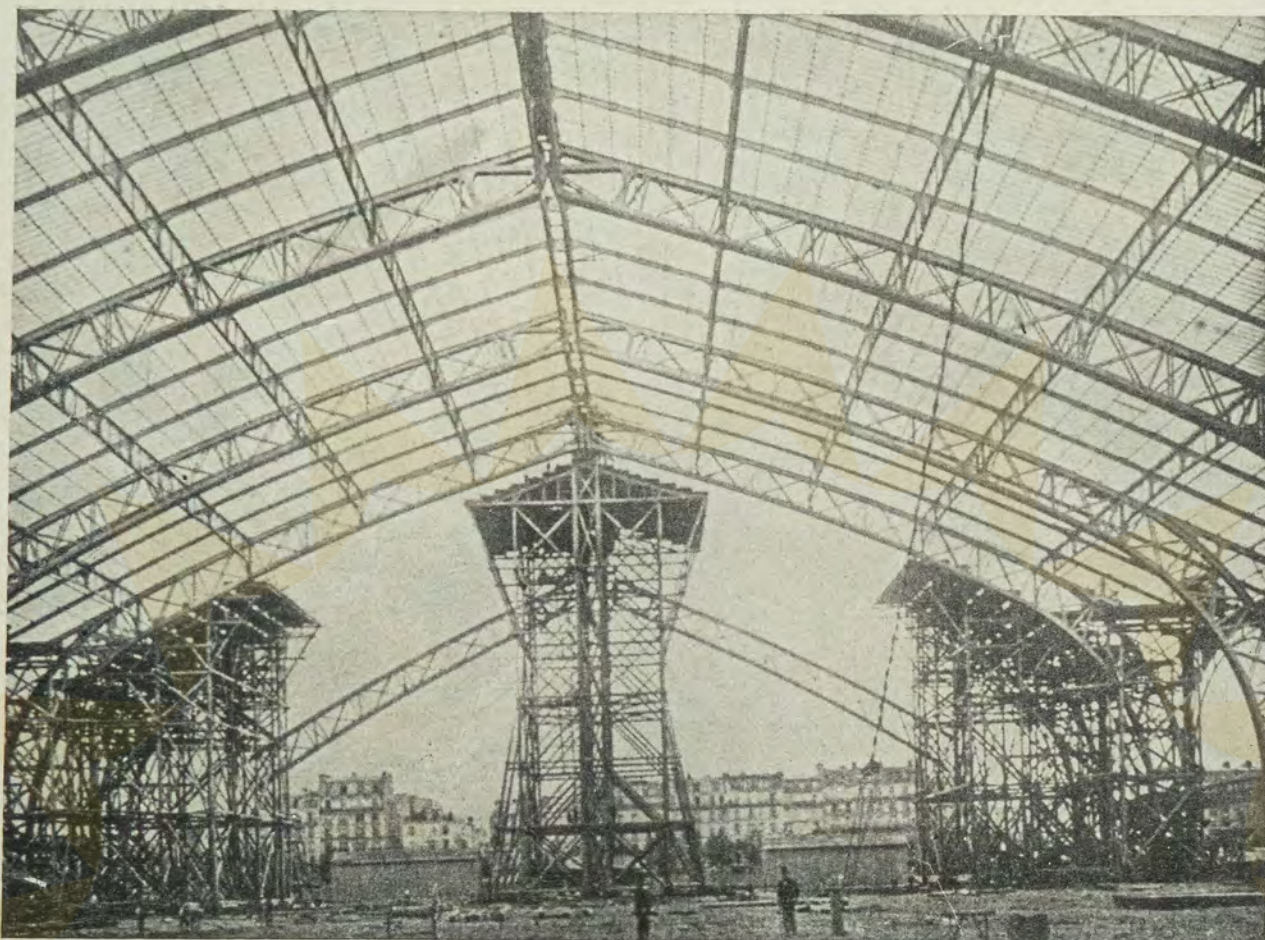
Enrico Crispolti

O nascimento do desenho industrial relaciona-se evidentemente com as origens industriais do mundo moderno. Descendendo do antigo artesanato, o *design* diferencia-se na realidade por um fator constitutivo de primeira importância, devido justamente aos novos processos de produção industrial. O artesão apresentava o objeto de utilidade com uma finalidade de individualismo e unidade — cada peça criada justamente como *unicum* pelo artesão — enquanto o desenho industrial, respondendo às exigências de uma estrutura social mais complexa como é a atual civilização mecânica e industrial, colocou o problema de qualificação da quantidade, isto é, de produção industrial estandardizada.

O desenho industrial surgiu portanto como nova metodologia para os novos meios de produção. Sua história, sua formulação progressiva da entidade problemática — a qualificação da quantidade — está portanto em relação direta com a primeira formulação de uma produção estandardizada nos processos industriais modernos e principalmente nos processos de industrialização das construções.

Todavia o novo problema do resgate qualificativo da produção industrial não podia responder somente às exigências generalizadas, mais ou menos românticas, no sentido de afirmar num único objeto toda a presença de uma atividade criadora, mas devia pelo contrário postular como novas modalidades intrínsecas de conformação estrutural a possibilidade estritamente relacionada de uma nova morfologia e sintaxe formal, permitindo a desejada coincidência quantitativa-qualitativa.

Isto significa que, se o artesão se referiu sempre formalmente em suas atividades ao gosto das “artes maiores” do tempo (arquitetura, pintura e escultura), sem se distinguir senão por diferentes graus qualitativos, a nova produção industrial com seu novo elemento quantitativo tinha que colocar de per si o problema da definição for-



Galerie des Machines, na Exposição Internacional de Paris em 1889.

mal, nova e autônoma, do novo e autônomo processo de produção.

Por outro lado, a própria máquina impunha algumas simplificações estruturais devidas justamente à possibilidade de realizar uma produção quantitativa.

O problema com que deparava o novo personagem artístico do desenhista era o de solucionar a nova possibilidade formal das premissas básicas, principalmente econômicas, próprias desse gênero de produção. A atividade da fantasia do desenhista consistia justamente em interpretar e harmonizar estes elementos. Herbert Read escreveu em 1934, no seu livro "Art and Industry": "O verdadeiro problema não é o de adaptar a produção mecânica à estética estandardizada do artesanato, mas antes o de formular uma nova estética estandardizada para os novos métodos de produção. Seria um absurdo pensar que a solução estética do problema pôsto pelo desenho industrial se encontre na mera adequação do objeto à função. As qualidades estéticas do produto são valores adicionais e extensivos da simples funcionalidade prática do produto. Se hoje em dia se fala tanto em desenho industrial e se é possível distinguir logo entre os produtos qualificados e aqueles não qualificados, isto se verifica porque através do longo trabalho de desenhistas especializados e de arquitetos, a antiga tradição já foi superada e abandonada, estabelecendo-se em seu lugar uma nova tradição. De fato, à beleza clássica de valor transcendental e sem tempo da estética clássica e do artesanato tradicional, veio contrapor-se a entidade de novos valores funcionais, ou como diz Neutra, de "usufruto".

DESENVOLVIMENTO INDUSTRIAL E CRISE DO ARTEZANATO

A segunda metade do século XVIII e a primeira do século XIX marcam o primeiro grande desenvolvimento industrial europeu.

Sem dúvida naquele tempo, a indústria não tinha a capacidade de tomar a si a nova tarefa de produção criadora. Demonstração clamorosa disto teve-se em 1851 na Exposição Universal de Londres. Todas as peças expostas, produzidas industrialmente, com máquinas, na Inglaterra e no continente europeu, eram de estilo tradicional, barroco, oriental e outros, sem relação alguma entre a decoração e a função do objeto. Este estado de coisas dependia da falta de interesse de artistas qualificados para o desenho industrial, que vinha a ser, portanto, deixado ao cuidado de produtores incultos. Por outro lado, a isto contribuía também a moralidade superficial e ostentadora típica da época vitoriana que tinha seu campeão artístico no arquiteto da rainha, Gilbert Scott. Seu ponto de vista pode ser resumido com suas próprias palavras: "a arquitetura é a decoração da construção". Chama-se discordância entre arte e técnica este fenômeno típico do século XIX, que deverá determinar, por um lado, a nova avaliação dos processos do artesanato tradicional no sentido de re-qualificação do produto, e por outro lado, a afirmação do mero valor construtivo e criador da engenharia, e por fim a solução nas primeiras instâncias racionalísticas.

A cisão tinha-se delineado quando surgiram em Paris a Escola de Pontes e Calçadas em 1747, a Escola Politécnica em 1794 e em seguida o Conservatório de Artes e Ofícios em 1798, em evidente oposição à antiga Academia de Belas Artes. Eram assim reconhecidas as técnicas que não pertenciam às artes "maiores". Em 1806, Napoleão fundou a Escola de Belas Artes. Pevsner escreveu uma vez: "A substituição do artesanato pela indústria é uma atuação do terceiro Estado".

Analisando também os produtos mecânicos da primeira e da segunda metade do século XVIII, encontra-se, aliás, a mesma discordância entre o modo de produzir e os elementos de qualificação artística. Esta qualificação resultava tomando mimeticamente os elementos estilísticos

do gosto corrente e aplicando-os à estrutura do produto ou da máquina industrial. Acreditava-se que o novo aparelhamento de produção industrial pudesse concorrer exclusivamente para a execução mais rápida e mais econômica de elementos decorativos semelhantes àqueles feitos pelo artesanato tradicional. A dignidade estrutural da máquina não era, pois, concebida.

Na segunda metade do século XVIII e no início do século XIX ressaltam na produção artesanal inglesa, as figuras do ceramista Josiah Wedgwood (1730 — 1795) e dos fabricantes de móveis Thomas Chippendale (c. 1718 - 1779), Thomas Sheraton (c. 1751 — 1806) e Hepplewhite (falecido em 1786). Deve-se atribuir a eles, historicamente, as primeiras tentativas de organizar a produção em massa, mesmo do ponto de vista comercial. Preocuparam-se com os métodos de produção em relação ao uso funcional dos produtos e estudaram, como desenhistas industriais *ante litteram*, as qualidades formais dos próprios produtos em relação à nova funcionalidade.

Wedgwood conseguiu novos processos de elaboração, novos materiais, valendo-se da colaboração do gravador John Flaxman para a criação de modelos. A fábrica *Etruria* que foi instalada por Wedgwood em 1766, entre Hanley e New Castle, juntamente com o sócio Thomas Bentley, comerciante de Liverpool, teve um papel importante na produção de cerâmica inglesa. A tarefa de Flaxman era de estudar os tipos de cerâmica clássica, adaptando-os para o uso moderno. As gravuras de elementos decorativos eram feitas com moldes de cobre. Conseguiu-se assim uma produção estandardizada e muito econômica de produtos de alta qualidade.

Chippendale executou também decorações na Claydon House no Buckinghamshire, na Harewood House e no Northell Priory no Yorkshire. Em 1754, publicou a brochura "The Gentleman and Cabinet Maker's Director", com mais de 160 ilustrações gravadas, cuja segunda edição saiu em 1759 e a terceira em 1762. Seus interesses orientavam-se para três estilos, Luis XV, o chinês e o gótico, todavia com bons resultados. Seus trabalhos são caracterizados por qualidades de solidez e elegância e pelo método construtivo.

Sheraton publicou várias coleções de desenhos: "The Cabinet-Maker und Upholsterer's Drawing-Book", em 1791, cuja segunda edição saiu em 1793 e a terceira em 1802; "The Cabinet Dictionary" em 1802; "The Cabinet-Maker, Upholsterer and General Artist's Encyclopedia", em 1804. Seus móveis são ou muito simples ou com muitas decorações; todos, no entanto, dão a impressão de grande elegância e requinte. A publicação "Desenhos para móveis" cuja terceira edição data de 1812, apresenta cadeiras muito cômodas e rústicas, algumas das quais podem ser transformadas em camas, estantes giratórias para livros e outros. A publicação desses desenhos visava divulgar, junto dos outros construtores de móveis daquele tempo, o estilo de Sheraton.

Temos, por fim, Hepplewhite, que no prefácio da terceira edição de seu "Cabinet-Maker and Upholsterer's Guide", de 1794, escreve em querer reunir "a elegância com a utilidade, o útil com o agradável". Seu estilo neo-clássico é moderado, tendo grandes qualidades de elegância e precisão.

Esses citados, são sem dúvida os primeiros exemplos que têm alguma afinidade com a organização da moderna produção industrial e com as tarefas do desenho industrial. Todavia esta produção da decoração patenteada depois de algum tempo foi praticamente abandonada devido ao ressurgir da decoração de estilo, para a qual o trabalho criador e único do artesão voltava a ter um papel essencial. O exemplo de Michael Thonet fica portanto isolado na primeira metade do século XIX. Thonet inventara em 1830 um processo para encurvar a madeira, e a partir daquela data construiu em série as famosas cadeiras, excepcionalmente modernas enquanto absolutamente funcionais.

A ENGENHARIA CONQUISTA A FUNCIONALIDADE

A compreensão com que a beleza exclusivamente funcional deve ser admitida na nova civilização industrial triunfou somente nos primeiros anos deste século. Encontram-se todavia algumas premissas já no esforço da engenharia no século anterior, a qual bem cedo deparou com o problema da estrita aderência funcional com a

dignidade da produção. Os primeiros exemplos da industrialização e estandardização dos produtos encontram-se justamente no campo das pesquisas e das realizações da engenharia do século XIX. Os mais cuidadosos historiadores da arquitetura moderna, como Giedion, Pevsner e mais recentemente Argan, atribuem à engenharia as premissas essenciais da mesma.

Será portanto necessário rever também as conquistas feitas na procura de uma nova modalidade construtiva. Os temas com que mais frequentemente deparava a engenharia no século XIX, eram aqueles relativos à construção de pontes, de edifícios de caráter estritamente utilitário, como armazéns, etc., ou de edifícios de caráter provisório, como para exposições. Ao mesmo tempo devem ser lembradas também as importantes realizações de muitos outros fatores que se tornaram essenciais no mundo moderno, como os meios de transporte, automóveis, navios etc. Entre 1775 e 1779, foi construída em Coalbrookdale a primeira ponte de ferro conhecida com o nome de *Severn Bridge*, construída talvez segundo a idéia de J. Wilkinson e de A. Darby III, com um único arco. A ponte foi executada nas oficinas Darby em Coalbrookdale. Entre 1793 e 1796, foi construída a ponte de Sunderland, pela firma dirigida por Rowland Burdon, aproveitando um projeto de Thomas Paine feito em 1786. Em 1796, Finlay construiu uma ponte sobre o rio Jacob, nos Estados Unidos. Em 1801, Telford e Douglas fizeram o projeto de uma ponte em ferro fundido, para Londres. Entre 1819 e 1825 Telford projetou a ponte sobre o Maine e Brunel (1806-1859), entre os anos 1829 e 1831 a ponte *Clifton* de Bristol que foi construída em 1836. De 1849 data a ponte de Robert Stephenson, conhecida como *Britannia Tubular Bridge*. Em 1824, Marc Seguin construiu uma ponte pensil sobre o Rodano, perto de Tournon. Em 1846, J. Augustus Roebling construiu a ponte sobre o rio Monogahela em Pittsburgh. Entre 1851 e 1855 foi projetada a ponte do Niagara, enquanto em 1868 dava-se início às obras da ponte de Brooklyn. Nessas duas últimas construções todo o esforço é transmitido à um cabo contínuo e elástico que acompanha toda a estrutura. A própria estrutura era determinada pela interpretação das exigências funcionais. Estes engenheiros eram ao mesmo tempo construtores de estradas, pontes, canais, navios e estradas de ferro. Brunel tinha projetado os dois grandes navios *Great Western* (1838) e *Great Eastern* (1852-1858). Muitas outras construções desses mesmos anos são obras de engenheiros: em 1786 Victor Louis fez uma construção em treliça de ferro para o Théâtre Français de Paris; em 1790 era construída a Royal Opera Arcade em Londres, perto do antigo Her Majesty's Theatre; em 1818-1821 John Nash construiu em ferro fundido, em estilo oriental, o Pavilhão Real de Brighton onde, em 1808, Humphry Repton tinha construído com um fino treliço em metal, em estilo sino-japonês, a gaiola para faisões, do mesmo pavilhão. Em 1811 o arquiteto Bellangé juntamente com o engenheiro Brunel, construíram a cúpula do armazém de trigo em Paris. Entre 1829 e 1831, Fontaine construiu a Galerie d'Orleans no Palais Royal em Paris; em 1833, Rouhault as estufas do Jardin des Plantes, também em Paris, que são construções feitas por completo em estrutura de metal. Em 1849, Horeau (1801-1872) projetou as Halles Centrales de Paris, construídas por volta de 1853, por Victor Baltrad. Alguns anos mais tarde surgiram as cúpulas da Rotunda do British Museum de Londres (1850) e do Capitólio de Washington (1855-1863). Outro campo para a engenharia foram as estações de estradas de ferro: em 1846-1848 é construída a de Euston em Londres e em 1852 a de King's Cross na mesma cidade; em 1862 a Gare du Nord em Paris e em 1868 a St. Pancras; em 1878 a Anhalter de Berlim. Outros temas que recorriam frequentemente eram os edifícios industriais, mercados e armazéns.

Os elementos de produção industrial que foram entre os primeiros pré-fabricados a serem empregados na construção, foram as colunas em ferro fundido, produzidas já a partir de 1780 para substituir os pilares em madeira nas primeiras fiações de algodão na Inglaterra, que necessitam de locais muito amplos. Encontram-se colunas em ferro fundido no Pavilhão Real de Brighton, de John Nash, também usadas em 1867 no edifício principal da Exposição de Paris. O uso dessas colunas tornara-se já corrente a partir de 1840, na

Inglaterra e nos Estados Unidos, em edifícios e casas com elementos pré-fabricados. Por volta de 1845, William Fairbairn construiu na Inglaterra uma refinaria de oito andares, empregando vigas de ferro maleável sustentadas por pilares em ferro fundido, experimento este que permitiu a construção do *Britannia Tubular Bridge*.

A engenharia estava já representando um fator de primeira importância na civilização moderna, assumindo um peso artístico. A separação que se havia verificado por volta dos últimos anos do século XVIII entre engenheiro e arquiteto continuava ainda, provocando no entanto sérias reflexões. Em seu livro "Rides on Railways", de 1851, Samuel Sydney perguntava: "Por que nossos arquitetos são tão inferiores aos engenheiros?"

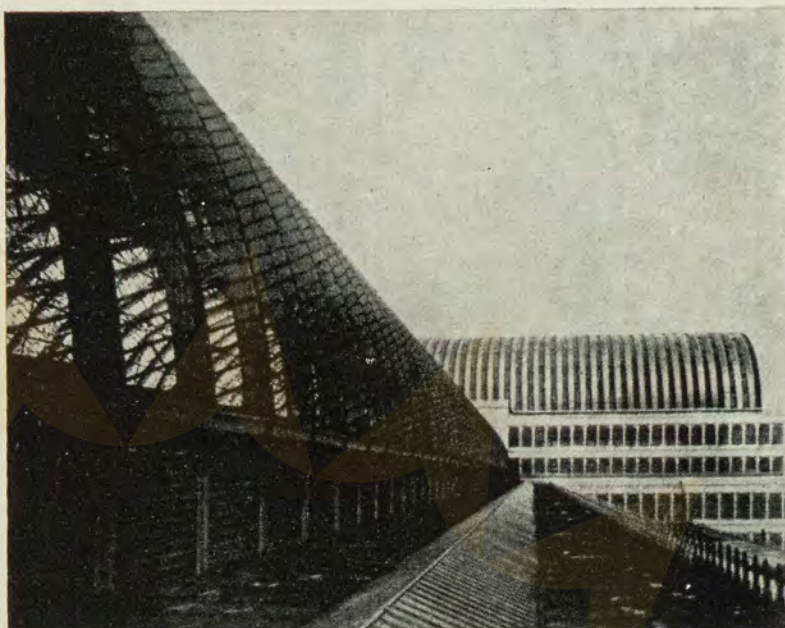
Em 1889, Cottacin construiu a maravilhosa Halle des Machines, na Exposição de Paris, onde Eiffel estava erguendo a célebre torre. Surgiam as primeiras personalidades bem definidas de engenheiros construtores. Gustave Eiffel (1832-1923) construiu também a ponte sobre o Douro (1875) e o viaduto Garabit (1879). Anterior a isto, Henri Labrouste (1801-1875) tinha feito a Biblioteca de Sainte Geneviève em Paris (1843-50) e a Bibliothèque Nationale, também em Paris, iniciada em 1858. Nos "Souvenirs d'Henri Labrouste. Notes recueillies et classées par ses enfants", publicação póstuma editada em Paris em 1928, lê-se o seguinte: "Tenho elaborado vários programas de estudo para iniciar os principiantes em algo de útil; quero que aprendam a compor com meios extremamente simples. É necessário que vejam, desde o início, a orientação do trabalho, de maneira a poder dispor as partes segundo a importância que pode ser a elas razoavelmente atribuída. Portanto, explico a eles que a solidez depende mais do emprego dos materiais do que da massa dêsses — e logo que conhecem os primeiros elementos da construção — ressalto a necessidade de fazer derivar da própria construção uma decoração meditada e expressiva. Repito de frequente que as artes têm o poder de tornar tudo belo; mas insisto sobre o fato que na arquitetura, a forma sempre deve ser adequada à função à qual se destina". Se essas idéias se firmavam com esforço na Europa, para a mentalidade americana tinham-se tornado pelo contrário, habituais.

Os edifícios para o Mercado em Boston, segundo o projeto de Alexander Parris, datam de 1825; outros armazéns são de 1840-50 e 1850-60. O interesse dos construtores para a produção industrial é anterior a 1850. James Bogardus (1800-1874) constrói em ferro, por volta de 1850, com elementos pré-fabricados. Seu edifício para a editora Harper & Brothers em Nova York, de 1854, é uma simples estrutura com arcabouço de ferro, fechada com vidro.

Será importante, todavia, examinar um ramo da produção popular, porque representa a base efetiva, tanto ideológica quanto técnica, das conquistas fundamentais, da arquitetura americana. Os dois elementos típicos são a cadeira Windsor e a Balloon Frame, estrutura a balão. Produzida por artezões em ampla escala, desde aproximadamente o ano de 1725 (apareceu por volta do fim do século XVII e dominou a decoração americana entre 1725 e 1825), a cadeira Windsor é construída de maneira que garante uma resistência excepcional e uma montagem extremamente fácil. Nas primeiras versões o encosto era rajado como as rodas dos carros. O Balloon Frame deve-se a um tal de George Washington Snow (1797-1870): parece que o mais antigo exemplo que ainda existe é a igreja St. Mary em Chicago, que data de 1833. O princípio construtivo visava evitar o engaste das vigas da estrutura do edifício, ligando-as, pelo contrário, por meio de elementos pregados. A Balloon Frame, muito usada entre 1860 e 1880 marca o início da industrialização nas construções (alguns exemplos, como Chicago Constructions, foram enviados para a exposição de Paris em 1867).

Entre 1850 e 1880, surgem em todos os Estados Unidos grandes lojas, armazéns, edifícios para escritórios, sendo as construções feitas com elementos pré-fabricados.

Em 1852 o escritor americano, Horatio Greenough escrevia em "The Travels. Observations and Experiences of a Yankee Stonecutter": "Os técnicos dos Estados Unidos quase superaram os artistas; com seu firme e audaz espírito de adaptação estão trilhando o caminho certo e mantêm alto o exemplo para todos aqueles que trabalham para as exigências americanas, quais quer elas sejam. Para

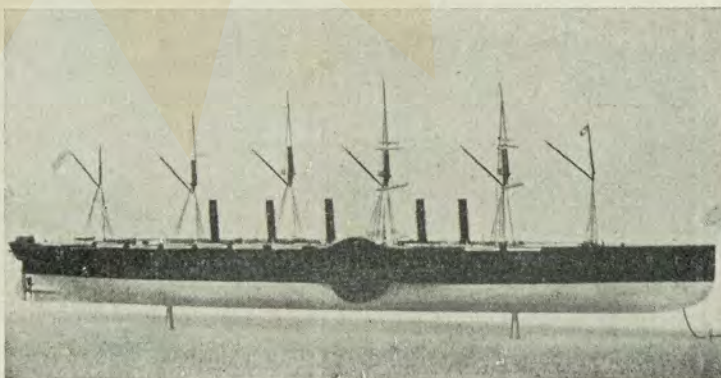


Palácio de Cristal, em Sydenham, de autoria do arquiteto Paxton, 1854.



Uma residência em Brixton, construída nos últimos anos do século XIX.

O primeiro grande navio transatlântico desenhado por Brunel Jr., foi lançado ao mar em 31 de janeiro de 1858. Todavia, Brunel, exausto pelo excesso de trabalho e preocupação, não pode vê-lo zarpar na viagem inaugural em setembro de 1859, pois um ano antes morria em sua residência em Westminster.



beleza eu entendo a promessa da função. Para caráter, a memória da função”.

A atividade edil de Henry Hobson Richardson (sobretudo com as lojas de Marshall Field em Chicago, de 1885-87) e ainda mais dos arquitetos da escola de Chicago, William Le Baron, Holabrid, Roche, Sullivan, Burnham, John Root, confirma e aprofunda essas premissas. Esses arquitetos construíram principalmente entre 1883 e 1893. John Root, o autor do Monadnock Block de Chicago (1891) escrevia em 1890: “Um resultado dos métodos que indiquei, será a decomposição de nossos projetos arquitetônicos nos elementos essenciais. A estrutura interna desses edifícios tornou-se a tal ponto vital que deve absolutamente impor a orientação geral das forças externas; e tão fortes tornaram-se as exigências comerciais e construtivas que todos os pormenores arquitetônicos que as exprimem, devem ser por elas modificados. Nessas condições, temos que trabalhar de maneira precisa, com finalidades precisas, embebendo-nos plenamente no espírito da época, a fim de dar à arquitetura, verdadeira forma de arte”.

Tudo isto está necessariamente conexo com o pragmatismo filosófico americano. Num ensaio de 1878, “Como tornar claras nossas idéias”, Sanders Peirce (1839-1914) dizia: “Pensem quais efeitos, que cheguem a ter uma importância prática, tem o objeto de nossa concepção: a nossa concepção desses efeitos, constitui a nossa concepção do próprio objeto”. Neutra, em “Sobrevivência através do desenho”, escreve em 1954: “Enquanto por um certo tempo os artistas evitaram a antiga impostação romântica, a ciência consolidava seu método indutivo e preferia os conceitos operantes ao cômodo rótulo de “verdade eterna”. Também a filosofia, enquanto vida, começou a tomar essa atitude realista. Na América, o pragmatismo e o behaviorismo, atraíram grande atenção. Seguindo James, Dewey e o instrumentalismo declararam que “uma idéia seria verdadeira se funcionasse”. A maravilha dos observadores europeus perante os produtos industriais americanos nas grandes exposições da segunda metade do século passado, é um indicio das novas qualidades daqueles produtos. Por exemplo, por ocasião da grande exposição de Londres de 1851, Lothar Bucher notava: “Tudo quanto vemos na decoração de interiores americanos, respira espírito de conforto e de adequação às finalidades”. Em Londres estavam expostos, entre outros, móveis escolares estandardizados, executados nos anos anteriores na Nova Inglaterra, nos arredores de Boston. De fato, em 1830, iniciara-se uma campanha para um melhor aparelhamento das escolas. O relatório de Henry Barnard, em 1838, a respeito desse problema e citado por Giedion em “Space, Time, Architecture”, diz o seguinte: “Cada aluno, velho ou jovem, deve ter um assento de altura certa que lhe permita, quando convenientemente ocupado, apoiar os pés no chão sem que os músculos da coxa sejam comprimidos com força contra o bordo fronteiro do assento; deveria haver um encosto para os músculos das costas; este encosto deveria ser, como regra geral, inclinado, por toda a altura, de uma polegada para cada pé”. Essas palavras são essências para a compreensão da relação entre o desenvolvimento do desenho industrial e o desenho da produção estandardizada, e como já naquela época essa relação estivesse evidente; é tão evidente que explica como de uma premissa estritamente pragmática seguisse a necessidade de uma nova morfologia e de uma sintaxe formal, com uma clareza ainda desconhecida na Europa. Assistia-se, assim, nos Estados Unidos à postulação de alguns dados teóricos fundamentais para o desenho moderno e à solução prática de vários problemas a ele ligados. Nos Estados Unidos davam-se os primeiros processos efetivos de produção industrial estandardizada e apareciam os primeiros produtos cuja geração formal era estritamente funcional. No entanto, é na Europa que o problema do desenho industrial moderno havia de chegar às mais convincentes e sistemáticas formulações teóricas. Em primeiro lugar, na Europa havia um interesse ativo, no ensino artístico. Na Inglaterra, o problema da qualificação profissional, dos desenhistas de produtos, da arte decorativa ou aplicada, estava na ordem do dia. Em 1837 foram distribuídos, para o ensino do desenho e da arte decorativa nas Escolas de desenho de Londres, Birmingham, Manchester, alguns exemplos de produtos de manufaturas e modelos.

Na França havia a Escola de Belas Artes de Lyon cujos alunos estavam em estreito contato com as indústrias locais.

Em abril de 1832, num debate sobre a National Gallery, Sir Robert Peel afirmava: “É fato bem conhecido que os produtos de nossas manufaturas, relacionados em todos os modos com a produção mecânica, são superiores a qualquer concorrência estrangeira; todavia não são outro tanto felizes no que diz a respeito do desenho ornamental, que é muito importante para recomendar ao consumidor o produto industrial; nisto não podem competir com os produtos concorrentes”. Já se intuía, ainda que *in nube et aenigmatè*, a relação entre a beleza ornamental (isto é, a qualidade formal) do produto e os fatores econômicos do mesmo. Reconhecia-se implicitamente a relatividade do ornamento com a função (estrutural e comercial), exigindo um ornamento que não fôsse bonito em absoluto, mas que visasse a venda do produto, emprestando-lhe uma qualificação.

WILLIAM MORRIS E AS “ARTS & CRAFTS”

O desenho industrial moderno deriva também de premissas tão longínquas. O uso da arte aplicada para enobrecer e qualificar um produto industrial, significava a constatação que a mera máquina, o mero produto mecânico, devia ainda ser qualificado; era portanto um produto socialmente incompleto (e implicitamente colocava as premissas do estudo de uma estrutura qualificada não somente mecânica do próprio produto); por outro lado, atribuía ao desenho uma função de aderência (encaminhando portanto para a crise de uma decoração não inerente à própria estrutura do produto). Seguiu-se necessariamente a postulação de Morris que por primeiro enfrenta o problema em seu conjunto, compreendendo a impossibilidade de resolvê-lo com a justaposição dos dois termos: produção e qualificação artística, em lugar de se adotar uma modalidade produtiva diferente que visasse originariamente a possibilidade qualitativa do produto. Aliás é Morris quem relacionou esses problemas (de que tem intuído a importância excepcional no mundo moderno) com o progresso social, e mais exatamente com o movimento socialista, com cuja ideologia estão de fato intimamente ligados. O precedente cultural teórico de Morris encontra-se na problemática dos Pré-Rafaelitas, nos ensaios de John Ruskin (1819-1900) e antes ainda na instância fundamental do *gothic revival* arquitetônico de A. W. Pugin.

Em “Contrast” (1835) e em “True Principles of Cristian Architecture” (1841) Pugin afirmava que o gótico não é um estilo mas uma religião. A avaliação moral da obra de arte avançava imediatamente o problema da sinceridade do artista. Um exemplo excepcional era oferecido pela Idade Média: Ruskin lembrou em “Seven Lamps of Architecture” a fé dos construtores medievais. O princípio da sinceridade comportava a imediata aderência da forma da expressão: cada elemento formal justificava-se só geneticamente com o pertencer a um episódio expressivo concreto. Ruskin colocava já explicitamente o problema do resgate qualitativo do produto mecânico e das implicações sociais desse processo: “Grande ou pequena, uma obra humana tem valor só enquanto leva o livre cunho de uma alma livre; por esta razão os mais toscos cortes de um escultor medieval nos alegram ou comovem, enquanto os produtos perfeitos da máquina são monótonos e tristes. A máquina, abafando a invenção pessoal, tem abafado a alegria de quem trabalha. E todas as reformas sociais serão insuficientes se não desenvolvermos ao trabalho esse manancial agora seco de alegria: se o operário não voltar a ser de algum modo, em alguma medida, um criador, um artista; se a arte, em lugar de ser um monopólio de poucos privilegiados pelo gênio ou pela sorte, não se tornará prazer e consolo comum a todos”.

A problemática dos Pré-Rafaelitas (Dante Gabriele Rossetti, Holman Hunt, J. Everett Millais, Th. Woolner, Burnes Jones), versava em volta das mesmas razões, e constituía, juntamente a Ruskin, uma revolta contra o decorativismo vitoriano vazio e éticamente não justificado. William Morris (1834-1895) aprofundou, numa série de palestras entre 1877 e 1895, as premissas ruskinianas: a arte de uma época não pode ser desligada do sistema social da mesma; a arte ataca completamente a vida do homem, havendo portanto uma estreita relação

entre todos os aspectos da arte, do artesanato, da pintura, da música. "Para criar uma arte viva, deve-se, em primeiro lugar despertar o interesse do povo para a arte. A arte deve tornar-se parte integrante de sua vida, tão importante quanto a água e a luz; não posso imaginar a arte como privilégio de poucos, da mesma forma como não posso imaginar a educação e liberdade reservadas a poucos; a arte verdadeira deve ser feita pelo povo, deve ser prazer para quem a faz e para quem dela se vale; por qual motivo ocupar-nos-íamos da arte, se não para fazer todos participar dela?; a arte é a maneira com que o homem exprime a alegria de seu trabalho".

Morris sonhava com o estabelecimento de uma escola de artesãos como na Idade Média, capazes de recriar a beleza estritamente aderente à vida. A perda dessa beleza, no mundo moderno, era atribuída por Morris à produção mecânica: a máquina matava a arte, afastava a produção da alegria de produzir. Morris estudou, desenhou, construiu móveis e objetos para as habitações, pesquisou novos processos artesanais de produção. Estudou os sistemas antigos. Os primeiros móveis e elementos para a decoração foram construídos por ele em 1857. Em 1859 Morris confiou a Philip Webb a construção de sua casa, a famosa "Casa Vermelha" de Bexley Heath no condado de Kent. O próprio Morris e seus amigos desenharam os móveis e a decoração.

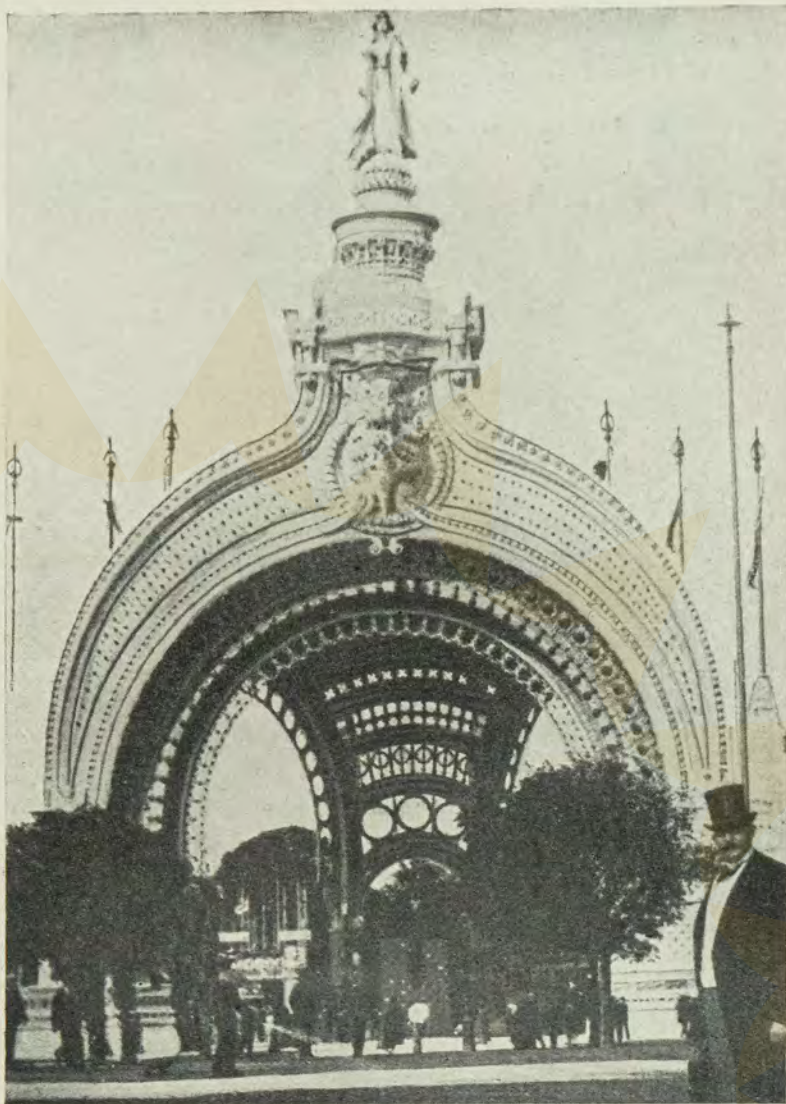
Em seguida, Morris fundou um laboratório de arte decorativa, chamado Morris, Marshall, Faulkner & Co., para a produção de móveis, objetos, papéis para as paredes, tecidos, tapetes, vidros. Mais tarde o laboratório foi transferido para Merton Abbey, onde, após o afastamento de alguns sócios, passou a chamar-se Morris & Co. Morris pretendia descobrir as possibilidades da beleza próprias de cada material e de cada processo criador, devendo assim infundir novamente nos artesãos a fé antiga. Elaborava elementos decorativos de estilos tradicionais. Mais tarde, Morris fundou também a *Kelmscott Press*, um ateliê tipográfico, onde queria revalidar a arte tipográfica e da encadernação.

O protesto de Morris contra a produção mecânica era sem dúvida negativo: todavia ele próprio, nos últimos anos de vida, mudou sua atitude para com a máquina chegando a considerá-la positiva "como meio que nos leve a melhores condições de vida" ("Art and Socialism").

Apesar disso, Morris compreendia que o resgate qualitativo da produção industrial podia se dar somente do interno, isto é, influenciando diretamente sobre os métodos de produção. Compreendeu a relação entre a produção artística, a arquitetura, o urbanismo; entre a revolução socialista e a renovação qualitativa da produção, devolvendo ao arquiteto e ao desenhista individual toda a consciência de sua missão social. Deve-se a Morris o merecimento de ter estimulado o interesse geral para as artes aplicadas, até então negligenciadas.

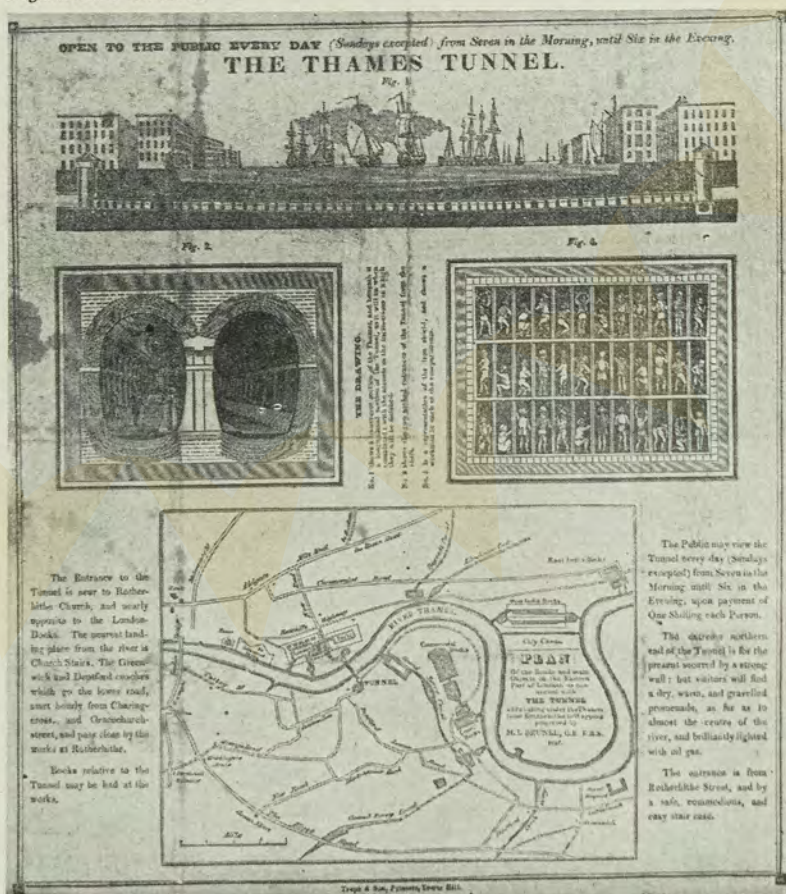
E que o problema tivesse que ser resolvido do interno, modificando o método de produção em lugar de decorar externamente o produto, significava deixar de lado qualquer valor não inerente à execução. Morris avança, dessa maneira a premissa fundamental da atividade artística no mundo moderno e contemporâneo. A execução não é uma metodologia mimética para devolver um valor, mas é o valor em si. Cai a ideologia que atribuía à imitação da natureza estática e ideal, o alcance do valor e da verdade: o novo valor deverá ser procurado exclusivamente na execução. Em 1888, por ocasião da exposição na New Gallery de Londres, falou-se pela primeira vez nas *Arts & Crafts*. Com este nome, já a partir de 1860, era indicada a produção artesanal inglesa. O movimento surgiu em volta de Morris. Naquele clima atuaram alguns artistas-artesãos de valor: Morgan, ceramista; Powell, artezão do vidro; Benson, do metal; Walker, da tipografia; Cobden-Sanderson, da encadernação.

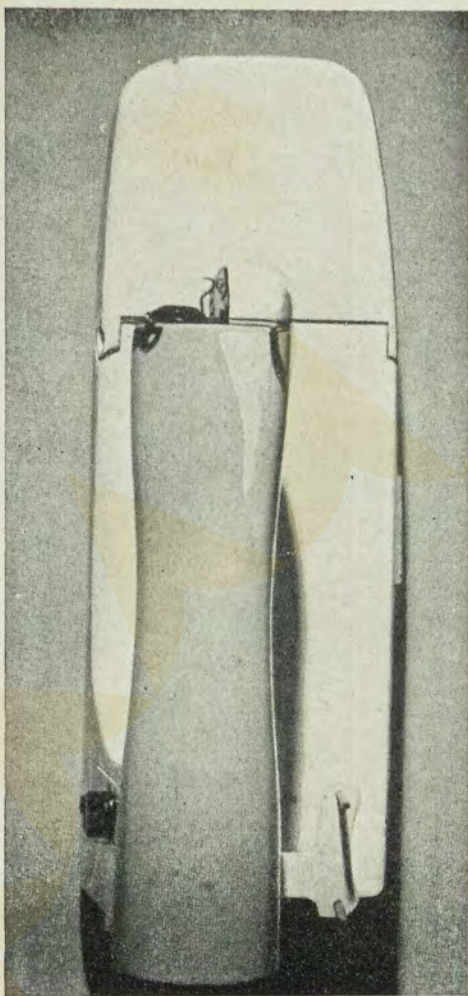
Naqueles mesmos anos, surgiram na Inglaterra, seguindo o exemplo morrisiano, numerosas associações artesanais; a Corporação do século, fundada por Mackmurdo em 1882; a Corporação Trabalhadores de Arte, em 1884; a Associação Arte e Indústria da Casa, no mesmo ano; a Associação e Escola de Arte fundada por Ashbee e a Sociedade para Exposições de Arte e Artesanato, ambas em 1888.



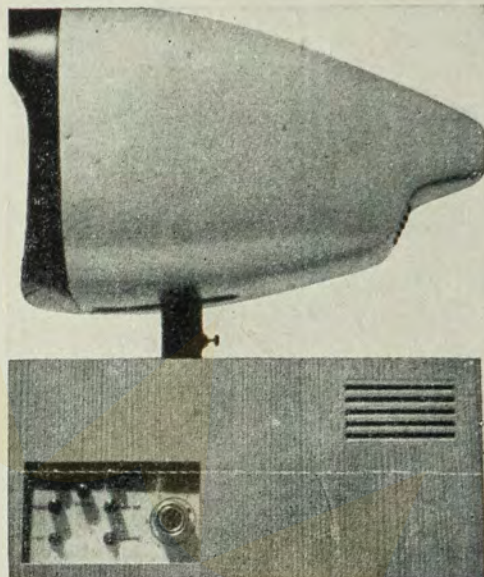
Exposição Universal de Paris, em 1900. A "Parisienne" acolhe os visitantes.

Projeto do tunel debaixo do Tâmbisa, que foi completado em 1843 pelo engenheiro Brunel.





Dario Montagni, Sergio Berizzi e Cesare Buttè,
Aparelho de televisão.



Formas

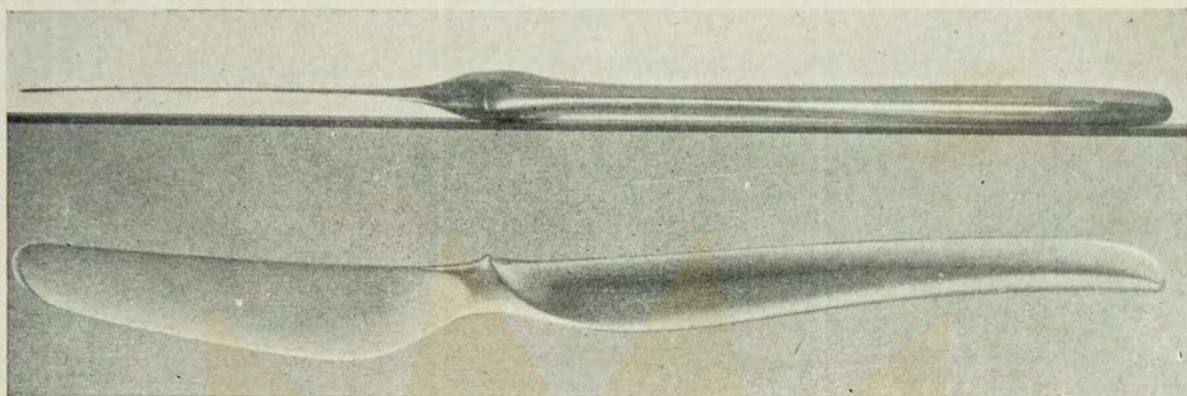
40

Marcello Nizzoli, Máquina de costura.

O desenho industrial, êste conceito que há mais de meio século vem revolucionando o ambiente em que se desenrola a vida contemporânea, atinge tudo quanto nos rodeia, propõe uma nova educação visual e do gosto, avançando sempre novas exigências quanto à boa forma ou segundo tradução do termo francês, à forma útil. Publicamos aqui dois exemplos do que foi conseguido recentemente com objetos de uso cotidiano: a máquina de costura desenhada por Marcello Nizzoli e a televisão de Dario Montagni, Sergio Berizzi e Cesare Buttè. Em outra página desta revista, o nome de Nizzoli aparece ligado às mais expressivas realizações no campo do desenho industrial, encorajadas pela inteligente visão da Olivetti. Os esboços de Nizzoli têm qualidades singulares no que diz respeito aos detalhes do objeto familiar que êle deve fazer reviver com novas feições; detalhes êsses que são indicados, digamos, de maneira simbólica, nunca esquecendo a função e ressaltando que são destinados, ao mesmo tempo, ao contato com a vista e a mão do operador. A forma do objeto, despojada ao essencial, aproxima-se a uma obra plástica de Arp ou às formas elementares do mundo orgânico. No exemplo acima, o invólucro possui uma forma tão pacata que parece não sentir a pressão interna do mundo dos mecanismos, enquanto a cor preta usada nos planos de fechamento, acentua a impressão de cavidade. A televisão desenhada pelos arquitetos acima mencionados, é um "aparelho" atualizado, com um raciocínio perfeito, e foi feito de acôrdo com o desejo de uma realização já há muito retido mentalmente. Essa televisão não é mais um móvel, é uma forma expressiva, justa, própria e verdadeira. As três partes do televisor são distintas e colocadas em evidência: o conjunto obtido dessa maneira é o resultado de absolutas exigências de cálculo e mais uma prova da estreita relação entre função e forma.

A forma ovóide foi a inspiração para esta cadeira de plástico, com pés de ferro.

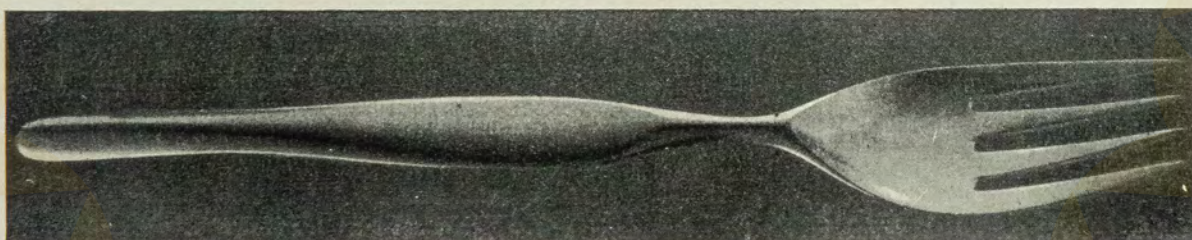




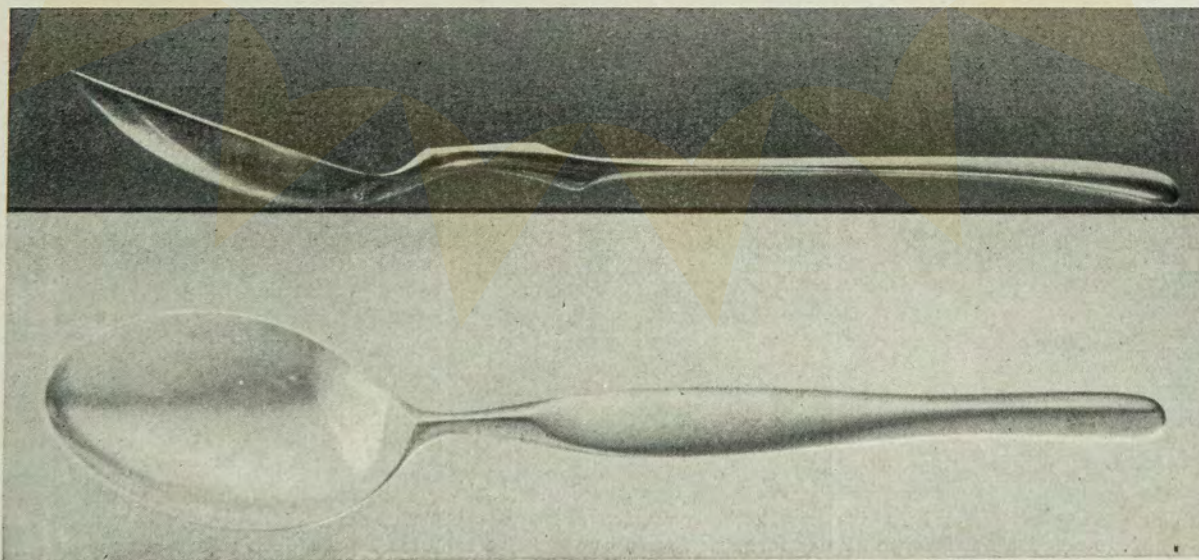
Tapio Wirkkala. Faca.

A procura da boa forma visa todos os objetos de uso cotidiano, sejam eles os aparelhos domésticos, os móveis, ou utensílios da cozinha. Não somente os artesãos como também os próprios artistas vêm se dedicando à pesquisa da forma e dos materiais mais adequados para exprimir a estética funcional do objeto. Entre os artistas que mais se tem destacado nesses últimos anos, encontra-se o finlandês Tapio Wirkkala. Escultor, sente-se talvez por esta razão atraído à observar e estudar a forma dos objetos de uso. Seus experimentos levam-no longe, num campo quase abstrato, onde não se cansa a empregar os materiais mais diferentes. Seja na qualidade de desenhista, de artista ou de artesão, seja no mundo de formas dos organismos vivos, das cristalizações de minerais, ou na geometria descritiva, Wirkkala parece sempre enraizado nos elementos de seu artesanato, isto é,

seus vôos imaginativos originam-se da própria matéria e do tratamento que dispensa a essa. Wirkkala tem-se salientado como um dos desenhistas mais versáteis e estimulantes da Europa, numa idade em que a industrialização leva, no conceito de muitos, a pensar com menor interesse no artesanato. Mas com o vidro, a madeira, os metais — principalmente a prata — Wirkkala soube criar um mundo sereno e puro de formas precisas e ritmadas no espaço. Apresentamos aqui os talheres criados para a Kultuskaskus, registrando ao mesmo tempo que Wirkkala foi encarregado pelo governo da Finlândia de desenhar a série de novas notas para a Casa da Moeda. Seria isto possível entre nós, ou em países onde os artesãos e artistas não oficiais constituem uma classe marginal?



Tapio Wirkkala, Talheres.





Bandeja, prato e tijelas de laca.

O charão

Eunice Araujo Sapojkin

42

Para contar a história do charão no Brasil, é necessário começar pela vida de um grande idealista, cujo nome foi Ryoishi Nakayama.

Nascido na cidade de Kanazava, no Japão, a 6 de junho de 1896, veio para o Brasil em 26 de junho de 1929. Conhecendo a arte do charão desde os tempos de infância e verificando que em nosso país nada havia do mesmo gênero, resolveu que o Brasil seria o lugar ideal para implantá-la. Em 1930 voltou ao Japão para trazer sementes da planta, cujo nome científico é *rhus vernicifera*, também chamada no Japão de urushi-no-qui. Alguns meses mais tarde, Ryoishi Nakayama voltou ao Brasil trazendo as preciosas sementes, as quais deixavam pela primeira vez o Oriente para seguirem através do mar até nossa terra.

Tão cedo as mesmas chegaram, foram plantadas em Ribeirão Pires mas, apesar de todos os esforços as pequenas mudas não progrediam. Foi quando o Dr. José de Camargo Cabral, diretor do Serviço Florestal do Estado (Hórto), reconhecendo o quanto o nosso país seria beneficiado com o aproveitamento do charão, convidou Ryoishi Nakayama para trabalhar a serviço do Governo na cultura da planta.

De Ribeirão Pires foram trazidas cinquenta mudas, que no entanto não se adaptaram ao solo. Não fosse o ânimo forte de Ryoishi Nakayama, tudo não teria passado de uma simples tentativa. Estimulado pelo Dr. Cabral e por sua esposa, resolveu importar de Hanoi, Indo-China Francesa, sementes de charão de outra espécie, isto é, *rhus succedânea*, da família *anacardiácea*. Em 1934 os pequenos pés de *rhus succedânea* começaram a crescer maravilhosamente em nosso país. O líquido obtido foi enviado ao Ministério do Comércio e Indústria do Japão para que fosse analisado e comparado a outros semelhantes. O resultado da análise do charão brasileiro veio do Japão em nota oficial, provando ser a nossa laca um produto de excelente qualidade e portadora de características superiores às similares.

Ryoishi Nakayama faleceu em 22 de julho de 1948, depois de ter-se tornado cidadão brasileiro. Em sua sepultura, conforme seu desejo, foram plantados pés de charão.

Compreendendo a utilidade de aproveitar os esforços já empregados por Ryoishi Nakayama para implantar a arte da laca no Brasil, o Governo fundou uma escola de charão que funciona no Hórto Florestal, para que todos tenham o ensejo de aprender como utilizar uma tão grande riqueza.

São professores da Escola de Charão o filho de Ryoishi Nakayama, Sadao Nakayama, e Koshiro Ohtak, que devotam sua existência a ensinar aos brasileiros o cultivo e o emprego da laca em suas múltiplas formas. Sendo que

a eles como a Ryoishi Nakayama somos devedores de toda a gratidão e respeito.

A aprendizagem começa pela extração do líquido das árvores, podendo ser esta operação efetuada durante o ano todo, porém os meses mais propícios são os de setembro a março, quando a produção aumenta grandemente. Uma das ferramentas empregadas tem a forma de uma goiva e serve para golpear a árvore, fazendo um corte em posição horizontal. Depois de alguns minutos, quando o corte já estiver cheio de latex, este é apanhado por uma espécie de colher. Depois da primeira colheita é necessário voltar algumas vezes ao mesmo ponto, a fim de aproveitar todo o latex que sai posteriormente.

No período da manhã, a produção é sempre superior em quantidade ao período da tarde. Uma pessoa pode colher aproximadamente de 300 gramas à 1 quilo de líquido bruto por dia, sendo que isto naturalmente depende da prática adquirida. O líquido bruto é posteriormente filtrado, empregando-se um pano ou talagarça, quando o charão perde cerca de dez por cento de sua quantidade. Sendo o charão um dos vernizes mais resistentes do mundo, sua aplicação tem lugar em tudo o que requeira impermeabilização. Resiste de maneira notável a todos os ácidos, calor, umidade, álcool, gasolina, eletricidade etc. Tem aplicação na indústria bélica, comercial, doméstica e artística. No setor industrial o charão pode ser aplicado nos tubetes e carrilhas para indústria têxteis, chapas de ferro, reservatórios de álcool, hélice de aviões, etc. O primeiro passo para o revestimento das peças artísticas é fazer uma cola de arroz, que se mistura com charão bruto e pó de madeira, para reparar os possíveis defeitos das peças que vão ser trabalhadas. Faz-se em seguida uma massa de argila bem fina que é também misturada ao charão bruto para que sejam feitas as primeiras camadas do revestimento. Esta massa é aplicada com espátulas de madeira flexível e devidamente apontadas de madeira a acompanharem a forma das peças. Depois do emprego da massa de argila, estende-se com pincéis apropriados a primeira camada de charão preparado, que serve para dar uma base sólida para a aplicação da última camada. Conforme o estado em que a peça se encontra, é necessário dar de preferência, duas ou três camadas a mais, a fim de formar base bem sólida.

O polimento é feito com carvão vegetal escolhido. Na última demão pode-se adicionar anilinas que darão cores diferentes aos objetos artísticos revestidos. A aplicação desta demão é feita com pincéis iguais aos que são utilizados para a primeira camada.

Uma vez pronto o revestimento da última demão é necessário que a peça fique em uma estufa limpa e úmida, pois o pó deve ser evitado a todo o custo. De cinco em cinco minutos a peça deve sofrer um movimento de 180°.



Depois o mesmo procedimento deve ser seguido a cada dez minutos, durante duas horas. Qualquer poeira que por ventura tenha se acumulado sobre a peça, deverá ser retirada antes de duas horas de permanência da peça na estufa. A secagem da última demão se produzirá em doze ou quinze horas, mas somente depois de vinte dias é que a peça estará em condições de ser decorada.

Para se fazer objetos de charão polido, pode-se repetir por várias vezes o processo final, ligeiramente diferente do anterior, até que se obtenha um resultado bastante perfeito. Com a base pronta, as camadas subsequentes podem ser de várias cores, lustradas com pós metálicos ou pulverizadas com madre-pérola e, finalmente, cobertas com charão luminoso ou polido.

Depois que a superfície esteja bem seca e perfeita, pode-se começar a decoração. Esta decoração é feita com os mais variados desenhos, com purpurina de várias cores, pó de ouro, fôlhas de ouro, madre-pérola, óxido de titânio, pó de chumbo, etc. Podem ser feitas incrustações com fôlhas de madre-pérola, marfim, placas de metal ou mosaicos de pepitas de ouro.

As tintas são preparadas pelo próprio artista, com o auxílio de anilinas de várias cores, conforme exija a decoração. O desenho da decoração da peça é primeiramente esboçado sobre papel. Com anilina amarela ou de qualquer outra cor clara, contorna-se o avesso do desenho e calca-se o papel sobre a peça a fim de que o desenho fique sobre ela delineado. A pintura é feita com pincéis finos e especiais. Para que os diversos tons de anilina não se misturem, o trabalho deve ser feito parte por parte. Os desenhos em relevo exigem um trabalho bem mais complicado.

A arte do charão ou laca oriental data de uma época muito distante. Os japoneses adquiriram a arte dos chineses e desenvolveram-na em alto grau de perfeição.

No ano 587, segundo um livro chamado "Nipongi", que relata das crônicas do Japão, a árvore do charão *urushi-no-qui* fôra introduzida no país. Um dos mais célebres trabalhos antigos (724-749) é a bainha da espada do imperador Shomu, trabalhada em ouro e negro. Um monge chamado Kokodaishi fabricou várias caixas laqueadas para guardar os escritos do budismo. Aproximadamente pelo século X acentuaram-se grandes progressos na arte da laca, sendo que por esta época eram usadas grandes quantidades de incrustações de metais preciosos e madre-pérola. Vários poemas eram reproduzidos entre os ornatos. Pelos meados do século XV, a reputação dos japoneses era tão alta que os artistas da China foram aprender-lhes os métodos. Os mais célebres artistas desta época foram Taiami, Sugarashi, Shinshai e Koyetsa. O maior mestre do país foi Ogata Korin, que entre outras peças famosas, confeccionou três bandejas que os

peritos consideram como as mais perfeitas peças do charão nipônico. Korin viveu entre a segunda metade do século XVII e comêço do seguinte. Seus trabalhos mais célebres foram executados em charão ouro com incrustações de madre-pérola, prata e chumbo. Shibata Zeshin foi um dos grandes artistas, não só pela técnica como pelo desenho, revivendo no século passado a glória dos tempos antigos.

Cêrca de trinta diferentes operações podem ser empregadas no preparo de um simples artigo e mais de trezentas diferentes camadas aplicadas a objetos de fina confecção. As lacas antigas de valor médio exigiam um trabalho de vários meses mas as realmente valiosas tomavam alguns anos. O charão moderno pode ser preparado com mais rapidez, mas com prejuizo da beleza e da resistência. A arte da laca degenerou muito ultimamente, sendo que hoje em dia no Japão, mais se trabalha com uma linha comercial, porém esta espécie de charão já não é considerada charão no conceito artístico. Na região de Kanazava podem ainda ser encontrados artistas tão hábeis como os de outrora. Os artistas japoneses de nossos tempos não trabalham mais sob encomenda, pois não dispõem de dinheiro suficiente para comprar bom material, o que é indispensável para a confecção de peças de valor. Pelo mesmo motivo também não podem dedicar tempo suficiente às suas obras.

Sendo o Brasil um país tão rico em terras e em recursos, não há outro mais indicado para o plantio e o desenvolvimento de uma arte tão antiga, que morre dia a dia em seu país, por falta de recursos naturais. No Brasil temos tudo que precisamos para utilizar o charão de maneira perfeita e como o faziam os antigos mestres. Êste é o objetivo da Escola de Charão do Hôrtio Florestal, sendo que muito tem ajudado o apóio do diretor do Serviço Florestal do Estado, Dr. Otávio Augusto de Teixeira Mendes.

Na parte de decoração há plena liberdade para que todos os artistas desenvolvam com personalidade seus próprios motivos, sem que seja necessário tomar por base a pintura oriental. Nossos pássaros e nossas flores são mais do que bonitos para decorar qualquer peça de charão, sem falar em motivos brasileiros de gênero diferente. Penso mesmo que a arte do charão brasileiro ainda terá um futuro não muito distante, uma grande projeção no cenário artístico internacional. O importante é perseverar e ter em mente a necessidade de realizar trabalhos nacionais cada vez mais perfeitos. Se os artistas brasileiros compreenderem o valor dessa oportunidade oferecida pelo Governo e pela dedicação de mestres excepcionais, nossas obras de charão poderão ser feitas exatamente nas mesmas condições de outrora — igualmente belas e de igual valor.

Arte indígena

Carlos Drumond

O estudo que desde há muito vimos fazendo sobre peças de cerâmica tidas como de origem tupi-guarani, levou-nos à convicção de ser este um dos campos de atividade onde melhor os indígenas manifestavam seus penhores artísticos. Já se tornou proverbial a opinião do famoso antropólogo Franz Boas que a arte dos povos primitivos manifesta-se com especialidade nos setores em que suas atividades industriais alcançam um grau de elevada habilidade, como consequência das energias dispendidas no afã de solucionar problemas técnicos e na busca de um resultado final estético.

A consulta feita às principais fontes que tratam dos antigos grupos tupis do litoral, permite deduzir que as maiores atenções eram dadas ao embelezamento do corpo (pintura e emplumação); à arte plumária (ainda mantida no mais alto grau pelos índios Caá-por ou Uru-bus do Maranhão, recentemente estudada em magnífico trabalho por Darcy e Berta Ribeiro) e à manufatura de vasilhas de barro. É indubitável que não tinham atingido a perfeição da melhor cerâmica da "Fase Marajoara" ou daquela proveniente da área do Tapajoz. Mas, é fora de dúvida, que alguns exemplares da cerâmica tupi, existentes em nossos museus, nada ficam a dever aos produtos das regiões retro mencionadas.

Da pintura e enfeites do corpo dos tupis litorâneos falamos pela primeira vez, de maneira pitoresca, mas brilhante, Pero Vaz de Caminha, na famosa carta datada "Deste Porto Seguro da vossa ilha de Vera Cruz... E andavam aí outros, quartejados, de côres, a saber: dêles a metade da sua própria côr, e a metade de tintura negra, maneira de azulada; e outros quartejados de escaques... Este que o agasalhara era já de dias, e andava todo por loçainha cheio de penas pegadas pelo corpo, que pareciam assetadas como São Sebastião. Outros traziam carapuças de penas amarelas e outros de vermelhas e outros de verde, e uma daquelas moças era toda tinta, de fundo acima, daquela tintura... Este que os assim andava afastando trazia o seu arco e setas e andava tinto de tintura vermelha pelos peitos e espaldas, e pelos quadris, coxas e pernas até abaixo; e os vazios com a barriga e estomago eram de sua própria côr, e a tintura era assim vermelha que a água lha não comia, nem desfazia; antes, quando saía da água era mais vermelha... Alí verieis galantes pintadas de preto e vermelho, e quartejados assim pelos corpos como pelas pernas, que certo pareciam assim bem; também andavam entre êles quatro ou cinco mulheres moças, assim núas que não pareciam mal, entre as quaes andava uma com uma coxa, de joelho até o quadril e nadeja, toda tinta daquela tintura preta, e o resto todo da sua própria côr; outra trazia ambos os joelhos com as curvas assim tintas, e também os colos dos pés..."

Os informes de Caminha foram plenamente confirmados por outros cronistas, pois, sendo aspecto que de pronto lhes feria a vista, não poderia passar despercebido. Praticamente não há cronista que não tenha posto em relevo esta característica da arte dos antigos tupis. Claude d'Abbeville, por exemplo, esmerou-se na descrição da pintura corporal dos tupis maranenses, relatando que "...trazem alguns a face rajada de vermelho e negro; outros pintam apenas uma metade do corpo e do rosto e deixam a outra metade com sua côr natural. Outros cobrem o corpo inteiro de figuras, da cabeça aos joelhos, e assim como se estivessem vestidos com uma roupa de pantalon de cetim preto estampado. Quanto às mãos e às pernas, pintam-nas com o suco do genipapo. Nem sempre, entretanto, andam pintados; assim o fazem quando querem. E são as raparigas que mais comumente o fazem, comprazendo-se em se pintar e enfeitar o corpo segundo sua fantazia. Nem sempre, tampouco, se pintam a si próprias; enfeitam-se, pintam-se uns aos outros. As raparigas, mais desttras, é que se encarregam o mais das vezes de fazê-lo. E embora jamais tenham aprendido a pintar são em verdade admiráveis os desenhos que fazem nos corpos. Vê-se muitas vêzes um rapaz de pé, com as mãos nas ancas e a seu lado uma rapariga ajoelhada ou de cócoras, com uma cuia, ou cabaça, feita da metade de um fruto, na qual

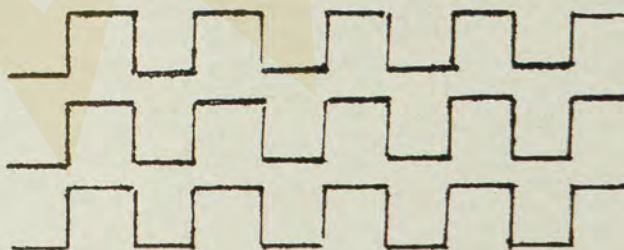
se coloca a tinta. Munida de um pequeno talo de pindó, à guisa de pincel, cobre o corpo do rapaz com riscos pretos como se fôssem feitos com régua; e procede tão hábilmente quanto o faria um pintor".

Embora as descrições deixadas pelos cronistas dos primeiros séculos sejam até certo ponto minudentes, como a de Claude d'Abbeville dá testemunho, não são acompanhadas, infelizmente, de gravuras que permitam o estudo dos padrões de desenho desenvolvidos na pintura do corpo. A parte iconográfica de algumas obras, tais como a de Staden, Léry e Thevet, é rica em detalhes sobre muitos aspectos da cultura dos tupis, mas totalmente falha no atinente a pintura corporal. Em diversas gravuras, representando cenas da vida indígena, percebe-se as penas coladas ao corpo; o corte do cabelo; o uso do *tembetá*; os mantos de plumas; a *akangatára* ao redor da cabeça; o *enduape* de penas avestruz colocado na parte posterior do corpo, etc., mas os labores artísticos, com que os nossos indígenas recobriam seus corpos, estão ausentes (v./fot. 1).

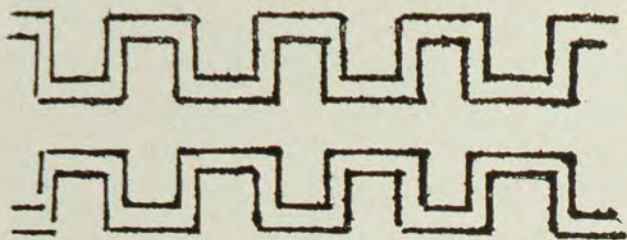


Fot. 1 — Cena do sacrifício ritual do prisioneiro (Da obra de Léry, edição da Livraria Martins, 1941).

Na obra de Claude d'Abbeville há uma única gravura, que representa o índio *François Carypyra*, na qual a pintura corporal foi representada com grande perfeição, permitindo deduzirmos as principais características deste setor da arte dos tupis (v./fot. 2). Na fot. 1, cena do sacrifício ritual do prisioneiro, nota-se que a cabeça deste último está pintada com os mesmos motivos que adornam o *tacape* que está nas mãos do matador. São motivos geométricos, colocados paralelamente, orientados num só sentido, lembrando o ornamento grego muito simplificado.



Êstes padrões de desenho deviam repetir-se com grande freqüência na ornamentação do *tacape*, pois na obra de Hans Staden (edição da Academia Brasileira) encontramos reproduções desta arma, onde os mesmos motivos geométricos foram desenhados (v. pp. 129 e 162).



O desenho do corpo do índio *François Carypyra*, embora também geométrico, simples, difere do desenho acima, pois se aquele é orientado num sentido só, este é orientado em dois sentidos opostos, como que obedecendo à linhas de simetria paralelas.

O confronto dos motivos desenhados sobre o corpo com aqueles feitos nos objetos (tacapes, peças de cerâmica), revelam, sem sombra de dúvida, que a arte dos tupis caracterizava-se por estilo formal, geométrico, puramente decorativo. Não era simbólico nem figurativo, embora um ou outro desenho que se encontra em algumas peças de cerâmica faz supor a estilização de motivos naturais (v/fot. 7). Havia, entretanto, ao que parece, a única preocupação de preencher todo o campo da peça ou do corpo, com a finalidade meramente estética, sem figurar ou estilizar representações da natureza.

Embora seja fato discutível, é possível que esta feição da arte tupi, seja resultante da divisão sexual do trabalho dominante no grupo, pois ela está entregue às mãos femininas. Tal suposição baseia-se na assertiva de L. Adam (*Arte Primitiva*), de que os contrastes de estilos — geométrico e representativo — estão ligados, em certos casos, às diferentes atividades dos homens e das mulheres. Os índios norte-americanos das planícies, afirma Adam, apresentam uma arte decorativa em estilo geométrico, produzida pelas mulheres, enquanto que as belíssimas representações naturalistas em peles de búfalo são atividades artísticas confinadas aos homens. As causas desta diferenciação dos motivos feitos por um e outro sexo, parece-nos ser possível explicar, à guisa de hipótese, como consequência das diferentes atividades exercidas por homens e mulheres. Os motivos masculinos, de cópia da natureza, estão ligados, a nosso ver, aos atos

próprios da vida do homem, isto é, guerra, caçadas, torneios, etc. e sua tendência seria perpetuar por meio do desenho todos os atos ligados a essas atividades. Assim, surge o desenho do homem a cavalo, da caça dos búfalos, de lutas etc. A arte das mulheres, ligada ao trançado, à tecelagem, daria em resultado, pelas condições materiais do ato de tecer, motivos geométricos, abstratos, geralmente paralelos.

Darcy Ribeiro, tratando da arte dos *Kadiuéu*, salienta também esta diferenciação na arte dos homens e das mulheres, sendo a dos primeiros puramente figurativa, enquanto a das segundas é geométrica, formal. São duas estas palavras: “Frizando as linhas dos grandes segmentos raciais, a arte dos *Kadiuéu* se manifesta em dois estilos principais bem definidos: um geométrico, formal, abstrato, sem qualquer esforço de representação, é o estilo da pintura decorativa de que se ocupam as mulheres; o outro é figurativo, tem sempre uma intenção de retratar e nêle os elementos formais são relegados a um papel modesto; a este se dedicam os homens. A alta virtuosidade que alcançou a arte feminina no domínio da pintura a várias cores para a decoração do corpo, dos couros, esteiras, abanos e quase todos os seus artefatos, devia ter criado uma base técnica que permitisse enfrentar a pintura ou ao menos ensaiá-la. Entretanto, nunca ocorre nesta arte feminina a preocupação de representar, ou mesmo simbolizar. Sua arte ambiciona embelezar as superfícies a que se aplica e nisto alcança resultados surpreendentes, sem jamais figurar ou mesmo estilizar”.

A propósito destes comentários de Darcy Ribeiro cumpre frizar que, muitas vezes, a arte primitiva (geométrica, abstrata, estilizada) surge da tentativa de cópia da natureza e no seu evoluir, por etapas, chega à estilização, à geometrização e à abstração. Oposta é a opinião do ilustre etnólogo, pois supõe que a prática constante deste tipo de decoração, por parte das mulheres *kadiuéu*, “devia ter criado uma base técnica que permitisse enfrentar a pintura figurativa ou ao menos ensaiá-la”. Mas, na arte dos *Kadiuéu* (v. as reproduções na obra de Darcy Ribeiro), nota-se nos desenhos geométricos a inclusão de motivos que nos parecem ser nitidamente tirados da natureza (folhas). Portanto cumpre saber se estes partiram da representação da natureza para o geométrico ou partiram da representação abstrata, geométrica, para chegar ao figurativo. A decoração abstrata e geométrica na arte primitiva prende-se, assim o supomos, a um esgotamento das tentativas de copiar a natureza, de sua fantasia, e às dificuldades ou resistência que a matéria-prima e o instrumental lhes apresenta.

Em relação à arte dos antigos tupis, já o dissemos, não possuímos muitos elementos para o estudo da pintura corporal. O mesmo não ocorre, todavia, em relação à cerâmica, pois se os relatos dos cronistas atinentes à arte olar são deficientes, existem em nossos museus, felizmente, um razoável número de peças classificadas como de origem tupi, as quais proporcionam uma visão bastante completa deste setor da arte indígena.

Os vazilhames que se acham no Museu da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, grande parte deles provenientes da Praia Grande e da região de Pirassununga, dos quais aqui reproduzimos alguns exemplares, refletem de maneira precisa as características da arte tupi: decoração geométrica linear, labiríntica, em vermelho, ou em vermelho e preto sobre fundo esbranquiçado.

Os desenhos das peças de cerâmica, embora diferentes uns dos outros — confirmando as palavras de Léry quando afirma que as mulheres ao ornamentarem as suas vasilhas “seguem a fantasia do momento, nunca se encontram duas pinturas iguais pois os pintores não usam modelo e apenas utilizam a sua própria imaginação” —, deviam ser semelhantes aos que se faziam sobre o corpo e outros objetos. A decoração da peça da fot. 4 assemelha-se grandemente àquela feita no corpo do índio *François Carypyra* e a que ocorre na cabeça do índio e no tacape da fot. 1.

Este fenômeno não é privativo dos tupis, muito ao contrário, é comum à diversas sociedades primitivas, nas quais, determinados padrões de desenhos são usados indistintamente, seja na pintura corporal, seja na decoração dos objetos. Isto ocorre, p. ex., no grupo *Kadiuéu*, o que levou Darcy Ribeiro a supor “estar diante de uma transposição de uma técnica muito mais antiga, a da ornamentação do corpo, para um campo relativamente

Fot. 2 — O índio *François Carypyra*.





Fot. 3 — Decoração do interior de uma vasilha de cerâmica, encontrada na Praia Grande (Museu da Faculdade de Filosofia).

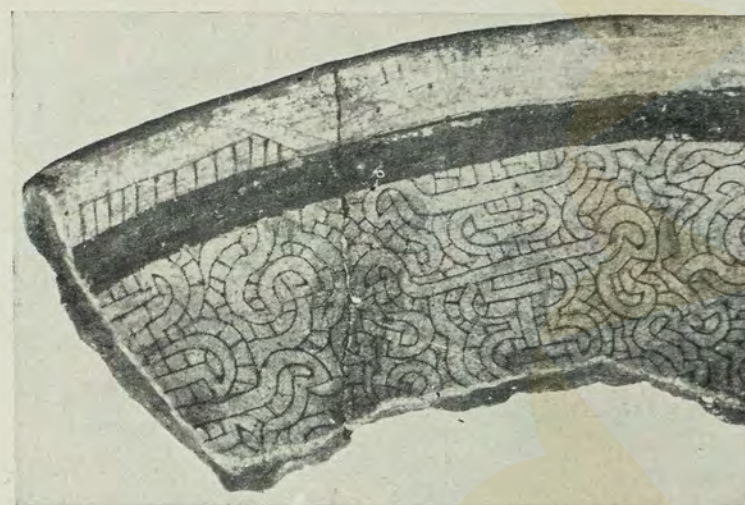


Fot. 5 — Interior de vasilha de forma circular, encontrada na Praia Grande (Museu da Faculdade de Filosofia).



Fot. 4 — Fragmento de vasilha, encontrado na Praia Grande (Museu da Faculdade de Filosofia).

Fot. 6 — Detalhe da ornamentação da vasilha da fot. 5.



novo". É possível que o mesmo tenha ocorrido entre os tupis.

A rigidez do estilo na arte ornamental dos antigos tupis, como sóe acontecer geralmente nas sociedades primitivas, limitava o papel da artista a execução de determinados padrões, representados por motivos geométricos vários (curvas, retas, etc.), dando a tôdas às suas obras apreciável cunho de uniformidade, um certo "ar de família", que as tornam facilmente identificáveis. As peças aqui reproduzidas são um testemunho eloquente desta asserção.

A análise da ornamentação das diferentes peças revela a grande habilidade técnica atingida pela artista tupi, pois a firmeza do traço, quer nas linhas retas, quer nas curvas, só pode ser obtida mediante longo adiestramento, processado geração após geração. Embora não tenhamos informações sobre o uso de "estiletes" de ponta dupla por parte da oleira indígena, pois os cronistas referem-se unicamente ao uso de talos de *pindó* ou *pindó-ba* (palmeira), que servia à guiza de pincel, a observação atenta dos desenhos das peças em foco, faz pensar na possibilidade de ter a artista utilizado um instrumento de duas pontas, a fim de obter traços paralelos. Nas partes curvas, supomos, ela usava de uma só ponta, tendo em vista que nos traços curvos há perda de paralelismo e deformação do motivo (v/ fot. 6).

Admirável, sem dúvida alguma, os desenhos da peça da fot. 7, na qual, da combinação de elegantes linhas curvas, a artista obteve belíssimo efeito ornamental. Os motivos lembram a estilização de folhas, em que pese, conforme mais de uma vez o dissemos, o caráter puramente geométrico da arte dos antigos tupis litorâneos.

Fot. 7 — Fragmento de vasilha encontrada na Praia Grande. Decoração interior (Museu da Fac. de Filosofia).

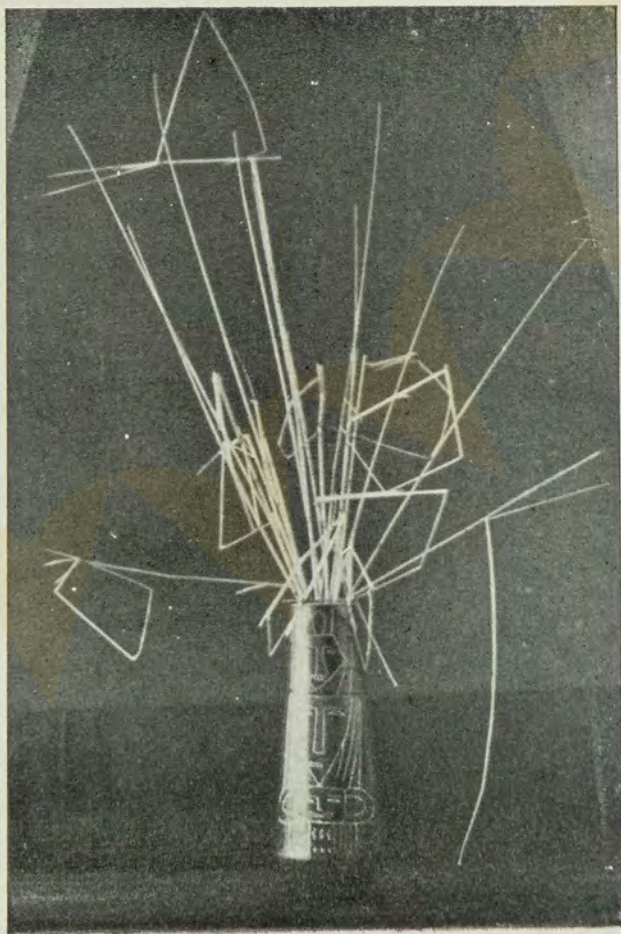


A natureza na arte

HABITAT que procura sempre trazer aos leitores algo novo, apresenta nesta página um método de decoração floral que tem como autor César Strazgorodsky. A essência deste método constitui em voltar-se à natureza em busca de meios de expressão. Da mesma maneira que um artista plástico procura expressar uma idéia, uma emoção por meio de elementos inanimados, como, por exemplo, uma pedra ou um objeto, César tenta aproximar-se da plástica oferecida pela natureza vegetal, para chegar à mesma concepção. Pois até um galho, por exemplo, por sua forma ou côr, pode lograr impressionar-nos e é possível que encontremos através da plasticidade que oferece, uma possibilidade de exprimir estados de espírito. A decoração floral é muito simples, sendo que o aspecto técnico é completamente elementar, primário. Seu autor a considera como uma contraposição do Ikebana, o milenário sistema japonês engradado dentro de princípios dos quais o indivíduo não pode evadir-se, pela sua concepção de caráter teológico. Por exemplo, se um indivíduo encontra um galho e este agrada-lhe, se quiser realizá-lo de acôrdo com a teoria de Ikebana, seu espírito de criação estaria inibido, pois teria que pensar nesse elemento em relação à outros elementos, o vaso ou recipiente. No novo método de César Strazgorodsky, pelo contrário, se um elemento impressionou-o, ele terá que realizar com este um trabalho que tenha como motivo principal o próprio elemento, qualquer que seja. Da mesma maneira que o Ikebana, César usa como base para a realização dos trabalhos, os "Kenzans". César Strazgorodsky está atualmente ministrando cursos que são desenvolvidos em 3 aulas. Uma vez que os alunos tenham compreendido a essência do método, lhes é demonstrado que através do mesmo, podem realizar todo tipo de trabalho para a ornamentação floral do lugar, seja este clássico ou moderno. Mas o ponto principal do método é ensinar os alunos a ver, a apreciar a maravilha de plasticidade que a natureza nos oferece. Nas primeiras exposições de decorações florais comentavam-se, sobretudo, os elementos com que eram realizados os trabalhos. Quando acontece de se ter à mão uma grande quantidade de um ou outro elemento, significa que não se soube apreciá-los em sua medida certa, justamente por estarem demais próximos e por não terem sido valorizados cada um por si. Os elementos utilizados por César em seus cursos são heterogêneos. Como diz o autor do método: "ao referir-me, no princípio, que não existe um sistema formal, os alunos ficam admirados. Mostro-lhes diferentes trabalhos, desmancho-os e demonstro a simplicidade com que estavam formados e digo-lhes que na escolha dos elementos têm que pensar exclusivamente nêles, encorajando-os a trabalhar com aqueles que mais os impressionaram. Na segunda aula, peço-lhes de trazerem eles próprios alguns elementos. Desta maneira cada aluno compõe com elementos escolhidos pessoalmente, ficando todos os trabalhos diferentes". Em relação a este método, foi estudado um sistema de aplicações psicoterápicas apresentado no ano passado no Primeiro Congresso Latino-Americano de Psicoterapia de Grupos, realizado na Faculdade de Medicina de Buenos Aires, sistema este denominado *Naturaterapia*, que apresenta a possibilidade de colaborar com os médicos psicanalistas. Dentro da tendência atual da terapia moderna que incita o indivíduo neurótico a dirigir-se a alguma atividade artística como um meio de libertação, pensa-se em primeiro lugar na música ou nas artes plásticas. Ocorre, porém, que o neurótico é por excelência um indivíduo indisciplinado, incapaz de submeter-se a uma atividade ordenada que exigem tais estudos; cansa-se facilmente e então, desiste. Neste novo método, a possibilidade de criação é inédita, porquanto o contato direto com a natureza, beneficia esses indivíduos, sobretudo ao realizarem eles composições com elementos que os tenham impressionado. O médico que os assiste pode observar estes elementos e analisar os pacientes com maior facilidade. César Strazgorodsky apresentou numerosas mostras, individuais e coletivas, sendo laureado com vários prêmios. Entre os cursos por ele ministrados, destacam-se os dedicados exclusivamente à crianças, e onde procurou fixar a atenção dos meninos sobre elementos da natureza que os rodeiam, em contraposição ao instinto deles de se limitarem ao próprio mundo imaginário.



Dois arranjos de flôres de Cesar Strazgorodsky.



Apresentamos, ao lado, uma sequência fotográfica de Corrado Valguarnera di Villermosa, que visitou, quase que sistematicamente, todos os ateliês da Via Margutta. O jovem fotógrafo, radicado agora no Brasil, conseguiu captar a atmosfera dessa célebre rua para a qual convergem as aspirações não só de artistas italianos, mas de todos os países. Lado a lado, encontrou as fisionomias mais diversas, cada qual com seu anseio de expressão, o toque individual na desordem dos ateliês, a natureza que parece acompanhar, quase, o roteiro dos artistas. Este fotógrafo soube, pois, trazer para nossos leitores, alguns aspectos eloquentes da "estrada real da arte italiana".

Estrada real da arte italiana

P. M. Bardi

48

Aos pés dessa alta e frondosa elevação argilosa que é o Pincio se desata como que em segredo a famosa rua dos artistas, Via Margutta, a mais romanesca das ruas de Roma, que se conserva romana apesar da multidão de artistas de todas as regiões e também de todas as nações que para ela convergem. Roma é verdadeiramente essa mãe tirânica que, doce e insensivelmente transforma em romano tudo quanto está na sua proximidade, ou que se coloca sob a sua faustosa proteção. A rua Margutta se estira entre duas alas de edifícios altos e espessos, de cor típica ocre, vermelha ou de âmbar e que faz com que o conjunto pareça uma só casa. Por detrás da fachada, escadas e escadinhas, passadiços a prumo e corredores escuros, varandas e passarelas conduzem aos ateliês — esses ateliês onde no mais simpático segredo se elaboram vários destinos da nova arte italiana, onde o gênio plástico e figurativo dos jovens se empenha em dar uma nova fisionomia à civilização artística. São largos aposentos, grandes quartos, confusos e contraditórios, cheios de objetos, manequins, fazendas, crânios humanos ou bovinos, castiçais e brinquedos, instrumentos musicais, frutas frescas e flores murchas, garrafas de água-raz e terebentina, caixas de salmão, gatos e passarinhos empalhados, borboletas de cores estupendas, fragmentos de esculturas, telas, molduras, cavaletes, espelhos, papéis, armaduras antigas, peles, móveis desconjuntados e todo um ajuntamento de indescritíveis, inexplicáveis coisas; algo de fantasmagórico, de misterioso que há em todos os ateliês de artistas modernos, na rua Margutta parece levado à obsessão. Há que notar ainda que tais objetos não entram mais na temática dos novos pintores italianos: é uma temática envelhecida, já agora todos querem coisas vivas verdadeiras, ainda ligadas à raiz de onde extraem alimento.

A luz desce silenciosa nos estúdios, do alto de grandes vidraças protegidas por cortinas brancas quase sempre cheias de remendos: do outro lado dos janelões os carvalhos e os pinheiros foscos do Pincio dominam, também do alto, tornando a atmosfera mais verde e com uma atitude de melodramática indolência.

Na rua porém, quando se desce de novo o labirinto, os tons de uma vida simples e humilde, a vida operosa e pitoresca das lojinhas ao rés do chão. São as lojinhas dos fiéis auxiliares da arte: negociantes de molduras, de tintas, de bibelots, enfiadores, e um ou outro antiquário. É um bulício ininterrupto e modulado no ritmo dessa felicidade artesanal que é índice de uma vida civilizada de alto nível. Todos os artesões, na Via Margutta, são os escudeiros dos artistas, os seus paladinos, simpáticos cavaleiros contentes de viver às margens, hu-

mildes e devotos cortejadores dessa mulher que se chama Arte, que sussurra e canta e medita para se tornar cada vez mais bela, ou mais excêntrica, lá em cima, nos altos e grandes quartos de Via Margutta, á sombra dos velhos pinheiros romanos, no reflexo encantado das argilas avermelhadas. Os artistas vão e vêm falando de Miguel Angelo, de Cézanne, de Van Gogh, falando do preço do pão e do preço dos tubinhos de tinta, do preço das molduras e da tela, falando de altíssimas verdades e de mercados terrestres. Há quase um século que a maior parte da arte italiana está passando pelas calçadas e pelas casas desta rua.

As gerações se sucederam uma à outra, os velhos morreram no sereno pesar dos mais jovens, e assim a roda continua a girar.

Se as paredes da Via Margutta tiverem algum dia o dom da palavra, poderão narrar, porque eles viram, quão dura vida seja a arte, de quantos sofrimentos e erros e de que fervida exaltação seja entretecida. Cada pintor que chega a Roma, com a leve bagagem das suas ambições, das suas esperanças, do seu talento, vem antes depositá-lo aqui, aqui é que procura ter o seu estúdio. Porque aqui o ar parece feito de propósito e a tradição do lugar age sobre os espíritos pela sugestão e pelo encanto. Certamente, nem todos podem encontrar, hoje em dia, um estúdio na rua Margutta; já são muito numerosos os artistas em Roma.

Roma, porém, continua sendo sempre a Meca, o Sancta Sanctorum. Em nenhuma outra cidade da Itália e, em toda a Europa talvez somente Paris, a arte se pode orgulhar de ter um centro assim, tão perfeitamente localizado, uma tradição tão longa e fiel, construída numa viela que por si mesma não poderia ostentar mais que o metafísico encantamento de uma rua solitária, nutrida dos singulares pigmeus que a atmosfera do céu romano prodigaliza tão generosamente.

Hoje, na multidão dos pintores que aqui trabalham, alguns nomes têm já uma força exemplar e inovadora para toda a Itália. Aqui trabalhava Scipione, aqui trabalham Mafai e Guttuso, Gentilini e Montanarini, Omiccioli e Turcato, entre os pintores; e entre os escultores, Pericle Fazzini e Marino Mazzacurati, Leoncillo e Consagra. E são estes os nomes que velem, os nomes sobre os quais, ansioso, bate o vento da novidade e da beleza artística.

Trata-se da tarefa, da árdua tarefa, de levar a arte italiana e a arte européia, que viu todas as tormentas, ao porto da felicidade serena. E a arte, hoje, tem tanta necessidade disso, como o mundo.



Os tetos de Via Margutta.



Uma das vistas que se desvendam aos moradores desta rua.



Via Margutta, estreita, sem calçadas, se apresenta severa àqueles que não a conhecem atrás das fachadas.



Um exemplo do tachismo que penetrou também na Via Margutta.



O ateliê do escultor Toth; na parede a figura de uma vítima de Pompei.



No Clube dos Artistas, com as paredes pintadas por Paolo Buggiani, travam-se as maiores polêmicas sobre a arte.



Entrada de uma loja de antiquário.



Ateliê de Kowa Kosak, pintora polonesa que se dedica à pintura de tecidos.



O interno de Via Margutta 53: atrás de cada janela, o ateliê de um artista.

O ateliê de Barsanti.



A galeria de arte "Il Torcoliere" apresenta artistas da vanguarda.



O interno de Via Margutta 54: a escada leva aos ateliês de escultores.

50 anos de arte moderna na exposição de Bruxelas

Manuel Germano

Disse-me um gaiato, e com muita propriedade, que se devia entrar no recinto da Exposição Universal e Internacional de Bruxelas armado de lentes acústicas, visto ser ali o reino da forma e do som a comprovar a afirmação conhecida do poeta de que as côres e os sons se correspondem. De fato, reina ensurdecedor e fulgurante cromatismo acústico por sobre os cinquenta hectares do antigo parque florestal de Heysel onde agora multidões sucessivas enchem desde cedo até altas horas da noite os interstícios de seis seções; mas o eventual crítico de arte aqui chegado com o intuito de realizar uma cobertura jornalística sobre a matéria em que se cuida especializado, dificilmente encontra o pavilhão "50 Anos de Arte Moderna" porque logo o atraem como dêdalo coruscante e sucessivo o recinto de recepção, parecendo imensa estação terminal de estrada de ferro com incrível movimento, a praça da Bélgica, a avenida da Bélgica e do Congo em cujo centro se ergue o Atomium com suas nove esferas de aço alteando-se a cem metros qual constelação caída mas ainda vibrante.

Isso de exposições é fenômeno que transforma o visitante em criança e em *robot*, pois as alamedas, as *passerelles*, os mais variados meios de tração elétrica, a algazarra de bocas e de alto-falantes, as massas transparentes e majestosas dos pavilhões nacionais e estrangeiros, as reações de Pavlov que emanam de centenas de restaurantes e cafés vienenses, franceses, tirolêses, bávaros, napolitanos e árabes, as atrações de feira tais como o Music-hall internacional, o Cinerama, a Aldeia havaiana, o Cabaret-Dancing, os Homens-Rãs, o Sky-Scraper, o Foguete Interplanetar, a Torre Panorâmica, o Autódromo, o Round-up, o Rotor, o Boomerang, o Palácio da Gargalhada, O Trem Fantasma, a Montanha Russa, etc., logo estabelecem no recinto um clima de onirismo acordado, de surrealismo cientificista, de retorno à infância, de imersão no pesadelo.

Quem pela primeira vez teve a idéia de exposição universal, mesmo nos pródromos empíricos ainda da publicidade e da promoção comercial, partiu do princípio psicológico de que o visitante quer um retrocesso à infância, lambusar-se de guloseimas, andar de Swing-O-Plane, ou vir realejo, ver acrobatas e monstros, e impregnar-se de invenções. Ora, a Expo 58 de Bruxelas oferece tudo isso organizado em grupos — o da ciência, o das artes, o da formação profissional, o do petróleo, o do gás, o da energia elétrica, o da hidráulica, o da energia nuclear, o das minas, o da agricultura, o da indústria química, o da metalurgia, o do urbanismo, o do gênio civil, o dos transportes terrestres, fluviais, marítimos e aéreos, o do turismo, o dos esportes, o da economia social, o dos seguros, o da proteção contra os sinistros e calamidades, o do comércio, o da indústria, o da era atômica.

Para que semelhante parque ecumênico do progresso não pareça um *compound* feérico e diabólico de oficina moderna de Vulcano, os organizadores de tais certames, desde o tempo da Roda Gigante e da Torre Eiffel, sempre souberam distribuir essa mecânica vibratória entre parques, repuxos e atrações e sempre deram aos certames o aspecto espetacular da ciência a serviço do povo, mesmo que tal *slogan* jamais passasse dum embuste propagatório.

Assim pois, somente depois de andar desorientado pelo dilúvio de luz e som que imbebe as seis seções do parque de Heysel, de percorrer o pavilhão dos Estados Unidos, da Rússia, da França e do Brasil detidamente, o que levou horas, e os outros apressadamente, o que também levou horas, foi que me dei conta da madrugada e tive de adiar a visita profissional ao palácio das Artes para o dia seguinte.

Verdade é que as artes andam soltas pelo recinto todo, em suas metamorfoses diversas, maciças e ocas, cromáticas e formais, objetivas e abstratas, tanto sobre os gramados das alamedas, os centros de lagos, os recantos de bosques, como nos próprios pavilhões de cada nação. Assim é que vi a *Cabra*, de Picasso, num dos lances de ferro e cristal do pavilhão francês, as esculturas de Konenkov e Kibalnikov representando respectivamente Dostoiévski e Máiakovski no pavilhão da U.R.S.S.; a escultura de Henri Moore diante do pavilhão britânico; a reprodução dum profeta do Aleijadinho logo à entrada do pavilhão brasileiro; etc.. E isso sem contar os certames cronoló-

gicos e as retrospectivas de arte belga propriamente dita onde imperam o expressionismo flamengo e surrealismo valongo.

Mas se em todo o recinto encravado no Heysel e no Stuyvenberg e tendo acesso fácil através das portas Mundial, da Esplanada, dos Grandes Palácios, do Atomium, das Nações, do Belvedere e da Benelux, edifícios, jardins, alamedas, gramados, cascatas, bosques, centros de atrações, de espetáculos e de festivais apresentam esculturas modernas, espaciais e abertas ou maciças e estáticas, todavia, no Palácio Internacional das Belas Artes reina uma atmosfera silenciosa, cheia de certa liturgia, com porteiros e vigilantes de catadura e ademã hieráticos. Aqui nestas salas forradas de veludo, não entra a envergadura de ferro e vidro dos pavilhões circunvizinhos; tem-se a impressão dum instituto severo, duma ilha de recolhimento no estuário de vários deltas onde se aglutinam novas Mesopotâmias sob a égide do Mamom da Ciência, o Atomium com suas nove esferas qual signo interplanetar já dominando a Terra.

Aqui dentro se esquece o pandemônio que anda pelas avenidas do Folclore, do Congo, dos Transportes, da Construção, do Belvedere, da Dinastia das Nações e do Benelux, a multidão itinerante, os helicópteros, os teleféricos, as algazaras, o jazz, os discursos dos congressos, a febre das festividades, o entusiasmo domingueiro das atrações de feira grandiosa, e se sente o efeito imperativo de recolhimento, como se a arte não fôsse uma comparticipação da vida e sim um retiro para predestinados.

Todavia, logo de início, em ordem cronológica, o visitante percebe que ela, a arte visual, é um testemunho e uma comparticipação, um reflexo e uma metamorfose de cada época histórica do mundo. Seus acertos e seus erros, suas linhas retas e suas dicotomizações decorrem do próprio progresso ou retrocesso do mundo, são a efígie dos respectivos países, de sua evolução e, principalmente, da tendência de universalização não obstante duas grandes guerras, não obstante duas doutrinas políticas opostas, não obstante o exotismo regional às vezes fascinar mais do que a mesmice cosmopolita.

De fato, longe de insular-se na chamada torre de marfim, a pintura, a escultura (e através delas ou paralelamente o desenho e a gravura) são a teleradiografia, o cardiograma da pulsação do mundo moderno, e por isso a arte visual deste século principiou decisivamente com o fauvismo, demonstrando sua vontade de interpretação que se acentuaria depois com o expressionismo, após se deter no cubismo, essa pesquisa de caráter quase historiológico. Não resta dúvida, historiograficamente, que a pintura e a escultura do princípio deste século foram o testemunho virtual de seu semblante político, social, dialético e pacífico, querendo mostrar na forma, na cor e na matéria exaltadas o que por exemplo um Valéry-Larbaud quis mostrar em seus romances e poemas.

Dessa paz de contemplação tão diferente do impressionismo, viria o cubismo, "essa regra que corrige a emoção", segundo disse Braque. Movimento típico de 1907 a 1910, desenvolvimento lógico e ortodoxo do fauvismo, com suas variantes *A Ponte* e *O Cavaleiro Azul*. E como reação a essa estática, o dinamismo do futurismo italiano, retórico e teatral. Longe se estava já do luminismo e do realismo academizante quando a Primeira Grande Guerra determinou o nascimento urgente do expressionismo espontâneo, impetuoso e analítico. Natural também, que após a guerra viesse o dadaísmo, o *make-up* obrigatório, e logo em seguida, como evasão, como esquecimento duma realidade obtusa, o surrealismo amplo, automático, insólito e disponível.

Entende-se também, historicamente, como fenômeno dialético, que o construtivismo e o suprematismo repusessem em ação esquemas de Cézanne, opondo-se à ditadura literária de Mallarmé, Apollinaire, Le Breton e De Chirico, quando não de Soupault e Craven.

Natural que caberia ainda uma vaga para a intromissão cândida dos ingênuos, até que o irrompesse a Nova Objetividade, o realismo socialista, com Rivera, Orosco, Ben Shahn, Gutuzo e o próprio Picasso em mais um de seus avatares.

E muito compreensível é que a própria evolução do mundo determinasse, como náusea a êle, não mais um sur-



Cézanne, "A montanha Saint-Victoire", 1904.



Marc Chagall, "Mulher grávida", 1913.



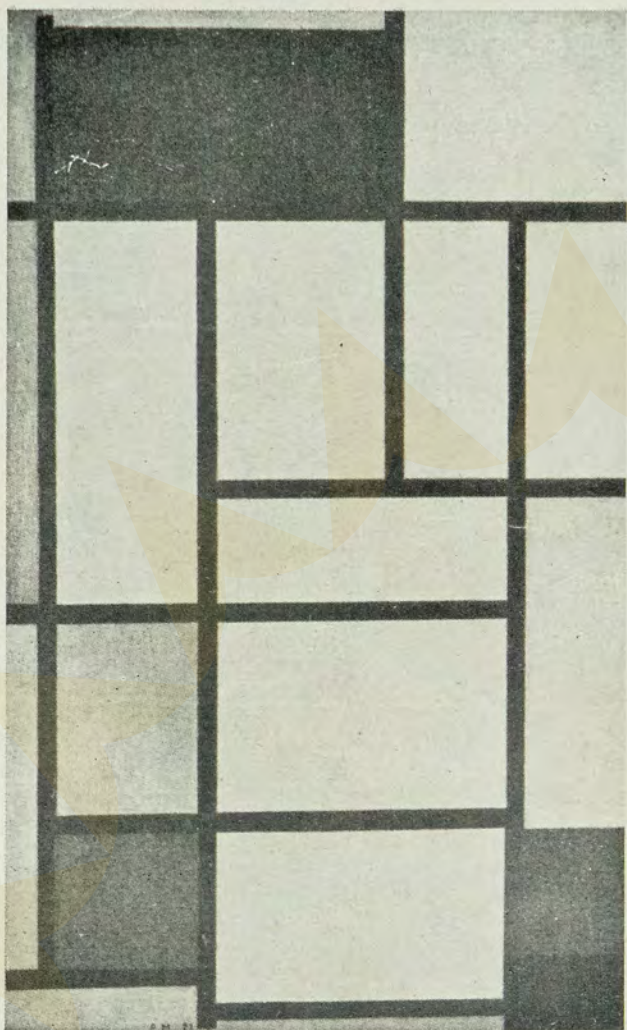
De Chirico, "Praça de Italia", 1912.

Paul Klee, "O ator", 1923.

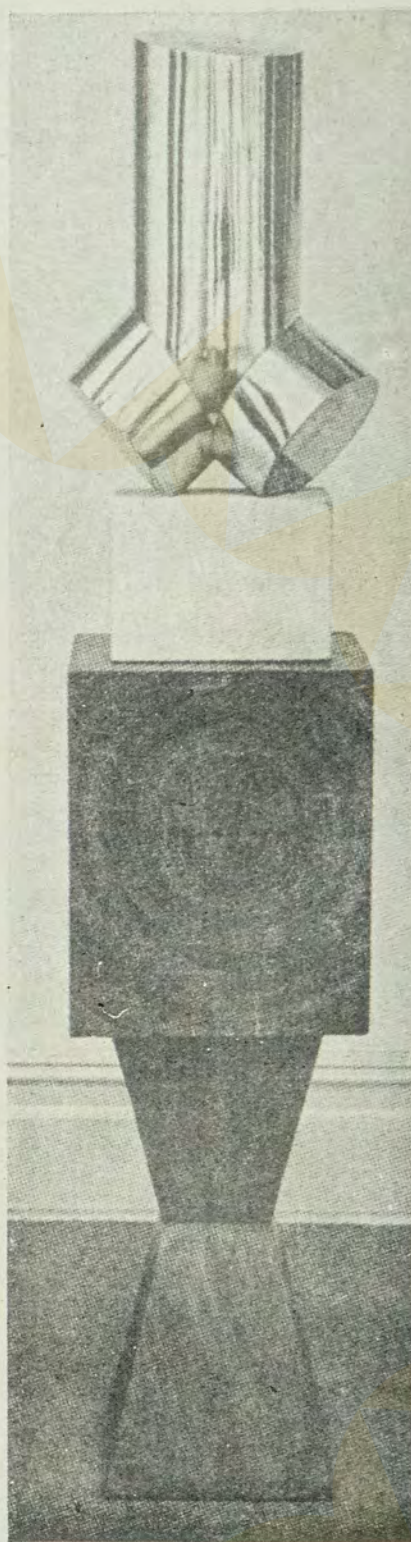


Juan Gris, "A lampada elétrica", 1925.





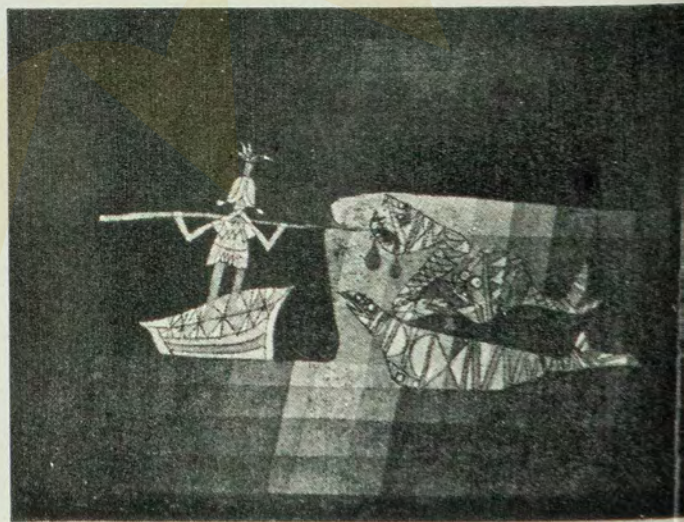
Piet Mondrian, "Composição com vermelho, amarelo e azul", 1921.



Brancusi, "Torso de Jovem". 1924.



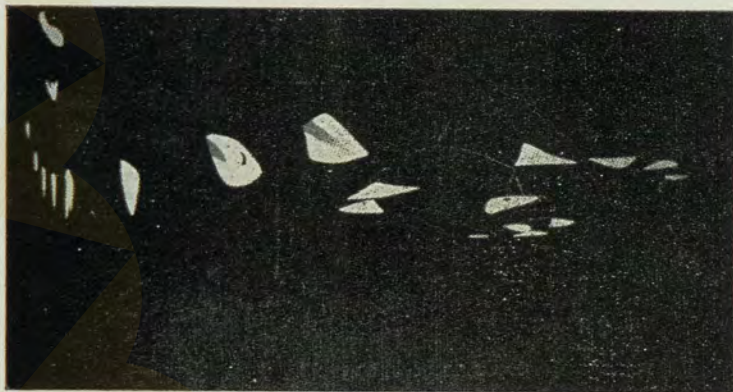
Joan Miro, "A terra lavrada", 1923-1924.



Paul Klee, "Sindbad, o marinheiro", 1923.



Frits van den Berghe, "Geneologia", 1929.



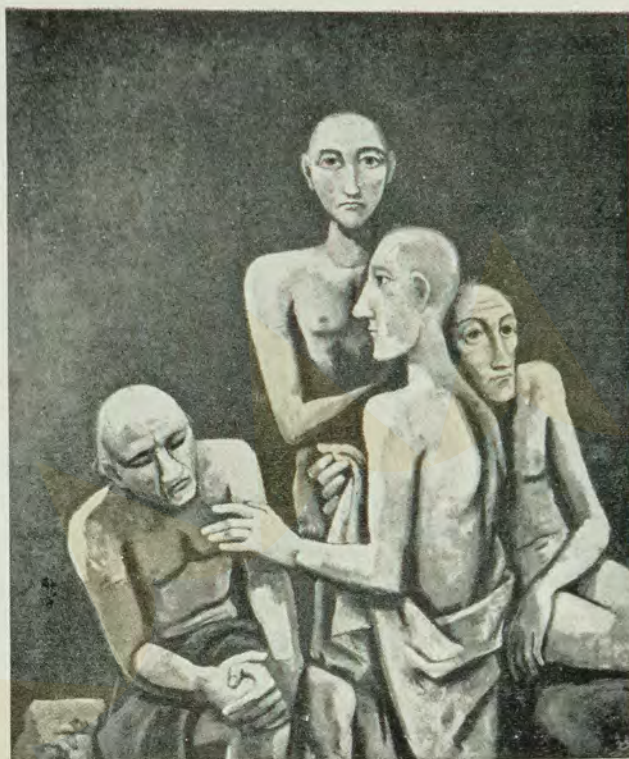
Alexander Calder, "A Apostrofe", 1938.



Manzu, "Passo de dança".



Rouault, "O julgamento de Cristo", 1935.



Karl Hofer, "Prisioneiros", 1933.



Paul Klee, "A bela jardineira", 1939.

54

realismo gratuito, e sim o não-figurativismo. Se este, ao tempo de Mondrian e Kandinsky foi um movimento de pesquisa e solução heróica duma arte autônoma, se o próprio Delaunay compreendeu cedo que "a cor é forma e assunto simultaneamente", se Klee e Miró "subiram do modelo às origens primeiras", não resta dúvida que assim como o expressionismo foi a participação *engagée* do artista na vida, na política, na análise e na crítica da sua época, da mesma forma o abstracionismo se esforça, visto não ser possível à arte sobrepujar a política e a sociedade burguesas, em derivar para a arte pura, acompanhando reflexamente o progresso técnico do mundo, até chegar ao nuclearismo, ao tachismo, ao efusionismo, que são a atual maneira dum novo dadaísmo imperando nesta época atômica.

Entre os ideais e os projetos que nortearam os múltiplos e simultâneos empreendimentos da Exposição Universal e Internacional de Bruxelas com seu lema "Por um mundo mais humano", cumpre acentuar a iniciativa do Ministério da Instrução Pública concedendo importantes créditos para a realização de alta envergadura dum certame ecumênico da arte moderna. Para tanto se criou uma seção internacional de Belas-Artes, com recinto próprio e adequado que o Comissário Geral belga pôs a cargo duma comissão executiva nacional; esta por sua vez apelou para insígnies peritos internacionais, conservadores de museus e colecionadores particulares.

Dessa simbiose de esforços, competências e responsabilidades resultou um clima teórico e prático de cooperação, cuja consequência objetiva e majestosa é esse panorama da Arte Contemporânea apresentado a sucessivas multidões como iniciação à pintura e à escultura do nosso tempo, como confronto dos valores estéticos atuais e como oportuna manifestação da solidariedade humana.

Após percorrer as diversas salas que abrigam quase quatrocentas obras-primas deste século, desde o fauvismo até ao tachismo, duas lições concêntricas são assimiladas pelo visitante: uma, direta e museológica, qual a de averiguar a capacidade técnica da direção administrativa e do secretariado executivo que dispuseram de maneira harmoniosa e didática as unidades representativas dos diversos movimentos e estabeleceram núcleos riosos de paradigmas e epígonos desde Cézanne até Nicholson; outra, difusa e dialética, qual a de familiarizar-se com esses paradigmas e epígonos, diante das respectivas peças que objetivam a evolução artística deste século. Instintivamente o visitante sente gratidão e rende efusiva homenagem aos organizadores de semelhante certame cujos nomes trata de fixar na memória. Léo Collard, Ministro da Instrução Pública; barão Moens de Ferning, Comissário Geral do Governo; marquês de la Boessière-Thiennes, presidente da comissão executiva bel-

ga; Robert Giron, diretor geral da Sociedade Auxiliar das Exposições do Palácio de Belas-Artes de Bruxelas, vice-presidente; Emile Langui, diretor geral das Artes, das Letras e da Educação Popular, secretário geral; Marcel Florin, lente da Universidade de Liege e delegado belga na Unesco; Walter Vanbeselaere, conservador do Museu Real das Belas-Artes de Antuérpia; e lamenta que Paul Fierens e F. M. Olbrechts tenham falecido sem que menos vissem realizada essa epopeia. O visitante imagina a seguir a trabalhar insana dos peritos internacionais, a boa vontade dos conservadores de mais de cinquenta museus mundiais e a magnanimidade de outros tantos colecionadores particulares que não vacilaram em remeter para o parque do Heysel obras-primas que além de seu valor subjetivo representam bilhões de francos.

Vejamos agora de que maneira quantitativa e qualitativa os diversos movimentos plásticos após o impressionismo se acham objetivados nesta exposição constituindo deveras a pinacoteca moderna mais formidável jamais reunida num só local e com atributos surpreendentes de iconografia legítima, dicionário técnico biográfico, analítico e crítico, de maneira a testemunhar perante ondas de multidões as variantes de lirismo, efusão, drama, fuga, eurística, pesquisa, solidariedade humana e genialidade de que as 346 unidades expostas são o mapa, o dédalo, o signo e a genealogia.

O fauvismo acha-se presente como um movimento instintivo de euforia, vigor e ritmo, onde a cor substitui a perspectiva. As telas de Matisse, Dufy, Derain, Vlaminck, precedidas das dos pioneiros Bonnard e Vuillard, são efusões de gratuidade órfica e dionisiaca para já em Rouault se tornarem vitrais e pedrarias com função crítica acerba.

O cubismo e o futurismo, dois irmãos de temperamento opostos com seus primos *A Ponte* e *O Cavaleiro Azul*, constituem neste certame o exemplo da disciplina ao tempo em que Braque, Picasso e Gris, ou Boccioni, Severini e Russolo se atribuíam tarefas estáticas e dinâmicas de estilo geométrico.

O expressionismo, osmose temperamental entre alemães, franceses, flamengos, escandinavos, austríacos, holandeses e russos, tem a exaltação eslava, o critério nórdico, o vigor flamengo, o desespero judaico, a desventura alemã, e se acha representado por uma equipe internacional decidida, atuante, com Nolde, Kirchner, Beckmann, Jawlensky, Grosz, Kokoschka, Barlach e Kaethe Kollwitz até chegar ao verismo de Dix e à Nova Objetividade. É movimento plástico e político, literário e doutrinário, de esquerda, em oposição à guerra.

Saudosista do cubismo, entra então em campo o construtivismo com sua variante ortodoxa, o suprematismo,



Deineka, "A defesa de Petrogrado", 1950.



Lipchitz, "O sacrifício", 1947-50.

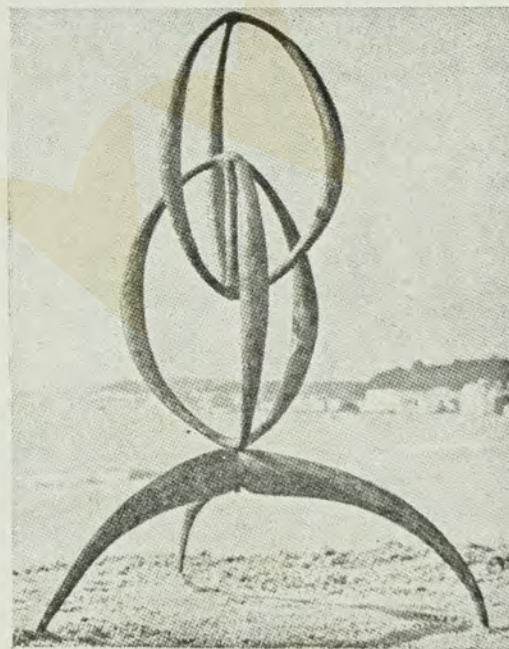


Brodsky, "Lenine no Instituto Smolny", 1950.

Naum Gabo, "Bronze translucido". 1953.



Henry Moore, "Figura deitada", 1950.



Jorge Vieira,
"Monumento
ao prisioneiro
político",
1953.



Kandinsky, "Contraste", 1935.

Aristide Maillol, "O Ar", 1939-43.



Brancusi, "A Foca", 1943.

56

e aqui nesta exposição acham-se objetivados principalmente por Léger e Malevitch.

A arte metafísica de De Chirico, Morandi e Carrá parece o terreno arcaico e já quase baldio onde em breve se instalarão os dadaístas para o *make-up iclonocasta*, sarcástico porém supremamente anedótico e técnico de Marcel Duchamp, Picabia, Schwitters, Man Ray e Masson. Espécie de armistício entre a realidade fria e o expressionismo agudo, surge então como evasão e fêria o surrealismo, que faz do terreno baldio do dadaísmo a sua gruta de Endimião para sonhar. O estado de vigília dá Chagall, Klee, Miró; ao passo que o estado de pesadelo dá Ernst, Dali, Arp, Picasso, Delvaux, Ensor; e dá até mesmo um abstrato, Wols, pintor maldito como Utrillo, Modigliani e Soutine. Cabe uma nesga propiciatória para os ingênuos ou primitivos, essa prole boêmia do barbudo Rousseau Le Douanier. É o reino da côr, da lenda, da narrativa, do folclore, da deformação zootóxica e zoomórfica. Devora tudo isso com sua organização peremptória o realismo socialista, do qual as telas de Orozco, Rivera, Ben Shahn, Guttuso e Portinari são os paradigmas mais ortodoxos e atuantes.

O grande setor dos abstratos em geral nas exposições coletivas dá impressão de processos iterativos já exaustos porém teimosos fazendo tempo tático e estratégico até que surja nova senha técnica e temática. A figura e a paisagem sumiram das exposições individuais e coletivas, sem que os elementos formais e cromáticos que as substituem tenham aquêle dom genial, lírico e heróico das telas de Mondrian, Kandinsky, Malevitch, Klee, Miró e Masson. E menos ainda a efusão órfica dum Delaunay, a plasticidade dum Marc ou a ousadia dum Pollock, sem se falar na disciplina dum Kupka, dum Nicholson, ou na côr absoluta dum De Stael.

De maneira que o reino sensato e prudente, quase matemático e filosófico de Mondrian, o reino lírico e dramático de Kandinsky, o infantado prodigioso de Klee, a intuição ou estado de graça de Miró, a caligrafia quase oriental de Tobey, a treva linear de Soulages, a claridade cristalina de Vieira da Silva, a aventura linear de

Hartung, o paroxismo inventivo de Pollock, nesta exposição "50 Anos de Arte Moderna", são lições permanentes duma revisão de valores e estilos, revisão essa infelizmente mal assimilada pelos afoitos que constituem noventa por cento dos expositores de tôdas as galerias do mundo. Contudo, essa revisão de valor estético já hoje histórico como libertação da arte do assunto e do tema gerou em boas mãos, algumas variantes tais como o concretismo e o tachismo; aquêle, um processo cromático a bem dizer ascético; êste, um processo de linhas e gamas em efusão paroxística.

Não há dúvida que a história da pintura dêste século é paralela aos fatos políticos, à guerra, à paz, ao alívio, à confiança mútua e ao desespero, à liberdade e à opressão; e é principalmente ancila do progresso filosófico e técnico do século. Lógico que assim seja, visto a arte constituir, de forma voluntária ou inconsciente, um testemunho gráfico e um registro estenográfico da época.

Isso está visível inclusive na evolução da escultura que, de maciça e estática, se tornou aberta e espacial. que do mármore e do bronze passou a objetivar-se em linhas, vazios e vãos, metais e fios, movimentos aéreos e limites lineares, conforme o visitante pode averiguar no palácio internacional das Artes de Bruxelas, percorrendo vagarosamente e com impressão crescente de desfôgo e de fuga à retórica êsses blocos assinados por Barlach, Arp, Lipchitz, Laurens, Marino Marini, Archipenko; ou êsses fios assinados por Calder, Butler, Koman e Uhlmann. E, mais que tudo, visível na arte de Picasso cuja obra é um contínuo inventário.

Cabe aqui, à guisa de parêntesis, estranhar que o Brasil esteja representado apenas por Portinari com a tela *O Entêrro na Rêde*. Gostaríamos de ver também Segall, Tarsila, Cícero Dias, Di e Volpi, com suas maneiras tão diferentes dando um panorama da nossa arte de 1917 para cá. Portugal teve, nêsse sentido, mais sorte do que nós, pois além do grande Amadeo de Sousa Cardoso e de Maria Helena Vieira da Silva, está representado ainda pelo pintor Carlos Botelho e pelo escultor Jorge Vieira.

Cem telas de Modigliani na Galeria Charpentier

José Geraldo Vieira

Em poucas semanas de Paris, eis que me acodem em vão diversas hipóteses ante o fluxo de fatos franceses e internacionais que tentam um eventual jornalista em passeio e disponibilidade; assim é que eu poderia escrever reportagens contando, por exemplo, como o ministério Pflimfin, mesmo dispondo de maioria no Palais de Bourbon, teve que ceder ante a ameaça de ver o Comité de Argel despejar de súbito na Concórdia e nos Champs-Élysées milhares de paraquedistas dando um espetáculo de estarrecer o mundo. Mas tais laudas ficariam logo peremptas pois há algumas semanas já que De Gaulle tirou do armário em Colomber a farda cheirando a nafalina e se instalou no Palais Matignon, dando ordem a Pinay de lançar o grande empréstimo, e já foi à África do Norte duas vezes. Também de nada me adiantaria aduzir à execução de Nagy e Meleter, ou à luta fraticida no Líbano, visto que as agências telegráficas, trabalhando em equipes oportunas, logo entornam sobre latitudes e longitudes notícias frescas que nas mãos dum repórter isolado viram *denrées* mofadas. Mesmo porque a Expo-58 de Bruxelas, a XXIX Bienal de Veneza e a Taça Mundial de Futebol na Suécia já encheram diversas páginas ilustradas do *Match* falando do Atomium e de como Didi e Pelé venceram Kop e Fontaine...

O recurso, portanto, é escrever sobre a Exposição de Modigliani na galeria Charpentier, no Faubourg-Saint-Honoré, o fato artístico de maior importância em Paris neste verão de chuvas e boatos.

Na inauguração sou apresentado pelo velho Nacenta à Fujita, Dacretelle e Cocteau e revejo o amigo Mané Katz, que me serve de guia e me apresenta a uma criatura esquiva e lacrimante, Jeanne, a filha de Modi, hoje professora de italiano na província. Ela está parada junto ao retrato de sua mãe, Jeanne Hébuterne, aquela suave amiga que se jogou duma janela da montanha de Santa Genoveva no dia da morte do pintor maldito em fins de dezembro de 1920, no Hospital de la Charité. Há centenas de pessoas no recinto da galeria e oito mil curiosos aguardam sob a chuva, na rua, a hora de ingresso. Cem telas figuram nesta exposição inclusive pela primeira vez em França o auto-retrato de Modi, propriedade de Francisco Matarazzo Sobrinho. Rostos amigos ressurtem nas paredes: Os de Kisling, seu companheiro de boemia, de Picasso ao tempo do Bateau-Lavoir na Butte-Montmartre, do andarilho Gaston Modot, do poeta Max Jacob ao tempo da miséria na Rue du Delta, de Soutine ao tempo das bebedeiras na rue Joseph-Bara, do bom amigo Zbo, o poeta que ajudou tanto o genio de Livorno. As presenças de Charles Chaplin e do cineasta Becker dividem os grupos em dois setores de curiosidade e reminiscências.

Nacenta conta, numa roda, que pagou só de transporte e seguros 300.000 francos por aquele material disperso pelos museus e coleções do mundo. Mané Katz evoca a primeira exposição de Modi na Rue Laffitte, onde raros visitantes voltaram à Galeria da inefável Berthe Weill e onde não se registrou a única venda dum desenho sequer.

Causam sensação os retratos de Jeanne Hébuterne e Beatrix Hastings, o anjo e o demonio da vida de Modi na Cité Falguière. Eis constituindo um acervo pelas paredes de fama internacional da Galeria Charpentier peças outrora adquiridas a preço ínfimo e à socapa por espertalhões da previsão pericial dum Albert C. Barnes e dum Samuel Courtault.

Percorrendo aquela série de retratos e de nus, procurando em vão uma paisagem refrigerante, evoco o tempo da rue Lepic, em Montmartre, do square Saint-Pierre, dos cafés de Bouscarat e Fredé, os *patrons* tão amigos de Modi que não lhe recusavam vinho na Praça du Tertre e no *Lapin Agile*; evoco a turma boêmia de Picasso, Derain, Mac Orlan, Juan Gris, André Salomon, Utrillo, Pujol, Aicha, Soutine, Max Jacob e outros de Montmartre e depois de Montparno, do *Dôme*, de *La Rotonde* e do *Select*.

"Figura", Pedra calcárea, Coleção François Reichenbach, Paris.



O *Café de la Rotonde*, em Vavin, na esquina de Montparnasse com Raspail, está fechado definitivamente, com andaimes tapando a frente e a esquina. Ali vai ser construído um cinema, tipo Palace, o maior da Rive Gauche; terá mil lugares e um *écran* de 16 metros; pertencerá a Jean Hellman, o feliz proprietário de outras salas luxuosas em Paris. Todavia, ao passar diante daquelas andaimes, me recordo com estranho sentimento de saudade e de fantasma do longínquo dia de dezembro de 1920 em que entrei no *Rotonde* para procurar outro pintor maldito, o brasileiro Dias Junior, preto e tuberculoso, prêmio de viagem à Europa e que ali mofava desde de manhã até de noite, na miséria mais negra, amesentado junto de Soutine e do modelo Aicha. Dias antes morreria Modi no Charité, suicidara-se Jeanne Hébuterne, e no café a atmosfera ainda era soturna.

Sinto saudade do meu tempo de estudante, quando numa daquelas mesas escrevi contos como *A Andorinha Crucificada* e *A Mandíbula*, que fazem parte do meu livro de adolescente, *A Ronda do Deslumbramento*. Ilacões de idéias me fazem pensar no *Dôme*, outro antro de boêmios, gênios ou malogrados; no *Lapin Agile*, do velho Fredé; na praça du Tertre, ao tempo do café insensato de Loucos e miseráveis presididos no bistro pelo velho Bouscarat.

Estas e muitas outras coisas evoco na Galeria Charpentier, nesta esquina do Elysée, tão cosmopolita e elegante, onde oito mil pessoas sob a chuva aguardam entrada para ver telas que Modi pintou na Cité Falguière e não conseguiu vender. Imagino-o pelas mesas do *Rotonde*, do *Select* e do *Dôme* insistindo em vender desenhos a cinco francos cada um; tais desenhos se acham hoje em museus da América do Norte. Mesmo estas cem telas vão partir, dispersar-se; a professorinha Jeanne, filha dum amor romântico e maldito, vai voltar para a província. Só permanece no ar, como funambulesca e sinistra máscara, a efígie de Modi, tirada em seu leito de morte pelas mãos trêmulas e amigas de Lipchitz Kissling e Barrieu, decerto na mesma hora em que Jeanne Hébuterne se atirava duma janela sobre as pedras do bairro de Santa Genoveva.

Contemplando estes retratos pintados por Modigliani, eis que me acodem diferentes idéias, quais enigmas sem solução. Como é que o destino, por exemplo, deu a esse rapaz de Livorno, que esteve em Florença, Bolonha e Veneza — itinerário de tantos outros gênios italianos da pintura e da escultura — a tentação de vir para Paris mofar sete anos em Montmartre sem fazer nada senão ler Dante, Shakespeare e Cervantes e discutir arte com o grupo do *Bateau Lavoir* em cujo recinto jamais quis entrar? Como foi que o destino, fazendo-o um dia tomar o Nord-Sud e deixar de vez a Butte, o enclausurou em Montparnasse, ao invés de abrir-lhe itinerários como os de outros grandes retratistas como Rubens ou Reynolds? Imagine-se um Modigliani com a sensatez, o equilíbrio e a ambição dum Rubens. Calcule-se o gênio de Livorno recebendo encomendas, hospitalidade e ajuda de outros tantos duques de Mantua, dalgum atual Vicente de Gonzaga ou dalgum símile do arquiduque Alberto! Devendo pintar retábulos de igrejas, paredes de palácios, e dispondo do critério suficiente para levar uma vida metódica, produtiva, estabelecer família, transformar a louca Beatrix Hastings ou a meiga Jeanne Hébuterne em novas Isabel Brant e Helena Fourment! Suponha-se que ao invés de Modi, herdeiro da cultura plástica humanística, vir para Paris, tivesse ido para Londres ou para Viena, fugindo a um destino tipo Prudon e obtivesse a ajuda, o incentivo e os capitais de novos Filipe IV! Calcule-se que seu acervo fôsse outro, resultante de encomendas e realizações a pedido e ordem de nababos, intelectuais, morarcas, ministros, cardeais e *marchands de tableaux* que lhe tivessem dado os ensêjos que teve, por exemplo, um Reynolds da parte de William Chambers e Benjamin West. Imagine-se que ao invés de passar os dias e as noites nos *bistrôs* de Montparnasse tomando álcool e drogas com Beatrix Hastings ou passando fome e frio com Jeanne Hébuterne, Modigliani tivesse obtido um ateliê gênero do que Reynolds teve em Leicester Square; que envelhecesse na ordem, na disciplina e no fausto que Rubens conheceu em Mantua, Valadolid e Antuérpia! Avalie-se o *quantum* de sua obra pela Itália, França, Inglaterra, Estados Unidos, Holanda.

Dir-se-á que deixou uma grande obra. Mas, exposta a perder-se, sequestrada por espertalhões como Barnes e



"Auto-Retrato", 1919, óleo, Coleção Francisco Matarazzo Sobr.

"Cariatide em rosa", aquarela. Coleção Francis Biddle.



Courtault, disseminada pelo mundo, sem constituir conjuntos como os de Rubens, Veronese e Reynolds. Preferiu a miséria parisiense de Prudon, o mesmo amor lúgubre de mulheres infelizes, como sucedera ao pintor da *Assunção* com sua infeliz amante Constance Mayer. Preferiu jogar numa cadeira, diante duma porta, corpos humanos de crianças, mulheres e homens, arrancar-lhes com cores e gamas silenciosas estados de alma através de olhos de estátuas a pintar figurões e aristocratas, como fizera Rubens retratando Miguel Ofovius, Maria de Medicis, Jacqueline de Cordes; ou como fizera Reynolds pintando Lorde Heathfield, a duquesa de Devonshire e Mrs. Hoare.

Dir-se-á que suas telas democráticas, com um fundo rude de porta de ateliê miserável, valem tanto quanto as telas que Rafael pintou da Virgem, colocando a Fornarina numa cadeira, numa poltrona, num banco.

Esta exposição de Modigliani na Galeria Charpentier traz à baila o seu tempo, a instauração de Montparnasse como umbigo artístico do mundo. Na verdade, se Modi não teve para ajudá-lo o fausto, a desenvoltura e os orçamentos de novos Julio II, Leão X, Vicente Gonzaga ou William Chambers, teve gente rude do povo, como o Fredé do Lapin Agile, o Boussarat da Praça du Tertre e o incrível Libion de La Rotonde para ajudá-lo a beber, tomar drogas, dormir em mesas.

Se Modigliani não teve a companhia faustosa de gente de cortes, charcelarias e palácios como Rubens, ou magnatas como Jorge IV, Francisco I e o arquiduque Carlos que ajudaram Reynolds, contudo costumava sentar-se, bêbado e tonto ao lado de Anollinaire, Trotsky, Stravinsky, Vlaminck, Radiguet, Miller, Ehrenburg, Soutine, Hemingway e Lenine. Muitas vezes, na rue de Fleurus, lhe matou a fome o grande pintor português Amadeo de Sousa Cardoso, em cujos ateliês sucessivos, no 27 da rue de Fleurus, no 3 da rue du Colonel-Gombes, no 20 da rue Ernest-Cresson e 38 bis da rue Boulard, não raro aparecia o pintor maldito e desregrado a pedir um pouco de pão, café, juízo e disciplina ao amigo xará, o outro Amadeo, desconhecido genio de Amarante, que morreu dois anos antes de Modi, em Espinho, vítima da gripe espanhola que em 1918 assolou o mundo.

Pois entre os vários amigos de Modigliani, tais como principalmente Utrillo, Soutine e Ortiz de Zarate, Amadeo de Sousa Cardoso foi um dos mais sensatos e úteis. Precursor do cubismo, membro eventual do dadaísmo, Amadeo veio para Paris em 1906, com mesada suficiente para ter um ateliê onde soerguer a pintura portuguesa a um nível internacional. Modigliani expôs duas vezes em seu ateliê, mormente esculturas, as célebres cariatídes do tempo em que Brancusi influenciava sobremaneira o pintor de Livorno e o pintor de Amarante. Até 1916 Modi sempre encontrou no aposento de Sousa Cardoso o bom café quente, o *croissant*, o pão com manteiga, e aquelas idéias sobre cubismo, dadaísmo e abstracionismo das quais ria com sua clangorosa gargalhada meridional. E é interessante notar que, enquanto aqui no Faubourg-Saint-Honoré as cem telas de Modigliani constituem na hora presente o acontecimento artístico máximo de Paris, duas telas cubistas de Sousa Cardoso fazem parte do monumental acervo "50 Anos de Arte Moderna", na Exposição de 58 de Bruxelas.

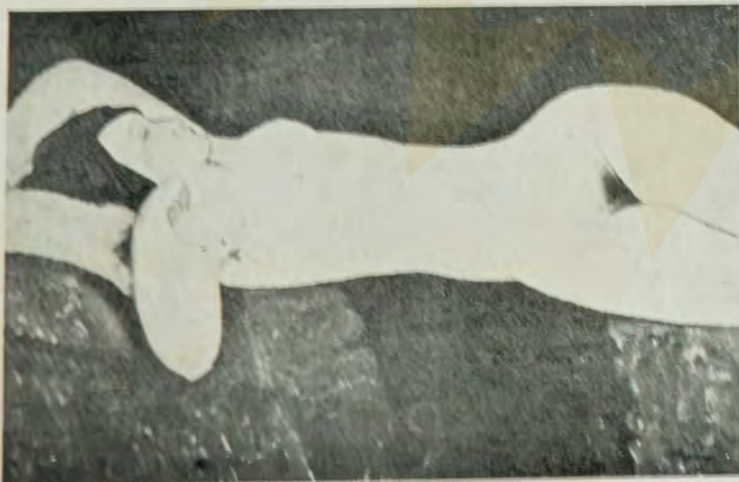


"Retrato de Jeanne Hébuterne", 1919, óleo, Coleção Sidney F. Brody, Beverly Hills.

"O pintor Soutine", 1918, óleo, Coleção particular, Paris.



"Nú reclinado", 1919. Col. Museu de Arte Moderna, Nova York.

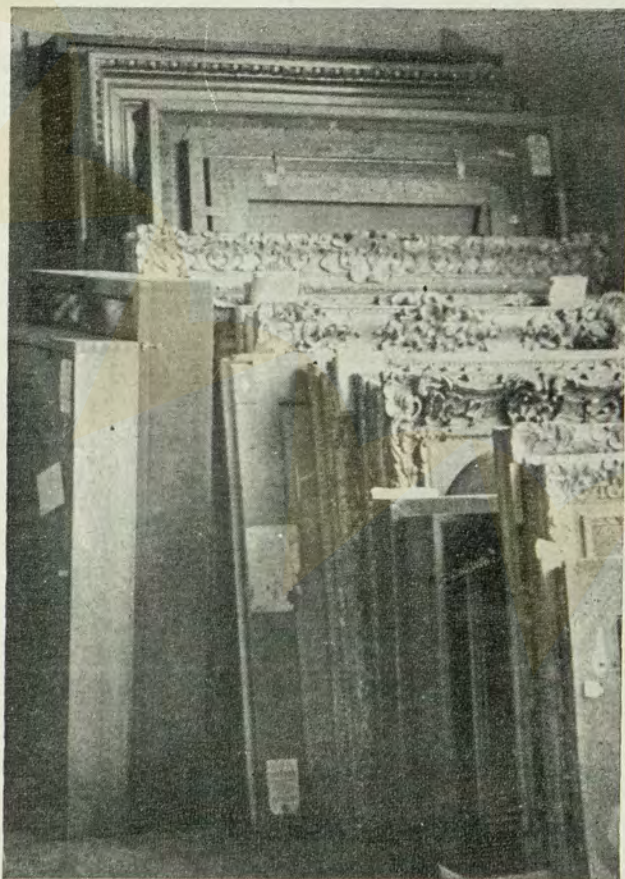




No afã dos trabalhos de ultimção do edifício.

60

Os quadros chegados recentemente da viagem do exterior, aguardam seu devido lugar.



Instituto de Arte Contemporânea, uma criação paulista

Geraldo Ferraz

Quando desapareceu Armando Alvares Penteado, figura notável da sociedade paulista e brasileira, ficou-se sabendo qual fora o seu sonho de homem culto e viajado, de cidadão voltado para os interesses artísticos e culturais, com alto espírito público e social. Do seu testamento emergiu a Fundação Alvares Penteado, cuja construção está sendo terminada neste mês de novembro, de sua inauguração. O Instituto de Arte Contemporânea é o coroamento da Fundação, porquanto recebe ele toda a experiência de onze anos de trabalho do Museu de Arte de São Paulo, superiormente orientado desde o início por P. M. Bardi, seu diretor, autor do notável trabalho "The Arts in Brazil" — *A new museum at São Paulo — Edizioni del Milione (Milão)*, cujo único defeito é o de não ter tido ainda uma edição brasileira, uma edição em português, porquanto representa um esforço decisivo para uma documentação da existência das artes no Brasil. Foi, aliás, produto de parte da experiência realizada na direção do Museu de Arte, esse monumental levantamento realizado por P.M. Bardi.

Agora, todo o patrimônio artístico, toda a experiência, toda a programação de um imenso esforço no desenvolvimento do estudo e ensino da arte, acham-se incluídos no Instituto de Arte Contemporânea, para onde foram transferidos, por um Convênio Cultural, que aproveita a ambas as entidades, a fim de produzir, a serviço de São Paulo e do Brasil, uma base cultural artística, que valha o ideal em que se transformou a fortuna de Armando Alvares Penteado.

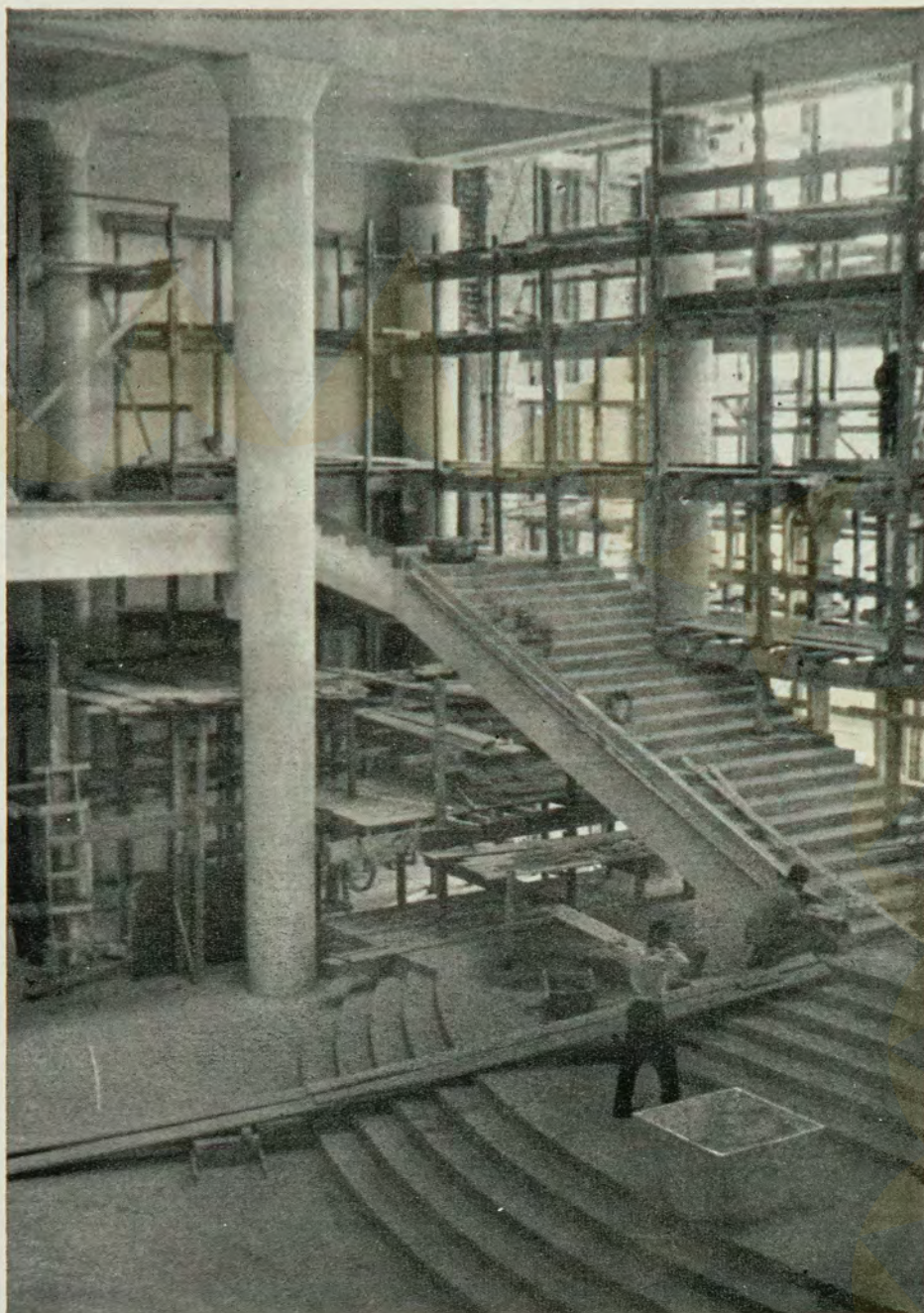
Nesta altura da vida brasileira, em que tão brilhantemente se apresentam alguns resultados da vida dos nossos artistas, nos comícios internacionais das artes, quando dois museus de arte em São Paulo, um no Rio e outro em Belo Horizonte, começam a despertar a necessidade de uma coordenação básica, na didática e divulgação, preparatórias de uma mentalidade informando o meio civilizado que aqui está se modelando, o Instituto de Arte Contemporânea da Fundação Armando Alvares Penteado representa uma cristalização feliz de todas as condições para o funcionamento de um aparelho destinado a produzir os fundamentos daquela mentalidade. Uma mentalidade altamente nivelada, a serviço do meio artístico e das aspirações culturais de toda a coletividade paulista, de toda a vida brasileira.

A MONUMENTAL CASA DA ARTE

Indiscutivelmente, o enunciado das linhas acima precisa ser posto em confronto com as proporções monumentais dessa casa da arte. Não se poderá ter uma idéia precisa do que ela concretiza, sem esses dados, porquanto as indicações não registram a imponência do sonho tornado realidade, que estava na vontade de Armando Alvares Penteado, e que se desdobrou de uma forma extraordinária em contato com a iniciativa paulista que lhe veio ao encontro, através do Convênio Cultural a que nos referimos.

A área total da construção projetada por Armando Alvares Penteado compreende 12.000 m², ocupando um terreno de 24.000 m², aproximadamente. Foi o projeto estabelecido em suas grandes linhas pelo idealizador da Fundação, passando depois pela revisão de Auguste Per-

Vista parcial do hall de entrada do edifício.



61

Aspecto da abertura das caixas com quadros.





Guido Reni, *Lucretia* (Coleção Museu de Arte de São Paulo).

Jean-Antoine Houdon, *Voltaire* (Coleção Museu de Arte de São Paulo).



ret, o grande mestre francês da arquitetura que reconstruiu o Havre, depois da segunda guerra mundial. Abre-o um "hall" monumental, fechado por imenso vitral em que se reproduzem quadros de artistas brasileiros contemporâneos. Duas amplas salas de exposições compreendendo cada uma 1.500 m²; 20 salas de aula, que variam entre 80 e 150 m². No sub-solo, instala-se um cinema-teatro com capacidade para 400 pessoas, equipado com todos os requisitos da moderna técnica, inclusive com serviço de ar condicionado.

Não há dúvida que a obra projetada por Armando Alvares Penteado e a Fundação que a apoia, careciam de uma complementação, como a que lhe proporcionou o Museu de Arte de São Paulo, tanto pelo patrimônio artístico numeroso e riquíssimo que a entidade reuniu em seus dez anos de trabalho no meio paulista, quanto pela formulação concreta de um trabalho que se destina a dar ao Brasil uma instituição de ensino superior, no campo das artes, com profundas incisões culturais em todo o movimento de progresso e civilização ocorrentes. A consciência artística a proporcionar ao meio, assim como o ensino das artes, compendiam o pensamento do fundador — cinemateca, fototeca, biblioteca de arte, teatro, tudo isto faz parte do objetivo imediato e das finalidades mais remotas do funcionamento do Instituto de Arte Contemporânea.

VEÍCULOS DE AÇÃO DO INSTITUTO

Uma exposição permanente, definitiva, já está no conjunto de vitrais do "hall". Efetivamente, nesses vitrais se espelham obras de todos os artistas que acederam em cooperar para fornecer um espelho da atualidade da arte brasileira contemporânea. Portinari, Segall, Tarsila, Yolanda Mohalyi, Djanira, Aldemir Martins, Lula Cardoso Aires, até os pintores mais jovens como Poletti, Odriozola, Douchez, Francini, Fernando Lemos, comparecem com trabalhos que representam, significativamente, a arte brasileira contemporânea da fundação do instituto.

Mas esse elemento que se coloca no "hall", possui uma função também decorativa e comemorativa.

No funcionamento do Instituto de Arte Contemporânea veremos a formação ativa de um público afeiçoado às manifestações artísticas, no contato vivo com os problemas de arte colocado em função de soluções e necessidades emergentes da situação nacional no plano artístico. Para esse objetivo, o estímulo ao aumento do patrimônio será dado com toda a intensidade. Visa-se o intercâmbio com os países estrangeiros, com a colaboração atuante dos seus organismos especializados, donde o comércio de exposições. Todas as iniciativas que visem ao fortalecimento da cultura artística, serão incentivadas pelo Instituto.

A coleção dos quadros, esculturas, objetos artísticos, que constituiu até há pouco o patrimônio notável do Museu de Arte de São Paulo, e que com tanto êxito foi mostrado em grandes centros de arte, na Europa e nos Estados Unidos, desde a Pinacoteca de l'Orangerie do Louvre ao Metropolitan Museum of Art, de Nova York, ficará instalada e em exibição das salas de exposições, conforme plano do Museu, dentro das condições do Convênio. Além do catálogo anual que o Instituto terá de editar, para demonstração de um patrimônio de arte em desenvolvimento, serão estudados os meios pelos quais o Conselho de Coordenação poderá vir a criar os "Funds", destinados a incrementar atividades culturais específicas no plano das pesquisas, das publicações, das bolsas de estudos, prêmios, e ainda para a aquisição de materiais didáticos, fotográficos, livros, gravuras, peças de arte aplicada, etc. No programa das bolsas de estudos, assim como no do intercâmbio de exposição no exterior, deverão ser examinadas as possibilidades de aproveitamento da Vila Benivieni, em Florença, na Itália, de pro-

priedade do Museu de Arte, posta à disposição das finalidades que o Instituto de Arte Contemporânea, emergente do Convênio, tem em vista concretizar.

UMA REALIZAÇÃO PAULISTA

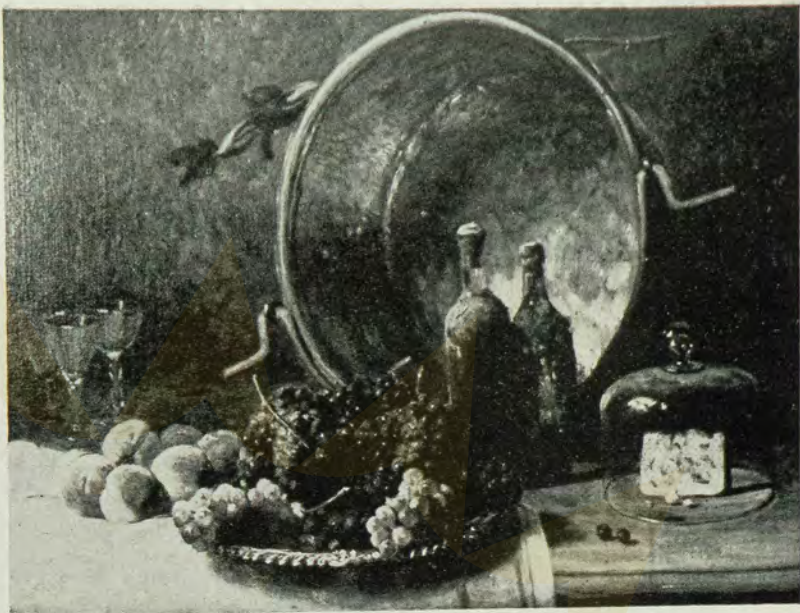
Fala-se do espírito prático, do sentido pragmático, da inspiração do *homo economicus* que impulsionam a vida paulista e quase a colocam como uma exceção no quadro da vida brasileira. Armando Alvares Penteado foi uma das mais expressivas individualidades naquele enquadramento limitador. Os que o conheciam de perto, porém, sabiam que ele era bem o homem culto e interessado em arte que a sua formação espiritual e intelectual produzirá. no meio paulista, tão adstrito às preocupações materiais da existência. Ao morrer, o seu testamento deu a grande prova dessa individualidade superiormente voltada para um grande sonho, que ultrapassava de muito as lindes da produção de riquezas. Armando Alvares Penteado era uma inteligência devotada ao futuro civilizador do seu meio, e a Fundação colocou todos os recursos à disposição de um setor amplo de atividades, para o futuro.

A Fundação Alvares Penteado e o Museu de Arte, reunindo-se para dar corpo ao Instituto, ordenaram-se como fatores de uma realização paulista, que é entregue à construção do devenir das artes para a coletividade paulista, para o povo de todo o Brasil.

E' no sentido de pôr em relêvo a significação extraordinária do acontecimento que se produz, no mês de novembro de 1958, que dedicamos estas páginas ao Instituto de Arte, conjunção brilhante de esforços, de trabalho, de ativa e espontânea afirmação paulista e brasileira. Destas fundações de cimento, dêstes amplos salões e salas, desta edificação esplêndida, num bairro paulistano, descortinam-se os destinos das artes no Brasil.

O Instituto de Arte Contemporânea concluirá neste mês seus trabalhos para o programa inicial. HABITAT dedica ao maior acontecimento museográfico brasileiro uma grande reportagem no número de fim de ano, porém desde agora, queremos aqui frizar alguns aspectos do grande empreendimento, devido à colaboração da Fundação Armando Alvares Penteado com o Museu de Arte de São Paulo, que se uniram assinando um convênio de colaboração e trabalho comum: a primeira instituição fornecendo o prédio situado na rua Alagôas e a segunda, a pinacoteca fundada pelo embaixador Assis Chateaubriand. Este Instituto, cuja direção é confiada ao prof. P. M. Bardi, e a direção administrativa ao dr. Renato Tavares de Magalhães Gouvea que é ao mesmo tempo diretor administrativo da Fundação Armando Alvares Penteado, vai desenvolver uma importante ação no campo dos museus, seja por abrigar uma pinacoteca famosa que continua se enriquecendo, seja por ter um aparelhamento escolar de arte e cultura para uma grande cidade como São Paulo. Se o título de Mecenas ainda pode ser usado no campo dos museus em São Paulo, êste deve ser aplicado especialmente a uma pessoa, a Da. Annie Alvares Penteado, a qual como presidente da Fundação legada por seu marido Armando Alvares Penteado, nunca recorreu aos cofres públicos, pagando sempre do bolso próprio as suas iniciativas. Não houve interferência de leis municipais, estaduais ou federais, às quais se apela em geral, para a manutenção de projetos quase sempre errados e que não visam a educação do povo mas muitas vezes o farol do assim chamado mecenas.

Dona Annie Alvares Penteado, silenciosamente, sem reportagens e discursos, sem boletins de museus cheios de fotografias dela mesma, acaba mais uma vez de fazer uma doação à Fundação. Trata-se agora da coleção de sua residência, na qual figuram estas peças que, para melhor ilustrar o gesto generoso, aqui publicamos.



Pedro Alexandrino, Natureza morta (Col. Da. Annie Alvares Penteado).



Albert Marquet, O rio Sena (Coleção Da. Annie Alvares Penteado).

Pierre Bonnard, Nú (Coleção Da. Annie Alvares Penteado).





64

Maurice Utrillo, Montmartre (Coleção Da. Annie Alvares Penteado).



André Derain, Meia figura de mulher
(Coleção Da. Annie Alvares Penteado).



Adolfo Monticelli, Os alegres cozinheiros (Coleção Da. Annie Alvares Penteado).

65



Edouard Vuillard, Cabeça (Coleção Da. Annie Alvares Penteado).



Constantin Andréou, Touro.

Constantin Andréou

66

Publicamos nessas páginas alguns trabalhos de Constantin Andréou, artista grego nascido no Brasil que conserva relações afetivas e artísticas com nosso país. Ainda há pouco esteve no Rio de Janeiro, tendo no entanto exposto uma série de esculturas e desenhos em São Paulo. Como tem ressaltado acertadamente Marc Berkowitz, a nacionalidade grega para um escultor é razão de responsabilidade adicional, um fardo que muitos achariam pesado demais. Mas Andréou seguiu seu caminho, estudou e amadureceu no meio dos exemplos da arte helênica e da tradição artística de tantos séculos. Em seu trabalho Andréou não segue escolas, é um artista moderno no sentido de criar, com suas obras, um mundo poético que é o mundo de hoje. Artista figurativo, ele reduz as figuras e formas, despojando-as de elementos puramente decorativos e usando o essencial. Como escultor que ele é, tem o verdadeiro sentido do monumental, mesmo nos desenhos ou telas menores, e suas peças trabalhadas em chapas finas de latão, soldadas com solda autogena, têm uma leveza que é de grande interesse para o emprêgo delas na arquitetura. Os desenhos levam todos o marco de suas qualidades de escultor e por isso mesmo têm um encanto peculiar, aliam o traço vigoroso à concepção tridimensional, como se estivessem à espera de serem traduzidos em pedra ou metal. Andréou se gaba de ter recebido uma formação qualificada de clássica. Seu ponto de partida é o estudo direto da natureza e de suas obras naturais. Tenta talvez aproximar-se dos escultores ibéricos, como Gonzales e Gargallo? Torna à pré-história e às grutas de Altamira? Ou é discípulo dos ferrageiros góticos? A filiação jamais é legítima, porque Andréou não imita ninguém e porque imprime um espírito original à todas as obras executadas por suas mãos. O escultor desafia tôdas as leis do equilíbrio e da gravidade. Quando os pássaros feridos não pousam no solo, eles fendem o espaço, desdobrando suas asas. Como Leonardo, se esforça em por em dia o mecanismo secreto do movimento. Mas o vôo, tal como ele o percebe e tal como o interpreta, não é somente uma moção. Andréou lhe confere um acento patético. Os pássaros encarnam forças ocultas. São pássaros de fogo. Os touros em combate, êsses touros de um desenho com arestas de diamante, revelam um profundo conhecimento da estrutura do corpo. Os animais, os cavalos rebeldes concebidos pela força e reduzidos ao estado de esqueletos, pertencem ao domínio da mitologia e se separam da normalidade tradicional da arte animalística. Os volumes de uma cadência contínua e de um ritmo curvilíneo não são mais equivalentes. E portanto nenhum estilo é menos teórico que êste de Andréou. Cada obra dêste artista é ação, paixão, impulso vital.



Constantin Andréou, Figura inclinada.



Constantin Andréou, Cavalo.



Constantin Andréou, *Bois e Cavalos*, desenhos para es-cultura.



Novas possibilidades para a afirmação do luso-brasilismo

Nuno Simões

Quando a mostra das obras-primas do Museu de Arte de São Paulo visitou, com repercussão triunfal nos meios intelectuais, algumas capitais e grandes cidades europeias, penalizou-me que não houvesse sido possível trazê-la à Lisboa. Depois que a notável galeria itinerante foi aos Estados Unidos, exibindo-se, com igual êxito, em cidades norte-americanas e, por fim, a sua exposição realizou-se no Rio de Janeiro, no Museu Nacional de Belas Artes, com uma romaria de visitantes que, durante os sessenta dias que durou, somou quase uma centena de milhares.

Acompanhei pela Imprensa o êxito artístico da iniciativa. Li, com prazer, os artigos que lhe consagraram e os discursos que, na inauguração, foram pronunciados por ilustres personalidades dos meios sociais, artísticos e políticos. Uma das obras que mais têm outorgado a Assis Chateaubriand consideração e reconhecimento públicos é, sem dúvida, a do Museu de Arte de São Paulo que teria sido impossível realizar, para o enriquecimento cultural da capital bandeirante, sem o gosto, a cultura, o rasgo e a influência aliciantes do seu fundador e animador. Assis Chateaubriand é, um sincero e desinteressado amigo de Portugal. Na sua grande rede publicitária, Portugal tem tido sempre o tratamento fraterno que o verdadeiro brasilismo nos guarda e sabe constantemente acrisolar. Ao esforço e colaboração dos Portugueses na grandeza do Brasil não faltaram jamais o apreço e reconhecimento devidos. Quando Assis Chateaubriand, há anos, pôde demorar-se em Portugal uma semana e visitou o País, teve ocasião de sentir como é estimado.

Muitas são as provas diretas que tem dado a sua simpatia efetiva, por nós: avionetas para a mocidade nortenha; um posto de puericultura no Algarve; quadros de Portinari nos Museus de Arte Contemporânea, de Soares dos Reis, no Porto, e do Grão Vasco, em Viseu; um contributo significativo para o fundo de beneficência da Caixa de Previdência dos Profissionais da Imprensa de Lisboa.

E se cito estas, muitas outras poderia referir, não já de aplicação direta mas de ação geral e de benefício colectivo, umas realizadas e outras em curso como a publicação de alguns volumes de maior interesse cultural para o Brasil que o são também para Portugal. Assim "A Jangada", de Luís da Câmara Cascudo; "L'Architecture religieuse baroque au Brésil", de Germain Bazain; e "Raposo Tavares e a Formação do Territorial do Brasil", o notável trabalho de Jaime Cortesão que acaba de ser editado pela Société d'Études Historiques D. Pedro II. Muitas outras obras estão projetadas do mesmo alcance luso-brasileiro, mercê da iniciativa de Chateaubriand e de organismos por ele criados ou a editar a expensas de pessoas por ele chamadas à cooperação na sua obra de mecanismo cultural.

Creio que não será indiscrição anunciar que Jaime Cortesão, está trabalhando em uma biografia do grande governador de Mato Grosso que foi Albuquerque e Cáceres. Depois de, com uma missão intelectual de sua iniciativa,

visitar o que resta da obra desse ilustre administrador nas paragens mato-grossenses, Assis Chateaubriand, quando esteve em Portugal considerou seu dever visitar a Casa da Índia, em Castendo, e nela, examinar os arquivos de família em que estão integrados todos os documentos deixados pelo grande capitão.

Entre esses documentos figuram magníficas obras manuscritas e ilustradas, relativas à fauna, à flora e à hidrografia de Mato Grosso, que revelam em Albuquerque e Cáceres não só preparação e proficiência administrativas mas capacidade de estudo e gosto pela cultura, integrando uma singular personalidade de intelectual e de homem de ação. Assis Chateaubriand que folheou, todos esses trabalhos, formulou, logo ali, o voto de se promover à sua publicação contribuindo para se reconstituir e revelar à Comunidade luso-brasileira e ao mundo a vida e a obra do grande capitão e governador.

Dos trabalhos para tal se incumbiu o eminente historiador e escritor que é Jaime Cortesão. E não poderia a incumbência estar em melhores, mais hábeis e magistras mãos.

O pensamento de Assis Chateaubriand não se limitou, porém, à investigação histórica do passado luso-brasileiro. A fundação da Sociedade Pedro II visou a ampliar essa investigação a toda a influência portuguesa no mundo, tanto no ponto de vista militar como cultural. Aqui surge o objetivo principal deste artigo. Em face das realizações do Museu de Arte de São Paulo e da Associação Pedro II ocorre-me apelar para que no largo programa de benemerência da Fundação Gulbenkian seja incluída a colaboração cultural com o Brasil — com entidades responsáveis do Brasil — para o enaltecimento da comunidade. Um acôrdo com o Museu de Arte de São Paulo e com a Associação Pedro II poderia e deveria traduzir-se na ampliação da ação por elas realizadas ou em curso. Seria também uma forma de dar aos portugueses do Brasil que auxiliam já as duas instituições, na sua obra de benemerência coletiva, uma adesão e um estímulo que muito os honrarão e hão-de apreciar muito com certeza.

Desse acôrdo poderiam imediatamente sair: uma exposição, em Lisboa, das obras-primas do Museu de Arte de São Paulo, com réplica portuguesa imediata no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro e no Museu de Arte de São Paulo; troca entre os Museus de Arte de Portugal e Brasil, através da Fundação Gulbenkian, de obras de arte, de modo a iniciar-se e efetivar-se a apresentação condigna de artistas portugueses e brasileiros nos grandes museus da área da Comunidade; visitas recíprocas de artistas e escritores dos dois países; intercolaboração da Fundação com a Associação Pedro II e com o Museu de Arte de São Paulo para trabalhos de Investigações históricas, militares e culturais sobre a influência portuguesa no mundo. Muitos outros objetivos úteis caberiam no acôrdo, não sendo dos últimos a considerar o da já anunciada revista literária e artística da Fundação, ter âmbito luso-brasileiro, assim a pondo ao serviço da Comunidade.



Genaro de Carvalho, Pássaros.

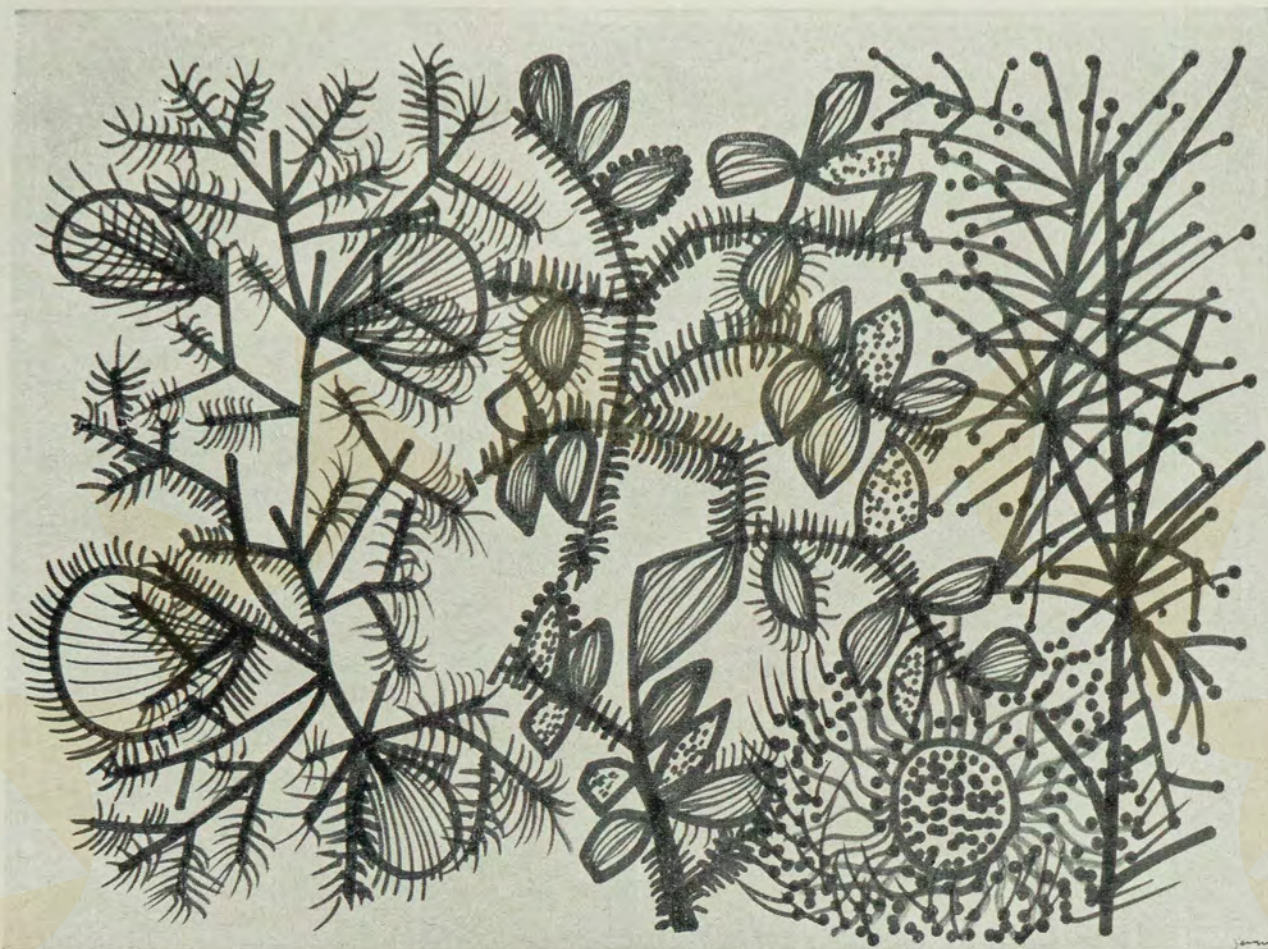
68

Desenhos de Genaro de Carvalho

Este tipo de desenho a bico de pena que corre debaixo da mão com desenvoltura, como se fosse quase uma caligrafia, foi a grande moda do Art Nouveau, que dêle se valeu para toda a decoração, bem como fim em si mesmo. Uma espécie de linguagem baseada sobre as flôres e sobre as infinitas interpretações das mesmas. Há meio século que os artistas começaram a desenhar flores, disto decorrendo o fato que Art Nouveau foi também chamado Estilo Floreal. Não se trata naturalmente de uma invenção dos fins do século, porque os capiteis gregos inspiraram-se nas folhas e nas flôres. O parente mais próximo do desenho floreal de hoje é o rafaelesco, que se inspirou nas decorações pompeianas, as quais eram um conjunto de flôres, volutas e grotescos de toda especie.

Hoje em dia, no Brasil, vários pintores retomam este prazer de desenhar flores: não faltam aqui, nas matas, possibilidades lineares, a grandiosa novidade da forma e da cor.

Genaro de Carvalho nos envia agora esta série de desenhos que comprazemo-nos em publicar. A linha segura anima o novo humor da invenção; ao mesmo tempo, uma extraordinária facilidade e familiaridade, o hábito de observar o jardim da própria casa, que parece seu mundo; tudo isto dá ao pintor o prazer de uma produção rica em motivos originais, que se inscreve sem dúvida entre as coisas sérias que se produzem neste momento no Brasil.



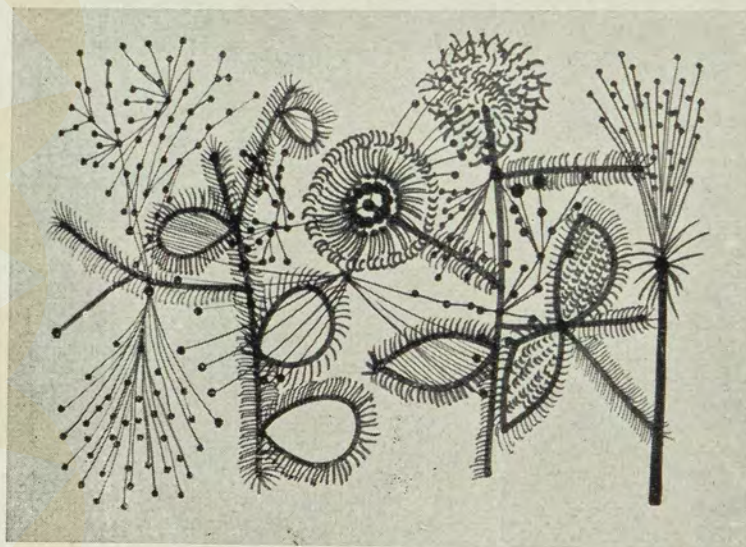
Genaro de Carvalho, Plantas.

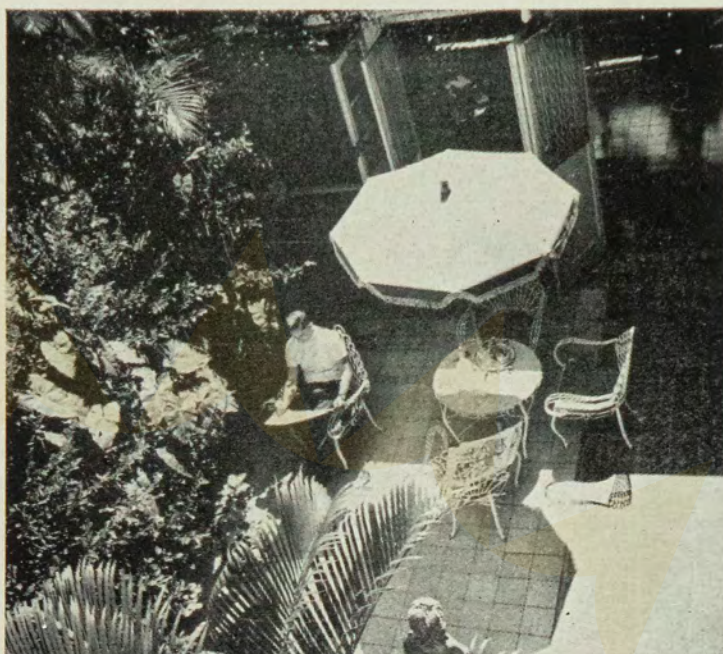
Genaro de Carvalho, dotado de grande temperamento artístico, transpõe para suas tapeçarias, motivos tipicamente brasileiros. Motivos inspirados na flora e fauna brasileira tão rica em temas que pouco são utilizados nas artes plásticas hoje em dia quando são mais usados motivos abstratos.

Genaro de Carvalho inspira-se nêstes motivos tão brasileiros, tomando para isso a vegetação da Bahia tão bela e rica em colorido. Ele é um dos mais autorizados artistas da nova geração dos pintores brasileiros, tendo levado a efeito uma experiência até então inédita no Brasil e que se destina à realização e confecção de peças de tapeçaria mural pelo antigo processo de Canevas, utilizando para isso a própria experiência do artesanato popular e empregando, em grupos selecionados, tecelãs e bordadeiras portadoras do tradicional ofício das moças do povo da Bahia.

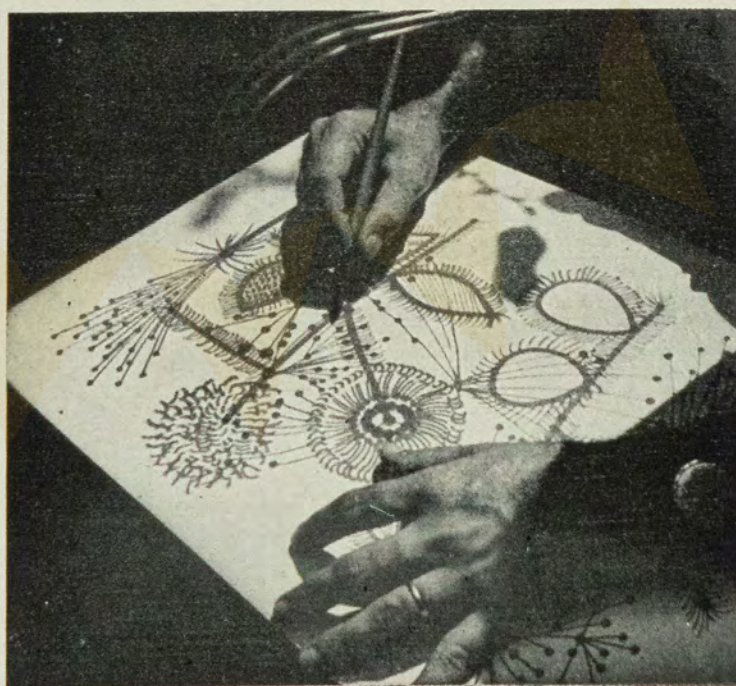
Genaro de Carvalho, Floresta.







71



Nestas fotografias podemos ver quase, graças aos efeitos de luz sobre as superfícies da folha, as fases criativas de Genaro; o objeto que atrai sua atenção é metamorfoseado nos arabescos do desenho que por sua vez retornarão a ser coloridos, na textura das tapeçarias.



Raimundo de Oliveira, A morte de Cristo.

72 Raimundo de Oliveira

A arte religiosa católica está em crise há duzentos anos e a crise continua seu curso por razões intimamente ligadas ao próprio problema do catolicismo e de sua administração. O mundo, numa fase de crise de tempo, ou talvez de idade, procura e não encontra outros refúgios espirituais; fadiga-se para se entender e comunicar-se com uma idéia superior, acalmante e pacificadora, à qual se possa devotar. Os continentes, que já são próximos as religiões não mais circunscritas, tornam o homem em busca de soluções espirituais, atormentado, descontente, um ser à procura de algo, sem paz. Fale-se no homem amedrontado, no homem que receia os infernos: e então as imagens que deveriam sugerir-lhe uma lembrança e uma devoção, o recolhimento e a prece, lhe são intoleráveis, ou as encontra somente na dor bíblica de Rouault. Mas essas imagens de Cristos humanos e ao mesmo tempo divinos não se encontram nas igrejas. Nessas, vêm sendo continuamente tiradas as imagens antigas que o tempo valorizou, substituindo-as por litografias feitas às dúzias e por estátuas de gesso pintado: de maneira que nas Igrejas, apesar do parecer contrário dos interessados, não se pode mais entrar. A casa de Deus tem que ser procurada em alguma pequena capela abandonada, onde os fieis entoam os hinos ao Deus que lhes quer. Quem escreve, mora a dez metros de uma dessas capelas da qual o povo cuida, sem ornamentos, mas bela: durante seis anos nunca apareceu um sacerdote, embora os padres tivessem sido convidados várias vezes (contra pagamento, bem entendido). Eles moram não longe do local. para tocar os sinos usam uma gravação em disco e fazem tantas coisas inúteis. Porém, não sabem onde se encontra a pequena capela, onde se ora de verdade. Aqui caberia um Rouault. Mas o clero, o que é que entende por arte contemporânea? Dirigimos essas palavras a um moço piedoso que



Raimundo de Oliveira, *A expulsão do Paraíso*.

traz uma série de desenhos religiosos de sua autoria; não de temas religiosos, mas de temas inspirados nas grandes histórias poéticas de Cristo. Raimundo de Oliveira é baiano, vem da única cidade do Brasil onde as vozes da arte são genuínas. As autoridades católicas conseguiram destruir — naturalmente com o consentimento do Vaticano — a bela e antiquíssima Sé Primacial, a fim de permitir a passagem de uma linha de bondes. Mas uma coisa é a administração da religião, e outra, a religião em si. O jovem Raimundo de Oliveira não conhece estas coisas e espera ingressar numa comunidade religiosa. Será um acontecimento esplêndido para a Igreja que um artista se encontre no seio dela para explicar, para pintar e iluminar com a voz da arte, porque será a Beleza que honra a Deus. Verdade esta que os padres deveriam aprender.

Repetimos, as causas principais da decadência da arte sacra não são de ordem artística, são de ordem religiosa e seria inútil dissimular as imensas dificuldades que se opõem a um verdadeiro ressurgimento da arte cristã. A arte está sempre ligada a um certo degrau de civilização, e não há possibilidade de se ter uma arte cristã quando não há uma civilização cristã. A arte é tida por demais espontânea, por demais ligada organicamente à vida de uma época e de um povo para que possa florescer e expandir-se, isolando-se dessa vida. É um fato significativo que o momento mais baixo da arte religiosa coincida com uma das épocas mais fecundas de renovação que a história da arte tenha conhecido. Para que haja arte religiosa são necessárias a arte e a religião; mas se em nossa época existem artistas, e dos maiores, deve ser a religião que tem faltado. Quando dizemos religião, entendemos com isto o estado real da civilização cristã nos ambientes católicos. Esse estado, no campo da arte, caracteriza-se por duas graves deficiências: a falta quase total de obras religiosas na produção dos maio-

res artistas dos séculos XIX e XX, e o desaparecimento no catolicismo contemporâneo, de um ambiente favorável à arte.

É evidente, portanto, que se os grandes artistas contemporâneos, só raramente trataram de assuntos religiosos, a vida cristã não brilhava suficientemente em seus espíritos, em sua vida e ambiente, para poder-lhes impor, digamos naturalmente, temas de inspiração. Houve, portanto, um regresso na vitalidade cristã. Por outro lado também está certo que o fato de se absterem dos temas religiosos era também, devido à falta de encomendas, isto é, o ambiente dos católicos, dos fieis e do clero não era mais suscetível de compreender e fazer trabalhar os artistas. Toda a arte perdeu muito quando os artistas se afastaram das mais elevadas fontes espirituais. Durante séculos, a inspiração religiosa havia sido a própria alma e a razão de ser da arte ocidental, não por alguma exigência íntima mútua, mas porque a fé animava toda a vida social e particular. Quando isto terminou, a arte procurou outras fontes, menos elevadas e menos puras, mas que lhe permitiram todavia renovar-se. Hoje em dia, os grandes movimentos da arte viva, tornaram-se completamente estranhos à vida da Igreja. Isto significa que a arte sacra atual não goza mais das condições primordiais de uma arte viva. Nessas condições é evidente que a arte religiosa nada tem a ganhar isolando-se da arte profana, pois é extremamente difícil que consiga criar uma vida própria. A arte de uma época é como um grande organismo vivo, onde a parte que se isola acaba atrofiada. Em cada época existe a arte própria dessa vida, e é à essa vida comum e indivisível que a fé cristã deve prender-se. Deve apelar à vitalidade da arte profana para avivar a arte cristã. Mas, para limitar a alçada de debate, deve-se ressaltar em primeiro lugar que a nossa carência no campo da arte sacra não compromete, de per si, a ge-



Raimundo de Oliveira, Apocalypse.

74



Raimundo de Oliveira, A morte de Cristo.

Raimundo de Oliveira que está atualmente em São Paulo, transferiu sua residência definitivamente para esta cidade, onde seu tempo é dedicado exclusivamente à arte. Os desenhos que ilustram estas páginas dedicadas ao artista, fazem parte de sua produção atual. Dentro em breve Raimundo de Oliveira realizará uma exposição na Galeria de Arte das Folhas que constará dos trabalhos desta sua última fase paulista. Em vez de perder sua força, o que era de se temer nesta cidade mecanizada que é São Paulo, Raimundo de Oliveira redobrou-a, dando à sua obra um grande poder expressivo.



Raimundo de Oliveira, Ressurreição.



Raimundo de Oliveira, Apocalipse.

neralização da cultura dos meios católicos: o mundo da arte é um mundo que deve ser considerado à parte, e cujas ocorrências não se originam ou repercutem, necessariamente, nos outros campos do espírito. Ademais, não há dúvida que esta ignorância artística dos ambientes católicos não é senão um dos efeitos da separação sempre mais radical que vem se efetuando, nesses últimos cem anos entre o público e os grandes artistas. Acrescente-se que este afastamento não só provém da indiferença sempre maior do público para os fatos do espírito e nem mesmo do movimento geral das idéias e dos costumes que nos leva para a especialização, mas provém em grande parte dos próprios artistas e do caráter de suas obras. Sobretudo de Picasso e de seus companheiros, cujos trabalhos levaram a arte moderna por caminhos onde teria sido quimérico imaginar que o "público" pudesse segui-la. Há, todavia, mais uma esperança: que simples cristãos experimentem a contar, pondo nisto todo o seu coração e cuidado, as histórias de Deus e tudo quanto o sentimento cristão tem-lhes mostrado e ensinado nas orações. Pode ser que nessas tentativas humildes, sem pensar excessivamente na arte, o essencial será salvo. Já encontramos de vez em quando arquitetos, pintores e escultores que têm a preocupação dos fatos humildes, das coisas muito bem feitas, a preocupação dos verdadeiros valores humanos que nelas se encontram.

Raimundo de Oliveira, com seu espírito singelo é um deles. Em seus desenhos, as imagens religiosas falam com uma voz clara e própria, a mensagem que este jovem artista tem para transmitir.



Raimundo de Oliveira, Ecce Homo.

Paolo Ricci, pintor do extremo norte

Napoleão Figueiredo

76

A exposição de pintura que Paolo Ricci fez realizar em Belém do Pará, sob o patrocínio da SAAP, foi a grande nota artística do ano, no norte do Brasil. Pintor moço, completamente liberto, de pinceladas largas e fortes, usando tintas cruas e às vezes misturando-as na própria tela, vigoroso de um lado, tornando sua pintura quase agressiva pelo contraste violento de cores, reafirma-se o mesmo artista que conquistou o 3.º e 2.º prêmio da Divisão de Arte Moderna, do Salão Oficial de Belas Artes do Pará, em 1952 e 1953.

Discípulo de sua própria tendência, quase escravo de sua vocação, desde a infância mostrou certa habilidade para o desenho, mercê da influência de um irmão mais velho, já falecido, dotado de grande talento para o desenho, que vivia enchendo papéis com desenhos simples e de bom gosto. O contato com a pintura vai surgir muito tempo depois. Desconhecendo tudo, sem mesmo ter visto um pintor, uma palheta, tintas, pinceis, não sabendo mesmo com que material trabalhar, Paolo Ricci, como primitivo puro e lírico, parte de pincel na mão, um pires rachado como palheta e um pedaço de lona esticada, feito tela, diluindo tintas numa superabundância de querozene, para o encontro marcado com a arte.

1950 é o seu grande ano. O acaso o leva a um salão onde o pintor holandês Van Dijk expunha. O representante do artista lá se encontrava, vendo o rapaz com o nariz em cima das telas, encantado com a profusão de cores, amontoadas em relêvo. O expositor perguntou-lhe se interessava-se pelo quadro. Respondeu que não queria e que não podia comprar, contando-lhe suas experiências com óleo. Perguntou-lhe o expositor que escola procurava seguir. Sem saber responder, pois nunca havia visto nem ao menos uma tela em branco, quando mais um livro de arte, onde se falasse de escolas, a solução foi dizer que procurava fazer tal qual via, pois achava que pintura e arte, era representar alguma coisa o mais parecido possível. O expositor riu, abanando a cabeça... Então por bondade, explica alguma coisa. Fala em luz, sombras, nuances, cores, e por fim convida-o a comparecer no dia seguinte para copiar um dos quadros expostos e receber alguns ensinamentos. Paolo não se faz de rogado. No dia seguinte, com seus apetrechos lá comparece e terminada a cópia, o pintor diz-lhe entusiasmado: Pinte, pinte sempre, mesmo para jogar fora. Um dia você pintará. Se tivesse um mestre, iria descobrir logo, aquilo que somente com muito esforço, você encontrará. Mas não importa. Pinte sempre e nunca mais faça isso que você fez agora: cópia. Pinte do natural. Paolo ganhava assim, sua primeira aula de pintura.

Tempo depois, perdido na imensidão da Catedral de Belém, Paolo colocava na tela, as linhas que estavam no campo visual e as que não estavam também. Uma voz ao lado perguntou: É pastel? Paolo Ricci, virou-se e viu um cidadão de gravata borboleta, dessas gravatas longas e estreitas, cabelos brancos e desarrumados, de costeletas grandes. Respondeu meio aborrecido e pretenso: "Não, é óleo. Falou novamente o personagem: como se chama? — "Paolo Ricci". Leonidas Monte, Monte, pintor, a seu dispor. Gostei muito de seu trabalho. O que você está fazendo aí, menino? "O interior da Sé". Olha menino, você não vê que vai se perder com tanta perspectiva? Vou lhe dar um conselho: co-

mece por um recanto, uma coisa simples. E naquela largueza de gestos, típicos do velho mestre, tira o paletó, procura onde o colocar, acaba jogando-o em cima de um altar, arregaça a manga: olha, bota um pouco de laranja nessa palheta. Não... assim não... não faça tanta sujeira com essa palheta. Um pouco de laranja na abobada central. Dá uma cotovelada. Olha menino o tom que você tem que tocar é esse. Não desafina. Vou lá dentro acabar um trabalho. Mais tarde passo por aqui. Paolo Ricci, ganhava sua segunda aula de pintura.

Dias depois, Paolo Ricci estava novamente na Sé. Altar de S. Sebastião, o mesmo pintado por De Angelis. Não conhecia valores. Um tipo de boina entra na nave, acompanhado por um amigo. Apresenta-o a Ricci. Era o grande Raul Deveza, falecido trágicamente em Manaus. Deveza olha a palheta de Ricci, e diz: rapaz, com essa palheta eu não conseguiria pintar nunca. Põe ordem nisso, disponha as tintas sempre na mesma ordem. Você não terá que olhar para ver os tons. Ricci ganhava sua terceira aula de pintura.

Pela tarde, apareceu Frazão, para olhar — mais uns conselhos. Frederico Barata viu esse trabalho. Ricci havia começado enchendo só pedaço de tela. Você não pode fazer isso, disse-lhe o grande crítico. Mostrou-lhe então o que eram valores, planos, e aconselha-o à continuar.

Estava então engrenado com o meio artístico da terra: os velhos pintores como Monte, João e Joaquim Pinto, Frazão e os novos também: Rui Meira, Benedito Melo. Daí por diante é uma série de vitórias: viagens para Marajó e Maranhão, os salões oficiais, onde consegue dois prêmios, convívio com os artistas e com os críticos. 1953 — é seu ano crítico também. Faculdade de Direito, o trabalho no jornal. Mais tarde, casamento, filho. Orçamento curto não lhe permitindo desviar dinheiro para tintas e telas. Pintar sem salão para expor. Perdo de cinco anos sem ver os companheiros de pintura, contatos curtos. Pintura só aos domingos e a tarde. Bacharel. O término da Faculdade diminuiu os encargos. Ricci sente-se com tanto tempo sobrando apesar de continuar o trabalho de dia, de tarde, de noite, que tem a sensação de estar de férias.

Um dia o estalo. Aparece depois de tanto tempo a loja do Freitas. Tintas! Tintas! o estoque quase se vai. Exposição! Porque exposição se ainda não é pintor, se ainda não conseguiu um professor não provinciano? Porque?

A resposta é clara. Quem pinta, tem que mostrar. Paolo cançou-se de carregar telas debaixo do braço, de cá para lá, da casa de uma amizade para a casa de outra. Não tem automóvel. Os ônibus andam sempre cheios. Não há Salão Oficial ou melhor, não há Salão algum. 1953, realizou-se o último.

Paolo Ricci, continua o mesmo lírico e com a mesma pureza. Se lhe perguntarem: a que escola se filia? Ele responderá com certeza — Não sei. Pinto por necessidade de pintar, por alegria, pois a pintura me proporciona paz, um mundo novo, uma religião... sobretudo paz.

A exposição do jovem pintor é tudo o que dissemos constituindo um verdadeiro sucesso. Centenas de pessoas visitaram a exposição na Assembléia Paraense, desde o mais refinado colecionador ao homem anônimo das ruas. Todos gostaram e a maior afirmativa disso é o número considerável de seus quadros vendidos.



Paolo Ricci, "Rua Mundurucus".



Paolo Ricci, "A volta da escola".

A exposição pessoal do pintor, é como o livro editado para o literato. Julga-se ambos pelo interesse que desperta. A exposição Ricci conseguiu isso. Numa cidade onde os valores são poucos, há sempre uma descrença para o artista que começa. Nós sempre acreditamos em Paolo Ricci e a fé que nele colocamos aí está palpável, sem máscara e sem falso elogio. Houve interesse, a exposição foi visitada até por um Ministro Brasileiro. Gente de todas as classes foram prestigiar a exposição do jovem pintor. Conseguiu no começo, o que muitos somente alcançam no fim: o êxito.

Paolo Ricci é um pintor quase realizado, pois encontrou seu caminho: o contorno das formas, a compartimentação espacial típica de suas telas, mostram uma unidade. Há como um sentido universal dinâmico em todas as suas figuras. É o começo da realização.

A paisagem da cidade, seus tipos, sua tradição seus costumes, vão encontrar no moderno Ricci, seu pintor por excelência. Autodidata por tendência, possuindo arte própria, sem preocupar-se com escolas e orientações, vai encontrar no tipo humano das ruas, nas "Feiras", na "Conversa na Chuva", na "Volta da Escola", nas ruas ensolaradas, no "Carnaval", nos brinquedos infantis, nas festas populares, o motivo de seus quadros.

Suas figuras, movimentam-se, agitam-se, criam vida e se animam, num contraforte de cores vigorosas, onde o predomínio do negro nos contornos e a diluição dos planos, vão de encontro a uma fatura de pinceladas largas e firmes, sem a preocupação dos arranjos e dos recursos, e quando estes surgem, são naturalmente, sem intenção de deformar, porém deformados.

Há como uma alegria íntima, dinâmica, nos tipos pintados, alegria essa que no conjunto de seus trabalhos, nos leva a crer na pureza do artista, no pandemônio da agitação moderna.

Belém encontrou seu pintor. Veio de longe, porém nasceu e está realizando-se na moderna metrópole da planície, e na transcendência do encontro com o desconhecido, nessa luta dentro de si mesmo em busca do caminho certo, Paolo Ricci já realizou o mais difícil da arte: o encontro marcado com o destino, já lhe trouxe o norte imaginário e a reafirmação pujante do artista, que encontrou a felicidade na sua própria realização.



Paolo Ricci, "Carnaval".



Djanira, Sobrados de Parati e Batedores de arroz.



Djanira

P. M. Bardi

Eis alguém que nasceu com a vocação da pintura, e animada pelo único prazer de pintar, com alegria espontânea, e sem os problemas que atormentam aquela arte, pintar como antigamente, para contar, para mostrar alguma coisa, por meio de poucas côres e das linhas mais simples e modestas, procurando compor os motivos mais próximos, nas ocasiões mais imediatas, durante um passeio, ao chegar a um "belvedere" e descortinar um panorama, ouvir contar um fato verídico ou inventado. Pintor, digo, traduz aqui a exigência de se expressar, o desejo de uma satisfação que não provém de reflexões e raciocínio, abandonando-se, isso sim, aos pinceis, para nêles encontrar o que não se procura, algo que desabrocha naturalmente, como se passa com os que nascem dotados de uma voz bela e melodiosa.

Assim é Djanira, que busca as mais belas fábulas da côr, com o candor de uma criança, sempre disposta a se encantar com qualquer aventura, dela extraindo tudo o que encerra de poético e de harmonioso.

As Folhas renderam merecida homenagem, à pintora, com uma exposição em São Paulo que reuniu o melhor de sua obra, a partir do já distante 1942, em que começava a se manifestar, em Avaré, através de sua arte. Ali recebera as primeiras impressões, depois, o Rio de Janeiro a seduziu, com o esplendor, a fascinação de suas côres, mas as frequentes viagens a querida Bahia, e a certas cidades brasileiras do silêncio como Parati, a enriqueceram com novas visões e diversos motivos, misto de paisagem e de seu folclore, de gentes humildes e da imensidade da floresta.

Certa vez, arremessada para Nova York, da imensa cidade só viu, e só nos trouxe crianças, que brincam

com a neve, recortes contemplados com olhos de menina. Djanira viaja com a emoção que lhe adere de sua contemplação destituida de rancores, sempre contente e pronta a captar a voz amiga das árvores, das flores, dos homens, das coisas mais humildes, para depois recantá-la em seu íntimo e transmiti-la aos outros, através de sua gentil narrativa pictórica.

Já uma vez, Djanira expôs em São Paulo, há alguns anos atrás. Foi apresentada numa sala muito elegante do Stúdio de Lina Bó, à Praça Braulio Gomes, e ainda hoje um pequeno grupo de entendedores se recordam daquela exposição. Muitos daqueles quadros voltaram agora, a São Paulo, para completar a exposição retrospectiva que nos deu a medida da personalidade desta pintora natural, que conquista com seu gosto singelo, genuinamente popular, sem artifícios tomados de empréstimo aqui e acolá, na pintura de reelaboração assim chamada abstrata.

Partir, na composição de uma tela, de motivos simples e originários, de autênticas pequenas narrativas como se dá com os ambientes do café e do cacau, características, por exemplo do reconcavo baiano, é bem mais difícil, hoje em dia, do que partir de imaginações abstratas, da mesma maneira que era mais difícil partir da negação da figura, numa época da pintura figurativa. O desenvolvimento da arte pelos caminhos infinitos das possibilidades da fama e da côr, tudo acolhe e mantém em si, se no âmago da manifestação existem emoções, vivências e idéias que permitem inserir a "novidade" no tempo e no espaço. Djanira participa deste processo como foi demonstrado pelo sucesso de suas retrospectivas.



Djanira, Fazenda de chá no Itacolomí.

79

Djanira, Última ceia.





Edelweiss, *Entrada em Jerusalém.*

Edelweiss, *São Cristovão.*



Edelweiss

Se formos à etimologia de *nativum* que dá em francês *naif*, veremos que o sentido é de nascido e de natural. Mas poderá ser chamada ingênua a pintura através da qual o artista sai dos contatos materiais da vida tentando figurar seu pensamento embora sem aplicação imediata? Toda a representação simplista se procura justificar por um ato de ingenuidade. Todavia há dois caminhos: a ingenuidade natural ou espontânea e a ingenuidade voluntária ou cavilosa.

Ao primeiro afilia-se Edelweiss. A fantasia e atmosfera de sonho, para as quais não precisa de um estímulo mental artificial, ou de um programa que suscite visões extraordinárias, são os traços salientes que se desprendem de suas telas, para quem as olhar pela primeira vez. Não existe uma linha definida que separa o real do supernatural; o mundo invisível é tão concreto e atual quanto o visível; nisto o primeiro elemento que faz surgir à mente uma analogia com as criações infantís. O instinto perdura nesta artista que, todavia, não está pela primeira vez em contato com uma manifestação cultural. Edelweiss fez, há anos, carreira no teatro e no cinema. Visitou outros países, conheceu museus, as galerias, os tesouros artísticos das cidades dos Estados Unidos e do México. Mas quando pega nas côres e pincéis, volta a ser a menina de Feira de Sant'Ana, que olhava fascinada as cerâmicas populares, as fachadas das casas, azuis, roxas vivas, amarelas: colorido característico que não afrouxou ainda sua presa na imaginação de Edelweiss. A artista é autodidata. Mas como há contradição quanto às suas expressões pictóricas, ingênuas e espontâneas, há contradição também na afirmação acima: durante um brevíssimo tempo estudou com Santa Rosa, que sem dúvida ensinou-lhe algumas regras fundamentais, em primeiro lugar a sinceridade, a insensibilidade a influências alheias à própria inspiração. Seus trabalhos primam por uma apresentação colorística e um desenho ingênuo realmente admiráveis. Curioso é que a temática mais constante de Edelweiss são os santos, os episódios bíblicos, sem dúvida sobrevivências de elementos emocionais da infância, dos hábitos religiosos que se conservam na Bahia, onde é comum encontrar-se nas casas o "quarto dos santos". As telas de Edelweiss brotam da imaginação, da riqueza interior que se desafoga e exprime por meio de um desenho limpo e de um colorido que tem vida própria. Não são os detalhes que mais emocionam o espectador, como acontece frequentemente com os pintores assim chamados primitivos: Edelweiss compõe e equilibra suas telas em que cada parte tem seu papel definido, mas sempre em relação ao conjunto. A anedota é, em última análise, um puro pretexto para o conjunto plástico, que, admiravelmente, nos transmite suas alegrias, a visão poética, o anseio de fazer os outros entrarem para seu mundo interior, límpido, claro, sem os rodeios do mundo que nos chamamos de realidade.



Edelweiss, São Francisco.



Edelweiss, Garotos no zoológico.

Edelweiss, Negrinho do pastoreio.

Edelweiss, Rei David.



Helio Basto

Theon Spanudis

Hélio Basto é um jovem pintor bahiano, que apesar dos seus poucos anos, graças a uma sensibilidade excepcional da sua personalidade artística atingiu um desenvolvimento técnico profundo e um amadurecimento impressionante da sua arte.

Os pintores figurativos de formação e base académica, que se sentem perdidos perante o desenvolvimento não-figurativo de várias correntes da arte contemporânea, afirmam que todo êste desenvolvimento seja passageiro, uma questão de moda, e que a arte figurativa em seu sentido académico voltará triunfante de novo. Mas a história não se repete. Sômente em situações anormais, como por exemplo, numa ditadura tipo hitlerista ou stalinista, o academismo fotográfico poderia voltar e dominar artificialmente por uma temporada. Porém, a pintura concebida sômente como arte fotográfica morreu para sempre. Isto não quer dizer que os objetos visíveis (as figuras) não são e não serão de novo utilizados na pintura contemporânea. Contudo, nunca mais no seu sentido antigo e ultrapassado, no seu sentido meramente fotográfico.

Hélio Basto se apegar, se inspira e se realiza nos objetos visíveis, mas êste seu processo é tão altamente seletivo e quase arbitrário, que a sua pintura "objetar" não tem nada em comum com o figurativismo académico. A sua seletividade artificial é conduzida por toda uma filosofia de vida que tentaremos caracterizar. Várias pessoas acharam que a arte de H.B., por causa da sua técnica verística e da seleção estranha de objetos, seria do tipo surrealista. Todavia o verismo dos surrealistas tem sômente um objetivo: o objetivo psicológico de reproduzir fielmente as visões inconscientes sem nenhuma preocupação ou consideração estética, ao passo que em H.B. encontra-se antes de mais nada um verismo estético, que provém do seu amor sofrido para com os objetos.

Outros viram na sua técnica, principalmente na dos seus retratos, um retorno à pintura clássica. Se bem que existam algumas semelhanças superficiais, há porém uma diferença fundamental e essencial: H.B. evita sistematicamente desenvolver uma perspectiva profunda, tão característica e indispensável da pintura clássica. Em vez disto êle usa o "tromp l'oeil", o "décor" expressivo que aumenta o drama do objeto.

Talvez, de todas as correntes da pintura contemporânea, a mais próxima da sua obra seria a do neo-realismo mágico. Porém, na pintura de H.B., falta o otimismo, a exaltação, o momento de surpresa característica desta corrente, que provém ainda do expressionismo. É uma pintura silenciosa, e pensada, sem imediatismos e erupções, altamente controlada na sua aparência e quasi que cientificamente fria. Como então caracterizá-la?

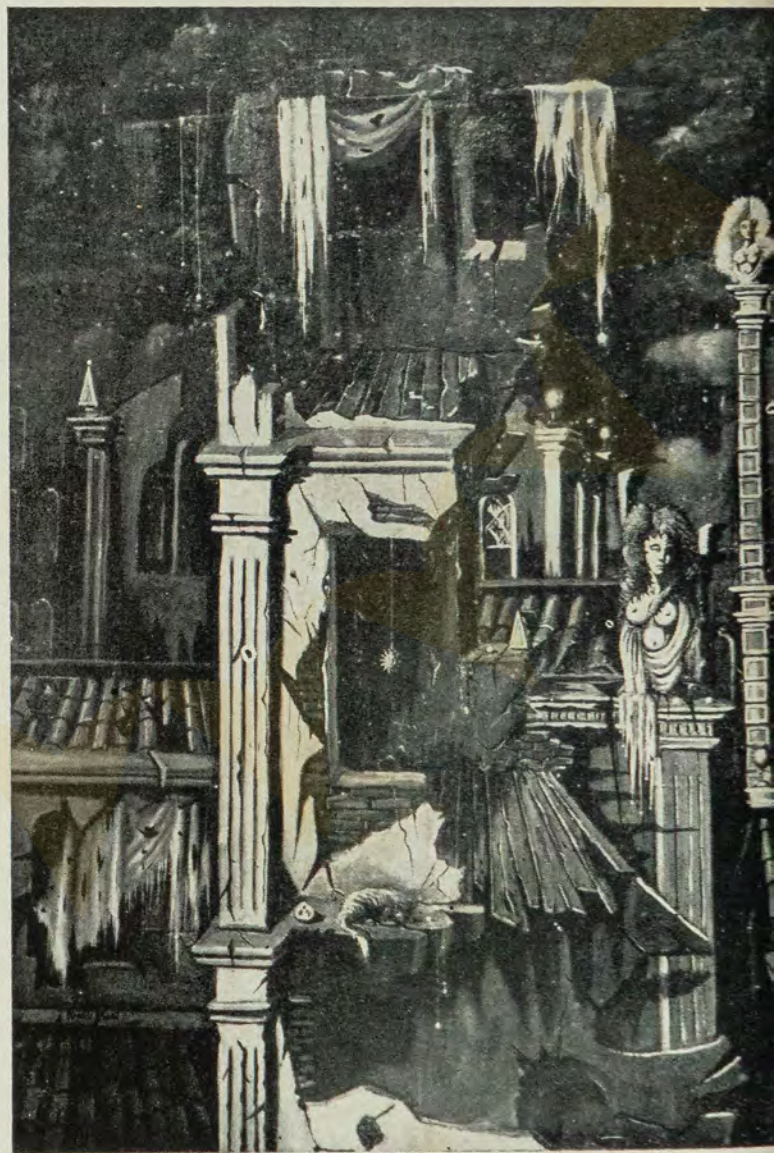
Há em toda a sua produção, em todo o seu mundo artístico um ponto de partida, um ponto central que poderia nos esclarecer a concepção, a atitude e filosofia da mesma. Trata-se sempre da dignidade ferida, da pureza decaída, da beleza mutilada do objeto, dentro de um mundo de ruínas e uma atmosfera de destruição. Trata-se do drama silencioso dos seres com seus dons naturais-metafísicos, dignidade, pureza, beleza, sofrendo com o impacto da barbaridade, da estupidez, da maldade e selvageria da nossa civilização (e sômente da nossa?).

Êste drama, êste choque atinômico, é sintetizado na sua pintura com o silêncio dos seres superiores e lúcidos, que se comunicam através de poucos gestos, de poucos arranjos significativos, de alguns olhares, sem se expandirem em berros ou protestos grosseiros, nem em fugas oníricas e artificiais. Trata-se, enfim, de uma pintura dramática e heróica, contida numa frieza de observação objetiva, que chega às vezes a se tornar até pungente. É uma pintura profunda, cheia de responsabilidade perante o drama dos seres e absolutamente sadia e serena. É o oposto de uma pintura decorativa e superficial, cuja utilidade única é a de bem agradar e distrair.



Hélio Basto, Busto.

Hélio Basto, Ruínas.





Sôbre a imaginária Grassmanniana

83

Noutra ocasião escrevemos de Marcelo Grassmann, de seus monstros e suas metamorfoses, que ele prosseguia na perquirição do invisível expressionista. Felizmente somos testemunhas da dramática pesquisa formal deste artista, dotado, em tôda a extensão do termo, de uma capacidade expressiva que o apuro de uma técnica e a ampliação vocabular tornaram das mais completas que possuímos no país. Essa capacidade expressiva introduz, com as suas origens de sabat, uma nova "gargouillade" na arte brasileira e universal. Não se pode ficar, com ele, nos limites de uma paralela goyesca, como a certa altura mencionamos. A reflexão sôbre êsses trechos de madeira nos aproxima, irrecorrivelmente, de uma sara-banda, a "gargouillade" do antigo teatro, que figurava a entrada dos demonios e dos ventos em cena.

Num livro recente, o mais jovem dos críticos de arte da Áustria, Werner Hofmann, nos dá conta de estudos aprofundados que fez no plano da caricatura, para concluir que as relações existentes entre o caricato e a arte possuem um fundo mais importante do que o simples diálogo que faz rir. A desfiguração caricatural é tomada, aqui, em seu sentido mais íntimo, e o autor tem diante de si desde o naturalismo gótico, para desvelar a significação "desdivinizadora" que a caricatura assume, diante das regras do belo, incorporando o insólito na visão humana, entre o grotesco e o fantástico. Aí, então se situa, com a consciencialização ativa de Marcelo Grassmann, essa "gargouillade" atualíssima, em que ele enfrenta o problema de uma visualização do ser vivo de nosso tempo, com suas máscaras de aviador a jato e de homens-rãs (vêde como achamos próximos das figuras de Grassmann!), para não somente "desdivinizar" a nossa semelhança a um criador qualquer, mas arrazar as qualificações do ser, metamorfoseando-as numa deliquescência monstruosa, que fere fundo o existencial. Grassmann se revela aí um dos mais lúcidos artistas contemporâneos, no Brasil e no mundo.

G. F.





Sofia Olivesky Sabsay

Lourival Gomes Machado

Se quizessemos caracterizar a pintura de Sofia Olivesky Sabsay, tomaríamos como traço personalizador a firmeza com que se planta nos territórios do figurativismo, exatamente quando as modas e as teorias da moda os tornam quase desertos. Daí decorrerão, sem dúvida, críticas adversas que, não obstante, mais se resumirão em contraditar-lhe a posição estética, do que se ocuparão com apreciar-lhe os resultados. Longe, contudo, de abalar-se com tais restrições, a artista insiste na fidelidade a si mesma e o faz com vigor verdadeiramente notável. A mesma força decidida iremos encontrar nos seus trabalhos quando, à frente de temas que vai buscar no espetáculo natural, Sofia Sabsay recorre a soluções claras e simples. Sua linguagem é a dos planos largos de côr unida, a da solidês táctil dos seres, a de um desenho pesado em traços pretos que parecem circundar totalmente as formas quando apenas os prendem nas zonas essenciais. Seu caminho, coerentemente, tem início nos predecessores na família post-impressionista, que cultivaram exatamente tais valores. Sua transliteração plástica, forrando-se do recurso à imaginação solta, ressuma lições assimiladas e sem disfarce, numa espécie de meditação do objetivo estético que não prescinde da cultura conscientemente adquirida.

Exprimindo-se nessa linguagem, percorrendo seu caminho, desenvolvendo sua pintura, Sofia Sabsay faz-nos retornar a problemas que quase já havíamos esquecido, pois hoje em dia raramente falamos de perspectiva aérea, ou de espaço real, ou de sombra-e-luz. Temas que a grande maioria já considera passados, senão ultrapassados, enquanto uns poucos ainda continuam a perscrutar na certeza de que são eternos. Sofia Sabsay é um desses raros, que, já por essa mesma qualidade, merece a atenção do público e da crítica.

Sofia Olivesky Sabsay, *Subúrbio de Buenos Aires.*



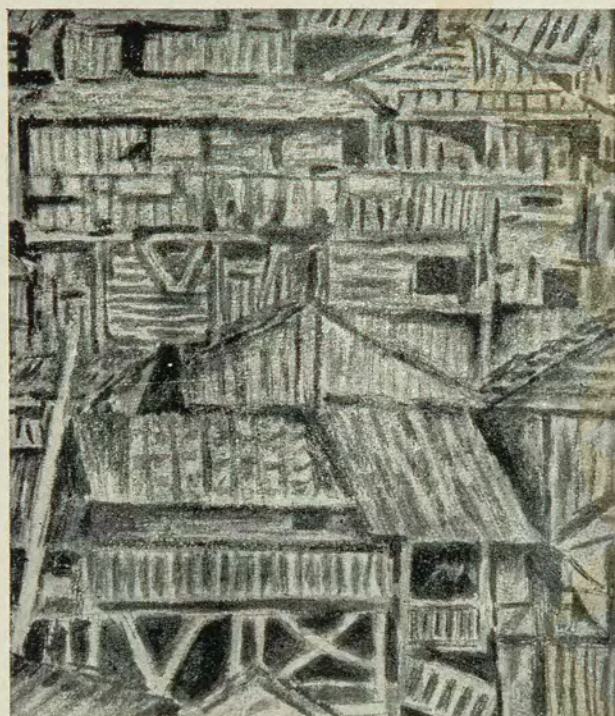
Augusto Barbosa, Floresta tropical.



Augusto Barbosa

Entre os pintores europeus que chegaram recentemente ao Brasil, HABITAT registra hoje o artista italiano Augusto Barbosa. Depois de estudar na Academia Albertina de Arte em Turim, Barbosa esteve em duas ocasiões em Paris; na primeira, estudou no ateliê do pintor Othon Friesz e na segunda, como bolsista do Governo da França, frequentou o ateliê de Chastel, o pintor que como todos lembram, foi laureado com o prêmio de pintura na I Bienal de São Paulo. Barbosa participou de muitas exposições coletivas na Itália, tendo também apresentado seus trabalhos em mostras individuais em Milão, e em Utrecht, Holanda. Apresentamos ao lado três estudos executados após sua chegada: as impressões da vegetação tropical são registradas com traços seguros e com a maravilha que a natureza estranha e emaranhada suscita na sensibilidade artística dos europeus. Barbosa procura todavia organizar essas impressões, que resultam numa seqüência agradável de elementos compositivos à serviço do bom desenho.

Augusto Barbosa está atualmente ensinando nas escolas do Instituto de Arte Contemporânea em S. Paulo. Ele diz: "Arte não se ensina, nem se pode aprender. Pode-se aprender apenas a técnica, no sentido mais amplo da palavra. Arte é "fazer", é uma contemplação ativa. Por isso o trabalho do orientador começa com as primeiras obras livres e espontâneas dos alunos. A preocupação dos principiantes é, geralmente, fazer algo bonito, dar a impressão que já sabem captar as formas da natureza numa solução que é, na maioria dos casos, acadêmico-illustrativa. Aqui deve intervir o orientador e explicar o que é realmente importante, insistir sobre a máxima sinceridade e liberdade sem a preocupação do bonito ou do acabado. Expressar as coisas que estão fervendo dentro - imagens de um mundo de fantasia ou imagens do mundo circundante — desenhar ou pintar para colher o caráter, a verdade, de um aspecto da natureza, como se fosse um jogo entusiasmante e difícil que vale a pena de ser arriscado, numa ocupação total e sem preocupações inúteis. O orientador tem que explicar como, para bem dar o sentido, a poesia, dum aspecto da natureza, é preciso gostar intensamente do escolhido; e que o mundo do quadro não é o mundo da natureza; que é preciso escolher, entre as variadíssimas expressões do dicionário plástico, aquelas que melhor servem para resolver o problema. Em outras palavras, procurar uma pequena chave para "abrir" o aluno, e se dentro houver uma chama, embora pequena, soprar até que esta se torne um fogo duradouro. E ainda, ajudar o aluno na construção de uma linguagem conveniente para cada assunto, quer dizer, inventar um método diferente para cada aluno ou grupo. Assim começa um verdadeiro trabalho de estudo e de criação".

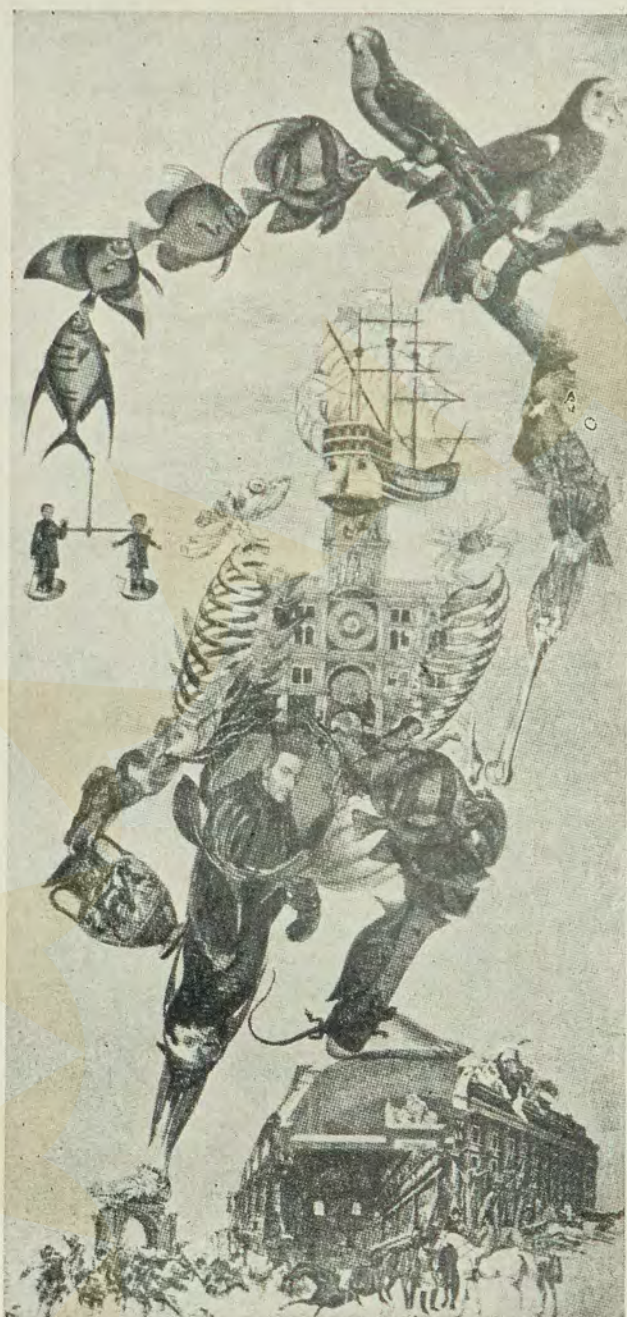


85

Augusto Barbosa, Favela.

Augusto Barbosa, Relva.





Esmeralda, *Composição*.



Analogia entre Arcimboldi e uma das últimas criações de Esmeralda.

Esmeralda

Dino Buzzati

Tomemos um vocabulário. Há nêle tôdas as palavras da língua: matéria para milhões de obras-primas. Não são necessárias muitas, duzentas ou trezentas palavras bastam para uma poesia que ficará através dos séculos e que apertará o coração como uma tenaz mesmo daqui a 3.000 anos. O principal é saber escolher os vocábulos, os artigos, as preposições, os substantivos, os verbos adequados e sobretudo saber colocá-los naquela sucessão determinada, e misteriosa para a maioria. Mas isto não é nada. Desde o início do tempo, desde as primeiras dinastias dos Faraós, é sabido que as palavras podem ter uma potência oculta, muito mais temível do que a mais elevada poesia. E as palavras? É provável que baste ainda menos: alguns sons, algumas vozes sem sentido aparente. Trata-se de encontrar a combinação acertada, depois nada mais será impossível. Poder-se-ia desencadear furacões, fazer florescer os desertos e mandar surgir do nada castelos principescos. Aqui está o conceito do Verbo criador. Seis ou sete palavras pronunciadas em voz alta. Mas que palavras! Só Deus soube combiná-las e com a força dessas palavras fez surgir o universo inteiro. O homem sempre sentiu a nostalgia desse poder demiúrgico, poder-se-ia dizer, feito de nada. E nas fábulas, tem fantasiado sobre fórmulas secretas capazes de remover montanhas. Antigamente, quando as pessoas eram mais ingênuas e otimistas, cansou-se até na procura de fórmulas para sarar doenças, para afastar espíritos máus, para precaver-se das feras e das tempestades. Os resultados foram sempre pobres. Com o passar dos séculos, sobreveio o desânimo e os mágicos encerraram suas atividades. Os que resistiram, sôzinhos, neste esforço fascinante, foram os poetas. E alguns poucos na realidade, conseguiram colocando certas palavras uma após outra — senão a remover rochedos e a fazer cantar os peixes, pelo menos a realizar um primeiro e rudimentário encanto: não sabendo dominar a matéria, contentaram-se com o espírito. Com seus versos não fizeram desmoronar muralhas, mas fizeram chorar seus semelhantes: e isto já é um grande resultado. Pode ser que um dia, da boca de uma criança, saia por acaso uma sucessão de sílabas que correspondem às misteriosas leis da criação, que uma energia latente se manifeste então num prodígio, que um rio comece a correr pelas montanhas acima ou que os violinos toquem sôzinhos.

Tudo isto quanto às palavras. Algo semelhante é sem dúvida possível também por meio de imagens. Afigura-se muito provável que a aproximação de certas figuras, numa concordância especial, possa originar fenômenos anormais. Isto é, que um desenho ou uma tela, além do banal contentamento dos sentidos e do espírito, possa alcançar a intensidade da magia. Mas que figuras? Este sempre foi o tormento não confessado dos artistas. Para além dos valores assim chamados pictóricos, um quadro pode vir a ter uma força extraordinária, justamente pela combinação genial de como é representado. O surrealismo tem-se orientado neste sentido. Mas, na grande maioria dos casos, o surrealismo não acerta: suas manifestações estranhas aparecem arbitrárias e enfadonhas. Sômente em algumas poucas telas de raríssimos artistas o sistema funciona: da aproximação de figuras, objetos e paisagens, desprende-se uma pequena parte da

verdade, última e profunda, que está nas coisas e de que nos nem sequer supomos a existência. Em palavras mais simples, é a maravilha, a inquietude, a excitação da fantasia, o medo ou aquela emoção dificilmente descrita que se indica em geral como sendo o senso do mistério.

Em tudo isto não pensou Esmeralda, quando pela primeira vez experimentou recortar, de gravuras antigas, as figuras humanas, animais, partes de arquiteturas, estátuas, esqueletos, colando-as, depois, uma perto da outra, segundo seu estro e, talvez, com a curiosidade infantil de ver o que teria dado. Era uma simples brincadeira. Ela própria teria dado uma gargalhada se alguém tivesse procurado nisto algum significado, ou pior, algumas intenções esotéricas. Mas, sem dúvida, talvez inconscientemente, esperava que do acaso dos labirintos mosaístas saísse algo de maravilhoso. Como quem entra num laboratório sem saber nada de química e despeja num tubo duas ou três gotas de uma garrafinha e duas ou três de outra, tomadas ao acaso, sem que a mistura faça surgir o gênio das cavernas e dos tesouros que o tornariam o senhor do mundo.

Das colagens de Esmeralda não saiu ainda o gênio das cavernas, mas o resultado é, no entanto, singular. O gosto instintivo, a estranha fantasia, algumas indeterminadas reminiscências heráldicas e geográficas, o espírito do paradoxo, do absurdo e até da irreverência resultam em estranhezas cheias de qualidades, superfícies de alto nível decorativo, requintadas e algo decadentes, com longínquas lembranças de desmoraamentos, terremotos, pesadelos, de Bosch e Arcimboldi, de influências espíritas e decomposições orgânicas. Com o tempo, esta brincadeira tem-se tornado sempre mais preciosa e elegante, despojando-se e complicando-se ao mesmo tempo. Não mais as superfícies completamente recobertas de imagens, mas antes, construções fantásticas ou personagens inacreditáveis feitos de materiais mais heterogêneos e loucos: uma perna formada por três figurinos do século passado, seis tibias, um papagaio, um revólver e um cardeal; um braço feito de um vaso grego, a metade de um cavalo, uma gibóia, um periquito, um escravo, um peixe e outros elementos indecifráveis. São criaturas humanas, fantasmas, dragões, pranchas anatômicas, lendas ou hieroglifos? Esmeralda começou há muitos anos, decorando com recortes de jornais ilustrados e de gravuras, uma porta da conhecida vila de Maser. Vieram depois os biombo e os armários, até que num dia de chuva pensou em criar um personagem feito com as peças mais estranhas. Foi esse o antepassado de uma geração inteira de monstros amáveis. E por fim, um aviso. Se das fantasias de Esmeralda não tem ainda saído o gênio das cavernas (ou dos tesouros), isto não quer dizer que suas *revéries* iconográficas não possuam doses secretas. Existe, por exemplo — e é bom sabê-lo — um biombo junto a uma lareira que em noites especiais emite sons leves e suaves; há uma caixa historiada no verdadeiro sentido da palavra, que acalma as enxaquecas; e ainda, uma grande bandeja de madeira cujas figuras, na maioria conchas, flores e pequenos roedores, quando expostas ao luar, movem-se sôzinhas, devagar, como se fossem vivos: à condição, é lógico, que ao redor haja o mais completo silêncio.



Jayme Batista Paiva, *Bailado*.

Jayme Batista Paiva

Wolfgang Pfeiffer

Ficou um pouco de moda a apresentação de artistas espontâneos, sejam eles ingênuos, pintores de domingo ou até crianças. É fato explicável numa época que tanto procura as bases puras e sentimentais da criação artística. Houve dentro da produção artística de todos os povos e de todas as épocas, obras oriundas de pessoas que começaram a trabalhar sem preparo profissional, sem procurar uma ligação com certas tendências formais ou até de estilos. Voltou-se, entretanto, só recentemente, o interesse do mundo para estas formas originais de criação, que se podem perder com os conhecimentos que o pintor pouco a pouco adquire, seja no setor técnico da pintura, seja pelo maior conhecimento de obras de outros. Aí está o ponto crucial, quando se convida um pintor ingênuo a expor suas obras para um público, que tem entre os seus componentes, teóricos, críticos e apreciadores estéticos em geral.

Resolvemos, entretanto, como em outros casos, mostrar o sabor das obras de um pintor espontâneo, e cremos que ele possa justamente mostrar algo de valioso mesmo. Com certas semelhanças com o desenho de crianças e de leigos em geral, pela pequena porcentagem de reprodução realística no sentido de rotina acadêmica, estamos em frente de pinturas que se concentram num sentimento mais profundo e numa força expressiva que nos transmite algo da alma de um povo.

As pinturas de Jayme Batista Paiva, de fato, vivem com o povo. A sua fonte é unicamente o que o povo está vendo hoje. Encontramos nelas inspirações através de folhinhas, do cinema, de contos, bem como através da própria paisagem da terra do pintor. Decisivo em tudo, ele foi capaz de transformar estas inspirações para pintura, mantendo o espírito simples e exprimindo algo de característico, especialmente nas paisagens brasileiras.

Cremos que isto é justamente o que Jayme Batista Paiva conseguiu no seu trabalho, feito na calma de um bairro periférico de Santo André, durante bastante anos, não se preocupando com o mundo "artístico" de fora, trabalhando para si mesmo e chegando desta maneira a uma pintura tão bem tratada, a seu modo.

Esperamos que continue assim.



Maryvonne Dubois, Candomblé.

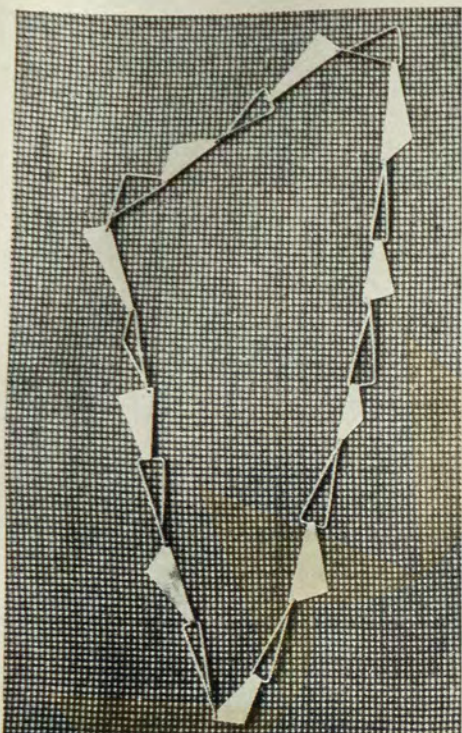
Maryvonne Dubois

Esta jovem artista francesa nascida na Savoia, mas que cresceu no Brasil, dedica-se à pintura há alguns anos. Voltou recentemente de seu país natal onde esteve para se aperfeiçoar no estudo da arte. Frequentou cursos de composição e artes visuais, que certamente emprestarão uma madureza à sua forma expressiva.

Maryvonne Dubois é auto-didata; começou pelo desenho passando em seguida ao óleo, conseguindo dar um caráter novo ao seu trabalho.

Pouco antes de sua viagem para a França, esteve no norte do Brasil, onde sua arte figurativa apresentou grande tendência para o folclore brasileiro. Em seus quadros apareciam lavadeiras do Abaeté, carregadores do porto, envoltos de um mixto de transparência francesa e realismo brasileiro. Por ocasião de sua estadia na Bahia expôs na Galeria Oxumaré onde teve grande sucesso. A jovem artista foi muito bem recebida pela crítica baiana representada por José Valadares e Wilson Rocha.

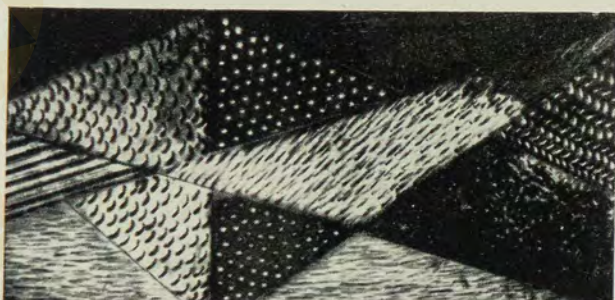
Na ilha de Guarujá, Maryvonne Dubois executou um mural na igreja local, que lhe foi bem sucedido. Nota-se uma grande diferença entre seus trabalhos anteriores e posteriores à viagem ao norte. A leveza de antigamente deu lugar a uma expressão positiva, e esperamos de ver agora o ulterior desenvolvimento desta jovem pintora, que com certeza não deixou de progredir no clima artístico da Europa.



Colar de cobre.

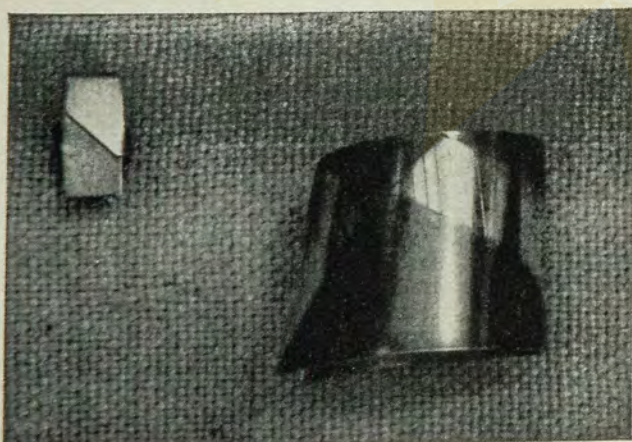


Colar de prata.



Ampliação da parte em metal, vendo-se as diversas superfícies conseguidas através da oxidação e martelamento.

Pulseira e anel de prata oxidada.



Amelia Amorim Toledo

Foi exatamente há 10 anos que Amelia Amorim Toledo começou a se dedicar à execução de joias nos mais variados materiais. Sua curiosidade foi aguçada pela exposição dos "mobiles" de Alexander Calder apresentada em São Paulo, no Museu de Arte. Sem se limitar a escolas, explicações ou razões, procurou expressar suas emoções no ato da criação; emoções essas que lhe passavam através dos dedos ágeis, dando vitalidade e beleza às joias. O cobre, a prata e o latão, transformam-se como por encanto de matéria bruta em um objeto amigo onde ressaltam a beleza e a originalidade. Mesmo sendo sua imaginação um confundir-se de formas e linhas em harmonia, estas não se repetem. Através de pesquisas criteriosas a artista pôde chegar a êsses resultados em todos os campos das artes aplicadas. Com base na vida e na cultura, a atividade a que Amelia Amorim Toledo se consagrou, lhe é fundamental, porque é constituída de uma dimensão humana de sua personalidade.

Todo material precisa estar ligado à dois conceitos: o da sua função como elemento constitutivo do desenho e à condição indispensável da forma plástica, isto é. no caso das joias, ao destino de ser um adorno feminino. Como ela mesma diz: "Sou uma artesã, quase por impulso e espontaneidade, preferia não classificar, em essência as obras brotadas da sensibilidade".

Em dezembro do ano passado expos na Galeria Ambiente em São Paulo cerca de 150 peças do artesanato do metal entre brincos, colares, pulseiras, cintos, anéis, broches, medalhões, painéis e pratos decorativos, sendo essa sua única exposição individual até agora realizada. Suas joias em metal, são muitas vezes oxidadas e marteladas o que permite uma variedade ainda maior de efeitos de textura. No ato da oxidação, a peça é deixada sob a ação corrosiva, pelo tempo necessário à reação orgânica, e adquire um aprofundamento de superfície e um efeito de côr. Em seguida com a intervenção de mil e um instrumentos, pinça, martelo, lima, formão, alicates, passa a artista a executar propriamente a peça. Amelia Amorim Toledo encontra-se atualmente na Europa, para onde seguiu para fins de estudo, devendo permanecer sobretudo na Inglaterra e na Suécia, este último país que tanto contribuiu para a forma moderna em todos os campos do artesanato e da indústria.



O airão e a tartaruga, em São Vital, Ravena.

Vitoria, em Santo Apolinário Novo, Ravena.

90



A Escola de Mosaicos de Ravena

Com a exposição das cópias dos celebres mosaicos de Ravena, tivemos a oportunidade de vir a conhecer mais de perto a origem e as finalidades da escola de mosaicistas que atrai, cada ano, para a cidade dos mosaicos, às margens do Adriático, um grande número de estudiosos e de alunos. Ravena hospeda dois centros vivos do mosaico: o Grupo Mosaicista da Academia de Belas Artes e a "Bottega", isto é, o estúdio onde os melhores mosaicistas trabalham em estreita colaboração, ao par dos artistas pré-renascentistas, dos quais emprestaram o nome típico. Este grupo de artistas constitui uma verdadeira corporação dedicada à realização desse tipo de arte, fazendo pesquisas sobre materiais, tintas e técnicas do mosaico, a fim de conseguir, o mais possível, atingir a perfeição dos mosaicos ravenenses do século V em diante.

Nada sabemos a respeito das circunstâncias com que os métodos decorativos inventados na Síria foram adotados pelos pintores e mosaicistas das cidades do Império, antes e depois de Constantino. Nascido na Roma antiga, o mosaico reapareceu na Península após ter sido empregado ricamente em outras terras. É todavia difícil afirmar que esta arte fora aceita por alguns povos do Mediterrâneo para uma finalidade que não fosse puramente estética. Seja como for, os métodos da arte exótica não teriam sido adotados no Império se não tivessem encontrado um terreno propício. Isto significa que o povo, por razões de suas origens ou de crenças religiosas, preferia a linguagem expressiva do Oriente Próximo em lugar da estética tradicional grego-romana. A isto acrescenta-se que pessoas de alta categoria souberam talvez, intuir que uma arte anti-clássica desse tipo, iria ser o veículo mais adequado para a propaganda política ou cristã. A história nos consignou o nome de um homem que apoiou essa atitude psicológica para com a nova arte: Plotinus, o grande filósofo e

místico. Das terras limítrofes do Mediterrâneo e do Adriático, o mosaico encontrou em Veneza e Ravena os melhores pontos para seu renascimento na Itália. De Santa Sofia, da exuberância e da austeridade bizantina, o mosaico voltou depurado, e ao mesmo tempo, acrescido de novas perspectivas plásticas e técnicas, com um espírito novo que iria presidir toda a arte decorativa e arquitetônica da Itália. Vê-se então um desfilar de cenas do Velho e do Novo Testamento, ilustradas, percorrerem a Itália numa espécie de história gráfica que, pela sua majestade e pelo seu hieratismo, possuíam uma força extraordinária de comunicação e de persuasão. A Renascença trouxe, de certa maneira, a decadência do mosaico; os afrescos tomaram o lugar dessa arte, relegando-a a um segundo plano.

O valor estético da arte bizantina foi reconhecido pela crítica só nesses últimos cinquenta anos. Até o momento em que os artistas da vanguarda da Europa não conseguiram extirpar a idéia profundamente enraizada da supremacia absoluta da estética tradicional, que chegara a nós da Grécia antiga através da Renascença, os estudiosos não souberam compreender o valor estético das obras românicas e bizantinas. Somente com o afirmar-se da arte moderna, o interesse dos conhecedores focalizou-se sobre a escultura românica e sobre as pinturas e os mosaicos da arte bizantina.

Foi com este espírito que, por volta dos primeiros anos do século, um ravenense, de nome Zampiga apaixonado pelos mosaicos que aprendeu a ver e a amar desde a mais tenra infância e que constituíam para ele uma espécie de ancestralidade, condicionando de certa maneira, toda a fisionomia de sua terra e de sua gente, começou a copiar os frisos decorativos, nos longos silêncios de sua cidade, com uma técnica incerta e autodidata. Aperfeiçoou-se com o tempo, foi descobrindo os segredos do ofício à medida que firmava suas capacidades de execução e o profundo interesse que animava seu trabalho. Zampiga tornou-se tão hábil, observando e restaurando os mosaicos das Basílicas de Ravena muito mal conservadas, que pôde fundar uma verdadeira escola do mosaico. Quando morreu, seu sucessor e antigo aluno, o professor Renato Signorini, atual chefe da Escola e Conselheiro do Grupo de Mosaicistas, herdou do mestre a perfeição técnica e, sobretudo, a seriedade do trabalho. A arte do mosaico em Ravena é uma verdadeira tradição que se transmite de geração em geração, tendo sido possível atualmente, reproduzir com absoluta fidelidade a técnica mais antiga, mediante pesquisas feitas com materiais químicos, a fim de conseguir a fabricação do mesmo tipo de tinta e vidro usados desde os séculos IV e V. Quando um dos artistas de hoje consegue, após numerosas experiências, um tom, ou uma tinta semelhante à dos antigos, envia o produto às fábricas de Veneza para que estas executem as tessélas de acordo com a fórmula. Somente naquela cidade existem fábricas especializadas na fabricação do vidro necessário para a execução do mosaico e o segredo de fabricação é mantido rigorosamente. Não há possibilidade de competição com essas fábricas que possuem numerosas fórmulas para construir o mais variado número possível de tessélas coloridas. Existem cerca de 500 variedades de cores razão por que dificilmente acontece não se poder fazer um mosaico sem as tonalidades idênticas às dos desenhos dos modelos.

A Escola de Mosaicos de Ravena é hoje muito procurada cada ano nela se matriculam, em média, quarenta alunos vindos, na maioria, de países estrangeiros. Aprendem no início, cortar as tessélas, desenham e pintam em cores pequenas cópias de simples motivos antigos; aprendem depois as proporções certas para compor as superfícies, até chegar a dominar a técnica do esmalte, e pode executar sozinho as cópias de mosaicos antigos. Somente após ter alcançado este aperfeiçoamento, o aluno poderá executar, com o mosaico, os desenhos modernos, fornecidos pelos próprios artistas, e que requerem um número muito maior de cores do que os modelos antigos. A finalidade principal da Escola é a continuação de uma arte verdadeira e grande paralelamente ao intuito de encorajar a arte moderna para a decoração das paredes. O Grupo de Mosaicistas de Ravena está atualmente preparando uma grande série de trabalhos feitos segundo os desenhos dos maiores artistas italianos contemporâneos, que deverão constituir uma nova exposição circulante. Fazemos votos que possa vir também a este país e mostrar as possibilidades ainda não imaginadas dessa arte, em que o artista permanece anônimo.



Detalhe decorativo do Batistério da Catedral Católica, Ravena.

Cabeça de ancião, no Museu Arcebispal, Ravena.





Cena do filme "Arara Vermelha", dirigido por Tom Payne, com Anselmo Duarte, Odete Lara, Ana Maria Nabuco, Milton Ribeiro e Aurelio Teixeira, para a Unifilmes.

92 O Município e o Cinema

Plínio Garcia Sanchez

Os pioneiros da luta pela legislação de proteção ao cinema, no Brasil, dos quais até a pouco se destacava o batalhador incansável, Jayme Pinheiro, falecido em plena atividade no Rio de Janeiro, nunca haviam imaginado o quanto podiam os "burgomestres" das cidades brasileiras. Hoje, graças ao exemplo da cidade de São Paulo, diversos prefeitos acordam para o cinema. E tudo começou assim:

Em 1953, o então Prefeito Jânio Quadros, promulgou uma lei Municipal de auxílio aos produtores nacionais. O benefício da lei consistia na reversão do imposto de diversão pública, cobrado sobre os ingressos de cinema, aos produtores, quando esses impostos gravassem exibição de filme nacional. Todavia, a lei se tornou inexecutável por dificuldades diversas surgidas na sua aplicação. O assunto dormiu até 1955, quando, no dia 26 de julho, na Secretaria de Educação e Cultura da prefeitura de São Paulo, sob a presidência do então secretário, João Acioli, reuniram-se pela primeira vez os membros empossados da Comissão Municipal de Cinema: Benedito J. Duarte, crítico; Flávio Tembellini, crítico; Francisco Luiz de Almeida Sales, crítico; Jacques Deheinzeln, cineasta; Lima Barreto, cineasta; Mario Audrá Júnior, produtor; Paulo Emílio de Salles Gomes, representante da Filмотeca do Museu de Arte Moderna; Plínio Garcia Sanchez, representante do Seminário de Cinema do Museu de Arte; Tito Batini, produtor; Walter George Durst, cineasta. O primeiro assunto abordado, com real interesse foi o da atribuição do Município em cobrar impostos sobre as diversões públicas, onde se incluía o cinema, e a lei inexecutável de reversão do imposto aos produtores nacionais. Dos debates e pesquisas surgiram dois trabalhos; o estudo sobre a "Situação Econômica e Financeira

do Cinema Nacional", o primeiro e único publicado sobre o assunto até hoje e o projeto de Lei, atualmente em pleno vigor, sancionada que foi em 30 de dezembro de 1955, sob n.º 4854.

Com a Lei 4854/55, a preocupação dos membros da Comissão Municipal de Cinema foi proporcionar meios para a criação de um mercado artificial em São Paulo, para o cinema nacional, através de premiação porcentual, automática, sobre a renda bruta da exibição dos filmes. Uma emenda, na Câmara Municipal, restringiu esse benefício aos filmes paulistas ou aos de Municípios que dessem o mesmo tratamento aos filmes produzidos no Município de São Paulo, isto é, aos dos Municípios que promulgassem lei idêntica. Ficou estabelecido o princípio de reciprocidade. Assim, a lei 4854 se tornou paradigmática e o resultado vem grassando em diversas cidades. Maringá, a próspera e jovem cidade paranaense, já promulgou sua lei de auxílio ao cinema nacional; em Curitiba, assessorados pela C. M. C. de São Paulo, os homens de cinema, liderados pelo prefeito Major Ney Braga, lutam por lei idêntica. O mesmo sucede em Porto Alegre e no Distrito Federal. Em virtude da organização administrativa nacional atribuir aos Municípios, como base da sua autonomia a tributação sobre os divertimentos públicos são cobrados impostos municipais e o cinema nacional, tem nos prefeitos seus maiores baluartes. Assim, é o Município, em vista desse fato e, em face do total desinteresse do Governo Federal, o único ponto de apoio real e concreto da indústria do Cinema no Brasil.

A lei 4854, promulgada em São Paulo, na administração Lino de Mattos, no exercício do Vice-Prefeito Wladimir de Toledo Piza, já prestou relevantes serviços ao cinema



Cena do filme "Paixão de Gaúcho", dirigido por Walter George Durst, para o Brasilfilme, com Alberto Ruschel, Carmen Morales e Ana Candida.

brasileiro, e assim foram premiados, até abril de 1958, trinta e nove filmes, abaixo relacionados e seguidos pelos nomes dos produtores, com a classificação do Juri Municipal de Cinema e as respectivas importâncias recebidas.

Fuzileiro do amor — (Cinedistri) — 15% — 652.173,40
 Quem matou Anabela — (Maristela) — 25% — 321.534,50
 O Sobrado — (Brasil) — 25% — 815.983,70
 A Estrada — (Osw. Sampaio) — 15% — 125.249,20
 Eva no Brasil — (França América) — 15% — 142.250,90
 Mar sem fim — (Interarte)
 Depois eu conto — (Cinedistri) — 15% — 782.806,00
 A Lei do sertão — (Princesa do Oeste) 25% — 423.980.10
 O grande desconhecido — (Mario Civelli) — 25% — .. 488.490,00
 Getúlio-glória e drama de um povo — (A. Palácios)
 Não matará — (Sorocaba) — 25% — 127.760 30
 O amanhã será melhor — (Multifilmes) — 25% — 92.827,40
 A pensão de d. Estela — (Maristela) — 15% — 193.519,60
 A carrocinha — (Fama Filmes) — 15% — 139.255,10
 O gato da madame — (Brasil Filme) — 15% — 505.911,50
 Quem sabe sabe — (Cinedistri) — 15% — 201.410,00
 Leonora dos 7 mares — (Cinedistri) — 15% — 222.263 90
 Madrugada de sangue — (Cruz. do Sul) — 25% — 96.846,10
 Metido a bacana — (Cinedistri) — 25% — 995.276,60
 Osso, amor e papagaios — (Brasil-Filmes) — 25% — .. 339.174,70
 O noivo da girafa — (Cinedistri) — 15% — 562.064,30
 O barbeiro que se vira — Cinedistri) — 15% — 486.927,20
 Fugitivos da vida — (Jaime Nori) — 25% — 104.408,70
 Éramos Irmãos — (Cin. Horizonte) — 15% — 86.206,60
 A Baroneza transviada — (Cinedistri) — 15% — 586.926,10

Arara Vermelha — (Mario Audrá Jr.) — 25% 581.615,70
 Dioguinho — (Sinofilmes) — 25% — 718.240,00
 O Capanga — (Inconfidência) — 25% — 606.471,80
 Absolutamente certo — (Cinedistri) — 25% — 1.824.394,50
 A doutora é muito viva — (Cinebrás) — 25% — 575.544,90
 O circo chegou à cidade — (P. Carbonari) — 15% — 201.749,60
 Kirongozi — (A. Lima e Junq.) — 25% — 404.922,70
 Uma certa Lucrecia — (Cinedistri) — 25% — 985.677,60
 Homens sem paz — (L. E. Serrano) — 25% 177.042,30
 Dos restantes 7 filmes não temos as informações atuais.

Em resumo, até abril de 1958, 39 filmes foram premiados e 2 não; houve um total de 41 filmes inscritos; 18 filmes foram premiados com 25% e 14 com 15%.

Considerando que a renda do filme em São Paulo representa, aproximadamente, 30% da renda líquida nacional e, o prêmio representa 80% da renda líquida municipal, conclui-se que praticamente, para os filmes de qualidade (premiados com 25% pelo juri Municipal) a renda dobra com o auxílio da Lei 4854/55. Finalizando, chamamos a atenção para o fato de que se no Distrito Federal fosse aprovada Lei idêntica que já tramita na Câmara Municipal, com diversas aprovações de comissões, a renda nacional poderia ser acrescida de 50%, pelo menos. Assim, o mercado artificial estaria criado na sua quase plenitude, de só poderá ser alcançado com a aprovação de Lei de auxílio nas principais capitais do país, dando uma base econômica financeira para o desenvolvimento industrial do cinema. Apresentamos neste artigo fotografias de algumas das películas realizadas em São Paulo e que foram beneficiadas pela Lei 4854/55.



Seminário

Acontecimento dos mais destacados que ocorreram na vida intelectual, artística e técnica do país, como debate internacional, foi o Seminário Internacional de Arquitetos e Urbanistas, inicialmente planejado para São Paulo, mas que acabou sendo realizado no Rio de Janeiro, de 6 a 12 de outubro de 1958.

A grande reunião dividiu-se em instalação do Seminário, constituição de três mesas de discussão sobre Programa, Plano e Realização, debates dos três temas acerca do Planejamento, e finalmente, visita a Brasília, com a redação das conclusões finais, o que ocorreu numa reunião dos relatores que se efetuou extra-programa, em São Paulo, na noite de 15 para 16 de outubro.

Assim se subdividiu o tema geral: **PROGRAMA** — presidindo a qualquer decisão sobre criação de uma nova cidade (razões para o estabelecimento de novas cidades, elementos necessários para análise das condições que cercam a criação de novas cidades, política de aglomeração urbana e organização regional). **PLANO** — plano como objetivo e plano como norma de ação (âmbito do plano e relações com a região, elementos a considerar no plano e suas significações relativas, responsabilidades na preparação do plano e ação governamental e privada; sugestões sobre pontos importantes com as questões mais graves). **REALIZAÇÃO** — entrosamento com o planejamento econômico de recursos necessários (operações financeiras, problemas institucionais, novas estruturas políticas e efeitos sobre a propriedade, ação governamental direta e iniciativa privada, preparo do pessoal especializado, indagações mais minuciosas e técnicas sugeridas).

Com esse plano de trabalho, formaram-se as mesas, que passaram então a funcionar com a seguinte constituição: 1.ª Mesa: J. M. Richards, Max Lock, prof. Graena, prof. Syme, Hilgard Sternberg (moderador), Harry James Cole, Helio Modesto, Costa Pinto, Wit Olaf Prochnik — suplente Maurício Dias da Silva, 2.ª Mesa: Raul Villanueva, Luigi Piccinato, Habo Hanani, Augusto Guimarães Filho, Rino Levi (moderador), Afonso Eduardo Rejdy, Henrique Mindlin, Ary Garcia Roza, 3.ª Mesa: Pierre Vago, Jean Vouga, Van Eesteren, Anthony Babel, Diogo Lordelho de Melo, Temistocles Cavalcanti (moderador), Osvaldo Artur Bratke e J. Vilanova Artigas.

Após as discussões ficaram formuladas as seguintes bases:

“1 — A criação de qualquer cidade nova deve integrar-se no plano regional, nacional e continental;

2 — O planejamento integral, em todos os seus níveis: cidade, região, país, continente, deve ser tarefa primeira das autoridades ou dos órgãos responsáveis nas diferentes escalas;

3 — O objetivo deste planejamento é a criação das condições favoráveis ao bem estar humano, ideal supremo de toda democracia;

4 — Urbanismo é problema de todos e de cada um. É indispensável despertar na opinião pública, por todos os meios, a consciência dessa verdade;

5 — O planejamento é um processo contínuo de criação, reflexo de um organismo vivo, em evolução constante;

6 — O planejamento baseado em fatores humanos, geográficos e econômicos, deve ser confiado a uma equipa na qual o arquiteto deve colaborar desde a origem, de maneira efetiva”.

As “Recomendações para o Planejamento” tiveram a seguinte redação, na reunião efetuada em São Paulo:

“1 — Indispensável é que na base de qualquer planificação urbana, haja um programa tendo em conta todos os fatores físicos, econômicos e sociais da região interessada;

2 — Toda a aglomeração deve ser baseada num alicerce econômico sadio. O programa deve claramente especificar os dados. Para assegurar um desenvolvimento harmonioso da cidade, a economia não deve ser baseada numa única categoria de atividade.

3 — Disposições jurídicas, econômicas e sociais devem evitar os inconvenientes da atração exercida pelas aglomerações urbanas sobre as regiões agrícolas vizinhas. Para fixar o lavrador à terra, é necessário interessá-lo na exploração intensiva do solo, num ajustamento adequado do regime de propriedade rural e das condições da exploração. Por outro lado, é preciso pôr à disposição do agricultor o equipamento cultural e social ao qual ele tem direito de aspirar.

4 — As tradições, as condições de vida, o clima, terminam as regras aplicáveis em cada caso particular. Não há normas universais, nem para dimensão, nem para densidade, nem par os elementos da estrutura das cidades.

5 — É preciso prever para qualquer cidade a possibilidade de uma extensão orgânica. Os planos fechados devem ser evitados.

6 — Qualquer plano deve permitir uma realização por etapas, cada uma constituindo uma unidade orgânica, com a possibilidade de uma vida autônoma.

7 — O plano é um contrato entre a autoridade e o povo. Ele exige para a sua realização a participação das duas partes. É necessário que a comunidade crie instituições qualificadas para a discussão e a aprovação do plano.

8 — Para ser eficiente, qualquer plano urbano deve ser integrado num plano mais vasto, regional, nacional e continental.

9 — A planificação urbana deve ser considerada não somente como uma prerrogativa, mas como um dever da autoridade.

10 — As municipalidades devem ser impulsionadas pelas autoridades governamentais, no sentido de estabelecer planos diretores de urbanismo. A legislação deve também prever a possibilidade de planos inter-municipais e reservar ao governo o direito de proceder por conta própria à elaboração e à execução de planos diretores, dentro de condições determinadas, notadamente quando as autoridades locais são deficientes.

11 — A lei deve prever o estabelecimento, em todos os níveis, de organismos de planificação funcionando em colaboração com os arquitetos e as outras profissões interessadas.

12 — A planificação implica um trabalho de equipa em todas as escolas, local, regional, nacional. Essas equipas serão constituídas de arquitetos, engenheiros, geógrafos, economistas, sociólogos, higienistas e outros especialistas no estudo do meio físico e humano.

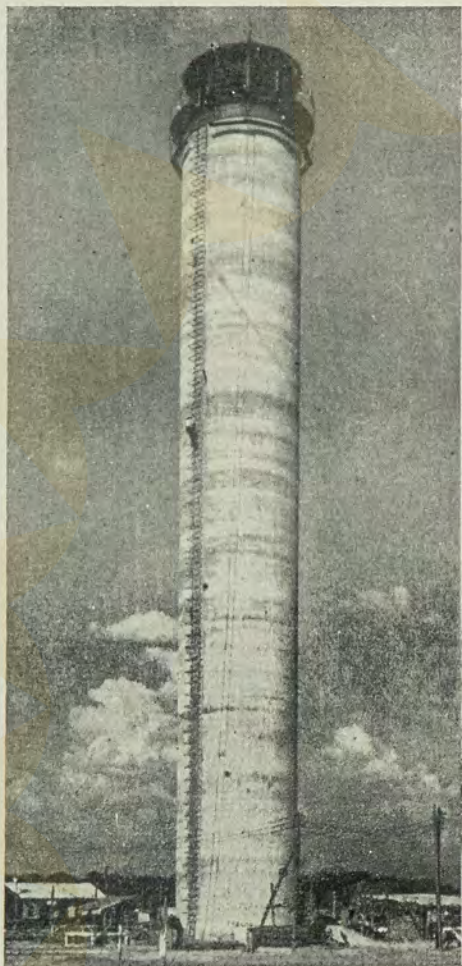
13 — É necessário, quando da criação de novas cidades, a constituição, o mais breve possível, de instituições democráticas para garantir a participação da população na solução dos problemas urbanos.

14 — Uma burocracia excessiva é um obstáculo a uma planificação viva e à participação ativa da população.

15 — A autoridade deve preservar os direitos da comunidade procurando evitar a especulação dos terrenos. Uma solução que parece aplicável consiste em conceder a utilização da terra segundo o princípio do direito de superfície, por um tempo determinado, dentro das finalidades previstas pela planificação. No fim desse prazo, que pode eventualmente ser renovado, o terreno volta, de direito, à coletividade.

16 — Outro método a recomendar seria a determinação, antes de qualquer operação, do valor dos terrenos urbanos, como ponto de partida para as futuras operações”.

Os componentes do Seminário visitaram Brasília e realizaram conferências individuais, no Rio e em S. Paulo.



Arquitetura industrial

No Vale do Paraíba, o conjunto industrial em que serão fabricados os caminhões Chevrolet, ocupam uma grande área, que ali foi reservada pela General Motors do Brasil.

Para que o traçado das plantas se convertesse nos edifícios que ali existem, a General Motors organizou uma grande rede de técnicos e especialistas, empreiteiros e operários. A torre d'água para o abastecimento da fábrica em referência é uma das obras mais arrojadas que se lançaram nesse trecho.

É a torre, que ilustra esta notícia, a mais alta de seu tipo, pois vai a 43 metros de altura, equivalente a um prédio de doze andares. Foi construída em tempo recorde, ocupando apenas quatorze dias de trabalho contínuo. O diâmetro interno da torre é de 6 ms. e a espessura de suas paredes é de 23 cms. O corpo é constituído por um único bloco de cimento armado, em forma cilíndrica.

Os dados do funcionamento são os seguintes: a torre d'água é dividida em três seções de capacidade de 1.200.000 litros, assim distribuídos: 200 mil litros para prevenção de incêndio; 500 mil litros para uso industrial; 500 mil litros para o consumo normal. Será todo automático o controle da altura da água nas três seções. Dados de construção: na base foram empregadas 52 estacas de concreto, com capacidade de carga de 48 toneladas cada uma. Consumiram-se 1.900 sacos de cimento e 18.000 quilos de ferro.

A foto mostra um sugestivo aspecto da torre de água da nova fábrica.

Sergio Bernardes

A representação do Brasil na Exposição Internacional de Bruxelas não foi isenta de censuras, quanto a vários aspectos de nossa presença ali. Entretanto, o pavilhão projetado pelo arq. Sergio Bernardes, com participação paisagística de Burle Marx, recebeu o Grande Prêmio de Arquitetura, com o que nos livramos de um inteiro malogro na grande mostra da Bélgica.

Efetivamente, o pavilhão da Feira Internacional de Bruxelas, projetado pelo arquiteto brasileiro, revelou, em todas as suas características, não apenas uma arquiteta de grande estilo, à altura do que melhor se produz em nosso tempo, como ainda se limitou à função específica, com utilização de materiais e um desenho que chamaram a atenção geral.

Baseado em concreto, aço e certos plásticos de bom efeito, para a simplicidade da sua estruturação, o pavilhão do Brasil, entre os fatores concorrentes no projeto, da economia e da transitoriedade, destacou-se entre os demais, por sua bela implantação, em que a leveza resalta do conjunto.

Como se sabe, o corpo principal do pavilhão foi projetado num retângulo de 60 por 40 metros, e é sob essa parte coberta que se localiza a exposição dos produtos do Brasil.

Parte da área apresentava declividade, de que se aproveitou o arquiteto para traçar uma rampa, em concreto, em torno da qual se desenvolveu um jardim tropical como só Burle Marx é capaz de realizar. Em apêndice colocou-se o auditório-cinema. Os serviços administrativos do pavilhão foram colocados junto às cabinas de projeção, na próprio corpo do auditório.

A cobertura é presa aos quatro cantos do retângulo por apoios treliçados, em forma de catenária, os quais permitem um vão totalmente livre. A cobertura compõe-se de malha de cabos de aço, revestidas de placas de linex, um plástico. O conjunto resultou, então, flexível, leve e altamente artístico, na sua expressividade.

Brasília exposta em Zurique

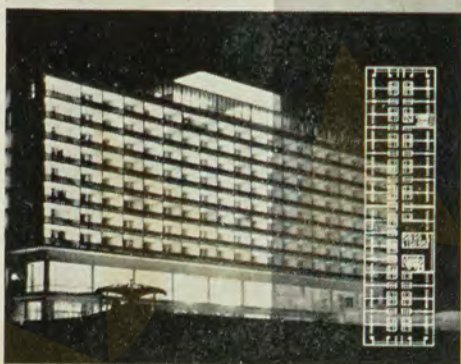
95

A Legação do Brasil em Berna, além de outras iniciativas que promoveu, no sentido da divulgação da arte brasileira na Suíça, levou a efeito em Zurique importante demonstração do Plano Piloto de Brasília, de autoria do arquiteto Lucio Costa, assim como de plantas e desenhos de edifícios públicos projetados por Oscar Niemeyer. Teve uma repercussão invulgar essa exposição, que foi visitada por interessados em arquitetura e urbanismo, artistas e pessoas de todos os graus sociais, tendo alcançado êxito invulgar no registro da imprensa, do rádio e da televisão, e também por cinema, que se ocuparam de todas as formas da mostra, divulgando-a. A todo êxito, numa cobertura total, para todas as regiões da Suíça, tanto na Suíça alemã, como na francesa e italiana. Graças a dados oficiais, pode-se ter uma idéia estatística do que foi o sucesso da exposição de Brasília na Suíça. Além de um total que andou pelo redor de cinco mil visitantes, tendo havido necessidade de prorrogar-se a exposição, 29 jornais da Suíça alemã, 8 da Suíça francesa, 3 da Suíça Italiana, quatro revistas e duas publicações periódicas divulgaram 61 artigos sobre a exposição, somando essas publicações um total de 1.625.219 exemplares. A radiodifusão, a televisão e o cinema divulgaram por centenas de milhares de espectadores a exposição. A reportagem cinematográfica foi exibida em 420 cinemas da Suíça, calculando-se em cerca de 1.176.000 espectadores os que viram essa filmagem. Em consequência, foi criada uma Comissão de Estudos sobre Brasília, a qual inclui em seu quadro o prof. Alberto Sartoris, ilustre estudioso da arquitetura moderna, sobre a qual tem publicado obras especializadas desde 1931.

Tela de Volpi

Em HABITAT 49, uma tela de Volpi foi erroneamente atribuída à coleção do Museu de Arte Moderna de S. Paulo. Esta tela pertence a um colecionador particular em S. Paulo.

HOTELBAUTEN



MOTELS UND FERIENHÄUSER

ALEXANDER KOCH



96



Um templo luterano

No intuito declarado de contribuir para a renovação da arte arquitetônica sacra no Brasil, foi construído em Curitiba, por iniciativa do pastor Hasse, o templo que mencionamos nesta notícia, da Comunidade Evangélica Luterana da SS. Trindade, filiada à Igreja Evangélica Luterana no Brasil.

Sobre um comprimento de 16 metros e 10,30 m de largura, estreitando-se para o fundo, onde na altura do altar compreende 8 metros, este templo apresenta linhas simples e harmoniosas, tanto interna como externamente, ainda mais que foi construído com exíguo orçamento. O templo é funcional, na sua concepção, e mantendo os símbolos cristãos essenciais, a cruz, o altar, o púlpito, tudo num ambiente de grande sobriedade, permite a modernização e a atualização da arquitetura sacra que tinha em vista. Boa receptividade foi dada à construção pelo povo e pastores e sacerdotes confraternizaram nessa mesma acolhida da iniciativa. Embora não seja uma arquitetura destacável, o intuito expresso, de abandono dos moldes anacrônicos, em matéria de construção religiosa, ainda mais que não se contou sequer com o concurso de arquitetos, mas de construtores, este templo parece dever ser registrado, como uma tentativa estimável.

"Hotel Bauten"

Acaba de ser publicado pela editora Alexander Koch, o livro "Hoteis novos e remodelados", que continua com a já conhecida série de livros sobre decoração, arquitetura de interiores, habitações, escolas e outros temas.

Este excelente livro prova que, ao contrário da opinião de hoteleiros, que pensam ser a decoração em estilo tradicional um desejo do hospede para seu bem estar, a habitação moderna certamente não diminui o conforto do hotel, mas o redobra. Constando de mais de 300 páginas e farto material ilustrativo, inicia-se com uma introdução por John W. Houser, vice-presidente da cadeia de hotéis Hilton.

Divide-se em 5 partes de grande interesse: hotéis novos e remodelados; projetos para hotéis; hotéis de esportes e férias; habitação para férias; hotéis e projetos para os mesmos. Arquitetos de todas as partes do mundo apresentam projetos e mesmo hotéis terminados.

Na primeira parte que consta de novos hotéis e remodelados são tratados com grandes minúcias os seguintes hotéis: Istanbul-Hilton em Istambul, Staller-Hilton em Dallas, El Panama no Panamá, Seaway em Toronto, Hotel de France na Guinéa Francesa, Hotel Jardim em Breno, Itália, Hotel Astoria em Lucerna, Suíça e muitos outros.

Projetos de hotéis no Irã, Itália, Nigéria, Alemanha e outros países. Todos eles brilhando pela beleza e funcionalidade de suas linhas arquitetônicas.

Sem dúvida um ótimo livro que continua com a mesma linha de publicações desta excelente editora que é a Alexander Koch, de Stuttgart.

"Architektur Wettbewerbe"

Mais um número da revista "Architektur Wettbewerbe" acaba de ser publicado. Número este correspondente ao mês de julho de 1958 (n.º 24), com 120 páginas e 217 ilustrações. Na costureira boa paginação que dispensa comentários posteriores, e que se deve à editora Karl Krämer de Stuttgart, apresenta em seu conteúdo concursos para novas escolas profissionais na Alemanha. A escolha dos concursos processou-se de maneira similar aos já do conhecimento dos leitores. Foram tomados em consideração fatores climáticos e paisagísticos, resultando nas mais diversas soluções. Sem dúvida alguma, o concurso de maior destaque neste número é aquele dedicado à construção de uma escola de comércio em Künzelsau. O projeto dos arqs. Wolfgang Rothmaier e Hans Tröster, portador do primeiro prêmio, apresenta-se num complexo de 3 prédios ligados entre si em ângulo reto e uma série de pequenas construções nas imediações e que dão um agradável aspecto ao conjunto.

Contém, também, um interessante concurso de estudos para um novo centro de escolas industriais em Mannheim. Vários projetos foram apresentados, destacando-se o do eng. arq. Herbert Schmidt que obteve o primeiro prêmio. As escolas, segundo este projeto, distribuir-se-iam num prédio de 6 andares seguindo-se a este um edifício baixo onde se localizam os laboratórios e a administração.

Outros concursos são tratados minuciosamente, como a escola industrial e de comércio de Müllheim/Baden, cujo primeiro prêmio foi conferido aos arqs. Rudolf Geier e Hanswalter Heinrich, apresentando já vistas das instalações, que embora tendo um aspecto funcional não se aproximam muito da moderna arquitetura. Outro centro é a escola profissional em Reutlingen, executado pelos arqs. Karl e Elisabeth Gonser, com a colaboração do eng. Erwin Spier. Uma parte da revista é dedicada a um interessante projeto para uma escola profissional de lavoura. Em meio de amplos jardins, o arq. Hans Kling apresentou uma ótima solução para o problema proposto. As instalações distribuídas em dois edifícios foram um agradável conjunto para a visita do observador.

Enfim, este é mais um número inteligentemente organizado que bem afirma a fama desta revista mundialmente conhecida.



UNESCO

Ao circular este número de *HABITAT* já se terá dado a inauguração da nova sede da UNESCO, o edifício mais internacional de Paris, inauguração que contou com a presença de oitenta delegações estrangeiras, procedentes dos Estados membros. Os planos dos três edifícios que compõem a notável construção, foram preparados em comum pelo americano Marcel Breuer, pelo italiano Pier Luigi Nervi e pelo francês Bernard Zehruss. A estas três nacionalidades poder-se-ia acrescentar para um maior internacionalismo que a nacionalidade americana de Breuer é adquirida ainda (êle nasceu em Pécs, Hungria, em 1902, quando a Hungria se achava anexada ao Império austríaco).

Por outro lado, o edifício da UNESCO se acha decorado por artistas de reputação mundial, muitos de cujos trabalhos foram doações dos governos dos Estados membros, assim como o adornam móveis e o equipam aparelhos e materiais provenientes de numerosos países.

Foi num espaço doado pelo governo francês, na orla da Place Fontenoy, no meio círculo desenhado pelo célebre arquiteto francês Jacques-Ange Gabriel, que se levantou esse projeto, objeto de muitas críticas e de várias adaptações a fim de conciliar no espaço urbanístico parisiense, de cuja paisagística não deveria discordar, não obstante a sua feição decisivamente inserta no quadro da arquitetura contemporânea.

Junto a audaciosos pilares de cimento, vê-se um fragmento do afresco de Picasso, pintura contraplacada, de oitenta metros quadrados (vide foto de detalhes). Noutra foto, diante de uma das frentes do edifício, da marquise em voo, a estátua de Henry Moore, escultor inglês, "Silhueta em repouso", recebe de um zelador um polimento definitivo, dias antes da inauguração.



97

Um monumento esportivo

Registramos com estas linhas e uma fotografia, a vitória de Bruno Giorgi, no concurso para o chamado Monumento aos Campeões do Mundo. A arte não poderia ficar indiferente à vitória do Brasil, nos Jogos da Suécia, e uma estátua simbólica deve marcar o feito dos que defenderam as cores brasileiras, no esporte em que mais se interessam e mais praticam os nossos atletas. E, de fato, entre outros, um artista da significação de Bruno Giorgi, projetou a estátua de 3,3 m de altura sobre um pedestal de 1,5 m, que foi a dimensão estabelecida. Entre as vinte maquetes que se apresentaram ao concurso, a única, não acadêmica, era a de Bruno Giorgi.

Não havia motivo para que os demais artistas da estatuaria entre nós não concorressem. Mas julgou-se, talvez, erradamente, que o motivo não era digno, por um lado, depois, que não fôsse atingido por uma das "abstrações" concretistas em moda. Daí uma ausência lamentável, pois Bruno Giorgi ficava, praticamente, sozinho no terreno, porquanto é preciso acabar com essa possibilidade de acadêmicos virem a construir qualquer coisa ainda no Brasil de nossos dias.

O Juri, composto por cinco membros, Henrique Mindlin, Murilo Miranda, José Pedrosa, Antonio Bento e João Havellange, premiou, muito justamente Bruno Giorgi, que escolheu um motivo simples, o "momento" em que o jogador Bellini, de posse da Taça do Mundo de Futebol, levanta-a ao alto, gloriosamente.

Será esta, podem estar certos todos quantos participaram do concurso, uma justíssima homenagem aos atletas brasileiros, cuja vitória ficará lembrada por um trabalho efetivamente artístico.



Cartazes polonêses

Josef Mroszczak

O cartaz é um ramo da arte bem jovem na Polônia. Suas tradições, que datam apenas dos fins do século XIX, são mais recentes que as dos cartazes inglês, alemão ou francês. O verdadeiro desenvolvimento do cartaz na sua concepção moderna, verificou-se nos últimos quarenta anos, período em que se esboçou a criação de uma escola polonesa do cartaz, surgida do encontro de duas tendências artísticas diferentes. A primeira delas teve seus representantes nos jovens arquitetos da Faculdade de Arquitetura da Escola Politécnica de Varsóvia, entre eles Hryniewiecki, Skolimowski, Sandecka, Nowicki e principalmente Gronowski. A segunda foi defendida por um grupo de jovens artistas plásticos ligados à Academia de Belas Artes de Varsóvia, com Manteufel, Wajwoda, Levit e Hime à frente. A primeira dessas tendências fixava-se nas qualidades da boa arte gráfica, buscava introduzir no cartaz os elementos da pintura.

Na Polônia do após-guerra as novas funções sociais e políticas que adquiriu, propuseram ao cartaz mais amplos e importantes encargos. Tornou-se o cartaz polonês expressão das idéias e tendências existentes na sociedade, colaborando assim, também, para a educação ideológico-artística do homem. Os artistas viram-se, pois, ante maiores dificuldades para encontrar uma orientação justa ao desenvolvimento do cartaz. Suas pesquisas criadoras surgem e se alimentam na luta pela especificidade desse ramo da arte e sobretudo pelo direito de cada artista a buscar sua expressão individual.

O cartaz polonês anterior à última guerra mundial, embora tivesse alcançado apreciável nível de qualidade especialmente no que se refere aos meios formais artísticos, era, em muitos casos, desprovido da força capaz de impressionar os sentimentos, de comover. Nesse período o cartaz era usado quase sempre apenas para a propaganda comercial e somente de raro em raro tocava temas sociais e políticos. Assim, as tentativas de transmitir ao cartaz polonês de hoje as experiências e realizações de antes da guerra mostraram-se insatisfatórias, em virtude da escassez de material sobre que se apoiaram. Faltava ao cartaz do período referido uma ligação mais ampla e mais profunda com a vida do país. Por outro lado, a opinião dos que faziam as encomendas e de muitos críticos, de que o cartaz, para se tornar compreensível, deve possuir a precisão e a fidelidade da fotografia, não contribuiu para a evolução desse ramo da arte.

Um grupo de artistas, aos quais se ligaram mais tarde alunos das Academias de Belas Artes de Cracóvia e Varsóvia tomaram a si o encargo de trabalhar com afinco para tirar o cartaz polonês do impasse a que havia chegado.

Nos últimos anos, aprofundando as suas ligações com a vida do país, o cartaz polonês conseguiu marcar sua fisionomia própria. Uma mesma atmosfera, que é nacional e popular, reúne os vários estilos pessoais, desde o tratamento mais direto e seco da realidade à sua visão mais poética e artística. Esse clima específico, várias vezes assinalado em numerosas publicações especializadas do estrangeiro, teve como consequência que milhões de cidadãos poloneses mantêm um contato diário e direto com a arte do cartaz, que além de falar ao sentimento e à razão contribuiu ao apuro do gosto de ampla camada da população.

Esse clima característico abriu caminho à realização de inúmeras mostras, levando o cartaz polonês a vários países da Europa, Ásia e América. Assim, a exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, serviu igualmente para apresentar ao público brasileiro as pesquisas criadoras de três gerações de artistas poloneses: da mais antiga delas, com Gronowski, através da geração intermediária de Lipinski e Tomaszewski, à novíssima de Palka, Lenica, Swierzy e Cieslewicz. Diversas pelos temperamentos que revelam, essas três gerações ligam-se pela mesma atmosfera, pelo profundo humanismo e o desejo comum de servir ao homem com sua arte.

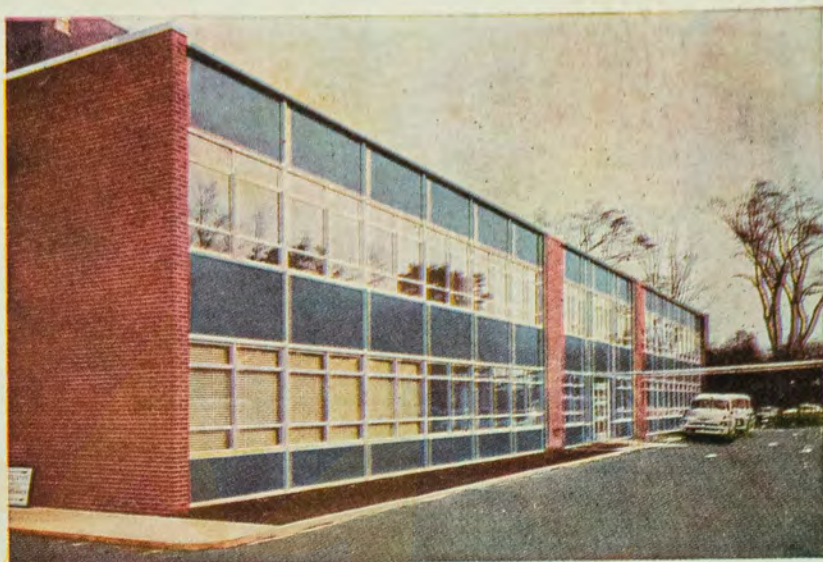
Carybé

HABITAT registra com grande prazer a exposição do desenhista Carybé em Nova York. Realizada com grande êxito na Bodley Gallery desta cidade, apresentou uma coleção de 20 trabalhos, entre desenhos, aquarelas e óleos. Heitor Barnabó, é este o seu verdadeiro nome do artista, passou sua infância em Roma, radicando-se após, na Bahia.

Este ano foi convidado pelo "State Department" dos Estados Unidos para realizar exposições nesse país. A exposição na Bodley Gallery, deu-se entre 29 de setembro e 11 de outubro, e a segunda, que teve lugar na União Panamericana, entre 16 de outubro e 17 de novembro. O catálogo da primeira exposição apresenta uma introdução de Maria Bonomi. São essas suas palavras: "A criação artística de Carybé, a força motriz que guia os arrojos movimentos de seus pinceis ou do lápis, é o amor e a fidelidade que ele sente para com a vida ao seu redor, que ele tenta recriar em cada uma de suas obras, através de aguda integração pessoal. Isto sugere uma forma conscienciosa de arte, que é o resultado de ambos, observação e entusiasmo e convicção no próprio valor da vida".

Brancusi

Em HABITAT 48, p. 82, publicamos uma nota sobre um livro de David Lewis "Constantin Brancusi". Para o conhecimento dos leitores, retificamos o nome dos editores. O livro foi editado por Alec Tiranti em Londres e por Wittenborn and Company em Nova York, sendo esta última responsável pela publicação da dita monografia em todos os países das Américas.



construindo
ou reformando
v. ganha 3 vezes
mais com

Seaporcel

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

1 - Beleza — Produzido em diversos padrões e várias cores — fôscas e brilhantes — SEAPORCEL é o revestimento mais moderno e atraente do mundo. E a aparência inconfundível dos painéis “personaliza” as construções em que eles 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 — Constituído basicamente de uma chapa de aço revestida de porcelana vitrificada a uma temperatura de mais de 800° C., SEAPORCEL oferece enorme durabilidade, diminuindo sensivelmente os custos de conservação.

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

Fabricantes exclusivos no Brasil:

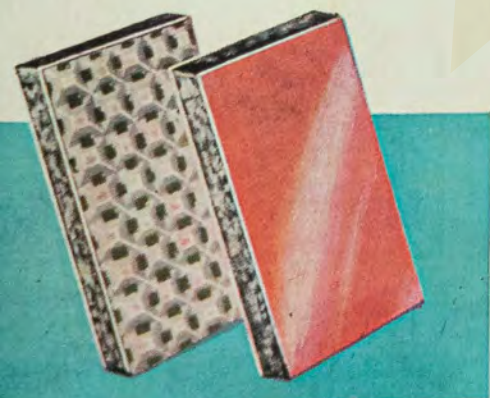
Rheem Metalurgica S.A.

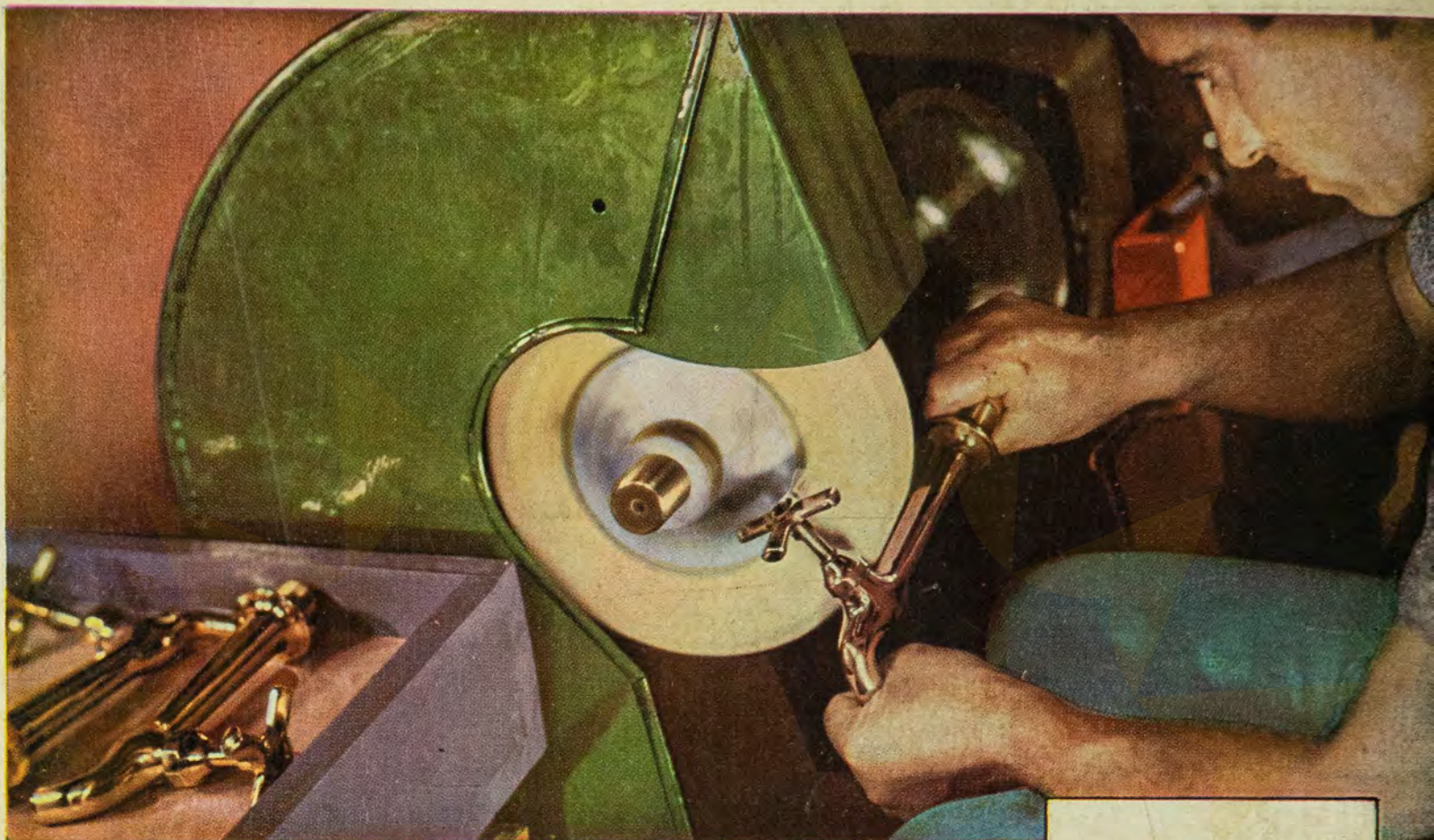
Escritório: Av. Churchill, 129 - grupo 304 - tel.: 22-7006

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.
- Ensaio 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

