

49

JULHO - AGOSTO - 1958

HABITAT

revista brasileira de arquitetura, decoração, artes plásticas e artesanato



Neste número:

Uma arquitetura de interiores
para a Olivetti, P. M. Bardi
"Quando mudam as capitais"
Américo Braga, Claudia H.
Andujar

Artistas Argentinos, Sigwart
Blum

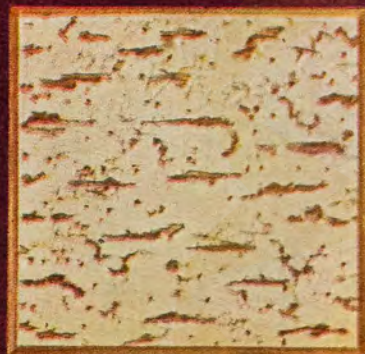
Considerações sobre o Teatro
Popular Brasileiro, Wolfgang
Pfeiffer

SILÊNCIO

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

com a beleza
clássica
do mármore

EUCATEX ACÚSTICO *Travertino*



CHAPAS DE
**EUCATEX
ACÚSTICO**
absorvem
até 93%
dos ruídos!

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

Escritório tratado acusticamente com Eucatex.
Teto: Eucatex Acústico Travertino.
Paredes: Eucatex Acústico tipo A.

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

SÃO PAULO: Av. Francisco Matarazzo, 530 - Fone: 51-9108

RIO DE JANEIRO Av. Pres. Vargas, 435 - s/902 - Fone: 43-2754

PÓRTO ALEGRE: Rua Santo Antônio, 120 - Fone: 5232

BELO HORIZONTE: R. Rio de Janeiro, 282 - s/ 1006 - Fone: 4-1636

KNOEDLER

Established 1846



Ed. Vuillard, «The Natanson Brothers, Missia, and Leon Blum, (20 1/2" x 17 1/2"). (1868 — 1940)

OLD MASTERS
AMERICAN PAINTING
FRENCH IMPRESSIONISTS
CONTEMPORARY PAINTING

Framing

Prints

Restoring

NEW YORK CITY

14 East 57th Street

LONDON

14 Old Bond Street

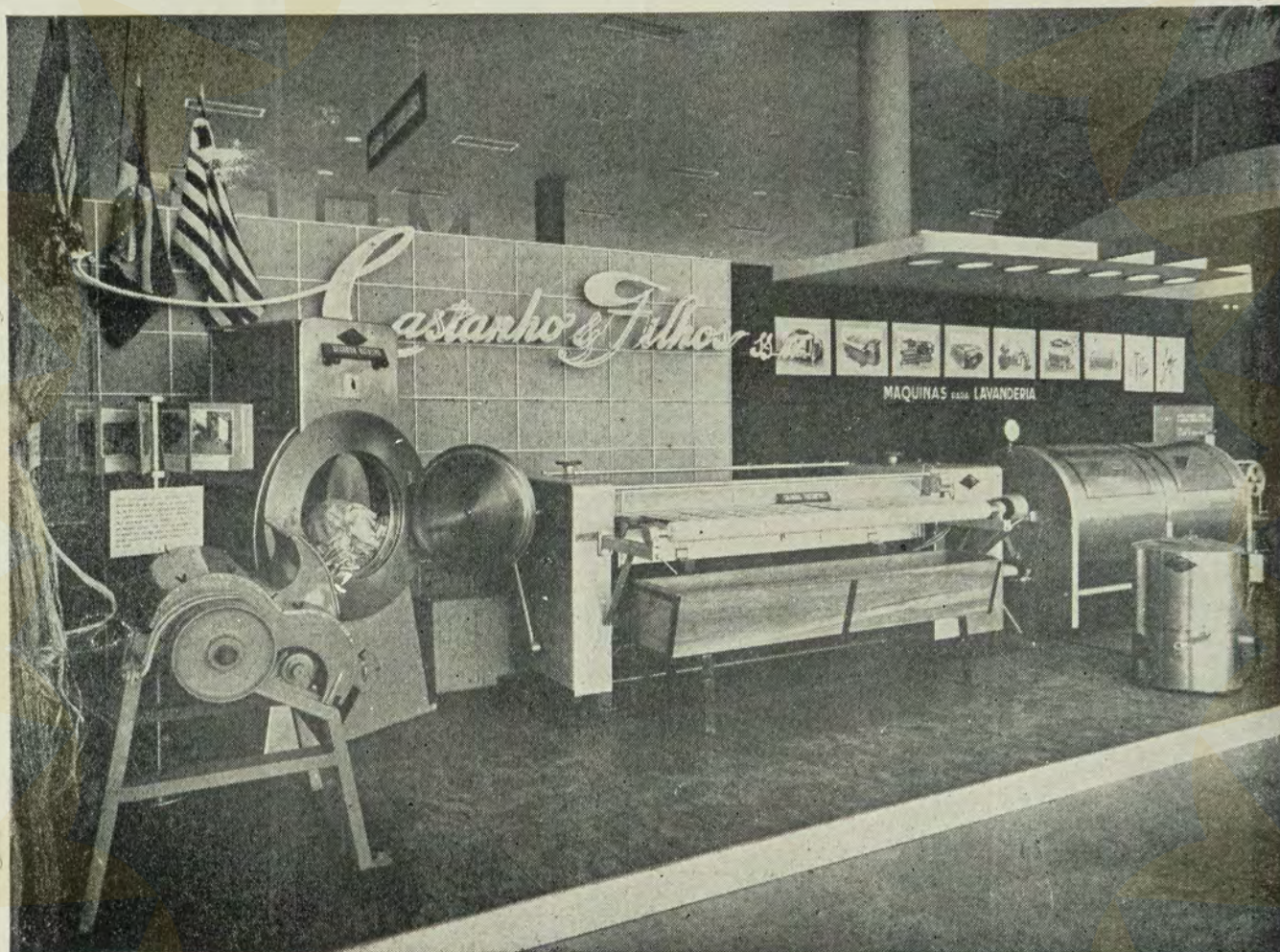
PARIS

22 Rue des Capucines

INDÚSTRIA DE MAQUINAS PARA LAVANDERIA

Castanho & Filhos S/A
COMERCIO E INDÚSTRIA

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

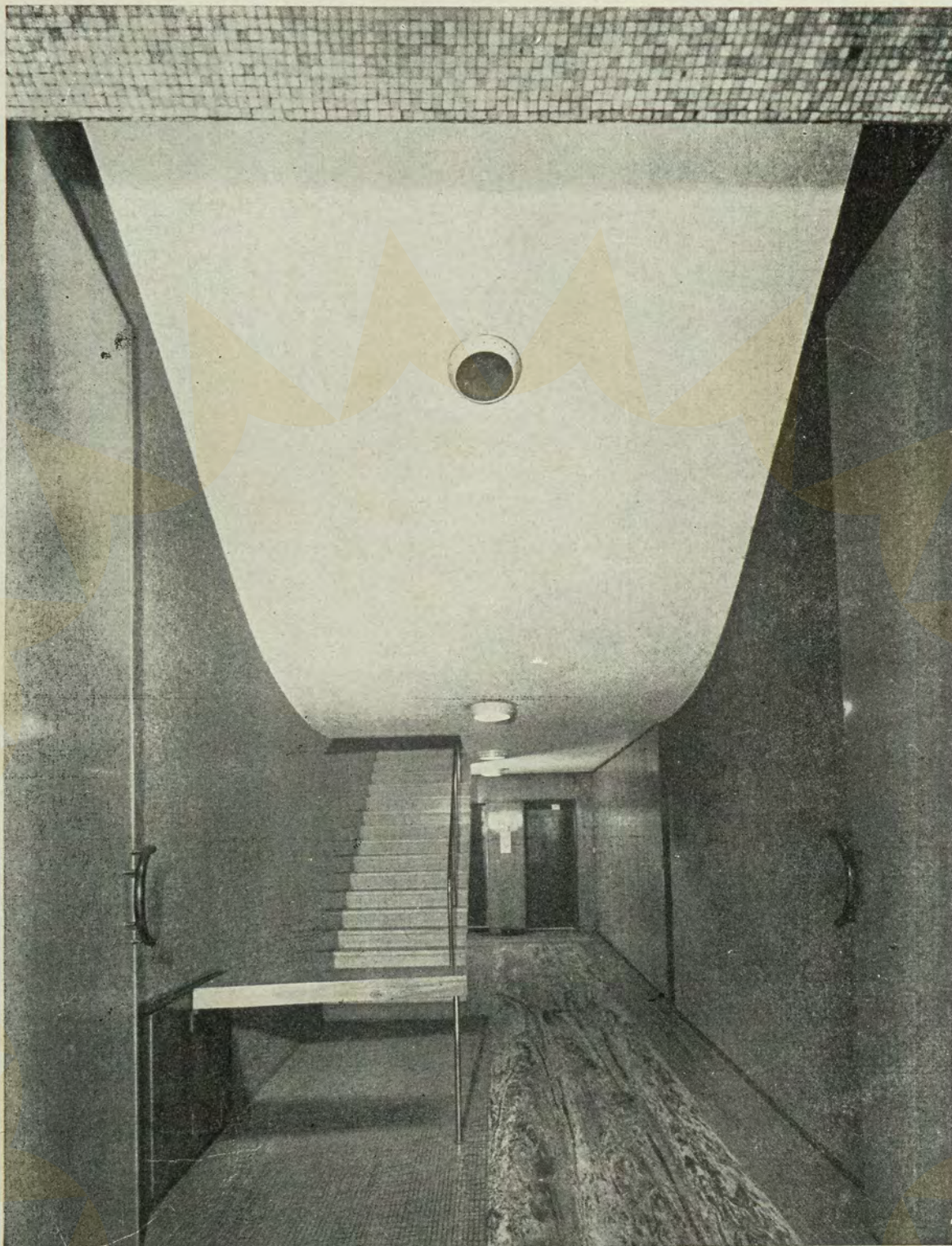


Stand na Exposição do IV Centenário, no Parque Ibirapuera

- 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 e acabamento esmerado
- Garantia contra qualquer defeito de fabricação
- Serviço completo de assistência

REPRESENTANTES

RIO DE JANEIRO: Alfredo Rodrigues Ferraz - Av. Almirante Barroso, 90 - sala 1107 - Fone 42-5529.
CURITIBA: Comércio e Representações Cunha Ltda. - Rua Monsenhor Celso, 211 - conj. 602/603 - Fone 3044.
BELO HORIZONTE: Emilio Gaissler & Cia. Ltda. - Rua Curitiba, 767 - Fone 2-3049.
PORTO ALEGRE: Ary Vicente Boller - Rua Pinto Bandeira, 350 - 1.º - sala 5 - Fone 9-1481.
RIO GRANDE: A. A. Asti - Rua Riachuelo, 197 - Fone 738.
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, 928.
RIBEIRÃO PRETO: Joffre Petean - Rua Tibiriçá, 535 - Fone 2713.



Revestimento de mosaico vidroso "Vidrotil"

Mosaico Vidroso

VIDROTIL

VENDAS:

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

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:

Órgãos 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

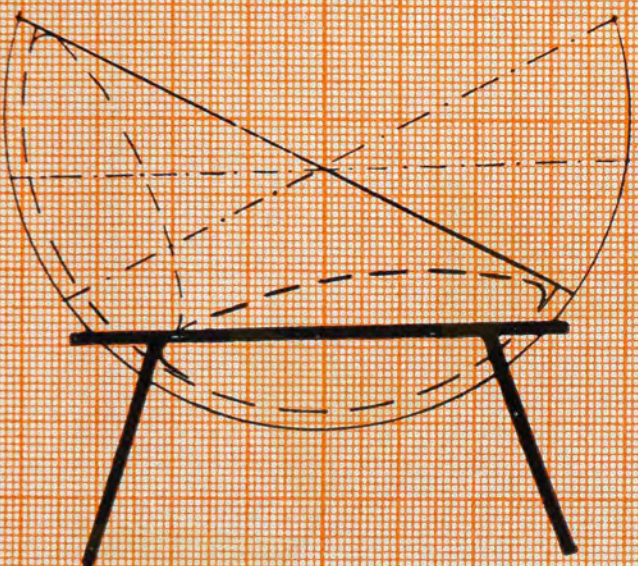
serviços da Companhia em terra e no ar.

● 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.

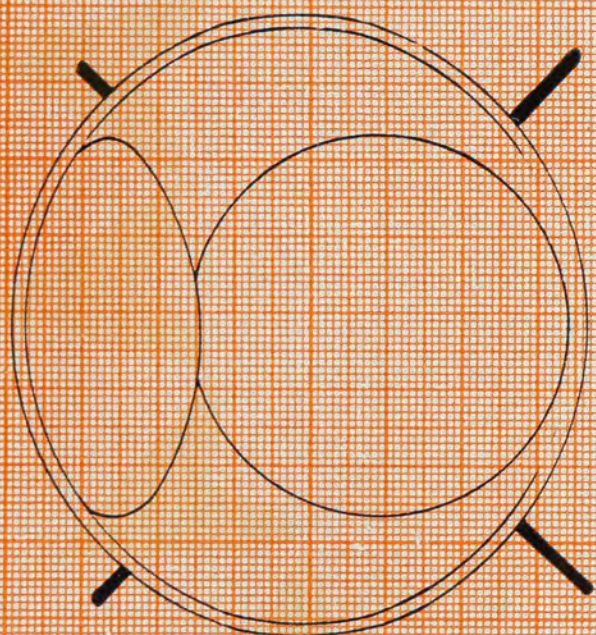
Para informações, visite a Agência mais próxima do Lóide Aéreo, ou peça pelo telefone a visita de um representante.





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

direitos reservados sob n.º 1021/56



ambiente

decoração
móveis modernos
desenhos exclusivos
tecidos originais

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



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

PEDRO KAPOR

TACOS E PARQUETES

FÁBRICA E ESCRITÓRIO:

ESTRADA DA CASA VERDE, 3294

FONE: 51-1118 — SÃO PAULO



VALORIZE sua CONSTRUÇÃO

COM AZULEJOS,
LADRILHOS E
SANITÁRIOS DE
BOA QUALIDADE!

Consultor
ISAAC V. **Franco**

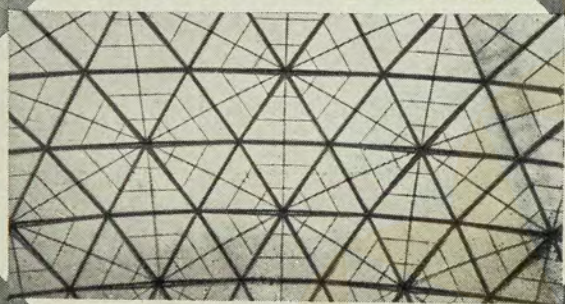
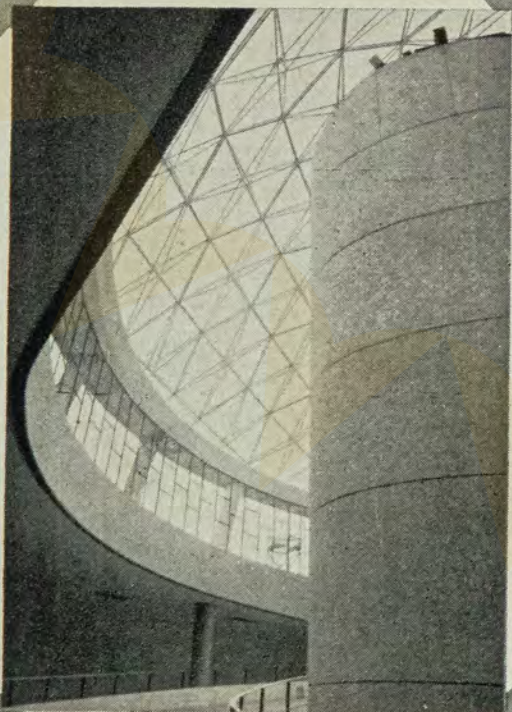
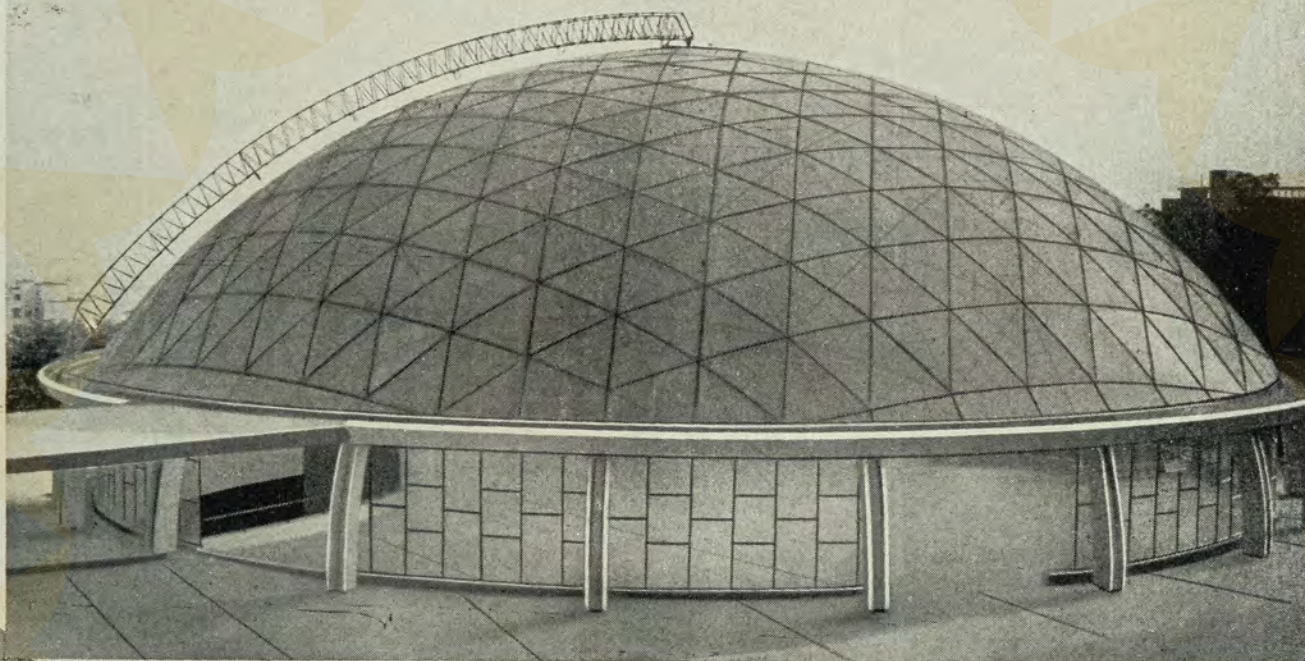
PONTUALIDADE
É
FATOR
DE CRÉDITO

Matriz: R. Guaianazes, 182 - Tels. 34-2039 - 36-1289 - Ex. Postal, 5926
Filial: Rua Gravatá, 87 - Tels. 36-8672 - 36-1085 - São Paulo

Construída com
Chapas
goyana
*de vidro***PLÁS**



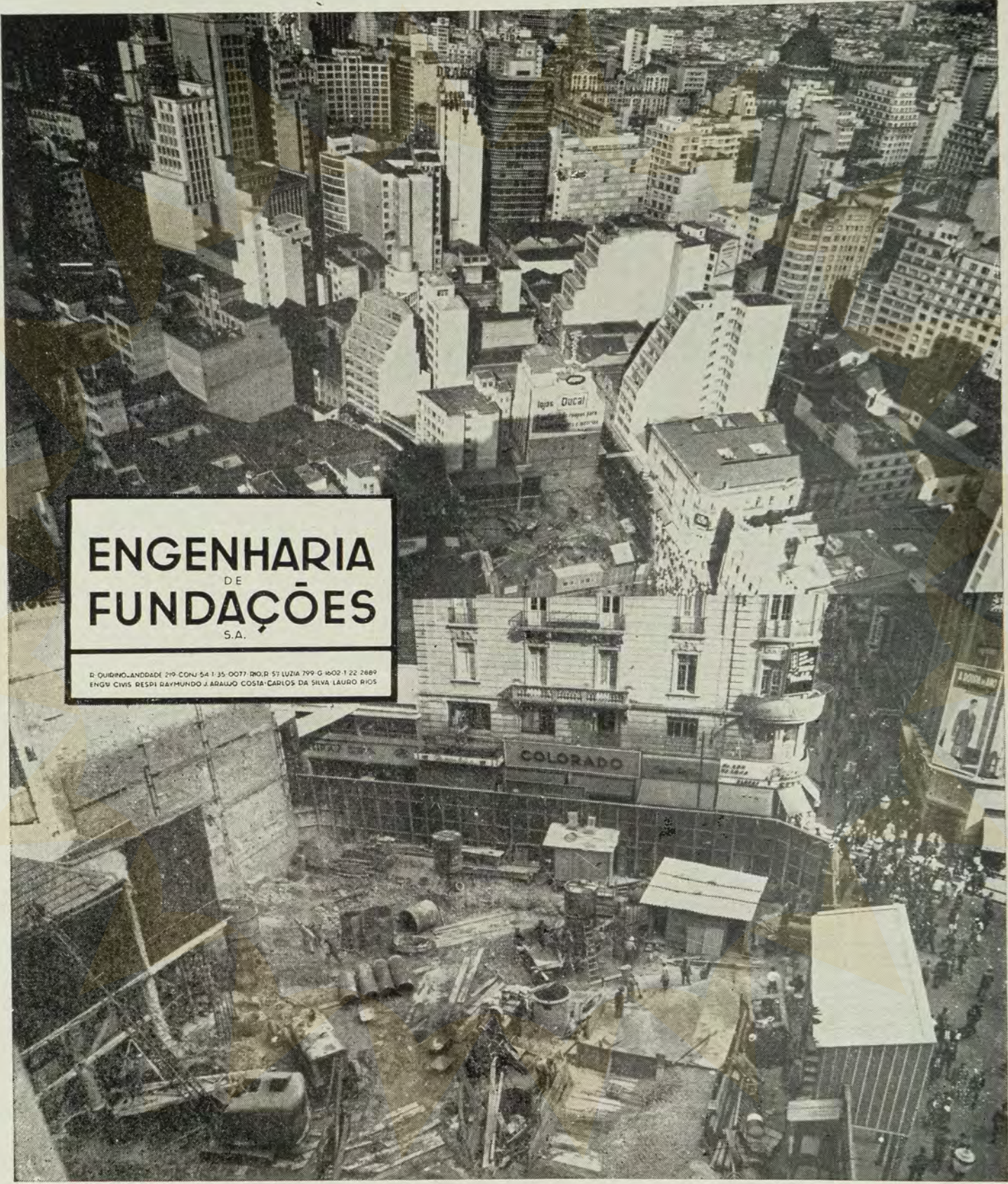
uma das mais notáveis cúpulas do mundo!



1000 m² de superfície e 30 m de diâmetro tem a cúpula construída no Conjunto Nacional, à Av. Paulista, em São Paulo. A despeito de suas enormes dimensões, ela é leve e elegante: o pouco peso das Chapas Goyana dispensa estruturas pesadas. Sob a cúpula, tem-se a sensação de estar ao ar livre, pois é a própria luz do dia, difusa e clara, que ilumina tudo. Granizo, sol ou tempestade - nada afeta esta cobertura que tem a resistência do aço e jamais exige reposições.

MARCOPLAS
MARCA REGISTRADA

CIA. INDUSTRIAL DE PLÁSTICOS
Rua Tito, 215 - S. PAULO
Rua México, 98 - sobreloja - RIO

An aerial photograph of a densely populated urban area, likely in Rio de Janeiro. The foreground shows a large construction site with various materials, equipment, and a partially completed building. The background is filled with numerous high-rise apartment buildings and commercial structures. A prominent sign for 'COLORADO' is visible on one of the buildings. The overall scene depicts a major urban development project.

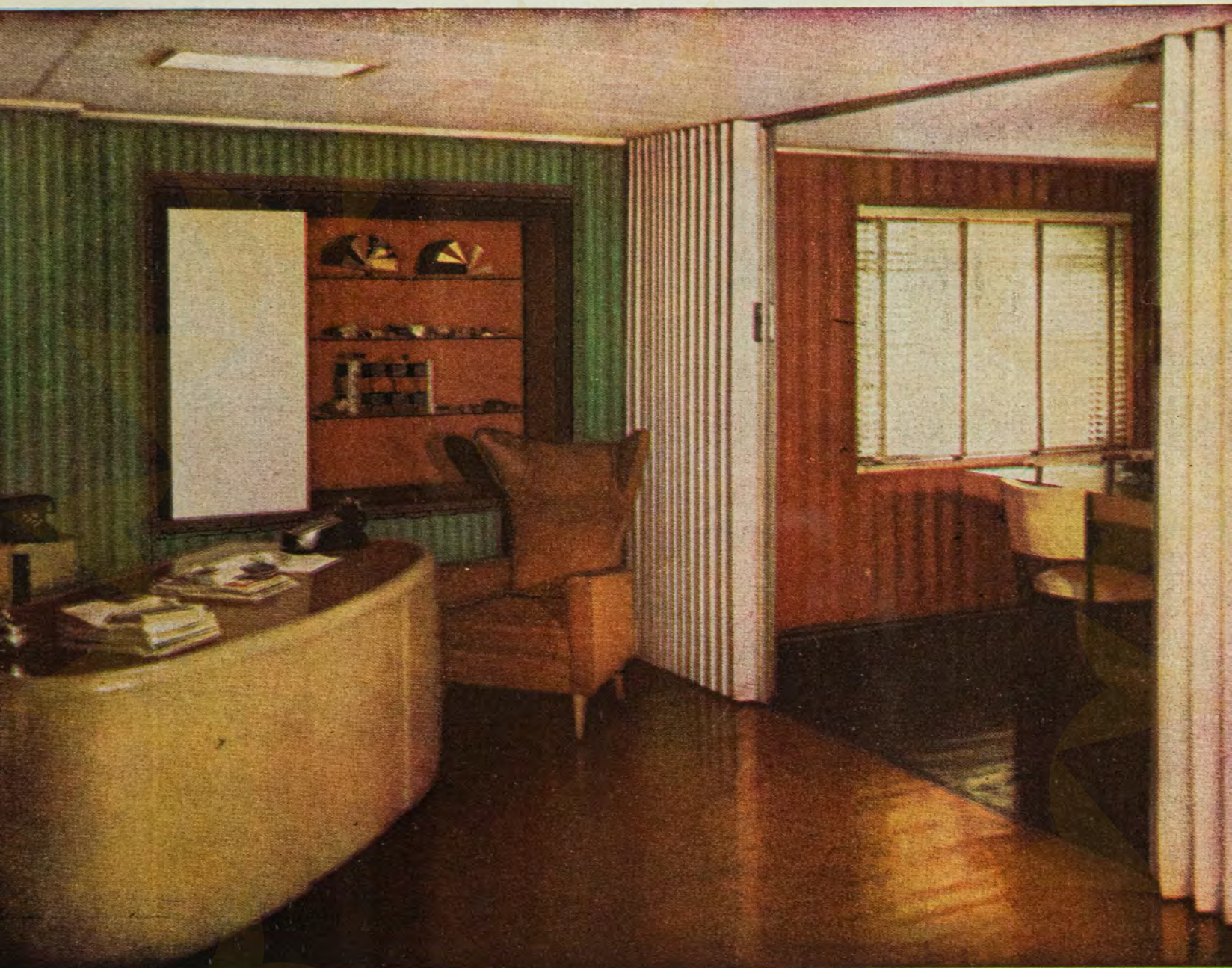
ENGENHARIA DE FUNDAÇÕES S.A.

D. QUIDINO LINDADE 219 CONJ 54 I 35.0077 DOL 57 LUTIA 799 G 1602 I 22 2889
ENOV CIVIS RESPI RAYMUNDO J ARAUJO COSTA CARLOS DA SILVA LAURO RIOS

modernfold
PORTAS

ganha espaço e dá beleza

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



modernfold se adapta a todos os ambientes

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

Distribuidor

modernfold

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

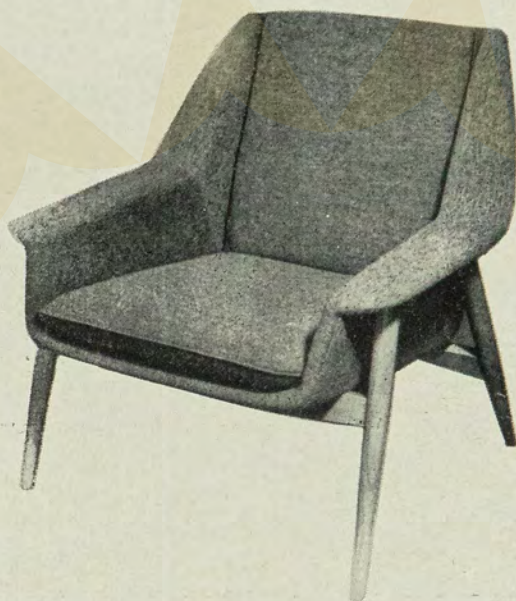
Fabricadas por



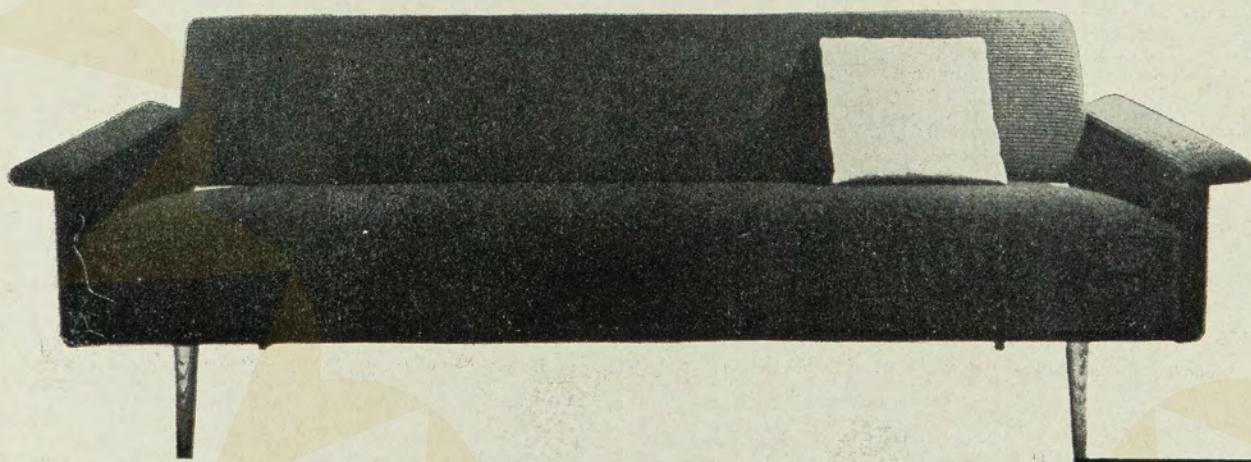
home fittings do Brasil s.a. Rua Maria Marcolina, 848 - Fones: 9-7507 e 9-7508 - São Paulo

CRIAÇÕES KNOLL

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



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)

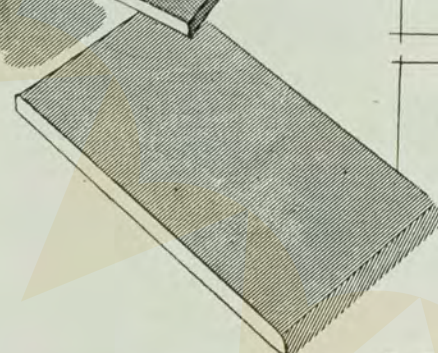
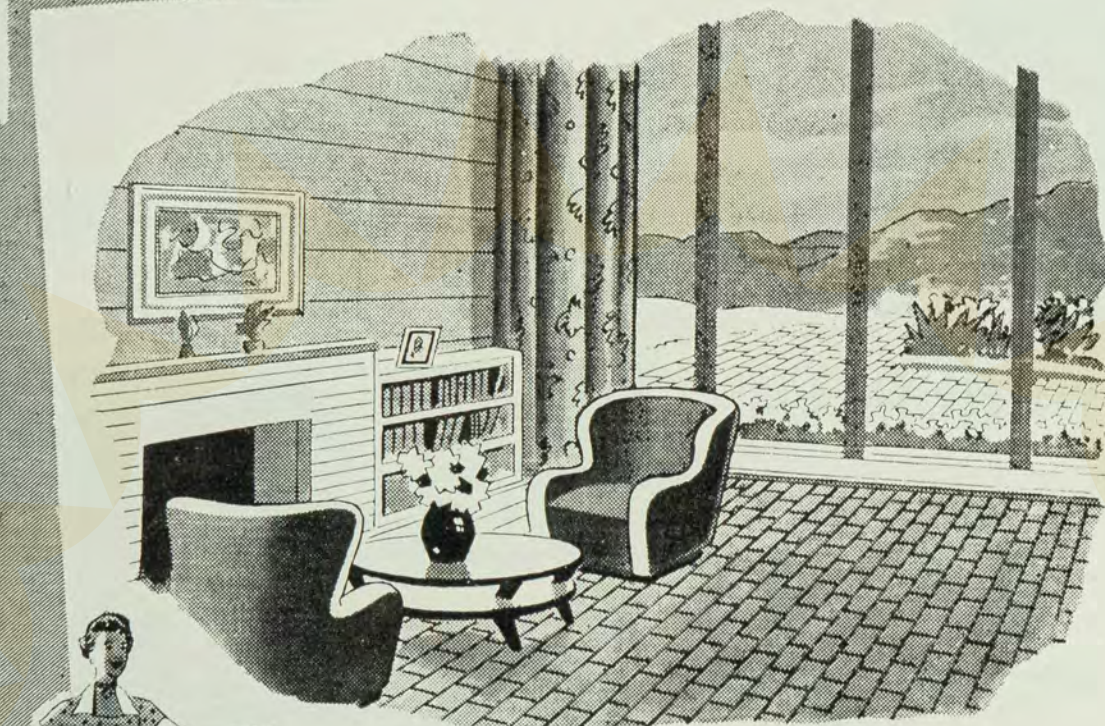


f o r m a

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.





Cores bonitas e agradáveis!

**Tipo 50
para pisos**

**Tipo 50 X
boleada, para
degraus**

A cor uniforme, brilhante e duradoura das Lajotinhas São Caetano dá realce especial às construções. Halls, terraços, jardins, escadas etc., com esses pisos são mais bonitos, higiênicos e duráveis, pois as Lajotinhas São Caetano, enceradas, brilham e refulgem admiravelmente.



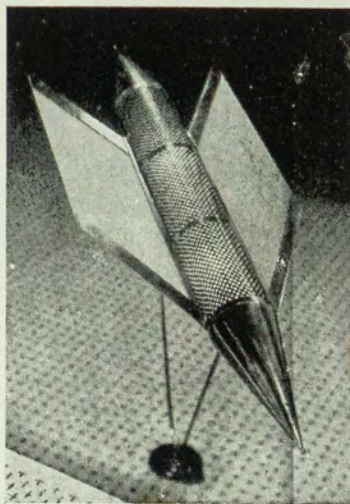
Para riscar um ladrilho São Caetano, só outro Ladrilho São Caetano.

LAJOTINHAS SÃO CAETANO

produtos garantidos pela

CERÂMICA SÃO CAETANO S. A.

Loja: Rua 3 de Dezembro, 68 - Tels. 32-4329 e 32-3429 - São Paulo
Loja: Rua S. Dantas, 80-A - Tel. 42-3158 (R. Interna) Rio de Janeiro



FABRICA DE LUSTRES

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

V. RIBEIRO LTDA.

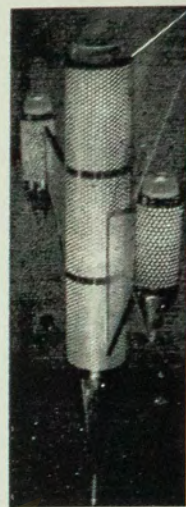
Fabricante Importador Exportador

ESCRITÓRIO, EXPOSIÇÃO E FÁBRICA

(Edifício próprio)

RUA CONS. FURTADO, 1123 (Aclimação)

Fones: 34-8597 - 37-4682
SÃO PAULO

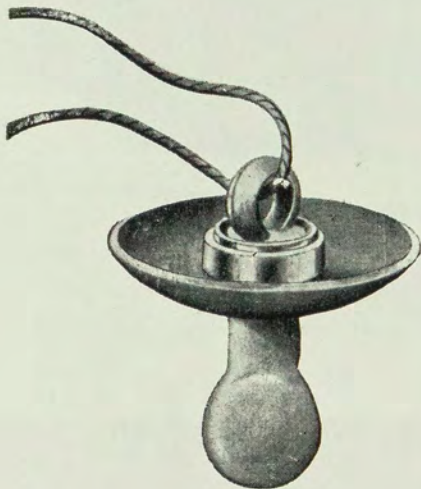


CHUPETA

Tu-Ca-Leve

MARCA REGISTRADA

PAT. M. U. DEP. No. 85.735



A chupeta leve
como uma folha!!!

IDEAL PARA O RECÉM-NASCIDO!

ESTÚDIO DE DESENHOS ARTÍSTICOS LLORET DE MAR S/C



Desenhos e lay-outs artísticos
para artes gráficas

Recados pelo Telefone: 31-1794

São Paulo

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

NAS COBERTURAS PLANAS

Wadimex

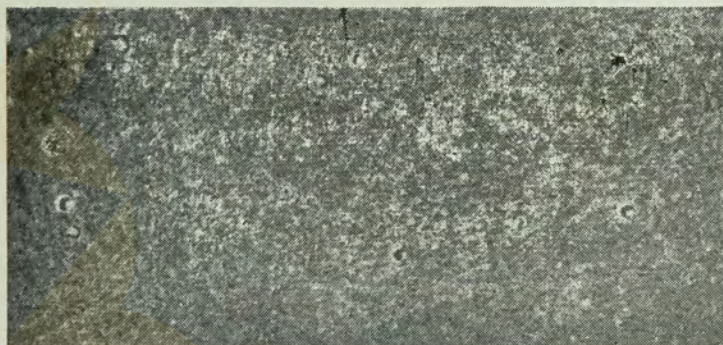
processo sem similar



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 coberturas planas pelo processo WADIMEX

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

DISTRIBUIDORES E APLICADORES AUTORIZADOS:

Rio de Janeiro — Imoco Ltda. — Av. Nilo Peçanha, 155 - 8.º - s/ 815 - Fone: 42-4830
Goiânia (Goiás) — Delta Ltda. Eng. Imo. 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 Goitacazes, 14 - 4.º - Cont. 401 - Fone: 2-2562
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. Wilberger - End. Tel. "PREMEI"

REPRESENTANTES:

Campinas (São Paulo) — Marcelo Botter
Santos (São Paulo) — Clodoaldo da Silva

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



1.º premio
Ultima Bienal
Arq. Plinio Croce

JANELAS IDEAL

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

CARPINTARIA IDEAL de COLLAVINI & CIA. LTDA.

SEÇÃO DE VENDAS: PÇA. DA SÉ, 247

TRILHOS, 1512 E 1487 - FONE 9.5937

3.º - 326 - FONE 32-0503 - FÁBRICA E ESCRITÓRIO: RUA DOS

TRABALHOS FINOS PARA PROPAGANDA
FOLHETOS - PROSPECTOS

SEÇÃO 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

Arte-Decorações

Henrique Liberal S.A.

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

BANCO TIETÊ S/A

DIRETORES:

DR. ANTONIO WEY
Diretor-Presidente

ESTEVAO GROSS
Diretor-Superintendente

FERNANDO HERACLIO SILVA
Diretor-Gerente

DR. LUIZ TREVISANI
Diretor-Tesoureiro

TODAS OPERAÇÕES BANCÁRIAS

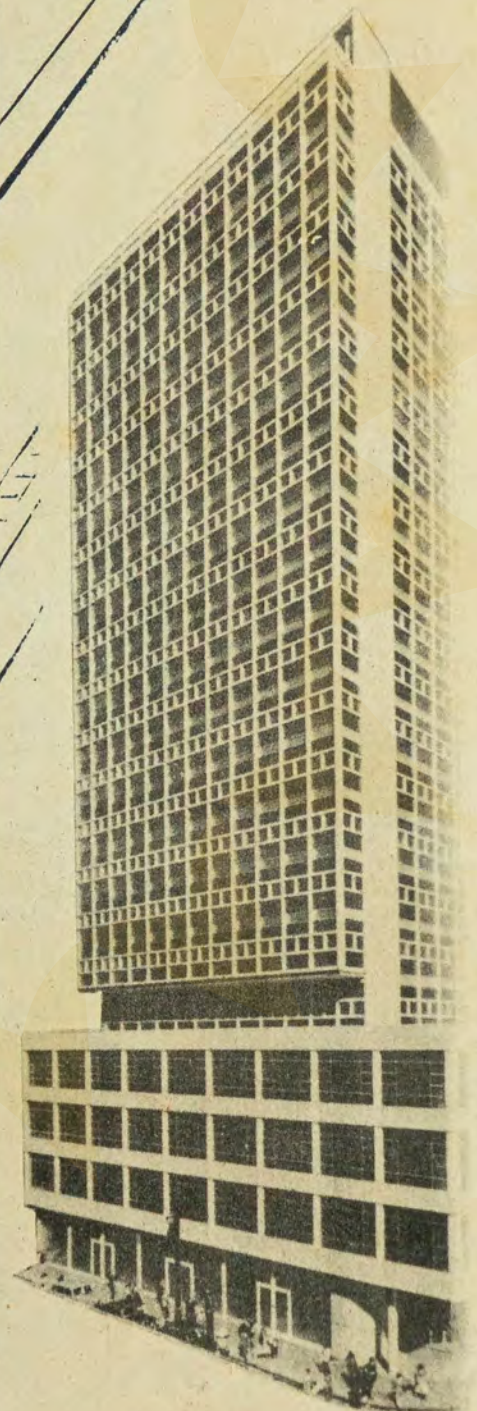
Matriz:

R. BÔA VISTA, 87 — Fones: 37-1692 e 34-8579

Agência Lapa:

R. DRONSFIELD, 136 - Fone: 5-0425 - S. PAULO

"PALÁCIO DO COMÉRCIO"
SÃO PAULO





"PALÁCIO DO COMÉRCIO"
SÃO PAULO

ARQUITETO: LUCJAN KORNGOLD

PRIMEIRO PRÉDIO NO BRASIL COM ESTRUTURA METÁLICA
FABRICADA PELA COMPANHIA SIDERÚRGICA NACIONAL

ELEVADORES ATLAS S. A.

SÃO PAULO • RIO DE JANEIRO • BELO HORIZONTE • SANTOS • RECIFE • PÔRTO
ALEGRE • SALVADOR • CURITIBA • CAMPINAS • RIBEIRÃO PRETO • BUENOS AIRES



**com alguns cruzeiros por mês
faça o seu cruzeiro aéreo inesquecível
pela Cruzeiro do Sul**

voando pelo

'CRUZEIRO A PRAZO'



CRUZEIRO A PRAZO, é o sistema de "crédito confortável e amigável" que o ajudará a viajar muito, pagando aos poucos.



SERVIÇOS AÉREOS CRUZEIRO DO SUL

Rua 24 de Maio, 270 - Tels.: 36-4764 - 35 8436 - S. Paulo

Venha fazer conosco "um roteiro feliz de boas viagens", escolhendo os vôos e as cidades da sua preferência e os nossos aviões, modernos e confortáveis, tornarão realidade inesquecível o seu sonho de ontem.

Columbia



PASTILHAS DE VIDRO:

VIPAX ESPECIAL

VIPAX ESTANDARD

REFLEX

MASSA VIDRAX

Revestimento de fachada de prédio, 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

Conselho Nacional de Arquitetura

Mencionávamos, em nosso editorial do número anterior, a necessidade de se estabelecer, definitivamente, para a arquitetura, o lugar que lhe cabe no Brasil.

Desde que a nossa arquitetura abriu o seu lugar ao sol, atualizando-se, na pesquisa do fenômeno vivo, do fenômeno biológico, da definição de Moholy Nagy, não lhe dar esse espaço, negar-lhe a autoridade de que se reveste para os meios técnico-artísticos do mundo inteiro, é deixar de reconhecer a sua fulgurante significação.

A primeira das artes, sendo a de mais ampla realização no país, e a mais completada, no campo da experiência e da concretização, não poderia continuar num plano secundário, entre duas técnicas, qual se acha, no serviço criado para controle profissional, em 1933, dos Conselhos de Engenharia e Arquitetura.

Coincidindo com a argumentação exposta nesta coluna, tema retomado por HABITAT continuamente, o CREA delibera, em São Paulo, solicitar do IAB, Departamento de São Paulo, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, da Escola de Arquitetura Mackenzie, contribuições que visassem à reforma da legislação profissional, para comemorar, em dezembro deste ano, os 25 anos de vigência da lei que reconheceu e deu oficialização ao arquiteto, ao engenheiro, ao agrimensor.

Velha aspiração da categoria profissional que instaurou a arquitetura brasileira no sentido pleno da organicidade e do funcionalismo, aquela solicitação veio ao encontro de manifestações isoladas, de sugestões, de estímulos, de teses e alvitre. E logo se combinaram os meios para uma reforma da lei que criou o Conselho Regional de Engenharia e Arquitetura e os órgãos regionais necessários a uma divisão do território nacional, em cinco jurisdições. Um trabalho bem organizado, uma intensa cooperação, ativa e judiciosamente conduzida, determinaram uma redação fundamentada, para a criação do Conselho Nacional de Arquitetura.

Surge, assim, numa clara síntese, elaborado pelo IAB, em caracter nacional e não apenas paulista, a organização profissional do arquiteto no Brasil, abrangendo todos os aspectos da qualificação dessa técnica e arte, sob os seus caracteres jurídico-legislativo e econômico-social, daí partindo para a nova sistemática, que afinal proporciona, ao homem responsável pela arquitetura brasileira, o lugar que lhe cabe no campo das atividades criadoras, artísticas e técnicas que se reúnem na sua função.

A revisão da sistemática até aqui vigente foi objeto de um estudo acurado e minucioso, a que prestou sua cooperação de assessor o professor Mario Wagner V. da Cunha, diretor da Escola de Administração e catedrático da FAU. A composição do projeto de lei a ser entregue ao CREA, após uma última demão, chegou a este penúltimo estágio em que o encontramos, ao redigir estas considerações sobre a reforma.

É a autonomia para a arquitetura o que emerge da nova sistemática, e com ela uma nova consciência do problema, até agora constante ainda de aspirações esparsas: subordina-se o problema da arquitetura à resolução do enquadramento urbanístico, e a profissão adquire um novo nível no planejamento já agora integrado em suas atribuições. O papel da escola suprirá o desenvolvimento técnico do arquiteto, em urbanista, e dessa maneira as futuras condicionantes da arquitetura brasileira, conscientemente estruturadas, destacam-se das obsoletas determinações que subordinavam o trabalho de nossos arquitetos, para uma visão mais ampla de sua função.

A sistemática atende, por um lado, a um completamento das atividades no aprimoramento técnico e na missão profissional, e por outro atinge a uma ética que difere, no fundo e na forma, de todo o comportamento exigido para outras profissões. O grau que se alcança é o de moralização da arquitetura, como profissão, técnica e arte.

Já agora não se coloca mais a questão dos exclusivismos, das irresponsabilidades que, hoje sabemos terem se expandido, nas auto-críticas que por aí se formulam e expressam, mas se chega pela nova sistemática a uma plenitude de autoridade autêntica, de responsabilidade consciente.

Com o projeto de lei que se encontra, afinal, em sua penúltima fase, e mediante o qual se concretiza a nova sistemática, a profissão do arquiteto, após um quarto de século de forçada acomodação, adquire uma liberdade de movimentos, respira. Pode-se ver como foi grande o impulso espontâneo com que floresceram ao longo destes trinta anos, desde 1928, da primeira casa modernista, em São Paulo, até hoje, a arte e a técnica dos nossos arquitetos, através tantas dificuldades, mesmo depois de reconhecido pela legislação de dezembro de 1933, o seu direito específico, embora na correlação de outras atividades a que se achava, erroneamente, ligada a primeira das artes. Registramos com ênfase a alegria congratulatória o término dos trabalhos de revisão da velha sistemática.

G. F.

HABITAT

ARQUITETURA E ARTES NO BRASIL

DIR. RESPONSÁVEL: GERALDO N. SERRA

7.º ANO - JULHO - AGOSTO - 1958 - N.º 49



PROPRIEDADE DE HABITAT EDITORA LTDA
RUA 7 DE ABRIL, 230; 8.º ANDAR; CONJUNTO 337/8
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 337/8
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

English Summary

AN ARCHITECTURE OF INTERIORS FOR THE "OLIVETTI"

Page 1

With the new building, the "Prates", in São Paulo, architect Gian Carlo Palanti gives us the possibility to see one of his works of a remarkable purity capable to stand as a witness of his qualities as an architect and an artist. Palanti is an old acquaintance of ours, and together we can look back to the years gone by, with a sort of contentment because our ideas never had to compromise. Since the past polemics of almost thirty years ago, since his first professional steps with Franco Albini, Palanti has always asserted himself to the attention of the Italian critique. These few words of introduction are necessary before an apparently simple work of decoration which nevertheless is a clear proof of thoroughly worked out and well established ideas in a time that favours the interlocking of architectural activities. For its new offices in São Paulo, in the "Prates" building, the Olivetti sought out the collaboration of Palanti. The Olivetti has a peculiar stand in relation to architecture, industrial and graphic design.

Adriano Olivetti, chairman of this large company still as a young man has contributed with successful new ideas to the aesthetics of the production, seeking to this end the cooperation of the best Italian architects and designers. We can say that from the feature of the factory: in Ivrea to the smallest advertisement, Adriano Olivetti made always a point of expressing an absolutely contemporary idea, taking a special care of the visual element, known today with the currently used word of "industrial design". Besides the perfection of the products, this factor has largely contributed to the expansion of the Olivetti, all over the world. Some years ago, first the São Paulo Museum of Art, followed shortly after by the New York Museum of Modern Art, exhibited the new typewriter of the Olivetti as an example of outstanding "form". In the frame of this great undertaking — factories, stores, advertising, goods, catalogues, pamphlets and so on — the graphics of the Olivetti are a real artistic document, thanks to the unity of style and extraordinary inventive power. The Olivetti in Brazil, besides its economic and industrial contribution, will doubtlessly mean a positive step toward a sounder industrial design in this country. First proof of it, is the setting up of the offices we publish in these pages.

Architect Palanti has specially designed the furniture according to his style that has its origin in the old slogan of Sullivan: "Form follows function". This furniture does not require any critical explanation: special attention has been devoted to colour which painter Bramante Buffoni has enhanced in "very Olivettian" murals. These office-rooms are perhaps the best of what has been done in Brazil in the past years in the way of interior-decoration, due specially to the simplicity with which every problem was solved. It is gratifying for us to publish it, and to speak about one of the most serious and accomplished architects of our time.

"WHEN CAPITALS MOVE"

Page 14

The book by Minister J. O. de Meira Penna "When capitals move", is a book written with the specific aim of persuading its readers. The time of its publication, that is, when the new capital of Brazil is being built at full pace, implies the wish of the author to state the reasons why capitals move, without raising an argument about whether the seat of Brazilian government should or should not be changed. Minister Meira Penna, thanks to his diplomatic career, had the opportunity of getting acquainted with the world. In his essay he tries to approach and explain this Brazilian national problem in the light of modern or old similar problems in other

countries. He is drawing an out-line history of the moving to Brasilia, basing himself on documents and direct knowledge of the country, its population and peculiar features. The book is based on the following statement: "The Capital is the symbolic urban realization of how the world is being conceived at the time of its founding. As a symbol, it must be a city of beauty, dignity and architectural splendor. As an instrument, it must comply with certain conditions referring to the site, climate, facilities for government officials. The capital is a source of national pride, and must sincerely express the peculiarities, tradition and artistic disposition of the people. According to Lewis Mumford, it stands, at the same time, for the advantage of community living and for the symbol of collective aims. Together with language, the capital will always be the greatest artistic accomplishment of man". After this quotation the idea of the author is evident. He proceeds to relate the history of capital cities and of the social and political phenomena that lead to change their site. He starts his detailed account with ancient Egypt, the history of Memphis, Thebas and Akhetaton as archeology interprets its, and depicts the living conditions and civilization at different periods. Alexandria is the second stage of the book: the explanation of the moving of a capital from the inland to the coast, anticipates the occurrence of St. Petersburg and reverses the problem in the light of the present Brazilian circumstances. Alexandria became a prosperous cosmopolitan city and an actual tourist centre of ancient times, until the process of moving to the hinterland set in again. Cairo was built on the site of Memphis. The author recalls then the history of Constantinople, the end of Antiquity and the birth of Europe. From here he passes to China and Chinese city-planning, according to which Peking centralized and mirrored the manifold features of a millennial civilization. The adroitly selected erudition of the author gives us an ample picture of such a civilization and its religious and philosophical evolution. Another chapter is devoted to the moving of the Japanese capitals, from Mara to Kyoto and later to Tokyo, and to the history of Japanese architecture and city-planning, within to religious influences and the establishment of the Imperial power. Madrid is the first case in modern history the author examines, followed by Versailles and St. Petersburg. The history of Washington, Ottawa and Pretoria belong already to the contemporary one. Delhi, Ankara and Camberra are the last chapter of the essay, through which the author proves that given circumstances such as Brazil is facing at present, are justifiable reasons besides geo-political factors, for the moving of the capital. Minister Meira Penna shares the belief that the new capital will allow Brazil to start its actual life as a great country, it will be able at last to "feel" its border and the frontiers of other countries around its national hinterland.

SEAT OF THE TECHNICAL SERVICES FOR LAGOONS

Page 20

The seat of the Technical Services for Lagoons in the Federal District, even in its simplicity in relation to plan and construction, witnesses the intelligent solution arch. Affonso E. Reidy has worked out for this architectural problem. The building implied a simple structure, as plan and choice of materials. From all points of view, the outcome shows a clear distribution of lines and elements where the wood is prevailing. A floor isolated from the humid ground, double protection of the roof, external spaces in the way of platforms adjoining the entrances, are the elements of this small but brilliant and efficient architectural performance.

PRE-FABRICATED HOUSES

Page 32

Baudelaire once said: "Nothing that exists can satisfy me". These words were not a mere poetical paradox, but the true spirit of the past century, its restless longing for novelties. The XIX century has been the time of rene-

wals and discoveries and architecture did not remain aside. On the contrary, the progress in technique and engineering gave birth to a new personage, the architect-engineer, precursor of the best there is ourdays. Let us take as an example the pre-fabricated wooden houses that forego more than a century the American ideal of "self-made" building. The pre-fabricated house Manning was supplying in 1830, could be set up by two persons in less than two hours. In 1872, a pre-fabricated pavilion was the main attraction of the Swedish section in the Copenhagen Exhibition. This pavilion had been designed by architect Pehr Johan Ekman and constructed in his renowned factory. Ekman was currently shipping houses and churches to the emigrants in North America, he even supplied a complete hospital to a Turkish Sultan and a cottage-city to the ruler of Hyderabad. One of Ekman's cottages was found in São Paulo and demolished to make room for one the modern skyscrapers that are changing the feature of this city.

THE PROPHETS BY ALEIJADINHO — MONSTERS OR MASTERPIECES?

Page 35

To the largest number of art-critics the sculptures of Congonhas do Campo, the figures of Passos and the twelve prophets are the highest mark of the art of Aleijadinho (a nickname meaning "crippled" given to Antonio Francisco Lisboa). None the less, it should be recorded that the first European travelers that visited Minas Gerais in the XIX century did not express the same enthusiasm.

Some thought the prophets badly executed, others tasteless and out of proportion. The present visitor, although bent to admire them, is struck by the anatomic mistakes: disfigured hands with defectively inserted thumbs, atrophic arms and bodies bent backwards. The first reaction would be to consider these works of little value and their author with no technical and anatomic knowledge, were there not other details to lead to the opposite judgment. The expressive countenance, the ample draperies would have embarrassed a lesser artist. This most enigmatic contradiction gave way to three different explanations that can be classed as limited responsibility, expressionism and pathology. The first thesis is the most usual one, and is based on the fact that the ailing sculptor was helped by assistants, each one making separately a given part. The unity of conception contradicts this thesis, as well as the notion that sculptors are usually assisted while actually carrying out their work. The anatomic anomalies are explained, according to the second thesis, with the words by Mario de Andrade: "Through the illness, the one that suffers becomes expressionist". The artist, would have distorted the figures to express his own suffering or feelings. This thesis could be accepted if we think in XX century's terms, but it seems strange in connection with a man of little culture, who would thus be ahead hundred years over his contemporaries. Besides this, the artists of the XVIII century were perfectly capable of expressing hate, suffering, sympathy and so on, without anatomical deformations. The third hypothesis can be defined as a pathological one: Aleijadinho would have misshaped the sculptural bodies to create on his own image, according to a narcissistic tendency. But a close study of his sculpture would prove the contrary: none of them represents his mulatto features, he never mutilated the fingers, feet or faces of the statues. If there are repercussions of the disease on the work of this artist, they are of a different nature, related in the first place to aesthetical notions. We are therefore inclined to advance still another interpretation, based on the way the sculptors worked during the colonial period: it is a system of "perspectives". In the documents of the Church in Sabará can be read the following reason why the works were entrusted to Aleijadinho: "... the best way to have the works done according to the perfection and purity of the models, it was the right choice of the sculptor and his assistants; it was decided that only Antonio Francisco Lisboa (Aleijadinho) and his men could do it, to the complete contentment of

HABITAT

ARQUITETURA E ARTES NO BRASIL

DIR. RESPONSÁVEL: GERALDO N. SERRA

7.º ANO - JULHO-AGOSTO DE 1958 - N.º 49

SUMÁRIO

Uma arquitetura de interiores para a Olivetti — P. M. Bardi	1
A França em Bruxelas — Bernard Champigneulle	13
«Quando mudam as capitais»	14
Casa de fim de semana em Guarujá — arq. Carlo B. Fongaro	18
Sede do Serviço Técnico Especial de Lagoas — arq. Affonso Eduardo Reidy	20
Um auditório de Eero Saarinen	22
University College, Ibadan, Nigéria	24
Engenharia e arquitetura no século XX — Udo Kultermann	28
Casas pré-fabricadas	32
A nova loja «Gelomatic»	34
Os profetas do Aleijadinho — monstros ou obras-primas? Richard Kohn	35
Foi espontâneo o aparecimento do barroco? — Graciana Rojas	38
Federico Borghini	40
Américo Braga — Claudia H. Andujar	42
Pedro Américo	44
Paolo Vasta — Luciano Maurício	45
Cerâmica de Fortaleza	46
Cassio M'Boy	47
Artistas Argentinos (Eugenio Daneri — Ernesto Farina) — Sigwart Blum	48
Agnaldo dos Santos	51
Falemos de Jangadas — Silvio Jaguaribe Ekman	52
O enigma da arte — S. de Madariaga	54
«South America», Hans Mann	55
Considerações sobre o Teatro Popular Brasileiro — Wolfgang Pfeiffer	56
Orfeu e Eurídice	57
Mesas	58
Exposições	59
Ilse Scherpe — Arte plumária dos índios Kaapós — Nova galeria de arte na Bahia	62
«Imagens do Brasil» — Alberto Greco — Helou Motta — Melcs	63
O.E.A. — Música no I.A.C. — Cartazes	64
«El arquitecto» — Many Konolyi — Residência é mais que um teto — «Architektur und Wohnform»	65
Alexandre Nesbit: «The History and Technique of Lettering» — Esporte e arte — «Moneda del Forastero»	66
Architektur Wettbewerbe — Prêmio Reynolds de 1958	67
P. L. Nervi — Os pintores testemunhas de seu tempo	68

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

the Church". The models were most probably perspective drawings, that the artist had to render in three dimensions: the deformations, to be seen only when the onlooker does not stand in front of the sculpture, would thus be explained by an inadequate reproduction, by the lack of plastic vision when a living model was not at hand, or by a wrong interpretation of the original drawing. It is possible that sometimes in the future the recurring deformations will be considered as a great artistic discovery, what would make out of Aleijadinho a precursor, but an involuntary one in our opinion.

FEDERICO BORGHINI

Page 40

Federico Borghini, an Italian artist living in Argentina, has visited recently this country and exhibited his works in São Paulo. HABITAT has the pleasure of publishing some of the paintings, done mostly during his European voyage. Borghini started his artistic career with illustrations of classic authors such as Cervantes, Dante, Boccaccio and others. In this artist, the intellectual process justifies the plastic outcome. But the mental attitude, sometimes nostalgic sometimes ironic or sad, prevents him from purely intellectualistic expression. Intelligence and sensibility are antagonistic drives, and his works fully depict it. The line of his drawings recreates the human figure and translates plastically his metaphysical notion. The paintings suggest something different, since the art of colours resembles to mathematics or music in the way of a superior harmonic law. The landscapes mirror the essential feature that struck the artist: architecture and its artistic and historical value, is seen by Borghini with awe and emotion: these paintings express, perhaps best, the dreams of this artist. Beauty involves always a quality of surprise, something unconsciously strange that depends from the habits, disposition and surroundings. Borghini is largely endowed with such a quality, that constitutes and outlines the personality, without which art and artistic creation cannot exist.

AMÉRICO BRAGA

Page 42

Américo Braga, Portuguese ceramist, carries within himself the restlessness of the artist always in search of new horizons. He has the acute sense of perception and judgement of the man who knows and feels his work. In ceramics, his way of self expression, he brings a great concern for sculptural and architectural harmonies besides perfecting his colors and enamels. We find all these plus the search of expressing human sentiments like joy, sarcasm voluptuousness in many of his facial expressions and body forms. Emotions that give and character to his work. He is more apt to feel than to calculate in abstract terms. By nature he is nearer to the basic, elemental forms than to intellectual speculations. Américo Braga has made all his studies in Portugal. Up till 1953 he worked and taught ceramic in his native country. He finished the Academy of Fine Arts in Lisbon. His first interest in plastic arts was directed to sculpturing. Only later when he moved to Aveiro, a center for ceramics, did he find his real vocation, ceramics. The influence of sculpturing is still felt in his ceramic work.

In Brazil, among other works, he has finished several murals. one is a design by Portinari applied and interpreted on an enamel base without relief.

At the present time he is waiting to start a large mural in Rio and is also preparing himself for exhibits both in São Paulo and Rio. As a person he is somewhat shy and has few social contacts, but it pays to get to know him.



Hall dos elevadores com painel decorativo de Bramante Buffoni.

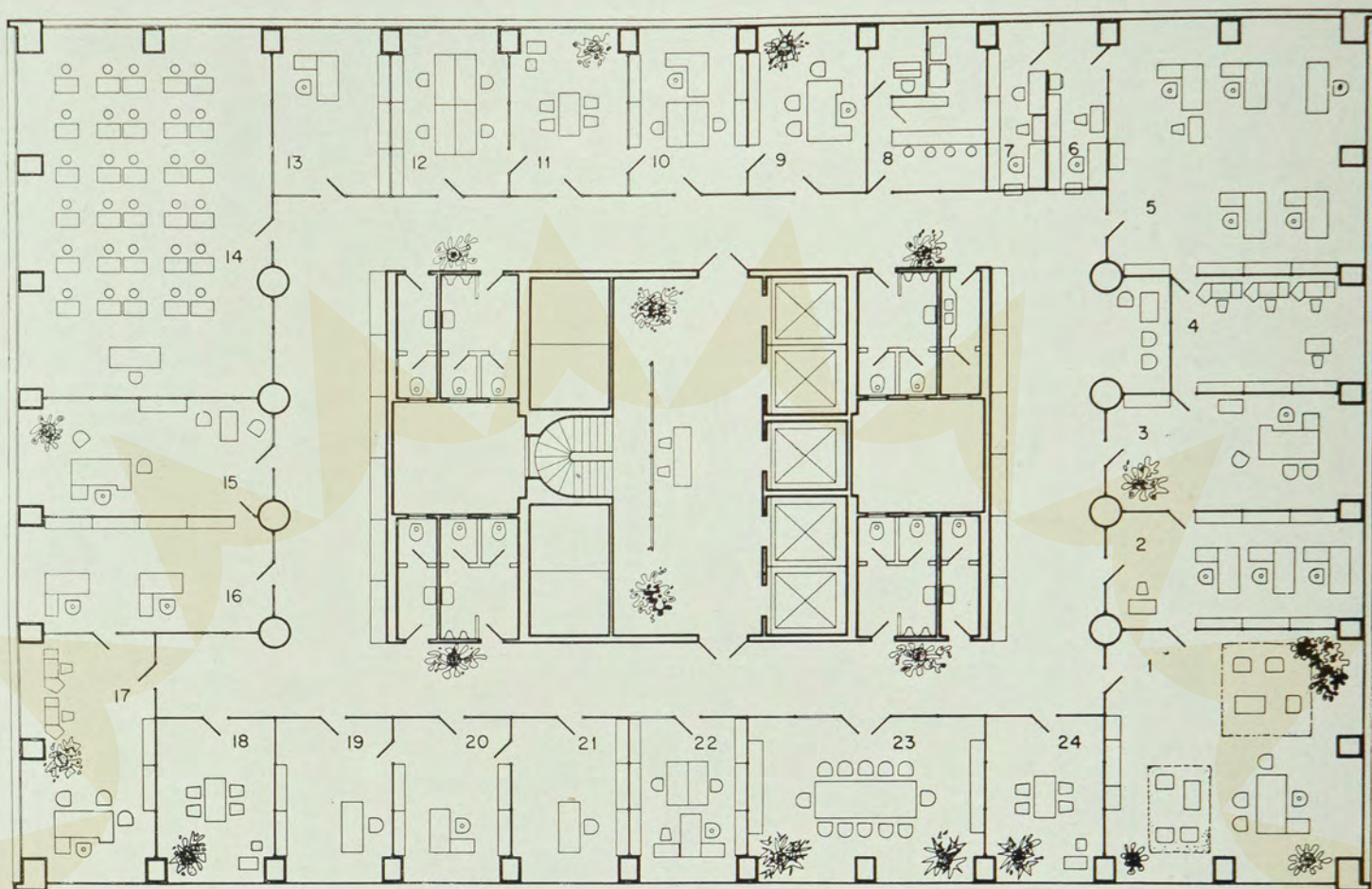
Uma arquitetura de interiores para a Olivetti

P. M. Bardi

É esta a primeira vez que se me apresenta a ocasião de escrever sobre o arquiteto Giancarlo Palanti, mas não por tê-lo conhecido só agora. Minha amizade para com ele data de pelo menos vinte e cinco anos; a estima é ainda mais antiga; de quando em seus primeiros passos profissionais junto a Franco Albini, ele se impôs à atenção da crítica nascente da arquitetura italiana. Mais tarde, as vicissitudes da guerra e das emigrações que se seguiram, fizeram-nos encontrar novamente aqui, no Brasil, onde nossa amizade continuou e com ela nossas ideias a respeito da arquitetura, já claramente delineadas a partir do momento da polêmica italiana, por volta de 1930. Polêmica esta, que justamente nesses dias estou relembando através do belo volume de A. D. Pica (*Storia della Triennale*, Edizioni del Milione, Milano) com amplas referências ao meu trabalho de crítico de *L'Ambrosiano*, ao meu jornal *Belvedere* e à obra do arquiteto Palanti, na montagem daquelas famosas exposições de Milão.

Anos, ou melhor, decênios já escoaram; todavia, com Palanti olhamos para o passado com um certo compromisso, porque nossas ideias nunca sofreram compromissos. Talvez para o leitor brasileiro, estas lembranças são desprovidas de interesse, mas é indispensável que precedam esta nota sobre um trabalho que embora simples — uma arquitetura de interiores — testemunha formação e ideais que vêm de longe, nesta nossa época tão favorável e propícia ao entrosamento das atividades arquitetônicas. Apesar de exíguas ocasiões, Palanti nos ofereceu no Brasil, o edifício Prates, no Anhangabaú em São Paulo, uma obra de arquitetura de remarcável pureza, capaz de demonstrar seus dotes de arquiteto e artista.

Foi justamente neste edifício, que a *Olivetti* encarregou Palanti e Henrique E. Mindlin, com quem trabalha em associação, de instalar os escritórios para as atividades de vulto que a companhia italiana deverá agora desenvolver no Brasil, com a nova fábrica que está surgindo em Guarulhos, nos arredores de São Paulo.



0 5 10 m

2

Giancarlo Palanti e Henrique E. Mindlin, arquitetos; Bramante Buffoni, pintor — Planta da nova sede da Olivetti Industrial S. A., em São Paulo. 1 — Diretoria. 2 — Secretarias da Diretoria. 3 — Diretor administrativo. 4 — Máquinas para contabilidade. 5 — Contabilidade. 6 — Caixa. 7 — Seção do pessoal. 8 — Bar e P.B.X.. 9 — Diretor do Departamento de Agentes. 10 — Secretaria do Dep. de Agentes. 11 — Sala de espera. 12 — Inspectores. 13 — Secretaria dos cursos. 14 — Sala de aula. 15 — Diretoria do Dep. máquinas operatrizes. 16 — Secretaria máquinas operatrizes e de contabilidade. 17 — Diretoria do Dep. máquinas de contabilidade. 18 — Sala de espera. 19 — Dep. legal e de relações públicas. 20 — Secretaria do Dep. precedente. 21 — Publicidade. 22 — Dep. de movimento de máquinas. 23 — Salão para reuniões. 24 — Sala de espera da Diretoria.



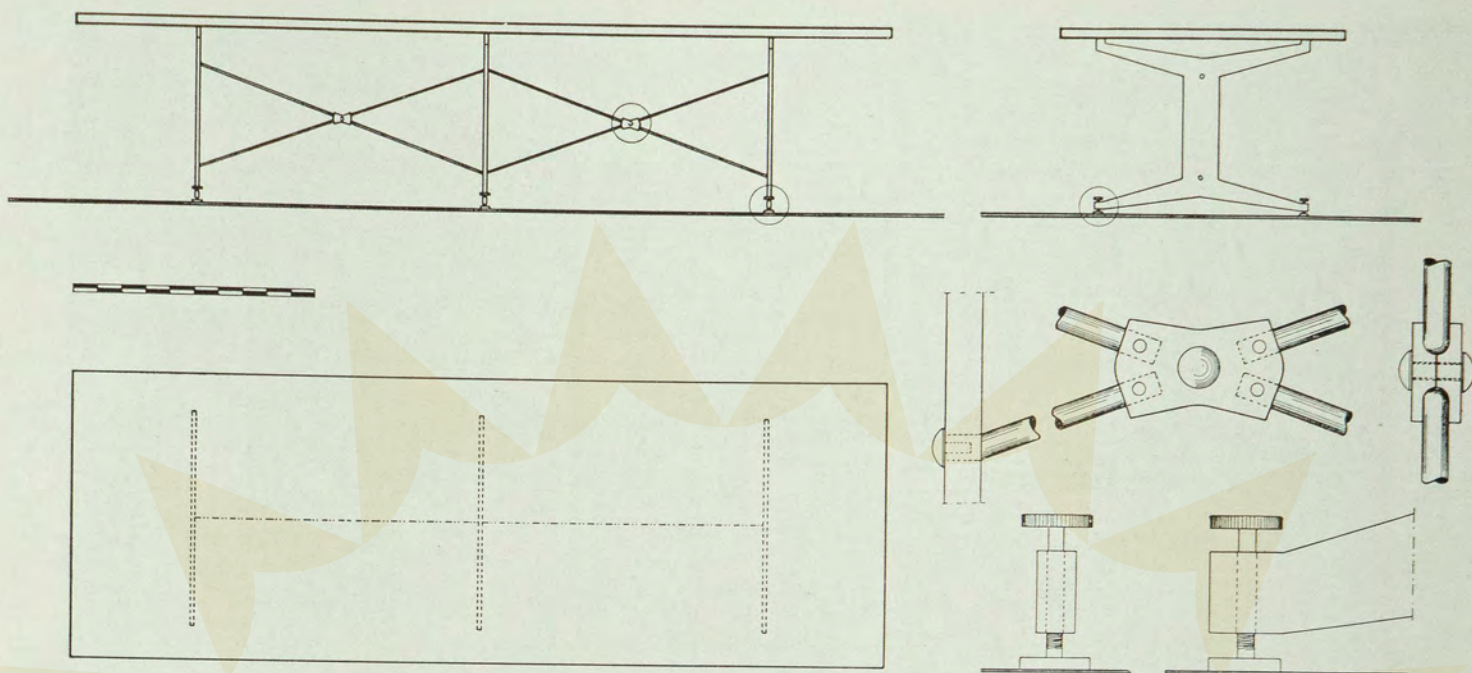
Galeria de circulação com grande armário para arquivo e vestiário.



Salão para reuniões com mesa em ferro e jacarandá da Bahia; paredes de "fórmica" e cristal; painéis com motivos paisagísticos e folclóricos.

A Olivetti tem uma fisionomia toda particular quanto à arquitetura, desenho industrial e gráfico: seu presidente Adriano Olivetti concorreu ainda jovem com bem sucedidas idéias, para a estética da produção recorrendo para este fim aos mais capazes e conhecidos arquitetos e desenhistas italianos. Pode-se dizer que desde a construção da fábrica em Ivrea, até à execução de cartazes e à compilação de um simples folheto publicitário, este industrial fez sempre questão de expressar uma idéia absolutamente contemporânea. Ao lado da perfeição das famosas máquinas de escrever e de calcular, conseguidas graças a uma organização que pode ser tomada para modelo em qualquer parte do mundo, o eng. Olivetti cuidou também do elemento visual, o que hoje é designado com a palavra genérica de *industrial design*; foi este um dos fatores que levaram à expansão e à aceitação do produto em todos os países. A Olivetti dedicou meticulosa atenção à criação das formas — para cujo impulso deve-se lembrar especialmente a colaboração de Marcello Nizzoli — convidando a participar desse trabalho desenhistas, técnicos, e críticos. Alguns anos atrás nós próprios tínhamos exposto a nova máquina "Lexikon" na "Vitrina das formas" do Museu de Arte de São Paulo, como exemplo do surgir de uma "obra" maravilhosa; para o registro da história, isto deu-se vários meses antes que a máquina de escrever fosse apresen-

tada também nas salas do Museu de Arte Moderna de Nova York, ao qual ocorreu a mesma idéia sem saber naturalmente de nossa iniciativa. No quadro das amplas realizações da Olivetti — fábricas, lojas, publicidade, produtos, catálogos, publicações etc. — não é que tudo possa encontrar nosso consentimento. Embora compreendamos a necessidade de entrosar às vezes o excentrico com o regional — como por exemplo no caso da famosa loja da Quinta Avenida em Nova York — somos de preferência partidários da arquitetura "da máquina", menos barroca. Enquanto, no conjunto dessas atividades o que está sempre à la page, é o trabalho gráfico. Não há dúvida alguma que a coleção desses trabalhos, produzidos nos últimos trinta anos pela Olivetti, constitui um documento de arte, pela unidade de estilo e pelas extraordinárias invenções plásticas e literárias. A Olivetti no Brasil, como entidade produtora, além de contribuir ao progresso industrial e econômico de uma maneira sem dúvida benéfica, representa um passo decisivo na atualização, neste país, do desenho industrial ainda por demais deixado de lado ou então reproduzido de onde quer que seja. O primeiro anúncio desse passo é a própria instalação dos escritórios, como pode-se ver nestas páginas. O arquiteto Palanti tem desenhado, especialmente para este fim, uma série de móveis para os vários usos, segundo a sua própria linha, uma linha que nasce como consequência do



Desenho e detalhes da mesa para a sala de reuniões.

4

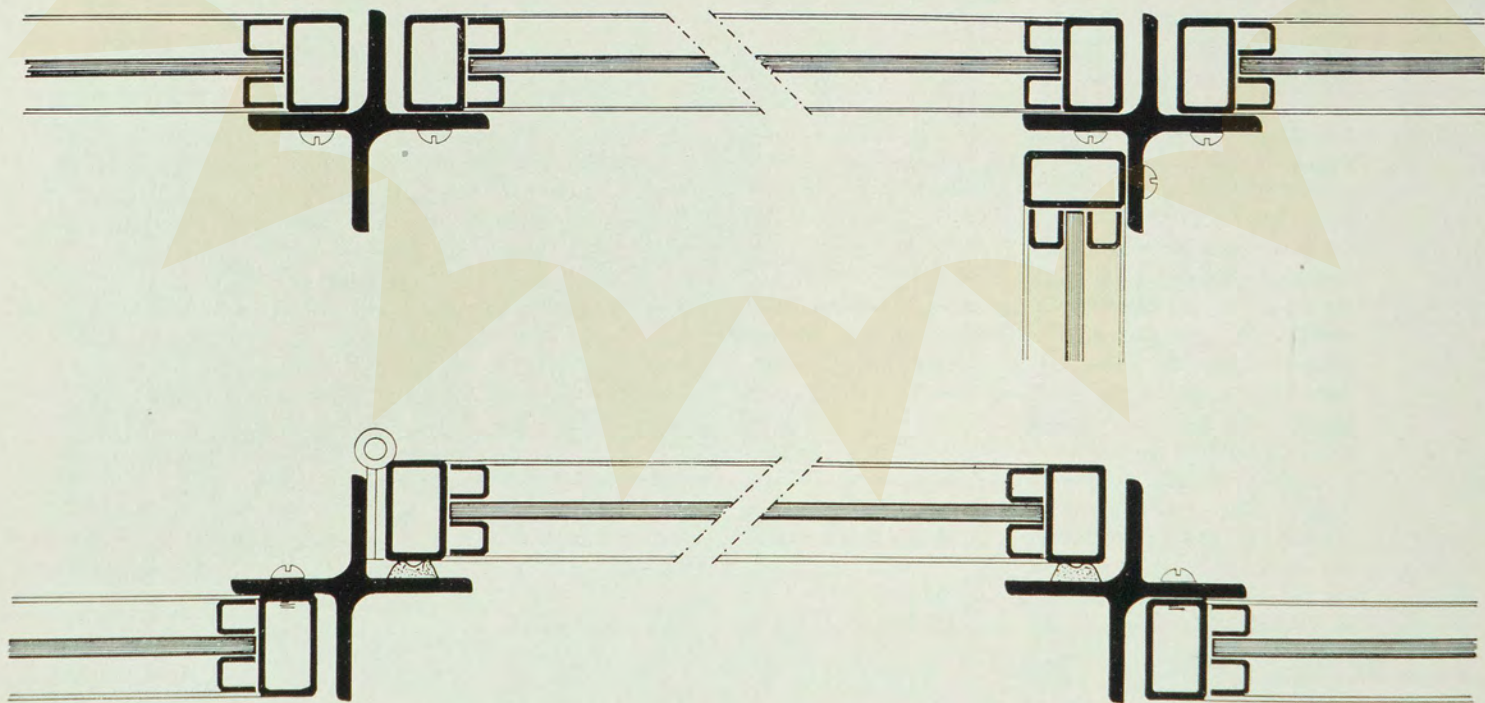
antigo slogan de Sullivan, às vezes por demais esquecido: "Form follows function" (A forma segue a função). Se os arquitetos soubessem restringir seu trabalho à essas palavras, tudo correria melhor.

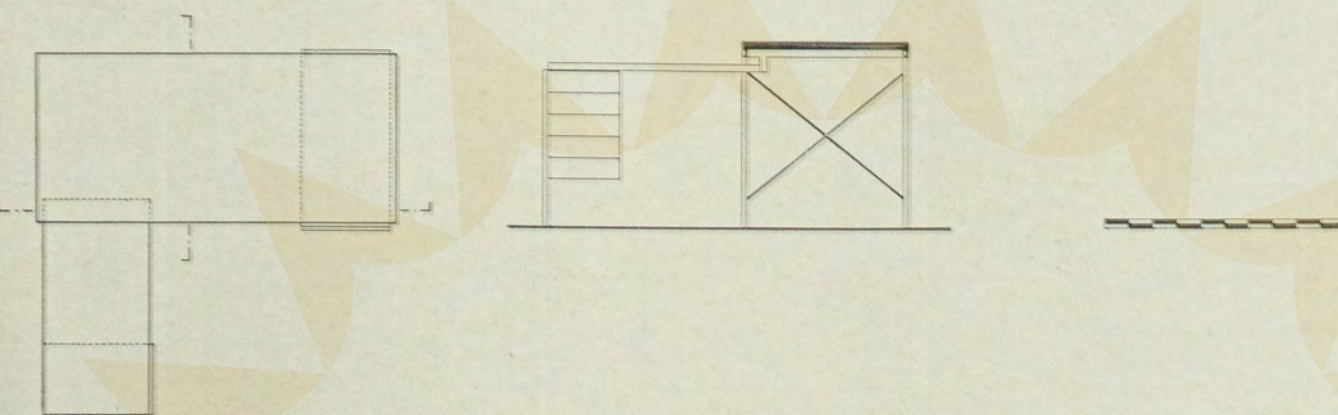
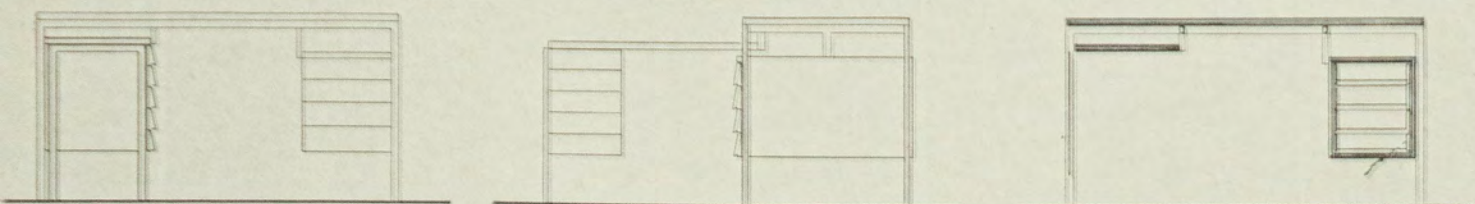
Os móveis criados por Palanti não precisam de especificações críticas; ele os tem ambientado, como as legendas indicam, dando especial atenção ao elemento da côr. Seu colaborador, o pintor Bramante Buffoni, acompanhou-o na parte dos painéis, seguindo as preferências que chamaríamos "bem Olivetti": toda a gráfica dessa indústria parece obedecer a um desenho que se salienta

do fundo, comprazendo-se em insistir sobre a beleza formal das letras e, por analogia, do ideograma. As côres heráldicas emprestam alegria aos ambientes e os determinam.

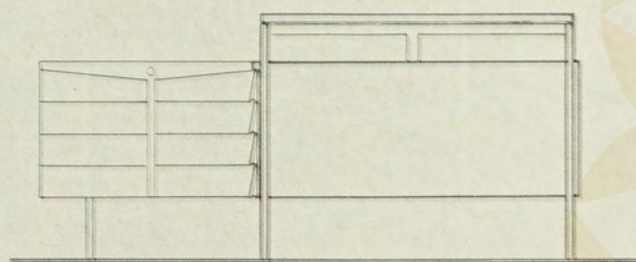
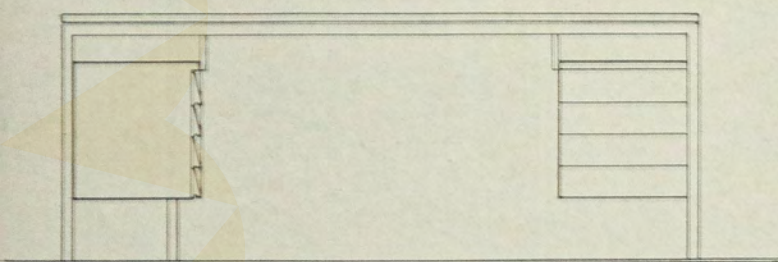
Esses escritórios constituem talvez a melhor arquitetura de interiores feita no Brasil nestes últimos anos, em virtude da simplicidade com que cada problema foi solucionado. Publicar estas instalações é para nós grata satisfação, também por ter-nos dado uma oportunidade de falar de um dos mais sérios e preparados arquitetos de nossa época.

Detalhes dos montantes e dos painéis de divisão entre as salas.

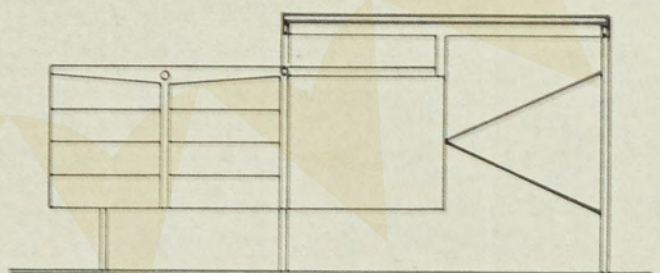


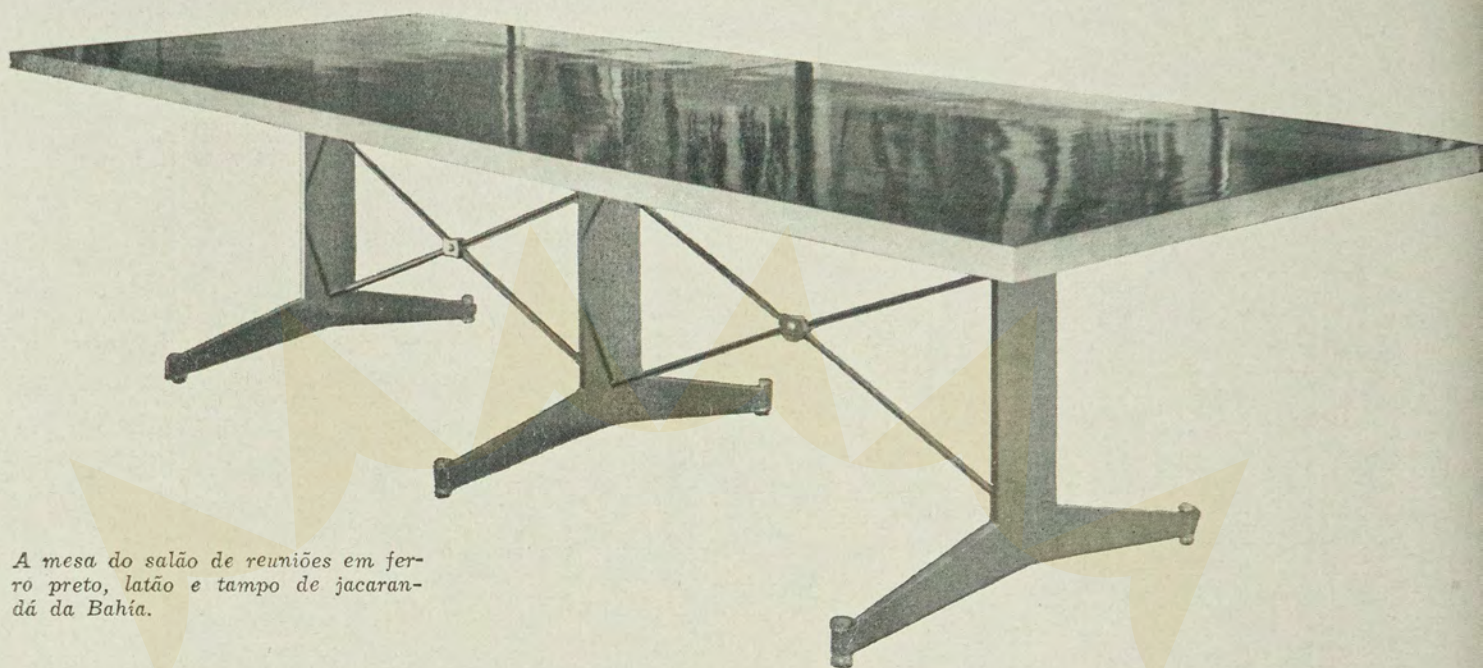


Desenho das escrivaninhas para secretárias e, em baixo, da mesa do diretor.



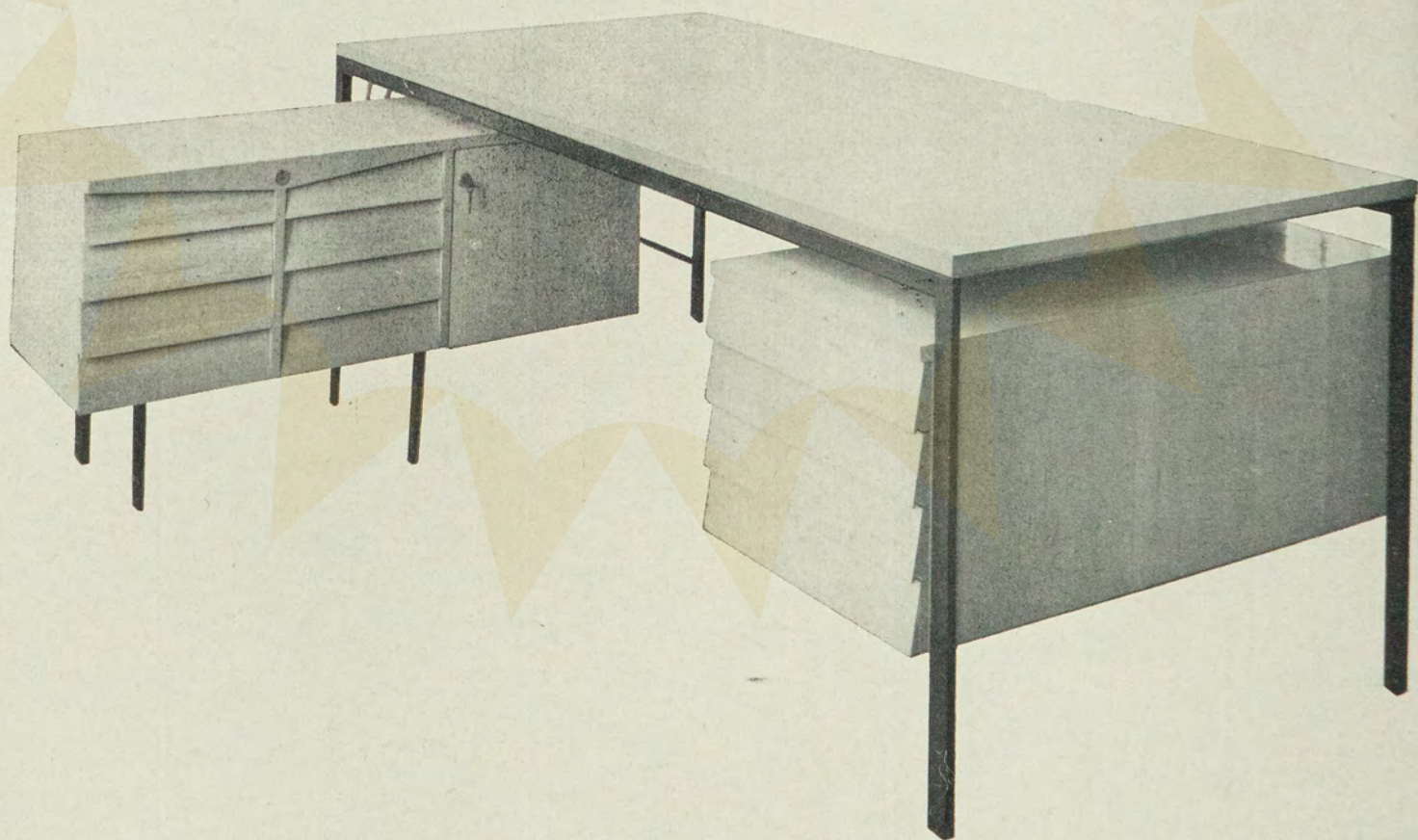
5





A mesa do salão de reuniões em ferro preto, latão e tampo de jacarandá da Bahia.

6



A mesa do Diretor, de pau marfim, ferro preto e planos horizontais de "fórmica" branca.



As salas do Diretor-Superintendente e do Diretor do Departamento de Agentes.

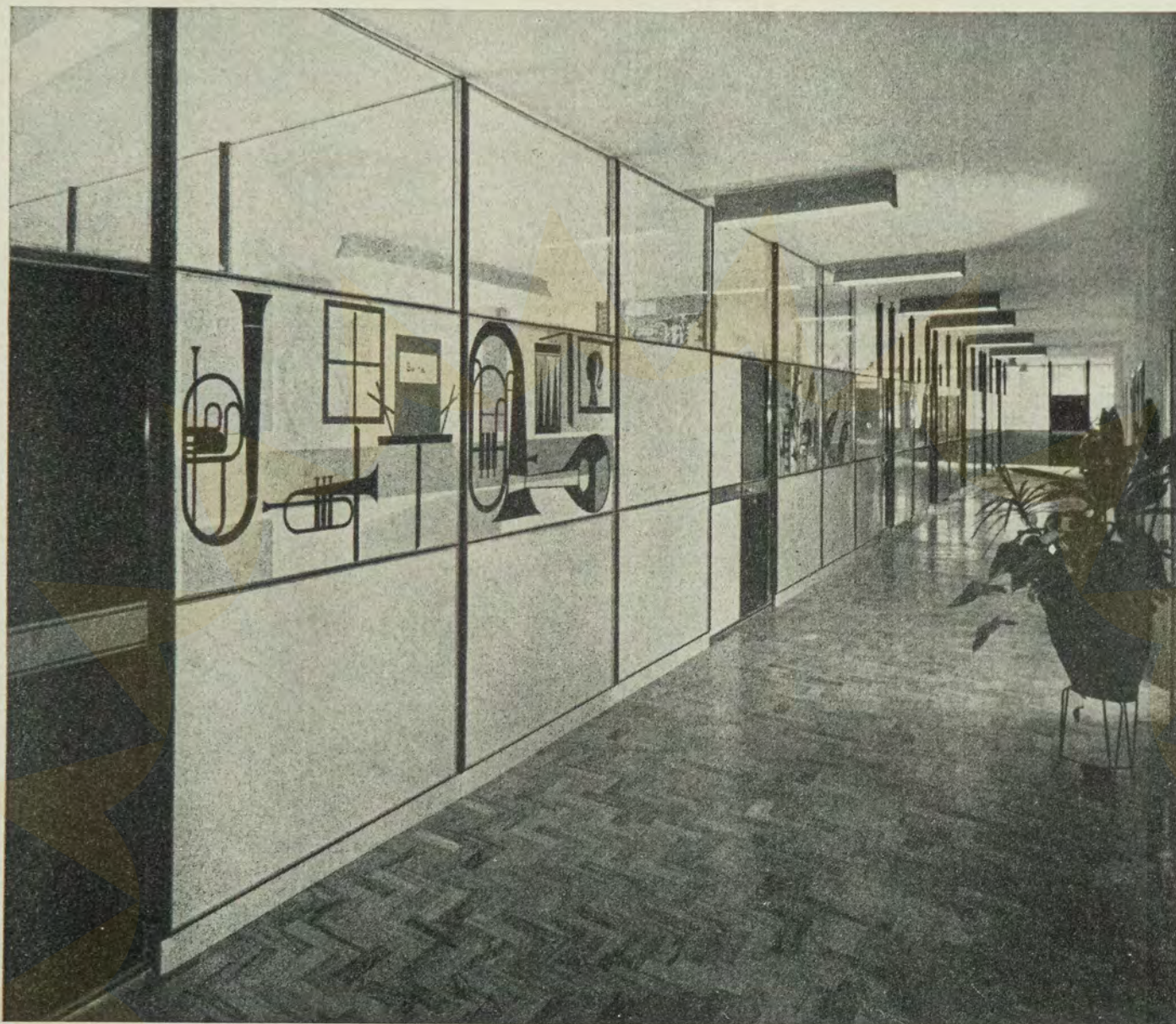


abcdefghijklmnopq

abc

宣傳

44049224940r wq + r776
 9F 01w2 wF 40xw9 7376 77wF
 7x xwF 75F 21728Y 798776 7
 9908Y 6099508 7767 69 2986
 7077Y 08w 2172 678 77Y 76F
 7277ac 96x 77Y 7707 x9wY
 1190777F 79Y 79F 770 676Y
 79777w9Y 6087 29Y 7F 7wY
 9 9909 77F 279Y 776 776w
 779Y 08w9 79777w9 9909Y 60
 2776 96x 77Y 7707 79w9Y 70
 77297w7776Y 79F 770 99wY
 7769Y 7077Y 08w 79F 770 79F 77Y 2
 777F 79Y 7777ac 27729 677Y
 9w2Y 2977F 7w77F 7wY 7F 90
 799Y w2 9779Y 609 776F 777F
 79 9Y 7F 72F w2 9779Y 609



9

Uma vista da grande galeria de circulação.

Um dos painéis decorativos no bar.

NOTA TÉCNICA

O esquema que foi adotado nestas instalações foi o de uma estrutura com montantes de ferro de seção em cruz, fixados por pressão ao piso e ao fôrro. Estes montantes permitem a aplicação, nas quatro direções perpendiculares, de painéis de divisão. Para os painéis, o pé direito do local foi dividido em três faixas horizontais: as salas são, na maior parte, separadas só parcialmente entre elas, até a altura de cerca de dois metros, sendo a faixa inferior de painéis opacos, a intermediária de cristais e ficando livre a faixa superior; algumas das salas, que necessitam de separação completa, têm as duas faixas inferiores opacas e a superior de cristal. Todos os painéis têm uma armação de tubo de ferro em seção retangular e guarnições de alumínio para fixar seja os cristais seja os painéis opacos. Estes últimos são de "duratex" revestido em ambos os lados com "fórmica" em várias cores. Em alguns dêles a "fórmica" é substituída por painéis decorativos, do pintor Bramante Buffoni, executados com várias técnicas fotográficas e pictóricas, inspirados em assuntos da paisagem e do folclore brasileiro ou em elementos das máquinas Olivetti. No "hall" dos elevadores, um grande painel, também de Buffoni, mostra uma composição inspirada em

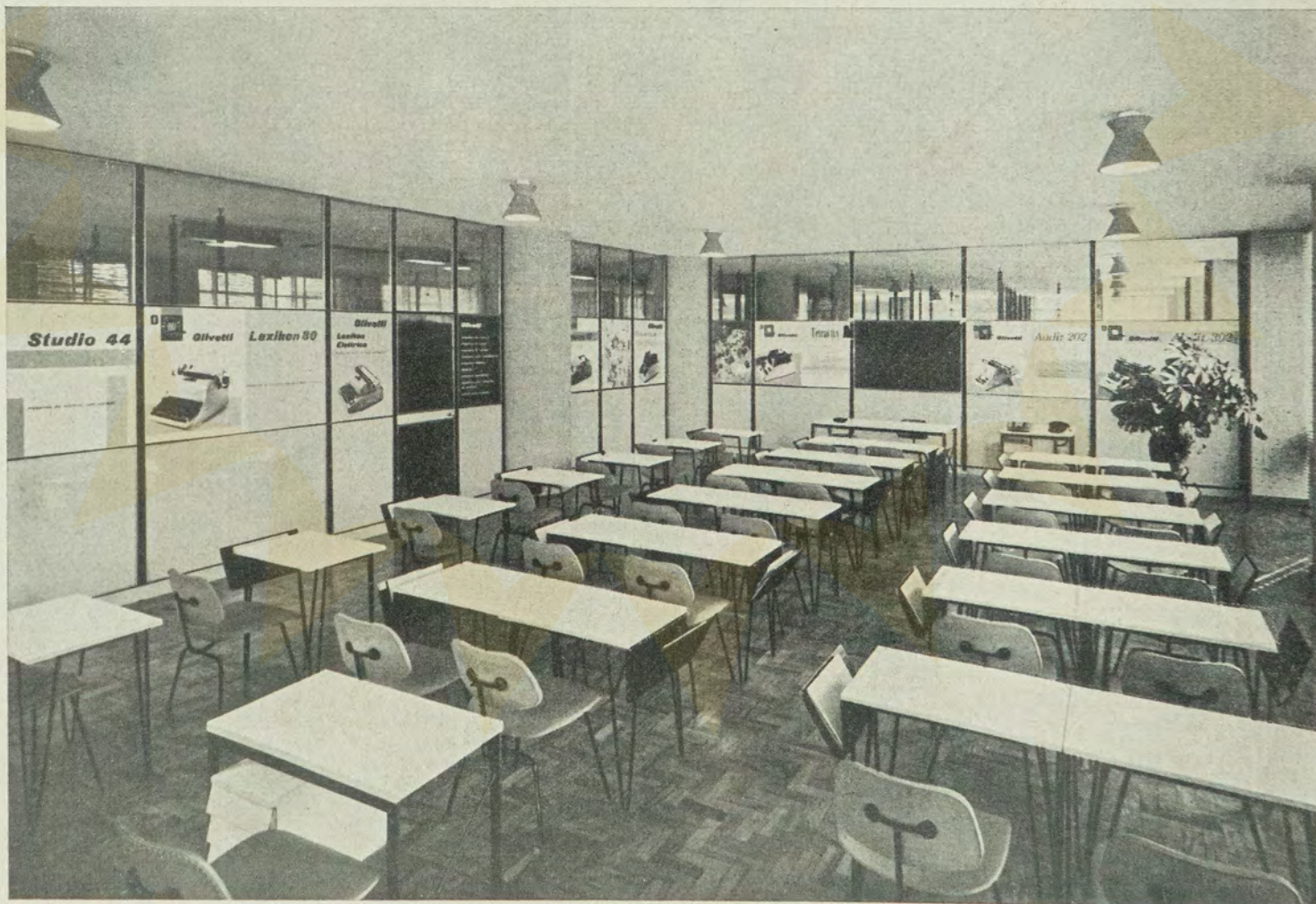




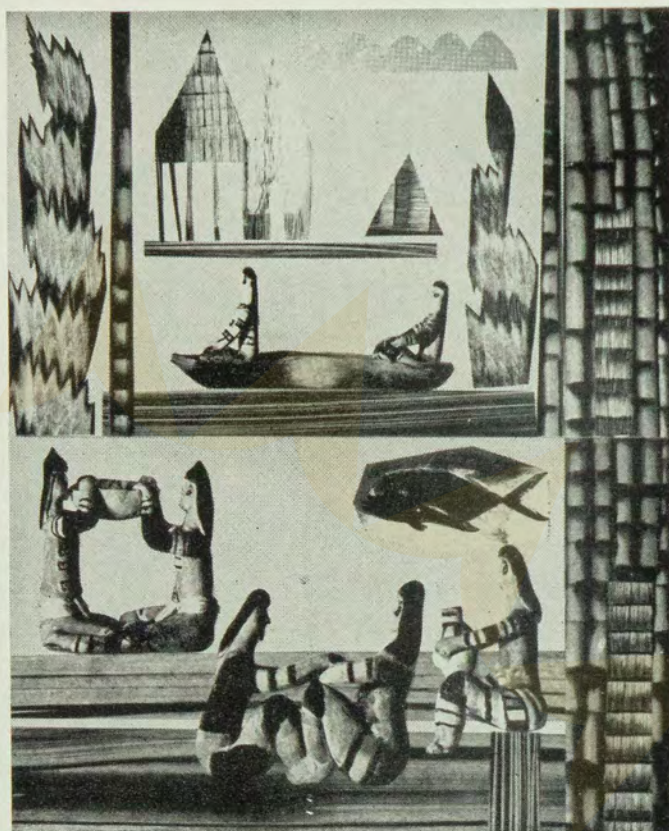
Um dos painéis na sala das secretárias.

A sala de aulas com mesinhas em ferro preto, pau marfim e "fórmica" branca; cadeiras "Eames" estofadas com tecido amarelo-ouro; painéis demonstrativos dos vários tipos de máquinas.

10

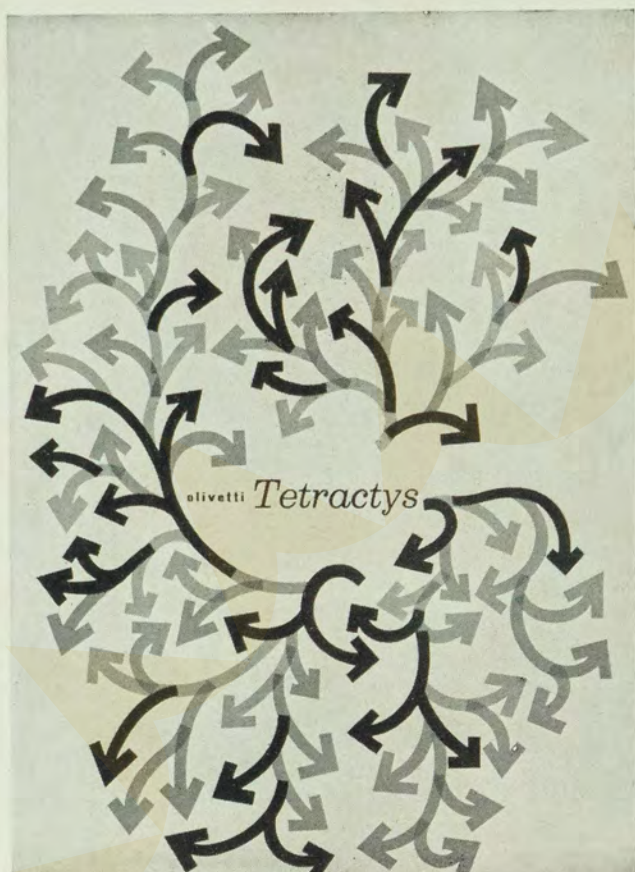


Painel na Diretoria do Dep. de Agentes.



Sala da Diretoria do Departamento de máquinas operatrizes.





Dois exemplos da publicidade "Olivetti".

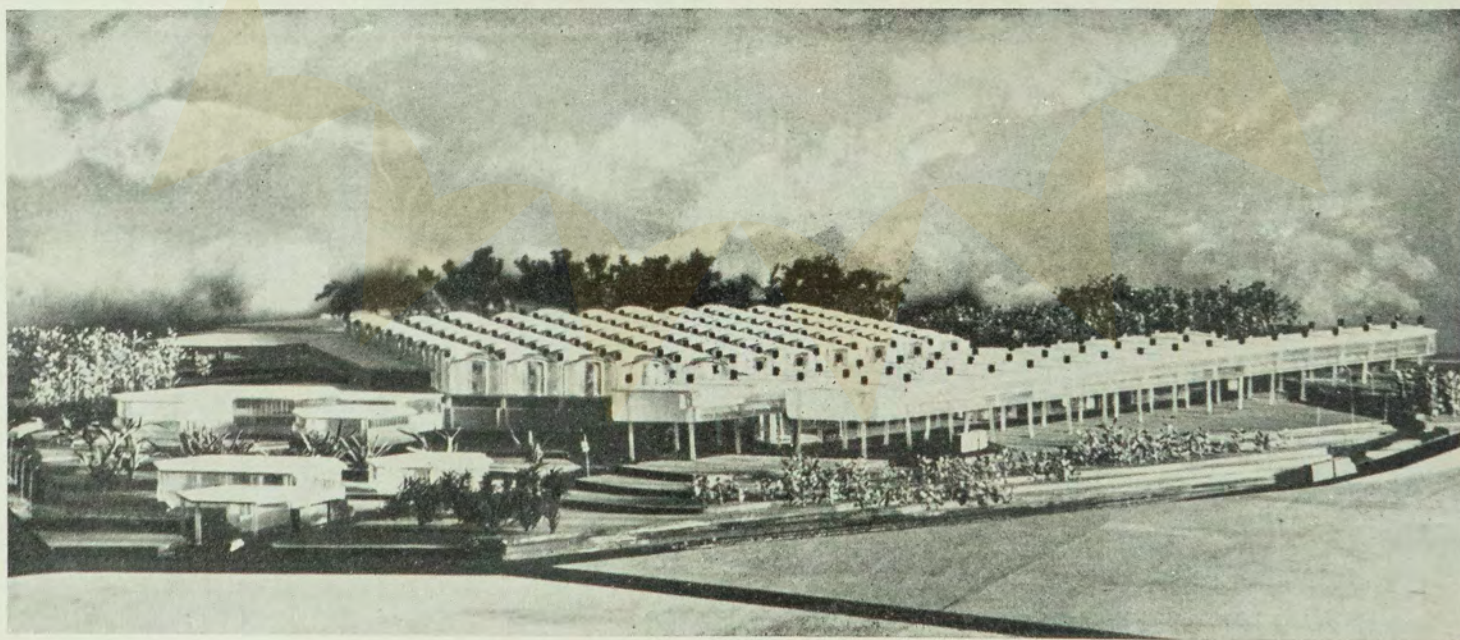
12

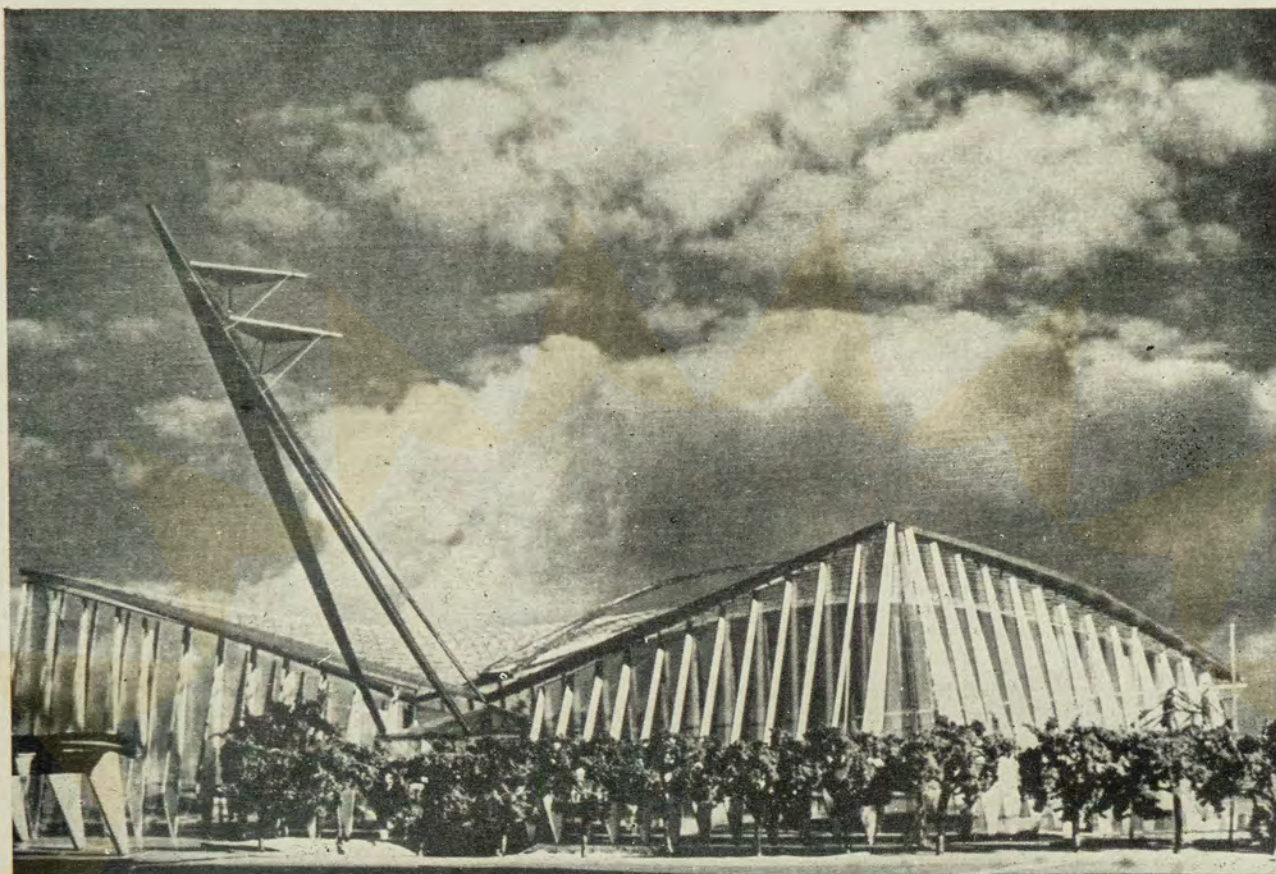
formas das peças que compõem as máquinas de escrever. Os móveis-arquivos, nas salas, seguem o mesmo módulo dos painéis e ocupam, onde precisa, a faixa inferior dos mesmos. Estes móveis, em pau marfim, têm portas de correr revestidas de "fórmica" assim como o plano superior. Todas as mesas e escrivaninhas têm estrutura de ferro pintado de preto, gavetas de pau marfim e planos horizontais revestidos de "fórmica" branca. A grande mesa da sala de reuniões tem estrutura de ferro, acabamentos de latão e tampa de jacarandá da Bahia.

Para as poltronas e cadeiras foram escolhidos vários modelos de Eames e Saarinen.

Em dois lados da ampla galeria de circulação foram criados dois grandes móveis compostos, ocupando as paredes inteiras e contendo os armários para vestiário dos funcionários e muitas estantes para arquivo. As portas destes móveis são também revestidas de "fórmica" polícroma. Quase todas as salas contêm grandes vasos com folhas e flores tropicais.

Maquete da fábrica Olivetti em construção em Guarulhos (São Paulo).





Maqueta do Pavilhão da França, na Exposição de Bruxelas.

13

A França em Bruxelas

Bernard Champigneulle

Encontrava-me em Bruxelas, participando de um congresso internacional de escritores de arte, quando da inauguração da exposição. Nossos trabalhos versavam sobre as formas da arquitetura contemporânea e as relações da arte com a técnica. A proximidade da grande manifestação internacional orientava tanto melhor nossos propósitos quanto lá se encontrava verdadeiramente a reunião mais importante, mais completa e mais audaciosa que nos foi dado ver até aqui das diferentes tendências arquitetônicas destes últimos anos. Durante nossas discussões, num ponto pelo menos, as opiniões eram unânimes: o pavilhão da França representava as grandes conquistas; os problemas técnicos audaciosamente levantados por novos princípios de construção foram resolvidas com uma elegância que não nos pode deixar insensíveis e pelo que devemos felicitar o jovem arquiteto Guillaume Gillet que soube exprimir-se com admirável gênio inventivo.

O edifício dá uma impressão de leveza bastante extraordinária. É uma arquitetura de grande invergedura cujo peso repousa quase totalmente sobre um único ponto de apoio. O conjunto prende-se a uma cobertura estendida sobre uma rede de cabos formando uma vasta superfície de curvatura em forma de S invertido em "sela de cavalo" em razão de sua forma muito particular. Uma grande flecha lança-se obliquamente diante da entrada e forma contrapêso. O arcabouço metálico é revestido de polyester translúcido. O conjunto é de efeito espetacular; mas sua originalidade não é propositada, ela resulta de pesquisas de ordem técnica e a lógica que emana

dessa estrutura confere-lhe a harmonia.

O interior, com seus múltiplos planos superpostos, prestava-se a composições muito diversas. A crítica que se pode fazer aos organizadores, é de que há superabundância. Dir-se-ia que a França quis desmontar que era capaz de produzir com excelência em todos os setores. O quadro é impressionante, mas denso. Uma apresentação de síntese, mais estrita e menos organizada, teria dispersado menos a atenção dos visitantes.

Para nos limitarmos aos setores da arte e do pensamento, vemos a preocupação de representar a França de maneira tão variada e completa quanto possível; mas o local é exíguo para um programa tão ambicioso.

Assim, uns sessenta quadros, cerca de dez esculturas, escolhidas com felicidade entre as diversas tendências da arte atual, resumem como podem o florescimento e as efervescências da arte francesa contemporânea. As diversas disciplinas do pensamento foram apresentadas pelo professor Antoine dentro de um espírito analítico. De laboratório científico à expressão filosófica e à imprensa, nada de importante foi esquecido. Mesmo a vez dos poetas pode se fazer ouvir aos visitantes.

O milagre é que desta profusão emana uma espécie de harmonia. A escolha é feita de tal sorte e é apresentada, apesar de tudo, com tal arte, que o espectador tem a impressão de ter ele próprio escolhido. O diálogo se estabelece com facilidade, com clareza, num tom ao mesmo tempo ousado e comedido, que não viola a sensibilidade nem a razão.

“Quando mudam as capitais”

O livro do ministro J. O. de Meira Penna, “Quando mudam as capitais”, não é um livro de diplomata: é um livro que marca o seu lugar no momento em que a mudança da capital brasileira já não está em discussão, mas em realização, não importando aqui o ponto de vista de quem quer que seja a respeito. Pode-se, pois, considerar a este volume “Quando mudam as capitais”, um livro de persuasão, e nenhuma outra qualificação lhe fica melhor do que esta. Porque é livro feito para convencer.

O autor, na carreira, conheceu o mundo. Agora, na oportunidade em que se muda a capital brasileira, ele julgou azado o momento para fixar aquele conhecimento, em torno de uma “idéia dominante”, a que o título e o objeto de seu livro condicionam, isto é, a iniciativa para a mudança. Quando mudam as capitais? As capitais mudam... e o ministro Meira Penna toma a palavra para explicá-lo, à luz de um critério que até agora não fôra abordado, nem explanado, qual seja o de confrontar esse problema nacional brasileiro com os problemas estrangeiros, antigos e modernos, isto é, fazendo a história do que foi essa mudança, em seus aspectos vivos, no tempo e no espaço, para daí, tirar a ilação que o leitor não precisará empregar grande esforço em aprender...

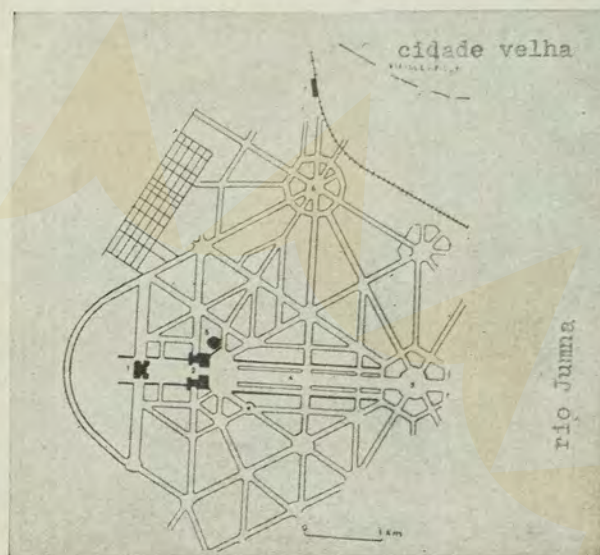
E eis uma história fascinante: O ministro Meira Penna possuía uma verdadeira biblioteca a respeito, servida por um arquivo próprio rico e documentador de sua argumentação, e ainda mais, trazia consigo a “visualização” do problema em todos os seus aspectos, “visualização” que tivera em observação direta sobre a paisagem e o homem, a região e suas características, tudo isto lastreado em história. Portanto, havia um patrimônio de conhecimentos a versar, a expor em pormenores a levantar diante dos olhos do leitor, a indicar com precisão e senso de proporção.

Todas as qualidades reclamadas pela exposição dessa história notável, tinha-os o sr. Meira Penna em medida exata, e assim a explanação começa da primeira à última página, inteiramente sustentada, justificada e medida, sem uma interrupção para o leitor, sem um tropeço do autor.

“A Capital é uma realização urbanística simbólica da Concepção do Mundo, reinante na época de sua fundação. Como símbolo, ela deve ser necessariamente, uma cidade de beleza, dignidade e magnificência arquitetônica. Como instrumento, deve satisfazer a certas condições de posição, clima e sítio, oferecendo à administração edifícios amplos e convenientes para o trabalho efetivo — um dos mais elevados em seu propósito — que é o governo! A Capital é uma fonte de orgulho nacional e, para não ser “artificial”, deve ser sincera na expressão das peculiaridades, da tradição e do gênio artístico da raça. Entre todas as cidades de um país, ela se destaca pela primazia política e espiritual de sua posição. Mais do que qualquer outra cidade, ela constitui, no dizer de Lewis Mumford, “simultaneamente, uma vantagem para a vida em comum e um símbolo daqueles propósitos coletivos que brotam, em circunstâncias favoráveis. Juntamente com o idioma, ela é, e continuará sendo, a maior obra de arte do homem”.

Esta citação, se parece longa, rum registro despretençioso como o que estamos fazendo, justifica-se, plenamente, porquanto é a motivação essencial do livro “propagandístico”, como quer o autor, de uma “Idéia dominante”, a da mudança da capital a sua “interiorização” no território brasileiro.

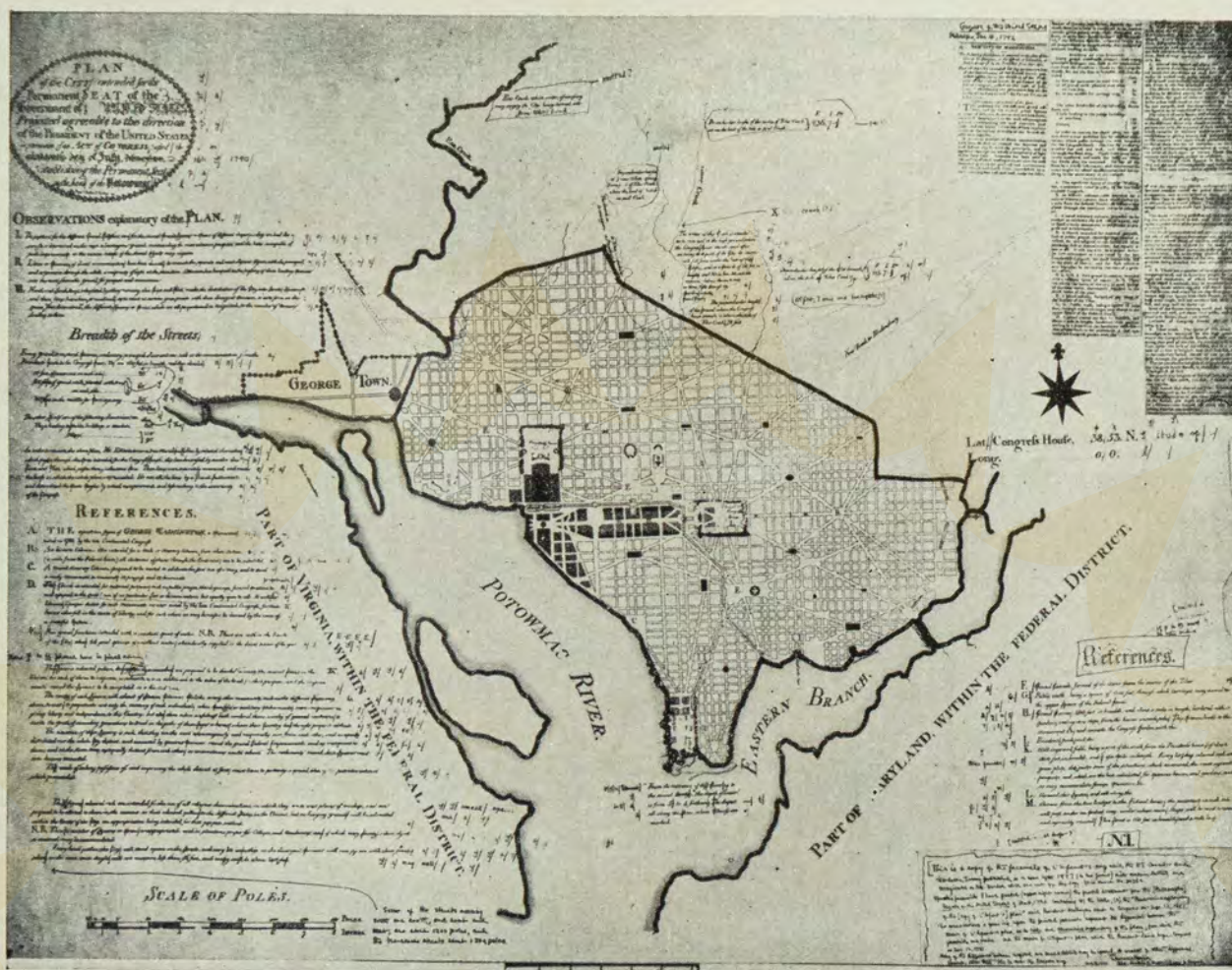
Através das linhas que ali deixamos, fica bem claro o pensamento do autor, que, a seguir, como que abandona o tema, para fazer história, história da história, própria, e história de todas as disciplinas que informam o fenômeno social e político da mudança das capitais. Começa, assim, o seu estudo, pormenorizadamente, pelo antigo Egito, recantando a história do que foram Memphis, Thebas e Akhetaton, e já nessas páginas iniciais enfrenta e esclarece, em seus meandros mais íntimos, os problemas arqueológicos que, solucionados, deram margem às interpretações da vida que por ali passou.



NÓVA DELHI — Planta de Sir E. Lutyens. 1 — Palácio do Governador. 2 — Secretariado. 3 — Parlamento. 4 — Avenida monumental. 5 — Esplanada. 6 — Centro comercial. 7 — Estação. Em cima, a direita, a Cidade Velha de Delhi.



PEQUIM — Perspectiva do Templo do Céu.

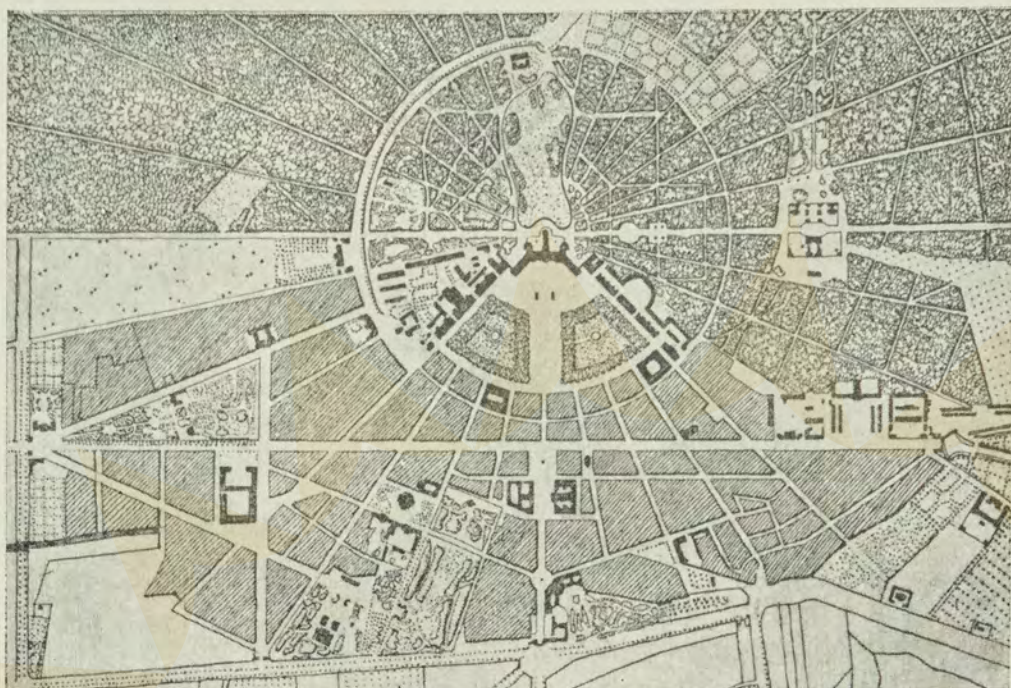


WASHINGTON — Esquema do planejamento de Washington, desenhado por L'Enfant e publicado, com anotações, em 1887. (Por cortesia da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos da América).

15



S. PETERSBURGO — Segundo Mapa de 1737.

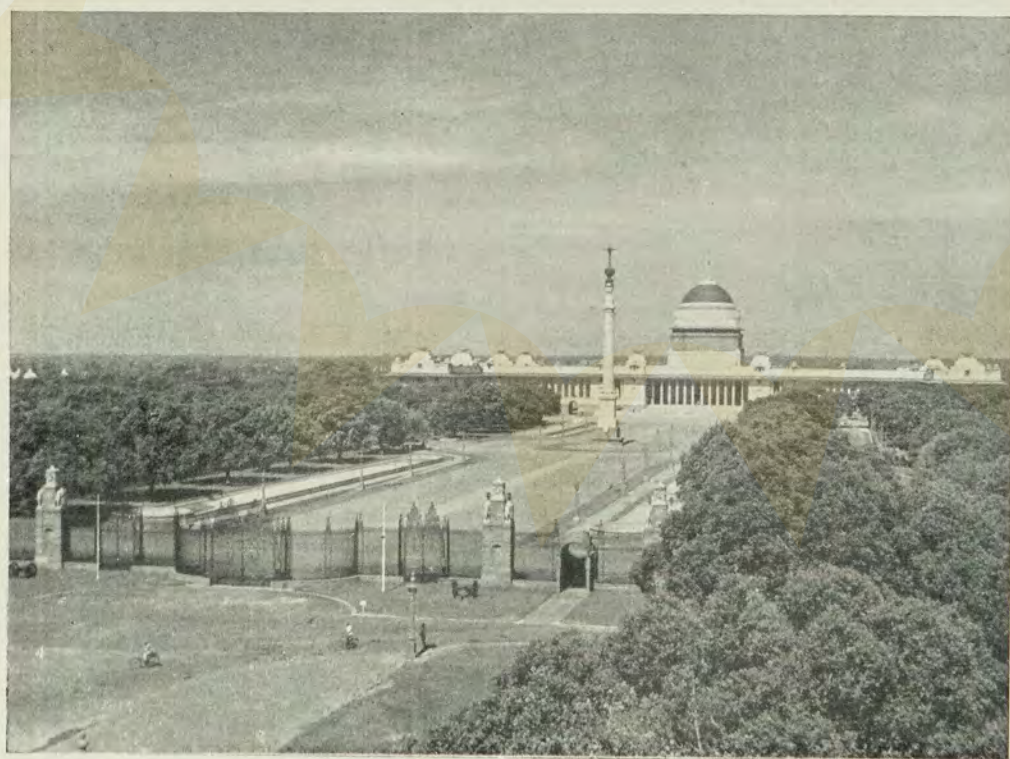


A influência de Versailles apresenta-se com maior nitidez na planta rádio-concêntrica de Karlsruhe, um “esquema sensacional” por ter sido levado às últimas consequências. Obra inegavelmente artística, ela é iniciada em 1715 pelo Margrave Karl Wilhelm de Baden-Durlach, na província de Baden-Baden, sendo completada somente na metade do século seguinte. O objetivo era de reconstruir uma Residenztadt após as campanhas de Luiz XIV. O palácio foi situado no limiar de uma reserva de caça, tomando o nome que ficou “Sossego de Carlos (Karlsruhe), em que se sente um eco de “sans souci”. O clichê reproduz a planta primitiva.

16



Vista de Ankara, a antiga cidadela focalizada do moderno Prado de corridas. A capital é das mais novas do mundo europeu, tendo sido fundada por Mustafá Kemal, em outubro de 1923. Representa, como o pensamento enérgico e criador de Mustafá Kemal, um rompimento definitivo com o passado do Império Otomano. Sob sua nova paisagem desapareceram na Turquia o Sultanato e o Khalifado, ou seja, a face religiosa do poder temporal islâmico. A cidade antiga, Angora, a medieval, subsiste ainda em torno da nova cidade, para servir como termo de comparação, entre dois mundos: a nova e velha Turquia.



Na velha Delhi, o Rashtrapati Bhavan, antigo Palácio dos Vice-Reis da Índia, e que agora é residência do presidente da República, representa um meio caminho da civilização arquitetônica do país, inserindo-se em sua história como uma inovação que a certos respeito ainda se condiciona elementos da linha tradicional.

A história arqueológica faz-se acompanhar de um vívido comentário acerca dos vários aspectos da civilização ocorrente, em seus elementos os mais vários, pois há faces salientes em cada período da história humana e é a descrição dessas particularidades que se dedica a atenção do autor. Akhetaton tem o seu fim, a "Cidade do Horizonte" envolve-se nas dobras de um passado ilustre em que um rei, Akhenaton e a rainha Nefertiti, com toda a sua beleza, povoaram de legenda.

Daí chegamos a Alexandria, segunda etapa de "Quando mudam as capitais", e é à sombra da história que o autor nos introduz na explicação dessa transferência, uma "Capital do Interior para o litoral do país", antecipando o caso de São Petersburgo, mas também invertendo o problema à luz do caso brasileiro atual. Dinocrates de Rhodes, foi o projetador de Alexandria, colaborando com Alexandre, e nela as qualidades de cidade cosmopolita floresceram tanto que se tornou o maior centro turístico da antiguidade. O brilho de Alexandria acaba ofuscado depois pelo Cairo, situada onde fora a antiquíssima Memphis: volta o processo de interiorização.

Chegamos ao século quarto de nossa era para estudar o caso de Constantinopla, de que o autor nos abre um prólogo, recordando a história ilustre da Ravena. Só então se chega a Constantinopla, que enche com o seu prestígio três épocas: a clássica, a bizantina e a otomana. Essas três cidades ao mesmo tempo uma só, são estudadas pelo autor, que desce a pormenores interpretativos, à descrição minuciosa dos monumentos, das ruínas, da sua cronologia, de sua importância no transcorrer dos tempos. Em Constantinopla, marcou-se a conversão do Imperador, separa-se a Idade Antiga do nascimento da Europa.

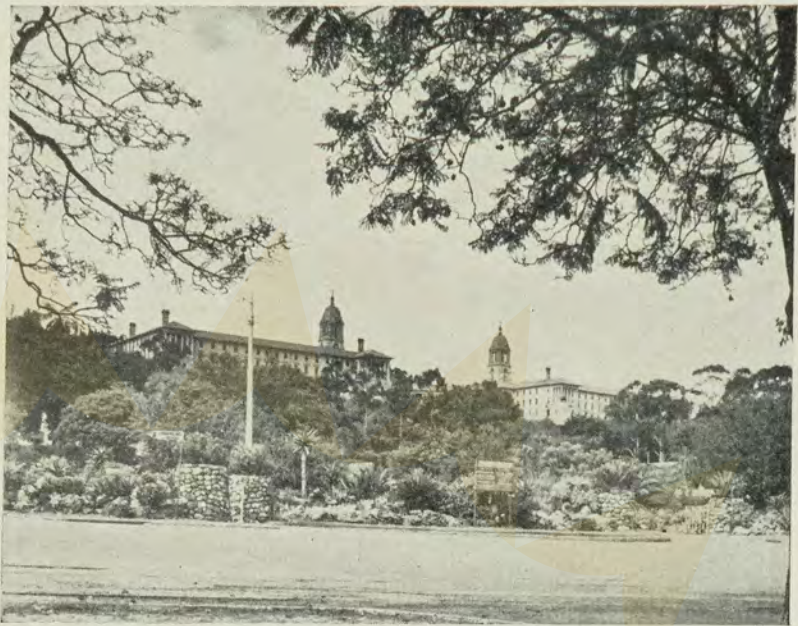
Segue-se Pequim e o urbanismo chinês, sendo Pequim "a metrópole onde se concentram e se refletem os aspectos multiformes de uma civilização milenar", centro básico, a "mais extraordinária das cidades do Oriente". É sob o reinado de Kublai-Khan, imperador mongol, que Pequim pela primeira vez se tornou capital da China. Sua geografia política explica as razões estratégicas do renascimento de Pequim, a sua ascensão à maior categoria urbana da China: era Pequim, explica-nos o autor de "Quando mudam as cidades", "a Chave da Muralha", formidável entroncamento de rotas estratégicas! Preferiu-a então o neto de Gengis Khan. A planta de outras cidades estudadas acompanha a argumentação do autor, mas a planta de Pequim merece um registro especial. Fotos do autor esclarecem aspectos pouquíssimo conhecidos da capital da China. Uma erudição que é discretamente utilizada nos permite ter uma idéia bastante da civilização, de sua evolução religiosa-filosófica.

Passamos, então ao capítulo das mudanças ocorridas no Japão, de Nara para Kioto, desta para Tóquio, ocorrendo, paralelamente uma descrição em profundidade da história do urbanismo e da arquitetura japonesa, ao influxo religioso e sob os imperativos da consolidação do Império. Toda a vez que se torna oportuno, desce o autor ao caráter, aos costumes dos povos estudados, e neste capítulo as informações sobre a vida japonesa são, realmente, preciosas.

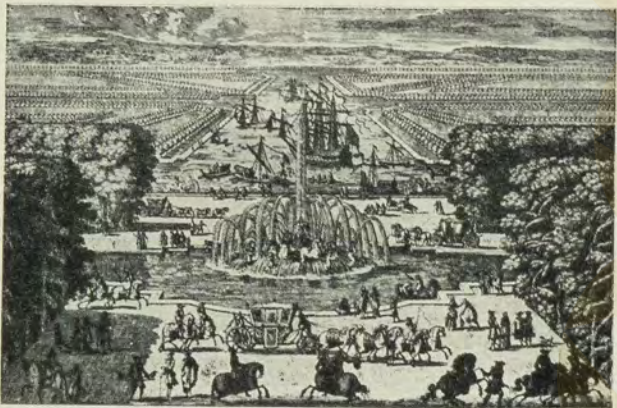
Uma terça parte do livro foi dedicada, assim, ao mundo antigo, com reflexos no presente. Madrid é o primeiro caso da história moderna, estudada pelo autor, seguindo-se-lhe os estabelecimentos metropolitanos de Versalhes e São Petersburgo. Daí, particulariza a história de Washington e de Ottawa, na América, a de Pretoria na África do Sul, que já fazem parte da história contemporânea.

Segue-se o levantamento da história de Delhi, sob o auge da Idéia dominante, que floresce depois de toda a história moderna da Índia. Ankara e Camberra ocupam os últimos capítulos.

Através de toda essa demonstração, o autor demonstrou que, se predomina o fator geo-político, todo um conjunto de imperativos, estabelece a conjuntura da mudança da capital, que é essa em que nos encontramos. Ele é um partidário decisivo de se acabar com a vitrine que é o Rio, como metrópole brasileira, em benefício da definição de Vallaux: o que faz uma Capital é "a posição de uma cidade em relação ao conjunto do território e à linha de fronteira". Só do centro do país, de Brasília, o Brasil começará a sua vida, começará a "sentir" as suas e as alheias fronteiras em redor de todo o hinterland nacional. E o deslocamento das "fronteiras econômicas", da atração imantada do litoral para o interior, será, afinal, um fato.

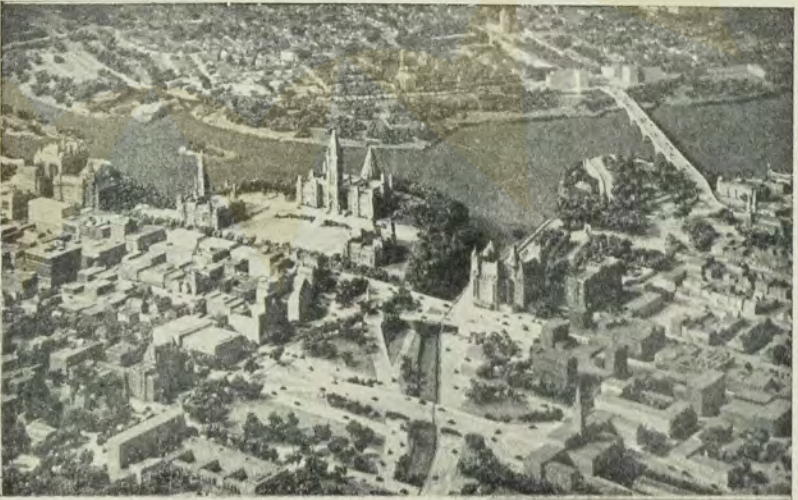


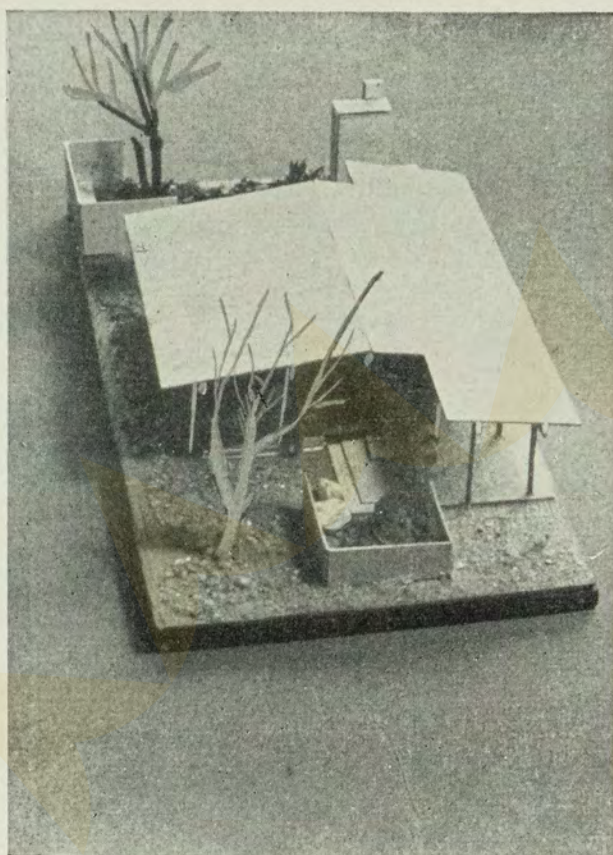
Pretoria, Vista do Centro Administrativo da capital sul-africana. As árvores no primeiro plano são jacarandás. Magnífico parque com exemplares da flora nativa.



Os jardins de Versailles, Gravura da época.

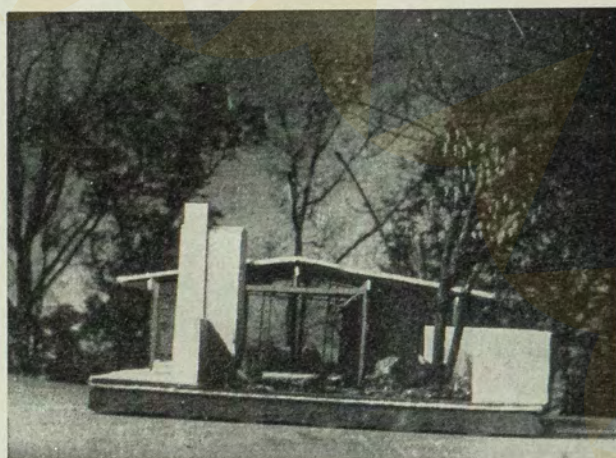
Ottawa, vista geral, segundo o modelo para a remodelação da cidade.





A leveza da coberta desligada está visível ao menor exame.

Aparentemente, um rancho colocado em plena natureza.



Casa de fim de semana em Guarujá

arq. Carlo B. Fongaro

18

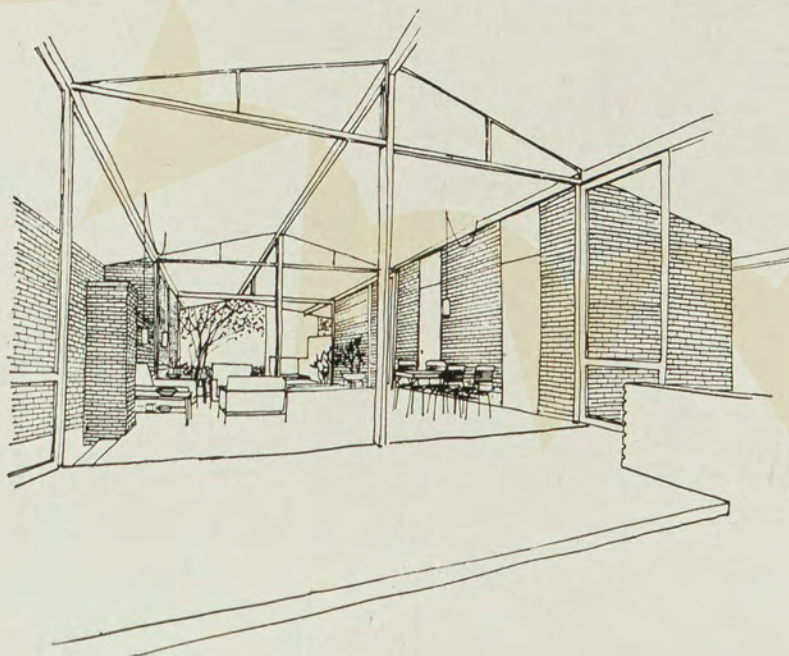
Exemplifica este projeto o objetivo que o arquiteto teve em vista: uma casa em que a ventilação fosse razão predominante. Situada no Guarujá, esta moradia que deve servir ao descanso de fim de semana, teve, pois, orientado para esse propósito, um esquema simplificado ao extremo.

A sala de estar abre sobre dois terraços cobertos, que tornam assim o interior ligado ao ambiente externo circundante. Um dos terraços é orientado para o sul, e o outro para o norte. A diferença de temperatura entre os dois terraços concorre para produzir a ventilação desejada no interior da sala de estar.

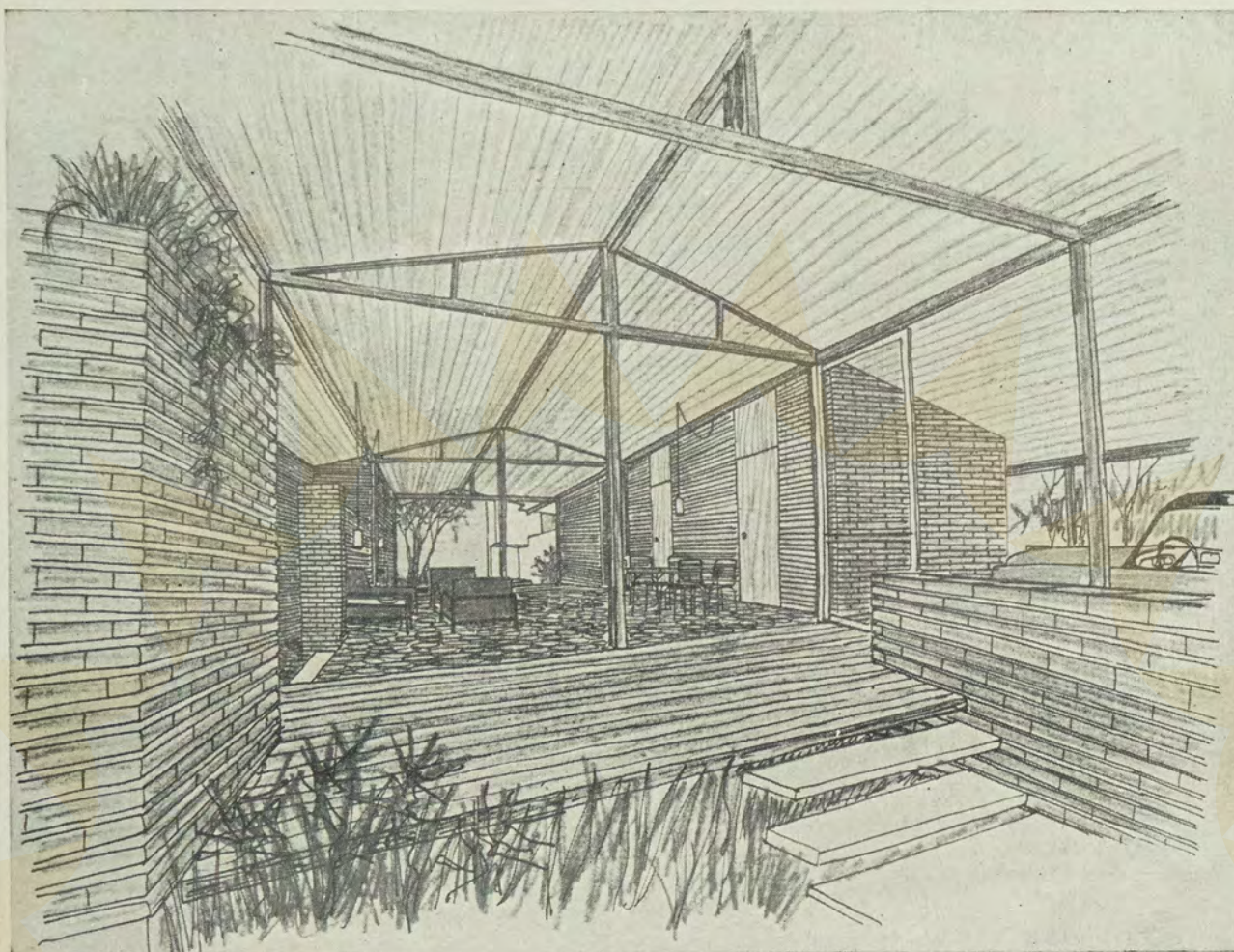
Como se verifica, a sala de estar é o eixo aberto de toda a organização, mantida aos lados pela seção dos

dormitórios e pelos serviços. Alguns pormenores da construção, estruturalmente, interessarão.

Os pisos, para exemplificar, não estão em contato com o terreno, o que responde a um princípio de arejamento também. Por seu lado, o teto e o telhado são sustentados por colunas de madeira, que os isolam da alvenaria, sempre visando o mesmo intuito da "casa fresca", ventilada ao extremo. Resultará, portanto, do projeto, uma residência em que a leveza extrema da construção permite um máximo de arejamento, dominada em todos os sentidos por uma constante ventilação. A aclimação do homem no Guarujá, particularmente nos meses quentes, reclama todos estes dispositivos, sàbiamente colocados em ordem a produzir um resultado total.

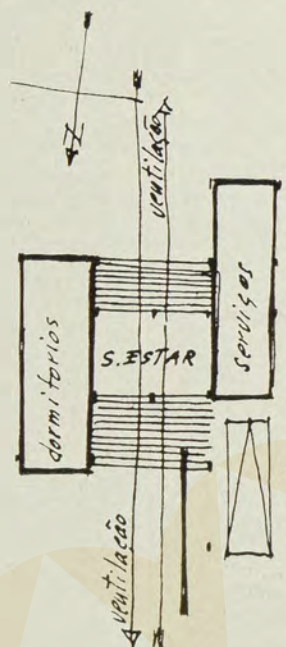
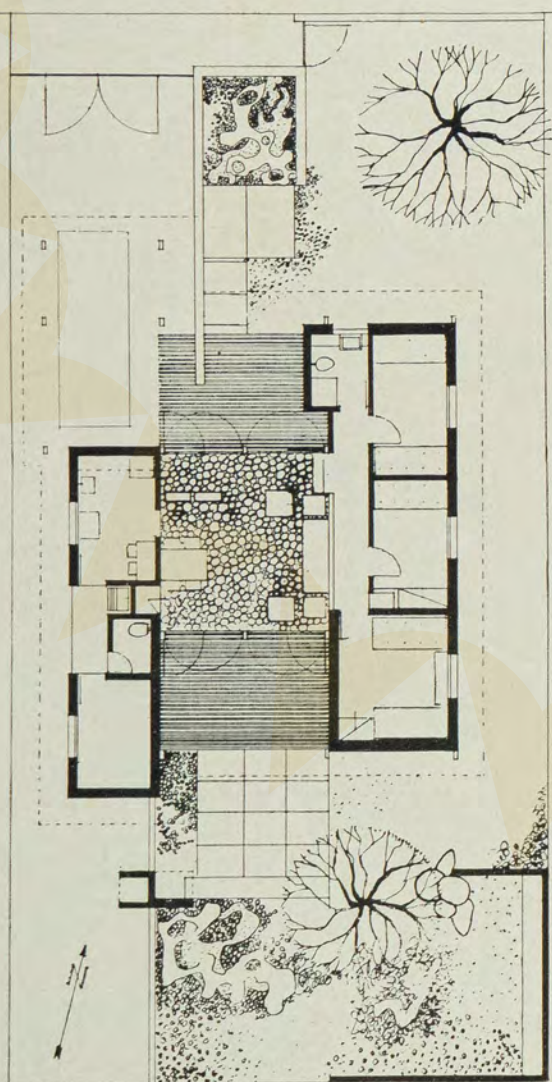


O piso desligado do chão, os elementos construtivos em inteira evidência.

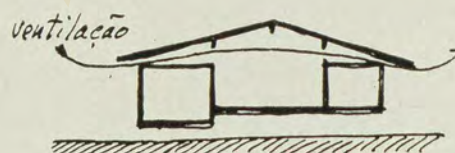


A cobertura desligada da alvenaria, o ôco da sala de estar se abre entre os dois terraços.

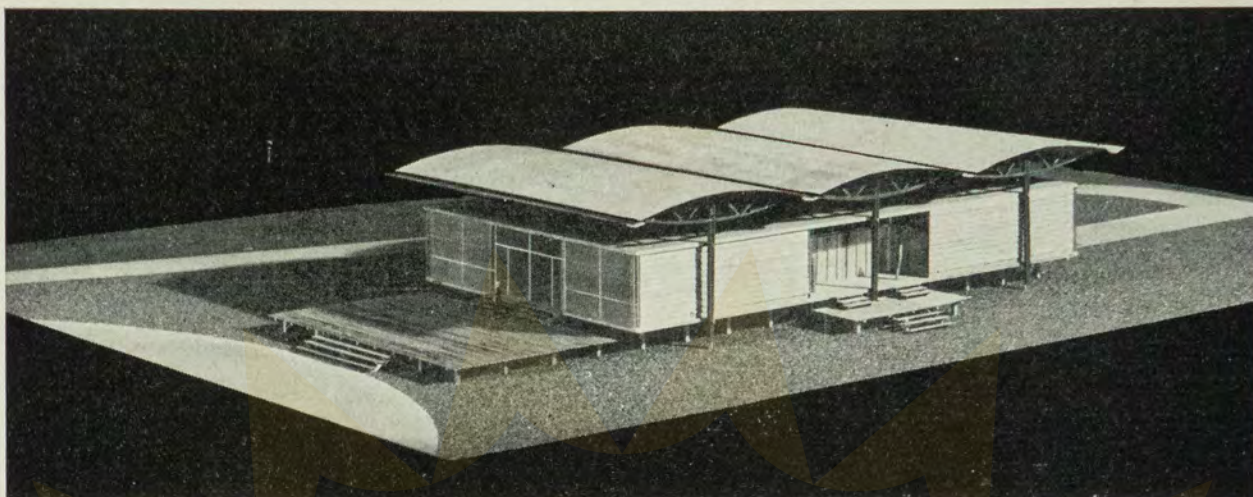
19



Dois aspectos do sistema de ventilação, pelo meio da casa e sob o teto e o telhado.



Planta baixa da residência.



Fotografia da maquete na perspectiva da frente.

Sede do Serviço Técnico Especial de Lagoas

arq. Affonso Eduardo Reidy

20

A sede do Serviço Técnico de Lagoas, do Distrito Federal, departamento municipal, constituiu, mesmo na simplicidade de que se reveste, como planta e construção, um problema arquitetônico, inteligentemente solucionado pelo arquiteto Affonso Eduardo Reidy, do Departamento de Habitação Popular. Cabendo, ainda, no mesmo espaço, dar guarida à Sociedade Amigos da Lagôa Rodrigo de Freitas; o plano distribuiu-se na dupla função do espaço em que as atividades específicas do Serviço Técnico não colidissem com a iniciativa, os trabalhos e as reuniões daquela entidade.

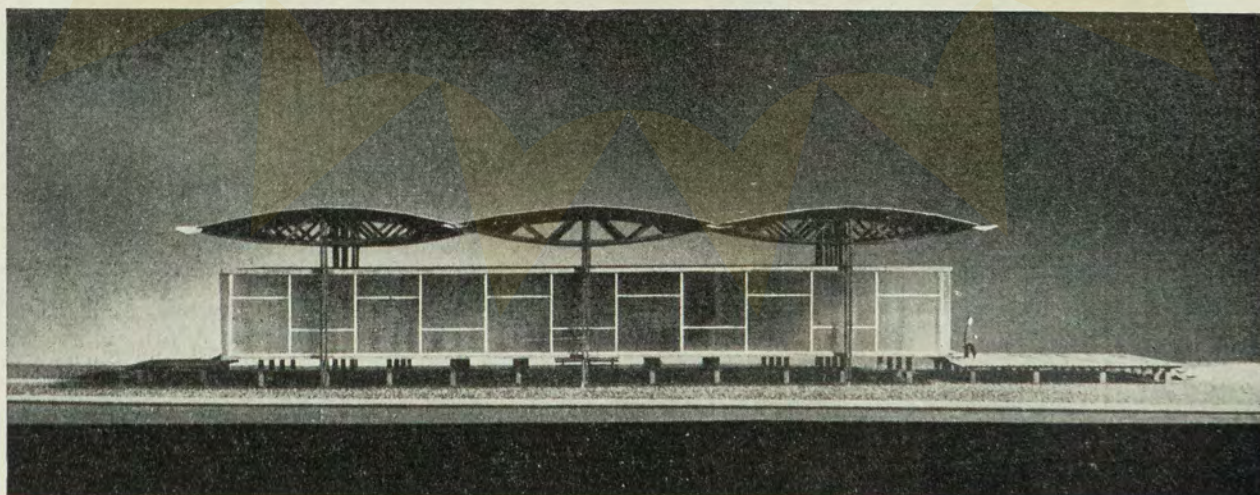
Pela sua própria localização, a sede do Serviço Técnico de Lagoas comportava uma arquitetura simplificada, tanto na planta quanto na escolha de materiais, e o feito de um galpão fechado foi a idéia adotada, embora com excelente e minucioso tratamento. Sob todos os aspectos, deu-se a essa construção uma clara distribuição de linhas e elementos, na predominância da madeira, como material. O isolamento dos pisos do terreno úmido, a

criação de espaços externos como plataformas adjacentes às entradas, uma dupla proteção na cobertura, não excluindo a segurança da leveza que mantém toda a edificação, bem relacionada, na aplicação de módulos harmonizadores, tais foram os elementos que o arquiteto aplicou. Fica assim a sede do Serviço Técnico de Lagoas do Distrito Federal, projetada pelo arquiteto Reidy, uma pequena mas brilhante composição de eficiente arquitetura. As quatro faces do projeto foram estabelecidas, como se vê, pelas suas características funcionais, determinadas pela planta.

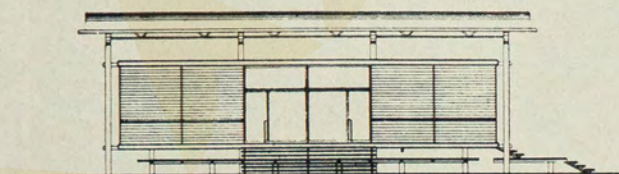
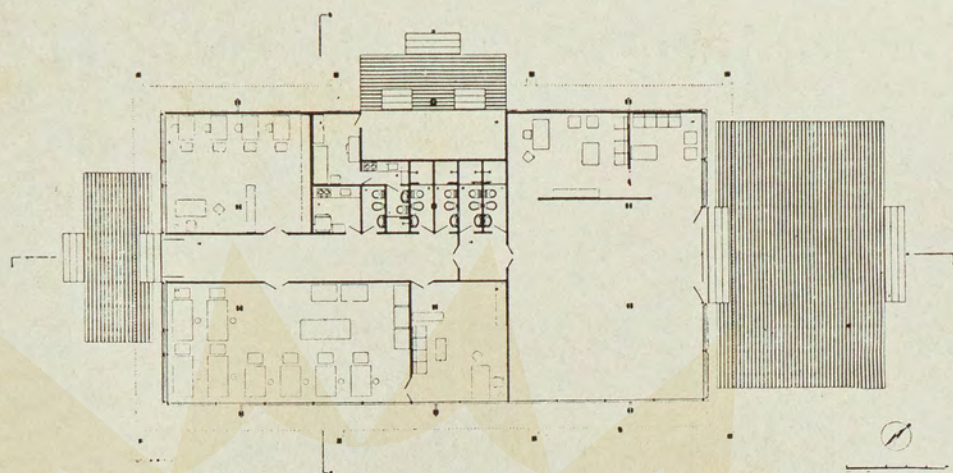
O exclusivo rigor dessa concepção de um simples espaço favoreceu uma correspondência formal entre as partes.

Releva de tal projeto a orientação fundamental de que qualquer programa arquitetonicamente tratado constitui sempre uma preocupação a ser racionalmente determinada.

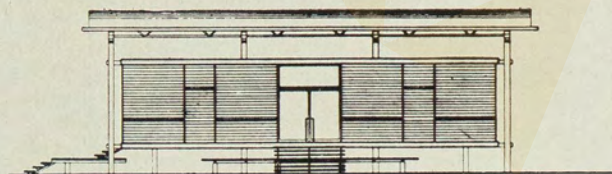
Fotografia da maquete na parte posterior da edificação.



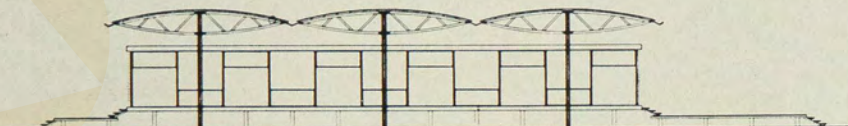
Planta da Sede do
Serviço Técnico de
Lagoas.



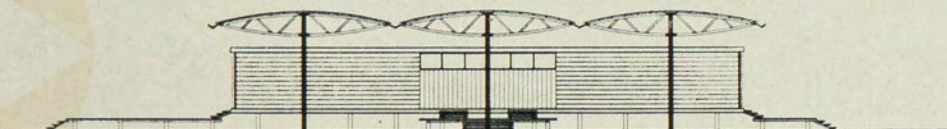
Fachada Noroeste.



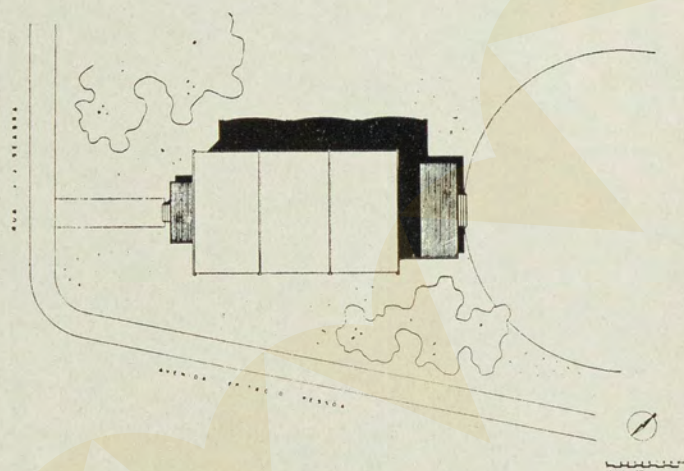
Fachada Sudoeste.



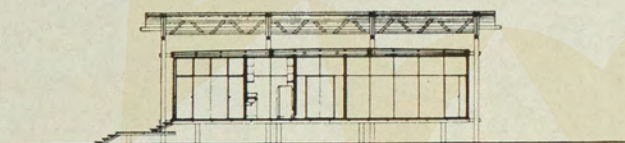
Fachada Sudeste.



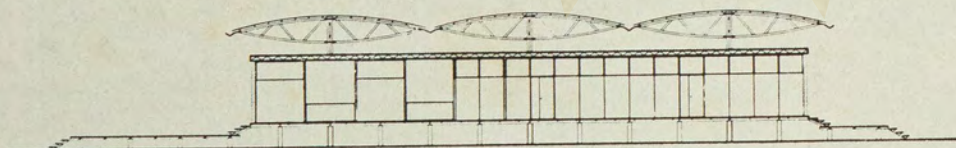
Fachada Nordeste.



Localização longitudinal
voltada para a Lagoa Ro-
drigo de Freitas.



Corte B-B.



Corte A-A.

Um auditório de Eero Saarinen

Para o Instituto de Tecnologia de Massachusetts, o arquiteto Eero Saarinen efetuou esta notável solução de auditório em que uma dupla concepção arquitetônica está presente: o fecho do espaço abrigado, ao mesmo tempo, como abertura e vedação, constituído por um só elemento construtivo, fixado em três pontos em bases de aço, e uma interessantíssima substituição da parede por vidro, que imprime transparência à volta tódia da construção. Esse auditório é subdividido. Pode abrigar tanto 1234 pessoas, quanto pode funcionar como pequeno auditório, para 218 pessoas. É o chamado Kresge Auditorium, porque só foi possível a sua construção, mediante uma doação da Kresge Foundation. Ao lado do auditório, o mesmo arquiteto construiu uma capela. Ambos os edifícios completaram o "campus" do Instituto de Tecnologia de Massachusetts.

Inequivocamente, esta é uma das obras características do estilo de Saarinen, na conciliação entre o construtivo e o plástico, que ele sempre procura, atendo-se necessariamente a uma boa coordenação funcional, que no seu caso não fica em simples indicações, mas vai aos pormenores e os discrimina, ordena e compõe, para os resultados mais eficientes. A forma do Kresge Auditorium é marcada por uma original grandeza entrosada a uma formulação de uma pureza de desenho raramente encontrável. A grande casca em cimento sobe do chão como um elemento natural, num abrigo naturalmente formado. Mas é uma obra de arquitetura e por isso adquire uma importância tamanha na numerosa obra de Saarinen. Registramos estes aspectos como uma homenagem à manutenção dos princípios construtivos e plásticos que orientam as concepções deste notável arquiteto contemporâneo.



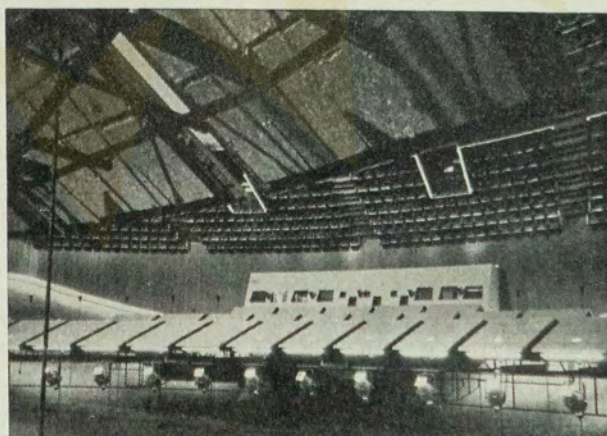
A cobertura, uma casca de cimento, emerge do chão como um elemento construtivo natural, definindo uma construção natural; mas é um excelente exemplo arquitetônico.

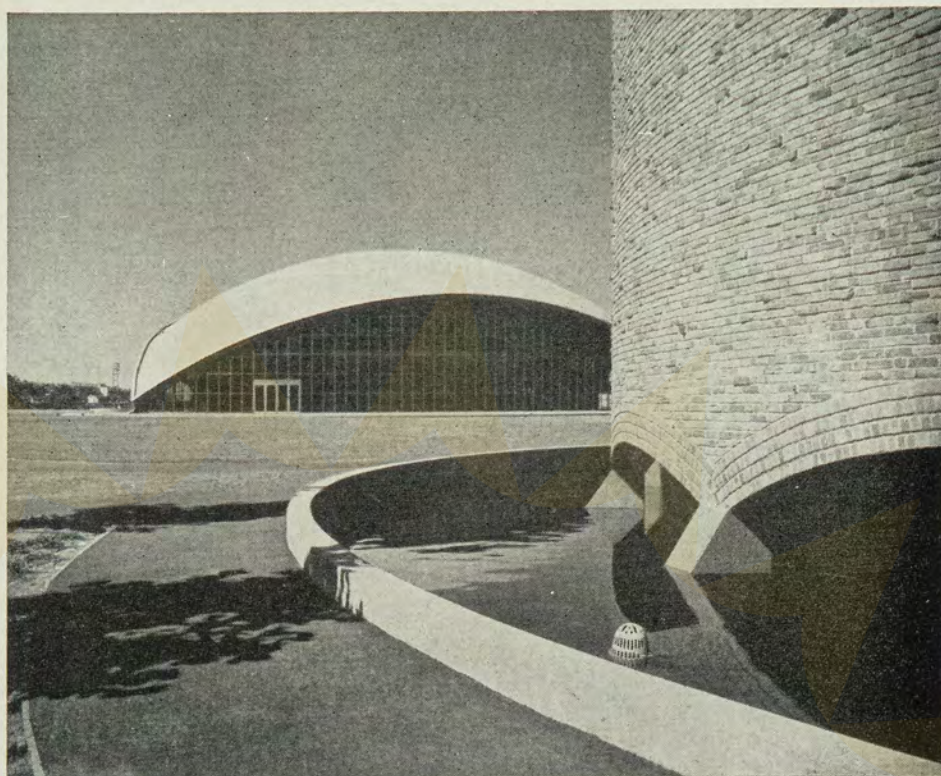
22



O Kresge Auditorium, do Instituto de Tecnologia de Massachusetts, com a sua cobertura apoiada em três pontos de aço, desenvolvendo-se em concreto armado.

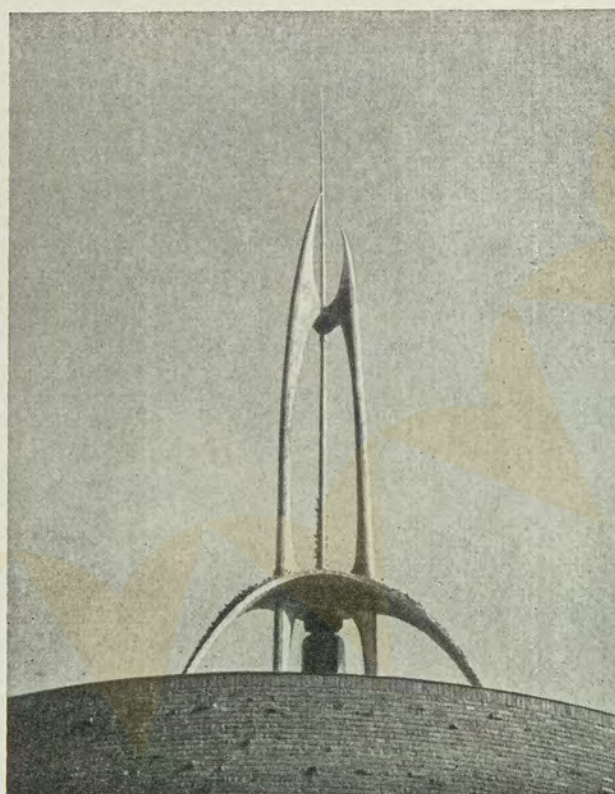
Uma vista interna do auditório de Saarinen, mediante uma fotografia tomada das gabiarras de sonoplastia que se situam sobre o palco e dão uma insólita visão da sua funcionalidade.





O auditório Kresge, e uma parte da capela circular, de tijolos à vista, circundado por um lago em cujas águas se reflete.

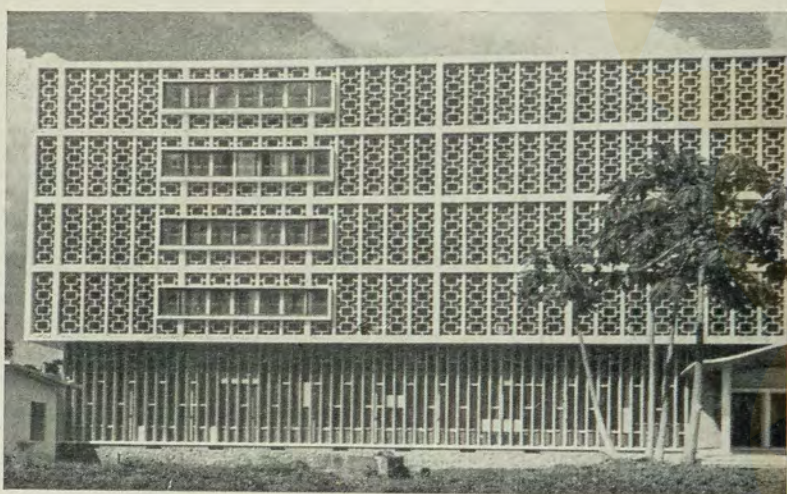
23



A lanterna circular deixa, de dia, transparecer a luz solar; de noite ilumina eletronicamente a tela moderna atrás do altar de mármore. Este pode ser usado para várias finalidades (Capela do Instituto Técnico de Massachusetts. Cambridge, U. S. A.). À esquerda, a torre de cima da capela.



A Biblioteca (arquiteto assistente F. S. Knight), vendo-se a entrada e a parte inferior, à esquerda, que é o salão de leitura.



Lado esquerdo da Biblioteca, na parte do fundo.

24

University College, Ibadan, Nigeria

Por determinação do secretário do Estado para as Colônias, após terem sido consideradas as recomendações da Comissão de Estudos Superiores nas Colônias do Oeste da África, conhecidas como o *Relatório Elliot*, foi mandada construir a primeira Universidade na África Ocidental: a University College, de Ibadan, na Nigeria.

O planejamento foi entregue aos arquitetos Maxwell Fry e Jane Drew, bastante conhecidos, e que acabam de colaborar com Le Corbusier, no planejamento e construção da cidade de Chandigahr, na Índia. Localizada nas proximidades da cidade de Ibadan a área escolhida, junto a rodovia para Lagos, com um espaço de cinco milhas quadradas, foi decidido planejar-se a edificação perto da estrada de rodagem precisamente pelas facilidades de transporte e comunicações.

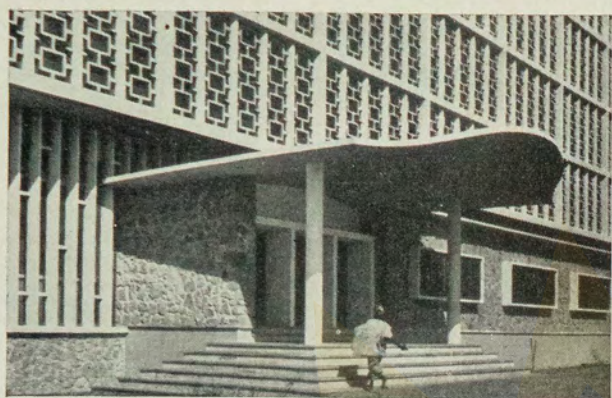
Adotado um plano em que o princípio da concentração dos blocos arquitetônicos foi vencedor, a fim de se reduzirem as vias de circulação, chegou-se a um planejamento muito flexível, proporcionando-se a melhor acessibilidade aos edifícios residenciais. O problema de ventilação determinante, dos ventos de sudoeste, foi solucionado nessa organização. Os edifícios escolares de ensino, propriamente, ficaram agrupados em torno dos blocos administrativos, que compreendem também a biblioteca, um auditório, o Trenchard Hall, para cerca de mil pessoas, e a torre que simboliza os ideais da Universidade de Ibadan. A instalação inicial prevê um total de quinhentos estudantes, mas pode, pela própria elasticidade do plano, abranger o dobro, em futuro próximo. Os blocos residenciais compreendem um número de 160 estudantes por conjunto de dormitórios, seguindo-se as

demais instalações como refeitórios, espaços para reuniões de médicos e maiores, visando-se em tudo obter uma descentralizada forma de disciplina e incentivo ao estudo.

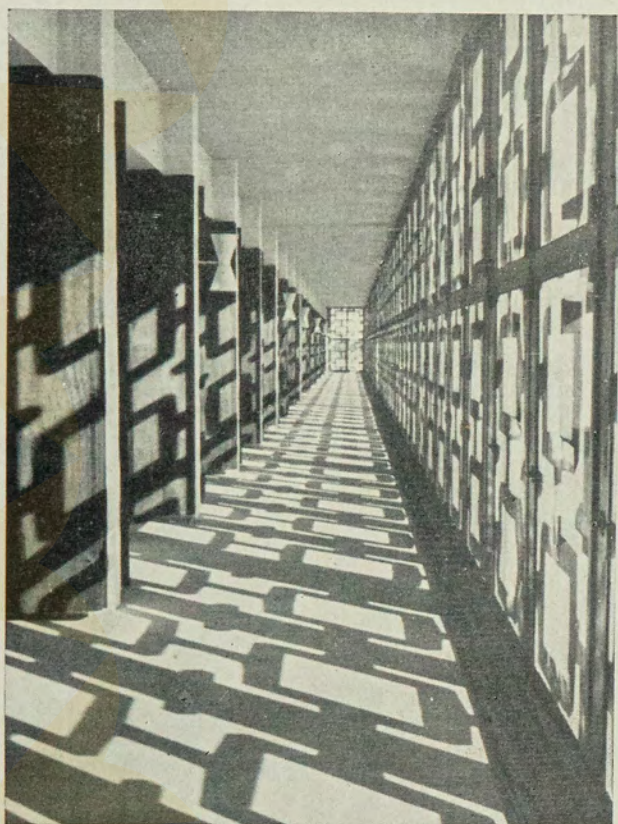
A topografia de variado nível da área foi aproveitada e utilizada, como uma dimensão no alinhamento geral das alturas dos blocos, quanto na ligação de grande número deles, mediante terraços externos, escadas, degraus, rampas suaves, criando aspectos de uma exibição geométrica. Essa preocupação geométrica se reflete, aliás, em aspectos internos das instalações, com um módulo amplo, dando uma certa "veracidade biológica ao conjunto". Por toda a parte, aliás, a mesma preocupação de padronizar os elementos se distribui pelas instalações variantes ou fixas.

O núcleo central da administração ficou, assim, rodeado por um grupo de quatro edifícios escolares, cabendo notar que essa parte central é ocupada por uma sucessão regular de edifícios da Faculdade de Artes, que seguem em escala descendente, ligada por uma marquise servida por degraus. O bloco mais baixo é o que contém o *Teatro de Arte*, com 300 lugares, bem iluminado e ventilado. A construção desta instalação visou conferências, sessões de teatro e cinema, de função toda diferente do outro grande auditório, o qual serve a muitos outros fins, como, por exemplo, possui um amplo assoalho adaptável a reuniões dançantes.

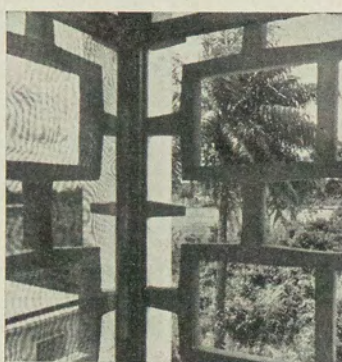
A ala da biblioteca que fora primeiramente projetada no centro do esquema geral, com dez andares e ar condicionado, no remanejamento, devido ao seu custo, foi pro-



Pormenor da entrada da Biblioteca, ao fundo, com a marquise protetora.



Corredor da Biblioteca, vendo-se a proteção em concreto, que separa a parede externa das salas de estantes de livros. Ventilação, sol, luz, no estio; nos períodos chuvosos, isola-se do exterior toda a parte da livraria.

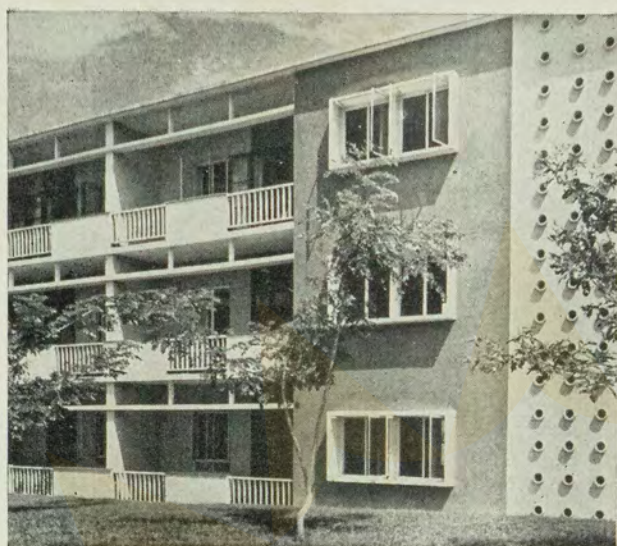


Fotografia de um canto do gradeamento de concreto, desenho funcional e plástico.

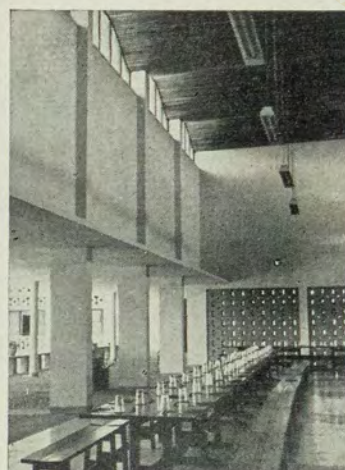
25



Fotografia de um corredor interno da livraria, em relação ao corredor externo que a circunda.

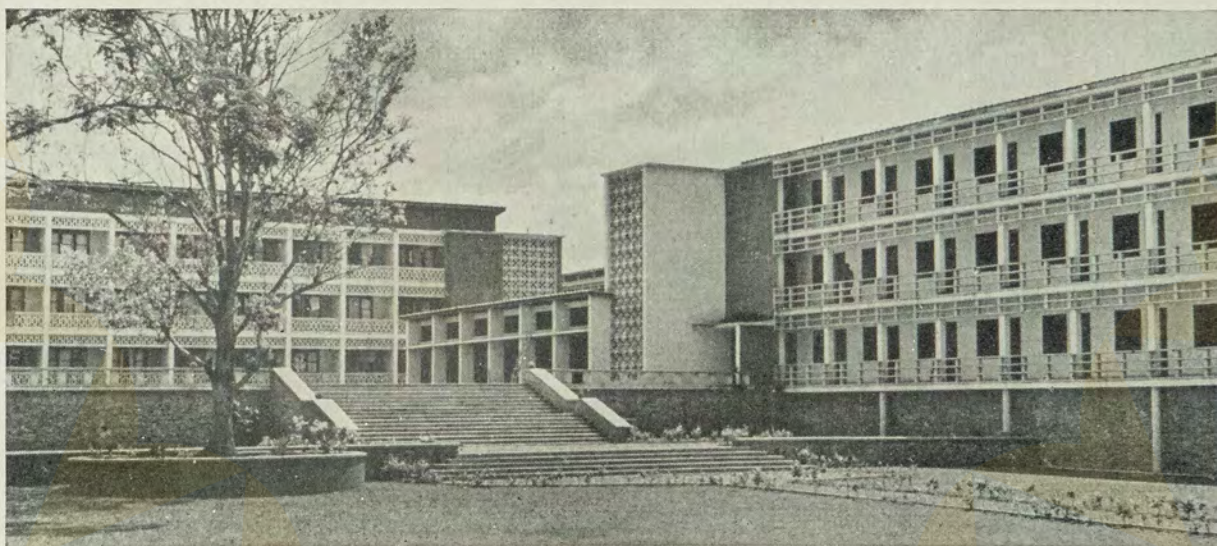


Trecho de um dos edifícios residenciais, a observar o arejamento obtido com vários elementos decorativos externos.



Aspecto do interior do refeitório num edifício residencial de alunos.

26



Um conjunto de edifícios residenciais para alunos médios e maiores, separados pelos pátios que aproveitam as diferenças de nível do terreno.

jetada em quatro andares, e a proteção aos livros considerada sob o ângulo de uma organização que proporcionasse um arejamento capaz de manter o ar seco, tornando-se esta uma das soluções mais interessantes do projeto, pelo emprêgo de aberturas decorativamente tramadas num gradeamento de concreto. Estas trabalham em função de um espaço até a janelas internas, que na estação chuvosa e úmida são conservadas fechadas. Um aparelhamento elétrico entra, então, em função, para preservar as estantes e os livros. A ilustração pode melhor exemplificar os elementos aqui descritos.

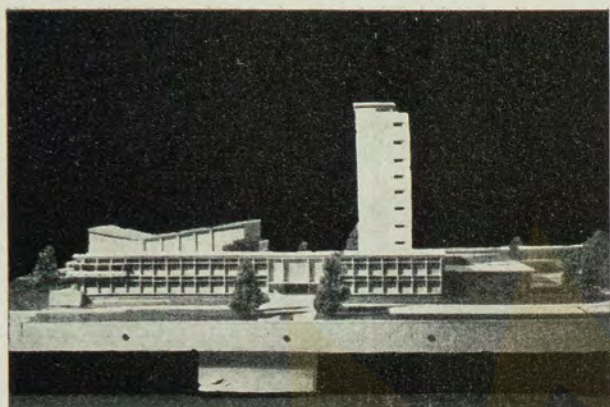
As alas dedicadas a estudo foram construídas em blocos de cimento, baixas e bem arejadas, assim como todas as instalações referentes a serviço dos alunos. Cada

conjunto possui seu correr de balcões externos, em cada andar, defendido por balaustradas em cimento.

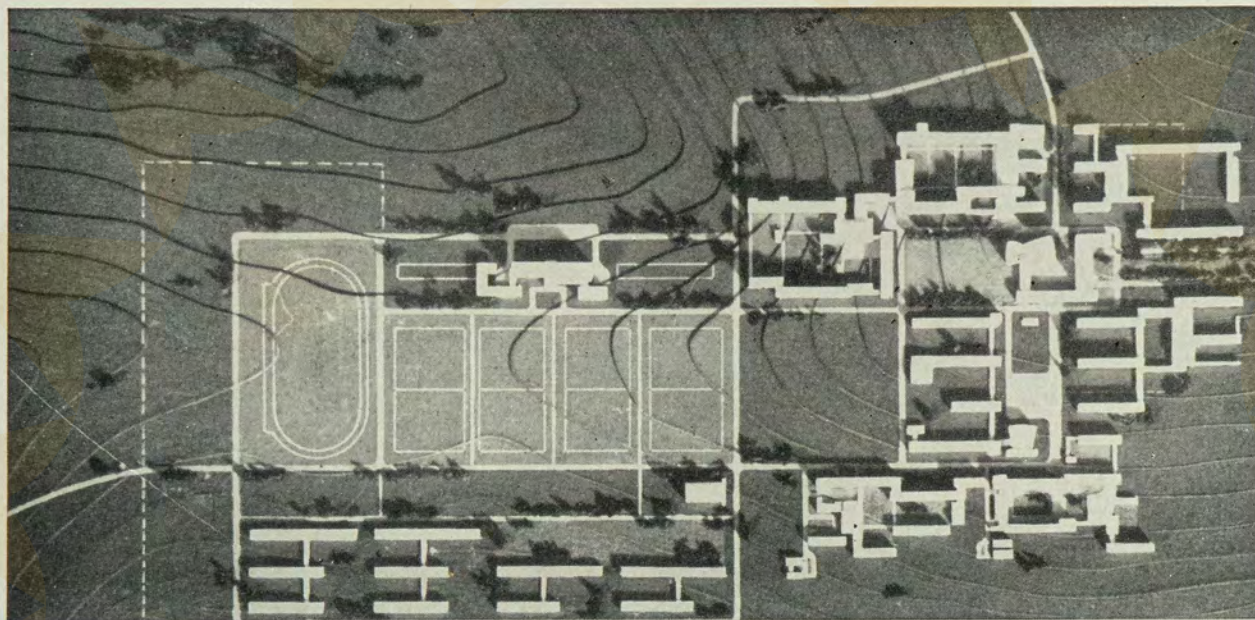
O sistema é o primeiro a ter, na Nigéria, um desenvolvido abastecimento de água, próprio.

Há, também, uma vila ampla, destinada, na parte norte, ao pessoal da Universidade (pessoal de nível inferior para a manutenção dos serviços).

O caso da Universidade de Ibadan ilustra bem as soluções preconizadas pela especialização de Maxwell Fry, em sua "arquitetura para áreas tropicais", já objeto de um livro. Como se vê, informado pelo custo da obra, que é relativamente baixo, foram conseguidas instalações que não podem sofrer qualquer restrição, quanto à eficiência funcional.



A torre, que é o "pivot" do conjunto que constitui o Trenchard Hall, no plano da Universidade. Trenchard Hall está construído, mas a torre ficou para posterior edificação.



Plano da Universidade, numa foto aérea da maquete. À parte superior sôbre as quadras de jogos assinala os edifícios da Biblioteca, salas de leitura, arquivos, escritórios. A parte inferior nos mostra os edifícios em alas, destinados aos cursos de física, química, zoologia, botânica. O pequeno edifício retangular junto às vias de comunicação é o teatro. Seguem-se os conjuntos em grupos grandes destinados às várias instalações.

27

Trenchard Hall, com as instalações administrativas ao fundo. Ao alto distingue-se a parede externa do foyer, que consiste num V em concreto, formando uma parede respiratória. As paredes são revestidas de pedra local, as colunas pintadas de branco, estruturais e plásticas.



Edifício da administração (Arquiteto assistente R. J. Silvester) fotografado pela frente, vendo-se a entrada.

Engenharia e arquitetura no século XX

Udo Kultermann, Bremen

A engenharia e a arquitetura se diferenciam em um ponto essencial: o produto da engenharia serve apenas à função para a qual é planejado e executado; a obra da arquitetura tem, ao lado dessa função, a tarefa de *modificar o homem*. O produto da engenharia torna-se antiquado com o correr do tempo e perde a sua utilidade. A obra de arte é sempre concebida por tempo indefinido e quanto mais importante é, tanto mais tempo conserva a atualidade.

Em todos os tempos da evolução histórica existiu a construção funcional e foi sempre tarefa do arquiteto resolver de tal modo o problema da função ligada a um objetivo, que se criasse um valor exemplar incapaz de perder-se com o desaparecimento da função.

Assim como os castelos e fortificações medievais, também, mais tarde, as pontes de Robert Maillart, os hangares para zepelins ou aeroplanos de Freyssinet, Nervi ou Wachsmann, os laboratórios e salões de exposição de Candela, Torroja e Buckminster-Fuller — quer ainda em uso ou não — evidenciam todos a situação espiritual do nosso tempo. Neles se manifestaram os valores espirituais de nossa cultura tão bem quanto nos quadros de Mondrian e Kandinsky, nas composições de Schönberg e Strawinsky ou nas poesias de Kafka e Joyce. São a expressão verdadeira da época, uma vez que serviram perfeitamente aos seus objetivos e propósitos.

"Há uma classe de homens", escreve Henry van de Velde no ano de 1901, "a quem não mais podemos recusar o título de artistas. Seu trabalho se baseia, de um lado, na utilização de materiais cujo emprêgo era antes desconhecido e, de outro, numa ousadia tão fora do comum que chega a superar a audácia dos construtores das catedrais. Estes artistas, criadores da nova arquitetura, são os engenheiros."

Essa observação se aplica em verdade aos grandes engenheiros do século XIX, os Labrouste, Cottencin, Paxton, Eiffel e Roebbing e serve também para o século XX, com a continuação da linha de grandes engenheiros. Na realidade, a distinção entre arquiteto e engenheiro não é agora tão ampla quanto no século XIX, quando as realizações do arquiteto se desenvolviam à parte daquelas do engenheiro. O século XX procura a unificação de ambos os ramos de atividade. A cooperação tornou-se uma necessidade e a unificação de ambas as disciplinas é considerada como o objetivo a ser tomado em conta. Daí se originará um novo tipo do homem criador, como já se faz notar em personalidades como Nervi e Buckminster-Fuller, Catalano e Candela.

Robert Maillart é um dos geniais pioneiros da engenharia moderna. O concreto armado, descoberto e provado pela primeira vez no século XIX, foi por seu intermédio levado ao mais alto aperfeiçoamento. De 1908 a 1910 foi por ele estudado e desenvolvido o princípio do teto sem vigas de arrimo, que em 1910 foi realizado pela primeira vez em um armazém em Zuerich-Giesshübel. Isso veio melhorar consideravelmente a construção dos tetos em forma de cogumelo do americano Turner, simplificando-se ao mesmo tempo o seu sistema complicado e pouco econômico.

Embora o sistema aperfeiçoado do teto em forma de cogumelo se tenha difundido por todos os países, a verdadeira importância de Maillart está nas suas pontes, que no século XX ainda não foram superadas no que se refere à construção técnica, ao acabamento artístico, ao cálculo econômico e à maneira como se adaptam ao traçado das ruas para dar evasão ao tráfego. Na verdade, apenas poucos de seus geniais projetos foram executados, tendo sido preferidos, na maioria dos casos, esboços que oficialmente pareciam mais representativos. É por uma grotesca ironia que as pontes de Maillart foram construídas quase todas em regiões remotas e vales solitários, pois nestes casos as posses dos financiadores da construção eram limitadas e tornava-se necessário

recorrer à oferta mais barata. "Vemos daí que esta economia forçada opera em favor da estética, e que é justamente o extremo senso de economia que produz os resultados artisticamente mais valiosos" (Max Bill).

As mais notáveis pontes de Maillart são a de Salginatobel em Schiers (vão entre apoios de 90m.), a de Schwandbach, de Rossgraben em Schwarzenburg, de Tessin entre Giubiasco e Sementina, de Thur em Felsegg, da Aare em Innertkirchen, da Arve, em Vessy Genebra e as pontes em Garstatt e Altendorf.

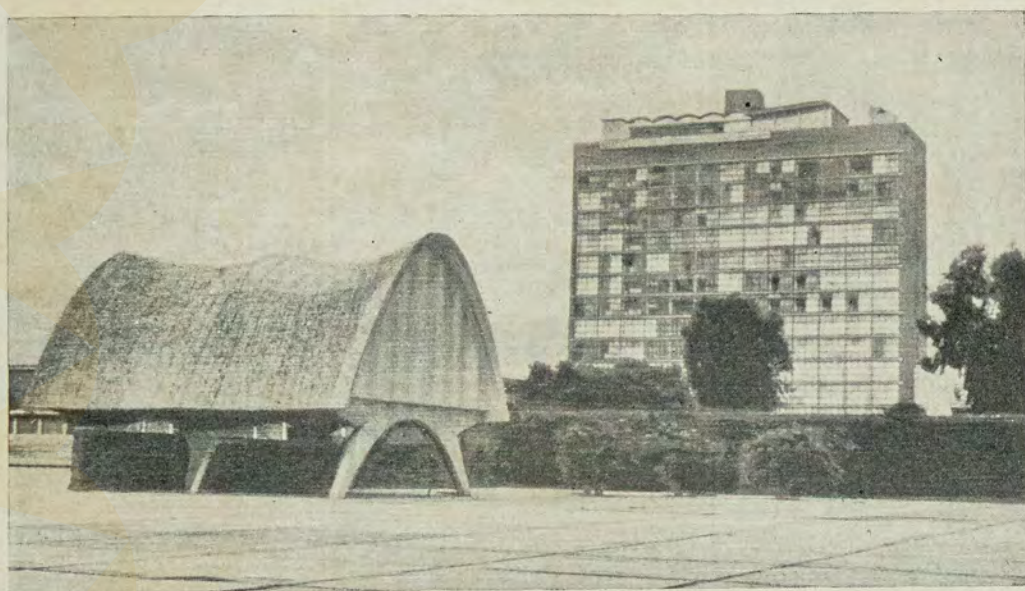
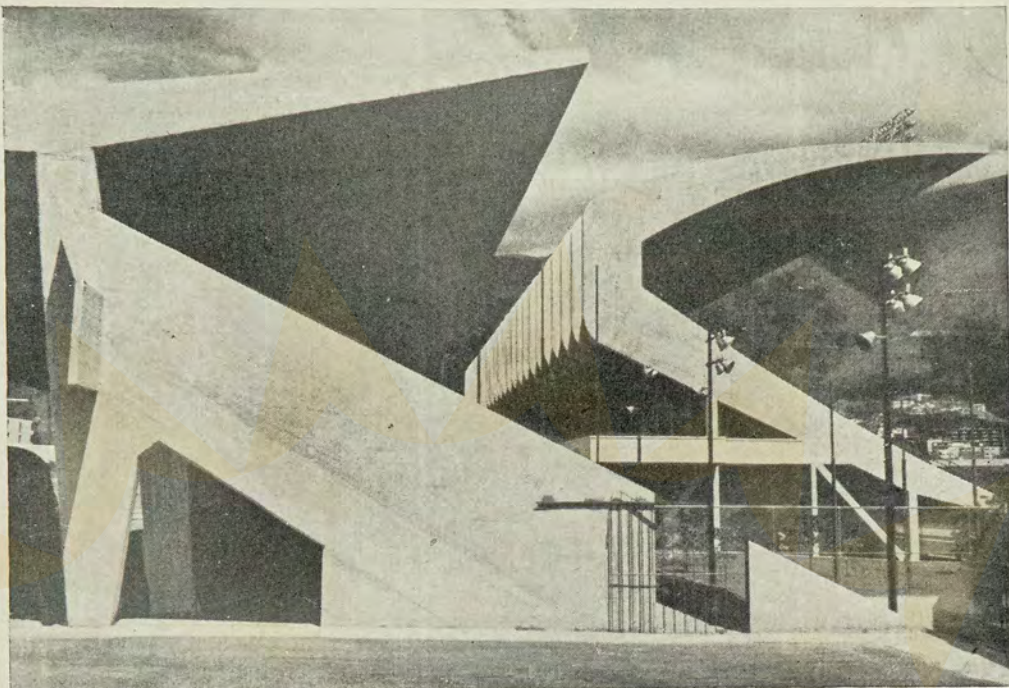
Nelas encontrou Maillart, em parte, novos métodos fundamentais de construção "Stabbogenbrücke", "Zwillingsstangenbrücke", "Balkenbrücke", "Zwillingskastenbrücke", "Dreigelenkbogenbrücke", métodos esses que foram os pioneiros para um mais amplo desenvolvimento da construção de pontes, e que até hoje não foram superados. A oscilação curva, que frequentemente mal toca o solo, é a realização inimitável de um gênio, a marca de um individualismo criador. Embora algumas pontes de Maillart tenham sido modificadas por autoridades construtoras pouco judiciosas e tenham com isso passado a deixar dúvidas quanto à sua beleza técnica, suas obras primas são tecnicamente tão perfeitas que podem ser avaliadas pelas medidas da estética e, assim, como símbolos de arte, podem constituir um valor isolado.

Como Maillart, também Eugène Freyssinet construiu pontes de grande beleza pela sua perfeição técnica. Sua obra-prima, entretanto, é o hangar para zepelins construído em Orly em 1916. Esta obra, que abriu possibilidades inteiramente novas para o concreto armado, é, em sua forma de curva parabólica e pela rejeição incondicional de qualquer detalhe superfluo, uma obra-prima da engenharia moderna. Assim como as construções de origem diferente dos alemães Peter Behrens, Hans Poelzig e Max Berg, encontra Freyssinet uma nova forma criadora na concepção do abaulamento. Assim, para o hangar de Orly não valem mais as diferenças usuais entre parede e telhado, entre as partes da construção que servem de sustento e as que são sustentadas. Aqui o todo se transforma em uma unidade indissolúvel e assume, um significado exemplar para a arquitetura imediata.

Para o engenheiro e arquiteto italiano Pier Luigi Nervi o objetivo, como ele mesmo exprimiu uma vez com relação a uma de suas últimas construções, é "demonstrar as possibilidades da construção pura, o planejamento claro e a poesia que se pode encontrar nas linhas de uma estrutura cristalina criada pela mão do homem." Sua universalidade, que se mostra na construção de ginásios, salões de exposição, piscinas, prédios administrativos e arranha-céus, é o sinal para um novo tipo de engenheiro-mestre-de-obras, a ser tomado como modelo pelos jovens arquitetos de todos os países. A nova concepção da arquitetura dinâmica encontra aqui, como também em Freyssinet, as suas primeiras manifestações, de grande genialidade. Seus quatro pontos, que procuram sintetizar as alterações sofridas pela técnica de construção, deveriam exprimir as concepções da nova geração: 1. Início e desenvolvimento da teoria da estrutura, a qual com precisão suficiente e completa certeza permite esboçar a multiplicidade da mesma estrutura. 2. O uso compreensivo dos materiais de maior força, como o aço e o concreto, de acordo com a evolução industrial dos materiais. 3. A novidade e a grandeza das novas construções, aceleradas pela nossa evolução industrial, pelos nossos novos e rápidos meios de comunicação (fábricas, pontes ferroviárias, viadutos, aerodromos, hangares) e tornadas necessárias pelo progresso social (grandes teatros, cinemas, estádios, novas plantas de cidades). 4. O valor crescente do fator econômico.

Também Richard Buckminster-Fuller, o pioneiro americano criador de novas formas de casas e tipos de cons-

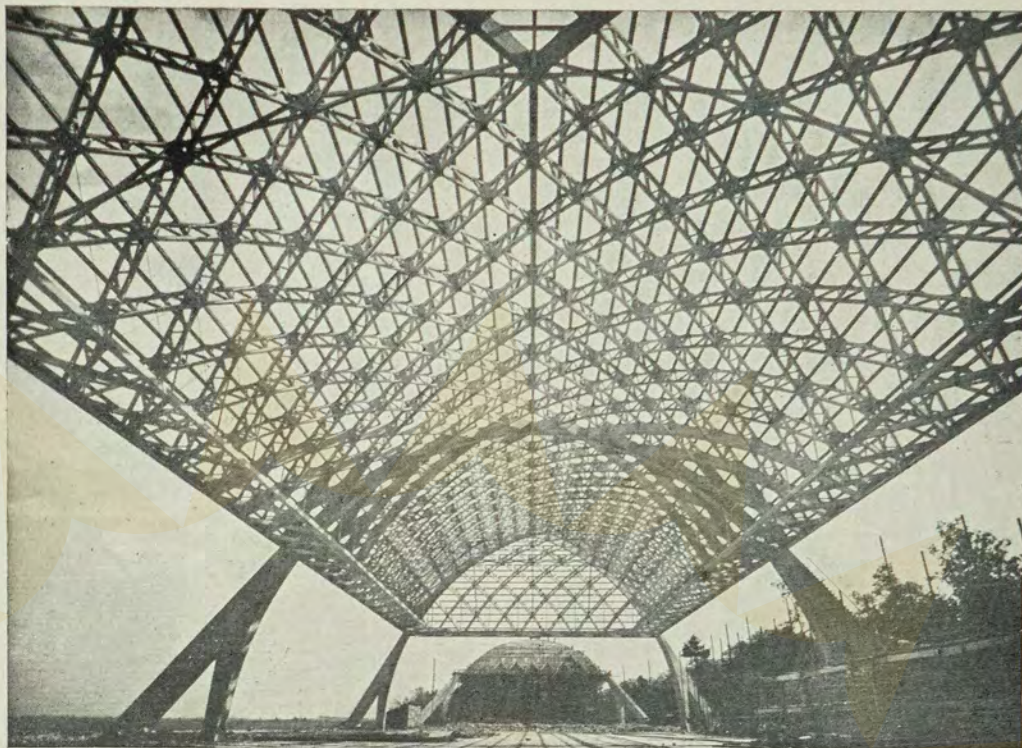
*Carlos Raul Villanueva,
Tribunas no Estádio O-
límpico da Cidade Uni-
versitária, Caracas.*



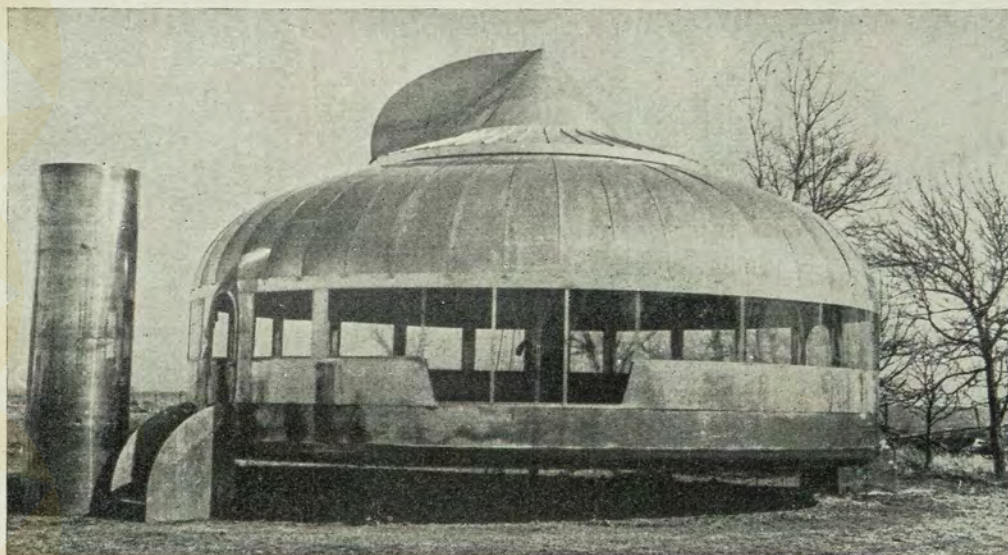
*Felix Candela, Laborató-
rio para pesquisas de
raios, da Universidade de
México.*

*Paul Schneider-Esleben,
Garage, em Düsseldorf.*

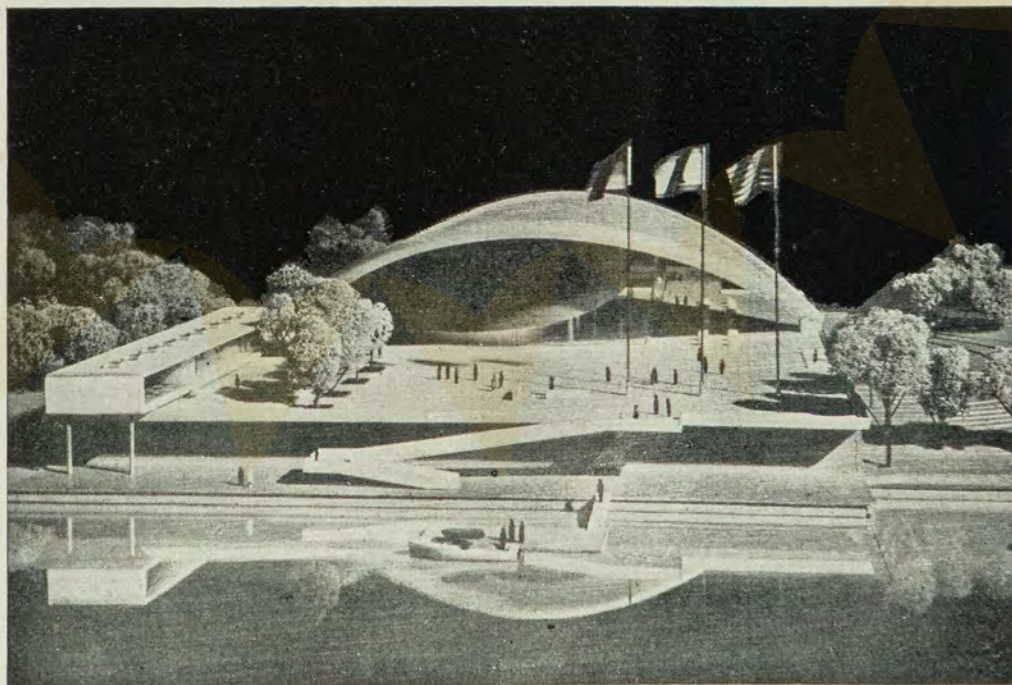




Pier Luigi Nervi, hangar com estrutura geodética, 1939-1941. Torre del Lago, Itália.



Richard Buckminster-Fuller, Casa em metal, 1946, Wichita, Kansas.

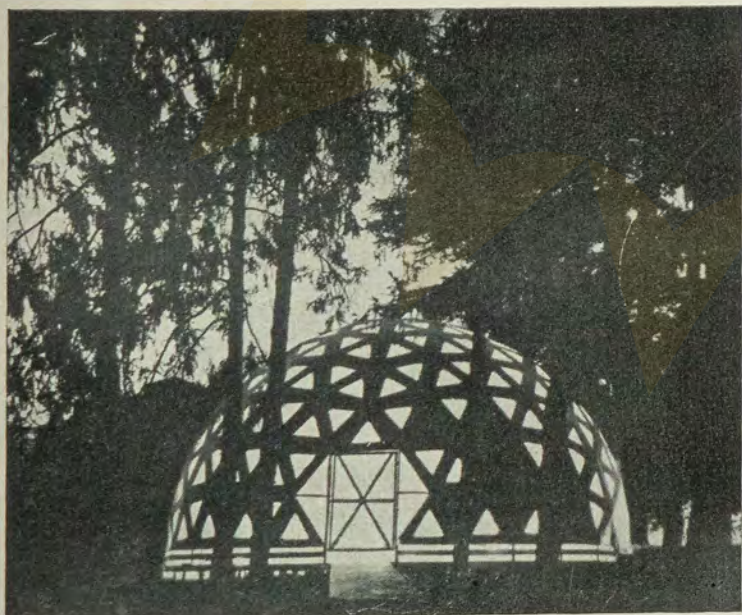


Hugh Stubbins, Maqueta do Pavilhão Internacional de Conferências que será construído em Berlim como oferta dos Estados Unidos à Alemanha.



Eero Saarinen, Caixa d'água no Centro Técnico da General Motors, Detroit.

Richard Buckminster-Fuller, Cúpula geodética na Trienal de Milão, 1954.



trução, nos dá um modelo exemplar da nova concepção dinâmica. Para ele, também, foi superada a concepção do cubo como forma básica da casa, ainda mesmo antes de atingir, ao fim de vinte anos, a sua maior fama. A Dymaxion-House, suspensa a uma coluna de aço e pivota da segundo o correspondente ponto de solstício, data já do ano de 1927 e deve ser considerada como um paralelo aos esboços mais ou menos contemporâneos de Rasch para casas suspensas. Mas até após 1945 ficaram bastante desconhecidas as experiências de Buckminster-Fuller. Em 1946 ele construiu para si uma casa redonda de metal em Wichita, Kansas, que pode girar segundo o sol. No ano seguinte acumularam-se os pedidos para pavilhões de exposição, restaurantes e residências. Especialmente as suas cúpulas geodéticas demonstravam ser a solução ideal para várias finalidades, oferecendo, em troca de um mínimo de material e tempo de construção, um máximo de utilidade. Basicamente, toda a arquitetura moderna é um livre dispor da estrutura e a sua transformação em um valor formal significativo. Os valores formais, porém, nunca devem ser acrescentados do exterior ao edifício, mas devem ser desenvolvidos da própria construção, ou, para melhor dizer, devem ser a própria construção.

Walter Gropius disse uma vez, com relação aos componentes técnicos de sua McCormick-House em Chicago: "as partes mecânicas de uma construção ocupam de ano para ano um lugar cada vez maior e muitos arquitetos procuram escondê-las, em vez de torná-las uma parte orgânica da construção toda. Mas essas partes técnicas são funcionais e não há razão para não fazer delas um componente visível, e até mesmo decorativo, do todo..." Os projetos para hangares de Konrad Wachsmann, que trabalhou contemporaneamente em Chicago com Mies van der Rohe e em 1956-57 lecionou como professor convidado no Liceu de Ulm, preenchem perfeitamente esse princípio. Da execução técnica de um único ponto, o ponto de união de três, quatro ou mais associações de barras, forma-se um sistema de telhado que no centro é sustentado por dois pilares homogêneos e em cima é fechado com um teto pouco espesso. Origina-se assim a forma da arquitetura de telhados desenvolvida dos componentes tradicionais clássicos, à qual se podem contrapor as formas românticas de Freyssinet, Nowicki, Catalano e Buckminster-Fuller.

As melhores realizações da engenharia moderna, que exibe um sem-número de excelentes representantes, dos quais podemos apresentar aqui apenas uma pequena seleção pertencem as obras de Eduardo Torroja e Felix Candela. Ambos obtiveram do concreto armado possibilidades que até então eram impraticáveis. Torroja, que ensinou na Universidade de Madrid, já tinha adquirido fama com construções precedentes, como a arena em Madrid e a pista de corridas em Zarzuela. Hoje, especialmente graças às suas audaciosas experiências, tem ele grande influência sobre a nova geração, enquanto que Felix Candela, graças às suas numerosas fábricas, igrejas e construções particulares no México, faz parte dos construtores mais significativos da atualidade.

Mies van der Rohe formulou uma vez a idéia de que a arquitetura e a engenharia chegariam um dia a confundir-se e de que uma poderia conseguir a sua expressão através da outra. Há uma observação de Eduardo Torroja que pode servir como expressão dessa idéia, mostrando o quão largamente se tem progredido nesse sentido: "Há uma exigência na arquitetura, é que os espaços e os volumes devem exprimir o verdadeiro objetivo de cada parte ou, pelo menos, a ele corresponder. O exterior deve sugerir o interior até mesmo as características funcionais mais importantes. É um fato que em nosso tempo, a relação entre forma e função tem prioridade, enquanto que outras tentativas simbólicas foram cerceadas. O homem chegou à conclusão de que a estrutura deve ser apenas ela própria, sem necessidade de acréscimos decorativos. Porém, isto não pode ser integralmente pôsto em prática apenas à base de considerações econômicas, embora esse fator seja agora mais significativo do que antigamente. Acima de tudo, essa é a exigência primordial para uma solução perfeita de todo o problema estético..."



Ilustração para um catálogo da firma Ekman.

Casas pré-fabricadas

32

"Nada de quanto existe pode satisfazer-me". Essas palavras de Baudelaire não são um mero paradoxo poético, mas descrevem o espírito do próprio século passado, o insaciável ansêio de novidades, a insatisfação com tudo quanto era conhecido, predisposto, regulado. As maravilhas estavam aí, prontas para serem desvendadas pela faculdade mágica da imaginação que se manifesta nas maneiras mais diferentes: visões fantasmagóricas dos artistas ou realizações práticas dos inventores.

O século XIX foi o século das invenções, do renovamento. A arquitetura não se tem apartado na exceção; pelo contrário, as descobertas da técnica e da engenharia concorreram para o surgir de uma nova personagem, o arquiteto-engenheiro, precursor de quanto há de melhor neste campo, em nossos dias. A fantasia romântica e as possibilidades técnicas em constante aumento correspondiam ao desejo de se realizarem milagres. O lema era a "novidade"; conseguir isto, significava dar a sensação de vitalidade ou melhor, da própria vida. A "Enciclopédia de arquitetura de chalês, casas rurais e palacetes" de J. C. Loudon, dos anos por volta de 1840, é o melhor exemplo das tentativas de renovação, partindo do ponto de vista que estilos do passado podiam ser modificados com resultados agradáveis, embora à custa da atribuição histórica correta. Folheando essa enciclopédia, encontram-se inúmeros exemplos de criações que se situam no limite entre o ultra-racional e o fantástico. Vejamos a casa de madeira pré-fabricada que precede de mais de um século o ideal do americano de construir sózinho, com sua habilidade manual, talvez com a ajuda de algum membro da família, tudo quanto é necessário ao habitar. Esta casa, construída por um tal de Manning por volta de 1830 era a realização comercial de quanto as necessidades táticas e militares haviam sugerido na emergência a um engenheiro do exército de Napoleão, durante a passagem dos Alpes. Pai e filho, em menos de duas horas, podiam montar a casa pré-fabricada, destinada sobretudo aos emigrantes e exploradores.

Alguns anos mais tarde, em 1872, um pavilhão semelhante tornara-se o maior atrativo da seção sueca na Exposição de Copenhague. A este gênero de construção não faltava o intuito de libertar-se das impressões do materialismo: as formas elegantes e estudadas abriam

tudo um mundo imaginário para os compradores românticos, que podiam encontrar um completo castelo condicionado numa embalagem de 90 metros quadrados. O pavilhão de Copenhague havia sido construído pela fábrica de Pehr Johan Ekman e desenhado pessoalmente por este arquiteto que bem personificava a fantasia técnica da época. Nos anos de 1844 a 1849, Ekman tornara-se conhecido com a construção da Bolsa de Valores de Goteborg, uma das melhores realizações arquitetônicas da Suécia no século XIX. A constante pesquisa nesse campo, levava Ekman a instalar sua fábrica em moldes de produção mecânica racional, e durante o melhor período da indústria, Ekman exportava igrejas ricamente decoradas e chalês requintados para os colonizadores da América, além de um hotel para o rei da Espanha, de um completo hospital para o Sultão turco, e de uma cidade de chalês para o Príncipe Nizano de Hyderabad.

Em São Paulo também chegou, por volta de 1890, um chalé de Ekman. Chegou no entanto com um descendente do próprio arquiteto.

Há sete anos quando esse chalé teve que ser demolido para dar lugar a um prédio de apartamentos, foram encontrados, para grande surpresa, tábuas com o carimbo da firma Pehr Johan Ekman da Suécia. Descobriu-se então que essa casa era um remanescente de São Paulo do século passado. Do tempo em que a "gente bem" encomendava seus chalês suíços e "cottages" ingleses na Suécia, por telégrafo. Bastavam poucas palavras e depois de algumas semanas fundeava no estuário de Santos, um navio carregado de fardos, caixas e pacotes. Era a casa. O lote todo era remetido para São Paulo, onde, depois de abertas as caixas, surgiam portas, janelas, telhados e assoalhos, com seus números de ordem para a montagem. E dentro de pouco tempo a casa estava pronta, e bem montada, pois apesar de ter atravessado o oceano, esse chalé tinha permanecido intácto e firme em seus alicerces, depois de mais de meio século. E durante esse tempo todo, suas linhas européias davam uma graça peculiar ao bairro aristocrático de São Paulo, onde poucos metros mais longe era feita a muda das parrelhas dos bondes de burro. A velha casa da Suécia assistira a troca dos bondes de burro pelos bondes elétricos, e permaneceria ainda firme, não fosse a picareta das modernas companhias imobiliárias.



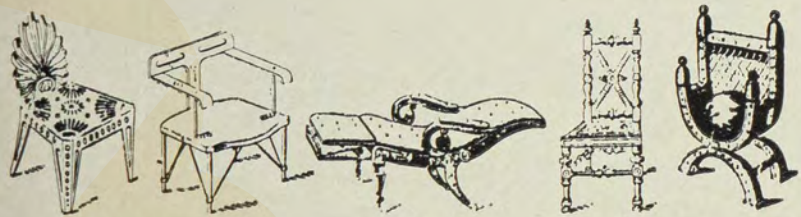
Casa de verão na Suécia datando de 1891.

As formas elegantes e engenhosamente compostas, cujo intuito era libertar a mente da "imaginação do materialismo" e abrir o mundo da imaginação, foram produzidas em fábricas mecanizadas. Por um preço de 7020 coroas suécas era possível obter-se uma vila de 7 peças com cozinha e duas ante-salas, 3 terraços, 5 balcões e 8 armários. Quando empacotada, a casa media 90 m² e pesava 36 toneladas.

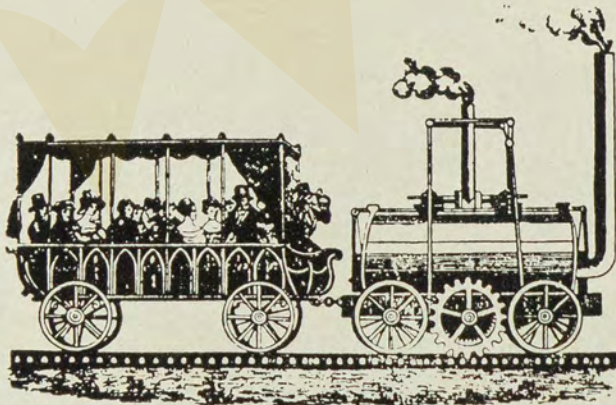
A ilustração ao lado é do chalé que foi trazido para o Brasil por um descendente do arquiteto suéco. A casa, após meio século não aparentava mais que 10 anos. Era constituída por 2 andares e um porão além de possuir um elevador de carga, que funcionava por engenhoso sistema de contrapesos.

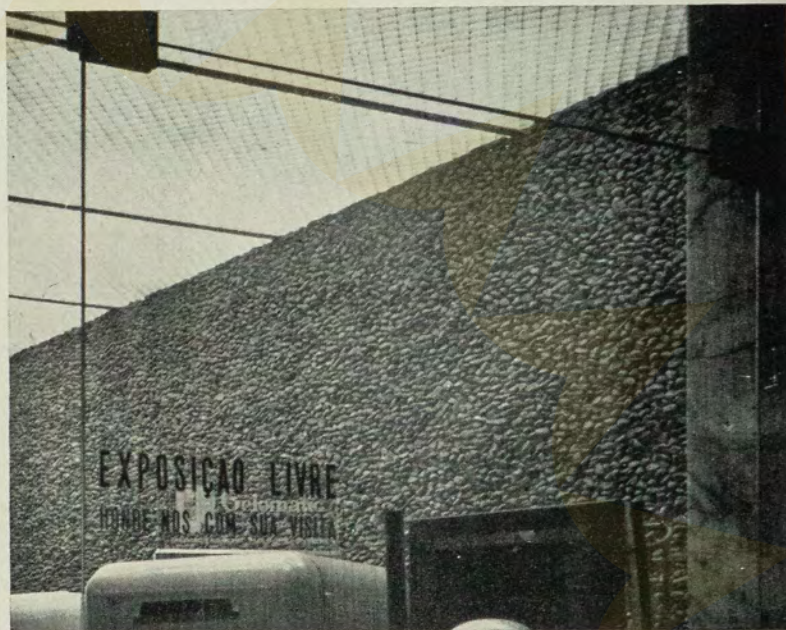
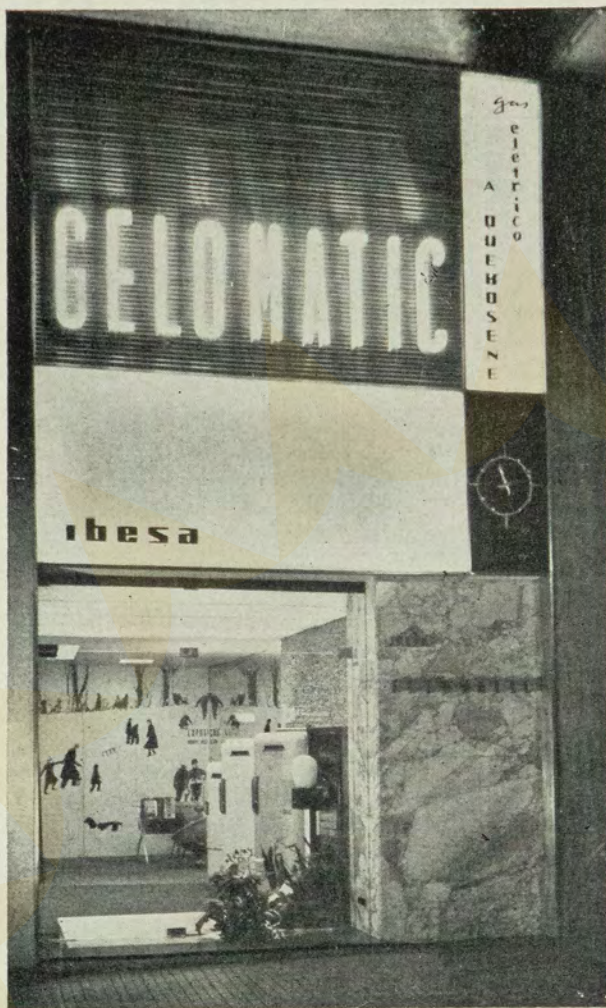


Chalé pré-fabricado em S. Paulo.



Como foi dito na "Encyclopædia of Cottage, Farm and Villa Architecture" o sentido de novidade faz o homem sentir-se vivo. Nesta opinião, variações de estilos de épocas passadas, criam um agradável efeito de novidade atualmente. Nas cadeiras que vemos acima, percebemos a estreita conexão entre a imitação de estilos, e a procura de "novos e maravilhosos nascimentos" imediatamente se torna clara. Olhando-se estas cadeiras do ponto de vista antiquarista, elas são confusas e contraditórias, mas se são vistas como sendo o fruto da paixão pela novidade, elas tornam-se uma família harmoniosa e é fácil aceitar a aparência da "racional" cadeira de cano de alumínio que data de vjs anos atrás. A peculiar mistura de técnicas e fantasia, muito apreciada na época é ilustrada pela foto do "carro de passeio impulsionado por engenho a vapor", que foi publicada em 1826 no periódico suéco "Magasin for Konst, nyheter och mode" (Revista para Arte, Novidades e Modas). O novo material, de ferro, quase sempre aparecia vestido de "gótico".





34

Os pormenores da iluminação para tão pequeno espaço contaram com a multiplicação que o espelhamento realiza. Dividindo o teto, donde emana permanentemente a luz, para o ambiente constricto, a trama de polarizante e a composição das aberturas do teto conseguiram uma boa cominação de fatores. A luz fria é aqui empregada funcionalmente, para servir ao duplo fim da clarificação do meio e do enunciado objeto.

A nova loja “Gelomatic”

O arquiteto Zalsupin organizou em pequeno espaço a loja da Gelomatic, na rua Marconi, dando, imediatamente, pelos elementos que empregou, uma idéia bastante de desdobramento do ambiente. A separação de vidro que liga a loja à rua, estabelece inteira contiguidade entre o transeunte e o interior, e nêste um jôgo de espelhos, realiza, por duas vêzes, a ilusão visual de um espaço restrito. Uma parede de seixos coloca outra ampliação de dados, do chão para o alto, onde uma trama de plástico polarizante faz incidir uma iluminação bonita e do-

sada até o meio da loja. A iluminação indireta torna-se, na segunda parte do teto, mais discreta, já que uma arbitrária colocação de aberturas quadrangulares ali se distribui, com uma pesada contrastação de elementos. Pode-se dizer que houve uma judiciosa harmonização de fatores na decoração estabelecida pelo arquiteto. Nenhuma nota mais viva, nenhum recurso de teor mais agressivo. Tem-se a impressão de que a loja atinge a um gôsto cuja elegância é tôda feita de medida, sempre no plano da arquitetura decorativa.

Os profetas do Aleijadinho - monstros ou obras - primas?

Richard Kohn

Para a maioria dos críticos, as estátuas de Congonhas do Campo, as 66 figuras dos Passos e as dos doze profetas de esteatite do adro, constituem o apogeu da obra do Aleijadinho como toreuta. No entanto, os primeiros viajantes Europeus que chegaram à Minas Gerais no século XIX, não demonstravam o mesmo entusiasmo. Saint Hilaire acha os Profetas muito mal feitos, embora não lhes negue certa grandiosidade. O barão de Eschwege os descreve como "geschmacklos und unproportioniert" (sem gosto e desproporcionados). Outros viajantes letrados, John Luccock, Richard Burton, fazem observações idênticas.

O visitante hodierno, geralmente predisposto, a admirar sem reservas a obra do desventurado escultor, não consegue reprimir um primeiro movimento de espanto, quase de reprovação, diante de erros gritantes de anatomia. A maioria dos Profetas apresenta mãos deformadas, com os polegares defeituosamente implantados. Os braços de Isaías, Jeremias, Amos, Baruch e Jonas são atrofiados, desprovidos de cotovelos. Amos é macrocéfalo, Jeremias, pela maneira de segurar a pena, é canhoto, e quase todos os demais têm o corpo desaprumado para trás, o pescoço nascendo muito abaixo da sua posição normal.

A primeira reação seria, pois, de considerar estas obras de pouco valor e seu autor desprovido de recursos técnicos e de conhecimentos anatômicos. Outros detalhes, porém, conduzem a uma apreciação diametralmente oposta. Fica-se pasmado diante das fisionomias expressivas, dos panejamentos largos, movimentados, do acabamento primoroso da pedra sabão, exatamente dos pormenores onde um artista de poucos recursos teria fatalmente tropeçado. O contraste é mais flagrante ainda nas estátuas de madeira dos Passos, onde soldados romanos grotescos cercam imagens do Cristo e dos Apóstolos da mais pura tradição renascentista.

Indiscutivelmente, deparamo-nos com uma contradição das mais enigmáticas, e, como era de se esperar, todos os críticos e historiadores que de perto ou de longe se interessaram pela Aleijadinho, têm-nos proposto soluções para o caso. Poder-se-ia classificar estas soluções em três grupos, que chamaremos: a) responsabilidade limitada b) expressionismo c) patologia. O leitor há-de esperar que a nossa conclusão, de acordo com os melhores preceitos da dialética, seja uma síntese bem equilibrada das três hipóteses. Infelizmente, teremos que decepcioná-lo neste particular.

A primeira solução, a da responsabilidade limitada, é de longe a mais difundida. Alicerça-se, aliás, em documentos de indiscutível valor histórico, como sejam os arquivos das Ordens do Carmo, de São Francisco, e depoimentos orais recolhidos por Bretas, o primeiro biógrafo do Aleijadinho. De acordo com estes documentos, o artista sempre contou com a ajuda de vários auxiliares os seus escravos Maurício, Januário e Agostinho, e de Tomás de Maia (no desbaste dos blocos de esteatite para os Profetas). Deviam ser bastante competentes, já que o mestre chegava a dividir o ordenado com o escravo Maurício. A tese defendida por Fernando Jorge (*Notas sobre o Aleijadinho*), Gustavo Penalva (*O Aleijadinho de Vila Rica*), Heitor Pedroso (*A vida intensa e desventurada do Aleijadinho*) e sobretudo José Mariano Filho (*Antônio Francisco Lisboa*) é que a maioria dos defeitos deve ser atribuída aos discípulos. Chega-se assim a discriminar as estátuas "autênticas", o Cristo dos Passos, São Pedro adormecido, o bom ladrão, Maria-Madalena, quando muito um ou dois profetas, Daniel e talvez Isaías. Tudo o mais seria obra dos ajudantes, já que o Aleijadinho, alquebrado pela doença dificilmente poderia ter executado em 4 anos 66 estátuas de madeira em tamanho natural. Este argumento porém não cabe quanto aos profetas, em número de 12, e realizados entre 1800 e 1807, sem a ajuda de Maurício, falecido durante a execução das imagens dos Passos.

Torna-se também difícil explicar porque a mesma estátua, a de Amos, por exemplo, apresenta alguns detalhes excelentes e outros fraquíssimos. Chega-se então a conjecturar que o trabalho tenha sido feito por partes, cada oficial encarregando-se de determinado elemento, quer o panejamento, quer as cabeças, quer os membros das figuras, obtendo-se assim um resultado bastante heterogêneo. A explicação é hábil, levando-se em conta o desejo de salvaguardar a fama do artista cuja obra se admira. Não parece, entretanto, apoiar-se num estudo pormenorizado das estátuas, cuja unidade de concepção e de acabamento salta à vista, nem um conhecimento aprofundado da técnica do ofício de escultor. Vemos, aliás, esboçar-se nos últimos tempos, um movimento de reação contra tais discriminações, por exemplo, nas palavras de José Casais: "*Nenhum grande artista da plástica executou jamais integralmente por si só, as obras completas. Na inspiração, na concepção, é que não cabem ajudantes*". Em quase todas as estátuas, quer dos Passos, quer dos Profetas, podemos observar as marcas do estilo inconfundível do Aleijadinho, os olhos ameadados, o tratamento dos cabelos e sobretudo da barba em madeixas isoladas e retorcidas, a posição defeituosa das clavículas, muito unidas na frente e sem ligação com os ombros, os olhos "facetados", ou seja com a pupila e a íris achatadas, além de outros pormenores. Em toda a história da escultura, cujas obras raramente são assinadas, pouquíssimos artistas são tão idiossincrásicos e por conseguinte tão fáceis de identificar quanto o Aleijadinho. Sobre a autenticidade da obra de Congonhas, cremos não caberem mais dúvidas.

Falta-nos porém, já que pleiteamos a inteira responsabilidade artística de Antônio Francisco Lisboa, explicar senão justificar as anomalias anatômicas de determinadas estátuas. Nesta altura surge a teoria que chamamos de "expressionista" e cujo principal representante no meio literário tem sido Mário de Andrade (*O Aleijadinho e Álvares de Azevedo*). "Com a doença, escreve ele, o sofredor insofrido vira expressionista". Noutras palavras, deforma para traduzir determinados impulsos, raiva, impaciência, sofrimento, ou simplesmente para infundir no espectador sentimentos de ódio (para os torcionários de Jesus), de simpatia (pelos Santos) ou de respeito e de medo (pelos profetas). É aparentemente plausível esta tese, sobretudo se levarmos em conta exemplos da arte contemporânea. Cabe porém perguntar se historicamente o Aleijadinho podia participar das mesmas teorias estéticas do que um escultor da 3.ª década do século XX. Não será acaso excessivo exigir de um homem de pouca cultura. (sabia ler e escrever, relata Gustavo Penalva, e não consta que tivesse frequentado alguma aula além da de primeiras letras) que tenha adivinhado com um século de antecedência o movimento cubista e as subsequentes escolas dadaístas e expressionistas? Diga-se de passagem que o século XVIII sabia perfeitamente traduzir o ódio, a dor, o respeito ou a simpatia por meio de expressões fisionômicas e de atitudes, sem recorrer a deformações anatômicas.

Convém pois encarar uma terceira hipótese, a que qualificamos de "patológica". O Aleijadinho teria deformado para criar obras à sua semelhança. Sabe-se que aproximadamente aos 47 anos contraiu a doença à qual se lhe prende o apelido. Sobre a natureza exata desta doença ainda hoje pairam algumas dúvidas, embora a maioria se incline para o diagnóstico da lepra. Fato curioso, esta doença era conhecida na época, e no entanto, nenhuma crônica nos descreve o Aleijadinho como leproso. Falam, isso sim, em "zamparina" doença de caráter venéreo, o que leva o Dr. Gastão Penalva a diagnosticar a boubia, doença aparentada à sífilis, hipótese que nos parece mais provável. Seja como for, o Pe. Heliodoro Pires não vacila em explicar as anomalias disformes como 'reflexos da própria deformidade do au-

tor". Acrescenta Fernando Jorge, citando o Pe. Júlio Engrácia: "não tinha o Aleijadinho idéia do belo humano, ou queria reproduzir em tôdas suas estátuas a sua figura defeituosa". Isto equivale dizer que o Aleijadinho tinha inclinações narcisistas com tendências para o auto-retrato. Um exame minucioso da obra do artista parece indicar exatamente o contrário. Sabemos que era mulato, filho de Manuel Francisco da Costa Lisboa, e da escrava Isabel, e no entanto, não conseguimos encontrar em todos os seus trabalhos uma única estátua que tenha feições negroides. Suas criações destacam-se pelos nórdicos, as vezes (devido aos olhos) mongólicos: lábios finos, barba cheia, narizes alongados, a ponto de nos levar a crer que certos recalques o impediam de reproduzir o próprio tipo racial. Mesmo após ter adoecido, nunca chegou a mutilar os dedos, os pés, as faces das suas estátuas. Se houve repercussões da doença sobre a obra do artista, estas devem ter sido de caráter diferente, relacionados sobretudo com conceitos estéticos.

Na juventude, Antônio Francisco Lisboa era de temperamento alegre, despreocupado, extrovertido. Nada o predispunha para a aceitação resignada do terrível mal que o acometeria, e quando os dedos dos pés lhe caíram, obrigando-o a andar de joelhos, os das mãos se lhe paralisaram ou caíram (não se sabe ao certo), quando o rosto se lhe tornou disforme e repelente, o artista de alegre que era, tornou-se irritado, arredio e misantrópico. Escondeu-se das vistas de todos para trabalhar e viajar, e no seu isolamento deve ter desenvolvido estranha filosofia estética: Já que a própria desgraça se prendia à fealdade, bastaria enfeitar determinada figura para torná-la inapelavelmente antipática. E já que a doença lhe mutilava as extremidades, seria lícito convulsionar o mais íntimo da estrutura humana, conferir, por exemplo, aos soldados da Via Crucis aqueles narizes enormes, aqueles queixos bipartidos, pernas sem ligação com o corpo, pés retorcidos para fora e para trás que tanto nos surpreendem. O mesmo raciocínio, porém, não se poderia aplicar aos Profetas que são, afinal, figuras veneráveis da Bíblia. Não inspiravam decerto ao Aleijadinho a mesma simpatia que os Apóstolos, porém nada indica que lhe deviam infundir ódio ou desprezo. Quando muito, podiam parecer-lhe exóticos. Se nos limitamos a relacionar as deformações com o desejo de provocar antipatia, carecemos de uma explicação válida para os Profetas.

E' por isso que nos vemos obrigados a introduzir uma interpretação baseada nos costumes e modo de trabalhar dos escultores do período colonial, e que chamaremos de "perspectivismo". Na ata das suas deliberações, a Mesa da Igreja do Carmo de Sabará justifica nos seguintes termos a preferência dada ao Aleijadinho: "O melhor meio que se achou para fazer as obras com aquela perfeição e pureza segundo os riscos era ajustar o mestre e oficiais, e assentaram que só o Mestre Antônio Francisco Lxa. e seus costumados oficiais poderiam fazer com toda a satisfação".

Donde se desprende que já por volta de 1770, quinze anos antes da doença ter-lhe mutilado as mãos, o Aleijadinho, embora escultor e arquiteto, não projetava integralmente as obras porém obedecia a riscos fornecidos por terceiros. Em Congonhas, a presença de um orientador, de um inspirador anônimo do conjunto parece indiscutível devido a uma série de fatores: As capelas dos Passos constituíam uma novidade, um fato único na arquitetura religiosa de Minas. As procissões do Calvário com suas 14 estações tradicionais somente em 1731 haviam sido instituídas oficialmente pelo Papa Clemente XII sendo provavelmente de origem germânica. Estátuas de profetas quase que só se vêem em catedrais góticas, como Amiens, Bamberg, e nunca ornamentando escadarias. Devemos pois atribuir sua aparição em Minas a uma pessoa de rara cultura e conhecimentos históricos que pode ter sido Thomas Maia Brito, o superior do Santuário, ou mesmo algum humilde sacerdote cujo nome a História não consignou. Certamente não foi o próprio Aleijadinho. Basta para certificar-se disso, atentar para a vestimenta dos soldados romanos e dos profetas, que hoje nos parece um tanto anacrônicos, mas que para a época representava um real esforço de fidelidade histórica. Os trajés dos profetas são tipicamente orientais sendo os gorros os mesmos que se usavam no século XV no norte da África e as vestes as

que ainda hoje se vêem nos trajés tradicionais do Turkestão ocidental e de Bakhora. Quais teriam sido as fontes documentárias do orientador de Congonhas? Talvez gravuras de Dürer (*Os cavaleiros do Apocalipse, Oriental com sua esposa*) ou reproduções da Via Crucis de Adam Krafft, de Nuremberg. Com maior probabilidade, cópias de pinturas italianas como a *Adoração dos Reis Magos*, de Mantegna ou *O Triunfo de São Jorge*, de Carpaccio. Sabemos hoje que muitas pinturas de Manuel da Costa Ataíde foram inspiradas diretamente em reproduções de Ghiberti (*Silvio de Vasconcelos, Revista do SPAHN*). Tudo por conseguinte nos leva a crer que o Aleijadinho obedeceu não somente a fontes históricas e artísticas, mas ainda a desenhos pormenorizados que lhe foram fornecidos por terceiros. As mãos doentes deviam dificultar-lhe sobremaneira a arte do desenho embora lhe permitissem a prática da escultura que depende principalmente dos punhos e dos braços. Por outro lado conjuntos de muitas figuras como *O Passo da Santa Ceia* requereu um projeto, um plano de conjunto, um "risco" como se dizia na época. E além de mais, *A Ceia* foi concebida e executada para ser apreciada sob um único ângulo, desde a porta da capela. Isto se pode observar nas figuras dos Apóstolos e do Cristo da primeira capela, sentados atrás da mesa, desprovidos de pernas e de costas. O "risco" devia ser, por conseguinte, um desenho *em perspectiva*. É neste pormenor que conseguiremos encontrar uma explicação lógica para muitas deformações anatômicas. Observando os braços dos soldados romanos, vemos que, cada vez que um deles é paralelo à porta da capelinha, não sofre deformação na sua proporção anatômica. Logo, porém, que um membro é visto do topo ou de lado, acha-se encurtado na escultura. Dificilmente, as fotografias tomadas de frente, permitem observar o fato. Basta, porém, que o observador se desloque em volta das estátuas para que perceba deformações notórias, como no caso do braço da mulher do povo com criança do *Caminho do Calvário*. Noutros casos, a observação é imediata, mas pode ser atribuída ao arranjo defeituoso das figuras que hoje não se encontrariam na ordem em que o artista as tinha concebido. Vinte anos após a conclusão das estátuas de cedro, Saint Hilaire relata que somente uma capela estava concluída e por conseguinte as figuras guardadas nas dependências do santuário na mais perfeita desordem, provavelmente. Seria talvez interessante basear-se nas deformações "*em perspectiva*" para tentar reconstituir o arranjo original, e remediar à atual impressão de confusão que muitos Passos nos oferecem.

Para chegar a compreender o processo técnico das deformações em perspectiva, é preciso considerar a obra do Aleijadinho, anterior à Congonhas. O que sobressai nesta obra em matéria de grupos de figuras é principalmente o admirável conjunto de baixos relêvos dos púlpitos nas Igrejas de São Francisco de Ouro Preto e do Carmo de Sabará. Mesmo as estátuas em alto relêvo, os anjos dos lavabos de Ouro Preto, os querubins das portadas, não chegam a destacar-se inteiramente do fundo da composição escultural.

Ora, o baixo-relêvo é uma técnica que acompanha os contornos aparentes do modelo. Quando foi chamado para trabalhar em Congonhas, o Aleijadinho possuía pouca prática em matéria de "rond-bosse". Doente e bastante idoso, não teve provavelmente a plasticidade suficiente para adaptar-se à nova técnica e procurou utilizar processos de baixo-relêvo toda a vez que o desenho original parecia sugerir-lo.

E' verdade que, várias estátuas dos Passos estão rigorosamente em proporção, sob todos os ângulos. Trata-se das imagens de Cristo, dos Apóstolos, de Maria-Madalena, do bom ladrão e do Anjo. Em tôdas elas o detalhe da anatomia, as veias dos braços, a musculatura, os cabelos, formam um contraste flagrante com a relativa imperfeição dos comparsas. É fácil explicar estas diferenças, atribuindo-as à presença de um modelo vivo para determinadas figuras. José Mariano Filho observa com muita propriedade que as estátuas de Cristo devem ter obedecido a dois modelos devido a diferença de anatomia e de rosto. Pode-se também explicar porque os soldados e os profetas visivelmente não foram executados dessa maneira: É que o artista não dispunha de trajés orientais ou romanos com os quais pudesse vestir os modelos e se viu obrigado a acompanhar fielmente o dese-



nho fornecido, até nas imperfeições, como no caso das cou-raças dos legionários que apresentam saliências onde de-veriam ter reentrâncias (má interpretação do sombreado). Quanto às figuras dos Profetas, o desenho que as ins-pirou deve tê-las mostrado de baixo, como quem encara estátuas imponentes, erguidas no topo de uma escadaria monumental. Basta, para certificar-se disso, focalizar os Profetas de uma altura de aproximadamente 50 cm do chão, e ver todos os defeitos anatômicos desaparecerem como por encanto. E' o que faz, aliás, instintivamente, a maioria dos fotógrafos.

Compreendemos assim porque os braços de determina-dos profetas são atrofiados: É que a perspectiva não permitia ver-lhes a articulação do cotovelo, e por isso o artista não a representou. As cabeças excessivamente

inclinadas para a frente, os corpos desaprumados para trás, não passam de deformações comuns com pontos de fuga celestiais. Quanto às mãos deformadas, já as podemos encontrar em Ouro Preto, nos púlpitos de São Francisco, e deve tratar-se ... bem ... simplesmente de um erro do Aleijadinho.

No mais, êle não quíz, ou não soube rebater sôbre pla-nos de frente os elementos que o desenho apresentava de topo ou de perfil, e assim criou estátuas, que mesmo encaradas de cima, ainda parecem de certo modo vistas de baixo.

Talvez algum dia se chegue a considerar essas deforma-ções sistemáticas como um grande achado, uma inova-ção genial, o que faria do Aleijadinho um precursor, a nosso ver involuntário.

Foi espontâneo o aparecimento do barroco?

Graciana Rojas (Revista "Esso")

38

Há uma diferença fundamental entre a colonização es-panhola e a portuguesa na América do Sul.

Os conquistadores espanhóis encontraram impérios es-tabelecidos e civilizações avantajadas que deviam con-quistar e vencer. Dois mundos, o espanhol e o aborí-gena, estranhos no seu conteúdo e forma, enfrentaram-se. A força venceu o índio, porém os rasgos fortes de sua raça, a tradição artística bem definida, reapareceram lentamente e chegaram em muitos casos a produzir uma indianização do europeu. Foi diferente o que receberam os portugueses. Selvas impenetráveis, terras generosas que ainda não haviam sido cultivadas, habitantes de pele desnuda que viviam em estado de primitivismo. Pos-sivelmente, a isto se deve a enorme diferença que há entre a arquitetura colonial espanhola e a portuguesa, coisa que bem podemos apreciar principalmente nas igre-jas construídas com a introdução do cristianismo. E foi o estilo barroco, trazido da Europa quando começava a sua decadência, o que encontraria na América nova vitalida-de, adaptando-se a novas formas e a novas concepções. No Brasil colonial de 1700, uma descoberta influiu for-temente no seu crescimento. A região que correspon-de hoje ao Estado de Minas Gerais, invadida certo dia pelos bandeirantes. Marchando em grandes grupos, le-vavam como emblema uma bandeira ao vento e abriam as primeiras estradas no interior do país. Procuravam ouro e diamante. As areias do rio das Velhas, que du-rante séculos conservavam seu segredo, aos poucos fo-ram mostrando todo o tesouro que se escondia no seu leito. E os homens enlouqueceram de cobiça.

Todavia a colônia era pobre, e dependia exclusivamente de suas fontes agrícolas. A descoberta do ouro provocou uma desorganização febril. Cidades foram despovoadas, engenhos abandonados, soldados desertaram. De todos os pontos do país chegava gente ávida de ouro e dia-mante. Escravos foram peneirar as areias dos rios. Po-voados surgiram, cresceram, transformando-se em cida-des. Vila Rica, Mariana, Sabará, São João del Rei e Congonhas do Campo nasceram. Eram as cidades de ouro.

Vila Rica prosperou mais do que as outras. Foi sede do Governador do Reino, e ali instalou-se a Casa Real da Fundação, que se encarregava de coletar para a Co-roa a quinta parte do ouro encontrado e do diamante de mais de vinte e quatro quilates.

Dia a dia se construíam mais casas. A cidade prospe-rava. Cada ordem religiosa construiu sua igreja. Um luxo pomposo brotou freneticamente. Adquiriram-se os mais ricos ornamentos e de cidades longínquas chegaram artistas de renome para esculpir imagens, erguer cha-farizes para as praças e adornar os interiores das naves. Foram os missionários jesuítas que introduziram os pri-meiros modelos barrocos no Brasil. O estilo havia sur-gido na Europa em fins do século XVI, conseguindo seu esplendor na arquitetura sacra do século XVII e decaindo no século seguinte. Usado principalmente por aquela ordem religiosa, tinha tomado o nome de bar-roco jesuíta. Sua característica de "fascinar a vista pela riqueza e variedade de motivos" produzia atmosfera policrômica intensa que impressionava a alma dos fiéis. A natureza do país e o temperamento exuberante de sua gente careciam de um meio de expressão de conteúdo fascinante e por isso foi espontâneo o aparecimento do barroco nas terras do ouro. A forma encontrou nova forma. A linha destacou outras ondulações. Ao excesso juntou-se mais excesso. Os interiores coloridos das i-grejas desprendiam uma alegria que expressava um sen-tir religioso ingênuo e claro.

Súbitamente a febre foi dominada. Já não se encon-travam facilmente as pepitas maravilhosas no leito dos rios e era inútil remover as areias. Os aventureiros fo-ram deixando as cidades, indiferentes e decepcionados. O silêncio e a vida pacata ficaram e integraram-se nos seus muros. A poucas distâncias dali, a civilização im-punha avanço dinâmico, porém em Minas Gerais o pas-sado ficou absorto e, hoje, somente um nome sobrevive do silêncio, o do escultor sacro Antônio Francisco Lis-bôa, a quem o povo chamava de Aleijadinho.

A formação técnica do Aleijadinho foi feita no ateliê de seu pai e do seu tio, o entalhador Antônio Francisco Pombal e aprimorado depois em serviços diários feitos para os mestres, então empregados na construção de obras sacras. Se teve algum contáto com êsses artistas que chegaram a Vila Rica, foi esporádico e exíguo. Via o que êles faziam e aprendia com sua própria experiên-cia. Ao mesmo tempo, entrando em contáto com as or-dens religiosas foi-se iniciando como ornamentista sa-cro. Durante sua longa experiência artística através de quarenta e cinco anos, tratou sempre de temas re-



Pulpito, famosa obra de Aleijadinho, executado em pedra-sabão.

ligiosos. Esse contáto foi decisivo para sua formação. Dos livros sagrados, às estampas e às gravuras da Bíblia, Aleijadinho pôde produzir sua obra.

As lendas sobre o artista o descrevem naquela época como homem de temperamento alegre, vivedor e apaixonado. Sua vida de então deve ter sido alternada entre seu trabalho e o gozo do seu próprio viver, atendendo a compromissos em Vila Rica e cidades vizinhas. Uma existência despreocupada e feliz até o momento em que apareceram os primeiros sinais da doença que nunca mais o abandonou. Alguma moléstia de origem hereditária-sifilítica foi, pouco a pouco, tomando conta do seu organismo, deformando seus braços, além de lhe provocar violentas dores. Perdeu alguns dedos dos pés e das mãos. Caminhava apoiando-se aos joelhos. Seu aspecto inspirou temor e repulsa. Devido a ele e ao ódio que nasceu em seu espírito, ocultava-se numa tenda para trabalhar. Mais do que nunca se afastou dos seus semelhantes. Estava com 30 anos.

São Francisco de Assis de Vila Rica abre a primeira página de sua carreira artística. Durante muito tempo dedicou-se à ornamentação de igrejas, deixando, tanto nas portas como nas arcadas laterais e nos interiores, um estilo pessoal que está presente em toda a sua obra, seja nos ricos retábulos nos telhados dos altares, quer seja nos variados conjuntos de santos esculpidos. Foi o primeiro a utilizar a pedra-sabão, variedade de esteatita abundante da região, de cor azulada. Ficou sendo sua matéria-prima favorita.

A igreja de São Francisco de Assis representa uma de suas mais completas obras de ornamentação. Embora sua concepção geral venha diretamente do barroco, ele imprimiu em cada tema rasgos de sua própria inspiração. Por causa do efeito conseguido pelo seu trabalho na porta do templo foi constantemente solicitado por muitas irmandades religiosas que desejavam para suas igrejas frontispícios do mesmo gênero. Muitas ostentam estas portas de pedra-sabão, que, curiosamente, parecem respirar independência do resto da construção.

Na igreja do Carmo (Sabará), através de suas estátuas, notam-se perfeitamente as deficiências de sua preparação técnica, particularmente nos conhecimentos elementares da anatomia humana. Sem dúvida, porém, é justamente nas estátuas onde sentimos mais puro o espírito do artista. Às vezes, nas figuras contrastadas e desproporcionadas, há um sentir humano expressado rudemente. As expressões faciais dominam. No seu primitivismo, emocionam pelo sentimento artístico presente.

Congonhas do Campo esperava Aleijadinho. Descansando entre as serras, ela estava destinada a guardar a obra mais comovedora do escultor. Seu espírito solitário en-

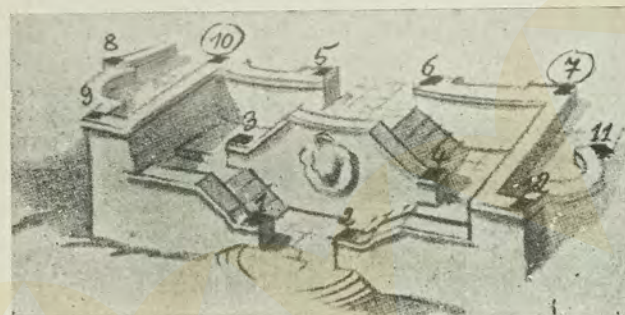
controu finalmente a calma e criou naquela natureza tranquila as dramáticas e impressionantes figuras que atormentavam sua imaginação.

Durante 30 anos esteve realizando trabalhos para as igrejas das cidades mineiras. Cansado e sentindo a doença alastrar-se pelo corpo e já com 58 anos, foi chamado mais uma vez para executar no povoado uma importante obra para o Santuário do Bom Jesus do Matosinho: esculpir, em tamanho natural, cenas do Calvário de Cristo e executar também doze estátuas, em pedra-sabão, dos profetas bíblicos que adornariam o adro da igreja. Durou 8 anos seu trabalho.

Contratou então numeroso grupo de auxiliares que deviam preparar-lhe os pesados blocos de pedra para aliviá-lo do trabalho mais forte. Dizem que grande parte de sua obra sofreu a influência dos seus auxiliares, não sendo possível determinar exatamente até onde foi essa contribuição. Isto está claramente visível nas cenas do Calvário: certo tom desentoante, produzindo um conjunto irregular. Os críticos afirmam que Aleijadinho ocupou-se apenas da execução de seis figuras de Cristo, de Maria-Madalena e de alguns apóstolos. Todas as demais são desproporcionadas e disformes, embora nos rostos exista sempre uma intenção expressiva, às vezes exagerada. Considerada em conjunto e como arte popular, a obra exibe uma ingênua dramaticidade. Com os profetas, Aleijadinho finalizou a obra mais importante de sua carreira. Tudo o quanto havia realizado antes desapareceu diante das figuras que esculpiu com seus dedos mutilados. Tinha já sessenta e dois anos de idade. Anos atrás morrera o escravo Maurício, seu auxiliar preferido. A obra deve ter significado grandes esforços para o artista.

Ficou deduzido também que sua participação naquele trabalho foi parcial. Nas figuras há uma notável diferença entre as metades superior e inferior dos corpos. As cabeças parecem ter sido tratadas com cuidado especial. É possível que Aleijadinho tenha se dedicado apenas a esculpir suas cabeças, a retocar e dirigir o resto do corpo, ou a disposição de suas roupas e ornamentações. O caminho da peregrinação ao santuário de Congonhas vai subindo suavemente a colina. Atravessa o jardim onde estão as figuras que descrevem o Calvário. E, continuando pelo caminho de pedra entre a relva, alcança a esplanada que rodeia a construção da igreja sobre um terreno que se levanta a uns dois metros sobre o solo, aproximadamente. Desde a subida impõem-se as figuras dos profetas que se enfrentam silenciosamente, cabeças e braços erguidos, contrastando contra o céu em estranhas atitudes. Sente-se presente o espírito do artista, vivendo em cada uma de suas figuras. Ficou sua obra para a contemplação eterna dos homens.

Trocaram Joel por Jonas



- | | |
|--------------|--------------|
| 1 — Isaías | 7 — Joel |
| 2 — Jeremias | 8 — Amós |
| 3 — Baruch | 9 — Abdias |
| 4 — Ezequiel | 10 — Jonas |
| 5 — Daniel | 11 — Nahum |
| 6 — Oseas | 12 — Habacuc |

Joel e Jonas estão colocados errôneamente no adro do Santuário do Bom Jesus. As estátuas seguem a ordem cronológica da Bíblia (veja-se numeração do diagrama). Observando-se ambos (figuras 7 e 10) vê-se pela posição dos corpos e direção dos olhares, que não harmonizam com as 10 outras estátuas. Troquem as posições: haverá exata continuidade cronológica e também harmonia.



Federico Borghini, Veneza.



Federico Borghini, Perugia.

40 Federico Borghini

Sempre pronto a registrar fatos da vida artística, *HABITAT* compraz-se hoje em assinalar a breve estadia no Brasil de um artista italo-argentino, Federico Borghini, que após uma longa viagem de estudos e exposições pela Europa, volta para Buenos Aires, onde reside. Federico Borghini não quiz deixar a oportunidade de conhecer o ambiente artístico de São Paulo, que através de seus museus e exposições internacionais tem alcançado, além de um renome que vai pelas fronteiras afora, também o respeito dos círculos autorizados e tradicionais pela maneira dinâmica, quase que agressiva com que ataca os problemas da arte. Nascido na Itália, Borghini seguiu a família quando esta se estabeleceu em Buenos Aires, frequentando aí a Escola Nacional de Belas Artes. Há dez anos exatamente que Borghini, ao completar seus estudos, enfrentou o público e a crítica, com uma exposição individual. Desde aquela época vem se dedicando não só à pintura, como à crítica de arte, colaborando com a imprensa e rádio da Argentina, para as quais redige notas culturais. Tem também executado inúmeras ilustrações. Em 1956 foi convidado a participar de uma série de conferências e cursos sobre arte etrusca em Perugia na Itália (ver *HABITAT* 47).

Até aqui, a apresentação da pessoa do artista. Agora a sua obra.

A origem intelectual do estímulo plástico e o senso linear com que se concretiza, levaram Borghini, num primeiro momento, à ilustração. O conhecimento que tinha de autores clássicos sugeria-lhe todo um mundo de imagens que seu espírito traduzia plasticamente. Com as ilustrações de obras de Cervantes, Dante, Boccaccio, o poema do Cid e outros, realizou uma exposição em Buenos Aires, em 1951. Neste artista o progresso intelectual dá a razão de ser de sua obra plástica; todavia o sentimento, às vezes nostálgico, às vezes tristemente irônico, aflora sempre, e sua presença impede que a obra se torne intelectualista. As duas tendências, a da inteligência e a outra da sensibilidade, estão em antagonismo, como sua obra o evidencia. Na frente dessas figuras estranhas que povoam seus desenhos, místicas e sensuais,

às vezes torturadas ou tocadas de leve ironia, surgem à nossa mente as esculturas das catedrais românticas e góticas e não podemos deixar de lembrar que Borghini conhece e admira a expressividade cheia de força da arte etrusca. Todavia essas afinidades mentais não passam de ecos que suas obras despertam em nosso espírito, facilitados pela tendência a relacionar o novo com as formas conhecidas. A sensibilidade do traço recria a forma humana, carregando-a de intenções: procura traduzir num fato plástico a sua intenção metafísica. Esta é a luta do artista de estirpe que não concebe qualquer atuação artística divorciada do homem pensante, nem tampouco a subordinação do meio expressivo escolhido a divagações literárias. Seus desenhos mais realizados são o produto de um equilíbrio conseguido com muitas forças em tensão.

Como diz o próprio artista, "o primeiro aspecto de vivência numa criação artística, observada de um ponto de vista reflexivo, é o resultado de um conflito entre o livre arbítrio do artista e o impulso criador obrigatório. A criação para o artista não é nem livre nem de opção, mas pelo contrário, é uma força que o desborda cegamente. O artista não é um eleito mas sim um crucificado".

A pintura de Borghini sugere, no entanto, algo de muito diferentes dos desenhos, estando nela latente as condições de expressão e de emotividade: as configurações são aqui francas, às vezes agressivas, reduzidas geralmente a uma única figura delimitada por um traço claro e contínuo, que empresta uma sensação de primitivismo ingênuo. Grandes ritmos curvos delimitam zonas de cor plana contrastada com valentia; no entanto, a repetição e a procura de alinhamento com as quais o pintor as define, tiram a estas o predomínio, que é deixado exclusivamente ao ritmo linear e ao arabesco com os quais descreve as figuras.

A arte do colorista assemelha-se, em alguns aspectos, com a matemática e a música e esta grande lei da harmonia geral não permite o esvoaçar impulsivo nem admite conhecimentos crus. Mas a pintura é uma evocação,



Federico Borghini, Assis.

uma operação mágica e, como diz Baudelaire, quando a personagem evocada ou a idéia ressuscitada têm surgido e olhado para nós, frente a frente, não temos mais o direito de discutir as fórmulas evocadoras do mágico.

As paisagens de Borghini assumem, justamente, o aspecto essencial que tem emocionado o artista. As arquiteturas, ricas de valor artístico e histórico, são vistas por ele com respeito e com emoção. Para a pintura de paisagens, como para toda pintura figurativa, pode-se estabelecer uma classificação que se baseia sobre os diferentes métodos empregados: temos paisagistas coloristas, paisagistas desenhistas e ainda os imaginários. Borghini faz uma síntese desses métodos, fundindo num acertado equilíbrio elementos de cor, desenho e imponderável atmosfera, que resultam num clima sugestivo de capricho cenográfico. Essas paisagens são talvez a expressão do sonho do homem.

Todos compreendem, sem dificuldade, que se os artistas que têm a tarefa de expressar sua visão íntima se conformassem com regras pré-determinadas, a própria beleza desapareceria da terra, porque todos os tipos, todas as idéias, todas as sensações se confundiriam numa ampla unidade, monótona e impessoal. A verdade, condição *sine qua non* da vida, seria dessa maneira, apagada.

Nas múltiplas produções da arte, há sempre alguma coisa de novo que escapa às regras e às análises da escola. A surpresa, que é um dos grandes prazeres causados pela arte e pela literatura, é devida justamente à essa infinita variedade de tipos e de sensações.

A beleza contém sempre um elemento surpreendente, algo estranho, de uma estranheza inconsciente, não rebuscada, mas necessária, incontável, que depende do ambiente, do clima, dos hábitos, do temperamento do artista. E Borghini possui em boa dose esse elemento, que constitui e define a individualidade, sem a qual a arte e a criação artística não podem existir.



Federico Borghini, Figura triste.



Federico Borghini, A confissão.

Federico Borghini, Cabelos vermelhos.



Américo Braga

Claudia H. Andujar



Américo Braga, *Musicistas*.

Américo Braga, *Navio*, 1958.



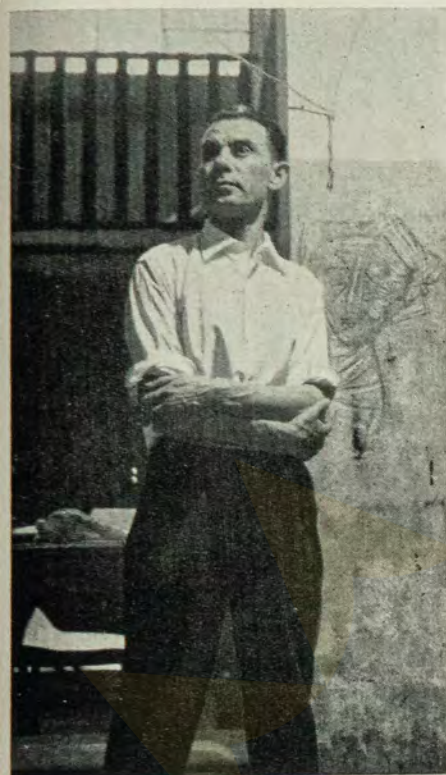
Américo Braga, ceramista português, tem em si o desassocêgo do artista que está sempre à procura de novos horizontes. Ele tem o agudo senso de percepção e julgamento do homem que sabe e conhece seu trabalho. Na cerâmica, sua expressão particular ele demonstra um grande interesse pelas harmonias esculturais e arquiteturas além da procura de aperfeiçoar suas cores e esmaltes.

Encontramos tudo isso e mais a procura de expressar sentimentos humanos como alegria, sarcasmo, voluptuosidade em muitas das suas expressões, faciais e corporais. Emoções que dão vida e caráter à obra de Braga. Ele está mais apto para sentir do que para calcular em termos abstratos. Por natureza ele está mais próximo das formas básicas elementares do que da especulação intelectual. Encontramos nele a herança da técnica do ensino peninsular, o que é óbvio, tendo ele estudado em Portugal. Até 1953 Braga trabalhou e lecionou cerâmica em sua terra natal, após concluir a Academia de Belas Artes em Lisboa. Seu primeiro interesse pelas artes plásticas iniciou-se com a escultura. Somente mais tarde, quando se transferiu para Aveiro, o centro dos ceramistas, encontrou sua verdadeira vocação, a cerâmica.

Porém a influência da escultura ainda se faz sentir em suas obras de cerâmica. Podemos observar isto no "Vaso antropomorfo". Como diz ele, nesses vasos humanos procura uma certa redondeza de formas que viu e admirou nas esculturas orientais. Mas, creio eu, o que mais desperta nossa atenção é a sutil sensualidade do rosto da figura. Os braços e pernas são um tanto curtas para concorrer na função do objeto, tratando-se de um vaso.

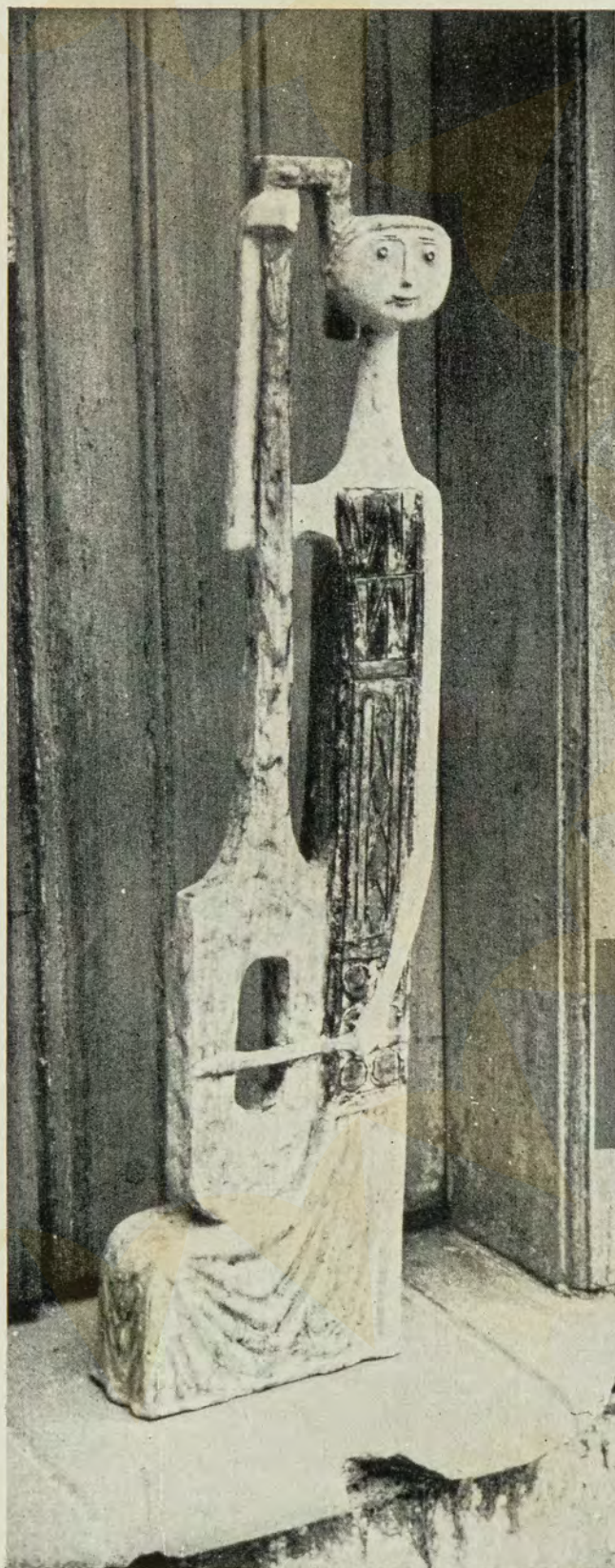
Devido a isso a peça não é tratada como escultura, mas sim como vaso com elementos de escultura. Em suas séries de músicos decorativos Braga já pensa mais em termos arquiteturas. Seu interesse para expressar estados de espírito e sentimentos está perdido. Sua atenção é voltada para a harmonia arquitetural, dando importância não à detalhes mas ao todo; simplifica suas figuras, desenvolvendo a concepção da coluna, a clássica forma arquitetural. Como ele diz, é preciso eliminar o desnecessário. Em contraste com os opulentos e arredondados vasos humanos e com aqueles não-figurativos, encontramos agora essas figuras estilizadas e longas.

Nesse ponto encontramos o artista em sua procura contínua para a purificação das formas. Uma tentativa disto é seu "Navio" onde, como ele próprio diz, não encontrou ainda solução satisfatória para a especulação intelectual. No entanto, esta tentativa expressionista é muito interessante. Podemos nos perguntar se ele não tornar-se-á algum dia um artista abstrato. Braga o nega. Talvez isso nunca lhe trará a satisfação que a arte representativa pode trazer-lhe, mas quem sabe? No Brasil, Américo Braga, entre outros trabalhos, executou diversos murais. São pinturas em esmalte sem relevo. Em Minas Gerais, Cataguazes, existem dois murais dele, medindo 15 x 3 metros cada um. O primeiro é um desenho de Portinari, aplicado e interpretado num mural com base de esmalte, e o segundo, técnica semelhante, é desenhado e executado pelo próprio artista, tendo como tema uma cena de mercado. Atualmente Braga está esperando iniciar um grande mural no Rio para o "Monumento dos Mortos da II Guerra Mundial", que constará de duas pranchas cerâmicas, medindo 9 x 3 metros cada uma. Está se preparando também para exposições em São Paulo e no Rio e pensa em abrir uma pequena escola de cerâmica, com a qual acredito que terá sucesso. Tem um pequeno estúdio na Penha, em São Paulo que poderia ser lugar de inspiração para qualquer estudante ou fanático por cerâmica. Como temperamento, é um tanto tímido e tem poucos contatos no Brasil, mas vale a pena conhecê-lo.



Américo Braga.

Américo Braga, Vaso antropomorfo.



Américo Braga, Musicista.



Quatro estudos de Pedro Américo, executados em 1887.

Pedro Américo

44

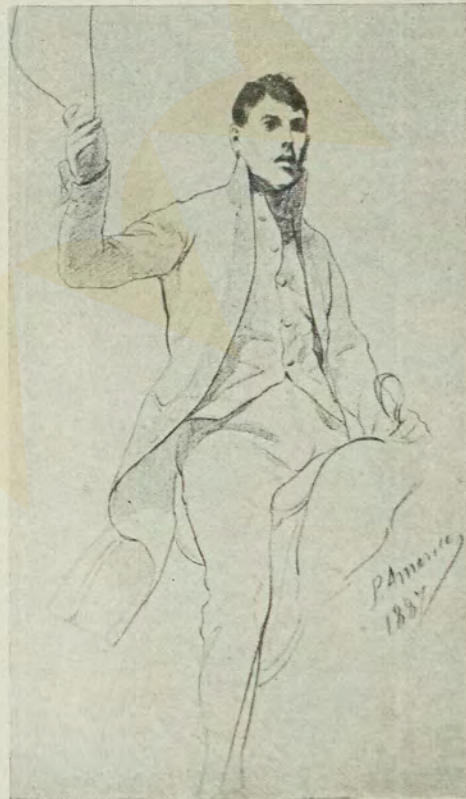
A disciplina dos desenhos científicos, precisos, registradores dos fatos da natureza amazônica, executados na mocidade não deixou de ter uma influência duradoura em toda a vida artística de Pedro Américo. Vida movimentada esta, que de Areias levou-o para a convivência da sociedade da capital e à atenção do Imperador e daí, para os centros artísticos da Europa.

Pedro Américo nunca há de ter ficado perplexo ante a necessidade, ou o prazer mais íntimo, de fixar em traços seguros e fluentes o voo de um inseto, a atitude de um companheiro ou um gesto expressivo. Mais tarde, quando suas qualidades inatas lhe proporcionaram a tarefa dos pintores históricos, isto é, de perpetuar os momentos decisivos de um povo, com a mesma facilidade Pedro Américo transpôs para a tela tudo quanto tinha aprendido na longa prática e uso dos instrumentos de sua arte. Em Paris estudou em diversos lugares; mas seu temperamento apaixonado, próprio de um país novo, desejoso de novidades e de experiências vivas, não podia ficar insensível à polémica que naqueles anos dividia os intelectuais criadores e o público: o classicismo de Ingres e o romantismo de Delacroix. Os desenhos de Pedro Américo, como esta página testemunham, estudam com fidelidade, diríamos hoje, fotográfica, os personagens que, no entanto, em suas telas vão se animar de vida intensa, de um entusiasmo envolvente, numa composição nem sempre rija e claramente determinada, em observação rígida aos cânones do mestre. Pedro Américo é o representante da arte brasileira comemorativa do século passado, o autor de pinturas que conservam uma certa intensidade e vigor.

Em seu imenso estúdio em Florença, cobria metros e metros de tela com as cenas históricas de sua terra, que tinham vivacidade apesar da influência do culturalismo típico do século passado.

A sala do Museu Paulista abriga um dos mais conhecidos, "O grito do Ipiranga" que, ao lado dos desenhos que reproduzimos nessas páginas, é, talvez, a melhor testemunha da fusão das influências que convergem na obra de Pedro Américo.

O classicismo e o romantismo nêle se complementam, fazendo-o um artista fiél à sua própria vida e época.



A arquitetura de Veneza foi talvez o que mais despertou, no início, a curiosidade do jovem artista: a fantasia daqueles que construíram seus palácios e igrejas, os jogos de luz e sombra numa mutação contínua, as linhas caprichosas se recorrendo, intersecando, superpondo na harmonia da composição, levaram Vasta às primeiras tentativas de fixar no papel este mundo que embora real, se situa nos limites do imaginário.



Paulo Vasta, Pomba.



Paulo Vasta, Igreja.

45

Paolo Vasta

Luciano Maurício

Paulo Vasta é um destes artistas em que melhor se representa o homem que veio realmente a conhecer o mundo quando este se encontrava conturbado por todo um conflito de ideologias, interesses políticos e econômicos, e a essência de toda uma juventude que viu os valores eternos das artes se desfazendo em pó por bombas e granadas.

Conheceu Veneza, onde estudou arte, ameaçada de desaparecer. Aprendeu, então, a ver o dia de amanhã como uma possibilidade longínqua de existir. A Itália, na época, era toda um choro convulso de dor, humilhação, de fome e de desespero. Dentro desse mundo transitava o jovem Paolo Vasta. Em suas memórias se misturavam telas de Tintoretto e os companheiros sacrificados. Então, os "bombardeamentos a tapete" tornaram-se uma brincadeira, um espetáculo a mais. Era preciso ver tudo. A sensibilidade precisava ser revestida de aço — a prova de impactos. Somente, como derradeiro reflexo, a vontade de desenhar.

Uma severa disciplina herdada de seus ascendentes, guiava seus passos até as classes, aos museus; ele negava-se,

por instinto, a perder-se nos labirintos absurdos da guerra.

Terminado esse período, urgia recomeçar tudo. O mais depressa possível. Todo um povo impelia-se para a reconstrução. E como o povo, Paolo Vasta renascia para a arte. A humildade do artista e a paciência do artesão afloraram em seus desenhos, a procura minuciosa da melhor forma de expressão, o não contar o tempo para o traçado de uma linha, mostravam um outro Paolo Vasta, bem diverso daquele do período da guerra. Ao chegar ao Brasil, a descoberta de um outro mundo repleto de novos valores teria, como fato lógico, a promoção de um impacto que pouco a pouco foi se refletindo em sua obra. As expressões folclóricas, com suas formas inéditas, fascinaram seus sentidos e então, nasceram uma série de desenhos e pinturas que antes de serem uma interpretação do espírito brasileiro, tocavam apenas na periferia das figuras. No entanto, a linguagem de Paolo Vasta é antes de tudo, uma linguagem universal: esperamos que sua habilidade e sua invulgar capacidade de análise venha nos dar em breve uma obra das mais vivas dentro do panorama pictórico brasileiro.



Luta de veados.

Cobra envolvendo um caboclo.



Cerâmica de Fortaleza

Com o nome ultra-curioso de Mondubim — Cascavel, os caboclos dos arredores de Fortaleza fazem peças de cerâmica cujas formas provém certamente da cultura azteca, que através dos países, das influências e recordações perpetuam uma simples temática enraizada na pré-história. Isto é, arte sem cultura e absolutamente popular, com a expressão de quem repete sem compreender nem o fato artístico, nem aquele anedótico. Essas terras, queimadas pelo sol, apresentam sempre, como nas cerâmicas de Pernambuco os caracteres de caricatura, devidos, não a uma intenção cômica, mas antes à incapacidade de reproduzir formas naturais. Por outro lado é fato conhecido que Rousseau Le Douanier queria pintar "tão bem" quanto os aquarelistas das figurinhas Liebig: da incapacidade de execução surgiu a grandíssima arte do mestre primitivo. Os caboclos de Fortaleza querem representar bem a luta do homem com a cobra, e desta procura nasce uma forma esquisita que se assemelha no entanto ao grupo inicial e que em seu pathos trágico, é naturalmente um fato artístico. Mais do que arte é documento, e como tal é aqui registrado.



Índio.



Índio caçando.

Só raramente os ceramistas populares fazem figuras de índios.

47

Reverso

A boca
contorcendo blasfemias
untou o piso da catedral
de gargalhadas
conspurcadoras
ecoando em cilícios
no corpo puro
da palavra boa
Os buréis
encheram-se
de iniquidades
As mãos caídas dos altares
convulsionando-se
desesperadamente procuravam
divinizações
para estrangular
A realidade
fez a música celestial
voltar para a pauta
vulgarizando-a
em papel de má qualidade
Os painéis
rasgados
mostravam os intestinos
dos cadáveres
das sublimações
Na escadaria
a pureza
mantida
por aparelhos ortopédicos
pedia esmola
pelo amor
do
amor
Os jornalheiros gritavam
— tabu... tabu... tabu...
e a compreensão
serenamente
sorria...



Cassio M'Boy, Lenço de tropeiro.

Cassio M' Boy

Cassio M'Boy, depois de ter lido a nota de Dino Buzzati sobre a crítica de arte (HABITAT 46), enviou uma poesia hermética de sua autoria, composta em 1942: uma produção literária paralela às pinturas que o grande escritor italiano focaliza com sua ironia.



Eugenio Daneri, *Barraca*, 1941.



Eugenio Daneri, *Pôrto*.



Eugenio Daneri, *Caminho para a chácara*, 1947.

Artistas Argentinos

Sigwart Blum

Eugenio Daneri

É suficiente olhar seu auto-retrato.

Este nos mostra um homem, como o encontramos ainda hoje entre os pescadores e trabalhadores: uma cabeça forte, olhar penetrante, voltado para frente.

Somente as mãos não são as de um camponês ou de um pescador. Elas são as mãos bem talhadas de alguém que trabalha com a arte, mãos que poderiam pertencer a um entalhador de cobre ou a um cinzelador de Veneza ou Bolonha que lá vivia séculos atrás.

Daneri, um dos "grand old man" da pintura argentina, somente há poucos anos chegou a se sobressair. Seus quadros, principalmente paisagens e naturezas mortas, não se esquecendo dos retratos, pintados sempre em cores fortes e marcantes, tornam-se modestos nas paredes, tanto como o é o homem Daneri.

Embora tenha ligação com os Impressionistas (muitas vezes parecendo com Van Gogh) ele não compartilha com eles a alegria pelas cores luminosas. Seus quadros têm

sempre como fundo um farto marron. Esse marron, ele o varia com estupenda maestria. Olhando suas telas, nunca se tem a impressão de pobreza de cores. Pelo contrário. A multiplicidade, a variação de suas cores prediletas (um verde quente ao lado do marron profundo) dão às suas obras uma harmonia, que vem da integridade de sua personalidade íntima.

Talvez seja uma pintura de ontem, que não diz tanto às gerações jovens. Pode ser. Um inovador no sentido pictórico ele não é. Nem tem aspirações para isso. Mas, entre a pintura argentina ele tem seu lugar de destaque. Nascido no ano de 1881, pertence aos poucos pintores de sua geração que ainda estão criando, e nos quais a velhice não minou a força criadora.

Não foi por uma coincidência que justamente Eugenio Daneri figurou entre aqueles pintores que foram escolhidos na Argentina para representá-la na última Bial de São Paulo.



Ernesto Farina, Anunciação.

Ernesto Farina

Ernesto Farina nasceu em 1912 numa aldeia da província de Córdoba. Tendo estudado na cidade do mesmo nome, partiu em 1930 para a Itália, terra de seus antepassados, ficando durante oito anos, dedicados inteiramente à pintura. De lá, mandou-nos seus primeiros quadros para o Salão Anual de Arte Argentina, que foi o início de sua atividade para com a arte local.

Com poucas obras suas já se nota a influência da arte italiana. Piero della Francesca toma parte nessa influência tanto quanto Giovanni Bellini, Filippo Lippi ou os contemporâneos de Carrá, Chirico, todavia sem o problema metafísico.

Com poucas obras suas já se nota a influência da arte italiana. Piero della Francesca toma parte nessa influência tanto quanto Giovanni Bellini, Filippo Lippi ou os contemporâneos de Carrá, Chirico, todavia sem o problema metafísico.

Assim transforma a paisagem, muitas vezes triste ao redor da cidade de Córdoba, com suas montanhas descampadas lavadas pela chuva e os ranchos paupérrimos, em paisagens bíblicas, onde os anjos não faltam.

Justamente o aspecto patético é que tentou esse pintor talentoso, a elaborar o que vê e transformá-lo numa unidade pictórica. A simplicidade da paisagem torna-se em seus quadros, habitada por elementos que não sugerem nada e que servem como decoração. Uma escada, uma porta aberta, uma gaiola de pássaros, uma mesa ou uma harpa; às vezes é somente uma pequena árvore, que contrasta com o céu da paisagem.

As cores claras e luminosas de sua paleta, sustentam a lírica de sua pintura, que testemunham a beleza tranquila da paisagem. As composições de Farina são o extrato da postura intelectual, que penetra através da crença na beleza e na bondade.

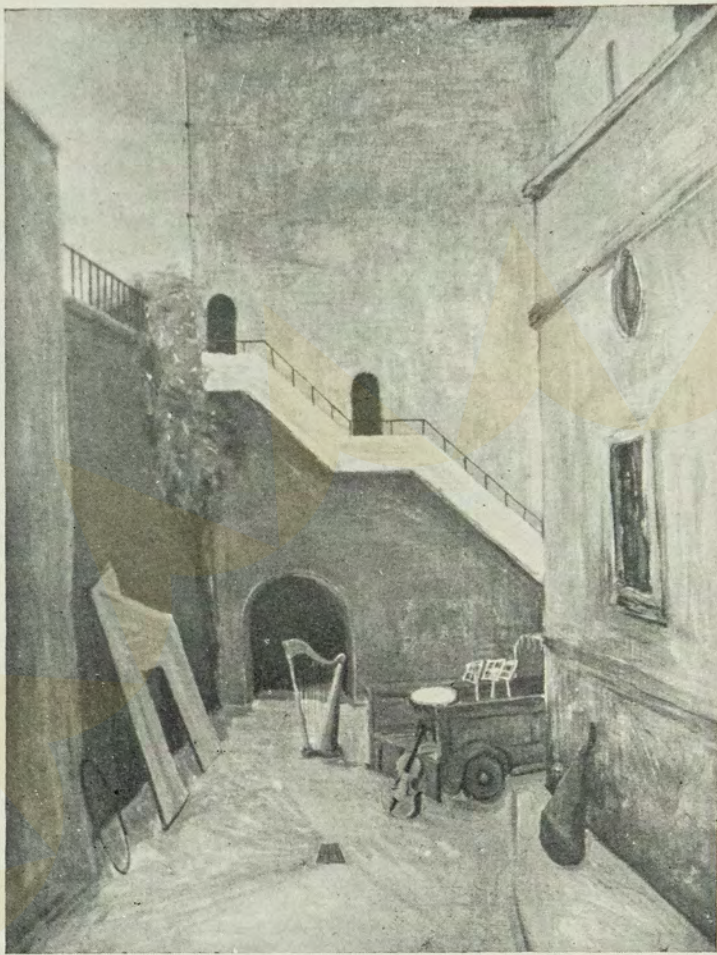
Seus quadros, porém, não propõem nenhum mistério. Porque como homem, ele não pretende revolucionar, nem melhorar a humanidade. Farina é um pintor que se contenta em deixar penetrar sua fantasia numa paisagem que não sugere nada, para mostrá-la assim como ela corresponde em suas leis de estética.

Farina é um homem que, afóra da pintura, come e bebe com prazer. Sente-se a harmonia interna em sua obra, que sempre brilha em sua tranquilidade, e que se transfere para o contemplador.

Este é o grande mistério de sua arte, fazer soar nas pessoas algo de que se sente falta intimamente. Visitantes da última Bienal de São Paulo, tiveram a oportunidade de ver obras de Farina. Como um representante da delegação argentina, deixou em São Paulo testemunhos de sua arte.

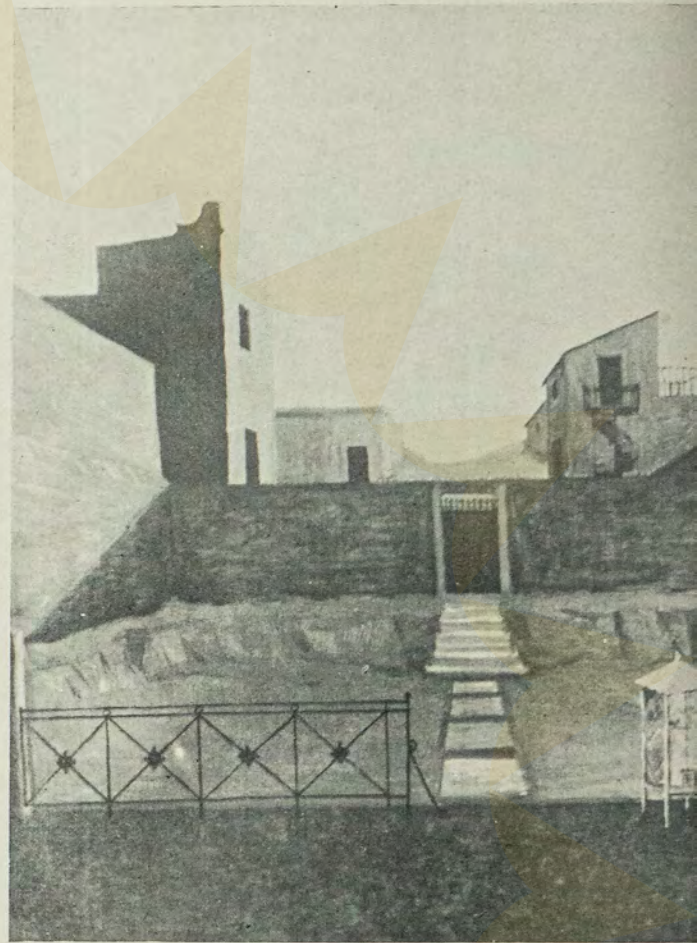
Ernesto Farina, O portão aberto.





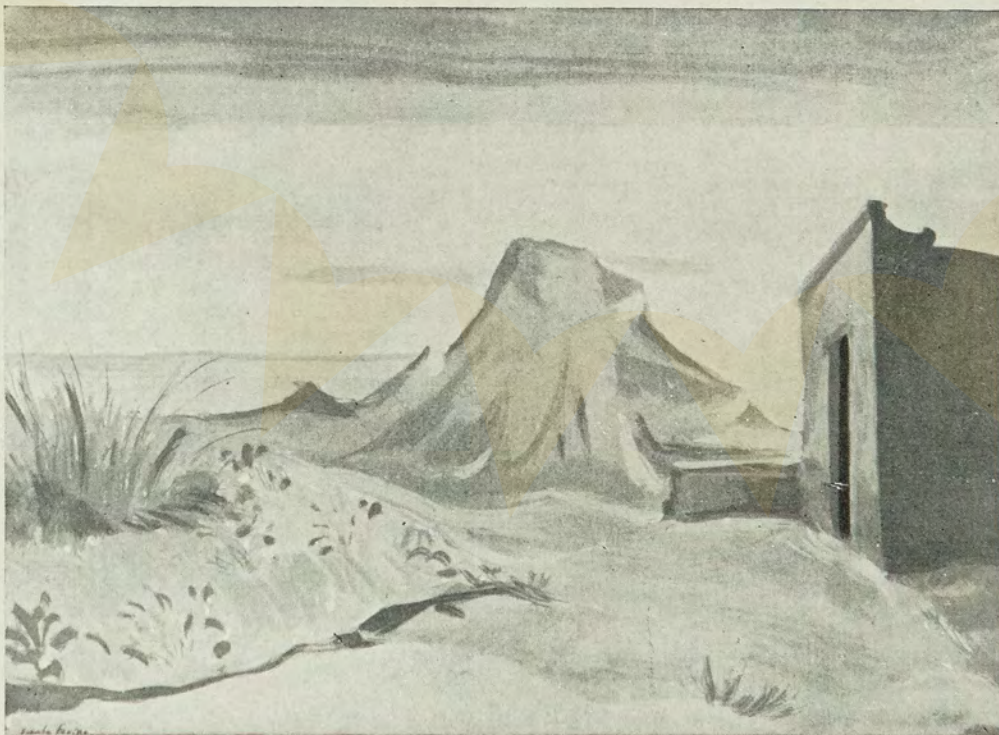
Ernesto Farina, *Mudança.*

50



Ernesto Farina, *Paisagem.*

Ernesto Farina, *A casa azul.*





Agnaldo dos Santos

Quando tratamos de escultura africana sob o prisma dos artistas que se colocam sob a influência desta, vem imediatamente à nossa mente a idéia de escultura fetichista. Este ramo da escultura, que se desenvolve nas regiões habitadas pela raça negra, teve como principal interesse a reprodução da figura humana, sempre impregnada de caráter místico. Considerada por muito tempo como sendo puramente bárbara, somente recentemente atraiu a atenção de colecionadores e entusiastas, que vêm nela não somente o caráter exótico como também simplicidade e beleza de formas.

Agnaldo, escultor baiano, é alvo da influência da escultura negra fetichista e é com precisão que incute em suas madeiras, esse elemento africano.

Suas figuras, além de adquirirem o timbre exótico da escultura negra, dão uma impressão de grandeza, que salta à vista do observador. Como disse Sergio Millet a seu respeito, referindo-se à sua recente exposição realizada em São Paulo: "A sensação que experimentei foi de estar em presença de um desses indivíduos excepcionais, capazes de chegar à obra de arte pela intuição e a sensibilidade, sem perda de sua inocência. Há nêle uma espantosa compreensão intuitiva do jôgo das massas e dos planos, do valor expressivo dos ritmos. Com uma temática muito pobre, inspirada nos cultos africanos e no cotidiano das favelas, chega Agnaldo a formas de grande beleza escultórica, válidas em si mesmos, independentemente do que pretendem exprimir". Outra influência grandemente notada na escultura de Agnaldo é a expressão popular baiana: o ex-voto. Infelizmente esse elemento puramente folclórico está sendo substituído pela fabricação em série, mas Agnaldo soube aproveitar bem os remanescentes dessa arte ingenua. A arte do escultor baiano floresce em meio desta mistura de influências e adquire um caráter pessoal e inconfundível. Citamos novamente aqui algumas palavras de Sergio Millet: "Suas estátuas são estátuas antes de serem xangôs, ou socadores de pilão. Elas se equilibram e se amarram solidamente, assentando suas distorções num forte conjunto de ritmos e volumes".

Uma outra qualidade de Agnaldo é a maneira pela qual ele trata o material empregado: a madeira. Aproveita toda e qualquer peculiaridade fazendo com que figuras mudem de aspecto conforme o movimento do tronco.



Falemos de Jangadas

Ilustrações de Silvio Jaguaribe Ekman

52

Para a gente do sul do país, a jangada, cuja vigência ainda persiste na área ao norte da Bahia, é uma embarcação envolvida em legenda, dramatizando a vida dos pescadores, motivando a canção popular.

Admite-se a idéia da jangada e do jangadeiro no plano folclórico e etnográfico; os que a vêem nas orlas marítimas de Alagoas, Pernambuco, Paraíba e Ceará, nos "verdes mares bravios" de Alencar, principalmente, guardam-lhe as silhuetas leves e atrevidas, sentimentalmente. Aves de asas desmesuradas para o seu esqueleto, fixam-se na areia branca das praias e o itinerante assenta sobre elas a objetiva. Mas como fotografá-las no mar, na mutação das ondas sobre as quais deslisa e some, muitas vezes, entre paredões de águas, para surgirem, inapávidas adiante?

Sentimentalmente, amam-se as jangadas, cada jangadeiro é um herói.

No entanto, esta reminiscência primitiva ainda inserida no quadro poético das paisagens nordestinas de areias e praias, sempre se reveste de um fim econômico. Jangada não é para coisa alguma além do que nos diz o seu emprego ainda nas águas do nordeste — a pesca.

Por outro lado, é a imagem mais romântica, dos perigos que a envolvem, que cerca a vida do jangadeiro e a sua

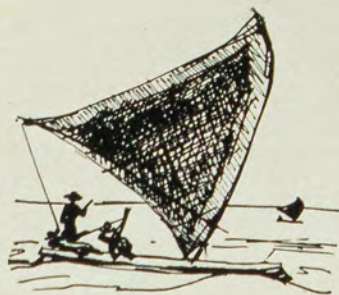
embarcação. E esse romantismo se enquadra na inseparável condição do homem do mar, que morre no mar.

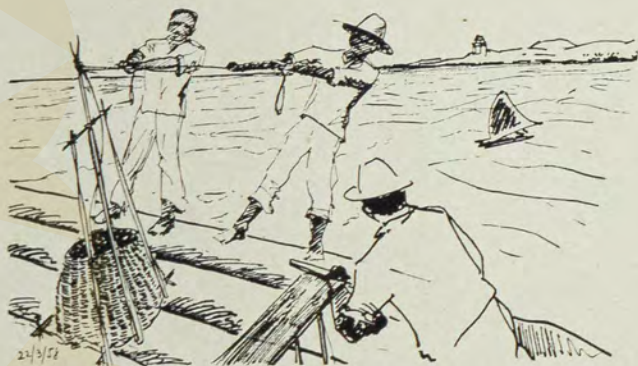
No nordeste, então, frequente, febrilmente, sente-se a substância da canção praieira em que "é doce morrer no mar".

Toda uma literatura, principalmente muito má literatura, deflui das condições em que a jangada conduz o protagonista dos perigos do mar, até quando, um dia, pela luz da madrugada, a jangada volta só.

"O jangadeiro é filho de jangadeiro. Um por mil, não tendo profissão fixada na família, escolhe a jangada para viver. O comum é ter nascido à beira mar e ajudado, desde menino, a jangada a trepar nos rolos, empurrá-la para a maré, puxar o cabo da rede, pescar moréia nas locas, nadar com a mesma naturalidade de um ato respiratório", escreve o grande folclorista Luís da Câmara Cascudo, em seu notabilíssimo estudo sobre as jangadas.

Itinerante, o arquiteto Silvio Jaguaribe Ekman, não resistiu a registrar gráficamente as jangadas e os jangadeiros em trabalho. Daí os desenhos que ilustram esta página e que servem a marcar uma reminiscência de viagem, mas também um testemunho, — quem sabe — das últimas jangadas. Contra o emprego desse primitivo meio





53

da produção pesqueira, já surgiram pelas nossas costas as embarcações velozes, de longo curso, transportadoras de toneladas de peixes contra as quais não sabe mais a profissão dessa fidelidade ao mar, sobre as taboas levadas pela vela.

Os registros gráficos que aqui ilustram estas linhas tem a qualidade do flagrante sôbre o trabalho dos jangadeiros no mar. Não podiam, evidentemente, fugir à marca da apreensão visual dos movimentos, quando os homens das jangadas aguentam a queda, com todo o peso do corpo, nos solavancos da navegação pesqueira.

Cordas e posições, homens dependurados sôbre o mar, em cujas águas se vai a jangada, ressaltam destes desenhos, que são também uma homenagem àqueles que conhecem estes pedaços duros da profissão sem lucros, famosa pelos raides espetaculares, de que a prosa da "Kon Tiki" fez um poema. No nordeste, esse poema da navegação de jangada, da pesca em jangada, da marcha ao longo do litoral ou ao fundo do alto mar, essa proeza é vida diária, é monotonia do cotidiano, enquanto os pesqueiros industriais não chegam. Mas chegaram e estão vindo. A costa brasileira perderá, no restrito âmbito em que ainda são usadas, a graça e a poesia dessas embarcações primitivas. Os desenhos do arquiteto Silvio Jaguaribe Ekman, servem de notações a esse futuro próximo, a essa extinção de um meio rude de trabalho, superado pelas irrupções, sempre desconcertantes, do progresso.



O enigma da arte

S. de Madariaga

54

O primeiro enigma que a estética nos apresenta, é a multiplicidade de sentidos atribuída por nossos idiomas, à palavra "arte". Dizemos que a Capela Sixtina é uma obra de arte; mas o mesmo se fala também de um acôrdo diplomático, de um assado de vitela, de um bolo de creme, do vestido de uma senhora, e até de alguns crimes. Penso que devemos ser fieis à nossas linguas, e que esta fidelidade nos pede de ter em conta as indicações que elas nos oferecem. Dessa maneira afrontando-se na qualidade de filósofos ou estetas a definição da palavra "arte", por uma certa lealdade para com a lingua, temos que evitar toda formula que, embora compreendendo a Capela Sixtina e a Nona Sinfonia, exclua o bôlo, o acôrdo ou o "belo crime". Em seguida poderemos naturalmente subdividir a nossa noção de arte, a fim de chegar mais perto de cada um dos sentidos nela incluídos.

Parece-me que a definição mais geral poderia ser a seguinte: arte é o domínio dos meios necessários para conseguir nossos objetivos. Tomamos um exemplo que não seja por demais evidente. Talleyrand dirige-se ao Congresso de Viena como representante de uma França enfraquecida e não mais dona de seu destino. Tem à sua disposição meios medíocres. Consegue os maiores resultados. Outro, em seu lugar, teria obtido muito menos para seus país. Onde está a diferença? Na arte de Talleyrand. Ele soube tirar proveito como ninguém teria conseguido, dos meios de que dispunha. Uma definição semelhante compreende todos os significados que a lingua empresta, espontaneamente, à palavra "arte". Um delito, por exemplo, pode ser uma obra de arte se a maneira como é executado demonstra um completo domínio sobre os meios que o criminoso tinha à disposição. Este modo de encarar o problema ressalta a amoralidade da noção de arte. É evidente que se consideramos arte o domínio de uma determinada matéria para alcançar um determinado objetivo, a moral fica estranha a tal definição. É cedo no entanto, para chegar à conclusão que arte e moral nada têm em comum. Todavia esta é uma doutrina cara a muitos estetas, e encontra sua expressão num famoso conto de Pierre Louys. Um artista queria pintar um quadro: Prometeu dilacerado pela ave de rapina. Foi ao mercado e comprou um escravo. Este era um médico feito escravo após seu país ter sido vencido e era belo como um deus. O artista acorrentou-o a seu cavalete e tomou-o para modelo. De vez em quando fincava no fígado dêste um ferro ardente, reproduzindo na tela as feições torturadas de sua vítima. O povo soube do fato e, indignado, correu para a casa do pintor a fim de castigar este delito. Mas, entre sua pessoa ameaçada e o povo, o pintor desvendou a tela terminada. E a multidão convencida, aclamou a obra de arte.

Não haverá aqui um sofisma perigoso? Não chegaremos, por êsse caminho, a justificar as experiências que os médicos nazistas faziam nos campos de concentração de Hitler? E se não concordarmos com o ponto de vista de Pierre Louys, qual é a linha exata que marca nossa posição? Experimentamos, pois, isolar as belas artes. Mais uma definição. Não seria útil, nem de acôrdo com as regras da lógica, uma definição de belas artes como artes que exprimem a beleza. É necessário procurar alhures. Queria propôr o seguinte: belas artes são aquelas que tem a finalidade de comunicar um determinado estado de espírito. O artista seria portanto, no sentido comum da palavra, aquele que pode impôr sua vontade a uma determinada matéria e obrigá-la a exprimir um determinado estado de espírito. A obra de arte seria quase um arco elétrico, aberto, a espera do indivíduo que venha fechar o circuito estético, lendo, ouvindo ou olhando, quanto o artista aprontou para êle. A obra de arte completa-se só quando é apreciada por quem é capaz de colher suas intenções. Antes disto, a obra de arte permanece em estado potencial. A faculdade criadora consiste em formar possibilidades sempre prontas a se transformarem em realidade vivida no animo do leitor, ouvinte ou espectador.

Se estivermos de acôrdo até aqui, o julgamento estético sobre uma obra de arte deverá considerar três aspectos diferentes: a arte, a obra e o artista. A arte poderá ser mais ou menos vigorosa, o artista poderá revelar-se mais ou menos capaz de determinar a sua matéria: côres, mármore, sons, palavras, etc., e isto, independentemente do valor mais ou menos grande que se possa atribuir à sua obra como tal. Deste ponto de vista poder-se-ia sustentar que um homem de letras não extraordinário como por exemplo, Oscar Wilde, demonstra ser um artista superior a um gênio como Dostoievski.

A obra de arte, considerada como tal, quer ser julgada como um estado de espírito, como um "momento musical". A ela pedimos uma certa unidade, que é justamente a exigência mais forte e instintiva de nosso espírito critico. Sem unidade não pode haver obra de arte. Precisa-se todavia compreender o que definimos como sendo unidade. Eis um retrato de Ticiano: aqui a unidade é uma coisa simples. Menos simples é a unidade da maravilhosa Sant'Ana de Leonardo, pedra mais preciosa do Louvre. Menor ainda é a unidade daquelas belas formigantes que Brueghel e Bosch nos legaram. Se nosso conceito de unidade tem um valor geral, é necessário que justifique obras tão diferentes. A obra de arte deve ter uma unidade suficiente de inspiração, de invenção ou de estado de espírito, capaz de levar o observador, leitor ou ouvinte a trocar com o autor um olhar de entendimento: "Sim, compreendí". Diremos, então, que há uma obra de arte, quando a matéria usada (cores, sons, conceitos) realiza sua tarefa de ponte entre o autor e quem recebe. A obra de arte é uma ponte de matéria entre uma alma e outra.

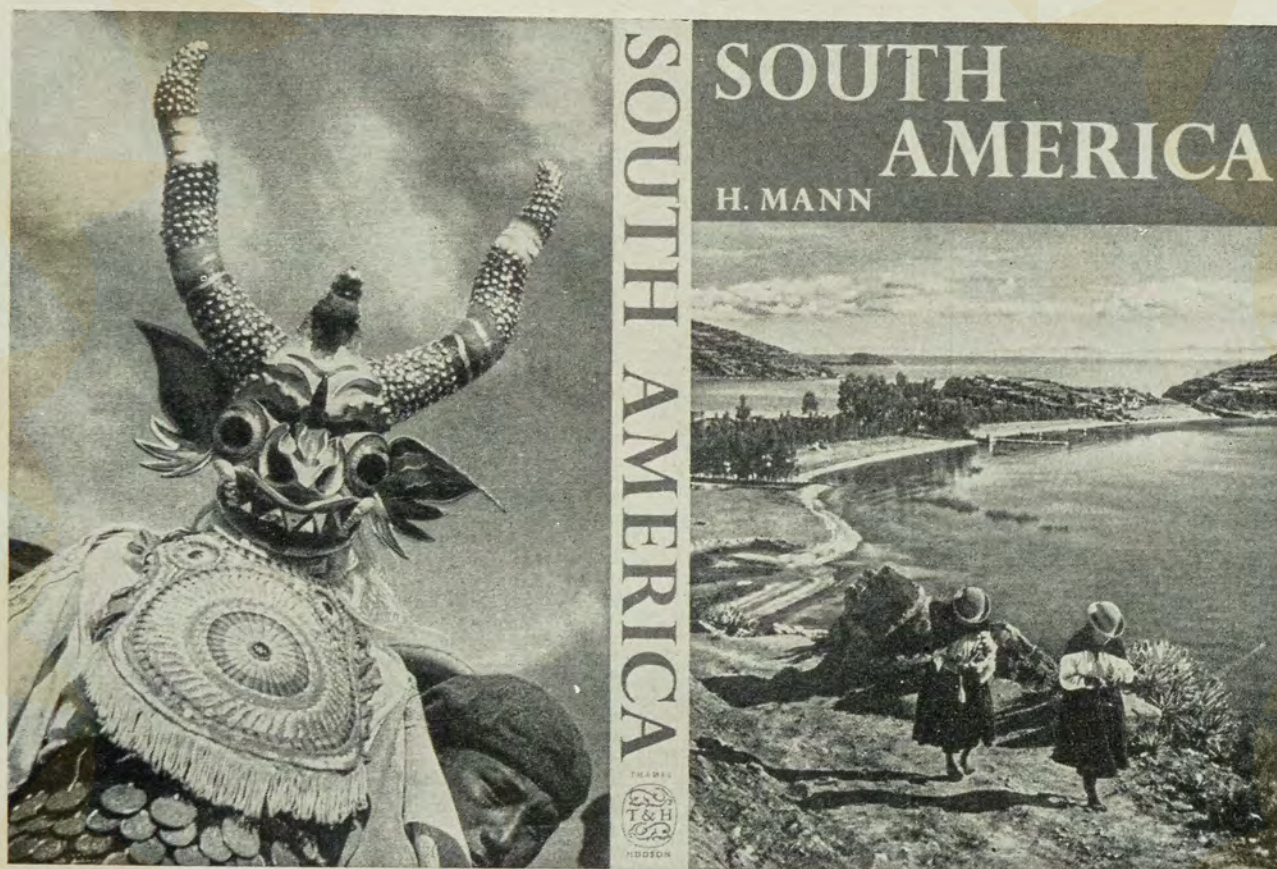
Mas já a esta altura, vemos surgir a possibilidade de um critério duplo. Esta ponte de matéria serve para transmitir um estado de alma ou de espírito. Portanto, uma obra de arte poderá ser mais ou menos de boa qualidade, quando julgada por dois critérios diferentes: como composição e como substancia. Ela pode ser entendida, mas apesar disso transmitir um estado de espírito menos alto, profundo ou impressionante de outra obra, talvez menos feliz do ponto de vista da composição. Aqui se dá a transição entre o julgamento da obra e o julgamento do artista.

Evidentemente, se a obra for um estado espiritual, seu merecimento depende do espírito que se encontra no estado que a produz. Penso que é justamente neste ponto que a crítica tende às vezes a se perder sob o influxo de um falso liberalismo que pretende admitir e compreender tudo. Uma obra artística perfeita exigiria um completo domínio da matéria, uma perfeita unidade de inspiração, de modo a permitir o encontro de um elevado estado de alma com um grande espírito. A grandeza espiritual do artista é, portanto, um elemento essencial da obra de arte. Os três elementos do critério estético podem combinar-se de diferentes maneiras, o que explica a variedade de opiniões e de gostos no campo da arte. Artistas de grande maestria formal e compositiva, podem ser personalidades secundárias. Grandes homens podem não ter um domínio da matéria digno de sua grandeza espiritual. Cervantes é maior que Garcilaso, mas Garcilaso dominava mais sua arte. Goethe e Rilke estão numa relação análoga. Deve-se notar todavia que as maiores obras-primas do espírito humano são aquelas que reúnem as três qualidades máximas e que são, portanto, de autoria de grandes espíritos: a Capela Sixtina, por exemplo, a Nona Sinfonia, o Hamlet.

A este ponto, podemos voltar à história de Pierre Louys. Podemos, agora, indicar o erro que a inspirou. Aquêlê quadro não podia ser uma bela obra de arte. Baseava-se, talvez inconscientemente, sobre uma idéia falsa, embora antiga e oficial a respeito da arte: aquela que vê na arte uma imitação fiel da natureza. O pintor ateniense que Louys descreve, era um fotógrafo. Depois da invenção de Daguerre, o pintor, tendo acorrentado o pri-

sioneiro e preparado o ferro ardente, poderia ter jogado fora suas cores e tirado uma fotografia de sua vitima. Hoje, com a fotografia colorida, a imagem teria sido ainda mais perfeita do que a de um quadro. Louys não deduziu que a tela para ser uma obra de arte, devia ser a expressão da alma do pintor antes que daquela do modelo. E aquela alma era tão preta e asquerosa, que o quadro teria sido repugnante. Mas como? nos dirão: o artista deve servir à moral? Por que não poderá então servir à politica, ou ao Estado, ao proletariado, ou talvez à União Soviética? E' uma pergunta acertadissima. Mas a resposta é clara. A obra de arte não pode ser produzida por um estado de alma puramente estético. Não há nada de mais enfadonho do que quadros, poemas ou estátuas que pretendem nos ensinar algo. Parecem figuras talhadas para servi-

rem de lampadários. Não: se o artista não cria num estado de pura sensibilidade, se no momento da criação ele não fôr o puro sacerdote da beleza, não conseguirá produzir nada de válido. Se naquele ato ele fôr espiritualmente um simples estéta, indiferente às mais amplas paisagens do espírito humano, ele não nos dará grandes coisas. Em outras palavras: quem apenas é, poder-se-ia dizer que até não é. Quem é apenas pintor, não é pintor. Seja a alma do poeta quando ele compõe, como uma corda que freme; mas se esta corda vibrante não é feita de um metal rico de valores humanos, quanto poderá valer seu som? Sob este interrogatório, avançado pelo bom senso, morre a tésé da arte pela arte. A arte não pode viver só para si mesma, porque ficaria isolada num caminho morto, sem comunicações com a vida. A arte para a obra, então; e a obra para o espírito.



55

“South America”, Hans Mann

Numa aprimorada apresentação gráfica foi publicado, pela Thames and Hudson de Londres, o livro “South America”, de Hans Mann, com mais de 200 fotografias em cores e preto e branco, 21 mapas e notas explicativas. Através das fotografias tiradas de ângulos inteligentes, encontramos-nos numa viagem pela América do Sul, que além de nos dar um panorama físico, nos oferece uma ampla visão da história e costumes de todos os países da América do Sul.

Através deste livro de Hans Mann, a América do Sul pode ser encarada como sendo o “continente do próximo século”.

Breves notas ilustram a divisão do território entre portugueses e espanhóis, a descoberta do Império Inca, a influência civilizadora e humanitária dos jesuítas e outros fatos que concorreram para o engrandecimento dos países sul-americanos.

Além das fotografias que muito bem ilustram a vida e os costumes dos habitantes desse continente, encontramos mapas das diversas regiões com notas históricas e explicativas. Os tipos regionais de cada país são ilustrados por fotografias que dispensam efeitos, como por exemplo a fotografia do negro que ilustra a parte dedicada ao Brasil e em particular à Bahia. Interiores das belíssimas igrejas de São Salvador que tão bem demonstram a riqueza do clero na época de sua construção, contrastam com as ruelas que são um testemunho da pobreza reinante nesta região. Os velhos profetas do Aleijadinho são colocados lado a lado com aspectos da jovem cidade de crescimento que é Belo Horizonte; enfim qualquer que seja a página que se folheie, encontramos o bom gosto e a inteligência de quem conhece seu “metier” e sabe como aproveitá-lo em prol de um amplo público.



Bumba meu Boi.



A "ema" do Bumba meu Boi.

Candomblé.



Considerações sôbre o Teatro Popular Brasileiro

Wolfgang Pfeiffer

O Folclore como arte fornece, sem dúvida, valores autênticos para a representação cênica de danças, de cantos e de música popular em geral. Sentimos aquilo na maneira pela qual estes espetáculos recebem uma força convincente e humana enquanto se esvasiam diretamente da alma do povo, e como isso se origina de todos os seus componentes e grupos. Torna-os o folclore desta maneira para nós a mais direta e a mais sincera forma expressiva pela qual nós também podemos ainda participar dos sentimentos íntimos do povo. É força de grande importância esta, que se exprime por intermédio dos cantos, das danças, dos gestos, das máscaras. Grande, dêste modo, também a responsabilidade dos seus intérpretes, que vivem uma vida de idealistas, porque não se podem vender. Eles têm de cuidar rigorosamente da pureza e dos valores espirituais dêste folclore.

A força civilizadora da arte do folclore empenha o seu papel puro, evidentemente em primeiro lugar, em países com população virgem e espalhada sôbre grandes territórios. Aí o folclore ainda é a única arte existente, no setor da música e dança especialmente. Aí ela ainda não fica "superada" pelo show e o dancing, nem pelo disco e rádio, nem pelo cinema e televisão, os quais trazem elementos de origem estrangeira, de outras civilizações. As grandes cidades, portanto, só participam de uma maneira reproduzida do nosso folclore, elas têm certa saudade, elas o apreciam só intelectualmente.

Na maioria dos povos do mundo o folclore e a arte popular desenvolveram-se num ambiente de população homogênea. Caso diferente então aquele do nosso Brasil. Como de outro lado podemos verificar fato consumado dentro da evolução histórica, estão morrendo as civilizações de base puramente nacionalista, das quais podemos considerar exemplo, várias nações européias com os seus restos de ambições coloniais. Já nos países americanos as populações agrupam-se de maneira diferente, incluindo elementos de procedência bem variada. Estamos então em frente de novas agrupações humanas. Os novos conjuntos não encontram logo expressão comparável àquela das velhas nações, até usando em boa parte as regras sociais e jurídicas dos anteriores. Eles têm de crescer em ritmo orgânico. Estamos certos que eles ganham também novas formas de expressão artística; esperamos, entretanto, que conservem os valores positivos dos diversos grupos de origem, das suas diversas regiões e componentes de sua arte popular. Pode ser que caminhem para uma civilização mais igualada, mais universal. Esperamos que isso não empobreça a diversidade do aspecto e, que não fique tudo nivelado por Hollywood. Neste caso, justamente, a nossa situação brasileira tem posição importante e privilegiada pelo conjunto extraordinariamente rico e variado do elemento humano, que contribui para a evolução da civilização do país e de sua arte vindo do próprio povo, não apenas de "elites" que se orientaram em Paris, Roma e Nova York. É situação bem diferente e bem mais interessante em comparação com aquela dos países de população antiga e homogênea, que já fizeram boa parte do seu caminho.

Reconhecer todos os elementos e os seus valores e guardar o aspecto rico e variado que eles apresentam é necessidade justa e natural, nesta fase. Seria erro irreparável pensar que um ou outro grupo terá de vencer. Nem os portugueses, nem os italianos, nem os africanos ou os japoneses são, nem podem ser, os únicos que têm

de impor os seus traços culturais, aqui. Integração igual de todos os elementos, respeitando-se, é então o dever. Dêste modo ninguém precisa sentir-se envergonhado, ao contrário feliz pela riqueza que o povo brasileiro possui neste campo do folclore e da arte popular, do norte até o sul; nas partes indígenas e afro-brasileiros como no caboclo e gaúcho. Olhando de longe, como observador, percebe-se justamente quanto se deve a todos estes elementos e, especialmente aos mais humildes como os afro-brasileiros. A nossa africanização está de certo incluída neste processo de evolução das novas agrupações, está incluída como fato tão importante como a integração de todos os outros elementos humanos e materiais. Este processo é tão inversível como a tecnização e mecanização mundial, à qual assistimos. Esta força africana pode ser até um elemento de grande esperança entre nós, salvando-nos de certos "americanismos" que estão industrializando as bases populares das artes entre nós. Os valores culturais e biológicos dos negros seriam uma força geradora natural simples que qualquer esforço intelectual, capaz de superar os efeitos nefastos desta civilização tecnizada, que ainda não estamos dominando no setor sentimental. Porque, por certo, esta civilização está destruindo em nossa terra muitas das forças espirituais, e em primeiro lugar maternas da vida, forças tão necessárias para manter intacto o conjunto social da família e do povo em geral, ela está tirando o místico de tudo quanto nos liga ao universo. A igreja sabe bem disso.

Ressaltamos aqui apenas o místico representado em nosso folclore, perante a materialização de um mundo que se entusiasma pelas pesquisas científicas e sonha com engenhos balísticos e satélites artificiais. Podem acusar-nos de romantismo, mas os que acreditam no progresso enorme e não querem mais saber de Deus; justamente por isso eles são apenas de um romantismo mais pobre, não se deixando levar mais pela alma e os sentimentos humanos na sua mais pura profundidade, como o povo que canta e dança suas canções originais.

O folclore brasileiro não se limita a danças de festa onde os pares se encontram na roda; têm pelo contrário tantas formas que o ligam com um fundo religioso, em parte cristão, em parte de crenças ancestrais dos povos trazidos para cá. Estes naturalmente, hoje chamam mais atenção pelo seu fundo místico, que nos enfrenta com a origem da dança à qual o homem se entrega, até ficar *en trance*, até ficar consumido totalmente. Uma intensidade sem igual que, naturalmente, só é possível experimentar no lugar original.

É crucial de fato, então, o problema da apresentação do folclore em espetáculo, e mais ainda a passagem do folclore para "arte teatral". É difícil pôr nas luzes dos refletores as coisas que viviam apenas debaixo do sol e da lua e junto das árvores. É importante divulgar e mostrar os elementos do folclore. Resulta, entretanto, numa perda completa a transformação do elemento folclórico para o show — o qual apenas usa a parte decorativa, vistosa e colorida do folclore para aumentar um exibicionismo barato. Já temos exemplos lamentáveis entre nós. O fator decisivo nestes casos naturalmente foi a procura de melhor rendimento do espetáculo, o qual assim não deveria mais anunciar que está apresentando o folclore brasileiro, mesmo pelo mundo afora. De outro lado assistimos a luta abnegada e difícil de Solano Trindade com o seu "Teatro Popular Brasileiro". Mantendo a simplicidade e o sabor do folclore, este grupo se encontra em frente de um público patricio que se interessa em parte mínima e dos estrangeiros residentes aqui, que mais por curiosidade e exotismo assistem a espetáculos que mostram, afinal, para eles algo de típico do país, algo que em nenhum outro lugar do mundo podem encontrar igual. É de se admirar o idealismo e a perseverança de Solano e dos seus poucos fieis, que ainda representam a tão grande riqueza das danças folclóricas, com a maior pureza e autenticidade. Esperamos que o próprio povo brasileiro não se entregue totalmente à apreciação do *show vaudeville*, mas reconheça a riqueza que possui aqui, um estoque de riquezas, que poderá ajudar muito na integração civilizadora de tantos elementos de sua alma pelo meio puro da arte, que sempre contribuiu para uma elevação espiritual por intermédio da criação pura de formas expressivas e significativas.



Lucille Boy Sendrá e Zilda Medici Hamburger, nos papéis de Orfeu e Euridice.



Uma cena do segundo ato.

Orfeu e Eurídice

Entre as manifestações artísticas realizadas em São Paulo no primeiro semestre deste ano, deve-se ressaltar num plano de destaque, a iniciativa da nova Sociedade Artística Koiere que apresentou "Orfeu e Euridice" de Gluck, num esforço de reconstruir historicamente a estreia da versão francesa da obra, dada em Paris em 1774.

A obra foi levada à cena, integralmente, revivendo os fatos do teatro na época de Luís XVI, conforme a concepção originária de Gluck, no que diz respeito à interpretação, indumentária, danças. A apresentação de "Orfeu e Euridice" teve em vista, sobretudo, restituir o caráter original, típico do século XVIII, que espelhava a sociedade da época voltada para a vida da Corte. Caráter esse que Berlioz, romântico que era, tinha desvirtuado com a reconstituição da ópera em estilo grego, onde as bailarinas envergando túnicas gregas dançavam minuetos palacianos.

O mito de Orfeu foi celebrado desde os dias de Píndaro, Esquilo, Virgílio e Homero. Como símbolo do bom pastor e da ressurreição aparece na iconografia cristã das Catacumbas, passando a lenda para a Idade Média e o Renascimento, quando os artistas dela se valeram no anseio de reviver o teatro grego. Orfeu foi, pois, uma fonte permanente de inspiração artística: a ópera, desde Monteverdi à ópera bufa de Offenbach focalizam o mito, até que em "Orfeu da Conceição" a poesia e a música popular brasileira se unem para reviver o amor de um Orfeu de cor para uma Euridice mulata.

Dirigimos, pois, um bem merecido aplauso à realização de Koiere e a Badia Vilató, diretor artístico do grupo, a cujo cargo estavam a cenografia, os figurinos e a direção de cena da ópera.

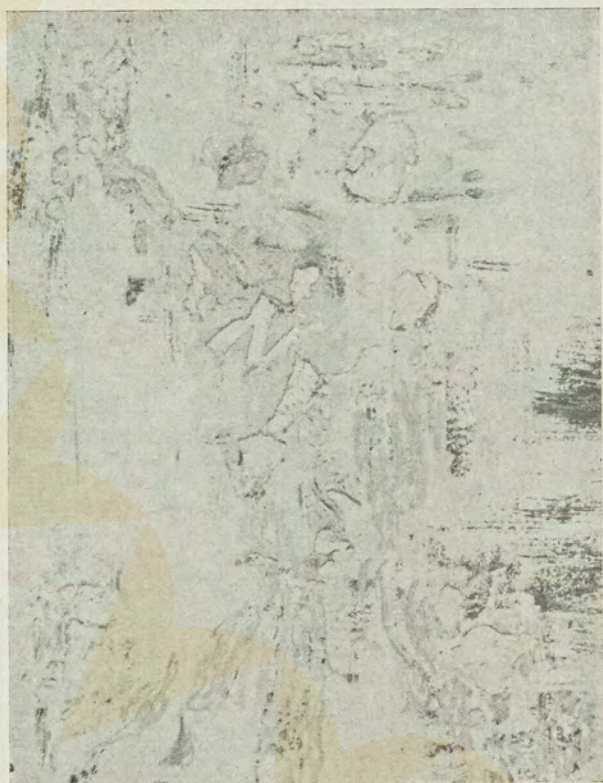


Ruth Todd. *Stonehenge*.



As pinturas são montadas numa armação de madeira com pés de metal.

58



Ruth Todd. *Nuances*.

Mesas

É a primeira vez que temos notícia que o próprio artista destina seus quadros para fins utilitários. Trata-se de uma pintora que com frequência utiliza-se de temas abstratos para suas pinturas. Aconteceu certa ocasião que a artista em questão, Ruth Todd, necessitava de uma mesa. Não tendo nenhuma ao seu alcance, lembrou-se de uma pintura abstrata que havia feito há tempo e que tinha ficado muito grande para ser colocada na parede. Montou-a sobre uma armação de madeira e cobriu-a de vidro. O resultado foi um sucesso muito grande, que tanto entusiasmou a inventora, que continuou a fazê-las e pô-las à disposição do público. Reproduzimos nesta página uma de suas mesas. Para esta, a artista inspirou-se nos monumentos megalíticos de Stonehenge. Na outra ilustração vemos um conjunto de mesas no estúdio da artista. Além de ser um ótimo elemento de decoração, trata-se, ao mesmo tempo, de uma obra de arte.



Antonio Henrique Amaral, Xilogravura.

Exposições

Sucederam-se as exposições, nesses últimos meses, tanto no Rio como em São Paulo, nos Museus e nas galerias das duas capitais. Nessa resenha de nossos artistas, surgiram novos valores, aqueles que até há pouco frequentavam as escolas de arte ou os ateliês dos mestres experimentados. Outros foram se impondo, consagrados pela crítica nacional e internacional, pelos juris de premiação. Outros ainda, mostraram o caminho feito, o enriquecimento ou os novos rumos de sua arte.

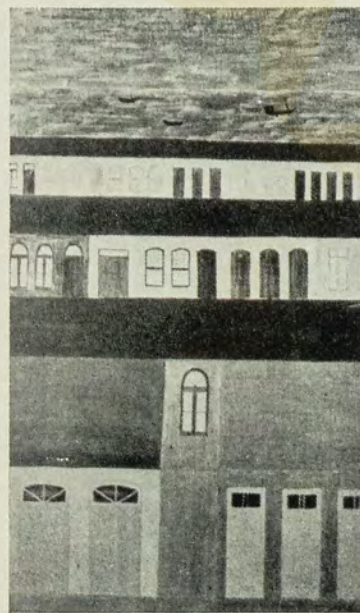
Entre os primeiros, colocam-se Antonio Henrique Amaral e Ana Letycia. Antonio Henrique, aluno de Livio Abramo que se apresentou pela primeira vez individualmente, possui em seu desenho uma força, quase que uma violência e agressividade, que são justamente os componentes característicos que emprestam um sabor bárbaro a seus trabalhos. A fervida fantasia, o senso de composição inato e na maioria das vezes bem estruturado, compensam as eventuais influências externas, e as xilogravuras de cunho expressionista denunciam os traços de uma personalidade bem definida.

Ana Letycia, pelo contrário, já enfrentara a crítica e o público, mesmo por ocasião do IV Bienal. Agora, no Salão de Arte Moderna foi laureada com um dos prêmios mais ambicionados, o prêmio de viagem pelo país. É uma artista jovem, cuja carreira vai acelerada. Para quem já conhece sua obra, a rapidez com que vai galgando os planos evidentes da vida artística nacional não causa menor surpresa. A obra de Ana Letycia sempre foi

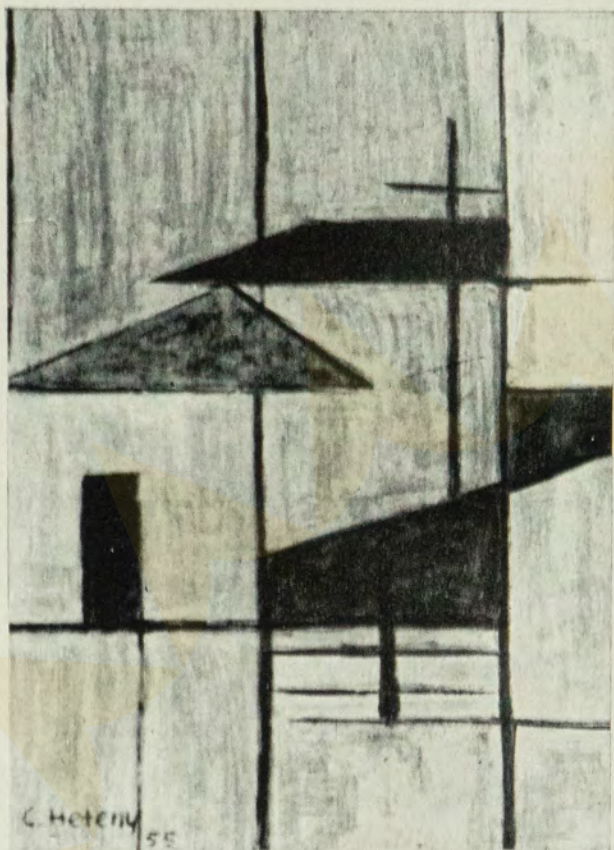
de uma constância comovente ante as mais severas responsabilidades, e se realiza com uma gravidade de técnica e uma exaltação emotiva que fazem surgir excelentes valores de forma, de tonalização, de construção e de texturas.

Fayga Ostrower e Alfredo Volpi mereceram nesses últimos meses a atenção dos círculos artísticos internacionais: a primeira pelo prêmio internacional de gravura com o qual foi contemplada na XXIX Bienal de Veneza, e o segundo, pelo prêmio Guggenheim nacional e escolha de uma tela que deverá concorrer ao grande prêmio Guggenheim de pintura. Fayga chegou àquele ponto que não precisa de elogios, é já um nome nacional e internacional que conseguiu, através de seu trabalho sério, sem compromissos, voltado para a pesquisa da técnica e conseguinte domínio absoluto sobre essa e, ao mesmo tempo, para a compreensão sempre mais profunda dos problemas que a arte contemporânea enfrenta. Com lucidez e rigor intelectual, Fayga procura solucionar a uns como a outros, decorrendo dessa fusão e equilíbrio, sua obra de alto valor.

Assinalamos ainda as exposições de Maria Leontina na GEA; de Djanira no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que seguiu àquela de Fayga, que por sua vez se apresentou em São Paulo; a mostra coletiva dos alunos de Livio Abramo no Rio de Janeiro; a sequência de artistas na Galeria das Folhas em São Paulo, que vêm a confirmar o acertado desse empreendimento e a ge-



Alfredo Volpi, Casas (Coleção Museu de Arte Moderna de S. Paulo).



Clara Heteny, Paisagem.



Gisela Eichbaum, Casas.

60



Marina Caram, Mulheres bolivianas.

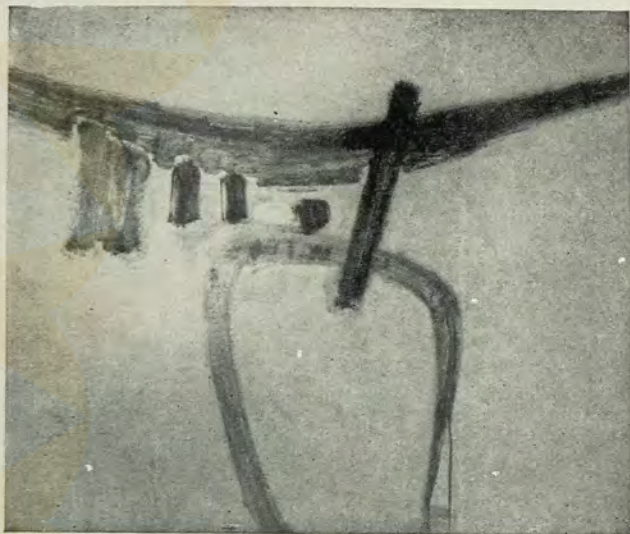


Leopoldo Raimo, Composição.



Fayga Ostrower, Gravura sobre metal.

Manabu Mabe, Composição.



Ana Letycia, Árvores.



nerosa visão do jornal em dotar São Paulo de mais um centro para a arte.

Nesta última galeria apresentaram-se nos últimos tempos, Ernani Mendes Vasconcelos, Abraam Palatnjik, Karoly Pichler, Clara Heteny, Gisela Eichbaum, Saverio Castellano, Leopoldo Raimo, Marina Caram, Manabu Mabe e dentro em breve Marcelo Grassmann, Maria Leon-tina, Alberto Teixeira, e Decio Ferreira, todos con-correntes ao prêmio Leirner.

Ernani Mendes Vasconcelos mostrou seus oleos mais recentes, em que, da figura que foi seu ponto de partida, ele conserva apenas uma essência, uma vaga sugestão, nas soluções sensitivas e convincentes e na procura de ritmos e de formas imaginárias bem organizadas. Palatnjik teve na I Bienal a oportunidade de revelar sua imaginação com uma movimentação cinematográfica de valores no espaço. O que nos oferece agora é um trabalho sóbrio sobre vidro, executado delicadamente dentro de uma compreensão rigorosa dos matizes e de um aproveitamento das formas.

As cerâmicas de Karoly Pichler testemunham sua força inventiva e seu gosto indiscutível nas construções equilibradas dos planos, na eutímia dos movimentos. A matéria é bela, a técnica apurada, e o resultado é digno de consideração.

Os óleos de Clara Heteny provam que a artista continua no caminho enveredado, em seu itinerário silencioso e tenaz voltado para a pintura em que os valores cromáticos, estruturais e de textura são buscados ao par da compreensão de si mesma. O resultado convence e faz-nos apreciar esta artista, tranqüila, sensível, que não desconhece todavia seu valor e suas possibilidades. Gisela Eichbaum, após um longo silêncio voltou a apresentar-se ao público, com uma série de aquarelas. As peregrinações íntimas surgem agora com uma nova ex-

pressão, em uma luminosidade de luz refratada, como se suas superfícies fossem uma composição mosaica de vidros coloridos. O conteúdo revela uma sensibilidade muito aguda, uma ternura pelo mundo de imagens transformadas em irreais e, ao mesmo tempo, a seriedade da pesquisa que desenvolve neste novo terreno.

Saverio Castellano filia-se também ao grupo dos artistas novos que se apresentaram ao público, pela primeira vez, com a responsabilidade de uma mostra individual. Suas gravuras, sejam elas sobre madeira ou sobre metal, testemunham a consciência com que ele enfrenta os complexos problemas da criação artística: suas formas orgânicas, nebulosas, têm grande tensão dramática e formam a textura de uma visão plástica em que os elementos se movem, se atraem e se repelem dentro de uma atmosfera expressiva.

Marina Caram, a conhecida gravadora figurativa, expôs uma série já bastante conhecida de trabalhos, sugestões de suas viagens à Bahia e à Bolívia, enquanto que Leopoldo Raimo apresentou o resultado de suas mais recentes pesquisas posteriores à última Bienal de S. Paulo, quando pertencia ainda ao grupo do Ateliê Abstração. Raimo deixou agora a geometrização por uma organização livre. Dirige-se ele para uma paragem em que a sensibilidade volta a predominar, tomando-se a pintura, mediante uma nova matéria, densa, voluptuosa e vibrante à medida que se despede de toda reminiscência cerebralista.

Manabu Mabe tem o senso de composição que fica acima de suas liberdades do arabesco, e que concorre para valorizar a experimentação pictórica. Este artista, que só aos 23 anos tomou gosto pela arte passando daí a estudá-la, tem entre as virtudes a de sua boa fatura, firmemente colocada, e a compreensão quase que intuitiva dos quesitos com que deparam os pintores de hoje.

Ilse Scherpe

Foi colocada recentemente, num dos belos jardins do Tremembé em São Paulo, uma escultura de Ilse Scherpe. A estátua encomendada devia representar São Miguel, pelo valor simbólico dessa figura. Como disse o próprio comitente: "O anjo toma a semelhança do homem sem o ser. Sua aparência não passa de máscara para exprimir sua essência e sua missão. Através da sombra do arvoredo, São Miguel surge à luz solar, inclina a cabeça como que preso à terra, e estende suas asas. Suas extremidades douradas resplandecem ao sol que penetra através dos ramos da vegetação que lhe serve de fundo e contraste.

Na terra estão se processando revoluções sociais numa medida gigantesca. Formam-se novas camadas sociais, delineiam-se novas modalidades de convivência humana. Forças poderosas entram em luta entre si. Por toda parte erguem-se demônios: luciféricos de cega paixão, arimônicos de intelecto frio. Lutando com eles, vem à tona o anelo de uma humanidade renovada, e por detrás de tudo isso, adivinhamos a existência de um mundo espiritual, onde paira São Miguel com suas asas douradas.

Arte plumária dos Índios Kaapós

Darcy Ribeiro e Berta C. Ribeiro têm publicado um belíssimo livro: "Arte plumária dos índios Kaapós", que além de fotografias, apresenta uma série de pranchas em cores de Georgette Dumas. Os dois conhecidos estudiosos dos problemas dos índios, examinam neste ensaio muito bem documentado, tudo quanto se refere àquela tribo em relação ao sentido decorativo, baseado essencialmente nas plumas dos pássaros daquela região em que vive. Essa arte "decorativa", manifestação comum a quase todos os povos primitivos, tem junto dos Kaapós um significado especial, sobretudo no que diz a respeito da técnica da confecção. Os dois autores examinam justamente tudo quanto é possível relacionar com esse assunto.

Trata-se de um trabalho mais interessante para os estudiosos especializados do que para o público, mas que se destaca entre os demais ensaios neste campo, mesmo porque, apesar de inexplicáveis erros de paginação, é um volume muito bem impresso em off-set.



Ilse Scherpe, São Miguel.

Nova galeria de arte na Bahia

Com uma exposição de artes plásticas, inaugurada a 5 de julho último, iniciou a nova galeria bahiana, Forte do Monte Serrate, a sua acolhida a mostras de arte, em promissora cooperação com os artistas da Bahia. A primeira exposição reuniu escultura, pintura e cerâmica, com trabalhos de Mario Cravo Jr., Mirabeau Sampaio, Antonio Rebouças, Agnaldo dos Santos, Jenner Augusto, Kleber e Pochi Cornell; e finalmente trabalhos de Udo

Hansen, Flôr de S. Miguel.



Um aspecto da exposição "Artistas, artesanato e indústria" que foi apresentada na Galeria Ambiente com o concurso dos Vitrais Conrado Sorgenicht de São Paulo. Esta exposição, organizada com o intuito de mostrar a possibilidade de colaboração entre artistas e indústria, reuniu cerâmicas de Helou Motta, peças de esmalte de Renée e Daniel Sasson, tecidos de Fayga Ostrower, Roberto Burle Marx e Paulo Becker, tapeçarias de Genaro de Carvalho e Hansen, lâmpadas de bambú de Obayashi, jóias de metal de Amélia Amorim Toledo, além dos espelhos oxidados e lajotas executados pela firma acima, segundo desenhos de Lulla Cardoso Ayres e Carybé. Na foto, algumas cerâmicas de Helou Motta e um desenho original de Lulla Cardoso Ayres.

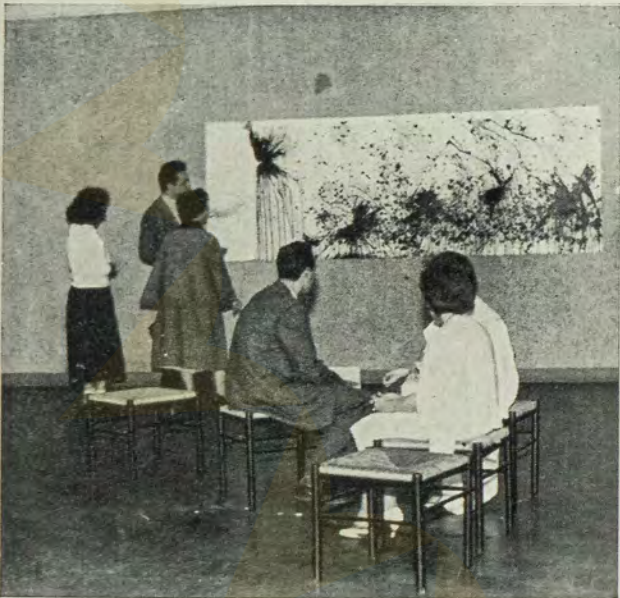




Paul Garfunkel, *Esperando a maré.*

“Imagens do Brasil”

Foi publicado pela Editora Cartaz S. A. de Curitiba o livro “Imagens do Brasil” de Paul Garfunkel com vinte litografias assinadas e comentadas pelo autor. Foram tirados 250 exemplares numerados com prefácio de Bernard Hardion, embaixador da França no Brasil. As litografias são acompanhadas por poesias e mostram os aspectos mais característicos do país. Sendo essa publicação uma inovação em nosso campo editorial, ressaltamos a louvável iniciativa do autor, que acompanhou dia a dia o trabalho gráfico. Ao lado da litografia sobre São Paulo, publicamos a poesia que ilustra o espírito da metrópole na interpretação de Paul Garfunkel.



Alberto Greco

Foi realizada recentemente no Museu de Arte Moderna de São Paulo uma exposição de pintura tachista da autoria de Alberto Greco, jovem pintor argentino que tendo recebido uma bolsa de estudos do Governo Francês partiu para Paris, estendendo também sua viagem por outros países europeus. A exposição foi seguida de conferências-debates, suscitando sérias controvérsias nos meios culturais paulistanos. Largamente analisado e finalmente aprovado com entusiasmo no decorrer dessas conferências realizadas em frente de suas telas, foi o pintor veementemente discutido por colegas presentes que negavam considerá-lo verdadeiro “tachista”. Entrementes, sua defesa foi tomada por pessoas de reconhecida capacidade artística e crítica que, embora compreendendo bem o espírito da controvérsia, deixaram sem solução o assunto debatido, ou seja o “tachismo”



*Cidade das filas de ônibus
Cidade dos ônibus malcheirosos, sufocantes,
Cidade dos bondes estridentes
Onde se acotovela a gente simples,
Cidade que brinca de americana
E que imita Paris
E tem sua Bienal como Veneza,
Seu festival de cinema como Cannes,
Cidade orgulhosa dos paulistas de quatrocentos anos.*

Helou Motta

Helou Motta foi convidada pela União Pan-Americana, para apresentar uma exposição na sede daquela organização em Washington. A artista acaba de enviar uma série de esculturas de cerâmica, executadas para esta mostra, que será a primeira nos Estados Unidos. HABITAR felicita tanto a artista pelo convite com que foi distinguida, quanto os diretores da União Pan-Americana pelo encorajamento que vêm dando, constantemente, num feliz acerto aos artistas da América Latina, proporcionando-lhes a oportunidade de ampliar seu público, em território americano.

Melcs

Encontra-se no Brasil o pintor holandês Melcs, chegado recentemente da Europa, que fixou por enquanto sua residência em Pirituba, nos arredores de São Paulo. Trata-se de um paisagista no sentido mais completo da palavra, de forte tendência expressionista nórdica: as telas que trouxe da Europa de côres sombrias, são uma testemunha dos ambientes em que viveu. Todavia, os primeiros contatos com a natureza brasileira, têm impressionado muito o artista, que logo conseguiu captar a atmosfera e a cor de nossa terra. Melcs está atualmente preparando uma série de paisagens brasileiras que exporá dentro em breve em São Paulo.

Melcs, *Paisagem da Holanda.*



O. E. A.

Esteve em visita ao nosso país o Dr. Juan Marin, antigo embaixador do Chile em vários países do Extremo Oriente. Sua estadia no Brasil foi devida ao Festival Internacional do Livro realizado no Rio de Janeiro. Atualmente o Dr. Marin é diretor do Departamento de Assuntos Culturais da Organização dos Estados Americanos e se dedica sobretudo ao planejamento integral da educação. Diz o Dr. Marin que seu programa não é especulativo, destinado a crescer, multiplicar-se e expandir-se num vacuum. É um programa de realizações imediatas, cuidadosamente planejadas e febrilmente realizadas, que obedece à necessidades imperiosas. A ambição do Departamento Cultural é de criar, promover fontes e laços culturais, elevar níveis, organizar, coordenar e explorar tôdas as oportunidades em prol da cultura. Nas palavras do Dr. Marin, "o Departamento não desdenha ferramentas por mais humildes que sejam, para realizar sua obra. Educação é talvez a primeira entre elas e certamente a mais importante; a qual, após concentrar seus esforços na alfabetização de crianças e de adultos, aspira alcançar o mais alto grau de realizações educativas, isto é, as ciências abstratas".

Outro campo de atividade é a Divisão de Biblioteca. Duas são as esferas de preocupação e atividade de bibliotecomania: em primeiro lugar, satisfazer as necessidades da União Panamericana e de seus numerosos departamentos e pessoal especializado, com uma biblioteca ampla e bem sortida, a Biblioteca Comemorativa de Colombo; e em segundo lugar, fomentar e estabelecer passo a passo uma vasta rede de bibliotecas coordenadas dentro de um Serviço Interamericano de Bibliotecas.

HABITAT dirige seus votos para uma feliz realização de tão altas tarefas, augurando que os laços culturais entre os países da América Latina se tornem sempre mais estreitos e compreensivos.

Música no I. A. C.

Dentre os novos programas que serão desenvolvidos pelo Instituto de Arte Contemporânea, consta uma parte dedicada exclusivamente à música. A Direção do Colégio Musical está constituindo um pequeno grupo vocal e instrumental para a realização de uma série de representações para o novo teatro da "Fundação Armando Álvares Penteado". O conjunto dedicar-se-á à apresentação de concertos e, principalmente, de óperas de câmara, estando já em estudo as de Pergolesi, Mozart e Cimarosa.

Um dos próximos concertos da Orquestra Sinfônica Juvenil será dedicado à memória de Armando Álvares Penteado como uma homenagem dos jovens músicos, constando o programa de música sacra, enquanto o Maestro Bruno Bettinelli do Conservatório "Giuseppe Verdi" de Milão, conhecido compositor e vencedor de importantes concursos internacionais, tem reservado à Orquestra Sinfônica Juvenil, a primeira execução de um novo trabalho sinfônico.

O Instituto de Arte Contemporânea está organizando para dentro em breve um côro formado por cerca de trinta elementos, a fim de permitir a apresentação de músicas sinfônicas-corais, com o conjunto da Orquestra Sinfônica Juvenil. Para o primeiro programa foi escolhida, entre outras, uma composição do compositor italiano Zandonai, escrita em homenagem à Carlos Gomes. Outras peças, da autoria de Aaron Copland e de Virgílio Mortari, serão também apresentadas, em primeira audição.

Devido à proposta do Maestro Villa Lobos, a Orquestra Sinfônica Juvenil iniciará dentro em breve o estudo de uma divertida e desconhecida "Suite" do ilustre compositor. Com isto, damos um panorama das próximas apresentações musicais que contam com o interesse dos ambientes do país e do exterior.



Os cartazes premiados na Suíça.

Cartazes

Na Suíça, onde a arte publicitária tem uma história própria, onde nas praças e nas ruas fala ao povo e dela as autoridades cuidam reconhecendo seu entrosamento na vida cotidiana, são escolhidos, todos os anos, os doze melhores trabalhos executados pelos artistas gráficos. Publicamos aqui os cartazes que foram premiados no ano passado entre os quais figura um de autoria de uma jovem artista brasileira, Mary Vieira que vive atualmente na Suíça para onde foi há alguns anos com a finalidade de estudar junto de Max Bill. A sobriedade e qualidade do cartaz da Panair inserem-se de maneira muito feliz no meio dos outros trabalhos premiados, onde às possibilidades do puro desenho se acrescentam àquelas da fotomontagem e da fotografia colorida. O cartaz serve para o uso cotidiano, deve ajudar a "vender" o mais possível, e portanto, no seu campo, deve harmonizar exigências, não artísticas como as da arte: isto é alcançar o efeito prático mantendo-se no nível cultural. Essas exigências são mais facilmente salvaguardadas nos cartazes para propaganda cultural ou naquêles para fins sociais ou humanitários embora os exemplos publicados mostrem a capacidade dos artistas gráficos em superar a limitação do tema com uma síntese acertada.



German Samper, Catedral de Múrcia.

“El arquitecto”

Vários arquitetos dedicam parte de seu tempo à atividades artísticas que podem ser consideradas como complemento de sua própria profissão.

À semelhança de uma exposição realizada recentemente no Instituto dos Arquitetos em São Paulo, foi publicado um número especial da revista “El arquitecto”, contendo reproduções de desenhos e têmperas dos arquitetos da Colombia. Esta dedicação parcial à pintura e à outras afeições artísticas, é frequente nos arquitetos de diversos países. Os arquitetos pintores da Colombia, que exercem a arte até o ponto de convertê-la numa segunda profissão, também realizam suas obras a título complementar. Esta vocação — oculta ou manifesta — está demonstrando em todos que a arquitetura, trabalhada com entusiasmo permante, é uma expressão sistemática dos temperamentos artísticos. São os seguintes os arquitetos que tem reproduzidas suas obras na revista “El Arquitecto”, órgão oficial da Sociedade Colombiana de Arquitetos: Edgard Bueno, Enrique Cerda, Hans Dreus, German Samper, Fernando Martinez, Dicken Castro, José de Recassens.

Manya Konolyi

Um excelente livro de arte chegou ao Brasil: edição da própria artista Manya Konolyi (Sra. Arthur Barnwell), que reuniu numa bela apresentação gráfica 18 reproduções de suas obras. Desde cedo sentindo atração pela arte, começou seus estudos com Winold Reiss e em seguida com Munro Hulett, decorador do Metropolitan Opera House em Nova York. Com este último, adquiriu vastos conhecimentos sobre a cenografia que até hoje utiliza com grande êxito. Demonstra isso o seu quadro “Don Quixote” que é uma tentativa de representar graficamente, valores literários num desenho abstrato. Os ensinamentos adquiridos com Winold Reiss estão em relevo em seu quadro “Ornamento”.

“Ornamento”, de Manya Konolyi; como um todo polivalente, a criação se encontra na luz da publicidade, ofertada à crítica, mas também exposta à admiração. Há a necessidade de ser amada como uma jóia; esta é a única razão de sua existência.

Residência é mais que um teto

No programa de Cooperação Técnica da Organização dos Estados Americanos, o Centro Interamericano de Habitação e Planejamento, que funciona em Bogotá, acaba de oferecer ao interesse de administrações municipais, planejadores e legisladores, arquitetos e construtores, o estudo de Beatrice G. Rosahn. “La vivienda es mas que un techo”, tradução do folheto “Housing is more than shelter: an introduction to housing management”, preparado pela American University for International Cooperation Administration.

O objeto do trabalho é visar a boa administração das habitações, problema que quase desconhecemos, no empirismo a que se acha relegado o planejamento das habitações entre nós, o planejamento de comunidades, com os cuidados que lhes deveriam caber, isto é, a objetivação no projeto de condições para as gentes que ali vão habitar.

É, pois, um livrinho de enorme interesse este introdutório à boa administração das habitações populares. Para se ter melhor noção do que ele representa, ouçamos a explicação da própria autora: “Em poucas empresas podem se encontrar exemplos mais notórios de desperdício do esforço humano e dinheiro do que naqueles que se acham no caso de projetos de habitações, que com o tempo se convertem em tugúrios de uma comunidade. Que poderá se fazer para prevenir tal deterioração? (não se trata, é claro, apenas da deterioração material). Até o momento, os métodos conhecidos mais efetivos consistem em reconhecer prontamente, em um programa de residências, a importância da administração e atendê-la adequadamente. Quando não se atende à administração de habitações, ou esta é deixada ao acaso, ou ainda é insuficiente, as novas moradias tendem a deteriorar-se e os benefícios que se prometram às famílias, aos donos dos projetos e às comunidades, não se concretizam”.

Em oito capítulos, a autora trata do problema, desde a concepção do projeto às responsabilidades financeiras e de manutenção.

“Architektur und Wohnform”

Em seu número 4, de abril do corrente ano, a revista “Architektur und Wohnform” apresenta interessante e original documentação da exposição Interbau de Berlim (1957), oferecendo aspectos e pormenores dos grandes projetos realizados no bairro Hansa, pelos arquitetos Jaenecke, Aalto, Pierre Vago, Gottwald, Senn, Baumgarten, Jacobsen, Eduard Ludwig e Honow. Examina ainda essa notável publicação aspectos complementares da Interbau, nos seus setores culturais, industriais e de mobiliário, sendo como é, também interessada na decoração. Um artigo do dr. Udo Kultermann, de Bremen, estuda a obra e a escola de Mies Van Der Rohe, ilustrando exemplos do que foi a sua arquitetura. Pela boa apresentação dos trabalhos de arquitetura e decoração que faz em seu texto variado, econômico, exemplificativo, a revista preenche a sua função, como uma das melhores publicações que conhecemos.



Alexandre Nesbit:

“The History and Technique of Lettering”

Editores: Dover Publications, Inc., Nova York

Esta é a única história completa do desenvolvimento de formas de letras do ponto de vista do artista ou tipógrafo. Abrange desde os primeiros pictógrafos e hieróglifos até o trabalho de Larisch, Koch, Gill e outros desenhistas do século XX. Tudo o que é vital para a compreensão do desenho de letras é ou descrito ou ilustrado, do tempo do maiúsculo romano clássico até o presente.

Capítulos individuais são dedicados às primitivas formas de escrita; o minúsculo Carolingiano e tipos derivados dele; escrita humanista e fontes derivadas; os séculos XVI, XVII e XVIII, a revolução industrial, e o século

A MOST BEAUT
PIGEONS 23

The Way of the wicked
Old King Kowl was

→GREAT+PRIMER+GLYPHIC+NO.+8←
→89+JOHN+MORISSEY→

Arbor Day in Vermont
The Paper King

From "Specimens of Printing Types in Hildreth & Fales' Job Printing Establishment"

66

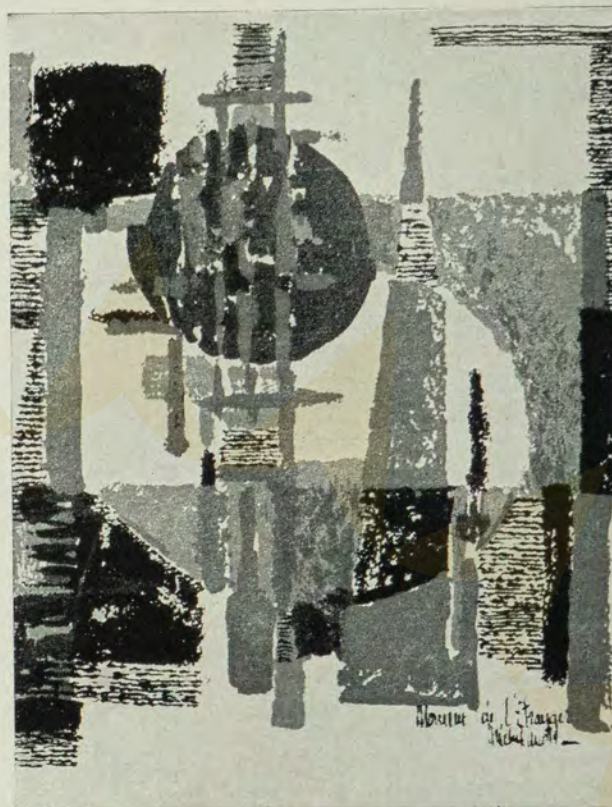


XX. Em cada caso, as formas básicas são analisadas juntamente a sua relação com estilos de tipo. O trabalho de homens como Barderville, Bell, Bodoni, Caslon, DeColines, Dürer, Elzevir, Garamont, Jenson, Jannon, Kilian, Koch, Stanley Morison, William Morris, Thorne, Weiss e outros, é considerado em texto detalhado que é acompanhado por ilustrações de escritura manual. Aspectos técnicos são discutidos, e a posição estilística e histórica de cada estilo ou feição é cuidadosamente detalhada.

A segunda parte deste livro é constituída por um curso prático de escrita de 65 páginas, que oferece uma forma sucinta de milhares de discernimentos e sugestões técnicas. Discute a escrita como desenho, escrita com pena grossa, roteiro, layout e integração, e desenho publicitário. Muitas ilustrações são providas para estágios de formação de letras e informações técnicas e artísticas. Este é um livro ideal para o artista que deseja aprender a história da escrita e quer ter em mãos um volume belamente desenhado dos estilos de escrita mais importantes, dos gregos até o presente. E' também valioso para o estudante que quer um texto suplementar não somente no que diz respeito à formas de letras, mas também sobre layout e técnicas similares. O volume consta de 89 alfabetos completos e mais de 165 espécimes adicionais.

Esporte e arte

O Estadio Municipal do Pacaembú vai ter dentro em breve um vizinho mais ilustre: o Museu de Arte de S. Paulo, que está se transferindo nesses dias para o Pacaembú, no edifício desenhado pelo arquiteto Auguste Perret. Espor-



Luna: arroja tu máscara en el agua,
reparte tus harinas, tus sábanas, tus panes
entre todos los hombres.

No seas sólo um pozo de lágrimas, um ténpano
o un islote de sal, sino um granero
para el hambre infinito de la tierra.

“Moneda del Forastero”

Foi editado pela “Collection Terres Fortunées” o livro “Moneda del Forastero” do poeta equatoriano Jorge Carrera Andrade. Suas poesias são apresentadas tanto em espanhol como em francês. O livro, numa bela apresentação gráfica, é acompanhado por uma serigrafia da autoria de Michel Lucotte, um jovem artista francês que se dedica à escultura, cerâmica e gravura, e cujas obras já haviam sido notadas há oito anos, na exposição da Escola de Belas Artes de Dijon realizada no Pavilhão de Marsan em Paris, onde se destacavam pela técnica segura e sensível originalidade.

Publicamos acima, junto a um trecho de poesia na língua original, essa recente serigrafia.



te e Arte: uma bela combinação que deriva do lema: *mens sana in corpore sano*. Não há dúvida que hoje em dia os frequentadores dos Estádios são bem mais numerosos.



Architektur Wettbewerbe

Edição especial do Paço Municipal de Marl.

Com uma introdução específica do secretário estadual Dr. E. H. Konrad Rühl.
1958, 64 páginas, 173 ilustrações.

Pela primeira vez foi publicada, na série de publicações "Architektur Wettbewerbe", uma edição especial que é dedicada inteiramente a um único concurso: o concurso para o Paço Municipal de Marl, na Westfalia.

Sabemos desta metrópole em evolução que está se esforçando, "para formar sua feição através da arquitetura". Um parágrafo importante neste esperançoso trabalho de construção é a abertura e decisão deste concurso europeu, para o qual foram convidados 12 arquitetos.

Um excelente júri de premiação conferiu aos arquitetos holandeses van der Broek e Bakema o primeiro prêmio e a Hans Scharoun de Berlim o segundo. Estes dois projetos, que de um lado com semelhança básica e temperamental diferem quanto ao aspecto arquitetônico, demonstram dificilmente em outros casos, tendências de desenvolvimento da nova arquitetura. A esses dois trabalhos premiados juntam-se os projetos dos Irmãos Conle e Günter Marschall, que tentam resolver o tema, como também os convidados Bernhard Pfau, Sepp Ruf e Arne Jacobsen, com um prédio de administração.

A importância deste concurso (junto à sua verdadeira missão, de fornecer aos cidadãos de Marl um projeto pronto para a execução) e o significado desta edição especial da conhecida série de publicações, estão justamente na demonstração e no esclarecimento das referidas tendências de desenvolvimento. Por isso foram publicados justamente perto dos trabalhos premiados e projetos comprados, (Conle, Marschall e Jacobsen) também os projetos de todos os outros concorrentes (Alvar Aalto de Helsinki, Engelberger de Waimar, Kramer do Frankfurt, Bernhard Pfau de Düsseldorf, Sepp Ruf de Munique, Rudolf Schwarz de Colônia e Hans Schwipert de Düsseldorf).

A pequena Marl concretizou um concurso, que fica, em seu valor básico, muito acima dos concursos habituais. Por isso devemos considerar essa edição especial de "Architektur Wettbewerbe" de maneira diferente.



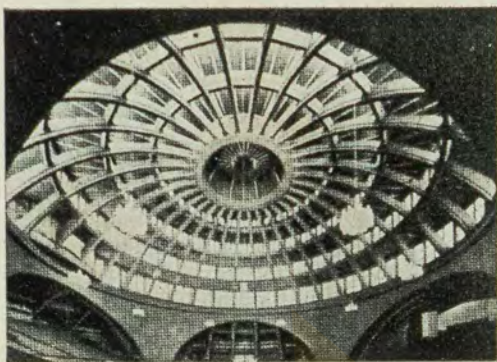
Emblema do Prêmio Reynolds, de 1958, criado por José de Rivera.



O pavilhão dos Transportes em Bruxelas, desenhado por seis arquitetos belgas.

Prêmio Reynolds de 1958

A descoberta do alumínio data do início do século XIX e foram necessários nada menos de cinquenta anos para chegar-se às primeiras aplicações práticas. Entre essas, é interessante lembrar que Napoleão III valeu-se do alumínio para o equipamento de seus soldados, que passaram a usar couraças e capacetes feitos desse metal. Naquela época o alumínio custava mais do que o próprio ouro. Ainda hoje o preço desse material, em relação ao custo do trabalho, representa um dos maiores incentivos para estudar aplicações mais adequadas e refinadas. Deve-se portanto ressaltar a importância da iniciativa da Reynolds Metal Company, um dos maiores conjuntos industriais que se dedica à manufatura de artigos em alumínio que além de instituir um prêmio para o emprego mais adequado desse material na arquitetura, aprofunda cada vez mais as pesquisas quanto ao tratamento e o emprego desse. A companhia tem também publicado um trabalho em dois volumes de autoria de John Peter e Paul Weidlinger "Aluminium in Modern Architecture" (Ed. Reynolds Metal Company, Louisville, 1956) em que são ilustrados e descritos mais de cem edifícios moderníssimos, onde o alumínio é amplamente usado. Do ponto de vista histórico, ressalta-se que a primeira vez que o alumínio foi usado em construções, deu-se por ocasião do revestimento da cúpula de S. Joaquim em Roma, em 1897. O prêmio R. S. Reynolds foi instituído em 1956, em memória do fundador da companhia, sendo confiada ao escultor José de Rivera a tarefa de criar um emblema que seria dado ao arquiteto ou arquitetos selecionados pelo Instituto Americano dos Arquitetos como detentores do prêmio de 1958. A escultura será entregue este ano a seis arquitetos da Bélgica, H. Montois, R. Courtois, J. Goosens Bara, R. Moens de Hase e o casal Hoet-Segers, que executaram o Pavilhão de Transportes para a Exposição Universal e Internacional de Bruxelas, julgado como sendo a melhor obra arquitetônica em que há extenso emprego de alumínio.



Pequeno Palácio do Esporte em Roma.

P. L. Nervi

"Arquiteto eu chamo a quem será capaz, através de acertada e maravilhosa razão e regra, reconhecer com inteligência e espírito e com sua obra levar a termo todas as coisas que, por meio de movimento de pesos, conjunções e acumulações de corpos, podem com grande dignidade muito bem acomodar para o uso dos homens".

São essas as palavras de Leon Battista Alberti que melhor definem a qualidade do trabalho do arquiteto Pier Luigi Nervi e acertadamente citadas por Ernest N. Rogers na introdução do livro dedicado à esta personalidade de nossos dias (Pier Luigi Nervi, Ed. di Comunità, Milão, 1957). A recente inauguração do Pequeno Palácio do Esporte em Roma e a construção do Edifício da Unesco em Paris, projetado em colaboração com Marcel Breuer e Bernhard H. Zehruss, focalizaram o interesse do grande público que raramente vem a conhecer de perto um artista autêntico, sobre a atuação desse arquiteto. A boa arquitetura do século, por exemplo nas estruturas do Palácio de Cristal de Paxton, na Galeria das Máquinas de Cottancin e Dutert, na Torre Eiffel e na Biblioteca Nacional de Henri Labrouste em Paris. Nervi liga-se à essas realizações, pois o emprêgo do concreto trouxe novamente ao primeiro plano a figura do arquiteto-engenheiro. Auguste Perret, autor do projeto do edifício da Fundação Armando Álvares Penteado em São Paulo, pode ser considerado o precursor das tentativas de construir esteticamente com o concreto. O próprio Nervi assim se exprime: "Penso em poder afirmar que um bom organismo estrutural, estudado com carinho em seu conjunto e nos detalhes, é a condição necessária, mesmo se não completamente suficiente, para uma boa arquitetura". Publicamos aqui a escada de segurança de concreto do Edifício da Unesco em Paris e a cobertura do Pequeno Palácio do Esporte em Roma realizado por P. L. Nervi segundo o projeto arquitetônico de A. Vitellozzi, que melhor do que qualquer comentário, ilustram os resultados conseguidos por esse arquiteto que, numa tradição que data de Brunelleschi Antonelli, tem resolvido em termos puramente arquitetônicos o binômio ciência-criação artística.

Os pintores testemunhas de seu tempo

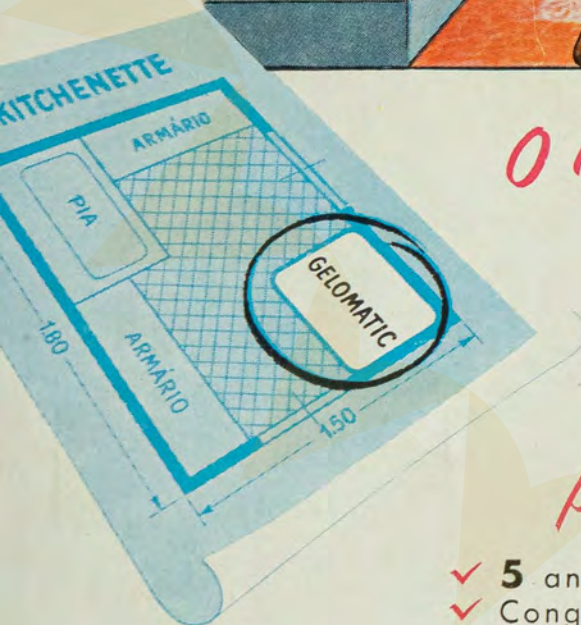
Cada ano que passa, cada manifestação que segue às precedentes, confirmam as razões de ser e o sucesso dos pintores testemunhas de seu tempo, mas também aumentam as dificuldades pela necessidade de ficar fieis ao programa, estendendo a importância para responder à espera do público.

O sucesso extraordinário, em Paris, da última exposição sobre o retrato, propôs novas dificuldades, principalmente na escolha do sujeito. Todavia o tema retido para a exposição "O Esporte" encontrou uma acolhida das mais satisfatórias. Vários artistas, nessa ocasião descobriram certos esportes e os recursos que oferecem para uma expressão artística. A maioria não se contentou com pretextos fáceis, os artistas não escolheram entre telas que já tinham, aquelas que respondiam aproximadamente ao tema geral. Quizeram ver os esportistas em ação. Retornaram, fizeram numerosos estudos e as obras que apresentaram ao público foram longamente elaboradas, sendo o fruto de observações pacientes e não de improvisação. Os quadros feitos especialmente para a exposição, dão de cada esporte uma imagem pessoal e exata. Assistimos então ao duplo fenômeno da influência do su-

jeito sobre a obra e de uma interpretação da realidade pelo artista. Esta aceitação do tema, que implica também numa aceitação de constrangimentos sem necessidades artísticas, é um fato novo, muito característico. A exposição sobre o esporte provou que as reticências se dissipam e que os pintores aceitam em tornar-se doravante os observadores de sua época, de transcrevê-la em sua obra e de ser assim efetivamente as testemunhas que o programa deste agrupamento tem anunciado há vários anos. Esta adesão vai aumentando diária e paulatinamente, faz com que o sucesso responda ao esforço perseverante perseguido há tempo, que as exposições se multipliquem, que a venda de catálogos se estenda e que o interesse para os fatos artísticos se amplie sempre mais. Nessas exposições os artistas provam que assimilam as manifestações da vida atual, ao ponto de traçar grandes linhas estéticas e extrair uma síntese da mesma forma como aqueles do passado fizeram com os aspectos da vida familiar; os holandeses do século XVII com a vida campestre, e os franceses do século XVIII com a vida da corte.



Edifício da Unesco em Paris.



O NOVO

gelomatic
Super

7³ pés
cúbicos

"encaixa-se" facilmente em qualquer cosinha

por menor que seja!

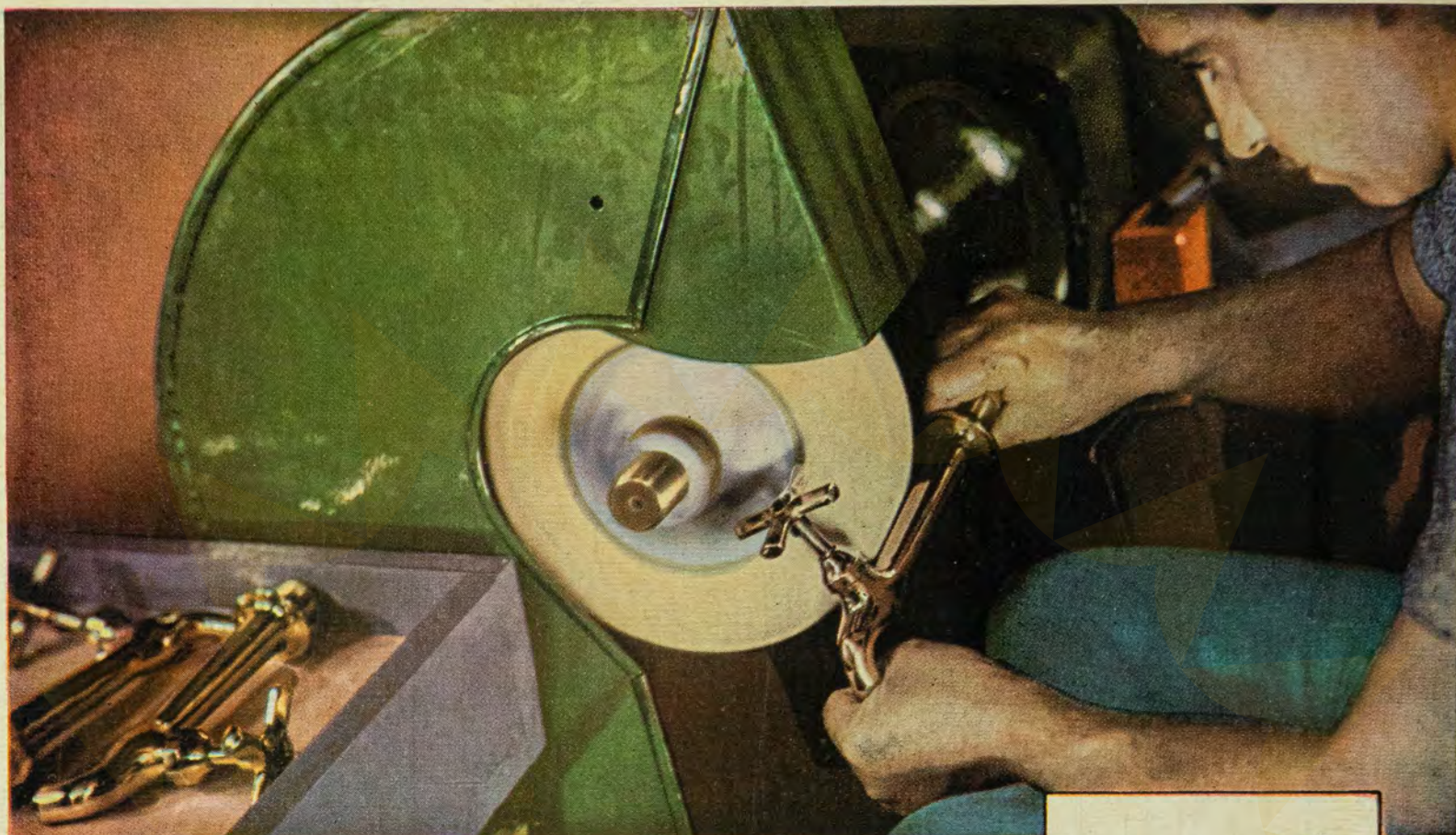
- ✓ 5 anos de garantia
- ✓ Congelador horizontal
- ✓ Dupla assistência técnica permanente
- ✓ Unidade selada
- ✓ Porta aproveitável
- ✓ Luz embutida
- ✓ Colorido internamente



IBESA - INDÚSTRIA BRASILEIRA DE EMBALAGENS S.A.

Rua Clélia, 93 • Tel. 62-3121 • Cx. Postal 5659 • End. Telegr. "Gelibesa" • S. Paulo





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

