

48

MAIO - JUNHO - 1958

HABITAT

revista brasileira de arquitetura, decoração, artes plásticas e artesanato



Neste número:

Hospital Albert Einstein - arq. Rino Levi

Teatro Castro Alves, Salvador

A arquitetura alemã do após-guerra

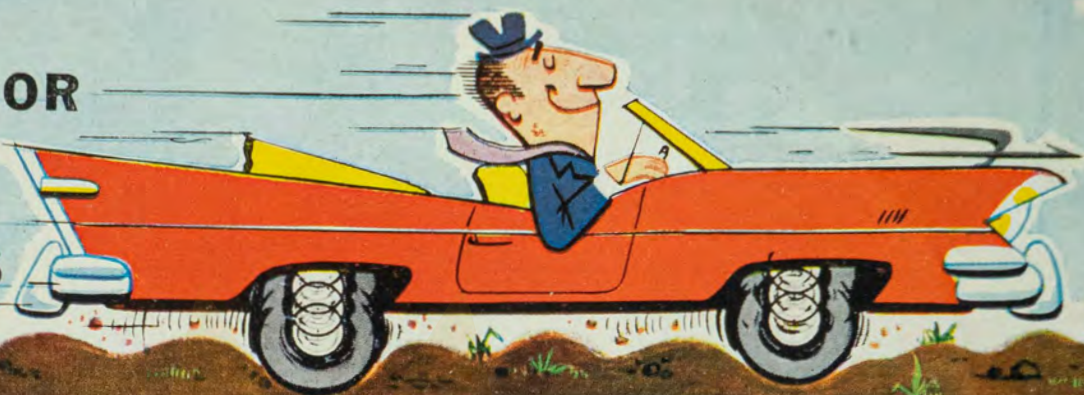
Claudia Andujar - P. M. Bardi

Grupos humanos, costumes e cacos - Napoleão Figueiredo

Felicia Leirner, Cássio M'Boy, Samson Flexor,

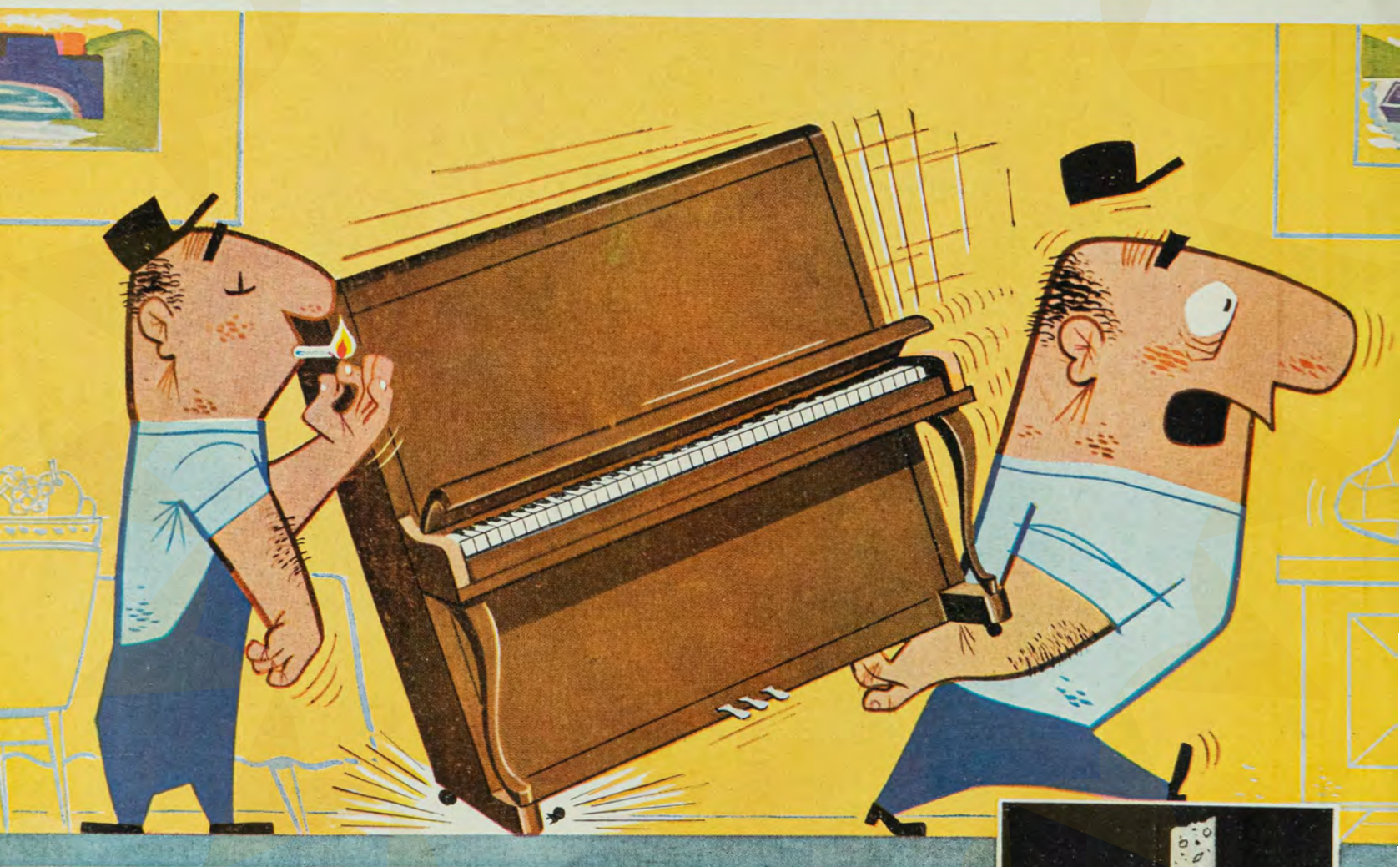
Yola Cintra, Renée Sasson, Walter Jonas, Kinoshita, etc.

ASSIM COMO
O AMORTECEDOR
IMPEDE A
TRANSMISSÃO
DE VIBRAÇÕES



EUCATEX PISO FLUTUANTE

impede a transmissão de ruídos



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

isolação de ruídos entre pavimentos com Eucatex Piso Flutuante.

use **EUCATEX**
PISO FLUTUANTE

para isolar ruídos entre pavimentos

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

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

Rodapé e Cordão de Madeira	
Taco de Madeira	2,2 cm.
Argamassa de Cimento	3,5 cm.
EUCATEX PISO FLUTUANTE	1,2 cm.
Asfalto	
Laje de Concreto	8 cm.

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

S. Paulo, Av. Francisco Matarazzo, 530 - Tel.: 51-9108
R. de Janeiro, Av. Pres. Vargas, 435 - S/ 902 - Tel.: 43-275
P. Alegre, R. Sta. Antonio, 120 - Tel.: 5232
B. Horizonte, R. Rio de Janeiro, 282 - S/ 1006 - Tel.: 4-1638

KNOEDLER

Established 1846



Pierre Auguste Renoir (1841-1919) «Rosas». (21 5/8" x 18 3/4").

OLD MASTERS
AMERICAN PAINTING
FRENCH IMPRESSIONISTS
CONTEMPORARY PAINTING

Framing

Prints

Restoring

NEW YORK CITY

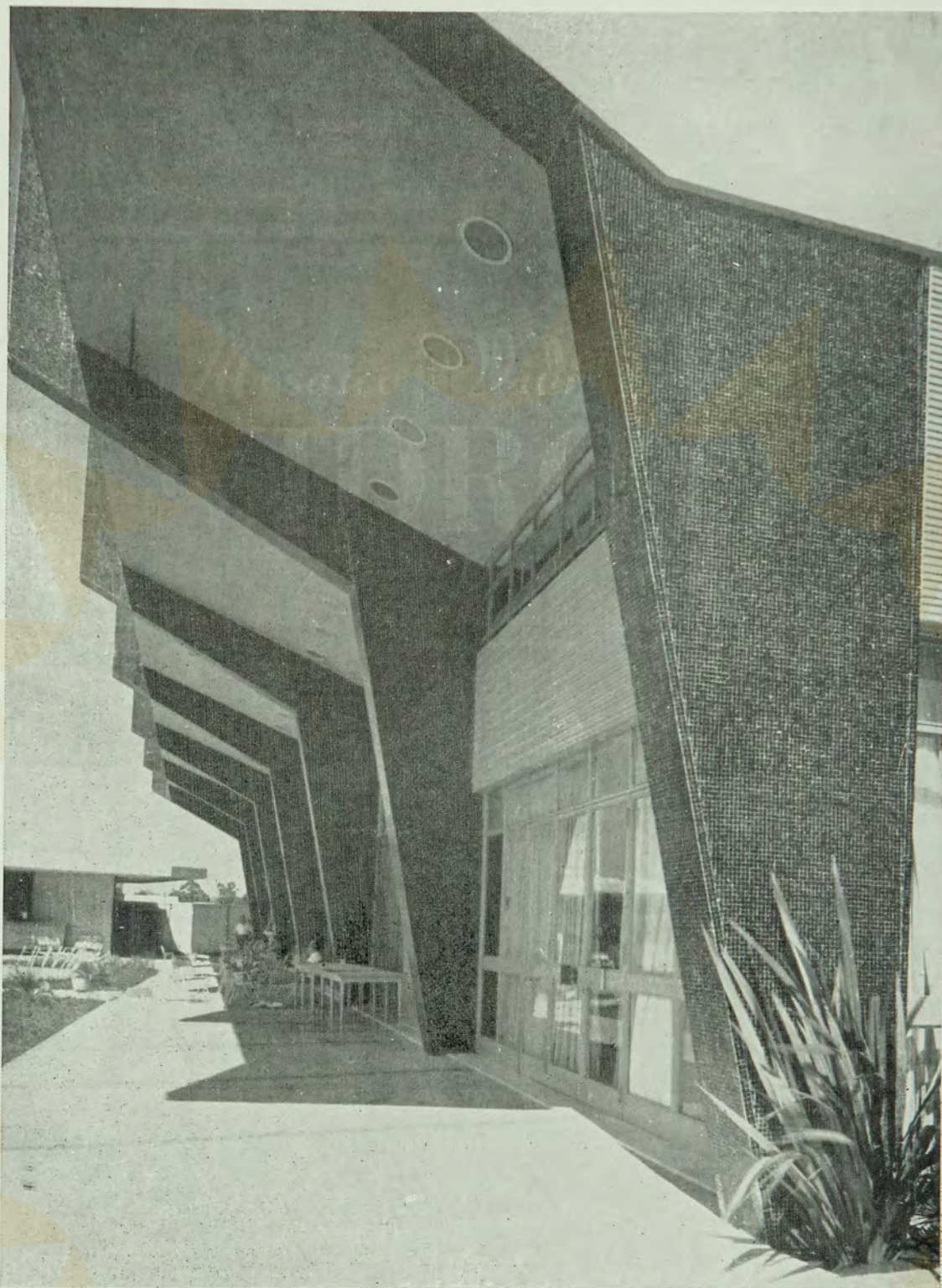
14 East 57th Street

LONDON

14 Old Bond Street

PARIS

22 Rue des Capucines

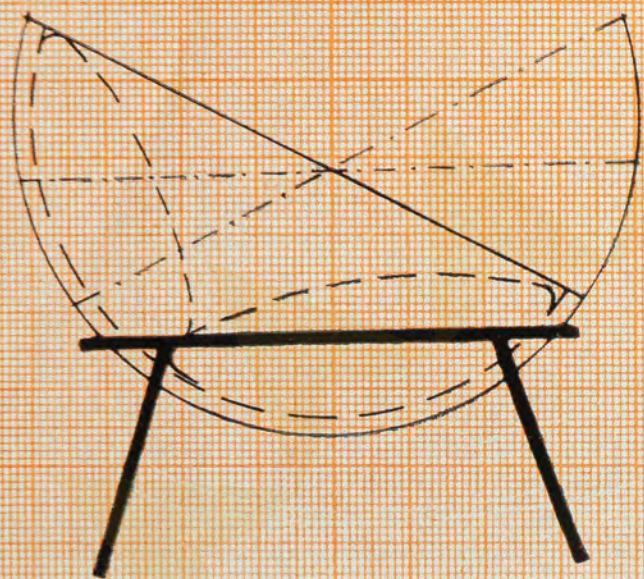


Execução em mosaico vidroso Vidrottil

Mosaico Vidroso **VIDROTIL**

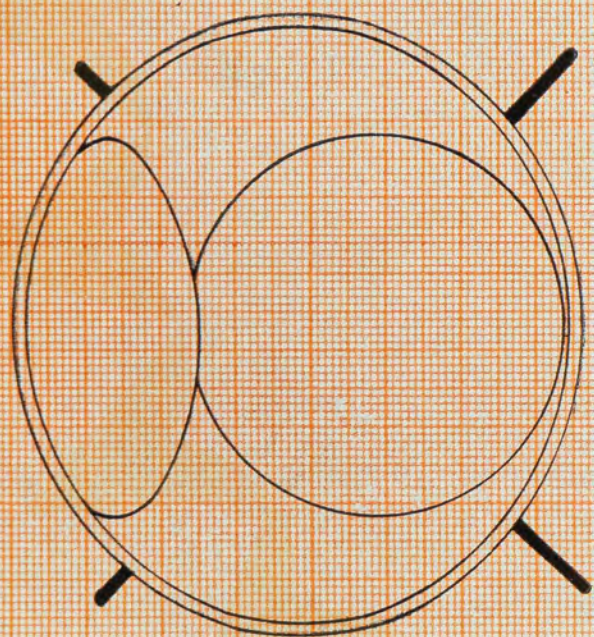
VENDAS:

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



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

Trabalhos finos para propaganda — Folhetos — Prospectos

SECÇÃO ESPECIALIZADA EM

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



RUA ALMEIDA TORRES, 119

— TELEFONE 31-1794

— SÃO PAULO

Arte-Decorações

Henrique Liberal S. A.

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

ERNESTO DE CASTRO S/A

COMÉRCIAL E IMPORTADORA

CASA ERNESTO DE CASTRO

FORNECEDORES DE CONFI-
ANÇA HÁ MAIS DE 60 ANOS

AL. BARÃO DE LIMEIRA, 486 e 500
FONE 51-2147 (RÊDE INTERNA) - CAIXA
POSTAL 266 - END. TELEG. "AZEBOC"
SÃO PAULO

ESTÚDIO DE DESENHOS ARTÍSTICOS LLORET DE MAR S/C



Desenhos e lay-outs artísticos
para artes gráficas

Recados pelo Telefone: 31-1794

São Paulo

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

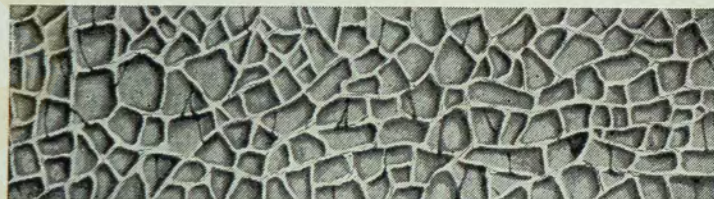
NAS COBERTURAS PLANAS

Wadimex

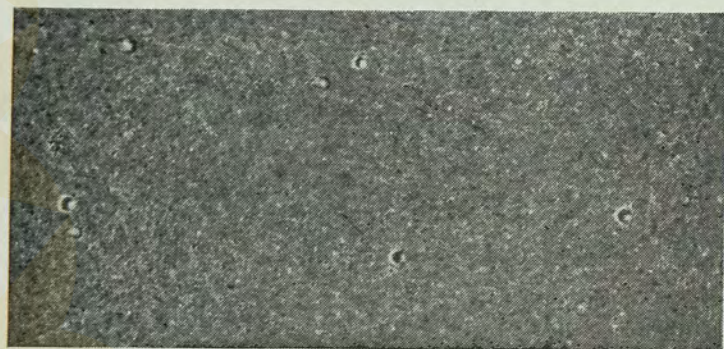
processo sem similar



Impermeabilização asfáltica destacada por derretimento, pela ação do sol



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



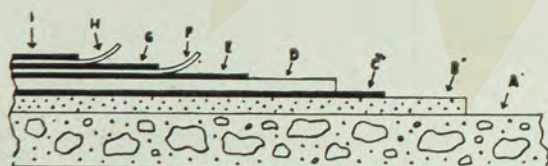
Impermeabilização pelo processo WADIMEX, perfeitamente elástica e sem sinal de oxidação

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 tãda a vida! Aderindo completamente sãbre 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 — Vãu de lã de vidro
- G — 2 demãos de Wadimex A
- H — Vãu 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 32-0349 — Caixa Postal 3607
Endereço Telegráfico "TECNICOM" — São Paulo
Fabr.: Rua Padre Cursino, 586 — Fone: 80-8397

DISTRIBUIDORES E APLICADORES AUTORIZADOS:

Rio (DF) - Impeco Ltda. - Av. Nilo Peçanha, 155 - 8.º - s/ 815 - Fone: 42-4850
Goiania (Goiás) - Delta Ltda. Eng. Imp. Repr. - Av. Anhanguera, 94 2.º and. - s/ 207 - Ed. Moreira Telles - Caixa Postal 295
Pãrio Alegre (Rio G. do Sul) - Rua Uruguai, 91 - s/ 523 - Fone: 7657
Belo Horizonte (Minas Gerais) - Impermeabilizações Neio It.s.a. Rua dos Goitacazes, 14 - 4.º - Conj. 401 - Fone: 2-2862
Curitiba (Paraná) - Ransolin Falce Ltda. - Rua Voluntários da Pãtria, 93 Fone: 4406 - Caixa Postal 1512 - End. Teleg. "UNFA"
Blumenau (Sta. Catarina) - Ransolin Falce Ltda. - Rua 4 de Fevereiro, 97 Fone: 1127 - Caixa Postal 587 - End. Telegráfico "ZADROSNY"
Recife (Pernambuco) - Luborba Ltda. - Rua da Aurora, 463 - Fone: 2354 End. Telegráfico "LUBORBA"
Salvador (Bahia) - Comeg Comércio e Engenharia Ltda. - Av. Estados Unidos, 18 - 2.º - s/ 218 - Ed. Wildberger - End. Tel. "PREMEL"

REPRESENTANTES:

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

fiada à Organização Wadimex Internacional: Holanda — Suãa — França — Áustria — Itália — Espanha — Alemanha — Inglaterra — Bãlgica — África Francesa



Come in please! Entrez s'il vous plait!

Le ruego entrar! Entre por obséquio!

um salão às suas ordens

Este amplo salão está às suas ordens e nele me orgulho de receber a você porque sei que o equipamento e as instalações das grandes cabines dos aviões Curtiss Comando do Lóide Aéreo, me permitem atendê-lo nas melhores condições, toda vez que você quiser viajar mais rápida e confortavelmente.

Tudo foi minuciosamente estudado para proporcionar-lhe uma viagem cômoda e tranquila e - modestia à parte - devo declarar que você também desfruta do melhor serviço de bordo nas aeronaves do Lóide Aéreo porque meus colegas e eu tudo fazemos para tornar sua viagem um verdadeiro prazer!

É um prazer viajar nos amplos salões dos aviões Curtiss Comando do Lóide Aéreo!



Lóide Aéreo

-fatores de conforto!

Na cabine dos aviões Curtiss Comando do Lóide Aéreo você tem estes fatores de conforto:

- Melhor distribuição de lugares (44 passageiros) graças à amplitude da cabine.
- Poltronas com encosto reclinável. Estofamento em espuma de borracha.
- Perfeito sistema de circulação de ar.
- Piso de formica. Teto e paredes inteiramente forrados em higiênico plástico lavável.
- E, no fundo da cabine, o compartimento da comissaria, fartamente provido de apetitosos lanches, frutas da região, refrigerantes, etc.



Painel de lajota cerâmica em polieromia executado para a agência do Banco da América S. A., à Rua Barão de Itapetininga, S. Paulo

Oferecemos nossa colaboração aos srs. engenheiros e arquitetos para projetar e executar murais e painéis decorativos em cerâmica e espelhos.



Vitrais Conrado Sorgenicht S/A

S. Paulo: Rua Bela Cintra, 67 — Tel. 34-5649

Rua Clodomiro Amazonas, 1.132

Telefones: 61-3871 e 61-7243

R i o : Rua Uruguaiana, 118 - 6.º - s/602 - Tel. 43-8664

CHUPETA

Tu-Ca-Leve

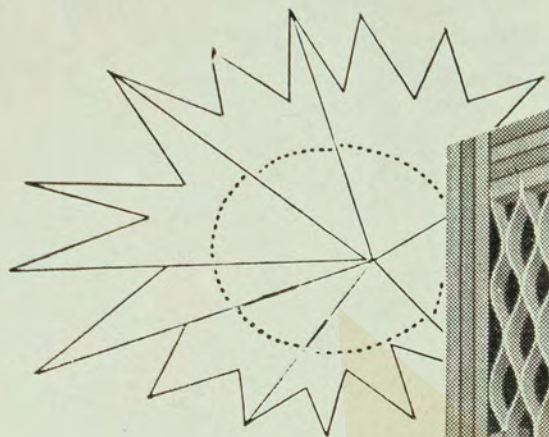
MARCA REGISTRADA

PAT. M. U. DEP. No. 85.735



A chupeta leve
como uma folha!!!

IDEAL PARA O RECÉM-NASCIDO!



Nos climas
secos ou úmidos
as portas
semi-ôcas



GETHAL

são imunes
à ação
do tempo!

Fabricadas com os compensados
GETHAL - os únicos no Brasil
que obedecem a todas as
Normas Técnica Internacionais
- pelo novo sistema "colmeia"
(patente alemã), as
portas semi-ôcas GETHAL
oferecem vantagens exclusivas!

Resistem às mais variadas condições climatéricas

Sua conformação interna é a que melhor
se adapta à inconstância do nosso clima.

Rigorosamente secas - não empenam

Submetidas à secagem em estufas especiais,
são garantidas contra o empenamento.

Cada uma de suas células é uma câmara de vácuo

Este sistema constitui uma barreira contra o calor, o frio e os sons.

Seu peso é 50% inferior ao das portas comuns.

Não forçam ferragens e fechaduras.



Outros produtos de qualidade GETHAL:

Compensados de 3 a 36 mm, em chapas até 4 m²

Fôrmas para concreto "CONCRET FORM"

Chapas à prova d'água — Miolos para portas

FAZEMOS ESQUADRIAS COMPLETAS

GETHAL S. A.

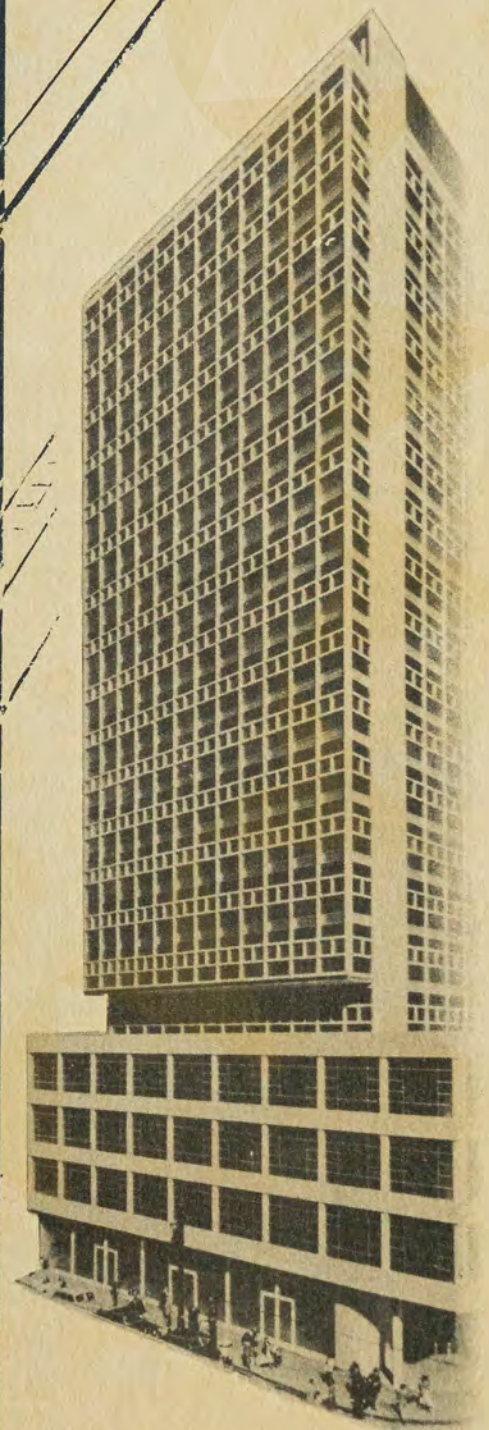
Indústria de Madeira Compensada
Pôrto Alegre — Rio Grande do Sul

Representantes:

COMPENSADOS SUL RIOGRANDENSE S. A.

R. Visconde de Parnaíba, 771/783 — Fones: 33-1575 e 37-0259 — Caixa Postal 404 — 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

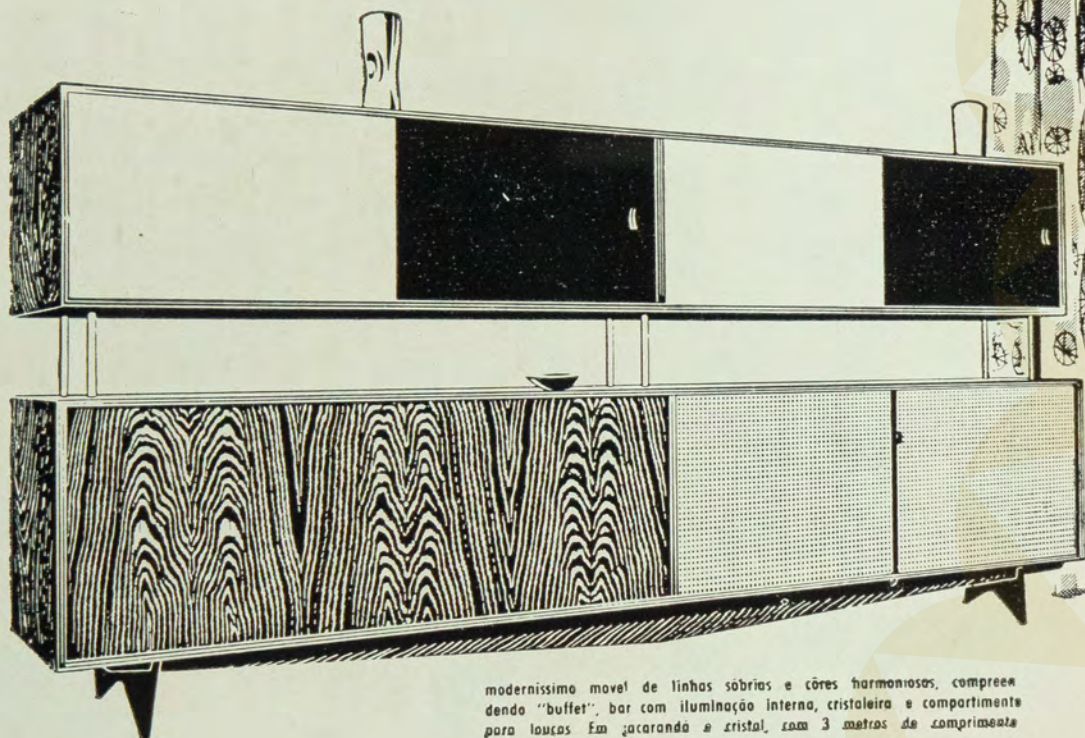
admiráveis pelo conforto e qualidade

f o r m a

sente-se orgulhosa em apresentar seus

novos modelos 1958

— móveis de alta classe para o máximo bem estar em sua residência.



- grande variedade de modelos exclusivos e originais em exposição
- projetos completos para interiores de residências e apartamentos em 24 horas apenas
- facilidades de pagamento até 12 meses

moderníssimo móvel de linhas sóbrias e cores harmoniosas, compreendendo "buffet", bar com iluminação interna, cristaleira e compartimento para louças em jacaranda e cristal, com 3 metros de comprimento

f o r m a

s.a. - móveis e objetos de arte

nossas lojas estão
às suas ordens
para Você escolher
bem seus móveis

lojas: rua barão de itapetininga, 274 (4º andar de exposição) tel: 32-7862
rua augusta, 2399 — tel: 80-8983 — são paulo

rio de janeiro: repres. milaer ltda — av. churchill, 129 — tel: 22-4125

*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

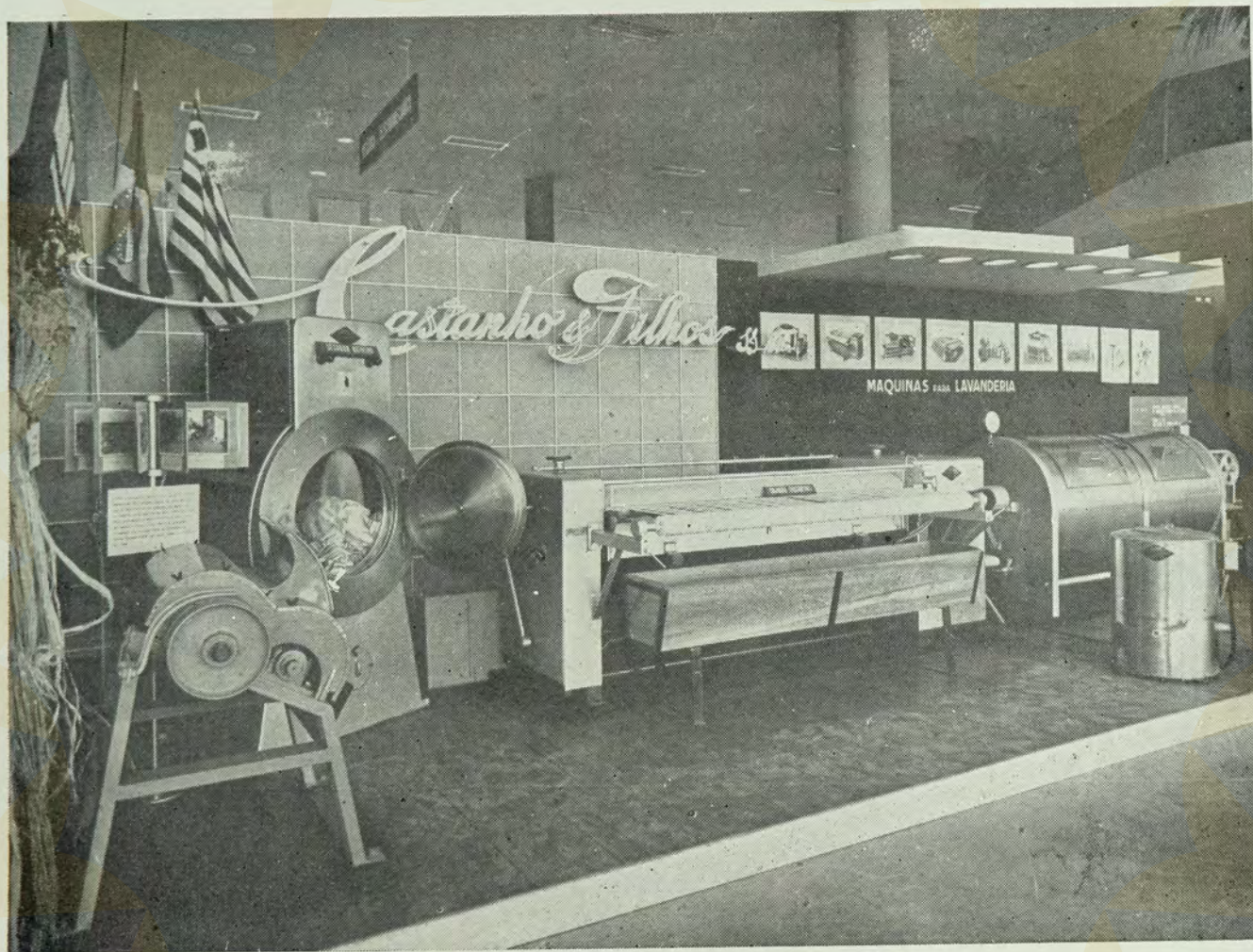
Venha fazer conosco "um roteiro feliz de boas viagens", escolhendo os vôos e as cidades da sua preferência e os nossos aviões, modernos e confortáveis, tornarão realidade inesquecível o seu sonho de ontem.

Columbia

INDÚSTRIA DE MAQUINAS PARA LAVANDERIAS

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.



Mural executado com Pastilhas "VIPAX"

PASTILHAS DE VIDRO:

VIPAX ESPECIAL

VIPAX ESTANDARD

REFLEX

MASSA VIDRAX

VIDROBRÁS

INDÚSTRIAS REUNIDAS VIDROBRÁS LTDA.

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

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

HABITAT

ARQUITETURA E ARTES NO BRASIL

DIR. RESPONSÁVEL: GERALDO N. SERRA

7.º ANO - MAIO-JUNHO - 1958 - N.º 48



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

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

SECRETARIA: WANDA SVEVO — SUZANA KLEIN

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

ASSINATURAS

Brasil:

(6 números anuais) porte simples Cr\$ 300,00

(6 números anuais) porte registrado Cr\$ 330,00

Exterior:

(6 números anuais) porte registrado US\$ 8,00

NÚMEROS AVULSOS

Brasil:

Porte simples Cr\$ 50,00

Porte registrado Cr\$ 60,00

Exterior:

Porte registrado US\$ 1,50

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

Brasil:

Porte registrado Cr\$ 75,00

Exterior:

Porte registrado US\$ 1,75

ANOS VI e VII

Brasil:

Porte registrado Cr\$ 65,00

Exterior:

Porte registrado US\$ 1,75

SUMÁRIO

Lugar da arquitetura	1
Hospital Albert Einstein — arqs. Rino Levi, Roberto Cerqueira Cesar e R. L. Carvalho Franco	2
Monumento à Lauro Sodré em Belém, Pará — arq. Francisco Bolonha e escultor Bruno Giorgi	8
Teatro Castro Alves, Salvador, Bahia — José Bina Fonyat Filho e Humberto Lemos Lopes	10
Arquitetura brasileira — P. M. Bardi	13
A arquitetura alemã do após-guerra — Udo Kultermann	14
Edifício Seguros Bolivar, Bogotá, Colômbia — arqs. Cuellar, Serrano e Gomez	26
Três residências em São Paulo — arqs. Miguel Forte e Galiano Ciampaglia	28
Escritórios «Air France» como decoração — arq. Jorge Zalszupin	36
Artezanato na França	40
Máscaras Tikuna	42
Grupos humanos, costumes e cacos — Napoleão Figueiredo	44
Claudia Andujar (From a Line to a Smile — P. M. Bardi	49
Meu amigo o ovo — André Boulle	59
Felicia Leirner	60
Carmello Cappello	64
Raymond Puccinelli	64
Cássio M'Boy	67
Samson Flexor: Decoração de uma igreja	68
Yola Cintra, uma primitiva	71
Esmaltes — Renée Sasson	72
Walter Jonas	74
Kinoshita	74
7.º Salão Paulista de Arte Moderna	75
Pequena História da Arte, de P. M. Bardi	76
A. L. Piza — Lourival Gomes Machado	77
Nova tela para o Museu de Arte: Léon Degand	78
Ateliê Abstração: Yolanda Mohalyi; Libero Badii; Vogue	79
A crítica de ontem e de hoje - Robert Riley; Tedd Derichs-Hilgers	86
Jozsef Domjan; Hansen na Europa; «Crônica de Topolski»	81
Panoramas do porto de Nagoya; Tórres; Aldemir Martins; Brancusi; Israel — Desenhos de Candido Portinari; Ville Venete, de Giuseppe Mazzotti	83
Pintura, Loucura e Cultura, de Roger Bastide e Osório Cesar; Europäische Architektur, de Nikolaus Kevsner;	
Prêmio de Arquitetura «Marcoplas»	84

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, Montevideu
 PORTUGAL: **Aricie Ltda.**, Av. Alm. Reis, 106, 1.ª esq., Lisboa.

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

English Summary

The place of architecture

page 1

Thirty years ago with the first modern house in Vila Mariana, an idea has arisen in Brazilian social and cultural life: Warchavchik put face to face the new living, rational and organic architecture with the problems of our civil construction. At that time, everybody who had to deal with architecture gave importance to an element called "colonial", and built accordingly houses and residences. Even the best professionals were taking from archeological and eclectic architecture books the drawings they adapted to decorate the constructions. To-day, things are very different. Three decades separate us from these unhappy times: if there is still some ignorance about Brazilian architectural development, the fault is not to be found in people, but in our lack of general knowledge. Some people don't even know the difference between architect and engineer. Such a cultural deformation gives the profession a feature of inferiority: we don't understand when a work should be entrusted to the architect. The idea is not of rejecting the work of engineers with a bent for architecture. There are among us many honorable exceptions. Our point is, that in this country a proper place should be given to architecture that as a science and art interests the city, its inhabitants and all human activities.

Albert Einstein Hospital

page 2

The aim of the Albert Einstein Beneficence Society is to be a social institution for the use of the community at the disposal of all patients and doctors, a hospital of high standard fitted with the most recent technical equipment to which the newest discoveries in the realm of medicine and hospital care can be gradually added. The building is meant to be a contribution to Brazilian architecture, not only for its technical value, but for its beauty and accordance with the surroundings as well. Of the five ante-projects of the competition, for which eight architects had been invited, the one by Rino Levi and Cerqueira Cesar is the result of idealism filtered through an experienced architectural career and lifelong research. The hospital is formed by two wings in T-like shape: the vertical circulation, at their intersecting point, allows great flexibility in the whole building. The vertical wing is planned for the patients' wards, while the horizontal one comprehends all other hospital services. Besides the medical care, the hospital is aimed to be a dynamic organism, for research, nursing training and cultural education. Therefore, the hospital is provided with a conference-room, library, classes, besides the students' quarters. The project has attained a maximum degree of purity and in accordance with the given programme, masterly solutions elaborated with plastic sobriety at an admirable architectural level.

Lauro Sodré Memorial

page 8

The centenary of Lauro Sodré will be commemorated by the Government of Pará, with the building of a monument dedicated to the distinguished politician. Architect Francisco Bolonha, invited to this purpose, has planned an architectural ensemble to be erected in one of Belém's squares, the sculptural part of which has been entrusted to Bruno Giorgi. This monument is not understood in the restricted meaning of the word, but should rather be called a garden-memorial, where ar-

chitectural and sculptural forms alternate with side-walks, a pool and plants. Within the 53 meters long triangle of the memorial, have been planned a Victory topped column 25 meters high, a roofed structure with the bronze statue of Lauro Sodré, a rectangular pool in front of which a sculptural group symbolizes the Republic, Work and the Arts. The Government of Pará has set a remarkable example entrusting the memorial to two artists capable of an adequate and valuable solution within progressive artistic conceptions.

Furthermore, the monument will certainly not miss the aim of awakening an artistic concern in official circles and improve their views on commemorations, usually limited to obnoxious architecture and outmoded bronze figures with no artistic value whatsoever. As to the city of Belém, barely reached by the echo of artistic progress, this architectural-sculptural project will stand as a mark of the contribution of art to civic manifestations.

Castro Alves Theatre

page 10

The constant development of theatre in the city of Bahia called for the building of a new stage suited to the programme and didactic aims of the large number of scholars. The new theatre, named after the great poet Castro Alves, is regarded as one of the best in the world, and certainly an outstanding accomplishment in this country. It is a building of large size, whose auditorium can be flexibly adapted for 1 600 or 600 seats. The exceptional stage, 16 meters wide and 20 meters deep, is equipped with all mechanical devices for the changing of the sets, according to the necessity of the spectacle. The social sector of the theatre is formed by a 600 meters long hall, a lounge, the bar and a garden-terrace. Among the technical details, it will be interesting to note the possibility of reducing the stage width to a minimum of 10 meters. Furthermore, the parquet can be adjusted in accordance to the number of the audience. Similar attention has been devoted to the problems of the lights and perfect visibility. This theatre is a complete and harmonious accomplishment of present theatre architecture that has today a great number of different exigencies and features. The whole experience of modern architecture at the service of theatre will be reflected by this new building that is meant to suit the encouragement the University itself is giving for the first time to theatre classes.

Brazilian architecture

page 13

Brazilian architecture is largely looked upon by foreigners that see it mostly in magazines, having thus only an approximate knowledge of the actual state of things. New Brazilian architecture was born thanks to Le Corbusier, who shortly before the war has been invited to plan the building for the Ministry of Education in Rio de Janeiro. Le Corbusier sought the collaboration of a group of young architects that promptly learned how to see, think and work out new solutions in opposition to the general habit of building in a mosaic-like pattern of past styles. The reaction set by Le Corbusier was taken over by an intelligent and sensitive architect, Lucio Costa, who merged the lesson of modernity with the comprehension of the necessity of linking local features to a tradition. Lucio Costa had previously worked with a Russian architect, Gregori Warchavchik, arrived in Brazil in 1923, and together they had already built the first "modernist" houses. Oscar Niemeyer had his training in the studio of these architects. Brazilian architecture is largely represented today by Oscar Niemeyer, undoubtedly a vigorous plastic artist. But architecture is not a monument, on the contrary, it has the task of forming logical and well-composed spaces. In recent years, Niemeyer's work has departed from this notion with unsuccessful results as it can be seen in the Ipirapuera ensemble, in São Paulo. We hope that the new

capital city Brasilia will mark his coming back to sounder principles. In Brasilia, built according to the convincing city-planning of Lucio Costa, it will be possible to view the degree attained by Brazilian architecture, in spite of the shortcomings that stand in the way of this enterprise. Besides Brasilia, architecture in this country is developing other interesting trends; it is a peculiar transmutation of Le Corbusier's rational idea, by young architects eager to perform in an individual and nationalistic way. As in most countries, only a fraction of what is built is entrusted to good architects, whose concern is to form, in the first place, an architectural conscience, a promise for future characteristics in accordance with the needs of the people, the cities and the states. There are still many problems in want of a solution, for instance the problems of culture and of coordinating architecture with economic reality. Those considering present Brazilian architecture as the first in the world, should turn to Mies van der Rohe's accomplishments to understand how this art of building is finding only now its true spirit and is starting to adjust itself to current times.

Post-war German architecture

page 14

German architecture of recent years, is drawing the general attention not only in the country itself, but also abroad.

It has made outstanding progress in the way of reattaching the links with the architectural views prior to 1933 and of rejecting the imposed notions, the result of which were the lack of culture and monumental void of all buildings constructed under the Party. The photographs we publish will sufficiently prove the importance attained by German architecture even if it is not possible to mention separately the architects to whom the country is indebted for such an extraordinary revival.

Seguros Bolivar Building

page 26

The "Seguros Bolivar" building in Bogotá is one of the most important and adequate examples of Colombian architecture. Its size and the exacting plan that had to provide facilities for office-suites, shops, restaurants, lounges, terraces, garage, and mechanical equipment, has required the work of a selected team of architects that have succeeded in making a self-sufficient construction with enough room for all inside activities, avoiding cumbersome congestion. The structure is in spun concrete giving an impression of lightness and purity that remind some features of Mies van der Rohe's achievements. The extensive use of glass, marble, mosaic and aluminium stresses the faultless performance of the architects. The restrained decoration, the structural rhythm given by the different grouping of the floors and all other elements denounce the constant quest of organic and simplifying solutions of living architecture.

From a line to a smile

page 49

When the artist we are speaking about will be known to everyone and all will seek her giving way to the disturbing fact of celebrity, it will no longer be a pleasure to to speak of her as it is today. Claudia has been living for some two years only in Brazil. She arrived as a painter in this country and is staying on among us as photographer. She must have turned to this form of expression after an intensive spiritual fight with herself, perhaps due to the moment of confusion that art is going through our days. Contemporary art has imprisoned itself in its own maze often exacting its followers to speak each a language unintelligible even to himself; all this only to

arrive to an exasperation, an uproar of fantasy freed of all conventions. The fact of Claudia being deeply interested in the antidote of abstract art, that is the crude reality in photography, invites me to think that our days there are two opposing poles which preoccupy the pensative mind. I like to record Claudia's trip among the Carajas; timid with blushing cheeks she didn't make her models pose but always waited with resignation for the right moment to take a picture. This way she was able to take a series of magnificent pictures without any artifice. They do not serve for anthropological sciences nor for general curiosity, the way art should document only the absolute reasons of poetry. Claudia has passed from painting to photography and in this art she transplanted all the stimuli she felt for her painting into her new form of expression. The result of all this is an excellent one, it is a true artistic achievement that fully portrays her artistic sensibility: a little melancholic, and very human indeed.

Felicia Leirner

page 60

At the time of the past Biennial of São Paulo, the jury for the organization of the Brazilian section, came at one point face to face with a group of sculptures by Felicia Leirner. Shortly before, it had accepted a carved wooden figure by a primitive sculptor of Bahia, an Afro-popular work. After long discussions and aesthetical talks, Felicia's sculptures were refused, in spite of the fact that the artist had been awarded, in previous Biennial exhibitions. Was there a difference between the past and the present work of Felicia? If so only in the way of progress, of restraint and purity, in the finding of a personal plastic path. Anyhow, two of the rejected figures have now entered into the collections of the Paris Museum of Modern Art and of the São Paulo Museum of Art. P.M. Bardi, the director of the last one, explained he had chosen that particular sculpture because he considered it a good work. He added: "In this period of transition, a judgment is very difficult, therefore what should be considered in the first place, is the artistic career and the degree the artist is engaged in his work. Among the masterpieces of all Museums there are works that have been refused in the past from major exhibitions. "The Artist" by Manet of our collection is for instance one example. How can the director of a museum take the chance of overlooking the work of the best sculptress of São Paulo in 1958?"

Flexor

page 68

Religious art has been the inspiration and the depository of artistic creation throughout the centuries until the new trends estranged it from the work of modern artists. Nonetheless, in all countries there is a general attempt to establish a link between the great source of inspiration such as the religious feeling is, and the contemporary output of architects and artists. Naturally enough, the approach has undergone substantial transformation, religious art cannot any longer keep aloof from human events and be engaged exclusively with theological speculations or mystic visions.

Nowadays nobody would create an allegory unless it depicts his personal spiritual transmutation. These pages show the studies by Samson Flexor for the frescoes that will decorate a new Church in São Paulo. Each frieze, 24 meters long, will comprehend fifty human figures about 2,80m. high. The gestures of the figures give an impression of movement toward the vault over the central altar that will be decorated with a mosaic designed by the same artist. The fresco on the side of the Gospel a symbol of the suffering humanity, will be painted in greyish colors to stress the anonymity of the masses, while the opposite one, which represents a large number of Saints and Martyrs, will glitter with glorious colors. Both friezes are rhythmically composed in accordance with the size of the windows and arches of the Church.

Lugar da arquitetura

Desde 1928, há precisamente trinta anos, com a primeira casa modernista de Vila Mariana, primeira de São Paulo e do Brasil, uma idéia surgiu para a vida social e cultural brasileira: Warchavchik colocava o impacto da nova arquitetura, da arquitetura viva, da arquitetura racional e orgânica, diante dos problemas de nossa construção civil. Essa a afirmação que devemos ao então jovem arquiteto russo, que chegando ao Brasil em 1923, cinco anos antes, e precisamente na mesma data em que outro europeu, Richard Neutra, se dirigia para os Estados Unidos, vinha plantar aqui o primeiro marco da arquitetura atualizada.

Compreendemos, perfeitamente, que naquela época não se considerasse viável a inserção da arquitetura, como fato autônomo na vida cultural brasileira. Os que tratavam de arquitetura, apenas cuidavam dum chamado “colonial” e seus arredores, enfrentando um número espantoso de mestres de obras, de construtores, que sem outra especialização a não ser a da experiência autodidática, iam forjando casas e palacetes.

No mais alto grau da profissão estavam alguns profissionais, que retiravam dos livros da arqueologia eclética da arquitetura os seus desenhos adaptados para “embelezar” a construção. Era um conceito que morrera antes do aparecimento do “art nouveau”, o conceito de que a arquitetura era a arte de enfeitar a construção, como nota Nikolaus Pevsner, na primeira página de seu estudo famoso “De William Morris à Walter Gropius”.

Os partidários da arquitetura colonial, como José Mariano Filho, Ricardo Severo e mesmo Lucio Costa (até 1930), eram os mais avançados no sentido de aproximar a arquitetura brasileira de um convencionalismo nacional.

Havia, também, os que viviam no ambiente francês, dos estilos Luiz isto ou aquilo, de que ainda existem poucas reminiscências. E estes não se incomodavam muito em mudar o disco, passando, indiferentemente, do Luiz XVI para o Tudor, sem nenhum esforço, a não ser o de adaptação de fachadas. Havia também os que se especializavam no néo-clássico que era o mais aceitável padrão, quando a economia da obra reduzia a fantasia dos desenhistas.

Não havia, pois, razão maior para que se defendesse um lugar ao sol para a arquitetura.

Hoje, porém, as coisas são muito diferentes. Decorreram três décadas daqueles duros tempos. Se há ainda muita ignorância no que se refere ao movimento archi-

tetônico brasileiro, isto não se deve aos máus brasileiros, mas a uma das formas de nossa geral ignorância. Efetivamente, autoridades e investidores, não se deram conta ainda do enorme papel que o arquiteto deve assumir na sociedade, nem mesmo as pessoas de posses, de relêvo social em alguns casos, consideram que essa profissão é das que desempenham, na vida civilizada, uma função primordial.

Confundem, ainda, a legislação e a autoridade, o arquiteto com o engenheiro e com o agrimensor, fazendo o CFEA e os seus ramos regionais, os CREA, permanecer a confusão e, portanto, a geral ignorância. Não há um lugar para o arquiteto a não ser espremido entre o engenheiro e o agrimensor.

Mas, não se trata de legislação, trata-se, também, de um mau hábito, de um cacoete cultural, de uma reminiscência ainda deformada, da idolatria ao politécnico, quando se considera que quem faz arquitetura, sem dúvida nenhuma é engenheiro...

Essa deformação cultural empresta à profissão um aspecto secundário: não se sabe quando se deve entregar uma obra a um arquiteto. Não se concebe que se coloque a arquitetura no seu devido lugar, chegando a causar espécie que um concurso de ante-projetos, como o que efetua a Assembléia Legislativa do Rio Grande do Sul, muito acertadamente, se limite a exigir a qualidade de arquiteto para os concorrentes.

Não estamos aqui proibindo aos engenheiros, comendador para a arquitetura, que façam projetos arquitetônicos.

Conhecemos mesmo, entre nós, honrosas exceções, como há por toda a parte. O que defendemos é que se dê, no país, o devido lugar à arquitetura.

Não se pode admitir que o CFEA, ao traçar um Código de Ética profissional, o estabeleça, sem diferenciação alguma, para engenheiros, “arquitetos” e agrimensores. Se à arquitetura cabe o lugar da primeira das artes, na vida civilizada, não se compreende esta ignorância e este menosprezo pela profissão do arquiteto.

A arquitetura orgânica, o que interessa à cidade, ao homem em seu habitat, a todas as atividades humanas — a arquitetura viva e racional — não pode continuar relegada a um plano secundário, entre duas técnicas, quais a engenharia e a agrimensura. A categoria profissional precisa estabelecer, pelo esclarecimento, pela defesa ativa de seus direitos diante da autoridade, pela legislação, enfim, o lugar da arquitetura no Brasil.

Hospital Albert Einstein

arquitetos: Rino Levi - Roberto Cerqueira Cesar e L. R. Carvalho Franco

Histórico: Visando obter um projeto de alta qualidade para o Hospital Albert Einstein, que objetiva construir, a Sociedade Beneficente Albert Einstein, em abril último, entrava na fase final do concurso de anteprojetos que estabelecera, e para o qual convidara oito arquitetos de São Paulo. Para essa competição, cujas bases foram feitas de acordo com as normas do IAB, apresentaram-se, contudo, cinco anteprojetos, assinados pelos arquitetos Jarbas Karman, G. Warchavchik, Jorge Wilhelm, L. Korngold e Rino Levi. O júri ficou composto pelos arquitetos prof. J. Vilanova Artigas, Oswaldo Bratke e Alfred Duntuch, este representando a entidade promotora do concurso. Processando-se o julgamento, minuciosamente estudados os trabalhos, verificou-se plena identidade de vistas na escolha do anteprojeto apresentado pelo arquiteto Rino Levi e seus associados. O veredictum foi conhecido em meados de maio, tendo sido os anteprojetos apresentados numa exposição que se efetuou no salão térreo da Associação Paulista de Medicina, após o julgamento.

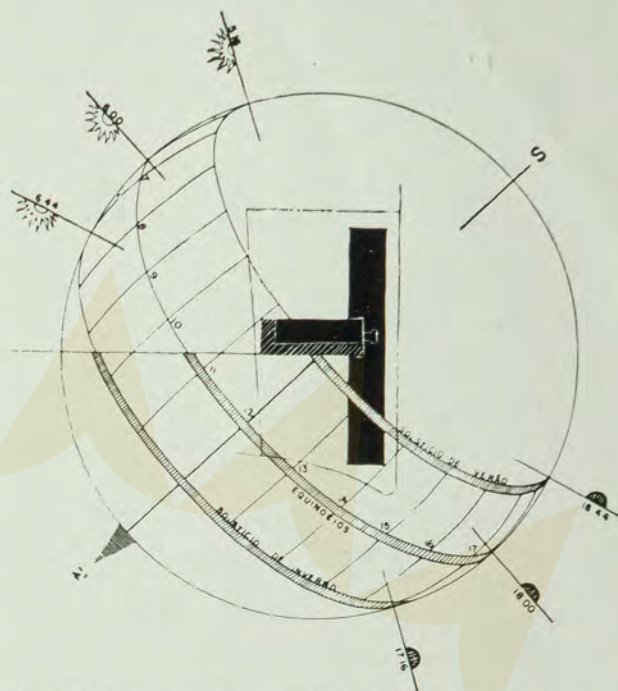
Programa e partido: Na primeira fase do estudo que o anteprojeto implica, os arquitetos tiveram em vista verificar as possibilidades maiores de aproveitamento do terreno, sem prejuízo de elevado padrão técnico em que deve moldar-se o hospital. Foi assim projetado o edifício com o tamanho máximo permitido pelo partido adotado, e em número de leitos maior que o contido no programa.

Dentro do esquema, poderão ser, no projeto definitivo, reduzidas aquelas proporções. Seguiram os projetistas o programa fornecido, complementando as partes omissas, como o permitia o edital, ao mesmo tempo que eram feitas as adaptações necessárias. O partido adotado decorreu então das imposições do programa e das condições aconselhadas pela melhor técnica hospitalar, das peculiaridades do terreno na conformação planimétrica, altimétrica e de orientação. Considerou-se então a conveniência de uma reserva de ampla área ajardinada. Assim surgiu um conjunto flexível, composto de dois blocos em T. Na interseção dos dois blocos foi localizada, numa única prumada, a circulação vertical. O bloco vertical é destinado à hospitalização, a construção horizontal às várias outras dependências do conjunto hospitalar. O partido permitiu, em cada pavimento, nítida separação funcional pelas três alas do edifício, sem prejuízo às contiguidades reclamadas. Enjeou também características próprias, estruturais, construtivas e de orientação a cada bloco conforme sua especificidade.

Com o anteprojeto realizado pelos arquitetos Rino Levi, Cerqueira Cesar e Carvalho Franco, concretiza-se um dos desígnios da Sociedade Beneficente Albert Einstein, na formulação do plano: uma instituição social criada para a cidade, pretendendo atender a qualquer paciente ou médico, e, assim, "um hospital geral, para doentes externos e internos, de elevado padrão, tecnicamente aparelhado e de forma atualizada, com possibilidade e previsão para sua adaptação às últimas descobertas no campo médico e hospitalar". E mais: "O hospital deve ser também uma contribuição à arquitetura nacional, sendo importante não apenas seu valor técnico-hospitalar, como sua beleza e enquadramento na paisagem".

Além desses objetivos, interessa ao plano do Hospital a pesquisa e o ensino da medicina e da enfermagem, a parte cultural e técnica em viva dinamização, para o que se tornou necessário no projeto incluir auditório, destinado a conferências e a seminários médicos, salas de aulas práticas e de puericultura e higiene, biblioteca, salas de estudo, instalações para cursos de auxiliares de enfermagem e residências para médicos bolsistas e estudantes.

Todos esses pormenores foram tomados em consideração, já na etapa inicial do brilhante trabalho realizado no anteprojeto vencedor.



ORIENTAÇÃO DAS ENFERMIARIAS EM RELAÇÃO À INSOLAÇÃO.

Solstício de Inverno

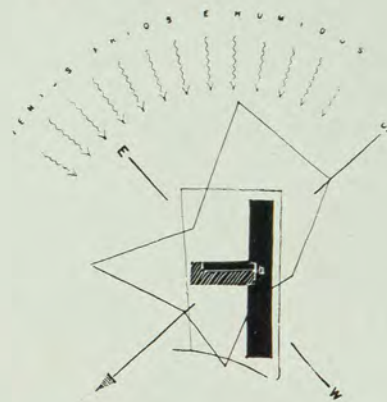
— Insol. das 9,15 às 17,16 hs. — 77,5%.

Equinócios.

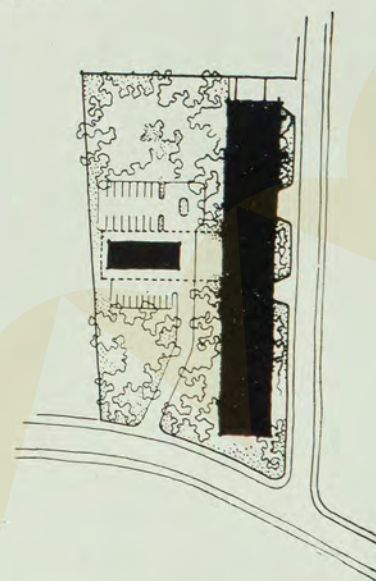
— Insol. das 10,50 às 18,00 hs. — 60%.

Solstício de Verão.

— Insol. das 12,00 às 18,44 hs. — 50%.

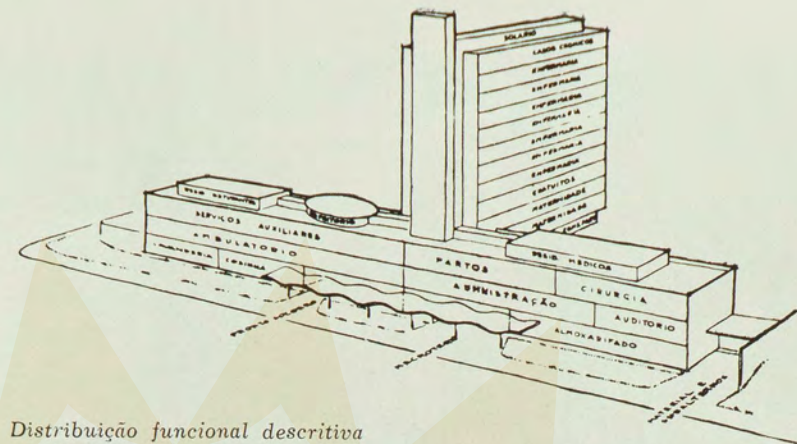
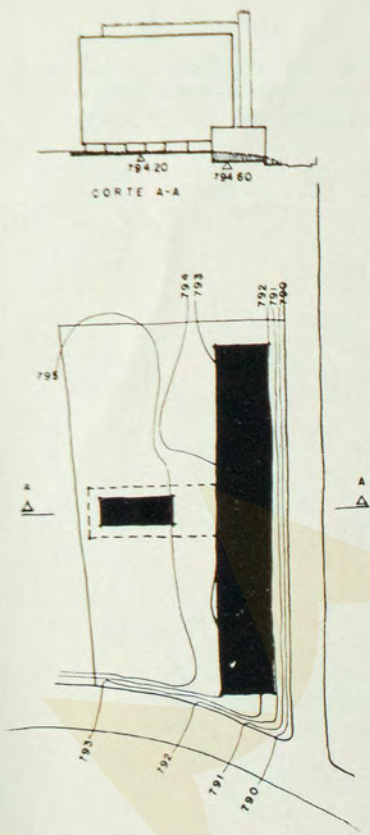


Orientação das enfermarias em relação aos ventos.



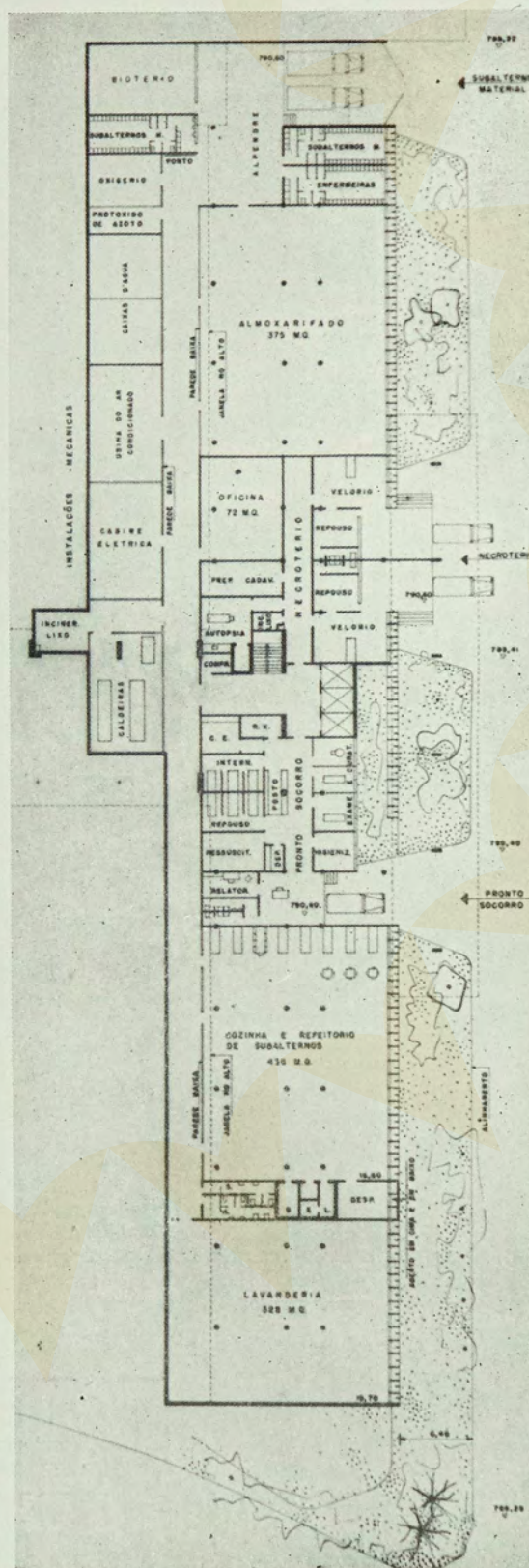
OCUPAÇÃO DO TERRENO

Área do terreno	9.127.00 m ²
Área ocupada	2.122.00 m ²
Área livre	7.005.00 m ²
Ocupação	23.2 %



Distribuição funcional descritiva

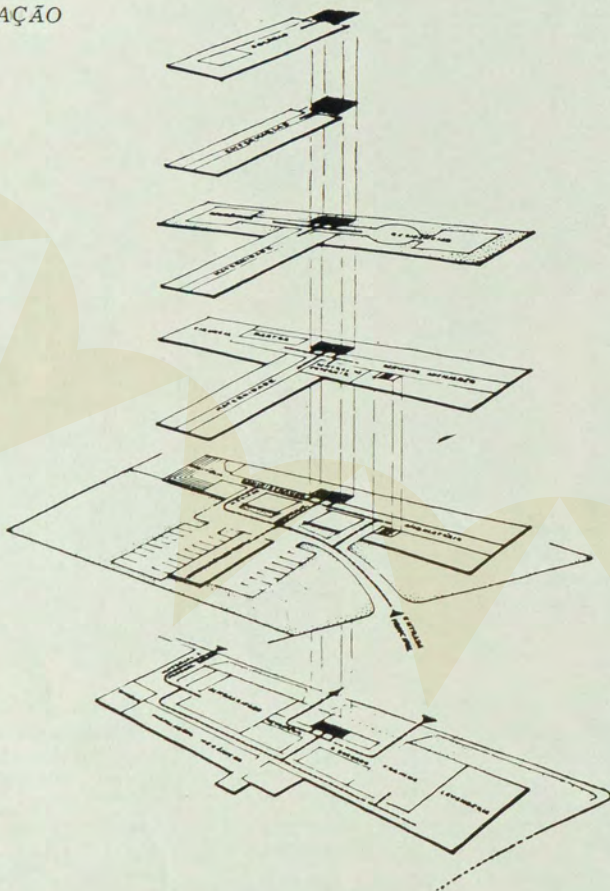
Planta do 1.º pavimento térreo

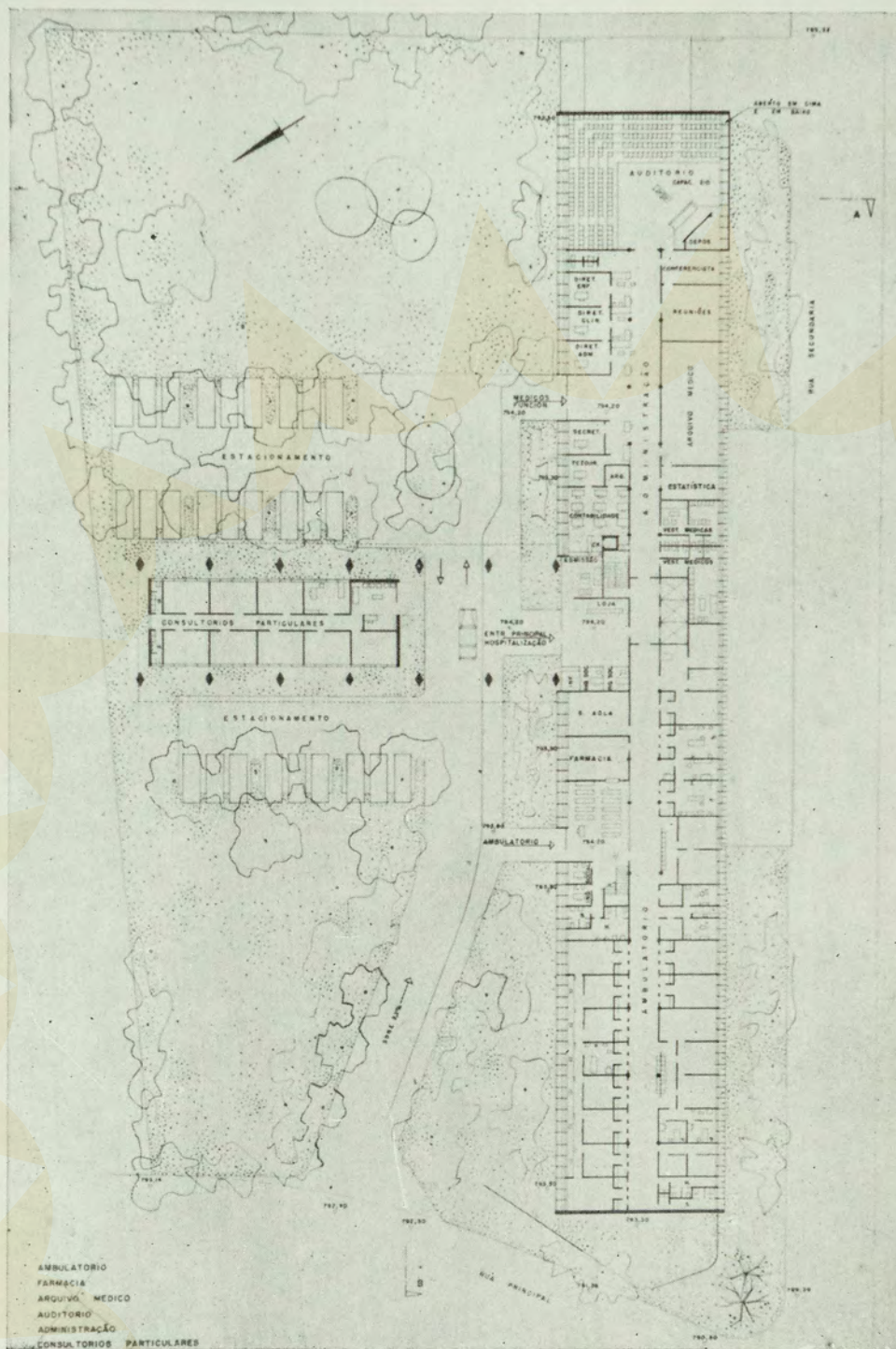


Disposição dos blocos em função do perfil do terreno.

ESQUEMA DE CIRCULAÇÃO

- 14.º pavimento.
Solário.
- 5.º ao 13.º pavimentos.
Enfermarias.
- 4.º pavimento.
Maternidade.
- Residências de médicos.
- 3.º pavimento.
Maternidade.
- Centro cirúrgico e obstétrico.
- Central de esterilização.
- Serviços auxiliares.
- 2.º pavimento.
Acessos principais.
- Administração.
- Ambulatório.
- Consultórios particulares.
- Auditório.
- 1.º pavimento.
Acessos de serviço.
- Almoxarifado.
- Cosinha.
- Lavanderia
- Pronto Socorro
- Necrotério.
- Instalações mecânicas.
- Biotério.
- Oficinas.

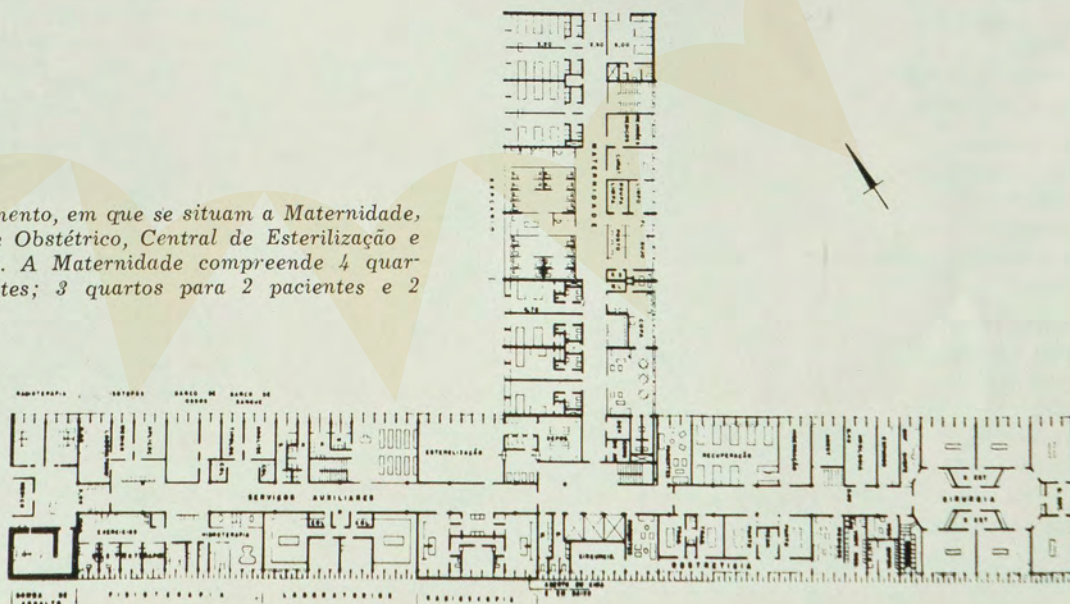


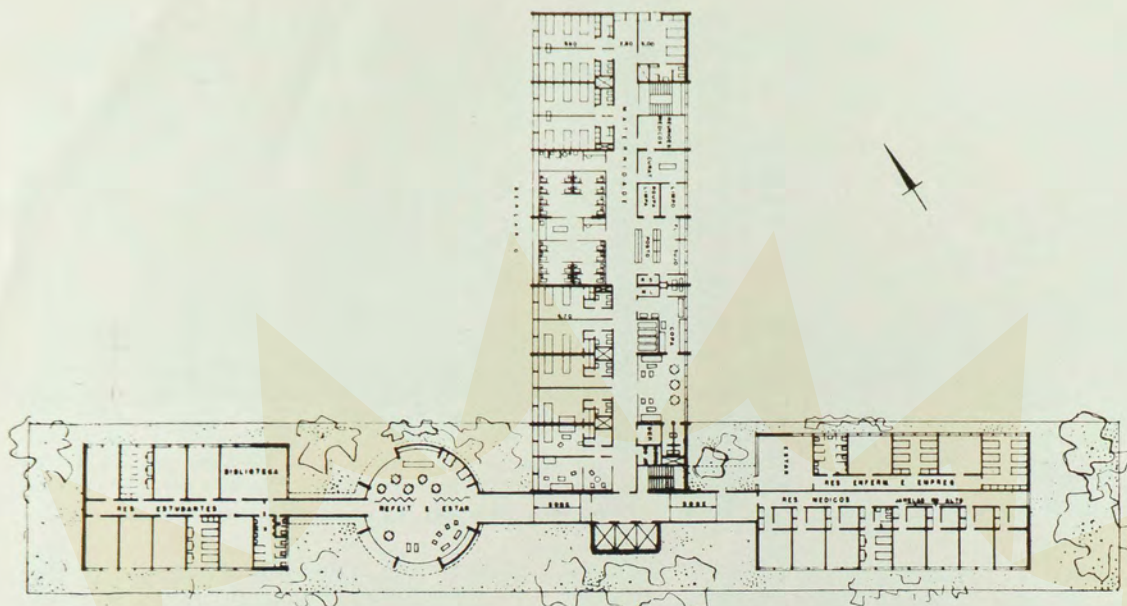


Planta do 2.º pavimento, vendo-se assinalados os espaços livres externos, destinados a estacionamento e jardins.

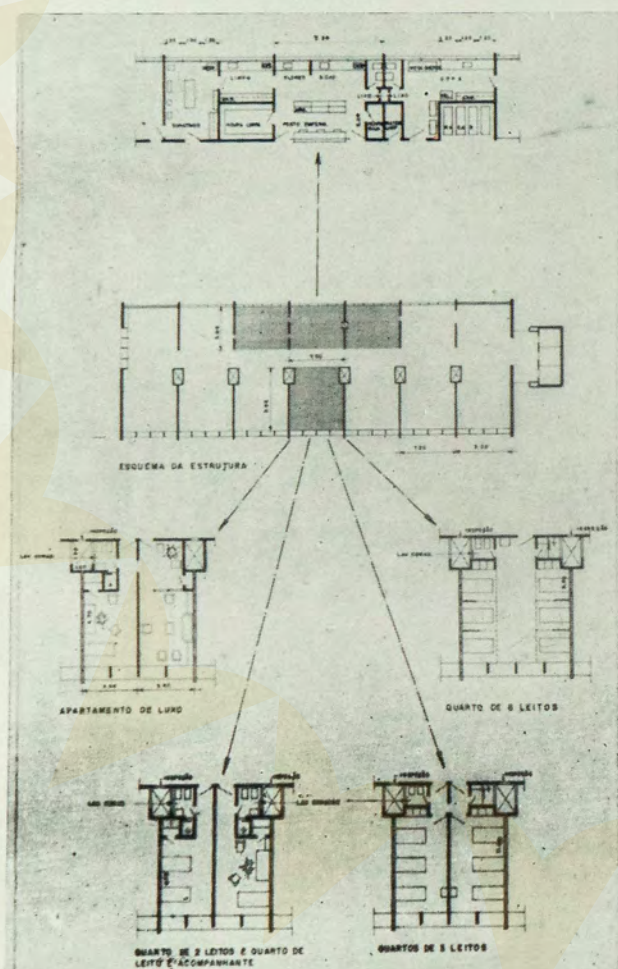
4

Planta do 3.º pavimento, em que se situam a Maternidade, Centro Cirúrgico e Obstétrico, Central de Esterilização e serviços auxiliares. A Maternidade compreende 4 quartos para 3 pacientes; 3 quartos para 2 pacientes e 2 apartamentos.



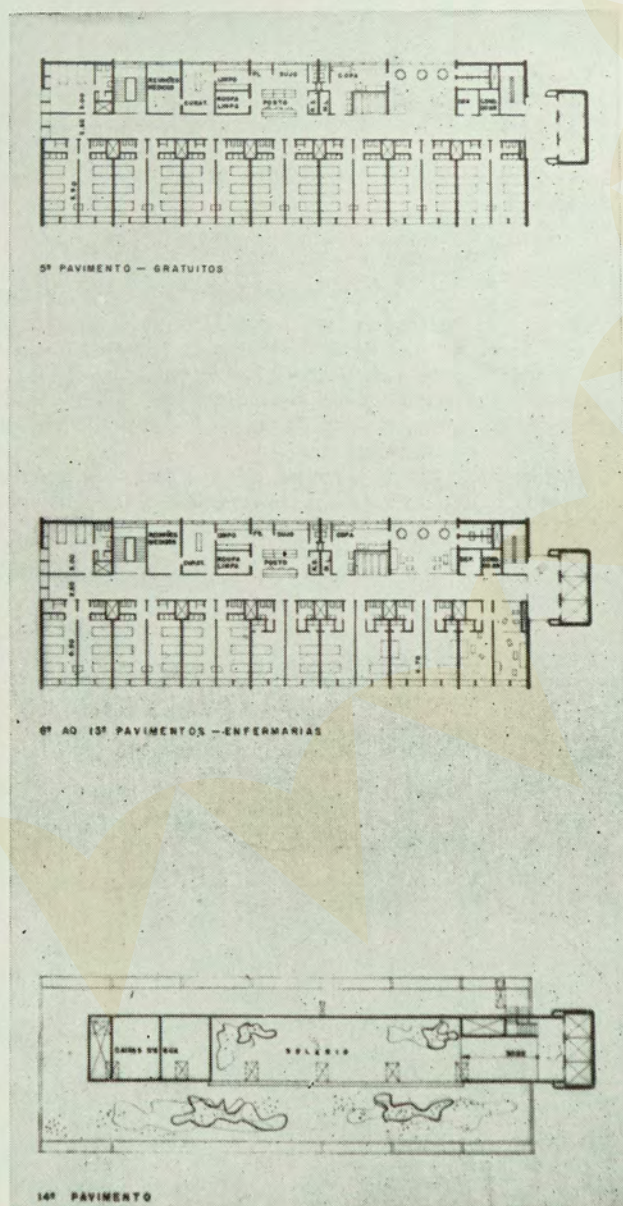


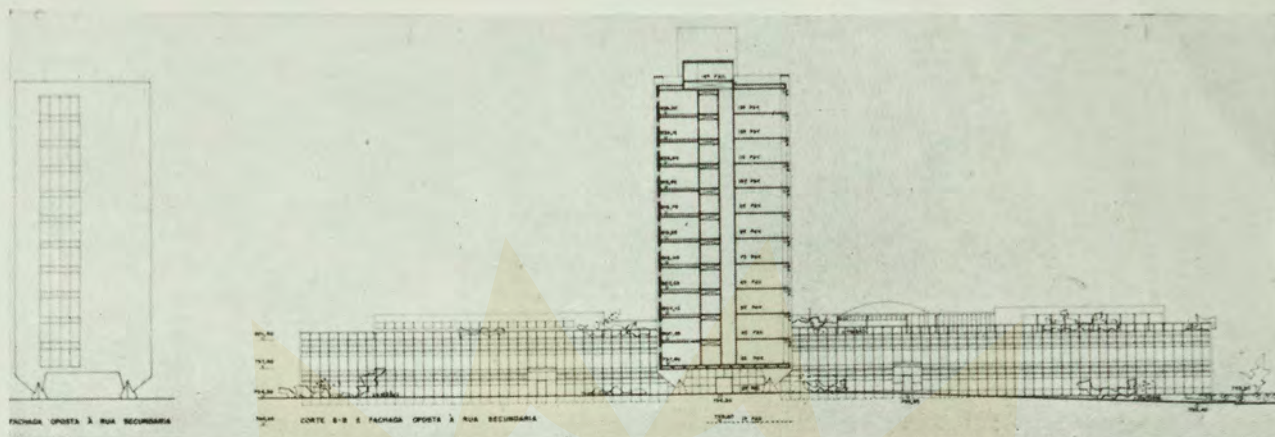
Planta do 4.º pavimento: Maternidade, residências de médicos, estudantes, enfermeiros e empregados; Biblioteca, Refeitório e Estar. Maternidade com 4 quartos para 3 pacientes, 4 quartos para 2 pacientes e 2 apartamentos.



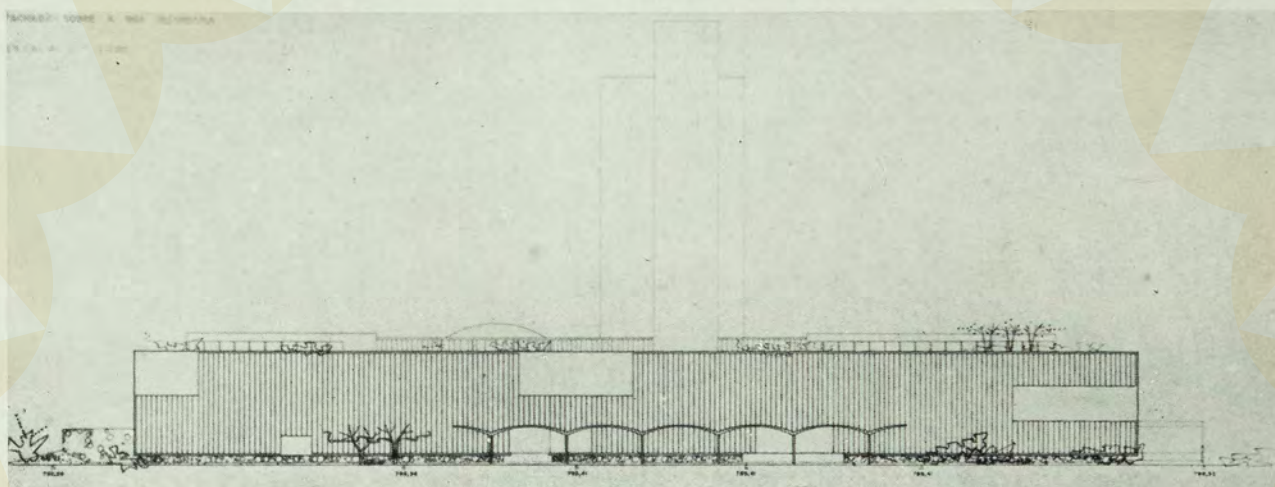
Esquema da estrutura e pormenores das enfermarias. A área construída por leito é de 47,2 m², incluindo leitos dos acompanhantes.

Pormenores das enfermarias, 5.º pavimento; enfermarias de 6.º ao 13.º pavimentos; Solário no 14.º pavimento. O total compreende 362 leitos, sendo 30 por andar a partir do 6.º andar. O 5.º andar, abrange 44 leitos.





Corte compreendendo a fachada oposta à rua secundária: pode observar-se a modulação adotada, de 1,20 metros, refletindo-se em todos os elementos das plantas, dando ênfase ao arranjo das enfermarias, baseada numa combinação de seis módulos, que determina o intercolúnio da estrutura e permite unidades de um a seis leitos.



6

Fachada sobre a rua Secundária. Plásticamente, a continuidade horizontal, límpida, se oferece com toda a elegância de suas linhas.

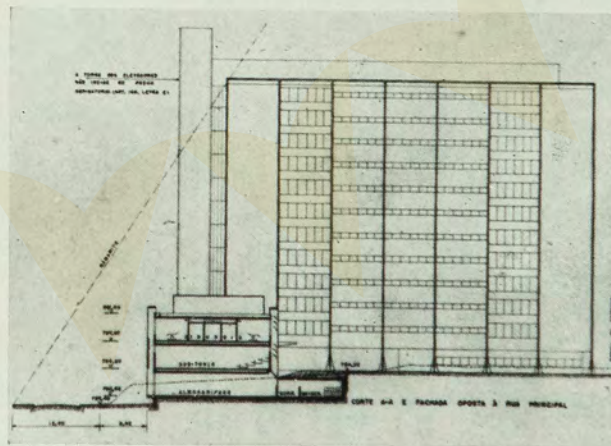
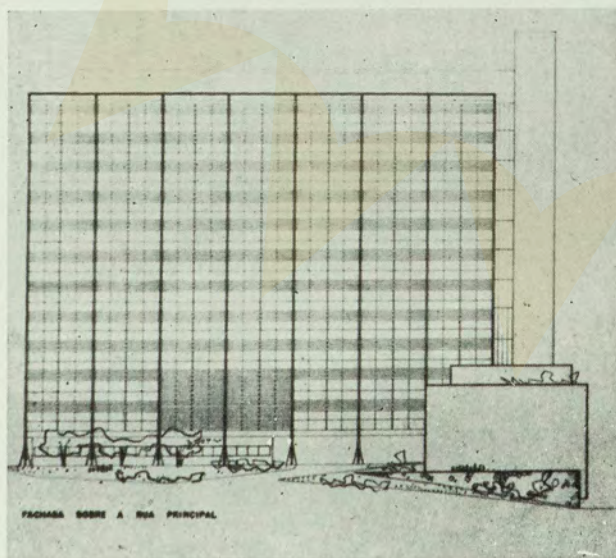
Passar-se-à agora ao trabalho mais lento e mais longo da elaboração do projeto completo, que demandará o conselho e a cooperação de especialistas. Essa elaboração levará tempo, porque deverá estender-se por todo o campo dos pormenores construtivos e estruturais, detalhando as instalações e as especificações de materiais e equipamento, de maneira a fornecer as mínimas indicações para a boa execução em vista.

O projeto não poderia ser mais simples para o programa proposto: foram conseguidas, realmente, soluções magistrais, dentro de uma sobriedade de tratamento plástico de um nível arquitetônico admirável.

Acompanhando a visualização do projeto, todos os dese-

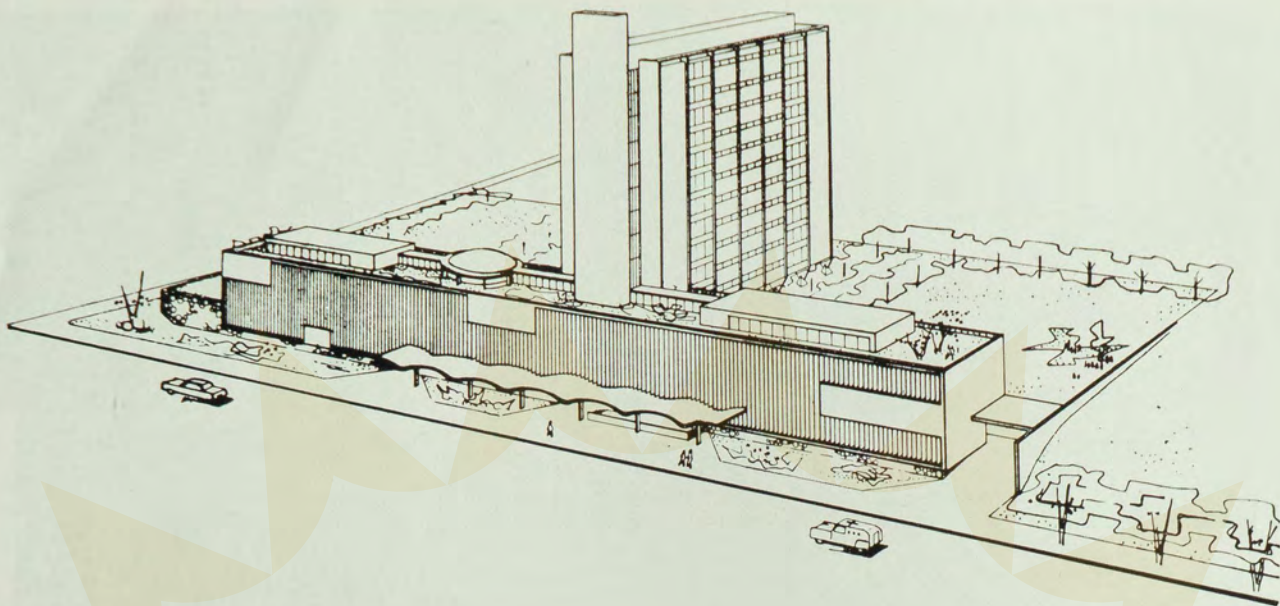
nhos referentes aos estudos realizados, assim como os que se estendem a uma demonstração esquemática, das partes funcionais ou plásticas, apresentam um cuidado apurado na apresentação, convencendo o leitor das plantas e perspectivas, da excelência desta complexa formulação de soluções.

Este o Hospital Albert Einstein, resultado de um idealismo passado à dosagem plasmadora de uma experiência arquitetônica, fundamentada em pesquisas anteriores, que informam a carreira dos arquitetos Rino Levi e Cerqueira Cesar, os responsáveis por essa outra notável solução que é a Maternidade da Faculdade de Medicina de São Paulo.



Corte na fachada oposta à rua principal. O terreno mantido no nível atual, praticamente.

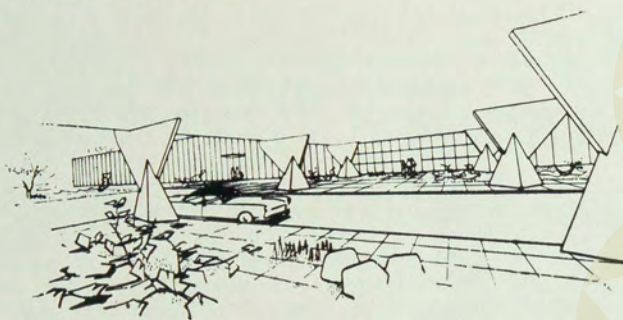
Fachada sobre a rua principal.



Perspectiva principal do ante-projeto.

Vale mencionar nesta página, sintetizadora do anteprojeto, o partido adotado: decorreu o partido além das imposições do programa e das condições recomendadas pela melhor técnica hospitalar, das peculiaridades do terreno, no que se refere à sua conformação planimétrica e altimétrica e a sua orientação. Considerou-se, também, a conveniência da reserva de ampla área ajardinada. Desses estudos e fatores resultou o conjunto flexível, composto de dois blocos, ajustados num T. O bloco vertical destinado à hospitalização, o horizontal às dependências do conjunto. Conseguiu-se, assim, em cada pavimento a nítida separação das funções pelas três alas do edifício, sem prejuízo das contiguidades necessárias. Foram, também, ensejadas características próprias, estruturais, construtivas e de orientação em cada bloco, de acordo com os seus diferentes destinos.

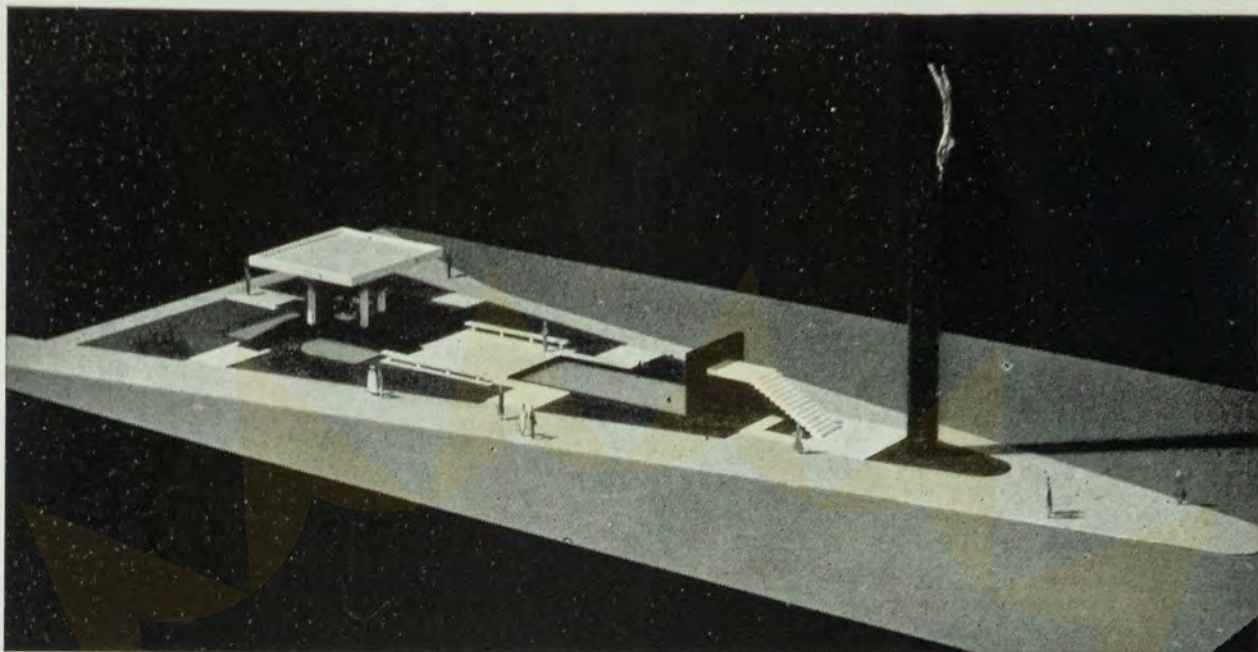
Pormenores construtivos sob o bloco elevado, incidem, plásticamente, no jardim circundante.



7



Perspectiva secundária.



A praça foi tratada como um todo, arquitetonicamente considerado. O feitiço triangular obedeceu ao terreno e nessa mescla geométrica se dispôs o desenho numa combinação para atingir o jardim-monumento. A área serve ao passeio público, à comemoração cívica. Vegetação, materiais diversos, cimento, bronze, mármore, alternam-se com a água do lago em que as vitórias-régias marcarão a côr local.

Monumento a Lauro Sodré, em Belém, Pará

arquiteto Francisco Bolonha - escultor Bruno Giorgi

8

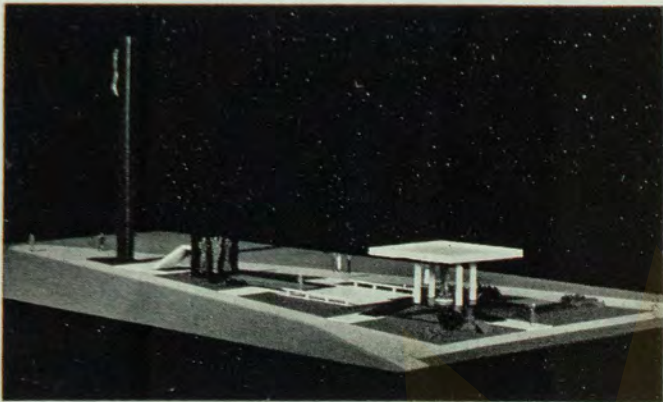
Histórico: O centenário de Lauro Sodré, ilustre político do Pará, será comemorado a 17 de outubro próximo. O governo do Estado do Pará resolveu prestar várias homenagens ao grande vulto, e assim foi nomeada uma comissão de cinco membros, a qual começou convidando o arquiteto Francisco Bolonha, que é paraense, para fazer um monumento. O arquiteto Bolonha projetando arquitetonicamente o monumento, numa praça cívica, convidou o escultor Bruno Giorgi para tratar da parte escultórica. O projeto feito e aprovado, iniciaram-se os trabalhos, de que as plantas e fotos darão uma idéia. **Composição:** Adotou-se um triângulo, de 53 metros de comprimento por 25 de altura máxima, a coluna da Vitória. Entre esta e a parte coberta, onde coloca a estátua de Lauro Sodré, há uma composição escultórica simbólica diante do retângulo do lago: a República, o Trabalho e as Artes, que se refletirão nas águas, onde as vitórias-régias emprestarão um efeito decorativo. A estátua do vulto histórico de Lauro Sodré será de bronze, e igualmente o grupo simbólico. No alto da coluna, em granito vermelho, colocar-se-á a figura da Vitória, em alumínio, de uma altura de seis metros. Visando a escala humana, o projeto alinhou ao nível da praça todos os seus elementos, salvo o ponto de exclamação da coluna da Vitória, que levanta a glorificação do comemorado. Há sequências, como vimos, de um jardim-monumento, em que formas arquitetônicas e escultóricas alternam com os passeios, a água e a vegetação.

O monumento de Lauro Sodré, que o arquiteto Francisco Bolonha e o escultor Bruno Giorgi estão ultimando para Belém do Pará, onde vai ser inaugurado em outubro próximo, é uma iniciativa incomum, no que respeita às concepções comemorativas e cívicas de nossas províncias. Raro o bom gosto informa tais concepções, que se filiam, quase sempre, a idéias estreitas, a realizadores sem visão, acabando tudo por se tornar mais um pesadelo arquitetônico a juntar-se ao repertório que enfeia as nossas cidades. Não exageramos, e o termo "pesadelo" é uma reminiscência da crítica de Mário de

Andrade ao monumento paulista de Carlos Gomes, que ainda pode ser visto ao lado do Teatro Municipal, de tal maneira enfeando o local, que não funciona, de maneira alguma, como monumento; igualmente assim concebido é o monumento da Independência, o qual funde o sentimento, a exaltação cívica que deveria simbolizar. Francisco Bolonha e Bruno Giorgi trabalharam no projeto que estas páginas apresentam e que se tornará uma inovação no meio, mas uma inovação tranquilamente justificada e cuja nobreza alegórica foi obtida mediante elementos simples e bem entrosados. Acima da escala humana, num marco que é a coluna da Vitória, a corôa do monumento canta a glória de Lauro Sodré. A esplanada triangular se desdobra numa teoria ordenada de elementos consequentes, numa ligação bem nítida e de ordem funcional. As figuras da alegoria evocam o que foi a vida do comemorado, em sua dedicação republicana, no trabalho e nas artes. Os materiais foram judiciosamente escolhidos, para que de sua variedade não surgisse a idéia de mostruário, nem se desvirtuasse a nobreza do objetivo.

É um exemplo brilhante o que oferece o Estado do Pará na realização desse monumento, entregando-o a dois artistas sérios e conscienciosos, que certamente encontrariam uma solução adequada ao fim em vista, como resultou do projeto aprovado. Este exemplo deverá em nosso entender servir aos altos interesses de uma consciência artística a despertar nas esferas da autoridade, particularmente no âmbito provincial, tão desinformado e tão alheio ao trabalho dos "ateliês" em que se processam as linhas de desenvolvimento das artes no Brasil. Para Belém, onde os ecos da renovação artística mal chegaram, esta projeção plástica, arquitetônico-escultórica, terá o mérito de despertar inteligências e sensibilidades para as grandes soluções das artes integradas, a que tendem velhos problemas reconsiderados e postos em equação, diante do carácter inovador agora encarado e apresentado.

Para a capital do Pará e sua gente, a ênfase dada a estas soluções será indiscutivelmente um título imperecível, um marco histórico no plano do enquadramento que as artes podem dar às manifestações cívicas.



Visualizou-se o monumento-jardim de todos os pontos. Não há uma contradição, uma diversa interpretação: aqui se presta uma homenagem a uma figura excepcional, e uma vida de eleição. O arquiteto e o escultor assim o compreenderam e tentaram realizar. As duas faces do monumento se oferecem nitidamente à observação.



O Trabalho e as Artes ladeiam a figura da República, a que o homenageado fez a doação de sua vida. O grupo está no gesso, na forma definitiva para amoldagem em bronze. Os três símbolos serão colocados diante da figura de Lauro Sodré, tendo de permeio o lago.

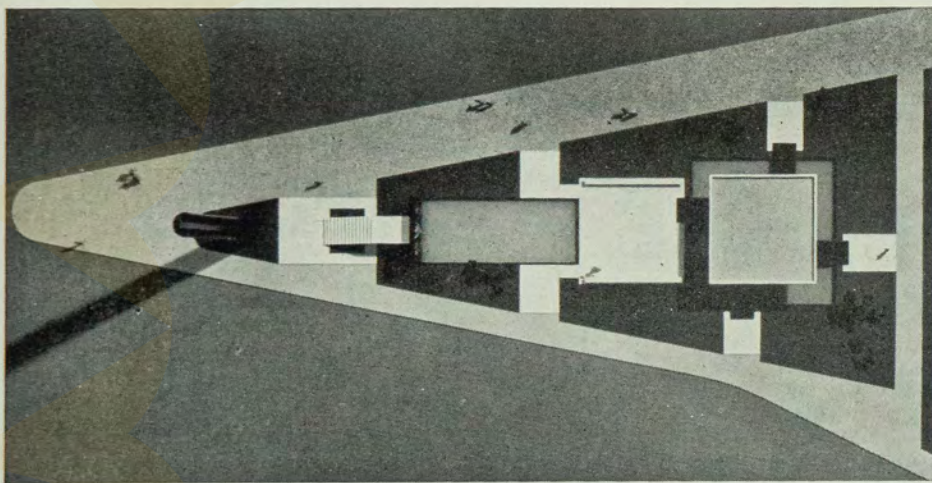
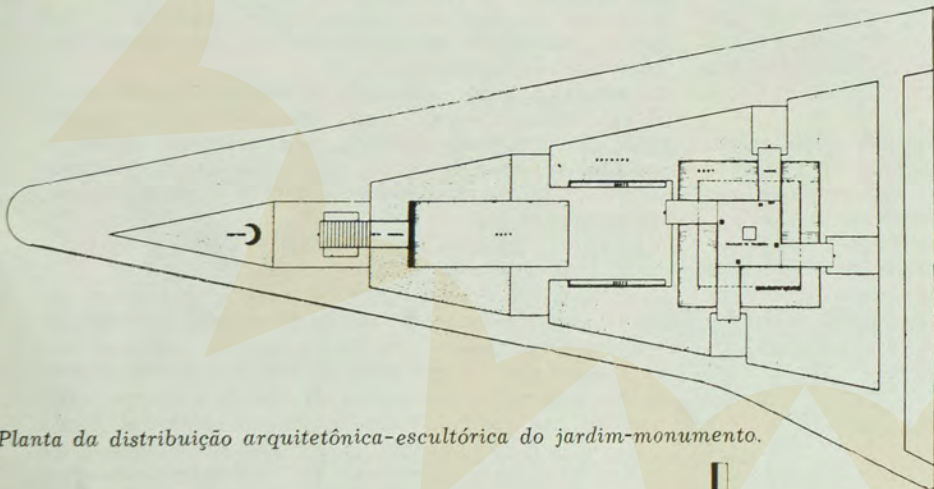


Foto da maquete vista de cima, na composição de seus elementos em pirâmide.



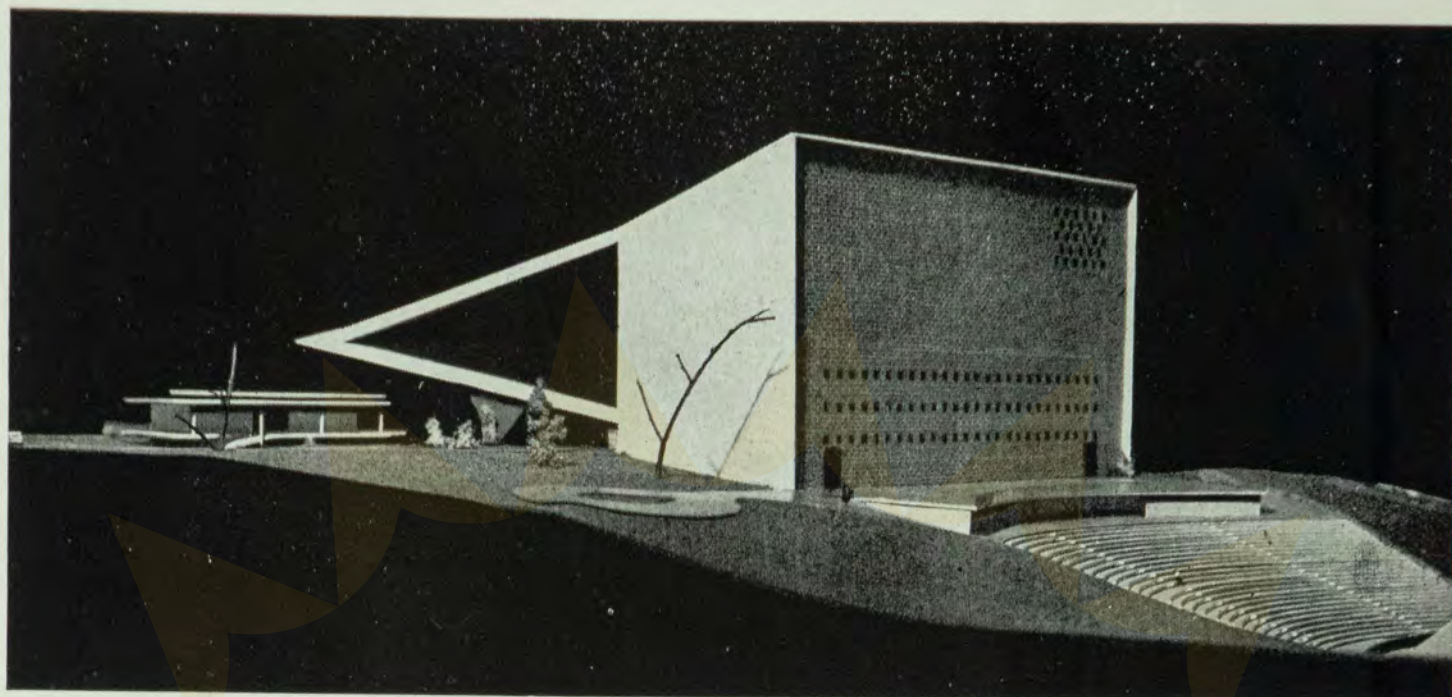
Planta da distribuição arquitetônica-escultórica do jardim-monumento.

Corte esquemático



A figura da Vitória, que será fundida em alumínio, também já no seu molde definitivo.





O Teatro Castro Alves, em maquete. Duas formas geométricas resolveram o partido, conciliando uma solução plástica exata em decorrência do funcionalismo interno. Este o Teatro que a Bahia apresentará ao Brasil, em julho de 1958, inaugurando uma fase cultural em Salvador.

Teatro Castro Alves, Salvador, Bahia

Projeto: José Bina Fonyat Filho e Humberto Lemos Lopes - **Colaboradores:** Ubirajara M. L. Ribeiro e João Carlos Bross - **Consultor:** Aldo Calvo - **Estrutura de concreto armado:** Julio Kassoy e Mario Franco **Estrutura Metálica:** Amineco - **Construção:** Constr. Norberto Odebrecht S.A.

10

O desenvolvimento do Teatro na Bahia, com a especialização do seu estudo ao nível universitário num programa e numa execução didática que pela primeira vez se efetua no Brasil, reclamava uma edificação à altura, na capital do Estado, onde se contam tantos novos elementos de cultura atualizada, em meio à paisagem da edificação barroca, das velhas igrejas do passado bahiano centralizador da colônia.

A construção do Teatro Castro Alves seguiu-se àquele desenvolvimento programático, de carácter artístico e intelectual, de padrão universitário. Levando o projeto o nome do grande poeta bahiano, foi escolhido um lugar adequado, na Praça 2 de julho, no bairro do Campo Grande, do Salvador.

Alí então se ergue, visando ser inaugurada ainda agora, uma aperfeiçoadíssima casa de espetáculos que certos críticos consideram das melhores do mundo, e que entre nós é uma iniciativa fundamentalmente original.

Os arquitetos Fonyat Filho e Lemos Lopes contaram com a assistência desvelada do homem de teatro que é Aldo Calvo, fundamentado em longa experiência, bem informada e melhor intencionada na adoção livre dos elementos racionais, necessários às soluções mais eficientes. Completou-se dessa maneira a equipe que projetou o Teatro Castro Alves.

Não se trata de um teatro de pequenas proporções, pois conjuga, com elasticidade bastante, uma plateia de ... 1.600 poltronas, divididas em três lances, a qual possui a possibilidade de redução para espetáculos de comédia, quando pode contrair-se a cerca de 600 localidades.

Para essa plateia está em função um palco excepcional. Tem 16 metros de largura por 20 de profundidade e 9 de altura. O ciclorama foi, então, devidamente estudado em relação às características e às necessidades do palco, abrangendo 20 metros de altura, 17 de profundidade e 125 de abertura. Como não poderia deixar de ser, para uma obra de tal envergadura, os urdimentos para a movimentação dos cenários são mecanizados. Detalhando, as mudanças de cenários se fazem

por meio de 4 carros de 14 metros por 6 cada um, divididos em quatro partes, a fim de terem um deslocamento parcial, conforme as exigências do espetáculo.

Compreende o Teatro Castro Alves, também, uma parte social, de que é a principal um salão de 60 m por 10 m, formando conjunto com vestíbulo e uma sala de estar — abrangendo um bar — tendo este uma área de 240 m², além das instalações necessárias, como chape-laria e cabinas de telefones públicos.

O "foyer" contém uma inovação nas construções do gênero: dispõe de escada de acesso a um terraço superior também ajardinado.

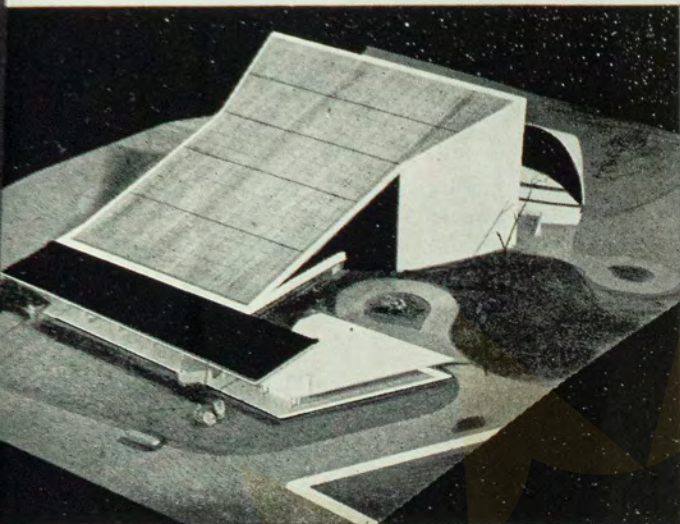
Há vários pormenores técnicos de inegável interesse para os conjuntos de atores, quais sejam os reguladores do palco, de estrutura metálica, que permitem variar a boca até um mínimo de dez metros de largura por seis metros de altura. A estrutura é dotada de passarela móvel de iluminação.

A fossa da orquestra, entre o palco e a plateia, tem capacidade para noventa músicos e mede 18 m x 7 m.

Entre os pormenores técnicos, certamente, interessará saber-se que a acústica foi objeto de atenção especial, de maneira a ser reduzido ao menor limite a diferença entre a sala vazia e a sala cheia. Nêsse sentido, foram postos em jogo todos os recursos da moderna técnica, adotando-se um fôrro acústico, lambrís e assoalhos, igualmente dotados de acústica, estendendo-se o objetivo da boa audição até o tratamento das poltronas, construídas com material adequado a contribuir para um efeito suficiente.

Além da acústica, um teatro moderno requer boa iluminação e visibilidade, porquanto não se compreende que haja qualquer negligência num ou noutro sentido: luz e visibilidade acompanham a acústica. São os sentidos da vista e do ouvido que devem acompanhar o bom funcionamento de um teatro.

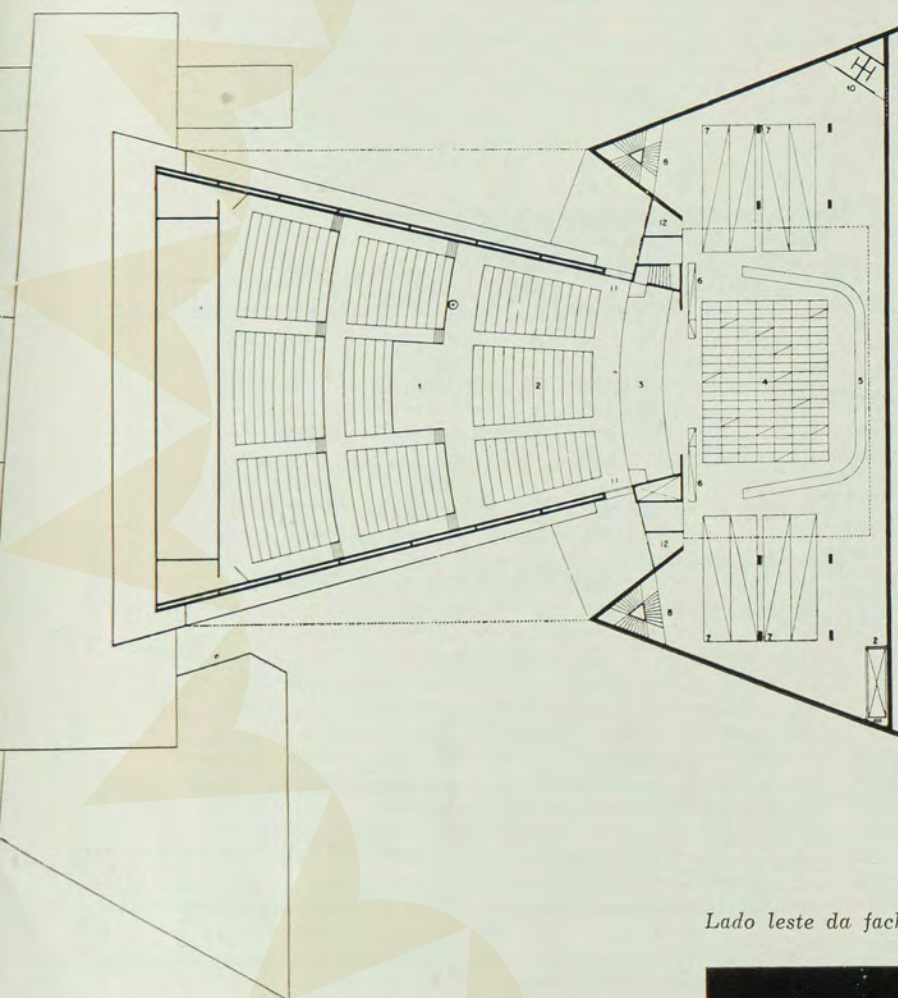
Todos os elementos foram colocados à disposição da iluminação eficiente na sala, quanto nos efeitos de luz no palco, já mencionada a passarela móvel.



A maquete vista do lado oeste.



Planta da situação.



PLANTA DA PLATÉIA E PALCO

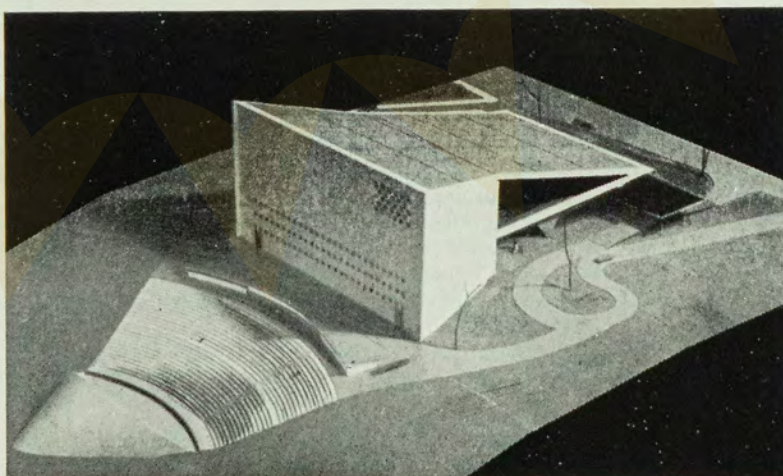
Vê-se 1 — a rampa de acesso à platéia (1.600 lugares); 2 — localização da orquestra; 3 — o palco; 4 — o vazio sobre o palco; 5 — os vários pavimentos; 6 — o controle; 7 — o fôro; 8 — a administração; 9 — o local para a instalação de aparelhamento de ar condicionado; — 10 sala de ballet; 11 — a cobertura metálica.

Pelo lado da visibilidade, um estudo aprofundado acompanhou a escalação dos problemas apresentados, acreditando-se que as soluções mais completas foram postas em vigência.

A construção do Teatro Castro Alves deverá terminar neste meio do ano: um prazo dado visava exatamente, a data de 2 de julho próximo, cara às tradições que a Bahia cultiva.

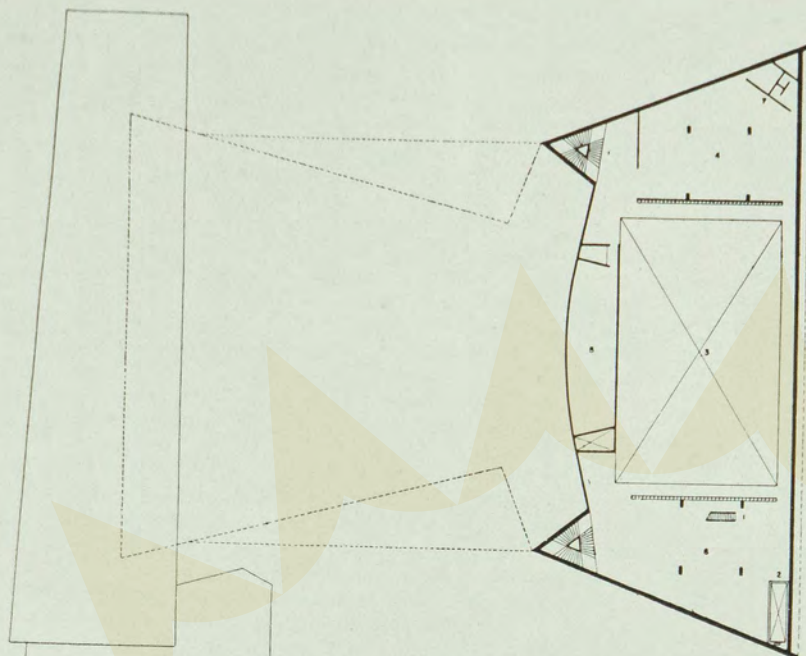
De toda a forma, não seria o apressamento da inauguração, sem os acabamentos todos, que irá reduzir o valor desta obra, singular no país, sem similar na colocação dos elementos que põe à disposição do espetáculo entre o elenco e o público, entre a música e a assistência, a serviço das artes tôdas de representar... Estamos aqui com uma noção inteira, segura e harmoniosa da arquitetura teatral de nosso tempo, tão múltipla e variada, como vimos, ainda recentemente, na 1.^a Bienal das Artes do Teatro, que acompanhou a IV Bienal de São Paulo, no ano passado. Tôda a experiência da moderna arquitetura do teatro se refletirá na grande casa de espetáculos do Salvador, colocando-se à altura do adiantamento que os cursos de teatro, incorporados à Universidade, pela primeira vez, no Brasil, inspiram e impulsionam.

Lado leste da fachada.

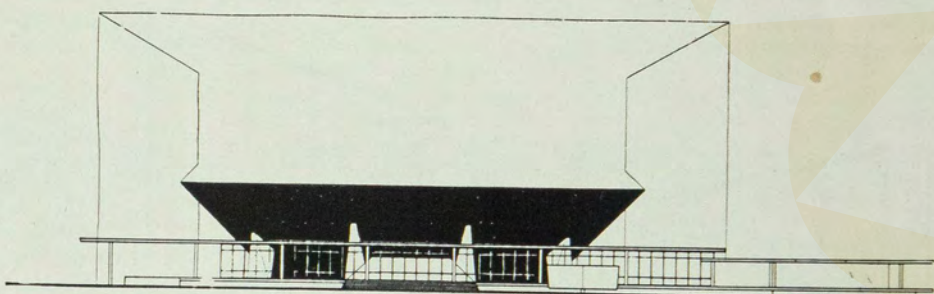


PLANTA DE PAVIMENTO TIPO
DO 1.º AO 3.º PISO.

- 1 — acessos;
- 2 — monta carga;
- 3 — vazio;
- 4 — sala de pintura;
- 5 — cabinas especiais no piso;
- 6 — disponível;
- 7 — sanitário e depósitos.



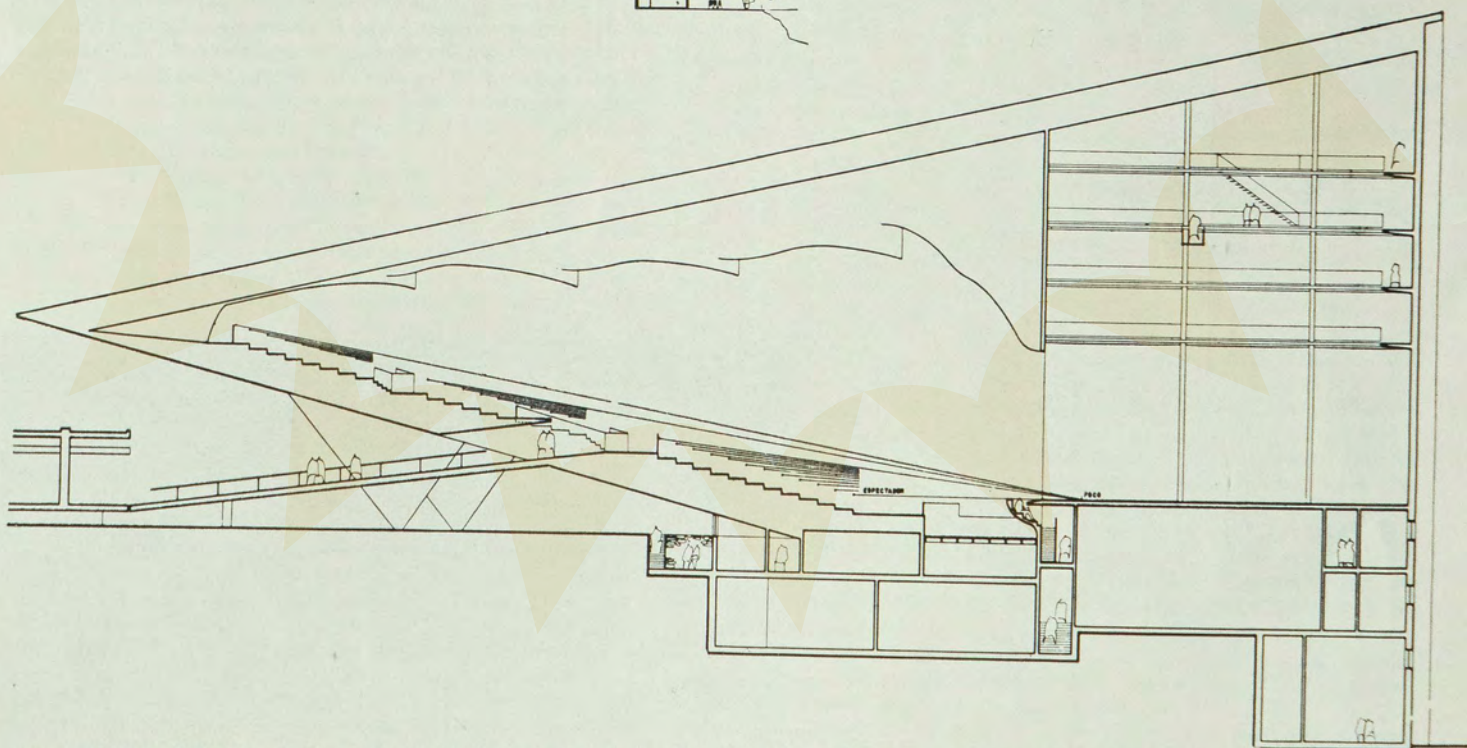
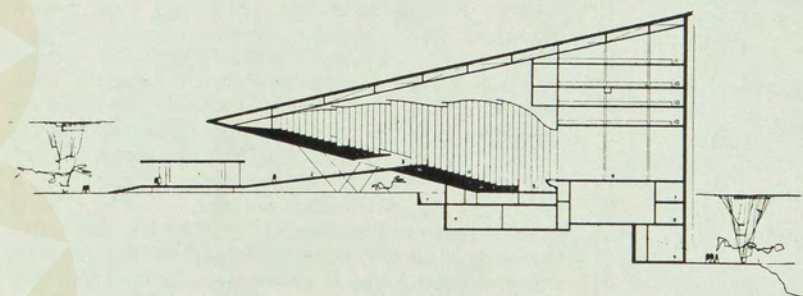
Fachada oeste.



12

CORTE LONGITUDINAL

- 1 — foyer; 2 — rampas; 3 — entrada;
- 4 — platéia; 5 — orquestra; 6 — palco
- 7 — 1.º sub-solo; 8 — 2.º sub-solo;
- 9 — 3.º sub-solo; 10 — andar tipo de
1.º ao 3.º; 11 — 4.º pavimento.



Corte de visibilidade mostrando todas as referências de localização dos três lances da platéia, relacionadas com a focalização de cada degráu de poltronas às quais se acham separadas por um espaço muito mais amplo do que no comum dos teatros.

Arquitetura brasileira

P. M. Bardi

Na revista "Synthèses" que vai dedicar um número especial à civilização lusitana, cujo título será "Le Monde des Lusitades" e no qual colaborarão Julio Dantas, Reynaldo dos Santos, Mattos-Siqueira, Paço d'Arcos e Jaime Cortesão, além de outros homens de letras de Portugal, será incluído o seguinte artigo do diretor do Museu de Arte de São Paulo, sobre alguns aspectos da arquitetura brasileira e cujo resumo publicamos a seguir:

Os estrangeiros olham muito para a arquitetura brasileira; a maioria deles a vê através das fotografias em revistas, tendo, portanto, um conhecimento formal que pouco tem em comum com o conhecimento exato. E através das fotografias, especialmente graças à capacidade dos fotógrafos e à ajuda que os grupos de palmeiras dão às construções, tudo parece simpático, agradável e cheio de estro. Todavia a arquitetura não é fachada: hoje, a arquitetura é o organismo, a função, a vida no edifício. A nova arquitetura brasileira nasceu de um ato impetuoso de Le Corbusier, pouco antes da última guerra. Convidado para projetar o edifício do Ministério da Educação no Rio de Janeiro, Le Corbusier foi se ladeando por um grupo de jovens que aprenderam dele rapidamente, a ver, pensar e fazer. Das conferências veementes do mestre e de um grupo de desenhos em grande formato que se encontram há muitos anos na minha coleção e que agora revejo para refrescar as idéias, surgiu um fato importante: a polémica contra a maneira de construir que se assemelhava à caricatura do mosaico culturalístico do século XIX, aquele costume de executar as fachadas roubando um pouco de todos os estilos, verdadeiros ou postícios, e que eram depois recompostos distraidamente, e deixados à cargo, em toda a América do Sul, sobretudo dos artistas plásticos da Europa que em seus países de origem não eram levados a sério. Por esta razão, Montevideu tem seu Palácio Salvo, e São Paulo, uma catedral de estilo gótico híbrido, à qual, neste momento, estão acrescentando duas torres das mais clamorosamente ridículas.

A reação provocada por Le Corbusier encontrou um arquiteto, de inteligência verdadeira e sensível que soube unir a lição de contemporaneidade a compreensão e reflexão sobre a necessidade de emprestar a esta uma fisionomia local, e de prendê-la a uma tradição: Lúcio Costa foi quem tomou a si esta tarefa, com bons resultados. Ele já tinha trabalhado com o arquiteto russo Gregori Warchavchik, chegado ao Brasil por volta do ano de 1923, e junto a ele tinha construído as primeiras residências "modernistas". Oscar Niemeyer fez suas primeiras experiências no estúdio desses dois arquitetos. A arquitetura brasileira é representada em grande parte por Niemeyer, que é, sem dúvida, um artista plástico de forte talha. Mas, como dizíamos, a arquitetura não é o monumento; é esta arte de fazer viver, como é a arquitetura, repudia as estranhezas, as brincadeiras, os jogos, com o intuito de formar espaços não inúteis, espaços compostos e lógicos.

Orientado o julgamento para a linha deste conceito, deve-se observar que muitas construções de Niemeyer — por exemplo a grande área do Parque Ibirapuera, construído para o IV Centenário da Cidade de S. Paulo, são, de todos os pontos de vista, um fracasso, principalmente a acima citada que devia ser justamente a celebração da nova arquitetura. Espera-se vivamente que na nova capital em construção, Brasília, os trabalhos confiados a este arquiteto marquem a retomada de uma fama que cresceu antes sobre as chamadas crônicas de jornais, do que sobre o fogo lento da crítica autorizada.

Em Brasília, que está surgindo sobre um convincente plano urbanístico de chegada da arte de construir brasileira, devendo-se naturalmente, tomar em consideração o tempo limitadíssimo para a construção de um centro inteiro de cidade nova, as dificuldades para fazer chegar o material numa zona desprovida de estradas adequadas etc.

Deixando de lado Brasília, a arquitetura tem outros desenvolvimentos interessantes. Como já tive a oportuni-

dade de escrever no meu livro *The Arts in Brazil* (Abrams Publishers, New York), existe um grupo de arquitetos que é digno de nota, e entre estes os irmãos Roberto, Affonso Eduardo Reidy, Sérgio Bernardes, Vilanova Artigas, Diógenes Rebouças e outros bem conhecidos.

A arquitetura brasileira é um transplante de uma idéia racionalista de Le Corbusier, comunicada a jovens que a ampliaram até fracioná-la em tantas idéias individuais, nas quais cada um incluía a questão de se diferenciar, o medo de não ser suficientemente notado, a excentricidade sem a qual num país novo não há atenção alguma, e ao lado disto, o desejo de realizar nacionalisticamente, e a preocupação de fazer depressa, mesmo devido às exigências da expansão construtora.

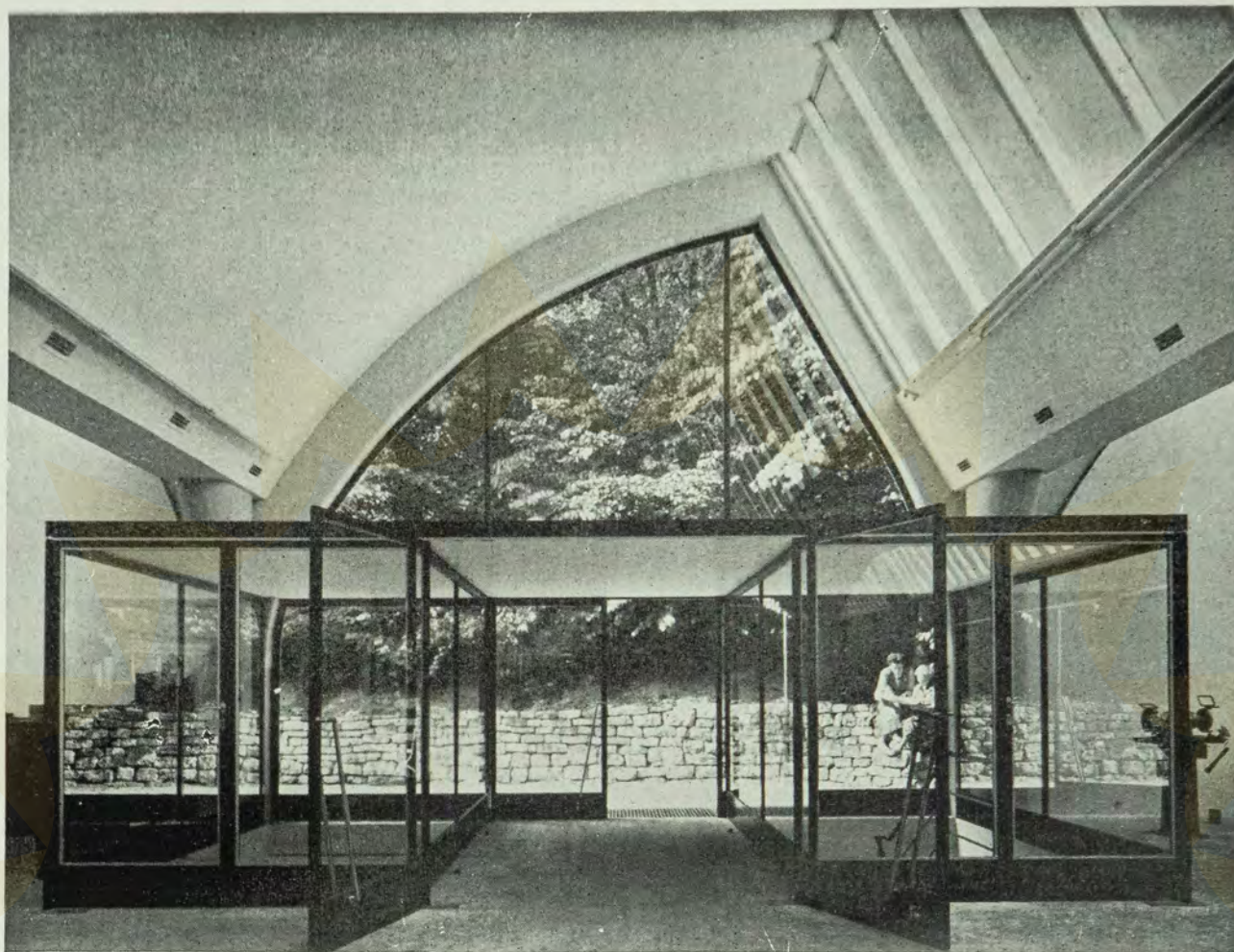
Mas a grande parte da arquitetura brasileira está nas mãos das empresas que traduzem o mau gosto, ou a despreocupação do gosto do comitente. As migalhas ficam para alguns poucos arquitetos que pensam na responsabilidade da profissão; e são os melhores, mesmo se aparecem menos frequentemente nas revistas. Nas obras desses últimos, a fachada e o "movimento" barroco faz parte do organismo, a planta é longamente estudada, os materiais escolhidos e controlados, os detalhes minuciosamente elaborados, a construção verificada dia após dia. Estes são os bons arquitetos do país. Suas construções não são vistas mas servem para formar uma consciência arquitetônica que é, penso eu, o que mais conta num país.

Um ou outro arquiteto estrangeiro que chega ao Brasil, também entra na competição para maravilhar, pois a arquitetura propagandista hoje é uma competição entre "arcades" que querem pasmar — mesmo nosso Le Corbusier tem enveredado este caminho enquanto, felizmente, ficam longe Mies van der Rohe e Gropius. Um exemplo disto temos com a nova fábrica de "Olivetti" em São Paulo, do arquiteto Zanuso, coberta de inúmeras pequenas cúpulas bizantinas. A rapidez das comunicações visíveis tem hoje generalizado a arquitetura genérica e a produção resolve-se num contínuo esforço de excentricidade antes que para a substância, para o espírito antes que para a consistência prática, para a exceção antes que para o todo, e sempre, para o aspecto exterior.

Como se julga a arquitetura de um país? Isto seria possível somente por meio de um inquérito entre os inquilinos; mas não vale a pena pois eles têm ainda demasiado pouco a pedir ao arquiteto. E este último, como o nosso Niemeyer, pode livremente inventar uma coluna portante em forma de arraia, para o Palácio do Governo de Brasília, sem pensar que o problema da arquitetura num país é um problema moral ou social, razão pela qual, antes de empreender desperdícios para o representativo-fachada, deve-se refletir sobre a necessidade da casa popular para todos.

A arquitetura de um país é vivida por uma média, não pela exceção. Não podemos afirmar que a arquitetura da Índia é aquela nova de Chandigarh, ou que as construções inglesas de Ibadan representam a Nigéria; e assim por diante. Dizemos, portanto, que a arquitetura no Brasil de um grupo de bons arquitetos levanta as promessas para uma arquitetura que — uma vez estudada em relação aos planos urbanísticos da cidade e dos estados — poderá assumir a sua característica. Deverão ser, no entanto, resolvidos alguns grandes problemas culturais, com o ensino universitário mais profundo e com o estabelecimento de cursos para especialização; de coordenação de grandes planos gerais da arquitetura em relação às realidades econômicas e de distribuição dos recursos destinados à construção, e por fim, de avaliação das capacidades estéticas, para chegar-se a compreender que o individualismo desenfreado e a procura da extravagância acabam afastando a arte da lógica comum e tornam feias as cidades ou, pior ainda, a maravilhosa natureza brasileira.

Sei perfeitamente que existem muitos brasileiros convencidos de serem os primeiros em arquitetura. Mas se eles vissem como Mies van der Rohe projeta uma construção, e como a leva a termo, dizendo que na vida dele tem simplesmente construído alguns edifícios, compreenderiam que construir é uma arte que, depois de tantas confusões retardatárias do barroco, está somente agora se recompondo em seu verdadeiro espírito determinador, começando a corresponder aos tempos.



Arq. Friedrich Wilhelm Kraemer em colaboração com o eng. G. Pfennig; entrada da fábrica Franke e Heidecke em Braunschweig.

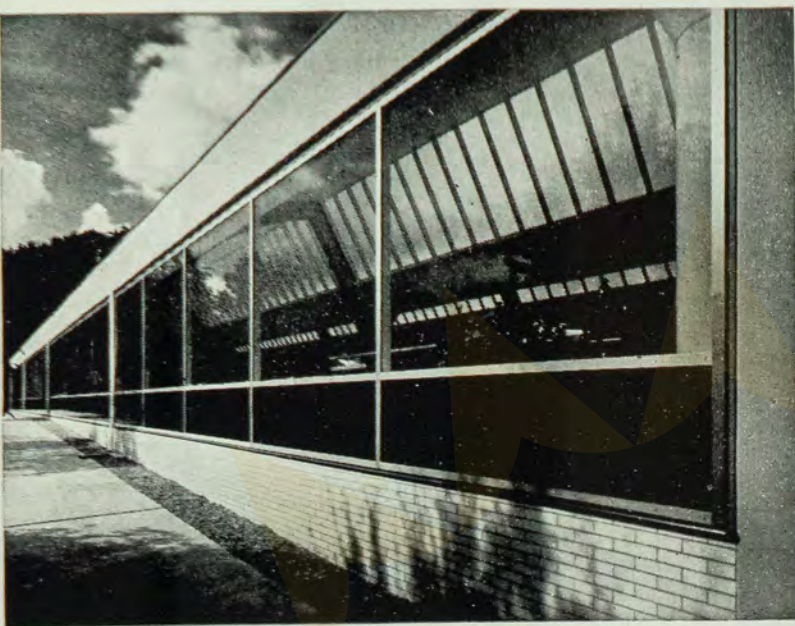
14

A arquitetura alemã do após-guerra

Udo Kultermann, Bremen

Durante os últimos tempos a arquitetura alemã de após-guerra, vem despertando a atenção também no exterior e tornando-se alvo de interesse geral. Mesmo com a interrupção da continuidade do desenvolvimento cultural, devido ao Nacionalismo, há novamente uma orientação comum que enquadra as realizações dos arquitetos alemães que podem ser levadas em consideração. Estamos novamente em condições, mesmo se impedidos por certas restrições, de nos exprimir arquitetonicamente com os meios modernos próprios de nossa época. Naturalmente, após a queda de nossas cidades e vilarejos, que se deu juntamente com a queda da substância pseudo-espiritual, precisou-se tentar salvar a cultura alemã, e em primeiro lugar reatar as ligações, do que ainda era válido, com os tempos que precediam o ano de 1933. Conseguiu-se não somente superar a falta de cultura das construções feitas pelo Führer — e das outras nulidades monumentais, mas também fomos obrigados a pensar novamente na arquitetura a partir das bases, a encontrar soluções específicas, o que se esperava do arquiteto naquele momento, a construção de um novo ambiente com a reconstrução dos bairros residenciais destruídos e uma colaboração em criar uma nova sociedade. Essa tarefa de responsabilidade e grandesa fora do comum que a ocasião ofereceu, isto é, começar tudo novamente, que não se apresenta em tempos normais, deu oportunidade a uma comunidade que se forma novamente, aos poucos, de se entrosar no mundo circunstante, mudado para o melhor, obedecendo durante esse processo, às concepções contemporâneas do urbanismo. Com a maior consideração pelas realizações dos arquitetos alemães a partir de 1945 é necessário dizer que a situação não foi completamente reconhecida em sua significação. Perdeu-se

a ocasião de ordenar “ex-novo” de um ponto de vista construtivo que forma a base não só para toda arquitetura e criação mas também para a estruturação da sociedade e a consciência de comunidade. Esta realidade pesa sobre tudo que foi criado mais tarde e multiplica as dificuldades com as quais os arquitetos de hoje têm que lutar. Hoje começa, se a ver lentamente e tarde demais em quantos erros se tem caído e quando são graves as consequências desses erros. Não tanto as destruições da guerra, que nos fazem sofrer, mas muito mais o fato de não eliminarmos juntamente às formas políticas do sistema reacionário nacional-socialista, também a forma espiritual da reação e que não resolvemos as tarefas que nos se apresentavam com os meios espirituais e técnicos de nossa época. Mas isto de maneira nenhuma quer dizer que se não tivessem sido apresentados projetos para construção de cidades. Estavam à disposição e ofereciam soluções para inúmeros problemas. Mas na maioria dos casos não passavam de projetos, porque não havia a compreensão das partes competentes. Não se tinha coragem ou não se estava em condição de propriedade do terreno para atacar o problema, havia falta total de coragem para fazer algo novo. Ficávamos com aquilo que nos fora legado, com aquilo que havia sido provado no passado. Não se percebia que a realidade social passava por uma transformação. A construção de cidades é um convite como a arquitetura e todas as artes, à consciência social — se trate como em épocas passadas de um sistema despótico ou aristocrático, ou como hoje de um sistema social e democrático esta premissa essencial se manifesta sempre nas criações dos artistas. No início somente poucas cidades souberam se decidir a tomar providências decisivas, como Hannover, por exem-



Arq. Friedrich Wilhelm Kraemer em colaboração com o eng. G. Pfennig; lado sul do salão da fábrica Franke e Heidecke.



Arq. Friedrich Wilhelm Kraemer em colaboração com o eng. G. Pfennig; edifício da fábrica Franke e Heidecke.



Arq. Friedrich Wilhelm Kraemer em colaboração com o eng. G. Pfennig; edifício da fábrica Franke e Heidecke.

plo, graças à iniciativa de Hillebrecht e Kiel, Bremen e Colônia. Mais recentemente foi possível introduzir um planejamento de ampla visão principalmente nas cidades Hanseáticas de Hamburgo e Bremen.

O mais ousado de todos os projetos alemães é a construção de uma cidade satélite perto de Bremen, que se liga aos planos dos urbanistas Säume, Hafemann, May e Reichow. Aqui é criada uma comunidade isolada, composta de cinco vizinhanças que por sua vez são independentes uma da outra em relação à escola e ao centro comercial. A diferença do sistema rodoviário, a graduação de construções baixas e altas, a segunda dos diversos grupos de habitantes e a disposição das casas que obedece à iluminação do sol, à ventilação e ao ajardinamento, colocam este projeto urbanístico entre as mais importantes criações; entre aquelas que devem ser encorajadas em nossa época. Especialmente em contraste com as construções enfileiradas dos anos por volta de 1820, o agrupamento orgânico e articulado das casas, permite reconhecer a nova concepção contemporânea.

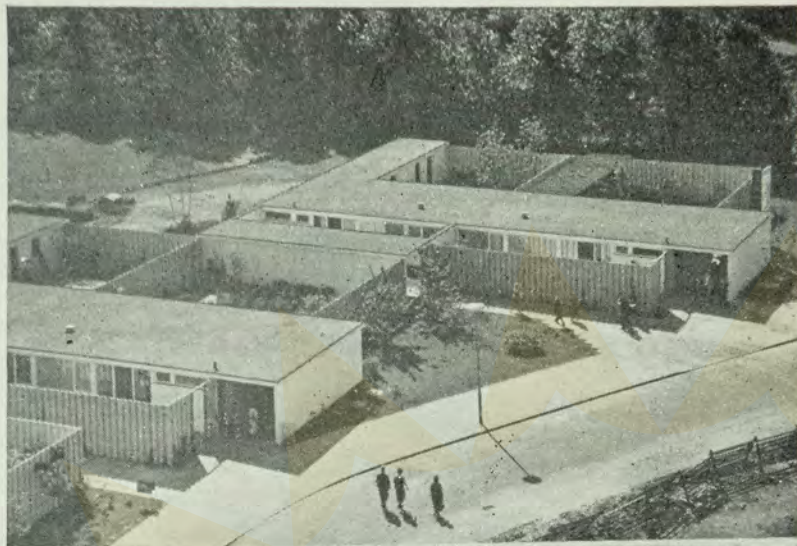
Depois da premissa essencial da construção de cidades, passamos em seguida para as construções isoladas, as quais não sendo organizadas com ampla visão e com coesão, perdem seu próprio valor mesmo tratando-se de grande amadurecimento artístico. Começamos com a principal tarefa construtiva contemporânea, com o edifício para morar.

Em 1945 cerca de 25% do total das habitações alemãs era destruído. Portanto o primeiro esforço de reconstrução visou o maior número possível de habitações. No início isto foi acompanhado por relevantes dificuldades, para se encontrar o material e mão de obra adequada. A mais, os grandes arquitetos que poderiam ter introduzido um planejamento dirigido e a estandarização, tinham quase todos fugido da Alemanha e não havia ne-

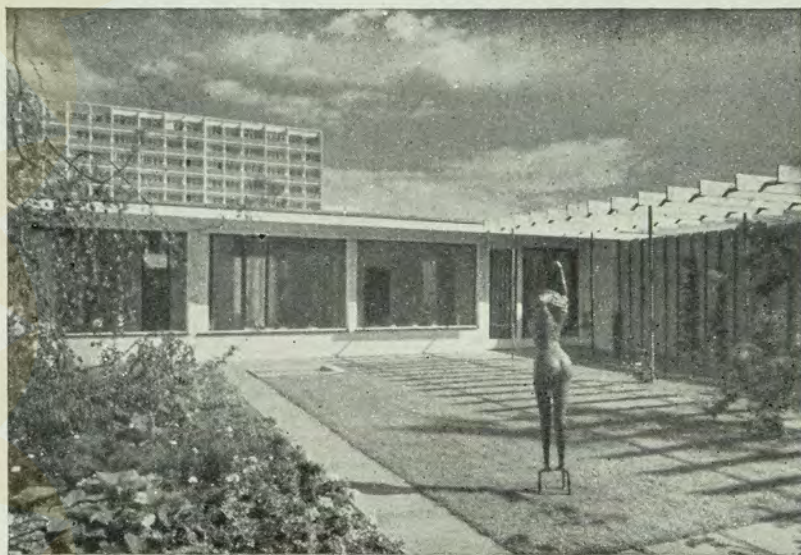
nhuma possibilidade de influenciar a orientação. O que era construído, correspondia a esta situação. Surgiram construções de emergência que hoje se transformaram em vergonhosas residências miseráveis. Mesmo as habitações sociais encomendavam substancialmente no início dessas construções infelizes, e ainda hoje é difícil de se conseguir construir mesmo com os novos materiais e com a prefabricação industrial necessária, habitações realmente boas e baratas.

Na Alemanha dá-se ainda sempre a preferência às casas de apartamentos de 2 ou 3 andares, em lugar dos arranhacéus ou das casas de 1 andar enfileiradas ou cada uma com o próprio jardim. Um conjunto residencial de arranhacéus foi todavia construído em Hamburgo, Gindelberg entre 1950 e 1956 pelos arquitetos Harmkes, Hopp, Jäger, Ladders, Sander, Streb, Trantwein e Zoss. Outros conjuntos residenciais foram construídos pelos arquitetos Riphahn, em Colonia, Lang e Elsässer em Munique, Seitz em Leverkusen, Apel, Letocha, Rohrer e Herdt em Bad Godesberg, Gutschow em Hannover, Säume, Hafemann, May e Reichow em Bremen. A grande Exposição Internacional de Arquitetura ofereceu um outro exemplo, quando um antigo bairro residencial foi posto à disposição dos arquitetos alemães e estrangeiros para construir naquele local novas residências que correspondessem às novas exigências. Os importantes projetos de Scharoun, que ganhou recentemente o primeiro prêmio num concurso de Berlim Ocidental, de Schwagenscheidt, Hoffmann, Erich Kühn e Max Taut, não foram ainda executados mas oferecem desde já soluções que não poderão ser deixadas de lado, ao serem um dia completados — embora com defesa muito maior.

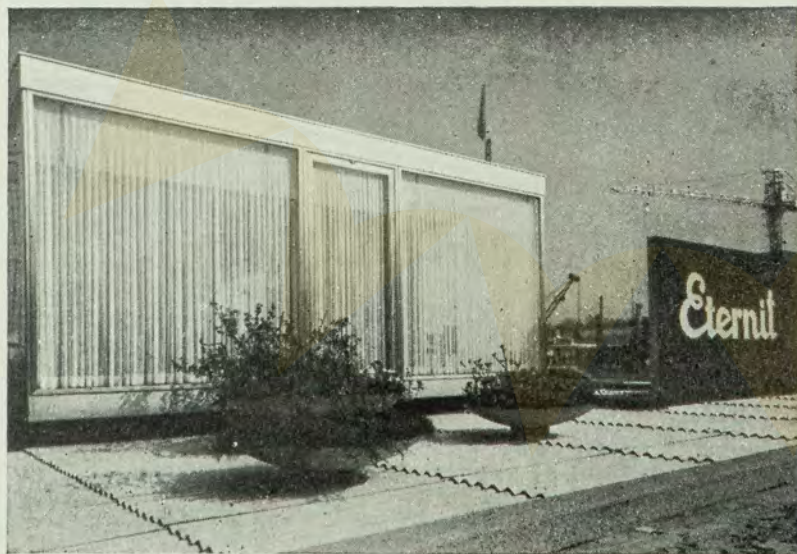
Ao lado do problema de conjuntos residenciais que é ao mesmo tempo um planejamento mais atual das cidades



Arq. Edward Ludwig; conjunto de residências térreas na exposição do Interbau em Berlim, separadas por paredes de Eternit que proporcionam uma intimidade inusitada dentro de uma grande cidade.



Arq. Edward Ludwig; residência térrea e pátio na exposição do Interbau em Berlim. Escultura de Reg Butler.

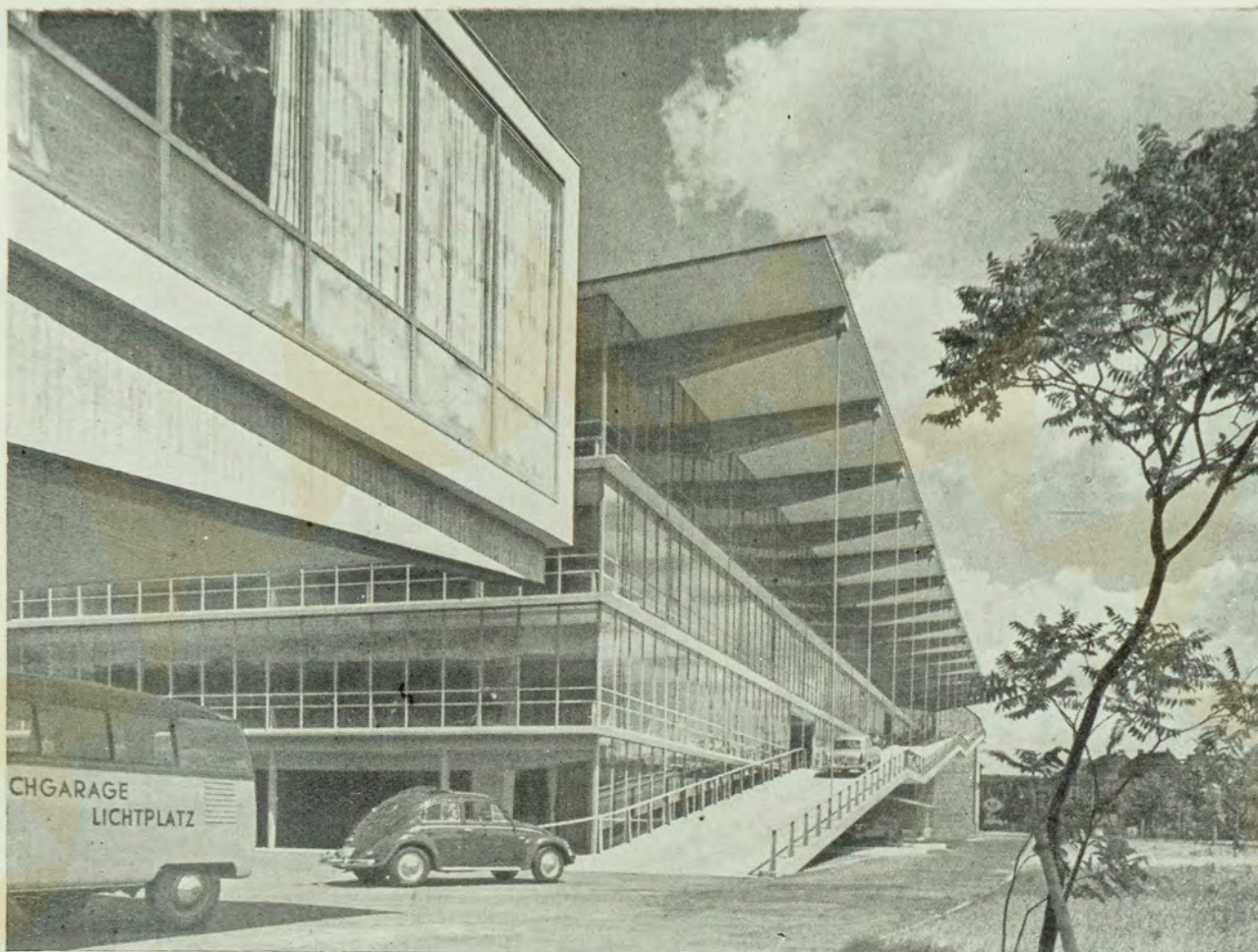


Em cima, o pavilhão da Eternit, na Feira Industrial de Hannover, de 1957. A estrutura de aço é recoberta por metal leve. No primeiro plano, vasos para plantas, de Eternit.

com todas as questões que o acompanham, voltam a ser consideradas também as soluções de residências isoladas, e em primeiro lugar a casa para uma família, que em outros países receberam um grande impulso por parte dos arquitetos. Na Alemanha todavia é difícil de se libertar de pontos de vista obsoletos quanto ao aspecto representativo da residência e adotar novas idéias. Existem naturalmente casos em que foram adotadas novas soluções, como nas casas dos arquitetos Mäckler, Wilhelm, Karrer, Luckhardt, Eychmüller, Mattern, Schneider, Esleben e Ludwig, as belas casas enfileiradas de Habebrand, Schlempe e Marschall em Hannover, mas se trata sempre de casos excepcionais. No campo de edifícios para escritórios ou para administração quer municipal, quer particular, foram realizados trabalhos notáveis nesses últimos anos. A iniciativa particular concorreu em grande parte para as novas soluções arquitetônicas, mas se conformando também por vezes com uma arquitetura feita de lugares comuns. Como exceções da arquitetura oficial, podem-se apontar o edifício Continental em Hannover, de autoria dos arquitetos Dierschke e Zinsser, as construções de Friedrich Wilhelm Krämer em Braunschweig e Heilbronn, os edifícios para escritórios de Mitzlaff e Lange em Mannheim, de Bernhard Pfan em Düsseldorf e Krefeld, de Hermann Wundlich em Colônia, de Paul Schneider-Esleben em Düsseldorf, de Godber Missen em Hamburgo, de Gerhard Weber em Höchst e de Otto Apel em Frankfurt sobre o Meno. Estes edifícios são em grande parte arranhacéus frequentemente dispostos livremente no conjunto urbanístico ou fazendo parte do cinturão verde. Soluções exemplares como por exemplo a de Lever House ou a Seagram House de Nova York, não foram ainda alcançadas. Para isto, falta ao arquiteto alemão a necessária experiência com os materiais técnicos e com as vantagens da industrialização, que tiveram tanta influência vantajosa sobre a arquitetura dos Estados Unidos. Todavia na Alemanha pode-se observar um esforço no sentido de dominar segundo o espírito de nossa época, os novos problemas que surgem. Como prova disto os edifícios estatais são na maioria dos casos mais uma demonstração do que uma verdadeira obra.

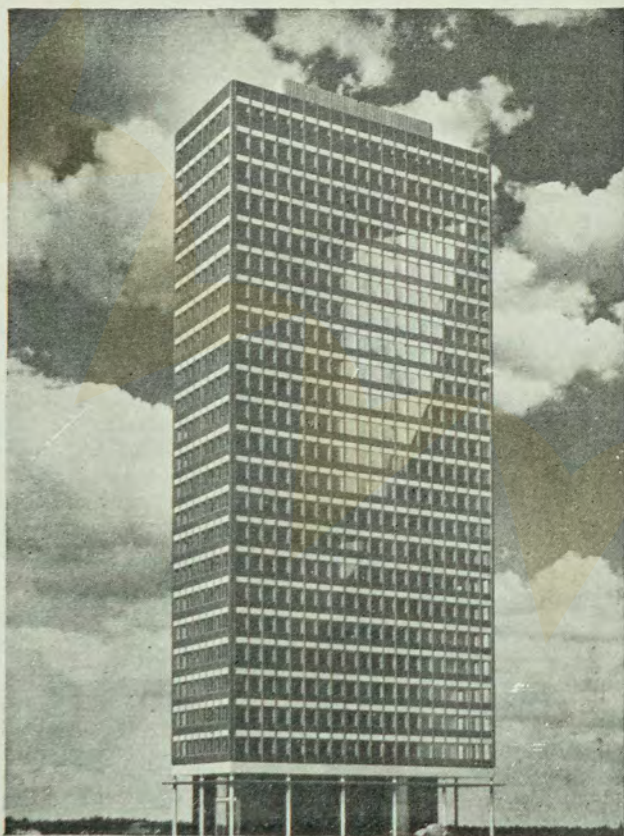
As construções destinadas a fins culturais ou educativos, como teatros, salas de concertos, escolas, clubes para a juventude, edifícios para a comunidade e para o esporte, foram realizados somente nesses últimos anos com sua forma mais adequada. Entre os teatros que foram construídos de novo, deve-se mencionar aquele de Münster, a cargo da equipe dos arquitetos Heilmann, von Hansen, Rave e Ruhnau que o construíram em 1956, conseguindo criar apesar de complicadas exigências — um conjunto majestoso e uma bela sala de teatro. Os projetos de Mies van der Rohe para o teatro Nacional de Mannheim e aquele de von Scharoun e Mattern para o Teatro Municipal de Kassel ficaram infelizmente no estado de esboços. Em substituição ao ousado projeto de Mies van der Rohe, foi executada em Mannheim a construção de Gerhard Weber, que pertence à mais belas construções da Alemanha da arquitetura do após-guerra, graças à sua forma elegante. No campo de salas de concertos, deve-se assinalar além da grande sala da Rádio de Herse, de autoria de Gerhard Weber, a sala de concertos da Escola em 1954 por Paul G.R. Baumgarten. Temos aqui um ótimo ambiente acústico com um saguão que abre para a rua através de uma ampla fachada de vidro, decorado com obras de arte, como o mural de Theodor Werner e uma escultura em aço de Hans Uhlmann. Mas a construção mais importante desse gênero é a sala lírica em Stuttgart de autoria dos arquitetos Adolf Abel e Rudolf Gutbrod. Eles criaram aqui um conjunto apto a se tornar o ponto de cristalização cultural de uma comunidade. Este conjunto é formado por 3 salas de 2000, 700 e 400 lugares respectivamente, ligadas entre si por meio de corpos de construção mais baixos. Todo o conjunto, até a sala menor que pode ser iluminada também de fora, responde à exigências das salas de concerto mais modernas, não tem janelas e oferecem as melhores soluções dos pontos de vista acústico e visual.

Edifícios escolares e para a juventude se distinguem na Alemanha por suas notáveis qualidades, nos quais não se pode deixar de notar uma certa influência da Europa Setentrional e dos Estados Unidos. Um exemplo extra-



Arq. Paul Schneider-Esleben; a rampa da garage em Düsseldorf.

17



Arq. Paul Schneider-Esleben; vista geral da mesquita, à qual foi atribuído o primeiro prêmio. A cúpula redonda, com nove entradas, apoia sobre colunas de aço. A plataforma compreende cerca de 800 lugares. Sobre as nove entradas, a cúpula é dividida nas linhas de força estáticas e as altas janelas de vidro-cimento em volta da cúpula, também em número de nove, se encontram no vertice desta, formando uma estrela de nove pontas. Na frente um espelho de água, que tem significado simbólico. À esquerda, o edifício da Mannesmann A. G.



18

Arq. Otto Apel; edifício para apartamentos e lojas em Frankfurt sobre o Meno.

Arq. Otto Apel; edifício para escritórios e apartamentos em Frankfurt sobre o Meno.



ordinário da arquitetura para institutos escolares superiores na Alemanha é apresentado — além dos edifícios para a Universidade de Frankfurt sobre o Meno de Ferdinand Kraner e para a Universidade Técnica de Berlim — pela Escola Superior de Ulm, de autoria de Max Bill, que procura também com este instituto continuar as idéias do antigo Bauhaus, desenvolvendo-as por novos caminhos. As escolas alemãs construídas nesses últimos anos e que testemunham um alto nível arquitetônico, são um marco animador da arquitetura do após guerra. Lembrem-se as obras de Wilhelm em Stuttgart, de Krahn em Saarbargo, de Alfons Leitl em Wegberg, de Adolf Bauer em Offenbach, de Friedrich Wilhelm Krämer em Wolfsburg e Peine, de Otto Seitz em Leverkusen e Hamburgo, bem como os projetos de Hans Scharoun para Darmstadt e de Otto Apel para Offenbach, teremos aqui os casos de como se responde de maneira exemplar às novas concepções pedagógicas. Também no campo dos jardins de infância, os arquitetos Hans Maurer e Werner Wirsinf (Jardim de infância em Pegnitz), Peter Urban (Jardim de infância em Mannheim) e Otto Apel (Jardim de Infância em Plittersdorf) alcançaram soluções notáveis. Um exemplo especialmente interessante, entre inúmeros hotéis para a juventude construídos nesses últimos anos, nos é oferecido pela obra de Hubert Hoffmann em Bonn-Venusberg.

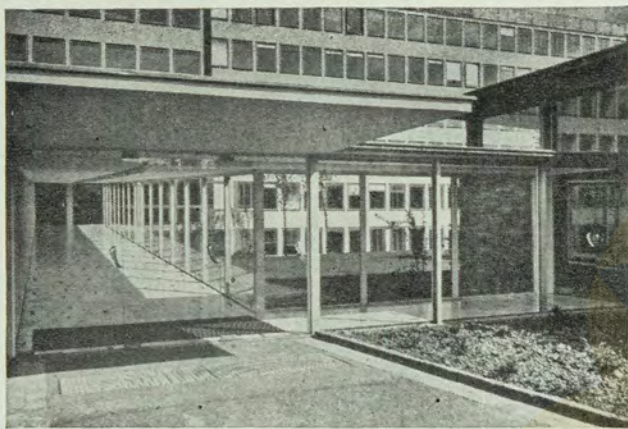
Entretanto é difícil de se encontrar exemplos de alta qualidade entre as construções para a comunidade, como poderiam ser as salas para reuniões ou arenas. As melhores criações neste campo são, o salão em Dortmund de autoria de Walter Höltje e o Estádio em Hannover. O primeiro exemplo de um método construtivo novo foi o Salão em Karlsruhe do arquiteto Erich Schelling, planejado com o telhado suspenso, um método, pois, que desde os trabalhos que marcaram época de Lafaille e de Nowicki — tem encontrado adeptos em todo o mundo, mas que todavia só raramente tem alcançado a qualidade e maestria dos grandes pioneiros. Também no caso do Salão de Karlsruhe, este aparece — em comparação do modelo do pavilhão da feira de Raleigh — mais pesado e apertado, não alcançando o mesmo alto significado artístico. As construções deste tipo, quer dizer aquelas destinadas à comunidade, que só ultimamente estão entrando na Alemanha ainda que de maneira hesitante, representam sem dúvida as tarefas mais importantes do futuro. O centro para a comunidade pode ser planejado em conjunto com os edifícios da administração civil (como Alvar Aalto tem feito de maneira exemplar em Säynätsalo), ou como nas obras de Richard Neutra pode ser a escola que toma a si esta tarefa, ou ainda um salão para reuniões, poderá se transformar em centro de encontro da comunidade, como Walter Gropius o tem projetado para Tallahassee, em colaboração com Weidlinger e Salvadori. Outras possibilidades nos oferecem também os centros comerciais, que nos Estados Unidos, nos países Escandinavos e no Japão estão frequentemente deslocados para a periferia das cidades e que um dia poderão se tornar talvez o ponto de cristalização de uma nova vida cultural da comunidade. Dessa linha de desenvolvimento pode-se ver até hoje bem pouco na Alemanha, onde se tem somente algumas tímidas tentativas.

No campo das construções para esporte deve-se assinalar a piscina ao ar livre em Böblingen, construída em 1953 pelos arquitetos Werner Gabriel e Richard Schreiner, que foi a primeira na Alemanha e pode ser comparada com as notáveis construções suíças do mesmo gênero. Entre as construções para o tratamento de doentes e as casas de saúde, devem ser lembradas em primeiro lugar o instituto em Marl de Werner Hebebrand e Walter Schlempp, bem como os colossais projetos para a clínica cirúrgica em Düsseldorf de Gustav Hassenpflug e a casa de cura em Bad Salzflén de Harald Deilmann, que tem diversas alas para os diferentes usos.

As igrejas ocupam um lugar de destaque na arquitetura alemã do após-guerra, que foram construídas sobretudo nas regiões do Reno Setentrional, Westfalia e do Meno. Embora os grandes construtores de igrejas como Dominikus e Gottfried Böhm, Rudolf Schwarz e Otto Bartning ofereçam exemplos de grande significado neste campo, e que os arquitetos mais jovens como Egon Eiermann (Igreja de São Mateus em Pforzheim), Hans Schädel (St. Kilian em Schweinfurt), Paul Schneider-Esleben



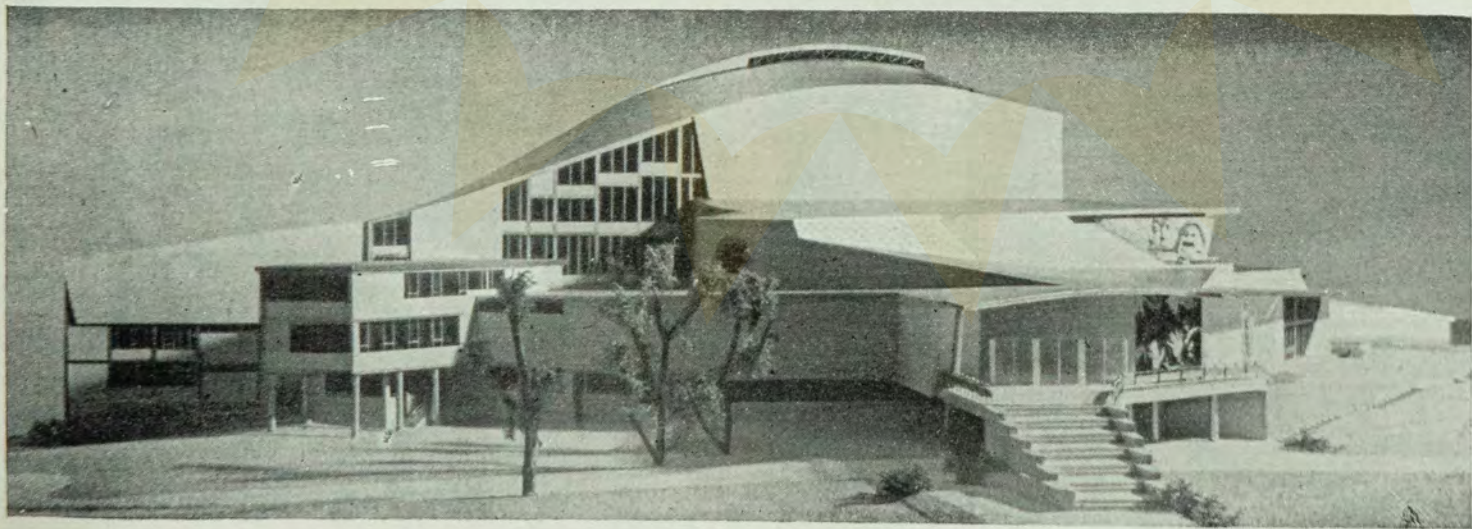
Arq. Hentrich e Petschnigg; edifício da administração da fábrica Rheinhausen.

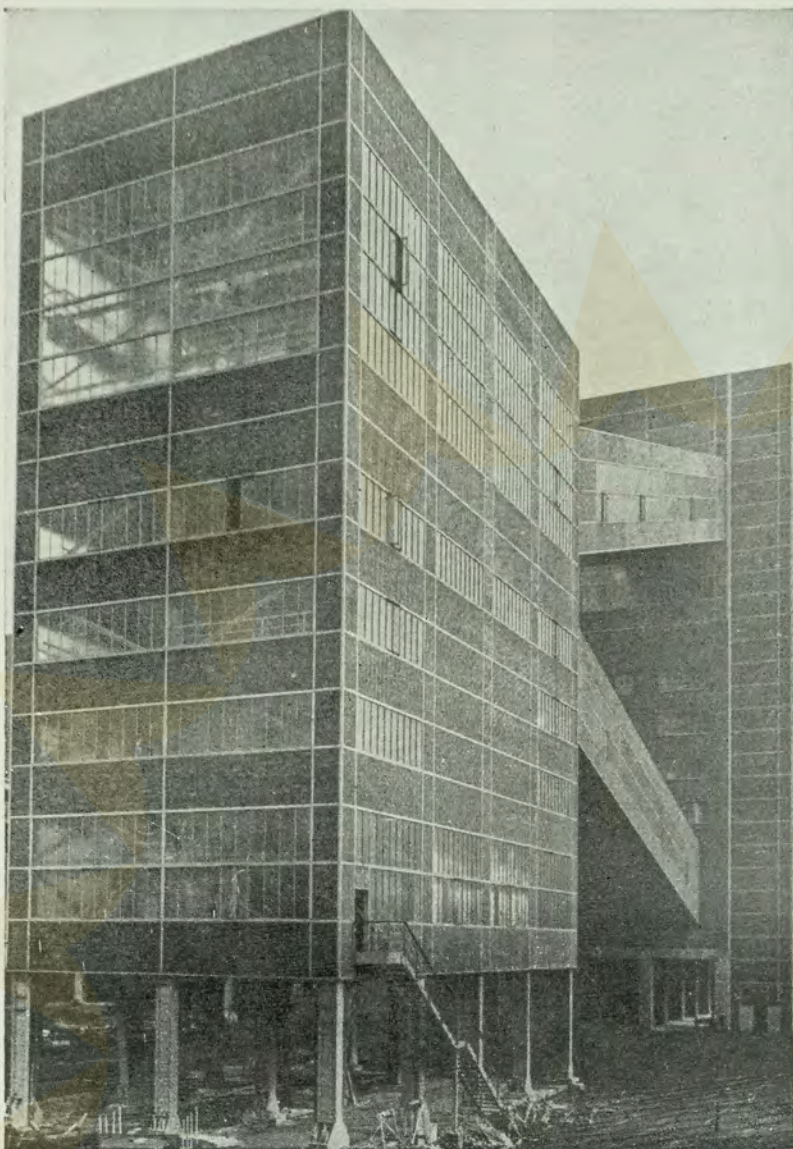


Arq. Hentrich e Petschnigg; entrada do edifício da administração da fábrica Rheinhausen.

19

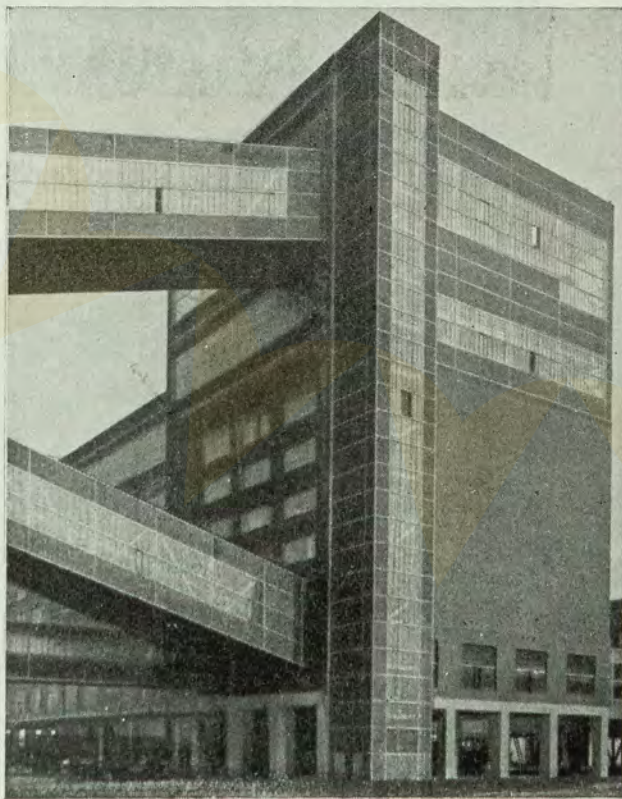
Arq. Scharoun e Matterns; o teatro Municipal de Kassel.





Arq. Fritz Schupp; estabelecimento Germania, em Marten, Dortmund.

Arq. Fritz Schupp; a secção de lavagem do estabelecimento Germania, em Marten, Dortmund.



(São Roque em Düsseldorf) tenham conseguido resultados fascinantes, não se pode deixar de se notar que não foram alcançadas novas soluções, como talvez com algumas obras brasileiras, ou como Felix Candela conseguiu com as suas novas igrejas no México. A única nova possibilidade seria a ligação da igreja com um centro para a comunidade, como Egon Eiermann tem sugerido em seu projeto para a igreja evangélica de Baden-Baden. Mas surge a dúvida se justamente na Europa existam as premissas sociais e religiosas para a construção moderna de igrejas.

As construções alemãs para exposições e tráfico podem ser comparadas com aquelas dos outros países. Neste campo tem-se demonstrado um bom nível já poucos anos depois da guerra. Os pavilhões da Cidade de Berlim na exposição do tráfico em Munique, de autoria de Eduard Ludwig e para a Constructa em Hannover de Hans e Wassili Luckhardt correspondem completamente aos problemas, sendo ao mesmo tempo exemplos de arquitetura artística, graças aos métodos racionais de construção que foram empregados também as extraordinárias construções de Bernhard Hermes em Hamburgo, como a famosa torre da Philips e o pavilhão para exposição de jardins de 1953 em Kassel de autoria de Hermann Mattern e as geniais construções em forma de tendas feitas nesses últimos tempos pelo jovem engenheiro de Berlim, Frei Otto, são ótimas criações de arquitetura para fins expositivos da nossa época.

A arquitetura alemã não poderá deixar de responder às solicitações do tráfico moderno. Deverão surgir sempre mais postos de gasolina e garagens, ao lado das novas estradas, pontes, cruzamentos elevados etc. Entre os postos de gasolina devem ser assinalados os trabalhos de Oesterlen, Krahn, Wiegand e principalmente aqueles de Lothar Götz em colaboração com Gerhard Freese e Walter Grüssmann, na região de Frankfurt sobre o Meno, que respondem às exigências da boa circulação e cujas proporções harmônicas das diversas partes em relação ao todo são testemunhas da procura da forma moderna. As garagens de vários andares como já estão sendo construídas há tempo na América do Norte e na Itália, tem um caráter correspondente naquele de Düsseldorf construída em 1952/53 por Paul Schneider-Esleben. O arquiteto conseguiu aqui um belo conjunto com a construção principal cujas paredes de vidro e rampa se elevam a quatro andares, e com o hotel-restaurante e edifícios para o pessoal; esta garage está à altura das soluções desse tipo realizadas no estrangeiro e apresenta ao mesmo tempo um novo e interessante desenvolvimento.

No quadro da arquitetura alemã as construções para fins industriais ocupam um lugar importante, sendo de um nível internacional que não fica atrás daquele de outros países. E' talvez possível explicar isto com a relativa liberdade de desenvolvimento durante os anos do Nacional-socialismo, mas sobretudo com o fato que esta arquitetura vai diretamente à sua finalidade não deixando lugar para a pseudo-monumentalidade. O edifício da fábrica de lenços em Blumberg, construída em 1951 por Egon Eiermann é uma ótima realização que testemunha, que mesmo numa fábrica podem existir qualidades artísticas. Outras construções do mesmo arquiteto, por exemplo para a Escola Técnica Superior de Karlsruhe, a fábrica da Ciba A. G. em Wehr/Baden, e de Paul Schneider — Esleben em Düsseldorf, de Heina Rasch em Wuppertal-Elberfeld, de Horst Retzki em Dortmund, de Friedrich Wilhelm Krämer em Braunschweig, de Emanuel Lindner em Oeynhausen e Nordhorn, de Dieter Oesterlen em Celle, de Hans Sphippert em Aachen, de Rudolf Lodders em Bremen, de Fritz Schupp em várias cidades da região do Ruhr, todas essas obras são vivas testemunhas do alto nível alcançado pela construção industrial alemã.

Ainda há poucos anos, a nova concepção da arquitetura internacional era indicada na Itália com o nome de "estilo alemão", provando isto a parte que a Alemanha teve no desenvolvimento desse campo. Todavia isto não corresponde mais aos fatos. As consequências da barbaria cultural no nacional-socialismo nos deixaram atrás, e só lentamente podemos nos reatar ao progresso internacional. Arquitetos alemães contribuíram no entanto, em outros países ao desenvolvimento da arquitetura; bastará lembrar os nomes de Walter Gropius, Mies van



Arq. Gerhard Weber; o Teatro Nacional de Mannheim.

21

Arq. Gerhard Weber, edifício da administração de Tintas Hoechst A. G.



Arq. Gerhard Weber; a fachada do edifício da Tintas Hoechst A. G.





Arq. Hermann Mattern em colaboração com A. Schwabe; café na exposição de Kassel, de 1955.

22

Arq. Hermann Mattern; residência perto de Kassel.



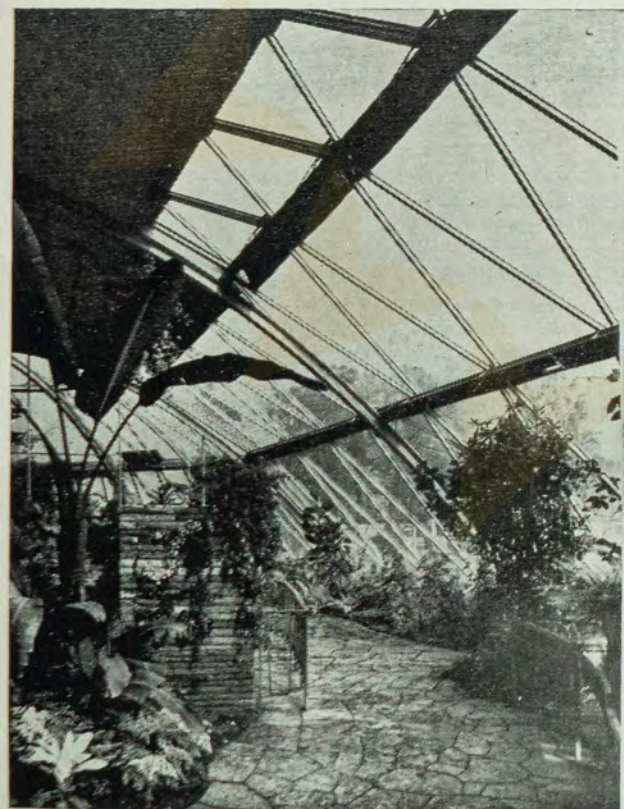


Arq. Hermann Mattern; restaurante na exposição de Kassel de 1955.



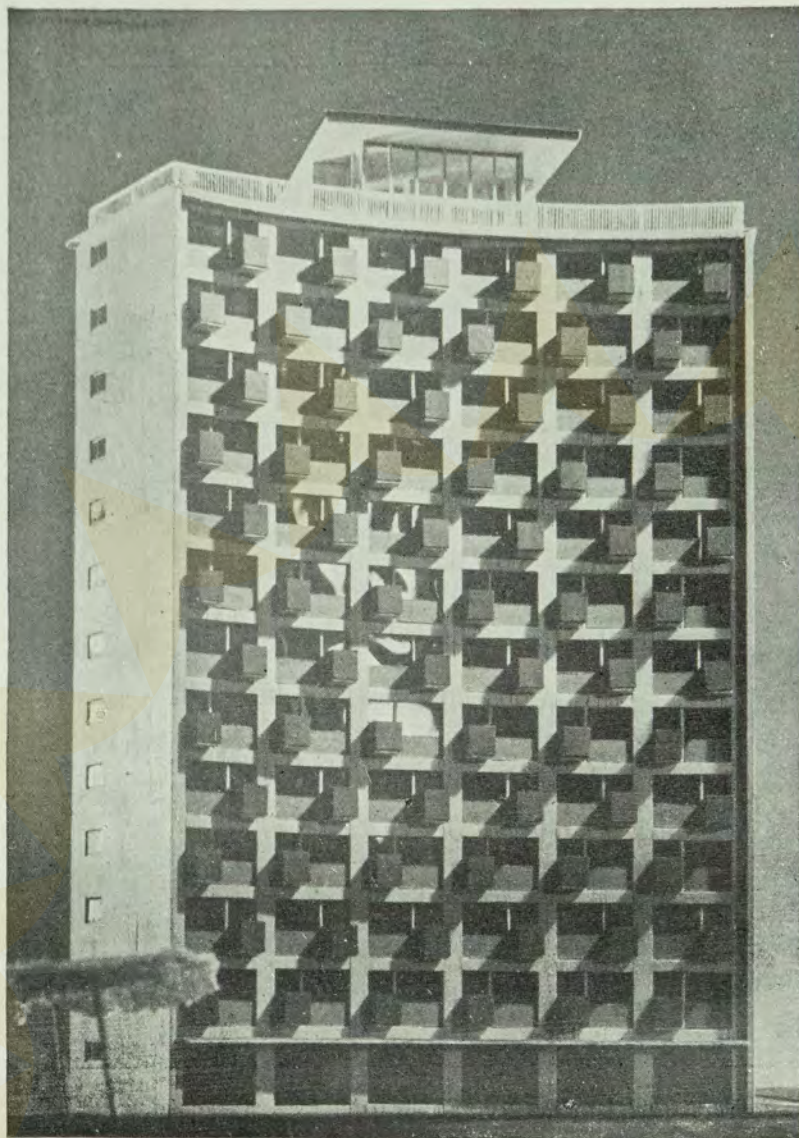
Arq. Bernhard Hermkes; edifício da Philipps em Hamburgo.

23



Arq. Bernhard Hermkes; pavilhão para exposição de flores e plantas ornamentais em Hamburgo. A estrutura é completamente em ferro, o piso em pedra natural.





Arq. Säume e Hafemann; edifício e conjunto residencial em Bremen.



Arq. Deilmann von Hansen, Rave e Ruhnau; Teatro Municipal em Münster.

Arq. Lothar Götz; posto de gasolina em Wiesbaden.



der Rohe, Eric Mendelsohn, Ludwig Hilbersheimer, Konrad Wachsmann, Martin Wagner, Richard Neutra e Paul Wiener, que têm participado de tal maneira dos trabalhos nos Estados Unidos, que este país se tornou o centro da vanguarda da arquitetura contemporânea. Também em outros países trabalharam e trabalham ainda hoje arquitetos originais da Alemanha, como por exemplo Max Cetto e Matthias Goeritz no México, Ernst May que voltou recentemente da África Ocidental, Hans Ewerth na África Setentrional, Fritz Jaenecke na Suécia, etc. que representam de alguma forma as bases da arquitetura alemã nesses países, embora já estejam aí radicados há dezenas de anos.

A nova arquitetura alemã, embora privada desde a guerra das idéias criadoras e da obra exemplar dos grandes que emigram, está todavia a caminho de ter uma participação específica, modificada e particular no conjunto do desenvolvimento internacional, mostrando já ter superado a situação desesperadora dos anos que se seguiram imediatamente à guerra. Arquitetos como Egon Eiermann, Paul Schneider-Esleben, Otto Apel, Friedrich Wilhelm Krämer — para mencionar só algumas das personalidades de maior destaque — mostram haver possibilidades de progresso e deixam esperar que a arquitetura alemã venha a ter novamente uma parte integrante na expressão arquitetônica de nossa época.



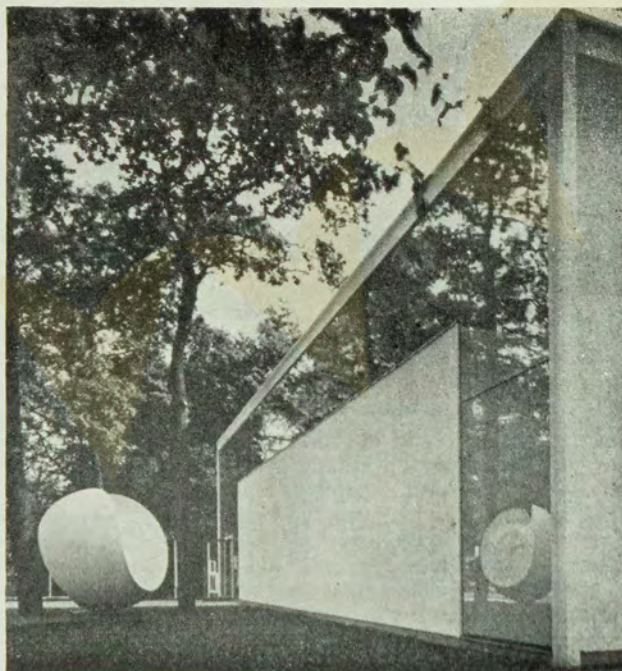
Arq. Johannes Krahn; edifício com galeria em Frankfurt sobre o Meno.

Arq. Paul G. R. Baumgarten; sala de concertos da Escola Superior de Música, na Interbau em Berlim.



Arq. Erich Schelling, pavilhão em Karlsruhe.

Arq. Wassili Luckhardt; pavilhão da cidade de Berlim na exposição da Constructa em Hannover.





Fachada do edifício em que plásticamente se realizou uma pureza de linhas na limpa conjugação das vedações e de transparência infundida a toda extensão e altitude da construção.

26

Edifício Seguros Bolívar, Bogotá, Colombia

Arquitetos e construtores: arqs.
Cuellar, Serrano, Gomes

Este Edifício Seguros Bolívar, pelas suas proporções e complexidade de uma planta, destinada a prover tôdas as necessidades de uma unidade arquitetônica para fins os mais diversos a serviço de escritórios, é um dos mais importantes exemplos da arquitetura colombiana, e dos mais eficientes na capital do país.

Deve-se imaginar sempre o Edifício Seguros Bolívar como uma entidade autárquica, em torro do trabalho de escritórios, a partir dos dois andares subterrâneos destinados a garages e instalações mecânicas.

O mais superficial estudo da planta nos demonstra como as arquitetos buscaram dotar o Seguros Bolívar de todos os requisitos necessários, condicionados a uma planta efetivamente aberta, dentro da qual os espaços reservados ao público e ao sistema circulatório, assim como ao pequeno comércio que ali se localiza, são concebidos em uma dimensão de grandeza capaz de assegurar dentro de um conjunto de densidade bastante, uma suficiente área de uso sem opressiva incidência de congestionamento, da parte dos usuários.

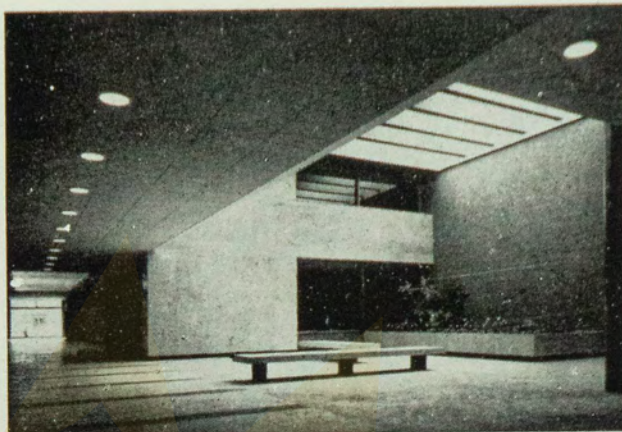
Tôdas as instalações, então, necessárias a um conjunto de unidade autônoma, foram conciliadas nessa edificação, indo dos restaurantes e serviços os mais variados até a localização de terraços de repouso, para quantos se sirvam do estabelecimento.

A estrutura foi executada em concreto protendido, e a impressão que favorece ao espectador é de uma leveza de concepção, tão pura em sua manifestação exteriorizante, que faz lembrar certos aspectos da arquitetura de Mies van der Rohe.

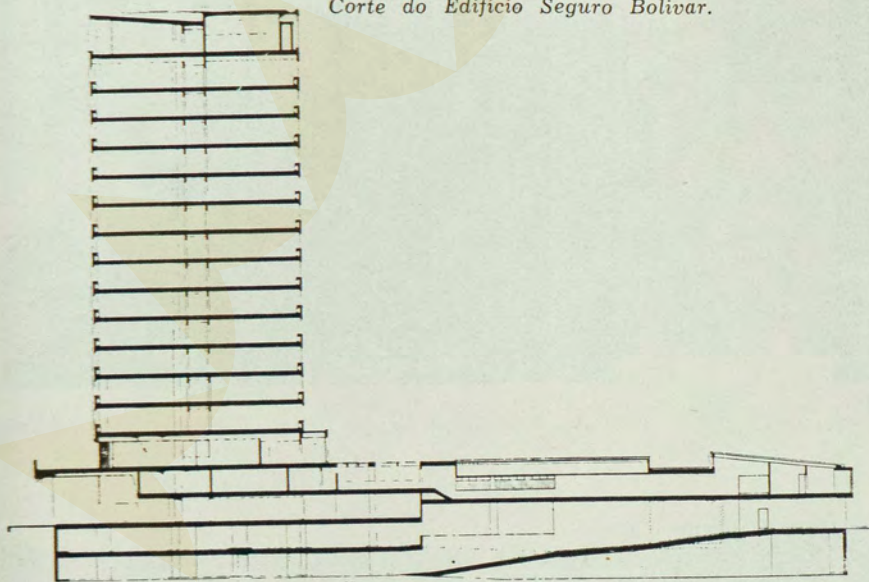
Estes fatores foram realçados por um acabamento em que o vidro tem particular preminência, como não poderia deixar de ser, mas os revestimentos, em mármore travertino, em alumínio e mosaicos, acentuaram ainda mais a limpeza da execução resultando tudo numa decoração nítida, conseqüente às formas trabalhadas, quase manifestando a rigorosa atribuição funcional. Salva-se disto o Edifício Seguros Bolívar, pela impecável retribuição formalística que cria ritmos diversificados, nas modificações de cada grupo de andares, em seis plantas, ora agrupando instalações em série, do 4.º ao 8.º andares, dos 9.º ao 14.º andares, ou os individualizando, como nos andares térreo, 15 e 16.

De toda a forma, os elementos que se apresentam nesta construção, indicam um selecionado trabalho arquitetônico, que não desprezou minúscias no conjunto, buscando torná-lo notavelmente adequado aos fins que persegue, numa contínua demonstração das soluções simplificadas, orgânicas, da arquitetura viva.

Uma das partes internas em que se pode observar a preocupação de proporcionar espaço amplo à circulação e lugares de estar bem distribuídos, nos quais pequenos canteiros internos colocam a sua nota colorida, entre as linhas funcionais da edificação.



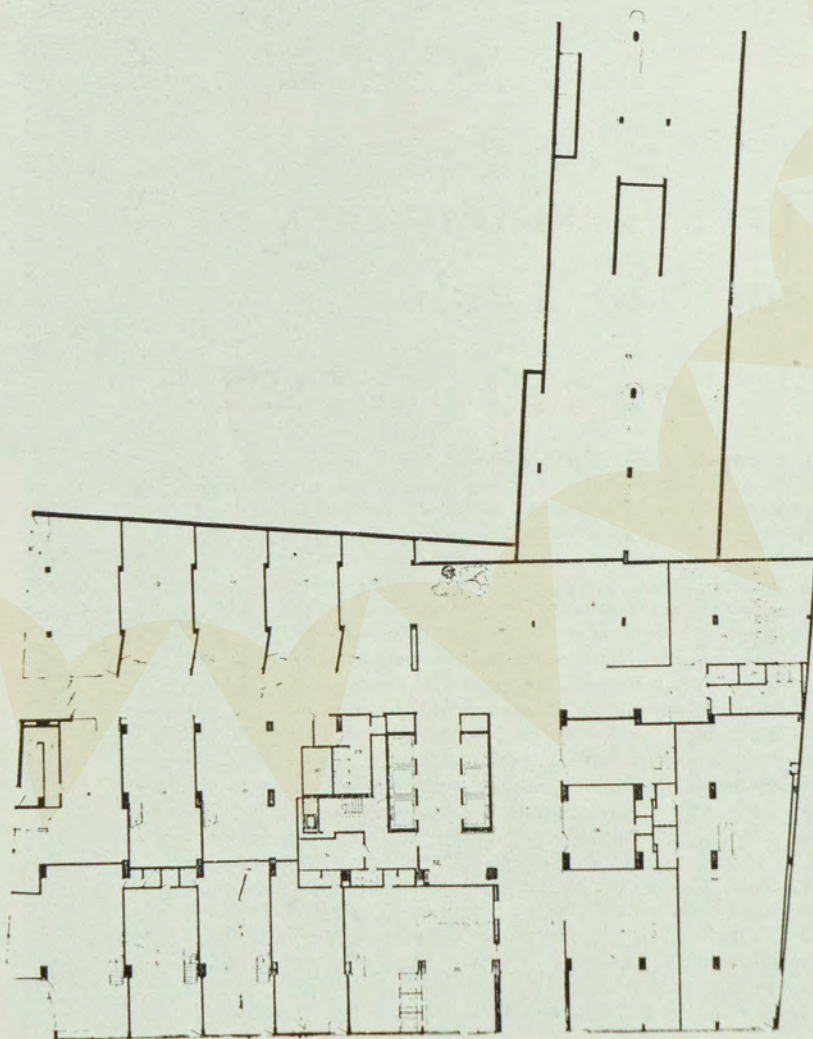
Corte do Edifício Seguro Bolívar.

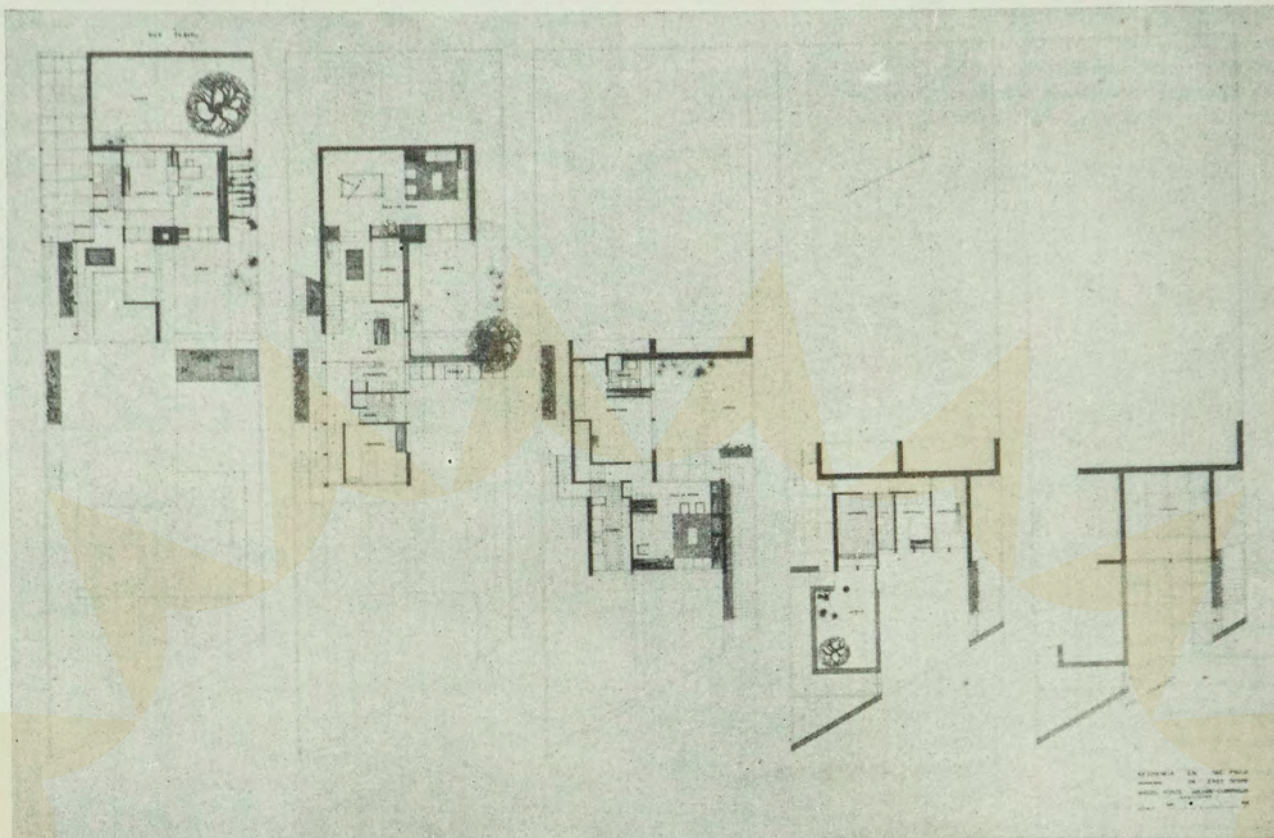


27

PLANTA DO ANDAR TÉRREO.

1 — entrada; 2 — hall; 3 — ascensores; 4 à 18 — lugares de estar; 19 — telégrafo; 20 — sucursal do Banco; 21 — sucursal local de Seguros Bolívar; 22 — pátio; 23 — telégrafos e jornais; 24 — engraxates; 25 — cabelereiros; 26 — serviço de esterilização; 27 — limpeza; 28 — toiletes h.; 29 — toiletes s.; 30 — área aberta para arejamento; 31 — telefones; 32 — contrôle; 33 — vazio.



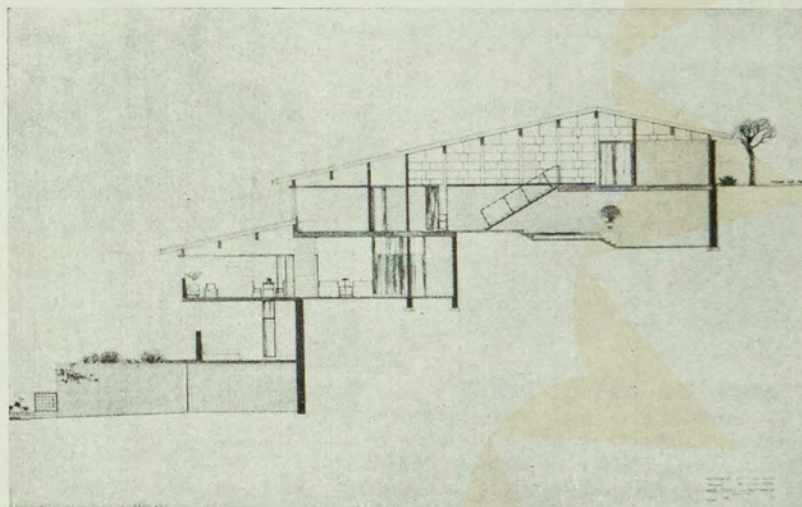


A planta desta casa permite ver o desnível entre as ruas.

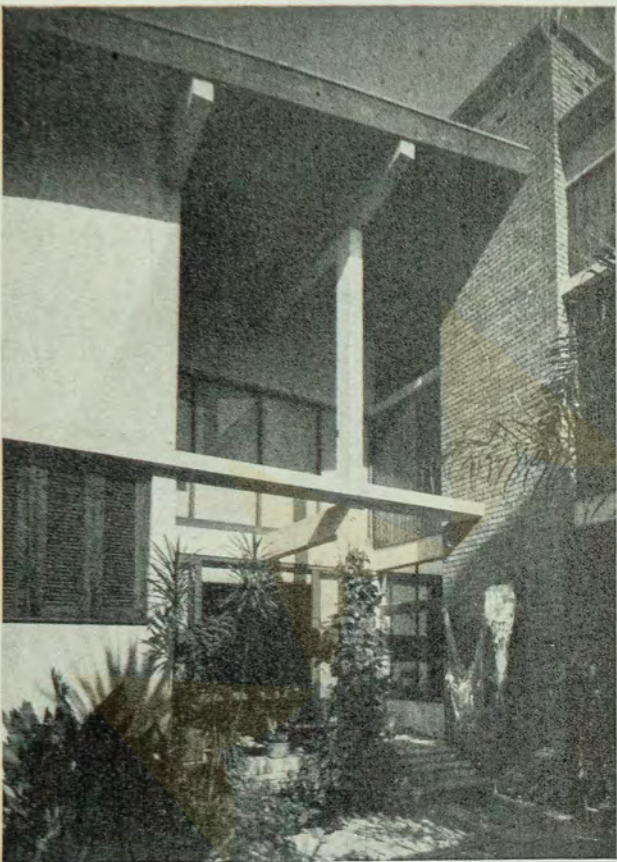
Três residências em São Paulo

arqs. Miguel Forte e
Galiano Ciampaglia

Construída num terreno limitado por duas ruas opostas, com 12 m. de desnível de uma para outra, esta casa foi projetada para uma família composta de dois irmãos, com necessidade de vida completamente independente. Ele, solteiro, ocupando a parte superior no nível da rua Traipú; ela, casada, ocupando a parte inferior para a rua Itamarati. As entradas, dormitórios e partes sociais de cada um são separadas, sendo que cada sala de estar possui seu jardim independente, em forma de pátio. Os dois jardins acham-se em níveis diferentes porém, somam-se no conjunto. Internamente, através de uma escada, as duas partes da casa ligam-se, ficando o serviço em comum para ambos, bem como um apartamento de hóspedes que pode ser usado, indiferentemente, por um ou por outro. A estrutura deste conjunto está baseada num ritmo modulado de pórticos de concreto armado, que se sucedem ao longo da construção formando o apoio das diversas lajes de pavimento, e da cobertura que acompanha a inclinação do terreno. Desenvolvem-se assim uma série de fôrros inclinados em forma de painéis, entre as vigas de concreto, revestidos de madeira. Interna e externamente, combinação de paredes revestidas, paredes de tijolos a vista e madeira ao natural.



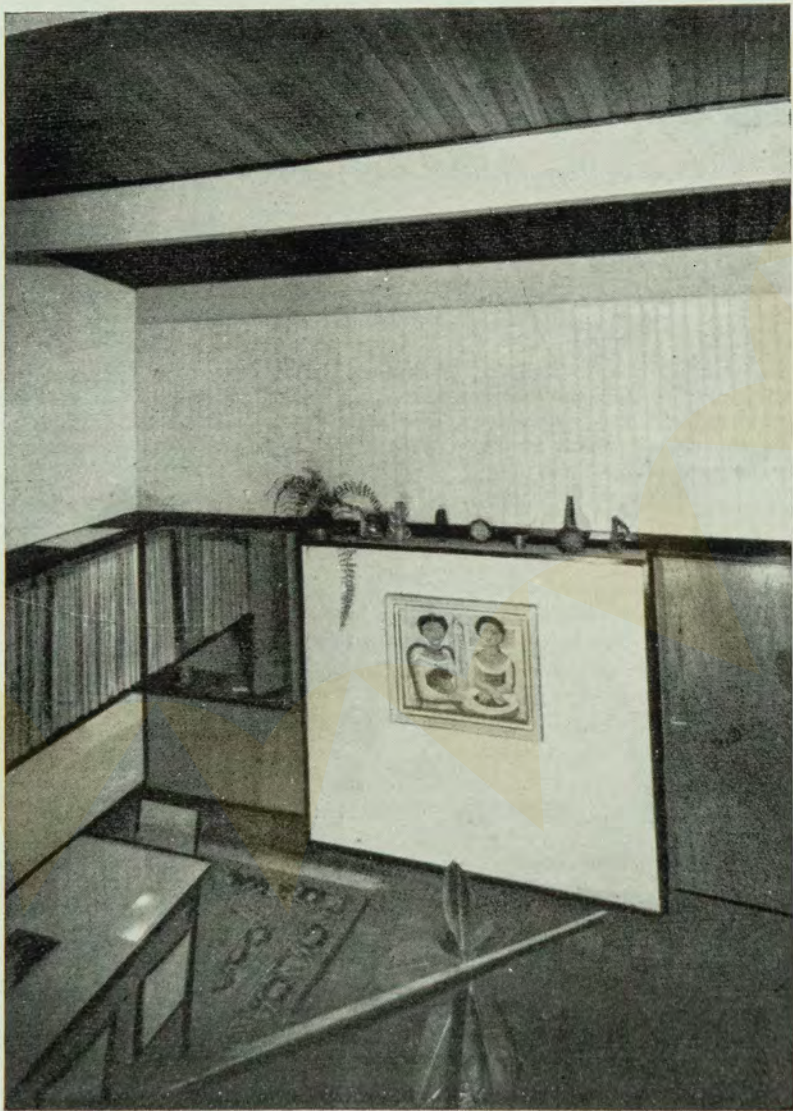
Corte transversal da residência.



Jardim.



Terraço e jardim do apartamento superior.



A parte social em conjunto com o bar. Sôbre a parede um móvel de divisão e uma tela de Campigli.



A escada que leva à parte superior; no fundo, a sala de bilhar.

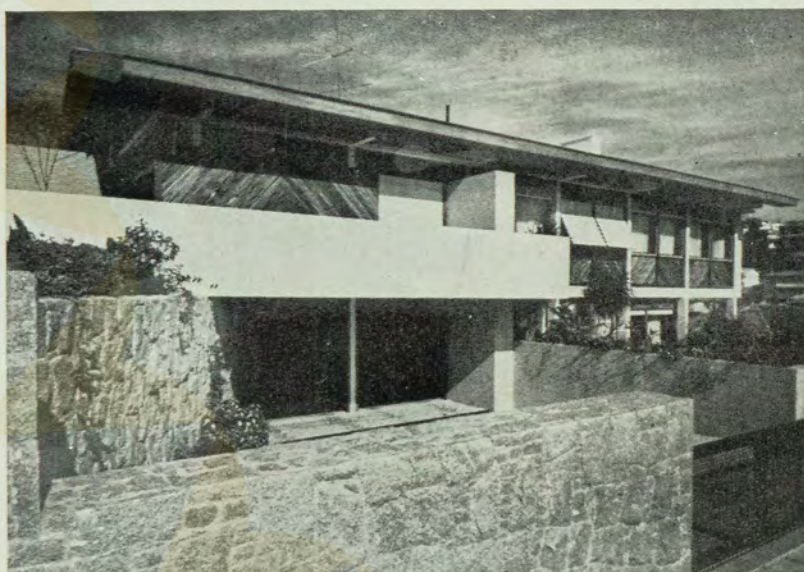
Entre os dois apartamentos, encontra-se uma área social destinada ao convívio em conjunto dos dois irmãos, e onde está instalado um bar com serviço de kitchenette independente, separado de uma pequena sala de jantar por uma parede móvel. Esses aposentos, que permitem as vistas em comum, tem a atmosfera de interiores japoneses, pelo uso de cortinas de palha trançada, pela estrutura à vista das vigas horizontais da janela, formando um conjunto simples e harmonioso.

Entrada do apartamento superior, com garage.





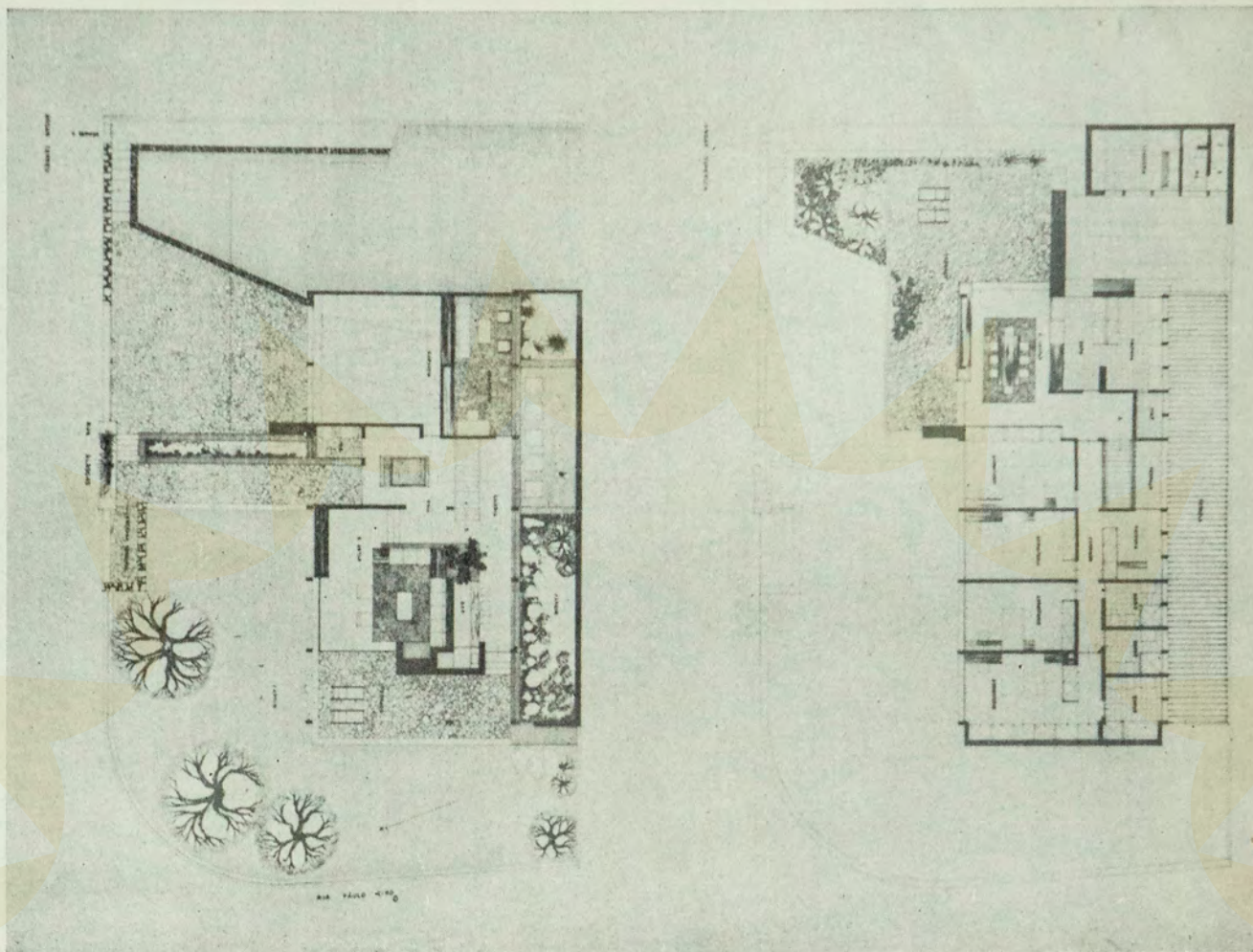
Fachada com amplas janelas, adornadas de madeira, vendo-se em baixo o jardim da entrada.



Outro aspecto da fachada.

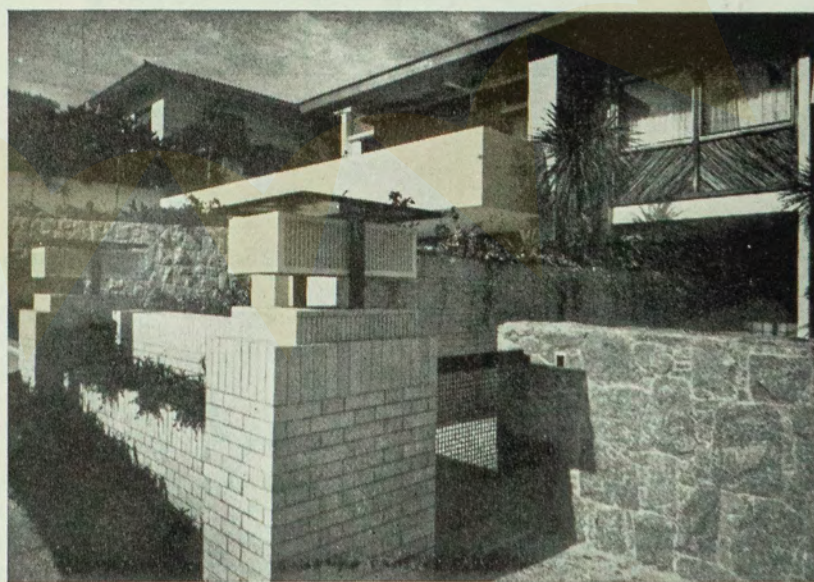
Esta residência desenvolve-se num terreno de esquina, paralelamente ao lado maior que segue ao longo de uma forte ladeira. Dessa maneira, a sala de jantar e as áreas de serviço ficam no pavimento superior (nível da parte mais alta do lote, e da entrada de serviço) separadas da ala dos dormitórios, no mesmo nível pelo hall de circulação entre os andares. No andar inferior (nível da metade da ladeira), estão situadas a entrada principal, as garagens, a sala de estar, terraço, escritório e o bar, com serviço independente para a parte social. O escritório e o bar estendem-se em forma de galeria, num plano de três degraus mais alto que a sala de estar, dominando a mesma, ao longo de um jardim fechado entre muros e coberto na sua totalidade por uma pergola de elementos de concreto.

A estrutura modulada forma a subdivisão natural dos dormitórios, na fachada principal, e dos banheiros e serviços colocados na parte oposta.



Planta dos andares térreo e superior, vendo-se os jardins dos dois pavimentos.

32

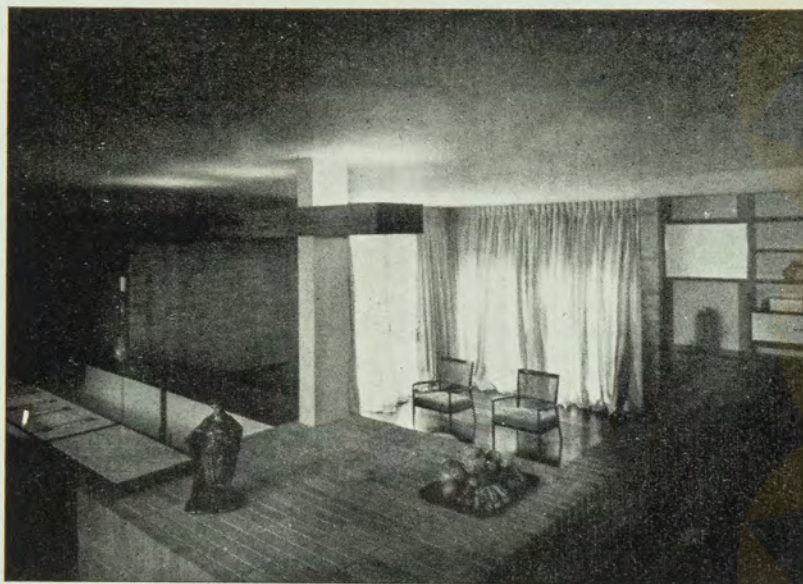


Entrada da residência, notando-se nesta, a forte influência de Frank Lloyd Wright. Abaixo da janela do andar superior, vê-se madeira encerada à vista.

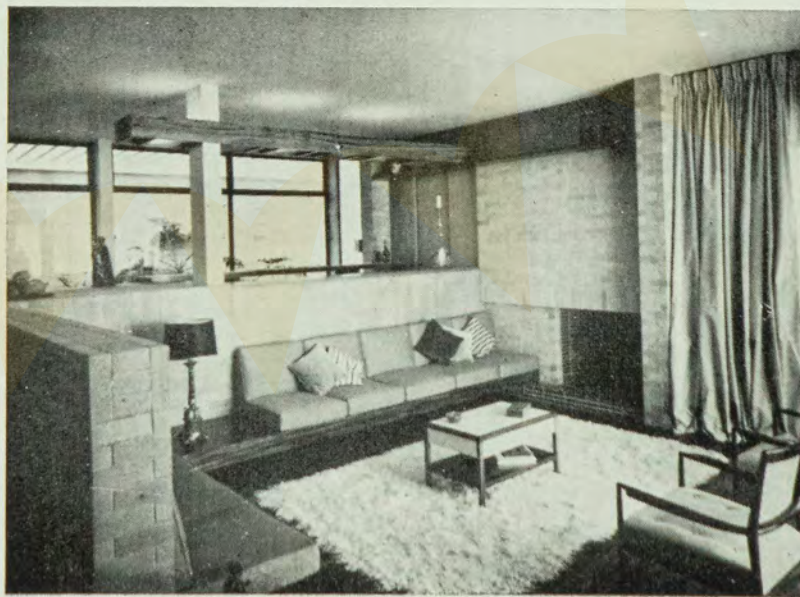
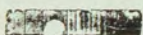
Embaixo, interior da residência, dotado de jardim com uma pequena piscina para plantas aquáticas. Ao lado, o mesmo aspecto visto da parte interna; ao fundo, a sala de estar.



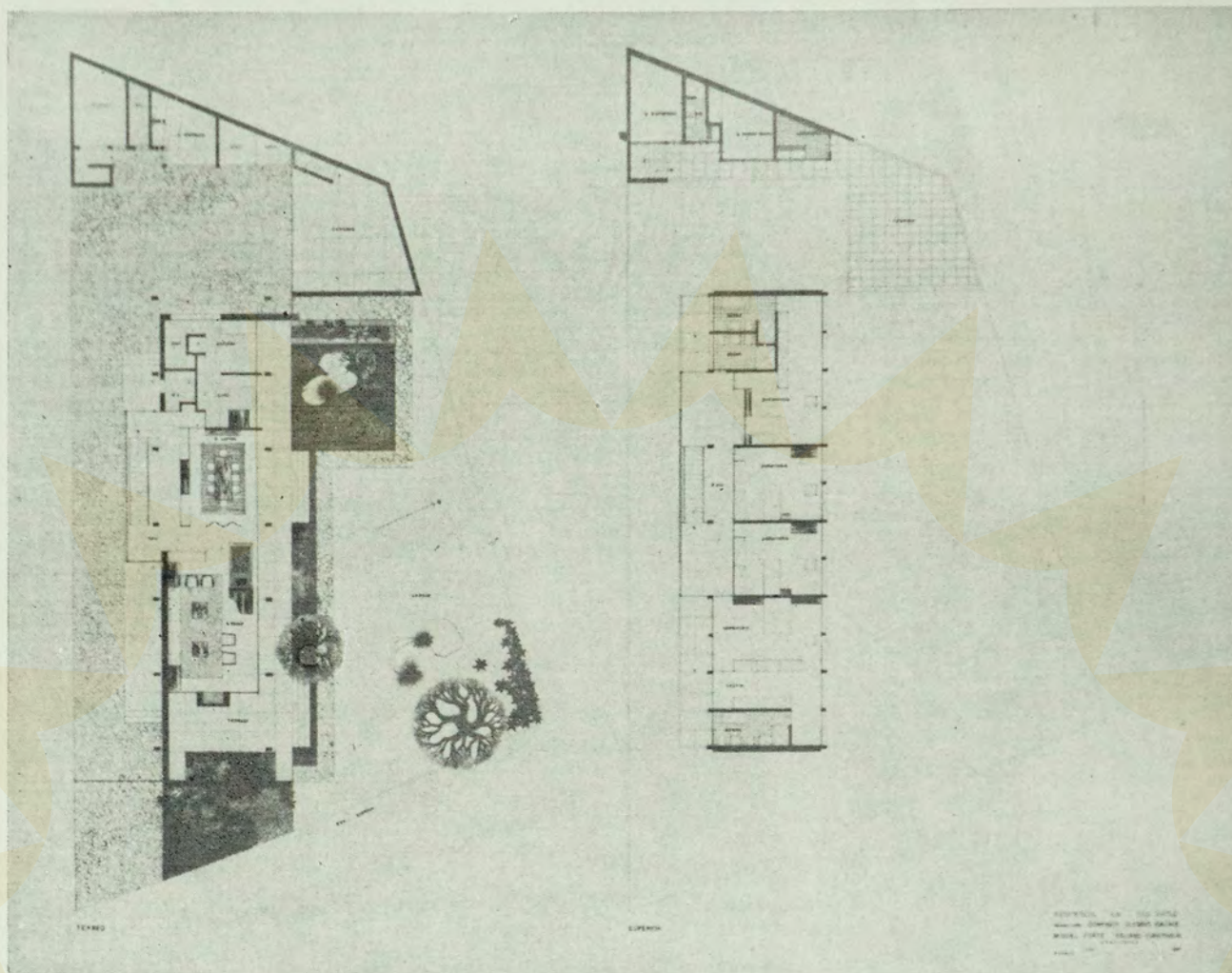
Hall de escada ao lado do jardim, com belas plantas tropicais.



Sala de estar vista de cima. No primeiro plano, a parte superior do divã, de tijolos, com uma estátua antiga.



Sala de estar, com lareira de tijolos à vista.



34 *Planta da residência.*

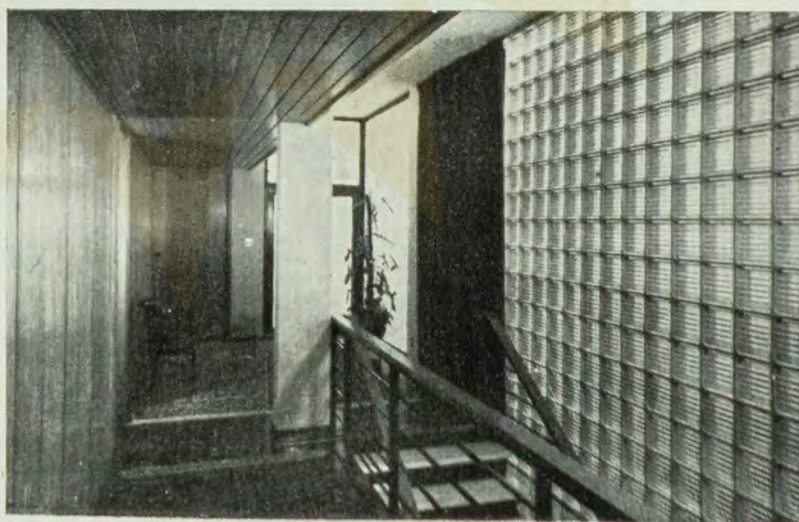
Fachada da residência, dando para a rua principal.

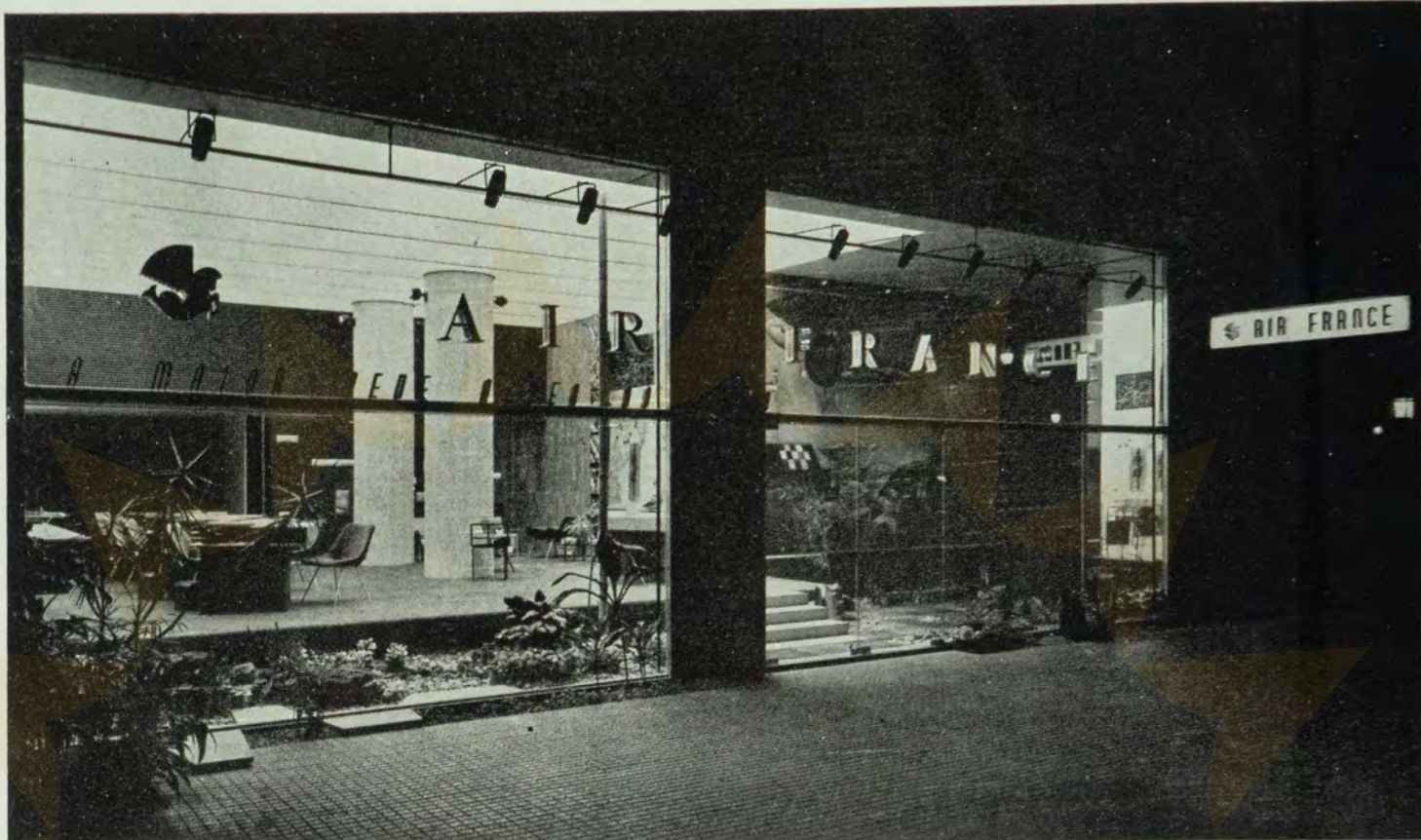


Esta residência foi construída num terreno absolutamente plano. O pavimento térreo está sobre uma lage, de concreto armado, destacada do jardim com pequeno desnível, ressaltando a leveza da estrutura nitidamente evidenciada, desde o solo até o telhado. Dessa maneira, a sala de estar e a sala de jantar dominam de um lado o jardim, de caráter íntimo, dada a posição da casa no terreno. Os dormitórios, no andar superior, também voltados para esse jardim, formam, pela marcação da estrutura aparente uma série de painéis iguais evidenciados pelos efeitos das madeiras empregadas. No lado oposto, continua o mesmo ritmo estrutural de colunas, salientando-se fora das mesmas, a escada limitada para o exterior, por um grande painel de tijolos de vidro. No andar superior, desse mesmo lado, são isolados os três banheiros e as circulações para os dormitórios.



Diversos aspectos da residência; os exteriores são dotados de amplo jardim que se estende por todo comprimento do terreno. No interior, vemos a terminação da escada com uma parede de tijolo de vidro. Ao fundo, uma porta vidrada que dá para uma área ao ar livre. A residência, embora construída num terreno plano, foi projetada de maneira a dar uma belíssima decoração do interior da mesma.





Aspecto geral da frente dos escritórios da Air France, vendo-se ao centro as colunas revestidas de plástico estriado. À esquerda, os dois degraus em cinza que dão acesso aos "bureaux".

36

Escritórios "Air France" como decoração

Projeto: arq. Jorge Zalszupin

Profusamente decorados os escritórios da "Air France", despertaram a atenção geral, causando um interesse acima do comum, no que se refere as novas instalações realizadas em nossa capital. Esse interesse é que nos levou a examinar de perto o caso dessa decoração, com a isenção de ânimo a que nos obriga o caracter desta revista, que não se cinge a um registro exclusivamente apologético. Não nos parece feliz a realização do arquiteto Zalszupin, na decoração dos escritórios da "Air France". Ele é um jovem arquiteto, com um senso muito eclético da decoração, e a isto se deve a sua imediata tomada de posição no setor decorativo, tão relegado até agora, com poucas experiências em maior tomo, realizadas num quadro mais amplo.

A decoração da "Air France", entretanto, não realiza uma unidade, o seu mais característico material é o vidro a que se combinariam os vários plásticos mas, de maneira alguma se compreende que as paredes ostentassem a variedade de materiais que oferecem, a partir do vidro. Começa a parede à esquerda por uma placa de mármore quase negro, polido, seguindo-se imediatamente o painel de microfotografia em que se descrevem as linhas da navegação aérea cobertas pela companhia, donde se passa por um fecho de parede folhada a ouro, diretamente, segue-se a parte do fundo de madeira em

côr natural, em que se insere a caixa de vidro dos telefones. Esta caixa de vidro é o problema de mais discutível solução que se encontra no ambiente. Os esmaltes de Sasson foram diretamente postos sobre a parede de vidro, numa colocação por inteiro arbitrária, que torna, irrecorrivelmente, de mau gosto, a utilização desta parede de vidro. O esmalte não se coaduna com o vidro, nem a sua disposição tem qualquer evidente justificação, ou mesmo longínqua... Ficam essas placas soltas no espaço, interceptando-o, marcando a sua inutilidade decorativa, num plano inteiramente falso. Notamos, de início, que o vidro era a característica dominante, pela vedação total entre o escritório e a rua, até o ângulo livre, o que impressiona, porquanto nenhuma outra imagem decorativa poderia ser mais expressiva do que esta limpidez de vidro.

A característica dominante na arquitetura moderna é a transparência, e a característica mais evidente de uma imagem aérea seria a aplicação judiciosa do vidro, que demonstraria concretamente a liberdade dos espaços vencidos pelas azas. Entretanto, o esmalte pesado por ali fica como se fosse possível grudar no espaço pesadas incrustações retangulares destituídas de qualquer sentido. É tão evidente a contrastação do



Um painel estreito de fotos, insere-se na grande parede coberta de cortiça.



O painel de Plattner sobre o canteiro, seixos e verdes, encosta-se a um espelho.

esmalte com o vidro que não têm qualquer adequação essa parede, em qualquer ponto que fôsse utilizada. Termina a variedade do material empregado a parede da direita, toda em cortiça, seccionada por um painel de fotografias, em que diversas imagens, de diversas épocas, acrescentam o mesmo espírito de desunidade diversificador, que se observa por todo o conjunto, o qual não pode ser chamado, criticamente, um conjunto. Sobre o canteiro, então, levanta-se o painel de Plattner, como, sempre, nos casos em que este pintor se emprega em painéis, dotado de todos os elementos do "trompe-l'oeil" que fazem parte da cozinha naturalista, conseguindo, portanto, as adesões mais variadas do gosto geral. E, subitamente, no conjunto dos elementos atirados "en vrac", o painel de Plattner encontra sua melhor adequação. Parece, então, que para a fragmentação desfigurante que se teve em vista, na exposição de materiais que vimos descrevendo, é essa pintura, sem caracterização que a eleve ao plano artístico, a coisa certa. Encostado ao painel, entra um espelho!

Vejam, agora, onde pisamos. O grosso tapete vai dum extremo a outro, e não se contendo de revestir o chão, sobe pelas pernas das mesas, revestindo-as, o que o situa entre o surrealista e o fantástico.

Se o chão é isto, duas colunas, estruturais no edifício,

revestem-se de um plástico de estrias claríssimas, de vicratex, que sustentam ao alto a trama de plástico polarizante, filtradora da iluminação. Ao fundo, entre o dourado e a caixa de vidro dos telefones, sobressai para dar uma nota violenta, um ripado de madeira vermelha, o qual tem a função de encobrir o equipamento de ar condicionado. Mas a decoração desse ripado, como forma e côr, também acrescenta mais uma nota dissonante nas dissonâncias do conjunto.

Não terminamos, ainda, porque à saída, os três degraus em cinza claro se fundem inteiramente, na descida e a quem não esteja previamente avisado, e com boa vista, estes degraus oferecem uma perspectiva de rampa. Um simples fio marcando os degraus acrescentariam uma certa segurança, imprescindível em muitos casos.

O canteiro ainda está num plano de mau gosto com os seus seixos, que futuramente, poderão exercer um papel, sem o arranjo artificioso atual.

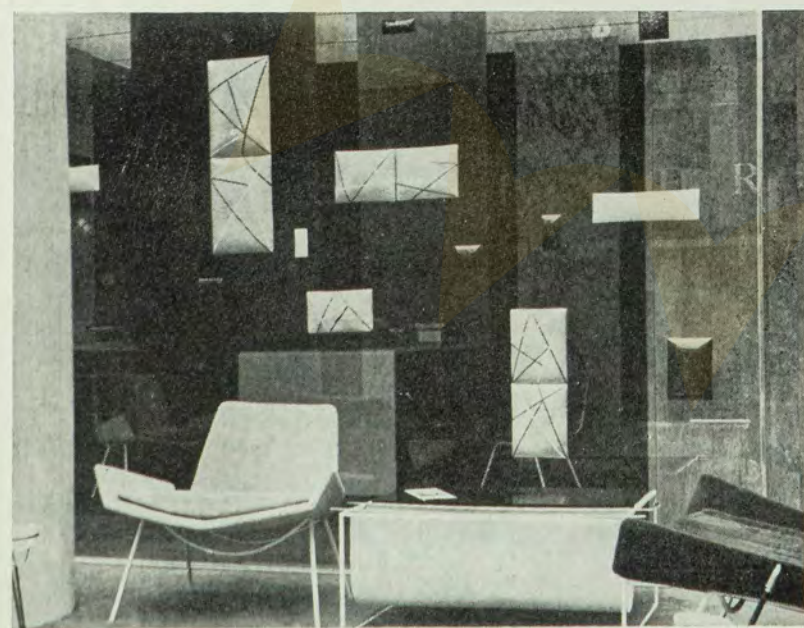
Que é que temos, em suma?

Uma decoração que se tornou um cartaz sensacionalista, quando não poderia ter sido esse o objetivo da Air France, que deve saber que tal decoração é tratada por muitos como sendo de "gosto francês", e outros falam em "gosto italiano" na base do nome do arquiteto a quem é atribuída a decoração. Mas em geral empresta-se a tais

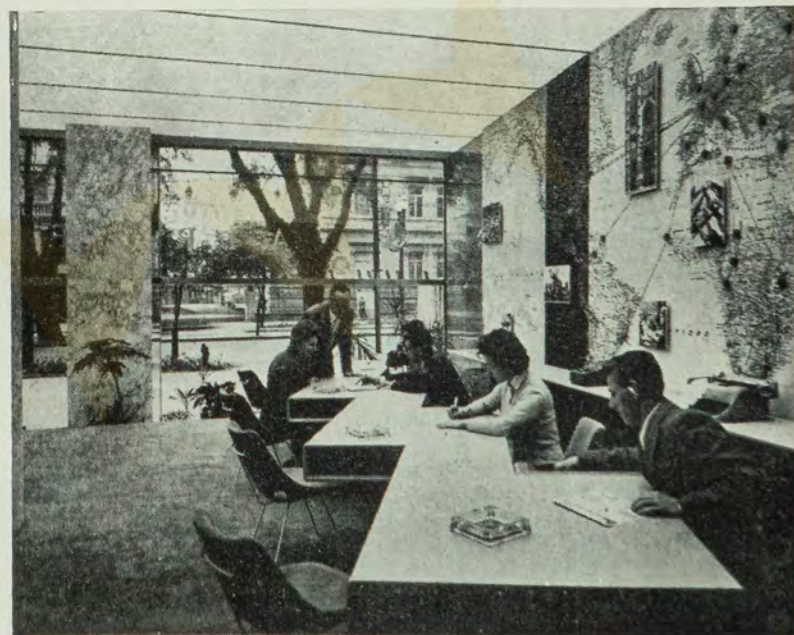


A transparência do vidro estabelece uma ligação com a rua, realiza a imagem aérea através da decoração: ao fundo a placa escura em mármore, na parede, ligada à cobertura de plástico polarizante, e uma parte do painel das linhas. Em primeiro plano, o arranjo artificioso dos seixos no jardim mal começado.

Os esmaltes de Sasson aplicados no vidro, placas retangulares incrustadas num espaço vazio, sem qualquer sentido, a não ser o do enfeite, que resultou grosseiro e destituído de interesse.



Aspecto das mesas em que são atendidos os clientes da Air France, uma continuidade quebrada em ângulos.

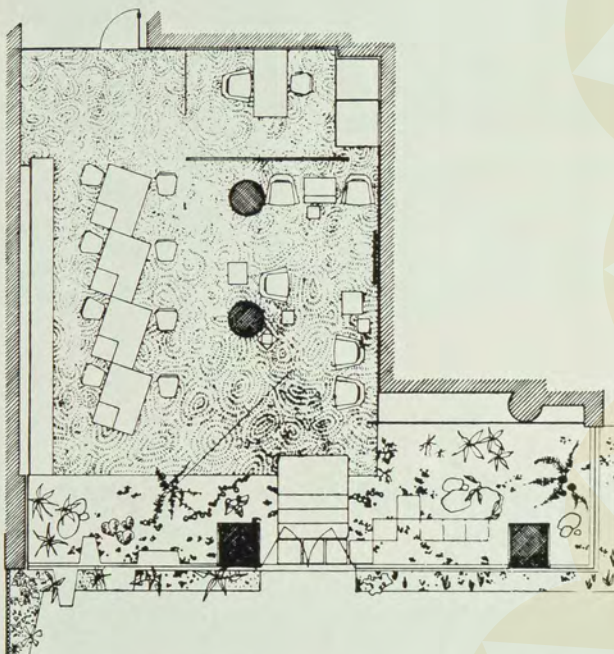




Um pormenor da vedação de vidro e da frente.



Aspecto do painel de microfotografias, montado à direita, ao fundo o ripado de madeira vermelha, e o fôrro branco.

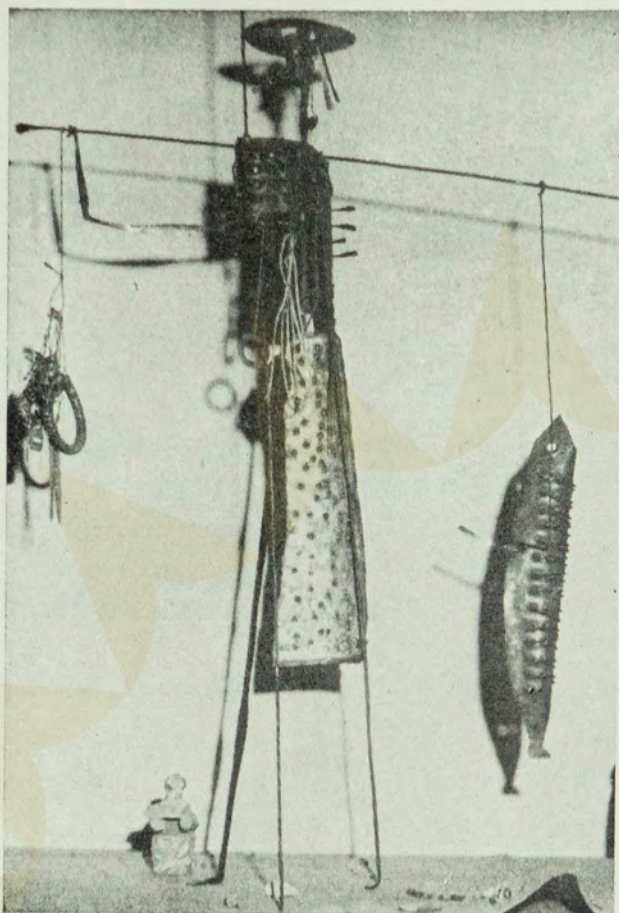


Planta das instalações, vendo-se a colocação do jardim, entre a rua e a vedação de vidro.

liberdades um sentido de decoração adequada ao grosseiro desequilíbrio da noção decorativa, sul ou latino americana, o que é menos verdadeiro. O jovem arquiteto decorador não se filia a nenhuma corrente, como estilo ou como afirmação vanguardista. Talvez só a parede de vidro com incrustações de esmalte esteja na sua intenção, por assim dizer, inovadora. E' uma pesquisa que não deveria ficar exposta.

A decoração é sensacionalista, mas não é o sensacionalismo uma objetividade da decoração, a não ser no caso da propaganda que se reclama para fins publicitários em escala de massas, capaz de sacudir pela sua visão os nervos coletivos da multidão. Num caso como este, houve, pura e simplesmente, falta de adequação.

No registro que aqui fica, buscamos apenas frisar que há limites para os condimentos de uma fusão simpática dos elementos decorativos; isto é imprescindível à crítica, porque há grandes possibilidades de equívocos a enfrentar, possibilidades vivas e dinâmicas, que conduzem o público a conceitos errôneos, desvirtuando-lhe a receptividade aberta às injunções dos responsáveis pela evolução, ordenada ou tumultuada das coisas, mas sempre justificada, de um ponto de vista orgânico, unitário, de coerência entre as partes, na composição dos elementos empregados, das formas e dos recursos expressivos.



Pescador, 1956; ferro.



Cabeça de touro, 1955; arame.

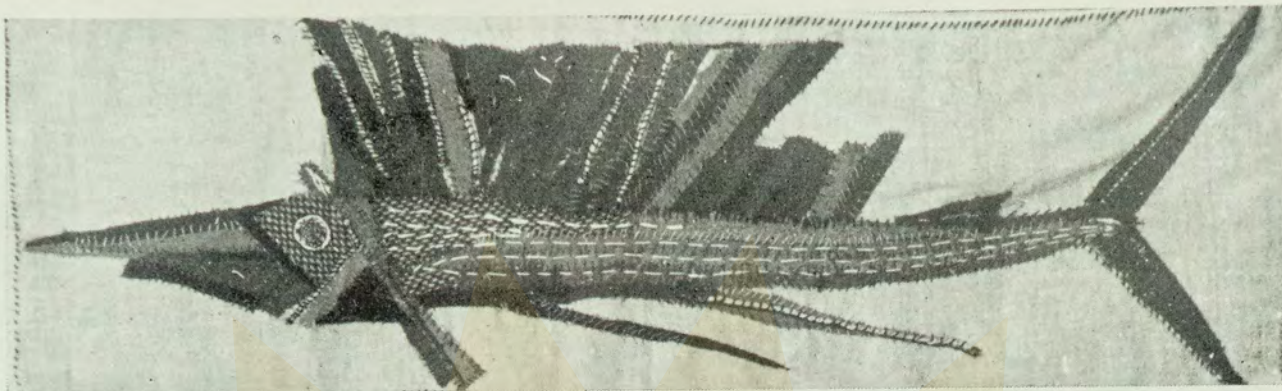
Arlequim, ferro pintado.



Artezanato na França

Eis aqui um grupo de fotografias que podem dar o impulso numa arte que no Brasil é pouco considerada e que na Europa é chamada mais propriamente de artesanato. O artesanato nobre e criador que, partindo de um conhecimento absoluto da matéria e do "métier" leva mesmo simples operários a produzir obras de grande interesse. Este grupo de fotografias chegou da França. Trata-se dos dois irmãos Debiève, que são ao mesmo tempo pintores, ferreiros, gravadores e tecelões. A atmosfera em que atuam vai de Picasso à arte negra, da imagem popular do ex-voto ao figurino de teatro. De maneira inteligente, à francesa, os elementos são re-elaborados, para se conseguir objetos de adorno.

Se as lembranças que os americanos levam consigo da Bahia apresentassem este gosto e esta belíssima fatura, ter-se-ia dado um passo à frente na renovação das artes no Brasil. Infelizmente, todos pretendem partir da arte abstrata, que é o caminho mais rápido e concorrente a prêmios vultosos.



Peixe, 1956; tecido aplicado.

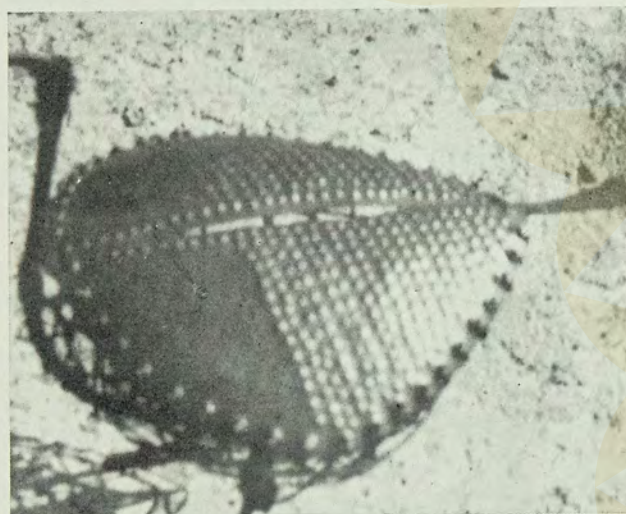


São Pedro, 1950; col. Museu de Maubeuge; gesso.



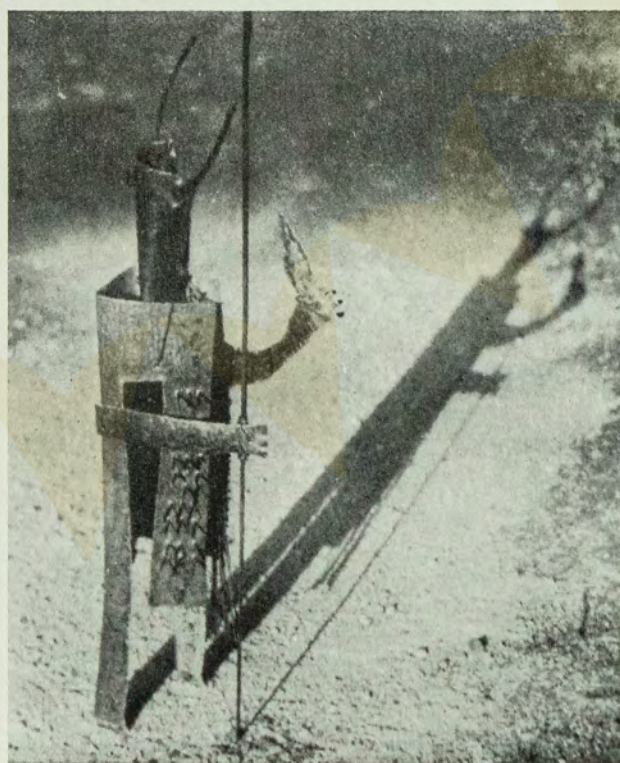
Cabeça de catalão; ferro.

São Francisco, 1950; col. Museu de Maubeuge; gesso.



Pássaro, 1957; ferro.

Minotauro, 1955; ferro.





Pai do vento.

Tucano.



Macaco.

Mascaras Tikuna

Os costumes, as lendas, os ritos dos povos primitivos despertam um invulgar interesse entre os estudiosos de todos os países, os quais para conhecê-los de perto, para obter uma documentação direta ou gravar os cantos, músicas, ritmos de percussão, enfrentam perigos e desconfortos que — ao ver deles — compensam o material recolhido. Uma coleção de máscaras, recentemente trazidas da região do Alto Solimões e expostas agora no Museu Paulista, sugere ao público citadino a complexa cerimônia da iniciação de moça na tribo dos índios Tikuna. As máscaras representam espíritos da mata, que vêm agredir a moça nova, que se acha em reclusão numa cabana previamente erigida na casa paterna. Os parentes da moça nova repelem o ataque simulado dos mascarados, e mais tarde dançam com os mesmos. Também a moça nova dança com os mascarados, depois de ter sido retirada da reclusão e de os parentes lhe terem arrancado todos os cabelos. A festa da moça é a iniciação das moças Tikuna, isto é, sua aceitação no status de adulto. Depois desta cerimônia que é a festa mais importante de sua vida, essas moças estão aptas para o casamento. Mas nesta cerimônia, pontualmente realizada em época pré-estabelecida, não há mais a participação íntima dos Tikuna. A representação de espíritos é somente simbólica, e não de fato. Não há temor das máscaras e nem as consideram entes sobrenaturais, pois após algum tempo de representação teatral das máscaras no ritual mencionado, elas se despem e entregam a indumentária ao pai da moça nova e recebem em paga um assado. As máscaras são penduradas nos postes da casa e o vestido das máscaras é usado como esteira nas camas indígenas. Esta indiferença, ou melhor, incredulidade na magia das máscaras faz nos lembrar as palavras de Emerson: "A sociedade nunca progride. Ela retrocede de um lado enquanto avança do outro; a cada coisa dada corresponde outra presa. A sociedade consegue artes novas e perde instintos velhos".



Bicho do fundo.



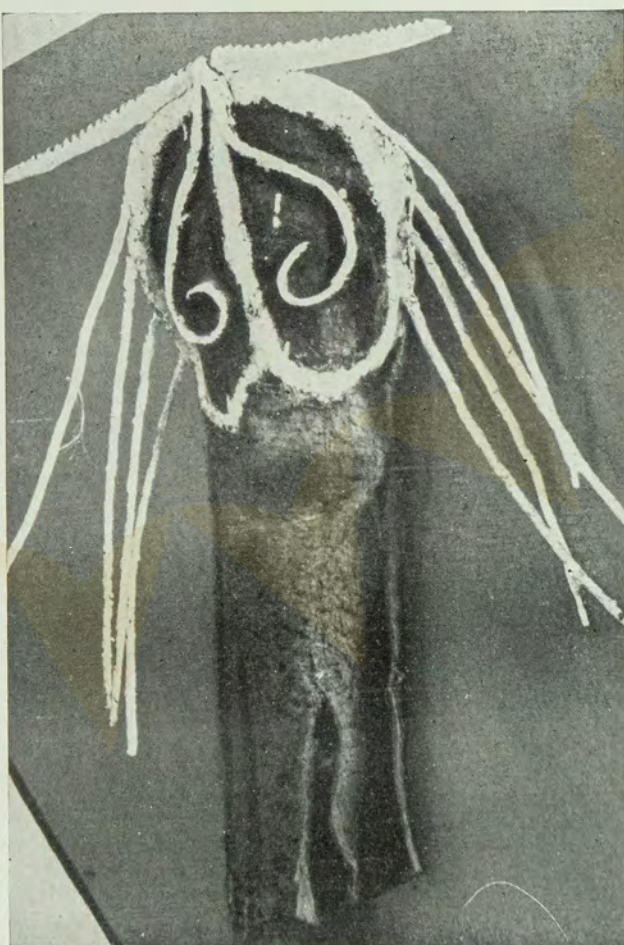
Macaco.



Cão.



Macaco.



Aranha.

Grupos humanos, costumes e cacos

Introdução a um ensaio biográfico

Napoleão Figueiredo



Vaso de Gargalo e vaso de Cariatide da Cerâmica de Santarém. Nimuendajú foi o descobridor da cerâmica dos extintos Índios Tapajó, em 1923. Das peças por ele coletadas, existem enormes fragmentos no Museu de Göteborg.

44

O estudo das culturas americanas encontra-se ainda em um período de formação, não oferecendo, assim, um sentido positivo, dada a escassez do material coletado muitas vezes sem cuidado científico, levando, desta forma, o “americanismo” a um estágio, primeiro corretor de erros e depois de pesquisa especializada na imensidão geográfica do continente.

Esse complexo de culturas que aqui viveram ainda complica mais o problema, pois se abstrairmos as chamadas “altas culturas” que floresceram do lado do Pacífico, como a Maia, a Azteca e a Inca, ficam apenas os resíduos culturais e os pequenos aglomerados humanos, de outras culturas, menos pomposas, e que nos deixam sem um caminho indicativo, num verdadeiro bêco sem saída, para um ensaio de interrelação cultural entre as mesmas. Na Amazônia, essas pesquisas, especialmente no campo das ciências sociais e naturais, sempre foram mais acen tuadas e promissoras que a histórica e a geográfica e o estudo das antigas culturas e da vida dos habitantes do grande vale, em suas fases pré e post-colombianas e mesmo contemporâneas, trouxe um conjunto de ensinamentos, todos eles estanques, e se essas pesquisas ainda não se realizaram por completo, pelo menos as existentes e feitas nos proporcionam, parceladamente, um conhecimento específico de grupos e zonas, no complexo das culturas que aqui viveram e ainda vivem.

Egon Schaden em trabalho apresentado ao “Symposium etno-sociológico sobre comunidades humanas no Brasil”, nos esclarece que a divulgação sobre os problemas relacionados com a cultura brasileira, toma maior vulto, lado a lado com a renovação modernista de nossa literatura. Data dessa época, a exploração da bibliografia etnográfica e da caça de assuntos ligados ao índio, das primeiras traduções em português, de livros científicos, de obras especializadas dos clássicos de antropologia e etnologia, de sociologia e arqueologia, bem como as reedições das obras dos velhos cronistas, possibilitando, assim, as informações precisas e exatas dos problemas ligados a esses grupos humanos e das pesquisas relacionadas com os índios brasileiros e com as culturas extintas que aqui floresceram.

Dêsse modo, possível foi a esses estudiosos, com a bibliografia precária da época, bibliografia essa, que não se encontrava ao alcance de qualquer um, porém que existia somente nos Museus e Institutos científicos especializados, colocarem-se não mais marginalmente, porém vivendo o problema e sentindo suas arestas, alicerçando assim novos princípios, e a pesquisa que no Brasil, vivia aquele período anterior a Frazer e seu “Golden Bough”, de puro espírito de colecionador, engatinhando como na época de Taylor, de Morgan e de Bastien, deixada de ser no campo da antropologia, da etnologia e da arqueologia, a “ciência das sobras”, para tornar-se o que é hoje em nosso país, mercê de um ensino sistemático e de novas orientações sobretudo estimuladoras, para a pesquisa de campo.

Muitos contribuíram para essa elevação e para tornarem concretos esses estudos e essas pesquisas, entretanto, uma figura avulta dentre tantos cientistas — a de Curt Nimuendajú, que estudou de maneira sistemática, algumas de nossas culturas indígenas.

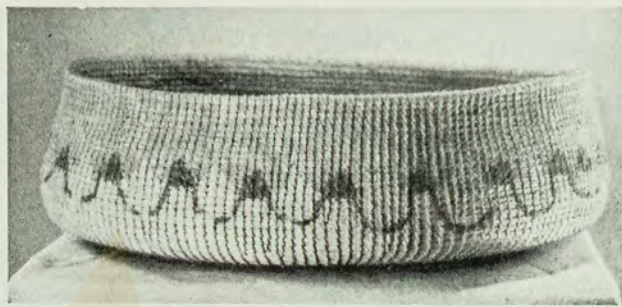
A obra do grande cientista alemão aí está, viva, palpável, sem os arrcubos de querer criar coisa nova, porém cheia daquela modestia que o colocou no ápice dos pesquisadores no Brasil, onde se sente a humildade, qualidade essencial de qualquer pessoa que estuda problemas humanos, com que Curt aborda e estuda esses grupos, vivendo e sentindo com eles, o esboçar de sua cultura ante o impacto da civilização que avarça rumo ao sertão brasileiro.

Nascido em Iena, no quasi final do século passado, na época em que nossos avós tinham a doçura de viver, como diz Paulo Mendes, Curt juntou-se à corrente migratória, que veio da Alemanha para o Brasil, no começo do século.

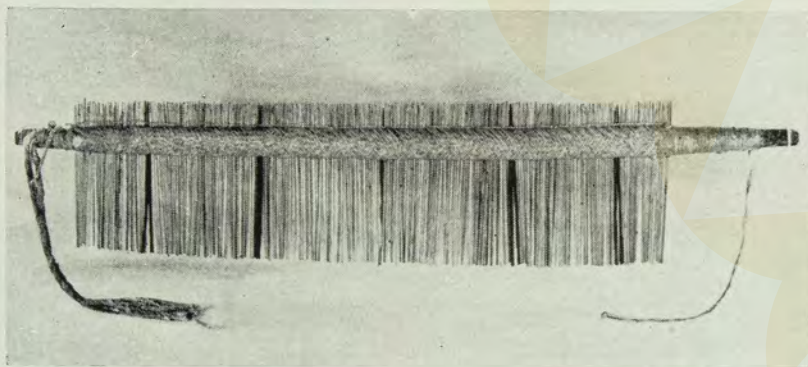
Não chegamos a conhecê-lo, para perguntar-lhe as razões que o levaram a abandonar a velha Europa e dedicar-se de corpo e alma ao estudo do índio. Talvez o mesmo motivo que levou tantos outros, a estudar esses costumes estranhos, cacos centenários, fragmentos de cultura: o espírito de aventura? a busca do desconhecido? um encontro qualquer marcado com o destino? o desejo de



Colar de dente (Gorotire).



Cêsto em espiral (Canela).



Pente grande de servente (Cherente).

encontrar e viver cousas novas? ou êsse desejo de fuga, dentro da clausura de si mesmo? Como em tantos outros casos, será sempre uma pergunta que ficará sem resposta.

Através de suas publicações e expedições, poderemos traçar um roteiro de sua vida. Correu o imenso "hinterland" brasileiro de sul a norte, desde o Paraná ao Amazonas. Recolhendo lendas e mitos de uma tribo e de outra, sôbre os conceitos místicos do céu e da terra, vocabulário, esboços gramaticais, relatos de viagem, traços de cultura material, estudos comparativos, defendendo o índio contra a exploração e a cobiça do branco, escrevendo, escrevendo sempre, com aquêla característica que Baldus lhe acentua: a escrupulosidade extrema, tanto na observação, como na exposição do observado, qualidades que o tornaram o modelo para todos os estudiosos de índios do Brasil.

Trabalhando para Museus e Instituições nacionais e estrangeiras, sua maior obra é a organização social do Gê, e seus trabalhos fundamentais são sôbre várias tribos dêsse importante grupo, que inauguram nova fase no desenvolvimento da etnologia brasileira.

Seus trabalhos, por si só, dizem muito do que Nimuendajú fez no campo da etnologia e talvez constituam o maior documentário de um mesmo autor sôbre os índios brasileiros. Do que nos foi possível coletar, para este breve ensaio, destacamos:

Die Sagen von der Erschaffung und Vernichtung der Welt als Grundlagen der Religion der Apopokuva-Guarani. Zeitschrift für Ethnologie, XLIV, Berlin, 1914.

Vocabulário da língua geral do Brasil nos dialétos dos Amanajé do Rio Ararandéua; Tembê do rio Acará Pequeno e Turiwara do Rio Acará Grande. Zeitschrift für Ethnologie, XLIV, Berlin, 1914.

Vocabulär der Timbira von Maranhão und Pará. Zeitschrift für Ethnologie, XLVIII, Berlin, 1915.

Vocabulär der Pariri-Sprache. Zeitschrift für Ethnologie, XLIV, Berlin, 1914.

Vocabulär und Sagen der Cregêz-Indianer. Zeitschrift für Ethnologie, XLIV, Berlin, 1914.

Sagen der Tembê-Indianer. Zeitschrift für Ethnologie, XLVI, Berlin, 1915.

Bruchstücke aus Religion und Überlieferung der Sipáia-Indianer. Antropos, XVI-XVII, St. Gabriel, Mödling b./Wien, 1921-22.

Zur Sprache der Sipáia-Indianer. Antropos, XVIII-XIX, St. Gabriel, Mödling b./Wien, 1923-24.

Documents sur quelques langues peu connues de l'Amazonie. Journal de la Société des Americanistes de Paris, XVII, Paris, 1924.

Os Índios Paritintins do Rio Madeira. Journal de la Société des Americanistes de Paris, XVII, Paris, 1924.

As tribos do alto Madeira. Journal de la Société des Americanistes de Paris, XVII, Paris, 1925.

Die Palikur Indianer und ihre Nachbarn. Göteborg Kungl. Vetenskaps och Vitterhets. Sambälles Handlingar, XXXI, Göteborg, 1926.

Streifzug zum Maracá. Petermanns Geographische Mitteilungen. Gotha, 1927.

Wortliste der Sipaya-Sprache. Antropos, XXIV, St. Gabriel, Mödling b./Wien, 1929.

Streifzüge in Amazonien. Ethnologischer Anzeiger II, Dresden, 1929.

Língua Serénte. Journal de la Société des Americanistes de Paris, XXI, Paris, 1929.

Zur Sprache der Maué-Indianer. Journal de la Société des Americanistes de Paris, XXI, Paris, 1929.

Zur Sprache der Kuruayá-Indianer. Journal de la Société des Americanistes de Paris, XXII, Paris, 1930.

Besuch bei den Tukuna-Indianern. Ethnologischer Anzeiger, III, Dresden, 1930.

Wortlisten aus Amazonien. Journ. de la Société des Americanistes de Paris, XXIV, 1932.

A propôs des Indiens Kukura du Rio Verde (Brésil). Journal de la Société des Americanistes de Paris, XXIV, Paris, 1932.

Idiomas Indígenas del Brasil. Revista del Instituto de Etnologia, II, Tucuman, 1932.

The dual organisation of the Ramkókamekra (Canella) of Northern Brazil. American Anthropologist, vol. 39, 1932.

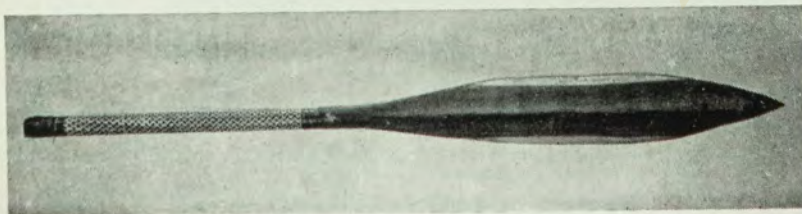


Faixa peitoral distintivo das cantadeiras (Canêla).



Cinta dos matadores que assistem a vigília dos Pembr-Kaag Apinagé.

Cacete chato (Apinagé).



The Gamela Indians. Primitive Man, X, Washington, 1937.
Die Verwandtschaft des Mundurukuischen mit dem Tupiischen. Santo Antonio, Provinzzeitung in Nordbrasilien, 15. Jahrgang, n.º 2, Bahia, 1937.

The social struture of the Rankokamekra (Cinella). American Anthropologist, XL, n.º 3, Washington, 1939.
The Apinayé, The Catholic University of America, Anthropological Series, n.º 3, Washington, 1939.

The association of the Serente. American Anthropologist, XLI, n.º 3, 1939.

The Serente. Translated by Robert Lowie, Publications of the Frederick Webb Hodge Anniversary Publication, Found IV, Southwest Museum, Los Angeles, 1942.

A habitação dos Timbira. Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional, n.º 8, Rio de Janeiro, 1944.

Serente Tales. Translated by Robert H. Lowie, The Journal of American Folklore, XLII, n.º 225, Manasha-Wise, 1944.

Brinquedos dos nossos Índios. Os ladrões de jurumum. Revista do Museu Nacional, Ano I, n.º 3, Rio de Janeiro, 1945.

Social Organisation and Beliefs of the Botocudo of Eastern Brazil. Southwest Museum, II, n.º 1, Albuquerque, 1946.

Sugestões para pesquisas etnográficas entre os Índios do Brasil. Sociologia, VIII, n.º 1, S. Paulo, 1946.

The Eastern Timbira. Translated and edited by Robert Lowie, University of California Publications in American Archeology and Ethnology, Vol. 41, Berkeley and Los Angeles, 1946.

Cartas Etnolinguísticas. Revista do Museu Paulista, Nova Série, II, São Paulo, 1948.

Os Tapajó. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi, Belém, 1949. A versão inglesa apareceu traduzida e anotada por John Howland Rowe, in Kroeber Anthropological Society Papers, n.º 6, Berkeley, 1952.

Reconhecimentos dos rios Içana, Ayari, Uapés. Relatório apresentado ao Serviço de Proteção aos Índios, do Amazonas e Acre, 1927, Jornal de la Société des Americanistes de Paris, XXXIX, Paris, 1950.

Os Gorotire. Relatório apresentado ao Serviço de Proteção aos Índios em 18.4.1940. Revista do Museu Paulista, Nova Série VI, S. Paulo, 1956.

The Tukuna. Edited by Robert Lowie. Translated by William D. Hotenhal, University of California Publications in American Archeology and Ethnology, XLV, Berkeley and Los Angeles, 1952.

Etnografia Pernambucana. Handbook of South American Indians.

The Guaja; The Turinwara and Aruã; Little-known tribes of the lower Tocantins River region; Little-known tribes of the lower Amazon: Tribes of the lower and middle Xingú River; The Maué and Arapium; The Mura and Pirahã; The Cavahib, Pirintintin, and their neighbors; The Cayabi, Tapanyuna, and Apiacá; The Tucuna. Handbook of South American Indians, Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, vol. 143, n.º 3, Washington, 1948.

— com Alfred Mettraux: *The Amaneyé.* Handbook of South American Indians, n.º 3, 1948.

Os Apinayés. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi, n.º XII, Belem, 1956.

Nunes Pereira, em pequeno opúsculo sobre a vida de Curt, nos traz a citação de 57 manuscritos inéditos só sobre linguas indígenas, relatórios, correspondências, cadernos de viagem, croquis, dos quais muitos deles, estão no Museu Nacional. Do material linguístico, 53 foram publicados e 54 continuam inéditos:

Nunes Pereira, esse grande etnólogo brasileiro, que foi amigo íntimo de Curt Nimuendaju, nos traz ainda a indicação e um relato completo de suas viagens, expedições e tribos nelas estudadas, e que foram:

1905/08 — Oeste de S. Paulo. Guaraní, Kaingang.

1909 — Museu Paulista. Oeste de S. Paulo, Sul de Mato Grosso. Guaraní, Kaingang.

1910 — Oeste de S. Paulo (S. P. I.). Guaraní, Kaingang.

1911 — Oeste e região costeira de S. Paulo. Guaraní, Kaingang. (S. P. I.).

1912 — Oeste e região costeira de S. Paulo. (S. P. I.) Guaraní, Kaingang, Kaiguá.

1913 — Tibagy e Ivahy. Paraná (S. P. I.). Guaraní, Kaingang, Kaigua.



Máscara de dança (Tucuna).



Máscara de dança (Gorotire).

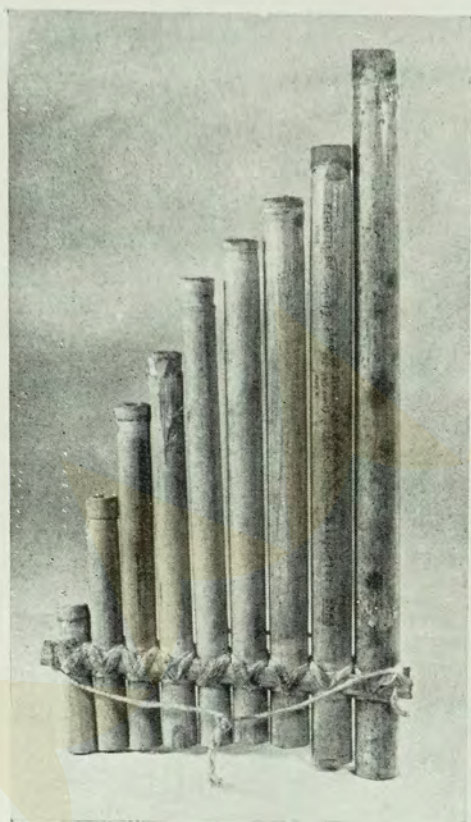


Pote para água com ornamentos em relevo, sapo e beija-flôr (Tucuna).

47

1914/15 — Gupury. (S. P. I.). Tembê, Timbira, Urubú.
 1915 — Jary, Maracá, Parú — Aparai.
 1915/16 — Santo Antônio do Prata — Tembê
 1916/19 — Xingú, Ibir, Curuá — Sipaya, Yuruna, Arara, Kayapó.
 1920 — Região Costeira do Pará.
 1920/21 — Museu Goeldi.
 1921 — Oyopock.
 1921/23 — Madeira. (S. P. I.), Parintintin, Mura, Pirahã, Torá Matanawi.
 1922 — Marajó. (Göteborg Museum), Excavações.
 1923 — Tapajós, Mariacauã. (Göteborg Museum) Maué, Excavações.
 1923 — Guyana, Marajó, Caviana. (Göteborg Museum), Excavações.

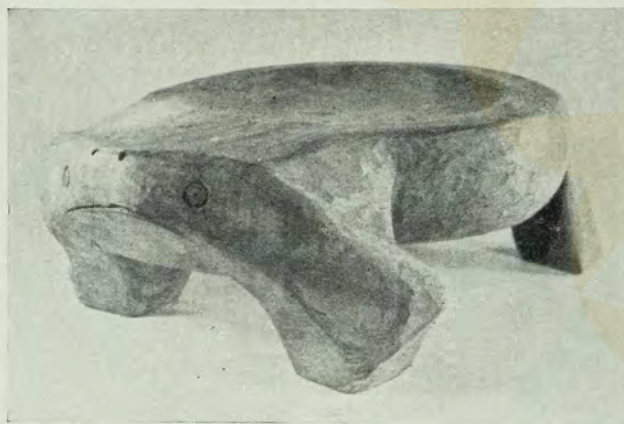
1924 — Tapajós, Trombetas, Yamundá. (Göteborg Museum), Excavações.
 1924 — Caviana e vizinhanças (Göteborg Museum), Excavações.
 1924 — Caviana e vizinhanças (Göteborg Museum), Excavações.
 1925 — Oyapock. (Göteborg Museum), Palikur, Índios do Uacá, Excavações.
 1926 — Afluentes do baixo Madeira, Madeira, Autaz (Göteborg Museum), Mura, Mundurukú.
 1927 — Rio Negro, Içana, Uaupés. (Göteborg Museum), Baniwa, Wanána, Tariana, Tukana, Makú, etc.
 1928 — Excavações.
 1928/29 — Solimões — Tukuna.
 1930 — Goiás, Maranhão (Mus. de Dresden e Leipzig) — Apinayé, Serénte, Kraho, Canella.



Flauta de pan (Apinagé).

As peças que ilustram o presente trabalho, pertencem à coleção Curt Nimuendajú do Museu Goeldi de Belém do Pará e as fotos foram especialmente feitas para o presente ensaio.

Banco em forma de sapo (Tucuna).



- 1931 — Tocantins, Maranhão — Apinayé, Canella.
- 1932 — Tocantins — Apinayé.
Tapajós, Manaus.
- 1933 — Maranhão (Carnegie Institute) — Canella.
- 1934 — Europa (Carnegie Institute).
Pernambuco (Carnegie Institute) — Fulnio,
Sukurú.
- 1935 — Maranhão (California University), Canella.
- 1936 — Maranhão (California University), Canella.
- 1937 — Goiás (California University) — Apinayé — Serénte.
- 1938/39 — Bahia, Minas e Espírito Santo. (California University), Patassó, Kamakã, Maxakari, Botocudo, Gorotire.
- 1939/40 — Xingú (California University) — Gorotire.
- 1940 — Araguaya (Museu de Pará e Rio).
- 1941 — Solimões (Museu de Pará e Rio) — Tukana.
- 1942 — Museu de Para e Rio — Tukana.
- 1945 — Solimões (Museu de Pará e Rio) Tukana.

As coleções de cultura material feitas por Nimuendajú e hoje expostas nos Museus para os quais trabalhou, constituem documentário farto e verdadeiramente inesgotável para os estudiosos dos grupos humanos, visitados pelo grande cientista.

As grandes coleções do Museu Nacional do Rio de Janeiro e Emilio Goeldi de Belém do Pará, estão aí para atestar a grandeza de sua obra. Somente no Museu Goeldi, eleva-se a 1800 o número de peças classificadas da grande coleção Curt Nimuendajú.

Essa coleção, na situação atual, onde o Museu Goeldi passa por uma verdadeira transformação e reorganização, com pessoal altamente especializado e habilitado, está sendo trabalhada com especial carinho, organizando-se as exposições em salas, onde, com fino gosto, e técnica de moderna museologia, sob a orientação da Divisão de Antropologia, onde dois jovens porém já famosos cientistas, os drs. Eduardo Galvão (Ph.D.) e Peter Hilbert, a mesma foi reclassificada e virtualmente recuperada, está hoje, em

exposições rotativas, o imenso material coletado por Nimuendajú em suas expedições na Amazônia.

E, se é verdade que há muita filosofia no manuseio de um caco qualquer de cerâmica ou de uma peça artística de uma cultura já extinta, quando nos trazem em sua simplicidade e singeleza, um pouco de vida e transcendência, que nos fazem sentir que, apesar de haver o homem contemplado durante milênios o espetáculo soberbo do Universo, a humanidade nunca deixou de assombrar-se com o prodigioso espetáculo da vida, procurando captar alguns de seus segredos e salvar mesmo ainda que seja um instante dela, no naufrágio do tempo, esse momento de vida é detido para sempre nos casos de cerâmica, nas peças de artesanato, nas armas, enfim, nas menores coisas de sua vida material; há muita filosofia também, muita verdade palpável, naquele princípio defendido por Proust, quando nos mostra que uma catedral, não é somente uma beleza que se deve sentir: é sempre um ensinamento a colher, nesse simbolismo de cacos, costumes estranhos, missangas e danças, havemos por certo de sentir, viver e compreender, aquela lenda por Curt coletada, entre os Apapokuva, a história das migrações de algumas hordas Guaraní, à procura da "terra sem mal" e crermos que, ele certamente morreu feliz, dessa felicidade que nada retém, dá sempre, no longínquo Igarapé da Rita, no Estado do Amazonas, cercado pela indiana que ele tanto amou, justificando, assim o nome por ele próprio escolhido em seu batismo indígena "NIMUENDAJÚ", o ser que cria e faz o seu próprio lar.

BIBLIOGRAFIA:

- 1945 — Baldus, Herbert — Curt Nimuendajú in Boletim bibliográfico, vol. 8, São Paulo.
- 1946 — Pereira, Nunes-Curt Nimuendajú — Síntese de uma vida e uma obra. Belém.
- 1949 — Pinheiro, G. — A bibliografia de Curt Nimuendajú in Arquivos, vol. 5, Manaus.
- 1954 — Baldus, Herbert — Bibliografia crítica da Etnologia Brasileira, S. Paulo.



C. A. - *Impressão da Noite*, óleo, e *Mulheres Aynara, Tihuanaco*.

Claudia Andujar

[From a Line to a Smile]

O sub-título desta nota que colocamos em cima, e que não teria um sentido preciso na tradução, é deixado na forma em que foi espontaneamente sugerido, afim de melhor ilustrar a tese desenvolvida.

Quando a artista de quem hoje falamos fôr conhecida por todos, e todos a procurarão dando origem àquele fato inquietante que é a celebridade, naquele momento, então, não será mais um prazer falar nela. Hoje, sim. Claudia, vindo de longas viagens pela Europa e América, mora no Brasil há alguns anos: chegou como pintora e está agora aqui como fotógrafa. Dirigiu-se para esta forma de expressão, talvez depois de um longo dissídio espiritual em que não é alheio o momento de perplexidade que envolve e esconde a arte de nossos dias. Os pintores estão se abandonando com muita convicção à nova caligrafia abstrata sem outro guia a não ser o instinto, à representação de texturas puramente musicais sem temas, sem orientação, sem outro conhecimento que, justamente, o desenfreado e genuíno instinto. Claudia

também foi na esteira que afigura-se a mais natural se não a mais na moda: e numa certa tela, *Impressão da Noite*, composta toda de traços de espátula e pingos de cores, estendeu quase que um mau-humor, um desabafar de nervosismo, uma espécie de ardor melancólico, que celebra um cobiçado ponto de chegada; mas um resultado sem saída. A jovem pintora quiz aprisionar-se em seu próprio laboratório e até quiz que cada adepto falasse num idioma incompreensível mesmo a si próprio afim de levar a exasperação à um tumulto de fantasia totalmente inédita.

Mas o instinto chega em ondas e furores nos volitivos, chega evanescente nos tímidos; qualquer que seja a natureza da procedência, acaba por ser instinto quando é consciente. E achamos que nisto está todo o problema da pintura de hoje que obedece a um instinto de duração, diríamos, prolongado, perdendo a carga interior e amadurecendo na crise individual tantas crises individuais, cada uma de aspecto diferente. Falo nos espíritos sensíveis e não nos *pompier*s da nova maneira que se parecem tanto com aqueles que alcançam, atrasados, os

P. M. Bardi



C. A. — Mulher, Bolívia.

Volta hoje à mente um verso de Pope (Essay on man, II, 2), citado com insistência no século XVIII: "O estudo certo da humanidade é o homem". Para este estudo, o meio é hoje a fotografia.

50

grandes períodos. Não conheço suficientemente esta jovem pintora, para entender qual é sua relação com a pintura; mas o fato de sabê-la interessadíssima no antídoto da arte abstrata, isto é, na crua realidade da fotografia, está a indicar que há dois polos opostos que se situam hoje nas mentes que pensam em arte. Não é uma novidade: o dissídio entre o clássico e o barroco, em todo tempo, poderia ser entendido como o dissídio entre o verismo e o impressionismo, entre a objetividade e a subjetividade, entre a imitação da natureza e o afastamento dela. Há, hoje em dia, no ar, uma duríssima realidade em que o homem se encontra e que o artista foge numa evasão de hieróglifos de formas. Pelo medo de se enganarem, todos os artistas entregam-se ao abstracionismo, suas "decorações" representam justamente este estado de espírito geral. Por outro lado, há a presença do homem que, comoda ou incomodamente, está sempre aí, chamando-nos para a nossa própria realidade e para a nossa própria indestrutível jornada com os outros. Causa apreensão, pelo menos agora, o aparecimento de um figurativo: parece que o homem não possa mais nem pintar nem esculpir a si próprio. Mas ele pode ser fotografado, pode-se ainda contar muito dele apanhando-o em seu ambiente, em sua faculdade de criar e em tudo quanto ele faz. Não sei por qual razão o retrato que Sutherland pintou de Churchill se me afigura antihistórico, embora sabendo que, passada a fase da crônica, a história vai aceitá-lo quanto antes; no entanto, uma fotografia desse personagem inglês, tirada num instante propício, será Churchill. Já estamos nos acostumando aos retratos fotográficos dos Românticos como expressão da arte romântica; os álbuns de fotografias estão documentando a vida moderna, da mesma maneira, que as telas holandesas do século XVII.

A descoberta da fotografia introduziu novas idéias na pintura, e não faltaram os artistas que se serviram desta para conseguir, justamente, possibilidades imprevisíveis na composição. Isto acontece especialmente na Itália; são conhecidas as experiências de Federico Faruffini, no século passado, e o escândalo Ubaldo Oppi. Este último alcançara, por volta de 1930, um grande sucesso com uma série de nus que pareciam uma grande novidade quanto à composição, até serem publicadas as fotografias de onde

foram tirados. Entre pintura e fotografia, no caso de esta última servir à primeira, não pode haver relação alguma. O pintor, no entanto, quando se serve da fotografia como arte em si, pode aumentar o valor desta arte verdadeiramente poética. É isto que Claudia realizou, levando para o seu modo de ver fotograficamente, o talento de pintora.

A fotografia é uma arte: e como toda arte, tem seus mestres e sua crítica. Achei sempre Paul Strand um pintor de extrema sensibilidade que pinta com outros meios técnicos e quando fixou a "Luzara" de Cesare Zavattini, pensei naqueles personagens enfiados no limiar das cocheiras, como nas figuras do Paolo Uccello.

Para a crítica estética sempre embaraçada em enquadrar a novidade nos cânones fixos da "beleza", esta comparação poderá parecer ousada. Mas penso no ridículo de uma batalha de Detaille, toda vez que vejo o instantâneo de um reporter qualquer da última guerra. E se a arte há de consolar, como a filosofia — se não é, portanto, um jogo vazio de efeitos e trocadilhos de palavras — diremos que a fotografia é hoje a arte que nos consola a cada passo, que com suas imagens em movimento, é a que nos está mais próxima e sem dúvida, a mais presente. Traz-nos as figuras e as idéias do mundo, acostuma-nos a pensar figurativamente, a comparar estados de espírito, como a pintura conseguiu fazer só com o gênio de poucos artistas. Com fotografias de um personagem falamos hoje muito mais de que um comovente retrato de uma figura do século XVI. Sem contar que na fotografia tudo é verdadeiro, e que a fantasia do fotógrafo tem o que poderíamos chamar de jogo "de arte".

Veio Claudia Andujar fotografar com educação de pintora sem renunciar suas regras. Nunca sabemos livrar-nos dos antigos amores.

Perante um fato, uma criatura, uma árvore, uma nuvem, Claudia está no estado de espírito de deixar-se ir na escolha exata do imaginário que, junto ao estado do objeto origina a esta novidade formal justamente como acontece ao pintor. Se fosse possível o paradoxo bizantino de Alberto Savinio — ou dizia dever-se conseguir ditar os quadros a simples amadores, seria necessário salientar que isto, no caso da fotografia, não o seria mais. Fotografar é ficar a sós com um sujeito até determiná-lo. Quem, ainda que pintor, teria podido sugerir a Claudia a fração de tempo desta *Menina da cadeira Thonet*? Toda a anedótica da pintura dedicada às merinas pobres afigura-se banal em confronto desta imagem, mesmo se é "boa pintura". Este, de Claudia, é um estilo seguro, amadurecido em considerações circunscritas ao ser humano, ou melhor ao próximo. Sua fotografia reflete um caráter pensativo, preocupado com a repercussão do acontecimento junto aos outros, com a imensidade humana dos pequenos gestos, com as criaturas apagadas com seu estado animal, com a participação a uma dor do mundo sobre a qual nós todos conscientemente não nos detemos invocando a desculpa de estarmos por demais atarefados. Arte não fácil de ser compreendida, porque é riquíssima de subentendidos, cada qual mais escondido do outro, arte que deve ser descoberta pouco a pouco, como aliás cada autêntica obra de arte.

Dirigir-se à terra dos Carajás, vindo de Nova York, foi uma audácia de Claudia. Já viram-se cenários semelhantes: algures de Medeiros, de Gautherot, de Alice Brill, que devem ser lembrados, bem como algumas áspers reportagens de Marzon. Parece-me que Claudia foi até lá não com a curiosidade para reprodutibilá-las, mas com a tristeza de ser obrigada a imortalizar. Não viu nada de pitoresco, não pensou no "human" das revistas do Senhor Luce, não refletiu sobre o destino, mas abandonou-se para ver mais uma vez a sua humanidade misturada em seu único religioso destino cheio de maravilha. Um pintor italiano, Guido Boggiani, foi nos últimos anos do século XIX, com este espírito post-romântico junto aos índios do Grande Chaco, e mais exatamente junto do Orenoco, influenciado talvez pela narrativa da Colônia de Owen e talvez enfastiado pelas festas da aristocracia romana que tinham D'Annunzio como espetáculo; Boggiani não foi com a caixa de tintas e a paleta, mas justamente com o aparelho fotográfico. Quiz morrer entre eles: os índios, depois de alguns anos de vigia, mataram-no e quebraram seu aparelho infernal.

Estamos, sem dúvida, em completo Romantismo, o Exotismo continua à Bernardino de Saint-Pierre; e me agrada registrar Claudia entre os Carajás, com o mesmo espírito infantil que guiara Colette em suas viagens imaginárias debruçada sobre os volumes dos *Tours du Monde*, brincando com as sílabas da palavra "Copacabana" e magnificando Ida Pfeiffer na descoberta dos selvícolas. Tímida, corando a cada pergunta, Claudia não mandou seus modelos posarem, mas esperou-os com resignação, conseguindo uma centena de maravilhosos episódios, despidos de "efeitos", para a antropologia e para a curiosidade senéica, como deve ser a arte que documenta só as razões absolutas da poesia.

O tema da antítese pintura abstrata-fotografia, convida para outras considerações sobre a composição. O artista que se coloca perante uma tela branca afim de idealizar uma série de sinais que constituam, depois, uma forma, mesmo se tenciona fugir da figura, de qualquer maneira tem que compôr e não pode subtraír-se daquela série de cânones volumétricos e colorísticos que devem emparelhar harmonia a seu trabalho; pode voluntariamente subtraír-se de tudo quanto é escolástico ou acadêmico, deixando tãdas as convenções e símbolos, abandonando-se a fantasia mais desreocupada; por paradoxo, pode colocar sobre a superfície uma mancha ocasional, a mais arbitrária: esta mancha todavia, não deixa de ser uma composição para quem, mais tarde, observa o resultado artístico. Benedetto Croce, em sua *Uma teoria da mancha* escrevia instrutivamente em 1904: "Um pintor, mostrando um livro ilustrado, e vendo que seu interlocutor estava pouco satisfeito com os desenhos e fotografias medíocres que ele continha, indicou-lhe, como sendo a melhor do volume, uma mosca comprimida entre duas páginas: tão lindamente amassada que já era por si, toda uma pintura". Estávamos no aro de 1864.

Por outro lado, o famoso tachismo já era descrito na censura que Leonardo da Vinci fazia sobre a maneira de pintar a natureza de Botticelli. Não há nada de novo; o novo desses problemas do abstracionismo lembra uma nossa exposição no Museu de Arte de São Paulo — "O abstracionismo na história da arte", 1949 — onde se demonstrava facilmente que esta idéia da fuga do verdadeiro é uma constante no exercício da arte.

Voltando agora ao nosso discurso, vemos que um artista-fotógrafo pode muito bem e com comprazimento compor com coisas reais, isto é, com imagens de formas reais, mesmo num sentido abstrato. Fotografias de imagens caleidoscópicas, ou de nuvens, ou macrofotografias, de minerais e tudo mais pode constituir um ótimo campo de pesquisa e de formas imprevistas, para criar quantas composições se queira. Claudia, embora conheça perfeitamente esses meios, não recorre a eles e compõe formas valendo-se de cortes de pormenores de grandes fotografias, escolhendo elementos naturalmente não abstratos e pelo contrário, propositalmente realistas. A composição que deriva é um esplêndido resultado de arte, como pode-se ver, por exemplo, nas *Mãos* e nos *Chavéus*.

O fato de poder dar um título às fotografias é já de per si digno de ser frizado: acentua mais um motivo de realidade, portanto de realismo e de verdade, definindo ao mesmo tempo uma transfiguração. A transfiguração que é justamente a arte e é uma conquista da estética poderia recorrecê-la num tema evidente. Quem está ao par de como poderá ser manipulada uma reprodução fotográfica — pensamos no grande Moholy Nagy — sabe que o claro-escuro, a graduação de um sensibilizador, a escolha do material e de outros elementos da alquimia, de preparação, de trabalho, de adequação, constituem valores autênticos e atuações de arte.

Não surpreende, portanto, que Claudia tenha sido levada da pintura para a fotografia e nesta arte transferiu os estímulos que a impeliram a pintar. O resultado é maravilhoso, é um resultado de arte, e esperamos que o volume, dedicado exclusivamente aos Carajás que a pintora está preparando, faça fugir por completo o sentido — um pouco melancólico, muito humano e muito humanamente cordial de sua arte.

Ela diz: "Meu Deus, eu Vos senti nascer em mim andando por praias desconhecidas e perdendo-me em Vosso mundo às vezes ilusório. Eu Vos senti, tanto observando os grãos de areia sob as nuances infinitas de um céu pesado de sono como através de um sorriso silencioso de um ser para outro, inspirado pela confiança imensa do amor".



C. A. - Guardiã da Igreja em Tihuanaco. Em baixo: Índios Carajá.

Teniers Filho teria sido sem dúvida um fotógrafo, um Cartier-Bresson ou um Gautherot. Um tal pintor deve ter uma quermesse à sua frente, porque ele tinha em mente o realismo.





C. A. - A menina Jandira.

A esta maravilhosa fotografia, com todo um mundo de idéias contido nela e pensamentos que podem fermentar ao infinito, poder-se-ia atribuir, como título, o epigrama que Guy de Maupassant deu a um romance: "A simples verdade".



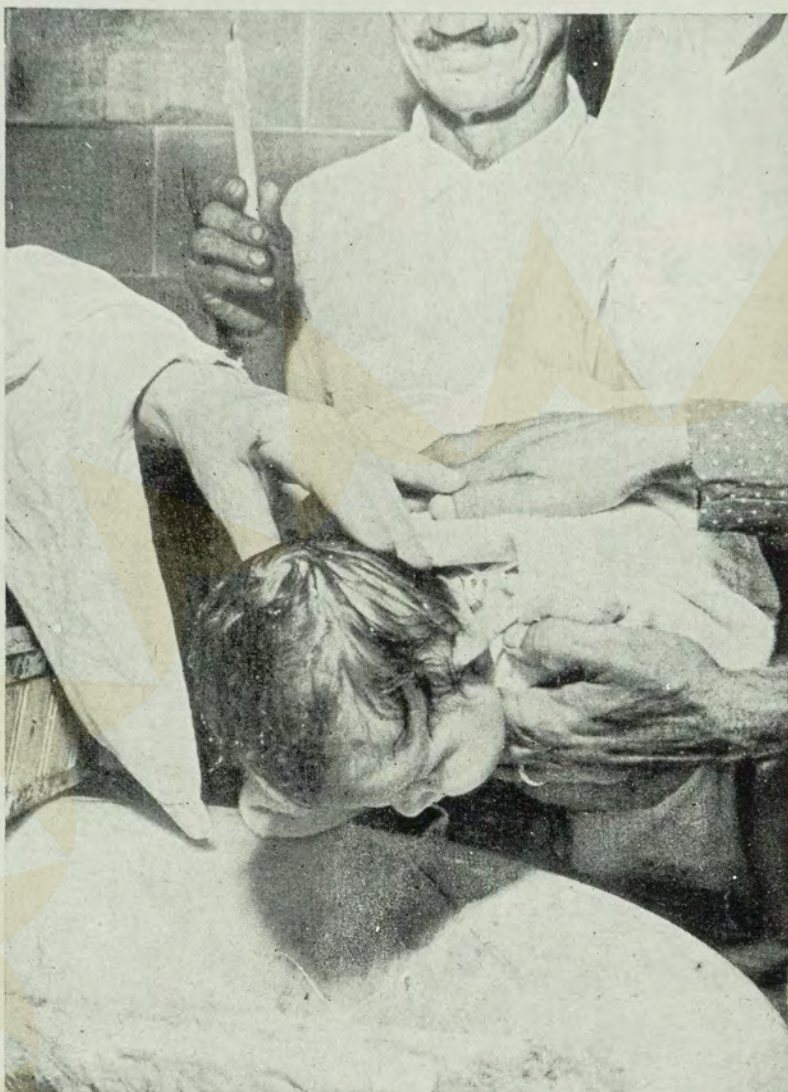
53

C. A. - Três gerações em Tihuanaco.

Não é verdade que a descoberta da fotografia foi fato técnico que surgiu de um momento para outro. Não pensamos nas pesquisas da ciência, durante séculos, para alcançar este resultado, mas antes, no enorme trabalho feito pelos pintores e mais exatamente pelos desenhistas para chegar ao documento fiel do fato. No Brasil temos também um exemplo com Post e, mais ainda, o de todos os desenhistas que visitaram o país. Se o meio é o mesmo, isto é, reproduzir e representar, não se compreende como alguém possa ainda dizer que a fotografia não é uma arte. Qual "artista", a não ser um fotógrafo, poderia fazer-nos participar desse grupo que tem o valor de um detalhe de Brueghel?



C. A. - A menina Jandira.



C. A. - Batismo de Aldemir, em Ubatuba.



Botticelli — A Lamentação (Museu Poldi-Pezzoli, Milano).



Paolo Uccello — A família do Giudeo, detalhe (Urbino, Galleria).

A indicação de duas pinturas antigas tem aqui a simples tarefa de mostrar que os problemas de composição são sempre os mesmos nas artes plásticas, inclusive na arte da fotografia. Bastará observar a composição das mãos no Batismo, para refletir sobre quanto foi frizado.



C. A. - Batismo em Ubatuba.



C. A. - Meninas em Picinguaba, Santos

Tôda a literatura crítica sôbre a arte como imitação da natureza, encontrou uma solução na fotografia — naturalmente na fotografia imaginada e executada por artistas, como uma arte verdadeira. Para citar um texto clássico, o Ragionamento sulla Grazia de Leopoldo Cicognara, 1808, pode servir — substituindo apenas alguns termos e nomes de pintores por aqueles de artistas que fazem fotografia — para a interpretação atual da filosofia do Belo. Por exemplo, com o seguinte comentário da arte, para este esplendido retrato de duas crianças: “Uma bela alma empresta um prepotente atrativo à fisionomia embora possa-lhe faltar às vezes a beleza absoluta, triunfando frequentemente até sôbre os defeitos da Natureza. Todos os movimentos que executa são fáceis e ternos, embora animados. O olhar livre e sereno brilha pela vivacidade do sentimento mais penetrante a fino: a boca toma um suave hábito de ternura do coração; e veste-se de uma Graça que a Dissimulação nunca pode imitar: seus movimentos não são tímidos nem embaraçados; uma bela alma pode conhecer só aqueles fáceis e livres; suave a voz, pura e sonora a modulação das expressões, chega facilmente a comover o coração. A Beleza bem proporcionada e absoluta causa surpresa e admiração, porém só a Graça atrai: a Beleza tem, curvos diante de si, adoradores, a Graça, amantes; nos adoramos a Divindade e sentimos as ternuras do amor para nossa espécie”.

Goethe, em *Afinidades eletivas*, numa das passagens do *Diário de Otilia*, atribui à moça essas palavras: "Como gostaria de ouvir uma vez uma narração pelo próprio Humboldt". Hoje este desejo não teria mais sentido porque a fotografia dá as informações mais diretas.

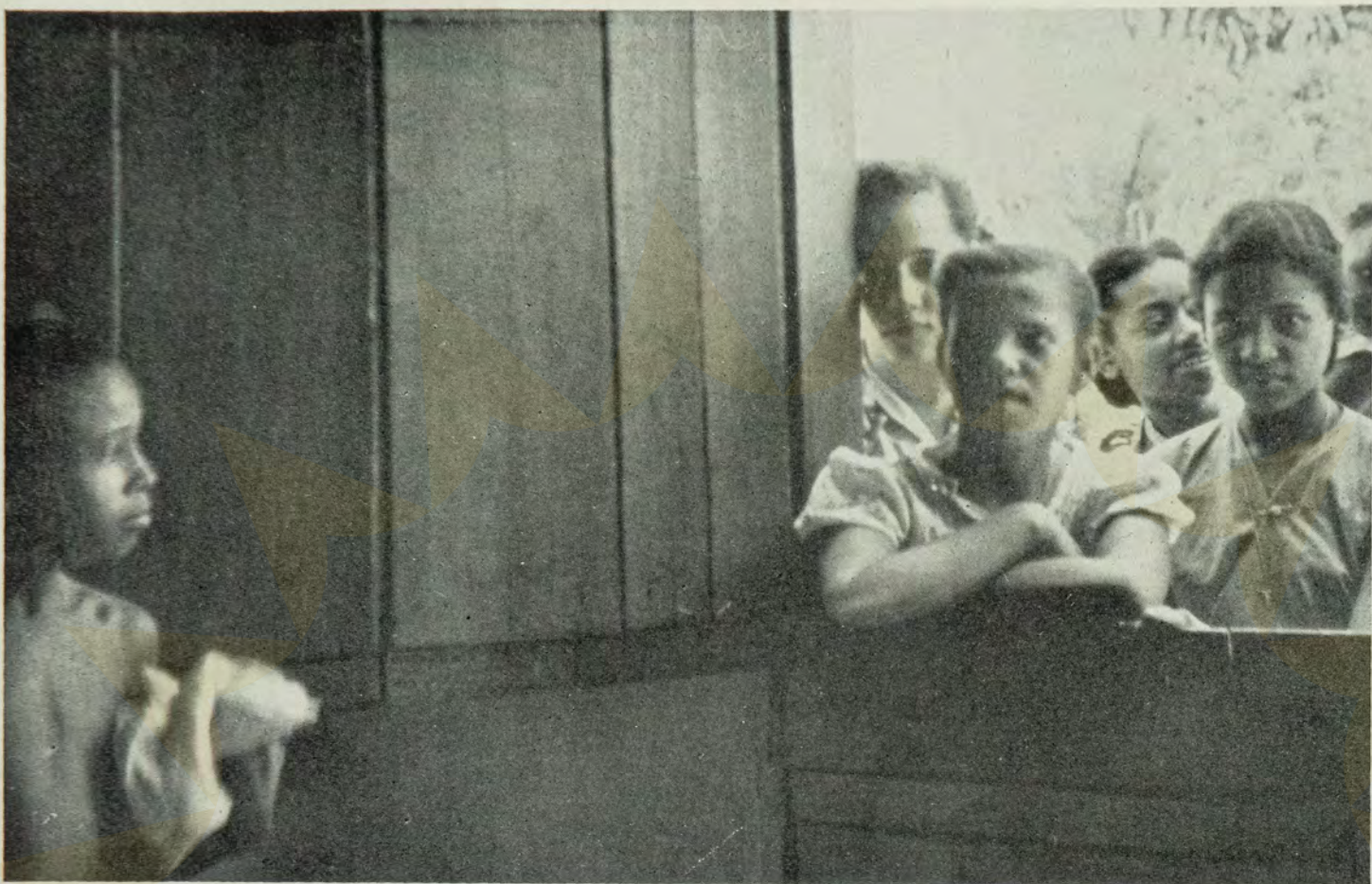


C. A. - Meninas na Ilha do Bananal.

56



C. A. - A menina Jandira. Em cima: Anakaro, a menina.



C. A. - Olhando para um baile de Carnaval em Recife.

57

Os fautores da "arte para a arte" que já se contam em legiões, negam à pintura qualquer função moral ou social. A deterioração dessas formulas, através de políticas e religiões, provocou a reação abstrata, o fato de a

arte subtrair-se de um serviço obrigatório. A função da arte, no sentido moral e social, parece ser hoje demandada à fotografia que, por sua própria natureza, se defende e triunfa sobre a mais terrível doença da arte, a retórica.



C. A. - Ruínas em Tihuanaco.



C. A. - Natureza morta.

Encerramos esta nota com uma “natureza morta”, gênero este que no século atual foi o intermediário da passagem da figura para o abstrato. Outra razão do cansaço que se sentia para com a reprodução da figura humana, pode ser encontrado no contínuo interesse dos grandes pintores contemporâneos para com os objetos, sendo este o primeiro fato que anunciou o abstracionismo. A fotografia de “natureza morta” pode ser considerada como um desejo ulterior dos artistas no sentido de reencontrar, na pureza e no silêncio dos objetos, novas idéias e fantasias. Neste simples interior de Cláudia Andujar — duas coisas contra uma parede — na procura, ou melhor, na descoberta de valores, encontramos o gosto pictórico que pode lembrar ao gosto dos Primitivos, quando a reprodução de um acessório era feita com inocente simplicidade, quase que identificando-se com o objeto considerado. Escolher “naturezas mortas” no meio do número infinito que se nos deparam a cada momento, já é um ato de arte mas poder-las individualizar e fixar numa imagem, quando o resultado convence, o ato torna-se arte. E porque arte é atitude polêmica, operação fora do comum, afigura-se importante comprazer-se de uma fotografia tão despojada e elementar. Mas todos esses assuntos, aqui mencionados, serão temas para discussão que o Instituto de Arte Contemporânea de São Paulo, enfrentará numa próxima exposição da artista que HABITAT assinala.

Meu amigo, o ovo

André Boulle

Naquela época estava fabricando coisas não muito bonitas nem muito práticas, pela estranha razão de não ser nem alfaiate, nem ourives e nem fabricante de carros. E o pior foi que isto não me desesperava. Tratava-se de esquadros com números, resistentes e de módico custo de produção; eu estava muito satisfeito comigo mesmo e com meus produtos. Meus clientes também, pensava eu. Descobri então o “desenho industrial”, que também pode ser chamado de estilismo, mas a palavra é ainda mais bárbara. Essas sutis filosofias não têm importância, uma vez que marcam o nascimento de novas idéias. A estética industrial serve para nos lembrar que, depois de sermos bons e honestos com os homens, seria útil que também os artigos que fabricamos e vendemos à esses fossem bons e honestos. E bonitos também, porque para o objeto é esta a maneira de ser verdadeiro, se acreditamos em Santo Agostinho: “O bom, o belo, o verdadeiro”, antiga fórmula de uma ética que para as crianças que éramos, limitava-se à uma moral simplória que, infelizmente, não soubemos aplicar frequentemente — será que é mais fácil impô-la às coisas, do que inculcá-la aos nossos irmãos? “Diga-me qual é o seu produto, e te direi quem és”. Com precaução, me inteirei da nova doutrina, da beleza industrial, que como todas as belezas, mesmo as femininas, não é inacessível, mas que dificilmente se deixa acercar. Ela está aí, esplendida, sedutora, enigmática, no fim de um labirinto, um complexo de qualidades e de virtudes raras e delicadas se uma faltar a beleza total, a procurada, desaparece. Em primeiro lugar, beleza útil, de preço de venda o mais reduzido: os artigos caros não têm essa beleza que deve estar ao alcance de um público maior. Beleza funcional: a concepção deve fazer esquecer o cômodo, a praticidade nos mínimos detalhes. Beleza harmônica: a “beleza do diabo” não basta; é necessário o equilíbrio estético das partes entre si e com o todo. Beleza resistente: equilíbrio estático ou dinâmico. Aqui intervem o cálculo. Beleza altruista: tão bela aos olhos do espectador como aos de quem a utiliza. Beleza duradoura: não deve passar depressa, nada de modas agressivas. Beleza de alto gosto: é a escolha espinhosa da estrutura, da forma, linha, materiais, pormenores da apresentação, das cores: o objeto reduzido ao essencial deve ser agradável a todos os nossos sentidos, sem chocar nenhum deles. E ainda beleza no movimento... chegamos enfim ao aerodinamismo, ao hidrodinamismo que admiramos nos pássaros e nos peixes, e que confundimos depressa demais com a estética industrial. Beleza moral, beleza “nobre”: que o objeto seja destinado a uma finalidade humana (uma bomba, um carro armado, poderão ser bonitos mesmo quando admiravelmente bem desenhados?). E enfim, beleza venal, mas cuidado, porque o número de compradores não é um critério de estética industrial. E aqui chegaram ao fim minhas litanias. A beleza industrial será, pois, a pérola, a pepita, o pássaro raro? Quem a encontrar terá a fortuna, a glória, a felicidade (industrial): um povo inteiro, os povos, irão procurar esta pequena maravilha nascida de uma cabeça. Denis Huisman dizia em sua “Estética”: “A indústria passa a ser o pior enigma da arte, pela dupla razão porque torna feios os lugares (tema elaborado por Ruskin) e porque destrói o estilo, substituindo a este o trabalho em série. Todavia, pode reabilitar-se esteticamente desses dois mesmos pontos de vista, porque há beleza nas paisagens de fábricas e no trabalho mecânico cujo primeiro princípio é o de repudiar todo sobreposo ornamental (aerodinamismo). Deve-se assinalar a este propósito, o trabalho tão importante de um francês que vive na América, Raymond Loewy, que criou um método de estética industrial e comercial, sobretudo publicitário, com o qual transformando o aspecto exterior dos produtos, da locomotiva ao maço de cigarros, conseguiu dar um sentido muito mais justo de harmonia nos Estados Unidos. Os volumes se despojam em curvas sóbrias, se ovalizam num “aerodinamismo” sedutor, mesmo se o objeto não

deve vencer nenhuma resistência atmosférica e seja destinado a uma imobilidade desesperadora...

Vou confiar-lhes um segredo: a forma ideal é a do ovo. A feliz elipse permite ao ovo um percurso ideal até a saída... O amável galináceo estaria bem surpreendido da devoção manifestada à sua obra-prima cotidiana, por parte do maior estético industrial contemporâneo “artista-engenheiro-vendedor”, americano naturalmente. Deste momento em diante foi necessário abraçar o perfil rijo, útil, necessário e suficiente: dessa maneira, a motocicleta já aerodinâmica se tornou um “scooter” e todos podem ter a impressão de montar sobre um óbice. O automóvel afinou-se em forma de esqualo: o cassão e o atum, tornaram-se bons modelos. Nossas criações voltaram ao peixe do qual o homem sem dúvida descende. Onde o perfil fusiforme não era possível, recorreu-se ao inesperado, ao futurista, ao abstrato. O humilde interruptor elétrico adquiriu curvas adoráveis, o telefone parece um sapo de ébano, as canetas afilaram-se como charutos; o aparelho de barbear elétrico tem uma forma tão bem calculada que escapa da mão como o sabonete molhado: mas é admiravelmente ovoides.

Meus filhos acham essas formas modernas sensacionais, enquanto eu escondo debaixo da manga um relógio que data de 1950, estupidamente redondo, como minha aliança; minha carteira é retangular (que miséria!) e uso chaves que fazem sorrir: são grandes e robustas... mas, as encontro. Minha mulher olha para essas criações ovícolas com atitude benévola; nada surpreende mais as mulheres. Uma amiga me falou um dia com consideração: “Meu caro, os homens não conhecem a moda e quanto à estética industrial que acabam de descobrir, nos fazem rir: as mulheres vêm aplicando-a desde Eva, com ou sem “industrial designer”, com ou sem o ovo, cuidando de sua própria silhueta. Nós sabemos nos vestir enquanto vocês, não sabem fazê-lo nem para vocês próprios, nem para seus produtos. Esta famosa estética industrial! Vocês a vendem, nós a damos. Algumas, menos escrupulosas, a abandonam... contra um pequeno presente, mas desinteressadas ou não, a estética que melhora a linha feminina e a corrige com a roupa, é tão antiga quanto o mundo. Vistam vocês também seus produtos, enfeitam seus artigos que são nus”. Olhei para ela, sem palavras e compreendi brutalmente meu erro. Ela tinha mil vezes razão: a linha das mulheres em volta era admirável, curvas sóbrias, redondêças graciosas, um milagre em que as estruturas pouco convenientes, excessivas ou pobres, eram corrigidas, encurvadas, harmonizadas, afusadas, parabolizadas. Descobri nessas mulheres uma arte que me deixara até então cético, mas que elas praticavam: um belo trabalho! E podia eu avantajá-me sobre o Senhor, e aplicar minha beleza industrial sobre um modelo único, escolhido ou criado por mim, sólido e resistente, mas sempre o mesmo? Esta amiga me disse ainda, gentilmente: “Se você quer estar “à la page”, eis um último conselho: não procure fazer suas máquinas à moda de hoje, mas antes àquela de amanhã!” Fiquei boquiaberto. Me fora necessário chegar aos cinquenta anos para compreender a estética industrial de hoje: iria levar outro tanto tempo para entender aquela de amanhã? Me precipitei sobre os livros, comeci a estudar, exigindo — sem ter eu mesmo uma só idéia das formas do futuro — audácia, mais audácia, sempre audácia. Berrei, congestionado: “Vejam longe, mais longe, sempre mais longe: precisa inovar, prever, tele-prever...” E então meu colaborador me disse, olhando-me firme e diretamente: “Muito bem, tomei nota, mas queria uma pequena informação técnica indispensável. Que vão botar amanhã as galinhas? Um ovo cônico, esférico, cúbico, paralelepípedo ou piramidal?”...

Me encolhi, entrei na minha concha. E de lá saírei, alguma vez como Diógenes de seu barril, com a lanterna na mão. O que procuro? Um homem? Não! Uma mulher? Ainda menos! O que então? A Forma inatingível...



O ateliê da escultora.

60 Felicia Leirner

Pensamos sempre num fato capital quando nos encontramos em frente de novos artistas: o ambiente onde eles atuam, inclusive, naturalmente não o público em geral, mas aquela elite, à qual, no final das contas, o trabalho é dirigido. O estudo da psicologia da elite é muito importante para compreender os artistas; queremos distinguir elite de "milieu" porque estamos convencidos de que o grande público pouco tem a ver com arte. Pelo contrário, os comitentes, aqueles que julgam, os assim-chamados críticos, os amadores, os interessados, os *marshands*, e assim por diante, podem provocar o bom ou o mau tempo.

Mas, entrando no assunto, queremos referir-nos a um caso. Na época da última Bienal, quando o céu estava sem nuvens, numa das caixas de concreto do Ibirapuera, uma elite julgava os trabalhos dos que anseavam por encher aquele espaço. E, uma hora, esta elite — sem dúvida pessoas inteligentíssimas, de capacidade e de bom ânimo — começou a examinar um grupo de esculturas de Felicia Leirner. Pouco antes havia sido aprovada por unanimidade uma escultura do baiano Agnaldo dos Santos, um produto do primitivismo-afro-popular que, em geral é algo de anexo à arte, mas que todavia é adequado ao país porque é espontâneo como o capim, e pela simples razão de que agrada. Chega depois a vez das esculturas de Felicia; há sinais de perplexibilidade, discute-se, invocam-se não sabemos quais estéticas hiper ou hipo-estéticas, e por fim: recusa geral, que parece unânime. Esta condenação severa soa, no entanto, como uma admoestração para as precedentes comissões-elite que nas Bienais anteriores haviam não só aceito Felicia Leirner, como também a haviam louvado; talvez, alguém do 4.º júri não lembrava de ter sido fã das esculturas de Felicia. Se havia algo a se notar entre os trabalhos antigos e atuais, era só o seguinte: a escultora tinha progredido, tinha-se depurado e estava encontrando um caminho na cultura plástica, ainda que sentindo o estímulo de algumas personalidades européias que estão no ar como o próprio oxigênio. Mas a recusa, ao que parece, devia ser mesmo

Felicia Leirner, Sinfonia.



Os dois bronzes de Felicia Leirner, escolhidos respectivamente pelos diretores do Museu de Arte Moderna de Paris e do Museu de Arte de São Paulo. O primeiro, *Figura*, acentuada não só a composição como a refinada textura da matéria; o segundo, *Casal*, apresenta uma pesquisa de volumes e espaços.

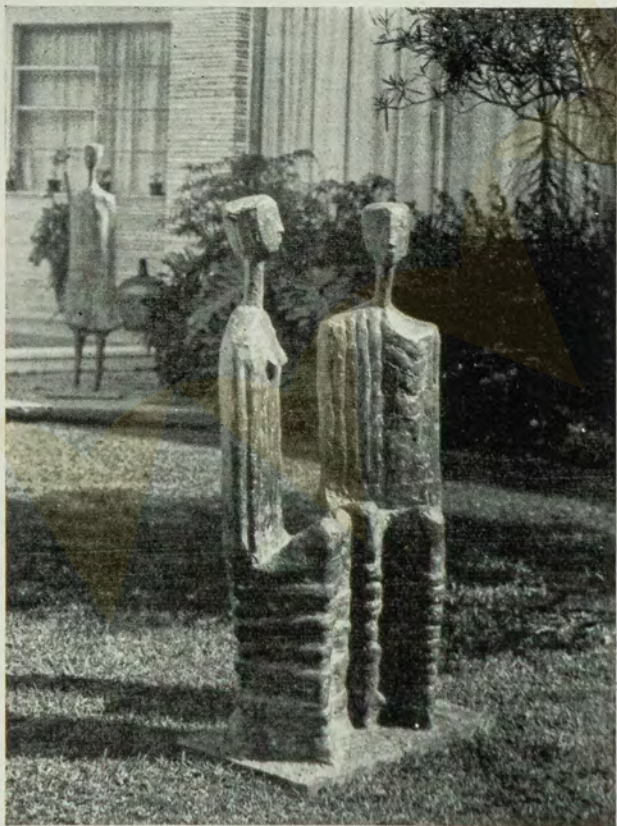


61

uma lição: a ordem do dia indicava que só o abstracionismo servia e que a menor indicação da figura prejudicava fatalmente um julgamento benévolo. No caso de Agnaldo, parece haver tido uma distração. Depois da recusa e uma vez superado o escândalo — o bonito neste país é que os escândalos são como o vinho espumante: um pouco de espuma e o que fica serve para beber à amizade — dois diretores de museus tiveram a curiosidade de entrar no estúdio da escultora para inteirar-se do famoso julgamento das elites. O resultado foi que duas das obras recusadas acabaram, uma no Museu de Arte Moderna de Paris, e a outra, no Museu de Arte de São Paulo. Parece que os dois diretores, Jean Cassou e P. M. Bardi, são dois estudiosos nesse campo de julgamento contemporâneo e sabem interpretar com bastante perspicácia aquele ditame francês segundo o qual, há sempre um jeito de se arranjar com o Céu.

Quer dizer que a posição rija, absoluta, o "Supremo" da crítica é algo falaz e insensato. Quem pode julgar uma escultura num país que é o deserto das esculturas e onde escultura quer dizer praticamente arte funerária? E' uma pena que os reporteres de São Paulo não se tivessem dirigido às pressas para a caixa de concreto ibi-rapuerano e não tivessem perguntado, sem preambulos, a cada um da elite: em nome de qual estética recusou Felicia e aceitou Agnaldo? Teríamos tido um belo documento dos tempos em que vivemos, em São Paulo, e He como as idéias estão confusas e envolvidas por estranhas combinações de pareceres — de vida social, de bar e de coquetels, e assim por diante. Conhecemos um daqueles deputados das artes, e sabemos que não conhece nem uma estátua grega ou uma de Tino da Camaiano: como é possível julgar escultura sem ter passado anos a fio olhando para estátuas? Mas tanto faz, esta é a São Paulo artística. Entrevistado por HABITAT, P. M. Bardi disse: "Escolhi com satisfação uma escultura de Felicia Leirner para o Museu, como uma vez escolhi outra de oela Rezende, e não me lembro quantas de artistas bra-uoeiros, jóvens ou conhecidos, por duas razões: a pri-

Felicia Leirner, Casal sentado.





Felicia Leirner, *Figura sentada N.º 1*.



Felicia Leirner, *Figura em pé, N.º 1*.

meira, porque me parece uma boa escultura; a segunda, porque neste momento de transição durante o qual o julgamento é muito difícil, deve-se tomar em consideração sobretudo a carreira e o empenho de um artista. No caso de Felicia Leirner, me parece que a crítica paulista a tem consagrada nas três Bienais precedentes (em Veneza há o uso que um artista aceito por três vezes não é mais discutido, a menos que não enlouqueça); ouvi sempre falar bem dela e eu, como diretor de um Museu, não posso hipotecar o tempo.

Tenho no acervo obras recusadas por comissões-elite de calibre — *mutatis mutandi* — um pouco superior daquelas das Bienais: por exemplo "O Artista" de Manet. E como pode um coitado de diretor de museu provinciano permitir-se o luxo de fazer manhas e correr o risco de ser exonerado em 1999 por não ter adquirido nem um trabalho da melhor escultora paulista de 1958?

Perguntamos: Mas está convencido desta sua afirmação? — Sim, respondeu Bardi, subindo no trem para Baurú.



Felicia Leirner, Inverno.

Felicia Leirner, União.

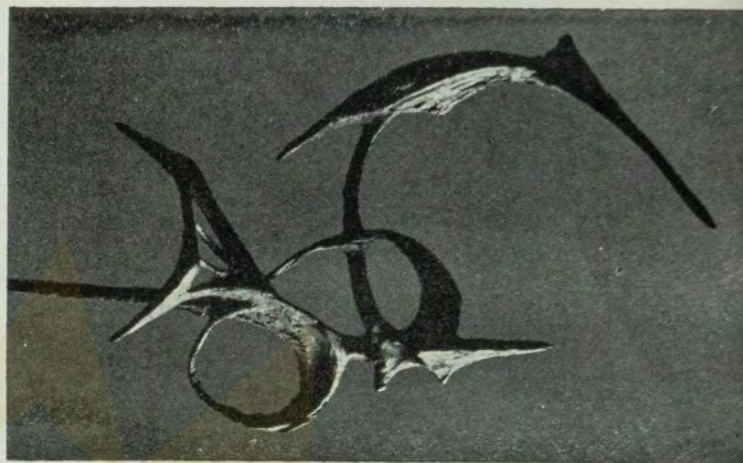


Felícia Leirner, Dançarina.



Cappello, *Gondoleiro*, 1957.

Cappello, *Pássaro*, 1958.



Cappello, *Ibis*, 1958.

Carmelo Cappello

A XXIX Bienal de Veneza organiza para a sua próxima exposição, uma sala especial de Carmelo Cappello, um dos jovens escultores italianos que vem se firmando nesses últimos anos, através de mostras individuais realizadas tanto na Itália como no exterior. O crítico Frank Popper escreveu a seguinte apresentação para a última mostra individual de Capello em Paris: "Como em pintura, ou em toda atividade criadora, o escultor de nosso tempo se esforça em fazer uma síntese das novas concepções do espaço-tempo, dos instintos os mais fundamentais do ser humano, dos seus sentidos e de sua experiência interior. Cappello é escultor nato, em outros termos. É um destes homens que tem no sangue a necessidade de transformar a matéria até que ela se torne de uma beleza evidente, depois de ter extraído dela aquilo que havia de plásticamente significativo. Existem duas atividades necessárias para criar uma escultura. Uma é dada à maior parte. Ela é indispensável à contemplação da obra de arte e mesmo da natureza. É a mais ativa das duas. Ela consiste em suspender, num espaço de ritmos e de dimensões, um equilíbrio. Nós vemos as árvores e os movimentos de seus ramos; as pedras e suas inúmeras formas; os reflexos da água, sensível ao menor movimento, ao vento, à luz; nós vemos animais e homens e seus gestos; tudo isso é uma experiência visual estimulante e, qualquer que seja a variedade infinita de suas proporções, ela nos preocupa sempre.

A outra atividade do escultor solicita os mais profundos instintos a fazer parte das formas e da utilização de objetos com os quais ele entra em contato.

Capello, antes de se dedicar às artes plásticas, esculpiu a madeira, marcando em objetos puramente utilitários o signo da beleza. Fez pesquisas na matéria intrínseca das formas, tanto na orgânica como na inorgânica. Fascinaram-no particularmente o jogo de formas e movimentos dos corpos humanos justapostos. Trabalhou em pedra, ferro, bronze. Suas formas tornaram-se pouco a pouco dinâmicas, sempre mais rítmicas, elas se apuraram progressivamente até aparecerem num espaço recriado por elas próprias. Assim, Cappello conquista o espaço como outros, em outros domínios, o microcosmos e o macrocosmos. Mas não esquece jamais o conteúdo humano de nossas ambições, ligando cada nova descoberta à experiência a mais sensível do mundo vivente.

Cappello procura a objetivação não num retorno à si mas numa projeção de si através de seus ritmos e formas em nosso espaço, e não no espaço artificialmente construído, o que constitui, não há dúvida, uma experiência propriamente poética.



Cappello, *Ski aquático*, 1958.

Cappello, *Coloquio*, 1958.



Cappello, *Pássaros*, 1958.

65



Cappello, *Homem com galo*, 1957.



Raymond Puccinelli, quatro esculturas em pedra.

Raymond Puccinelli

66

Inaugurou-se recentemente em Roma uma exposição do escultor italo-norte-americano, Raymond Puccinelli, que os artistas de São Paulo tiveram a oportunidade de conhecer pessoalmente quando esteve entre nós, no decorrer de uma viagem aos países da América Latina, realizada sob os auspícios dos Serviços Culturais do Departamento de Estado, de Washington.

Puccinelli pronunciou naquela ocasião uma série de conferências sobre os aspectos da escultura contemporânea nos Estados Unidos e os problemas do ensino artístico, abordando um tema que está em foco também neste País. Acharmos interessante publicar nesta página algumas de suas mais recentes figuras, poderosamente esculpidas com talho direto, e que foram apresentadas na sala romana.





Uma lenda da antiga aldeia de índios, interpretada por Cassio M'Boy.

67

Cassio M'Boy

Cassio M'Boy, em sua arte primitiva, nunca esquece a história e as lendas do lugar onde mora. E' fato ressa- bido que, ao redor da igreja de Embú, a antiga aldeia ín- dia M'Boy, verificaram-se no passado acontecimentos que interessaram principalmente à história das missões, his- tória que é difícil de se seguir em seu conteúdo verda- deiro, nos textos geralmente adoçados, que os herdeiros de algumas Ordens tiveram e têm interêsse em modificar. Por exemplo, no sentido de fazer acreditar que a civili- zação foi introduzida pelos jesuitas "com bons modos". Isto, naturalmente, é o que sustenta Henrion, mas, do- cumentos recentemente encontrados estabeleceram como indiscutível o fato que os jesuitas exerceram naquele tem- po, a talvez necessária profissão de mercantes de escr- avos: escravos índios, que caçavam, talvez em observân- cia das indicações que chegavam ao padre provincial di- radas pelo general da Ordem. O mandato era de cate- quizar com quaisquer meios. Cassio M'Boy talvez não veio a conhecer isto através da tradição oral: êle tem auda- ciosamente pintado num quadro que ficou durante muitos anos inédito, fatos que aconteceram. Nada há a lamentar, pois a história tudo lava. A Igreja continua granítica como idéia, mesmo se os Papas no século XVI têm pro- cocado a Reforma. A Contra-Reforma teve sua razão ra exercer nas colônias uma ação indiscutível. Achamos, o- tora, um fato pacífico e não ofensivo para quem quer que seja, a publicação desta tela que tem valor enquanto ore.



Cassio M'Boy, Sagrada Família.



Samson Flexor, Detalhe em lapis e carvão.

Samson Flexor: Decoração de uma Igreja

A arte religiosa, inspiração originária e depositária da criação dos artistas durante milênios, devido aos novos caminhos abertos pelos movimentos renovadores, afastou-se das produções artísticas atuais. A religião teve um papel primordial na história da arte e, reciprocamente, quantas almas não foram emocionadas, amparadas e consoladas no decorrer dos séculos por pinturas e baixo-releus em que havia tanta fé e esperança. Para compreender bem a arte religiosa cristã, devemos remontar às suas origens orientais, isto é, à arte das cidades gregas, Alexandria, Antioquia, Efeso, e à arte de Jerusalém e das regiões da Síria. A arte dos gregos orientais parece impregnada do antigo espírito helênico; pois, mesmo convertidos ao cristianismo, conservavam sua imaginação pagã. Passando à Idade Média, vemos que a arte desta época é eminentemente simbólica e que os artistas, ao espiritualizar a matéria, foram tão hábeis quanto os teólogos, pondo em suas obras toda a ternura de suas almas. Quando surgia a ocasião de representar figuras grandes, encontraram-se frequentemente em face de um dos mais belos problemas da arte: o de fazer brilhar uma virtude diferente, nas feições de cada um dos santos. A respeito da arte moderna não se pode fazer as mesmas observações, isto é, que a arte religiosa da Idade Média aparece completamente afastada de todas as vicissitudes políticas, indiferente às derrotas ou vitórias, não conhecendo outras especulações a não ser as dos teólogos e os sonhos dos místicos. Com o avançar dos séculos, as novas expressões de sentimentos, sofrendo a influência de espírito dos discípulos de São Francisco e do teatro religioso, fizeram nascer uma iconografia diferente, em que a ternura humana, o patético, um novo simbolismo e a preocupação com o destino da humanidade, tornam-se testemunhas da vida espiritual daqueles tempos. Depois do Concílio de Trento, a arte da Contra-Reforma passa a defender todos os dogmas atacados pelos protestantes e se dedica sobretudo à exaltação da Virgem e à defesa dos sacramentos, que todavia, permaneceram vivos no espírito do passado. Na Itália, os artistas dos séculos XVII e XVIII criaram, sem cessar, figuras alegóricas e



Samson Flexor, Anjo, detalhe do painel.

Samson Flexor, detalhe do painel para a Igreja de N. S. do Perpétuo Socorro, em lápis e carvão, estudo executado no tamanho definitivo.



69

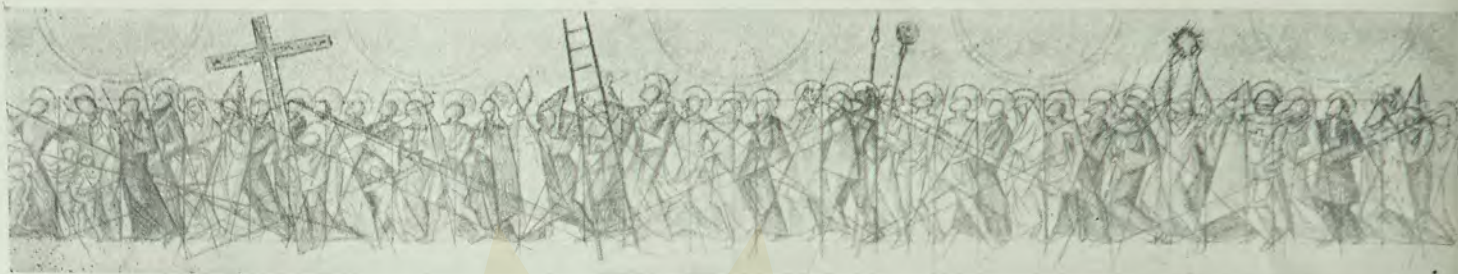
abstrações personificadas, mas chegando aos primeiros anos do século XIX, deixaram de folhear o velho dicionário alegórico "Iconologia" de meados de 1600, que durante tanto tempo parecia indispensável à pintura e escultura religiosa. A alegoria contudo não morreu porque a arte nunca poderia prescindir das graves deidades que encarnam as grandes idéias dos homens: pátria, ciência, fé, justiça. Na arte moderna, a alegoria deixou de ser o sinal de uma escritura consagrada, para converter-se na criação de um espírito. Ninguém cria agora uma alegoria lançando mão de receitas pré-estabelecidas, mas antes valendo-se de sua própria versão espiritual. Na atual re-aproximação entre arte e arquitetura religiosa e os artistas contemporâneos, que se vem registrando em todos os países, HABITAT compraz-se em mostrar nestas páginas ou murais de Samson Flexor para a Igreja N. S. do Perpétuo Socorro, e de divulgar as idéias do pintor acêrca da tarefa que lhe foi confiada.

Diz Flexor:

Quando me incumbido de executar o conjunto de decorações murais da Igreja N. S. do Perpétuo Socorro, sita no Jardim Botânico, em São Paulo, acabo de concluir os cartões para os afrescos, que serão executados dentro em breve. Trata-se de frisos laterais da nave principal que serão pintados sobre rebôco fresco. Cada friso comporta 50 figuras humanas e tem o comprimento de 24 m.; a altura das figuras varia entre 2,25 m. e 2,80 m. e serão instalados acima dos arcos, a uma altura de 6 m. do chão. Os dois frisos foram concebidos de tal maneira que o movimento das figuras será orientado da entrada da igreja para a cúpula que domina o altar-mór, sendo cada um deles comportará um mosaico com uma imagem

Samson Flexor, detalhe do friso decorativo, executado à lápis e carvão.





Samson Flexor, vista geral do estudo para os painéis decorativos.



Samson Flexor, aspecto parcial do painel decorativo.



Samson Flexor, detalhe do painel a ser executado na Igreja N. S. do Perpétuo Socorro.

gigante de N. S. do Perpétuo Socorro, rodeada de anjos, também composição minha. O friso lado Evangelho simboliza a humanidade em dificuldades, doenças, guerra, morte, problemas morais e intelectuais, caminhando à procura de socorro e auxílio divino, guiada por anjos. Vêm-se representados vários tipos de humanidade, tendo na vanguarda o clero e os coroinhas, suplicando o auxílio de N. S. do Perpétuo Socorro. Nas côres deste friso predominará o cinza-azulado, simbolizando o anonimato da multidão, e ainda alguns roxos, côres e terras vermelhas.

As quatro figuras maiores dos anjos acham-se nos espaços compreendidos entre as janelas superiores enquanto que as duas figuras de anjos deitados inscrevem-se nas distâncias entre os arcos laterais da nave. O friso lado Epístola, representa uma multidão de santos e mártires da cristandade, oferecendo a Nossa Senhora os instrumentos da Paixão de Cristo. Este desfile tem na vanguarda os Santos Inocentes, primeiros mártires do cristianismo, tendo posição correspondente aos coroinhas do primeiro friso. Em seguida encontram-se São Francisco de Assis, Santo Alfonso fundador da ordem Redentorista, e outros Santos conhecidos carregando a cruz, escada, lanças, corôa de espinhos, esponja com fel, pregos, etc.; Santa Verônica apresenta seu véu com a imagem de Cristo, Santa Maria Goretti com suas catorze feridas, etc. As côres são gloriosas com a predominância de vermelhos e brancos-linho. Os objetos da Paixão tais como: cruz, escada e lanças, estão colocados nos espaços entre as janelas superiores.

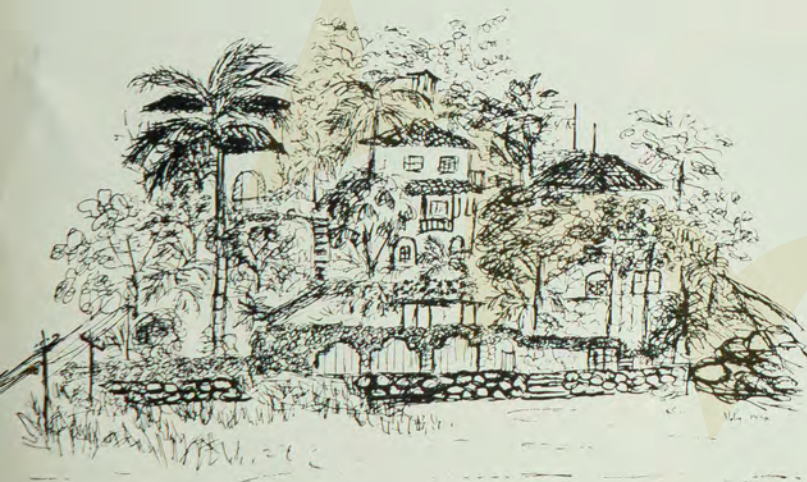
Os dois frisos obedecem a uma divisão rítmica, modulada pelas medidas dos diâmetros dos arcos e janelas e das distâncias entre os mesmos, as quais formam retângulos interiores com um jogo complexo de diagonais resultantes. As obras estão sendo executadas de acordo com o Revdmo. Pe. Alexandre Morais e o arquiteto Henrique Verona, conselheiro técnico e artístico da igreja. As reproduções que se vêm ao lado são de alguns cartões e estudos que executei em preto e branco, com carvão e lápis, cujas figuras são do tamanho natural do afresco a ser executado."



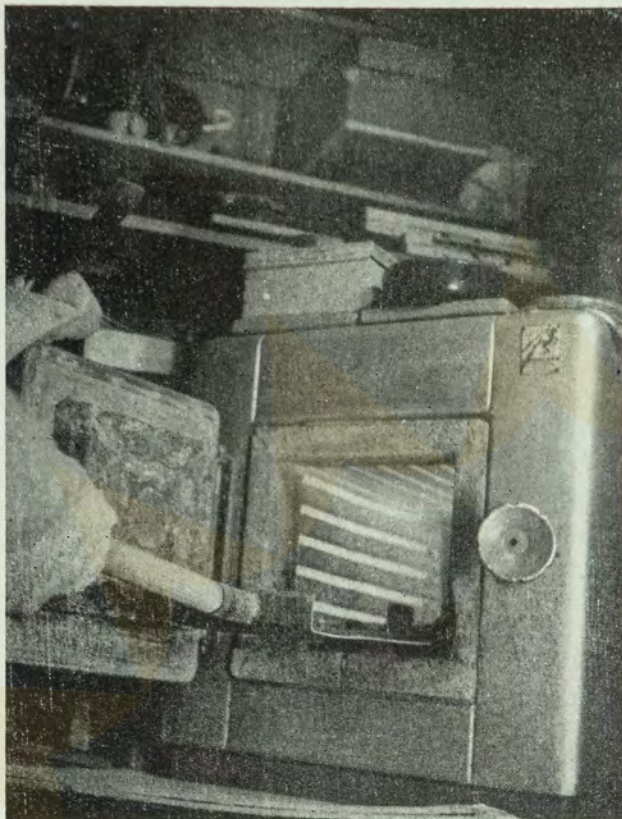
Yola Cintra, Paisagem.

Uma primitiva

Depois do novo primitivo de Embú, (HABITAT 47), publicamos dois desenhos de Yola Cintra, sob o rótulo de primitiva, sujeito, no entanto, como no primeiro caso, às reticências do tempo. Talvez seria mais acertado chamá-la de principiante; porém, principiante há vários anos, pois suas primeiras tentativas e principalmente sua atitude para com estas, eram tão introvertidas, que nunca lhe davam a audácia necessária para procurar os conselhos ou a opinião de artistas mais experimentados. O gravador Livio Abramo foi o primeiro que viu, com olhos de alguém que está acostumado a ensinar, esses trabalhos e quem a estimulou a continuar, sôzinha, suas pesquisas. Convém sublinhar a palavra "sôzinha", porque quantas vezes a orientação de um professor, sobretudo em casos de temperamento tímido, acabaria dominando a expressão espontânea, que o leitor inegavelmente pode ver nessas duas pequenas reproduções. A paisagem familiar é fixada quase com ternura, com mão leve, e com um bom sentido compositivo que, apesar de riqueza de traços, sonha eliminar intuitivamente os detalhes supérfluos. E já que estamos falando em seu traço, este de Yola Cintra, é tão feminino, que no fim dessas breves considerações, e pensando no ambiente em que foi educada, ambiente culto, pois o pai é um musicólogo conhecido, achamos nosso dever frizar a instabilidade da primeira definição.



Yola Cintra, Casa.



O forno à alta temperatura para queimar os esmaltes.



Daniel Sasson, composição num velho oratório brasileiro.

Esmaltes

Esta matéria incomparavelmente rica que é o esmalte, faz parte das artes do fogo, sendo o resultado de uma vitrificação a alta temperatura, de cristal fundido sobre um metal. Encontram-se já objetos esmaltados no século III em forma de jóias, com os Etruscos; objetos de bronze esmaltado na Inglaterra, e depois na Idade Média, em Bizâncio, em primeiro lugar, onde a arte do esmalte entra em seu período mais florescente (peças de ourivesaria em ouro esmaltado), na Renânia, ouro igualmente esmaltado e na França, onde o esmalte é aplicado sobre cobre (objetos do culto católico). Atualmente trabalha-se ainda em esmalte sobre ouro e prata, mas sobretudo para os acessórios religiosos e algumas pequenas peças de bijouteria, na forma de esmalte *cloisonné* e esmaltes pintados. O esmalte sobre cobre toma no entanto muito mais importância.

Pessoalmente, penso que o cobre, não sendo um metal inerte como o ouro e a prata, dá muito mais satisfação e interesse quando esmaltado, devido às reações químicas. Ao mais, em lugar de se contentar com a execução de pequenas peças, o cobre, de menor preço que o ouro, permite o trabalho do esmalte em superfície maior e por isso é introduzido na vida moderna — melhorando e embelezando certos acessórios, e entrando a fazer parte da construção de uma casa, como maçanetas de portas, chapas de interruptores, decoração de superfícies (paredes e móveis), e mesmo execução de pratos, colheres, xícaras e peças completamente recobertas de esmalte, como, até o presente, nunca fôra concebido e que forma agora conjuntos belos e agradáveis. O esmalte, que é um material inalterável ao ar e às variações climáticas, é um elemento ideal e de uma certa riqueza

para a utilização na decoração tanto interna como externa. Seria de nosso agrado trabalhar de uma maneira mais intensiva e mais aprofundada neste setor, embora já bem empenhados — e gostaríamos de explorar ao máximo todas essas possibilidades.

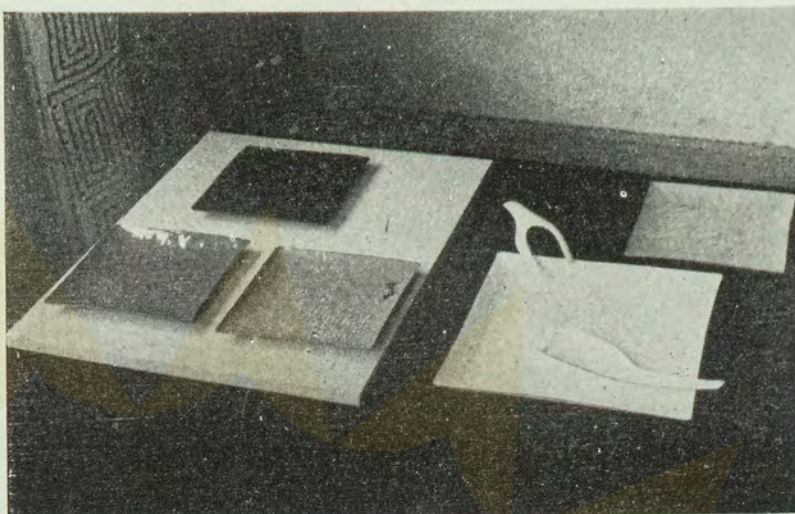
Quanto ao nosso trabalho, Daniel estudou em Paris e Renée em Limoges; tivemos as bases da tradição francesa a qual, tratando-se de técnica, é muito interessante, mas quando em relação à arte pura e aplicada, não tem na atualidade, praticamente nenhum interesse, salvo algumas execuções isoladas. Na França, os velhos esmaltadores transmitem os segredos de pai à filho, o de mestre ao obreiro, e desta maneira, vivendo num mundo muito fechado, não progrediram absolutamente no modo de pensar e na arte do esmalte. Na França, fazíamos sobretudo pequenos objetos, jóias e botões para alta costura; e ainda pequenas placas e elementos de decoração, bem como peças apresentadas em várias exposições em Paris. Após nossa chegada ao Brasil, continuamos no mesmo sentido, mas ampliando muito mais os nossos trabalhos e a atuação simpática do público muito nos ajuda. Em que consiste a técnica do esmalte?

Desde que a composição a ser feita esteja decidida, existem duas etapas essenciais no trabalho. Antes de tudo, a preparação do cobre que é muito importante, e nós mesmos martelamos as peças. Depois, as partes esmaltadas e o cozimento, sendo cada peça esmaltada e cozida um grande número de vezes até a obtenção do efeito desejado. É um trabalho penoso e extremamente minucioso, mas que dá em compensação, belíssimos e raros resultados, do ponto de vista da matéria.

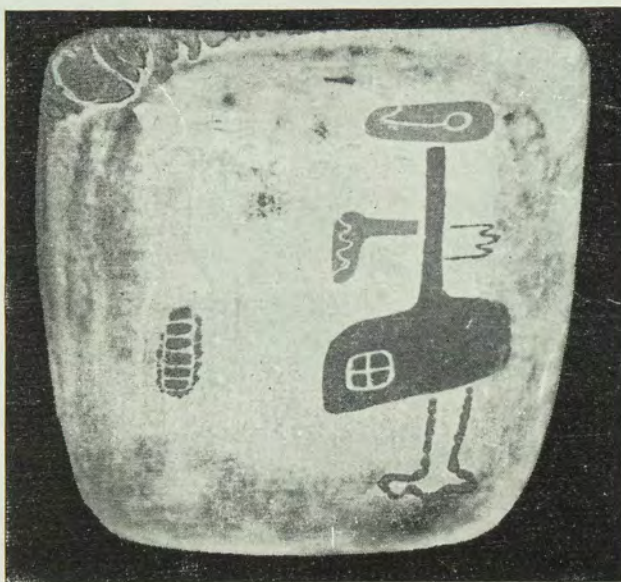
Renée Sasson



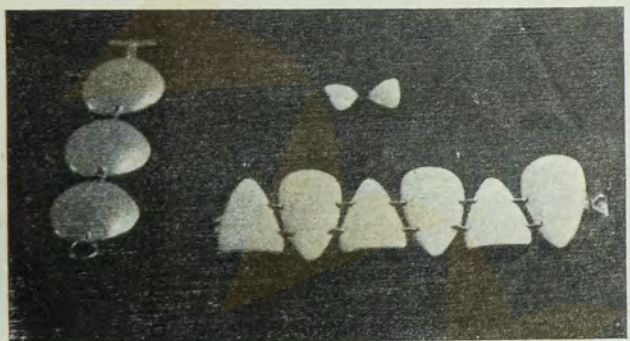
Renée Sasson, Medalhões.



Daniel Sasson, Serviço multicolor.



Daniel Sasson, Peça mural.



Daniel e Renée Sasson, Braceletes.



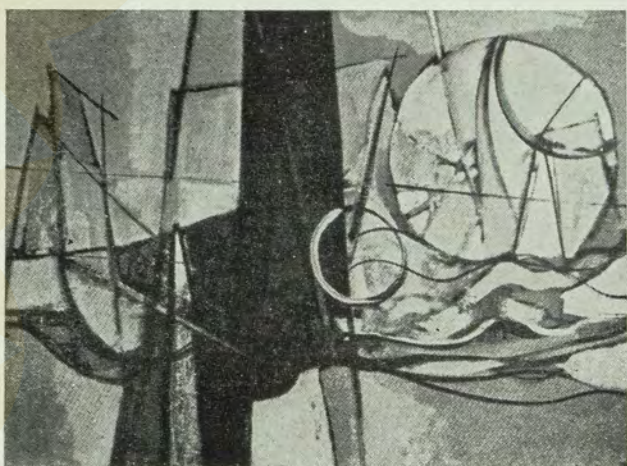
Renée Sasson, Serviço de pratos e colheres.



Walter Jonas, *Das Perdizes até o Jaraguá*, 1958.



Walter Jonas, *Cabana em São Paulo*, 1958.



Walter Jonas, *O Mastro*, 1953.

74

Walter Jonas

No Museu de Arte Moderna, o pintor Walter Jonas realizou em junho uma exposição em que se achavam reunidos treze quadros, alguns trazidos da Europa, outros pintados no Brasil. O pintor não veio com o propósito de pintar e de expor. Mas trouxe quadros, e tintas e telas surgiram, quando, por circunstâncias tôdas ocasionais, êle se viu no Brasil, e deslumbrou-se com a luz da paisagem brasileira.

Walter Jonas pertence à segunda geração da pintura moderna; nascido em 1910, num cantão da Suíça Alemã, estudando em Zurique e em Berlim, antes dos anos trinta, o pintor adquiriu várias técnicas entre as quais a de gravador. Não se pode dizer que êle tenha pintado numa corrente apenas, que seria a do expressionismo. Há muitos elementos decorrentes do abstracionismo em seus trabalhos, e principalmente nos que êle nos trouxe da Europa. Aqui, pintando à luz de uma natureza diversa, Jonas participou da paisagem urbana paulistana, que emprestou ao seu pincel tonalidades "fauve", pela violência da cromatização com que expressa os seus vermelhos, verdes, azuis e amarelos. Cabe, pois uma confrontação entre os quadros do artista, os que êle trouxe da Europa e os que pintou aqui. Os primeiros, efetivamente, possuem um conjunto inteiro de grandes qualidades principalmente a maestria do toque, a composição dos tons em que concorrem várias complementares, até a diluição esbatida das reverberações da cor. O quadro n.º 1, na mostra do Museu de Arte Moderna, é uma composição fortíssima, pela densidade do tratamento, a que o

pintor chega com uma carga visualística transbordante, elevando ao máximo a formulação do quadro, segundo Maurice Denis, o do conjunto de linhas e de cores numa determinada ordem. Nêsse quadro, o pintor estabeleceu uma feliz harmonização de ritmos, dentro de incidências brilhantes, que se fundem e reagem, desdobram-se e alternam-se, numa palpação contínua.

Outro quadro importante para o confronto é "O mastro", composição de um vigor inusitado, de uma dosagem notável de elementos atuantes, em que a tensão, a energia do objeto e do tema se colocam com uma sobriedade todo poderosa.

Ao lado de tais construções, em que tantas vezes o artista faz participar o elemento abstracionista, sem perder de vista o seu intuito de composição e de demonstração, Walter Jonas nos apresenta as paisagens urbanas paulistanas, as Perdizes, o Sumaré, e capta inteligentemente os acidentes topográficos, coordenam as intersecções de verdura e construção, desce o azul do céu, doira tudo de sol. Uma agilidade feliz, ativa e dinamizadora, percorre com o seu frêmito, a sua vibração, os dados da tela, numa determinação fluida, atmosférica, desbordante. Para o gosto europeu, certamente, as telas da Europa são as de um mestre; para os que demoram aqui, esta tentativa de Walter Jonas, de pintar a terra brasileira dentro da ofuscação a que foi submetido, torna-se um encontro emocionante, em que a tensão artística estabelece uma imediata compreensão. É um incentivo altamente estimulante.

G. F.



Kinoshita, Saltos do Iguaçu.

Kinoshita

Na tentativa de aproximar-se da paisagem brasileira, num dos seus aspectos mais truculentos, a pintura de Naotoshi Kinoshita, que acaba de ser mostrada com dezenas de exemplares no Museu de Arte Moderna, adotou uma textura pesada, que nem sempre convence nesses panoramas das cataratas do Iguaçu e de Sete Quedas.

Não é uma tentativa impensada nem irresponsável, esta em que se lançou Kinoshita. Ao contrário, o artista pesquisou e repensou o tratamento a dar aos espetáculos fluidos, fugitivos, movediços, das águas desencadeadas, dentro do imenso panorama florestal e sob um céu de mutações contínuas. A maneira pela qual o artista conseguiu dominar o seu tema é, assim, o resultado de um esforço consciente, no rumo de um realismo expressivo. Naturalmente, o tratamento da paisagem como acabou se estratificando na construção dos pormenores vivos, acumulados, algumas vezes aparentemente em demasia, não agrada a todos. Mas há ao longo da pintura destes panoramas, alguns resultados que podem ser qualificados de notáveis, pela força com que foram atingidos e pela equilibrada dosagem de fatores que se reuniram nos conjuntos.

Qualidades inegáveis de observação, de estudo perseverante, de captação elementar, encontram-se amiúde nas telas de Kinoshita, e salvo numa ou noutra tentativa mais arriscada, como as que compreendem a inclusão do arco-íris, vemos que o pintor conseguiu objetivar o que impoz como tarefa, na humildade de seu esforço e na busca em que colocou toda a sua sensibilidade e experiência. Estas paisagens assinalam uma adaptação visual bastante expressiva, e situam-se entre o documento e a obra de arte, ora tendendo a tornar mais definido aquele, ora buscando realizar pintura, na topografia, na movimentação dos elementos desencadeados, do temário impressionante.



Kinoshita, Saltos do Iguaçu.

7.º Salão Paulista de Arte Moderna

Poderiam os organizadores do 7.º Salão Paulista de Arte Moderna escolher, ao menos, outras cores para o cartaz, que baseado numa influência de origem concretista, já de si paupérrima, passou à capa do catálogo, não melhorando de maneira alguma. E' tão ruim essa concepção e a realização consequente que nos parece inútil prosseguir em torno dela.

O 7.º Salão conseguiu uma instalação bem melhor do que os anteriores — a Galeria Prestes Maia foi pintada e a iluminação melhorou. Melhorou, também, um pouco, o nível do Salão. Não que melhorasse, extraordinariamente, mas melhorou. Uma tendência intelectualizante marca grande número de telas abstratas. Como sempre, os gráficos estão primorosos: Arnaldo Pedroso Horta, com três xilogravuras, marca o ponto alto da gráfica. Desenhista, com Aldemir Martins, Fernando Lemos, uma litografia de Grassmann, outra de Ziegler, compõem referências obrigatórias ao visitante.

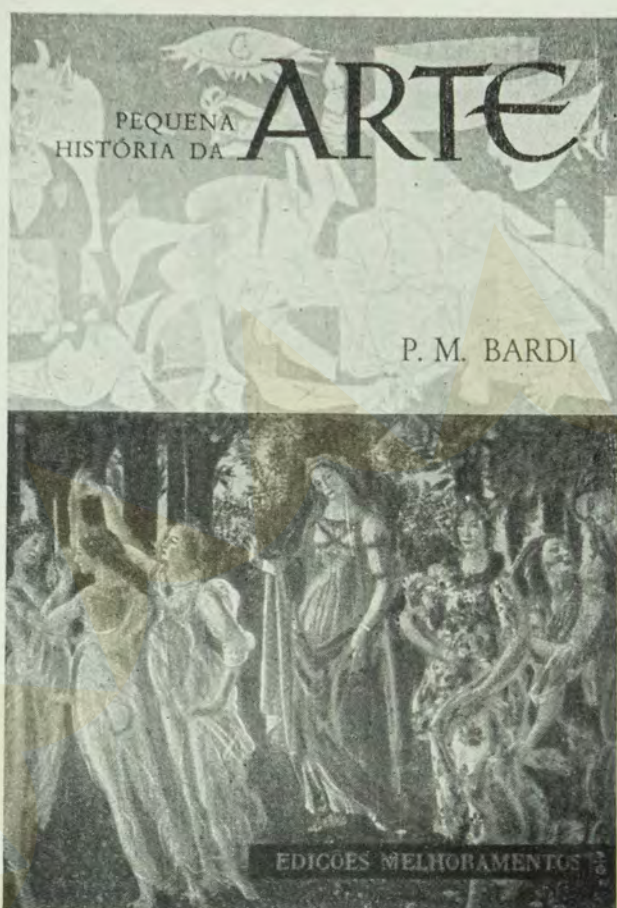
Entretanto, ainda há que notar os trabalhos de instalação: uma didática da História da Pintura e das Artes foi colocada, num grande painel, que esteve também na IV Bienal. Há deficiência na instalação desse painel, mas é melhor que lá esteja, do que nada.

Outra inovação é a de monitores, que se colocaram na exposição a fim de atender os visitantes. Fizemos um teste, e o monitor presente respondeu bem.

Na entrada, o Salão presta homenagem a dois artistas desaparecidos. Lasar Segall está ali, representado por dois quadros, uma natureza morta da coleção de Tarsila do Amaral e o célebre "Bananal", que há trinta anos o presidente do Estado, sr. Júlio Prestes, adquiriu para a Pinacoteca. O outro homenageado é José Pancetti, falecido este ano, e de que se expõem "Auto retrato" e "Paisagem" da coleção da sra. Suzana Rodrigues.

As ambições do 7.º Salão, ao saírem do plano gráfico e pitórico, começam a decair, como é inevitável, quando chega a vez da escultura e das artes decorativas. Reafirma-se o Salão, porém, ao chegar na parte dedicada à arquitetura, em que não sendo grandes os voos, sempre são mais comedidos e estudados. Assim há certos aspectos bem pobres, que foram admitidos pela Comissão. Esta nota não pretende qualquer indicação crítica do Salão, tendo sido redigida apenas como registro da abertura da mostra, ao fechar-se o presente número de HABITAT. Voltaremos a examinar o certame, que de alguma forma servirá de índice, dado que a representação brasileira na última Bienal, esteve, a certos aspectos, abaixo da preocupação crítica. O 7.º Salão preencherá, repetimos, o papel de indicador do estado atual das nossas atividades plásticas.

G.F.



Pequena História da Arte

P. M. Bardi (Ed. Melhoramentos, 1958)

76

Cabe um relêvo por certo à "Pequena História da Arte" (Introdução ao estudo das Artes Plásticas), que a Edição Melhoramentos acaba de publicar, baseada em textos de P. M. Bardi, decorrentes de palestras para jovens monitores e assistentes do Museu de Arte, por ocasião de sua fundação. Trata-se de uma publicação das mais necessárias em português, onde tão poucos textos no gênero, de fácil leitura, encontram autores suficientemente informados e bem orientados, e a cooperação editorial inexistente. Temos, particularmente, a informação de que este livrinho, sob tantos aspectos precioso, há mais de três anos deveria ter sido publicado. Enfim, antes tarde, como refere o adágio, temeroso de nunca surgirem as coisas. Aqui temos, pois, a "Pequena História da Arte", com menos de 90 páginas de texto, com outras tantas de ilustrações, reunindo exemplos da arquitetura, da pintura, da escultura, através das idades e do espaço, como caberá sempre a qualquer abordagem significativa da história das civilizações, pois surge sob o signo da frase lapidar de Rui Barbosa, inteiramente consciente do problema: "Não se pode viver dentro da Civilização e fora da Arte". Esta introdução, que tinha um fim específico ao ser produzida, agora ultrapassa o interesse imediato e particular, para estender-se ao âmbito de leitores de todos os matizes, num meio como o nosso, tão desprovidos de elementos com que travar um conhecimento suficiente dessa área da civilização humana, voltada para o prazer estético, mas, também, para a vida do homem no que ela possui de essencial e completadora.

Acreditamos que se trata de um dos mais úteis manuais publicados sobre o assunto em língua portuguesa, até hoje, porquanto não apenas no texto mas no desenvolvimento das legendas, o trabalho de P. M. Bardi busca manter, ao lado da profundidade dos conceitos, da súmula cultural mais elevada, o seu feitiço permanentemente didático, no sentido mais vivo e mais estimulante do termo.

A "Pequena História da Arte" distribui-se em onze capítulos, todos respondendo à questão inscrita no primeiro, formulada na maneira mais usual possível: "que é arte?" Partindo então dessa pergunta, a mais primária, o autor se estende pelas origens históricas da Arte (cap. II), pela "arte no tempo e no espaço" (cap.

III), pelo "curso das civilizações" (cap. IV), pela "crítica da arte", (cap. VI), pelas artes do desenho (Cap. VIII), passando nos três capítulos subsequentes a estudar a escultura, a pintura, a arquitetura e as artes menores, até na profundidade dos dados históricos e evolutivos das técnicas e das escolas, para chegar ao último capítulo em que enfrenta a obra de arte. Esta sumarização abrange a divisão do livro de P. M. Bardi, mas não pode promover um levantamento mesmo distante de suas notáveis qualidades didáticas, decorrentes de uma sistematização adequada a incutir em alunos despreparados de todo. Pode-se afirmar que poucos manuais, em tão pequeno espaço de leitura — não é uma leitura desataviada nem simples, mas densamente elaborada — possuam tantas informações, sugestões, princípios, definições e aproximações ao objeto de seu trabalho. É realmente esplêndido este trabalho.

Qualquer das páginas da "Pequena História da Arte" poderia ser aqui destacada, mencionada, exposta. Mas não se trata de citar, num registro, os fatores de um livro superlativamente eficiente: pela sua filtragem, pela explanação, pela exemplificação, que não podem ser retalhadas, a feitura desta história põe em relevo a significação da arte, situando-se com uma dosagem admirável, entre o manual de história e o da própria estética. Digamos, então, que o autor faz acompanhar a sua exposição de elementos que pertencem ao plano teórico, à experiência filosófico-sociológica da história da arte, e se serve de todas as condicionantes culturais para proceder à colocação das noções que tem em vista. Assim procederá por exemplo, ao marcar no plano da escultura o valor da plástica figurativa: "a matéria, esculpida, não é mais a matéria da natureza, porque a arte do homem lhe modificou o valor, o aspecto, a substância. O mármore da estátua já não é o mármore da jazida. Ao simples tato vos apercebereis disto. Aperceber-vos-eis de que o mármore da estátua dá ao vosso sentido tátil uma modulação, dá o sentido de uma coisa que não existia. Da mesma forma a estátua de madeira e a madeira da árvore. Isto, naturalmente, será contestado pela análise química, mas não o será jamais pelo homem sensível". A parte gráfica, que poderia ser melhor cuidada, responde regularmente à eficiência das demonstrações que fundamentam esta "Pequena História da Arte".

G. F.



Werner Leben, Xilogravura.



HABITAT que é sempre a primeira a apresentar novidades no que diz respeito às artes, compraz-se em levar ao conhecimento de seus leitores de que chegou à São Paulo um jovem artista gráfico de nacionalidade alemã. Tendo feito estudos superiores nas grandes capitais da Alemanha, radicou-se no Brasil em 1957, em Porto Alegre, transferindo-se agora para São Paulo. Para que tomemos contato desde já com a obra de Werner Leben, apresentamos junto desta nota duas gravuras do artista, executadas ainda em seu país de origem, durante os anos de estudo.

A. L. Piza

Lourival Gomes Machado

77

A. L. Piza, Gravura sobre cobre em técnica mista.



As gravuras de Piza são obras nascidas de mão que já assimilou, de técnica e influências, o que lhe pareceu digno e fértil. Vendo-as, a pretensão crítica logo se sentirá tentada a aludir àquele abstracionismo orgânico de que tanto se falava há cinco ou dez anos atrás. A classificação, aliás, se fizermos questão de classificações, seria de algum cabimento, sobretudo quando se têm em conta o ponto de partida do artista, cujo estímulo inicial, na carreira e em cada criação, parece mesmo firmar-se numa desintegração formal que frequentemente atinge o nível básico das morfologias em que, num mundo caótico, se refugia a essência da natureza viva. Essa atenção posta na vitalidade fundamental que se recusa à lógica habitual dos homens comuns, já basta para indicar que dela o artista partirá para algo mais. E foi o que quis, ao contrário de muitos que inicialmente enveredaram pelo mesmo caminho, este gravador que, aos poucos, foi consentindo na espontânea recomposição de suas formas elementares em novas conjunções, novas condensações, novas constelações. Assim descobriu uma visão que, transcendendo à formal orgânica passa a traduzir, sem jamais imitá-la, toda a realidade em todas as suas dimensões, desde os retalhamentos analíticos até a síntese cósmica. Um dos atrativos instigadores destas gravuras está, exatamente, em sugerir-nos a meia semelhança de formas nossas conhecidas, aladas ou humanas, vegetais ou estelares, para logo em seguida destruir tais impressões gratuitas, numa espécie de vingança dos valores gráficos contra o domínio abafante dos pseudo-padrões da visão comum. Assim também, o quase-humorismo e a quase-dramaticidade de certas pranchas acabam escapando, incólumes, às cargas sentimentais, risonhas ou lacrimosas, da convenção cotidiana. Talvez o que ali se vê, sejam mesmo plantas, estrelas, mulheres, gestos de um universo, mas um universo diferente e oposto ao nosso mundo medíocre da não-imaginação. Um universo criado por Piza ao afirmar-se, e que independe, soberanamente, do gosto-não-gosto do espectador. Porque possui existência própria.



François Le Moine, Pic-nic durante a caçada.

78

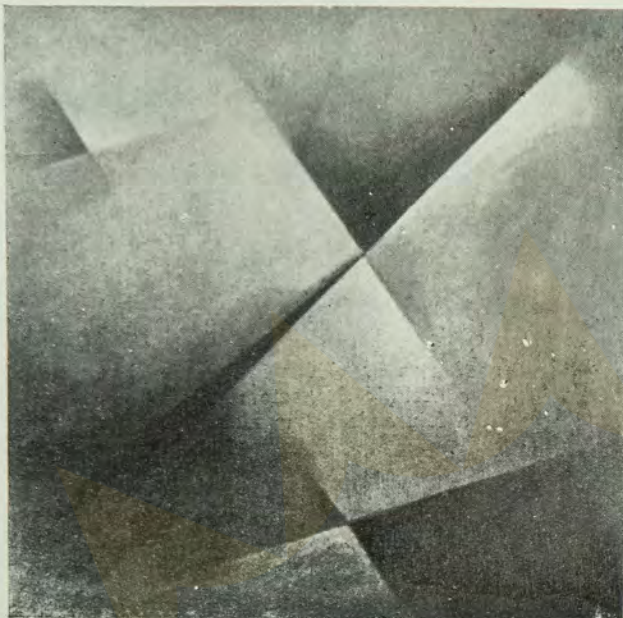
Nova tela para o Museu de Arte

A coleção do Museu de Arte de São Paulo foi enriquecida com mais uma valiosa peça. Trata-se da tela *"Pic-nic durante a caçada"* pintada por François Le Moine, que foi doada pelo sr. George Wildenstein, de Nova York, num belo gesto de amizade, simpatia e admiração pela obra que o Museu vem realizando e que é a constituição do seu patrimônio artístico, hoje mundialmente conhecido. Essa tela, que vem integrar-se ao acervo do Museu, representa um dos temas clássicos da pintura do século XVIII e foi pintada em 1723. François Le Moine desde cedo demonstrou aptidões para a pintura e aos 13 anos de idade, o jovem parisiense entrava para o ateliê de Louis Galloche tendo antes estudado com o seu padraсто, Roberto Tournières. Estudou também com J. P. Cazes. Era conhecido pelos seus contemporâneos como "Le Moine du plafond", devido às decorações dos tetos que executou. Realizou a decoração do teto do Hotel de Nevers, mais tarde chamado Hotel de la Banque Royale, juntamente com o artista veneziano Antonio Pellegrini, do qual o Museu tem também duas obras. Tendo vencido o Grande Prêmio da Academia, seguiu para a Itália, interrompendo o trabalho que estava fazendo para a Igreja dos Jacobinos terminada somente após seu regresso. Na Itália estudou e admirou as obras de Miguel Angelo e Piero da Cortona. Nos anos de 1729 a 1731, realizou trabalhos para o castelo de Versalhes e para a Igreja de St. Sulpice e nesta época venceu, juntamente com Troy, o Prêmio da Academia. Alguns anos depois foi nomeado professor da Academia. Nessa ocasião começou, em Versalhes, a decoração do Salão de Hercules, terminada em 1736.

O *"Pic-nic durante a caçada"*, que o público paulistano poderá apreciar dentro em breve, é uma tela de grandes dimensões, assinada e datada, numa rocha à direita. Foi apresentada em diversas exposições oficiais da arte francesa e publicada em várias monografias, tendo figurado, também, na famosa coleção de Lord Rosebery. Entre os alunos mais conhecidos de Le Moine, devemos lembrar Natoire e Boucher, que com êle representam o gosto e o ambiente de sua época.

Léon Degand

HABITAT quer homenagear a memória de Léon Degand, o crítico de arte francês que ocupou um lugar de destaque na defesa da arte abstrata. Primeiro diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo, sua estadia em nosso país foi demasiadamente curta, pois com sua ação entusiástica poderíamos ter colhido frutos melhores. Como se recordarão os que assistiram as suas conferências, Léon Degand era mais do que um crítico de arte, um participante do movimento abstracionista, e ao seu regresso a Paris, e na obra que realizou através das páginas de *"Art d'aujourd'hui"* e do estudo *"Defense de l'arte abstraite"* acham-se as grandes razões do prestígio que o cercava entre os partidários do abstracionismo. A posição de um militante como Degand, tinha, por força, de levá-lo a posições extremas, em que ele se situava, tanto na polêmica escrita quanto nos debates verbais, em que sua "verve" e sua virulência se faziam sentir até a aspereza. Mas, não foi apenas um espírito disposto à controvérsia, à polêmica e à luta. Trabalhou igualmente em prol da renovação da crítica de arte, que para êle deveria também mudar de técnica de metodologia e de linguagem, acompanhando o progresso das artes visuais em nossa época. Queria por isso que a terminologia da crítica por sua vez se renovasse de modo a distinguir-se daquela usada no século XIX e no começo do modernismo. Embora não tivesse uma atuação equivalente à de Seuphor, Léon Degand entrou para o grupo dos críticos europeus que incontestavelmente concorreram, de forma decisiva para o prestígio da arte abstrata.

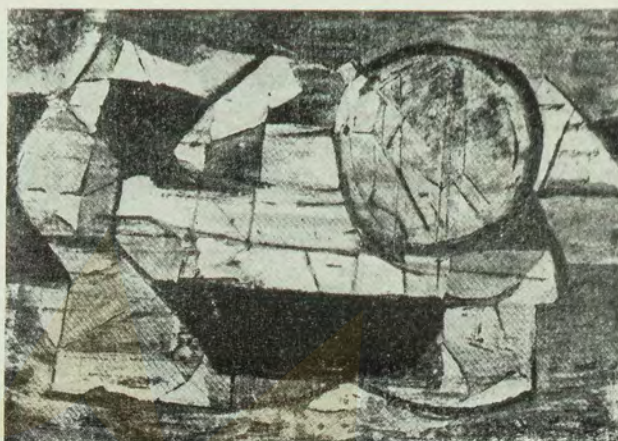
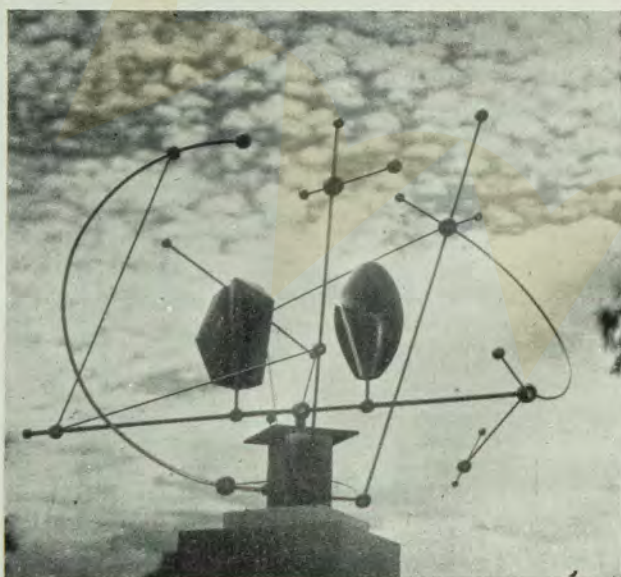


Samson Flexor, Pintura, 1957.

Ateliê Abstração

A exposição do Ateliê Abstração de São Paulo, na Galeria Roland de Aenlle de Nova York, realizada sob os auspícios das autoridades consulares brasileiras, despertou singular interesse, pelo contraste que apresenta em relação à produção americana atual, conhecida com o nome de expressionismo — abstrato. Dorothy Ashton, crítica do "New York Times" compara as pesquisas do Ateliê Abstração com o abstracionismo geométrico de Vasarely ou de Herbin, numa visão superficial que resulta do desejo de opor à Escola Americana autônoma tudo quanto vem do exterior, classificado apressadamente como Escola de Paris. No entanto os mais recentes trabalhos do Ateliê Abstração não se afastam da orientação geral no sentido de uma efusão lírica bem pessoal que não exclui a preocupação da organização estrutural. Integram esta mostra, além de Samson Flexor, o iniciador e orientador do Ateliê, Leopoldo Raimo, Jacques Douchez, Zilda Andrews, Leila Perrone, Emilio Mallot e Norberto Nicola.

As fotografias divulgadas a respeito dos vários "sputnik" tiveram já uma certa influência sobre a escultura abstrata. Também as antenas da televisão têm aqui seu papel. Uma vez eram as árvores que inspiravam os artistas; hoje são os engenheiros astronáuticos. A escultura em bronze é do artista argentino Líbero Badii, intitulada "O dia e a noite" e foi executada em 1957.



Yolanda Mohalyi, Barcos, 1956.

Yolanda Mohalyi

Já voltou à São Paulo, depois de um ano de ausência, a pintora Yolanda Mohalyi que esteve na Europa para retomar contato com o Velho Mundo, visitando vários centros artísticos.

Yolanda Mohalyi expôs seus quadros em Paris, na Galeria de Madame Colette Allendy, em fins do ano passado. Para esta ocasião, Bernard Noel escreveu o seguinte em seu catálogo:

"Quem sois vós? Uma época e algumas recordações que igualam vossa história; a outra e o tempo vos limitam a uma imagem. Mas não se dirá algumas vezes, que um mundo se apresenta no fim de vossos nervos ou que um oceano vem fabricar às fronteiras do corpo; tudo se passa agora como se vossos curtos anos de história contradissem ao milenares de vossa pré-história e quaisquer imagens que surgissem desviassem de vossos olhos sempre voltados para fora, não soubessem ler. Portanto, cada imagem é uma pequena parcela de vida, um organismo ou uma infinidade de detalhes, — órgãos que estão definitivamente conjuntos para nos dar (se nós os percebermos) não somente a percepção da circulação do tempo, mas o sentido de seu curso. Todo homem, se ele interroga suas profundezas, conclui que sua vida se organiza em torno de algumas imagens cuja contemplação nos livra um pouco de nosso Ego; simples trabalho dos olhos quando vossos olhos sabem olhar seu próprio olhar. Yolanda Mohalyi fixou algumas de suas imagens pessoais, cada uma em vez de estar construída em função de uma composição, é um organismo no qual cores e linhas não são precisamente necessitados a não ser para a circulação do tempo, isto é, da vida. Corpo único, seu quadro é uma imagem ou uma história que se encontra na superfície, mas se vosso olhar consegue transpassar a superfície, vos lereis através da palpitância orgânica das formas, uma pré-história da qual surgirão outras imagens que falarão a um outro Ego. Pode ser que, daquele momento em diante vós tereis um pouco mais de senso, o que vós chamais de "que eu mesmo" é perdido à pintura.

Mas na verdade, vós, vós, que vos contentais em vêr e passar, quem sois?"

Vogue

Na revista "Vogue" de Nova York, em sua publicação de março, aparece uma interessante crônica de Allina Talmey, dedicada às artes no Brasil. Muito bem. "Vogue" é uma revista mundana e não poderia esquecer as pessoas que trabalham no campo da arte. São fotografadas as senhoras Paulo Bittencourt e Yolanda Penteado Matarazzo, Roberto Burle Marx, Oscar Niemeyer, Camargo Guarnieri. "Ciccilo" Matarazzo. P. M. Bardi, Villa Lobos e Cândido Portinari. Foi acrescentada também a senhora Walter Moreira Salles, justamente por ser uma inteligente colecionadora de arte, e a senhora Luís Octávio Novaes, ilustre desconhecida no campo das artes. Mistério da reportagem social.

A crítica de ontem e de hoje

Robert Riley

Os comentários de Charles Eastlake que datam de oitenta anos, parecem indicar que os horrores do desenho comercial da época Vitoriana foram simplesmente mudados para uma linha aerodinâmica que os torna adequados à produção em massa do comercialismo de hoje. Tomados da sexta edição americana de "Sugestões sobre o gosto da casa" publicada em 1878, os comentários de Eastlake sobre os desenhos de então, são ilustrados aqui com exemplos daquela época e de hoje. A produção de 1958 testemunha que deveríamos ter ouvido mais atentamente os críticos de há oitenta anos. Um crítico não poderia desejar maior atributo à força de seu julgamento. Sem dúvida, a era que mais convidou à crítica foi a da Inglaterra Vitoriana, com a fabricação à máquina e em massa. Dêste reboio de arabescos literários e decorativos surgiram três importantes reformadores da crítica: John Ruskin, William Morris e Charles Eastlake. O mais agudo dos críticos das artes que são denominadas decorativas, foi provavelmente Eastlake. Tendo o tirocínio de arquiteto, e claro que se interessou também pela decoração de suas casas. A mercadoria orgiaca que encontrava nas casas de móveis, levou-o a desenhar seus próprios interiores. Mas, o que é mais importante para nós, levou-o também a escrever suas "Sugestões sobre o gosto de interiores". Este volume extraordinário, embora recentemente negligenciado, é ao mesmo tempo a aniquilação da economia Vitoriana e o precursor da avaliação do desenho. Publicado pela primeira vez em 1869, o livro passou por quatro enormes edições em inglês. Ainda mais interessante e surpreendente foi a popularidade que alcançou na América. Foi lançado em Boston em 1872, e, tendo alcançado seis edições, foi amplamente citado pelos jornais e revistas naquele tempo. Este sucesso estaria a indicar que os comerciantes e fabricantes nos anos por volta de 1870, tinham tristemente mal interpretados os sentimentos de sua clientela. Talvez o ferrão crítico de Eastlake bem poderia ser dirigido contra os fabricantes modernos que pensam que a capacidade de produzir um grande número de mercadorias, os investe também da capacidade de julgar "o que o público quer".



"Um método barato e fácil de trabalhar, o esforço para produzir com a mínima mão de obra possível e, principalmente, um malsão espírito de competição quanto ao preço que não era conhecido às gerações anteriores, concorreram para deteriorar o valor do nosso trabalho mecânico comum".

(Eastlake, pag. 4)

"Entre as várias influências às quais podemos atribuir o declínio do gosto e da produção artística neste século, a feiura da roupa moderna tem um lugar proeminente".

(Eastlake, pag. 261)



"Examine a armação de um sofá e verá que foi idealizado de maneira a esconder o mais possível o princípio de sua força... alguns anos de usos darão às nossas cadeiras e mesas aquele gênero de interesse que só a idade pode dar, se os desenhos apresentavam originalidade artística. Mas, infelizmente a nossa mobília moderna, não se torna pitoresca com o tempo, mas somente se gasta".

(Eastlake, pag. 83)



"Calcular tão bem a estabilidade de um prédio que ao expirar o prazo de, digamos, setenta anos, só serve para ser demolido e vendido como material usado, é um método de calcular que evidentemente acarreta algum desconforto, para não dizer perigo, para seu último ocupante".

(Eastlake, pag. 24)

Tedd Derichs-Hilgers

No mês de maio, a "Etoile Boutique" apresentou uma série de mosaicos de autoria de Tedd Derichs-Hilgers. Alemão de nascimento, radicado há alguns anos no Brasil. Tedd veio para o país de adoção com prática e conhecimento das técnicas do mosaico, grafite, afresco, que estudara e praticara na Alemanha. Os temas brasileiros, como no caso de outros artistas europeus, exerceram uma profunda modificação no modo de encarar o mundo circunstante, uma espécie de libertação dos fatos estudados ou respeitados pela força do uso. No caso do mosaico, não só os temas, como também os materiais empregados apresentaram-se novos a Tedd Derichs-Hilgers, que, no entanto, soube valer-se deles para dar sua contribuição de cunho pessoal à aplicação contemporânea dessa arte milenária. Nas composições abstratas ou nos painéis figurativos o rico e talvez não rijamento tradicional material do mosaico, do caco de vidro à porcelana, Tedd consegue superfícies plásticas, com suficiente variedade de tons, numa procura de quase que uma nova fórmula de pintura para as paredes, uma vez que o quadro de gênero ou a pintura de cavalete não sempre se adaptam às exigências da arquitetura moderna.

Tedd Derichs-Hilgers, Cabeça.



Jozsef Domjan

O artista húngaro Jozsef Domjan, num gesto cordial e de admiração espontânea, ofereceu recentemente ao Museu de Arte de São Paulo três de suas mais recentes gravuras.

Esse artista, que expôs este ano nos Estados Unidos, é um dos muitos, que os acontecimentos dentro de um povo forçaram a deixar o seu país natal: a guerra e a revolução deixam, no entanto, suas memórias de glória e de sofrimento e são, às vezes, inspiradoras de arte. O folclore húngaro deixou influência visível nas xilogravuras de Domjan, assim como a música influenciou Bela Bartok que uma vez escreveu: "o compositor aprende a linguagem musical do camponês e chega a comandá-la com o mesmo grau de perfeição, como o poeta comanda a sua língua materna".

Domjan tem enriquecido sua orientação tradicional com o sentido rico e expressionista da cor, mas ao mesmo tempo com o respeito aos fatores essenciais da forma. Os temas por ele tratados, paisagens, cenas populares da Hungria ou máscaras, trazem neles todos a alegria de tudo o quanto o artista vê na natureza e naquilo que ele cria; é ainda mais, uma fé inabalável na vida e em si próprio, no indivíduo, apesar de viver no mundo moderno cujas forças ameaçam de uma destruição total. Tomando elementos de tradição artística do passado e da arte deste século, Domjan os transforma, com sua própria visão e técnica, num novo gênero de xilogravuras coloridas, sensuais, brilhantes, que proporcionam ao observador uma satisfação íntima e comprazimento com o mundo ao qual nos leva esse artista que é muito pessoal e próximo ao de qualquer outro. Seja em seus peixes envoltos em algas, nas flores plenas de colorido, nos pássaros, nas imagens populares ou na arte folclórica, sempre sentimos a poesia tão pura e simples que, em verdade, constituem o fundo essencial do homem e da obra.



Jozsef Domjan, *O casaco amarelo*.

"Crônica de Topolski"

Nos séculos XVIII e XIX esgotavam-se, regularmente, em Londres, os últimos folhetos executados pelos jornalistas-artistas, ainda úmidos da impressão em placas de cobre e blocos de madeira. Entre esses jornalistas merecem ser lembrados Hogarth, Rawlandson, Cruikshank, Gillray e Austin. Hoje, 200 anos após Hogarth "o Shakespeare da agulha gravadora", Feliks Topolski renova e desenvolve esta tradição em "Crônica de Topolski", da qual é ao mesmo tempo artista e editor. Dentro em breve, teremos a oportunidade de apreciar no Museu de Arte Moderna de São Paulo, uma série de desenhos de Topolski, nos quais ele registra fatos característicos, paisagens, tipos



humanos encontrados em suas frequentes viagens aos mais remotos cantos do mundo. Afim de poder transmitir a "sensação" de quanto desenha, Topolski é o mais peripatético dos homens. Este Marco Polo das artes tem à sua disposição todas as vantagens do transporte moderno, desde o avião a jacto até ao navio mais confortável. Mas em suas viagens, tem usado também veículos mais primitivos, carro de bois, canoas, os ombros de carregadores ou carros armados e belonaves. Os desenhos que resultam desses deslocamentos contínuos, fazem da "Crônica de Topolski" uma obra única, nesses tempos de telegrafos e efotos.

Hansen na Europa

Em 1950 foram apresentadas, pela primeira vez, as xilogravuras de um jovem artista alemão, nascido em Hamburgo em 1915 — que chegara há pouco ao Brasil: isto se deu no Museu de Arte de São Paulo. Nesses oito anos, Hansen seguiu uma belíssima carreira, permanecendo sempre ligado à sua expressão preferida, a xilogravura, e dedicando os anos mais recentes à observação e interpretação da vida popular da Bahia, a única cidade brasileira que conservou — para um europeu — um caráter tipicamente exótico.

Os temas considerados por este gravador, que volta agora para a Europa para realizar uma série de exposições, são os temas da rua, com todas as aventuras que esta oferece numa cidade em plena tradição de seu continente de origem e parece não ter-se quase adaptado ao ambiente para onde veio em consequência das conhecidas transmigrações forçadas. A série de impressões que Hansen tem diligentemente gravado em suas madeiras com um espírito expressionista, revelando suas preferências de juventude para a escola que ainda hoje, na Alemanha, continua prevalecendo, esta série de impressões, vão suscitar no público europeu, um certo mal estar. Mas o público é convidado, desde este momento, a refletir sobre o fato que o Brasil, como apresentado, é uma exceção escolhida por um artista, com o intuito de melhor desenvolver as sugestões de sua fantasia. No entanto, notará também o belo domínio e a capacidade de fixar a composição e expressão dessas cenas áridas, das quais resultou um documento — repetimos — um documento de exceção, capaz de testemunhar as sugestões e os impulsos que derivam dos fatos inusitados de um país, visíveis para quem sabe olhá-lo e re-elaborá-lo dentro de si, com um sentimento de artista.

Panoramas do Pôrto de Nagoya



"Guache de Makino Tyunko.

Inaugurou-se em fins de maio último, em Santos, uma exposição de pinturas infantís, sobre o pôrto de Nagoya. A Comissão Municipal de Cultura de Santos recebeu essas pinturas por intermédio da companhia de navegação Mitsui, e resolveu prosseguir nas consequências que a remessa das pinturas implica: expô-las e remeter às crianças japonesas que as enviaram, pinturas de crianças santistas sobre o pôrto de Santos. Uma pequena história, transformada em mensagem, indica a significação original dessa remessa e da exposição.

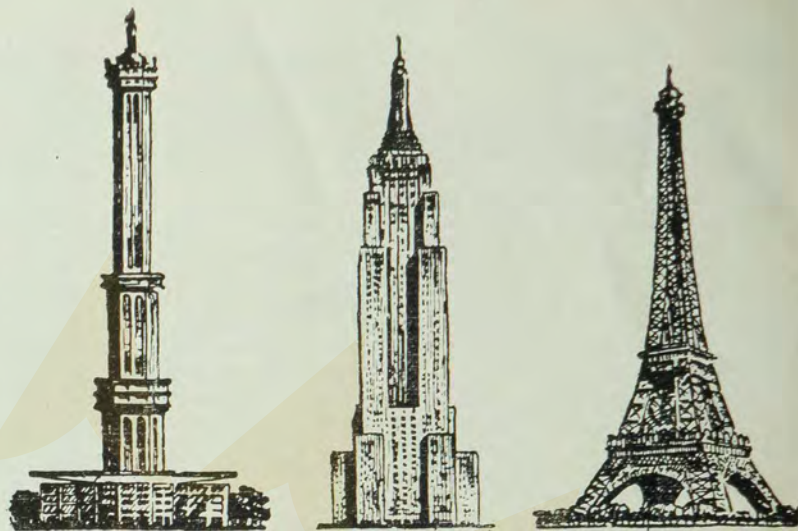
Completo o pôrto de Nagoya cinquenta anos de sua existência e para comemorar o fato foram convocadas crianças dos Jardins de Infância, Escolas primárias e Escolas secundárias, para pintar panoramas do pôrto, em livre escolha. Compareceram no dia marcado, cerca de três mil crianças, acompanhadas de seus pais e irmãos, e ali permaneceram até o entardecer, traçando pinceladas e desenhando com entusiasmo.

Os trabalhos resultantes dessa jornada foram devidamente examinados e selecionados pela Federação Artística Infantil do Japão, pela redação do Jornal "Chubu Nippon" e pelo Departamento Central da Sociedade de Pintura a Pastel "Sakura".

Selecionadas 780 peças, foram elas distribuídas e enviadas a cada um dos 39 pôrtos mais importantes do mundo, entre os quais o de Santos, como testemunho de simpatia. No texto deste histórico lê-se: "Desejamos, com grato sentimento, que estes trabalhos, devidos à ingênua inspiração das crianças, constituam uma demonstração de amizade para aqueles cuja vida cotidiana transcorre em ambiente portuário".

Assumiram a responsabilidade da instalação da mostra os srs. Manuel Paulino, presidente da Comissão, e Clovis Pereira de Carvalho, membro da mesma entidade, colocando os trabalhos numa das ruas centrais, a dois quarteirões dos cais das Docas. O sucesso da exposição foi imediato e contagiante: compareceram à mostra não apenas os elementos ligados às atividades culturais e artísticas, como ainda gente do povo, desde a primeira hora. Trabalhadores, portuários, crianças das escolas, tôdas as camadas sociais se dirigiram à exposição. Organiza-se agora o concurso para que as crianças de Santos enviem panorama de Santos às crianças de Nagoya.

Pastel de Kondo Nobu.



Tôrres

Antigamente, os generais interessavam-se somente por assuntos militares e se por acaso eram arquitetos ou engenheiros, tratavam das fortificações e das obras de caráter estritamente militar. Mas agora sabemos da "Última Hora" que os generais querem construir uma torre, mais alta que o Empire State Building de Nova York e a Torre Eiffel de Paris.

Uma idéia bem estranha, a menos que os generais queiram instalar na extremidade um observatório para escurtar o céu, nessa época de satélites.

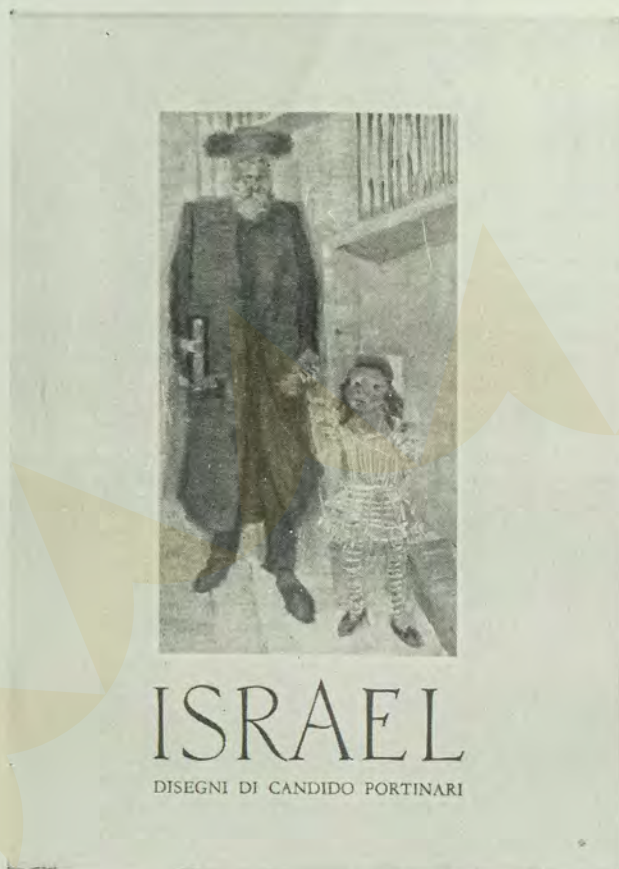
Aldemir Martins

Acaba de ser publicado em Buenos Aires, pela Galeria Bonino, um album de nove serigrafias de Aldemir Martins, de tiragem limitada, assinada pelo autor, e com prefácio do diretor do Museu de Arte de São Paulo, P. M. Bardi. A publicação, perfeita do ponto de vista gráfico e artístico, dá ao público a possibilidade de possuir obras de um dos melhores desenhistas da atualidade, graças a uma iniciativa que esperamos seja tomada também pelas editoras do nosso país.



Brancusi

A morte de Brancusi, a 16 de março do ano passado, em Paris, tornou subitamente, imprescindível aos amadores das coisas de arte, rever o que foi essa longa vida de um dos mais significativos propulsores da vanguarda artística do século. Um livrinho como este de David Lewis, que o editor Alec Tiranti, de Londres, acaba de lançar, constituiu uma tomada de contato muito viva com a vida e a obra do grande escultor, porquanto, como bem o diz o autor, "poucos escultores há no mundo trabalhando em uma linguagem moderna, que não tenha sido feridos pelo seu exemplo. O volume comporta um estudo sobre o escultor, notas, idéias de Brancusi, uma coleção de dados biográficos e uma pequena bibliografia. A obra do eminente mestre da escultura moderna é ilustrada por 65 gravuras que reproduzem suas esculturas, o estudo do artista, desenhos e estudos, e uma fotografia do escultor em trabalho. Bem apresentado, em simples ordenação tipográfica, o trabalho realiza o seu papel de colocar a vida e a obra de Brancusi diante do interesse dos estudiosos de arte, tornando-se um guia para maiores estudos.



Israel - Desenhos de Candido Portinari

Harry N. Abrams Publishers - Nova York e
Editora Guanabara Koogan S.A. Rio de Janeiro

De sua viagem ao Estado de Israel, Portinari trouxe uma série de maravilhosos desenhos, tomados de vida dêste povo e da paisagem grandiosa. Como sempre se dá com nossos acontecimentos de arte, Brasil mais uma vez perdeu a ocasião para tirar algum benefício. Dez editôres deveriam ter corrido ao cais, na chegada do navio que trazia de volta o maior pintor nacional, para disputar no próprio porto, o precioso material. Pelo contrário, nós podemos ver, uma vez mais, êstes desenhos publicados numa edição estrangeira. O editor italiano Luraghi, já havia encontrado Portinari, em Roma, tendo concluído a edição que é feita em colaboração com outras editoras internacionais e com a "Guanabara" do Rio de Janeiro. O fato estranho é que entre as quatro línguas que precedem o texto, falta o português. Outro livro recente (*The Arts in Brazil*), que Geraldo Ferraz tem acertadamente definido como fundamental num artigo da "Tribuna de Santos", foi publicado em inglês, sinal que todo o barulho em torno dos Museus, das Bienais, dos Salões de Arte Moderna, dos prêmios etc., isto é, o problema da arte entre nós, é ainda verde, de uma bela cor verde bandeira, a bandeira da esperança.

A edição de *Israel* — *Disegni di Candido Portinari* (apresentação de Eugenio Luraghi, o prefácio do Ministro Arie Aroch), é uma obra prima da arte gráfica: esplêndidas reproduções em fac-simile, como aliás a "Gráficas" poderia fazer em São Paulo. O texto que comporta também passagens da Bíblia, à maneira de comentário, é um aproximar-se cordial da arte deste nosso Portinari, sempre imprevisível e sempre novo, um artista que tem uma riqueza conceitual e técnica entre as maiores do nosso tempo. Mas isto é sempre afirmado pelos estrangeiros: na "Exposição das obras primas de 1900 a 1950", inaugurada agora em Bruxelas, o único pintor sul-americano a ser escolhido foi justamente Portinari, entre o clamor dos assim-chamados críticos e grandes artistas locais que sentiram-se ofendidos por este desaforo à sua grandeza municipal. Comprazendo-nos com este belíssimo livro não pensamos tanto em Portinari quanto à consolidação de um trabalho de civilização artística, que um dia, terá que se realizar. E surge, amargamente, a pergunta se as artes no Brasil são apenas o farol dos mecenas ou um fato da vida real.

"Häuser-Zeichnen"

H. Dollgast, Ravensburg, 1957

Êste tratado de desenho e composição, devido a Hans Dollgast, editado pela casa Otto Maier Verlag de Ravensburg, Alemanha, apresenta-se sob excelente fatura gráfica e demonstrativa.

Abrange assim, dentro de uma série de medidas, módulos e indicações muito claras, desde o esquema, a silhueta, até os elementos mais complexos do desenho, do ornato, da composição em todos os graus. Serve-se, frequentemente, do método indutivo, conduzindo pela numerosa e constante demonstração gráfica, paralela às coisas, uma notável contribuição ao aprendizado intuitivo. O autor, diligentemente, acompanha o leitor, nas indicações da base do desenho, expondo sempre em texto as razões da exemplificação gráfica.

Ville Venete, de Giuseppe Mazzotti

(ed. Carlo Bastetti, Roma)

O patrimônio artístico da Itália, como todos sabem, é riquíssimo: poucos, no entanto, conhecem-no diretamente; poucos entre os italianos. Não queremos referir-nos às obras de arte que museus, galerias e palácios famosos conservam para a nossa admiração, mas também àquela parte do patrimônio artístico à qual damos apenas um rápido olhar — passando apressadamente num carro ou à janela de um trem em marcha.

A região que desde o lago de Garda até o Friule, por exemplo, e dos Alpes até o Pó, constitui o escritório natural que compreende e encerra milhares de vilas venetas, e é uma daquêlas zonas que merecem visitas repetidas e demoras longas que nos atraem especialmente pelo próprio caráter que apresentam, de relação harmoniosa entre a paisagem e o edifício, porque as vilas nasceram, usando a palavra de Giovanni Papini" de um casamento entre a alma e a natureza".

Há decênios, Giuseppe Mazzotti vem dedicando longos estudos e grande amor à defesa das vilas do Veneto. E' conhecido seu apostolado fervido para salvar o que ainda pode ser salvo, deste patrimônio que guerras e vandalismos, negligências, e despojamentos já têm reduzido.

Mazzotti nos oferece hoje uma visão sugestiva e persuasiva do valor daquêle patrimônio, num volume que honra o autor genial e o editor benemérito ("Ville Venete", edição de arte de Carlo Bastetti, Roma, Via della Croce 77). O volume, de grande formato, com mais de seiscentas ilustrações e quarenta e seis reproduções em cores fóra do texto, nos guia através das províncias venetas, para conhecer, contemplar e admirar soberbas obras de arquitetura, escultura e pintura, devidas a um grande número de artistas, desde Andrea Palladio até Jacopo Sansovino, desde Paolo Veronese até Giovan Battista Tiepolo.

As belas páginas evocam também a serena "vida da vila", da qual Francesco Petrarca é o notável precursor, e que justamente de sua vila em Arquá, escrevia ao irmão, em 1373: "Aqui, embora enfermo de corpo, vivo perfeitamente tranquilo de alma, longe dos tumultos, dos barulhos, das inquietações, lendo e escrevendo".

Do século XIV ao século XIX, o amor da vida na vila multiplicou em todos os recantos sugestivos da paisagem veneta as construções menores e maiores: desde a pequena vila isolada sobre o morro até as vilas grandiosas, como a Pisani da Strá (hoje Vila Nacional), denominada o "Palácio Ducal" de terra firme, até a Vila Manin de Passeriano, no Friule, que hospedou o último Doge de Veneza e o primeiro Napoleão.

O maravilhoso volume, já em si uma verdadeira obra de arte, que honra a editorial italiana, faz nascer o desejo de ver, ou rever, as vilas venetas e também como é de augurar-se o desejo de se furtar às preocupações e inquietações, aos tormentos da vida de hoje, refugiando-se na serena tranquilidade de uma daquêlas vilas que estão à espera de pessoas de bom gosto e intelecto, que possam adquiri-las e gozá-las numa paz invejável.

Este estudo trata de uma pesquisa sobre as relações entre a imigração e as perturbações mentais. Deixa todavia de lado os problemas psicopatológicos, tais como as relações entre arte e loucura, valor estético e valor terapêutico da pintura, restringindo-se à parte etnológica da pintura dos alienados que parece ter sido negligenciada, a não ser pelas alusões feitas a propósito de certos quadros como sendo "desenhos semelhantes à pinturas pré-históricas" ou "um tipo de decoração persa", sem jamais terem abordado a questão dos contatos entre a arte dos alienados e suas culturas autóctonas.

I — Os psicólogos que têm tentado descobrir as leis da evolução da desagregação da personalidade acreditam poder-se firmar que, a doença vai do mais recente ao mais antigo, e por consequência a personalidade cultural é a primeira a ser atingida. Mas isto é esquecer que a cultura começa desde a mais tenra idade, para prosseguir por todo o curso da vida. Por conseguinte, há uma estratificação do saber como de todo o conjunto da personalidade e a doença deve nos permitir a separação "da personalidade básica", de suas superestruturas.

II — Devemos, por certo, permanecer prudentemente dentro da definição dos estilos que caracterizariam as diversas moléstias mentais. Não restam, a esse respeito, senão os quadros dos esquizofrênicos que apresentam, em geral, estruturas diferentes daquelas dos maníacos. ou, os dos perversos, estruturas diferentes daquelas dos epilépticos. Estas diferenças são encontradas em todos os grupos étnicos. Mas, é certo também, que as grandes civilizações têm estilos artísticos diferentes; a questão se resume, pois, em economizar as ligações entre as estruturas patológicas e as estruturas culturais.

III — Dito isto, aparece, entre os imigrantes, um fenómeno novo, que pode ser definido em termos freudianos. Em virtude da necessidade de adaptar-se a um novo meio, a civilização original é repelida, senão no inconsciente, pelo menos no "segrêdo" do coração. Entretanto, essa repulsa resulta em problemas para o indivíduo, cria estados de tensão, e devemos perguntar-nos em que grau o delírio dos doentes mentais não constituem uma repulsa da cultura censurada, visível sobre a trama dos desenhos ou das pinturas. Se esta hipótese se evidenciasse legítima, poderíamos encontrar-nos em presença de um duplo ou de um triplo, se aceitarmos a teoria de Young, simbolismo libidinoso, arcaico e enfim, cultural.

IV — Quais seriam as ligações entre esses diversos simbolismos? A cultura não é externa ao indivíduo: ela assume colorido variável, de acordo com os indivíduos. A arte, sendo a expressão da personalidade, seja essa personalidade normal ou patológica, existe pela educação interiorizada e, consequentemente a pintura não nos colocará jamais senão em presença da cultura introvertida e mais ou menos deformada pelos problemas do homem que pinta. O estudo de crianças frutos de casamentos mistos poderiam revelar, melhor do que qualquer outro, esse fenómeno; tomemos o caso, por exemplo, de uma criança de pai brasileiro e mãe estrangeira. Pode-se presumir de início, que a cultura da mãe aparecerá ou será negada pelo seu inconsciente, segundo seu líbido seja fixada na mãe ou no pai.

V — No caso de imigrantes doentes mentais, o que é importante não é a cultura em si mesma, mas a cultura enquanto sinal de um estado de tensão. Entretanto, não podemos ir até lá, e considerar o choque cultural como fator originário da doença. Isto pode ser verdadeiro em certos casos; mas em outros é um conflito infantil que pode reavivar o choque cultural; em outros ainda, são os conflitos sociais ou discriminações étnicas (por exemplo, ao nível do emprego), ou ainda a decretação de uma lei (então troca-se de país para melhorar), ou outros fatores ainda, que são preponderantes. Em todos esses casos a cultura autóctona simboliza a fuga a um problema que, na origem, não tem nada ou tem pouco a ver com o choque cultural. É inútil acrescentar que esses choques não atuam senão sobre pessoas que não dispõem, para empregar a terminologia de Janet, de recursos psíquicos necessários para os resolver. É impossível por falta de documentação suficiente, verificar o valor das diversas hipóteses, mas, os desenhos

ou as pinturas recolhidas no Juquirí permitem lançar alguma luz sobre os problemas em foco.

"FORM" - Internationale Revue **2 - 1958 - Düsseldorf**

Neste segundo número, a revista internacional de arte "Form", de Düsseldorf, que dirige o dr. Curt Schweicher, oferece, ao par de uma feição gráfica admiravelmente executada, tanto no desenho quanto na composição, propriamente, quanto na escolha do material fotográfico e das reproduções, em página inteira, uma contribuição muitíssimo documentada e de extensa leitura, abordando os aspectos mais variados da forma e das artes. Não se limita, assim, a arquitetura, à pintura, mas também ao móvel, ao produto do desenho industrial moderno, em máquinas e automóveis, e até a música, ilustrada brilhantemente. Textos franceses e ingleses resumem, quando não tornam bilingue a publicação, que é feita em alemão. O sumário nos expõe a arquitetura da exposição de Bruxelas, em estado bruto; uma demonstração da obra de Malevitch, diante da retrospectiva realizada pelo Museu Municipal de Amsterdam; um estudo sobre a Citroën; a pintura geométrico-plástica de Richard Lippold, e o "Modern Jazz Quartett".

Europäische Architektur **Nikolaus Pevsner (Prestel Verlag, München)**

Nikolaus Pevsner (pioneiro, ele mesmo no que diz respeito à arquitetura) é o autor do livro *Os pioneiros do movimento moderno*, de William Morris a Walter Gropius que marcou um ponto na história e na crítica da arquitetura, logo após a guerra.

Este livro, *Europäische Architektur* (Prestel-Verlag, München, 740 páginas, 600 pranchas, 135 plantas e desenhos), escrito nos anos 1942-43, é agora publicado em edição alemã, com apresentação perfeita do ponto de vista tipográfico; as belíssimas reproduções muito pormenorizadas, permitem usá-lo como um ótimo atlas. Do ponto de vista crítico não nos deixa satisfeitos. Superada a época das aproximações culturais brilhantes, da pintura-arquitetura, da comparação inteligente e superficial da moda e dos hábitos encostados à arquitetura, chegamos hoje à crítica sem desvios literários. Este elegante perfil da arquitetura europeia nos deixa insatisfeitos porque sentimos que a história da arquitetura da Europa deve ser a própria história da Europa; todavia uma obra desse gênero não foi tentada até agora, a não ser os notáveis e às vezes inteligentes esforços das Histórias de Arte, como aquela de Arnold Hauser que sem chegar ao exagêro de C. L. Ragghianti, que a definiu em "Selearte", como a história de arte para nossos avós, aludindo ao caráter positivístico daquele gênero de crítica — nos deixa insatisfeitos de outro ponto de vista. De fato, se é superada a crítica de tipo exclusivamente literário, e idealístico, não são todavia superadas suas conquistas de objetividade crítica, independente de fatores históricos, sociológicos etc. que devem ser incluídos num novo método crítico capaz de corresponder, historicamente, à época atual, conservando no entanto todos os valores e as conquistas vitais sem preconceitos e *parti pris*.

Prêmio de Arquitetura "Marcoplás"

Sob o patrocínio da Marcoplás - Cia. Industrial de Plásticos, será realizado em São Paulo, no período de maio a junho, um concurso entre alunos matriculados nas escolas de engenharia e arquitetura relativo a projetos de construção em geral com aplicação de chapas de plástico estrutural. Tem esta iniciativa da Marcoplás a louvável finalidade de conceder aos nossos futuros engenheiros e arquitetos a oportunidade de reafirmarem de forma objetiva, seus pendores para a profissão que esposarem. A Comissão julgadora será composta de nomes de projeção na arquitetura nacional: Osvaldo Bratke, Paulo Mendes da Rocha e Plínio Croce, além de um diretor da Marcoplás. Aos autores dos trabalhos classificados, serão conferidos prêmios de 25, 10 e 5 mil cruzeiros, além de medalhas, sendo tais projetos colocados em exposição pública, após a concessão dos respectivos prêmios. Detalhes e instruções completas para a participação neste concurso poderão ser obtidas à Praça D. José Gaspar, 30, 18.º andar, conjunto A, São Paulo.

A
LUZ
passa...

—e se
difunde!



Difundindo uniformemente a luz que as atravessa, as Chapas Goyana funcionam como verdadeira fonte luminosa — produzem uma iluminação surpreendentemente clara e sem sombras. Adotadas em coberturas ou em substituição a vitraux, as Chapas Goyana resolvem os problemas de iluminação, reduzem as contas de energia elétrica e eliminam para sempre as quebras acidentais e as despesas com substituições.

Chapas **goyana**
PLÁSTICOS ESTRUTURAIS

de vidroPLÁS

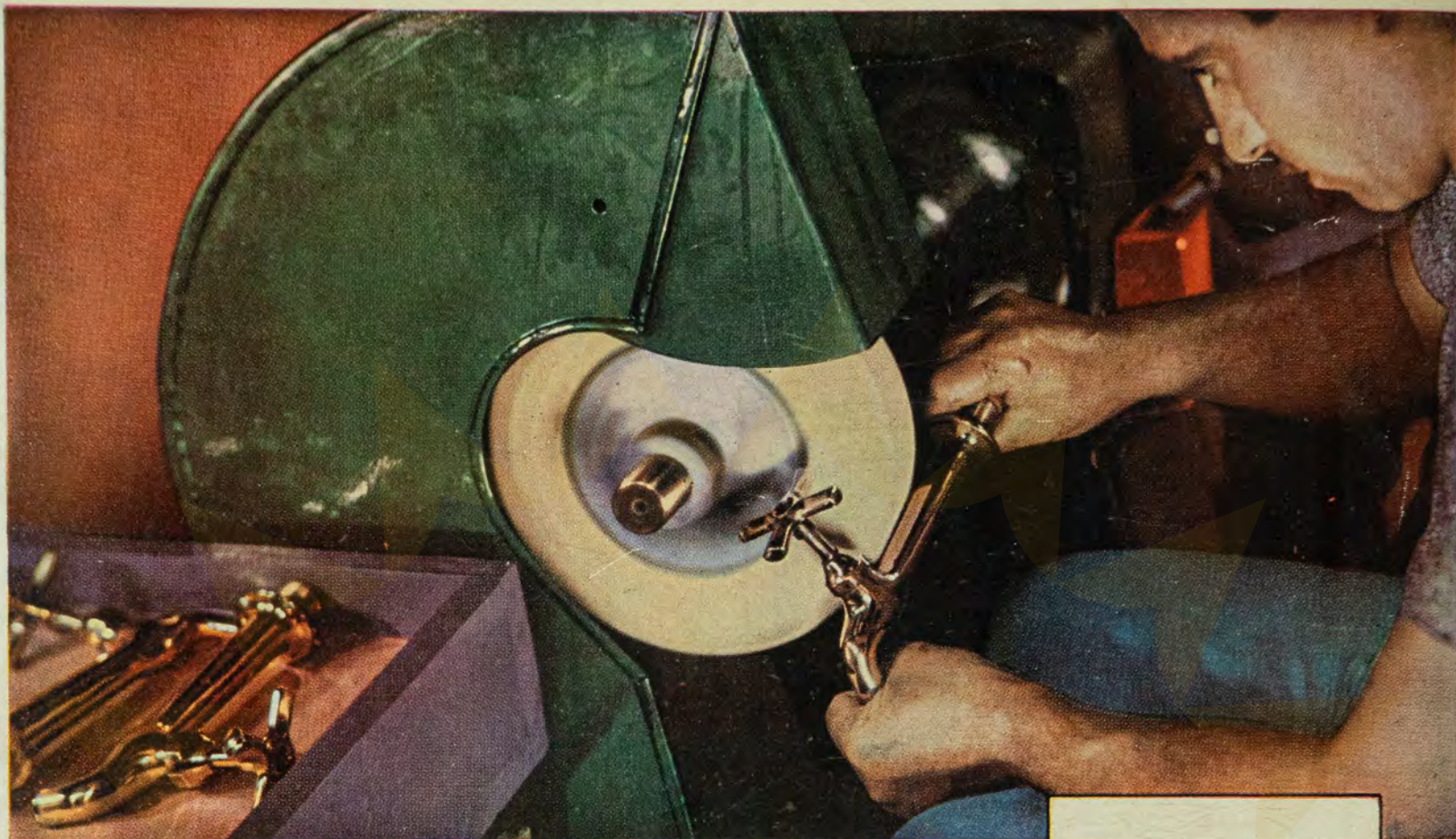
- Resistem, como o aço, aos impactos. Não se alteram sob a ação do sol, da chuva e do tempo.
- Leves como alumínio: permitem economizar nas armações e não sobrecarregam as estruturas.
- Podem ser serradas, pregadas, aparafusadas e coladas.
- Incolores ou em 11 cores modernas — indeseitáveis!
- 3 tipos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

PRODUTO DA

MARCOPLAS
MARCA REGISTRADA

— **CIA. INDUSTRIAL DE PLÁSTICOS**

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



FASE FINAL DO POLIMENTO DE UMA TORNEIRA

de 8 em 8 segundos...

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

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

a venda nos melhores distribuidores do ramo

ARTEFATOS DE METAL DECA S. A.

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

