

46

JAN. - FEV. - 1958

HABITAT

Arquitetura e Artes no Brasil



Colaboraram neste número:

Afonso Eduardo Reidy

Genaro de Carvalho

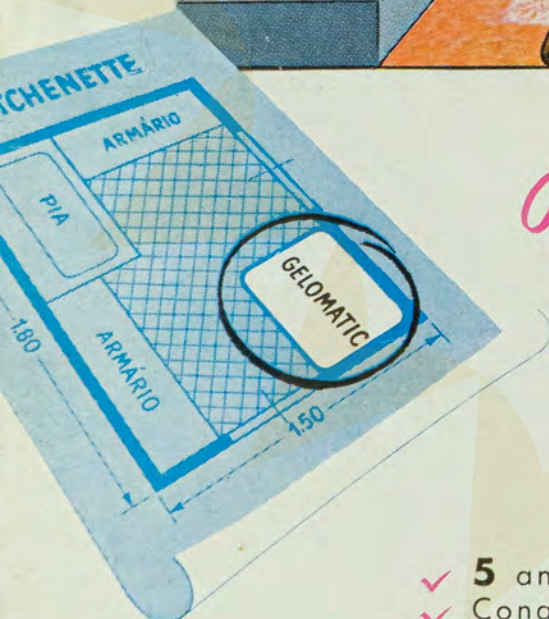
arq. Lina Bo Bardi

Udo Kultermann

Manuel Barbero Rebolledo

Cesar Ortiz-Echague

Rafael de la Joya



O NOVO

gelomatic

**7 pés
cúbicos**

"encaixa-se" facilmente em qualquer cosinha

por menor que seja!

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



IBESA - INDÚSTRIA BRASILEIRA DE EMBALAGENS S.A.

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

KNOEDLER

Established 1846



Juan Gris (1887-1927), «La Bouteille de Bass» (21 3/4" x 18").

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



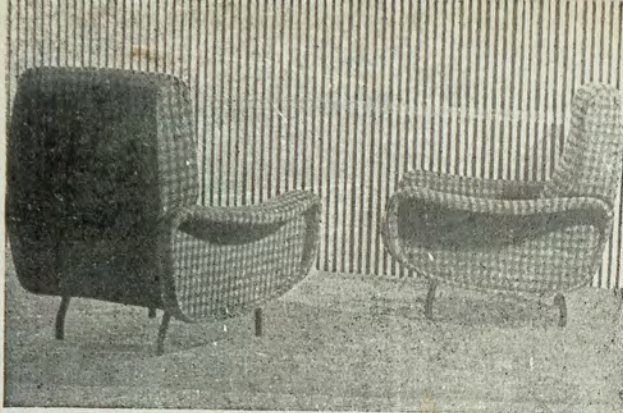
Painel de Alfredo Mucci executado em Vidrotil

Mosaico Vidroso

VIDROTIL

VENDAS:

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



MÓVEIS EXCLUSIVOS

POLTRONA DESENHADA PELO ARQ.º MARCO ZANUSO, ITÁLIA (PATENTE N.º 53.014)

TECIDOS EXCLUSIVOS

DESENHO E ESTAMPADO A MÃO DE PAULO BECKER

TAPEÇARIA MURAL

REPRESENTANTES EXCLUSIVOS DO ARTESANATO DE GENARO DE CARVALHO (BAHIA)

PROJETOS DE DECORAÇÃO

FABRICAÇÃO PRÓPRIA



ambiente

ind. e com. de móveis s. a.

r. martins fontes, 205 - s. paulo - fone: 37-8248



*a mais luxuosa
aeronave comercial na rota da amizade*

Rumo a **NOVA YORK**



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



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

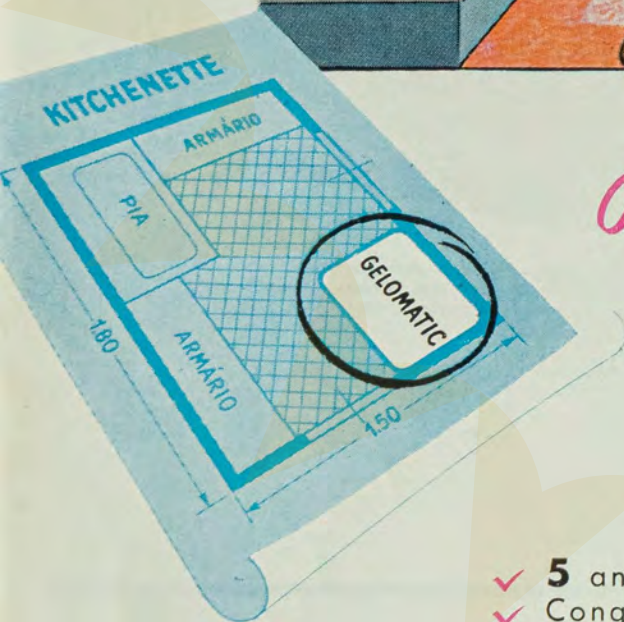


Reserve sua passagem
com antecedência

VARIG



um serviço aéreo tradicional



O NOVO

gelomatic

7 pés
cúbicos

"encaixa-se" facilmente em qualquer cosinha

por menor que seja!

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



IBESA - INDÚSTRIA BRASILEIRA DE EMBALAGENS S.A.

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

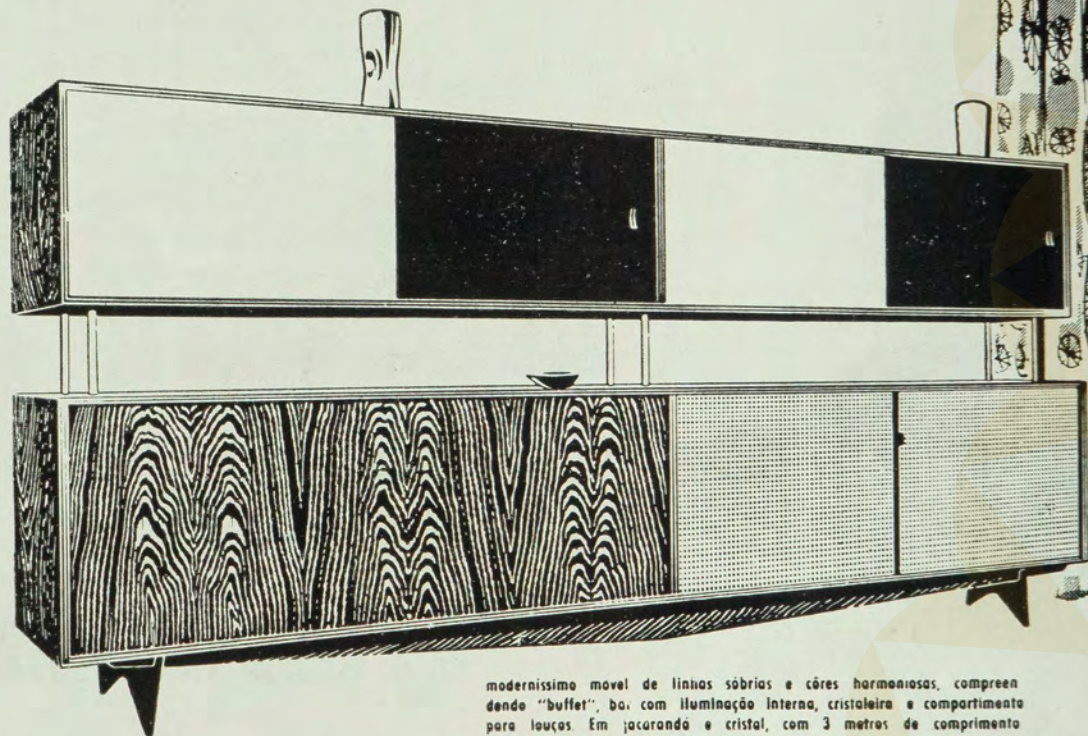
admiráveis pelo conforto e qualidade

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.



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

- 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

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

f o r m a

s.a. - móveis e objetos de arte

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

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



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 !

O mais moderno e versátil material de construção

pin Can

Resolve definitivamente, com 1 só *Elemento*, êstes **3**
problemas dos arquitetos, engenheiros e construtores:

pinCan

protege as arestas das paredes, permitindo um perfeito acabamento;

pinCan

empregado nas juntas de dilatação dos pisos, assegura acabamento perfeito – e não solta;

pinCan

substitui vantajosamente as "pingadeiras" de massa ou pastilhas, nas marquises e forros;

pinCan,

por ser flexível, adapta-se perfeitamente às sinuosidades das marquises curvas.

pinCan

é um material de alumínio, facilíssimo de aplicar, levíssimo, flexível, decorativo, indestrutível e de baixo custo.

CONHEÇA

pin Can

NOVO E REVOLUCIONÁRIO MATERIAL DE CONSTRUÇÃO

Patente n.º 96.706

À VENDA EM TÔDAS AS CASAS DO RAMO

definitivamente resolvido
o problema das

COBERTURAS PLANAS

pelo processo

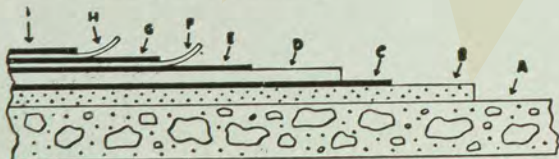
Wadimex

A estrutura celular mineral, exclusiva de Wadimex, envolvendo as partículas asfálticas, evita o perigo da oxidação e do derretimento do asfalto pelo calor. As camadas de Wadimex, intermeadas com véus de lã de vidro, aderem completamente sobre qualquer superfície, garantindo **proteção elástica e inalterável!**



- O nosso departamento técnico está apto a atender prontamente qualquer consulta sobre problemas de impermeabilização.
- Dispomos de turmas de operários especializados para executar qualquer serviço de impermeabilização, sob a orientação de nossos técnicos.
- O processo Wadimex, sendo a frio tem um campo de aplicação ilimitado, alcançando sempre os mais perfeitos resultados.
- O processo Wadimex é ideal para a impermeabilização de todo tipo de cobertura, bem como de alicerces, piscinas, calhas, juntas de dilatação, etc.

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



é um produto da

WAMEX S/A

Indústria
Química

Esc. Rua Cons. Crispiniano, 120 - 13.º andar
Telefones: 32-0174 e 32-0349 - Cx. Postal 3607
End. Telegráfico "TECNICOM" - São Paulo
Fábrica: Rua Padre Cursino, 586 - Fone: 80-8397

DISTRIBUIDORES E APLICADORES AUTORIZADOS:

Rio de Janeiro (D.F.) - Impero Ltda.
Av. Nilo Peçanha, 155 - 8.º - s/ 815 - Fone: 42-4850
Goiania (Goiaz) - Mercurio Ltda. - Rua 3 - n.º 80
P. Alegre (R. G. do Sul) - R. Uruguai, 91 - s/ 523 - Fone: 7657
B. Horizonte (M. Gerais) - Impermeabilizações Neso Ltda.
Rua da Baía, 2100 - Fone: 2-6469
Curitiba (Paraná) - Ransolin, Falce Ltda.
R. Voluntários da Pátria, 93 - Fone: 4406
Cx. P. 1512 - End. Tel. "LINFA"
Blumenau (Sta. Catarina) - Ransolin, Falce Ltda.
R. 4 de Fevereiro, 97 - Fone: 1127 - Cx. P. 578
End. Tel. "ZADROSNY"

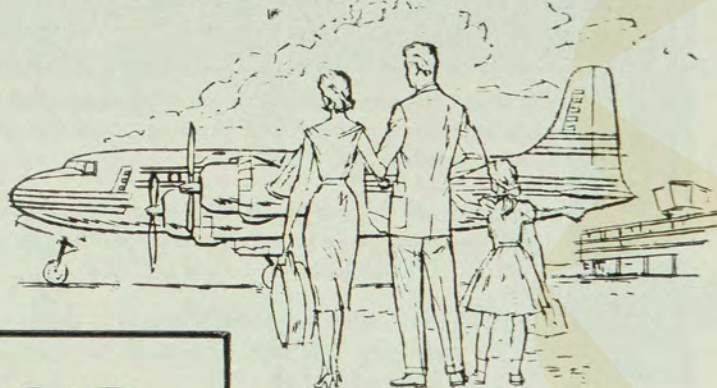
Filiada à Organização Wadimex Internacional: Holanda - Suíça - França - Áustria
Itália - Espanha - Alemanha - Inglaterra - Bélgica - África Francesa

destino... **BRASÍLIA**



Palácio da Alvorada — Residência Presidencial — Brasília

Diariamente aviões do Lóide Aéreo pousam em Brasília procedentes das principais cidades do Brasil. De São Paulo - via Uberlândia - e do Rio - via Belo Horizonte - passando por Goiânia, o Lóide Aéreo estende suas linhas para a futura capital em possantes aviões Curtiss Comando. Do Rio e de Manaus, em vôo direto, em grandes quadrimotores Douglas Skymaster. E sempre, a viagem mais rápida e confortável!



3 novas linhas



Rio - Belo Horizonte - Goiânia - Brasília

S. Paulo - Uberlândia - Goiânia - Brasília

em bimotores Curtiss Comando

Manaus - Brasília - Rio (vôo direto)

em quadrimotores Douglas Skymaster

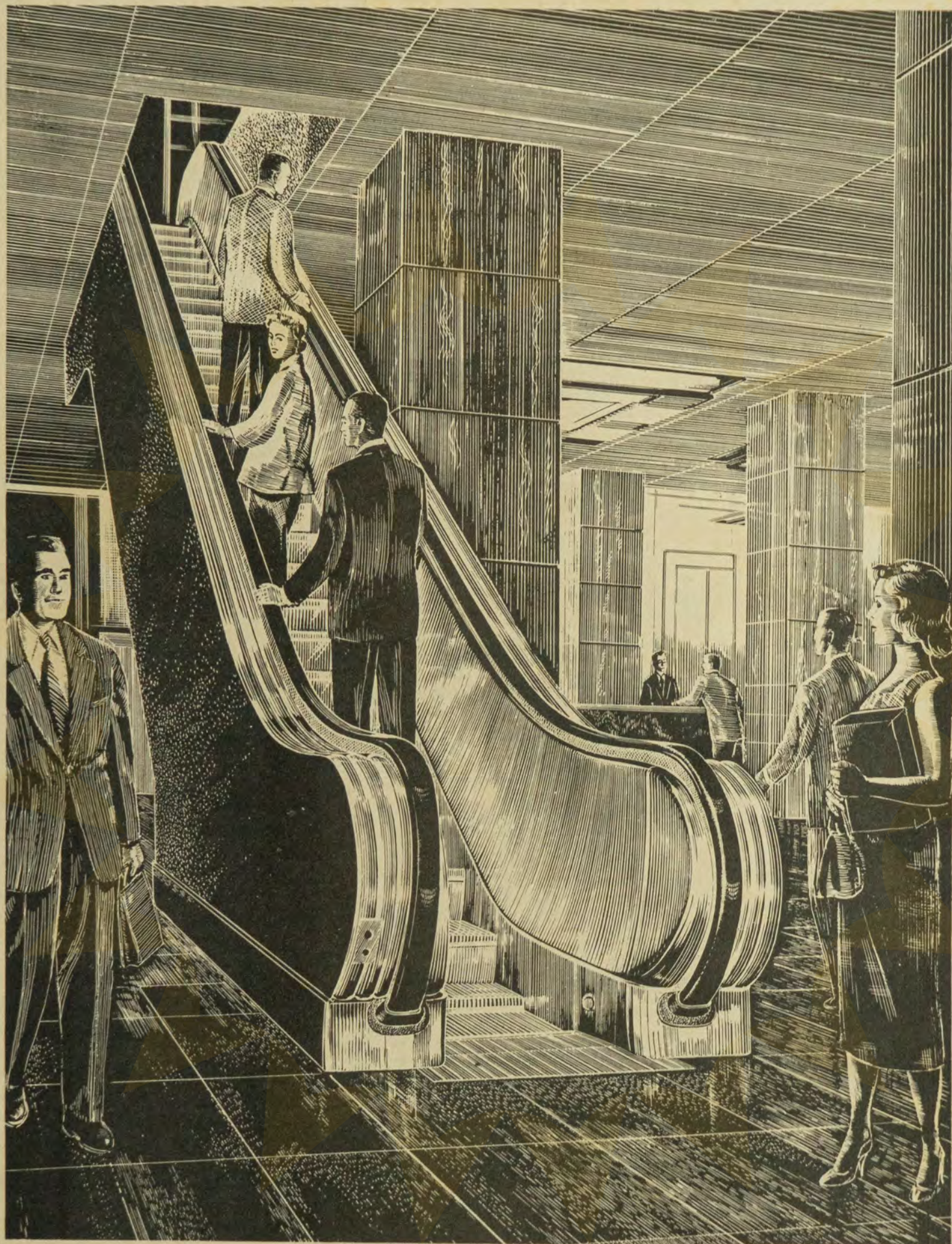
Goiânia

Partindo de São Paulo ou do Rio, na ida e na volta, tôdas as linhas do Lóide Aéreo servidas por bimotores Curtiss Comando fazem escala em Goiânia para melhor servir os interesses do planalto central.

As passagens mais baratas! Em qualquer tipo de avião as tarifas do Lóide Aéreo são sempre mais econômicas. Consulte as Agências do Lóide Aéreo e viaje a Brasília nas condições mais vantajosas.



Lóide Aéreo



HALL PUBLICO DO EDIFÍCIO DA SECRETARIA DA FAZENDA - SÃO PAULO

Neste edifício acham-se instaladas 4 Escadas Rolantes Atlas com capacidade de 20.000 pessoas por hora e 18 Elevadores Atlas.

Arquiteto: F. J. Pinotti

Construção: Soc. Construtora Brasileira S.A.





ESCADAS ROLANTES **ATLAS**

INTEIRAMENTE FABRICADAS NO BRASIL

INSTALAÇÕES DE ESCADAS ROLANTES

REFERENCIA:

	UNIDADE	PESSOAS P/ HORA
GALERIA PRESTES MAIA — São Paulo	4	32.000
SECRETARIA DA FAZENDA — São Paulo	4	20.000
JOCKEY CLUB DE PORTO ALEGRE — Rio Grande do Sul	6	30.000
LOJAS BRASILEIRAS DE PREÇO LIMITADO — São Paulo	2	10.000
PALÁCIO DA INDÚSTRIA — Parque Ibirapuera — São Paulo	2	10.000
PALÁCIO DAS EXPOSIÇÕES — Parque Ibirapuera — São Paulo	3	15.000
MESBLA S. A. — Rio de Janeiro	2	10.000
MODAS A EXPOSIÇÃO CLIPPER S. A. — Sta. Cecília — São Paulo	2	10.000
MODAS A EXPOSIÇÃO CLIPPER S. A. — São Paulo	2	10.000
SEARS ROEBUCK S. A. — Água Branca — São Paulo	4	20.000
EXPOSIÇÃO MODAS — Rio de Janeiro	2	10.000
C. N. I. — Galeria Califórnia — São Paulo	2	10.000
LOJAS BRASILEIRAS DE PREÇO LIMITADO — Fortaleza	1	5.000
PASSAGEM SOB NÍVEL DA AV. PRES. VARGAS — Rio de Janeiro	8	64.000
D. REGINA FEIGL — Copacabana — Rio de Janeiro	6	30.000
INSTITUTO DO CAFÉ — São Paulo	4	20.000
CASAS PIRANI S. A. — São Paulo	1	5.000
CONJUNTO NACIONAL — Av. Paulista — São Paulo	2	10.000
PALÁCIO DO COMÉRCIO — São Paulo	3	15.000
BANCO MOREIRA SALES — São Paulo	2	10.000
SUPER SHOPING CENTER — Copacabana — Rio de Janeiro	6	30.000
EDIFÍCIO OCIAN — São Paulo	1	5.000
EDIFÍCIO AV. CENTRAL (Galeria Cruzeiro) — Rio de Janeiro	12	60.000
BANCO INTERCONTINENTAL DO BRASIL S. A. — São Paulo	1	5.000



EDIFÍCIO AVENIDA CENTRAL - RIO DE JANEIRO
12 Escadas Rolantes Atlas com capacidade
de 60.000 pessoas por hora.
18 Elevadores Atlas.

Arquiteto: Henrique E. Mindlin

Construção: Cia. Construtora Cápua & Cápua S. A.

Proprietária: Dra. Regine Feigl

ELEVADORES ATLAS S. A.

SÃO PAULO • RIO DE JANEIRO • BELO HORIZONTE • SANTOS • RECIFE • PORTO ALEGRE
SALVADOR • CURITIBA • CAMPINAS • JUIZ DE FÓRA • PELOTAS • RIBEIRÃO PRETO • BUENOS AIRES





encanto
colorido...

Chenibra

a perfeição em chenile

A VENDA NAS BOAS CASAS DO RAMO

UM PRODUTO DA **CHENILE DO BRASIL** TEC. E CONF. S. A.,
Rua Oscar Thompson, 36 - Tel. 52-2279 - São Paulo

CHENIBRA...

um tapête macio e resistente
em 23 maravilhosas cores...
Feito para dar ao seu lar aquela
intimidade agradável de um
ambiente moderno e acolhedor.
Fornecido em qualquer
formato ou tamanho.
Não escorrega porque
sua base é de latex.

**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 sis-
tema de "crédito
confortável e ami-
go" que o ajudará
a viajar muito, pa-
gando aos poucos.



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

SERVIÇOS AÉREOS CRUZEIRO DO SUL

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

AS CHAPAS LISAS

interflex



SÃO INCOMBUSTÍVEIS E NÃO EMPENAM..!

devido as excelentes propriedades das matérias primas — amianto e fibras vegetais, empregadas na sua fabricação. Especialíssimas para trabalhos que requerem longa duração e apurado acabamento, as chapas lisas INTERFLEX, substituem com êxito a madeira compensada, nas mais diversas aplicações, notadamente pelas inúmeras qualidades de que são possuidoras.

INDEFORMÁVEIS ✓

INATACÁVEIS POR INSETOS E ROEDORES ✓

INCOMBUSTÍVEIS ✓

FLEXÍVEIS ✓

IMPERMEÁVEIS ✓

QUANDO QUIZER
QUALIDADE E
GARANTIA EXIJA...!

interflex

UM PRODUTO Eternit

Outros produtos Eternit...

chapas onduladas e lisas,
materiais de cobertura, calhas,
tubos para esgoto, descarga e
ventilação, vasos para flores,
caixas d'água e descarga,
tubos de pressão, etc.

PARA FORROS...

de fábricas, armazéns,
cinemas, residências...



PARA DIVISÕES...

de escritórios, lojas,
apartamentos...



PARA MÓVEIS...

fundos de armários,
folheaturas em geral,
almofadas de portas...



REVESTIMENTOS...

de casas pré-
fabricadas, armários
embutidos, lambrís...



DECORAÇÕES...

painéis de estradas
stands, displays,
silk-screen...



ETERNIT - Sec. Publicidade

PEÇA-NOS... sem compromisso amostras e folhetos através da Caixa Postal 7044 — São Paulo

DISTRIBUIDORES EM TODAS AS CIDADES DO BRASIL

TUBOS PARA ESGÔTO, DESCARGA E VENTILAÇÃO...

Os tubos **Eternit**® de superfície interna lisa que facilita o escoamento, são apresentados em comprimentos de 1,2, 3 e 4 metros e nos diâmetros de 50 até 400 mm.; são mais econômicos porque:

- ★ o peso reduzido facilita o transporte e economiza frete;
- ★ de durabilidade ilimitada, não requerem gastos de conservação;
- ★ são fáceis de instalar;
- ★ podem ser reaproveitados;
- ★ os grandes comprimentos diminuem o número de juntas.

As inúmeras aplicações, entre as quais: instalações sanitárias, captação de águas pluviais, acondicionamento de ar, proteção de cabos elétricos, coletores de lixo, irrigação, chaminés industriais, etc., consagram os novos tubos, que representam o alto nível técnico atingido pela **Eternit** no decorrer de 50 anos na fabricação de produtos de cimento amianto.

TUBOS

Eternit

ETERNIT DO BRASIL CIMENTO AMIANTO S. A.
SÃO PAULO - RIO DE JANEIRO

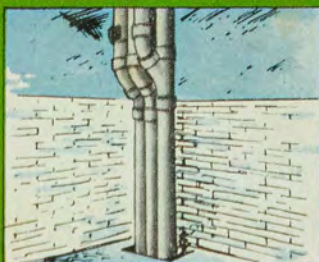
DISTRIBUIDORES EM
TODO O BRASIL

- ✓ ECONÔMICOS
- ✓ LEVES
- ✓ NÃO ENFERRUJAM
- ✓ RESISTENTES
- ✓ IMPERMEÁVEIS

★ Satisfazem as especificações da Associação Brasileira de Normas



Esgôto...



Ar condicionado...



Chaminés industriais...



Protetor de cabos elétricos...



Irrigação...

Portas de enrolar onduladas, articuladas, grades e Aparelhos suspensores elétricos e manuais. Perfilados de todos os tipos. Moldados a frio. Serralheria industrial



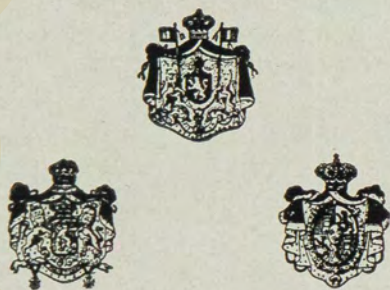
PINATEL S.A.
MANUFATURAS METÁLICAS

AL. CLEVELAND, 648/68 - C. P., 1894 TEL.: 51-6564 - END. TEL. «PINATEIS» - S. PAULO

ARTE-DECORAÇÕES

HENRIQUE LIBERAL S/A

REPRESENTANTES EXCLUSIVOS PARA TODO O BRASIL DE



JANSEN
PARIS

AVENIDA IMPERIAL, 73 - ITAIM - FONE 8-3664 - S. PAULO

TRABALHOS FINOS PARA PROPAGANDA
FOLHETOS - PROSPECTOS

SECÇÃO ESPECIALIZADA EM

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

Tipografia
GLORIA LTDA.

RUA ALMEIDA TORRES, 119
TELEFONE 31-1794 SÃO PAULO

ESTÚDIO DE DESENHOS ARTÍSTICOS LLORET DE MAR S/C



Desenhos e lay-outs artísticos
para artes gráficas

Recados pelo Telefone: 31-1794

São Paulo

Transforme em cliente conhecido o comprador desconhecido

H A B I T A T

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

E N G E N H A R I A

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

B R A S I L T Ê X T I L

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

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

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

C E R Â M I C A

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

ENGENHARIA MUNICIPAL

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

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

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

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

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

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

Consulte sem compromisso o Departamento de Publicidade da

HABITAT EDITÔRA LTDA.

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



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



PEDRO KAPOR
TACOS E PARQUETES

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





PASTILHAS DE VIDRO:

Painel executado com Pastilhas "VIPAX" especial

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

English Summary

The Museum of Modern Art, Rio de Janeiro

page 20

One of the major artistic events in Brazil has been the recent inauguration of the first wing of the new building for the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro. The building, planned by Affonso Eduardo Reidy, endeavours to create a direct correspondence between the architectural work and its environment. The architect has constantly kept in mind that the building, in the center of the city facing the sea and surrounded by a large area that in the near future will become a public park, had to blend with the impressive landscape of the Capital. The transparent structure of the Museum and the partly free ground floor will avoid any break in the gardens, passing almost through the building itself. Instead of closing the works of art within four walls, the architect has chosen a solution in which the surrounding nature will have a role in the spectacle offered to the visitor. The dynamical life of a Museum of Modern Art — as it is understood today after the evolution from a passive institute to a lively one with educational and social functions — requires at present a flexible and agile architectural structure, where the rooms can be used either for large exhibitions or closed in around certain works of art that can be seen only in intimate spaces. The exhibition gallery of the new Museum has an area 130 meters long and 26 meters wide and not obstructed by supporting columns. The natural daylight enlives up the exhibited works and gives a sense of life and motion to the whole space. Nevertheless the architect was aware that day-light is not always suited to all kinds of works of art, some of which are liable to suffer from it. For this reason, a combination of incandescent and fluorescent artificial light will allow to handle all different cases, in the most proper way. The second floor of the central part of the building will be used only for exhibition purposes, that can eventually be extended also to a limited area on the third floor. The auditorium with a capacity for 200 persons with cinema equipment, a library, film and record departments, the offices and an isolated storage-room for paintings, are going to occupy also the third floor. The auxiliary services will be set up on the ground floor and basement: entrance, unpacking and identification of the works of art, packing and shipment departments, storage-rooms, workshops and laboratories, a room for engraving and another one for the setting up of exhibitions. The ground floor will be occupied also by the Technical School of Artistic Creation, with its various classes and ateliers, photographic la-

boratory, printing and book-binding sections and a cafeteria for the students. The future restaurant is planned on the second floor of this wing, as well as a garden-terrace, both linked to the exhibition gallery. On the extreme eastern wing of the building, the architect has planned a theater with 1,000 seats. It will be possible to open up the stage, attaining 16 meters width, for the performances of symphonic orchestras.

Aldemir Martins

page 58

Arts in Brazil are beginning to have their peculiar feature and to form their contemporary history. One of their characteristics is the interest aroused by design and engraving, stressed lately by the award Aldemir Martins has won at the XXVIII Venice Biennial. This young artist has reached in barely ten years a prominent position among Brazilian artists, home and abroad. Born in the Northern region and although living at present in cosmopolitan São Paulo, he remains faithful to the people and life of his native country; he keeps a lively memory of life devoted to primary tasks such as fishing and agriculture, of the ruthless "cangaceiro" that enforces justice on his own, of the animals, of a nature adverse to men but which at the same time yealds a real wonder, that is, the tree that supplies people with food, wax, materials for building and for dressing and even drugs. Aldemir, at the very beginning, tried his hand at painting, but soon realised that he had to design, that through design he was to accomplish himself and his vocation. Phantasies based on the almost infinite possibilities of actual reality, but never eludes it or shuns into hermetics. He is one of these artists capable of showing us the humility of a human gesture, of a common or obsolete object, of opening for us a window from where we can admire the world and understand that art is to be found everywhere, in each idea, or intellectual occurrence. Aldemir Martins has recently exhibited his latest works in a one-man-show at the Pan American Union in Washington, and is due to open shortly his first New York exhibition.

Candido Portinari

page 73

Candido Portinari has been recently honored both by Belgium and Mexico, first, with an invitation to participate as the only Brazilian artist — to the exhibition "Masterpieces of the XX century" at the Bruxelles International Fair, and a second one, to hold a large retrospective show at the First Panamerican Biennial in Mexico City. To Bruxelles goes the painting "Burial in a hammock", and to Mexico — among others — the "Family withdrawing", both of the São Paulo Museum of Art's collection.

Montepio

page 24

This building, that will be the seat of an institution for old age pension and social assistance, has 22 floors and is part of the project for Rio's new city-planning. Its orientation allows one of the façades to stay in the shadow almost all year round. This side, with glass-walls, is going to be occupied by the offices, while the opposite one, is provided with a partly removable sun-protection system. The built-in part of this protection is a structural element that gives a certain unity to the varied external pattern. The steel structure allows a swifter construction and a reduced size of the columns, in the lower floors.

The São Paulo Museum of Art

page 70

The collection of the São Paulo Museum of Art has just come back to Brazil after being shown in the major artistic centers of Europe, in the Metropolitan Museum of Art in New York and in the Toledo Museum. The four years of touring have made it widely known not only directly, through the extensive number of visitors, but also through the publications. Catalogues have been printed in six different languages, and a very large number of reproductions, ranging from the most technically advanced ones to the usual colored post-cards. The Museum of Art, the first to mark the growing of an art-consciousness in this country, has recently signed an agreement with the A. A. Penteado Foundation, and the two entities will from now on work closely together and aim at the future development of the Museum as an art-center, and of the activities that make it today a lively institution. The current exhibition of the recently arrived paintings, in Rio de Janeiro, will allow the public of the Capital to admire not only the works of art, but along with them, the man that has created the Museum and all those that have supported his effort from the very beginning.

Department-store in Parnaíba

page 32

In this building, planned for a department-store where approximately 7000 different articles will be on sale, the architect has endeavoured to create the maximum of comfort through a ventilation system, necessary in a region of year-round warm climate. The side most exposed to the sunshine, has been protected by a storage-room that runs along the whole length of the building. The elevated back-side is protected by built-in steel sun-protecting stripes that allow the sun-rays to come in, only after 5 p.m. Movable windows of "Termolux", placed in the highest part of the building, will control the winds, either capturing them or barring

them off, according to the different conditions. The furniture has also been designed by the architect himself and will be made of local woods. From a visual point of view, the greatest care of the architect was to balance harmoniously the new building with the old Baroque church that dominates, by tradition, the main square of Parnaíba.

The Museum's Junior Symphony Orchestra

page 80

Looking back at the activity of the Junior Symphony Orchestra of the São Paulo Museum of Art, the past year has been a most satisfactory one for what has been accomplished in the way of teaching and performances. The ten concerts given over a period of eight months were not only of a remarkable quality and a real enjoyment for the public, but also highly interesting from a cultural point of view. The programs had been chosen partly with a didactic purpose, that is, the revival of forgotten scores or newly appraised ones, partly to allow the members of the Orchestra to play solo-parts within the ensemble, like in Vivaldi's concerts. The Orchestra, as it was meant at the moment of its foundation, had the primary task of preparing a cultural and musical background for the young musicians and offer scholarships to those unable to study on their own. From this starting point, the Junior Symphony Orchestra has developed into a good and balanced ensemble, whose performances in São Paulo and other cities in Brazil are now arising a keen interest. Thanks to the agreement signed between the Museum of Art and the A. A. Penteado Foundation a real Academy of music with complete musical teaching and training, is going to grow out of the initial core of the Orchestra, and will mold the future musicians of S. Paulo.

A Yacht Club

page 11

This Yacht Club will occupy an area of approximately 67.500 sq. meters, surrounded by a beautiful landscape framed by a mountain range overlooking the huge lake. Besides the piers and facilities for the boats, the Club will have its own workshop. The main building has been planned for the social activities of 200 members. It holds beside the ball, game, smoking rooms, other more intimate ones, a library, a Snack Bar and a terrace from where the members will be able to watch the regattas. The large park with a separate play-ground for children, a site for barbecues, the dressing cabins, swimming-pool, tennis courts etc., will make this Club one of the most comfortable and modern of the country.

Cinema in Brazil

page 77

At the beginning of the cinematographic era, the copies of the motion-pictures were sold directly by the producers to the exhibitors. When it became obvious that a copy could be shown in more than one cinema, the system of hiring the copies and of percentage earnings on each ticket sold, set in in all countries, enforcing thus a government control. Another problem that faced the governments of all countries, was the relation between the high production cost and the cheap copies. Therefore, a compulsory system of showing national films during a given number of days, per year, has been adopted everywhere, as well as custom duties on imported copies and financial support by the authorities to the national cinema industry. With only slight differences, we find the same legislation in Italy, France, Spain, England, Argentine etc. In Brazil, the problems were the same and are efficiently taken care off by the Municipal and Federal committees, whose main concern is to protect and develop the national industry. Still one of the major unsolved problems in Brazil, is the freezing of the prices of the tickets, at very low levels, that results in a contemporary show of the picture in several houses and usually of those liable to attract a large public, with a consequent lowering of the quality of the choice. The experience all over the world proves that the best pictures — judging from an artistic point of view — should run a long time in the same cinema. This factor concurs to its success and fame; the lack of this possibility will simply destroy the good cinema. Cinema in Brazil is still awaiting the favorable conditions that will allow it to develop from a small-scale production to that of a real industry, with funds that will secure the constant collaboration of persons of a high cultural, intellectual and artistic level. In other words, it is still looking for the most remarkable in the world.

Interior Decoration

page 34 bis

With this number, HABITAT starts a new section, devoted especially to interior decoration. Brazil has already an interesting furniture production that can be appraised not only by the number of new factories set up in the past years, but also by the names of the architects that are taking a keen interest in furniture design. Furniture has undergone a major evolution from the past copies of Renaissance, Louis XV and other styles, to the first workshops that started to turn out the pieces studied by architects and carried out under their direct guidance. This was, for instance the case of the Studio Palma, that has started the modern notion of interior decoration in Brazil, almost ten years ago. One of

the architects of this Studio, Lina Bo, has studied a serie of furniture based on a common element to be used in each piece. The original designs are published in these pages and show the almost unlimited possibilities of modern unexpensive furniture, as it can be done by an experienced architect. Today, there are several furniture factories in Brazil that deserve to be taken into high consideration for the good quality of the design and work. For this number, HABITAT has chosen same examples of chairs produced by "Ambiente", that besides its own designs is turning out also those by the most famous architects abroad, from whom it buys the licence. "Forma", another factory also in São Paulo, has a large production that sells all over the country. The idea of interior decoration should be adopted also by doctors, whose consulting-rooms are usually very depressing, especially if we come to think that those that seek them are always in need of moral comfort too. In these pages we give an exemple of a suitable modern decoration for a doctor's interior, by arch Lina Bo.

The Brazilian Pavilion at the Bruxelles Fair

page 18

The Brazilian Pavilion at the Bruxelles International Fair is a remarkable building by Sergio W. Bernardes. HABITAT has already published in a past number the photographs of the photographs of the model and is adding at present the designs of the project. Its main characteristic, from an aesthetic-technical point of view is the suspended roof. The Pavilion is provided with a large auditorium and surrounded by a garden planned by Roberto Burle Marx.

Exhibitions

page 71 bis

The most important exhibition that were held in São Paulo during the past month, were those of Fernando Odriozola, a Spanish artist living at present in Brazil, who is the author of this number's cover; of Zacharias Autuori, a conductor who started to paint only after fifty, and whose lively colored canvases have secured him a place in the book "The Arts in Brazil"; Agostinho Baptista de Freitas is still leading the primitive arts in São Paulo, and his urban landscapes rank among the best paintings recently seen. Another painter that started to try his hand when already of old age, is Enrico Bo, from Milan, whose dream-like compositions based on what he knows from everyday reality evoke the art of Rousseau le Douanier. This last exhibition will be shown also in Rio de Janeiro.

HABITAT

ARQUITETURA E ARTES NO BRASIL

DIR. RESPONSÁVEL: GERALDO N. SERRA

7.º ANO - JAN.-FEV. DE 1958 - N.º 46



Capa: Desenho de Odrizola.

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

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

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

ESTABELECIMENTO GRÁFICO:
RUA DOS LAVAPÊS, 536-538 — FONE: 36-3689

CLICHÊS: CLICHERIA UNIVERSAL, RUA
AURORA, 186; FONE: 34-0818 — SÃO PAULO

DISTRIBUIDORES:

RIO DE JANEIRO e DISTRITO FEDERAL:
Brasitodo Ltda. Av. Alm. Barroso, 54, térreo.

ARGENTINA: Dr. Carlos Hirsch, Florida, 165,
Buenos Aires.

URUGUAI: Ibana S/A, Convención, 1488, Mon-
tevidéu.

PORTUGAL: Aricie Ltda., Av. Almirante Reis,
106, 1.ª esq., Lisboa.

COMPOSTO E IMPRESSO NAS PRÓPRIAS
OFICINAS, A RUA LAVAPÊS, 536-538
FÔNE: 36-3689 — SÃO PAULO

S U M Á R I O

Editorial	1
Arquitetura Americana do século XX — Udo Kultermann	2
A sede de «Veleiros do Sul» em Porto Alegre — arq. Henrique E. Marquardt	11
O Prêmio Reynolds, à primeira construção em alumínio na Espanha — arqs. Manuel Barbero Rebolledo, Cesar Ortiz-Echague e Rafael de la Joya	14
O Pavilhão de Engenharia Civil em Bruxelas, 1958.	16
Pavilhão do Brasil na Exposição Universal de Bruxelas — arq. Sergio W. Bernardes	18
O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro — arq. Affonso Eduardo Reidy	20
Montepio dos Empregados Municipais do Rio de Janeiro — arq. Affonso Eduardo Reidy	24
A habitação, o móvel e a vida — Dr. Robert Miocque	27
Problemas da arquitetura de interiores	30
Lojas Rosemary, em Parnaíba — arq. Wit Olaf Prochnik	32
Artezanato industrial?	34
Seleção de móveis em Cantú	46
Um consultório em São Paulo	48
Forma	50
Fernando Odriozola	54
Enrico Bo, na Etoile Boutique	56
Aldemir Martins nos Estados Unidos — P. M. Bardi	58
Diego Rivera e Modigliani	61
Hedwig Ziegler	62
O crítico de arte — Dino Buzzatti	66
Pancetti	68
Rouault	69
Noticiário	70
Cinema é problema do governo	77

DISTRIBUIDORES:

RIO DE JANEIRO e DISTRITO FEDERAL:

Brasitodo Ltda. Av. Alm. Barroso, 54, térreo.

ARGENTINA: Dr. Carlos Hirsch, Florida, 165, Buenos Aires.

URUGUAI: Ibana S/A, Convención, 1488, Montevideu.

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

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

Editorial

Distinguiu-se, principalmente, no ano passado, sob todos os aspectos, o interesse em torno do problema do ensino da arquitetura: pelo qual, em maior parte, os jovens estudantes, buscam elementos com que assentar, em bases realmente consistentes, o futuro da arquitetura moderna brasileira, tão incerto ainda sob diversos prismas da previsão possível.

Esse movimento de interesse nos pareceu muito nítido no Rio Grande do Sul e em São Paulo, tendo alcançado efetivo desenvolvimento nesses dois centros, onde não apenas se procurou dar solução aos problemas locais, emergentes de circunstâncias mais particularizadas, como se ampliou o campo da pesquisa para a área nacional do problema: o Seminário realizado em outubro em São Paulo atingiu então o clímax do debate. Anteriormente ao Seminário sobre o Ensino, já os alunos haviam sugerido um plano de trabalho a ser aplicado à didática em que a função dos "ateliers" se apresentava como condição efetiva da transmissão de noções e sua integração numa experiência viva. Não sabemos em que medida a direção da Faculdade poderá ter recebido essa contribuição, que consideramos interessante e importante. Mencionamos esses fatos para se ter uma idéia da relevância do problema, e ainda mais quando se discutem, em âmbito nacional, os moldes da reforma do ensino superior. Significa tudo isto que precisamos nos aparelhar pelo ensino, e que as modificações alvitradas buscam resolver aspectos considerados altamente deficientes, no ensino brasileiro, no plano universitário paulista, quanto de outros pontos do país. Singularmente, temos deixado que a preparação universitária sirva apenas de introdução ao ensino: ninguém sai das faculdades superiores de um ponto de vista generalizado, apto a enfrentar os problemas do ofício. Essa a triste realidade a que chegamos, depois de alguns esforços geralmente grandes para conseguir uma objetivação do ensino, especialmente nos ramos em que predominam as ciências exatas. A destacada necessidade desse aparelhamento do ensino reside em que nos encontramos, como nunca, diante de tarefas ingentes, quais as que se nos oferecem, reclamando de todos nós máximos de produtividade em todos os campos, com melhoria dinâmica de multiplicação, quanto com melhoria estática na qualidade. Para atender ao "acertar o passo", a que o mundo de hoje nos impele, carecemos de apressar muitas soluções, de "queimar etapas", e não será possível esse apressamento sem o preparo mais ativo das novas gerações, para que enfrentem as dificuldades de adaptação.

Essa a tarefa que deveria merecer a maior atenção dos responsáveis pela administração pública, em todos os setores, do âmbito municipal ao federal, envolvendo o legislativo e o executivo, com a atenção voltada para os imensos problemas de toda a ordem que se nos oferecem. Consideramos, assim, que é no ensino, no ensino superior, que reside a nossa grande tarefa, o tema de meditação para um princípio de ano, porquanto tudo o mais decorre dos fatores humanos aprimorados em técnica e pesquisa com que pudermos contar. Precisamos considerar tudo à luz dos novos elementos com que hoje lidam os homens, desde a aventura da conquista da terra à aventura da conquista dos espaços interplanetários, pois parece ter sido aberta a via da era astronáutica, sem que tenhamos ainda vivido, suficientemente, a era da energia atômica.

Partimos destes aspectos gerais para reclamar de nossos mestres, de nossas autoridades, da legislação e da administração, o interesse ativo, vivo e criador, com que nos campos tecnológicos urge rasgar horizontes os mais amplos, a fim de que possamos atingir a um nível que nos permita, mais de perto, acompanhar a evolução da vida de hoje, liderada por investigações científicas que derrubam todas as barreiras opostas ao conhecimento. No quadro da arquitetura e do urbanismo, há que preparar o homem brasileiro para a conquista do "hinterland", que vai sendo franqueado, pela rodovia e pela aviação e que deve produzir riquezas incomensuráveis. Estamos apenas, no Brasil, ainda, arranhando, muito superficialmente, a epiderme da terra... Mas, com esta pesquisa inicial, não resta dúvida de que nossos filhos conhecerão uma terra mais rica e mais pródiga do que conhecemos. Faltam quatro décadas para o ano 2.000 — o "país do futuro" desde já reclama maiores inspirações criadoras.



Louis H. Sullivan, é hoje cognominado o pai da arquitetura americana moderna. Sua memória foi honrada o ano passado pela cidade de Chicago, pela sua contribuição ao renome da escola conhecida mundialmente com o nome da capital do Illinois. O "Guarantee Building" em Buffalo, no Estado de Nova York, foi construído em 1895.

2

Arquitetura americana do século XX

Udo Kultermann

A arquitetura americana do século XX reflete claramente a arquitetura internacional. Quase todas as nacionalidades espelham-se neste quadro, rico e variado, e não raras vezes os melhores valores de cada nação encontraram nos Estados Unidos uma nova pátria. A situação política está à base da emigração dos arquitetos alemães; outros arquitetos da Europa e da Ásia deixaram-se fascinar pelas novas e grandes possibilidades que os Estados Unidos ofereciam. Da mesma forma como em épocas anteriores, os diversos caracteres dos povos influenciaram-se mutuamente e se fecundaram; a diferenciação e as diversidades operando agora em conjunto como forças e criadoras, asseguram realmente à arquitetura americana contemporânea a primazia no mundo. Em nenhum outro país as condições técnicas, industriais e tradicionais da arquitetura conseguiram semelhante maturidade. Em nenhum outro país uma escola de arquitetos notáveis chegou tão longe que uma grande parte das cidades deva a eles suas feições atuais; em nenhum outro país existe um número tão grande de personalidades criadoras, que pertencem todas à vanguarda internacional. Evidentemente não se deve esquecer que aqui, como em todos os outros países, a porcentagem de arquitetos e edifícios a serem tomados em séria consideração, é relativamente pequena. Para vingar das instâncias mais urgentes, a maioria das novas construções é, em toda parte, executada por pessoas que, no melhor dos casos, correspondem apenas às exigências profissionais. Nos Estados Unidos o fenômeno é absolutamente o mesmo; trate-se de construções populares para as massas ou de palacetes para os milionários, o campo todo é dominado pelo gosto oficial do passado que nada tem em comum

com a arquitetura criadora. Mas aqui o fenômeno traduz-se antes num caos monstruoso, numa reação ao amorfo e numa instabilidade de compreensão. Não devemos ter ilusão alguma quanto à difusão desse gênero de pseudo-arquitetura: a quase totalidade das construções de hoje pertencem a esta categoria. Somente num número muito exíguo existe uma correspondência razoável entre forma exterior e funcionamento interior, encontrando-se nisto às vezes uma identidade de condição. Todavia, esses últimos tipos de construções, que poderiam ser definidos como "prosa arquitetônica", são encontrados raramente no meio da massa. Da mesma forma como esta "prosa arquitetônica" representa uma pequena parte insignificante no conjunto das construções, existe ainda uma terceira categoria, a categoria das construções as quais, do ponto de vista numérico, estão em relação à "prosa arquitetônica", como esta última está à arquitetura oficial — que não é arquitetura. Esta última categoria, esta maneira criadora de construir — Valéry fala em edifícios que cantam, Mies van der Rohe os define como construções que florescem de dentro para fora — esta maneira, dizíamos, que representa uma parte insignificante em relação às numerosas construções das nossas cidades, grandes e pequenas, encontra-se só esporadicamente, em raros lugares: entretanto é justamente esta que determina a situação arquitetônica da nossa época e que, nos séculos vindouros, revelará o conteúdo espiritual contemporâneo.

É esta a pequena vanguarda daqueles que por primeiros percebem e vencem os problemas e as resistências do presente, uma vanguarda no sentido originário da palavra, que é verdadeiramente contemporânea; somente ela representa a obra do tempo e a supera por meio da ação

A massa está sempre na condição de quem acompanha. O terreno que a vanguarda prepara é só aparentemente conquistado pela massa, a qual remove mais uma vez os obstáculos já superados: não raras vezes o pequeno grupo de verdadeiros campeões permanece invisível por muito tempo. A massa nem sabe que fôra precedida pelos pioneiros, considera a sua remoção de barreiras um grande esforço, quando na realidade não demandou muita energia. Assume então, logicamente, uma atitude de herói pela vitória conseguida, com tôdas as vaidades dos homens que chegaram ao sucesso. Entretanto a obra verdadeira é aquela dos pioneiros, é a vitória conseguida com árduo esforço, que carece de vaidades, de atitudes, decorações e honras e, na maioria das vezes, carece também de sucessos. Só muito mais tarde é que a massa chega a apreciar e honrar os homens da vanguarda, e mesmo então, o que permite enfim um sucesso, é muitas vezes apenas uma imitação apagada das grandes obras. A arquitetura americana da vanguarda é justamente uma unidade complexa, é um pluralismo heterogêneo. Mas apesar de tôdas as diversidades — a grande loja de Frank Lloyd Wright em San Francisco, os edifícios de Mies van der Rohe em Chicago, o pavilhão da Feira de Raleigh, de Matthew Nowicki — essas construções tôdas são frutos do mesmo espírito, o qual não pode ser definido de outro modo se não o espírito da arquitetura americana do século XX. Esta coesão tão ampla da arquitetura moderna nos Estados Unidos, serve de modelo para os arquitetos de todos os demais países, da mesma forma como nos séculos passados havia um ou outro país que era o guia arquitetônico, e cujas construções eram estudadas pelos arquitetos estrangeiros e depois elaboradas num sentido criador, embora mantendo-se sempre uma certa diferenciação.

Muitos foram os fatores que concorreram para a elevação do nível da arquitetura americana: a tradição do arranha-céu americano de Le Baron Jenney e de Louis Sullivan, Frank Lloyd Wright e sua escola, Walter Gropius e Marcel Breuer com seus discípulos, a influência das construções de Le Corbusier e dos outros arquitetos europeus nos Estados Unidos, Mies van der Rohe e sua escola, e ainda o movimento da arquitetura dinâmica que teve sua origem com Matthew Nowicki.

A escola de Chicago não precisa mais hoje de justificação alguma. Tornou-se já uma etapa quase clássica da arquitetura moderna, se lembrarmos algumas de suas realizações mais altas, como por exemplo o edifício para a Home Insurance Company e o edifício Leiter de Jenney, o edifício Carson-Pirie-Scott de Sullivan ou o anexo da Mandel Brothers de Holabird e Roche. Inúmeras outras construções são ainda de uma qualidade tão convincente que grande parte dos edifícios modernos devem ser julgados em comparação com aqueles de Chicago: essas realizações pioneiras servem de medida para muito do que foi feito mais tarde. Por volta de 1870, Chicago era o centro do comércio dos Estados Unidos da América do Norte. A população, de 30.000 habitantes em 1850, tinha aumentado para 300.000 em 1870, quer dizer, havia-se decuplicado no espaço de 20 anos. A indústria da carne, o comércio dos cereais, a manufatura de materiais-primas, atraíam um número sempre maior de pessoas, como não acontecia em quase nenhuma outra cidade do mundo. As casas, onde essas pessoas moravam no começo, podiam ser apenas definidas como abrigos de emergência, sendo o 90% delas de madeira. Na noite de 8 de outubro de 1871, houve o grande incêndio, que destruiu quase que completamente a cidade no espaço de dois dias. Perto de 100.000 pessoas ficaram então sem abrigo. No entanto, a reconstrução foi iniciada logo em seguida, graças à riqueza e ao indutível espírito de iniciativa. Num ano foram completadas 598 casas. Porém, este ritmo de construção exigia novos princípios construtivos, e por conseguinte resistiram somente poucos entre os inúmeros arquitetos, que haviam ocorrido, de tôdas as partes, para Chicago. Uma seleção natural começou a se operar. Após o incêndio de 1871, a população continuou a crescer rapidamente. Os 300.000 habitantes do ano de 1870 transformaram-se em 500.000 em 1880, e até num milhão e cem mil, em 1890. Ao mesmo tempo, o preço dos terrenos havia aumentado de 130.000 dólares para 900.000, no período entre 1880 e 1890. O arquiteto que

quisesse justificar a sua presença, via-se obrigado a dar uma expressão, em sua obra, a essas modificações sociais e econômicas. O resultado disso, foram os arranha-céus.

Já a partir das descobertas decisivas de Le Baron Jenney, havia-se experimentado acrescentar mais e mais pavimentos e embora se empregassem portantes de ferro fundido, a parede de tijolos continuava ainda demais pesada. Sobre tudo se o número de pavimentos era grande, a construção vinha a ter sempre mais uma estrutura básica piramidal. E era justamente essa forma de pirâmide que limitava a altura. Para um pavimento, calculava-se em geral uma parede grossa, de 30 cm., que aumentava de 10 cm. para cada pavimento a mais. A altura de 10 andares era o limite máximo para arranha-céus em alvenaria. Dêsse tipo de arranha-céu, o mais alto é o edifício Monadnock de Burnham e Root, que tem 16 andares. A parede do térreo tem portanto, cerca de 1.80 m. de grossura.

Todos esses caminhos da evolução, desembocaram, por consequência, na descoberta de um novo princípio construtivo, com a estrutura de ferro usada pela primeira vez por Le Baron Jenney, em 1883. Todavia esse mesmo princípio já havia sido enunciado pouco antes por Leroy Buffington, que queria patenteá-lo, em 1848; James Bogardus já elaborara também idéias semelhantes. Em 1864, foi instalado o primeiro elevador para passageiros no edifício Farwell; pouco depois, sobreveio a novidade do tijolo refratário, devida a George H. Johnson. Os anos por volta de 1880 não só foram revolucionários para essa nova maneira de construir com o uso da estrutura de ferro, mas em 1881 experimentou-se também, pela primeira vez, construir durante os meses inverniais. O ritmo da execução pôde ser ainda aumentado, trabalhando também no período noturno, graças ao emprêgo de uma nova descoberta, a luz elétrica. Paul Bourget, após uma breve visita em Chicago, escrevia então: "De repente estamos no meio de edifícios que desafiam o céu, com seus 18-20 andares. O arquiteto que os construiu, ou melhor que os desenhou, abandonou as colunatas, as decorações ou os embelezamentos clássicos. Aceita as condições impostas pelos especuladores, isto é, aumentar quanto possível o valor do terreno, aumentando o número de escritórios. Poder-se-ia pensar que esse problema seja resolvido pelos engenheiros. Mas nada disso! A mera força da necessidade é o princípio essencial da beleza, e esses edifícios demonstram claramente que a privação deixa ainda lugar para uma comoção incomparável. Perfila-se aqui um esboço para uma nova forma artística, a arte da democracia, criada pelas massas para as massas; a arte da ciência, onde a estabilidade das leis naturais proporciona a calma própria das figuras geométricas, à ousadia da visão".

Um jornal da época ("Industrial Chicago"), assim escrevia: "As exigências e os princípios comerciais dos proprietários de terrenos, deram vida a este estilo. Luz, espaço, ar e força, as primeiras condições dessas exigências e princípios, foram o objetivo principal, a decoração exterior veio depois... O estilo comercial, se estruturado decorativamente, torna-se então arquitetura".

Mies van der Rohe, alguns decênios mais tarde, falou também em "empregar de maneira decorativa a própria estrutura". Essa citação pode ser cotejada com as manifestações da escola de Chicago e explica com a semelhança estrutural o parentesco entre a arte de Mies van der Rohe e as máximas realizações dessa escola. É todavia surpreendente que o único arquiteto que hoje representa os princípios da escola de Chicago (naturalmente sobre bases atualizadas) tenha sido levado pelo acaso para aquela cidade, onde vem desenvolvendo há quase dois decênios, a sua atividade e representa a viva tradição da arquitetura de Chicago.

O princípio construtivo da estrutura de ferro não é tão somente o ponto básico para o arranha-céu, pois o desenvolvimento dêsse tem, antes, um papel secundário, e a altura, hoje, é teoricamente sem limite. Esse princípio é um fator revolucionário para toda uma época arquitetônica. Com a estrutura de ferro, a fachada foi levada definitivamente "ad absurdum", conseguiu-se uma nova unidade entre o interior e exterior: um princípio construtivo que se transformou em arte.

Ao mesmo tempo, o entrosamento entre técnica e arquitetura tornou-se uma realidade, sendo assim superada a dissensão de longa data entre engenheiro e arquiteto. “A nossa verdadeira esperança é que arquitetura e técnica se desenvolvam juntas, que um dia uma seja a expressão da outra” (Mies van der Rohe). E não foi certamente um mero acaso que a célula germinativa da arquitetura moderna tivesse sido levada para o país mais afastado da Europa, dessa perigosa zona de influências causadora do pluralismo de estilos. Em Chicago havia ainda um terreno virgem para as grandes realizações, sãs e necessárias.

Com a escola de Chicago, a forma — em comparação com aquela do passado — adquiriu novas e infinitas possibilidades. Não existem mais limitações de exigências formais, como por exemplo num estilo histórico; e tampouco limitações de ordem estética. A infinidade de formas possíveis é uma característica da nova arquitetura, cujo exórdio pode ser fixado em 1883. É a época em que Cézanne estava criando as suas famosas naturezas mortas, Rodin os seus “Burgueses de Calais”, enquanto os arquitetos europeus também procuravam estabelecer uma nova base estrutural para a arquitetura.

Pioneiro da escola de Chicago foi William le Baron Jenney, nascido em Fair Haven, Massachusetts, em 1832. De 1853 a 1856, Le Baron Jenney estudou engenharia em Paris, tendo participado da guerra civil americana, já na qualidade de engenheiro. Em 1867, mudou-se para Chicago, onde veio a ser a personalidade mais importante para a nova geração. Com ele estudaram os arquitetos que mais tarde tomariam a si o progresso da arquitetura em Chicago: Sullivan, Holabird, Roche, Burnham e Turnock. Siegfried Giedion o tem comparado, em importância, com Behrens e Perret.

4 Graças a seus estudos com Jenney e à colaboração com Dankmar Adler, um engenheiro alemão imigrado, Louis Sullivan tornou-se o representante da escola de Chicago e teve uma forte influência sobre seu discípulo Frank Lloyd Wright. Foi Wright quem transmitiu esse germe à arquitetura européia, antes e depois da primeira guerra mundial, e quem influenciou principalmente Mies van der Rohe. Este último mudou-se em 1938 para Chicago, completando assim o círculo, prova evidente de como é entrozada a evolução da arquitetura moderna. Todavia, este círculo representa apenas um caminho do desenvolvimento, ao lado do qual existem inúmeros outros, outro tanto importantes.

Sullivan superou as formas de tendência histórica do século XIX, com o arrojado “Jugendstil” (estilo novo), para chegar mais tarde, no edifício Carson — Pirie — Scott, a uma grande mestria clássica, de formas claras e angulos retos. O verticalismo curvo, sem dúvida latente no Auditório de 1889 (em colaboração com Dankmar Adler), vem a ser realizado rigorosa e consequentemente no edifício da Guaranty. As superfícies das janelas já denotam uma linha horizontal — apesar das acentuadas faixas verticais — esta linha que será realizada mais tarde no edifício Carson — Pirie — Scott, o último grande trabalho de Sullivan. O sistema da estrutura de ferro adquire aqui, logo após a sua descoberta, uma forma já clássica.

O fenômeno mais extraordinário da arquitetura americana é a inesgotável força criadora de Frank Lloyd Wright, o arquiteto genial discípulo de Sullivan, especialmente na realização de suas obras mais recentes. Sem dúvida, o trabalho pioneiro desse arquiteto é sobretudo aquele das primeiras casas, nas planícies, que revolucionaram a arquitetura com a nova liberdade da planta, transformada agora num sistema que poderia ser comparado às pás de moirho, numa organização espacial flexível em que está incluída a paisagem. Daí, os estímulos decisivos que agiram sobre a arquitetura européia, a qual bem cedo superou os exemplos geniais vindos da América. Cada trabalho de Frank Lloyd Wright, a casa Robie, a casa sobre a queda d'água, Taliesin, o Museu Guggenheim em Nova York, as lojas em San Francisco — para citar só alguns dos exemplos mais salientes — é um mundo em si, independente, do ponto de vista formal, de qualquer realização anterior deste arquiteto, que possui uma plenitude inesgotável e uma fantasia visionária da forma. Cada uma dessas construções é singela em sua essência, oferece sempre uma concepção fundamen-

talmente nova, e é — em última análise — a expressão significativa da personalidade que a criou. Tomemos ainda o conjunto de projetos e modelos não construídos; teremos então a impressão de estarmos na frente de um gênio capaz de eclipsar tudo o demais. Em relação aos Estados Unidos, Frank Lloyd Wright, ao lado de Louis Sullivan, é considerado, com razão, o arquiteto mais importante desse país.

Quanto a influência de Frank Lloyd Wright significou para a América, pode ser visto em dois campos diferentes: de um lado há a influência direta do mestre sobre os discípulos. Esta influência não se limitava ao ensino, mas pretendia agir também sobre a formação espiritual, sobre o modo de viver e a filosofia dos discípulos. Esta ilação arquitetônica podia evidentemente fazer-se sentir só num quadro limitado, tanto mais que transmitir aos discípulos a arte subjetiva e sutil do mestre, era um verdadeiro problema. Na maioria dos casos o ensino resultava somente numa continuação do pensamento formal de Frank Lloyd Wright, sem a centelha criadora e genial do mestre. As obras de Alden B. Dow e MacKamrath, são portanto um prolongamento estéril no qual não há um novo processo criador. Os discípulos de Wright podem aprender certas particularidades formais e o sistema espacial do mestre, mas na maioria dos casos, acabam na ornamentação.

Um fenômeno semelhante deu-se com a continuação artística do grande contemporâneo europeu, Peter Behrens, quando professor em Viena. Também os discípulos de Behrens chegaram a surpreendentes manifestações visionárias baseando-se na forte personalidade do mestre; quanto à concepção, ficaram, porém, no plano do “Jugendstil”, ainda mais expressivo. Neste sentido, os resultados das escolas de Wright e de Behrens, assemelham-se de maneira surpreendente. Ambos são manifestações de uma formação artística aguda e subjetiva, às quais, no entanto, faltam a originalidade de um grande germe criador. Ambos são as extremas variações de uma visão arquitetônica exemplar que se manifestou no alto modelo; mas, em última análise, testemunham só a imensa força criadora de Frank Lloyd Wright e de Peter Behrens, enquanto ameaçam de levar os outros para o caminho perigoso da repetição eclética e do exagero cheio de fantasia. O elemento essencial de que todos carecem, é o asceticismo rijo, a disciplina meditada da nova concepção, que existe em Wright e Behrens, e que se renova sempre graças à fantasia ativa e à imaginação genial. Wright e Behrens pertencem ao grupo da vanguarda; ambos, apesar de suas ligações com um estilo do passado, realizaram grandes obras também mais tarde, no século XX. Essas obras são em parte influenciadas pelas gerações mais novas de Gropius, de Mies van der Rohe e Le Corbusier; mas de per si chegam a resultados em que há um sempre maior espírito criador e abrem o caminho para o futuro.

A influência de Frank Lloyd Wright não se limitou aos Estados Unidos. Tanto as suas primeiras obras, que encontraram grandíssima ressonância na Europa, quanto as posteriores, tiveram uma grande influência em todos os países do mundo: construções feitas no espírito de Frank Lloyd Wright, existem tanto na Itália, como na América do Sul, na Noruega e no Japão.

A obra do grande arquiteto americano, o mais produtivo e de maior vitalidade em comparação com a maioria de seus discípulos, tem sua continuação e expressão mais extrema nos edifícios e projetos de Bruce Goff, hoje professor na Universidade de Oklahoma. Essas obras são realmente a última consequência imaginável de uma arquitetura tão pessoal como aquela do mestre. Goff, consciente ou inconscientemente, vale-se somente daqueles elementos estilísticos de Wright que tendem ao dinamismo, e os leva à intensidade máxima numa organização isolada. A arquitetura de Bruce Goff valoriza ao máximo um princípio, que se conclui definitivamente com o século XX. As obras dele não podem ser cotejadas com as outras tantas dinâmicas realizações de Matthew Nowicki, ou dos artistas que o seguem. A diferença fundamental entre os dois é a diferença entre uma configuração subjetiva e objetiva. Nowicki, ao contrário de Goll, conheceu as lições esclarecedoras e depuradoras do abstracionismo e do ângulo reto; assimilou e superou por completo

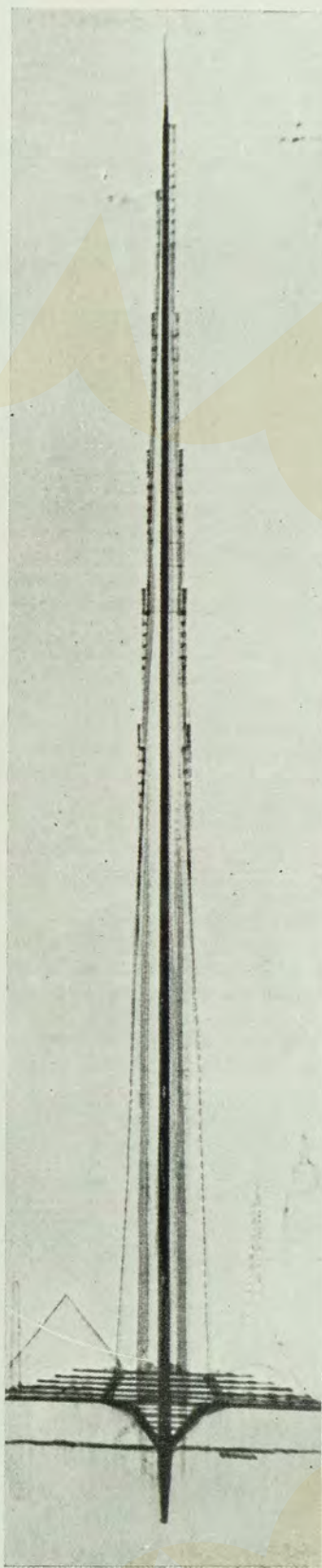
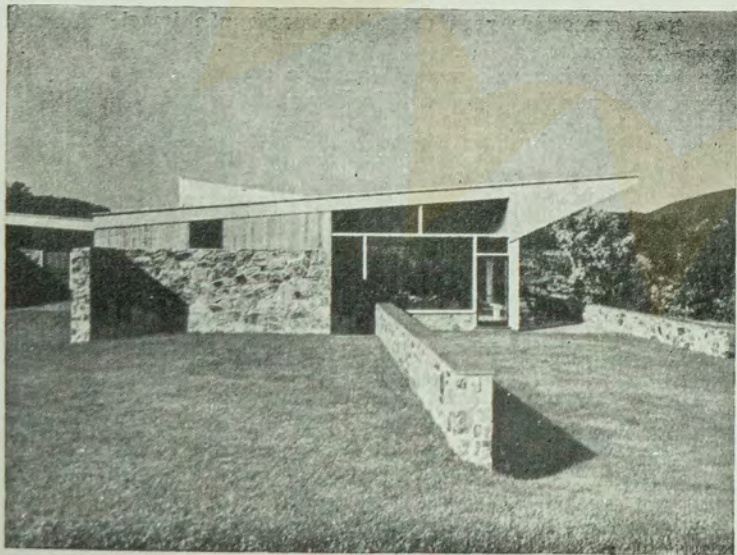


Frank Lloyd Wright: residência Martin em Buffalo, no Estado de Nova York (1904).



Frank Lloyd Wright iniciou em 1930 a construção da casa sobre a cachoeira no Estado de Nova York.

Marcel Breuer: vista de uma residência construída em 1948 no Estado de Massachusetts.

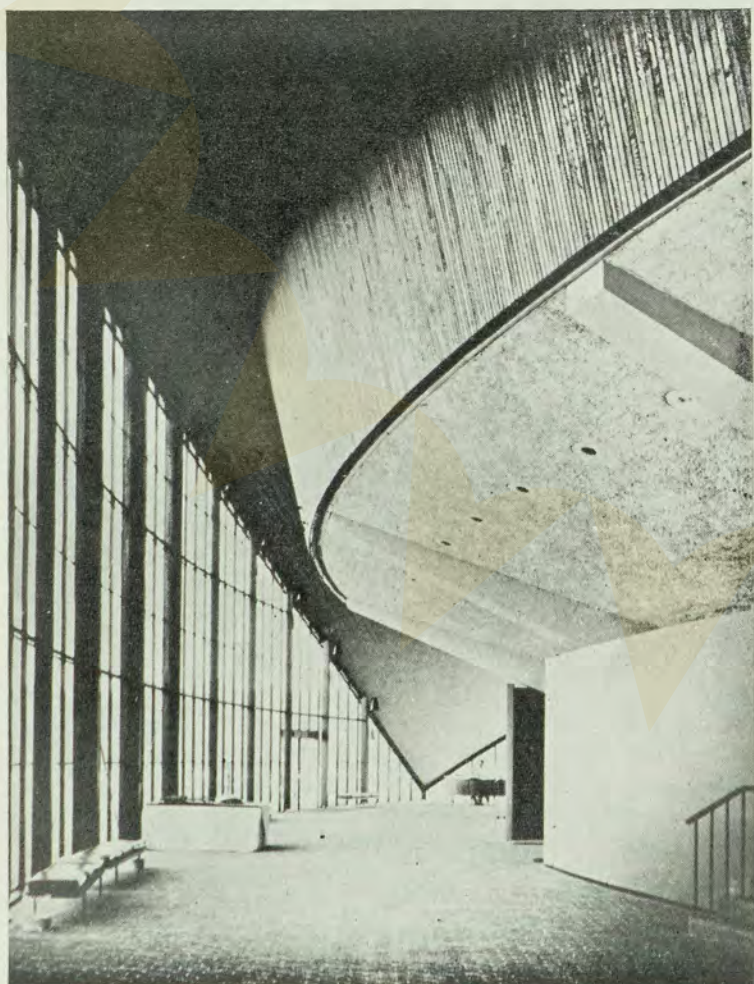


Frank Lloyd Wright: no corte transversal do super-arranha-céu "The Illinois" idealizado pelo Mestre, que deveria elevar-se a 1600 metros de altura, pode-se ver o interior de concreto e os alicerces que se fixam na rocha a mais de cem metros de profundidade. Ao lado, para poder estabelecer uma comparação, são indicados os monumentos mais altos do mundo. À direita, o "Empire State Building" de Nova York e a Torre Eiffel de Paris; à esquerda, a pirâmide de Cheops e o Obelisco de Washington.



Hellmuth, Yamasaki e Leinweber, Aeroporto de St. Louis.

Eero Saarinen, Auditório do Instituto de Tecnologia de Massachusetts em Cambridge. As paredes laterais elevam-se até 10 centímetros da cúpula afim de permitir a dilatação causada pelas variações de temperatura. O espaço livre entre a parede e a cúpula é preenchido por uma cobertura elástica à base de borracha.



as realizações da vanguarda européia. A dinâmica que existe tanto em Bruce Goff que em Matthew Nowicki, é também fundamental diferente: em Goff é uma manifestação exterior de sua personalidade subjetiva, deixada livre até às últimas consequências. Em Nowicki, a dinâmica é o resultado de uma arquitetura de objetivação levada ao extremo, poder-se-ia dizer, o ponto máximo da rija abstração estática. Suas realizações são o afastamento mais completo da subjetividade da forma, mas sempre capazes de exercer sua influência num novo sentido criador.

Também de alto significado para a arquitetura americana, reveste-se a força exemplar das construções de Walter Gropius. Como professor e arquiteto, no meio de um grupo maior, ele exerceu sua influência educativa sobre toda uma geração de novos arquitetos, continuando nos Estados Unidos o trabalho que tinha realizado nos aros por volta de 1920, no "Bauhaus". A par de Mies van der Rohe, Gropius trabalhou também com Peter Behrens, cujo estudo, no entanto, abandonou antes de todos. Como arquiteto independente, já construía suas obras pioneiras, antes da primeira guerra mundial. Essas obras, a fábrica Fagus em Alfeld, de 1911-12, e os pavilhões para a exposição de Colônia de 1914, são as primeiras manifestações da nova arquitetura na Europa. Mas a atividade de Gropius como diretor do "Bauhaus" devia ter uma influência ainda maior, que hoje dá seus frutos em todos os países do mundo. Nesta escola, cujo edifício principal e anexos foram projetados pelo próprio Gropius, preparou-se o terreno para o ensino de uma nova concepção artística. O trabalho de um indivíduo, ainda que significativo, não era mais o que importava, não devia ficar isolado num campo restrito, mas cada forma havia de se projetar e realizar em dependência com as formas circunstantes e devia ser pensada em relação ao todo. Vinha a ser assim estabelecida a base para o trabalho em equipe, hoje ainda mais divulgada. Com a emigração de Gropius para Londres em 1934 e sua sucessiva transferência, em 1937, para os Estados Unidos, a Alemanha perdeu uma personalidade das mais importantes, aquela que teria concorrido para um florescimento não imaginado da arquitetura desse país. O mundo, no entanto, não deixou de honrar o mestre, laureado em 1954 com o primeiro prêmio da Bienal de São Paulo, um prêmio internacional que era então atribuído pela primeira vez. Em 1925, Gropius escrevia em seu livro "A Arquitetura Internacional": "...o desejo de desenvolver uma configuração unitária do mundo, capaz de representar a nossa época, impele a libertar os valores espirituais de sua limitação individual, e a levá-los a uma representação objetiva. A unidade das formas exteriores, que conduzem à cultura, segue depois naturalmente. Na arquitetura moderna pode-se reconhecer claramente a objetivação do individual e do nacional. Uma unidade de construção devida às comunicações e à técnica mundiais, que embora superadas as fronteiras nacionais está sempre ligada aos povos e aos indivíduos, abre-se agora o caminho em todos os países cultos. A arquitetura é sempre ainda nacional, individual, mas entre os três círculos concêntricos — indivíduo, povo, humanidade — o último é o maior, e envolve também os dois outros". Gropius é hoje professor na Universidade de Harvard, em Cambrid-

ge, Massachusetts. Para a sua atividade profissional, formou uma equipe, a T.A.C. (The Architects Collaborative), onde ele trabalha ao lado de jovens arquitetos, Jean Bodman-Fletcher, Norman C. Fletcher, John C. Harkness, Sarah Harkness, Robert S. McMillan, Louis A. McMillan e Benjamin Thompson. As principais realizações dessa equipe são o Harvard Graduate Center em Cambridge, o novo Boston Bay Center (em colaboração com outros), inúmeras construções escolares e residenciais.

Muito ligado a Walter Gropius, com quem colaborou estreitamente durante muitos anos, Marcel Breuer veio a ter uma considerável influência nos Estados Unidos, talvez ainda maior daquela do próprio Gropius. Este último, como também Breuer, não estão interessados exclusivamente no puro aspecto arquitetônico de sua profissão, mas estudam e experimentam também habitações para uma classe de meios limitados, para famílias em aumento, casas de colônias, prédios de apartamentos; não tomam apenas em consideração a parte artística, social, econômica e higiênica, mas procuram pelo contrário abraçar a totalidade dos aspectos relacionados com a arquitetura de hoje, e entozar esta última no conjunto da nossa realidade moderna.

Nesses últimos dois anos, Marcel Breuer tem focalizado novamente o interesse geral, também na Europa, sobretudo por sua colaboração com o genial construtor e arquiteto italiano, Pier Luigi Nervi. Seus projetos para um prédio industrial em Milão e para o edifício da UNESCO em Paris, chegam a soluções fundamentalmente novas.

Os princípios para uma nova arquitetura, já formulados no programa do "Bauhaus" — que a arquitetura deve compreender todas as expressões artísticas — divulgaram-se no entretanto pelo mundo afora. Em 1923, Gropius escrevia no relatório do "Bauhaus": "O elemento criador da configuração do espaço é sempre o mesmo, enquanto o desenvolvimento particular dos órgãos sensitivos do indivíduo, para sentir, saber e poder, é mutável, varia no tempo. O espaço em movimento, vivo e artístico, poderá ser criado somente por quem obedece a todas as leis naturais da estática, mecânica, óptica e acústica, e que no domínio total destas, encontra o meio seguro para fazer viva, de carne e ossos, a idéia espiritual que traz em si. No espaço artístico, todas as leis do mundo real e espiritual resolvem-se contemporaneamente."

Gropius nos deu a grande realização de ter organizado integralmente o mundo circunstante e de ter preparado uma nova geração de arquitetos. A sua personalidade foi indiretamente honrada quando o jovem arquiteto Paul Rudolph ganhou o prêmio da Bienal de São Paulo em 1954. Este arquiteto — junto a Hugh Stubbins — é talvez o aluno de Gropius que melhor seguiu, ou antes, desenvolveu com intuito criador e com soluções próprias, a nova concepção do mestre. Vendo a clareza e a precisão da sua "Umbrella-House" na Florida, se compreende que não será somente a nova forma dinâmica quem determinará a evolução futura (lembre-se Catalano). A par das construções de Philip Johnson, as casas de Paul Rudolph são manifestações convincentes de uma nova arquitetura, orientada para o clássico. São clássicas não somente pela clareza e harmonia das formas e medidas, mas também porque seguem conscientemente tradição secular do conceito clássico que ressuscitam com meios próprios do nosso tempo. Os discípulos de Walter Gropius e de Marcel Breuer — ao contrário daqueles de Frank Lloyd Wright — estão pois na condição de determinar o desenvolvimento futuro.

O maior arquiteto da atualidade, o suíço Le Corbusier, deixou seu curho também nos Estados Unidos, como em quase todos os países do mundo. Não só o edifício das Nações Unidas, na East River em Nova York, deve, sem dúvida, a sua feição geral ao gênio de Le Corbusier (embora fosse projetado por uma equipe de arquitetos sob a direção de Wallace K. Harrison, sendo nela igualmente representados todos os membros das Nações Unidas); também outros arquitetos da geração média, foram profundamente influenciados pela sua força criadora. Pode-se dizer que o próprio edifício da Lever, de Gordon Bunshaft (do grupo Skidmore, Owings e Merrill), que se situa na grande linha dos "Miesians", nasce da concepção espacial de Le Corbusier. A audácia da imaginação, o genial entozamento na área urbana, o grande e complexo porte da silhueta, todos esses elementos,

Gordon Bunshaft os teria encontrados em Le Corbusier; mas soube criar com eles uma nova linguagem. Ao lado de Le Corbusier, existe um grande número de europeus que emigraram para os Estados Unidos, tendo influenciado profundamente a arquitetura americana contemporânea. Devem ser lembrados, em primeiro lugar, pelo importante estímulo que proporcionaram, os dois arquitetos finlandeses, Alvar Aalto e Eliel Saarinen; ambos, sem dúvida, os maiores artistas que este pequeno país deu ao nosso século. Em ambos, ao lado da grande tradição finlandesa da construção em madeira (especialmente na Opera de Stockbridge de Eliel e Eero Saarinen), manifesta-se uma franca liberdade na organização espacial, na estruturação da planta e no novo modo de empregar materiais de construção tradicionais. Aalto construiu em 1948 as casas para os estudantes do Instituto de Tecnologia de Massachusetts, em Cambridge, equilibrando de maneira genial a planta ondulada, tipicamente finlandesa, com as paredes e as superfícies das janelas. Eliel Saarinen trabalhou também com o filho Eero, que figura hoje entre os mais importantes arquitetos dos Estados Unidos. Igrejas, escolas (a Academia de Cranbrook, da qual era presidente Eliel Saarinen, quando veio a falecer em 1950) e inúmeros projetos de urbanismo estão incluídos entre suas obras mais importantes.

Dois outros arquitetos europeus, o alemão Erich Mendelsohn e o austríaco Richard Neutra, não foram propriamente iniciadores, mas partiram de posições já conquistadas que desenvolveram segundo suas sensibilidades diferentes. Erich Mendelsohn, já conhecido nos anos por volta de 1920, pela construção dos armazéns Schochen em Chemnitz, obteve nova fama nos últimos anos de vida com a construção de templos e centros de comunidades, em diferentes partes da Califórnia. Nessas construções o arquiteto oferece impressionantes pesquisas para uma arquitetura simbólica, que já de per si é centro da comunidade humana. Richard Neutra, de origem vienense, também não abandonou a tradição de sua cidade nas obras americanas, e chegou à fama sobretudo graças às remarcáveis escolas no oeste dos Estados Unidos e nas regiões dos trópicos. A beleza e a economia dessas escolas, construídas em geral como pavilhões, exerceram uma influência fundamental sobre a arquitetura escolar americana no terceiro decênio do século (Neutra vive nos Estados Unidos desde 1923). Outro tanto importantes são as residências para uma família, de Neutra, que proporcionam de maneira exemplar o conforto e as exigências particulares da vida americana do oeste. A residência, como expressão de cultura e de forma de vida das famílias abastadas, encontra também uma configuração convincente nas criações arquitetônicas de Neutra.

O classicismo volta novamente à vida no século XX, graças à atuação dos alunos de Gropius, à influência de Marcel Breuer e principalmente aos arquitetos conhecidos com o nome de "Miesians". Os trabalhos americanos do clássico Mies van der Rohe, especialmente os edifícios do Instituto de Tecnologia de Illinois, os arranha-céus de Lake Shore Drive e a residência de Dr. Edith Farnsworth, não são somente os pontos máximos da obra deste arquiteto, que exerce a sua influência no mundo há mais de 35 anos, mas, também, são as realizações mais maduras da nova arquitetura americana. São também correlações necessárias no quadro da evolução nacional, que com Frank Lloyd Wright e seus discípulos teria talvez caído facilmente na subjetividade e no otimismo da mentalidade americana. Durante a vida toda, Mies van der Rohe procurou realizar uma obra única, absolutamente perfeita. A pureza e a simplicidade de suas obras, baseadas na relação entre medidas e proporções formam o maior contraste que se possa imaginar, com as visões fantásticas e o surpreendente polimorfismo de Frank Lloyd Wright. Neste último, a força subjetiva do gênio criador e a sua personalidade situam-se sempre no ponto central. Em comparação com a plenitude e totalidade da experiência, com a fantasia criadora de espaços, as construções de Mies van der Rohe, calculadas com clareza e executadas com técnica apurada, parecem testemunhar uma nova determinação. Superados os obstáculos e as oposições, prevalece nelas uma nova concepção, cujas características são a objetividade sempre maior e a materialização do sentido artístico. Podem ser lembradas, neste ponto, como um paralelo, as esculturas de Brancusi

e as pinturas de Piet Mondrian, que libertaram também a obra de arte dos valores subjetivos e emotivos, dando-lhe um novo caráter de essencialidade. Mondrian o tem declarado uma vez, com clareza: "A cultura da forma em si está chegando ao fim, inicia-se agora a cultura das relações conscientes". Poucos arquitetos de classe fugiram à influência educativa de Mies van der Rohe, nos três últimos decênios. Neutra disse, por exemplo, numa ocasião: "Admito com franqueza que sou uma pessoa livre de preconceitos quando falo de Mies van der Rohe. Já o admirava quando quase ninguém o conhecia, ou queria conhecê-lo. Os edifícios de Lake Shore Drive são quase que a conclusão maravilhosa de toda uma vida que aspira à formação de idéias. É força moral que ressalta nas obras de Mies van der Rohe, não é somente uma abstração formal. Moço ou agora que estou envelhecendo, compreendo sempre melhor e sei que é o homem atrás da obra que deve ser honrado como o verdadeiro impulso".

Ao lado dos três arquitetos principais, Philip Johnson, Eero Saarinen e Gordon Bunshaft, o número dos "Miesians" é grande; quero só lembrar Eames, Barnes, Barthelme, Belluschi, Johnson, Kump, Lyndon, Soriano, que continuam nos Estados Unidos o pensamento formal de Mies van der Rohe. Todos têm em comum a harmonia baseada nas claras relações das medidas, a beleza da estrutura, o emprêgo soberbo do vidro que vem a ter o mesmo direito e importância dos outros materiais, a organização genial do espaço ao redor de um centro estático, que às vezes se torna dinâmico e que permite, entretanto, grandes liberdades.

Philip Johnson desenvolveu a arte de seu mestre, realizando verdadeiras obras-primas com as residências que são para ele expressões de uma nova cultura. Suas casas em New Canaan, onde se defrontam o vidro e o tijolo, sua própria residência na mesma cidade, feita inteiramente de paredes de vidro sustentadas por uma estrutura de aço, a casa para os hóspedes de Rockefeller em Nova York, e ainda as outras realizações, apresentam todas esta incomparável organização espacial, entre os vãos abertos e os fechados, entre os pátios e as salas de vidro, resuscitando de maneira inconfundível a antiga tradição clássica e fazendo-a reviver para nós, no século XX. A residência Hodgson obteve em 1954 o grande prêmio da Bienal de São Paulo; em 1955, Johnson foi laureado no Festival de Arte de Boston, por seu edifício da administração suburbana de Ridgefield. As residências de Philip Johnson, junto às primeiras obras de Hugh Stubbins e às últimas de Paul Rudolph, pertencem sem dúvida às realizações mais importantes dos Estados Unidos, nesses últimos anos.

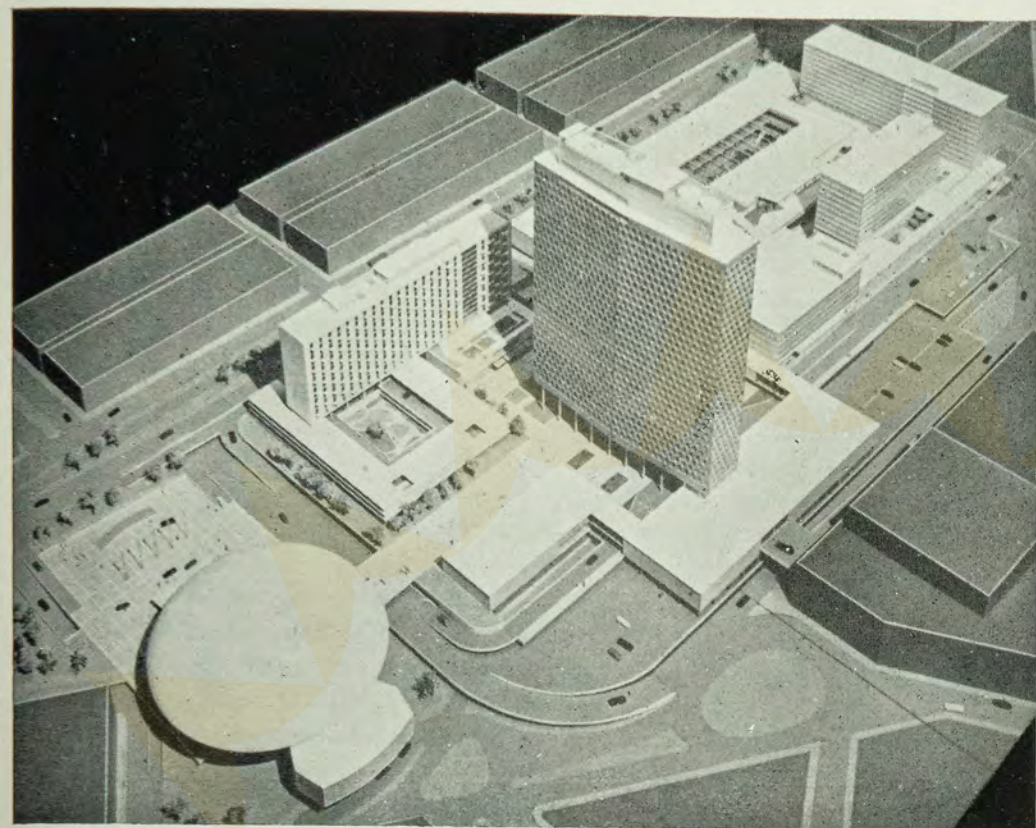
Eero Saarinen, pelo contrário, interessou-se desde o início para construções maiores, para projetos gigantescos que na maioria dos casos são chamados a dar nova expressão à idéia da comunidade. Já a colaboração com o pai permitira-lhe grandes oportunidades neste sentido, como o provam a escola de Winnetka, no Illinois, a Opera de Stockbridge e sobretudo o Centro Técnico da General Motors (que foi chamado o Versailles da nossa época). Ao lado dos desenhos para móveis que se afastam da retangularidade programática da escola de Mies e que figuram entre o que há de melhor neste campo, feito em nosso século, devem ser lembradas as construções desses últimos tempos, sobretudo as obras para o Instituto de Tecnologia de Massachusetts, que, sem negar a clareza e a harmonia miesiana, chegam a uma nova forma que nunca teria sido possível com Mies van der Rohe. A nova cúpula do auditório do MIT é uma verdadeira testemunha da arquitetura da segunda metade do século e é ao mesmo tempo uma indicação para o seu desenvolvimento futuro.

Gordon Burshaft, para mencionar o terceiro dos alunos de Mies, dedicou-se também à construção de edifícios, que procurou mesmo lidar num sentido comercial. Sua atividade na famosa equipe Skidmore, Owings e Merrill, trouxe-lhe a responsabilidade de construções em todo o mundo. Para ele não existe diferença entre aquilo que um tempo era considerado o ideal e aquilo que se necessita agora, com urgência. Suas construções procuram ajudar a superar o abismo que existe ainda entre a vanguarda e a arquitetura oficial. O edifício da Lever, que figura entre suas maiores realizações, como também o

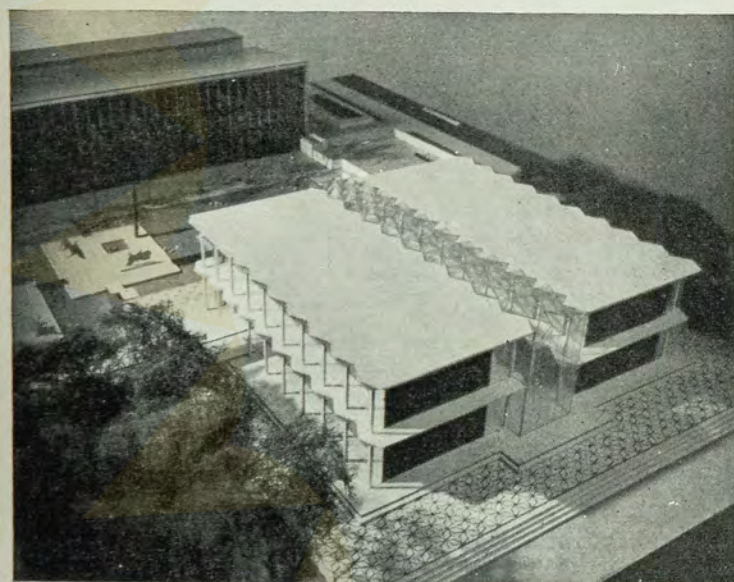
edifício da Manufactures Trust Company em Nova York, testemunham a sua força imaginativa que sabe sempre se compenetrar das necessidades funcionais do edifício, ao mesmo tempo que o cria dentro da realidade artística. Deixamos de falar de propósito, de uma grande parte da arquitetura oficial americana; será todavia oportuno lembrar as grandes firmas Harrison e Abramovitz, Lascaxe e Howe, e Skidmore, Owings e Merrill, bem como os três representantes da tradição italiana nos Estados Unidos (Belluschi, Soriano e Corbett), com as suas construções de inimitável sensibilidade, mesmo quando empregam e ressaltam o vidro, o aço e o concreto. Entretanto essa maneira basea-se sobretudo nos elementos mais avançados do grupo dos que podem ser considerados os discípulos do grande arquiteto polonês, Matthew Nowicki, que faleceu num desastre de avião em 1950 quando viajava para a Índia. Esse gênio da arquitetura deu sem dúvida pela primeira vez uma expressão artística à nova concepção da forma. A forma dinâmica do corpo da construção que já tem em sua estrutura o símbolo de uma nova idéia de comunidade, pôde ser enfim realizado por Nowicki.

Nesses últimos anos as construções dos discípulos de Nowicki têm-se multiplicado sempre mais e o princípio do telhado suspenso divulgou-se pelo mundo afora. Esse princípio, todavia, não é uma invenção original de Nowicki; já nos anos por volta de 1920-30, surgiram na Europa numerosas formas que o prenunciavam. O palácio dos Soviets em Moscou teria sido talvez a primeira grande manifestação do novo princípio construtivo, se o projeto de Le Corbusier tivesse sido realizado, ou se a idéia de comunidade do Estado Soviético não tivesse mudado para o posto da idéia comunista original. Todos esses elementos foram elaborados por Nowicki e estruturados numa obra grande e significativa: o pavilhão da feira de Raleigh, na Carolina do Norte. Entretanto, seu idealizador não pôde ver realizado seu projeto. O arquiteto Deitrick e o engenheiro Severud levaram a termo a construção que hoje pode ser considerada o ponto de partida de uma nova concepção estilística. O caráter internacional desse novo estilo exprime-se também pelo fato de ser Fred Severud — o engenheiro responsável do pavilhão de Raleigh, um norueguês (que trabalhou também para a nova Câmara Municipal de Berlim), emigrado em 1923 para o Estados Unidos.

Eduardo Catalano, argentino de nascimento e hoje professor da Universidade da Carolina do Norte, em Raleigh, levou o novo princípio construtivo às suas últimas consequências. Este princípio do telhado suspenso emprega-se agora também em residências. Em suas inúmeras experiências com parabolóides hiperbólicos, Catalano criou as bases para uma nova configuração que deriva das tendas do passado. O "Butterfly-House" em Raleigh é uma das primeiras realizações desta nova e premente orientação baseada no dinamismo absoluto e numa flexibilidade extrema. O telhado, que constitui praticamente a construção toda, só se apóia no chão em dois pontos, lançando-se no espaço numa curva elegante. O interior é limitado por vidro, enquanto uma grande parte da área externa vem a ser incluída no recinto da habitação pela própria cobertura. A beleza arquitetônica e a precisão técnica, fundem-se nesta residência, que contrasta ao extremo com as casas dos anos por volta de 1920 com suas estruturas retangulares e telhados planos. O "Butterfly-House" estabelece a norma do novo estilo de habitar, viver e pensar, a qual deverá ter uma influência profunda sobre o desenvolvimento futuro. O arquiteto americano Howe disse uma vez, falando do espaço fluente da nossa arquitetura contemporânea: "Como achamos agora o espaço real de fato quase tão fluente como espaço ideal, da imaginação, temos que abandonar necessariamente os antigos modos de pensar a respeito dele. O espaço fluente não pode ser fechado nem excluído nem sequer limitado no pensamento ou de fato. Ele só pode ser dirigido. É fácil de se compreender, portanto, que os edifícios chamados funcionais, no sentido que são variantes dependentes de valores do pensamento atual e da atuação, se revelem, não como objetos a serem contemplados na luz, mas sim agregados de planos que definem os movimentos — para dentro, para fora ou através dele — de certas porções do espaço universal, curvilíneo, escolhido como espaço da construção. Para quem tiver



Walter Gropius e Hugh Stubbins, projeto para o novo "Back Bay Center", de Boston, vendo-se no primeiro plano a cúpula do auditório.

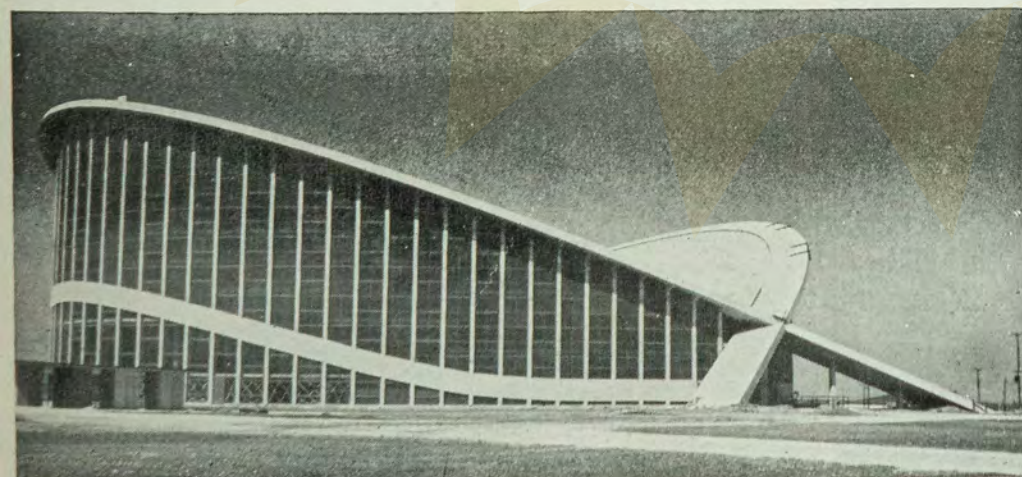


Hellmuth, Yamasaki e Leinweber, projeto para a sede da Universidade Wayne.

encarado neste sentido, as construções modernas, todos os conceitos tradicionais de escala, proporção, fachada, agrupamento etc., tornam-se sem significado.

A nova idéia de espaço fluente cria um ponto de partida para a imaginação artística do jovem arquiteto, e se torna sem dúvida a base para o desenvolvimento que tentará atingir, o polo oposto da configuração. Barroco e classicismo, românico ou germânico — todos conservaram até hoje seus valores. Todavia parece que as manifestações clássicas são os últimos pontos culminantes de uma época que se encaminha para novos objetivos.

Mies van der Rohe e seus discípulos do mundo inteiro são neste sentido as últimas expressões de uma época que se tem orientado sempre para o equilíbrio e a harmonia: tendo desempenhado um grande papel no desenvolvimento do século XX. A nova concepção é completamente dirigida para a tensão, a tensão no sentido barroco, mas parte todavia de um conceito totalmente diverso quanto à massa. A nova época é, por assim dizer, a síntese da escola anterior, a do ângulo reto e de todas as épocas do passado que se orientavam para o barroco e para o romântico, especialmente das épocas primitivas. Um das recentes construções deste novo estilo, pode ilustrar suas características essenciais: o edifício do Congresso em Berlim, iniciado no dia 1 de maio de 1956,



Feira da Carolina do Norte, de Matthew Nowicki, o pavilhão da Raleigh.



Eliel e Eero Saarinen, sala de música em Buffalo no Estado de Nova York, onde os materiais tradicionais da arquitetura finlandesa são usados num espírito renovador.

pelo arquiteto americano Hugh Stubbins e pelo engenheiro norueguês, Fred Severud. Este edifício nasce de maneira clara do exemplo do pavilhão de Raleigh, procurando no entanto diferenciar as possibilidades de utilização da construção bem como o seu aspecto quanto à forma.

O edifício de dois andares, divide-se em duas partes: a parte inferior, também de dois andares, compreende sete salas para conferências, uma sala para exposição de 900 metros quadrados, um teatro, salas de repouso e uma grande sala de 1500 metros quadrados. A parte superior é reservada ao auditório (1250 m²), uma sala com ar condicionado para 1200 pessoas. Existem ainda salas para rádio e televisão.

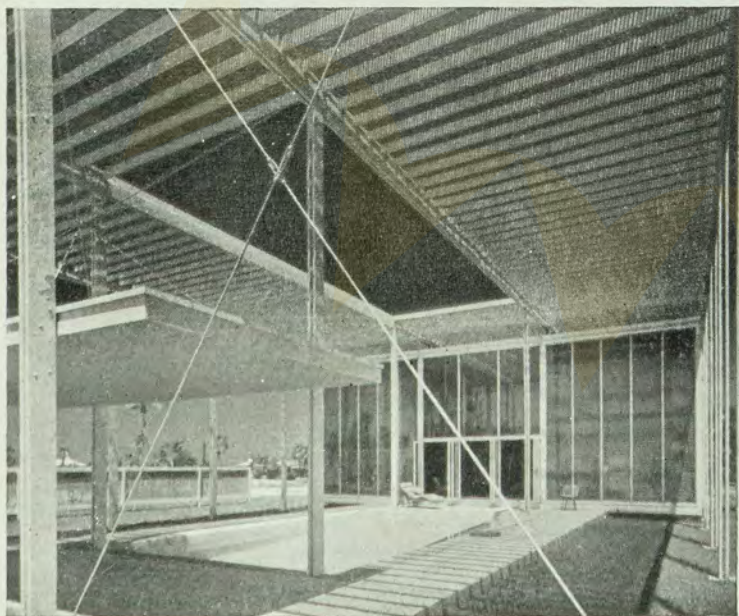
Na Arena de Raleigh (a 1,6 milhões de dólares), será alcançado o ponto mais alto deste novo estilo. A beleza da concepção geral, as múltiplas possibilidades de uso, a função simbólica como edifício principal é centro de uma idéia de comunidade, e ainda os valores da pura arquitetura, têm aqui uma unidade completa. Construções desse gênero podem se tornar pontos de concentração de uma nova consciência social, e são capazes de transformar o homem e a sociedade da nossa época. "Este telhado promete que aqui não serão postos limites à liberdade do trabalho espiritual" (Hugh Stubbins).

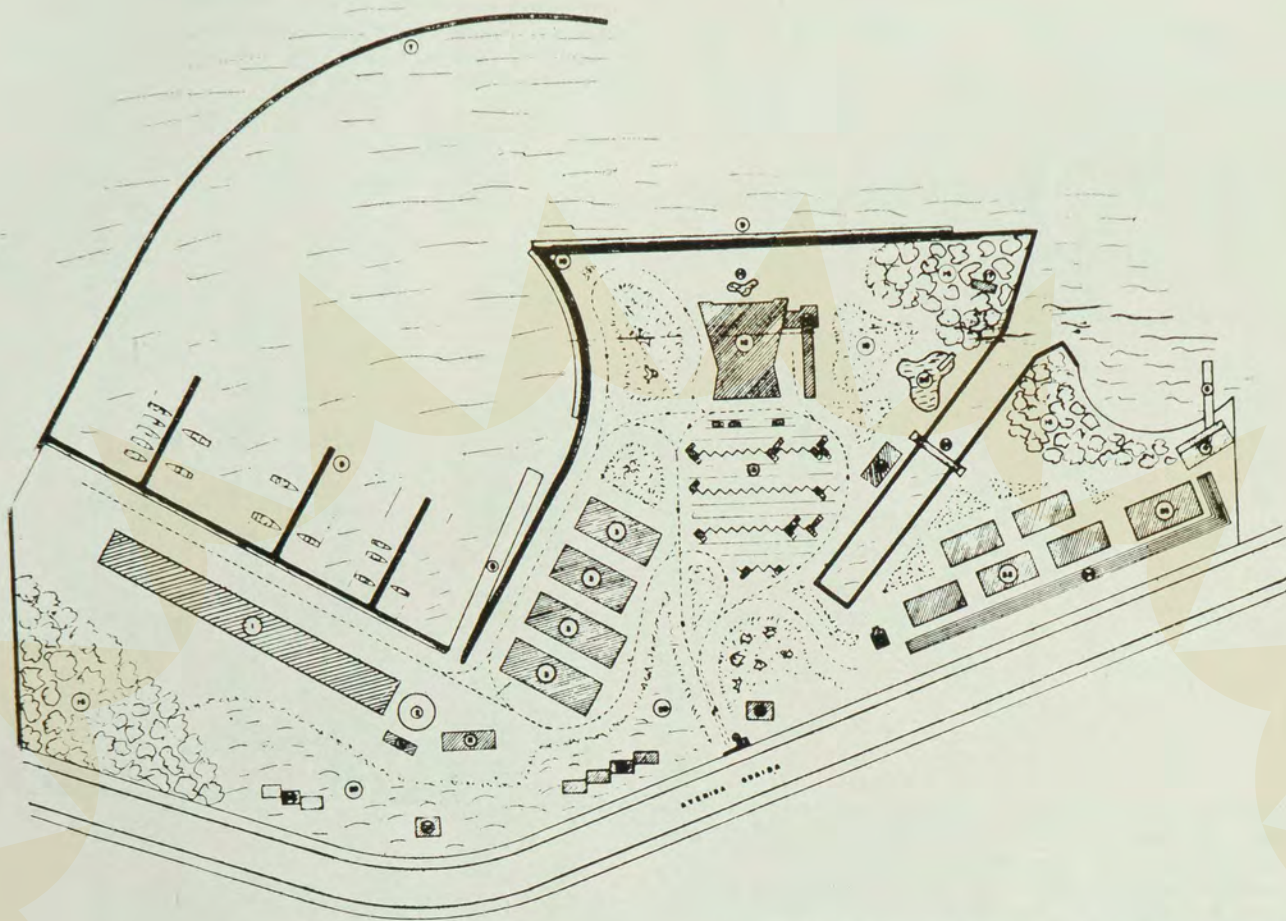
A situação da arquitetura contemporânea se coloca entre dois extremos fundamentalmente opostos. Na arquitetura propriamente dita, estes dois pólos se manifestam principalmente através de Philip Johnson e de Eduardo Catalano. Porém no campo da técnica cujas possibilidades chegam a consequências imprevistas, esta polaridade ampliou-se de maneira incrível.

Não existem quase mais projetos que não possam ser executados, as utopias tornaram-se utópicas. Hoje pode-se construir um estádio suspenso para 50.000 pessoas sobre poucas estacas, pode-se erguer um arranha-céu de alguns milhares de metros, realizam-se projetos que poucos anos antes eram completamente absurdos. Os dois pólos que estão influenciando sobre a arquitetura contemporânea graças à expansão da técnica são, de um lado a industrialização total que com os meios mecânicos e em série poderá produzir milhares e milhares de casas de material plástico; e de outro lado, o telhado suspenso sobre fragmentos da paisagem. Essas duas possibilidades são hoje ainda uma visão; todavia o fato importante é que podem ser realizadas. Se a ocasião se apresentar, poderão ser executadas em pouco tempo: devem ser portanto estudadas. Um telhado monumental, capaz de cobrir um vale, nasce de uma sugestão do arquiteto norueguês Fred Severud.

De um lado há a membrana que encobre amplos trechos da paisagem, tornando-os unidades de habitação: os homens são assim reunidos debaixo de um abrigo, sendo isto a construção de tendas levada à última consequência. No outro extremo a máquina para habitar, a caverna, que também pode ser realizada em pouco tempo. Queria somente lembrar as experiências de Goody e de Hamilton, que já procuraram acercar-se do problema vencendo-o do ponto de vista construtivo. A fabricação em série de casas pré-moldadas e iguais (embora tomando em consideração suas finalidades) será o outro extremo de um futuro que não podemos evitar.

Paul Rudolph, residência de veraneio na Flórida.





Planejamento da sede na enseada do Cristal.

A sede do “Veleiros do Sul”, em Pôrto Alegre

Arq. Henrique E. Marquardt

Numa área útil de 67.500 m² aproximadamente, o Clube está localizado dentro de maravilhoso cenário, com enormes espelhos de água formados pelo rio Guaíba, os morros da Serra do Mar, uma forte encosta arborizada do bairro residencial de Assunção. No futuro será servido pela larga avenida Beira Rio. A configuração do terreno a conquistar e aproveitar, a disposição e medidas do ancoradouro, a localização do molhe de proteção possibilitaram a integração do todo na paisagem. O canal aberto para adução de água à casa da bomba foi aproveitado para separar as distintas atividades do clube.

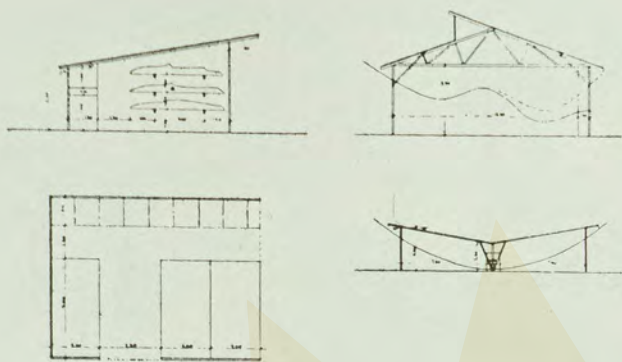
Foi previsto o aproveitamento total da área com a necessária independência e separação, sem prejudicar a interligação do todo, pensando-se no paulatino crescimento de todas as seções segundo as necessidades e conveniências.

Além de todas as instalações para os barcos, depósitos de material, dispositivo para levantamento de mastros e retirada da água de grandes embarcações etc., foi prevista também uma pequena oficina de montagem e ajustamento dos motores, concorrendo isto para o maior conforto quer dos sócios do clube quer do pessoal de manutenção. A localização da sede social permite atender a todos os associados disseminados nas diversas ocupações. Foi prevista cancha para estacionamento dos autos dos associados, de forma que não precisem voltar à rua para lá os estacionar, fator importante para o franco acesso à sede e condição essencial para proteção às inclemências do tempo em dias chuvosos e frios.

Para utilização permanente dos associados, foi previsto um parque arborizado que, nascendo perto da sede, se expande, envolvendo a praia de areia destinado ao banho, onde haverá uma cabana com churrasqueira. Junto a este parque, separado, foi previsto um parque infantil, com todos os dispositivos para distração e ocupação das crianças. Em continuação, está localizado o departamento desportivo, com vestiários para desportistas, piscina para adultos e crianças, canchas de tênis e vôlei.

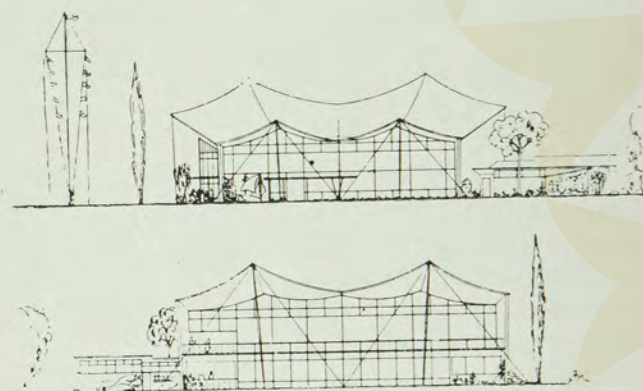
As moradias do ecônomo, do capataz e dos empregados, estão localizadas em ponto alto e estrategicamente situadas, permitindo a permanente supervisão e possibilitando a observação de qualquer anormalidade.

Foram ainda previstos alojamentos, compostos de apartamentos mínimos confortáveis, para os visitantes ligados às atividades esportivas. Sua localização permitirá a necessária independência das atividades sociais do clube, uma vez que estão afastadas da sede. Uma pequena ponte pênsil sobre o canal liga as áreas separadas. A solução é simples, de muito baixo custo e de grande efeito decorativo. O edifício da sede social, para 2.000 sócios, está subordinado ao complexo programa de atividades heterogêneas, com a relativa independência do funcionamento das mesmas, tendo sempre em vista seu desenvolvimento em escala crescente. As áreas não ocupadas podem ser isoladas, contribuindo para uma manutenção mais fácil e econômica, e para a melhor supervisão e controle de cada ambiente e do todo. Para



Cortes transversais do depósito de barcos grandes e pequenos. Para a retirada da água das embarcações de tipo pequeno e médio, foi projetada uma ampla e suave rampa com 6% de inclinação, permitindo a movimentação simultânea em ambos os sentidos.

Fachadas frontais da sede social, prevista para 2000 sócios. A composição em resposta ao complexo programa, está perfeitamente integrada no cenário. Uma vez entendida a clara expressão de sua finalidade, sua plástica incorpora o impacto visual, tanto interno como externo, sobre o estado emocional consequente da interpretação simbólica do todo, tanto do espectador casual assim como do membro integrante da Sociedade.



12

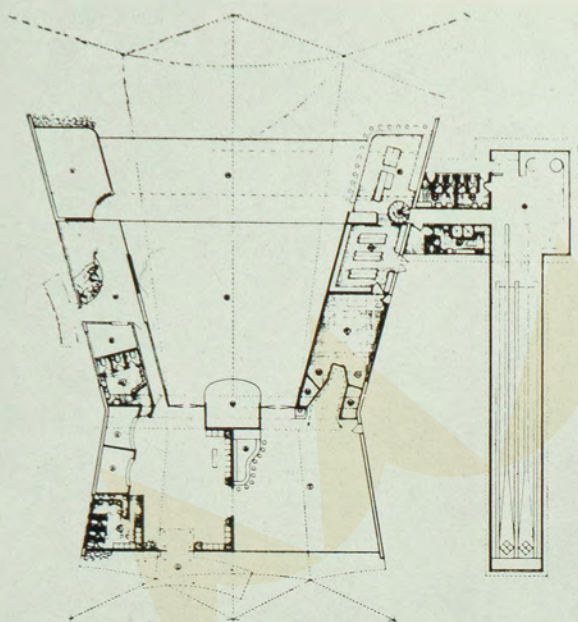
atendimento do programa e melhor possibilidade do desenvolvimento de todas as atividades, a sede foi planejada com um único pavimento básico, apenas prevista na parte frontal, com vista direta sobre o rio, onde o pé direito é mais elevado: pequena área — em nível superior, em separação visual com o interior. Compreende o hall principal além das dependências, o salão de festas, com um palco, uma pista de dança, etc. O hall secundário com escadaria, dá acesso à secretaria, sala de jogos, sala de reunião dos associados, com recanto de inverno, ligado com o salão de festas do primeiro pavimento. Foi prevista ainda uma sacada para contemplação do rio e a observação de atividades náuticas e controle das regatas. Ligada a esse salão, uma pequena sala de reunião, a sala de diretoria que desempenha também a função de biblioteca, completam o conjunto. Um Snack Bar, nos dois pavimentos, permite ter ligação direta com todas as salas, bem como acesso direto do exterior, para atendimento dos associados espalhados fora da sede. Está ligado o Snack Bar também ao Departamento de Bolão, que embora anexo à sede, é completamente independente. Um corpo central estático de concreto armado, é recoberto de fina chapa de cobre, como faixa que aprisiona firmemente ao solo o todo dinâmico, que flui para ambas as extremidades, sendo ponto de tendência horizontal das catenárias longitudinais da cobertura e linha de captação das águas pluviais de toda a cobertura, e coletada em calha embutida. Partem desse núcleo, em sentido oposto, os dois corpos, cujas paredes envolventes, abrindo para os lados, vão crescendo em largura e altura. Fixadas a esse arco partem as coberturas com velas estendidas sobre o conjunto, apoiadas nas paredes e, fron-

talmente sobre dois mastros em ambas as faces extremas, renegando um velha e arraigada tradição. Foi prevista a cobertura suspensa, membrana integrante do sistema, como estrutura, cobertura e forma-espço.

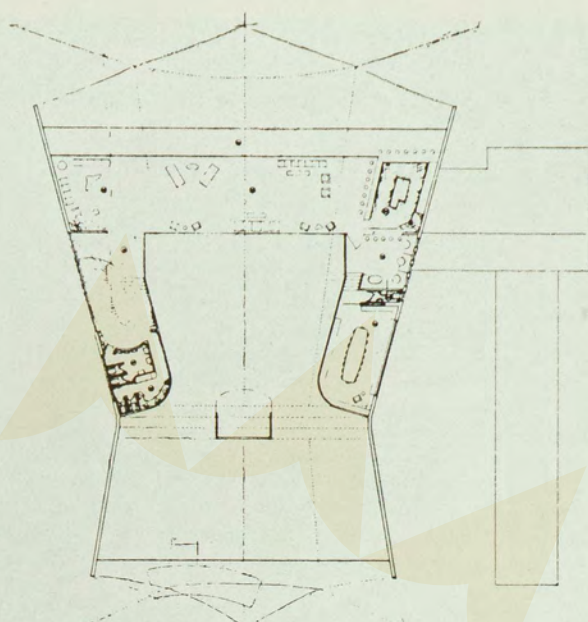
Prevista em concreto protendido, está a protensão baseada no sistema aplicado, em sua forma mais simples, de cúpula invertida. Essas superfícies de cobertura trabalham todas à distensão. Feitas de concreto protendido, atendem a incompatibilidade, exigências estas que, em igualdade de condição, não podem ser obtidas por outro sistema construtivo que possibilite menor custo.

Está prevista a absorção dos esforços da sucção, provocada pelos ventos e o fenômeno de "flutter", sem os inconvenientes e limitações da elevação do peso da membrana, pelos planos especiais de dupla curvatura, protendidos e assim rígidos. Permitida assim uma construção mais leve dentro do princípio da diminuição do material aplicado na obra se acha na razão inversa do trabalho mental e, como diz Frei Otto: "Hoje já não se pensa em construir, breve esse fenômeno não será muito mais que um pensamento". Representa essa cobertura mais um passo na trilha dos estudos e obras dos precursores como Lenk, Nowicki, Severud, Freyssinet, Nervi, Frei Otto e outros, desde o pavilhão de Zagreb, à Schwarzwaldhalle, desde o pavilhão de Raleigh, às obras de Cardella no México.

O espaço criado, superiormente limitado apenas por superfícies em planos espaciais curvos, bem definidos, sem suporte visualmente liberto interna e externamente, se abre para o rio, alargando horizontes, querendo conquistar o espaço.

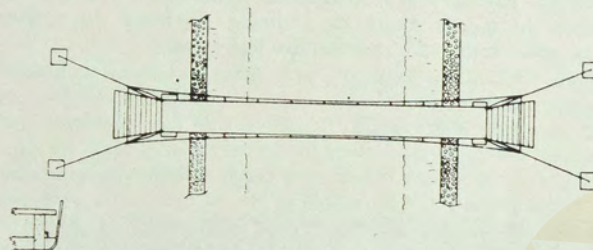
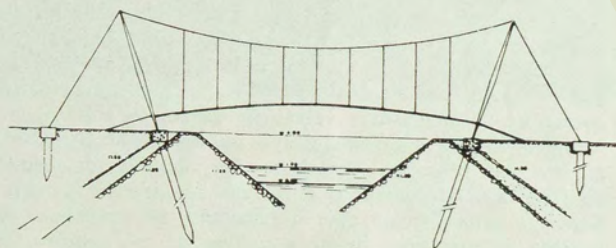


Pavimento térreo da sede social.



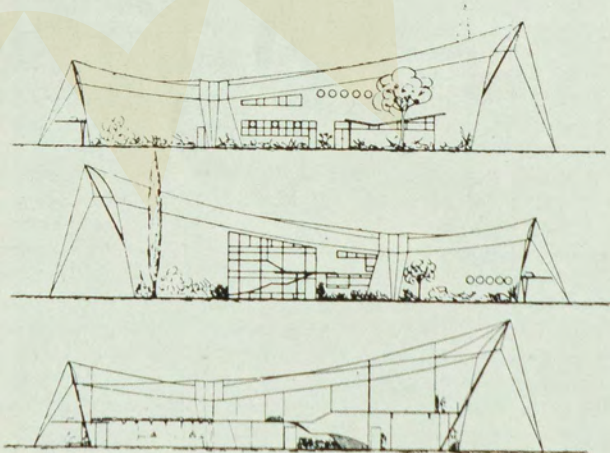
Galeria da sede social.

A ponte pensil sôbre o canal artificial. Motivos econômicos determinaram a construção d'êste canal aberto para a adução da água à casa da bomba que abastece o bairro em que está localizado o clube, tendo-se aproveitado esta determinante para separar as atividades distintas do clube.



13

Corte das fachadas laterais da sede social. A solução adotada visou a integração e o entosamento perfeito das atividades, não se conseguindo por outra solução, tanta área coberta, com tão elevado e eficiente aproveitamento, por tão baixo custo.



O Prêmio Reynolds, à primeira construção em alumínio na Espanha

arquitetos: Manuel Barbero Rebolledo,
César Ortiz-Echague e Rafael de la Joya

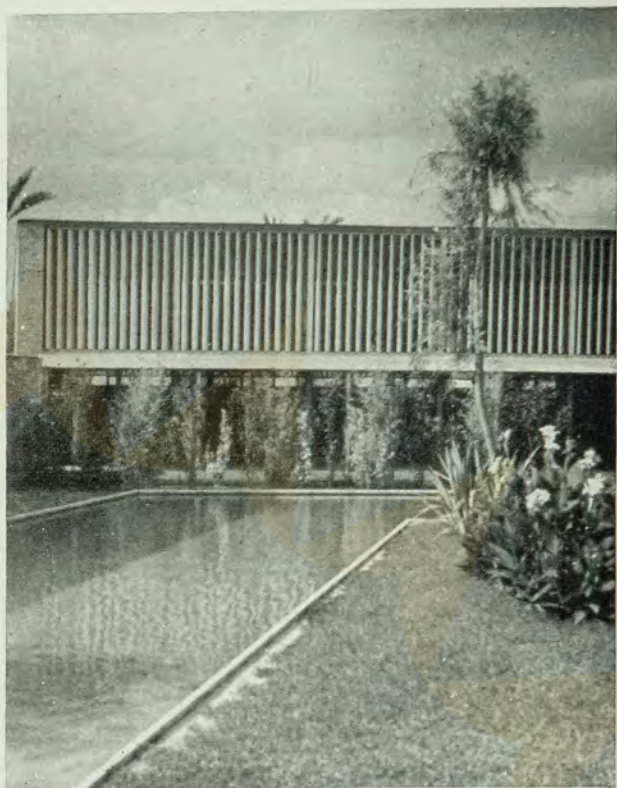
Visando obedecer à legislação social espanhola, a "Sociedad Española de Automóviles de Turismo SA", dedicada à construção de carros leves, fez construir um conjunto de refeitórios para o seu pessoal, nas instalações da fábrica, em Barcelona. Esta foi a primeira construção em alumínio (estrutura e fôrro) que se edificou até agora na Espanha. Como nos Estados Unidos existe um prêmio para arquitetura em alumínio, o Prêmio Internacional Reynolds, os jovens arquitetos Echague, Rebolledo e la Joya, concorrendo com este projeto, terminado de construir em junho de 1956, ganharam o primeiro lugar no concurso de 1957 (25.000 dólares).

Imediatamente, ficou em relêvo este projeto, realmente admirável como realização sob todos os pontos de vista. Ele se destina a um total de frequência diária de dois mil operários e funcionários da fábrica (1.600 operários, 300 funcionários e 100 técnicos). Não se trata de refeitórios simples, galpões como costumam ser construídos mas de ambientes espaçosos, organizados de forma a proporcionar um conforto superior à hora da alimentação do pessoal, tanto no seu interior quanto na implantação tendo em vista uma decoração externa, em que o verde e a água ajudam a harmonizar a ambientação dos locais. Essa ambientação obedece aos princípios correntes da necessária relaxação física, fisiológica, psicológica, da hora da refeição — donde, portanto, os elementos em presença: considerações técnicas de espaço, distribuição, equipamento e demais facilidades, passando depois a uma ligação com a natureza, na vegetação dos jardins circundantes, no ar e na luz do sol, sempre tendo em vista uma obediência ao estado "intimista" necessário, para proteger o homem, tanto de condições adversas do tempo como de redução da idéia do serviço para uma numerosa massa de indivíduos.

Rafael de la Joya explicou com estas palavras o objetivo do programa dado: "havia toda a liberdade para o projeto, sob esta observação: "Pensem que os refeitórios que vão ser feitos destinam-se a trabalhadores que se empregam num ofício de mecanizada monotonia, e é necessário, portanto, que estejam, no momento da refeição, em um ambiente agradável". E descrevendo a construção: "Primeiro, fizemos uma divisão dos refeitórios. Não todos juntos, o que seria execrável. Depois planejamos a construção em alumínio, o que nos permitiria pensar em algo leve e transparente. Fazíamos tudo pensando nos jardins, por um lado, e por outro no abrigo e conforto do interior. Nada mais."

Ortiz Echague expressou considerações mais gerais: um edifício não consiste apenas de quatro paredes, mas compreende um tal número de problemas e dificuldades — instalações elétricas, dispositivos mecânicos, etc. — que obrigam à presença de um número cada vez maior de auxiliares: uma equipe conjunta de arquitetos atua, de certo modo, como o faz uma orquestra. E sobre urbanismo: "No urbanismo moderno é necessário, antes de mais nada, pensar nos espaços verdes. Não pode existir, com efeito, uma grande arquitetura, sem atenção a esse ponto do urbanismo, que facilite o seu desenvolvimento. Construir, como se faz em Madrid, umas casas sobre as outras, é terrível..."

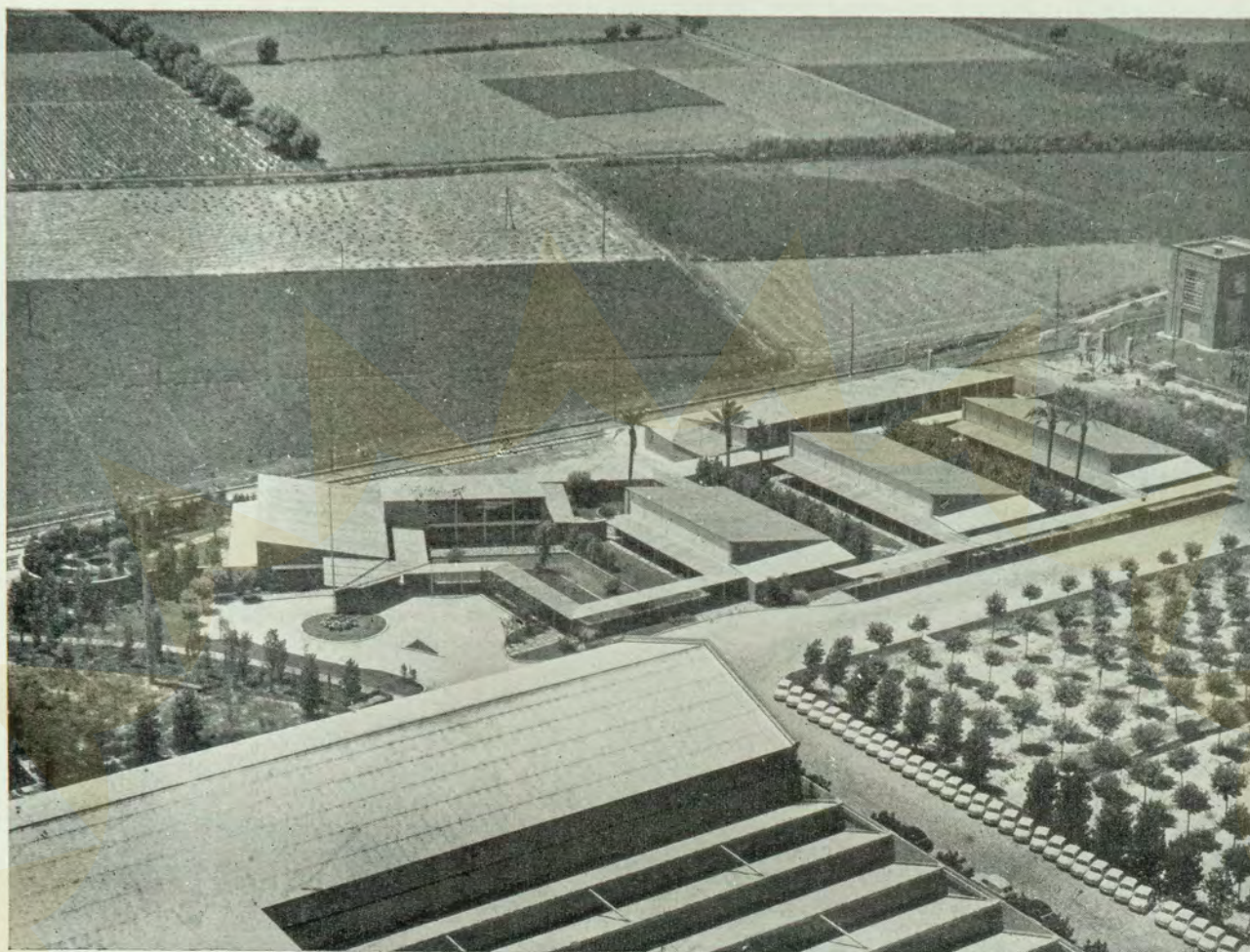
Eis, portanto, os grandes motivos de uma obra interessante, digna do exame, da atenção de quantos estudam os problemas arquitetônicos, em conexão com as soluções urbanísticas, ou sejam, sociais, sociológicas, econômicas de nosso tempo. A exemplificação construtiva de estruturas e pormenores, demonstrará a viabilidade a que se chegou com esta edificação em que o alumínio tem a sua predominância.



O verde e o espelho d'água ajudam a harmonizar a ambientação dos locais.

Vista externa de um dos refeitórios.





Vista do conjunto de refeitórios nas instalações da fábrica "Sociedad Española de Automóviles de Turismo S.A."

15



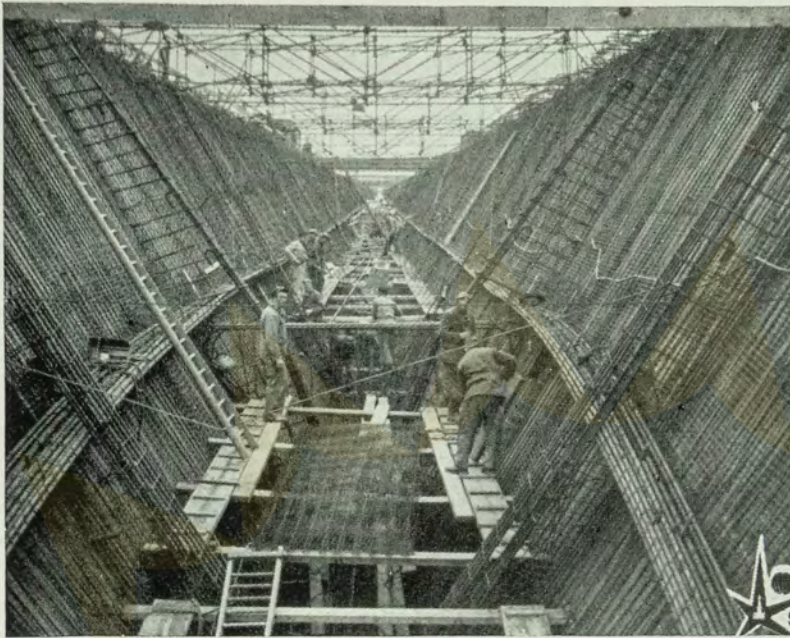
Detalhe do fôrro de um refeitório.

Detalhe da estrutura portante.



Passagem coberta ligando os refeitórios.





Os trabalhos de preparação da armadura do concreto.

O pavilhão da Engenharia Civil em Bruxelas, 1958

16

Continuam ativamente as obras da Exposição Universal e Internacional de Bruxelas, cuja inauguração se dará em abril de 1958. Entre as numerosas construções, cuja moderna concepção arquitetônica impressionam, figura a do pavilhão da Engenharia Civil.

Partindo do princípio que, para apresentar de maneira inolvidável, as obras de arte existentes na Bélgica, nada seria melhor do que a apresentação de um mapa em relevo da Bélgica, idealizou-se a construção de um mapa sobre o próprio solo para nele situar, de forma simbólica, todas as obras de arte: particularmente os portos, canais, diques, pontes, estradas, túneis, aeródromos etc., bem como ainda localizar as indústrias que se relacionam com a construção, tais como pedreiras, fábricas de cimento, cerâmica, vidro, etc. Estes eram os dados, cabia realizá-los. Obedecendo ao princípio proposto, o arquiteto Van Dosselaere e o engenheiro Paduart puseram mãos à obra. Decidiram apelar para um terceiro homem, o escultor Moeschal, professor na Academia de Belas Artes de Bruxelas, que foi encarregado de dar forma plástica ao conjunto. Realizaram os três os primeiros projetos e confeccionaram uma série de maquetas para atingirem finalmente uma construção perfeitamente equilibrada, do ponto de vista plástico, realizável tecnicamente e, ao mesmo tempo, utilitário: a "flexa" fôra criada e o vazio estava preenchido de maneira harmoniosa, tomando em consideração tudo o que se encontrava e circulava em volta do edifício.

Sobre o solo, um gigantesco mapa em relevo da Bélgica, na escala 1/3.500, cobrirá uma superfície de não menos de 2.500 metros quadrados. Acima deste mapa erguer-se-á a flexa que constitui a parte principal do sítio. Trata-se de uma construção elevada de 80 metros de comprimento, segura ao solo apenas pela base. Sua ponta se encontra a 36 metros do solo firme. A "flexa" tem a forma de um "A" deitado, cujos lados, em concreto

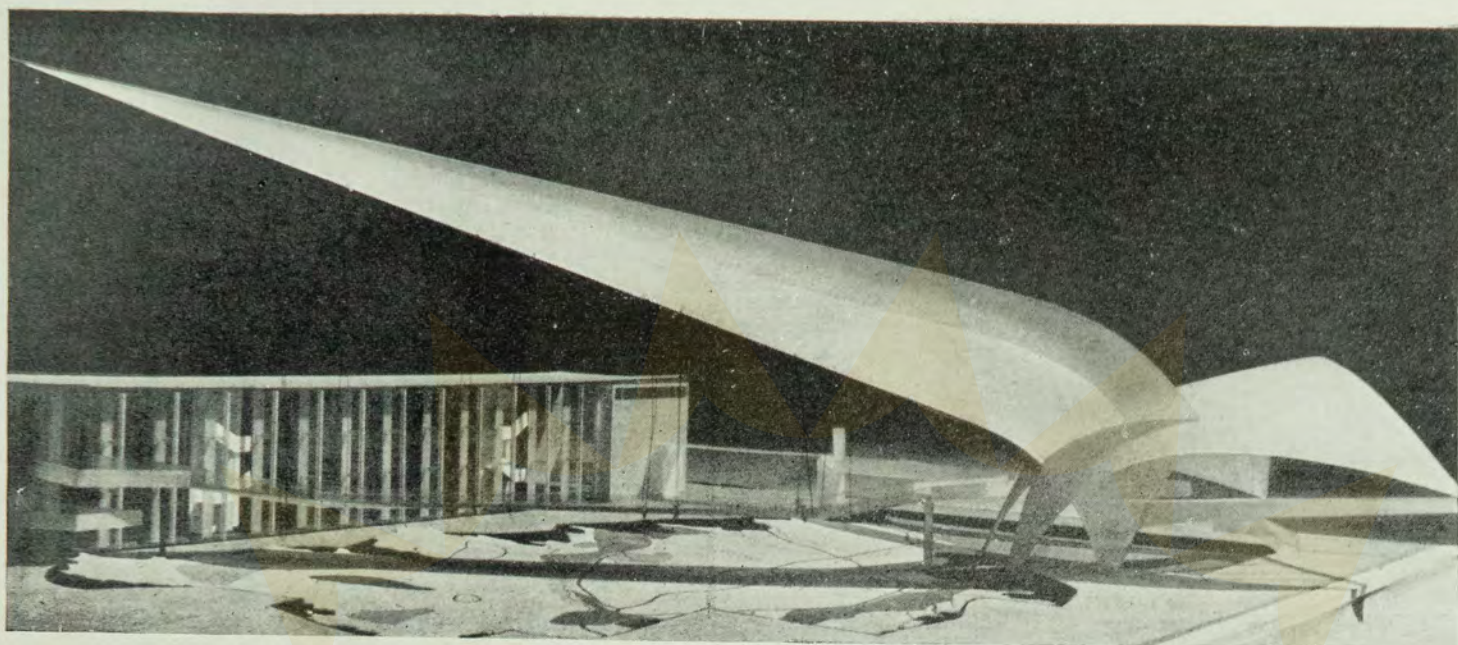
armado, são reforçados ao centro por uma viga horizontal, como a pequena barra da letra "A", o que dá a esta construção afilada maior solidez e que evita sua torção pela pressão do vento ou por outras forças que poderiam miná-la do exterior.

Sob a flexa será ligada uma passarela, a cinco metros do solo, com sessenta metros de comprimento e dois metros e meio de largura. Em forma de zigue-zague, estará alçada acima do mapa em relevo, permitindo desta feita aos visitantes um golpe de vista "à vol d'oiseau", sobre as obras de arte da Bélgica, reproduzidas. O acesso a essa ponte se fará pela sala de recepção e, ao fim da visita, atingirão o pavilhão da "Engenharia Civil".

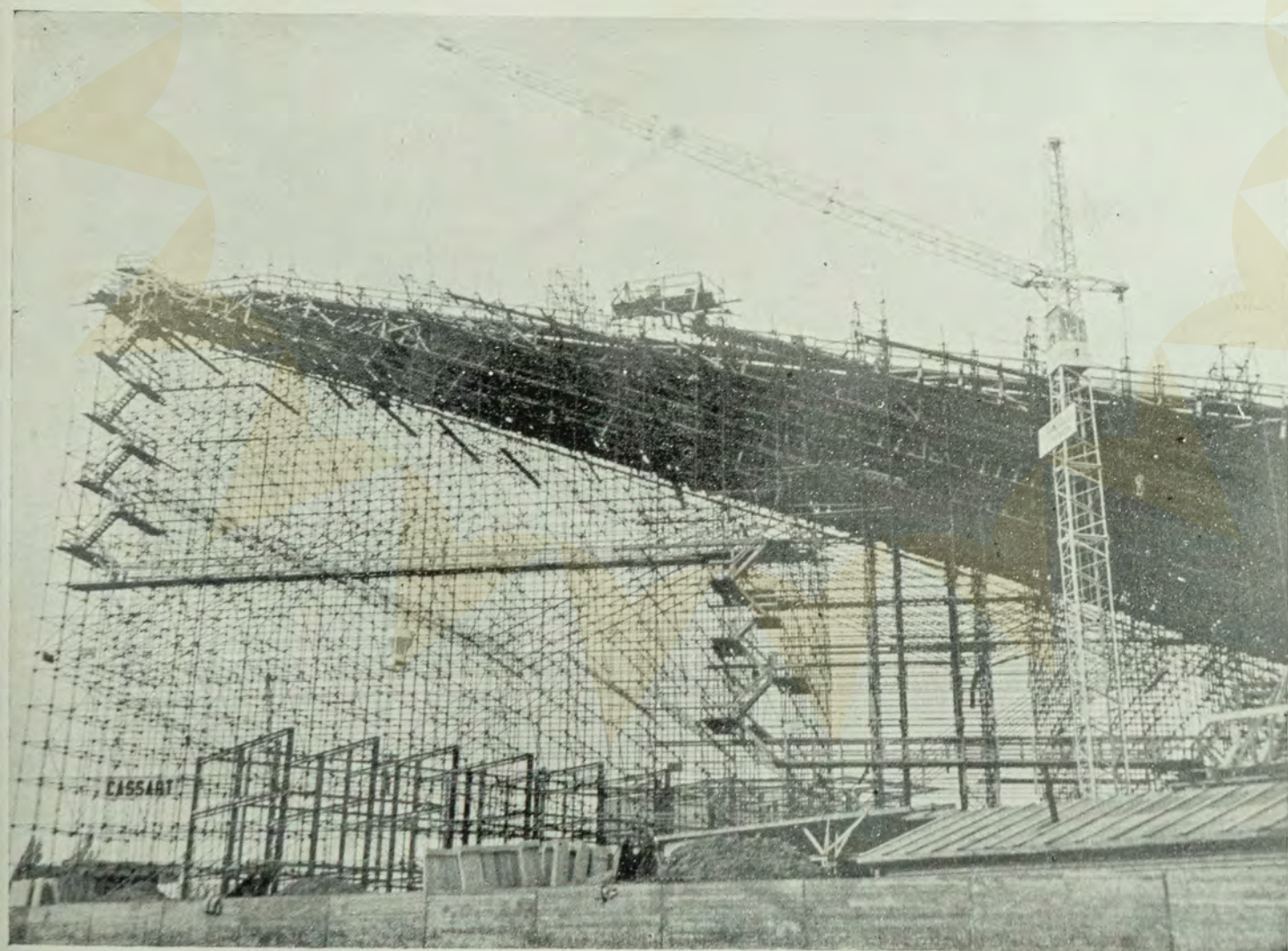
Este, com uma superfície de 1.800 m², consistirá de uma ossatura metálica aparentemente recoberta de vidro e estará situado em frente à flexa, a fim de que os dois elementos capitais da arquitetura moderna — o cimento e o aço — estejam reunidos.

Eis alguns dados simples e compreensíveis da parte técnica da construção. O ponto de apoio central da flexa teve uma carga calculada na base de mil e duzentas toneladas o que lhe permite resistir a todas as forças exteriores e interiores, isto é, por exemplo, ao vento e à carga móvel (visitantes na passarela). Os pontos de apoio da base são calculados para uma carga de 730 toneladas, e a própria flexa foi calculada para uma carga de 74 toneladas, o que significa que mais de mil pessoas poderiam, ao mesmo tempo, se mover na passarela e que a sua base repousa sobre 28 estacas, que podem cada uma suportar cem toneladas.

Por outro lado, 850 metros cúbicos de cimento serão utilizados. A título de curiosidade, assinalemos que os tubos de aço que formam o andaime que mantém atualmente a madeira que dá forma à flexa, teriam um comprimento de 50 quilômetros se fossem ligados uns aos outros.



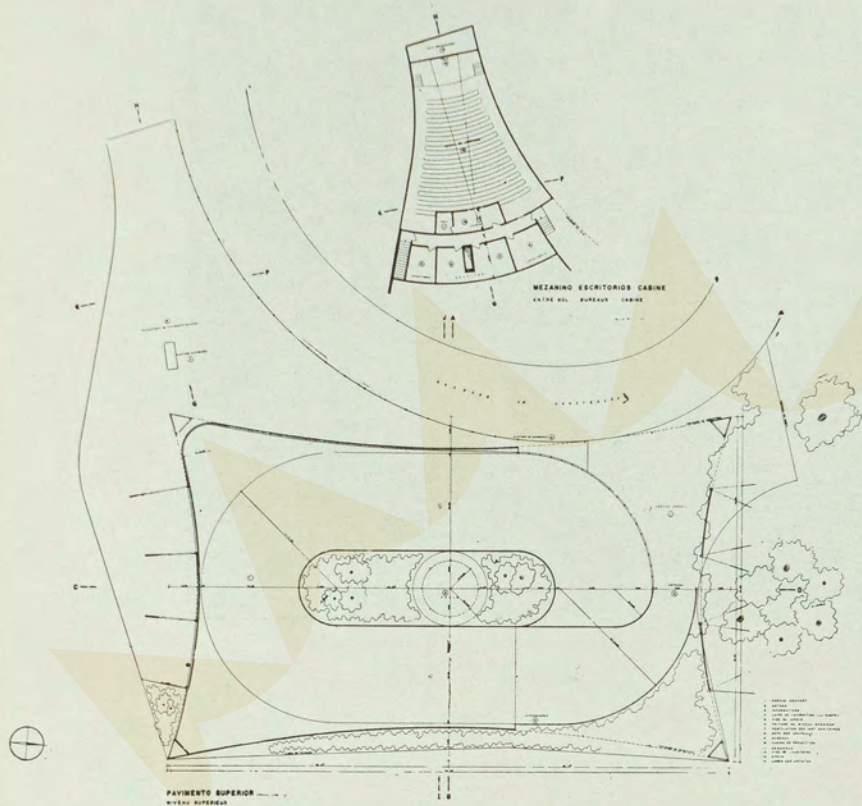
Uma das mais remarcantes construções na secção belga é, sem dúvida, a "flexa" do grupo "Gênio Civil". Ela terá uma largura de 80 metros e suspende uma passarela de 60 metros de comprimento, colocada embaixo de um mapa em relêvo da Bélgica. A foto mostra a sala de recepção, com uma superfície de 280 m², com teto em forma de cúpula, que serve de contrapeso à flexa propriamente dita.



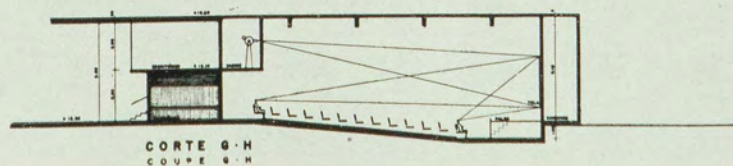
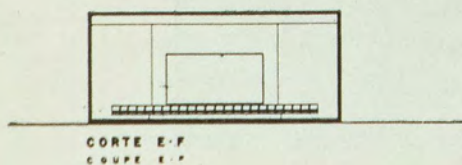
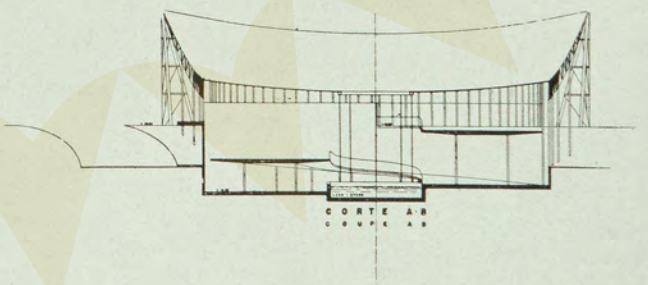
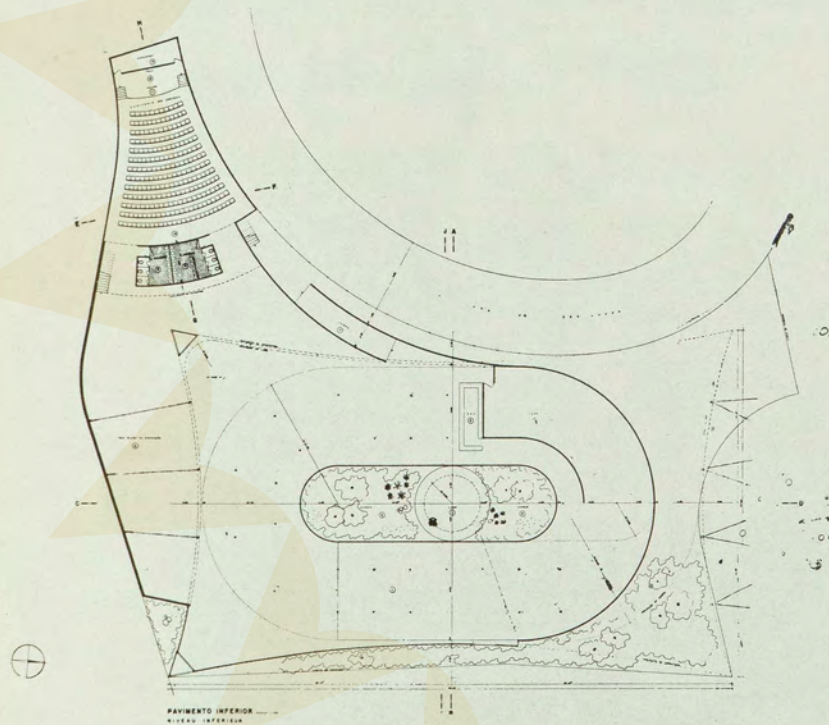
Pavilhão do Brasil

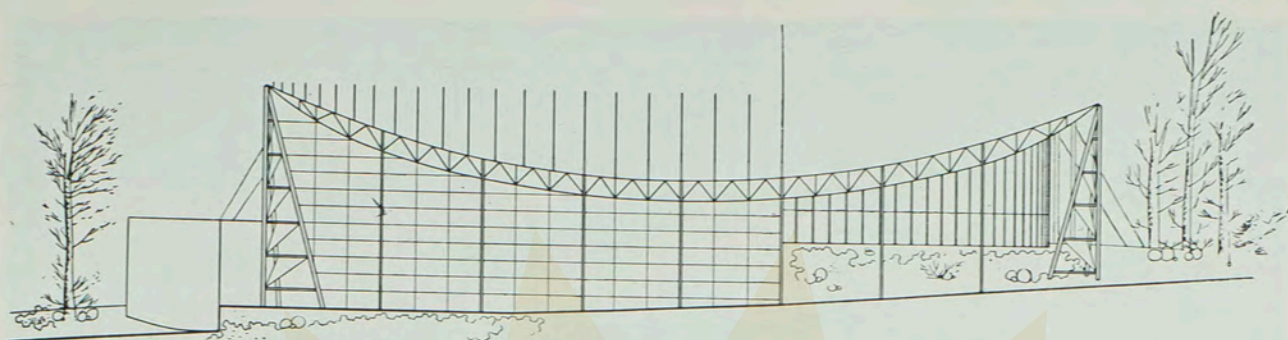
na Exposição Internacional Universal de Bruxelas de 1958

Arq. Sergio W. Bernardes

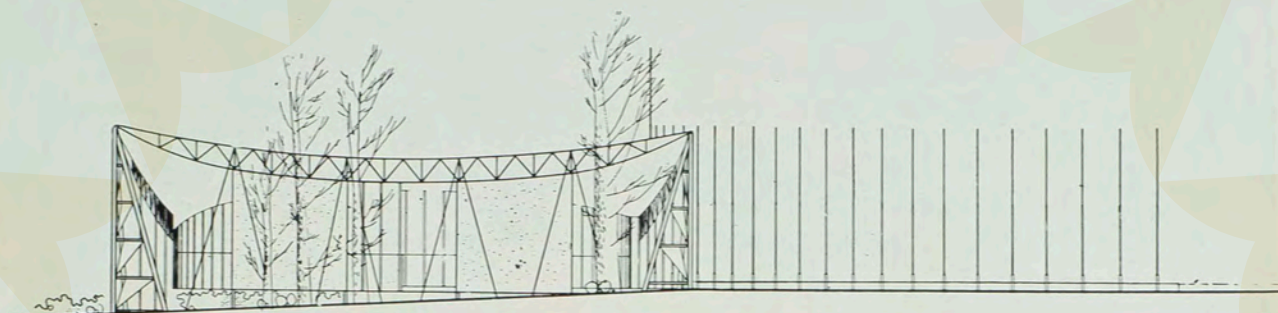


HABITAT já publicou num número anterior as fotos da maquete do projeto de Sergio W. Bernardes, para o pavilhão do Brasil na Exposição Internacional Universal de Bruxelas de 1958. Completamos agora a apresentação com os gráficos da construção do projeto, afim de permitir ao leitor de formar uma idéia mais clara do pavilhão, cuja característica mais saliente, do ponto de vista estético-construtivo, está na cobertura suspensa e no fato de ter introduzido na construção um auditório para um público numeroso, onde deverão realizar-se várias manifestações, principalmente cinematográficas.





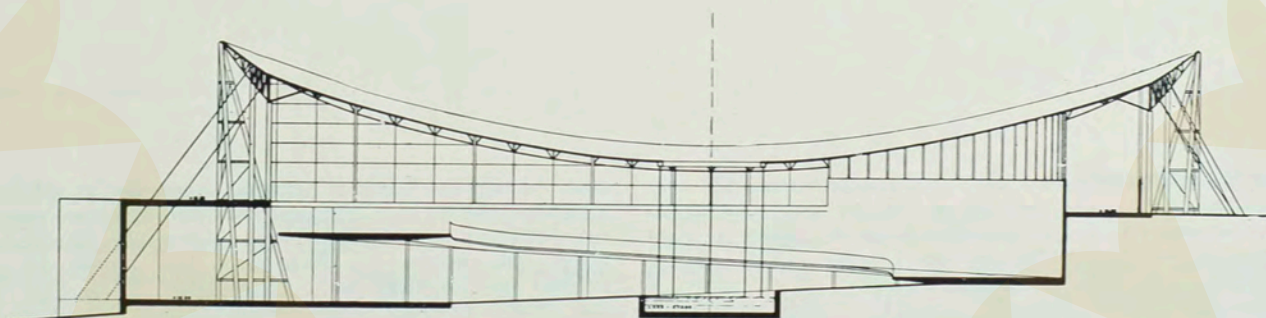
FACHADA POSTERIOR - ESTE
FACADE POSTERIEURE - EST



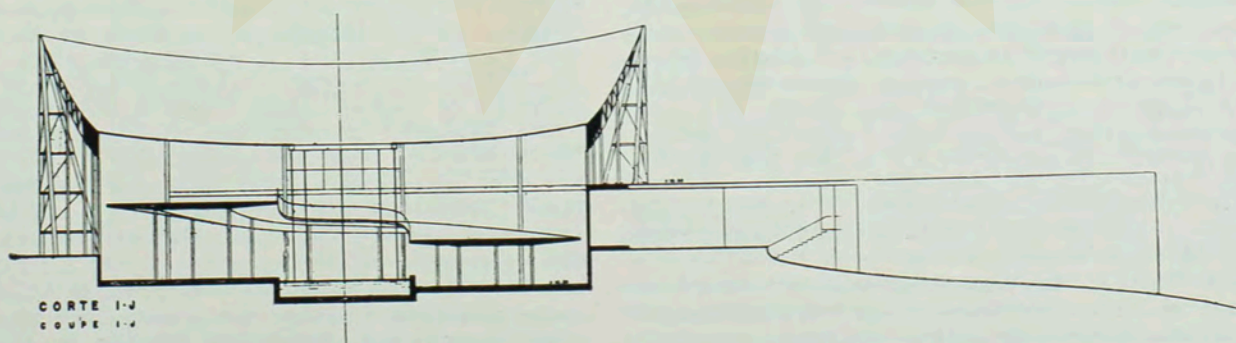
FACHADA LATERAL NORTE
FACADE LATÉRALE - NORD

Na elaboração deste projeto colaboraram o arq. Nicolai Fikoff, os desenhistas Kylzo Carvalho e Murilo C. Boabaid. Para o estudo do sistema estrutural trabalharam os engs, Paulo Fragoso e Emmanoel Magalhães. Os jardins ao redor deste pavilhão estão a cargo do arquiteto paisagista Roberto Burle Marx.

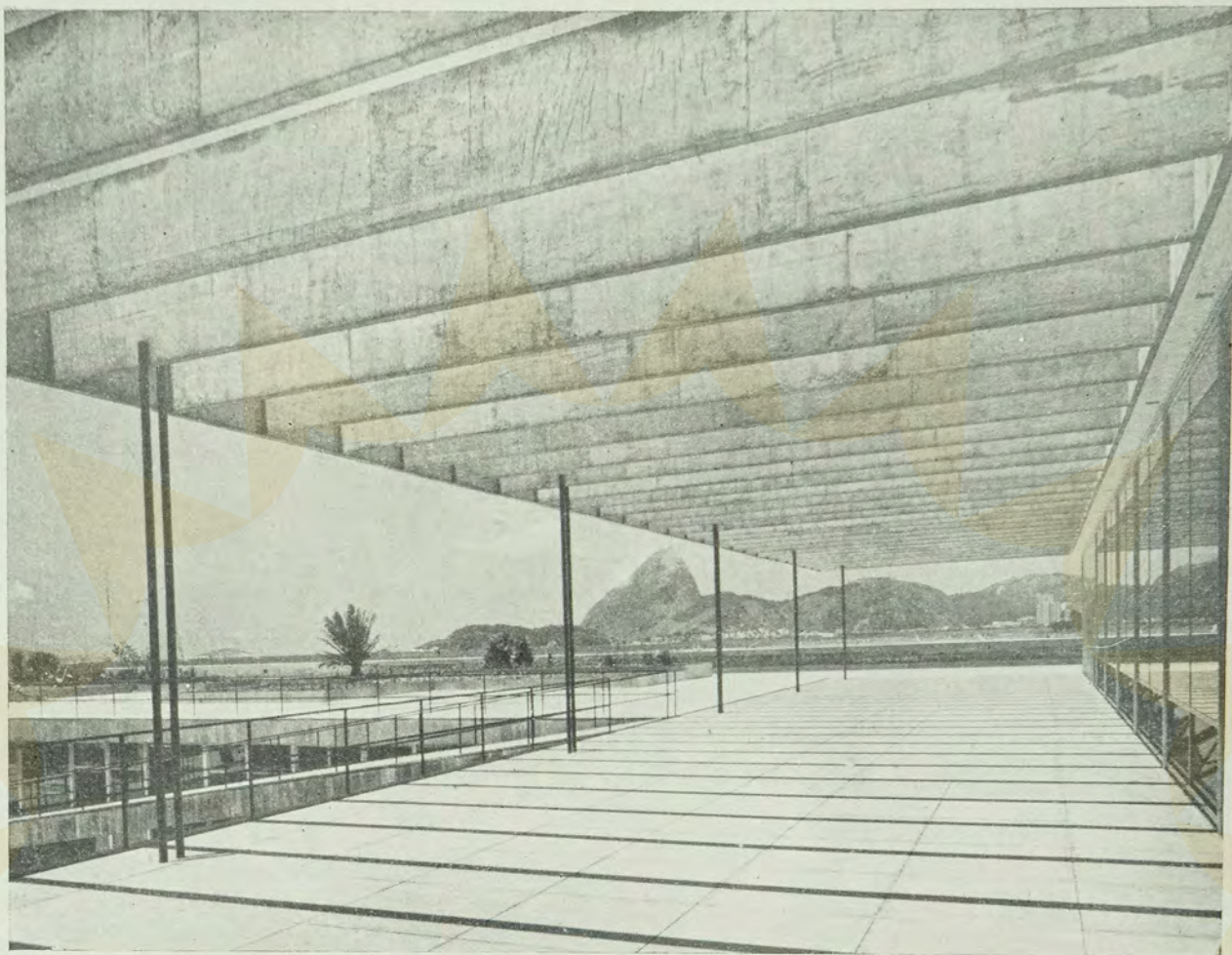
19



CORTE C-D
COUPE C-D



CORTE I-J
COUPE I-J



Pérgola e terraço-jardim junto ao restaurante do Museu.

20

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Arq. Affonso Eduardo Reidy

Se a correspondência entre a obra arquitetural e o ambiente físico que a envolve é sempre uma questão de maior importância, no caso do edifício do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro essa condição adquire ainda maior vulto, dada a situação privilegiada do local em que está sendo construído, em pleno coração da cidade, no meio de uma extensa área que num futuro próximo será um belo parque público, debruçado sobre o mar, frente à entrada da barra e rodeado pela mais bela paisagem do mundo. Foi preocupação constante do arquiteto, evitar tanto quanto possível, que o edifício viesse a constituir um elemento perturbador da paisagem, entrando em conflito com a natureza. Daí o partido adotado, com o predomínio da horizontal em contraposição ao movimento perfil das montanhas e o emprego de uma estrutura extremamente vasada e transparente, que permitirá manter a continuidade dos jardins até o mar, através do próprio edifício, o qual deixará livre uma parte apreciável do pavimento térreo. Em lugar de confinar as obras de arte entre quatro paredes, num absoluto isolamento do mundo exterior, foi adotada uma solução aberta, em que a natureza circundante participa do espetáculo oferecido ao visitante do Museu.

Nos últimos 40 anos transformou-se muito o antigo conceito de Museu, que deixou de ser um organismo passivo para assumir uma importante função educativa e

um alto significado social, tornando acessível ao público, o conhecimento e a compreensão das mais marcantes manifestações da criação artística universal e proporcionando um treinamento adequado a um contingente de artistas que, perfeitamente integrados no espírito de sua época, poderão influir decisivamente na melhoria dos padrões de qualidade da produção industrial.

Mas, não foi apenas o antigo conceito de Museu que se transformou; a própria noção do espaço arquitetural modificou-se. O desenvolvimento das novas técnicas de construção deram lugar à "estrutura independente" e como consequência ao "plano livre", isto é, a função portante passou a ser exercida exclusivamente pelas colunas; as paredes, liberadas da sua antiga responsabilidade estrutural, passaram a desempenhar, então, com uma liberdade nunca antes imaginada, o papel de simples elementos de vedação: placas leves, de diferentes materiais, livremente dispostas, oferecendo as mais amplas possibilidades na ordenação dos espaços. Surge assim um novo conceito do espaço arquitetural, o "espaço fluente", canalizado, que vem substituir a antiga noção do "espaço confinado" dentro dos limites de um compartimento cúbico.

A ação eminentemente dinâmica do Museu de Arte Moderna, abrangendo todas as manifestações das artes visíveis dos nossos dias, requer uma estrutura arquitetural

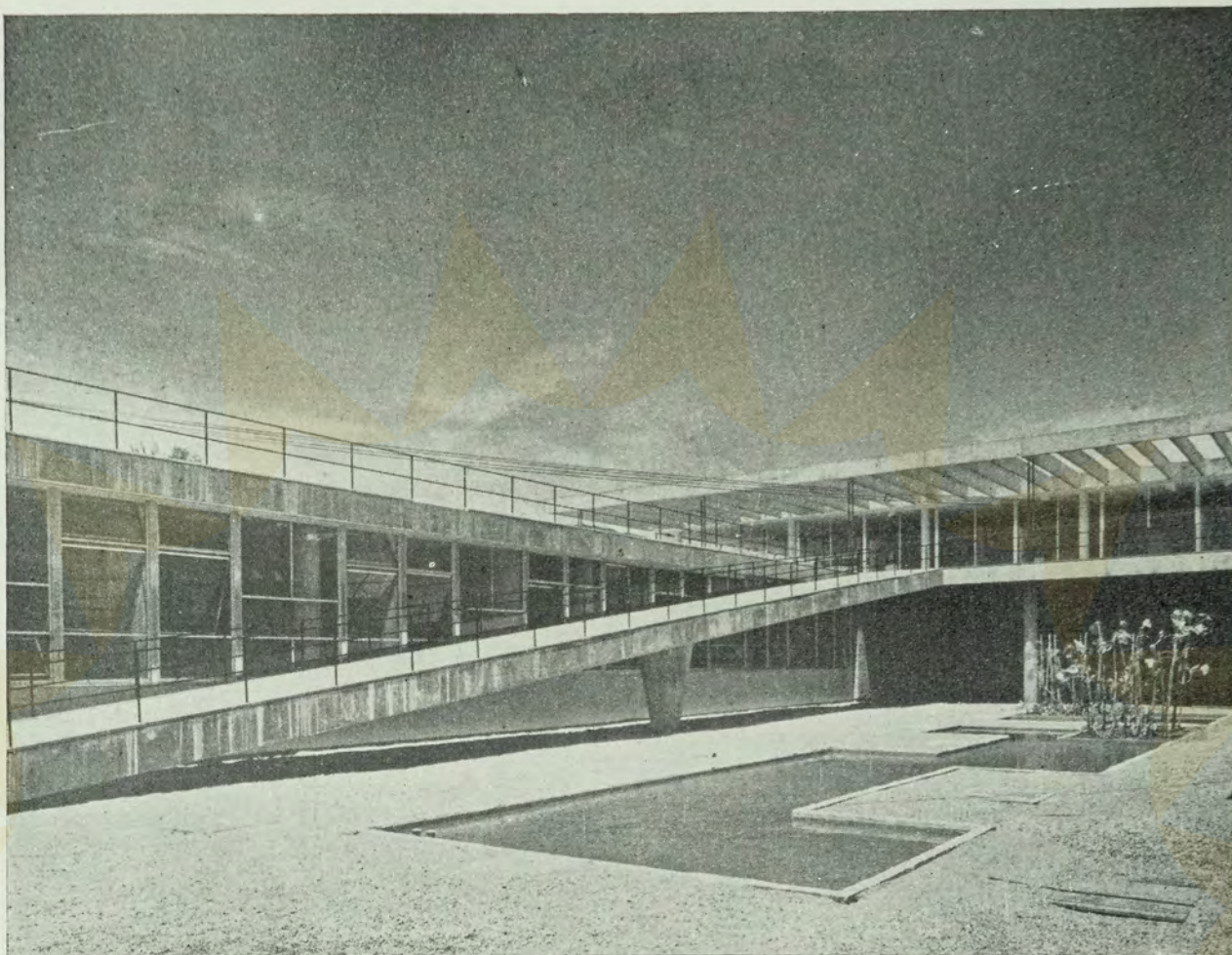


Rampa de acesso ao terraço-jardim junto ao restaurante.

que lhe proporcione o máximo de flexibilidade na utilização dos espaços, possibilitando, seja o uso de grandes áreas, seja a formação de pequenas salas, onde determinadas obras possam ser contempladas em ambiente íntimo. A galeria de exposições do M.A.M. do Rio foi projetada com esse objetivo: ocupa uma área de 130 metros de extensão por 26 metros de largura, inteiramente livre de colunas, de modo a oferecer absoluta liberdade na arrumação das exposições. Essa área terá pé direito variável: parte com 8 metros, parte com 6,40 metros e o restante com 3,60 metros de altura. A iluminação natural confere um sentido de vida e de movimento aos espaços, beneficiando as obras expostas da variedade de sensações que a luz diurna proporciona. Quando zenital, a luz é difusa e uniforme; não há sombras, não há relevo, o ambiente torna-se neutro, inexpressivo. Quando lateral dá direção ao espaço e relevo aos objetos, proporcionando ainda ao visitante a possibilidade de contato visual com o exterior. Todavia, um sistema rígido exclusivo limitaria a liberdade de mostrar, sob as melhores condições, obras que, eventualmente, possam vir a ser mais valorizadas com iluminação zenital ou mesmo artificial. A galeria de exposições do M.A.M. nos trechos de menor pé direito,

terá iluminação lateral e nos trechos de pé direito duplo terá iluminação zenital, através de placas difusoras de vidro "termolux".

O fato da luz natural, de um modo geral, apresentar vantagens sobre a luz artificial, na apresentação das obras, não diminui a importância do que esta última representa para o Museu de hoje. A iluminação artificial é evidentemente indispensável, não só para a noite, como para a exibição de objetos que possam ser prejudicados pela luz solar, como desenhos, tecidos, etc. A qualidade da luz a ser empregada é um outro ponto de importância num Museu de arte. A luz incandescente é rica em raios vermelhos e alaranjados que modificam o aspecto de certas cores. A luz fluorescente, por seu lado, provoca sensação de frieza e altera igualmente o aspecto das cores. A combinação de ambas, porém, permitirá uma grande aproximação ao efeito da luz solar. Para o M. A. M. foi projetado um sistema muito flexível: o teto da galeria de exposições será guardado com placas translúcidas de um plástico de vinyl, as quais difundirão a luz emitida por tubos fluorescentes, proporcionando uma iluminação suave ao ambiente. A superfície luminosa assim constituída, será interrompida de 2 em 2 metros por rasgos transversais onde se-



Vista parcial do pátio da cantina dos estudantes.

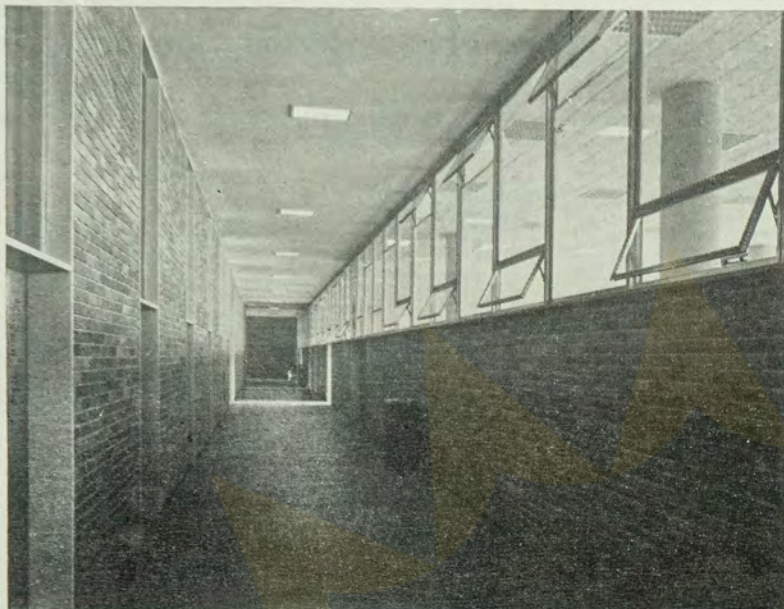
rão fixados refletores de luz incandescente, equipados com lentes apropriadas, os quais serão dirigidos exatamente para os pontos em que se fizer necessária a iluminação, sem produzirem reflexos ou ofuscamento aos visitantes. Todo o segundo pavimento do corpo central do edifício será destinado a exposições, bem como uma parte do terceiro pavimento onde ficarão situados, ainda, um auditório com 200 lugares, com equipamento para projeções cinematográficas, filmotéca, bibliotéca, discoteca, os serviços de administração e direção do Museu e o depósito para a guarda das telas não expostas. Esse depósito, onde as obras deverão ser conservadas em perfeita segurança, terá condições isolado das variações atmosféricas do exterior. As telas serão fixadas em traineis leves, de correr, ligeiramente afastados uns dos outros, permitindo dessa forma, reunir em um espaço reduzido um grande número de telas e assegurado-lhes perfeitas condições de ventilação e facilidade para o exame dos interessados.

Ocupando uma parte do pavimento térreo e o sub-solo do corpo mais baixo do edifício, que ora se inaugura, ficarão os serviços e instalações auxiliares do Museu, compreendendo a entrada de serviço, os locais para a

desembalagem, identificação e registro das obras, a expedição, os depósitos, as oficinas e os laboratórios, a sala de gravura e um grande salão onde serão preparadas as exposições. Ainda no pavimento térreo do mesmo corpo, funcionará a Escola Técnica de Criação Artística.

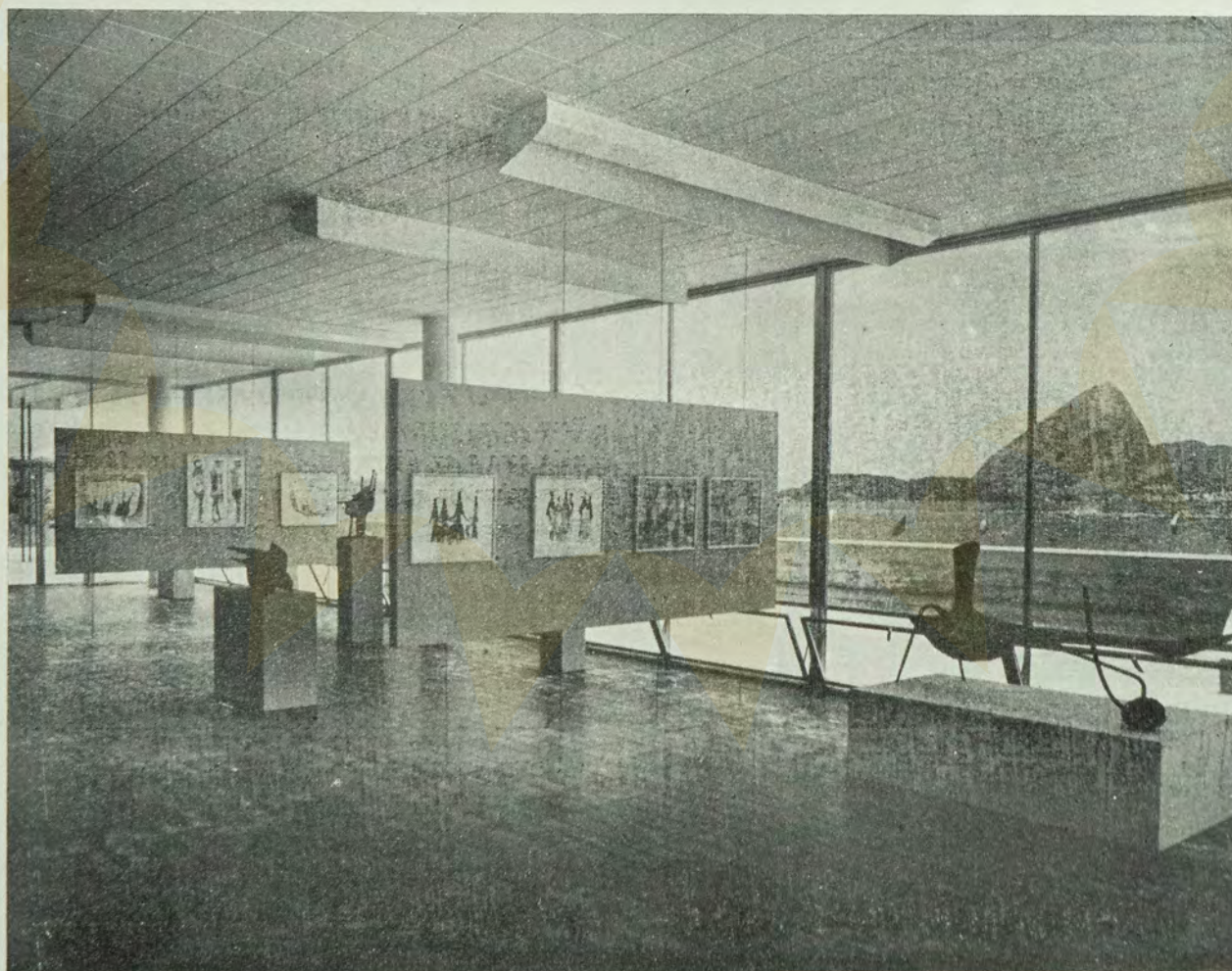
Suas instalações compreendem, além dos locais destinados aos serviços administrativos, salas de aulas e ateliês diversos, laboratório fotográfico, tipografia, clichéria, encadernação, cantina para os estudantes, etc. No segundo pavimento desse corpo ficarão o restaurante e o terraço-jardim que se comunicam com a galeria de exposições.

Na extremidade leste do conjunto ficará situado o Teatro, com 1.000 lugares. O palco terá uma largura disponível de 50 metros, 20 metros de profundidade e 20 metros de altura livre até o urdimento. A construção cênica baseia-se num sistema de carros movimentados eletricamente, que se deslocarão para os espaços laterais e do fundo do palco. A boca de cena terá 7,50 metros de altura e 12 metros de largura, podendo chegar a 16 metros em caso de abertura total para a realização de concertos sinfônicos.



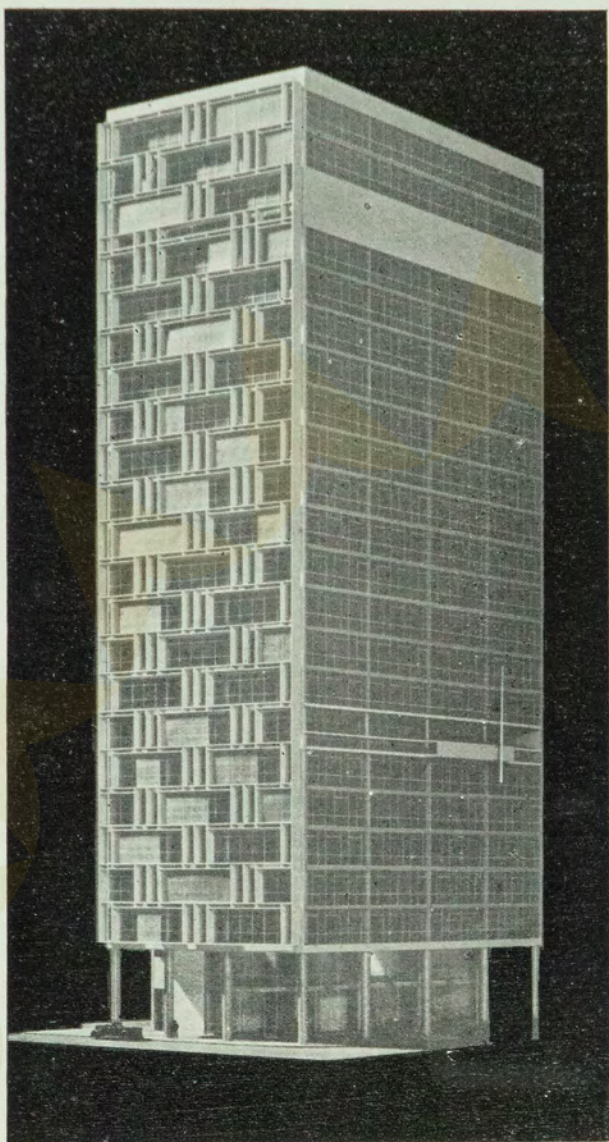
Corredor da Escola Técnica de Criação; à direita os ateliês e a esquerda, as salas destinadas à serviços administrativos e instalações sanitárias.

Uma exposição das obras de Ben Nicholson e de dez escultores ingleses foi instalada temporariamente no local onde será o restaurante do Museu.



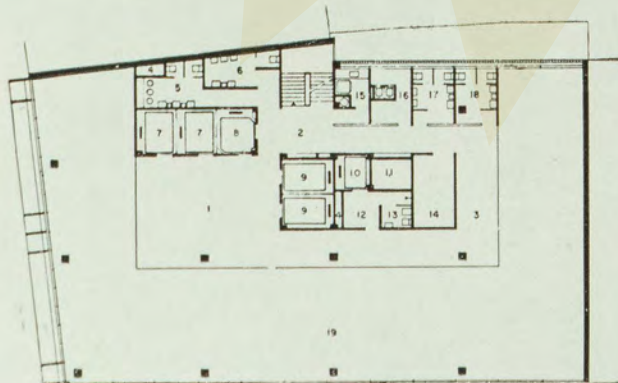
Montepio dos Empregados Municipais no Rio de Janeiro

Arq. Affonso Eduardo Reidy



Arq. Affonso Eduardo Reidy; maquete do Montepio dos Empregados Municipais.

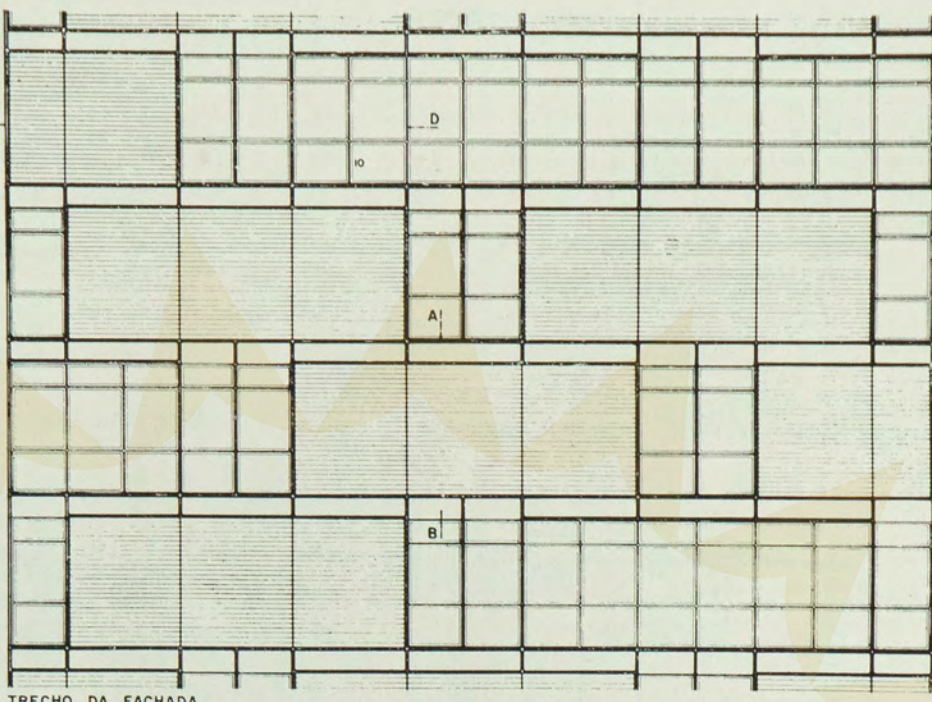
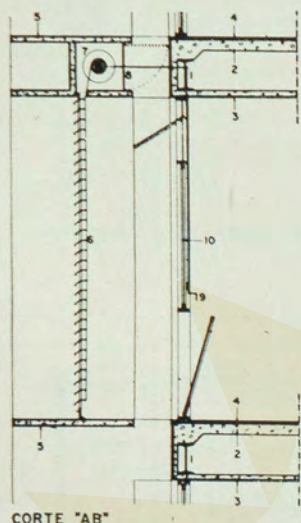
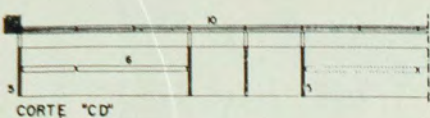
Pavimento tipo.



Este edifício será a sede de uma instituição destinada a conceder pensão e auxílios de assistência social aos beneficiários de seus contribuintes.

O terreno faz parte do plano de urbanização da Avenida Presidente Vargas e fica situado na esquina desta avenida com a av. Norte-Sul. O edifício terá 22 pavimentos, uma sobreloja e um sub-solo.

Suas principais fachadas serão orientadas para as direções Sul (Av. Presidente Vargas) e Oeste (Avenida Norte-Sul). A face sul, orientação ideal no Rio de Janeiro para localização de escritórios, por permanecer durante quase todo o ano em sombra, será totalmente envidraçada. A face oeste, duramente castigada pelo sol na parte da tarde, será protegida por sistema de quebra sol parcialmente removível, permitindo visibilidade livre para o exterior, nas horas em que o sol não incida na fachada. O quebra sol projetado é constituído por um conjunto de placas horizontais e verticais, em concreto, formando uma grelha, descolada da fachada, cujos únicos pontos de contato são os consolos que a ligam aos pisos do edifício, permitindo o estabelecimento de uma

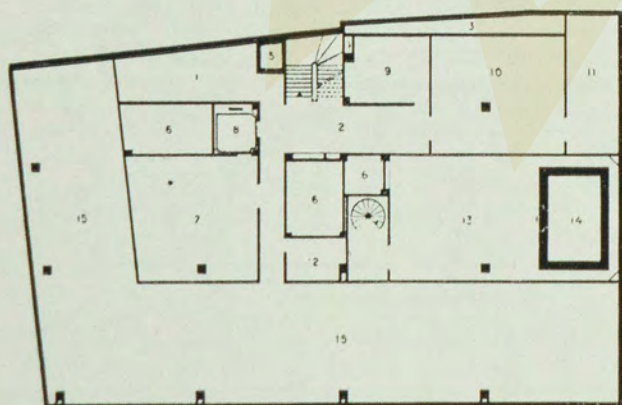


Detalhe do quebra-sol da fachada ceste.

- 1 — Liga metálica
- 2 — Lage de concreto armado
- 3 — Teto acústico
- 4 — Piso
- 5 — Elementos fixos em concreto armado de 6 cm. de espessura.

- 6 — Persiana de alumínio, regulável
- 7 — Caixa de persiana
- 8 — Tampa
- 9 — Comando de veneziana
- 10 — Esquadria de alumínio e vidro.

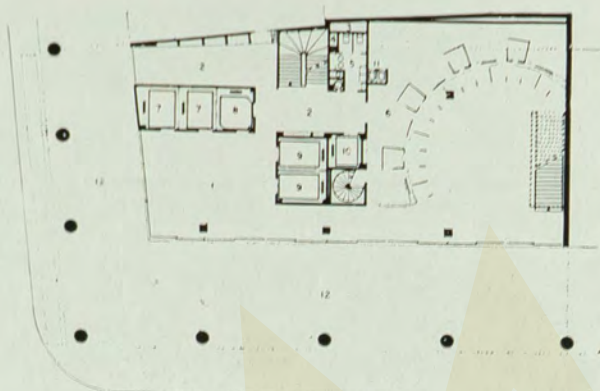
Os serviços, a caixa forte (n.º 14) e os depósitos são instalados no sul-solo.



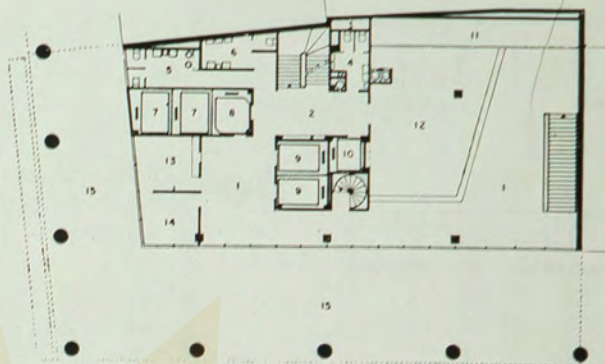
continua ventilação entre o quebra-sol e as esquadrias. Dentro das grandes malhas dessa grelha, deslizarão verticalmente persianas de alumínio, guiadas por trilhos laterais, que serão acionadas por comando de manivela situada no interior do edifício, que lhes transmitirá os movimentos de rotação e as recolherá em rolo situado na parte superior. A parte fixa do quebra-sol atuará como elemento disciplinador do jogo externamente variado, embora cheio de interesse plástico, oferecido pela diversidade de posições assumidas pelos elementos móveis (persianas), assegurando ao conjunto o indispensável sentido de unidade.

A estrutura do edifício será de aço, pelas vantagens que oferece quanto à rapidez de execução e grande redução nas seções das colunas nos primeiros pavimentos.

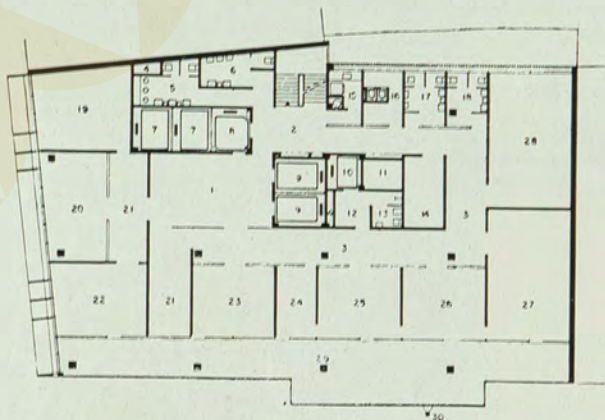
O Montepio ocupará com seus serviços o sub-solo, o pavimento térreo, a sobreloja e, do 2.º ao 10.º pavimento, destinado para renda do 11.º ao 18.º pavimento. No 19.º pavimento ficará instalada a Associação dos Funcionários do Montepio, 20.º o auditório, no 21.º o restaurante e no 22.º serviços e instalações auxiliares do edifício.



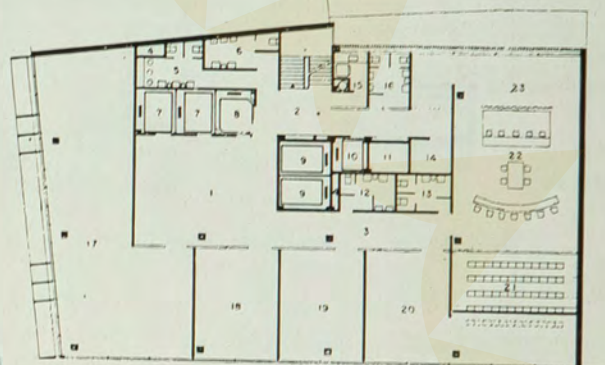
Pavimento térreo onde está instalada a tesouraria.



Sobre-loja, com o gabinete do tesoureiro e a secção de pagamento.



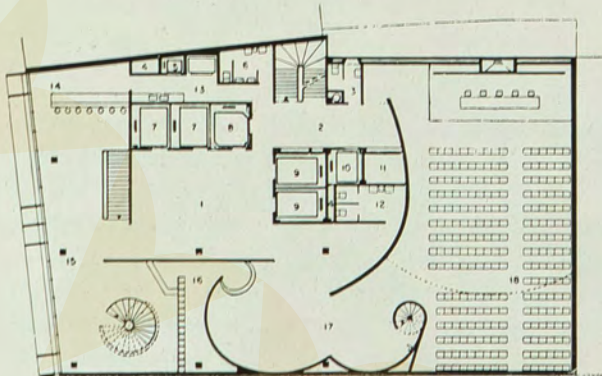
7.º pavimento, onde são instalados os serviços administrativos e a diretoria.



17.º pavimento, com a sala de sessões do Tribunal de Contas e biblioteca.

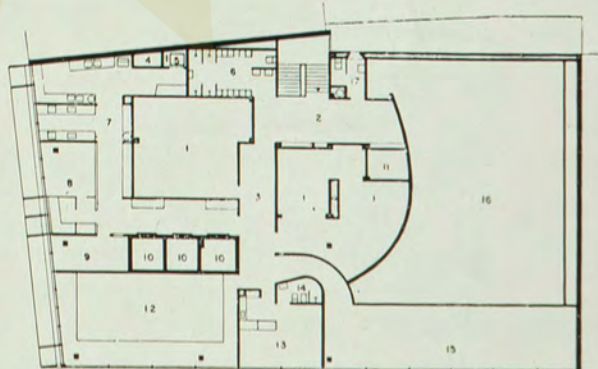
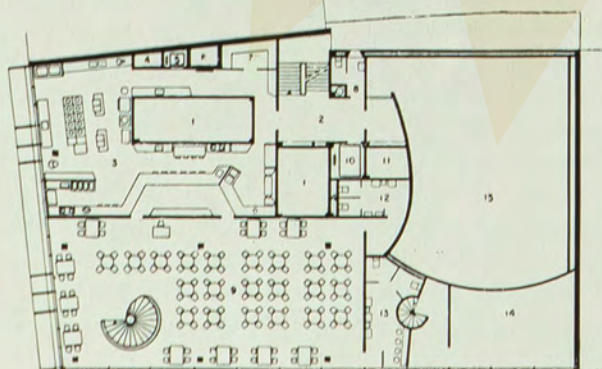
26

20.º e 21.º pavimentos, com restaurante e auditório.



O 19.º pavimento compreende a parte social.

No 22.º pavimento são instaladas as camaras frigorificas, a casa de máquinas dos elevadores e as máquinas de ar condicionado etc., a despensa e o apartamento do zelador.



A habitação, o móvel e a vida

Dr. Robert Miocque

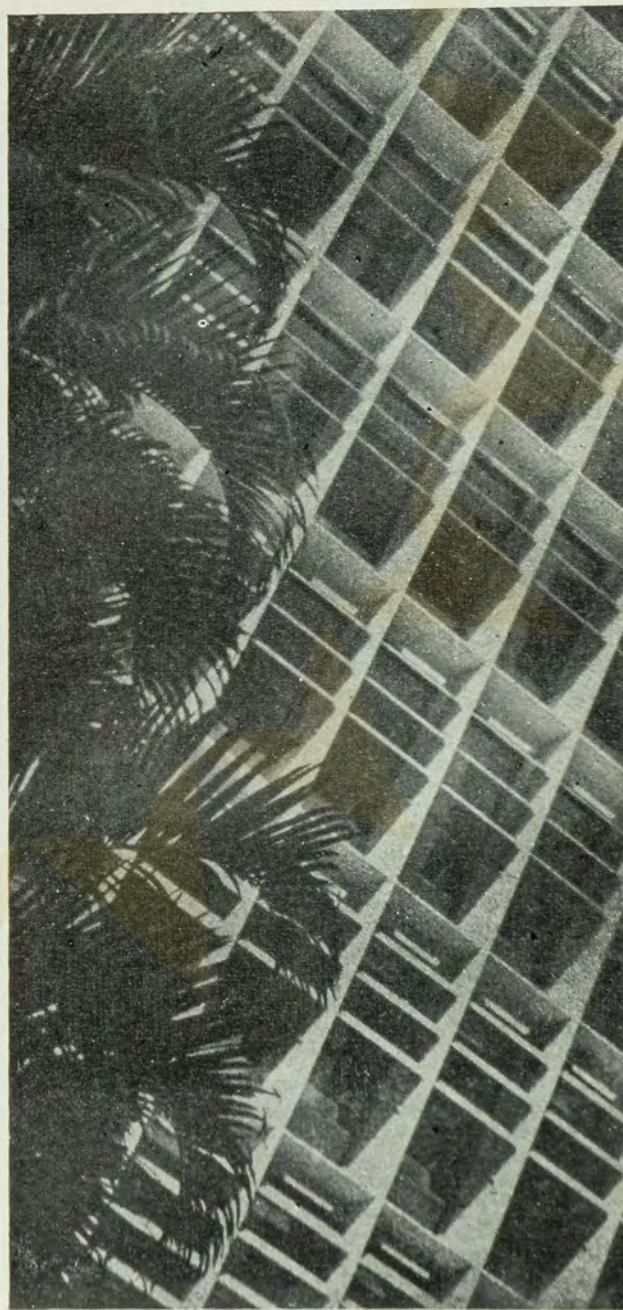
As construções humanas não passam de um reflexo das obras da natureza. Elas se edificam com o auxílio de materiais e de processos semelhantes. O mesmo se dá com o móvel, que apresenta um dos aspectos mais típicos de uma construção humana, seguindo os princípios celulares tão constantes no universo. Fatalmente, o homem deverá imprimir a êsse objeto, junto ao qual vive constantemente, êsses princípios celulares que estão na base das construções animais e pelos quais as abelhas se esmeram nas aplicações que chegam quase à perfeição. O contacto permanente dos homens com o móvel explica a sua ambição de lhe proporcionar dimensões e formas harmoniosas, um equilíbrio, uma simetria, relações de volumes e cores dentro do que, muitas vezes, se manifestam num alto grau os dados da estética.

O primeiro móvel foi, sem dúvida, um compartimento, uma célula concebida visando a conservar o que o homem possuía de mais precioso. Um arcabouço. Acompanhemos a evolução dessa célula: durante o período nômade, ela serve de mala. A mais leve possível. Em seguida, a vida sedentária a introduz na casa, dá-lhe dimensões relacionadas apenas com a comodidade sem preocupação de peso. Vêm-se aparecer então, na idade média, os pesados e espaçosos cofres de madeira esculpida. Mas como a abertura tão perto do solo exige movimentos faticantes, então ergue-se o cofre à altura das mãos substituindo-se a tampa por portas: é a credência. Enfim, dois corpos superpostos chegarão ao armário. Em seguida aparecem no armários outros pequenos compartimentos: as gavetas, seguindo assim a lei dos encaixes celulares. Um escrínio colocado na gaveta de um móvel é um compartimento no quinto estágio dos encaixes celulares, na habitação humana. A primeira célula é constituída pela casa, a segunda pelo apartamento que contém os móveis no terceiro grau, depois a gaveta, no quarto, e o cofre, no quinto.

Encarado sob êsse aspecto, o móvel afirma sua dependência da habitação. Torna-se um dos elementos. Está implicada a colaboração do arquiteto e do decorador que deve visar à realização de uma determinação celular vital. A incômoda célula armário vai, pois, entrar novamente na parede, tornando-se uma célula embutida. Esta evolui para uma especialização que permite a manobra dos objetos com o mínimo de energia, multiplicando, segundo as necessidades, os compartimentos de emprego definido, "etagères" ou gavetas previstas com cuidado onde serão guardados à vontade os objetos estandardizados. Desembaraçada desses trambolhos que seriam os móveis obstruidores, a habitação torna-se clara, fácil de limpar com a aplicação de aparelhos domésticos e, já que não deve mais reservar tanto acúmulo de móveis nas superfícies murais, pode apresentar entradas exteriores abertas para o sol.

A qualidade de um móvel, antes de tudo, deve corresponder ao seu objetivo. Deve ser funcional. A primeira função exigida de um móvel, é de "conter" e a segunda de "sustentar". Como já vimos, o cofre, em primeiro lugar, serviu para conter. Mais tarde foi utilizado também para sustentar. Pouco a pouco as duas funções se tornaram distintas; houve uma especialização. Nos últimos anos, os móveis, destinados a sustentar ou conter um objeto, deram ensejo a estudos racionais muito pre-

Ministério de Educação no Rio de Janeiro.





"Berber-Castelle" em Cabao na fronteira entre a Tripolitania e a Tunísia. Habitações de origem muito antiga.

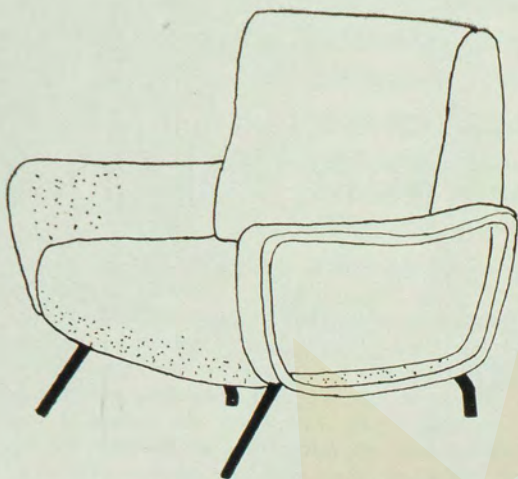
cisos. Doravante as secções das peças que servem de suporte ao corpo humano devem ser calculadas com o cuidado que se dá à construção dos suportes das máquinas, mas com margens de segurança, tendo em conta os esforços espontâneos devidos à fatalidade de nossos movimentos. A ossatura dos móveis e, principalmente, das cadeiras, deve ser realizada com a preocupação de manter o corpo na posição mais saudável para nosso organismo de vertebrado. O móvel não deve levar a nenhuma posição desgraciosa, nem ser obstáculo às funções essenciais do corpo (circulação do sangue, respiração, etc.). Assim, o móvel, humanizado, atinge ao seu objetivo funcional. E' então que ele encontra o equilíbrio funcional à sua beleza e pode tornar-se um objeto de arte com o concurso do artista. O aspecto decorativo do móvel deve fazer pensar na expressão de uma fisionomia... de uma fisionomia alegre, simpática e bela. Mas, tais qualidades não podem pertencer a uma fisionomia dependente de um corpo desproporcionado.

O arranjo de ornamentos sobre os móveis não pode jamais chegar a corrigir as falhas de gosto nas formas nem a feiura nas proporções dos volumes. As cores representam também um papel muito importante, mas não poderão, razoavelmente, fazer esquecer as formas ou os volumes não graciosos. Para a escolha das cores, é preciso pensar antes de tudo nas que colocam em jogo os valores humanos, dos seres humanos. Para a decoração dos apartamentos pode-se aconselhar às pessoas alouradas o verde amêndoa ou o azul pálido; ao morenos o rosa e certos amarelos se adaptam a uns e a outros. Nos gabinetes de trabalho o verde é recomendado mas, nos lugares de meditação, o ocre é mais indicado. Para incitar as atividades, o vermelho já fez suas provas de

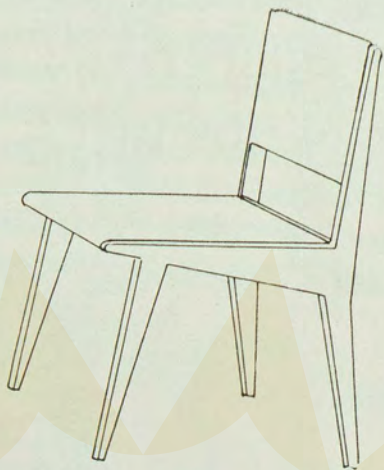
maneira incontestável nas usinas. A higiene e certas considerações práticas podem guiar, igualmente, a escolha das cores nas cozinhas, por exemplo, onde a presença das moscas é indesejável, e o azul se recomenda, já que parece ter o poder de afastá-las. A fantasia não deve jamais perder os seus direitos. Mas é difícil de manejar. A originalidade e o bom-gosto não se apresentam emparelhados.

Os jogos de vidros e as iluminações artificiais permitem obter agradáveis efeitos que é preciso saber procurar. E' preferível não abusar da iluminação indireta por motivos de ordem psicológica e em todo caso não se deve negligenciar prover os pontos luminosos diretos para manter-se uma atmosfera propícia à intimidade. A madeira, com seus veios harmoniosos e seus belos tons, é o material predileto dos decoradores. O Brasil possui qualidades de madeiras preciosas que se encontram entre as mais belas, e é provável que nenhum país no mundo apresente semelhante variedade.

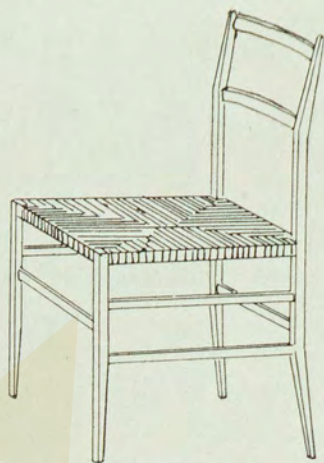
Enfim, o móvel, a decoração, falhariam na habitação, aos seus fins, se não concorressem para realizar esta ambientação favorável às expansões da pessoa humana que é a condição essencial de sua felicidade. Este cuidado para com o humano anima, aliás, inconscientemente, os artistas. O movelheiro insere o seu pensamento em seu trabalho e para prová-lo quero citar, terminando, as palavras de um mestre em móveis, do bairro Saint-Antoine, em Paris, de quem admiro as realizações: "Veja, disse-me ele, quando fabrico um móvel, penso naqueles que vão fazê-lo seu companheiro na vida, uma testemunha de suas alegrias e de suas dores. Penso naqueles que derramarão lágrimas perto deles e que encontrarão, talvez, simplesmente, à vista de suas linhas familiares, as razões pelas quais devem esperar".



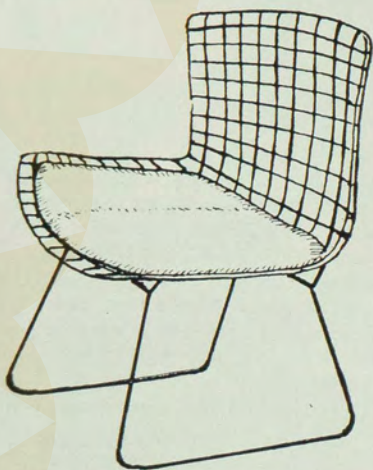
Marco Zanuso: poltrona de latex sôbre "Nastrocoid" de várias espessuras.



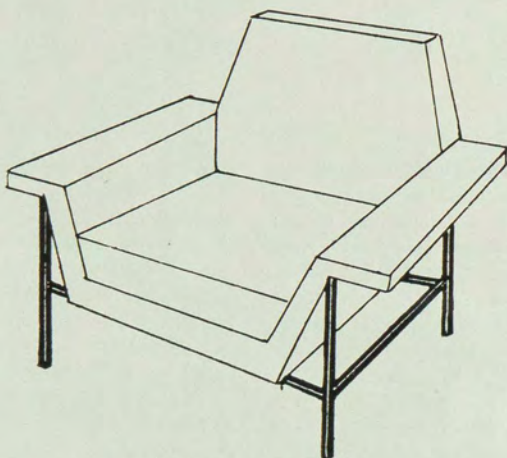
Florence Knoll: cadeira estofada em borracha.



Gio Ponti: cadeira de madeira com assento empalhado.



Bertoia: cadeira em ferro com uma pequena almofada no assento.



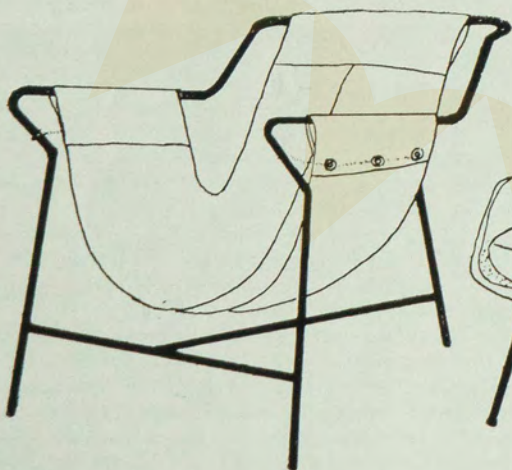
Fongaro: poltrona, almofada solta no assento, estofamento de borracha sôbre molas.



Charles Eames: cadeira de ferro, assento e encosto de madeira moldada.

29

Um dos poucos fabricantes de móveis modernos que adquire diretamente as patentes de fabricação dos arquitetos de maior renome mundial é AMBIENTE, Indústria e Comércio S. A., de São Paulo. Eis aqui nove modelos que já se tornaram célebres e que podem ser executados no Brasil unicamente por este fabricante. Existem como em todos os campos, os famosos imitadores e larápios de desenhos de arquitetos, que se valem das revistas com esta finalidade: na maioria dos casos o desenho é tirado de uma simples fotografia do objeto, quando todos sabem que um ou dois centímetros fazem uma diferença enorme numa cadeira.



Lina Bo Bardi: poltrona leve, armação tripé de ferro, capa de lona.



Eero Saarinen: poltrona de latex com armação de ferro.



Paolo Chessa: bergère leve, duas capas de couro, tecido ou lona cruzadas sôbre armação de ferro.

Problemas da arquitetura de interiores

30

O Brasil tem, sem dúvida, uma produção de móveis que apresenta um certo interesse, pois desde há alguns anos foram surgindo e se desenvolvendo fábricas de móveis de orientação moderna, que aos poucos tomaram o lugar daqueles tradicionais que repetiam os estilos da Renascença italiana ou os vários manuelinos que, com monotonia e cansaço, causaram a morte vagarosa de um fator estético.

Tendo as raízes no Estúdio de Arte Palma, dos arquitetos Lina Bo e Giancarlo Palanti, o desenho de arquitetura de interiores foi introduzido no Brasil há cerca de dez anos, com uma compreensão absolutamente contemporânea. As instalações do Museu de Arte foram sem dúvida um fator que focalizou a atenção sobre os novos problemas da assim chamada — por engano — decoração. Os primeiros móveis desenhados pelos dois arquitetos foram tão bem sucedidos que os primeiros imitadores copiaram os desenhos e mandaram para todo o país móveis fabricados com compensado, os quais no entanto, embora não obedecendo rijamente aos desenhos meditados, estudados que provinham de uma cultura e experiência, tiveram várias fábricas, umas das quais, pela falta de arquitetos especializados, tiveram que recorrer às cópias — fato comum em nosso país, até o apoderar-se das patentes técnicas mesmo das mais conhecidas. Tudo isto acabou também no caldeirão das novas orientações e propagou os novíssimos sistemas construtivos. Outras firmas foram surgindo, que mandaram desenhar para elas móveis por decoradores improvisados e por arquitetos verdadeiros. Deve-se admitir que em São Paulo existem hoje pelo menos meia dúzia de indústrias de onde saem móveis cujo nível merece consideração.

Os empreendimentos estéticos não podem ser determinados em poucos anos: é um trabalho vagaroso que se inicia no estudo e no preparo de técnicos, na mão de obra especializada. Mas a indústria de móveis não é a única que concorre para formar a boa arquitetura de interiores, são as indústrias que contribuem para isto. Os progressos neste campo são ligados à cerâmica, ao ferro, ao vidro, aos tecidos e à inúmeras outras atividades. Houve um desenvolvimento extraordinário por exemplo no campo da cerâmica: a decoração com este material, especialmente por merecimento de uma arteza que é no entanto formada em história de arte na Universidade de Turim, Giuliana Segre, está dando hoje belíssimos painéis decorativos como foram lançados por Roberto Burle Marx em seus já famosos jardins. De modo geral deve-se assinalar que o esforço para alcançar um certo estilo na decoração dos interiores está se dirigindo para soluções muito interessantes. Mas um país que tem a coragem de construir até uma nova capital onde antes

Falando dos problemas de interiores e no caso específico dos interiores em Brasília, não esquecemos evidentemente que existem problemas semelhantes também nas residências dos menos favorecidos, daqueles, por exemplo, que com um caixote constroem um móvel e com uma lata vazia fazem um caldeirão (ver HABITAT N.º 3). Frequentemente, esses problemas não contam com a atenção da crítica oficial de arquitetura, mas parecem ser, antes, reservados aos artistas, que de vez em quando os registram, como no caso do desenho de Carlos Prado publicado ao lado desta nota, para despertar um maior interesse pelos problemas da arquitetura de interiores, os quais, num país como o Brasil pertencem, em primeiro lugar, às habitações modestas e depois, naturalmente às dos granfinos.

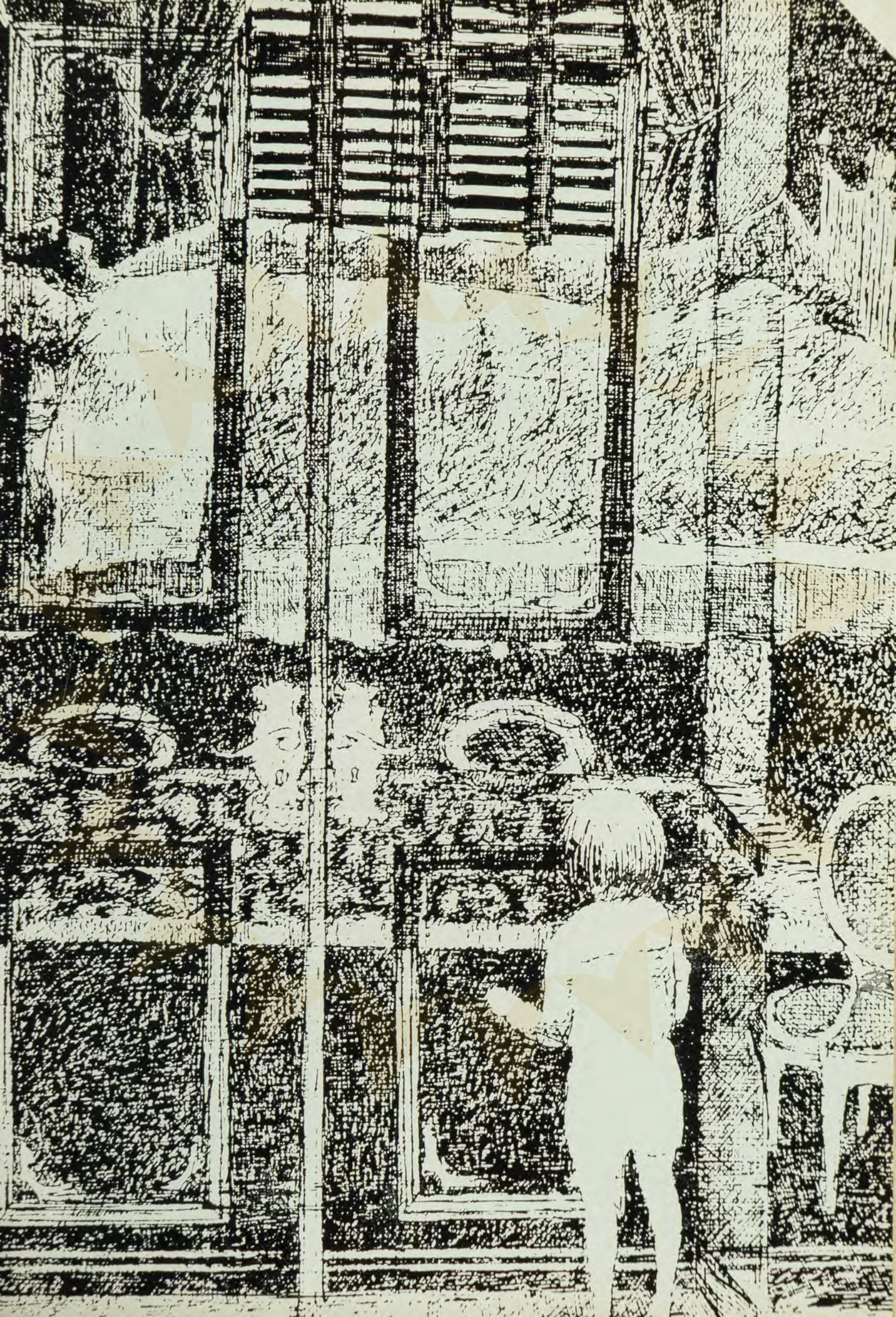
havia só deserto, deverá enfrentar quanto antes um problema completamente novo, justamente no campo da arquitetura de interiores. Em Brasília, que vem sendo construída segundo o projeto de Lúcio Costa e com a arquitetura de um arquiteto, discutido, mas sem dúvida de valor, Oscar Niemeyer, surgirá dentro em breve o seguinte interrogatório: como solucionar a arquitetura dos interiores desses edifícios grandiosos, destinados a acolher a Presidência do Conselho, os centros culturais, e mesmo as residências, pois tudo é construído pelo Estado?

O problema de traçar um plano urbanístico era espinhoso; o concurso mostrou a dificuldade de imaginar uma nova capital. Mas um arquiteto com a sensibilidade histórica de Lúcio Costa conseguiu resolver o problema, com elegância e com um sentido prático que venceram todos os que se vêm ocupado seriamente desses fatos, mesmo se o projeto era mais traçado de que propriamente solucionado; mas era traçado por um artista que o tinha bem imaginado. As primeiras maquetes dos edifícios de Oscar Niemeyer não dão uma idéia exata de como será a arquitetura. Todos sabem que o edifício é bonito, sempre, na fase da estrutura, mas pode ser julgado somente após terminado, ou ainda melhor, quando já está funcionando. Uma cidade e por conseguinte, a sua arquitetura, não vive somente do fato externo, da aparência exterior, da harmonia entre as massas e os vazios. A cidade, e tanto mais uma capital, viverá muito em função de seus interiores. A Câmara dos Deputados que debate dentro de uma certa "decoração", pode sentir a influência do ambiente muito mais de quanto não se pense comumente.

Quem será pois o arquiteto que poderá tomar a si a tarefa de resolver profissionalmente, de modo condigno, este problema sem recorrer à mesma solução obsoleta que já se viu tantas vezes nos edifícios públicos?

Brasília, poder-se-ia dizer, um pouco o resultado de decisões que na pressa de construir — têm antes um aspecto dilatório do que democrático. Não é certo que Juscelino Kubitschek tenha encontrado seu Dinocrates; isto pode-se ver somente na obra acabada. Mas talvez a época de Alexandre era diferente.

Voltando ao nosso assunto, queremos lembrar que o problema da decoração dos interiores em Brasília, havendo ainda tempo, deveria ser resolvido com um concurso nacional para os arquitetos, que neste caso iriam colaborar com as melhores indústrias de móveis do país, com o intuito de conseguir quanto há de melhor que o Brasil pode oferecer neste campo que já está madura para dar, com a nova capital, a prova de sua capacidade.





A intenção principal do arquiteto foi estabelecer uma relação harmoniosa entre a construção e a igreja antiga.

Lojas Rosemary, em Parnaíba

arq. Wit-Olaf Prochnik

Neste prédio, destinado a uma loja que vai vender cerca de 7.000 artigos diferentes, procurou-se criar condições confortáveis para um local onde o aproveitamento da ventilação é uma condição devido as altas temperaturas durante o ano todo.

A fachada insolada lateral foi protegida com um depósito em todo o comprimento, que exerce a função de câmara iso-térmica, evitando-se o abafamento excessivo do mesmo por meio de pequenos orifícios.

A elevação posterior é tratada com um combogó de cimento feito na própria obra com formas de aço desenhadas pelo arquiteto, no qual as faces horizontais são inclinadas, formando uma espécie de veneziana que permite a passagem dos raios solares apenas depois das 17 horas.

Na elevação principal, que recebe obliquamente os ventos mais constantes da região, foram colocadas janelas pivotantes de vidro "Termolux" (dois vidros com lâ de vidro no meio) afim de controlar, captando ou evitando, os ventos. No térreo, as vitrines são elevadas do

chão, havendo na altura da parede interna, em todo o comprimento da fachada, um "brise" de madeira ao qual cumpre idêntica função.

A galeria para o público tem o teto em vidro, e o piso em mármore da região. Todas as superfícies de alvenaria são em branco, exceto o pano destinado ao letreiro e os pilares que são em vermelho "veneza", afim de evitar o ofuscamento e destacar as inscrições. O letreiro principal foi desenhado pelo escritório de Alvin Lustig, "designer" recentemente falecido em New York.

O mobiliário foi desenhado pelo arquiteto, todo padronizado de modo a permitir as mudanças estacionais, sendo executado com marceneiros e madeiras de local conforme modelo feito no Rio.

Sob o aspecto visual, a preocupação principal do projeto foi estabelecer uma relação harmoniosa entre a nova loja e a velha igreja barroca, deixando a esta a predominância já tradicional que exerce no local, que é a praça principal da cidade de Parnaíba.



O móvel que corresponde à posição de cócoras e o banquinho baixo muito usado nas antigas fazendas de café.



Por circunstâncias ocasionais foram observados os caboclos brasileiros em lugar dos camponeses italianos ou franceses; o fato importante é a observação de uma posição cômoda e primitiva do corpo humano. Os caboclos do interior ficam horas à fio de cócoras.

Artezanato industrial?

O desenho desses móveis foi executado por Lina Bo, para um dos concursos lançados por "Cantú". Para quem não conhece o nome, Cantú, na Itália, é sinônimo de grande habilidade e grandíssima falta de gosto. Cantú é uma pequena cidade perto de Milão, o centro dos marceneiros-artezãos, que herdaram a técnica tradicional mais esmerada juntamente ao péssimo gosto e as idéias confusas que podem ser causadas somente pelo não acompanhamento à evolução dos tempos.

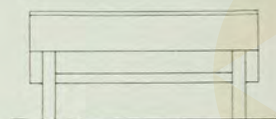
Logo após a guerra, Lina Bo, juntamente com os arquitetos do grupo M.S.A. tentou organizar uma exposição que ressaltasse a condição artesanal da Itália que acabava de passar pela guerra; foram visitados os centros mais significativos do artesanato italiano: de Faenza, pátria da cerâmica, a Perugia, Prato, Sena, a própria Florença e Vallombrosa onde se encontram os famosos construtores de cadeiras. O resultado foi desanimador: nenhum móvel ou objeto pôde ser incluído na exposição que ocupava, no Parque de Milão, os edifícios das famosas Trienais e que devia testemunhar a profunda força da produção popular italiana. O glorioso artesanato italiano, expressão vital das "Comunas", pertencia à época em que não haviam diferenças entre os artistas que projetavam e os artesãos que executavam, pois ambos estavam tão absorvidos nas "artes mechanicae" que constituíam o contato entre as artes figurativas e o trabalho não livre salariado, eliminando a posição intelectual e isolada do "projetista", podendo-se dizer hoje, a "posição burguesa". A mostra do artesanato italiano de 1945 (denominada R.I.M.A.) mostrou a mudança de classe do artesanato italiano: do povo para a pequena burguesia, com todas as aspirações e o gosto desta. O artesão-operário da Idade Média tornara-se um híbrido projetista-produtor com operários (sem veleidades de projetar) às suas ordens.

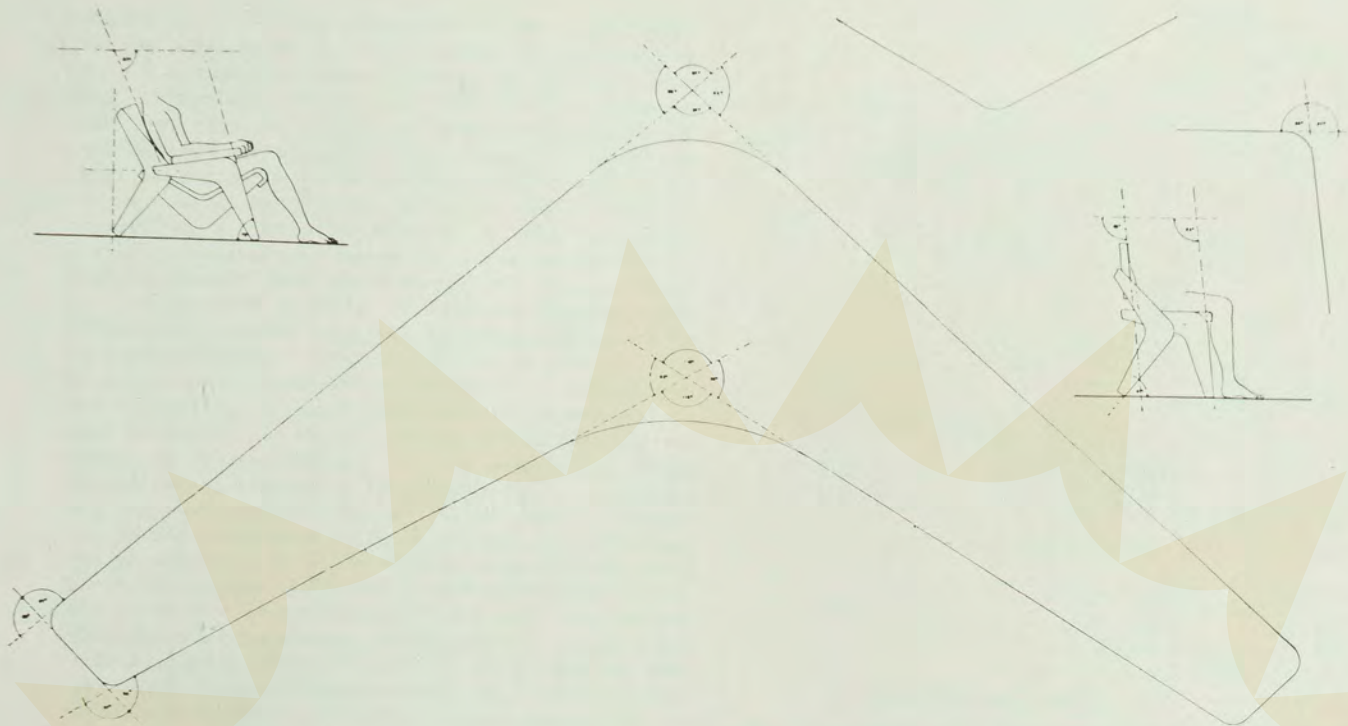
Embora Cantú fosse conhecido há muito como centro do mau gosto italiano, este devia ser agora mudado: arquitetos e artistas começaram a se movimentar, chefiados por Gio Ponti que, apesar de ter se sempre interessado com muito louvor pelo artesanato italiano, carece de visão, diríamos, "histórico-social" do problema. Os arquitetos, pois, movimentaram-se, criando então as Exposições Internacionais de Cantú — ou melhor, concursos de tudo quanto hoje é conhecido com o nome de desenho industrial.

Lembrando a experiência de 1945, Lina Bo teve a idéia de concorrer com o projeto que apresentamos, baseado num único elemento, o qual é tomado como "base" de construção e quase que do "estilo".

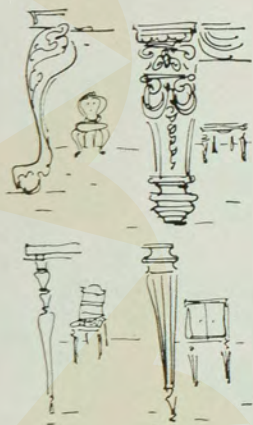
Conhecendo os resultados deste concurso, o júri deve ter julgado esses desenhos como modestos e simples demais, quase lapalisseanos; Cantú preferiu construir móveis em que a soberbia ignorante é substituída por aquela inteligente e às vezes requintada do arquiteto, "pintor" ou "artista", e em que a evolução (no sentido do acrobata de circo) do mau gosto cede lugar àquela do inútil exibicionismo técnico, demonstração de um "romantismo" que se afasta sempre mais dos valores "populares" profundamente vitais, dos quais o artesanato italiano tem sido expressão mais direta.

O elemento "base" foi desenhado de acordo com as observações feitas com os caboclos do interior que ficam por horas à fio de cócoras; o corpo assume uma posição especial (este hábito vem dos índios) e o móvel que corresponde à esta posição é o banquinho, muito usado antigamente nas fazendas de café. Ao estudar a posição do corpo humano sentado no banquinho ou de cócoras, pode-se observar a relação entre a curva do corpo sentado e a curva inferior da perna correspondente ao joelho. Há uma relação entre as duas curvas.

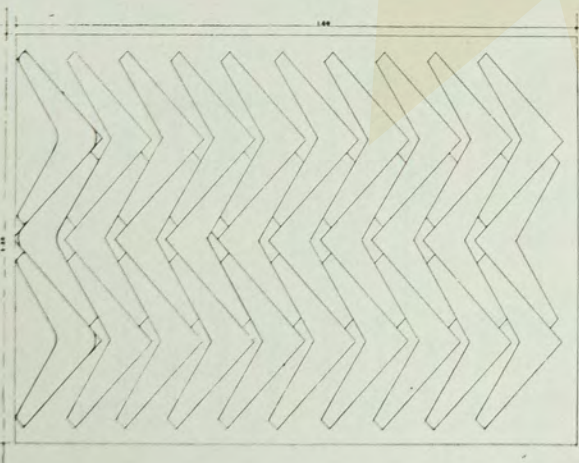




Elemento básico de madeira compensada. Há uma relação entre a linha do corpo sentado e a curva do joelho, devido à proporção entre as diversas partes do corpo humano. O elemento que satisfaz às duas medidas deve ser proporcional à todas as demais: altura dos assentos, das mesas, etc.. À direita, gráfico das linhas que correspondem à curva do corpo sentado (na poltrona) e da curva e inclinação correspondente ao joelho (na cadeira de 45 cm. de altura).



Aproveitamento de uma prancha de madeira compensada de 2,20 m x 1,60 m. da qual foram conseguidos trinta elementos; os restos podem ser aproveitados para frações de elementos.



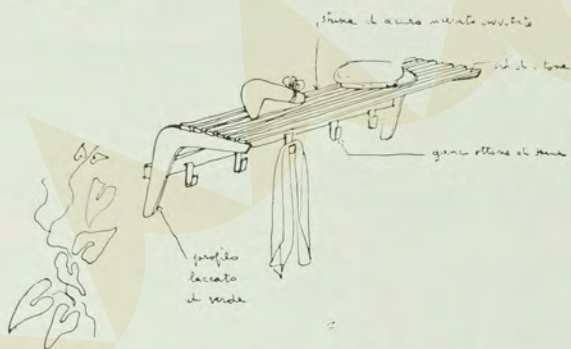
A série de móveis propostos para os concursos n.º 1 e n.º 2 é constituída por um único elemento base, cuja forma e dimensão resultaram de longos estudos e observações. Este estudo foi baseado sobre o conceito de "renovar" a produção artesanal italiana, tão rica em relação ao acabamento e execução cuidadosa, com o intuito de orientá-la para pequena indústria mas adequada aos tempos modernos e às exigências de um número sempre maior de pessoas. O sistema unificado aqui proposto, permite um grande número de variantes e de desenhos, não dando, assim, a impressão de "série". Com o objetivo de obedecer ao regulamento do concurso, foi proposto um número limitado de modelos; se o sistema interessar, outras combinações poderão ser feitas, bem como poderá ser fornecido um maior número de desenhos e detalhes construtivos. O elemento "base" é a madeira compensada cuja forma permite um desenho extremamente moderno que lembra as formas de pintura abstrata contemporânea, mas que dependem unicamente da função e não do capricho formal. Este tipo de estrutura volta ao estilo em que os elementos se repetem, como nos estilos do passado, com diferença no entanto, de que o elemento repetido é agora ditado por uma exigência construtiva.

As razões que motivaram o emprêgo da madeira compensada são as seguintes: 1.º sua resistência; 2.º a grande variedade de formas que se podem obter com este sistema; 3.º o sistema construtivo simples e claro; 4.º a economia, pois o compensado lixado e encerrado é muito agradável à vista e pode ser encostado, sem grande diferença de cor, às madeiras claras e muito apreciadas (na Europa por exemplo o ácer). As pesquisas experimentais foram feitas com madeiras compensadas brasileiras, "pinho do Paraná", tipo aeronáutica, quer dizer, formados por um grande número de "folhas" coladas, com cola sintética não solúveis na água. A resistência, o emprêgo dos parafusos e pregos no corte, deram ótimos resultados em móveis sujeitos ao desgaste, como nos auditórios, restaurantes etc. Fala-se em experiências do sistema construtivo, pois o desenho desses móveis é original.

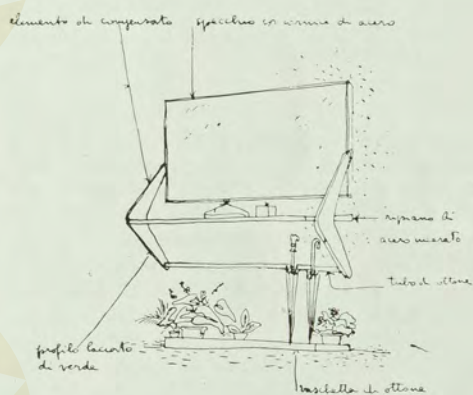
Para todos os desenhos que constituem a série presente foi estabelecido: a) o sistema de fixar as partes portantes (pés etc.) com parafusos, permitindo isto uma



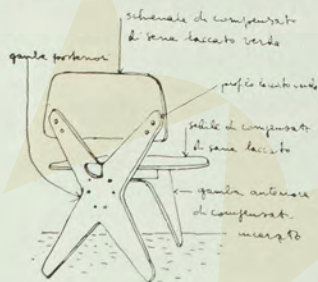
A entrada.



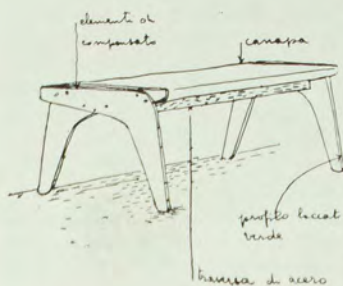
O porta-chapéus é formado por dois elementos ligados entre si por ripas de ácer encerado parafusados. A madeira compensada é deixada ao natural com os cortes laqueados de verde. Os ganchos em série são de cobre como os parafusos.



A prateleira com espelho é formada por dois elementos de madeira compensada, com o corte laqueado, de verde, ligados entre si pela própria prateleira de ácer encerado, do que é feita também a moldura do espelho. Um tubo de cobre serve para apoiar os guarda-chuvas. Em baixo, a jardineira, também de cobre, recolhe a água.



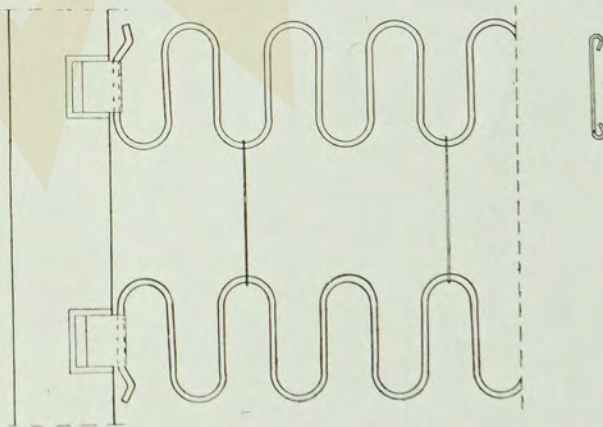
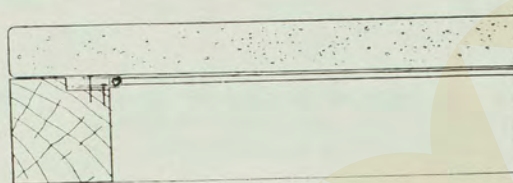
A cadeira é formada por três elementos, dois dos quais, parafusados, constituem os pés posteriores, enquanto o terceiro, encaixado nos dois primeiros e fixado por meio de travessas, forma o pé anterior. O encosto e o assento, em madeira compensada de série são laqueados de verde, como os cortes das pernas, os quais são somente encerados.

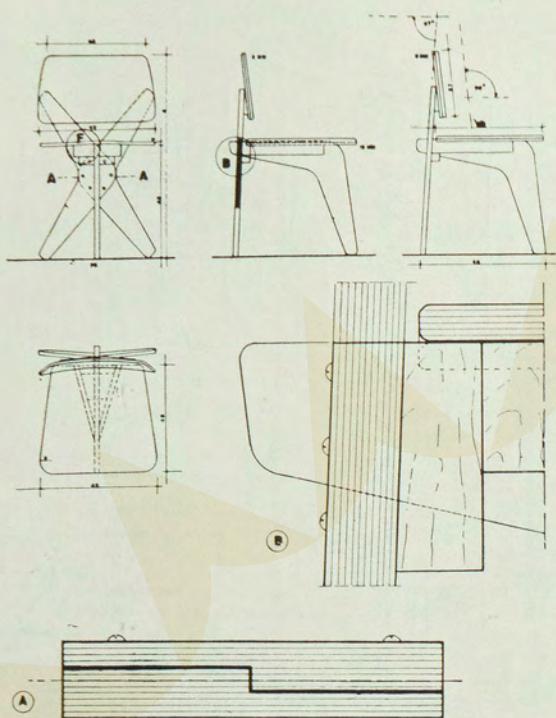


O banquinho é formado por quatro elementos parafusados e ligados por duas travessas de ácer sobre as quais apoia a armação com molas No-Sag e espuma de borracha. O estofamento é de cânhamo.

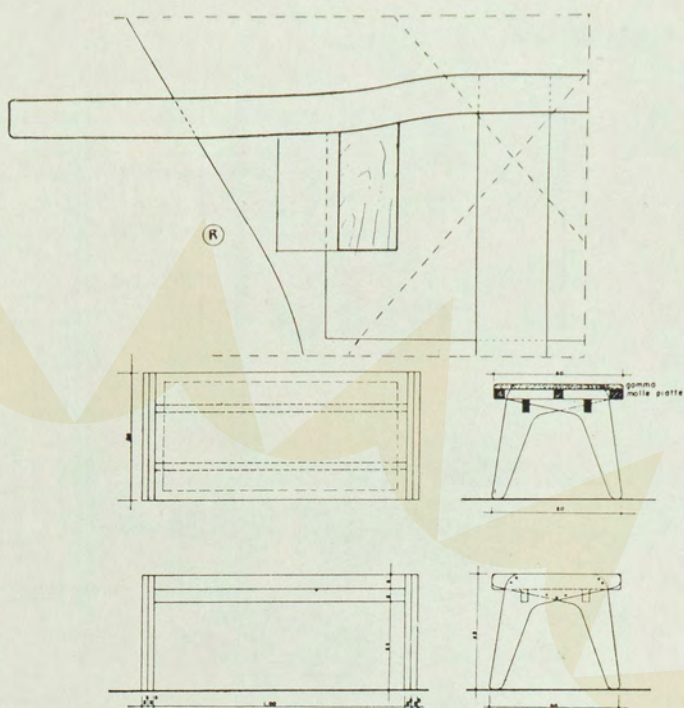
simplificação na montagem e também na embalagem e expedição dos vários móveis; b) a madeira compensada é deixada ao "natural", sendo encerada e não envernizada; c) o "corte" da madeira compensada pode ser deixado ao natural ou então laqueado com uma fina camada colorida, brilhante como as lacas antigas; d) o sistema de estofamento é único, com molas chatas tipo No-Sag ou outras semelhantes, fixadas na armação por meio de ganchos, e revestidas por camada de esponjas celulares ou espuma de borracha; e) alguns assentos são formados por uma camada de borracha colocada diretamente sobre o compensado; f) as camas são formadas por uma armação com molas tipo No-Sag e um colchão com molas espirais; g) quando dois compensados se encontram, são encaixados ou justapostos; neste segundo caso (tratando-se de três compensados por exemplo) é usado um elemento "distancial" construído por um aro de madeira da mesma espessura do compensado; h) é previsto o emprêgo de material estandarizado, de uso comum (sempre que apresente um desenho decente: maçanetas, chaves, fechos, ganchos para cabides etc.); i) aconselha-se experimentar previamente a "tintura" do compensado com o sistema usado para tingir as madeiras de embutir; a madeira tratada com esse método poderia ser depois envernizada (lustrada) à álcool. Os perfis poderiam ser laqueados. Neste estudo houve a preocupação de eliminar desses móveis todo "bizantinismo", baseando a pesquisa construtiva sobre o sistema mais simples de execução mecânica e sistemas comuns, e eliminando formas, encurvamentos e materiais especiais, utilizando, enfim, o sistema de trabalho tradicional do operário italiano.

Detalhes construtivos do banquinho com molas tipo No-Sag, a armação de madeira e o assento de espuma de borracha.





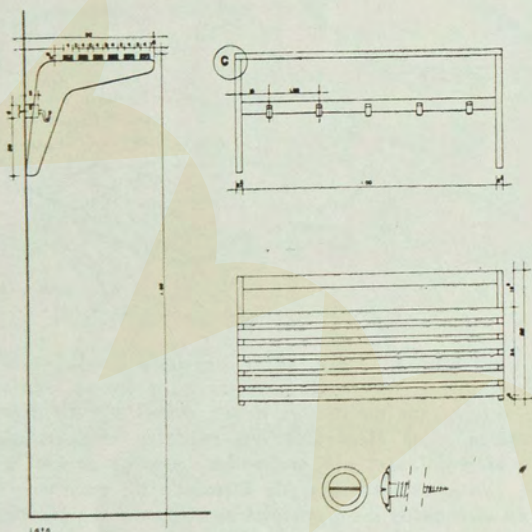
Frente, corte, lado, planta e detalhes da cadeira.



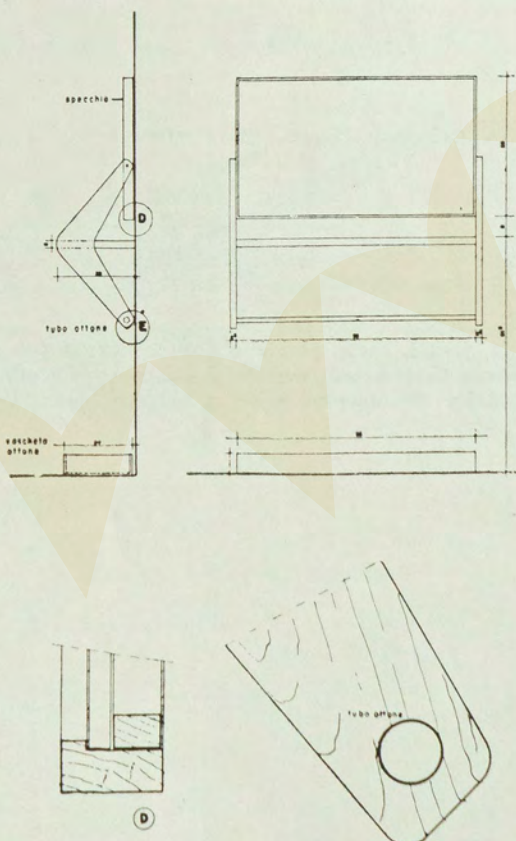
Detalhe, planta, corte, frente e lado do banquinho.

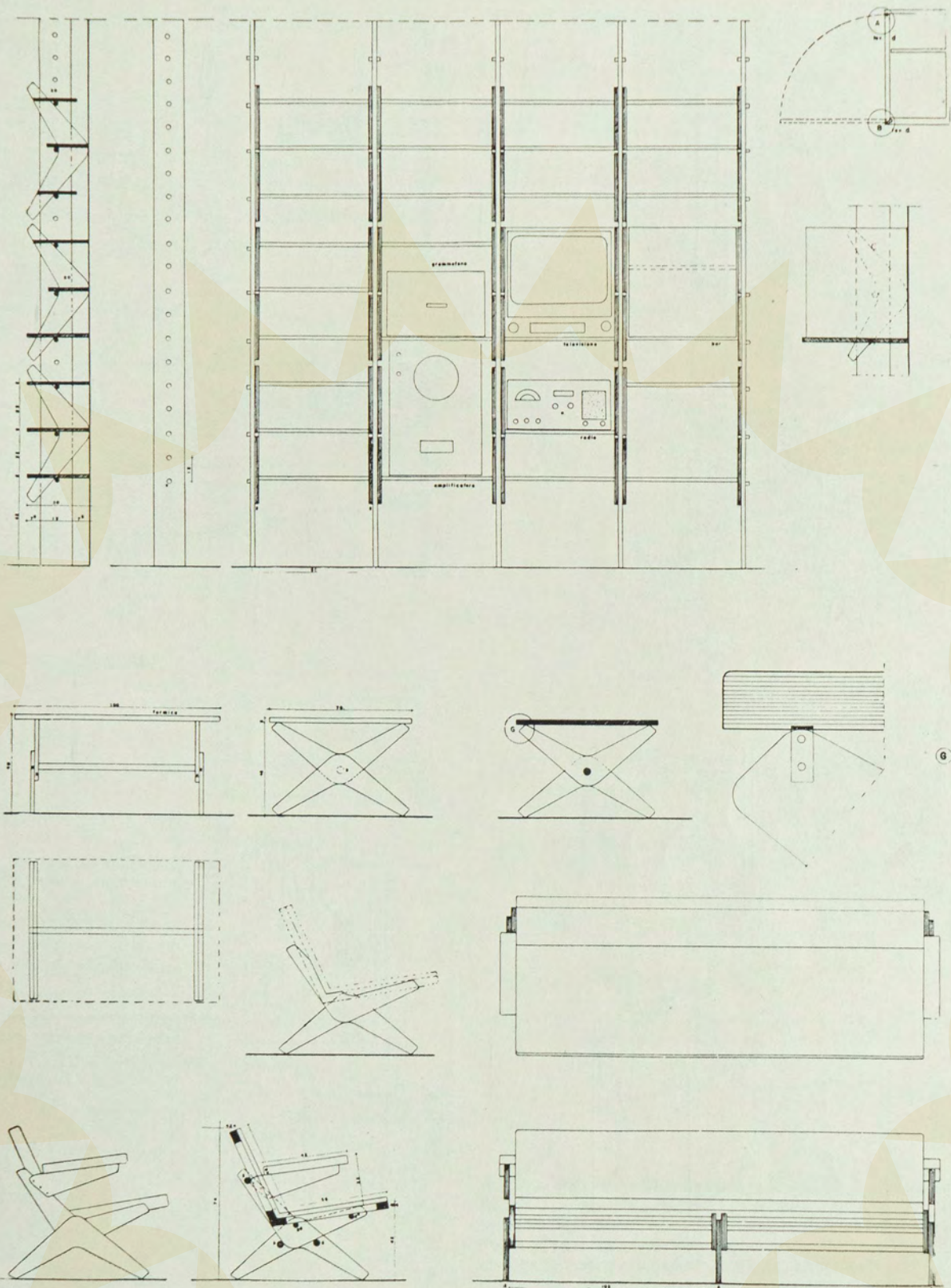
37

Lado, frente, planta e detalhes do porta-chapéus.



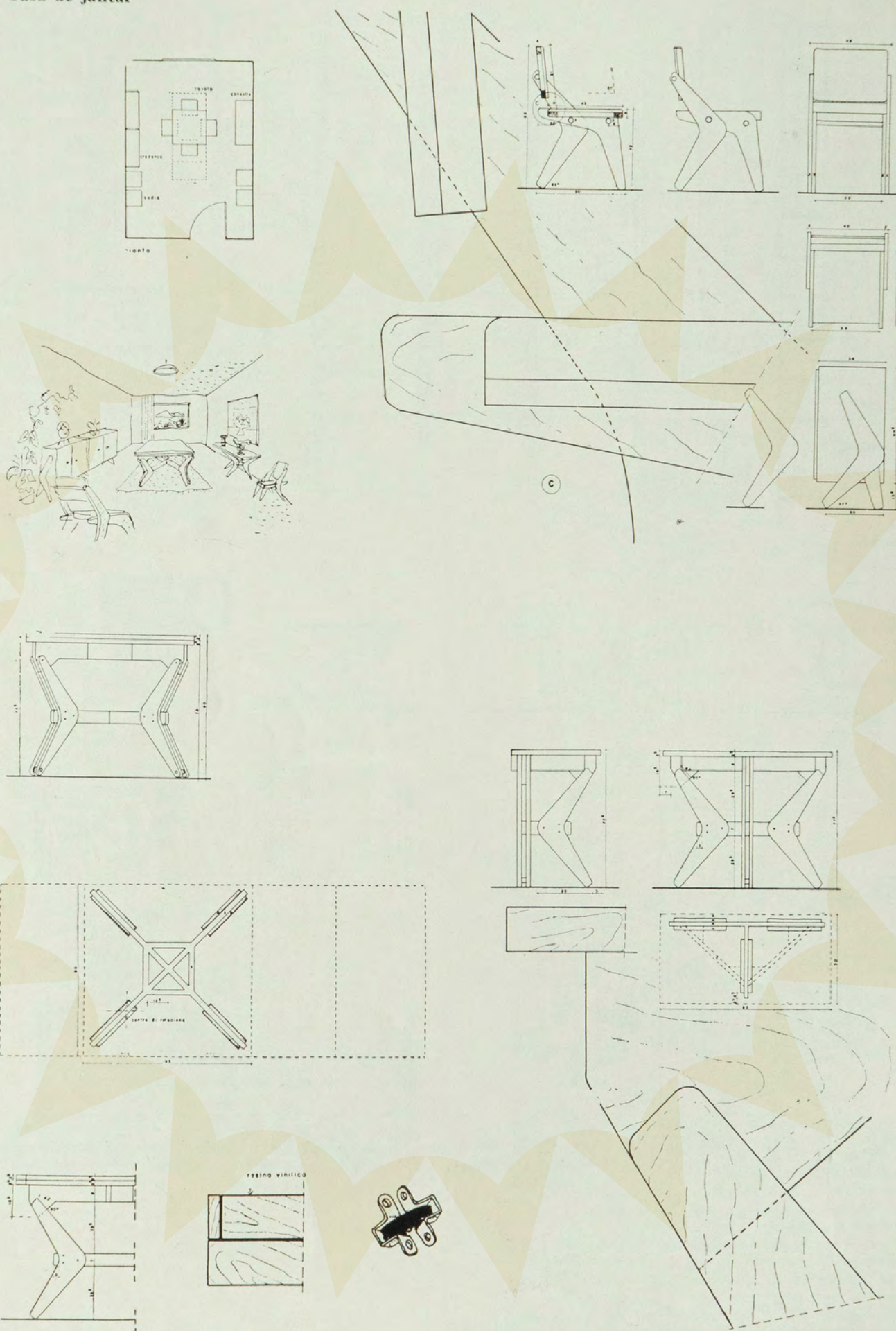
Lado, frente, e detalhe da prateleira com espelho





Em cima: corte do conjunto e do montante; na frente, vê-se a distribuição da rádio-vitrola, televisão, amplificador e bar. Em baixo: frente, lado, planta e detalhes construtivos da mesa, poltrona e sofá.

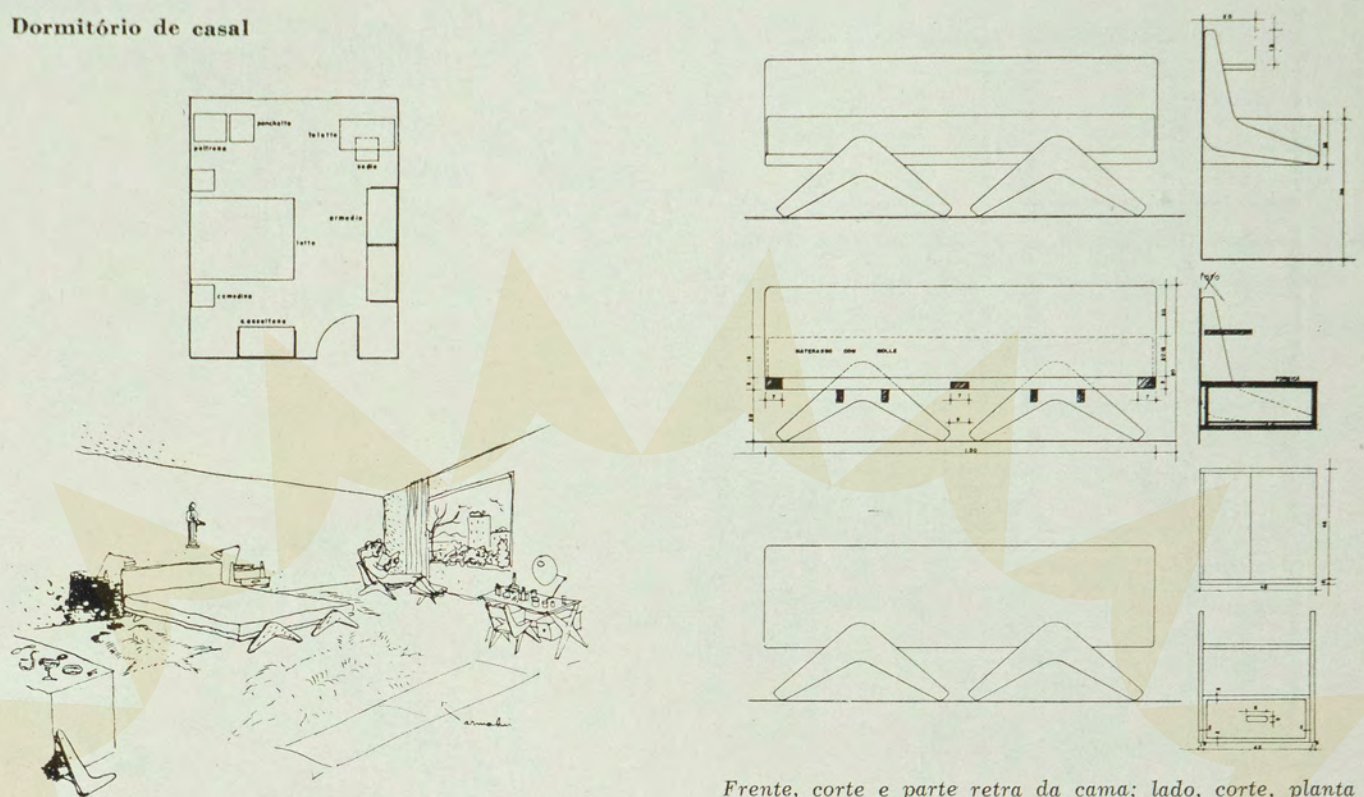
Sala de jantar



40

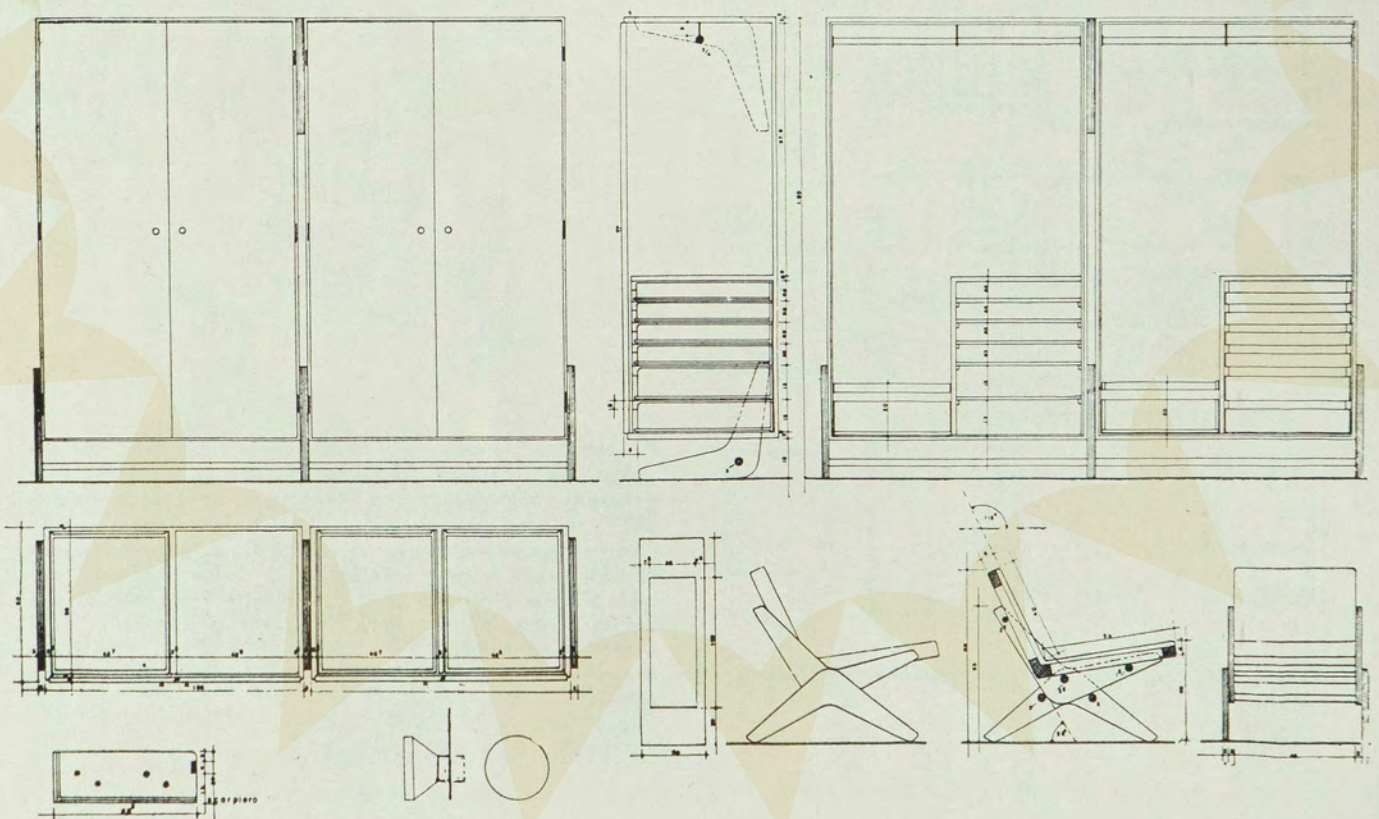
Os móveis básicos da sala de jantar são uma mesa, cadeiras, uma consola e um buffet. Para este concurso foi estudado um tipo de mesa que, quando fechada, serve para jogo, e quando aberta, tem o dobro do comprimento. Sendo da mesma altura da consola esta pode ser encostada, aumentando o comprimento com 45,5 cm. adicionais. A superfície da mesa, de ácer recoberta de resina vinílica azul ou verde, tem um movimento rotativo limitado; as dobradiças são do tipo americano, completamente invisíveis e muito resistentes. Este tipo de abertura foi experimentado na produção em série dando ótimos resultados.

Dormitório de casal

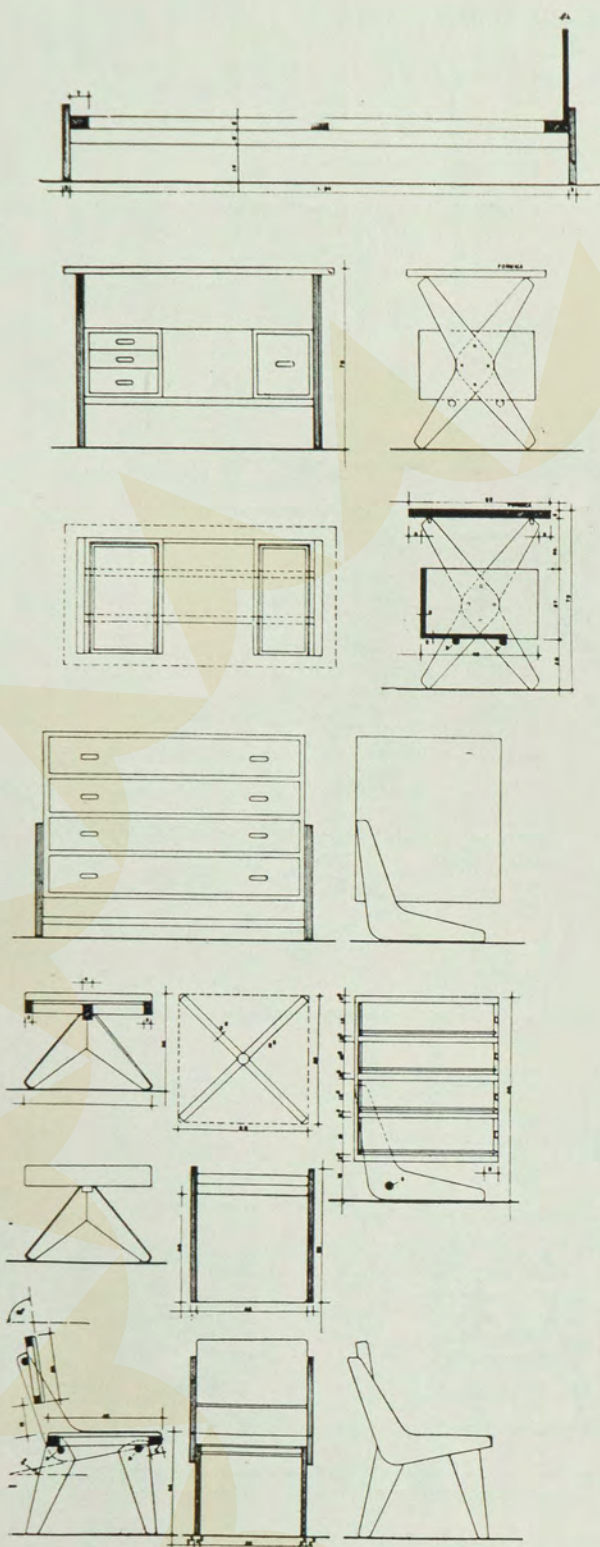


Frente, corte e parte retra da cama; lado, corte, planta e frente do criado-mudo.

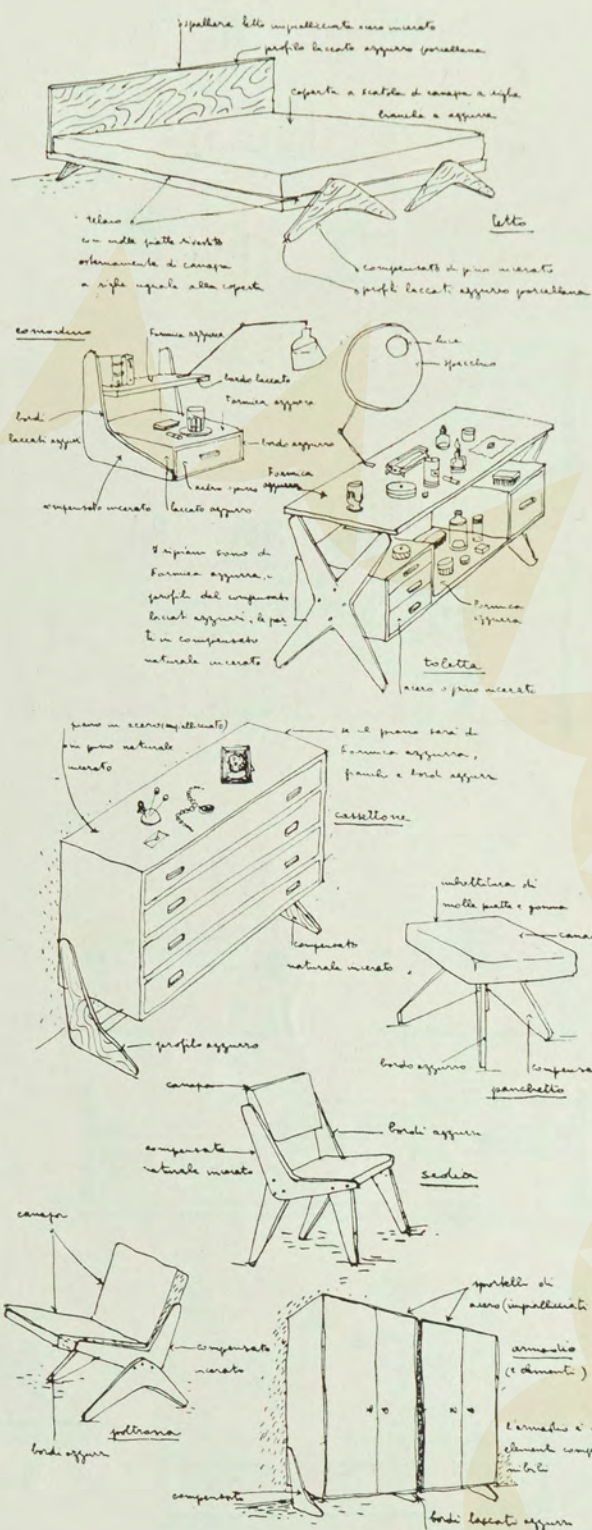
42



Frente, corte e planta do armário com detalhes do espelho, da dobradiça e da maçaneta; lado, corte e frente da cadeira.

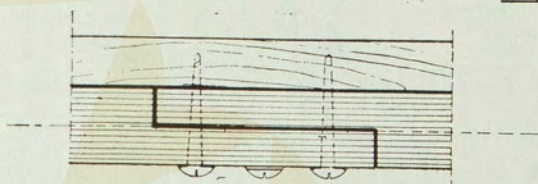
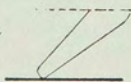
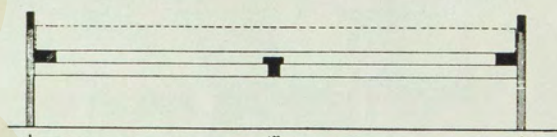
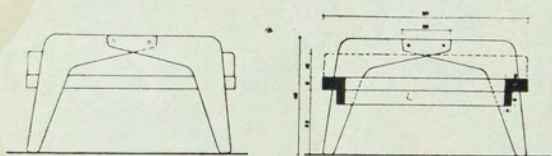
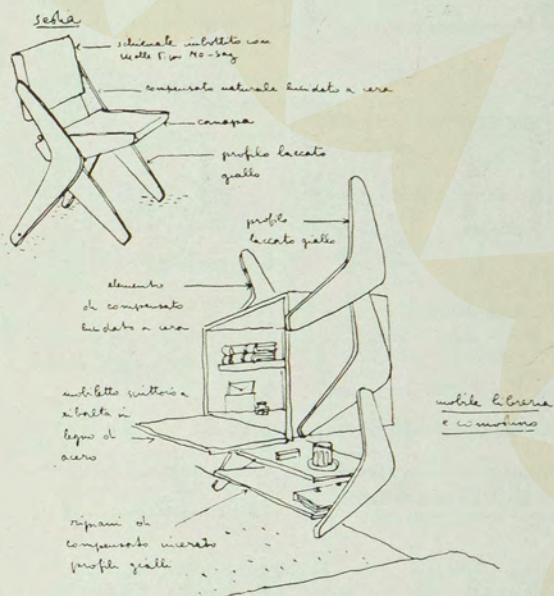


Corte transversal da cama; frente, lado, planta e corte do toucador; frente, lado e corte da cômoda; corte, planta, frente do banquinho; planta, corte, frente e lado da cadeira.



O encôsto da cama é recoberto de ácer encerado, o corte laqueado em azul porcelana; a colcha é de cânhamo listrado azul e branco; a armação com molas é externamente revestida do mesmo tecido da colcha. Os pés da cama são de pinho encerado e os cortes laqueados em azul porcelana. Os cortes do elemento de madeira compensada encerada do criado-mudo são laqueados em azul, como também os lados da gaveta que pode ser em ácer ou pinho. As prateleiras do criado-mudo e do toucador são revestidas de fórmica azul. No toucador as partes em madeira compensada são também só enceradas, com os cortes laqueados em azul. Na superfície do espelho está colocada uma lâmpada. A parte superior da fórmica pode ser recoberta de ácer, de pinho natural encerado ou de fórmica azul; neste último caso os lados serão laqueados em azul. A cadeira e a poltrona têm os elementos em madeira compensada natural encerada, os cortes azuis, o estofamento de cânhamo. O armário formado de dois corpos cujos elementos podem ser compostos, tem as portas revestidas de ácer e os cortes dos pés laqueados de azul.

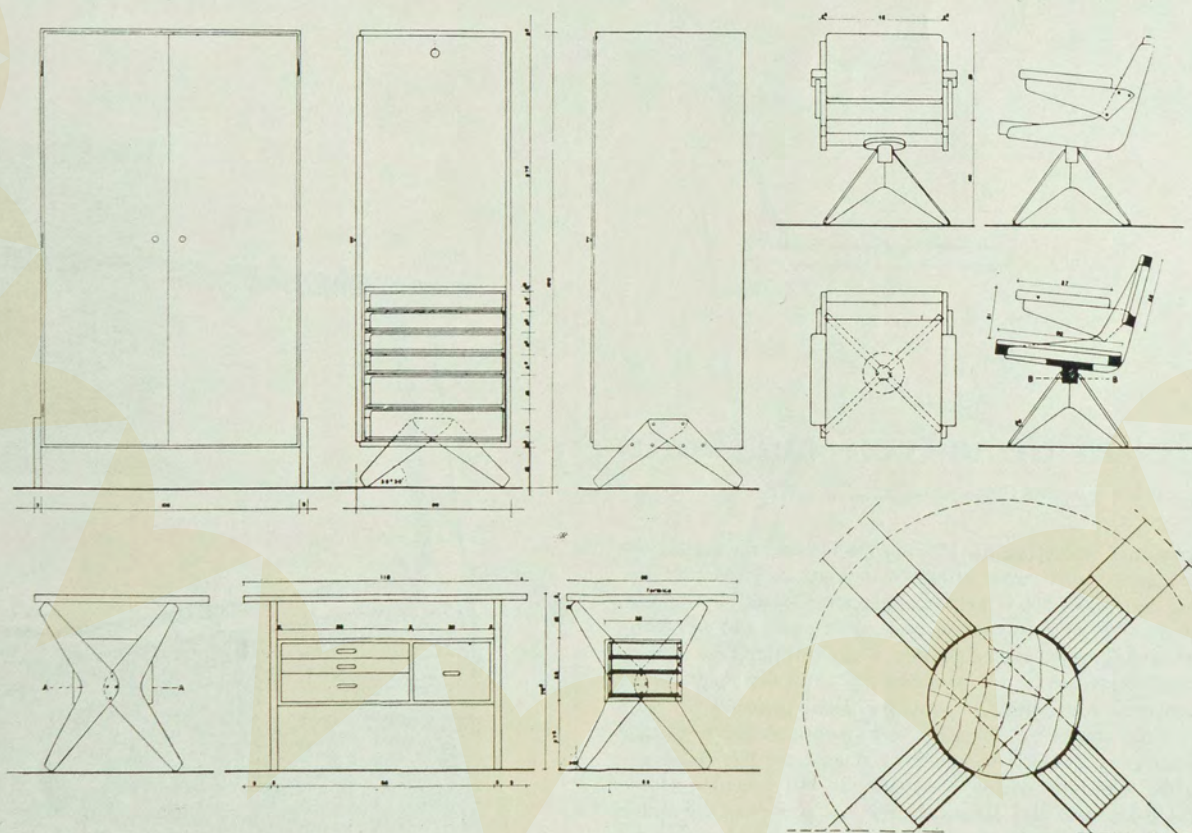
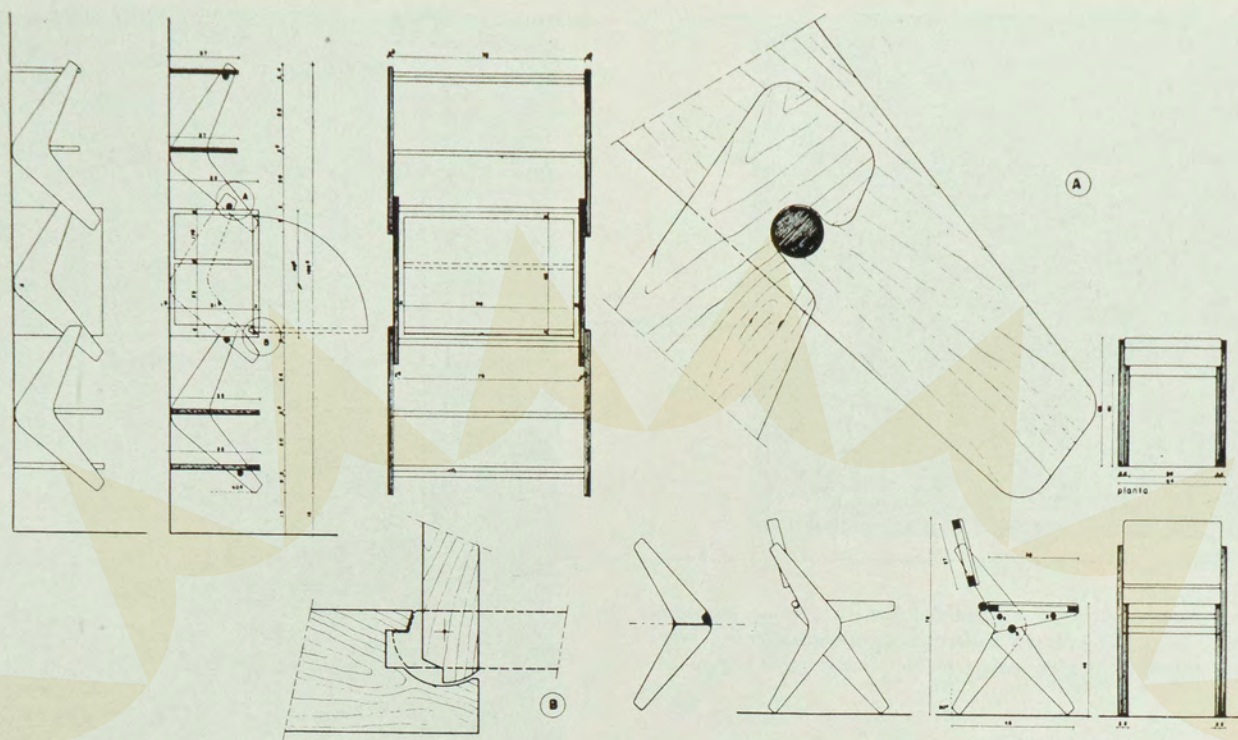
Floor plan of the 19th-century house at 11 rue de la Harpe. The plan shows a large central hall (salle) with a fireplace, a kitchen (cuisine) with a stove, a dining room (salon) with a fireplace, a study (bibliothèque) with a desk, and a bedroom (chambre) with a bed. A small bathroom (toilette) is also shown.

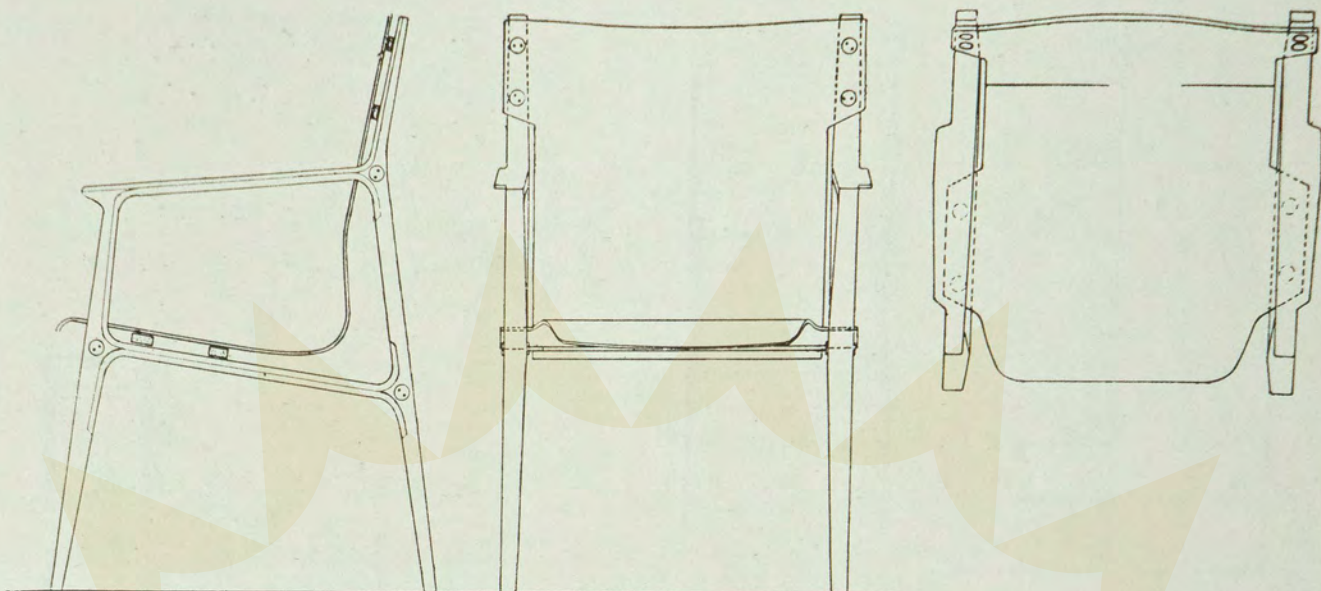


The image contains three hand-drawn sketches of furniture designs, each with handwritten labels in Italian:

- Top Left Sketch:** A desk or table with a complex, angular base. Labels include:
 - struttura (structure) pointing to the top surface.
 - corpetto formato da due elementi di compensato (corset formed by two layers of plywood) pointing to the side panel.
 - piano della scrivania di forma nera (writing desk plane of black shape) pointing to the top surface.
 - profili laccati grigi (gray lacquered profiles) pointing to the side panel.
 - carrellina di acciaio (steel cart) pointing to the base.
- Top Right Sketch:** A chair with a high back and armrests. Labels include:
 - consegna (delivery) pointing to the backrest.
 - sedile e schienali imbottiti (upholstered seat and backrest) pointing to the seating area.
 - profili grigi (gray profiles) pointing to the side panel.
 - gamba fissa formata da 4 elementi (fixed leg formed by 4 elements) pointing to the base.
 - giallo ocra (ochre yellow) pointing to the base.
- Bottom Sketch:** A long, low-profile sofa or bench. Labels include:
 - capotta + scatola (hood + box) pointing to the top surface.
 - profili grigi (gray profiles) pointing to the side panel.
 - componenti misti (mixed components) pointing to the base.
 - divano rivestito di cuoio (leather upholstered sofa) pointing to the seating area.

Os móveis obedecem à mesma orientação daqueles dos quartos precedentes: os elementos básicos em madeira compensada são deixados ao natural, sendo somente lustrados com cêra. Os cortes são laqueados em amarelo. O estofamento da cadeira e da poltrona com pé móvel formado por dois elementos, e a colcha da cama são em cânhamo listrado. O móvel que serve ao mesmo tempo de criado-mudo, escrivaninha e estante de livros, tem o corpo central de ácer, como também são de ácer as gavetas da mesa de escritório, cuja superfície é de fórmica preta.

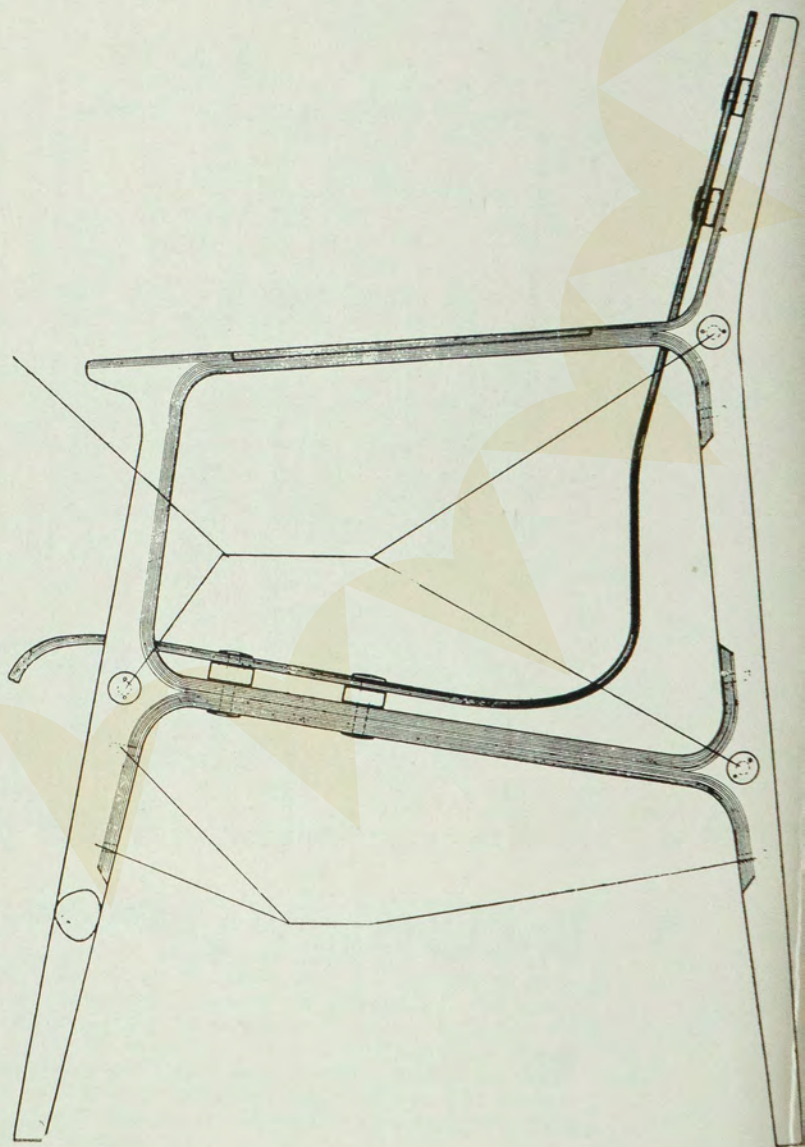


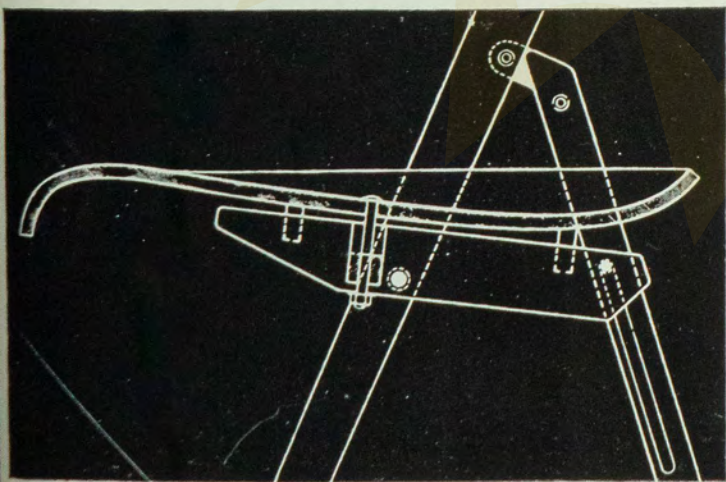
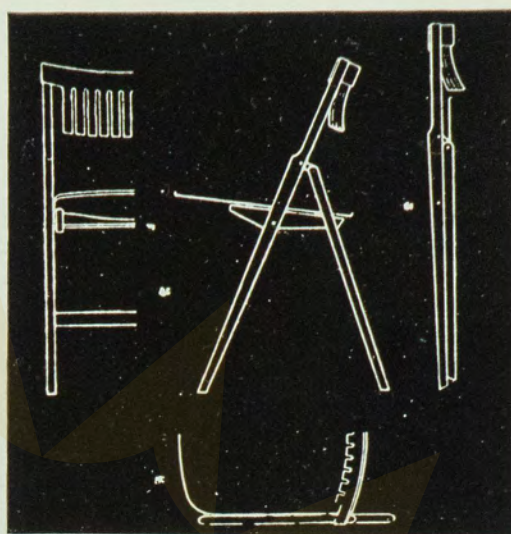


Arq. Reggio Alberti e Rinaldo Sesioli, Milão; laureados com o segundo prêmio. Poltrona desmontável com estrutura maciça; partes elásticas em madeira compensada.

Seleção de móveis em Cantú

A Exposição Selectiva de Móveis de Cantú, na Itália, está alcançando um certo interesse e vem se firmando entre as manifestações artístico-artesanais da Península. Nesta mostra, que se realiza cada dois anos, são apresentados ao julgamento dos peritos e do público, os móveis construídos segundo os projetos que foram assinalados e premiados num prévio Concurso Internacional de Móveis. Este concurso "bienal" tem como objetivo principal estimular a vontade criadora e as pesquisas dos artistas de todos os países e selecionar, ao mesmo tempo, por meio de um júri internacional, os projetos de maior valor. Esses últimos são em seguida executados nas fábricas de Cantú, cujos operários graças à suas reconhecidas habilidades técnicas, estão em condições de interpretar e executar magistralmente qualquer nova criação. A Exposição Selectiva é, pois, a síntese e a conclusão dessa manifestação artística, sendo a mesma o meio mais apropriado para expressar as novas idéias e assinalar as novas orientações na linha estética. O 3.º Concurso Internacional será publicado nos primeiros meses do ano em curso, e será seguido, em setembro de 1959, pela 3.ª Exposição Selectiva.





47

Arq. Nika Krali, Ljubljana, Iugoslavia; laureado com o primeiro prêmio.



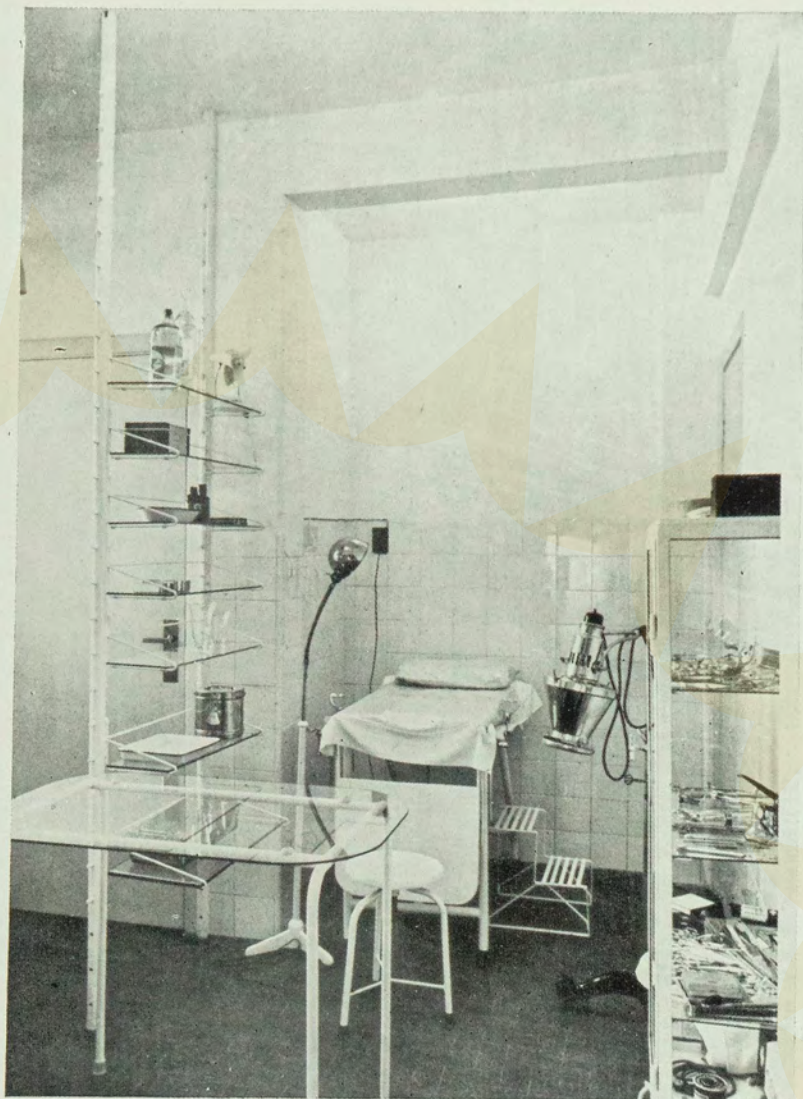
Consultório do Dr. Antonio Felloni Mattos, São Paulo. O apartamento é formado de 3 salas: a primeira, de espera, têm no primeiro plano a mesa de recepção e dos lados assentos, Arq. Lina Bo Bardi.

Um consultório em São Paulo

Por um daqueles estranhos casos que influem na orientação das revistas e que se apegam a estas, contagiando-as como doença epidêmica, em geral quando falam em decoração, é sempre em relação às residências. Nunca, evidentemente, apresentam as cozinhas, mas sempre as salas e os jardins de inverno. E' caso raro encontrar lustrados nas revistas de arquitetura e decoração, por exemplo os consultórios dos médicos. Isto pode talvez depender do fato — e sem dúvida é esta a razão — que este gênero de instalações se distinguem pelas falhas na manutenção higiênica que fazem delas algo de indescritível, no caso das repartições públicas. Como dizíamos, pode ser este um motivo pelo qual nas revistas nunca se encontram consultórios e parece os próprios médicos ignorarem por completo a profissão dos que cuidam da decoração de interiores. Na competição de ignorar quanto acima, os cirurgiões-dentistas têm um lugar de honra e por antonomasia, para falar de um ambiente desagradável, diz-se sala de espera de dentista, pois estes se esmeram na ausência de uma arrumação qualquer.

Se há um ambiente que deve ser acolhedor, ou que pelo menos não cause dor de cabeça a quem já sofre, este é justamente o consultório médico, e sobretudo a sala de espera, onde quaisquer distração, seja ela proporcionada pela forma, pelas cores, por tudo quanto possa distrair a atenção da própria angústia, será bem-vinda. Talvez por um mero acaso, num edifício construído pelo arquiteto Warchavchick, foi instalado um consultório que obedece a certos pormenores de harmonia que um ambiente destes possa ter; apresentamos aqui, com satisfação, estas fotografias que servem para focalizar a atenção sobre o problema em geral; o convite dirigido aos médicos de se interessarem mais por seus ambientes de trabalho, quer com o fim de promover uma certa evolução do gosto, quer para atender às exigências de seus clientes. De fato, se as pessoas que trabalham têm um ambiente adequado na própria casa, na escola, na loja, no banco e assim por diante, não há razão para que este ambiente não se encontre também no consultório do médico.

Consultório do Dr. Antonio Felloni Mattos; sala de consulta, com prateleiras de vidro para os instrumentos.

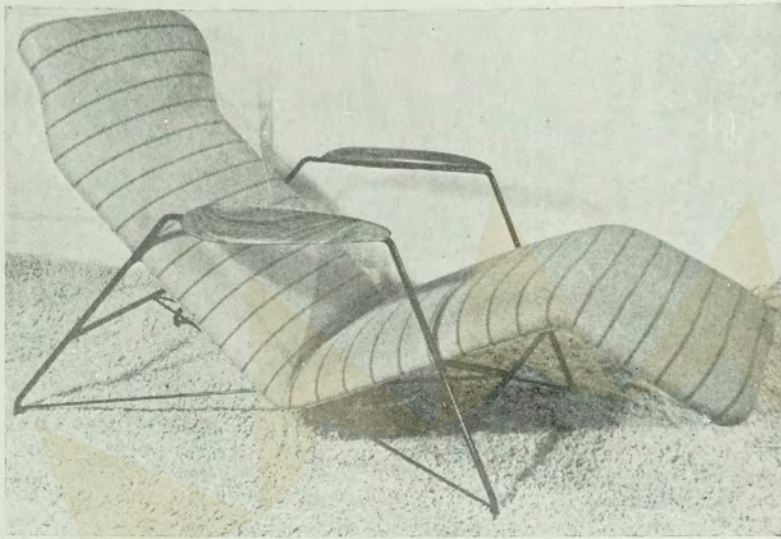


49

Consultório do Dr. Antonio Felloni Mattos; escritório do médico.



Forma

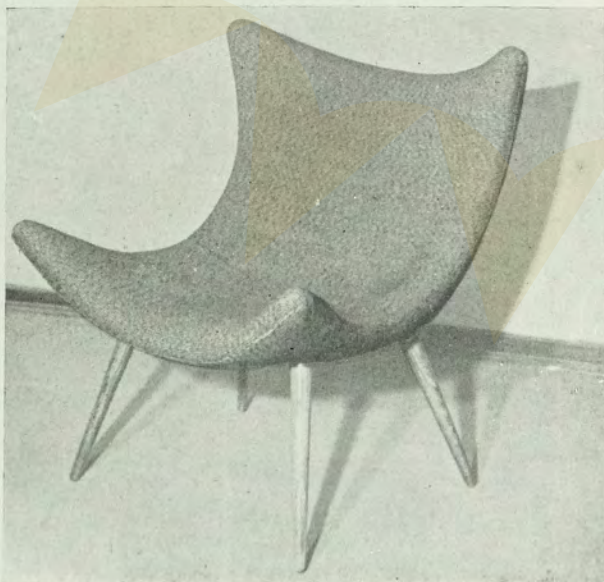


Arq. Carlo Hauner, espreguiçadeira móvel de espuma de borracha revestida de tecido listrado, armação de ferro e braço de jacarandá da Bahia.



Arq. Carlo Hauner, poltrona espreguiçadeira anatômica, de espuma de borracha, revestida de tecido, fixa, armação de ferro e braços de gaviuna.

Arq. Martin Eisler, poltrona de espuma de borracha, revestida de tecido, pés de gaviuna com pontas de latão.



Publicamos uma série de móveis fabricados recentemente por FORMA os quais apresentam uma variedade bem movimentada, testemunhando que este ramo de indústria não permanece preso, fossilizado, em formas limitadas. Como é conhecido, uma das teorias a respeito da arte contemporânea sustenta que nós estamos atualmente continuando, ou melhor, que somos de certo modo os epígonos do barroco. A série de formas que apresentamos, viria confirmar esta teoria se pensarmos, por exemplo, na essencialidade e estaticidade de uma cadeira gótica ou da Renascença. O exercício contínuo de criar linhas e movimentos, em que se sente sobretudo uma inclinação, um prazer da curva, que faria a alegria de Hogarth, tudo isto dá um aspecto singular deste mundo estranho da forma contemporânea, um mundo nunca satisfeito, nunca apagado, voltado sempre para novas descobertas.

Mesmo no caso de uma simples cadeira que, evidentemente não pode ser elaborada *sub specie* do abstracionismo, podemos ver qual é a efervescência e o frenesi na procura do novo.

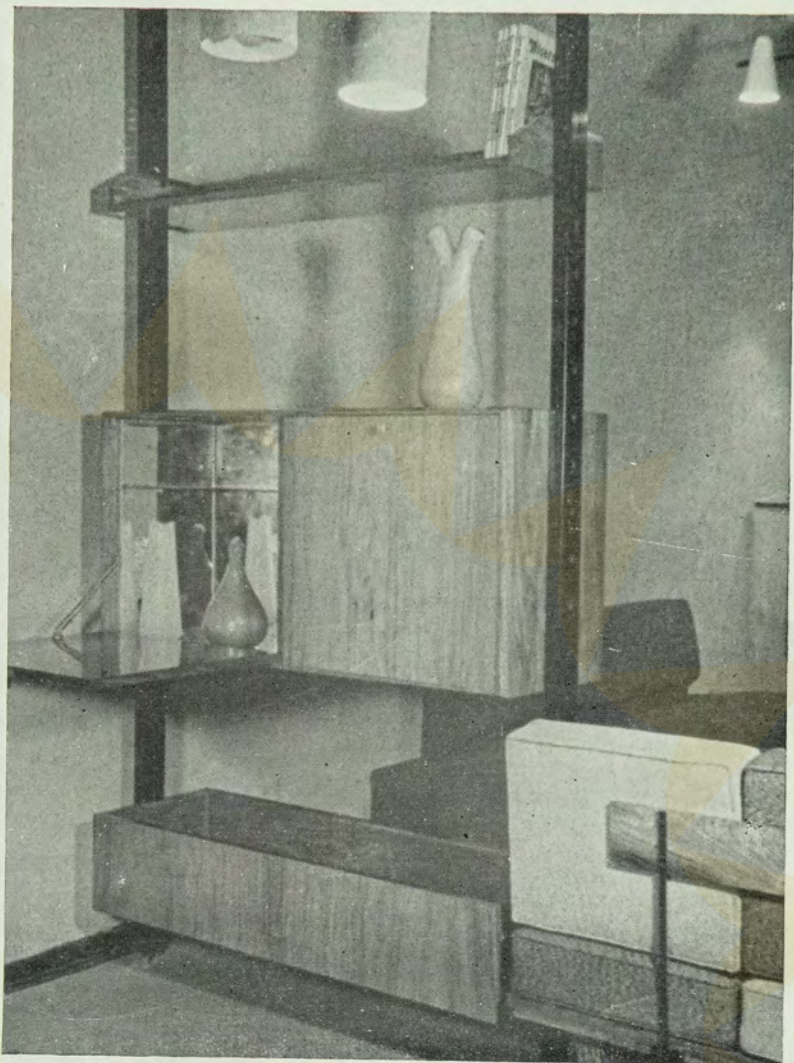


Arq. Carlo Hauner, poltrona de ferro com revestimento de tecido somente no encosto, braço e assento.

Conjunto composto de um bar, em gaviuna, com portas revestidas internamente de fórmica branca; em cima, prateleira para livros; em baixo, uma floreira em gaviuna com recipiente de metal; os dois montantes de cedro laqueados em preto são presos ao piso e ao tecto com latão.



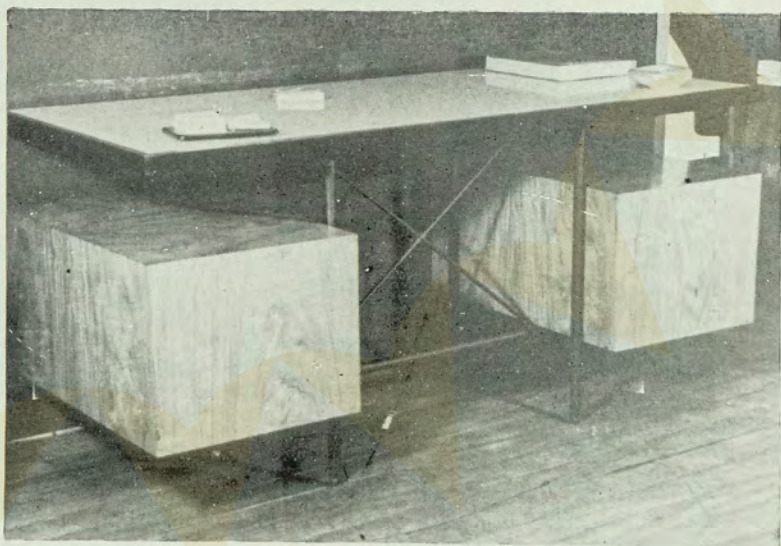
Arq. Martin Eisler, jogo de três mesas embutidas com armação em gaviuna, tampa em fórmica.



51



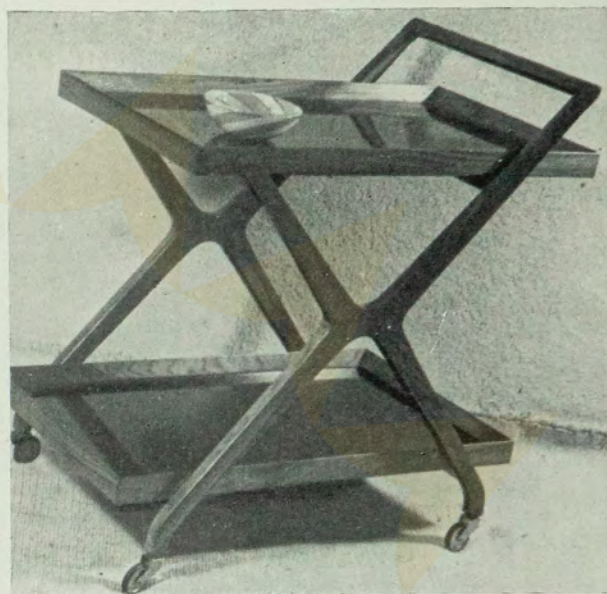
Arq. Carlos Hauner, mesa clástica com tábuas encaixadas em gaviuna, para seis pessoas quando fechada, e para oito a dez, quando aberta.



Escrivaninha em gaviuna com bordos em jacarandá da Bahia, tampa de vidro e armação de ferro; de cada lado, três gavetas retas.

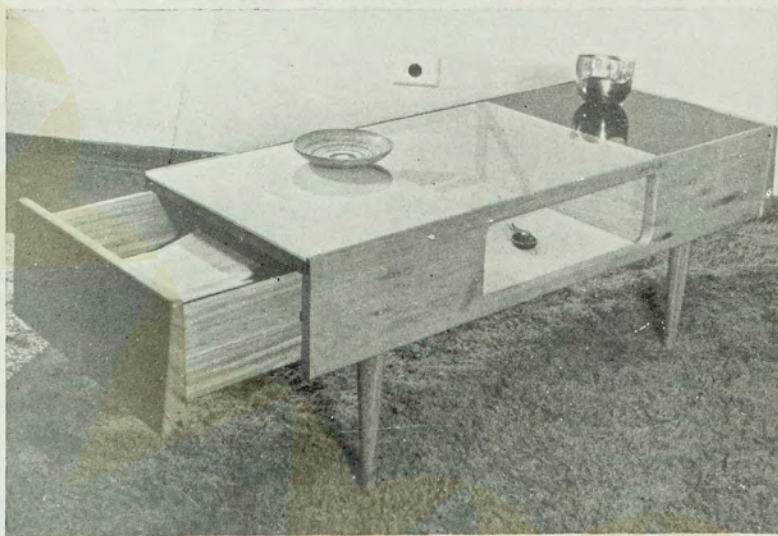


Carrinho de chá com duas bandejas soltas de tamanhos diferentes, de vidro e uma bandeja inferior fixa, em jacarandá da Bahia.

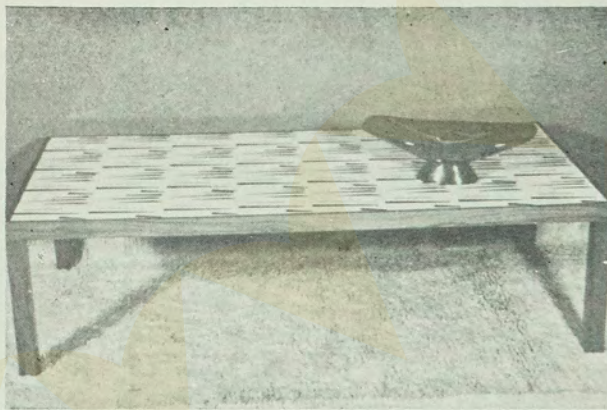


Arq. Carlo Hauner, carrinho de chá em jacarandá da Bahia, composto de duas bandejas fixas revestidas de fórmica coral.

52



Arq. Martin Eisler, mesa de centro em gaviuna, com uma gaveta inclinada de cada lado, tampa superior em três partes, duas pintadas em amarelo e preto e a terceira, transparente, com tampa inferior branca.



Arq. Carlo Hauner, mesa de cerâmica com armação de gaviuna.



Cadeira com armação de ferro, assento de espuma de borracha.



Arq. Carlo Hauner, poltrona giratória com armação de ferro, revestimento em tecido listrado.



Cadeira com armação lustrada, assento e encosto de palha.



Arq. Martin Eisler, poltrona leve com armação em gaviuna formando os braços, encosto e assento estofados.



Cadeira com armação e encosto em madeira lustrada, assento em palha natural.



Arq. Martin Eisler, poltrona com armação leve de ferro, encosto separado de espuma de borracha, assento e braços de uma só peça.

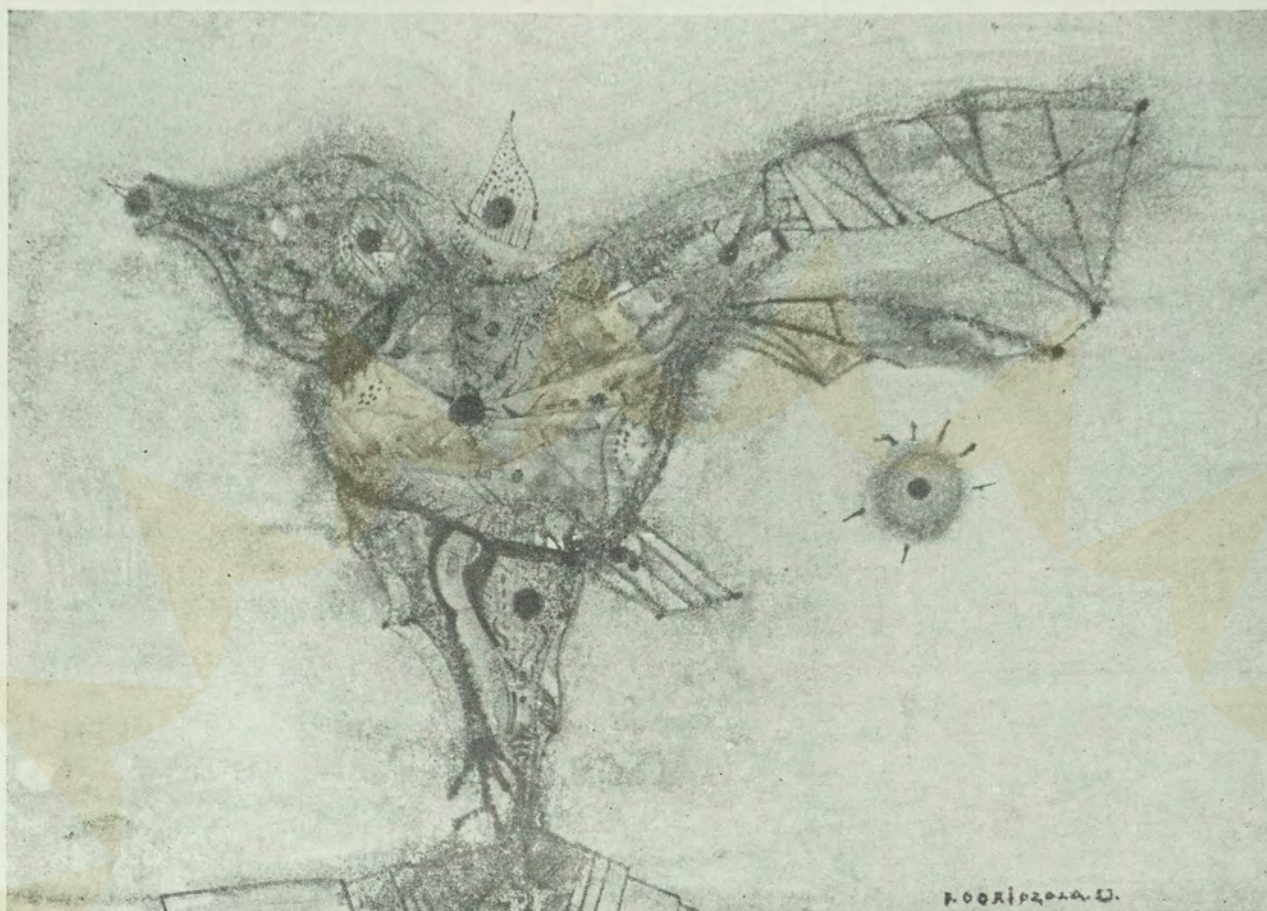
Arq. Carlo Hauner, cadeira com assento e encosto numa só peça, de junco, armação de ferro.



Arq. Martin Eisler, cadeira de madeira lustrada, assento revestido de tecido, encosto com palha plástica.



Arq. Carlo Hauner, poltrona anatômica de espuma de borracha, com armação de ferro.



Fernando Odriozola, *Pássaro* (Col. Lina Bo).

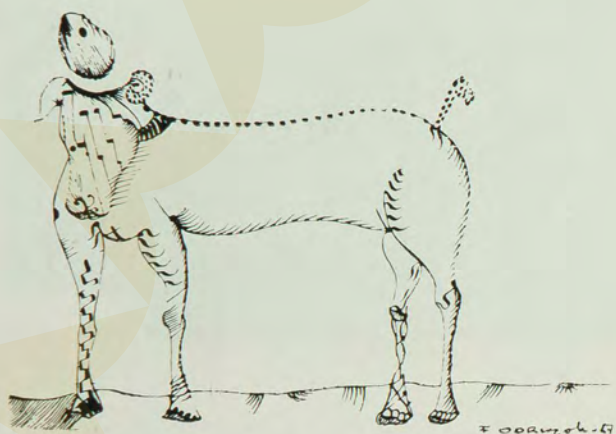
Fernando Odriozola

Fernando Odriozola apresentou uma exposição na Galeria Ambiente que parece ter sido notada somente pelo crítico Geraldo Ferraz, o qual está sempre de olhos abertos para ver as coisas que saem da rotina. De fato, Odriozola é um artista que se apresenta imediatamente com aquela espécie de desordem e polêmica, que se encontra exclusivamente naquelas que têm a palavra pronta para falar e não para repetir.

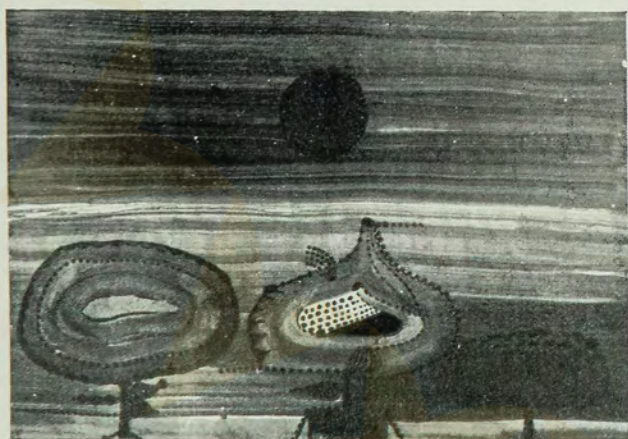
Um grupo de desenhos, talvez num conjunto amplo demais para ser apresentado de uma só vez, mas traçados todos, com a mão nervosa que corresponde a um estado nervoso do espírito, em outras palavras, entendemos aquele remexer contínuo de ideias, de humores, de re-

tificações de conceitos corriqueiros, que formam o certo *quid* que não pode ser melhor definido, mas que se indica com o nome genérico de arte; ou que se pode definir com milhões de critérios diferentes. Odriozola é espanhol, e a primeira coisa que vem à mente, vendo-se seus desenhos, é que poderia ser um dos melhores ilustradores de *Dom Quixote*. Por sua natureza Odriozola é levado a comentar um texto, e pode-se talvez preferir os desenhos nos quais ele nos conta algo do que alguns arabescos em côres, que testemunham uma veia inclinada para a decoração. Mas se trata sempre de uma decoração nobre, nova e tão bem construída, no meio caminho entre o figurativo e o abstrato, que não soubemos resistir ao impulso de usá-la para a capa de HABITAT 46. A for-

Fernando Odriozola, dois
guaches e tres desenhos.



55



mação de Odriozola tem suas raízes na Espanha que não se libertou ainda da influência mouresca. Um dos gatos que figuram em seus desenhos nesta página, parece saído das ruelas de Barcelona; a grafia do artista que herda muito do traço contínuo dos calígrafos espanhóis do século XIX, é um pequeno relampago de interpretação genial de uma forma, talvez uma das mais comuns na arte de todos os tempos. Todavia, em lugar de um discurso que se prolonga na exegese crítica, queremos assinalar aos nossos leitores a presença no País de um artista que merece o apóio e a confiança de todos. Dissemos antes que Odriozola poderia ilustrar um *Dom Quixote*. Existem pelo menos duas editoras no Brasil que poderiam ajudá-lo neste empreendimento.





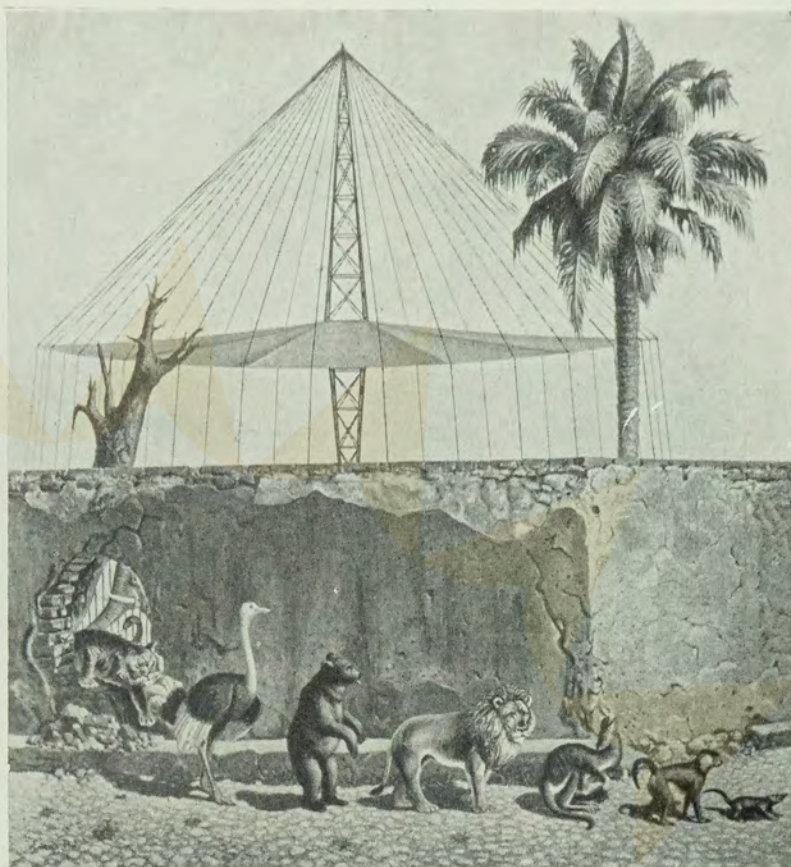
Enrico Bo, *As cinco pretas*.

Enrico Bo, na Etoile Boutique

Kandinsky afirma que o abstracionismo levado às suas extremas consequências de negação filosófica é perfeitamente igual ao verismo levado às suas extremas consequências de objetividade. A mostra que figura na "Etoile Boutique", à rua Augusta, em São Paulo, de Enrico Bo, um pintor italiano que esteve por acaso no Brasil, pode testemunhar este paralelo do grande artista russo. O velho Bo pinta, partindo do princípio que o objeto deve ser reproduzido após um severo exame ao microscópio: a sua pintura é a meticulosidade até o excesso, o documento redigido como um relatório de polícia, a identificação feita com o método Bertillon. Naturalmente, tudo é salpicado com um polvilho de bom humor, sente-se uma meditação, sobre o gosto interpretativo e uma escolha minuciosa, que são os elementos que caracterizam os artistas. Este pintor parece nunca excitar-se em favor de uma ou outra tese; ele próprio se considera um registrador das coisas com espírito, naturalmente — que está perante o seu mundo com absoluta serenidade. Talvez seja este seu merecimento maior. Enrico Bo move a curiosidade, nos tempos passados poderia ter sido um daqueles "petits maitres" holandeses que, através da fumaça das cantinas, procuravam os personagens típicos para suas telas. Nestes tempos, tão diferentes, quando a arte é feita sobretudo por aqueles que não sabem fazer um desenho livre, o pintor do tipo de Bo, está destinado, pela lei dos contrários, a encontrar seus fãs. Esses últimos formam, como em todas as épocas de renovação das artes, a vanguarda que apoiará o verismo até sua prevalência total. Depois do Carnaval segue-se a Quaresma; depois do sol, a chuva; depois do abstracionismo, o triunfo pertencerá ao verismo. Kandinsky tinha-o magistralmente previsto, com a intuição própria do gênio.



Enrico Bo, Orfeu.



Enrico Bo, Fugindo do circo.



Enrico Bo, A cachorrinha ensinada.



Embaixador Fernando Lôbo e Embaixatriz Alzira Vargas Amaral Peixoto com Aldemir Martins na inauguração da mostra em Washington.

Aldemir Martins nos Estados Unidos

P. M. Bardi

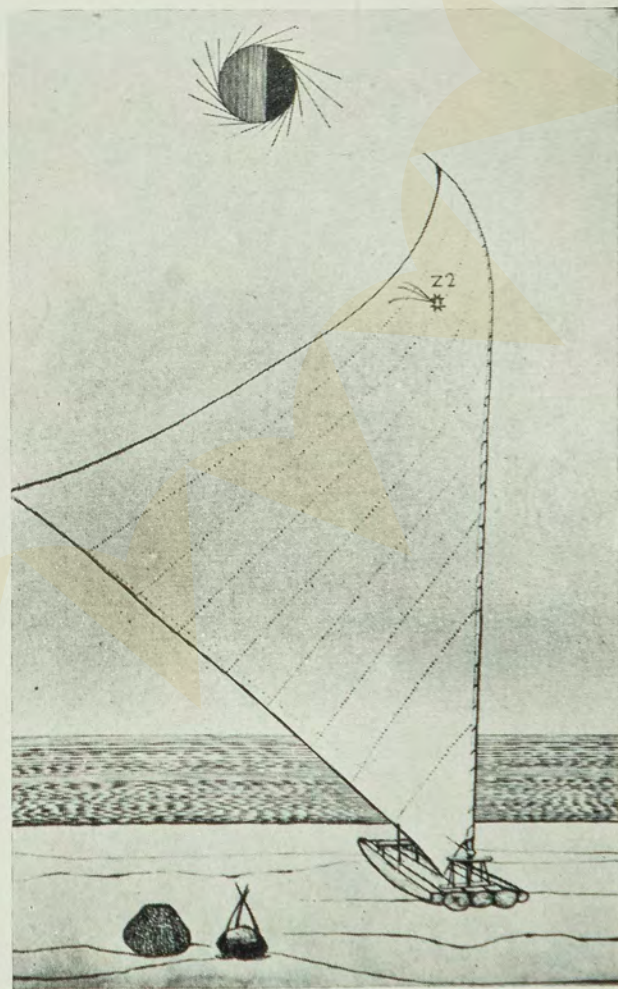
58

As artes plásticas brasileiras começam a ter uma feição própria, têm já um início de história contemporânea: são caracterizadas pelo interesse para a gravura e para o desenho, fato este aliás já notado no exterior e que culminou com o prêmio à Aldemir Martins na última Bienal de Veneza.

Este jovem artista alcançou em dez anos, uma considerável posição tendo definido e depurado uma maneira já claramente pessoal. Nascido no Norte do Brasil e embora vivendo na cosmópole de S. Paulo, Aldemir conservou-se com a lembrança e a fidelidade perto da natureza, da gente e da vida de sua região que têm um espírito de especulação metafísica e uma inteligência tão viva e aguçada que evocam logo a Magna Grécia e em consequência a Calabria. Reflexivo sobre as mais simples aventuras humanas — a vida primitiva da pesca e da agricultura, a pureza e a religião supersticiosa de um povo perdido quase na grandiosidade da natureza adversa, as aventuras de um estranho tipo conhecido com o nome de cangaceiro, uma espécie de administrador da justiça selvagem — Aldemir cria seus homens e animais com o firme traço das linhas que parecem tecidos osseos ou nervosos, incisas com uma serenidade primordial, mas estudadas e meditadas à maneira de alguém que procura dominar um estilo.

Distante das modas que fora dos centros artísticos acabam por se tornar formulas mais simples para a repetição, e no momento em que a maioria de seus coetâneos no país descobriram a possibilidade de comporem brincadeiras pictóricas nos retículos froebelianos, Aldemir continua aderindo severamente à realidade de sua terra onde nasce uma maravilha da natureza: a carnaúba, a árvore afortunada que proporciona alimento, cêra, material para construir e vestir, até medicamentos. A paisagem

Aldemir Martins, Jangada.





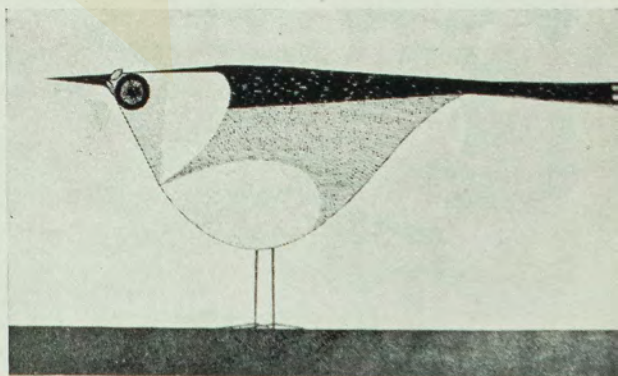
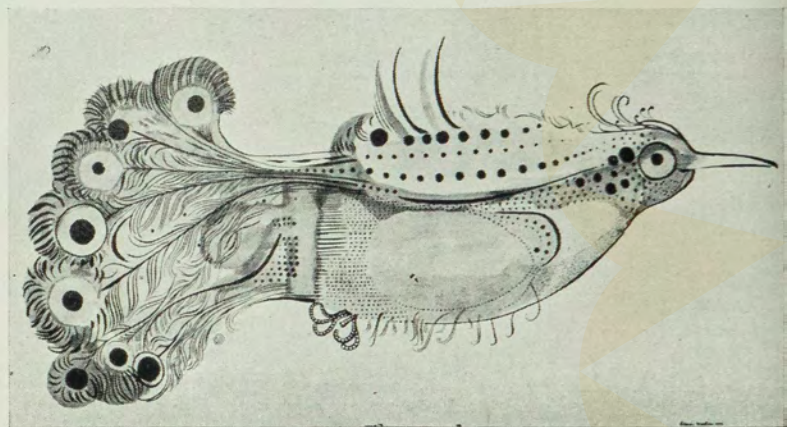
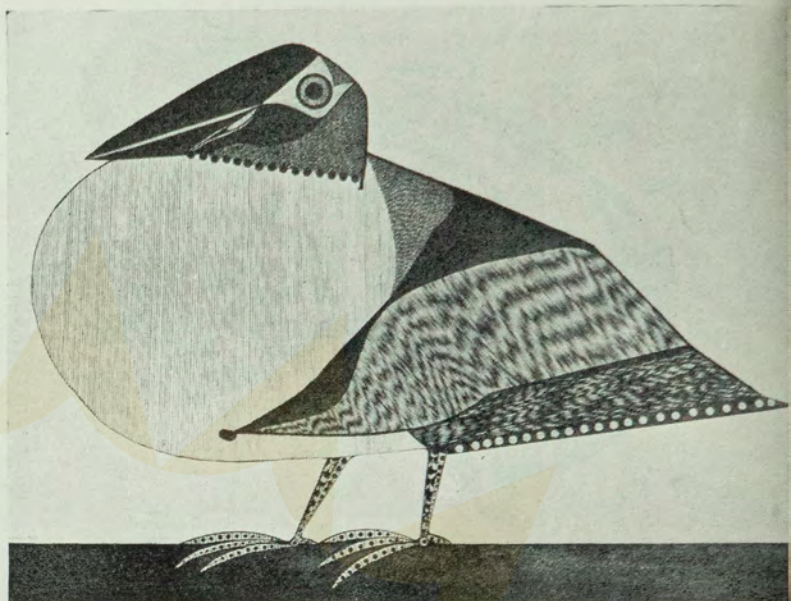
Aldemir Martins, *Cangaceiro*.

Aldemir Martins, *Rendeira*.



de seu Ceará representa algo de íntimo para Aldemir, representa a ele mesmo, e não poderia ser compreendido sem este desenhista que se tornou prepotentemente o seu poeta. Ele tem uma voz própria, ele não precede e não repete outras — porque não houve outras — que é genuína e não procura superar a espontaneidade, que se depara só aos timbres escolhidos, harmonizando-se com os temas e as idéias.

Aldemir começou pensando na pintura e fundando o grupo "Artys" juntamente com Bandeira, que hoje vive e trabalha com sucesso em Paris. Ambos aprenderam na solidão, no silêncio e na reflexão, tendo como único estímulo o desejo de evadir, de andar de encontro à arte como profissão, onde seria o mais perto possível, no Rio, a milhares de quilômetros de distância. Aldemir compreendeu logo que seu caminho era desenhar, domesticar o desenho para a sua vocação, para chegar quíça mais tarde à pintura valendo-se da côr como complemento, quase que envolvendo com esta o desenho. Compreendendo isto tudo sozinho, as folhas coloridas substanciam-se graciosamente, sem ceder um nada à elegância decorativa, pretendem não provocar repulsão no observador. O hermetismo e as fugas da realidade são impulsos que este desenhista não sente; ele gosta, pelo contrário, de criar abstrações e fantasias sobre os aspectos e as possibilidades quase que infinitas do real mas com uma liberdade que respeita sempre os limites do honesto. Os gostos de Aldemir são da mesma espécie como os dos primeiros de Miró; as aves e sobretudo os galos, são parentes daqueles que se encontram nos "Bestiários" de Medicevo; as estrelas parecem esferas próprias para os céus dos exvotos das arteções perdidos nas montanhas; os cangaceiros emergem dos contos populares ou das cerâmicas cozidas no sol das feiras de Pernambuco. Aldemir, como todos



os artistas de valor, gosta das imagens que a história salvou em sua cornucópia. Ele é sensível ao sinal dos brotos das artes populares, bem como à indicação do grande mestre que crisma o século; e permanece inerte, mesmo quando suas pesquisas o levam a penetrar nos jogos lineares dos chineses ou a analisar a figura à maneira do antigo modelo acadêmico.

Um artista domina a sua personalidade mesmo ao contato com a experiência do vasto mundo, com sua história e suas multiformes criações, considerando que a arte é uma sequência contínua e infinita de elos. Às vezes Aldemir tem procurado ilustrar e deve-se dizer que apesar do grau de afinidade a um texto ou à sensibilidade de um autor, o resultado não foi grande. Para se expressar, Aldemir precisa pensar em liberdade em sua ilustração, a ilustração de seu instinto de sonhador de coisas reais, que são sempre as realidades de sua terra queimada pelo sol equatorial; a caatinga do Ceará, a gente magra numa odisseia de marchas terríveis quando os raios queimam e secam as plantas; os animais atrás das cercas, os vôos dos pássaros celestiais, as crônicas e as lendas que superam os confins desses infernos solitários criados para experimentar a resignação humana, o desejo e a saúde das conversas com os amigos na praia, sentados ao lado da jangada que à noite correrá sobre o oceano à procura de peixe.

A arte está em toda a parte, em cada idéia, em cada pulsação, em cada incidente intelectual; e naturalmente também na pesquisa do invisível, do nada concreto e do cosmos abstratos. Mas estes artistas nos indicam a humildade de um gesto humano, de um objeto de uso normal e até banal, e abrem para nós uma janela de onde podemos admirar o mundo, sem a necessidade de recorrer a logaritmos ou cabalas. Arte está ainda para a nossa geração e crêmos, também para àquelas a chegar.

Diego Rivera e Modigliani

Quando, há quatro anos, o retrato de Diego Rivera pintado por Modigliani chegou ao Brasil, alguns dos costumeiros palpites não só não reconheceram nos traços esboçados daquele rosto, a fisionomia do grande pintor mexicano, mas até chegaram a duvidar da autenticidade do italiano. Esta era a sexta tela de Modigliani que entrava a fazer parte do acervo do Museu de Arte de São Paulo: naturalmente quem tinha dado o parecer favorável para a aquisição, havia reconhecido a grafia do mestre, mesmo sem basear-se em documentos; pois não há possibilidade de engano uma vez que se conheça direta e profundamente a obra deste, em lugar de ser informado de segunda mão.

Uma vez que a tela entrou para o acervo, o Museu de Arte investigou as origens deste retrato, pondo-se em contato com o próprio Diego Rivera. Da primeira carta, ao diretor do Museu, transcrevemos a tradução em português: "Mui prezado Senhor Bardi, Tenho o prazer de acusar sua prezada carta de 5 de junho, e espero que os seguintes dados lhe sejam úteis. Do mês de novembro de 1915 ao mês de maio de 1916, meu amigo Amadeo Modigliani, fez quase que exclusivamente retratos meus em desenho e óleo. Dêstes ultimos, um se encontrava no Museu de Bruxelas, outro, pintado a óleo sobre papel, se encontrava há alguns anos, nos Estados Unidos. Outro, pintado sobre cartão, estava em poder de vários negociantes de quadros, até 1921. Ignoro qual destas peças está em poder desse Museu. Se o Senhor me remeter uma fotografia e dados sobre o material em questão, poderei informar-lhe com maior precisão".

Alguns meses mais tarde, após ter recebido a fotografia da tela, Diego Rivera completou definitivamente as notícias acerca deste retrato. "Estimado Senhor Bardi, A fotografia que o Senhor me enviou, é a de um óleo original de Modigliani, retrato meu, para o qual posei, em meu próprio estúdio onde ele trabalhava frequentemente, à rua du Depart 26, em Montparnasse, ao lado da estação da estrada de ferro. Foi pintado no ano de 1916."

Entretanto, as pesquisas continuaram até encontrar esta tela publicada já em 1926 num livro estranho (F. Lachel, *Notre Art Démodé*, Paris 1926, il. 44), e na pequena obra de Giovanni Scheiwiller (*Amadeo Modigliani*, Milão, 1950, fig. 4). Foi em seguida incluído nas exposições da Pinacoteca do Museu de Arte, tendo figurado em todas as manifestações (Paris, Bruxelas, Utrecht, Londres, Berna, Dusseldorf, Milão, Nova York e Toledo), onde foi sempre muito admirado. Trata-se de fato de uma entre as mais expontâneas obras de Modigliani, sendo muito importante para o Museu, pelo fato de ser o retrato de um grande pintor latino-americano.

Publicamos ao lado as duas obras que figuram no acervo do Museu de Arte de São Paulo, de autoria de Diego Rivera e de Amadeo Modigliani.

O terceiro quadro publicado, pertence à coleção de Francisco Pignatari, de São Paulo.



Amadeo Modigliani, Retrato de Diego Rivera (Pinacoteca do Museu de Arte de São Paulo).

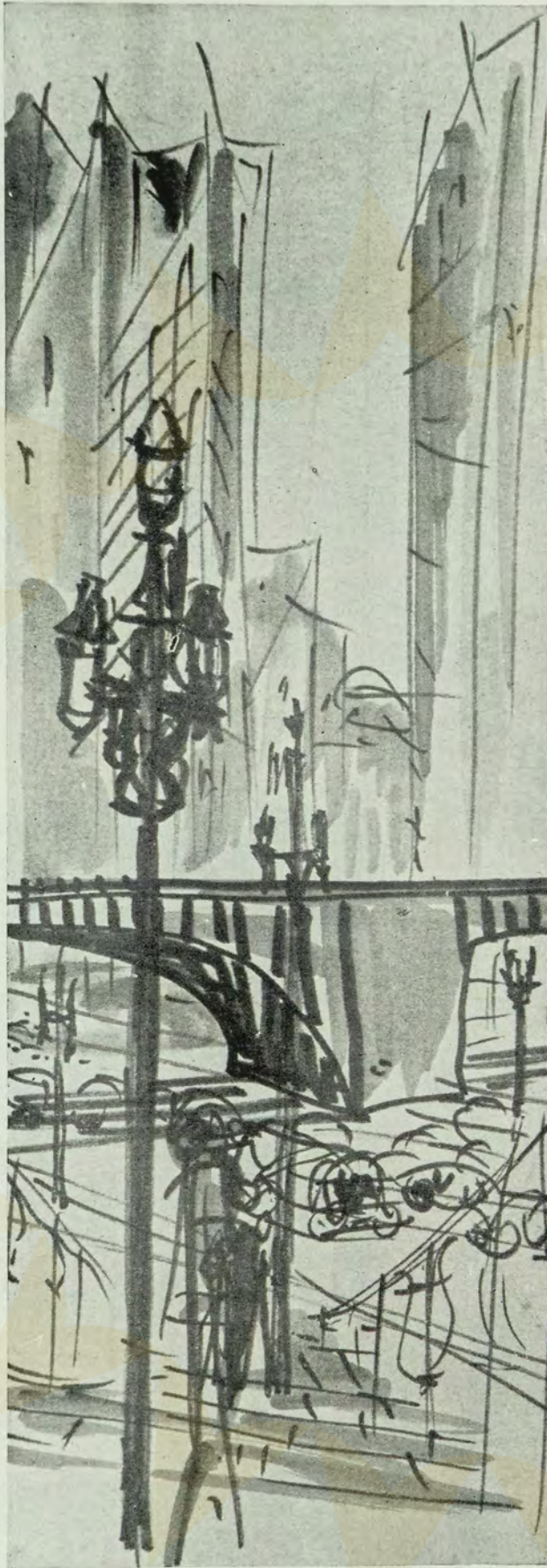


Diego Rivera, Menino (Col. Francisco Pignatari, São Paulo).



Diego Rivera, Camponeses (Pinacoteca do Museu de Arte de São Paulo).

Hedwig Ziegler



62

Uma das primeiras impressões de São Paulo estoçadas em aquarêla por Hedwig Ziegler onde o elemento familiar aos olhos europeus do lampião, se destaca contra os arranha-céus.

Encontra-se hóspede de São Paulo, desde agosto passado, a srta. Hedwig Ziegler, enviada para cá pelo Ministério de Educação da Áustria, para acompanhar e montar a exposição de cenografia que constituiu a participação oficial daquele país na I Bienal do Teatro, uma das manifestações realizadas no quadro da IV Bienal de São Paulo. O fato de a escolha cair sobre Hedwig Ziegler deve-se ao precedente dela já ter colaborado com seu professor, o dr. Gottfried Neumann-Spallart na preparação dessa exposição itinerante, que deverá ser apresentada em breve também em vários países europeus, de Roma a Paris e Londres. O leitor que tiver visitado esta exposição lembra tratar-se de um dos conjuntos mais notáveis da mostra internacional de São Paulo, cujo interesse e bela apresentação valeram-lhe o reconhecimento do júri que o escolheu para a atribuição da Medalha de Ouro Presidência da República.

A modéstia de Hedwig Ziegler foi a razão pela qual somente agora veio-se conhecer a sua personalidade, sendo que pretende estabelecer-se em nosso país, onde sua família se encontra há alguns anos. HABITAT achou interessante publicar uma série de trabalhos por ela executados, na esperança que possa concorrer com sua contribuição para o desenvolvimento das artes no Brasil. Desenvolvimento este que precisa sempre de elementos capazes de ministrar seus reais conhecimentos de técnica, de uma estética que filtrou através de uma severa avaliação: uma e outra, muito úteis aos numerosos jovens que estão se dedicando atualmente à arte nas escolas locais que — seja-nos permitido dizer — surgiram às vezes com demasiada improvisação.

Hedwig Ziegler completou seus estudos artísticos na Academia de Arte Aplicada de Viena, fundada como complemento do Museu de Artesanato, há quase um século. O imperador Francisco José dera a este instituto seu apóio pessoal, e os resultados benéficos do ensino não demoraram a se fazer sentir no desenvolvimento artístico do país. Artistas de renome, como Alfred Roller e Oscar Strnad no campo do teatro, Josef Hoffmann, Fellerer, Haestel, Wiedermoser, Schuster no campo da arquitetura e da decoração, iniciaram suas carreiras, primeiro como alunos da Academia, para voltar mais tarde à "Alma Mater" na qualidade de professores dos cursos superiores e especializados. A importância desta Academia, no âmbito cultural da Áustria, foi e continua tão grande que basta falar de Viena para que volte logo à mente o florescer daquela maravilhosa geração que a partir de Gustav Klimt, traçou os caminhos para um estilo novo, integral e otimista, do qual temos na arquitetura um dos mais belos exemplos na casa Stocklet, de Bruxelas. Viena, naquela época, tornara-se o centro para



Capa de livro, executada em água-forte e água-tinta.

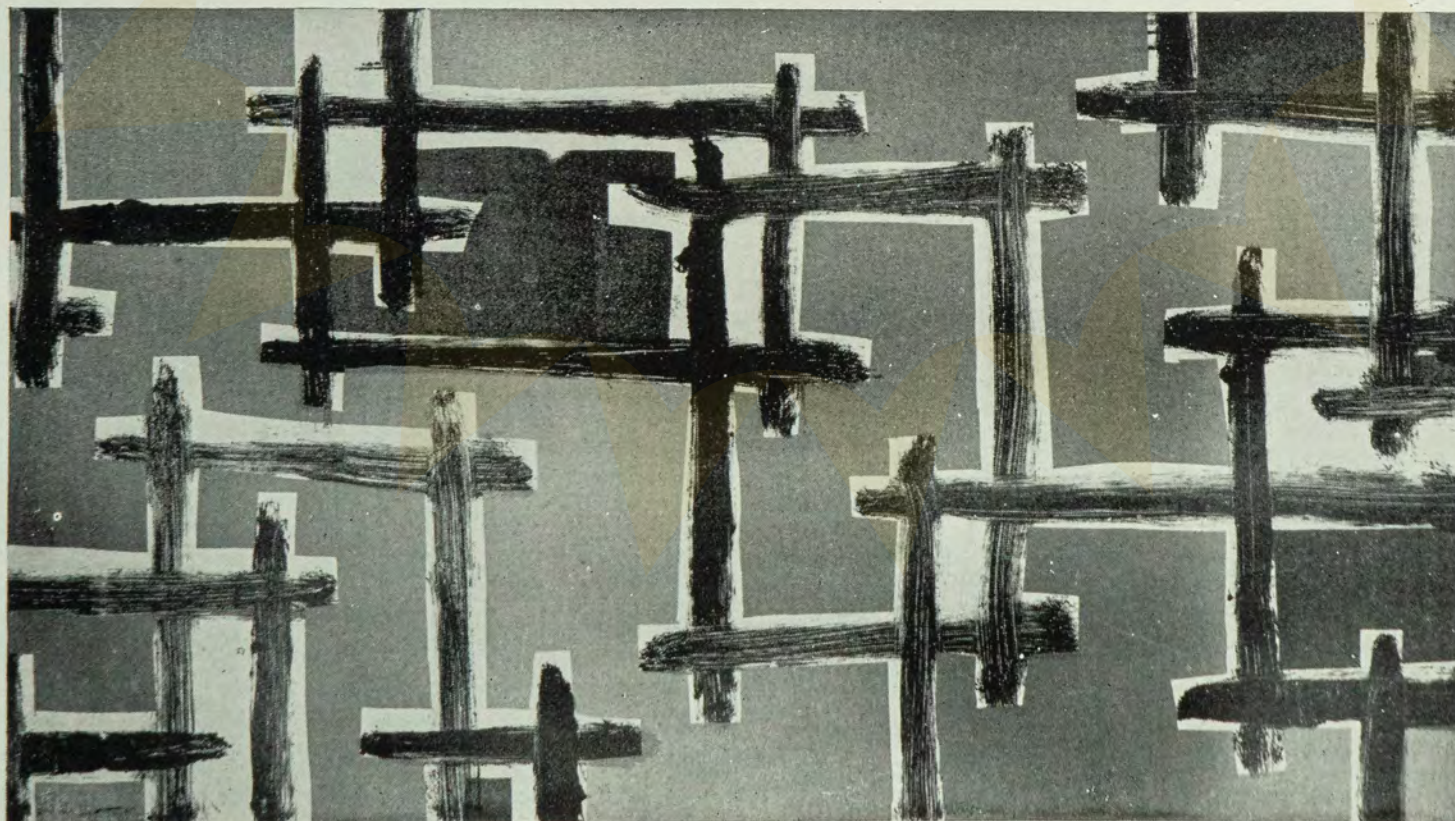


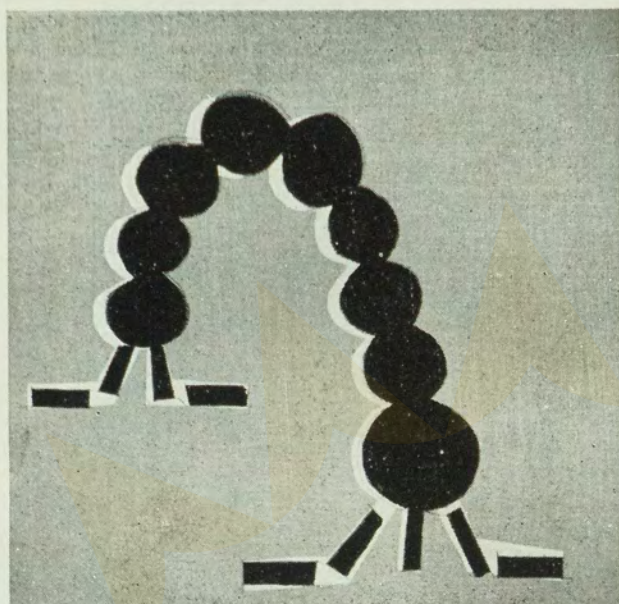
Capa de livro, executada em água-forte e água-tinta.



Projeto para capa do romance de Cronin "Sob a luz das estrelas", executado em linóleo.

Desenho para tecido, executado em monotipia, onde a lição de Paul Klee é aplicada inteligentemente.





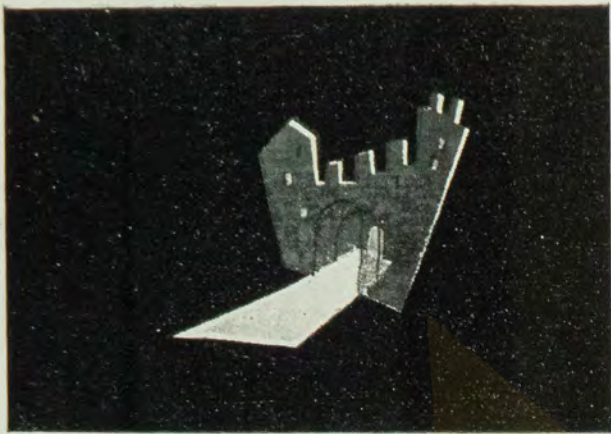
Projeto para um livro de crianças, executado em monotipia, onde os elementos redondos de cada figura correspondem a um mesmo número de elementos lineares.

64

No concurso feito por um dos maiores fabricantes de chocolate da Austria, para a decoração das caixas de bonbons, foi escolhida esta litografia de Hedwig Ziegler, para o formato redondo.



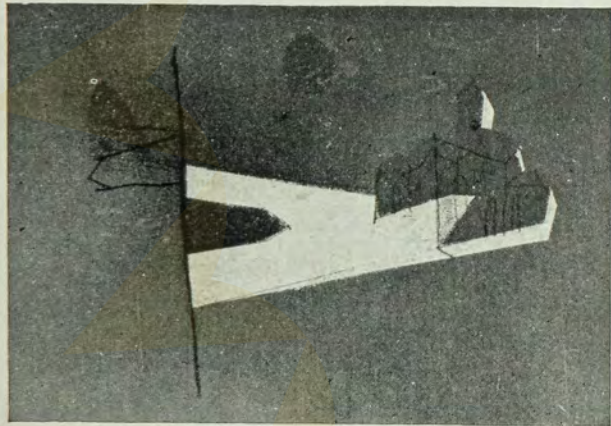
onde convergiam os olhares dos demais países europeus, nos quais embora o novo estilo conhecido com o nome de "Jugendstil" ou "Floreal", estava sempre progredindo paralelamente, mas que buscavam na capital do Império Austro-Hungaro, os exemplos mais válidos dos mestres. Josef Hoffmann, de fato, foi o primeiro arquiteto a idealizar não só a estrutura da casa, mas também, em perfeita harmonia com essa, toda a decoração dos interiores dos móveis e até dos objetos de uso. É da necessidade de oficinas capazes de executar as idéias do arquiteto que surgiram as "Wiener Werkstaette", tidas ainda hoje como as melhores fábricas para móveis e decorações de interiores. A Academia de Artes Aplicadas não desmentiu através dos anos o renome que tinha alcançado desde o início: manteve sempre seu alto nível de ensino, especialmente com relação à técnica e continua ser considerada uma das escolas mais famosas do mundo, onde os alunos encontram inúmeras possibilidades de desenvolver suas aptidões naturais nos vários cursos aí mantidos, que compreendem, para mencionar só alguns, além da pintura, escultura, cenografia, arquitetura e decoração, o desenho para modas e têxteis, ourivesaria, trabalhos em metal, cerâmica, composição gráfica, letreiros e artes gráficas aplicadas. Durante os seis anos de ensino, os alunos têm a oportunidade de participar de concursos e da execução dos projetos premiados. É interessante assinalar que em cada concurso são instituídos dois prêmios: um, da firma que promove o concurso e que é destinado ao trabalho escolhido pela firma, o outro, da Academia; é atribuído ao trabalho que os professores dos cursos julgarem melhor, que na maioria das vezes não corresponde àquele do comitente. Hedwig Ziegler, após frequentar a Faculdade de Arquitetura da Universidade de Viena, ingressou na Academia, escolhendo de início os cursos de cenografia, durante os quais teve a oportunidade de executar os cenários que publicamos ao lado, para a "Carmem", de Bizet e a "História de um Soldado", de Stravinsky. Ambas as óperas foram levadas à cena na Academia Musical de Viena, e mais tarde também na televisão; interessou-se depois pelas técnicas da gravura, tendo concluído o curso de artes gráficas aplicadas. Publicamos aqui uma série de seus trabalhos que espelham tipicamente o gosto vienense, e que são exemplos eloquentes da utilização prática dos conhecimentos aprendidos na Academia, baseados em medidas iguais na teoria e na técnica.



O castelo, cenário em projeção sôbre fundo preto, para a "História de um Soldado" de Stravinsky.



Interior e aldeia para a "História de um Soldado" de Stravinsky.



"Carmen" de Bizet, cenário do último ato.



"Salzburg", litografia.

65



"A Cidade", água-forte. O curso de gravura da Academia de Arte Aplicada de Viena compreende o ensino de todas as técnicas, sendo os alunos encorajados a fazer sôzinhos as pesquisas com novos materiais.

Dino Buzzati é um verdadeiro escritor, entre os italianos de hoje. Revelou-se antes da guerra com um romance que surpreendeu pela novidade e pelo espírito novo e singular que tinha, exaltando a narrativa de O Deserto de Tartares. Este escritor devia se firmar com uma série de notas no Corriere della Sera que poderiam ser definidas como ensaios morais, à maneira do século XVIII. Um dos mais recentes ensaios foi dedicado à crítica de arte, que achamos valer mais do que um tratado: afigura-se portanto interessante fazê-lo conhecer a nossos leitores. Já existem grandes escritores que compreendem que algumas das obras denominadas abstratas, comecem a ser consideradas "sub-especie" tapeação.

66

Na DCXXII sala da Bienal de Veneza, o conhecido crítico Paulo Malusardi deteve-se perplexo. Estava na exposição individual de Leo Squittinna: cerca de trinta telas, na aparência tôdas iguais, formadas por um reticulado de linhas perpendiculares do gênero de Mondrian, porém com fundo de cores vivas e nas grades, por assim dizer, os traços horizontais eram mais grossos que os verticais; em alguns pontos eram mais fechados, dando a idéia de pulsação, de espasmo, de apêto, como quando na digestão difícil, algo obstroe o estômago e doi, para depois se dissolver no andamento visceral certo. Com um rápido olhar o crítico assegurou-se que não haviam testemunhas. Completamente sozinho.

Na tarde sufocante, as visitas eram poucas, e essas poucas já se iam retirando. Dentro em pouco a exposição deveria fechar.

Squittinna? O crítico procurou em sua memória. Uma exposição individual em Roma, três anos atrás, se não estava enganado. Mas naquela época o artista pintava outras coisas: figuras humanas, paisagens, vasos e frutas, conforme a tradição apodrecida. Outro não lembrava. Procurou no catálogo. Precedendo a lista das obras expostas, vinha uma breve introdução de um desconhecido — Ermano Lais. Olhou rapidamente: as palavras de sempre. Squittinna. Squittinna, repetiu baixinho. O nome lembrava-lhe alguma coisa recente. Mas o que, no momento lhe escapava. Ah! sim. Dois dias atrás Tamburini lhe falara sobre um pequeno concunda que não faltava em tôdas as grandes mostras de arte, um maníaco que desafogava à sombra dos pintores suas aspirações falidas; um tipo aborrecido de que tôdos fugiam. Todavia não falhava, graças à longa e desinteressada prática, de perceber, ou melhor, pressentir o "fenômeno" do qual, dois anos mais tarde, os jornais com rotogravuras, dedicariam páginas inteiras em cores com a fiança da crítica oficial. E, justamente este Tamburini, um verdadeiro coati das belas artes, há dois dias, ao redor de uma mesinha na praça São Marcos, tinha longamente discursado — sem ninguém lhe dando atenção — em favor de Squittinna. A única grande revelação, dizia, da Bienal veneziana, a única personalidade que "emergia do pantanal (palavras textuais) do conformismo não figurativo".

Squittinna. Squittinna, nome estranho. O crítico fez uma resenha mental dos cento e tantos artigos que os colegas tinham publicado até aquele momento sobre a exposição. Ninguém dedicara a Squittinna mais de duas ou três linhas. Squittinna tinha passado despercebido. Então era ainda terra virgem. Para ele, já crítico de primeira linha, podia ser uma ótima oportunidade. Olhou com maior atenção. Aquela geometria nua, se era para comover, a ele não comovia com certeza. Digamos francamente, não o interessava à mínima. Mas podia ser uma idéia. Quem sabe o destino ia reservá-lhe a invejável tarefa de revelar um novo grande artista. Olhou novamente as telas. Comprometer-se em favor de Squittinna — perguntou a si mesmo — seria talvez arriscado? Algum colega podia caçoá-lo por ter caído num erro escandaloso? Absolutamente não. Aquelas telas eram tão longe de qualquer possível deleite dos sentidos vulgares que o crítico, louvando-as estaria sempre numa posição inatacável. Sem excluir a hipótese — porque excluí-la a priori? — que aí havia realmente um gênio destinado a fazer falar de si por muitos anos, e a encher de quadricromias vários volumes de Skira. Encorajado assim, com a perspectiva de escrever um artigo que teria dado espasmos de inveja aos colegas pela raiva de ter deixado passar uma presa tão cobiçada, ele fez um pequeno exame de consciência. O que podia-se dizer de Squittinna? Em determinadas e raras condições favoráveis o crítico conseguia pelo menos ser sincero consigo mesmo. E respondeu: "Poderia dizer que Squittinna é abstrato. Que suas telas não querem representar alguma coisa. Que sua linguagem é um puro jogo geométrico de espaços quadriculares e de linhas que os encerram. Mas espera que lhe seja perdoado o evidente plágio de Mondrian com uma inovação divertida: fazer as linhas horizontais grossas, e fininhas as verticais, variando-as para obter um efeito curioso, como se a superfície da tela não fosse lisa, mas com ondas salientes. Um "trompe l'oeil" abstrato..."

"E' mesmo um grande achado disse a si mesmo o crítico — veja que não estás completamente idiota". A essa altura foi acometido como que de um calafrio, como alguém que passeando percebe subitamente de estar à beira de um abismo. Se tivesse manifestado, no papel, essas idéias simplesmente, assim que haviam surgido, o que teriam falado dele nos cafés na praça São Marcos e de Brera, na "Margutta"? Pensando nisso, começou a sorrir. Não, não graças a Deus, sua profissão ele conhecia bem. Cada coisa tem sua linguagem adequada, e na linguagem própria à pintura ele era espertíssimo. Sim e não: somente Poltergeist podia estar à sua altura. Nas barricadas da vanguarda crítica, ele, Malusardi, era talvez o de maior relêvo, o mais temido.

Uma hora mais tarde, no quarto do hotel, tendo à sua frente o catálogo aberto da mostra na sala Squittinna, uma garrafa de água mineral, fumando um cigarro após outro, escrevia: "a... quem (Squittinna) seria sobremaneira difícil desconhecer, embora sob o buscado peso de inevitáveis e até demais óbvios parentescos estilísticos, um enrijamento, para não dizer uma vocação desenfreada, em direção de ascetismos formais os quais sem recusar as sugestões da casualidade d'alética, gostam de reforçar a estreita medida do ato representativo, ou melhor, evocativo, como uma imposição peremptória e rítmica que obedece a um fichário de configurações muito depuradas..."

E agora, como expressar com um mínimo de decência esotérica o conceito tão banal de "trompe l'oeil"? Eis, por exemplo:



Dois exemplos de arte abstrata.

“Mas aqui justamente se define como a mecânica mon-drianeana pode lhe servir somente no limite de um elemento de transição, da noção para a consciência da realidade, onde esta será, sem dúvida, representada na sua percepção imediata de fenômeno mais exigente, mas que graças ao fato de abstrair-se pontualmente, poderá ampliar-se numa operante substituição de mais ampla e impérvia alçada...”

Releu duas vezes, em seguida, balançou a cabeça, cancelou “vocação desenfreada”, inseriu depois de “reforçar”, a precisão “com plenitude inusitada”, releu mais duas vezes, tirou o telefone do gancho e pediu ligação com o bar, encomendou um whiskey duplo, descansou na poltrona, perdido em raciocínios tortuosos. Não estava satisfeito. Talvez o whiskey lhe traria a inspiração almejada.

E esta veio. Num relampago. Mas — perguntou a si mesmo de improviso — se da poesia hermética germina quase por necessidade uma crítica hermética, não estaria certo se do abstracionismo nascesse uma crítica abstrata? Estremeceu, medindo confusamente as consequências de uma concepção tão ousada. Uma verdadeira revelação. Simplíssima, mas difícil como todas as coisas simples. Tanto é verdade que ninguém tinha pensado nisto. Ele iria ser o iniciador duma escola. Não faltava praticamente que transpor para o papel a técnica usada para as telas. Algo timidamente, como quem experimenta um novo mecanismo desconhecido, tomando mais confiança a medida que as palavras se amontoavam, uma por cima das outras, por fim escreveu:

“...para quem (Squittinna) no contraponto de uma estratégia de testemunha, se encontra o sentido de resgate da consumida sujeição do relacionamento real — isto é, real entre os postulados indicativos. Sintoma explícito do que deve ser feito. E o submerger-se inquieto num momento fatal, então, o de os módulos consumirem a aparência de uma substância eficiente, tão

sensível e requintada que transpõe os termos que sobreviveram, peculiares da poesia.

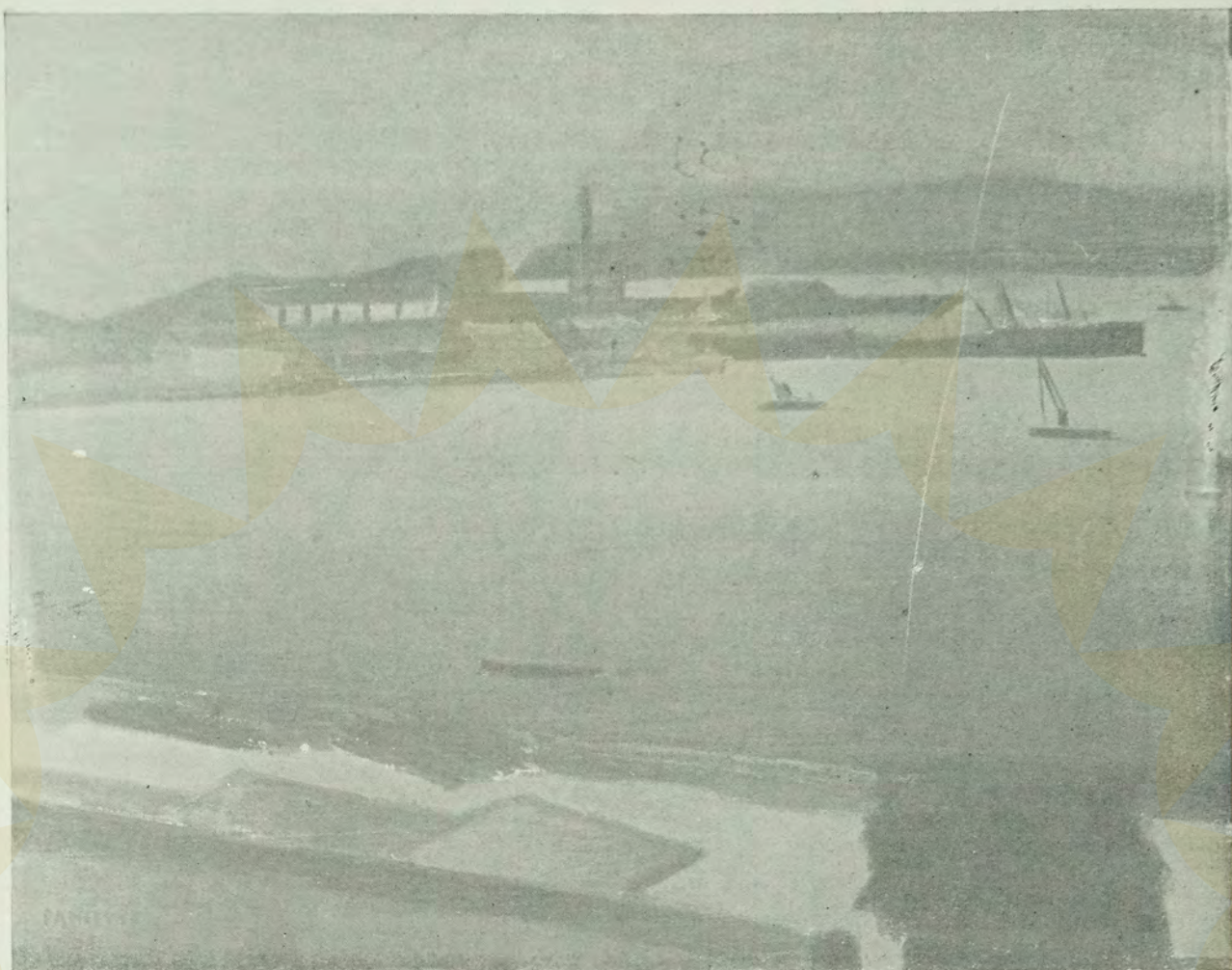
Parou, ofegante. Estava com febre. Releu com ansiedade. Não, ainda não conseguira. A força da inércia dos hábitos antigos, queria prendê-lo, fazê-lo voltar para as expressões já por demais notadas. Devia quebrar as últimas correntes, afim de conquistar uma liberdade substancial. E recomeçou com energia.

Animado de sempre crescente “raptus” escreveu: “O pintor conquanto de aflorar, galgando conscienciamos o semelhançamento. Pura estremesica. Altrinion mocar-se-ia das tenturas corindo-se elibutoramente. Ziano, que diminusa a qualisía rumelítica do sabiroso, aqui patronou. Semprofio e beltruzo equalitariam no Squittinna o trilismo sernosteco do ancomacoma percuso. Tambrão, tambrão, quilera devresimo, namicados fulcrosos no gigo de anôgicas matações que mais levasias se predomisam rabelasmeticamente, comerizando para rerar a bifese transposta. Verá quem...”

Já era noite quando parou. Sentia-se acabado, sem mais energias, como se tivesse levado uma surra. Mas estava feliz. Quinze laudas, bem cheias, estavam espalhadas ao seu redor. Apanhou-as e releu o texto, bebendo o último whiskey do copo. Por fim, improvisou uma dança da vitória. Pelo demônio, êle, sim, era um gênio!

Deitada com abandono, no sofá, Sodrina Smith-Lombrassa, uma moça sempre muito bem informada, ou para usar uma expressão mais elegante “à la page”, l’a ávidamente o ensaio crítico. A uma certa altura, começou a rir. “Veja Ovelita, que amor êste Malusardi — disse, virando-se para a amiga — veja como êle acaba com aqueles coitados de figurativos... “se predominam rabelasmeticamente, comerizando para rerar a bifese transposta”.

Riram as duas, com gosto. “Tem espírito, não se pode negar — aprovou Ovelita — eu adoro Malusardi. Ele é formidável!



68

Pancetti, Pôrto, 1941 (Ccl. Museu de Arte Moderna de São Paulo).

Faleceu no Rio de Janeiro José Pancetti, o pintor que se dedicara sobretudo ao gênero das marinhas, talvez porque durante a sua juventude, foi marinheiro por muitos anos. Para registrar êsse acontecimento doloroso para a arte brasileira, achamos interessante publicar um ensaio de Odorico Tavares, o qual, por coincidência, soube apreciar com sensibilidade a arte do ilustre pintor desaparecido, talvez porque êle próprio teve a experiência de ser marinheiro, em sua mocidade.

Pancetti, Três oficinas, 1940 (Col. Ministério da Educação e Cultura).



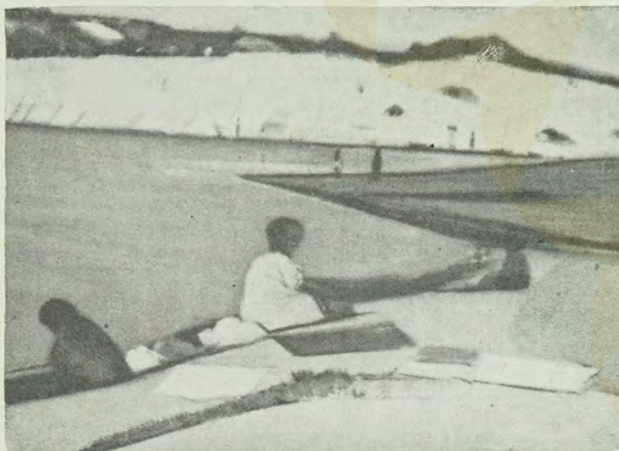
Pancetti

Uma das impressões mais fortes que se tem ao olhar uma obra de Pancetti é do seu equilíbrio e de sua autenticidade. Marinhas, paisagens, figuras de crianças, de mulheres e de velhos, naturezas mortas, auto-retratos, confirmam isso. Autenticidade e equilíbrio refletidos através da composição, das cores, dos volumes, da atmosfera, dos motivos, da técnica depurada aos extremos abstracionistas, muitas vezes iludindo a quem, sem maior exame, deseje ver uma facilidade que não existe e sim um despojamento conseguido pelo comparecimento e pela experiência, que o tempo apenas faz engrandecer. Estamos diante de um pintor que somente pinta o que vê — embora através de um dos mais difíceis e complexos temperamentos de artista que conhecemos. Considera-se um realista, que não faz concessões ante o que vê. O que pinta — o mar, a terra, o homem, êle próprio — já está composto diante de si e transpõe para suas telas as coisas como seu olho as vê. Pois tudo passa — cores e formas — transfigurado pela nobreza, pela dignidade da arte de um homem simples e rude que muito amou e muito sofreu, na aventura fascinante que é a sua própria vida, tão rica de amor e de sofrimento. E' êste sofrimento que depurado, veio trazer a marca de serenidade e de equilíbrio que José Pancetti imprime a todos os seus quadros. O mar, a luz — o deslumbramento espantoso da luz baiana — os campos verdes e vermelhos de Campos de Jordão, os loucos, as crianças doentes, os pescadores e suas mulheres, resultam da vida espantosamente vivida do artista, sem concessões às escolas, modas e circunstâncias, transmitindo a tudo sôpro largo de humanidade e, portanto, de profunda poesia.

Pancetti, *Menino*.



Pancetti, *Lavadeiras no Abaeté, Bahia, 1956*.



Em Pancetti, o homem é mais conhecido do que o pintor, pois sua existência fascinante tem sido um tema inesgotável para repórteres, escritores e críticos que o descobriram e o tornaram, justamente, um dos nomes nacionais da nossa pintura. O selo de Pancetti está indelévelmente em todos estes quadros — a conquista, a sua conquista, para ser um pintor, está assegurada para sempre. E' ele o artista que fez dos pincéis o instrumento de luta: da luta pela sua arte, da luta pelo milagre da criação de sua pintura, através dos caminhos difíceis do conhecimento, do inconformismo, da segurança, da perfeição. Ele que ama espantosamente e fez da natureza uma religião, combateu como um desesperado pelo que a natureza representa para sua arte.

As cores que domina, a luz que vence, os planos que acomoda nos limites de suas telas, resultam do esforço criador de quem soube fazer da natureza a sua amante e a sua escrava. O artista torna-se um grão-senhor e a luz, as cores, os volumes, deixam de pertencer à natureza para constituir o mundo de Pancetti, o mundo que criou com paixão e amor, ele que de amor vive, como diz nos seus versos repetindo, sem saber, Van Gogh quando escrevia ao irmão: "E' bom amar tudo que se pode, porque é no amor que acha a verdadeira força, e o que muito ama realiza grandes coisas e se sente capaz. O que se faz com amor, fica bem feito". Não é outra a lição, ante o mundo autêntico da pintura pancetiana.

Donde, portanto, tanta disciplina neste mundo levantado por um homem tido sempre como rude, um rebelde, um desajustado? Este romântico inveterado, alma chapliniana de desajustado e de latino nos exacerbamentos, incapaz de guardar ódios e ressentimentos, aventureiro de todas as profissões, viria por fim passar grande parte de sua vida no mar, nos navios de guerra, jungido a uma disciplina que não fora feita para um temperamento como o seu.

Quanto viria a sofrer, mas quanta contentação e quanta experiência para que o sofrimento não se manifestasse em gritos e antes se transfigurasse numa pintura de uma atmosfera triste e serena, da mesma tristeza e da mesma serenidade dos mares tranquilos, com seus verdes, seus cinzas, seus azuis, que todos os dias se mostravam ao marinheiro que era um artista sem saber. Ele jamais teria dominado a sua arte como a dominou sem a experiência de uma existência no mar e entre as coisas do mar. E tudo que fez e tudo que criou, e toda a beleza e grandeza dos seus quadros, sejam "marinhas" ou não, trazem a grande lição do mar, o seu mestre, o seu amigo, o seu conselheiro.

Rouault

Com a morte de Rouault, a Escola de Paris perde um de seus grandes representantes, desaparecendo assim aos poucos a geração dos figurativos que num último esforço tinham concluído gloriosamente a fase romântica iniciada por Delacroix.

Rouault foi, sem dúvida, o mais ilustre poeta da figura humana, que na dor do homem havia encontrado a inspiração e meditação que o levaram à conhecida crise religiosa. Partindo da consideração daquilo que mais prementemente podia obscurecer a vida humana, desde as mundanas até a ficção das máscaras, o pintor tinha conseguido sublimar a vida das imagens, envolvendo-as com seus angustiados e trágicos traços. Rouault foi o maior pintor de uma nova contra-reforma mas, naturalmente, nenhuma de suas pinturas encontrar-se-á num altar de São Pedro.



A volta do Museu

Dizendo Museu, entendemos o Museu de Arte de São Paulo, aquele que marcou o início da idéia de novos museus e que justifica o nome com a coleção que reuniu nesses poucos anos depois de sua fundação em 1947. Este acervo, como é conhecido, tem viajado pelo mundo afora, suscitando os mais lisonjeiros comentários de Paris a Bruxelas, de Utrecht a Berna, de Londres a Düsseldorf e Milão, de Nova York a Toledo. A pinacoteca do Museu esteve praticamente ausente do País durante quatro anos. Hoje, ela volta com mais do dobro de obras graças às aquisições feitas corajosamente. São 104 obras célebres em todo o mundo, que já foram admiradas por cerca de um milhão de amadores durante o itinerário dessas exposições, das quais HABITAT ia dando notícias à medida que se sucediam. Obras essas que foram também publicadas nos cem mil catálogos vendidos nas mostras, nas centenas de reproduções em cores, desde o cartão postal até as reproduções "in-tela", de elevado custo, feitas mediante os processos foto-mecânicos.

O Museu de São Paulo é hoje um dos mais conhecidos na Europa e na América do Norte: evitamos dizer do mundo, porque é uma expressão usada com demasiada

frequência. A popularidade pode ser também vista folheando as novas monografias sobre os Mestres, de Tiziano a Matisse, que trazem na indicação de muitas obras o nome do Museu da cidade de São Paulo.

O Museu encontrou uma solução para os problemas econômicos graças ao empréstimo da Caixa Econômica Federal de São Paulo e tem iniciado a sua nova fase remodelando, como se sabe, o Conselho Administrativo (Presidente de Honra e Fundador, Embaixador Assis Chateaubriand; Diretor-Presidente, Deputado Horácio Lafer; Diretor 1.º Vice-Presidente, Joaquim Bento Alves de Lima; Diretor 2.º Vice-Presidente, Senador Alexandre Marcondes Filho; Diretor-Tesoureiro, Edmundo Monteiro; Diretor-Secretário, Dr. Hélio Dias de Moura; Diretor do Museu, Professor Pietro Maria Bardi; Diretores, Dr. Theodoro Quartim Barbosa, Dr. José da Silva Gordo, Dr. Gastão Eduardo Bueno Vidigal, Dr. Armando Simone Pereira, Dr. Rodrigo Mello Franco de Andrade). O primeiro ato do Conselho foi a assinatura do Convênio com a Fundação Armando Álvares Penteado — em que ficou estabelecido que as duas entidades passam a colaborar com o intuito de dar vida ao grande Museu da cidade, a ser instalado no edifício do Pacaembú. A volta do Museu não se limita portanto a um fato administrativo, mas é um acontecimento de maior e mais ampla alçada, é a determinação de criar um grande museu que deverá orientar este gênero de institutos e corrigir as formas embrionárias do início, que apesar da maior boa-vontade, se não forem organizados profissionalmente, acabam não dando resultados consideráveis e positivos. Com a volta do Museu, na esperança de poder ingressar nas belas salas do edifício desenhado pelo saudoso Auguste Perret, o sr. Chateaubriand resolveu apresentar a coleção no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, para que os carocas possam conhecer um acervo que compense os curiosos do incômodo de visitá-lo. De Daddi a Soutine, de Mantegna e Rafael a Franz Hals e Bosch, de Drouais a Fragonard, de Ingres a Delacroix, de Manet, Cézanne, Monet, Degas, van Gogh, Gauguin a Vuillard, de Modigliani a Bonnard, a esplêndida coleção será sem dúvida apreciada pelo público da Capital, que não poderá deixar de admirar o audacioso artífice desse conjunto e os "Diários Associados" que permitiram esse milagre se realizar.

HABITAT tem nesses últimos anos publicado periodicamente as obras inéditas do Museu: agora completa a série com as mais recentes aquisições.



Recebemos de Viena esta fotografia realmente curiosa, onde se vê claramente a intenção do arquiteto que ao erigir um monumento em forma de espiral com os novos tubos de pressão Eternit, em comemoração do centenário de Ludwig Hatschek, fundador da primeira fábrica de Eternit na Austria e inventor da mistura de cimento e amianto, quiz defrontar a coluna tradicional com uma composição de colunas horizontais. Um mesmo elemento que serve para finalidades diferentes — um portante, segundo o uso clássico da coluna, e o outro puramente decorativo. Todavia é fácil de se compreender que esses tubos de pressão Eternit entraram em uso como colunas portantes: aliás em S. Paulo todos os arquitetos modernos estão empregando-os em larga escala.



A. Rudzinski, *Descascando batatas*.

Gravadores polonêses

Manuel Germano

Por intermédio da União dos Plásticos de Varsóvia e do Museu de Arte Moderna de São Paulo estabelecem a Polónia e o Brasil o intercâmbio artístico. Essa política inaugurase com a exposição aqui em São Paulo de dez gravadores poloneses pertencentes a duas gerações deste século.

O conjunto apresenta aquelas virtudes indispensáveis ao apuro gráfico; isto é, lógica de composição, maestria de desenho, riqueza de tons, tratamento do suporte mediante incisão exata, fatura aplicada ao temário figurativo e abstrato.

Entre os figurativos distinguem-se duas tendências: uma expressionista e local, nutrida na tradição; e outra formal e ocidental, algo ligada à Escola de Paris, como no caso de *Duas Cabeças*, de Dominik.

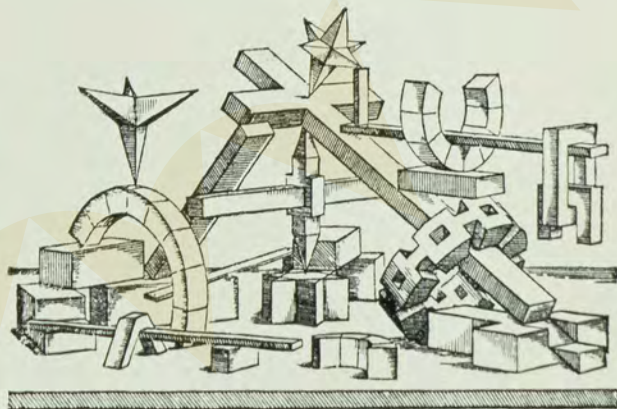
Halina Chrostowska, em suas faturas de técnica mista, principalmente em *Paisagem enlunada*, fica equidistante do figurativo realista e do abstracionismo eurístico. Mesmo suas paisagens tendem especialmente para um efeito de atmosfera e cosmos.

A exceção do grande Rudzinski e do excelente Wejman, quase não se nota temário ecológico, folclórico ou mesmo zootáxico e antropomórfico servindo uma intenção direta. Julgamos porém que, para que a visão abrangesse todas as tendências de representação, o conjunto devia estar aumentado com os trabalhos de um jovem elemento de Cracovia, Lucjan Mianowski, cujas litografias têm sempre como tema a vida nas pequenas cidades da Polónia. Assim, junto com o material ousado e vibrante de Panek, poderíamos além do progresso em técnica e em consistência, ver *assunto local*, pois o que nos mostram os seis trabalhos de Rudzinski é pouco; e em Mianowski o visitante teria um lado crítico da vida, do cotidiano, tal como em Wojtowicz. Mas este não tem temperamento analítico, ao passo que Mianowski é verdadeiro, emotivo, inquietante, e apreende das coisas, das criaturas e das horas aquele sentido autêntico que na gravura fez de Toulouse Lautrec e de Daumier testemunhas da rua, da cidade, da existência.

10 anos de pintura italiana

A exposição dos "10 anos de Pintura Italiana" que percorreu as capitais da América do Sul, pode ser enquadrada dentro das típicas manifestações de caráter turístico-propagandístico-político sem consequências. Apresentar nos maiores centros sul-americanos se pelo menos se destinasse aos lugares de Mato Grosso ou do Chaco! mais telas de Giorgio Morandi ou de Campigli: parece coisa do outro mundo; e, para nós, a Europa é o outro mundo. De vez em quando surge por lá a bela idéia de fazer "alguma coisa" para a América Latina. São então organizadas mostras itinerantes que servem somente para contentar os artistas que em casa já se tornaram enfadonhos, em lugar de contentar o público ao qual se destinam. Seria, portanto, o caso de aconselhar a Europa, e em particular a Itália e por consequência a Bienal de Veneza, que é o "factotum" da propaganda artística italiana no exterior, de enviar, sim, exposições, porém baseadas num critério; por exemplo, grupos de artistas novos, capazes de testemunhar as novas idéias em fermentação, da arte peninsular. Em lugar disso, deparamos com uma antologia de pintores apoiados pelos vários sindicatos, por um ou outro deputado ou senador. É o enfadonho que, dentro das caixas, atravessa o Oceano, para ser depois colocado nas paredes e provocar o enfado, até que digamos: até quando isso vai continuar? Este é o resultado da exposição "10 Anos de Pintura Italiana" que, evidentemente, não representa a Itália nem seus últimos 10 anos. Uma exposição chegada através de mãos burocráticas, aberta por funcionários de um consulado, embalada pelos mesmos funcionários, para ser enviado a outro consulado, e que de consulado em consulado torna ao ponto de partida. Numa cidade como São Paulo, onde as Bienais nos mostraram até as Annas S. da pintura italiana, documentando passo a passo, com mostras individuais a atividade artística da Península, o envio de duplicatas mal escolhidas e sem critério, não tem mesmo cabimento. O fato de que esta exposição viaja sem ser acompanhada por alguém que tenha pelo menos o pretexto de ilustrar, com conferências, a arte italiana, é prova de que nesta manifestação não acreditaram nem o Governo Italiano nem a Bienal de Veneza e tampouco os embaladores.

71



No. 68. Lencker. Perspectiva. 1571

O Surrealismo

Quem está familiarizado com a história da arte, poderia imaginar que este é um desenho de um dos tantos surrealistas ou abstratos desses dias. Trata-se porém de um dos muitos desenhos da "Perspectiva" de Lencker. Uma novidade do ano de 1571.



Os cartões de Natal começam a se tornar um simpático hábito também entre nós. Entre os mais bonitos deste ano, destacamos dois com reproduções de Portinari e Di Cavalcanti, em litografias coloridas impressas pela Casa da Flâmula do Rio e de São Paulo.

Brasília em Milão

Na nossa opinião, o Brasil organiza às vezes, demais exposições no exterior acontecendo que duas mostras coincidam encontrar-se simultaneamente na mesma cidade, como foi o caso em Milão. O maior jornal italiano *Il Corriere della Sera*, publicou o seguinte comentário das suas manifestações:

“Duas exposições foram inauguradas na Galeria de Arte Moderna de Milão: “*Roberto Burle Marx*”, um arquiteto brasileiro famoso sobretudo na arte do ajardinamento, e “*Brasília*”, Brasília, “cidade de vanguarda”, é o nome da nova capital brasileira, que deverá ser construída dentro de poucos anos, no altiplano do Estado de Goiás. O projeto é de autoria do arquiteto Lúcio Costa. Oscar Niemeyer expõe aqui as fotografias dos edifícios plásticos que constroeu ou vai construir em Brasília. Ao que parece, os brasileiros querem que esta nova capital artificial seja central, a fim de que o Governo esteja à mesma distância de todas as regiões. Será pois necessário? As mais vivas capitais sempre foram excêntricas. Em todo caso, este é um assunto deles. A nós, estes projetos afiguram-se bons do mesmo modo como seriam bons os projetos absolutamente diferentes, opostos. Voltemos à outra mostra “*Arquitetura paisagista de Roberto Burle Marx*”, baseada em projetos e fotografias de jardins, parques, praças públicas. Roberto Burle Marx é pintor e botânico, além de ser arquiteto; sua tarefa é portanto de muita facilidade, e mais ainda se pensarmos na paleta e na plástica natural do Brasil, até por demais vivas e ricas. Pensamos. Mas aqui, entre as paredes da Galeria de Arte Moderna, nas fotografias e topografias, não vemos nada. Idéias vagas.”



Uma vez que Picasso soltou pelo mundo afora a sua pomba, os outros artistas não resistiram de criar também as pombas deles. Esta foram feitas agora por Giacomo Manzù.

Portinari na Bélgica e no México

O pintor patricio Cândido Portinari foi distinguido pela Bélgica e pelo México para se apresentar nas exposições "Obras Primas do Século Vinte" e "I Bienal Panamericana" respectivamente. A primeira, que terá lugar em Bruxelas, será realizada paralelamente à "Exposição Universal" e Portinari, com a tela "Entêrro na rêde", da coleção do Museu de Arte de São Paulo, será o único pintor brasileiro nessa importante mostra de arte.

Na "I Bienal Panamericana" a realizar-se na Cidade do México, será organizada uma sala especial para uma exposição retrospectiva, das obras mais importantes de Portinari. Aliás, Portinari figurará nessa Bienal como o único convidado de honra. Para essa exposição será enviada a tela "Família de Retirantes", igualmente do acêrvo do Museu de Arte.

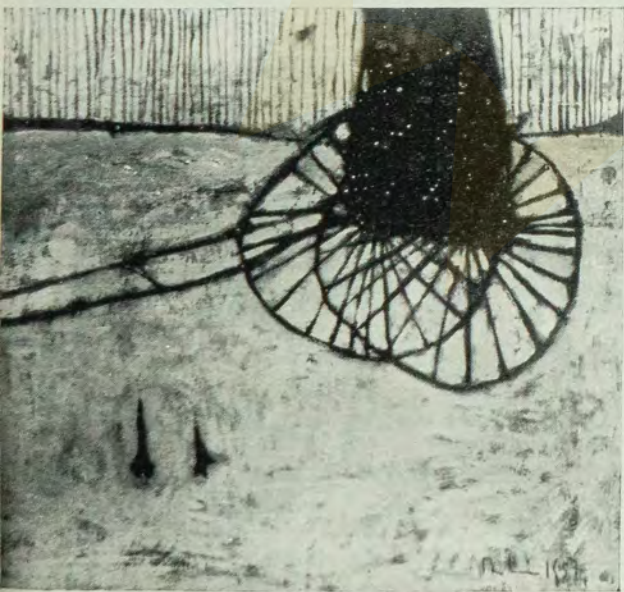


Martin Bradley, Gafanhoto e Carro.



Cândido Portinari, Retirantes e Entêrro na rêde (Pinacoteca do Museu de Arte de São Paulo).

73



Martin Bradley

O Brasil conhecerá dentro em pouco um novo elemento dos pintores ingleses: Martin Bradley. Aluno de Máximo Ortega quando esteve no México, e Léger, sofre o impacto dessas duas tendências. Foi recentemente agraciado pelo governo brasileiro com uma bolsa de estudos e exporá brevemente, em nosso país, e provavelmente no Museu de Arte. Para que tomemos contato desde já com sua obra, esta nota vem ilustrada com uma reprodução de seu quadro "Carro" e de seu "Convite" para a exposição realizada agora na Matthiesen Gallery em Londres.

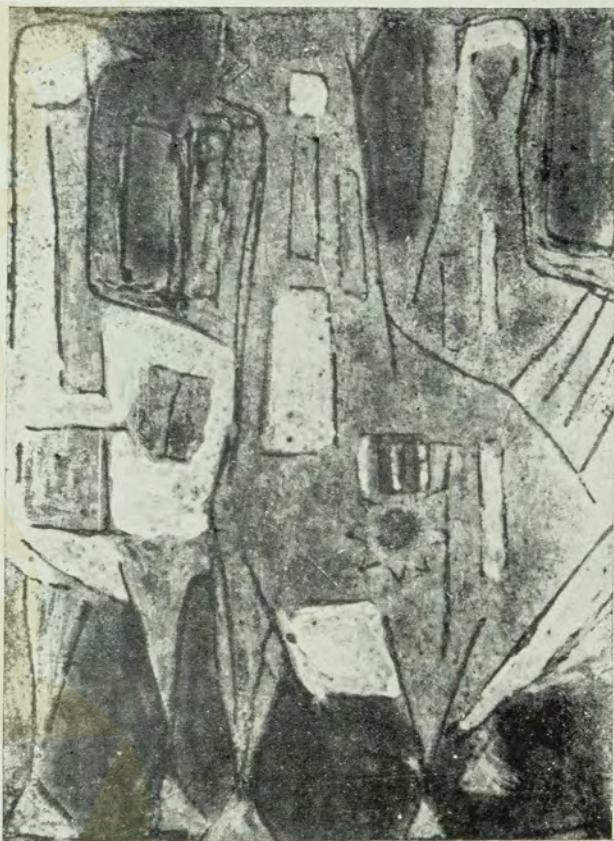
Agi Straus e Gaetano Miani

Expuseram em Washington e em Nova York os pintores Agi Straus e Gaetano Miani. Ambos de descendência europeia, estão radicados no Brasil. Agi Straus estudou em Viena e no Brasil. Expos recentemente em Kioto, Japão. Seu tema favorito são as crianças que parecem tomar vida em suas obras, impregnadas de fantasia e poesia. Gaetano Miani, italiano de nascença, expos em todas as Bienais de São Paulo.

No "Palácio do Café" em São Paulo, seu talento foi posto a prova num monumental afresco. A revista HABITAT já teve ensejo de publicar obras de ambos.



Agi Straus, *Composição*.



Gaetano Miani, *Esmalte*.



Agi Straus e Gaetano Miani em Nova York.

Cézanne e van Gogh

Recebemos há dias a seguinte carta de Luis Jardim:

"Senhor Diretor,
No artigo "Museu vivo para o povo" (Jornal do Comércio, 26 de janeiro de 1958), encontramos este trecho que transcrevemos: "Afirmou Niomar Moniz Sodré (sem dúvida a alma do Museu de Arte Moderna carioca, sua parte dinâmica, a parte do entusiasmo — não ensinou Gilberto Amado, num de seus livros de memórias, que o vocabulo entusiasmo, quer dizer Deus dentro de si), que antes da organização do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de que é diretora-executiva, nem mesmo os nomes de Cézanne e Van Gogh eram conhecidos entre nós. Deve haver exagero na afirmativa: há, na realidade. Mas — e é aí que a asserção de Niomar ganha fóros de verdade — conhecidos de um grupo de

iniciados, e como se fossem os nomes *nec plus ultra*, em arte".

Parece inacreditável que o entusiasmo de uma neofita amadora possa chegar a tanto. Antes de o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro estar aberto, os nomes de Cézanne e Van Gogh eram naturalmente conhecidos no Brasil, mesmo porque o Museu de Arte de São Paulo já possuía obras notáveis desses dois mestres. No acervo deste Museu encontram-se hoje 5 telas de Cézanne, e 5 de Van Gogh. Se Dona Niomar não tivesse estado distraída em relação aos abstratos, teria citado, em lugar dos dois celebres nomes, os de, por exemplo, Francisco Remoré Quintiliano e Alencastro Lustranor Silva, esses sim, realmente desconhecidos no País, antes de a ilustre Fra Galdina explicar a cartilha da arte.



Agostinho Baptista de Freitas, Viaduto

Agostinho

Entre os primitivos que continuam chefiando a arte no Brasil — e foi pena não termos visto uma secção dedicada a eles na última Bienal, embora países como Honduras basearam suas participações nos naifs — Agostinho Baptista de Freitas está continuando na sua pintura a paisagem urbana, o que, faz dêle — mutatis mutandi — o Utrillo de São Paulo. Este rapaz é bem caprichoso: nasceu pintor assim como outros nascem com um belo nariz ou uma bela voz; pinta pelo desejo de pintar e é para êle o mesmo que fazer um móvel ou conduzir um carro. Espontâneo, inteligente, conhece a arte de combinar cores e tons, linhas e formas. Vai fazer muito caminho, e — curioso — numa cidade onde não se vende pintura, vende todas as suas telas!



Duas paisagens de Autuori.

Autuori

Autuori é um musicista, mas é também pintor. Muitos estranharam quando uma obra sua foi incluída no livro de Bardi *The Arts in Brazil* (editor Il Milioni, Milão) sendo que muitos artistas não figuram neste agora clássico livro sobre as artes no Brasil que está em segunda edição aos cuidados do editor americano Abrams Publisher. A justificação é a seguinte: Autuori é um pintor determinado. lógico, natural nos seus limites de primitivo, com as qualidades todas que se exige a este tipo de artista que não quer repartir o cabelo em dois, mas manifestar simplesmente uma idéia, e conseguir dê-la um resultado sincero. Autuori expôs na Galeria Ambiente com bom sucesso e o público se interessou pela sua obra como há alguns anos atrás quando seu trabalho foi apresentado pela primeira vez no Museu de Arte de São Paulo.





Entrada da Galeria, Maipú, Buenos Aires.



Alfredo Bonino e sua esposa e colaboradora, Giovanna Vasta.

Cartazes da Galeria.



Galeria Bonino em Buenos Aires

As relações artísticas entre o Brasil e a Argentina atingiram em fins do ano passado um grau de certa importância que é também testemunhado pela sempre maior difusão de HABITAT na República vizinha. Além da participação da Argentina na IV Bienal de São Paulo, onde foi apresentada uma ampla seleção de obras dos artistas contemporâneos de maior projeção, de Raul Soldi a Horacio Butler, de Carlisky a Hector Basaldúa, de Orlando Pierri a Libero Badii, registramos com prazer o acontecimento sem dúvida mais importante do ano, isto é, o contrato feito entre a Galeria Bonino de Buenos Aires e o desenhista Aldemir Martins. Trata-se de um contrato genuíno, à maneira que os "marchands" franceses usam há quase um século, e que como todos sabem, contribuíram de modo inestimável para a afirmação da arte naquele país que ainda hoje continua liderando os demais. Foi de grande utilidade também à arte do mundo inteiro, justamente porque os "marchands" sustentam econômica e moralmente seus artistas. Não teriam sido possíveis os fenômenos e as afirmações de Picasso, Matisse e tantos outros, se os pintores não tivessem demonstrado confiar nos "marchands", e vice versa. Seria suficiente ler o contrato que estabelecia as relações entre Matisse e a Galeria Bernheim, contrato este que data do ano de 1906, para compreender qual fosse a reciprocidade de interesse: o Mestre francês disse numa ocasião que o contrato o obrigava daí por diante, de produzir somente obras-primas. Naturalmente isto não constava nas cartas. Para nós é muito importante registrar agora a conclusão de contratos entre pintores e "marchands" sul-americanos, quer dizer, assinalar um fato que embora chegando com tanto atraso, já representa alguma coisa. Estaríamos mais satisfeitos se isto fosse entre um artista brasileiro e um "marchand" brasileiro. Mas onde estão os "marchands"?

Infelizmente, numa cidade de três milhões de habitantes, com o progresso dado pelos Museus e pelas Bienais, não se verificou ainda a abertura de uma galeria dedicada exclusivamente à arte moderna, capaz de tomar a si a tarefa de ajudar aos artistas. As coisas realizam-se pouco a pouco, e é público que um de nossos artistas mais inteligentes encontrou seu "marchand" na Argentina. Este último levou até para os Estados Unidos seu novo protegido, onde está organizando duas exposições, uma em Washington, na sede da União Pan-Americana, e outra em Nova York. Desses acontecimentos nos referimos num outro artigo desta revista.



O Governador Jânio Quadros tem se revelado um dos mais sinceros incentivadores do cinema brasileiro. No clichê um flagrante onde o chefe do executivo paulista, tendo a seu lado o ex-secretário do Governo, Deputado Derville Allegretti, dava posse aos membros da Comissão Estadual de Cinema.

Cinema é problema do govêrno

77

Nos primeiros anos de vida do cinema, as cópias das fitas eram vendidas pelos seus produtores aos exibidores. Logo, porém, ficou evidente que cada cópia adquirida tinha uma capacidade de exibição superior à de um cinema apenas, e assim se estabeleceu o sistema de aluguel das películas, que é o único vigente até hoje.

A partir do momento em que o filme deixou de ser um produto negociável na base de venda, para ser explorado na base de uma porcentagem sobre cada bilhete vendido ao espectador, o cinema começou a transformar-se em problema de governo. Como seria possível, por exemplo, ao produtor verificar a exatidão das declarações de receita do exibidor, em milhares de cinemas disseminados no mundo inteiro, se não houver, de uma maneira ou outra, fiscalização dos poderes públicos? Esse é um dos aspectos do problema.

Outro problema, mais grave nos seus efeitos: há uma enorme desproporção entre o custo da realização de um filme (sempre superior, no plano internacional, a 20 milhões de cruzeiros e atingido algumas vezes até 400 milhões de cruzeiros), e o custo das cópias, que são o veículo de divulgação do filme (entre 20 e 60 mil cruzeiros atualmente). Consequência inelutável: o País que dispuser de mercado consumidor interno de maior proporção (é o caso dos Estados Unidos), poderá amortizar no seu próprio território um custo elevado de produção, com o que isso representa de luxo de espetáculo, de capacidade de seleção dos melhores artistas e técnicos mundiais, etc.. Produzirá portanto filmes com elevado poder de atração sobre o público, superiores, pelo menos em tese, aos filmes de países de mercado menor.

Esses filmes, já amortizados, poderão ser exportados pelo preço irrisório de algumas cópias. Para julgar a situação de calamidade provocada por esse "dumping" na indústria cinematográfica dos países de mercados médios ou pequenos, seria necessário imaginar a situação da indús-

tria automobilística nacional, se ocorresse a possibilidade de importar-se "Cadillac" pelo preço de uma bicicleta de criança. A comparação não é de maneira alguma exagerada: ela respeita fielmente as proporções de custo entre as cópias e o orçamento total da produção.

Essa constatação preliminar levou os governos à adoção de uma série de medidas legislativas que, sob formas ligeiramente diferentes, encontraremos na Itália, França, Inglaterra, Espanha, Argentina, etc. São elas:

- 1) a criação de um mercado compulsório para o filme nacional, ou seja a obrigação, pelos cinemas, de exibirem fitas nacionais durante um determinado número de dias por ano;
- 2) a taxação dos filmes estrangeiros, na sua entrada no país, afim de amenizar as condições de concorrência;
- 3) a criação de um mercado suplementar, para a película nacional, sob forma de um auxílio pago pelo Poder Público ao produtor, e proporcional à renda obtida pelo filme na sua exibição.

Qual era, até pouco tempo atrás, a situação do cinema brasileiro? Dessas três medidas fundamentais, ele tinha apenas uma ao seu favor: a obrigatoriedade de exibição. Por incrível que pareça, o Governo brasileiro vinha adotando sistematicamente uma política de auxílio à produção estrangeira. Não só o filme estrangeiro entrava e continuava entrando no País praticamente sem onus nenhum, como ainda vinha ele recebendo do Governo Federal uma bonificação cambial da ordem de 200 a 300 milhões de cruzeiros anuais, nos últimos cinco anos. Com efeito, o filme estrangeiro era importado, e suas rendas remetidas, pelo câmbio de custo oficial, burlando, com a conveniência das autoridades, todos os dispositivos legais que regiam o comércio exterior. Esse privilégio constituía-se em autentica subvenção à produção estrangeira, e permitiu ao Governo manter uma política demagógica de tabelamento dos preços de cinema a um nível



Cena de "Ravina" em filmagem nos estúdios da Cinematográfica Vera Cruz, produção da Brasil Filmes, financiada pelo Banco do Estado de São Paulo.

78

extraordinariamente baixo, se comparado com os preços vigentes no exterior.

Não é pois, de se estranhar, se os esforços de implantação, em São Paulo, de uma indústria cinematográfica mais legítima, industrial e artisticamente, redundaram num total fracasso financeiro. As três companhias fundadas em 1950 — 1952, Vera Cruz, Maristela e Multifilmes, construindo estúdios e importando equipamento num valor atual de aproximadamente duzentos e cinquenta milhões, entraram em colapso a partir de 1953. Em 1955, um grupo composto essencialmente de críticos de cinema e técnicos paulistas, resolveu alertar os Poderes Públicos e trabalhar para o saneamento dos erros da política cinematográfica no Brasil.

É preciso destacar, nesse grupo, o nome de Flavio Tambellini, que pelas suas campanhas nos "Diários Associados" e sua ação pessoal, conseguiu sem dúvida modificar as perspectivas do cinema nacional.

O primeiro apelo foi dirigido à Prefeitura de São Paulo. Explica-se essa prioridade pelo fato do Poder Municipal ser mais estreitamente vinculado, pela Constituição, aos problemas de Cinema. É ele o Poder tributador por excelência dos Divertimentos Públicos. Justo, pois, que em troca dos benefícios que tira do Cinema, o Município se torne o protetor e o estimulador dessa atividade.

Deve-se ao Sr. João Accioli, então Secretário da Educação da Prefeitura, a criação da Comissão Municipal de Cinema. Integraram essa Comissão representantes dos diversos setores profissionais e culturais do cinema: essa cooperação dos interessados com os Poderes Públicos demonstrou ser das mais eficientes, tanto no setor Municipal como no Estadual e Federal.

Depois de realizar estudos sobre a situação econômica-financeira do cinema nacional, a Comissão elaborou um projeto de Lei apoiado pelo Prefeito Lino de Matos, e aprovado pela Câmara dos Vereadores, recebeu o número 4.854. Essa Lei, pela sua importância, ultrapassa de muito o plano estritamente municipal. Estabelecendo um sistema de reciprocidade com os outros Municípios que adotarem lei do mesmo tipo, as providências tomadas terão provavelmente muito em breve uma extensão nacional: o Distrito Federal, Curitiba, Maringá, Porto Alegre já estão estudando a sua adoção.

Em linhas gerais, a Lei cria um adicional ao imposto de diversões públicas, e com a arrecadação deste adicional, proporciona aos produtores uma subvenção calculada percentualmente sobre a renda obtida pelo filme na sua exibição no Município. Essa percentagem é de 15%, com

um prêmio suplementar de 10%, a critério de um Juri, para as fitas que evidenciam um esforço qualitativo. Essa é a providência fundamental, a criação de um mercado suplementar ao qual já nos referimos: adotada nos principais Municípios do País, será possível pela primeira vez ao produtor nacional movimentar-se numa base razoável de orçamento (até agora os orçamentos e nossas fitas são de 3 a 5 vezes inferiores aos orçamentos europeus, e cerca de dez vezes inferiores aos norte-americanos).

Os recursos obtidos pela cobrança do adicional serão ainda usados, por Lei, na premiação dos melhores artistas e técnicos, documentaristas e sobre tudo no estabelecimento de convênios com entidades culturais: Cinemateca e Escola de Cinema. Esse problema educacional do cinema, nos seus dois aspectos fundamentais de formação do público e de formação dos artistas e técnicos, tem uma importância extraordinária para o futuro do cinema. As providências nesse setor deveriam ter prioridade, pois os seus efeitos só se farão sentir a longo prazo. Entretanto, a péssima situação financeira da Prefeitura atrasou o pagamento dos dois convênios já assinados — o primeiro com a Cinemateca Brasileira, o segundo com o Seminário de Cinema do Museu de Arte. De qualquer maneira, a Lei 4.854 já tem prestado serviços inegáveis ao cinema brasileiro: possibilitou a ressurreição do cinema paulista, que apresenta, no seu conjunto, um nível técnico e artístico superior ao carioca. A experiência dos anos de 1950-52 tinha provocado uma fuga dos capitais particulares em relação à produção cinematográfica; era preciso, para reerguer a indústria, achar uma solução para o problema do financiamento. Numa carta aberta ao Governador Janio Quadro, os críticos paulistas fizeram ver que o Banco do Estado podia, sem risco, financiar a produção, respeitadas certas exigências. O Governador mostrou-se extremamente receptivo (é, alias, a figura política brasileira que mais empenho pessoal demonstrou em favor do cinema), e pouco tempo depois, o presidente do Banco, sr. Francisco de Paula Vicente de Azevedo, tornava público o regulamento do financiamento, cujo teto foi inicialmente fixado em Cr\$ 1.000.000,00. Posteriormente, foi esse teto elevado para dois milhões, e o ultimo relatório do Banco realça os bons resultados obtidos. Deve ser esclarecido que esse financiamento não constitui nenhum privilegio aos produtores, e responde apenas à necessidade de especialização bancária num setor industrial de grande complexidade, quer nos seus aspectos de produção, quer na sua parte comercial.

Formada como a Comissão Municipal, por elementos representativos das entidades de classe, a C.E.C. funciona como órgão assessor do Banco do Estado, nas questões de financiamento cinematográfico, e do Governo paulista, nos problemas de cinema em geral. Atendendo às suas sugestões, manifestou-se diversas vezes o Governador, em ofícios ao Presidente da República, sobre assuntos de âmbito federal: contra o privilégio cambial aos importadores; pedindo melhor abastecimento e distribuição do filme virgem; sugerindo alteração do atual critério de exibição compulsória de filmes brasileiros, de número de fitas, para o número de dias de exibição.

O Governo Estadual tem ainda em execução diversos planos de grande importância para o cinema. Será provavelmente o primeiro estado brasileiro a promover um sistema de fiscalização realmente eficaz das salas de cinema, no que diz respeito ao cumprimento das leis de proteção aos filmes nacionais: tratando-se do principal mercado nacional (cerca de 40% do total), não há dúvida de que o desaparecimento de sonegação, pelos exibidores, de parte da renda, será um fator importante no progresso da nossa produção.

A Lei n.º 4.503, de 24 de dezembro de 1957, concedendo Cr\$ 2.000.000,00 anuais para a produção de curta metragem de alto nível, abre novas perspectivas para o setor do documentário. O exemplo da escola documentarista inglesa permitiu que graças à ação compreensiva do Governo, revelar alguns dos mais importantes realizadores de filmes da atualidade, basta para demonstrar o interesse da medida.

Foi premiado no Festival do Cinema Brasileiro, realizado no Paraná, o filme "Uma certa Lucrecia". Tendo recebido menção honrosa pelo nível material, com referência a cenografia, devemos mencionar o empréstimo feito pelo Museu de Arte, para a realização do filme. O empréstimo foi da escultura de Renoir "Venus Vitoriosa", de uma arca florentina do século XVI, e de um precioso traje da época, que foi apresentado por Odete Lara.



Nos próximos dias, deverá ainda ser assinado um convênio do Governo Estadual com o Seminário de Cinema do Museu de Arte, para a criação de uma Escola para atores de Cinema. A seleção e o preparo dos intérpretes é um dos problemas mais cruciantes de nossa cinematografia. Poucos candidatos, praticamente nenhum com preparo profissional mínimo: tal é o quadro da interpretação cinematográfica no Brasil. A falta de atores suficientemente treinados constitui um obstáculo para a realização de filmes de trechos mais ambiciosos e, em parte, é responsável pelas soluções fáceis dos chavões cômicos ou dos "shows" radiofônicos. É de se esperar que a nova Escola provocará vocações e influenciará todo o meio cinematográfico.

Encontra-se ainda em estudo um projeto de lei que daria bases estáveis para a Cinemateca, transformada em Fundação, com verbas fixas do Governo.

Nomeada pelo Sr. Clovis Salgado, Ministro da Educação, que é a personalidade do Governo Federal mais ativamente interessada nos problemas de Cinema, a Comissão Federal de Cinema é o mais numeroso, e o menos homogêneo dos órgãos assessores cinematográficos dos Poderes Públicos. Milita ainda contra ele a complexidade dos assuntos de sua competência, que implicam problemas de ordem internacional de relativamente grande vulto.

O principal trabalho da Comissão tem sido o da elaboração de um substitutivo ao projeto do Instituto Nacional de Cinema. Muito controversado, sobre tudo por pessoas que desconhecem por completo o seu conteúdo, o projeto é sobretudo uma consolidação da legislação cinematográfica. A orientação geral da C.F.C. foi o sentido de uma redução do peso administrativo do Instituto. O projeto encontra-se atualmente (e já há alguns meses) em estudo no D.A.S.P., a pedido do Presidente Kubitschek.

No setor federal, a grande conquista do Cinema brasileiro é a extinção do regime de bonificação cambial aos importadores, em virtude da nova lei das tarifas. É provável que, ao par de uma política cambial e tarifária que não podia mais admitir tão escandalosa excessão, a pressão exercida pela Comissão Federal e pelo Governador Janio Quadros, bem como de alguns deputados e órgãos da Imprensa tenha contribuído para essa normalização do nosso comércio importador de filmes.

Se o Governo Federal resistir aos insistentes pedidos dos representantes da indústria estrangeira, no sentido de voltar a uma situação de privilégio, é provável, senão certo, que a COFAP deverá capitular na sua atitude intransigente em relação aos preços de cinema. Esse, na verdade, sempre foi e continua ser o problema n.º 1 de nosso cinema.



Os preços de entradas caíram progressivamente com o duplo efeito da inflação e do congelamento dos preços, possibilitado pela subvenção cambial. E, o que é mais grave, essa política levou a exibição a um sistema de simultaneidade em circuitos monstros, sistema esse que é um prêmio ao filme popularesco, e transforma qualquer tentativa de realização de um filme mais sério em empreendimento tremendamente arriscado.

Urge, pois, voltar a um sistema de categorização das salas, o que equivale a dar às pessoas de maior posse (que até um certo ponto coincidem com as pessoas de maior cultura) um "voto" de mais peso, na medida em que o voto decisivo, para o filme, é a renda da bilheteria. Reduzindo tôdas as camadas da população a uma só possibilidade de gasto, em matéria de cinema, é evidente que a COFAP deu uma maioria decisiva aos analfabetos ou semi analfabetos, e isso explica o maior sucesso financeiro, neste regime, dos filmes de "chanchada". Para sanear essa situação, seria necessário também modificar o critério do "8x1", que elimina a possibilidade de repetição de um mesmo filme, por mais de uma semana, num mesmo cinema (que neste caso, não estaria cumprindo o decreto de proteção ao filme nacional). A experiência mundial demonstra que o bom filme, assim entendido no sentido artístico, ganha sempre a ficar em exibição muito tempo num mesmo cinema: é assim que ele constitui a sua própria fama. Proibir essa possibilidade, é matar o bom cinema.

Assim ficam brevemente resumidos os muitos problemas e algumas das conquistas do cinema brasileiro.

O cinema no Brasil espera impulso que circunstâncias econômicas favoráveis deram à arquitetura. Acusar o cinema brasileiro de encontrar-se em deplorável situação, por incapacidade artística dos seus realizadores, seria o mesmo que culpar o caipira por falta de concepção arquitetural nas casas de pau-a-pique.

A orquestra sinfônica juvenil de Mário Ferraro

O balanço das atividades desenvolvidas no ano de 1957, pela "Orquestra Sinfônica Juvenil" do Museu de Arte de São Paulo, foi grandemente satisfatório e autoriza a previsão de tamanhos sucessos futuros que, dentro em breve, ela virá a ter, e será considerada, com toda a justiça, como a mais sadia fonte de divulgação musical e, mais ainda, como uma forja de novas energias para as orquestras profissionais do país.

É bem sabido que, nas escolas de música da cidade, o jovem instrumentista não encontra possibilidade de adquirir prática de orquestra — aquela ambientação indispensável que, no término de seus estudos, lhe permita iniciar a carreira de professor de orquestra. Não nos esqueçamos também dos jovens possuidores de ótima disposição para a música, mas desprovidos de meios suficientes para iniciar-se em seus estudos. Eis, em poucas palavras, porque organizou-se o Departamento de Música do Museu de Arte de São Paulo, com suas bolsas de estudo e a Orquestra Sinfônica Juvenil.

A atividade lograda no ano findo foi mais intensa em relação aos anos antecedentes (dez concertos em oito meses) e as músicas executadas foram do maior interesse. Faz-se mister recordar, antes de tudo, que estabelecer um programa sinfônico para uma orquestra de jovens não é tão fácil como poderia parecer. Terdo na devida conta as possibilidades técnicas de execução individual dos instrumentistas ou das diversas seções que formam a orquestra (fato que influi sobremaneira na escolha das músicas) permanece, em primeiro plano, sempre, a finalidade educativa. Consequentemente, não se prende, em quase nenhum ponto, ao repertório batido que ainda hoje domina os programas das principais orquestras de profissionais. As obras primas dos séculos dezessete e dezoito, não conhecidas no Brasil, são a fonte inexaurível dos nossos programas. Dentre a fecunda produção de nossos artistas a escolha cai sobre composições dos contemporâneos. Apreciamos profundamente Haydn, Mozart e Beethoven e esta nossa apreciação explica porque suas obras de maior vulto não apareceram em nossos programas. Convém recordar ainda que, bem ou mal, de maneira indistinta, as orquestras executam grande parte de suas composições. Preferimos, por enquanto, a execução modesta mas clara e respeitosa de peças cuja simplicidade não sacrifica a qualidade artística, do que uma execução falha de alguma sinfonia célebre e complexa. Não nos esqueçamos que estamos na época dos achados e das reivindicações. A propósito, ressaltamos um aspecto: Antônio Vivaldi, é um autor sobre quem voluntariamente insistimos não só pela beleza de sua música mas também pela ótima participação violinística dos seus concertos e para criar oportunidades aos melhores instrumentistas da "Orquestra Sinfônica Juvenil" de ostentar suas próprias qualidades de jovens virtuosos nas partes concertantes.

De autores contemporâneos foram já executados obras de Stravinsky, Villa-Lobos, Fuga, Nogueira, Rossini e Camargo Guarnieri. Com referência aos solistas, é sempre a direção que indica o autor e o concerto a ser interpretado. Isto traz ainda a vantagem da divulgação uma vez que se considere estar o repertório dos concertos, em São Paulo, (tomemos, por exemplo, os concertos para piano, em geral) baseados somente em quatro ou cinco nomes famosos.

Num dos últimos concertos do ano findo, a "Orquestra Sinfônica Juvenil" fez uma nova experiência: acompanhou um cantor. A ótima execução do "Il Maestro di Cappella" de Cimarosa (um "intermezzo" burlesco para barítono e orquestra) assinalou uma nova etapa no progresso lento mas contínuo da orquestra. O programa que incluía a alegre opereta de Cimarosa completava-se com importantes páginas de Paisiello (Sinfonia Fúnebre pela morte do Pontífice Pio VI), Mulé, Villa Lobos e um originalíssimo concerto de Antônio Vivaldi (novo para o Brasil como grande parte das músicas que constituem nosso repertório) com um curioso — e único na obra



O maestro Mário Ferraro regendo a Orquestra Sinfônica Juvenil na execução do "intermezzo" burlesco "Il Maestro di Cappella", de Cimarosa, com a participação do barítono Rio Novello.

do "Prete-Rosso" — amalgama de instrumentos concertantes: dois violinos, duas flautas, duas trompas, duas harpas e outros ainda.

A "Orquestra Sinfônica Juvenil", além da sua atividade normal em São Paulo (onde já se apresentou em todos os teatros e nas principais estações de radio-televisão) visitou ainda o Rio de Janeiro, Santos, Campinas, Sorocaba e prepara-se para novas viagens a outras cidades. Entre as novas músicas que deverão ser apresentadas no primeiro concerto deste ano figura uma belíssima "Introdução" de Camargo Guarnieri e o "Combattimento di Tancredi e Clorinda" de Claudio Monteverdi (um madrigal guerreiro e amoroso para três vozes e orquestra). Seguir-se-á, logo após, uma ópera cômica de Mozart, sem grandes dificuldades técnicas de execução e que o gênio de Salzburgo compôs aos 12 anos de idade, enquanto outras músicas sinfônicas virão enriquecer o repertório graças à preciosa colaboração da editora "Ricordi Brasileira". Veremos ainda a participação de notáveis solistas de São Paulo e, para o próximo ano, está prevista a apresentação de obras sinfônico-corais.

Em decorrência de importante acordo estipulado recentemente entre o Museu de Arte de São Paulo e a Fundação Armando Álvares Penteado, as atividades musicais foram ampliadas para a criação do "Colégio Musical". A instrução de nossos jovens estudantes de música será completada com a instituição das cadeiras de todas as matérias complementares.

Atinge, assim, a orquestra, pouco a pouco, um plano de ação contínua e sistemática. Aquêles grupo de jovens que desde 1951, por inspiração da sra. Yvone Levi e com o concurso do maestro Kovach, iniciativa, duramente suas atividades, começa agora a dar seus frutos. E, não seria justo esquecer, perante aqueles que desejam fazer alguma coisa de permanente para a cultura do país, as árduas caminhadas desses iniciadores, inclusive o maestro Mário Rossini, hoje no "Maggio Fiorentino", que tanto fizeram para a vida desse conjunto orquestral.

Livros e revistas



Armin Haab: Mexican Graphic Art (Arte Gráfica Mexicana).
Editor: George Wittenborn Inc., Nova York.

O primeiro livro em língua inglesa que dá um extenso exame da multiplicidade da expressão visual exclusiva da arte gráfica Mexicana (água-forte, zincografia, litografia, xilografia e linogravura). Este volume dá uma visão sobre os trabalhos tanto antigos como recentes, dos artistas mais importantes, começando com Posada, o fundador desta decisiva expressão artística do México, Diego Rivera, Si-queiros, Aguirre, Tamayo e outros.

New Furniture (Móveis novos) N.º 3 Vol. III de 1955.
Editor: John Peter. Publicação de George Wittenborn Inc., Nova York.

Este não é um livro de conclusões ou mesmo recomendações, mas sim um noticiário sobre a condição do mobiliário moderno em 1954, ou melhor da sua evolução, porque ele prova que existe um progresso nos esforços do desenhista para se servir de máquinas e materiais novos. Isto é importante porque a corrente de processos novos poder-se-ia transformar numa enchente, e o prêmio para truques e técnicas de bom desenho se afogaria nela. Porque no desenho de nosso tempo, os problemas tomam sempre grande vulto... o mesmo acontecendo com as oportunidades.



Pier Luigi Nervi: Bauten und Projekte (Construções e projetos).
Editor: Gerd Hatje, Stuttgart, Alemanha

Esta publicação, que é uma vista sobre a obra do arquiteto italiano, nascido em 1891, contém não só todas suas construções já terminadas como também importantes projetos como a usina e estação ferroviária com radiação até 300 m. ou surpreendentes soluções para a préfabricação de residências.

Das construções já terminadas, des-

tacamos o Estádio em Florença com sua larga e elegante cobertura para as tribunas, hangares com uma área de 4000 m², que pousam sobre 6 colunas somente, os famosos salões de exposições em Turim, uma série de construções industriais que abriram novos caminhos na construção, o edifício da UNESCO em Paris tão formal quanto construtivo, que lançou novos caminhos ao uso do cimento distendido.

Nervi, o criador de formas arquitetônicas surpreendentes e ousadas, estudou a fundo os problemas construtivos de suas obras. Tendo visto a conexão existente entre estas e a concepção espacial, conseguiu não só escapar ao perigo de uma conexão exagerada às custas da forma, como também ao passatempo da moda com puros elementos da forma. O modo de construir com peças pré-fabricadas, como ele o desenvolveu consequentemente, abre o campo à aspectos econômicos favoráveis e à novas formas. As probabilidades que oferece o cimento armado são visíveis na obra vital de Nervi. Porisso, justamente esta parte de suas ótimas criações, tem grande importância nesta publicação, devido tratar-se aqui de um problema prático que é de grande interesse para todo arquiteto e engenheiro.



J. P. Hodin: Ben Nicholson.
Editora: Alec Tiranti, Londres.

Neste estudo, Hodin analisa o espírito e o significado de Ben Nicholson para nosso tempo, que foi recentemente agraciado com o 1.º prêmio internacional de pintura da Fundação Guggenheim. Neste volume, ele faz especulações sobre o ardente problema da arte contemporânea. A obra contribui não somente para a compreensão do abstracionismo em geral e o significado de figuras geométricas na arte em particular; mas também tenta resolver a função do clássico, harmonioso e o balanceado num tempo perturbado por expressionistas sem forma e noções apocalípticas.

O autor escreveu uma série de livros e artigos nesta esfera, e recebeu o primeiro prêmio de crítica de arte numa competição internacional organizada pela Bienal de Veneza.

Philip C. Johnson: Mies van der Rohe
Editor: Verlag Gerd Hatje, Stuttgart.

A arte da arquitetura de nosso tempo conseguiu expressão clara na obra de Mies van der Rohe, e mesmo assim pouco foi publicado sobre este. Philip

Johnson, ex-diretor da seção de arquitetura do Museu de Arte Moderna de Nova York, valoriza esta obra, que é completada com os próprios manuscritos de Mies van der Rohe. Devido à clareza das formas e o evitar quanto é inútil, as construções de Mies van der Rohe conseguiram uma simplicidade de proporção e forma que se transformam numa beleza única. A base de sua concepção figurativa é o uso dos caracteres estéticos e estruturais, que se encontram nos mais diversos materiais.

Mais de 200 fotos dão uma visão de sua obra total, começando com os projetos revolucionários do início do século XX, os 2 edifícios de vidro, os edifícios de escritórios de cimento armado e as casas de campo com suas linhas simples em tijolos à vista e cimento armado; depois os pontos culminantes do trabalho de Mies van der Rohe na Europa: o pavilhão de Barcelona e a casa Tugendhat, em Brunn, na Tchecoslováquia.

O material fotográfico da época nos leva até o futuro. Abrange não só projetos que ficaram nesse estado, como também construções terminadas, (Instituto de Tecnologia em Illinois); também construções residenciais e principalmente, o consequente desenvolvimento dos edifícios de apartamentos nos últimos anos.

Jorge Romero: Lajos Szalay, Desenhos.
Editor: Guilherme Kraft Ltda., B. Aires.

"Folheando as páginas deste livro sem atenção às legendas, tentei compreender a mensagem transmitida pelas figuras. Tive a esperança, que os temas fossem tão vivos que as legendas seriam desnecessárias. Compreendendo este mundo de formas estremecidas, vê-se novamente o paradoxo da arte que se torna mais evidente quando os temas se referem à angústia e dor, que não obstante a força estrutiva do mal, as formas que o manifestam tornam-se apoteoses do bem; a angústia e a dor inspiram segurança e felicidade. Porisso este não é um livro amargo, porque sobre um fundo de amargura, não se constroem um edifício de esperança, senão um monumento lírico de afirmação. Deixando-se às vezes tentar pela caricatura, dá o melhor fruto de seu espírito, o espírito de um artista comprometido à maneira de Sartre, mas cujo compromisso não o une a uma circunstância, nem à uma situação, deixando-o livre para interpretar o verdadeiro sentido da vida.

É tal a potência de realização que esse artista excepcional possui, que em grande parte de seus desenhos, a linha vitaliza sobre todo espaço, que não só limita mas também indica, obrigando a vista do observador não só seguir a trajetória desta, mas também perceber a estrutura de uma forma em constante aproximação. Compreendo que as formas de riqueza poderiam ser usadas como documentos por historiadores e sociólogos. O simples entusiasmo vai encontrar a alegria infinita da forma de viver.

Romero Breat

Paul Moesanyi: Karl Knaths
Editor: Phillips Gallery, Washington
para Wittenborn & Co., Nova York.

Numa excelente apresentação gráfica com belas ilustrações e bem escolhidas, é apresentada uma monografia de Karl Knaths, pintor ainda desconhecido pelo público brasileiro. Knaths vive nos Estados Unidos contribuindo com sua arte para a tradição deste país. Vivendo retirado do mundo, entre dunas, o céu e o mar, na sua pintura encontramos naturezas mortas e algumas paisagens. Seus primeiros quadros denotam o interesse pelos impressionistas, principalmente por Van Gogh e os mais recentes, grande afinidade por Bracque.

Os esforços dos artistas americanos, lembraram Knaths de um herói de sua infância, Johnny Appleseed, que começado numa base não tradicional tenta trazer novas idéias europeias sobre os mais altos valores da vida para os pioneiros. Knaths identifica-se cada vez mais com Johnny Appleseed; vendo uma árvore florida lembra-se de um pequeno desenho de seu herói. O resultado foi uma belíssima composição sobre Johnny Appleseed.

Pablo Picasso, Suite Vollard.
Edição: Gerd Hatje, Stuttgart, Alemanha.

Numa apresentação gráfica fora de comum chegou às nossas mãos um livro de gravuras de Picasso — Suite Vollard. A publicação das 100 gravuras realizadas por Picasso entre os anos de 1930 e 1937 foi a maior idealização do "marchand" e editor Ambroise Vollard. A importância da Suite Vollard como é conhecida hoje em dia, poderemos entender somente em relação à personalidade e à obra do mesmo. Ambroise Vollard é um dos grandes desconhecidos de nossa época. Após ter feito a Faculdade de Direito em Paris, dedicou-se inteiramente a colecionar gravuras. Teve inicialmente muitas dificuldades, porém conseguiu superá-las, transformando-se em "marchand" de quadros. Teve a grande intuição de descobrir e colecionar Cézanne, Rouault e Picasso. Sendo a profissão de "marchand" lucrativa, pôde editar gravuras, litografias e ilustrações. Sua 1.ª publicação foi "Quelques aspects de la vie de Paris", com 2 excelentes litografias de Pierre Bonnard; após isto editou um "Album des Peintres-graveurs" com ilustrações de Bonnard, Renoir, Rodin, Roussel, Sisley, Toulouse-Lautrec, Vuillard e outros. Não tiveram sucesso algum, pois passados 20 anos não haviam sido esgotados os 100 exemplares de um e os 150 de outro. 1900 torna-se para ele o ano decisivo; editou seu primeiro livro intitulado "Souvenirs d'un Marchand de Tableaux". Em 1901 encontra-se com Picasso pela primeira vez após este ter chegado à Paris. Durante 10 anos, Vollard foi um constante comprador das obras de Picasso, isto é, até o iní-

cio da época cubista que acompanhou depois hesitando. A Suite Vollard deste livro, data de um período mais recente, e trata-se de uma série de 100 gravuras que Vollard encomendou a Picasso em 1931, após o sucesso alcançado pelas publicações de "Le Chef d'Oeuvre Inconnu" e de "Les Métamorphoses d'Ovide". Foi apenas em 1937 que Vollard teve em seu poder o conjunto das obras que no entanto, não chegou a publicar antes de sua morte, ocorrida em 1939. É tanto mais louvável o empenho do editor Hatje que reuniu nesta bela e cuidadosa publicação, a série completa de gravuras, o que permite assim conhecer a coleção. O editor Hatje está atualmente se interessando também por temas artísticos brasileiros: por ocasião de sua recente estada em nosso país travou os primeiros contatos com Roberto Burle Marx para a publicação de uma monografia do arquiteto-paisagista e pintor, convidando o sr. P. M. Bardi para a redação da obra.

Undicesima Triennale, Milano 1957.
Editor: Distribuidora Messaggiere Italiana, Milano, Itália.

A Trienal de Milão tem um hábito não comum na praxe das exposições, isto é, de publicar o catálogo geral após o encerramento da mostra, em lugar de fazê-lo antes da inauguração. Dessa maneira, a documentação é completa, como no caso da XI edição desta manifestação italiana, não coligindo os elementos nas páginas sempre cheias de erros, feitas às pressas, dos catálogos publicados para as inaugurações. Este catálogo, redigido de maneira exemplar, pode ser considerado um verdadeiro panorama dos problemas da arquitetura e artes que a acompanham; é também tecnicamente exato, graças a ótima redação de Agnol Domenico Pica, chefe do Departamento de Estudos das Trienais.

O grande volume de cerca de 400 páginas e mais de 200 pranchas é um exemplo a ser seguido por todos os organizadores de mostras internacionais, pois é sem dúvida importante que uma manifestação que requer tanto trabalho e tanta despesa seja por fim condignamente arquivada nas bibliotecas.

Integral N.º 8.
Patrocinada pela Sociedade Venezuelana de Arquitetos e pelo centro profissional do Leste.
Editada por INTEGRAL C.A., Caracas.

Revista com colaboradores estrangeiros que vão de Roberto Burle Marx, passando por Luigi Nervi até Félix Candela. Apresenta neste número o Edifício da Eletricidade de Caracas pelo arquiteto Tomás Sanabria, Flora — arquitetura paisagista por Francisco Tamayo, um projeto para Oslo dos arqs. Grug, Korsmo e Gundersen, Introdução ao estudo da vivenda rural no estado de Mérida pelo Dr. Miguel Acosta Saignes, jovens pintores Vene-

zuelanos, o horizonte do ballet Mexicano, por Rafael Pineda, e Função da crítica cinematográfica.

Comunità N.º 54, novembro de 1957.
Editada em Milão.

Destacamos os seguintes artigos: Política, por Ricardo Musatti, Reforma agrária no delta Paduano por Luciano Gallino, Cronica Literária por Giorgio Pullini, Associação dos escritores húngaros por Istvan Meszaros, Condição do Teatro em Milão por Pier Carlo Santini, o perfil de Albert Schweitzer por Costanza Walter e inúmeros outros artigos de grande interesse.

The Architectural Review, N.º 732, de janeiro de 1958. Londres.

Número especial de previsão com interessantes projetos para 4 igrejas, 3 colégios, 7 hospitais, 9 edifícios industriais, 10 hotéis, 14 residências, 8 aeroportos, 5 edifícios universitários e outros artigos de grande interesse.

Form N.º 1 de 1957.
Editada pela Westdeutscher Verlag, Stuttgart, Alemanha.

Destacamos no primeiro número desta revista os artigos — uma auto-biografia de Antoine Pevsner, Ampliação da obra do Museu estadual de Amsterdam por Gotthard Jedlicka, cadeiras de Rietveld, de W. Sandberg, argumento plástico para os trabalhos de Harry Bertoia e Constantino Nivola, por Eduard Trier. A arte no fim da Idade Moderna e outros artigos.

Arquitetos do México, N.º 3.

Apresenta neste número: projeto e construção de uma habitação pelo arq. Abraham Zabludovsky, Agência de veículos pelos arqs. Antonio Attolini Lack e Fernando Cruz Paredes, Edifício de despachos e apartamentos pelo arq. Luis J. de la Mora, edifício de apartamentos pelos arqs. Ramon Torres Martinez e Hector Velazquez, e outros projetos.

Architektur und Wohnform — Innendekoration N.º 1 e N.º 2 de outubro e dezembro de 1957, ano 66.
Edição: Verlagsanstalt Alexander Koch, G. m. b. H., Stuttgart, Alemanha

Neste número apresenta os seguintes artigos: Residência na Califórnia por Richard Neutra. Hotel com cinema em Breno pelo arq. Bruno Fedrigolli, Harmonia da cor e da forma no espaço pelo Dr. H. Hoffmann e outros artigos.

Moebel & Dekoration (Móveis e Decoração) outubro de 1957.
Editada por Konradin Verlag Robert Kohlhammer, Stuttgart, Alemanha

São de grande interesse os seguintes artigos: Considerações sobre a XI trienal de Milão. Madeira e côr na construção de interiores, Prateleiras e cômodos de pequeno volume, Biombo — elemento de divisão do espaço, Móveis contemporâneos musicais e outros.

o **CALOR**
fica...

só a **LUZ** passa!



As Chapas Goyana realizam o milagre desta separação: difundem a luz, impedem a passagem do calor. Mesmo no verão, num recinto coberto com Chapas Goyana, a temperatura é sempre agradável, a iluminação é farta e uniforme — é a própria luz do dia. Economize energia elétrica, torne mais confortáveis os ambientes, resolvendo seus problemas de iluminação com Chapas Goyana.

IA-SP 2.430

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 - indelévels!
- 3 tipos de ondulação: encaixam-se em chapas de zinco, alumínio ou cimento-amianto.
- Também planas, servem em qualquer caixilho ou esquadria.

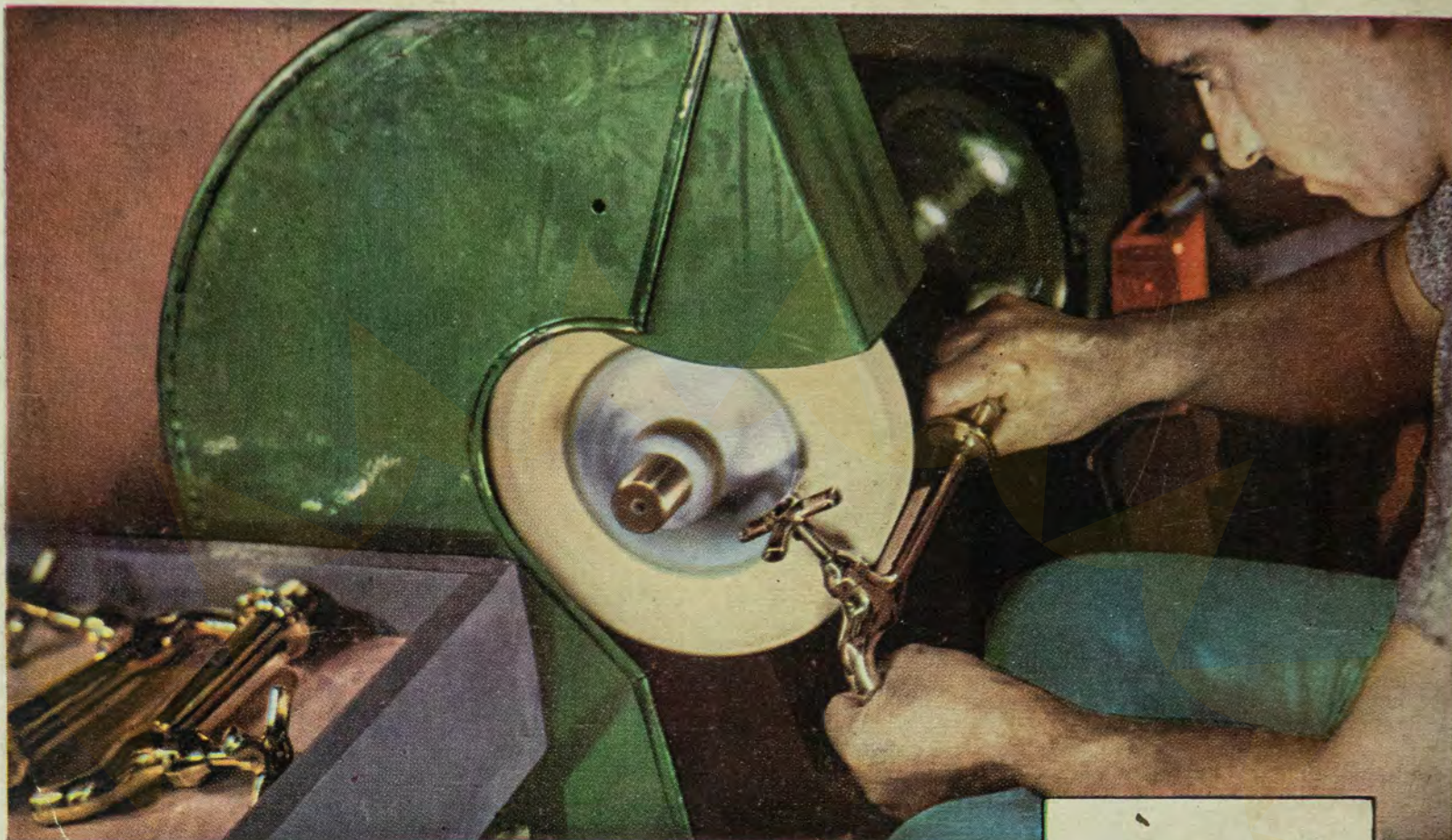
Produto da

MARCOPLAS

MARCA REGISTRADA

-CIA. INDUSTRIAL DE PLÁSTICOS

São Paulo: R. Tito 215 - Rio de Janeiro: R. 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

