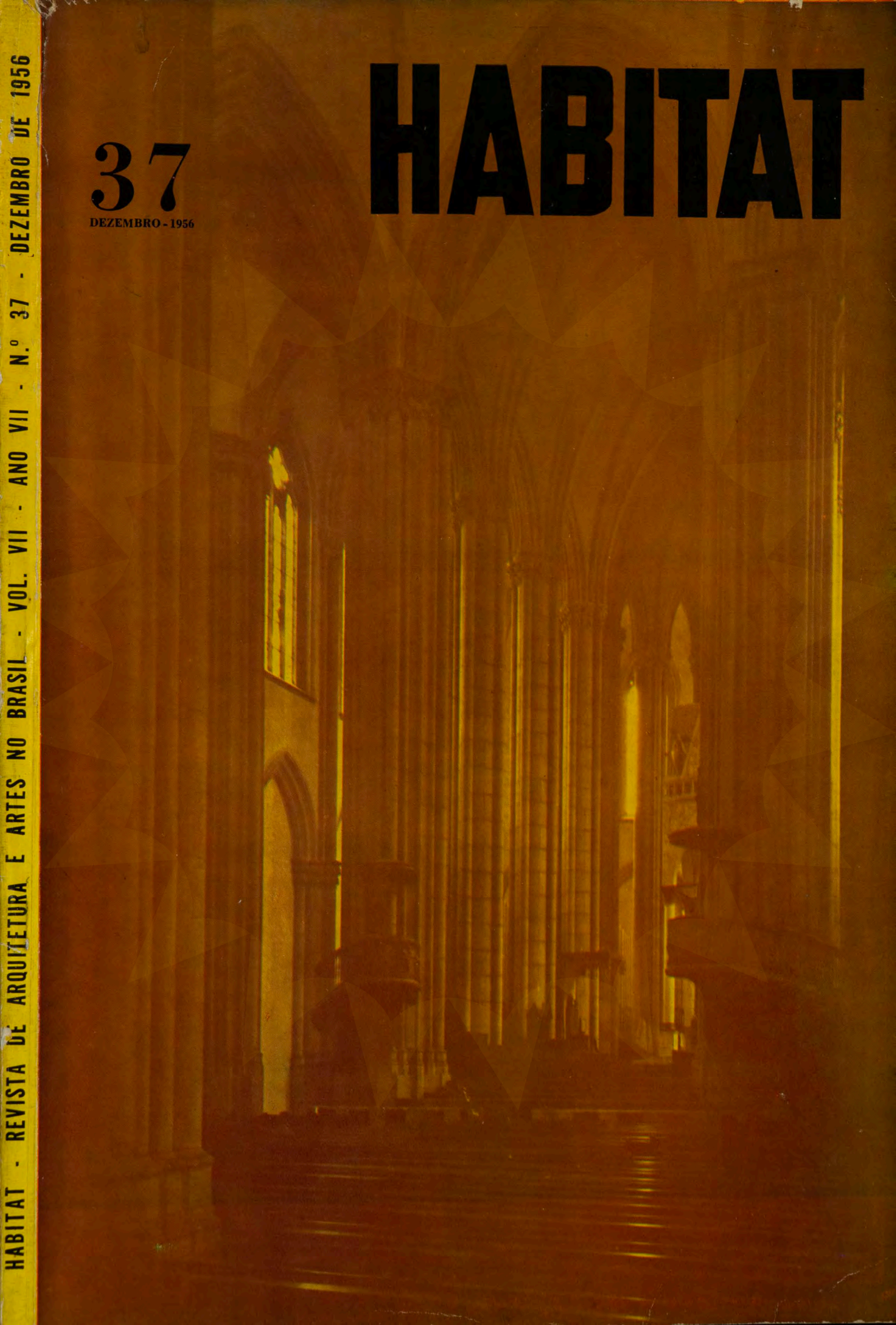


HABITAT - REVISTA DE ARQUITETURA E ARTES NO BRASIL - VOL. VII - ANO VII - N.º 37 - DEZEMBRO DE 1956

37

DEZEMBRO - 1956

HABITAT



A MADEIRA INCOMBUSTÍVEL!

FLEXÍVEL
TERMO - ISOLANTE
INATACÁVEL PELOS ROEDORES
IMPERMEÁVEL...

interflex

A MADEIRA MINERAL

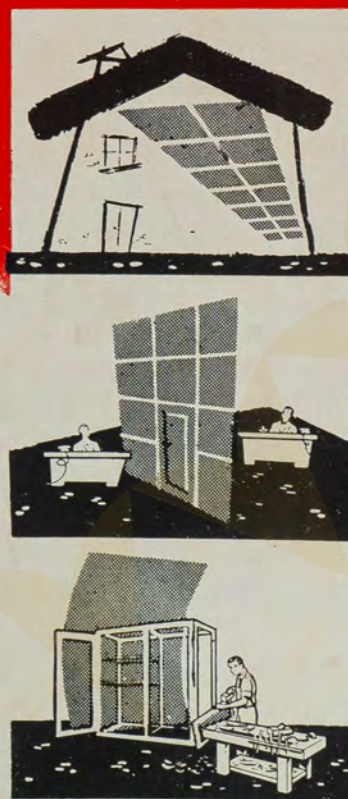
é produto que representa o tirocínio, técnica e experiência de 50 anos na fabricação de produtos de cimento amianto. Devido à alta pressão a que se submete no curso de sua fabricação e, às fibras orgânicas que entram em sua composição, as chapas Interflex possuem grande flexibilidade. Interflex é absolutamente incombustível, inatacável por insetos e roedores e não absorve a umidade. Podendo ser trabalhado tão facilmente como a madeira e com as ferramentas comuns de carpinteiro Interflex é um produto que corresponde perfeitamente, nos inúmeros usos indicados, entre eles, forros, divisões, revestimentos, móveis, decorações, etc. Dispensa acabamento, e pode entretanto ser pintado, lustrado ou envernizado.

UM PRODUTO

Eternit

ETERNIT DO BRASIL CIMENTO AMIANTO S.A.

SÃO PAULO — RIO DE JANEIRO



Outros produtos Eternit,
chapas onduladas e peças moldadas,
caixas d'água, tubos para esgoto sanitário,
descarga e ventilação, tubos de pressão, etc.

SOLICITE

FOLHETOS H-1 E INFORMAÇÕES A CAIXA POSTAL, 7044 - SÃO PAULO
EM SÃO PAULO, A VISITA DO NOSSO CORRETOR PELO FONE 34-3008

KNOEDLER

Established 1846



Paul Gauguin (1848-1903), «Paisagem», 21 1/4" x 25 3/4".

OLD MASTERS
AMERICAN PAINTING
FRENCH IMPRESSIONISTS
CONTEMPORARY PAINTING

Framing

Prints

Restoring

NEW YORK CITY

14 East 57 th Street

LONDON

14 Old Bond Street

PARIS

22 Rue des Capucines



Revestimento total com Mosaico Vidroso "VIDROTIL". Projeto e construção: Construtora Paulo Taufik Camasmie S. A.

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, 42-4096 (recados)
SALVADOR:	GERALDO GONZAGA - Rua Alvares Cabral, 8 - 1.º andar - Fone, 2850
BELO HORIZONTE:	BITTENCOURT & CIA. LTDA. - Rua da Bahia, 1.076 - Fone, 2-6354
FORTALEZA:	RAIMUNDO MATTOS JUNIOR & CIA. - Rua do Rosário, 300 - Fone, 1-3395
RIBEIRÃO PRETO:	REMACO - Rua General Ozorio, 331 - 1.º andar - Fone, 2964
PORTO ALEGRE:	S. BERG & CIA. LTDA. - Rua Uruguai, 91 - Sala 523 - Fone, 7657
RECIFE E NORDESTE:	N. JAYME REIS - R. Ubaldo Gomes de Mattos, 115 - S/58 - Edifício Phoenix Pernambucana



Para segurança de seu edifício e de seu capital, empregue uma fundação de SEGURANÇA

FUNDAÇÃO PNEUMÁTICA CIVILHIDRO

TUBULÕES DE CONCRETO ARMADO

A FUNDAÇÃO PNEUMÁTICA CIVILHIDRO SUPORTANDO MAIOR CONCENTRAÇÃO DE CARGA, PERMITE A CONSTRUÇÃO DE EDIFÍCIOS MAIS ALTOS, NAS ZONAS MAIS VALORIZADAS, COM LOJAS AMPLAS, TENDO POUCAS COLUNAS.

CARGA NORMAL PARA UM TUBULÃO — ATÉ 1.800 TONELADAS

CIA. NACIONAL DE CONSTRUÇÕES CIVIS E HIDRÁULICAS

SEDE: Rio de Janeiro — Avenida Marechal Câmara, 350 — 3.º andar — Telefone: 52-8066
 ESCRITÓRIO: São Paulo — Rua Barão de Itapetininga, 273 — 4.º andar — Telefones: 34-5111 - 34-1959

aviões
CONVAIR
340

Modernos e rápidos
possantes e
confortáveis



da CRUZEIRO DO SUL S.A.

Os possantes e modernos CONVAIR-340
da CRUZEIRO DO SUL, proporcionam
as mais confortáveis e rápidas viagens
aéreas.

a negócio ou a passeio prefira sempre

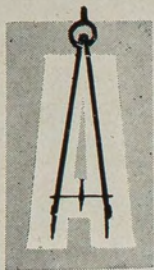


SERVIÇOS AÉREOS

CRUZEIRO DO SUL S.A.

Av. Rio Branco, 128 - Tel. 42-6060
Av. Nilo Peçanha, 26-A - Tel. 32-7000





*ambiente deseja aos seus
prezados amigos e clientes
um feliz Natal e próspero
Ano Novo*

Em qualquer formato
previsto pelo
engenheiro...



...perfis extrudados de alumínio **"Albra"**

Ligas mais fortes que o aço! Os perfis em ligas especiais de alumínio "Albra" podem apresentar resistência estrutural superior à do próprio aço, com apenas $\frac{1}{3}$ de peso deste. São, portanto, incomparavelmente mais fortes do que qualquer liga de outros metais não-ferrosos.

À prova de oxidação e corrosão! Mesmo sem pintura, em seu atraente acabamento natural, os perfis "Albra" são imunes à ação do tempo e da maioria dos agentes destrutivos (derivados do petróleo, gorduras, vapores industriais, ar marinho etc.)

ALGUNS DOS USOS CONSAGRADOS

Construções mecânicas e elétricas — armações estruturais móveis de todos os tipos — carrocerias para veículos — janelas, portas, grades, corrimões — nas decorações e divisões internas e uma infinidade de outras aplicações.

Consulte seu fornecedor especializado, ou a nós diretamente, sobre qualquer problema que envolva a utilização dos perfis de alumínio "ALBRA".
Disponemos de um Departamento Técnico com engenheiros capazes, pronto a atendê-lo com presteza, sem qualquer compromisso.



ALUMÍNIO DO BRASIL, S. A.

Largo Paissandu, 51 - 8.º andar - São Paulo - Rua México, 21 - 6.º andar - Rio de Janeiro



*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

NO

STUDIUM

do Hotel

J

ARAGUÁ

JANTARES DANCANTES

ao som do conjunto harmonioso de

BETINHO

Ar condicionado perfeito

Rua Major Quedinho, 40.

Telefone 37-5121

COCKTAILS-DRINKS

NO

CLUB

"550"



Melodias de **JEAN TRANCHANT**

AR CONDICIONADO

Aberto das 11 hs. da manhã

Praça da República, 146

LADRILHOS

GRANITINA

TERRAZZO

C. PUGLIESE & CIA. LTDA.

Rua Tabôr, 123 - Tels. 63-2047 e 63-1620

- Fábrica de Ladrilhos - Mosaicos - Granitina e Terrazzo
- Colunas - Balaústres - Traforos
- Tanques - Caixas d'água em cimento armado
- Decorações em Gesso e Cimento
- Distribuidores de Ladrilhos Cerâmicos - Materiais da Eternit
- Azulejos - Artigos Sanitários e Materiais para Construções em geral

definitivamente resolvido
o problema das

COBERTURAS PLANAS

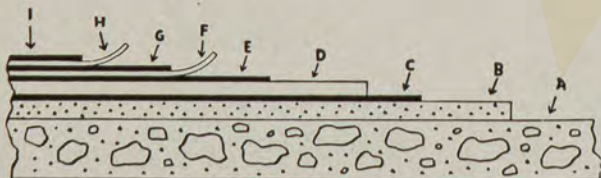
pelo processo

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 o tipo de cobertura, bem como de alçerces, 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: R. Padre Cursino, 586 - Fone: 80-8397

DISTRIBUIDORES E APLICADORES AUTORIZADOS:

Rio de Janeiro (D. F.) - Impeco Ltda.

Av. Nilo Peçanha, 255 - 8.º and. - sala 815 - Telefone: 42 4850

Goiania (Goiaz) - Francisco Bento Filho & Cia. Ltda.

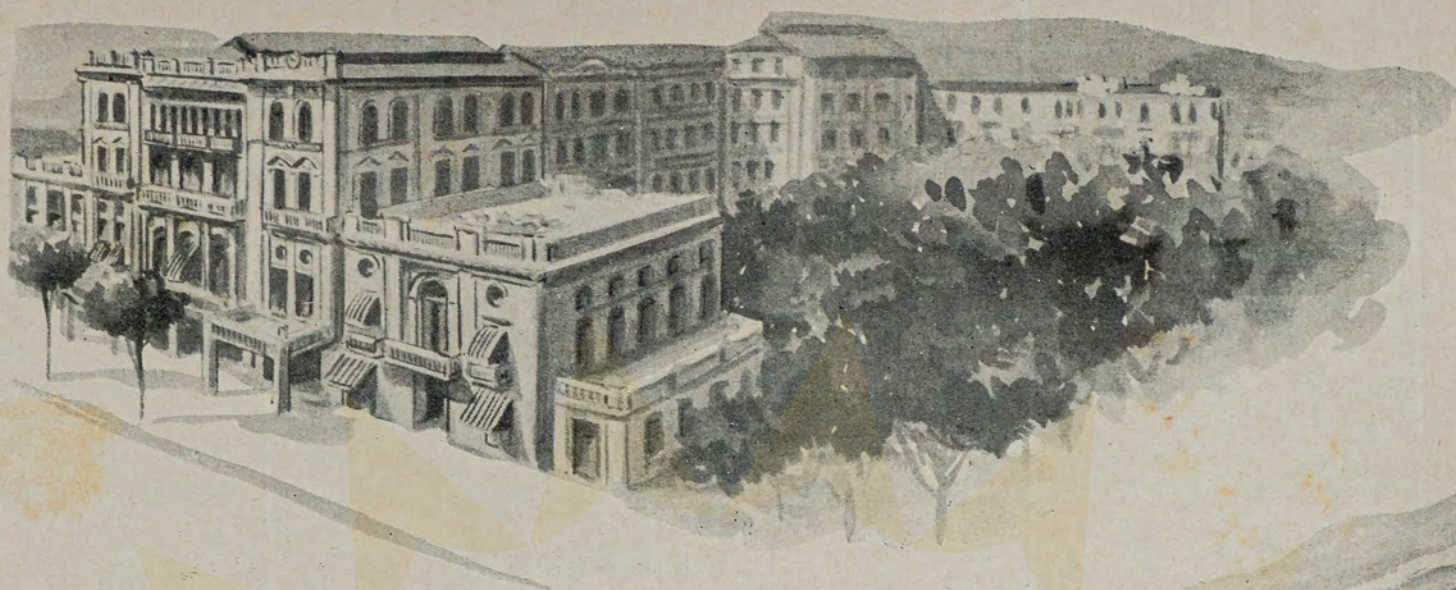
Av. Anhanguera, 78

Porto Alegre (R. G. do Sul) - Rua Uruguai, 91 - sala 523 - Telefone: 7657

Belo Horizonte (Minas Gerais) - Impermeabilizações Neso Ltda.

Av. Amazonas, 491 - 7.º andar - sala 707 - Telefone: 2-6469

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



PARQUE BALNEÁRIO HOTEL

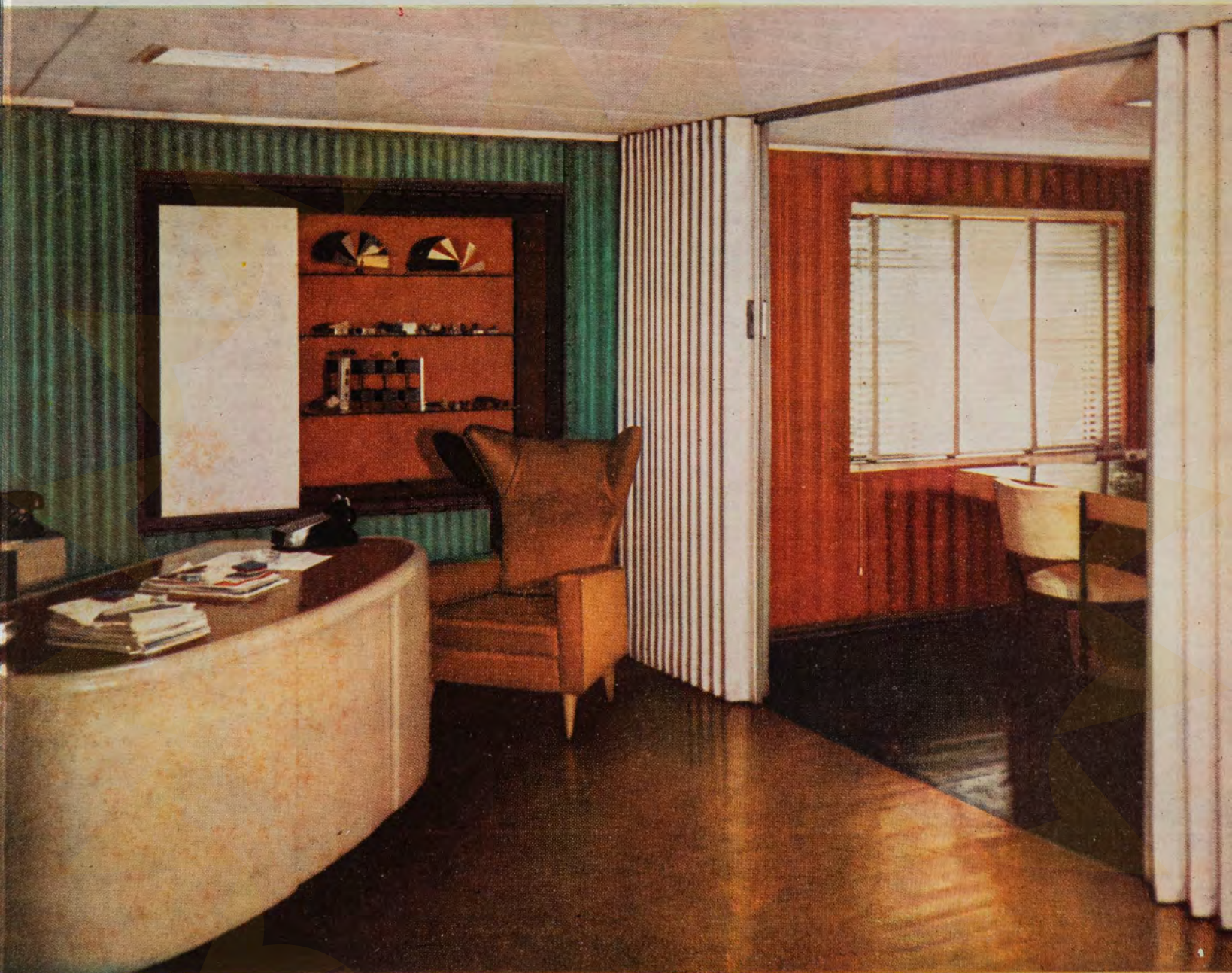
**TROPICAL GARDEN
TENIS · BAR · BOITE
BRIDGE CLUBE -**

AR CONDICIONADO

modernfold
PORTAS

ganha espaço e dá beleza

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



modernfold se adapta a todos os ambientes

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

Distribuidor

modernfold

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

Fabricadas por

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

SUAVE *Beleza...*

com as cores maravilhosas, os desenhos encantadores e a maciez incomparável dos

TAPÊTES CHENILE



veja só quantas vantagens!

- são facilísimos de lavar, a mão ou em máquinas comuns.
- fornecidos em tôdas as medidas ou formatos.
- em 25 cores diferentes, para combinar com qualquer ambiente ou decoração.



Os Tapêtes **Chenile**
não escorregam porque
têm base de latex!

a venda nas boas casas do ramo

Chenile DO BRASIL

TECELAGEM E CONFECÇÕES S.A. Departamento de Vendas: Rua Oscar Thompson, 36 - Tel. 52-2279

Fábrica Própria: Rua Dr. Silva Airosa, 22 - Vila Leopoldina

Artigos de uso Doméstico



Brinquedos



metalma



RUA CAETANO PINTO, 575

TELEFONE: 33-2133

CAIXA POSTAL: 2.400

S ã O P A U L O

CLICHERIA UNIVERSAL

esmerando-se sempre em produzir os mais perfeitos trabalhos em zincografia, um dos mais importantes setores das artes gráficas, na oportunidade em que a revista

H A B I T A T

completa mais um ano de existência, toda ela consagrada à arquitetura, à decoração, às artes visuais, à pintura, à escultura, prazeirosamente congratula-se com HABITAT EDITORA LTDA., para a qual executou a clichêrie da presente edição como de todas as suas outras publicações.

CLICHERIA UNIVERSAL

F. GRABENWEGER & CIA. LTDA.

RUA AURORA, 186 - TEL. 34-0818 - SÃO PAULO, BRASIL

BRASITODO

Livros técnicos sobre:

RÁDIO - TELEVISÃO - FOTOGRAFIA - AUTOMOBILISMO - AVIAÇÃO - DECORAÇÃO - ARQUITETURA - ENGENHARIA - JORNAIS - REVISTAS FIGURINOS NACIONAIS E ESTRANGEIROS

Distribuidor das revistas editadas por
HABITAT EDITORA LTDA.:

H a b i t a t — Revista de Arquitetura e artes no Brasil.

E n g e n h a r i a — Revista sobre engenharia, urbanismo, técnica em geral.

B r a s i l T é x t i l — Revista dedicada à fiação e tecelagem em geral.

C e r â m i c a — Revista dedicada à cerâmica industrial.

Engenharia Municipal — Revista sobre engenharia municipal, urbanismo.

AV. ALMIRANTE BARROSO, 54 — TEL.: 22-3224
RIO DE JANEIRO, D.F.

BANCO TIETÊ S/A

DIRETORES:

DR. ANTONIO WEY
Diretor-Presidente

ESTEVAO GROSS
Diretor-Superintendente

FERNANDO HERACLIO SILVA
Diretor-Gerente

DR. LUIZ TREVISANI
Diretor-Tesoureiro

TODAS OPERAÇÕES BANCÁRIAS

Matriz:

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

Agência Lapa:

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



Associando-nos às tradicionais comemorações de Natal — quando tudo se reveste de ar festivo e uma pausa é feita na incessante atividade de todo o ano — dirigimos uma sincera e fraternal mensagem de agradecimento a todos que nos tem prestigiado com sua preferência, e também àqueles que de alguma forma tem prestado cooperação para o desenvolvimento imenso da nossa organização, e ainda, de modo muito particular, aos nossos devotados colaboradores em todo o Brasil.

HOMENAGEM DE ELEVADORES ATLAS S/A



para os que sabem apreciar o melhor...



conjuntos
sanitários

CELITE

produtos de alta qualidade, em
tonalidades verdadeiramente
encantadoras... adequadas aos
ambientes de gosto requintado!

AZUL-HORTÊNCIA
MARFIM
AZUL-PASTEL
VERDE-JADE
AMARELO-CANÁRIO
VERDE-ESMERALDA



...e agora com a nova
e exclusiva cor

ROSA ORQUIDEA

CERÂMICA SANITÁRIA PORCELITE S/A

RUA ITAPURA, 626 - FONE 9-1183 - CAIXA POSTAL 2818 - END. TELEG. "PORCELITE" - SÃO PAULO



ROBERT GUTMANN
ALEXANDER KOCH

PROJEÇÃO DE LOJAS SHOP DESIGN

Têm-se construído, nos últimos anos, um número excepcionalmente elevado de lojas novas, e foram modernizadas muitas das já existentes. Se sairmos, porém, munidos de câmara fotográfica e caderno de esboços, para catar exemplos representativos, modelos de lojas que — na projeção como na execução, na concepção do conjunto como nos detalhes — demonstrem uma originalidade incontestável, o resultado, apesar de tudo, será relativamente pequeno. Juntáramos também, para o livro presente, de todo o mundo um material abundante, do qual, porém, ao examinar e escolher, impondo-se um critério severo, salvou-se apenas uma parte ínfima. Acresce que não foi nosso propósito o de mostrar um grande número de exemplos diferentes dum tipo de lojas atualmente em voga, mas sim, o de apresentar soluções realmente boas, revelando uma organização modelar, realizações conseguidas por meios originais, talvez uma idéia surpreendente e a coragem para experiências ousadas. A escolha das ilustrações obedeceu ao intento de exibir novos aspectos e de promover um desenvolvimento promissor.

UM LIVRO
NOVO QUE É DE
SEU INTERESSE
ESPECIAL

CONTEÚDO

- I. O ASPECTO NOVO
- II. A LOJA ESPECIALIZADA
- III. A LOJA PEQUENA
- IV. SALÕES DE VENDA
- V. MAGAZINES - PRÉDIOS COMERCIAIS
- VI. MÓVEIS PARA LOJAS
- VII. SHOPPING CENTRES

DIN A 4 ENCADERNAÇÃO DE LINHO. 194 PÁGINAS. 335 ILUSTRAÇÕES E PLANTAS. TEXTO EM ALEMÃO E INGLÊS. DM 46.-
Mandamos prospectos a pedido

VERLAGSANSTALT ALEXANDER KOCH GMBH - STUTTGART

em tôdas as direções...

...nas rotas que ligam
os mais distantes recantos
do Brasil, os modernos e
velozes "Curtiss Comando" do

Loide Aéreo

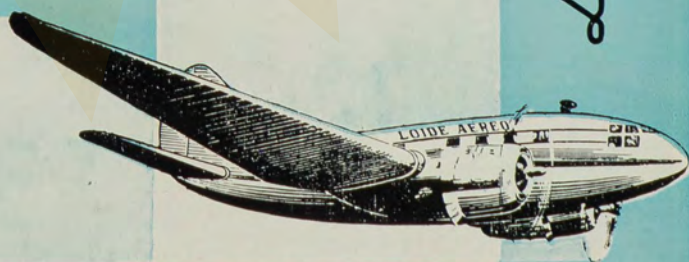
transportam progresso com
impecável tratamento de
bordo e excelente
serviço de terra.

faça sua próxima viagem pelo *Loide Aéreo*

belém
belo horizonte
campina grande
carolina
fortaleza
goiânia
ilheus
macapá
maceió
manáus
natal
pôrto alegre
recife
rio de janeiro
são luiz
são paulo
salvador
santarém
vitória

A SUA EMPRESA BRASILEIRA DE TRANSPORTE

Loide Aéreo





METALÚRGICA

WALLIG S.A.

H á 51 anos um símbolo de qualidade.

Fogões domésticos e industriais a gaz, lenha, carvão e óleo - caldeirões -
 cafeteiras - ferveedores de leite - frigideiras - pias - fritadeiras -
 bifeteiras - máquinas de lavar louça e copos - máquinas de
 descascar batatas - máquinas de moer carne - máquinas de
 lavar roupa de diversas capacidades - máquinas
 centrifugas - secadores de roupa - calandras -
 caldeiras de baixa e alta pressão - planejamento
 e execução de instalações completas.



HABITAT

ARQUITETURA E ARTES NO BRASIL

DIR. RESPONSÁVEL: GERALDO N. SERRA

7.º ANO - DEZEMBRO DE 1956 - N.º 37



Interior da Catedral de São Paulo. Fotografia de Albuquerque.

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

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

COMPOSTO E IMPRESSO NA EMPRESA
EDITORA O PAPEL LTDA. - RUA LA-
VAPÊS, 538 - FONE: 36-3689 - S. PAULO

DISTRIBUIDORES:

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

SALVADOR: Depósito Continental de Livros,
Praça Barão do Rio Branco, 5, 2.º, S/1, 2.

RECIFE: Geraldo de Brito Peixoto, Av. Guara-
rapes, 50, 2.º, S/202.

BELO HORIZONTE: Escritório Dutra, Rua Tim-
biras, 834.

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.

SUMÁRIO

Reforma do ensino na arquitetura	1
Exposição de arte religiosa	2
Velho Natal	3
Onirismo — Manuel Germano	6
O Construtivismo centrífugo — José Geraldo Vieira	12
Pedro Alexandrino	15
Tomás Santa Rosa	16
Cinquentenário da morte de Cézanne	17
«Índios da Amazônia» — Exposição na Suíça	18
Artistas argentinos: Cogorna, Badii e Seoane — Sigwart Blum	22
Novas observações sobre a Bahia — Wolfgang Pfeiffer	28
Loio Pérsio	32
O escultor americano Marshall Fredericks	34
Paulo Rissone	35
Maria Helena Crisóstomo de Oliveira	36
Dois artistas peruanos	37
Cerâmica do ateliê «Grupo Primitivo»	38
XV Salão Internacional de Arte Fotográfica	39
Costumes dos índios — Mário e Ruth Baldi	44
O presépio através dos tempos	48
Poemas grotescos e macabros — Raul Pedroza	50
Construção da nova capital Brasília — Geraldo Ferraz	52
A história do arranha-céu — William Alex	53
Tecelagem Paraiba S. A., São José dos Campos — arqs. Rino Levi, Roberto Cerqueira e Luiz Carvalho Franco	60
Auditório de Rádio d'«O Estado de São Paulo» — arq. Jacques Pilon	64
Projeto para o Colégio Estadual de São Paulo — arqs. R. C. Azevedo e R. Cordieri	66
Concurso de Ante-projetos para o C.I.B. — arqs. David e Sioma Largman	71
Capela de São João Batista, da Ordem de Malta — arq. Kurt Hollander	74
Primeiro templo Rosacruz da América do Sul — arq. Benjamin de A. Carvalho	76
Bar-Restaurante em São Conrado, Rio — arq. Ulysses Burlamaqui	79
Residência em Campos do Jordão — arq. Arnaldo Corrêa Gonçalves	82
Escola do Jockey Club de São Paulo — arq. Sajous	84
A Cia. de Cerâmica Industrial de Osasco	88
Exposição coletiva «Artistas da Bahia»	91
Sobre artesanato — Yvonne Jean	92
Exposições, Museus e Galerias	93
Noticiário	95

ASSINATURAS

Brasil:

(12 números anuais) porte simples Cr\$ 400,00

(12 números anuais) porte registr. Cr\$ 460,00

Exterior:

(12 números anuais) porte registr. US\$ 15,00

NÚMEROS AVULSOS

Brasil:

Porte simples Cr\$ 40,00

Porte registr. Cr\$ 45,00

Exterior:

Porte registr. US\$ 1,50

NÚMEROS AVULSOS ATRASADOS

ANOS I - II - III - IV - V

Brasil:

Porte registr. Cr\$ 75,00

Exterior:

Porte registr. US\$ 1,75

ANO VI

Brasil:

Porte registr. Cr\$ 65,00

Exterior

Porte registr. US\$ 1,75

Reforma do ensino na arquitetura

Duas greves de estudantes marcaram, em São Paulo e no Rio, neste fim de ano, as preocupações dos moços visando à reforma do ensino da arquitetura, pois ambos os movimentos tomaram, como base única, a necessidade de renovação dos métodos, dos processos, dos ideais. O que se teve em vista, tanto na Faculdade de Arquitetura da Universidade Mackenzie, como na Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil, foi uma aspiração por melhores níveis, para melhores índices de aproveitamento didático-pedagógico.

A situação anacrônica em que se encontrava a Faculdade de Arquitetura Mackenzie foi superada pelo movimento levado a efeito este ano, restando agora que os resultados consequentes sejam levados até os últimos objetivos, mas deve-se acreditar que tal seja possível, pois os entraves existentes foram, afinal, ultrapassados. Isto é um ponto-de-partida bem estabelecido, articulado para conquistas que sempre desejáramos na Mackenzie, e confessadamente é a aspiração de todos os ex-alunos desse estabelecimento de ensino, obrigados a re-aprender a profissão depois da obtenção do diploma, se quizerem uma atualização do ofício na prática cotidiana.

No Rio de Janeiro, o ensino da arquitetura reclamou, também, neste fim de ano, uma atitude enérgica dos moços do último ano, que através do Diretório Acadêmico Atilio Correia Lima demonstraram a sua seriedade de propósito, ao formularem as suas reivindicações. Aliás, constam elas do grupo de afirmações emergentes dos trabalhos do I Congresso Pan-Americano de Estudantes de Arquitetura e Urbanismo, de que demos notícia, realizado no Rio, em meados deste ano. E é para a concretização daqueles objetivos que os estudantes do Rio tendem, em reuniões de trabalho que ainda não chegaram a uma solução final, mas se propõem a concertar um conjunto de princípios e de objetivos, no sentido sempre do melhor ensino. A greve do Mackenzie, em São Paulo, foi determinada pelo 3.º ano. No Rio, foi o 5.º ano que se rebelou contra o "sistema inadequado de ministração da cadeira de Sistemas Estruturais", em que a inacessibilidade do professor, o seu método de monologar a aula, a exclusividade que tomava na solução das questões assim como o julgamento arbitrário das provas, levaram os alunos à manifestação que se teve. Na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, onde também há aspirações dos estudantes a se traduzirem em reforma para melhoria do ensino, não houve greve, mas uma conciliação de pontos-de-vista levou, nos últimos meses, os professores e alunos a estudar as necessidades e possibilidades de um acôrdo na elevação dos níveis de trabalho recíproco. Estamos informados que essa aspiração, em que concorrem alunos e mestres, está sendo levada em consideração efetiva, promovendo-se um trabalho de renovação do ensino que, em pouco tempo, dará seus resultados concretos. É possível que, já no próximo ano, essa objetivação do ensino se realize, com pleno aproveitamento didático-pedagógico. Vê-se, portanto, que o ensino da arquitetura, está passando por uma reforma profunda, em que os indícios mencionados, através de greves ou de estudos naquele sentido, vão confirmando as inquietações a se traduzirem em realidades.

A arquitetura e o urbanismo não poderiam permanecer estagnados em plano acadêmico, como ainda acontecia na Mackenzie, nem sob um individualismo arbitrário, como ocorria na Faculdade Nacional de Arquitetura, nem ainda sem maior plasticidade objetiva, como a reclamavam os estudantes da FAU.

A crise do ensino, no Brasil, reflete-se nesse aspecto particular de uma das ramificações mais importantes da formação de nosso meio técnico. Mas reflete-se de uma forma que é encorajadora, porque são os próprios estudantes de Arquitetura e Urbanismo que revelam o seu profundo interesse pela elevação dos níveis do ensino, não querendo facilidades nem se alheando das questões, antes, procurando o melhor que implica em maiores dificuldades a vencer e participando, intensamente, o que compreende um senso de responsabilidade. São, portanto, compromissos de uma mocidade que não se demite nem se omite, mas, ao contrário, procura imiscuir-se na realidade e nela atuar.

Se há, pois, o mal da crise do ensino, na recíproca em que se traduzem as queixas, da parte dos alunos pelo desinteresse com que as matérias lhes são transmitidas, da parte dos professores quanto ao desinteresse dos alunos, no setor da Arquitetura e do Urbanismo, em São Paulo e no Rio, o que se verifica é que há uma corrente decidida a pugnar pela melhoria do ensino. Que os professores do Mackenzie e da Faculdade Nacional de Arquitetura sejam capazes de compreender esses anseios da mocidade de suas escolas, como já ocorre na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, eis o que vai na conclusão destas linhas, na expectativa de que o novo ano venha a ser pródigo em melhores jornadas para os que estudam Arquitetura e Urbanismo, aos quais estão reservadas as imensas tarefas do futuro, que não pode ser pior do que o passado. Temos fé, temos esperança numa mocidade que trabalha para melhorar. Não pode ser outra a perspectiva neste limiar.



Presépio da igreja do Embu. Reconstituição recente por Lourdes Milliet e Pedro de Oliveira Ribeiro Neto.

Parte superior de um presépio napolitano do séc. XVIII. Doador à Prefeitura Municipal por Francisco Matarazzo Sobrinho.



Sant'Ana. Da coleção de Mina Warchavchik (Madeira, Minas).



Exposição de Arte Religiosa

Em benefício da Ala Feminina da Luta Anti-Tuberculosa (AFLAT) realizou-se no Salão Nobre do Teatro Municipal de São Paulo uma exposição de imagens, altares, oratórios, alfaías e presépios. Deve-se êsse empreendimento a Odette Matarazzo, Adelaide Paula Souza, Zizinha Freyenfeld, Camilinha Cardoso, Narciza Espíndola, Lourdes Milliet, Stanislaw Herstal, Cyro Mark, Pedro Oliveira Ribeiro Neto e Luís Flacker.

As peças expostas foram cedidas pelos colecionadores Eunice Monteiro de Barros, Sebastiana Cunha Bueno, Narciza Espíndola, Francisco Roberto, Octalles Marcondes Ferreira, Rosa Frisoni, José Bonifácio Coutinho Nogueira, Edmundo Vasconcelos, Francisco

Matarazzo Sobrinho, Amália Matarazzo, Mariuche Baeta Neves, Zilda Medici Hamburger, Lourdes Prado, Saul Katzap, Odette Matarazzo, Maria Antonieta Serra, Zezé Botelho Egas, Eldino Fonseca Brancante, Zilda Teles Ferreira, Hélio Mendes de Almeida Leite, Isabel Moraes Barros, Fernando Milan, Stanislaw Herstal, Lea Matarazzo, Pedro de Oliveira Ribeiro Neto, Luís Flacker, Angela Loureiro, Francisca Sampaio Moreira, Oscar Americano, Renata Crespi Prado, Ema Klabin, Marcos Alves Lima, Ilka Reuter Correa, Cyro Mark, Nadir Toledo Braga, Paulita Arantes, Mina Warchavchik, Rita Correin Dias, Margarida Lara e Alfredo Oliani.



Sant'Ana. Da coleção de Octalles Marcondes Reis (Madeira. Séc. XVIII. Rio).



Nossa Senhora do Monte Serrat. Da coleção de Marcos Alves de Lima. (Papier mâché).

Velho Natal

Não vamos fazer aqui uma digressão sobre o Natal. A atmosfera que emana das imagens, altares, oratórios, presépios e alfaiais nessa exposição barroca que deu ar místico ao salão nobre do Teatro Municipal poderá ser consubstanciada em dois verbetes: Natal e Presépio.

Natal: Data fixada em 25 de dezembro pelo Papa Júlio I, na século IV. Antes o Nascimento de Jesus era celebrado em janeiro, abril ou dezembro, indiscriminadamente. Na Idade Média clero e povo uniam seus esforços para dar à igreja aspecto rústico; personagens vivas representavam o menino Jesus, a Virgem, São José, os reis magos, os pastores. O boi e o burro nunca eram esquecidos. Havia cânticos, danças e festins. Canções dialogadas, onde a Virgem e os anjos

falavam em latim e os pastores respondiam em linguagem vulgar. Nos séculos XIII e XIV juntaram-se os mistérios representados nos adros. Na vida doméstica, após a missa do galo, havia consoadas, com passas, figos, nozes, castanhas rabanadas diante da árvore de Natal nos países nórdicos e diante de presépios nos países meridionais. Nas lareiras as crianças depunham os sapatos para os presentes da família.

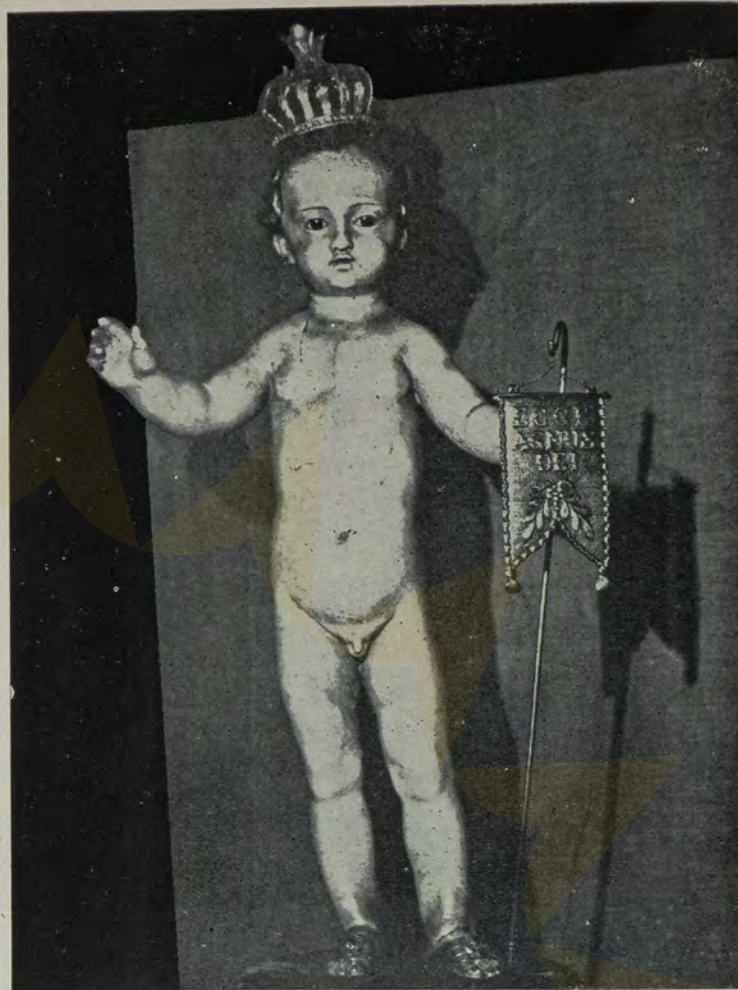
Os episódios evangélicos atinentes ao nascimento de Cristo tentaram todos os grandes artistas tais como por exemplo: Rafael, Corregio, Bassano, Fra Bartolomeu, Giotto, Giorgione, Perugino, Le Brun, Le Sueur, Altdorfer, Durer, Van Dyck, Rembrandt, Castillo, Pantoja de la Cruz, Ribera, Velazquez e Reynolds.

Presépio: A palavra quer dizer estrebaria, curral coberto. Na iconografia referente ao Natal significa retábulo ou escultura com várias figuras representando o episódio bíblico do nascimento de Jesus numa lapada dos arredores de Bethlém. Geralmente acrescentam-se-lhe os pastores e os reis magos. Presépios instalados em alas das naves de igrejas e em salas de casas. O livro mais recente e mais completo a respeito de presépios é de autoria de Rudolf Berliner, editado este ano pela Prestel Verlag, de Munique.

A arte popular especializou-se na confecção dessas figuras. Ainda nas páginas 48 e 49 deste número de Habitat reproduzimos alguma iconografia a tal respeito.



Menino Jesus. Da coleção de Pedro de Oliveira Ribeiro Neto. (Séc. XVIII, marfim. O oratório é do século XVII, de fazenda paulista).



Menino Jesus. Da coleção de Narciza Espíndola (Bahia).



Detalhe do presépio napolitano do séc. XVIII, publicado na pag. 2. Os reis magos e os pastores.



Oratório-retábulo Nossa Senhora da Glória. Séc. XVIII. Jacarandá. Da coleção de Stanislaw Herstal. Padre Eterno, da coleção de Mina Warchavchik.



Oratório Dom João V. Nossa Senhora da Glória (Pernambuco). Jacarandá. Coleção Stanislaw Herstal.

Altar e oratório laterais da Sé do Salvador (1600). Das coleções de Narciza Espíndola e Sebastiana Cunha Bueno.



Presépio napolitano, tipo "lapinha". Da coleção de Amália Matarazzo. Séc. XVIII.





Síntese de arte rupestre. Museu do Homem.



Antônio Bandeira, "Aliteraões gráficas".

Marc Chagall, "Aldeia russa".



Onirismo

Manuel Germano

O mundo da pintura fantástica tende hoje em dia a ser encarado, mesmo quanto ao seu acervo antigo, em três estratificações: o assunto metafísico, o assunto onírico e o assunto surrealista. E isso embora seja muito anterior a essas três classificações que na verdade provêm de maneiras gráficas, plásticas e temáticas relativamente recentes e postas em voga por De Chirico, Chagall e pelos Dadas depois evoluídos para o surrealismo.

Não tencionamos tratar da pintura surrealista em geral e muito menos observar-lhe a última fase já bem depois de Duchamp, Breton e Dalí. Pretendemos especificar as características romântico-líricas do onirismo, movimento praticamente individual de Chagall, nada tendo (senão por vagas coincidências e analogias) que ver com as manifestações pictóricas dos fantásticos medievais e atuais, dos metafísicos de antes, durante e após De Chirico, com os delírios ou com o automatismo psíquico de todos os tempos. Mesmo sem ler obras ou artigos de Alfred Barr Jr. sobre a arte fantástica, o dadaísmo e o surrealismo; sem se familiarizar com as especificações analíticas de Julien Levy, Herbert Read, David Gascoyne, J. D. Maubiac e E. Servadio sobre o surrealismo; sem conhecer os sete manifestos de Tristan Tzara sobre o movimento Dada; em se aprofundar bastante como Guy Mangeot nos atributos mais constantes do surrealismo, o leitor com mediano conhecimento da arte visual deste século distingue as diferenças que existem entre a pintura metafísica e a pintura surrealista.

A tendência é generalizar na pauta do surrealismo determinadas manifestações artísticas, tanto em poesia como em pintura decorrentes do movimento dadaísta de Zurique quando se instalou em Paris nas redações de *Le Bulletin Dada*, *Dadaphone*, *Cannibale*, e *Littérature*, nas salas *Berlioz* e *Gaveau* e na Galeria *Au Sans Pareil*, e das quais foram responsáveis Tristan Tzara, Aragon, Eluard, Max Ernst, Soupault, Breton, Cravan, Man Ray, Picabia, De Chirico e Ribemont-Dessaignes. Sem deixar de citar também as sucursais em Berlim com Richard Huelsenbeck, George Grosz e Hausman; em Colônia, com o *Ventilador*, panfleto de Baargeld, e *Die Schammade*, de Hans Arp, mais o grupo da cervejaria Winter; no Hannover com o bando de Kurt Schwitters.

Evidentemente as pautas e os rumos do surrealismo sofreram modificações de 1924 a 1938. Em 1924, houve o *Manifesto do Surrealismo* e apareceu a revista *A Revolução Surrealista*. Em 1925, realizou-se na Galeria Pierre a primeira exposição surrealista, com trabalhos de Arp, De Chirico, Max Ernst, Klee, Man Ray, Masson, Miró, Picasso e Pierre Roy. No terreno teórico esta data marca o aparecimento de um livro da importância de *Die Neue Gestaltung*, de Mondrian. Em 1926, Max Ernst faz em Paris sua exposição individual na Galeria Jeanne Bucher, ao passo que em Nova York Marc Chagall realiza sua primeira exposição. Pouco depois Klee expunha em Paris. A primeira Galeria surrealista abre-se nesse ano, ficando em funcionamento até 1929. Em 1927, o fato essencial quanto ao assunto que estamos tratando é a exposição de Tangury, Ernst e Arp em Paris. Em 1928, Breton publica *O Surrealismo e a Pintura*. Em 1929, ele publica o seu *Segundo Manifesto do Surrealismo*; De Chirico faz cenários para os bailados russos em Monte-Carlo e Rouault termina o décor para *O Filho Pródigo*, por encomenda de Diaghilev. Em 1930, De Chirico ilustra *Os Caligramas* de Apollinaire. Van Doesburg

publica a revista *Arte Concreta*. Em 1931, Chagall ilustra a Bíblia. Em 1932, o grupo *Abstração-Criação* funda-se em Paris; o Bauhaus transfere-se de Dessau para Berlim. Calder expõe os primeiros *mobile*. Em 1933, Kandinsky instala-se num arrabalde de Paris. O Bauhaus é fechado em Berlim. Em 1934, atuações de Dali, Duchamp, Ernst e Breton. Em 1935, Dali publica *A Conquista do Irracional*. Em 1936, realiza-se em Londres a Grande Exposição Internacional do Surrealismo. Picasso é nomeado diretor do Museu do Prado. Começa a sair a revista *Plastique*, de Sophie Tauber-Arp. Em 1937, Picasso pinta *Guernica*. Em 1938, realiza-se em Paris a exposição internacional do surrealismo na Galeria das Belas Artes.

Assim, de 1924 às vésperas da II Grande Guerra o movimento surrealista estava mais do que amadurecido, e o público de hoje em dia sabe até distinguir os artistas que com ou sem estardalhaço mais se especializaram nesse setor a ponto de saturarem-no; como o abstrato Albers, o telúrico Ernst, o objetivo Magritte, o funambulesco Matta, o construtivista Roy, a neo-clássica Milena, o disponível Dali, o lúgubre Seligmann, o freudiano Castellon, o agourento Howard e o formalista Arp.

A obra de Klee, Miró, Tanguy e Masson é de classificação mais difícil, por sua força individual, por seus atributos plásticos e pictóricos, por seu temário menos cerebral e mais sensível. De fato, o cromatismo rico e pastoso de Klee, seu construtivismo endógeno formam uma arte autônoma, independente, onde pesquisa e inspiração se conjugam em estado que ainda não é cerebral mas já não é pueril (no bom sentido). Miró fica mais perto do onirismo empírico, inefável. Tanguy aproxima-se um pouco, em suas paisagens de exílio nostálgico, de distâncias saudosas, da metafísica pessimista. E Masson funde o cromatismo rítmico de Klee com o espaço sensível de Tanguy.

Não vacilamos em classificar Tanguy entre a pintura metafísica de De Chirico; nem vacilamos em situar a pintura de Miró num onirismo quase tropical em oposição ao de Chagall que é nórdico e bem eslavo.

Quanto à fatura e a composição, a pintura metafísica de De Chirico ficou marcada pelos dois anos de artesanato que fez na academia de Belas Artes em Atenas, e pelas cópias que empreendeu em Milão e Florença, até chegar à maestria clássica de Uccello, Piero della Francesca e mesmo Botticelli. Foi quem mais cedo devassou os caminhos dessa arte entre fantástica e surrealista, pois principiou nesses rumos em 1910. Valeu-lhe muito, já no ano seguinte, a amizade com Picasso, Apollinaire, Max Jacob e Paul Guillaume. De sua arte nasceria um grande discípulo, Carlo Carrà. Sua pintura fundamentalmente metafísica e pessoal passaria a ser influenciada desde 1924 pelo grupo surrealista de Breton. Na verdade ao expor na Galeria Pierre, em 1925 com os surrealistas, já principiava a desmentir e a refugar sua primitiva ortodoxia, vindo mais tarde a reingressar no academismo.

O caso de Dali é bem outro. Longe de agregar-se a grupos e dissolver-se, ficou cada vez mais disponível e gratuito para a receptividade do automatismo psíquico. Partiu dos influxos de De Chirico e Carrà, mas desde que expôs a sua maneira típica na Galeria Goemans, em Paris, descobriu um surrealismo barroco, que o define.

Quanto a Chagall, é o inventor e o fautor a bem dizer único do onirismo ortodoxo. Desde que se instalou em Paris, em Vaugirard, não se deixou influenciar pelo grupo



Marc Chagall, "À Rússia, aos asnos e aos outros".

Gabor Peterdi, "Signo da Lagosta".





Nakachê, "Edipo, a Esfinge e a Vida".



Suzanne Van Damme, "O Alfabeto das côres".



Roberto Matta, "A Bruxa do areal".



João Ayres, "O terceiro grupo".

de la Ruche, Cendrars, Canudo, Apollinaire, Max Jacob, e Salmon. Em 1914 a sua exposição quantitativa (mais de 200 telas) em Berlim, nas salas de revista *Der Sturm*, marca bem os atributos romântico-líricos, bem eslavos, do onirismo. A fase russa em Vitebsk lhe serve de reforço no manancial místico-poético do onirismo rural e doméstico. Será em 1924 que em Paris, por ocasião da sua primeira retrospectiva, o grande gravador apresenta as raízes e os frutos de sua pintura individualíssima nas côres, nos temas e nos delírios inefáveis. Ao passar para a pintura religiosa, conserva êsses predicados. Mas qual é o elemento didático e museológico de importância que nos habilita a diferenciar a obra de Chagall, do Surrealismo e da pintura metafísica?

Indubitavelmente é a sua exposição retrospectiva em 1946 no Museu de Arte Moderna em Paris. E as respectivas variantes depois, em 1951, em Zurique e em Berna. Pode-se, diante dêsse acervo, ver que o antigo estudante da Escola Imperial de Belas Artes de São Petersburgo jamais se influenciou por Klee, Ernst, Miró, De Chirico, Ensor e Picasso. Evoluiu dentro do seu mundo.

Ora, em que consiste o mundo onírico e em que e por que se distingue da arte metafísica de De Chirico e dos processos surrealistas? O onirismo, quer o poético, quer o pictórico, não apresenta as características da técnica surrealista. Não é polêmico nem filosófico, não pretende ter uma estética de requintamento cerebral, nem decorrer de uma carga de culturalismo. Não abusa do humor, do delírio, do maravilhoso, não pretende analisar a realidade através do método paranóico-crítico, nem recorrer ao fluxo da escrita automática.

Não se vale do humor porque não critica o mundo nem o acha ridículo. Não explora como efeito a alucinação, porque paira apenas na zona de divulgação do sonho, do desrecaleque, e deforma o tempo, a realidade e o espaço por meio apenas de satisfações obtidas durante a liberdade do indivíduo no sono e sua incursão aos desejos, sendo de natureza romântica e portanto bem individual, não foge para o maravilhoso inatingível, prefere ficar-se na hipótese do viável como devaneio. Não é uma desagregação do ser nem do mundo, antes uma fusão com o tempo, com o espaço e com as realidades

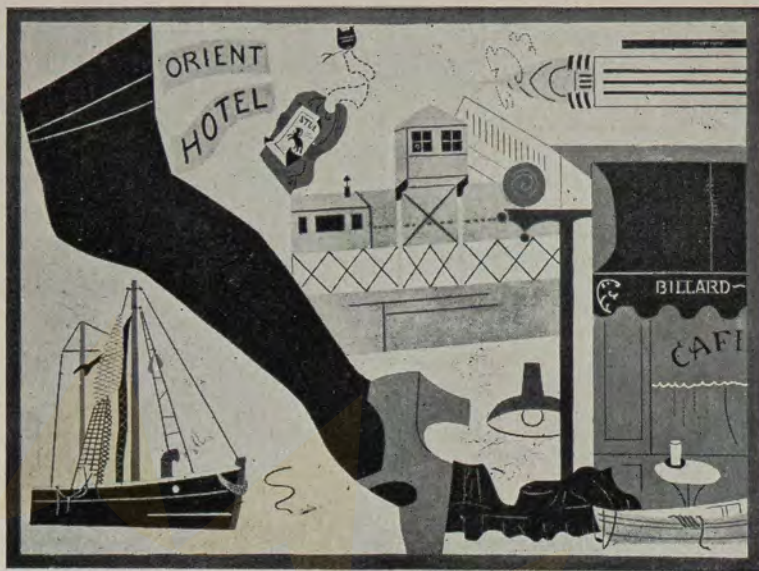
disponíveis, onde passado, memória, reminiscência, evasão, recuperação, e estados infantis atingem escalas seráficas, futuras... são portanto onirismo apenas, divagação lírica, e nunca atitude ética e polêmica, com o indispensável *make-up* dadaísta e as incoerências da loucura.

O onirismo paira nos três estados de gratuidade do repouso, isto é, na vigília, no sonho e no sono, mas sem servir-se dêles como de fontes psicológicas e metafísicas como faz Breton. Seus processos estéticos, poéticos ou plásticos resultam da apresentação ingênua, pura e cândida das manifestações, sem se valer dos processos paranóico-críticos. Na pintura, os artistas do fantástico seriam meros delirantes; os artistas surrealistas abusariam da intensificação da irritabilidade, das faculdades do espírito; e os artistas oníricos ficariam na aura do mistério que ainda sendo vigília já é sonho mas nunca será alucinação. Há, portanto, algo mais do que uma questão de grau do que de modalidade nos três estados, o fantástico, o surrealístico e o onírico. O primeiro seria organicamente mórbido; o segundo seria artificialmente disponível mercê do automa-



Athos Bulcão, "Fotomontagem Onírica".

Marc Chagall, "O anjo do Tempo".



Cartaz onírico de Stuart, "Paris-Nova York".

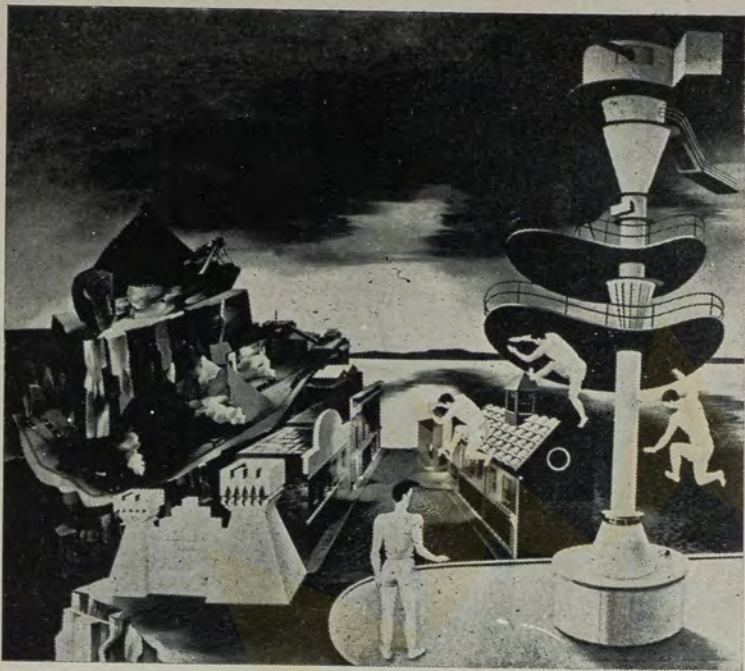
tismo psíquico; o terceiro seria momentâneo e o gratuito, como o sonho, isto é, equidistante da vigília e do sono profundo.

Quando Chagall se instalou em La Ruche, aquele conjunto de ateliês quase sórdidos do escultor Boucher, ali fervilhavam talentos da classe de Soutine, Lipchitz, Archipenko, Kremegne e Léger; bem como exilados da classe de Lenine e Trotsky. Foi ali que Chagall soube manter-se fiel às suas cores românticas e densas, e ao seu lirismo de generosidade humana, criando a magia sonhadora, de autêntico sub-delírio inefável onde entravam bichos, campanários, noivos, resumos ultra-sintéticos de aldeias eslavas, figuras de *clochards* russos com misturas de querubin, ave, palácios e profetas.

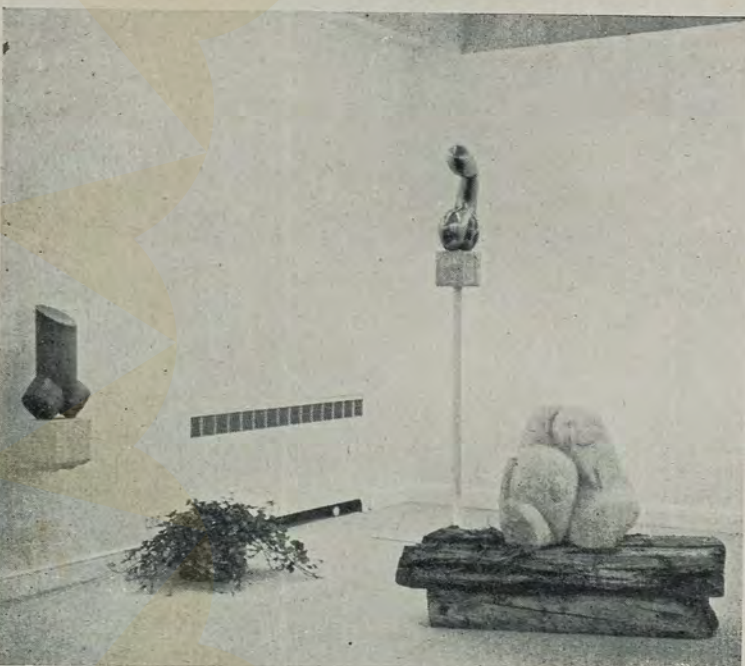
Definida e categorizada dessa maneira a sua arte como onirismo, que não é variante de arte fantástica nem de surrealismo cerebral, ela perdura em seus eventuais discípulos, ou naqueles que por coincidências se valem de características análogas para o seu mundo plástico. Arte romântica, quanto à concepção e fatura, mais lírica do que dramática quanto ao temário humano, em que a coisa diuturna se mistura com o sonho cândido. A elaboração, no sentido formal, nada tem do cerebralismo surrealista nem do barroco fantástico.

Certos primitivos brasileiros aproximam-se de Chagall por analogias de tratamento dos temas folclóricos ou lendários, como é o caso permanente do Cassio M'Boy em seu lirismo constante; como é agora o caso de Anita Malfatti em suas paisagens sintetizadas em mapas-portulanos e em temas religiosos rurais. Certo sabor popular ecológico de Guignard aproxima-se da atmosfera intimista e doméstica de algumas telas de Chagall. Oswald de Andrade Filho, quando não elabora uma pintura primitivista de índole a Bauchant ou a Vivin, com personalidade sensível muito própria, constroa situações oníricas mediante signos e neumas plásticos que propositalmente desconhecem planos e perspectivas para situarem na tela rasa poemas de um subjetivismo obtido paradoxalmente pela candura do tema e pelo lirismo quase de canção no tratamento de figuras, árvores, pássaros, peixes, conchas, estrélas, barcos, anjos. Nesse sentido Oswald de Andrade Filho diferencia-se de Cassio M'Boy, da atual fase de Anita Malfatti pela maneira sintética de seus signos. Aquêles dois artistas decompõem analiticamente temas brasileiros rurais mercê de um primitivismo brasileiro cordialmente popular, muito sensível. Oswald de Andrade Filho, pelo contrário, quando não faz primitivismo e sim concilia técnica e síntese dentro de súmulas romântico-líricas, obtém auras e atmosferas oníricas de situação mais urbana como certa fase de Volpi, ao passo que o temário de Cassio M'Boy é sempre rural e bucólico.

Oswald de Andrade Filho chega a essa sensibilidade sacrificando visivelmente um culturalismo plástico para regressar à *outrance*, por disciplina, às fontes de uma recomposição estável e rítmica como quem transplanta para a clave do sonho as saturações diuturnas.

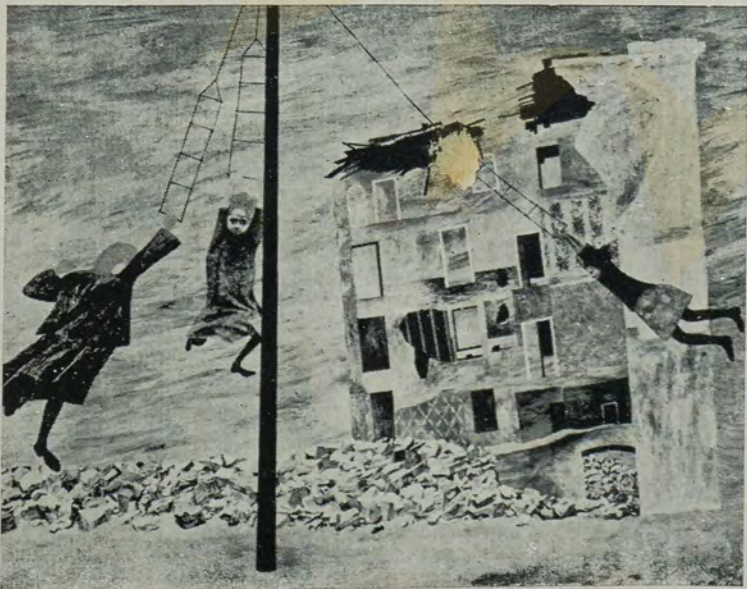


Teter Blume, "Sul de Scampton".



Constantin Brancusi, conjunto compreendendo "Torso de um jovem", "A Princesa" e "Amantes".

Ben Shahn, "Ruínas e Infância".



Desenho onírico de Di Cavalcanti.

Harry Elsass, "Expressionismo onírico".

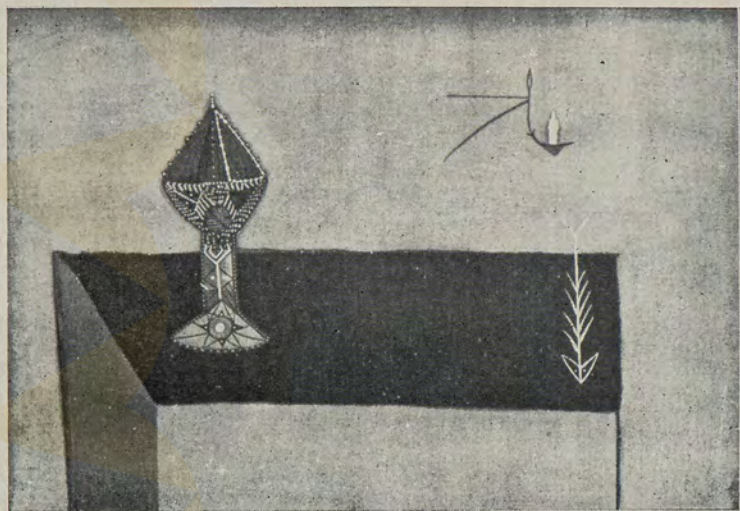




Joan Ponç, "Anúncios de tourada".



Oswald de Andrade Filho, "O albatroz".



Joan Ponç, "A vigília".

Oswald de Andrade Filho, "Natureza híbrida".



Oswald de Andrade Filho, "São Francisco".



Oswald de Andrade Filho, "Domingo urbano".





Schneider, "Pintura".



Soulages, "Pintura".

José Geraldo Vieira

A propósito da pintura abstrata

O construtivismo centrífugo

No número 36 desta revista divagamos sobre a deformação plástica reduzida a extremos geométricos de construtivismo centrípeto. Vimos, valendo-nos de um estudo analítico da evolução do abstracionismo, que existe um construtivismo estático, equilibrado, cujos exemplos didáticos estariam nos vitrais de Sophie Taeuber-Arp e Leppien; no geometrismo translúcido de Corrado Cagli, e na deformação arcaizante da figura humana obtida nas telas de transição de Milton Dacosta do figurativismo para o abstracionismo. Em seguida vimos que existe no abstracionismo geométrico, mais de índole francesa, da vanguarda da Escola de Paris, com Herbin à frente, um construtivismo centrípeto que em Idoux chega a dar uma rotação de ritmo e velocidade acentuadíssimos; e que em Milton Dacosta assume equilíbrio estável mercê de arranjos de pequenos elementos de forma e cromatismo arrumados em disciplina pós-cubista e pós-purista, que cognominamos de "gótico" pela tendência longitudinal.

Agora, valendo-nos da Exposição de Raimundo Nogueira, realizada recentemente no Museu de Arte Moderna de São Paulo, desejamos tratar do construtivismo centrífugo, de que a sua fase intermediária é bem típico exemplo. Ele realizou uma espécie de retrospectiva desde a sua atuação na III Bienal de São Paulo para cá. Pode-se verificar assim com nitidez que evoluiu de um figurativismo estático e geográfico, visto de grande altura, para um abstracionismo dinâmico que só agora na última fase propende para uma síntese harmônica.

A primeira fase pareceu-nos, quando fomos membro do juri de seleção da III Bienal, uma pintura sugerindo convergência de estradas para dentro de aldeias, ou algumas vezes lembrando aerodromos entre pistas de rodagens. Não raro sugeria também, devido às cores febricitantes, um mundo estelar de galáxias. Era uma tomada de foco realizada do alto, de cima para baixo, captando superfícies com longos grafismos que a travessavam pontilhados cromáticos. Verdadeira fusão do real poético com o irreal metamorfoseando-se em analogias.

A segunda fase, de que há muitos trabalhos na atual exposição, consta de telas superlotadas de estrias centrífugas onde existem áreas trabeculadas em pequenos retângulos e losangos de teor concretista. Fusão de cinemática sobre fundo estático, num geometrismo duplo: o fixo, de cadências e ritmos; e o de passagem, com velocidade deiscente. Esta é uma fase de experiências lineares, de movimentação paroxística, onde apenas o trecho posterior, o fundo de tela, conserva uma extase amarrada em arabescos. Essa fase é prosaica, *surchargée*, de um barroco muito temperamental. Mas dela partiu Raimundo Nogueira para o terceiro período, de equilíbrio estável e sensibilidade plástica, atingindo finalmente um construtivismo harmônico que nos parece o caminho certo e coerente como fatura e composição.

Na primeira fase havia um pintor ora de coisas telúricas ora siderais, porém paradas. Na segunda fase ele centrifugou em demasia. Na terceira fase já está construindo dentro de um geometrismo sadio, ficando com as boas qualidades e experiências dos outros dois períodos e alijando aquela dose supérflua de estrias, gomos, cunhas, cortes e fugas em movimentos para fora.

Cremos que fez bem em reunir numa só exposição os seus três períodos, o organicista, o dinâmico e o de síntese. Diz bem Flávio de Aquino quando observa que Raimundo Nogueira, largando a composição instin-

tava, optou por uma composição mais lógica, tornando sua arte mais analítica do que dedutiva.

Mas é a sua segunda fase que serve para ilustrar as divagações deste artigo sobre construtivismo centrífugo.

Já afirmamos, no artigo anterior sobre construtivismo centrípeto, as contribuições de Van Doesburg, Sophie Taeuber-Arp, Leppien e Corrado Cagli. Para analisarmos o construtivismo centrípeto, as contribuições de ra temos que nos lembrar de certos artistas que abusavam dessa fuga do centro do quadro para a periferia e até para fora. Certos abstratos difusos e temperamentais como Schneider, destruíram a fatura e explodiram a composição realizando uma pintura amorfa, como um borrão de pincel grosso. Soulages, por exemplo, traça ainda hoje grandes barras de grafismo compacto em suas telas, porém as superpõe e as cruza de tal maneira que existe um trabeculado que ainda não pode ser chamada de construtivismo. Bazaine centrifuga linhas e cores para a esquerda da tela e as reúne e conglo-mera para a direita, dando dois sentidos inversos de roldanas ao efeito simétrico da composição.

Wendt, conforme já acentuamos, pinta arrojando as cores e os volumes para os lados da tela, como se tudo fosse jorrar lateralmente. Exemplo disso também é a tela *Coroa de Espinhos*, de Manessier. Raros são os abstratos que chegaram a uma composição equilibrada de eixo rotativo como Dewasne, onde as forças centrípetas e centrífugas se alternam como peças de um mecanismo de rotação certa.

Como origem, embora talvez inconsciente, os artistas de tendência construtivista centrífuga reagem ao estatismo cubista e purista e por isso seguem aquele vorticismismo dos futuristas italianos.

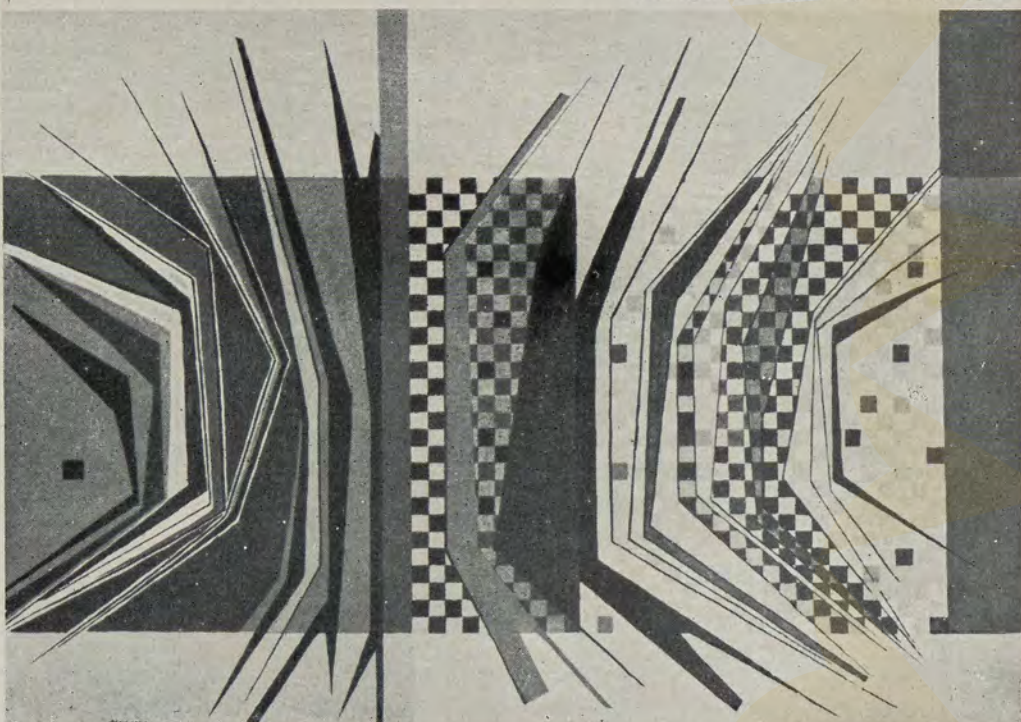
Num artigo que tem um título quase petulante de ensaio, não podemos deixar de aludir a Luigi Russolo. De fato, entre todos os abstratos da primeira fase, ao tempo do futurismo, ele orientou sua pintura para a expressão de um dinamismo em pautas musicais, falando constantemente em *volumes dinâmicos*, *linhas de força*, agindo sempre com uma audácia grandiosa.

Assim, observados historiograficamente, os construtivistas centrífugos virão dentro em breve a ser os únicos abstratos ortodoxos, pois os demais artistas que amaneiram e equilibram a estrutura de suas composições no sentido centrípeto acabarão sendo absorvidos pela plástica do concretismo.

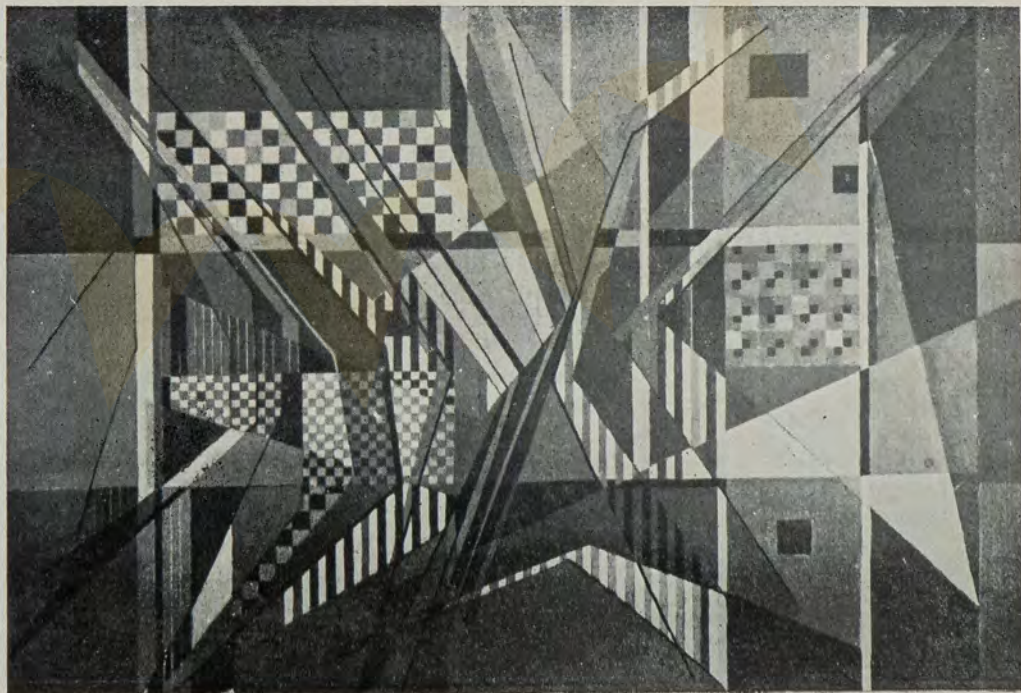
No íntimo, os abstratos que elaboram composições de movimento veloz ou paroxístico, sugerindo quase fraturas, explosões e um novo futurismo vorticista são saudosistas do figurativo e querem realizar a sua "carga de lanceiros" à maneira do grande Boccioni que morreu tão prematuramente. Ao passo que por exemplo os concretistas brasileiros mais coerentes e ortodoxos como Geraldo de Barros, Aluísio Carvão, Lígia Clark, Judith Lauand, Rubem Ludolf, Luís Sacilotto, Alexandre Wollner e Valdemar Cordeiro, tanto os que decorrem de Delaunay como os que promanam de Van Doesburg, adotam uma fatura construtivista abandonando a modulação da matéria e da cor; querendo expressar-se assim apenas num mundo especial e temporal essencialmente plástico como resultado e não como expressão, certos de que o jogo rítmico e ordenado das linhas, das formas e do cromatismo e a respectiva composição espacial têm finalidade decorrente de conhecimento experimental e objetivo.

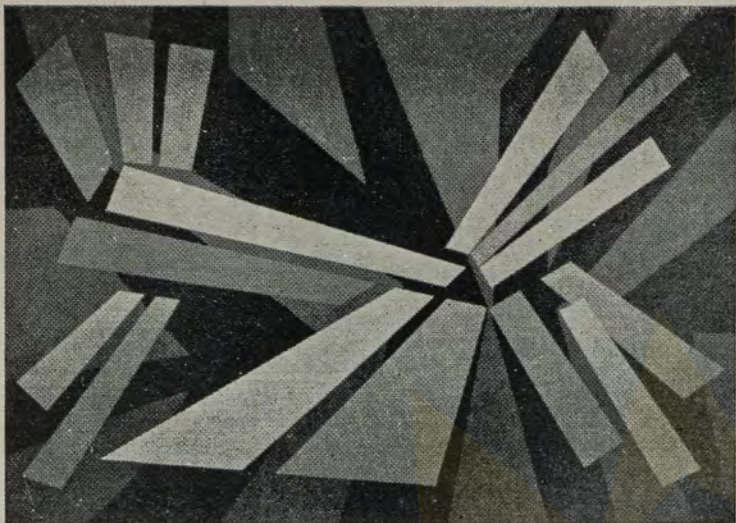


Alfred Manessier, "Coroa de espinhos".

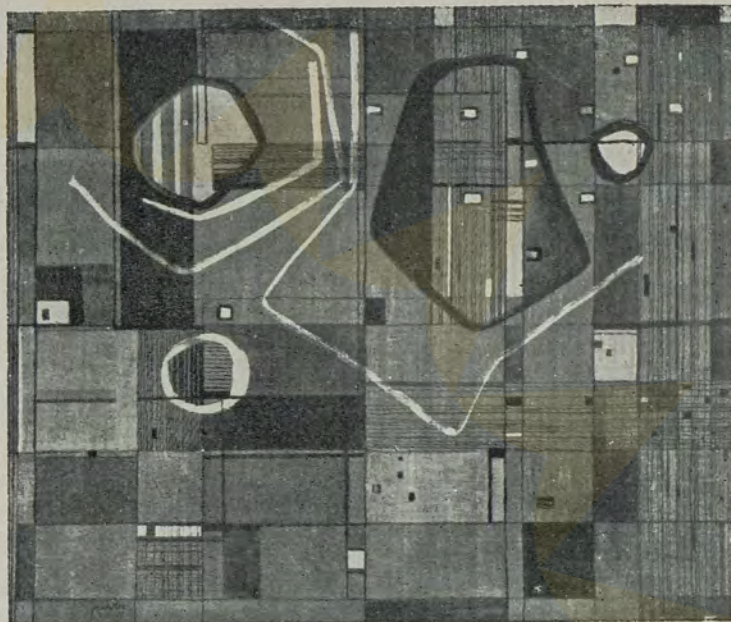


Raimundo Nogueira, "Composição".

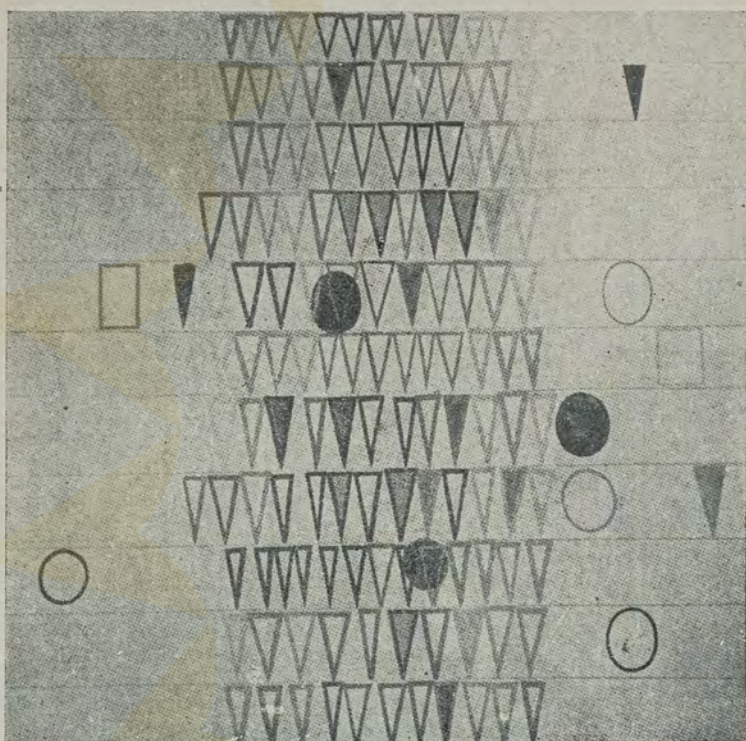




Gualtiero Nativi, "Composição".

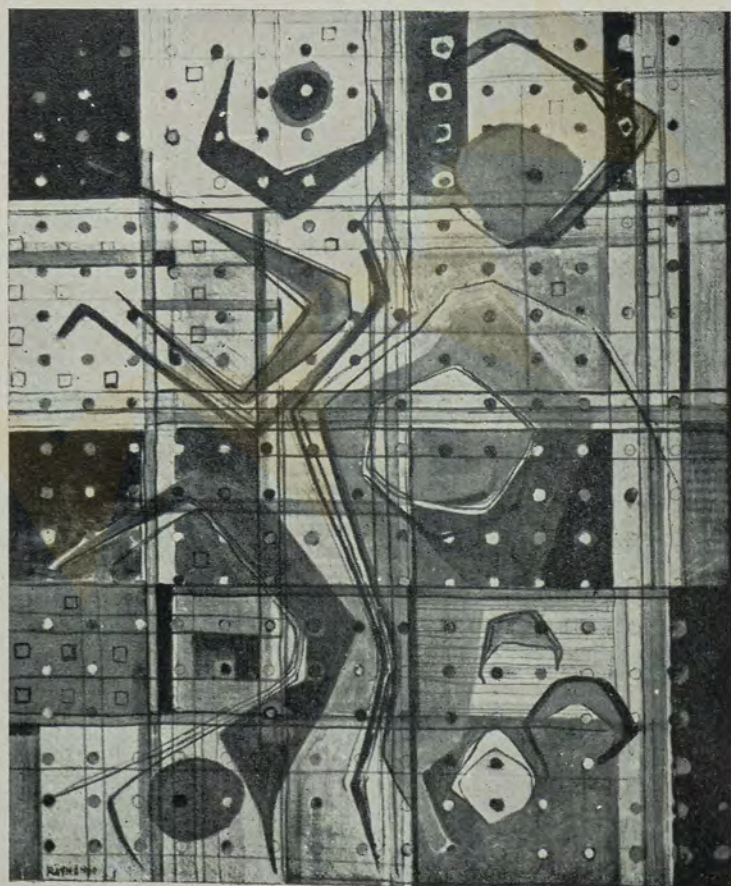


Raimundo Nogueira, "Composição".

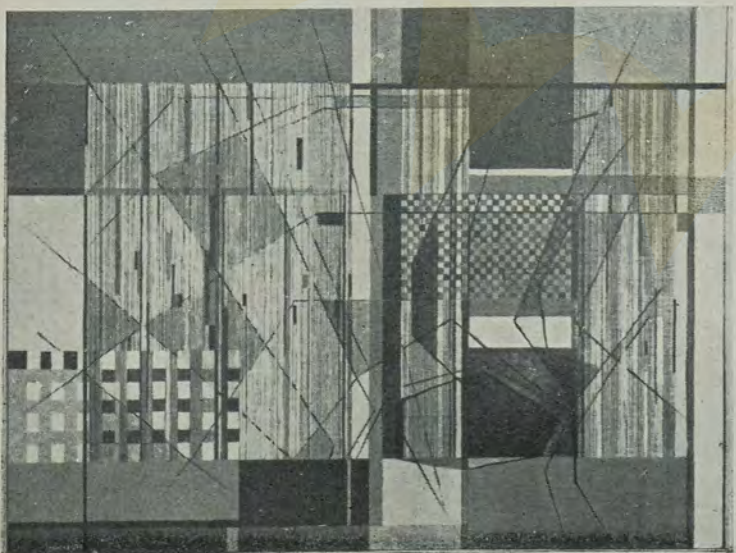


André Enard, "Pintura".

Raimundo Nogueira, "Composição".



Raimundo Nogueira, "Composição".





Pedro Alexandrino

As recentes comemorações à memória do pintor paulista Pedro Alexandrino evocaram sua vida, sua obra e as suas lições donde provieram tantos alunos.

Cabe aqui, bem oportunamente, ressaltar um aspecto marcante nas telas desse pintor. O seu intimismo de assuntos domésticos, intimismo esse que se diferencia por exemplo de certas fases de Bonnard e Vuillard porque Pedro Alexandrino jamais registrou a figura humana nem ambiências familiares características de seu tempo quer no segundo Império quer na República.

Sendo um artista interessado na vida interior objetiva e não espiritual, fez realismo; porém um realismo de concretização das coisas domésticas e não das criaturas familiares. Sua arte confinou-se desta maneira, quanto ao tema, numa especialização de teor análogo quase ao da natureza-morta como temário pictórico.

Isso, que especifica talvez seu acanhamento específico, sua vida fechada em casa, é estranhável à primeira vista, e compreensível após certas ponderações.

É estranhável que tivesse da vida doméstica uma visão confinada à copa, à cozinha e à despensa, sem ser absolutamente um pintor voltado para certos aspectos da glotonaria. Pois para quem conhece pelo menos de reprodução, as lebres mortas de Manet, os legumes de Dunoyer de Segonzac, as ostras e os limões de Linard, os melões de Boussin-

gault, os peixes de Villeboeuf, ou de Humblot, os pães e os ovos de Oberlé, as garrafas de vinho de Poncet, etc., sabe que existe uma pintura culinária e glutônica, que se diferencia da mera natureza-morta. Esta, no mais das vezes é um pretexto de arranjo de formas e cores para o artista exercitar-se em problemas de fatura, despojamento, síntese, etc.; bastaria citarmos nesse sentido meramente plástico as naturezas-mortas pintadas acidentalmente por Cézanne e por Courbet; ou por Dufy e Braque.

Ora, o assunto plástico em Pedro Alexandrino é bem típico: vasilhame de metais ofuscantes, frutas, animais mortos, baixelas, recantos de mesas, de copa com viatualhas, tudo numa disposição e num tratamento equidistante da natureza-morta realizado intencionalmente como exercício pictórico e do tema glutônico tentador.

A tal propósito há que observar nêle influxos diretos de François Desportes. Olhar para as telas de um ou de outro é a mesma coisa como arranjo material e como motivo glutinado.

Mas se observarmos as telas de Pedro Alexandrino do ponto de vista de matéria, de fundo, de tratamento, de luz, de claridade, de contraste, então deixamos de estranhar que a sua pintura intimista, bem doméstica, se confinasse às coisas da copa, da cozinha e da despensa. E compreendemos que o tema se prendia ao seu temperamento como

uma solução às suas tendências exatamente de tratamento da matéria.

Conquanto seja um pintor contemporâneo do impressionismo e tenha assistido ao desenvolvimento da arte moderna, pesquisou sempre num rumo que informa bem sobre suas preferências: Chardin.

Matéria, com sua veracidade de brilho, de opacidade, de relêvo, de reentrância, de friso, de prata, de cobre, de gomil, de tacho, de talha, de moringa, de plumagens, de pêlos, de vidros, de madeiras, de panos, etc.

Não foi portanto o assunto culinário que o atraiu, como a um Boily, a um Dumier, a um Asselin. Nem foi a natureza-morta como um pretexto para elaborações de análise ou síntese plástica. Foi a atração doméstica, a vida portas a dentro, os vagares das horas familiares entre móveis, baixelas, alimentos, aniversários, banquetes. Contudo, um intimismo solitário, sem a figura humana. Jamais fez Pedro Alexandrino a figura humana participar de seus quadros ao lado de lagostas, abóboras, melancias, tachos, poncheiras, talheres, cristais... Seu temperamento solitário convivia com os aspectos de móveis, mesas, bufetes, aparadores, étagères, mármore, metais, frutas, aves, etc. E disso tirava elementos de observação direta e obstinada em suas pesquisas de tratamento da matéria, tratamento esse em que acabou se tornando um clássico, na linha majestosa de Chardin.



"Mulheres na Praia", Óleo, 1955.



Tomás Santa Rosa

Um telefonema das *Fôlhas*, numa tarde trabalhosa de quinta-feira, comunica-me a notícia do falecimento repentino de Tomás Santa Rosa na Índia. Escrevo sobre o atarantamento causado pelo informe lacônico e inexorável estas linhas que não pretendem ser um estudo sobre o valor do artista e perito de artes visuais, porém apenas uma homenagem ao amigo.

Desde que chegou ao Rio de Janeiro, Santa Rosa logo se tornou figura de primeira linha em artes plásticas. Seus desenhos e vinhetas estiveram desde o início a serviço direto da literatura (poesia, conto e romance) tendo sido ele quem primeiro deu às capas de edições, e às capitulares dos textos um cunho moderno por seu teor de síntese gráfica.

Sua probidade pessoal cedo o levou a um estilo muito pessoal, entre o purismo e o realismo mágico. Artista figurativo, tinha, contudo, um discernimento agudo aliado a uma sensibilidade muito fina para fazer a crítica e a perícia de arte; por tal motivo, além de seus trabalhos propriamente ditos, atuou nas rodas literárias, teatrais e plásticas como valor analítico e foi por diversas vezes membros de juris de seleção, como por exemplo nas Bienais de Artes de São Paulo.

Conciliou em sua vida algo boêmia de nordestino da Paraíba radicado no Rio de Janeiro, as funções de artista e crítico bem como de funcionário, subdividindo o tempo para compartilhar de juntas técnicas e preencher de maneira eficiente e briosa cargos de professor da Escola de Belas Artes e do Museu de Arte Moderna, secretário da Comissão Nacional de Teatro, membro da Comissão Artística e Cultural do Teatro Municipal, e ilustrar livros e mais livros, solicitado que sempre foi pelas nossas principais editoras. Sensível, culto e onímodo, amava a música, o teatro, a poesia, o romance, o desenho, a pintura; porém acabou optando preferencialmente pela cenografia; nesse sentido colaborou de maneira original e excelente em peças como *Don Giovanni*, *Così Fan Tutte*, *Carmen*, *Traviata*, *Barbeiro de Sevilha*, *Guaraní*, *Vestido de Noiva*, etc., e cumpre fazer-lhe justiça dando-lhe um destaque comparável, como cenarista de vanguarda no Brasil, a Braque, Derain, Chirico, Miró, Coutaud, Arnoux, Bertin, Cappiello, Jean Hugo, Dufy, Oudot, Ville-

boeuf, Christian Bérard, Cassandre e outros, gente cujos trabalhos ele conhecia e analisava com alto critério.

Na pintura de cavalete não deixa Tomás Santa Rosa um *quantum* de acordo com suas possibilidades e capacitações. Ao chegar de João Pessoa na década de 1930 e inserir-se nas rodas literárias e plásticas, parecia destinado a realizar concomitantemente com Portinari, Cícero Dias e Di Cavalcanti o retângulo de forças do figurativismo mágico...

Cícero Dias, logo após o teste dado através de *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, se bandeou para a Escola de Paris, optando pelo abstracionismo. Ficou assim aberta a pintura de índole e destinação ecológica a Santa Rosa quanto aos ciclos nordestinos. Mas sua curiosidade onímoda, a luta pela vida e as diversas frentes em que atuou com sua presença sensível não lhe deram quanto ao ressoar público a popularidade que desfrutaram Portinari e Di Cavalcanti. Essa injustiça momentânea, e dizemos momentânea por falta ainda de perspectiva para julgamento justo, por certo se desfará quando sua obra, principalmente a de desenhista a serviço da literatura e de cenógrafo avançado for estudada com um critério objetivo. Tomás Santa Rosa apenas aparentemente malbaratou a existência, servindo, colaborando e integrando-se em trabalhos genéricos devido aos seus invejáveis dons didáticos, analíticos e empreendedores. Deixa uma obra sensível, espalhada em coleções e museus, porém não suficientemente conhecida pelo público.

Geraldo Ferraz já aludiu ao pasmo e ao acréscimo de experiência que devia significar para a sensibilidade ecumênica de Santa Rosa aquele seu periplo à Índia, donde tornará embalsamado para uma justa póstuma.

Contentemo-nos com o seu acervo de primeira ordem antes dessa visão oriental e milenária. Na história literária e plástica da cultura brasileira o homem e o artista assumem medida incomensurável que por seus atributos positivos de mérito o tornam uma figura nacional bem típica e por isso mesmo acrescentando algo polivalente à arte universal contemporânea.



Cézanne, "Retrato de Louis Auguste Cézanne, pai do artista".

Cinquentenário da morte de Cézanne

No dia 22 de outubro fez meio século que faleceu Cézanne, derrubado sete dias antes por uma tempestade súbita quando pintava a tela *Cabanon de Jourdan*.

Filho de um chapeleiro da Provença, Cézanne saía da escola primária quando o pai se arvorava em banqueiro adquirindo a massa falida do estabelecimento Barges. Dir-se-ia que também o filho mais tarde adquiriria a massa falida de uma arte saturada para fazê-la render juros compostos de contrutivis-

mo. Sólida formação humanística no colégio Bourbon, onde foi colega de Emile Zola. Estuda desenho no curso de Gibert, em Aix. Bacharel em ciências e letras. Estudante de Direito, monta seu primeiro ateliê em Jas de Bouffan, em 1860. Luta com o pai para poder consagrar-se só à pintura. Amizade com Zola, Baille, Solari, Coste, Empereire, Roux e Valabrègue.

Em 1861 o pai concorda em levá-lo para Paris. Instala-se na rue des Feuillantines, frequenta a Academia Suíça onde é colega de Guillaumin e Pissarro. Malogra na Escola de Belas Artes; arruma suas malas, volta para Aix onde resolve ser funcionário do banco paterno. Volta a Paris em 1864, faz amizade com Guillemet, Bazille, Monet, Sisley e Renoir. Influencia-se por Delacroix e Courbet, até 1872. Vive ora em Aix, ora em Paris, e o Salão Oficial recusa peremptoriamente suas telas.

Amizade com Manet, período das telas-retratos, entre as quais a de seu pai lendo jornal, que lustra estas notas (1867). Residências sucessivas em Paris na Rue de Chevreuse, na Rue de Vaugirard e na Rue des Notre-Dame-des-Champs. Telas barrocas de tendência erótica.

Durante a guerra de 70 vive em l'Estaque com Hortense Fiquert, seu modelo. Volta a Paris depois da Comuna. Em 1874 participa da primeira exposição dos impressionistas. Em 1876 recusa-se a participar da segunda. Conflitos com o pai por causa de sua vida privada. Desprende-se em 1878 do Impressionismo. Em 1882 é recebido no Salão como aluno de Guillemet. Falecimento do pai em 1886, ficando com uma fortuna regular. Em 1892 estágio fecundo em Fontainebleau. Cinco versões de *Os Jogadores de Cartas*; a série das *Banhistas*. A *Montanha Santa Vitória*. Em 1895 primeira exposição na Galeria Ambroise Vollard. Malôgro perante o público, mas êxito junto à crítica. Amizade com Gasquet. Paisagens do Vale do Arco. Vende a herdade Jas de Bouffan, após a morte de sua mãe, instala-se em Aix. Manda telas para o Salão dos Independentes. Em 1900 fama já mundial. Em 1902 lhe é recusada a Legião de Honra!... Em 1904 uma sala inteira no Salão do Outono. Em 1905 termina as *Grandes Banhistas*. Em 15 de outubro é surpreendido por uma tempestade quando pintava ao ar livre. Transportado para casa numa carroça de lavadeira, morre sete dias depois...

Nesta alternativa de bom provinciano burguês e de artista marginal, que ora enfurna em Aix, l'Estaque e Bouffan, ora muda de casa em Paris como criança gazeteira muda de bancos em jardim público, foi que Cézanne alternou sua existência artística também, desligando-se da atmosfera romântica de aura impressionista e da forma plana para se inserir dentro cubos, losangos e cilindros como profeta em nicho de meditação. Ao recusar-se a continuar a participar dos salões impressionistas, ao insistir em mandar telas ao Salão Oficial como para desafiá-lo, Cézanne estava dando aulas didáticas e estéticas não só ao seu grupo (Guillemet, Bazille, Pissarro, Monet, Manet, Sisley, Renoir) como à posteridade mais próxima de maneira a conduzir o comportamento plástico às análises e sínteses daquilo que partindo de um construtivismo inicial mas já geométrico redundaria no cubismo; fez os pós-impressionistas evoluírem para o fauvismo quando era preciso, ao contrário, fixarem-se na forma construída e não na atmosfera fibrilante. Fazendo a pintura voltar ao objeto-forma e conteúdo, se tornou o pioneiro de toda arte moderna. Todo o seu trabalho solitário foi um ato de docência a priori do qual ofertou as raízes, as flores e os frutos a gerações que herdando sua disciplina clarividente e criadora se voltariam como bons discípulos para o neo-plasticismo. Recordar agora a data de seu falecimento é averiguar que de seu túmulo saiu a mensagem que já estava em potencial na sua obra. "É preciso que eu morra para que herdeis aquilo que sempre vos quis outorgar".



Máscara de dança religiosa dos índios Aparai, Rio Parú.



Enfeite de plumas coloridas destinado a certa dança ritual. Altura da corôa capilar até a extremidade da plumagem, 97 cms. Tribu dos índios Aparai, Rio Parú.

Cestinha de trabalho, com desenhos em vermelho, preto e branco, com um comprimento de 38 x 39 cms. Tribu dos índios do Parú.



Índios da Amazonia

Inaugurou-se no dia 10 de novembro e permanecerá aberta até 17 de fevereiro de 1957 no Museu Etnológico de Basiléia uma exposição sob a rubrica genérica *Índios da Amazônia*.

Aquela entidade suíça possui desde muito tempo uma coleção de peças etnológicas da América do Sul e que, por falta de espaço, não podem estar em exposição permanente. De modo que de vez em quando apresenta em certame temporário esse material. Ainda agora, sobre a região amazônica, por exemplo, o Museu Etnológico da secular cidade suíça apresenta além das peças de sua propriedade mais antiga também material proveniente de três expedições suíças àquelas paragens: do Dr. H. Dietschy e esposa, que estiveram entre 1954 e 55 em contacto com os índios Carajá e legaram ao museu uma coleção interessante; do Dr. Franz Caspar, que esteve entre os Tupari, em 1955 e ao regressar cedeu parte do material trazido;



Cabeça preparada de um índio Juruna. Troféu dos índios Mundurukam, no rio Tapajós. 37 1/2 cms. de altura.

de G. Baer e René Furst, que em 1955 viajaram pelo Xingú e se demoraram junto dos Chavantes.

A essas três novas coleções juntaram-se as peças formidáveis dos índios Aparai, que Felix Speiser trouxe em 1924 de seu prolongado estágio nas selvas e planaltos.

Ora, esses recentes acervos, anexados às coleções menores provenientes dos Mundurucu, Juracaré, Jivaros e Putumaios formam a atração atual do Museu Etnológico de Brasília.

Interessante a apresentação do catálogo organizado para esse certame. Não só reproduz a cores peças de alto interesse e as dispõe em excelente sentido gráfico moderno no texto, faz a descrição técnica e científica de suas características, atributos e serventias, como devaneia a respeito do tema. Com que então ainda há índios na Amazônia? Não se trata de uma pergunta alvar, e sim de uma indagação bem estatisticamen-

te respondida quanto a tribus, populações, costumes, hábitos, aculturação com os meios de Manaus, Goiânia, Belém, etc. Estende-se depois em descobrir a razão do nome dado ao rio-mar. Amazonas, por que? E, numa espécie de verbete geográfico-histórico, fornece as diversas hipóteses e passa a narrar as primeiras entradas de brasileiros, peruanos e bolivianos na imensa região. Fala, como era de se esperar, na epopéia e no drama da borracha, torna-se assim um catálogo de interesse cultural.

Para nós, brasileiros, o tema Amazônia é fascinante sobre todos os aspectos. Somos do trópico, algumas horas de avião, em linhas regulares e com horários rigorosos, nos podem pôr em contacto com o Araguaia, o Paraná, o Xingú, o Madeira, o Amazonas. Já se foram os tempos em que tais percursos, pelos navios do Lloyd Brasileiro, depois em gaiolas e em lombo de burro ou a pé, correspondiam a expedições-aventuras.

Mas para a Suíça, com suas neves, suas aldeias, seus lagos, seus hotéis, suas indústrias, seu aspecto bucólico misturado com seu aspecto industrial com seu turismo veiculado por todos os processos cômodos de transporte, falar em selva, em calor, em índio, em onça, em jacaré, em antropofagismo... Não resta dúvida que a atual exposição brasileira em Brasília é de teor muito diferente das que as populações de Berne, Lauzanne, Zurique, etc., estão acostumadas a ver através de cartazes de turismo com sínteses cromáticas de Copacabana, arranha-céus de São Paulo, etc. É a visão da selva, do planalto e das águas. Do mundo ainda não enxuto, onde reinam as forças hidráulicas e as auras maciças da clorofila. Onde índios robustos, em meio a bichos, aves, florestas, cachoeiras, servem de guardas e vigias a um El-Dorado nada barroco nem lendário, pelo contrário, primitivo, poupado, em potencial denso de vitalidade.



Espátula destinada à manipulação do beju, quando o mesmo está sendo assado. 2,5, 19,8 e 30,5 cms. Tribu dos índios do alto Xingú.

Máscara usada nas danças, mostrando um espírito poderoso, pintada. 57 cms. de alt. Tribu dos índios do Alto Xingú.



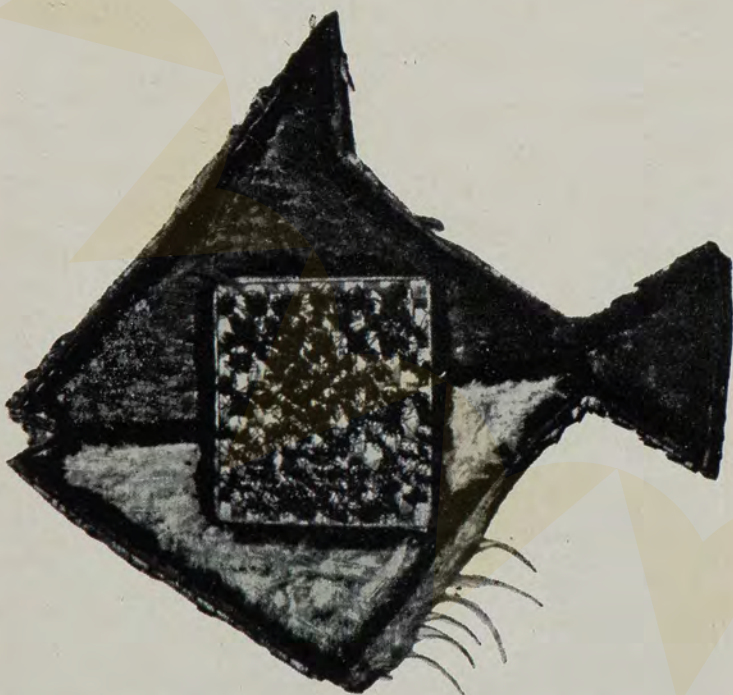
Figura de cera representando a máscara de uma criança Wadjurumani, da tribu dos índios Carajás. 16,5 cms. de altura.



Tábua redonda usualmente colocada no alto de uma "Casa de homens", decorada com figuras mitológicas, como jaguares, espíritos, serpentes de duas cabeças e um índio Aparai. Tribu dos índios Aparai, Rio Parai.



Figura de barro (licocó), representando uma mulher da tribu dos índios Carajás, pilando milho. 16,5 cms. de altura.



Adorno para cabeça, em forma de um macaco, usado nas danças. 87 cms. de comprimento. Tribu dos índios do Alto Xingü.



Trançado em forma de Piranha, feito com plumas coladas entre si e adornadas com formigas. Usado nas festas comemorativas em que os rapazes alcançam a maioridade. 41,5 cms. de comprimento.

Artistas argentinos

Sigwart Blum, Buenos Aires

Santiago Cogorno

No comêço do mês de outubro de 1956, o "Prêmio Palanza", após um intervalo de quatro anos, voltou a ser distribuído.

Dez pintores argentinos foram convidados a tomar parte neste concurso; todos êles figuras de destaque na vida artística do seu país. No entretanto, causou surpresa entre os amigos da arte o fato do prêmio, no valor de pêsos arg. —20.000.00 (Cr\$ 40.000,00) ter sido atribuído justamente ao mais moço dos artistas concorrentes: Santiago Cogorno.

Na imprensa argentina houve quem tomasse por duvidosa ou mesmo injusta tal decisão. O certo, porém, é que por votação secreta, o juri da Academia das Belas Artes, um juri compôsto na íntegra por críticos imparciais, pintores e historiadores de arte, atribuiu o prêmio a Cogorno.

Esta decisão simpática é a reação sã e natural à arte — digamos — tradicional representada pela maioria dos expositores que chegou a tal ponto de estagnação que quase não deu margem para uma expressão nova, adequada à época por nós vivida.

Esta vitória que é, ao mesmo tempo, uma vitória da nova pintura argentina, foi merecida por um dos artistas mais ativos e mais maduros entre os representantes da arte na Argentina de hoje. Quem é, afinal, êste Santiago Cogorno cujo nome está sendo cada vez mais discutido entre nós?

Tem pouco mais de quarenta anos, nasceu em Buenos Aires, é baixo de estatura, tem olhos vivos e um bigode... um homem que tem a agilidade de um artista de circo.

Os pais vieram da Ligúria. Durante longos anos, viveu na Itália onde, na Academia Brera, de Milano, prosseguiu nos estudos iniciados em Buenos Aires. Durante a estada na Itália, expôs duas vezes com sucesso na Galeria Il Milione, de Milano, e mais tarde em Basiléia (Suíça). Por muitos anos manteve um contrato com "Il Milione", que é a Galeria mais importante da Itália, pois representa, ao lado de Carrà, Tosi, de Pisis e Sironi também Capogrossi, Music, Vedova, Fontana e Cassinari.

Cogorno é um pintor nato. Como existem pessoas que nascem com um cérebro matemático e com isso talvez, predestinadas ao jogo de xadrez, Cogorno nasceu para ser pintor.

Oriundo da pequena burguesia, não é um intelectual, e durante toda a sua vida nunca fez outra coisa senão pintar ou desenhar. É um tipo mediterrâneo como hoje os encontramos na pintura, no teatro ou nos filmes da Itália, com a alegria inata de improvisar, entusiasta por tudo que é belo à visão. Com êste temperamento visual é um daqueles artistas eruptivos que apenas devem ter um pincel à mão (mesmo que seja um de barbear) para logo sentir-se com a inspiração pronta para criar.

Tira os motivos pictóricos do rico arsenal da sua imaginação desenfreada. Gosta de pintar ou desenhar um objeto trivial, para transformá-lo numa obra de arte. A sua dramatização dos volumes de côr, seu descuido impetuoso das leis da perspectiva variam de quadro para quadro. As suas composições que parecem mais abstratas, para êle ainda representam um mundo real, uma coisa concreta, desapercebida pelo observador fugaz.

É quase impossível ter-se uma impressão total da obra dêste pintor, tendo-se em vista somente reproduções em preto-e-branco, sem côres, pois obra por obra mostra vários tons, nuances de côres diferentes, evocando uma sensação diferente. O que, todavia, sempre se manifesta, é a qualidade, aquela qualidade pictórica que reúne o artesanal ao emocional, numa obra realizada com uma segurança sonâmbula.

Cogorno é um dos artistas mais dotados e provavelmente mais corajosos da sua geração. A sua imaginação, embora sonhando em côres e formas, é sempre comedida, impondo-se os próprios limites dentro da realidade. É de uma tranquilidade serena, de um calor lírico.

Entre nós, Cogorno é único. A sua disciplina pictórica, o seu gosto excepcional exaltam-no e, ao mesmo tempo, destacam-no dos seus imitadores. É justamente aos mais novos que êle pode dar muito, ensinar muito. Por isso, não lhe faltam os admiradores.

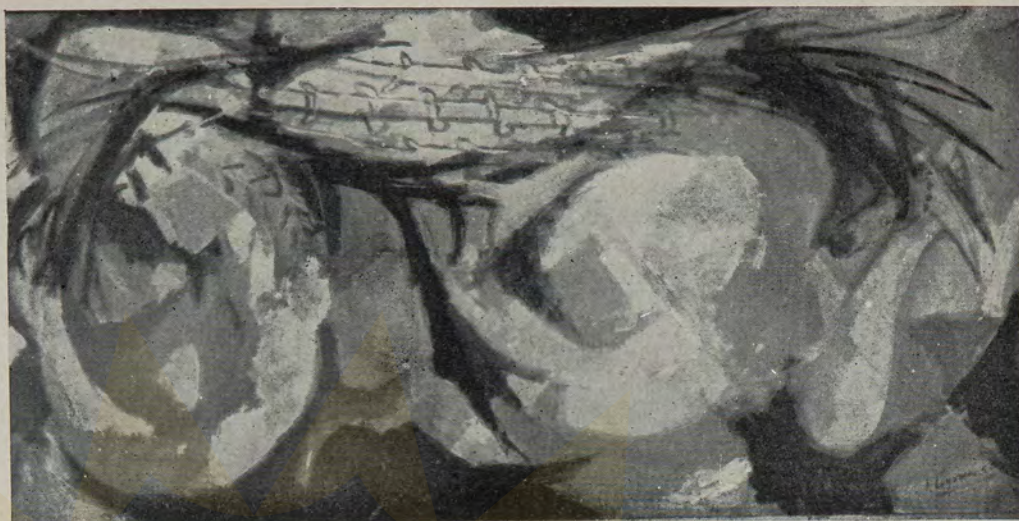
É um daqueles pintores argentinos que se tornará conhecido muito breve, além das fronteiras do seu país.



Santiago Cogorno, "Moça com flôr", 1952.

Santiago Cogorno, "Figura com criança".





Santiago Cogorno, "Figura indígena", óleo, 1952.



Santiago Cogorno, "Figura com cesto de flôres", óleo.



Santiago Cogorno, "Figura acostada", óleo



Santiago Cogorno, "Arlequin", óleo.



Luis Seoane, "Mulher sentada", Óleo.

Luis Seoane, "Colhendo flôres", Óleo.



Luis Seoane

A arte de Seoane tem raízes muito profundas no passado. Mas seus rebentos são agitados pelo sopro dos nossos dias. As suas figuras e cores têm algo de arte rústica: as linhas são concisas, as formas têm o colorido vivo da arte popular espanhola, mirada e refletida num esplendor todo novo pela personalidade de um artista, chamado Luis Seoane.

Quem é este Luis Seoane que, de todos os artistas argentinos, como ilustrador de livros e gravador tem maior renome na Europa e nos Estados Unidos e já é considerado um dos artistas mais característicos da Argentina?

Nascido em Buenos Aires, em 1910, passou os anos da mocidade em Santiago de Compostela (na Espanha), "cidade de granito e névoa", como o próprio Seoane a chama, no seu livro "Libro de Tapas". Nesta cidade, situada no coração da Galícia, estudou Direito e conquistou o título de advogado. Durante estes anos de estudos, porém, já começou a pintar, a desenhar e a gravar em madeira, ilustrando livros e desenhando para jornais e revistas.

Como aconteceu a Marc Chagall, para Seoane, também, foram os verdes anos da adolescência que deixaram as impressões mais profundas na sua alma, e tudo quanto pensa, escreve, pinta ou desenha, nasce de sonhos que refletem o presente, entretido com o passado. Na América distante, a saudade tornou a memória daqueles anos felizes, passados na Espanha, mais viva ainda, e mesmo os elementos simbólicos das suas formas quase sempre são representados pelos homens taciturnos, sofredores, prósos à terra, da sua segunda pátria.

Luis Seoane é o tipo do espanhol intelectual, político esperto, espírito vivo, de uma curiosidade ampla, galego tanto quanto o seu

nome. Escreve e fala com o mesmo desembaraço, o mesmo sotaque, a mesma abundância de sentenças e parábolas, com o mesmo prazer poético em cada palavra falada — irônico, sarcástico em cada situação como tantos espanhóis conhecidos e queridos por nós. No início da guerra civil volta à sua Buenos Aires natal, passando a colaborar em várias casas editôras, ao mesmo tempo que pinta, desenha e grava em madeira. Nenhum artista tem uma obra tão vasta, de uma repercussão tão ampla. Livros em profusão trazem o cunho característico da sua personalidade, muitos muros em edifícios públicos e particulares exibem seus afrescos (entre outros, o Teatro San Martín, v. *Habitat* n.º 34) e as suas gravuras, os seus quadros passaram a figurar em todas as exposições internacionais, representando a arte argentina.

A arte de Seoane transcende os limites do lugar e do tempo. É internacional nos seus quadros e suas gravuras como, por exemplo, a pintura ou a cerâmica dum Picasso, representante da mesma raça. Seoane gosta de Picasso e Picasso, também, gostará de Seoane.

Suas cores são tão vivas que evocam tendas de circo, mas purificadas pela visão estética e crítica de um artista que tem a coragem da própria expressão. Tudo na sua pintura tende à simplicidade do cartaz e a transparência infinita. Por isso, os seus afrescos têm um efeito todo especial.

A escala pictórica dos seus tons corresponde ao seu temperamento. Reflete a personalidade vigorosa deste artista que, pela complexidade do seu talento — ou apesar dela — é um dos mais importantes da Argentina. É nele que pensamos quando falamos da arte contemporânea da América Latina, pois nela, a obra de Seoane já tem um significado todo especial.

Luis Seoane, "Paisagem".



Luis Seoane, "Natureza morta".



Luis Seoane, "Natureza morta".



Luis Seoane, "Natureza morta", óleo.

"Autoretrato de artista", Gesso, 1953.



Libero Badii



Libero Badii, "O desejo", Bronze, 1955.

Geralmente, é só aos quarenta anos que um escultor alcança o pleno amadurecimento, a expressão segura da sua personalidade artística, na obra. Nascido em 1916, Libero Badii pertence, pois, à nova geração.

Isto é confirmado, também, por sua obra transformada, no decorrer dos últimos dez anos, marcados por dois acontecimentos decisivos da sua vida: em primeiro lugar, pelo encontro (ocorrido em 1945) com a cultura dos Andes, a obra grandiosa de Tiahuanaco e o milagre do Machu Pichu. Daquele tempo, depois do regresso da Bolívia, de Perú e Equador, datam, ao lado de desenhos impressionantes, também uma série de plásticas as quais, tocando o arcaico, são obras duma beleza eterna.

Veio, em segundo lugar, após o encontro com a cultura pré-colombiana na terra da sua origem, a viagem à Europa. Deixara Badii a Europa com a idade de dez anos, emigrando com os pais da Itália para a América.

No solo da Europa, visitou a França, Itália, Espanha e Suíça e, aí, deve ter sentido que a cultura milenária dos Incas tinha uma afinidade maior com as formas dum Henry Moore ou Hans Arp do que com aquelas esculturas clássicas, visitadas com tanto preferência pelos turistas.

Este conflito íntimo, a libertação de tudo quanto o oprimia, pela criação plástica, repercute na sua evolução. Depois do seu regresso, logo se manifesta, nas suas obras, a procura duma forma simplificada. O caminho do figurativismo que dentro da sua época "indo-americana", já alcançara o monumental, parece chegar ao término. Acentua-se cada vez mais a abstração. As conturas concisas, os detalhes rigidamente perfilados, a austera ordem tectônica da composição total corres-

pondem à tensão íntima que caracteriza toda a obra de Badii.

Quadros ou plásticas propriamente não precisam duma explicação ou interpretação detalhada. Como obras de arte, são feitas para serem sentidas e compreendidas, e as poucas reproduções já poderão mostrar com bastante clareza o rumo seguido atualmente por ele. Desde Rodin e Maillol, a plástica seguiu, na Argentina como em outros países, quase sem exceção alguma, a evolução da pintura. Aceitou os estilos originados pelos pintores. Naturalmente, as obras criadas assim pelos escultores Laurens e Lipschitz, como cubistas, os americanos Calder e Hare, como abstracionistas, por Hans Arp e Henry Moore como surrealistas, no sentido mais amplo, apresentavam inúmeras variações.

Assim não será difícil encontrar-se certas afinidades entre as composições de Badii e as obras de alguns escultores contemporâneos. A libertação de influências externas, a luta constante pela renovação e a regeneração é o característico de todo discípulo verdadeiro.

Libero Badii ainda é jovem; a sua evolução é a consequência dum trabalho sério. Não lhe faltou o sucesso, pois possui quase todos os prêmios que um artista aspira merecer neste país. Ele mesmo, porém, considera a sua obra atual meramente como etapa da sua evolução.

Dentro da sua geração, da geração dos que têm quarenta anos, Badii é o artista mais produtivo, mais característico. E se podemos esperar uma obra particularmente importante dum escultor argentino contemporâneo, certamente será dele... pois possui a tranquilidade íntima, irradiada também pela sua obra, e conhece a responsabilidade do artista criador.

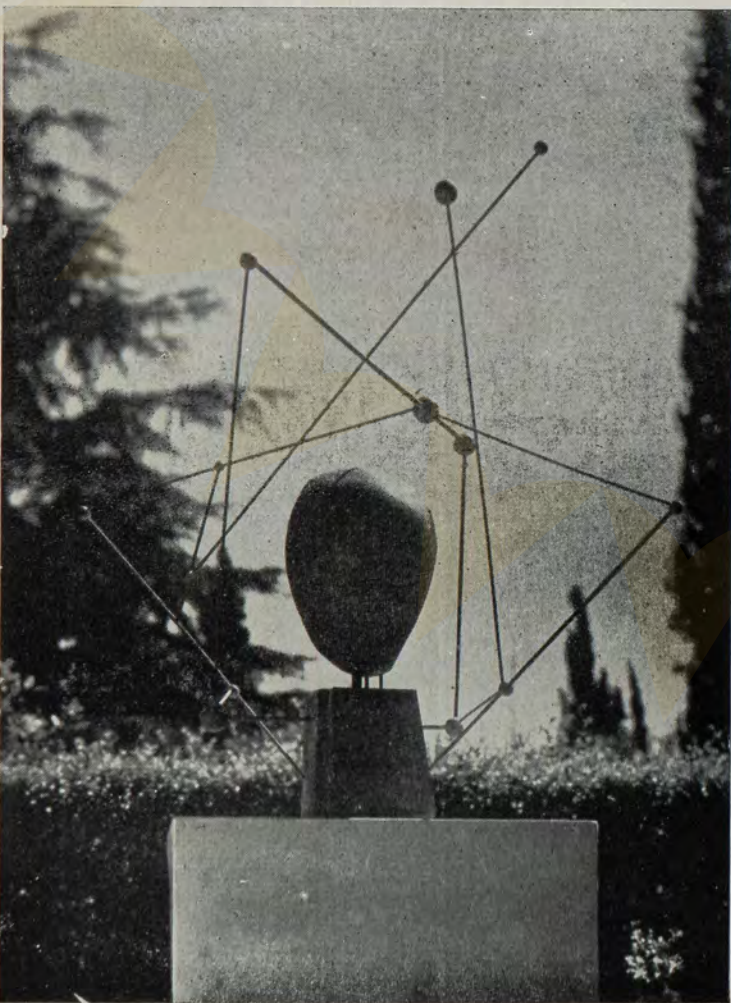


Libero Badí, "Exercício no Abstrato n.º 10", Pedra Branca, 1955.

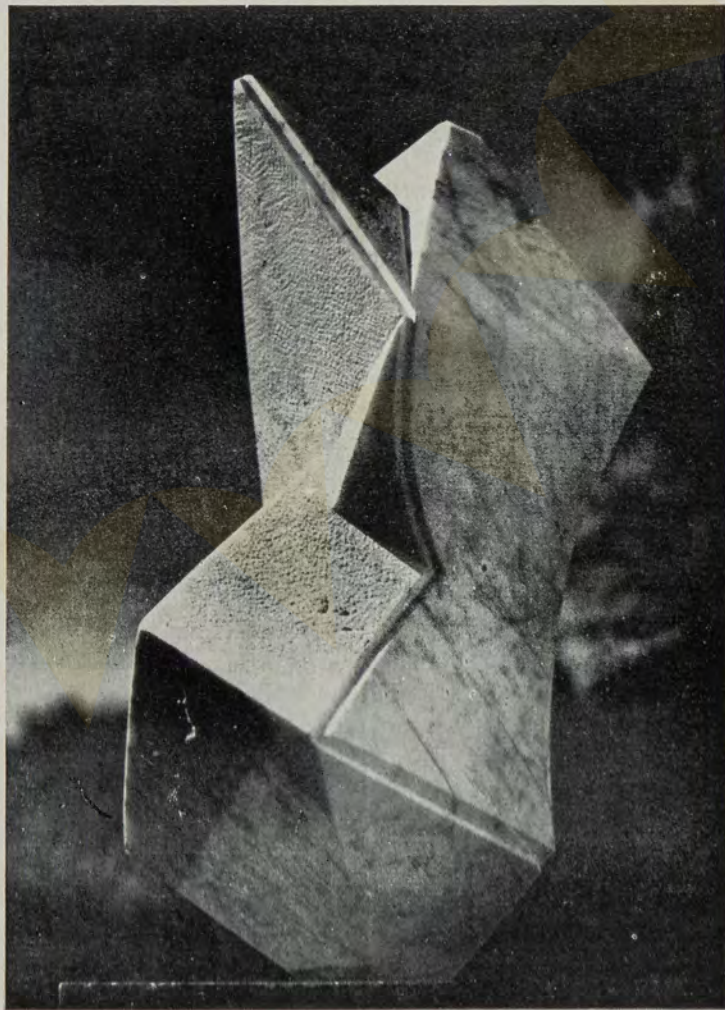


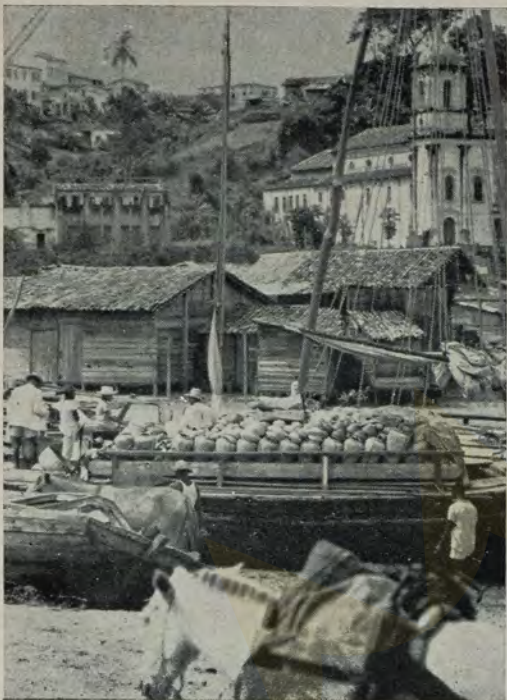
Libero Badí, "O prisioneiro político desconhecido", Pedra branca.

Libero Badí, "Retrato de Emma de Cartosio", Bronze 1955.



Libero Badí, "Exercício no Abstrato, n.º 3", Alabastro, 1954.





O pitoresco do porto



Os trechos tradicionais do porto, em frente do Mercado, na praia da Preguiça e na feira da Água dos Meninos oferecem, sem que estejam prejudicados por elementos de outra propulsão, o aspecto bem pitoresco do trabalho nos veleiros que afluem das ilhas do litoral baiano trazendo os produtos mais variados, inclusive cerâmica popular. Os carregadores, a floresta de mastros e a movimentação bem colorida que se observa constituem aspectos que entusiasmam os visitantes bem como os artistas que ali se vêem estimulados para muitas criações.

Novas observações sobre a Bahia

Wolfgang Pfeiffer

Em visita primeira ao Salvador, chegando por avião, o observador logo encontra aspectos que mostram como as formas do nosso tempo nem sequer se detêm às portas das cidades antigas e igualmente transformam o gráfico da natureza a redor delas. No caminho do aeroporto para a cidade, que é longe e começa além de Itapoã, fica-se surpreendido com a beleza das praias, ao longo das quais, no entretanto, surgem, servidas pela faixa da autoestrada, muitas casas "modernas", arredando para os fundos as casinhas dos pescadores. Encontram-se poucas casas entre as novas, construídas rapidamente nas quadras de loteamentos de esquematização retangular, que procurem integrar-se na paisagem tão maravilhosa, quer do lado prático quer do lado estético. Em parte são casas de veraneio, em parte são residências permanentes, que d'aqui a cinco anos deverão dar aspecto triste quando não tiverem mais o brilho da novidade. Estamos muito sujeitos a loucuras modais! Parece existir dinheiro a mais na mão de gente que não sabe usá-lo com nível bem civilizado. Por que motivo, por exemplo, a moda das águas do telhado, inclinadas uma contra a outra para dentro? Por que motivo telhados completamente planos num clima que não é sem chuvas? Muito divertido, mas de mau gosto, a maneira pela qual estão superlotando as fachadas com elementos decorativos de tubos de brasil pintados em cores vivas, revestimentos de pedras rústicas, murais e mosaicos sem harmonização com o resto do prédio. Vivacidade louvável e experiência bem útil, quando esta produtividade propende para um nível bom, o que infelizmente só se pode notar raras vezes.

Chegando mais perto da cidade antiga, percebemos que lá também há bastante renovação arquitetônica. Sinal de vida, que nos demonstra a permanência da velha Bahia e até certo impulso na época da industrialização e do comércio novo. Cria-se o problema da acomodação das construções novas e de proporções maiores com o ambiente dos valores históricos. O visitante naturalmente procura em primeiro lugar os monumentos artísticos e históricos. Sente-se atraído pela beleza da Praça da Sé, pelo rigor das formas da velha Catedral, pela riqueza extraordinária da decoração dourada de S. Francisco, e pelo conjunto de casas e igrejas descendo o Pelourinho. É romantismo apenas do turista, que se entusiasma pelos aspectos da história e da arte? Acho que não, acho que estão em foco concepções bastante mais profundas.

Não se pode criticar a renovação da cidade; ao contrário, o Salvador deve manter-se lugar vivo, com o seu povo, com tudo quanto precisa para pulsar. Nada pior do que ambiente artificial de museu ou declínio e cair em ruínas mesmo. Ouro Preto, lugar muito mais pequeno, mantém-se vivo com um pouco de turismo. Bahia, lugar tão maior, não pode viver apenas disso.

Acho, entretanto, que a arquitetura moderna tem o mesmo dever de integrar-se ao espírito do lugar, como tem o dever de adaptar-se às funções práticas para as quais ela foi criada. Julgo desta maneira que a arquitetura moderna aqui não deve faltar, mas comportar-se diferente do caso de edifícios erguidos nos bairros de São Paulo ou do Rio

de Janeiro. Elementos que aparecendo nos bairros da Lapa ou da Penha de São Paulo não ofendem ninguém, no centro do Salvador perturbariam a nossa visão, que agora não pode ser mais considerada apenas de turista.

Creio que o espírito do lugar é importante para formação do homem. Creio que é elemento quase decisivo na sua educação visual, na sua percepção de uma certa civilização e da comunidade na qual vive. Infelizmente é possível destruir tudo aquilo, enquanto a arquitetura esquece as suas obrigações a respeito do ser humano.

Não creio que surjam obstáculos invencíveis para os arquitetos se a comunidade os obrigar a planejar, em harmonia com os demais elementos arquitetônicos e paisagísticos do lugar, as suas construções, que de outro lado devem exprimir o espírito do tempo moderno. Só deste modo é possível manter vivas as peculiaridades de um lugar, da sua história, da sua beleza, do seu ambiente cultural e civilizador. Se admitirmos barbaridades neste campo nunca haverá uma responsabilidade social que se exprima nas cidades do país. As cidades antigas exprimem esta responsabilidade pelo conjunto arquitetônico que apresentam, culminando nas suas igrejas. As cidades modernas estão formando pouco a pouco estas relações humanas na sua organização urbanística e nas suas formas arquitetônicas. Temos, assim, grande responsabilidade quanto aos lugares que se transformam tão rapidamente. Podemos ver como os maiores arquitetos da nossa época, como um Gropius, um Neutra etc., lutam para este fim.

O rigor dos monumentos históricos

Os monumentos históricos impressionam, sem dúvida, o homem de hoje pela totalidade de seus estilos que de geração em geração se foram manifestando em formas puras e próprias. Seja o rigor dos portais da catedral, que respiram a nobreza do primeiro barroco entre nós, seja a riqueza exuberante da fachada da igreja da Ordem Terceira de São Francisco, ou o conjunto de igrejas e casas de formas delicadas e de movimento bem acentuado que podemos observar no Pelourinho. Em suma: uma boa lição de unidade arquitetônica, desde o detalhe esculpido até ao conjunto urbanístico, que se apresenta e deve influenciar a nossa visão não para se repetir mas para se sentir.



Arquitetura e paisagem entraram em boa convivência em toda a extensão das margens da Bahia. Fazemos votos para que esse lado fique conservado, e que as grandes construções novas se desenvolvam nos fundos, onde há muito espaço disponível, para assim não disturbarem o aspecto, conforme já ocorreu quanto ao prédio de apartamentos perto do farol da Barra. De Montserrat e Bonfim, seguindo os altos, com as formas geometrizadas do pôrto e do novo centro comercial, essa linha maravilhosa continua em redor de Santa Teresa e se prolonga até à praia bonita do late Clube e o Morro da Barra com o forte antigo em frente. Belo convite para se estacionar e olhar, ver o mar e a vegetação que tornam tão viva e interessante a paisagem habitada desde tanto tempo e rejuvenescendo-se sempre de novo. Note-se que principiam a erguer os tanques da Shell e da Petrobrás perto da Feira de Água de Meninos.

A harmonia entre a paisagem e a arquitetura



As aldeias de habitações simples, que se encontram nos fundos de Rio Vermelho e da Amaralina bem como ao redor de Brotas e em outros lugares da periferia da cidade não são favelas — esse tipo triste de habitações populares que conhecemos. De fato, primeiro dispõem de muito mais espaço e, segundo, se situam numa natureza tão linda onde não se cometeu o maior crime do Brasil de aplainar toda a vegetação e nivelar a paisagem. Os morros e as orlas com coqueiros dão um ambiente tropical de rara beleza a essas vilas que conservam de um modo bem primitivo porém bem organizado de vida de gente da terra, gente de côr, em geral. É muito bonito observar como todos se juntam nas fontes e poços, onde todos se lavam e tomam banho, coisas estas que não é possível se comparar à vida nos bairros operários das nossas cidades industrializadas que nunca alcançam esta posição, com todas as suas maravilhas de técnica dispendiosa. Tudo isso constitui assim uma felicidade para essa gente que vive simplesmente nestes cantos rurais, em baixo de coqueiros e que durante um domingo pode refazer as casas e vive num meio natural que esperamos não seja tão cedo perturbado pelos negociantes de terrenos, cortando em lotes os trechos, aí chegando em primeiro lugar e aos quais se segue a industrialização mais produtiva e no entretanto comprimindo a gente que vive ali e ainda conserva sua personalidade original.

As habitações do povo ao redor da Cidade

Se no decorrer da procura de soluções boas, que também as há na Bahia, como pude perceber nas visitas e conversações, arquitetos que não se preocupam erigem edifícios que chocam e agredem a vizinhança, comete-se um crime facilmente reparável. Vi casos não ambientados tanto no centro como nos bairros do Salvador. Erige-se num canto da Praça da Sé — praça até agora dominada pela antiga catedral e pelo palácio dos bispos em proporções bonitas — um prédio alto, que desta maneira já disturba o equilíbrio, mas ainda ostenta reposteiros azuis, janelas bem grandes, galerias e outras partes revestidas, criando assim uma inquietação berrante e uma variação demasiada de formas que nesta vizinhança se sente como um grito destoante e nunca se comporta bem, antes só disturba os outros elementos. Não achamos bonitos os prédios da Monções nos viadutos em São Paulo, mas aqui ao menos gritam sôzinhos e um dia ficarão cinzentos e cobertos de outros arranha-ceus. Outro caso deplorável, um prédio grande de apartamentos na Barra, que destrua as proporções daquele cabo maravilhoso com o farol dentro do forte antigo, com suas colinas e praias em arcos pequenos. O bloco maciço retangular do prédio também é uma barbaridade. Sei que não é possível interditar os proprietários fazerem melhor uso dos seus terrenos, mas deve haver zonas nas quais se estabeleçam regras. Nos fundos do Campo Grande, perto do Hotel Bahia, este prédio não ofenderia a ninguém, ao passo que na costa com os seus monumentos naturais e históricos se acha mal colocado. Achamos por causa de tudo quanto mencionei, que a arquitetura moderna na Bahia deve ser mais pensada, do contrário apresentará aspecto inferior aquela de São Paulo e do Rio de Janeiro, chocando não tanto nós, que vemos tudo isso enquanto novo, porém mais ainda os pósteros que julgarão a nossa época.

Censurei bastante os erros da arquitetura, a pesar do fato de existirem bons arquitetos na Bahia. Vamos encarar criticamente os outros campos da vida artística, também. Destaca-se a Bahia hoje na vida cultural do país por um grupo bem ativo de artistas plásticos que lá se fixaram. Alguns descendentes de famílias tradicionais, outros escolhendo a Bahia atraídos por suas belezas, por suas praias, por seu povo, por seu clima etc. Todos, até os mais modernos, mostram na sua arte aspectos ligados ao espírito especial do lugar. Coisa que dos artistas de São Paulo não podemos dizer. Estamos aqui num centro de convergência de linhas que vem de longe. Lá é o contrário, irradia-se a influência local. A riqueza dos aspectos da cidade, o colorido de sua vida, os motivos do folclore deram tema e intuição para as formas das obras de pintura, escultura, desenho, etc. Desenvolveram-se até nesta base a arte do mural e da tapeçaria. O grupo de artistas que trabalham na Bahia de fato agora tem posição bem favorecida pela sua ligação com a cidade, a vários respeito. A ligação com os temas locais, com o espírito da Bahia, favoreceu a aceitação das obras pelo público. Ajuda também o costume de pintura de murais nos prédios grandes que se formou, e agora fica até sancionado com a "lei baiana" que visa estabelecer uma obrigação para as obras públicas e semi-públicas reservar na verba das construções uma parte para a decoração artística dos prédios novos. Ajuda mais ainda a maneira bem colegial entre os artistas, que trabalham juntos, não monopolizam, mas distribuem entre si o trabalho, que de outro modo os mais procurados nem poderiam executar bem e dentro de prazo.

A maioria dos prédios no setor novo do centro comercial da cidade baixa, que se desenvolve fortemente, assim está decorada nas suas entradas ou grandes lojas com murais,

às vezes também com mosaicos ou painéis de madeira com incisão. Na arte do mural foi principalmente Caribé, que puxou para frente o movimento, e sem dúvida encontrou no gênero grande desenvolvimento para a sua arte, que basicamente é o desenho, mas aqui se apresenta em formas monumentais e com um colorido às vezes bem tropical. As esculturas de Mário Cravo Junior giram novamente em redor do interessantíssimo problema dos movimentos da figura. Ele também encontrou motivo local para desenvolver maravilhosamente e em técnica bem moderna, principalmente nos movimentos dos lutadores de capoeira. Constituem fator de real valor artístico estes novos grupos de Cravo em metal, que esperamos poder ver na próxima Bienal em São Paulo. Como trabalhador incansável, Mário Cravo está desenhando e gravando séries muito interessantes sobre grupos de figuras do mesmo gênero, também.

Há muitas novidades mesmo na velha Bahia, novidades por enquanto pouco irradiadas para fora. Das mais interessantes são, sem dúvida, as esculturas em madeira de Antonio Rebouças, arquiteto e artista que tem no seu ateliê uma série de figuras bem bonitas. Possuem uma densidade plástica que as eleva a um valor artístico bem raro na produção atual, conseguindo isso também por ligação com um fundo importante do local, com elementos da escultura primitiva, inclusive de origem africana. Acho estas figuras, algumas já publicadas no penúltimo número da revista *Habitat* criações bem enquadradas no espírito da arte da Bahia de hoje, sem qualquer maneirismo ou procura de efeitos que podiam destruir a sua pureza, que realmente fascina.

A influência do espírito local enriqueceu até mesmo a pintura de Rubem Valentim, jovem pintor baiano de tendência abstracionista.



A vida popular

É bonito observar como se inclui bem dentro de uma vida natural o elemento popular, que aqui em sua maioria se compõe de gente de cor colocada em boas condições naturais e desta maneira em boa convivência se lhe compararmos a vida com os problemas surgidos em outros países. Com exceção de certas regiões mórbidas dentro do centro da cidade, localizam-se todos em lugares que oferecem possibilidade para se manter a saú-



de. O povo usa as praias, fato que nem no Rio de Janeiro se verifica tanto. Aspecto interessante é que se desenrola, vendo-se a criançada, vendo-se os rapazes nadando ou jogando futebol em toda parte, coisas tão indispensáveis ao crescimento sadio da juventude e que falta em tantos lugares onde a poeira, a falta de espaço e uma comunidade incomprensível impedem esta felicidade.

As praias e as jangadas

Entre os pontos mais conhecidos de atrações da Bahia se acham naturalmente as praias até Itapoã, praias com seus coqueiros e pescadores — rapazes fortes e elásticos que vivem no mar em cima de suas jangadas, espetáculo bonito no movimento das ondas e ao brilho do sol.



As formas empregadas, as cores usadas originam-se de festas e da paisagem, mas se transformaram em conjunto agradável e ganharam em sua organização pela transfiguração com que foram usados no conjunto plástico, que naturalmente é de ordem essencial. Creio que uma pintura dêste gênero tem mais fundo para se desenvolver em comparação com a pintura que apenas se está nutrido de um acervo de formas geométricas de ordem geral. Naturalmente se fala assim a favor de um certo sentimento, criticado pelos adversários com abstracionismo expressionista, dentro da pintura. Entretanto, não compreendo como num lugar como a Bahia um concretismo, que tem certa necessidade em São Paulo ou Chicago, possa desenvolver-se. Espero que o gênio local perca cada vez mais forte, sempre criando, assim, variedade de aspectos e respondendo à vida mesmo.

De mesma maneira bem criativo e bem expressão do espírito da Bahia são as pinturas e tapeçarias de Genaro de Carvalho, as quais desenvolvendo gênero decorativo em modo bem vivo, juntam elementos de aspectos locais com um colorido quente e forte, que predomina sob o sol da Bahia. É experiência rara no Brasil por enquanto, que achamos coroada de bom êxito e dando impulso também ao campo artesanal.

Falta mencionar um pintor calmo e muito simpático na sua pintura, Jenner Augusto, que cuida de uma pintura bem cultivada. Quer dizer que também tem clima para isso

no Salvador, cidade que até aclimata artistas de origem bem idferente, vindo de outros mundos, como Karl Heinz Hansen, que chegou ao Brasil com a sua arte de xilogravura ainda dentro da tradição do expressionismo alemão mas agora também está transformando os aspectos das suas ilustrações para um colorido baiano de vivacidade e oscilação muito interessante.

É de fato uma riqueza de aspectos, que o amante das artes pode encontrar, riqueza que se alarga para os outros campos da vida cultural, especialmente para o setor do ensino e da divulgação artística. É a Reitoria da Universidade que está com iniciativa extraordinária. Encontramos escolas com orientação viva e eficiente, com professores que garantem um ensino amplo e sólido, com espírito aberto para os problemas e visões da nossa época. Nas escolas de música, de dança e de teatro ensinam especialistas, parte dos quais mudou-se de São Paulo para o Salvador e encontrou campo belíssimo para os seus esforços. Instituto tradicional, a Escola de Belas Artes, colocada no centro da cidade antiga, ficou enormemente enriquecida, ganhando não só instalações renovadas, que oferecem todas as possibilidades em locais bem arrumados e aparelhados, inclusive os materiais para exercícios em todas as técnicas artísticas, mas também uma orientação bem iluminada por professores excelentes em número tão grande de matérias. Seja pintura de afresco, sejam as diferentes maneiras de gravura, seja estética ou socio-

logia e também matemática, em tudo se pode aperfeiçoar o artista futuro, aqui. É obra notável do reitor da Universidade este lado cultural, e no caso da Escola de Belas Artes iniciativa pessoal do diretor, prof. Mendonça Filho, que, com abnegação e idealismo raro, procurou todas as medidas inclusive muitos sacrifícios pessoais para formar um instituto na altura das necessidades atuais podendo entrar em concorrência com o mundo e superando de longe a maioria dos institutos congêneres no país. Este fato logo se manifesta no número de estudantes reunidos, muitas vezes maior em comparação com centros de população múltipla, como São Paulo.

Fica o visitante de fato cheio de espanto com a movimentação possível neste setor importantíssimo para formação do âmbito cultural de futuro próximo, época bem decisiva para o futuro da Bahia, e neste sentido para o Brasil. Que os elementos que se formam agora não destruam a Bahia no tempo da industrialização que haverá a redor desta capital antiga, mas consigam harmonizar os valores do passado com os da atualidade, pois da boa convivência dos dois depende o desenvolvimento cultural, especialmente no setor das nossas noções visuais e plásticas em geral. Felizes os estudantes baianos, que equipados com todos os meios técnicos podem desenvolver conforme o espírito aberto e humanístico dos seus mestres o futuro de um lugar tão destacado pelas suas belezas naturais e artísticas.



Loio Pérsio

Nesta primeira exposição individual que realiza, Loio Pérsio apresenta-se no Instituto dos Arquitetos (Seção de São Paulo) como desenhista e pintor do semblante humano.

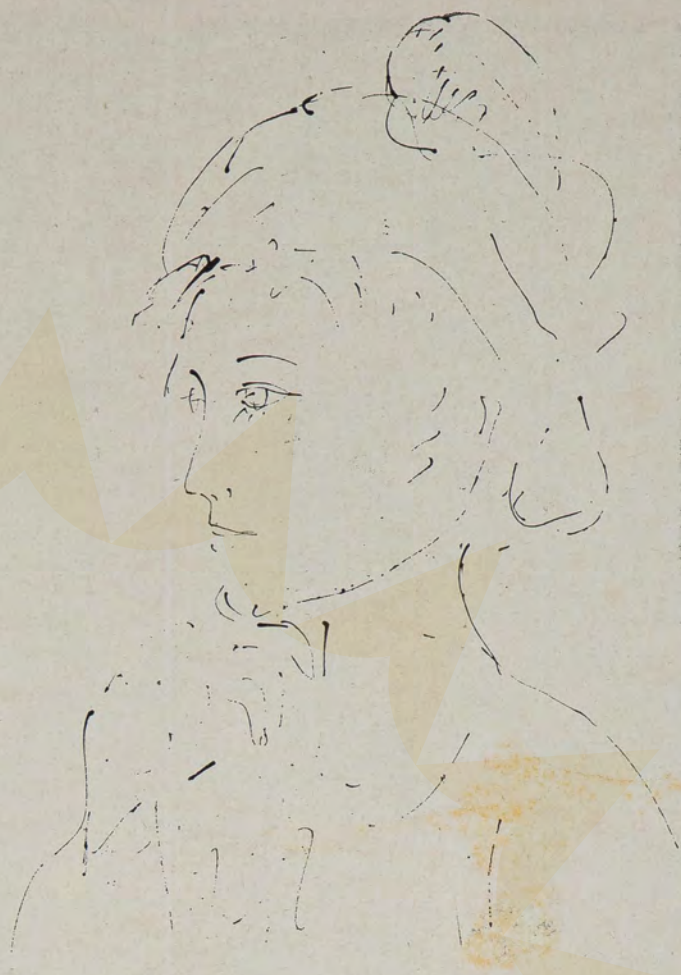
O retrato tem sido ultimamente desenhado até mesmo pelos bons artistas figurativos, como reação à plétora e à inflação desse gênero em salões oficiais e centros amadorísticos. Não é, contudo, um tema que esteja saturado depois de Modigliani e Van Dongen. Impossível, mesmo, supor-se que as artes visuais de agora condenassem o registro e a interpretação da fisionomia humana.

A pintura de Loio Pérsio ocorre tanto nas têmperas como nos óleos com um tratamento sutilmente gráfico dentro de uma aura cromática e espacial pós-impressionista onde os

semblantes pairam imersos numa atmosfera fluida e generosa de tonalidades.

Já o seu desenho, principalmente o de rostos femininos e de atitudes infantis, emerge do suporte sem relêvo incisivo, propositalmente sugerindo estados de lirismo e candidez, e constituem presenças espirituais mais do que anatômicas.

Conhecemos há anos, em Curitiba, sua primeira fase onde o grafismo era incisivo, procurando valorizar volumes e externar psicologia. Julgamos que deve conciliar graficamente os dois processos, o periférico de Jean Vinay e o intersticial de Joseph Pressmann, para citarmos dois especialistas modernos do retrato, pois assim obterá uma fatura com maior valorização.



Pertencente à geração novíssima, Loio Pérsio têm-se afastado de rodas, trabalhando com critério. Tem pastas e mais pastas de estudos e esboços, a lápis, pena, nanquim, e fundo aquarelado. Vindo de Curitiba, dos meios plásticos de Viaro e Nelson Luz, já traz sua personalidade artística desenvolvida. Optou conscientemente pelo figurativismo, para ser fiel à sua índole. Se o caráter individual é aquilo a que se chama a semelhança são respeitados nos retratos feitos por Loio Pérsio, podemos contudo considerar seus modelos meros pretextos para a evidenciação de dons de excelente síntese e de um tratamento plástico obtido através de sensibilidade autônoma e experiência consciente.





Essa “Águia da Vitória” voando, esculpido em mármore branco, forma a decoração do Edifício da Memória aos Veteranos da Guerra em Detroit. A escultura tem a altura de ± 5 metros e a profundidade do relevo de $\pm 1,5$ metros.



“O Pensador” em granito preto, adorna a entrada principal do Museu Granbrook, em Bloomfield Hills, Michigan.



Devido ao seu interesse especial para animais, Marshall Fredericks foi encarregado pelo Jardim Zoológico de Detroit de desenhar o equipamento de brincar para os macacos do Jardim. Parece que os animais estão gostando muito dos seus brinquedos de aço inoxidável.

O Escultor americano Marshall Fredericks

Foto Usis



Marshall Fredericks afirma que o escultor e o arquiteto devem usar a sua arte “para um fim comum, auxiliando-se mutuamente, um complementando e assistindo ao outro”.

A escultura monumental, especialmente quando integrada na arquitetura, tem interesse especial do Marshall Fredericks. A maioria dos seus trabalhos está “em exposição” nos muros dos edifícios, em seus parques, ou usados em combinação com a própria arquitetura. Marshall Fredericks, nascido em Illinois, reside atualmente em Michigan, e a maior parte de suas obras está concentrada no Oeste Médio dos Estados Unidos.

Paulo Rissone

Retornando de uma viagem à Europa, o pintor Paulo Rissone expôs recentemente no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Já conhecíamos trabalhos seus apresentados na mesma entidade pouco antes da II Bienal: predominavam nas telas fachadas em primeiro plano cuja tratamento sensível e barroco criava atmosferas arcaicas um tanto no gosto plástico de De Pisis.

Agora a presente exposição comprova quanto o artista trabalhou em duas maneiras de artesanato disciplinado e probo. Uma maneira advéncia, experimental, de mero grafismo, que o conduz a assuntos onde as figuras humanas parecem armar equações metafísicas a De Chirico. Sem dúvida êsse processo é um tirocínio de desenvoltura gráfica e de síntese formal. É uma maneira, também sintética, de aglutinação de planos e valorização de matéria, este gênero plástico lembra murais batidos de hora solar, com efeitos de relêvo, sugerindo trechos urbanos lacustres ou históricos onde pairam mistérios metropolitanos. Evidentemente os motivos temáticos, tanto os humanos como os paisagísticos, são pautas disponíveis onde o pintor utiliza sua técnica já despojada e amadurecida.

Consideramos sua exposição uma das mais significativas da presente temporada. Não resta dúvida que Paulo Rissone inaugura um módulo novo no tratamento sintético e severo do figurativismo. Artesão que trabalha com um zelo escrupulosíssimo, cria um mundo de pereferia de cidade onde pouco entra a natureza vegetal, mas onde há sempre muralhas, cais, a claridade mediterrânea de atmosferas muçulmanas. Um lirismo severo, solitário, angustiante mesmo, impregnando sua arte de grande veracidade interior, humana e espiritual.



Telas caracterizando as duas maneiras de Paulo Rissone.





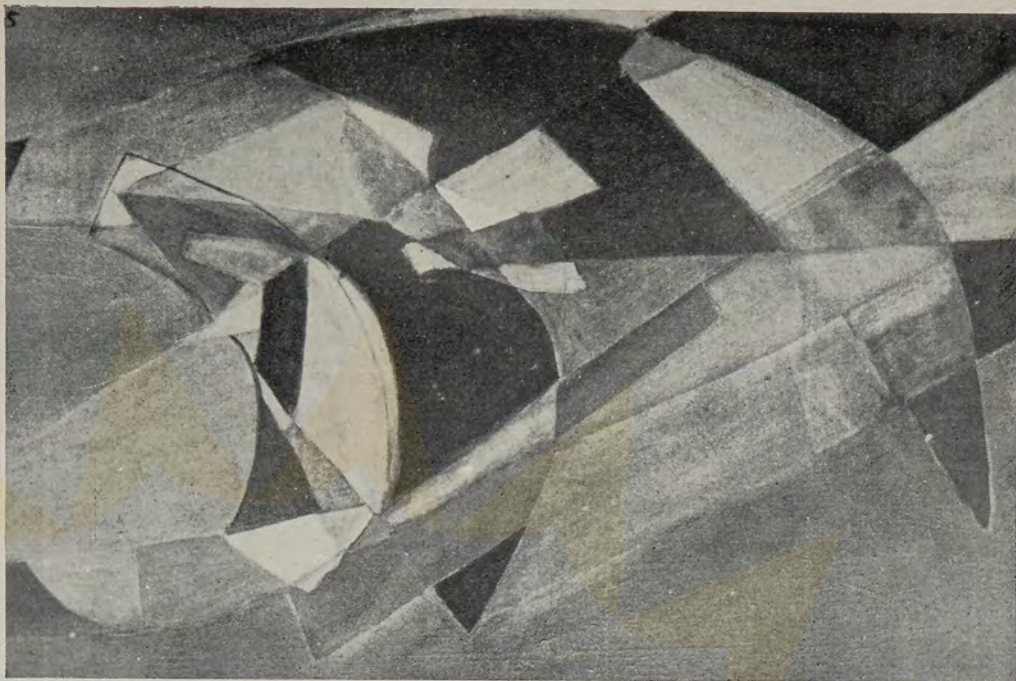
Maria Helena Crisóstomo de Oliveira

A primeira exposição da desenhista e pintora Bi, aluna de Clovis Graciano, realizou-se no Instituto dos Arquitetos. Maria Helena Crisóstomo de Oliveira já atingiu certa desenvoltura no seu desenho, mas quanto à pintura ainda se encontra em fase de sedimentação. Procurou dominar seu expressionismo difuso valendo-se de suas pautas; o assunto social, a Portinari no ciclo do Nordeste; e o assunto surrealista, a Ensor, quanto ao tema alucinatório de figuras *hantées* por delírios.

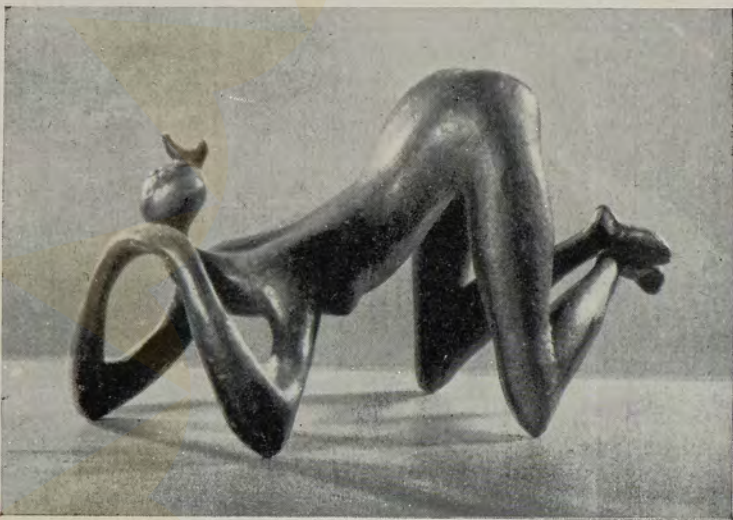
Em desenho já apresenta domínio suficiente e os semblantes humanos não se adstringem a estudos-academias.

Vocação para o figurativismo, Bi encontrará no desenho seu rumo artesanal mais certo para então se dedicar aos problemas plásticos de composição, matéria e valores cromáticos.

Szyszlo, "Pintura", 1952.



Roca Rey, "Penelope", Bronze.



Szyszlo, "Pintura", 1952.



Dois artistas peruanos

Desenvolvendo sábia política de intercâmbio, o Museu de Arte Moderna do Rio apresentou a crítica e ao público dois artistas dos Andes, de destacada atuação no panorama latino-americano.

O Peru carrega nos ombros a responsabilidade de uma arte mágica original somada com a alculturação inevitável de seus períodos indianistas com a arte universal contemporânea. Prova disso é o duplo testemunho que trouxeram para o Rio o pintor Fernando de Szyszlo e o escultor Joaquim Roca Rey. Ambos com pouco mais de trinta anos, nasceram em Lima e estudaram na Escola de Belas Artes. O pintor trabalhou sob a direção de Adolfo Winternitz, esteve várias vezes em França e na Itália. O escultor estudou com Victorio Macho e obteve bolsas de estudo da Cultura Hispânica de Madri e do Ministério das Relações Exteriores da Itália. Não são, portanto, autodidatas e já apresentaram trabalhos em Lima, Paris, Roma, Florença, Madri, Nova York, Londres, São Paulo e Rio de Janeiro.

As telas de Szyszlo, pintor abstrato, tem a tendência dinâmica de Dewasne, onde o ritmo pulsa mercê de valores cromáticos e de composição bem construída. Aproveitou as fundamentais experiências de seu artesanato para incluir-se na pintura universal não figurativa. Pode-se dizer que é o representante da vanguarda da Escola de Paris nos Andes.

O escultor Roca Rey já participou da Bienal de São Paulo e logrou âmbito universal para a sua obra concorrendo a dois concursos de alto interesse: o do Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido e o do Presidente Ramon, do Panamá. Tirou o sétimo lugar no primeiro, e venceu galhardamente o segundo. Tem desenvoltura técnica bem amadurecida, está equipado com um tirocínio experimental que lhe grangeou nítida personalidade.

Cerâmica do Ateliê “Grupo Primitivo”

Expôs no Clube dos Artistas e Amigos da Arte o “Grupo Primitivo”, constituído por elementos do ateliê fundado pelo prof. João Rossi. O certame, patrocinado pelo Centro Cultural Brasil - Paraguai, prova a existência e o desenvolvimento de ceramistas capazes de caracterizar na argila formas populares de técnica mais apurada do que a sumária atividade genérica ainda vigente que se limita apenas a efeitos de fogo de mufla com esmaltes corridos. O prof. Rossi voltou-se para a cerâmica primitiva, tanto antiga quanto moderna da América do Sul. Nesse sentido o Paraguai se vem caracterizando de forma notória através de ceramistas de categoria de J. de la Herreria.

Quanto à cerâmica, em São Paulo, o panorama é o seguinte: De um lado o tecnicismo sumamente científico das indústrias modernas com seus grandes fornos túnel capazes de produzir ininterruptamente cerâmica funcional doméstica. De outro lado, o produto fabuloso de ceramistas populares, rico de sentido ecológico porém de técnica precária, na maior parte das vezes as peças sendo queimadas de maneira rudimentar ou apenas defumadas em baixa temperatura. Dois polos opostos. A indústria da cerâmica já explorou objetos de todos os tipos, caracterizando-se pelos ladrilhos perfurados a litocerâmica, a cerâmica de produtos refratários, etc. Assim, desde a argila plástica, a louça, a porcelana, até ao grês, a indústria paulista devorou esse produto das minas, geralmente de formação terciária, para as pesquisas mais audazes e interessantes. O tema popular invadiu o mercado com sua produção formal, multicolor de biscoitos queimados ou semi-queimados, vidrados com rústico zarcão ou simplesmente patinados a frio, com têmpera ou algum óxido cromático, ou mesmo com cores a óleo, como é o caso muitas vezes da cerâmica nordestina.

Faltava assim o ceramista intermédio, isto é entre o industrial e o popular. Hoje já existem diversos. Esse artesanato constitui conforme já disse alguém, a coqueluche da sociedade. Os salões de arte ilustram este episódio que infelizmente passa despercebido da crítica.

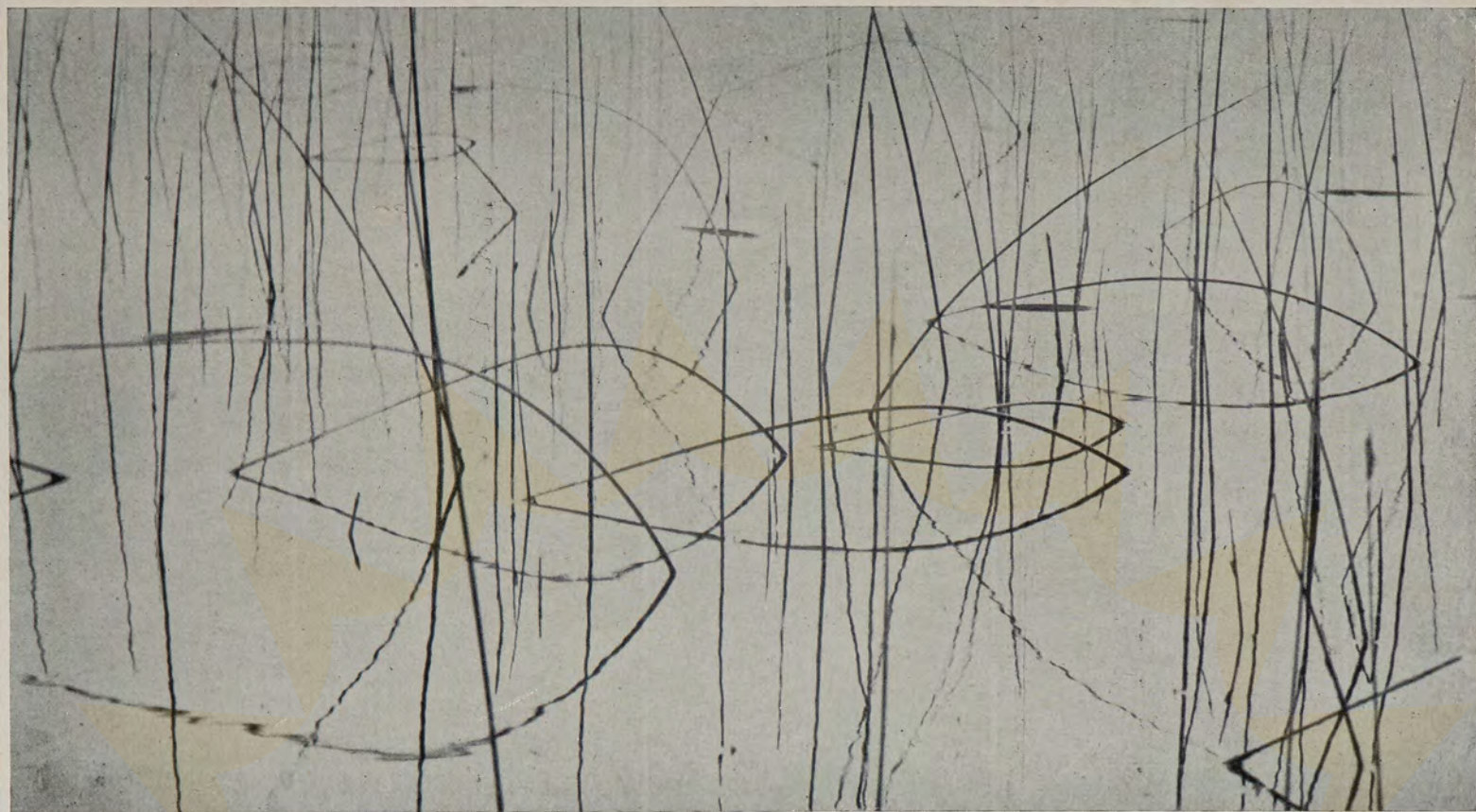
Ora, quais os ceramistas que conseguiram extrair de sua temática, numa expressão populista, revelando o imediato fisiológico por seu valor utilitário? Sim, como nas civilizações indígenas passadas e atuais? O Chile, o Peru, a Bolívia e principalmente o Paraguai apresentam essa característica.

O Paraguai é um dos primeiros países do mundo a dar ênfase à cerâmica. J. de la Herreria estudou o tema popular desde as cavernas de Altamira até às civilizações indígenas mais recentes; valorizou a temática do índio sul americano mercê de técnica mais atualizada.

O estudo sistemático do folclore leva-nos a um campo novo e mais satisfatório. A cerâmica carajá constitui técnica e plástica sumamente expressiva. Ainda não pudemos criar imagens tão características como essas, por mais absurdo que pareça. Temos recursos superiores, porém nos falta o espírito de pesquisa. Ora, essa é a idéia principal do Ateliê “Grupo Primitivo”. Combater a obra de acaso que constitui mero hobby. Racionalizar o estudo das formas antigas e adaptá-las ao presente com uma nova sintomática decorativa e técnica.

O “Grupo Primitivo”, dirigido por João Rossi, conta com elementos da capacidade de Carlos Argumosa, Isabel, Rafael Quinonez e Herminio Quinonez. O êxito da exposição foi completo.





Marcel Giró, Brasil "Esboço".

XV Salão Internacional de Arte Fotográfica

O Foto-Cine Clube Bandeirante organizou e realizou na Galeria Prestes Maia o XV Salão Internacional de Arte Fotográfica patrocinado pela Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura Municipal e pela Federação Internacional de Arte Fotográfica. Concorreram a Alemanha, a Argentina, a Áustria, a Bélgica, o Brasil, o Canadá, a Checoslováquia, a China, a Dinamarca, a Espanha, os Estados Unidos, as Filipinas, a Finlândia, a França, a Grécia, a Hungria, a Índia, a Inglaterra, a Itália, a Iugoslávia, o Japão, a Malaia, o México, a Noruega, o Portugal, Singapura e a Suécia.

A comissão organizadora foi constituída por Emil Issa, Casemiro P. Melo, Herros Cappello, Lindau Martins, Paulo P. Barros, Paulo Suzuki Hide e Tufy Kanji. Constituíram o juri de seleção: Alfio Trovato, Eduardo Salvatore, Ivo Ferreira da Silva, José Mauro Pontes, José V. E. Yalenti, Marcel Giró e Rubens Teixeira Scavone.

Percorrendo o setor "Branco e Preto" e o setor "Transparências" com seu cromatismo difuso, nos lembramos de certas considerações recentíssimas de Sossset a respeito da exposição de fotografias *Au Cheval de Verre* na Bélgica. Pergunta êle: "Será porque as artes de criação concedem direitos soberanos às metamorfoses complexas da imaginação plástica e se interrogam sem cessar sobre o

mistério das formas, será por isso que a fotografia se empenha tanto no cuidado e na fidelidade de representar aquilo que o homem pode observar?"

E, mais adiante, pondera ainda: "Houve um tempo não muito afastado em que os profissionais da câmara se rodeavam de um falso aparato com pretensões estéticas extraídos dos celeiros das academias. Hoje em dia êles se empenham mais em valorizar a presença amiga dos seres, das paisagens e dos objetos. Querem ser simples, diretos, espontâneos, extrair seus melhores efeitos do estilo e da realidade. Sua preocupação predominante é empregar seu instrumento de trabalho com perfeita honestidade, sem artifício nem *truquage*, a fim de obter nessa busca da verdade uma lógica e uma pureza que respeite os meios de que se valem".

Discordamos de Sossset. Artifícios e truques valem, são necessários não só para elaborações oníricas e surrealistas, como também na mera procura de efeitos construtivistas, abstratos, concretos, figurativos humanos, sociais, paisagísticos e até prosaicos das duas realidades: a da superfície e a da profundidade. A arte fotográfica não se deve confinar na *prise de vue*; como o trapezista de Kafka deve oscilar dentro de raios totais de ação, ver lá de cima tudo quanto cabe nos 360 graus do horizonte antíscio.



José Oiticica Filho, Brasil, "Composição".

Victor Zuber, Iugoslávia, "Menina com guarda-chuva".



Jean Lecocq, "Choveu".





Rubens Teixeira Scavone, Brasil, "A madona da cadeira".



Carlo Bevilacqua, Itália, "Orate Fratres".



Victor Ikita, Hungria, "Crianças".



Toni del Tin, Itália, "Periferia".

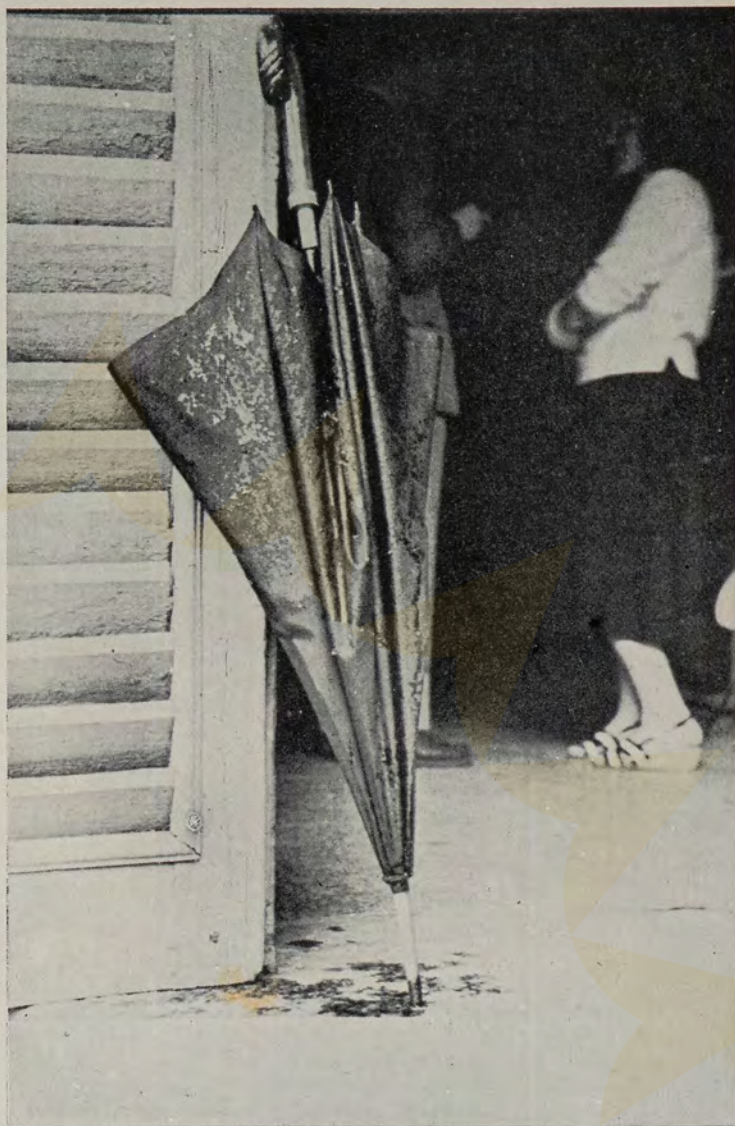


Vittorio Ronconi, Itália, "A Estrada".



Ivo Ferreira da Silva, Brasil, "Xicara".

Vitaliano Bassetti, Itália, "Fora da parede".



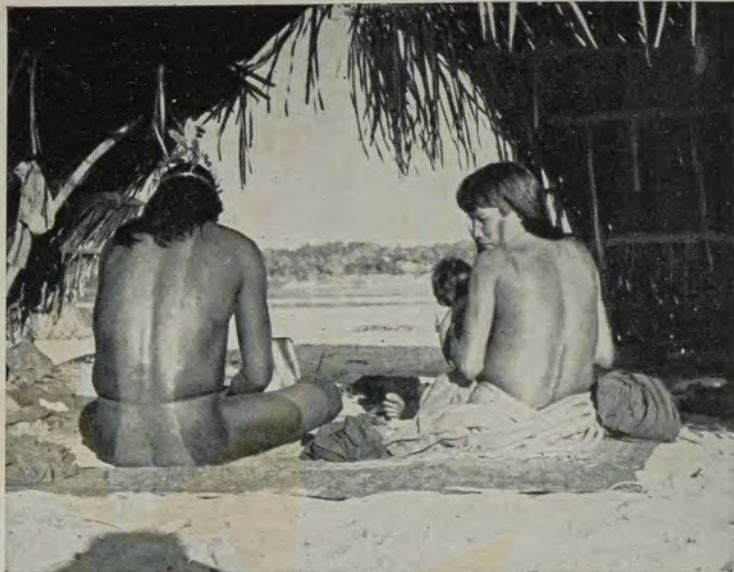
Eduardo Salvatore, Brasil, "Primavera".



Carlo Bevilacqua, Itália, "Two pennies song".



Numa aldeia dos índios Carajá, mulheres capturadas Tapirapés, as quais, depois de casadas com os guerreiros Carajá, fizeram rêdes para as suas crianças recém-nascidas, conforme o costume da sua tribo.



Kuhubára, o pagé da aldeia Carajá São José. Ele é casado com uma mulher capturada dos Tapirapés, sendo o matrimônio muito feliz. Todavia, quando esta fotografia foi tirada, ele ia miseravelmente mal, pois tinha dor de dente. A esposa o está aconselhando de pedir-nos (aos "Torils", isto é, estranhos) um remédio analgésico.

Costumes dos índios

O roubo de mulheres

Textos e Fotos de Mário e Ruth Baldi



Mulher capturada Tapirapé "reservada" para os jovens guerreiros Carajás. Como se vê, ela está indo bastante bem, pois está ganhando joias em profusão, presentes dos jovens guerreiros.

Muitas tribos de índios no Brasil têm uma organização matriarcal. Todos os direitos são atribuídos às mulheres, tendo os homens, propriamente, só dois "direitos" (se é lícito assim chamá-los), isto é: o de sustentar a família, e o de protegê-la e defendê-la contra assaltos de homens e animais. Além disto, em quase todas as tribos as mulheres representam, com relação ao sexo masculino, uma minoria acentuada, como acontece também na população indígena da Austrália. Por isso, há entre eles grande "falta" de mulheres (em contraste ao que acontece na Europa, na Ásia e na África). O que faz então aquela boa gente? Aparentemente, não lhes veio ainda à mente a idéia da poliantria, a qual, por exemplo, já existe no Tibete. Neste caso, é indicado proceder-se como sempre se faz na vida humana, quando não se pode obter de boa vontade as coisas desejadas: toma-se as mulheres à força. A força equivale à guerra e assim sendo, as tribos costumam fazer a guerra para roubar as mulheres. Os vencedores levam as moças e mulheres capturadas. Em consequência, também terão de suportá-las; quem sabe, como "castigo"? Em todo caso, ainda é muito mais razoável fazer-se a guerra para roubar mulheres, antes de fazê-la por causa de petróleo, minas de carvão e outras coisas. O que, mais uma vez, confirma a sabedoria do poeta, que diz: "Nós, os selvagens, contudo ainda somos mais humanos...". Em todo caso, têm mais juízo. Eu mesmo presenciei este procedimento entre os índios Tapirapés e Carajás. Até o ano 1933, mais ou menos, os Tapirapés (cujo nome é derivado do afluente ocidental do Rio Araguaia que tem o mesmo nome) reuniam-se todos os anos num certo lugar, situado nos limites entre os seus territórios, para organizar uma espécie de feira de amostras. Ali, ambas as tribos trocavam os seus produtos, comiam, bebiam e dançavam dias e noites, e depois separavam-se em harmonia e paz. Até que, um belo dia, os moços Carajás tiveram a idéia exquísita de achar as moças Tapirapés mais bonitas e mais desejáveis do que as da própria tribo (a que igualmente acontece entre povos "civilizados"!.) Assim, por exemplo, na praia de Copacabana onde to-

dos os moços brasileiros bradam um "Oh" entusiasmado quando passa uma banhista nórdica de cabelos louros cor de platina, enquanto os senhoritos vindos da Europa suspiram um "Ah" não menos entusiasmado quando lhes passa pela frente uma linda morena, de pele macia, aveludada. Em todo caso, os moços Carajás resolveram mandar para a "feira de amostras" só as moças mais velhas da sua tribo, e em seguida assaltaram calmamente uma das aldeias dos Tapirapés. Após uma luta curta, mas violenta, levaram as mulheres e moças mais desejadas para casa.

Mais tarde, vi estas mulheres Tapirapés nas aldeias dos Carajás. Achavam-se muito bem. Na maioria, eram casadas, ficando só algumas "reservadas" aos moços solteiros, para relações amorosas, o que acontece também às mulheres estereis da própria tribo. Adivinhei serem estas mulheres capturadas dos Tapirapés, vindo de repente criancinhas deitadas em rêdes — as quais os Carajás não conhecem, pois dormem no chão, deitados sobre esteiras. Estranhando, indaguei de onde vieram aquelas rêdes, e soube que nelas balançavam justamente os filhos das mulheres Tapirapés capturadas, provindos da sua união com os seus novos senhores Carajás. Seguindo a sua praxe, as mães Tapirapés fizeram as suas costumeiras rêdes para os seus filhinhos também no novo ambiente.

Entre os Txucaramae (que são um grupo dos Caiapós) também observei mulheres capturadas. Em 1954, encontramos, num grupo, duas mulheres brancas capturadas (civilizadas), as quais foram aprisionadas quando os índios assaltaram uma fazenda situada em território adjacente. Contaram-nos os policiais em Marabá, Conceição d'Araguaia e Alcobaça e também os missionários que justamente os índios Caiapós costumam assaltar as fazendas, matando os homens e levando depois as mulheres e crianças brancas, criando estas na sua própria tribo. É estranho, porém, que dos mulatos e negros matam também as mulheres. Não tenho certeza disto, mas o fato me foi relatado do mesmo modo em diferentes lugares, situados a grandes distâncias.



Jovem índio pintando a esposa. A primeira pincelada... e a continuação. Acabada a pintura, o corpo é exposto ao sol, para a tinta secar.

Como se pintam as mulheres

É completamente errado chamar-se os índios de "pele-vermelha", pois absolutamente não têm a pele vermelha. Na maioria, têm uma pele mais ou menos cor de oliva suja, tendo-a alguns (como, por exemplo, os Calapálo no rio Culuene) tão clara que de longe quase poderiam ser tidos como brancos. A designação "pele vermelha" vem provavelmente de antigas tradições, imaginando-se nisto os índios especialmente nas suas danças cerimoniais, ou na guerra, pois nestas ocasiões os índios costumam pintar-se da cabeça aos pés com tinta de Urucú vermelha (marrom).

Fazem eles mesmos esta tinta de Urucú, amassando as sementes do arbusto de Urucú (Bixa Orellanha), misturando-as depois com gorduras (óleos) animais ou vegetais e fervendo-as em seguida demoradamente. Por este processo, obtêm uma espécie de pomada ou pasta vermelha com a qual untam a pele. Serve-lhes esta pintura vermelha do corpo todo (ou em parte) de base para outra pintura. Logo que a pintura de Urucú secar ao sol, pintam sobre esta base a pintura própria da tribo ou do clã (família). Para isto usam o suco de Genipapo, fruto de árvore que têm mais ou menos, a

aparência de uma espécie de maçã conhecida na Europa. Quando cortado, sai um líquido claro, o qual, todavia, exposto ao ar, rapidamente assume uma cor azul-escura, tão escura que à primeira vista parece simplesmente preta. Então, pintam-se com uma pena de ave ou com pausinhos delgados de bambú, aplicando esta tinta de Genipapo sobre a pintura já seca, de Urucú.

Todo clã de família tem a sua própria pintura, e ninguém pode pintar-se simplesmente como ele quiser. Usam quase sempre desenhos estilizados da flora ou fauna, as mais das vezes tão estilizados que os próprios ín-

Os desenhos "modernos": esse menino trás o desenho estilizado (de "flôres"?), estampado no corpo por meio de uma espécie de carimbo, com suco de genipapo.

Estende-se pintado, sobre o peito, os quadris e as coxas, este desenho tirado da pele da serpente sucure (gigante). Esta pintura mostra o desenho muito esti-

lisado da couraça de escamas do peixe piracucu. À enorme construção do baixo ventre "deve", na opinião deles, inibir a concepção das mulheres.





De uma maneira ainda mais primitiva procedeu este jovem guerreiro. Como pode ser visto na Europa e na África, nas cavernas da idade da pedra, ele simplesmente submergiu as mãos na "tinta", para depois "pintar" a pele, batendo-a com as mãos.

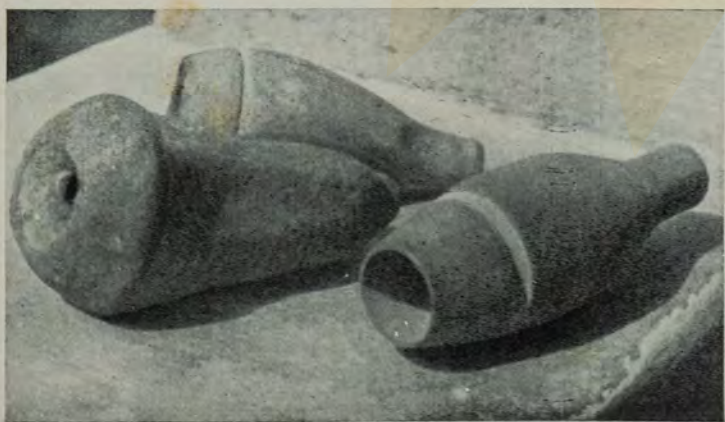


Veja-se no barro o "desenho do morcego" acima mencionado. Rarissimamente encontra-se esta pintura dos seios.



O espôso segura o vaso contendo o suco de genipapo, enquanto a mulher unta as rótulas com o suco escuro...

Os cachimbos (Haricocó) usados pelos índios Carajás para fumar o seu querido "Coti" (fumo de rôlo). No meio o fruto da árvore Haricocó que servia-lhes de cachimbo desde tempos remotos e agora serve de modelo para os novos cachimbos (talhados em madeira).



dios não sabem mais o que foi representado originalmente. Veja-se, por exemplo, no jarro de cerâmica "desenho do morcego", conhecido e usado por quase todos os povos primitivos do mundo. Aos nossos olhos, parece mostrar triângulos, simplesmente, mas de fato representa morcegos dormindo, pendurados num galho com a cabeça para baixo. Também a fotografia mostra um destes desenhos muito estilizados: imita o desenho da pele da Sucuri (serpente gigante).

Esta pintura é bastante "resistente", necessitando-se tomar vários banhos diários no rio durante uma semana inteira antes de renová-la. Disto, eu mesmo posso contar uma experiência bastante desagradável: em 1938, minha companheira e eu fomos pintados pelos Carajás, pegando a pintura tão bem que ainda em São Paulo chegamos com uma aparência de "onças pintadas". Durante horas e horas esfregámo-nos no trem de Anápolis para cá, com álcool e água de Colônia para tirar a tinta que pegara que nem o diabo, o que tornou o negócio ainda pior, pois conseguimos-lo somente em parte, e de um modo bastante imperfeito.

Provavelmente, esta pintura do corpo fôra ideada, originalmente, não para servir de "enfeite" mas, ao contrário, para aterrorizar os inimigos, na guerra, provocando-lhes pânico e terror à mera vista. Julgamos que, com o tempo, a pintura do corpo e do rosto evoluiu até tornar-se um meio de "cosmética".

Nas ocasiões de danças cerimoniais, expedições guerreiras e visitas feitas a outras tribos, os índios pintam-se com um "esmero" incrível, dedicando a esta obra laboriosa muitas e muitas outras. Nenhuma senhora da nossa mais alta sociedade perderia tanto tempo e tanto trabalho com sua "maquilagem" com estes homens e moços índios (especialmente os moços procurando mulher...).

Muitas tribos do Brasil têm uma verdadeira paixão pelo fumo, sendo especialmente os índios Carajás, Tapirapés, Javaés e Bororós até viciados pelo fumo. Entre os Carajás, já vi crianças de 3 a 4 anos de idade fumando o "haricocó" (cachimbo), com o seu "coti" (fumo). Assim, o presente preferido que o hóspede tem de distribuir logo ao chegar, é o fumo de rolo. Corta-se os rolos em muitos pedaços de uma largura de dois dedos, que devem ser distribuídos a todos. Tomara que ninguém fique esquecido. Até criança de peito deve ganhar a sua parte (a qual, naturalmente, é fumada pelos pais), e sempre acontece que, depois desta distribuição, alguns ainda vêm chegando às pressas para pedirem uma parte para um irmão, titio ou qualquer pessoa que seja, "a qual justamente agora se encontra na roça, pescando ou caçando". Hóspede — dá de boa vontade um quinhão também a estes pretendidos "ausentes", senão você é tido por "pão duro", sendo logo "desprezado" por toda a tribo.



Isto é o "Fósforo" dos índios Carajás. Atritam duas hastes de madeira, sendo uma de madeira dura e outra mole, num rápido movimento de molinilho. Na haste de madeira mole há um furo no qual cabe exatamente a haste de madeira dura. Neste furo tem entrecasco bem seco o qual, pelo calor da fricção, começa a arder (como um cigarro ardendo). Então, soprando no entrecasco ardente, obtem-se uma chama. Os Carajás levam mais ou menos um minuto para isso. Eu tentei também (mas uma vez só) com um fracasso estupendo!



Mulher Carajá fumando o Haricocó.

Com referência ao artigo «A cerâmica entre os índios Carajá no Brasil», de autoria de Mario Baldi, publicado no n.º 34 desta revista, o autor (que atualmente está de volta entre os índios Carajá) escreve-nos que agora os bonecos Licocó, assim como as figuras de animais, estão sendo fabricados pelos índios também de barro queimado no forno, de maneira que quase não se encontram mais as figuras feitas «de modo antigo», secados tão somente ao sol.

Achamos divertida esta pintura evocando sinais de parágrafos. Por isso batizamos o menino de "seu dottore".



O uso do fumo

Serve de cachimbo aos índios Carajás o assim chamado "Haricocó", um objeto parecido, mais ou menos, com as nossas piteiras, sendo apenas muito mais comprido e mais grosso do que aquelas. Servia para fazê-los, originalmente, o fruto da árvore *Haricocó*, que tem a casca dura, contendo uma infinidade de sementes. A abertura inferior deste fruto é fechada por uma espécie de tampa redonda até as sementes ficarem completamente maduras. Então, a tampa já seca cai, sendo as sementes jactadas para fora. Nos tempos remotos, os Carajás simplesmente cortavam a parte mais delgada da casca em redor da haste, depois enchiam de fumo esta "piteira original" (feita de um modo assás primitivo), e começaram a fumar gostosamente. Hoje em dia, já talham o seu haricocó de madeira.

Um dia, observei uma cena muito engraçada: duas mães, com as criancinhas de peito mamando, tagarelavam, fumando avidamente, contando as novidades da aldeia. Na sua frente brincavam algumas crianças de 3 a 5 anos, rolando na areia e divertindo-se muito. De repente, um menininho sai da turma, corre à mãe, empurra a criancinha, afastando-a dos seios maternos, e toma uns bons goles, ele mesmo. Feito isto, tira o haricocó da boca da mamãe, sem cerimônia, fuma uns tragos bem fortes nele, deposita o haricocó entre os lábios da mamãe e torna correndo aos camaradas, muito feliz.

Foi tão rápido tudo isso que nem pude pensar em tirar a máquina fotográfica da minha rêde, ainda em tempo para fazer-se um filme inesquecível, fantástico e bem vivo que desta vez perdi irremediavelmente.

Moça Carajá modelando um boneco Licocó.



O presépio através dos tempos

A imaginação artística dos artífices cultos e a intuição dos artífices populares criaram ambas imensa iconografia sobre os presépios. A bem dizer cada período histórico das Belas Artes se baseou nos quatro evangelistas para reproduzir gráfica ou plásticamente a gruta de Belém e as personagens que participaram do episódio bíblico. Já os artesãos de origem popular desenvolveram aqueles temas dentro de uma realidade íntima, bem humana, transportando o fato para o seu tempo e as suas cidades, as suas igrejas e as suas salas.

Uma consulta objetiva ao acervo existente em museus e igrejas, conventos e bibliotecas a respeito do Natal, nos leva através de séculos a cidades de vida intensa e de populações bem temperamentais, como Nápoles, Arezzo, Ancona, Avinhão, Assiz, Clermont Ferrand, Friburgo, Granada, Basileia, Ravena, Praga, Salzburgo e Utrecht. Estilos os mais diversos imaginam a gruta de Belém, desde mera lapa rural, até, como nos presépios napolitanos, verdadeiro recinto com colunas e tímpanos. Os reis magos assumem nos presépios populares características orientais e os pastores pertencem à vida bucólica, ao clima de ecloga de todas as literaturas de romancieiros. Vistos em conjuntos em redor do presépio, ou analisados peça por peça, os pastores, os magos, os animais, os anjos, o povo, a Idade Média, as cidades os burgos as sés opulentas e as capelas rudes, constituem a população e a ambiência inefável do Natal não mais em Belém, e sim na imaginação popular que desfila pelos presépios, dança e canta em redor do burro e da vaca, antes de retirar-se após a missa do galo para as consoadas jubilosas em seus lares...



A. Persio e Sannazaro, "Nascimento de Cristo", 1534.



"Adoração dos Reis Magos", Schwaben, por volta de 1571.



J. B. Probst, "As bodas de Canaã".

Figuras de um presépio particular do fim do século XVI.





Relêvo do presépio. Provavelmente de Faenza. Por volta de 1510.



"Adoração dos pastores", Silezia Ocidente, por volta de 1750.

Jogos Olímpicos

Os leitores já acompanharam através das notícias telegráficas e de fotografias os últimos jogos olímpicos realizados em Melbourne. Já foram distribuídas as medalhas, bateram-se diversos recordes, o corpo humano deu prova oficial e internacional mais uma vez de sua capacidade elástica, de sua desenvoltura muscular, da energia do coração, da capacidade dos pulmões, e os atletas realizaram figuras concretas e clássicas no espaço e no tempo.

Todavia, simultaneamente se realizava em Epidauro, na Grécia, mais uma série de maratonas cujas figuras humanas no percurso do diaulos (400 metros) e do dolichos (1.500 metros) parecem frisos do Panteão ou desenhos de pratos de Picasso em cerâmica de Vallauris.

Os jornais não se referiram essas maratonas que aliás apenas se realizaram na mente de um jornalista de *Lettres Françaises* que as-

sim realizou dentro do programa das Olimpíadas uma reportagem imaginária cuja objetivação plástica reproduzimos aqui. Evidentemente estes quatro atletas barbados e nus, em recortes negros de anatomia dionisiaca e em lance de velocidade órfica, são mais interessantes do que os campeões internacionais que se esbaldaram em Melbourne... Pois que, segundo velho ditado, a arte é mais bela do que a vida e esta só melhora quando imita aquela...



Poemas grotescos e macabros

Poemas e gravuras de Raoul Pedroza

Satan

J'ai vu Satan
noyé dans l'Ombre,
Ce visage n'était pas monstrueux: il était rire.
Les ailes ne sont plus que des griffes;
la Beauté est devenue, pourriture;
le regard a peur de s'envoler...
Et pourtant, et pourtant,
l'Abîme voudrait tant contempler l'Infini...
J'ai vu Satan.



L'Avare

Cerveau ou les pensées sont des griffes;
Le geste
aride et fou de garder;
et des traits
convulsionnés
qui convergent,
comme des traits de feu,
vers la plaie, l'immonde plaie,
vers la souffrance atroce et délicate et lâche
d'entasser, d'enfour, toujours, toujours, toujours,
tout seul, tout seul,
jusqu'à l'écroulement final dans la Nuit trouble.

Le démon entraîne un esprit

I

Quand le démon subtil, racoleur de l'Enfer
Entraîna mon esprit vers la grande Nuit chaude
un frisson de plaisir, longuement défendu,
me tourmenta

Et j'ai dans le noir (eaux-fortes monstrueuses)
des pensées s'agiter
grotesques et macabres,
et vivre librement;
vivantes comme nous, bien plus que nous-hélas!
pauvres hommes que nous sommes.

Ce cauchemar très vrai je l'ai vécu;
j'ai gardé des lambeaux de souvenirs épars
dans mon cerveau ou l'Ombre rôde.

Sur la planche de cuivre où ma pointe mordait
j'ai voulu évoquer ces souvenirs de l'Ombre,
en des formes plastiques,
étranges, desaxées...
Les voici.

Souvent l'oubli se mêle à des réalités,
car-hélas! je n'ai plus
le bon démon subtil, racoleur de Satan
mon charmant compagnon de tourisme infernal.

II

CRIME:

Le mauvais résultat d'un geste exagéré.
La volupté du Rouge est poussée à l'extrême.
L'atavisme inverti de l'Homme qui détruit
ne pouvant pas créer.
Éclat de rire allant éclabousser le Ciel.
Un confus Prométhée est là, dans l'Assassin.
Folie...

Le Cafard

Dans la sourde lueur des crépuscules tristes
il arrive parfois;
ne pas le voir venir, — et soudain
le sentir là...

À peine,
son vol feutré et doux déplace dans l'air froid
un frisson qui nous glace;
déjà,
sur notre épaule accablée s'abbat.

Chave-sourris qui vient de l'âme, se charnier
de l'idéal pourri et des rêves mort-nés...
Il nous serre, et ses griffes
sont dans notre cerveau,
sont dans notre pensée.

Regret indéfini, sombre et trouble regret.
On ne souffre même pas,
On ne peut même pas pleurer.
Et c'est l'enlissement dans la boue de l'ennui...



Construção da nova capital Brasília

Geraldo Ferraz

Divulgam-se aspectos das construções em Brasília. Enquanto se dilatavam os prazos, conforme as insistências do IAB, e a formulação do Plano Piloto era adiada para daqui a seis meses, já surge a primeira casa na selva, que ilustra essas considerações. Uma casa em madeira sobre pilotis. Mas uma casa em que se considera que há todo o conforto, para as paradas do presidente da República em Brasília, a fim de estar presente sempre aos desenvolvimentos da construção da capital, no centro de Goiás. Mas não é essa casa de emergência, surgida em seis dias, conforme se assevera, que está no rol do que chamamos "construções em Brasília". Estas se acham melhor exemplificadas nos projetos do arquiteto Niemeyer para os edifícios públicos: antes de tudo um Palácio; depois uma igreja e um centro cívico. E tudo à margem do Plano Piloto, para não estorvar os trabalhos do planejamento a que se entregam, ou devem entregar-se, 66 arquitetos, engenheiros e firmas comerciais. A isto chegamos, que na massa desses pretendentes ao milhão de cruzeiros do primeiro prêmio iremos encontrar jovens e inexperientes arquitetos, outros que jamais cogitaram de estudar planejamentos urbanísticos, e ainda firmas comerciais de exclusivo interesse Argentário, quanto outras e outros que, parece, cuidaram de inscrever-se apenas para participar da glória dessa empreitada, sendo certo que não apresentarão projeto algum.

Dir-se-á que nada temos com isto — cada um se inscreve e comparece com trabalhos ou não conforme o determina seu foro íntimo, sua consciência de responsabilidade para com um compromisso dessa natureza. A base de nosso regime político está ainda fundamentada no contrato democrático e não há, portanto, razão, para que a crítica se envolva com essas especulações... Entretanto, reconhecendo, na idéia mais ou menos anárquica que se faz da liberdade em nosso país, um limite de comportamento, somos levados a encarar sob outro prisma esta questão: a construção da nova capital, desde o Plano Piloto, até a projeção de edifícios destinados a receber os departamentos de governo, bem como serviços e pessoal, é para nós um problema nacional, que compreende um pensamento de plena responsabilidade nos que se empenham em solucioná-lo, e não deveria ser, de maneira alguma, tratado levemente. Porque se as liberdades democráticas devem ser consideradas em plena vigência, para poderem ser defendidas em toda a sua plenitude, estas liberdades configurariam, em nosso entender, uma inteira responsabilidade. Não poderia ser de outra forma, e o conjunto de técnicos cujos nomes foram publicados como inscritos, coloca-nos diante de uma heterogenea, tumultuosa e irregular equipe de representantes do meio técnico brasileiro. Se há ali alguns dos mais notáveis arquitetos do país, firmas autorizadas, técnicos de renome, outros há que não suportariam com eles um confronto de maneira alguma.

É claro que isto não pode ser levado até o fim num concurso: o joio será naturalmente separado. Mas pode ocorrer exatamente o contrário, porque o edital do concurso o permitiu.

Se a questão do Plano Piloto assim se apresenta, e à hora em que estas linhas saírem à publicidade mais amplamente a situação se coloca no interesse geral, eis que os pretendentes ao projeto já sabem o número de habitantes para que foi "imaginada" Brasília ou seja 500 mil (circunferência de fins de novembro), e, por outro lado, já visitaram o local, na viagem marcada para a primeira quinzena de dezembro, a construção de Brasília se nos afigura hoje uma realidade imediata, não apenas pelos trabalhos do

grande arquiteto, a quem foi confiada essa série inicial de projetos, como pela autoridade que ele já assumiu, e que, segundo suas próprias palavras, lhe impediram de participar do concurso. O sr. Oscar Niemeyer, diretor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Companhia Urbanizadora da nova capital, se substituiu ao "critério" de que falava o edital publicado em 20 de setembro, pois se ali se dizia que a arquitetura viria dentro daquele "critério", posteriormente, a entrega desse Departamento ao grande arquiteto parece dizer mais do que necessário. Que as coisas foram previamente combinadas não nos resta dúvida; a coincidência de nossa presença no Rio de Janeiro, em setembro, quando da publicação do edital para o Plano Piloto — quando ainda não havia Companhia Urbanizadora, que foi criada no mesmo dia, pela publicação no "Diário Oficial" — aquela coincidência nos levou a saber que os projetos de construção da nova capital já estavam andando, pela mão do sr. Niemeyer. Aquela altura dos acontecimentos, o renomado arquiteto, que depois se confessaria "impedido" de participar do Concurso do Plano Piloto, já desenhara o Centro Cívico e o que chamara de "igrejinha provisória", sendo que, estranho à equipe dele, o primeiro arquiteto a ver esses projetos foi o incondicional admirador de Niemeyer, que é o sr. Lúcio Costa. Nessas condições, não estava bem informado o nosso esforçado colega do "Correio da Manhã", sr. Jayme Maurício, ao publicar o retrato do sr. Lúcio Costa, em duas colunas, no dia 24 de outubro de 1956, com uma legenda em que se lê o seguinte:

"Continua o nosso caro Lúcio Costa na sua linha de descrição e alheamento dos problemas que agitam e perturbam os círculos artísticos, urbanísticos e arquitetônicos. Com o prestígio de sua autoridade, Lúcio Costa poderia exercer uma atuação salutar em meio a tantos desacertos, uma atuação que iria muito além de sua grande influência. Quando a perturbação cresce e a obrigação de informar melhor atrapalha um pouco, sente-se logo a necessidade de procurar Lúcio Costa, o que fazemos frequentemente sem maiores resultados: palavras de estímulo amável, generalidades, escusas e um silêncio total. Parece que o mestre não deseja falar por achar que as coisas andam muito erradas. E quando fala, por magias de certas revistas o faz generalizando, quase a contragosto. Com o maior respeito e estima somos obrigados a constatar que o sr. Lúcio Costa está desapontando as gerações mais moças em benefício de sua comodidade pessoal, coisa que já não lhe assiste o direito de ter".

Esta nota foi publicada com o título "O grande ausente", e entre seu tom de sinceridade e malícia, ela ignora ou faz que ignora, que o sr. Lúcio Costa está presente: foi quem viu primeiro os projetos de Oscar Niemeyer e se acha entre os inscritos no Concurso do Plano Piloto. Naturalmente, o seu silêncio e a admiração incondicional que devota a Oscar Niemeyer, constituem para este grande arquiteto, a melhor aprovação ao seu papel nos acontecimentos. As coisas nos parecem de tal maneira evidentes que não precisamos comentá-las. Apon-tamos os fatos e os relacionamos — o meio que tire as suas conclusões.

Prestamos, entretanto, a nossa homenagem à posição do arquiteto e urbanista Afonso Eduardo Reidy, cuja declaração nos parece frisante e decisiva: "Não me inscrevi no concurso e considero falha a sua organização. Nada porém deverá ser feito para detê-lo agora. É preciso apenas esperar o andamento e julgamento."

Chegamos a um outro extremo com a úl-

tima palavra acima escrita: o julgamento. Conhecem-se os três nomes que vão compor o Juri, como técnicos — o governo brasileiro convidou o arquiteto e urbanista britânico Maxwell Fry, atualmente na presidência do CIAM, e Charles Asher, consultor da UNESCO, *chairman* do Departamento de Ciências Políticas do Brooklyn College e fundador da Society Planning Officials Coast; estes e o sr. Oscar Niemeyer, um dos representantes da Companhia Urbanizadora, farão parte do Juri. O presidente, sr. Israel Pinheiro será, também, membro do Juri. Faltam mais um membro da parte da Companhia, que deverá ser um arquiteto ou engenheiro estrangeiro, e os dois representantes do IAB e do Instituto de Engenharia. Assim, três estrangeiros e quatro brasileiros serão arrolados no Juri. Quanto ao nome do sr. Le Corbusier, a que aludira o sr. Niemeyer, não foi convidado devido a uma "certa reação da parte de alguns arquitetos", conforme noticiou um cronista do Rio. Mas essa vaga informação deve ser completada com outra nota do mesmo cronista, em que diz que o sr. Niemeyer "lamentou, achando, porém, que dificilmente o arquiteto aceitaria vir ao Brasil para apenas participar do juri". Onde se deduz que o próprio sr. Niemeyer armou as coisas no sentido de não haver qualquer participação do sr. Le Corbusier, um árbitro por demais participante. A lamentação se inclui entre os dispositivos da logística com que o comando desta batalha se preparou, dirigiu e vai vencendo. Logística aí vai no sentido puramente militar moderno, de preparação da retaguarda.

Com todos estes elementos em presença, parece-nos bem claro o que está ocorrendo com a construção de Brasília.

As nossas cidades surgiram como o Descobrimento, ao acaso... Naturalmente, há sempre razões geográficas determinantes do aparecimento de cidades, mesmo quando as justificam os acasos mais evidentes. No fundo, elas emergem de condicionantes geográfico-econômicas nítidas. O acaso dos descobrimentos, porém, de baías e ancoradouros, deu motivo, num tempo em que a abordagem da terra grande era a razão eficiente, àqueles acasos... A idéia da Inconfidência já combatia a localização litorânea. Vendo na própria terra o coração da pátria, como mais tarde lapidarmente se diria, os mineiros sugeriram, então, São João d'El Rei para sede do futuro governo.

Mais tarde, José Bonifácio, o Patriarca, indicou mais ou menos o lugar onde hoje se acha Brasília, ao mencionar a latitude de 15 graus, ideal para uma "cidade central no interior do Brasil", sugestão de 1821.

Como se vê, há muito de amadurecido na idéia, sem contar a sua inteira evolução. Seria, porém, este o momento para a empreza? O governo está a braços com problemas econômicos de toda a ordem, com problemas políticos e sociais. A inclusão de mais um problema não facilitará as coisas, certamente.

Falando em Belo Horizonte, o sr. Israel Pinheiro se referiu, expressamente, com a autoridade que lhe confere o posto de presidente da Companhia Urbanizadora, à fundação dos capitais financiadores — calcula em 20 bilhões de cruzeiros o resultado da venda dos lotes de Brasília, com o que haveria dinheiro de sobra.

Assim, a intenção do governo é de fazer mais um "rush" imobiliário o que se nos afigura um desacerto no meio das confusas noções anti-inflacionárias apregoadas pelo governo da República, tendo-se em vista que aqueles 20 bilhões representam mais de 25% da circulação monetária nacional.



O Palácio de Cristal, projeto de Joseph Paxton, construído no Hyde Park, em Londres, no ano de 1851.

A história do arranha-céu

William Alex

Este artigo foi baseado numa exposição organizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York e patrocinada pelo Fundo Irmãos Rockefeller.

Durante os últimos setenta anos, surgiu na Europa e nos Estados Unidos um novo sistema de construção de grandes edifícios. Esta aquisição da época do aço, a estrutura, é simbolizada pela maior e mais complexa das construções contemporâneas: o arranha-céu. Sem nenhum precedente para orientá-lo, o projeto do grande edifício, durante sua curta história nos Estados Unidos, tem oscilado entre as mais impróprias adaptações de recursos tradicionais até as soluções que aproveitaram amplamente as possibilidades estéticas de novas formas de engenharia.

Na primeira fase do seu desenvolvimento, de 1880 a 1890, o arquiteto Louis Sullivan definiu e formulou o arranha-céu. Seu trabalho permaneceu como um exemplo para o futuro nas suas teorias foram então rejeitadas e até recentemente o alto edifício refletia a incapacidade estética dos arquitetos para enfrentar as dificuldades do seu desenho. Só nas últimas duas décadas se manifestou mais uma vez uma resolução fundamental de espaço, estrutura permitindo o primeiro aparecimento criativo na história do arranha-céu. Hoje, com o seu conteúdo mecânico e complexo sistema de espaço celular, envolvido por uma delgada parede, o arranha-céu é uma nova concepção. Não é mais uma idéia maciça do passado, mas uma nova ferramenta da civilização, submetida à arte do homem.

Os antecedentes estruturais e teóricos do arranha-céu foram estabelecidos em três países: Inglaterra, França e Estados Unidos. Embora o arranha-céu, propriamente, date do último quartel do século dezenove nos Estados Unidos, a evolução gradual da técnica de construção de edifícios, da alvenaria e dos primitivos conceitos estéticos, para o ferro, precisão e dinâmica estrutural, inerentes ao sistema de estrutura, tornam-se possível graças a uma série de importantes aquisições iniciadas mais de um século antes. Assim, a história do arranha-céu começa realmente por volta de 1750.

Embora conhecido desde os tempos antigos, o ferro e o seu emprêgo geralmente se limitavam, na arquitetura, à amarração de tra-

balhos de alvenaria. Uma ponte em Coalbrookdale, na Inglaterra, constitui a primeira grande construção de ferro, com um arco de 100 pés de largura sobre o rio Severn. Projetada por T. F. Pritchard e fabricada pelas oficinas de Abraham Derby a ponte, construída em 1775-1779, ousadamente transferiu os princípios do arco de alvenaria para o novo material.

Vigas de Ferro

Um segundo e importante desenvolvimento ocorrido na Inglaterra ocorreu quando vigas de ferro fundido substituíram suportes e vigas de madeira no interior do edifício de uma fábrica. Um dos mais antigos exemplos é o do edifício de cinco pavimentos da fábrica Benyon e Bage, construída em 1796 em Dithlington, Shrewsbury. A coluna de ferro fundido começou a substituir a madeira e outros tipos de colunas de sustentação, ao mesmo tempo que a resistência da construção de ferro era reconhecida. Em pouco tempo muitas fábricas eram construídas com oito e nove pavimentos, fornecendo sua estrutura interior de colunas e vigas de ferro, por trás de paredes de alvenaria, a primeira sugestão da estrutura de aço e das alturas que alcançaria.

Entretanto, uma demonstração única das novas possibilidades arquitetônicas do ferro, não como um substituto da alvenaria ou da construção de madeira, nas das suas próprias qualidades, foi o Palácio de Cristal, de Joseph Paxton, construído em 1851. Refletia ele as mais novas características técnicas da idade da precisão, padronização e pré-fabricação. Projetado em nove dias e construído em seis meses, esta extraordinária estrutura de 1.851 pés de comprimento e cobrindo uma área de aproximadamente 800 pés quadrados consistia de peças pré-fabricadas de ferro e folhas de vidro, conjugadas e erigidas no local, no Hyde Park de Londres.

Esteticamente, o Palácio de Cristal anunciava uma revolução arquitetural, mostrando como um edifício monumental podia incorporar amplamente os benefícios da luz do dia e do espaço, usando uma estrutura delicada e perfeitamente equilibrada. Paxton havia compreendido as possibilidades da sua época, com imaginação e coragem.

Em Paris, a "Bibliothèque Nationale", construída por Henri Labrouste, de 1858-68 ilustra sua aceitação do ferro e marca-o como um dos inovadores no campo. Já tendo usado colunas de ferro sem revestimento no salão de leitura da Bibliothèque Ste. Geneviève, empregou ele abundantemente o novo material na "Bibliothèque Nationale" e ousadamente noutras dependências. Este edifício iluminado pela luz natural, tem quatro pavimentos, cada um constando de uma grade de ferro que permite a penetração da luz do dia através de todo o edifício. Graças a essa inovação arquitetural, Labrouste pôde exibir os novos meios arquitetônicos ensinados pelo ferro.

Viollet - Le - Duc

Um exame completo dos problemas básicos relacionados com o projeto arquitetônico foi feito por Eugene Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879), cujos escritos e projetos adotaram as mais avançadas teorias arquitetônicas do seu tempo. Com convincente lógica advogava ele o uso do ferro nas construções, ilustrando em detalhe, como podia ser usado num arco de grande envergadura. Propunha ele um ponto de vista diferente adotando sistemas de construção de acordo com o uso racional de novos materiais. No seu livro "Entretiens sur l'Architecture" série de conferências que pronunciou na École des Beaux-Arts, Viollet mostra detalhes de uma viga para um edifício construído com estrutura de ferro de sua própria invenção, surpreendentemente parecido com a moderna estrutura de aço. Outros projetos seus mostram meios comuns e às vezes proféticos de apoio sobre ferro. Nos seus escritos Viollet sugeria que um grande edifício poderia ser construído, com uma estrutura de ferro e revestimento de alvenaria. Sua permanência na "École" foi curta, devido às suas revolucionárias teorias, mas teve ele a satisfação de inserir uma nota em uma das suas conferências, chamando a atenção para a construção de um edifício de estrutura de ferro muito semelhante ao sistema ilustrado para um dos seus projetos.

A Fábrica Menier

Um dos primeiros edifícios verdadeiramente construídos com estrutura de ferro foi a fá-

brica de Chocolate Menier, construída em 1871-72 em Noisiel-sur-Marne, na França, projetado por Jules Saulnier. Aqui a estrutura de ferro batido foi preenchida com tijolos, deixando a estrutura exposta. Os tijolos coloridos e decorativos serviram para tornar mais leve e agradável a superfície das paredes. Este sistema, um verdadeiro esqueleto sustentando a parede, constitui a base do arranha-céu.

James Bogardus, dos Estados Unidos, foi um pioneiro no uso das fachadas de ferro fundido como um substitutivo para a alvenaria. Um emprêgo primitivo desse método é visto na sua própria fábrica, onde ele fabricava essas fachadas para uso nos Estados Unidos e exportação para o exterior. Como mais um passo para a construção do arranha-céu, dado simultaneamente na Inglaterra e nos Estados Unidos, essas fachadas facilmente produzidas e rapidamente instaladas substituíram as paredes de alvenaria como apoio para pavimentos, na frente dos edifícios. Permitiram elas ainda uma expansão muito maior da área de janelas, enquanto, ao mesmo tempo, serviam à intenção de Bogardus de reproduzir em ferro fundido a riqueza do desenho arquitetural da Antiguidade.

Um exemplo extremamente bem conservado de construção em ferro fundido é o edifício da esquina da Broadway com a rua Broome em Nova York, terminado em 1857 para a loja de departamentos Haughwout. Seu construtor, Daniel Badger, afirma ter sido o primeiro a usar fachada de ferro fundido em 1842. A estrutura é notável, entretanto, por ter sido a primeira loja de departamentos na qual foi instalada um elevador para passageiros. Em 1853, Elisha Graves Otis havia demonstrado o primeiro e seguro elevador na exposição do Palácio de Cristal de Nova York. A princípio era pouco mais de uma plataforma, pendurada de um sólido cabo. Na exposição o próprio Otis fazia funcionar o elevador, que foi rapidamente aperfeiçoado. Por volta de 1890, uma versão muito melhorada estava em uso nos primitivos arranha-céus norte-americanos, para cujo desenvolvimento foi um fator decisivo.

Novos Conceitos

Assim, numa série de aquisições isoladas e imaginativas, inventores, engenheiros e arquitetos, ousadamente produziram novos conceitos de estrutura, à proporção que exploravam os recursos da sua época. A ousadia desses homens foi responsável não só pela metamorfose na estrutura da arquitetura, como também preparou o caminho para a aceitação pelo público de um alto edifício, com seus múltiplos efeitos e novas dimensões psicológicas de espaço, volume, peso e apoio. No fértil ambiente da cidade de Chicago, em rápida expansão e progresso, um grupo de arquitetos fundou e sustentou uma nova estética arquitetural, surgida da nova tecnologia e com ela combinada. O alto edifício comercial foi imediatamente veículo e resultado desse esforço, que atingiu o máximo durante o princípio da década de 1890.

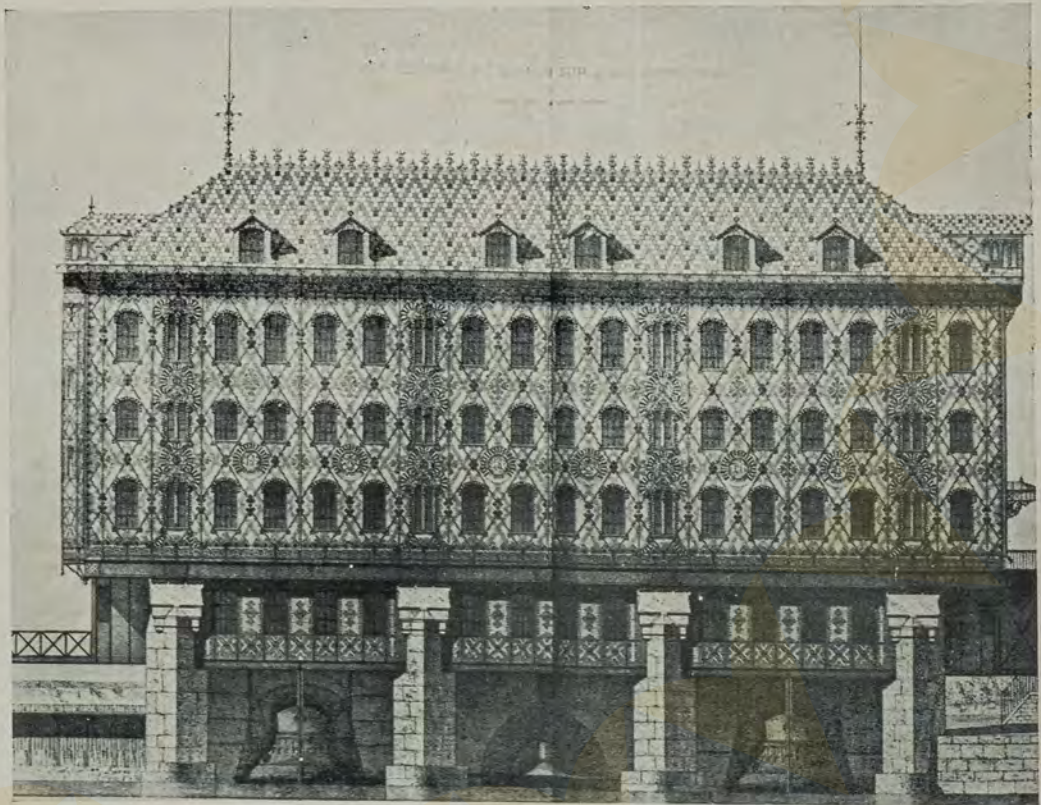
O "Montauk Block" de 1882, dá início ao rompimento com o desenho tradicional, rompimento apoiado pela mais importante agremiação de arquitetos dos Estados Unidos: a Escola de Chicago. Projetado por Daniel Burnham e John Root, o "Mighty Montauk" com dez pavimentos de altura e adotando sistemas novos de fundações e de proteção contra incêndios, abriu um profético precedente no projeto dos altos edifícios. Enquanto o edifício comercial, comum em Chicago ou Nova York, era concebido e construído num estilo aproximado do gótico-victoriano, com complicados ornamentos na fachada, o Montauk ousadamente rompeu com esses usos pela sua simplicidade.

Um segundo precedente estético foi fornecido pela "Marshall Field Warehouse", construída por H. H. Richardson em 1887. O poderoso trabalho de Richardson revelou-se em Chicago, com essa sua obra prima. Com a sua solidez de expressão, esta estrutura pura-



Vista interior do Palácio de Cristal.

A fábrica de chocolate Menier, construída em 1871-1872, em Noisiel-sur-Marne, na França, pelo arquiteto Jules Saulnier.



mente comercial alcançou o mais elevado nível estético. Através de suas lições de originalidade, organização, uso de materiais e equilíbrio, exerceu esse edifício grande influência sobre a Escola de Chicago.

Um Receio Infundado

O edifício de doze pavimentos, Tacoma, de 1889, construído por William Holabird e Martin Roche, foi o primeiro a dar uma sensação de leveza e abertura, com delgadas paredes. Diz-se que os cidadãos de Chicago evitavam passar perto do edifício, com medo que caísse, devido a sua aparente fragilidade. Mostrando um desenho proporcional a sua altura, o Tacoma começou a evitar as dificuldades imaginadas pela maioria dos arquitetos contemporâneos, cuja orientação para as tradições históricas excluía uma solução simples

para um elevado edifício e os quais, no seu embaraço, colocavam fileiras de colunas umas sobre as outras, tentando disfarçar a altura do prédio.

A maior aquisição estrutural da Escola de Chicago foi o último aperfeiçoamento do esqueleto de aço, o que permitiu a evolução e o aperfeiçoamento do arranha-céu no tempo incrivelmente curto de doze anos.

Em 1882, Leroy S. Buffington, um arquiteto de Minneapolis, esboçou um edifício de dezesseis andares, o "Cloud-Scraper", com uma estrutura de aço na base, tendo a idéia lhe sido sugerida pela declaração de Viollet-le-Duc da praticabilidade de "uma vasta construção, com uma estrutura de aço e recoberta de alvenaria". Num projeto de um edifício de 28 pavimentos em 1888, mostrou ele uma visão incomum, antecipando o edi-

O "Montauk Block", com dez pavimentos, levantado em Chicago em 1882, projetado por Daniel Burnham e John Root.



O "Paramout Building", reminiscência de um "zigurat" da Mesopotâmia, projetado pelos arquitetos Rapp e Rapp, e concluído em 1926.



O "Rockefeller Center", construído entre 1931 e 1947, projetado por uma equipe de arquitetos.



fício de elevada altura, tornado possível por este tipo de construção.

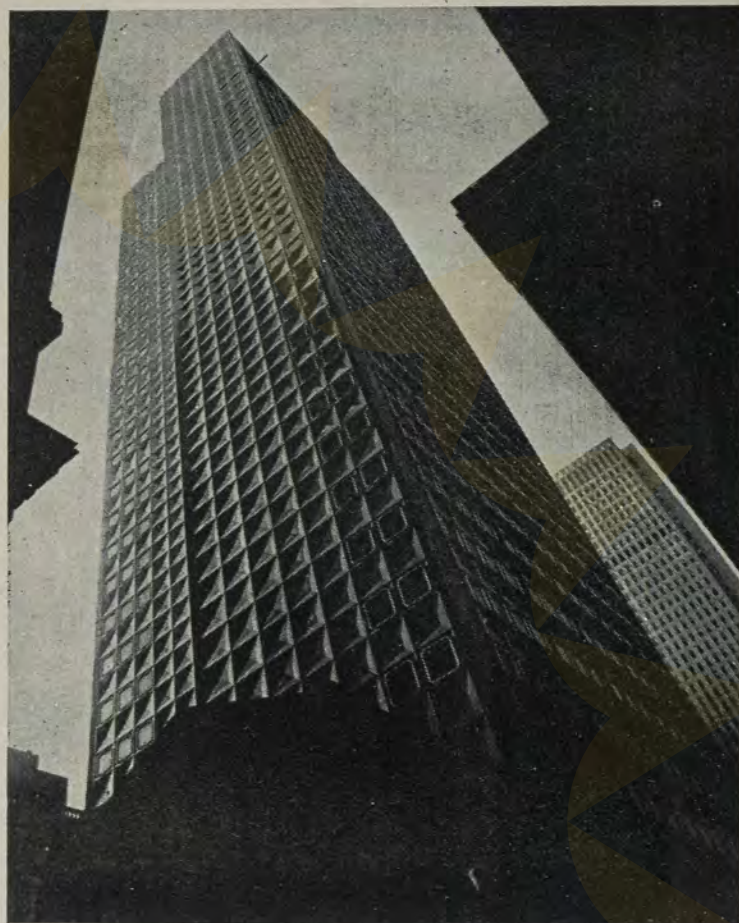
A Origem da Estrutura de Metal

Entretanto, "o primeiro elevado edifício a utilizar como princípio básico do seu projeto o método conhecido como construção de estrutura", foi o "Home Insurance Building" terminado em 1885 em Chicago por William Le Baron Jenney. Há várias versões da história de como Jenney concebeu a idéia do arranha-céu com estrutura de metal. Segundo o seu sócio William B. Mundie, Jenney, durante uma viagem à Manila, observou cuidadosamente a construção do abrigo nativo: "Os filipinos usam árvores como colunas e peças mais leves de madeira para vigas laterais e diagonais, apoio para o assoalho e divisões, unindo tôdas essas peças nas interseções com correias e cavilhas. Terra ou argila cosida é usada para o chão e cobertura do telhado. Esses edifícios enfrentam tufões e terremotos com pequenos danos". Uma versão mais romântica é relatada no livro de Henry Ericsson, "Fifty years a Builder". Parece que certo dia Jenney retornava cedo para casa, devido a alguma dificuldade na construção de um dos seus edifícios. Surpreendeu-ele sua esposa, que estava lendo. Levantando-se apressadamente, para ver se havia alguma coisa de anormal, distraidamente colocou ela o livro, que era bastante pesado, sobre uma gaiola de passarinho. Jenney, observando essa lição de apoio e assim inspirado, prosseguiu inven-



O "Lever House", com 28 pavimentos, projetado por Gordon Bunschaft, de Skidmore, Owings e Merrill.

O "Alcoa Building", em Pittsburgh, projetado por Wallace K Harrison e Max Abramovitz, e concluído em 1952.



tando o princípio da gaiola de aço na construção de edifícios.

Na verdade, esse método de construção procede diretamente dos trabalhos anteriores de Jenney. Em anteriores sistemas de construção que empregavam colunas de ferro, cada pavimento era individualmente apoiado; cada um era como uma camada separada, colocadas umas sobre as outras. Na construção do verdadeiro arranha-céu toda a estrutura é levantada como uma grande gaiola, ou uma combinação de armações horizontais e verticais, conjugadas entre si e unidas, as quais suportam todo o peso do edifício. No "Home Insurance Building", "piers" de alvenaria verticais revestem as colunas de ferro, ligados com vigas horizontais para formar o esqueleto.

Uma Revolução

A técnica incluída nos edifícios da "Home Insurance" e do "Tacoma" provocou uma revolução na arquitetura ocidental. Grandes construções, até então baseadas na parede contínua de alvenaria, que suportavam o peso, transformaram-se num sistema de fina gaiola de metal, assentada em pontos de apoio e capaz de uma extensão quase sem limite, horizontal e verticalmente.

Paradoxalmente, depois desses, o mais importante edifício construído em Chicago, foi a última expressão de altura num edifício de alvenaria. O edifício "Monadock Block", construído em 1891 por Burnham e Root, tem uma parede exterior cujas colunas medem sete pés de grossura no nível do solo. Seus proprietários não confiavam no novo tipo de estrutura, embora perdessem muito espaço no primeiro pavimento. Esteticamente, o Monadock foi um sucesso. Sua fina monumentalidade provém, em parte, das sacadas cuida-

dosamente equilibradas e outros detalhes. Continua a ser um dos melhores edifícios de escritório, uma obra em alvenaria igual ao trabalho de H. H. Richardson.

Esta eminente sociedade de Burnham e Root produziu ainda outro excelente edifício em Chicago: o Reliance Building de 1890, teve mais dez pavimentos, acrescentados por "D. H. Burnham and Company" em 1895, depois da morte de John Root. O projeto de Root, em quatorze pavimentos, é uma declaração pura e refinada, sumariando o espírito da Escola de Chicago e sua liberdade de expressão. Uma torre vertical de vidro, ornada com leves relevos de terracota, consistiu um exemplar profético da criação arquitetural da época atual, antecipando o trabalho executado atualmente, em Chicago, por Mies van der Rohe.

O gigante do Século

Nos Estados Unidos, Louis Sullivan permanece como o gigante da Escola de Chicago e possivelmente do século. Só ele parece ter se apercebido de todas as possibilidades do edifício alto, definindo-o para a sua época em soluções tão apropriadas que estas se tornaram a linguagem falada pelas gerações seguintes. No seu "Guaranty Trust Building", construído em Buffalo, no Estado de Nova York, em 1894-95, que logicamente acentuava a inevitável verticalidade do arranha-céu, Sullivan combinou racionalismo com sua expressão pessoal, ao alcançar, súbita e completamente, "a força e o poder da altitude". O próprio Sullivan explica: "Qual a principal característica do alto edifício? Imediatamente respondemos: a sua altura. Esta altura é, para o artista, o principal elemento do edifício. É o próprio tom do seu interesse. Deve pois ser o acorde

dominante na sua expressão, o verdadeiro excitante da imaginação. Ele tem que ser alto. A força e o poder da altitude têm que estar nele. Tem que ser, em cada polegada, um objeto orgulhoso e altivo, elevando-se em aguda exaltação de alto a baixo, como uma unidade sem uma linha discordante". Tão revolucionária quanto a sua solução para o alto edifício de escritórios, foi o projeto de Sullivan para a loja de departamentos Carson Pirie Scott, quatro anos mais tarde em Chicago. Com esse edifício demonstrou ele a plasticidade da gaiola de aço, a qual como um sistema construcional não é necessariamente submetida a uma ênfase vertical. A ênfase aqui, de acordo com a sensibilidade de Sullivan, é horizontal. Como uma concepção eminentemente original era importante, não só para os contemporâneos de Sullivan, como para a moderna arquitetura, este edifício é ainda uma das mais decisivas expressões arquiteturais baseadas numa estrutura de aço.

A Lógica da Forma

Os arquitetos Holabird e Roche mantiveram também por longo tempo um alto nível de projetos e de experiências, durante suas longas carreiras em Chicago. O seu "McClurg Building" de 1900, mostra a lógica da forma e a facilidade do emprego de materiais que haviam adquirido. Fachadas fundidas em ferro, que permitiam uma expansão muito maior do vidro do que de alvenaria, foram agora superadas pela estrutura de aço e consequentemente por áreas ainda maiores de vidro. A excelentemente proporcionada, sutil e forte fachada do edifício McClurg ilustra não só o notável progresso na construção da parede, como também a facilidade com que a necessidade do cliente de iluminação inte-



Vista de Manhattan, tirada em 1948, notando-se o resultado dos regulamentos que exigem o recuo de pavimentos em prédios com mais de determinada altura.

rior pode ser preenchida, enquanto ao mesmo tempo os projetistas confirmavam seus próprios ideais arquitetônicos.

Os avanços técnicos da Escola de Chicago imediatamente se tornaram a característica nacional dos altos edifícios nos Estados Unidos. Hoje o que predomina é uma sensação de pesar por não terem os seus precedentes estéticos sido mais amplamente adotados. Aceitaram eles as possibilidades estéticas da engenharia, escolhendo e projetando, com os seus materiais, as qualidades funcionais inerentes, excluindo as que fossem obsoletas e falsas. Estes conceitos básicos da arquitetura moderna a que chegou a Escola de Chicago seriam depois desprezados nos Estados Unidos e só ressuscitados uma geração depois.

No espaço de meio século o arranha-céu havia se tornado a mais dominante característica das maiores cidades norte-americanas. Enquanto a necessidade do seu controle logo se tornava evidente, as medidas tomadas se dirigiam apenas a sintomas externos, jamais atingindo o âmago do problema.

A administração do mercantilismo, com seu enorme desenvolvimento, exigia uma relação estreita e contínua entre os homens de negócio, seus agentes e inumeráveis organizações complementando e relacionando um grande centro financeiro. O arranha-céu foi um dos mais importantes instrumentos dos empreendimentos especulativos. Como tal, sem levar em conta sinão o elevado valor dos terrenos, os arranha-céus eram construídos tão alto quanto fossem economicamente possível aprofundando-se ainda por vários pavimentos no sub-solo.

O "Equitable Building", projetado por Ernest R. Ruggles e terminado em 1915, constituiu o clímax do abuso do arranha-céu e a causa indireta das leis dividindo em zonas a cidade de Nova York. Ocupando todo um quarteirão, com quarenta pavimentos, essa elevada torre conseguiu, com grande sucesso, privar os seus vizinhos de espaço, ar e luz.

Ao meio dia de 12 de dezembro, o solstício de inverno, o edifício projetava uma sombra de sete e meio acres. Em troca, ele próprio é em grande parte privado de sol e luz por seus vizinhos.

Regulamentos em Nova York

A cidade de Nova York foi assim levada a estabelecer zonas exigindo recuos dos pavimentos superiores, não tanto por motivos psicológicos como porque edifícios cercados e privados de luz, viram o seu valor de aluguel diminuído. O "Paramount Building", projetado pelos arquitetos Rapp and Rapp e concluído em 1926 é típico do arranha-céu construído de acordo com os regulamentos de zonas.

O recuo dos pavimentos teve em parte o efeito de restabelecer a iluminação e o ar a grupos aglomerados de arranha-céus, contribuindo para tornar a cidade ligeiramente mais habitável. Este recurso parece ter provocado o aparecimento de grupos de "zigurats" da Mesopotâmia na cidade, mas sem as exigências de orientação e ordem de Mesopotâmia. De qualquer modo, "canyons" feitos pelo homem, como é perfeitamente ilustrado pelo "Exchange Place" de Manhattan, não são mais possíveis em Nova York.

Por volta de 1920, um conjunto coerente de princípios para a arquitetura moderna surgiu na Europa, baseado em fontes diferentes: movimentos artísticos, teorias individuais e

desenvolvimentos técnicos. Com esse fundamento, surgiram arquitetos como Walter Gropius e Mies van der Rohe, consolidando os novos significados da arquitetura. Nos Estados Unidos, Frank Lloyd Wright, quase sozinho, continuava o espírito criador da Escola de Chicago, que o havia inspirado no princípio da sua carreira. Talvez sem nenhum efeito imediato, seus imaginativos projetos forneceram quase o único elo entre o espírito criador da Escola de Chicago e os melhores projetos contemporâneos para elevados edifícios.

A Estrutura pura

O projeto de Mies van der Rohe para o Arranha-céu de Vidro de Berlim em 1920-21, deixando de lado sua concepção inteiramente original, constitui um afastamento radical no sentido da estrutura pura e de materiais básicos. Neste edifício, segundo Mies, o sistema estrutural é a base do projeto — a nova forma é desenvolvida a partir da própria natureza dos novos problemas. Além disso, as curvas do revestimento inteiramente de vidro são determinadas por três fatores: suficiente iluminação do interior, a massa do edifício como é visto da rua, e o jogo de reflexos. O projeto antecipa a precisão e a inteireza do trabalho posterior de Mies. Walter Gropius e Adolphe Meyer apresentaram um impressionante projeto na Alemanha, para o concurso realizado em 1923 pelo "Tribune" de Chicago, para um novo edifício de escritórios. Gropius atualmente trabalhando nos Estados Unidos, acha-se estreitamente associado com o surgimento e a manutenção dos ideais da moderna arquitetura. Uma lição de lógica de arranha-céus, o edifício para o "Tribune" novamente tornou

evidente a sua capacidade estética, fundamentada nos Estados Unidos, no trabalho da Escola de Chicago, mas agora independentemente alcançada na Europa. Se o edifício de Gropius tivesse sido construído, em vez da torre gótica que venceu o concurso, poderia ter-se tornado uma influência clássica em projetos para elevados edifícios.

O Edifício "St. Mark's-In-The-Bowrie"

O projeto do edifício de apartamentos desenhado em 1929 por Frank Lloyd Wright para "St. Mark's-the Bowerie", em Nova York, consiste em grupos de apartamentos duplex pendurados enviesadamente de paredes de concreto reforçado. As unidades revestidas de vidro deveriam ser separadas verticalmente por um conjunto de duas sacadas para cada apartamento, e horizontalmente por faixas de cobre demonstrando mais uma vez a inteira originalidade de Wright e a fragrância do seu estilo.

Durante os primeiros trinta anos do século vinte, os arranha-céus dos Estados Unidos sofreram uma intensa monotonia de projeto, imposta, por um lado, pelo desejo comercial de encher completamente o espaço e o volume de construção, e por outro por ineptos arquitetos aplicando recursos clássicos para melhorar o aspecto de descoloridos edifícios. Vistos em conjunto, estes edifícios não tinham equilíbrio e proporção, apesar do seu aspecto maciço e da altura. Os três próximos edifícios mencionados iniciaram o fim desse período, apontando para o futuro e para outro período durante o qual os Estados Unidos puderam começar a sintetizar o novo espírito da época.

Certos aspectos do estilo "vertical", tal como foi racionalmente desenvolvido por Sullivan, tornaram-se uma fórmula para a construção de milhares de edifícios durante a década seguinte. O climax do "Estilo Vertical" é visto no edifício do "Daily News" de Nova York, projetado pelos arquitetos Raymond Hood e John Hovells, e construído em 1930. Temperado com um emprêgo sutil de recuos

(setbacks), sua expressão é simples e vigorosamente vertical. Colunas de aço de apoio são contidas apenas em uma ou outra coluna; as colunas não estruturais apenas reforçam o ritmo visual. No alto, as colunas terminam, muito naturalmente, sem as cornijas comuns, enquanto o edifício no conjunto adquire uma boa dose de sucesso arquitetônico. Logo no ano seguinte, os arquitetos Hood, Godley e Foulhoux adotaram uma ênfase completamente diferente, com o uso de horizontalidade e de cor. O edifício de trinta e quatro pavimentos da McGraw-Hill, concluído em 1931, em Nova York, é revestido alternadamente com fileiras de janelas e faixas contínuas de terracota verde-escura, esmaltada. Para preservar a separação das camadas, os elementos estruturais são cobertas com terracota escura. O resultado para o arranha-céu é uma hábil combinação de massas bem proporcionadas com os efeitos de horizontalidade.

O edifício da "Savings Found Society", de 34 pavimentos, concluído em Philadelphia em 1934, adota uma das melhores soluções para o projeto de um arranha-céu. Uma combinação do racionalismo europeu e da técnica norte-americana, forneceu neste projeto, a lição de integração há muito necessária, no sentido moderno, de conceito, estrutura e materiais. Neste edifício, as paredes são evidentemente eliminadas como elementos estruturais; colunas expostas executam essa função, permitindo pavimentos em consoles recobertos por delgados recontos e faixas de janelas, alternadas. Os arquitetos George Howe e William Lescaze criaram uma estrutura realmente elegante, graças a um uso inteligente de materiais, uma lógica disposição de volumes e um uso inteligente de espaço.

Intenso congestionamento

A linha de horizonte da cidade, impressionante, vista de longe, consegue mascarar o intenso congestionamento existente na própria cidade. Sua atmosfera física é tão saturada de ruídos de tráfego, quanto de fumo

e poeira, enquanto a certas horas do dia a intensidade do tráfego humano e de veículos atinge o máximo com a mesma inevitabilidade das marés. Situações como essas, intensificadas por arranha-céus congestionados, ainda terão que ser inteiramente compreendidas como destruidoras da humanidade, antes de poderem ser remediadas. Se a grande cidade quiser sobreviver, terá que compreender que a sua própria essência, a ser apascentada e não destruída, é humana. Não há nenhuma vista da ilha de Manhattan que possa abranger a miríade de seus aspectos — sua côr e excitação, sua desordem e caos, sua grandeza e decadência. Seus arranha-céus caracterizam a metrópole tal como é: um produto do orgulho e da especulação financeira; um conglomerado desequilibrado, sem controle e ao mesmo tempo rígido, que talvez ainda tenha poder para se refazer quando seus habitantes decidirem alcançar o estado racional que exige não só o estímulo urbano, mas os elementos rurais de quietude e regeneração, no seu sistema de vida.

Problemas prementes

Tôdas as grandes cidades dos Estados Unidos, tendo crescido tão rapidamente, sofrem dos mesmos problemas prementes que estão vagorosamente tornando impotentes sua própria função urbana. Nenhuma escapou à confusão indiscriminada de áreas industriais, tráfego motorizado, residências, estabelecimentos industriais, estabelecimentos comerciais e os caminhos do infortunado pedestre.

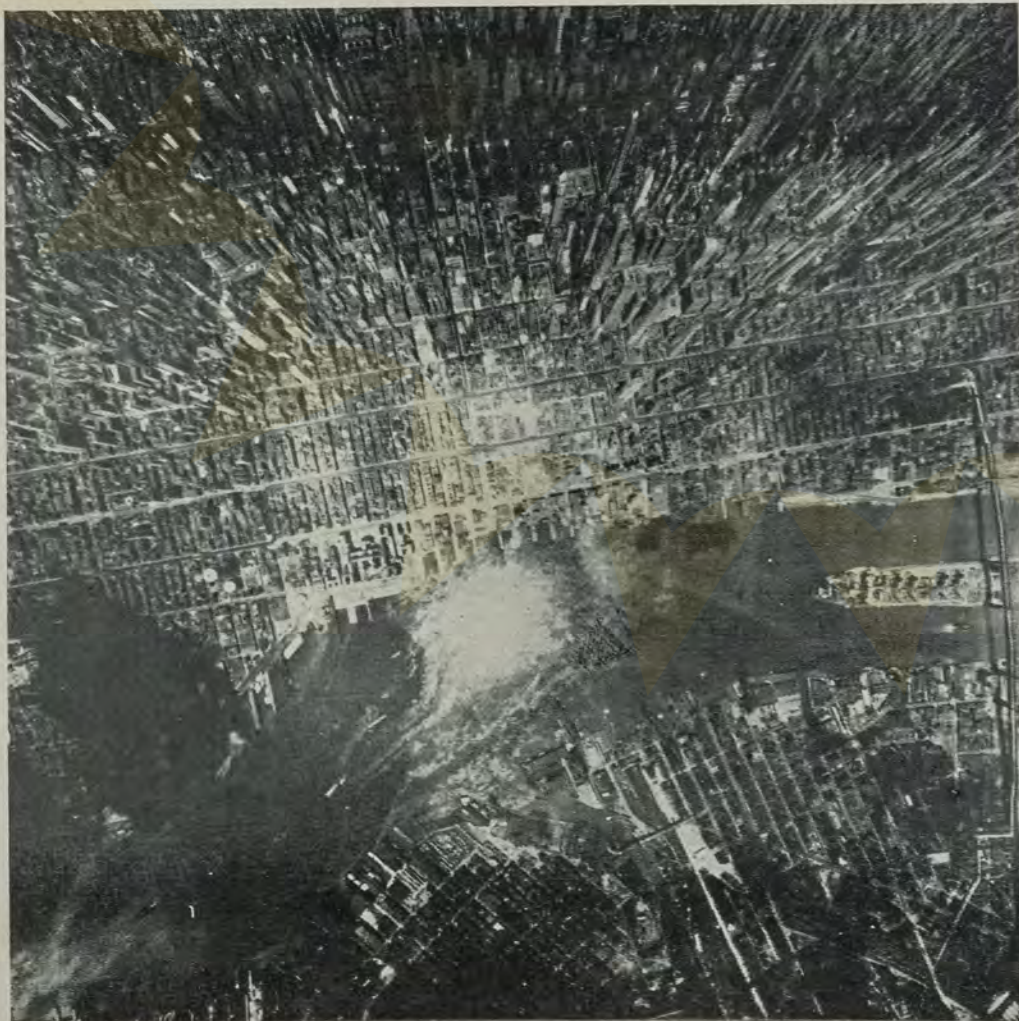
Chicago teve a previsão de preservar a parte da sua área que se defronta com o Lago Michigan. O cinturão de parques, que separa os arranha-céus e o lago, é assim mantido, tanto ao norte, como ao sul da cidade. Entretanto, por trás dessa fachada que marca os limites da área comercial, estende-se uma região congestionada e confusa de casas comerciais, indústrias e quarteirões residenciais. A linha de horizontes em Detroit, exemplo típico do crescimento do arranha-céu, é um reflexo perfeito da pirâmide mercantil: no centro da cidade, o elevado preço dos terrenos forçou as construções de grande altura, a fim de se obter maior renda financeira; na direção dos arredores da cidade há uma diminuição do valor dos terrenos e consequentemente da altura dos prédios. O centro comercial de Pittsburgh, cidade favoravelmente localizada na junção de dois rios, só agora é cenário de um grupo planificado de edifícios de escritório, em construção na extremidade do promontório triangular. Fora daí, os arredores da cidade são também um amontoado complexo de fábricas, minas, moinhos e residências.

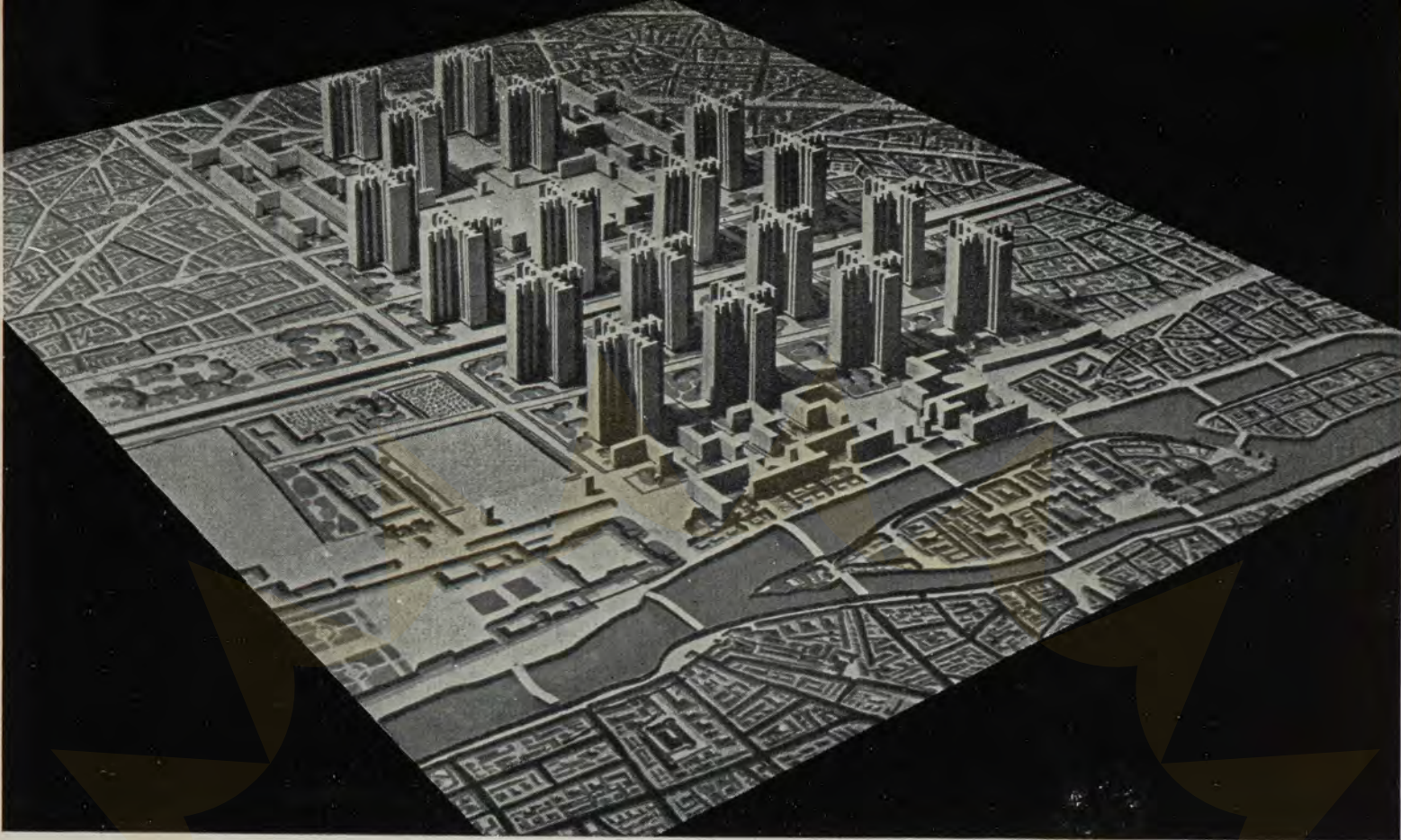
A história do planejamento da cidade embora tenha vários séculos, nunca havia se defrontado com o problema relativamente novo do arranha-céu e as circunstâncias que o rodeiam. Entretanto, um dos mais brilhantes advogados e construtores da moderna arquitetura, Le Corbusier, o qual tem também se distinguido pelo seu trabalho como urbanista, tornou-se seriamente preocupado com o problema de uma cidade de arranha-céus. Em 1925, elaborou ele um plano para reconstrução do centro de Paris.

O Plano do Vizinho

Baseado no seu plano anterior para uma "Cidade Contemporânea", o "Plano do Vizinho", de Le Corbusier, de 1925 consiste principalmente em dezoito enormes arranha-céus de vidro (imensos e radiantes prismas), os quais entretanto ocupam apenas cinco por cento da área disponível, embora fornecendo residência para mais de 500 mil pessoas num novo centro comercial. Uma maquete do Plano do Vizinho, comparado com uma vista da baixa Manhattan, na mesma escala, mostra o caos sem esperança de Nova York. As teorias de Le Corbusier mudaram desde então, modificadas pelo tempo e por novas condições, mas o seu trabalho anterior é importante para demonstrar como um problema torna-se cada dia mais grave e as sérias tentativas que têm sido feitas para resolvê-lo.

Vista aérea de Manhattan, com seus arranha-céus destorcidos pela perspectiva da câmera. Aos urbanistas, a cidade tem o aspecto de um conglomerado caótico, sub-produto da especulação e do comercialismo.





Maqueta do "Plano do Vizinho", de Le Corbusier para reconstrução do centro de Paris.

Cerca de cinco anos depois de ter sido proposto o Plano do Vizinho, um importante acontecimento de planejamento ocorreu nos Estados Unidos. Foi o "Rockefeller Center", complexo de edifícios que, em consequência da sua localização, escala e fama, forneceu um dos raros pontos de interesse na cidade de Nova York. Construído entre 1931 e 1947, e localizado em doze acres no centro de Manhattan, este projeto único de quinze edifícios constitui o primeiro exemplo em grande escala, financiado pela iniciativa privada, de ordem urbana na cidade. Os edifícios foram planejados de maneira a permitirem a cada um o máximo de luz do dia, ar e espaço; aqui, pela primeira vez, o valor de aluguel permitido por escritórios espaçosos, bem iluminados e arredores desimpedidos, coincidiu com alguns dos ideais do bem-estar social. O climax do grupo é o edifício da RCA, verdadeiramente grande, com setenta pavimentos; fornece êle a melhor solução aos complexos problemas de acomodação numa cidade vertical. Os arquitetos foram Reinhard e Holzmeister; Corbett, Harrison e MacMurray, Hood e Foulhoux. Os edifícios discutidos a seguir estão entre os mais importantes construídos nos Estados Unidos, desde que o edifício da "Philadelphia Savings Found Society" foi concluído em 1934. Todos, construídos desde 1949, conjugam o progresso técnico e uma nova consciência social, com distinção estética.

Condições de "Environment"

Como tipo de habitação caracterizando a idade moderna, estes edifícios fornecem tanto quanto possível, condições ótimas de "environment" para seus habitantes. Em todos eles, funciona a precisa dinâmica e o equilíbrio de estrutura de apoio, enquanto o clima controlado dos seus flexíveis espaços interiores é mantido por trás de um leve revestimento protetor. Novos materiais e técnicas industriais, à disposição do moderno arquiteto, estão sendo aproveitadas. No momento, a parede protetora mostra uma grande variedade de expressões, principalmente em vidro, mas em breve talvez possamos ver uma articulação maior da estrutura de aço, talvez em conjunção com as possibilidades de concreto armado. Frank Lloyd Wright, com a construção da Torre do Laboratório para a "Johnson Wax Company" em Racine, no Estado de Wisconsin,

em 1949, realizou em grande parte o esquema estrutural que havia proposto para o edifício de apartamentos St. Mark, em Nova York, já mencionado — esquema segundo o qual um arranha-céu pendê de uma espinha dorsal central de aço e concreto. Na torre, uma série de pavimentos redondos e quadrados alternados, dependura-se de um eixo circular que contém o elevador e outros serviços. Os baixos parapeitos de cada pavimento quadrado, unidos com largas faixas de vidro translúcido e horizontal, formam a cortina exterior. Simples como um círculo numa esfera, elevado e repetido, o projeto de Wright é uma obra prima de fusão e precisão.

O Secretariado das N. Unidas

O projeto e a execução do edifício de trinta e nove pavimentos do Secretariado das Nações Unidas, em Nova York, foi dirigido por Wallace K. Harrison, depois que um grupo internacional de arquitetos concordou com um plano geral. Esta elevada estrutura, terminada em 1950, eleva-se de um espaço local, sendo sua principal fachada rodeada de vidro verde, resistente ao calor, enquanto as paredes terminais são recobertas com mármore verde-acinzentado. O Secretariado apresenta uma concepção disciplinada em grande escala, sendo surpreendente sua monumentalidade.

O último exemplo de projeto de arranha-céu por Mies van der Rohe é o par de torres de vidro, idênticas, concluídas em 1951, que se elevam à margem do Lago Michigan, em Chicago. Saguões rodeados de vidro separam do solo esses edifícios de apartamento de vinte e seis andares. Cada fachada é feita com unidades de janelas em alumínio, colocadas por trás de uma teia de aço pintado de preto. Barras verticais estendem a altura de ambos os edifícios, formando um delicado tecido linear sobre suas superfícies. O intercâmbio rítmico de qualidades da superfície, materiais e proporções, em cada um deles e entre os dois edifícios, é um cuidadoso resultado de estudo e planejamento.

O edifício de vinte e oito andares denominado "Lever House", projetado por Gordon Bunshaft, de Skidmore, Owings e Merrill, e concluído em 1952, marca um apogeu no trabalho consistentemente de alto nível realizado por esta firma. Criando por si próprio, tanto quanto possível, o espaço aberto que merece, a principal torre eleva-se acima de um

pavilhão, o qual por sua vez eleva-se do solo e rodeia um patio aberto e quadrado. Os proprietários se satisfizeram em incluir muito menos de metade do volume de construção de que dispunham, embora ocupem um sítio bastante caro. Outra extravagância é a omissão de lojas, fornecedoras de rendimentos, no nível da rua onde, em vez disso, estende-se um espaço coberto e cercado por colunas, convidativas do pedestre.

Paredes exteriores de vidro azul e verde, incluindo formas simples e retangulares, são ligadas à estrutura com estreitas faixas de aço inoxidável. No seu sutil e refinado emprego de vidro como material predominante, o edifício parece refletir a confusão que o rodeia, enquanto permite livre acesso visual à sua própria forma.

Paredes pré-fabricadas

O "Alcoa Building", de trinta andares, construído para a "Aluminium Company of America", em Pittsburgh, demonstra uma aplicação inteiramente diferente da parede. Projetado por Wallace K. Harrison e Max Abramovitz, e concluído em 1952, a estrutura de aço do edifício é completamente recoberta com alumínio. As paredes, consistindo dum sistema de painéis de alumínio pré-fabricados de um andar de altura e comprimidos com uma moldura triangular, para assegurar a rigidez, foram rápida e eficientemente montadas no local, de dentro do edifício. As fachadas articuladas do "Alcoa Building", as quais se chegou funcionalmente, constituem mais um volume do que encerram uma massa.

Estes cinco edifícios, sempre que possível, preservam o espaço a sua volta. Em vez de deslocarem o espaço, eles o definem e utilizam seus efeitos na transição visual para a sua própria forma, permitindo que o conjunto seja visto livremente. Essa experiência em projetos marca um estágio na progressão histórica, do edifício de alvenaria ao arranha-céu de pedra, e ao atual arranha-céu, um problema cuja solução exige o arranha-céu seja planejado como uma parte integrante do seu ambiente — com uma preocupação por ulteiores relações, assim como uma expressão arquitetural. Esperemos que não esteja muito distante o tempo em que as nossas cidades sejam enriquecidas por elevados edifícios grandemente separados entre si, localizados em jardins ou parques e orientados para o sol.

TECELAGEM PARAIBA S. A.
FAZENDA MONTE ALEGRE

PROJETO URBANISTICO
ESCALA 1:2000

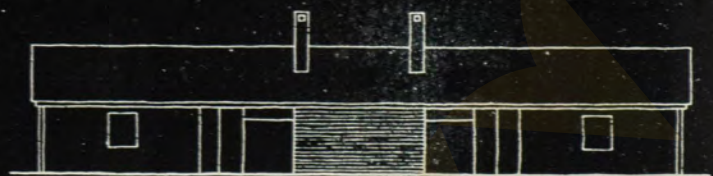
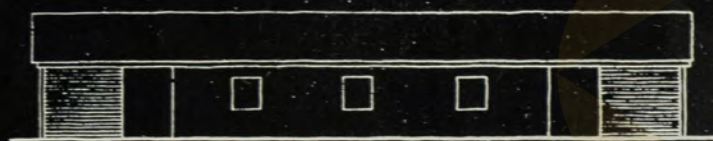
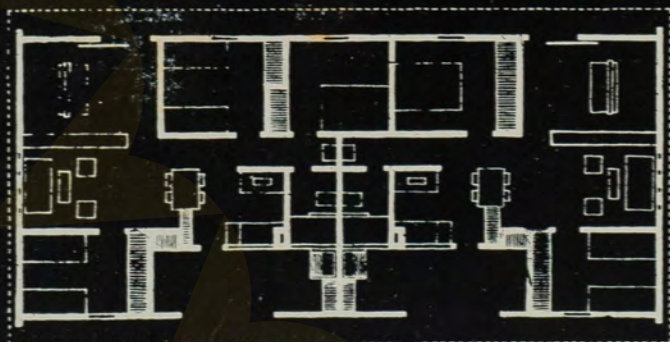
0 2 4 6 8 10 12 14 16 M

- 1 - CASAS DOS COLONOS
- 2 - ESCOLA
- 3 - CENTRO DE SAUDE E CRECHE
- 4 - RECREIO COBERTO E FESTAS DE ADULTOS
- 5 - CASA DA PROFESSORA
- 6 - CASA DO ADMINISTRADOR
- 7 - IGREJA
- 8 - MERCADO
- 9 - CASA DOS PROPRIETARIOS
- 10 - GALPÃO DE MAQUINAS E ADUBO
- 11 - ESTABULO E SILOS
- 12 - BEZERROS
- 13 - HORTA
- 14 - FUTEBOL
- 15 - LAGÔAS
- 16 - CAPTAÇÃO DE AGUA

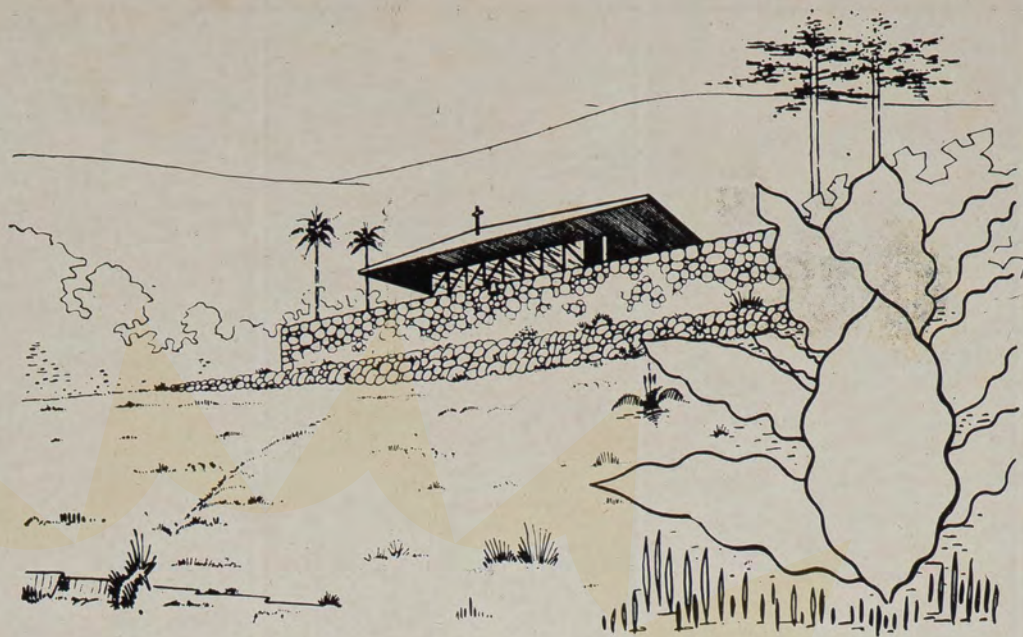


CASAS DE COLONOS

0 2 4 6 8 10 12 14 16 M



Tecelagem Paraiba S. A.
Fazenda Monte Alegre,
São José dos Campos



Ao alto da colina, a igreja, protegida pela muralha de pedra, dominando o povoamento.

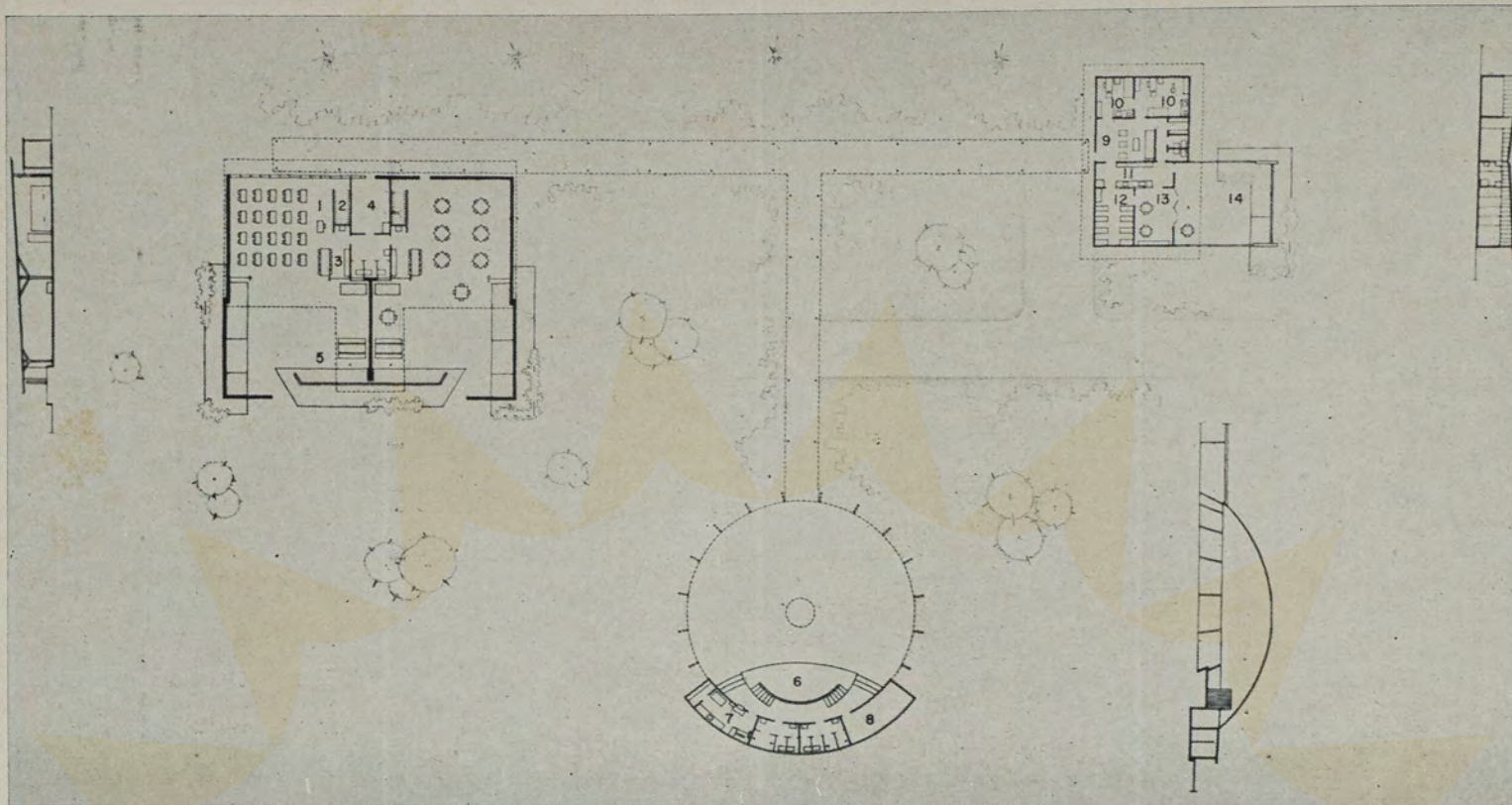


Ampla espaço coberto, em que as cerimônias religiosas se efetuam em escala campal.

Indiscutivelmente, eis um projeto em que se coloca a questão da organização do espaço não urbano, quando, verificada a transplantação industrial para um ambiente por assim dizer rural, o urbanismo invade o campo... Não se trata da "ferme radieuse" em oposição ao pensamento corbusiano da "ville radieuse": mas coloca-se um espaço a serviço do homem que nele vai viver numa nucleação da produção ali nascente, e esse espaço tem destinações certas, desde a habitação ao centro social, em que a assistência e a recreação prometem ao habitante a instrução, a saúde, o cultivo do corpo e do espírito.

É, portanto, um projeto de fundamentação social bem marcada. Estamos numa fase histórica bem distante da "casa grande e senzala" do nordeste — a maior parte das instalações é dedicada ao homem que participa da produção. A habitação dos proprietários é um elemento na organização ampla desse espaço, em que um senso de humanidade, de solidariedade, de pleno entendimento no uso social da propriedade se tornou programa de urbanismo e de arquitetura. A divulgação de projetos como estes servirá, possivelmente, ao objetivo de uma eficiente colocação do espaço organizado para o trabalho humano. Urbanização do espaço, ela

se dispõe ao uso imediato da coletividade reunida em torno da produção de uma tecelagem, instalada numa fazenda. Talvez tenhamos nesse espaço, então, o núcleo inicial de uma cidade, que não poderia nascer melhor. Entre as concepções inovadoras, a da igreja ao ar livre representa um passo decisivo para a permanência da religiosidade em escala campal, como tantas vezes ocorre nas cidades, onde o altar acaba se deslocando do interior das catedrais e das igrejas para a praça pública. Na descrição dos arquitetos, ressalta o aspecto econômico do projeto, cuja execução está confiada a um aproveitamento regional do material, do tijolo ao bambú.



PLANTA DO CENTRO SOCIAL

- | | |
|----------------------|-------------------------|
| 1 Classe | 8 Depósito |
| 2 Vestiário | 9 Espera |
| 3 Trabalho manual | 10 Consultório |
| 4 Professora | 11 Pôsto da encarregada |
| 5 Classe ao ar livre | 12 Berçário |
| 6 Palco | 13 Sala de brincar |
| 7 Cosinha | 14 Pátio |

No projeto da Fazenda Monte Alegre criou-se um núcleo central, atualmente em construção, destinado a habitações, seus anexos de uso comum e instalações agrícolas e para o gado.

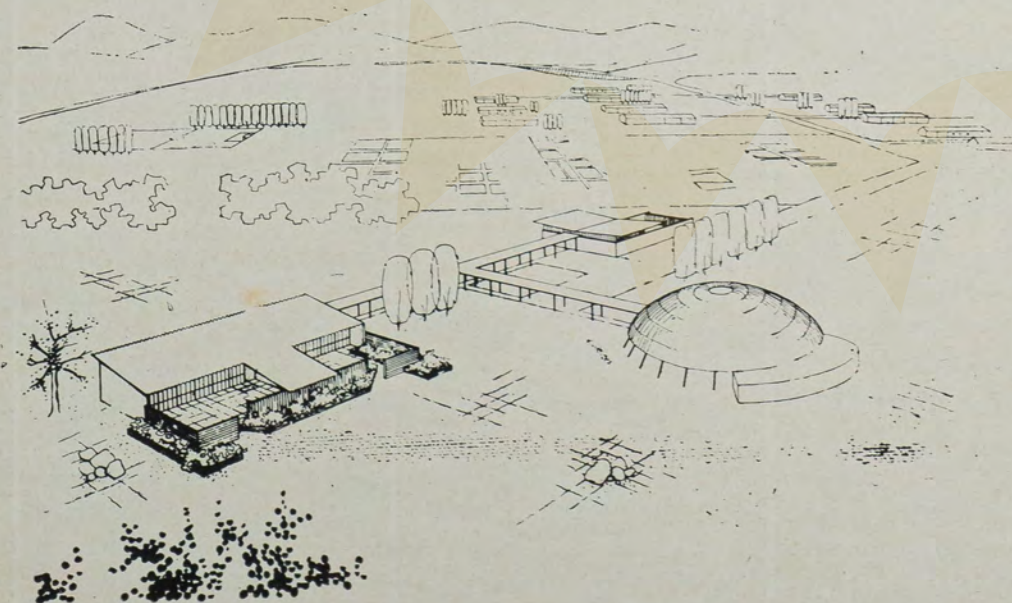
O local escolhido possui abundância de água, aproveitada para uso domiciliar e para alimentar os lagos assinalados no projeto.

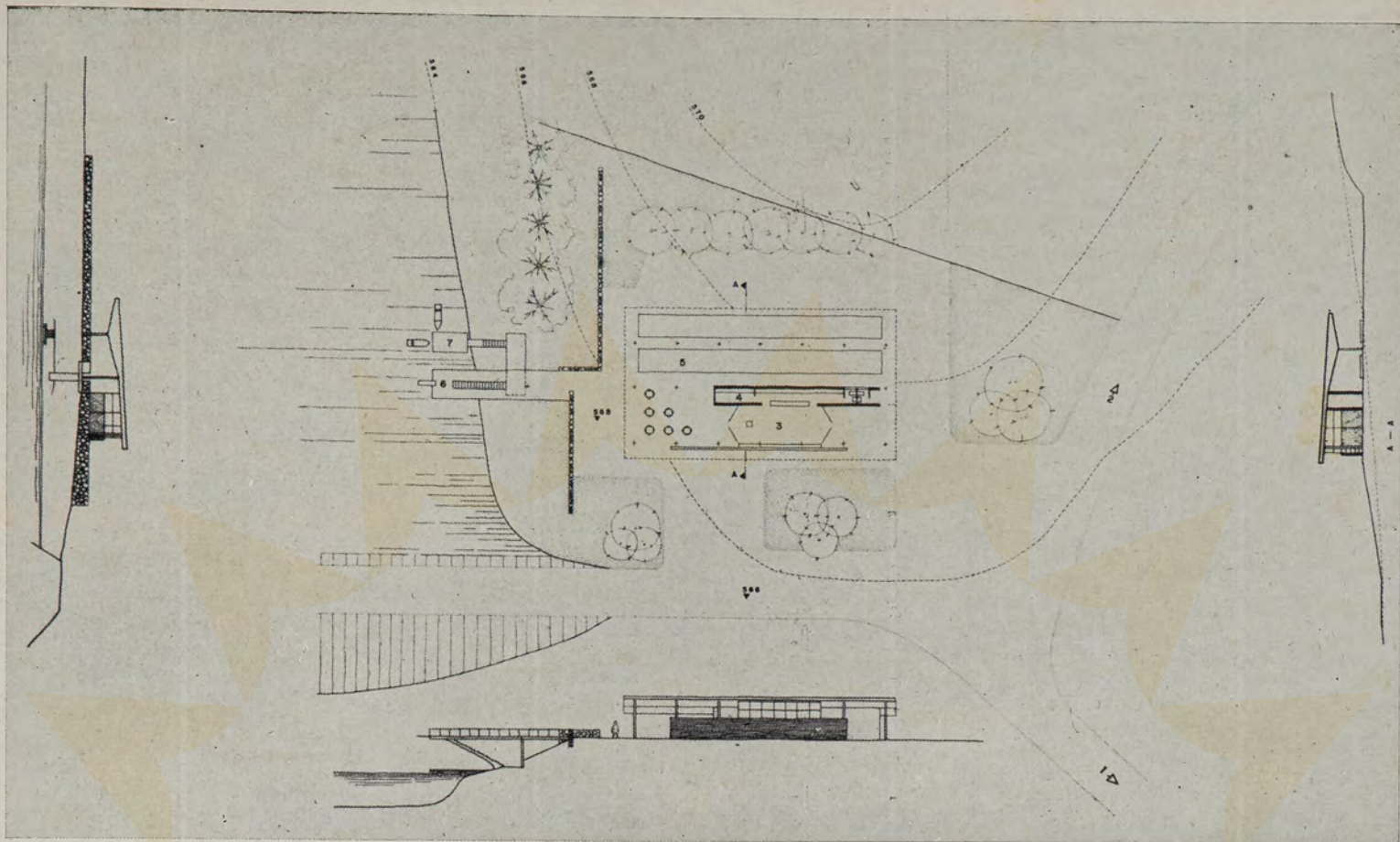
O conjunto de habitações compreende 40 casas para colonos, casas dos proprietários da fazenda, casa do administrador e casa da professora.

Os anexos de uso comum, que servem também aos moradores da vizinhança, compreendem escola com galpão de recreio, centro de saúde, creche, armazém, capela, horta e campo de futebol.

As instalações agrícolas e para o gado constam das construções destinadas às máquinas agrícolas, ao adubo, aos estábulos e aos silos. As casas dos colonos já se acham terminadas. As demais construções estão sendo feitas paulatinamente.

PERSPECTIVA DO CENTRO SOCIAL





As casas dos colonos são geminadas. A sua orientação obedece ao eixo heliotérmico. Cada grupo geminado comporta uma casa com 2 dormitórios e uma com 3 dormitórios. Cada casa tem, além dos dormitórios, estar-cozinha, com espaço para tecer, terraço de serviço, com tanque e depósito de lenha, e banheiro, tudo completamente equipado, de acordo com o projeto.

O equipamento compreende um tear para cada casa, o que dá às senhoras dos colonos a possibilidade de obter certa renda, sem que sejam obrigadas a se afastar dos filhos para trabalhar no campo.

A escola, o galpão para recreio, o centro de saúde e a creche são agrupados e ligados entre si por uma pensilina.

A escola possui 2 classes, com extensão ao ar livre, local para trabalho manual e uma sala para a professora. O galpão para recreio possui cozinha, vestiário e estrado para espetáculos teatrais e para orquestra. Durante o dia esse galpão é usado para re-

creio e refeições dos alunos e à noite para reuniões e festas dos adultos. Centro de saúde e creche são previstos no mesmo edifício, tendo em comum o hall de entrada e de espera e outras dependências.

O armazém ou mercado, situado à margem de um dos lagos, abastece os habitantes pelo preço de custo. Comporta bar e grande terraço coberto, que abriga 2 jogos de bocce.

Junto ao armazém, à beira do lago, é previsto um pontão para barcos e um trampolim para saltos.

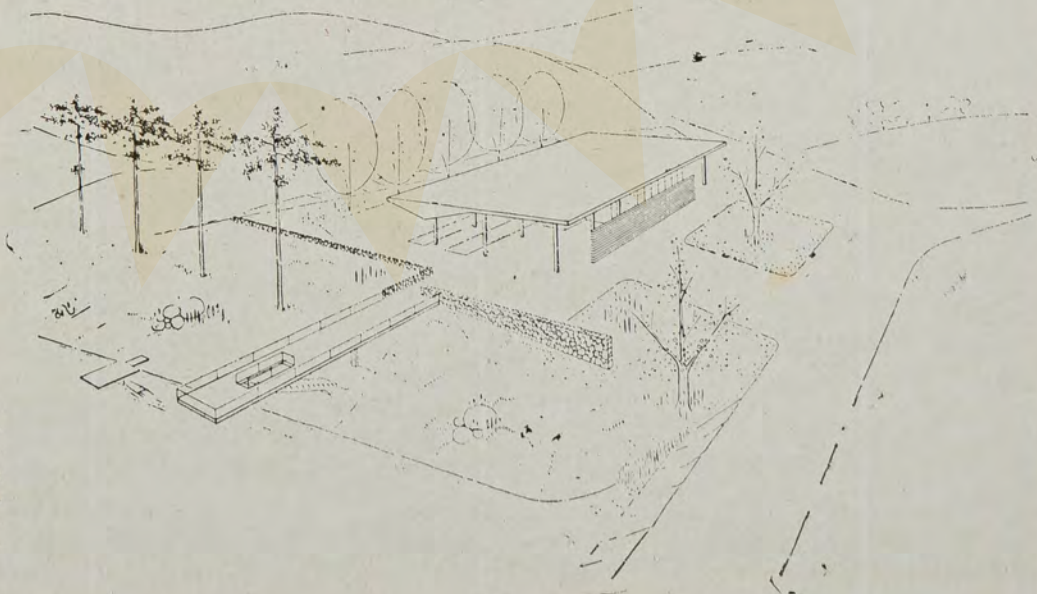
A casa dos proprietários e a capela são localizadas no alto das colinas.

A construção foi especificada tendo em vista o aproveitamento, na medida do possível, dos materiais disponíveis no local, como tijolos, telhas cerâmicas, madeira, areia, etc. A cúpula do galpão para recreio e festas tem diâmetro de 20,00 metros. A sua construção foi prevista com estrutura de bambú e cobertura de sapé.

PLANTA DO ARMAZEM

- 1 Casas
- 2 Capela
- 3 Armazem
- 4 Depósito
- 5 Jogo de bocce
- 6 Trampolim
- 7 Pontão

PERSPECTIVA DO ARMAZEM ISOLADAMENTE CONSIDERADO



O armazém, ao alto, fica à beira do lago... Mas, a sua ambientação é resolvida em vista das distâncias, também, como o exemplifica a sua localização na planta geral que a circunda como se vê no clichê acima, em que se discriminam pelos números as instalações em redor do centro de abastecimentos.

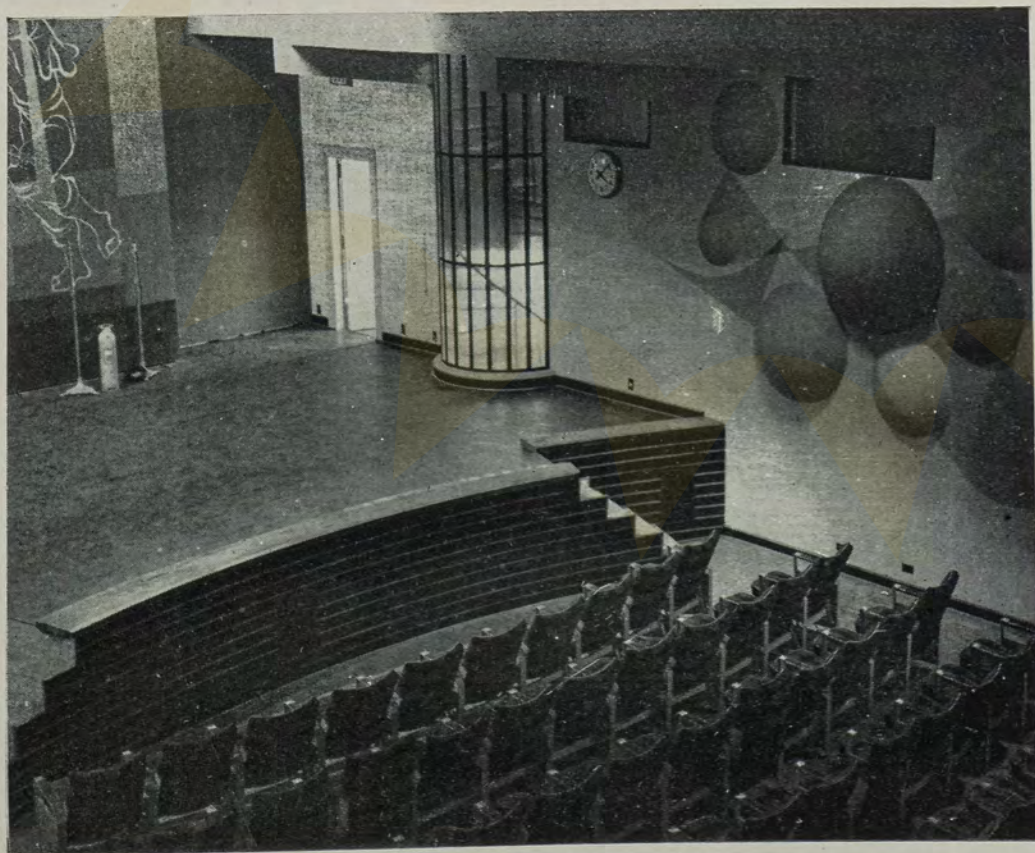


Uma vista geral do auditório, fotografada do palco pondo-se em evidência toda a estruturação arquitetônica.

Auditório de Rádio d' "O Estado de São Paulo"

Arquitetura: Jacques Pilon
Decoração: Pierre Weckx
Acústica: Luiz Garcia Pardo
Painel: Clovis Graciano

Pormenor do palco, lado direito, vendo-se a ligação da platéia com a cena. Elementos de acústica fornecem um aspecto decorativo na parede.



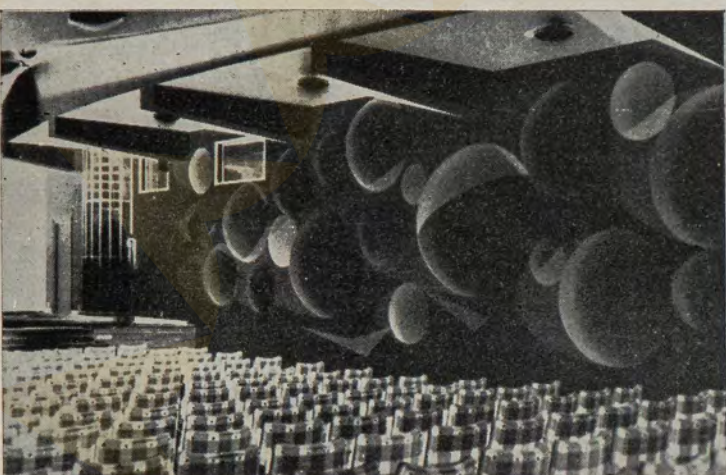
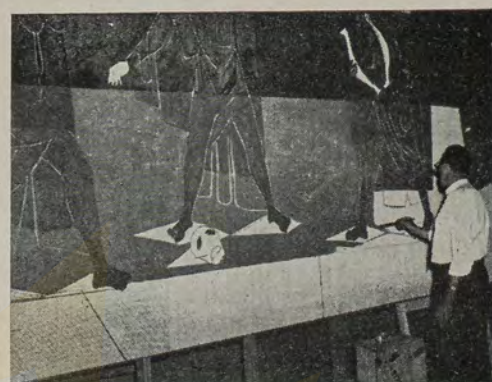
Inaugurando a 30 de novembro último o seu moderno auditório de rádio, no 7.º andar de sua sede, "O Estado de São Paulo" acrescentou ao conjunto de salas dedicadas a demonstrações intelectuais e artísticas, existentes em São Paulo, um ambiente minuciosamente composto para que aquelas manifestações possam se realizar com as melhores possibilidades técnicas, num quadro decorativamente trabalhado, em que a arquitetura recebeu elementos integrantes de vária natureza a valorizar todas as suas soluções.

Uma equipe de valores técnicos e artísticos foi convocada e desempenhou bem as tarefas que lhe foram confiadas: arquitetura, decoração, mobiliário, acústica, iluminação, painéis, os elementos enfim de composição geral do ambiente, completaram-se de uma forma brilhante para o resultado atingido. As fotografias dizem bem desse ambiente, embora abaixem o tom na reprodução em branco e preto, porque a cor foi prodigamente empregada, na obtenção do resultado decorativo. Nesse sentido, sem chegar à es-

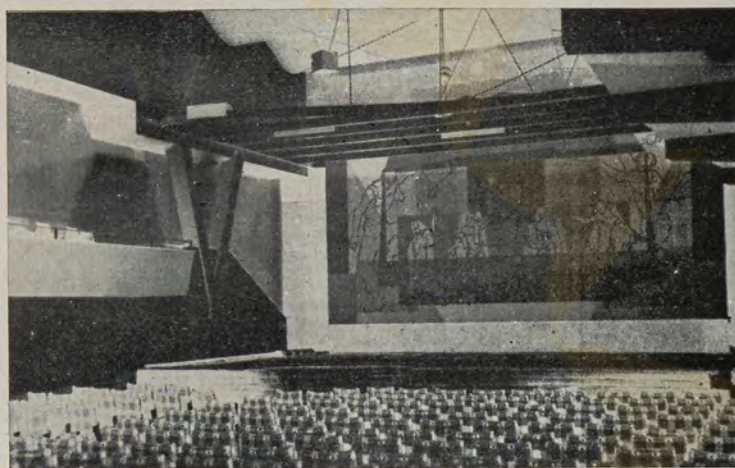


Entrada do auditório.

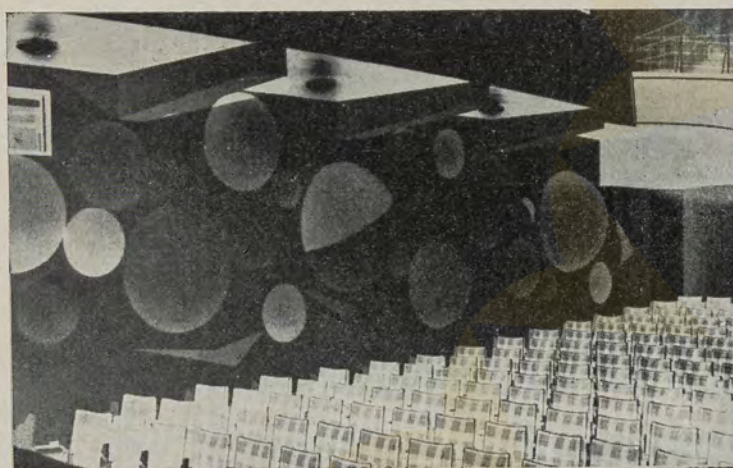
Clovis Graciano trabalhando no painel.



A decoração da parede em relevo colorido acrescenta uma sensação de fantasia às paredes laterais.

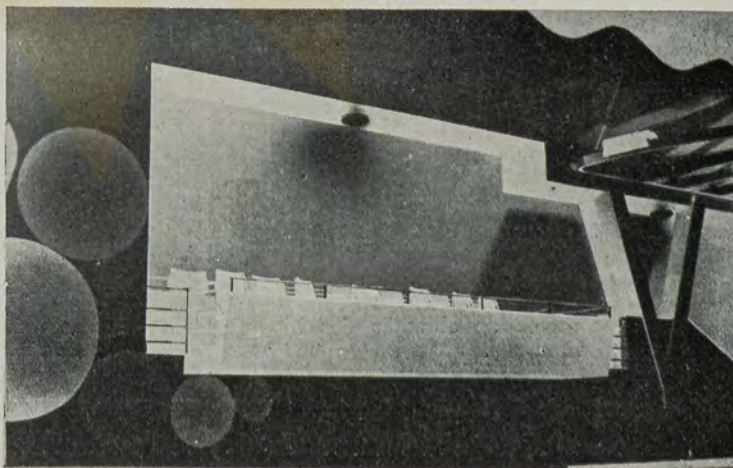


O palco visto em sua totalidade com o painel.



Pormenor da parede com os elementos de acústica.

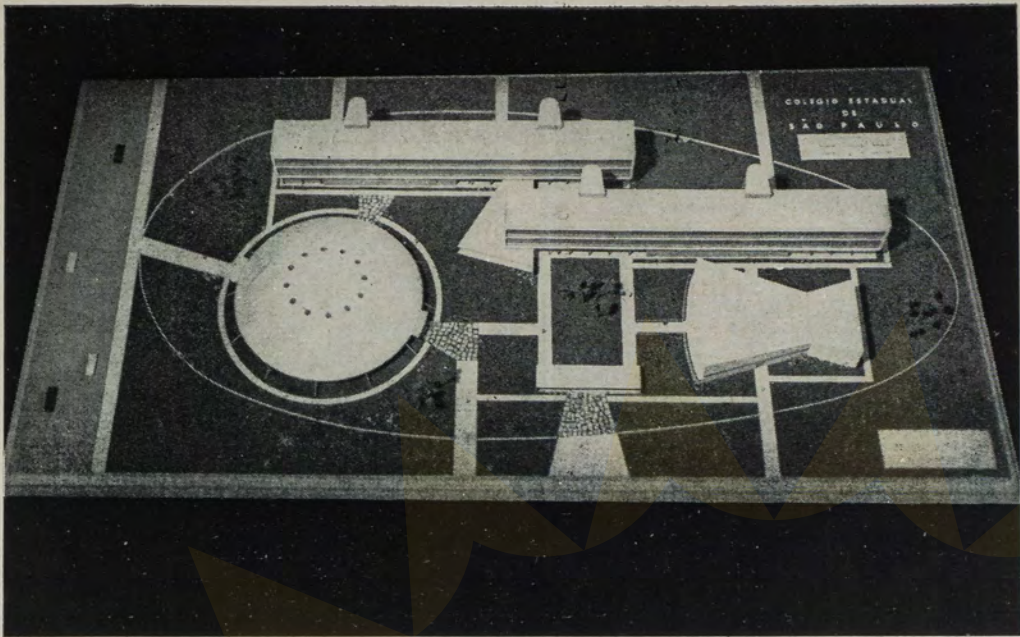
Pormenor da parede à esquerda do palco.



tridência ou ao excesso, que perigosamente abordou, a equipe da decoração realizou um trabalho de alto nível, no empreender o uso da coloração do chão às paredes, das cadeiras ao palco, sem cair no desbordamento prejudicial. A própria sala em que se produzem espetáculos, já realiza um espetáculo em si mesma.

Adquire, dessa maneira, a cidade, mais um auditório de interessante aspecto, muitíssimo bem localizado, em que manifestações de arte as mais variadas poderão se efetuar, para pequenos mas selecionados auditórios. Onde, também, a possibilidade de virem a ser altamente selecionados os espetáculos. O que conta não é a quantidade mas a qualidade relacionada entre a atividade intelectual e artística e o interesse pela sua receptividade.

Clovis Graciano, numa de suas melhores realizações, deu o toque final ao palco do auditório d' "O Estado de São Paulo", numa obra que figurará com destaque em suas concepções de painel.

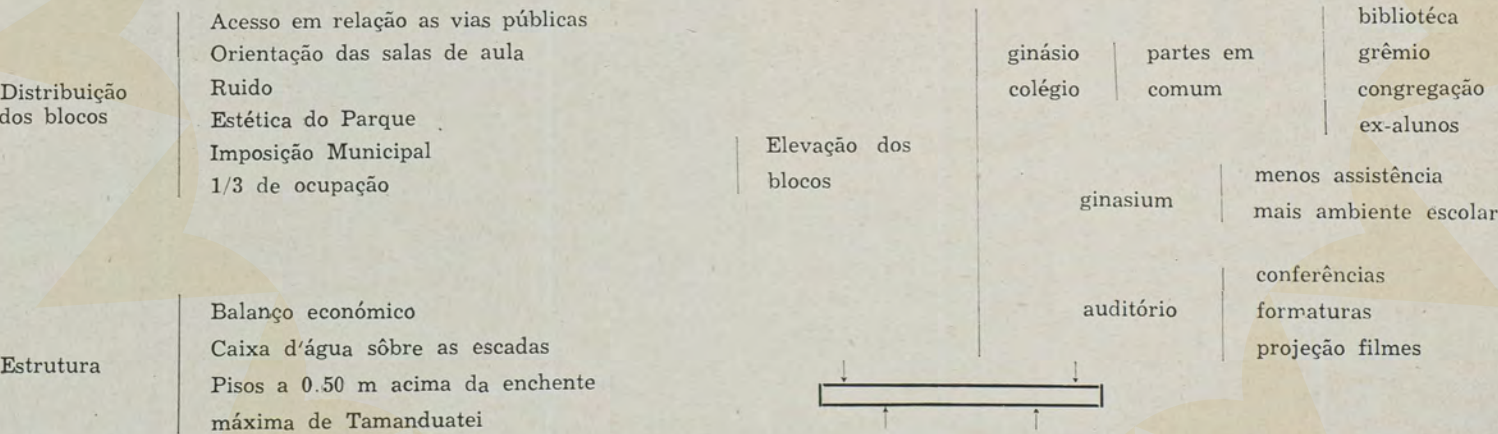


Vista aérea da maquete do conjunto.

Projeto para o Colegio Estadual de São Paulo

arqs. Rubens C. Azevedo e Rubens Cordieri

CONJUNTO ESCOLAR PARA 1.º E 2.º CICLO



PROGRAMA: cursos ginásial e colegial para um total aproximado de 3.600 alunos em três períodos, auditório para conferências, e ginsium coberto para esportes.

DISCRIÇÃO SUMÁRIA: Separação em 2 blocos de salas de aula para ginásio e colégio. Da necessidade de elevação dos blocos para maior aproveitamento de área livre resultaram as salas de aula nos pavimentos superiores. Na distribuição dos vários blo-

cos foi observado o critério de melhor insolação para as salas de aula, assim como, a circulação interna e externa, em relação a alunos e público.

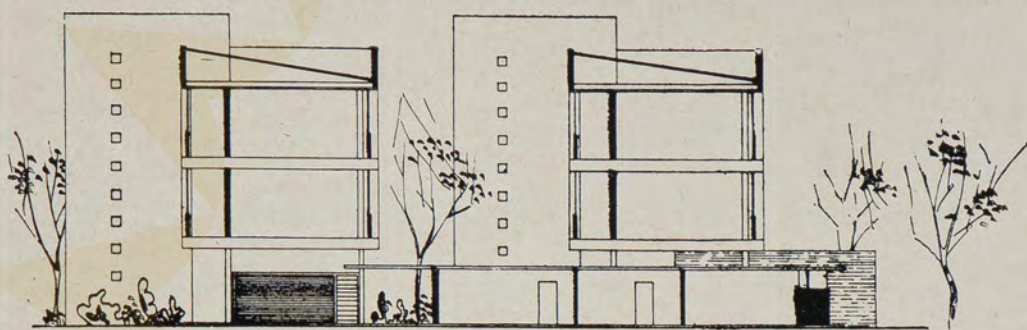
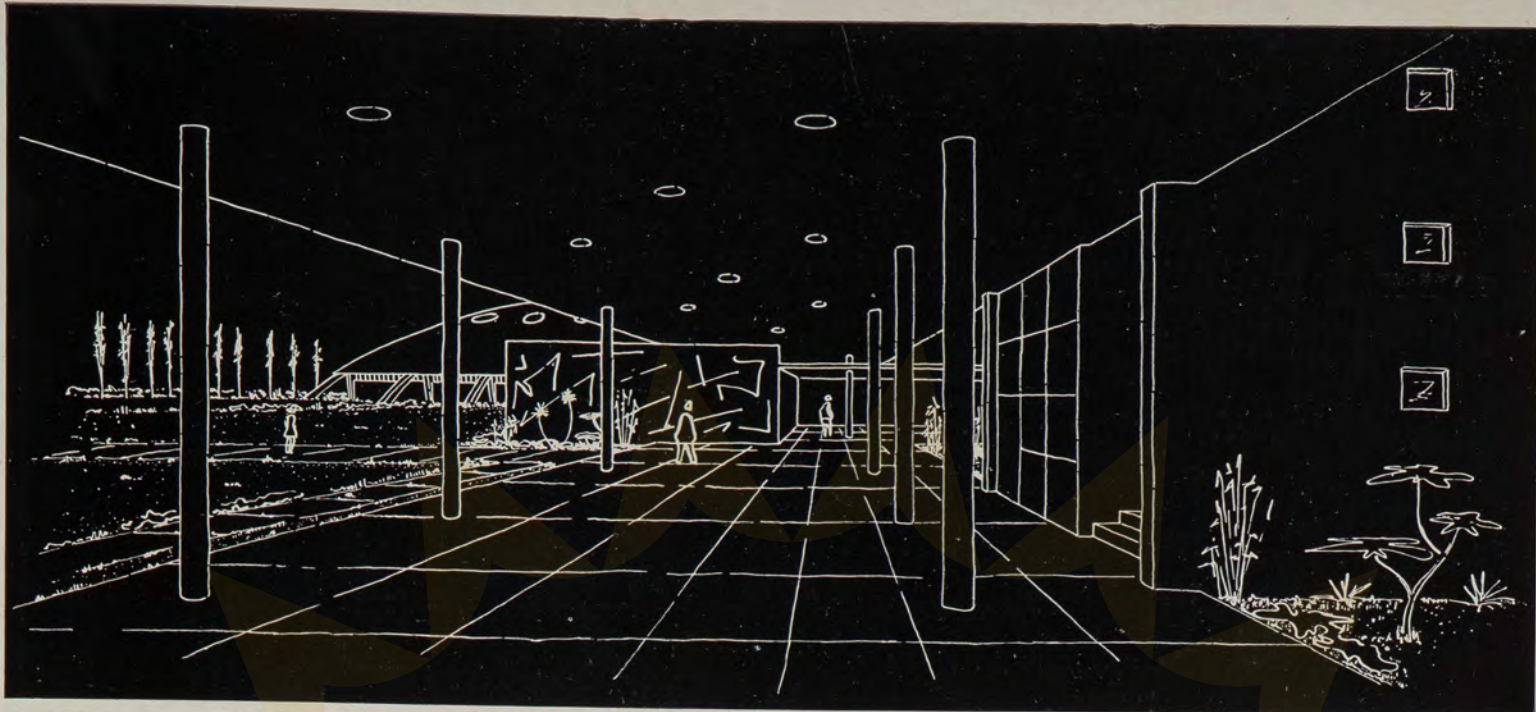
Cada ciclo com administração em separado, situadas nos pavimentos térreos, permitem melhor controle das atividades escolares.

As salas de aula voltadas para nordeste permitem uma melhor insolação para os dois períodos diurnos. Foi também observado o pro-

blema dos ruidos, com o maior afastamento dos blocos de sala de aula das vias públicas. Foi previsto uma portaria em comum para a entrada de alunos.

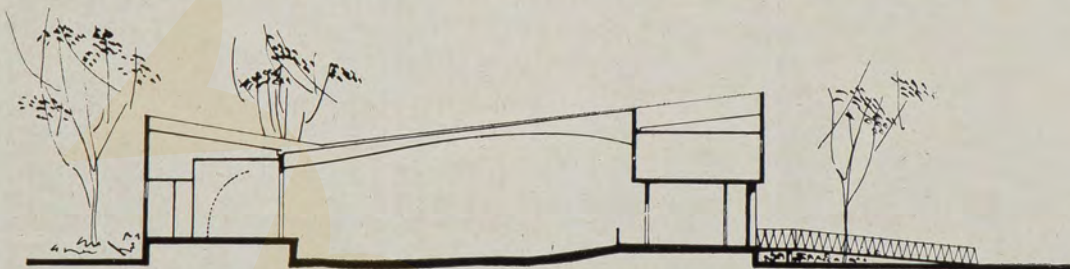
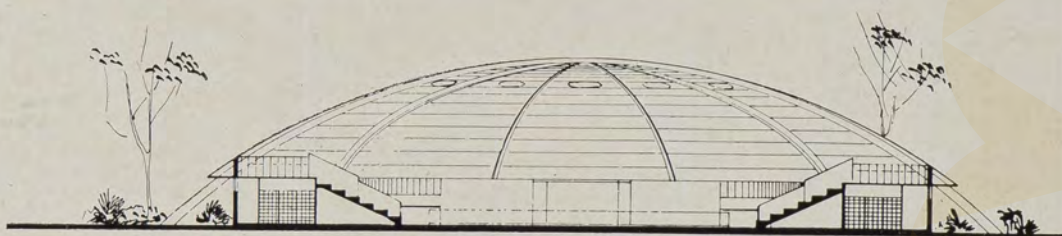
Auditório com capacidade de 450 lugares prevê circulação independente de alunos e público; assim como, observa uma boa visibilidade, sendo de utilidade multipla: conferências, formaturas, projeções, etc.

Ginsium coberto totalmente isolado, prevê acesso para alunos e público.

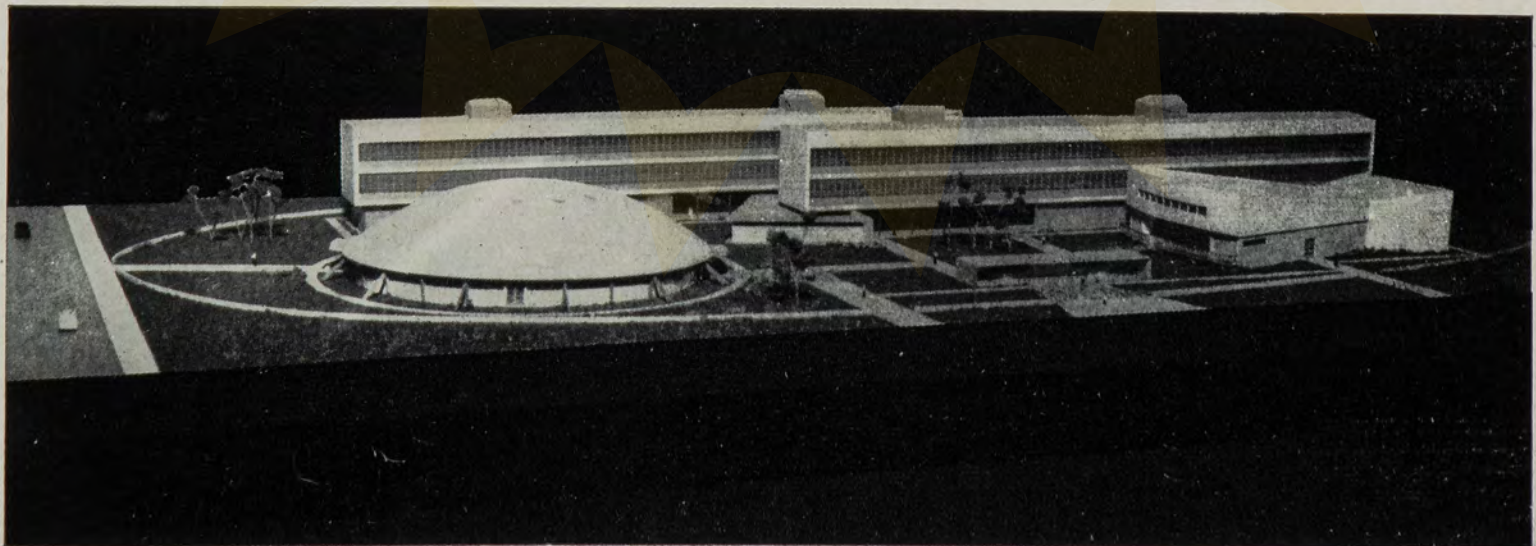


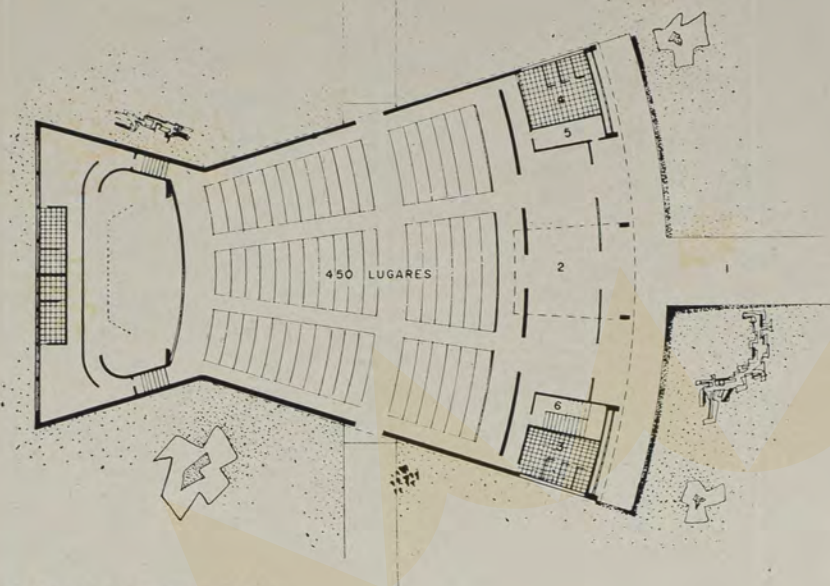
Corte transversal.

Corte esquemático do ginásium.



Corte longitudinal do auditório.





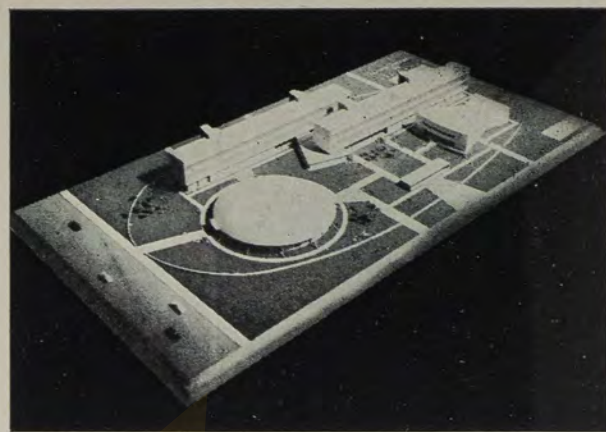
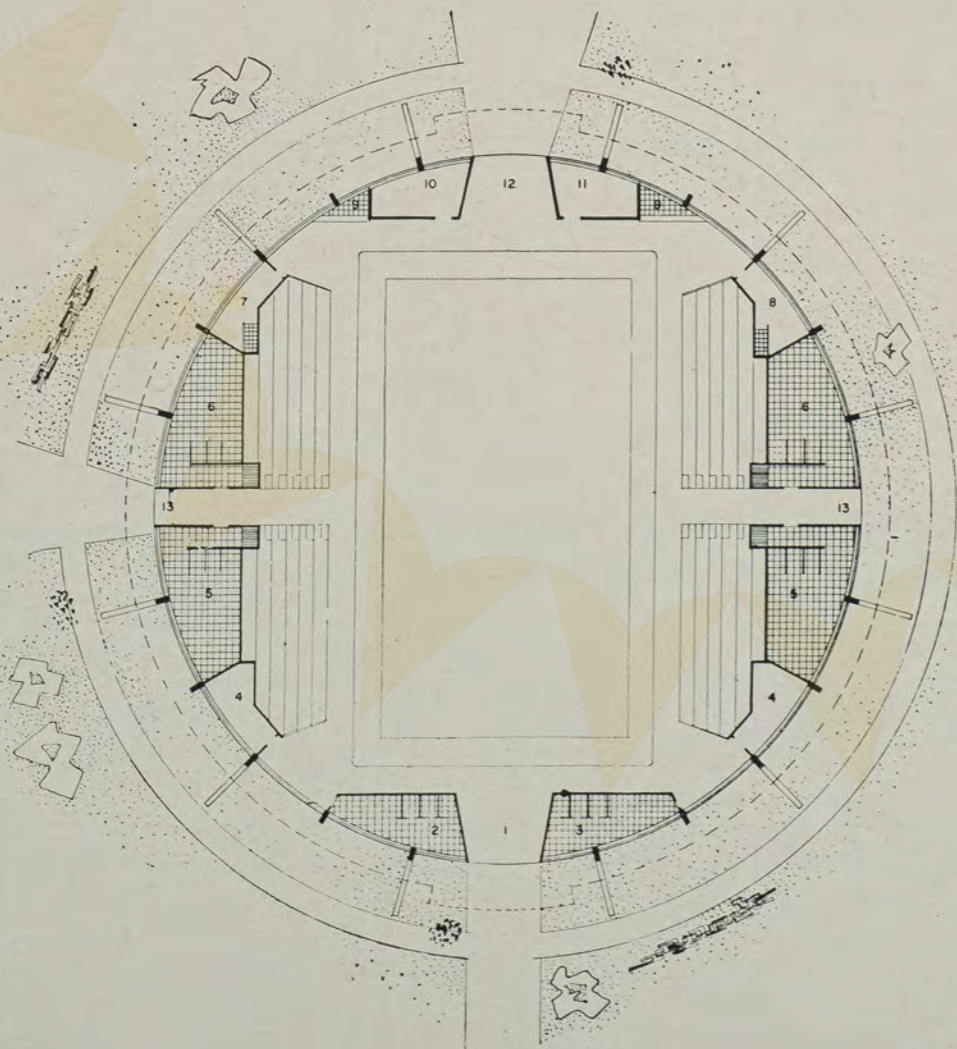
PLANTA DO AUDITÓRIO

- 1 Rampa
- 2 Espera
- 3 Sanit. masc.
- 4 Sanit. fem.
- 5 Ingressos
- 6 Acesso cabin. proj.

PLANTA DO GINASIO

- 1 Entrada público
- 2 Sanit. masc.
- 3 Sanit. fem.
- 4 Depósito
- 5 Vest. fem.
- 6 Vest. masc.

- 7 Vest. instrutor
- 8 Vest. instrutora
- 9 Bar
- 10 Médico
- 11 Dentista
- 12 Entr. Alunos
- 13 Entr. atletas



Outra vista aérea do conjunto da maquete.

O projeto que estamos ilustrando nestas páginas acha-se em construção no Parque Pedro II, no centro de São Paulo. Felizmente, desta vez, o poder público, como aliás ocorre com os projetos da Comissão de Construção Escolar mais uma vez, tem a servi-lo um trabalho que pode ser considerado perfeitamente aceitável, em confronto com o que melhor se tem projetado no país, em materia de edificação escolar. Isto é tanto mais relevante quanto os arquitetos Rubens C. Azevedo e Rubens Cordieri são dois dos mais jovens elementos da nova geração de arquitetos. Formados por uma escola que até hoje mantinha uma orientação anacronica, a Faculdade de Arquitetura Mackenzie, há apenas quatro anos, eles se revelam neste projeto em inteira consonância com as idéias contemporâneas mais avançadas, a respeito da arquitetura. Este é um projeto cuja bela organização de espaço está dentro dos princípios da lógica interna num inteligente e flexível relacionamento de suas partes, coloca-se com plena exteriorização plástica como exemplo de discreta ordenação de linhas simples e harmoniosas, e se mantém, como é inerente ao espírito de uma arquitetura voltada para o fato social que representa, dentro de uma linha de economia em que não há desperdício do acessório, nem alheiamento ao essencial.

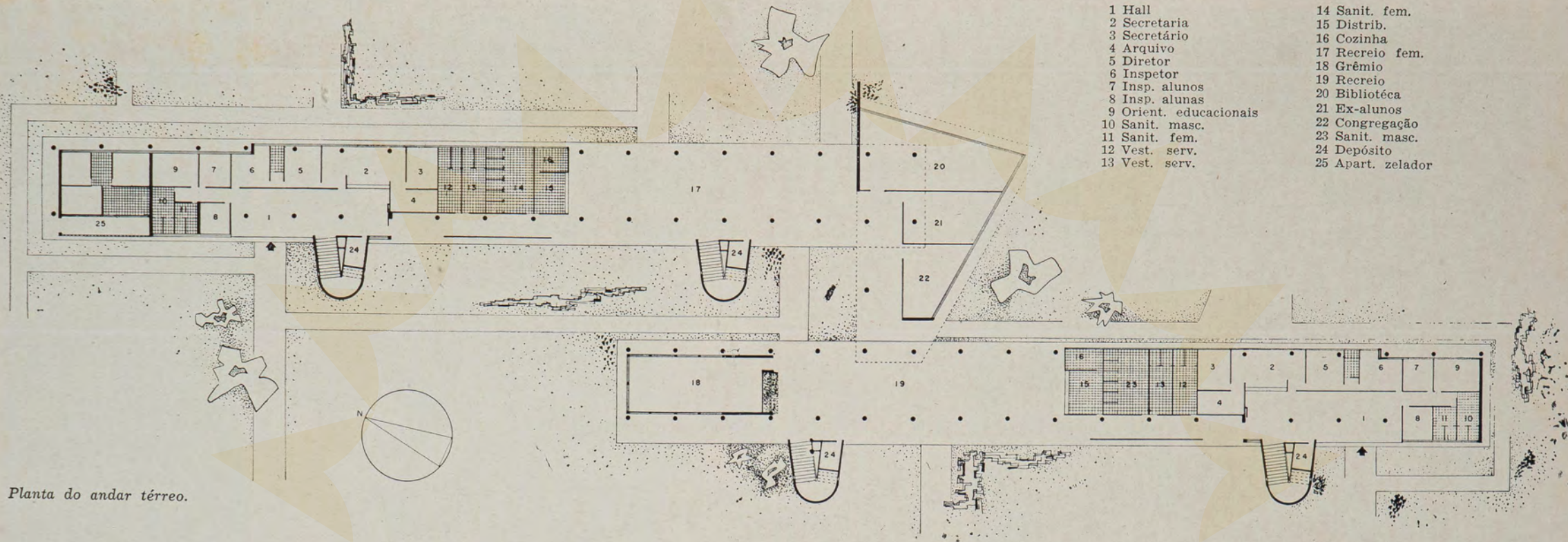
Por ser tão evidente esta demonstração de arquitetura dos dois jovens arquitetos é que a Menção Honrosa do Salão Paulista de Belas Artes lhe coube, prestigiando-lhes o esforço inteligentemente conduzido para uma solução adequada do problema.

Imaginamos que um projeto a ser desenvolvido em tamanha amplitude, pois se trata do primeiro Colégio Estadual realmente visado pela Comissão de Construção Escolar, deveria ter sido objeto de um trabalho de equipe em que todos os arquitetos da Comissão de Construção Escolar dessem a sua participação, para um resultado indivisível como obra da colaboração do maior número de elementos. Não foi o que ocorreu, e devemos lastimar que não o tenha sido. Entretanto, nos acasos das tarefas, Azevedo e Cordieri se revelaram capazes de manter alto o padrão da Comissão de Construção Escolar, seguindo a linha estabelecida pelo antigo diretor arquiteto Helio Duarte, a cuja orientação devemos o que melhor ali foi produzido.

G. F.

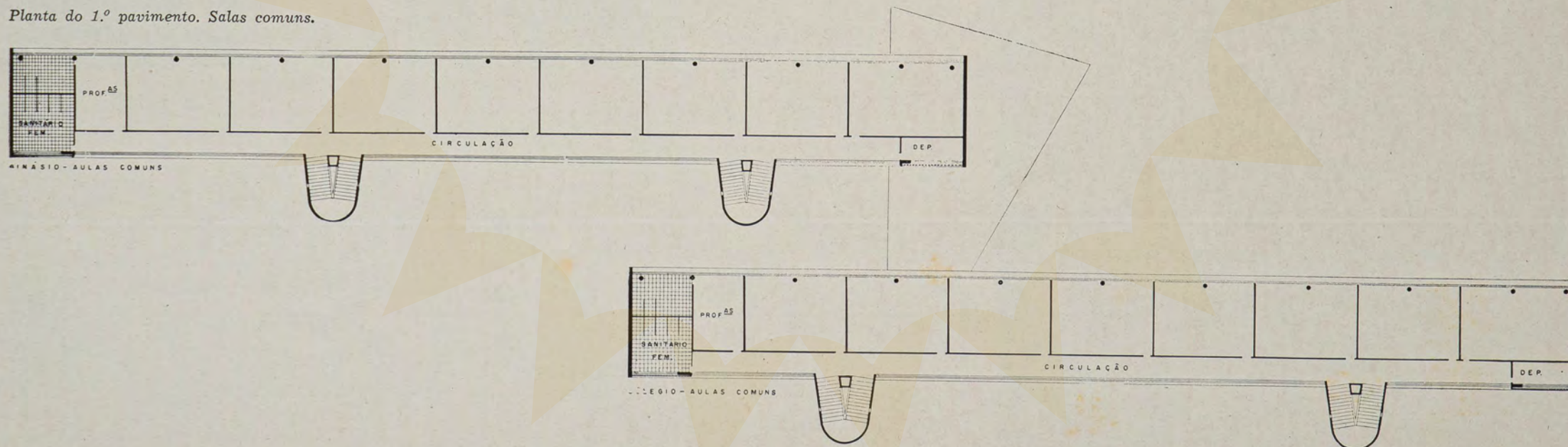
- 1 Hall
- 2 Secretaria
- 3 Secretário
- 4 Arquivo
- 5 Diretor
- 6 Inspetor
- 7 Insp. alunos
- 8 Insp. alunas
- 9 Orient. educacionais
- 10 Sanit. masc.
- 11 Sanit. fem.
- 12 Vest. serv.
- 13 Vest. serv.

- 14 Sanit. fem.
- 15 Distrib.
- 16 Cozinha
- 17 Recreio fem.
- 18 Grêmio
- 19 Recreio
- 20 Biblioteca
- 21 Ex-alunos
- 22 Congregação
- 23 Sanit. masc.
- 24 Depósito
- 25 Apart. zelador



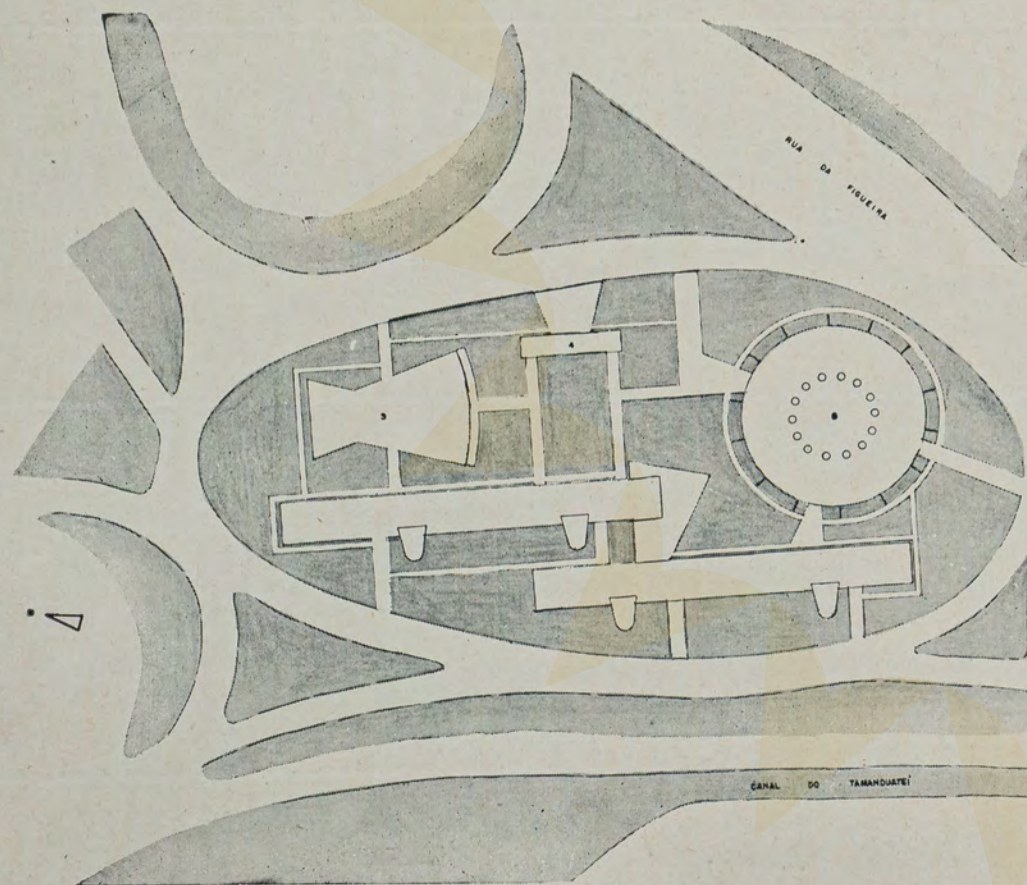
Planta do andar térreo.

Planta do 1.º pavimento. Salas comuns.



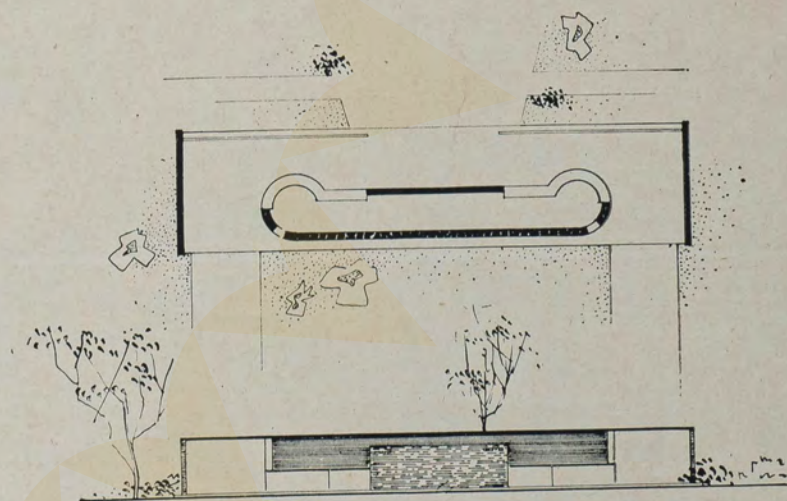


Planta do 2.º pavimento, salas especiais.

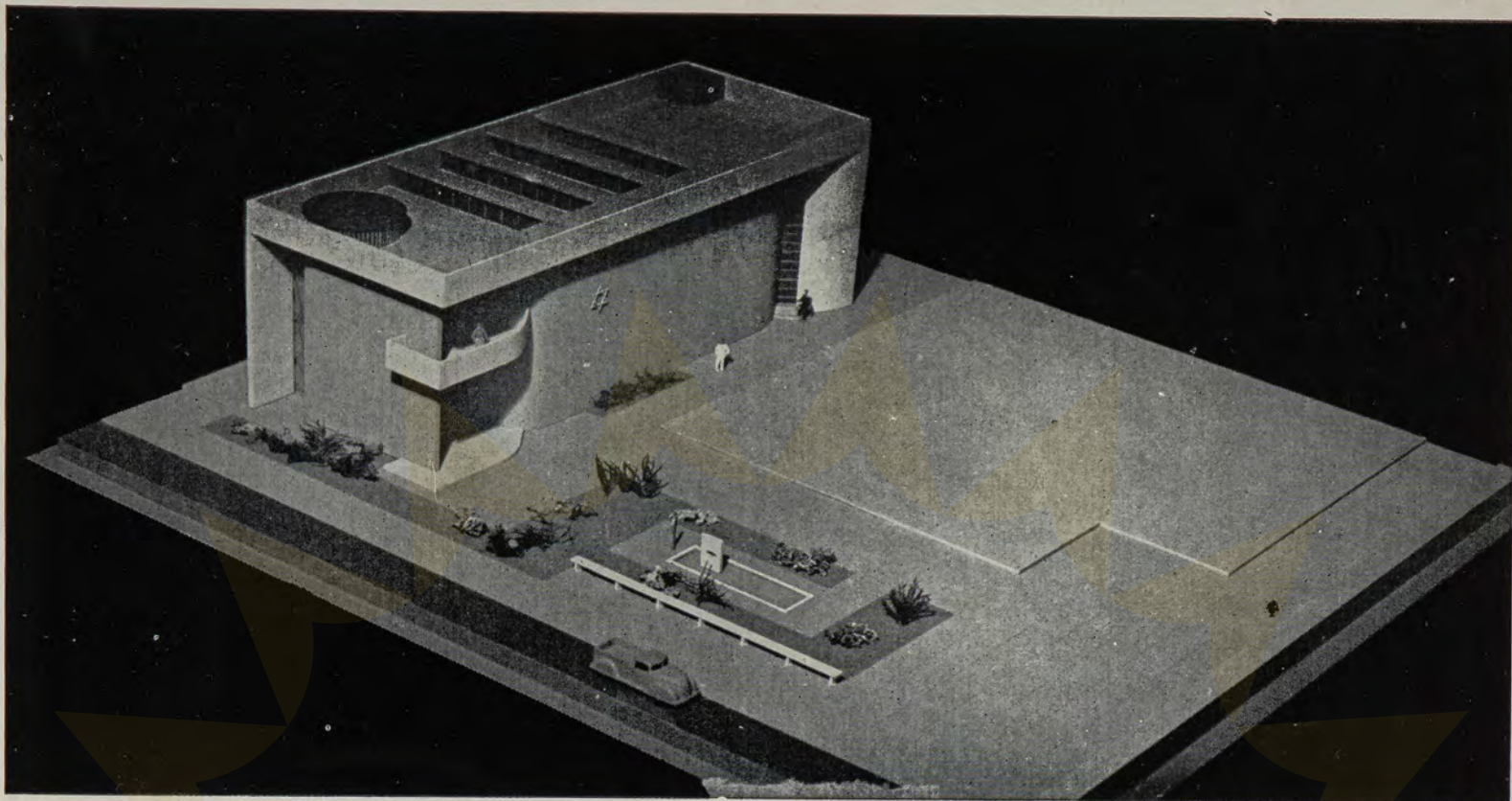


PLANTA DE SITUAÇÃO

- 1 Ginásio.
- 2 Colégio.
- 3 Auditório.
- 4 Portaria.
- 5 Ginasium.



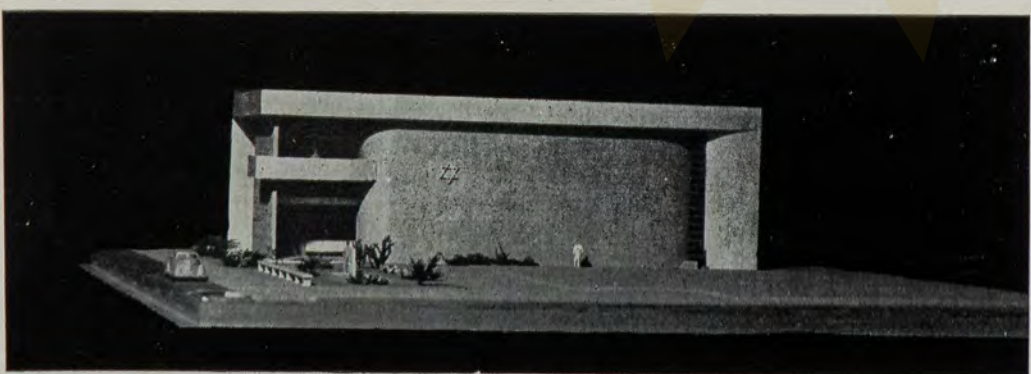
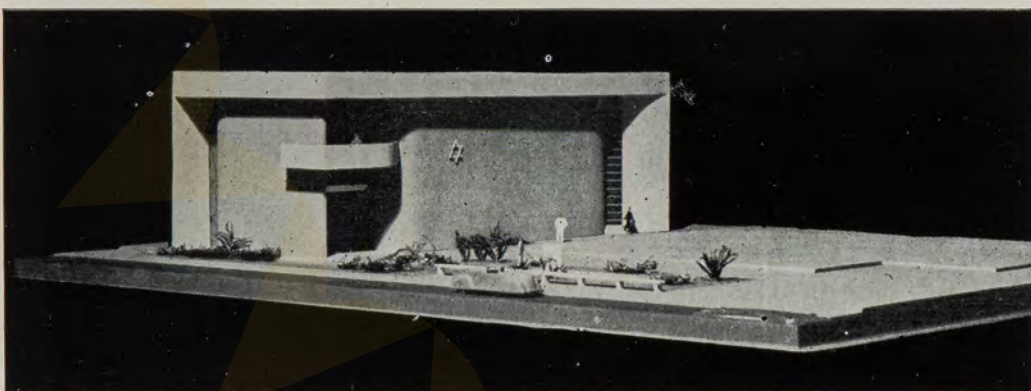
Portaria. Fachada e planta.



Perspectiva da maquete.

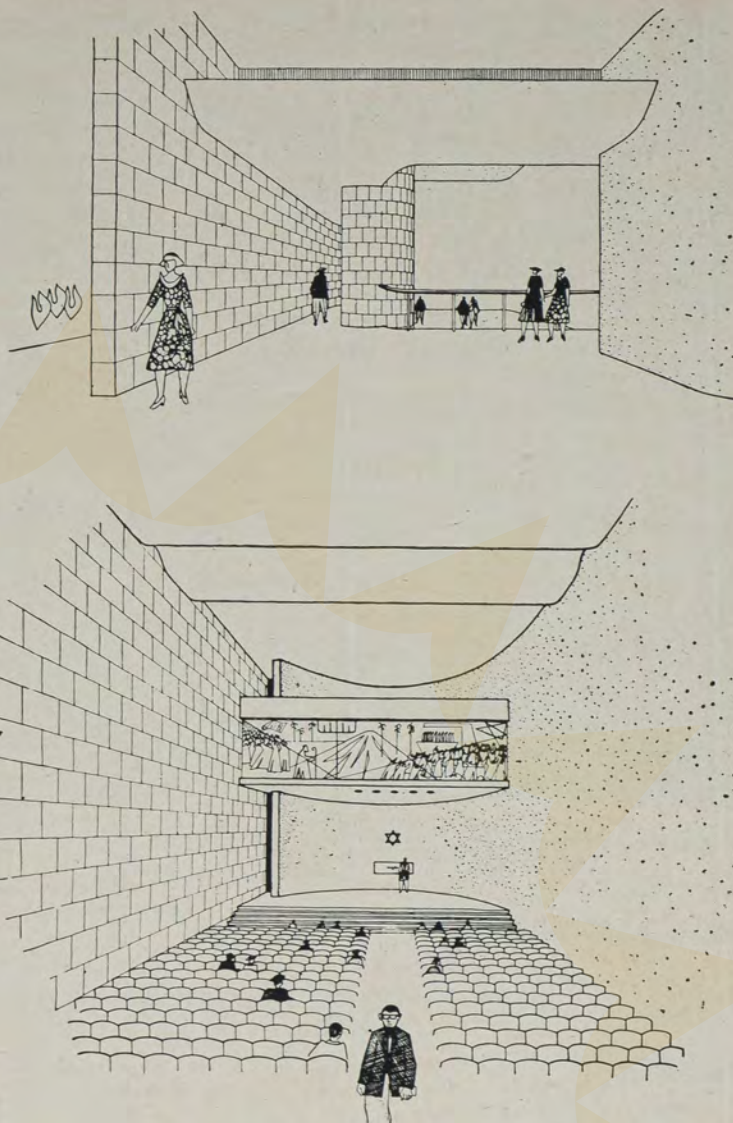
Concurso de ante-projetos de um Salão de orações para o C.I.B.

arqs.: David Largman e Sioma Largman



As três fotos da maquete, colhendo uma perspectiva em cada ângulo, traduzem a visão possível, onde há o que ver, dêste projeto. A preocupação de sobriedade parece-nos levada a um extremo absoluto de despojamento. Talvez só a escala poderá dar ao espectador uma idéia que conjugue essa nudez ao fato monumental, que os arquitetos reconhecem inerente à austeridade do edifício religioso. O terreno e o partido adotado para a solução do programa, porém, não ensejaram ao projeto grandes possibilidades no rumo daquela monumentalidade. O próprio material de nosso tempo, o cimento armado, não é um material de caráter a emprestar à construção o cunho de nobreza que se insere no todo monumental. A preocupação funcional acompanhou de perto a concepção do projeto, mas não é, por sua vez, favorável à eclosão da austeridade monumental da fisionomia religiosa a emprestar ao Salão de Orações. Sem dúvida, ressalta dessas linhas de uma certa estranheza, fechadas sobre si mesmas, a impressão de um mistério atrás desses muros. É essa feição contraditória para tamanha clareza de que se reveste o projeto, que implica, um tanto, no selo de religiosidade decorrente do programa. Aí então se conciliam o espírito do projeto e a sua funcionalidade receptiva de fieis que virão trazer ao local, com a frequência, o calor da fé. As sombras que incidem sobre o salão de orações determinam também sob o aspecto plástico mais qualidades de recolhimento, sendo, talvez, a perspectiva noturna, inteiramente satisfatória, sob o duplo aspecto da arquitetura religiosa e da monumentalidade da edificação.

A perspectiva da entrada ao alto e a perspectiva interna do salão de orações, demonstram nesta página os dois aspectos pelos quais se torna inteiramente voltado para a solução arquitetônica-funcional o partido adotado. O salão é um fim exclusivo do projeto, sua ocupação e utilização restritas à oração. Não há distorção de uma linha em toda a composição, que se desvie daquele fim e daquelas funções.



Trata-se de um concurso de ante-projetos de um salão de orações para o Centro Israelita Brasileiro (C. I. B.).

LOCALIZAÇÃO: Nos terrenos da atual sede do Clube à rua Barata Ribeiro, junto à Galeria Menescal.

PROGRAMA: Existindo uma faixa de terreno livre, de aproximadamente 14 metros de largura entre o Clube e a empena lateral da Galeria Menescal, seria este o local indicado para o ante-projeto, sendo dado ainda que a sede do Clube está recuada aproximadamente 15 metros do alinhamento da rua Barata Ribeiro. Foi pedido uma capacidade para 450 pessoas aproximadamente, sendo 300 assentos para homens e mais 2 galerias para as senhoras, com capacidade para 150 lugares.

DESENVOLVIMENTO: Sendo o espaço destinado ao Salão bastante reduzido, e existindo um grande problema estético que seria as características do Salão a ser projetado com a da atual sede do Clube, procurou-se dar um aspecto sóbrio e conveniente para o projeto, lançando mão de um artifício que para o caso resolveria também problemas de ordem funcional.

Foi localizada a entrada do Salão num nível intermediário que seria a primeira galeria para as senhoras ao nível da rua; a parte reservada para os homens estaria a 3 metros abaixo do nível do terreno, sendo que para a segunda galeria só haveria um lance de escada facilitando assim enormemente o acesso das senhoras idosas para as galerias. Procurou-se também trazer o projeto para o atual alinhamento da rua Barata Ribeiro, respeitando as normas exigidas pela Prefeitura; foi encostada à empena da Galeria Menescal uma das faces do Salão deixando entre a sede do Clube e o Salão projetado uma circulação de 4 metros livres. Do ponto de vista principal (entrada), têm-se uma perspectiva razoável da parte do Salão que seria de outro ângulo encoberto pela sede do Clube.

A entrada para o Salão se faria lateralmente como se vê na maquete, pelos jardins do Clube, evitando assim o acúmulo de pessoas na calçada em ocasiões de cerimônias religiosas.

Para o aspecto áustero e monumental que requer um edifício religioso, procurado dentro das possibilidades existentes, criar inte-

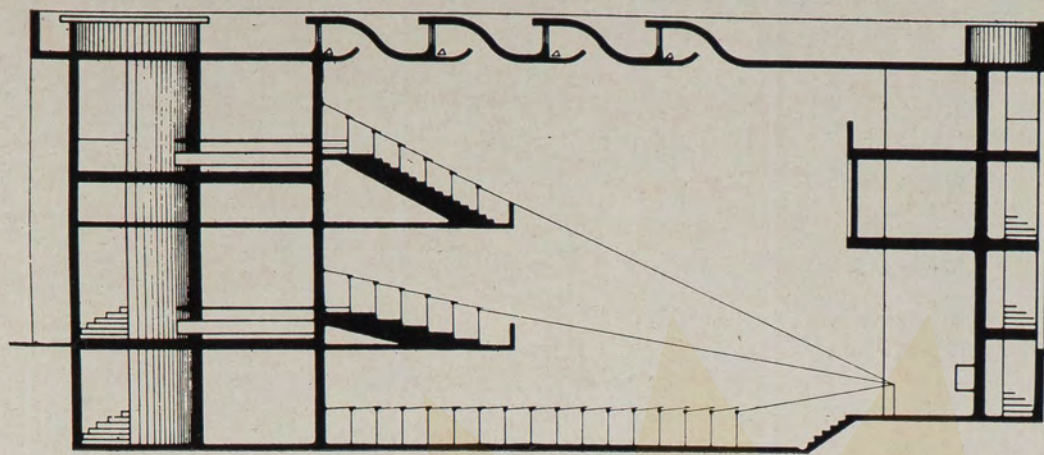
riormente um vestíbulo de entrada com um "vasio" que se prolonga do piso até a cobertura, recinto este que seria iluminado por um "vitraux" (de autoria de Pierre Chermont), de 1 metro de largura que acompanha toda a altura do "vasio".

Neste recinto encontra-se ainda, a escada principal de acesso, formada pela continuidade da parede que vem do exterior, sendo a mesma iluminada pelo levantamento da cobertura, como se pode notar pela maquete.

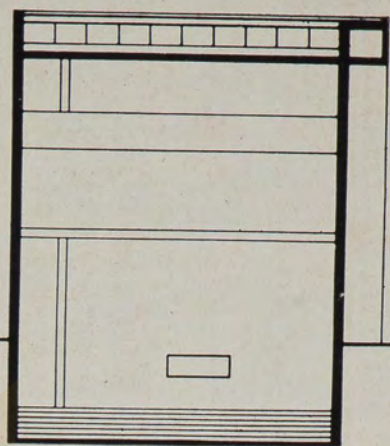
Com a idéia de continuidade dos espaços a seguir têm-se o Salão propriamente, com as 2 galerias, e por fim o local destinado às Cerimônias Litúrgicas, e o Côro por cima do grande painel decorativo.

Para o recinto foi estudada uma iluminação apropriada, procurando dissimular a entrada da luz natural com grandes sancas que funcionariam para as Cerimônias noturnas, encobrindo assim o aspecto das esquadrias altas, e difundindo também a luz natural.

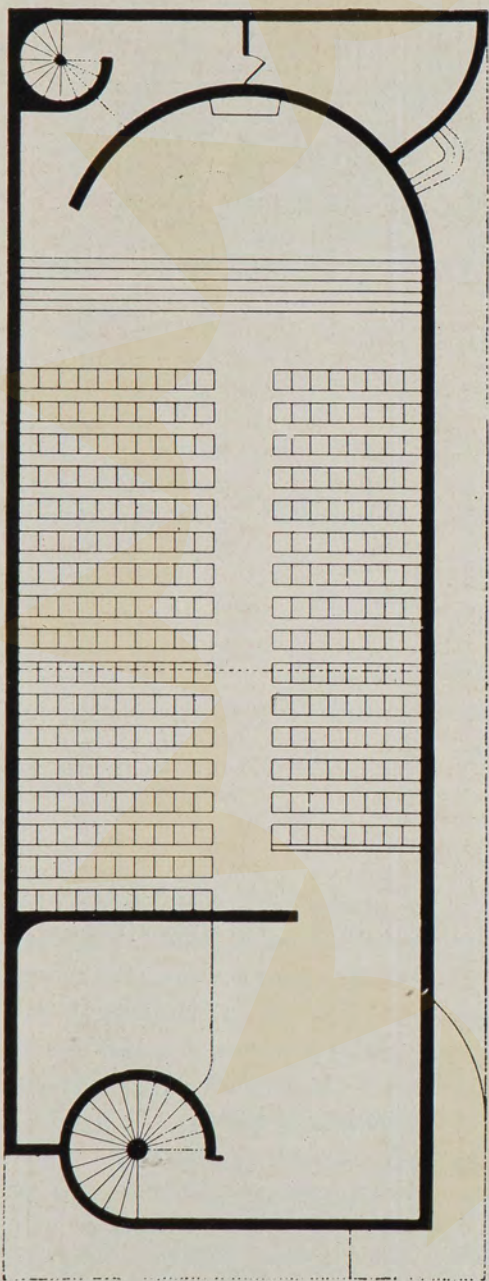
Na parte posterior localizam-se as partes decorrentes do ante-projeto, como sendo: local para ar condicionado (sub-solo), salas para o Côro, sala para o Rabino e salão de reuniões, "hall" de entrada, etc.



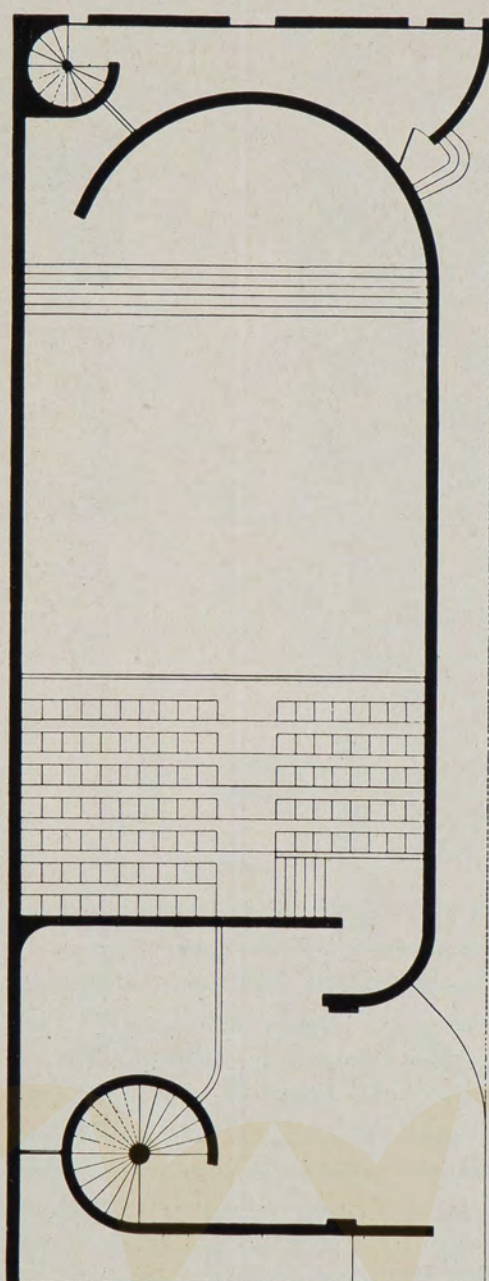
Corte longitudinal.



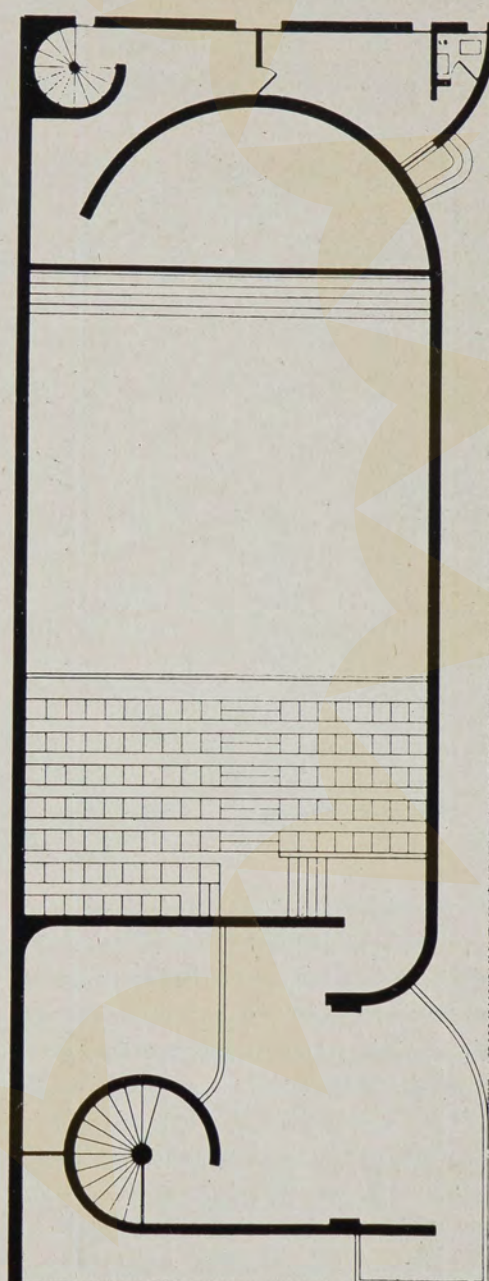
Corte transversal.



Planta do subsolo: local dos homens — ante-sala, recinto de orações, local litúrgico, hall, ar condicionado.



Planta da primeira galeria, local das senhoras — Vestíbulo, vasio, galeria, hall de entrada.



Planta da 2.ª galeria, local de senhoras — ante-sala, balcão, vasio, galeria, salão de rabino, sala do rabino, hall.



Perspectiva da fachada.

Capela de São João Batista, da Órdem de Malta, S. Paulo

arq.: Kurt Hollander

A pesquisa mundial para a arquitetura religiosa correspondente à técnica material e à estética de nosso tempo, dentro do que se convencionou chamar a arquitetura viva do século vinte, prossegue em exemplos que se encontram em todos os planos, a igreja, a capela, o templo, a ermida, destinada a todos os credos. Não é aqui o lugar para se discutir a opinião respeitável sob todos os aspectos, de um alto titular da Igreja Católica, recentemente expressa, quanto à aceitação de um estilo que entre nós produziu, num caso especial, a igreja de Pampulha, tantas vezes analisada, criticada e repelida ou admitida. A verdade é que, além de Pampulha mesmo entre nós, onde as idéias novas caminham devagar, há uma preocupação constante, de nossos arquitetos, em abordar o tema da arquitetura religiosa, o que constitui afinal uma intenção sempre ungida

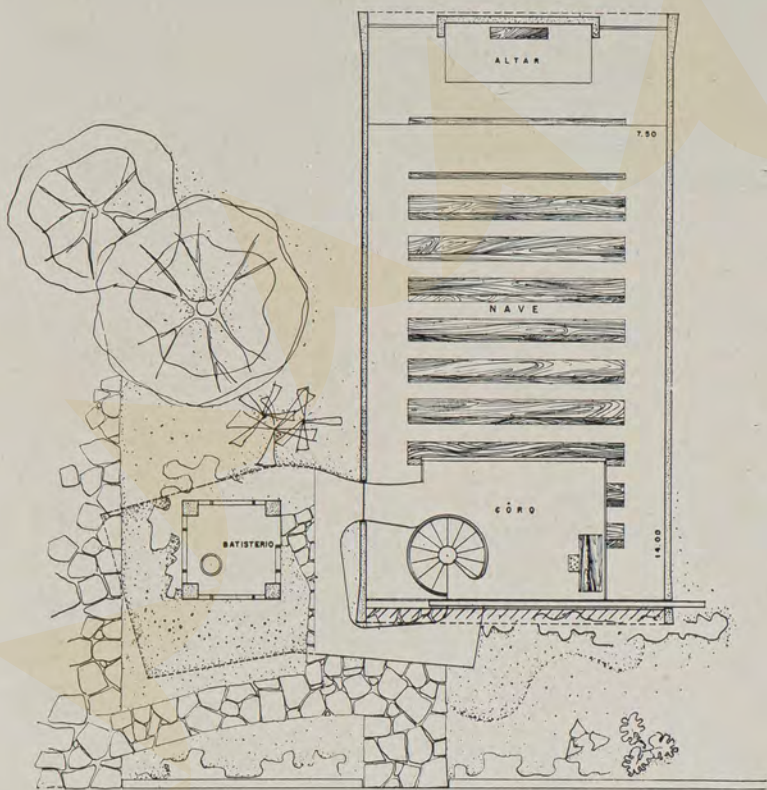
do respeito que a natureza sacra dos programas em referência compreende.

Quanto à tentativa que leva a efeito a arquitetura religiosa de feição moderna, pelo mundo, dá testemunho do interesse multiplicado pelas soluções mais recentes, a publicação do número de outubro último da revista "Architektur-Wettbewerbe" (Karl Krämer Verlag, Stuttgart), dedicada a "Kirchen und Gemeindezentren" ("Igrejas e Centros espirituais") em que exemplos das tentativas levadas a efeito na Europa e na América, em qualificação quase inédita, se apresentam com grande documentação, visando templos e capelas católicas e evangélicas, com estudos de Hans Schadel e Andreas Feldtkeller, trazendo na capa o projeto de Marcel Breuer para a igreja de São João de Minnesota, em que se realiza um

tipo verdadeiramente monumental, plasticamente trabalhado, de edifício religioso, a que não falta nem a grandeza da concepção e nem o brilho de soluções funcionais e construtivas, tecnicamente harmonizadas (aliás, os nomes de Walter Gropius, Richard Neutra, Marcel Breuer, J. D. Murphy e Barry Byrne aparecem associados no concurso para a elaboração do projeto). É um grande exemplo das possibilidades da arquitetura moderna, no tratamento do tema, com originalidade e seriedade.

O templo para a escola dominicana em Valladolid, do arquiteto Miguel Fisac, apresenta outra solução original do monumento religioso, com plena justificação plástica e orgânica. Mais simplificado o estudo do arquiteto Cornil, de Paris, numa solução de pequenas proporções. Mais trabalhada é a concepção para a igreja de Santa Maria de

Várias vistas tomadas durante a construção.



Planta geral da capela.



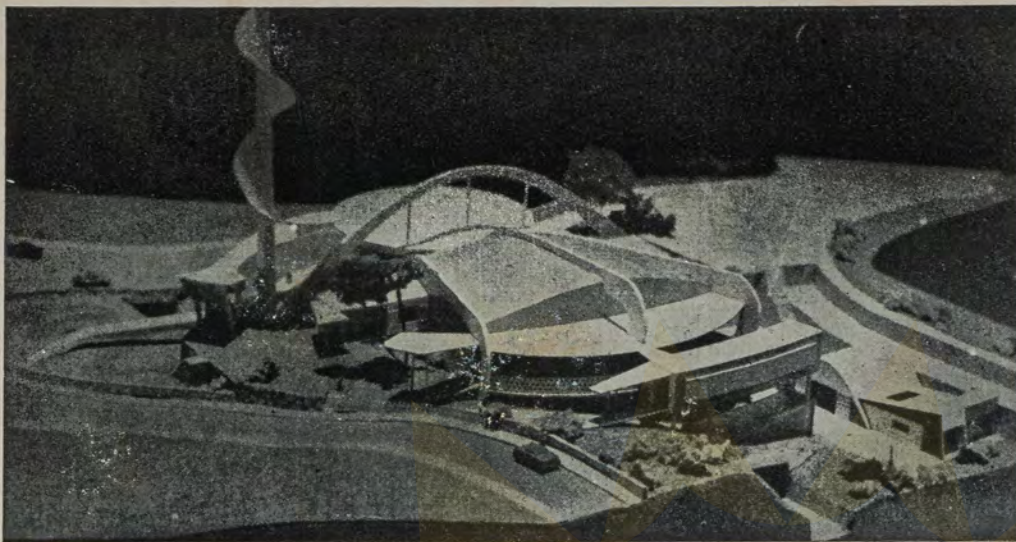
Sarrebrücken, pelo engenheiro Rudolf Schwarz, de Colônia. Muito estudada na planta e na resultante plástica, esta igreja inova a solução. Os arquitetos Ennio Canino e Viviana Rizzi harmonizaram em ritmação de curvas bem agenciadas um projeto para igreja na Itália. A igreja dos arquitetos Figini e Pollini para a Sardenha, ou a da Madonna dei Poveri, dos mesmos arquitetos, são menores tentativas. Igualmente as igrejas projetadas pelo eng. Wilfred Beck, para Württemberg, e pelo espanhol Vicente Tames, para as ermidas da Virgem Nova em São Martin, de Valdeiglesias, e de Puento Novo, em Avila. Monumental a solução atingida pelo arquiteto Jorge Fernandez, para a igreja Maria Santíssima de Socorro, no México, embora menos marcada pelo novo espírito, como o é, também, a solução adotada pelos en-

genheiros Schwarz e Steinbach para Santa Maria, em Colônia. Igualmente assim nos parece a dos engenheiros Dominikus e Gottfried Böhm, de Colônia, e dos arquitetos e engs. Emil Steffann e K. Rosini, de Mehlem. Uma igreja para Biberach-Birkendorf, por Sepp Schmid, retoma a simplificação modernizadora. Seguem-se os templos evangélicos, algum bem avançados plásticamente. Neste número, inserimos alguns exemplos nossos. O desta página é o da capela projetada pelo arquiteto Kurt Hollander, para a Ordem de Malta, e que está sendo construída no bairro do Jabaquara, em São Paulo, como um dos pontos do programa de atividades sociais, assistenciais, filantrópicas e religiosas da Associação Paulista dos Cavaleiros de Malta. Mais adiante veremos o primeiro templo Rosacruz da América do Sul,

e ainda a igreja, de pequenas proporções, aberta ao ar livre, projetada por Rino Levi para um conjunto do Vale do Paraíba. São todas soluções que visam ao tema da arquitetura religiosa e o concebem e o tratam com a devida adequação.

Parece-nos bem exemplificativo de uma procura plástica séria, este trabalho do arquiteto Hollander, em todos os elementos de sua composição, em que as possibilidades do concreto são expostas com uma nua concentração de verdade e configuração monumental.

Insera-se, pois, na linha abordada por aqueles arquitetos citados, que em todo mundo, nestas alturas do século, estão preocupados com o problema e se lançam a soluções que renovam conceitivamente e construtivamente a arquitetura religiosa.



Vista da parte posterior do auditório vendo-se da direita para a esquerda: o monumento, a entrada para a sala de música, a entrada do auditório, a entrada da sala de estudos no prédio do museu e finalmente em plano mais distante a garagem e casa dos empregados.

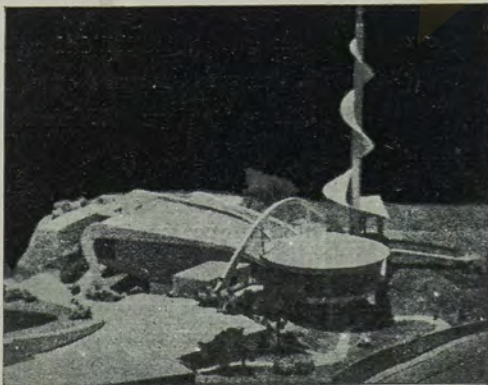
Primeiro Templo Rosacruz da América do Sul

arq. Benjamin de A. Carvalho



Vista aérea do conjunto.

Vista de quem desce a Av. Edison Passos, por onde se pode bem observar o sistema estrutural dos quadros rígidos suspensos no arco parabólico.



Trata-se do ante-projeto de um Templo-auditório, para a Fraternidade Rosacruz Max Heindel, no Rio de Janeiro.

Na solução deste problema de arquitetura, três fatores decidiram proeminentemente do seu resultado final.

Em primeiro lugar, a polimorfia de atividades exercidas naquela Fraternidade, tanto no setor religioso, como no científico e no artístico.

Em segunda plana as dificuldades oriundas de um terreno acidentado e exíguo, cortado por um rio, sobre o qual a construção já se encontra regulamentada.

Finalmente a exigência do funcionamento simultâneo de um auditório e de um templo.

A) — O programa.

O programa fornecido pela Diretora daquela Instituição Cristã, pode ser resumido do modo que se segue:

- 1 — Auditório para conferências, música e cinema, com capacidade para 700 pessoas, devendo no entanto ser contíguo ao templo.
- 2 — Templo capaz de abrigar cerca de 100 pessoas, e cujas cerimônias deverão ser visíveis por todas as pessoas da platéia.
- 3 — Sala de música com acesso ao auditório.
- 4 — Sala de meditação para os Estudantes. Esta sala deverá ter uma circulação separada para o templo.
- 5 — Sala de estudos com pequenas bibliotecas para os Estudantes com cerca de 24 m² de área.
- 6 — Museu com área aproximada de 45 m².
- 7 — Campanário ou carrilhão com capacidade para 14 sinos.
- 8 — Sala de trabalho da Diretora, com vestiário e sanitários anexos.
- 9 — Garagem para um carro.
- 10 — Depósitos junto a garagem.
- 11 — Residência para empregados, junto a garagem, em conexão com um dos depósitos.

B) — O terreno.

O terreno em pauta está situado à avenida Edison Passos, fazendo esquina com a rua Juruató. É cortado pelo rio Maracanã, em duas partes.

Uma, à esquerda é mais ou menos plana, caindo as suas cotas à proporção que se caminha para a avenida Edison Passos.

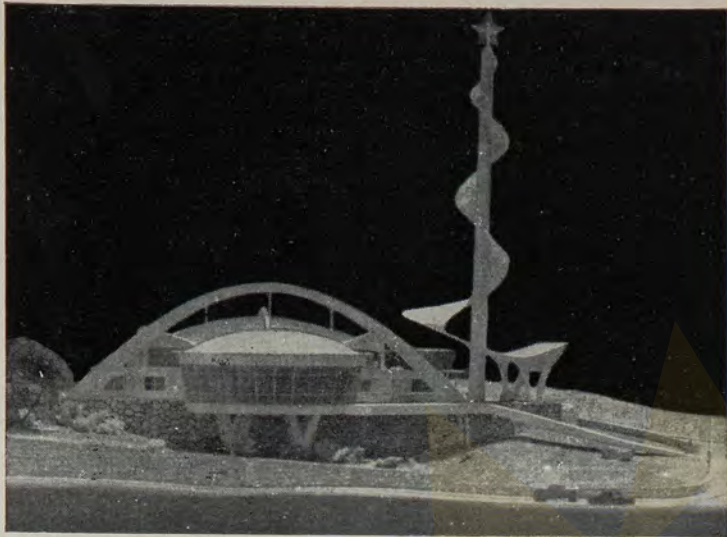
A parte da direita, é uma encosta íngreme, cuja lombada é um pouco mais elevada do que a rua Juruató.

Existem construídas no terreno em apreciação, uma residência e uma garagem, sendo que esta última deverá ser demolida.

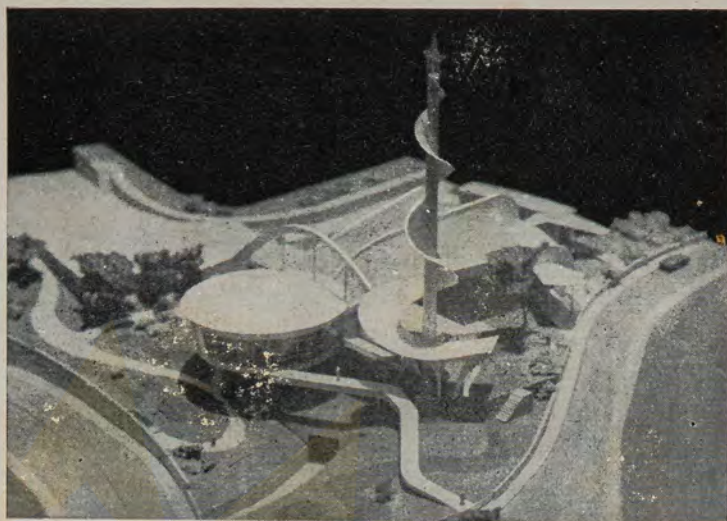
C) — Solução.

Partiu-se do auditório, a peça mais importante do conjunto, para o que tratou-se logo de lhe estudar as proporções e perfis dos tetos, no que concerne à boa acústica.

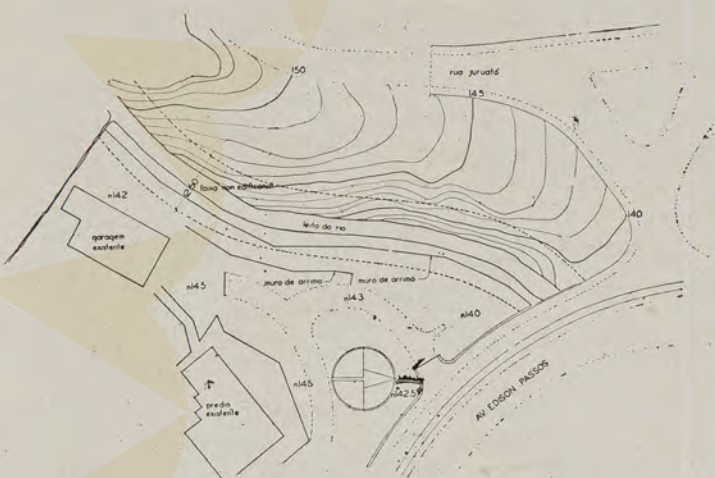
Assim, a parte dessa sala próxima do orador, deveria ser unida e dar acesso ao templo que lhe sucede.



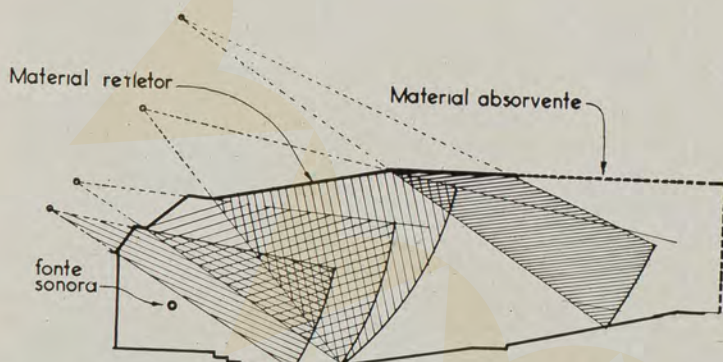
Vista da avenida Edison Passos. Bem de frente o arco parabólico e as colunas em "V" que suportam o templo.



Vista aérea notando-se a entrada de honra do templo cruzando o rio Maracanã. À direita ve-se o monumento cuja helice termina em baixo cobrindo o carrilhão. Note-se também à direita do monumento a entrada para o auditório.

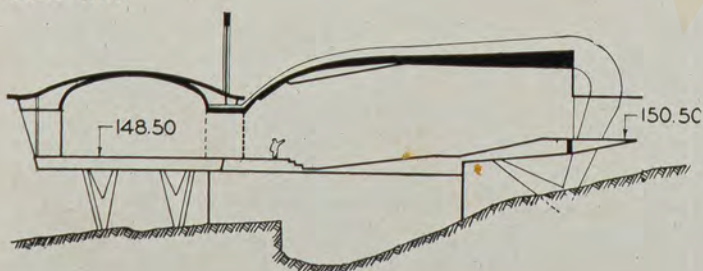


Planta de situação.



Épura acústica do auditório.

Corte G-H.



Escolheu-se então, por motivo que adiante veremos, a forma circular para esta parte da construção.

Uma grande porta de correr, servirá de parede refletora do som do orador para o auditório.

O templo terá parte de sua parede perimetral interna, composta de cortinas pesadas, que além de poderem ser recolhidas para os lados, poderão girar e abrir-se como uma porta de duas folhas. Desta maneira quando o auditório funcionar só, a parede móvel, refletora de som fechar-se-á isolando o templo da platéia.

Quando algum cerimonial exigir a visibilidade da platéia para o templo, a parede supra referida abrir-se-á, assim também devendo suceder com as cortinas do templo, o que transformará em uma só peça o templo e o auditório.

É fácil deduzir que o templo poderá funcionar independentemente do auditório, bastando para isto que se mantenha cerrada a sua parte de cortinas.

Um intervalo de dois metros entre estas duas peças, permitirá o seu uso independente, uma vez que esta faixa se comunica com a sala de música (ensaios, aulas, etc.) e com os aposentos de trabalhos da Instrutora.

Daí a existência das duas alas laterais, onde colocaram-se a sala de música e a sala de trabalho da Diretora com seus anexos banheiro e vestiário.

Uma sala de meditação se encontra na ala direita, com acesso pela rua Juruatô, e se comunica com a varanda envidraçada do templo, por meio de uma passagem descoberta.

Na parte posterior do auditório estão os sanitários da platéia e a cabine de projeção, assim com o espaço destinado aos dutos de insuflamento e retorno do ar condicionado.

Na planta vê-se o grande hall coberto que dará escoamento ao auditório pela rampa que desemboca na rua Juruatô. O museu e a sala dos estudantes foram colocados nos fundos do auditório, também com acesso pela rua Juruatô. A parte posterior deste prédio, no nível do piso da garagem, constará de uma estufa, para plantas destinadas a estudos botânicos.

Entre este edifício e o auditório está a entrada de carros para a garagem. O piso desta entrada será praticamente o terreno natural pavimentado, uma vez que o seu desenvolvimento e cota de início e término assim o permitem, pois foram escolhidos com esta intenção.

Como se pode verificar existe uma diferença de nível de 2 metros entre o piso do templo e o do hall de saída do auditório, o que é uma resultante da curva de visibilidade do piso deste último compartimento.

Foi esta imposição que ditou a colocação do conjunto com a direção que permite uma boa entrada para o auditório, sem escadas (na cota 149) e também coloca o piso do templo a uma altura de cerca de 5 metros do solo.

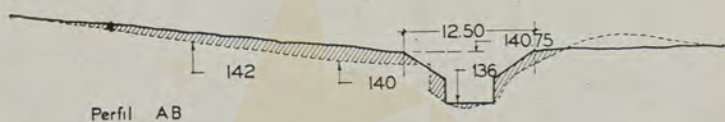
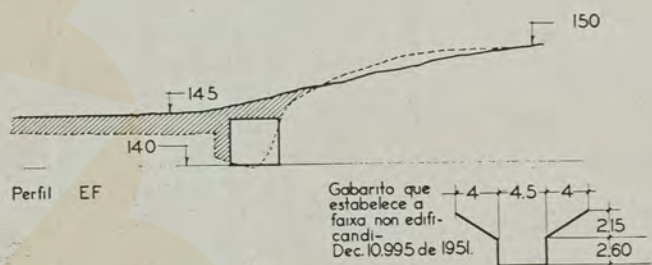
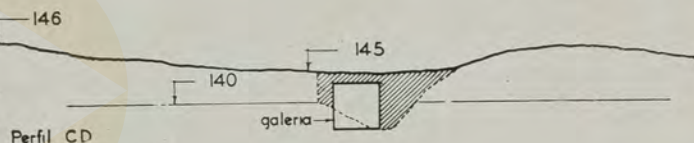
Já foi previsto uma desconexa plástica entre o auditório e o templo, escolhendo para este último a forma circular, bem diferente da trapezoidal exigida pelas condições acústicas do primeiro.

Além disto, um elemento visceralmente estrutural, viria concorrer mais para separar plásticamente, como massas isoladas, aqueles dois compartimentos referindo-se aqui ao arco parabólico que se pode ver na fachada e na seção longitudinal.



Planta geral.

- | | |
|--------------------------------------|---|
| 1 Auditório | 13 Fosso para o campanário |
| 2 Templo | 14 Entradas do auditório e dos estudantes |
| 3 Sala de música | 15 Entradas para a sala de estudos, museu e garagem |
| 4 Sala de meditação | 16 Entrada nobre e de cerimonial do templo |
| 5 Sala de trabalho da Instrutora | 17 Entrada para serviços de correspondência |
| 6 Vestiário anexo | 18 Prédio residencial existente |
| 7 Banheiro completo | 19 Garagem |
| 8 Sanitários para o auditório | 20 Depósitos |
| 9 Cabine de projeção cinematográfica | 21 Residência de empregados |
| 10 Hall coberto | 22 Pátio de manobras do carro |
| 11 Sala de estudos | 23 Leito do rio Maracanã |
| 12 Museu | |



Perfis.



Fachada garagem.

Um quadro rígido do tipo daquele empregado (perfil imposto pela época acústica) não poderia seguir até o fim do templo circular, quer pela apreciável extensão do vão, quer do lado estético, uma vez que pretendemos desde o início, a dissociação plástica entre estes dois compartimentos.

Impunha-se então, a existência de um apoio entre as duas peças, apoio que não poderia

ser colocado no centro (eixo longitudinal da construção) por uma questão de visibilidade, do público do auditório para o interior do templo.

A solução estática indicada para tais circunstâncias, é aquela das pontes, e daí a peça a ser apoiada, deve trabalhar suspensa por um arco.

Assim para mais completa dissociação plástica, faltava apenas algo que fizesse fundo, que fosse contado como "cheio", no espaço plástico entre os dois compartimentos, e que pensamos estar bem representado na criação de uma muralha.

Como vimos, o templo estará a uma altura de cerca de 5 metros acima do terreno natural, o que exigiu o apoio de quatro colunas em "V", forma esta que viria solucionar a dificuldade originária da pouca área construtiva sob o templo, em razão da faixa "non edificandi" que mais adiante será tratada.

Conforme solicitação alvitrada, deveria figurar no conjunto uma grande hélice cônica, cuja projeção ortogonal é uma espiral, uma vez que estas curvas, encerram como símbolo toda a evolução corpórea, anímica e espiritual da Humanidade, o que se processou na sequência temporal de três períodos e meio até a data atual.

Idealizamos então apresentá-las sob a forma de um monumento, um mastro tronco-cônico com perto de quarenta metros de altura, no qual revolteia uma hélice de largura variável, cujo início mais largo (em baixo) serve de cobertura a um campanário, e cujo término mais estreito (parte superior do mastro) é a Cruz Trifoliada, emblema peculiar. Assim quebramos a simetria rígida do conjunto, ao mesmo tempo que ficava simbolizado o destino da alma humana, que atende ao chamado dos sinos e ascende progressivamente para a Cruz.

A entrada principal de honra do templo, será feita pela rua Juruató, por um caminho misto de rampa e escadas, intercaladas, de próximo de 40 metros de comprimento e que ligará os níveis de cotas 142 e 148.5. Esta pista, cruzará o rio (vide fotos da maquete). A avenida Edison Passos, apesar de via principal, não foi utilizada para este fim, nela intensidade de seu tráfego de automóveis e coletivos, tráfego veloz que se une a uma linha de bonde péssimamente localizada em relação ao muro externo perimetral do terreno.

Com exceção da muralha que vai da entrada dos Estudantes até o pé do arco parabólico na margem direita do canal (próximo à sala de meditação) nenhuma outra deverá ser construída no terreno, o que fala a favor de grande economia, uma vez que a muralha que estabelece a cisão plástica do conjunto templo-auditório não tem função estática propriamente, podendo tê-la ocasionalmente.

Uma faixa "non edificandi" (dec. 10.995 de 1951) proíbe a construção sobre o rio, a não ser onde este for capeado, e assim mesmo desde que nenhum elemento construtivo se anexe dentro da mencionada faixa, que tem a largura de 12.5 metros. Observe-se que os apoios dos quadros e do arco parabólico estão sempre fora da referida faixa.

Destarte, todo o sistema estrutural do conjunto, será sempre apoiado segundo esta prescrição regulamentar do decreto supracitado atravessando pelo ar a faixa "non edificandi" em toda a extensão capeada.

Quanto às áreas de construção fora destes limites, estas deverão sempre descansar sobre colunas desde que possível.

Na fachada vê-se um trecho da muralha divisória, à direita do templo que é de madeira (tipo quebra-sol) e que coincide justamente com a faixa "non edificandi".

Pautando-nos pelo critério de deixar o terreno o mais natural possível, economizamos muito, além de evitarmos os sérios problemas oriundos dos movimentos de terra, com as suas muralhas etc., preferindo sempre o talude "enleivado" aos recursos de arrimo. As áreas acurriadas representam atêrro, e as linhas pontilhadas terreno natural.

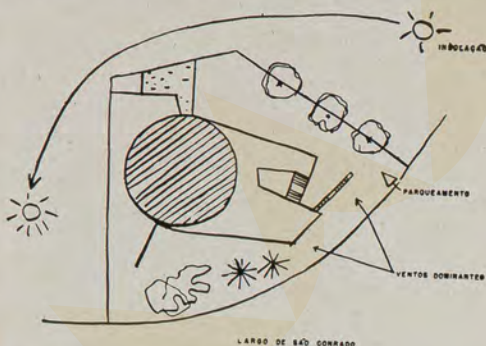
Pela altura da galeria (4 metros) e dimensões do gabarito, vê-se muito bem que os cortes e o movimento de terra, são desprezíveis quer do lado qualitativo, quer do quantitativo.

Como já deixamos entrever linhas acima, o auditório será provido de instalação de ar climatizado.

Bar-Restaurante em São Conrado, Gávea, Rio de Janeiro

Projeto: arq. Ulysses Burlamaqui
Estrutura: João Luiz Bentes - Jardim Adina
Mural: Júlio Catelli

Um bom terreno, servido por uma ambientação paisagística notável, enseja ao arquiteto um projeto original e bastante justificado sob todos os aspectos dominantes. A ilustração gráfica desses aspectos é sumamente interessante, como razões de partido, desde a

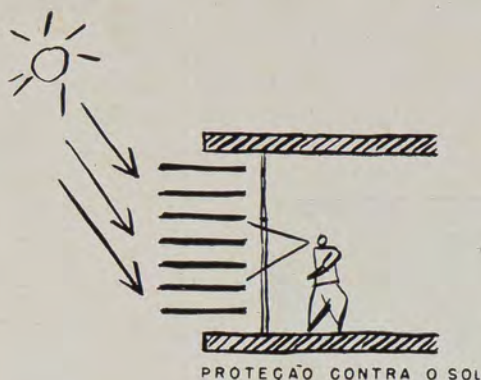


Planta de situação.

forma circular do grande espaço organizado e fechado, a insolação servida por uma proteção de fibro-cimento, fixa e econômica, funcionalmente adequada a proporcionar a visão mais ampla do exterior. Havia o pro-

blema dos ventos constantes em certas épocas do ano. Panos de vidro protegem então o salão de refeições e o pavimento térreo ficou totalmente aberto, resguardado, entretanto, por extensos muros, autênticos anteparos. A circulação foi estabelecida de maneira completamente separada, não havendo interferências entre o trânsito dos frequentadores e o de serviço, processam-se ambas com largueza.

Todos esses fatores foram servidos, final-

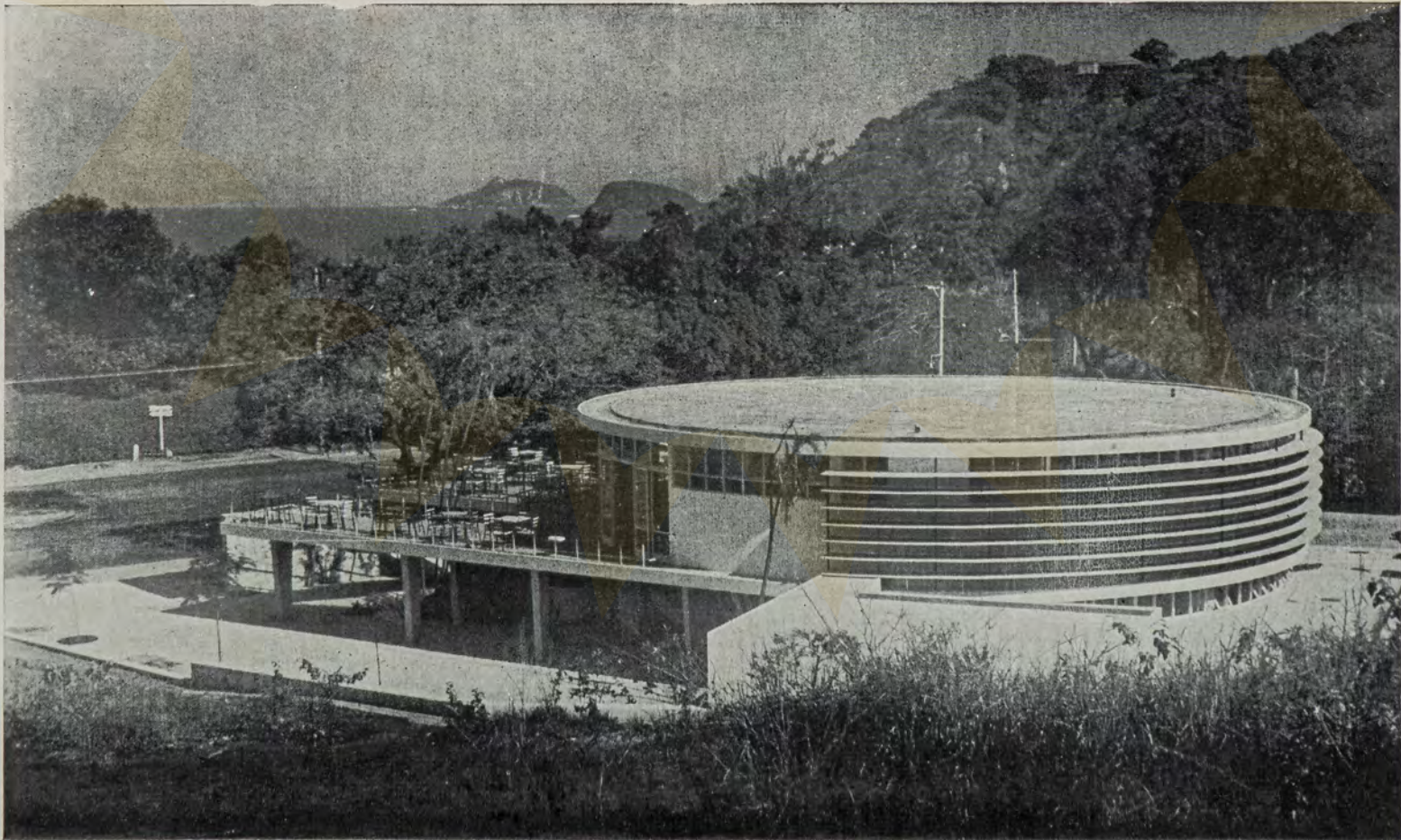


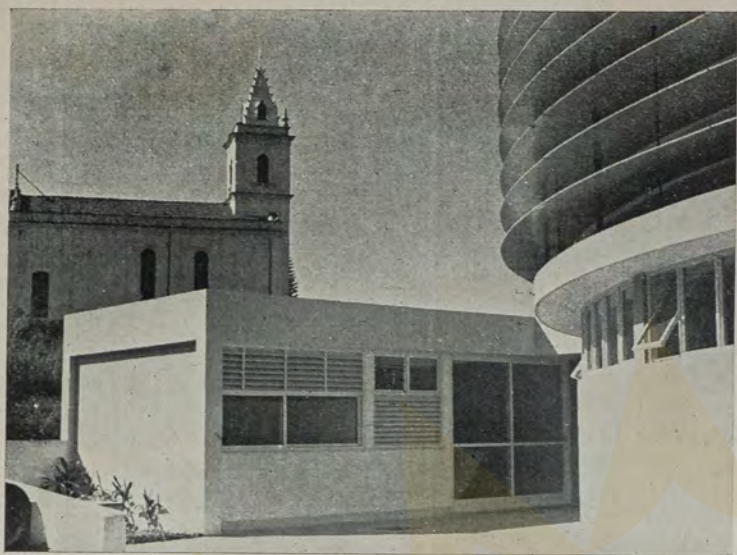
mente, por uma continuidade respeitosa da arquitetura para com a natureza. O arquiteto não hesitou em adotar formas livres e policromia audaciosa, ligando-se ao jardim de uma forma calma e discreta, em que as espécies vegetais do local foram amplamente utilizadas. O lago, com a ilha de vegetação nele inserta, trechos recobertos de yucas e coqueiros anões, salpicados, aqui e ali, completam e harmonizam o conjunto.



Estruturalmente, enfrentando más condições do sólo, a arquitetura serviu-se de pormenores combinando soluções engenhosas, a serviço de uma plasticidade contida. Assim podem ver-se boas condicionantes de uma esbelteza elegante, grandes vãos, escadas de límpida forma.

Vista panorâmica do conjunto.

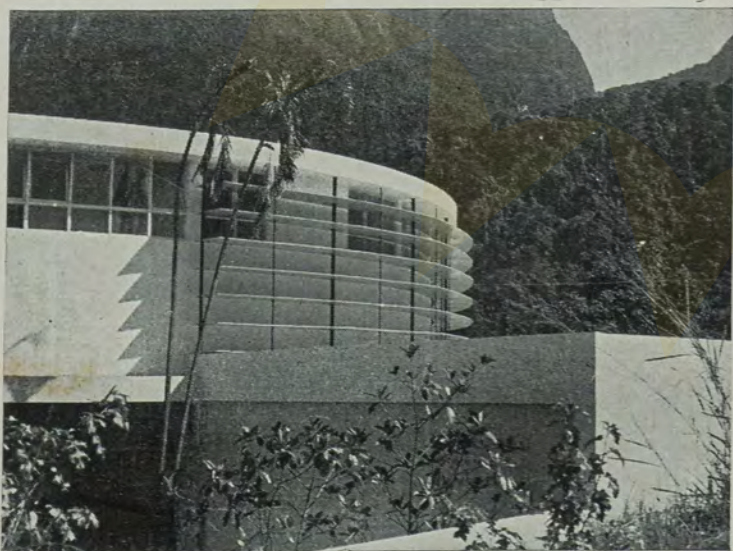




A distância, a igreja não estabelece um contraste violento. Há um bom entendimento entre as formas suaves da velha tradição e a límpida claridade da injunção renovadora da arquitetura.



A forma abstrata do lago, a pavimentação, os decorativos componentes das balaustradas de ferro, tudo se funde em harmonização.

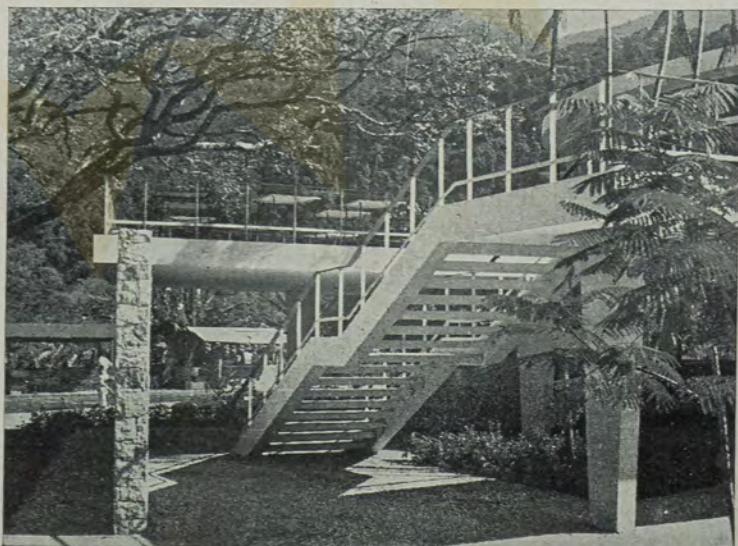


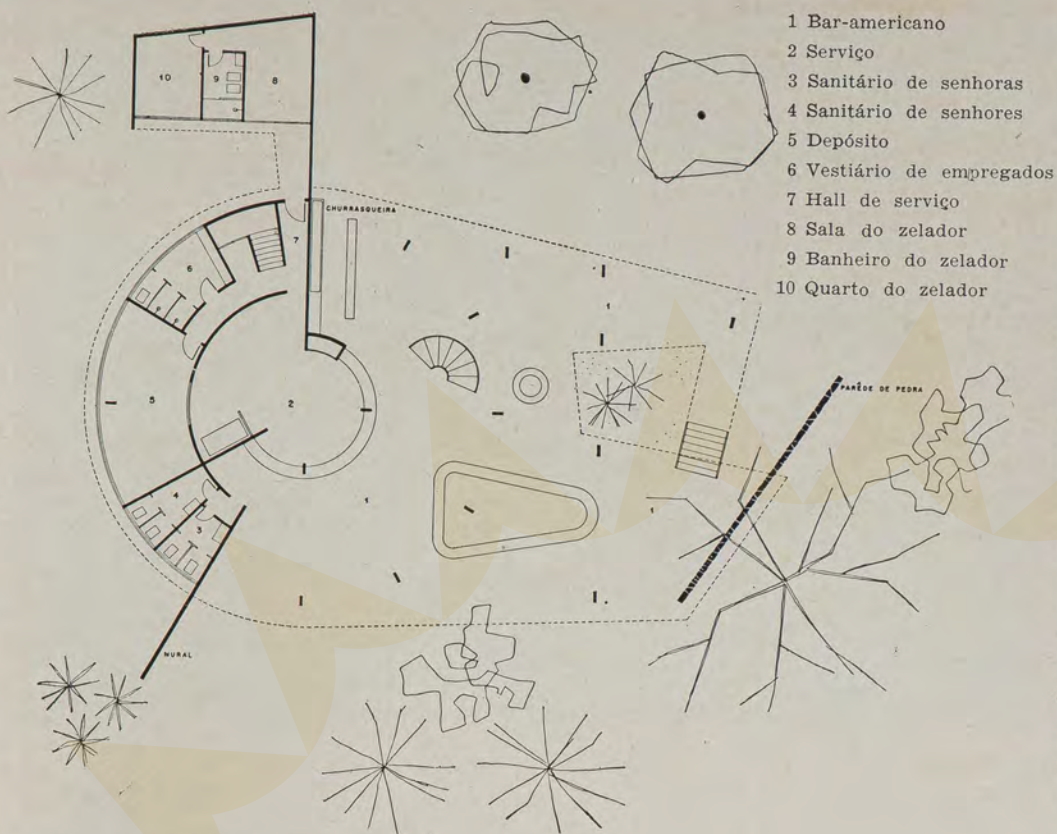
Uma face branca da construção, destaca-se com as suas linhas ritmadas sobre o background verde da paisagem.

Um belo resultado foi alcançado no emprêgo das levíssimas espirais, espiritualizando a existência de uma escada com o seu comentário ondulante, acompanhando em segurança o funcionamento da ligação entre dois pavimentos. A abertura, o desenho da descida, a marcação decorativa dos degraus, tudo funciona quase poeticamente.

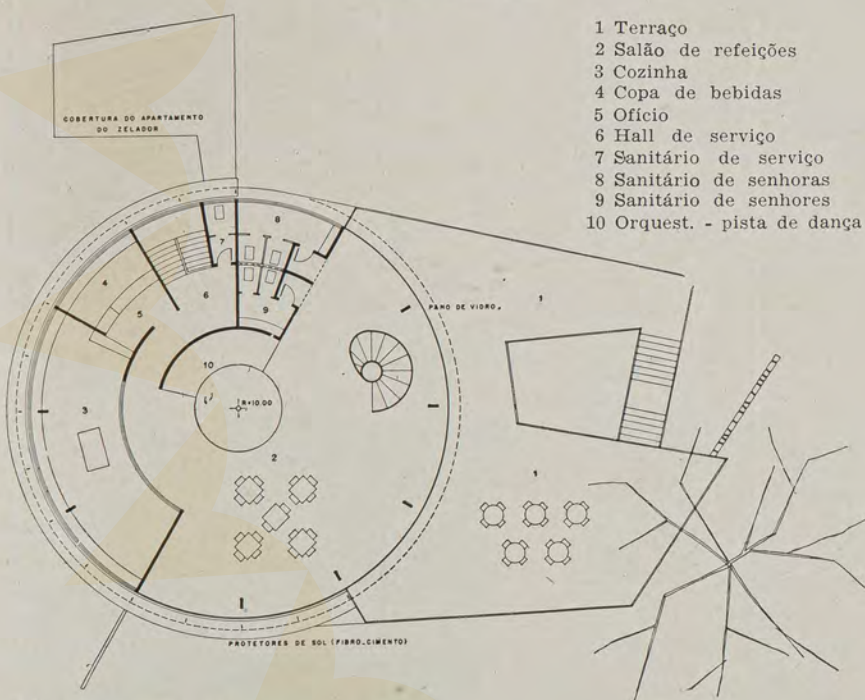


Outra escada, externamente colocada, foi disposta também em ordenação plástica, aberta em todos os sentidos na trama de degraus e apoios, lançada sobre o espaço, mas de maneira alguma contrariando a segurança e o equilíbrio da composição. Em tais pormenores, o arquiteto foi de uma felicidade a toda prova.





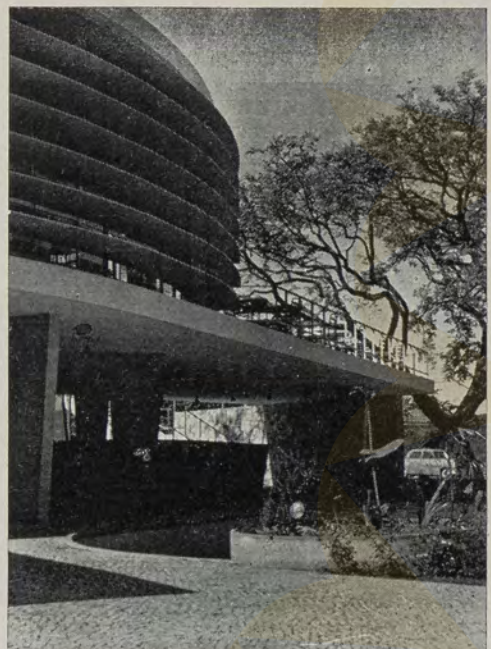
Planta do pavimento térreo.



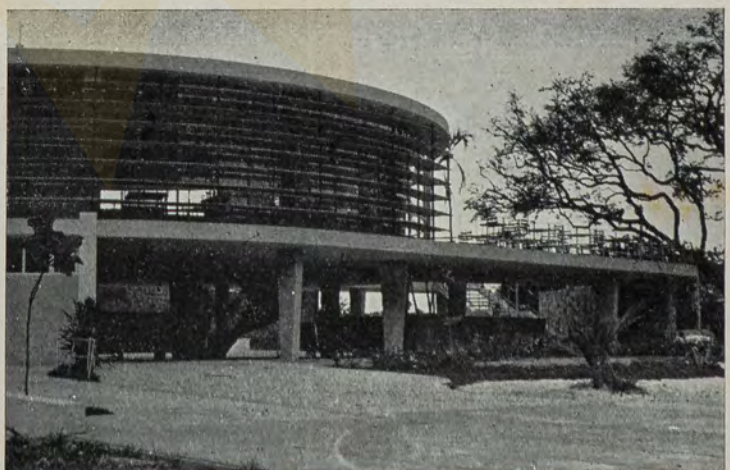
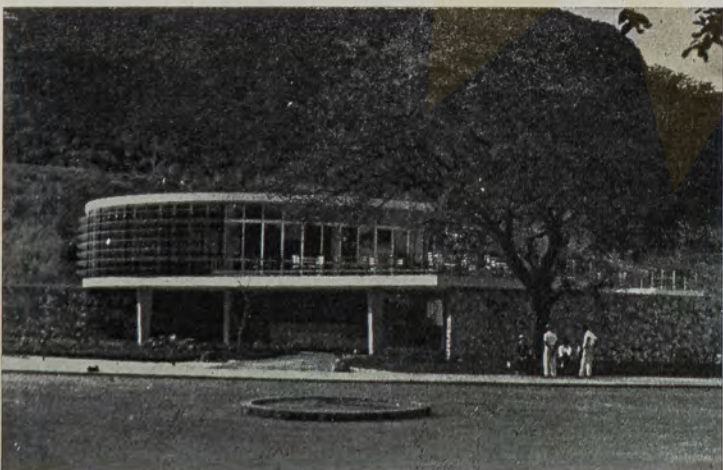
Planta do 2.º pavimento.

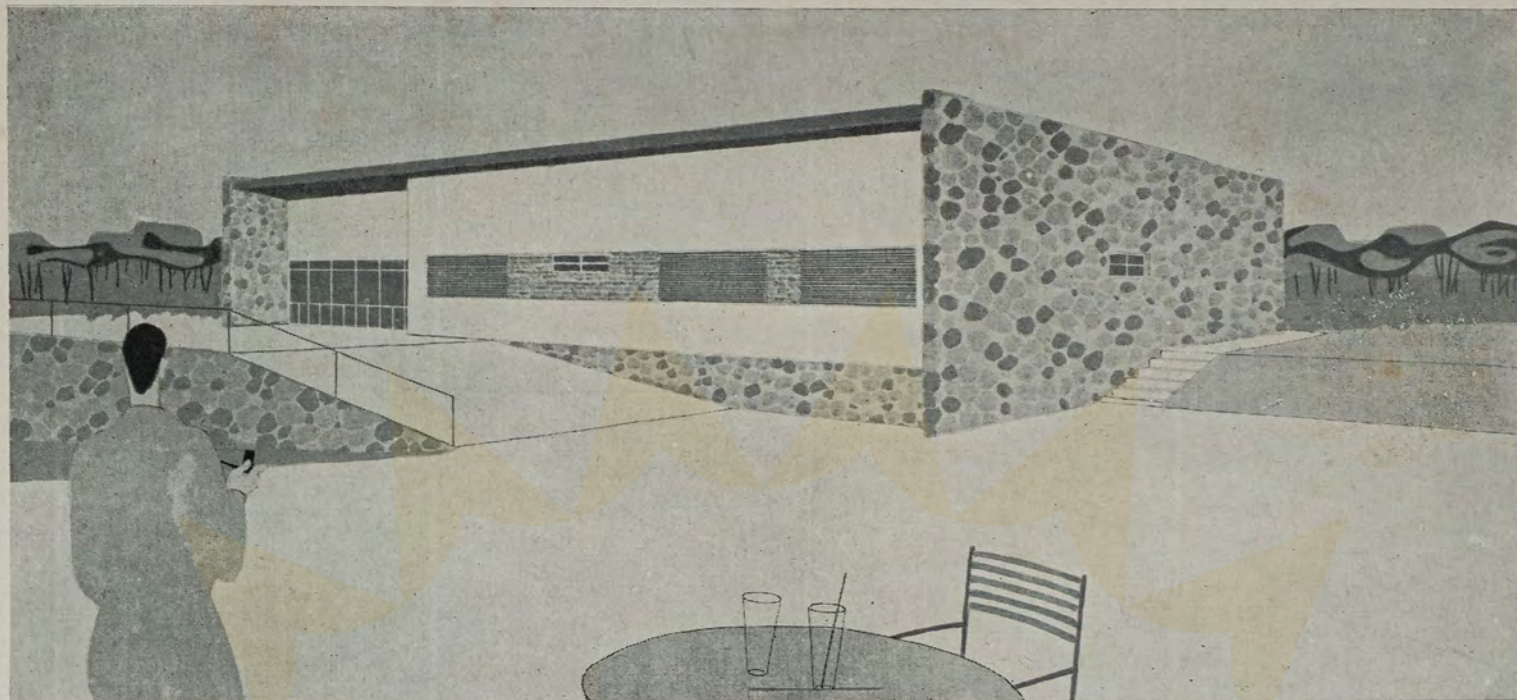


O painel estabelece um fecho das alturas da montanha ao jardim do restaurante, ligando a arquitetura às massas topográficas e de vegetação.



A escala humana foi respeitada: a estrutura não pesa; a transparência alcança notável porcentagem como o ilustram as seqüências fotográficas.





Residência em Campos do Jordão

Projeto: arq. Oswaldo Corrêa Gonçalves

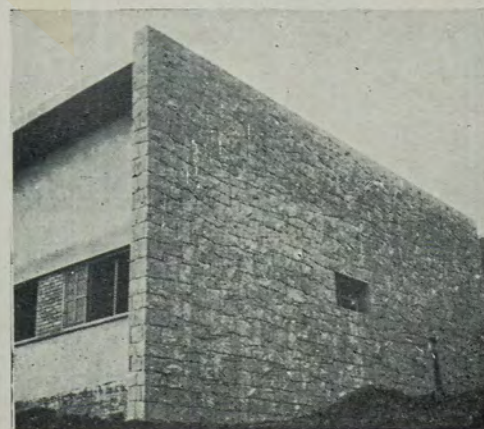
A residência Cedric Baskerville, em Campos do Jordão, é um dos últimos projetos de Oswaldo Corrêa Gonçalves. Tratava-se de construir pequena moradia, visando a temporadas de inverno e de verão. Essa residência térrea foi colocada entre duas paredes de pedra, que a enquadram num emolduramento harmonioso e limpo. Dada a declividade do terreno, organizou-se o espaço em frente à residência para alguns serviços e recreio, como a garage e o ajardinamento com utilização plena em reuniões ao ar livre. A organização desse espaço foi distribuída em vários níveis, de pequenas esplanadas, tanto para o jardim, propriamente, quanto para quadra de jogos, etc.

Interiormente, a planta foi estudada de um ponto-de-vista da maior separação entre as salas de estar e de jantar e os dormitórios, por intermédio, internamente, do corredor de circulação, e externamente por um pequeno pátio. A articulação dada à planta obedeceu dessa maneira a um critério de separação da

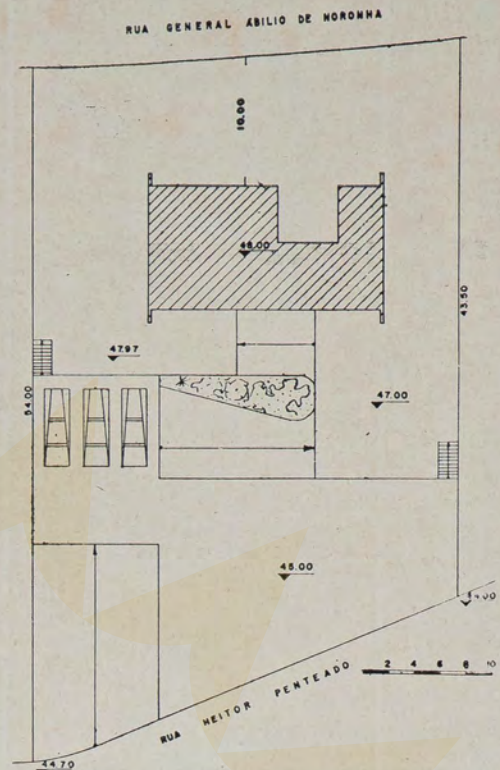
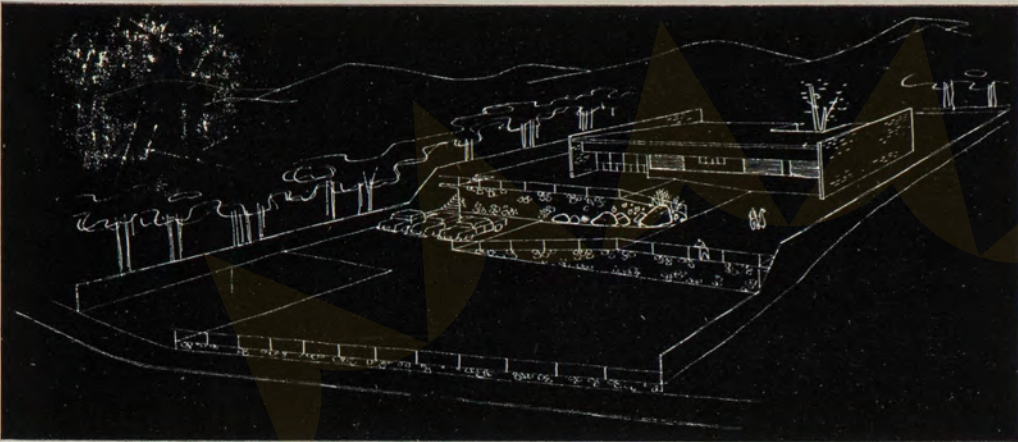
parte social e da parte de uso íntimo, o que foi obtido com segura distribuição das partes, seccionando, por assim dizer, a habitação em duas porções que se relacionam na circulação do corredor.

Um elemento nem sempre utilizado entre nós, a lareira, justifica-se plenamente em Campos do Jordão, onde a temperatura é fria, relativamente, no verão, e altamente fria no inverno. O aquecimento da sala de estar é feito por meio da lareira colocada junto à parede de pedra.

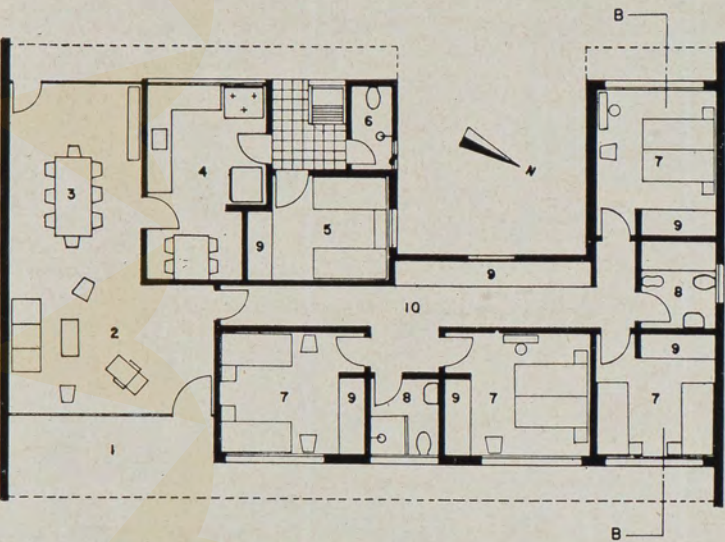
A construção adiantada desta edificação já nos permite verificar o resultado bem determinado que o arquiteto visou na simplicidade das linhas que colocam a ordem da presença humana em meio a uma vegetação prestigiosa, nas altitudes dessa região privilegiada. A pequena residência, em seu tratamento, está afirmando o caráter de uma boa arquitetura, o que não se impõe apenas em grandes projetos, mas inclusive em soluções de pequeno porte, como esta.



Perspectiva.

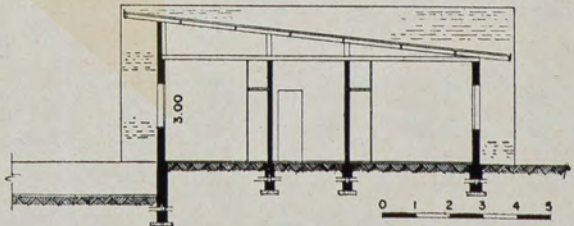
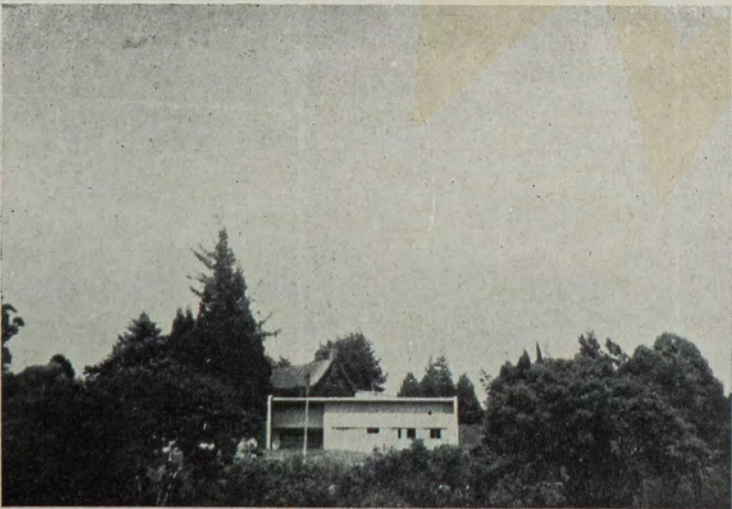
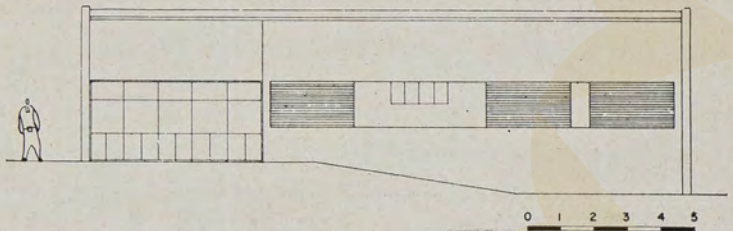


Planta de localização.



- | | |
|------------------|----------------|
| 1 Terraço | 6 W. C. criada |
| 2 Sala de estar | 7 Quartos |
| 3 Sala de jantar | 8 Banho |
| 4 Copa e cozinha | 9 Armários |
| 5 Quarto criada | 10 Circulação |

Fachada principal.

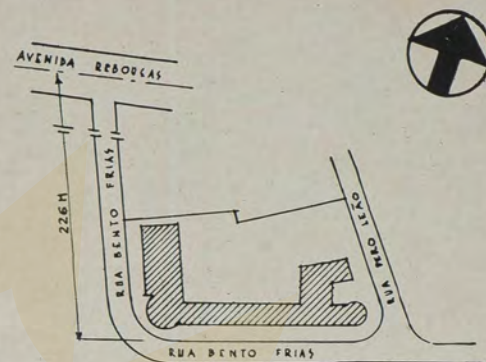


Corte B-B.

Escola do Jockey Club de São Paulo

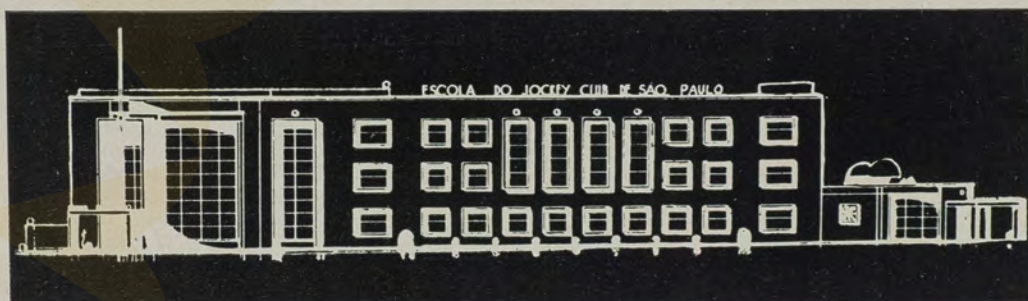
Projeto: arq. Sajous

Comissão de obras: dr. Cassio Paes de Barros e eng. Ulysses Paes de Barros



Planta de situação.

Planta da fachada.



ÁREAS

Terreno	3 390.40 m ² .
Andar térreo	1 260.88 m ² .
1.º andar	669.50 m ² .
2.º andar	641.50 m ² .
Terraço	95.00 m ² .

Dentro do seu programa de assistência, não só material como espiritual aos que trabalham no Jockey Club de São Paulo, a Diretoria da entidade decidiu utilizar uma vasta área, situada na Rua Bento Frias, defronte do prédio da administração, para mandar construir o novo edifício da “Escola Jockey Club de São Paulo”.

Ela será dividida em três partes — Jardim de Infância, Escola Primária e Auditório.

Jardim de Infância para 80 crianças, com entrada independente

Para que a formação mental e física da criança se processe normalmente, um ambiente saudável, claro, alegre, com mobiliário adequado e equipamento racional, exerce influência considerável.

O Jardim de Infância será amplamente ensolarado, com janelas grandes fazendo a ligação entre as salas e o jardim. O con-

junto se comporá de — vestibulo para os responsáveis e familiares das crianças, vestiários, sala de higiene, sala de lazer e de brinquedos, escritório e depósito para os acessórios. Um centro médico servirá conjuntamente ao Jardim de Infância e à Escola Primária.

O mobiliário será simples e em proporção com o tamanho das crianças. Nas paredes, haverá murais com motivos provocadores da inteligência infantil. Haverá também um teatrinho de fantoches na sala de recreio. O jardim de recreio se comporá de balanços, carroussel, tobogam e outros adequados para as crianças.

Escola Primária

Com paredes cobertas de “litocerâmica São Caetano” vermelha, as salas de aula serão amplas e bem orientadas, com arcabouço de cimento armado e tijolos nos intervalos.

A Escola Primária estará dividida em 8 classes modernas de 36 alunos cada uma, para meninos e meninas separados, isto é, de manhã e de tarde.

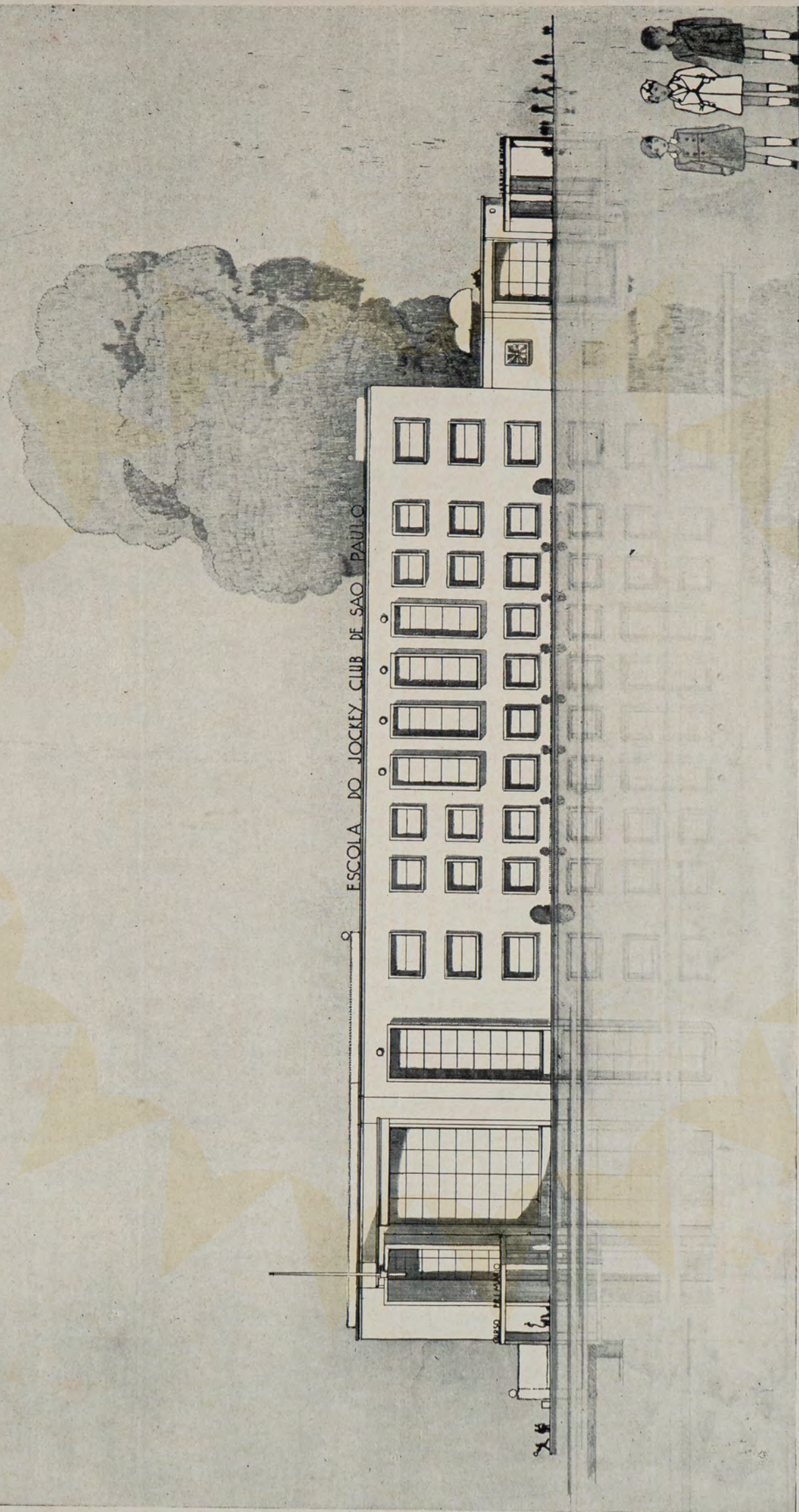
Vestiários, instalações sanitárias diversas, gabinetes do Diretor, salão para Professores, Biblioteca, Museu, sala de Assistência Social, Arquivo, Gabinete Médico, Gabinete Dentário, Enfermaria, Cabelereiro, Secretaria, Copa e Cosinha, dando para o patio de recreio, ginásio coberto para dias de chuva, terraço grande para ginástica, repouso e banhos de sol, são as características dessa construção para instrução da juventude.

Auditório

Grande salão para 500 pessoas, dotados de completo conforto e contando com todos os aperfeiçoamentos técnicos, notadamente no que diz respeito à acústica e com visibilidade perfeita, para conferência, cinema ou teatro. A decoração da sala é simples e de bom gosto.

SAJOURS
ARQUITETO
D P I G

ESCOLA DO JOCKEY CLUB DE SAO PAULO

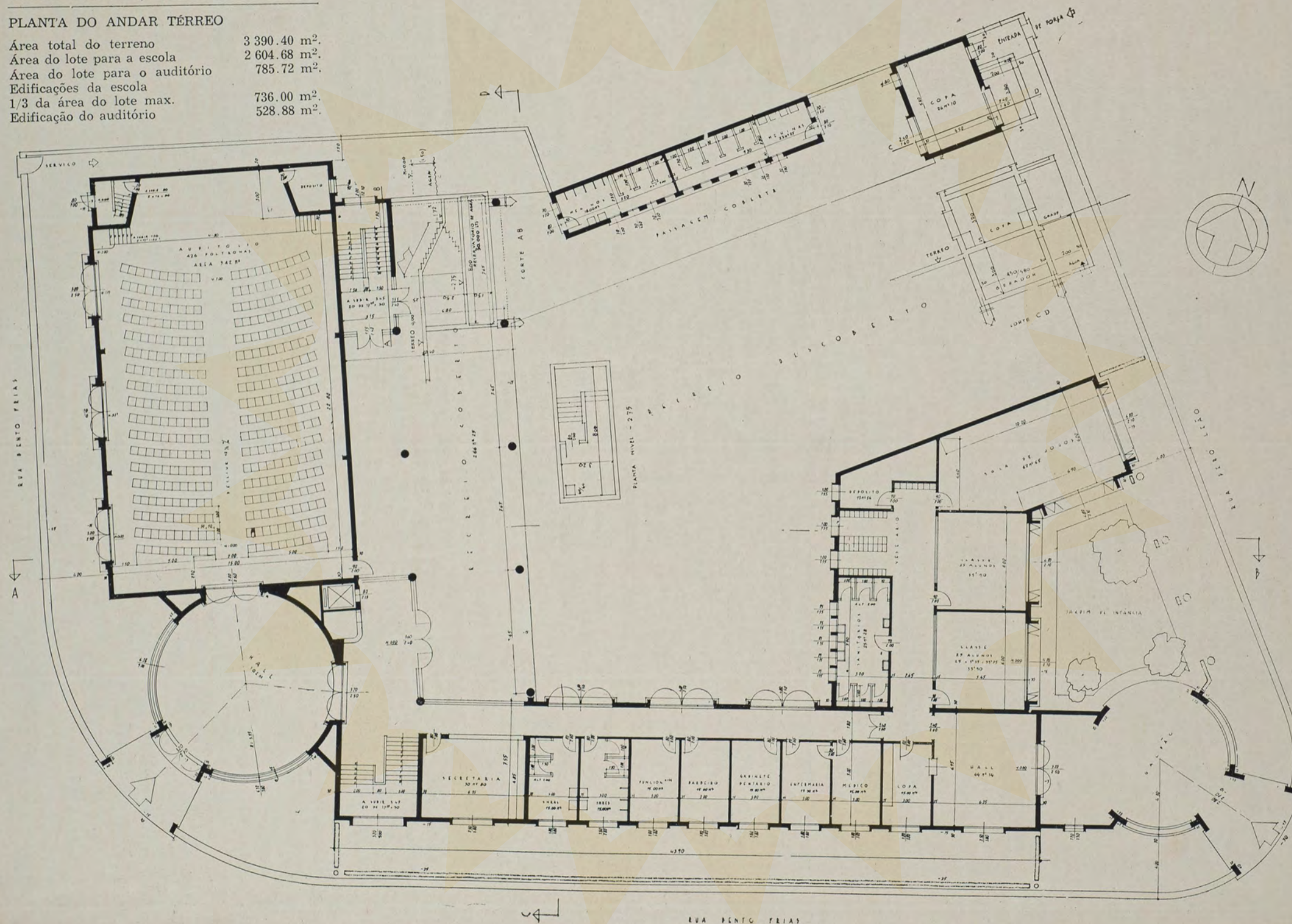


Escola do Jockey Club de São Paulo

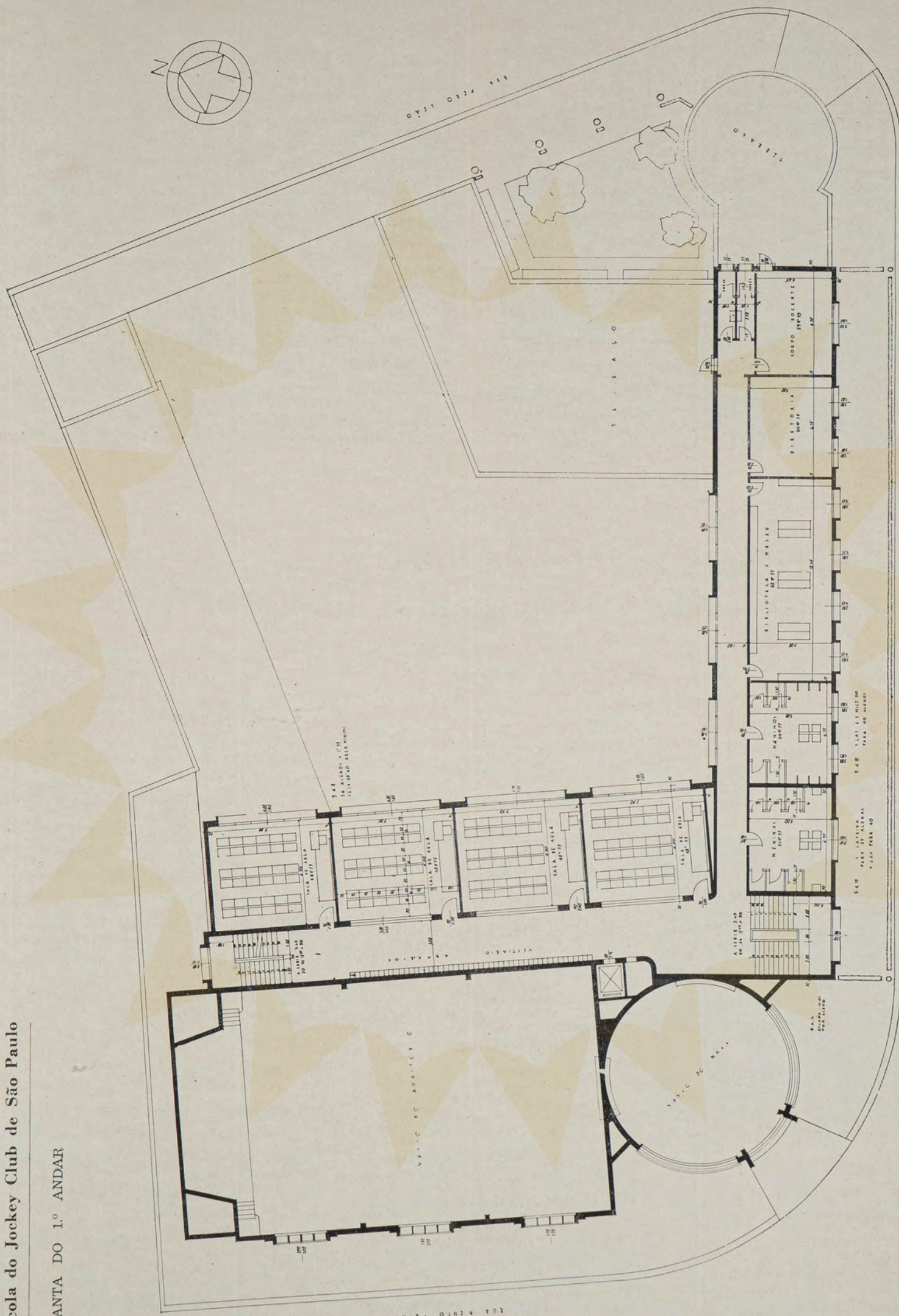
Escola do Jockey Club de São Paulo

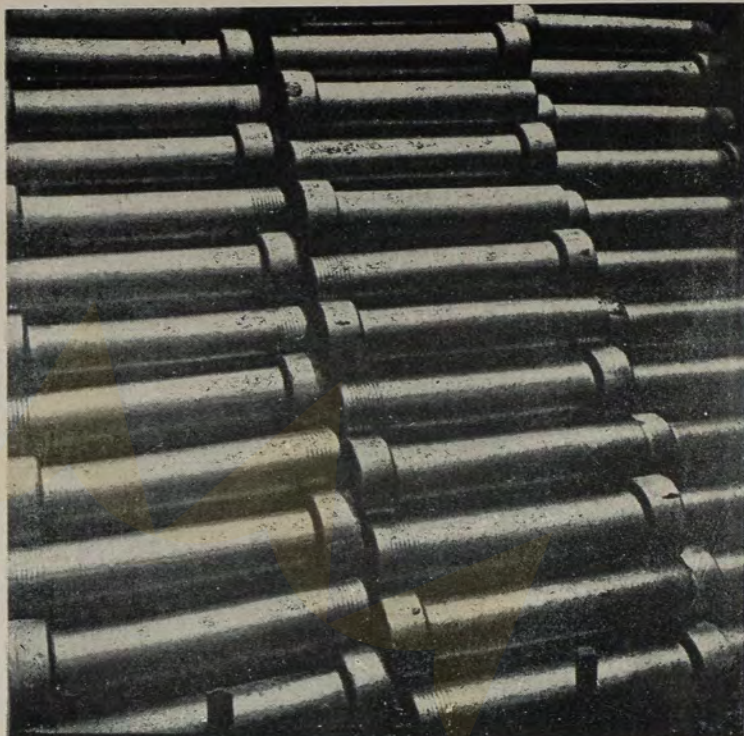
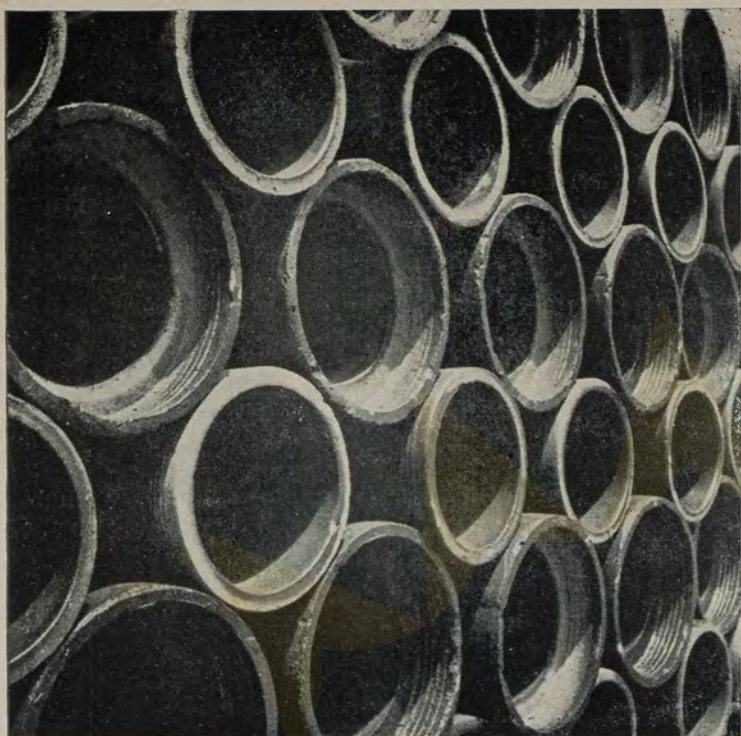
PLANTA DO ANDAR TÉRREO

Área total do terreno	3 390.40 m ² .
Área do lote para a escola	2 604.68 m ² .
Área do lote para o auditório	785.72 m ² .
Edificações da escola	736.00 m ² .
1/3 da área do lote max.	528.88 m ² .
Edificação do auditório	



PLANTA DO 1.º ANDAR,





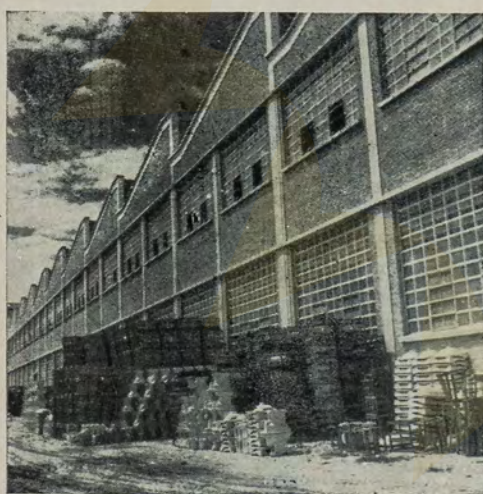
Uma indústria que acompanha o esforço criador da moderna arquitetura brasileira

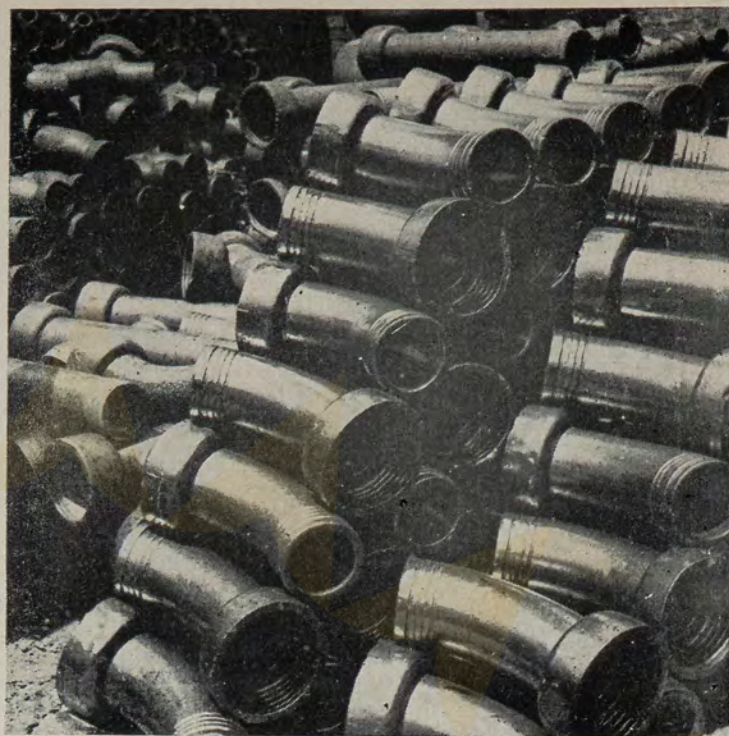
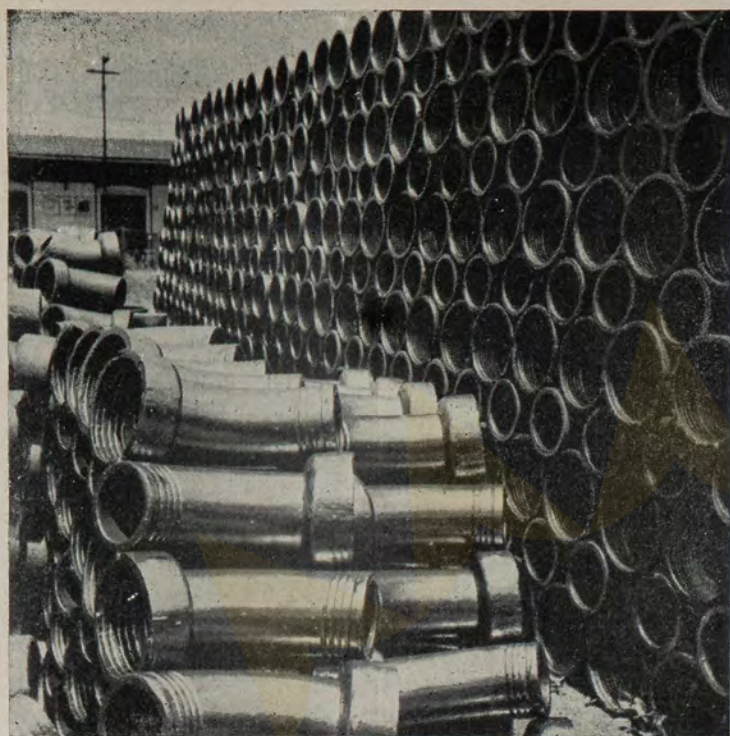
Incorporando ao seu ativo de indústria pioneira, sessenta anos de experiência e de pesquisas incessantes na fabricação de aparelhos sanitários, a Companhia de Cerâmica Industrial de Osasco é considerada uma das maiores da América do Sul.

Sem poupar esforços, a Cerâmica vem acompanhando, *pari passu*, a evolução da indústria de construção civil em São Paulo, graças a uma organização dinâmica fundada nos últimos progressos da técnica — donde a sua extraordinária capacidade de inovação e auto-superação, tanto no que se refere à produção quantitativa quanto à produção qualitativa.

Uma nova realização: a louça sanitária eletro-vitrificada

Ao seu acervo de realizações, pois, a Cerâmica Industrial de Osasco orgulha-se, hoje, de poder apresentar mais um produto de insuperável qualidade e originalidade — a *louça sanitária eletro-vitrificada bi-colorida*, obtida em seu moderníssimo forno, um dos maiores do mundo e único em todas as Américas. A louça sanitária eletro-vitrificada *Hervy* não greta, como as demais louças fabricadas por processos comuns, e possui uma capacidade de resistência superior a 4.800 kg, como demonstraram os testes oficiais. A essas qualidades de ordem puramente técnica,





vem juntar-se o toque de bom gosto e modernidade: as côres, que fazem da louça sanitária eletro-vitrificada Hervy um dos produtos mais perfeitos para a utilidade e decoração do ambiente, complemento indispensável de toda Arquitetura habitável.

Situação, planta e novo forno

Situa-se a indústria em Osasco, município de São Paulo, junto à Estrada de Ferro Sorocabana. A fábrica, ali, cobre uma área construída de 35.000 m², compreendendo, entre técnicos e operários, mais de 600 trabalhadores. Em constante evolução, a Cerâmica Industrial de Osasco possui, além de outras grandes instalações, um imponente edifício de dois andares, de nítida exteriorização moderna na simplicidade de suas linhas, que se estende por 200 m de comprimento por 60 m de largura; nesta construção, foi instalado agora o moderníssimo forno elétrico, para produção da louça sanitária eletro-vitrificada Hervy. Este forno está prestando excelentes serviços: industrializando matéria prima altamente selecionada e elaborada por um corpo de técnicos categorizados, essa instalação é um poderoso fator no elevado conceito de que goza a marca Hervy no mercado brasileiro, graças às garantias da notável louça que produz, e ao alto padrão de acabamento que possibilita.

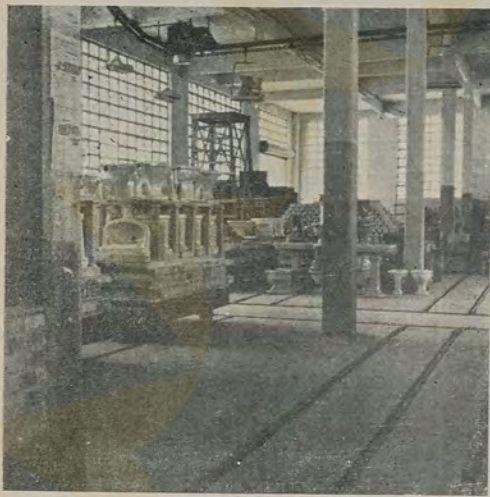
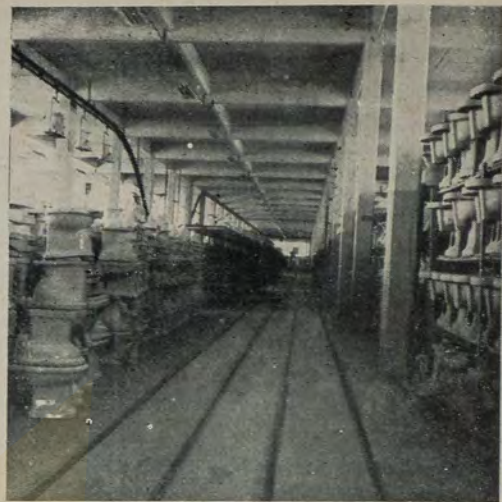
Tijolos isolantes, refratários e pisos para indústrias

Além da melhor louça sanitária produzida no Brasil, a Cerâmica Industrial de Osasco está fabricando também tijolos isolantes para fornos em geral, chaminés, condutores de gases ou de fumo, caldeiras e estufa. A esta produção junta-se também a de tijolos refratários e pisos para indústrias, principalmente as destinadas a ácido, ferro, etc.

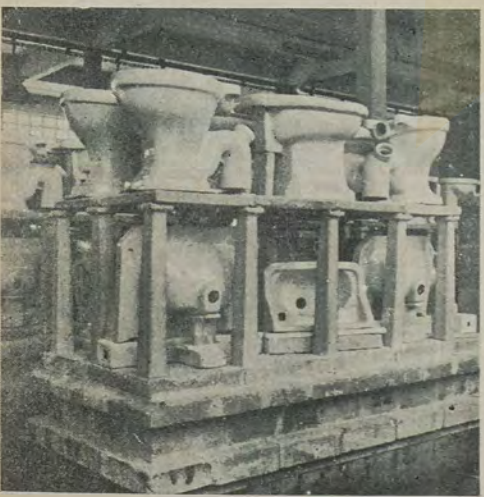
Sede própria e mostruário

A Cerâmica Industrial de Osasco tem continuamente procurado manter-se em contato com o meio técnico; para tanto, instalou em sua sede própria, à rua João Adolfo, 118, 13.º andar, a mais variada e completa exposição de todos os seus produtos. É para ali que se dirigem arquitetos, engenheiros, construtores e particulares interessados em conhecer o que há de melhor em matéria de louça sanitária, materiais refratários e outros produtos.

Desta forma, a Cerâmica Industrial de Osasco manteve e está mantendo o mais elevado nível de produção em todos os ramos a que se dedica, perfilhando um programa de expansão invariavelmente moldado na evolução do comércio e da indústria da "cidade que mais cresce no mundo".



Vários aspectos das instalações, processos de fabricação e depósitos da Companhia de Cerâmica Industrial de Osasco.





ARTISTAS DA BAHIA

Capa do catálogo da exposição coletiva "Artistas da Bahia", a ser realizada com a colaboração da revista *Habitat*, de 16 a 31 de janeiro de 1957, no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Exposição coletiva de "Artistas da Bahia"

Habitat, revista de Artes e Arquitetura no Brasil, tem estado sempre presente às realizações desses dois amplos setores. É notório que esta revista não registra em forma estatística de imediato os acontecimentos dessas especializações; muito mais do que apenas registrá-los com oportunidade constante, ela os debate, inclusive com teor polêmico quando isso se faz necessário. Mas, consciente de uma serventia simultânea, em cada número mensal, de teoria ao lado da prática, *Habitat* espelha e testemunha mês após mês o movimento artístico dos museus e galerias, entremeando cobertura do mesmo com artigos e ensaios.

Inaugurando a temporada de artes visuais de 1957, *Habitat* organizou uma exposição coletiva de artistas baianos, que se realizará no dia 16 de janeiro próximo no Museu de Arte Moderna de São Paulo, certame êsse em homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho.

Assim, o movimento artístico do Salvador, por seus diversos setores e tendências, remeterá uma espécie de embaixada que mostrará à crítica e ao público paulista as manifestações diversas da gravura, da pintura e da escultura, desde a elaboração simplista até às pesquisas mais técnicas, desde os trabalhos de seus artistas ali nascidos, como os dos do Nordeste, do Recôncavo, e do resto do Brasil, e até alguns estrangeiros domiciliados na capital baiana.

Se em escultura, por exemplo, há tendência para uma nova escola artesanal baiana, tanto de elaboração barroca como de pesquisas espaço-dinâmicas, já em gravura predomina um expressionismo ecológico, ao passo que em pintura as modalidades mais diversas se aglutinam, desde o figurativo folclórico até ao concretismo de sínteses idiogramáticas.

Exporão nesse certame Agnaldo dos Santos, Antônio Rebouças, Caribé, Genaro de Carvalho, Jenner Augusto, Karl Heinz Hansen, João Alves, Lenio, Mário Cravo, Mira-beau Sampaio, Quaglia, Raimundo de Oliveira, Rubem Valentim, Ubirajara e Willys.

Iniciativa inegavelmente valiosa, no teor de uma viva aproximação entre paulistas e baianos, entre a Bahia e S. Paulo, é esta com que *Habitat* se propoz a promover, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, uma exposição de quinze artistas da "boa terra". A mostra a ser inaugurada a 16/1/57 teve, em primeiro lugar aquele relevantíssimo objetivo: servir de ponte à convivência dos Brasís, dos quais falava Capistrano, aludindo à heterogeneidade em nossa unidade. Isto se tornará possível no relacionamento de sensibilidade, inteligência, imaginação criadora, que o produto artístico carrega consigo, relacionamento que só se poderá efetuar no contáto incisivo, na comunicação estreita, entre artista e público, um e outro de diferentes climas, no imenso território.

Foi com êsse pensamento diretor que a exposição de artistas baianos inspirou a colaboração realizada na mostra, cujo resultado positivo desta forma se apresenta.

Conjugam-se, portanto, no acontecimento, trabalhos de uma vanguarda, de uma seleção das artes plásticas da Bahia, não apenas uma amostra de um trêcho do Brasil a nos ferir com os seus aspectos físicos e humanos, paisagens, coisas, atividades da gente, mas, em profundidade o intercâmbio ativo, dinamicamente tratado, visando ao conhecimento recíproco, à leitura, que toda gráfica que se presa condiciona, de um depoimento fremente, traçado com a grave responsabilidade da expressão artística.

Verifica-se nesta exposição a qualitativa presença de um grupo de artistas cujas manifestações efetivamente compõem um papel significativo, no momento nacional, de elaboração das artes plásticas, e tanto mais significativo quanto êle se incorpora, decididamente, na intenção interpretativa de um meio sedimentado pela participação secular dos valores humanos postos em presença, na fusão dramática, efetiva, social e econômica que domina o complexo Bahia.

Bahia de Todos os Santos, de ação, pensamento, arte e amor, numa vitalidade que é dela e que ela prodigaliza àqueles que também chegam de fora e ficam... É o caso de Caribé e de Hansen, tão expressivos por virem de outros países, como é o caso de outros que vieram doutros Estados, paulista, êsse Ubirajara, paranaense, êsse Lenio, sergipano Jenner Augusto, e daí por diante baianos, todos êles baianos honorários ou em estado de naturalização fatal. Agnaldo dos Santos, Antonio Rebouças, Genaro de Carvalho, João Alves, Mário Cravo, Mira-beau Sampaio, Quaglia, Raimundo de Oliveira, Rubem Valentim e Willys.

Abra-se ao acaso o catálogo: ali estão os temas da Bahia. "Pilando dendê", "São Jorge e o Dragão", "Largo de Pitangueiras", os "Omólús" e os "Iaós", "Orugun e Iemanjá", "Casa da Bola Azul", "Bêco do Mingau", "Paisagem do Muro preto", pescador, pescadores, pescadores, pescador. Em óleos e aquarelas, desenhos, xilogravuras, aí está a Bahia. Nem falta a indústria doméstica passando já pelo crivo da arte aproveitando a técnica e o "pattern" da "boa terra" com a tapeçaria baiana de Genaro. Nem falta a palavra autorizada de um crítico ponderado e amante da Bahia, que nem o nome de José Valadares traduz para fazer mais pungente esta presença.

Estamos, portanto, diante de um ato de relações humanas por via da obra de arte trazida por esta iniciativa, que se impunha a algum organismo voltado para o interesse enorme que nesta possibilidade se concentra. Não se trata de uma descoberta mas pura e simplesmente de um começo de trabalho visando a uma aproximação de público e artista, das várias latitudes, tão separadas por distâncias a eliminar, na fusão de um momento, de um contáto, de uma acolhida cordial a um gesto amável. Tudo contribuiu para que *Habitat* visse coroado de êxito o seu esforço e *Habitat* espera que tudo saia bem.

Sôbre artesanato

Yvonne Jean

Uma grande exposição de "artesanato" atraiu no mês passado multidões ao Copacabana Palace. Multidões que tudo ignoravam do artesanato, em geral, e de brasileiro, em particular e esperavam relações desta primeira exposição feita em escala gigantesca, já que certas senhoras mandaram nada menos que 500 objetozinhos!

Este tipo de público ficou muito satisfeito e à vontade pois encontrou as porcelanas adornadas com grinaldas e os vasos tipo Copenhagen ou Saxe que conhecem e outras, que imaginam "modernistas" porque são pretas ou de cores vivas mas que absolutamente não assustam!

Na realidade, foi antes um bazar de Natal que uma exposição e revelou uma ignorância total do sentido da palavra "artesanato". Alguns trabalhos interessantes perdiam-se no meio de um amontoado de objetos de todos os tipos imagináveis.

Com efeito, podemos chamar de artesanato pratos e travessas de porcelana de fábrica sobre os quais pintaram algumas flôrzinhas, imitadas das que enfeitavam as boas porcelanas francesas antigas? Ou flôres de tecido muito bem feitos mas que pertencem ao setor moda? Ou moldes de vestidos que requerem conhecimentos técnicos, porém nada têm que ver com o artesanato? Ou pirogravuras cujos motivos são cópias fieis de gravura de Debret? Ou saias e vestidos que nem ao menos foram executados em tecidos feitos à mão? Ou anturias de materia plástica? Quanto às numerosas cerâmicas, revelam, mais uma vez, o novo "hobby" de tantas senhoras que fazem cerâmica como faziam crochê em outros tempos ou como jogariam bridge, e pensam fazer mostra de virtuosismo ao copiar uma porcelana tradicional e ser "modernistas" ao entortar uma forma de barro redonda? Os repolhos e as magnolias de todos os tipos possuem algo muito "art nouveau" da pior bela época!

No meio deste amontoado de objetos pequenos, encontra-se, de vez em quando, um trabalho melhor — um lenço de Julya, um colar de Lilly Montagne, um cinzeiro Helou Motta — perdido na multidão de objetos sem caráter.

Existem também trabalhos que são artesanato mas são cópias rígidas de outros trabalhos: uma série de móveis bonitos mas exatamente iguais aos de Calder; umas placas de esmalte copiadas dos de Margaret Spence, com uma técnica e um gosto sensivelmente inferiores.

Homenageando a França, uma série de apa-

relhos de chá, colocados em jogos americanos, formam bonitos arranjos de mesa... que não são nem artesanato brasileiro nem arte francesa e sim uma brincadeira de dona de casa. Dos bons, dos verdadeiros artesãos do Brasil, só encontramos duas que apresentam conjuntos: Juracy Vital Brasil e Madeleine Colaço. A primeira apresenta, com gosto, um tapete de palha de milho, jogos de mesa do mesmo material, cerâmicas e tecidos executados na sua fazenda de Minas por artesãos cujo trabalho tradicional aprimora e guia. A segunda, tapetes feitos no ponto que o estrangeiro batisou de "ponto brasileiro" e inspirados de motivos bem nossos, tais as rendas nordestinas, a colcha de retalhos, flores tropicais. Todas as outras numerosas artesãs do Brasil estavam ausentes: nenhum tecido em silkscreen de Lilly Correa de Araújo, Fayga Ostrower ou Paulo Becker; nem tecidos à mão de Anamaria Fiocca ou Klara Hartoch; nem cerâmicas de Elisabeth Nobiling ou Margaret Spence; nem esmaltes de Sasson ou François Liebert; nem encadernações de Maria Goldring; nem vidros de Davila. A lista dos ausentes poderia ser continuada.

E assim a primeira grande exposição de "artesanato" do Rio, não divulgou o sentido da palavra; não aproximou do artesanato popular nem tampouco do artesanato erudito; não apresentava um ambiente atual e sim muita passadista; e talvez fizesse mais mal do que de bem ao incentivar um certo público, ignorante do assunto, a admirar trabalhos que deveriam pertencer a um passado morto, criando uma tremenda confusão.

Em São Paulo tal confusão já seria mais difícil pois o artesanato é mais conhecido. No Rio, é preciso realizar um grande trabalho de educação e divulgação sobre o que muitos consideram simplesmente como artes inferiores e quaisquer.

Porém, a exposição merece certos aplausos pois mostrou um caminho e permite esperar outras realizações mais autênticas. É evidente que a boa vontade e o trabalho exaustivo da organizadora não bastam para substituir o conhecimento do assunto. Porém, a senhora Sancha Fonseca Costa irá automaticamente travando contactos com o genuíno artesanato e então poderá realizar a bela iniciativa na qual está pensando.

Deseja criar uma exposição permanente de artesanato no Rio, abrindo as portas de sua loja a todos os artesãos do país e dando-lhes oportunidades excelentes. Esta iniciativa é das mais interessantes e merece todo o apoio. Quanto à exposição no Copacabana Palace

foi um primeiro passo, hesitante, como todos os primeiros passos, mas que demonstrou, pelo menos, interesse para um ramo completamente ignorado no Rio onde já é tempo que surja interesse pelo artesanato que se desenvolveu com grande rapidez no país nestes últimos anos.

Encerramento das inscrições para a Exposição Internacional de Arquitetura da IV Bienal de São Paulo

Conforme o previsto no parágrafo 10, do regulamento da Exposição Internacional de Arquitetura, que se realizará de setembro a dezembro de 1957, no Palácio das Indústrias, no Ibirapuera, as inscrições para aquela exposição, encerrar-se-ão em 31 de dezembro de 1956.

Cada arquiteto poderá enviar até aquela data, no máximo, três trabalhos de obras executadas ou em execução (documentação fotográfica), indicando na ficha de inscrição, em que categoria seus trabalhos deverão ser incluídos para efeito de premiação, sendo que tais trabalhos poderão ser apresentados individualmente ou em equipe.

O júri de seleção se reunirá em comêços de 1957 a fim de examinar os trabalhos mediante documentação fotográfica (cada foto medindo 18 x 24 cms.), acompanhada da ficha de inscrição. A Bienal expedirá, a partir de 15 de fevereiro de 1957, comunicação dando os resultados de Júri de Seleção a cada concorrente a fim de que os mesmos providenciem a documentação definitiva.

Mais informações na secretaria geral da Bienal, Museu de Arte Moderna de São Paulo, Rua 7 de Abril, 230, 2.º andar, São Paulo, Brasil.

Revista BRASILIT

Com uma capa representando um painel e respectivos detalhes, inspirado no cimento-amianto, executado por Clovis Graciano e com uma apresentação gráfica das mais primorosas, acha-se em circulação o n.º 8, da revista Brasilit, editada pela S. A. Tubos Brasilit.

Destacamos de seu sumário: "A Palavra do técnico"; "A Associação Brasileira de Normas Técnicas colabora com a Indústria de cimento-amianto"; "Água, saúde e economia", do eng. Walter R. Ribeiro Sanches; "Um produto Brasilit "Brasitop" e mais noticiário sobre a organização.



RUA AUGUSTA, 2551 - TEL 80-7118 - SÃO PAULO

Uma firma especializada na confecção de

MAQUETES

- LOTEAMENTOS
- INTERIORES
- INSTALAÇÕES TÉCNICAS
- RESIDÊNCIAS
- EDIFÍCIOS
- FÁBRICAS

Exposições, Galerias e Museus

Suíça

Após exporem com êxito em La Hune, em Paris, quatro gravadores brasileiros, três deles alunos de Friedlaender apresentaram na Galeria Maurice Bridel-Nane Cailler, em Lausanne, seus mais recentes trabalhos que, na pauta abstrata, mereceram da crítica suíça pormenorizada atenção. Recebemos da *Gazette de Lausanne* o estudo que sobre eles e de um modo geral sobre a gravura brasileira realizou o crítico André Kuenzi.

Os gravadores da nova geração que expuseram no mês de novembro são: Fayga Ostrower, de reputação já mundial; Edith B. Behring; Arthur Luís Pisa, e João Luís Chaves.

Frância

A pintora brasileira Bella Karawaewa expôs no mês de outubro na Galeria Marigny. Estreou, aliás em São Paulo, onde fez na Galeria Domus sua primeira exposição individual. Esteve em Roma em 1952 estudando escultura, e em 1954 obteve um prêmio do Primeiro Salão de Arte Moderna organizado pela Universidade do Rio de Janeiro e pelo Museu de Belas Artes.

No último número de *Arts* há uma reportagem crítico-analítica de La Varense sobre O Salão Nautico, com setor também de escultura e pintura referente às nave e à navegação, inclusive telas de Boudin e Manet.

Na Galeria Furstenberg está expondo Paul Elsass. Na Galeria Creu-se expôs Wenger.

No 19.º Salão de Pintores de Bretanha, coube o Prêmio de Cidade de Quimper a Hervé Kervella; e o prêmio da União Artística a Queré.

Bélgica

Grande retrospectiva de Fernand Léger no Palácio das Belas Artes, com estudo no catálogo da autoria de André Salmon. Outra grande retrospectiva foi a que no mesmo local se realizou da obra de Kurt Schwitters, falecido em 1948; pintor e poeta da vanguarda e que atuou também no movimento Dada. Atualmente exibição de trabalhos de Jovens Pintores Congolezes.

Na Galeria Aujourd' hui expôs em novembro Natalia Dumitresco. O conjunto Arte Contemporânea, de Antuérpia, prestou homenagem à obra do escultor Oscar Jaspers.

Argentina

Antonio Arnaldo Mana, que expôs na Livraria Francesa de S. Paulo há dois anos, está apresentando guaches sobre temas primitivos e rupestres no Salão Peuser. Serviu-se, no catálogo de apresentação, da crítica de José Geraldo Vieira na *Fôlha da Manhã*, de S. Paulo.

Itália

Em Roma a crítica ocupou-se das gravuras de Lívio Abramo e dos desenhos de Aldemir Martins expostos no Palazzo Caetani. Aliás, no último número de *Prisme des Arts* José Geraldo Vieira analisa as características da obra de Aldemir Martins.

Daumier, "O herói", 1831.



- são colados diretamente na parede por meio de cola sintética a prova d'água e calor;
- são fornecidos perfeitamente acabados e envernizados
- e colocados por equipe especializada.

Nome.....
Endereço.....
Cidade..... Estado.....

INDÚSTRIAS **Madeirit** S.A.-SÃO PAULO

Rua Xavier de Toledo, 264 - 10.º andar - sala 102 - Tel. 36-7020

BUA SÃO JOSÉ, 85 — FONE: 42-9616 — RIO DE JANEIRO

Para BOAS construções

e BONS móveis

L.A.O.

A DOBRADIÇA INVISÍVEL

- ★ original
- ★ silenciosa
- ★ sem jôgo

Resolve com absoluta segurança e incomparável estética todos os problemas de juntas móveis. Firmemente embutida, dificulta qualquer tentativa de arrombamento. Apresentada em vários tamanhos e acabamentos, em níquel, latão, zinco e oxidada.

Fabricada e garantida pelo

LICEU DE ARTES E OFÍCIOS - SÃO PAULO

Atendimento 24 horas

Arte-Decorações

Henrique Liberal S. A.

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

A MAIORIA DOS INCÊNDIOS SÃO OCASIONADOS POR CURTO-CIRCUITO

Para sua garantia, só confie suas instalações elétricas aos Engenheiros ou Firms filiadas à:



Assoc. dos Engenheiros Eletricistas Instaladores

VIADUTO DNA. PAULINA, 80 — 8.º — SÃO PAULO
(sede provisória)

Uruguai

No Museu Departamental de San José, em Montevideo, inaugurou-se na segunda quinzena de novembro uma exposição de gravuras de Marcelo Grassman e Ligia Pape. Por essa ocasião o diretor do Instituto de Cultura Brasil-Uruguai, prof. Walter Wey, dissertou sobre o Aleijadinho, o gênio da escultura colonial brasileira. Sob o patrocínio do Ministro da Instrução Pública, prof. Clemente Ruggia, e do embaixador do Brasil, Dr. J. B. de Berenguer Cesar, a Comissão Nacional de Belas Artes, a Sociedade Amigos da Arte e o Instituto de Cultura Uruguai-Brasileiro organizaram uma exposição de Arte Brasileira selecionada pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Apresentação de trabalhos de Aluísio Carvão, Carlos Vial, Cesar Oiticica, Di Cavalcanti, Djanira, Gomes Pereira, Elisa Martins da Silveira, Flexor, Guignard, Heitor dos Prazeres, Hélio Oiticica, Iberê Camargo, Ivã Serpa, João José da Silva Costa, Lígia Clark, Maria Leontina, Milton Dacosta, José Pancetti, Cândido Portinari, Rubem Mauro Ludolf e Vincent Ibberson.

Brasil

São Paulo

A Galeria Ithamar na rua Augusta 1449, apresentou 19 óleos, 11 aquarelas e 9 desenhos do pintor primitivo cearense Barica, sobre quem *Habitat* já realizou um estudo crítico por ocasião de sua primeira exposição individual no Rio, há dois anos. Atualmente a exposição apresentada em São Paulo foi transferida para Santos.

O grande acontecimento social e artístico da presente temporada é a Exposição Nacional de Arte Concreta, com a participação de pintores, gráficos, escultores e poetas. Dedicaremos no próximo número desta revista algumas páginas a esse movimento.

O Clube 44 apresentou no mês de outubro, em sua sede social, trabalhos plásticos de Stanislaw Kurletto, realizados na Itália, na Inglaterra e no Paraná.

O Centro Acadêmico de Belas Artes de São Paulo, inaugurou no dia 5 de dezembro o seu XI Salão Oficial na Galeria Prestes Maia, no Recinto Almeida Junior.

Foi inaugurado no vestibulo das Fôlhas o mural de Karl Plattner, com uma exposição de telas e desenhos de sua última fase.

No Museu de Arte Moderna na sala grande, será inaugurada a 20 de dezembro, a exposição das obras selecionadas durante o ano de 1956 para o Prêmio Arte Contemporânea instituído por Isai Leirner. Na Galeria Ambiente, Vera Bocayuva Mindlin está expondo 20 monotipias, 8 bicos-de-pena, 6 litografias, 9 xilogravuras e 8 gravuras em metal. Apresentação do crítico Flávio de Aquino.

A Galeria Interiors apresenta uma série de desenhos da última fase de Aldemir Martins.

Inaugurou-se finalmente no Ibirapuera o Salão do Retrato, com telas, desenhos e esculturas de elementos de diversas gerações. Estão expondo na Galeria Vivien os pintores Heinz Kuhn, Henrique Boese e Walter Levy. Movimento interessante e inédito para nós é que apresenta a Feira de Pintura no sub-solo da Galeria Califórnia. Trabalhos de mais de trezentos artistas.

Rio de Janeiro

São as seguintes as exposições de interesse da primeira quinzena de dezembro. Gravuras, de Orlando da Silva, no Liceu de Artes e Ofícios; Cerâmicas de Tanzini, na Galeria Europa; Tapeçaria de Canizares, no Copacabana Palace; Trabalhos mais recentes de Milton Ribeiro na Galeria Nagasawa.

Parque Eduardo Guinle, Rio, arq. Lúcio Costa

As fotos e desenhos constantes nas páginas 40 e 41 de nossa edição n.º 35, foram cedidas pelo arq. Henrique E. Mindlin, e constam em seu livro recentemente publicado "Modern Architecture in Brazil", editada pela Colibris Editora Ltda., Rio de Janeiro-Amsterdã, 1956.

Inventário da obra artística de El-Rei Don Carlos

A Fundação da Casa de Bragança, sediada à Praça do Príncipe Real n.º 14, em Lisboa, Portugal, desejando inventariar e publicar a obra artística de El-Rei don Carlos, agradece a todas as pessoas e entidades que possuam qualquer trabalho da autoria do referido monarca o favor de darem conhecimento do fato para o endereço indicado.

"Angústias no deserto"

O eng. Felipe Reis, professor da Universidade do Brasil, vem de publicar "Angústia no deserto", onde lança uma filosofia cristã para a vida. A obra está dividida em quatro partes, trazendo, ainda, inúmeras ilustrações.

Almanaque d' "O Pensamento" para 1957

O êxito alcançado pelo Almanaque d' "O Pensamento" no seio das massas populares e ilustradas é devido não só a exatidão de suas predições, como também à grande variedade de assuntos referentes à lavoura, ao comércio, à pecuária, etc. No presente volume, além das matérias acima referidas, tratou-se cuidadosamente da parte referente às receitas domésticas, anedotas variadas, matemática, seção de astrologia, curiosidade e mais mil e uma coisas, formando, ao todo, elegante brochura com quase 200 páginas.

Uma política de habitação para a Colômbia

Enquanto se realizava a conferência sobre a habitação popular na Colômbia, recebíamos o volume de estudos "Una política de vivienda para Colombia", em que se reúnem os textos de contribuição ao "primeiro seminário nacional de habitação", editados pelo Instituto de Crédito Territorial, com sugestões, estudos, indicações, visando, através de uma larga colaboração de especialistas e estudiosos, esse magno problema. Ele se acha nas preocupações do presidente da República, que em seu discurso de posse a tal se referiu, com palavras que para aqui reproduzimos, pois igualmente servem, em nosso entender, a todos os centros urbanos da América Latina. Assim, é com estas palavras que o general Rojas Pinilla frisou seu pensamento: "Ao percorrer os subúrbios dos grandes centros ou caminhos afastados do campo, é possível medir a intensidade do grande drama humano pelas precárias condições em que se desenvolveu a habitação. Comum a toda a América Latina, suas proporções entre nós são das que clamam por uma ação ainda mais enérgica do estado para redimir milhares de criaturas que vivem em cabanas pior que animais. Daí o propósito do governo de continuar fortalecendo o Instituto de Crédito Territorial, cujo trabalho foi de particular importância nos últimos anos. O motivo central de preocupações será a habitação econômica como proteção àquelas camadas da sociedade que jamais terão um teto sem a colaboração do Estado, já que as grandes construções podem financiar-se por meios privados, na proporção em que os recursos supervenientes o permitam. Tanto na cidade como no campo, o governo está resolvido a fazer sentir sua obra beneficiadora para pôr um termo a uma situação que é depressiva para uma coletividade civilizada e cristã. Com um fundo sentido de justiça social e visando a facilitar a aquisição de habitações pelo menos favorecidos da fortuna, compraz-me sobremaneira anunciar o propósito do governo de contribuir para o pagamento da quota inicial das casas para as categorias sociais operárias, camponesas e médias, com uma percentagem por filho que o adquirente tenha, o que será objeto de meu primeiro decreto, no período que hoje se inicia."

É verdade que hoje o Instituto de Crédito Territorial já conta com uma experiência de quinze anos de trabalho. Entre as dificuldades naturais dos países latino-americanos, ali também se conta, para a consecução dos objetivos da habitação popular, a exploração imobiliária dos chamados "jardins" disto e daquilo, ou seja os loteamentos fora do âmbito dos serviços urbanos, a que chamam os colombianos, com muita propriedade, "urbanizaciones piratas". Só um pensamento honestamente colocado na solução do problema, por parte do governo e de seus técnicos, pode chegar a uma conclusão eficiente acerca das medidas a tomar e das consequências delas. Os trabalhos que concorreram ao primeiro seminário nacional de habitação na Colômbia tinham esse objetivo, como meta de seus esforços, e o abordaram por aspectos os mais variados.

Considerando, muito acertadamente, o Instituto de Crédito Territorial, "em lugar de um construtor oficial de casas, um instrumento da política social do Estado", ele não apenas envolveu em suas metas a demanda da casa barata para a média dos habitantes operários, camponeses e funcionários ou pequenos-burgueses, como visou ainda as raízes dos conflitos sociais, os grupos literalmente "subdesenvolvidos", que o Instituto não podia deixar de abranger em sua órbita.

O problema da habitação na Colômbia se acha esgotado nesta hora coletiva, em que arquitetos, engenheiros, economistas, sociólogos, funcionários do Instituto de Crédito Territorial, colocaram o que puderam de teoria e prática do problema alvitando um conjunto notável de soluções que se cruzam sobre as necessidades existentes. Tudo o que foi estudado no seminário, desde a colocação elementar do problema em suas causas sociais e econômicas, e ainda tecnológicas, ocupa páginas e páginas de estudos, que se estendem em relação ao mundo inteiro, para voltar a con-

siderar mais objetivamente as coisas, do ponto-de-vista da magnitude do problema, em suas características demográficas relativas à crise habitação, e calculada a demanda diante dos índices de crescimento geométrico das populações, até as soluções finais de planejamento, modos de financiamento, materiais de construção, preço deles e da terra, seguros de vida, hipotecas, caixas de habitação, participação bancária nas soluções, grande indústria da construção, etc.

Aqui está, com esta notícia, um quadro muito sumário dos amplos temas desenvolvidos em "Una política de vivienda para Colombia". Enquanto entre nós há quinze anos a incapacidade governamental apenas trata de prorrogações, ano a ano, de um fictício "congelamento de alugueres", na Colômbia o problema é tratado em seus aspectos fundamentais, sem pausa e sem trégua, mas também sem deixar o povo desamparado diante da chamada iniciativa particular, que nestes últimos quinze anos, acompanhando a espiral inflacionária, apegou-se a recursos de toda a sorte, para tirar da habitação o lucro extraordinário mais extorsivo. — G. F.

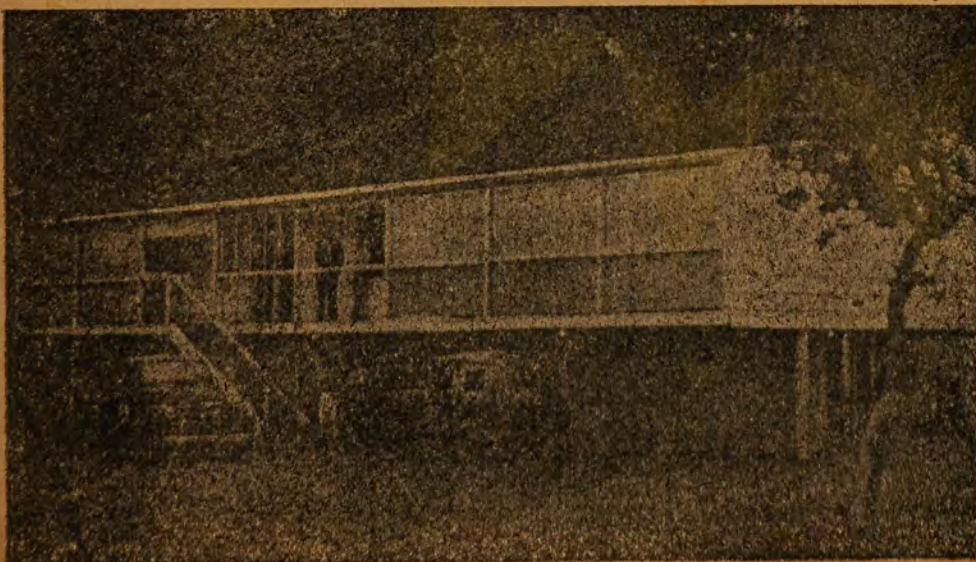
"Cidade que mais cresce no mundo"

Quando, em nosso último número, assinalávamos o absurdo de começarmos o novo ano com uma população de mais de três milhões de habitantes, ainda não era conhecida a estimativa da Divisão de Estatística e Documentação da Prefeitura Municipal, relativamente aos índices do aumento da população da capital paulista, nos próximos anos, segundo os quais no período de quinze anos, medeando entre 1955 e 1970, a população paulistana terá ultrapassado o dobro do que era há dois anos atrás. Nessas condições, dentro de treze anos exatamente, a capital passaria a contar com uma população de 6.565.809. Essa logística leva principalmente em consideração o fato de S. Paulo estender-se fora de previsões estatísticas, desde 1930 com um crescimento populacional de 66% a cada dez anos.

Uma ligeira consideração dos dados com que nos defrontamos, leva-nos a imaginar que o número de habitações em S. Paulo precisa ser aumentado do dobro e igualmente todas as aplicações da energia, quanto ainda os meios de transporte, de abastecimento, os serviços de águas e esgotos. Assim, se São Paulo conta hoje com 450 mil habitações, a demanda será pelo menos de 800.000 habitações dentro de treze anos. Se com aquele número de habitações possuímos, o que se pode considerar, de um milhão de favelados, em 1970 teremos pelo menos dois milhões de favelados. Dados absurdos.

Esse crescimento teratológico, que trouxe para a capital paulista a fama constante dum anátema, "a cidade que mais cresce no mundo", anátema que significa que somos a cidade que mais cresce em todos os seus deficits, entre as metrópoles de grande contingente populacional, não é, infelizmente, colocado em termos de limitação, nem com a ameaça que temos pela frente. Essas medidas relativas à limitação deveriam ter sido tomadas em 1930. Passaram-se 25 anos e os males da cidade cresceram devido à desorientação técnico-urbanística consequente. Hoje, ao considerarmos o período da administração Prestes Maia, temos de apontar como um dos motivos do crescimento ilimitado da metrópole, a idéia de que a abertura de avenidas e as facilidades ao crescimento vertical, deram motivos eficientes ao crescimento desordenado que verificamos.

Mas não há tempo para ver a quem cabe a culpa. Não há quase tempo para reclamar medidas que cerceiem de algum modo o crescimento de 66%, que não seria e ainda não será uma fatalidade, se os programas de trabalho governamentais empreenderem um esforço limitador da cidade, em plano regional, a fim de que seja harmonicamente estabelecida uma dispersão populacional. O desequilíbrio é manifesto. Não se pode deixar de considerá-lo simplesmente desastroso. — G.



O pavilhão de madeira que é a primeira casa construída em Brasília, posta em forma em seis dias de trabalho, conforme o mencionou o arquiteto Niemeyer, chefe do escritório técnico da Companhia Urbanizadora. Foi aí, nesse marco histórico da construção da nova capital, que o presidente da República assinou os seus primeiros atos na futura metrópole central (reporte-se o leitor ao artigo sobre a construção de Brasília à página 52).

Uma conferência do prof. Anhaia Melo

Comemorando o Dia do Engenheiro e do Arquiteto em 1956, a Associação de Engenheiros de Santos e o Centro de Estudos Saturnino de Brito, dessa entidade, promoveram uma conferência do professor Anhaia Melo, a 11 de dezembro, a qual foi realizada sob o título: "Planejamento, arquitetura, engenharia — contrastes e confrontos".

Discriminou o conferencista em notável dissertação as funções do planejamento urbanístico, na tentativa de uma revalorização do homem, defendendo-o da espécie de brutalização tecnológica em que a idade industrial o coloca, desamparado diante do aglomerado urbano: "A sedução da ciência deve ser temperada pelo processo de humanização da máquina, e nunca pela mecanização do ser humano. Os seres humanos não são meios para um fim; são fins em si mesmos. O ideal de progresso material tem que ser subordinado ao ideal ético do bem estar humano", assinalou o conferencista. Denunciou os perigos da "racionalização mecanicista" de que emerge um "novo analfabetismo — o cívico" ("civic illiteracy", dizem os americanos), dando azo a dois despotismos, o *tecnológico* e *político* de potencial muito superior ao potencial humano, e ambos altamente nocivos às finalidades humanas. E o planejador, ou o urbanista como se diz, de exata formação sociológica e humanística, que deve se esforçar por manter o equilíbrio, entre o que é *tecnicamente possível* e o que é *humanamente desejável*.

Põe em destaque, pois, a importância de um novo humanismo, para o qual será "O maior bem do maior número."

Em resumo: "o engenheiro precisa de cultura humanística; o arquiteto precisa de mentalidade urbanística; e o urbanista ou planejador precisa de cultura sociológica — e os três precisam de compreensão humana dos problemas. Assim esses três profissionais, immanados, tornarão muito melhor, o mundo de amanhã". Examinou o prof. Anhaia Melo as melhores soluções técnicas para os aglomerados humanos, terminando com uma citação de Lecomte de Nouy, no seu admirável livro "L'homme devant la Science".

1.ª Semana de Estudos Acústicos

Efetuiu-se em novembro a 1.ª Semana de Estudos Acústicos, organizada pelo Laboratório de Fonética e Acústica do Departamento Municipal de Cultura de S. Paulo, compreendendo uma Exposição de Acústica e cinco séries de conferências sobre os vários aspectos do problema. Nessas conferências intervieram engenheiros, arquitetos, higienistas, médicos, psiquiatras, sociólogos.

O resultado principal da Semana foi a fundação do Instituto Brasileiro de Acústica, cuja comissão organizadora é presidida pelo professor Luis Cintra do Prado, da Politécnica e da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de S. Paulo. O Instituto estudará o problema sob seus vários aspectos, musical, físico, arquitetural e fisiológico. Principalmente, codificará normas técnicas que visem a limitar a transmissão de ruídos nas edificações.

O problema que se apresenta é da ordem dos que se colocam em primeiro plano nos aglomerados urbanos, diante da industrialização crescente. Os ruídos afetam o sistema nervoso e impedem a concentração mental, repercutindo de maneira poderosa na perda de eficiência para o trabalho. Nessas condições, as fontes de ruído carecem de ser estudadas de tal forma que possam ser adotadas medidas que impeçam a passagem do ruído duma para outra área, elementos aptos a absorção do som como as chamadas "chapas acústicas", etc. Mas, a base de tudo, como sempre, está no conhecimento exato da situação: a medida dos ruídos para se saber em que teor devem ser reduzidos na sua transmissão. Como se sabe, a unidade que regula a intensidade dos sons e ruídos é o decibels, mediante o aparelho que o registra, o Acustímetro. Um máximo de ruídos numa residência comum não deve ir além de 25 decibels, média determinada pelos estudos do Noise Abatement Council, nos Estados Unidos.

Mas são os ruídos industriais e os do trânsito que criam o problema em estado agudo, como ele existe em nossas grandes cidades. Haverá que recorrer então a um Código de Acústica, para que, determinada a existência de um excesso de decibels, possa ser medida a absorção a ser feita, a redução na transmissão dos ruídos, de um para outro ambiente. Chegaremos, então, ao "tratamento acústico", com a utilização de paredes redutoras de ruídos, chapas acústicas nos forros e paredes, bases antivibratórias, caixas acústicas, emprego de marquises absorventes do som, etc.

Mosaicos de Ravenna

Uma exposição de mosaicos de Ravenna está sendo ultimada para ser enviada ao Brasil e a outros países do mundo. Compreenderá sessenta peças executadas pelo "Gruppo Mosaicisti di Ravenna", que está habilitado a representar a grande tradição dessa cidade, estabelecida principalmente pelos recentes estudos de Aloys Riegl. Os mosaicos de Ravenna surgiram, assim, sob a luz da crítica moderna, banhados de um imenso prestígio artístico, e as cópias feitas reproduzem em minúcia o grau de decorativa luminosidade que reveste essas peças.

Congresso da UIA, em Moscou

De acordo com a resolução adotada pelo Congresso da União Internacional de Arquitetos, em 1955 na Holanda, o V Congresso da UIA realizar-se-á em Moscou, de 25 de agosto do ano entrante a 1.º de setembro. Seu tema "Construção e reconstrução de cidades, 1945-1957", será estudado em duas fases: a) o projeto, seus aspectos funcionais e estéticos; b) a realização: aspectos legislativos, econômicos e sociais; aspectos técnicos, contribuição da indústria da construção à produção de edificações.

O Congresso de agosto-setembro em Moscou funcionará com reuniões plenárias, sendo línguas oficiais o espanhol, o inglês, o francês e o russo. Os textos e as conclusões finais serão redigidos em francês. Antecipando o Congresso, a UIA publicará um documento relativo ao tema, tomando por base o excelente trabalho realizado pelo IV Congresso, que efetuou antes de sua realização um estudo sobre a Habitação.

Compreende ainda o Congresso de Moscou uma Exposição da UIA consagrada ao tema, ilustrando a parte urbanística dos países que fazem parte da UIA. Haverá uma Exposição de Arquitetura Soviética, organizada pela seção soviética da UIA, refletindo as realizações urbanísticas naquele país. Finalmente, uma exposição de projetos, dará conta da realização do concurso internacional da UIA para estudantes de arquitetura.

Todas as informações sobre o assunto estão à disposição dos interessados no IAB, no Rio de Janeiro.

"El bambu como material de construccion"

Editado pelo Centro Interamericano de Vivienda, Bogotá, acaba de ser publicado o folheto "El bambu como material de construccion", tradução do trabalho em inglês de F. A. McClure "Bamboo as a building material", editado pelo Foreign Agricultural Service.

O trabalho é de grande interesse para o estudo dos materiais regionais, compreendendo a discriminação das partes da construção em que o bambu pode ser utilizado, o reforço do cimento com bambu, a distribuição geográfica do bambu, um estudo sobre as espécies, os bambús mais usados, as limitações do material e os meios utilizados para saná-las, preservação, ferramentas utilizadas, etc. Profusamente ilustrado na documentação dos temas, o folheto apresenta completo estudo sobre o material em questão.

O retrato de Baartjen Martens, de Rembrandt

Muitos artistas se tornam, mesmos sem o quererem, excelentes embaixadores, não apenas por causa de seu talento excepcional, como também porque sua obra reflete algo do espírito do país e da época em que viveram.

Quem quer que estude a vida e a obra de Rembrandt, encontrará os problemas do Barroco, que assume um modo diferente de expressão nas províncias setentrional dos Países-Baixos, devido à sua situação geográfica e ao seu desenvolvimento tardio.

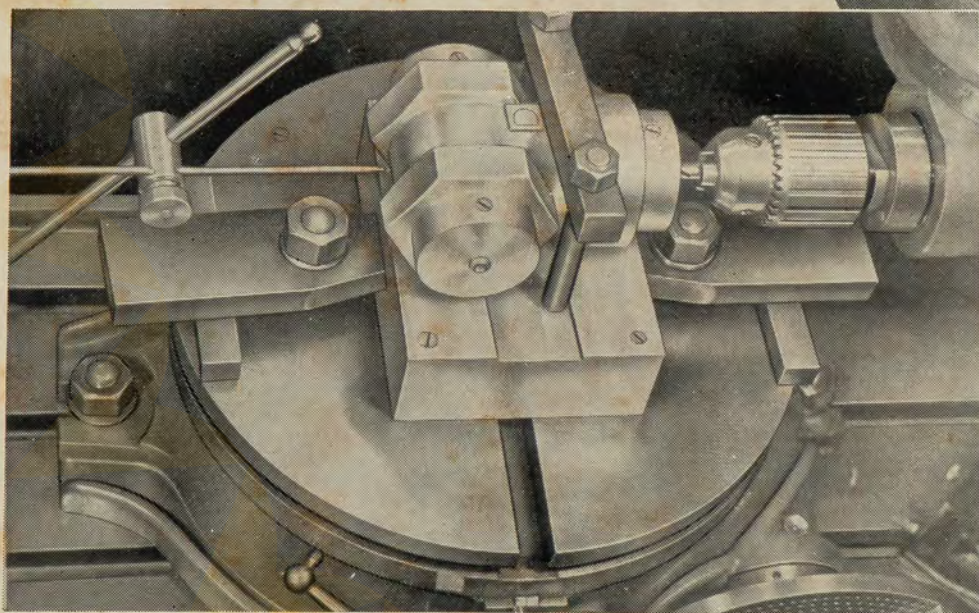


Como consequência da ausência de uma tradição monárquica, notamos o aparecimento de um estilo da classe média que, a despeito da prosperidade material, carece de vigor e de elegância. Os retratos de Rembrandt jamais se destacam pelo esplendor da nobreza, embora estejam à altura de qualquer retrato de côrto, graças às suas qualidades intrínsecas de vitalidade e dignidade. O retrato de Baartjen Martens, pintado em 1640, mais ou menos, mostram, de modo magistral, a mulher comum do século XVII, que, sem ser rica, alcançara uma certa prosperidade, graças ao discernimento e à precaução. Seu horizonte não era muito amplo, mas ela conseguia tirar de seu estreito tudo quanto ele continha. Rembrandt deve ter sentido tudo isso de maneira muito aguda, embora subconsciente. Constantemente, usa as linhas e a estrutura dos rostos e vestuários para acentuar um tipo. Para ele o vestuário se torna, cada vez mais, um meio, e não um fim em si mesmo. Sugere o natural bondoso e acolhedor daquela mulher simples nas linhas curvas de sua cabeça, no seu chapéu e nas mangas da blusa, e sua esperteza no queixo pontudo e nas linhas retas da gola, cujas extremidades não se encontram. Os vivos contornos do vestido preto e do chapéu delimitam sua visão, mas não se dá o mesmo com as mãos dobradas tão de leve que temos a impressão de vê-las se separarem.

A grandeza de Rembrandt reside, particularmente, nessa capacidade de nos fazer esquecer o individual e, pela maneira com que usa a linha e o modelo, levar-nos ao que há de comum na humanidade, em todos os lugares, e em todos os tempos.

Para sua segurança exija

**REGISTROS
COM
PAREDES DE
ESPESSURA
UNIFORME**



◀ **PONTO INICIAL**

Modelos projetados racionalmente e usinados com alta precisão

A espessura uniforme das paredes é um fator essencial para a segurança em serviço. A peça simplesmente pesada não oferece garantia porque o material pode estar mal distribuído, havendo paredes desnecessariamente espessas e outras perigosamente fracas. Paredes uniformes só podem ser obtidas por um controle completo de todas as fases da produção: projeto, modelos, fundição, usinagem, inspeção e ensaios.

Quando você compra registros DECA obtém:

- METAIS DE ALTA QUALIDADE
- PROJETO RACIONAL E MODERNO
- PAREDES DE ESPESSURA UNIFORME
- ROSCAS PERFEITAS QUE ASSEGURAM JUNTAS ESTANQUES E ACIONAMENTO LEVE
- VEDAÇÃO ABSOLUTA COMPROVADA EM ENSAIO INDIVIDUAL DE CADA PEÇA

ARTEFATOS DE METAL DECA S. A.

RUA COMENDADOR SOUZA, 179 – FONE: 62-3300 – SÃO PAULO



Tudo foi escolhido com capricho...

ATÉ A CÔR DAS PAREDES!



Kem-Tone
— EM 13 LINDAS TONALIDADES

A pintura das paredes também faz parte da decoração. Complete a beleza e a harmonia do ambiente com Kem-Tone. V. mesma pode pintar a sua casa com Kem-Tone.



SHERWIN-WILLIAMS

KEM-TONE é encontrada em tôdas as casas do ramo. Conheça suas 13 lindas tonalidades.