

35

OUTUBRO - 1956

Arquitetura e Artes no Brasil

HABITAT



A MADEIRA INCOMBUSTÍVEL!

FLEXÍVEL
TERMO - ISOLANTE
INATACÁVEL PELOS ROEDORES
IMPERMEÁVEL...

interflex

A MADEIRA MINERAL

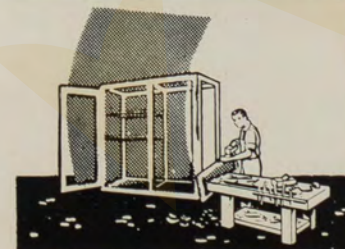
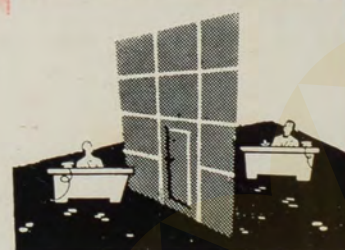
é produto que representa o tirocínio, técnica e experiência de 50 anos na fabricação de produtos de cimento amianto. Devido à alta pressão a que se submete no curso de sua fabricação e, às fibras orgânicas que entram em sua composição, as chapas Interflex possuem grande flexibilidade. Interflex é absolutamente incombustível, inatácavel 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



Camille Pissarro (1830-1903), «Paisagem», 25 3/4" x 21 1/4".

OLD MASTERS
AMERICAN PAINTING
FRENCH IMPRESSIONISTS
CONTEMPORARY PAINTING

Framing

Prints

Restoring

NEW YORK CITY

14 East 57th Street

LONDON

14 Old Bond Street

PARIS

22 Rue des Capucines



Pavimentação com mosaico vidroso "VIDROTIL".

MOSAICO VIDROSO VIDROTIL

VENDAS:

- | | |
|---------------------------|---|
| SÃO PAULO: | S/A DECORAÇÕES EDIS - Av. Brigadeiro Luiz Antônio, 300 - Telefone, 32-2326 |
| RIO DE JANEIRO: | ARTHUR P. KRUG - Rua Prefeito João Felipe, 382 - Fone, 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 |
| CURITIBA: | ALBERTO NIGRO & CIA. - Rua Dr. Murici, 419 - Fone, 642 |
| 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 1.000 TONELADAS

CIA. NACIONAL DE CONSTRUÇÕES CIVIS E HIDRÁULICAS

SÉDE: 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



Coralar

trouxe a beleza
que faltava!

**Tinta fôska
de emulsão
para interiores.
Lavável e de
fácil aplicação.**

Tudo neste ambiente parece abraçar-nos... depois de embelezado com Coralar! De cores e tonalidades modernas, Coralar traz sempre a beleza que falta à sala, ao quarto ou à cozinha. Experimente você também! Coralar não oferece problema: com um pouco de água está pronta para ser usada com rôlo ou pincel.

Coralar aplica-se com facilidade sobre superfícies interiores rebocadas, estucadas etc., onde se deseja um acabamento fôsko aveludado. Variadas cores à sua escolha. É inodora e seca rapidamente. Latas de conteúdo líquido de 1/4, 1/2, 1 e 4 litros.



CORAL S. A.

Fábrica de Tintas,
Esmaltes, Lacas, e Vernizes

Matriz:

São Paulo - Av. Rio Branco, 644 - Tel.: 34-5578

Filiais: Rio de Janeiro

Av. Nossa Senhora de Fátima, 47A - 47B

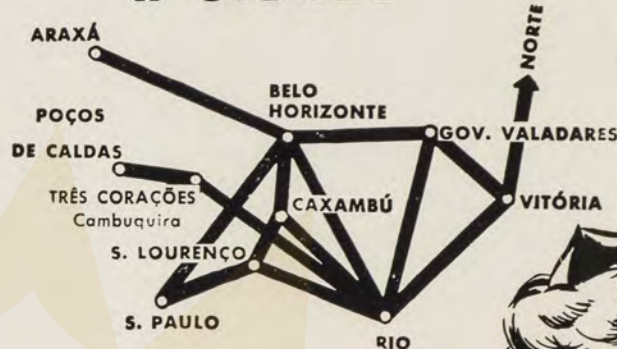
Pôrto Alegre: Rua Conde de Pôrto Alegre, 144

Tel.: 2-3350

Fábrica: Utinga, Santo André

Tel. São Caetano 305 - Est. de S. Paulo

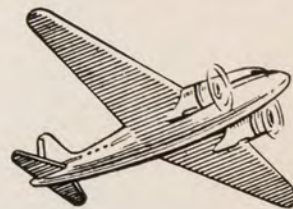
ESCOLHA A CIDADE



e veja como
são fáceis as
viagens às

ESTAÇÕES DE ÁGUAS

pela "NACIONAL"



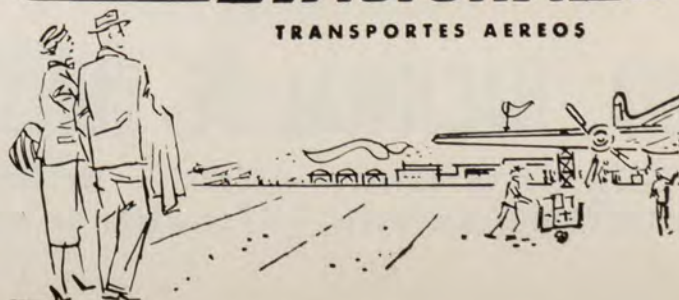
Seja qual for a época do ano em que o Sr. deseje viajar às estâncias balneárias de Araxá, São Lourenço, Poços de Caldas, Caxambú, Combuquira ou Lambari, estarão sempre às suas ordens os exemplares serviços da NACIONAL TRANSPORTES AÉREOS.

Mas, as ligações entre esses municípios realizadas, em poucos minutos, pela "NACIONAL", oferecem mais um motivo de atração para as suas férias, porque o Sr. poderá estender o seu passeio às várias cidades durante a mesma temporada. Consulte a nossa agência.

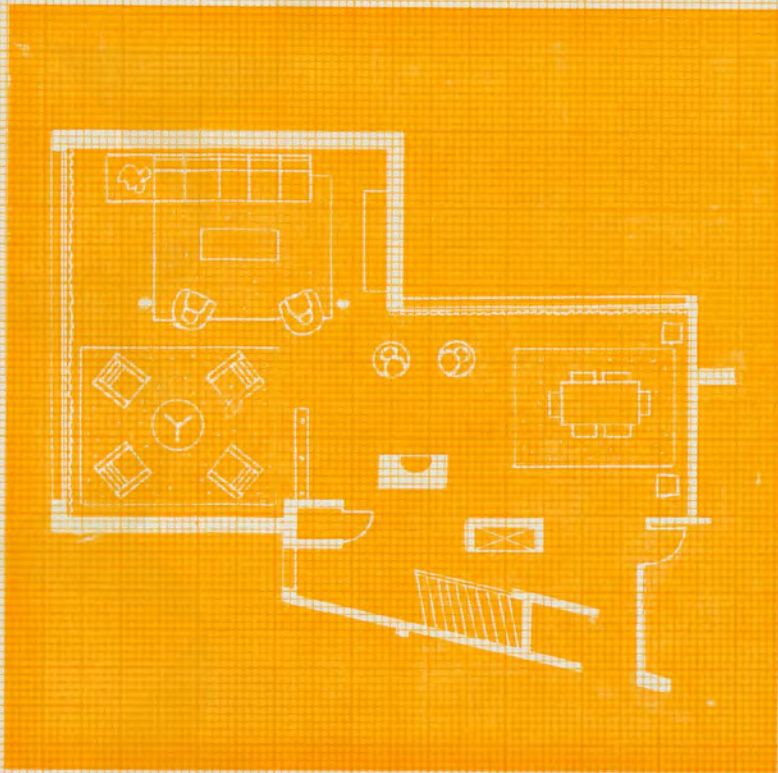


NACIONAL

TRANSPORTES AÉREOS



projeto de living-room com movel combinado para televi-
são, radio-vitrola, bar e livros. um sofá para seis pessoas,
com duas poltronas "saarinen" completando o grupo.



d e c o r a ç ã o
móveis modernos
desenhos exclusivos
tecidos originais

**Some
estas
vantagens***



1. Firmeza de côres
2. Elegância de linhas
3. Máxima resistência
4. Funcionamento perfeito
5. Inatacável pela ação dos ácidos
6. No maior sortimento de côres para louça sanitária



prefira 

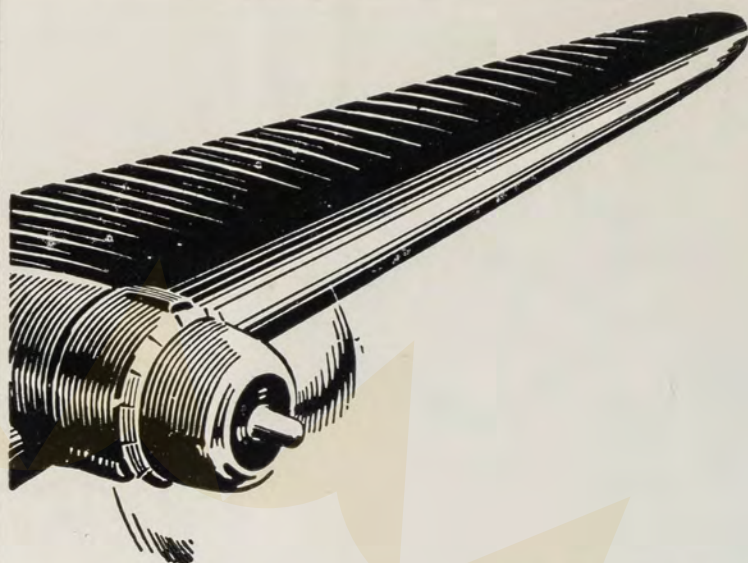
***HERVY**
eletro-vitrificada

*a melhor
louça sanitária do Brasil!*

Cia. de Cerâmica Industrial de Osasco

São Paulo

À VENDA NAS BOAS CASAS REVENDEDORAS DO RAMO



1936 - 1956

PLUNA
PRIMERAS LINEAS URUGUAYAS DE NAVEGACION AEREA

O F E R E C E - L H E

20 ANOS

**DE PARTIDAS E CHEGADAS
SEMPRE NA HORA!**

EM SUA PRÓXIMA VIAGEM OU PARA REMESSA
DE CARGAS E ENCOMENDAS COM DESTINO A

MONTEVIDEO - BUENOS AIRES - LA PAZ - ASSUNÇÃO

UTILIZE OS AVIÕES DA VETERANA EMPRESA URUGUAIA



PARTIDAS DE SÃO PAULO: QUARTAS E DOMINGOS ÀS 9,45 HORAS

REPRESENTANTES GERAIS NO BRASIL:

SERVIÇOS AÉREOS CRUZEIRO DO SUL

Sucursal: SÃO PAULO

RUA 24 DE MAIO, 270 - TELEFONE: 36-4764



METALÚRGICA WALLIG S.A.

W á 51 anos um símbolo de qualidade.

Fogões domésticos e industriais a gaz, lenha, carvão e óleo - caldeirões -
cafeteiras - fervedores 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
centrífugas - secadores de roupa - calandras -
caldeiras de baixa e alta pressão - planejamento
e execução de instalações completas.



em tôdas as direções...

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

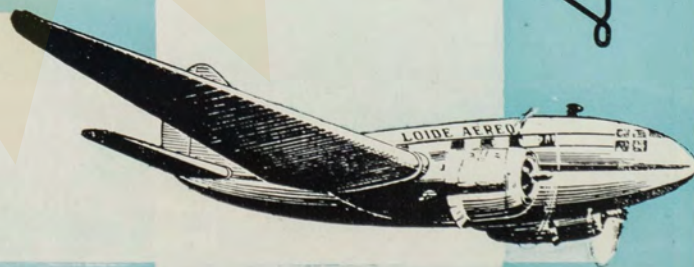
Loide Aéreo

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

Loide Aéreo A SUA EMPRESA BRASILEIRA DE TRANSPORTE



**OBRAS DE ALTO PADRÃO
DE CONFÔRTO E DURABILIDADE**

requerem a qualidade dos

METAIS SANITÁRIOS

DECA

- agora com NOVA linha ampliada

Nas instalações de edifícios residenciais ou industriais, utilize os Metais Sanitários DECA que lhe oferecem mais razões de superioridade!

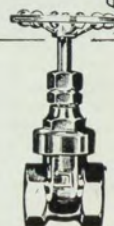
- Maior variedade de tipos, permitindo ampla liberdade no planejamento das instalações.
- Fabricação com metais da mais alta qualidade, garantindo durabilidade extra-longa.
- Acabamento aprimorado, aparência moderna, linhas elegantes e funcionais.
- Excepcional resistência estrutural que garante vedação absoluta.
- Rigoroso controle de qualidade, em tôdas as fases de fabricação. Ensaaios individuais de cada peça.



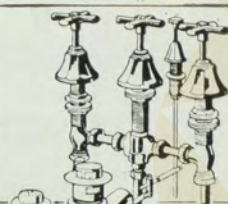
Válvulas



Registros de gaveta e de pressão



Aparelhos para bidês e lavatórios



Torneiras de todos os tipos



Chuveiros e Misturadores



A MAIOR FÁBRICA DE METAIS SANITÁRIOS DO PAÍS

PRODUTOS GARANTIDOS POR

ARTEFATOS DE METAL DECA S. A.

Rua Comendador Souza, 179
Fone: 62-3300 - São Paulo

América de Publicidade

Transforme em cliente conhecido o comprador desconhecido

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

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

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

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

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

H A B I T A T

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

E N G E N H A R I A

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

T E X T I L B R A S I L

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

C E R Â M I C A

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

ENGENHARIA MUNICIPAL

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

Consulte sem compromisso o Departamento de Publicidade da

HABITAT EDITÔRA LTDA.

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

Linda aparência!
Dispensam pintura!
Funcionam melhor!

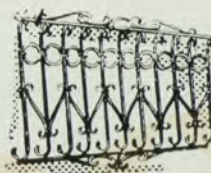


Esquadrias de alumínio feitas com perfis extrudados **"ALBRA"**

- Acabamento impecável
- Duração infinita
- Pêso reduzido
- Modelos que harmonizam com qualquer estilo arquitetônico



Portas completas, leves, resistentes, de duração infinita. Não mancham, não sujam, estão sempre como novas. São montadas com perfis e chapas "Albra".



Grades e balaústres, formados por perfis "Albra", em desenhos caprichosos e delicados. Mantêm eternamente sua bela aparência. Solidez extraordinária.



Corrimãos modernos, em todos os feitios, com belo acabamento, extremamente decorativos. São fabricados com perfis "Albra".



Divisões internas, leves, ultra-práticas, feitas para durar infinitamente. São montadas com perfis e chapas de alumínio "Albra".



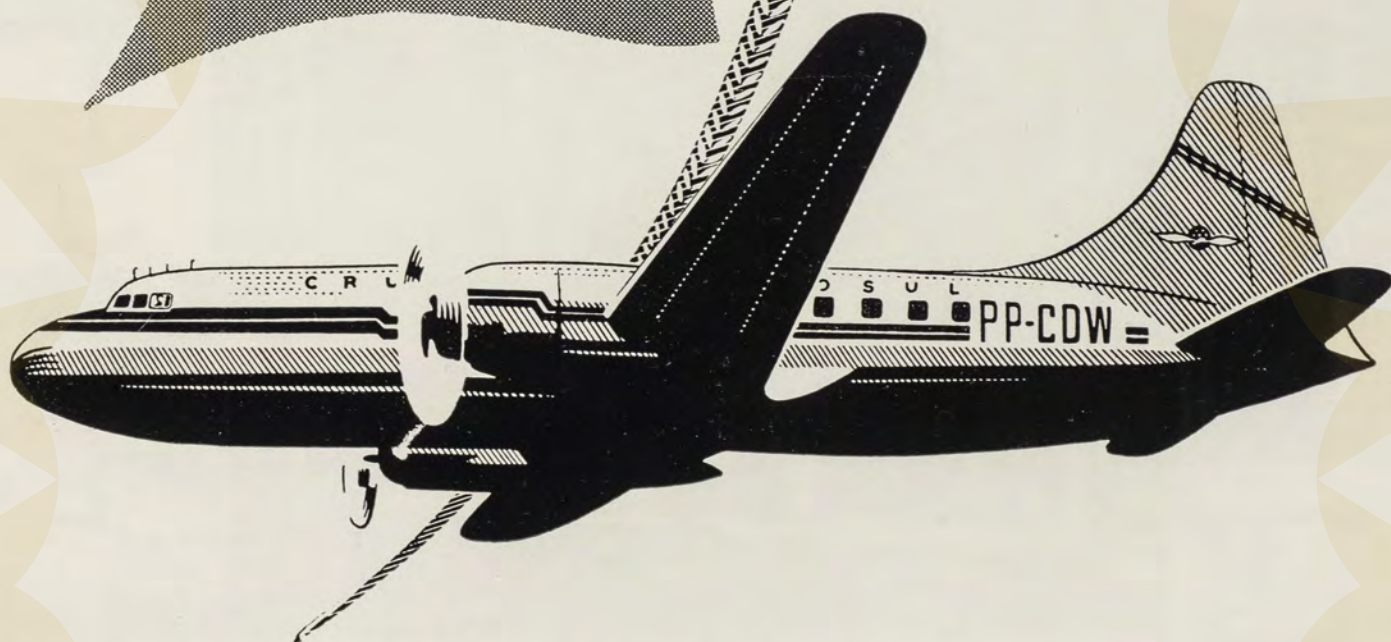
Estamos prontos a informar-lhe quais as firmas especializadas em condições de fornecer esquadrias e outros produtos prontos para uso, fabricados com os perfis e chapas de alumínio "Albra".

ALUMÍNIO DO BRASIL, S. A.

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

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





O novo conceito da **ILUMINAÇÃO** na promoção de vendas!

O extraordinário progresso da técnica de iluminação trouxe às grandes lojas um poderoso fator de vendas, de múltiplos efeitos. A iluminação fluorescente, funcional por excelência, cria ambiente confortável e estabelece condições excelentes para a exposição de mercadorias, ajudando decididamente o comprador a escolher *melhor e mais facilmente* as suas compras. A moderna loja de departamentos da SEARS, Água Branca, São Paulo - cujas fotos ilustram esta página - preferiu as vantagens da luz fluorescente e preferiu Eletromar para ter o melhor material e o melhor serviço! Os técnicos... a alta qualidade... os produtos exclusivos Eletromar contribuem para melhores vendas!



Ao instalar sua loja... o seu escritório... a sua fábrica, na hora de iluminar, chame ELETROMAR (Concessionários e Distribuidores de WESTINGHOUSE), em eletricidade, um símbolo de qualidade.

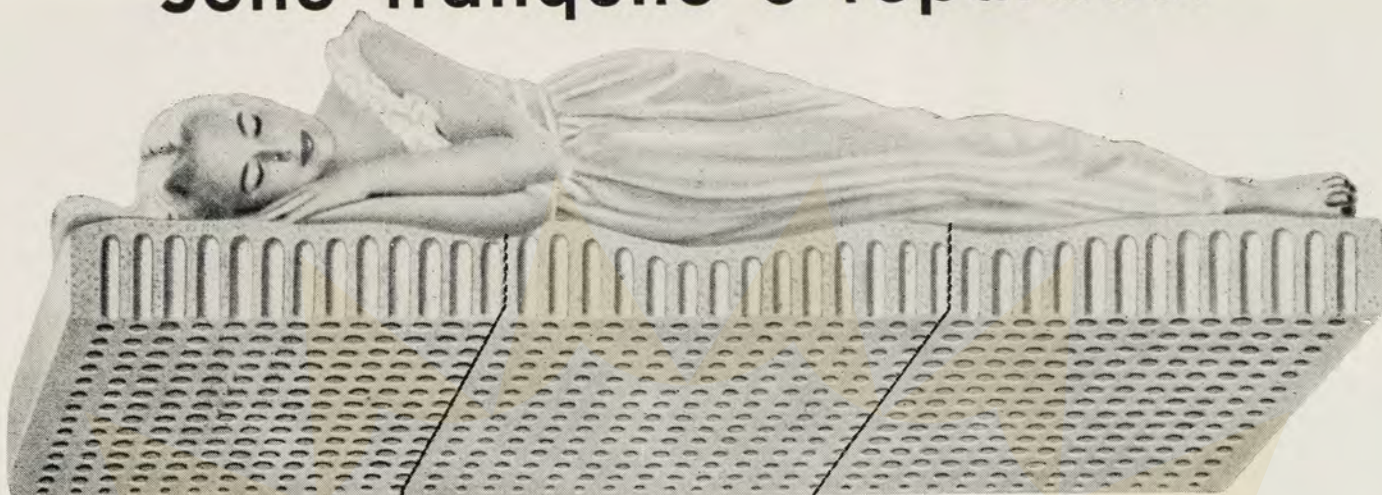
ELETROMAR



Rio de Janeiro - Rua México, 90 - 1.º andar

São Paulo - Rua Major Sertório, 88 - 6.º andar

Sono tranquilo e reparador



Mais ar — menos Foamex
Sustentação adequada para a cabeça, que é mais leve!

Mais Foamex — menos ar
Sustentação firme para a parte mais pesada do corpo!

Mais ar — Menos Foamex
Sustentação conveniente para os pés, que pesam menos!

o mais confortável colchão do mundo

FOAMEX Firestone amolda-se perfeitamente ao corpo, nunca perdendo a forma original. Respirando através de milhões de células de ar, FOAMEX é totalmente auto-ventilado. Não absorve umidade nem poeira... 100 % silencioso, higiênico e confortável.

FOAMEX Firestone

de espuma de látex puríssimo

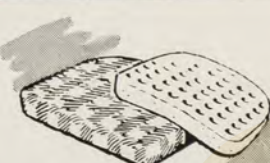
*Dura
tôda uma
vida!*

"FOAMEX" FIRESTONE
nova era de conforto em sua vida.



Travesseiro Foamex

O complemento ideal para o seu perfeito conforto. Macio, fresco, higiênico, anti-alérgico, o travesseiro Foamex nunca perde sua forma.



Assentos e Almofadas Foamex

Ventilados, flexíveis. Maior conforto nos assentos do carro, do escritório e do lar.



Móveis estofados com Foamex

A última palavra em conforto. Máxima resistência. Suavidade absoluta. Maior beleza do ambiente.



Carros estofados com mantas Foamex

Mais higiênicos e confortáveis. Não cedem, não deformam.

Certifique-se de que adquire o legítimo FOAMEX FIRESTONE procurando esta etiqueta

FOAMEX Firestone

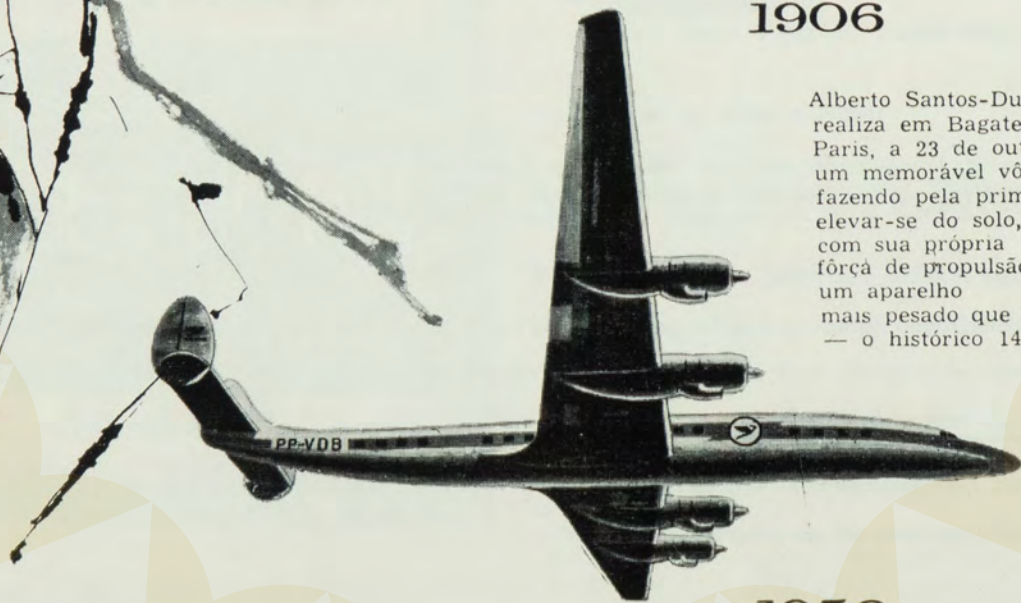
de espuma de látex puríssimo — DURA TÔDA UMA VIDA



VARIG
rende sua
homenagem
à memória de
Santos-Dumont

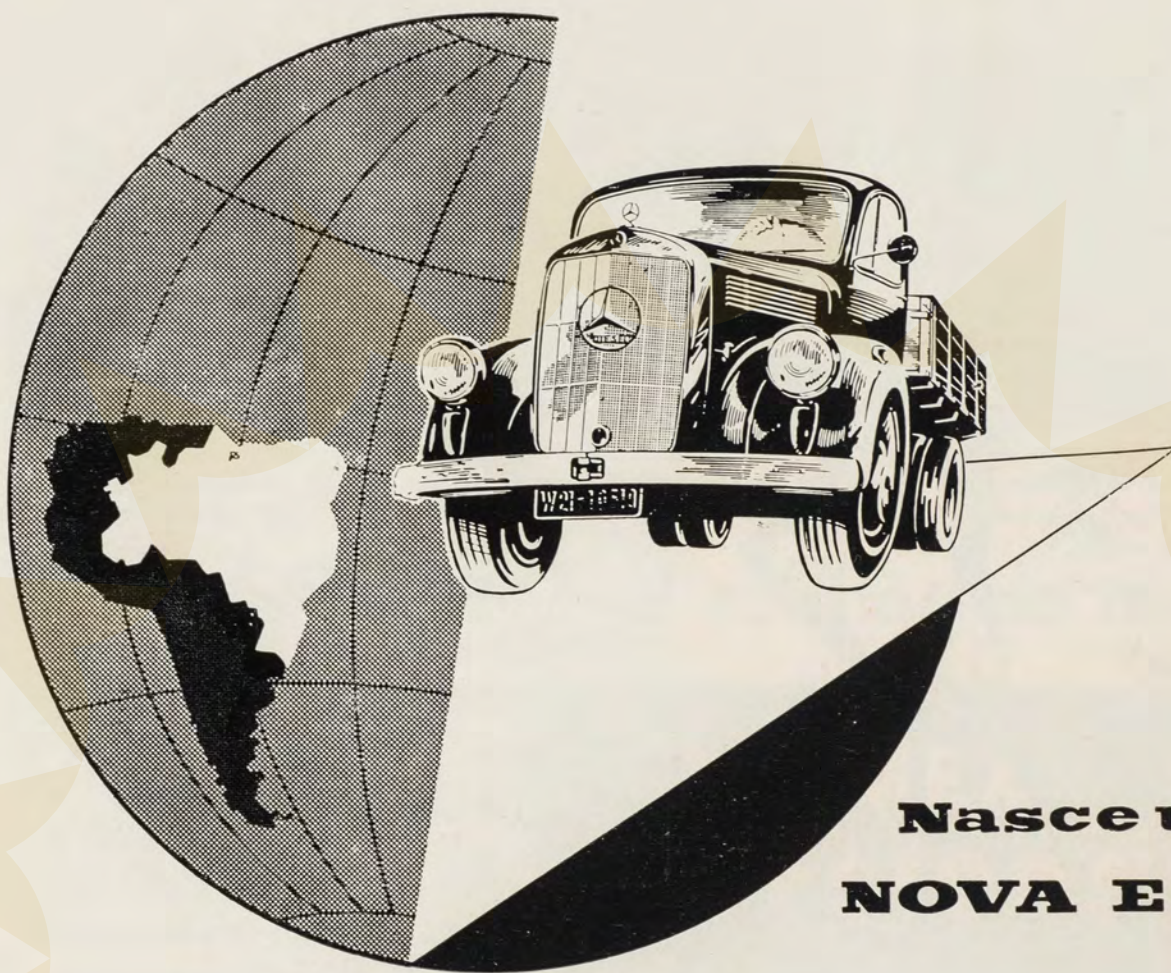
1906

Alberto Santos-Dumont realiza em Bagatelle, Paris, a 23 de outubro, um memorável vôo público fazendo pela primeira vez elevar-se do solo, com sua própria força de propulsão, um aparelho mais pesado que o ar — o histórico 14-BIS.



1956

No cinquentenário desse magnífico feito a VARIG se orgulha de honrar os ideais de fraternidade do grande inventor, estendendo as asas brasileiras pelos céus das 3 Américas.



Nasce uma NOVA ERA...

Com a inauguração de sua Fábrica de Caminhões em São Paulo (São Bernardo do Campo), a Mercedes-Benz do Brasil S. A., dá um passo decisivo para uma nova era: — a fabricação própria de veículos no Brasil.

A motorização do mundo está inseparavelmente ligada aos nomes de Daimler e Benz, como símbolo de uma tradição latente há mais de meio século. Estes dois nomes representam a fama extraordinária da fábrica de automóveis mais antiga do mundo.

E nós, que participamos deste grande movimento, sabemos que a entrega do primeiro caminhão L-312, faz nascer no Brasil uma nova era de progresso e riquezas.

STÁTICA

C O N S T R U T O R A L T D A .

RUA 7 DE ABRIL, 342 - 1.º AND. - CONJ. 19 - TEL. 35-9351 - 37-9700

Arte-Decorações

Henrique Liberal S.A.

AVENIDA IMPERIAL, 73 - ITAIM - FONE: 8-3664 - SÃO PAULO

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



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

MESINHAS PARA COCKTAIL "KEVEL"

- MODERNAS
- REVERSÍVEIS
- PRÁTICAS
- PARA TODOS OS AMBIENTES

Conjuntos Sanitários CELITE

em

AZUL HORTÊNCIA



Doria Ass.

máximo em qualidade e bom gosto!

Também em outras lindas
e modernas tonalidades



Fabricados com primorosa perfeição técnica, em linhas modernas e nas cores mais encantadoras, os conjuntos sanitários CELITE definem tendências e são indispensáveis nos ambientes de requintado bom gosto!

CERÂMICA SANITÁRIA PORCELITE S. A.

Rua Itapura, 626 — Fone 9-1183 — Cx. Postal 2818
End. Teleg. "Porcelite" — São Paulo

Representantes CELITE

Anápolis: José de Camillo, Comercial Hotel — Belém: Saunders & Cia. Ltda., Rua Gaspar Viana, 81 — Belo Horizonte: Ferreira Pinto, Representações Ltda., Rua Guajajaras, 740 — Curitiba: Mario Bassoli, Rua Pôrto Alegre, 200 — Florianópolis: Gondim & Cia., Rua Cons. Mafra, 33 - 1.º — Fortaleza: Representações Macedo Ltda., Rua Floriano Peixoto, 175 — João Pessoa: Claudio Pereira & Cia., Rua Barão do Triunfo, 277 - 1.º — Juiz de Fora: Arlindo L. da Costa, Rua Oscar Vidal, 97 — Maceió: Alberto Fontan, Rua do Comércio, 453 — Manaus: Mattos Areosa & Cia. Ltda., Rua Marechal Deodoro, 290 — Natal: Cesar & Cia. Ltda., Rua Dr. Barata, 209 — Parnaíba: Poncion Rodrigues & Cia., S. A., Rua São Vicente de Paula, 182 — Pelotas: J. Trilho Otero & Cia., Praça 20 de Setembro, 340 — Pôrto Alegre: Martins de Lima & Cia. Ltda., Rua Uruguai, 35 - s. 336/38 Recife: A. Dantas da Silva & Cia. Ltda., Rua Nova, 306 - s. 301 — Rio de Janeiro: Representações Olivério de Araujo Cid S/A, Rua da Assembléia, 11 - 9.º and. — Salvador: Custódio Mascarenhas, Rua Visconde do Rosário, 1 - 1.º andar — São Luiz: José M. Travassos & Cia., Av. D. Pedro II, 238 — Vitória: Bualz S/A, Indústria e Comércio, Rua Presidente Florentino Avidos, 411.

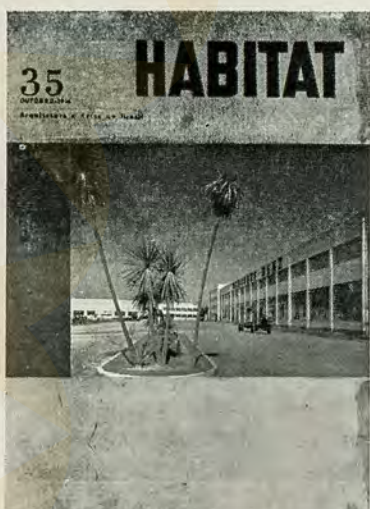
PROCURE NO REVENDEDOR DE SUA CIDADE OS CONJUNTOS SANITÁRIOS CELITE

HABITAT

ARQUITETURA E ARTES NO BRASIL

DIR. RESPONSÁVEL: GERALDO N. SERRA

6.º ANO - OUTUBRO DE 1956 - N.º 35



Na capa: A nova fábrica da Mercedes-Benz, em São Bernardo do Campo.

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

Construção da nova cidade: Brasília

Simultaneamente, a 19 de setembro, o Presidente da República sancionou a lei n.º 2874 dispondo sobre a mudança da capital federal e dando outras providências, enquanto a Comissão de Planejamento da Construção e da Mudança da Capital Federal lançava o edital do concurso nacional do Plano Piloto visando a construção da nova cidade: Brasília.

Os dois atos se completam. Independentemente do que possam representar na sua convergência final, em seus aspectos econômicos, sociais, políticos, aqui nos interessa a face limitada ao problema de urbanismo e de arquitetura que uma iniciativa dessa envergadura implica. De fato, o edital simultâneo à lei sobre a mudança da capital, dirige-se "às pessoas físicas ou jurídicas domiciliadas no país, regularmente habilitadas para o exercício da engenharia, da arquitetura e do urbanismo, as quais se achem aptas a inscrever-se no concurso nacional do Plano Piloto. Coloca-se, pois, para a execução da lei n.º 2874, o problema de urbanismo e de arquitetura, da construção de uma cidade, entre a criação do Plano Piloto e o funcionamento da Comissão Urbanizadora da Nova Capital do Brasil, o projeto da cidade e o órgão destinado à sua edificação.

Parece-nos que devemos tratar seriamente dessas questões: não poderá mais levantar-se qualquer dúvida acerca da política do governo, no que respeita à questão da mudança da capital. Permanecendo as instituições sem mudança de pessoas, está definida a orientação. O governo vai objetivar uma política nesse sentido. Brasília substituirá o Rio de Janeiro. Política certa ou errada na execução dos dispositivos constitucionais que vieram se repetindo através das vicissitudes por que têm passado as várias cartas de legalização da República, esta é, deve-se considerar sem qualquer laivo de malícia, a orientação a que o governo emprestará o seu esforço, a sua decisão construtiva, a conjugação de recursos e de realizações.

Cabe, portanto, voltarem-se as vistas de nossos dirigentes e responsáveis, em todos os domínios, primeiro, para a deslocação que o centro do poder político e administrativo do país envolve, com a mudança para Brasília, quanto, em segundo lugar, para os problemas que a transformação do Rio de Janeiro, de capital em nova unidade da Federação, certamente abrange. Suspende-se a execução dos edifícios públicos projetados, a começar pela nova sede do Senado da República, e até obras de caráter municipal a serem encetadas podem esperar, devem esperar: há um espólio de edifícios federais em perspectiva a ser aproveitados.

Mas o edital para o concurso nacional aberto pela Comissão de Planejamento da Construção e da Mudança da Capital Federal é o que imediatamente carece ser examinado, embora, quando estas linhas saírem, já estejam correndo os prazos de sua vigência, a qual se iniciou dez dias depois da publicação no órgão oficial. A que visa o Plano Piloto?

O Plano Piloto se limita, primeiro à proteção urbanística da cidade. Faz o edital nítida separação entre o "traçado básico da cidade" e o "planejamento de edifícios", invertendo, pois, o que sempre aconteceu no país, ou seja que a arquitetura, surgindo, exigia condições urbanísticas não existentes. Aqui, o urbanismo precede separadamente qualquer projeto arquitetônico, sendo função do Plano Piloto todas as previsões zoneadoras, de abastecimento e circulação ao desenvolvimento da nova cidade, numa harmonização de relações urbanas, rurais e industriais, sobre um campo inteiramente virgem, embora conhecido pela prospecção técnica já efetuada. A Comissão de Planejamento considera que "o planejamento de edifícios escapa ao âmbito deste concurso" e assim "decidiu que os projetos dos futuros edifícios públicos serão objeto de deliberações posteriores, a critério desta Comissão".

Sem qualquer dúvida, a ambição é grande... Busca-se ter um Plano Piloto em 120 dias, um plano urbanístico, num país em que as condições humanas para tal, no caso, especialistas no assunto, urbanistas, são ainda muito precárias, não constando qualquer iniciativa de urbanização de maior vulto. O prazo pedido pelo IAB era de seis meses. O edital economizou dois meses para atender à pressa com que o governo federal visa a solução do assunto, e dessa forma gerou o desinteresse nos que desejariam lançar-se ao empreendimento. O prazo de seis meses ainda era exíguo. O de 120 dias será a primeira causa de improvisação das soluções nos que se aventurarem a enfrentar o problema. Entre esse prazo e o prêmio — o 1.º prêmio, porque os demais não interessam — há outros motivos de renúncia. Curto o prazo, os trabalhos demandarão mais despesas, donde a redução da possibilidade do milhão de cruzeiros de um eventual primeiro prêmio vir a cobrir sequer os gastos com a confecção do projeto.

Não existe nenhum escritório técnico no Brasil capaz de, responsavelmente, conscienciosamente, preencher uma projeção à altura, no espaço dado. Só equipes que se constituíram nos primeiros quinze dias depois da publicação do edital poderão enfrentar essa soma de trabalhos.

Depois do prazo e dos prêmios, outro motivo contrário à feliz eclosão de um Plano Piloto que valha o nome está no item 15 do edital, que mencionaremos em seus termos textuais: "Desde que haja perfeito acordo entre os autores classificados em primeiro lugar e a Cia. Urbanizadora da Nova Capital do Brasil, terão aqueles a preferência para o desenvolvimento do projeto". Nesses termos, "perfeito acordo", gira, pois, toda a possibilidade ou não de se estabelecer em definitivo para os autores do projeto primeiro colocados, a preferência para o desenvolvimento, ou seja então, o verdadeiro prêmio — dado que o prêmio constante do edital não compensa. Necessário é que se diga que, mesmo sem presunção de outra preferência, a porta fica aberta para que a presidência da República interfira no desenvolvimento do projeto e dê a outros o que deveria constituir as vantagens adquiridas pelos que chegassem ao primeiro posto, na feitura do Plano Piloto.

Essas as perspectivas, nús e crúas, sob as quais se apresentam os passos iniciais da projeção de Brasília.

SUMÁRIO

Construção da nova cidade: Brasília	1
A arte «ingênua» — José Geraldo Vieira	2
O desenhista José Claudio	12
Revistas surrealistas	14
A pintura nas margens do Congo — Manuel Germano	16
Renina Katz	19
Ione Saldanha	20
Eleonore Koch	21
A Didática de Arte da Biblioteca Municipal	22
No Ibirapuera: O acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo	23
Individualidades na história da atual arquitetura no Brasil: V. Lúcio Costa — Geraldo Ferraz	28
Santuário de São Judas Tadeu, Rio — arq. Sergio W. Bernardes	44
Colégio São Vicente de Paula, Rio — arq. Rolf W. Hütther e Paulo M. Machado	48
A nova fábrica da Mercedes-Benz em São Bernardo do Campo — Projeto: Constr. Forma	50
Casa de campo de um arquiteto em Teresópolis — arq. Américo R. Campello	54
Usina Limoeiro, Rio Pardo — arqs. E. R. Carvalho Mange e Ariaki Kato	56
Exposições, Museus e Galerias	61
Noticiário de Arquitetura	63

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

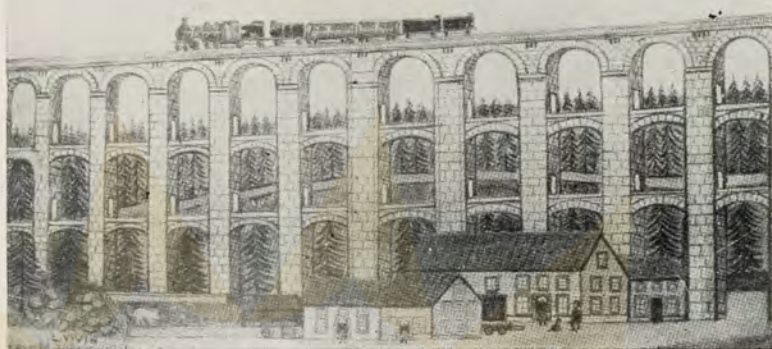
ANO VI

Brasil:

Porte registr. Cr\$ 65,00

Exterior

Porte registr. US\$ 1,75



Vivin, "Trem".

A arte "ingênua"

José Geraldo Vieira

Críticos e cientistas interessam-se pela chamada arte ingênua, ou de pessoas que nem chegam a ser autodidatas, mas que obedecem a uma vocação e a realizam com espontaneidade que nunca sai dos limites de um dom não evoluído tecnicamente. A tal respeito sempre houve, desde a Idade Média (ou antes já nas catacumbas para não chegarmos às grutas pré-históricas) casos extraordinários; não porque ascendam à arte evoluída para artesanato, mas exatamente porque conservam a ingenuidade através de características lineares, cromáticas e temáticas, ignorando no mais das vezes problemas de planos e perspectivas; porque se distinguem por uma especificidade qualitativa onde o exótico ou o natural se manifestam, através de elaborações muito pessoais. Essa vocação instintiva, quando não deturpada pelo tirocínio técnico ou pelo desenvolvimento didático, chega a criar obra de arte onde transparece um estado de graça que formará paradoxalmente uma "escola", a dos primitivos.

Não é obrigatório o tema normativo, rotineiro; também a pintura fantástica pode ser ingênua quando os temas são oniricamente tratados com atributos empíricos de forma, côr e composição. Também não se diga que grandes artistas não possam fazer arte ingênua; basta que "tratem" os assuntos segundo soluções primárias ou escolham temas demasiado singelos.

Na historiografia dos modernos pintores primitivos há grandes nomes como os de Bauhaus, Bombois, Peyronnet, Vivin, Pippin e Gatch; mas poucos chegaram a um sentido gráfico e a um estado plástico que atingiram Henri Rousseau e Séraphine Louis.

Recentemente um estudo de Michèle Seuriere analisa exatamente os atributos impessoais da arte primitiva, que por sua pureza e falta de índole chega a ser uma arte anônima, por sua qualidade essencial de espontaneidade, onde não há o mínimo expressionismo. Isso distinguiria, a nosso ver, a arte ingênua da arte fantástica e, principalmente, da arte dos alienados. A arte ingênua queda-se num estágio de infância; isto é, o artista trabalha com mentalidade

insuficiente (tecnicamente) de criança e com inocência pueril. Já o fantástico, quando empírico na técnica, deixa trasvasar sua imaginação e se torna sem saber onírico e surrealista.

Há, portanto, que distinguir na chamada arte ingênua aquela constância quase estatística de má pintura técnica, porém com qualidades, *quand même*. A própria visão do mundo é apequenada, mal expressa em formas e em côres, porém com uma personalidade inédita. O indivíduo aproxima-se de uma natureza, de uma paisagem, de uma rua, de uma figura humana, e pinta o que o artista culto julga ser rotineiro, prosaico, anti-artístico. E, pintando um assunto prosaico, trivial, atinge não raro uma candura que se assemelha à das crianças vendo o mundo nos domingos nos passeios com os pais. A tarefa de certos pintores operários que instalam cenas bucólicas — lagos, bosques, piqueniques, barcos — em paredes de cafés, em trechos de varandas, em tetos de restaurantes, etc., no mais das vezes não chega a ser arte. Não interessa. Mas às vezes, nesse repertório de acaso de botequins, clubes, casas-de-pasto, há cenas de interesse, verdadeira arte primitiva. Trata-se de uma arte populista, anônima, que não raro chega ao patético através do erro, ou ao exato através da minúcia paciente.

Na pintura normativa, Lefranc, por exemplo, e Bombois, têm compreensão de espaço, de perspectiva, de forma, de côr, de proporção; é apenas a índole pueril de ver, sentir e apresentar os temas que os torna pintores primitivos. Ao passo que o tratamento que Vivin, O'Brady e Sivard dão a casas, ruas, figuras humanas, é exato, porém delineado e rematado com ingenuidade específica. Artistas ingênuos como Séraphine Louis destacam-se de imediato pela composição rítmica, pelas côres e pelo poderio de fixação de flores, principalmente.

Mas na pintura fantástica, fora dos casos normativos da vida real, os pintores populares de cenas místicas, de sonhos, de delírios, de temas bíblicos, apocalípticos, desde a Idade Média até hoje, e caracteriza por uma arte onde aos atributos primários de reali-

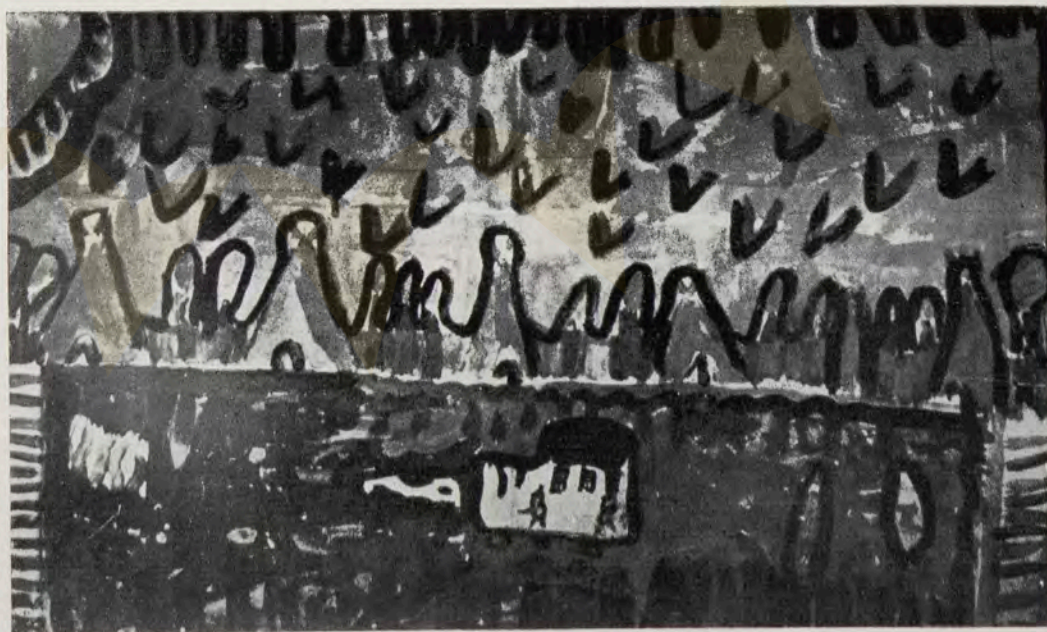


1 Gravura em madeira, séc. XVIII. Assunto da guerra na Vandéia.



2 Bauchant, "Adão e Eva".

3 "Carroça de ciganos na estrada". De anônimo, ou de Dufy?





4 Ellen Logeais, "Paisagem bretã".



5 Louis Valtat, "A barca".

zação se juntam complexidades folclóricas, lendas, milagres, ex-votos, sonhos e narrativas esdrúxulas.

Parece-nos que se o leitor acompanhar as 32 reproduções artísticas que ilustram este despretençioso artigo, compreenderá melhor o desejado didatismo que estamos querendo pôr neste texto.

O número 1 dá o exemplo da estampa popular atinente a um fato público ou histórico que impressiona um artista popular; assim é que um contemporâneo da luta civil na Vandéia, no fim do século XVIII, imaginou um dos heróis ferido. Portanto, arte popular eventual, apenas. Já a ilustração número 2 dá a noção típica da mentalidade ingênua diante do fato da Gênese. O tema *Adão e Eva* é sentido, reproduzido com puerilidade cândida, prosaica, e através fatura primária. Há beleza na maneira de desenhar as árvores do Éden, e gracioso ridículo nos personagens.

A tela número 3 tem a síntese gráfica da

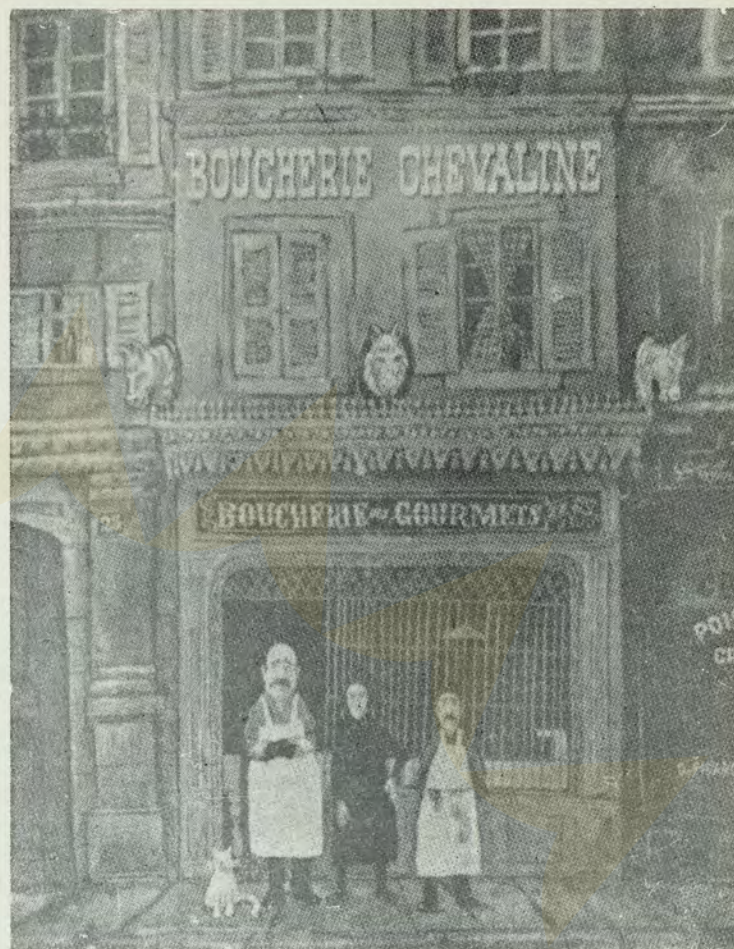
obra de arte da criança. Soluções sintéticas englobando um episódio. A tela número 4 é normativa como assunto (paisagem) e como realização comum, podendo estar numa parede de restaurante ou numa varanda de casa burguesa de arrabalde. A tela número 5, sendo singela, se caracteriza pelo efeito de um grafismo sintético. A tela número 6 é indicadora de um artista completo porém que se coadunou à ingenuidade franciscana do tema de Assis. A escultura catalogada aqui sob o número 7 é de um grande escultor que resolveu reduzir sua peça a forma singela de escultura em miolo de pão feita por criança de refeitório escolar. Já a tela 8, do norte-americano Sivard, tem na exatidão pormenorizada de fotografia, uma candura de tema prosaico, que consegue o mesmo efeito das grandes telas de Bonnard. O espantelho de Portinari (número 9) é efetuado pela síntese linear mais difícil, de que só seria capaz um artista, mas a solução é ingênua, como o assunto exigia. Cari-

bé, por conhecer bem Vivin, dá àquele seu desenho *Santos Dumont contornando a torre Eiffel*, o tratamento pueril, seráficamente infantil com que as crianças daquele tempo olhariam para as fotografias da época. Portanto, adequação de artistas exímios aos temas ingênuos. A artista de pormenorizada elaboração linear e cromática que é Elisa Martins da Silveira, busca na atmosfera e nos temas o sentido ingenuista, como sensibilidade. Mas a tela (número 11), *Casamento Religioso*, atinge como nas de Djanira um sentido ingênuo porém artístico, também por adequação ao tema.

Volpi finge-se muitas vezes de ingenuista para obter soluções cromáticas de concretismo, como no caso (número 13) do *Boneco de madeira*. O caso de José Antônio da Silva, números 14, 15, 16 e 17 (reproduções de telas de sua recentíssima exposição no Instituto de Arquitetos, seção de São Paulo) tem como temário paisagens com o habitual tratamento de chão, estradas, sebes, casas,



6 Aristide Caillaud, "Cântico das criaturas".



8 Sivard, "Açougue de carne de cavalo".

árvores, plantações, aves, bichos, céus, nuvens etc. Tem evoluído na fatura linear e cromática e perdura um ingênuo total pelos atributos cândidos. Só estraga a composição quando às vezes quer ser episódico ou anedótico. Diferencia-se de seu colega, o velho Sousa de Itanhaem, porque este fazia coisas urbanas, largos, igrejas, jardins, ao passo que Silva se mantém bucólico, de sítio e de fazenda. A tela 26, de um alienado de Engenho de Dentro, tem como paisagem, mais beleza plástica do que as de Silva, ao passo que a paisagem em planos, do purista Sebastião (número 21) é de uma síntese excelente. As telas 18 e 19 do baiano Raimundo de Oliveira, são interpretações da Paixão, e a cena da cruz é comum, quase caricatural e portanto bem ingênua, ao passo que o *Ecce Homo* tem afinidades com a maneira de Rouault!...

Não há na tela 20, do artista do Engenho de Dentro, Baraquiel algo de pintura medieval ou de composição surrealista catalã? Esse

Leão Zangado (número 22) de uma artista do Engenho de Dentro, Haydée, não lembra uma tela de Rousseau? E não parece uma tela de Cassio M'Boy o trabalho *A Cocheira de Vicente*?

O desenho número 24 parece de um aluno de Marcelo Grassmann, quando é de um esquizofrênico de asilo psiquiátrico. O trabalho número 25, de Ana, tem belos valores cromáticos e de composição. A tela número 28, do velho Cardoso, e que se acha na Tate Gallery, de Londres, é de um pintor burguês ingênuo, que fundia impressionismo com onirismo. A escultura, *Busto*, de Kleber, parece trabalho expressionista alemão. E sem dúvida os desenhos a nanquim de Rubens, do Hospital do Juqueri, são de um grande gráfico. Surpreende o número de doentes mentais que buscam desrecalcar-se graficamente. Ou o fazem com saudades da vida real ou expelindo visões e delírios. No grande setor da arte ingênua tudo se aglomera pela atração dos mesmos atributos: fatura primária, composição empírica, tema pueril, ou imaginário.

7 Couturier, "Mulher andando".



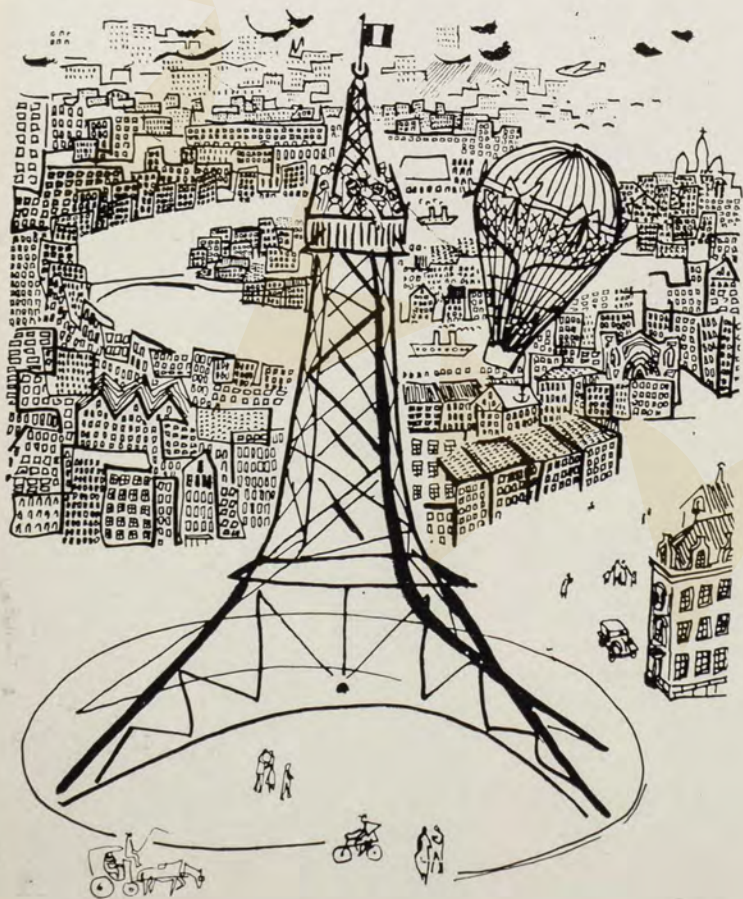


9 Portinari, "Espantalho".

12 Anônimo do Juqueri, "Vaso com flores".



10 Caribé, "Santos Dumont contornando a Tôrre Eiffel".



11 Elisa Martins da Silveira, "Casamento religioso".



13 Volpi, "Brinquedo de pau".



14 José Antônio da Silva, "Passagem da boiada".



16 José Antônio da Silva, "Fisionomias da terra".



15 José Antônio da Silva, "Colônia de fazenda".





17 José Antônio da Silva, "Fazenda de criação".

18 Raimundo de Oliveira, "Crucificação".



19 Raimundo de Oliveira, "Ecce Homo".



20 Baraquiél, "Delírio".



22 Haydée, "Leão zangado".

24 Albino Braz, "Os bichos assustam a moça".



21 Sebastião, "Paisagem".



25 Ana, "Arvores".





23 Vicente, "A cachoeira".



26 Farid, "Paisagem, Fazenda".

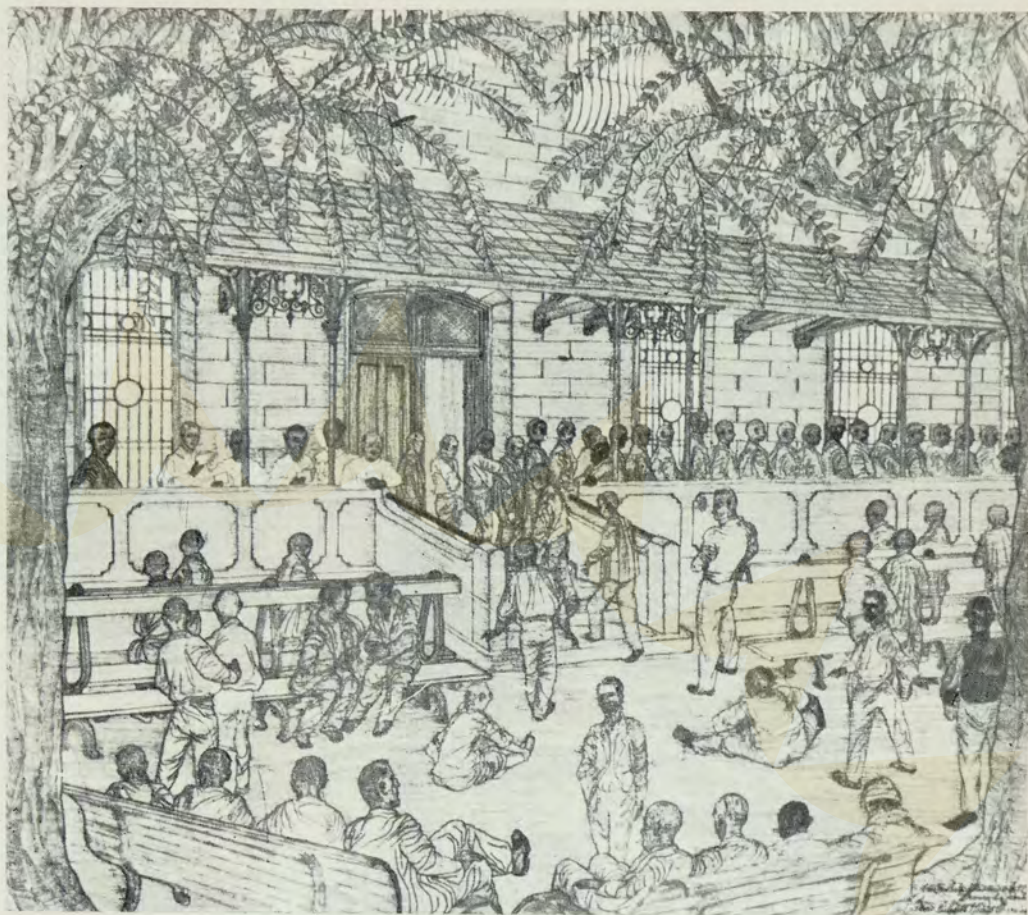


27 Alcina, "Toureiro".

28 José Bernardo Cardoso Junior, "Elas divertem-se".



29 Kleber, "Busto".



30 Rubens, "Pátio do Hospital".

Êstes dois desenhos a nanquim sôbre papel, de Rubens, do Juqueri, difícilmente se enquadram dentro dos atributos primários e empíricos do primitivismo. E é exatamente o pcrmenor rico e abundante, a paciência pueril da minúcia, que indicam o atributo de candura pueril com escrúpulo ante a fidedigno.

31 Rubens, "Ateliê do Hospital".





O desenhista José Claudio

É fato notório, estatístico e óbvio, que quanto às artes visuais brasileiras o progresso maior é no desenho.

Revedendo-se, mesmo que só de memória e apressadamente, o acervo de museus vanguardistas e fazendo-se a triagem para exposições coletivas da importância local do Salão Nacional e do Salão Paulista de Arte Moderna ou da importância internacional da Bienal de São Paulo ou da Bienal de Veneza, não esquecendo exposições itinerantes que percorrem a América, a Europa e até mesmo a Ásia, a qualidade melhor é a da contribuição gráfica.

Na I Bienal de São Paulo expuseram Albuquerque Júnior, Carybé, Aldemir Martins, Caciporé Tôres, Hilde Weber, Lisette Almeida, Geraldo de Barros, Rocco Borella, Mina Citron, Heloísa Costa, Marco Constantini, Graziela Fuenzalida, Karola Gabor, Zoi Glavanis, Karl Heinz Hansen, Stanley Heyter, Yllen Keer, José Lanzaro, Poty Lazzarotto, Ahmés Paula Machado, Manoel Martins, Anísio de Medeiros, Nina Nigri, Fortunato de Oliveira, Fayga Ostrower, Euthímio Papadimitriou, Adolfo Pastor, Alice Soares, Alberto Soares, Maria Carmem de Sousa, Ítalo Zetti e Marcelo Grassmann.

Na II Bienal, apresentaram-se, além de muitos dos acima citados ainda os seguintes: Anésia Pacheco e Chaves, Lisa Ficker, Geza Heller, Arnaldo Pedroso d'Horta, Elizabeth Nobiling, Carlos da Silva Prado, Augusto Rodrigues, Oswaldo de Andrade Filho, Lívio Abramo, Vera Bocaiuva, Marina Caram, Oswaldo Goeldi, Odetto Guersoni, Giselda Klinger, Mizabel Pedrosa, Arthur Luiz Pisa, Estella Tuschneider.

Na III Bienal, além de quase todos os acima citados, ainda estes: Maria Helena Andrés, Bramante Buffoni, Roberto Burle Marx, Ítalo Cencini, Lothar Charoux, Rosa Frisoni, Claudio Moura, Darcy Penteado, Karl Plattner, Anatol Wladyslaw, Ivan Ferreira Serpa, Lygis Pape e Rossini Quintas Perez. Desenhistas da classe excepcional de Flávio de Carvalho expuseram em outros setores. Só

recentemente se integrou na equipe nacional o desenhista português Fernando Lemos. Dêsses, os principais, já entraram no âmbito internacional não apenas pelo mero renome em expansão, mas também objetivamente participando de exposições cosmopolitas. Basta evocar o êxito recente de Arnaldo Pedroso d'Horta na penúltima Bienal de Veneza e o triunfo espetacular de Aldemir Martins ganhando em prêmio ecumênico na XXVIII Bienal de Veneza o Grande Prêmio Internacional de Desenho. Supérfluo falar ainda no alto conceito tido no exterior por uma Fayge Ostrower, por um Oswaldo Goeldi, por um Ivan Serpa e por um Burle Marx.

O atual nível das artes gráficas no Brasil não decorre de escolas oficiais. Grupos particulares, como em Recife, no Rio, em São Paulo e principalmente em Porto Alegre, constituíram-se por esforço próprio, e bastante citarmos ainda artistas da classe de Darel Valença, Renina Katz, Abelardo da Hora, Mario Gruber, Carlos Scliar, Glenio Bianchetti, Edgar Koetz, Danubio Vilamil Gonçalves, Vasco Prado, Manoel F. Ferreira, Charles Meyer, Glauco Rodrigues, Gerda Brentani, Yolanda Mohalyi, e outros cujos nomes não nos ocorrem, para termos mais ou menos uma nomenclatura aproximada dos artistas que se dedicam ao desenho e à gravura, segundo diversas tendências, o neorealismo, o purismo, o abstracionismo, o concretismo, etc.

As características das artes gráficas no Brasil decorrem de boa técnica linear, estrutural e cromática. Os nossos gravadores atingiram um nível artesanal alto. Os processos mais avançados lhes são peculiarmente conhecidos. Os nossos desenhistas não só chegaram a um apuro de síntese e análise, de trabalho e fatura, de composição e de tema, como já atingiram, diversos deles, uma destriedade estética mercê da qual registram testemunham e metamorfoseam a realidade ou se evadem para criações *sui generis*, a caminho de gratuidade e virtuosismo.

E agora principiam a surgir elementos da geração novíssima que absorvem e assimilam técnicas e maneiras das gerações anteriores e, optando pelo figurativismo ou pelo abstracionismo não apenas formam uma equipe anexa como já se inserem nas fileiras artesanais veteranas, trazendo contribuições pessoais.

Ao sabermos da exposição do desenhista pernambucano José Claudio, supusemos tratar-se de um ingenuísta (ou primitivo) que tentasse explorar temas nordestinos de seca, folclore, cangaço, feiras, ex-votos, com dons primários e empíricos, contribuindo assim com certa candura populista para o registro já quase saturado da ecologia do Nordeste. Nascido em Ipojuca, em 1932, na escola primária ele já "rabiscava coisas"; após dois anos na Faculdade de Direito, no Recife, optou pela arte. Aos dezessete anos já era frequentador assíduo no Salvador, dos ateliês de Mário Cravo, Caribé e Jenner Augusto, e das macumbas, candomblês e feiras. Passageiro de "pau de arara", o antigo aluno de Abelardo da Hora, seguindo a trilha boêmia de Aldemir Martins se radicou em São Paulo onde cursa a Escola de Artesanato do Museu de Arte Moderna, sendo aluno de Lívio Abramo.

Trazendo a fala, os costumes e a tenacidade do Nordeste junto com a roupa do corpo, não se interessou em arranjar situação financeira, e sim em ver o que estavam fazendo Aldemir Martins, Marcelo Grassmann e Arnaldo Pedroso d'Horta; não frequenta o bar do Museu da Rua 7 de Abril, para discurrir sobre arte. Mete-se num galpão, estuda e desenha.

Tem mentalidade boêmia no sentido de interessar-se dia e noite pela vida com sentido dionisiaco, mas não sente vocação para sofrer as vicissitudes de Modigliani e Soutine em vida de cafés e clubinhos. Tem ambição, mas não sente necessidade de instalar-se bem na vida integrando com lábia e desenvoltura ateliês e escritórios de publicidade e caracteriza esta sua primeira ex-



posição, a hábil utilização de temas populares do Nordeste, de lendas, figuras, e bichos. Há evasão total à paisagem, ao episódio e ao anedotário. Nada de cangaceiros, de flagelados, de paus de arara, de feiras, de tradições religiosas. Desenhista figurativo, tem um cabedal enorme de temas locais ainda não explorados em desenho, em gravura e em pintura. Vivaz e arguto, tratou primeiro de se pôr em dia com a técnica. Observou pormenorizadamente o que se está fazendo em São Paulo, cursou como "ouvinte" os processos de disciplina linear de Arnaldo Pedroso d'Horta, aprendendo toda uma propedêutica do desenho. Interessou-se pela maneira esbatida da fatura de Aldemir Martins, passando a trabecular em setores a intimidade do desenho e a deformar em esferas, curvas e elipses a periferia das figuras. Fascinou-o o mundo zoomórfico fantástico de Marcelo Grassmann, e cuidou de passar para a transfiguração onírica bichos do Nordeste. Dessa assimilação séria e disciplinada tirou vantagens algo imediatistas, pois o critério didático da crítica tende forçosamente a filiá-lo àqueles três mestres.

Não se trata, portanto, de um primitivo vindo da província expor canduras ingênuas. Trata-se de um indivíduo que não tendo conseguido uma bolsa de estudos se plantou no "sereno" da quermesse gráfica brasileira, assistindo dia e noite ao que se está fazendo, da mesma forma que os japoneses quando rumavam para as capitais européias e iam aprender por quimiotaxia a fazer encouaçados, motores Diesel, máquinas foto-gráficas, etc. Hoje é um técnico avançado. Vaticina-se-lhe um lugar de destaque no desenho, para breve. Não demorará a encontrar a sua sintaxe gráfica pessoal, transformando em calorias a centrifugação Horta-Martins-Grassmann.

Sua exposição teve êxito lógico de quem se situou estrategicamente num triângulo isósceles como alicerce para uma ascensão pessoal.





Desenho de Jean Ponç.



Desenho de Tápies.

Revistas surrealistas

O recente estudo de Yves Duplessis sobre o Surrealismo contém um capítulo interessante a respeito das revistas desse Movimento. De fato, desde Alfred Jarry já existia mentalidade e público para revistas desse gênero, desde que ele criou o seu personagem Ubu. Revendo velhas coleções muito incompletas de folhetos e publicações literárias pós-dadaístas a partir de Jacques Vaché, vemos alguns números de 1912 e 1913 de *Maintenant*, a revista que André Gravan, boxeador profissional, vendia em seu camioneta. São espécimes tão raros quanto os de Sic; possuímos três números desta revista de Pierre-Albert Birot; são de 1916 (durante a I Grande Guerra). Possuímos um número de *Nord-Sud*, revista fundada por Pierre Reverdy. É de 1917 e contém coisas de Aragon e Max Jacob, entre outros. Todavia a revista dadaísta como mentalidade que deu guarida aos verdadeiros e ortodoxos surrealistas foi *Littérature*, de Soupault, Aragon e Breton. Arrazava a literatura!... Encontram-se ainda vários números nas bancas dos alfarrabistas ao longo do Sena. Evidentemente poucos acreditavam, no dealbar do surrealismo, em seus manifestos. Julgavam tratar-se de piada de *blasés*, e seria alguns anos depois que obras como *Les Champs Magnétiques* seriam levadas a sério. A revista tipicamente surrealista no sentido ortodoxo do Primeiro Manifesto seria a *Révolution Surréaliste*, dirigida por Pierre Na-

ville e Benjamin Peret (este último tão conhecido das rodas intelectuais brasileiras). Dizemos que foi bem tipicamente ortodoxa pois já ali se continham todos os ingredientes surrealistas, tais como o humor, o maravilhoso, o sonho, a loucura, a escrita automática e elementos para estudos psicanalíticos.

A primeira revista surrealista cismática, que abriu fogo contra a ortodoxia, foi *Grand Jeu*, dirigida por Roger-Gilbert, Lecomte, Rolland de Renévill e secretariada por Daumal, ao passo que a revista ou melhor o panfleto *Un Cadavre* já caracteriza nova etapa, com geração mais nova, contando-se entre seus elementos Yves Tanguy e René Char.

A posição política assumida pelo surrealismo deu margem ao nascimento da revista *Minotaure*, gráficamente a mais bem feita de todas e também porque foi nela que apareceu a arte visual surrealista com reproduções ou originais de Max Ernst, Salvador Dalí, Jean Arp (então germanicamente Hans Arp), Alberto Giacometti, René Magritte, Man Ray e Jean Miró. Só esta lista de pintores e escultores de alto nível caracteriza a importância plástica do movimento que até então era só literário quase.

É evidente que em diversos países, notadamente na Suíça, na Alemanha, na Inglaterra e na Itália saíram revistas análogas. Aque-las acima citadas, porém, foram as fontes e os viveiros legítimos do Movimento, as de-

mais passando a ser *bureaux* no estrangeiro, ou agências mimetizadoras. Hoje em dia, desde 1953, reiniciou o *Medium*, a última revista do Movimento, sua nova série. Os números chegam ao Brasil e encalham nos depósitos de livrarias, pelo desinteresse ou saturação, pois parece que mestre Aragon está ficando mesmo gagá...

Agora que acaba de sair o excelente livro de Ferdinand Alquie sobre a *Filosofia do Surrealismo*, houve no Vieux-Colombier uma mesa-redonda dessas que estações de rádio improvisam. Falaram Maurice Nadeau, Robert Kanfers, Max-Pol Fouchet, Bernard Dort e Nicole Védres.

Gabaram o Movimento, embora alguns, como sempre, desancassem Breton.

Entre as revistas surrealistas que não significaram *bureaux* do Movimento no estrangeiro, mas adquiriram personalidade própria, literária e plástica, há que reconhecer a publicação *Dau Al Set*, de 1950, já bem ulterior portanto ao dadaísmo e ao período histórico do surrealismo. Mas a verdade é que se trata de um folheto interessantíssimo, de Barcelona. Mais interessante do que a atual fase polêmica de *Medium*. Residindo no Brasil atualmente o seu fundador, Joan Ponç, nos ofertou alguns números. Reproduzimos alguns desenhos de diversos números, principalmente um dedicado aos *Blues*.

Colaboraram em *Dau Al Set*, elementos da moderna geração catalã em poesia, prosa,

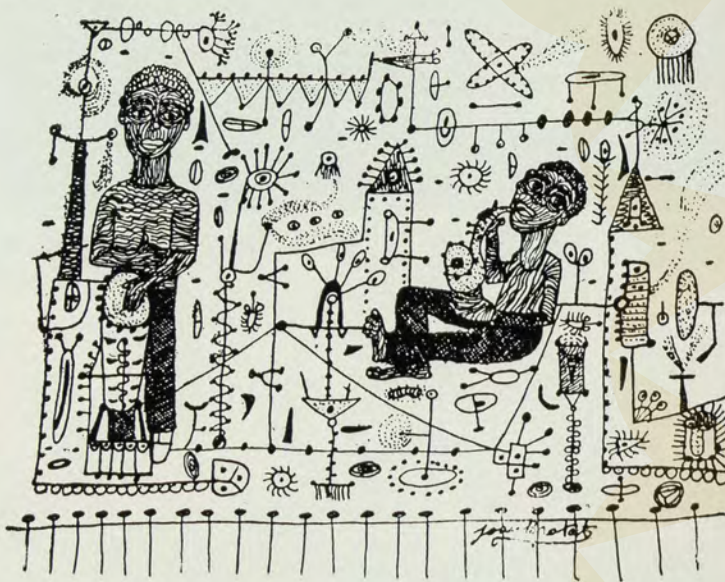


Desenho de Joan Ponç.



Desenho de Rogent.

Desenho de Brotat.



Desenho de Subirachy.



ensaio, pintura, escultura e gravura. Entre os plásticos e os gráficos há que acentuar a revolução de linha, tema e deformação onírica de Santi Surós, Juan Brotat, Guansé, José Roca, Javier Ciria, Tápies, Aulestia, Joan Ponç, Marcos Aleu, etc.

O fundador responsável de *Dau Al Set* foi Joan-Josep Tharrats. O número dedicado aos Blues de Nova Orleans, foi organizado por Pedro Casadevall, José Guinovart, Alfredo Papo, Rodriguez-Aguilera e J. J. Tharrats. Sendo uma revista de surrealismo espanhol e, sobretudo catalão, natural que propendesse muitas vezes para o fantástico e o erótico. E natural que nascesse sob a égide mais ou menos simbólica de Miró.

Os desenhos automáticos, deformados, metamorfoseados, cheios de saliências e calombos, como figuras saídas de uma luta de box, decorrem daquela intensificação da irritabilidade das faculdades do espírito a que se referiu Max Ernst. Nota-se a intenção ou pelo menos a tendência de reunir o subjetivo ao objetivo. Para se entender a arte plástica surrealista há que atender ao conselho de Tristan Tzara: "Fazer do olho um sentido tátil do real mais além do estatístico..." Foi o que a rapaziada catalã de *Dau Al Set* quis fazer em arte plástica, enquanto seus poetas e ensaístas se serviam quase sempre da escrita automática e ... do gongorismo. — (J. G. V.).

A pintura nas margens do Congo

Manuel Germano



Composição admirável, pela disposição harmônica das quatro aves. Fundo com efeito de atmosferas e luz. Quadro de Pilipili.

Preparando o rancho, ou fazendo pipoca? Não importa o assunto. A verdade é que Ilunga resolveu um problema de contrastes e ritmos.



Damos a este artigo o título de *A Pintura nas margens do Congo*, e não o de *A Arte nas margens do Congo*, porque não nos vamos referir a uma arte antiga, primitiva, como por exemplo aquela que foi ignorada pelos traficantes, pelos missionários e pela burocracia colonial e só veio a ser descoberta e estimada por artistas europeus contemporâneos. De fato, o assunto que vamos versar não é o das formidáveis esculturas negras que vimos o ano passado no ateliê do pintor Magnelli em Paris e que constituem uma coleção tão importante quanto às de Helena Rubinstein, Paul Guillaume, Tristan Tzara, Sidney Burney, barão von der Heyde, Louis Carré, Charles Ratton e Eugène Meyer. Ou as muitas outras recolhidas hoje ao museu de arte popular de Berlim, ao museu etnográfico de Paris, ao museu antropológico de Leipzig, etc. Pois não só no Congo, mas em todo o Sul da África tanto no centro como nas bandas ocidental e oriental, há e houve contemporaneamente com suas florestas, rios e cubatas, tribos, aldeias e feitorias, uma arte plástica já com razão chamada de "geometria mágica" e muito bem estudada por Robert Goldwater e James Johnson Sweeney. Arte que tende em cada local atributos próprios, religiosos, comemorativos, fetichistas, etc., se estende como um museu disperso e limitado (menos imaginário do que o de Malraux) pelo Gabão, pelo Camerum, pelo Sudão, pela Costa do Marfim, pela Nigéria Britânica, pelo Congo Belga, pelo Daomei, em peças de madeira, pedra, marfim e bronze.

Neste artigo queremos falar da pintura negra no Congo, pintura essa influenciada pelos brancos, e que representa uma espécie de intercâmbio artístico. Dir-se-ia que assim como escultores e pintores europeus deram em fazer ídolos, bichos e ex-votos africanos, por sua vez pintores negros da África, numa espécie de gratidão diplomática e anti-imperialista, passaram a fazer pintura européia nas selvas... Pois não se trata de pintura primitivista, ingênua. A verdade é que o pintor francês Pierre Romain-Desfossés fundou em Elizabethville um ateliê de arte indígena onde artistas congolezes, pintores, escultores, ceramistas, criam com a maior liberdade obras originais de caráter puramente africano. Sim, mas é um ateliê dirigido, e as fotografias de telas que reproduzimos ilustrando este texto mostram significativamente que há cromatismo sensível, composição harmônica, ritmo interessante e, sobretudo, fisionomia civilizada dentro de atributos locais onde paira a atmosfera africana.

O Congo chamado por Joseph Conrad "coração das trevas" nada tem de escuridão, a não ser na epiderme de pretos de alma branca. Conrad, chamando-o assim, queria referir-se ao mistério, às noites, às magias negras, ao recesso de florestas umbrosas. Pois em verdade o Congo é o império livro da claridade fibrilante, do sol a pino, dos mamíferos felizes, da flora abundante, dos minerais patéticos, das cores febris que estão no ar, no chão, nas plumagens e nas peles das aves e dos bichos.

É esse Congo histórico do tempo das Descobertas mas tão milenarmente anterior a elas, esse Congo de hirsuta fisionomia, Congo múltiplo, pois é africano, é belga, é francês, é português, que os pintores negros de Elizabethville fixam em telas que parecem cartoons para tapeçarias. Não se trata de arte realista e dialética mostrando vicissitudes de negros em Zaire, Zombo, Brazza, no Gabão, em Basoko ou em Lusambo, deplorando a má sorte bateques e pongos, de ubangi e bam-

bas, de cabindas e cacongus, de quissamas e libolos, de jingas e de bantus. Não; é uma arte decorativa com lagos, rios, árvores, folhagens, bichos, aves, cubatas, velhas comadrões, paquidermicos guerreiros, hieráticos ídolos, flores e ninhos. Jacarés dormindo sestando inefáveis. Negrinhos assando pipoca, basangas caçando macacos... Arte placida, de repouso e de fêria, de isolamento e de devaneio. Onde tribos como a dos mulubas estão concorrendo com suas cores e suas linhas para modificar o conceito de tapeçaria que brancos artesãos ainda fazem por exemplo em ateliês de Aubusson...

Qual será a característica básica e mais constante da arte negra da África e da Oceania, fora e longe ainda de aculturações?

Parece ser, na escultura pelo menos, a transformação das formas humanas e animais num padrão geométrico de abstração. Ora é evidente que essa transformação exige um alto grau de engenhosidade e de sensibilidade. O bicho e o homem, objetivados através dessa magia geométrica ou, se quiserem, dessa geometria mágica, se desintegram de sua realidade física e se metamorfoseiam em símbolos, em mitos ou, pelo menos, em ídolos. Não pertencem ao tempo, surgem logo como coisa desenterrada de séculos, como matéria convivendo com as selvas e os períodos pré-históricos, promanam de um limbo pagão, são duros, hirtos e imperecíveis como o marfim, a pedra, a fibra vegetal, a crosta dos paquidermes e os barrancos do Ogoval e do Congo. Ora, essas peças que para o branco são objetos de arte, unidades de interesse exótico, de caprichosa conceituação de formas, volumes e espaços, para o negro se restringe a elementos litúrgicos, a unidades religiosas.

Tarefa digna de interesse seria o crítico especializado em arte negra desde a Costa do Ouro até à banda ocidental e à banda oriental do sul do continente africano, tirar do espectador europeu que observa tais peças a noção apenas artística e exótica que as mesmas lhe causam. Não deixar que o branco encare esculturas guardadas em museus europeus de antropologia como simples peças comprovantes da capacidade artesanal de tribos, de feiticeiros ou de iniciados em submeter a madeira, a pedra e o marfim à sua vontade. Mostrar-lhe, como faz com a arte religiosa renascentista e gótica, que tais bichos, fetiches, máscaras, figuras acocoradas, figuras equestres, elefantes, girafas, macacos, aves, calungas são símbolos litúrgicos, têm acepção mística, sentido tabu, etc. E então, através disso, criticar e demonstrar se de fato o artista anônimo e a equipe anônima que realizaram tais peças o fizeram com noção tradicional, através de herança, ou se tais produções são mero resultado de inspiração individual ou coletiva.

Não será difícil que a arte negra, que em escultura já alvoroçou os meios artísticos europeus mais adiantados, também venha a alvoroçá-los através da pintura.

Teremos então na pintura moderna uma espécie de transfusão bantu, fiota, quetequé e quibanqui. Teremos então na pintura e na escultura moderna influxos de uma arte inhimba.

Na paisagem por exemplo, não faltarão novos Henri Rousseau negros, pintando aspectos das margens do alto Alima, com enormes folhas de euforbiáceas, e tirando de plantações prosaicas de mandioca, batata, milho e fumo cenários primitivistas de fato.

A fauna dará à pintura como imenso material de ornamento plásticas atitudes de hienas, leopardos, panteras, zebras, antílopes,



Nesta tela de Knulu, o negrinho descobre o sortilégio da selva. Não será Knulu um Alain Fournier da pintura congoleza?

Pilipili surpreende o sonho onírico de um jacaré entre flores que parecem pintadas por Seraphine Louis.





Mwenze, neoralista da rotina das cubatas?

Knulu, cartonista de Tapeçarias.



panteras e chacais. Com as competentes reservas tribais de gorilas, chimpanzés, ofídios e aves. Haverá mesmo animais domésticos como o carneiro, a cabra, o cão e o porco, para gáudio de águias.

Quanto à figura humana, pode ainda a arte negra lotar os quadros realistas da selva humana (e não só a do Congo) com as fisionomias estranhas e os corpos robustos dos bateques, dos pongos, dos ubangi, dos abossi e dos bondios.

O comércio daquelas paragens, tanto no Congo Médio como no Gabão, dará assunto para uma arte de tarefa social, mostrando a verdade colonial de temas como a borracha, o café, os óleos de palma, o marfim, o cacau, a cola e as madeiras.

Se já não estamos no século XVIII, quando o Congo era manancial onde os escravagistas iam buscar cabedal humano, todavia isso pode e deve ser evocado em pintura "nacionalista", digamos assim. Há muito drama humano e racial reduzido hoje à carcaça de escravos não embarcados desde o cabo Lopes até à foz do Ogoval. Faça a pintura negra ou faça a pintura branca, relativamente ao Congo, os painéis expressionistas, tipo Orosco, das *entradas* de exploradores como Stanley, Savorgnan de Brazza, Maistre, e outros. E renda justiça ao médico Alberto Schweitzer, que escolheu uma área do antigo rio São Benedito para a sua missão humanitária...

Por enquanto os artistas negros congoleses contemporâneos que já fixaram aspectos de sua pátria, são: Pilipili, cuja pintura tem admirável senso de harmonia e ritmo, parecendo *cartoon* para tapeçaria. Trata a flora e a fauna com um sentido ornamental, quase civilizado de parque, muito embora às vezes um enorme e beatífico jacaré durma plácidamente entre enormes flores que parecem pintadas por Séraphine Louis.

O pintor muluba Knulu, que morreu recentemente, tinha uma inspiração muito sadia e a sua composição ainda ingenuísta ora se comprazia em pintar marrecos em sesta em redor de um lago, ora se alvorçava com as peripécias da caça à unha, em plena selva.

O pintor Mwenze já tem um sentido anedótico, de episódio, e suas telas geralmente dizem respeito a terreiros perto de cubatas onde trabalham velhas comadres, enquanto os maridos e os filhos andam na pesca, na caça, ou na lavoura de milho e de mandioca. Ilunga, porém, o que ainda conserva certa ingenuidade cândida de primitivo, tende também para a pintura de cavalete, devido a estilizações. Qual o defeito que se notará nessa equipe de pintores negros congoleses?

Talvez o esquecimento algo prematuro da dramaticidade da arte especificamente negra. Parece que a influência de Desfossés teve um sentido imediatista de empreiteiro de cartões ornamentais para colgaduras e tapetes, e recomendou aos negros que tratassem de folhas, flores, aves e bichos num variado anedotário de placidez de meio-dia. Essa gente de Elisabethville tem que permanecer africana e congolesa em seus temas e em seus processos plásticos. A tendência para o *cartoon* indicará um artesanato de encomenda, com motivos pueris de periferia de selva, apenas. É preciso que os pintores negros sigam as pegadas tradicionais dos escultores. A efígie severa e sofrida da África tem que estar presente em seus quadros. Nada de pintura de colégio, de liceu de ofícios. Nada de sagaz sentido comercial de temas sintéticos, impessoais.

Se, adquirindo conhecimento de desenho e côr já obtiveram um senso de fatura e composição, precisam agora de "independência" de tema.

O ateliê de Elisabethville assim que descobrir a África verídica e não a daqueles cartazes ingênuos para aeroporto ou para repartições públicas da burocracia colonial, conseguirá fazer a pintura africana chegar ao nível de sua escultura.

Difere bastante das anteriores exposições de Renina Katz a última que esta artista realizou no Museu de Arte Moderna de São Paulo durante a segunda quinzena de outubro. Pois desta vez apresentou também desenhos. Se nas xilogravuras *Mulheres carregando lenha* (das quais uma ilustra esta nota) e na série *Favela e Camponesas* ela continua adstrita à fixação direta e imediata das realidades em esferas da vida do povo, e permanece conscientemente subordinada à uma tarefa, contudo nos proporciona nos desenhos de árvores um bucolismo de écloga quase romântica através de grafismo onde também há sensível desenvoltura.

As ilustrações para as edições francesa, alemã e búlgara do último romance de Jorge Amado mostram-nos uma fidelidade gráfica à conceituação dialética de neorealismo. Ao passo que os estudos (desenhos e gravuras) sobre a *Inconfidência Mineira* e baseados no célebre *Cancioneiro*, de Cecília Meireles, apresentam uma noção mais ampla dessa mesma conceituação porém tratada com atmosfera temporal da época.

Renina Katz é dessas artistas de objetividade fidedigna cuja concepção e realização de assuntos poderiam servir de tese para os últimos congressos da Associação Internacional de Críticos de Arte, tanto o que se reuniu em Oxford, na Inglaterra, há um ano, como o recentíssimo que se efetuou em Dubrovnik, na Iugoslávia. De fato, na sétima assembléia plenária da citada Associação, Roger Marx, Paul Fierens e Magda Boas debateram a semântica de termos como realismo, neorealismo, expressionismo, figurativismo, abstracionismo, etc., mostrando quanto era elástica a terminologia, segundo se tratava de críticos e artistas de Esquerda ou de Direita, ou então tradicionais ou vanguardistas.

Recentemente Antônio Bento se referiu a debates deste gênero no congresso realizado na Iugoslávia. De fato a concepção de realismo para Courbet era uma coisa real, objetiva, ao passo que para Mondrian era outra, subjetiva. Renina Katz faz realismo segundo o sentido semântico da palavra, e dialético da realidade. E não resta dúvida que, mesmo se inclinando plásticamente para um realismo "romântico" ao tratar da Inconfidência Mineira, obteve um dos ápices técnicos de sua carreira artística.

Resta debater se esse ápice técnico, mesmo segundo a conceituação naturalista, está no nível das realizações atuais do figurativismo. Não resta dúvida que Renina Katz adquiriu maestria artesanal, tem pormenorizada experiência e bastante tirocínio. Propositamente não deforma contornos nem volumes, respeita planos e espaços segundo a perspectiva óptica, dando assim uma realidade de negativo fotográfico aos assuntos.

Essa fuga voluntária ao expressionismo, por não querer interferir na realidade escolhida para seu registro e testemunho, a atem a um impressionismo aparentemente neutro. Sua fatura e sua composição obrigam-se assim a evitar pesquisas pessoais vanguardistas de periferia e estrutura a não ater-se sequer a um purismo sintético ou analítico. Tal concepção de arte justaposta à realidade como uma fôlha sensível define uma obstinada subordinação do artista ao fato objetivo. De forma que, mesmo ilustrando temas históricos e literários, como no caso dos livros de Jorge Amado e Cecília Meireles, ela compartilha com uma adequação gráfica aos textos. Não interpreta pessoalmente, obedece a uma espécie de procuração restrita e categórica. Conforme se vê, não resta dúvida quanto à opção consciente que ela faz do realismo quer do ponto de vista técnico quer do ponto de vista estético. Seus trabalhos caracterizam reiteradamente a conceituação que tem do problema.



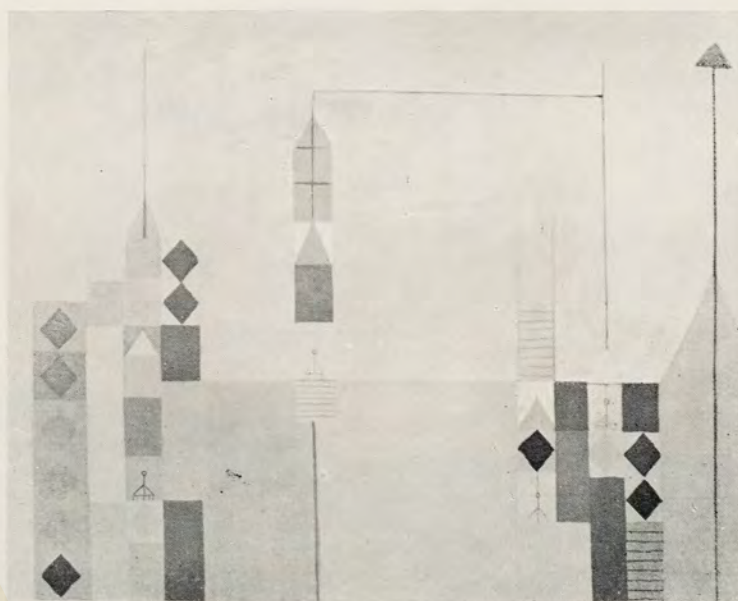
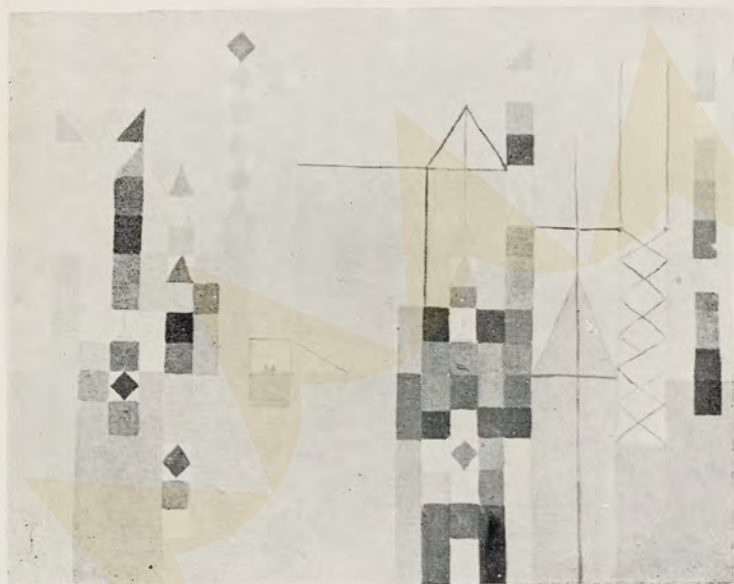
"Favela".

Renina Katz

"Mulheres carregando lenha".



Ione Saldanha



Esta pintora abstrata apresenta em sua mais recente exposição no Rio e em São Paulo duas séries diferentes porém complementares de trabalhos. Significam pesquisas quase paralelas não como igualdade ou simetria, mas como procuras simultâneas de soluções. Não afirmaremos que as consegue sempre. Os trabalhos da primeira série (de que aqui reproduzimos algumas telas) dizem respeito a espaço, composição e cromatismo, preponderando este último quanto a gamas, tons e contrastes.

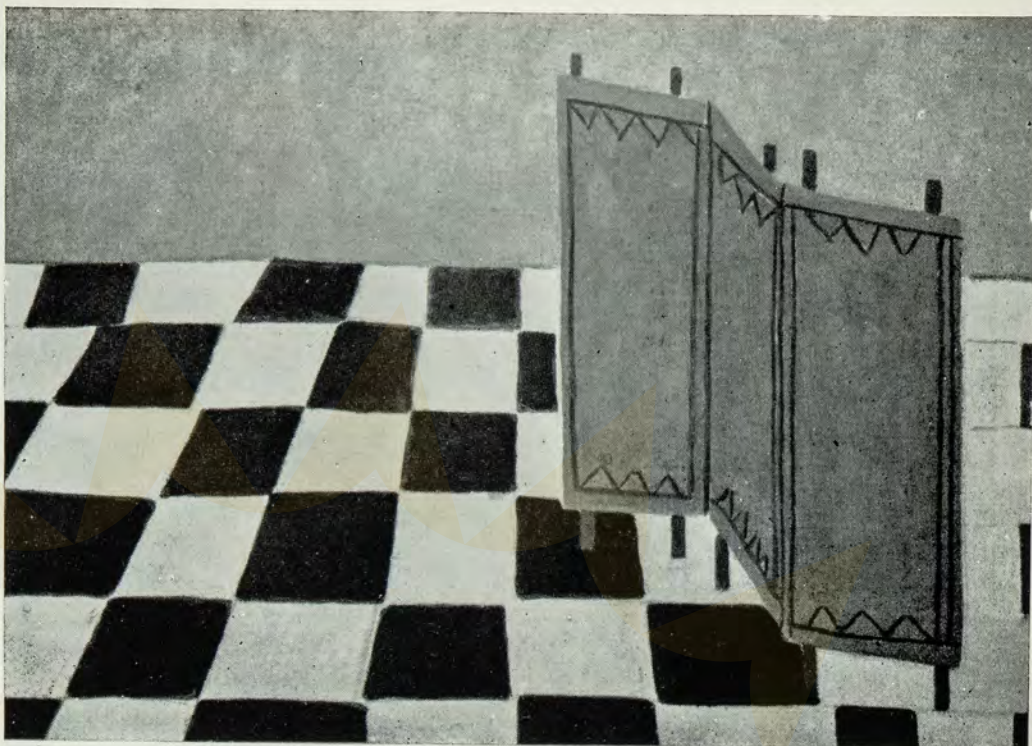
Ione Saldanha experimenta obter efeitos de ritmo e fibrilação, uma plasticidade de quadrados e losangos sublinhados em mosaicos. Continua aqui, entre nós, as pesquisas nesse sentido de Lenormand e Enard em arte abstrata, e de Venard em arte figurativa. Mas tem uma intenção simbolista e não sinceramente plástica. Há intentos literários, intelectualizantes. Os trabalhos da segunda série reduzem-se a tiras longitudinais, onde graduações de cores afins se sucedem quase em *degradé*, significando, em trama de matéria discreta, impregnações cromáticas.

O efeito analógico que suas telas abstratas causam é de assuntos infantís, de jogos de infância, com lanternas suspensas, gaiolas expostas à fibrilação solar, passagem feérica de fotosferas, decomposição prismática da luz, micropormenorização de atmosfera.

Pintura, pois, de pesquisa e que, se seguisse um rumo de sensibilidade, se enquadraria bem na fantasmagoria de certa fase de Klee. Mas o estorvo é a acima citada intenção simbolista, de fazer neumas literários; de forma que não se trata de pesquisas técnicas, plásticamente falando; trata-se de metamorfosear trabeculados cromáticos numa disponibilidade de contínuos e reiterados monólogos cuja tonalidade vai até à setima menor, para usar de terminologia de propedêutica musical.

Se de fato é esse o interesse de suas pesquisas, entre Debussy e Samain, Ione Saldanha obteve o que planejou. Isto é, transportou processos utilizados na composição abstrata para uma pauta extra-plástica e cuja repetição em quase todas as telas corre o perigo de saturação.

Das duas séries de trabalhos apresentados, optamos pela primeira onde a interferência de grafismo cria aquelas analogias de jogos puerís, evocando lanternas, gaiolas, castelos em "ponto de cruz" sobre almofadas etc. Quando de fato consegue efeitos feéricos de fotosferas e decomposição prismática da luz ou micropormenorização da atmosfera está, talvez sem saber, no caminho certo, de domínio da matéria.



"Biombo", têmpera, 1956.

Eleonore Koch

A exposição de trabalhos de Eleonore Koch no Museu de Arte Moderna de São Paulo indica atributos de sensibilidade feminina quanto aos assuntos de placidez poética. A artista nem sempre valoriza esses temas de maneira a conseguir da técnica da têmpera cromatismos puros, espaços bem tratados e perspectivas onde atmosferas tranquilas parem ao longo de móveis, portas, biombo e salas.

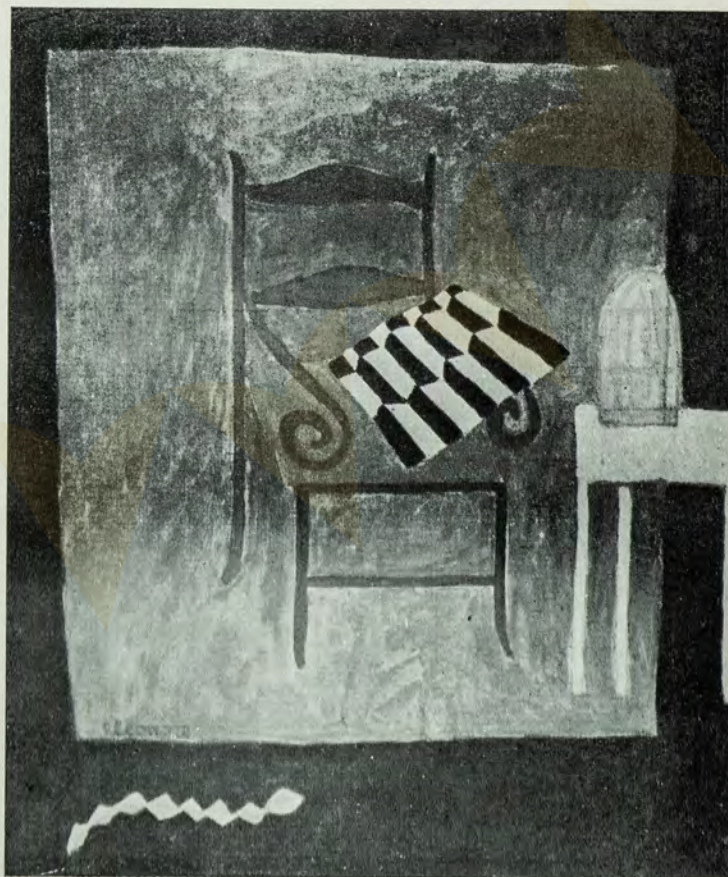
A impressão que tais assuntos causam ao visitante evoca às vezes aquela fase intimista das toalhas de xadres das telas de Bonnard, quando não certos interiores de quadros de Matisse no período dos arabescos e mosaicos em Nice.

Já a fatura, porém, não é muito boa conquanto surgira um influ. x. não técnico porém lírico de certas telas aparentemente ingênuas de Alfredo Volpi.

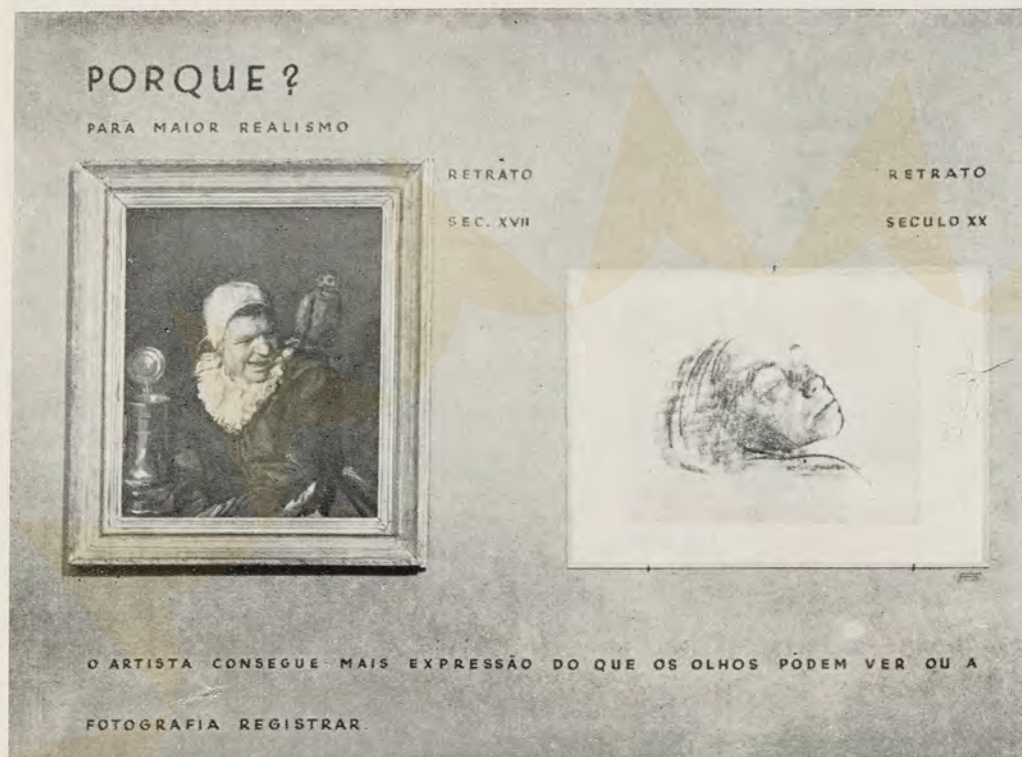
Eleonore Koch não será uma "primitiva" nela apresentação do assunto nem nela composição empírica; será uma primitiva em outro sentido: pela candura dos planos, pela espontaneidade das cores.

Sua arte, guardada as proporções, se filia hoje em dia à tarefa de artistas da "pintura otimista", de que Matisse foi o restaurador com sua tela *A felicidade de viver*. Dêsse gênero de pintura se dirá sempre aquilo que Jean Paulhan observou em Dufy e Marquit: "Sentimento de dever cumprido e de espera inefável". Julgamos que se apurar a sua fatura e não se mostrar tão *nonchalante* na composição de planos e perspectivas e se conseguir mais sinceridade na atmosfera voluntariamente ingênua dos temas, Eleonore virá a ser uma pintora de interesse. O temário de interiores corre sempre o perigo do prosaísmo pequeno burguês caso não se impregne daquela plasticidade ensinada por Bonnard e Vuillard. Mesmo se pretende restringir-se ao climax ingenuísta, Eleonore Koch deve soerguer a intuição plástica a um estado de testemunho sensível e não de gratuidade displicente.

"Poltrona", têmpera, 1956.



A Didática de Arte da Biblioteca Municipal



Acha-se colocada atualmente no corredor do Museu de Arte Moderna de São Paulo uma série de pranchas didáticas de artes visuais. Material organizado pelo Museu de Arte Moderna de Nova York, remetido para aqui e excelentemente traduzido.

A Didática de Arte precisa ter um caráter de divulgação intensa, deve ser exposta não só na entrada de bibliotecas e museus como precisa ser distribuída pelas escolas e galerias de arte de maneira a atuar como cartazes que ensinem o público a ver, sentir e gostar do desenho, da pintura, da escultura, da gravura, etc.

Já foi superada a política burocrática de pas-maceira dos museus oficiais que eram antigamente meros depósitos de telas e blocos. A museologia é hoje uma ciência, destinada a transformar exposições permanentes ou rotativas em ação para o conhecimento das artes. Todo museu moderno e toda entidade dirigida com sentido cultural precisa antepor às salas de exposição duas coisas imprescindíveis: a sala de didática e o auditório.

O público que frequenta essas entidades necessita de um itinerário, de pranchas com caráter elucidativo. Mas também o público que não as frequenta a não ser por acaso num ou noutro domingo de chuva, também carece de estímulo para educar o seu gosto. Os leitores por certo conhecem o livro de Marangoni, *Aprenda a Ver*. Não é muito acessível devido à sua finalidade direta: aprimorar o gosto daqueles que já apreciam a arte. Faz-se mister um livro mais didático e que inicie deveras o público na propedêutica da arte. Essa tarefa não cabe a livros, e sim a cartazes. O livro precisa ser conhecido, comprado e lido. Já o cartaz didático vai ao encontro do público, atropela-o, obriga-o a parar, ler, interessar-se.

Esta exposição de cartazes didáticos já foi precedida por outras, e convém aqui citar a excelente Didática do Museu de Arte de São Paulo, por seu cunho histórico, cronológico e pela distinção analítica dos grandes períodos e movimentos.

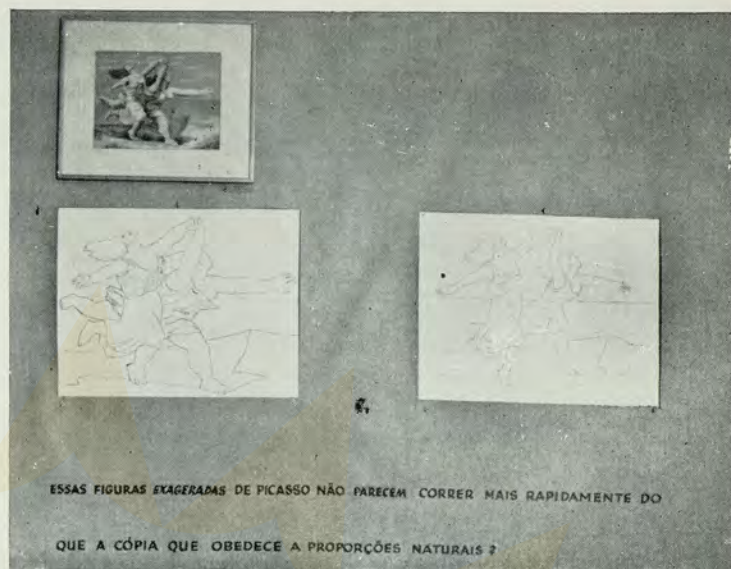
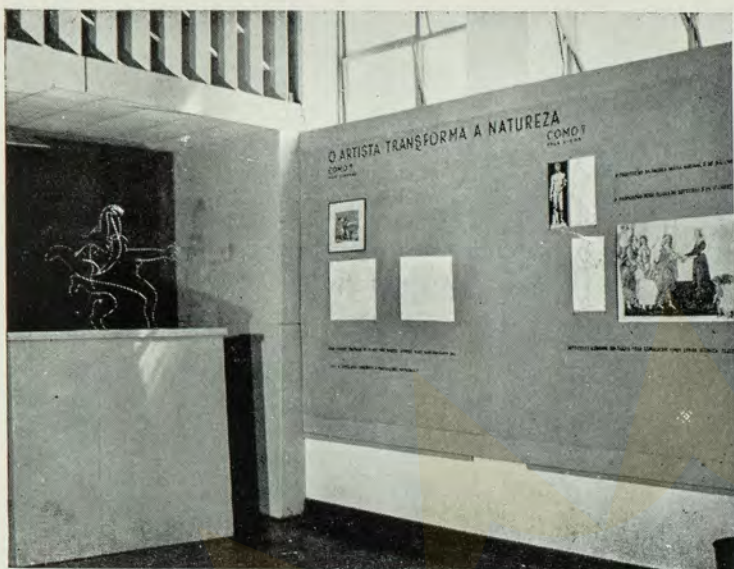
A Didática elaborada por técnicos de museologia e de história das artes, deve atuar pela imagem, abordando gradualmente, de maneira simples porém incisiva, o conhecimento da linha, do contorno, da forma, do conteúdo, do espaço, da perspectiva, do plano, da cor, do tema do belo, do feio, do ritmo, do movimento, da realidade óptica e da deformação artística.

Depois dessas pranchas, é que deve vir a questão histórica da arte, os períodos, os movimentos, as grandes figuras.

Evidentemente haverá séries ascendentes de didática. Desde a preliminar, dirigida ao povo, até à de sentido crítico e analítico já definindo a evolução das artes desde seus primórdios até a época contemporânea.

Pode-se mesmo falar num museu didático, onde a planificação do gosto popular principiase por exposição de material escolhido de maneira a: 1.º, ensinar valores formais; 2.º ensinar valores estéticos; 3.º, ensinar a visão pura, distinguindo entre a realidade e arte; 4.º, ensinar a evolução da arte em seus períodos essenciais; 5.º, ensinar a criticar e a distinguir.

Antes dessa empreitada que só organizações aparelhadas poderiam realizar, cabe aos cartazes didáticos diferenciarem-se como os cursos em escalas crescentes. E a distribuição desses cartazes deve ter um sentido metodológico do seguinte teor. Nas ruas, escolas pú-



blicas, associações populares, sindicatos, clubes de esportes, apresentação de cartazes propedêuticos, estimulando o interesse, a curiosidade e o gosto. Nas escolas secundárias, ginásios, colégios, universidades, museus, entidades de cultura, distribuição de cartazes sobre conteúdo, forma, tema e técnica. Substituição periódica desses cartazes por outros

já destinados à história da arte e a noções de técnica.

Enfim, a Didática de artes visuais oferecida ao público deve ter dois intentos: o de atraí-lo para as artes, coisa que é fácil conseguir por causa da intuição popular; e ser um instrumento prático de ensino e de documentação.

Mas a Didática deve diferenciar-se dos compêndios. Os compêndios são resumos, concentrações, enfim sínteses. Ora, a Didática deve ser apêlo, análise comprovante, de maneira a não se tornar apenas um guia ou um monitor de referências, e sim, principalmente uma iniciação persuasiva.

No Ibirapuera:

O acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo

Desde que, por ocasião das festas comemorativas do IV Centenário desta capital, o Ibirapuera se tornou mais do que simbolicamente a *alma mater* da cidade, têm convergido esforços para lhe dar um cunho de centro cultural permanente. Nesse sentido,

desde a III Bienal, as artes plásticas têm concorrido com programações sistemáticas. Após a Exposição da Paisagem Brasileira no Palácio dos Estados, outro imóvel, o Palácio das Indústrias, chamou a si, como área maior, todos os certames artísticos nacionais ou in-

ternacionais de interesse. Presentemente desenrolam-se acolá três exposições de significação: a de tapeçarias francesas realizadas em grandes centros especializados. Os cartões são da autoria de Arp, Le Corbusier, Deyrolle, Dewasne, Herbin, Kandinsky, Mor-





tensen, Magnelli, Pillet e Vasarely. Conforme a lista indica, todos da chamada vanguarda da Escola de Paris, exceptuando Kandinsky e Le Corbusier.

Arp apresenta uma formulação surrealista. Deyrolle oferece-nos algo no gênero de *Les Faux Miroirs*. Dewasne e Pillet apresentam formas em friso, com ritmo rotativo típico de suas telas. Herbin efetua formas em movimento de pêso de gravidade, com cores cômicas. Mortensen e Vasarely, planos e cubos bem característicos de uma estática vibrátil muito bem cromatizada. Um conjunto de vinte peças vanguardistas, na linha da tapeçaria com motivos abstratos.

Outra exposição de interesse é a de cristaleria norte-americana. Trata-se de peças provenientes do Museu de Cristaleria Corning e apresentadas pelo Serviço Cultural e Informativo do Consulado Norte-Americano de São Paulo.

Essa indústria na América do Norte se iniciou no comêço do século XVII, em Jamestown, mas só se firmou deveras no fim do século seguinte. É claro, que, dentro do espírito nacional de mecanização, essa arte se tornou uma ampla indústria de produção em massa, cuja seriação obedeceria a desenhos de simplicidade funcional executados por Freda Diamond, Maurice Heaton e Michael Higgins.

O material belíssimo, apresentado no Pavilhão das Indústrias advém de desenhos daqueles citados artistas e mais dos seguintes: C. T. Swartling, Ken R. Haley, Clarence Heisey, Marvin Yutzey, George Thompson, Dale Husted, Earl McCutchen, Alfred Knobler, George Sakier, Scott Wilson, Fritz Foord, Dorothy Thorpe, Carl Yohl, Eileen Bradford, Carl Erickson e David Hills.

O ACERVO DO MUSEU DE ARTE MODERNA, em mais uma apresentação total ao público, dá novamente ao Ibirapuera o cunho de um museu de arte vanguardista, conforme já sucedeu nas II e III Bienais.

Material estrangeiro e nacional, provando que o Museu da rua 7 de Abril dispõe de desenhos, gravuras, pinturas e esculturas originais abrangendo grandes períodos da evolução mais atual das artes visuais, nas duas vertentes mais em voga, o figurativismo e o abstracionismo.

Assim é que há ali telas futuristas italianas; cubistas francesas; expressionistas holandesas, belgas e jugoslavas; da Escola de Paris; surrealistas, ingenuístas, etc. Idem, quanto à gravura e à escultura.

Dos pintores nacionais ou radicados no Brasil há trabalhos de Aldo Bonadei, Armando Balloni, Oswald de Andrade Filho, Gino Bruno, Ernesto de Fiori, Rebolon Gonzales, Clovis Graciano, Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Carlos Botelho, Veiga Guignard, Sérgio Milliet, Emeric Marcier, Milton Dacosta, Maria Leontina, Karl Plattner, Geraldo de Barros, Yolanda Mohalyi, Paolo Rossi Osir, José Pancetti, Carlos Prado, Heitor dos Prazeres, José Antônio da Silva, Elisa Martins da Silveira, Danilo Di Prete, Paolo Rissone, Quirino da Silva, Alfredo Volpi, etc.

De escultura há peças de Victor Brecheret, Maria Martins, Mario Cravo, Ernesto de Fiori, Bruno Giorgi, Caciporé Torres, etc.

De desenho e gravura há material de Lívio Abramo, Oswaldo Goeldi, Arnaldo Pedrosa d'Horta, Flávio de Carvalho, Di Cavalcanti, Fayga Ostrower, Fernando Lemos, Poty Lazarotto, Aldemir Martins, Elisabeth Nobiling. A seção de modernos italianos, como Afro, Campigli, Carrà, Guttuso, De Pisis, Soffici e Severini, é importante. Como o é a de gravadores norte-americanos.

Quanto à escultura estrangeira há que destacar peças de Max Bill, Calder, Jacobsen, Boccioni, Manzù, Germaine Rierier, Arp, etc. Na verdade, tôdas as tendências da arte mo-



Lhote, "Natureza morta com leque".

Severini, "Flores e Livros".



Casorati, "Maternidade".



Gutlich, "Família".





Tela de Campigli, 1924.

Willy Baumeister, "Gesto cósmico".



Armin Landeck, "Viela", 1948.



Nisch Kohn, "Tigre", 1949.





Duas telas recentes de Afro.

derna apresentam na atual exposição no Ibirapuera exemplares típicos de movimentos, períodos e técnicas.

Assim, o público tem ensejo para percorrer um acervo de artes de vanguarda desde o cubismo até ao concretismo, e notar que das muitas exposições estrangeiras e nacionais realizadas em São Paulo diversas peças ficaram pertencendo ao Museu de Arte Moderna.

Ora, destinando-se aquela entidade a propiciar quinzenalmente exposições em sua atual sede na rua 7 de Abril, precisou recolher esse acervo a um local apropriado, amplo, onde a ciência e a experiência da moderna museologia o distribuem com senso didático. O acervo que se acha por tempo indeterminado no Pavilhão das Indústrias deve ser visitado pelo povo. Acha-se exposto em condições de faustoso espaço com seriação metodológica, em recinto claro, sendo uma festa para os olhos as gravuras, as telas, as esculturas. Vão apurando o gosto discernindo, instruindo.

Já dizia Keats, com razão, que a obra de arte é uma festa para a alma. Mais que isso é um encontro com a história da evolução da arte visual moderna, aquilo que se apresenta no Ibirapuera ao povo. Educa-o, estimula-lhe a intuição, aprimora-lhe o descortino.

Di Cavalcanti, "Litoral".



Individualidades na história da atual arquitetura no Brasil

V - Lúcio Costa

Geraldo Ferraz

Começemos por uma página de recordações. O nome de Lúcio Costa para o redator destas linhas, surgiu imediatamente após a revolução de 1930, com todo o prestígio de renovação que aqueles dias agitados acarretavam. De fato, nos fins de 1930, nos primeiros meses de 1931, houve uma esperança. Aos que não viveram os dias desse romantismo tenentista, em que se aguardava que o voto secreto lavasse a deformação das possibilidades de seleção política que a primeira República estabelecera com um só partido no poder, aos que não assistiram ao impulso da agitação de novas idéias, planos, reconstrução sobre ruínas de homens e de instituições, falar nisso agora, mais de um quarto de século depois, pode se afigurar uma exumação dispensável. Não é, porém.

Se os acontecimentos que se cruzaram de 1929 (atmosfera da revolução necessária), em 1930 (atmosfera de estado de revolução até sua eclosão em outubro), até 1931 (atmosfera de tomada de posição nos caminhos renovadores da política da economia e da vida intelectual, possibilidades pela revolução), não foram ainda historiados pela impossibilidade de uma consciência bastante isenta daquele "Brasil errado" que fazia uma tentativa para acertar o passo, no campo artístico e intelectual, houve, sem dúvida alguma, um esforço coerente, que se manifestou no sentido da concatenação dos elementos de transfiguração. Da escola às manifestações da produção artística e intelectual, uma história nova abre as suas páginas. Se nelas não há o rendimento total que se esperava, isto não se deveu à vanguarda intelectual, que lançou ao encontro do "Brasil errado" as retificações mais ponderáveis, nomes e grupos, atuação e debate, livros e idéias... Os reflexos da tomada do poder por um "espírito revolucionário" em cujo conteúdo participava a inteligência nova do país, desde 1922 — ano dos dezoito de Copacabana, mas também, ano da Semana de Arte Moderna — foram reverberar-se nas artes plásticas, na Escola Nacional de Belas Artes, no Salão de 1931, contemporâneo dessa "Revista Nova" de que quase não há mais memória, em que Paulo Prado, Mario de Andrade e Antônio de Alcântara Machado, lançavam a sua intenção de estabelecer um "repertório do Brasil", e citando a autobiografia de Trotski, ligavam à terra a condicionante temporal, na "feição de polêmica" que caracterizava a atmosfera, e que implicava em "combatividade, agitação de idéias, choque de correntes, procura e discussão".

Um nome, um homem, determinou a catálise no processo de renovação das artes plásticas: foi Lúcio Costa, jovem arquiteto de trinta anos de idade (brasileiro nascido em Toulon, na França, a 27 de fevereiro de 1902), e que

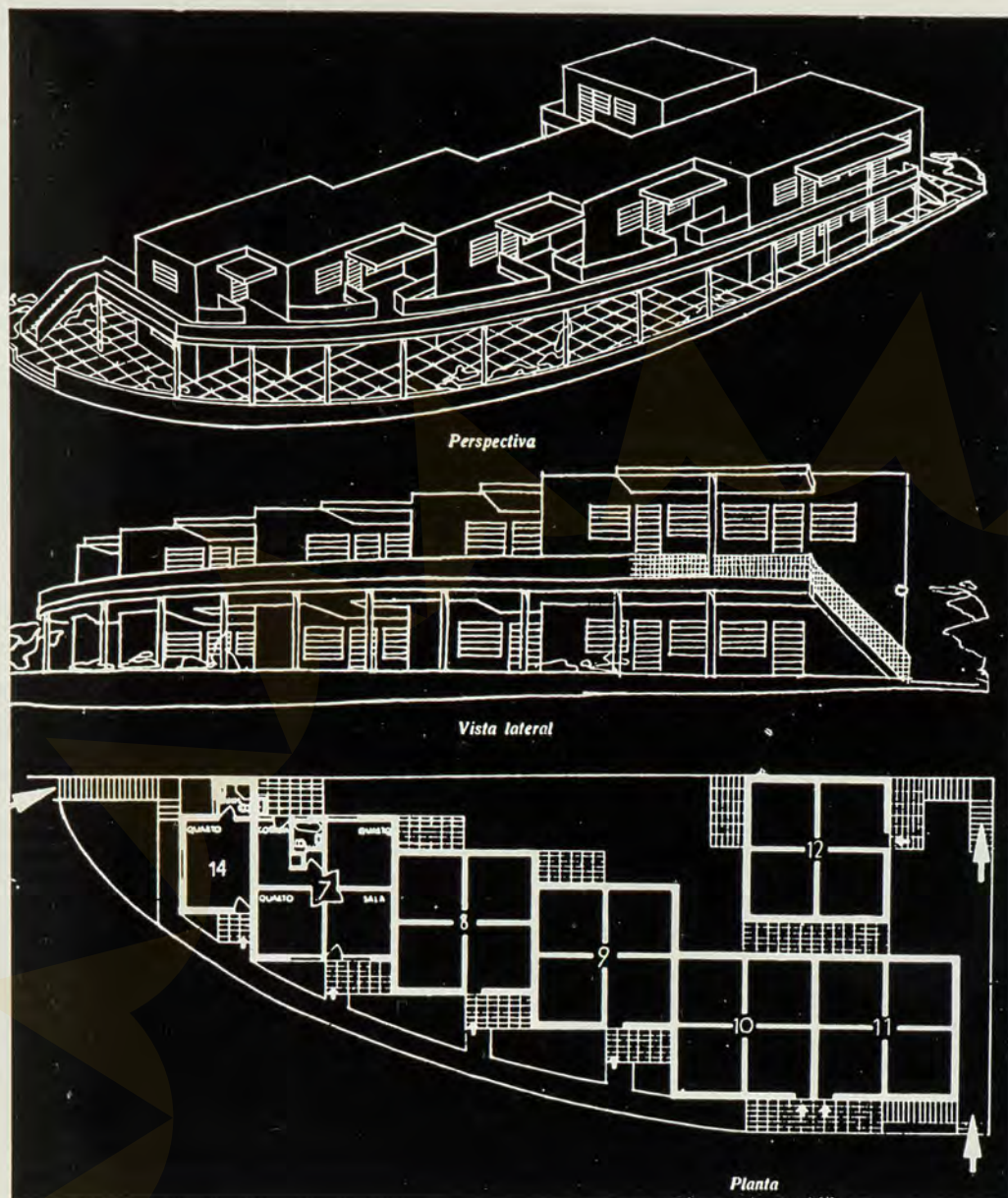
serviu de meio ativo e executivo, das aspirações que rodeavam a inteligência do movimento transformador a operar-se. Não havia nele um sentido particular desse movimento. Suas origens, era filho de uma senhora amazonense de ascendência índia, d. Lina Azevedo Ribeiro, e do engenheiro naval Ribeiro da Costa, homem de espírito imaginativo e idealista no sentido de seu desprendimento das coisas materiais, e, depois, a sua formação escolar, curso preparatório e médio na Inglaterra, — destacando-se desde então as suas grandes qualidades de desenhista — fonte inspiradora de uma consciência profundamente embebida do fato estético, que perseguirá no curso da Escola Nacional de Belas Artes em que se formou, no Rio, em 1924, tais origens e formação intelectual e artística, não haviam feito de Lúcio Costa o "revolucionário" que deveríamos ter a tais alturas. Mas sem dúvida nenhuma, por força das circunstâncias renovadoras em que dois homens ligados à Escola Nova, Francisco Campos e Lourenço Filho, haviam dominado o Ministério da Educação e Cultura, impondo-lhe diretrizes novas, foi Lúcio Costa o homem que lhes serviu, e serviu ao Brasil, de meio (fator humano coordenador), para inculcar a revolução às atividades artísticas. O posto conquistado por via desses impulsos foi a direção da Escola Nacional de Belas Artes, donde sete anos antes saíra, e cuja saudade expressa em estudo escrito acentua bem as limitações dessa personalidade, levada para o movimento modernista por uma injunção dos acontecimentos, aderida e esse movimento com sinceridade de propósitos e de execução na parte que lhe coube, mas sempre resguardada, nas camadas profundas de sua alma de artista de outros tempos, como um autêntico "eighteen nineties" até na configuração física que alcançara, no estilo em que escrevia e escreve, e no qual a marca do dandismo faz emergir o homem sob os tremolos da expressão, no qual se sente bem o carácter dessa "paixão humana de amor à cidade" das palavras de Holbrook Jackson, ou marginalismo que um Wilde expressivamente considerara: "the future belongs to the dandy"... A ocupação da Escola Nacional de Belas Artes por Lúcio Costa é então uma conquista para nós da vanguarda, em São Paulo e no Rio da revolução de 1930.

A falta de continuidade da administração pública, a distorção que os homens de governo mais habilitados intelectualmente a julgar as coisas e a concretizar esse julgamento na ação consequente, a falta de convicções, afinal que subsiste na alma bruta e primária do "herói sem nenhum carácter" (Mário de Andrade), a repontar no fenômeno da psicologia brasileira, tornaram irremediavelmente curta a atuação dos pioneiros das novas idéias

(Lúcio Costa repele o termo pioneiro, tão oposto ao dandismo), e infelizmente, nem a Escola Nova, nem a Arte Nova conseguiram mais do que assinalar uma posição, no meio do torvelinho das ambições desenfreadas, que também a revolução trouxera no bojo, e que em nossa pobreza geral se serviram do período para satisfação de imediatismo deformadores. E então, se a atuação de Lúcio Costa fôra um meio eficiente de que lançara mão o Ministério "revolucionário" para dar forma às suas tendências modernizadoras da vida intelectual e artística brasileira, encontraremos, na continuidade de ação de Lúcio, na sua fidelidade aos ideais que nele se haviam encarnado em um momento difícil de definições e de atos determinados a realizar uma transfiguração nas artes do país, cessado o apóio ostensivo à revolução das realizações artísticas, que o governo a princípio adotara, é com Lúcio Costa que vai ficar a missão de manter um grupo de artistas e de arquitetos na sua tarefa, fóra da fortaleza oficial.

Importa registrar mais uma vez de que forma Lúcio Costa se empenhou pela transformação do ensino das artes: arquiteto adstrito ao estudo e à admiração dos estilos trazidos para o Brasil, do autêntico colonial a que prestava até então (1930) a sua participação intelectual e profissional, com restrições expressas ao neocolonial, curioso admirador das tradições, ao mesmo tempo que das formas mais puras dos estilos europeus cristalizados, Lúcio Costa veio buscar em São Paulo o arquiteto que aqui "construía" efetivamente as primeiras residências modernas — G. Warchavchik, autor dos projetos e construtor das primeiras casas modernistas, em São Paulo e no Rio. Em São Paulo, porque aqui residia — no Rio, porque Lúcio Costa o levou para lá. O curso de arquitetura Warchavchik, na Escola Nacional de Belas Artes; a entrega da cátedra de escultura a Celso Antonio; a inclusão do moderno no Salão Nacional de Belas Artes — irrupção incrível que hoje não pode ser imaginada como se efetuou, pois se perdeu a noção da "atmosfera" criada pela revolução e pela consequência da ação de Lúcio Costa, são fatores esparsos, indicações e manifestações, realizações em que se levava a efeito a transformação necessária, atuante, contínua.

Pela mão de Lúcio Costa a arquitetura moderna de Warchavchik instala a sua marca pioneira na casa da rua Toneleiros, em 1931. É ali que se dão, fóra do ambiente escolar, as primeiras tertúlias do modernismo arquitetônico, que teve também a presença a mencionar de um grande nome da arquitetura contemporânea, Frank Lloyd Wright, o segundo arquiteto a testemunhar a contribuição decisiva de Warchavchik (o primeiro foi Le Corbusier, em 1929, em São Paulo).



No início de suas atividades, a firma "Warchavchik & Lúcio Costa" pôs a arquitetura moderna a serviço de uma idéia que o arquiteto russo, já radicado em São Paulo, tentara no quarteirão de casas populares da rua Barão de Jaguará, na Moóca. Aqui a solução destinava-se também a operários, mas em lugar da moradia que Warchavchik projetou e construiu em São Paulo, em série contínua, as habitações para um terreno irregular na Gamboa, no Rio, visando apartamentos numa só unidade. Inegável é para a época a importância da solução dada, a seriedade da tentativa. Aí estão os 14 apartamentos econômicos para operários, propriedade do dr. Fábio Carneiro de Mendonça, conjugando o espírito de uma época em que proprietários de terrenos ainda se preocupavam em construir habitações econômicas para trabalhadores, e em que arquitetos da significação de Lúcio Costa e Warchavchik, na vanguarda do movimento modernista, não desdenhavam enfrentar e solucionar o problema. Inserimos este exemplo da arquitetura, único que conhecemos do trabalho da firma, de Lúcio e Warchavchik, em 1931, pelo que se reveste como um dado histórico a fixar.

Sobrepondo à voragem das reações redivivas depois da "tentativa frustrada da reforma do ensino das belas-artistas", o seu intuito, que nunca mais abandonará, de encaminhar a arquitetura brasileira para os seus rumos de altitude e de autonomia, Lúcio Costa, encerrado o curto período de trabalho numa firma de pouca duração (Warchavchik & Lúcio Costa", 1931-32), prossegue uma tarefa de trabalho que ele recordaria em 1952: "Nesse conjunto de profissionais igualmente interessados na renovação da técnica e expressão arquitetônicas, constituiu-se de 1931 à 35, pequeno reduto purista, consagrado ao estudo apaixonado não somente das realizações de Gropius e de Mies Van der Rohe, mas, principalmente, da doutrina e da obra de Le Corbusier, encaradas já então, não mais como um exemplo entre tantos outros, mas como o Livro Sagrado da arquitetura. Foi o conhecimento prévio e a demorada e minuciosa análise dessa tese monumental nos seus três monumentais aspectos: o econômico-social, o técnico e o artístico — foi o dogmatismo dessa disciplina teórica auto-imposta, e o intransigente apêgo, algo ascético, aos princípios de fundo moral que fundamentavam a doutrina — atitude que faz lembrar a dos positivistas — foi esse estado de espírito predisposto à receptividade, que tornou possível resposta instantânea quando a oportunidade de pôr a teoria em prática se apresentou". Nessas linhas em que o prota-

gonista da história escreve a sua parte, vê-se claro porque tão fundo a influência de Le Corbusier impregnou e empregna a arquitetura do grupo do Rio, mas particularmente a do arquiteto Oscar Niemeyer, cujo florescimento, desde o escritório da firma "Warchavchik & Lúcio Costa", onde era desenhista, só se explica entre o estetismo tradicionalista de Lúcio e a arquitetura de Le Corbusier. Mas a adequação dos princípios arquitetônicos ia ter, além do conhecimento que o "pequeno reduto purista" fizera no período citado por Lúcio Costa, outra motivação lecorbusiana de feição mais aprofundada e de inserção mais permanente nos anseios do grupo: a construção do Ministério da Educação, que é no Rio o segundo marco da arquitetura brasileira feita por arquitetos naturais do país, depois da lição de Warchavchik (o primeiro marco, sem dúvida nenhuma é o edifício da ABI, de Marcelo e Milton Roberto, cuja importância reside na sua perene atualidade, na sua proporção, na sua serena monumentalidade, na sua expressão por assim dizer autóctone). Do período de 1931 a 1936, quando se começa a formular o problema do Ministério, até a consagração do grupo que vai trabalhar com Le Corbusier e sobre o seu risco original ultimar um projeto e proceder à construção do atual edifício, em que, tão expressivamente assinala Lúcio Costa, concretizou-se uma "expontânea contribuição nativa para a pública consagração dos princí-

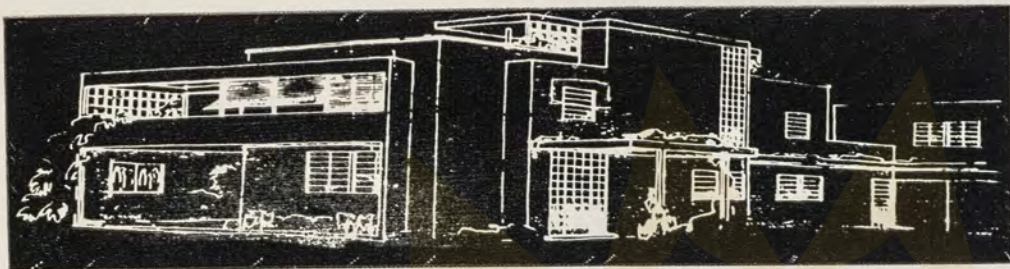
pios por que sempre se bateu" (Le Corbusier), naqueles cinco anos, Lúcio se faz o coordenador da primeira equipe de arquitetos modernos do Brasil.

Se a sua consciência da participação atuante ficou condicionada aos subsólos de sua formação estética e temperamental mais tradicionalista, no bom sentido que a expressão possa ter para os que fazem fé em nossas tradições, se ele atribue a outrem o papel preponderante que lhe coube, na condução do grupo, em que apenas se sobrelevava a estatura do "veterano" Affonso Eduardo Reidy, compreende-se a modestia do arquiteto, que não assume nunca um papel decisivo nos acontecimentos, mas age sempre nas suas margens, estimulando, incitando, aconselhando, apoiando.

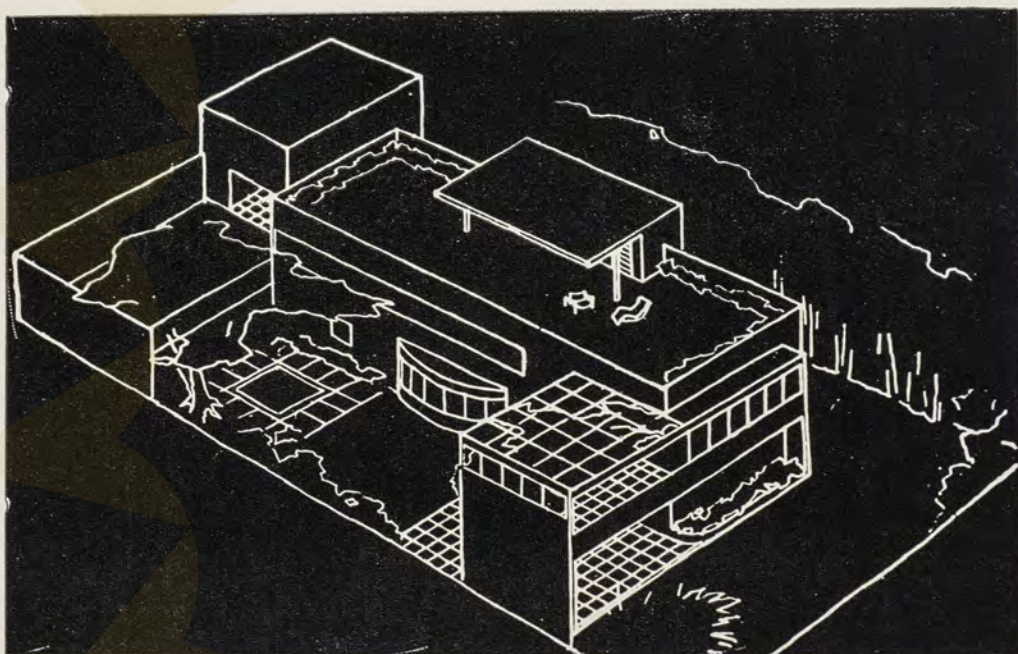
Ver-se-á nestas páginas, na dificuldade de uma recomposição da obra de Lúcio Costa, pela falta de documentação a respeito, como a sua arquitetura se fez, ao longo do tempo, e nos seus exemplos mais característicos, como seja, em nosso entender, o Hotel de Friburgo, a mais brasileira, sentimental e esteticamente considerada, o que é uma contribuição de importância, para a fixação de um tipo de arte de construir, que venha a garantir indícios de ligação com o passado. Lúcio Costa é, nesse sentido, talvez, a mais perfeita adequação de um arquiteto, esteticamente considerado o caso, para traduzir um passado pobre, e, também, importado.

Residência Ronan Borges, Rio

arq. Lúcio Costa, 1934



Largas linhas horizontais estabelecem o palacete Ronan Borges numa serena disposição de exteriores.



Perspectiva aérea evidenciando a harmonização dos volumes.

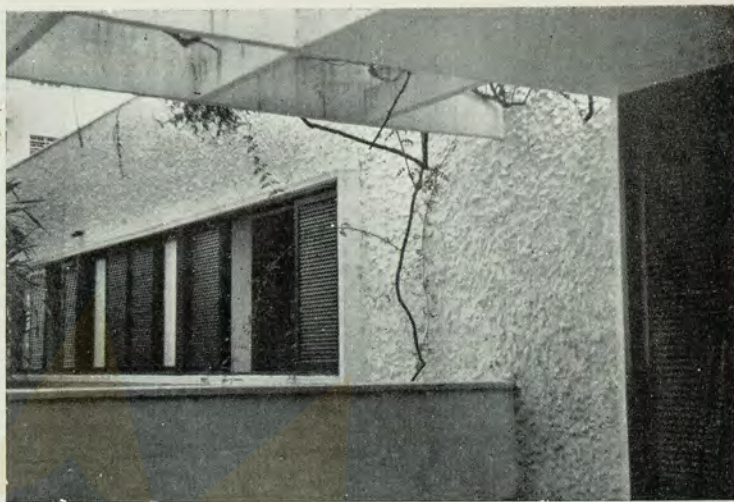
Esta casa, projetada e construída por Lúcio Costa em 1934 é talvez a sua primeira grande experiência como arquiteto autônomo, já no domínio de uma consciência da aplicação dos novos métodos, libertado quase de todo de suas tendências formadoras, no espírito do tradicionalismo. A reconstrução das perspectivas é devida aqui ao trabalho efetuado por um grupo de estudantes dedicados da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, reunidos no Departamento de Estudos Folclóricos de seu Grêmio, que procederam a um levantamento informativo sobre a arquitetura de Lúcio Costa, cedendo a *Habitat* a primazia da publicação de fotografias e documentos que inserimos.

A ilustração do projeto de Lúcio Costa, destas páginas, recompõe alguns aspectos da ha-

bitação do sr. Ronan Borges, em Copacabana. A proliferação dos arranha-céus circundantes ocultou a residência que hoje só pode ser fotografada de alguns poucos ângulos. Entretanto a sua permanência guarda suficiente demonstração da arquitetura que Lúcio Costa realizou no princípio de sua adesão aos rumos novos da arte de construir. Quatro anos antes era ainda um convencido estilizador das tradições mais puras do colonial brasileiro. A residência que projetou faz esquecer esse passado recente. O arquiteto, jovem e imbuído de sua missão, organizou essa residência em uma ampla formulação solucionadora dos diversos problemas propostos num programa de extensas exigências, também novas para a época, no conforto que então se fazia revestido por novas condicionantes.

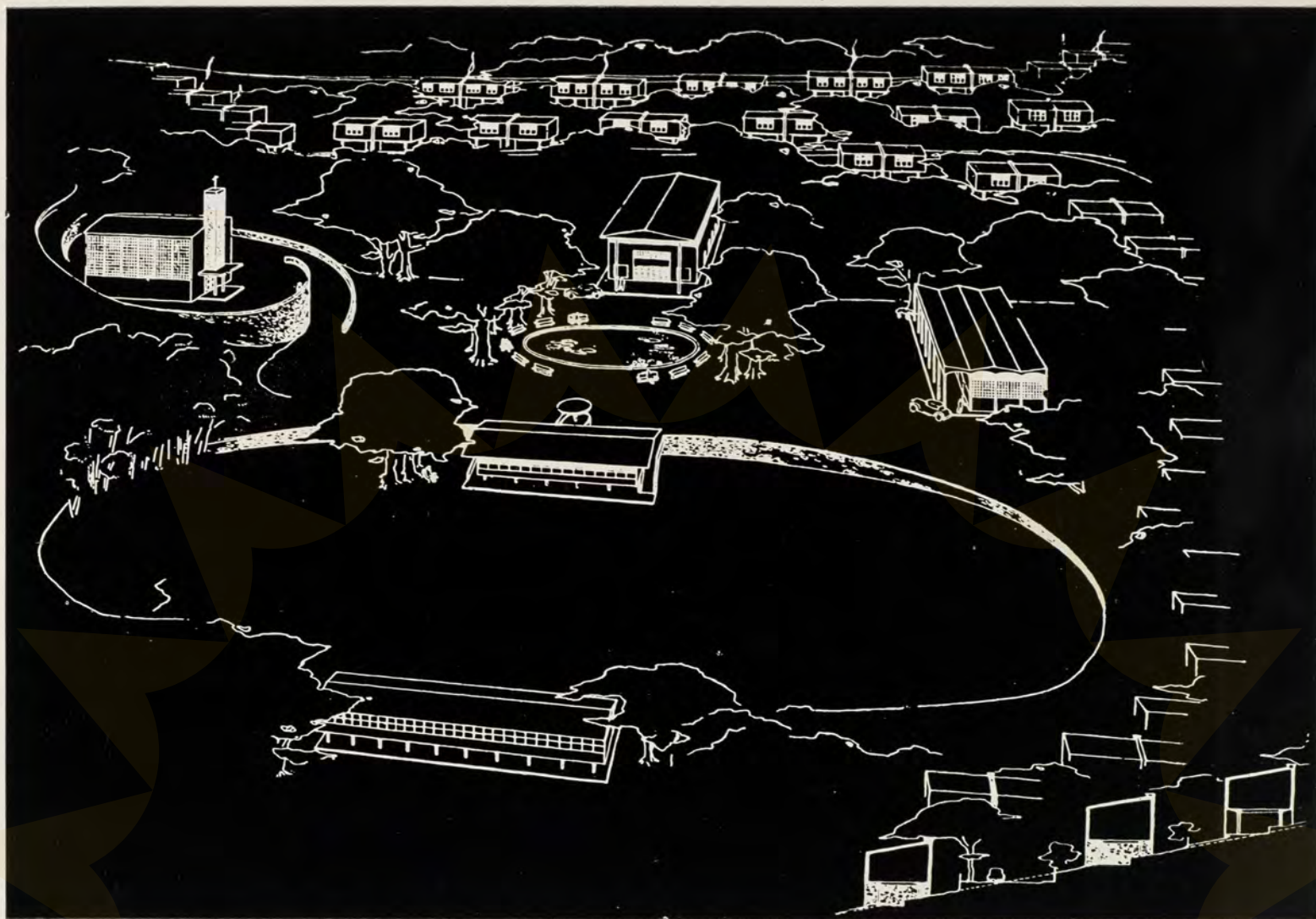
O cuidado do arquiteto pelos pormenores já começa a manifestar-se em elementos que ele concilia, judiciosamente, na iluminação, na ventilação da residência e dos seus compartimentos, até os mais distanciados da vida dos habitantes, como a garagem, composta com fatores funcionais de duração adequada e sempre referente às condições do clima.

Arquitetonicamente, a forma do palacete emerge numa ordenação serenamente estabelecida, em grandes horizontais, com o seu jardim ligado às alas, com a planta manifestada nos volumes, num agenciamento constante e harmonioso de elementos dispostos à retomada e à continuidade de ritmos, nos pontos de referência em que se sucedem, sobrepondo-se em escalada de notável entrosamento.



Os ângulos possíveis destas tomadas fotográficas ilustram certamente aspectos permanentes, vivos, da habitação projetada pelo arquiteto utilizando os recursos mais adequados, em coberturas e vedações trabalhados em vasados pequenos e maiores, conforme a necessidade e a função da luz e do ar, da insolação e da harmonização. As esquadrias inserem-se, plásticamente, na composição, reportando-se a um amplo trabalho de trama, atento a efeitos que não visam jamais a tornar a casa um repositório de formas inusitadas, antes buscando um lirismo contido que freme na rugosidade do cimento que a reveste, nas interrupções das linhas que fecham o espaço, e que se vão ligar mais adiante em intersecções denunciadoras da legibilidade sempre presente da planta. Decorativamente, sombra e luz participam exterior e interiormente das soluções dadas a aberturas e reentrâncias, e uma escada participa, de forma viva, da verdade estrutural, tornando-se, pela simplicidade das linhas, uma complementação do jogo dos ângulos internos. Tal a casa Ronan Borges, realizada num período em que tais tentativas no Rio de Janeiro eram uma novidade absoluta, pelo princípio moralizador da renovação que orientava o arquiteto em suas soluções.





O conjunto Monlevade na ordenação das habitações e do centro em que se colocam a igreja, numa saliência dominadora, o cinema e o clube, e mais distante, à direita, o armazém, não justifica em nosso entender a situação da escola, muito afastada da maior densidade de moradias.

Ante-Projeto para a Vila de Monlevade

arq. Lúcio Costa, 1934

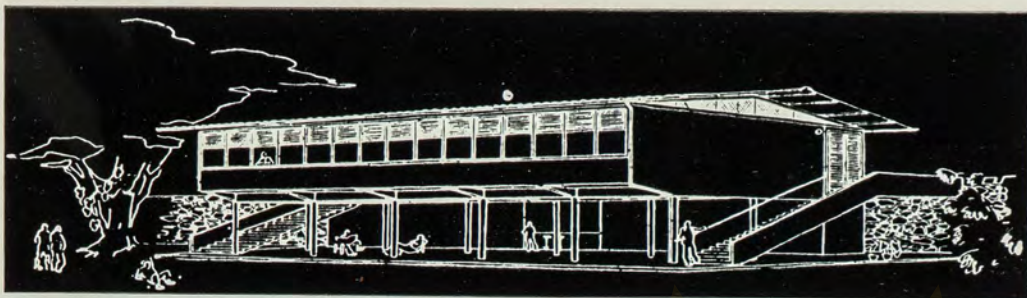


Perspectiva de uma residência geminada.

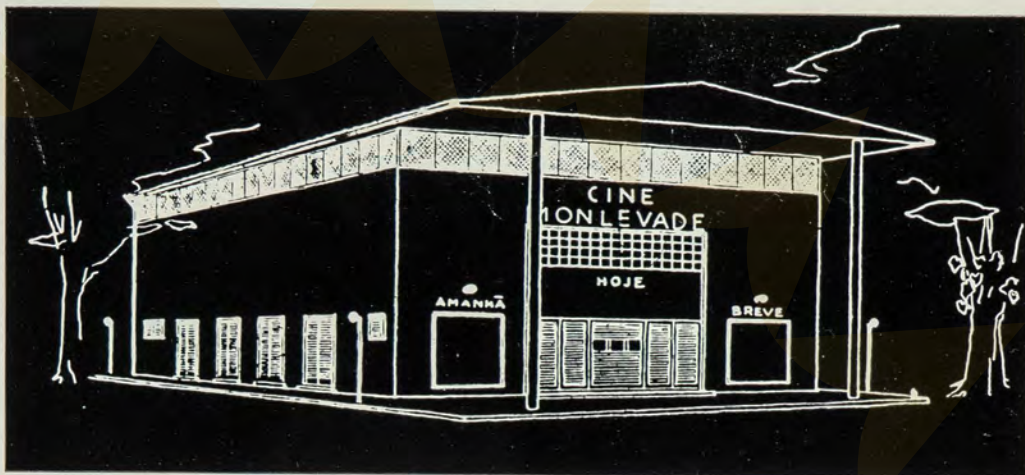
O conjunto de Monlevade, objeto de um concurso de projetos promovido pela Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira, consta deste belo trabalho de Lúcio Costa, em 1935-36. Procuramos, dizia êle, na solução adotada, "levando em conta a acentuada declividade do terreno — atender ao seguinte: 1.º — evitar os inconvenientes, difíceis sempre de remediar, dos delineamentos rígidos ou pouco maleáveis, procurando, pelo contrário, aquele delineamento que se apresentasse como mais elástico, tornando assim fácil a sua adaptação conveniente às particularidades topográficas locais; 2.º — redu-

zir ao mínimo estritamente necessário as despesas com movimentos de terra que supérfluo se torna frisar, tanto poderiam encarecer o custo global da obra; 3.º — prejudicar o menos possível a beleza natural do lugar a que se refere, muito a propósito, o programa". E assim todo o memorial descritivo prossegue, explicando a adoção dos sistemas construtivos preconizados para o projeto, tudo visando a economia e adequação. O memorial é explícito ao máximo e o arquiteto, a certo aspecto de suas recomendações, bem assinala uma de suas ousadias: "usamos prever banheiro "mínimo" indiferentemente para

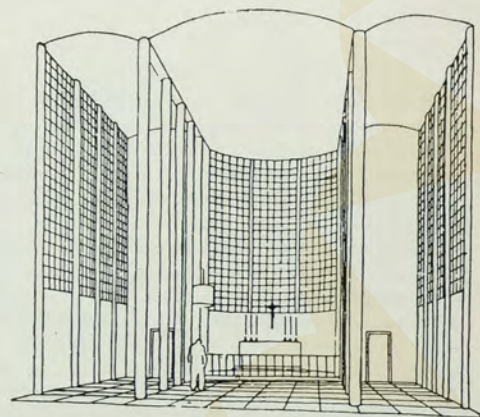
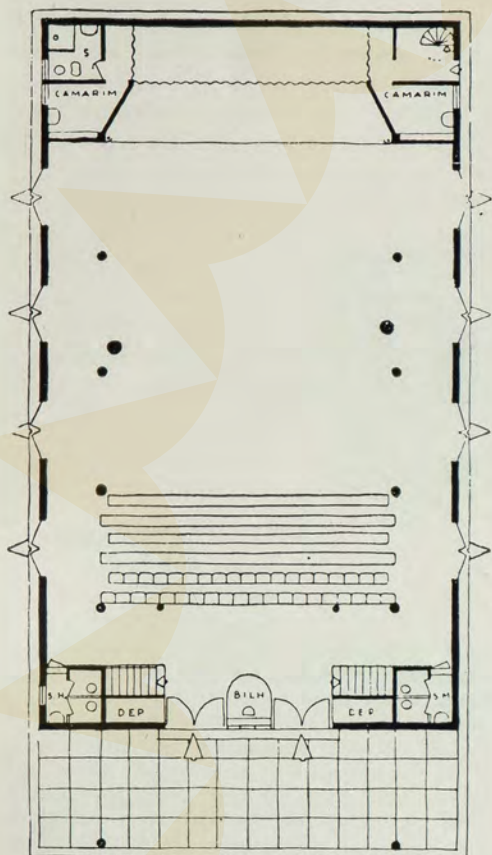
tôdas as casas. O acréscimo de despesa que tal "inovação" representa sobre o clássico metro quadrado com latrina e chuveiro por cima — os moradores que se arranjam — é tão pequeno, que um aumento insignificante de alguns mil réis no aluguel mensal terá coberto, em certo número de anos, o capital empregado e respectivos juros. Não se diga que, por estarem os nossos operários pouco habituados a êsse "conforto" — êle não se justifica: a prevalecer tal argumento, deveríamos todos abdicar dos benefícios da civilização e retroceder, coerentemente, ao primitivismo mais rudimentar".



Em tôdas as construções a recomendação do arquiteto visa a construção sôbre "pilotis", a qual, na implantação da obra dispensaria qualquer movimento de terra. No caso do Clube, que aqui se exemplifica, um bom edifício insere a sua leveza e graça na funcionalidade social a que se destina. Um total aproveitamento e a ligação com o exterior em tôda a perenidade da luz e do ar.

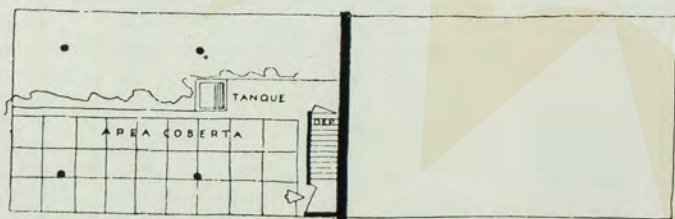


Este é o Cinema de Monlevade. Externamente, o mais comum. Em seus pormenores bastante trabalhado. A ventilação garantida. A adaptação a fins teatrais assegurada. Escoamento totalmente assegurado pois o edifício dá saída para todos os lados. A planta explica a perspectiva.

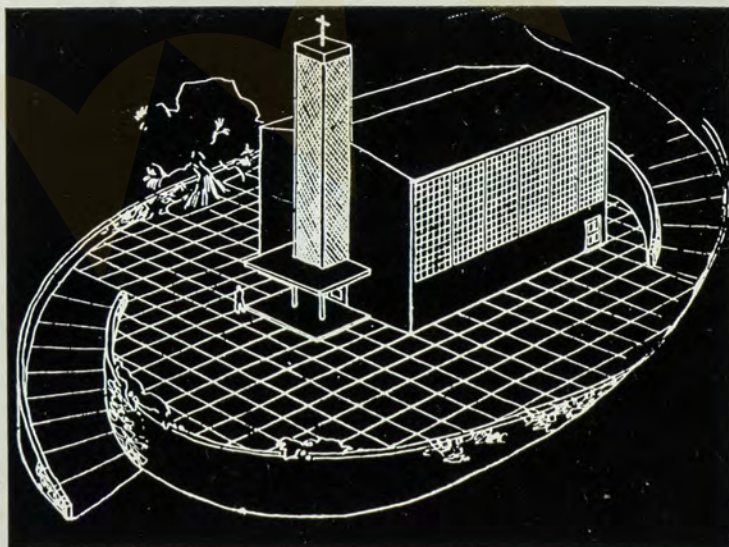
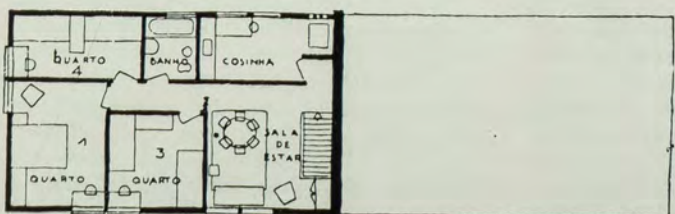


Corte da igreja; em baixo, a perspectiva.

Tipo B de moradia, com as duas plantas: a da área livre na função dos "pilotis" e a planta do andar de habitação para serviços.



TIPO B.



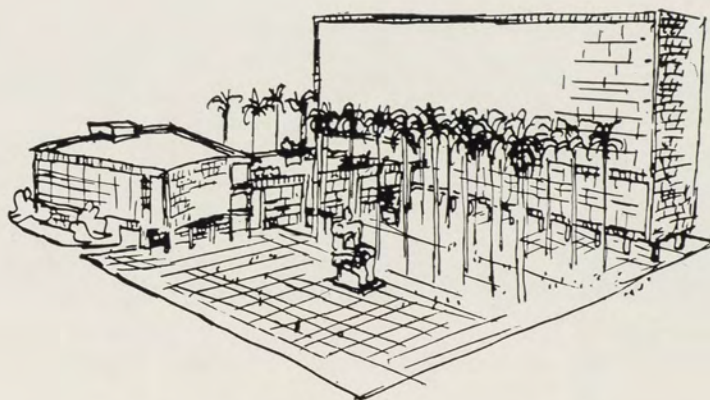


Ante-projeto de Le Corbusier para o terreno que se situava à avenida Beira-Mar. Outra foi a solução preferida, como se verifica no desenho seguinte.

Projeto e construção do Ministério de Educação e Cultura

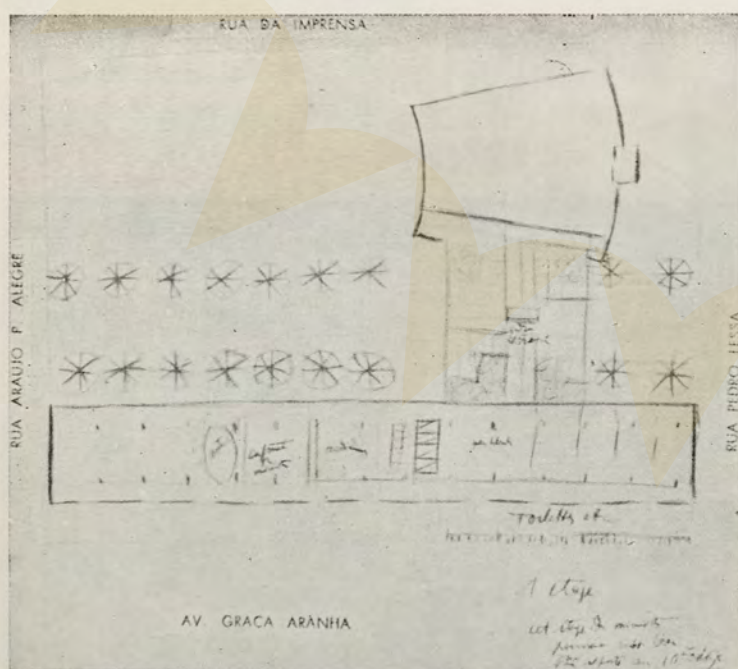
Ante-projéto de Le Corbusier (1936)

Solução definitiva da equipe dirigida por Lúcio Costa, compreendendo Oscar Niemeyer Filho, Affonso Eduardo Reidy, Jorge M. Moreira, Carlos Leão e Ernani M. Vasconcelos.

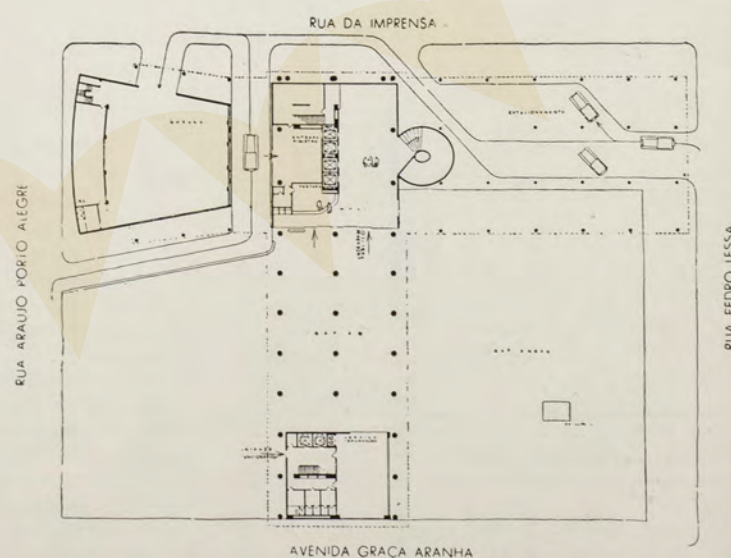


Projeto de Le Corbusier
Edifício do Ministério de Educação e Cultura
R. Castello
A. 13 de maio/36
L. Costa

Desenho da mão de Le Corbusier, do segundo ante-projeto, adotado e adaptado, pela equipe que Lúcio Costa encabeçou, e que resultou no atual edifício.



Desenho da planta de Le Corbusier, adaptada e re-localizada como se vê adiante.

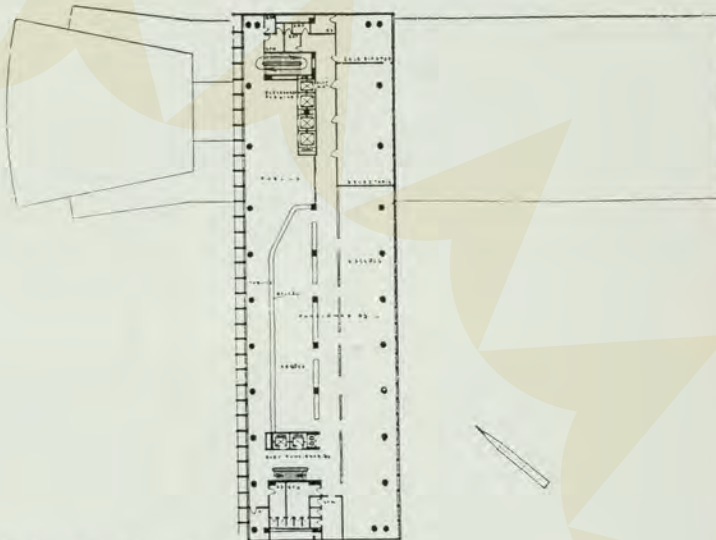


Disposição adotada pela equipe de Lúcio Costa, da colocação da planta no terreno.

Numa referência ampla à obra do arquiteto Lúcio Costa, como pretendemos nestas páginas, incluímos aqui o projeto do Ministério da Educação, que sob a sua direção, na equipe de seis arquitetos que tratou da adaptação do ante-projeto de Le Corbusier, foi concluído como projeto definitivo e construção, tornando-se o marco da arquitetura brasileira contemporânea mais conhecido no Brasil e no mundo inteiro. A história dessa obra monumental que aqui evocamos, possui um documento hoje desconhecido, que extratamos das páginas de "Arquitetura e Urbanismo", revista bimestral (número de julho-agosto 1939), no qual os arquitetos responsáveis apresentam a sua obra em continuação ao ante-projeto de Le Corbusier, expondo, sucintamente, os vários métodos que seguiram, o partido adotado, a crítica e a modificação consequente às sugestões de Le Corbusier, assim como a orientação tomada em todas as particularidades da obra. À margem da vida de Lúcio Costa e de sua participação no movimento, não poderia ficar esta obra ligada à presença, no Brasil, do grande arquiteto da "Unidade de Habitação de Marselha", mas insofismavelmente trabalhada por arquitetos brasileiros que depois se distinguiram em obras autônomas, a justificarem a sua inteligência do problema arquitetônico, a sua capacidade e força conceitual. Poderíamos, no extrato que se segue, selecionar as partes de explicação de noções, hoje já de domínio público. Mas preferimos manter o texto em sua integridade, apenas eliminando a referência a clichês que o acompanhavam e que não reproduzimos. Preferimos mantê-lo como está, no seu sabor e na sua particularização do trabalho efetuado, mesmo no caso em que a pátina do tempo haja envelhecido conceitos, citações e argumentos. É um documento, e como tal se insere nesta homenagem ao líder da mais brilhante equipe de arquitetos que em qualquer tempo se tenha reunido no Brasil, para uma obra de colaboração. Eis a reprodução do texto de 1939, da equipe do Ministério:



O sistema adotado racionalizou-se segundo a organização que lhe deu a equipe de arquitetos brasileiros, garantindo a inteira independência entre as circulações de público e funcionários, estes só tendo contacto com o público no balcão de serviço.



Andar tipo da solução definitiva.

"O projeto do edifício do Ministério da Educação e Cultura foi objeto de estudo demorado e cuidadoso. Atendendo à importância da obra, diversos foram os estudos preliminares realizados, destacando-se entre eles os que foram executados por Le Corbusier. O notável arquiteto francês, que aqui esteve em 1936, a convite do Ministério da Educação e Cultura, apresentou dois ante-projetos, sendo um para um terreno situado na Av. Beira-Mar, e outro para o terreno escolhido na Esplanada do Castelo.

Os projetos de Le Corbusier serviram-nos de guia para a solução definitiva com a adoção do partido de bloco simples, por ele proposto, do qual as vantagens são evidentes quanto à orientação uniforme de salas e à simplicidade e clareza da disposição interna. Localizamos, porém, o bloco de forma diversa. Em vez de mantê-lo no alinhamento da Av. Graça Aranha, conforme propôs Le Corbusier no segundo estudo, resolvemos dispor o mesmo no centro da quadra, na orientação mais conveniente, o que, além de apresentar vantagens sob o ponto de vista urbanístico, permitiu, ainda, vista desembarrada para a baía, objetivos esses que tinham, aliás, constituído o ponto de partida do primeiro estudo do ilustre arquiteto.

O partido escolhido desenvolve-se em altura, deixando livre grande parte do terreno. Esta solução, que difere das construções comuns entre nós, representa um aproveitamento racional do terreno, pois, recuando o bloco cerca de 60 m. dos prédios fronteiros, foi possível aumentar o número de pavimentos de modo a obter-se a mesma área que seria conseguida com uma construção, que, ocupando maior parte do terreno, teria obrigatoriamente menor altura, devido às posturas municipais. Com este partido cremos um espaço livre necessário em torno do pré-

dio que, localizado numa quadra circundada por ruas relativamente estreitas e de construções no alinhamento, fica em posição de destaque em relação aos demais edifícios. A solução adotada permitiu assim criar uma grande esplanada no pavimento térreo que, além de realçar a imponência do edifício, poderá ser utilizada para cerimônias de caráter cívico cultural, de acordo com a finalidade do Ministério.

Fixado o partido, procuramos obter o maior aproveitamento possível da área construída, sem prejuízo do perfeito funcionamento dos serviços.

Abandonando as soluções usuais de circulação comum e disposição das salas em alas duplas ou singelas esta última proposta por Le Corbusier adotamos uma solução nova, onde além das vantagens de circulação independente para público e funcionários, verifica-se maior aproveitamento de área assim como melhores condições de iluminação e ventilação.

De acordo com a disposição do bloco, as salas de trabalho ficaram orientadas para SSE e NNO. Na face SSE, isolada fracamente em alguns dias do ano, pela manhã, adotamos grandes caixilhos envidraçados até o tecto que permitirão perfeitas condições de ventilação e iluminação, além de agradável vista para a baía; serão usadas nos mesmos cortinas de régua de madeira (venetian blinds) para graduar a intensidade luminosa.

Na face NNO, insolada quase todo o ano durante as horas de expediente foi adotado um sistema de proteção que importa examinar, passando em revista, preliminarmente, os processos até então usados, para mostrar alguns dos seus inconvenientes.

Os sistemas de proteção mais conhecidos entre nós são os de varanda e cortinas. O

tipo de proteção por varanda, quando usado em edifícios desse gênero, apresenta sérios inconvenientes de ordem técnica e econômica, pelos problemas de ventilação que acarreta e pela área de construção praticamente perdida que representa. Sobre seu emprêgo poderíamos citar diversos autores dos mais acatados, mas nos limitamos a transcrever um trecho de Paul Nelson, quando aborda em seu livro "Architecture Hospitalière" o assunto de proteção térmica: "... la veranda ne permet pas la circulation de l'air contre les façades; au contraire elle transmet la chaleur extérieure à l'intérieur et constitue autour du bâtiment des matelas d'air chaud. Le système de veranda constituerait une circulation libre autour du bâtiment. Inconvenient capital".

As cortinas de enrolar, das quais diversos tipos são usados aqui no Rio, além de apresentarem desvantagens equivalentes, dariam ao conjunto o aspecto comum de apartamentos, o que, no caso, seria lamentável.

Restava portanto uma única solução: o "brise-soleil" proposto por Le Corbusier para a Algéria. Consiste este sistema em uma série de placas adaptadas à fachada a fim de protegê-las dos raios solares, em disposição a ser estudada de acordo com os casos apresentados. Tornava-se, entretanto, indispensável, uma vez que até então não fora usado este meio de proteção, elaborarmos estudo cuidadoso do tipo a ser empregado.

A inclinação do sol e a sua trajetória em relação à fachada insolada estavam a indicar que o sistema de proteção preferível deveria ser construído por placas horizontais, pois, de outra forma seríamos forçados a adotar vãos diminutos, acarretando perda de visibilidade. Por outro lado, verificamos que a adoção de placas fixas, si bem que pudessem resolver o problema de insolação, seria menos satisfatória no tocante à iluminação



O Ministério, um marco da arquitetura moderna no Brasil, que deveria servir daí em diante de paradigma a toda edificação de edifício público. Infelizmente, não serviu: o mesmo governo que adotara essa brilhante solução em cada novo Ministério que levantava, adotava uma arquitetura, confusão de que o Ministério da Fazenda é o índice mais horrorosamente incompreensível.



No jardim do Ministério, diante de sua massa imponente, a escultura de Bruno Giorgi ostenta a sua bela e ritmada imagem da juventude.

pois, tendo sido calculado para dias claros, resultaria por força deficiente nos sombrios, obrigando ao uso de luz elétrica em horas que outros prédios poderiam dispensá-la. Além disso, consideramos que, sendo a direção dos raios solares variável em relação à fachada, o melhor sistema de evitá-lo deveria ser móvel. Com essas razões e baseados em experiências feitas com os melhores resultados no prédio da Obra do Berço, na Lagôa Rodrigo de Freitas, onde, devido à orientação, foi adotado o tipo vertical, decidimos empregar também um processo semelhante que garantisse em qualquer hora e dia disposição adequada às necessidades do trabalho.

O sistema empregado no edifício do M. E. C. consiste em lâminas verticais fixas de concreto ligadas aos pisos e placas horizontais basculantes de Eternit, armadas em ferro. As placas horizontais ficarão afastadas cerca de 0,50 m das esquadrias, formando um vazio para tiragem do ar, afim de evitar a entrada de calor por irradiação nas salas de trabalho, e tendo as verticais somente dois pontos de contato com a estrutura, ainda para evitar um conjunto rígido que facilitará a transmissão de calor.

As basculas serão constituídas por placas duplas de cimento-amianto, cujas propriedades isotérmicas são conhecidas.

O problema da ventilação também foi objeto de acurados estudos, adotando-se o processo de ventilação cruzada, de eficiência reconhecida, apesar de ultimamente pouco observado entre nós. Esse sistema é asse-

gurado pela tiragem que a diferença de temperatura das fachadas opostas produzirá, uma vez que as divisões internas, pelo tipo adotado, não constituirão obstáculos à livre circulação do ar. A ventilação dos sanitários é feita por meio de poços visitáveis por onde passam as canalizações de água, esgoto e gás.

Mantivemos no projeto sempre distintas, desde a entrada, a circulação do Ministro, dos funcionários e do público para só estabelecer o contato entre estes últimos nos balcões de trabalho. Os Chefes de Serviço terão comunicação fácil com o gabinete do Ministro, que, por sua vez poderá percorrer todos os andares sem contato com o público. Esse princípio foi também observado na parte reservada a conferências e exposições, onde as entradas de público, ministro e conferencistas, são independentes.

Tendo em vista obter tetos lisos para permitir maior facilidade de alteração nas divisões internas, de acordo com as conveniências eventuais de instalações de serviço público, adotamos o sistema de estrutura independente, empregando o tipo de cogumelos (Piltzdecken) invertidos, conforme a proposta do engenheiro Emilio Baumgart. O espaço compreendido entre os cogumelos foi cheio com material isolante de ruídos.

A distribuição de luz, força e telefones se faz por cinco subidas ligadas no sub-solo por uma galeria visitável. O tipo de estrutura permitiu que a instalação elétrica fosse executada posteriormente à concretagem. Nos locais de trabalho foram dispostas de 2 em

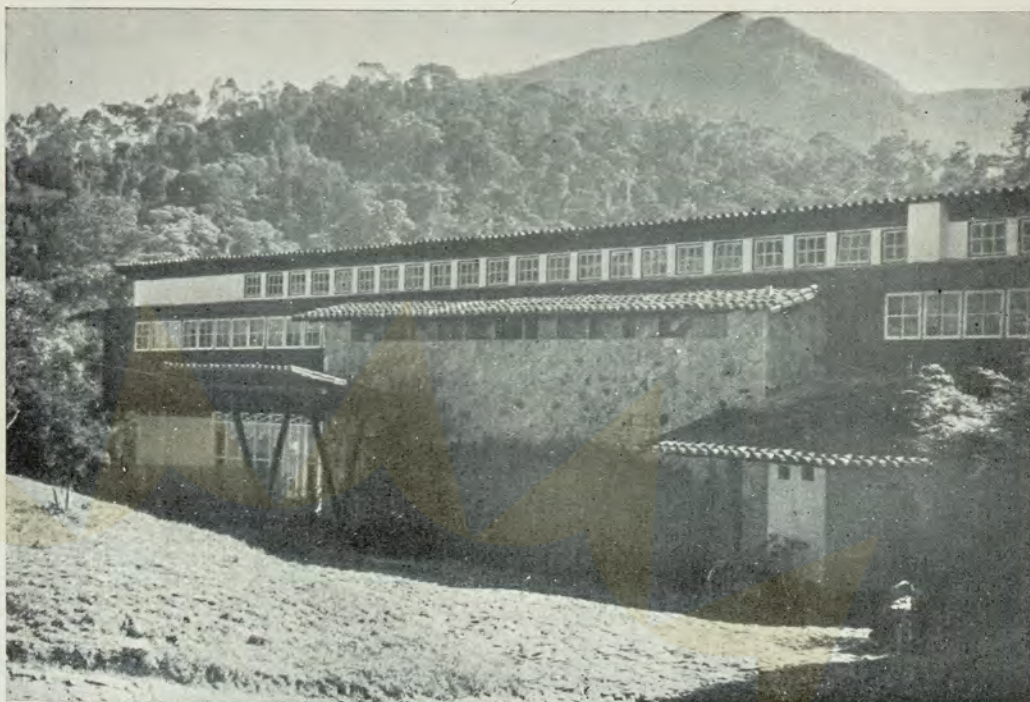
2 metros caixas de tomadas de luz, telefones, força e aparelhos de intercomunicação, facilitando quaisquer disposições no mobiliário das seções, e evitando o inconveniente que se observa com frequência de instalações suplementares aparentes destinadas a atender às novas necessidades de serviço. Plásticamente, procuramos encontrar solução que, pela sua unidade, proporção e pureza, se destacasse das construções vizinhas. Isso poderá observar quem vier pela Av. Beira Mar de onde o prédio ora em construção se destaca no conjunto não apenas pela sua altura, pois é pouco mais alto que os que o cercam, mas pela pureza de sua forma, que o contraste com o ambiente mais acentua.

O bloco principal foi o ponto de partida da composição. Em função dele, as outras formas se foram fixando, impostas pelas necessidades do programa e pelos princípios fundamentais de composição de arquitetura. Esses princípios inspiraram o partido adotado, desde as formas dos salões destinados a exposições e conferências, no pavimento térreo, até às que envolvem as dependências situadas na cobertura (casas de máquinas, depósitos de água, etc.) e que, integradas na composição, passam a contribuir para o efeito plástico do conjunto.

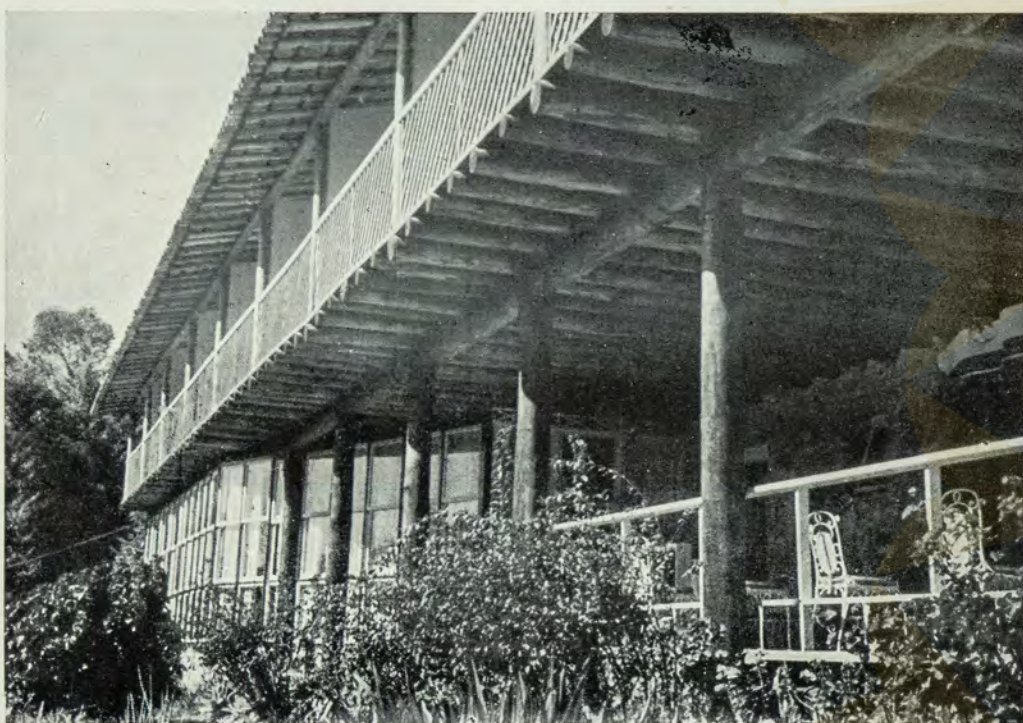
Nesse conjunto, pintura e escultura têm cada qual o seu lugar, não como simples elementos decorativos, mas como valores artísticos autônomos, conquanto fazendo parte integrante da composição, que enobrecem e completam.

Parque Hotel Nova Friburgo

O Hotel de Nova Friburgo, Parque Hotel, projeto e construção de Lúcio Costa (1945), marca a intrusão do homem num meio a organizar para as suas atividades, mas, sem violentá-lo... Essa notabilíssima construção emerge de condições locais em uma viva expressão de respeito pela paisagem, pela vegetação, pelo ambiente. Pode-se pôr em evidência a textura do material, emergente da própria terra, como nos exemplos do adequado uso da madeira, na arquitetura japonesa. Para essa ambientação regional de uma arquitetura, Lúcio Costa levou a sua arte e a sua ciência de harmonizador do espaço, desde a teoria das colunas e a utilização das vigas, elegantemente dispostas e núas, em sua função e em sua verdade material, até as soluções de luz e de ventilação, de perfeita concatenação dos elementos, todos conjugados em módulos e de uma rara simplicidade. O resultado final cria uma das mais soberbas demonstrações de uma arquitetura destinada a preencher o seu papel na paisagem, para o homem, sentimentalmente considerado, funcionalmente servido, requintadamente revelado. Beirais, caixilhos, pormenores de ligação entre madeira, pedra e vidro, até o rendilhado eficientíssimo das telhas encimando a comodulação das aberturas ao alto, respondem a uma íntima e profunda aplicação de elementos, na estilização artística, delicadíssima, tentada. A arquitetura liga-se aqui ao chão — é o homem do século XX que chega à paisagem, mais amavelmente a trata e a conduz para uma convivência solidária, de mútuo entendimento. Os jogos de luz e sombra inserem-se então nesse acontecimento privilegiado que a vegetação emoldura.



Vista geral do hotel contra o panorama montanhoso.



Preciosa informação em que a visibilidade do material se oferece em toda a sua autenticidade, a serviço de uma arquitetura sensível e inteligente.

Um ângulo da brilhante construção.

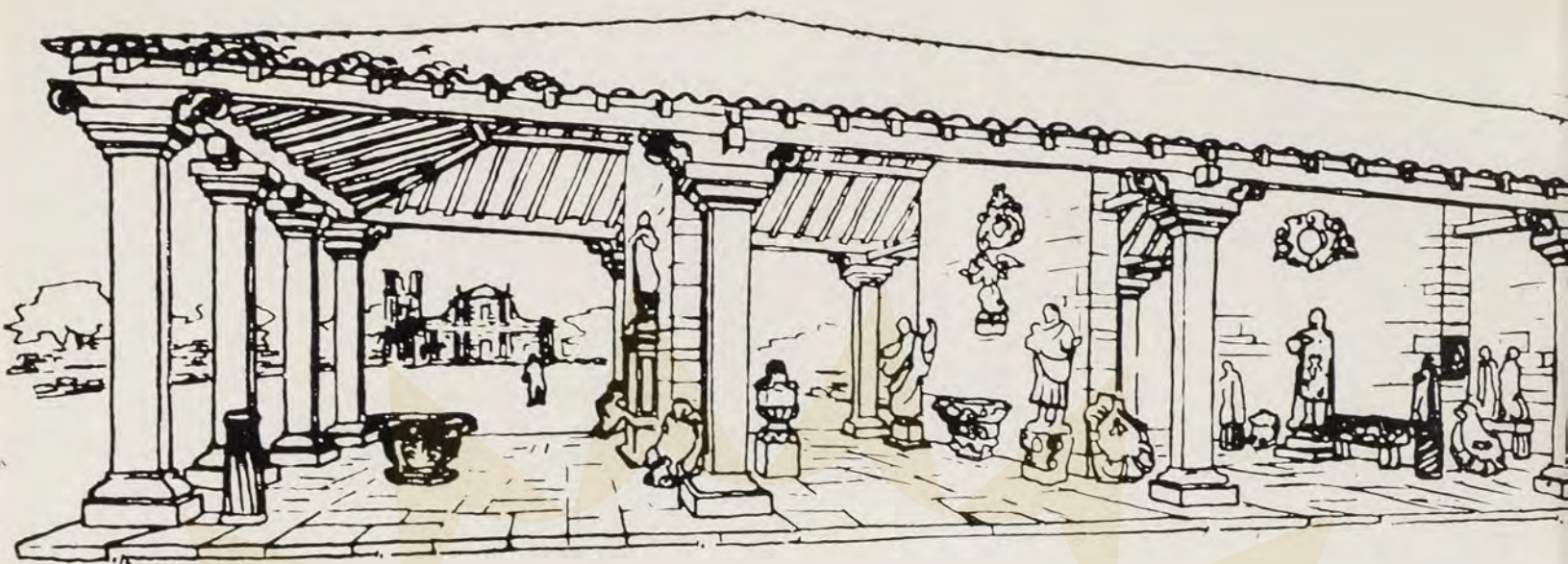


Parte lateral completamente fechada.



Os caixilhos, adequadamente colocados.





O Museu de São Miguel, no Rio Grande do Sul, é uma das louváveis criações do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. A igreja de São Miguel é uma das remanescências da arquitetura do século dezoito, no Brasil. Deve-se às missões jesuíticas a sua iniciativa. A pesquisa acabou considerando essa igreja, que data de 1760, não concluída... Em 1767 dava-se a expulsão dos jesuítas do Brasil, determinada por Pombal, e o que resta dessa igreja de São Miguel, na arquitetura de João Batista Primoli, revela um exemplo de arquitetura barrôca. Esculturas da imaginária contemporânea, de grande interesse iconográfico, entalhes de pedra em grande número, assim como outros, em madeira, levaram o Serviço do Patrimônio a confiar a Lúcio Costa a res-

O que é arquitetura

Uma página de Lúcio Costa

Quando se considera, no seu conjunto, o desenvolvimento atual da arquitetura moderna, a contribuição dos arquitetos brasileiros surpreende por seu imprevisto e sua importância. Imprevisto porque, de todos os países, o Brasil sempre parecera, a este respeito, dos menos predispostos; importância, porque veio pôr na ordem do dia com a devida ênfase, o problema da qualidade plástica e do conteúdo lírico e passional da obra arquitetônica, aquilo porque haverá de sobreviver no tempo, quando funcionalmente já não fôr mais útil. Sobrevivência não apenas como exemplar didático de uma técnica construtiva ultrapassada, ou como testemunho de uma civilização perempta, mas num sentido mais profundo e permanente — como criação plástica ainda válida, porque capaz de comover.

O reconhecimento e a conceituação dessa qualidade plástica como elemento fundamental da obra arquitetônica — embora sempre sujeita às limitações decorrentes da própria natureza eminentemente utilitária na arte de construir — é, sem dúvida, neste momento a tarefa urgente que se impõe aos arquitetos e ao ensino profissional.

Com efeito, restabelecida sobre bases funcionais legítimas, salvo poucas excessões momentaneamente a da consciência plástica inerente a toda a obra de Le Corbusier e a da apurada elegância da obra escassa de Mies van der Rohe — ainda se ressentia, então, da falta de uma intenção mais nobre e generosa, do menosprezo do fato plástico e de

certa pureza puritana de execução — o que se não deve confundir com o ascetismo plástico, poderoso e digno, de algumas das suas realizações mais significativas e do melhor timbre arquitetônico, como por exemplo, o "Bauhaus", de Gropius.

O apelo insistente e lúcido de Le Corbusier, desde a primeira hora, visando situar a arquitetura além do utilitário, não fôra, ao que parece, compreendido. As qualidades plásticas e líricas de sua obra admirável eram mesmo encaradas com prevenção e aceitas unicamente às mais das vezes, em consideração à lógica implacável do seu raciocínio doutrinário.

Já é tempo, portanto, de se reconhecer agora, de modo inequívoco, a legitimidade da intenção plástica, consciente ou não, que toda obra da arquitetura, digna desse nome — seja ela erudita ou popular — necessariamente pressupõe.

E para determinar-se devidamente a natureza e o grau de uma tal participação no complexo processo do qual resulta a obra arquitetônica definitiva, é necessário começar-se por definir, com a desejável objetividade, o que seja arquitetura.

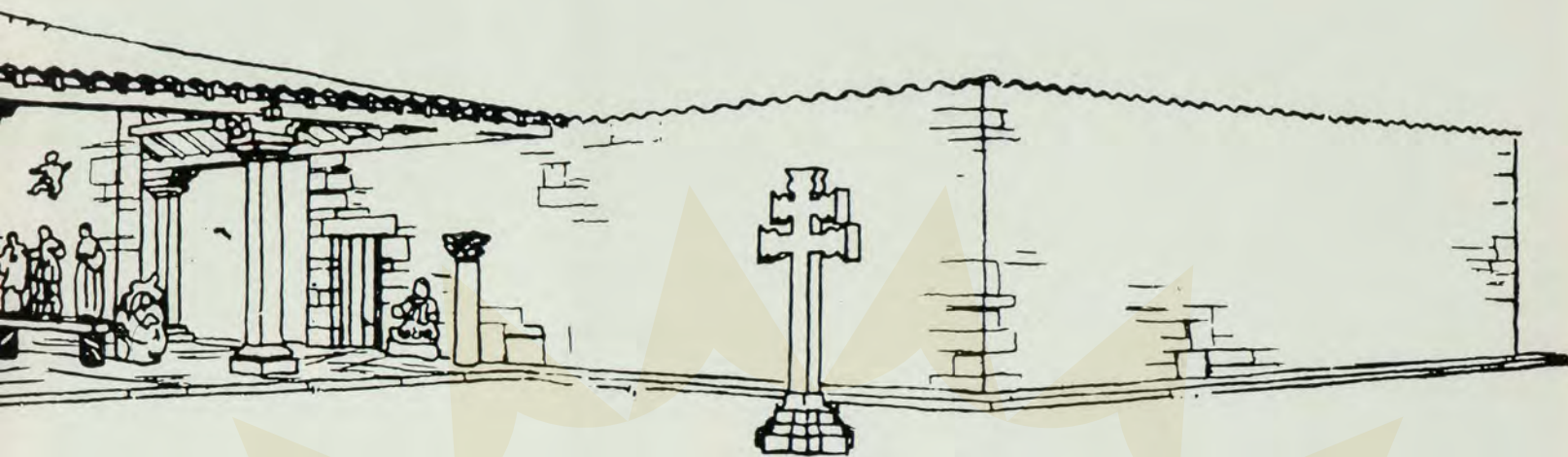
Arquitetura, é, antes de mais nada, construção; mas, construção concebida com o propósito primordial de ordenar o espaço para determinada finalidade e visando a determinada intenção. E nesse processo fundamental de ordenar e expressar-se, ela se revela igualmente arte plástica, porquanto nos inumeráveis problemas com que se defron-

ta o arquiteto desde a germinação do projeto até a conclusão efetiva da obra, há sempre, para cada caso específico, certa margem final de opção entre os limites — máximo e mínimo — determinados pelo cálculo, preconizados pela técnica, condicionados pelo meio, reclamados pela função ou impostos pelo programa — cabendo então ao sentimento individual do arquiteto (ao artista, portanto) escolher, na escala dos valores contidos entre tais limites extremos, a forma plástica apropriada a cada pormenor em função da unidade última da obra idealizada. A intenção plástica que semelhante escolha subentende é precisamente o que distingue a arquitetura da simples construção.

Por outro lado, a arquitetura depende ainda, necessariamente, da época da sua ocorrência, do meio físico e social a que pertence, da técnica decorrente dos materiais empregados e, finalmente, dos objetivos visados e dos recursos financeiros disponíveis para a realização da obra, ou seja, do programa proposto.

Pode-se então definir a arquitetura como construção concebida com a intenção de ordenar plasticamente o espaço, em função de uma determinada época, de um determinado meio, de uma determinada técnica e de um determinado programa.

Estabelecidos, assim, os vínculos necessários da intenção plástica com os demais fatores fundamentais em causa, e constatada a simultaneidade e constância dessa mútua presença na própria origem e durante todo o



tauração. Ao mesmo tempo surgia a idéia de um Museu para abrigar esse espólio, e tal foi a construção de que damos o precioso desenho nestas páginas. Na obra, moderna em sua limpeza em que o vidro desempenha o papel de paredes, transparentemente lidando em sua leveza com as esculturas adequadamente colocadas, o arquiteto realizou uma bela demonstração de seus conhecimentos e de suas tendências estéticas. Simplicidade harmonizadora, tal foi o resultado final dessa obra desconhecida quase, mas significativa, na esforço do Serviço do Patrimônio, pela manutenção de um rico espólio, raro, sem dúvida, na parte sul do país. Aqui, o espírito de modernidade deu ênfase à sua compreensão preservadora de um passado fragmentário, disperso, saqueado, mas ainda respeitável nos seus exemplos.



transcurso da elaboração arquitetônica, o que lhe justifica a classificação tradicional na categoria das belas-artes, pode-se então abordar mais de perto a questão no propósito de elucidar, com o apóio do testemunho histórico e da experiência contemporânea, como procede o arquiteto ao conceber e projetar. Constatase desde logo a existência de dois conceitos distintos e de aparência contraditória a orientá-lo: o conceito *orgânico-funcional*, cujo ponto de partida é a satisfação das determinações de natureza funcional, desenvolvendo-se a obra como um organismo vivo onde a expressão arquitetônica de todo depende de um rigoroso processo de seleção plástica das partes que o constituem e do modo como são entrosadas e o conceito *plástico-ideal*, cuja norma de proceder implica senão o estabelecimento de formas plásticas *a priori*, às quais se viriam ajustar, de modo sábio ou engenhoso, as necessidades funcionais (academismo), em todo o caso, a intenção preconcebida de ordenar racionalmente as conveniências de natureza funcional, visando a obtenção de formas livres ou geométricas ideais, ou seja, *plásticamente puras*.

No primeiro caso a beleza *desabrocha*, como numa flor, e o seu modelo histórico mais significativo é a arquitetura dita "gótica"; ao passo que no segundo ela se domina e contém, como num cristal, e a arquitetura chamada "clássica" ainda é, no caso, a manifestação mais credenciada.

As técnicas construtivas contemporâneas — caracterizadas pela independência das ossa-

turas em relação às paredes e pelos pisos balanceados, resultando daí a autonomia interna das plantas, de caráter "funcional-fisiológico", e a autonomia relativa das fachadas, de natureza "plástico-funcional" — tornaram possível pela primeira vez na história da arquitetura, a perfeita fusão daqueles dois conceitos dantes justamente considerados irreconciliáveis, porque contraditórios: a obra, encarada desde o início como um organismo vivo, é, de fato, concebida no todo e realizada no pormenor de modo estritamente funcional, quer dizer, em obediência escrupulosa às exigências do cálculo, da técnica, do meio e do programa, mas visando sempre igualmente alcançar a um apuro plástico *ideal*, graças à unidade orgânica que a autonomia estrutural faculta e à relativa liberdade no planejar e compôr que ela enseja.

É na fusão desses dois conceitos, quando o jogo das formas livremente delineadas ou geométricamente definidas se processa espontâneo ou intencional ora derramadas, ora contidas — que se escondem a sedução e as possibilidades virtuais ilimitadas da arquitetura moderna.

Esta dualidade de concepção sobre a qual assenta a nova técnica da composição arquitetônica, prende-se, aliás, do ponto de vista restrito da expressão plástica, a uma dualidade formal mais profunda, que se manifesta igualmente nos demais setores das belas-artes, independentemente de outras tantas particularidades por que também se possam conjuntamente caracterizar.

Dualidade figurada, de um lado, pela concepção *estática* da forma, na qual a energia plástica concentrada no objeto considerado parece atraída por um suposto núcleo vital, desde a predominância dos volumes geométricos e da continuidade dos planos de contorno definido e a consequente sensação de densidade, de equilíbrio, e contensão (arte mediterrânea); e, por outro lado, pela concepção formal *dinâmica*, onde a energia concentrada no objeto parece querer liberar-se e expandir — seja no sentido unânime de uma resultante ascensional (arte gótica), seja em direções contraditórias simultâneas (arte barrôca), seja revolvendo-se e voltando sobre si mesma (arte indú), seja rodopiando à procura de um vértice (arte eslava), seja fragmentando-se aprisionada dentro de limites convencionais (arte árabe), seja ainda, abrindo-se em elegantes ramificações (arte iraniana), ou, finalmente, recurvando-se para cima num ritmo escalonado (arte sino-japonesa) — donde a fragmentação dos planos e a predominância das massas, de aparência arbitrária e silhueta ponteguada, irregular, torturada, retorcida, intrincada, graciosa ou ondulada, conforme o caso e como consequência, inversamente, as sensações de embalo de encantamento, de prestidigitação gráfica, de vertigem, de angústia, de impulso extravasado e de serenidade ou exaltação. (Lúcio Costa — "Considerações sobre arte contemporânea" — Ministério de Educação e Cultura — 1952).

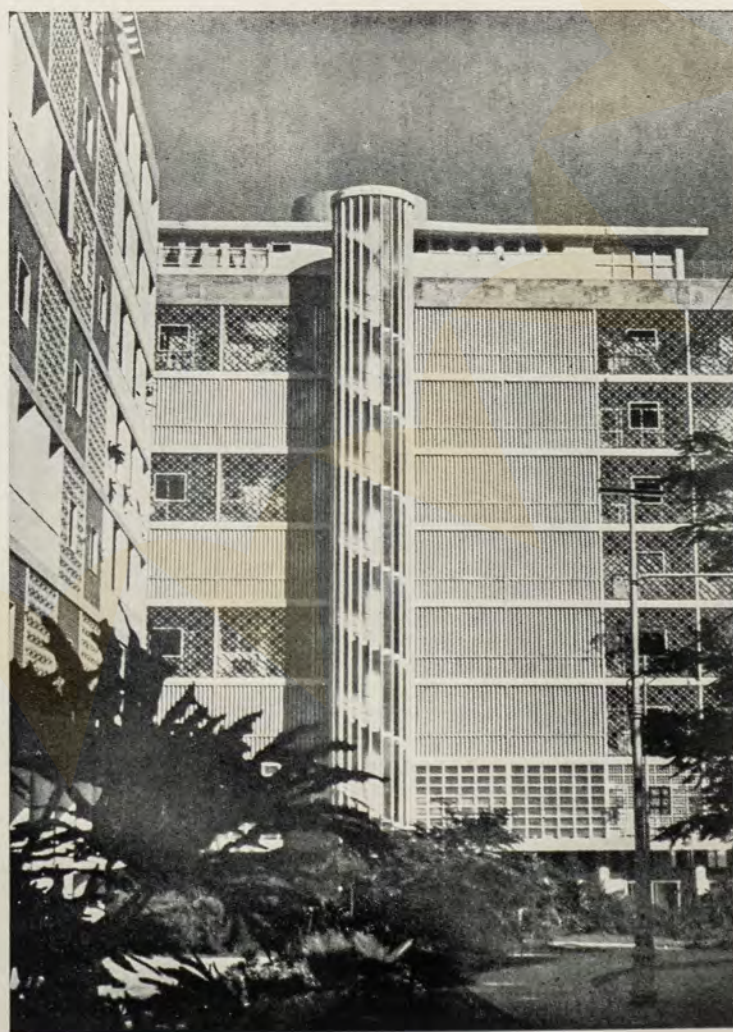


Planta da situação e dois aspectos gerais dos blocos de apartamentos já construídos. A arquitetura aqui encontrou um espaço em que situar-se em toda a sua projeção, sem repetir os casos de "empilhamento humano", ao longo das ruas estreitadas pela exploração imobiliária das alturas (Desenhos e fotos do Parque Eduardo Guinle, cedidos pelo arq. Henrique Mindin).

Parque Eduardo Guinle, Rio

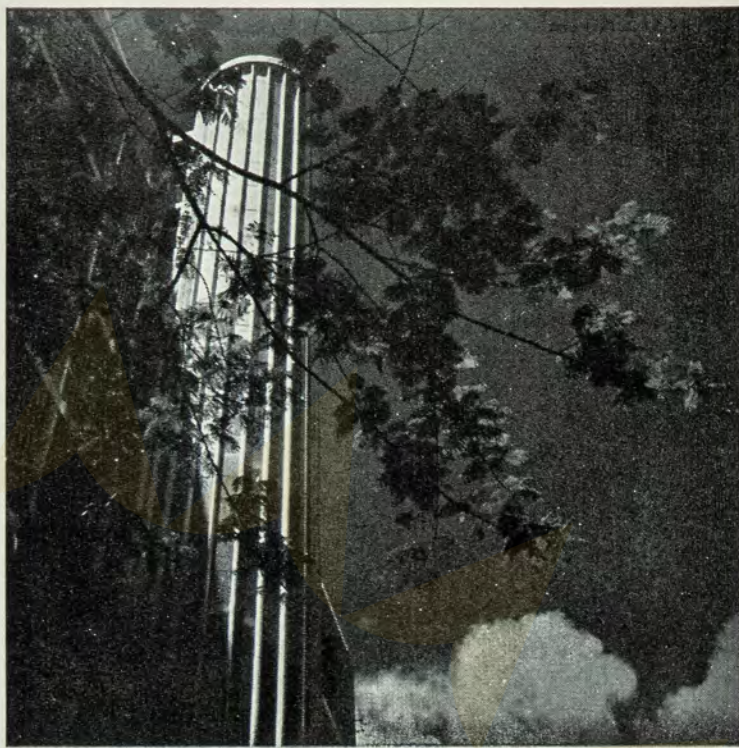
arq. Lúcio Costa, 1948

O Parque Eduardo Guinle inseriu-se num dos mais belos locais interiores do Rio de Janeiro, entre altas montanhas, dispondo de uma reserva florestal em que se contam velhas árvores de trechos nunca sujeitados à desmatagem. Essa peculiaridade e a recomendação expressa de conservação da mata, ainda mais marcado o intuito paisagístico pela interferência dos jardins de Roberto Burle Marx, situam o Parque Eduardo Guinle privilegiadamente, porquanto os seis blocos de apartamentos ficarão dentro dum cenário luxuriante para a habitação. Dos seis conjuntos de apartamentos projetados, de vários tamanhos, simples e "duplex", três edifícios já foram construídos: o Nova Cintra, o Bristol, o Caledônia. O Parque Eduardo Guinle é pois um desenvolvimento residencial que se abriga do lugar-comum imobiliário, na sua arquitetura e na sua localização. Vários tipos de vedação foram empregados pelo arquiteto. O vidro reponta por toda a parte; os brise-soleil rendilham as vastas faces de variada exteriorização; a arquitetura espelha num dos seus mais belos exemplos até agora criados no país. As fotografias dizem melhor do que qualquer adjetivo. Na primeira Bienal de São Paulo, 1951, o Parque Guinle recebeu o primeiro prêmio de projetos para apartamentos, do júri presidido por S. Giedion.

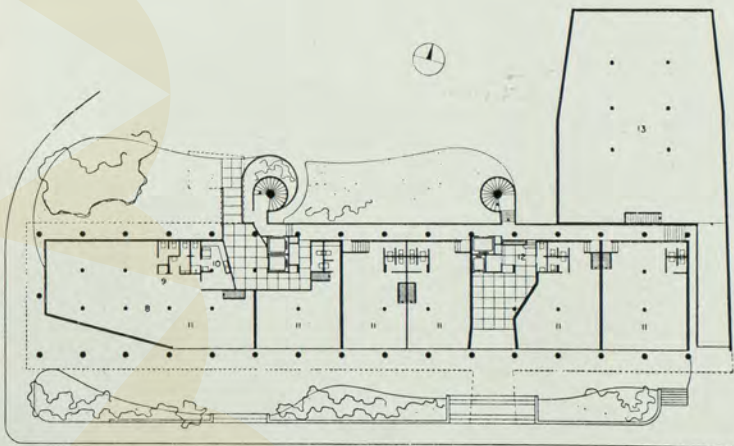




Detalhe dos grandes caixilhos.



Detalhe da torre de acesso.



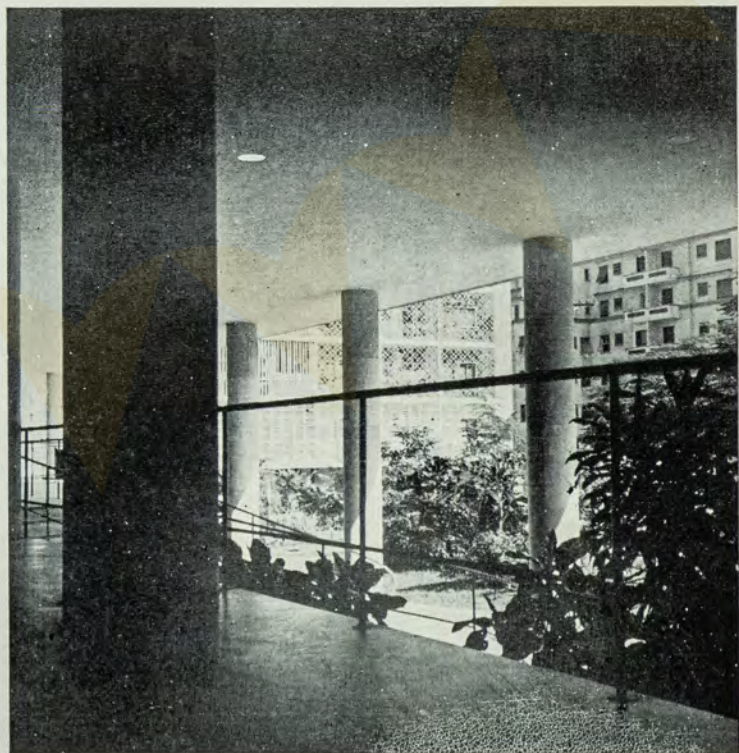
Planta do pavimento térreo.

- | | |
|-----------------|---------------|
| 1 Living | 8 Restaurante |
| 2 Estúdio | 9 Cabine |
| 3 Dormitório | 10 Copa |
| 4 Limpesa | 11 Lojas |
| 5 Varanda | 12 Zelador |
| 6 Cozinha, copa | 13 Garage |
| 7 Serviço | |

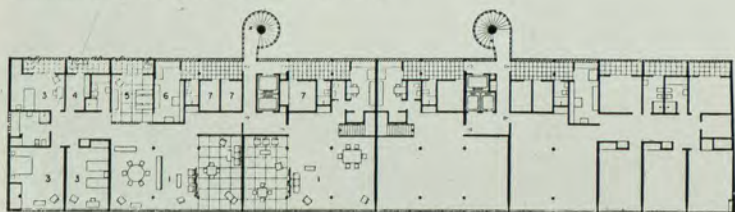


Quarto, sexto e oitavo andares.

Vista do segundo andar, para o jardim.



Terceiro, quinto e sétimo andares.





Uma das frentes da casa de Correias.



Ao alto, a residência de Correias; em baixo, aspecto da piscina no jardim.



A casa de Correias insere-se na paisagem.

Um nítido retângulo de puro estilo colonial.

Um rendilhamento excessivo e variegado.

Residência em Correias, Petrópolis, Est. do Rio

A residência construída por Lúcio Costa para moradia do Barão de Saavedra marca um dos pontos altos da adequação da arquitetura brasileira diante das responsabilidades que a adesão às tradições comporta. A estética de Lúcio Costa nela se investe com todos os seus fatores de composição e acabamento. Naturalmente, levado pelas possibilidades sem limite de natureza econômica, a arquitetura que aí vemos se compraz na aplicação já excessiva dos motivos de ordem ornamental e decorativa. Há uma prodigalidade luxuriante em cada pormenor — nessa linguagem se verificam todos os tropos, uma riqueza verbal desbordante, quase uma auto-

apologia de recursos expressivos. É interessante, entretanto, o registro dessa imponência arquitetônica na obra de Lúcio Costa, em certos casos, como ainda na exposição que fez perante a Conferência Internacional dos Artistas em Veneza (1952), tão adstrito, intelectualmente, ao fato social. Efetivamente, ao encarar nessa ocasião o tema da crise artística contemporânea, o arquiteto buscou, até com uma certa ingenuidade, colocar a arte abaixo da justiça social, como se o homem fosse dono de seu arbítrio e do arbítrio coletivo diante da história e dos seus impulsos. Uma tal posição contradiz o autor desta artística arquitetura, diante da

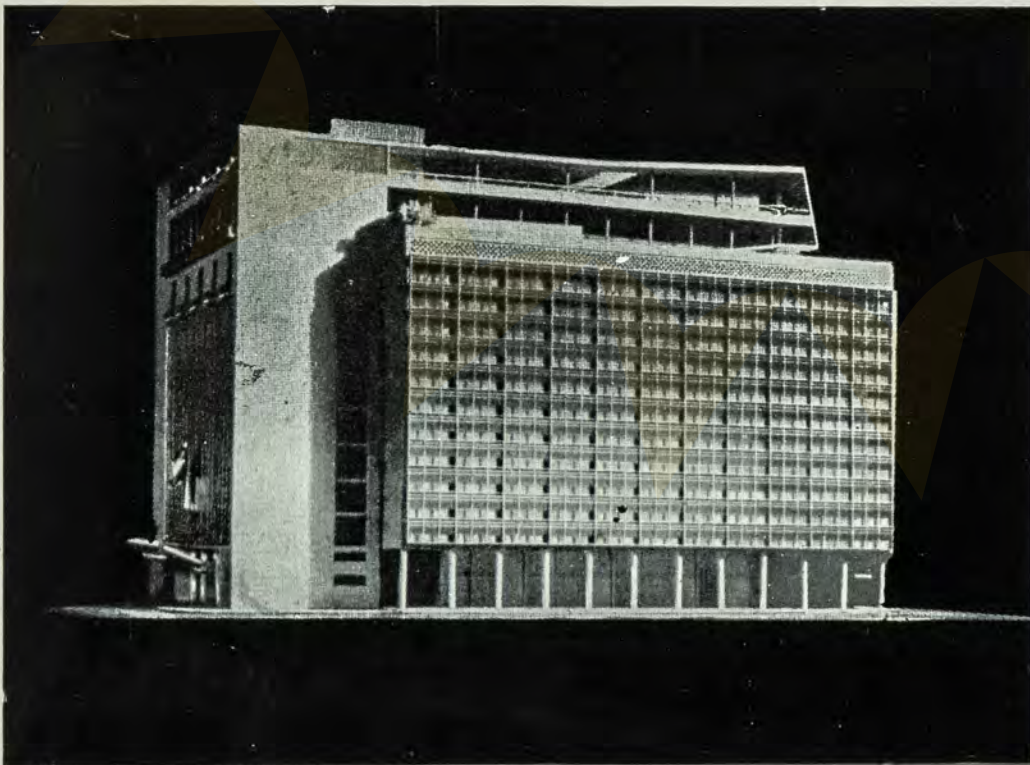
qual se quebram, como a espuma do mar na areia, o "advento das massas" que ele enquadrara naquele trabalho. É verdade que a casa de Correias é anterior, vários anos, àquele ponto de vista levado a Veneza. A outra questão presente também é a dos estudos especializados de Lúcio Costa, em Portugal e Espanha, para fundamentar-se a respeito das raízes de uma arquitetura tradicionalista, estudos feitos neste ano de 1956, e que ainda não foram divulgados. (As fotos aqui publicadas foram tiradas pelos estudantes da FAU, do Departamento de Estudos Folclóricos).



Projeto da nova sede do Jockey Club Brasileiro

arq. Lúcio Costa, Rio, 1956

Última Lúcio Costa, neste ano, o projeto do novo edifício-sede do Jockey Club Brasileiro, a levantar-se na Esplanada do Castelo, onde a pedra fundamental foi lançada no início deste ano. Esse grande conjunto terá amplas instalações sociais e administrativas, compreendendo ainda 363 salas para escritórios, sete espaçosas salas, auditório servido por elevadores especiais, uma área interna para estacionamento de 700 automóveis e um grande salão subterrâneo, onde funcionará a casa de apostas. Os clichês mostram a maquete inserida na sua localização exata, e dois outros aspectos dela, para facilitar o exame do tratamento que tiveram as suas frentes.



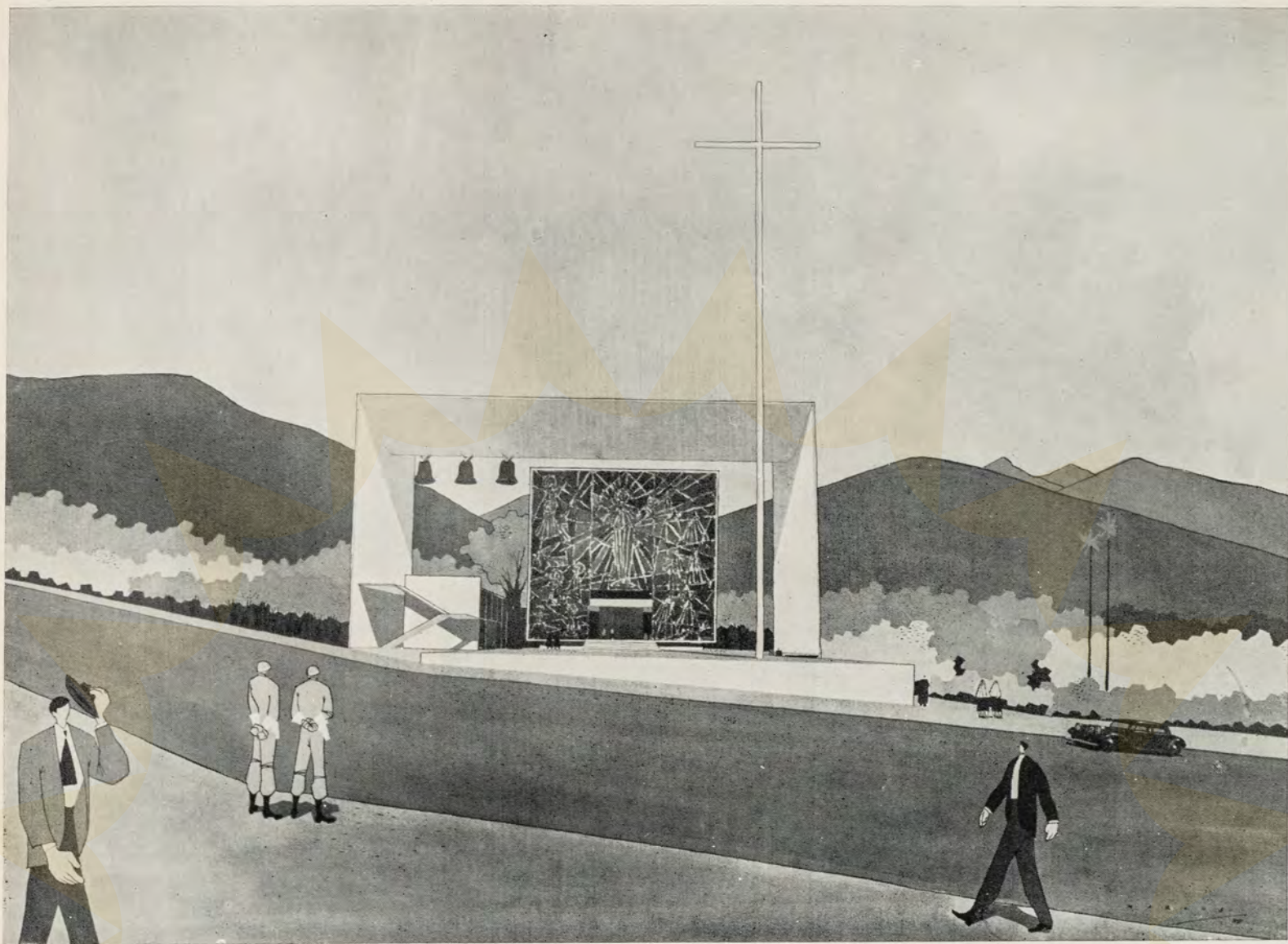
A tentativa que aqui fica visando situar os trabalhos de uma das figuras mais interessantes da arquitetura brasileira, por todos os aspectos de sua atuação e pelas qualidades que a revestem de autoridade e de experiência profissional, de maneira alguma se apresenta como um balanço e uma soma bastante dos resultados da arquitetura de Lúcio Costa, na sua total projeção. Ao longo dos 26 anos aqui espelhados, compendiados e exemplificados, há lacunas que outros trabalhos mais refletidamente concatenados poderão preencher e completar, para que se tenha um quadro mais preciso, mais fiel e mais vivo da obra desse arquiteto. A ausência do assinalável projeto do pavilhão brasileiro em Nova York, 1939, é uma lacuna. Em todo caso, se até hoje Lúcio Costa se tornou o mais autorizado crítico estético de arquitetura que possuímos, a sua posição teórica e os seus pontos-de-vista, em que são encontráveis os «parti-pris» mais discutíveis, são questões inerentes à própria formação dele e às contingências de um meio em que a civilização ainda não permite uma filtragem suficiente dos elementos coordenadores de uma arquitetura com rumo definido. A adoção maior, da parte dele, dos elementos tradicionais e regionais, como boas componentes de síntese artística que a arquitetura implica, inclusive uma tendência plástica, às vezes superlativa, caracteristicamente no pormenor, não dá ao conjunto dessa obra uma ligação com o plano mundial em que a pesquisa surpreende mais despojamento, mais economia expressiva, um vocabulário menos sentimental. Serão os possíveis defeitos desse esteticismo arquitetônico, em que se empenha Lúcio Costa, razoavelmente perduráveis, poderão imiscuir-se e permanecer na obra para que tende a arquitetura contemporânea, em todo o mundo? Ou perecerão em suas peculiaridades menos justificáveis?

São perguntas que cabe formular. O acerto de um projeto, uma boa solução, a obra realizada com brilho, a originalidade, a invenção, morrem às vezes em pouco tempo de fricção com o uso, o hábito, a vivência particular e ambiente. Certos «momentos» bons de arquitetura já se envolveram na retirada melancólica dos postos da primeira linha, que lhes pareciam assegurados. Alguns já foram destruídos ou deformados. O mau acabamento, em certos casos, concorre para que projetos de uma fulgurante concepção se vejam amesquinçados por uma superação precoce. Não desejaríamos que o mesmo aqui ocorresse. Se há uma aplicação de artista em busca de soluções bem estudadas, esse é o caso de Lúcio Costa.

Assinalando essas condicionantes, mencionando essas exigências, queremos significar, também, na homenagem destas últimas linhas, o respeito e a admiração que uma sensibilidade e uma inteligência voltadas para a arquitetura, como ocorre com Lúcio Costa, nos merecem.

Militante da arquitetura, em cuja propaganda em artigos, conferências, contribuições críticas, debates, produziu em quantidade enorme, com um estilo de bom gosto embora um tanto precioso, julgamos útil deixar aqui seu pensamento sobre a tarefa maior que cabe aos arquitetos em seu entender:

«... a tarefa urgente que se impõe aos arquitetos não se pode limitar aos apelos à **autoridade** no sentido de melhor adaptar o **status** social e os regulamentos edilícios vigentes às possibilidades atuais da tecnologia, a fim de tornar desde logo possível dar solução efetiva aos problemas sociais mais prementes; ela implica também o apelo às autoridades **profissionais** responsáveis — tanto nos setores da administração como nos do ensino universitário — porquanto, chegado o momento, o poder público, seja qual for a sua natureza política, há de lhes recorrer ao parecer e de agir em consequência; donde se conclui que se as referidas autoridades ainda não se acharem então imbuídas da espontaneidade inventiva do espírito moderno, nem conscientes das possibilidades arquitetônicas postas ao seu dispor graças aos recursos sempre renovados das técnicas contemporâneas — correrão o risco de malbaratar os planos estabelecidos por iniciativa do legislador ou da administração e de fazer assim fracassar ou, pelo menos, retardar lamentavelmente a livre expansão da arquitetura moderna.»



O Santuário, com o seu enquadramento assinalado pela grande cruz, marcando o espaço com o espírito que impregna a sua simbologia religiosa.

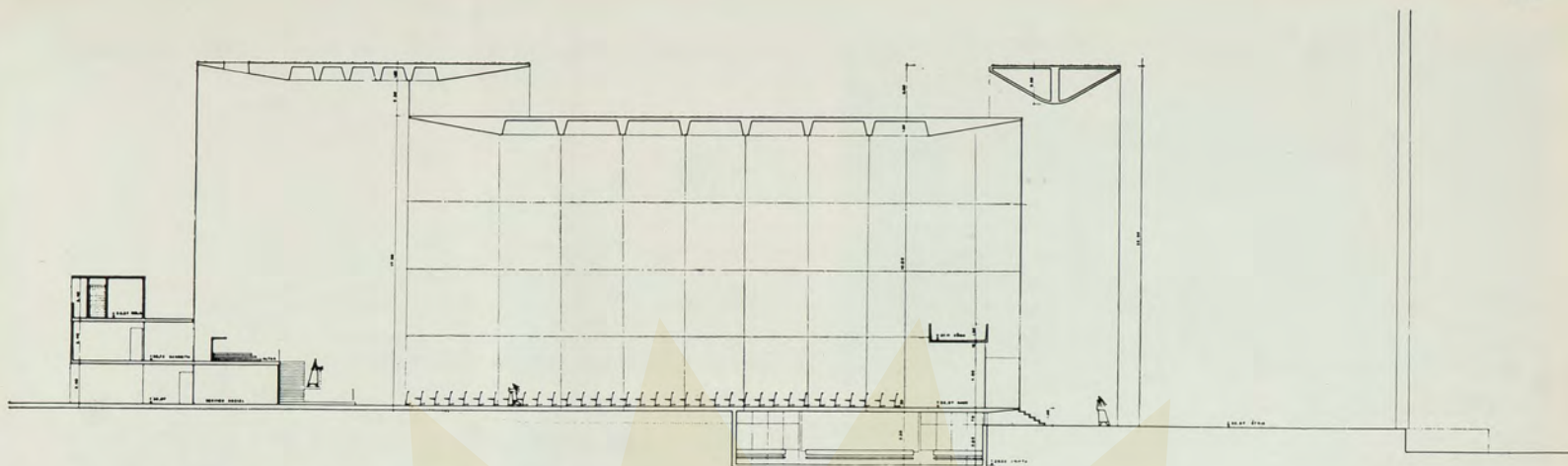
Santuário de São Judas Tadeu, Rio, 1956

Projeto: arq. Sergio Wladimir Bernardes

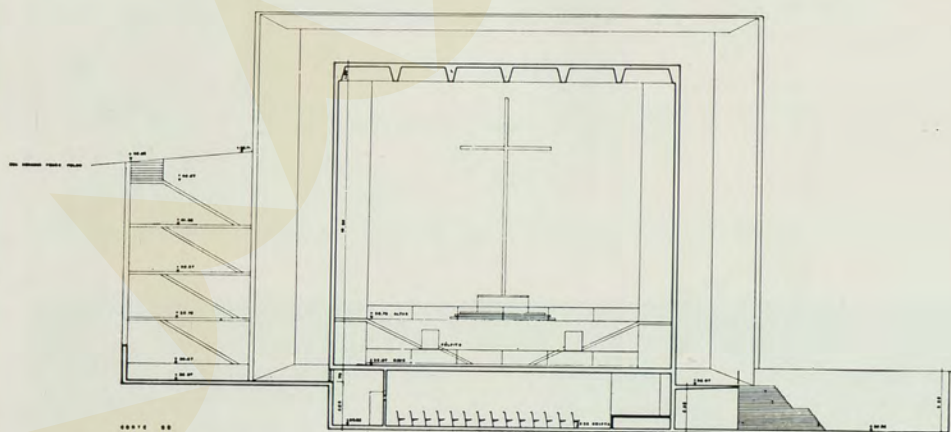
Na composição do Santuário de São Judas Tadeu, o arquiteto, solucionando o programa duma nave, duma cripta, das várias instalações que um templo católico implica, voltou-se para o elemento de ligação entre o público e o culto. A enquadração obtida não poderia ser mais despojada de fatores intervenientes. O mural do culto encontra-se dentro de um emolduramento, interrompido por pouquíssimos acessórios: a igreja sem torre tem plantada à sua frente, no dôbro do gabarito, a cruz que totaliza os sentimentos religiosos e que figura à esquerda da fachada, fazendo com a sua magra silhueta uma abstrata indicação da torre. Se esta falta à composição, o arquiteto lhe deu um substituto

digno e exato. É a cruz, com os seus braços espalmados, que compendia todo o espírito religioso imanente. Plantada no chão e lançada para a altura, ela domina o edifício, a rua, a história cotidiana do acontecimento público, inserindo-se nos longes da paisagem com uma mística referência de sua refinação exata, precisa, soberana. Os elementos decorativos utilizados valeram-se assim de um fundo artístico em que a arte sacra representa uma parte conteudística sentimental e iconográfica, tramada em uma composição ardentemente elaborada, na sôma de fatores de linha e de côr que espelham o histórico da vida e da ascendência conquistada pelo Santo. É nessa centralização que fe-

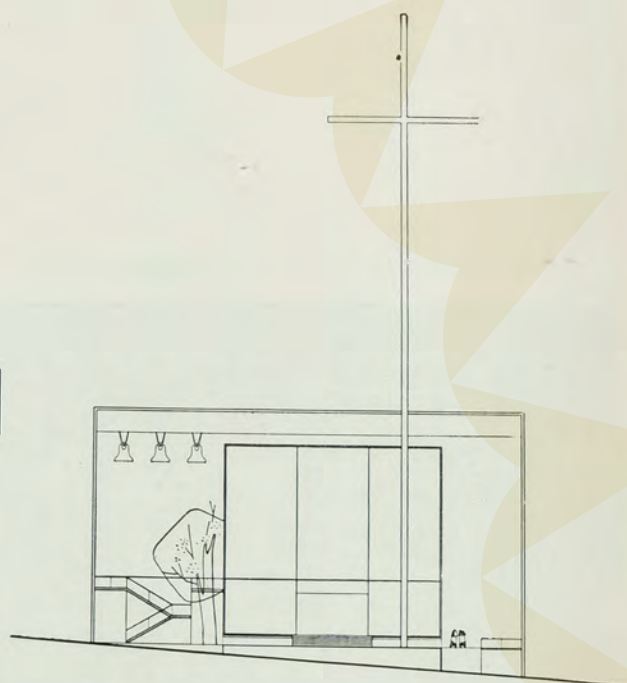
cha e que abre a igreja, que veda o seu interior e que representa uma poderosa convocação dos fiéis, que a composição se apoia e se desdobra. É essa glorificação do mural da fachada que torna o Santuário tão resguardado e tão imediato. Sem dúvida, se se quiser estabelecer o paralelo, a história deste Santuário rememora as fachadas góticas da Idade Média, quando os artistas anônimos colocavam, nos nichos de pedra e nas dobras das fachadas e das entradas dos templos, a estatuária narrativa, linguagem pródiga de evocações, interpretações e referências. Inaugura-se, então, com esta fachada funcional do Santuário, uma nova disposição para reviver a narrativa dos fatos religiosos que



Côrte longitudinal, inclusive a cripta colocada abaixo da nave.

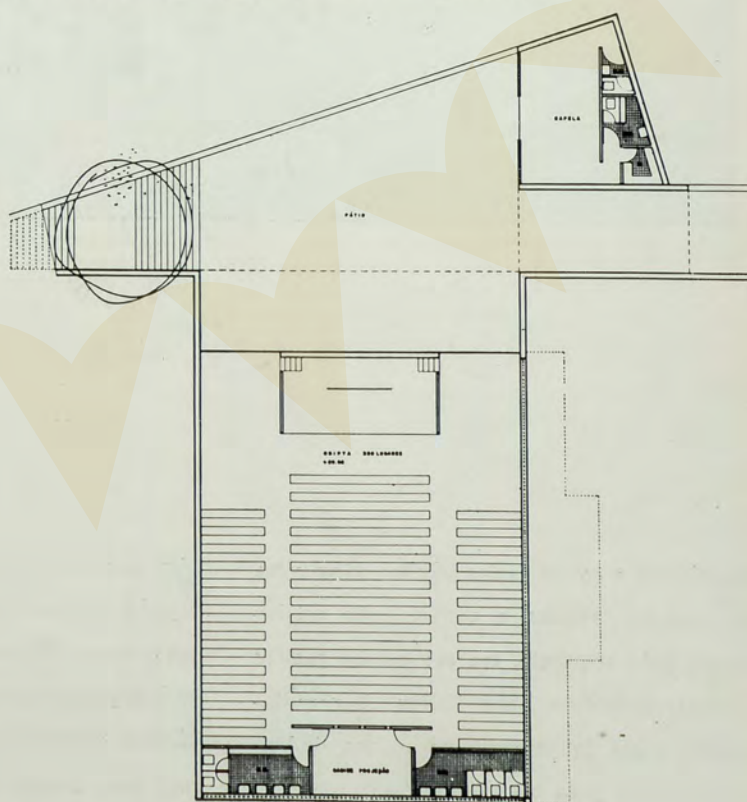


Corte transversal; a cripta fica em sentido opôsto à linha da nave.

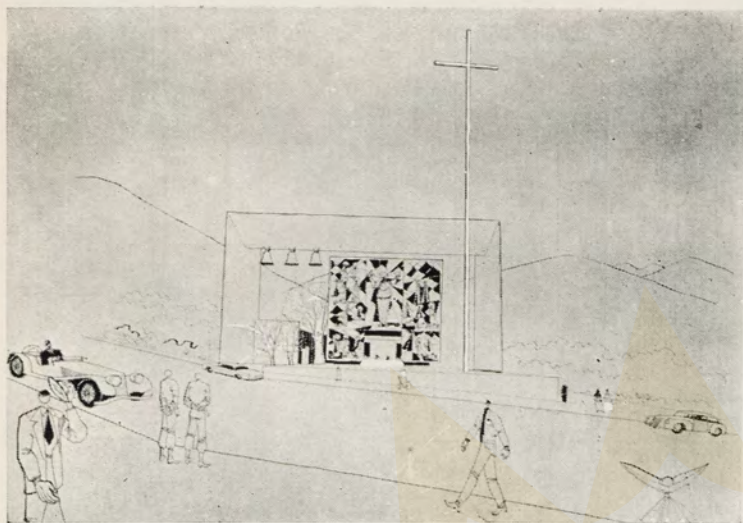


Desenho da fachada, informando a proporção dada ao Santuário.

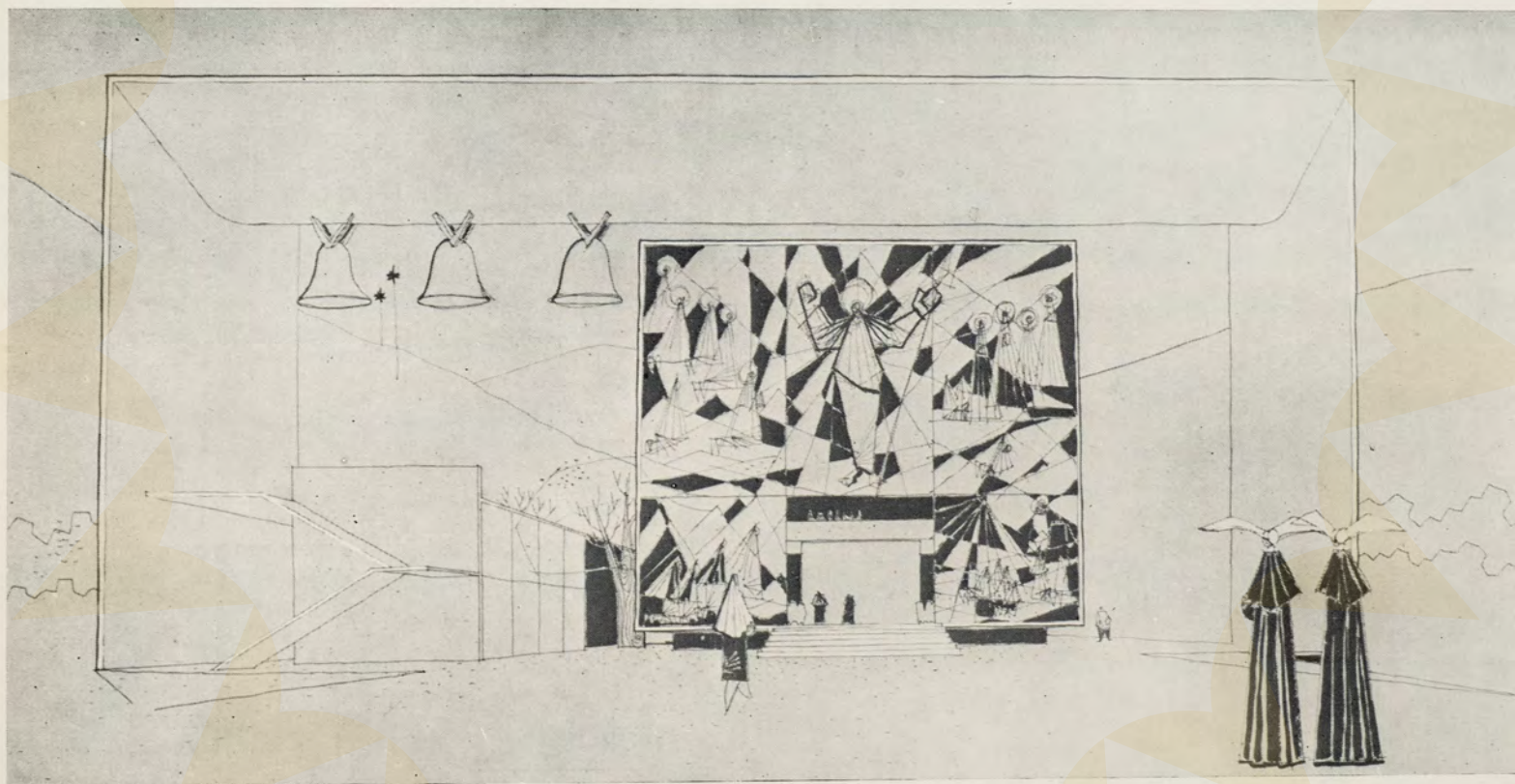
Planta baixa da cripta, capela vias de acesso e pátio.



o culto relembra. Comemorativamente e religiosamente, essa narrativa adquire a função sinfônica introdutória à frequência do templo. É uma grande orquestração de elementos que antecede a arquitetura — fato interno de organização do espaço para os acontecimentos humanos — mas não se acha alheia, de maneira alguma, à organização do espaço. Vedação e porta, a um tempo, ela banha a comunidade paroquial com as suas figuras, gestos e eloquência. Chamado e incitação, convite e apêlo, a grande composição mural serve de élo entre o homem que passa e o Santuário que espera que êle se detenha, penetre no templo, dedique a sua passagem ao momento da devoção. — M.L.



O grande painel que reveste toda a frente do Santuário de São Judas Tadeu, historia a significação do culto que lhe prestam os seus devotos. Pela sua imponência, estabelece uma profunda comunicação de ordem mística interferindo no logradouro público em que se situa.

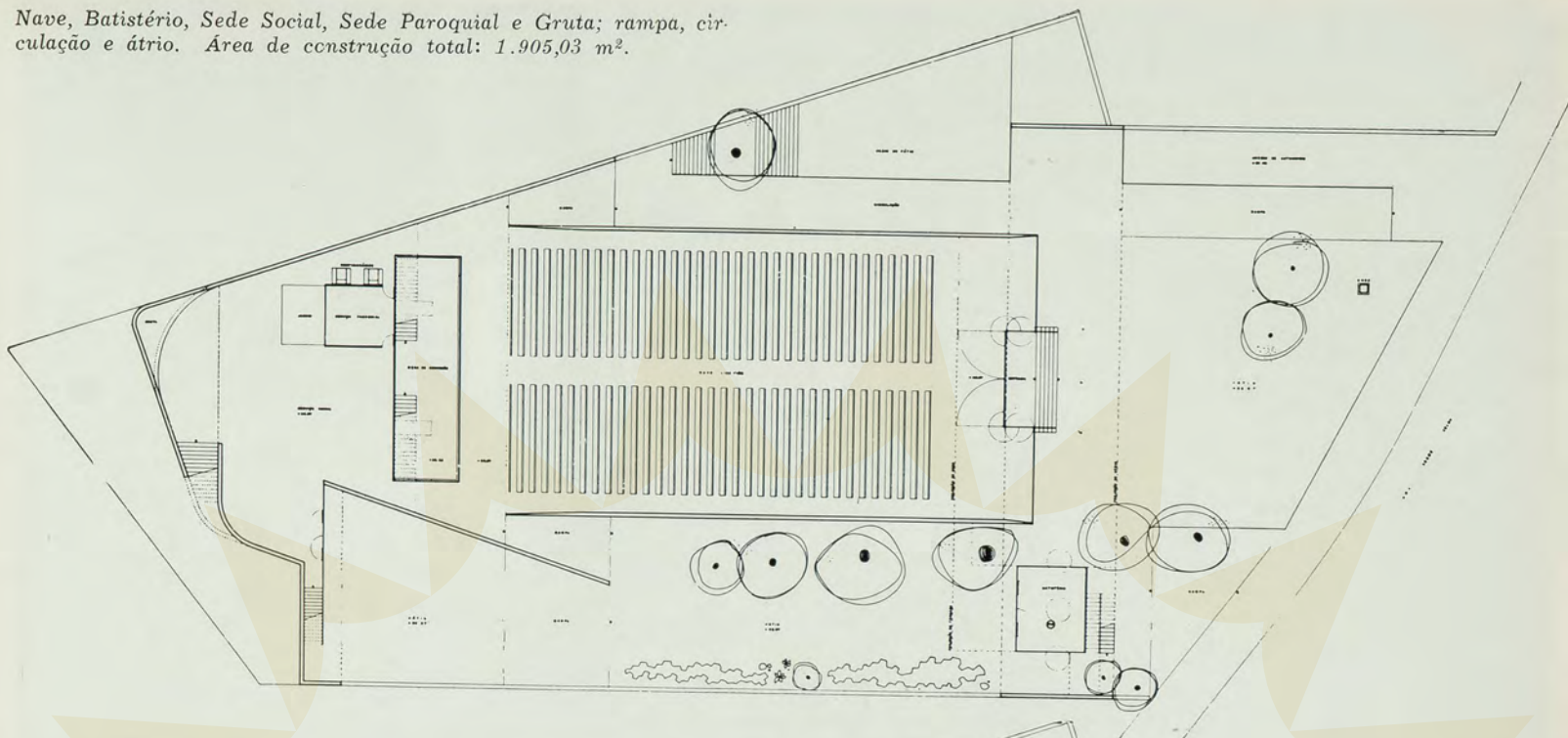


As plantas e cortes destas páginas descrevem, de maneira concisa a comodulação estabelecida pelo arquiteto, em seu estudo para o Santuário de São Judas Tadeu. A grandiosidade dessa intervenção no espaço, individualizando-o para o culto religioso, não pre-

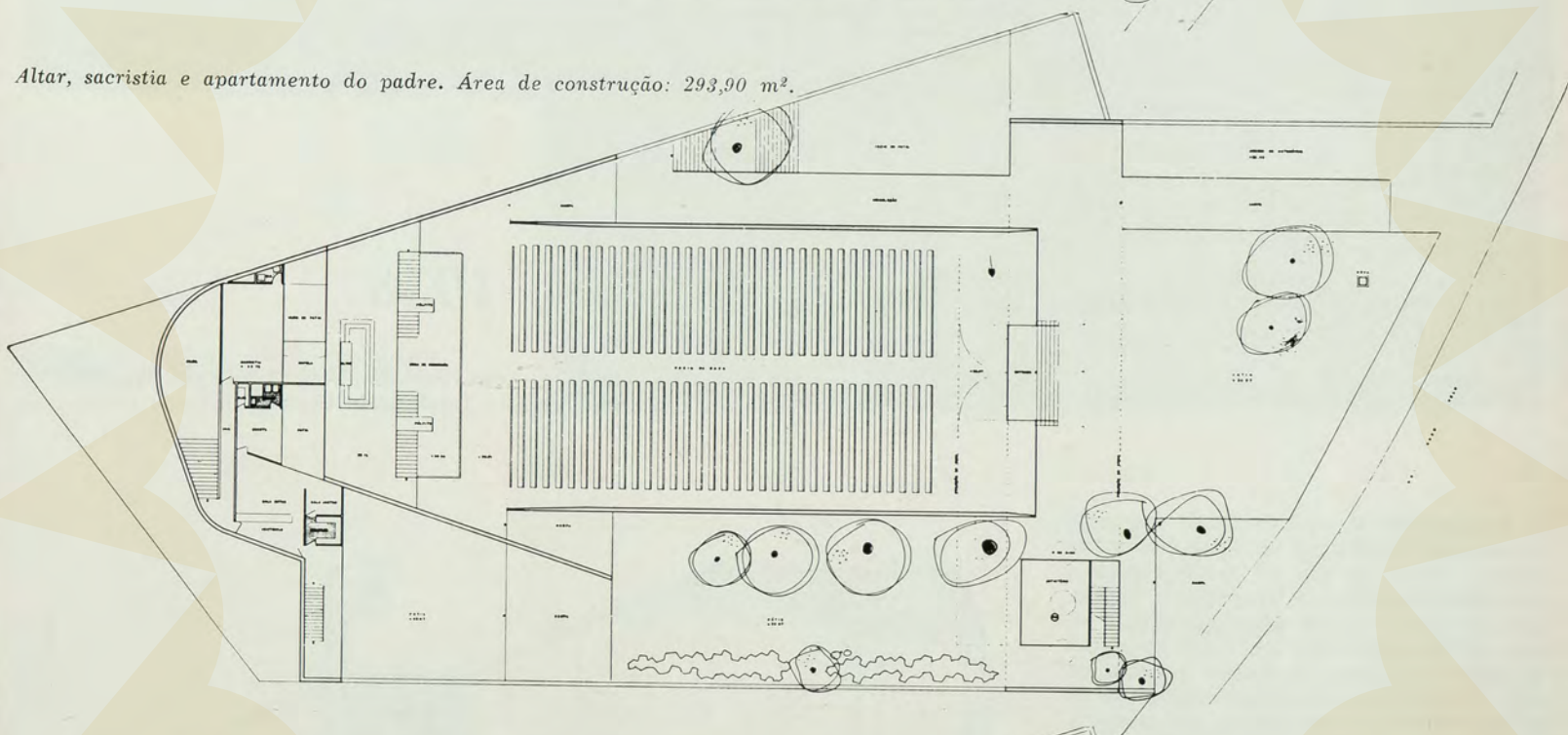
cisa ser realçada com mais palavras que aquelas que emergem da leitura destas plantas e cortes. Um excelente, um notável serviço à arquitetura religiosa, eis o que conseguiu efetuar o arquiteto, buscando a ordenação mais pura e mais funcional, para compôr esse

Santuário. Todas as disposições foram tomadas internamente: mas principalmente é o espaço, em uma altíssima expressão, é a larguesa dos espaços abertos sobre a nave, que cria essa deslumbradora impressão de grandeza ambiental à humildade de prece.

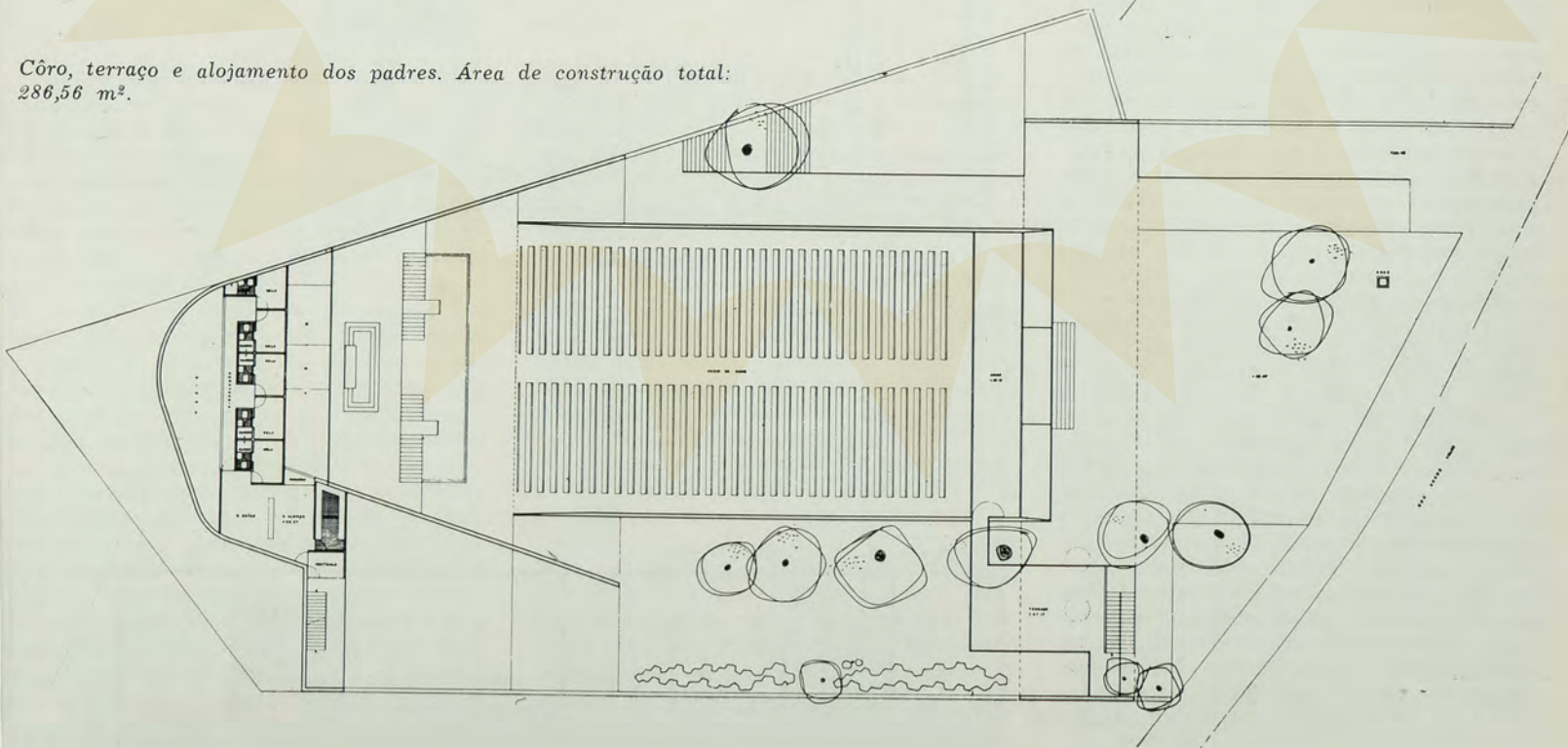
Nave, Batistério, Sede Social, Sede Paroquial e Gruta; rampa, circulação e átrio. Área de construção total: 1.905,03 m².

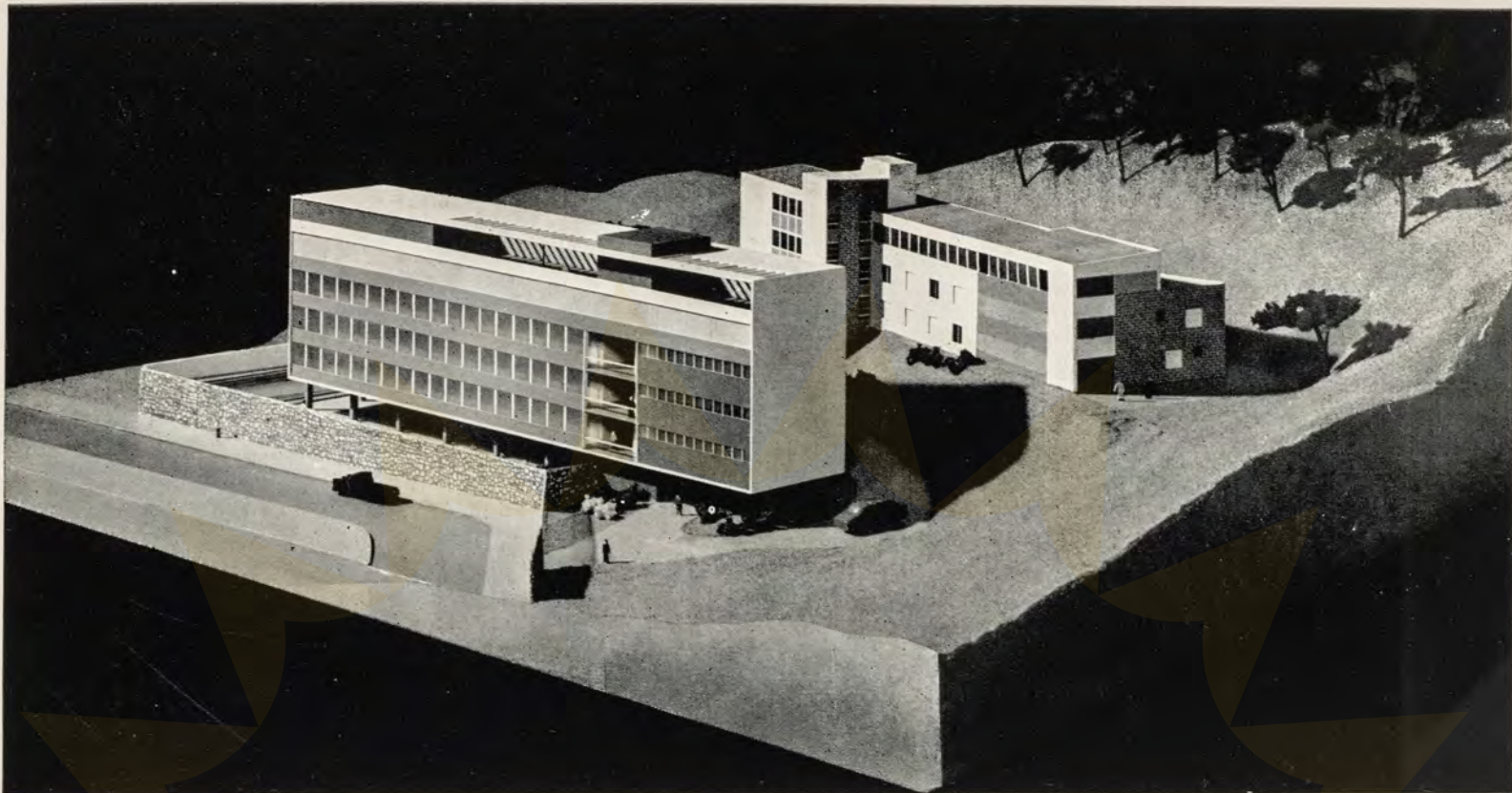


Altar, sacristia e apartamento do padre. Área de construção: 293,90 m².



Côro, terraço e alojamento dos padres. Área de construção total: 286,56 m².





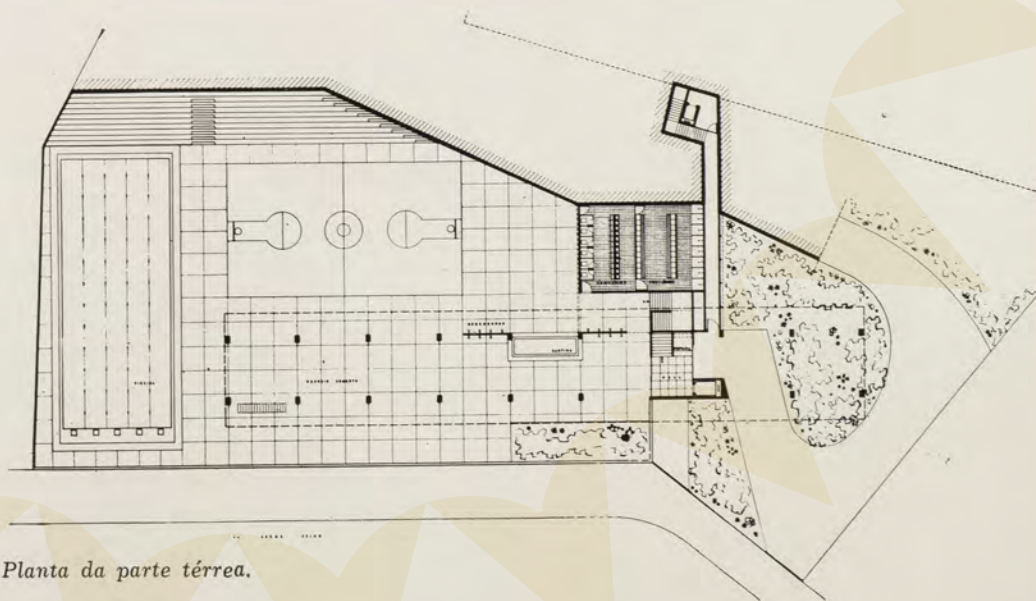
Maqueta do projeto, presentemente em construção na rua Cosme Velho, Rio de Janeiro, para os Lazaristas.

Colégio São Vicente de Paula, Rio, 1956

Projeto: arqs. Rolf W. Hütther e Paulo M. Machado
Construção: Imobiliária Kosmos

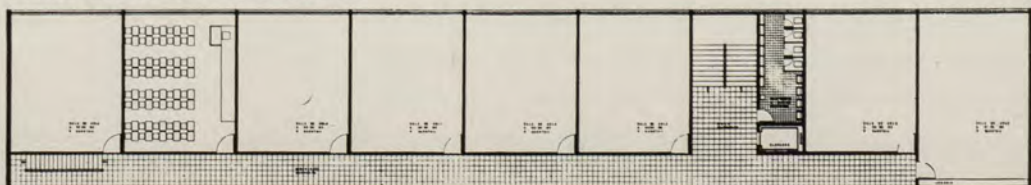
O Colégio São Vicente de Paula faz parte do conjunto atualmente em construção à rua Cosme Velho, no Rio de Janeiro, para a Província Brasileira da Congregação da Missão dos Lazaristas. Foi adotado o partido de um edifício sobre uma área livre graças ao emprêgo de pilotis, com nove módulos de 6,50. Destinando-se ao ensino secundário, terá capacidade para 640 alunos, por turno. A área livre será utilizada como recreio coberto. Nos 1.º e 2.º pavimentos (617,90 m² cada) situam-se as aulas regulares, compreendendo um total de 16 salas. O 3.º pavimento (617,90 m²) é reservado à localização das aulas especiais, assim como para uma parte administrativa, com uma biblioteca e sala de professores. O 4.º pavimento (617,90 m²) compreende entrada, grande hall de exposições, secretaria, salas de diretor, do secretário e do inspetor federal, biométrico auditório para 400 pessoas com pé direito duplo, 6 apartamentos para professores residentes, e no terraço 8 apartamentos para professores, casa de máquinas, caixa d'água e terraço para recreio dos professores.

A residência dos padres Lazaristas situa-se num platô a 12 metros do nível do Colégio, com elevador e escadas, acesso de automóveis por meio de rampa até a entrada da capela. No pavimento térreo (618,50 m²) situam-se a capela, hall de entrada, secretaria, parlamentos, refeitório, cozinha e serviços, quartos dos professores, banheiros e instalações. No 2.º pavimento (474,85 m²) hall e circulações, acesso ao côro da capela, salão de recreio, quartos dos professores, banheiros e instalações. No 3.º pavimento (392,35 m²), hall e circulação em toda a frente do prédio, banheiros e instalações, biblioteca. Na

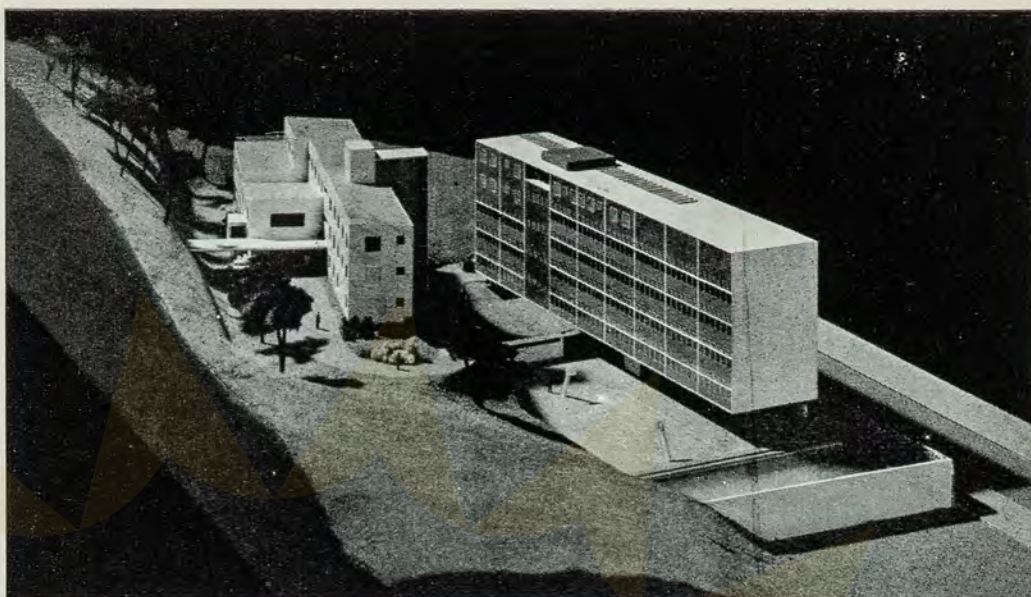


Planta da parte térrea.

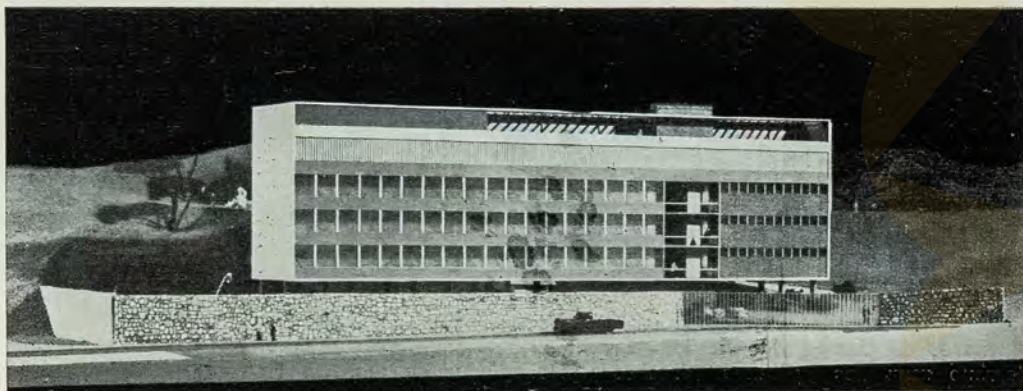
Planta dos 1.º e 2.º pavimentos.



Os edifícios da Residência dos Lazaristas e do Colégio de São Vicente de Paula, visto de alto, pela parte dos fundos.



Fachada do Colégio, para a rua Cosme Velho, ocultando o edifício da residência dos Lazaristas de todo contacto com o exterior.



cobertura, casa de máquinas, caixa d'água e residência do zelador.

Além da área do recreio coberto (409,50 m²), há um recreio descoberto (1.200,00 m²) cantina, sanitários, vestiários, piscina de 5 raias 10 x 25 m, arquibancadas para 500 espectadores, e campo de basquetebol e voleibol. Aproveitou-se para depósito e oficinas o sub-solo com uma área de 409,50 m².

A preferência dada a um projeto da natureza do que ilustra estas páginas revela, da parte dos Lazaristas, um espírito voltado para as conquistas do tempo, na adequação funcional que um conjunto arquitetônico desse tipo implica. Na simplicidade das linhas em que se vasou, o projeto teve, contudo, um princípio orientador de grande eficácia para a solução do programa que foi presente aos arquitetos. Mais uma vez, a comprovação dos pilotis desempenhou a sua função, exata e perfeitamente empregados, visando a uma liberação de espaço, que doutra forma não seria possível encontrar, e, num colégio, de tamanha imposição, para os interesses da atividade recreativa, em condições eventuais em que o espaço descoberto não

possa ser utilizado. Austregésilo de Athayde, jornalista cujo culto às letras o conduziu à Academia Brasileira, destacou em uma crônica o empreendimento atual dos Lazaristas, recordando o seu papel no Caraça, o célebre Colégio de Minas Gerais, e além dessa famosa casa de ensino, lembrou que eles são os padres-mestres do antigo Colégio São Vicente de Paula, em Petrópolis, do Seminário da Prainha, de Fortaleza; do Seminário Santo Antonio, do Maranhão; dos Seminários de Mariana, Diamantina e Curitiba; "padres, assinalava, que juntam o saber à humildade e em cujos métodos pedagógicos, muito antes das concepções mais recentes no assunto, já entrava em primeiro lugar o conceito de que o mestre substitui os pais e é uma extensão responsável da família".

Para essa pedagogia, um conjunto arquitetônico como o que se apresenta nestas páginas, constituiu o espaço ideal. Plena funcionalidade manipulada em um inteligente agenciamento de instalações, resultando num edifício de severa aparência, que não exclui uma esbeltesa de realização, não obs-

tante o enquadramento horizontal da edificação, a sua austeridade de contensão clássica nos volumes estabelecidos, em decorrência de uma planta harmoniosamente traçada. Os Lazaristas projetam o serviço a prestar a uma comunidade, o ensino; os arquitetos puzeram em relêvo essa aspiração, discriminaram o local situando-o à frente do terreno; nos fundos, o edifício dos padres recolhe-se em sua humildade, separados da rua, do espaço público, de tal maneira dispostos os edifícios interrelacionados, que diante da fachada da rua Cosme Velho não se vislumbra sequer a residência dos Lazaristas. Isto se faz evidente na organização dada pelos arquitetos, à solução dos problemas que o programa lhes apresentava.

Resultou, então, uma obra arquitetônica cuja predominante qualidade é a sua serena disposição, na acolhida aos pretendentes ao ensino, na distribuição das atividades de um colégio em que o ensino e a função social educativa, moral e física, conta com tantos elementos para manifestar-se e produzir os resultados efetivos que o programa de trabalho da Missão compreende.



Aspecto da fachada central dos edifícios da Mercedes-Benz, em São Bernardo do Campo, São Paulo - Brasil, situado em amplo e plano terreno num dos últimos trechos privilegiados da margem da Via Anchieta, pelas condições de toda a ordem que a cercam.

A nova fábrica da Mercedes-Benz, em S. Bernardo do Campo

Projeto: Construtora Forma

Construção: Stática Construtora Ltda.

O grande acontecimento industrial, para a América do Sul, de setembro último, foi a inauguração da Mercedes-Benz, no Brasil. Era uma inauguração esperada com ansiedade: quem ia para Santos, à direita da Via Anchieta, nos 15/16 km, deparava com a estrela de três pontas. Sua fábrica crescia ali, em terreno localizado no município de São Bernardo do Campo, e não se ignorava que a inauguração seria o andamento definitivo da produção. Não se trataria de uma inauguração formal, dum edifício ou da montagem de uma fábrica, mas da produção mesma, dos famosos transportes descendentes dos primeiros motores e automóveis dos alemães Daimler e Benz, a que o austríaco Emil Jellinek juntaria o nome de sua filha, Mercedes, num sinal de "boa estrela", a inserir-se no comércio mundial de carros a boa estrela das três pontas, que "transporta o progresso".

Habituarão-nos a ver desde a primeira limpeza de terreno a edificação da Mercedes-Benz do Brasil. Assim, a sua inauguração veio na lógica dos acontecimentos, marcar o seu lugar de pioneira: a primeira indústria na América Latina a iniciar suas atividades com a produção de motores de teor nacional. Isto representa o fim de estudos iniciados

em 1951, quando um grupo de técnicos da Daimler-Benz começou a considerar as possibilidades de vir instalar no Brasil essa indústria. O grupo de técnicos alemães da fábrica Mercedes-Benz, de Stuttgart passou, então, da consideração teórica e de princípio, à realização, à concretização; hoje está garantindo uma assistência técnica perfeita, pessoal especializado e estudos que permitem, ao produto brasileiro objetivado, uma qualidade idêntica à que deu a fama autorizada de que goza o produto alemão.

Aspectos do que já está em construção

As atividades da fábrica de São Bernardo do Campo partiram para os seus programas de construção da indústria brasileira de automóveis, produzindo caminhões L-312, com motor a óleo Diesel de 6 cilindros, 100 HP (SAE), fabricação em andamento na base de motores com 60% de teor nacional, e mais de 50% em todo o veículo. Tal porcentagem nacional será continuamente aumentada, devendo, conforme o escalonamento planejado, ultrapassar a 90% ao fim do quarto ano de produção. Em 1957, a produção mensal desses caminhões atingirá um total de 500 unidades.

Quando se fala em teor nacional do motor da Mercedes-Benz, é necessário atentar minuciosamente para o que isto significa, na linha de produção da estrela de três pontas. A usinagem desse motor (que é a operação inicial) inicia-se com o controle rigoroso das peças brutas fornecidas pela fundição. Depois, o bloco do motor, como as principais partes produzidas na mesma fábrica — cabeçotes de cilindro, bombas de óleo, bombas de água, etc. — passam por inúmeras etapas de usinagem nas mais modernas máquinas. Algumas dessas máquinas fazem numerosos furos, de diversos diâmetros, no bloco do motor, que é trabalhado em três ou quatro lados simultaneamente. Da mesma forma são frezadas 72 rôscas de diversas medidas, por uma só máquina e de uma só vez. Para frezar 130 rôscas, em 2 máquinas especiais, são necessários apenas 30 segundos. Os cilindros são desbastados, acabados e espolhados com o máxima exatidão, em cinco processos de trabalho com tolerância de 2/100 mm.

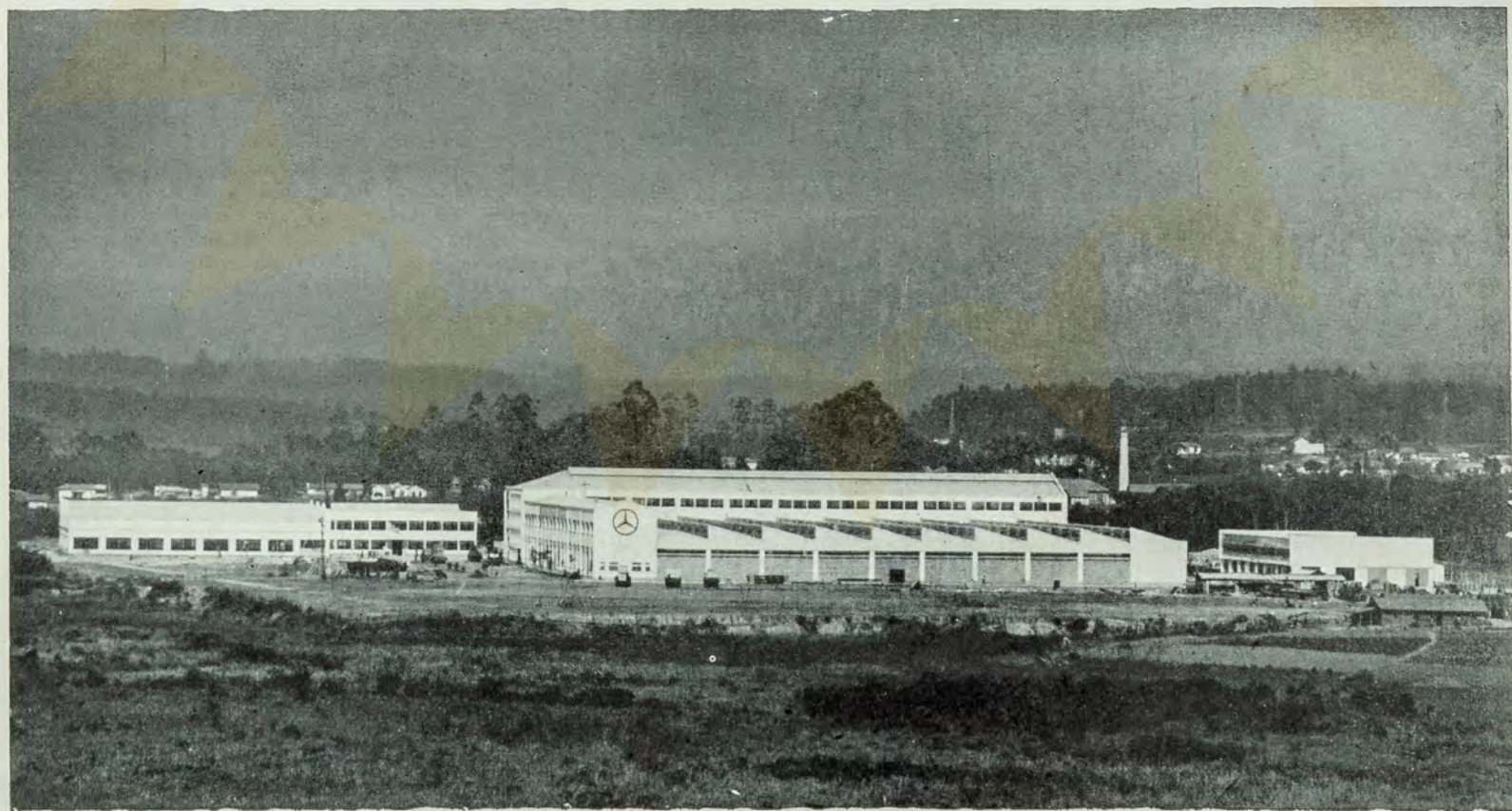
Os diversos componentes do motor têm o seu ponto final na linha de montagem do mesmo, onde também se encontram as peças que por enquanto ainda são importadas da firma matriz, as quais são então montadas

Tratamento de água — um bloco isolado, que repete, em sua funcionalidade, os mesmos elementos do grande edifício da fábrica. Defendido sob todos os aspectos, inclusive pelo talhão de árvores, a instalação de tratamento de água responde a uma necessidade de auto-suficiência em toda a escala.



Casa de força — a mesma arquitetura, aqui servida por um maior sentido de vedação transparente, em que a engenharia concilia os seus objetivos a condicionantes diretas e econômicas de funcionamento. Com a instalação, a Mercedes-Benz elimina, neste caso, quaisquer eventuais deficiências de ordem externa.

Vista geral dos edifícios da Mercedes-Benz, dum ângulo em que as novas instalações dessa grande usina de carros no Brasil se apresentam na envergadura e na distribuição amplas de seus serviços, para a construção e montagem dos veículos que desde já estão realizando o lema: "Para as estradas brasileiras, caminhões brasileiros".





Planificação do programa de produção.

por técnicos especialmente escolhidos e treinados.

No banco de provas, instalado em uma dependência separada, realiza-se o exame simultâneo de quatro motores. Lá, cada motor é cuidadosamente acionado e testado no tocante a sua potência e consumo de combustível. O ronco surdo dos motores inunda todo o ambiente quando, ao final das provas, solicitado em sua potência máxima e girando nas mais altas rotações, cada motor faz reboar a força pujante dos seus 100 cavalos num tropel ensurdecador.

Após esse teste, o motor segue para a linha de montagem no chassi. Este, em outra linha de montagem, separada, já teve suas partes unidas, soldadas e rebitadas. Os eixos dianteiro e trazeiro, molas, amortecedores, eixo cardan, engrenagens, peças de direção etc. etc., já se encontram no seu lugar para serem montados no chassi, sucessivamente. Como última operação são montadas as rodas, quando então o veículo deixa por seus próprios meios a fábrica, passando às provas externas.

Outros aspectos da produção da Mercedes-Benz

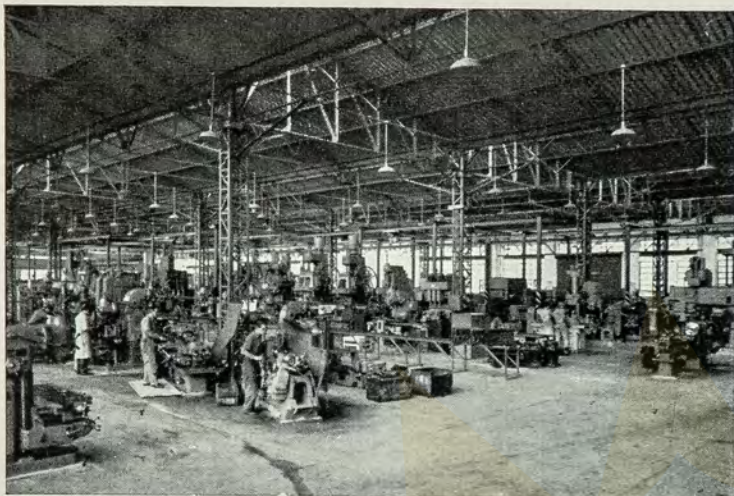
Além desse quadro técnico acima particularizado, a Mercedes-Benz acompanha, com vários outros elementos de importância indiscutível para uma indústria visando à alta qualidade, os pormenores da fabricação: laboratórios de alta eficiência, notavelmente aparelhados, que se localizam em edifício separado da fábrica propriamente dita, garantem a qualidade uniforme do material empregado, com os métodos mais modernos de análise química, eletrônica, ótica, etc.

Entre a maquinária de grande especialização, de que dispõe desde já a fábrica, conta-se a destinada ao fabrico de ferramentas, a qual, instalada em uma dependência adequada pa-

ra ela, até na instalação de ar condicionado, está trabalhando dentro da mais alta precisão, com uma tolerância que reclama um ponto de exclamação: 5/1.000 mm.

As demais seções da fábrica, que se inaugurou nos últimos dias de setembro, inaugurando também a linha de alta qualidade de produção automobilística nacional, abrangem a casa de força, com três grupos de geradores a motor Diesel (e são naturalmente de marca Mercedes-Benz), a central hidráulica com instalações para tratamento da água, seção para pintura dos chassis, divisão para acondicionamento e conserto de ferramentas e máquinas (com equipamento moderníssimo, o que revela a disposição da produção em moldes atuais), divisão de manutenção das instalações, importante e impressionante seção de peças sobressalentes, escritórios de seções técnicas, financeiras e comerciais. É com este expressivo quadro de suas dependências na primeira etapa do planejamento adotado, que está completado o panorama admirável da fábrica Mercedes-Benz, em funcionamento em São Bernardo do Campo.

Temos, portanto, aí, um esboço resumido e fragmentado do que é a prodigiosa fábrica, herdeira das tradições de Daimler e Benz. Um marco de pedra colocado à frente da fábrica menciona uma frase do presidente Juscelino Kubitschek, a qual reclama, para as estradas brasileiras, caminhões brasileiros. Esse lema, precisamente, incorpora-se ao sentido denominador do trabalho da Mercedes-Benz, no Brasil. Caminhões brasileiros para as estradas brasileiras, eis em que se resume, de fato, o brilho desta marca da estrela de três pontas, que começa a fulgurar, como nunca, no Brasil, daqui lançando também a sua luz sobre toda a América do Sul, cujas rodovias, em poucos anos, estarão sendo intensamente trafegadas por esses carros, obra prima da moderna indústria da Alemanha, em grandioso empreendimento transplantado para o Brasil.



Vista do interior da fábrica.



Estoque de peças.

Inserimos nesta página duas outras fábricas da Mercedes-Benz, a de Stuttgart e a de Fulda. O motivo é simples, e se revela a um primeiro olhar: tanto em Stuttgart, como em Fulda, as fábricas filiais da Mercedes-Benz obedecem a um padrão arquitetônico. Esse mesmo padrão, que torna reconhecível, em duas cidades alemãs, o estilo das instalações Mercedes-Benz, é o que se buscou modelar na nova edificação em São Bernardo do Campo, São Paulo, Brasil. Assim, o tipo arquitetônico Mercedes-Benz mantém a sua fisionomia, nos mesmos módulos, na mesma linha duma arquitetura funcional, procedente direta duma época de intenso industrialismo. Passando os seus modelos produzidos dentro das linhas lípidas dos carros Mercedes-Benz, para o Brasil a marca mundialmente célebre se torna, também, em sua expressão arquitetônica, uma constante de linhas e soluções para o mesmo programa: a fábrica com os seus elementos componentes, na mesma ordenação racionalizada, nos mesmos aspectos nítidos e incisivos de sua exteriorização.



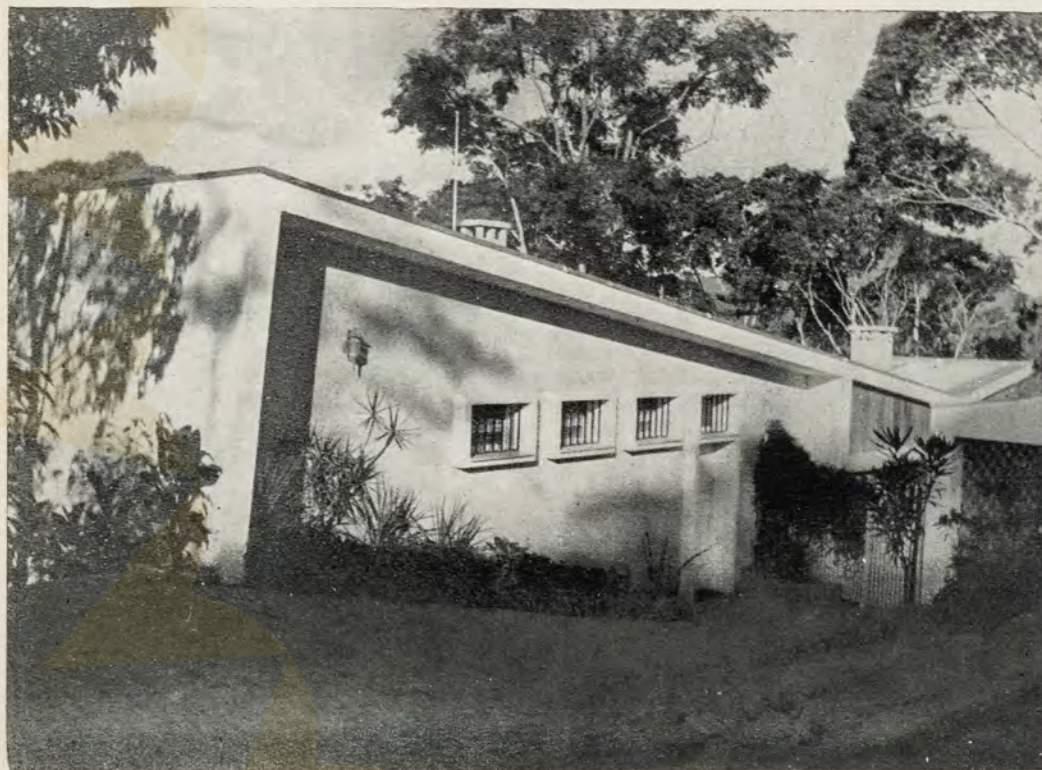
Sucursal Stuttgart. Venda e assistência técnica.



A sucursal da Daimler-Benz em Fulda.



Frente leste: as salas e quartos se voltam para o jardim com deslumbrante vista para as montanhas de Friburgo.



Frente oeste: entrada pela estrada de nível superior.

Casa de campo de um arquiteto, em Terezópolis

Projeto: arq. Américo R. Campello
Edificação: Construtora Rebecchi

Para os fins-de-semana, o arquiteto utilizou um terreno na pitoresca cidade de Terezópolis, onde construiu uma pequena casa de campo. O terreno dá para duas estradas, ficando uma abaixo e outra acima, numa altura de declive duns oito metros. A casa foi colocada na parte mais alta do terreno e orientada de maneira a terem os quartos e a sala de estar vista sobre o jardim e o vale. As velhas árvores existentes no terreno foram poupadas, de tal modo que, ao concluir-se a construção, o ambiente em seu redor estava criado.

Aproveitando a declividade, a casa foi construída em dois níveis, ficando a sala, o serviço e a varanda um metro mais baixos que os dormitórios. Essa localização ensejou aos

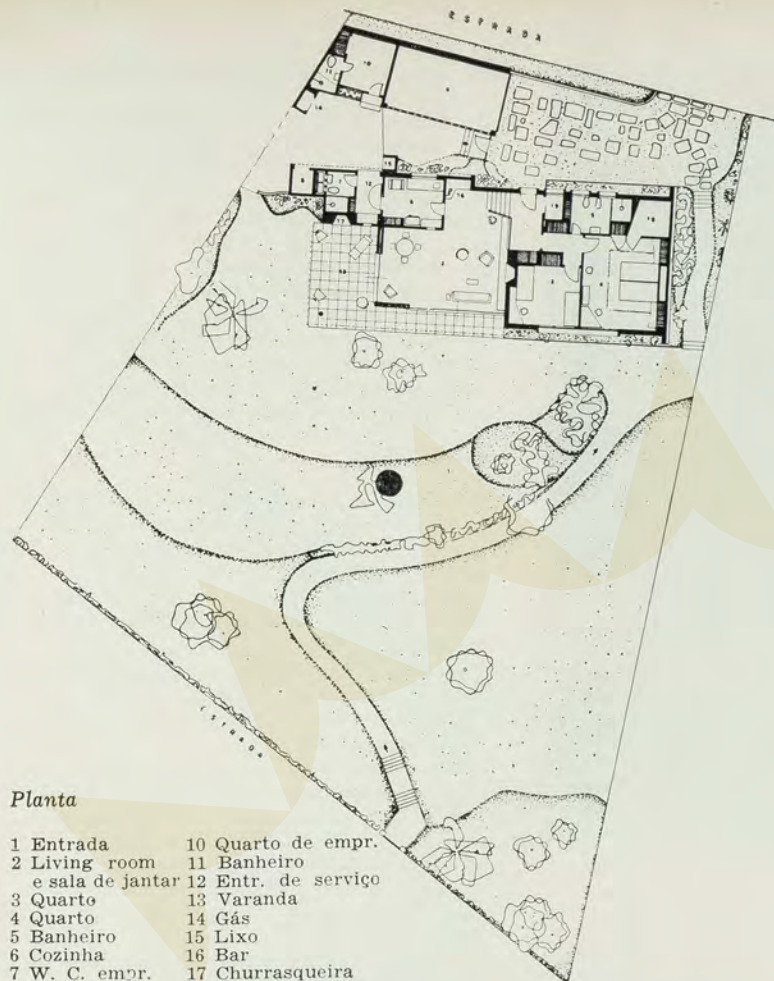
quartos maior intimidade, evitando ao mesmo tempo cortes no terreno.

A sala de estar possui duas amplas portas de vidro, uma dando diretamente para o jardim e outra para a varanda coberta. Nessa varanda foi construída uma churrasqueira, um centro de interesse não só sob o ponto-de-vista prático como sob o ponto-de-vista estético.

Alguns pormenores cabem ser mencionados: a parede entre a sala e a cozinha é de madeira em frisos, usando-se a sua espessura para armários que tanto abrem para a sala como para a cozinha. Em frente à lareira foi colocado um banco revestido de pastilhas de cerâmica esmaltada. Decorativamente, é completado com almofadas soltas de diverso

colorido. O arquiteto aproveitou também as pastilhas para o desenho de um taboleiro de xadrez. O quarto principal tem um canto destinado à mesa de trabalho do arquiteto. Um grande "closet" serve de armário, para guardar roupas, o que possibilitou poucos móveis no quarto: somente camas e cadeiras. O segundo quarto tem armários embutidos e uma mesa para trabalhar colocada em um recanto proporcionado pela chaminé da lareira.

Os móveis são de Lauro Lessa, as cortinas em estampados de Lilli Correia de Araujo. Sobre a prateleira do bar, cerâmicas de Vitalino. Três azulejos de Lulla Cardoso Aires decoram uma das paredes da sala. Na entrada, uma gravura de Pedro Correia de Araujo.

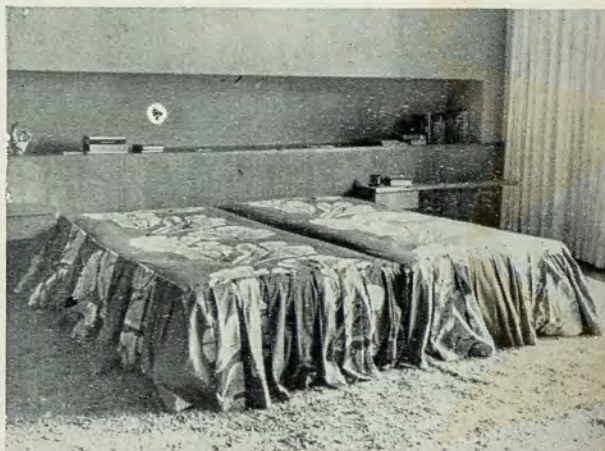


Varanda, ambiente ligado ao exterior, piso de arenito de Caxambu. A churrasqueira ao fundo incorpora o cinza do granito à rusticidade da casa de campo.

Ângulo da sala de estar. Paredes de alvenaria de pedra, com prateleira para livros em madeira e ferro.



De cima para baixo: Outro ângulo da sala de estar, vendo-se a escada para o "hall" de entrada. Sala de estar: lareira em tijolo refratário. O banco na frente da lareira em pastilha vidrada. Dormitório: parede azul para o fundo dos móveis de peroba do campo encerada, tapete de chinita cereja, tecido de Lilli Correia de Araujo. Canto do bar na sala de estar.





Casa de máquinas e extravasador. Ao fundo a barragem de terra (20 m.).



Situação da usina do Limoeiro, no Estado de São Paulo. Esta usina é parte do sistema da CHERP que suprirá as necessidades em energia elétrica da região indicada, aproveitando o potencial hidroelétrico do Rio Pardo.

Usina Limoeiro, Rio Pardo, Est. de S. Paulo

Realização da Companhia Hidroelétrica do Rio Pardo

Projeto: arqs. E. R. Carvalho Mange e Ariaki Kato

A Companhia Hidroelétrica do Rio Pardo está desenvolvendo um programa de aproveitamento do potencial hidroelétrico do Rio Pardo, no trecho de rio compreendido entre a foz do rio Lambari até a ponte sobre o rio Pardo, na estrada Casa Branca — Mococa. Este programa de aproveitamentos hidroelétricos está dividido em três etapas que compreendem:

- I. Construção das usinas Limoeiro e Euclides da Cunha, com a instalação respectivamente, de potência de 14.000 kW e 50.000 kW.
- II. Construção do reservatório de Graminha e instalação de mais de 14.000 kW em Limoeiro e 50.000 kW em Euclides da Cunha. A execução das duas etapas está compreendida nas obras de primeira prioridade do pla-

no Estadual de Eletrificação do governo do Estado.

As usinas do rio Pardo servirão uma região que compreende 50 municípios, na sua maioria situados na zona da média Mogiana.

Na região a ser servida pela Cia. Hidroelétrica do Rio Pardo, com uma superfície de cerca de 25.000 km², reside uma população de um milhão de habitantes, que, dentro de mais algum tempo começará a receber energia proveniente das usinas em construção.

As obras prosseguem em ritmo acelerado, estando previsto o início de funcionamento da usina Limoeiro para o fim de 1957 e da usina Euclides da Cunha para o início de 1959.

Arquitetura

Estudadas as necessidades da Companhia Hidroelétrica para o funcionamento de sua Usina do Limoeiro, foi estabelecido o seguinte programa:

Administração: escritório do engenheiro; secretaria; oficina e pequeno almoxarifado; apartamento para hóspedes.

Habitação: engenheiro residente; dez técnicos e operários; guarda.

Recreação: unidade para fins turísticos, junto à represa.

O plano geral da Usina devia, portanto, atender a esse programa, dentro das possibilidades da área disponível. Consideradas as características topográficas e climáticas foram as residências localizadas na zona mais elevada da gleba. Orientadas para Norte e Leste têm ampla visibilidade sobre a represa.

O centro administrativo foi localizado junto ao fim da barragem e próximo à residência do engenheiro. O conjunto residencial é alimentado por um reservatório complementado por pequena estação de tratamento. Procurou-se atribuir a cada residência uma área (3.000 m²) suficiente para permitir desenvolvimento de pequenas culturas.

As unidades residenciais e administrativas foram solucionadas em termos de materiais e técnica construtiva tradicionais, perfeitamente dentro das possibilidades locais existentes. Por outro lado, as características climáticas da região recomendavam forte proteção térmica, levando naturalmente a soluções plásticas de grandes cheios. Assim, aquelas unidades residenciais se apresentam simplesmente orientadas e organizadas, e como expressão arquitetônica quase convencional. No seu conjunto, integradas num todo pelo paisagismo, refletem o espírito que orientou a concepção: simplicidade, economia, técnica local, escala humana.

Já aos elementos de cunho tipicamente funcional e técnico, foi dado outro tratamento. As junções técnicas e estéticas levavam naturalmente as soluções em outros termos. Procurou-se dessa forma, atendendo aos fatores naturais de um e de outro setor, individualizar e exprimir francamente as funções habitar e trabalhar.

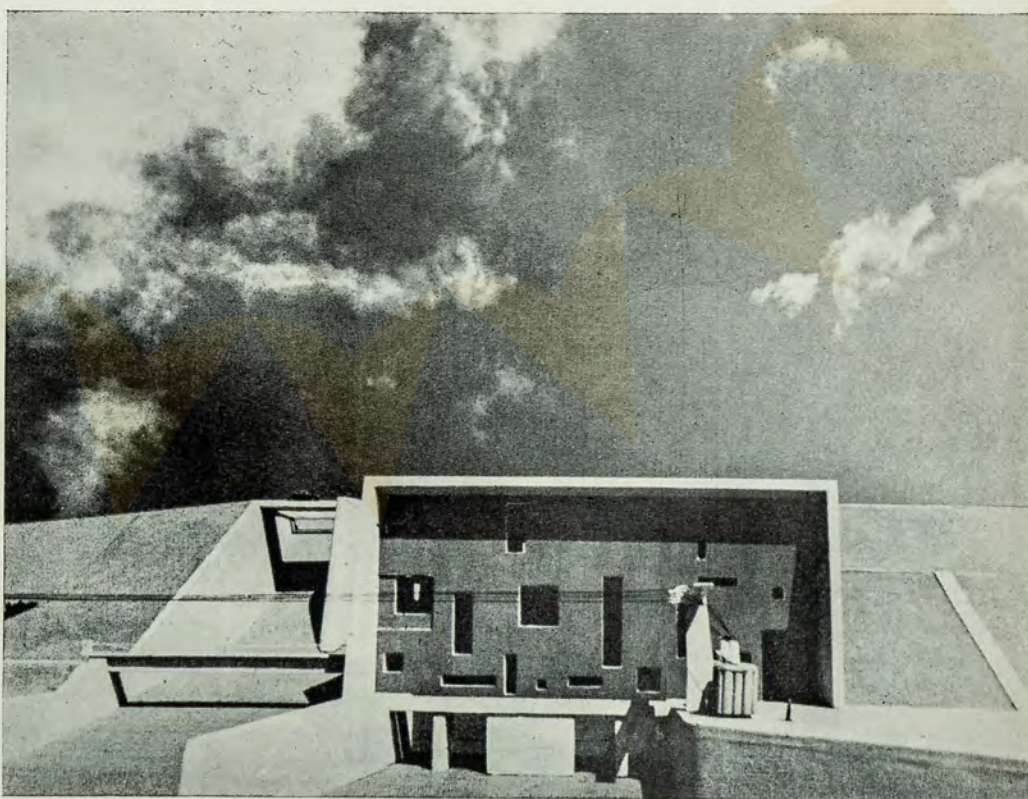
A unidade formal, evidentemente, não existe, em seu sentido imediato. Contudo a disciplina geral de organização espacial e justamente a franquesa das soluções específicas das funções diversas permite, dentro da escala paisagística, obter uma unidade de natureza mais ampla e menos formal.

A casa de força, por motivações técnicas imperiosas, deve ficar como um verdadeiro apêndice de barragem, semi-enterrada. O enorme valor plástico da barragem de terra e das massas e paredões de concreto do vertedouro, levavam a uma solução forte da casa de máquinas. Não poderia ser encarado como um volume justaposto à barragem, mas sim como um elemento que naturalmente nascia da organização do concreto e da terra. Essas considerações orientavam a concepção arquitetônica da casa de força, que será executada em concreto, ficando o material com seu valor real, sem capeamentos. O painel de ventilação e iluminação procura, no seu dinamismo, exprimir o conteúdo interno.

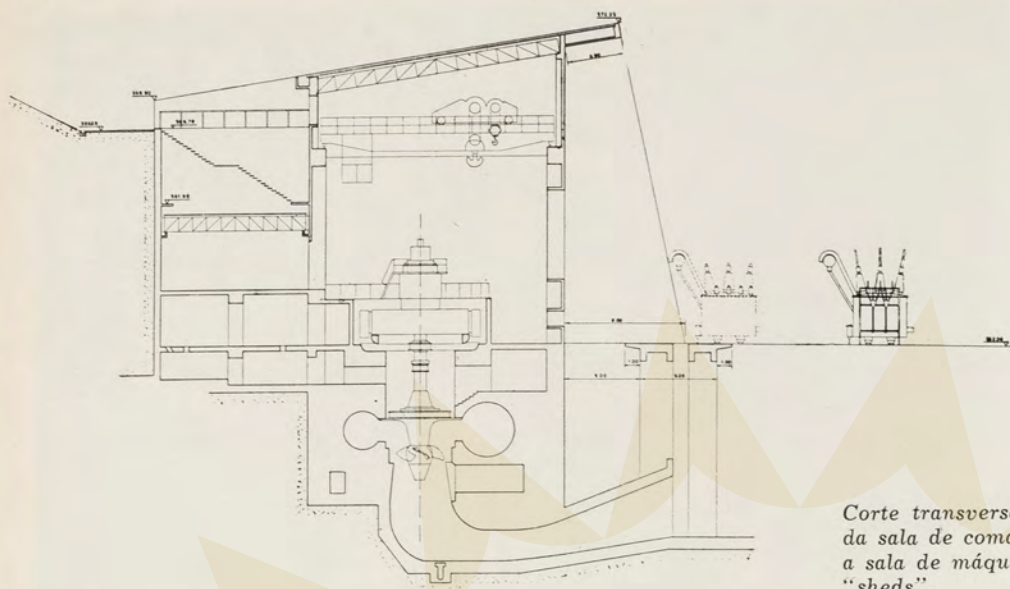


Planta geral da usina do Limoeiro.

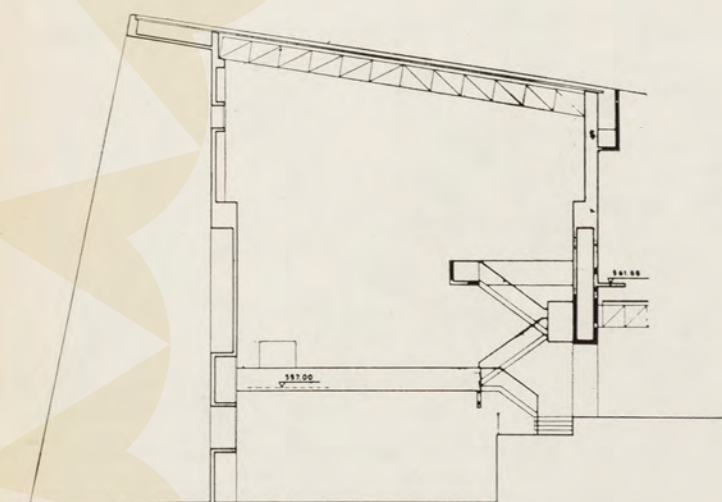
- 1 Guarita controle
- 2 Casa de máquinas
- 3 Sub-estação
- 4 Estação de tratamento e caixa d'água.
- 5 Administração
- 6 Clube-cooperativa
- 7 Residência engenheiro
- 8 Residência técnico
- 9 Residência guarda



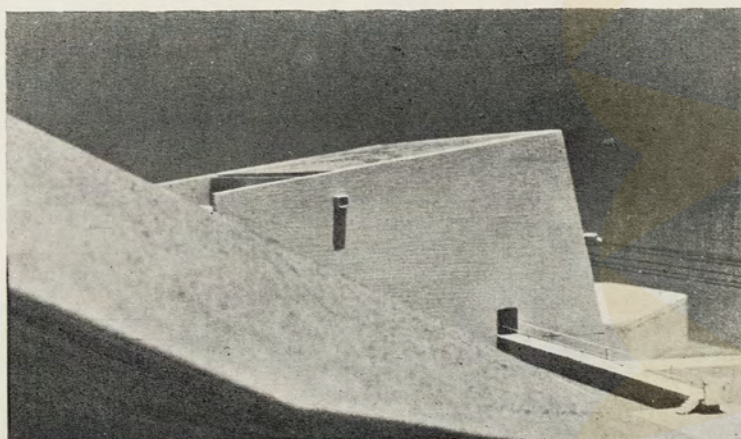
Casa de máquinas abrigando duas turbinas Kaplan e instalações complementares. À esquerda do bloco o extravasador. (fotomontagem).



Corte transversal da casa de máquinas. A iluminação e ventilação da sala de comando, a qual por motivos técnicos foi colocada entre a sala de máquinas e a barragem, foram solucionadas por meio de "sheds".



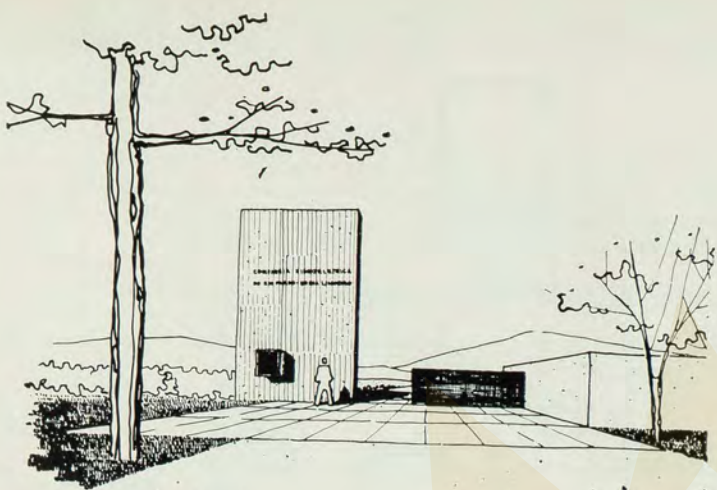
Corte transversal indicando a ligação da sala de comando ao passadiço que sôbre o vertedouro leva à sub-estação.



Casa de máquinas vista da barragem.



Estação de tratamento e reservatório elevado para alimentação em água do conjunto residencial. Construções em concreto ao natural, à semelhança da guarita e casa de máquinas.

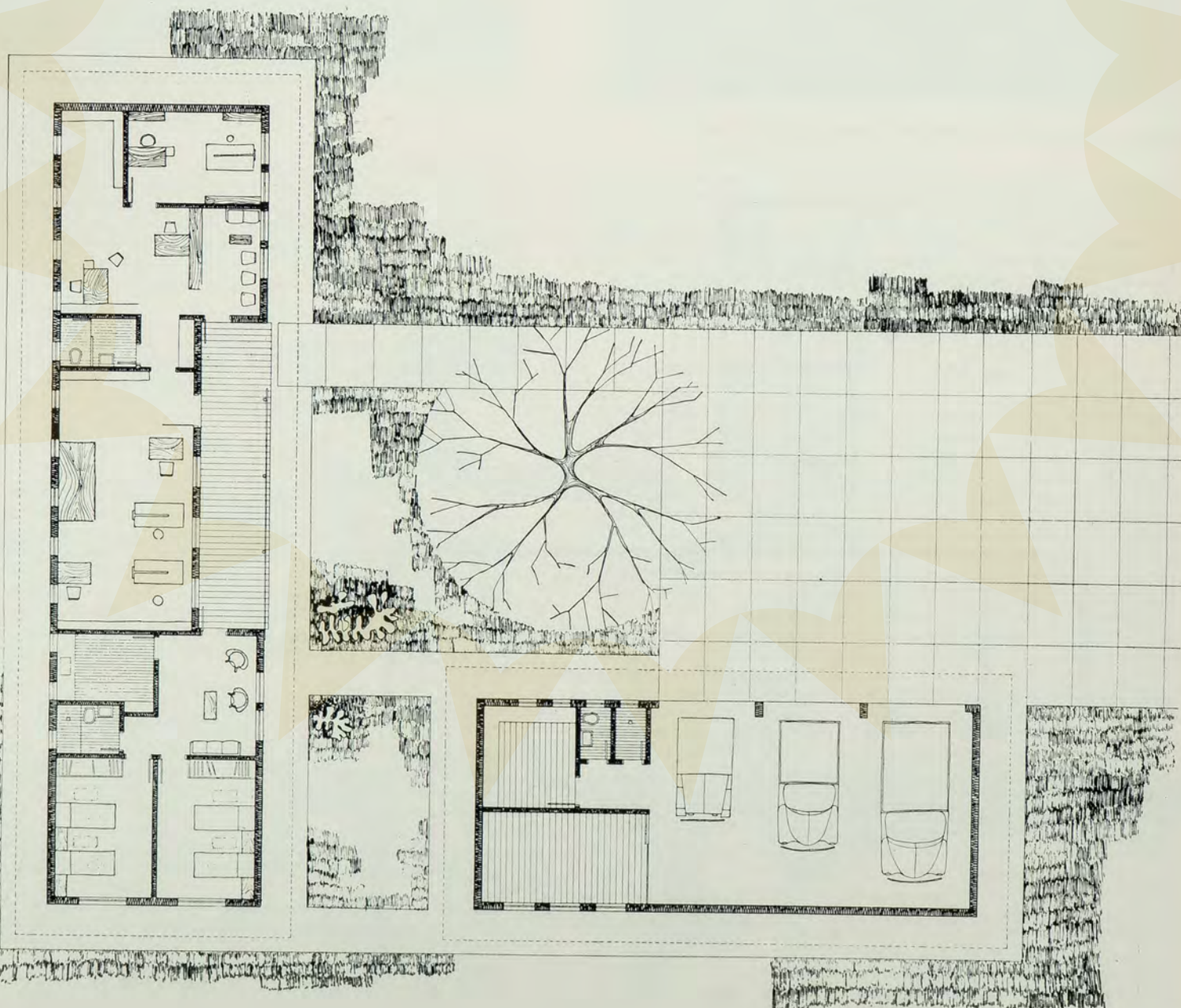


Contrôle a ser construído na entrada das instalações do Limoeiro (vêr legenda planta geral).



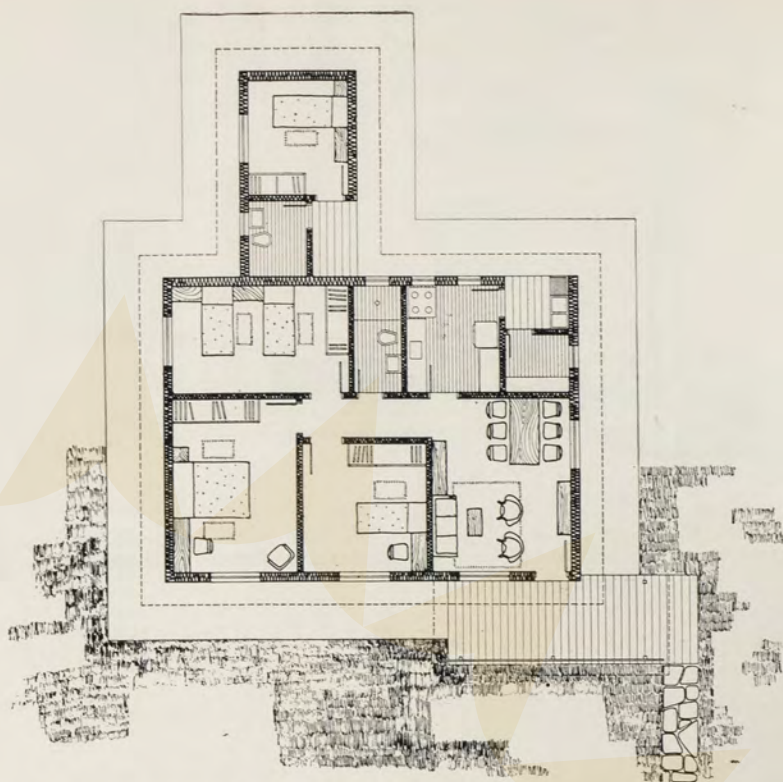
Conjunto da administração. No bloco à esquerda escritório administrativo, secção técnica e apartamento de visitantes. À direita, garage-oficina e almoxarifado.

Dois aspectos do conjunto da administração (em construção).



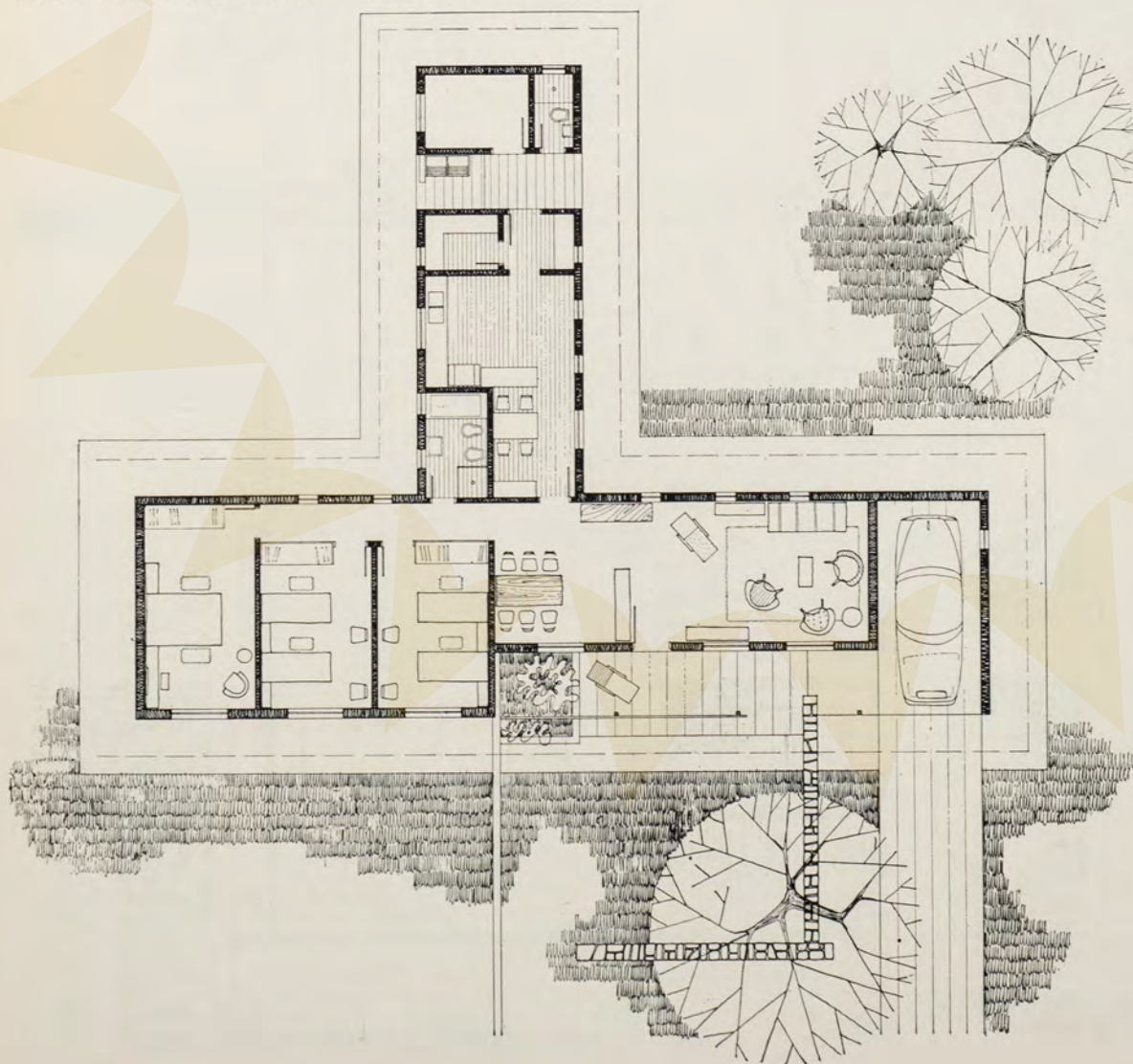


Em cima: Habitação do engenheiro (em construção).
Em baixo: Habitação dos técnicos (em construção).



Planta da habitação do técnico.

Planta da habitação do engenheiro residente.



Exposições, Museus e Galerias

Exposições no Rio de Janeiro

Inaugurou-se na Biblioteca Nacional a retrospectiva tão esperada de Lúlio Landucci. É, antes, uma homenagem ao escultor do que uma exposição. São reproduções de esculturas e projetos de monumentos, baixo relevos, etc. Foi uma homenagem organizada por artistas e o Instituto Nacional do Livro à memória de tão bemquisto e saudoso artista.

Abriu-se no Museu de Arte Moderna a retrospectiva de desenhos e gravuras de Oswaldo Goeldi.

A escultora paulista Pola Rezende apresentou seus mais recentes trabalhos no Salão do Ministério da Educação. De São Paulo foram à inauguração os críticos Sérgio Milliet, José Geraldo Vieira e o pintor e desenhista Clóvis Graciano.

Tiziana Bonazzola está expondo na Petite Galerie. Como na exposição anterior realizada no Rio e em São Paulo, o seu temário é figurativo e de tendência neo-realista.



Tiziana Bonazzola, "Crianças".

Marcier apresenta um conjunto de telas na Maison de France. Quanto à exposição de Marcier, no próximo número trataremos de seu neo-expressionismo.

Encerrou-se o Salão Nacional de Belas Artes que durante um mês apresentou a milhares de visitantes cerca de 300 trabalhos de pintura, escultura, desenho e gravura.

O salão ferroviário

Sabe-se que o Ministério da Viação decidiu levar ao interior do país a exposição chamada Salão Ferroviário. Os primeiros centros que esse certame percorrerá serão: Belo Horizonte, Juiz de Fora, Barbacena, São Paulo, Taubaté, e Lorena.

Semana internacional dos Museus

É lamentável que em São Paulo nem a imprensa nem os museus tenham dado o merecido apreço à Semana Internacional dos Museus, ocorrida de 6 a 14 de outubro. No Rio o acontecimento foi comemorado através de entrevistas e opiniões sobre a função educadora das entidades de arte. A semana internacional dos Museus é uma idéia da Unesco, e pretende dar de maneira intensa ao público a noção e a consciência exata da importância e da contribuição do museu na vida cultural contemporânea.

Manifestaram-se sociólogos, educadores, críticos de arte, diretores de auditórios de exposição, técnicos de museologia, conservadores de galerias, etc.

Exposição do retrato moderno

A comissão organizadora do "Retrato Moderno" comunica que, devido à repercussão que o certame vem obtendo nos meios artísticos do país, não foi mais possível, por motivos de ordem técnica, aceitar o convite da Casa de Portugal que por intermédio do comandante João Armento Pimentel pusera um de seus salões à disposição. Tendo Sérgio Milliet obtido junto do Museu de Arte Moderna uma área no Palácio das Indústrias, no Ibirapuera, lá se realizará a dita exposição.

O júri de seleção e premiação ficou constituído da seguinte forma: José Geraldo Vieira, Sérgio Milliet, Alfredo Volpi, Jean Ponç e Paulo Maranca.

A entrega de telas, gravuras, desenhos e esculturas deverá ser feita no Palácio das Indústrias, no Ibirapuera, até o fim de outubro.

Exposição de Pedro Giolo no Clube dos Artistas

Expôs durante a primeira quinzena de outubro, na sede do Clube dos Artistas e Amigos da Arte, o escultor primitivo Pedro Giolo, que na vida civil é barbeiro em Taubaté.

Apresentou esculturas em barro e madeira e bonecos feitos com "material precário", segundo sua expressão e que no caso são papel, vidro, rôlha, pano, etc. Aliás, o artista, que se intitula humildemente "fazedor de calungas", expôs algumas peças no último Salão Paulista de Arte Moderna. Os jornais publicaram entrevistas com esse artista do Vale do Paraíba. No próximo número faremos a análise de seus predados melhores, ilustrando a crítica com diversas ilustrações.

Laszlo Meitner expõe quadros à óleo pela primeira vez. Desconhecido da maioria, a não ser daqueles que se lembram de seus desenhos para capas de revista, agradáveis e superficiais, conseguiu atrair multidões. Tanto assim que a nova fase de exposições relâmpago de cinco dias, da Galerie Montmartre teve que fazer uma exposição, prolongando a exposição Meitner, pois vendeu quasi todas as obras expostas numa época em que é difícil vender pin-



Laszlo Meitner, "Crucificação".

tura. Realmente, o trabalho de pintor impressionista. Principalmente, suas numerosas crucificações. Pensamos, logo, em Rouault. Entretanto, estas crucificações são bem originais. As cores talvez lembrem vitrais e a composição Van Rogger e a luz dos flamengos. Os tropeiros, o vendedor de amendoins e algumas paisagens bem brasileiras demonstram integração de artista úngaro à natureza que o envolve.

Um projeto vertical de Frank Lloyd Wright

Registramos aqui a curiosidade constante de um telegrama de Chicago, segundo o qual, para uma empresa imobiliária, o arquiteto Frank Lloyd Wright, na composição de mais um de seus sonhos mirabolantes, teria projetado um edifício descomunal, cujos 528 pavimentos atingiriam a bela altura de 2.600 metros, dos quais 150 caberiam a uma torre... para televisão ou farol de aviação. Não é a primeira vez que Frank Lloyd Wright expõe a sua audácia conceitual. Mas se os telegramas que noticiam a exposição que ele fez à imprensa estão de acordo com esse projeto vertical, capaz de fazer perder o sono aos nossos imobiliários, na multiplicação por dez de seus sonhos de 50 pavimentos, o monstro de Chicago que vem por aí excede a tudo quanto a arquitetura "do futuro", de Wright, colocara, como hipótese, nos seus desenhos de Taliesin, ao completar 80 anos.

Informa ainda o telegrama que Wright projetou, no caso, uma espécie de espada, cujos copos estão plantados no solo, toda uma estrutura de aço, coberta por placas de alumínio e de aço inoxidável, no revestimento do corpo servido por aquele esqueleto. Um total de 130 mil pessoas poderia trabalhar e agir nesses 528 andares, multidão essa que contaria com 20 mil automóveis, para os quais o estacionamento e a circulação também estaria previsto. Quanto ao que denominamos acima de arquitetura "do futuro", Wright declarou, segundo a AFP, que o referido edifício estará apto a sofrer o impacto de um ataque atômico, melhor do que qualquer outra construção. É pois a arquitetura da era atômica a que surge... Para o alto? Wells imaginaria, para o subterrâneo, essa concepção. Wright, entretanto, antes dos 90 anos e antes de desaparecer, quer deixar o grande monumento com que o lembrarão sempre — o estrondoso "arranha-céu", que arranhará mesmo os redutos das nuvens, e constituirá um escolho no domínio dos aviões, sobre a área de Chicago. Babel, uma vez, foi o fim.

A MAIORIA DOS INCÊNDIOS SÃO OCASIONADOS POR CURTO-CIRCUITO

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



Assoc. dos Engenheiros Eletricistas Instaladores

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

Dois artistas uruguaios no Museu de Arte Moderna

Estão expondo no salão do Museu de Arte Moderna de São Paulo dois artistas uruguaios já nossos conhecidos pois apresentaram telas nas Bienais de São Paulo. Trata-se da artista Maria Freire, que em seu país estudou no Círculo de Belas Artes e na Universidade do Trabalho; e de José Pedro Costigliolo. Ambos são pintores abstratos, de tendência vanguardista.

Maria Freire abandonou em 1951 o naturalismo, iniciando experiências no abstrato, passando logo para formas concretas. José Pedro Costigliolo, após sérios estudos cubistas, puristas e neo-plasticistas, evoluiu para um geometrismo que o situa também dentro da pintura concreta. Apresentam guaches, colagens e pinturas em laca com piroxilina.

Cada qual exibe 17 trabalhos. No próximo número trataremos desses artistas uruguaios, ilustrando os estudos com fotografias.

Conferência sobre Portinari em Buenos Aires

O Centro de Estudos Brasileiros da Embaixada do Brasil e a entidade Amigol del Libro patrocinaram a conferência do pintor Argentino Manuel Kantor no dia 10 de setembro sobre o tema: As pinturas Murais de Cândido Portinari, "Guerra e Paz", para o edifício das Nações Unidas.

Artistas Mortos

No mês de junho faleceram os seguintes artistas de renome universal: Marie Laurecin, famosa pintora da Escola de Paris. Chegou aos setenta anos de idade, foi muito amiga de Apollinaire e Picasso, e inaugurou um módulo novo de retrata pós-impressionista.

Adrian Brewer, de Little Rock, pintor e fundador da Liga de Arte de Arkansas. Faleceu aos 64 anos de idade e expôs em quase todas as cidades dos Estados Unidos, do México, do Canadá e da América Central.

Blanche Lazzell, pintora e principalmente gráfica. Morreu aos 78 anos de idade e foi das pioneiras da gravura em seu país, os Estados Unidos. No mês de julho faleceram os seguintes artistas: Thomas J. Watson, que teve lugar especial no mundo das artes. Além de Presidente da Junta de Direção de The Art Foundation,

que é proprietária e editora da célebre revista *Art News*, foi membro de categoria do Museu Metropolitano de Arte e da Universidade de Columbia. Foi crítico, colecionador e perito. Grande poder de organizador.

Leopold Seyffert, conhecido retratista que obteve inúmeros prêmios e medalhas da Academia Nacional de Desenho dos Estados Unidos. Faleceu ao 78 anos.

Jerome Blum, de 71 anos, pintor pós-impressionista. Pertencia ao grupo de artistas pioneiros de Chicago, era muito amigo de Sherwood Anderson e de Frank Lloyd Wright.

No mês de agosto morreu um dos maiores pintores abstratos da América do Norte, Jackson Pollock. Estudou com Thomas Benton que sempre foi seu amigo íntimo. Por volta de 1930 fez trabalhos no estilo dos muralistas mexicanos e nos módulos vanguardistas de Picasso. Dedicara-se ultimamente ao abstracionismo. Morreu moço, com 44 anos de idade.

Exposição de outubro em Paris

De manuscritos sobre pintura, na Biblioteca Nacional, 58 rue de Richelieu. No mesmo prédio, em 4 salas, A Obra Gravada de Rembrandt.

No Museu do Louvre, no Gabinete de Desenhos, Pastéis do século XIX.

No Museu de Artes Decorativas, Primitivos, Italianos, cujas telas se acham em museus franceses.

Na Galeria Charpentier, telas recentes de André Marchand.

No Museu de Artes Decorativas, retrospectiva de Léger.

No Museu Bourdelle, Estudos de Animais.

Na Capela da Sorbona, Tesouro de arte das igrejas de Paris.

Na Orangerie, Pinturas Impressionistas do Museu do Louvre.

No Museu Rodin, exposição internacional de escultura contemporânea.

No Museu de Arte Moderna, Salão de Arte Sacra.

No Museu Cernuschi, A Arte da China dos Song.

No Museu de Arte Moderna, grande retrospectiva de Matisse.

Grande prêmio 1956, de Mauleon

Examinando o V Salão de Pintura de Mauleon, o juri constituído por J. de Menditte, M. Gone, Pierre Lansanot e os correspondentes dos jornais do Sudoeste atribuíram os seguintes prêmios: 1.º, a Jean Ducasse, de Paris; o 2.º, a Pierre Lansalot, de Mauleon; o 3.º, a Falcucci, de Paris; o 4.º, a Y. Alde, de Paris; o 5.º, a J. M. Valmier, de Paris. Menções honrosas a Jicé-Baumont, de Bordéus, a Labachot, de Biarritz, a De Longueil, de Londres, a Fougeron, de Paris.

Falecimento de Mme. Paul Prouté

Os artistas e críticos de arte bem como público que se interessa por gravuras e reproduções de arte conhecem bem, na Rue de Seine, pouco antes do Jardim do Luxemburgo, a Galeria Prouté. Idoneidade, colaboração e difusão das artes, tornam aquele estabelecimento um dos mais reputados do mundo. Sua proprietária, a viúva Paul Prouté, acaba de falecer após longa doença.

Graham Sutherland, "Estudo para crucificação".



NOTICIÁRIO DE ARQUITETURA

O IAB e a construção da nova capital

Publicados os atos oficiais referentes à construção e mudança da nova capital, construção, bem de ver pelo edital de 19 de setembro último da Comissão de Planejamento da Construção e da Mudança da Capital Federal, limitada à base do Plano Piloto (urbanismo), afirmou-se a política do atual governo da República, em relação a esse passo decisivo de sua administração aliás cumprindo dispositivo constitucional, que tem sido reiteradas vezes relegado à plano secundário.

Já nos manifestamos a respeito, em editorial deste número. Não conhecíamos, então, o ponto de vista do Instituto de Arquitetos do Brasil, que após várias reuniões no Rio, acabou condenando o edital, pela palavra autorizada de seu presidente, arquiteto Ary Garcia Roza, como expressão da opinião geral do meio técnico.

Fazendo-se uma súmula do que o meio técnico expressou, deve-se considerar como principais as divergências seguintes dos arquitetos, em relação ao Edital do Concurso para o Plano Piloto:

Não há referências a um programa político-administrativo, o que destitui o edital de base para a projeção e para o julgamento do projeto: como está, cada arquiteto concorrendo poderá apresentar um problema para a capital. Não dá o edital garantias ao vencedor acerca do desenvolvimento do trabalho na fase definitiva. ("O governo não foi informado, disse Marcelo Roberto, comentando esse ponto, de que se trata mais do que uma questão de honorários, de um caso de ética profissional. Nenhum arquiteto pode vender anteprojetos chamem-no de Plano Piloto ou do que quiserem. O anteprojeto é apresentado para uma demonstração das diretrizes que o arquiteto imagina desenvolver no projeto definitivo"). Finalmente, o edital refere que "poderão" ser apresentados análises e cálculos fundamentais de seus planos, o que é indispensável para avaliação, e não pode ser "facultativo". Na parte de arquitetura, o edital fala num vago critério da Comissão, que, posteriormente ao Plano Piloto, deliberará sobre a edificação.

Discordando do ponto-de-vista manifestado pelos arquitetos da diretoria do IAB, Oscar Niemeyer, Soares Filho e Firmino Saldanha apoiam o edital. O primeiro chegou até a estabelecer a cisão entre os arquitetos, ao demitir-se da vice-presidência do Instituto, ficando com o governo contra a classe.

Todos esses elementos reunidos constam de uma crise, finalmente manifestada, mas latente, desde que assumiu o governo o sr. Juscelino Kubitschek, e que o arquiteto Niemeyer demonstrou sua íntima ligação com o chefe do governo, até o ponto a que chegou de demitir-se do seu posto no IAB e de, na semana seguinte, no dia 2 de setembro, visitar com a comitiva presidencial, a área destinada à nova capital, Brasília. Foi publicado pela imprensa, no Rio e em S. Paulo, que o arquiteto Niemeyer já tem edifícios e trechos da nova capital projetados. — G. F.

Primeira reunião técnica interamericana da habitação em novembro, em Bogotá

Reune-se a 26 de novembro próximo, em Bogotá, o primeiro pequeno congresso técnico interamericano visando aos estudos sobre a habitação.

Sob a denominação de Primeira Reunião Técnica Interamericana de Habitação, esse congresso acaba de ter aprovado pelo Conselho Interamericano Econômico e Social o seu regulamento, abrangendo em grandes linhas habitação e planejamento, para os trabalhos em escala de reunião intergovernamental. Naquele regulamento se estabeleceram as normas que devem presidir as deliberações da reunião, bem como a forma da execução dos trabalhos.

Como primeira reunião, abordará o setor da habitação e planejamento geral, estudando a situação presente da casa popular no continente, e, particularmente, a ação interamericana para o melhoramento de suas condições.

Efetuar-se-á a reunião com a participação de todos os diretores ou encarregados da habitação e planejamento geral, nas instituições oficiais, tendo-se em vista, dessa maneira, facilitar o intercâmbio proveitoso de idéias e experiências, a fim de dar-se um impulso aos programas oficiais de construção de moradias, nos países americanos.

O temário da Primeira Reunião Técnica já foi enviado aos governos, membros da Organização dos Estados Americanos, para fins de exame e estudo, compreendendo dois pontos básicos: 1.º — A ação das instituições oficiais nos planos nacionais em matéria de habitação e planejamento geral, sob os aspectos social, técnico, administrativo e financeiro dos programas da casa popular; e, 2.º — A ação, coordenação e cooperação técnica interamericana, no campo da habitação e planejamento geral, para o que se apresentarão os objetivos a ser colimados, em um programa de intercomunicação no continente, e de coordenação das atividades dos órgãos da OEA, com as das instituições nacionais, para a execução em conjunto dos planos referentes à habitação.



SIKA - 1
impermeabilizante de pega normal
SIKA - 2
impermeabilizante de pega ultra-rápida
SIKA - 3
acelerador de pega, para concreto e argamassa
SIKA - 4 e 4A
impermeabilizantes de pega rápida

11039

Com Sika na
argamassa... a água
nunca mais passa



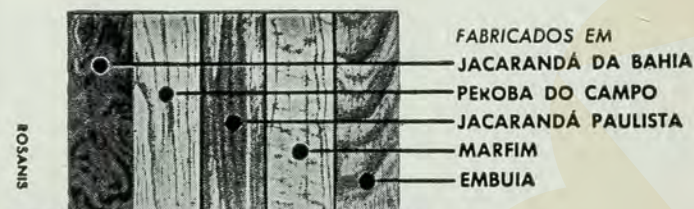
Vendas dos produtos Sika:

MONTANA S. A.

Rio: Rua Visconde de Inhaúma, 64-3.º — Tel. 43-8861

São Paulo: Rua 7 de Abril, 71 (Loja) — Tel. 34-5116

REPRESENTANTES EM TODOS OS ESTADOS



Peça-nos
amostras e folhetos
preenchendo e
enviando-nos o
cupom abaixo

- 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.

LAMBRIS

madeirit

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

INDÚSTRIAS Madeirit S. A. - SÃO PAULO

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

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

Dia Mundial do Urbanismo

Há vários anos vem sendo comemorado condignamente em São Paulo e noutros centros urbanos do país o Dia Mundial do Urbanismo, a 8 de novembro. Trata-se de iniciativa cultural, que visa não apenas difundir os princípios da ciência do urbanismo, mas ainda incentivar as suas realizações, promovendo, ao mesmo tempo, a aproximação dos homens empenhados na organização da vida nos grandes aglomerados.

Teve esse movimento origem na América Latina em 1949, estendendo-se logo por todo o mundo civilizado. Hoje, o Dia do Urbanismo pode ser considerado uma poderosa arma, nas mãos dos urbanistas, em benefício da humanidade.

Foi reconhecido oficialmente pela maioria dos governos municipais, dentre os quais o de São Paulo, onde a ideia teve a melhor acolhida, desde os seus primeiros instantes. Esse fato, que é de relevante importância, porque mostra o alto grau de compreensão de nossa gente, valeu à capital bandeirante ter sido considerada um dos centros de maior irradiação.

Nenhuma outra oportunidade melhor do que o momento atual para apoiar esse movimento em prol do Urbanismo, principalmente em São Paulo, que é cidade que já se resente profundamente de seu progresso pujante, mas descontrolado.

Não é demais repetir que o urbanismo não deve ser tarefa exclusiva do arquiteto, nem do engenheiro, nem do médico, nem do advogado, nem do prefeito, mas sim a ação conjunta de todos eles e daqueles que amem a sua terra e queiram trabalhar por ela, no sentido de organizar-lhe a vida. Na França, onde as questões de urbanismo, mais que em outra qualquer parte do mundo, nestes últimos tempos, estão ocupando a atenção dos homens de governo, a política que vigora é a de reunir os esforços e conhecimentos de técnicos especializados, que estudaram metodosamente os problemas dos aglomerados humanos, para edificar cidades modernas, de acordo com as necessidades atuais, impedindo que seus habitantes permaneçam afastados dos elementos da natureza imprescindível à vida: o sol, o ar e a vegetação. O princípio de organizar bem, para viver melhor, é ali observado rigorosamente. Não há termo médio: ou levam a efeito o que planejam ou consideram de nenhum valor as realizações sob o aspecto urbanístico. O centro das comemorações urbanísticas no próximo oito de novembro, será Caracas (Venezuela), devendo as mensagens de congratulações ser enviadas ao Arquiteto Carlos Raul Villanueva, Los Jabillos, 27 — La Florida.

A programação das várias solenidades comemorativas do Dia Mundial do Urbanismo, a serem realizadas nesta capital, a cargo do Comitê Permanente do Dia Mundial do Urbanismo, com sede no Instituto dos Arquitetos do Brasil, será oportunamente divulgada. Em Paris, sob a direção do Arquiteto Jean Royer, diretor da revista *Urbanisme*, o tema escolhido para as conferências a serem proferidas no Dia Mundial do Urbanismo será: "As áreas residenciais nas cidades novas".

De Bruxelas, Bélgica, nos comunicam que as celebrações ali programadas subordinarão ao tema: "A Família e o Urbanismo".

Mosaicos de Portinari para a Igreja de Pampulha

Parece até uma anedota... Após dez anos, acabam de chegar a Belo Horizonte mais de 150 metros quadrados de mosaicos executados em São Paulo, sob desenhos de Candido Portinari, para a conclusão do revestimento da Igreja de S. Francisco, na Pampulha. Esclareça-se que essa partida de mosaicos estava pronta em São Paulo como parte da encomenda feita quando era prefeito em Belo Horizonte o sr. Juscelino Kubitschek, desde 1944. Sucederam-se administrações municipais e não se cuidou do assunto da remessa dos mosaicos para a capital mineira. Interviram no caso finalmente, a Divisão do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e o sr. Antônio Joaquim de Almeida, diretor do Museu do Ouro, de Sabará. E então os mosaicos chegaram: serão agora colocados no Batistério e no Púlpito da capela projetada por Niemeyer.

"Arcos da Carioca" na "Revista Patrimônio Histórico", N.º 12

José de Souza Reis assina, no último número da "Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional", saído agora, um estudo ilustrado, abrangendo cerca de 100 páginas, sobre os "Arcos da Carioca", em que faz o histórico do aqueduto romano até o presente, abordando, em sua maior parte, a construção dos Arcos, iniciada em 1719 e terminada em 1721. A obra representou, no Rio de Janeiro, a primeira grande iniciativa destinada ao abastecimento de água, como se sabe. Entretanto, uma história documentada e bem fundamentada dos Arcos da Carioca ainda não surge. Coube a iniciativa a José de Souza Reis, e dela o monumento emerge em toda a sua significação e interpretação, função e transformação, que ao longo de dois séculos fizeram dos Arcos o que são hoje. A obra tem a importância histórica de sua perduração, a significação urbanística de, por mais de um século, se constituir no "principal abastecedor de águas da cidade, apesar das vicissitudes ocorridas". Monumento de cantaria, incorporou-se à paisagem do Rio de Janeiro do tempo dos vice-reis, servindo-o com os seus encanamentos e os seus chafarizes. O aqueduto da carioca tornou-se, assim, característico do velho Rio de Janeiro que desaparece. O ensaio de José de Souza Reis preserva-o de perder-se da memória dos novos habitantes da cidade.

Incluem-se também no número referido da "Revista do Patrimônio

Historiográfico", que Rodrigo M. F. de Andrade continua dirigindo com a sua proverbial ternura pelo nosso passado, fundamentado em ampla inteligência dos seus fatos, os trabalhos "Ourives de Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX", pelo cônego Raimundo Trindade, "Um pintor inglês no Brasil do primeiro Reinado", por David James, "Como nasceu Ouro Preto — sua formação cadastral desde 1712", por Salomão de Vasconcelos, e "Livro do gasto da sacristia do Mosteiro de São Bento de Olinda, 1756-1802".

Um urbanista manifesta a sua opinião

Ao redator de *Habitat* para Arquitetura e Urbanismo, o arquiteto e urbanista Helio Modesto, um dos raros especialistas no país (fêz o curso de urbanismo na School of Planning and Research for Regional Development, de Londres), manifestou por escrito os seguintes pontos-de-vista, que lhe foram solicitados, sobre o Edital do Concurso para o Plano Piloto:

"A ansiedade com que era aguardado o edital do concurso para o Plano Piloto, pelos profissionais interessados, transformou-se em sentimentos que, em sua gradação, vão da incredulidade ao mais completo desapontamento.

Não podemos acreditar que se tratando de um problema de magna importância para todos nós, brasileiros, embebidos de deveres e responsabilidades perante nossas consciências, nossa cultura e nossos fóros de país civilizados no mundo atual, seja este problema enfrentado de forma tão superficial e empírica desprezando o acervo que a ciência do Planejamento coloca hoje ao nosso dispor para o equacionamento, estudo e solução dos casos em questão. Não podemos acreditar que um país que, por sua arquitetura, ocupa um lugar de liderança nos meios culturais do mundo, vá retroagir a um estágio tão ultrapassado de Urbanismo (no qual não eram empregados os métodos científicos de estudo dos agrupamentos humanos, de seus problemas, de análise e elaboração de proposições para a sua correção).

Não podemos acreditar que um governo que pretende enfrentar o problema da mudança de sua Capital Federal deixa de apresentar, clara e explicitamente, àqueles que convida para colaborar na solução do mesmo (no concurso do Plano Piloto), um programa político-administrativo definido, mostrando perfeita consciência e controle dos destinos da Nova Capital e do próprio país.

Não podemos acreditar que num país como o nosso, de tremenda velocidade de desenvolvimento de certas atividades econômicas, possa ser deixado sem orientação e aproveitamento dos recursos potenciais das áreas que sofrerão a influência do impacto da mudança da Capital.

Não podemos acreditar que exista um grupo técnico trabalhando na solução do problema da mudança da Capital Federal, sem o fazer com base num plano nacional de desenvolvimento físico-social e econômico do país.

O edital de concurso, publicado, faz com que os nossos receios se multipliquem. Parece mostrar que, realmente nossas dúvidas têm fundamento. Vejamos:

- 1) Não define o programa político-administrativo do governo para servir de base à orientação do planejamento.
- 2) Coloca à disposição dos inscritos, apenas, elementos físicos da região em que será situada a Nova Capital e pede entretanto a apresentação de soluções de caráter social e econômico que dependem da orientação da autoridade governamental para a fixação das mesmas.

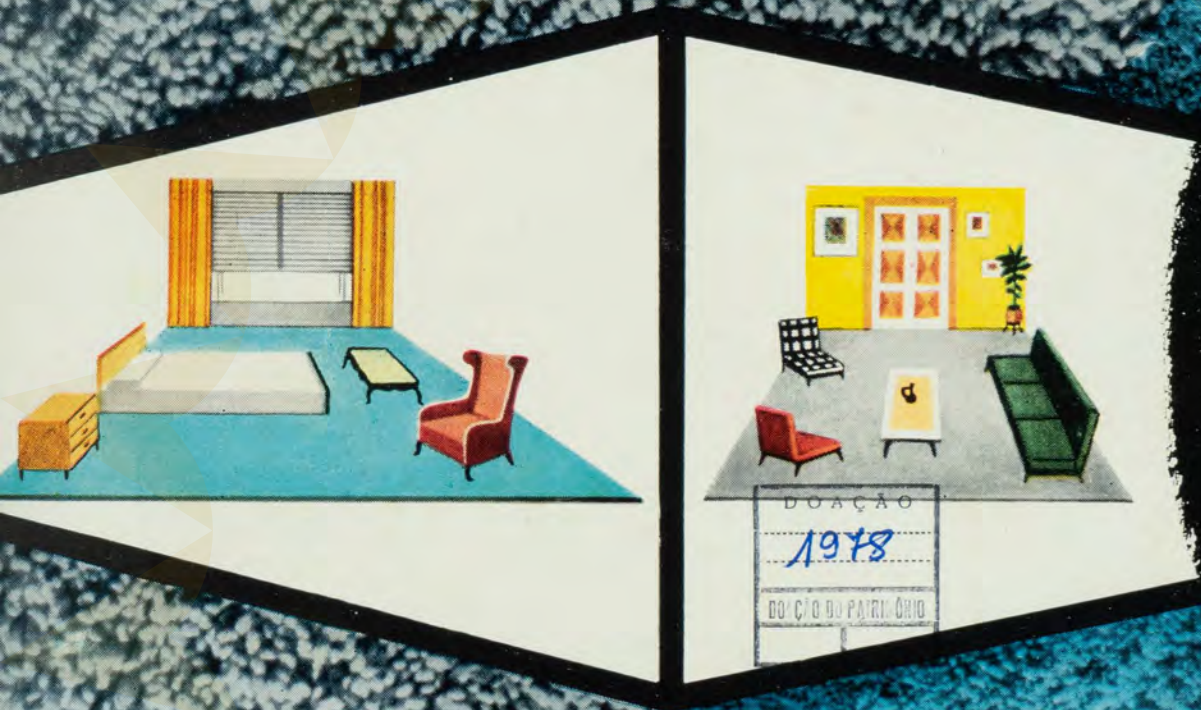
Sobre este aspecto do problema é que pairam as maiores dúvidas. A base da solução de qualquer problema de agrupamento humano é o homem — como indivíduo, como grupo. Sem conhecê-lo, sem relacioná-lo com o meio físico e com os fatores econômicos é impossível a proposição de soluções corretas para seus problemas. Sob o ponto de vista do Planejamento urbano não temos, ainda, estudos orientados neste sentido. Tudo está para ser feito. Estudos de nossas cidades, seus habitantes, a razão de seus problemas, etc. A solução do problema físico, a planta de urbanização, não têm consistência se não se apoiarem num conhecimento profundo da vida que nela vai se abrigar e desenvolver quando transformada em realidade. Estes conhecimentos são adquiridos através de estudos realizados por métodos científicos, que permitem com precisão conhecer os problemas e tendências de cada agrupamento humano. Sem esta base não há esperança para que um plano venha a ser realizado.

Surpreende ainda mais que, a ausência destes elementos, o prazo para a elaboração do projeto — 120 dias — o que de uma vez por todas elimina a possibilidade de que alguns profissionais esclarecidos possam tentar realizar alguma pesquisa nesse sentido.

Embora inacreditável, há referência ao condicionamento da aceitação do projeto vencedor e respectivo desenvolvimento à concordância das idéias do profissional premiado com as da Cia. Urbanizadora da Nova Capital Federal. Por não fixarem os objetivos que pretende atingir com a mudança da Capital, penduram uma espada de Damocles sobre a cabeça dos que se aventurarem a concorrer.

Só esperamos que nossos colegas estrangeiros, que serão convidados para participar do Juri, possam encontrar um critério para analisar soluções tão sem base, sem unidade, sobretudo sem orientação, procurando satisfazer os desejos de quem não sabe o que quer, e nos perdoem fazê-los voltar a ver um sistema de trabalho que já julgavam abandonado nos dias de hoje.

padrão de elegância



Em cores modernas e originais, as Colchas e Tapêtes **Chenile** criam um ambiente de fino gosto que faz, de seu lar, um padrão de beleza e elegância.

a venda nas boas casas do ramo

Chenile DO BRASIL

RECLAMER E CONFECCOES S.A. Departamento de Vendas: Av. Pompéia, 689-A - Tel. 62-2818

Fábrica: R. Venâncio Aires, 29 - Tel. 52-6893 - São Paulo



TUDO REVELA BOM GÔSTO...

principalmente as paredes pintadas com

Kem-Tone

— a tinta **mágica** que seca em 1 hora!

Com KEM-TONE as paredes ganham vida, ficam fazendo parte da decoração. KEM-TONE cobre a maioria das superfícies com 1 só demão. Você mesmo pode pintar sua casa com KEM-TONE.



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

Um produto



SHERWIN-WILLIAMS

