

ARQUITETURA

fevereiro, 1964

pag. 20
fevereiro 1964
Instituto de arte contemporânea

20

ARQUITETURA

N.º 20 — Fevereiro — 1964

Órgão oficial do Instituto de Arquitetos do Brasil — Revista mensal do IAB-GB — Av. Rio Branco, 277, grupo 1 301 — Publicação da Editora Artevona Ltda. - Trav. 11 de Agosto, 6/201.

Conselho de Redação: Mauricio Roberto, presidente; Affonso Reidy, Edgar Graeff, Ernani Vasconcellos, Henrique e Mindlin, Icaro de Castro Mello, Marcelo Roberto, Marcos Konder Netto, Oscar Niemeyer, Paulo Antunes Ribeiro, Paulo Ferreira Santos e Sylvio de Vasconcellos.

Conselho de Direção: Odylo Costa, filho; Alfredo L. Britto — IAB; Mauricio Nogueira Batista — IAB.

Conselho de Representantes: Alberto Xavier — IAB-RGS; Jorge Wilhelm — IAB-SP; Vital Maria Pessoa de Mello — IAB-PE; Affonso Baqueiros Rios — IAB-BA; Carlos Eugenio Hime — IAB-DF; Almir Fernandes — IAB-PR; Elio Vianna — IAB-ES.

Editor:

Álvaro Pacheco.

Redação: redator-chefe — Mauricio Nogueira Batista — IAB; secretário — Alfredo L. Brito — IAB; departamento de arte — Roberto Scorzelli — IAB.

Colaboradores: Claudius Ceccon — IAB; Ferreira Gullar, Carlos Diegues, Jota, Cleber Ribeiro Fernandes, José Guilherme Merquior, Nelson Lins de Barros, Luis Miranda Corrêa, Arq. Alberto Vieira de Azevedo.

Editora Artevona Ltda. — Diretores: Álvaro Pacheco, Odylo Costa, filho e Cicero Sandroni — Trav. 11 de Agosto, 6, grupo 201.

Redação: IAB-GB — Av. Rio Branco, 277, grupo 1 301 — tel.º 22-1703, — Rio.

Administração, Publicidade e Assinaturas: Trav. 11 de Agosto, 6 — grupo 201 — tel.: 31-2641; Rio - GB.

Representante em S. Paulo: REPRESENTAÇÕES — Rua 7 de Abril, 261 — 5.º andar — tel.: 32-3512.

Esta publicação é distribuída gratuitamente a todos os arquitetos do Brasil, instituições de ensino superior, associações de classe e entidades culturais nacionais e estrangeiras, professores de arquitetura e engenharia de todo o País, centros acadêmicos, repartições públicas federais, estaduais e municipais ligadas à arquitetura, engenharia e à construção em geral, governos estaduais, todas as firmas construtoras do Rio de Janeiro, S. Paulo, e de outros estados, firmas de decoração, galerias de arte, escritórios técnicos.

Venda avulsa em livrarias e bancas especializadas; preço do exemplar: Cr\$ 350,00; exterior US \$1; assinaturas: 1 anos — Cr\$ 3.400,00; exterior: US \$10, tiragem: 10.000 exemplares.

Os artigos assinados são de exclusiva responsabilidade dos seus autores.

Composição e Impressão: EDIGRAF — Editora e Gráfica Ltda. — Pç. Cruz Vermelha, 3-A — Rio.

SUMARIO

2 Editorial

Dois Fatos

3 Projeto

Igreja Presbiteriana Nacional de Brasilia

6 Reportagem

Aspectos do VII Congresso da UIA

12 Concurso

Monumento Playa Giron

16 Humorismo

Claudius

17 Galeria

Artes Visuais

Ferreira Gullar

Cinema

Carlos Diegues

Teatro

Cleber Ribeiro Fernandes

Música

Nelson Lins de Barros

22 O Caso Doxiadis

24 Destaque

28 Noticias

31 Legislação

artes visuais

Ferreira Gullar

ARTE INFANTIL, ARTE DE ADULTO

É uma experiência particular, essa que nos suscitam as exposições de arte infantil. É em primeiro lugar, uma arte anônima, permitindo um contacto direto com a obra exposta, sem as interferências inevitáveis nas exposições de adultos: ou pesa o prestígio do nome, ou a ausência do prestígio, e tantas outras coisas. Nesses casos, a visão crítica deve lutar contra essas interferências, consegue ou não vencê-las. Nas exposições infantis o terreno está limpo. Mesmo porque não entramos ali para avaliar obras de arte, mas para nos maravilhar. E aprender.

Não é que as crianças sejam sábias, mas porque, pintando como pintam permitem-nos recolocar problemas que normalmente são postos de lado pelo automatismo da vida artística, pela preguiça de pensar, pela falta de oportunidade, etc. Uma exposição de arte infantil nos mostra, por exemplo, como estruturar o espaço de modo a nos emocionar e fascinar. Podemos considerar esses trabalhos obras de arte? Não podemos porque seus autores são crianças, não são artistas?

Ora, os críticos mesmo afirmam que não devemos, diante da obra, perguntar pelo autor, mas julgá-la "objetivamente", isto é, como uma realidade completa que se dá a nós nas estritas dimensões da tela. Se assim devem agir os críticos, como negar aos trabalhos infantis qualidade de obra de arte porque seus autores são crianças?

E já aí aprendemos alguma coisa. É que, de fato, a crítica jamais poderá se restringir a esse tipo de objetividade mutilada. Terá sempre que envolver, em sua apreciação o autor, não louvar ou negar a obra em função dele, mas para poder situá-la e compreendê-la?

Claro que um trabalho infantil não pode ser colocado no mesmo nível, não direi estético, mas cultural, que o trabalho de um adul-

to. E isso pela simples razão de que as crianças e adultos habitam dimensões sócio-culturais diferentes. Não é a mesma a relação que mantém com o mundo um adulto e uma criança, razão por que não é também a mesma relação que um e outro estabelecem com a atividade de pintar ou desenhar. Um artista adulto, ao se pôr diante de uma tela em branco, tem presente toda uma realidade cultural e social, que sempre influirá em seu trabalho, e em função da qual o realiza. Sua expressão, mesmo quando individualista, subjetiva, é um diálogo com o mundo cultural presente, nele compreendidos todos os fatos e problemas da vida contemporânea, da política à estética, do coletivo ao pessoal. Não se pode dizer a mesma coisa de uma criança que pinta e que, mesmo expressando problemas, são problemas de outro nível, e ela o faz como se brincasse.

Mas há razão para, hoje, discutirmos se a pintura infantil é ou não obra de arte. E essa razão reside no fato mesmo de ter a arte moderna, desligando-se dos princípios acadêmicos, caminhado para a espontaneidade das formas intuitivas. A valorização dos elementos irracionais sobre os racionais na arte contemporânea conduziu ao abandono da figuração objetiva e a uma arte de expressão e de liberação. Tal caminho conduziu, naturalmente, o artista a voltar-se cada vez mais para dentro de si, buscando um suposto núcleo irreduzível da personalidade que não se identifica com a sua personalidade cotidiana, civil e social. Esse artista deseja exprimir, em sua arte, experiências que idealmente não se ligariam aos dados que o definem socialmente. Eis por que sua expressão se confunde também com a das crianças, que ainda não adquiriram aquele estado social de que o artista contemporâneo quer se libertar. Mas a diferença permanece: a "ingenuidade" do artista é buscada, como renúncia ao mundo; a da criança é anterior a sua integração na vida social. Esta diferença é insuperável e determina a "má fé" do irracionalismo estético contemporâneo.

Tais considerações põem à mostra a contradição básica dessa arte que pretende confundir irracionalismo com liberdade, que pretende furtar-se à responsabilidade social mas, ao mesmo tempo, valer-se da responsabilidade "dos outros" para reconhecê-la como expressão cultural. Noutras palavras: Dubuffet, que arremeda a expressão infantil, não quer que sua arte seja posta ao nível da arte de criança. Ele pretende que lhe reconheçamos uma "pureza" que só as crianças têm, mas que também atribuíamos a essa "pureza" nele, Dubuffet, uma condição de genialidade...

música

Nelson Lins de Barros

O DOMÍNIO DA HARMONIA

(Décimo de uma série de artigos sobre os problemas da música através de sua história)

Por maior que tenha sido a passagem do barroco ao clássico, o processo de transformação, embora rápido, não constituiu um salto. Foi uma evolução por depuração, onde alguns aspectos do barroco cristalizaram-se e desenvolveram-se, sob condições sociais que lhes eram propícias, enquanto outros aspectos foram abandonados.

Com a concentração de riqueza nas cortes, principalmente onde o absolutismo atingia maior domínio, as artes e a música, em particular, foram incentivadas nos salões aristocráticos dominados pelo refinamento pelo detalhe, pelo minúsculo, pelo elaborado, luxuoso, radiante e frívolo. As grandes formas barrocas, os oratórios, as cantatas, os corais maciços, a austeridade da fé, a complexidade polifônica, e tudo que, ao próprio barroco, já constituía um prolongamento néo-gótico, não cabia naqueles pequenos salões onde o melhor era a elegante delicadeza e o comum, o artificial elaborado e a pompa fôfa.

O que prevaleceu foram as pequenas formas, as formas em camera, os desenhos melódicos fiordes, a harmonia simples e a ópera, que sempre e cada vez mais dominava nas côrtes e nos teatros burgueses.

As duas maiores potências absolutistas da Europa foram cronologicamente a França e a Áustria. Por isso, essa transformação começou em Paris, com o estilo rococó e terminou em Viena, com o estilo clássico.

O rococó, ou estilo galante, surgiu mesmo das características barrocas na França, com Couperin, Lully, Rameau, etc. E atingiu a Alemanha e a Itália ainda no fim do barroco, com Telemann, Mattheson e Domenico Scarlatti.

A passagem do rococó ao clássico deu-se por aprimoramento, por cristalização. O excesso de ornamentação, radiância e frivolidade foi filtrado em sobriedade, colorido e elegância. As formas diminuíram em número e ganharam em estrutura. A orquestração adquiriu forma, unidade e vigor. A harmonia transformou-se na estrutura básica da forma e estrutura da música.