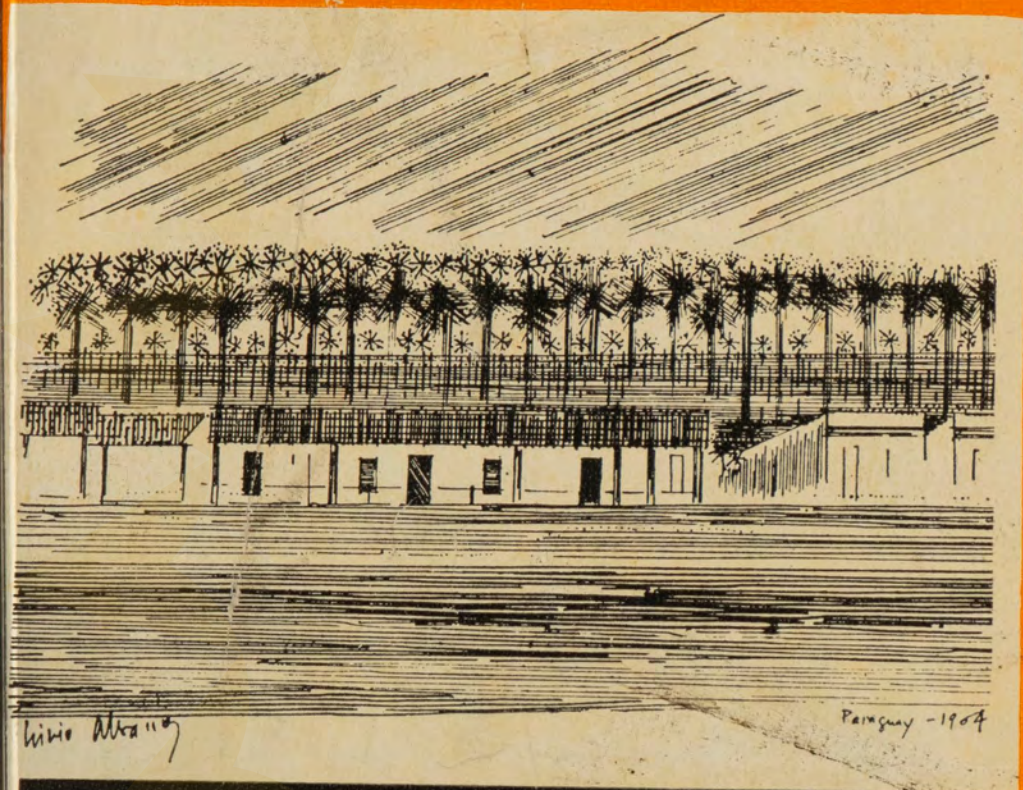


83

Maio/Junho 1965

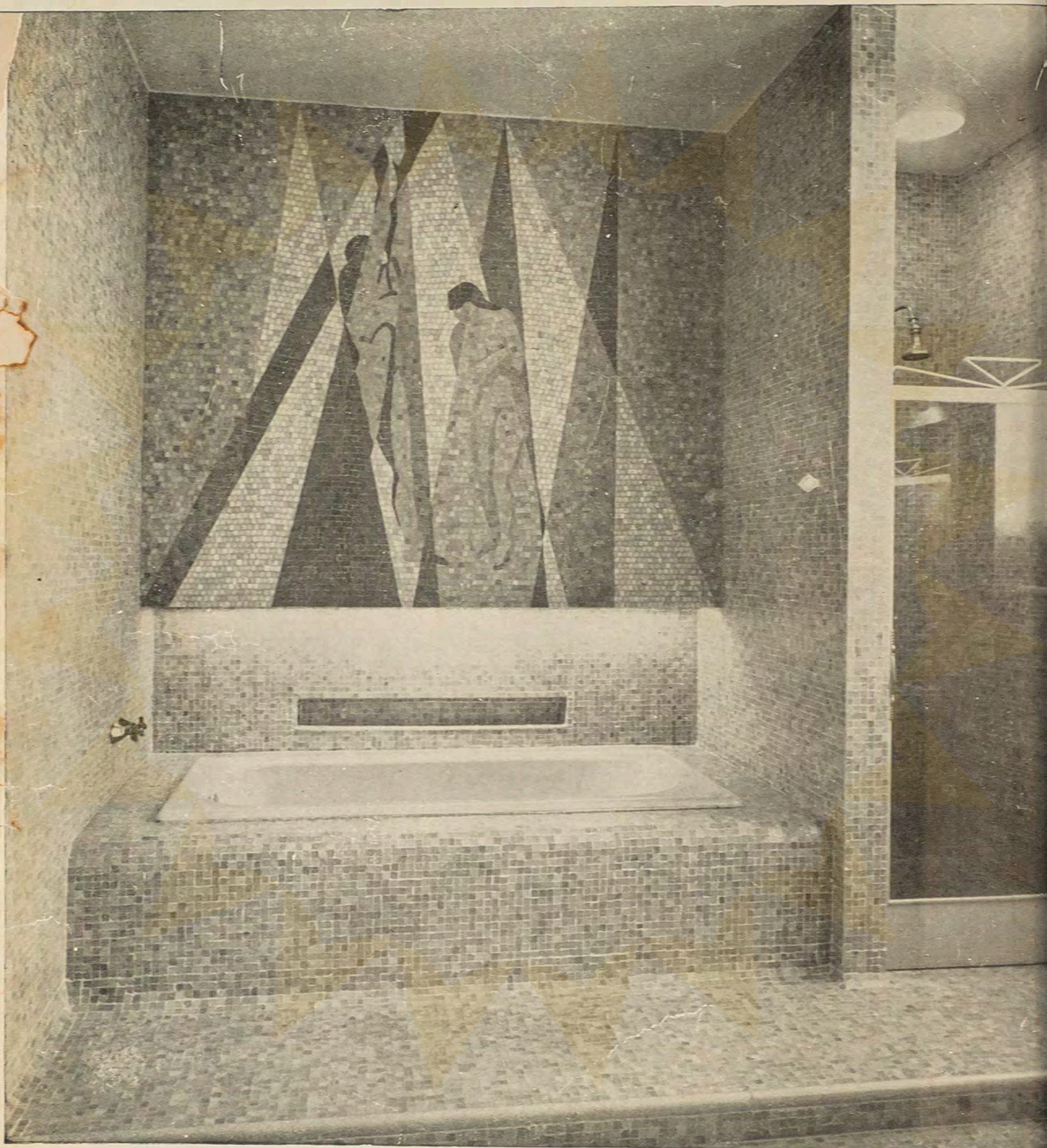
arquitetura - interiores
Artes plásticas - artesanato

HABITAT



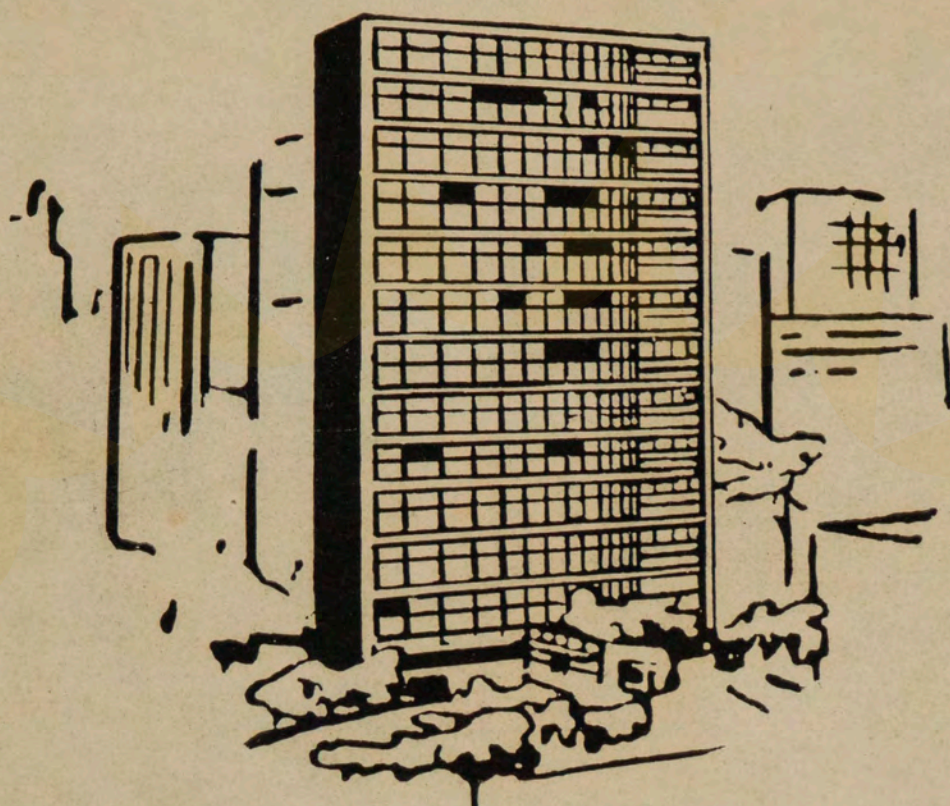
Mosaico Vidroso

VIDROTEL



VENDAS:

S A O P A U L O : S/A DECORAÇÕES EDIS — Rua Aguiar de Barros, 59 — Fone: 32-2326
R I O D E J A N E I R O : ARTHUR P KRUG — Rua Prefeito João Felipe, 328 — Fone: 34-9177
S A L V A D O R : GERADO GONZAGA — Rua Álvares Cabral, 8 — 1.º andar — Fone: 2850
P Ó R T O A L E G R E : MILTON CARLOS BOHRER — Rua Pinto Bandeira, 364



CONSTRUTORA BOCAINA S. A.

CONSTRUÇÃO * ADMINISTRAÇÃO * APARTAMENTOS
CASAS * TERRENOS * TERRAS PARA AGRICULTURA

RUA MARQUÊS DE PARANAGUÁ, 66
TELEFONES: 36-0204 e 34-6607 * SÃO PAULO

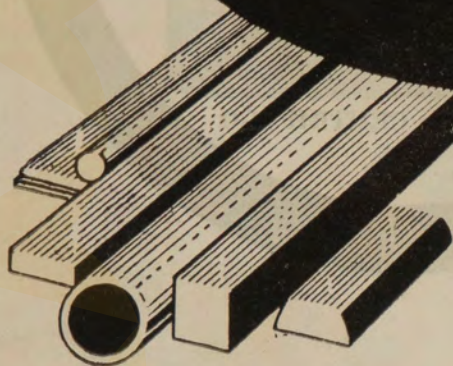
você já conseguiu ver 2 mulheres vestidas com o mesmo estampado Scala D'Oro?



**não, mesmo! os estampados Scala D'Oro são produzidos somente em pequenas metragens
(para v. se vestir com exclusividade)**

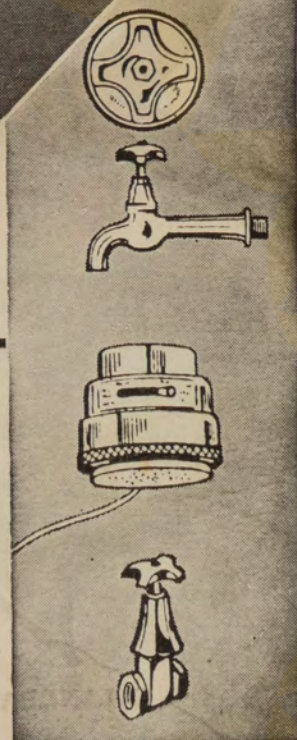
pép 100/82

METAIS NÃO FERROSOS



em:
barras redondas
retangulares
quadradas
tubos
perfilados
chapas
bobinas
fios e
lingotes

COBRE
LATÃO
ALUMÍNIO
BRONZE
ZINCO
ALPACA
CHUMBO
ESTANHO



produtos
"YORKSHIRE"

e materiais para
instalações sanitárias:
torneiras
registros
válvulas
hidrômetros
chuveiros, etc.
conexões

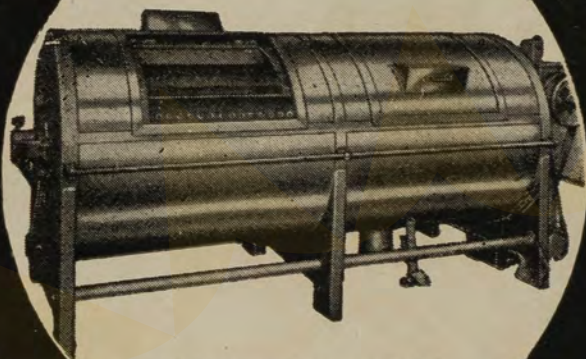
CASA DA BOIA S.A.

COMÉRCIO E INDÚSTRIA DE METAIS

FUNDADOR: RIZKALLAH JORGE EM 1898

RUA FLORÊNCIO DE ABREU, 123 — TELS.: 32-2310, 32-2510, 33-2389 — Telegr.: "BOIA" — SÃO PAULO

MAQUINAS PARA LAVANDERIAS



MAQUINA DE LAVAR

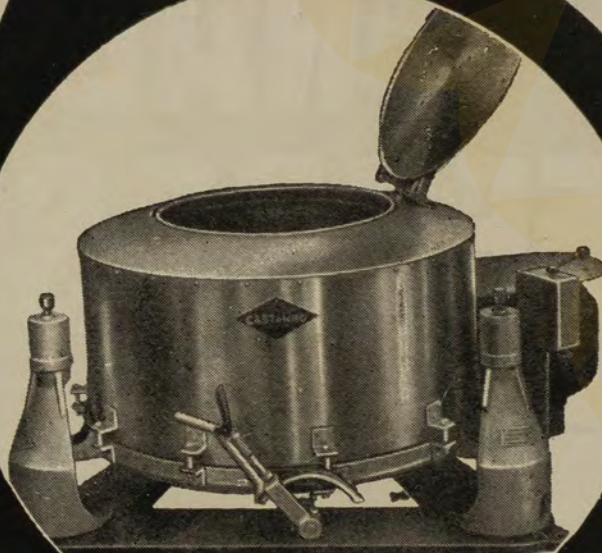
Fornecemos um tipo de lavanderia de acôrdo com a finalidade do estabelecimento a que se destina.

Planejamos plantas e orçamentos sem qualquer compromisso.

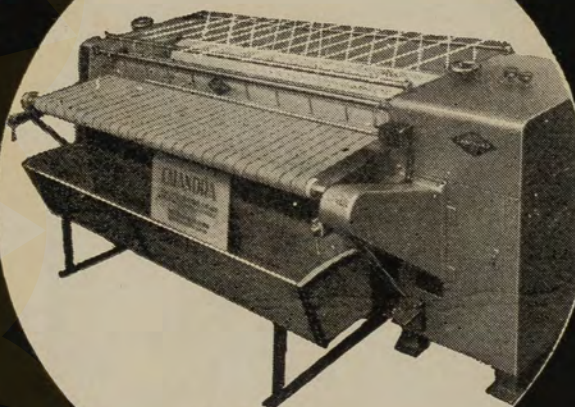
Máquinas em aço inoxidável de ótima qualidade e acabamento esmerado.

Garantia contra qualquer defeito de fabricação.

Serviço completo de assistência.



EXTRATOR CENTRIFUGO



CALANDRA

Castanho & Filhos S/A
COMERCIO E INDÚSTRIA

Rua Clélia, 98 - Fone 62-1721 - Enderêço Telegráfico: CASTANHO - São Paulo

REPRESENTANTES

RIO DE JANEIRO

Estado da Guanabara

Alfredo Rodrigues Ferraz — Rua Mélico, 119 — Gr. 1.809 — Tel.: 42-5529

BRASILIA

Distrito Federal

Antônio Carlos de Moraes — Av. W 3 — Loja 9-A (Lavand. Alvorada) — Telefone: 2-4042

RECIFE

Estado de Pernambuco

Bade Instalações e Comércio Ltda. — Rua Velha, 352 — Telefone: 2-4747

CURITIBA

Estado do Paraná

Comércio e Representações Cunha Ltda. Rua Monsenhor Celso, 211-6.º and. Conj. 602/3 — Telefone: 4-8443

VITÓRIA

Est. do Espírito Santo

Conrado de Oliveira Neves — Av. Saturnino de Brito, 829 — Telefone: 7-068

BLUMENAU

Est. de Santa Catarina

Emil A. E. Kammer — Rua 15 de Novembro, 1.360 - Fundos — Tel.: 1686

BELO HORIZONTE

Est. de Minas Gerais

Emílio Gaissler & Cia. Ltda. — Rua Tupis, 449 — Cx. P. 195 — Tel.: 2-3049

SALVADOR

Est. da Bahia

Gastão Sampaio — R. Torquato Bahia, 3 4.º and. s/49 — C. P. 1.185 — Tel.: 2-3085.

PORTO ALEGRE

Est. do Rio Grande do Sul

João F. de Freitas — Av. Bento Gonçalves, 1.503 — Telefone: 3-1033

FORTALEZA

Est. do Ceará

Lima e Albuquerque S/A — Imp. e Repres. — Rua Barão do Rio Branco, 910/914 — Cx. Postal, 24 — Tel.: 1-3430

BELEM

Est. do Pará

Miranda & Cia. — Travessa Campos Sales, 205 — Cx. Postal, 264 — Fone: 4827

JUIZ DE FORA

Estado de Minas Gerais

V. Castegliani — Rua Irineu Marinho, 160 (Bom Pastor) — Cx. Postal, 471

MANAUS

Estado do Amazonas

T. Loureiro & Cia. — Rua Marcellio Dias, 143/149 — Caixa Postal, 71

CHUPETA

Tu-Ca-Leve

MARCA REGISTRADA

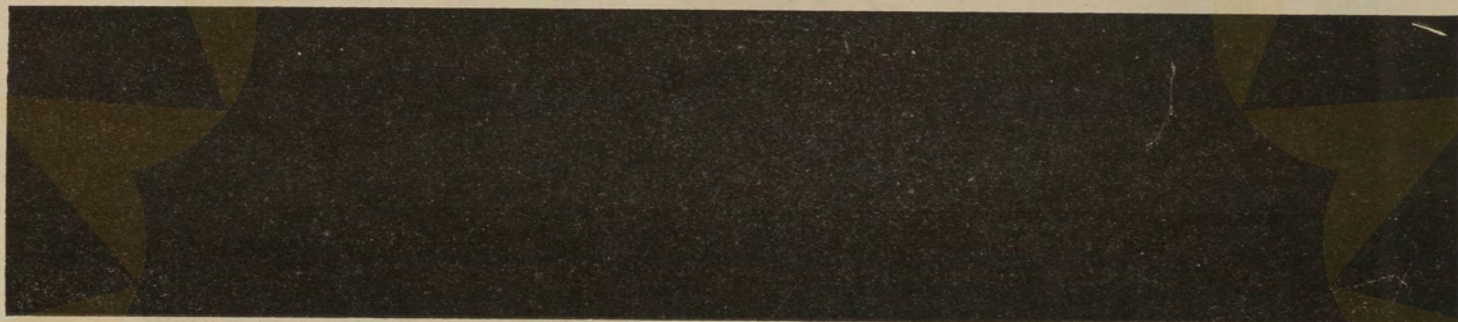
PAT. M. U. DEP. No. 85.735



A chupeta leve
como uma folha!!!

IDEAL PARA O RECÊM-NASCIDO !

Trabalhos finos
para
propaganda
folhetos
prospectos



SECÇÃO ESPECIALIZADA EM

Off-set para
a confecção de:
cartuchos - rótulos e todos
os demais serviços de
embalagem para
produtos farmacêuticos,
alimentícios, etc.

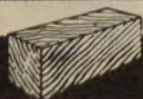
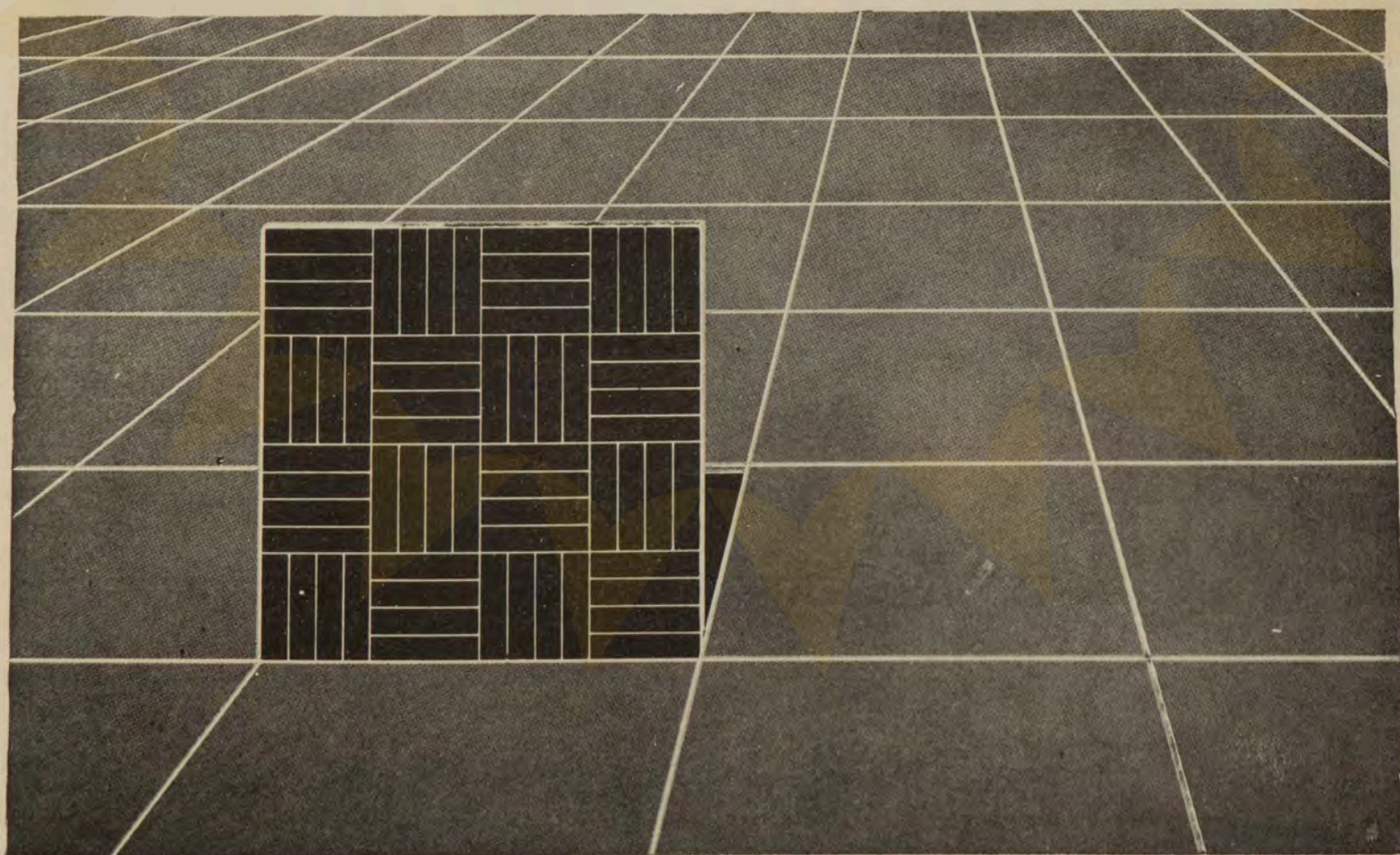
TIPOGRAFIA GLORIA S. A.

RUA ALMEIDA TORRES, 119 - TELEFONE 31-0278 - SÃO PAULO



PEDRO KAPOR

Fábrica e Escritório: Estrada da Casa Verde, 3294 - Fone: 51-5118 - São Paulo



TACOS INDUSTRIAIS



Moderno funcional

ARMOURPLATE
faz o ambiente mais convidativo!

ARMOURPLATE é mais luz... mais beleza para residências, lojas, fábricas, escritórios, edifícios públicos. Portas de cristal Armourplate proporcionam visão clara, fiel... e são seguras! 4 vezes mais resistentes que as de cristal comum, não estilhaçam nem apresentam ondulações. Fornecidas em espessuras de 9 até 11 mm.

ARMOURCAST, vidro translúcido, é a solução ideal para divisões internas. Melhora as condições de luz de passagens e corredores, ao mesmo tempo que impede o devassamento. Em qualquer espessura acima de 5 mm.

ARMOURCLAD é o vidro colorido de maior força decorativa no revestimento de exteriores. Apresentado em escala de cores que vai do gelo ao preto, imprime serena beleza às construções modernas.

Desde tomar as medidas até a colocação de Armourplate, Armourclad e Armourcast — os especialistas da TRIPLEX fazem tudo e oferecem o máximo em garantia técnica.

Para conhecer tudo sobre estes extraordinários produtos, procure a

TRIPLEX DO BRASIL LTDA. — fabricante no Brasil dos produtos da
PILKINGTON BROTHERS LTD.

Avenida Santos Dumont, 919 - Cx. Postal 266 - Fones: 44-2511 e 44-5557 - Santo André



BLINDESMALT dura muito mais!

E sua criação arquitetônica ou decorativa permanecerá imutável através dos anos. **BLINDESMALT** é imperecível. É vidro temperado, de alta resistência. É vidro com uma das faces revestidas de esmalte vitrificado. Em 17 cores lindas e modernas. A beleza de **BLINDESMALT** é inalterável. A qualidade **BLINDESMALT** é indestrutível. Em revestimentos externos de prédios e em decoração, assegure permanente beleza à sua criação com **BLINDESMALT**. Uma beleza garantida por **BLINDEX**.

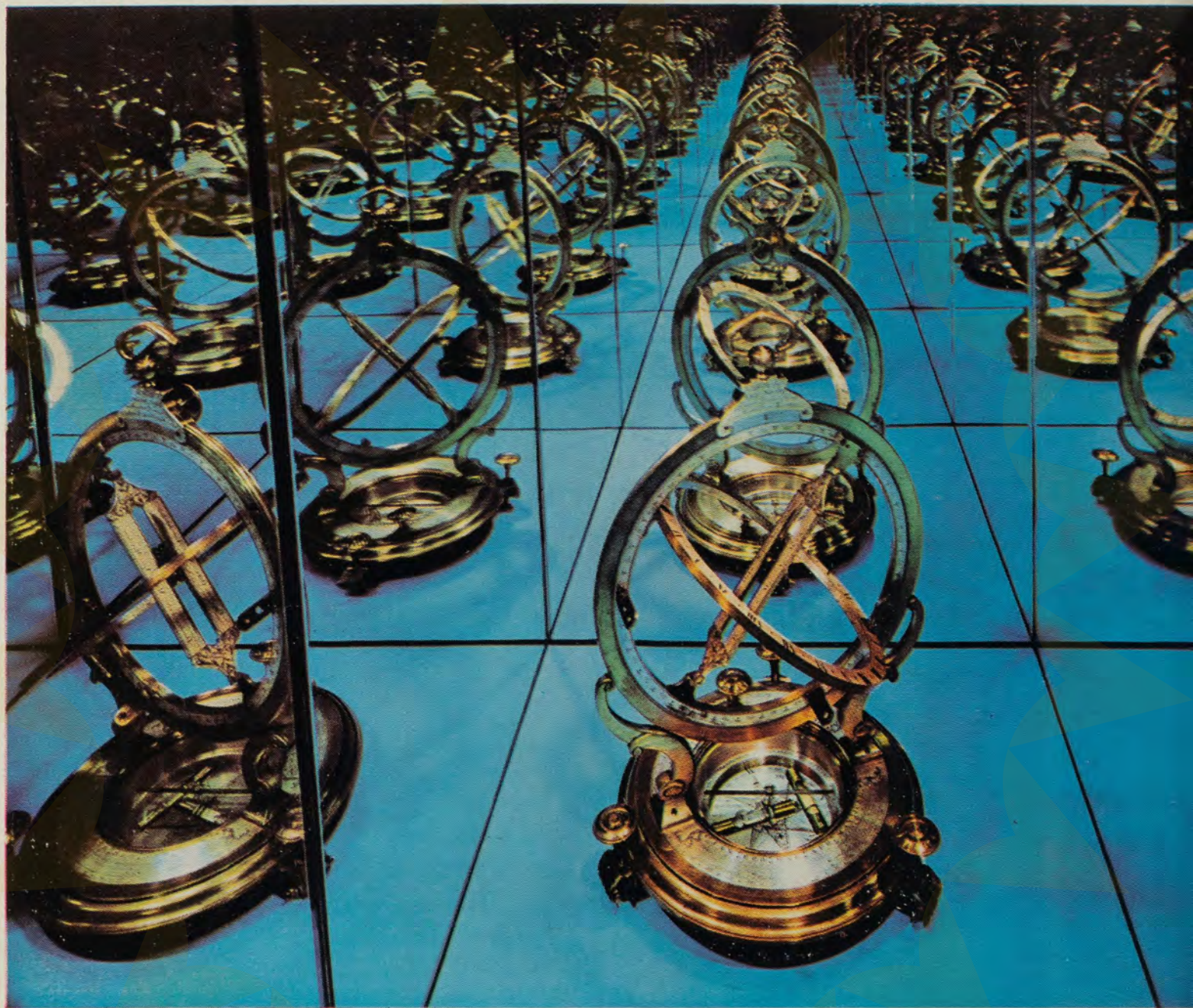
SANTA LÚCIA CRISTAIS LTDA.

PRAÇA ANTONIO PRADO, 33 - 9.º ANDAR - TELEFONE: 33-5101
END. TELEGRÁFICO "BLINDEX" - CAIXA POSTAL 7.884 - SÃO PAULO
RIO DE JANEIRO: AV. PRES. VARGAS, 642 - 5.º ANDAR - TEL: 23-9915

INDÚSTRIA
BLINDEX
BRASILEIRA

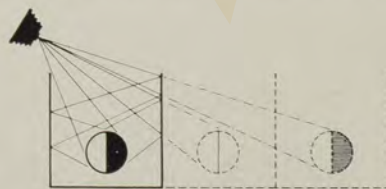
PILKINGTON - líder mundial

— graças à invenção do vidro Float



*No teste mais rigoroso
de um vidro — o espelho —
Float se revela
como o de mais fina
qualidade do mundo.*

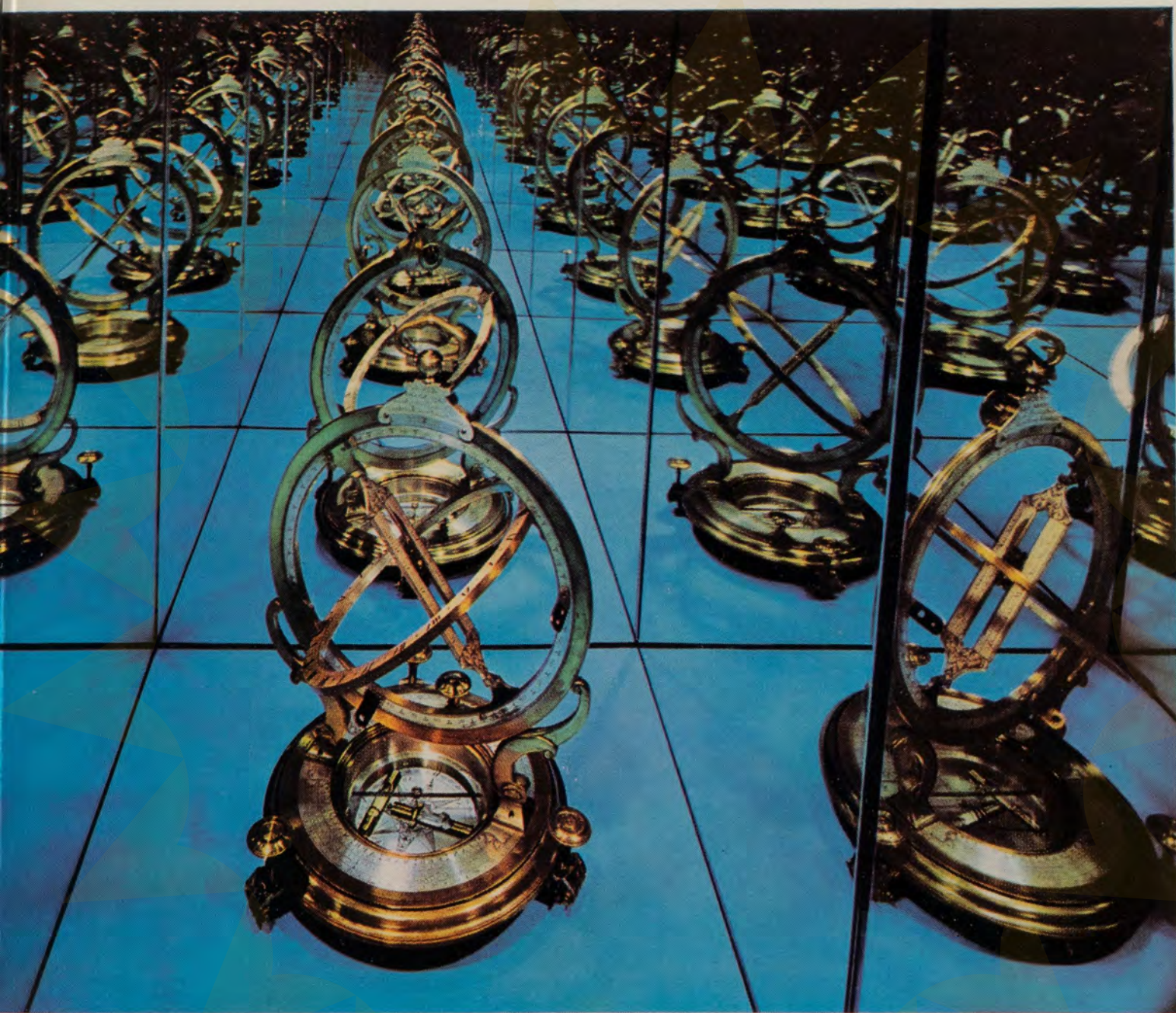
Não há teste mais minucioso para um vidro do que transformá-lo em espelho e nele fazer um objeto se refletir muitas vezes. E o vidro Float, inventado e desenvolvido pela Pilkington, é, sem dúvida, o que atualmente permite obter os espelhos mais fiéis e de mais perfeita qualidade.



O vidro da Pilkington é produzido em modernas fábricas em nove países. Alguns dos maiores laboratórios da indústria de vidro, operando em controle de qualidade, pesquisa e desenvolvimento, utilizam seus vastos recursos para garantir o máximo de perfeição a cada produto. A pesquisa e o desenvolvimento realizados pela Pilkington resultaram na produção do vidro Float, o qual, com seu novo brilho e claridade, supera o vidro plano polido na moderna construção, na fabricação de espelhos e na têmpera de vidros de segurança. Para vidros da mais alta qualidade, especifique Pilkington. Há um vidro Pilkington para cada necessidade moderna.

PARA MODERNA CONSTRUÇÃO, EXIJA VIDROS DA PILKINGTON - INVENTORA

na fabricação de vidro



A maior linha existente no mundo.

A última palavra em vidros para cada necessidade de construção:

Float -
Vidro plano polido -
Vidro de vidraça -
Vidros fantasia - Aramado -
Termoabsorvente "Vitrolite" -
Portas "Armourplate" e "Armourcast" -
Vidros coloridos para revestimentos -
Cúpulas de vidro -
Blocos de vidro - "Insulight" - unidades duplas para envidraçamento -
Vidros de reflexão difusa -
Lâminas de vidro para basculantes.

Agente Pilkington no Brasil

A Assistência Pilkington no Brasil está a cargo do Sr. H. M. Thomson, da Pilkington Brothers (Brazil) Ltd. Para obter ajuda na solução de qualquer problema referente ao uso de vidro, consulte-o no Rio, pelo telefone 23-9773, ou escreva à sua atenção para a Pilkington Brothers (Brazil) Ltd. - Caixa Postal 2075 - ZC - 00 - Avenida Venezuela, 213/219 - Rio de Janeiro - GB.

Os vidros Pilkington são prontamente encontrados no comércio de vidros no Brasil.

Matriz - Pilkington Brothers Ltd.,
St. Helens - Lancashire, England.

Solicito, por favor, enviar-me literatura sobre

Nome

Enderço

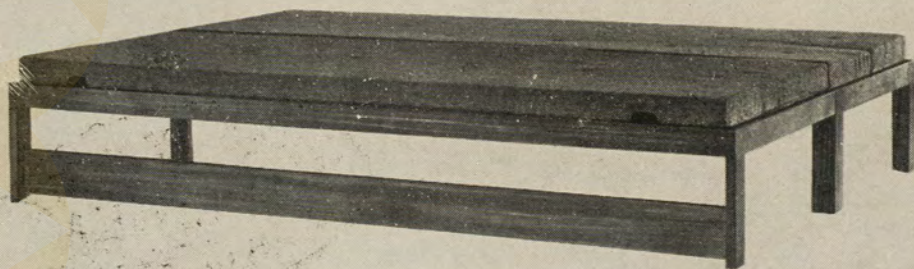
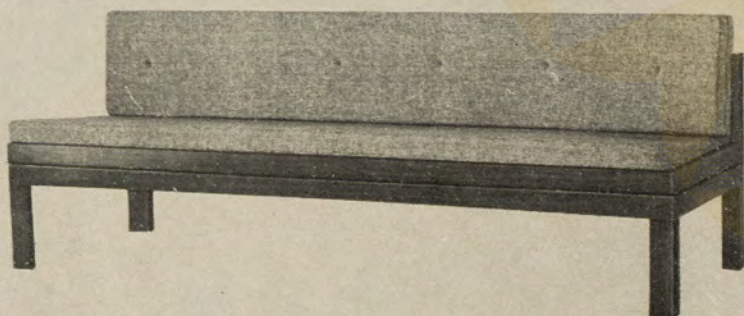
A

DO VIDRO FLOAT

Literatura - Para receber literatura sobre qualquer tipo de vidro Pilkington, envie, por favor, o cupom ao Sr. H. M. Thomson - Pilkington Brothers (Brazil) Ltd. - Caixa Postal 2075 - ZC - 00 - Rio de Janeiro - GB

ambiente

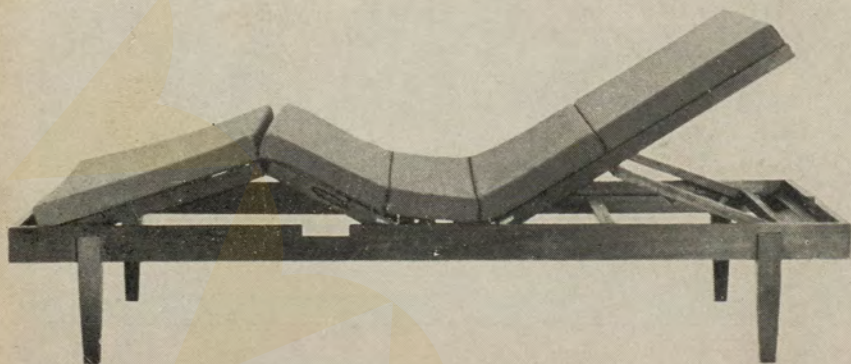
A



SOC 1
ESP 3

CAD 9

POL 21



SOC 1 sofá cama de casal: estrutura de madeira maciça, estofamento de espuma de plástico. desenho de Carl Heinz Bergmiller e equipe

ESP 3 espreguiçadeira de graduar. desenho de Carlo B. Fongaro

CAD 9 cadeira de sala de jantar, assento estofado desenho de Carlo B. Fongaro

POL 21 poltrona "concha" em duas peças autônomas. desenho de Lina Bó

direitos autorais reservado no Brasil e exterior

Peça informações completas

ambiente

Rua Martins Fontes 205 Fones 37 82 48 36 25 33
São Paulo Brasil

Concessionárias:

"Spazio": Rua Barata Ribeiro 200 F Rio

"A Suprema": Avenida Sete 58 Salvador

"Bel-lar": Avenida Imperatriz 50 Recife

HABITAT

revista brasileira de arquitetura, artes
plásticas, decoração interna, paisagismo,
ambiente, mosaico e desenho industrial

83

Ano XV — Maio/Junho de 1965

Diretor-responsável
e redator-chefe:
GERALDO N. SERRA

Editor e Redator:
RODOLFO KLEIN

Administração, Redação, Publicidade
e Estabelecimento Gráfico:
RUA DO LAVAPÊS, 538/540
Tels.: 35-2837 e 36-3689
São Paulo, Brasil

Publicidade no Rio de Janeiro:
J. M. Ferreira Serviços de Imprensa Ltda.
R. Sta. Luzia, 173, cj. 505 - Fone: 42-6204

DISTRIBUIDORES
RIO DE JANEIRO: R. F. Besnard,
Av. Almirante Barroso, 91
4.º and., conjunto 417/20.
Tel.: 52-1226

ARGENTINA: Carlos Hirsch,
Florida, 165 - Buenos Aires

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

Assinaturas nos Estados
S. Paulo - R. 24 de Maio, 62 - 2.º - Loja 342
Porto Alegre - R.G.S. - Caixa Postal 617
Belo Horizonte - Caixa Postal, 1037
R. de Janeiro - GB - C. Postal, 5015-ZC-21
Salvador - Bahia - Caixa Postal, 850
Recife - PE - Caixa Postal, 419
Fortaleza - Ceará - Caixa Postal 1 (um)
Belém - Pará - Caixa Postal, 87
Todas as 7 localidades em nome de
Carlos Rohden

ASSINATURAS

Brasil:
(6 ns. anuais) porte reg.: Cr\$ 3.000,00

Exterior:
(6 ns. anuais) porte reg.: US\$ 9,00

NÚMEROS AVULSOS
Porte simples: Cr\$ 500,00

Exterior:
Porte registrado: US\$ 1,50

NÚMEROS AVULSOS ATRASADOS:
Porte registrado: Cr\$ 550,00

Exterior:
Porte registrado: US\$ 1,75

As opiniões emitidas nos artigos assina-
dos não representam necessariamente o
ponto de vista da redação da revista,
podendo até ser contrárias a esta. A opi-
nião da revista acha-se expressa nos edi-
toriais e nos comentários não assinados.

SUMÁRIO

- 17 **arq. Ulysses P. Burlamaqui**
Gasolina e Poesia
- 23 **arqs. Simoni, Heck e Associados**
A nova Universidade das Madres Cabrini em Nova Orleans
- 24 **arq. Charles Deaton**
Residência em Denver, USA
- 27 **José Geraldo Vieira**
O caso Golyscheff
- 28 **Manoel Germano**
José Oiticica Filho
- 30 **Manoel Germano**
Guaches de Macline
- 31 **Theon Spanudis**
Cézanne, Gauguin e Van Gogh
- 36 **P. M. Bardi**
Trasmundo de Goya
- 38 **Augusto Barbosa**
Alicia G. Rosende
- 40 **Emílio Mazza**
Reflexões sobre a pintura
- 45 **Waldemar Cordeiro**
"Musa da vingança e da tristeza"
- 49 **Hélio Oiticica**
Amílcar de Castro
- 53 **"Paraguai" — Desenhos de Lívio Abramo**
- 54 **G. F.**
Da escultura de Stockinger
- 56 **T. S.**
A alma do artista
- 58 **T. S.**
O desenho de Ernesto Meyer Filho
- 60 **T. S.**
A pintura de Alberto Teixeira
- 62 **T. S.**
A pintura de José Roberto Aguilar
- 64 **T. S.**
A pintura de Gilson Barbosa
- 66 **Abram Fayvel Hochman**
Ética da estética
- 69 **Mosaico**

arquitectura

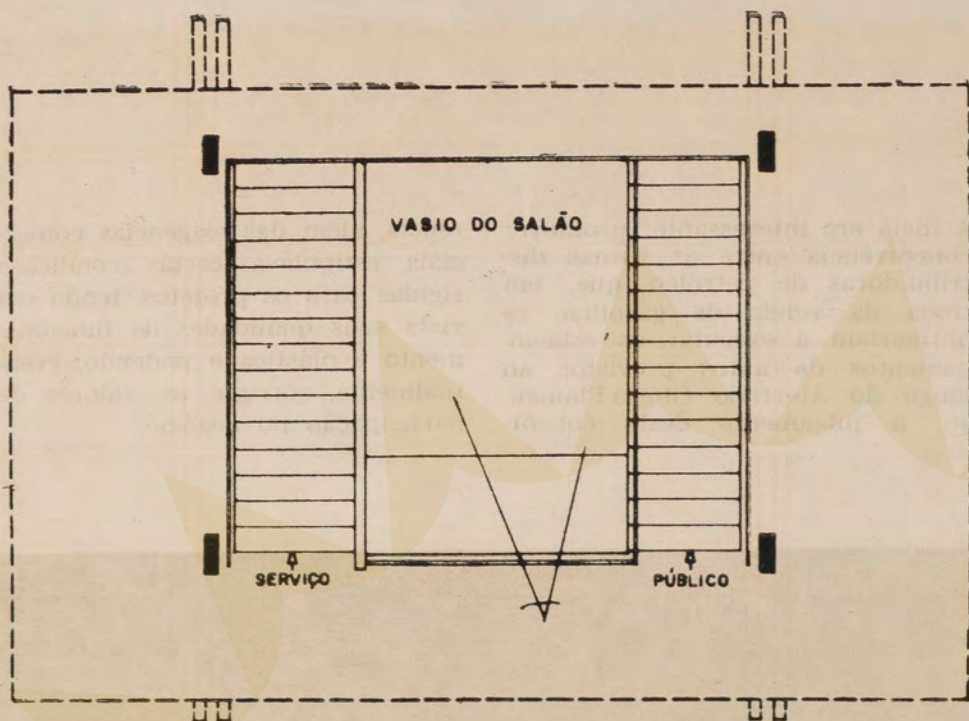
Gasolina e Poesia

arq. Ulysses P. Burlamaqui

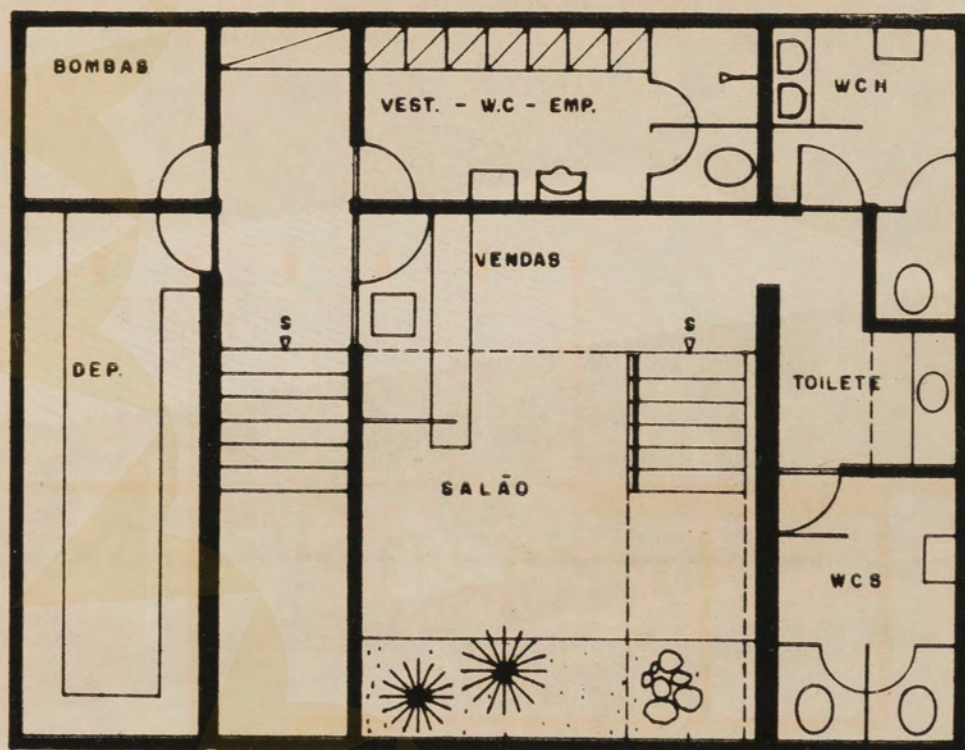
A idéia era interessante: promover concorrência entre as firmas distribuidoras de petróleo que, em troca da venda de gasolina, se obrigariam a executar os estacionamentos de autos previstos ao longo do Aterrado Glória-Flamengo; o julgamento desta concor-

rência, além das exigências comerciais, estipulava certas condições rígidas para os projetos, tendo em vista suas qualidades de funcionamento e plástica e podendo, eventualmente, corrigir os valores de participação no negócio.





Pavimento térreo. Nível ± 100 do atêrro.

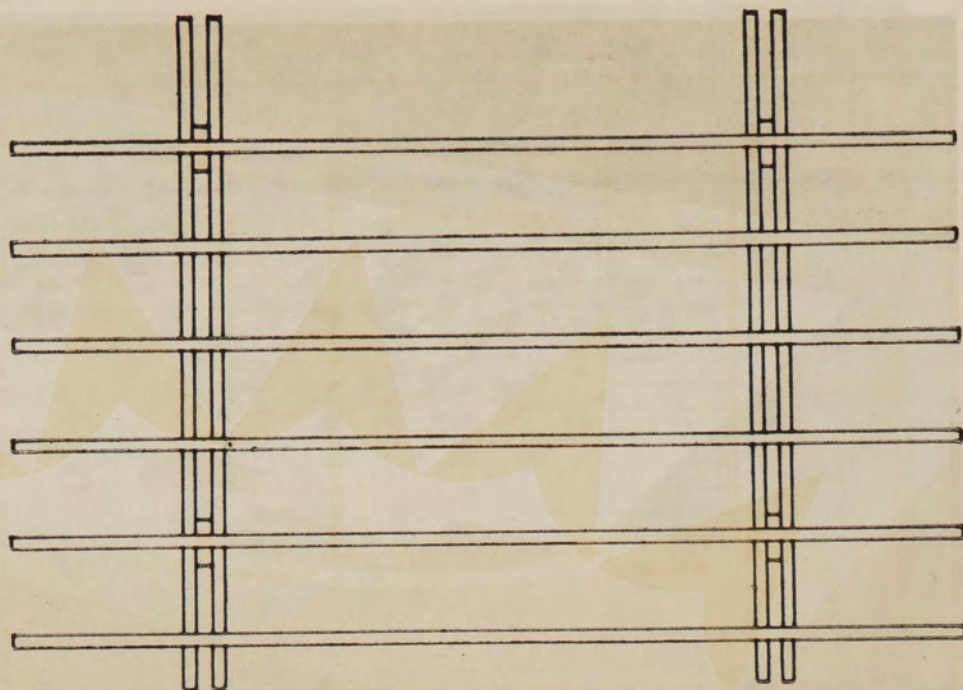


Pavimento inferior. Nível $- 2,80$ do atêrro.

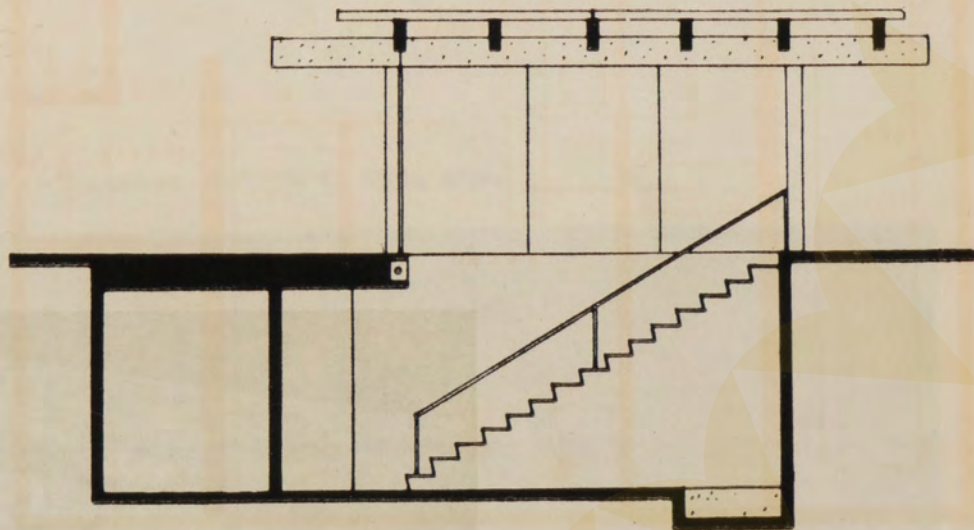
O fato a ser apreciado, em última análise, é que os preços exorbitantes e especulativos dos terrenos urbanos — cada vês mais — dificultam e impedem investimentos deste gênero; o pôsto de abastecimento, nas grandes cidades brasileiras, tem sido relegado ao abandono, seja devido a êste custo elevado dos locais de implantação, seja por deficiências gritantes na legislação obsoleta e arcáica. Presta, assim,

o Estado, um excelente serviço à comunidade.

Além disto, o interêsse nas rendas — 30% nos estacionamento e 10% na venda de gasolina — vai permitir a conservação e manutenção daquele que será o maior parque urbano do mundo e reduzirá os investimentos dos administradores públicos, na área, em cêrca de 1 bilhão de cruzeiros; o contrato assinado entre a SURSAN e a SHELL



Esquema estrutural.



Secção transversal.

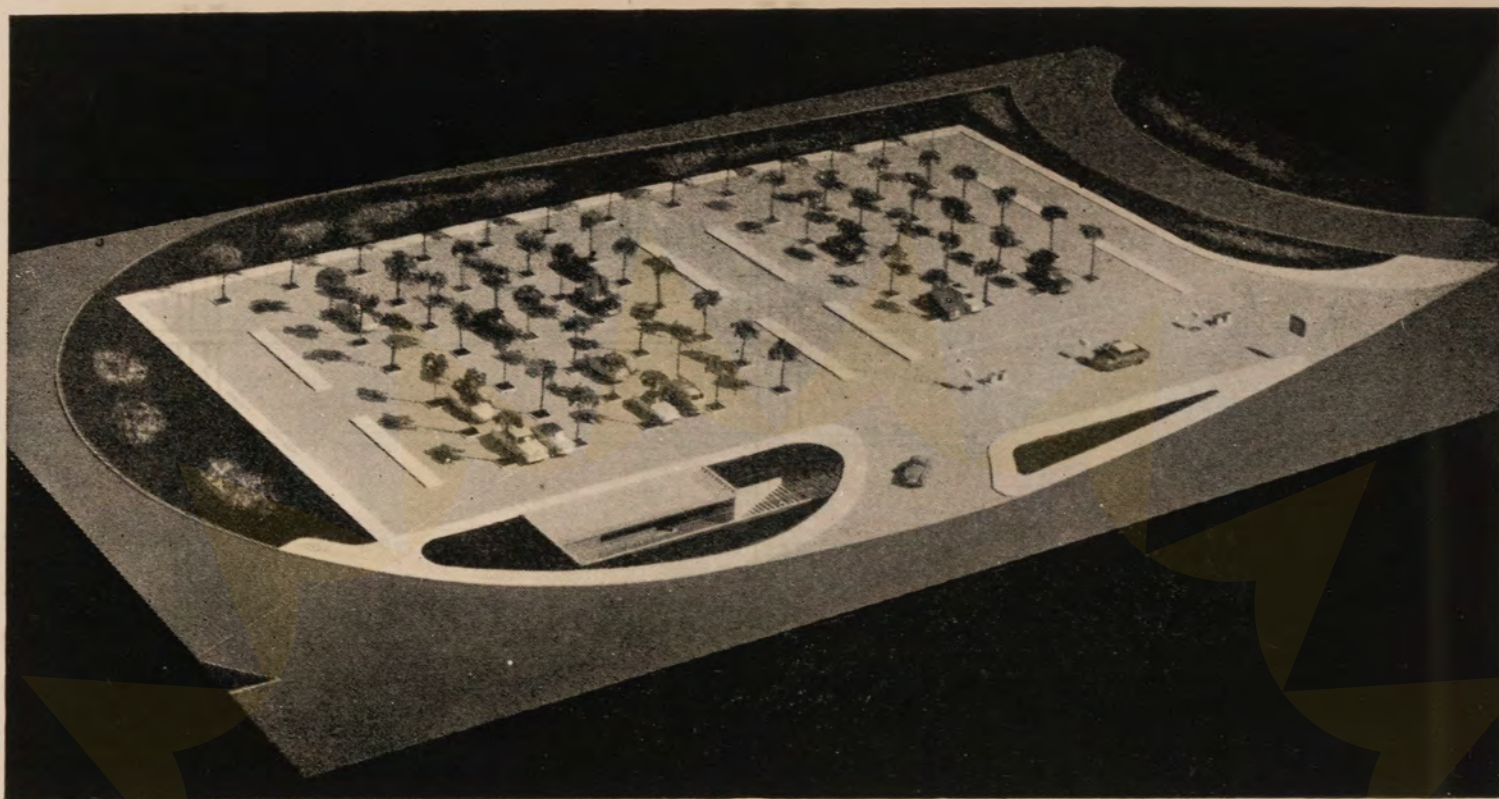
DO BRASIL prevê a conclusão da obra em 210 dias.

E, todavia, as dificuldades maiores estavam reservadas ao autor do projeto pois parecia impossível conciliar jardins e postos de abastecimento. Vegetação e gasolina. Gasolina e Poesia.

Das soluções apresentadas — A e B — evoluiu o arquiteto para uma terceira e única variante C, sendo estes estudos assim justificados:

“Parar num pôsto de abastecimento e encher o tanque do automóvel não é tarefa das mais agradáveis: há o tempo perdido e há o dinheiro que se gasta. Mas é absolutamente necessário, por razões óbvias.

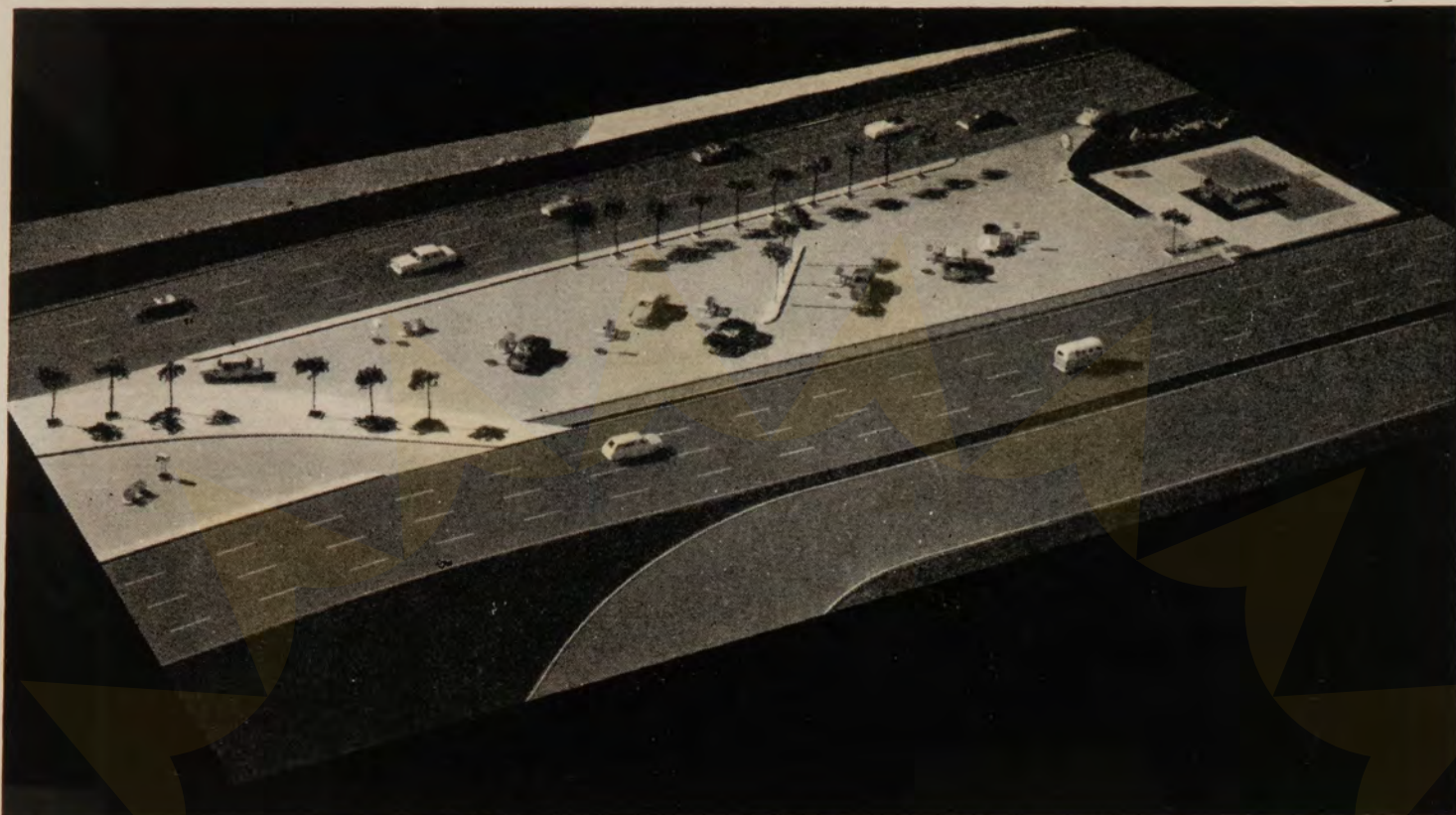
Com poucas exceções, os seus feios, sujos e mal-tratados edifícios, tradicionalmente desinteressantes, destacam-se apenas pelo colorido durante o dia ou profusa ilumina-



Postos de Abastecimento. Atêrro da Glória — Flamengo. Solução A. Vista aérea.

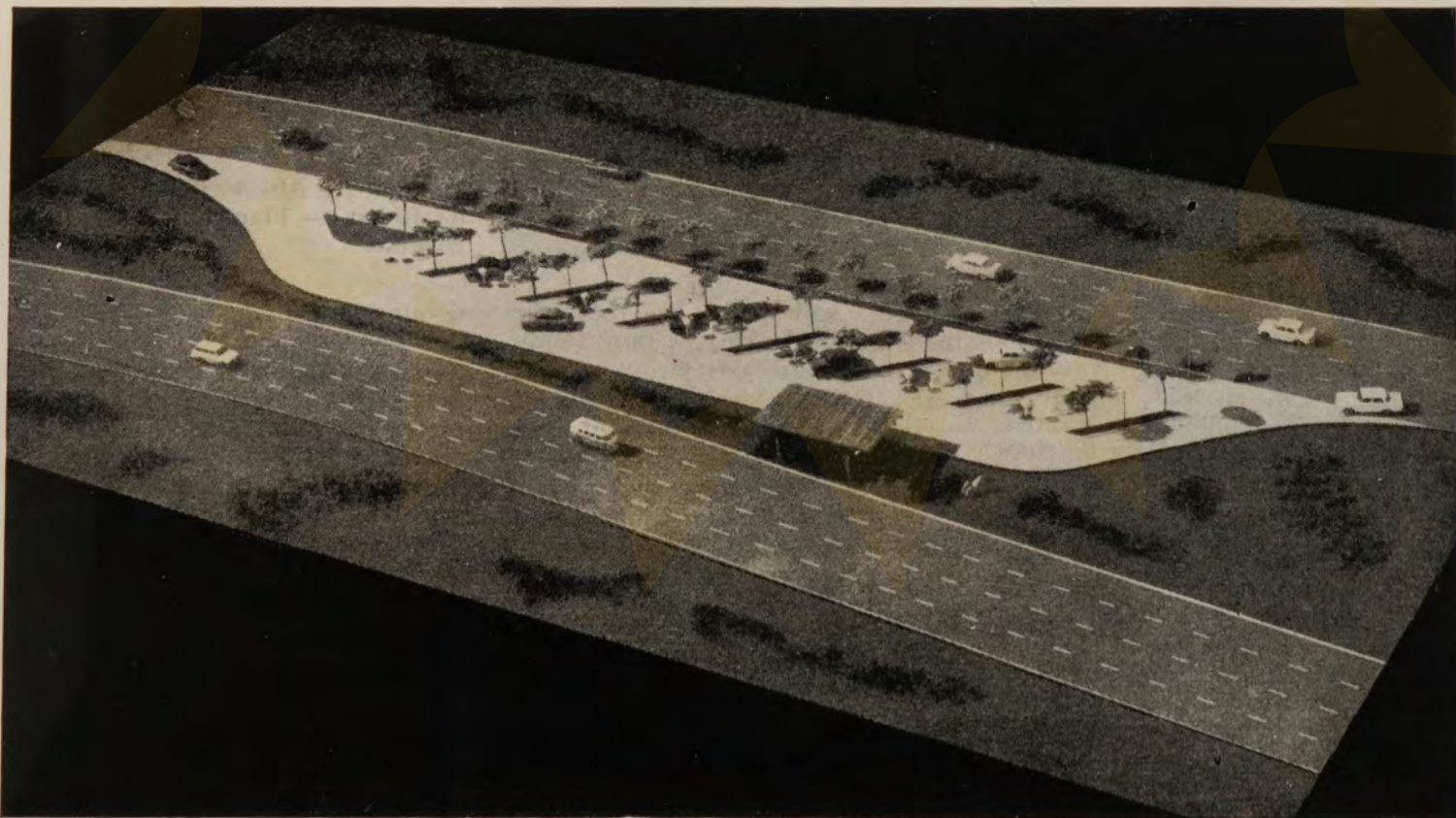


Postos de Abastecimento. Atêrro da Glória — Flamengo. Solução C. Vista aérea.



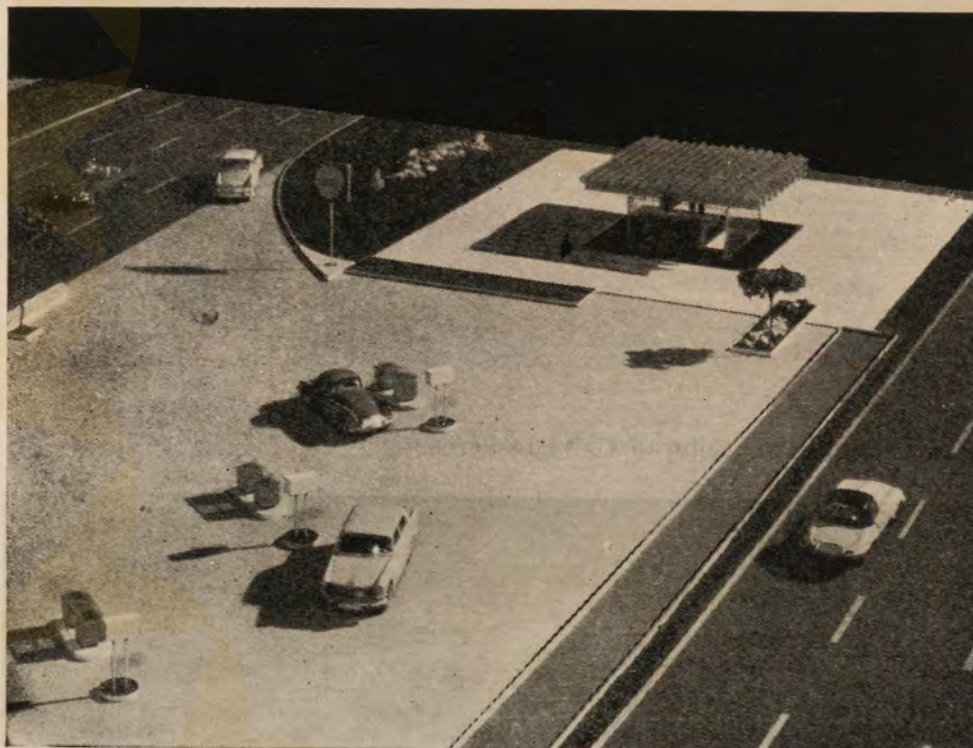
Pôsto de Abastecimento. Atêrro da Glória — Flamengo. Solução B. Vista aérea.

Postos de Abastecimento. Atêrro da Glória — Flamengo. Solução C. Vista aérea.





Postos de abastecimentos. Atêrro da Glória — Flamengo. Solução C. Detalhe.



Postos de Abastecimento. Atêrro da Glória — Flamengo. Solução B. Detalhe.

ção à noite. Nesta situação inédita de projetarmos alguns postos ao longo de pistas de tráfego contínuo e desimpedido, situados em áreas ajardinadas e implantados na paisagem espetacular da Baía de Guanabara, pareceu-nos imprescindível fazê-los discretos, agradáveis, convidativos. De tal forma, que se venha a eles sem idéia de cumprir-se penosa obrigação, porém — isto sim — como se fôssemos a um parque gozar de seus encantos. Paradoxalmente, a rígida função utilitarista do prédio, vai, aqui, apresentar uma determinada poética no seu uso.

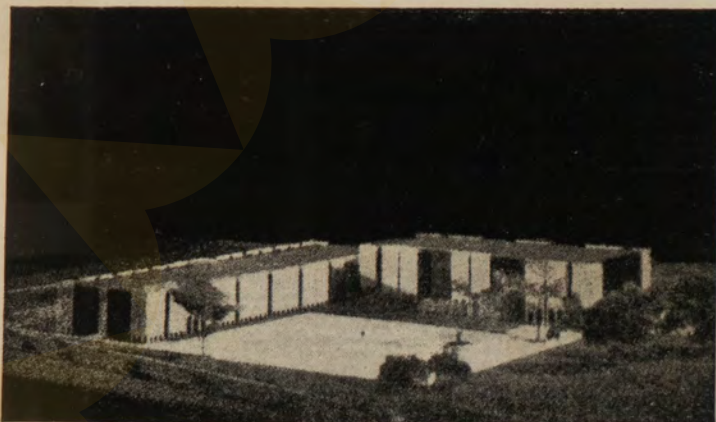
Eis porque as soluções de arquitetura, sem “maneirismo”, não pre-

tendem sobrepor-se à paisagem mas, ao contrário, tentam fundir-se e integrar-se aos jardins e parecerão ter nascido ali; quando enterradas, vazios generosos admitem ampla ligação visual com salas de venda, varandas, escadarias; quanto ao nível do atêrro são como pérgolas ou carramanchões entre os canteiros. Estes espaços cobertos transparentes admitem que o motorista-transeunte, em todos os ângulos, participe da vista: da rudeza do “Pão-de-Açúcar” ou da finura “burle Marxiana” da vegetação; da baía, das embarcações, do céu azul. Assim, parecem ter sido estudadas, milímetro a milímetro, detalhe a

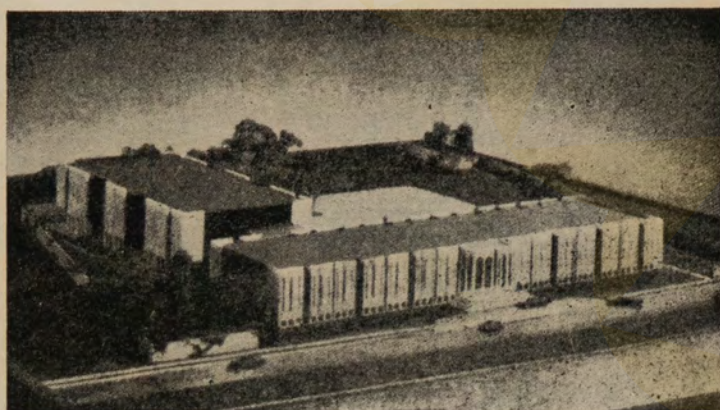
detalhe: certas coisas — como as carrancudas bombas de gasolina — não podiam ser eliminadas mas deviam ser modificadas. O sistema “tele-reader”, adaptado às condições locais, com seus pequenos e graciosos armários iluminados e computadores sobre ilhotas gramadas, vincula-se ao ambiente, neutraliza-se e extrai de fatores contrários elementos positivos. Nesta atitude do arquiteto reside toda a filosofia dos projetos: não se opor às condições existentes — sejam — elementos naturais ou fabricados — mas entendê-los, assimilá-los e neles basear a sua formulação arquitetônica.”



Maquete. Vista frontal.



Detalhe do pátio interno.



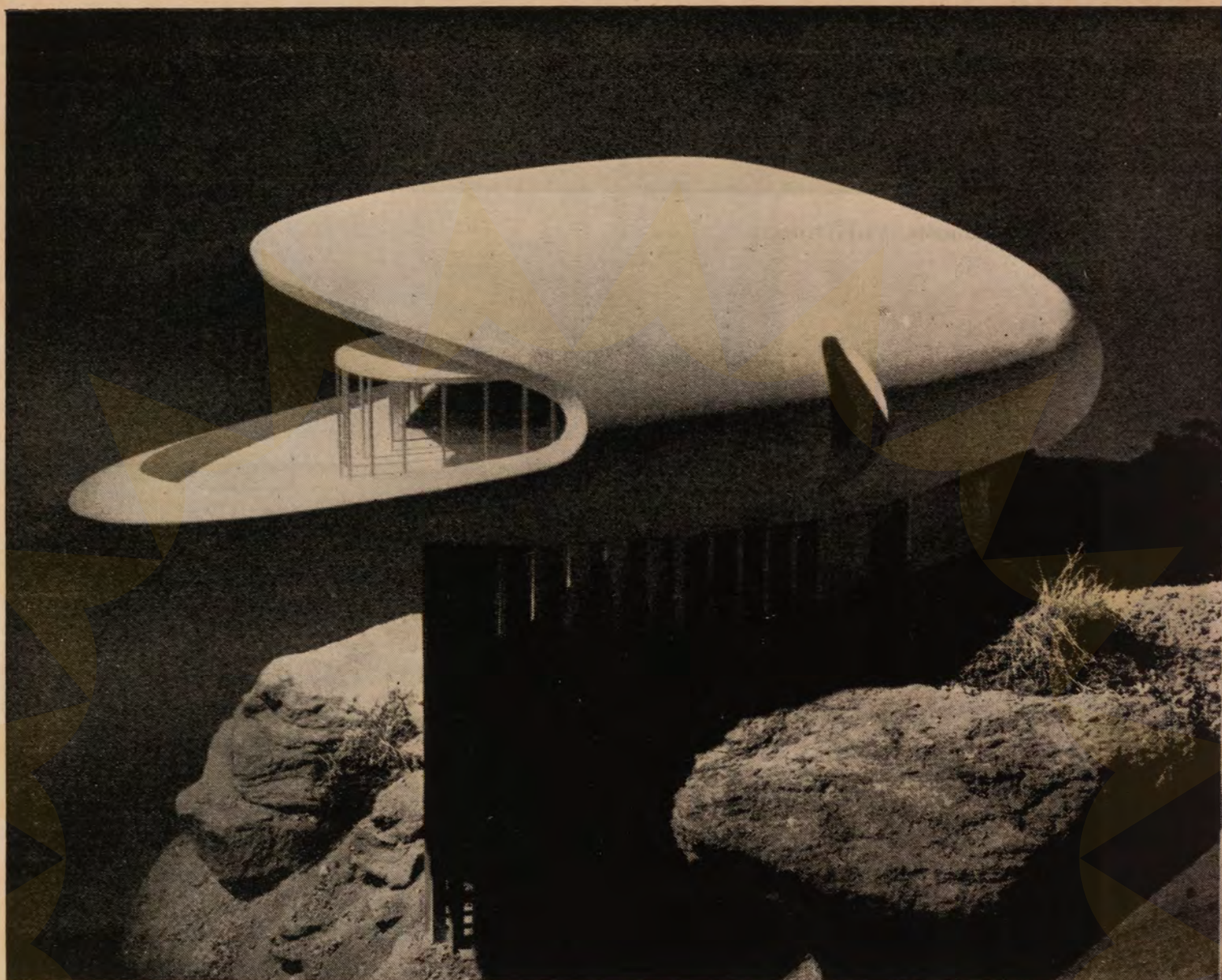
Vista aérea da maquete.

A nova Universidade das Madres Cabrini em Nova Orleans

arqs. Simoni, Heck e Associados

St. John da Lagoa Pontchartrain em Nova Orleans abrigará tôdas as estudantes femininas. A escola, administrada pelas Irmãs Missionárias do Sagrado Coração, será transferida de um prédio já existente, originariamente fundado e construído como um orfanato por Madre Cabrini quando de sua chegada na América. Contemporânea e ao mesmo tempo de aparência Romanesca, o desenho harmonizará com as velhas casas de plantação ao longo do St. John.

Número máximo de estudantes	500
Área total em pés quadrados	65.000
Custo total inclusive melhoramentos de situação	US\$ 1.060.000.00
Custo p/ estudante	US\$ 2.120.00
Custo total por pé quadrado inclusive ar condicionado e melhoramento de situação ..	US\$ 16.30



Residência em Denver, U. S. A.

Projeto: arq. Charles Deaton

A fotografia acima mostra o modelo de uma casa que está sendo construída na borda de um morro nas montanhas perto de Denver. O arquiteto, Charles Deaton, descreve a casa como uma peça de "escultura habitável num pedestal". A construção está sendo executada numa plataforma à 8.000 pés acima do nível do mar. A vista do terraço incluirá a cidade de Denver e o Continental Divide.

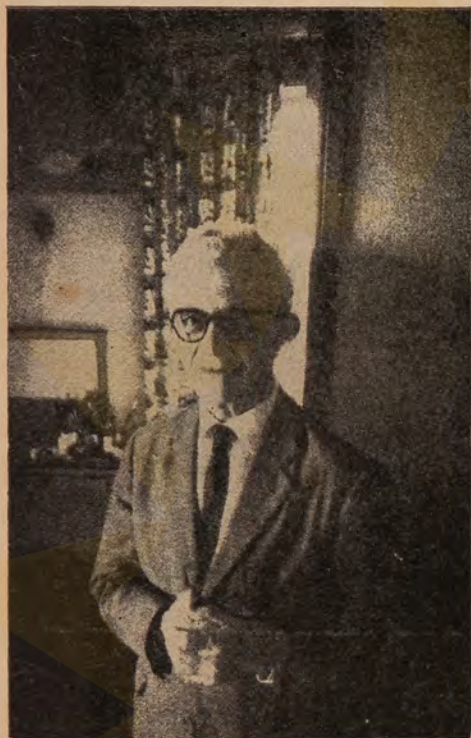
Tôdas as superfícies da parte superior do edifício são curvas, com exceção da parte do solo que é achatada. O interior da escultura está dividido em sala de estar, sala de jantar, cozinha, três dormitórios e quatro banheiros. A lavanderia, sala de costura e biblioteca estão dentro do pedestal. Três pavimentos e uma base de entrada serão servidos por um elevador.

A maior parte das paredes interiores e portas são curvas. Existem poucas linhas retas no edifício. Os balcões da cozinha serão retos e quadrados para acomodar utensílios quadrados. As camas terão a forma de caroços de melancia. A parede da sala de estar será curva em duas direções e elevam-se como uma repartição em forma de concha. A maior parte dos móveis foram desenhados pelo arquiteto a fim de combinar com o edifício.

artes plásticas

O caso Golyscheff

José Geraldo Vieira



Jef Golyscheff numa recente fotografia em seu studio.

O caso de Jef Golyscheff, antes de assemelhar-se ao de Rimbaud, tem analogias com os de muitos outros artistas russos emigrados durante e logo após a revolução de 17. Isto é, alguns, como Chagall e Segall, saíram antes, em demanda de centros artísticos da Alemanha, França e Itália, muito embora certos movimentos vanguardistas, como o raionismo de Larionov, tenham irrompido na própria Rússia já alertada desde 1905 pela arte moderna estrangeira para lá importada por Morosov e Stchukine. Vários elementos de grupos da Europa central, como o Cavaleiro Azul e a Ponte (e mais tarde o expressionismo, a Nova Objetividade, o Dadaísmo, o Surrealismo e o Abstracionismo) eram russos de nascença, como por exemplo Kandinsky. Essa participação eslava estender-se-ia até mesmo à fase artístico-artesanal do Bauhaus.

Aqui no Brasil tivemos prova prática dessa colaboração russa com a arte ocidental quando na Primeira Bienal de São Paulo notamos que grande parte dos setores gráficos e plásticos do contingente norte-americano era constituída por obras de artistas russos vivendo nos States. Citemos alguns: Peter Blume, Mark Rothko, Ben Shahn, Pavel Tchelitchev, Max Weber, Saul Ibaizerman, Zorach e Boris Margo. Ulteriormente, a Escola de Paris, movimento já por si mesmo ecumênico, era lotada por artistas russos, também.

No que o caso de Golyscheff se diferencia dos casos dos colegas acima citados é quanto à série de desventuras porque passou durante a II Grande Guerra e o seu posterior exílio para o Brasil onde se manteve a bem dizer incógnito até agora, residindo aqui em S. Paulo. Ora, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo apresentou em sua sede (Pavilhão Armando Arruda Pereira, no Ibirapuera) um conjunto de pinturas recentes de Golyscheff. Interessante, poderemos verificar assim a sua fase plástica, averiguando quanto à sua evolução qual o desenvolvimento dado a ela: se igual à fase anterior, se atual mesmo, presente, de agora, desligada do período na Alemanha.

Verdade é que desconhecemos os seus trabalhos antigos, que se extraviaram junto com as suas cria-

ções musicais. Não podemos, portanto, por falta de acervo pretérito, comparar uma coisa à outra. Só os informes biográficos e cronológicos nos informam sobre uma eventual feição em sua obra passada. Nas "cismais" do MAC foram expostas duas classes de trabalhos atuais: uma classe reconstituindo a maneira antiga, outra classe apresentando a tônica predominante agora ao sair do ostracismo e do anonimato. A primeira série informa em sentido quase esquemático o influxo sofrido outrora por Golyscheff da tríade raionismo-cubismo-futurismo. Os trabalhos autênticos de tal período, dos quais nada sobrou, mesmo reconstituídos como diagramas sintéticos, nada informam quanto à Nova Objetividade, ao Surrealismo, pois nele imperava já, segundo parece, uma tendência abstrata em pauta trigonométrica, a que se teria seguido, isso sim, uma elaboração pessoal, pictórica.

Ora se uma parte, pois, do material exposto é apenas didática, contudo à outra, bem efusiva e livre, indica que o artista segue um parâmetro de aperfeiçoamento lúcido. Não se trata mais, portanto, dum artista que segue módulos tempo-históricos da sua primeira fase; e sim dum artista, que se tendo lançado dessa plataforma, evolui em espaço atual, porém com laivos sedimentados de Boccioni, Severini e Russolo. Com este então, que também foi músico, a analogia é sensível ainda. Mas estamos, então, assistindo a uma mostra pseudo-retrospectiva dum russo futurista? De modo algum. A personalidade de Golyscheff é a dos grandes mestres aureolados pelo martírio e revivificados pela ressurreição. O conjunto que ele expôs o assimila como a sua própria transfiguração, após a experiência apátrida. E na sua própria pintura podemos averiguar que ele, tendo passado por um estágio psicológico e humano de rimbalização, todavia se recuperou por energia própria. Diferentemente de Arthur Rimbaud e de Marcel Duchamp, que mandaram às urtigas a poesia e a arte. Golyscheff desvencilha-se afinal do labirinto de guerras, campos de concentração e exílios, e acampa, com cavalete, paleta e telas, no sopé do monte Tabor.



José Oiticica Filho, "Relêvo em azuis", 1963.

José Oiticica Filho

Manuel Germano

Devemos há muito uma homenagem a José Oiticica Filho. Não ao entomologista do Museu Nacional que lá viveu entre borboletas e mariposas, criaturinhas que admiramos mas a cujo respeito a nossa ignorância é alvar; homenagem, sim, ao artista plástico e fotógrafo que promanava do engenheiro mecânico eletricista. Lamentável é que esta nossa homenagem deva ser póstuma, visto que José Oiticica Filho faleceu em julho do ano passado sem ver no prelo sequer o álbum de sua obra fotográfica com unidades desde a fase norma-

tiva até à das "derivações" e "recriações". De fato, participou de grandes certames nacionais e internacionais, tendo sido classificado pela PSA (Photographic Society of America) entre os dez maiores fotógrafos do mundo. Além disso deixa sobre a sua especialidade cerca de 50 trabalhos escritos, além da grande obra que consumou. Temperamento de investigador, quando derivou para a pintura a bem dizer inaugurou entre nós o emprêgo dos materiais insólitos. No seu caso, criando relêvos compostos por lascas de compensado

justapostas que constituíam a superfície do quadro como se este tivesse sido cortado e recompôsto. Todos tiveram ensejo de observar esse gênero de trabalhos na VII Bienal de Arte, de São Paulo. Poderia ser classificado, pelas características de sua obra, como precursor no Brasil do grupo internacional "Recherches Visuels", exatamente por tal gênero de construtivismo estético.

Os seus embrexados de madeira não poderiam jamais lembrar as experiências de Dubuffet, Fautrier, Burri e, ultimamente, dos "pop ar-



José Oiticica Filho, "Recriação n.º 6", 1964.



José Oiticica Filho, "Recriação n.º 29", 1964.

tists" que se valem de madeira (tábuas, troncos, vigas, etc.) para um tipo de criação plástica que tanto pode ser escultura (Sérgio de Camargo) como pintura (Krajcberg) pelo efeito obtido. De fato, a organização estética de José Oiticica Filho não propenderia nunca para a série exótica e vanguardista de que nos falam Michel Ragon e Pierre Resteny, o novo realismo e o culto do objeto ou, melhor da coisa, seja ela mineral, vegetal, orgânica, geodésica, ou mesmo detrito, refugio de serraria, de usina, de cemitério de máquinas ou fragmentos de móveis da Feira da Ladra. Escapava à índole de José Oiticica Filho a tendência "beat" ou "hipster" para o escândalo dos "happenings". Sua arte jamais se aproximou dos grupos

Cobra e Fases, quanto mais da arte de "poubelle"! Não sendo pois na Nova Figuração que o poderíamos catalogar, claro é que a tentativa de inseri-lo na Nova Tendência parece acertada. Assim, diremos que ele foi um concretista. Antes, tendeu para a arte equidistante daquele dilema de Valéry: Ordem/Desordem. Assim, não aceitou a afirmativa de Baudelaire de que "a natureza é um dicionário às ordens". Trabalhando com pedaços de madeira, José Oiticica Filho não construiu nenhuma casa como Schwitters, com refugos. Sua índole de pura repleção e vacuolização do espaço com ou sem materiais insólitos o levou para o tipo de realizações minuciosas, disciplinadas no gênero de Stein, Sobrino, Yvaral, Gar-

cia Rossi e, mórmente, Morellet. A madeira não o induziu, paroxistivamente, a peripécias artesanais no tipo dos móveis de Bro, dos totens de Nevelson, das cascas ou cortiças de Guitet; em absoluto. José Oiticica Filho, de movimentos gestuais, digamos trigonométricos, foi escravo da estética das proporções, ciente de que "beauty is fitness expressed". Trabalhou as suas lascas de madeira como entidades geométricas no plano e no espaço, obedecendo a atração dos polígonos regulares, do crescimento harmonioso, das leis de Gauss e Kelvin, tanto quanto das de Pacioli e Vignola. Com referência ao fotógrafo, fez época em meados de 1958 a sua entrevista a Ferreira Gullar, no Suplemento do "Jornal do Brasil".

Guaches de Macline

Manuel Germano

A pintora Macline é na vida civil Olga Álvares de Azevedo Macedo, nascida na Suíça de pai brasileiro e mãe francesa descendente de brasileiros. Trata-se, como atividade artística, de elemento feminino da Escola de Paris; mais recente, contudo, do que Maria Helena Vieira da Silva, Henriette Groll, Eliane de la Villéon, Yvette Alde, Yvonne Mottet, Esther Carp, Simone Dat, Simone Labbé e Renée Unik.

Do seu currículo didático, apenas sei que estudou em la Grande Chaumière; e, do seu desenvolvimento pragmático, apenas sei que expôs no Salão do Outono em 61 e 62, tendo nesse mesmo ano recebido diploma de honra na Exposição Internacional de Vichi.

Dos 30 guaches apresentados no Museu de Arte Contemporânea, 4 são de 62, 24 são de 63 e 2 do ano passado. Mas a pauta temporal não serve para se estudar a evolução de Macline porque em todos os seus trabalhos impera sempre uma superdominante: o jogo intenso de côres sôbre arquiteturas imaginárias. Esse vezo topológico trae predileções formais da artista, mantendo-a fiel às participações do espaço segundo segmentos no gênero severo de Deyrolle e Geer van Velde; pois, as tônicas cromáticas, mesmo intensas, nada evocam de De Stael e, quando suaves, nada evocam de Dufy. O efeito que delas emana é puro trópico, puro Brasil, como vibração e como iridescência. Se desde algum tempo Macline atingiu situação autônoma em arte foi através do seu virtuosismo no guache. Como pintora abstrata que é, porém analógica, Macline usufrui em Paris certa situação equidistante de Cícero Dias e Mannessier. Só que os seus temas subjetivos, que lembram sugestões de megametrópoles desde as telas 1 a 21, e que lembram miniaturas de jardins desde as telas 22 até 30, apresentam certa imantação órfica, dum otimismo mais adequado a assuntos bucólicos e panteísticos do que a temas urbanos e construtivistas.



Dois guaches de Macline.





Paul Cézanne, (1839-1906), "O Negro Scipião" Coleção Museu de Arte de S. Paulo.

Cézanne, Gauguin e Van Gogh

Theon Spanudis

Cézanne, Gauguin, Van Gogh. Três vultos do post-impressionismo. Três vultos da arte moderna. Três gigantes da arte moderna. Três iniciadores de novos rumos, caminhos, horizontes que a arte moderna explora até hoje e que continuará explorando "ad infinitum". Examinaremos estes três vultos, um após o outro. Primeiro Cézanne. Qual a sua contribuição? Qual a sua posição dentro do movimento da arte moderna? Quais as realidades plásticas que ele encontrou em sua entrada no campo da arte? Quais as realidades plásticas após a sua con-

tribuição? Quem conhece o desenvolvimento artístico de Cézanne, o seu caminho plástico desde o seu começo até sua maturidade, só pode sentir admiração pela sua conquista pessoal, só pode compará-la a um pecador que lutou árduamente até alcançar o estado de graça, o estado de santidade. A nebulosidade da sua fase inicial, o seu romantismo, barroquismo e satanismo pesado, disforme, sujo, sombrio, lembrando vagamente Daudier, comparado com a claridade e a pureza apolínea da sua maturidade, é mesmo e faz lembrar sò-

mente na transformação lenta, árdua e penosa de um pecador, de um criminoso, para um santo e o estado da graça. Claro que neste curto artigo não será possível examinar o desenvolvimento artístico de Cézanne. Temos de examiná-lo sòmente dentro do contexto da pintura moderna. Em que estado ela estava antes da entrada de Cézanne? Em que estado ela ficou após a sua saída? Qual a contribuição pessoal de Cézanne? Qual a realidade que ele criou? Por isto teremos de nos abster de examinar o seu desenvolvimento pessoal, e



Paul Gauguin (1848-1903), "Auto-Retrato", Coleção Museu de Arte de S. Paulo.

nos restringir a descrever e delinear sua arte madura, a novidade que ele trouxe dentro do campo das artes plásticas e cuja significação ultrapassa o campo restrito da arte moderna e diz respeito ao desenvolvimento das artes plásticas em geral. O acontecimento número um no campo das artes plásticas antes da chegada de Cézanne, foi o surgimento e ampla realização do impressionismo. Os impressionistas pela primeira vez na história da arte analisaram com a ajuda da ciência os efeitos da luz. Sabendo que o aspecto das coisas muda com os efeitos da luz, ficaram atrás destes últimos, descurando sempre mais e mais das formas, até a completa dissolução das mesmas. Para os impressionistas existiam somente os efeitos luzentes e não mais as coisas. As coisas, os objetos, as realidades

materiais desapareceram no tremeluzir luzente. Esta foi a situação da pintura de vanguarda quando Cézanne entrou no palco das artes plásticas. Os efeitos da luz foram estudados e imitados com tanta maestria que chegaram ao ponto de misturar cores em nossa retina para produzir o efeito de uma terceira cor. Mas a forma, o volume, o objeto e sua solidez material foram diluídos por completo no fluxo das impressões fugazes dos efeitos luzentes. Embora Cézanne ganhasse muita coisa dos impressionistas, muito conhecimento teórico e prático — foi pela influência de Pissarro que a sua palheta até lá suja e sombria clareou-se — ele não ficou nos seus caminhos. Pelo contrário, ele foi além do impressionismo e tentou captar de novo aquilo que os impressionistas tinham perdido: a forma, o volume,

o objeto e sua solidez material. Mas com isto não acaba a contribuição de Cézanne. Não é simplesmente o fato de ter ele corrigido os erros dos impressionistas e ter recuperado para a pintura moderna a forma, o volume, o objeto, que dá a sua contribuição a importância histórica. A sua contribuição vai muito além disto, da simples correção dos erros dos impressionistas. É que ele viu os objetos de uma maneira completamente nova e inédita até aquela época na história da arte, e em geral na história da humanidade. Até aquele ponto, os objetos apetitosos, gostosos para o homem, ao serviço e prazer do homem, servos prazerosos do homem, mas nunca respeitados em sua integridade física e animica, em sua objetividade. Os objetos eram abusados subjetivamente pelo homem, por assim di-



Vincent Van Gogh (1853-1890), "O Escolar", Coleção Museu de Arte de S. Paulo.

zer. Cézanne pela primeira vez na história da arte desenvolve um amor e um respeito para com os objetos, nunca registrados até então. Uma atitude realmente religiosa, se não mística, que via nos objetos entidades animadas e que necessitam de nós amor e respeito com o nosso próximo. O mesmo ímpeto com o qual os impressionistas pesquisaram os efeitos da luz, Cézanne aplicou na perquirição objetiva do objeto. Assim, de um post-impressionista e um antigo romântico surgiu um novo realista, um realista espiritual por assim dizer. Em sua ânsia de respeitar, amar e pôr em evidência a individualidade anímica dos objetos, ele achou que só conseguiria isto se elaborasse a forma, o volume, a arquitetura secreta do objeto, aquela que se esconde atrás dos efeitos luzentes e das impressões fugazes, a única coisa relativamente mais perene. E é isto o que Cézanne pintou e realizou na sua fase madura,

desgastando-se por completo até a sua morte no trabalho árduo da pesquisa visual, um trabalho realmente religioso por causa da dedicação, perseverança e fervor com o qual ele o realizava. Ele pintou e visualizou, ele descobriu e realizou a estrutura secreta da realidade, aquela que está escondida atrás das aparências enganosas do visível. Para realizar em sua pintura esta estruturação do real, a unidade estrutural dos objetos, ele tinha que introduzir ou inventar duas medidas técnicas importantes, que se mostraram muito frutíferas para o desenvolvimento da arte moderna. Primeiro: ele aboliu por completo o claro-escuro e realizou com isto pela primeira vez na história da arte o sonho dos venezianos. Em vez de modelar o objeto e sombra, o que sempre isola o objeto da sua unidade fraternal para com os outros objetos, ele começou a modelar o volume e a individualidade do objeto somente

pelos valores cromáticos, ganhando com isto a unidade fraternal dos objetos entre si, a unidade de tudo para com tudo. Segundo: ele abandonou a perspectiva clássica que sempre focaliza um objeto ou um ponto, um lugar central, criando com isto uma verdadeira hierarquia anti-democrática de valores, o objeto mais importante no centro, os objetos menos importantes ao redor. Para Cézanne todos os objetos eram de valor igual. Um democrata espiritual. Por isto ele abandonou a perspectiva clássica, abrindo o caminho e preparando por assim dizer a bi-dimensionalidade da pintura plana, uma conquista importantíssima da pintura moderna. O que emana da realização plástica de Cézanne é a pureza espiritual, a singeleza anímica dos objetos, das individualidades dos objetos dentro da sua unidade fraternal. Para Cézanne os objetos são companheiros anímicos da nossa existência, e não apenas obje-

tos dos nossos apetites. Esta pureza e singeleza espiritual, este respeito para com a mesma, manifesta-se no colorido puro, nas formas e volumes puros, nos ritmos puros e nos espaços puros. Esta seria em poucas palavras a psicografia da realização plástica e da contribuição de Cézanne.

Um outro vulto da pintura moderna. Um outro gigante da mesma. Um outro gigante como personalidade. Gauguin abandona posição social, emprêgo lucrativo, família e tudo, quando êle descobre sua vocação de artista, e em sua procura de um mundo mais autêntico e de uma visão mais plástica do existente, vai, após ter experimentado a Bretanha, para Taiti cantar a beleza dos corpos primitivos, a majestade e simplicidade dos seus movimentos e posturas, cantar a beleza das almas ingenuas, cheias ainda da visão poética e mítica do mundo. Justamente numa época onde o ocidente coloniza e em sua cegueira materialista explora barbaramente os povos primitivos, Gauguin manda ou trás para Paris suas telas, festejando de um modo exaltado a superioridade plástica, a beleza física e pureza espiritual dêstes povos. Em Taiti êle entra em sérias dificuldades reais quando tenta defender os primitivos contra a exploração pelos europeus. Mas no caso de Gauguin também não podemos entrar em pormenores de sua vida e do seu desenvolvimento artístico. Tentaremos descrever e delinear sua arte desde que ela amadureceu em meio dos povos primitivos. Gauguin é um apaixonado da plasticidade, da beleza plástica e sensorial das linhas, cores e ritmos. Para poder realizar uma plasticidade ampla, orquestrada, rica e épica, êle é também obrigado a abandonar a perspectiva clássica e desenvolver uma pintura mais plana e bi-dimensional. Gauguin é um épico da plasticidade. Êle ama as amplas superfícies, o diálogo musical das formas entre si, os coloridos poéticos e exaltados, que muitas vezes não correspondem à realidade, a realidade poética, a realidade plástica e musical. Gauguin desenvolve amplamente, épicamente o senso decorativo no seu sentido mais puro. O gôso do homem em arrumar e arranjar formas e cores num conjunto esteticamente gostoso. Êle não é o perquiridor da realidade dos objetos como Cézanne, mas êle é o grande sonhador estético das belezas plásticas, das formas, dos coloridos e dos ritmos. Gauguin contribuiu muito pela libertação do colorido de um uso meramente realístico, e abriu os olhos para um uso do colorido meramente poético, decorativo, estético e musical. A êle não interessa tanto o real,



Paul Cézanne, (1839-1906), "Retrato de Mme. Cézanne em Vermelho", Coleção Museu de Arte de S. Paulo.

mas a realidade plástica que muitas vezes é uma realidade artificial, por ser exaltada e festiva. Se êle procurou os povos primitivos foi principalmente pelo alto nível estético dos mesmos. Pela beleza dos seus corpos, movimentos e gestos, beleza das suas vestes e dos seus ritos, enfim, da sua vida mitizada. Gauguin é o grande esteta da pintura moderna. Aquêle que proclama o culto do belo pelo belo. Para isto êle tinha que recorrer aos povos primitivos que realizavam muito mais êste culto que os povos europeus da era industrial. Não são realidades filosóficas, sociais, religiosas que o preocupavam, mas apenas o sonho da realização do belo. Esta seria em poucas palavras a psicografia do Gauguin artista.

Resta-nos Van Gogh. Também sobre êle não vamos escrever da sua vida inquieta e torturada, das suas peregrinações como pregador do evangelho às camadas mais pobres do povo, nem dos seus amores e amizades infelizes e fracassadas. Nem tampouco do seu desenvolvimento artístico. Aquilo que aqui nos interessa é o Van Gogh artista, e o artista maduro. Basta saber a respeito do seu desenvolvimento que também no caso dêle como no caso de Cézanne, a sua palheta escura e sombria foi clareada pela influência dos impressionistas. Além dos impressionistas êle foi profundamente impressionado e influenciado pela gravura colorida dos japoneses. Foi dêles que aprendeu um uso do colorido não realista. Van Gogh não foi o esteta absoluto que foi Gauguin, nem o



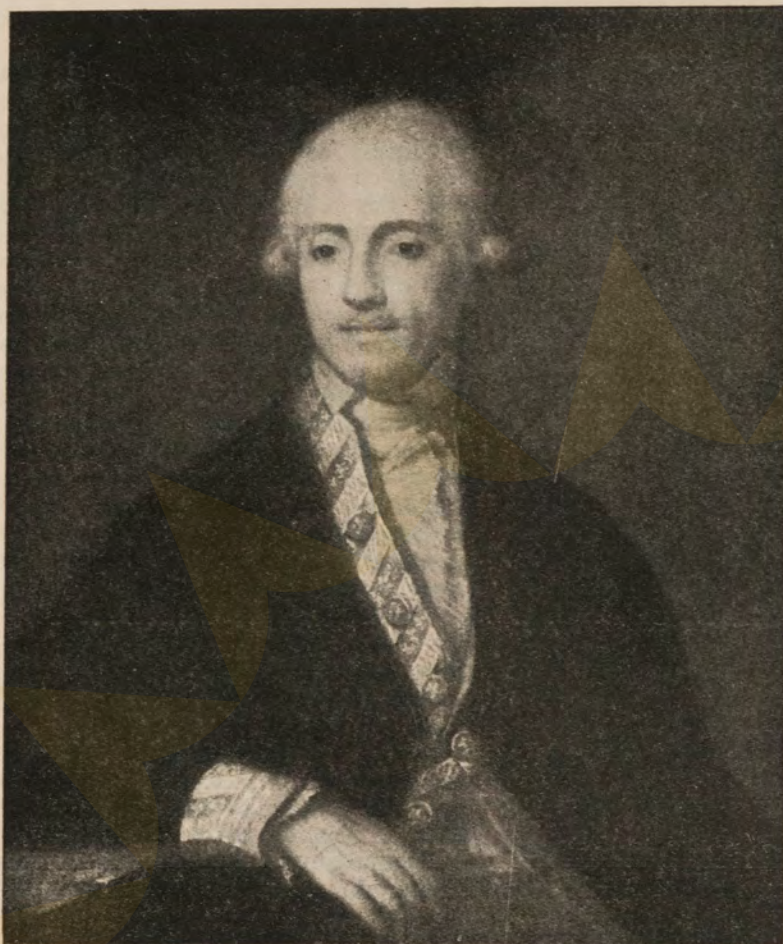
Paul Cézanne (1839-1906), "L'Estaque", Museu de Arte de S. Paulo.

perquiridor da realidade dos objetos como Cézanne. Ele tinha um outro temperamento. Ele era o exaltado. Quase o mesmo pregador do amor cristão de antes, dentro do campo da pintura. Como Cézanne, ele sentia tudo, todos os objetos animados. Mas lá onde Cézanne desenvolvia respeito para com a integridade física e espiritual dos objetos, Van Gogh vivenciava exaltação e vibração anímica dos mesmos, vibração esta que faz os objetos se dissolverem e diluírem dentro de um mar de comunhão emotiva, abraçante e amorosa. Passional e exaltado como ele era, via e sentia paixão e exaltação em tudo. Este seu fogo interno fez com que os objetos perdessem parcialmente seus contornos seguros, suas formas seguras, virando em chamas vibrantes e fluídas da exaltação e comunhão emocional. Sua paixão interna fê-lo descobrir os coloridos emocionais. Coloridos ditados pela emoção, e que são mais verdadeiros porque mais sentidos, do que os simples coloridos da realidade visível. Em sua ânsia de transformar todo o visível numa grande sinfonia de exaltação e vibração anímica na comunhão amorosa e dissolvente de tudo, ele também tinha que abandonar a perspectiva clássica e desenvolver uma pintura mais plana e bi-dimensional. Deformação expressiva, colorido emotivo que é diferente do colorido real, e bi-dimensionalidade, foram as inovações técnicas que Van Gogh trouxe na pintura moderna. Nesta sua inovação plástica, pelo menos no que diz respeito à bi-dimensionalidade e do colorido emocional, ele foi muito apoiado pela

arte dos japoneses, pela xilogravura colorida dos japoneses. Van Gogh consumiu-se rapidamente nesta sua evocação de artista passional, que não foi menos religiosa e insistente do que a evocação de Cézanne e de Gauguin. Apesar de terminar a sua vida relativamente jovem, deixou uma obra grandiosa e fabulosa. Trabalhava também sempre num estado de exaltação como um sonambulo, com uma rapidez febril, com uma paixão ferosa. Eis o perfil psicográfico do artista Van Gogh e da sua obra.

Pureza, plasticidade e exaltação são as três características principais de Cézanne, Gauguin e Van Gogh. Quais agora as consequências para o movimento da arte moderna da contribuição destes três vultos pictóricos? De Cézanne saiu todo o cubismo. Toda a preocupação séria da forma, do volume, da arquitetura secreta dos objetos e do espaço. Do cubismo saiu "der stil", o construtivismo de várias origens e modalidades, o purismo e o concretismo. Todos que se preocupam com formas puras, formas geométricas, volumes, ritmos e espaços puros, são todos herdeiros de Cézanne. Para citar somente um exemplo. A pureza plástica de um Mondrian seria talvez inconcebível sem a pureza plástica de Cézanne. O mesmo diríamos de um Ben Nicholson, de um Max Bill ou de um Josef Albers. De Gauguin num certo sentido saiu todo o fauvismo. A preocupação com as formas planas e os coloridos planos que criam uma unidade esteticamente válida e bela vem de Gauguin. Provavelmente seria

impossível para um Matisse desenvolver a sua plasticidade sem a lição análoga de Gauguin. De Van Gogh saiu todo o expressionismo. Para citar de novo um exemplo, diríamos de que a exaltação de um Picasso seria talvez inconcebível sem a exaltação anterior de Van Gogh, ou as deformações expressivas de um Soutine, ou de Dubuffet. Cézanne ensinou a forma pura, o colorido puro, os ritmos puros e os espaços puros. Gauguin ensinou a combinação de formas planas com coloridos planos em unidades estéticas e agradáveis. Van Gogh ensinou o colorido emocional, a pincelada nervosa e inquieta, e que prevalece até hoje no campo tachista, e a deformação passional, exaltada e dissolvente do objeto. Os ensinamentos plásticos e conceituais destes três gigantes da arte moderna, e principalmente o seu âmago-pureza, plasticidade, exaltação — são válidos até hoje no campo da arte contemporânea e o serão para sempre. Todos os três contribuíram, cada um do seu modo, para o desenvolvimento da arte abstrata. Cézanne apontando a existência das formas e dos volumes abstratos, das formas e dos volumes geométricos que os cubistas exploraram devidamente, do cubo, cône e cilindro como ele mesmo dizia: Gauguin criando as combinações estéticas das cores que não tem nada que ver com os coloridos da realidade visível, e Van Gogh inventando coloridos emocionais, que são completamente independentes dos coloridos do mundo visível, e as deformações passionais e dissolventes. Mas não são somente os ensinamentos técnicos e restritamente pictóricos que interessam. Existe também o lado humano da questão que ultrapassa o campo restrito da arte. Todos os três ensinaram a humanidade a ver e sentir a realidade de uma maneira diferente, nova até então. Cézanne nos ensinou a respeitar a integridade, singeleza e pureza do existente. Gauguin nos ensinou a procurar e buscar o estético em nossa existência. Van Gogh nos ensinou a consumir a realidade numa exaltação fervorosa e amorosa. Cada grande artista, e isto é válido não somente para a arte moderna mas para a arte de todos os tempos, faz sempre uma nova descoberta, um novo modo de ver, sentir e valorizar a realidade. Estas descobertas são talvez mais profundas e mais importantes do que as descobertas científicas, porque são mais globais e porque dizem respeito ao modo de sentir, vivenciar e valorizar a realidade, o existente. E é isto justamente o que os três gigantes do post-impressionismo fizeram para nós: Cézanne, Gauguin e Van Gogh.



Francisco Goya, Retrato de jovem oficial, datado 1771 (Coleção Bardi, São Paulo).

Trasmundo de Goya

P. M. Bardi, Diretor do Museu de Arte de São Paulo

O "Trasmundo de Goya" é um livro que transcende à simples história pictórica do maior pintor do limiar do 1800, para ligá-lo ao ambiente, à expressão literária, aos fatos dos tempos do qual um artista é o catalizador e o símbolo. Sua autora é Edith Helman, conhecida hispanista norte-americana que se especializou no estudo do século XVIII. Para compreender Goya, a escritora começou por se integrar na vida espanhola das últimas dé-

cadass daquele século, com um método no qual Gilberto Freyre é um dos mais ilustres representantes: pesquisando os jornais. Assim ela passou em revista, meticulosamente, o "Diário de Madrid", a "Gaceta", o "Mercurio" e outros jornais dessa época; examinou toda a literatura teatral, os trabalhos dos ensaístas, dos ilustradores de folhetos populares. Isto é, foi verificar em primeira mão qual o mundo que expressou Goya e com parti-

cular atenção aos seus "Caprichos". Anotando um acervo de pequenas, e por vezes transcuráveis, coisas, fatos, humores, o próprio clima não foi difícil reconstruir o ambiente, que ainda continua bastante inédito, da Espanha dos tempos do Iluminismo, tempos de Condornet, de Lavater, do Marquês de Sade, de Balsamo, de Pestalozzi, de Fuseli, de David e de personagens bastante olvidados como Don Llorente que foi um grande amigo de Goya

que se voltara para um interesse figurativo às classes humildes, fenómeno semelhante aos dos artistas italianos do Seiscentos. Por outro lado o toureiro é personagem ligada, na Espanha, às classes de recursos, sendo que a nobreza ainda aquela que um bem famoso artista italiano, o poeta Parini, pintou magistralmente em suas sátiras. Goya se serve das duas classes com as mesmas maneiras de se extrair humanidade de um espelho mágico, sem propensões às simpatias: por a nú a alma, seja a do rei ou a de um mendigo. Era também uma reação aos vãos mitológicos de Tiepolo e às vitrificações de Mengs, uns e outros superados. Madame Helman, entre outras pesquisas, foi procurar os antecedentes dos "Caprichos". Notando a analogia com o título do álbum de Callot: "Caprici di varie figure", título que também foi usado por Tiepolo no sentido de "Scherzi di fantasia", algo de bem indicativo do Rococó, quais as fontes de estímulo e de inspiração de Goya para a célebre série? É praxe pensar-se nos Ingleses, em Hogarth das sátiras de costumes. Mas os ingleses foram, digamos assim, bastante conservadores, realistas; a fantasia não era o forte deles. Só com Turner, Fuseli e Blake se abre um horizonte de fantasia em Albion. Goya possivelmente tenha visto as gravuras espanholas contemporâneas dedicadas aos ridículos da moda, aos fatos corriqueiros, as caricaturas populares dos folhetos. Mas trata-se de coincidências pois se gravavam aqui os burros músicos ou médicos nas "Memorias dela Academia Asnal", na "Burro-maquia" etc. Goya reforça com a limpidez do gênio, materiais em estado bruto a sátira dos vícios, fazendo brilhar a luz da moral como jamais havia brilhado. A análise da autora é minuciosa; é com verdadeiro prazer que se segue as observações entre os "Caprichos" e a literatura, as superstições populares, as lendas. Especialmente são as superstições, as crenças absurdas que Goya determina em censurar, talvez na mesma linha de Bosch. A denúncia dos erros e dos males, das extravagâncias é denúncia de um poeta. Não esqueçamos que Goya participa do Século das Luzes, às vezes participando da fé racionalista na perfeição humana (como o ilustre Melchior de Jovellanos dos "Diários", cujas páginas a autora examina com padrão absoluto, para explicar os "Caprichos") todavia descobrindo os resíduos da monstruosidade mental que dos primórdios acompanha a vida do homem. A censura é muito marcada contra os abusos, as sobrepujanças da fôrça, da idolatria religiosa, sem me-

do da Inquisição que na Espanha descambou para as mais criminosas safadezas. O grotesco esconde por demais a verdade, e sempre é um desejo de liberdade da alma e ao mesmo tempo de pureza. O capítulo IV deste "Trasmundo de Goya" é dedicado ao sodalício Javellanos e Goya, onde a posição deles em relação ao Santo Ofício, com as congregações conservadoras e, digamos, o mundo contrário a liberalidade é muito bem explicado, e prova uma influência recíproca entre os dois espanhóis.

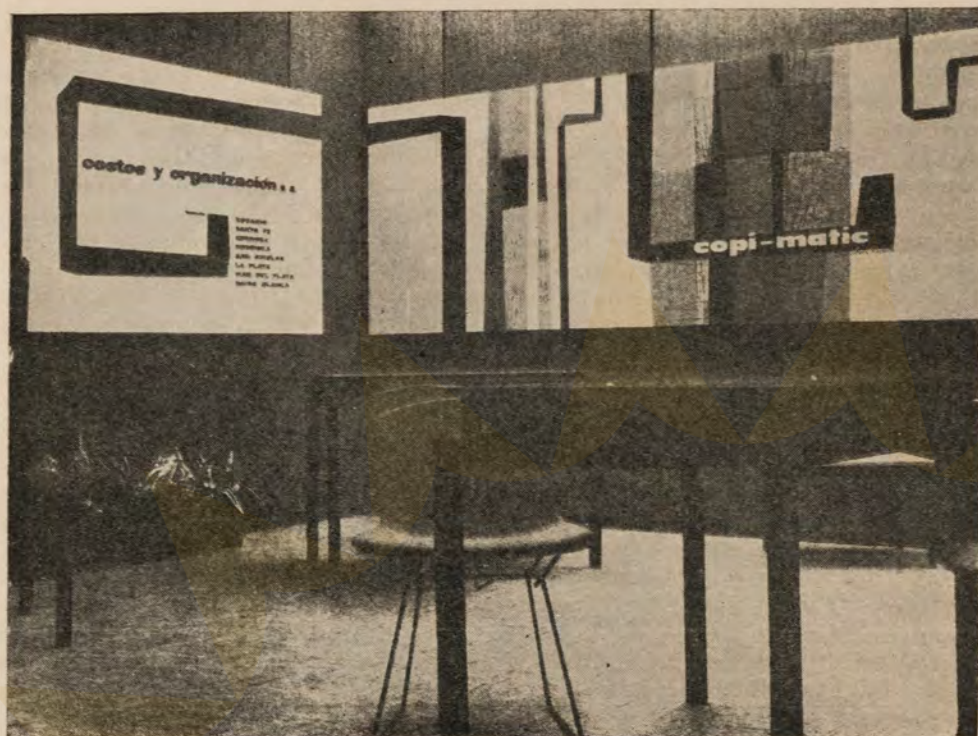
Num outro longo capítulo Madame Helman, deixando de lado o mundo poético e literário, aprofunda-se na intenção e no ofício de Goya reconstruindo sua formação, explicando como brotaram e como foram realizadas as suas obras. Realça a importância justamente de como Goya se retrata, descobrindo no seu rosto o arcano do homem (numa carta ao amigo Zapater, Goya se queixa que o excesso de trabalho lhe impede de se retratar). Uma das afirmações rotineiras da crítica é a de que a pintura de Goya deve se dividir em dois períodos: um que vai até o fim de 1792, quando o mestre cai enfermo, a obra dos cartões para a Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, supondo-se que ele aprende com o seu cunhado Bryen; a outra fase seria depois que Goya se cura da enfermidade acima referida.

Muito justamente diz Madame Helman: "La verdad es que desde sus primeras obras conocidas, el joven Goya manifiesta el ansia de inventar su obra propia y el afán constante por dominar los medios de expresión para poder realizarla... Goya estudaba y copiaba a los maestros, desde luego, para llegar a dominar los medios de expresión que buscaba, pero desde el primer momento se esfuerza por librar, por expresar la potencia creadora desbordante que sentía dentro de sí". A demonstração disto é um "Retrato de Jovem", o primeiro retrato firmado de Goya e datado 1771 "de extraordinária viveza, la presencia inmediata y actual del joven retratado".

Analizando o curriculum do mestre, a autora deste livro (Trasmundo de Goya, 138 ilustrações; ed. "Revista de Ocidente", Madrid) consegue demonstrar a continuidade do pintor que surge logo como um gênio. Há sempre em cada artista uma fase, por fatos estranhos à arte, que acaba sempre por prevalecer como símbolo de uma personalidade: porém para se compreender um artista é preciso conhecer os seus primeiros passos. Goya nos primórdios não é, naturalmente, o da maturidade mas todos os fermentos do pintor já estão evidentes.

e que com ele dividiu o exílio em Bordeus.

O livro é tão repleto de documentos que nos parece impossível selecionar alguns entre eles; esta impossibilidade é própria do interesse inerente a cada um deles que contribui para se seguir a vida de Goya dentro da própria vida da Espanha. Veja o leitor a singularidade de um juízo escrito por um crítico, infelizmente anônimo cujo artigo deveria encabeçar qualquer outra opinião sobre o Mestre. Trata-se de um escritor do "Diário de Madrid", edição de 17 de agosto de 1798, por ocasião da Exposição de Pintura da Academia de San Fernando: "Solamente el retrato de don Andrés del Peral ejecutado por el incomparable Goya bastaría para acreditar a toda una Academia, a toda una Nación, a toda la edad presente respecto de la posteridad: tal es el exacto diseño, el gusto del colorido, la franqueza, la inteligencia de claro y oscuro, en una palabra tal es la subiduría con que este Professor hace sus obras". Em 1798 Goya, aos cinquenta e dois anos de idade, é "pintor del Rey", já editou os "Caprichos"; retratista franco, sagaz e irônico a caminho da invejável posição prevista lucidamente pelo anônimo cronista. A vida de Goya, nesta interpretação do novo livro, parece puxar mais pelo aristocrático que pelo "popularismo", atitude na qual insistem por demais os primeiros biógrafos. Goya boêmio, picaresco, amigo do mundo das corridas e do "pueblo"? Nada de tudo isto: o pintor vê e considera os casos populares, como era moda do tempo



Decoração para Castro Organización, em Buenos Aires.



Vitrine para os produtos de Helena Rubinstein, nas "Lojas Harrod's", em Buenos Aires.

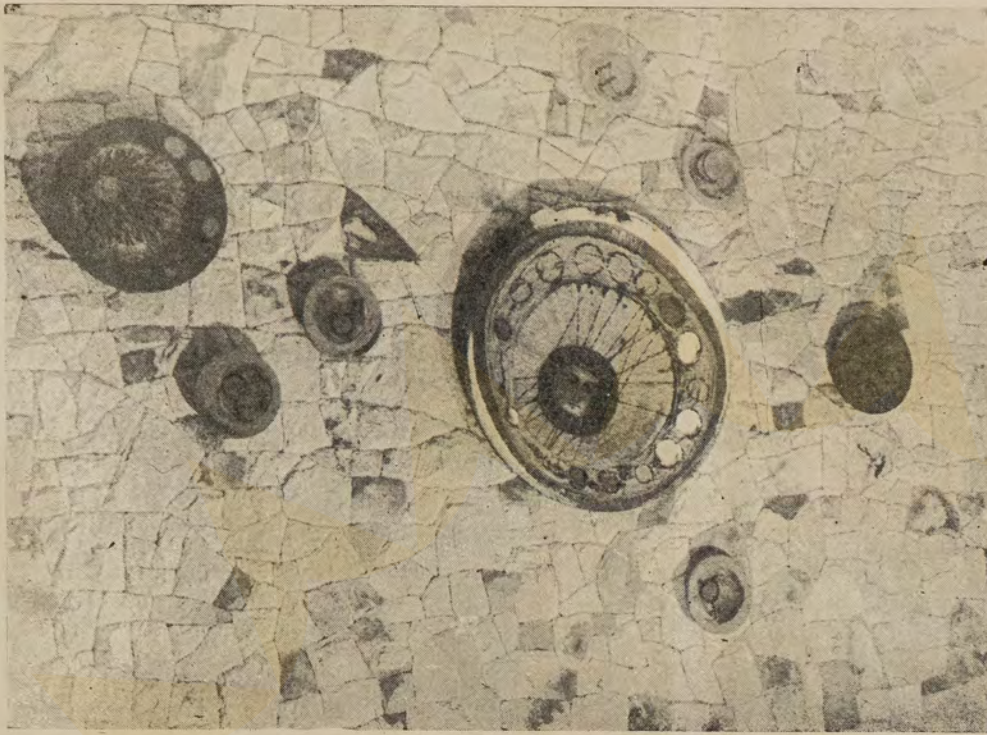
NOTA BIOGRÁFICA

Alicia G. Rosende estudou na Escola de Belas Artes de Buenos Aires, Argentina, seguindo os cursos de desenho, pintura, modelagem, gravura, desenho arquitetônico e história da arte, durante onze anos. Além do desenho e da pintura, vem-se dedicando aos aspectos da comunicação visual, tendo executado inúmeros painéis, cartazes, vitrines, etiquetas e apresentações de produtos na Argentina. Transferiu-se para São Paulo em fins de 1963, tendo já realizado inúmeros trabalhos para as firmas comerciais e industriais, como: Ultragaz, Epeda do Rio, Filtrona, Dow Química, Nailotex, Etam, e a decoração dos escritórios da «Albanese Importações». Colaborou também na organização da «3R Decorações».

Alicia G. Rosende

Augusto Barbosa

Está em São Paulo, onde chegou há pouco mais de um ano, Alicia G. Rosende, pintora e desenhista que dedica-se também à arte gráfica publicitária, ao desenho de estamparias e de moda e à arte (muito pouco cultivada entre nós) da vitrina. É um prazer apresentá-la na HABITAT, após tê-la conhecido pessoalmente e ter visto inúmeros de seus trabalhos, o que nos permite afirmar que se trata de uma artista de sólido e completo preparo cultural e técnico. O longo treinamento na Escola Nacional de Belas Artes de Buenos Aires, onde dedicou-se ao desenho, pintura, gravura, história de arte e decoração, proporcionou-lhe, ao lado de uma sólida cultura humanística, o afinamento do gosto necessário para poder sempre levar a um nível estilístico notável, qualquer tipo de trabalho de comunicação visual, desde a vitrina até o desenho artístico e a decoração de ambientes. Alicia Rosende sabe que a unidade das artes é a preocupação dos artistas de hoje, e portanto a contribuição que ela dá ao problema, é importante para a educação do público. Cada dia vemos exposições montadas da maneira a mais absurda, sem graça e sem unidade, onde o critério é fazer caber no menor espaço possível o maior número de objetos possível. Mas o recinto de uma exposição, assim como uma vitrine ou um ambiente, é um espaço a ser organizado, uma arquitetura de interiores, com seus problemas de espaço, iluminação, cores; e que afinal se trata de arte e não de improvisação. Portanto se requer artistas preparados. Trata-se de mostrar bem um certo objeto: o interesse do público deve portanto convergir sobre certos pontos, isto é, a atenção não deve ser distraída do que é essencial. Alicia Rosende sabe escolher para cada tema a solução conveniente, conhece a importância da clareza e da simplicidade na sucessão lógica de ritmos e de imagens: uma palestra que tivemos com a artista, nos deixou na certeza que podemos apresentá-la e indicá-la porque ela pode fazer muito em São Paulo, onde aliás já executou trabalhos inteligentes. Sua carreira em São Paulo será das mais brilhantes.



Decoração para a sala de refeições numa fábrica em São Paulo, 1963.



Vitrine para os Vinhos Trapiche, em Buenos Aires.



Etiqueta para a DOW Química do Brasil, São Paulo.



Giotto, "Joaquim entre os pastores", Pádua.

Giotto, "Madona no trôno", Florença.

Reflexões sôbre a pintura

Emílio Mazza

(Continuação do n.º 82)

7. Renascimento da pintura

É provável que o íncubo do fim do mundo ao término do primeiro milênio não tenha sido senão uma lenda inventada mais tarde: nem há certeza de que todos os homens, então, contassem os anos a partir do nascimento de Cristo. Mas aquilo que é certo é que, nos primeiros séculos após o Mil, a humanidade é possuída por uma vitalidade nova.

Artes e artesanatos saem dos mosteiros e passam para as "botteghe" dos artesãos. Nos arredores dos conventos e dos castelos feudais surgem burgos fervilhantes de homens livres e ativos. E os olhares debaixo das frentes são mais claros e firmes. Os homens não mais aguardam a graça de Deus, sentem que o espírito é uma presença viva dentro de si.

E a pintura renasce. A Madona bizantina se reanima, seus olhos sorriem, seus lábios são mais vermelhos de sangue, os seios palpitam atrás da veste e a luz, perpassando, os modela. A Madona de Giotto é uma mulher, que leva em seus braços um menino verdadeiro, robusto e vivaz: só o olhar severo revela o presságio de sua missão. A fé não é mais uma atitude resignada a uma vontade que paira do alto: é uma vontade de ação e de amor sôbre a terra, entre seres viventes. De Assis, a grande voz de Francisco ressoa exaltando o mundo e a vida:

"Louvado sejas, meu Senhor, com tôdas as tuas criaturas, especialmente o irmão Sol, belo radiante com grande esplendor: de Ti, altíssimo, tem significação.

Louvado sejas por irmã Lua e as Estrelas... por irmão Vento e pelo

ar e as nuvens... por irmã Água... por irmão Fogo... por nossa mãe a Terra, que nos sustenta e governa e produz muitos frutos, com coloridas flôres e ervas..."

E a pintura revive, nas tábuas e no afresco, "o mais doce e alegre trabalho que exista", como escreveu Cennino Cennini. Homens de olhares firmes perfilam-se sôlidamente entre cabanas e rochas, e contra o céu límpido destacam-se árvores e ervas "com coloridas flores". Com menos de quarenta anos, no pleno vigor das fôrças e da mente, Giotto pinta em Pádua as estórias de Joaquim e de Ana, de Maria e de Jesus. Sôbre as paredes da capela dos Scrovegni nasce a primeira grande pintura da Europa. Pobre de meios e de técnica, sem noções de anatomia, descuidando da realidade natural, Giotto cria uma pintura rica de sentido



Giotto, "O beijo de Judas", Pádua, (Detalhe).



Giotto, "Deposição de Jesus", Pádua (Detalhe).

compositivo, de movimento e de humanidade; e, embora usando a cor de maneira arbitrária, já procura, instintivamente, delicados acordes cromáticos.

O "Joaquim entre os pastores" é um dos afrescos mais lindos de Pádua. Magnífica é a empostação das três figuras: o ancião, grave, a cabeça reclinada, chegando vagorosamente; e os dois moços que se lhe aproximam, precedidos pelo cachorrinho saltitante e pelos carneiros que saem do estábulo.

A plástica das vestes — que Berenson, em um momento de mau humor, definiu "um subterfúgio para contornar a dificuldade de revelar aquilo que é realmente significativo, a forma debaixo dos trajes" — não somente delineia as estruturas essenciais, como também exprime os significados dos movimentos. Através da funcionalidade das linhas, do vigor do claro-escuro e da expressividade dos olhares e dos gestos, Giotto imprime nestas figuras um belíssimo movimento,

acentuado pela curva da rocha e pelo movimento paralelo dos animais.

Tôda a atenção de Giotto está concentrada sobre a humanidade das figuras. Enquanto árvores e rochas são convencionais, exprimindo apenas o conceito da árvore e a solidez da pedra, homens e mulheres revelam plásticamente a alegria e a dor, com um realismo psicológico nunca antes alcançado.

O "realismo" de Giotto, porém, não era um realismo físico: era um realismo interior, mental. Sem dúvida, terá ele estudado e desenhado do natural homens e animais: mas quando concebia uma cena não olhava para a realidade: fechava os olhos e a repensava dentro de si. Assim, para ele, o "movimento" não consistia em colhêr a fase que precede imediatamente a ação ou o instante em que esta se desencadeia, e sim a atitude em que a personagem se lhe delineava mentalmente, no estado de es-

pírito em que tencionava figurá-la. Na pintura de Giotto, as figuras vibram na fase conclusiva do movimento, que parece perpetuar-se sem fim.

Tôdas as figuras de Giotto, isoladas ou em grupo, vivem desta imobilidade vibrante, na magnífica orquestração das atitudes, dos olhares e dos gestos.

Outro belíssimo exemplo de movimento expresso pela funcionalidade da linha e do volume é o "Beijo de Judas". A ampla capa do discípulo, além de evidenciar perfeitamente a anatomia da figura, exprime plásticamente a manobra envolvente que levará à captura do Nazareno. A seqüência do braço que envolve a espádua, da aba da capa que remonta em curvas e das dobras em leque, que parece concluir no abraço convulso a onda de armados que sobrevêm, concentra tôda a ação na figura de Judas diante do olhar firme e inefável de Jesus.



Giotto, "Natividade", Pádua.

Na "Lamentação sobre o Cristo morto" Giotto atinge o "clímax" do seu expressionismo emotivo. Tudo aqui concorre — os gestos, os olhares, as mãos — para criar uma grandiosa orquestração: o grupo compacto à esquerda composto em uma série de posturas verticais; a sequência das figuras centrais que, do joelho da mulher de costas amplia-se na jovem reclinada e prorrompe nos braços desesperadamente abertos de João; e a compostura do grupo à direita, em que a dor virilmente contida novamente se verticaliza. As cores, puramente melódicas, exprimem entretanto uma gradação psicológica: o verde da figura de costas, a tristeza resignada; o azul pálido da jovem reclinada, a comoção apaixonada; o vermelho da capa de João o flamejar da dor incontida. Esta profunda humanidade que não é, pictoricamente, imitação mas interpretação, pervade todas as figuras de Giotto, mas sobretudo a de Maria. A Virgem é novamente uma mãe que trepida diante do seu pequenino recém-nascido e chora desolada sobre o filho deposto, como na *Lauda* de Jacopone. Na "Natividade" e na "Lamentação", Maria se dobra com o mesmo gesto, os mesmos lábios entreabertos, a mesma mandíbula cerrada. Só, na "Lamentação", os lindos cabelos loiros da "Natividade" são descompostos e esbranquiçados e a pálpebra é sublinhada por uma profunda pincelada escura.

Em toda a parte, na doce Toscana, a pintura floresce. Na Siena de Duccio, a rigidez bizantina se abrande em outro sentido: à estili-

zada imutabilidade das figuras sucede uma delicada e gentilíssima modulação das atitudes e dos gestos e uma nova orquestração dos espaços, em que também os fundos dourados adquirem uma função significativa.

Paralelamente à máscula pintura florentina de Giotto, desenvolve-se o encantado lirismo sienês de Simone Martini. Todos conhecem sua belíssima "Anunciação" da Galeria dos Uffizi. Aos dois lados do vaso de delgados lírios destacam-se, do fundo dourado, as figuras do arcanjo e de Maria, como dois grandes S inscritos no espaço. Esta composição possui a vitalidade rítmica das paisagens dos Song.

A figura do anjo, com aquela aba do manto enrolada sob as asas ainda abertas e aquelas mãos em leque que regem o ramalhete é elegantemente amaneirada. Esta figura significa um pensamento de Deus que desce sobre a terra e se manifesta nas palavras do anjo, que o pintor faz sair dos seus lábios como uma fita que se desenrola até quase tocar o rosto da moça: "Ave Maria, cheia de graça... bendito seja o fruto do teu ventre...". A figura do anjo ajoelhado e como receosa de aproximar-se, responde a figura da Virgem que se retrai como percutida pela súbita revelação, encostando nervosamente o véu à garganta. O movimento compositivo é perfeito: mas também cromaticamente a pintura é estupenda. O acôrdo dos amarelos, dos pardos, dos rosados e azuis, permeados e sufusos pelo ouro que se difunde como uma luz, é plenamente sinfônico e se reflete em nossos olhos com a mesma intensidade de uma onda sonora no ouvido.

Simone Martini, "Anunciação", Florença.





Frá Angélico, "Anunciação", Florença (São Marcos).



Escola de Avinhão, "Deposição", Paris (Louvre).

O lirismo de Simone Martini reaparece no delicado lirismo cromático do Angélico e está ainda presente no vigoroso lirismo plástico da Escola de Avinhão.

A "Anunciação" pintada pelo Angélico no convento dominicano de São Marcos, em Florença, é menos dramática, porém mais doce da de Simone. Os dois protagonistas se enquadram em um conjunto realístico de baixas arcadas, que o frade pintor aproveitou egrégia e marcando pela coluna central o limite que separa a aparição angélica da realidade humana de Maria.

A figura do anjo, vestida de rosa palidíssimo, pousa em terra com a levidade de uma pluma e a curva das asas, que se repete no ritmo das arcadas, parece ainda vibrar pelo frêmito do voo.

A moça, não mais sentada sobre um troneto tauxiado mas sobre um banquinho tosco, cruza as mãos sobre o regaço como em um devaneio de doce aceitação, expresso pictoricamente pela clara veste azulada e pelo corpete rosado que parece refletir o rajar luminoso do anjo.

No estilo da Escola de Avinhão percebem-se diversas influências. A Provença é uma região de trânsito e mais ainda o era entre Trezentos e Quatrocentos, quando os Pontífices para lá transferiram sua sé.

Eis a magnífica "Deposição" de Anônimo provençal, agora no Louvre. A divisão do espaço em duas bandas, a atitude de Maria e a torsão do corpo de Jesus — na característica posição em opistótono dos crucificados — são ainda sieneses, mas a plástica e a estilização do rosto já são nórdicos; e mais ainda o rosto, a cabeleira e a postura dos dedos da Magdalena, que revelam uma influência nitidamente germânica; enquanto o padre que reza no ângulo, envolvido na magnífica túnica branca, parece brotado de uma tela espanhola. É evidente que estas figuras foram pintadas por diversas mãos, mas que a concepção do conjunto foi de um homem só: um mestre que soube coordenar admiravelmente as diferentes tendências dos auxiliares, fundindo-as em uma composição regida por um ritmo grandioso e um acôrde cromático sóbrio e poderoso.

A medida que procede para o século XV, a pintura toscana perde em ritmo e ganha em côr. Nos afrescos de Arezzo de Piero della Francesca a composição se torna cenográfica, mas a côr canta com uma extraordinária sonoridade melódica.

Eis uma parte do grande afresco do "Encontro da rainha de Sabá com o rei Salomão": o grupo dos cavaleiros apeados à sombra de



Piero della Francesca, "Encôntro da Rainha de Sabá com o Rei Salomão", Arezzo.

uma árvore e o das damas em redor da rainha ajoelhada. Na vibrante atmosfera naturalística da paisagem os personagens parecem visões evocadas pela fantasia e traduzidas em termos de puras côres. Mas são notas melódicas que se fundem em movimentos sinfônicos, como é visível no alternar-se dos cinzas e dos vermelhos dos barretes, das casacas e das calças dos cavaleiros e na seqüência dos drapejos e dos braços das damas. O volume é em função da cor: bastaria para comprová-lo aquela figurinha de menina em branco e verde no centro da cena, que parece à primeira vista a menos significativa e é, na verdade, o "pivot" da composição.

O grande herdeiro de Giotto é Masaccio dos afrescos da igreja do

Carmo, em Florença: Masaccio que colhe primeiro, pictoricamente, a vastidade do espaço e descobre o poder construtivo da gradação tonal. Mais realístico do que Giotto, porém consciente do valor autônomo da pintura, Masaccio constrói suas figuras do natural, mas traduzindo-as com uma força plástica que transcende a realidade objetiva.

Eis o famoso afresco do "Tributo", em que Jesus sugere a Pedro que procure a moeda no ventre do peixe. Os amplos panejamentos têm ainda a função reveladora das vestes góticas, mas os rostos são colhidos diretamente pela observação, caracterizando os temperamentos e as diferentes reações dos apóstolos. Aquelas horríveis auro-

las de viés não foram pintadas por Masaccio; foram acrescentadas depois e, pelo menos, alguém sustou o iconoclasta antes que terminasse. Os quatro apóstolos à direita se salvaram da ignomínia: o último, o severo moço envolvido na capa roxa, é o auto-retrato do pintor.

A cor de Masaccio não tem função sinfônica e sim construtiva. Pela primeira vez na pintura moderna, as sombras e as luzes não são obtidas por meio do branco e do preto: a modelação deriva diretamente das gradações tonais. Certamente, no naturalismo de Masaccio já existe, em germe, o realismo científico que levará a pintura florentina à involução; mas há também, em germe, a plástica sobre-humana de Miguel Ângelo.



Masaccio, "O Tributo", Florença (Carmo).



Waldemar Cordeiro, "Uma cadeira é uma cadeira", 1964, 80 x 1,10, montagem.

Realismo

"Musa da vingança e da tristeza"

Waldemar Cordeiro

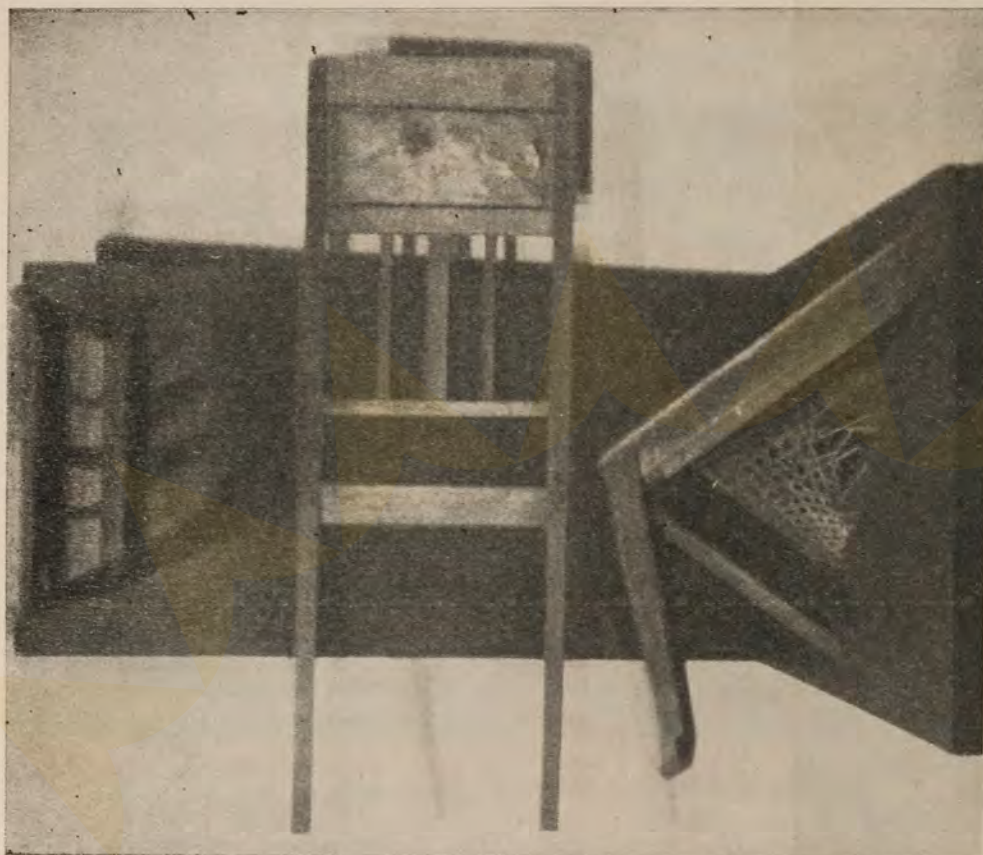
A colocação da problemática artística em termos relativos possibilita notar que o aparecimento de novas idéias desloca o equilíbrio geral da arte, provocando um câmbio de sentido em tôdas as formas de criação existentes.

É o que está ocorrendo com o aparecimento das novas formas de realismo. A Pop-Art norte-americana, o Novo Realismo francês, a arte Popcreta brasileira, etc. não apenas inserem na realidade novas manifestações, que requerem uma análise crítica adequada, mas também impõem uma revisão de julgamento do já feito.

O realismo depois da arte não-figurativa é um fenômeno original, que não pode ser abordado com o mesmo instrumental crítico que serviu para o figurativismo histórico. A questão da "arte participante", tradicionalmente colocada em termos moralísticos mas sem uma consciência clara da peculiaridade da natureza da arte, não pode ser exumada viva, assim como não pode ser ressuscitado o figurativismo histórico.

As conquistas da arte não-figurativa são irreversíveis. O conhecimento adquirido, depois de mais de um século de labuta sobre sinais visuais, é fator vital da nossa consciência. O realismo atual, a meu ver, nas manifestações mais positivas, não apenas não ignora esse conhecimento, antes complementa-o, com experimentações no âmbito semântico.

A arte moderna construiu uma linguagem visual artificial, tendo por base a estrutura fisiológica da percepção. Alcançou uma sintaxe própria (relação entre os sinais) e uma pragmática (relação entre os sinais e o fruidor), hoje empregadas em quaisquer comunicações visuais. Com isso livrou-se definitivamente do discursivo, realizando, entre outros, o ideal dos "visibilistas", que pode ser resumido pela expressão de Fiedler: **a arte não exprime**, é. Essa diferenciação com respeito à Filosofia, à Ideologia e a tôdas as formas conceituais faz com que hoje o problema moral (realismo) seja abordado na arte visual de modo peculiar, em termos de imagens, mediante os sinais da nova linguagem.



Waldemar Cordeiro, "Cadeiras", 1964, 93 x 50 e 93 x 50.

Redimensionando o domínio da imagem com respeito ao do conceito, estruturada a linguagem visual de acordo com as necessidades comunicativas do homem moderno nas condições da revolução industrial, a arte de vanguarda engaja-se agora na luta para um novo humanismo.

Essa nova atitude do artista de vanguarda é justificável diante do fracasso de todas as utopias de fundamento tecnológico. O fetiche tecnológico criou uma Razão monstruosa. O irracionalismo do racionalismo abstrato já custou muito caro ao homem do nosso tempo. É um fato: o progresso técnico em si não resolve os problemas sociais e individuais, e, às vezes, agrava-os até a ruína.

A arte não-figurativa, sintática e pragmática, cuja expressão mais elevada foi a arte concreta e continua sendo nas suas mais recentes pesquisas ao nível da automação, fundamenta historicamente a sua existência na evolução dos meios de produção. É a característica da produção industrial que influencia as características de feitiço dessas obras de arte. Assim por exemplo a eliminação de qualquer vestígio de artesanato, o tipo de material empregado, os aspectos cinéticos (conseguidos mediante micro-motores elétricos), tomando como assunto o desenho e as construções técnicas da indústria. Esses amores com a técnica industrial são, no entanto, platônicos porque, apesar das aparências, tudo é feito artesanalmente ou pelo menos na base do objeto único; isto é, não em série. Essa contradição é tão evidente que a próxima 3.ª manifestação das Novas Tendências, a ser inaugurada em Zagreb, no dia 13 de agosto próximo, toma conhecimento da insatisfação geral em relação aos modos atuais de divulgação, limitados pelo caráter único das obras de arte, tidas como multiplicáveis apenas em tese. Essa relação com os meios de produção industrial, de outro lado, no plano formal, levou a uma renovação radical dos meios de comunicação visual.

No mundo moderno os meios de produção e de comunicação deveriam ser os mesmos para todos, em todos os lugares. Aliás, depois da última guerra, as

relações comerciais internacionais da indústria exigiam uma comunicação visual válida universalmente. E isso só poderia ter sido conseguido tendo-se por base algo comum a todos: a estrutura fisiológica da percepção. Do ponto-de-vista fisiológico todos os homens de todos os tempos e de todas as raças e nacionalidades são iguais. Essa realidade estava já implícita na arte antiga e é a causa objetiva do chamado "encanto eterno", o qual permite que, independentemente de certos valores convencionais, as obras de arte antiga, desprovidas de qualquer documentação, ainda hoje se comuniquem perceptivamente. A diferença, no entanto, entre a arte antiga e a moderna é a de que esta separou os aspectos fisiológicos e os estudou em separado, prescindindo da representação natural, numa verdadeira autópsia, que exigia necessariamente a morte do sentimento e de outras vivências subjetivas. Disso resultou um novo tipo de naturalismo. Um naturalismo que não imita o mundo exterior, não representa a natureza, mas pesquisa objetivamente os estímulos que revelam a natureza fisiológica da percepção humana. Todavia a evolução desse novo naturalismo no decorrer dos últimos quinze anos criando sempre novas estruturas leva a pensar na evolução da estrutura fisiológica do homem atual ou então faz concluir que houve algo mais do que uma pesquisa naturalista.

A verdade é que a evolução dos meios de produção (infra-estrutura econômica) vem sugerindo sempre novas formas à arte não-figurativa (infra-estrutura da comunicação visual).

Essa arte, nas suas relações com a Gestalt, adotou a visão isomórfica fundamentada na similaridade estrutural entre os fenômenos visíveis e os correspondentes processos corticais, conduzindo os seus teóricos para certas transposições mais ou menos legítimas, em que é sugerida a similaridade entre certas estruturas formais e certos processos mentais típicos da nossa época, e certas formas de relação social abstrata e esquematicamente consideradas.

Hoje a própria Gestalt está sendo julgada pelo seu naturalismo.



Metro Young n.º 18.

A criação da linguagem não-figurativa foi o resultado de um longo processo de abstração. O cubismo, por exemplo, representava as coisas **cortadas**, e as partes destas montadas de um modo geométrico, criando uma estrutura artificial do quadro. Os futuristas usaram um processo análogo, visando principalmente o movimento. Nesses artistas, a representação do natural das coisas persistia, embora a finalidade fôsse a de uma linguagem artificial, de fundo perceptivo. A obra de Mondrian, retomando o problema a uma certa altura, mostra êsse processo de abstração até o salto qualitativo da representação do natural para a representação completamente artificial, que êle chamava de “não representação” ou “nova representação”.

Encarada dêsse ponto-de-vista, a história da arte moderna tinha um objetivo claro: a construção de uma linguagem visual artificial. A arte concreta é a que melhor se identificou com êsse ideal.

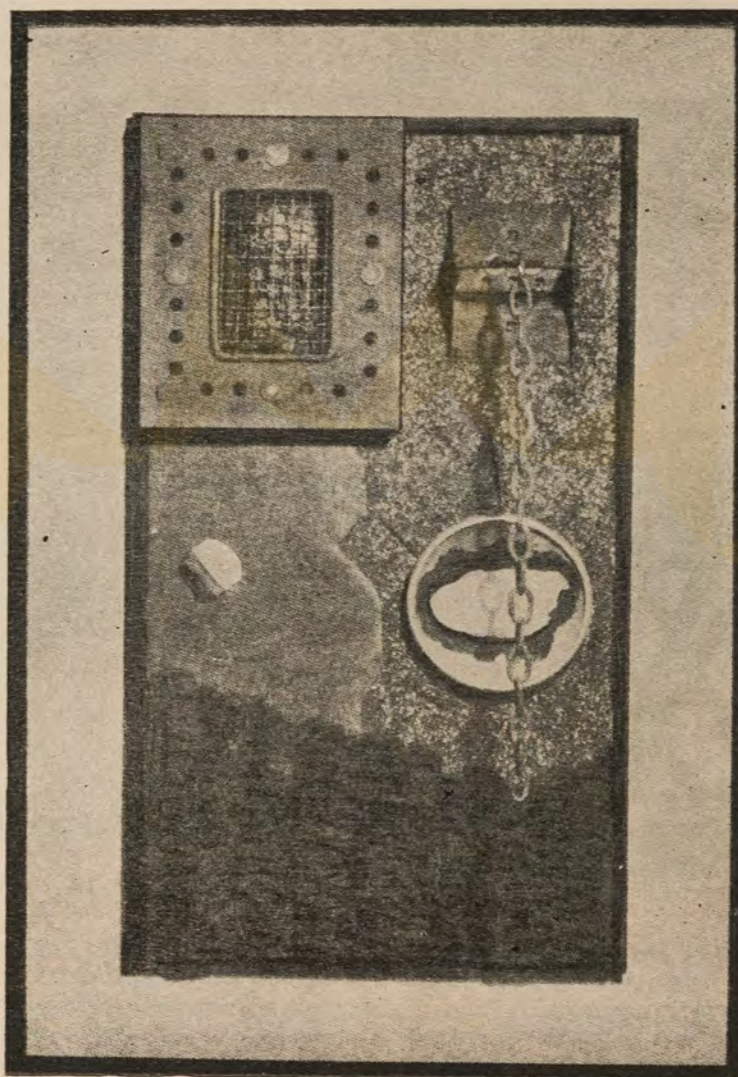
É inegável que a nova linguagem visual artificial tenha uma semantividade própria, um significado humano. No entanto, o fato de que o desenvolvimento das diferentes partes do globo tenha sido desigual e de que os resultados do progresso tecnológico não beneficiaram igualmente a todos, reduzem o alcance dessa semantividade, tornando-a em certos casos quase inócua. É a lição que se tira de certas experiências históricas. Citemos por exemplo o período logo após a Revolução russa, quando foram entregues aos artistas construtivos as posições-chave da organização e do ensino artístico. O resultado, como sabemos, foi desastroso.

Atualmente, o desenvolvimento extraordinário da tecnologia não está amparado por um desenvolvimento tecnológico paralelo que dê garantias suficientes, garantias de ordem moral, de que êsse progresso não leve o mundo para a ruína completa. A esta altura,

impõe-se uma aproximação espiritual entre todos os homens. Isso, da parte do artista, exige capacidade dialética, que apreenda a posição real do interlocutor, sua consciência, seus interesses e intenções, relacionados com um determinado contexto social e que a fisiologia não pode explicar satisfatoriamente. Sômente uma nova visão humanística pode realizar aquela aproximação espiritual entre todos os homens.

As outras tendências não-objetivas da arte moderna, embora em muitos casos fôssem sensíveis aos resultados das pesquisas visuais e usassem elementos da linguagem artificial, permaneceram geralmente no âmbito do natural. As formulações claras e impessoais respondiam com escrituras ambíguas e com a exacerbação do artesanato. A pesquisa objetiva opunham a revolta subjetiva, o protesto, o niilismo que tudo nega, inclusive certos fatores históricos (evolução dos meios de produção) que são condição **sine qua non** para todo e qualquer tipo de sociedade. Verdadeiros suicídios, nem sempre necessários. Apesar da aspiração semântica, essas tendências não podem ser identificadas com o nôvo realismo atual, porque na maioria dos casos não franquearam na objetivação formal os limites do redundante.

Um nôvo realismo pressupõe uma nova formulação, que sômente é possível dentro de uma nova linguagem visual. Coerentemente, o nôvo realismo — que nada tem a ver com a “Nova Figuração” — tanto nas manifestações norte-americanas — mais empíricas e diretas —, assim como nas européias — mais ideológicas —, supera os limites da representação característica do figurativismo, e parte para a **apresentação** direta das coisas da produção industrial em série. Retirar as coisas do espaço físico e colocá-las num espaço cultural criado é transformá-las em sig-



Jean Man Meloux.

nos expressivos. Surge então uma nova idéia de coisidade, que coincide com a semiótica.

A questão que se coloca hoje é a de saber se os valores humanos percebidos nos sinais das obras de arte, nos objetos criados especialmente com a finalidade de comunicação particular chamada *arte*, não são os mesmos percebidos na *outra* realidade visual, natural e artificial, criada pelo homem sem intenção de fazer arte, ou dada pela natureza. Em outros termos, se a vida, nas suas manifestações visíveis, não é tão humana e legível quanto um quadro. Um *cadillac* velho numa aldeia da Amazônia é sinal de toda uma realidade, que abrange um horizonte vasto, que vai da produção industrial em série à aristocracia em termos de consumo; da desclassificação dos aspectos simbólico-comunicativos, da *obsolescência* da sua semânticidade à capacidade de transmitir ainda uma informação num cenário natural e semi-feudal. Apreender os significados dessa situação é em substância um processo mental análogo à apreensão dos significados de uma obra realista atual, montagem de coisas e valores.

Do problema dos meios de comunicação visual passa-se destarte para o das relações com o fruidor, não mais apenas em termos pragmático-fisiológicos, antes em termos semânticos. As relações humanas são agora vistas em condições concretas bem definidas, dentro de contextos sociais reais e não apenas ideais, sem abstrair-se o interesse e a intencionalidade.

A arte abstrata, como vimos, resultou de um processo de abstração que partia da representação das coisas, cada vez menos reconhecíveis, até a criação de uma linguagem artificial autônoma. Agora essa mesma linguagem realiza o percurso inverso, empolgando a materialidade, transformando a banalidade em signos improváveis. Isso não é *retornar* ao figurativismo mas ir para além, para um terreno desconhecido.

Uma pesquisa de sentidos que leva para uma pesquisa de significação. E as coisas reais não são meras formas abstratas, evocam a imagem dos que comumente as usam; seus sinais revelam as situações em que essas coisas são ou foram usadas e as conotações mais amplas que têm, raízes no contexto social. Signo-coisa, coisa-signo, por uma dialética de similitudes de situações. Realidade/imagem, ida e volta. Não se trata somente de apresentação da vida, mas de uma tentativa para explicá-la e julgá-la. Uma arte terrena e terrestre como a da Renascença.

De acordo com a nossa premissa inicial, as novas posições artísticas, que podem ser englobadas na denominação genérica de *nôvo realismo*, alteraram o sentido da arte não-figurativa. O *nôvo realismo* torna a arte abstrata (mesmo as cromologicamente atuais manifestações da *Op-art* — para nós implicitamente consumidas há anos), na melhor das hipóteses um *materialismo naturalista*, impotente diante de certos fenômenos visuais, que só podem ser explicados pelas relações sociais e não pela fisiologia.

Amílcar de Castro

Hélio Oiticica

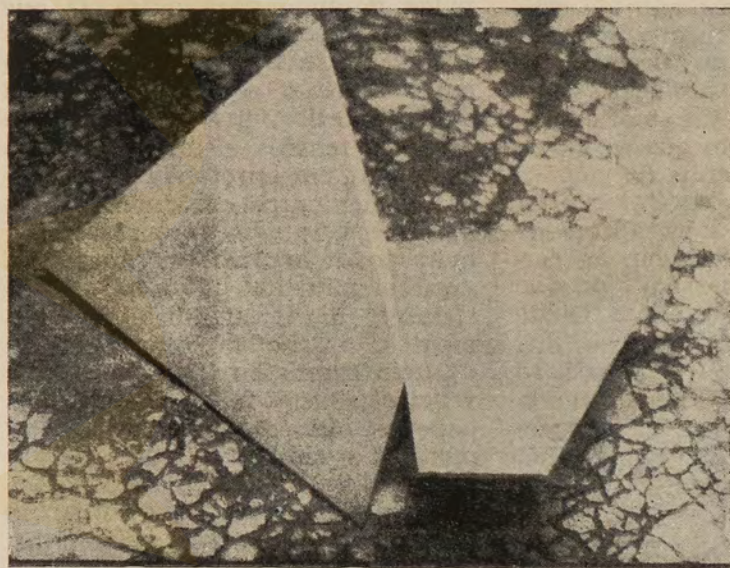


Fig. 1 (Visão 1), Escultura em ferro, 1959.

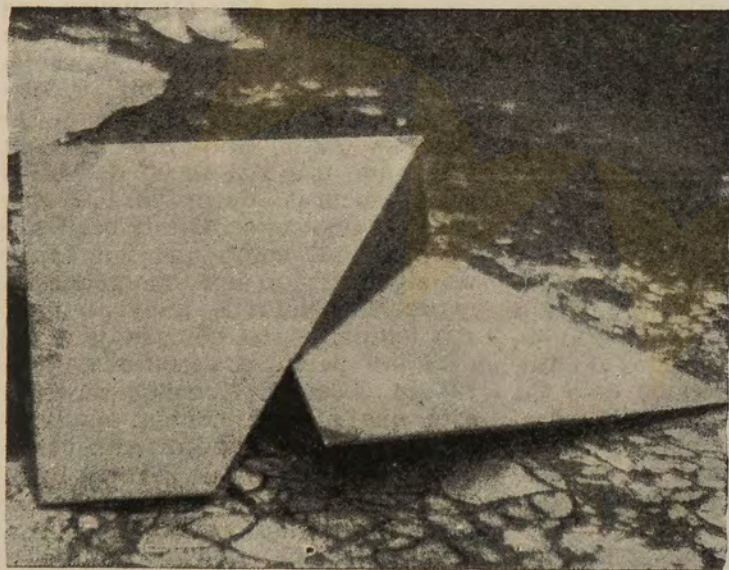


Fig. 1 (Visão 2), Escultura em ferro, 1959.

A busca de renovação formal dos primórdios da arte de nosso século dirigiu-se intuitivamente às fontes não clássicas da arte do passado, ou sejam às artes primitivas ou às artes das civilizações maiores que não a grega. O Ocidente saturado do classicismo de herança grega, vai buscar alento criador em outras fontes ainda não exploradas ou relegadas a segundo plano pelas concepções estéticas vigentes então, diante da civilização grega. Essa busca nasceu de uma profunda necessidade espiritual de uma volta a certas origens da expressão criadora, não somente como pura renovação formal, mas, para que em consequência se desse essa renovação, de uma nova libertação interior, espiritual, da necessidade de plasmação de novas vias da intuição criadora, de uma mudança radical na reação sujeito-objeto. Deu-se então como que um debruçar sobre o passado e sobre as artes primitivas, principalmente sobre a arte negra, a grande descoberta do cubismo. Seria como que uma necessidade de voltar a um estado criador próximo ao mito, à concretização pela arte de percepções expressivas. Essa busca resultou na deflagração da multiforme arte de nossos dias, originando na primeira metade do século um equilíbrio clássico entre a herança ocidental anterior e essas novas fontes de inspiração. Na verdade esse debruçar sobre o mito resultou numa nova síntese, num equilíbrio exemplar, num apanhado geral de todas as civilizações do passado que se encontram e se sintetizam na nossa. Assim, mais uma vez, aproximou-se a arte da expressão mítica para que se efetuasse uma nova síntese, para que se estabelecessem novas bases crítico-criativas para a arte de nossos dias.

Essas novas concepções estético-críticas não tardaram a superinte-

lectualizarem-se em complexas teorias, que, pouco a pouco se aproximam perigosamente de uma excessiva abstração, e que muitas vezes beiram a estereotipação. Ergueram-se uma infinidade de maneiras de encarar o fenômeno criador, muitas falhas e inteiramente apriorísticas, que pouco se coadunam com a experiência estética propriamente dita. Esta, só através do artista criador se pode revelar e consolidar: é a medida da autenticidade de qualquer concepção teórica "a priori" ou "a posteriori". Geralmente a teoria tende a possuir essas duas visões em seu ponto de partida. Vê-se logo a necessidade de uma nova tomada de direção para uma busca das essências da criação, para uma posição em que seja testada toda e qualquer teoria, não com intenção objetivamente definida, tão claramente consciente, mas que seja como um "dirigir-se" natural a essa camada primária da consciência, aos primórdios do ato criador, às raízes mais profundas dessa magnífica árvore que é a obra de arte. A volta, o "dirigir-se" perceptivo mais às "expressões" do que às "coisas", aproxima certos à consciência mítica, a uma busca sensível de um estado criador que se funda nas expressões, que se constitui numa representação direta do Eu, mais do que em representações de espaço ou tempo. Já o advento da arte abstrata foi o passo decisivo para isso, a ponte para essa direção espiritual para uma nova síntese.

A evolução da escultura de um artista como Amílcar de Castro mostra claramente, por etapas,

como isso é patente na arte de hoje. Esse artista, que no seu começo fixou-se numa posição que se estabelecia nas conquistas dessa síntese da primeira metade do século, ou seja no movimento da vanguarda onde se fundaram muitas das novas teorias estético-criativas da arte contemporânea, dirigiu-se intuitivamente, na sua recente e rigorosa evolução, a uma posição "sui-generis" dentro da arte de nossos dias. Mesmo nas suas primeiras obras, rigorosamente construídas dentro do âmbito teórico das vanguardas da chamada "arte construída", já despontava o polo contraditório que o atraiu aos poucos. Não que se tenha ele dirigido a uma arte "não construída", já que aqui o conceito de "construção" não quer indicar relações puramente formais, mas também uma atitude, uma maneira de ser do artista diante da criação, que é o que rege essas relações, mas sim que na sua evolução verificou-se uma espécie de desligamento intuitivo das teorias demasiadamente cerradas em que se movia para um florescimento do que se poderia chamar de "caráter expressivo" na obra, de uma aproximação às regiões onde regem as percepções de expressões mais do que os conceitos teórico-estéticos. Quanto mais concisa se torna a sua maneira de expressar-se, mais se aproxima ele a essa região fluída e dinâmica da essência da criação. É-lhe necessária a precisão formal absoluta; é-lhe indispensável a concretização definida e direta da obra.

Na sua evolução, após a primeira etapa de rigor teórico-estético, vêm subindo à tona, cada vez mais, os elementos essenciais da expressão, do seu modo de conceber a escultura nos seus mais puros elementos constitutivos. Descobre, então, a relação fundamental entre espaço e tempo na escultura, na sua fase em que de um plano desdobra a estrutura da obra em cortes e torsões sobre esse mesmo plano, isto é, não destrói o plano como substrato estrutural, mas o metamorfoseia numa pura representação espácio-temporal, nascendo daí toda a coerência e sentido da obra. É essa a grande passagem para a sua fase atual, pois ao descobrir o espaço e o tempo como representações na realização da obra, está de posse dos elementos que o levarão às profundas regiões do Eu, da motivação que conduz esse Eu a se expressar. Daí o caráter dramático que possuem essas obras, cheias de polaridades e tensões, ao mesmo tempo claramente clássicas, apolíneas e telúricas, carregadas de mistério e arcaísmo que parecem vir de longínquas arquétipias. Formalmente são puras re-

presentações espácio-temporais, individuais e impessoais ao mesmo tempo. A tensão que se estabelece interna e externamente nessas esculturas provém justamente do jogo de polaridades que já existe desde o seu nascimento.

Dessa descoberta do espaço-tempo como significação expressiva na sua escultura, Amílcar de Castro assimilou em cada obra seguinte todos os elementos essenciais da escultura, inclusive o próprio espaço-tempo descoberto, já não mais como elementos que se unem analiticamente, mas que coexistem sinteticamente. É essa a característica principal da sua mais recente fase, se é que de "fases" se possam falar, pois que sua evolução possui tal unidade orgânica de desenvolvimento, a ponto de ser quase impossível imaginar linhas divisórias e muito menos pensar em pulsos de uma para outra. O que mais surpreende nessa sua recente evolução é a necessidade que tem em romper o equilíbrio ideal da etapa anterior, esse equilíbrio de forças e tensões elementares, para se propor um aprofundamento desses elementos pela assimilação dos mesmos e a sua transformação num todo orgânico e simbólico. Aqui já não nos interessa mais a "leitura" desse equilíbrio dos elementos, a contemplação estática de uma expressão ideal, mas a vivenciação de um todo simbólico, onde os elementos existem de tal maneira assimilados que só por uma análise detida da obra se poderão distinguir uns dos outros no todo formal. Na etapa anterior havia, é claro, uma unidade, mas essa unidade se constituía numa oposição clara dos elementos, numa reunião desses elementos para se constituírem num todo. Aqui esses elementos já nascem reunidos, em síntese, não em equilíbrio clássico de forças e tensões mas num todo orgânico e maciço. Só pela análise se separariam. Mas tão pouco nos interessa aqui essa análise, sob pena de se tornar pura especulação esteticista; o problema se coloca em procurar penetrar o núcleo expressivo da obra, vê-la no seu todo, que é a sua razão de ser, e não procurar desmembrá-la nos seus elementos constitutivos. Cada obra é aqui como que um sópo de significação, uma concretização expressiva, única e total ao mesmo tempo. A sua geração já o indica, ao partir o escultor de um rápido desenho fechado, desenho este que não só contém os limites do plano a ser cortado, como o próprio corte que o atravessa. Esse desenho desdobra ele depois, ao cortar e deslocar o plano, na obra acabada. Parece-nos feito de um só jato, e na realidade o é; desenha o escultor num só lan-

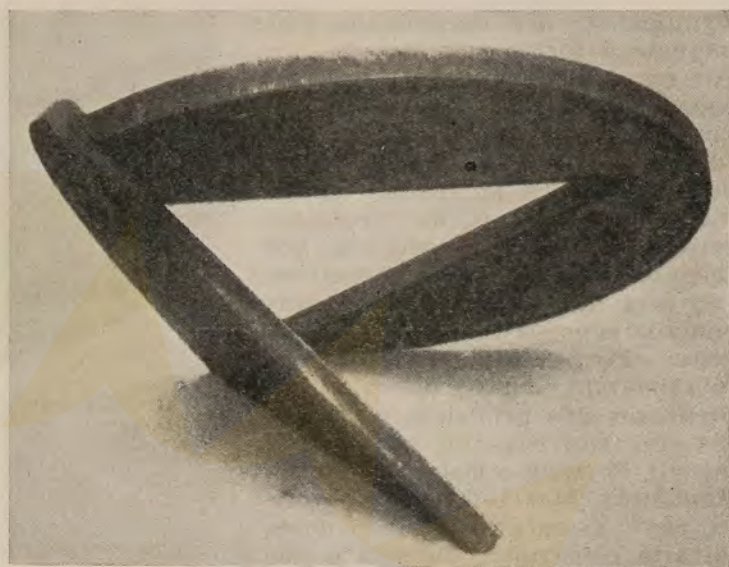


Fig. 2, Desenho para escultura em ferro, (ver fig. 3).

Fig. 3, Escultura japonesa em ferro, 1964.

ce, que pode aqui atingir a sua finalidade ou não, mas jamais há a intenção de “compor” os elementos e sim de expressá-los na unidade da obra. Vemos então que a descoberta anterior desses elementos foi também a descoberta do núcleo expressivo da obra, nesse caso o da própria escultura, pois na verdade só por esses elementos poderia ele lá chegar. A fase analítica tornou-se portanto a verdadeira possibilidade dessa nova, sintética, que nos propõe uma nova concepção do que poderá ser a base estética da obra de arte, base esta já em outro plano que não o da pura análise elementar, mas o da compreensão significativa que nasce da totalidade expressiva que contém cada obra. Leva-nos outra vez a considerar o problema da representação na obra e a mudança da sua maneira de ser. Se anteriormente essa representação essencial se dava na sua obra através dos elementos espaço e tempo como totalidades estruturais, aqui o Eu é o representado; só o Eu toma o caráter representativo nessa “totalidade expressiva”, se assim a podemos chamar. Já Cassirer na “Filosofia das Formas Simbólicas” (Vol. 3: “Fenomenologia do Conhecimento”) mostra como essa representação do Eu se dá quando a base formativa da mesma se processa no mito: “... Vimos então que a representação do Eu, do sujeito vivo e ativo, não é o começo, mas antes um determinado resultado do processo mítico de formação. O mito não parte de uma representação acabada do Eu e da

alma, mas é o veículo que leva a tal representação; é o meio espiritual através do qual a realidade subjetiva é descoberta pela primeira vez e possuída distintamente...”. (Pág. 71, ed. Yale University Press). Na sua escultura atual Amílcar de Castro leva esse processo mítico de formação da representação do Eu à transformação do mesmo em representação estética. O Eu original que já é representação, assim como o são o espaço e o tempo, transforma-se numa outra representação, esta de ordem estética. De representação chega-se à obra, que é também representação, como sói ser toda obra de arte. O escultor dá-lhe a forma mais acabada possível como precisão e formalização. Aqui já não se põe o problema prejudicial dessa formalização, mas a mesma é essencial na totalidade expressiva da obra. Verificamos que o mesmo acontece nas artes primitivas em geral; dir-se-ia ser a arte negra formalista, e o é; há entre essa arte e a de Amílcar de Castro certos paralelos, apesar das profundas diferenças na especificidade representativa: a arte negra é essencialmente antropomórfica, mesmo nos ornamentos abstratos que são sempre de caráter orgânico (no sentido antropomórfico): é a identificação do Eu com a organicidade corpórea e psíquica do homem, ao passo que a de Amílcar de Castro é a fusão desse Eu no processo intelectual-formal de onde nasceu toda a sua experiência, ou sejam as formas universais e clássicas da geometria. Não há porém nenhuma brecha entre essa expres-

são formal e a representação esteticamente concretizada do Eu: uma não existe sem a outra. A concepção clássica da obra de arte nos acostumou à análise mais do que a nos fundar no centro expressivo da criação e na pura significação. Diante dessas obras é inútil insistir nessa análise elementar clássica (proporções, relações espacio-temporais, etc.), pois o que nos abor-da de sopetão é a sua pura significação expressiva. Cada obra é um todo que possui o seu significado próprio, que nos revela um mundo só seu, uma personalidade, uma “ação do sujeito”. Daí o caráter preciso e determinado de cada obra, a sua presença uniforme e universal. Cada obra se ergue sobre si mesma numa constante verticalização monumental, mas o que lhe dá esse caráter crescente de monumentalidade é a grandeza expressiva do seu significado. O artista parece nos dar aos poucos pedaços do seu modo de ser, verdades completas e taxativas, vivências indizíveis por outro qualquer meio: é a verdadeira plasticização formal das vivências subjetivas, das mais profundas maneiras do Ser. É a identificação do Eu individual com o Ser universal. Põe-se então o espectador, o sujeito, diante da representação estética do outro Eu (“alter ego”), para beber nêle a pura significação da sua maneira de ser, identificando-se através dele com o Ser universal. Esse processo empático, comum a toda obra de arte, jamais aparece do mesmo modo, sendo que aqui aparece de maneira incisiva, como um todo

significativo, não dissimulado mas inerente à forma.

Por outro lado é importante notar como o artista aqui dá uma nova dimensão à chamada corrente "construtiva" da arte contemporânea. Longe dos anteriores conceitos teórico-estéticos, da "geometrização" por vezes estereotipada, nos lembra ele que essa geometrização está mais a serviço de uma vontade expressiva do que de conceitos dogmáticos que sobre ela se fundaram, muitos baseados nas premissas dos primeiros movimentos construtivistas do século (Malevitch, Pevsner e Gabo, Mondrian, Kandinsky, Max Bill e arte concreta, etc.). Esses grandes iniciadores da arte construída, ou seja a que se funda no conceito essencial da construtividade da arte, queriam na realidade que essa idéia de construção se erguesse como uma expressão ideal de nossa época, mas de uma maneira geral, tomando o caráter mais variado segundo a significação que lhe dê o artista (vejam-se as diferenças entre, por exemplo, Kandinsky e Mondrian, Pevsner e Bill). Isto esquecem os que se apegam a ela dogmaticamente. A escultura de Amílcar de Castro, por mais formalista que pareça ao teórico desprevenido, nunca é estereotipia formal, mas uma formalização simbólico-expressiva de vivências do Eu. O caráter construtivo é o eixo vital dessa escultura, o que se funda em oposição a natureza, ou seja, o que caracteriza fundamentalmente o conceito de obra de arte. Sem essa "vontade construtiva" não seria possível a obra de arte, vontade que se ergue o artista criador diante da indeterminação da natureza e do fluir de vivências subjetivas, ou seja da aconstrução. É certo que há esse elemento aconstrutivo nas mais acabadas obras de arte, que é então o liame dessas mesmas obras com a indeterminação primeira, ontológica. A vontade de construção estaria aqui ligada indissolúvelmente à relação fundamental entre sujeito e objeto, e a sua descoberta como espinhadora da criação artística se deve aos iniciadores da arte abstrata no nosso século. É a consequência da especialização dos processos artístico-creativos, dessa busca nos elementos fundamentais expressivos da criação, a sua razão de ser e o seu processo formativo.

Numa visão ainda mais geral da escultura de Amílcar de Castro, pode-se verificar o desintelectualizante gradativo do seu processo criador, ou melhor uma imersão do intelecto, do seu pensamento estético, cedendo lugar à primazia das fontes expressivas da escultura, que são as da arte em geral. Chega ao núcleo da escultura e não à im-

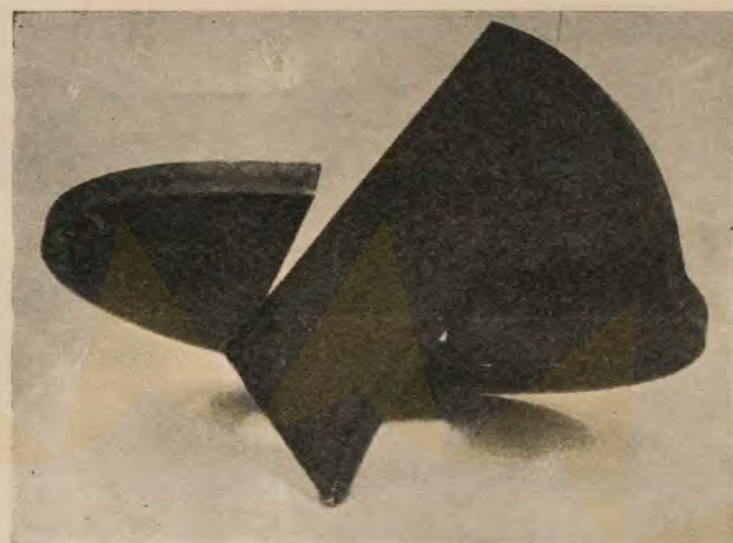


Fig. 4 "Torsão fechada", escultura em ferro, 1964.

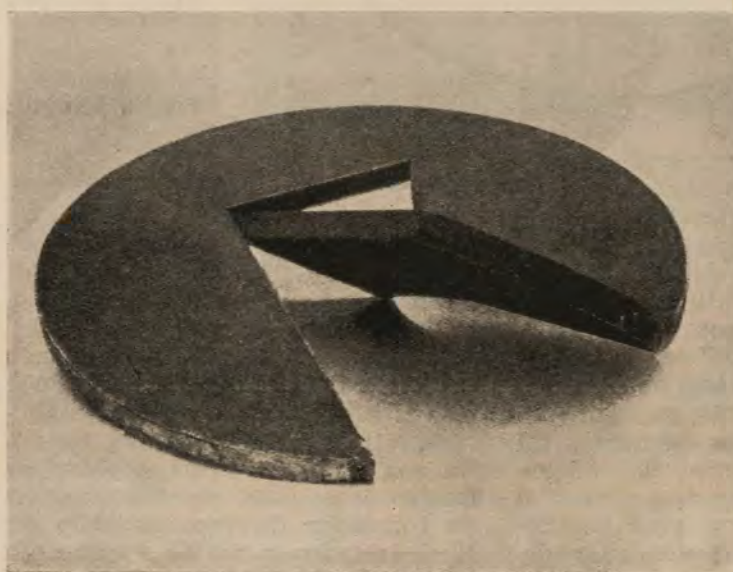


Fig. 5, Escultura em ferro, 1964.

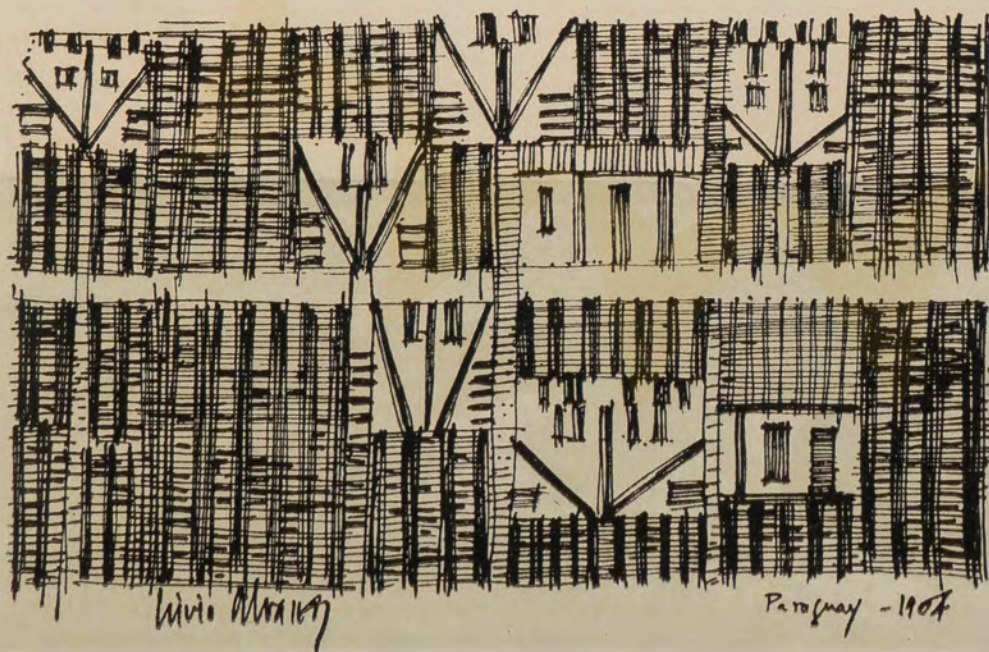
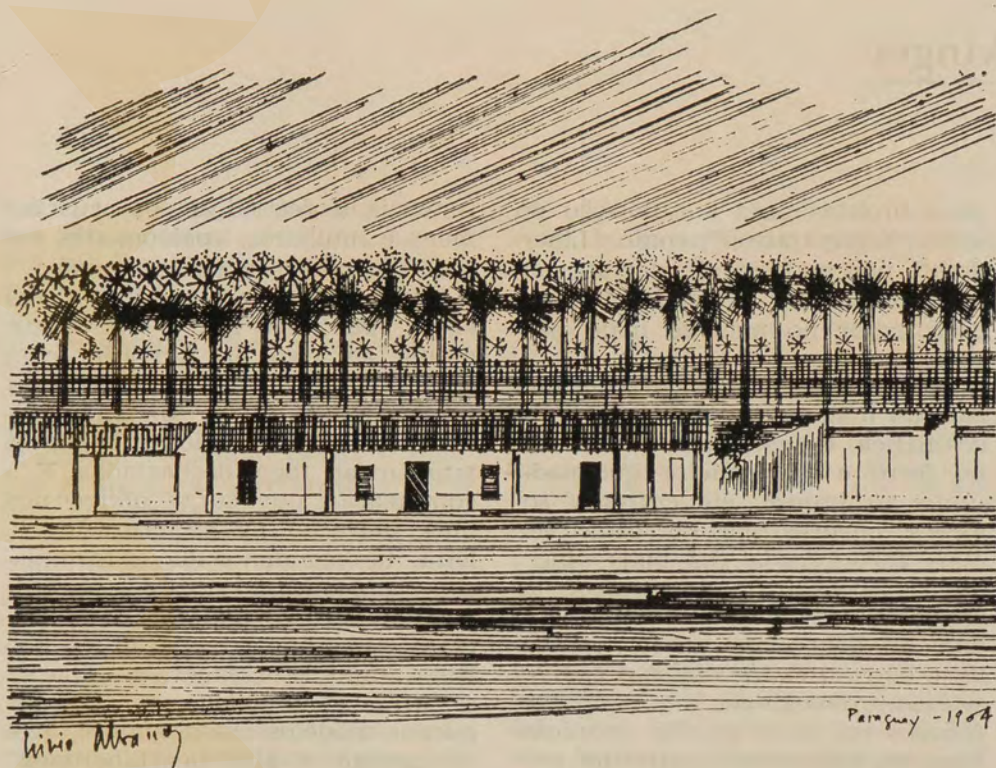
soalidade natural, como o fazem alguns escultores, para expressar um pensamento mítico transformado aqui em obra de arte. Há uma vontade incontida de dessublimação intelectual, que se efetua aqui nessa volta à pura expressividade que se traduz na síntese dos elementos da sua escultura. Trata-se de uma posição legítima nos dias de hoje, puramente creativa, quando o mundo explode de superintelectualização, em todos os setores da vida, do cotidiano, não sendo suficiente ainda esse processo dessublimativo para equilibrar ou nivelar as forças vitais no homem. A arte, ela também, ressent-se desse excesso de intelectualização, que, se foi necessário em certos momentos ordenadores, puramente analíticos, a prejudica na hora da grande síntese, no momento da definição de um grande estilo. É justamente nesse ponto, em última análise, que a escultura de Amílcar de Castro se situa no panorama geral da arte de hoje. Esse equilíbrio entre o intelectual e o expressivo que consegue em suas obras bem

indica o que delas poderá evoluir: são sementes ideais para a consolidação dessa visão de um estilo da época que preconizavam os pioneiros da arte construtiva do princípio do século, problema que se repõe aqui de uma maneira nova e lícita. Mesmo ao monumental (digo aqui em oposição direta ao arquitetônico) poderá chegar, pois possui todos os elementos para isso, nada perdendo a sua intuição formal do seu caráter unitário e expressivo diante do planejamento de obras de grande tamanho.

Nessa sua busca individual, característica dos artistas de nosso tempo, Amílcar de Castro descobre o seu caminho pelo aprofundamento intuitivo do seu processo intelectual de criação nas profundas raízes da percepção expressiva, anteriores à estética, onde fluem as formações mítico-mágicas primitivas, conseguindo aos poucos uma síntese "sui generis" no seu atual processo criador. Intuição estética e mito se fundem aqui surpreendentemente e de um modo digno de nota na arte de nossos dias.

“Paraguai”

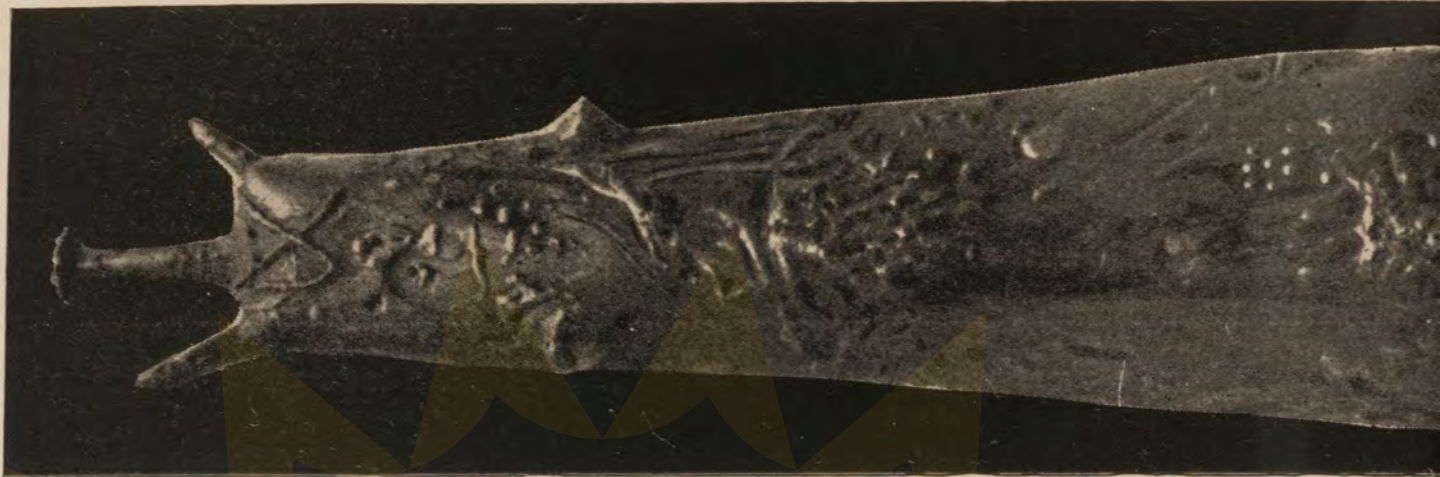
Desenhos de Lívio Abramo



É antiga a simpatia de Lívio Abramo pelo Paraguai. Lá tem estado em missões didáticas e culturais. E lá tem ido estudar ecologia. Agora a sua permanência é oficial, visto que Lívio Abramo é chefe do setor de Artes Plásticas e Visuais da Missão Cultural junto à nossa representação diplomática em Assunção. Lembramo-nos ainda de sua atuação na VI Bienal de Arte de São Paulo quando ele, junto com Josefina Plá e Ramiro Rodrigues, apresentou a retrospectiva “Barroco Missionário”, como elemento que foi da Missão Cultural Brasileira em Assunção.

O grande desenhista e gravador remete-nos agora um álbum com 7 desenhos esquemáticos, de excelente síntese, “Paraguai”. Edição Diálogo. Coleção Imago. Texto de Miguel Angel Fernández.

O assunto é tratado graficamente como rastro de nervos sobre papel. Dir-se-ia que o conhecido xilógrafo sulcou a terra paraguaia para atingir em baixo relêvo o seu plexo solar.



Da escultura de Stockinger

G.F.

Uma visita ao atelier de Francisco Stockinger é uma imposição para quem quer que visite a capital rio-grandense, e se interesse pelas artes plásticas. O artista trata da escultura com entranhado amor; vê-lo é travar conhecimento sempre com aqueles "lentos progressos" que Cézanne anunciava em sua obra de sexagenário, pois Stockinger não tem pressa. Ele mesmo trabalha seus modelos no quintal da casa, da massa do gesso à fundição e ao acabamento final, sempre atento e sempre responsável.

Vimo-lo então em nossa estada em Porto Alegre agora, e Stockinger estava preparando cinco esculturas para a VIII Bienal, ordenava uma coleção de trabalho para uma exposição em abril, em Montevideu, e lastimava que, tendo enviado al-

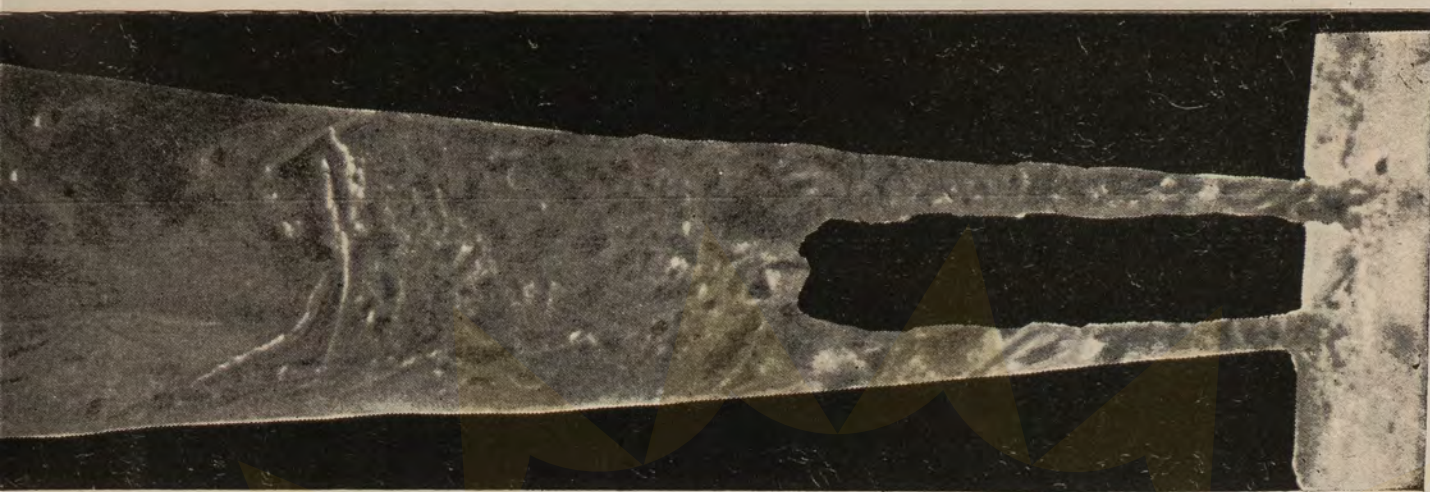
guns bronzes para a exposição do salão "Comparaison", como "Liberdade", não pudesse atender ao convite que lhe fez a Galeria Bonino, para expor no mês de maio próximo, no Rio.

A escultura de Stockinger continua em sua linha expressionista, viva e dramática, e agora com a inclusão do ferro e da madeira queimada junto ao bronze, ele enfrenta soluções curiosíssimas e cada vez mais fortes, cada vez mais vindas pelo espírito do tempo, as grandes tormentas que afligem o homem. Pois, uma vez o escrevemos, entre o existencial e o expressionismo, Stockinger luta com suas formas na fronteira da condição humana, assinalando entre um erotismo e uma angustiada sede de re-

sistência à destruição, os seus homens e mulheres, apaixonantes em sua esquealidez e em sua nudez.

A trama desses corpos é trabalhada ainda com ferro que o artista manipula ao vivo da fundição, com seus escuros óculos de operário a protegê-lo na forja. Madeiras duras como ferro são submetidas também ao fogo, desbastadas. E a combinação que surge oferece-nos uma inovação na escultura brasileira, tão condicionada à formulação academizante quanto parada sem um esforço honesto, para tirá-la do estágio de estagnação em que ficou. Com Stockinger, a situação é outra: ele trabalha os seus pequenos modelos (nem sempre, agora mesmo a aludida "Liberdade" que foi para Paris refere-nos um





metro e quarenta centímetros, o que não é pequeno formato; e duas das esculturas que serão expostas na VIII Bienal também atingem a uma altura considerável), bem como os grandes, com a minúcia da ourivesaria, pois não dá por acabado o acaso ou a originalidade superficial. O escultor vai à profundidade de sua matéria, e queima e apura a apresentação dela, com um pertinente amor pela coisa bem acabada, mas sem ornato senão com a escarificação do tempo conturbado. A epiderme e a indumentaria desses corpos recebe uma fremeência convulsiva de sinais. Marcas de sua passagem pelo "tempo dos assassinos", pelas marchas reivindicatórias, pelos combates de rua e de mansarda, protestos e uivos.

Daí que a sua "Liberdade" contivesse tanto ferro argamassado em seu peito ululante e em seu braço e mão disformes, dos quais pende a corrente quebrada, numa afirmação de quem acaba com os grilhões. Que seja entendida em Paris essa admirável escultura, com a sua inteireza de luta e a sua exclamação vibrante de repercussões humanas.

Mas o artista não se faz ilusões: para ele importa o produto que sai de suas mãos e a incompreensão de tantos o deixa alheio ao amanhã. Caso notável entre nós, entre os escultores de seu tempo, Stockinger não faz concessões, não cede, não busca encomendas de fazer bonitas formas. Interessa-lhe esse momento de expressão que

precisa efetuar com sangue, suor e lágrimas, nada mais. Quem quizer será assim. Escultura destituída de retórica, de efeitos contemporizadores, de conciliações. Nem mesmo a aparência declamatória permanece depois da primeira consideração; há uma certa solenidade sem ambíguas manifestações nessas figuras que acrescentam ao patrimônio imagístico humano a sua fervorosa inquietação, indagadora, perscrutante, densa de alternativas na polivalência de que se revestem.

O artista vai mostrar sua obra em Montevidéu e na Bienal este ano: não chegaram ainda os ecos de sua apresentação em Paris, no salão "Comparaison". Seja o que for o seu sucesso, sua obra prosseguirá no mesmo largo rumo. Stockinger não transige.



Francisco Stockinger, "Liberdade", ferro e madeira, 140 cms., 1964. Ao lado, "Primavera", bronze, 1963.



Ives Tanguy, "O Mobiliário do Tempo", 1939, Coleção James Thrall, Soby, New Canaan, U.S.A.

A alma do artista

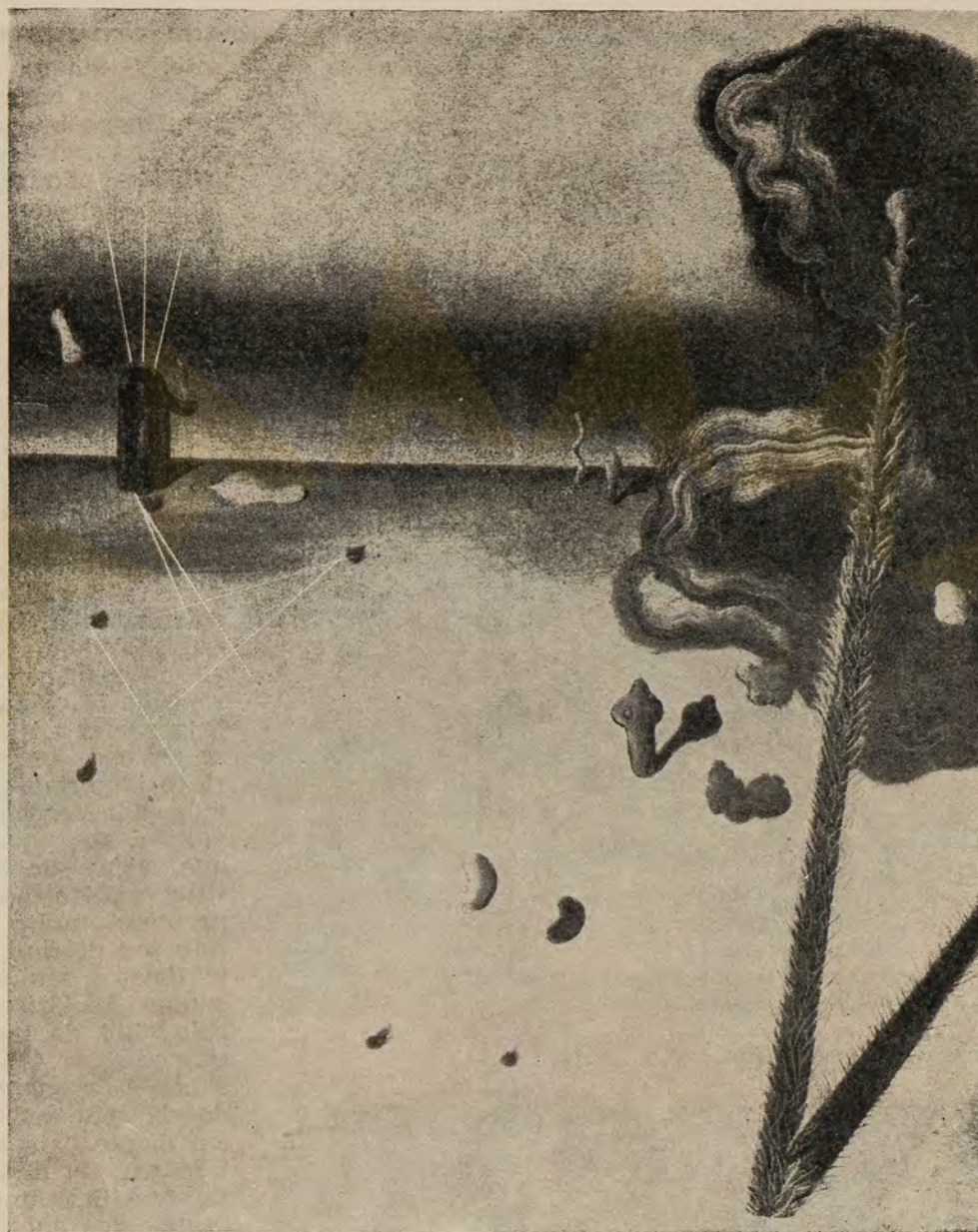
T. S.

A alma do artista é um vasto, profundo, ilimitado mar, agitado pelos sopros dos ventos de tôdas as direções.

Esta imagem poética teremos de comentar e explicar neste artigo. Num artigo anterior, "A vida da obra de arte", falávamos de que aquilo que faz a obra de arte sobreviver os tempos é a vida mesma que entrou na obra de arte, a vida concentrada e compacta, cheia de fôrças vitais e que emanam permanentemente e fazem vibrar os espectadores. Conservas do vivo. Uma das suas fôrças, uma das energias desta vitalidade perpétua é o amor para com a vida, as diversas manifestações da mesma, em geral para com o vivo e o exis-

tente. Neste artigo em vez de examinar a obra de arte examinaremos a alma do artista que cria a obra de arte, para nos aproximarmos do mistério da arte mesmo do lado do artista criador. O mesmo mistério que existe na obra de arte e que a faz sobreviver aos tempos e continuar viva e atuante no enquanto que a humanidade persistir viva e receptiva, o mesmo mistério deve existir na alma do artista. É o seguinte: como o artista, um indivíduo comum como qualquer um, consegue criar uma obra viva que ultrapassa o seu indivíduo, o seu grupo, povo e cultura e vira viva, significativa e vibrante para todos os povos, todos os tempos, tôdas as culturas? Este é

o profundo mistério da alma do artista, tão profundo como o mistério da vida da obra de arte que é eterna e sobrevive tempos, épocas e culturas. Não podemos desvendar este mistério da alma do artista de modo diferente a não ser afirmando que pelo menos uma parte da alma do artista, aquela que produz a obra de arte, não pertence nem a ele, nem aos seus, nem à sua comunidade ou seu povo, mas pertence à humanidade inteira, ao humano em geral, existente sempre no enquanto a humanidade viva. Com esta afirmação nós entramos quase que no campo dos fenômenos ocultos. Uma parte da alma do artista não pertence a ele mas vive, sofre, ausculta e



Yves Tanguy, "Mamãe, Papai foi ferido", 1927, Coleção do Museu de Arte Moderna de Nova York.

responde com a humanidade inteira e de sempre. Não somente transmissão de pensamentos, mas mesmo transmissão de sentimentos seria o modo de vida desta parcela da alma do artista. Preocupada com o humano e seu destino. Esta seria a função da parte artística da alma do artista.

Das hipóteses da psicologia moderna a única que se aproxima a esta nossa constatação a respeito da alma do artista, seria a noção do inconsciente coletivo do psicólogo suíço C. G. Jung.

Este inconsciente coletivo não seria somente um inconsciente histórico guardando em estado vivo e atuante as noções, experiências e tendências dos nossos antepassados, mas seria um inconsciente aberto às influências para — ou extrasensoriais do coletivo humano, no caso do artista da humanidade inteira, e mais ainda da humanidade passada, presente e futura da humanidade extratemporal. Se a obra de arte consegue ser

sempre viva e falar sempre a todos que a escutam, independente de tempos, gerações e culturas, então temos de concluir que a alma do artista, pelo menos aquela parte que produz a obra de arte, dialoga com o humano eterno. Para dialogar, tem que senti-lo e estar em contato com ele.

Um fenômeno estranho, sem dúvida, e que vai até além dos fenômenos ocultos, a maior dos quais temporais, e atinge qualidades do eterno, eterno em relação à espécie humana. Um dos poucos psicólogos da era moderna que levou muito a sério os fenômenos parapsicológicos, os fenômenos ocultos, foi C. G. Jung. Na alma do artista, no seu inconsciente coletivo, no mar ilimitado da nossa imagem no início deste artigo, realizam-se não só fenômenos parapsicológicos, como transmissão de pensamento, transmissão de sentimento, previsões e profecias, fenômenos estes que são ligados à noção do tempo,

mas até manifestações que transcendem o tempo e se preocupam com o bem ou o mal estar da humanidade em sua totalidade, passada, presente e futura, da humanidade extratemporal.

Conclusões psicológicas: esta parte da alma do artista que produz a obra de arte não pode ser estruturada. Tem de ser o mar aberto e infundo, agitado por todos os ventos do humano. Não pode ter idade. Não pode ter sexo. Ou então todas as idades e todos os sexos. Com outras palavras não pode ter identidade. Por isto a capacidade de se identificar com tudo ou possuir potencialmente todas as identidades. Tem de ser o perpétuamente humano e eternamente humano. O eterno humano. Aquêle que engloba o humano passado, presente e futuro. O humano extratemporal. O humano não estruturado. Difícil de concebê-lo e imaginá-lo. Um mar realmente profundo, ilimitado, permanentemente agitado. Um mar misterioso. A alma do artista.



Dois desenhos de Ernesto Meyer Filho.



O desenho de Ernesto Meyer Filho

T. S.

Ernesto Meyer-Filho, radicado em Florianópolis, teve um lento e difícil desenvolvimento e amadurecimento artístico, dada a falta de um ambiente cultural artístico no lugar onde cresceu e se desenvolveu — Florianópolis — e principal-

mente no tempo de seu desenvolvimento. Foi por meio dos livros que ele ganhou aos poucos o conhecimento de uma cultura artística, indispensável para o seu desenvolvimento e amadurecimento artístico. Livros sobre história da

arte, com reproduções de obras de arte, desde os tempos das cavernas até os nossos tempos, e livros técnicos sobre desenho, anatomia, etc. Em seu tempo de formação artística não existia em Florianópolis, além dos livros, nada que pudesse ajudá-lo artisticamente. Assim, pelas circunstâncias ele é um puro e absoluto autodidata. O primeiro crítico que descobriu o seu valor artístico e originalidade foi Flávio de Aquino. A segunda pessoa que descobriu seu valor e o convidou para expor no Rio foi a crítica Rosa Pessoa. Ele fez várias exposições individuais em Florianópolis, Curitiba, Rio de Janeiro, e duas em São Paulo, na Casa do Artista Plástico, em 1963 e 1964. Ernesto Meyer-Filho teve um desenvolvimento artístico lento e demorado. Desde a sua infância desenhava permanentemente, sem interrupção. Mas aquilo que parecia brincadeira só aos poucos tornou-se na sua consciência algo de sério e importante, o destino de sua vida, a evocação do artista criativo. Foi aos poucos que ele sentiu que além de tudo é um artista criativo, e que tem um compromisso muito sério para com este seu destino. De 1951 em diante data o seu interesse pelos assuntos folclóricos, principalmente pelo "boi de mamão", versão catarinense de "Bumba-meu-boi", assunto este que continua executando durante anos e anos. De 1955 em diante data a entrada do colorido em seu desenho. A sua riqueza temática multiplica-se com o passar dos anos. Além dos assuntos folclóricos entram em foco também paisagens e uma infinidade de assuntos fantásticos, meio surrealistas, ora idílicos e alegres, ora tétricos e sombrios. Monstros, figuras mitológicas como centauros, sereias e harpias começam a povoar seus desenhos. Figuras carnavalescas e fantásticas, meio deuses, meio homens começam a invadir sua fantasia e sua obra. Toda esta população fantástica e misturada ou é apresentada em agrupamentos e cenas tranquilas e delicadas, ou em arranjos dramáticos e angustiantes. Ora diabólico, ora angelical Meyer-Filho oscila entre estes extremos opostos, ingenuidade espantosa, e uma leve dose de ironia e humor. Toda esta população fantástica que povoa os seus desenhos, esta mistura de figuras carnavalescas, coisas do folclore, monstros, animais estranhos e personagens mitológicas foi o assunto da sua exposição paulista em 1963. Na exposição do ano seguinte, de 1964, em São Paulo ele apresentou poucas cenas mitológicas e uma grande série de galos fantásticos, muitas vezes com cara de gente, e pássaros estranhos, tudo com combinações cromáticas extremamente



Dois desenhos de Ernesto Meyer Filho.



intensas, vibrantes e festivas. Esta sua última exposição em São Paulo, principalmente a série dos galos e pássaros fantásticos marca um decisivo passo para a frente, um verdadeiro pulo qualitativo. O seu desenho até então era essencialmente narrativo. Puro, ingênuo, simples e gostoso, mas essencialmente narrativo, contando os acontecimentos da fantasia. Mas de repente o seu desenho vira plástico e essencialmente plástico. Este é o pulo qualitativo. Daqui em diante são as combinações das formas, dos coloridos e ritmos que narram e não o assunto narrado. A narração desaparece dentro da plasticidade. Narração e plasticidade uniram-se num amalgama indissolúvel. E com isto revelam-se qualidades plásticas até então inexistentes em sua obra. Um senso de decorativismo autêntico, festivo, de extraordinária beleza, amplitude e luxúria. Não resta dúvida. Com esta sua última exposição em São Paulo, Meyer-Filho virou um artista autêntico, originalíssimo, de extraordinárias qualidades plásticas. De um anedotista simplório, ingênuo e fantasioso, mas muito sincero e honesto, virou num criador fortíssimo de qualidades plásticas extremamente densas, ricas, belas e inventivas. A sua série de galos e pássaros fantásticos pertence às melhores e mais originais obras que foram criadas nos últimos anos no campo das artes plásticas brasileiras. Esta sua exposição foi uma verdadeira revelação. Decorativismo, senso de humor, o fantástico, tudo isto junto e inseparável dentro de absoluta intensidade plástica, eis o resultado do árduo e sistemático trabalho de uma vida inteira, que soube transformar e elevar o popular e o anedótico folclórico em arte superior, arte válida para sempre. Um meio-surrealismo, mas absolutamente autêntico, sincero e sentido, emana destes seus últimos trabalhos. Um surrealismo meio popular e sonhador e que não tem nada a ver com o surrealismo intelectualizado da maioria dos surrealistas. Senso de humor, o fantástico revelatório, o demoníaco ingenuo, tudo isto dentro de uma plasticidade densa, festiva, de beleza musical e dançante. As suas combinações cromáticas inesperadas, de extrema festividade e intensidade vibratória, o seu decorativismo festivo e inédito, fazem de sua obra um dos acontecimentos mais originais e festivos dentro do panorama atual das artes plásticas brasileiras. É tempo que a crítica desperte sobre este pulo qualitativo e extraordinário que Ernesto Meyer-Filho deu, e valorize objetivamente e em tempo uma das obras mais originais e mais belas que jamais foram realizadas no Brasil.



Dois óleos de Alberto Teixeira.

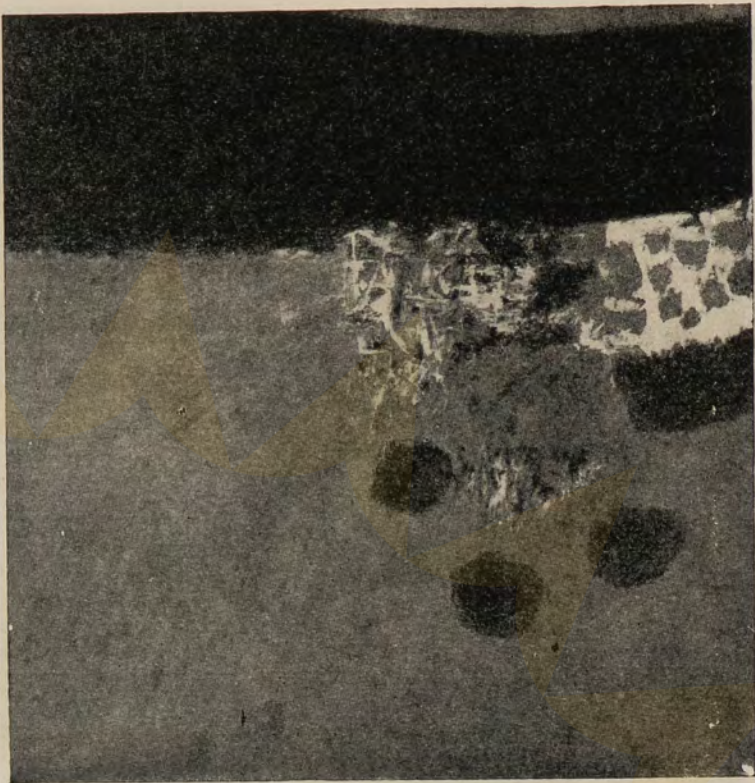
A pintura de Alberto Teixeira

T. S.

Alberto Teixeira teve um desenvolvimento artístico lento, interrompido pelas profissões não artísticas. Até 1959 trabalhava no comércio. E seu trabalho artístico até lá era sempre dividido com as atividades comerciais. Na escola primária em Portugal desenhava bem. A sua professora dizia aos seus pais que ele devia seguir pelas artes. Com 16 anos descobre a beleza da natureza e começa a pintar paisagens sem nenhum preparo técnico. Pinta também retratos. No início só aquarela. Mais tarde com óleo. Sentindo falta de conhecimentos técnicos cursou, logo após seu serviço militar, a Sociedade de Belas Artes em Lisboa durante quatro anos. Tratava-se de um curso livre que freqüentava à noite. De dia trabalhava no comércio. Foi na Sociedade de Belas Artes que ganhou conhecimentos técnicos de desenho e pintura. Depois resolveu vir para

o Brasil. Antes, porém, viajou para Espanha e França, o que foi ele uma verdadeira revelação de valores plásticos. A pintura de El Greco o impressionou muito. Na França ele viu os originais de Cézanne e Van Gogh que conhecia até lá só de reproduções. Também de reproduções conhecia a obra de Rouault, Soutine e Modigliani que até um certo ponto tinham influenciado seu trabalho. Em Paris viu uma retrospectiva de Bonnard e de Frenaye. Em 1950 chegou ao Brasil. Sua pintura nesta altura era sombria, pesada, escura, completamente o oposto da pintura que tinha realizado em Portugal. Pintava paisagens urbanas de São Paulo. Em 1952 resolveu freqüentar o atelier de Samson Flexor. Ficou três anos lá. Com Flexor a sua pintura se purificou. Desenvolveu o senso de planos limpos, de sucessão rítmica dos mesmos, dos coloridos limpos.

Mas depois sentiu-se fechado e encasurado pelo geometrismo. Em busca de uma libertação foi para a Europa onde passou dois anos. Lá o impressionou Sugai que desenvolvia uma pintura de signos. Mas também Tapies o impressionou e Appel. Nesta altura procurava uma pintura que não fôsse geométrica mas que não fôsse também amorfa e nebulosa. 1958 volta para São Paulo. De novo se sente em dificuldades e desorientado. Em 1961 trabalha muito e ganha o prêmio Leirner. 1963 trabalha mais ainda e faz uma grande exposição na Galeria São Luís em São Paulo. Começa a se sentir seguro do próprio caminho. 1964 trabalha também muito e produz bastante. Início de 1965 ganha o prêmio Esso. Este seria o histórico do desenvolvimento de Alberto Teixeira em poucas linhas. Quais agora as características de sua pintura



Dois óleos de Alberto Teixeira.

ra? Teixeira realiza uma pintura abstrata, embora estruturada. Grandes áreas cromáticas, ora lisas, ora levemente perturbadas em sua matéria, encostam-se às áreas de coloridos diferentes. Assim criam-se limitações, fronteiras, interlaços, segmentações. Os seus quadros parecem como que fragmentos de grandes acontecimentos plásticos, de seriações infinitas e sucessões infinitas das áreas coloridas. Sutileza de linha e senso formal, senso da estrutura área e fluida caracterizam esta pintura de luxúria cromática. O seu colorido, limpo e expressivo, elaborado até uma transparência clara, nobre e poética é a força mais impressionante da sua pintura. De todos os pintores abstratos brasileiros Teixeira é o mais cromático, aquele que se exprime mais pelo colorido enobrecido. Ele mesmo visualiza os seus quadros em cô-

res antes de executá-los. O colorido no caso de Teixeira é o elemento mais nobre e o mais valioso da sua instrumentação pictórica. O colorido junto com a estrutura fluida, mas algo solidificada em sua fluidez. A nobreza e exaltação poética do seu colorido evoca luxúrias de tempos passados. Panos pesados e preciosos, ornamentos graves e luxuosos, vestes dos nobres, senso da alta qualidade dos objetos, beleza da pompa, enfim qualidades de enriquecimento e exaltação festiva. Por isto a sua pintura nos faz lembrar vagamente a pintura do austriaco Gustav Klimt, do fundador do Jugendstil austriaco (Sezession). Klimt é figurativo. Mas altamente e nobremente decorativo. As vestes das suas figuras são verdadeiras festividades de decorações luxuosas. Como fragmentos destas

estruturas altamente e nobremente decorativas de Klimt, fragmentos diluídos e tornados mais transparentes e leves, parecem-nos as realizações plásticas de Alberto Teixeira. Não resta dúvida de que Teixeira nunca viu Gustav Klimt. Trata-se de uma coincidência e um ponto de apoio nosso para descrever, situar e definir a pintura de Alberto Teixeira. A sua realização plástica contém mais de tudo uma luxuosidade contida e simplificada. A luxúria do colorido nobre e enobrecido é a característica mais impressionante da sua pintura. Altamente poética, decorativa e dramática no mais alto e puro senso, esta pintura original de rara nobreza é sem dúvida alguma uma das pinturas mais valiosas que o panorama da atual pintura brasileira tem a nos oferecer. Não é por acaso que Alberto Teixeira ganhou o prêmio Esso deste ano,



Dois óleos de José Roberto Aguilar.

A pintura de José Roberto Aguilar

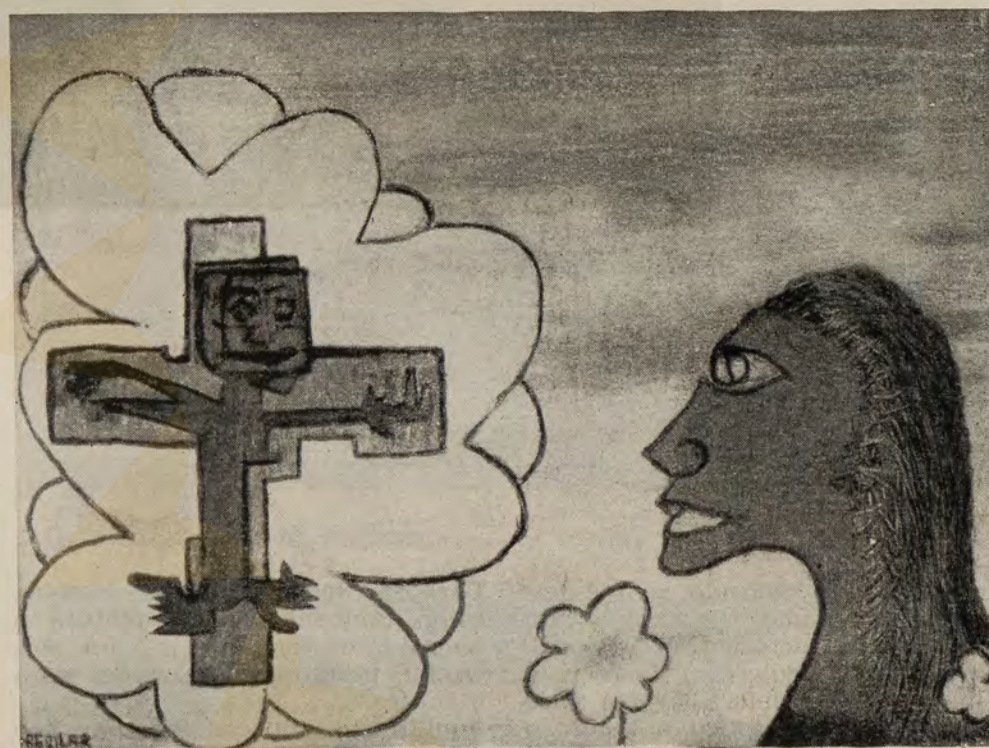
T. S.

José Roberto Aguilar é um dos pintores mais talentosos e dos mais promissores da jovem geração de artistas plásticos brasileiros. Ele é paulista. Começou com 17 anos a pintar, e faz agora 7 anos que está pintando sistematicamente. Antes de começar pintar ele escrevia e se interessava muito pela produção literária. Começou a pintar como completo autodidata, sem absolutamente nenhum preparo técnico. Os seus primeiros trabalhos eram de conteúdo simbólico. Ele mesmo sentia a sua pintura como uma expressão mística. Usava intensos coloridos, principalmente vermelhos e amarelos e sentia-se apaixonado pelos mesmos. Porém a violência cromática e imaturidade plástica dos seus trabalhos assustava muita gente, e ele recebeu críticas muito desfavoráveis. Desanimado resolveu largar a pintura e estudar ciências econômicas na Universidade. Mas o seu interesse pela pintura continuou vivo. Começou a frequentar aulas de gravura na Fundação Alvares Penteado. Isto o levou a desenhar de novo. Animado retoma em 1962

a pintura. Começa a usar espátula e dominar as cores. Assim realiza-se toda uma série de trabalhos novos, toda uma fase representativa da sua personalidade. Esta é a sua fase lírica e onírica. Pássaros, flores, transformações de flores em gente, predominam em sua pintura junto com a figura de uma moça — símbolo da alma — que sempre descobre e participa dos mistérios fantasmagóricos do existente. Em 1963 manda estes trabalhos para a Bienal de São Paulo, onde é aceito. Isto deu-lhe muita força e aumentou sua auto-confiança. Ele usa à esta altura contornos de figuras grossos, diretamente do tubo e muita matéria. Símbolos pagãos e cristãos são misturados nos trabalhos daquela época. Fins de 1963, sentindo-se preso ao empastamento da sua pintura viaja para Minas Gerais e começa a desenhar igrejas barrocas com guache, nanquim e aquarela, todas técnicas leves e fluídas. Isto transpôsto para o óleo lhe dá a leveza e fluidez desejada, e sai do empastamento grosso da sua pintura anterior. Da segunda metade de 1964 em diante suas fi-

guras começam a se dissolver, os contornos grossos desaparecem, e em compensação desenvolve-se um grafismo nervoso de fios de tinta. Em março de 1964 ganha o primeiro prêmio de desenho da "Dearte" e participa de todas as exposições coletivas. Em 1965 é escolhido como um dos representantes brasileiros para a Bienal dos jovens em Paris. Admira dentre tudo os expressionistas, principalmente Van Gogh, Munch e Ensor. Gosta dos muralistas mexicanos. Dos brasileiros ele gosta do lirismo de Portinari, do lirismo mineiro de Guignard, de Pancetti, mas mais de todos de Flavio Shiro. Gosta também de José Antônio da Silva e de Gilson Barbosa. Dos estrangeiros atuais, gosta de Dubuffet, Appel, Alechinski e Enrico Baj. Este seria em poucas linhas o histórico do seu desenvolvimento até agora e as suas preferências no mundo das artes plásticas. Tentaremos agora penetrar no espírito e no caráter da sua arte.

Aquilo que impressiona mais na obra de Aguilar em todas as suas fases, é uma ânsia revelatória, uma



Dois óleos de José Roberto Aguilar.

inquietude transbordante, uma impetuosidade comunicativa que o coloca, sem dúvida alguma, perto dos expressionistas de todos os tempos e de todas as modalidades. Os seus amarelos intensos e o uso frequente dos mesmos lembram os amarelos de Nolde. Mas no caso de Aguilar falta por completo a preocupação estetizante, a procura do belo, do equilíbrio estético, tão nítidos na obra de Gilson Barbosa, mas em compensação temos a comunicação direta e imediata, a comunicação exaltada e vibratória a comunicação revelatória e dissolvente. A pureza desta sua impetuosidade de comunicação e comunhão é o elemento mais valioso de todo seu esforço plástico. Falta nêla a pesquisa estetizante que nos encontramos nos expressionistas, mas em compensação temos a impetuosidade da comunicação e comunhão de uma alma muito pura. Nesta sua ânsia de contáto comunicativo êle vira várias vezes caótico. Mas não importa. O caos é parte integrante da sua comunicação. A sua vibração é sincera e pura. É isto que vale. Pode ser dividida em dois grupos, em duas fases em geral a sua produção até agora. Na fase antiga dos contornos nítidos e grossos da figura, e na fase atual das figuras dissolvidas. Mas a impetuosidade da comunicação e comunhão é a mesma em ambas. A impetuosidade comunicativa o obriga a frisar os contornos na primeira fase criando verdadeiros relêvos com a tinta vindo diretamente do tudo em toda sua grossura e espessura. Na segunda fase — fase atual — o impacto comunicativo dissolve os contornos das figuras. Ambas fases foram iniciadas por exercícios em desenho, e depois realizadas em óleo. Esta sua impetuosidade revelatória e comunicativa é algo de demoníaco, no sentido dos gregos antigos, de ser tomado por forças superiores, sobrenaturais e sobre-humanas. Um demonismo revoltoso de cunho cósmico e metafísico transborda sua alma e sua obra. A inquietude dissolvente que na primeira fase foi contrabalanceada pelos contornos em relêvo, foi transformada num grafismo irrequieto de fios finos e rítmicos de tinta — as vezes redes e condutos das mesmas — que sensibilizam e dinamizam dramaticamente as várias áreas da tela. Aguilar é um puro ques: comunica dramaticamente e transbordantemente. Talvez um pouco caótico ainda, mas extremamente sincero e puro. O seu grito vem das profundezas do existente. Não resta dúvida que êle tem um grande futuro em sua frente. Tão grande como o demonismo que o impele.



Dois óleos de Gilson Barbosa.

A pintura de Gilson Barbosa

T. S.

Dos três jovens pintores de São Paulo, de indiscutível talento, indiscutível criatividade e que prometem muito para o futuro, Jannik, Aguilar e Gilson Barbosa, achamos este último o mais curioso, por causa do seu desenvolvimento tão repentino e inesperado. Jannik e Aguilar têm um passado plástico. Gilson Barbosa não. Nascido em Canhoeira, Estado da Bahia, estudou arte dramática na Universidade de Salvador, e trabalhava aqui em São Paulo ora como ator de teatro, ora como modelo de fotografia comercial. Um dia, visitando o seu antigo amigo de Salvador, o pintor Raimundo de Oliveira, no atelier deste, pegou lápis colorido e papel e executou brincando uma série de desenhos. Críticos de arte e artistas que tinham oportunidade de ver estes desenhos, ficaram admirados, tanto pela beleza plástica e rítmica da linha, como também

por causa do colorido vivo e festivo. Os desenhos testemunhavam um talento pictórico excepcional. Os críticos resolveram falar com Gilson e persuadi-lo a levar a sério o seu talento plástico e seguir o caminho das artes plásticas. No início Gilson ficou desconfiado, pensando que o pessoal estivesse brincando com ele. Mas quando ele percebeu a sinceridade dos críticos, resolveu seguir o caminho das artes plásticas, o caminho da sua vocação. Primeiro comprou lápis coloridos e papel e executou uma série de desenhos. Logo a seguir comprou tintas e começou a pintar a óleo. Depois de um ano de árduo e sistemático trabalho fez a sua primeira exposição individual na antiga Galeria La Ruche, em São Paulo, 1964, apresentado pelo crítico Theon Spanudis.

O objetivo deste artigo é examinar as qualidades plásticas de Gilson

Barbosa, tanto do seu desenho, como também da sua pintura e tentar fazer enquanto isto for possível e permissível, previsões para o futuro.

Aquilo que impressiona mais no seu desenho é a liberdade plástica dos ritmos amplos e exuberantes, a sensualidade e finura da sua sinuosidade, a atmosfera festiva das suas curvas. O colorido limpo, temente, ora suave, ora forte, cria junto com a riqueza das linhas exuberantes a atmosfera de alegria e de festa. A sua linha lembra sem dúvida alguma, Matisse, apesar de que ele nunca havia visto desenhos de Matisse, só que ele é mais exuberante que Matisse, um Matisse tropical por assim dizer. A sinuosidade da sua linha tem algo de fabulador e infinito lembrando vagamente os desenhos geométricos das tatuagens dos índios onde a linha se desenvolva também infini-



Dois óleos de Gilson Barbosa.



tamente, embora seus desenhos não tenham nada de geométrico. Já na sua pintura Gilson é mais restrito. O material não permite tão facilmente as extravagâncias do desenho, as festividades barrocas. Comparada com seu desenho, a sua pintura parece mais simples e simplória, sem a exuberância realmente origástica e embriagada do seu desenho. Em compensação tem outras qualidades interessantes. Se a linha não pode mais desenvolver livremente seus arabescos, temos em sua pintura a beleza virginal das formas poéticas e densas, e a beleza do colorido. O seu colorido é extremamente leve, poético e epidérmico, embora vivo e alegre. Toda a leveza de uma juventude despreocupada está neste colorido. O seu colorido não passou ainda sofrimentos. Não tem ainda a densidade do amadurecimento. Esta é a sua vantagem e desvantagem ao mesmo tempo. Mas apesar desta leveza poética e epidérmica o seu colorido tem uma qualidade realmente rara e excênica. É estrutural. Gilson constrói suas composições pelo colorido, pelo sensível e frágil equilíbrio entre tonalidades quentes e frias. Em geral o colorido dos jovens é apenas expressivo, mas raras vezes estrutural. Gilson possui esta qualidade vantajosa desde o início da sua carreira plástica. Por isto achamos que o seu futuro caminho de pintor, quando seu colorido amadurecer mais, será o de um colorista forte, seguindo um Volpi ou um Ferrari, um Rubem Valentim ou uma Eleonore Koch. Mas é difícil de prever. E Gilson tem tantas qualidades plásticas que torna-se muito difícil saber ou imaginar qual delas irá prevalecer. Se por exemplo a exuberância realmente espantosa do seu desenho entrar na sua pintura, teremos neste caso uma das pinturas mais festivas que jamais foi feita. Mas tudo isto não passa de mera cogitação a respeito de possíveis desenvolvimentos. Em todo o caso um fato fica firme. Gilson leva muito a sério a sua vocação e sua dedicação ao trabalho criativo. De que ele é um pintor original de excelentes qualidades não resta a menor dúvida. De que ele terá um futuro sério e criativo, não resta também a menor dúvida. Qual o caminho que ele vai seguir isto é ainda desconhecido. Provavelmente o de um colorista puro, estrutural e poético. Mas isto é uma cogitação nossa, pode ser que o elemento barroco e exuberante — tão forte em seu desenho — prevaleça. O futuro vai mostrar. Até lá só podemos desejar ao Gilson um trabalho sério, honesto e dedicado, como ele o realizou até agora.

Ética da Estética

Abram Fayvel Hochman

Em outros tempos, quando a obra de arte estava carregada de uma carga religiosa, senão mágica, constituía-se num objeto que se não era compreendido, era, ao menos, aceito e venerado. Esse objeto sacramentado estava, pois, integrado na vida da comunidade para a qual o artista o criara. Esse objeto de arte tinha a sua função e utilidade, e havia lugar para ele nesse mundo. Era o tempo da integração das artes no tempo e na vida. O tempo dos monumentos funerários. O tempo da criação, pois que a própria vida, do nascimento à morte, era um ato de criação, já que se tratava de um ato sacralizado. Jamais o tempo da indagação, pois que os problemas comunitários estavam resolvidos diante da rigidez da sua constituição e da extrema disciplina. Não era o tempo da indagação, sobretudo, talvez, por estarem, absolutamente e de forma definitiva, resolvidos os problemas metafísicos. O mago, então, era o chefe absoluto, e a obra de arte tinha o seu lugar. O homem de então não estava partilhando suas atividades em especialidades, e a obra de arte tinha assegurado o seu lugar. Vivia-se o mito. E com ele a vida. O homem era uma unidade, estava em tudo, e tudo nele. Indissolúvel. O artista era o mesmo que caçava ou curava. Não se conhecia o fenômeno da marginalidade, e a obra de arte tinha solenemente assegurado o seu lugar. Mas isso em outros tempos, os mitizados. Quando não se cogitava. Obviamente, numa estética, e menos numa ética da estética.

A medida que a comunidade vai-se demitizando, o fenômeno da marginalidade vai-se evidenciando. O homem já não é aquela unidade. Assiste-se a sua fragmentação, seu estralçamento. É quando, aos poucos, a obra de arte vai perdendo o seu terreno. Vai em busca de outros campos. É quando a arte vem ao encontro dos anseios mais altos do espírito, para compensar a perda irremediável daquele paraíso. É a consciência da perda definitiva do lugar do homem na terra e no cosmos. O mundo é seu exílio. A obra de arte começa a perdê-lo seu lugar. É a ânsia do infinito, através de normas. A pesquisa do nirismo. Ah! Escolas! Sintomas visíveis e significativos na manifestação estética. Em busca do estilo na vida e na arte. Porque o que era, em outros tempos, natural,

passa a ser sobrenatural, e as religiões vêm em socorro para racionalizar os problemas e propor-lhe, intelectivamente, solução. O que é a morte. O que era resolvido sensorialmente, antes, levava os homens a fazer de sua vida a sua religião. São os grandes tempos do paleolítico superior, do homem sumeriano, das dinastias egípcias pré-helênicas, dos antigos chineses, indús, cretenses, gregos, romanos e bizantinos, e das culturas pré-colombianas, e de certa forma as civilizações da Idade Média e da Renascença, sem se falar das populações primitivas da Oceania, Ásia e África, dizimadas com a assassina revolução racionalista do Ocidente.

Nos tempos que se lhe sucederam, os homens fizeram da religião a sua vida. Mas, mesmo assim, a obra de arte tinha, embora restrito e por vezes, o seu lugar na comunidade, apesar de reduzida à utilidade. A medida que a demitização se processa mais acentuadamente, e com ela a marginalidade crescente, a obra de arte começa a perder terreno para com o consumidor, e com ele o seu lugar. Mas, como na verdade, parecem existir criadores em qualquer tempo, a produção da obra de arte não sofre qualquer solução de continuidade. Assim, o primeiro e grande marginal das comunidades demitizadas, é o artista.

Vive-se o tempo da mais absoluta demitização, se é que isso pode ocorrer, admitindo-se uma religião da absoluta descrença. Tempos semelhantes aos do Renascimento, sem a imaginação, invenção e vocação para a vida destes últimos. Semelhança na investigação, que é o seu mito, seu estilo. Apenas. As conquistas, processos e conhecimentos científicos contribuindo nessas duas épocas, de maneira soberba em todos os campos. E as artes não constituem exceção. Não podem mesmo constituir exceção eis que é, das formas de conhecimento a mais sintética, porque nem abstrata nem concreta, co-real. A arte é a mais ampla e completa forma de conhecimento, que se tem conhecimento.

Mas de nada vale constatar tudo isso se a arte, como neste século, não tem lugar para si. Já que não é de se admitir que se recolha as mostras como as dos salões e bienais, ou outras que tais, com cocktails e outras mais. Não é de se

admitir tão pouco que seja destinada a pendurar-se em prego de parede de casa de grã-fino, aconselhado pelo decorador. Ou, ainda, amontoada, entre outras, tantas, num depósito de colecionador, aguardando a sua valorização. Onde, então, as obras de arte? A indagação, aliás, como qualquer outra, é deveras perturbadora. Por isso tão perturbador o nosso tempo, o das indagações. Típico e sintomático dos tempos do mito econômico.

Na verdade a obra de arte está, como todas as demais produções do mundo moderno, sacrificada, subjugada e subordinada aos dogmas da religião do dinheiro. Seria ingenuidade esperar o contrário, já que sua transação se opera no mesmo plano de crueldade que a do atleta, pelo passe a outra agremiação. Vive-se os tempos terríveis da desumanização, quando anda alto o preço da promoção e notoriedade. Mas só se distribui justiça a quem a reivindica. Apesar de tudo, de tudo, a obra de arte sossobra, e permanece além dos tempos, inexorável, inflexível, serena, perene, incorruptível. Independente. Auto-suficiente. É preciso apenas que seja revelada, para se fazer presente, dando-se-lhe o seu lugar. Diante das condições correntes, são muitos esses lugares, da praça pública à alcova, que é onde o homem comunga. Isso porque é preciso que a obra de arte cumpra ao lado de sua esteticidade, a sua função ética, que é a de se revelar para ser consumida. São os tempos da ética da estética.

mosaico

MOSAICO

GRAVURA BRASILEIRA NO ESTRANGEIRO • Foi inaugurada na União Pan-Americana, em Washington, sob o patrocínio do Itamarati, a exposição de gravuras em metal da gravadora Rachel Strosberg, juntamente com a mostra de pintores nipo-brasileiros do Grupo Seibi.

Estiveram presentes, além do Ministro Vasco Leitão da Cunha, o embaixador Juracy Magalhães, embaixador Ilmar Penna Marinho, o secretário geral da O.E.A. José Mora, o representante do BNDE junto ao BID Zeuxi Neves, a escultora Erna Neves, etc.

Após a exposição na União Pan-Americana, as gravuras serão exibidas em New York e na costa ocidental dos Estados Unidos.

FIGURAÇÃO E DESFIGURAÇÃO DO HUMANO • De tôdas as exposições internacionais que marcaram a temporada artística européia a mais importante foi sem dúvida a realizada no Museu de Gand sob o tema Figuração e Desfiguração do Humano. A principiari do realismo mais antigo até agora à Nova Figuração desde a arte mais clássica até a mais expressionista.

O setor contemporâneo foi sem dúvida aquele em que melhor se patentearam perante o público visitante as caracterizações mais opostas nas telas de Picasso, Villon, Delaunay, De Hirico, Marcoussis, Soutine, Rouault, Giacometti, Bacon e Germaine Richier.

AUMENTO DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE NOVA YORK • O Museu de Arte Moderna de Nova York já não dispunha de espaço para exibir o seu crescente acervo plástico. Tratou pois de aumentar a sua sede, construindo elegante fachada envidraçada, de ossatura metálica dando para um jardim-terraço lajeado onde colocar esculturas. Obra do arquiteto Philip Johnson.

Fêz bem a direção do MAMNY de assim agir, pois já está quase pronto o seu grande concorrente, o Museu Whitney de Arte Americana, obra dos arquitetos Marcel Breuer e Hamilton Smith. O novo prédio ergue-se na Madison Avenue.

EXPOSIÇÕES NACIONAIS • EM SÃO PAULO: Fundação Armando Alvares Penteado: Gravadores Holandeses Contemporâneos; Pintores e Gravadores Contemporâneos da Áustria. Museu de Arte de São Paulo: Bramante Bufoni; Pintores Franceses em São Paulo. Museu de Arte Contemporânea: Manuel Calvo. Galeria Dearte: Pellegrino. Galeria Atrium: Carlos Bastos; Anézia Pacheco e Chaves; Silva Costa. Vestíbulo do Teatro Ruth Escobar: Aloísio. Galeria São Luís: Luís Bueno d'Horta; Maria Polo. Galeria Astréia: Jenner Augusto; Pedro Tort; Album Debret. Casa do Artista Plástica: Yola Cintra. Galeria J.D.: Edelweiss; Norha Beltran. Aliança Francesa: Iracema Ardití. Associação Cristã de Mocos: Gabriela Dantès. Galeria Mobilínea: Elke Hering; Savério Castellano. Galeria Seta: Wesley Duke Lee; Manuel do Bonfim. Galeria Capela: Gilson. Novas Tendências: Guargiglia.

NO RIO: Museu de Arte Moderna: Tadeusz Kuliewicz. Galeria Bonino: Seoane, José Maria. Oca: Escola de Paris: Maria Helena Vieira da Silva; Franz Weissmann; Manuel Cargaleiro; Paul Szasz; Anna Shannan; José Escada; Ronald Abram. Galeria Barcinsky: Nina Barr. Petite Galerie: Genaro; Franz Weissmann.

EM CURITIBA: Biblioteca Pública: Gravura Brasileira Contemporânea.

LEILÃO DE OBRAS PRÓ-HOSPITAL ALBERT EINSTEIN • Realizaram-se nas noites de 9, 10 e 11 de junho os lances do leilão de obras de arte em prol do Hospital Israelita Albert Einstein, atingindo cento e oito milhões de cruzeiros. Dos quadros — todos eles doados — os que atingiram cifras mais altas foram o sde Portinari, Tarsila, Djanira e Bruno Giorgi. Eis a lista dos artistas cujas obras foram arrematadas: Manabu Mabe, Guilherme de Faria, Cláudio Kupe-man, Mira Schendel, Babinsky, Augusto Rodrigues, Carlos Scliar, Heitor dos Prazeres, João Sebastião, Ivan Freitas, Gisela Eichbaum, Dorothy Bastos, Zorávia Bettiol, Chaninha, Yolanda Mohalyi, Olga Abramson, Flexor, Guita Scharifker, Di Prete, Francisco Silva, Anatol Wladyslaw, Wakabayashim, Tarsila, Sílvio Jaguaribe

S.A. DECORAÇÕES EDIS

GRANILITA para: pavimentações, escadas, divisões de sanitários, etc.

REVESTIMENTOS de fachadas e interiores em granito artificial

Mosaico vidroso "VIDROTIL"

EXPOSIÇÃO PERMANENTE de: molduras, sancas, lareiras, etc. em Gesso

Sob projeto, executamos qualquer decoração em **GESSO e CIMENTO**.

FORROS FALSOS em **GESSO** de acôrdo com as exigências dos projetos.

Rua Aguiar de Barros, 59
(Começa em frente ao Cine Paramount) - Fone 32-2326
São Paulo — Brasil



INCORPORAÇÃO

VENDAS

**ADMINISTRAÇÃO
DE EDIFÍCIOS
EM CONDOMÍNIO**

SÃO PAULO - SANTOS

e

SÃO VICENTE



ADMINISTRADORA S/C

Rua Major Sertório, 349

6.º andar - Tel.: 35-7155

SÃO PAULO



Desenho de Genaro de Carvalho.

Ekman, Volpi, Léger, David Libeskind, Tran-Thô, Nelson Taperman, Naum Alves de Sousa, José Inácio, Trindade Leal, Vera Ilce Cruz, Raimundo de Oliveira, Maria Helena Chaturni, Isabel Pons, Alice Brill, Oswald de Andrade Filho, Felícia Leirner, Fernando Lemos, Jannyk Pagh, Paulo Rossi Osir, Kukushima, Cândido Portinari, Paolo Risone, Sheila Brannigan, Lasar Segall, Toyota, Picasso, Nicolas Vlavianos. Zulmira Lunardelli, José Antônio da Silva, Nerici, Maria Cecília Manuel Gismondi, Cariri, Carmélio Cruz, Ernst, Ademir Albuquerque, Mário Silésio, Santiago Americano Freire, Tiago, Suzanne Kutijel, Marianne Peretti, Maria Vitória, Jandira Waters, Okinaka, Caem Abras, Ana Narmack, Adão Pinheiro, Gilson, José de Dome, Reboló Gonzales, Emanuel de Araújo, Antônio Gomide, Jean Cocteau, Ubirajara, Regina Lúcia, Pedro Brando, Magnelli, Maria Polo, Paulo Chaves, Nelson Leirner, Renina, Djanira, Karoly Pichler, Udler Berco, Buffoni, Cidinha Pereira, Maria Antonieta Sousa Barros, Lívio Abramo, Flávio Shiro, Seoane, Cândido Portinari, Arnaldo Ferrari, Mella Salm, Mário Zanini, Milton Dacosta, Amélia Toledo, Arcangelo Ianelli, Gerda Brentani, Mitsutaka Kogure, Regina Silveira, Tereza

Nazar, Yola Cintra, Pedro Tort, Walter Levy, Clélia Cotrim Alves, Geraldo Décourt, Raquel Correia Vaz de Arruda, Sarah Ávila, Odetto Guersoni, João Suzuki, Lula Cardoso Ayres, Charlota Adlerowa, Mário Gruber, Efísio Putzolu, P. Parsifal, Norha Beltran, Agi Strauss, Baltazar da Câmara, Eduardo Iglézias, Francisco Amêndola da Silva, Hector Sapia, Ismênia Coaracy, João Rossi, José Ribeiro, Lisette Meinberg, Nicole Pauly, Wilton de Sousa, Rouault, Giselda Leirner, Krajcberg, Darel Valença, Aldemir Martins, Thomás Ianelli, Chagall, Clóvis Graciano, Marcelo Grassmann, Suané, Paulo Prado Neto, Aurora Karman, Gonzalo Ribeiro, Maria Bonomi, Bruno Giorgi, José Paulo Moreira da Fonseca Tomie Ohtake, Manêzinho Araújo, Odriozola, Di Cavalcanti, Darcy Penteado, Gerty Saruê Calabrone, Reynaldo Fonseca, Michiko Komatsu, Montez Magno, Flávio de Carvalho, Tarsila, Wellington Virgulino, Walter Levy, Mucci, Sílvio Oppenheim, Maria Leontina, Ernestina Karman, Isar do Amaral Berlink, Bassano Vaccarini, Heinz Kuehn, Niobe Xandó, Marina Caran, Renato Augusto de Lima, Zannotto, Aguilar, A. Colângelo, Augustin Urban, Anchises, Wilde W. Lacerda, Chen Kong Fang, Inês Ca-

merini, Leonard Franch Duch, Olímpio de Araújo Roberto Amorim, Wilda, Eleonora Zito.

BIENAL DE ARQUITETURA •

"Reunido na Bienal o Júri de Seleção do Instituto de Arquitetos do Brasil composto pelos arquitetos Plínio Croce, Ricardo Sievers e Donato Mello Jr., aprovou na secção de Arquitetura para figurar na Exposição Internacional de Arquitetos, parte brasileira, os trabalhos dos seguintes arquitetos: Decio Tozzi, Ariosto Mila, João Cacciola, Mário Zocchio, Cuno Roberto Maurício Lussy, Ruy Ohtake, Artur Lício Marques Pontual, Renato Primavera Marinho, José Ricardo Abreu, Waldemar Cordeiro, Leonardo Stuckert Fialho, Carlos Júlio Valente, Eduardo Corona, Ricardo Batalha Menescal, Wit-Olaf Prochnik, Telesforo Cristofani, Savério Andréa Felice Orlandi, Noemio Xavier da Silveira Filho, Manoel Roberto Siqueira de Figueiredo, Jeronimo Bonilha Esteves, Israel Sancovski, Pedro Paulo de Mello Saraiva, Ney Marcondes, Mauricio Ruck Schneider, Arnaldo Furquim Paoliello, Joaquim Guedes, Carlos Alberto Cerqueira Lemos, Eduardo Kneese de Mello e Luís de Lima Acioli.

Isentos de Júri por terem sido premiados em bienais anteriores: Roger Zmekhol e Marcello Accioly Fragelli".

1ª BIENAL URUGUAIA DE ARTE APLICADA •

A "Comisión Nacional de Turismo del Uruguay" criou e vai realizar em marco do corrente ano, em Punta del Este, a "1.ª Bienal de Arte Aplicada del Uruguay". Três países representar-se-ão no certame: Argentina, Brasil e Uruguai, exibindo cartazes, cerâmica, jóias, tapeçaria e tecidos estampados.

O arquiteto Luís Garcia Pardo, diretor da "1.ª Bienal de Arte Aplicada del Uruguay" convidou a Fundação Bienal de São Paulo, na pessoa de seu presidente, Francisco Matarazzo Sobrinho, para organizar a representação brasileira. A Diretoria da Fundação incumbiu dessa tarefa a secretária geral, Diná Lopes Coelho.



Edifício 5.ª Avenida — Avenida Paulista — São Paulo

BRISE-SOLEIL



DE ALUMÍNIO ANODIZADO

Nesta obra foram aplicados Brise-Soleil de alumínio anodizado



NOSSA LINHA DE PRODUÇÃO:

BRISE-SOLEIL, nos modelos:

- em "S", com características exclusivas que permitem absoluta vedação.
- em "ASA DE AVIÃO", com infraestrutura super-reforçada.
- gelosia de correr, com palhetas reguláveis.
- acionamento por comandos diretos ou de transmissão interna.
- escamas verticais ou horizontais — perfeito controle de luz e ar.
- uma solução adequada para cada caso.

Esquadrias de alumínio "AJAX"

- portas e janelas de correr, de abrir, maxim-ar, basculantes, projetáveis, fixas, guilhotina e qualquer outro tipo — em qualquer dimensão.
- construção sólida, em perfis de extrusão de alta resistência.
- sistemas inéditos de união dos perfis por encaixes — sem parafusos, auto-rebitagem e machos de conexão prensados internamente.
- guarnições de feltro e borracha.
- comandos de precisão e acessórios de metal cromado

INDÚSTRIA E COMÉRCIO



S/A

R. Cel. Albino Bairão, 161/177
Tels.: 93-6169 - 93-6160 - 93-8136
Caixa Postal 10.642 - São Paulo

Av. Rio Branco, 185 - 21.º and.
Conjunto 2117
Rio de Janeiro

REPRESENTANTES EM TODAS AS CAPITAIS DO PAÍS
Orçamentos sem compromisso. — Uma equipe de técnicos às suas ordens.



Luís Bueno d'Horta, Colagem.

MOSAICO VIDROSO "VIDROFIL"

PARA
REVESTIMENTOS
DECORAÇÕES E
PAVIMENTAÇÕES
EM EDIFÍCIOS

FONE: 32-2326



Vendas em São Paulo

S.A. Decorações Edis

R. AGUIAR DE BARROS, 59
SAO PAULO



Gilson Barbosa diante de uma de suas telas.

Recebido o regulamento do certame no dia 1.º de fevereiro, e devendo as obras estarem em Montevideu até 15 do mesmo mês, verificou a secretária ser impossível organizar júri de seleção para escolha de artistas de todo o Brasil. Convidou, por isso, pessoalmente, alguns de conhecida nomeada, em São Paulo, Bahia e Recife, solicitando a d. Rosalina Leão, chefe do setor de Artes Plásticas do Ministério das Relações Exteriores, que também selecionasse artistas do Rio de Janeiro.

É a seguinte, afinal, a representação brasileira:

Cartazes: Alexandre Wolner, Danilo Di Prete, Petit e Zaragoza, Rogerio Duarte, Wesley Duke Lee.

Cerâmica: Aldemir Martins, Américo Soares Braga, Angelo Taccari, Marina Calerno Raimo, Masumi Tsuchimoto.

Jóias: Caio Mourão, Livio Edmundo Levi, Márcio Mattar, Roberto Burle Marx, Walter Gomes Marques.

Tapetes: Bethy Monteiro Giudice, Jacques Douchez, Madeleine Ribeiro Colaço, Manabu Mabe. Norberto Nicola, Rubem Dario H. Bittencourt, Genaro de Carvalho.

Tecidos: Alice Brill, Antonio Maluf, Eva Fernandes, Maria Celia A. Calmon, Oly Reinheimer, Paulo Becker, Solange Escosteguy, Walter Bacci.

A "Comisión Nacional de Turismo del Uruguay", outorgará os seguintes prêmios:

Grande prêmio \$ 15.000
(pesos uruguaios)

1.º prêmio \$ 8.000

2.º prêmio \$ 5.000

3.º prêmio \$ 3.500

Além desses poderá haver prêmio de aquisição, a exemplo do prêmio "Fundação Bial de São Paulo", de 6.000 pesos uruguaios, instituído pelo sr. Francisco Matarazzo Sobrinho.

RESULTADO DO CERTAME DE PUNTA DEL ESTE. O júri que

analisou as peças remetidas e aceitas na Primeira Bienal de Artes Aplicadas do Uruguai, realizada em Punta del Este, laureou os seguintes artistas brasileiros: Roberto Burle Marx, com o Grande Prêmio; Norberto Nicola, com o Prêmio Bienal de Córdoba; Paulo Backer, com o Prêmio Figari; Amélia Amorim Toledo, com o Prêmio General Electric.

LULA CARDOSO EM SÃO PAULO

Estêve muito às pressas em São Paulo o pintor pernambucano Lula Cardoso Ayres. O sr. e a sra. Clóvis Felipe Olga puseram-lhe às ordens os salões do palacete da rua Hungria para que ali Lula organizasse uma exposição rápida, quase instantânea de seus últimos quadros adquiridos por colecionadores paulistas.

Assim foi possível se ter uma impressão rápida da atual maneira do pintor de casas-grandes, mocambos e ambientes coloniais da terra de Jorge de Albuquerque e Maurício de Nassau. A última forma de Lula diz respeito a profundas perspectivas de interiores, com tal sensação estereoscópica que se diria que o artista inventou, plásticamente, um novo recurso de "trompe-beil".

CARTAZ DA VIII BIENAL

O júri de seleção e premiação do cartaz para a próxima Bienal de Arte de São Paulo, constituído por Geraldo Eulálio Nascimento e Silva, ministro conselheiro da embaixada do Brasil em Londres, Geraldo Ferraz, crítico de arte, Júlio José Franco Neves, vice-presidente em exercício do Instituto dos Arquitetos do Brasil, Lúcio Grinover, Presidente da Associação Brasileira de Desenho Industrial e Iolanda Mohalyi, artista indicada pela Associação Internacional de Artistas Plásticos, atribuiu o primeiro prêmio (de Cr\$ 500.000) ao cartaz de autoria de Dércio Bassani; e concedeu men-

ções honrosas aos cartazes de Danilo Di Prete e de Acácio Nogueira de Assunção.

PORTUGAL NA VIII BIENAL • Para o prêmio deste ano, Portugal reservou-nos uma exposição de grande interesse, sobretudo do ponto de vista histórico, da evolução da arte moderna naquele país: a sala especial de Almada Negreiros. Pintor inúmeras vezes laureado em sua terra e no estrangeiro, Almada Negreiros é um veterano dos tempos polêmicos do modernismo, tendo exercido ponderável influência. O seu nome e a sua obra, mais do que os de Amadeo Sousa Cardoso, que viveu quase sempre em Paris e morreu cedo, em 18, está ligado com o de Santa Rita Pintor e o de Sara Afonso à história da emancipação das artes na península ibérica. Ele foi um chefe de fila inclusive em literatura ao tempo da revista Orfeu, junto com Fernando Pessoa, Sá Carneiro, Raul Leal, etc.

ASSOCIAÇÃO DE ARTISTAS DE ARTES VISUAIS • Presidente João Rossi; 1.º Vice Presidente, Fernando Lemos; 2.º Vice Presidente, Armando Ferrari; Secretário Geral, Bernardo Castelo Branco; 1.º Secretário, Paulo Chaves; 2.º Secretário, Gerson Knispel; 1.º Tesoureiro, Nicolas Vlavianos; 2.º Tesoureiro, Maria Bonomi; Diretor de Propaganda, Anatol Wladislau; Suplente, Yutaka Toyota; Diretor de Relações Públicas, Mirian Chiaverini; Suplente, Tomoshige Kusuno.

CONSELHO DELIBERATIVO: Gontra Guanaes Netto, Aguilar, Alcy Xavier, Renato Luis, Jannik Pagh, José de Campos Montes, Itajahi Feitosa Martins, Mario Gruber, Trindade Leal, A. Peixoto, Isabel Rossi, Lothar Charoux, Kurt Hollander, Vicente Di Grado, Alfredo Mucci, Tereza Nazara Nazar, Donato Ferrari, Manoel Martins, Suishem Takahashi, Kichizaemon Takahashi.



Maria Palo.



"CELM" Companhia Equipadora de Laboratórios Modernos

AVENIDA 9 DE JULHO, 1217 — TELEFONE: 33-6503
END. TELEGRAFICO: EQUIPADORA — SÃO PAULO

FOTÔMETRO DE CHAMA "EEL"

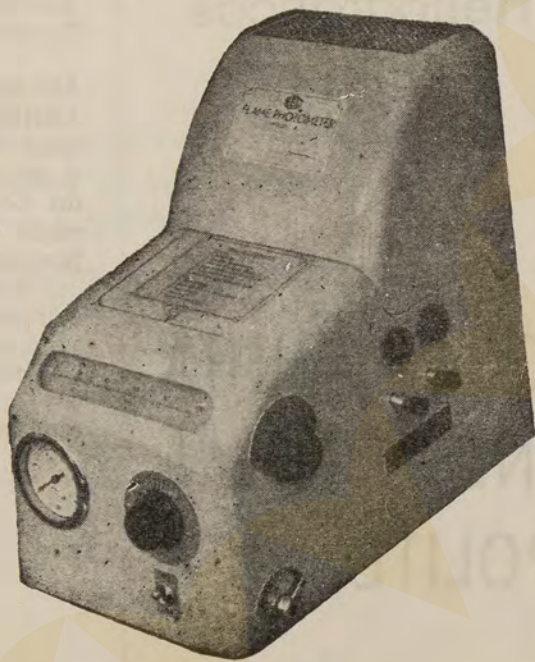
(Evans Eletroselenium Ltd — London)

Para análises rápidas e precisas de sódio, potássio, cálcio e lítio.

Eficiente nos resultados

Manêjos simples

Construção sólida



Econômico: O custo da análise se reduz substancialmente em confronto com o processo clássico

EM USO NAS PRINCIPAIS INDÚSTRIAS DE CERÂMICA DE VIDRO

"C. I. P."

Papéis
Heliográficos
e Vegetais

Máquinas
Heliográficas

COMPANHIA INDUSTRIAL POLITÉCNICA

AV. PROF. CELESTINO
BOURROUL, 730 — FONE:
52-1229 — CX. POSTAL, 7215
END. TEL. "HELIOCIP"
SAO PAULO

Séde Provisória: União Brasileira dos Escritores.

CONSELHO FISCAL: Tereza Nazar, A. Peixoto, Gontrã Guanaes Netto, Lothar Charoux, Isabel Rossi.

Posteriormente nomeou-se uma Comissão de Admissão de Novos Sócios, composta dos seguintes artistas plásticos: Mario Gruber Correia, Trindade Leal, Donato Ferrari, Vicente Di Grado, Jannik Pagh.

A Associação está estabelecendo convênio com a UBE, a fim de usar amplamente sua séde para as atividades sociais, incluindo auditório, biblioteca, bar e restaurante.

EXPOSIÇÕES ESTRANGEIRAS •

MÉXICO: No Instituto Nacional de Belas Artes (Sala Internacional): Desenhos e gravuras de Marcelo Grassmann.

FRANÇA: Salão Comparações no Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris. Galeria Chardin: Jacques Ratier. Galeria Abel Rosenberg: Rabinowitz. Galeria Urban: De Renoir a Lorrain. Galeria Isy Brachot: Dali, Labisse e Delmotte. Galeria Ror Volar: Ellen Logeais. Galeria Coard: Rottner.

SUIÇA: Basileia. Balerie Beyeler: Léger.

ITÁLIA: Veneza. Galleria Canale: Brunner. Roma: Galleria Aca: Ke- arney.

AUSTRIA: Viena. Galerie Synthese: Tomshinsky.

ARCOS E CONVENTO DE SANTA

TEREZA • O govêrno da Guanabara visando defender e conservar o patrimônio artístico dos arcos e do Convento de Sta. Tereza, cuja visão vem sendo continuamente prejudicada pelo crescimento vertical do paredão imobiliário, aprovou projeto de alinhamento relativo à urbanização do bairro da Lapa, providência que vem de encontro à defesa paisagística daqueles monumentos.

AS CÔMODAS DE SABARÁ • O Poder Judiciário de Minas Gerais determinou busca e apreensão de duas cômodas do século XVIII, da Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Sabará, as quais haviam sido vendidas pelo respectivo Vigário, por um automóvel usado e três milhões de cruzeiros pagos a prestações.

Tratando-se de peças valiosas da mobiliária colonial mineira, previamente tombadas pela Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, do Ministério da Educação e Cultura, não podiam ser vendidas nem trocadas, a exemplo do que ilegalmente têm feito muitos párocos e Irmandades do interior, constantemente assediados por intrujões que se dedicam ao comércio ilícito de antiguidades.

A volta à Igreja do Rosário das belas cômodas de que foi desfalcada, servirá de escarmento para que pessoas desprevenidas não mais se envolvam em negócios escusos, como êsse do desvio de peças de arte religiosa antiga, as quais não se destinam a enfeitar casas de ricos que possam comprá-las, mas a permanecer nos templos e Museus de Arte Sacra, como o da Bahia, digno de receber imitação em Minas Gerais, Pernambuco e Maranhão, por exemplo.

PRESERVAÇÃO DAS OBRAS DE

TOULOUSE-LAUTREC • 200 obras de Toulouse-Lautrec serão preservadas, graças ao grito de alarme que Michel Tapie, perito em arte moderna de renome mundial e seu primo, o marquês de Anselme deram. Ambos revelaram que as obras guardadas no palácio de Albi, construído no século XX no sul da França, estão em perigo de estragar-se rapidamente porque a galeria não tem sistema de calefação.



Inimã.



Wega, Auto-Retrato, óleo, 1965.

"Ficamos escandalizados e horrorizados quando soubemos o risco que estavam correndo as pinturas", disse o sr. Tapie. "Agora entramos em entendimentos com 140 dos melhores pintores da França e lhes pedimos que contribuam com um quadro cada um para salvar a coleção".

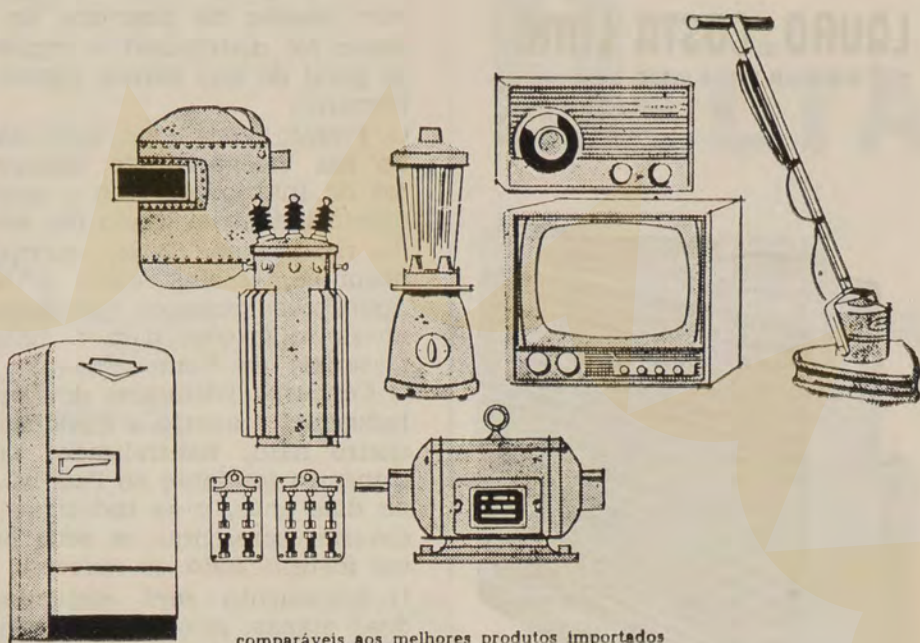
A espantosa coleção de pinturas que resultará dessa contribuição será posta à venda em Paris no fim de novembro. Como Picasso, Dali e Chagall se incluem entre os contribuintes, espera-se que as vendas não apenas sejam uma das maiores do ano, mas também rendam dinheiro suficiente para dotar o palácio de Albi de modernos sistemas de ar condicionado.

FORMIPLAC PATROCINA CONCURSO DE DESENHO INDUSTRIAL

• A Escola Superior de Desenho Industrial lançou a 17 de agosto passado, sob o patrocínio da Companhia Química Industrial de Laminados, fabricantes de Formiplac, um concurso destinado a incentivar a prática do desenho industrial através da procura de soluções técnicas e formais na aplicação de produtos que utilizem qualquer material da linha de fabricação da firma patrocinadora.

O lançamento do concurso foi feito na sede da própria Escola (entrada pela Rua do Passeio, 82), quando também foi inaugurada uma exposição de objetos que deram idéia aos concorrentes dos trabalhos que foram apresentados.

Houve duas espécies de trabalhos, conforme se especifica abaixo, cabendo ao melhor projeto um prê-



comparáveis aos melhores produtos importados

PAPEL ISÓGENO (fish-paper)
PAPEL E PAPELÃO PRESSPAHN
FIBRA INDUSTRIAL

ADAMAS

A ADAMAS vem suprimindo o mercado nacional de produtos de largo uso nas indústrias elétricas e eletrônicas:

Papel Isógeno (fish-paper), Papel e Papelão PRESSPAHN e Fibra Industrial, os quais vinham sendo importados de diversas fontes do exterior. Estes produtos, pelo seu alto poder isolante e pelas ótimas qualidades mecânicas que apresentam, são comparáveis aos melhores de procedência estrangeira.

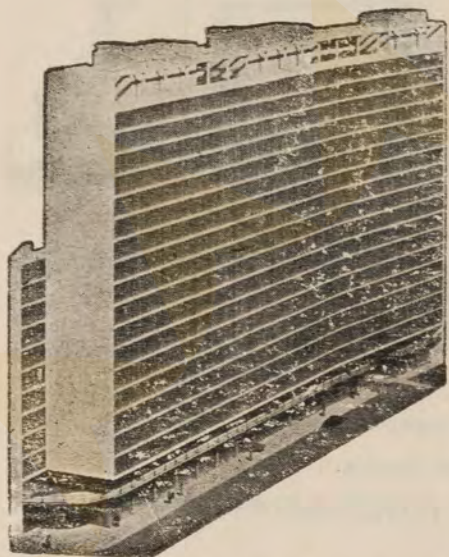


CONSULTE-NOS, SEM COMPROMISSO

Adamas do Brasil s.a.

Av. 9 de Julho, 40 — 14.º andar — Telefone: 36-7167 — São Paulo

LAURO da COSTA LIMA
ASSOCIADOS S/C



Projeto: Arq. Lauro da Costa Lima

Construção
de edifícios
comerciais,
industriais e
residenciais

Rua Major Sertório, 349
6.º andar - Tel.: 35-7155
SÃO PAULO

mio de 1 milhão de cruzeiros para cada categoria, além de prêmios menores de 100 mil cruzeiros para todos os projetos selecionados.

Por ocasião da abertura do concurso foi distribuído o regulamento geral de que damos alguns pormenores:

O Prêmio Formiplac será conferido nas categorias de Equipamentos de Interiores (todo e qualquer objeto industrial usado em interior de residências, lojas, escritórios, hospitais, escolas etc.) e Novas Aplicações (projetos que indiquem novas utilizações para a linha de materiais da Companhia).

O Concurso Formiplac de Desenho Industrial é aberto a qualquer brasileiro nato, naturalizado, ou estrangeiro residente no País há mais de dois anos, e às indústrias, que deverão apresentar os seus produtos identificando os autores.

O julgamento será efetuado em duas etapas: seleção e julgamento. A Comissão de Seleção escolherá os cinco melhores projetos de cada categoria e a Comissão de Julgamento escolherá o primeiro de cada uma, podendo ainda conferir Certificados de Bom Desenho a outros projetos que julgar merecedores. Todos os selecionados serão expostos, inicialmente na Guanabara e posteriormente em outros Estados.

Os trabalhos concorrentes devem ser enviados até o dia 9 de dezembro de 1965 para a Comissão Organizadora do Concurso Formiplac de Desenho Industrial — Rua Evaristo da Veiga, 95 — Rio — GB. É indispensável que venham acompanhados de ficha de inscrição a ser distribuída pela Secretaria Executiva do Prêmio no dia do lançamento do Concurso ou mediante

pedidos, após o lançamento, ao endereço acima.

Os projetos enviados devem constar do seguinte: **Desenho técnico:** em pranchas de tamanho mínimo NBA4 e máximo NBA0 não há limite para o número de pranchas, executando o candidato a quantidade que julgar conveniente ao bom entendimento de projeto: em cópias heliográficas em número de uma para cada prancha. Memorial descritivo, dactilografado em papel tamanho NBA4. O concorrente que desejar poderá anexar outros elementos de informação sobre o projeto.

A Companhia Química Industrial de Laminados custeará os protótipos dos projetos selecionados, caso os orçamentos sejam aprovados.

A Comissão de Seleção será composta de seis membros: dois da ESDI, um da ABDI, um do IAB, um do MAM do Rio e o último da Companhia. A Comissão Julgadora terá constituição idêntica, representando as mesmas entidades mas não podendo ser as mesmas pessoas, salvo o representante da firma.

Os prêmios serão entregues durante a realização da Exposição Formiplac no Desenho Industrial, em dia previamente marcado pela Secretaria Executiva.

UM PROBLEMA MUNDIAL: HABITAÇÃO POPULAR • Sômente aquele que compulsa exemplares de jornais e revistas editados em várias partes do mundo, é que na realidade se dá conta do gigantismo da tarefa que desafia a boa vontade e compreensão dos governantes para solução do problema mundial da habitação popular. O problema é tão agudo no Bra-



O pintor Moby, que regressa à Escandinávia, diante de uma de suas telas.



Marcelo Grassmann, 1965.

sil como em outras partes do mundo.

O Brasil, entre 1958 e 1960, apresentou um ritmo de crescimento econômico maior que o das demais nações latino-americanas, mas, em 1962, esse impulso diminuiu.

Como consequência geral, países com economia tão precária apresentam sérias dificuldades e graves problemas de habitação e saúde. Uma pobreza aflitiva se aglomera ao redor dos grandes centros urbanos e nêles se enquistam.

Ainda que conhecidas sob diversas denominações — muitas delas de origem popular e que refletem, gráficamente, suas características, tais como “vilas miséria”, “bairros de pára-quedistas” ou “bairros de tira-e-bota” — esses bairros improvisados continuam surgindo praticamente em todas as grandes cidades da América Latina. Em muitos casos, o problema se agrava em virtude da crescente migração da população rural que abandona as precárias condições de vida no campo em busca de uma vida melhor na cidade, fato que também demonstra a necessidade de se executarem adequadas reformas estruturais no setor agrícola, sobretudo, em relação ao sistema da propriedade da terra.

Na Colômbia, quatro são as cidades mais atingidas pela expansão dos tugúrios: Barranquilla, Buenaventura, Cali e Cartagena. Calcula-se que, em Buenaventura, 80% da população vive nesses bairros improvisados.

No Chile, os moradores das “poblaciones callampas”, ou os que ocupam casas de cômodos, ranchos, “rucas”, choças e outras habitações semelhantes, aumentaram de uns 10%, em 1952, a 14% em 1960.

A população das “barriadas” de Lima, no Perú, que, em 1940, repre-

sentava uns 10% da população global da cidade, chegou, em 1961, aos 21%, e a proporção ainda era mais alta em algumas outras cidades peruanas.

Em 1952, na capital mexicana, 14% da população vivia em “colônias proletárias”. No Uruguai, a mostra nacional de habitações calculou que, em princípios de 1963, havia cerca de 30 mil moradias urbanas em “conventillos, cantegriles e rancherios”, que serviam de abrigo a umas 100 mil pessoas. Finalmente, de acordo com o censo de 1950, 17,4 por cento das moradias de Caracas foram classificadas como “ranchos”, habitações improvisadas e similares.

Estas e outras cifras, mostram “a gravidade do problema habitacional que, na região se caracteriza essencialmente pela falta de moradias normais (casas e apartamentos) para uma proporção importante da população”. Na América Latina, “setores importantes da população não dispõem sequer de uma moradia de mínima estrutura satisfatória e tiveram que improvisar refúgios e albergues de qualquer tipo; nos países industrializados o problema é diferente, já que a quase totalidade da população tem padrão de vida mais elevado.

Em contraste, várias capitais sul-americanas apresentam decepcionantes estagnações.

As estatísticas sobre a construção nas cidades argentinas, e em Montevideu, mostram uma redução muito considerável.

Se as estatísticas refletem uma realidade, “a situação habitacional deve ter-se agravado seriamente, pois o aumento da população, ou, melhor dizendo, o número de lares tem sido maior que o aumento das construções.

DELTA

Montagens
Industriais Ltda.

- Montagens
em geral

- Instalações
industriais

Para qualquer tipo
de indústria

Rua Sen. Paulo Egídio, 72
2.º andar - s/210 - S. Paulo



exposição e vendas:

rua augusta, 762 a 768

fone: 34-8718

fábrica:

rua dona adma jafet, 92

fone: 34-2859

dinucci

decorações
de
interiores

representantes nos estados

É provável que a diminuição no volume da construção residencial "haja contribuído para agravar o desemprego"; e as "variações violentas no ritmo de construção de moradias de um ano para outro devem ter influenciado a renda e o produto bruto, no sentido de imprimir-lhes oscilações cuja magnitude haveria dependido do enfraquecimento que as outras forças dinâmicas da economia hajam determinado".

Em termos gerais, o problema habitacional "agravou-se substancialmente em cifras absoluta e proporcionais" na década de 1950. O estímulo da ajuda externa no período 60/64 "provavelmente melhorou a tendência descendente dos níveis habitacionais", mas "não se logrou deter a tendência negativa que predominou na década".

Nas estimativas da América Latina, o cálculo dos déficits habitacionais acumulados tem-se limitado geralmente à necessidade de repôr as moradias consideradas inaceitáveis por conformação estrutural e os materiais empregados na construção. Não se tem empregado critérios uniformes para chegar a tais conclusões, que, normalmente só refletem no número de moradias existentes na data do último censo. Assim, por exemplo, no cálculo para 1951, feito pela União Pan-americana, o déficit de 19 milhões de unidades estava constituindo de tais construções que não estão à altura da dignidade humana e que é obrigatório demolir". Em 1962, o déficit global da habitação urbana foi estimado pelo Banco Interamericano de Desenvolvimento em cerca de 14 milhões de unidades. Apesar das limitações registradas, as estimativas assinalam que os déficits habitacionais existentes "são vultosos, que haviam aumentado no último decênio e que sua absorção, em prazo curto, está fora das possibilidades econômicas de todos os países". Em consequência, a po-

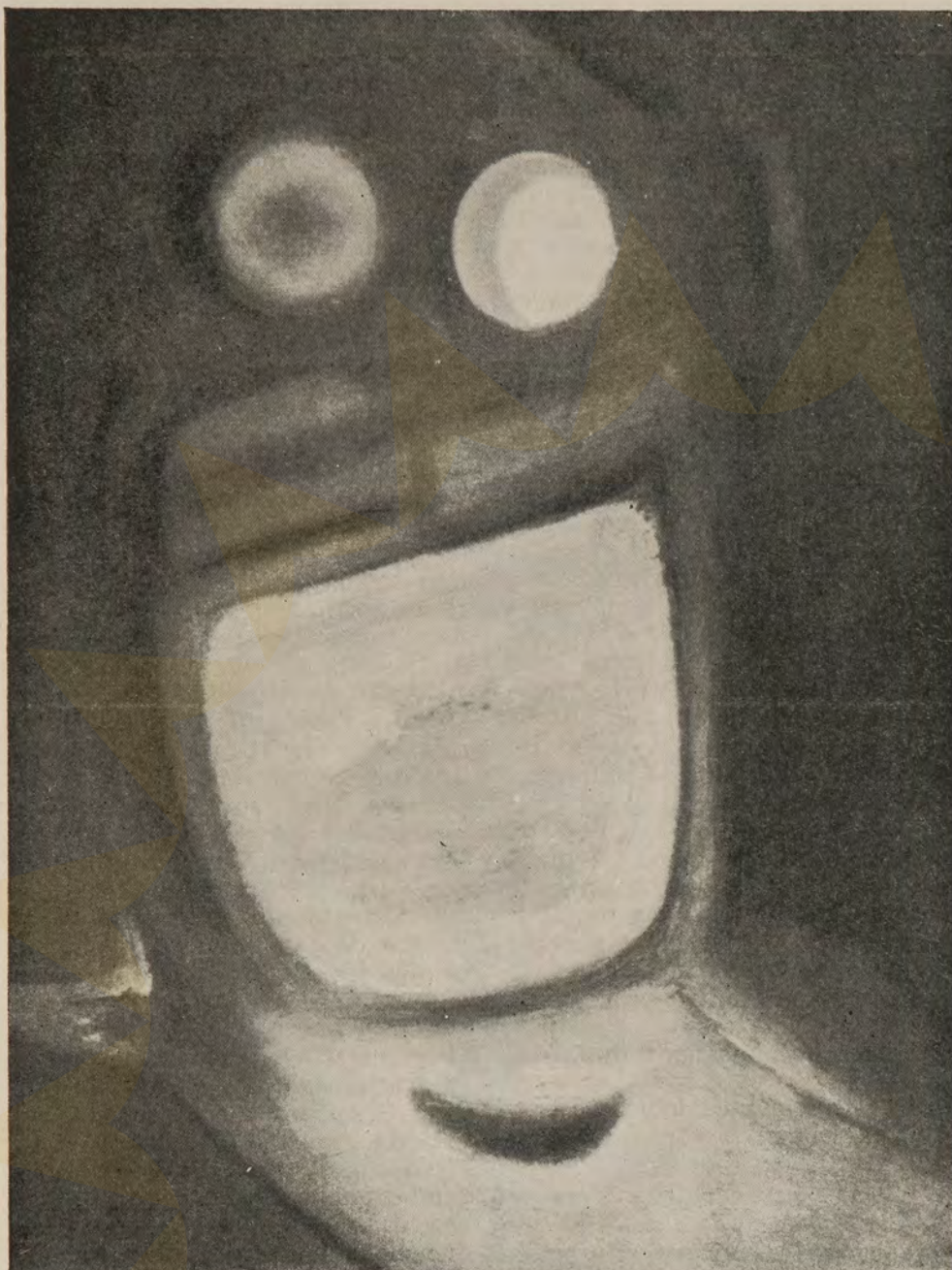
lítica habitacional deverá estudar, a) — a mudança de objetivos na política de habitação, a qual, em lugar de considerar a absorção em breve prazo dos déficits habitacionais existentes, o que é evidentemente impraticável em virtude do montante dos recursos necessários — tende a considerar, na atualidade, como meta a construção de certo número mínimo de moradias, de acordo com as necessidades determinadas pela formação de novos lares e mais a substituição gradual das moradias existentes; o acelerado deslocamento da população do campo para as cidades significou ademais uma mudança substancial nos hábitos de vida de seus integrantes e, em consequência, exigências maiores em matéria de habitação e b) — a experiência de vários países no período 1960-63 reafirma a capacidade da população latino-americana, em que pese o seu baixo nível de renda, para economizar importâncias surpreendentemente substanciais, movida pelo incentivo de obter empréstimos para a compra de moradias; c) — a possibilidade de aproveitar a mão-de-obra subutilizada através da eficaz aplicação dos sistemas, de autoconstrução e ajuda mútua.

ATIVIDADES DO ITAMARATI NO EXTERIOR • A ação dinâmica do Conselheiro Vasco Mariz, à frente da Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, merece registro.

O Boletim Informativo daquele importante setor da Casa de Rio Branco, dá-nos as seguintes notícias: Apreciando a "Exposição Brasileira em Viena" o crítico Kristian Sottriffer observa, que o Brasil conhece uma verdadeira arte "moderna" desde a última guerra e que empreendeu esforços especiais ao criar, em 1951, os grandes museus do Rio de Janeiro e São Paulo e a Bienal de São Paulo, concorrente da



Bramante Buffoni, "Domingo no litoral", óleo, 1962.



Maria Cecília em Ribeirão Preto — A artista, que já conquistou vários prêmios e foi uma das fundadoras do “realismo mágico”, apresentou 20 quadros a óleo nos quais predominam torturadas fachadas de casas, arcos e luas. Tendo já realizado exposições individuais no Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Petrópolis e Taubaté, e participando de coletivas em quase todas as principais cidades brasileiras, inclusive Ribeirão Preto, Maria Cecília se apresentou pela primeira vez individualmente nesta cidade.

de Veneza. Hoje, continua o crítico, a pintura brasileira se equipara à dos principais países do mundo.

A Exposição “Arte Brasileira Contemporânea” organizada pelo Departamento Cultural do Itamarati e que se realiza em Viena, obteve a maior divulgação possível nos meios jornalísticos, cinematográficos e da crítica especializada do país, principalmente devido ao entusiasmo do Embaixador Mário Gibson Barbosa.

Uma exposição de cerâmica de Luiza Prado foi inaugurada no Centro

Brasileiro de Cultura de Santiago, sob o patrocínio da Divisão de Difusão Cultural do Itamarati. A mostra constou de 80 peças, entre jarros, azulejos, esculturas e mesas, que despertaram grande curiosidade pela temática e qualidade. A artista mereceu do “Diário Ilustrado” de Santiago, o seguinte elogio: — “Luiza Prado é a maior artista da região Riograndense, onde fundou uma renomada academia de cerâmica”. No jornal “Las Últimas Noticias”, sob o título “Cálida mensagem trazem as Cerâmicas”, Luiza Prado é vista como “uma artis-



Incorporação
Administração
Vendas

Edifícios
em
Condomínio

SÃO PAULO — SANTOS
SÃO VICENTE



**ADMINISTRADORA DE
IMÓVEIS Ltda.**

Rua Major Sertório, 349

2.º andar - Tel.: 35-7155

SÃO PAULO

ta que reflete profundamente o caráter e a graça da "Mulher" brasileira.

O Consulado do Brasil em Berlim comunica que foi inaugurada, com grande sucesso, a exposição fotográfica "Itinerário da Infância", de Alécio de Andrade, no Instituto Oficial para a Arte Gráfica, Imprensa e Publicidade. A mostra, patrocinada pela Divisão de Difusão Cultural do Itamarati foi muito elogiada pela direção do Instituto e pela imprensa local.

A "VI Exposição Internacional de Pinturas Infantis" de Tóquio, no Japão, realizou-se entre os dias 25 e 30 de janeiro, sob o patrocínio da "Jidoga Hijakunin Kai".

O Departamento Cultural e de Informações do Itamarati recebeu o regulamento desse certame:

1) os candidatos devem ter menos de 15 anos de idade; 2) os trabalhos podem ser feitos em aquarela, a óleo, a pastel, a lápis ou em madeira; 3) o motivo é à escolha do candidato e cada criança só poderá apresentar um trabalho; 4) Cada criança deve identificar seu trabalho (nome, idade, endereço, nome da escola e ano escolar).

A "International Society of Plastic and Audio-Visual Arts" (ISPAA) do Japão patrocinou, exposições dos artistas brasileiros Sanson Flexor, Raul Pôrto e Wesley Duke Lee, na Galeria Nunu de Osaka, e no Museu de Arte Homma de Sakata. Foi, também, exibida, na seção de arte audio-visual da ISPAA, uma

mostra de poesia visual, semiótica e concreta, com obras de: Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, José Lino Grunewald, Ronald Azeredo, Pedro Xisto, Edgar Braga, Mário da Silva Brito, Eusébio Oliveira, João Adolfo Moura, Alcides Pinto, Dora Ferreira da Silva, Roberto Thomas Arruda e L. C. Vinholes.

A "ISPAA" que, desde sua fundação, conta com a participação e apoio de artistas brasileiros, tem por finalidade principal "congregar artistas de todas as correntes das artes modernas do nosso tempo (pintura, escultura, música e poesia) e promover amplo intercâmbio cultural baseado no incondicional respeito pela criação individual". Para isso, realizou exposições de artistas brasileiros em várias cidades do Japão, e fez editar em japonês e inglês, catálogos com fotos e biografias de Wesley Duke Lee, Sanson Flexor e Raul Pôrto, que foram enviadas a todas as organizações e particulares interessados em arte do país.

Vai ser realizado o Concurso Internacional de Desenho e Pintura de Crianças, entre 5 e 15 anos de idade, na cidade de Forte dei Marmi, na Itália. Os trabalhos deverão ser enviados a essa cidade até 15 posição infantil tem o objetivo de incentivar o interesse pela criança. Os nomes dos autores deverão estar em envelope fechado, acompanhado das seguintes indicações: — de abril do ano próximo. Esta ex-

Nome completo, data de nascimento, endereço, a Escola o ano escolar que o menino (ou menina) frequenta, em folha datilografada, para identificação posterior à premiação. Desenho ou pintura não deverá exceder de 20 cm x 30 cm. O exame dos trabalhos será feito por uma Comissão presidida pelo professor e famoso escultor Arturo Dazzi. A criança premiada será convidada a ir a Forte dei Marmi. A Divisão de Difusão Cultural do Itamarati receberá os trabalhos a serem enviados até a data de 10 de fevereiro de 1966.

A II Bienal Americana de Gravura (Chile) conferiu três prêmios à representação brasileira. Roberto de Lamônica recebeu o Grande Prêmio "Eduardo Frei"; — o Prêmio "Sociedade Amigos do Museu de Arte Contemporânea" ao conjunto do Brasil; e o Prêmio "Instituto Extensão de Artes Plásticas" (aquisição) a Luiz Artur Piza. O Prêmio concedido pelo Brasil, com a feliz denominação de "Oswaldo Goeldi", coube a Roser Bru, considerado o melhor gravador chileno. O conjunto brasileiro foi organizado pela dra. Carmen Portinho, diretora Executiva do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Obteve grande êxito a mostra anual da Escolinha de Arte da Missão Cultural Brasileira em Assunção (Paraguai). O prof. Abelardo de Paula Gomes chefe da Missão Cultural Brasileira, discursou na abertura da Exposição, e exaltou o papel destacado do artista brasileiro, prof. Augusto Rodrigues, na fundação dessa Escolinha e os cursos que ele ministrou quando deu início às atividades culturais nos meios infantis da Capital paraguaia. A sra. Olga Blinder de Schwartzmann, diretora da Escolinha, agradeceu o auxílio dado pela Missão Cultural Brasileira.

Foi muito apreciada a exposição da gravadora Maria Lúcia Fraga, em Assunção, com o patrocínio da D.C. do Itamarati. O gravador Lívio Abramo, diretor da Seção de Artes Plásticas da Missão Cultural Brasileira, no Paraguai, em discurso à abertura da mostra, ressaltou a necessidade de maior intercâmbio através de artistas e suas obras.

Frank Schaeffer realizou com grande sucesso, exposição de pintura a "óleo" e "gouache" na Galeria "Cândido Portinari" do Centro de Estudos Brasileiro em Lima (Peru). Frank Schaeffer foi convidado a ministrar na Escola Nacional de Belas Artes do Peru, um Curso intensivo sobre Pintura, de caráter prático a professores e alunos de todos os níveis. A imprensa peruana não regateou elogios à obra de Frank Schaeffer.



Pintura de Flávio Motta no Museu de Arte — Cerca de 25 quadros à óleo de autoria de Flávio Motta, foram exibidos na pequena sala de exposições periódicas do Museu de Arte, de 5 de agosto a 5 de setembro.



Pablo Picasso, "O Atleta",
pintado em Horta de Ebro
no verão de 1909. Acervo do
Museu de Arte de São Paulo.

A PROPÓSITO DO ARTIGO: "PROBLEMAS PLÁSTICOS DA ARQUITETURA MODERNA" (v/HABITAT 76) / arq. Luigi Fiocca • Aquê-
le artigo pretende ocupar-se ex-
clusivamente dos valores estéticos
da arquitetura; ao comentá-lo,
procuraremos, na medida do pos-
sível, manter o mesmo tipo de aná-
lise. Acreditamos no entanto, como
diz Benedetto Croce, que: "a ver-
dadeira crítica estética coincide
com a verdadeira crítica histórica
da "obra de arte"; queremos dizer
que, se o valor estético da obra de
arte pode ultrapassar sua contin-
gência histórica, a significação es-
piritual, a riqueza humanística
dessa obra está intimamente ligada
ao contexto histórico particular de
um lugar de uma época.
No artigo citado, Spanudis encon-
tra uma sistematização interes-

sante para as qualidades do espaço
arquitetônico ideal, caracteriza-o
por ser: funcional, estético e signi-
ficativo; é em torno desta última
e importante qualidade que gira o
artigo comentado e a nossa preo-
cupação. Segundo explica aquele
autor, num lirismo otimista, o es-
paço arquitetônico significativo é
aquele em que o homem desejaria
permanecer para sempre, capaz de
fazê-lo feliz, capaz de responder às
suas necessidades metafísicas; é
uma imagem muito feliz; como ar-
quiteto, porém, preferimos outra
linguagem, que seria: "espaço sig-
nificativo" aquele que exprime
através de uma estética um senti-
mento próprio da vivência a que
se destina, aquele espaço cuja ex-
pressão conduz os indivíduos ao
estado de espírito propício às suas

funções. Conseguir-lo é uma aspira-
ção da arquitetura.

Numa análise severa apontam-se as
limitações das correntes formado-
ras da nossa arquitetura: o orga-
nicismo de F. L. Wright e o fun-
cionalismo de Le Corbusier, princi-
palmente. Concordamos em que
suas soluções não são completas
ou definitivas, o que aliás dificil-
mente podia acontecer no seu pio-
neirismo; porém a sua contribuição
é grande, não só no resultado plás-
tico, mas principalmente por lan-
çar as bases do pensamento mo-
derno para a arquitetura quando
ainda existem estilistas, fazedores
de arquitetura decadente.

Fala o artigo numa produção ar-
quitetônica imitativa da pintura e
da escultura expressionista. No en-
tanto, a análise das técnicas cons-
trutivas mostra que somente nas

Paul Gauguin, "Pobre pescador", pintado durante a segunda e última permanência em Tahiti. Acervo do Museu de Arte de São Paulo.



últimas décadas, o aproveitamento do concreto armado tornou possível a "arquitetura de formas", que vamos chamar de "escultórica"; neste caso haveria atrazo da libertação criativa arquitetônica em relação à pintura, e não propriamente imitação. Além disso, acredito que se não perdermos de vista a complexidade total da concepção arquitetônica, é artisticamente lícito que uma arte plástica ofereça tema para pesquisa em outra arte. Aquêlê artigo se empenha numa crítica histórica da arquitetura, que, em resumo, apresenta como exemplos de "espaço significativo realizado: os templos primitivos, o gótico e o barroco, encontrando em contraposições pobreza espiritual nos espaços arquitetônicos modernos. A nossa sociedade afastou-se muito da comunidade primitiva do burgo medievo-renascentista, as psicologias e as aspirações também não se detiveram; o que permanece, o que é universal, é o fato do homem ter aspirações, ter necessidades espirituais, mas estas sempre novas, em novas épocas. De fato, êsses templos e palácios antigos, na sua expressão de eleva-

ção espiritual ou de engrandecimento do homem, realizam arquitetura significativa, na época; mas hoje, qual a significação que devemos procurar no espaço das nossas construções? Sabemos bem que não é o misticismo do gótico nem o fausto do barroco. É esforço do arquiteto caracterizar e apreender o espírito do homem moderno que deve impregnar as formas da arquitetura e dar-lhe significatividade. Talvez, justamente por não ter definido os anseios do homem moderno e sua nova espiritualidade, o autor daquele artigo não encontrou "significatividade". Será que se pode falar em empobrecimento espiritual para o homem da nossa época? Não, a inquietação metafísica própria da natureza humana não nos abandona, os anjos não morreram, apenas sua linguagem mudou, seus ideais mudaram, falam hoje através de Rilke e Vinicius, de Miro e Chagall, de Ghandi e Brecht, de F. L. Wright e Le Corbusier, e dos quadros de Volpi. Como êsses mestres, o arquiteto contemporâneo procura atender à espiritualidade, à poesia,

mas não de um homem abstrato, teológico, e sim para indivíduos reais que se identificam com suas funções sociais.

Ao trazer o exemplo do gótico e dos templos primitivos, o autor recua a um homem faminto de símbolos que lhe substituam ou respondam às dúvidas metafísicas. O homem moderno, que no seu pensamento dialético é capaz de encontrar equilíbrio em dualidades contraditórias, é capaz de conviver com o inexplicável; não precisa de símbolos que absorvam seu mundo fantástico; as formas da arquitetura são a manifestação da presença humana, enriquecendo seu cosmos, não interpretando-o.

Constatamos facilmente o insucesso da arquitetura religiosa nas últimas décadas; miríades de formas, às vezes com alguma beleza, mas sem atingir, na sua maioria, a desejável "significatividade". Será falta de talento dos arquitetos ou decadência de sua espiritualidade? Nada disso, há simplesmente inadequação das religiões antigas à nossa época.

Uma arquitetura esteril e desumanizada, que se produziu e se pro-



“São Jerônimo”, Painel, Berenson publicou o painel, pintado cêrca de 1470, como autógrafa de Mantegna; C. L. Ragghianti é de opinião que o autor seja Marco Zoppo. Por ocasião das celebrações que a Cidade de Mantua dedicou a Mantegna, nosso painel foi pedido para figurar na exposição de obras do mestre, mas não foi enviado por razões técnicas. Acervo do Museu de Arte de São Paulo.

duz por necessidade, por emergência social, como as cidades-dormitório dos arredores de Paris, ou as cidades novas do jovem estado de Israel, são realmente construções que alienam o indivíduo, que o transformam em número; mas, êses não podem ser considerados protótipos ou indicadores das tendências da arquitetura dos nossos dias. Falta-lhes espaço para o lazer, para o encontro, para a meditação. Não faltam exemplos de soluções modernas; o que falta é o aproveitamento sistemático dessa boa arquitetura: “La Cité Radieuse” de Le Corbusier, perto de Marseilles, os conjuntos habitacionais da reurbanização finlandêsa, as residências unifamiliares de Marcel Breuer ou de Villanova Artigas, mostram uma preocupação humanística que vai

até cada homem, sem contudo preocupar-se com a diferenciação individual, que será conseguida numa outra escala, e deixada à sua própria iniciativa. O conceito do **homem social** não deve ser compreendido somente para resolver problemas práticos, mas está na origem de toda conceituação moderna do homem e do humanismo. Um engano tradicional recorre novamente no artigo citado; crer que a preocupação com o coletivo seja uma interferência nefasta ao bom atendimento do indivíduo. Oras, o homem só é feliz no convívio social; um homem não pode viver sozinho, nem muito diferenciado dos demais; a única forma de atender a cada indivíduo é proporcionar-lhe espaços ideais para o seu encontro

com os homens. Assim parece-nos preencher a qualidade de “espaço significativo” muitos dos locais de reunião (assembléias políticas, campos esportivos, teatros) projetados pelos arquitetos modernos. Durante quase meio século, o mestre Le Corbusier estudou as condições ideais de habitação, atendeu os indivíduos e as famílias no que tem de básico em comum, sem atender para as diferenças de personalidade ou psique; estamos seguros que o homem social-real e atual pode ser feliz na sua arquitetura. Podemos afirmar categoricamente que: dentro da arquitetura não há contradição entre atender o coletivo e aos indivíduos; os impedimentos existem fora dela, na exploração demográfica, na imperfeição das atuais estruturas sociais.

anunciando em tôdas as direções..



Uma linha completa de
revistas técnicas e
especializadas, lidas
e colecionadas por
homens que, pelas suas
profissões e cargos,
decidem ou influem na
compra de máquinas,
equipamentos, matérias
primas, etc.

HABITAT

Editôra Ltda.

Administração, publicidade, redação e gráfica,
RUA DO LAVAPÊS, 540 - SÃO PAULO
TELEFONES: 35-2837 E 36-3689

nosso departamento gráfico executa folhetos, catálogos, monografias, revistas, teses, reprints, etc.

S. A. DECORAÇÕES EDIS

GRANILITA para:
pavimentações, escadas,
divisões de sanitários, etc.

REVESTIMENTOS de:
fachadas e interiores em
granito artificial.

Mosaico vidroso "VIDROTIL"

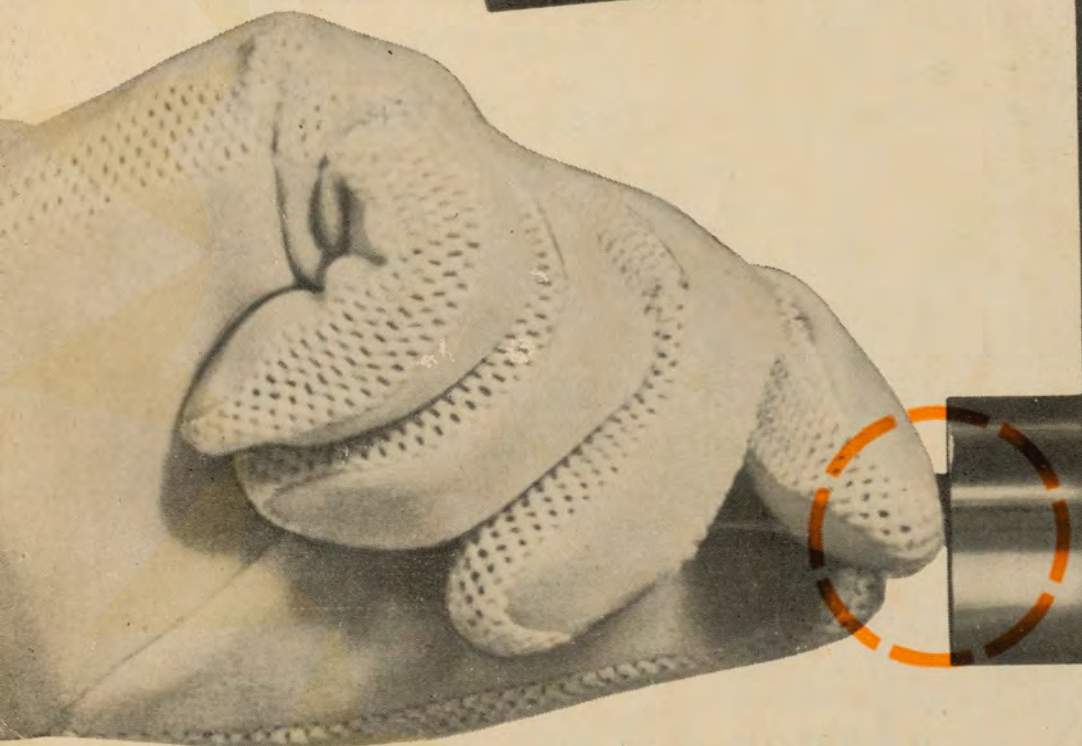
EXPOSIÇÃO PERMANENTE de:
molduras, sancas, lareiras, etc.
em GESSO.

Sob projeto, executamos qualquer
decoração em GESSO
e em CIMENTO.

FORROS FALSOS em GESSO
de acôrdo com as exigências
dos projetos.

Rua Aguiar de Barros, 59 (Começa em frente ao Cine Paramount)
Telefone: 32 - 2326 - São Paulo - Brasil

No
primeiro
toque
V. sente
a
qualidade!
.....



FECHADURA F-9903 BRASIL

- Novo sistema de mecanismo cilíndrico super-macio! (sem atrito)
- Dupla segurança - travamento simultâneo do trinco, e da lingueta
- E mais 10 características importantes reunidas numa só fechadura!

FERRAGENS E LAMINAÇÃO BRASIL S.A.
CAIXA POSTAL 5470 — END. "FELABRA" — SÃO PAULO

FL
B
BRASIL

