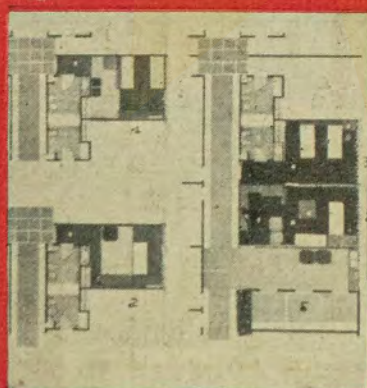


# HABITAT

Nov./Dez. 1964

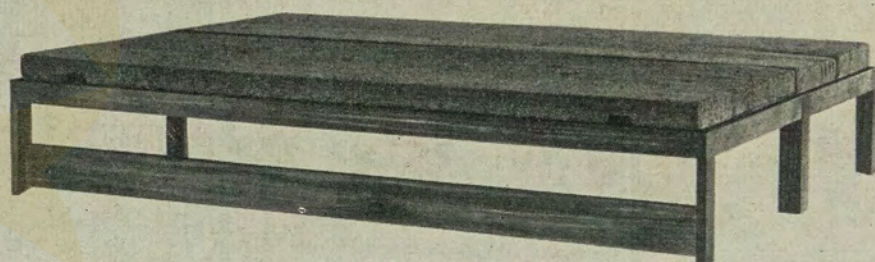
80

arquitectura - interiores  
artes plásticas - artesanato





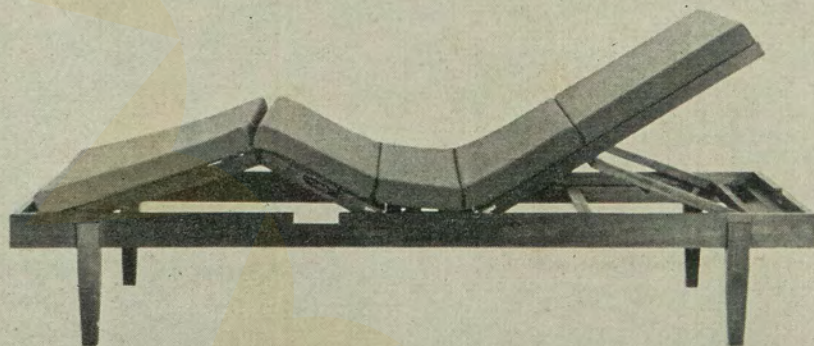
# ambiente



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





— Para  
proteger  
(e embelezar)  
madeiras



Modernamente elaborados com as melhores matérias-primas, os produtos POLIDURA embelezam e prolongam a vida útil de móveis, portas, paredes divisórias, etc. Vernizes, esmaltes, tintas e uma infinidade de outros produtos POLIDURA para madeiras são consumidos diariamente pelas mais importantes indústrias do Brasil. E essa notável preferência comprova a alta qualidade dos produtos POLIDURA. Para proteger e embelezar madeiras, não faça por menos: POLIDURA.



**POLIDURA DO BRASIL S.A.**

— *tintas que pintam bem*

Caixa Postal, 4807 - Tels.: 93-6448 e 9-0968 - São Paulo





# CREMISINI CONSTRUTORA S. A.

CONSTRUÇÃO — ADMINISTRAÇÃO — APARTAMENTOS

CASAS — TERRENOS — TERRAS PARA AGRICULTURA

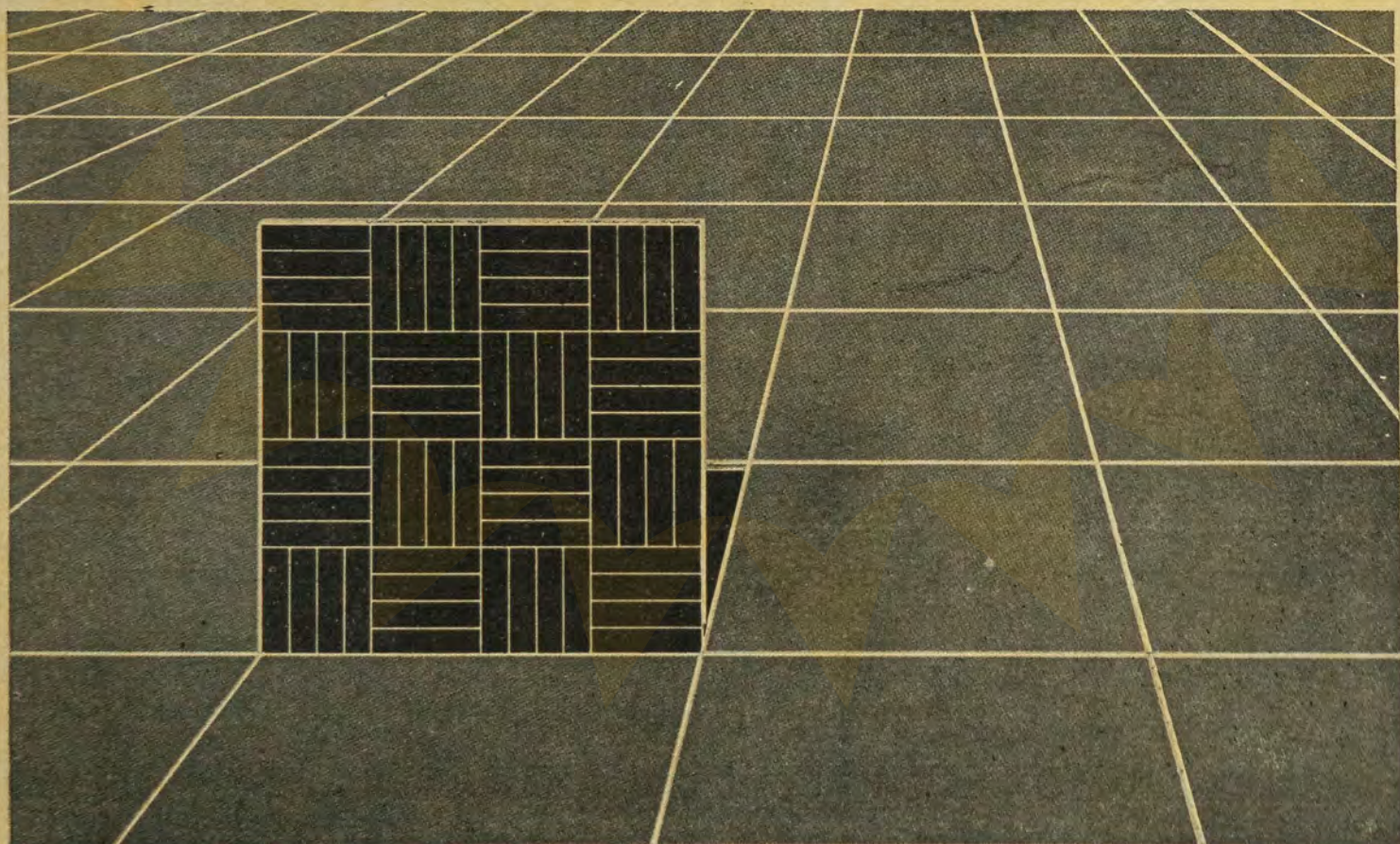
RUA MARQUÊS DE PARANAGUÁ, 66 — FONES: 36-0204 - 36-0604 e 34-6607 — SÃO PAULO





# PEDRO KAPOR

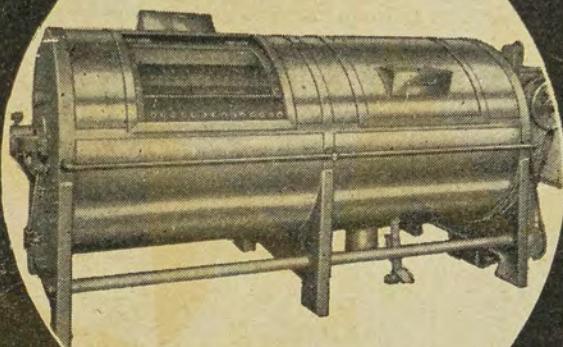
Fábrica e Escritório: Estrada da Casa Verde, 3294 - Fone: 51-5118 - São Paulo



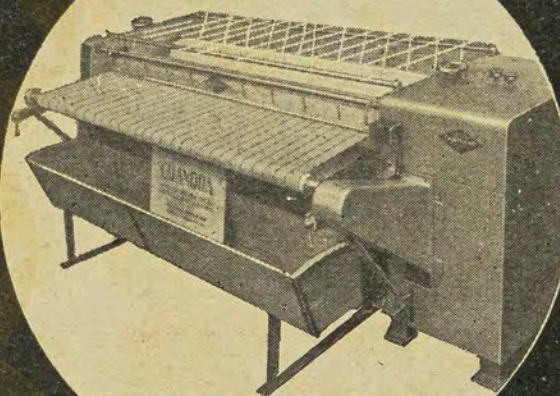
TACOS INDUSTRIAIS



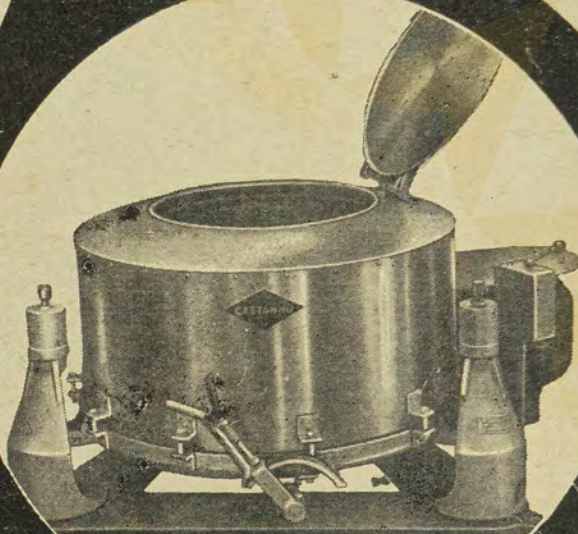
# MAQUINAS PARA LAVANDERIAS



MAQUINA DE LAVAR



CALANDRA



EXTRATOR CENTRÍFUGO

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.

*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 Méxi-  
co, 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. Satur-  
nino de Brito, 829 — Telefone: 7-068

### BLUMENAU

Est. de Santa Catarina

Emil A. E. Kammer — Rua 15 de No-  
vembro, 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.

### PÓRTO ALEGRE

Est. do Rio Grande do Sul

João F. de Freitas — Av. Bento Gon-  
çalves, 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 Sal-  
les, 205 — Cx. Postal, 264 — Fone: 4827

### JUIZ DE FORA

Estado de Minas Gerais

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

### MANAUS

Estado do Amazonas

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



# LÂMINAS

*Johnson*



## HÁ UMA LÂMINA JOHNSON ESPECIAL PARA CADA TIPO DE BARBA!

PARA BARBA DURA:

**SUPER LÂMINA** *Johnson*

Aço eletronicamente temperado.  
Faz mais barbas, e mais bem  
feitas, por lâmina.

PARA PELE SENSÍVEL:

**LÂMINA FINA** *Johnson*

Altamente afiada. Superflexível.  
Não irrita a pele, mesmo nas  
áreas mais sensíveis.

*Johnson & Johnson* — GARANTIA DE QUALIDADE

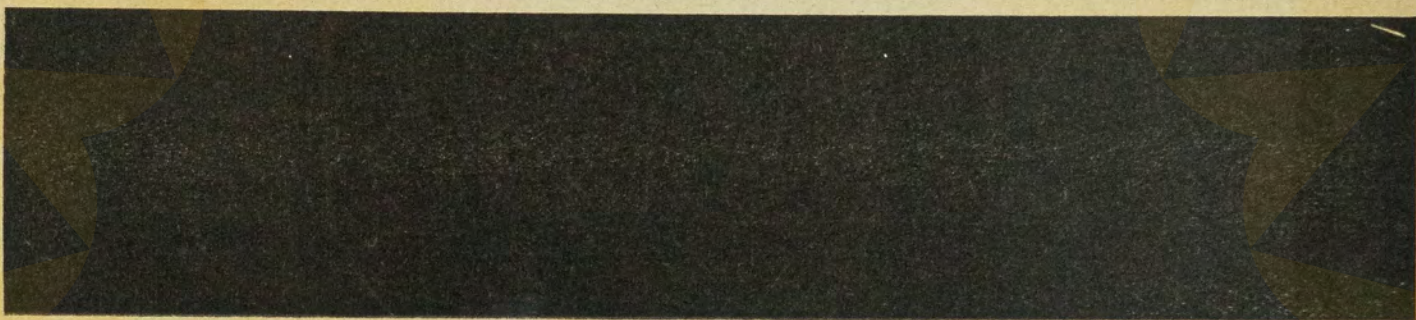
PRIMOROSA FABRICAÇÃO DA

**FABRASA S.A.** Fábrica Brasileira de Lâminas

AVENIDA FRANCISCO MATARAZZO, 718 — TELEFONE: 62-0673 — SÃO PAULO



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**

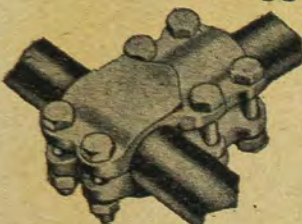


# MILHÕES DE PEÇAS EM TODO O BRASIL

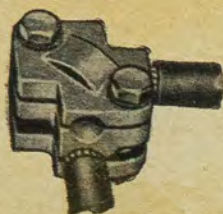
# ELTEC

TRADIÇÃO E QUALIDADE

## CONECTORES

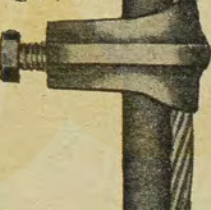


Tipo C 4-A



Tipo C 5-A

Tipo C 22-A



Tipo C 1-A



Tipo T 4-35



Tipo TPA



Tipo T 4



Tipo CPA



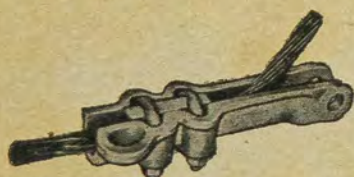
Tipo CPA-F



Tipo C21A



Tipo C 19-A



Tipo AL-CGC-8A

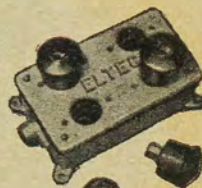
## MATERIAL BLINDADO



TIPO EL-X



TIPO EL-14



TIPO TB 4



TIPO EX-CL-15



TIPO EL-CTR/X

## MATERIAL DE INSTALAÇÃO



Tipo BR-A



Tipo BU



Tipo BRB-A



Tipo PAS



Tipo GR-A



Tipo CH-A



Tipo TLI-1A

## ELTECOPRESS

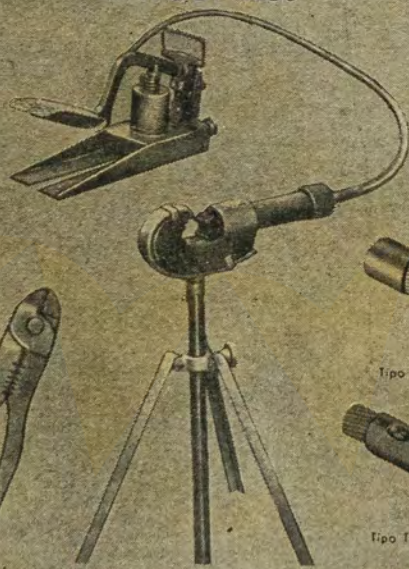
Tipo APBM-5



Tipo APCM-2



Tipo APBM-3



Tipo APBH-1-Hidráulico



Tipo LAC-14A



Tipo IPT-1C



Tipo TAB-4 A



Tipo TAB-5 A



Tipo TPI-2F



Tipo LAB-1 A

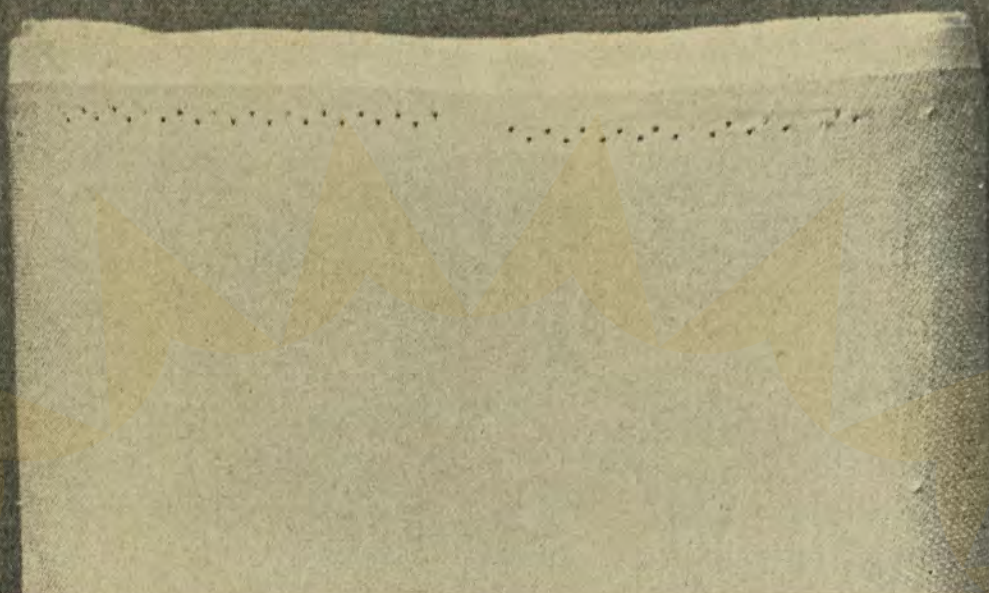


Tipo LAC-11 A

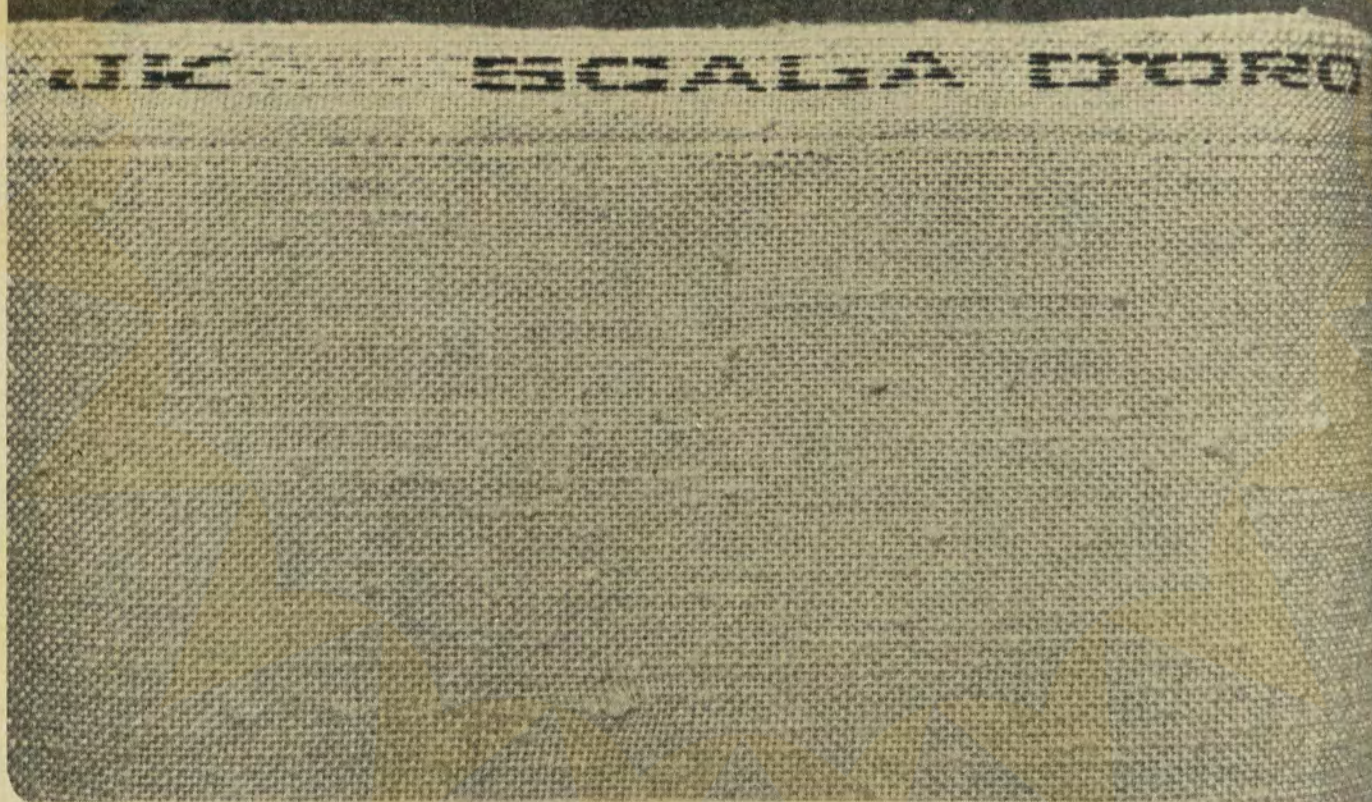
CONSTRUÇÕES ELÉTRICAS ELTEC S/A  
Rua Raul Pompeia, 400 - Fones 62-5027 e 62-9825 S Paulo



**Alguns tecidos são parecidos com JK Scala D'oro**



**Mas somente JK tem esta marca na orela**



O caimento de JK Scala D'oro é impecável (mesmo depois de ser usado e lavado muitas vezes). E as suas cores são firmes. Outros tecidos ("parecidos" com JK), depois de algum tempo desbotam, esgarçam e fazem pontas na barra. E às vezes continuam encolhendo. Resultado: saias e

vestidos que precisam ser reformados ou deixados de lado. A única maneira de você evitar surpresas desagradáveis, é examinar a orela na hora de comprar: a marca JK Scala D'oro bordada na orela, em todos os cortes, é a sua garantia de elegância.

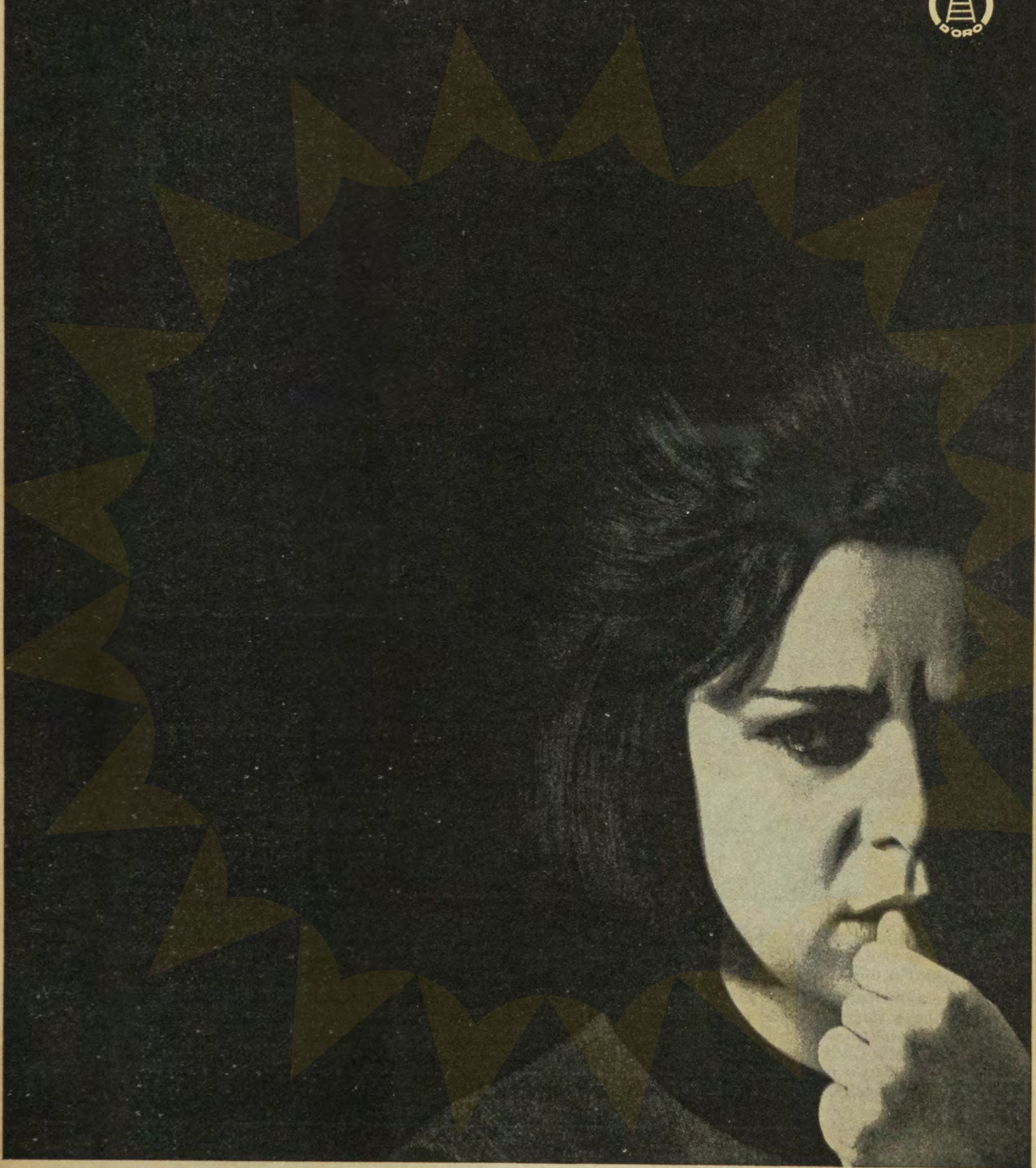
JK um tecido



mpm-sp



**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)**

pdp 100/82



# ARCHITECTONIKI

A única revista helênica publicada em edições grega e inglesa

Arquitetura ★ Arqueologia ★ Belas Artes ★ Artes Aplicadas ★ Interiores e Desenho na Grécia



Com seu primeiro exemplar de

## ARCHITECTONIKI

você poderá obter GRÁTIS  
o seu **CARTÃO DE MEMBRO**  
do exclusivo, mundial club de

## ARCHITECTONIKI

unindo a Grécia ao mundo  
e o mundo à Grécia  
em todos os campos de arte,  
ciência, negócios e lazer

Durante oito anos de intensa atividade nacional e internacional, o Grupo "Architectoniki" empenhou-se com sucesso em apresentar ao público erudito através do mundo, informações e serviços na fonte eterna do conhecimento e inspiração que é a Grécia. Através de "Architectoniki", a única e exclusiva revista publicada em grego e inglês, e através do Centro de Cons-

truções de Atenas "Architectoniki" e a Sala de Exposições "Architectoniki" em Atenas, um grande número de gregos e de visitantes estrangeiros teve o privilégio de um contato rápido e claro com a essência do que os séculos têm a oferecer aos homens de hoje.

Por uma assinatura de US\$ 15.00, os assinantes de "Architectoniki" poderão requerer gratis informações à respeito de suas viagens, ou de seu interesse pela Grécia e fazer pleno uso do Departamento de Exterior e do Centro de Construções de Atenas, compreendendo facilidades em todos os campos de negócios, educação, viagens, lazer, etc. Club, Bar e Auditório de Telex e Telecomunicações, Serviços de Secretaria, Biblioteca, Sala de Leitura, facilidades de revelação de Fotografias e Filmes, Discussões em Mesa Redonda, Reuniões Promocionais, Competições, Exposições e Mostras.

### PASSADO E PRESENTE COMBINADOS

As cem páginas de "Architectoniki" oferecem uma apresentação única dos fatos, fotografias e personalidades da Grécia, apresentando a Grécia ao mundo e o mundo à Grécia.

Preço de assinatura por um ano:

US\$ 15.00

Cheque pagável diretamente à "Architectoniki", 10 Panepistimiou, Atenas, Grécia, ou ao First National City Bank, New York World's Fair, Conta N.º 2.806.075





**Antigamente,  
ninguém se preocupava  
em examinar pias de cozinha**

Nem adiantava: eram tôdas muito parecidas. Agora, existem as PIAS CELITE. Lindas, e apresentadas em 7 cores — valem um exame. São de cerâmica duro-vitrificada, mais resistentes que as pias convencionais. Imunes aos ácidos e detergentes. Têm o esmalte integrado na peça a 1.300 graus, ao contrário das pias de antigamente, nas quais o esmalte é apenas aplicado. Por isso as PIAS CELITE não lascam, nem mancham, nem engorduram. E ainda lavam mais peças de cada vez, porque são mais profundas. Hoje as coisas mudaram: há razões para se examinarem pias de cozinha. A principal razão? A existência das PIAS CELITE.



*Examine: as Pias Celite  
são mais profundas*

**PIAS DE COZINHA**

**CELITE**

**DURO-VITRIFICADAS**



CERÂMICA SANITÁRIA PORCELITE S. A. — MATERIAIS CERÂMICOS CELÉM, LTDA.  
Matriz: Rua Itapura, 626 - Telefone 93-1183 - Cx. Postal 2818 - SÃO PAULO  
Filial: Rua da Assembleia, 11 - 9.º and. - Telefone 31-0784 - RIO DE JANEIRO



# 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  
em CIMENTO.

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

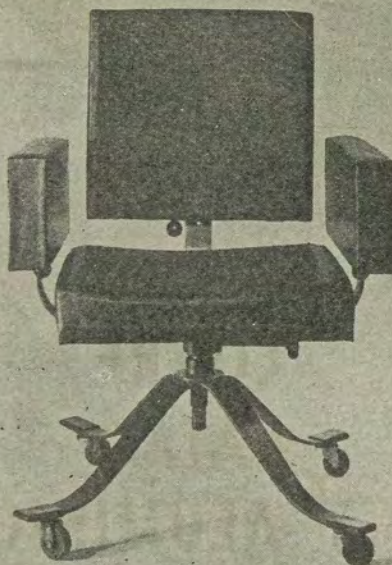
Rua Aguiar de Barros, 59 (Começa em frente ao Cine Paramount)  
Telefone: 32-2326 - São Paulo - Brasil



Arthur Lício Pontual  
Ricardo Cruz  
Davino Pontual  
Arlindo Facioli



## Poltrona "Prêmio Cinquentenário Brafor"



Modelo exclusivo, projetado para o grande concurso comemorativo do 50.º aniversário da Brafor. É uma contribuição da arquitetura moderna brasileira para enriquecer, ainda mais, o alto padrão de nossos móveis para escritório. A Brafor orgulha-se de incluir no seu programa de produção a poltrona idealizada pela equipe de arquitetos contemplados naquele concurso. Trata-se de um móvel inédito, concebido pelas exigências contemporâneas de funcionalidade e beleza.



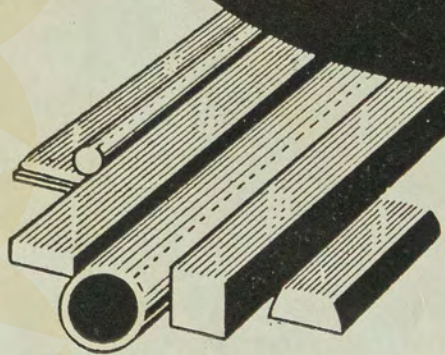
**Brafor**

**classe internacional em móveis para escritório**

Rua México, 21-A tel. 22-0180 Rio de Janeiro, Gb.  
Praça Roosevelt, 159 tel. 34-6665 São Paulo, S. P.  
Av. Salgado Filho, 119 tel. 4476 Porto Alegre, R. G.

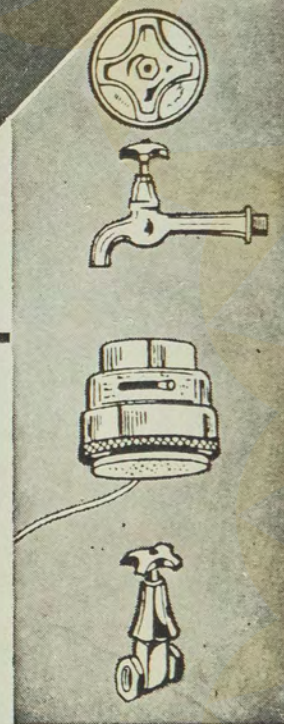


# METAIS NÃO FERROSOS



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  
conexões  
hidrômetros  
chuveiros, etc.

## CASA DA BOIA S.A.

COMÉRCIO E INDÚSTRIA DE METAIS

FUNDADOR: RIZKALLAH JORGE EM 1898

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





**"CELM"** Companhia Equipadora de Laboratórios Modernos

Avenida 9 de Julho, 1217 - Tel.: 33-6503 - End. Tel.: "Equipadora" - São Paulo

Distribuidora exclusiva para o Brasil:

**EVANS ELECTROSELENIUM LTDA.**

Fotocolorímetro  
Fotômetro de chama  
Absorsômetro  
Eletoforese  
Titulador  
Nefelômetro  
"Spectra" (espectrofotômetro)  
Medidor de protombina

**SCHIEFFELIN & CO**

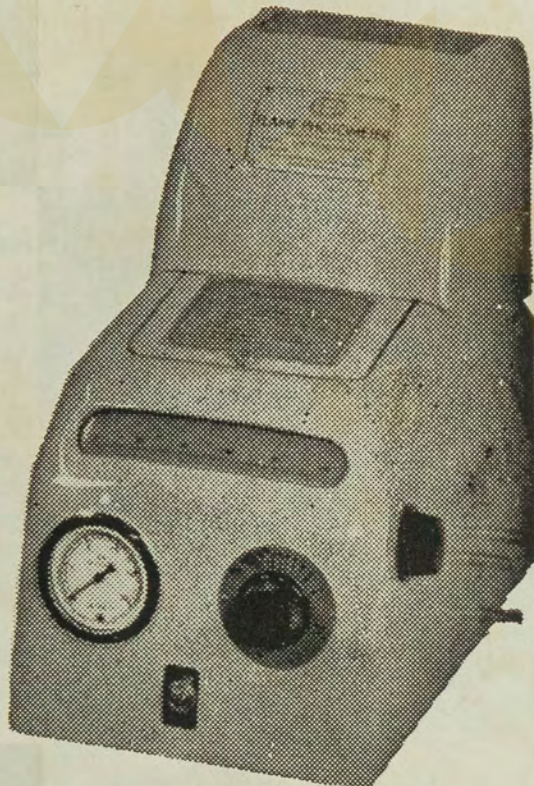
Proteína C reativa  
Soluplastin (tromboplastina em solução)

**THE OXOID DIVISION OF OXO**

Meios de cultura granulados e em tabletes.

**SYLVANA CHEMICAL CO**

Antígenos de cardiolipina  
Anticorpos fluorescentes



Fotômetro de Chama



Colorímetro portátil "EEL"

Distribuidora exclusiva para o Estado de São Paulo:

**VEB CARL ZEISS JENA**

Microscopia (linha completa)  
Refratômetros  
Polarímetros  
Aparêlhos de projeção Etc.

**INTERNATIONAL EQUIPMENT**

Centrífugas em geral  
Micrótomo Criostato

**TECHNICON**

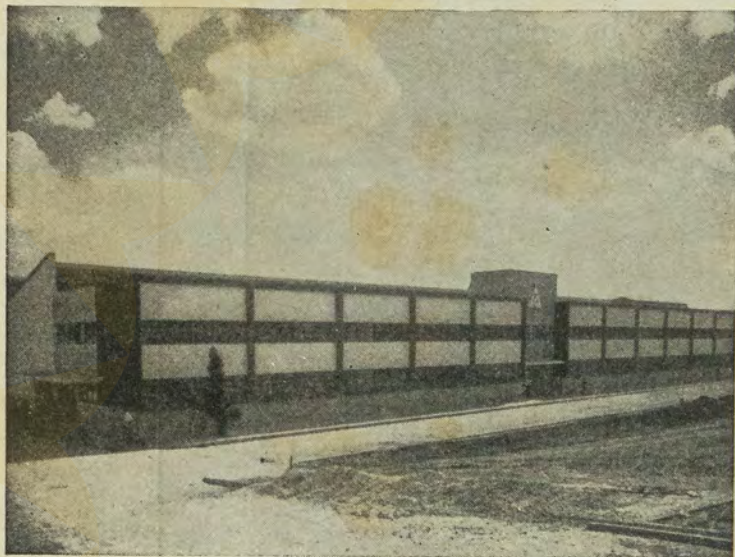
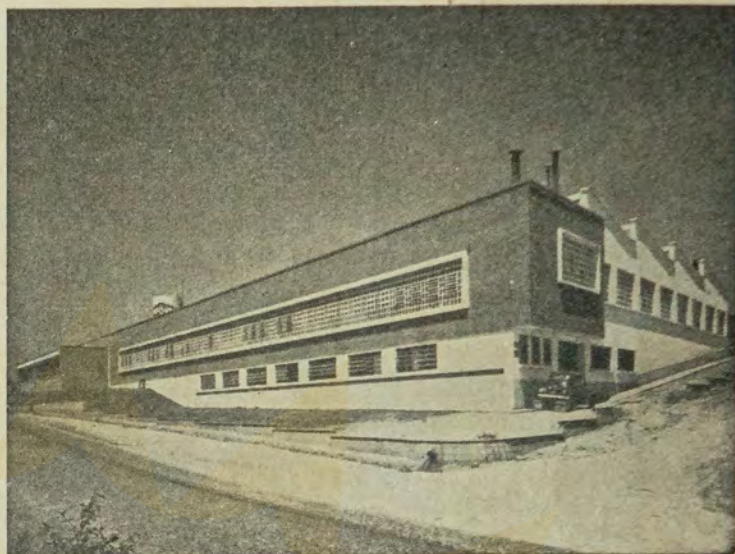
**INTERNATIONAL LTD.**

Equipamento para processamento histopatológico  
Auto-Analizadores  
Coletor de frações para cromatografia

**MATERIAIS EM GERAL PARA LABORATÓRIOS**



# Consulte-nos na construção de sua indústria

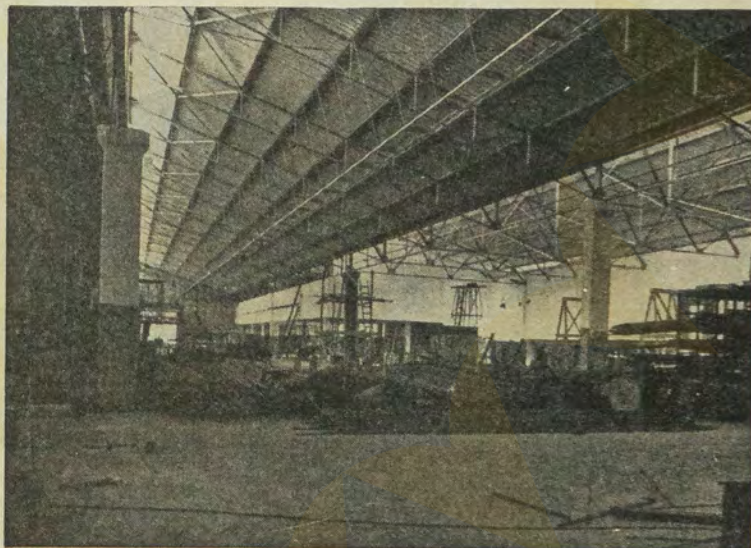


ORGANIZAÇÃO COMPLETA PARA  
PROJETOS E EXECUÇÃO DE  
OBRAS DE ENGENHARIA CIVIL

15 ANOS DE TRADIÇÃO

## ALGUNS DE NOSSOS CLIENTES:

General Eléctric  
Microlite do Brasil Indústria e Comércio  
Indústrias de Parafusos MAPRI S/A  
Thompson — COFAP  
Indústrias Reunidas VIDROBRAS  
Redutores Transmotécnica



**CONSTRUTORA TRESEL S/A**

AVENIDA SÃO JOÃO, 1086 - 4.º ANDAR  
TEL.: 36-7186 (Rêde interna) - SÃO PAULO



*Faça amizade com o sol através dos*

# **vidros termo-absorventes da**

# **PILKINGTON**

## **“ANTISUN” e “CALOREX”**

Por que expulsar o sol? Você pode controlar seu calor e luminosidade com os vidros termo-absorventes da PILKINGTON – “ANTISUN” e “CALOREX”

### **ANTISUN**

É um vidro com leve matiz verde-azulado, transparência e acabamento do vidro plano polido. Combina o alívio do excesso de calor solar com uma alta transmissão de luz. Proporcionando perfeita visibilidade — sem qualquer distorção — é ideal para visores de veículos a motor, carros de estrada de ferro, tórres de controle e envidraçamento de construções domésticas e comerciais. “Antisun” pode ser fornecido também na forma temperado.

#### **ESPECIFICAÇÕES DO CRISTAL TRANSPARENTE “ANTISUN”**

|                                         |              |              |
|-----------------------------------------|--------------|--------------|
| Espessura nominal                       | 4-5 mm       | 6-7 mm       |
| Tamanho máximo normal                   | 262 x 152 cm | 262 x 152 cm |
| <b>ÍNDICES DE TRANSMISSÃO (tipicos)</b> |              |              |
| Radiação calórica total                 | 53 %         | 46 %         |
| Luz visível                             | 78 %         | 74 %         |
| Peso aproximado por metro quadrado      | 11,9 kg      | 16,8 kg      |

O cristal transparente “Antisun” de 6-7 mm pode ser fabricado em tamanhos grandes. Por favor, consulte-nos a respeito.

### **VIDRO FUNDIDO CALOREX**

Para ambientes onde se requer maior grau de alívio do excesso de calor solar e a visibilidade não é necessária, instale o vidro fundido “Calorex” da Pilkington. Este é um vidro com superfície impressa, termo-absorvente com matiz verde-azulado, que reduz a transmissão do calor solar em até 80 %.

#### **ESPECIFICAÇÕES DO VIDRO FUNDIDO “CALOREX”**

|                                         |            |            |            |
|-----------------------------------------|------------|------------|------------|
| Espessura nominal                       | 3-4 mm     | 5-6 mm     | 6-7 mm     |
| Tamanho máximo normal                   | 304x122 cm | 304x122 cm | 304x122 cm |
| <b>ÍNDICES DE TRANSMISSÃO (tipicos)</b> |            |            |            |
| Radiação calórica total                 | 32 %       | 25 %       | 20 %       |
| Luz visível                             | 65 %       | 55 %       | 48 %       |
| Peso aproximado por metro quadrado      | 7,3 kg     | 12,2 kg    | 17,1 kg    |

Você encontra “Antisun” e “Calorex” em tôdas as casas do ramo no Brasil. Para qualquer ajuda ou orientação que você precisar, na utilização correta de vidros termo-absorventes — ou informações sôbre qualquer forma de envidraçamento — consulte o serviço técnico da Pilkington. Telefone para o nosso representante no Brasil, Sr. H. M. Thomson - Rio de Janeiro - tel.: 23-9775 - ou escreva para Pilkington Brothers (Brazil) Ltd. Caixa Postal 2075 - ZC-00 - Av. Venezuela, 213/219 - Rio de Janeiro.

## **PILKINGTON - líder mundial na fabricação de vidro**

Matriz: St. Helens, Lancashire, England.

“Calorex” é marca registrada da Pilkington Brothers Limited.



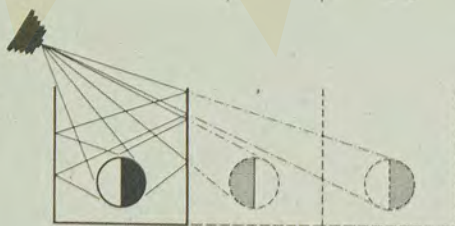
# PILKINGTON - líder mundial

—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.

**PARA MODERNA CONSTRUÇÃO, EXIJA VIDROS DA**



# al 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 ajudar na solução de qualquer problema referente ao uso de vidro, basta consultá-lo no Rio, pelo telefone 23-9773, ou escrever à sua atenção na 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

## Literatura

Para receber literatura sôbre 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

Solicito, por favor, enviar-me  
literatura sôbre

Nome

Enderêço

**PILKINGTON - INVENTORA DO VIDRO FLOAT**





# 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.** — fabricantes no Brasil dos produtos da  
**PILKINGTON BROTHERS LTD.**

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



Mosaico Vidroso  
**VIDROTEL**



**VENDAS:**

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



## DELTA

Montagens Industriais Ltda.

- Montagens em geral
- Instalações industriais
- Para qualquer tipo de industria

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

## HABITAT EDITÔRA LTDA.

O Departamento Gráfico  
executa:

REVISTAS  
CATALOGOS  
JORNAIS  
IMPRESSOS  
COMERCIAIS  
OBRAS CIENTIFICAS  
MONOGRAFIAS  
FOLHETOS  
CALENDÁRIOS

RUA DO LAVAPÉS 540,  
FONES: 35-2837 e 36-3689,  
SÃO PAULO

## “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”  
SÃO PAULO



## Mensagem e crítica

Com a edição n.º 80 que ora é oferecida ao favor do público e dos profissionais, HABITAT apresenta seus melhores votos de um festivo Natal e que o novo ano, de 1965, represente realmente um novo marco de realizações no campo das artes e da arquitetura, dois pontos altos do programa editorial da revista.

\* \* \*

"De longe vem a pintura e os rótulos sem arte", é o título com que nosso colega Geraldo Ferraz registra no "O Estado de S. Paulo", o aparecimento de um album editado pela Olivetti, como mensagem de festas aos seus amigos e clientes. "Representa, no plano das iniciativas da propaganda, o que de mais fino e gentil se pudesse planejar, pois se trata de um album artístico — exclusivamente artístico, e seu tema está naquele título. "A pintura vem de longe" é o comentário da apresentação assinada por P. M. Bardi, diretor do Museu de Arte de São Paulo, e está fundamentado, o tema, em doze reproduções de arte antiga, pormenores admiravelmente selecionados, desde figuras romanas trabalhadas em mosaicos de Ravenna (meados do século VI de nossa era), até o retrato de Rafael, passando por Giotto, com três reproduções, uma de Masaccio, uma de Lorenzetti, depois Piero della Francesca, com três reproduções, e finalmente três de Rafael. "A pintura vem de longe" se incorpora com aquelas evocações a uma saudável proposta de conhecimento, no contacto que restabelece e visa a produzir pela indisfarçável qualidade didática uma sugestão ao regresso ao bom senso e ao bom gosto, tão relegados pelos que, atrás da novidade e da procura da originalidade, chegaram às extravagâncias que culminam na recomposição de uma pesquisa obsoleta.

Se há nessa intencionalidade uma raiz polêmica, e o contacto com a vanguarda sempre tem de ser polêmico, a favor ou contra, o album pela sua excelente feitura, seleção, impressão e apresentação, torna-se justificadíssimo. E ainda mais se justifica, no culto à memória de Adriano Olivetti, numa referência à constância de seu pensamento, sempre voltado para as coisas da cultura e da arte. E quanto à qualidade da impressão, das reproduções e cores, o trabalho da Gráfica Furest merece também ser mencionado, porque demonstra que algo de ponderável já se apresenta no País.

O concurso das folhinhas artísticas, da Secção de Arte da Biblioteca Municipal, está em andamento, o que tem ajudado nestas coisas — é uma louvável iniciativa o prêmio Ampulheta.

Infelizmente, muita coisa má permanece, nesse campo da relação entre os produtos e a massa consumidora, relação que se faz por via da propaganda bem desenhada, do anúncio manejado com idéias novas e originalidade gráfica, de um bom rótulo.

E chegados aqui, seria necessário insistir até o pormenor, não para mencionar o que está bem feito, mas o que não serve como propaganda ou como anúncio de nenhum produto, que é o rótulo ruim; o rótulo mal impresso, mal desenhado, de feio colorido, de motivos incrivelmente inspirados no que de pior poderia ocorrer a um desenhista. De fato, apreciaríamos que a Associação Brasileira de Desenho Industrial, de que nos dão notícia, fizesse um concurso sobre o rótulo feio, o rótulo horroroso, ou que melhor designação pudesse encontrar. Mas que fizesse essa demonstração com vontade crítica, de não perdoar ninguém nem ter complacências. Teríamos com esse concurso, por certo, em sua negatividade, prestado um serviço talvez transcendental, mas por certo muito produtivo, ao desenho industrial, à gráfica publicitária. E como conversa puxa conversa, gostaríamos que tal iniciativa não esquecesse de levar em conta o rótulo de certa água tônica, de excelente qualidade, que segundo nos informam chega a ser desejada no estrangeiro, e entretanto se apresenta sob um rótulo que é a inteira negação de todas as suas qualidades ingredientes. É talvez o exemplo mais conhecido de rótulo horroroso, em vermelho, amarelo, azul, verde, faixas, dobras, estrêla e tudo. Como pode um produto que se preza apresentar-se a esta altura do tempo sob tal ridicularia? Tradição? Mas desde quando ruindade pode ser mantida como tradição?

Há também uma cerveja preta que é excelente produto, mas que inclui na sua rotulagem uma porção de figurinhas horrorosas, gatos, barricas, copos, frades, e vermelho e preto e dourado, que é de fazer um consumidor de bom gosto se afastar da garrafa.

E aí estão duas indicações para o concurso da Associação Brasileira de Desenho Industrial: eis até onde nos levou o album da Olivetti, sobre as longínquas raízes da pintura. Começemos o ano tentando o louvor ao que presta e a sugestão para que se corrija o que não presta. Nem só de correção monetária vive o homem"



# HABITAT

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

## 80

Ano XIV — Nov./Dezembro de 1964

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

PORTO ALEGRE: Silvio Fernandes,  
R. Garibaldi, 912 - conj. 1

ARGENTINA: Carlos Hirsch,  
Flórida, 165 - Buenos Aires

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

PORTUGAL: Arclie Ltda.,  
Largo do Leão, 3-A e B, Lisboa.

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

## SUMÁRIO

- 22 Editorial
- 25 arq. Sérgio Bernardes  
Clube da Orla, Guarujá
- 28 arqs. Abelardo de Souza e Miranda Martinelli Magnoli  
Nova decoração para o Hotel da Bahia, Salvador
- 34 arq. Hans Scharoun  
O novo edifício da Filarmônica em Berlim
- 43 A paisagem urbana
- 44 arq. Miranda Martinelli Magnoli  
Jardim residencial em São Paulo
- 53 José Geraldo Vieira  
Materiais insólitos, desde o Dadaísmo até a Pop-Art
- 59 Manuel Germano  
Carlos Scliar e os papéis colados
- 65 Theon Spanudis  
A vida da obra de arte
- 69 T. S.  
Itinerário da arte moderna
- 73 Emílio Mazza  
Reflexões sobre a pintura (continuação)
- 78 T. S.  
O tesouro da arte moderna
- 84 O sesquicentenário da morte do Aleijadinho
- 86 P. M. Bardi  
A linha serpentina de Hogarth
- 92 Jorge Amado  
O profeta Raimundo
- 95 Festival "Braziliana" no Museu de Filadélfia, U.S.A.
- 98 Fred Madersbacher  
A rocha do Leão
- 102 Faleceu Anita Malfatti
- 105 Mosaico



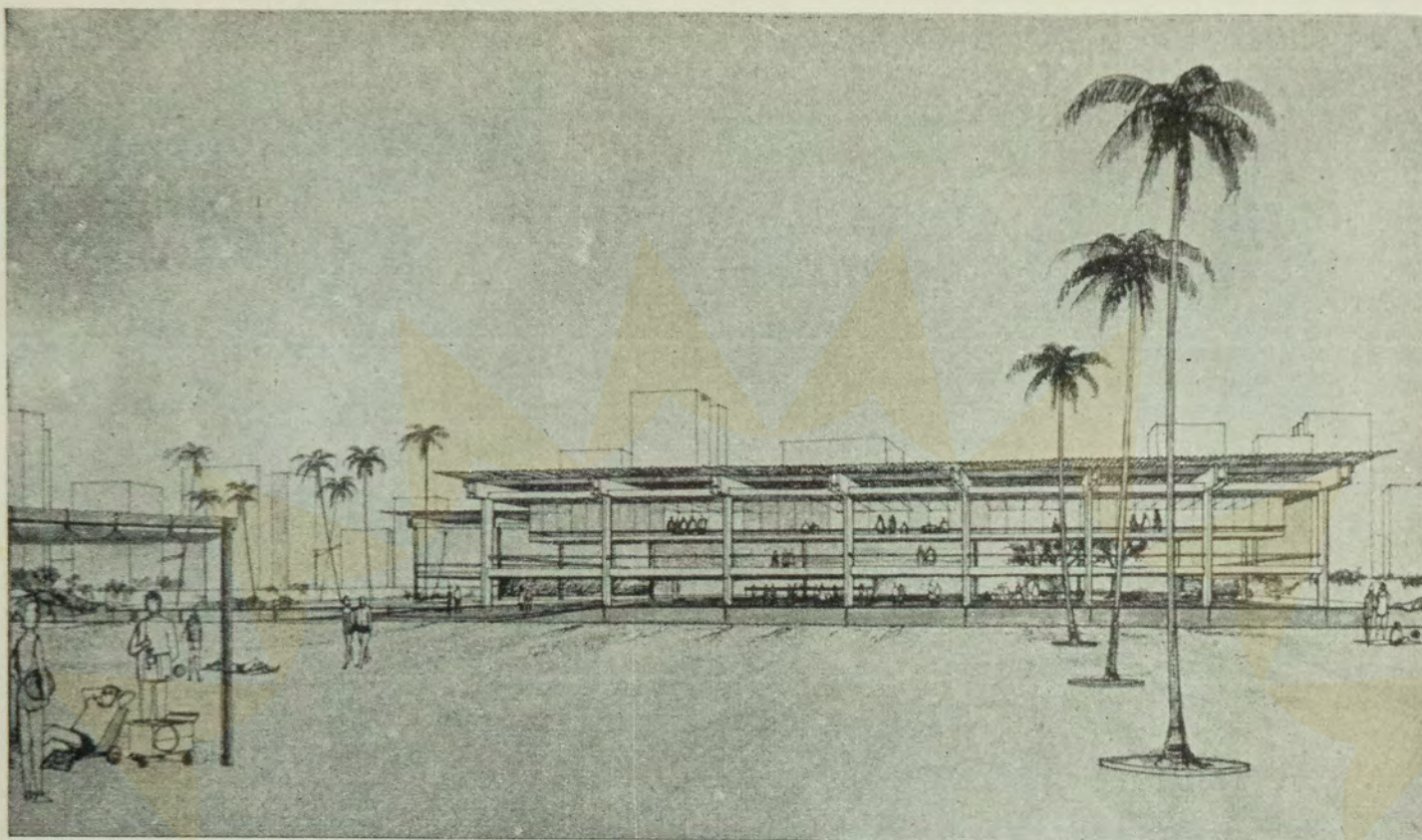


arquitectura









Fachada principal do Clube da Orla, Guarujá.

## Clube da Orla, Guarujá

Projeto: arq. Sérgio Bernardes

Como bem diz o autor do projeto, o Clube da Orla, a ser edificado em Guarujá, a importante estância balneária do litoral paulista, é ponto de interesse comum de São Paulo e Guarujá. Por outro lado, procurou criar um clube de gabarito e de alto padrão para que ele possa desenvolver-se como ponto focal da América do Sul, pela sua magnífica localização. Foram levadas em conta a necessidade básica de uma ligação imediata dos sócios do Clube da Orla com o ambiente natural, a praia e o mar. Por isso foram localizadas tôdas as partes sociais nos limites da rua, em toda a extensão do terreno, cuidando de uma conexão visual e física da propriedade com a praia.

Para que cada sócio tenha sua liberdade na troca de interesses comuns para estágios de cultura,

tratou-se de fazer um clube o mais humano possível e uma arquitetura que não influísse na natureza mas que participasse dela.

O clube deverá ser aproveitado pelas crianças, pelos "teen-agers" e pelos adultos e com linhas tais que possa ser considerado como um dos melhores do país. Terá, ainda, pistas de boliche, salão de beleza, barbeiro, saunas, massagens, salas de jogos, biblioteca e piscinas de crianças e adultos.

As piscinas terão um detalhe curioso, pois um dos seus lados é de vidro e se limitará na altura das mesas do restaurante de maneira a que os sócios, quando estiverem almoçando ou jantando verão os que estão nadando. Do outro lado do restaurante está a "boite" do clube, circundada de varandas,

aproveitando-se as condições tropicais. Tudo isso em ligação com a praia e o mar.

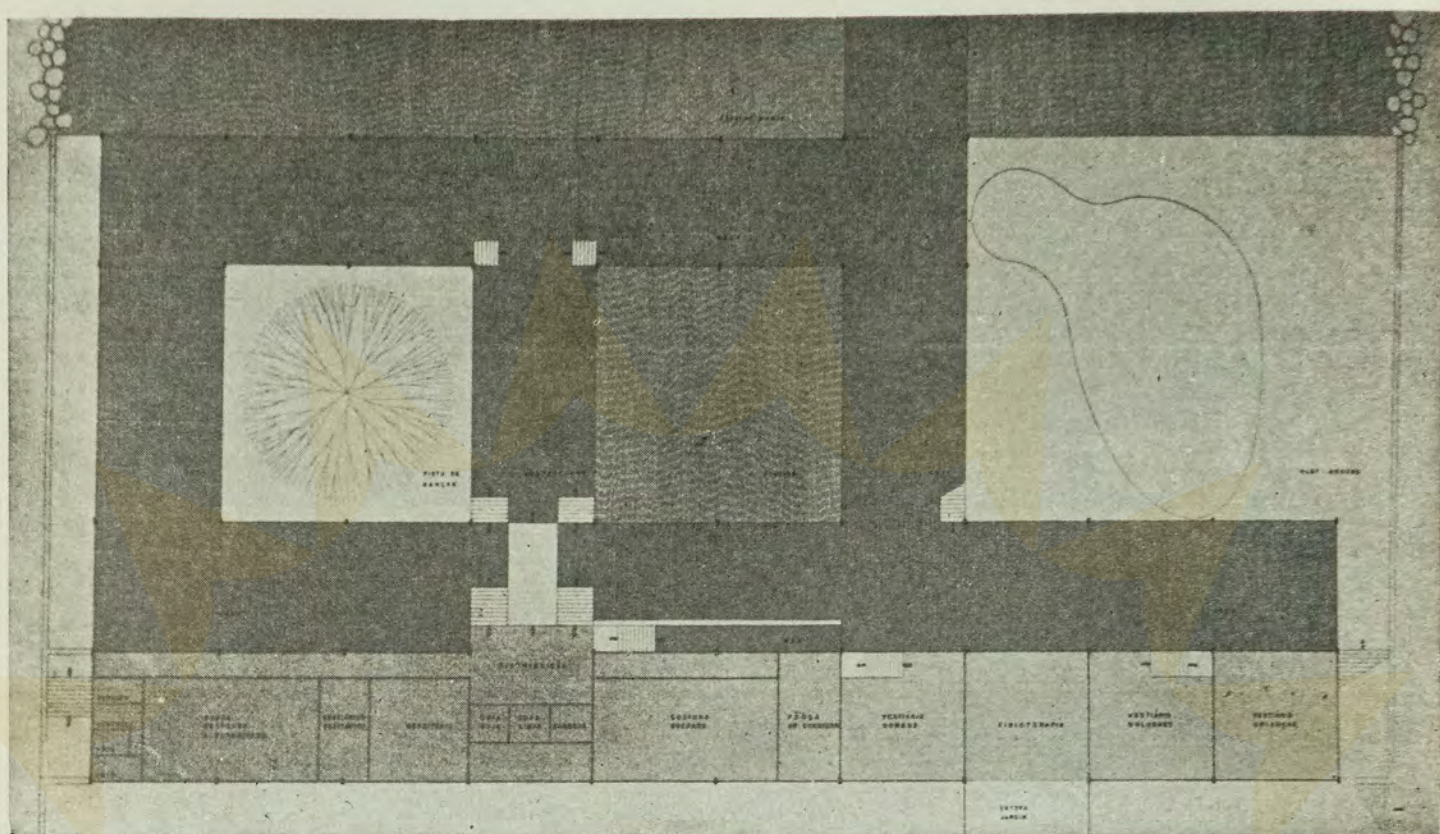
A fachada estará voltada para a praia, sendo a entrada principal pela av. Marechal Deodoro. Destacam-se, ainda, as seguintes principais características do projeto:

No pavimento térreo: piscina infantil, "play-ground", departamento fisioterápico, vestiários e o setor de serviços. Na ala social: restaurante, piscina interna, boite, varandas.

No pavimento intermediário (mezanino): administração e secretaria.

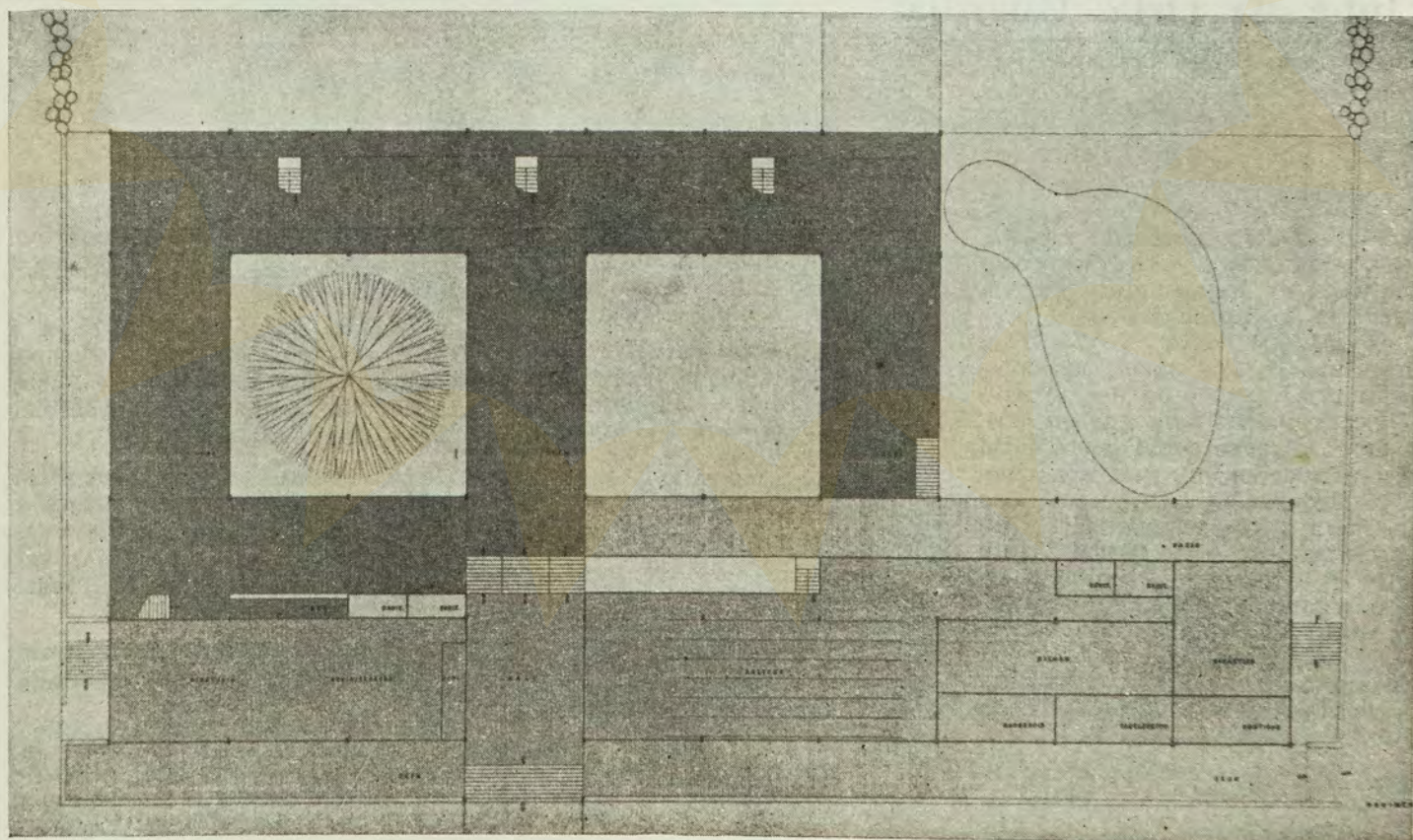
No pavimento superior: salão nobre de estar, salas de carteados, bar social, sala de bilhar, boutique, cabeleireiro, barbeiro, biblioteca.



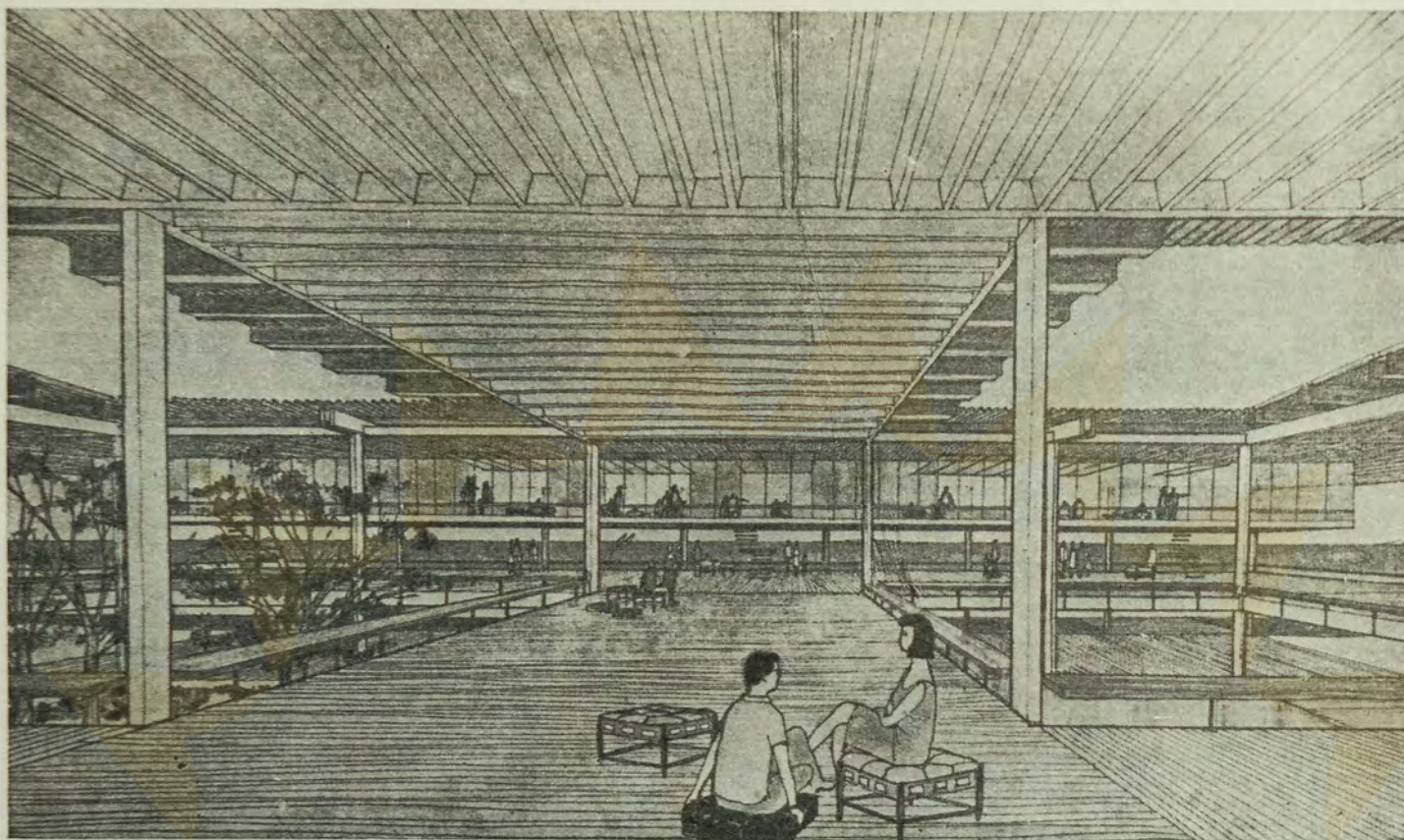


Planta do pavimento térreo do Clube da Orla, Guarujá.

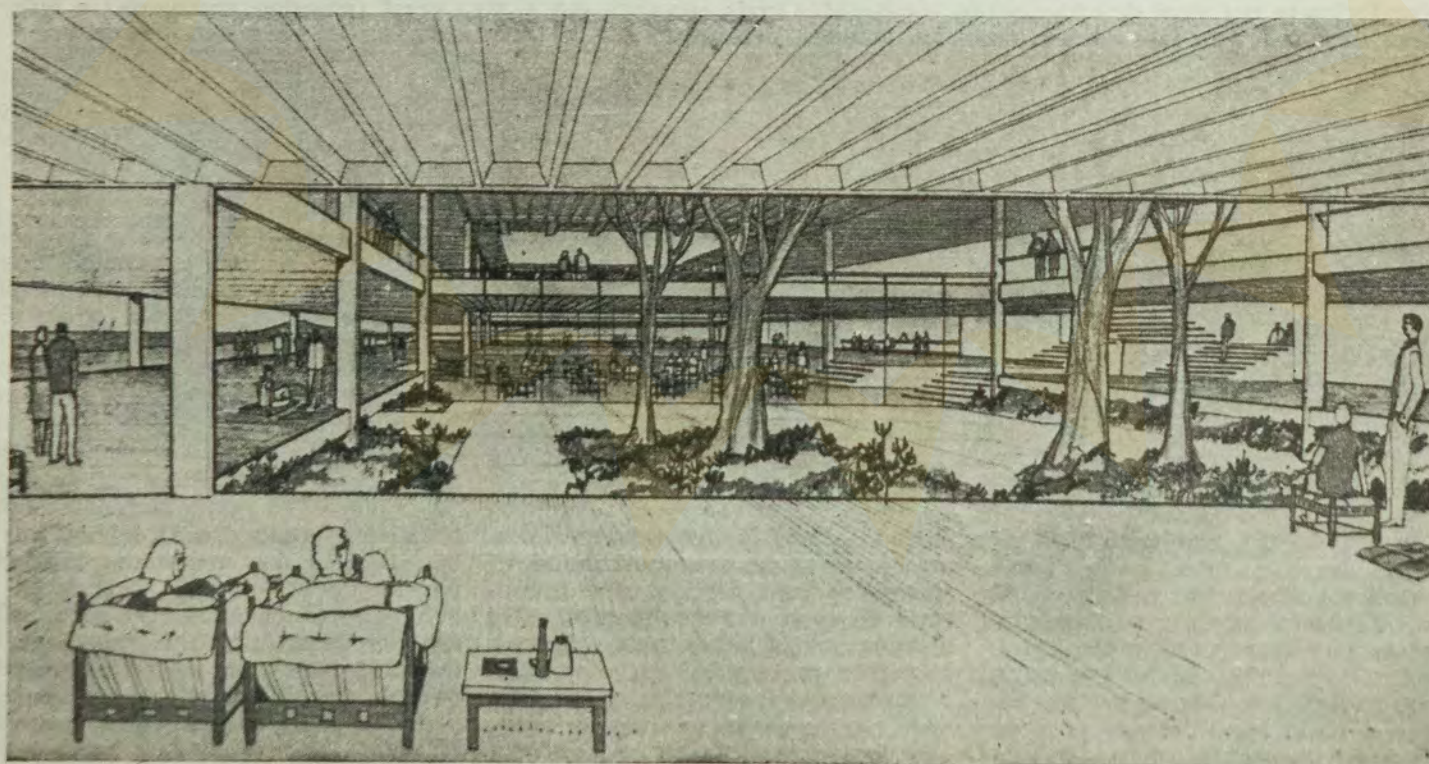
Planta do pavimento intermediário do Clube da Orla, Guarujá.



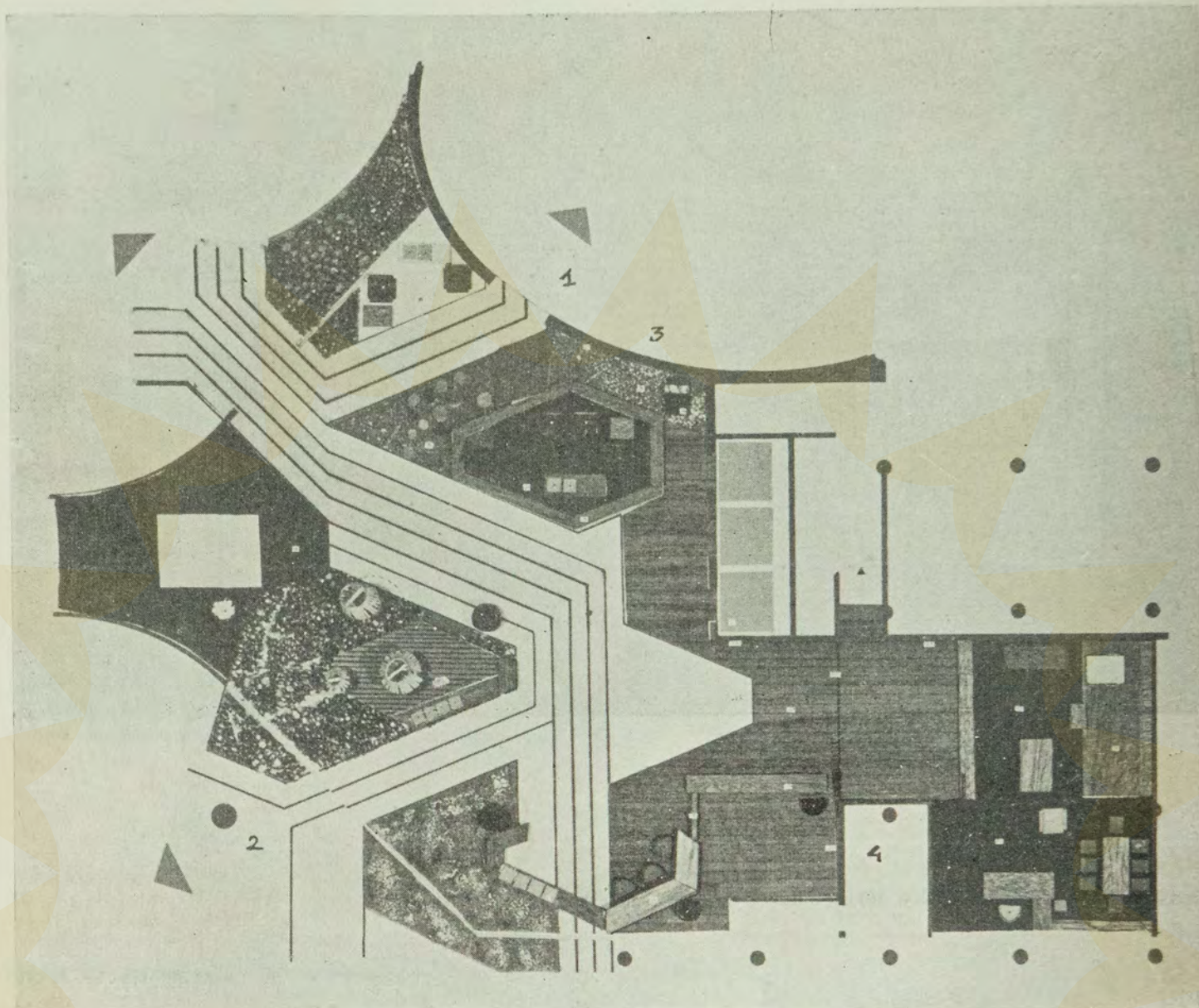




Duas vistas internas, para o terraço-bar e para as piscinas.







**HALL:** O piso de mosaico português vêm do exterior e determina as várias direções. 1 — Entrada interna da Boite; 2 — Boutiques externas e terraço; 3 — Administração. — Os vários ambientes criados no hall para transforma-lo em local de estar, serão construídos mais elevados sob o piso geral (mosaico português) e diferenciados, também, por outros materiais (tábuas, cerâmica).

## Nova decoração para o Hotel da Bahia, Salvador

Projeto: arqs. Abelardo de Souza e Miranda Martinelli Magnoli

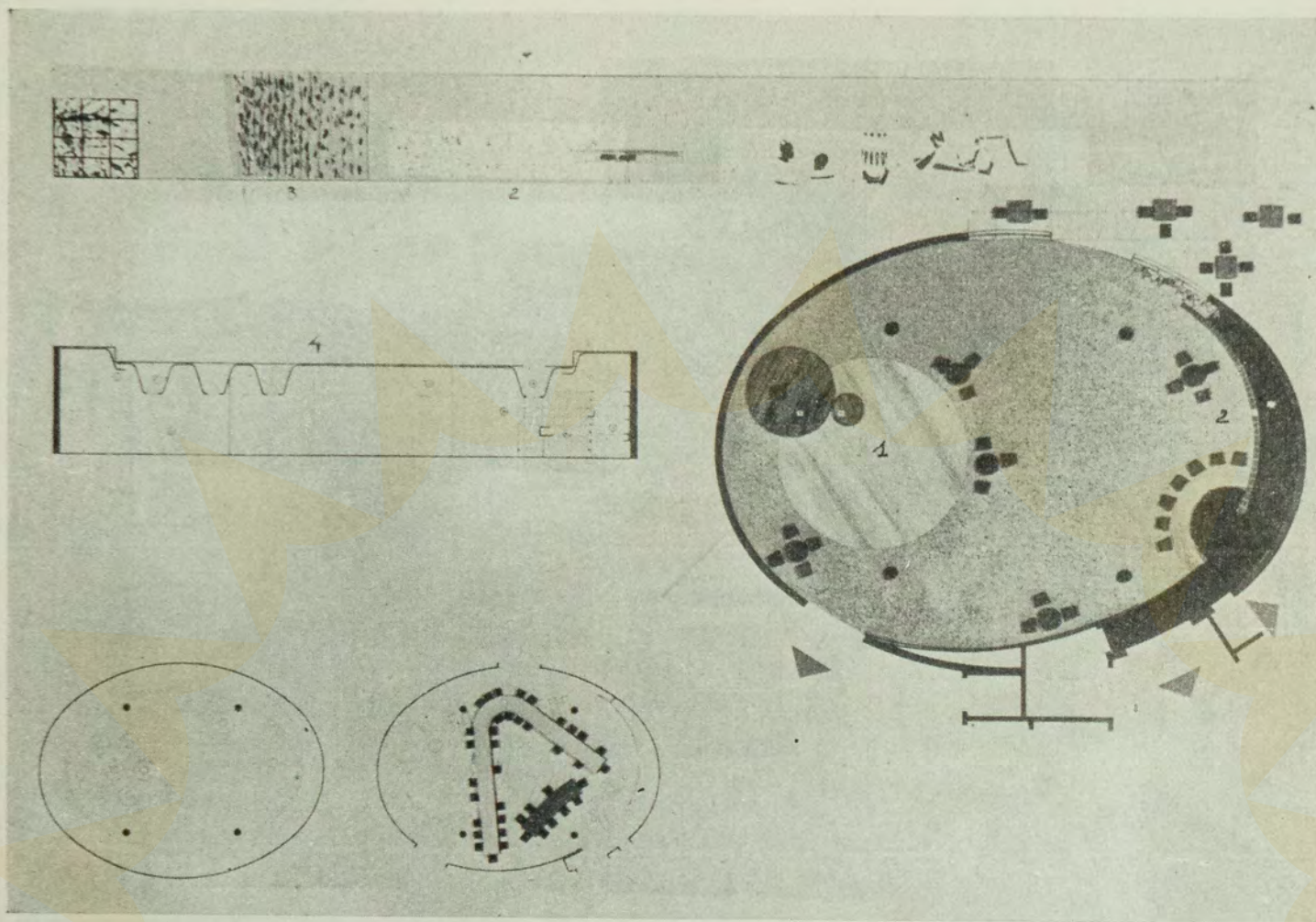
Um projeto de arquitetura de interior de uma obra já realizada trás, para seu autor, a dificuldade da interpretação de uma obra concebida por outros. Quando o arquiteto é incumbido de toda a obra, planejamento e decoração, sua tarefa é mais simplificada, pois ao conceber os planos iniciais, no seu

sub-consciente, a decoração desses ambientes se vai formando automaticamente pela escolha dos materiais de piso e revestimento, pela disposição das peças, pela iluminação, pelo mobiliário, cor etc.

No presente caso, um plano de arquitetura de interior para uma das obras clássicas da arquitetura

brasileira, como é o Hotel da Bahia, projeto dos arquitetos Diógenes Rebouças e Paulo Antunes Ribeiro, a responsabilidade para os autores desse plano é muito aumentada pois terão de restabelecer para aquela obra, todo o ambiente previsto pelos autores do seu projeto arquitetônico e deturpado pe-





**BOITE:** 1 — Pista de Danças, de mármore rosa da Bahia; 2 — Painel de azulejo colonial, assente em estrutura de alumínio; 3 — Cortina de pano (retalhos de fazenda multicores); 4 — Corte da Boite, mostrando os aparelhos de ar condicionado e as luminárias. — São apresentados, em esquema, as várias utilizações do local, que poderá, também, servir para convenções e banquetes.

los decoradores improvisados que, por todos êsses muitos anos, mutilaram seus ambientes.

O plano para recuperação dêsses ambientes perdidos baseou-se na ordenação de pisos, revestimentos, móveis, tapeçarias, luminárias e ainda o “decór” geral com o aproveitamento das peças do artesanato popular nordestino tão rico em beleza e quantidade.

#### HALL

Os arquitetos consideraram importante trazer para o hall uma nova vivência dentro do conjunto hoteleiro; assim, dentro desta conceitualização criaram-se ambientes que dão possibilidade a uma progra-

mação de novas atividades tais como exposições de obras de arte, livros, noites de autógrafos, promoções turísticas etc.

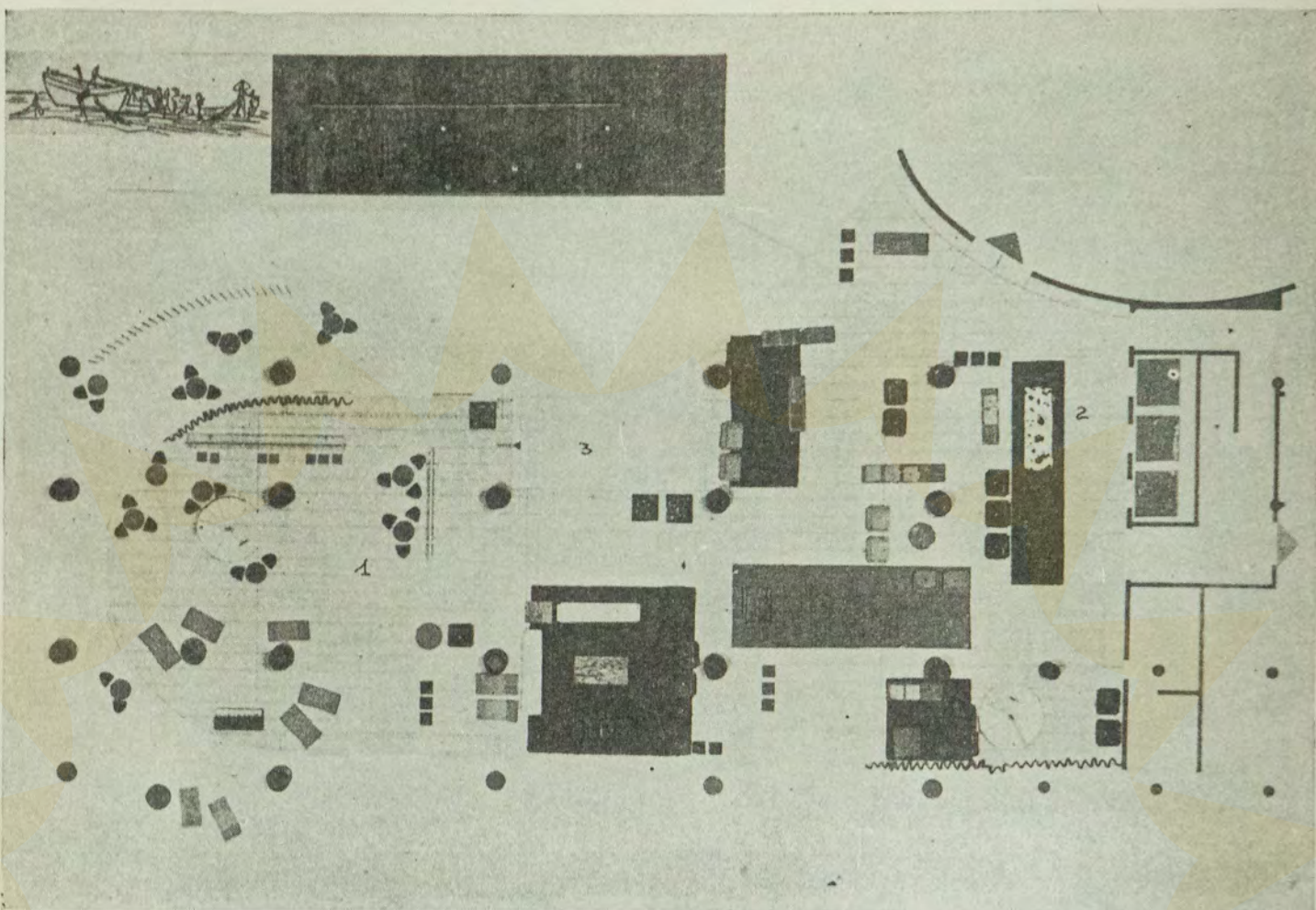
O piso exterior de mosaico português branco com desenhos em preto foi trazido para dentro com sentido direcional, para os diversos acessos: entrada da “boite”, elevadores gerais, administração e lojas do pátio. Seguindo o critério de continuidade entre o espaço externo e interno, principalmente em área de transição, como é o hall, e usando da imensa variedade dos nossos materiais, os ambientes de estar e das várias atividades foram suspensos sobre áreas plantadas, em sequência às áreas externas. Em um dos ambientes instalaram-

se três grandes gaiólas penduradas no fôrro para passaros brasileiros.

#### BOITE

Para a “boite”, situada no andar térreo do edifício e com dois acessos, interno e externo, do hotel, estudou-se a solução que possibilitasse três usos no mesmo espaço, em vista da carência de áreas especiais para atividades eventuais. Assim sendo, a “boite” sem grande modificação, poderá, também, ser usada para salão de banquetes, do que damos sugestão para colocação de mesas e assentos para 60 pessoas e para salão de convenções (150 lugares) utilizando as plataformas da orquestra e “crooner”





**SALAO DE ESTAR:** 1 — No mesmo ambiente do Salão de Estar e sob o local de leitura (em mezzanino) foi projetado o Bar que se estende para um terraço aberto com vista para o jardim; 2 — Local de chegada dos elevadores, uma escultura estabelece uma divisão para o oeste do salão que é formado por vários ambientes de estar; 3 — Escadaria nobre que vem do Grande Hall no pavimento térreo.

para a mesa diretora dessas convenções. Em vista de que o ambiente da "boite" também se prolonga para um terraço externo, serão feitas instalações para que nêles sejam realizadas atividades que poderão ser desenvolvidas, também, no período diurno. O tratamento das paredes, pisos e peças de mobiliário foi estudado com o sentido da valorização do material e artesanato da região e sua adaptação, como no caso, para uso diurno e noturno. Como decoração própria, dita foi idealizada uma cortina, para vedar o terraço externo, feita de retalhos de fazenda, obra típica do artesanato cearense, obra de arte da cultura popular; a ela segue-se um painel de azulejos co-

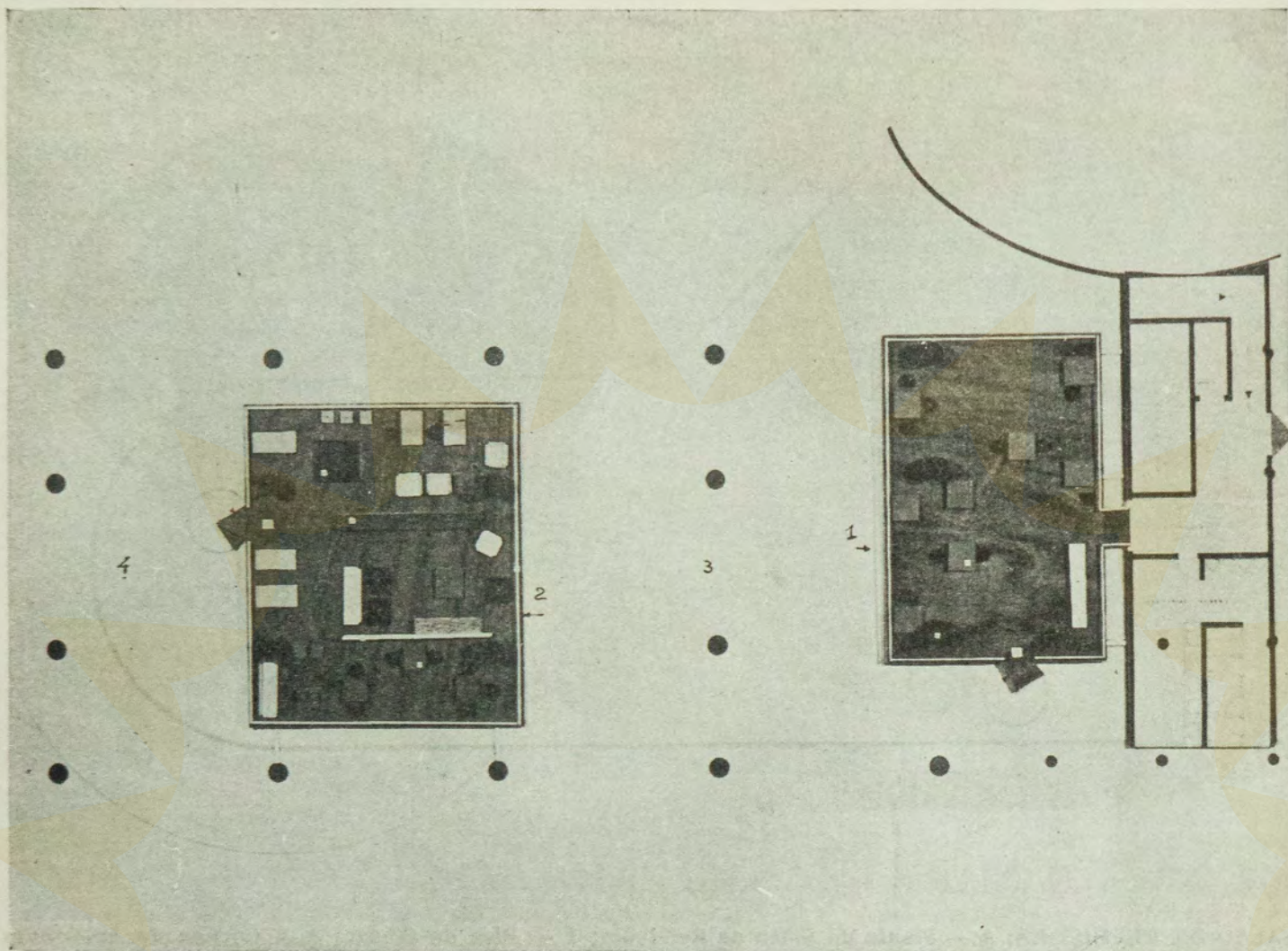
lonial brasileiro, montados em estrutura de alumínio de forma a ressaltar, por cheios e vazios, o desenho de cada uma das peças; atrás desse painel desenvolve-se o bar, na sua parte de preparo e depósito; vedando os sanitários e a porta da cozinha, temos um painel fotográfico de danças típicas do folclore baiano. O fôrro foi rebaidado em oval, concêntrico à forma total, de maneira a poder abrigar as instalações de ar condicionado e eletricidade cujos aparelhos localizam-se em côres e formas salientadas de modo a ser perfeita a distribuição do ar condicionado em todo o aposento e a iluminação localizada sobre a pista de danças e orquestra. Utilizamos esses apare-

lhos em forma e cor de modo a dinamizar, de maneira bastante violenta, o espaço interno. No piso da pista de danças foi empregado mármore rosa da Bahia; no local da orquestra, madeira e no restante um acabamento com carpete lilás.

#### SALAO DE ESTAR

O salão de estar, muito amplo, com pé direito duplo em toda sua totalidade teve suas atividades caracterizadas espacialmente com a criação de dois mezzaninos destinados ao "restaurante informal" e ao salão de leitura e jogos; ambientes esses, atualmente, inexistentes e de cuja falta muito se ressen-te o hotel.





**MEZZANINO:** 1 — Local para refeições, estrutura metálica com piso de madeira, acesso por uma escada de caracól, parapeito de ferro; 2 — Local para leitura, com o mesmo acabamento do local para refeições; 3 e 4 — Vazio sôbre o Salão de Estar; a preocupação dos arquitetos foi de não cortar o espaço do Salão de Estar, criando novos ambientes sôbre estruturas leves.

Os arquitetos, pela movimentação do espaço, com a introdução dos novos planos de piso, pela disposição dos móveis, tapetes e demais peças de mobiliário e valorização artístico cultural (esculturas, painéis e pinturas) procuraram criar uma série de ambientes de estar atendendo a grupos diversos e de maior ou menor formalidade. Vedando e ordenando o acesso de circulação a partir do bloco de elevadores para o salão, dispôs-se largo platô baixo, carpetado, onde será colocada grande escultura de madeira, conservando a visualiza-

ção do lado do salão e organizando a circulação para as diversas áreas. Nos 2/3 do salão, adjacentes aos elevadores, dispuseram-se os ambientes mais formais e grande mesa para revistas e jornais; no restante do salão e abaixo do mezzanino do salão de leitura e de jogos colocou-se o bar, que se desenvolve para o terraço externo e a sala de música com espreguiçadeiras e poltronas de jardim.

O acesso do hall pela escada é ordenado por meio de um painel convenientemente colocado, que será utilizado para exposição viva de

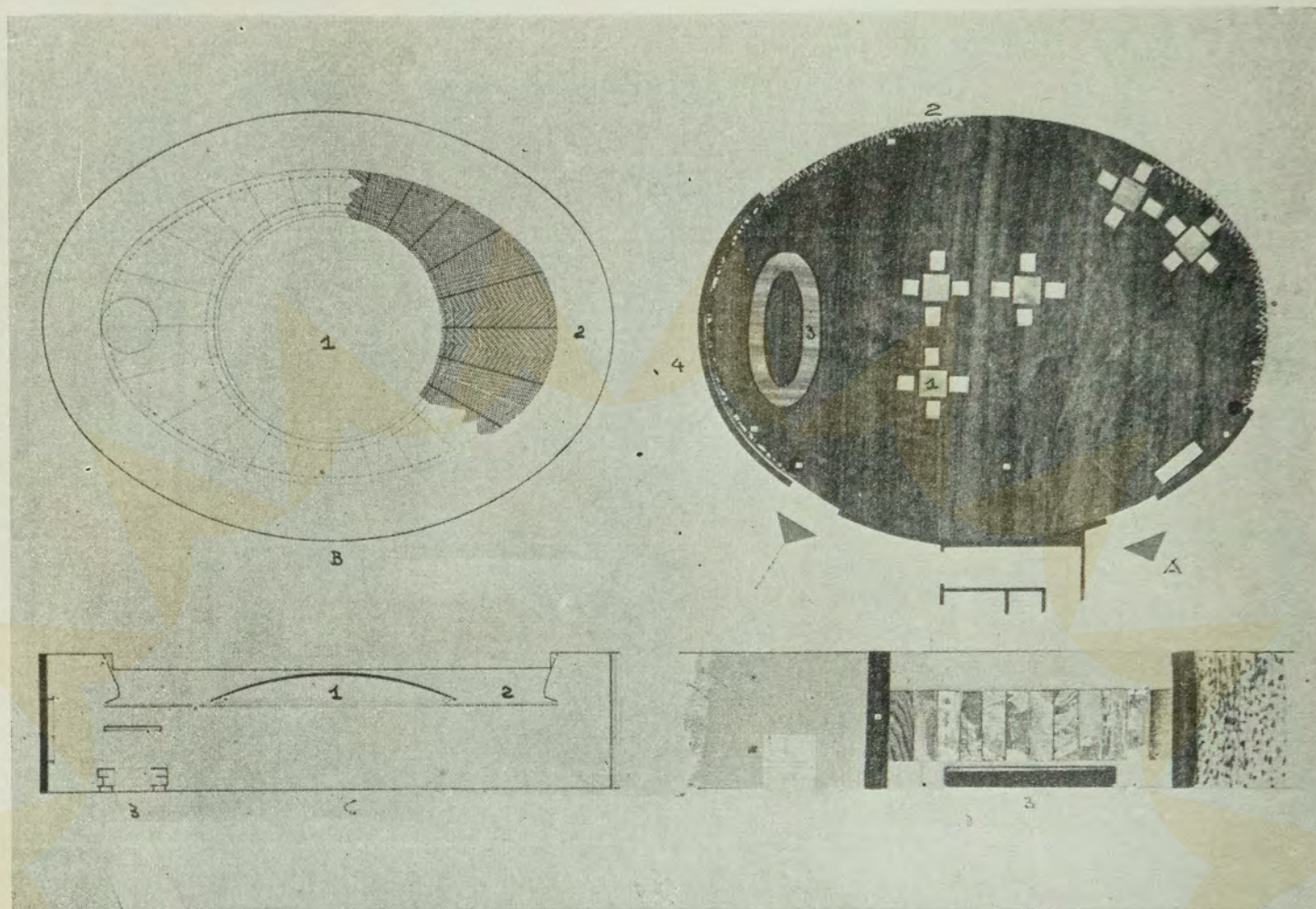
trabalhos de artistas locais, à disposição dos turistas que acedem ao hotel.

Os mezzaninos que serão criados obedecerão a estrutura pré-fabricada de metal e piso de tábuas de madeira, de modo a que a montagem desses novos aposentos não impedirá o andamento normal do hotel.

#### MEZZANINOS

Conforme já foi dito será utilizado um, para a sala de leitura, sala de jogos e sala de televisão com





**SALÃO DE REFEIÇÕES:** A — Planta do Salão de Refeições; 1 — Piso de tábuas; 2 — Cortina de Artesanato popular; 3 — Mesa oval para frios; 4 — Painéis fotográficos com ampliações de fotos de pratos típicos. B — Planta e corte do forro. C — Calota de gesso metalizado (1); ripado de madeira (2); mesa para frios e limonada (3).

vedações baixas, servindo somente de divisão de ambientes, e o outro para o restaurante informal, que está colocado de tal forma que poderá ser utilizado de monta-carga da cozinha. Ambos mezzaninos estão perfeitamente integrados no salão de estar por se constituírem em um piso com simples gradil dentro do todo com pé direito de seis metros e caixilharia inteiriça de alto a baixo e abrangendo todo o salão. Os mezzaninos se apoiam nas colunas existentes, mas livres da caixilharia externa.

#### RESTAURANTE

No salão restaurante existente, as inovações essenciais dizem respeito à criação de fôrro falso de modo a abrigar os aparelhos de ar condicionado e trazer novas condições de iluminação artificial, resolvidas no momento de forma bastante precária, e ao tratamento de uma das paredes com painéis fotográficos translucidos indicando pratos típicos da cozinha do nordeste brasileiro, que serão iluminados por trás (entre a parede e o painel) conforme o dia em que os

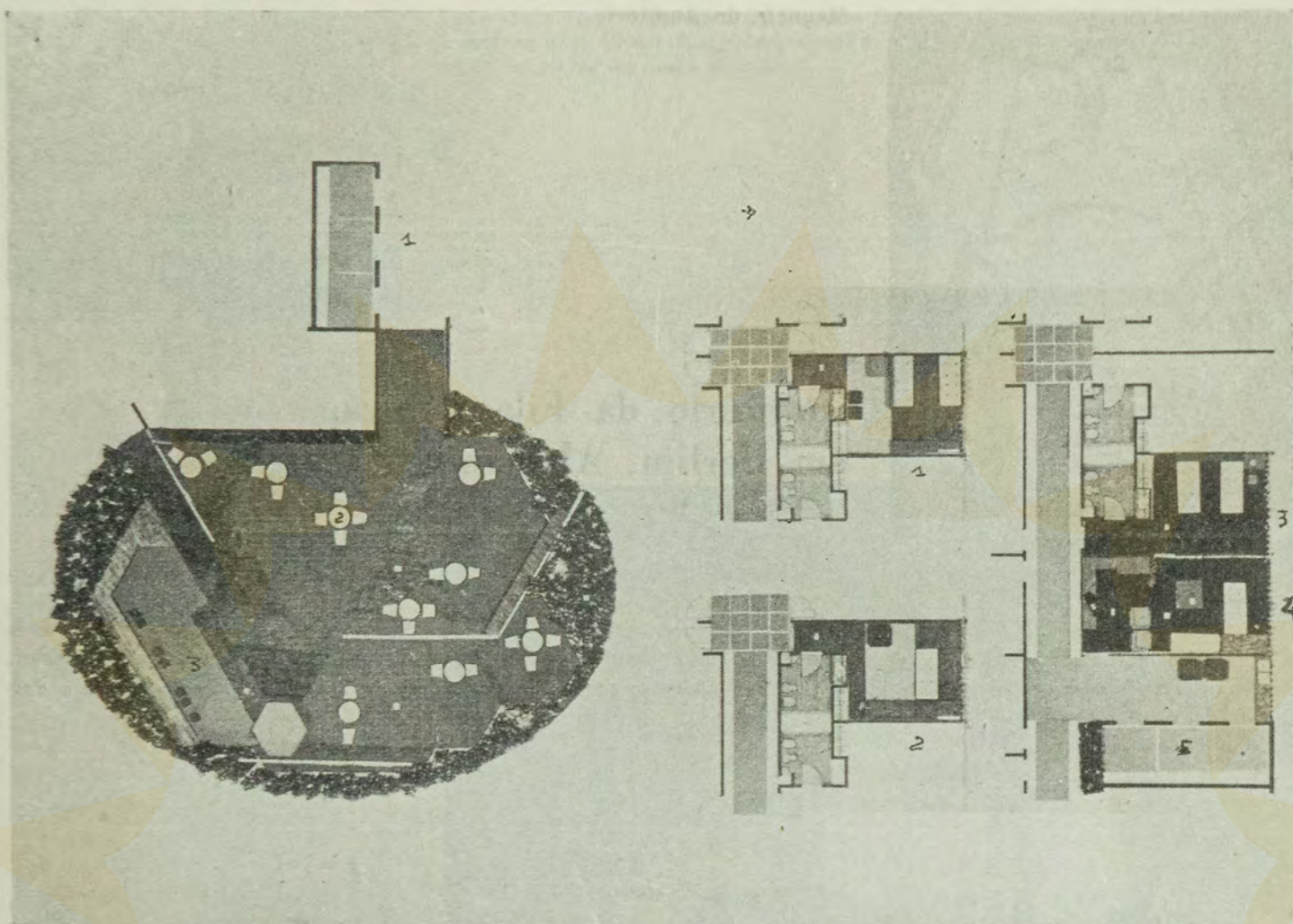
mesmos são oferecidos no cardápio.

Em frente aos painéis desenvolve-se balcão para frios em forma ovalada, acentuando a forma do conjunto. Esse balcão é diretamente iluminado por grande lustre que pende do fôrro sobre essa peça.

O fôrro falso ressalta mais uma vez a forma geral, desenvolvendo-se em ripas de madeira, em espinha de peixe, abrigando e distribuindo equitativamente os aparelhos de ar condicionado.

A parte central desenvolve-se em





**CAFÉ DA MANHÃ E RESTAURANTE INFANTIL:** 1 — Hall, chegada dos elevadores; 2 — Piso de cerâmica e tábuas, a vedação por painéis móveis de vidro, permitem uma ampla visão sobre o resto do terraço; 3 — Foi criado um local para refeições infantis ao ar livre que funcionará também, como um Play-ground. **APARTAMENTOS RESIDENCIAIS:** 5 — Hall dos elevadores; 4 — Sala de Estar formada por uma ante-câmara com bancos, T.V., etc. e um outro ambiente de estar que poderá ser transformado em quarto; 3 — quarto de dormir com banho, armários, penteadeira, etc. **APARTAMENTOS STANDARD:** 1 — Apartamento Standard apresentando duas soluções de disposição de móveis: quarto convencional com cama fixa (2) e um ambiente que durante o dia poderá ser transformado em sala de estar (1).

uma calota em gesso metalizado, difundindo indiretamente, a iluminação contínua disposta entre as ripas e a base da calota.

Outro conjunto de refletores circunda a faixa de fôrro mais alto que foi conservado de forma a projetar luz sobre a cortina e as paredes, obtendo-se, assim, a iluminação indireta em todo o salão e direta sobre o balcão de frios e as fotografias já mencionadas.

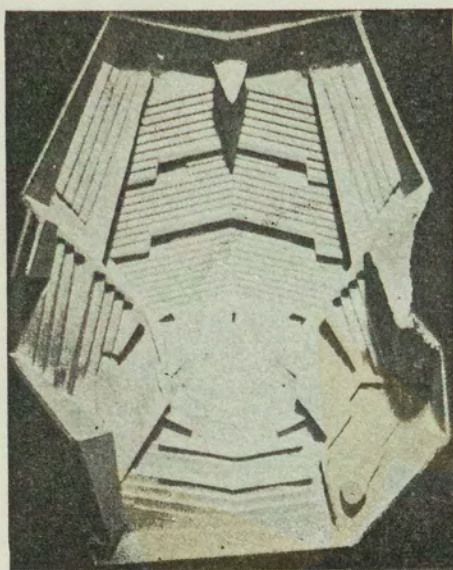
Tanto o atendimento das mesas feito por meio de moças vestidas a caráter, como a cortina feita de tecido de melhor artesanato típico nordestino, ainda o próprio cardá-

pio que inclui pratos da cozinha baiana, deverão ser servidos em louças próprias do nordeste, procurando-se, com isto, ressaltar juntamente com as soluções arquitetônicas os nossos valores culturais e artísticos, que aquela faixa do território brasileiro é especialmente rica, e que dia a dia vem tomando consciência de suas próprias possibilidades.

Localizado no terraço do terceiro pavimento, e sem comprometer a arquitetura geral, foi criado um novo ambiente destinado ao café da manhã e refeitório infantil. Para vencer a diferença de cotas

existentes foram feitos vários planos caracterizados ainda pelo tratamento dos pisos, a madeira local e cerâmica esmaltada. Dando maior versatilidade ao local, na parte externa foi projetado um ambiente que servirá para refeição infantil ao ar livre como também para um play-ground. Todo o conjunto terá portas envidraçadas escamoteáveis de modo a não ser vedada a vista que se descortina sobre a praça pública existente. O restante do terraço receberá um tratamento paisagístico com pisos e plantas da região, gaiolas com pássaros, bancos, etc.





Maquete do Auditório.

## Auditório da Filarmônica, em Berlim, Alemanha

Projeto: arq. Hans Scharoun

*O edifício da Orquestra Filarmônica de Berlim vem merecendo, por parte da imprensa especializada de todo o mundo amplos comentários, razão pela qual, HABITAT, valendo-se de seus confrades de "Architectural Review", da Inglaterra, divulga, nas páginas seguintes não somente comentário do autor do projeto, Scharoun, como a descrição do dito projeto.*

"Raramente acontece na vida profissional de um arquiteto o fato de uma obra ser executada tal qual tenha sido projetada. No entretanto isto aconteceu com o novo prédio da Filarmônica de Berlim, mesmo levando-se em conta que o prédio, inicialmente, seria implantado na Bundesallee e, posteriormente, construído na Kemperplatz. O projeto data de 1959; contudo a pedra fundamental foi lançada no dia 19 de setembro de 1960. Levou, portanto, quatro anos para ser construído.

Música centralizada foi o princípio que norteou o arquiteto ao planejar o novo templo da arte musical na Alemanha. Tanto assim que a orquestra e o seu regente ficam localizados no centro do salão, tornando-se, ambos, fulcros de todas as atenções partidas, tanto da platéia quanto dos inúmeros balcões que, superpostos uns aos outros e, em torno de toda sala, conferem, realmente, majestoso aspecto. Este princípio lembra, um pouco e em escala mais reduzida os chamados teatro de arena ou mesmo os inúmeros circos que fazem, ainda hoje, a alegria de muitos.

A idéia do arquiteto foi plenamente realizada, pois a despeito do seu tamanho, conferiu certo caráter íntimo uma vez que o público toma parte no espetáculo.

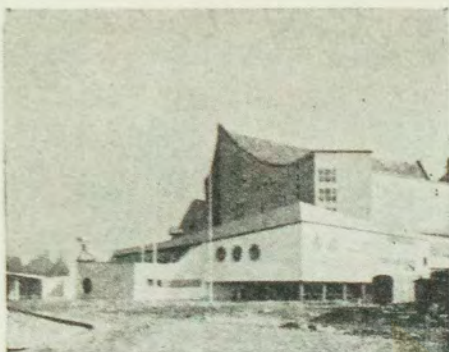
A concepção do edifício não se inicia com uma fórmula estética porém com o acontecimento do concerto. Homem, espaço, música, aqui se relacionam de uma nova maneira.

O auditório, como foi dito, constitui inovação em tais casas de espetáculos. Os balcões circundando a orquestra e o seu regente, conferem além de uma excelente visibilidade, uma extraordinária acústica, tanto assim que o som parte do vértice central da sala e se irradia de maneira uniforme e concêntrica. Não existem bolsões onde o som se perderia.

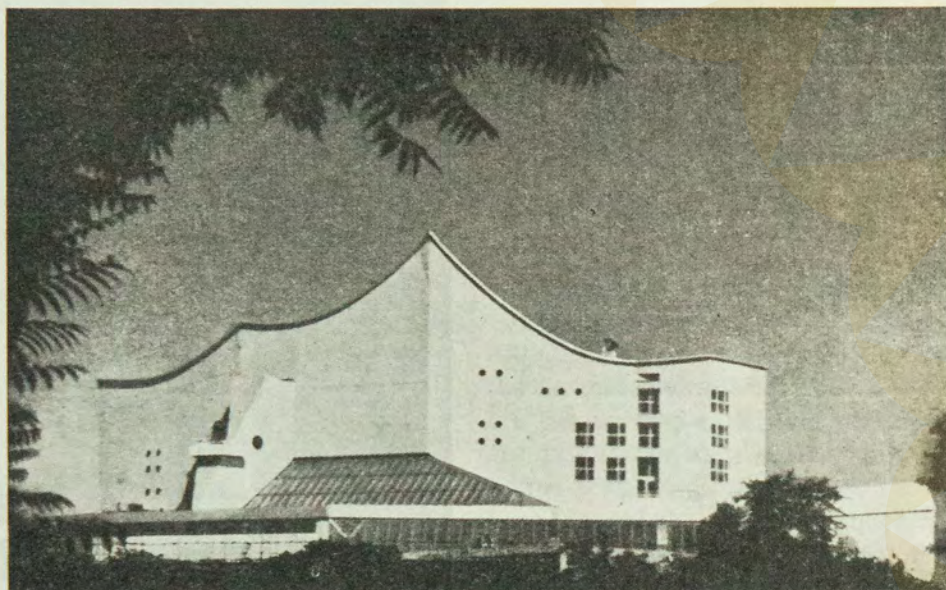
Assim, em poucas palavras, é demonstrada toda a filosofia, todo o partido adotado para o novo edifício da Filarmônica de Berlim."

Hans Scharoun





Uma vista da Filarmônica de Berlim, tirada à distância. Ao lado esquerdo a entrada; o bloco no canto contém a sala do côro, com a parte da administração ao lado direito.



O lado da entrada. A parede de vidro cobre o foyer do primeiro andar.

O auditório projetado por Scharoun é, talvez, o edifício mais discutido nos últimos anos, em Berlim. A reação geral em relação ao projeto, pode ser resumida: o interior é aceito com vários graus de entusiasmo enquanto o exterior é quase que totalmente rejeitado. Do interior do edifício é o auditório que convence enquanto que o foyer é menos aceito.

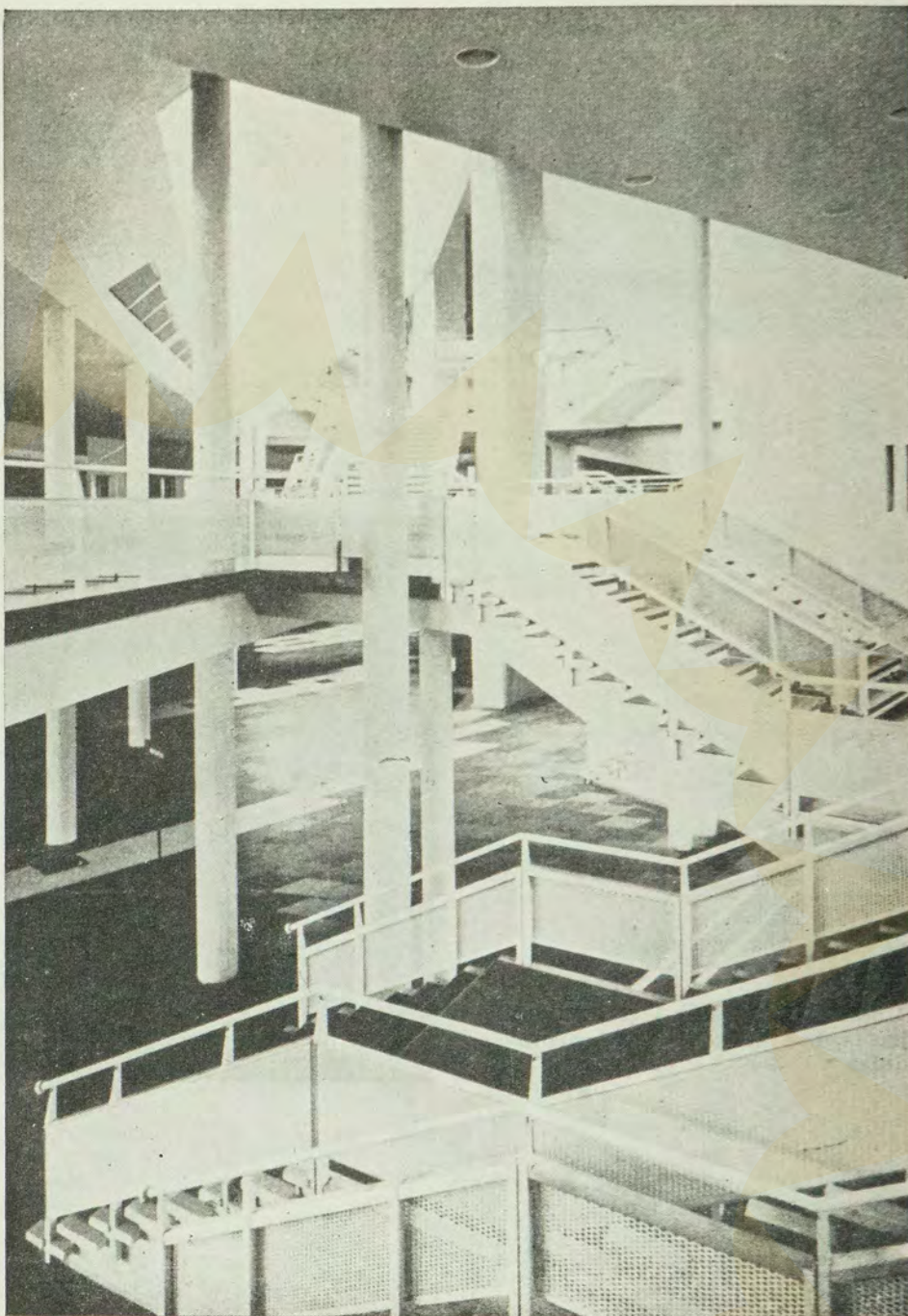
Scharoun conseguiu construir recintos que parecem impossíveis de serem reduzidos às proporções de plano e secção, se bem que os mesmos tenham sido desenhados de outra maneira o que, incidentalmente, faz com que a Filarmônica resultasse numa das mais difíceis obras de arquitetura

realizadas ultimamente. Sem o enorme esforço do grupo planejador, particularmente do arquiteto associado Werner Weber, a Filarmônica não poderia ser construída. Secções com dois pés de intervalo foram necessárias; e o trabalho em si não foi fácil devido ao hábito de Scharoun de introduzir mudanças à medida que a construção progredia. O resultado desse processo heróico, é que o conceito de Piranesi do "espaço contínuo e interminável" foi realizado em nossa época, criando formas mais apropriadas a esse conceito do que conseguiu a Renascença fantástica de Piranesi. Esse efeito de Piranesi foi convincente, enquanto a construção ainda não estava terminada. Este é um

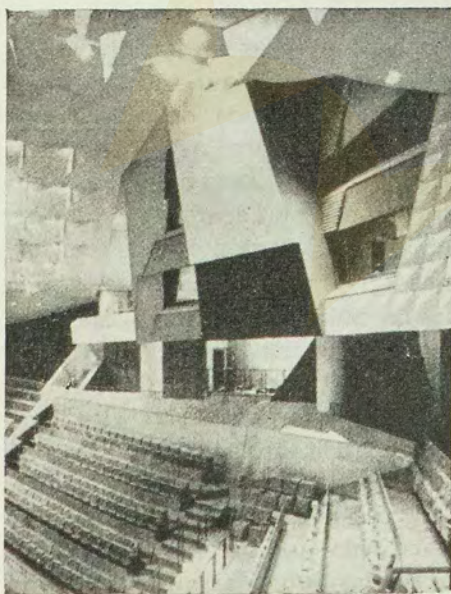
pouco enfraquecido nos foyers que terminam com um detalhe prosaico: as balustradas, em particular, contrapõem-se às formas livres dos recintos e, em alguns lugares, sente-se a dificuldade de adatar tais balustradas "técnicas" às formas das escadarias. Esse detalhe e a cor branca das paredes e do teto revelando tão claramente as várias formas dos recintos, não são aquilo que o público costuma associar à palavra "festivo", embora gradualmente sua impressão inicial mude. Os foyers, também, são, eles mesmos, mais à luz diurna do que à da noite. A luz, filtrada pelas janelas, às vezes escondida, traz muito mais vida ao interminável espaço do que as lâmpadas que fazem com



O foyer principal com o agrupamento da caixa de escadas que leva às poltronas do lado direito do auditório.



A torre do studio, dentro do Auditório.

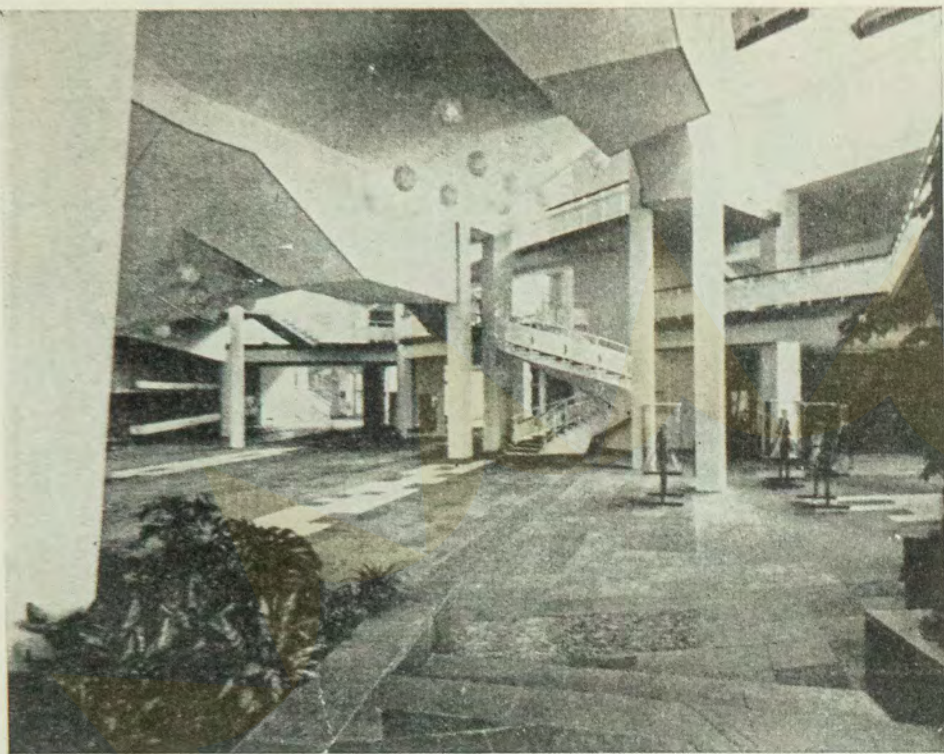


que tudo seja muito mais definido. No auditório, poucos aspectos são nesse mesmo sentido destoantes: um deles é a caixa de vidro, dura e prismática, do estúdio perto do órgão e o aspecto mais questionável do recinto é o arcobotante que esconde uma grande calha que é visível do foyer principal inferior. Porém, enquanto que os foyers ainda deixam o público desorientado, o auditório convence. O conceito de Scharoun transparece triunfalmente. A orquestra aparece num foco da enorme elipse. Os terraços são particularmente belos, na parte em que sobem em direção da torre inclinada do estúdio. O que Scha-

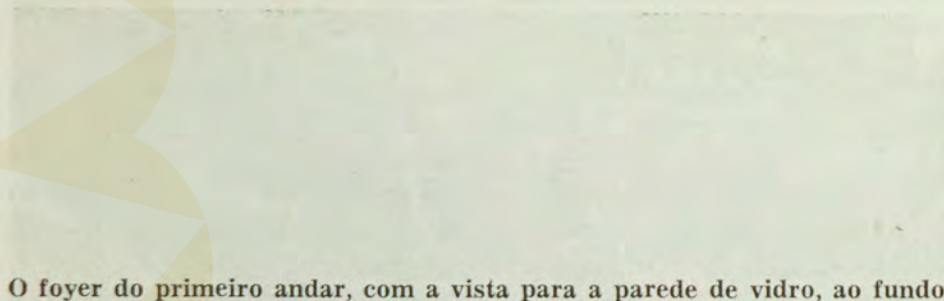
roun diz do caráter íntimo da vasta sala e da grande e ativa relação entre “produtor” e “consumidor” é completamente mantida no auditório acabado. Isto é aplicado à impressão visual.

Os assentos são acusticamente perfeitos: o som é forte e rico, às vezes, forte demais; ouvintes sentados imediatamente acima da orquestra reclamaram que o grupo de instrumentos mais próximo deles dominava o som. Se isto é verdade e não pode ser melhorado, o auditório deverá ser revisto acusticamente no fim da primeira “saição” e será uma séria objeção ao conceito de “música central”.

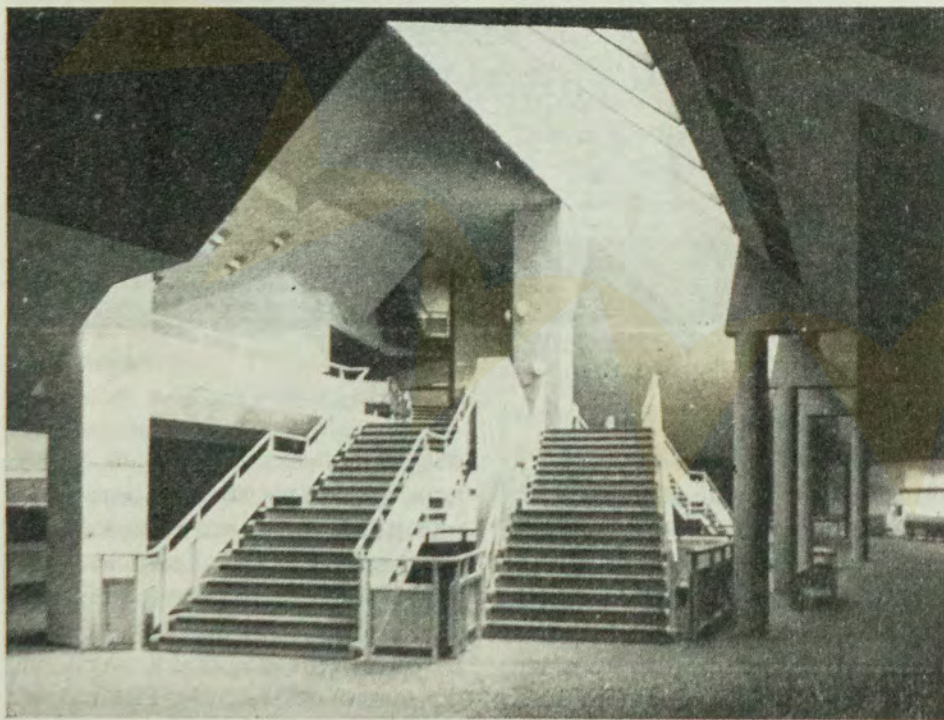




O foyer principal, com a caixa de escadarias no fundo, vista da entrada principal. O piso, de granito cinza, é intercalado de mosaicos.



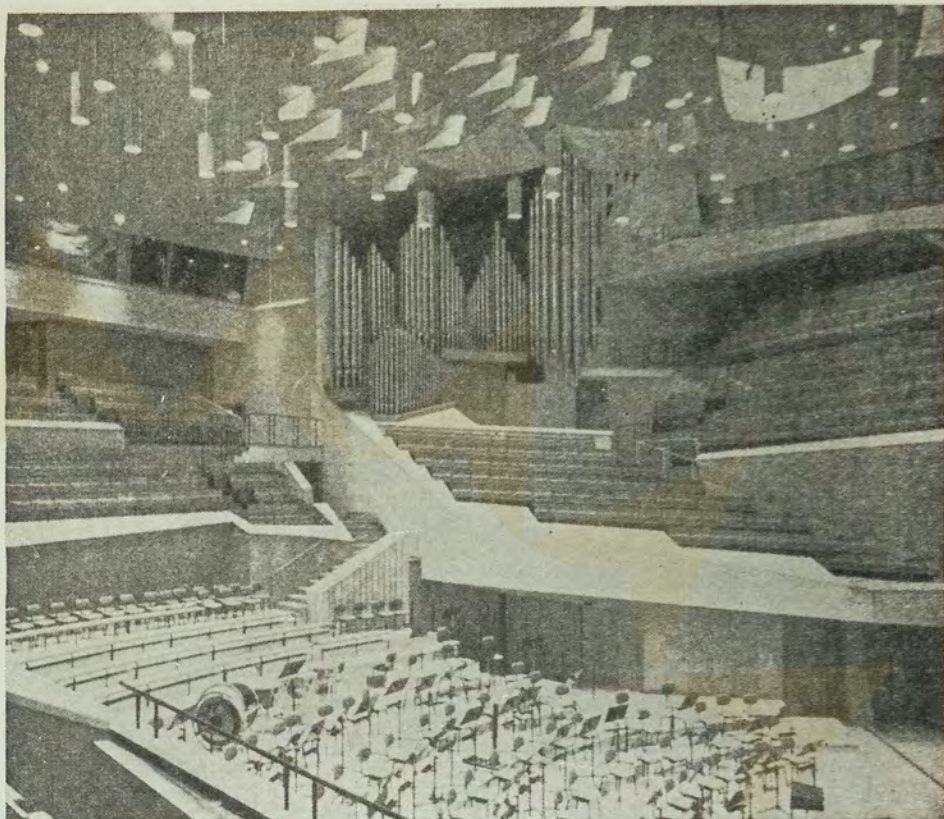
O foyer do primeiro andar, com a vista para a parede de vidro, ao fundo.



A sala de concertos da Filarmônica é o resultado de uma competição limitada feita em 1956 com o fim de dar à mais famosa orquestra alemã sua própria casa, pela primeira vez na história, após oitenta anos. O antigo edifício, atualmente no setor leste da cidade, onde a orquestra esteve somente como hóspede, foi bombardeado durante a guerra e, recentemente a orquestra tem tocado no auditório da Academia de Música que é muito pequeno. Uma nova sala de concertos para 2.000 pessoas deveria ser construída perto do centro de Berlim ocidental — a sala atual tem 2.200 assentos — e foi mencionada no programa de competição, com a condição infeliz de que o acesso seria através do saguão de entrada de um velho edifício escolar de 1880, o Ginásio Joachimsthale que deveria ser preservado. Esta condição explica a posição excêntrica da entrada da nova sala de concertos. Porque, em 1959, quando decidiram mudar a localização e colocar a sala de concertos no limite do "Zoológico" mais perto da cidade propriamente dita e o mais perto possível da linha de demarcação, Scharoun não alterou qualquer aspecto importante de seu esquema de competição. A posição da entrada foi mantida, de maneira que a formação do espaço do foyer deriva dela: ouvintes ocupando assentos à direita so-



O auditório, visto através da plataforma da orquestra para o órgão no fundo, com o studio-box, no lado esquerdo. A parte de cima das balustradas são cobertas com mármore cinza clara. A própria plataforma é de pinho de Oregon.



A parte fronteira da plataforma pode ser coberta para formar uma orquestra combinando com a apresentação de obras dramáticas.



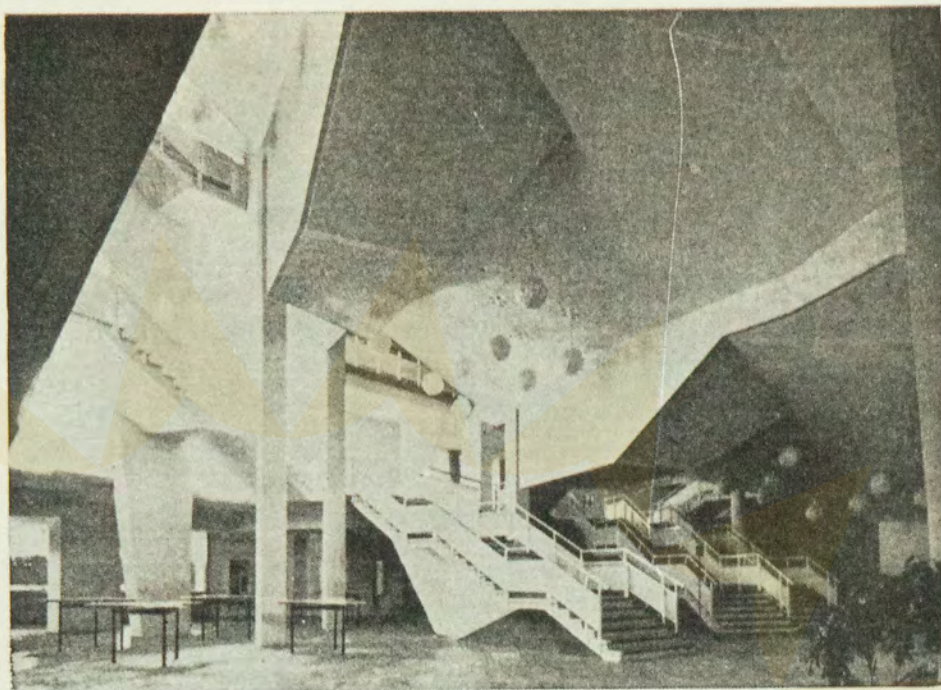
bem imediatamente ao primeiro andar onde se encontram as chapelarias; enquanto que aqueles com assentos do lado esquerdo passam pelas chapelarias do andar térreo — a mesma posição daqueles acima — e em frente do foyer principal. A formação intrincada dos es-

paços do foyer é essencialmente o resultado de um acesso assimétrico usando dois níveis para chegar ao auditório simétrico. Externamente, o bloco do auditório distingue-se claramente dos edifícios mais baixos, que o circundam nos três lados, e que contém, além

das chapelarias e parte do foyer, uma ala de três andares para a administração e os músicos. Esta, localiza-se no lado do edifício perto da plataforma da orquestra, com a sala de ensaios do côro no canto perto da entrada. Já foi mencionado que o exterior da Filarmônica



A entrada principal com as escadarias que levam diretamente às poltronas do lado esquerdo do auditório.



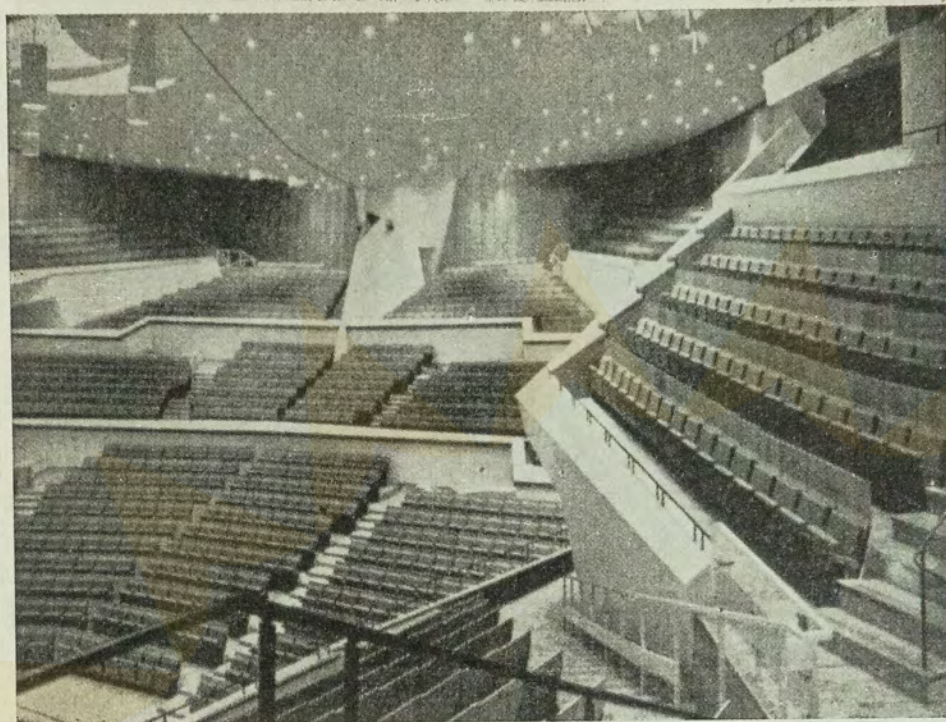
está sendo bastante rejeitado. O exterior pode ser considerado como resultado intransigente da disposição interna: um bloco principal, em forma de tenda, e rodeado de edifícios mais baixos de um caráter marcadamente utilitário que é claramente revelado pela longa faixa de janelas nos dois andares da ala da administração. Que este grande muro é coberto com sarrafos, não é, naturalmente, determinado por qualquer consideração utilitária. É um meio sutil de unir os dois elementos dificilmente compatíveis no edifício, a ala da administração e o auditório. Mesmo assim, a tensão entre eles continua extrema; porém um terceiro elemento é introduzido na sala de ensaio do coro que fica entre a ala da administração adjacente e a parte do auditório que se eleva atrás; o que é, realmente inquietante.

A idéia do edifício é claramente revelada pela atmosfera. Poucas pessoas são privilegiadas a apreciar a vista, porém isso não é uma objeção: o mesmo pode ser dito do Bauhaus de Dessau. A proposta de Scharoun de unir a Filarmônica à Igreja de São Mateus, nas proximidades, teria ajudado consideravelmente o edifício a tornar-se mais

aceitável, porque teria formado o climax numa paisagem compativelmente desenvolvida começando com os edifícios colocados simetricamente, emoldurando a igreja e abrindo-se em formas delineadas culminando na sala de concertos. Infelizmente, este esquema não foi desenvolvido; pelo contrário, a "Galeria do século XX" de Mies van der Rohe, será construída perto da igreja, e suficientemente perto da Filarmônica para incitar uma comparação entre os dois tipos tão opostos de arquitetura que os meados do século XX produziu.

O bloco do auditório está cercado por uma parede reforçada de concreto sem qualquer encaixe de expansão. As fileiras principais de assentos no auditório estão colocadas acima do espaço do foyer, onde são suportadas por uma estrutura em V duplo que forma seu aspecto saliente. Cada V suporta um grande raio de concreto reforçado pré-esticado, cuja parte inferior repousa na parede curva que delimita a plataforma da orquestra, e as pranchas do assoalho inclinado das três filas de assentos repousam em cabos pré-esticados em ângulos retos aos dois principais cabos, suas





Uma vista interna das diversas poltronas e galerias com as cabinas no fundo para o studio.

extremidades inferiores sendo suportadas nas fileiras livres no foyer: um esquema estrutural perfeitamente simétrico e claro que é, porém, mais facilmente percebido no projeto do que no espaço real do foyer.

O eixo do auditório, por outro lado, é claramente expresso no seu interior; realmente, somente as fileiras superiores são arranjadas diferentemente em cada lado, e a resultante perturbação é aumentada pelo órgão à direita e a torre do estúdio à esquerda. O espaço é simétrico, e "interessante". É ao mesmo tempo livre e caprichoso, e o equilíbrio entre o eixo é a liberdade e sua característica principal. Isto é diferente no espaço principal do foyer que, como já vimos, é também uma composição simétrica, em eixo; porém, aqui, as escadarias, todas subindo pela esquerda, criam uma perturbação suficientemente forte para transtornar os eixos.

Esta é uma ilustração do que Scharoun chama tensão dinâmica, pela qual os outros espaços são relacionados ao auditório; o ouvinte movendo-se da entrada para o foyer principal e deste até seu assento, move-se num arco grande entre a

sequência de espaços e através do eixo principal do edifício, o que ele percebe, porém não o afeta.

Na Filarmônica, Scharoun realizou novos conceitos de espaço, tanto no auditório como nos foyers, e relacionou um com o outro de uma tal maneira que "tudo serve para preparar a experiência da música". Foi dito que Scharoun usa uma linguagem que não é mais a nossa — a linguagem do expressionismo; que seu edifício está relacionado com certos projetos do período quando ele, pela primeira vez, se distinguiu.

Na Filarmônica, o arquiteto usa duas linguagens: aquela do expressionismo, para as formas principais e aquela da indústria, para os detalhes; e parece que as duas não se combinam. Este problema não é novo, Poelzig e Barning já o conheciam, porém nenhum conseguiu o que Scharoun conseguiu: nenhum deles concebeu sua visão de espaço funcionalmente relacionado com o homem e com a música. Este é um conceito atual, mesmo quando o trabalho de Scharoun está tão fortemente enraizado em seu passado consistentemente desenvolvido.



# paissaggismo







## A paisagem urbana

No editorial da edição n.º 79 de HABITAT avançamos detalhes do que seria debatido no plenário do Seminário que sob o título de “O homem e a paisagem paulistano”, o Instituto dos Arquitetos de São Paulo, realizaria em novembro. Realizado o importante certame, o plenário chegou a conclusões que podem ser divididas em três partes, isto é: condicionamentos gerais do paisagismo, conceituação de paisagismo e recomendações.

No primeiro capítulo, são focalizados as determinantes da paisagem a natural e do processo histórico de desenvolvimento sócio-econômico na formação da paisagem urbana, analisando a importância da legislação e os aspectos sociais e culturais envolvidos, para assinalar o seguinte no tocante à situação urbana de São Paulo:

As áreas ainda desocupadas, notadamente os imensos vales urbanos do Tietê e do Pinheiros, oferecem grandes potencialidades.

Existe total inadequação das áreas verdes que compõem a paisagem, em virtude da ausência de melhor conceituação ou pela falta de seu equipamento.

Dessa inadequação, além dos fatores sociais e culturais, vem o descaso dos paulistanos pelos elementos componentes de sua cidade.

A sua condição de metrópole industrial acentua: a necessidade de gabaritos dimensionais exigentes; a importância paisagística das linhas de comunicação; a perspectiva da crescente carência de equipamento recreativo adequado aos costumes e exigências da vida paulistana.

A abdicação do poder público aos interesses que transformam a cidade em um grande negócio acarretaram, entre outras coisas, uma paisagem deprimente e típica dessa situação.

O caráter da paisagem paulistana é sugerido pelas colinas e varzeas, propondo naturalmente um sistema viário sem cruzamentos, com excelentes possibilidades paisagísticas e funcionais; a confusão e expansão típicas de nosso temperamento devem constituir aspectos e ser utilizados na criação de harmonia e caráter definidos por parâmetros artísticos contemporâneos e não por superadas concepções acadêmicas.

Além da necessidade absoluta de se criar um organismo autônomo, com autoridade e recursos próprios para o planejamento regional e intermunicipal, enfatizada pelo seminário, as seguintes recomendações foram aprovadas pelo plenário:

1 — revisão da legislação municipal referente a construções e loteamentos, tendo em vista o planejamento referido, especialmente em todos os itens que tratam da estética urbana, por serem estes baseados em conceitos obsoletos e prejudiciais à paisagem urbana;

2 — capacitação dos quadros das repartições responsáveis pelo planejamento com profissionais adequados à complexidade interdisciplinar requerida pelo planejamento, em termos contemporâneos;

3 — reformulação do sistema tributário municipal, para possibilitar aos órgãos planejadores a execução de sua tarefa de remanejamento da paisagem urbana, principalmente pelo combate à especulação imobiliária e ao uso irracional do solo urbano;

4 — revisão do conceito histórico de metropolização da cidade de São Paulo, verificando-se as possibilidades de encaminhamento objetivo da descentralização racional e harmoniosa, a fim de melhor respeitar e controlar o seu desenvolvimento;

5 — reformulação do conceito de “monumento histórico” e do tratamento urbanístico decorrente;

6 — estudo e catalogação, pelos poderes públicos, das espécies vegetais adequadas ao aproveitamento paisagístico, assim como a incentivação e criação de viveiros para cultura e difusão dessas espécies;

7 — inclusão, pelos órgãos encarregados do estudo da reforma universitária, entre os institutos centrais universitários, de um organismo dedicado ao planejamento territorial onde se ministrará o ensino e se fará a pesquisa referente ao planejamento urbano e regional e ao paisagismo;

8 — fomento à pesquisa e proposição de medidas para a conservação dos diferentes elementos que compõem a paisagem urbana, evitando a sua deterioração e o seu obsoletismo prematuro;

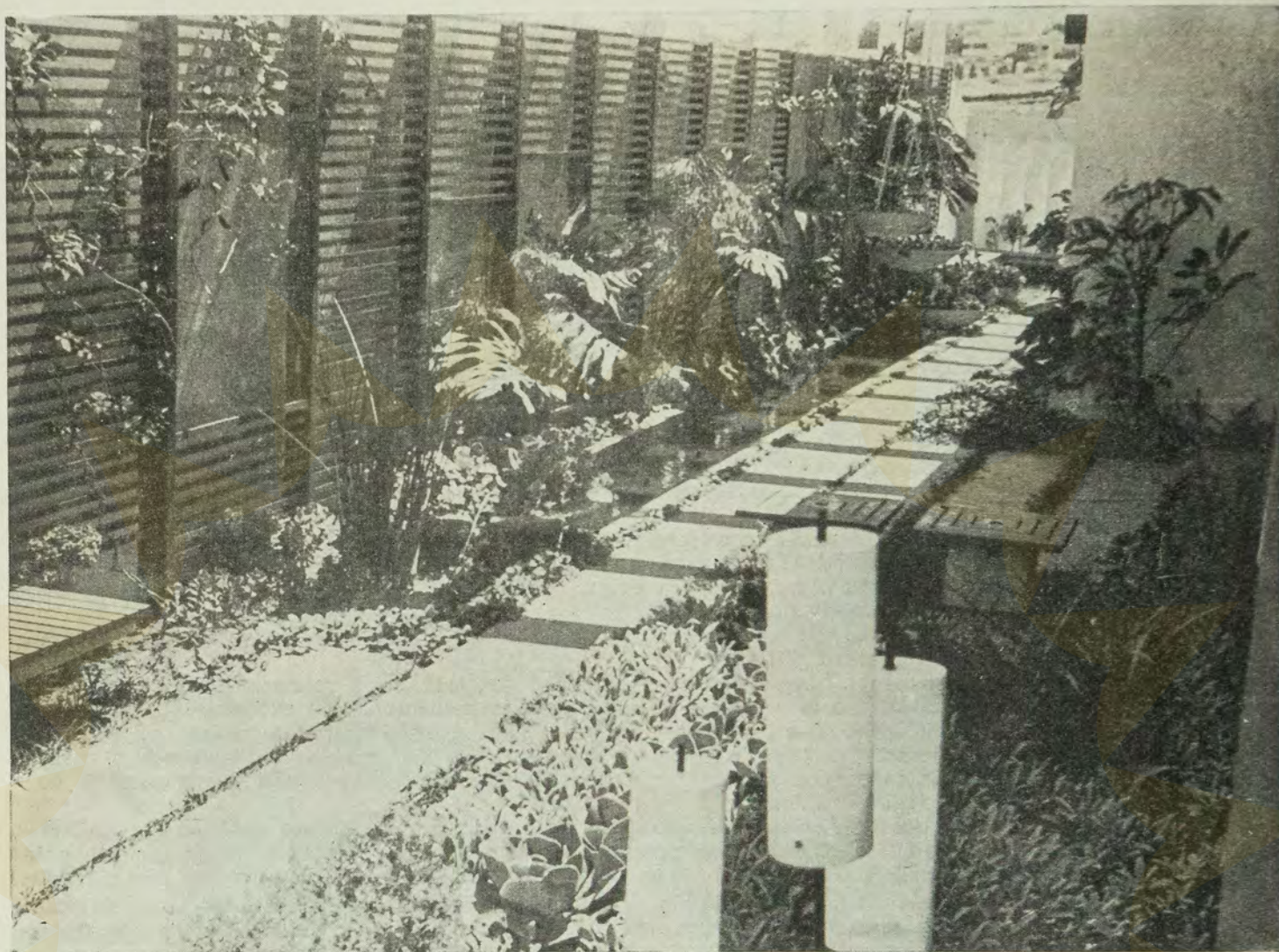
9 — realização de seminários semelhantes em todos os departamentos do IAB, a fim de preparar um seminário de âmbito nacional;

10 — intensificação de todos os processos de educação da comunidade pela valorização dos elementos paisagísticos e o desenvolvimento de uma atitude positiva em relação ao uso adequado e conservação da natureza;

11 — ampla publicação e divulgação de todas as conclusões;

12 — criação, no departamento de São Paulo do IAB, de uma comissão permanente de paisagismo, aberta à análise e discussão do problema, a fim de ampliar e aprofundar o diálogo iniciado no I Seminário.





Vista da área social tendo-se em primeiro plano conjunto de aparelhos de iluminação.

## Jardim residencial em São Paulo

Projeto: arq. Miranda Martinelli Magnoli

O presente trabalho desenvolve-se em pequena área externa em residência localizada em São Paulo.

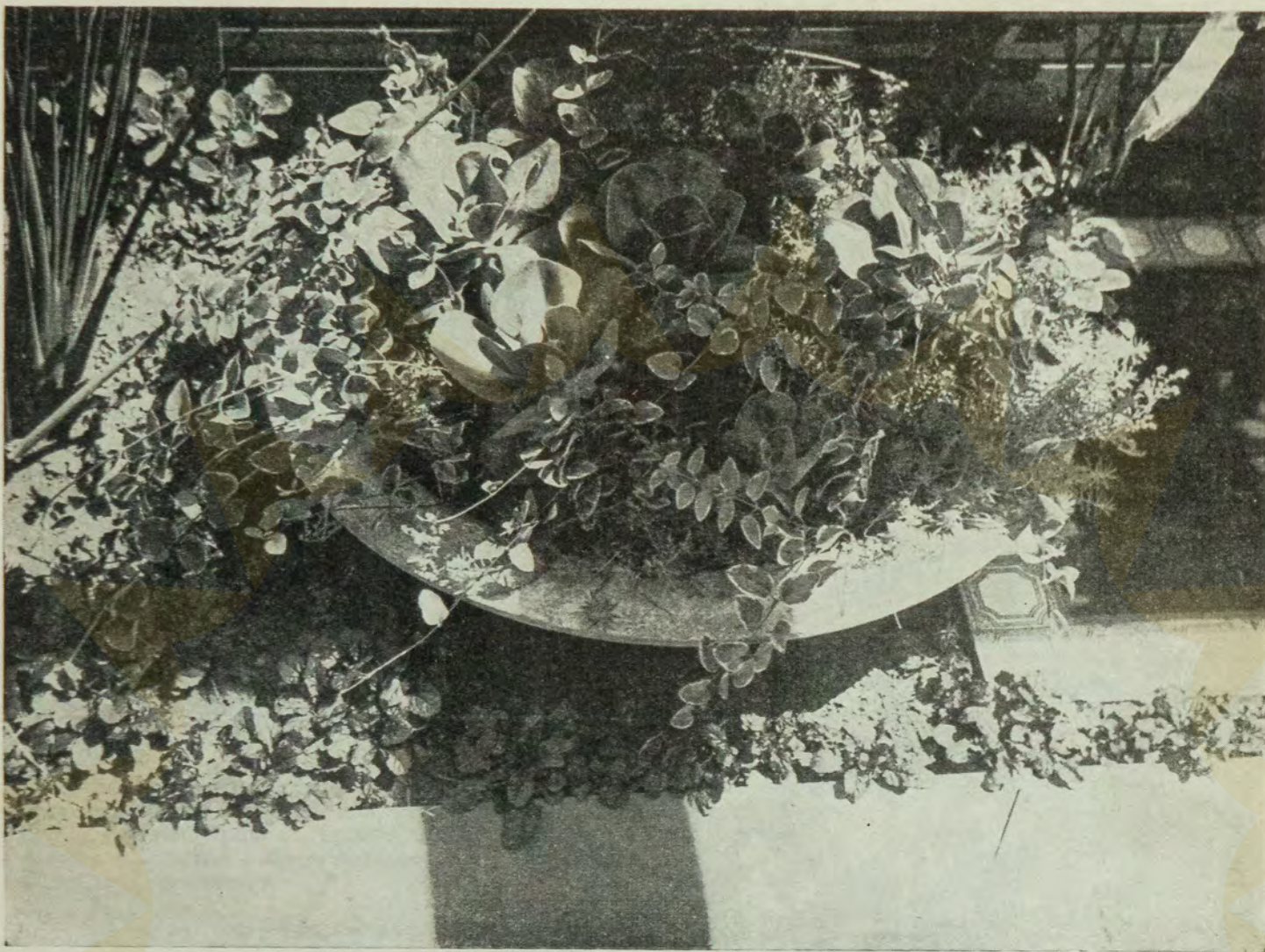
A área destinada ao jardim foi, em relação à casa, seriamente reduzida, chegando mesmo, na parte social, a um mínimo de dois metros de largura. Sendo esta estreita faixa muito importante pelo fato de, para ela estar aberto o living e em largura pouco maior à sala de jantar e sala de almoço, receber tratamento adequado para dar condições de espaço, principalmente, visual, bem diversas do espaço físico que a ela foi reservado.

O muro divisor, a dois metros de distância da caixilharia, tomou especial importância, devendo constituir-se em tal dinâmica que viesse comportar a constante e minuciosa atenção a que viria estar sujeito.

Esta faixa foi visualmente acrescida por um longo e estreito espelho d'água, onde se tirou partido dos reflexos e de movimentação da água, por meio de repuxos e vasos com queda d'água.

Na zona fronteiria à casa, foi criada uma área de estar destinada a auxiliar no atendimento das crianças maiores de uma família com





Procura-se mostrar o tratamento em riqueza de forma, textura e cores, sem descambar para o desordenado e excessivo. A própria colocação do vaso no local obedece a um jogo de volumes integrado no conjunto da área social.

cinco filhos, de idades variando de um a dez anos. Consta a área de um piso em seixos com banco em ardósia e encosto em granito rústico artificial, entre zonas organizadas em planos de cores e texturas variadas.

Nessa zona, em que o ângulo visual da construção é bem maior por se encontrar o terreno em frente a uma praça pública, a plantação de maior porte foi resolvida de forma a se conseguir um "ênfase" de planos em relação à construção.

Na parte dos fundos, anexa a uma

sala coberta destinada a jogos infantis foi distribuída a área do playground, com piso para jogos, gramado, caixa de areia para os menores, e caramanchão em tela, para lanches.

Dado a exigüidade de espaço, o projeto, após acertado em seu esquema geral, foi levado até os mínimos detalhes, devendo superar-se na riqueza das variações de texturas, jogos cromáticos e formas a fim de poder corresponder à necessidade de uma solução de pequena escala e visibilidade.

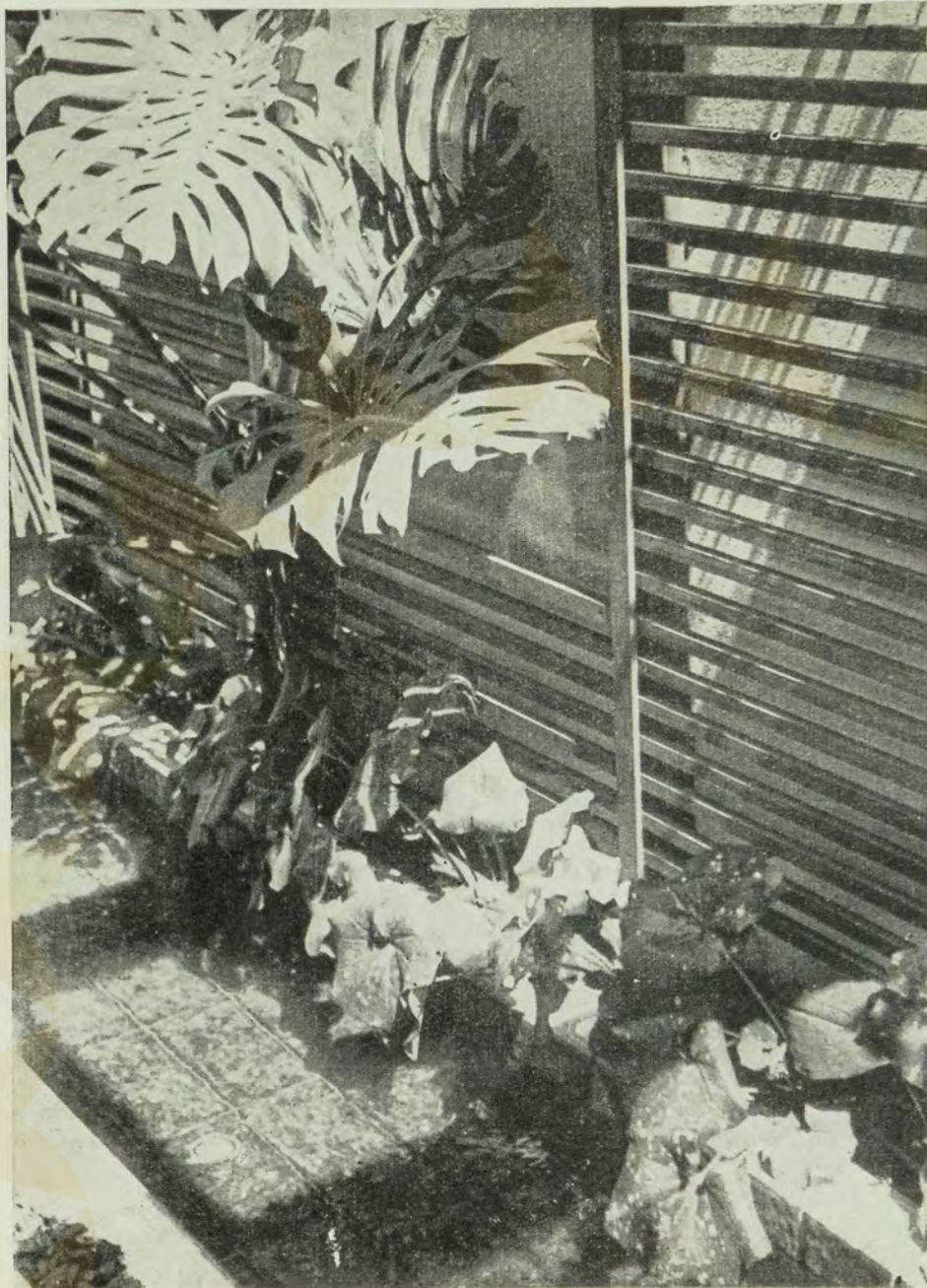
A plantação escolhida e distribuída

uma a uma pelo arquiteto consegue suprir totalmente a lacuna da exigüidade de área.

Por outro lado, em vista da plantação participar de forma tão preponderante foram escolhidos espécies de vitalidade constante e cuja eventual falta de floração não venha a interferir no equilíbrio do todo.

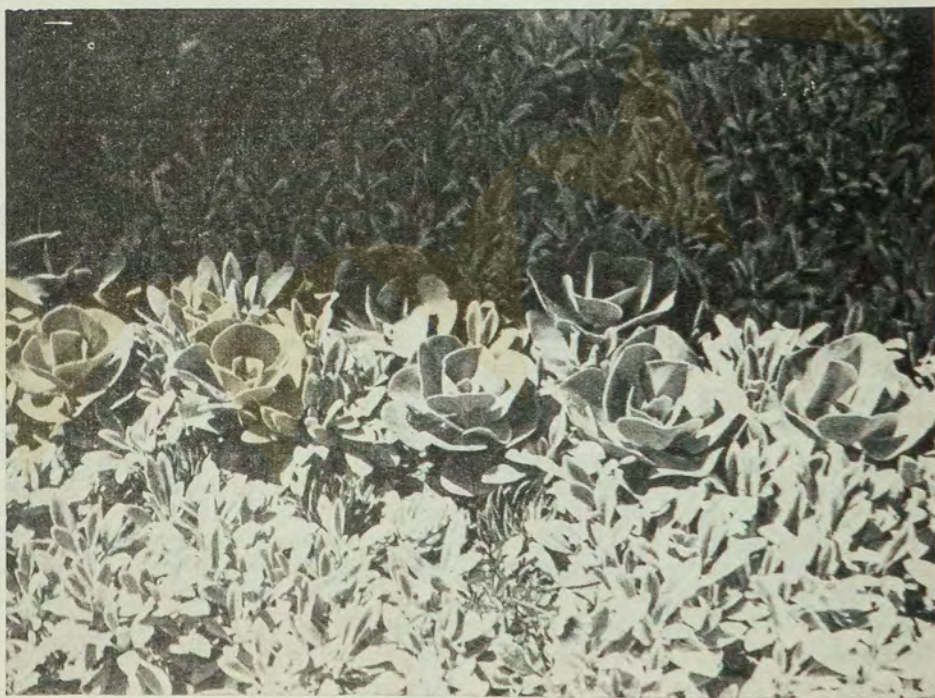
Deve-se ressaltar ainda a cooperação do proprietário da residência, sr. Hans Ludwig Aschermann, o qual depositou inteira confiança no trabalho de profissional especializado.



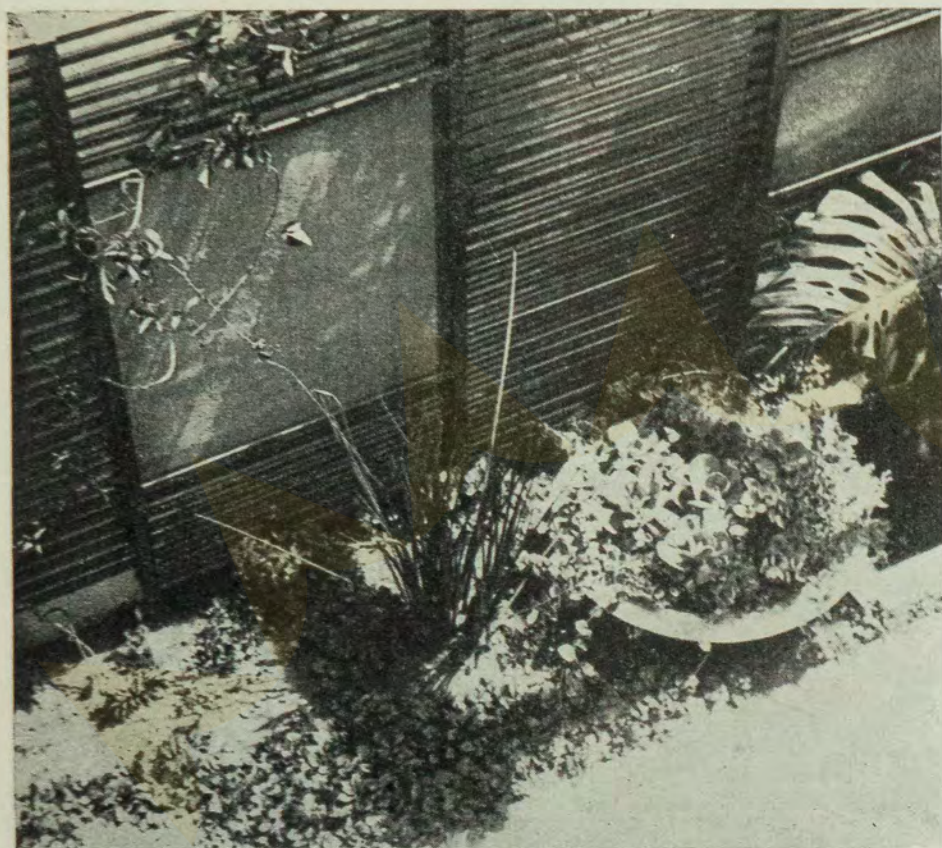


Detalhe de parte do espelho d'água e tratamento do muro adjacente.

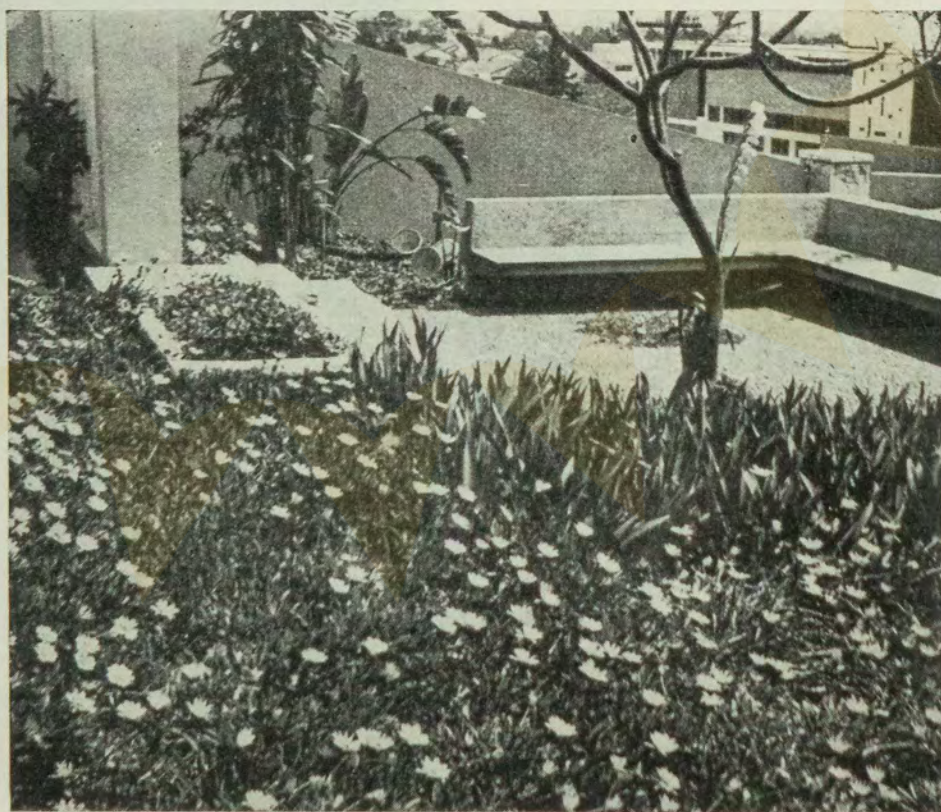
Detalhe de canteiro totalmente visualizado pela janela da sala de almoço. Usaram-se plantas "crassas" variadas, em três tons de cinza esverdeado, rosado e cinza muito claro, e um tom de verde escuro e quatro variações de textura; um grupo de plantas tem eventual coloração fortemente contrastante com as demais plantas, e que se desenvolve na altura das janelas da sala.







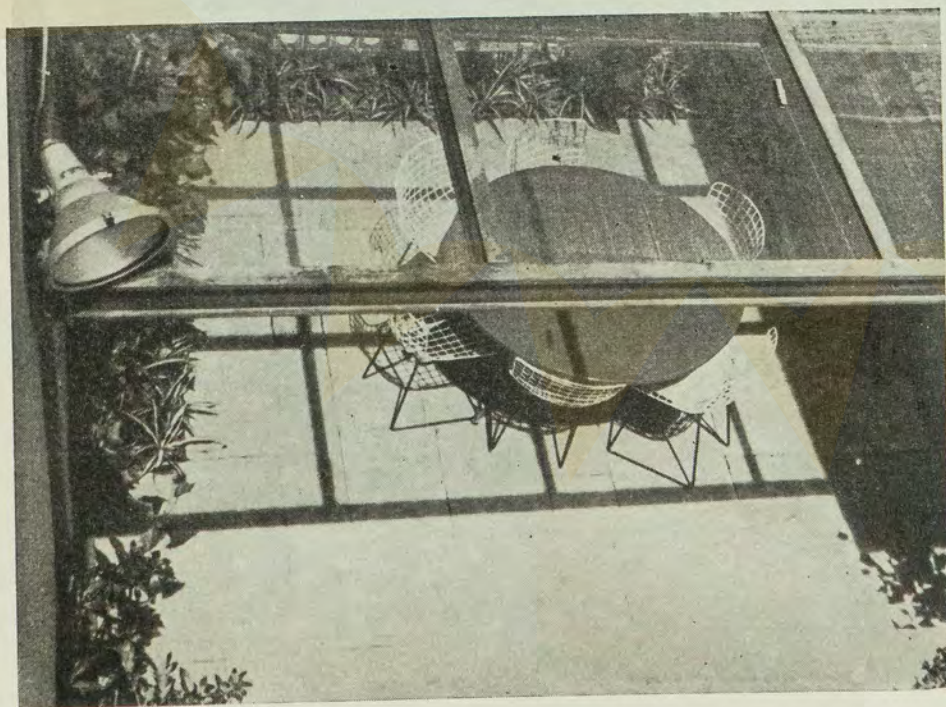
Vista parcial do tratamento do muro de divisa em ripado de madeira com quadros de finíssima tela, ambos servindo para fixação de trepadeiras e trabalhando no mesmo sentido que as plantas, em jogo de formas e texturas e acrescentando as variações de luz e sombra próprias desse tipo de desenho.



Tratamento de planos de plantação diversificada na área de frente.



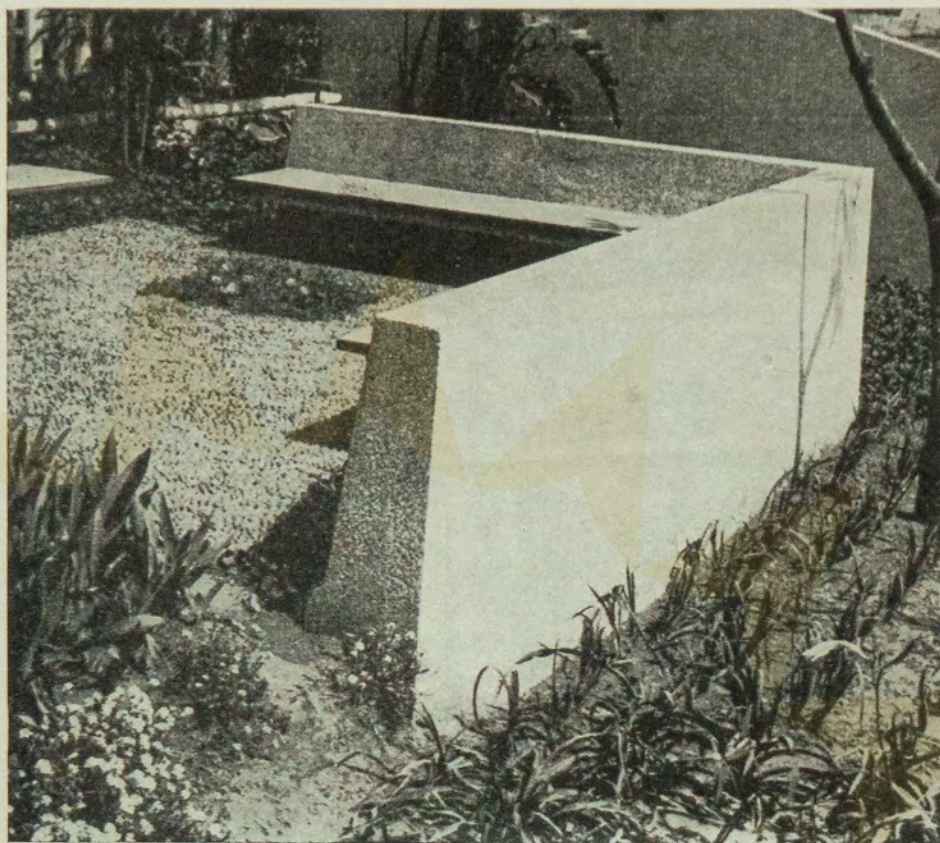
Jôgo de alturas e volumes com vasos suspensos por correntes em pérgola existente. A falta de profundidade na horizontal trouxe estudo bastante apurado do espaço em seu todo, sem o descuido bastante frequente dos planos verticais.



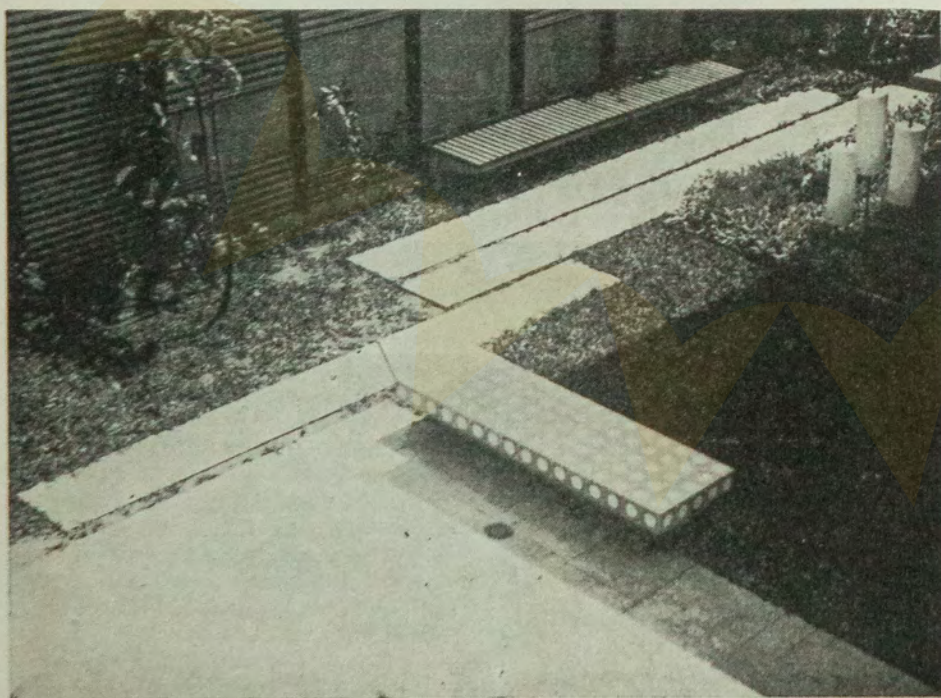
Vista da parte da zona de lanches do play-ground; a tela que serve de apóio para as trepadeiras, traz pelo momento, em que por certo tempo não é possível contar com a plantação, uma definição do espaço em escala própria para as crianças. A mesa baixa circular é em poliéster vermelho e as cadeiras são do tipo "Bertoia" para crianças, em branco, com assento amarelo. A parede ao fundo é em azulejos coloniais e nela se destaca um pequeno bebedouro para pássaros.



...e a ...  
...e a ...  
...e a ...  
...e a ...  
...e a ...  
...e a ...

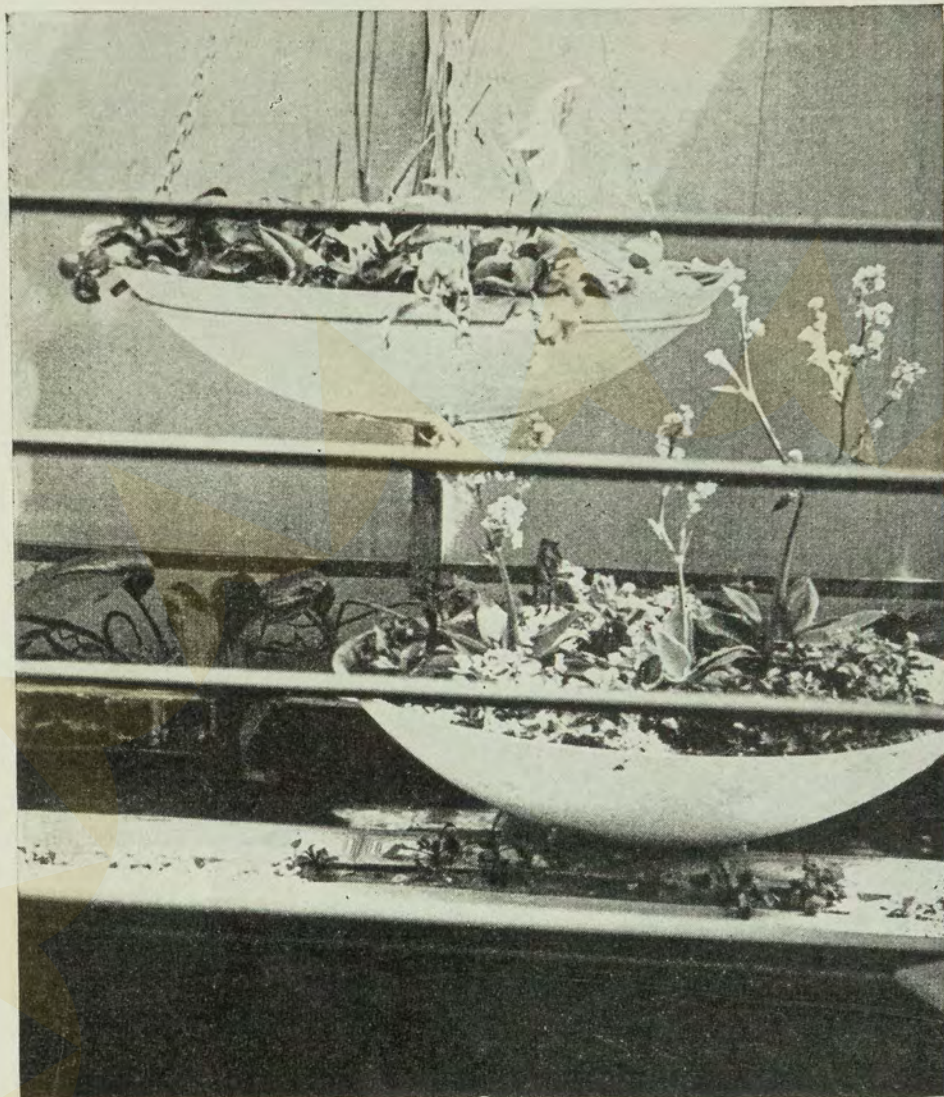


Vista do muro e banco da área frontal.



Vista abrangendo pequena área do play-ground, com parte do grama-do, piso e um dos bancos, revesti-dos de azulejo colonial.





Vista através de pequena área do caixilho do living, de onde se distinguem o espelho d'água, muito colorido e os vasos com plantas de pequeno porte. Este fato mostra bem a pequena profundidade visual a que estava reduzido o trabalho.



Vista parcial da área de frente com piso em "pé de moleque", banco em ardósia e encosto em granito artificial. O gradil, em frente, já existente, servirá de apôio para trepadeiras, em crescimento no momento.





artes plásticas







Amália Nieto, "Expansão".



## Materiais insolitos, desde o Dadaísmo até a Pop-Art

José Geraldo Vieira

Que o quadro de cavalete constituiu-se duma tela pintada com pigmentos foi um chavão de que logo se cansaram os dadaístas. E no pé em que as coisas vão, acabará sendo uma raridade digna de museus.

Interessante, porém, estabelecermos o que ao tempo de Gabrielle Buffet-Picabia se considerava nova plástica e o que hoje o é, de véras. Claro que aquilo que ela em 1938 tinha na conta de materiais insólitos (em pintura) começava com os papéis colados dos cubistas em 1911, dando como explicação doméstica a possibilidade de, a certa altura de seus trabalhos, Picasso e Braque, não dispoñendo mais de tintas nos tubos nem na paleta, haverem recorrido a pedaços de papel... Suposição bastante ingênua e gratuita. Foi a própria temática-padrão dos cubistas que, usando como modelos cachimbos, violões, garrafas, baralhos, também os levou a incluir pedaços de jornais como complementação de ambiência de "fumoir". E foi principalmente a idéia comum de revestir estúdios e ateliers com capas de revistas e de colar na copa recibos da "épicerie", talões de passagem do "metro", cabeçalhos de músicas,

números de rifas, etc., que transferiu o motivo rotineiro para a tela. Mòrmente quando se notou que isso de letras, sílabas, números, títulos, telegramas, dava certo ar lírico e domingueiro aos suportes, como postais de "chanteuses" e programas de corridas em Longchamps davam efeito "exquis" aos pára-brisas das Renaults e das Delages. Aquela altura, canções como "Ma Joie" se vendiam nos boulevares como hoje em dias Lps nas calçadas históricas de Harlem e de Nova Órleans.

Por certo também a imitação de mármore, rodapés, madeiras e gessos levou Braque, Picasso e Gris, no tempo do cubismo hermético, ao emprêgo mesmo de tais materiais a fim de evitar efeitos de "trompe oeil". Os escultores profissionais como H. Laurens e Archipenko, ou transitórios como Sophie Taeuber-Arp e o próprio Picasso, a bem dizer não inauguravam nada quando compunham esculturas não mais com terra, gesso, bronze, etc., e sim com folhas, arames, madeiras. A primeira idéia de "coisificação" dos assuntos foi provavelmente uma reação aos sofisticados "poches-objets" (verdadeiras vitrinas) de Breton e Cocteau.

Realizando-os, Man Ray, autor das primeiras "pinturas-objetos", anexava à tela e às tintas impressões digitais, campainhas de alarme, argolas, etc.

O dadaísmo, fazendo por atacado a guerra contra a tela, as tintas, as molduras, os retratos, o pós-impressionismo, adotaria dois sistemas táticos sucessivos. Primeiro, principalmente com Schwitters, as colagens com papéis, desde a primeira página de jornais até cabeçalhos da Ilustração, títulos de músicas, recibos de telégrafos, entradas de teatros, contas de armazéns. Mas logo modificaria também o suporte, substituindo a tela muito bem esticada no chassis por madeira, cobre, zinco, ardózia e aniagem (no caso de Prampolini, Magnelli, Max Ernst, Picabia) e, já em 35, até pelo vidro (como no caso de Max Bill), e pela serrapilheira, como no caso de Millares.

Ao tempo do cubismo a unidade mais interessante como novidade seria a "Carta de Visita", de Picasso, onde estava incluído de véras o cartão de visitas de Gertrude Stein, com o seu endereço na Rue de Fleurus n.º 27. Mas por certo a co-





Alberto Perez Martinez,  
"O Tempo e o muro".

leção pessoal mais extravagante, já ao tempo dos dadás, foi o estójo-valise de Marcel Duchamp. Continha no fundo, sob a tampa e em compartimentos superpostos e laterais, miniaturas das suas telas, que nem sempre eram telas e sim os chamados "ready made", tais como rodas de velocípedes, tampas de bidés, bengalas, reproduções de seus quadros recusados no Salão de Outono em Paris, mas que tanto sucesso-escândalo causavam no Armory Show; mórmente a tela cubista "Nú descendo uma escadaria". Max Ernst andava pelos cafés e restaurantes com o seu auto-retrato, um busto (tórax, pescoço e cabeça, de curso da Anatomia, com as veias, os músculos e os nervos dissecados).

Ainda bem que Granville, para o seu livro de 1844, "Um Outro Mundo", imaginara uma espécie de exposição cujo conteúdo mais pareceria um bric-à-brac. Aliás, quanto à flexibilidade de espaço duma sala ou duma galeria de exposição, o Certame Internacional do Surrealismo em Paris, em 1938, era algo grotesco, no sentido dos três reinos da natureza metidos numa caverna (que é a verdadeira semântica do adjetivo "grotesco"). Camas, ma-

nequins, mapas, moringas, orinóis, cachepots com samambaias, gaiolas, álbuns de fotografias, cobras, aves empalhadas, etc.

Mas, voltando ao dadaísmo a fim de manter sequência cronológica neste estudo, Kurt Schwitters logo se obsedou pelo Merz, em Hanover, criando em sua casa-estúdio uma espécie de menagerie, depósito ou reserva com estoque dos materiais insólitos os mais absurdos para enfeizar nos seus "quadros".

Além de usar de maneira maciça e constante os papéis colados, também empregava cordas, arames, correntes, toras, cepos, troncos, tábuas, roldanas, âncoras. E assim deixando seu lado destruidor de "make up", o dadaísmo anexaria deveras materiais novos à pintura. Seria primária vermos apenas como expansão boêmia de meras "boutades" as experiências realizadas por Picabia, Hans Arp, Max Ernst, Tzara, Kenneth Davies, Fred Chance, Herbert Bayer, Xanti Schawiski, etc. Cumpre distinguir vários intentos nessas aparentes brincadeiras anárquicas. Primeiro, chocar o burguês e até mesmo certos júris que haviam "cortado" no começo do século Cézanne e Matisse, co-

mo outros antes haviam anatematizado Monet, Manet, Renoir, etc. Depois, prosseguir na linha rabelaisiana e diabólica de Jarry, Vaché e Gravan. Isto é, ir mantendo nas artes plásticas o sarcasmo revolucionário existente na literatura, de modo a conseguir nos salões e nas galerias, quanto à pintura, o que Biron, Reverdy, Apollinaire, Soupault e Breton conseguiam nas rodas literárias. E, por último, modernizar paroxisticamente a noção do cartaz.

Também seria primário vêr nos diversos movimentos que ocorriam na Suíça, na Itália, na Alemanha e na França simples piadas coletivas de cabotinagem.

Cumprir incluir como grandes molas subjetivas as séries de idéias que passaram a imperar intelectualmente com Freud e Breton.

E assim chegamos à dedução objetiva e estatística de que devemos recuar os pródromos do modernismo até os tempos de Jarry como alteração já considerável nos protocolos e nas tarefas artísticas.

Por certo cabe ao movimento Dada grande parte do "make up" realizado e que foi uma espécie de terraplanagem para o surrealismo.





Há que considerar o dadaísmo histórico, de fase aguda, e há que considerar o dadaísmo intermitente, ou de sentido crônico. Não se pode negar que, depois, a psicanálise e o surrealismo se foram tornando do domínio público pelo menos inconscientemente mesmo.

Dum modo profissional, o conceito que se tinha até bem pouco depois de pintura era o conceito de "quadro a óleo". O material dos tubos ou das latas ia sendo disposto na paleta segundo a necessidade e segundo a experiência do pintor. Nos estúdios e nos ateliers mestres e alunos cedo se familiarizavam com os pigmentos, conhecendo-lhes não só os componentes como também a respectiva nomenclatura. Por exemplo: branco, preto, griseo, bruno, vermelho, laranja, amarelo, verde, azul, violeta, rôxo, lácteo, marfim, níveo, prata, cinéreo, cinzento, esbranquiçado, ardósia, alvadio, gris de aço, gris de fumo, de prata, gris de rato, gris de pérola, gris plúmbeo, bronze, bruno de arenito, bruno de avelã, bruno havana, café, canela, castanho, ferrugem, fulvo, aleonado, sépia, tanado, terra cozida, carmesim, carmim, coral, encarnado, escarlata, jacinto, ma-

genta, mínio, ocre ruivo, vermelhão, vermelho cereja, vermelho ígneo, vermelho punício, vermelho sanguíneo, vermelho víneo, creme, pêssego, salmão, abricó, amarelo canário, amarelo de mel, amarelo dourado, amarelo enxofre, amarelo limão, amarelo âmbar, açafraão, ocre amarelo, ouro, palhete, glauco, verde bronze, verde-erva, ervilha, verde-esmeralda, verde-maçã, verde-mirto, verde-musgo, verde-oliva, azul celeste, azul de centáurea, azul pavão, índigo, ultramar, ameixa, ametista, lilá, púrpura, rosa, etc.

Mas os técnicos, da prática de Laurie, só confiavam na fixidez do branco de chumbo, do branco de zinco, do negro de carvão vegetal, do negro de fumo, do negro de marfim, do ocre amarelo, do ocre vermelho, do vermelho indiano, do vermelho de Veneza, do amarelo de Marte, do terra de Siena natural, do terra de Siena queimado, do escarlata de cádmio, do amarelo de cádmio e de cobalto médio e claro, do cromato de bário, do verde de óxido de cromo, do verde esmeralda, do verde de cobalto, do azul cerúleo, do azul ultramar, do azul da Prússia, do violeta de cobalto,

do violeta de manganês, das lacas de garança e de alizarina.

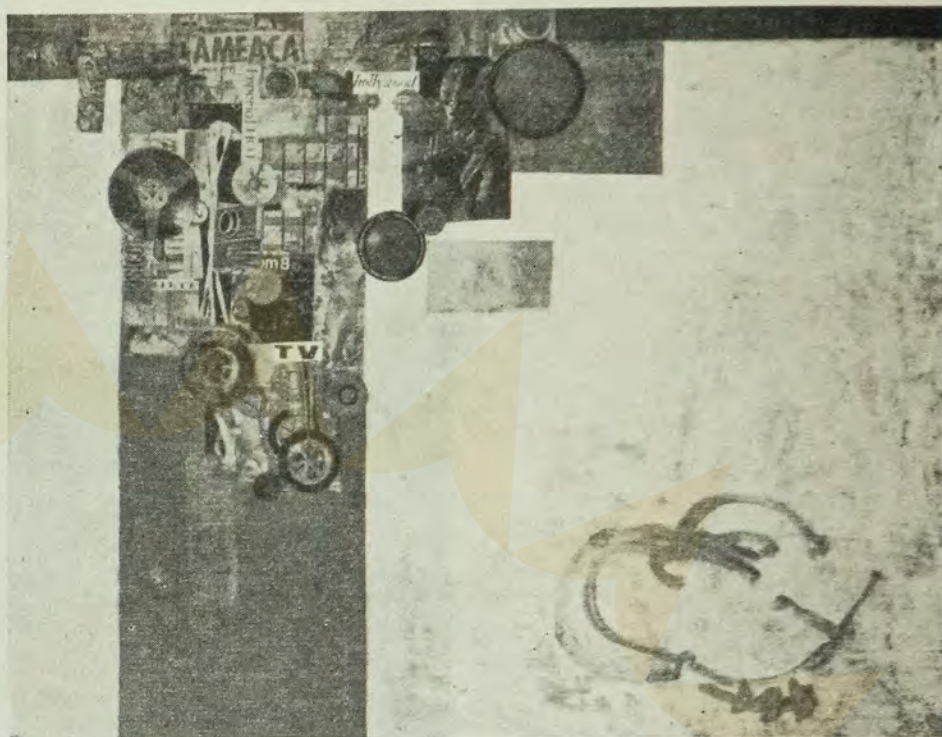
Ainda assim, não obstante tamanha profusão, os pintores célebres nacionais e estrangeiros sempre tiveram paletas relativamente reduzidas. Henrique Bernardelli, 12 cores; Augusto Bracet, idem; Carlos Chambelland, 13; Rodolfo Chambelland, 16; Marques Júnior, 13; Eli-seu Visconti, 17; Ingres, 16; David, 19; e Delacroix, 10, no começo, ampliando mais tarde a sua paleta até para 30 cores; Bonnat, 10; Signac, 13; Renoir, 11; Bonnard, 10; Matisse, 16; Dufy, 17; Utrillo, 15; Léger, 11; Chirico, 23.

Com o uso do óleo primeiro pelos flamengos pareceria, portanto, que os pintores tinham à sua disposição produtos comerciais capazes de oferecer-lhes paroxismos faustivos de refrações solares, os óleos, as aquarelas, os guaches, os pastéis, bastando em sua quase infinita variedade de gamas para as mais ousadas experiências de multicromatismo.

Ora, vimos, contudo, como o conceito de quadro não se restringe agora mais ao conceito de tela a óleo. Não só os dadaístas modifi-



Ferro, "Colagem".



caram os suportes como abandonaram parte das côres profissionais substituindo-as por materiais insólitos e colagens. De certa maneira se voltava à arte antiga dos paleocristãos e dos bizantinos, com o ouro, as pedrarias e os suportes metálicos, os mosaicos, os marfins, as cerâmicas, os vidros.

Teria sido apenas vontade sarcástica de "acanalhar" o quadro que levou artistas pioneiros a incluir materiais insólitos? Ou teria sido já de antemão a idéia então ainda inconsciente de "coisificar" o tema, não pintando o objeto, mas já o inserindo no quadro?

Respondam a isso não só pintores como também escultores. Sabemos que Giacometti, Gonzalez, Picasso, Magnelli, nas primeiras décadas do século, visitavam os refugos de materiais das usinas de Courbevoie, da Renault, para extrair ferro, aço, laticínios, para suas esculturas irônicas.

Sabemos que o pintor e o escultor hoje em dia não são mais os "chers vieux maitres" de chinelas e solidéu, imperando de "robe de chambre" em seus estúdios; transforma-se em operários de bigorna e banca, em soldadores, trabalhando com utensílios de oficinas.

Como nós no Brasil ainda não estávamos preparados para tais ampliações técnicas, causaram certo escândalo as exposições retrospectivas dos movimentos cubista, dadaísta, futurista, expressionista e surrealista. Não só pelos temários em fluxo consciente como principalmente pelo uso de novas plásticas.

Ora, a nova plástica, isto é a introdução de novos elementos nos quadros, nas esculturas, nas gravuras

e até nos desenhos, pode hoje ser dividida em materiais nobres e em materiais plebeus. No primeiro caso, o vidro, o ouro, outros metais, a madeira, a celulose, etc. No segundo caso, a serrapilheira, o pano, a anilagem, a areia, o gesso, utensílios de oficina (parafusos, roscas, canos, garfos, colhéres, peças de bric-à-brac, etc.).

Foi nos acervos italianos e espanhóis das IV e V Bienais de São Paulo que os críticos, os artistas e o público principiaram a se familiarizar com a nova despesa de materiais plásticos, principalmente diante dos trabalhos de Picasso, Millares, Vento, Buri, etc.

Ulteriormente nós, críticos, em viagem pela Europa e pelos Estados Unidos, nos fomos provincianamente escandalizando cada vez menos com os materiais dos grupos "Cobra" e "Phases".

De maneira que as inovações chocantes de Burri foram passando para plano retrospectivo.

Depois, com os movimentos tão antagonísticos com a Nova Tendência (concretista) e a Nova Figuração (expressionista), as duas anteriores divisões se acentuaram ainda mais. Ainda recentemente aqui nesta revista escrevemos sobre o grupo Pesquisas Visuais, de Le Parc, Sobrino, etc.; essa rapaziada estrangeira que trabalha em Paris, só usa material nobre (vidro, plexiglass, metais,) e cria ambiências luminosas e acústicas em suas exposições que redundam em espécies de Luna Parks com miragens de castelos iluminados, etc.

Em oposição a isso, a "Pop Art", tanto aquela dos "hipsters" da Ca-

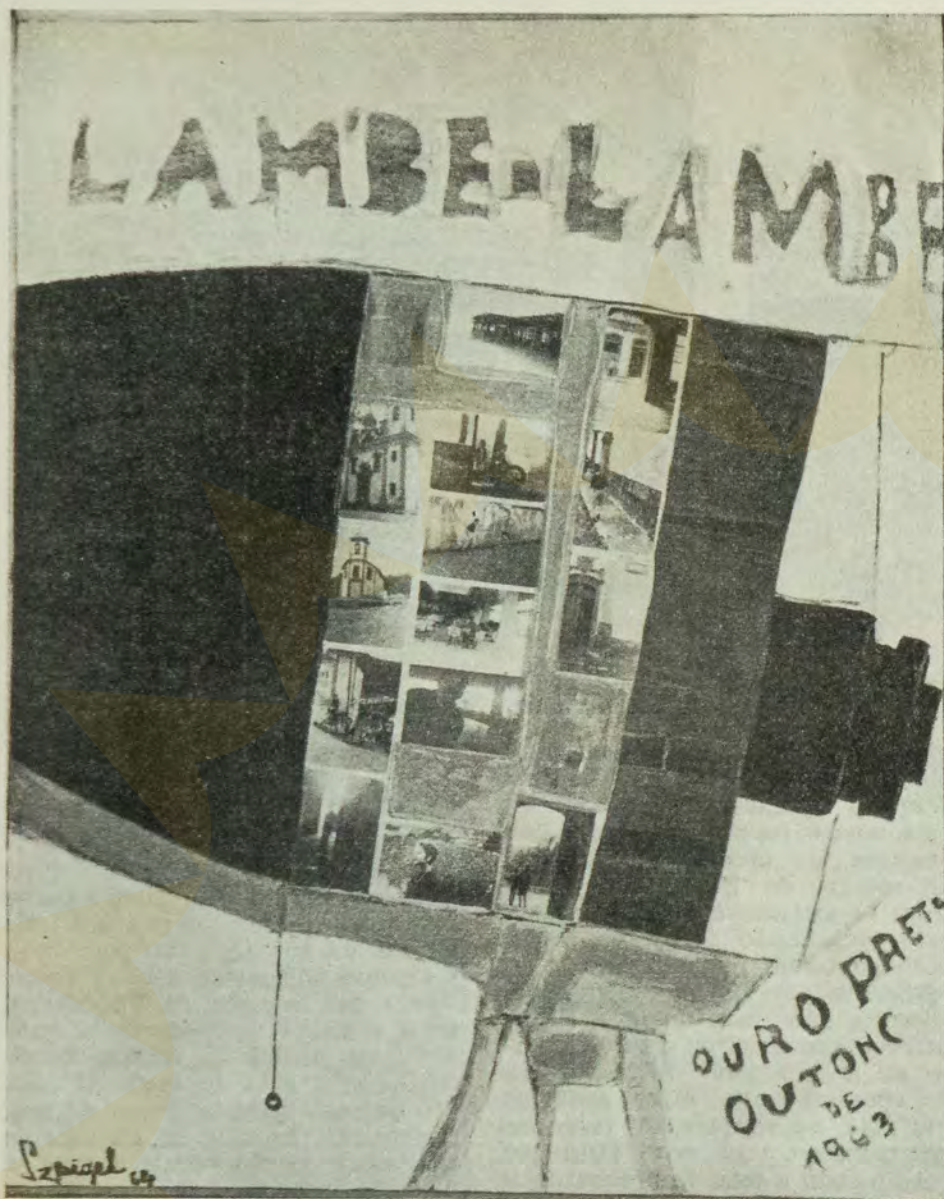
lifórnia, dos "beats" de Nova York, como a dos "angry men" da Inglaterra, só emprega material de resíduos, de lixo, elevando ao exagero as pesquisas de Dubuffet.

Mas cumpre analisar também o intento (hoje histórico) dos dadaístas e o intento analogicamente vivencial dos grupos "Cobra", "Phases" e "Pop Art".

Parece-nos que os atuais elementos chegaram a duas opostas filosofias de comportamento, pelas quais orientam a sua arte. Nos concretistas, mórmente nos trigonométricos, há a crença no permanente aperfeiçoamento da arte como algo belo, resultante de pesquisas otimistas, de buscas também intelectuais. Não que façam arte pela arte, puro hedonismo. Consideram-na o sucessivo desfêcho de harmonias, como condições e efeitos plásticos e estéticos. Longe duma política conservadora, procuram inovar, empregam duratex, alumínio, papelão, ferro, cobre, plexiglass e utilizam-se de nailon, arame, pincéis, espátulas, lápis, goivas, cinzeiros, tesouras, pontas de aço, plumas de ganso, lanternas, tomadas de correntes, refletores, etc. Com acentuada inclinação estética pensam na sua arte, mas também pensam no público, desejando que este participe, colabore, ajude. Levam mais adiante as pesquisas de Moholy-Nagy, Max Bill, Nicolas Schoffer, Tinguely, Calder, Vasarely, e têm como precursor o genial Albers. Os produtos que conseguem são gráficos e plásticos, monocromáticos e pluricromáticos, estáticos e cinéticos, apresentando lances sonoros e luminosos e apresentando efeitos de "trompe oeil".

Trata-se duma arte otimista, limpa,





Szpiegel, "Lambe-lambe".

tempos atuais, servindo-se de materiais desta época tanto de sucatas e resíduos quanto de cibernética e de eletrônica.

Por isso a investida aos materiais insólitos já é hoje em dia procedimento normal. Diante duma placa de ferro, de cobre ou de alumínio de Zoltan Kemeny tanto estamos diante duma obra de arte como duma realidade de oficina de montagem em série.

Claro que a arte de agora, como registro e testemunho temporal, já tendo aceito antes o surrealismo ou o desconexo ideoplástico, precisava também aceitar o lógico fisioplástico, adotar o regime em "full time" do "vale tudo".

Voltemo-nos, como exemplificação didática a este artigo, para certos expositores dos grupos opostos entre si. Por exemplo, para os trabalhos de Mavignier e para os trabalhos de Wesley. Quem os observou entende as afirmativas acima exaradas. Mavignier, lá na Alemanha, é um artista brasileiro voltado para a arte promocional, para o cartaz, para o efeito trigonométrico, para o "trompe-oeil", para a fatura excelente, para a solução estética, para a seriedade artesanal. Ao passo que Wesley, que andou pelos Estados Unidos e pela Itália, sempre foi, por temperamento e por índole, um herdeiro em estado agudo e sensível, de Jarry, Crevé, Gravan, Picabia, Marcel Duchamp, Dali, Picasso. Dubuffet, mas que tem muita originalidade, além de ser grande desenhista e gravador. Sua filosofia é existencial, e por isso sarcástica, aleatória, pessimista.

Atendo-nos, contudo, às limitações deste artigo, isto é, ao uso e à razão do uso de materiais insólitos em artes plásticas, apenas aludiremos aqui aos trabalhos de Ernestina Karman em São Paulo e às realizações de Krajcberg em Paris, pois a respeito de suas inovações já escrevemos nesta revista em tempo oportuno. E mesmo porque estes dois artistas inovaram apenas plásticamente o suporte, o magma e o plasma de seus quadros, sem quaisquer intentos dadas ou filiações à "pop art". Serve-nos melhor portanto, de exemplo, a exposição de três arquitetos Caron, Ferro e Szpiegel, adeptos objetivos

com finalidades até arquitetônicas e monumentais. Duma arte organizada em regime promocional, também. Duma arte que acredita em si mesma como sucessivos platôs de cultura, progresso, pesquisa, solução e aplicação. Que soergue o artesanato à estética e que acredita nas tarefas de equipe. Chama-se hoje a Nova Tendência.

Já a chamada Nova Figuração é um movimento que ultrapassa a abstração expressionista e lírica, que ultrapassa a própria figuração, bem como o informalismo, o tachismo, assumindo a responsabilidade de dar ênfase plástica a todos os recursos, como experiências colaterais à vivência; e, por isso, utilizando todo e qualquer material como expressão mesmo da época, seja no sentido de angústia, de crise, de guerra de nervos, de malôgro, seja no sentido cibernético, eletrônico, seja no sentido empírico, aspecto último esse que passou a ser conhecido por "pop art". Vários artistas isoladamente e vários grupos simultaneamente cria-

ram e vêm criando modificações na técnica pictórica, torêutica e gráfica. É o regime da constante disponibilidade e da absoluta gratuidade, em que existe a mania da objetividade, melhor dito, a mania da visualização, chegando até à "coisificação". Assim por exemplo, com tela e óleo apenas, Alberto Perez Martinez, embora pertença ao grupo Signo, do Chile, faz o quadro "O Tempo e o Muro", em que o realismo se funde ao mistério. Conte realiza com óleo, e de maneira excelente, portas exóticas, que julgamos reais entradas para labirintos vedados. Amália Nieto, uruguaia, abandona o construtivismo do seu mestre Torres Garcia e faz com óleo visualização, mais do que isso, ilusão óptica em seu quadro "Expansão". O grande Sonderborg, apenas com nanquim, faz aguadas e texturas que imitam de maneira involuntária tapumes de terrenos baldios.

Mas isso não basta, evidentemente, já que a técnica assumiu liberdades e ousadias, equiparando-se aos





Darcy Penteado, "Pop-Art".

e agudos da filosofia de aplicação maciça de nova plástica nos quadros, com sentido direto e testemunhal da ambiência técnica em que vivemos. Isto é, eles dispõem, têm ao alcance da mão os elementos da sua arte, valem-se desses materiais como de "coisas" oportunas e imediatas, aplicam-nas e delas extraem soluções, condições e efeitos. Trata-se de arte fisioplástica e ideoplástica.

Caron, pintando de preferência figuras humanas, se mantém na linha satírica de Enrico Baj, aquele pintor italiano que vimos na VII Bienal e cujas telas pareciam macro-caricaturas. Já o pintor Ferro compõe sobre superfícies grossas, ou engrossadas por magmas consistentes, confluências plásticas e colagens. Ao passo que Szpiegel, mais ousado, se serve de substâncias aglutinantes, de polivinil como sensibilização do suporte e incrusta no quadro fotografias de Our-Prêto, por exemplo, instantâneos de partidas de futebol comentado por linhas e mais linhas de caligramas, insere no quadro um taxímetro, uma placa de licença numerada para caminhão, etc.

A primeira vista há um clímax dadá. Ou melhor, neodadá, o que equivale a dizer que há piada, graça, brincadeira, esbodegação. O observador acostumado a ver telas emolduradas, pintadas a óleo, de repente se aproxima um pouco mais para acreditar no que está vendo e que não é efeito de "trompe-oeil", e sim realidade. Trata-se de pintura com elementos objectais. Pouco a pouco, porém, observando e pensando, o visitante chega a diversas conclusões. Sim, há sarcasmo. Alí se ironiza o conceito bem comportado da



Darcy Penteado, "Pop-Art".

pintura adstrita a regimes puramente pictóricos; portanto, não acredita aquele pintor na pintura para museu, na pintura bonita, bem acabada, de cromatismo fauvista, de estado de graça, de função bela. O artista, ciente de que a arte evolui, não é perene, antes uma contínua metamorfose e se realiza mercê de ingredientes da época e não mais de ingredientes neutros, costumeiros e tradicionais, se dá à liberdade revolucionária de aparentemente fazer anarquismo mas, na verdade, de fazer um neo-realismo, uma nova figuração, coisificando a tela. Impregna desta maneira a sua arte de sentido direto temporal, de implicação urbana, de convocação plástica total no tipo do "vale tudo", até obter uma semântica que ele, como arquiteto, pintor e intelectual, sabe e pode descobrir na saturação mecânico-automática do mundo de agora.

Consegue um léxico, uma sintaxe e até diríamos uma fonética (através do cromatismo), registrando a vida por meio da arte que, por sua vez é feita mediante ingredientes vivenciais. Extrai da cidade-monturo, da cidade anti-Brasília, como de terrenos baldios, de cemitérios de escórias, os ingredientes plásticos para as suas reportagens de rua e de estrada.

Há em sua arte, portanto, fusões dialéticas de dadaísmo, surrealismo e nova figuração. E isso é válido, é sério, é dramático, porque atinge como solução efeito lúdico e carismático.

Quanto o grupo "Phases" tem de festa ou de quermesse, isto é, de otimismo, já a malta da "pop art" tem de neodadá, deixando mesmo invadir seus arraiais cosmopolitas muitos esquizofrênicos paranoides;

principalmente nos Estados Unidos, onde a "farra" da garotada, daquele bando de "sweet birds of the youth" lembra comparsas de Tennessee Williams e de Beckett.

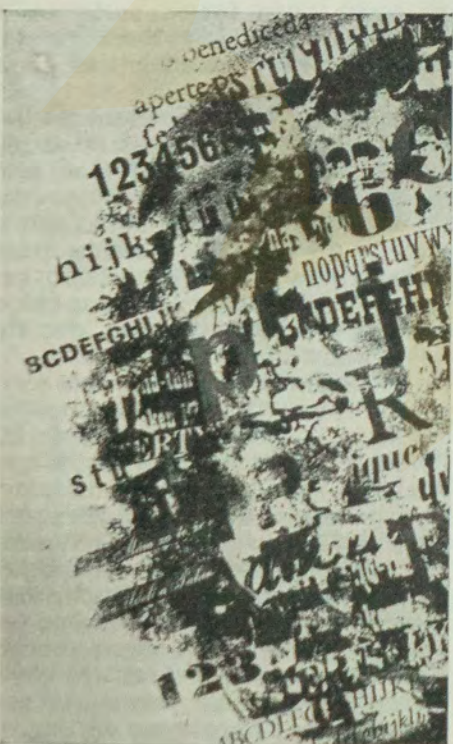
De Roma o artista brasileiro Darcy Penteado nos remete relato e fotografias da sua incursão pela "pop art", que nos estúdios do Transtevere e nas calçadas da Via Margutta é a mania descabelada... após a última Bienal de Veneza. Darcy envia-nos a lista do material insólito que está usando: peças de roupas velhas, sapatos de chofers de caminhão, detritos de lata de lixo, bonecos desengonçados, fios de cabelos, escovas de dentes, luvas de perfuradores de asfalto, etc. Tudo misturado com colagens e defendido dos estragos do tempo por uma velatura de plastificação. No seu caso se trata duma fase intermediária, de mera dedicação provisória à pintura objectal.

Conclui-se, portanto, que o emprêgo de materiais insólitos vem lavrando vários tentos, após as tentativas decorrentes duma série de tentações. Trata-se de ingredientes diretos, com finalidades várias. Na pintura vivencial, equiparação dos meios objetivos à ambiência, que aliás os oferece à flux. Na "pop art", um novo dadaísmo, espécie de niilismo jogralesco. Ao passo que na arte decorrente dos grupos "Cobra" e "Phases", a retirada da máscara de Plurabella, para o aparecimento do semblante mesmo do indivíduo de hoje. Na verdade, um semblante não mais verônico, porém autêntica fisionomia de quem se deitou na terra para dormir, brigar e amar. E que principia a se levantar, mostrando pasmos e malogros, mas também confianças e recuperações.





Em cima e no meio: Schwitters, Colagens. Em baixo: Rostaw Szaybo, Cubismo Tipográfico.



## Carlos Seliar e os papéis colados

Manuel Germano

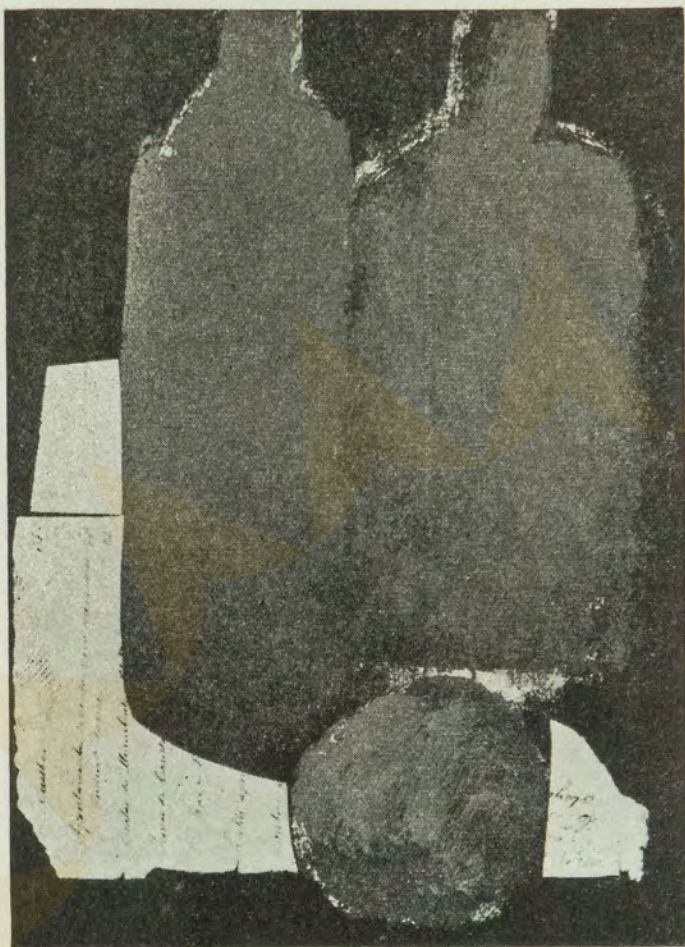
Há um quarto de século que Carlos Seliar não expunha pintura em São Paulo, já se tendo passado mais duma década, também, após a sua mostra de desenho no Museu de Arte moderna à rua Sete de Abril. Contudo, falar-se em quarto de século no caso d'êste artista cisplatino simetricamente radicado em São Paulo e no Rio e que regressa duma excursão pela Europa (em cujas grandes capitais expôs) não significa sair do esquecimento público valendo-se duma retrospectiva com sentido geriátrico. Pois o Seliar que retorna a São Paulo e arma nas "cimais" da Galeria Astreia uma série de quadros e vende oitenta por cento antes da inauguração é o mesmo gaúcho loiro e insinuante que precocemente já apresentava trabalhos (em geral gravuras) sobre os Pampas, fundava escolas de incisão e entalhe, manipulava arte figurativa e "engagé", sempre dotado de solidariedade social e de fascínio humano. Só que atin-

ge agora o amadurecimento físico, faz temporadas em Ouro Preto, e sem dúvida alcança o apogeu plástico, sendo a figura mais importante da sua geração e a representante como seu natural quociente.

Chegou, deveras, a tamanha experiência e serenidade que, no seu teor, é hoje um clássico, e a sua arte mais atual nos vai servir de plataforma para um estudo em 360 graus sobre a evolução dos "papeis colados" desde o cubismo e desde a desenvoltura de Schwitters, Arp, Duchamp e Ray entre o dadaísmo e o surrealismo, até o recente sentido das colagens como elementos texturais.

Mas não é apenas quanto a êsse aspecto de aplicação de matéria insólita em arte que nos serve a exposição de Seliar. Pois os seus trabalhos também alteram sobremaneira a conceituação da natureza morta desde Ozenfant e Le Corbusier, Carrá e Picasso até Braque e Morandi.





Carlos Scliar, "Duas garrafas e frutas". Vinavil e Colagem.

Carlos Scliar, "Taça I". Vinavil e Colagem.



De fato, após uma produção gráfica e pictórica em diversas pistas paralelas, Scliar sentiu o perigo de estacionar num "rond point" onde já agora duas forças antiscias, a Nova Tendência e a Nova Figuração, cruzam suas dialéticas num jogo de vale tudo.

Anticabotino por temperamento, fazendo sempre do seu caráter o diapasão da sua técnica, Scliar se acomodou numa plataforma-ápice onde dispõe de disponibilidade suficiente e de critério bastante para transformar o seu virtuosismo em epítase. É exatamente isso, como solução e amadurecimento, que ele nos mostra agora.

De relance, percorrendo o seu acervo, diríamos: "Naturezas mortas" e "Colagens". Trata-se, porém, de birrômio cujos coeficientes temos que analisar, visto atingirem um remate exponencial muito "sui generis". Para Scliar, a fórmula "natureza morta", longe de ser apenas síntese artesanal inerte e estática, simples disciplina de arranjos em pequenas proporções, mero apuro plástico-intelectual, tem forçosamente que ser algo hermético, um pretexto para impregnar de atmos-





Carlos Scliar, "Taça e frutas". Vinavil e Colagem.

féra lúdica quaisquer dispositivos objectais, outorgando ao tema elevado psitacismo e solene logomaquia, de maneira a esvair o assunto de todo e qualquer pragmatismo direto.

E, para Scliar, o recurso da "colagem", longe de ser, como inicialmente foi para Braque (na tela "O Português", em 1911 e na tela "A Mulher da Guitarra", em 1913) a inserção de palavras ou apenas de sílabas no contexto plástico: longe de ser, como foi para Schwitters, de 1921 a 1946, a série Merz com retalhos de cartazes, pedaços de revistas e jornais, recibos de passagens e talões de contas; longe, enfim, de ser matéria insólita aderida à tela primeiro para efeito lírico, depois para efeito dadaísta e, mais tarde em Hans Arp, Marcel Duchamp, Max Ernst e Man Ray, procedimento jocoso — assumiu caráter novo, um sentido complementar de textura.

A história da colagem tem meio século desde a sua contribuição eventual ao cubismo. Por certo

a introdução da letra tipográfica nos contextos cubistas teve origem estética, foi influxo romântico das capitulares e das legendas antigas aplicadas nos filactérios, nos incunábulo e nos códices membranceos, recordação talvez das iluminuras góticas. (Isso, sem falarmos na tela de Cézanne, em que vemos, no jornal que Achille Emperaire lê, o título por extenso: "L'Événement"; aí não se trata de colagem e sim de realismo pormenorizado). O emprêgo de palavras, títulos de canções, nas telas de Braque, Picasso, Juan Gris e Amadeo de Souza Cardoso, não só dava aos segmentos um efeito bem diverso das capitulares e das legendas nos manuscritos iluminados, como distraía pela gama ainda mais jovial que com isso adquiria o quadro. Longe estava, contudo, de produzir o choque que, bem mais tarde, veriam a causar os materiais insólitos enquistados nas telas (pedaços de espelhos, lascas de madeira, medalhas) ou nelas dispostos como condensadores do magma (areia,

gesso, pano, conchas, etc.), hoje em dia recurso tão usado pelos tachistas e pelos "hipsters" da "pop art", pelos elementos do grupo "Phases" e pelos membros do movimento "Cobra".

Letras tipográficas, sílabas, números, esparsos e discretos, condicionaram o cubismo com logótipos plásticos, não raro de empostação lírica (principalmente no caso de títulos de canções como "Ma Joie", na tela de Picasso). Já os dadaístas, mórmente Schwitters, se tomaram da obsessão da colagem. Quem assistiu aqui em São Paulo à VI Bienal de Arte há de lembrar-se da sala especial dedicada a Kurt Schwitters. Primeiramente, pintura com carimbos, de 1919; depois, técnicas mistas com colagens; em seguida, montagens e colagens, iniciando a série Merzbild.

A pintura "Merz", de Schwitters, nasceu duma espécie de corruptela do nome Kommerz und Privatbank (Banco Comercial e Particular) que lhe perseguia a vista na rua onde morava, no Hanover. Tal a obses-



Carlos Scliar, "Garrafa e frutas". Vinavil e Colagem.



são, que Kurt criou a casa Merz, espécie de labirinto de madeira e gesso, repleto de grutas e andaimes, ambiência bem dadaísta. Teve o seu último "make up" em 1943, durante um bombardeio. Tudo acabou virando Merz (que quase quer dizer Dor) para afinal Schwitters se exilar em Oslo.

Foram-nos mostradas aqui na VI Bienal de São Paulo quase setenta colagens. Eram então hipertrofias de montagens como no quadro "Unbild", arranjos em diagonais de capas de revistas e cabeçalhos de jornais. E os mais diversos textos em letras latinas e góticas surgiam aplicados em notas de dinheiro da inflação de 23, tudo colado à telas em dispositivos, de viéses. Assim, pois, se no cubismo a colagem incipiente era dum otimismo lírico, já no dadaísmo parecia mesmo uma série de despôjos, de retalhos de jornais, um agrupamento de talões e recibos achados.

Se o dadaísmo destruíra, na verdade com as colagens, também deu ensejo ao uso do objeto, à chamada

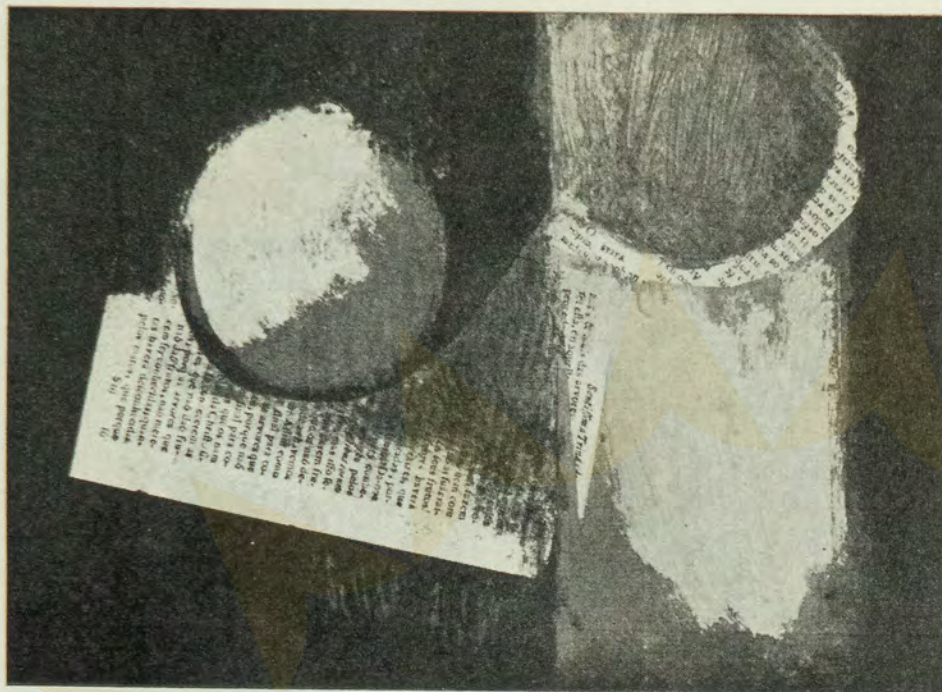
"coisificação", de que tanto abusam agora os grupos da "pop art". Marcel Duchamp, com os "ready made" tão escandalosos, a bem dizer carimbava objetos, ao passo que Schwitters, embora não se esquecendo dos "papéis", passou a empregar pregos, argolas, cordas, ferros, arames, madeiras, utensílios, etc.

Caberia ao surrealismo, principalmente com Max Ernst, Hans Arp, Breton, Cocteau, modernizar a conceituação de "quadro", de pintura, de pigmento, de "poema-objeto", reintegrando principalmente a colagem mesmo no seu sentido polivalente. Recordamo-nos, por exemplo, das telas de Man Ray e André Breton, respectivamente "See and Speak" e "Poema-Objeto", feitos, aquela com máscara, fita e palavras; e esta com cartas de baralho, folhas, papéis escritos, jóias, etc. Lembramo-nos ainda da "Rotativa", de Marcel Duchamp, de 1925, com palavras em baixo relevo no metal da orla. Se, de início, as colagens produziam

sarcasmo, piada, só os dadaístas as usaram profusamente; principalmente os papéis colados, com efeito acessório e complementar dentro duma motivação plástica e cromática, ou então como efeito global e motivação mesmo.

É evidente que a colagem hoje em dia difere sobremodo da antiga inaugurada pelos cubistas, inflacionada pelos dadaístas e sublimada pelos surrealistas. Sem entrarmos propriamente no capítulo dos materiais insólitos, isto é, atendo-nos apenas aos papéis colados, mesmo no Brasil o seu uso tem obedecido ultimamente mais a intentos fisioplásticos em busca de efeitos de "trompe-oeil". Fábio Barbosa, artista brasileiro que estuda sociologia e antropologia na Universidade da Flórida, onde é assistente do prof. T. Lynn, emprega suportes superpostos como colagens constituindo relevos, ápices denteados; e sempre com sentido tríplice; isto é, de fatura, matéria e contraste. Por sua vez, Arthur Toledo Piza, gravador e pintor brasileiro que





Carlos Scliar, "Fruta e sermões". Vinavil e Colagem.

reside em Paris, apresentou na última Bienal de São Paulo uma série de composições feitas com papéis recortados e colados sobre a tela. Trata-se de milhares de pedacinhos de cartões cortados em quadrados mínimos, pintados primeiro com aquarela, muito depois com óleo; sempre em cores restritas. O artista entijola-os sobre a tela como mosaicos.

Conforme se deduz, a intenção de Fábio Barbosa é iludir o observador oferecendo-lhe, como Agam ou Sotto, aspectos falsos, mercê de recursos "trompe-oil". A tela apresenta efeitos resultantes apenas da ação fisioplástica das colagens. Ao passo que o intento de Arthur Toledo Piza é compôr estruturas luminosas, ícones profanos com material simples, as soluções sendo excelentes.

A verdade é que, dum modo geral, a letra tipográfica, a sílaba, a palavra, o número, as diversas reimpressões de textos truncados baralhando um suposto cartaz, todos esses atuais recursos fisioplásticos, tanto em capas de revistas como em unidades de "industrial design", acabam causando no observador sensações ideoplásticas. Veja-se, por exemplo, a solução policromática e o grafismo obtidos por Rostaw Szaybo na capa duma revista polonesa. Dir-se-ia uma das microtelas que Marcel Duchamp guardava na sua valise-mostruário, ao tempo do Armory Show.

Ora, Carlos Scliar, como Miró, adotou tarde a colagem. Miró, na tela "Metamorfose", de 1935, lança sobre o quadro quase um terço duma página de jornal, onde há notícias, uma fotografia, etc. Já na ou-

tra tela ulterior "O Avião", gruda à esquerda dum desenho rudimentar e voluntariamente infantil uma série de cabeçalhos de jornais dobrados. No caso de Scliar, vemos a união plástica do tema natureza morta com o recurso acessório da colagem. Aliás, o "papier collé" mesmo. Scliar não se aventura ao uso indeterminado de matérias insólitas de superfície, cognominadas colagens. Vale-se da experiência de décadas, observa a possibilidade de reintegração da colagem na superfície, estuda os efeitos já saturados, restringe-se ao emprêgo discreto, e isso mesmo sob o critério de textura. Para tanto se vale sobre o suporte sensibilizado (êle que também é um grande gravador) de nesgas de papel com trechos impressos ou manuscritos. Usa cartas antigas, de um século, cuja caligrafia elegante sobre excelente celulose se une, quase se funde aos terras, aos ocre, aos cádmios da superfície de impregnação. Usa pedaços de folhas de Bíblias. Usa páginas de velhas crestomatias, com trechos de servinteses e canções de amigo e de mal-dizer. Usa folhas arrancadas de códices e de livros de contabilidade. Etc.

A arte, o bom-gosto, a sabedoria enfim na colocação geométrica desses elementos, por inteiro ou em pedaços, em retalhos ou em nesgas, eis o que infunde aos suportes empastados de vinavil efeitos de estrutura, de trabéculas, de trançados, de opacificações, de linhas, de colunas, de verberetes, de poemas, de antifonas, de graduais.

Não raro, porém tais colagens não se ampliam apenas sobre os supor-





Carlos Scliar, "Pote de Farmácia, livro, fruta e taça". Vinavil e Colagem.

tes, variando-os como atmosferas, pelo menos efeitos luminosos. Contudo, a melhor solução que Scliar deu às colagens para seus quadros é a de textura mesmo. E então, o observador vê, compreende e aprova o recurso.

Pois, caso Carlos Scliar aplicasse colagens esparsas e avulsas pelos temas, como os cubistas; ou, mais afoito e prolivo enchesse com elas a área dos quadros como elementos insólitos substituindo pigmentos; ou, ainda, intrometesse por entre os assuntos objectais (no caso natureza mortas) vieses de papéis, de cartões e pedaços de páginas complementando episódios ou figuras, estaria imitando cubistas, dadaístas e surrealistas. E imitando agora, em 1964, com que finalidade? Pois agora, após o movimento informal, tachista e novo-figurativista, que fração mínima ocupariam as colagens numa época em que os artistas da "coisificação", indo muito mais além de Schwitters, usam tudo, transformando um quadro numa moldura de coisas conglomeradas? Pois agora em que a "pop art" se utiliza de materiais os mais absurdos, até mesmo de lixo, de resíduos, de produtos de refugo e de terreno baldio, seria possível voltar pura e simplesmente à fase de 1946 das colagens apenas tipográficas ou manuscritas?

Há uma pesquisa no processo de Scliar. Não se trata, porém, de utilização gratuita ou escandalosa de ingredientes prosaicos aplicando a vivência das cidades à sua representação plástica. Isto é, não se trata de confeccionar quadros com materiais de usinas, de cemitérios

de automóveis, com pedaços de andaimes. Isso interessará a outros artistas, e será objeto de outro estudo nesta revista, estudo esse em que se levará mais adiante, de maneira heterodoxa e heteroclita, a ousadia de "Cobra", "Phases" e "Pop Art". Carlos Scliar chegou àquela maturidade em que as grandes vocações, após realização gradual de experiências coletivas e pessoais, entram no regime do critério seletivo. Aquêlo período lúcido e sereno que fez Morandi e Braque, por exemplo, se aterem ao vectorial abandonando o deiscente. E por isso que a sua arte atinge agora uma harmonia clássica.

De fato, ele atingiu a autonomia estética mediante o apuro da composição que alitera os temas parecidos, valorizando-os como unidades numa coleção. A sua maneira atual, fruto duma experiência sensata, espiritualiza o prosaísmo aparente da natureza morta. Copos, taças, garrafas, potes, livros, frutas, documentos, tudo ganha mais essência semântica por efeito têmporo-espácio-visual. E, exatamente, por causa do reforço da colagem com sua carga lúdica. De modo que a nossa sensação visual é ajudada pelos efeitos de luzes e sombras, de texturas e opacidades, de contrastes e ritmos. Há uma como que integração da matéria e do cromatismo numa atmosfera carismática onde o teor arcaico se dissolve no teor imanente. E os quadros, sendo novos, de agora, já são clássicos. Não porque se incorporem a um gênero estatístico, mas porque como aluviões se deslocam indo ampliar estuários.





Pintura pré-histórica mural, "Mulheres dansando", em vermelho, entre 8000 e 5000 a.C., achada no deserto de Fezzan, Lybia.

## A vida da obra de arte

Theon Spanudis

Qual é o mistério da vida de uma obra de arte? Qual é a razão de que nós vibramos esteticamente perante uma obra de arte do passado, mesmo de civilizações desconhecidas? Porque é que nós admiramos as proporções dos templos gregos, egípcios, indus, aztecas; porque é que nos emocionamos com os animais pintados nas cavernas européias ou nas rochas africanas? Qual o mistério da arte que nos faz vibrar desconsiderando diferenças de tempos, épocas, culturas?

É evidente que não se trata somente de interesses históricos. Não é somente por algo pertencer aos nossos antepassados culturais que nós vibramos com entusiasmo. Existem utensílios dos primitivos, tumbas etc., que nos deixam abso-

lutamente frios e indiferentes do ponto de vista estético. Mas obras de arte nos fazem vibrar, mesmo da época das cavernas. Qual então este tremendo mistério da sua vida e vitalidade perpétua? Qual o mistério deste seu poder realmente mágico que aniquila o fluxo e a perda do tempo?

O mistério da arte está nesta questão. A eternidade da arte é o seu grande mistério. Não pretendemos solucioná-lo. Talvez a arte seja um dos poderes metafísicos do homem que desconhece o tempo e a temporalidade. Talvez. Aqui apenas tentaremos, do ponto de vista psicológico, aproximar-nos um pouco deste fenômeno da temporalidade ou da qualidade eterna da vida da obra de arte. Não resta dúvida de que o homem possui fortes inte-

resses históricos e curiosidade a respeito de tudo a que se refira ao passado da humanidade. Mas não resta dúvida, também, que a maioria das coisas do passado, costumes, instituições, etc., desvanecem com o tempo e as únicas coisas que ficam são as obras de arte. Qual então o mistério que faz as obras de arte viverem apesar de passar dos tempos? Qual a razão da perenidade da obra de arte, da sua vida potencialmente perpétua e eterna, enquanto que a espécie humana persistir?

A nossa tentativa de resposta é a seguinte: o amor para com as coisas da vida e em geral para com a existência, que entrou na obra de arte, é o fator que a conserva sempre viva e sempre pronta a provocar respostas positivas no ho-





**“Figura de um jovem azteca”, Obra pré-colombiana, granito cinza, achado no México.**

mem. O amor do homem para com o animal, seja como objeto de veneração ou como companheiro de vida, seja por práticas mágicas ou por simples simpatia e camaradagem, este amor do homem para com o animal que entrou na pintura da caverna ou da pedra, é o fator que a conserva sempre viva, porque o mesmo amor existe ainda entre nós. Se as esculturas

africanas não conservassem o amor para com a figura humana que faz deformá-la para aumentar a sua expressividade, um Picasso e um Matisse que não tinham nada que ver com a civilização, costumes, rito e magia dos africanos, jamais entrariam naquele entusiasmo e exaltação que fez um Picasso iniciar sua fase cubista imitando as esculturas africanas. Que as obras

de arte são de per si vivas, não resta a menor dúvida.

Por isso elas podem ser compreendidas, amadas e exploradas, por culturas e seres de culturas completamente diferentes. As xilogravuras japonesas que foram admiradas e exploradas em sua arte, sionistas e fauves europeus, admiradas e exploradas em sua arte são exemplo idêntico. Foram eles



"Poseidon do Cabo Artemision", Escultura grega em mármore, ca. de 450 a.C.



que deram coragem aos europeus de usar cores que não correspondem à realidade visível, mas que são esteticamente vivas, expressivas e estruturais, e criam novas realidades cromáticas, sensíveis e expressivas, independentes do mundo visível exterior. A influência da arte dos gregos sobre os romanos é um outro exemplo. Klee e Torrès Garcia exploraram a arte pré-colombiana porque a sentiram como algo vivo, cheio de vibrações mágicas e expressivas. Que a obra de arte é vida condensada, energia captada, conservada e condensada é uma outra verdade. Isto faz da obra de arte algo tão vivo que sempre emana as suas energias, influe e atua sobre o observador.

A vida da obra de arte é vida mesmo. E uma das características principais desta vida é o amor, o gosto e o gozo do vivo. Conservas de vida, depósitos de vida, é isto

o que as obras de arte são e significam. Arcas do humano, e principalmente do amor humano, isto é pelo menos um dos mistérios da vitalidade da obra de arte. Criação de seres vivos. Este é o mistério e a magia da arte. Naturalmente nem toda obra de arte tem a mesma vitalidade artística. Existem obras mais privilegiadas, com mais cargas vitais e obras menos privilegiadas. Várias vezes obras fracas são conservadas por razões históricas e sentimentais e não por razões estéticas. Aqui temos de falar da diferença entre o historiador da arte e o esteta. O historiador aceita todas as manifestações da arte, não somente as vivas mas também as mortas, cataloga tudo, elabora seqüências históricas, influências mútuas, etc.

O esteta, como todo verdadeiro artista, aceita somente as obras de arte vivas, aquelas com maiores

cargas de vitalidade e amor e admiração humana. Um outro elemento típico da obra de arte é a admiração perante as belezas e os mistérios da existência, que entram na obra de arte. Vida, amor e admiração, eis o trio de fenômenos indispensáveis para uma obra de arte perene, com bastante cargas mágicas dentro de si mesma, para sempre emanar, provocar, mobilizar e aumentar no observador sua vida, amor e capacidade de admirar.

Arte é magia. Ela consegue mobilizar dentro de nós, forças poderosas e atuantes que nós denominamos com as simples e simplórias palavras de um prazer estético. Este prazer ou vivência estética é algo muito complexo, dinâmico e vibrante e inclui pelo menos três características: vida, amor e admiração. A psicanálise freudiana queria reduzir o fenômeno estético à uma sublimação de instin-





**"Casal sentado num banco", Escultura africana do grupo étnico Senufo, esculpida todo de um tronco.**

tos sexuais primitivos e infantis (exibicionismo e voyeurismo, por exemplo). Esta noção e explicação é absolutamente errônea e errada. A vivência estética é uma vivência inata que começa a se manifestar já na infância. As crianças, por exemplo, têm uma sensibilidade cromática, e em geral capacidades estéticas tanto ativas, como passivas muito superiores à maioria dos adultos. Em geral, a criança perde estas capacidades por completo na pré-puberdade ou puberdade, voltando sua atenção e inte-

rêsse para o mundo não estético dos adultos. Aquêles que continuam após a puberdade com as suas capacidades estéticas não somente intáctas mas até aumentadas, são os artistas e os estetas. Naturalmente, numa sociedade diferente, onde a arte não é somente ocupação de poucos indivíduos privilegiados e especializados mas da grande maioria, como o foi no tempo dos gregos antigos, o número dos adultos capazes de vivências estéticas ativas e passivas deve ser bem maior. Isto nos faz

pensar que numa sociedade do futuro onde as capacidades estéticas fôssem valorizadas como algo superior, e onde a educação apoiasse em vez de sufocar o cultivo das vivências estéticas, o número dos participantes ativos e passivos da vida das artes deveria ser bem maior. Até lá, só podemos difundir e divulgar o valor da vivência estética, e o valor da verdadeira obra de arte, as cargas de vitalidade, amor e admiração que ela inclui e as cargas mágicas de atuação e influência que ela emana.





Edouard Manet, "O Bar do Folies Bergères", 1882.

## Itinerário da arte moderna

T. S.

Os realistas tentaram uma aproximação maior com a realidade visível, pintando modelos vivos e paisagens realísticas, ao contrário dos classicistas, que trabalhavam sempre com modelos idealizados. Esta atitude realística dos realistas foi herdada e cultivada mais ainda pelos impressionistas.

O impressionismo não é somente lirismo paisagístico, procurando captar os coloridos e luminosidades fugazes da atmosfera. Pela primeira vez na história da arte, um elemento científico entra e domina o campo estético. A preocupação de como a nossa retina reage perante as influências da luz, e como explorar este conhecimento científico para provocar na tela pintada e na retina do observador, os mesmos efeitos luzentes da natureza.

Esta não foi somente uma atitude científica, mas também uma atitude interna, subjetiva, interiorizada.

O homem pela primeira vez começou a se perguntar sobre o porque e o como da sua vivência sensorial e psicológica. Com este passo entrou pela primeira vez, um elemento interno na vivência estética que ia modificar todo o curso da arte. Pintura não era mais a figuração objetiva do mundo exterior, mas algo mais. Ela tinha de levar em conta a subjetividade ou interioridade do observador. Porém a preocupação crescente com os efeitos da luz e a análise cromática da luz, tiveram como resultado um apagamento dos contornos seguros da forma, em geral do delineamento severo da mesma. Forma e volume iam se perdendo sempre mais e mais.

A última fase de Monet testemunha este fato. De que os tachistas acharam nele um dos seus precursores, é uma seqüência lógica.

Quem se preocupou de novo com a forma e o volume na pintura moderna, foi o cubismo, principalmente a sua primeira fase, chamada cubismo analítico. Mas antes de examinar o cubismo temos de examinar a obra de Cézanne que de uma certa forma, foi o seu precursor. Cézanne elaborou com insistência e ardor o volume e a forma do objeto, a individualidade, a virgindade mesmo. A integridade espiritual dos objetos, dos seres e da natureza foi o alvo do seu trabalho. Os cubistas herdaram de Cézanne o amor pelo volume, forma e individualidade do objeto. Mas em sua ânsia de possuir o objeto por completo, acabaram com a terceira di-





Pablo Picasso, "Les Femmes d'Alger (O Version O)", 1935.

mensão, trazendo tôdas as partes visíveis do objeto num plano só. A deformação geométrica do objeto tornou-se necessária. Por isto, El Greco, a pintura bizantina e a escultura africana foram consideradas como precursores do cubismo. Esta deformação do objeto tornou-se necessária e tem um objetivo só. Elaborar e revelar a arquitetura secreta do objeto, que é sempre uma arquitetura geométrica.

Cubismo, e principalmente cubismo analítico, significa uma aproximação mais íntima do homem para com o mundo dos objetos e a materialidade dos mesmos. A bidimensionalidade aproxima muito mais ao nosso sensorio a materialidade do objeto e da sua extensão, do que a perspectiva clássica que afasta de nós uma certa distância, o objeto central.

Na segunda fase do cubismo, porém, chamada cubismo sintético, mesmo as partes invisíveis do objeto são apresentadas, junto com elementos subjetivos da vivência do objeto. Resultado: de novo forma e objeto são dissolvidos em sequência rítmicas.

Algo semelhante se deu também com o futurismo.

Em sua ânsia de captar a vida movimentada moderna com toda sua complexidade e confusão, misturando elementos objetivos com problemas subjetivos, ele também acabou com a forma e os objetos, transformando-os em sequências rítmicas. Tanto o cubismo sintético como o futurismo e como anteriormente o impressionismo dissolveram a forma e iniciaram o aparecimento da arte abstrata. Foi Delaunay e Kandinsky que deram este passo decisivo. Delaunay vinha do cubismo e do orfismo, Kandinsky do expressionismo e fauvismo. O expressionismo que se desenvolveu paralelamente ao cubismo, deformou também o objeto em sua ânsia de uma expressividade emocional, vibrante e exaltada. O fauvismo também em sua procura de expressividade antes de mais cromática, tomou muitas liberdades para com as formas dos objetos.

Expressionismo e fauvismo, além de abalar o senso da forma tradicional, inventaram novos coloridos e novas combinações colorísti-

cas que não têm mais nada que ver com os coloridos naturalísticos. Assim, quase que a totalidade dos movimentos da arte moderna, impressionismo, cubismo, futurismo, expressionismo, fauvismo, contribuíram para a dissolução da forma e do colorido natural, enfim da noção tradicional do objeto, e prepararam o caminho da arte abstrata. Um outro golpe que a pictografia tradicional sofreu, veio do dadaísmo que levantou o objeto industrial no estado da obra de arte, contrariando toda a noção tradicional do belo.

A única corrente da arte moderna que não participou da dissolução das formas, embora ela cultive misturas monstruosas de elementos heterogêneos, é o surrealismo.

Apoiando-se nas teorias de Freud e Jung, o surrealismo quer uma reintegração do inconsciente, do sonho e da magia na vida consciente e cotidiana. Ele tenta isso no campo da arte, misturando sonho e realidade, fantasia e realismo, poesia e brutalidade, enfim combinando e explorando tôdas as antinomias profundas do existente.





Georges Seurat, "Os modelos".

Assim, tôdas as correntes da arte moderna, com exceção do surrealismo, destruíram a figuração tradicional e realística do mundo e da realidade visível, e preparam amplamente o reino da arte abstrata.

O que é a arte abstrata? Expressividade estética com formas, cores e ritmos e combinações diversas desses três elementos. As formas não precisam ser as formas naturais, nem o corpo humano que durante séculos, desde o tempo dos gregos, foi o assunto predileto da pintura. Podem ser formas geométricas, formas fantásticas ou elementos de formas conhecidas. A liberdade da escolha é absoluta. O mesmo acontece com as cores. Não precisam ser cores naturalísticas, mas combinações abstratas das cores entre si. O mesmo acontece com os ritmos. Assim, criou-se no campo da arte moderna um senso de liberdade e de libertação realmente ilimitado. Dentro dessa liberdade absoluta formaram-se algumas tendências mais articuladas, apesar das possibilidades plásticas, variações e combinações serem ilimitadas. O concretismo, por exemplo, que partiu das experiências de Mondrian que também partiu do cubismo até a dissolução da forma em ritmos verticais e horizontais, exige o trabalho com formas geométricas e ritmos controláveis. O construtivismo de origens diferentes exige também a composição

Ernst Ludwig Kirchner, "Os pintores do grupo A Ponte", 1880/1933.







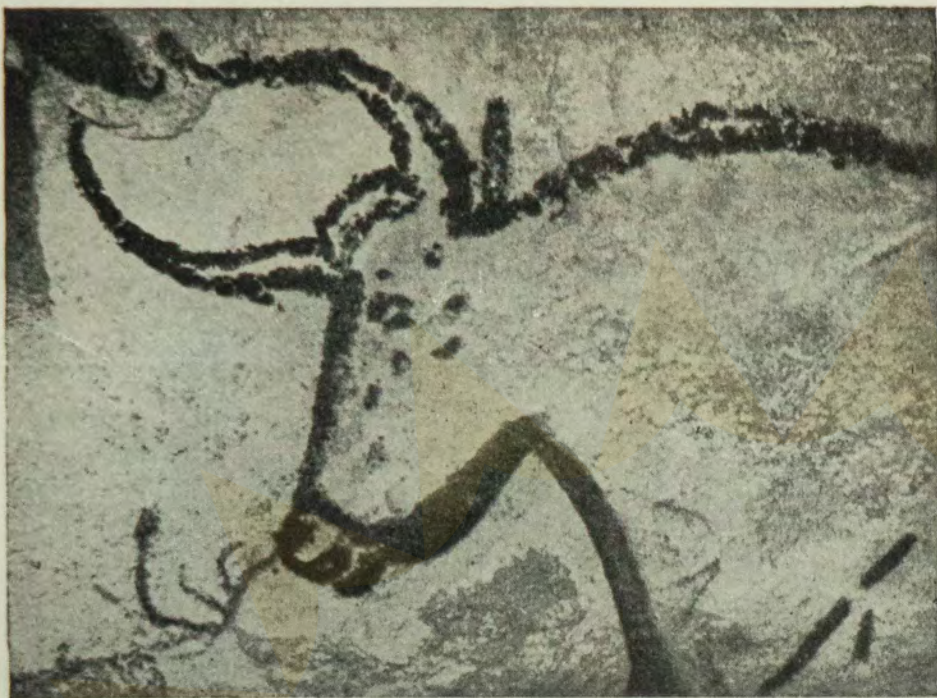
Ernst Wilhelm Nay, "Amarelo e púrpura", 1959.

com elementos formais severos, mas já ao contrário do concretismo, elementos geométricos simbólicos e expressivos, cheios de cargas emocionais. O tachismo rejeita por completo a forma delineada, fixa, estando a favor das formações perpétuas, indefinidas e inacabadas. Ele trabalha com as preformas e o ato da formação. Um outro ramo da arte abstrata trabalha com os signos, símbolos, formas abreviadas dos objetos e das figuras. Um outro ramo — o action painting — quer o imediatismo expressivo da ação da mão, uma escrita pictórica, um caligrafia momentânea. Outros como no assemblage retomam a seriação fabuladora dos objetos. A nova figuração cria misturas de surrealismo e abstracionismo, o pop-art explora o gosto estético popular e cotidiano. As possibilidades são realmente inúmeras e ilimitadas.

A arte abstrata que abrange todas estas tendências e formações, às quais nos aludimos, e muitas novas futuras formações — uma vez que as possibilidades de combinações são ilimitadas — esta arte não é mais nem uma arte subjetiva nem uma arte objetiva. Por isto torna-se quase que impossível defini-la, uma vez que todas as nossas noções científicas e filosóficas giram em torno do sujeito e do objeto. Neste curto e abreviado itinerário do desenvolvimento da arte moderna que aqui oferecemos aos nossos leitores, vemos uma oscilação entre um subjetivismo aumentado e um objetivismo aumentado. No impressionismo, pela primeira vez em plena figuração do mundo exterior, entra um elemento de subjetivismo definitivo. Na obra de Cézanne, temos uma volta para com a objetividade. O mesmo acontece na primeira fase do cubismo, mas não

mais na sua segunda fase. No expressionismo e fauvismo temos uma volta ao subjetivismo. Nós percebemos esta oscilação e vasculação entre subjetivismo e objetivismo no desenvolvimento da arte moderna, até que sujeito e objeto são superados, criando-se algo que não é mais nem predominantemente subjetivo nem objetivo: a arte abstrata. Seria, por exemplo, um erro afirmar que concretismo e construtivismo são objetivos, e tachismo e caligrafismo subjetivos. Estas categorias perderam totalmente sua noção com a existência da arte abstrata. A única diferença que poderíamos constatar seria que concretismo e construtivismo procuram sólidos, formas, e tachismo e caligrafismo fluides formais. Em geral, no pé que as manifestações da arte moderna estão, toleram descrições, mas não definições.





Cabeça de touro, Cavernas de Lascaux, Dordonha.

## Reflexões sobre a pintura

Emílio Mazza

(Continuação do n.º 79)

### 3. O nascimento da pintura

O homem do Paleolítico era forte e inteligente. Com seu machado de pedra lascada e sua físga de osso caçava e pescava afoitamente, lutando corpo-a-corpo com o alce e o bisão e mergulhando nas águas dos grandes rios. Possuía faca e buril de sílex, agulhas de osso, arpões dentados, arco e funda. Estas armas e estes utensílios não foram inventados de improviso. Foram necessários milênios de lenta evolução para que os homens pré-históricos aprendessem a lascar o sílex, aguçá-lo e segurá-lo à extremidade de um ramo; milhares de anos para que, dos dedos entrelaçados, nascesse a idéia da esteira e do cesto e, das mãos em concha sujas de lama, surgisse a idéia da vasilha de barro. De geração para geração, o homem aprendeu a observar e a refletir, a associar idéias, a inventar utensílios correspondentes às necessidades.

Tudo isto era ainda artesanato. A arte gratuita, sem finalidade imediata, surgiu com certeza mais tarde. Em algum grupo humano, alguém que estava alisando um

chifre de rena teve pela primeira vez o impulso de gravar nele perfis de animais. Outro, reparando na maciez da rocha calcária, começou a relevar cabeças e corpos de bestas. Quando terá nascido o desenho? Talvez, a primeira vez que um homem observou, intrigado, a marca do seu pé sobre a areia de uma praia. Nas cavernas do Ariège, na França, foram encontrados perfis de cavalos desenhados com o dedo na argila mole. Em outras cavernas existem figuras de mamutes e de renas delineadas gravando os contornos na rocha. Mas a idéia de criar imagens por meio da cor não tinha nascido ainda. Desde tempos imemoriais, os homens do Quaternário costumavam empastar com gorduras óxidos pretos e cores vermelhas para tingir os corpos e protegê-los da umidade. Quem terá sido o primeiro que pensou usá-los para desenhar e pintar figuras? Um homem mais rico de fantasia, acorçado na caverna, reviu com os olhos da imaginação a beleza elástica e o fulgor da pelagem da corça saltando na clareira. Com o preto misturado à gordura, adelgado entre as palmas das mãos, traçou o perfil so-

bre a parede nua. Depois, com os dedos ou com um pequeno tufo de pêlos, estendeu dentro do contorno camadas de ocre, mais densas menos densas, descobrindo a sugestão do volume através dos matices da cor. E quando recuou para olhar foi colhido por uma alegria indizível: tinha inventado a pintura!

Os arqueólogos procuraram explicar o significado das pinturas cavernícolas de Lascaux e de Altamira, atribuindo-lhes motivos rituais, mágicos, propiciatórios. É provável que assim tenha sido. Chefes e "pajés" terão pedido mais tarde ao artista que reproduzisse suas figuras evocadoras nos recessos das cavernas. Mas, como teriam podido pedir se, antes, não tivesse aparecido o artista, descobrindo a alegria de delinear e pintar uma imagem sem outro fim do que a felicidade de criá-la? A arte brotou de um impulso gratuito e também o artista pré-histórico sentia que suas imagens viviam de vida própria, obedecendo a leis que iam instintivamente aflorando em sua alma. E já desde então esses "homens das cavernas" que antes da





Touro preto, Cavernas de Lascaux, Dordonha.

descoberta das pinturas pré-históricas eram imaginados como seres grosseiros e primitivos, estes homens de Cro-Magnon e de Chanceladé, existentes há vinte e cinco ou trinta mil anos, tinham já descoberto os meios expressivos da pintura de sempre: o contorno essencial, o claro-escuro e a graduação tonal.

Eles dispunham apenas de duas ou três tintas oferecidas pelo acaso: o preto de manganês, o óxido vermelho de ferro, um bistre amarelado. Quando e por que tenham começado a pintar, não sabemos: deixemos estas conjeturas aos arqueólogos que, de resto, conseguiram reconstruir muitíssimos fatos prováveis. O que nos interessa é como eles pintaram. E estas pinturas revelam uma vivacidade que encanta e uma madureza que nos deixa atônitos.

Sem dúvida, o primeiro impulso foi o de imitar. Mas imitar já não é mais copiar: tanto mais que é improvável que tenham pintado tendo o modelo diante dos olhos. Encerrados nos recessos das cavernas, à luz vacilante de um archote, evocavam essas figuras com a fan-

tasia. Mas, não é só: estas pinturas não são, simplesmente, figurações de animais, como poderiam ser as ilustrações de um atlas; são imagens lembradas no átimo da máxima tensão vital, semelhantes às que muito mais tarde encontraremos na pintura chinesa e japonesa. São, pois, magníficas criações mentais traduzidas pictoricamente. Observemos, agora, sua execução. Esta cabeça de touro faz parte do grande "afresco" da Sala dos touros, de Lascaux. É um simples contorno, mas que já revela intenções pictóricas. Os chifres e a curva do dorso são traçados em preto, com um belíssimo alternar de tinta e de vácuos, que lembra a pincelada semi-enxuta dos calígrafos chineses. A testa e a parte inferior do pescoço são pintados com um bistre esverdeado — talvez já uma mistura de amarelo e de preto — mais denso e compacto sobre o nariz e debaixo da garganta.

Outro artista de Lascaux, sem dúvida posterior, pintou novamente esta figura em termos plenamente pictóricos. Esta imagem não foi delineada antes e depois preenchida com tinta, e sim diretamente

realizada com vigorosas gradações de pretos e e cinzas, deixando transparecer os brancos do calcário sobre as saliências iluminadas pela luz. O conjunto da composição, com esse arbusto que acompanha o movimento dos chifres e a perna anterior levantada entre as asperezas da rocha, denota também um notável sentido do ritmo.

Observem agora este bovídeo pintado sobre a abóbada de outra caverna. Já a composição é surpreendente porque apresenta quatro figuras de animais pintadas simetricamente em redor, dorso contra dorso e cabeça frente à cabeça, como nas abóbadas das criptas paleocristãs. Este é um dos quatro bóvidos, extremamente interessante do ponto de vista pictórico, porque dá a nítida impressão de ter sido antes pintado por camadas de cor e depois reforçado por alguns tratos somente nos contornos essenciais. Acima da garupa se notam até duas linhas que o pintor nem se preocupou de apagar após ter traçado a curva mais em baixo, que imprime ao animal um belíssimo movimento. As tonalidades passam dos claros da ga-





Bovídeo da abóbada, Cavernas de Lascaux, Dordonha.

rupa às meias-tintas das ilhargas, tornando-se mais escuras sobre a barriga que ressaí do fundo por sugestão meramente cromática, sem alguma delimitação linear.

Uma coisa que surpreende nestas pinturas paleolíticas é a quase absoluta ausência de figuras humanas. Em uma gruta da Dordonha foi descoberto um baixo-relevo de mulher com ventre e quadris muito proeminentes, provavelmente um ídolo propiciatório da fecundidade. Mas as pinturas representam quase exclusivamente animais: veados, bisões, cavalos, mamutes. Somente em algumas cavernas da Argélia, do norte da Itália e da Espanha — em Teruel, por exemplo — foram encontradas paredes cobertas de figurinhas com aparência humana; mas que, contrariamente? de animais, são reduzidas a silhuetas esquemáticas, com corpos e membros quase lineares. Representam, no mais das vezes, grupos de caçadores em corrida desordenada, com as pernas muito divergentes e os braços agitando arcos e azagaias.

Esta nítida diferença de representação em comparação com as figu-

ras de animais é um tanto desconcertante, tanto mais que desconhecemos, por enquanto, exemplos de formas intermediárias. Talvez a diferença dependa também de motivos psicológicos. O artista do Paleolítico observava e evocava sobretudo animais, porque sua atenção estava prendida a eles pela necessidade primordial da sobrevivência. A beleza da natureza vegetal não o atraía, antes provavelmente o esmagava com sua exuberância. E os outros homens que via em redor de si lhe interessavam apenas como companheiros de luta. Cada homem já tinha bastante dificuldade para compreender a si mesmo e era ainda incapaz de projetar-se sobre a humanidade dos outros. O artista que pintou estas cenas de caça colheu apenas o movimento coletivo, descurando dos pormenores individuais, expressos com tanto vigor pelos pintores animalistas.

#### 4. Escassas notícias sobre a pintura antiga

Da arte antiga temos uma imagem estátuária. Se pensamos Grécia,

Egito, Mesopotâmia, logo nos aparecem diante dos olhos torsos de efébos e de moças sobre os frontões dos templos, estátuas de faraós sorrindo enigmáticamente, baixos-relevos de reis barbudos arremessando flechas contra leões. Mas da pintura antiga não lembramos quase nada.

Dos Egípcios, conhecemos murais e papiros cobertos de figurinhas vivazes graciosamente estilizadas — artesãos, músicos, camponeses, marinheiros — imagens de um povo esbelto e laborioso que fervilhava ao longo do vale do Nilo. Substancialmente, porém, trata-se de desenhos coloridos, sem intenções propriamente pictóricas, embora ricos de sentido rítmico.

Em Creta, no palácio de Knossos, Evans descobriu "afrescos" pintados sobre paredes rebocadas com o gesso. Representam figuras elegantemente amaneiradas de copeiros e de dançarinas — os homens em pardo e as mulheres em branco; porém tão alteradas pelas reconstruções e consertos que difícil se torna avaliar seu valor originário. Também aqui, trata-se de figuras desenhadas e coloridas, com





Lékthos funerário helênico do IVº século a.C.

tintas vivas mas chatas, sem preocupações cromático-plásticas.

Nos túmulos etruscos de Corneto e de Cerveteri foram encontradas paredes pintadas por uma técnica análoga, com cores menos estridentes, porém, ainda sem relações tonais. Representam cenas familiares ou conviviais, com um naturalismo um tanto cru e irritante.

Gregos e Romanos pintavam a têmpera, sobre madeira, ou a encaústica, derretendo cêra e corando-a sobre as paredes das casas, que infelizmente ruíram há muitos séculos. Só nas escavações de Pompéia e de Herculano e nas ruínas do Esquilino foram encontradas paredes com pinturas intactas, geralmente cópias de originais gregos. Julgando por estas cópias, quase tôdas mediócras, tem-se a impressão de que a pintura grega não tenha sido grande coisa. Mas não podemos arriscar suposições. Dos pintores gregos conhecemos apenas os nomes mais célebres: Polinhoto, Zeusis, Parrásios, Apele; e numerosos comentários de escritores e filósofos, que estabelecem cânones estéticos, relatam técnicas, exaltam pinturas por sua extraordinária imitação da realidade. Mas os literatos, já é sabido, raramente são bons críticos de arte... Exaltavam as figuras monumentais de Polinhoto, a extraordinária se-

melhança das figuras e dos objetos pintados por Zeusis e Parrásios, "que induziam em engano o observador" e a Afrodite Anadiomene de Apele "que surgia do mar cintilante com o corpo gotejando água, retorcendo os cabelos com as mãos". Tudo isto será muito interessante para os amantes de anedotas e de descrições, porém não diz nada sobre a **qualidade** dessas pinturas.

Afigura-se, à primeira vista, impossível que um povo que criou uma arquitetura estupenda e uma escultura rica de valores formais, pelo menos até os fins do IV século, não tenha tido também uma grande pintura. Mas as provas são escassas.

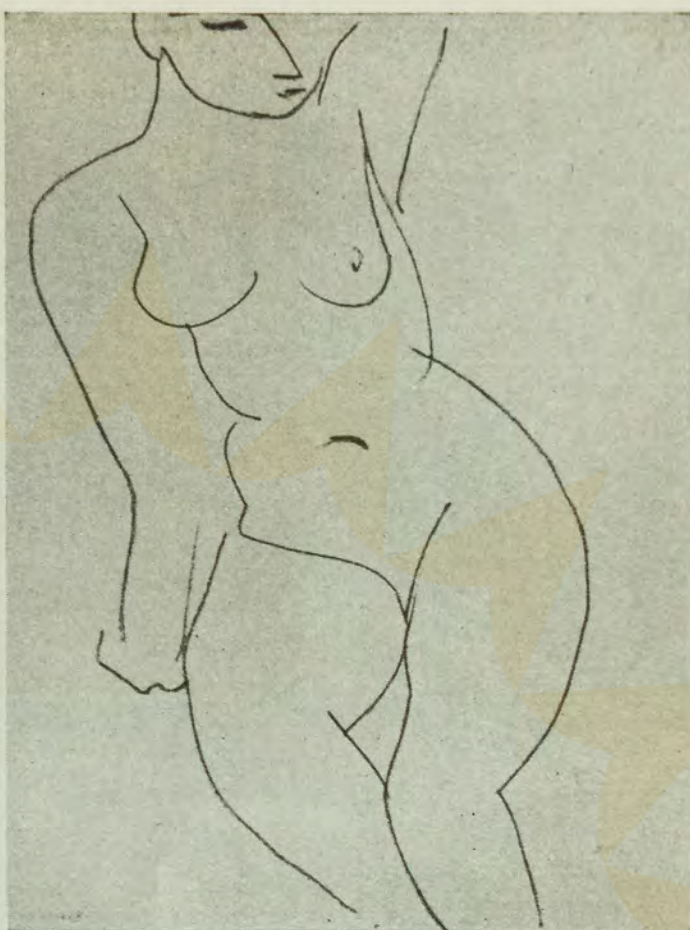
E contudo, também nos escritos dos antigos, alguma luz se vislumbra. Sabemos que Platão preferia a arte egípcia à dos seus patrícios por apreciar mais, da primeira, os valores formais. Plínio escreve que "os quadros inacabados são mais interessantes que os acabados, porque permitem entrever a **intenção** do artista". E, em outro escrito, observa: "Nas pinturas antigas (para sua época, naturalmente) a composição e a cor são simples, sem variações de tonalidades, porém as linhas têm grande perfeição, o que dá às obras primitivas uma **graça singular**. Esta pureza

se perdeu e, em seu lugar, surgiu uma técnica que dá maior importância aos contrastes de luz e sombra e ao colorido aparatoso".

Seria sem dúvida excessivo enxergar nestas considerações algum sinal revelador de uma pintura entendida tal como nós a concebemos; já, porém, percebe-se uma condenação da imitação pura e simples e uma intuição da importância daqueles valores irracionais de fantasia, de acorde e de ritmo que fazem da arte algo que transcende a realidade objetiva. Cícero, a mente mais aguda da Romanidade, tinha-o compreendido quando escreveu: "**Multa vident pictores... quae nos non videmus**": os pintores percebem muitas coisas que nós não vemos".

A visão pictórica dos Gregos não devemos procurá-la nas cópias pompeianas mas nas decorações dos vasos. As escavações trouxeram à luz centenas deles, nos proporcionando uma documentação autêntica da arte figurativa grega. Pintadas inicialmente em preto sobre o fundo vermelho do barro cozido e, mais tarde, feitas ressaltar em vermelho cercando os contornos com tinta preta, estas figuras revelam um notável sentido compositivo, como a famosa taca de "Dionísos navegante", circundado de delfins e de cachos de uva, pin-





Henry Matisse, Desenho, 1950.

Léktythos funerário helênico, Vº século a.C.

tada por Esécias por volta da metade de 600 a.C., Muitas dessas cerâmicas são assinadas e seus autores, Clítias, Eufônio, Eutímidis, gozavam de grande notoriedade. O estilo varia de época para época, passando das gostosas estilizações arcaicas aos virtuosismos ilustrativos das épocas posteriores. Sátiros, ninfas, guerreiros, cavalos se desenrolam ao longo das curvas, acompanhando a forma dos vasos ou, às vezes, desdenhando-a, segundo a sensibilidade do artista.

Não são ainda pintura: mas a pureza do desenho parece preludiá-la ou sugerí-la. Este valor plástico da linha essencial é particularmente visível nos lékythoi, ânforas funerárias que a gente ática colocava diante dos túmulos.

Sobre o fundo branco destas ânforas os pintores delineavam as figuras com um nítido traço preto geralmente isento de claro-escuro. As sombras que se vêem aqui e acolá nas reproduções são man-

chas deixadas pela terra e pela umidade. Só ocasionalmente realçavam as vestes e os cabelos com algum toque alourado ou purpúreo. Deviam manusear o pincel com extrema habilidade, sem arrependimento. Raro é encontrar um traço indeciso, como aquele que se vê sobre a coxa da jovem evocada na nudez da morte. A amiga, ou a irmã, amantada de preto, se aproxima do túmulo sustentando a oferenda. A potência plástica destas linhas é verdadeiramente singular e faz pensar que estes pintores não pintassem de chôfre, mas só depois de terem longamente estudado as figuras através de vários esboços. Observando-as, lembra-se a pureza dos desenhos de Matisse. E é o próprio Matisse que, em seus escritos, revela indiretamente o segredo delas: "Meus desenhos a traço são a tradução mais pura de minhas emoções. São geradores de luz: observados na penumbra, revelam de maneira evidente, além do sabor e da sensibilidade da li-

nha, as diferenças de valor correspondentes à cor. Isto deriva do fato de estes desenhos terem sido sempre precedidos por estudos feitos com um meio menos rigoroso, como o carvão, que permite levar em conta simultaneamente o carácter do modelo, sua expressão humana e a qualidade da luz que o rodeia. Só depois de terminado este trabalho esclarecedor, posso deixar correr a caneta com confiança. E, então, tenho a sensação segura de exprimir minha emoção por meio de uma escritura plástica".

Estas imagens de moças melancolicamente recolhidas no limiar do mistério ou evocadas nos gestos cotidianos da existência revelam uma sensibilidade pictórica e humana que nunca teríamos suposto, não tivessem estas ânforas reaparecido à luz após um sono de séculos. E é pena que justamente desses pintores não nos tenha chegado algum nome.

(Continua no próximo número)





## O tesouro da arte moderna

T. S.

A arte moderna criou um verdadeiro e rico tesouro. Um tesouro que vai muito além da vivência estética. Dentro do campo estético, a arte fala toda uma linguagem secreta de visão da vida, de cosmovisão viva e palpitante. Todos os anseios para uma vida mais ampla, mais pura, mais sadia, mais madura, vibram nestes fonemas visuais como num código secreto. Não resta dúvida de que de todos os produtos desta nossa civilização das técnicas, ciências e organizações, a arte é a flor mais bela e mais valiosa.

Nela falam e florescem os anseios mais profundos da alma humana. Sempre foi assim e sempre o será. A arte sempre será a voz mais po-

derosa da humanidade. O objetivo deste artigo é examinar e formular em palavras a cosmovisão que emana das obras da arte moderna. Traduzir em língua comum a linguagem pictórica e exaltada, não é tarefa fácil e sempre correrá o perigo de não traduzir exatamente. Mas, apesar destes perigos, temos de tentar este levantamento, para mostrar aos nossos contemporâneos aquilo que nós descobrimos nas escritas secretas da arte moderna.

A arte moderna, com suas manifestações múltiplas, suas correntes contraditórias, sua vasilação entre um subjetivismo aumentado ou uma objetividade mais intensa, parece uma selva confusa que pre-

cisa de um guia para abrir e mostrar um caminho seguro.

Num outro artigo fizemos esta tentativa. Hoje, tentaremos descobrir e pôr em evidência os valores cosmovisionais tanto dos movimentos como também das grandes personalidades artísticas do nosso século e do século passado. Vamos iniciar este exame com o pai da arte moderna e um dos maiores artistas de todos os tempos, com Cézanne.

Cézanne elaborou em sua arte a virginidade espiritual dos seres, dos objetos e da natureza e a individualidade absoluta. Em sua obra, os objetos e os seres são apresentados como que isolados, apesar de agrupados, sòzinhos,





Paul Gauguin, "Te Arú Vahine" (A mulher do Rei), 1896.

Vincent Van Gogh, "Caminho com ciprestes e estrelas", 1890.



Pablo Picasso, "Acrobata sobre a bola", 1905.



numa solidão perene. A individualidade absoluta é a essência da existência. Sòmente de individualidades absolutas pode se criar um grupo, algo de social. Mas, a base da verdadeira existência é o individualismo absoluto, o individualismo virginal e puro, o desenvolvimento absoluto do mesmo. Esta é a cosmovisão e a filosofia pictórica de Cézanne.

Cézanne veio para encher a lacuna dos impressionistas. De tanto ficarem atrás dos efeitos momentâneos da luz, os impressionistas perderam de vista a forma e o objeto.

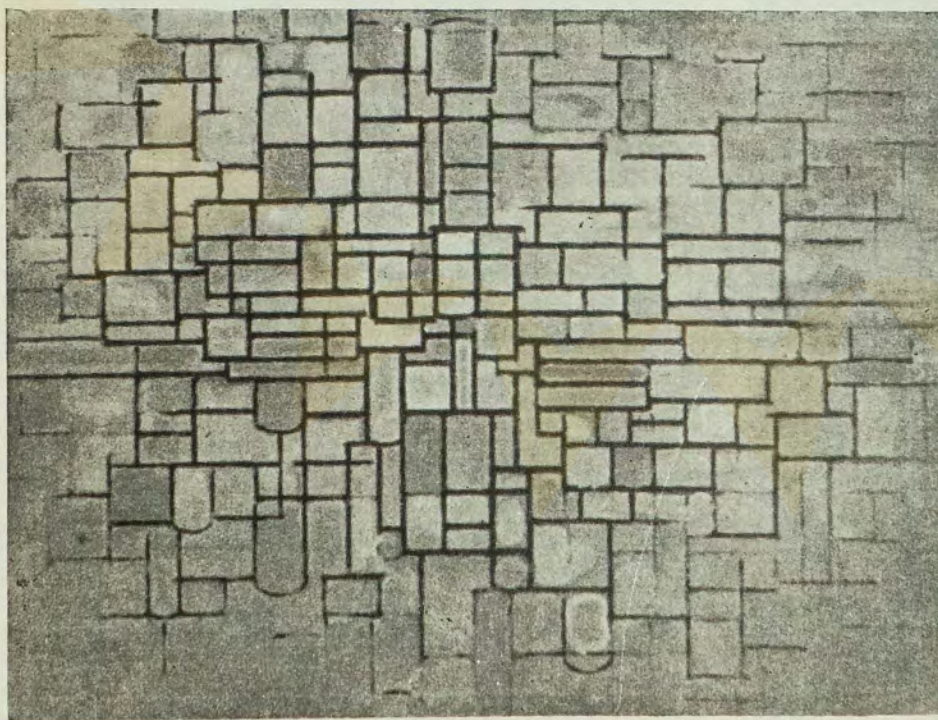
Mais ainda, eles elaboraram um elemento subjetivista procurando uma fusão do sujeito e do objeto.

Contra esta fusão Cézanne pregou a individualidade cristalina e quase que divina dos objetos, dos seres e da natureza. O cubismo que parte de Cézanne, tenta uma reaproximação de sujeito e objeto. Mas uma reaproximação objetiva. Os objetos são trazidos num plano só sem perspectiva e aproximados assim ao sujeito. Um grande amor para com a materialidade dos objetos, beleza e musicalidade de suas formas e ritmos emana do cubismo. Do cubismo partiram todos os amantes da forma: orfistas, puristas, concretistas e construtivistas de diversas origens. Todos eles estão atrás da beleza e musicalidade da forma pura. Do



Roberto Delaunay, "A Torre Eiffel", 1914.

Piet Mondrian, "Composição", 1914.



cubismo saíram grandes personalidades com contribuições ricas e originalíssimas. Picasso, Braque, Léger, Mondrian, Chagall, todos eles partiram do cubismo e desenvolveram depois seu idioma plástico individual.

Picasso foi sempre, mesmo antes da sua fase cubista, um apaixonado da figura e do corpo humano.

Mesmo aquilo que o levou à aventura cubista foi sua paixão pela escultura africana de corpos nus.

As "Damoiselles d'Avignon" com as quais ele iniciou sua fase cubista, são esculturas africanas pintadas na tela. E mesmo em toda sua fase de cubismo analítico, a figura humana é importantíssima. Sòmente na fase do cubismo sintético desaparece para logo depois da sua aventura cubista reaparecer poderosamente. Após sua fase cubista, Picasso desenvolveu em sua arte uma noção festiva, exaltada, dançante, exuberante e realmente orgiástica da existência e do existente. Quase o contrário da





Marc Chagall, "O violinista verde", 1918.

sua fase pré-cubista, da sua fase azul e rosa onde predominava a melancolia e a miséria, contida e enobrecida. Esta exaltação dançante e orgiástica de Picasso post-cubista está em pleno desacôrdo com as noções racionalistas e empobrecedoras da vida moderna e industrial.

Picasso quer revitalizar a vida, reganhando para ela a exaltação orgiástica como nas religiões antigas. É esta a sua cosmovisão e filosofia, a sua mensagem de artista.

Braque é o lírico das belezas suaves e secretas do mundo, seja do corpo humano, principalmente das suas linhas, seja das flôres, frutas e fôlhas, dos peixes e dos pássaros, da musicalidade suave e linear das formas e formações da natureza.

Léger é um outro místico da figura humana e da juventude eterna.

Ele festeja também esta manifestação transitória da puberdade ou da juventude. Como os gregos antigos que nas suas esculturas apresentavam com preferência corpos de jovens, moços e moças, algo semelhante e do mesmo culto acontece com o Léger post-cubista. A sua mensagem é a festa silenciosa contida e religiosa da juventude que floresce como presente dos deuses. Este culto da beleza física do jovem, da virginidade, está em plena contradição com os costumes da época e a noção burguesa que vê, reconhece, cultiva e prepara no jovem só a capacidade do futuro trabalhador. Léger é um dos grandes poetas e reformadores da humanidade que revitaliza cultos

antigos, sadios e belos, para corrigir e contrabalançar os males da época.

O fauvismo, muito mais do que o impressionismo que se interessou pelos efeitos luzentes, pôs em evidência a importância das cores para as nossas emoções e os nossos instintos. Elaborando toda uma nova visão de ver e saborear a realidade, a realidade cromática, ele enriqueceu extraordinariamente o nosso sensorio, mais ainda o nosso espirito que elabora os dados do sensorio.

Matisse, o maior dos fauves, é um outro grande poeta da riqueza sensorial, da luxúria sensorial que é ao mesmo tempo uma luxúria espiritual. Um outro quase que fauvista é o post-impressionista Gauguin, um verdadeiro poeta da pu-





Georges Braque, "Mulher com cesta de frutas", 1925.



Paul Klee, "O peixe dourado", 1925.

reza, singeleza e poesia da vida dos primitivos.

Os expressionistas realizaram a vibração emocional das vivências. Audaciosos em novos coloridos que põem em evidência a vibração emocional, eles criaram um rico e belíssimo mundo de tesouros plásticos. O mais importante de todos é Van Gogh que conseguiu uma vibração anímica dos seres, objetos

e natureza, exaltada, embriagada, mística e inédita. Os alemães possuem bons expressionistas, o mais importante dos quais é Beckmann, que elaborou em sua arte toda uma filosofia heróica do existente, apesar de decadências e catástrofes.

Um outro expressionista existencialista que elaborou em sua arte o sofrimento da natureza decaída é o francês Rouault.

Um outro grande pintor que encaramos como expressionista, é o russo Chagall.

Chagall desenvolveu o expressionismo da leveza, da fluidez, dos corpos voantes em movimento perpétuo, em dinamismo suave e lírico. Há muita coisa de sonho neste mundo de movimentos aéreos e dançantes. Algo da inquietude e instabilidade da arte dinâmica is-





Georges Rouault, "Ecce Homo", 1939.



Max Beckmann, "Odysseu e Calypso", 1943.

lâmica realizou-se na obra de Chagall.

Dois outros artistas que partiram do cubismo e caminharam para a arte abstrata foram Delaunay e Mondrian. Delaunay com formações circulares, Mondrian com formações verticais e horizontais.

Do fauvismo expressionista partiu também Kandinsky e caminhou para a arte abstrata. Delaunay decifrou a existência em formações circulares, concêntricas. Mondrian com os ritmos principais e cósmicos da verticalidade e horizontalidade.

O surrealismo limitou-se pôr em evidência na sua arte as contradições profundas, os males e os dramas silenciosos de nossa época e de nossa civilização.

Quase aproximando-se do mundo da magia e da fantasia espiritualista, temos a contribuição estranha de Paul Klee, que pintou o

mundo do mistério e dos espíritos ora demoníacos, ora angélicos, em todo caso cheios de musicalidade, inventivos e brincalhões. O mundo da fantasia criativa e infantil foi invadido em sua obra de portas abertas. Outro que captou o humor fantasioso da criança e da fantasia infantil sem limites, é o espanhol Miró.

Tanto um como o outro nos enriqueceram com novas luxúrias plásticas, luxúrias de finuras, de filigranas tinintes. Ambos realizam aquilo que os surrealistas programaram, a reintegração da fantasia criativa e brincalhona no mundo da nossa consciência e realidade. Ambos foram por isto muito festejados pelos surrealistas. Ambos também exploraram os tesouros plásticos de culturas antigas e passadas em sua tentativa de enriquecer com a fantasia a nossa existência racionalmente empobrecida.

Um outro grande artista de raízes mágicas é Dubuffet. Dubuffet elaborou toda a origem telúrica do homem. Também ele devia ter sido festejado pelos surrealistas.

Dos abstratos contemporâneos consideramos o mais importante, por ser o mais estruturado de todos, o americano Rothko.

Aqui vamos terminar a nossa lista provisória. Os tesouros aos quais nos referimos, as diversas personalidades criativas com suas cosmovisões, exigências e lições às quais nos referimos, são consideráveis e mostram perfeitamente a riqueza inesgotável e complexidade positiva deste tesouro mágico que é a arte moderna. Mesmo que não se produzisse mais nada, o tesouro seria fabuloso e qualquer civilização ou povo novo que a herdasse sentir-se-ia feliz e enriquecido.





Igreja de São José d'El Rey, hoje Tiradentes, Risco do Aleijadinho.

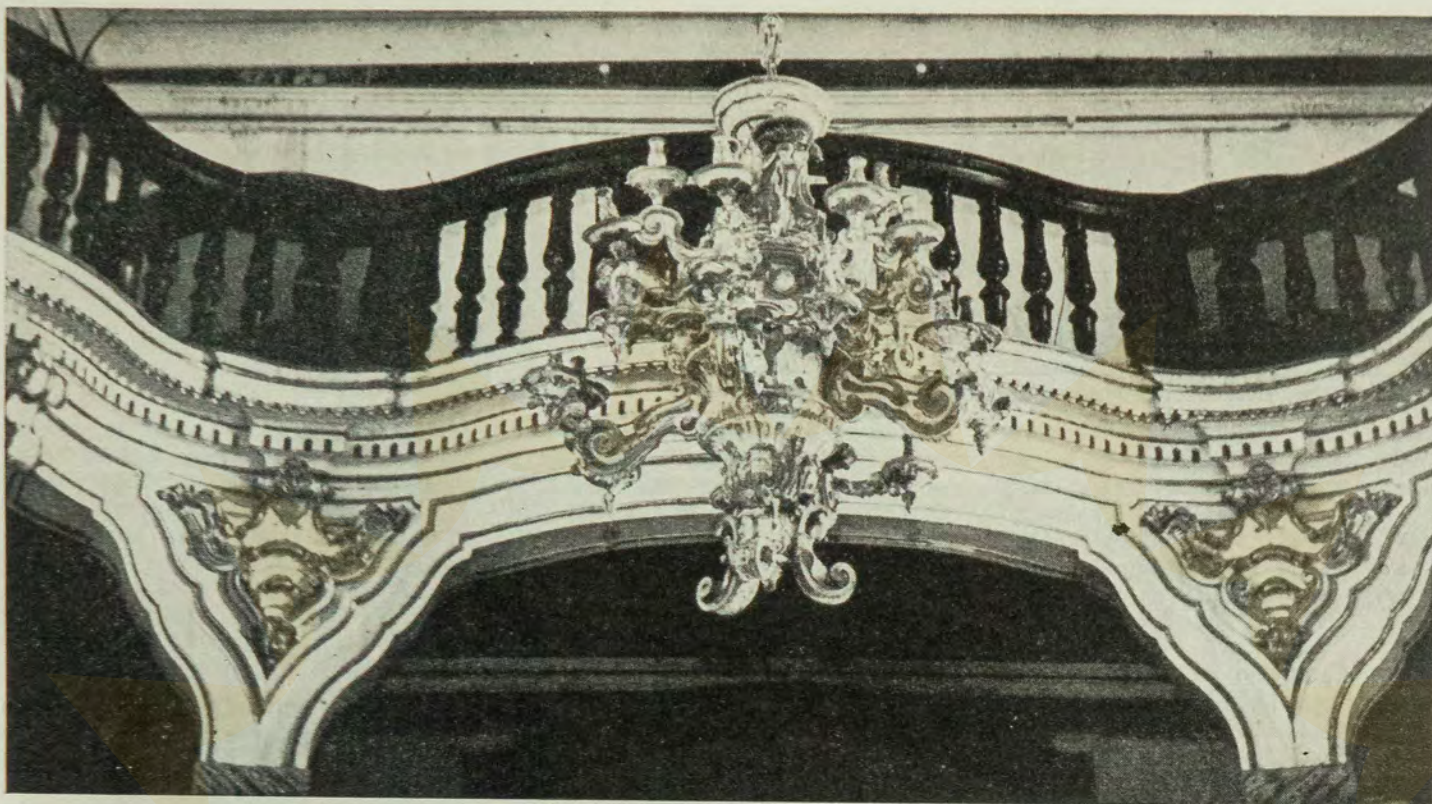
## O sesquicentenário da morte do Aleijadinho

Fotos: Cortesia de Evandro Santiago, M. Gerais.

Decorreu no dia 18 de novembro o sesquicentenário da morte do Aleijadinho. Hoje anotamos aqui apenas a data, pois no número 77 desta revista (referente a maio e junho) dedicamos extenso artigo à vida e à obra de Antônio Francisco Lisboa. Serviu-nos de pauta a análise do livro de Germain Bazin, "O ALEIJADINHO E A ESCULTURA BARROCA NO BRASIL"; tivemos então ensêjo de preparar os leitores para as comemorações que em novembro se realizariam em todo o Brasil, mormente em Ouro Preto, Sabará, Congonhas e Tiradentes. O citado artigo foi ilustrado com 25 clichês e situou a torêutica de sua autoria naquelas quatro

idades entre as peças e os monumentos de maior interesse plástico e arquitetônico do fim do século XVIII e do começo do século XIX. Agora nos restringimos a publicar mais algumas fotografias de Evandro Santiago: Igreja de São José d'El-Rey (hoje Tiradentes), cujo risco foi de Antônio Francisco Lisboa; "Sant'Ana", da Igreja da Chapada em Ouro Preto, imagem descoberta e restaurada por Jair Afonso Inácio, do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; "Crucificação", último passo da Via Crucis de Congonhas; e Balaustrada e Lustre da Igreja do Carmo de Sabará, aquela, risco, e este, execução, do Aleijadinho.





Balaustrada (risco) e lustro (execução), da Igreja do Carmo, Sabará.



"Crucificação", último passo da Via Crucis, de Congonhas.

"Sant'Ana", da Igreja da Chapada, Ouro Preto, descoberta e restaurada por Jair A. Inácio, do S.P.H.A.N.





## A linha serpentina de Hogarth

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



1964 registra a passagem do segundo centenário da morte de William Hogarth (1697-1764). O mais popular e notável pintor e gravador inglês do seu tempo, autor além de famosas telas, das universalmente conhecidas sátiras dos costumes londrinos. **Habitat** participa das comemorações que se verificam no mundo inteiro com o ensaio do ilustre diretor do Museu de Arte de São Paulo, prof. P. M. Bardi, dedicado a um dos aspectos menos conhecidos da atividade de Hogarth: as suas curiosas teorias estéticas exaltantes da linha curva sobre a linha reta, a serpentina.

A finalidade demonstrativa de toda a sistemática estética de Hogarth, na bagagem desordenada e de rendimento inconstante das suas intuições é aquilo "de considerar minuciosamente a variedade das linhas que servem para aflorar na mente as idéias dos corpos e que devem, sem dúvida, considerar-se como arrancadas somente sobre a superfície dos corpos sólidos e opacos". (40). Tais linhas, na filosofia à qual Hogarth parece apoiado, e que era ainda de domínio público na média cultura inglesa e europeia, não obstante já tivesse sobrevivido à revolução de Berkeley, são aquelas que Locke no "Essay" chama de qualidades primárias, qualidades que são os retratos, as "resemblances" dos próprios corpos, do objeto: a mais perfeita idéia que podemos, talvez, adquirir de uma esfera, é conceber um infinito número de traços retos de igual comprimento que venham do centro como dos olhos derramando-se igualmente por todos os lados e circunscritos ou ligados à extremidade por vários traços circulares ou linhas que formem uma verdadeira casca esférica.

Este critério de conhecimentos e perceptiva, que parte de uma posição determinada pela filosofia e da imperante crítica científica dos princípios do setecentos, foi transferida por Hogarth, integralmente,

em um curioso didatismo estético, no qual não é fácil distinguir quanto de especulativo e quanto de simplesmente didático Hogarth tenha entendido concluir.

De fato, o vivaz pintor inglês aplica o sistema da subdivisão linear da pintura e da escultura, a todas as coisas que de qualquer modo possam cair sob os olhos de um artista. No museu da confusão geométrica que Hogarth funda e adere a tudo, no furioso puritanismo e polêmico figurativo do qual é repleto, Hogarth inventa um complicado sistema de aplicação de filetes de ferro mais ou menos imaginários, de decomposições em evoluções lineares, aos objetos das artes figurativas com a finalidade de descobrir em cada objeto aquela amada linha, aquela fada sempre à disposição, que é a linha da beleza e a linha da graça, e que, tanto para especificar logo é a linha ondulante ou serpentina, isto é, uma composição particular de duas curvas: em substância, é a culminante e abstrata beleza figurativa. "Deve-se observar que as linhas retas variam somente em comprimento, e por isso são menos de adorno. Que as linhas curvas que podem variar em seus graus de curvatura, como também em seu comprimento, comecem por isso a ser de mais capacidade ornamental... Que a linha ondulante ou linha da beleza variando

ainda mais por ser composta de suas curvas contrapostas torna-se mais de ornamento e dá prazer, de tal forma que a mão ao fazê-la, com caneta ou pincel, faz um movimento vivaz. E que a linha espiral com suas ondulações e dobras de diversos modos no mesmo tempo guia os olhos de uma maneira agradável ao longo da continuação da sua variedade... e a qual agarrando-se em tantas diferentes maneiras, pode-se dizer que inclui vários espaços; e por isso toda a sua variedade não pode exprimir-se sobre uma folha de papel por uma linha continuada, sem a assistência da imaginação" (77).

É neste ponto que entra em campo uma faculdade que era de domínio estético e não mais filosófico ou de conhecimentos em senso restrito: a imaginação ou fantasia, a qual intervem para "restringir a uniformidade" e acrescentar variedades, isto é, para levantar e tornar leve, o pêso das coisas, do mundo, para dar um movimento ao mundo, para dar um impulso vital ao objeto. Impulso constituído pela "variedade". Não que a uniformidade seja um estado sem função emotiva, sem um grau de agradabilidade: "a uniformidade... a achamos necessária em qualquer grau para nos dar uma idéia do repouso e do movimento sem a possibilidade de cair. Mas quando os desenhos podem,



ainda, serem executados com algumas partes irregulares, os olhos se comprazem por causa da variedade. Quão agradável é a idéia da estabilidade no estar parada, levada aos olhos por três elegantes pés de uma mesa, por três pés de uma lâmpada de Thè, ou pelo celebre Tripode dos antigos?" (57).

Esta variedade não é dada, porém em natureza assim simplesmente: ela é uma prêsa para se conquistar cada vês, é necessário dar-lhe caça, pegá-la de assalto. "Beleza de um complexo emaranhado de formas; e como se pode dizer com propriedade, que guia os olhos a uma espécie de caça" (59).

E além de emaranhado de forma ele pensa também na confusa delicadeza que é necessária à suma beleza.

Sobre tais premissas, ei-lo a dar caça e tôdas as linhas ondulantes possíveis, procurando-as e redeseenhando-as depois sobre duas tábuas, onde calhar.

Encontra-a nos bustos feitos de ossos de baleia, nos retratos de Rafael, nas mulheres da alta sociedade londrina, no cabo de uma panela, numa folhinha de salsinha, na fachada de uma igreja, numa peça anatômica, numa casca de noz, indiferentemente. É, aqui, um sentido realístico que é próprio dos artistas e talvez desconhecido dos teóricos e dos filósofos, um sentido realístico que é uma viva distensão do pintor, sobre tudo aquilo que é objeto, com teimosia, até que esta pesquisa não pareça uma espécie de obsessão perseguidora, uma mania irremediável de ondulação das superfícies, a animação e o movimento fechado de tôdas as superfícies.

Ele arranca todos os seus exemplos da realidade, da moda, do costume, do teatro, da arquitetura, das barracas das feiras, dos teatrinhos de marionetes, dos macacos vestidos. Hogarth tem em mente, além de toda a história da pintura e escultura, todos os gestos e os langores do seu tempo: "o efeito agradável de mover de tal maneira (ondulante) a mão, se vê quando se apresenta uma caixa de fumo, ou um leque graciosamente, ou gentilmente, a uma senhora tanto ao es-

tender a mão como ao retirá-la... Praticando diariamente êstes gestos com as mãos e com os braços assim como com as outras partes do corpo que são capazes, em breve tempo tornará toda a pessoa graciosa e espontânea em seu gosto. Quanto aos movimentos da cabeça... a graça das partes superiores do corpo é de maior empenho, e as sensatas e bem feitas pessoas em qualquer circunstância a possuem em grande parte; porisso as regras se são simples e fáceis de guardar e praticar são de pouco uso; aliás, mais de preconceito" (195). Elegância e cortesia como causa de uma intuição geométrica e figurativa: assim Hogarth exalta aquela civilização e os bailes que fixam-na no tempo, o minueto sobretudo que é a beleza absoluta. Assim, em contraste, despreza como antiestéticos os bailes populares, especialmente italianos ["Tais são na Itália as danças dos camponeses, mas tais grosseiras contorsões do corpo que se se permitem num homem, desagradariam numa mulher" (199)]. Estamos evidentemente no topo de uma civilização culta e reflexa, caprichosa e monótona, preciosa e bastante banal, toda artifícios e convenções, incapaz de compreender cada furor, cada expressão de liberdade de uma linha entendida artificialmente como a única linha expressiva. A civilização da pequena vertigem e dos desmaios, que leva o sentido comum e o precioso a uma exasperação conceituada. É a civilização da espiral, representada pelos movimentos do minueto, assim como o fim do oitocentos será um equilíbrio sobre o círculo perpétuo da valsa, contra o qual Weininger pronuncia a sua condenação justamente em nome da obtusidade e complacência da linha circular, fechada e exaurida em si mesma.

Hogarth examina os limites superficiais, epidérmicos de todos os objetos, como um psicólogo sentimental e experimental ao mesmo tempo, entendendo êstes limites como o conteúdo essencial de qualquer objetividade apta a acordar no indivíduo a emoção estética. Ele descobriu a serpentina no gosto comum do seu tempo, abstraiu-a,

idealizou-a, aplicou-a como lei superior da beleza figurativa, levando-a novamente ao centro do costume, da pintura e movimentos, prática social e pensamento dominante, frenesi e intuição. E nesta civilização a serpentina torna de novo, refletindo todo o seu processo reflexivo e constituindo a enésima curva, uma parábola.

Atrás da serpentina, como atrás de um véu, cada conteúdo se desfaz, cada pedaço torna-se inerte. Cada objeto é para ele como uma casca, uma casca de noz sobre a qual faz deslizar mentalmente uma quantidade de linhas curvas. Na sua aquisição verdadeiramente emaranhante e complicadíssima, muitas vês realmente obscura, Hogarth é seco e gessoso.

Ele procede todo, por absurdos, com os olhos fixos num ideal de beleza sempre antecipado, à uma norma jurídica fora da qual não admite vida ou salvação ou beleza. Como o padre Lodoli, quase contemporâneo, tendia ao sólido, ao concreto das coisas, nas quais procurava encontrar por baixo de cada superfície e de qualquer decoração, uma íntima teleologia, isto é, a linha de energia e a sua direção rumo a uma finalidade última e prática, assim Hogarth se agarra com obstinação só às realidades sensoriais, à dinâmica exterior e decorativa do belo. Quanto o veneziano é vivo e sanguíneo, Hogarth é geométrico e árido. Apreciador do gótico em Lodoli, despreza o "moldo gosto gótico" no inglês. Enquanto Lodoli pretende encarnar tôdas as energias figurativas e plásticas em direção a uma finalidade última de vida cômoda, Hogarth impõe sua teoria visível sobre uma necessidade de "gosar com comodidade" (58).

No centro das coisas e das formas, há, para Hogarth, o dever da seleção; mas é uma escolha formal, estetizante, epidérmica. Ele prescruta a variação atômica da pirâmide, sede e veículo de um movimento contínuo e gracioso esteticamente, contra a pesada firmeza do cone. Mas não pensa no comportamento e na função das formas. Talvez o padre Lodoli tivesse objetivado que existe um "desequilíbrio,







se si quisesse fazer um campanário em forma de pirâmide. Enquanto a torre e o campanário têm por medida fundamental o cone. Também o cubismo imporá uma escolha, ao natural, entre as formas que são todas essencialmente reduzíveis às formas geométricas fundamentais: mas a escolha do cubismo é mais interna, mais moral, mais psicológica. É reacionária e não tem nada de formal, pelo menos nas intenções.

A linha ondulante, vista no rosto ou no minueto, no candelabro ou no balancêo da nave sobre as ondas, concretiza e exprime como uma cifra ou um símbolo matemático, de absoluta certeza, e de comprovada eficácia emotiva, a "suma beleza da natureza": e toda a obra humana, imitadora até o miolo, segundo Hogarth, é uma ilimitada e inexaurível aproximação àquela.

Um contínuo girar em torno da serpentina. "O sublime das formas" é encontrável no corpo humano, justamente porque nesse a linha ondulante tem um predomínio absoluto.

Talvez a intuição não reclamasse tanto desperdício de engenhosidade demonstrativa. Dar uma demonstração científica, ou pelo menos demonstrar um paralelismo com as ordens estritamente físico-matemáticas, ou científico-geométricas, daquelas intuições normais que a prática artística põe em obra instintivamente e ingenuamente, é o início de uma mentalidade científica em furor, imatura mas já solenemente emperucada no seu plácido, tornar-se pesada, em lemas, corolários, teoremas e lampejos definidores. É o espírito científico que tudo quer sistematizar, esclarecer, iluminar, fixar em normas claras de prática e conhecimento, pronta a atirar fora o homem inteiro, para descobrir dentro dele o pêlo.

Estamos em pleno e desproporcional iluminismo. Idolatria do exemplar "natureza", prototipo e arquétipo do universo, medida do tudo, ordem do caos. A reação a Lomazzo que pretendia corrigir a natureza: "Notem que esses autores (Dürer e Lomazzo) nos asseguram que este maravilhoso método de medir

(o método musical), produzirá mais beleza do que possa fazer a natureza. Lomazzo recomenda ainda um outro plano com um triângulo para corrigir, como eles se exprimem, a pobreza da natureza. Estes corretores da natureza fazem lembrar o alfaiate de Gulliver em Laputa, o qual tendo tirado medidas para um costume, com uma régua, um quadrante e um compasso, depois de ter gasto muito tempo, levou o terno mal feito". E valeria a pena recordar também Leonardo: "O desenho é de tanta excelência que não só corrige as obras da natureza, mas infinita mais àquelas que faz a natureza".

Hogarth recorda que o desenho pode encontrar "a idéia geral das formas". Esta idéia é na proporção das formas entre si, e delas com tudo que determinam; harmonia das partes, composição e necessidade de uma ordem natural e física: quanto a sensações colaterais de molas e de movimentos, não nos parece, à primeira vista, e sem fazer experiência, conhecer com senso íntimo quando uma leva de qualquer tipo é mais fraca e mais curta para exigir uma tal operação? ou quando a mola não é suficiente? E não achamos nós por experiência, qual pêso ou qual dimensão deveria acrescentar-se ou diminuir-se para um tal e tal efeito? Se assim é, as formas gerais são compostas de materiais, por assim dizer, jogados juntos sob a direção mecânica por um desenho ou por outro que seja conhecido; quanto naturalmente destas considerações estaremos inclinados a formar o conceito de justa proporção, que é uma parte de beleza para a mente que a considera, se não o é sempre para os olhos que a vêem?" (113).

Daqui poderiam brotar alguns princípios que nos levariam diretamente ao sentido fundamental da função, se Hogarth houvesse tido consciência: "as necessidades da vida nos têm envidado a reduzir a matéria em várias formas e dar-lhe as proporções adequadas para os usos particulares, como garrafas, copos, pratos, etc."

Não deu a ofensa origem à forma da espada e à defesa a do escudo?

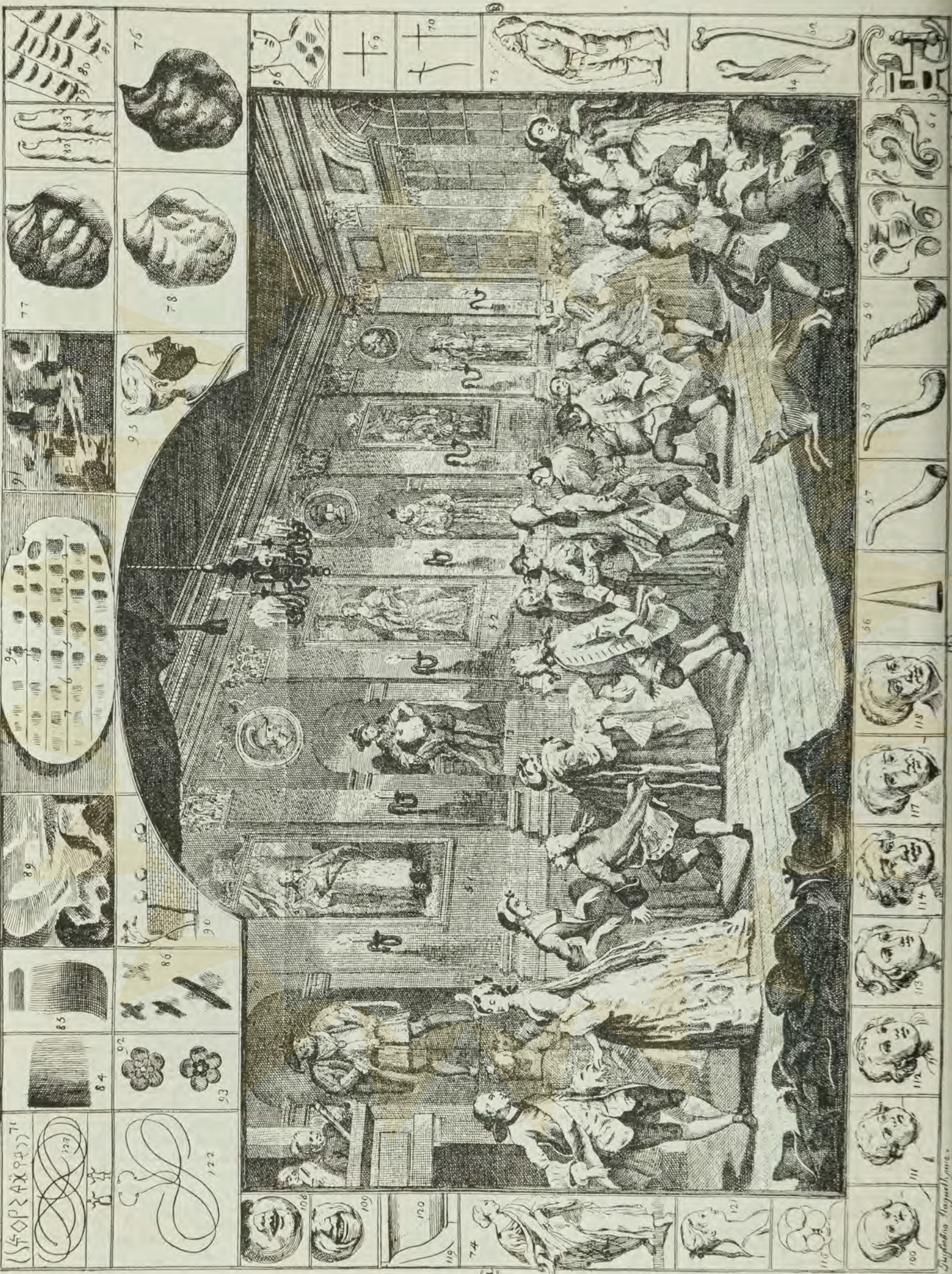
E que outro, fora da própria correspondência das partes, fixou as diferentes dimensões da pistola, dos canhões comuns, dos grandes canhões, das espingardas e dos mosquetões, cujas diferenças quanto à figura podem tanto chamar-se diferentes características de armas de fogo, como as diferentes formas dos homens se chamam as características dos homens" (113).

Parece princípio de funcionalismo esta coisa que todos têm pregado e que na nossa época tornou-se o predicado absoluto da nossa mentalidade. Mas eis que depois, de repente, Hogarth processou: "Nas máquinas naturais quanto de maravilhosamente vemos andar unidas a beleza e o uso. Se uma máquina por esse desenho fosse trabalhada pela natureza, o tudo e cada parte individual poderia ter a maravilhosa beleza das formas, sem risco de destruir a delicadeza do movimento, como se não tivessem em mira mais que só seu ornamento... Ora é esta maravilhosa diferença entre a correspondência das máquinas da natureza (uma das quais é o homem) e as feitas pelas mãos mortais". Por falta de "ornamentação", ele chama mesquinhas as máquinas humanas e não se apercebeu da maravilhosa beleza de um relógio (115).

Os mesmos esquematismos e preconceitos científicos mal fixados para sustentar os inseguros sustentáculos de um decorativismo exasperado que encontra na serpentina e no oval as fontes da sua composição, estão espalhadas no campo da pintura. Aqui ele bate sobre a essência estética da sombra na formação das tonalidades cromáticas, sendo a sombra "natureza leve".

"A natureza tem algo com as sombras decrescentes, ornando a superfície dos animais; os peixes geralmente têm esta espécie de sombra do dorso para baixo; os pássaros têm as suas penas enriquecidas por ela; e muitas flores, particularmente a rosa, a demonstram com o acréscimo gradativo das cores de suas folhas" (142). A carne é a coloração básica das outras colorações. A beleza do colorido é a





Disegnata da Gualt. J. 1790.



disposição das cores sobre objetos unidos com a sombra. Ostenta uma grande sabedoria técnica, mas é contraída. Repete todo o minucioso caminho percorrido pela natureza, descobrindo o retôrno e refazendo a infinita multiplicidade atômica e linear. Estuda os tons e as tonalidades, decompondo e descrevendo meticulosamente os movimentos do lúcido e do macio. Mas a ingenuidade da convicção esquemática é clara. Eis os resultados: "A dificuldade consiste em introduzir a côr turquesa na carne, que é a terceira côr primitiva por causa da ampla variedade produzida; omitida cada dificuldade está terminada; a um simples pintor ordinário que deixe as suas cores macias, torna-se logo mais um ponto de colorido, um Rubens, um Tiziano ou um Correggio" (170).

É uma espécie de ênfatuação pelo cromatismo, com tudo aquilo que há de terreno, de material, de físico. Todavia o sereno, bonachão e o arguto gôsto das técnicas, das harmonias, dos truques honestos, dos jogos, dos expedientes pictóricos, os quais ele pratica, e nos quais confia cegamente, têm seu valor histórico. Valem por aquele sentido delicado, finíssimo, da vida e do movimento, sobre toda inércia ou opacidade do objeto.

Rococó e sensismo, ciência e analítica, fundem-se nele, nesta espécie de fenomenologia do corpo e de seu desenvolvimento, conformações e deformações, no tempo, do qual indaga e descreve os estágios para prevenir o pintor ou o dileitante; nesta análise terrestre dos sentimentos e das atitudes comuns e convencionais; nesta fenomenologia do gesto, que retorna à beleza e a graça através de um simbolismo geométrico. Mas a sua própria indagação sobre composições, sobre acostamentos, sobre convivências representativas dos objetos e das figuras entre si, é normal e bastante inferior, pois não arejada por um suficiente respirar lírico (como poderia ser pelo divino Leonardo no "Tratado sobre pintura") e talvez melhor em um temperamento como aquele do setencista inglês

que era também um moralista ainda que desprovido de qualquer sentido do irônico e do grotesco.

Todavia a sua argumentação é um artifício formal (quando não se refugia na fortaleza da didática) devido a uma analítica profunda e preciosa, mas substancialmente incerta e abstrata na sua metódica procura do particular infinitesimal. É uma metodologia monótona, pueril, escassa de movimentos; uma metodologia que põe a percepção como um puro fato e não como um problema, tanto menos como um problema que investe o campo mesmo do objeto e sua estrutura. Ele desagrega o objeto à força de procurar a unidade do motivo dominante naquela linha ou seja, que nos moldes de uma convenção por ele estabelecida é a mais emotiva, quase patética. A estrutura unitária do objeto foge-lhe à força de nele indagar o motivo decorativo. Suas suposições de linha, de átomos não são somente uma pura abstração de origem matemática artificialmente aplicada e porisso não são os conteúdos reais ou problemáticos do objeto visível mas caem literalmente num expediente mesquinho. Ele, é verdade, procura do plano falso da abstração geométrica ou da indução psicológica reconstituir ou descobrir um ritmo movimentado do objeto, o contínuo minueto das formas que deveria satisfazer um gôsto antecipado mas assim perde de vista a estrutura real, a íntima penetração do objeto mesmo, e não aprecia nunca na justa medida moral a posição do mundo. O gôsto, paixão amorfa variável indeterminada e que Hogarth mesmo não sabe precisar nos limites de sua competência, porque deixa-lhe campo absoluto à descrição, não é suficiente para reencontrar as leis pelas quais o objeto e suas partes integram-se num todo existente e distinto. O gôsto é um fator casual e transitório, que demonstra a própria incompetência em reconstruir a unidade íntima e captar a essência do objeto. Seria vão e ridículo todo seu sistema, que cairia no vazio e seria extremamente pueril, se

também Hogarth não tivesse, em medida relevante e viva, como muitos outros tiveram, e quase todos os antigos, uma dogmática convicção no valor mimético da representação figurativa artística, se esta convicção não fosse animada por uma aguda imaginação realística.

Resta porém inexplicada, e esta é uma lacuna grave que denota inconsistência especulativa da sistemática de Hogarth, de que maneira o sujeito toma consciência da unidade dos elementos que constituem seu objeto, uma vez que sua escolha caiu sobre aquele objeto.

A linha serpentina e ondulante é a linha da beleza, e esta é uma constatação empírica arbitrária, que se sustenta somente na sinceridade de um gôsto passageiro: mas restava estabelecer se tal beleza é o conteúdo da linha e a sua qualidade categórica; ou se a beleza não é o reflexo sobre ela de uma especial reação psicológica do sujeito. Mas Hogarth não respondeu ao questionário e porisso não pdeu arrancar aquelas conseqüências que teriam dado um vigor ao seu retrato, o qual permanece assim parado nos limites de um divertimento gostosíssimo e provisório. Hogarth é um sensista à Locke. Como Locke, ele é convicto, e é a filosofia inglesa do seu tempo e do seu ambiente que os objetos têm em si um taumatúrgico poder de desenvolver em nós certas sensações: poder que é estendido em partículas insensíveis nas linhas dos corpos. É a nova física do fim do 600. Hogarth aplicouse nela e tenta transferir seus resultados ao campo da indagação e da prática artística. A impositação estética da percepção objetiva e da realidade, como é feita um pouco à desprovida e grosseiramente pelo pintor, reflete com uma certa precisão o ponto da crise da cultura inglesa encaixada entre dois séculos entre o fim de Locke e o começo de Berkeley.

1. As referências se referem à edição italiana: *L'Analisi della Bellezza Scritta col disegno di fissar le Idee vaghe del Gusto. Tradotta dall'Originale Inglese di Guglielmo Hogarth. Livorno, Fantechi 1761.*



Raimundo de Oliveira, "Os frutos da Terra de Canã", 1964.



## O profeta Raimundo

Jorge Amado

Ora, numa confusão de segunda-feira, quando o gado é reunido nas aforas da cidade, bois fatigados de um magro e penoso caminhar por trilhas sertanejas de fome, vacas de pouco leite, modestas e timidas, cabras ageis, jumentos de força e paciência, viu-se, na cidade de Feira de Sant'Ana, na boca do sertão da Bahia, um homem de burel, como um frade, um cajado na mão, atravessando entre cavalos e bois, com eles conversando. Correu a notícia pelas ruas da cidade em movimento pois era o dia da grande feira e o Mercado estava repleto, inclusive de turistas: "São Francisco de Assis anda por aí, veio conhecer a região, chegou no ônibus da madrugada, aquele que não exis-

te, e está na feira de gado conversando com um boi velho que é quase puro osso e pele, após ter consolado uns jumentos sequiosos".

Acorreu gente, peregrinos e turistas (inclusive uma senhora de São Paulo que era ótima de carnação e logo os preços subiram no Mercado), lavradores, pobres e mendigos. Todos queriam ver o santo e tocar seu manto. Realmente, cercado de cães e gatos, lá estava ele, o tipo de burel e cajado, entre os bois e os cavalos. Conversava agora com um jagunço, cangaceiro a soldo de Clovis Amorim, senhor feudal da região, e o abençoava. O fato consolidou a notícia: "é mesmo São Francisco de Assis". Mas um entendido nos milagres do san-

to, familiar de sua antiga realidade, um certo sr. Antonio Celestino, discordou: "não é São Francisco coisa nenhuma". E então todos se deram conta que o burel não era um burel, era uma velha capa contra chuva, e o cajado não era cajado, eram pinceis de pintura. E havia uma tela e o cujo sujeito pintava. Alguns quiseram apedrejá-lo, considerando-o um vigarista vindo de fora mas outros reconheceram o peregrino e a ele se dirigiram, tratando-o familiarmente de Mundinho. Pois era Raimundo de Oliveira, filho da terra, desde menino um vago, sem geito para o trabalho, a não ser para riscar papel, se isso é trabalho que se considere. Tinha ido embora fazia tempo,





Raimundo de Oliveira, "Gedeão salva Israel", 1964.

dêle não havia notícia. Apareceu agora de repente e em torno de sua grande cabeça pairava uma atmosfera mágica, como se o cercasse a luz da madrugada.

Então o sujeito chamado Celestino explicou: o menino Mundinho de antigamente era um profeta da Bíblia, o último profeta, e anunciava o fim do mundo. Sim, o fim do mundo, mas do velho mundo do egoísmo e da miséria, e o nascer da paz, da alegria e do amor. O profeta bíblico surgido em Feira de Sant'Ana substituíra as imprecações pelo sorriso, as chamas da ameaça pela doçura da cordialidade. Nos seus quadros estão os jumentos do nordeste passeando pelo Velho e pelo Novo Testamento.

E, se atentardes nos seus quadros de tanta beleza, encontrareis reincarnados em Jonas ou em Josué, os cangaceiros do sertão, Lucas da Feira ou Bezouro. Encontrareis também, nos anjos mais poéticos, a humanidade profunda dos intelectuais de sua cidade: o poeta Godofredo Filho, o crítico Eduardo Portela.

Esse pintor, esse grande pintor da Bíblia e da Bahia, esse que passou a limpo a violência do Velho Testamento e tornou de maciez de veludo, esse que encheu de flores a áspera tragédia antiga, esse moço de voz tímida e segura certeza, esse Raimundo de Oliveira é um profeta com alma de Francisco de Assis. Só a Bahia o podia produzir,

nos caminhos da cidade onde nasce o sertão; só a Bahia o podia alimentar e oferecer às galerias do sul, à glória e à fama, pois sua Bíblia tem uma respiração de candomblé (não fosse ele filho de mãe Senhora do Ôpo Afonjá e não houvesse aprendido cosinhar com Olga do Aleketu). Mestre pintor, não sei de outro que tenha crescido tanto em sua arte mantendo-se tão fiel aos sonhos de sua meninice, às esperanças de sua Mãe e ao seu tesouro escondido.

Na casa de Mirabeau Sampaio existe um pequeno quadro a óleo, um pouco caricatural, mas que é um documento importante. Nêle aparecem os homens que formaram a grande geração baiana, a que cons-





Raimundo de Oliveira, "Josué parando o Sol", 1964.

truiu a arte moderna da Bahia e a levou mundo afora: Carybé, Mario Cravo, Genaro de Carvalho, Carlos Bastos, Mirabeau Sampaio, Jenner Augusto, Agnaldo e Raimundo de Oliveira. A grande geração. Excetuando Agnaldo, era Raimundo o mais jovem de todos. Hoje são todos eles mestres da escultura, do desenho, da pintura. Agnaldo já se foi para sempre deixando-nos sua obra única e inconfundível e o exemplo de sua dignidade sem comparação. Os demais aí estão, todos na Bahia, trabalhando.

Todos, menos Raimundo de Oliveira pois ele não ficou na Bahia. Era um profeta e tinha de levar sua profecia mundo adentro, tinha de correr os caminhos e demorar em terras distantes. Anda por aqui e por ali mas é na Bahia que ele vem se alimentar de terra, de animais, de Deus e de amor, é na Bahia que ele vem, humilde e vitorioso, reapreender o mistério do homem e sua necessidade de paz e de fartura. O profeta Raimundo, grande da pintura brasileira, carregado de drama, de solidão e de pecado, é, no entanto, o mais alegre e terno, o mais puro e numeroso, jamais so-

sinho pois sua palavra é de solidariedade e sua mensagem é o amor entre os seres humanos, é a alegria fluindo dos pinceis e de seu

coração. É o profeta de Feira de Sant'Ana, lá vem montado em seu jumento e vai levar sua carga de amor aos confins do mundo.

#### Apresentação do catálogo de sua última exposição em São Paulo, na Galeria Astreia, em Dezembro de 1965

Raimundo de Oliveira em sua pintura é como um bom diretor de teatro, ou um excelente coreógrafo que sabe agrupar as suas personagens em constelações significativas para aumentar a dramaticidade das cenas bíblicas que ele apresenta, cenas do Antigo e Novo Testamento, mas de tanta sabedoria e coreografia as suas composições ficaram algo esquemáticas e geometrizadas, quase que composições abstratas de cunho geométrico. De repente tudo mudou. A figura voltou de novo com seu volume e suas exigências imperativas. O colorido decorativo virou expressivo. Nesta sua última fase Raimundo reúne as qualidades da fase anterior — o de-

corativismo organizado — com as novas qualidades da expressividade da figura humana e do colorido vibrante e expressivo. Todo o teatralismo barroco com suas dramatizações nas procissões religiosas populares, está ainda vivo nas veias de Raimundo. Parece que o teatro religioso e popular dos jesuitas com o qual eles cristianizaram o país, continua vivo na originalíssima pictografia de Raimundo de Oliveira. A sua nova fase, menos esquemática e mais humana sem dúvida alguma aumentará ainda mais a admiração daqueles que são encontrados com a sua obra.

Theon Spanudis



Cartaz da exposição "Braziliana",  
em Filadélfia, U.S.A.



NOVEMBER 14th TO DECEMBER 13th

# BRAZILIANA

FESTIVAL OF THE ARTS • ADMISSION FREE



**COMMERCIAL MUSEUM**

34th & CONVENTION AVE. PHILADELPHIA

10 a.m.-5 p.m. WEEKDAYS- 1-5 p.m. SAT. & SUN.

## Festival "Braziliana", no Commercial Museum de Filadélfia, U.S.A.

Do 14 de novembro a 13 de dezembro, realizou-se no Museu Comercial de Filadélfia o Festival do Brasil, intitulado BRAZILIANA, organizado pelo Consulado do Brasil em Filadélfia e pelo Centro Cívico de Filadélfia.

Esse certame contou com exposições sobre Arte, Economia, História e Turismo no Brasil, ocupando uma superfície de cerca de 10.000 pés quadrados, bem como contou com concertos de música clássica, exibição de filmes brasileiros, apresentação de peça de teatro, conferência e desfile de modas de Dener.

A inauguração oficial do Festival foi precedida de um jantar oferecido pelo Embaixador do Brasil em Washington, General Juracy

Magalhães, às autoridades locais. A esse jantar seguiu-se uma recepção às personalidades locais, oferecida pelo Consulado do Brasil em Filadélfia e pelo Centro Cívico de Filadélfia. Em ambas as solenidades foram degustadas bebidas brasileiras.

A organização desse Festival começou em maio passado, após o endosso que lhe deu o Departamento Cultural e de Informações do Itamarati, atendendo a um apelo do Consulado do Brasil em Filadélfia.

O Departamento Cultural e de Informações do Itamarati, através da Divisão de Difusão Cultural, concedeu ao Consulado do Brasil em Filadélfia auxílio financeiro

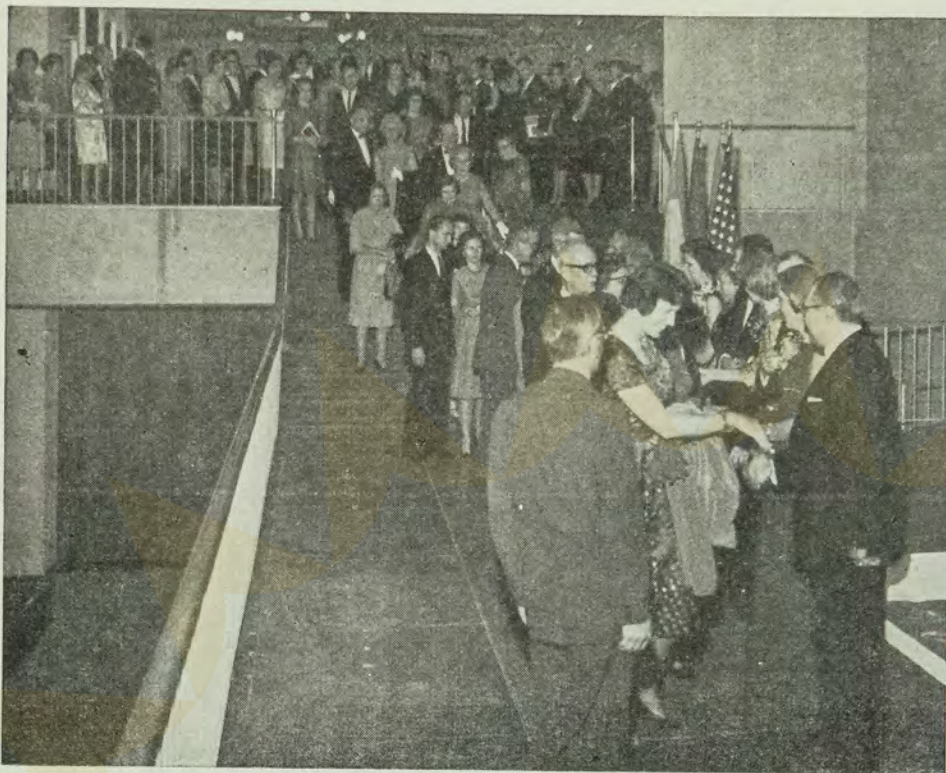
para as despesas do Festival, bem como remeteu a maior parte das obras artísticas para o mesmo.

O Centro Cívico de Filadélfia cuida da responsabilidade financeira da infra-estrutura, do pessoal, dos acessórios, do material, da publicidade, do transporte e do seguro do material artístico, além da concessão do espaço da exposição.

O Festival do Brasil em Filadélfia segue em ordem cronológica aos Festivais do Japão, da França, da Itália, devendo seguir-se à ele o Festival da Espanha.

Colaboraram nesse certame diversas organizações internacionais, Missões diplomáticas e SEPROS do Brasil, organismos oficiais, entidades culturais, particulares, fir-





A "fila" da recepção na inauguração da "Braziliana", na Commercial Museum, Filadélfia, U.S.A.

"Braziliana", no Commercial Museum, Filadélfia, U.S.A. Ao fundo, jardim de Roberto Burle Marx. Da esquerda para a direita: Cônsul Renato Bayma Denys, Embaixador Juracy Magalhães, Embaixatriz Juracy Magalhães e Sra. Renata Bayma Denys.



mas comerciais, bancos, jornais, rádios e TVs, hotéis e companhias de navegação.

As atrações principais desse Festival foram as tapeçarias de Gina Prado, Madeleine Collazo, Genaro de Carvalho, painéis de Portinari e escultura de Maria Martins, cedidos pelo Museu de Arte Moderna de Nova York, 48 pinturas, 10 desenhos, 6 esculturas de artistas enviados pelo Itamarati, jóias de H. Stern, o automóvel Interlagos, mosaicos de Freda Cavalcanti Jardim e de Albert Julius Schneider, cartazes de Mavignier, escultura religiosa de Sant'Anna Mestra, da Coleção Ana Arêlia e Marcos Carneiro de Mendonça, esculturas do Vitalino, porcelanas Condessa, móveis OCA. Burle Marx teve uma seção especial com fotografias de suas jóias e jardins, jóias, pinturas e guaches, além do jardim especialmente projetado por ele e executado por Conrad Hamerman.

Participaram e colaboraram com "Braziliana" as seguintes entidades e pessoas:

**Organizações internacionais** — União Pan Americana (Pintura de Manabu Mabe e fotografias dos Profetas do Aleijadinho). Banco Inter-Americano de Desenvolvimento Econômico (A Aliança para o Progresso no Brasil). Conferência de Fretes Brasil-Estados Unidos-Canadá.

**Missões Diplomáticas Brasileiras** — Embaixada do Brasil em Washington (desenhos de Zaluar, fotografias de David Zingg, Arte Infantil no Brasil, livros de autores brasileiros traduzidos para o inglês, "maquette" de Brasília, em filmes. Embaixada do Brasil no México. Delegação do Brasil junto à Organização dos Estados Unidos.

**SEPROS** — Sepros do Brasil em Montreal (rêdes, toalhas de mesa, esculturas de Vitalino, fotografias do Brasil do National Geographic Magazine, cristais Prado). Sepro do Brasil em Nova York (fotografias do Brasil, cerâmica, filmes).

**Organismos oficiais** — Instituto Brasileiro de Café (amostras de café). Instituto Nacional do Mate (mate). Grupo de Trabalho do Aterro (Projeto da praia do Flamengo). Patrimônio Artístico e Histórico Nacional (Réplica do Profeta Daniel). Governo de Minas Gerais. Governo da Guanabara. Ministério da Aeronáutica (Réplica do 14-Bis e da Passarola).

**Entidades Culturais** — Smithsonian (tapeçarias de Genaro, gravadores brasileiros, Brasília). Museum of Modern Art em Nova York ("O Espantalho", de Portinari e "O Impossível III", de Maria Martins). University Museum em Filadélfia (arte indígena). The Free Library of Philadelphia (vitrinas). Combined Women's Committee for the





Diante das tapeçarias de Genaro de Carvalho, o Embaixador e esposa Juracy Magalhães, o prefeito de Filadélfia, sr. James H. J. Tate e esposa.

Diante das pinturas de Portinari, cedidas pelo Museu de Arte Moderna de Nova York, e de Manahu Mabe, cedidos pela União Pan-Americana e de uma escultura de Mauricio Salgueiro.



Philadelphia Orchestra (conferência de Leo Peracchi). Society Hill Playhouse (representação do "Auto da Compadecida"). International House (desfile de modas). Exceptional Film Society (apresentação do filme "Vidas Secas"). Philadelphia Composer's Forum (Recital-conferência de Heitor Alimonda). Pan American Association (reunião). World Affairs Council of Philadelphia (Conferência do Embaixador Juracy Magalhães). Recording Industries Trust Fund (Sinfonet). Rotary Club of Philadelphia (Conferência de Rômulo de Almeida). Instituto Cultural Brasileiro-Americano em Washington. Instituto Brasileiro de Filadélfia. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Mármore). Instituto Nacional de Arqueologia (slides).

**Firmas comerciais** — Tecelagem Safira (tecidos). H. Burle Marx (jóias). Companhia Progresso Industrial do Brasil (tecidos). Companhia de Tecidos Mogiana (tecidos). Cias. Docas de Santos (painéis). Albert Julius Schneider (mosaicos). H. Stern (jóias). Willys Overland do Brasil (automóveis Interlagos). Charutos Suerdieck (charutos). Porcelana Condessa (porcelana). Dener Alta Costura (vestidos). Dreher S/A Vinhos e Champanhas (vinhos e champanhas). Luiz Michielon S/A (vinhos e champanhas). Engarrafamento Pitú Ltda. (aguardente). Beco Dana S/A (livros de café). Torrefação Tiradentes (café). Pennsalt (fotografias). Smith, Kline & French (contribuição). Philco (fotografias). Wheaton Glass Co. (fotografias). Rohm & Haas (fotografias). Martin L. Apfelbaum (filatelia). Coin Department da Gimbel's (numismática). Ron Bacardi (rum). H. Costa & Cia. (jóias típicas). Casa José Silva (camisas).

**Companhias de Navegação** — Varig Airlines (fotografias). Pan American World Airways (fotografias).

**Bancos** — The Provident Tradesmen's Bank & Trust Co. (vitrine). The Philadelphia National Bank (vitrine).

**Hotéis** — Sheraton. Adelphia. Warwick. Bellevue Stratford. The Benjamin Franklin (vitrine). Barclay.

**Jornais** — The Evening Bulletin. The Philadelphia Inquirer. Ports of Philadelphia.

**Rádio e TV** — WHY? WCAU. WFIL.

**Particulares** — Antônio Prado (pintura e tapete de Gina Prado). Gina Prado (gravuras de Marcello Grassman, desenhos de Caribé, Aldemir Martins e Augusto Rodrigues). Luiz Fernando do Couto Nazareth (tapeete de Gina Prado). Rômulo de Almeida (escultura de Mário Cravo). pintura de Augusta Jenner. porcelana Schmidt. cristais Fratello Vitae. Metais da Fracalanza.





Tentativa de reconstrução (desenho de Karunaratne); o leão mirava em direção à Pinduragala.

## A rocha do Leão

Fred Madersbacher

De grandes reis conta o Mahavamsa, a crônica histórica do Ceilão, de façanhas heróicas — e de crimes terríveis.

Datusena era rei do Ceilão no século V. DC, governava o seu País, fazendo justiça a todos, fazia levantar grandes obras, zelava do bem dos seus súditos, adorava a filha e o filho herdeiro, escondia, porém, a crueldade na alma.

Migara, seu sobrinho, estava casado com a filha preferida. Sabendo, que a filha era maltratada pelo marido, o rei, fora de si de ira e não ousando levantar a mão contra o genro poderoso, mandou queimar a própria irmã, mãe do ofensor.

Migara revoltou-se contra Datusena, juntando-se a ele Kassapa, outro filho do rei com uma mulher de posição inferior. Os conspiradores prenderam o rei, e o príncipe herdeiro, Moggellana, teve que fugir para a Índia.

Kassapa ascendeu ao trono e mandou assassinar o pai que foi emparedado.

“Depois, o mau rei chamado Kassapa enviou o seu laçao e o seu cozinheiro (para matar Moggellana). Mas como era impossível assassinar o seu irmão, receioso, mudou sua corte para Sihagira, que é de difícil acesso para os homens. Mandou limpar as terras ao redor, cercou-as de muralhas e construiu uma escada em forma de um leão. Daí veio o nome de “Sihagiri”, Rocha do Leão”.

“Juntou os seus tesouros e guardou-os bem protegidos, e para as riquezas que assim guardava instalou vigias em diversos lugares. Então construiu ali um grande palácio, digno de ser visto, outro Alakamanda, e ali vivera, como Kuvera...” (Mahavamsa, XXXIX). Kuvera era o deus das riquezas, e Alakamanda o seu paraíso particular, o palácio do rei parricida deve ter sido faustoso...

A cerca de 80 quilômetros ao norte de Kandy, que o viajante pode vencer numa estrada bem pavimentada, eleva-se da planície como um imenso cogumelo estranho Sigiriya, o Rochado do Leão.

Recentes escavações fizeram resurgir da floresta e da terra os alicerces de construções ao redor do rochedo, e as muralhas de pedra, que circundavam tudo. Mais para o sul encontra-se um lago artificial imenso, ocupando mais ou menos 1.500 acres.

O grande leão de Kassapa contemplava outrora outra elevação ao norte, Pinduragala, da mesma altura (180 m), porém menos íngreme, onde ainda existem os restos de santuários budistas, destacando-se uma estátua colossal do Buda reclinado, meio destruída.

Do topo do Pinduragala descortina-se uma vista impressionante, dominada pelo cogumelo de Sigiriya. Do pé do rochedo do leão, escadarias e uma galeria levam a uma plataforma artificial à meia altura, onde se encontrava o portão principal da fortaleza, no peito entre as patas do leão imenso, que deve ter coberto grande parte da face setentrional do rochedo.

Da sua pata direita existem ainda as garras estendidas. Suas dimensões atingem a altura do coração





Construção ao pé do rochedo.



A pata direita do leão; a escada é de construção moderna; ao lado dela, o autor d'êste artigo.



Escadarias no cume do rochedo de Sigiriya, o paraíso de Kuvera?



Ruínas no tôpo do rochedo.





A rocha do leão, vista do cume da Pinduragala.

de um homem e dão alguma idéia das proporções gigantescas do leão. Um caminho arriscado conduz ao topo do rochedo, com restos de muralhas de tijolos, escadarias e pavimentos de pedra calcária, construídos de materiais, que foram transportados laboriosamente pelo caminho íngreme do rochedo. A inteira área do topo — mais ou menos 3 acres — era tomada pelo palácio e por um grande jardim formal, ambos cercados por alta muralha, que também protegia cisternas e piscinas cortadas na rocha viva, hoje tudo destruído, fustigado continuamente por um vento forte.

Na face ocidental do rochedo, a 12 metros do caminho, encontra-se uma escavação natural pouco profunda, que está adornada com as pinturas famosas de 22 mulheres formosas, subindo de nuvens. São estas talvez as pinturas mais antigas do Ceilão, hoje bem conhecidas em todo o mundo através a publicação da Unesco.

Existem evidências para provar que originalmente as superfícies verticais setentrional e ocidental do rochedo estavam cobertas com pinturas, numa faixa aproximadamente de 30 metros de altura.

O que sabemos do palácio de Kassapa não permite mais aceitar a explicação do Mahavamsa de que se tratava de construção de caráter militar. No topo do rochedo encontravam-se somente dois edifícios, a maior parte era tomada pelos jardins elaborados, e as pintu-

ras de mulheres não têm uso militar ..

O Dr. Paranavitana apresentou uma teoria sedutora, que parece explicar o enigma de Sigiriya e a primeira indicação vem do Mahavamsa: Kassapa "vivera, como Kuvera".

Vimos, que Kuvera era o deus das riquezas, era também protetor do Norte e um dos grandes marajás do céu, que governam o mundo. Seu paraíso particular era Alakamanda.

Segundo a antiga crença hindú, os reis eram em alguns dos seus aspectos encarnações de Kuvera, portanto, também Kassapa vivera o papel divino.

Seu palácio com os jardins representava Alakamanda, o rochedo, a montanha sagrada. Kailasa, o grande lago artificial, o lago sagrado Manasarovar. As mulheres encantadoras que surgem das nuvens, nas pinturas, representavam as divinas Apsaras que eram ninfas das nuvens, pairavam em volta de Kailasa e serviam aos deuses.

E assim o parricida Kassapa, teria sido um rei divinizado e o seu palácio, a moradia de um deus-rei. Depois de curto período de glória, o próprio nome de Sigiriya foi esquecido, exceto pelos habitantes das vizinhanças e pelos guardiões das crônicas. Nenhum rei ousara ocupar a cidade construída com tantos esforços...

Ficaram as ruínas, e o fato de que Kassapa I, rei do Ceilão, ascendeu ao trono a cerca de 475 DC, depois de ter assassinado o pai.





Detalhe dos afrescos de Sigiriya.

Restos do Buddha reclinado, Pinduragala.



E os relatos do Mahavamsa, que contam o resto:

"Kassyapa começou a lamentar o crime cometido e pensando: "como poderei ser salvo?", completou muitas obras meritórias, sempre, porém, viveu receioso do outro mundo e de Moggellana.

Então, no décimo-oitavo ano Moggellana... chegou e juntou tropas... quando o rei soube disso, pensou "vou pegá-lo e devorá-lo" e não obstante os adivinhos declararem ser isso impossível, saiu com o seu exército (desdenhando ficar na sua fortaleza). Moggellana, da mesma maneira, com um exército pronto para a batalha, acompanhado pelos seus amigos heróicos... e quando as duas hostes se chocaram, como dois mares arrebatando os diques travaram uma batalha tremenda.

Kassyapa, vendo uma grande área pantanosa em sua frente, virou o seu elefante para procurar outro caminho quando os seus soldados, vendo isso, com o grito: camaradas, o nosso comandante aqui está fugindo e recuaram em desordem, e as tropas de Moggellana gritaram: estamos vendo as suas costas. O rei, porém, com o seu punhal cortou a própria garganta — alto levantou depois o punhal... (para chamar a atenção do seu irmão ao seu suicídio).

Moggellana cuidou das cerimônias da cremação... Tomou o tesouro inteiro e dirigiu-se à capital... Aproximou-se da comunidade, saudando-a respeitosamente... e como sinal de distinção, presenteou-a com um parasol...

Depois de entrar na cidade, visitou os dois santuários, honrou a comunidade ali e, tendo atingido a grande realeza, protegeu o mundo em justiça.

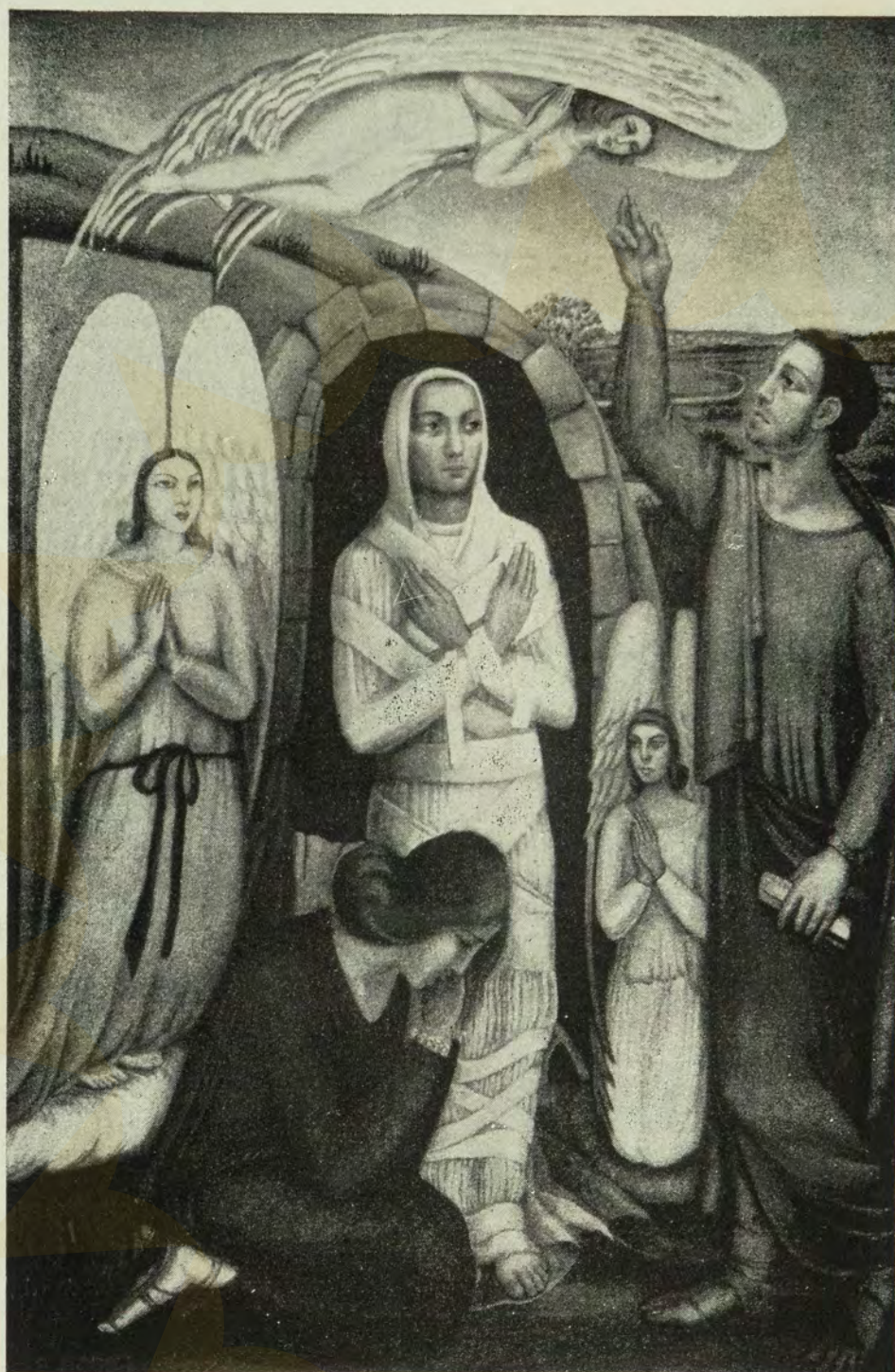
Mas ao lembrar-se de que altos dignatários tinham tomado o lado do assassino do seu pai, rangeu os dentes com raiva... e mandou executar mais de mil destes dignatários. Cortou os seus narizes e orelhas e mandou muitos para o exílio. Depois de ouvir o sermão da doutrina piedosa do Buddha, o seu espírito virou pacífico e benévolo, e o rei instituiu uma grande distribuição de esmolas...

Enfim depois de muitas obras meritórias, Moggellana, encontrou a morte no 18.º ano do seu reino.

Assim, mesmo que muito melhor do que o feroz Kassyapa, uma vez que as suas boas obras eram consumidas, ele tal qual um escravo, não era capaz de conquistar a morte que se aproximava.

Portanto, os sábios, que conquistaram o medo da morte, serão felizes; Nirvana, o estado eterno da mais alta felicidade, está ao alcance somente daqueles que conhecem a si mesmos".





Anita Malfatti, "Ressurreição de Lázaro", óleo.

## Faleceu Anita Malfatti

Faleceu no dia 6 de novembro a pintora Anita Malfatti, pioneira da arte moderna no Brasil. De fato, a sua exposição em 1917 na rua Barão de Itapetininga foi a primeira de teor expressionista típico da autoria de artista brasileiro.

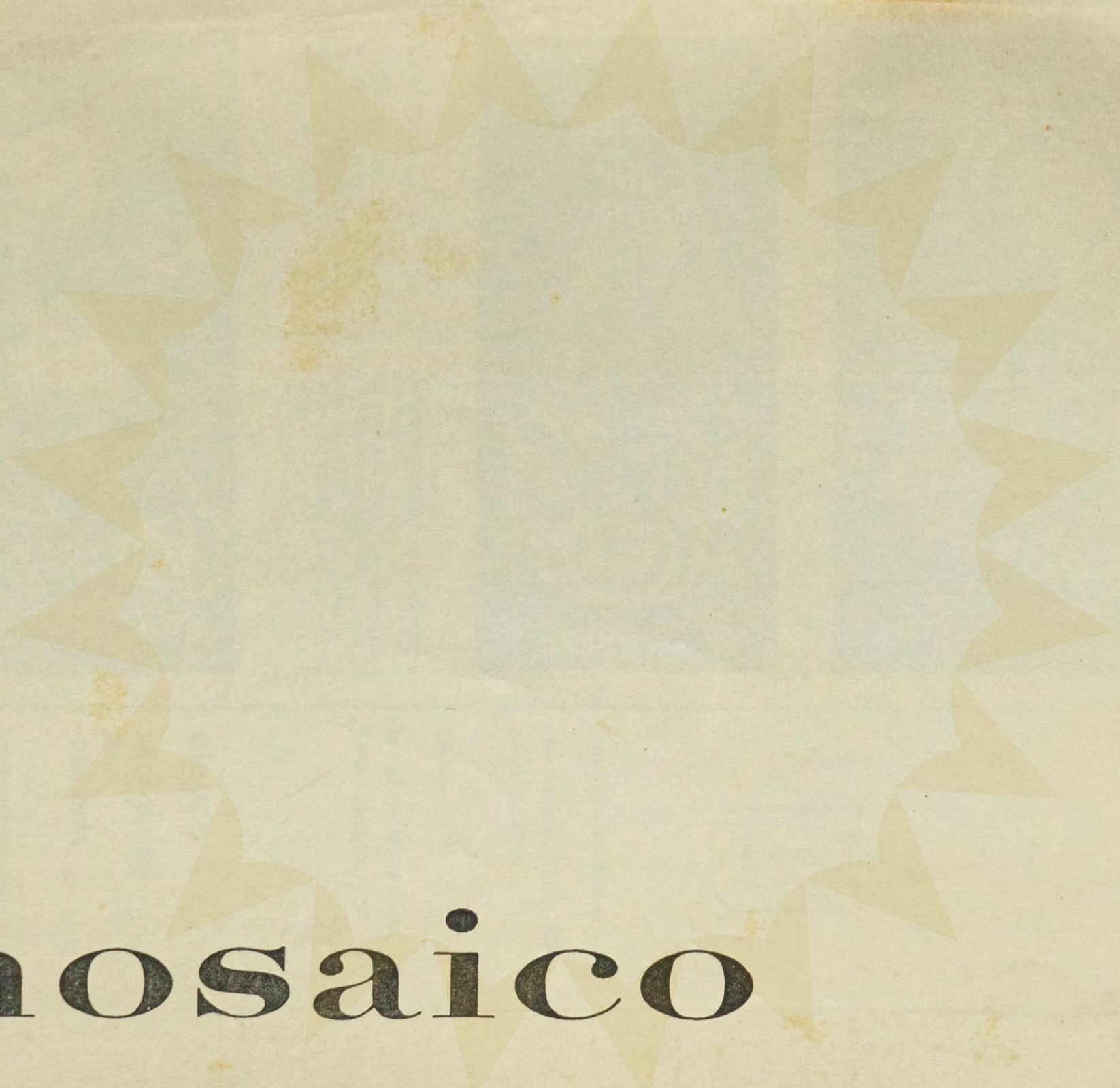
Educada na Alemanha, na França e nos Estados Unidos, Anita Malfatti teve como principal mestre Corinth, e quadros como "Mulher de Cabelo Verde", "O Homem Ama-

relo", "A Estudante Russa" e "O Japonês" são historicamente os primeiros trabalhos de arte moderna que conta o Brasil. É óbvio que a primeira exposição de arte moderna (aliás cubista e também expressionista) se realizou aqui em São Paulo em 1913, e era constituída por trabalhos do grande Lásar Segal, àquela altura ainda não naturalizado brasileiro.

No acervo malfattiano há também

telas clássicas (como "A Ressurreição de Lázaro", obra feita de 24 a 28 em Paris e em São Paulo; há telas pós-impressionistas como "Mansarda em Montmartre", e há telas ecológicas, bem brasileiras no temário episódico. Publicamos hoje, em homenagem à artista a tela "A Ressurreição de Lázaro" que ela doou à Santa Casa sob a condição de ser exposta em local acessível ao povo.



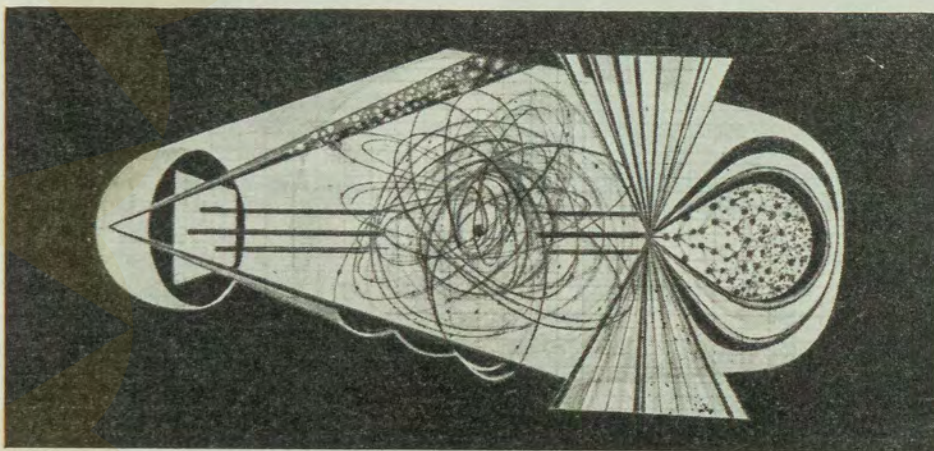
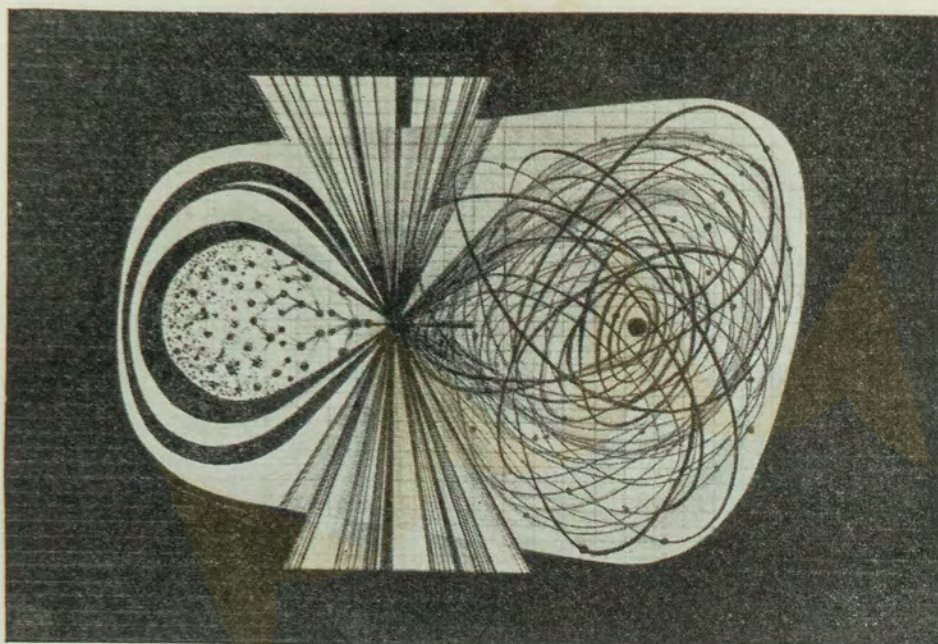


mosaico









### André Denis

Publicamos duas fotografias inéditas dos projetos de André Denis para os painéis de cerâmica esmaltada que se destinam à fachada do pavilhão de Física e Química do

Centro Politécnico da Universidade do Paraná.

Os desenhos abstratos referem-se a um reator atômico, com as respectivas varas de tório, o átomo e o efeito de cadeia, tudo esquematizado.



Xilogravura do Álbum de Trindade Leal.

HABITAT



exposição e vendas:

rua augusta, 762 a 768

fone: 34-8718

fábrica:

rua dona adma jafet, 92

fone: 34-2859

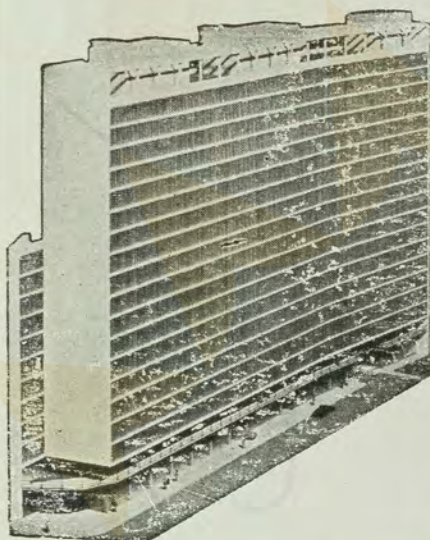
**dinucci**

decorações  
de  
interiores

representantes nos estados



**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  
S Ã O P A U L O



Conceição Piló, "Andorinha", técnica mista.

« Desenho de Torel.

**FUNDO ESTADUAL DE COMPLEMENTAÇÃO ARTÍSTICA DE OBRAS PÚBLICAS** • Chopin Tavares de Lima apresentou à Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo o projeto de lei n.º 1.372, que cria na Secretaria dos Serviços e Obras Públicas o Fundo Estadual de Complementação Artística de Obras Públicas, com a finalidade de financiar a execução de trabalhos plásticos a serem incorporados às obras públicas do Estado. O projeto desdobra-se em dez artigos e apoia-se em longa e lúcida justificativa.

**DESENHOS BOTÂNICOS** • Realizou-se no Instituto de Botânica, como parte das comemorações do Dia da Árvore, uma exposição de desenhos da autoria de Maria de Lóndes Savóia, da Seção de Floricultura do Instituto Agrônomo de Campinas, e de Márcia Hoehne Hundt e Carmen Zochio, do Instituto de Botânica.

**DESENHO INDUSTRIAL** • A Associação Brasileira de Desenho Industrial promoveu na Biblioteca Municipal um seminário de Ensino de Desenho Industrial, tendo tomado parte nos debates diversos especialistas, entre os quais os arquitetos Marlene Picarelli e Livio E. Levi, e o prof. Gabriel Bolaffi.

**III SALÃO DO TRABALHO** • Realizou-se na sede da Federação do Comércio de São Paulo, o III Salão do Trabalho, desta vez concorrendo apenas comerciantes e seus dependentes. O júri outorgou o prêmio de pintura a Hannelore Jacobowitz; o prêmio de gravura a Itajay Feitosa Martins; e o prêmio de desenho a Ciro Queiroz Fasetti, laureas essas organizadas respectivamente pelo Centro de Comércio, pelo SESC e pelo SENAC.

**ALBUM TRINDADE** • A Livraria Parthenon acaba de lançar um álbum de xilogravuras de Trindade Leal, prêmio Leirner de gravura de 1960, sobre temas gaúchos. Realização do crítico e colecionador Julio Paccello.

**ESSO OFERECERÁ TRÊS MILHÕES E MEIO EM PRÊMIOS AOS ARTISTAS JOVENS** • Realizar-se-á em abril de 1965, em Washington, o Salão Esso Latino-Americano. Fica pois, de antemão, aberto aqui no Brasil um concurso para artistas jovens (até 40 anos de idade), nos setores de pintura e escultura, promoção da Standard Oil Company of New Jersey e de suas filiais da América Latina, sob os auspícios da União Pan-americana e com a colaboração do Museu de Arte Moderna do Rio.





Conceição Piló, "Tartaruga", técnica mista.

Tais obras serão automaticamente inscritas naquele salão norte-americano onde os prêmios por sua vez atingirão o montante de 2.000 dólares. A Esso Brasileira de Petróleo oferecerá no prêmio nacional preliminar 2 prêmios de um milhão de cruzeiros à melhor pintura e à melhor escultura. Podem concorrer todos os artistas nacionais, bem como os estrangeiros radicados no Brasil há três anos. Cada concorrente pode apresentar três trabalhos recentes (de 1963 e 64). O prazo da entrega é até o dia 8 de janeiro de 65. Os trabalhos devem ser entregues nas agências da empresa aérea Cruzeiro do Sul, em qualquer cidade do Brasil, que se encarregará de encaminhá-las ao MAM carioca.

**EXPOSIÇÕES NACIONAIS.** • São Paulo: No Museu de Arte Contemporânea: Albers; Na Casa do Artista Plástico: Renée Levêfre, Ernestina Karman e Sílvia Chareo; Na Galeria Astréia: Wellington Virgulino de Sousa, Carlos Scliar, Fayga Ostrower, Calabrone e Raimundo de Oliveira; Na Galeria Selearte: Inês Camerini; Na Galeria São Luís: Aguilar, Lúcia Suané, Antônio Thyrsos, Ari de Moraes Possato, Bráz Dias, Maurício D. Mojola e Sílvia Frank Oppenheim; No João Sebastião Bar: João Alves; Na Galeria Atrium: Darel, Caciporé e Aluísio Vieira; Na Galeria Vocacional: Yolanda Mohalyi e Mário Zanini; Na Galeria Seta: Maria Cecília Gismondi, Henrique Boese e Eleonore Koch; Na Galeria Solarium: Wega; Na Galeria Dearte: Paulo, Menten, Hannelore Jacobowitz e Ionaldo; Na Galeria Capela: Coletiva de Alcides, Aloísio, Américo, Antenor Vaz, Cássio M'Boy, Cidinha, Elisa

Martins da Silveira, Eurydice Bresane, Fernando Lopes, Gilson Barbosa, Grauben, Heitor dos Prazeres, J. Jamaite, João Alves, José Antônio da Silva, Lígia Lucia Vegni, Lucy Calenda, Manézinho Araújo, Maria Antonieta Souza Barros, Mozinha, Newton, Paulo Menten, Peixoto, Rodelnégio Gonçalves, Rosina Becker do Vale, Sílvia Chalreo, Solano Trindade, Tereza d'Amico, Vicente Labriola, e individual de Manézinho Araújo; Na Galeria Mobilínea: Ubirajara, Caron, Ferro, Szpiegel, Ziraldo, Jaguar, Fortuna e Walter Bacci; No Instituto de Arquitetos Brasileiros, departamento de São Paulo: Coletiva dos arquitetos Antônio Augusto Marx, Antônio Antunes Neto, Aluísio Rocha Leão, Bernardo Castelo Branco, Carlos Lemos, David Libeskind, Eico Ezuzuki, Elza Golanda, Flávio de Carvalho, Fernando Veiga, Gilberto Dutra, Haron Cohen, Kurt Hollander, Maurício Nogueira Lima, Odiléia Toscano, Rino Levi, Samuel Szpiegel, Samuel Roder, Sérgio Ferro, Sérgio de Féo, Takeshi Suzuki, Ubirajara Ribeiro, Victor Reif e William Gorham; No Museu de Arte de São Paulo: Maria Carmen, Suzuki e Liberato; Na Galeria Convívio: Aldemir Martins, Sheila Brannigan, Maria Cecília Gismondi, Wesley Lee Duke, Stupakoff, Ismênia Coaracy e Hércules Barsotti; Na Sociedade Paulista de Cultura Japonesa: Hirao-mi Abe e Yasima; No Museu da Fundação Álvares Penteado: Emile Tuchband; Na Galeria Projet: Ves-covi, Milton Marques e Inos Corradin; Na Galeria Prestes Maia: XXIX Salão Paulista de Belas Artes. RIO: No Museu de Arte Moderna: Ernani Vasconcelos e gravadores holandeses; Luísa Miller,



Incorporação

Administração

Vendas

Edifícios

em

Condomínio

SÃO PAULO — SANTOS

SÃO VICENTE



**ADMINISTRADORA DE  
IMÓVEIS S/C**

Rua Major Sertório, 349

2.º andar - Tel.: 35-7155

SÃO PAULO





João Alves, Igreja de São Francisco, Salvador, Óleo, 1963.

Edifício 5.<sup>a</sup> 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 infra-estrutura 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.<sup>o</sup> and.  
Conjunto 2117  
Rio de Janeiro

REPRESENTANTES EM TODAS AS CAPITAIS DO PAÍS

Orçamentos sem compromisso. — Uma equipe de técnicos às suas ordens.

Manolo Millares; Na Galeria Goeldi: Bandeira de Melo; No Instituto Brasil-Estados Unidos: Agi Straus, Anésia Pacheco Chaves; Na Galeria Barcinski: Maria Polo; Na Galeria Bonino: Iberê Camargo, Hayman Chaffey e Torre Agüero; Na Galeria Relêvo: Carlos Scliar.

Salvador: Na Galeria Querino: Lucy Calenda e Adam Firnekaes; No Belvedere da Sé: Moacir Andrade. Belo Horizonte: No Minas Tênis Clube: Conceição Piló; Na Escolinha de Arte: Coletiva. Em Goiânia: Na Galeria Alba: Maria Guilhaermina. Em Porto Alegre: Coletiva na Galeria de Arte Espaço, com Alice Brueggemann, Alice Soares, Carlos Alberto Petrucci, Carlos Tenius, Danúbio Vilamil Gonçalves, Dimitrius Agnastopoulos, Enio Lipmann, Francisco Riopardense de Macedo, João Bez Batti, Maria Inês Rodrigues, Paulo Perez, Rubens Galant, Costa Cabral, Regina Silveira, Suely Anna Kelling, Vasco Prado, Waldeni Elias, Zoravia Bettiol e João Quaglia. Na Faculdade de Arquitetura: Conceição Piló.

**EXPOSIÇÕES NO ESTRANGEIRO**

• Em Paris, na Galeria Charpentier, O Surrealismo; Na Galeria Louis-Carré: Kupka; Na Galeria de França: Nouveau, Muller, Music, Pignon, Prassinis e Soulages. Em Londres: Na Hanover Gallery: Poliakoff, Miró, Marini, Dubuffet, Giacometti. Em Roma: Na Galleria Pogliani. Mastroianni, Santomaso, Corpora e Darcy Penteado. Em Milão: Na Galleria Blu: Burri, Fontana, Vedova, Garelli e Somaini. Em Nova York: Na Pierre Matisse Gallery: Butler, Roszak, Tanguy, Le Corbusier, Balthus e MacIver. Na Galeria The Contemporaries:





Tela de Manêzinho de Araújo.

Josef Albers, Henri-Georges Adam, Sergio Vacchi, Agenore Fabbri, Harold Altman e Enrico Pontremoli. Em Roma: Casa do Brasil (na Embaixada Brasileira) Marília Gianetti Tôres. Em Santiago do Chile: Na Galeria do Centro Brasileiro de Cultura, Arnaldo Pedrosa d'Horta, Marília Gianetti Tôres e Olímpio de Araújo. Em Montevideu: Na Galeria Rio da Prata: Hector Bianchi Dominguez. Em Cordoba: Na Galeria Feldman, Carlos Alonso.

**SALÃO NACIONAL DE ARTE MODERNA** • A Comissão Nacional de Belas Artes, sob a presidência do diretor do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, encarregou a subcomissão organizadora de providenciar no recinto de exposições do Palácio da Cultura o Salão Nacional de Arte Moderna, que funcionou de 28 de novembro a 13 de dezembro.

**REINTEGRAÇÃO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES À ESCOLA** • O diretor da Escola Nacional de Belas Artes, prof. Gerson Pompeu Pinheiro, apresentou projeto ao Conselho Universitário pelo qual a ENBA reivindica a reintegração do Museu Nacional de Belas Artes, desvinculado daquela escola desde janeiro de 1936 por efeito da lei 378) e à qual, aliás pertence 80 por cento do patrimônio artístico a começar pelas coleções da Academia Imperial e da então Escola de Belas Artes.

**MORROS E TELHADOS DE OURO PRÊTO** • Com texto, ilustrações e projetos gráficos de Carlos Scliar, a Editora Cultrix lançou o álbum "Morros e Telhados de Ouro Prêto", em portfólio de luxuoso acabamento. Consta de 24 estampas soltas, impressas em branco e preto, fixando a paisagem típica daquela região das lavras e do barroco.

**FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO** • Esta entidade acaba de publicar e distribuir o regulamento para a VIII Bienal de São Paulo, a realizar-se de setembro a novembro de 1965 e que constará de exposição nacional e internacional de artes plásticas, de exposição de artes plásticas de Teatro, de Exposição Internacional de Arquitetura, de exposição do Livro e das Artes Gráficas e de exposição de Jóias Artísticas. O regulamento dispõe sobre as salas especiais e horas concours, sobre o júri de seleção e de premiação e sobre os prêmios, bem como sobre o concurso do cartaz, cujos projetos devem ser entregues até o dia 15 de janeiro na Secretaria da Fundação.

**MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO** • Os boletins informativos esclarecem a respeito da próxima exposição em sua sede da Mostra "Homenagem ao Quadrado" (série de 36 pinturas); sobre as exposições circulantes; sobre as últimas aquisições e doações; so-



- Incorporação
- Vendas
- Administração

Edifício em  
Condomínio

São Paulo - Santos  
- São Vicente



ADMINISTRADORA DE  
IMÓVEIS S/C

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





Construção  
de edifícios  
comerciais,  
industriais e  
residenciais

R. Major Sertório, 349  
6.º and. - Tel.: 35-7155  
São Paulo

bre a série de palestras didáticas, e a respeito da verba de..... 80.000.000,00 de cruzeiros que se destinam à aquisição de obras durante a VIII Bienal.

**XIX SALÃO DE BELO HORIZONTE** • Inaugurou-se no dia 12 de dezembro o XIX Salão Municipal de Belas Artes, que compreende seções de desenho, gravura, pintura e escultura, cada setor destes com três categorias de prêmios em dinheiro. Dos cinco membros do júri, três são nomeados e dois são eleitos.

**A GLIPTOTECA DE MUNIQUE** • Após uma interrupção de quase trinta anos, serão novamente abertos à visitação pública os ricos tesouros de antigas obras greco-romanas pertencentes ao Museu de Esculturas de Munique. Parte do precioso acervo, após limpeza e relativa restauração, volta a ser re-instalado. Peças do frontispício do Templo de Alfaia, descobertas em 1811 por Thorwaldsen e em 1901 por Alfred Furtwangler; ao todo, as célebres "Aeginetas", de mármore amarelo.

**PIERRE RESTENY EM SÃO PAULO** • Vindo da Argentina, onde esteve em missão em Buenos Aires e em Cordoba, passou por São Paulo o crítico de arte Pierre Resteny, autor de várias obras sobre arte contemporânea. Aliás, já o conhecíamos da VI Bienal de São Paulo, quando em 61 ele participou do júri de premiação como comissário do contingente francês.

**XXIX SALÃO PAULISTA DE BELAS ARTES** • Representando o governador do Estado, o sr. Juvenal Rodrigues de Moraes inaugurou na Galeria Prestes Maia o XXIX Salão Paulista de Belas Artes. Houve homenagens póstumas a Vicente Mecozzi, Paulo Vergueiro Lopes de Leão, Alípio Dutra, Úlpiano da Costa Manso, Luís Gualberto e Diógenes Duarte Pais. Os prêmios do atual certame vão de quarenta mil a setecentos e cinquenta mil cruzeiros, num total de dois milhões, trezentos e dez mil cruzeiros.

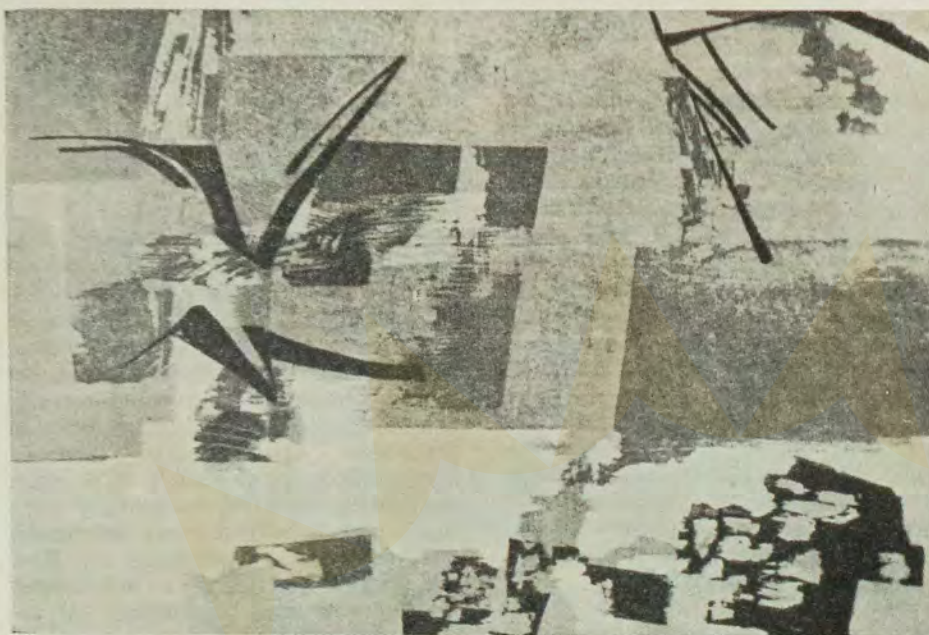
**REFORMA NO MUSEU DE ARTE MODERNA DE NOVA YORK** • O arquiteto Philip C. Johnson reformou o Museu de Arte Moderna de Nova York. Esta entidade, fundada em 1929 e que ocupava então seis pequenas salas de escritórios, logo se impôs pelas exposições de Cézanne, Van Gogh, Seurat e Gauguin. Dez anos depois adquiriria sede própria, o edifício de vidro e mármore desenhado por Philip Goodwin e Edward Durell Stone. Agora, com a reforma de Philip C. Johnson, a entidade toma inclusive aspecto monumental bem moderno, e a área das exposições fica aumentada para o dobro. O presente certame consta de 550 pinturas e esculturas selecionadas do acervo de 1.800 unidades.

**ROUBOS DE TELAS** • Desapareceram da Vila Torlonia, na Itália, 15 quadros famosos; La Fornarina e a Transfiguração do Senhor (Escola de Rafael), e obras de Reni, Venusti, Tracconi, Battoni, Albano,

Maria Cecília Manuel Gismondi, "Nuvens", óleo, 1963.







Gravura de Fayga Ostrower.

Guardi, Viegliardo, Manfreddi, Dandini e Desubleau. A Interpol está tomando tôdas as providências. Os quadros desaparecidos são conhecidos pelos historiadores de arte por seus temas: La Fornarina, Transfiguração, Ecce Homo, La Dolorata, São José, Cabeça de Cristo, São Boaventura, Madona com o Infante, Cabeça e Presépio.

**PRIMEIRA FEIRA BRASILEIRA DE ANTIGUIDADES** • Realizou-se no dia 23 de novembro, em São Paulo, no Solar Fábio Prado, à rua Iguatemi, a Primeira Feira Brasileira de Antiguidades, patrocinada por Dona Renata Crespi da Silva Prado, e em benefício de obras assistenciais. Compreendeu peças coloniais e imperiais brasileiras e peças estrangeiras de épocas e estilos diversos.

**FESTA DE ARQUITETOS** • Homageando Gustavo Capanema e Herbert Moses, o Instituto dos Arquitetos do Brasil realizou festa dos arquitetos cariocas, entregando prêmios a vários vencedores.

Além de várias menções honrosas, os prêmios anuais foram concedidos ao trabalho **Habitação Unifamiliar** — Casa do Itanhangá, dos arquitetos Artur Lício Pontual e Carlos João Jupa; e **Escadas Helicoidais**, do arquiteto Mário Vaz Ferrer, escolhidos entre os 35 trabalhos apresentados.

Durante a homenagem, o arq. Maurício Roberto, presidente do IAB-DG explicou as finalidades da iniciativa, dizendo que por volta de 1935, homens com a inteligência, a coragem e o descortino de Herbert Moses e Gustavo Capanema criaram condições para que apareces-

sem, no Brasil, os primeiros exemplos de Arquitetura.

O esforço heróico de um pequeno grupo de pioneiros, a admiração e o respeito que inspiravam os mecenas, a magnífica divulgação oficial desses exemplos no estrangeiro — o livro "Brazil Builds" e a exposição do Itamarati — trouxeram, para cá, a aprovação internacional.

O povo brasileiro, povo inteligente, ávido por aprender, vivendo em um país em fase rápida de desenvolvimento, querendo ser atual em tudo, aceitou e consagrou essa nova arquitetura.

A classe dos arquitetos, pequena em número, atrapalhada por uma legislação profissional arcaica, não teve meios nem acesso para poder atender a esses anseios. O povo, perdido, querendo fazer "moderno" a qualquer preço, sem ter possibilidades de saber o que é certo, inveja as obras mais divulgadas. A colonata do Palácio da Alvorada começou a aparecer em armazéns, clubes e hospitais.

Os jovens brasileiros pressentem que a Arquitetura é uma das profissões de futuro no nosso País. As 8 escolas existentes estão superlotadas.

Esses jovens, cheios de bossa, inteligentes, idealistas, saem das universidades e, apesar das condições do mercado de trabalho ainda incompreensivelmente adversas, se defrontam com a oportunidade de realizar.

Atentemos para a diferença: Corbusier, somente em 1947, aos 60 anos de idade, viu realizado o seu primeiro grande projeto: a unidade habitacional de Marselha.

Esses moços, alguns deles profundamente talentosos, sentem-se, nos primeiros momentos da vida profissional, naturalmente atordoados com as "filosofias" dos grandes arquitetos internacionalmente promovidos: Wright, Mies, Corbusier, Kahn, Oscar, Rudolph, etc. Sem muita certeza, fazem seus primeiros projetos.

Serão bons?

Serão ruins?

O estágio cultural do Brasil não permite, ainda, a existência de uma crítica de Arquitetura.

Nosso País cresceu. Os problemas, hoje, são de outra escala. Os órgãos oficiais não divulgam mais no estrangeiro a arquitetura brasileira. Não chega mais aqui a opinião de fora.

O arquiteto novo, aquele que ainda não tem a certeza e, por falta de experiência profissional, ainda não tem o desembaraço para usar o "que se danem", vive o drama da dúvida.

Os arquitetos da Guanabara elegeram 10 colegas para constituírem um corpo de jurados que tivesse a incumbência de opinar sobre as realizações do ano.

Desses 10 — entre os quais figuravam nomes da categoria de Jorge Moreira, Maurício Nogueira Batista, Sérgio Bernardes, Marcos Konder, etc. — 3 foram escolhidos para terem a honra e a responsabilidade dessa tarefa.

"Para tentar evitar as cópias da colonata do Alvorada,

Para tentar evitar o uso de quebra-sóis em fachadas Sul,

Para tentar indicar ao povo o que é arquiteturalmente certo,

Para tentar tirar os arquitetos da angústia de sua dúvida, criamos esta premiação".

**AMPARO AO ARTISTA** • Foi apresentado à Assembléia Legislativa de São Paulo, projeto de lei em que cria o Fundo Estadual de Complementação Artística de Obras Públicas. Trata-se de matéria relevante no que se relaciona com a defesa das artes plásticas e do próprio artista, pois o organismo criado que deverá funcionar na Secretaria de Serviços e Obras Públicas terá como principal finalidade a aquisição ou financiamento da execução de trabalhos de artes plásticas a serem incorporadas aos edifícios construídos pelo Estado: escolas, foruns, entidades sanitárias, etc. Tal projeto, por certo, visa a elevação do nível cultural do povo e amparo do artista.



**ATIVIDADES DE JOSÉ ROBERTO TEIXEIRA LEITE** • O ex-diretor do Museu Nacional de Belas Artes já entregou à Editora Fundo de Cultura, do Rio de Janeiro, o "Dicionário de Arte Moderna no Brasil" e a "Pequena Enciclopédia de Artes Visuais", livros de suas autoria. Está agora terminado um estudo sobre a vida e a obra de Pancetti. Dado o seu tirocínio didático, o seu critério estético e o seu senso de pesquisas, tudo aliado a uma cultura humanística de alto teor, tais obras estão sendo esperadas com interesse.

**CAMPANHA DE DEFESA DO FOLCLORE BRASILEIRO** • O professor Renato Almeida, diretor-executivo da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (do Ministério da Educação e Cultura) assinou com a Associação Brasileira de Folclore, mantenedora do Museu de Artes e Técnicas Populares (do Ibirapuera), um convênio a fim de que aquela instituição, devidamente organizada, possa cumprir plenamente as suas finalidades cuidando e conservando as coleções, restaurando o material ainda recuperável e formando a biblioteca que se chamará Joaquim Ribeiro. O Museu deve ter âmbito nacional, manter organismos regionais; aliás, já existem o Museu de Arqueologia e Artes Populares da Universidade do Paraná, em Paranaguá, e o Museu de Goiás.

**FRANCESC DOMINGO** • Está afinal expondo seus trabalhos na Galeria do Centro, aqui em São Paulo, o pintor catalão Francesc Domingo, considerado por Joseph Junoy e Eugenio d'Ors de importância igual a Joan Miró, e continuador das pesquisas de Nonell e Mariano Fortuny. Francesc Domingo radicou-se em São Paulo desde 1951 e é um artista de gabarito internacional.

**SURREALISMO** • Sob o título acima, o crítico Geraldo Ferraz, nosso estimado colaborador, pronunciou na sede do Instituto Histórico e Geográfico de Santos, excelente conferência dando continuidade à referente ao "Dadaísmo" anteriormente pronunciada naquele sodalício. Ressalte-se que o dadaísmo é o período intermediário entre a escola cubista e a surrealista.

**TRIENAL IUGOSLAVA** • Há três anos, foi instituída em Belgrado uma Trienal das Artes Plásticas Iugoslavas, destinada a exibir o que se vem fazendo, no país nos setores da pintura e da escultura. A Primeira Trienal, realizada em 1961, teve grande êxito, pois veio preencher o vazio existente até então, fazendo com que o público iugoslavo pudesse tomar contato com as melhores obras no campo

das Artes Plásticas, e com a evolução contemporânea desse ramo artístico.

Na Segunda Trienal, realizada durante o mês de setembro deste ano, foram exibidas 376 obras, de 145 pintores e 45 escultores.

Os principais prêmios dessa segunda trienal — as Placas de Ouro — foram concedidos aos pintores Frano Simunovic e Marij Pregelj; os Prêmios do Júri, que montavam a 600.000 dinars cada, foram outorgados ao pintor Djordje Ilic e ao escultor Angeli Radovani.

Segundo a crítica especializada, a trienal desse ano foi uma boa visão de conjunto da situação das artes plásticas na Iugoslávia. Eis algumas das considerações do crítico de Belgrado, Dragoslava Djordjevic:

"A maioria dos artistas jovens volta-se, em grande medida, para o surrealismo; nas artes macedônias, sente-se certo movimento de renovação, em relação à tradição iconográfica; a corrente não-figurativa mostra-se um tanto estagnada e alguns artistas de Sarajevo voltam às experiências tradicionais, desde o Renascimento até o expressionismo alemão.

Todas as correntes artísticas existentes no país estiveram representadas na mostra, à exceção da **pop-art**, ainda pouco desenvolvida na Iugoslávia. Tanto "construcionistas" como "estruturalistas", surrealistas e tachistas estiveram igualmente representados: a Trienal apresentou, porém, pequeno número de obras dos chamados "primitivistas", o que foi motivo de algumas críticas, uma vez que se considera que essa corrente merece maior atenção.

No que se refere à escultura, poucas foram as obras em gesso, predominando a escultura nos chamados "materiais nobres" (madeira, pedra, etc.), o que foi considerado um ponto positivo, já que a escultura em gesso é bem mais barata. Segundo Josip Depolo, conhecido crítico de Zagreb, notou-se, na Trienal, uma tendência cada vez maior para o figurativo, tendência que se apresenta sob novas formas, numa linha diversa da acadêmica e impressionista. Depolo acredita que "seria ilusório levantar "muralhas" entre as concepções artísticas", pois que "é evidente que, dentro em breve, veremos o encontro de todas as experiências dos agitados últimos decênios". O crítico cita como exemplo desse "encontro de experiências" as obras de Krsto Negeđusic, eminente pintor croata, que, na opinião de Depolo, condensa e aproveita, na pintura figurativa, todas as experiências do não-figurativismo, quer quanto aos conceitos de espaço, quer quanto ao tratamento da matéria.

A Segunda Trienal de Artes Plásticas Iugoslavas constitui-se, assim, em um incentivo aos jovens talentos, nos campos da escultura e pintura, e em mais uma demonstração da existência da mais completa liberdade de criação artística no país.

**MONUMENTO À MÃE** • Nossos colegas dos Diários Associados de S. Paulo vão realizar concurso para a escolha do melhor projeto de um monumento consagrado ao sentido universal da maternidade, excluído quaisquer simbolismos políticos, ideológicos ou religiosos. Os trabalhos apresentados deverão ser inéditos e originais dos concorrentes, podendo concorrer profissionais brasileiros ou estrangeiros, desde que radicados no Brasil, sendo permitida a associação de dois ou mais escultores ou arquitetos, mas com a responsabilidade de um deles.

Os concorrentes deverão entender-se com o coordenador do Monumento à Mãe, à Rua 7 de Abril, 230, São Paulo.

**AS "MEDALHAS" DA VIII BIE-NAL** • A próxima VIII Bienal a se realizar em 1965 em S. Paulo, não vai mais distribuir prêmios em dinheiro e sim medalhas.

Artistas e mais interessados no importante certame que cada dois anos se realiza na capital paulista, já puseram a bôca no mundo. De um modo geral a decepção é geral, pois os prêmios em dinheiro, além de se constituir numa tradição, incentiva e resolve muitos problemas dos artistas e profissionais. Vamos esperar para ver o resultado da inovação. Se será mantido o novo critério ou se os prêmios em dinheiro voltarão, face o protesto dos interessados.

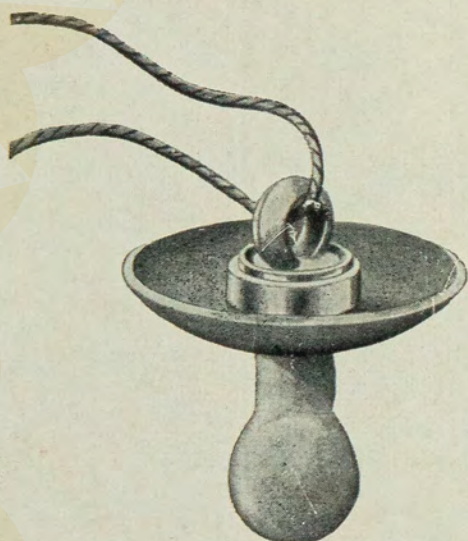
**RAIMUNDO DE OLIVEIRA** • Continua fiel à sua casuística do Velho e do Novo Testamento o pintor baiano Raimundo de Oliveira, que ora expõe na Galeria Astréia. Na sua carreira pictórica já se distinguem, aliás, três fases. A primeira, de quadros pequenos, com figuras grandes de profetas, reis, juizes, apóstolos, figuras essas esquematizadas dentro dum halo de episódio, mirológico, decisão ou parábola. A segunda, de cenário da Palestina, com apresentação decorativo-geométrica de oliveiras, casas, montanhas etc., e diminutas figuras humanas; tudo em cima de suportes cromáticos verdes. A terceira, a de agora, fusão dos dois sistemas anteriores. Esta parece, aliás, a sua melhor fase. Vislumbres gráficos de primitivismo, excelência de composição plástica, originalidade candida e poética de fabulação sacra. Dir-se-ia uma série de "mistérios" de teatro medieval em adros de igrejas, por seu teor arcaizantes e populista. — José Geraldo Vieira.



**CHUPETA**

*Tu-Ca-Leve*

MARCA REGISTRADA  
PAT. M. U. DEP. No. 85.735



A chupeta leve  
como uma folha!!!

IDEAL PARA O RECÊM-NASCIDO !



# Fechadura Sargent "COPO"

F-4600

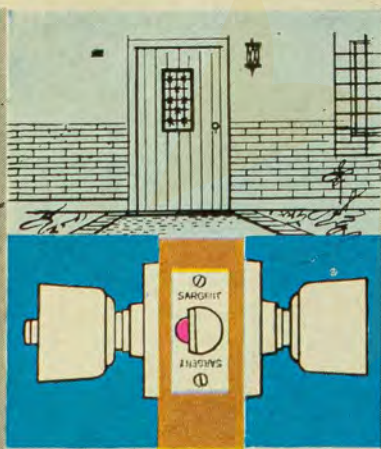
Você não a conhecia? Mas é claro, somente agora estamos colocando a NOVA SARGENT "COPO" no mercado. Ela foi criada para Você que exige e recomenda o que é de melhor e de bom gosto. Veja como Sargent "Copo" é facilmente ajustável à sua mão. Seu desenho é simples mas funcional. Note como sua presença é decorativa. Seu mecanismo é



compacto: totalmente embutido. A propósito, você já notou o formato das chaves? É anatômico, têm ampla superfície de apoio e são de liga especial de latão. Sargent "Copo" agora é produzida no Brasil! Sua fabricação obedece aos mesmos padrões de qualidade estabelecidos pela Sargent & Company, New Haven, Connecticut, USA. **SARGENT**

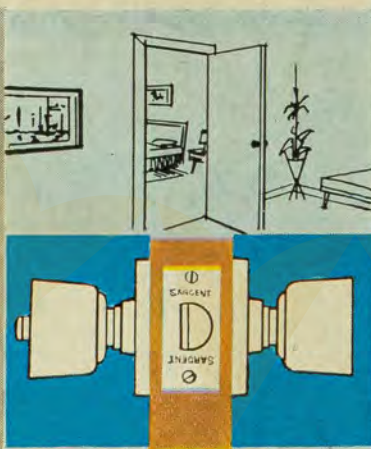


**(Veja como ela é ajustável à sua mão)**



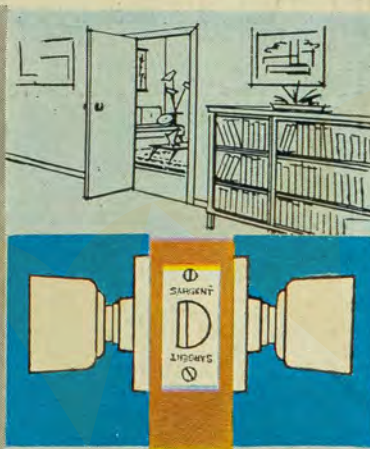
#### F-4600/1 COPO

PROVIDA DE PINO-TRAVA — PARA PORTAS DE ENTRADA. — Funcionamento: Do lado externo da porta, a fechadura é acionada girando-se, simplesmente, a maçaneta ou usando-se a chave, se o botão da maçaneta interna estiver travado. Do lado interno, é sempre acionada pela maçaneta.



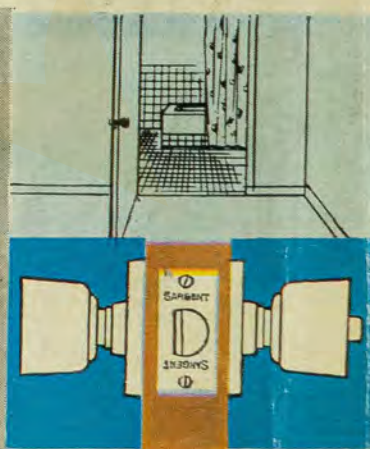
#### F-4600/4 COPO

DESPROVIDA DE PINO-TRAVA — PARA PORTAS INTERNAS — Funcionamento idêntico ao mod. F-4600/1 COPO



#### F-4600/2 COPO

PARA PORTAS DE COMUNICAÇÃO — Maçaneta simples. Desprovida de cilindro ou botão.



#### F-4600/3 COPO

PARA PORTAS DE BANHEIRO Sem chaves. Para trancar a porta, basta pressionar o botão interno. Para abrir, gira-se a maçaneta interna e o botão se destrava automaticamente. Em caso de emergência, girar com uma simples chave de fenda o botão externo.

As fechaduras Sargent são fabricadas no Brasil pela  
**FERRAGENS E LAMINAÇÃO BRASIL S.A.**  
Caixa Postal 5470 — São Paulo